المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة

المجلد (5)، **العدد** (1)، 2012م / 1433هـ

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

رئيس التحرير:

أ.د. عبد الحميد حمام
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ.د. إحسان عبد الوهاب فتحي
كلية الهندسة، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن.

أ.د. سليم صبحي الفقيه
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. كايد محمد عمرو
كلية العلوم التربوية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

د. نبيل صالح الدرّاس
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

د. كرام ذيب النمري
كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

د. حسني محمد أبو كرّيم
كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

د. رامي نجيب حداد
كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

سكرتير التحرير:

الآنسة إيناس يوسف
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): أ.د. علي الشرع.

التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية): أ.د. ناصر عثامنه.

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: إيناس يوسف.

ترسل البحوث إلى العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك
اربد - الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 2072
Email: jja@yu.edu.jo
Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo
Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo

المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة

المجلد (5)، العدد (1)، 2012م / 1433هـ

Subscription Form

Jordan Journal of ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Name: .....

Speciality: .....

Address: .....

P.O. Box: .....

City & Postal Code: .....

Country: .....

Phone: .....

Fax: .....

E-mail: .....

No. of Copies: .....

Payment: .....

Signature: .....

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal

For

- ☐ One Year
- ☐ Two Years
- ☐ Three Years

One Year Subscription Rates

	Inside Jordan	Outside Jordan
Individuals	JD 5	€ 20
Institutions	JD 8	€ 40

Correspondence

Subscriptions and Sales:

Prof. Abdel Hamid Hamam
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 2072
Fax: 00 962 2 7211121

قواعد عامة

1. المجلة الأردنية للفنون مجلة علمية عالمية محكّمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي، عمان، الأردن.
2. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، الأردن.
3. تنشر المجلة البحوث المكتوبة باللغة العربية والانجليزية 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 ثلاث نسخ منه (إثنتان منها غفلت 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 عشر مستلات.
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 محكمة

المجلد (5)، **العدد** (1)، 2012م / 1433هـ

البحوث باللغة العربية

- **السمات اللحنية لبعض أغاني الموروث الشعبي الكويتي** **1**

  سلمان حسن البلوشي

- **أثر الأساليب الفنية الإسلامية على الزخارف النباتية الصفوية لابتكار تصميمات أقمشة ملابس السيدات المطبوعة للسهرة** **23**

  نجلاء إبراهيم محمد الوكيل

- **الاعتبـــارات التصميمية الواجبة بدور رعــاية المسنين** **57**

  عاصم عبيدات، زيد الحموده، زياد حداد وضيف الله عبيدات

- **صور كبار السن على أغلفة كتب الأطفال** **83**

  ماجد كمال الدين محمد

البحوث باللغة الإنجليزية

- **هنري جيمز ناقداً: من التصويري إلى الشكلي** **107**

  تشارلز كامبل

- **دراسة تحليلية للعقبات التي تواجه عازف البيانو في مقطوعة بيتهوفن سوناتا** 49 **رقم** 2 **115**

  تسونكا البكري

السمات اللحنية لبعض أغاني الموروث الشعبي الكويتي

سلمان حسن البلوشي، كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت

تاريخ الاستلام: 2011/4/24 **تاريخ القبول:** 2012/2/22

The Melodic Symptoms of Some Inherited Kuwaity Folk-Songs

Salman Hassan Al-Bloshi, *Public Authority for Applied Education and Training, Kuwait.*

ملخص

إن الأغاني الشعبية هي أحد أشكال التعبير الشعبي القديمة وهي مرتبطة بالإنسان ارتباطا وثيقاً في جميع مراحل حياته فهي ملازمة له في دورة الحياة، ومرتبطة ومعبرة عن عاداته وتقاليده وجميع المناسبات الاجتماعية والوطنية والدينية. والأغنية الشعبية الكويتية في حاجة الي دراسات وأبحاث تتناولها بالدراسة والتحليل الموسيقي لإظهار خصائصها والتعرف عليها أكثر، فالدراسات الموسيقية المتخصصة في هذا المجال قليلة.

وقد تناول الباحث في هذا البحث من خلال الجانب النظري وظيفة الأغنية الشعبية بشكل عام، والأغنية الشعبية الكويتية بشكل خاص، بما في ذلك ألوان الغناء الشعبي الكويتي، وقد إختار الباحث سبعة نماذج لأغاني شعبية متنوعة وقام الباحث بتحليلها تحليلاً موسيقياً وافياً وذلك من خلال الجانب العملي في البحث، وقد جاءت النتائج كالتالي:

المقام: تنوع في استخدام المقامات ونادراً ما يستخدم نغمات المقام كاملة فهي غالباً استعراض لنغمات الجنس ويوجد استخدام للسلم الخماسي.

المسار اللحني والقفزات: المسار اللحني لأغلب الأغاني أخذ شكلاً سلمياً صاعداً وهابطاً محدود النغمات ما بين ثلاث وأربع نغمات، والقفزات اللحنية قليلة ومحدودة لم تتعد مسافة الثالثة والرابعة والخامسة.

الصيغة: قامت الأغاني علي الفكرة اللحنية أو الجملة اللحنية الواحدة التي تعاد وتتكرر مع بعض التغييرات في النص الشعري أو التبادل بين المؤدي (المنفرد) وبين المجموعة (الكورال).

Abstract

Folk-songs are owe of the folkloric expression of old forms I it is strongly connected with all stages of the human's life-cycle, it also reflect his traditions and habits in all of his social, national and religious occasions. The kuwaity folk-song is still needs studies, research and analysis, to discover its specialties. There are not enough studies in this field; there is need for more studies.

The author delt in this paper the function of the folk-song and the kuwaity song especially. The general researcher chooses 7 sorts of the kuwaity folk-songs I he analyzed them from the scientific side, according the result are as follows:

- **The Maqam (Mode): the songs used only some notes of the Maqam; mostly uses a tetra chord or a pentatonic series.**
- **The Melodic Line: the melody usually follows a step wise direction, either up or down in a tetra chord. Large intervals or skips or rarely used.**
- **Form: all songs are built in a repeated melody for the poems points in an antiphonal or responsorial manner.**

المقدمة

تعد الأغاني الشعبية شكلاً من أشكال التعبير الفني الشعبي الهامة، فهي من أقدم أشكال التعبير الفني التي عرفها الإنسان، فهي تعبر عن احتياجاته ورغباته، وكذلك تسايره في جميع مراحل حياته من المهد الي اللحد، وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بكثير من عاداته وتقاليده وطقوسه. ولكل شعب فنه الشعبي الخاص به والذي يميزه عن غيره من الشعوب الأخرى، ورغم أن الشعوب العربية تشترك في كثير من العادات والتقاليد والمناسبات المختلفة من اجتماعية أو دينية، إلا أن كل شعب من الشعوب العربية يتميز عن الآخر ببعض السمات اللحنية والإيقاعية الخاصة بموروثه الغنائي.

وتلعب الأغنية الشعبية دوراً هاماً في حياة الشعب الكويتي، فهي ملازمة له منذ القدم وتصاحبه في كافة المجالات وكثير من الأعمال التي يمارسها كضرورة لحياته.

مشكلة البحث

علي الرغم من أهمية الموروث الغنائي الشعبي في الكويت وعلي اعتبار أنه جزء مهم من التراث الشعبي الكويتي، إلا أن الدراسات العلمية والأكاديمية قليلة، وخاصة الجانب التحليلي الموسيقي، إن كثيراً من الأبحاث اهتمت بدراسته كنصوص شعرية، ولذا سيقوم الباحث بدراسة وتحليل مجموعة من أغاني هذا الموروث كعينة يحاول من خلالها تحديد السمات اللحنية لهذه الأغاني.

هدف البحث

تهدف الدراسة الى التعرف علي الخصائص اللحنية للأغنية الشعبية الكويتية.

أهمية البحث

إلقاء الضوء علي جزء مهم من التراث الشعبي الكويتي ودراسته دراسة علمية للحفاظ عليه من الاندثار، وكذلك تشجيع الدارسين المتخصصين علي إجراء المزيد من الدراسات المتخصصة في هذا المجال.

أدوات البحث

- مدونات موسيقية.
- تسجيلات سمعية.
- الكتب والمراجع العلمية.

عينة البحث

مجموعة من الأغاني الشعبية عددها حوالي سبع عينات للدراسة علي أساس التنوع بين قوالبها وألوانها الغنائية، وينقسم البحث الي جزءين:

أولاً: الجانب النظري

مفهوم الأغنية الشعبية:

لم ينتشر مفهوم مصطلح الأغنية الشعبية "Folksong" في الوطن العربي إلا في وقت قريب. في حين عرفه الغرب منذ أوقات بعيدة، وكان الألماني "Herder" استخدم المصطلح "Volkslied" باللغة الألمانية في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر، ثم ترجم هذا المصطلح الي مختلف لغات العالم، والذي يعني "الأغنية الشعبية" (3-25).

وهناك فرق بين الأغاني الشعبية بمعناها العام الشائع، والأغاني بمعناها الخاص، وهذا الفرق هو المقصود من استخدام لفظ "شعبية" صفة لها، أي انها تنتمي الي الشعب، وهي التي توصف بأنها "فولكلورية" ومرتبطة بالتراث الشعبي الحي، والتي تندرج تحت مصطلح "المأثورات الشعبية" (5-136).

وأما "المأثورات الشعبية" فهي ترجمة أقرها مجمع اللغة العربية بالقاهرة لكلمة فولكلور، وهذا المصطلح فولكلور "Folklore" ينقسم الي مقطعين الأول "Folk" بمعني الناس أو الشعب، والثاني "Lore" بمعني الحكمة أو ثقافة (1-12)، فالمصطلح يعني (حكمة وثقافة الشعب).

ويعتبر العلماء الألمان الذين قادهم الإخوان "يعقوب ويلهيلم جريم" أصحاب الفضل في وضع أسس علم الفولكلور، وكان يعقوب، ويلهيلم جريم يشعران بأنهما يؤديان واجباً قومياً، إذ يجمعان مأثورات الشعب الألماني (1-12).

وقد بدأ الاهتمام في وطننا العربي بمأثوراتنا العربية ودراستها عندما اهتم بعض المستشرقين والباحثين بجمع ودراسة المأثورات الشعبية، وتتضمن الموسيقي والأغاني الشعبية، وعقدت عدة مؤتمرات تناقش أوضاع الموسيقي والفنون الشعبية في الوطن العربي، وصدر عن هذه المؤتمرات عدد من التوصيات للاهتمام بدراسة وجمع الموسيقي الشعبية في الوطن العربي، وأنشأت مراكز الفنون الشعبية في بعض الدول العربية. وفي عام 1965م تم إنشاء مركز الفنون الشعبية بدولة الكويت، وقد حرص المركز علي جمع وتسجيل الفنون الشعبية وتشجيع الفنانين الشعبيين ورعايتهم (5-150).

خصائص الأغنية الشعبية ووظيفتها:

لعل من أهم خصائص الأغنية الشعبية الفولكلورية أنها من نتاج المجتمع كله من خلال أفراده المبدعين الذين يعبرون عنه، وهي تعكس شعور الجماعة وذوقها أكثر مما تعكس شعور مؤديها، وتتسم الأغنية الشعبية بالمرونة والتعديل، بمعني أنه يمكن إضافة أشياء إليها أو حذف أشياء منها، كما أنها لا توجد في شكل واحد فقط، ولكن في عدة أشكال، ومن السمات والخصائص الهامة للأغنية الشعبية أنها مجهولة المؤلف والأصل، فهي شيء ذو قيمة تاريخية، وهي شائعة ومنتشرة وصادقة، وتعتمد علي الانتقال الشفاهي وتتوارثها الأجيال وهي حية وتتسم بالتلقائية والبساطة (5-140).

كما أنها تعبر بصدق عن حياة وعادات الشعب في كافة ظروف الحياة. إن الأغنية الشعبية تقوم بوظائف ضرورية في المجتمع، فهي تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية، وهي تعلي من شأن مثلها العليا، وتدعو الى احترامها، وترسخ المعتقدات الدينية في عقول الأفراد ووجدانهم وتجعلها مزدهرة وقوية (3-190).

ومن وظائف الأغنية الشعبية الهامة الحفاظ علي المأثور والموروث وتدعيمه، وهناك وظيفة تعليمية تقوم بها الأغاني الشعبية في كثير من المجتمعات في تعليم أفراد المجتمع وتهذيبهم وإعطاء المواعظ وبعض السلوكيات السليمة وخاصة للأطفال، هذا الي جانب وظيفة الأغنية الشعبية ودورها في الترويح عن النفس والتخفيف من أعباء العمل والتنشيط وبعث السرور والبهجة في قلوب الأفراد سواء كباراً كانوا أم صغاراً، فالأغاني الشعبية تعد وسيلة هامة يحافظ بها المجتمع علي ثقافته وإستقراره وعاداته وتقاليده ومعتقداته (3-191).

الأغنية الشعبية الكويتية نشأتها وخصائصها:

ظهرت الأغنية الكويتية ونشأت نتيجة لمتطلبات الحياة وظروفها، فقد زاولها الشعب الكويتي في مختلف الأنشطة اليومية وفي شتى المناسبات الاجتماعية والدينية والوطنية، ومارسها أيضاً الكويتيون عند عند مفارقة الأهل والوطن سعياً وراء الرزق، وأخذت بعض القبائل مع بداية تاريخ الأغنية تشكل لنفسها بعض الفنون الخاصة بها في شكل فني بدائي وبسيط، ومع مرور الزمن بدأ هذا الشكل الفني التطور والنمو، ووضعت له الأسس والقواعد الفنية للارتقاء بالأغنية الكويتية في شكل معاصر ومتطور (4-18).

يتنوع الغناء الشعبي بدولة الكويت تبعاً للتنوع في البيئة الجغرافية وأنماط الحياة الاجتماعية، فقد ارتبطت ألوان محددة من الغناء بالبيئة الجغرافية المحيطة بها وتأثرت بها، وهناك ألوان من الغناء مرتبطة بحياة الإنسان نفسه منذ مولده حتي مماته دون النظر الي البيئة المحيطة به، وهي أغاني تمثل دورة الحياة إذ تساير الأغنية الشعبية الفرد منذ ولادته وتصاحبه في كافة الأعمال التي يمارسها كضرورة حياته، فهذه الأغاني وسيلة هامة للترفيه والترويح عن النفس بعد فترة عمل شاق، كما أنها تصاحبه في جميع الاحتفالات العائلية مثل الأعياد الدينية وختم القرآن والأعياد القومية والوطنية ومناسبات الزواج والاحتفال بعودة المسافرين من رحلات الغوص والسفر وكذلك أغاني الأطفال وأغاني الميلاد وغير ذلك من ألوان شتى مرتبطة بحياة الفرد وأسرته والمجتمع ككل سواء ارتبطت في مناسبات محددة وفي أوقات معينة أو لم يكن لها مناسبة أو وقت محدد، فالأغنية الشعبية الكويتية يمكن أن نعتبرها سجلاً تاريخياً وتصويراً محدداً بالنغم والإيقاع عما يدور في حياة الشعب الكويتي من أحداث سواء كانت سعيدة أو سارة أو غير سارة (6-51).

وقد وضح أن ألوان الغناء الشعبي الكويتي محصورة في ثلاثة ألوان رئيسة وهي :

1. أغاني البادية.
2. أغاني المدينة.
3. أغاني البحر.

أولاً: أغاني البادية

هي أغانٍ يؤديها أهل البادية أثناء سفرهم في الصحراء لتخفف عنهم متاعب السفر، كما تؤدى في أوقات الراحة للترويح عن النفس، وتؤدي أيضاً في مناسبات اجتماعية مثل الأفراح والأعياد، الى جانب ذلك فإن أغاني البادية لها دوراً في بث الحماس في نفوس الرجال في أوقات الحرب وغالباً ما تؤدى هذه الأغاني بمصاحبة آلة الربابة من خلال الشعراء أو يؤديها عازفوا الربابة (2-57).

ويسمي الشعر الذي تعتمد عليه أغاني البادية بالشعر النبطي، وهو شعر عربي التسمية يتخذ أشكالاً وبحوراً مختلفة، ويستخدم منذ القدم في البادية. وإذا كان الشعر العربي الفصيح يمثل أدب العرب فإن الشعر النبطي يمثل أدب القبيلة عند أهل البادية (6-52).

ويمكن تقسيم ألوان الغناء في البادية الي العديد من الأشكال وهي:

- العرضة
- الهلالي
- الفريسني
- الصخري
- الدحة
- القلطة
- المسحوب
- المجيلسي
- الهجيني
- السامري

ثانياً: أغاني المدينة

هي أغانٍ خاصة بأهل المدينة، وهي تعبر عن أحاسيسهم ومشاعرهم تجاه الاحتفالات الخاصة والاحتفالات العامة والمناسبات الشعبية ومختلف المناسبات الاجتماعية، وتؤدى أغاني المدينة بمصاحبة آلات موسيقية مثل آلة العود بالإضافة الى بعض الآلات مثل الهبان والطنبورة وآلات إيقاعية مثل الطار والطبل والمرواس.

وهناك العديد من الألوان الغنائية مشتقة من أغاني المدينة وهي :

1. الصوت: وينقسم الي (صوت شامي – صوت عربي – صوت خيالي).
2. غناء الفنون: وينقسم الي (فن خماري – فن حساوي – فن نجدي).
3. بن لعبون: ويشمل فن زبيري. (6-67)
4. أغاني الطفولة.
5. أغاني الزواج.
6. الأغاني الدينية.

ثالثاً: أغاني البحر

عرف البحارة أغاني البحر كضرورة لا غنى عنها، خاصة وأن البحر كان في وقت من الأوقات وخاصة قبل اكتشاف النفط هو مصدر الرزق الرئيسي لهم، فأغاني البحر تحفز البحارة علي العمل وتحمل متاعبه، وتكون رفيقتهم في أوقات الراحة والسمر، ونظراً لما لهذه الأغاني من أهمية فقد كان يوجد علي ظهر كل سفينة من يسمى (بالنهام) وهو مطرب السفينة الذي لم يكن يسند إليه أي عمل من أعمال السفينة

سوى القيام بالغناء وذلك مقابل أجر يتقاضاه. وتصاحب أغاني البحر البحارة بداية من بناء السفن وتركيب أشرعتها ودهانها وانطلاقها في عرض البحر وعملية الصيد والغوص الي أن تنتهي المهمة وتعود السفينة وهي محملة بالخير والرزق.

وتؤدى أغاني البحر بمصاحبة بعض الآلات الإيقاعية مثل (الطار – الطبل البحري – طبل كبير – الطويسات – صنوج نحاسية صغيرة – الجحلة – الهاون) هذا بالاضافة الى التصفيق بالأيدي والذي يشكل إيقاعاً أساسياً في أغاني البحر، وأحياناً تصاحب أغاني البحر آلة (الصرناي)، وتنقسم أغاني البحر الي قسمين:

1. أغاني مصاحبة للعمل: وتشتمل على (الياهي – الخطفة – الدواري – لمة الجيب – الحندة).
2. أغاني السمر والترفيه: ويؤديها البحارة في أوقات الفراغ وبعد الإنتهاء من العمل من أجل الترويح عن النفس وتشمل (السنجني – الحدادي – الشبيثي – العدساني – الحساوي – العرضة البحرية) (6-75-76).

ثانياً: الجانب التطبيقي

ويشمل التحليل الموسيقي لبعض الأغاني الشعبية الكويتية، وقد اختار الباحث سبعة نماذج تم اختيارها علي أساس التنوع في ألوانها وألحانها ومقاماتها وإيقاعاتها، ثم يلي ذلك نتائج البحث التي توصل اليها الباحث.

ويتناول التحليل الموسيقي المحاور الآتية:

1. اللحن: ويشمل (المقام الموسيقي – المدي اللحني – نغمة البداية والنهاية).
2. الإيقاع: ويشمل (الميزان – السرعة – الأشكال الإيقاعية المستخدمة).
3. الشكل البنائي للموسيقي.

- **النموذج الأول - أغنية (بالسيف عافينا)**

- النوع: عرضة برية

- النص:

بالسيف عافينا** وطنا	واليوم كل هابها
يوم المجاميع***يلتقين	أنشد**** علي الي جابها
يا للبيض ياللي تعشقن	العفن لا تسلم عليه

- المدونة الموسيقية لأغنية (بالسيف عافينا)

بالسيف عافينا

فلكلور شعبى كويتى (البادية) **عارضه برية**

(مدونة 1)

**عافينا: حامينا و دافعنا ***المجاميع:العدوان ****أنشد:أسأل .

- التحليل الموسيقي:

1. اللحن: ويشمل:
   - المقام الموسيقي: جنس نهاوند علي الحسين.
   - المدى اللحني: من نغمه (لا) الي (مي1) مسافة خامسة.
   - نغمة البداية والنهاية: (مي1) والنهاية (لا).
2. الايقاع: ويشمل:
   - الميزان: ثنائي مركب.
   - السرعة: 65.
3. الاشكال الايقاعية:
   - الشكل البنائي الموسيقي:

اللحن عبارة عن جملة موسيقية تتكون من خمسة حقول (موازير) حول جنس نهاوند الحسيني , وتبدأ من نغمة (مي1) خمسة الأساس , ثم تهبط مسافة ثالثة الي نغمة (دو1) وهكذا صعودا وهبوطا باستخدام نغمات جنس نهاوند الحسيني (لا, دو , ري , مي) , ويردد المؤدي والمجموعة نفس الجملة بدون اي مصاحبة من الآلات الموسيقية، ثم تعاد وتكرر بمصاحبة الآلات الإيقاعية (الطار ـ الطبل النصيفي ـ طبل تخمير) مع تغيير كلمات النص.

- **النموذج الثاني - أغنية (قرقيعان، الأولاد)**

- النوع: تؤدى بمناسبة منتصف شهر رمضان

- النص:

يا الله يا الله يا الله	نحب الكركيعان يا الله
يا الله يا الله يا الله	أبي كركيعان يا الله
سلم ولدهم يا الله	خله لأمه يا الله
أحب التشريبة* وقلبي	قلبي قلبي قلبي

- المدونة الموسيقية لأغنية (قرقيعان، الأولاد)

(مدونة 2)

- خلة: دعاء للولد او البنت بطول العمر.

- التشريبة: اكلة كويتية تتكون من لحم مع بطاطس وصلصة.

- التحليل الموسيقي:

1. اللحن: ويشمل:

- المقام الموسيقي: خماسي.
- المدى اللحني: من نغمة (ري) إلي (لا) مسافة خامسة.
- نغمة البداية والنهاية: البداية نغمة (ري) والنهاية (صول).

2. الإيقاع: ويشمل:

- الميزان: ثنائي بسيط
- السرعة: 110.

3. الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

- الشكل البنائي الموسيقي:

لحن بسيط وقصير يتكون من حقلين (مازورتين) في حدود أربع نغمات هي (ري ـ فا ـ صول ـ لا) ويردد المؤدي هذا اللحن مرة ثم ترددة المجموعة بعده، ويعاد ويتكرر هذا الأسلوب عدة مرات مع تغيير نص الأغنية واختلاف نهاية كل مرة، فتكون النهاية علي نغمة (صول) مرة ونغمة (لا) مرة ثانية، مع مصاحبة إيقاعية لآلات الطار والطبل إلي جانب التصفيق بالأيدي.

- **النموذج الثالث ـ أغنية (ليتني ما مشيت)**

- النوع: مجيلسي بادية.

- النص:

ليتني ما مشيت ولا وصلت المطار	يوم ودعتهم للقاهرة منتوين
آخر الملتقى في قائمة الانتظار	يوم قفوا وخلوني وحيد حزين
ديرتن طبها يا جعلها للعمار	جعلها السيل دايم مرور السنين

- المدونة الموسيقية لأغنية (ليتني ما مشيت)

فلكلور شعبي كويتي مجيلسي بادية

(مدونة 3)

*قفوا:رحلوا **ديرتين:بلدة ***طبها:سكنها ****السيل :المطر

تدوين الباحث

- التحليل الموسيقي:

1. اللحن: ويشمل :

- المقام الموسيقي: جنس عجم علي الكردان.
- المدى اللحني: من نغمة (دو1) إلي (فا1) مسافة رابعة.
- نغمة البداية والنهاية: البداية نغمة (دو1) والنهاية (فا1).

2. الإيقاع: ويشمل:

- الميزان: ثنائي بسيط.
- السرعة: 125.

3. الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

- الشكل البنائي الموسيقي:

يتكون من عبارة واحدة مكونة من أربع حقول (موازير) في حدود أربعة نغمات (دو1 - ري1 - مي1 - فا1)، ويؤدي المؤدي هذا اللحن البسيط كاملاً، ثم تردده وتكرره المجموعة مرة أخري كاملاً، مع مصاحبة إيقاعية بالتصفيق بالأيدي مع بداية كل مازورة.

- **النموذج الرابع - أغنية (حي ليلي)**

- النوع: أغنية دينية.

- النص:

حي ليلي حي ليلي	وعلي ليلي السلام الله الله
فنرى الكعبة استجلت	واستنارت في الظلام الله الله
إن جبرتم كسر قلبي	أنتم أهل الذمام الله الله
أو هجرتم يا مرادي	فعلي الدنيا سلام الله الله

- المدونة الموسيقية للأغنية الدينية (كي ليلي)

الغناء والرد

(مدونة 4)

- التحليل الموسيقي:

1. اللحن: ويشمل:

- المقام الموسيقي: بياتي .
- المدى اللحني: من نغمة (دو) الوسطي إلي (سي) مسافة رابعة.
- نغمة البداية والنهاية: البداية نغمة (فا) والنهاية (صول).

2. الإيقاع: ويشمل :

- الميزان: ثنائي بسيط
- السرعة:Lento

3. الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

- الشكل البنائي الموسيقي:

عبارة عن جملة موسيقية قصيرة تتكون من ستة حقول (موازير)، تعاد كاملة مع كل بيت شعري جديد، وتبدأ بالدرجة الثالثة من مقام البياتي نغمة الجهاركاه (فا) وبالتتابع اللحني الصاعد والهابط حتي درجة الراست، وينتهي الجزء الأول من الجملة اللحنية مع نهاية الشطرة الأولي من البيت الشعري، ثم يبدأ الجزء الثاني من الجملة اللحنية بالدخول من درجة الدوكاه والسيكاه (ري، مي) بالتتابع اللحني الصاعد والهابط حتي النهاية علي درجة النوا (صول) وتنتهي الشطرة الثانية من البيت الأول، ويتكرر هذا الأسلوب مع كل بيت شعري، والنغمات سلمية صاعدة وهابطة مع قفزة مسافة الثالثة فقط، وتردد المجموعة كلمة (حي الله) طوال الأغنية حتي النهاية، وهذا النوع من النداء الديني لا يصاحبه آلات إيقاعية عدا التصفيق بالأيدي مع بداية كل حقل (مازورة).

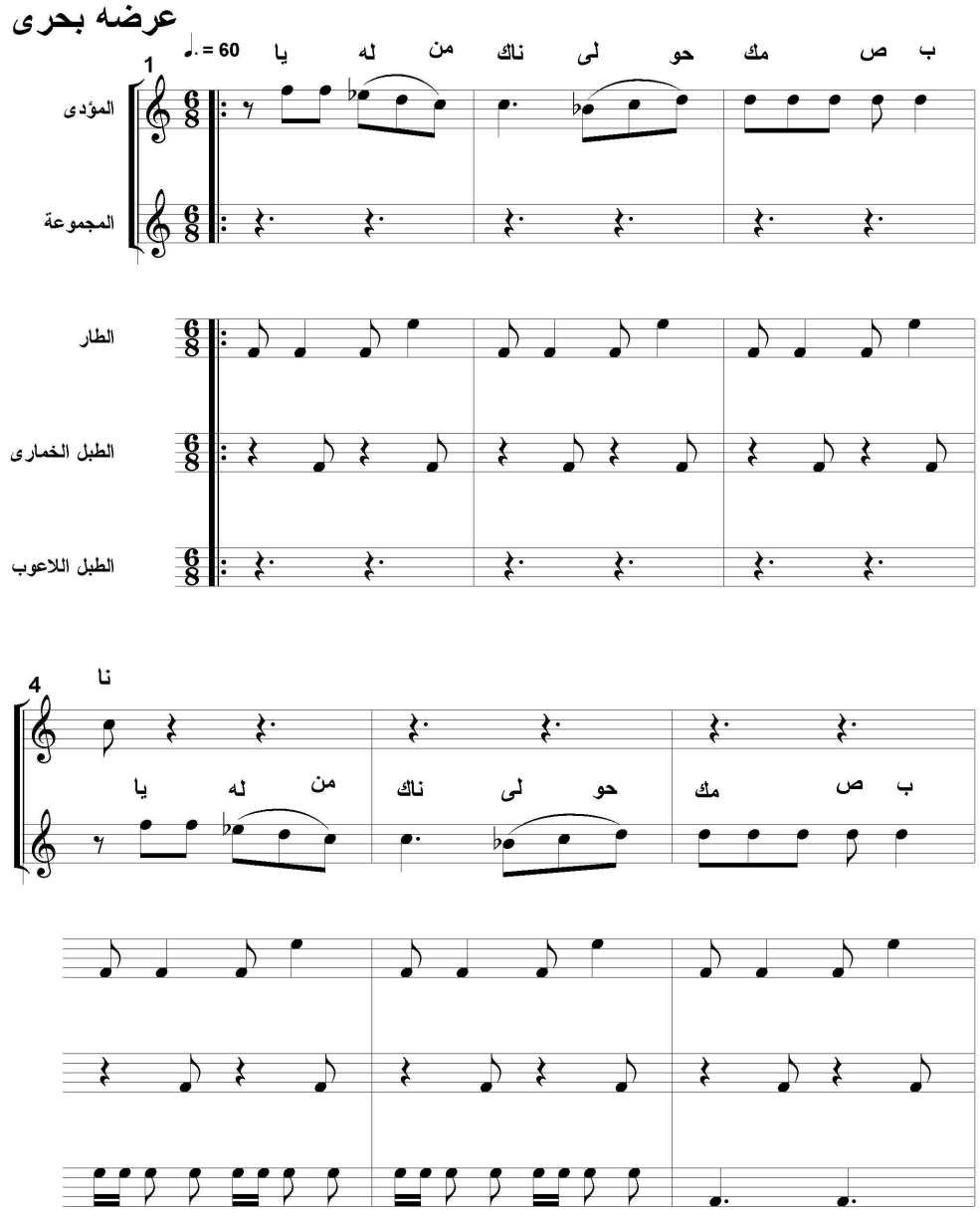
▪ **النموذج الخامس - أغنية (يا الله أنا لحكمك)**

- النوع: عرضه بحرية.

- النص :

يا الله أنا لحكمك صبرنا	يوم جتنا علوم الحرايب
اتكلنا على الله وسرنا	شقة الجيب شقر الذوايب
إن جبرتم كسر قلبي	واعتلينا بكور النجايب

- المدونة الموسيقية للأغنية الدينية (يا الله أنا لحكمك)



(مدونة 5)

- التحليل الموسيقي:

1. اللحن: ويشمل:

- المقام الموسيقي:جنس نهاوند علي الكردان.
- المدى اللحني:من نغمة (دو1) إلي (فا) مسافة رابعة.
- نغمة البداية والنهاية:البداية نغمة (فا1) والنهاية (دو1).

2. الإيقاع: ويشمل :

- الميزان: ثنائي مركب
- السرعة: 60.

3. الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

- الشكل البنائي الموسيقى:

تتكون الأغنية من عبارة موسيقية من أربعة حقول (موازير)، ولم تتجاوز النغمات الخمس نغمات (سي، دو، مي، فا) وتبدأ العبارة بسكنة كروش ثم نغمة (فا1) ويلي ذلك شكل سلمي هابط حتي نغمة (سي) ثم سلم صاعد حتي نغمة (ري1 ثم الركوز علي بداية المازورة الرابعة علي نغمة (دو1) ولا توجد أي قفزات لحنية، ويتكرر هذا الأسلوب مع التغيير في النص، وبالتبادل بين المؤدي مع مصاحبة لبعض الآلات الإيقاعية (الطار ـ الطبل البحري).

- **النموذج السادس ـ أغنية (يا جميلة)**

- النوع: أغنية الطنبورة.

- النص:

أشكي زماني يا جميلة — الله رماني، يا جميلة
إن جيت ساري يا جميلة — ما أبعد دياري، يا جميلة
مشكاي لله يا جميلة — يا عونة الله، يا جميلة
أمي وأبوي فارقوني — أنا إلي الله، يا جميلة

- المدونة الموسيقية لأغنية الطنبورة (يا جميلة)

(مدونة 6)

- التحليل الموسيقي:

1. اللحن الموسيقي:

- المقام الموسيقي: نهاوند الكبير علي الجهاركاه.
- المدى اللحني: من نغمة (فا1) إلي (دو1) مسافة اثنتي عشر.
- نغمة البداية والنهاية: البداية نغمة (مي) والنهاية (فا1).

2. الإيقاع: ويشمل:

- الميزان: ثلاثي مركب.

- السرعة: بطيئة.

3. الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

- الشكل البنائي الموسيقي:

يتكون اللحن من عبارة موسيقية قصيرة مكونة من حقول (مازورتين)، يبدأ اللحن المعروف بالطنبورة بسكتة الدوبل كروش ثم نغمة (مي) وتتابع لحني صاعد ثم هابط إلي أن يركز اللحن علي نغمة (فا) لتنتهي المازورة الأولي وأيضاً الشطرة الثانية حيث تبدأ بسكتة دوبل كروش ثم نغمة (صول) وبعدها شكل سلمي ضابط حتي نغمة (فا1)، ويعاد اللحن لبقية الشطرات بهذا الأسلوب ويصاحب الغناء مجموعة من الآلات الإيقاعية تتكون من الطبول (طبل صغير ـ طبل كبير ـ المنجور) مع التصفيق بالأيدي.

▪ **النموذج السابع - أغنية (يا الله ياللي مالنا)**

- النوع: عرضه برية.

- النص:

يا الله مالنا غيرك عوين — يا عالم الغيب عالي في سماه

يا الله أعيادنا طول السنين — بجاه زمزم والركن إللي بناه

رزوا آنشور العيد وأنتم باسمين — للدولة إللي خصها الله في حماه

عارضه برية

♩. = 65
1
المؤدى
المجموعة
الطار
طبل نصيفى خمار
طبل نصيفى لاعو
طبل نصيفى لاعو
5
وين عا رك غية انا ما لى ي هى لا يا
يال
لاه ي هى ل ا م وين عا رك غية

تابع يا الله ياللى

(مدونة 7)

- التحليل الموسيقي:

1. اللحن: ويشمل:

- المقام الموسيقي:جنس نهاوند علي الحسيني.
- المدي اللحني:من نغمة (لا) إلي (ري1) مسافة الرابعة.
- نغمة البداية والنهاية:نغمة (لا).

2. الإيقاع: ويشمل:

- الميزان: ثنائي مركب.
- السرعة: 65.

3. الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

- الشكل البنائي الموسيقي:

تتكون الأغنية من عبارة موسيقية واحدة تتكون من أربعة حقول (موازير)، تبدأ بسكتة كروش ثم البداية علي نغمة (لا) ثم قفزة لمسافة الثالثة إلي نغمة (دو1) ثم مسافة ثانية صاعدة إلي نغمة (ري1)، ويتتابع اللحن في شكل سلمي هابط حتي ينتهي بالركوز علي درجة الحسيني (لا)، ويتكرر هذا الأسلوب ويعاد مع التغيير في كلمات الأغنية وبالتبادل بين المؤدي والمجموعة، وتبدأ الأغنية دون أية مصاحبة للآلات الموسيقية، وبعد أداء العبارة مرتين من جانب المؤدي ثم المجموعة تبدأ المصاحبة من الآلات الإيقاعية (الطار ـ الطبل النصيفي)، واللحن بسيط ومحدود النغمات ولم يتعد الأربع نغمات (لا ـ سي ـ دو1 ـ ري1) ولا توجد قفزات لحنية سوى قفزة واحدة وهي مسافة الثالثة.

نتائج البحث:

بعد التحليل الموسيقي لعينات البحث، توصل الباحث من خلال السبعة نماذج الي النتائج الآتية:

1 - المقامات:

لم تستخدم الألحان في عينات البحث نغمات المقام كاملاً، وإنما أغلب الألحان كانت تدور حول الأجناس، وكانت النغمات المستخدمة بين أربع الي ست نغمات، ونادراً ما استعرضت الألحان والأغاني نغمات المقام كاملة، وكان هناك تنوع في استخدام الأجناس، وظهر جنس النهاوند كثيراً مصوراً علي درجات مختلفة كما في النموذج الأول والخامس والسادس والسابع، وهناك استخدام للسلم الخماسي كما في النموذج الثاني.

2 - المسار اللحني والقفزات:

المسار اللحني في كثير من الألحان يأخذ الشكل السلمي أي نغمات سلمية صاعدة وهابطة في حدود ثلاث وأربع نغمات، وأحياناً قفزات لحنية محدودة لم تتعد مسافة الثالثة والرابعة والخامسة.

3 - الشكل البنائي (الصيغة Form):

أغلب الأغاني تقوم على فكرة لحنية واحدة بسيطة، تتكون هذه الفكرة ما بين ثلاثة الي أربعة مازورات، ولم تتعد الستة مازورات ويمكن أن يطلق عليها صيغة (أحادية)، هذه الفكرة اللحنية الواحدة تعاد وتكرر عدة مرات بالتناوب بين المؤدي (المنفرد) وبين المجموعة (الكورال) مع تغيير النص الشعري.

تعليق الباحث:

بعد استعراض نتائج البحث يري الباحث أن سمات الأغنية الشعبية ومقوماتها الأساسية تظهر وتتجلي في الأغنية الشعبية الكويتية من حيث وظيفتها ودورها في المجتمع والسهولة والبساطة والتلقائية التي تتسم بها ألحانها، فالألحان سهلة وبسيطة التركيب والمصاحبة الإيقاعية لجميع الأغاني جاءت مناسبة للألحان، وأغلبها إيقاعات معروفة ومتداولة يدركها أغلب أفراد الشعب لأنها منتشرة وشائعة ومرتبطة بجميع المناسبات المختلفة.

المصادر والمراجع العربية:

أسيري، معصومة علي. (1997). **أغاني الاحتفالات العائلية في النصف الأول للقرن العشرين في دولة الكويت**، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، معهد الكونسرفاتوار، أكاديمية الفنون.

البلوشي، سلمان حسن. (1997). **مقارنة لفنون أغاني البادية والبحر في الكويت**، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، معهد الكونسيرفتوار، أكاديمية الفنون.

الدوخي، يوسف فرحان. (1984). **الأغاني الكويتية**، الدوحة، مركز التراث الشعبي لدول الخليج.

صالح، أحمد رشدي. (1961). **الفنون الشعبية**، القاهرة، وزارة الثقافة.

علي، أحمد. (1980). **الموسيقي والغناء في الكويت**، الكويت، شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

كمال، صفوت. (1986). **مدخل لدراسة الفولكلورالكويتي**، الكويت، وزارة الإعلام.

مرسي، أحمد. (1983). **الأغنية الشعبية مدخل الي دراستها**، القاهرة، دار المعارف.

أثر الأساليب الفنية الإسلامية على الزخارف النباتية الصفوية لابتكار تصميمات أقمشة ملابس السيدات المطبوعة للسهرة

نجلاء إبراهيم محمد الوكيل، قسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، مصر

تاريخ الاستلام: 2011/4/28 **تاريخ القبول:** 2011/11/13

ملخص

إن الفن الإسلامي الذي انتشر في الأقاليم العربية وغيرها من الأقاليم ما هو إلا صياغة جديدة للفنون السابقة للإسلام في هذه المناطق، بعد أن تأدبت بآداب الإسلام وتشربت روحه، فقد نلاحظ اختلافاً ظاهرياً في الأشكال ولكننا نلحظ أيضاً تآلفاً حقيقياً في الجوهر و المحتوى.(الألفي،188،1973).

وتتميز الفنون الإسلامية بأن هناك وحدة عامة تجمعها بحيث يمكن أن نميز أي قطعة أنتجت في ظل الحضارة الإسلامية في أي قطر من أقطار العالم الإسلامي، ولعل هذا سر من أسرار التفوق في الحضارة الإسلامية وقدرتها الفائقة على صبغ المنتجات الفنية في جميع الأقطار بصبغة واحدة، على أن هذه الوحدة لم تمنع من وجود طرز إسلامية تتميز بها الأقطار الإسلامية المختلفة في عصور تطورها الفني (الألفي،1973، 199).

ولقد اتجه الفنان المسلم إلى استعمال كل وسائل الزخرفة والتزيين فيما أنتجه من تحف وما شيده من عمائر معتمدا على عناصر نباتية وهندسية وخطية وآدمية وحيوانية، وكثيراً ما زاوج بين هذه العناصر، على أن أهم ما تتميز به هذه الزخارف في الأغلب الأعم أنها تميل إلى التجريد ولا تلتزم بالأشكال الطبيعية التي اقتبست منها.

Islamic Techniques' Impact on Safavid Plant Ornaments to Create Fabric Designs Suitable for Ladies' Printed Evening Clothes

Naglaa Ibrahim Mohamed El Wakil, *Textile Printing, Dyeing and Finishing Dept., Faculty of Applied Arts, Helwan University, Giza, Egypt.*

Abstract

It is known that, the Islamic art that has spread allover the Arab regions and elsewhere is only a new formulation of the arts prior to Islam in these areas, after adding the principles and character of Islam. Although external differences of figures may be observed, serious harmony in substance and content exist.

Islamic arts are distinguished by their united character which unites them so that any piece of work produced during Islamic civilization, in any muslim country, can be easily recognized. This is may be one of the excellence secrets of Islamic civilization and its unique ability to produce artistic pieces of the same character in all countries. On the other hand, this unity does not preclude the existence of Islamic styles which distinguishe various Islamic countries in their eras of art development.

The Muslim artist has used all means of decoration and ornamentation in producing antiques and buildings, depending on plant, geometric, linear, human and animal figures. He often coupled these elements although they are mostly characterized by their tending to be abstract not committed to the natural figures they are derived from.

ومما يلاحظ في الزخارف والعناصر النباتية بوجه خاص، أنها ليس لها بداية ولا نهاية إنما تريد أن تمتد لتعبر عن هذا الاستمرار الأزلي للحياة، وعن انطلاقة الروح الإنسانية من قيود المادة التي تحدها، فهذه الزخارف تدل على أن هذا الفنان كان مغرماً بتتبع الأمور بالتحليل البالغ والتفصيل الدقيق حتى يصل إلى غاية الحذق والمهارة، ويستشعر نشوة الانتصار بالتغلب على صعوبة ملء المساحات وتركيب الأشكال المختلفة والوصول إلى التآلف العذب بين هذه العناصر المختلفة (الألفي،1973م،ص193).

لذا فمن الأهمية تتبع الأثر الإسلامي في فنون بعض الأقاليم والأقطار التي خضعت للحكم الإسلامي عامة والزخارف النباتية بها خاصة وقد اختير في هذا البحث العصر الصفوي بإيران وذلك لأنه يعتبر العصر الذهبي لازدهار تلك الزخارف على الخزف والمنسوجات والسجاد بوجه خاص.

ونظراً لقلة الدراسات الأكاديمية التي تناولت أثر الفن الإسلامي على الزخارف النباتية الصفوية من ناحية التحليل الفني المقارن، لذا تفترض الباحثة أنها تتضمن العديد من القيم الفنية والفلسفية الجديرة بالدراسة، ومن هنا يهدف البحث إلى عمل دراسة تحليلية فنية مقارنة للعناصر النباتية الزخرفية على نماذج من الفنون التطبيقية المختلفة في العصر الصفوي في إيران مع عمل دراسة وتوصيف للقيم الفنية والأسس البنائية لتلك الزخارف وذلك لابتكار حلول تصميمية تحمل طابعا خاصا لتصميم طباعة أقمشة السيدات للسهرة.

It is clearly observed in plant ornaments and figures that they have neither a start nor an end but are likely to expand expressing the eternal life and human spiritual freedom away from strains and boundaries. These ornaments prove that the artist was fond of following things by analyzing details to reach extreme skillfulness and professionalism, and feel the glory of victory to overcome the difficulty of filling the spaces as well as installing various figures to reach the sweet harmony between these different elements.

Hence, it is important to follow the impact of Islamic arts in some regions and countries that were under Islamic rule in general and plant motifs in particular. In the present work, the Safavid era in Iran has been chosen for study since it is considered as the golden era in which these ornaments flourished in pottery and textiles and especially on carpets.

Due to the shortage of academic studies that addressed the impact of Islamic art on the Safavid plant ornaments in terms of comparative, analytical and artistic point of view, the researcher assumes that, this point includes many artistic and philosophical values that are worth studying. Consequently, the present study aims to make an artistic analytical comparative study of decorative plant elements on some applied Art models that belong to the Safavid era in Iran along with a description of the artistic values and structural basis of these motifs in order to create design solutions that have a special character in designing ladies' evening printed clothes.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى:

- دراسة أثر الفن الإسلامي على الزخارف النباتية الصفوية لمختارات من الفنون التطبيقية (خزف – منسوجات – سجاد)، دراسة وصفية لمحاولة الاستفادة منها في ابتكار تصميمات معاصرة لأقمشة ملابس السيدات المطبوعة للسهرة.
- عمل دراسة فنية تحليلية مقارنة للزخارف النباتية الصفوية في إيران وغيرها من العصور الاسلامية (الفاطمي، المملوكي، العثماني) وهي الفترة السابقة والمزامنة لهذا العصر من خلال نماذج من الفنون التطبيقية المختلفة لتبيان أثر الأساليب الفنية الإسلامية عليها.

فروض البحث

يفترض الباحث أن:

- الدراسة التحليلية لأثر الفن الإسلامي على الزخارف النباتية الصفوية بما فيها من قيم تشكيلية فنية جمالية يمكن الاستفادة منها في ابتكار تصميمات أقمشة ملابس السيدات المطبوعة للسهرة.

حدود البحث

- حدود البحث الزمانية: دراسة العصر الصفوي في إيران في الفترة من907 – 1148هـ /1502 – 1736م ولمختارات من الزخارف النباتية على التحف الإسلامية في الفترة في العصر (الفاطمي والمملوكي والعثماني) وهي الفترة السابقة والمزامنة لهذا العصر.
- حدود البحث المكانية: تعتمد الدراسة على منطقة إيران والعصور الإسلامية بمصر وسوريا والعراق وتركيا.
- حدود البحث الموضوعية:

1. دراسة تحليلية مقارنة للزخارف النباتية الصفوية المتأثرة بالأساليب الفنية الإسلامية على مختارات من الفنون التطبيقية الصفوية (خزف – منسوجات – سجاد).
2. دراسة فنية تطبيقية لاستحداث حلول تصميمية معاصرة لأقمشة ملابس السيدات المطبوعة للسهرة.

منهجية البحث

تعتمد الدراسة على:

- المنهج الوصفي: في الدراسة الوصفية لمختارات من الفنون التطبيقية الصفوية (خزف- منسوجات- سجاد) المتأثرة والمؤثرة بالفن الإسلامي.

- المنهج التحليلي الفني: في الدراسة التحليلية المقارنة للزخارف النباتية الصفوية المتأثرة والمؤثرة على الفن الإسلامي.
- المنهج الفنى التطبيقي: الجانب الابتكاري في تصميمات طباعيه لأقمشة ملابس السيدات للسهرة.

المقدمة

فتح العرب بلاد إيران في عهد الخليفة الثاني عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ونجحوا في إسقاط الدولة الساسانية، وفى القضاء عليها نهائياً في موقعة نهاوند سنة 22هـ-642م فانكمش أو اضمحل الدين القديم (المجوسية) وأصبحت اللغة العربية هي السائدة.

وقد "لعب الإيرانيون في الحضارة الإسلامية وبالتالي في الفن الإسلامي دوراً عظيماً، وسطروا في قصة هذا الفن فصولاً كثيرة تعد من أروع الفصول وأبهاها ولا سيما في العصر العباسي الأول يوم كانت الخلافة العباسية على أكتافهم واتخذت مدينة "مرو" عاصمة لهذه الخلافة فترة من الزمن على عهد الخليفة المأمون بن الرشيد" (مرزوق، 1980، 155).

وتقسم الطرز الفنية الإيرانية إلى أربعة طرز هي:

1- طراز ما قبل السلجوقي.

2- الطراز السلجوقي 5-7هـ /11-13م.

3- الطراز المغولي والتيموري7-9هـ / 13-15م.

4- الطراز الصفوي 10-12هـ /16-18م.

وقد بلغ الفن الإسلامي في إيران أوج مجده في العصر السلجوقي إذ صاحبهم بلوغ الفن الإسلامي منتهى النضوج الفني والذي بدوره انتقل بثراء أبلغ ودقة أوضح في فنون العصر الصفوي.

الطراز الصفوي: نشأته وتاريخه

" ترجع أسرة الصفويين إلى موسى الكاظم الإمام السابع، وبمرور الزمن استقرت الأسرة في أردبيل التي تقع شمال غرب إيران بالقرب من بحر قزوين وكان أحد أفرادها يسمى الشيخ صفي الدين الذي أطلق اسمه على الأسرة التي حكمت إيران فيما بعد "الصفويين" (فرغلى، 1990، 31).

و"أفلح الشاه إسماعيل الصفوي في أن يستولى على عرش إيران سنة 907هـ - 1502م وأن يؤسس الأسرة الصفوية، وهى أولى الأسر التي أصبح المذهب الشيعي في عهدها المذهب الرسمي لبلاد إيران"(حسن،1940،36) والتي استمرت في الحكم حتى سنة 1148هـ -1746م، ولقد اتخذ من "تبريز"عاصمة لملكه وأصبحت الدولة الصفوية تمتد من نهر جيجون حتى الخليج الفارسي ومن أفغانستان حتى نهر الفرات. ولم تكن لتستمر دواعي الأمن والاستقرار لهذه الإمبراطورية الصفوية إذ "قاد السلطان العثماني سليم الأول السني المذهب جيشاً وزحف نحو إيران في سنة 920هـ- 1514م وانتهت

معركة"جالديران" بهزيمة الشاه إسماعيل الصفوي وتحويل عاصمة الصفويين من تبريز إلى قزوين" (فرغلى، 1990،36- 37).

"أصبحت الأحوال الداخلية والخارجية يسودها الاضطراب التام حتى جلس شاه عباس الأول على كرسي العرش في قزوين سنة 996هـ- 1588م ففي عهده احتلت إيران مكاناً مرموقاً في العالم الإسلامي، فاستطاع بسياسته تحقيق الاستقرار الداخلي والأمان الخارجي، حتى أطلق عليه شاه عباس الأعظم".(فرغلى،1990،45) ولقد حول عاصمة الصفويين من قزوين إلى مدينة أصفهان في سنة 1006هـ-1598م. و"نتيجة لوفاة الشاه عباس حدثت اضطرابات داخلية أدت إلى عودة العثمابيين والأوزبك فهجم الجيش العثماني في عهد السلطان مراد الرابع سنة 1039هـ- 1630م على بغداد وهمدان وكانت الهزيمة للإيرانيين وقد استولى العثمانيون على بغداد سنة 1048هـ- 1638م لتستمر في حوزتهم حتى الحرب العالمية الأولى" (فرغلى،1990،48-49).

التأثيرات الإسلامية على الفنون التطبيقية الصفوية

يمتاز الطراز الفني الذي ازدهر في إيران على يد الأسرة الصفوية بأن كل الأساليب الفنية التي انتقلت إلى إيران وأخذتها من التأثيرات الساسانية وعن العصر السلجوقي والشرق الأقصى في عصر المغول والعصر التيموري تطورت، وهضمها الذوق الايرانى، فبعدت الشقة بينها وبين أصولها الصينية و"عنى الفنانون فضلا عن ذلك بدراسة بعض نواحي الطبيعة والحياة اليومية، وتجلى ذلك في صورهم وفى الزخارف التي استعملوها، وقد زاد عدد المراكز الفنية في إيران"(حسن،1940 ،36-37).

هضمت إيران في عصر الصفويين كل ما ورثته من تقاليد فنية إسلامية سابقة، و"تبلور الفن الإسلامي في أوائل هذا العصر بصورة رائعة وسار في نفس الطريق الذي كان يسير فيه من قبل، طريق السمو والنضوج" (مرزوق،1980،207).

الخزف في العصر الصفوى

يعتبر العصر الصفوى من عصور النهضة والازدهار بالنسبة لصناعة الخزف، وكانت أشكال الأواني متنوعة وتميزت باستخدام اللون الأصفر. والجدير بالذكر "أن الظروف السياسية التي مرت بها إيران في القرن 7هـ من غزو المغول لها، جعل الصناع يرحلون من موطنهم الأصلي متوجهين إلى بلاد الصين والشام ومصر، ومن هنا ظهرت المدارس الإيرانية والصينية معاً لتمتزج مع المدارس المصرية ولتظهر التأثيرات وليظهر بينهم التنافس شديداً" (إبراهيم،2000،11).

"وكان أول ظهور للخزف ذي البريق المعدني في العصر العباسي الذي ينسب إليه أقدم ما وصلنا منه من حفريات مدينة سامرا"،(الألفي،1973،267) وأغلب الظن أنها صنعت في مصر أو العراق ثم نقلت إلى هناك، وقد استخدمت العناصر والزخارف النباتية في زخرفتها بحيث نجد فيها أن العناصر والأرضيات من حولها، تملأها زخارف داخلها "تهشيرات"متوازية ومتقابلة ومتعرجة ونقط في دوائر أو مربعات أو معينات وبقع متلاصقة" (الألفي،1973،269).

وعندما منيت مصانع الفسطاط بالحريق العظيم الذي لحقها في أواخر العصر الفاطمي سنة 563هـ/1168م رحل كثير من الصناع الوطنيين إلى الشرق السلجوقي، حيث الازدهار الحضاري العظيم والذي أصبح بمثابة منطقة الجذب لهم ويمكن أن يكون ذلك أحد التأثيرات لانتقال بعض الفنون الإسلامية الفاطمية للخزف الصفوي. "لقد كانت الرسوم والزخارف التي استعملت في الخزف المحزوز تحت الدهان في أواخر العصر الفاطمي تكاد تكون قاصرة على الزخارف الهندسية والنباتية التي استمرت أشكال عناصرها الموروثة عن التراث الزخرفي المحلي ذي البريق المعدني - فيما عدا الأشكال الزخرفية المستمدة من أشجار الرمان - فلم نعثر عليها في رسوم الخزف الفاطمي في مصر ولكنها انتشرت في رسوم الخزف الأيوبي". (بدر،2003،52-53) أما الأسلوب ألزخرفي الذي استعمل في النباتات فهو استمرار لأسلوب سامراء المحور المعروف باسم "الأرابيسك".

دبت الحياة في الرسوم النباتية في العصرين الأيوبي والمملوكي و"تأثرت بأسلوب الشرق الأقصى وحرية الرسوم الهلينستية التي كانت ما تزال شائعه في مناطق شمال شرق العراق"،(ماهر،1986،82) كذلك امتاز الأسلوب الفني بالتأثير الصيني وكذلك المغولي المتمثل في قرب الزخارف النباتية من زهور وأشجار وثمار من الطبيعة، و"ان كنا في بعض الأحيان نجد بقايا لأسلوب الأرابيسك المحصور في زخارف هندسية على شكل دائرة يخرج منها إشعاعات على شكل مثلثات مملوءة بزخارف الأرابيسك".(ماهر،1986،83-84).

وبصفة عامة فإن تحليل الزخارف المائلة على الخزف المملوكي يوضح تأثيراً إيرانياً، خاصة بالأنواع المعروفة باسم "سلطان أباد وقاشان" في إيران. وقد جاءت هذه التأثيرات نتيجة لهجرة إعداد كبيرة من صناع الخزف الإيرانيين إلى مصر في الفترة التي دمر فيها المغول مراكز صناعة الخزف في إيران وبالتالي يمكن أن يؤدي ذلك إلى انتقال بعض التأثيرات على التوالي من الخزافين المصريين إلى الإيرانيين ومما يدل على ذلك "أن التأثيرات المختلفة على الخزف المملوكي لم تمنع استمرار عناصر زخرفية تقليدية ظهرت في فترات سابقة على هذا العصر واستمرت في أثنائه مثل الموضوعات المتوارثة من العصر الفاطمي بصفة خاصة والتي انتقلت بالتالي للخزف الإيراني"(بسيوني،1984،56).

أما الفتوحات العثمانية في الغرب والشرق فقد أدت إلى اتصال العثمانيين بحضارات البلاد التي أخضعوها لسلطانهم مثل إيران فتأثروا وأثروا في فنونهم "كما أدت رعاية سلاطين آل عثمان منذ البداية للفن والفنانين إلى ازدهار الفنون والصناعات المختلفة وبصفة خاصة الصناعات الخزفية من آواني وبلاطات" (ماهر،1960،7- 8).

(شكل 1)

العصر الفاطمي

غلاف كتاب يرجع إلى القرن 4هـ-10م من مقتنيات متحف الفن الإسلامي، رقاده، تونس

(شكل 3)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية صناعة أصفهان يرجع إلى القرن 14-15م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 42 تحت رقم (728 to B-1888)

(شكل 2)

العصر المملوكي

بلاطة خزفية يرجع إلى القرن 9هـ- 15م من مقتنيات متحف Glasgow انجلترا

المنسوجات في العصر الصفوي

منذ القرن 7هـ تأثرت صناعة النسيج في إيران بالمنسوجات الصينية، ويرجع السبب في ذلك الى "اتساع تجارة إيران مع الشرق الأقصى وقدوم كثير من النساجين الصينيين إلي إيران وبالتالي ظهرت العناصر الزخرفية الصينية مثل التنين والعنقاء وزهرة اللوتس ورسوم السحب بالإضافة إلى الزخارف النباتية المحورة والزخارف الهندسية مثل الخطوط المستقيمة والمتقاطعة والمنكسرة" (إبراهيم،2000،53). "ومن الزهور التي استخدمت كثيرا في زخرفة المنسوجات الإيرانية في القرنين 10-11هـ/16-17م السوسن والزنبق والخزام والورد،كما استخدموا رسم شجر مخروطي الشكل" (حسن،226،1940). وكانت أعظم مراكز النسج في هذا العصر في تبريز وهراه ويزد وأصفهان وقاشان ورشت ومشهد وقم وساوه وسلطانية وأردستان وشروان.

ظهر نشاط تجاري في إيران نتيجة لتوحيد جزء كبير من الشرق الأدنى تحت سلطان المسلمين، مما أدى إلى اتساع صادراتها من المنسوجات الحريرية إلى سائر الأقطار الإسلامية. "وأكبر الظن أن الطبقة الأرستقراطية في عصر بني أمية وبني العباس كانت تقبل كثيراً على شراء المنسوجات النفيسة المصنوعة في إيران" (حسن،1940،212).

ولقد كان العصر الصفوي من أعظم العصور الذهبية في صناعة النسيج الإيرانية، إذ كان الملك والأمراء ورجال البلاط وعلية القوم كلهم يرفلون في الملابس المصنوعة من الديباج وغيره من الأقمشة الثمينة المحلاة بخيوط الذهب والفضة.

وأتقن النساجون الإيرانيون في العصر الصفوي شتى ضروب النسج من ديباج وكتان وأطلس وقطيفة. "وقد وصلت الثروة الزخرفية إلي درجة لم يعرفوها من قبل، فاتخذوا الزهور والفروع النباتية والمراوح النخيلية، ومناظر الحدائق الغناء نماذج لهم، وطبعت الرسوم الزخرفية في ذلك العصر بطابع رشيق جذاب، ينم عن الأناقة والنضوج الفني" (حسن،1940،225-226).

وتتألف الزخارف التي سادت الأقمشة الفاطمية من أشرطة من الكتابة توازيها أشرطة أخرى من أشكال سداسية أو معينية أو بيضاوية، وفى وسط كل شكل رسم طائر أو حيوان أو أكثر في أوضاع متقابلة أو متدابرة، ثم زينت قوائم الحروف بفروع نباتية دقيقة وقد ظهرت تلك الزخارف النباتية وانتقلت بدورها إلى الزخارف الإيرانية الصفوية بأسلوب مبسط أو مع وضع بعض الإضافات إليها.

"وفي العصر المملوكي في مصر والشام زادت البساطة في الزخارف النباتية والهندسية كالمثلثات والمعينات، وزادت البساطة في الزخارف المستعملة في الأقمشة المطرزة بخيوط الذهب والحرير".(الألفي،1973،290-291) وقد امتازت المنسوجات المملوكية برسوم الطيور والحيوانات والأشكال الآدمية والزخارف النباتية المحورة إلي أشكال مبسطة أو هندسية والتي بدورها قد انتقلت إلى الزخارف الصفوية. "وقد كانت المنسوجات الحريرية المنتجة في عصر المماليك متأثرة إلى حد كبير بمنتجات الشرق الأقصى التي أدخلها المغول في العصر الإسلامي حيث وجدت في مصر كثير من هذه الأقمشة وبعضها محفوظ في كنائس أوربا ومتاحفها".(حسين،1969،54-55)

كان يظن في الماضي أن النساجين العثمانيين قد استمدوا الوحي في زخرفة منسوجاتهم من الأقمشة الإيرانية وذلك نظراً لوجود أقمشة عثمانية من القرن السادس عشر يتجلى في زخرفتها الروح الإيرانية، لكن الواقع غير ذلك إذ إننا لمسنا في المنسوجات العثمانية طابعاً خاصاً مميزاً لها تختلف به عن الأقمشة الإيرانية، "فلقد كانت الرسومات على المنسوجات التركية يغلب عليها استخدام العناصر النباتية بعكس الإيرانيين الذين يميلون إلى عرض صور الآدميين والحيوانات وذلك وفق أغراضهم الفنية المتاحة".(جودة،1979،81).

(شكل 4)

العصر الصفوي

ثوب كهنوتي من الحرير صناعة أصفهان يرجع إلى القرن17م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 42 تحت رقم (T.30-1926)

(شكل 5)

العصر المملوكي

حلة كنسية من الحرير مصر ترجع إلى القرن 14-15م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 42 تحت رقم (664-1896)

السجاد في العصر الصفوي

وقد اختلف رجال الفنون في تقسيم السجاجيد الإيرانية فبعضهم يقسمها باعتبار زخرفها، بينما يذهب آخرون إلى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها في إيران، ولكن الوصول إلى هذا التقسيم الأخير ليس سهلاً ميسوراً، لأن البيانات الصحيحة بهذا الشأن نادرة جداً. ومهما يكن من الأمر فإن أعظم السجاجيد الإيرانية شأناً ما يرجع للعصر الصفوي ما بين القرنيين 10-11هـ/16-17م.

وتنوعت الزخارف تنوعاً كبيراً،"فمنها ما نجد أساس الزخرفة فيه صرة كبيرة في الوسط والأركان على أرضية غنية بزخارف الزهور والنباتات، ومنها سجاجيد تغلب عليها الرسوم الحيوانية في أوضاع مختلفة وفي حركات انقضاضية، والأرضية مزخرفة بالنباتات والزهور، وأحياناً نرى الفرسان في الصيد"،(الألفي،1973،294) والبعض الآخر "ذات زهريات قوام زخارفها من الزهور مرتبة في توازن حول محورها الأوسط، يلي ذلك السجاجيد التي كانت زخارفها خليطاً من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية وألوانها غنية،وأخرى مزخرفة برسوم الحوائط وبرسوم الزهور وأخيراً سجاجيد الصلاة"، (حسن،1940،185) ولقد تعددت العناصر والأنماط الزخرفية باختلاف العصر والمكان فنجد مثلاً الفنان الإيراني يمثل الطبيعة في رسومه وزخارفه بعكس الفنان المغولي والتيموري الذي شاعت في زخارفه الروح الهندسيـة. وترسم الورود في زخارف السجاد على شكل يتكون من اجتماع أوراق الزهرة حول كأسها وتكون أوراقهـا غيرمنتظمة، وقد استعمل هذا العنصر بكثـرة في السجاد الإيراني والعثمـاني.

وكانت صناعة السجاد مزدهرة في مصر في العصر الفاطمي، وكان من أهم مراكزها مدينة أسيوط،"وفي العصر المملوكي سادت في السجاجيد الزخارف الهندسية التي تشبه الرسوم الهندسية التي نراها على كثير من التحف التي ترجع إلى هذا العصر كجلود الكتب ورسوم الفسيفساء الرخامية" (الألفي،1973،294).

و قد قامت هذه الصناعة عند العثمانيين على أكتاف نساجي السجاد في إيران ومصر، وكان من الطبيعي أن نجد في بعض هذا السجاد تأثيرات الفن الإيراني من وجود صرة مملوءة بالعناصر النباتية تتوسطها مثل ما كان مألوفاً في السجاجيد الصفوية والمنسوجة في المنطقة الشمالية الغربية حول مدينة

تبريز،كما نجد في البعض الآخر تأثيرات الفن المصري في عصر المماليك أو تأثيرات سجاجيد القاهرة في تقسيم المتن إلى مناطق هندسية مملوءة بالعناصر النباتية".(جودة،1979،83).

(شكل 6)

العصر الصفوي

سجادة من القطيفة ترجع إلى القرن 16م من مقتنيات
متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 99 تحت
رقم (733-1892)

(شكل 7)

العصر الصفوي

سجادة من الحرير ترجع إلى القرن 17م من مقتنيات
متحف فيكتوريا وألبرت قاعة 42 تحت
رقم (T.9.1915)

الزخارف النباتية الصفوية المتأثرة بالفن الإسلامي

إن العناصر النباتية من أوضح المظاهر التي توضح ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها نقلاً حرفياً. فلا نكاد نتبين من الفروع والأوراق إلا خطوطاً منحنية وقد يظهر بينها زهور ووريقات لها فص أو فصان أو ثلاثة فصوص أو أكثر. وقد تخرج تلك الغصون من جذع شجرة أو ساق أو إناء من أغصان أخرى وتمتد على هيئة أقواس أو ثنيات أو التواءات أو حلزونات في اطراد أو تتابع أو تشابك أو تقاطع كما بالشكل رقم(12).و"قد يجتمع فيها أكثر من حركة من الحركات السابقة وأهمها الحلزونات أو الثنيات المتموجة بما يذكر بأغصان العنب وثنياتها وحركاتها، وتخرج من تلك الأغصان عناصر أغلبها أوراق أو زهور تتراوح بين القرب والبعد عن الطبيعة وتشغل الفراغ المحصور بين تلك الغصون وتملأ المجموعة كلها المنطقة المراد زخرفتها" كما بالشكل رقم (13، 14) (شافعي،1970،36).

وامتد التحوير للعناصر النباتية حتى أنها كانت تحتوى على بعض التنظيمات المحورة الصغيرة، بعضها يمثل أنواعاً من الأشجار والسيقان والأوراق والزهور والثمار بشكلها الطبيعي، وبعضها يبتعد تماماً

عن الطبيعة ويفقد صفتها تماماً كنبات، وكذلك السيقان غالباً ما تفقد صفتها كجزء من نبات وتصبح خطاً هندسياً مجرداً كما بالشكل رقم (15، 16)، "وفي بعض الأحيان تختلط العناصر النباتية بأشكال آدمية وطيور وحيوانات وأشكال هندسية بحيث أن الفنان المسلم يعالج فراغ المسطح مهما اختلف وتنوع بدقة ومهارة فائقة" (حسن،1948،252).

ولقد أتقن الفنانون الإيرانيون الرسوم النباتية، ووفقوا فيها توفيقاً كبيراً، فكانت هذه الرسوم على يدهم أكثر مرونة وأقرب إلى الحقيقة الطبيعية منها في سائر الطرز الإسلامية. وقد نقل عنهم الفنانون في الطراز التركي العثماني هذه المهارة في رسم النباتات والأزهار.و"حسبنا أن ندقق النظر في الزخارف النباتية ورسوم الزهور والأشجار في الصور التي خلفتها مدرسة هراة أو في الخزف والمنسوجات النفيسة المصنوعة في إيران في القرنين 10-11هـ/16-17م ثم في القاشاني والخزف والمنسوجات المصنوعة بآسيا الصغرى في الوقت نفسه لتبين جمال العنصر النباتي في الزخارف الإيرانية" (حسن،1940،272).

ومن أهم الرسوم النباتية التي استخدمها الإيرانيون في زخارفهم الوريدات والمراوح النخيلية "بالميت"واللوتس والشجيرات والرمان والأوراق، ولا سيما من نبات شوكة اليهود كما بالشكل رقم (17، 18، 19). وطبيعي أن هذه الرسوم النباتية أصابها ما أصاب غيرها في سائر الطرز الإسلامية من تحوير عن أصولها الطبيعية."ومن أبدع الرسوم النباتية والهندسية في بداية العصر الإسلامي في إيران ما نراه في الزخارف الجصية الجميلة بمسجد "نايين". وكان توفيق الإيرانيين عظيماً في استخدام الرسوم النباتية ورسوم الزهور وفي الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية ولا سيما في الصور وزخارف الخزف والسجاد" (حسن،1940،273).

وقصارى القول أن الإيرانيين لم يهملوا العنصر النباتي في زخارفهم، وذلك على الرغم مما نعرفه عن سيادة العناصر الأخرى. والواقع أننا نستطيع أن نلاحظ بوجه عام "أن الثقافة الفنية القديمة في البلاد التي قامت فيها الفنون الإسلامية كان لها أثر كبير في توجيه الزخارف الإسلامية فيها" (حسن،1940،274).

وفيما يلي نورد عرض وصفي تحليلي فني للزخارف النباتية الصفوية المتأثرة بالفن الإسلامي في كل من العصرين الفاطمي والمملوكي وذلك لوجود أثر للزخارفهما النباتية متأصلة وظاهرة على الفنون التطبيقية الصفوية.

تعتبر الوحدات النخيلية من أهم وأقدم العناصر النباتية المكونة لزخرفة التوريق الإسلامية "الأرابيسك"، وهي العناصر المكونة من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة وتبدو بسبب شدة بعدها عن الطبيعة كأنها رسوم هندسية. وقد بدأت شخصية العناصر النباتية المحورة تبرز منذ القرن التاسع في العصر العباسي وقد كان بدء ظهور زخارف الأرابيسك في القرن (3هـ/9م) وعلى وجه التحديد منذ تأسيس مدينة سامراء سنة 221هـ، حيث تحررت العناصر النباتية إلى حد كبير من أسلوب سامراء المحور وأصبحت ترسم بأسلوب طبيعي إلى حد كبير. "وقد انتشر هذا الضرب من العناصر النباتية المحورة في مصر في العصر الطولوني، وقد انتشر استعمال هذا النوع من العناصر في المشغولات المختلفة من خزف

وسجاد ومنسوجات وخشب ومعادن وزجاج كما استعملت في العمائر والصفحات المذهبة من الكتب"(الألفي،1984،112-113).

"ولقد اندفع الفنان المسلم وهو يرسم التوريق وراء خياله الخصيب، ولكنه أخضع هذا الخيال إلى قوانين التوازن والتقابل والتماثل والإشعاع وهي جميعاً من الأسس الرئيسة التي يقوم عليها فن الزخرفة فخرجت زخرفة التوريق من بين يديه رائعة تشدنا إلى الوقوف عندها كلما وقع النظر عليها" (مرزوق،1974،13).

ولقد أبدع الفنان استخدام الفروع والأوراق النباتية في توازن وانسجام، فأخرج زخارف نباتية من فروع وأوراق متشابكة ومتداخلة كانت هي السمة المميزة للفن الإسلامي في أوربا حتى أن الأوروبيين أطلقوا عليها اسم الزخرفة العربية"الأرابيسك". ويبدو أن "الفنان المسلم في تناوله لزخارف الأرابيسك كان يعني محاولة حل المعادلة اللانهائية للوجود، أو تأكيد مبدأ الترابط اللانهائي لها ولا منتهى" (التهامي،2003،298).

واستطاع الفنان في العصر الصفوي أن يبدع في تنظيم وتنسيق مجموع العناصر النباتية في فن **الأرابيسك** المزخرف بالأوراق النخيلية تارة وأشكال نبات العنب المحور الذي استلهم رموزه وعناصره من الفن الإسلامي الفاطمي والمملوكي بعد إضافة بعض الرتوش الزخرفية عليه في هيئة متماسكة، ونظم تلك العناصر في ضوء ما يملكه من توزيعات متشابهة لذلك الفن للحصول على شكل جيد يستدعي تواجد عملية إجرائية منظمة تتكون من خطوات محددة تؤدي لهذا الشكل النهائي، أي "أنه بداية من التكوين المحدد في الفن الإسلامي الفاطمي والمملوكي استطاع أن يرتب العناصر والوحدات ترتيباً غير مسبوق، ولاءم بينها بطريقة مبتكرة، ونسق بين أجزائها تنسيقاً جعلها تبدو وكأنها شئ جديد اخترع لأول مرة وما هي في حقيقتها كذلك، فلقد جمع هذه الوحدات الموروثة معاً ثم صهرها في بوتقة، ومزجها بفلسفته وأضاف إليها بعبقرية، فخرج من بين يديه شيئاً جديداً لا يخفى عليك أصله، ولكنك لا تستطيع أن تتكر عليه شخصيته الواضحة"(مرزوق،1970،267)، أما من ناحية فن التوريق في العصر العثماني فنجد تشابها يكاد يكون مطابقاً لمثيله في العصر الصفوي.

وبالنظر إلى الزهور التي تقترب في تمثيلها إلى الطبيعة فقد ظهرت بشكل واسع في العصر الصفوي وتنوعت أشكالها ومعالجتها. فلقد أظهر الفنان الوحدات النباتية بشكل مبهر متصل العناصر من حيث ترابط أشكال الأوراق والفروع والزهور المزركشة بالخطوط المائلة بحيث تولدت أشكال زخرفيه جديدة من تلك المعالجة، وهو ما لم يتوفر للفنان المسلم نظراً لاختلاف الطبيعة الجغرافية، فكانت الأزهار الطبيعية نادرة التمثيل في أعماله الفنية وتميل إلى التجريد بعض الشيء، إلا إننا وجدنا قالبين خشبيين ويستخدمان في الطباعة على الأقمشة في العصر الإسلامي المملوكي محفوظين بمتحف الفن الإسلامي تتشابه العناصر والزخارف النباتية والزخرفة الخطية بهما من تلك في العصر الصفوي، بشكل يؤدي إلى الاستنتاج بأن بدايات الزخارف الزهرية الطبيعية في العصر الصفوي يمكن أن يكون منبعها من ذلك العصر الإسلامي الفاطمي أو المملوكي.

أما إذا تتبعنا أشكال الزهريات التي تخرج منها الفروع النباتية المزهرة فإنها "ترجع إلى بداية العصر الإسلامي على تحف من مواد مختلفة ممثلة على تحف ترجع إلى العصر الفاطمي بالقاهرة في المحراب الخشبي بمشهد السيدة رقية"(حسن،1981،258) كما نجدها قد استخدم في العصر المملوكي.

وعلى الرغم من عدم معرفة أو تحديد الموطن الأصلي لزخرفة القرنفل، إلا أنه من المحتمل أن يكون موطنها الصين أو إيران. وقد كان من الطبيعي أن تظهر زهرة القرنفل واضحة جلية في مصر في العصر العثماني حينما كانت ولاية من الولايات التابعة للإمبراطورية العثمانية في القرن (10هـ/16م). ولا غرو في أن زهرة القرنفل كانت من أكثر الأزهار استعمالاً في زخرفة التحف الإيرانية، ومن ثم فقد "تعددت أشكالها وتنوعت أحجامها، فهي أحياناً تبدو مستقلة بذاتها وأحياناً أخرى تظهر متداخلة مع عناصر زخرفيه أخرى سواء نباتية أو آدمية أو رسوم طيور وحيوانات" (التهامي،2003،292-293).

وقد عشق الأتراك زهرة القرنفل، التي كانوا يسمونها karanfil عشقاً جعلهم يرسمونها على كل منتجاتهم الفنية وتحفهم التطبيقية فكانت تميل إلى صدق تمثيل الطبيعة وكان ذلك بتأثير الفن الصيني الذي تسربت بعض أساليبه إلى الفن الإسلامي على يد المغول في إيران ثم انتشر من إيران إلى غيرها من الأقاليم الإسلامية ومنها إلى تركيا. وقد "كثر استعمال زخرفة زهرة القرنفل في الأنسجة القطيفة كذلك في الأنسجة الكتانية المطرزة بخيوط حريرية، فهي أحياناً متداخلة مع عناصر نباتية وهندسية. ولقد كانت الزهور المرسومة على الخزف أقرب إلى الواقعية أو الطبيعية عنها الموجودة على السجاد والمنسوجات" (جودة،1979،28).

وقد أقام الفنان المسلم في العصرين الفاطمي والمملوكي الوحدة بين عناصره الفنية الزخرفية للزهور والأوراق المركبة في سياق منظم، متآلف يخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد، وقد أذاب بعضها في بعض وحل متناقضاتها فظهرت في قالب جديد وهو الوحدة التي تؤلف بينها وتجعلها في صيغة مقبولة. فقد نجح الفنان في خلق زهور و أوراق مركبة قوامها تأليف زخرفي منمق وبترديدات مختلفة، فترسم الزهرة على شكل يتكون من تجمع أوراقها حول كأسها وتكون أوراقها غير منتظمة، أو بشكل كأسي مركب متعدد الأشكال ومحور مع اختلاف الأحجام مما حقق الإحساس بالاتزان للزخرف. وبالنظر إلى الوحدات الزخرفية للزهور المركبة في العصر الصفوي، نجد أن الفنان قد ارتوى من عبق تلك الزخارف وتشكلت لديه أساسيات التركيبة التآلفية لشكل الزهرة الإسلامية المركبة فيرى تشابها واضحا بين التكوين العام لها مع اختلاف أشكال وزخارف التوريق والتفاصيل الدقيقة لتلك الأخيرة عن مثيلاتها في العصرين الفاطمي والمملوكي، فنجد أن كلاً من العناصر يسهم بشئ لا غنى عنه لكي يكون الكل ذا قيمة متكاملة.

وتعد زهرة اللوتس من أكثر العناصر الزخرفية النباتية ظهوراً واستعمالاً في رسوم التحف التطبيقية. و"يعتبر أول ظهور لزهرة اللوتس في الفن الإسلامي في القرن (6هـ/12م) على خزف مدينة الرقة بالعراق. ثم ظهرت بعد ذلك على الخزف ذي البريق المعدني بمدينتي قاشان وسلطان أباد، كذلك خزف ومعادن العصر المملوكي في القرنين (7-8هـ/13-14م)، حيث مثلت هذه الزهرة بأسلوب قريب من الطبيعة على صلة وثيقة بنماذجها الصينية التي اشتقت منها نتيجة للتأثيرات الصينية في تلك الفترة بعد الغزو المغولي لإيران والعراق" (التهامي،2003،289). و"قد عدل الفنان المسلم في العصر المملوكي، وهذب في زهرة اللوتس فخلق منها زهرة مركبة، وأصبحت بتلاتها تلتف بحركة مرنة في تعانق رائع مع الطبيعة ذات حيوية

وجمال، ولقد كانت تسمى أحياناً بزهرة الزنبق fleur de Luis. وقد أثرت زهرة اللوتس المملوكية على العناصر الزخرفية في رسوم الأنسجة الإيرانية، وذلك كنتيجة واضحة لتأثيرات الشرق الأقصى، ولكن هناك اختلاف بين زهرة اللوتس المملوكية وزهرة اللوتس الصفوية، حيث أن الأولى أكثر طبيعية وحيوية من الثانية" (التهامي،2003،290).

أما في العصر العثماني فلقد استفاد الفنان من تلك الزخارف الصفوية فظهرت متشابهه بشكل واضح ولكنه زاد عليها بتفاصيل دقيقة منمقة للزخرف المستخدم لتظهر أكثر حيوية وجمالاً من مثيلاتها في العصر الصفوي. "ولقد استخدم الفنان التركي زهرة اللوتس في زخرفة أنسجته ولكنها كانت في نطاق ضيق ومحدود بالنسبة للزهور الأخرى" (التهامي،2003،291).

برع الفنان في العصرين الفاطمي والمملوكي في إخراج عنصر الزهور والأوراق الكأسيه فجاءت ورقة نبات العنب الثلاثية الأطراف محققة للموازنة بين جميع أجزائها المتواجدة في العمل مما أحدث نوعاً من الاتزان التشكيلي لها، فتظهر العناصر الزهرية متماثلة على جوانب المحور ولكن مع التغيير الشكلي للتوزيع الخطي بها، ثم تحورت تلك الوحدات بصورة أكثر تعقيداً فتدرجت في أسلوب التحليل من برعم بين شقين نباتيين الى تحوير بتعدد التقسيمات الداخلية بها بشكل زخرفي متقن. ولقد استمدت الزهور والأوراق الكأسيه الصفوية عناصرها من تلك الأخيرة بحيث ظهر نبات ورقة العنب بنفس تكوينها الثلاثي الهيئة ولكن مع إضفاء نوع من الزخارف الداخلية المتقنة لربط الأجزاء بعضها ببعض. أما العنصر المحور في العصرين الفاطمي والمملوكي فقد ظهر في العصر الصفوي بشكل واضح ومشابه له ولتكوينه مع إظهار بعض التوزيعات المختلفة للوحدة بأشكال جديدة.

أما في العصر العثماني فقد ظهر شكل زهرة كأسيه متمثلة في زهرة اللاله (شقائق النعمان) وهي تتكون من نفس التوزيع الثلاثي للأوراق مع اتزان واستطالة في المحور الشكلي بها وهو ما ظهر في بعض الأزهار الإيرانية ولكن بأسلوب أكثر تحويراً.

ظهرت رسوم الأوراق النباتية البسيطة والمركبة على زخرفة الأنسجة إما مستقلة بذاتها كزخرفة أو متداخلة مع زخارف أخرى أو ممثلة للأوراق في زخارف ورسوم ونهاية الفروع النباتية والأغصان، "وظهرت الورقة النباتية بصورة بسيطة كالورقة الثلاثية والخماسية وكذلك الأوراق المسننة والرمحية وأنصاف المراوح النخيلية، وتنوعت أحجامها ما بين أوراق صغيرة أو أوراق كبيرة" (التهامي،2003،297) وقد زينت أوراق نبات العنب الزخارف الفاطمية والمملوكية كما استخدمت الأوراق البسيطة والمركبة وأوراق العنب الخماسية، ولقد كان الفنان يرسمها أحيانا ًبأسلوب مشابه للطبيعة وأحياناً أخرى وهو الغالب ترسم بأسلوب محور وكان لا يتقيد في طريقة رسمها بأبعادها الأصلية وربما كان ذلك إضافة إليها من الناحية الجمالية. فلقد جاءت الأوراق ملتوية أو ممتدة لأعلى أو بانثناءة دائرية حول عنصر ما أو متشابكة مع أحد الفروع والأغصان. ولكن في النهاية، فقد أعطى الفن الفاطمي والمملوكي قواعد لرسم عناصر الأوراق للعصر الصفوي. "فالتشكيل العام للأوراق أساسه وتركيبه من المنبع الأصلي وقد أضاف إليه الفن الصفوي كالعادة العديد من التفاصيل الزخرفية الداخلية والخارجية للحواف، فهو يضيف إليها ما يكملها ويجملها من وجهة نظره ويجعلها صالحة كزخرفة. وقد وضحت الأوراق النباتية المحورة في زخرفة الأنسجة الإيرانية بينما هناك فروع نباتية تحمل أوراقاً بسيطة مسننة وزهوراً وثماراً"

(التهامي،2003،297)، فنرى الفنان الصفوي يرسم عناصر نباتية أخرى داخل الأوراق نفسها وبصفة خاصة رسوم الأزهار وفي هذه الحالة تصبح هذه الأوراق أوراقاً مركبة. وقد سار على نفس هذا الدرب وزاد عليه الفنان في العصر العثماني، فلقد أبدع هذا الفنان في زخرفة الأوراق بأسلوب لم يصل إليه طراز من الطرز الإسلامية من قبل ولكن مع أخذ الأساس والقوامة من الفن الصفوي.

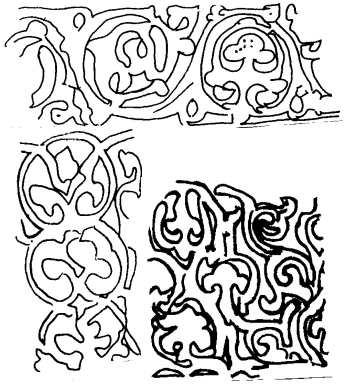
كان توفيق الفنان في العصر الصفوي عظيماً في استخدام الرسوم والفروع النباتية التي تحمل الزهور والأوراق وفي الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية "ولا سيما في الصور وزخارف الخزف والسجاد"،(حسن،1940،273)، ونلمس هذا الأسلوب في معالجة زخارف المساحات فيه التنوع والوحدة وهي من أهم صفات العمل الفني الناجح. فقد نجح الفنان الصفوي في عمل ربط لكل عنصر زخرفي بالوحدات الفنية الأخرى بطريقة متكاملة في ذاتها وهي أيضا متكاملة مع سائر العناصر التي تجمعها المساحة الكلية. فقد خرجت الأغصان والفروع وامتدت بتتابع وتشابك حلزوني أو على هيئة ثنيات أو أقواس لتجمع ما بينها شتيت العناصر المبعثرة في كل واحد متكامل فنياً.

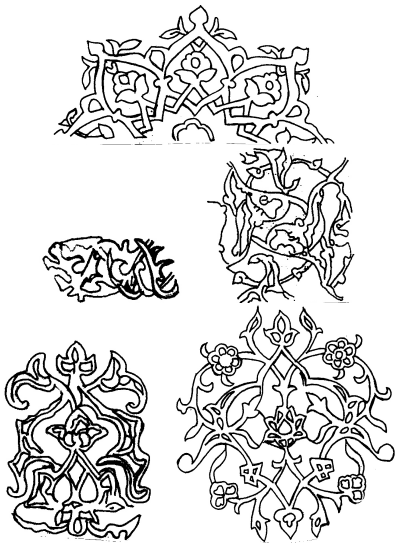
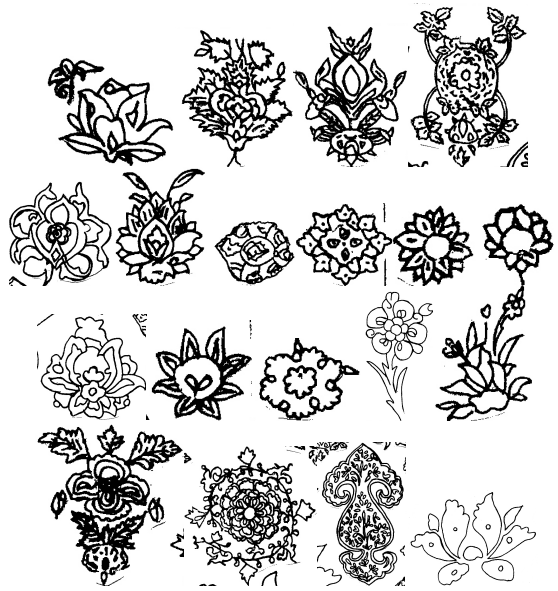
ولقد استفاد الفنان الصفوي من الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والمملوكي في أسلوب الحركة الضمنية للعناصر وأهمها الحلزونات أو الثنيات المتموجة الخاصة بأغصان العنب وثنياتها وحركاتها. ومن خلال تلك الحركة تخرج الأغصان عناصر أغلبها أوراق أو زهور وتشغل الفراغ المحصور بين تلك الغصون فتكون أشكالاً حدودها منحنية لا نكاد نتبين الملمح الأساسي للزخرف المتصل بذلك الفرع الغصني.

وقد تشابهت أشكال الزهور المترامية فوق الفروع النباتية المختلفة في العصر العثماني بنظيراتها في العصر الصفوي، ولكن تفوقت عليها الزخارف الإيرانية الصفوية في تلك النقطة من حيث التنوع والإبداع الفني للمنظومة الشكلية للزخارف النباتية ذات الفروع المحملة بالزهور والأوراق.

وخلاصة القول "أن عالم النبات كان مصدر إلهام للفنان المسلم، وكان تعبير هذا الفنان عن النبات يتراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من كل أثر طبيعي وبين التزام أشكال الطبيعة التزاماً يكون قريباً نسبياً أو بعيداً حسب العصور والأقاليم.وعلى الرغم من كل هذه الأساليب والاتجاهات، فإننا نلاحظ أن هناك شخصية متميزة وإطارا عاماً يجعلنا نحكم بأن هذا الزخرف من منتجات الفن الإسلامي"(الألفي،1984،113).

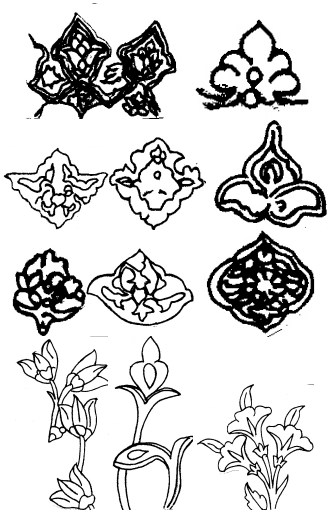
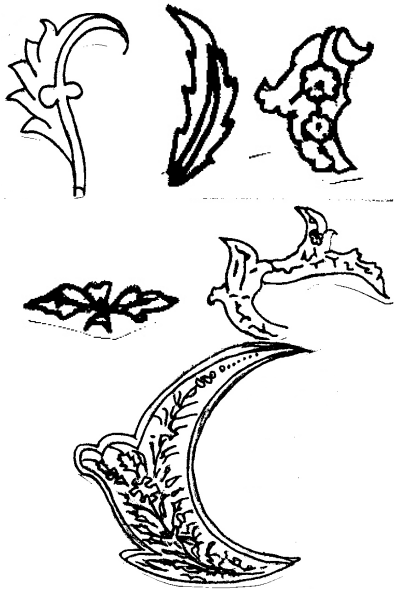
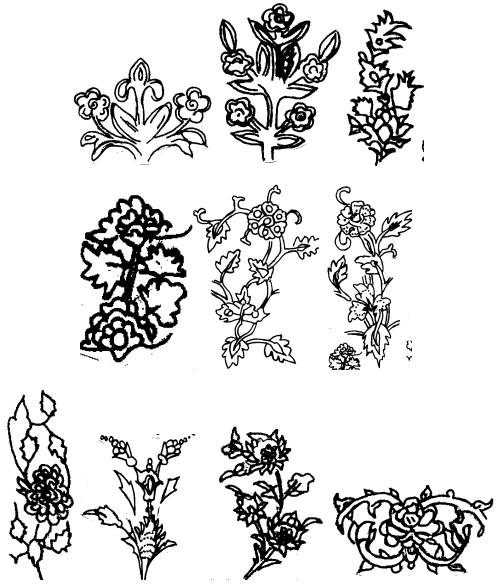
وفيما يلي عرض جدول تحليلي مقارن للزخارف النباتية لكل من العصرين الفاطمي والمملوكي والعصر الصفوي والعصر العثماني:

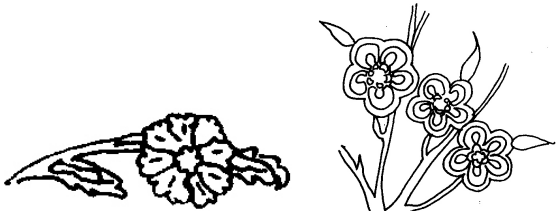
	الأرابيسك	الزهور الطبيعية	الزهور والأوراق المركبة
العصر الفاطمي والمملوكي			

عصر الصفوي			

العصر العثماني	(جودة، 1979، 45)	(جودة، 1979، 32)	
	الزهور والأوراق الكأسية	الأوراق البسيطة والمركبة	الفروع النباتيـة

العصر الفاطمي والمملوكي

العصر الصفوي			

العصر العثماني	(جودة،1979م،ص36)	(جودة، 1979، 29)	

(شكل 8)

العصر المملوكي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم (1883-1222)

(شكل 9)

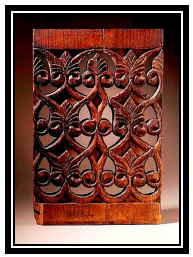
العصر المملوكي

قطعة خزفية من القرن 14م من مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم (M.83.251.12)

(شكل 10)

العصر المملوكي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.2001.86)



(شكل 11)

العصر المملوكي

فاصل خشبي من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.2002.1.32)

(شكل 12)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.73.5.757)

(شكل 13)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.73.5.756)

(شكل 14)

العصر الصفوي

جرة خزفية أصفهان من القرن 17م مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم (692-1902)

(شكل 15)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية من القرن 15م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.73.5.756)

(شكل 16)

العصر الصفوي

قطعة خزفية من القرن 17م مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم (266-1884)

(شكل 17)

العصر الصفوي

بلاطة خزفية من القرن 15م مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.2002.1.260)

(شكل 18)

العصر الصفوي

جرة خزفية من القرن 15م مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma

(شكل 19)

العصر العثماني

طبق خزفي 10هـ-16م متحف باستوكهلم / السويد Mediterranean an Near Eastern Antiquities

(شكل 20)

العصر العثماني

بلاطات خزفية القرن10هـ-16م المتحف الملكي باسكتلندا

(شكل 21)

العصر العثماني

بلاطتين من الخزف من القرن 17م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم (M.73.5.27a-b)

(شكل 22)

العصر العثماني

بلاطة خزفية القرن11هـ-17م المتحف الملكي باسكتلندا

(شكل23)

العصر العثماني

بلاطة خزفية من القرن 16م من مقتنيات متحف لوس انجلوس lacma تحت رقم(M.2001.85.4)

الأفكـار التصميميـة:

"إن كلمة تصميم تعنى محصلة جهد منظم لخطة ذات أهداف ووظائف محددة، وذلك باستخدام أسس وقواعد التصميم كوسيلة اتصال Means of relating لعناصر الفنون المرئية، فهي لغة الفنان التي يستخدمها للتعبير عن أفكاره ولخلق موضوع مرئي" (Pandell, 1975, 29) .

"فالتصميم هو عملية تخطيط أو وضع لهدف، وهذا التخطيط أو الهدف يدرك مسبقاً في العقل ويتم تحقيقه بوسائط مادية مختلفة، وهو يعتمد أساساً على المكونات الحسية للفنان وفردية إنتاجه". (Joyce, 1993, p17) وعادة يبدأ التصميم بفكرة أو موضوع وبعد ذلك "يختار المصمم المادة الرجعية لتنمية الفكرة ويربطها مع الخيال، والتخطيط والإحساس باللون" (Bevlin, 1970, 4) .

فوظيفة المصمم هي "حل مشاكل اتصال المنتجات، المفاهيم، الصور والتنظيمات في الشكل الأكثر أصالة وفاعلية وذلك من خلال الموازنة بين عناصر مختارة بعناية ومنظمة بحيث يكون تقديم هذه العناصر مبنية على صيغة تكون بسيطة في جوهرها وبحيث تكون مهذبة بواسطة المراحل الكثيرة التي تطورت من خلالها" (Swann, 1987, 6).

وتتضمن العملية التصميمية جانبين هامين ومتلازمين وهما: الجانب الوظيفي والجانب الجمالي و"يتجلى الجانب الجمالي في كيفية معالجة النواحي التشكيلية للتصميم بما يتناسب مع مقومات التطور والموضة. أما الجانب الوظيفي فيتمثل في المواصفات التنفيذية وشروط ومتطلبات التقنية المستخدمة، ومدى ملاءمتها لإخراج التصميم في أوضح صورة" (أنور،239،1995).

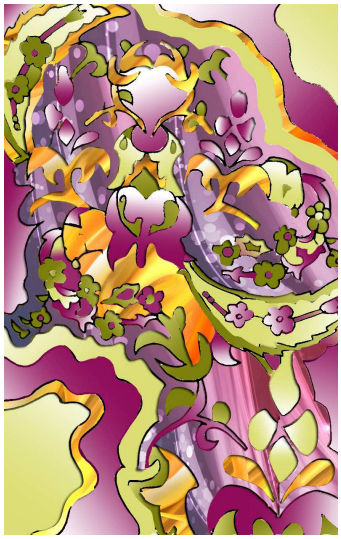
وسوف يتم عرض لمجموعة الأفكار التصميمية ونواتج معالجتها باستخدام الحاسب الآلي. وقد راعت الباحثة في هذه الأفكار الأسس البنائية والتشكيلية والجمالية للتصميم الذي يتناسب مع أقمشة السيدات المطبوعة للسهرة وأرفق بكل فكرة تصميمية مستقلة تحليلاً فنياً.

دراسة فنية تحليلية للأفكار التصميمية

الفكرة التصميمية رقم (1)

قوام هذا العمل الفني اعتمد على عدة عناصر نباتية من العصر الفاطمي والمملوكي والصفوي والعثماني.وتتواجد العناصر في هذه الفكرة التصميمية في ارتباط داخلي متضامن مما يخلق الوحدة التي يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر مجتمعة. فلقد تضامنت العناصر الفنية في هذا العمل وقامت الباحثة بعمل ترديد عكسي للخط الشبه دائري من خلال زخرف الأوراق المحيط بالزخارف النباتية الأخرى بطريقة متضادة في الاتجاه وذلك لتوجيه الحركة الداخلية للتصميم إلى نطاق خارجي له لا تحده أي انغلاقات خطية ولكي تخلق الوحدة المسيطرة عليه. ولقد ألقت الدارسة الضوء على العنصر الخفي في التصميم وهو الكتلة والفراغ، فلقد رسخت فكرة استخدام الكتلة في الجزء العلوي لثلثي التصميم من خلال تكتل الزخارف النباتية مما أعطى دعامة للتصميم أضفاها عليه استخدام الفراغ في أسفل التصميم كمتنفس عام للوحدة الفنية.

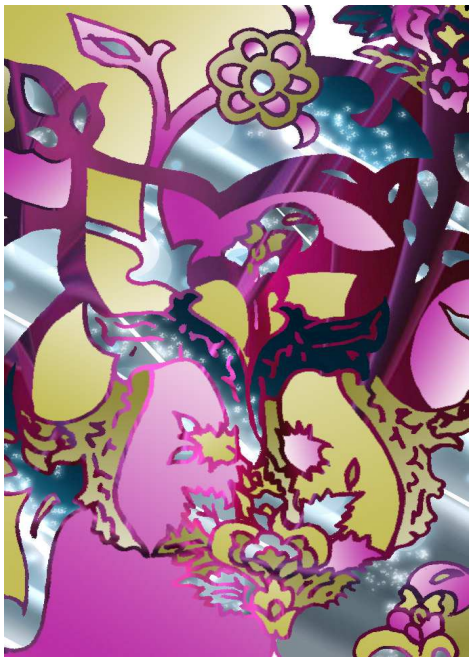
ويلاحظ في هذا التصميم الاتزان نتيجة للتماثل التقريبي بين جانبي المحور الرأسي له وبالرغم من أن جانبي الهيئة مختلفان فعلاً إلا إنهما بقيا متشابهين إلى درجة تشعر الرائي بايجابية المحور. ولقد تم عمل مغايرة في أحجام ومساحات العناصر المكونة للعمل الفني وأوضاعها مما يؤدى إلى تقوية إدراك الوحدة والترابط بين الأشكال،مع الاستفادة من أن كل عنصر من العناصر التشكيلية مرتب بحيث يكمل كل منهما الآخر أو يعوضه.ولقد استخدمت الألوان بحيث تكسب العلاقة اللونية نوعاً من الترابط بين الشكل والأرضية، فجاء توزيع الألوان الساخنة والباردة متدرجاً وفي توزيع ظلي للدرجات اللونية.



الفكرة التصميمية رقم (1)

الفكرة التصميمية رقم (2)

الفكرة التصميمية رقم (3)



الفكرة التصميمية رقم (4)

الفكرة التصميمية رقم (5)

الفكرة التصميمية رقم (6)

الفكرة التصميمية رقم (2)

بناء هذا التصميم اعتمد على تناول عناصر زخرفيه مختلفة قوامها العناصر النباتية المنتقاة من الفنون الإسلامية الصفوية والمملوكية والعثمانية. ولقد استفادت الدارسة من القيمة التشكيلية والتعبيرية للخط المائل في الوحدة النباتية وهو في ذاته رحلة إيقاعية تأخذ قيمتها من النظام الإيقاعي، وهو نظام أساسه التنوع في اتجاه الخط حيث يمتد أو ينثني أو يقوس، ولكن القيمة الأخرى تتحقق فيما يحصره من أشكال أو مساحات لونية. فبتقاطع الخطين المائلين المكونين من أحد الأوراق النباتية للفن الصفوي مع زخرف نباتي آخر باتجاهين متضادين نتج عنه نوع من الاتزان المنشود مما أعطى شكل قبة تحوى بين جنباتها الشكل الزخرفي الرئيسي الكبير في الحجم في أسفل التصميم.

وقد استفادت الدارسة في هذا العمل من قيمة السيادة حيث يظهر في هذا العمل سيادة العنصر النباتي المكون من أحد زخارف أوراق الفن الصفوي وما يحصره من زخارف نباتية أخرى على باقي العناصر حيث أن هذا العنصر هو أقرب العناصر لعين المشاهد لكونه في مقدمة العمل الفني. وقد ساعد على زيادة هذه السيادة وضوح بعض التفاصيل بهذه العناصر فمبدأ السيطرة يحتاج إلى اتجاه خطي رئيسي سواء مكاناً مباشراً أو ضمنياً خلال التصميم حيث يتردد بمعدل كبير وأهميته ضرورية. وقد كونت الخطة اللونية للفكرة التصميمية جواً من الإيقاع الفني أوجد علاقات بين الأشكال والوحدات مما حقق الوحدة والاتزان والتعادل فيها مع التنويع في الملامس والأضواء والظلال مما أحدث نوعاً من التآلف والانسجام والترابط بين عناصر التصميم.

الفكرة التصميمية رقم (3)

إن العناصر الزخرفية النباتية التي تشكل هذا العمل الفني لابد وأن ترى في علاقتها لبقية العناصر التي تسهم في بناء التصميم ككل، ويتطلب الأمر إدراك تلك العلاقات العصرية لعناصر التصميم وأسسه وتحديد تلك العلاقات الكامنة فيما بينها. فيتكون هذا التصميم من ترابط عدد من العناصر الزخرفية النباتية المتقابلة والمتماسة والمتقاطعة بطريقة متآلفة ومنسجمة بحيث تظهر في شكل وحدة متصلة العناصر ومتوائمة بعضها مع الآخر.

فلقد استفادت الباحثة من مبدأ تناسق كل جزء من أجزاء التصميم مع الكل L'ordonnance أي كيفية التجميع التي توجد التوافق العام بين أجزائه. فلقد أعطيت لكل جزء من العناصر الزخرفية في العمل الفني قيمته المعنوية والمادية سواء اعتبرت هذه العناصر على حدة أو أخذت على أنها كل متكامل. فالنظام والترتيب في هذا التصميم قد يبعث في خيالنا نوعاً من وحدة الفكر والإحساس والتوافق من خلال العلاقات بين الأوزان والترتيب الزخرفي الذي ينقل للإنسان الإحساس بالاستقرار وهو مصدر للرضي والبهجة.

ويقوم هذا التصميم على استخدام البؤرة المركزية الرئيسية لاجتذاب نظر المتلقي وذلك من خلال التشكيل الزخرفي النباتي المستقر في الطرف العلوي الأيسر للتصميم. وقد قامت الدارسة بعمل التجديد الذي يحمل في طياته الارتقاء لإشباع الحاجات والرغبات الإنسانية المتجددة في انتقاء العنصر الزخرفي النباتي السالف ذكره وهو عنصر مكبر تم توزيعه بأسلوب خلق علاقة تنظيمية بين شتى العناصر المرئية والطابع المميز للخطة الفنية وذلك لتوثيق العلاقات التي تجمع بين الأجزاء جميعاً. ويجمع بين تلك الزخارف الفنية

التنويع في استخدام الألوان الباردة والساخنة بما يتناسب والجو العام للتصميم، وبما يؤكد على أشكاله، كما روعي استخدام الإضاءة والظلال بشكل مقنن حتى لا تشتت ذهن المتلقي.

الفكرة التصميمية رقم (4)

تستقى هذه الفكرة التصميمية عناصرها الزخرفية المختلفة من فن الأرابيسك وبعض الزخارف النباتية الصفوية. وقد اعتمد بناء هذا التصميم على ترتيب الوحدات المكونة للتصميم ترتيباً أوجد نوعاً من الحركة الساكنة، حيث أن التقاء الوحدات النباتية الزخرفية والأرابيسك من شكل الزهرة المركبة في أسفل العمل الفني وفر إمكانية واسعة للمحاورة التشكيلية فوق مسطح التصميم فأنتج نوعاً من الإيقاع الحركي، كما أوجد تشكيلاً ذا علاقات متناسقة ومتسقة جمالياً.

ويلعب الخط في التصميم الحالي دوراً حيوياً، فالتصميمات ذات الخطوط المنحنية تضفى نوعاً من الوداعة والرقة والسماحة. و"استخدام الخطوط ذات المنحنيات الواسعة في هذا التصميم يثير في النفس إحساسا بالهدوء كما أنه من شأن الخطوط المنحنية أن تضم العناصر المتفرقة في التكوين لتصبح كلاً يتميز بالوحدة". (148:4)

ولقد استفادت الدارسة من فكرة أن الوحدة تقتضي وجود فكرة قرابة العناصر الزخرفية من عائلة أشكال واحدة مع إدخال بعض التنويعات وبدون إسراف، وذلك حسب ما يلزم التعبير الفني التصميمي، وذلك من خلال استحداث عناصر زخرفيه ذات التأثير الواحد وإخضاعها لمبدأ الموازنة La symmetrie، الذي يرتكز من ناحية على العلاقة بين أجزاء التصميم ومن ناحية أخرى يرتكز على علاقة الأجزاء مع الكل. ونظراً لتعدد العناصر في هذا التصميم وتنوعها كان لابد من فرض ضرب من الوحدة على التصميم بوجه عام عن طريق استخدام الظل والنور واللون من ناحية والتكرار والترديد لبعض العناصر من ناحية أخرى مثل شكل الزهرة المركبة وشكل الزخرف النباتي في أسفل ومنتصف العمل الفني، حيث يعد تكرار الوحدات باختلاف نسبها وأوضاعها أحد الحلول التشكيلية للتأكيد على العناصر.

الفكرة التصميمية رقم (5)

اعتمد تكوين هذا التصميم على عناصر وزخارف نباتية صفوية وعثمانية ومملوكية.وأساس هذه الفكرة التصميمية هو صياغة العناصر التشكيلية الزخرفية في نسق جمالي يزاوج بين العناصر المتضادة والمتنافرة في وحدة متجانسة ،هذا التضاد بين الخشن والناعم،بين المستقيم والمنحنى،بين الساخن والبارد وبين الكتلة والفراغ. وتميل إلى الحركة الداخلية السريعة والانتقالات بين عناصره المختلفة.

ويتكون شكل التوزيع الشكلي لعناصر هذا العمل الفني من مجموعة من الخطوط تنوعت بين كونها مائلة ومنحنية في عنصر زخرف الورقة النباتية المتصلة بأخرى لخلق شكل قبة في أعلى التصميم.فالخط المائل يعطى الإحساس بعدم الاتزان مما يفيد في إثراء الشعور بالحركة،أما المنحنى فيوحي بالليونة والرشاقة، وخطوط أفقية مستمرة تارة ومتقطعة تارة أخرى،وقد نتج عن تقاطع تلك الخطوط مع بعضها والزخارف النباتية المتنوعة مساحات مختلفة ملأت بأساليب تشكيلية مختلفة.

وحركة أي خط يمكن تفسيرها بأنها طاقة تبدأ معه وتميل إلى الاستمرار، إذ يبنى الفرد في مخيلته خطوطاً وهمية ناتجة عن الطاقة الكامنة فيصل بين أطراف الخطوط والزخارف المتقطعة بحيث تدركها العين كوحدة متصلة.

ولقد استخدمت الألوان الساخنة والباردة متدرجة في التوزيع الظلى للدرجات اللونية وبشكل محسوب مما أكسب التصميم نوعاً من الترابط لكل من الشكل والأرضية.

الفكرة التصميمية رقم (6)

لقد استفادت الباحثة من مبدأ تناسق كل جزء من أجزاء التصميم مع الكل اى كيفية التجميع التي توجد التوافق العام بين أجزائه. فلقد أعطيت لكل جزء من العناصر الزخرفية في العمل الفني قيمته المعنوية والمادية سواء اعتبرت هذه العناصر على حدة أو أخذت على أنها كل متكامل.فالنظام والترتيب في هذا التصميم قد يبعث في خيالنا نوعاً من وحدة الفكر والإحساس والتوافق وهو مصدر للرضي والبهجة.

ويقوم هذا التصميم على استخدام البؤرة المركزية الرئيسية لاجتذاب نظر المتلقي وذلك من خلال عنصر الزهرة المركبة المستقر في وسط الطرف السفلى للتصميم والتي تشع منه جميع العناصر الزخرفية النباتية الأخرى في حالة حركة للأعلى.

ويتضمن العمل ككل نوعاً من الاتزان وذلك من خلال العلاقات بين الأوزان والترتيب الزخرفي الذي ينقل الرائي الى الإحساس بالاستقرار. وقد تحقق ذلك من خلال الركيزة اللونية الصماء في أيمن قاعدة التصميم والجزء الأيسر أعلى التصميم، ويتضاد معها الملمس الخطى واللوني مما يعطى نوعاً من الهدوء والتوازن والاستقرار والرصانة للعمل الفني.

فلقد استخدمت الألوان بطريقة تكسب التصميم نوعاً من الترابط الناشئ عن تلك العلاقة اللونية لكل من الشكل والأرضية، فجاء توزيع الألوان الساخنة والباردة متدرجاً وفى توزيع ظلي للدرجات اللونية وبشكل محسوب.

النتائج

أثبتت الدراسة ما يأتي:

1. مدى الثراء الفني الجمالي في الأعمال الفنية التراثية في العصر الصفوي، كمصدر إلهام لتصميمات مبتكرة حديثة بأسلوب يساير العصر، بحيث يجمع بين الأصالة والمعاصرة.
2. أن التحليل الفني المقارن للزخارف النباتية الزخرفية من خلال نماذج من الفنون التطبيقية المختلفة للعصر الصفوي وغيرها من العصورالإسلامية المنتقاة بمتن البحث قد اتاح مزيداً من الفهم للقيم الفنية ولأثر الأساليب الفنية الإسلامية على تلك الزخارف والأسس البنائية لها مما ساعد المصمم الباحث على التعرف على تطور تلك العناصر واختلافها من عصر لآخر، وهذا يعد فكراً جديداً لاستنباط تصميمات ذات صلة بالتراث ومرتبطة بأداء وظيفي معين ينعكس ايجابياً على المجتمع ويؤصل هويته.

3. أن العلاقة الايجابية بين تصميم أقمشة السيدات المطبوعة للسهرة وبين إبداعات التراث الإسلامي في عصوره المختلفة من خلال إجراء العديد من التجارب الفنية لابتكار تصميمات تناسب وتحقق الغرض الوظيفي.

4. أن العناصر الفنية للزخارف النباتية الصفوية المتأثرة بالأساليب الفنية الإسلامية لها مرونة إعادة التطويع من خلال التوزيع والخطة اللونية التى أوجدت علاقات بين الأشكال والوحدات لتلائم أغراضاً متجددة تناسب المفهوم المعاصر لابتكار حلول تصميمية تحمل طابعاً خاصاً لتصميم طباعة أقمشة السيدات للسهرة.

التوصيات

يوصى البحث:

1. بأهمية دراسة التراث الإسلامي كتراث حضاري وتاريخي متعدد الجوانب والمدارس التي تتميز بذاتيات مختلفة للاستفادة منها في عمل تصميمات ذات وحدات تمتاز ببساطتها وجمال زخارفها وملاءمتها لفن طباعة المنسوجات ومتفقة مع الذوق الحضاري المعاصر.

2. ضرورة الاهتمام بدراسة زخارف الفنون الإسلامية الصفوية دراسة تحليلية مقارنة مع عمل حصر وتصنيف وتحليل لتلك الزخارف لتكون معيناً للبحث العلمي لما لها من أهمية فنية وتاريخية يمكن الاستفادة منها في تصميم طباعة المنسوجات.

3. عمل دراسة مقارنة بين أسلوب الفنان الإيراني في تمثيل الزخارف النباتية وغيره من الفنانين في العصور التاريخيه الأخرى (المغولي والتيموري على سبيل المثال) لزيادة التعمق في فهم وبحث تلك الفنون.

4. ضرورة عمل مقارنات بين المدارس الإسلامية العربية والغربية لدراسة كيفية الاستفادة من التراث وأساليب انتقاله من حضارة إلى أخرى.

المراجع العربية

إبراهيم، جمال عبد الرحيم. 2000. **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي**، القاهرة، كلية الآثار.

الألفي، أبو صالح. 1973. **الموجز في تاريخ الفن العام**، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الألفي، أبو صالح. 1984. **الفن الإسلامي (أصوله، فلسفته، مدارسه)**، ط3، القاهرة، دار المعارف.

أنور، منى. 1995. "**أسس التصميم وخاصية الخداع البصري كفرع من فروعه وأثره في تطوير تصميمات أقمشة الستائر**"، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

بدر، منى محمد. 2003. **أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر**، الجزء الثالث، الفنون الزخرفية، ط1، مكتبة.

بسيوني، محمود إبراهيم. 1984. **الخزف الإسلامي في مصر**، ط1، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة.

التهامي، عائشة عبد العزيز. 2003. **النسيج في العالم الإسلامي منذ القرن (8-11هـ/14-17م)**، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

جودة، عبد العزيز. 1979. "**العناصر النباتية العثمانية وإمكانية تطبيقها في باتيك معاصر**". رسالة ماجستير غيرمنشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

حسن، زكى محمد. 1940. **الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي**، ط1، بيروت، دار الرائد العربي.

حسن، زكى محمد. 1948. **فنون الإسلام**، ط1، ، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

حسن، زكى محمد. 1981. **أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية**، ط2، بيروت، دار الرائد العربي.

حسين، مصطفى محمد. 1969. دراسات في تطور فنون النسيج والطباعة، ط1، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

زهراء الشرق، القاهرة.

شافعي، فريد. 1970. **الزخارف الكأسية البسيطة في الفن الإسلامي**، ط1، القاهرة، الهيئة العامة للتأليف والنشر.

شوقي، إسماعيل. 1998. **الفن والتصميم**، ط1، القاهرة، مطبعة العمرانية للاوفست.

فرغلى، أبو الحمد. 1990. **الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران**، ط1، القاهرة، دار المعارف.

ماهر، سعاد. 1960. **الخزف التركي**، ط1، القاهرة، مطابع مدكور.

ماهر، سعاد. 1986. **الفنون الإسلامية**، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مرزوق، محمد عبد العزيز. 1970. **العمارة العربية في مصر الإسلامية-عصر الولاة**، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مرزوق، محمد عبد العزيز، 1974. **الفنون الزخرفية في العصر العثماني**، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مرزوق، محمد عبد العزيز، 1980. **قصة الفن الإسلامي**، ط1، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

المراجع الأجنبية

Bevlin,Marjorie Elliott. (1970). Design through discovery. 2nd ed. Rinehart & Winston. Inc. United State of America.

Joyce, Carol. (1993). Textile design. New York. Watson-Guptill publication.

Pandell, Russell Stella. (1975). Art in the world. San Francisco. Rinchart press.

Swann, Alan. (1987). Basic design and layout. Oxford. Phaidon press limited.

الاعتبارات التصميمية الواجبة بدور رعاية المسنين

عاصم عبيدات، زيد الحموده وزياد حداد، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك

ضيف الله عبيدات، متحف سمرقند، جامعة آل البيت

تاريخ الاستلام: 2011/7/4 **تاريخ القبول:** 2012/2/8

ملخص

تهدف الدراسة إلى إبراز دور التصميم الداخلي في المنشآت المعمارية الخاصة بكبار السن حيث تشكل هذه الفئة من المجتمع نسبة كبيرة ذات احتياجات خاصة لها مشكلاتها المتعددة كالعقلية، والنفسية، والسلوكية، والاجتماعية، والبدنية. ولهذا تكتسب هذه الدراسة أهمية كبيرة حيث ستسهم في وضع تصور شامل لبيوت الرعاية الخاصة بكبار السن، آخذة بعين الاعتبار مشكلاتهم المتعددة، وذلك بعمل تصميمات نوعية تراعي الاحتياجات الأساسية لكبار السن، والموقع العام لبيت الرعاية الخاصة وما يترتب علية من قرارات بنائية كالتوزيع الداخلي للحجرات المخصصة للإقامة، وصالات الجلوس والاسترخاء، وصالات الطعام، والحديقة والأسوار اللازمة، باعتبار هذه المكونات هي جزء واحد غير قابل للتجزئة.

ولتحقيق هدف الدراسة اتبع منهج الدراسة التحليلية للعديد من الدراسات الاخرى في مجالات التصميم، والعمارة، والسلوك، والشيخوخة ذات العلاقة بالجوانب المختلفة فيما بين عوامل البيئة المبنية ومستخدميها من فئة كبار السن. والتي اتفقت مجتمعة على أهمية التصميم في تحسين ظروف حياة كبار السن، دون أن تأخذ بعين الاعتبار كافة الجوانب المرتبطة بتصميم هذه البيوت وأثرها على فئة كبار السن.

Design Considerations for the Elderly Nursing Homes

Asem Obeidat, Zaid El-Hamoudeh and Ziyad Haddad, *Department of Design, College of Fine Arts, Yarmouk University.*

Daifallah Obeidat, *Samarqand Museum, University of Al Al-Bayt.*

Abstract

The main purpose of this paper is to highlight the role of interior design in the nursing homes. Elderly persons in this category form a large proportion of the community with special needs have multiple problems such as mental, psychological, behavioral, social, and physical health. This study is of great importance as it will contribute to developing a comprehensive concept of elderly nursing homes, taking into account their multiple problems to create appropriate design to meet their basic needs, taking into consideration the general location of the building and the layout of interior spaces, living rooms, and dining rooms, garden and necessary fences, as these things are complentary.

To achieve the objective of the study, an analytical approach was used. This study examined several scientific articles in different areas such as design, architecture, psychology, and gerontology that addressed different aspects of the association between factors of the built environment and its eldrly users. Findings of this paper show that the majority of reviewed studies agree on the significance of design in improving the quality of the elderly people's life. However these studies did not consider all necessary aspects in the designing of elderly nursing homes and its impact on elderly people. This study presents an entire picture of the elderly nursing homes taking into account their needs and abilities, when designing a typical home including its exterior and interior.

المقدمة

يقصد بفئة كبار السن الذين تزيد أعمارهم عن الستين عاماً والتي يلاحظ أنها تزداد بشكل ملحوظ، ويُتوقع أن تصل نسبه هذه الفئة عالميا إلى أكثر من 20% بحلول العام 2050 (La Grace لا جريس، 2002). كما أن هذه الفئة العمرية عادة ما يلحظ عليها الضعف العام، فهي أكثر عرضة للأمراض المزمنة المختلفة (Wunderlich & Kohler وندرليش وكوهلر، 2001) التي تلازم المرضى لفترات طويلة، وقد تدوم مدى الحياة، مثل مرض السكري و ضغط الدم والربو الشعبي والاكتئاب والقلق وأمراض العُته عند المسنين التي لا علاج لها كون المصاب بها يحتاج إلى رعاية خاصة أكثر من حاجته إلى الدواء، ومثل هذه الأمراض بحاجة إلى متابعة طبية متواصلة من قبل الأطباء المختصين والمؤسسات الطبية ذات العلاقة. فعلى سبيل المثال تشير الإحصائيات التي أجريت في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها إلى أن عدد المصابين بالأمراض المزمنة سيصل إلى أكثر من 150 مليون شخص بحلول العام 2030 (Joseph، جوزيف 2006). فهي تنتشر خاصة في الوقت الحاضر انتشارا عالمياً واسعاً وهذا يستدعي بذل المزيد من الجهود لتوفير السبل المناسبة ونشر المعرفة العلمية بأسس الرعاية السكنية والصحية والنفسية والاجتماعية الفاعلة لهذه الشريحة من المجتمع.

مشكلة الدراسة

أولى أساسيات هذه الدراسة هي البحث في الأوضاع السكنية لفئة كبار السن ومنهم الذين يعانون من بعض الأمراض المزمنة. حيث يصاب المريض بفقدان تدريجي للذاكرة والقدرة على التحكم والتركيز، وقد يتطور في بعض الحالات إلى فقدان الشخصية، ونسيان أقرب الأشياء إليه حتى عائلته وبيته (الموسوعة الطبية الصيدلانية 2011). إن الرعاية الخاصة لهذه الفئة تتمثل في توفير العناية الإنسانية، والرعاية بشكل دائم ومستمر. وفي هذه الحالة تعمل البيئات المصممة خصيصا لهذه الحالات على زيادة الكفاءة والفاعلية في مستوى العناية والرعاية (Lawton لاوتن، 2001). حيث يبرز دور التصميم وقيمته في تحسين وتطوير البيئات المبنية من الداخل والخارج لتكون أكثر ملاءمة لمستخدميها، وتهيئ لهم عناصر البيئة المادية المحيطة بهم بقصد تحسين ظروف حياتهم .

اهمية الدراسة

أصبحت هذه الفئة العمرية مثار اهتمام الباحثين الغربيين الذين تناولوا علاقة التصميم الداخلي والعمارة وتأثيراتها على كبار السن على وجه الخصوص. فقد جاءت الدراسات الغربية متخصصة تناولت جوانب متنوعة عكست الاهتمام الكبير الذي يوليه الغرب بشكل عام والولايات المتحدة الأمريكية بشكل خاص بدور بيوت الرعاية الخاصة بالمسنين. غير أن الباحثين العرب لم يعنوا بهذه المواضيع، وبقيت المكتبة العربية تفتقر لمثل هذه الدراسات والبحوث المتخصصة، وتحديدا أثر التصميم الداخلي على حياة كبار السن. ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تأخذ على عاتقها بحث أثر المنشآت المعمارية وتصميمها الداخلي على كبار السن الذين يقيمون فيها، ودعوة الباحثين العرب لتوجيه اهتماماتهم نحو هذا النوع من القضايا الإنسانية الهامة حاضرا ومستقبلا.

مصطلحات الدراسة

أولاً: بيوت الرعاية طويلة الأمد

هي بيوت الرعاية الخاصة المصممة لإيواء شريحة ضعيفة من المجتمع مثل فئة كبار السن بهدف تقديم رعاية متكاملة كالرعاية الصحية، والنفسية، والاجتماعية، والسلوكية بشكل دائم ومستمر (Kane كين، 2001). وعليه فإنه من الضروري الإهتمام بالتصميم، نتيجة الدور الذي يلعبه في تنظيم تلك البيوت وتأهيلها داخليا وخارجيا لتعزيز الظروف الصحية.

ثانياً: أمراض العُته

العُته أو خرف الشيخوخة من زمرة الأمراض العصبية الأكثر شيوعاً لدى كبار السن، وهو مجموعة من الأعراض المؤثرة على مختلف القدرات العقلية كالذاكرة، والسلوكية، والاجتماعية التي من شأنها التأثير على ممارسة النشاطات اليومية المعتادة لدى الشخص المصاب بها (الموسوعة الطبية الصيدلانية، 2011).

الدراسات السابقة

قلة قليلة هي الكتابات و الدراسات التي كتبت باللغة العربية في موضوع هذه الورقة، أضف إلى ذلك أنها لم تتضمن أية إشارات إلى أثر التصميم الداخلي على حياة كبار السن. فقد تناولت بعض الدراسات في مجملها الشيخوخة وسيكولوجيتها وموقف الإسلام من كبار السن (الراوي، 1999) والتعريف بمرض العُته وطرق التعايش معه (عبد الحميد، 1994). إضافة إلى عدد من المقالات الصحفية التي ظهرت في صحيفة الأخبار (حزيران 6، 2008)، وصحيفة الرأي (أكتوبر 13، 2008)، وصحيفة النهار (ديسمبر 26، 2008).

وتناولت الدراسات التي كتبت باللغة الانجليزية التي تضمنها البحث بشكل عام العلاقة بين البيئة المادية لبيوت الرعاية الخاصة طويلة الأمد ومستخدميها من المقيمين ومن يرتبط بهم؛ وبيان أهمية الدور الذي يلعبه التصميم في تهيئة وتوظيف عناصر البيئة الداخلية والخارجية لبيوت الرعاية الخاصة، من أجل تحسين نوعية حياة مستخدميها من كبار السن وتمكينهم من القيام بأمورهم اليومية المعتادة.

وهناك العديد من العوامل المرتبطة بدور التصميم في تأهيل بيوت الرعاية طويلة الأمد الخاصة بالمسنين مثل: تحسين نوعية حياتهم، وأمنهم وأمانهم، والقدرات العلمية، والفنية، والنفسية للأشخاص مقدمي الرعاية لهم (Joseph جوزيف، 2006).

أما بالنسبة لحال الدراسات العربية فهي نادرة جدا وإن وجدت فهي تنظر للموضوع من الناحية التعاملية بمعنى الاهتمام بالمكون البشري مع اشارة قليلة للبحث في الحيز المكاني الخاص بهذه الفئة من الناس، فعلى سبيل المثال هناك دراسة علمية نال صاحبها درجة الماجستير غير منشورة وهي للباحث الاردني وجيه علي أحمد محافظة بعنوان مشكلات المسنين في دور الرعاية في الأردن وهدفت هذه الدراسة إلى تحديد المشكلات التي يعاني منها المسنون في دور الرعاية في الأردن، وأهم مجالاتها، ومدى اختلاف شعورهم بها باختلاف جنسهم، وعمرهم، ومدة إقامتهم في تلك الدور. وثمة دراسة اخرى سعودية

بعنوان تخلّي الأبناء عن الوالدين دراسة اجتماعية على المسنّين المقيمين بدور الرعاية الاجتماعية في المملكة العربية السعودية من إعداد عبدالله بن ناصر بن عبدالله السدحان ، وثمة مؤسسة اخرى في مصر وهي دارالفردوس للرعاية المتكاملة والنقاهة لرعاية كبار السن وذوى الاحتياجات الخاصة تعمل على إيجاد جو عائلى وخبرة فى التعامل مع حالات الزهايمر وقرح الفراش وأمراض الشيخوخة، وهذا في حدود ما وقعت عليه يد اصحاب هذه الدراسة وعليه فإن هذا البحث سيتناول الدور الذي يلعبه التصميم الداخلي والعمارة في تحسين نوعية حياة كبار السن لاسيما المصابين منهم بالأمراض المزمنة التي تتطلب رعاية خاصة.

أثر التصميم الداخلي لبيوت الرعاية الخاصة على حياة ساكنيها:

أشارت الباحثة Calkins كالكينز (2003) إلى ثلاثة أنواع من البيئات التي يمكن أن تقدم من خلالها الرعاية لكبار السن، وهي: (1) البيت السكني الشخصي للفرد وفيه يتولى أفراد الأسرة تقديم الرعاية، (2) منشآت التأهيل الصحي (المستشفيات) التي يدخلها الفرد لفترة قد تمتد شهورا يتلقى خلالها بعض التأهيل الطبي البدني والنفسي ثم يغادر، ويطلق على الفرد هنا بالمريض، (3) بيوت الرعاية الخاصة طويلة الأمد التي قد يمكث فيها الفرد فترة طويلة تمتد أحياناً حتى آخر أيامه، ويطلق عليه هنا بالمقيم أو النزيل؛ لأنه يقيم لفترة طويلة ليس لتلقي العلاج، وإنما قد تكون فقط للحصول على الرعاية، والمساعدة في أمور الحياة اليومية؛ وذلك بسبب الإصابة بمرض مزمن سواءً أكان مرضاً بدنياً أم عقلياً. تعد بيوت الرعاية الخاصة مهمة لكبار السن لأنهم الأكثر عرضة للإصابة بالأمراض المزمنة، فهي بالنسبة إليهم بيوت الرعاية طويلة الأمد (Kane كين، 2001). فالحاجة إلى بيوت الرعاية الخاصة لتقديم رعاية مناسبة طويلة الأمد للمصابين بالأمراض المزمنة ملحة. وسوف تزداد في الأعوام اللاحقة بناءً على التزايد السريع لأعداد المرضى عالمياً، ولهذا يجب أن تنال البيئة المادية قسطاً وافراً من الاهتمام (Calkins & Marsden كالكينز ومارسدين، 2002).

يتطلع كل إنسان إلى الحياة التي يشعر فيها بأنه ذو قيمة ومحبوب، تلك الحياة التي يوجد فيها محفزات على الإنجاز، والأنشطة المختلفة التي تمنح الإنسان المتعة، والاستقلالية، والمقدرة على القيام بما يرغب به. إن قائمة المحفزات لحب الحياة طويلة ومتنوعة وتختلف من شخص لآخر، ولكن ومع تقدم العمر والتغيرات الجوهرية التي تطرأ على القدرات الجسمية، والإدراكية، والسلوكية، والعاطفية تتغير المتطلبات والاحتياجات. ولا يملك عندئذ مقدمو الرعاية الصحية لكبار السن والمقيمين في بيوت الرعاية الخاصة إلا العمل على تحسين ظروف حياتهم قدر المستطاع.

والجدير بالذكر أن أمراض العُتَه التي تصيب كبار السن أمراض تطورية، إذ تحدث للمريض انتكاسات في الإدراك تبدأ بسيطة في المراحل الأولى (Caron كارون، 2005). حيث يصاب المريض في هذه المراحل بضعف طفيف في تذكر الأحداث، خاصة القريبة منها ولكن تبقى لديه قدرة على تذكر الأحداث البعيدة (Zeisel زايسل، 1999)، كما يصاب بضعف في أداء بعض المهارات: كإعداد الطعام، وارتداء الملابس، وتنظيف الأسنان، علاوة على صعوبة تلقي المعلومات الجديدة، ونوبات من الهياج، والتيه المكاني، والحزن واللامبالاة، وكذلك عدم القدرة على تسمية بعض الأشياء البسيطة (الموسوعة الطبية الصيدلانية، 2011).

وتشتد حالة التدهور الإدراكي للفرد في المراحل المتوسطة حيث تسوء حالة الإدراك بشكل كبير حتى يصبح المريض غير قادر على التذكر نهائيا، ويفقد إدراك الزمان أو المكان. وبتقدم المرض لا يستطيع المريض التعبير اللغوي من خلال الكلام العادي أو القيام بالأعمال اليومية البسيطة، وعندها يصبح لدى المريض صعوبة في القراءة واختيار الكلمات والتحدث، وضعف في الرؤية، وفقدان التوازن في أثناء المشي. وفي المراحل النهائية للمرض يصاب المريض بفتور في المشاعر واللامبالاة، والقلق والاكتئاب، والعدوانية والسلوكيات التخريبية، والتيه، والشك في الآخرين، وعدم القدرة على التكلم، والتبول اللاإرادي وعدم القدرة على التحكم في قضاء الحاجة (الموسوعة الطبية الصيدلانية، 2011).

يشير Zeisel زايسل (1999) إلى أن كبير السن المصاب بالعُته يمكن أن يتمتع بالاستقلالية وإدارة شؤون نفسه في كثير من الأمور قبل تقدم المرض عندما يشعر بالأمان في البيئة التي يعيش فيها إذا ما تم إرشاده وتدريبه على كيفية التعامل مع مقدمي الرعاية وتعريفه بالمخاطر التي قد يتعرض لها. وفي المراحل الأولى يستطيع مزاولة بعض النشاطات اليومية في الحديقة وفي المطبخ، ويمكنه المشي، والضحك، والكلام والاستماع، والأكل والشرب. ويبقى في هذه المرحلة إنساناً يشعر ويحس، ويعبر ويتجاوب مع الآخرين، ويفرح ويحزن، ويشعر بالفخر إذا أدى مهارةً بنجاح، ويحترم خصوصيته ويهتم كثيراً بأشيائه ومقتنياته الخاصة كصور أفراد العائلة وقطع الأثاث ويحب الاحتفاظ بها في غرفته الخاصة. وإنطلاقا من هذه الصفات التي قد تشكل أوضاعا وسيناريوهات تصميمية معينة يمكن للمصمم تقديم التصميم الملائم الذي يسهم بفاعلية ملحوظة في تحسين حياة كبار السن المصابين بالعُته سيما في مراحلها الأولى.

ينبغي أن لا يقتصر دور التصميم على إظهار النواحي الجمالية للمحيط الداخلي في بيوت الرعاية الخاصة، وإنما يجب أن يكون عاملا مساعدا على تلبية حاجات قاطنيها الأساسية متضمنة الراحة، والهدوء، والنوم الهادئ، وأداء المهام اليومية دون عناء. وعليه فإن دور التصميم الناجح يتجلى ليس فقط في تلبية الاحتياجات الأساسية، بل في التخفيف من السلوكيات السلبية، والشعور بالقلق؛ وذلك من خلال المعرفة الجيدة بطبيعة مستخدمي البيئة المبنية، فالتصميم قد يكون مصدرا علاجيا إذا عزز تفاعلهم مع البيئة المحيطة، وعزز لديهم الرضا والطمأنينة (Day, Carreon & Stump داي وكاريون وستمب 2000). وقدراتهم البدنية والعقلية من أجل تصميم يتناسب وتلك القدرات (Lawton لاوتون 1977).

تحسين الظروف الحياتية في بيوت الرعاية الخاصة:

المقصود بتحسين الظروف الحياتية هنا، هو جعل المقيم في بيوت الرعاية الخاصة هدفا لاستراتيجيات ووسائل توفير الخدمة، وتأمين الراحة والأمن والأمان، والحرص على صحته ورخائه ومتعته. حيث تشكل الأمراض المزمنة تحدياً، وإرباكاً أخلاقياً، ومهنياً لمقدمي الرعاية. وبما أن فترة المعاناة بهذه الأمراض ليست قصيرة فإن طريقة الرعاية حتماً ستختلف، وهنا تكمن مشكلة العمل الأخلاقي والمهني في تقديم الرعاية المناسبة. إن طبيعة كبار السن تستدعي فهما واهتماما زائدين ومعاملة خاصة، فهم بحاجة إلى توفير أقصى درجات الحياة الكريمة، فلابد من توفير الإدارة المناسبة، والتصميم المدروس لتحقيق حياة مناسبة لهم (Zeisel زايسل، 1999). إن الأنموذج العلاجي التقليدي المعروف بالمستشفى (أنظر الشكل 1) الذي راج استخدامه سابقاً لتقديم الرعاية الخاصة يركز غالباً على الإعاقات الجسدية لا العقلية (Barnes

بارنيس، 2002). ولذلك فقد قام كين (2001) بنقده لأنه يغلب عليه الطابع المؤسسي الذي تكون فيه وحدات الرعاية موجودة مباشرة بعد بهو الدخول يليها ممرات طويلة على جانبيها غرف نوم النزلاء ذات الأسرة المزدوجة والحمامات المشتركة (أنظر الشكل 2). وعندئذ تنعدم وسائل الترفيه وكذلك خصوصية المقيمين، فليس بمقدورهم التحكم والتصرف بالبيئة التي يعيشون فيها من نواحي متعددة كالنوم والأكل، وهذا يفقدهم الشعور بالاحترام وبالذات، فمثل هذه البيئات سلبية أكثر من كونها إيجابية إذ لا تركز على رعاية الفرد وراحته وتحسين ظروف حياته بل إن جلّ همها منصب على العلاج الدوائي.

(شكل 1): الأنموذج العلاجي التقليدي (المستشفى)

(شكل 2): الأنموذج المؤسسي داخل المستشفى

مفردات بيئية ينبغي على المصمم الداخلي والمعماري مراعاتها

بعض مفردات البيئة المادية كالإضاءة والأثاث لها الأثر البالغ على صحة وسلوك المستخدم، نظرا لتاثيرها على درجة الارتياح النفسي والبدني لدى كبار السن، وقد تشكل عائقاً يحول دون تمكينهم من ممارسة النشاطات المعتادة، وتشكل مصدر إزعاج وإرباك لهم، وتثير استجابات وسلوكيات سلبية، وعدوانية عندهم، وتصنع ارباكاً لهم (Brawley براولي 2001). أشارت الباحثة داي وآخرون (2000) الى

مجموعة من العناصر والمفردات البيئية التي ينبغي على المصمم الداخلي والمعماري ان يكون على دراية بها ويجب مراعاتها وهي:

الإنارة: عدم كفاية الإنارة وتوزيعها بشكل مناسب في المحيط يؤدي إلى إحداث أجواء مظلمة وأخرى مضيئة بصورة عشوائية، مما يشكل ظلالاً تشوه حقيقة الأشكال والأجسام. كما أن عدم السيطرة على سطوع الضوء وشدته الناتجة عن الإنارة (الطبيعية والاصطناعية) قد يرهق البصر. وكذلك يجب أن يتآزر تصميم البناء مع تصميم الإضاءة من الداخل والخارج لتسهيل عملية التكيف البصري. كما ينبغي تجنب بعض خامات كساء الأرضيات التي تسبب انعكاس الضوء على العين، والنقوش والألوان المشوشة التي قد تؤدي إلى الإخلال بالتوازن في أثناء المشي، لأن بعض كبار السن يعانون من عدم القدرة على تمييز الأعماق حيث يفسرون الشكل ثنائي الأبعاد على أنه ثلاثي الأبعاد.

السمعيات: عدم السيطرة على الضجيج والأصوات المنفرة كصوت الغسالة، والتلفاز وضجيج السيارات في الخارج، يستدعي إيجاد عوازل للصوت.

الأسطح والأرضيات: سوء استواء أسطح وأرضيات المشي داخل الغرف وتعدد مستوياتها، والإفراط في خشونتها قد يؤدي إلى التعثر بها، كما أن نعومتها قد تسبب الانزلاق والسقوط أيضا.

الأدراج: يجب مراعاة التصميم المناسب للدرج من حيث الشكل كالدرج الدائري والدرج المستمر الخالي من بسطات الراحة، والتأكيد من وضوح حواف الدرج، ووجود مقابض يدوية على الجوانب للإمساك بها في أثناء الصعود أو النزول وأن تكون مناسبة من حيث ارتفاعها أو حجمها بالنسبة لقبضة اليد.

المقاعد: يجب أن تكون ملائمة من حيث الحجم والبناء، والمتانة ومواد الكساء؛ كأن تكون كبيرة، أو صغيرة، أو منخفضة، أو ناعمة، أو عميقة، أو منزلقة حسب حاجة كل مقيم مع مراعاة توزيعها في الفراغات بما يتناسب مع حركة كبار السن.

الحمام: توفير سبل الأمان فيه كوجود المقابض اليدوية المثبتة بشكل مناسب على الجدران، والأرضية الملائمة الخالية من النعومة أو الخشونة، كما ينبغي أن تكون إنارته كافية (أنظر الشكل 3).

(شكل 3): نموذج حمام ملائم لكبار السن

إن دور التصميم وأثره الإيجابي على كبار السن أمر مسلم به فقد تناولته العديد من الدراسات النظرية، والتجارب العملية على اعتبار ان هذه الفئة لها حاجات بيئية خاصة نذكر منها دراسة كل من (Keen كيين 1989 ; Netten نتن 1993 ; براولي 2001 ; وبارنيس 2002). معظم الدراسات وان كانت قليلة ومحدودة فقد ركزت على أمور أساسية تناولت بعض قضايا التخطيط العام، والبيئة الحسية الداخلية للمبنى ، وخصوصية المباني واستقلاليتها.

أولاً: التخطيط العام للمبنى

تتعلق المشكلة الكبرى التي تواجه المعماري والمصمم الداخلي عند القيام بتصميم بيوت الرعاية الخاصة بمدى إمكانية مواءمة البيئة المبنية للمشكلات المرتبطة بكبار السن لاسيما المصابين بالعُته، كالتيه المكاني على سبيل المثال، ويمكن التغلب عليه عن طريق التصميم الملائم من خلال شكل المنشأة وحجمها بحيث تشبه مواصفات البيت السكني بطراز محلي (Marshal مارشال، 1992) (أنظر الشكل 4). بينما المنشأة كبيرة الحجم بأسرتها الكثيرة ذات الطابع المؤسسي تعطي انطباعاً بأن الشخص مقيم بمستشفى. فهي سلبية الدلالة لأنها تزيد من فرص التيه المكاني، وتقلل من فرص التفاعل مع مقدمي الرعاية مما يؤثر على نوعية الخدمات المقدمة (Kellhar كيلهار، 1986). ان بيوت الرعاية الخاصة التي تعزز سهولة الوصول إلى المبتغى المكاني تساهم حتماً في توفير حياة نوعية لقاطنيها (بارنيس، 2002)، ويمكن تحقيق ذلك من خلال التخطيط القائم على العناصر المألوفة ذات الطابع المنزلي والمظهر التقليدي (Kidd كيد، 1996). فقد أشارت بعض الدراسات إلى أنه من الأفضل إيواء مرضى العُته من كبار السن في الطوابق الأرضية بدلا من العلوية لأنها تسهل الوصول إلى الحديقة التي تؤمن سبلاً جيدة للتجول والتأمل (Swane سوي، 1992 ; Williams & Trubatch ويليامز وتروباتش، 1933).

(شكل 4): نموذج سكني الطابع لبيوت الرعاية الخاصة

ثانياً: الخصوصية والاستقلالية

تعد أبعاد الخصوصية: البصرية، والسمعية، اللمسية والشمية (كيين، 1989) من أهم ما يجب الاهتمام به عند تصميم بيوت الرعاية الخاصة بكبار السن (Morgan & Stewart مورغان وستيوارت، 1999). وهناك بعد رابع يضيفه (نيتن، 1993) وهو الخصوصية الاجتماعية لحاجة مرضى العُته من كبار السن للانعزال عن الآخرين. أشارت الباحثة Westin وستن (1970) إلى أربع وظائف عامة للخصوصية يفترض مراعاتها عند تصميم بيوت الرعاية الخاصة بكبار السن:

- الاستقلالية الشخصية: وترتبط بعزة النفس، والحرية الشخصية، والهوية.
- التفريغ العاطفي: لإتاحة المجال للارتياح من الأعباء الاجتماعية المختلفة، والوحدة، وعدم الإلزام بروتين الحياة.
- التقييم الذاتي: لتقييم الأداء الشخصي، والتخطيط للمستقبل؛ فالانعزال يفيد في أمور المراجعة الشخصية، وتصويب الأخطاء.
- تحديد التفاعل مع الآخرين: ليختار الفرد من ينسجم معه من أفراد وجماعات لمناقشة قضايا هامة بثقة تامة.

يمكن تأمين الخصوصية لكبار السن عن طريق ترتيب الأثاث على شكل مجموعات صغيرة حيث تكون فرص الانعزال أو الاندماج مع الآخرين مهيأة عند الرغبة، كما ويمكن توفير الخصوصية من خلال المداخل والتخطيط العام بحيث يتم الفصل بين الجنسين (Calkins كالكينز، 1988). فالتصميم المثالي لبيوت الرعاية الخاصة هو الذي يوفر الخصوصية والتفاعل الاجتماعي في آن واحد (مورغان وستيوارت، 1999)، وعليه فإن إيجاد غرف نوم مستقلة قد يفيد بتوفير الخصوصية من جهة، ويوفر مكانا جيدا للقاء الأهل والأصدقاء بعيدا عن الآخرين من جهة أخرى (براولي، 2001) (أنظر الشكل 5).

(شكل 5): نموذج لغرفة نوم مستقلة

ثالثاً: البيئة الحسية

تشمل المثيرات البيئية الحسية عناصر متعددة مثل الشكل والمنظر والرائحة والصوت واللمس والتذوق ولذا فهي جديرة بالاهتمام عند تصميم بيوت الرعاية الخاصة؛ لأن غالبية كبار السن يعانون من ضعف عام في القدرات الحسية (بارنيس 2002; Bakker بيكر 2003)، ولأنهم يصابون بتغيرات القدرة الاستشعارية، والتفسيرية حتى لأبسط الأحاسيس: كالرؤية والتذوق والشم. فمن خلال البيئة المتعددة الحواس يمكن توفير مثيرات حسية متنوعة تهدئ المزاج العام، وتساعد على الشعور بالسعادة، وتقلل من الشعور بالحزن (Zogla زوغلا 1990 ; Burns Cox & Savage كوكس وبيرنز وسافاج، 2004).

إن للبيئات الخارجية قيمة عالية لجميع المستخدمين خاصة ذوي الإعاقات العقلية إذا أحسن تصميمها؛ لأنها تشجع على الحركة، وتثير الأحاسيس، وتعزز الشعور بالأمان الشخصي (براولي، 2001). فالحديقة من أهم مرافق بيوت الرعاية الخاصة؛ لأنها توفر العديد من المثيرات الحسية مثل: مناظر الأشجار، والأعشاب، والورود، وألوانها، والرائحة المنبعثة منها، ولذلك فهي بيئة علاجية لبعض الأمراض النفسية والجسدية (سوين 1992; ويليامز وتروباتش 1993; Brawley براولي 2002).

تشير بيكر (2003) إلى أن التصميم الجيد لعناصر البيئة المبنية يساعد على تنمية الأحاسيس الضعيفة لدى كبار السن. فللحصول على رؤية سليمة يمكن استخدام الإنارة الساطعة مع معالجة سلبياتها كالإبهار البصري، والمناظر الجميلة تستجلب التحديق والتمتع. كما يمكن أن تساهم المثيرات الضوئية الطبيعية والاصطناعية بالاتجاه نفسه ويمكن استخدامها مصدراً للدفء النفسي أو الجمالي (Kolanowski كولانوسكي، 1990). وتقترح بيكر (2003) تخفيض الأصوات المزعجة المستفزة للمشاعر كصوت الغسالة، والمكنسة الكهربائية، واستخدام الأصوات الهادئة المنخفضة المهدئة للأعصاب مثل الموسيقى. مثلما تقترح استخدام ملامس تبعث على الاسترخاء، والتمتع خاصة في الحمام بإضافة عناصر بيئية مثل الفرو تمكن الشخص لمسها، وتحسسها واللعب بها وذلك لتنمية حاسة اللمس.

إن التصميم المناسب هو الذي يأخذ بعين الاعتبار جميع الجوانب المادية، والمعنوية للبيئة المصممة ويركز على الفرد المستخدم لذلك التصميم، فالتصميم الناجح يركز على الصحة والأمان، ويعزز أقصى درجات الاستقلالية، ويحترم كرامة الأفراد وخصوصياتهم. كما يساعد أيضاً على تحفيز الحركة الإيجابية التي تعزز النشاط، الأمر الذي سيساهم في بناء القوة البدنية، والشعور بالرضى والارتياح، إضافة إلى تجنب المخاطر التي قد تنجم عن البيئة المحيطة وتتسبب في السقوط على الأرض مثل: صلابة الأرضيات وعدم استوائها، وعدم كفاية الإنارة، وعدم ثبات غطاءات الأرضيات كالسجاد (Petit بتيت، 1995).

عناصر التصميم ذات العلاقة بالبيئة المادية الداخلية وسلوك المستخدم

حدد (زايسل، 1999) مجموعة من العناصر التصميمية المهمة التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار عند تصميم البيئة الداخلية لكبار السن وهي :

- الأمن والأمان والتحكم بمخارج ومداخل المبنى.

- ممرات المشي ذات الطابع الحلقي المستمر التي تتناسب مع الأشخاص الذين يعجزون عن إدراك كيفية العودة إلى المكان الذي انطلقوا منه.
- الخصوصية والشخصية من خلال غرف النوم والحمامات.

التفاعل الاجتماعي عن طريق أماكن الالتقاء مثل غرفة المعيشة.

- الحدائق الشافية التي يمكن أن يقضي المقيم فيها فترات هادئة وتحفزه على أداء بعض النشاطات كالمشي، وسقاية وتقليم الأشجار.
- المواصفات السكنية بأن يكون المبنى أشبه بالبيت لا المستشفى من حيث الحجم والتخطيط والأثاث والألوان، على سبيل المثال.
- الاستقلالية من خلال تمكين النزلاء من أداء بعض النشاطات وحدهم والتحكم بمفردات البيئة كالضوء وتكييف الحرارة.

الشكل رقم (6) يوضح مدى ملاءمة العناصر التصميمية المختلفة في بيوت الرعاية الخاصة للمقيمين فيها واحتياجاتهم المتنوعة، فالتوزيع الفراغي في المخطط المرفق يراعي المواصفات السكنية وتنوع الجلسات في غرفة المعيشة لتعزيز الخصوصية والتفاعل الاجتماعي وفي غرف النوم الخصوصية والاستقلالية.

(شكل 6): مخطط أرضي لبيت من بيوت الرعاية الخاصة

إن البيئة المبنية لكبار السن يجب أن تشتمل على عناصر تساعد في تحسين قدراتهم الوظيفية، وتوفر فرصاً لزيادة فاعليتهم وتنمية نشاطهم وتحسين صحتهم. لقد أثبتت الدراسات العلمية أن العديد من جوانب البيئة المادية ذات العلاقة بتوزيع الفراغ الداخلي، والأثاث، والإكساءات، والعزل الصوتي والحراري، وتخفيف إزعاجات الإضاءة، وتسهيل الاتصال البصري والحركي بين الداخل والخارج كالحديقة مثلا، تؤدي جميعا إلى نتائج إيجابية لمصلحة الفرد المقيم واحتياجاته وتحسين نوعية حياته (Hogland & Ledewitz هوجلاند وليدفيتز، 1999 ; زايسل، 1999).

كما يمكن تحسين نوعية حياة كبار السن المقيمين في بيوت الرعاية الخاصة من خلال ربطهم بالمألوف والمرغوب لديهم. فالعناصر التي تميز هذا الأنموذج عن غيره كثيرة، وهي في مجملها تحمل صفات معمارية، وعناصر داخلية تستخدم في البيت من خلال: الحجم، والأثاث، والتشطيبات، واللوحات الفنية، وإضفاء اللمسة الشخصية للمقيم في غرفته كتوفير بعض مقتنياته الشخصية وما إلى ذلك من مواصفات تساعد المقيم مزاولة النشاطات ذاتها التي كان يمارسها في بيته (Lundgren لندجرين، 2000 Day & Cohen, داي وكوهن، 2000). كما تبين الدراسات أن الأنموذج السكني له آثار إيجابية كثيرة من ناحية تحسين الرخاء النفسي والذهني، وتعزيز التفاعل الاجتماعي، وتخفيف العدوانية والسلوكات السلبية، وتقليل الرغبة في مغادرة المكان، وجلب السعادة وتحسين الأداء، وتعزيز حالة الرضا، وتخفيف التوتر، وتقليل نسبة استخدام العقاقير، كما أن الجو سكني الطابع في صالة الطعام يحسن الشهية (Evans & Crogan إيفانز وكروجان، 2001 ; Zimmerman, Sloane, Williams & Boustani زيمرمان وسلون ووليامز وبوستاني، 2005).

إحتياجات كبار السن من الناحية التصميمية

تتحدد احتياجات كبار السن لاسيما المصابين بالعُته من الناحية التصميمية بأربعة عناصر وهي: تحسين المقدرة على النوم، والتوجيه والإرشاد إلى المبتغى المكاني، والتقليل من السلوكيات السلبية، اضافة إلى تعزيز السلوكيات الاجتماعية (لاوتن 2001 ; كالكنز 1988).

- تحسين المقدرة على النوم

يعاني كبار السن بشكل عام من مشاكل كثيرة منها القلق، وعدم المقدرة على النوم. فقد أشار Johnston جونستون (1994) إلى أن ما نسبته 50% من المسنين المقيمين في بيوتهم يعانون من قلق النوم، وأن حوالي 70% من المقيمين في بيوت الرعاية الخاصة يعانون من المشكلة نفسها. وربما يرجع ذلك إلى أن هؤلاء المسنين قد أتوا إلى بيوت الرعاية وقد أخذ المرض منهم مبلغه، أو أن بيوت الرعاية نفسها لم تكن مؤهلة بشكل كاف لتحسين مقدرتهم على النوم. وخاصة إذا ما علمنا أن عدم المقدرة على النوم سواءً الليلي أو النهاري يرتبط بمشاكل دماغية متنوعة (Dale, Burns & Panter ديل وبيرنز وبانتر، 2001). ومسببات هذه الظاهرة متعددة ومتنوعة، منها عوامل مرضية، ومنها ما هو مرتبط بالسلوك والبيئة المحيطة مثل: قلة التعرض لضوء الشمس، وقلة ممارسة النشاطات الحركية، والمكوث في السرير لفترات طويلة، والضوضاء والإزعاجات الليلية (كالكينز 1988).

يمكن التغلب على هذه الصعوبات من خلال العديد من الإجراءات الإدارية المختلفة مثل فصل

المقيمين في غرف مستقلة ومعزولة عن الضوضاء، وتدريب مقدمي الرعاية على كيفية التعامل مع المقيم بقصد تهيئته للنوم. إن الاهتمام بالبيئة المحيطة وتوظيف عناصرها في بيوت الرعاية الخاصة، مع الأخذ بعين الاعتبار هذه المسببات وغيرها من خلال التصميم، يمكن أن يسهم أكثر في التخفيف من مشاكل قلق النوم لدى المقيمين، فبعض الدراسات العلمية وجدت أن التعرض للضوء الاصطناعي لفترة من الزمن قد يكون مفيداً في تحسين المقدرة على النوم، وضبط نظام النوم والاستيقاظ (Quslander, Connel, Bliwise, Endeshaw, Griffiths, & Schennele كوسلاندر وكونل وبليوز وإنديشو وجريفيثس وسكانل 2006). كما أن تعريض كبار السن لأشعة الضوء الساطعة من خلال النوافذ يمكن أن يؤدي إلى تحسين وضبط عملية النوم والاستيقاظ (Stalin, Volicer, Ross Herz, & Cambell, ستالين وفوليسر وروس وهيرتس وكامبيل 1992 ; Steffy ستفي 2002). وكذلك فالضوء الصباحي الساطع يفيد في التقليل من الخمول والنوم النهاري، ويعزز النوم العميق في الليل، ويقلل من السلوكيات السلبية (Mishima, Okawa, Hishikawa, Hozumi, Hori, Takahashi ميشيما وأوكاوا وهيشيكاوا وهوزومي وهوري وتاكاهاشي 1994). كما ينبغي أن تخلو غرف النوم من الألوان الصارخة، مع ضروة أن تكون النوافذ ذات تصميم يسمح بمرور الكمية الكافية من أشعة الشمس والهواء.

- التوجيه والإرشاد إلى المبتغى المكاني

إن مهارات الانتقال والتنقل من مكان إلى آخر داخل البيئة المبنية مرتبطة بالعمر؛ حيث تضعف هذه المهارات بضعف القدرة على الإبصار، والإدراك، والحركة عند التقدم في السن، وخاصة أن مريض العُته يعاني من مشاكل حساسة مثل: التيه وضعف الإدراك المكاني. لذلك لا بد من تسهيل مهمة الانتقال داخل الفراغات المبنية أولاً، من خلال توزيع أجزاء المبنى بطريقة بسيطة، وسلسة غير مربكة أو مشوشة، وثانياً عن طريق الإرشادات الكتابية والصورية، وأحياناً من خلال الألوان والملامس التي تقود الفرد ضمن فراغات المبنى بأقل جهد ووقت. وبالمقابل إن بعض مفردات البيئة الداخلية كالإنارة الخافتة تعيق عملية الإرشاد والتوجيه (Netteen نتن، 1989)، كما أن المصاعد الكهربائية تشكل حاجزاً دون تحقيق هذه الحاجة مثلها مثل الزخارف الأرضية والخطوط، أو السطوح القاتمة اللون (Passini, Pigot, Rainville & Tetreault, باسيني وبيجوت ورينفيل و تتريولت، 2000). هنالك العديد من الأمثلة على التوزيع المربك والمشوش لأجزاء المبنى: منها الرتابة في التكوين المعماري الداخلي، وعدم وجود أماكن مميزة أو نقاط استدلال، وكذلك الممرات الطويلة التي تشتمل على أبواب كثيرة، وعدم وجود النوافذ أو ضعف الوصول إليها إن وجدت، وضعف الإنارة (Rule, Milke, & Dobbs رول وميلكي ودوبس، 1992). ويمكن تجنب هذه العيوب من خلال التصميم المناسب، فبعض الدراسات حددت مجموعة من العوامل التي ترتبط بمستويات عالية من التوجيه والإرشاد منها: البيئة الهادئة، واستخدام أرقام للغرف، والألوان لتمييز الغرف وأبوابها، واستخدام لافتات كبيرة أو خرائط إرشادية، وإستخدام مفردات تذكارية مهمة للمقيمين خارج غرفهم، وكذلك اختيار أشكال معمارية بسيطة مثل شكل حرف L والشكل المربع (McGilton, Rivera, & Dawson ميكجلتون وريفيرا وداوسون 2003 ; Nolan, Mathews, Harrison, نولان وماثيوس وهاريسون، 2001)

أشارت دراسة كيد (1996) إلى شكلين من التخطيط الفراغي يمكن استخدامهما في تصميم بيوت

الرعاية الخاصة، ويمكن أن يساهما في تسهيل وصول الشخص إلى المبتغى المكاني: التخطيط المركزي والتخطيط المنبسط (أنظر شكل رقم 7). في التخطيط المركزي تكون النشاطات الأساسية في مركز المبنى والذي يفيد في التواصل البصري المتكامل، فتسهل فيه مراقبة المقيمين وتمكنهم من رؤية كامل المحيط مما يسهل عليهم تحديد مقصدهم المكاني بسهولة. أما التخطيط المنبسط فيحاكي شكل البيت التقليدي المألوف الذي يمكن التنقل داخله بسهولة ويسر. كما أشارت دراسة نتن (1989) إلى أن بيوت الرعاية الخاصة المتناثرة المنفصلة على شكل مجموعات تضم وحدات سكنية صغيرة ذات ممرات قصيرة هي أكثر الوحدات تحقيقاً لهدف الوصول للمقصد المكاني. وكما بينت بعض الدراسات أن بيوت الرعاية الخاصة المصممة على شكلي L وH والشكل المربع هي جيدة التصميم خاصة فيما يتعلق بإرشاد الأشخاص إلى مقاصدهم المكانية (ميكجيلتون، ريفيرا وداوسون، 2003).

وأشارت بعض الدراسات إلى مجموعة من المفردات البيئية كاللوحات الإرشادية الكتابية، والصورية، والرمزية ذات الدلالات الخاصة، وكذلك المفردات الثقافية والدينية والموروثات التي تساعد في إرشاد المقيمين لغرف نومهم، وغرف الجلوس، والحمامات (Namazi & Gohnson نامازي وجونسون 1991 ; Cohen & Moor كوهن ومور، 1999).

(شكل 7): نموذج يوضح تخطيطاً ملائماً لبيوت الرعاية الخاصة

- التقليل من السلوكيات السلبية

العدوانية والسلوكيات السلبية أمر شائع في بيوت الرعاية الخاصة بكبار السن، وهي جميعها موثقة من خلال العديد من الأبحاث العلمية والدراسات المتخصصة. وعُرفت هذه السلوكيات كممارسات شاذة ليست من أعراض أمراض العُته المباشرة كفقدان الذاكرة، والتبول اللاإرادي في أثناء النهار، إنما من التصرفات السلبية المرفوضة كالعدوانية، والتحرش الجنسي، والتلفظ السلبي (لاجريس 2002). ووصفها الباحث لاوتون (2001) بالممارسات السلبية التي يقوم بها بعض كبار السن كتعبير عن عدم الارتياح من مثير خارجي بالتلازم مع وضع اجتماعي معين. ولكنه يمكن التعامل مع هذه السلوكيات من خلال التصميم الجيد حيث وجدت بعض الدراسات (Zeisel Selverstin, Hyde, Levkoff, Lawton & Holms, زايسل وسيلفرستين وهايدي وليفكوف ولاوتن وهولمز، 2003) علاقة وثيقة بين بعض عناصر البيئة المادية المحيطة مثل التحكم بالمخارج، والممرات المخصصة للمشي، وحجم الفراغ من جهة وبعض السلوكيات السلبية مثل الغضب، والعدوانية، والانعزال. فللتصميم إذاً دور بارز في تخفيض مثل هذه السلوكيات أو الحد منها إذا وظف بشكل جيد (لاجريس 2002)، فهناك بعض العناصر البيئية المرتبطة بالتصميم ولها الأثر الكبير إما بالتخفيف من السلوكيات غير المرغوبة أو باستثارة سلوكيات مرغوبة، ومن هذه العناصر:

- حجم الوحدة أو الفراغ الداخلي: حيث وُجد أن مستويات عالية من العدوانية لدى بعض كبار السن ارتبطت بالأحجام الكبيرة، وعند افتقار الفراغات الداخلية لمواصفات البيت كذلك. كما أن صغر حجم المطبخ وعدم ملاءمته لنشاطات جماعية عائلية مرتبط بجلب العدوانية لهؤلاء الأشخاص أيضاً (McGnogle & Allan مكنوجل و آلن 2002). من جانب آخر أشارت دراسة زايسل (1999) إلى أن السماح لكبار السن المقيمين في بيوت الرعاية الخاصة من إضافة بعض مقتنياتهم الخاصة كقطع أثاث أو إكسسوارات إلى البيئة التي يعيشون فيها يساعد في التخفيف من السلوكيات غير المرغوبة الصادرة منهم, وهذا لا يتحقق إلا بتوفر فراغ كاف داخل الوحدة السكنية. كما أشار زايسل إلى أن إضفاء الطابع السكني من حيث الحجم والشكل المعماري والتصميم والداخلي والأثاث والديكورات على بيوت الرعاية الخاصة، يوفر للمقيمين جواً عاماً من الطمأنينة والارتياح للمحيط مما يؤثر على سلوكهم ايجابياً.

- غرف نوم خاصة: أشارت بعض الدراسات مثل (زايسل 1999 ; Morgan & Stewart مورغان وستيوارت 1998 ; كالكنز 1988) إلى أن مكوث كبار السن في غرف نوم خاصة بشخص واحد بدلاً من غرف مزدوجة لشخصين يقلل من عدوانيتهم، ويحسن حالة النوم الليلي عندهم، وكذلك يقلل من النزاعات، ويعزز العلاقات الاجتماعية فيما بينهم، ومن جانب آخر يخفف من نسبة تناولهم العلاجات المهدئة. في حين أن المقيمين في غرف نوم مزدوجة يعانون من انعدام الخصوصية، ويشعرون بعدم الأمان، والقلق الدائم لوجود آخرين في غرفهم (Firestone, Lichtman & Evans فيرستون ولشتمان وإيفانز 1980)

- الموسيقى: أثبتت الدراسات العلمية التي أجريت لقياس أثر الموسيقى على الحالة النفسية والسلوك لدى كبار السن أنها فعالة وناجحة. فالموسيقى المنبعثة في مختلف أرجاء البيت بصوت خافت تساعد في تقليل العدوانية اللفظية فيما بينهم وتساعد كذلك على النوم العميق والراحة، بينما الموسيقى ذات

الصوت المرتفع تثير سلوكيات سلبية وتبعث على الإزعاج وتثير الفزع أثناء النوم (Goddar & Abraham جودار وأبراهام 1994). ومن جانب آخر، فالموسيقى عامل مثير للتواصل داخل الشخص وفيما بين الأشخاص، وهي تعكس مدى تفاعل الشخص مع المجتمع الخارجي, ولذا يمكن للموسيقى أن تعزز التواصل الوجداني بين المقيمين لأنها تعبر عن الهوية الشخصية والاجتماعية (Neugebauer & Aldrige نوجيبور وألدريج 1998 ; Crozier كروزير 1997 ; Blacking بلاكنج 1995).

- الإنارة: أشار الباحث Brawley براولي (2005) إلى اثنين من عناصر البيئة المادية الداخلية هما الصوت والإنارة وأثرهما الكبير على كبار السن، فهما يساعدان في تحسين الشعور بالأمن والأمان و تخفيف الضغط النفسي والقلق.

إن نظام النوم والاستيقاظ المرتبط بالإنارة والوقت يعد معضلة كبرى يعاني منها كبار السن، فعملية امتصاص العين البشرية للضوء تؤثر على هذا النظام، وخير حل لهذه المشكلة من خلال التصميم يكمن في زيادة شدة الضوء في البيئة التي يتواجدون فيها. ونظام التكيف البصري هو نظام للتحكم بكمية الضوء الداخل للعين عن طريق البؤبؤ نتيجة الانتقال المفاجئ من مكان شديد الإضاءة إلى مكان أقل شدة أو العكس، هو نظام ضعيف عند كبار السن، حيث إن العين عندهم بطيئة التكيف، ولكن يمكن التغلب على هذه المشكلة من خلال التصميم وذلك بإيجاد منطقة تحولية في بهو المدخل باستخدام إضاءة متوسطة.

بينت بعض الدراسات أن الضوء الخافت يبعث على الملل، ويزيد الشعور بالنعاس، ويعمل على إثارة نوبات من الغضب، والعدوانية بين كبار السن المقيمين في بيوت الرعاية الخاصة (Mitchell,Preisser, Sloane Phillips, Commander & Burker سلوان وميتشل وبريزر و فيليبس و كوماندر و بيركر، 1998). وكذلك فإن استعمال وسائل التحكم بشدة الإنارة الطبيعية والاصطناعية عند اللزوم يساهم في التخفيف من السلوكيات السلبية الشائعة بينهم (لاجريس 2002). كما أن الضوء الساطع له أثر كبير بهذا الخصوص، فقد ثبت أن الإنارة الساطعة المشعة تبعث على كسر الملل، وتعزز التفاعل الإجتماعي، وتقلل من السلوكيات السلبية، وتعمل على توازن نظام النوم والاستيقاظ، (Sumaya, Reinza & Moss جوزيف 2006 ; سميا ورينزي وموس،2001)، لذا إن شدة الضوء في البيئة الداخلية، سواءً أكانت عالية أم منخفضة لها أثر كبير على سلوك الأشخاص كبار السن.

- تأمين الوصول للخارج: الوصول إلى الأماكن الخارجية يعد مطلباً أساسياً لكبار السن؛ لأن فيه محاكاة للبيت السكني، ومكاناً ملائماً لممارسة العديد من النشاطات اليومية بأمان، وفيه يتعرض الشخص لضوء وأشعة الشمس (داي، وآخرون 2000). كبار السن بحاجة لتسهيل الوصول إلى الأماكن الخارجية مثل الحديقة متى شاءوا وعند رغبته (أنظر شكل رقم 8).

(شكل 8): نموذج لحديقة في بيوت الرعاية الخاصة

فالحديقة تسر النفس، وتبعث على الشعور بالفصول الأربعة، والطقس، والوقت خلال اليوم لدى كبار السن، وهذا يزيد من بهجتهم ويعزز تفاعلهم الاجتماعي ويخفف من توترهم وسلوكياتهم غير المرغوبة (زايسل Moony & Nicell ; 1999 موني ونيكل 1992). فربط غرفة المعيشة في بيت الرعاية الخاصة بالحديقة الخارجية الآمنة تمكن المقيم من الوصول إليها والتخفيف من السلوكيات السلبية، وتبعث الشعور بالحرية والانطلاق، وتزيد فرص تعاونه مع مقدمي الرعاية (كالكنز 1988). وتفيد في حالات حب التجول وعندئذ يمارس المقيم نشاطاً حركياً مفيداً (Cohen- Mansfield & Warner كوهين-مانسفيلد ووارنر Namazi ; 1998 نامازي 1993).

- تعزيز السلوكيات الاجتماعية

الانطواء على النفس والتهرب من التفاعل مع الآخرين هو سمة يتسم بها بعض كبار السن المصابين بالعُته، حيث أفادت الدراسات أن هنالك علاقة وثيقة بين المشاركة بالنشاطات الاجتماعية من جهة وخصوصية الفرد في اختيار من يتعامل معه ومتى (Pinet بينت، 1999). وبالتالي لا يشعر الفرد بالخصوصية في غرف النوم المزدوجة ولا يمكنه اختيار علاقاته مع الآخرين (جوزيف، 2006). ولذلك يجب على المصمم أن يراعي توفير غرف نوم مفردة أو تصميم الغرفة المزدوجة بشكل يضمن الخصوصية لكل مقيم فيها.

ويمكن تعزيز التفاعل الاجتماعي من خلال توزيع الأثاث في صالات التجمع والطعام، وذلك بتوفير جلسات تشجع على التفاعل الاجتماعي في مجموعات صغيرة متقابلة، مع ضرورة أن تكون هذه الجلسات في أماكن آمنة يسهل فيها مراقبة المقيمين وتصرفاتهم، وتكون هذه الجلسات أكثر فاعلية إن صممت قريبة من غرف النوم (جوزيف 2006; لاوتن 2001). كما تبين أن استحداث وسائل أو مناظر ذات جذب وإدهاش في غرف التجمع أو الجلوس قد تحفز المقيمين للتحدث حولها فيما بينهم مما يكسر العزلة الاجتماعية (Regnier ريجنر 2002 ; Pinet بينت 1995 ; Cohen & Day كوهن وداي، 1991).

الخاتمة

مما سبق يلاحظ ان معظم الدراسات السابقة أجمعت على أهمية التصميم الداخلي والمعماري في تحسين ظروف حياة كبار السن خاصة المصابين منهم بأمراض العُته، فهم الأكثر حاجة إلى تصميم نوعي مبني على معرفة كل من المعماري والمصمم الداخلي بإشكالاتهم الجسدية، والعقلية، والنفسية، والسلوكية، والاجتماعية، ومن ثم إيجاد حلول لتلك الإشكالات، حيث يمكن منها استخلاص النتائج التالية:

فمن الحلول المتعلقة بالجانب العقلي كالتذكر والنسيان مراعاة المصمم لمعضلة التيه المكاني لهؤلاء الأشخاص نتيجة لضعف أو فقدان الذاكرة، فيرقم أبواب غرفهم، ملصقا عليها صورا لها ارتباط بحدث نفسي لصيق بالنسبة لكل منهم حتى يهتدي إلى غرفته بعينها.

أن يراعي المعماري هذه المعضلة أيضا فيجعل الممرات دائرية أو حلقية أو بيضوية الشكل كي يرجع المقيم إلى غرفته، مع الأخذ بعين الاعتبار عدد المخارج والمداخل للمبنى تجنبا للازدحام والاحتكاك السلبي .

أما الإشكالات النفسية كالقلق والتوتر فيمكن تخفيف حدتها من خلال الحديقة الخارجية والاستماع للموسيقا الهادئة، والاهتمام بالأنوار الليلية الساطعة بعيدا عن الألوان الصارخة.

وفيما يخص الإشكالات السلوكية كبذاءة الكلام والتحرش الجنسي كتعبير عن عدم ارتياح من مثير خارجي له علاقة بوضع اجتماعي معين، ينبغي للمصمم والمعماري مراعاة التحكم بالمخارج والممرات المخصصة للمشي وحجم الفراغ من جهة وبعض أعراض أمراض العُته كالعدوانية، والغضب، والانعزال.

وفيما يتعلق بالمشكلات الاجتماعية التي يواجها كبار السن كالعزلة وانعدام الخصوصية، فيمكن التخفيف منها من خلال تصميم بيوت الرعاية الخاصة على نمط المنزل السكني المزود بكل المقتنيات، وبحديقة خارجية، بعيدا عن النمط السائد في بناء المستشفيات، وكذلك توفير غرف نوم مفردة أو التصميم لغرف مزدوجة ولكن تضمن خصوصية كل مقيم فيها، إضافة لتوزيع الأثاث بطريقة تضمن تعزيز التفاعل الاجتماعي، وتوفير جلسات في مجموعات صغيرة متقابلة واستحداث وسائل ومناظر جذب وإدهاش في غرف التجمع تساعدهم في إثارة نقاشات حولها.

ومن خلال هذه الإشكالات التي تصيب كبار السن يمكن وضع تصور أكثر شمولا لبيوت الرعاية الخاصة المتعلقة بهم،

وعليه فأن الدراسة تقدم التوصيات التالية:

ينبغي للمعماري والمصمم مراعاة تلك الإشكالات العقلية والنفسية والسلوكية والإجتماعية لكبار السن، بدءا من موقع بيت الرعاية الخاصة مرورا بسوره، وحديقته ومداخله، ومخارجه، وممراته، وقاعة التجمع، وانتهاء بالحجرة الداخلية لكل مريض على أساس أنها كل واحد غير قابل للتجزئة .

أما موقع بيت الرعاية الخاصة فيجب أن يكون في حي سكني – هادىء بعيدا عن الضوضاء- لتخفيف شعور المقيمين بالعزلة الاجتماعية.

أما السور فينبغي أن لا يزيد ارتفاعه عن متر واحد كي لا يتم حجب البيئة المحيطة بالبيت، لأنها

تستجلب التحديق والتمتع، وخاصة أن كبار السن يعانون من ضعف عام في القدرات الحسية، هذا من جانب ومن جهة أخرى حتى لا يشعروا أنهم سجناء. وينبغي أن يزود هذا السور بارتفاع كاف من شبك الحماية المصبوغ بلون أخضر من جنس لون الحديقة، وأن يرسم على السور نفسه مناظر طبيعية تتناسب مع أشجار الحديقة، لتخفيف الشعور بوجود السور مراعاة لنفسية النزلاء في بيت الرعاية الخاصة.

أما الحديقة فهي بيئة علاجية ومتنفس حركي لذا ينبغي تزويدها بمقاعد فردية مراعاة لخصوصية المقيم، أو متعددة على شكل مجموعات صغيرة منفصلة لاستقبال أصدقاء أو أفراد من الأسرة حفاظا على الخصوصية الاجتماعية كذلك. ومن المستحسن تزويد المقاعد الفردية بجهاز راديو، وشاشة تلفاز، وشاشة عرض للألعاب من شأنها تحفيز الدماغ على أن تكون هذه الوسائل مأمونة من خطر التيار الكهربائي.

وبخصوص المداخل والمخارج فينبغي تعددها عند تصميم المبنى ليسهل فصل الذكور عن الإناث ولتخفيف الازدحام وما قد ينتج من سلوك عدواني، كسوء الكلمات، والتحرش الجنسي، ومن المفيد أن تكون الممرات الداخلية دائرية أو حلقية أو بيضوية، ليتمكن المقيم من الرجوع إلى غرفته.

وفيما يتعلق بقاعة التجمع الداخلي فتبرز قيمتها بشكل أكبر في فصل الشتاء كبديل عن الحديقة، فينبغي أن تكون واسعة، ومزودة بمقاعد فردية وجماعية حسب حاجة النزلاء الاجتماعية، وبشاشة عرض لبث مواد لها جاذبية وتدعو للتأمل ومثيرة للانتباه والتفكير. ومن الأفضل أن تشتمل جدران القاعة على ملصقات قابلة للتبديل بقصد إثارة التأمل والتفكير أيضا. ومن الأهمية بمكان تعدد أبوابها بحيث يدخل لها المقيم من خلال باب مقابل مباشرة لباب غرفته تلافيا للتيه المكاني.

أما الحجرات الداخلية، فيستحسن أن تشبه البيت المنزلي في تصميمه والذي يشتمل على كل المقتنيات بحيث يسمح للمقيم بإحضار بعض مقتنياته الخاصة، تلافيا لشعور النزيل بغرابة المكان مما يساعد على التخفيف من السلوكيات السلبية، بل إن هذا يوفر جواً عاماً من الطمأنينة. كما يجب توفير غرفة نوم خاصة بكل شخص لتحسين النوم لديه، وللتقليل من الاحتكاك السلبي الذي يؤدي إلى العدوانية، كما يستحسن وجود قطع أثاث لاستقبال العائلة والأصدقاء مع مراعاة الترتيب والتصميم المناسبين، كأن تكون على شكل مجموعات صغيرة، توفر الانعزال والاندماج مع الآخرين عند الرغبة، إضافة إلى توفر مطبخ متوسط الحجم. كما يجب توفير إنارة كافية في كل حجرة, وحمام داخلي علاوة على توفير حمامات في الممرات الدائرية بحيث تزود أبوابها بعلامات إرشادية، وصور لافتة للنظر لتذكير المقيمين بالحمام وللتخفيف من ظاهرة التبول اللاإرادي عند بعضهم.

وأخيرا لعل هذه الدراسة تساهم في إلقاء الضوء على أهمية التصميم ودوره في تحسن ظروف حياة كبار السن، وتشكل معرفة جديدة للقارىء العربي حيث تعاني المكتبة العربية من قلة مثل هذه الدراسات ونامل ان تكون هذه الدراسة اضافة علمية حقيقية للمكتبة العربية.

المصادر والمراجع العربية

الراوي، مسارعز (1999). **سيكولوجية الشيخوخة وموقف الإسلام من كبار السن**. دار الكتب للطباعة والنشر.

الموسوعة الطبية الصيدلانية (2011). العُته:

Http://Www.Epharmapedia.Com/Diseases/Profile/138?Lang=Ar

صحيفة الأخبار، الجمعة 6 حزيران 2008، الزهايمر لعنة النسيان.

صحيفة الراي، الإثنين 13 أكتوبر 2008، العدد (10696). أكثر الأمراض شيوعا وإثارة للقلق مع تقدم العمر مأساة اسمها مرض النسيان- الزهايمر.

صحيفة النهار، الجمعة 26 ديسمبر 2008، العدد (427). نقص السكر بالدم ربما يسبب مرض الزهايمر.

عبد الحميد، مرسي. (1994). **التعايش مع داء الزهايمر: مرض العته عند المسنين وحالات أخرى مشابهة**. بيروت، الدار العربية للعلوم.

المراجع الأجنبية

Bakker, R. (2003). Sensory loss, dementia, and environments. Generations, 27(1), 46-52.

Barnes, S. (2002). The design of caring environments and the quality of life of older people. Aging & Society, 22, 775-789.

Blacking, J. (1995). Expressing human experience through music. in R. Byron (ed.) Music, culture, and experience: Selected papers of John blacking, pp. 223-242. Chicago: University of Chicago Press.

Brawley, E. (2002). Bathing Environments: How to improve the bathing experience. Alzheimer's Care Quarterly, 3(1), 38-41.

Brawley, E. (2005) Creating caring environments. Alzheimer’s Care Quarterly, 6(4), 263-264.

Brawley, E. C. (2001). Environmental design for Alzheimer’s disease: a quality of life issue. Journal of Aging & Mental Health, 5 (1): S79–S83.

Calkins, M. & Marsden, J. (2002). Home is where the heart is: designing home-like settings. Retrieved August 10, 2009 from www.ideasinstitute.org/article_021103

Calkins, M., P. (1988). Design for dementia: Planning environments for the elderly and the confused. Maryland. National Health Publishing.

Calkins, M., P. (2003). Powell Lawton's contributions to long-term care settings In Scheidt, R., J. & Windley, P., G. (Eds.) physical environments and aging: critical contributions of M. Powell Lawton to theory and practice. New York. The Haworth Press, Inc.

Caron, W. (2005). Living with Alzheimer's. InformDesign Newsletter, 3(11).

Cohen, U. & Moore, K. D. (1999). Integrating cultural heritage into assisted-living environments. In B. Schwarz & R. Brent (Eds.). Aging, autonomy, and architecture: Advances in assisted living. Baltimore and London: the Johns Hopkins University Press.

Cohen, U., & Day, K. (1991). Holding on to home: Designing environments for people with dementia. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Cohen-Mansfield, J., & Werner, P. (1998). The effects of an enhanced environment on nursing home residents who pace. The Gerontologist, 38(2), 199.

Cox, H. Burns, I., & Savage, S. (2004, February). Multisensory environments for leisure: promoting well-being in nursing home residents with dementia. Journal of Gerontological nursing, 30(2), 37-46

Crozier, W. (1997). Music and social influence. In D. Hargreaves and A. North (eds.). The social psychology of music, pp. 67-83. Oxford: Oxford University Press.

Dale, M. C., Burns, A., & Panter, L. (2001). Factors affecting survival of elderly nursing home residents. International Journal of Geriatric Psychiatry, 16, 70–76.

Day, K., & Cohen, U. (2000). The role of culture in designing environments for people with dementia: A study of Russian Jewish immigrants. Environment & Behavior, 32(3), 361–399.

Day, K., Carreon, D., & Stump, C. (2000). The therapeutic design of environments for people with dementia: A review of the empirical research. The Gerontologist, 40(4), 397.

Evans, B. C., & Crogan, N. L. (2001). Quality improvement practices: Enhancing quality of life during mealtimes. Journal for Nurses in Staff Development, 17(3), 131–136.

Firestone, I. J., Lichtman, C. M., & Evans, J. R. (1980). Privacy and solidarity: Effects of nursing home accommodation on environmental perception and sociability preferences. International Journal of Aging and Human Development, 11(3), 229–241.

Goddaer, J., & Abraham, I. L. (1994). Effects of relaxing music on agitation during meals among nursing home residents with severe cognitive impairment. Archives of Psychiatric Nursing, 8(3), 150–158.

Hoglund, J. D., & Ledewitz, S. D., (1999). Designing to meet the needs of people with Alzheimer's disease. In B. Schwarz & R. Brent (Eds.), Aging, autonomy, and architecture: Advances in assisted living (pp. 229–261. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Johnston, J. E. (1994). Sleep problems in the elderly. Journal of the American Academy of Nurse Practitioners, 6, 161–166.

Joseph, A. (2006). Where older people walk: Assessing the relationship between physical environmental factors and walking behavior of older adults. Unpublished doctoral dissertation, Georgia Institute of Technology, Atlanta, GA.

Kane, R. A. (2001). Long term care and a good quality of life: Bringing them closer together. The Gerontologist, 41(3), 293–304.

Keen, J. (1989). Interiors: Architecture in the lives of people with dementia. International Journal of Geriatric Psychology, 4(5), 255-272.

Kellhar, L. A (1986). Determinants of quality of life in residential setting for old people. In Judge, K. and Sinclair, I. (eds.), Residential Care for elderly people. Her Majesty's Stationery Office, London.

Kidd, B. J. (1996). A journey with Alice. In Marshall, M. (ed.), State of the art in dementia care. Center for Policy on aging, London.

Kolanowski, A. M. (1990). Restlessness in the elderly: the effect of artificial lighting. Nursing Research, 39(3), 181-183.

LaGarce, M. (2002). Control of environmental lighting and its effects on behaviors of the Alzheimer’s type. Journal of Interior Design, 28(2), 15–25.

Lawton, M. P. (1977). The impact of the environment on aging and behavior. In J. E. Birren & K. W. Schale (Eds.), Handbook of the psychology of aging (pp. 276-301). New York. Van Nostrand Reinhold.

Lawton, M. P. (2001). The physical environment of the person with Alzheimer’s disease. Aging and Mental Health, 5(1), S56-S64.

Lundgren, E. (2000). Homelike housing for elderly people–materialized ideology. Housing, Theory & Society, 17(3), 109–120.

Marshal, M. (1992). Designing for disorientation. Access by Design, 58, 15-17.

McGilton, K. S., Rivera, T. M., & Dawson, P. (2003). Can we help persons with dementia find their way in a new environment? Aging & Mental Health, 7(5), 363–371.

McGonagle, I. M., & Allan, S. (2002). A comparison of behavior in two differing psychiatric long-stay rehabilitation environments. Journal of Psychiatric and Mental Health Nurses, 9(4), 493–499.

Mishima, K., Okawa, M., Hishikawa, Y., Hozumi, S., Hori, H., Takahashi, K. (1994). Morning bright light therapy for sleep and behavior disorders in early patients with dementia, Acta Psychiatry Scandinavia, 89, 1-7.

Mooney, P., & Nicell, P. (1992). The importance of exterior environments for Alzheimer's residents: Effective care and risk management. Healthcare Management Forum, 5, 23–29.

Morgan, D. G. & Stewart, N. J. (1999). The physical environment of special care units: Needs of residents with dementia from the perspective of staff and family caregivers. Qualitative Health Research, 9(1), 105-118.

Morgan, D., & Stewart, N. (1998). High versus low density special care units: Impact on the behavior of elderly residents with dementia. Canadian Journal on Aging, 17, 143–165.

Namazi, K. H. (1993). A design for enhancing independence despite Alzheimer's disease. Nursing Homes: Long Term Care Management, 42(7), 14.

Namazi, K. H., & Johnson, B. (1991). Physical environmental cues to reduce the problems on incontinence in Alzheimer's disease units. American Journal of Alzheimer's Care and Related Disorders and Research, 6, 22-29

Netten, A. (1989). The effect of design of residential homes in creating dependency among confused elderly residents: A study of demented elderly residents and their ability to find their way around homes for the elderly. International Journal of Geriatric Psychiatry, 4, 143–153.

Netten, A. (1993). A positive environment? Physical and social influences on peple with senile dementia in residential care. Aldershot, England: Ashgate.

Neugebauer, L. & Aldrige, D. (1998). Communication, heart rate and the musical dialogue. British Journal of Music Therapy, 12(2), 46-52.

Nolan, B. A., Mathews, R. M., & Harrison, M. (2001). Using external memory aids to increase room finding by older adults with dementia. American Journal of Alzheimer's Disease and Other Dementias, 16(4), 251–254.

Passini, R., Pigot, H., Rainville, C., & Tetreault, M. (2000). Wayfinding in a nursing home for advanced dementia of the Alzheimer's type. Environment & Behavior, 32(5), 684–710.

Petit, C. (February 19, 1995). Surge in hip fractures feared. San Francisco Chronicle.

Pinet, C. (1995). Nursing home design: Characteristics of social spaces and social behavior of residents. Wisconsin, University of Milwaukee.

Pinet, C. (1999). Distance and use of social space by nursing home residents. Journal of Interior Design, 25(1), 1–15.

Quslander, J. G., Connell, B., Bliwise, D. L., Endeshaw, Y., Griffiths, P., & Schnelle, J. F. (2006). A nonpharmacological intervention to improve sleep in nursing home patients: Results of a controlled clinical trial. Journal of the American Geriatrics Society, 54, 38–47.

Regnier, V. (2002). Design for assisted living: Guidelines for housing the physically and mentally frail. New York: John

Rule, B. G., Milke, D. L., & Dobbs, A. R. (1992). Design of institutions: Cognitive functioning and social interactions of the aged resident. Journal of Applied Gerontology, 11(4), 475–488.

Satlin, A., Volicer, L., Ross, V., Herz, L., & Campbell, S. (1992). Bright light treatment of behavioral and sleep disturbances. American Journal of Psychiatry, 149(8), 1028.

Sloane, P. D., Mitchell, C. M., Preisser, J., Phillips, C., Commander, C., & Burker, E. (1998). Environmental correlates of resident agitation in Alzheimer's disease special care units. Journal of the American Geriatrics Society, 46(3) 223-243

Steffy, G. R. (2002). Architectural lighting design (2nd ed.). John Wiley & Sons, Inc. New Jersey, Hoboken.

Sumaya, I. C., Rienzi, B. M., & Moss, D. E. (2001). Bright light treatment decreases depression in institutionalized older adults: A placebo-controlled crossover study. Journals of Gerontology, 56A(6), M356.

Swane, C. (1992). Emproving environment and care for elderly people with dementia, Danish Medical Bulletin, 39(3), 253-255.

Westin, A. F. (1970). Privacy and freedom. New York: Athenaeum.

Williams, J. K. & Trubatch, A. D. (1993). Nursing home care for the patient with Alzheimer's disease: an overview. Neurology, 43(4), 20-24.

Wunderlich, G. S. & Kohler, P. O. (2001). Improving the quality of long term care. Washington DC. National Academy of Sciences.

Zeisel, J. (1999). Life-quality Alzheimer care in assisted living. In Schwarz, B. & Brent, R. (Eds.). Aging, autonomy, and architecture: Advances in assisted living. Baltimore and London: the Johns Hopkins University Press.

Zeisel, J., Selverstin, N. M., Hyde, J., Levkoff, S., Lawton, M., & Holms, W. (2003). Environmental correlates to behavioral health outcomes in Alzheimer's Special Care Units. The Gerontologist, 43(5), 697-711.

Zimmerman, S., Sloane, P. D., Heck, E., Maslow, K., & Schulz, R., (2005). Introduction: Dementia care and quality of life in assisted living and nursing homes. The Gerontologist, 45, (Special Issue 1), 5-7.

Zogla, J. (1990). Alzheimer's disease and the home: Issues in environmental design. American Journal of Alzheimer's Disease and other Dementias, 5(3), 15-22

صور كبار السن على أغلفة كتب الأطفال

ماجد كمال الدين محمد، قسم التصميم الجرافيكى، كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن

تاريخ الاستلام: 2011/6/9 **تاريخ القبول:** 2012/2/22

Old People's Images on the Covers of Children's Books

Maged Kamal El deen Mohammed, *Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.*

ملخص

تعتبر أغلفة الكتب من أهم النوافذ التي تطل من خلالها الفنون التشكيلية، وأحد الروافد الهامة لتوصيل الثقافة إلى الجمهور، والحقيقة أن الغلاف المرسوم يعتبر الواجهة الرئيسة، وأول ما تصادفه عينا القارئ من الكتاب، لينم عن المحتوى والمضمون والجوهر الثقافي لذلك الكتاب، ومن هنا يأتي دور الفنان التشكيلي الهام والخطير في الارتقاء بمستوي هذا الفن؛ ليرتقي من خلاله بالذوق العام للقراء، وليعمل على تنمية حاسة التذوق الفني؛ مما يساعد على رفع المستوى الفني والثقافي.

لذا يولي علماء التربية وعلم النفس، أهمية قصوى لدور الصورة في كتاب الطفل؛ وذلك لقوة تأثيرها في وجدان الطفل، أكثر من تأثير الكلمة المقروءة والنصيحة المسموعة.

تكمن أهمية البحث في دراسة العديد من النماذج أغلفة كتب الأطفال العربية، والتي تتناول صورة كبار السن، ولتوضيح المساهمة الفعالة، في نشر القيم في نفوس الأطفال تجاه كبار السن؛ ولتوضيح الجانب الفني والمضمون الثقافي، ومساهمة ذلك في بناء جانب هام من جوانب شخصية الطفل العاطفية.

يتناول البحث النماذج الفنية لأغلفة كتب الأطفال التي تناولت صورة كبار السن، في النصف الثاني من القرن العشرين، وأوائل القرن الحالي، وذلك في عدة دول عربية؛ لتحقيق أهداف البحث المنشودة.

Abstract

The covers of the books are considered one of the significant windows out of which the Fine Arts shine, Moreover, It is a very critical technique of making culture accessible for the public .In fact , the painted cover is the main screen which is first looked upon by the eyes of the reader . The title content and the cultural message can be revealed through the cover. And here comes the critical role of the artist in developing the level of this art, as a way to develop the general appreciation of the readers, and their artistic tasting skill.

Consequently, educationalists and psychologists have turned their attention to the important role of the picture on the cover of the child's book, for it has a stronger effect on the child's consciousness than the written word.

The significance of this study is based on analyzing many studies related to different models of the covers of the Arabic children's books which have images of the old people to find out the effective contribution of these models on distributing and creating value related to old people within the children's world.

In addition to that, the study clarifies the artistic and cultural aspects of those models and how they build one of the significant child's personality in relation to his/her emotions and affections.

To achieve its goals, this paper studies the covers of children's broke with pictures of old people. The study covers children's books published in some Arab countries during the second half of the twentieth century and the first decade of this centrary.

مشكلة البحث

يعتبر الكتاب من أهم وسائل الاتصال التي تمتلك قيماً ثقافية وبصرية تطل منه الفنون والآداب، كما يعلق علماء التربية أهمية قصوى على دور الصورة في كتاب الطفل؛ لقوة تأثيرها في وجدان الطفل أكثر من تأثير الكلمة، فالصورة تداعب مخيلة الطفل وتبلور ملكاته؛ لذا نجد أن الكتب تساعد على خلق قارئ المستقبل، حيث إنها تلفت انتباه الطفل إلى سحر الكلمة، وجمال الصورة، ومن هنا؛ كان على الباحث أن يرصد هذه الرسالة الهامة ، التي يقوم بها غلاف الكتاب، تجاه الطفل في ترسيخ القيم تجاه الآخرين، خاصة كبار السن، الذين أولاهم الإسلام اهتماماً خاصاً في القرآن الكريم، والسنة المطهرة من حسن رعاية وتوقير.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث؛ في دراسة العديد من نماذج أغلفة كتب الأطفال العربية، والتي وظفت صور كبار السن، من اجل ترسيخ القيم الجادة في نفوس الاطفال تجاه كبار السن.

أهداف البحث

إلقاء الضوء على أغلفة كتب الأطفال، التي تناولت شخصيات كبار السن، وتوضيح الجانب الفني والمضمون الثقافي، ومساهمة ذلك في بناء جانب هام من جوانب شخصية الطفل العاطفية.

حدود البحث الزمانية (النصف الثاني للقرن العشرين،و أوائل القرن الحالي)

يستعرض البحث العديد من النماذج المختلفة لأغلفة كتب الأطفال، التي تناولت كبار السن في النصف الثاني من القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين.

حدود البحث المكانية (الدول العربية)

استعان الباحث بنماذج فنية لعدد من فناني كتب الأطفال العربية في عدة دول عربية مثل: مصر، المملكة العربية السعودية، سورية، لبنان، الإمارات العربية، العراق، كنموذج يحقق أهداف البحث.

منهج البحث

يعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي، لبعض النماذج التي تعبر عن موضوع البحث، ومدى تأثيرها في إيصال رسالة القيم للناشئة.

نتائج البحث

يتم إجمال أهم ما توصل إليه الباحث من نتائج؛ على ضوء تحليل البيانات المتحصل عليها، وعرضها في صورة توصيات للاستفادة منها.

مقدمة

تعتبر أغلفة الكتب، من أهم النوافذ التي تطل منها الفنون التشكيلية، كأحد الروافد الهامة؛ لتوصيل الثقافة إلى المواطن، والحقيقة أن الغلاف المرسوم يعتبر الواجهة الرئيسية، وأول ما تصافحه عينا القارئ

من الكتاب، ليعلن عن المحتوى والمضمون والجوهر الثقافي لذلك الكتاب، ومن هنا يأتي دور الفنان التشكيلي الهام والخطير، في الارتفاع بمستوى هذا الفن؛ ليرتقي من خلاله بالذوق العام للقراء والجماهير، ولينمي لديهم حاسة التذوق الفني؛ مما يساعد على رفع المستوى الفني والثقافي. وتزداد أهمية هذا الدور للفنان التشكيلي في البلاد النامية، والتي يقل فيها إقبال الجماهير على المعارض واقتناء الأعمال الفنية، ومن هنا يقوم الفنان التشكيلي من خلال فن الغلاف، بدور غاية في الأهمية؛ لرفع مستوى التذوق الفني والجمالي.

إن أبرز سمة للكتاب هي أنه يقصد به أن يكون وسيلة اتصال. فقد كان هذا القصد، هو الغرض من الكتاب في أشكاله المختلفة، منذ ألواح الطين البابلية، ولفائف البردي المصري، ثم الكتاب من الرق في العصور الوسطى، إلى الكتاب المطبوع على الورق في عالمنا المعاصر، "فكما ترى دائرة المعارف البريطانية أن الكتاب رسالة على قدر كبير من الطول والإسهاب، كتبت بخط اليد أو طبعت، وقصد بها الانتشار والتوزيع، وسجلت على مواد خفيفة, لكنها قابلة للاستمرار، والبقاء بدرجة توفر إمكانيات الحمل، والنقل بسهولة نسبية[1] والغرض الرئيسي من الكتاب أن يحمل رسالة للناس، وهو بهذا المعنى يتعدى حدود الزمان والمكان، ليعلن ويحفظ وينقل المعرفة.

الكتاب بصفة عامة، وسيلة إعلام ينطبق عليه ما ينطبق على مثيله من الوسائل الإعلامية، وكلما كان الكتاب في الثقافة العامة وغير متخصص خاطب جمهورًا واسعًا، وكلما أوغل في التخصص قل جمهوره[2].

أهمية غلاف الكتاب من الناحية الجماليةو الوظيفية

تعتبر الفنون التشكيلية بصفة خاصة، ذات تأثير الفعال في حياة الأفراد والجماعات؛ لأنها بطبيعتها تجسد واقع حياتهم ونشاطاتهم في أشكال مرئية، تصقل أحاسيسهم، وترقى بمشاعرهم، وتزيدهم معرفة بالجمال. فالعمل الفني كالنافذة المطلة على هذا الجمال في أي شكل من أشكاله، كما أنه أيضًا أداة يتعرف من خلالها الشعب على أمجاد واقعة؛ فتزيد من قدراته وطاقاته؛ عندما يرى كل فرد ما يبذله من جهد، فيتعرف إلى أهمية وجودة وكفاحه في سبيل تعزيز البناء العام لحضارة بلده في عصره، سواء في مجالات الزراعة والصناعة، أو البحث العلمي والأدبي، أو الجهاد الوطني وقضايا التحرير، وبالجملة نجد أن الفنون التشكيلية، هي الوسيلة التي يمكن بها إيقاظ الوعي، والإدراك العقلي والروحي معًا، بالرؤية في غير عناء، لأن العين بوظيفتها تتلقاها ـ للوهلة الاولى ـ بالمتعة، كما تتقبلها النفس بالبهجة، عندما تتكشف المعاني في قوالب جمالية، ترفع حوافز النفس بالبهجة عندما تتكشف المعاني في قوالب جمالية، ترفع حوافز النفس للتطلع إلي الحياة الأفضل.

كما يرى الباحث أن كل هذا، لن يتأتى إلا عن طريق الفن المنشور والمطبوع، والذي يعطي فرصة لأكبر عدد ممكن من الجمهور، لتذوقه عن طريق أغلفة الكتب وغيرها، وإذا ألقينا نظرة على الآثار، التي نستدل منها على تاريخ حضارة الإنسان، منذ أقدم العصور؛ نجدها تؤكد لنا حقيقة وجود الإنسان في المكان الذي عاش فيه، كما تدلنا على نوعية عقائده، وتفكيره، وفلسفاته، وحضارته في زمانه. ومن الواضح أن دور الفنان التشكيلي في المجتمع العربي الحر، هو الالتزام بقضايا الجماهير، والتعبير عنها بشتى الأساليب الفنية، التي تؤكدها طاقاته الابتكارية والإبداعية، ليشارك في دفع عجلـة التطور متفاعلاً مع مقومات الحياة، وهو دور أساسي في مراحل بناء حضارة شعب.

والفنان الصادق، هو الذي يتخذ من قضايا مجتمعة، ومناخ بيئته مصدرًا لإلهامه.

ومازال المعاصرون يؤكدون أن الكتاب ينقل الكثير من تراث الماضي، ولا تستمر حياة الأمة التعليمية والمهنية والاجتماعية بغير الكتاب،و أن عالم الكتب هو أكبر إنجازات الإنسان، فلا شيء غير الكتب يبقا نفس البقاء، فالنصب تنهار وتسقط، والأمم تهلك، والمدنيات تنمو وتزدهر، ثم تذوي وتموت ويعم الظلام، حتى تأتي أجيال جديدة تعيد البناء الحضاري، ولكن في عالم الكتب، نقع على مجلدات مازالت شابة، وجديدة، جدتها يوم رأت النور لأول مرة.

دور الفنان التشكيلى فى تصميم أغلفة الكتب

يريد الناشر من مصممه أن يبدع له كتابًا، شريطة أن يكون مقروءاً وجذابًا من الناحية الشكلية، وملائمًا لأغراضه الخاصة.

" إن ما يجعل الكتاب جذابًا من الناحية الشكلية يتوقف على الذوق الراقي على الإطلاق، ذوق الناشر والمصمم والمؤلف، إنه لمن المنطق السليم أن تتلاقى تفسيراتهم المتعددة لمعنى الجمال فيما يشبه الانسجام، إذا ما أريد إخراج إنتاج نهائي يرضي معظم الأذواق".[3]

إن الغرض المحدد أو الموضوع الذي يعنيه كتاب ما، هو الذي يقرر تصميمه إلي حد كبير. فإذا ما أعطي المصمم مادتين مختلفتين، تتناول إحداهما مبحثًا علميًا ذا توزيع محدد، وتتناول الأخرى قصة غامضة تحتمل رواجًا كبيرًا، فإنه سيعالج كلا منهما بطريقة تختلف عن الأخرى، وذلك إذا ما وعي ذهنه الاستخدام النهائي للكتاب، وناحية البيع أيضًا.

ولهذا يقع على عاتق مصمم الكتب، مسئولية تحويل المواد الخام التي تتكون من المادة، والحروف والورق والحبر والقماش، وكذا الرسوم الداخلية، يحولها بطريقة ما إلى كتاب من شأنه أن يجعل الناتج النهائي، يحمل فكرته إلي أكبر عدد ممكن من عقول الناس، وبأعمق أثر ممكن، ولأطول مدة ممكنة.4

ولابد أن يعكس الكتاب بصفة عامة الثقافة التي ينتمي إليها.

غلاف الكتابو تأثيره كعمل فنى على المتلقى

من المعروف أن الحياة تتغير، كما يتغير الإنسان، تبعًا لسلوكه الاجتماعي، ووفقا لقانون التطور والارتقاء، والفن كذلك لا يقف عند حد، وهو دائم التطور، بقدر ما ينال الفنان من ثقافة تُعيُنُه على معرفة قدرته، على استيعاب أكبر قسط من المعرفة بالعلوم الإنسانية، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، واللغات.

وكلها عوامل تساعد الفنان في تأملاته وتطلعاته. وعلى العكس إذا تعطلت ثقافة الفنان؛ انكمشت مداركه، وأصبح فنه تكرارًا معادًا لوجهة نظر واحدة، وأسلوب واحد يبعث الملل في النفوس ولا يأتي بجديد.

وقد يظن البعض أن هذا الأسلوب، أو الرمز الواحد المتكرر يؤكد شخصيه الفنان، وهذا افتراض لا يعني سوي الجمود، ولا يزيد عن كونه إبداعًا صناعيًا نمطيًا.

كما يرى الباحث أن تعدد الموضوعات التي يخوضها الفنان على أغلفه الكتب، هي من العوامل التي تثري الطاقات الإبداعية لديه، والفنان إذا اكتفى ذاتيًا لابد أن ينمكش ويتقوقع، ويصبح مقلدًا لنفسه، مثله كمثل الذين يقلدون غيرهم ويتبعون نمطًا صناعيًا واحدًا، وكلاهما نقيض التطور.

و بالفن نجد حلولا لمشاكل الحياة، والفن النقي الخالص لا يعرف الغش أو الخداع، بل يتسامى على الظلم والآلام والأحزان؛ ليؤكد أسمى معاني الجمال من أجل إسعاد شعب جدير بالحياة، والفنون الجملية هي دليل العبقرية المبدعــة، وهي بدورهــا ثمــرة من ثمار مجتمع متعلم ومثقف".

"وكذلك للفن دور في التعليم والإرشاد والنصح والوعظ؛ لأنه غير مشروط بوظيفة معينة؛ وغير محصور في نطاق حيز محدود، وهو ليس في معزل عن الحياة ـ بل هو الحياة نفسها ـ يتميز في كل ما يصدر عن الإنسان ليدل على وجوده، وهو أيضًا يتفاعل مع الطبيعة (ما ظهر منها وما بطن)، ثم هو بعد ذلك الوسيلة لتربيه الذوق السليم، وإشاعة البهجة في النفوس؛ باعتباره ضربا من ضروب التعبير الروحي والوجداني والذهني، لتدعيم وتنظيم العلاقة بين الناس جميعًا، بما يكفل الكمال والانسجام والتعاون، من أجل خير الإنسانية جمعاء، ومن الأقوال المشهورة: "إن الفن نظام" نظام بناء صرح المدنية في كل العصور التي عاشها الإنسان".[5]

الفرق بين المتلقى العربي والمتلقى الغربي للعمل الفني على غلاف الكتاب

" إن مشكلة القراءة الحرة فى العالم العربي، من المشكلات الكبيرة التى تواجه الكتاب العربي، فازدياد ظاهرة الأمية – خاصة أمية القراءة والكتابة، والتى تبلغ حوالى 70% من سكان العالم العربى فبالرغم من كل جهود الحكومات العربية فى محو الأمية، بما فيها قوانين التعليم الإلزامي، فإن كل هذه الجهود لم تستطعْ القضاء على هذه الظاهرة بل إنها ازدادت.

- وعزوف المتعلمين عن القراءة الحرة، وهجرهم الكتاب منذ الانتهاء من التعليم بالمدارس، والجامعات ودخولهم الحياة العملية، متعللين بضيق الوقت، أو ضيق ذات اليد، أو الاقتناع بأن وسائل الإعلام المقروءة والسمعية والبصرية، تغنيهم عن الكتاب لارتفاع سعره، وهذه المقولات إن دلت فإنما تدل على أن القراءة لديهم ليست عادة أصيلة.
- ونجد أيضاً كثيراً من المثقفين الذين يعانون من أمية تشكيلية أو أمية فنية، فنلاحظ أحياناً مفكرا ومثقفا أو كاتباً كبيراً لكنه ذو ثقافة فنية ضحلة ومتواضعة جداً، فلا يستطيع أن يفهم رؤية الفنان.

أما في الدول الأجنبية المتقدمة، فنجد أن حجم الثقافة والمثقفين، أكبر بكثير من حجمها فى الدول النامية، ونسبة الأمية بها تكاد تكون معدومة، وبالتالي فالأمية لها دخل كبير، كذلك الوعي، والثقافة، وكل هذا فى النهاية ينعكس على عملية التذوق الفني، ففى هذه الدول يعلمون الأطفال فى المراحل التعليمية الأولى، كيف يقرؤون لوحة تشكيلية، وبالتالي عندما يذهب الطفل لزيارة أحد المتاحف، وهى زيارات كثيرة فى البرنامج المدرسي، نجده على علم ووعي بالفنانين وحياتهم وأساليبهم ومدارسهم، هؤلاء الأطفال تربوا على ذلك، رأوا وقرأوا الكثير، فكل هذا يمكنهم من تقدير الجهد الفني، وبالتالي، لا يجد الفنان أى صعوبة فى توصيل رسالته الفنية على الغلاف أو غيره من الوسائل المنشورة والمطبوعة.

الفرق بين فنان الغلاف العربي وفنان الغلاف الغربي

دور فنان الغلاف العربي أصعب بكثير من دور الفنان فى الدول المتقدمة؛ "حيث أن مهمة فنان الغلاف في الدول العربية، هي مخاطبة وجذب جمهورٍ مهمومٍ بكثير من المشاكل والأعباء، ولكى يفرغه من هذه المشاكل، ويقدم له كتابا، ليقرأه ويقدم له عملاً فنياً ليرتقى بمستواه الثقافي والفني، فان يواجه مهمة صعبة للغاية، وأيضاً مستوى الوعي الثقافى والتذوق الجمالي، كل هذه المشاكل تعترض الفنان فى الدول العربية، كذلك لا يجد الفنان العربي من الاهتمام كما يجد الفنان في الدول المتقدمة" .

كذلك نجد أن الفنان فى الدول المتقدمة، يتلقى المقابل المادي والوقت الكافي، ليقدم كل ما يستطيعه من إبداع فني لائق، أما الفنان العربي، فلا يأخذ المقابل المناسب، ولا الوقت الكافي، فهو تابع للوقت والمطبعة والإمكانيات المادية، وبالتالي ينعكس كل هذا على العملية الإبداعية والفنية، لذلك لا نستطيع القول أن المقارنة بين الفنان فى الدول المتقدمة، والفنان فى الدول العربية مقارنة عادلة، لأننا لا يمكن أن نقارن بين اثنين غير متكافئين في توافر العوامل لكل منهما، وهى التي تؤثر في الارتقاء بأحدهم والهبوط بالآخر، أحدهم؛ حرم من المقابل اللائق والوقت الكافي، والمناخ والظروف، في حين كل هذا مهيأ للآخر، لذلك يصعب المقارنة بين نتاج كل منهما في النهاية، أما إذا منح الفنان العربي التقدير اللائق والظروف الجيدة والوقت، فإنه سيقوم بإخراج عمل جيد، لأنه لا يقل موهبة أو مهارة عن غيره إن لم يتفوق عليه. وفى النهاية، يمكننا القول بأن كل العوامل التى تطلق عنان الفنان وخياله وملكاته، متوافره عند فنان الغلاف الأجنبى، وضعيفة جداً عند الفنان العربي.

لم يجد الباحث نموذجا أفضل من شخصية كبار السن، للتعبير عن مراعاة القيم السامية تجاه هذه الشريحة الهامة في العمل الفني المتمثل في أغلفة الكتب العربية.

كبار السن عند المجتمعات الإسلامية

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : عن عبادة بن الصامت رضي الله عنه، قال: قال رسول الله- صلى الله عليه وسلم-: "**ليس منا من لم يُجل كبيرنا، ويرحم صغيرنا، ويعرف لعالمنا حقه**" [6].

وقال صلى الله عليه وسلم (**إن من إجلال الله تعالى إكرام ذي الشيبة المسلم** وحامل القرآن غير الغالي فيه والجافي عنه، **وإكرام ذي** السلطان المقسط).

ويقول الله تعالى : (الله خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ثم جعل من بعد قوة ضعفا وشيبة يخلق ما يشاء وهو العليم القدير) سورة الروم: اية 54.

ينبه المولى عز وجل، على تنقل الإنسان في أطوار الخلق حالا بعد حال، فأصله من تراب، ثم من نطفة، ثم من علقة، ثم من مضغة، ثم يصير عظاما ثم يُكسى لحماً، وينفخ فيه الروح، ثم يخرج من بطن أمه ضعيفا نحيفاً، واهن القوى . ثم يشب قليلا قليلا حتى يكون صغيراً، ثم حدثاً، ثم مراهقاً، ثم شاباً. وهو القوة بعد الضعف، ثم يشرع في النقص فيكتهل، ثم يشيخ ثم يهرم، وهو الضعف بعد القوة . فتضعف الهمة والحركة والبطش، وتشيب اللمة، وتتغير الصفات الظاهرة والباطنة.[7]

والإسلام دين رحمة وفطرة، يقدر الإنسانية ويحفظ كرامة الكبير والصغير. ولقد كرم الله ابن آدم وجعله خليفته في الأرض لعمارتها. وحرص الإسلام على تنظيم العلاقات الأسرية والاجتماعية على أساس من العدل والإخاء والمودة والعطف، وإذا كان الإسلام قد حرص على صون كرامة الإنسان، في كل مراحل عمره، فقد عني عناية خاصة بتوقير الكبار، واحترامهم والعطف عليهم، والإحسان اليهم وخاصة الوالدين [8] فقد حث الإسلام الإنسان على بر الوالدين، والإحسان إليهما في كل مراحل العمر، وضرورة رعايتهم خاصة عندما يكبرون، حيث يصبحون أكثر حاجة للرعاية والعناية، والشعور بالطمأنينة والأمن، بعد أن أدوا الرسالة تجاه أبنائهم وأوطانهم.

يقول سبحانه وتعالى: **(وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا)** سورة العنكبوت: اية 8.

إن خير بداية لدعم القيم في نفوس الأطفال، إحاطة الطفل بمزيد من الرعاية والتوجيه والتقويم، من حيث غرس القيم الإسلامية في نفسه، وبما أن النصيحة المباشرة أقل أثراً من رؤية سلوك فعلي، ولا سبيل إلى تدعيم ذلك الفكر وتأكيد معانيه في نفوس الناشئة، إلا من خلال التفاعل المباشر ببعض المواقف التعلمية المختلفة، في كتاب محبب إلى نفسه أو مجلة يقتنيها. ويحتاج الطفل في هذه المرحلة التعليمية الى أن يرى الأخلاق والقيم مطبقة في المجتمع المحيط به، كي يستطيع العمل بها، ولا يعيش ازدواجية التناقض بين الممارسة والنظرية، خصوصاً أن هذه القيم لا تتعارض إطلاقاً مع نوازع الطفل، وبالتالي فإن قدرة الطفل على التعامل معها؛ تكون إيجابية، وتتأكد عندما تصاغ له بأساليب ثقافية راقية، ومحببة كالقصص والحكايات.

أغلفة كتب الأطفال

"اقترنت كتب الأطفال منذ بداية ظهورها بالفن التشكيلي، فنادرًا ما يصدر كتاب موجه للطفل دون أن يشارك فنان مشاركة فعالة في إخراج غلافه، وكذلك الرسوم التوضيحية به، ومن الملاحظ أن اهتمام الناشرين بالدور الذي يلعبه الفن في جذب انتباه الطفل قد تزايد بشكل مثير، حتى أننا نجد الكتب التعليمية قد اعتمدت أيضا على الجانب الفني، بعد أن كانت تعطي للمادة العلمية كل اهتمامها.

فلا شك أن الجانب الفني في كتب الأطفال هو جانب مثير لخيال الطفل؛ إذ يجسد له من خلال الرسوم الفنية على أغلفة الكتب وصفحاتها المادة العلمية التي عادة ما تتصف بالجفاف، فتسبب نفور الطفل وعدم تقبله لها، كما أنها في أحيان كثيرة ذات تأثير أكبر من النص المكتوب في إيضاح المعاني والأفكار".[9]

والاهتمام بالصور في كتب الأطفال وعلى أغلفتها ينبع مما تضفيه عليها من عناصر التشويق، وما في ألوانها من سحر وجاذبية، وما تهيئة للأطفال من تصوير محسوس للشخصيات والحوادث التي تَعرضُها القصة.

وينقسم تصميم الغلاف إلي قسمين

- الأول الصور الفوتوغرافية

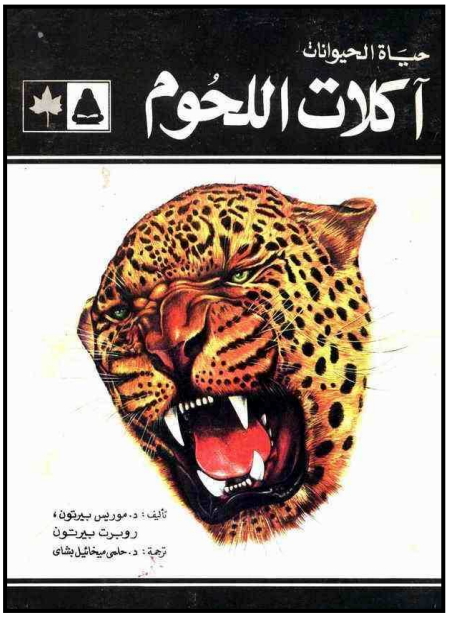
ويلجأ إليها المصمم أحيانا لنقل صورة واقعية من الحياة، إما لمنظر واقعي، أو كائن حي من الطبيعة يريد الكاتب أن يراه الطفل كما هو لغرض تربوي أوعلمي بحت، أو لشخصية واقعية من الحياة، تاريخية أو سياسية....إلخ. وتعتبر هذه النوعية قليلة إذا ما قورنت بالنوع الثاني المرسوم (شكل1،2).

- الثاني الصور المرسومة

وهي رسوم يدوية، يقوم بإعدادها الفنانون وهي الغالبة في كتب الأطفال، وهذه الرسوم تنفذ بالعديد من الخامات اللونية المختلفة، وكذا بطرق فنية عديدة تخضع لإسلوب فنان الغلاف، منها على سبيل المثال لا الحصر: الرسم بالفرشاة باستعمال الألوان ذات الوسيط المائي، مثل ألوان الجواش، والأكريلك، والألوان المائية، ويتعامل الفنان مع العمل الفني بطريقة واقعية، يستخدم فيها العديد من الألوان بدرجاتها؛ بحيث تنتج صورة شبيهة بالصورة الفوتوغرافية، مثال ذلك (شكل 4) غلاف كتاب أطفال من سلسلة شهداء الحرب والعقيدة "**آل ياسر**"،للفنان عبد العال، أو بأسلوب مبسط أشبة برسوم الكارتون (شكل 3) غلاف كتاب "خارطة حديقة الحيوان".

وإما عن طريق الرسم باستعمال الخطوط بأقلام الحبر، ويستخدم الفنان طريقة الخطوط المتقاربة والمتباعدة في إضفاء الإحساس بدرجات ظلية متفاوتة بالغلاف، وكانت تستخدم قديما بكثرة فيما قبل ستينيات القرن العشرين، لأسباب ضعف التقنية الطباعية وبدائيتها، مثال ذلك (شكل 5)، غلاف كتاب أطفال "جحا في بلاد الجن" الذي يتضح فيه أسلوب الخطوط، كما يمكن للفنان أن يرسم مساحات لونية أو سوداء تمامًا، ولكن دون أن يلجأ أبدًا إلى استعمال درجات اللون إلا في مساحات كاملة محددة وهذه الطريقة تُعْرَف باسم طريقة الخطوط " Lines"، حيث إنها أكثر وضوحًا في مرحلة الطباعة العادية وغير مكلفة مادياً (شكل 6) غلاف الإيمان اختبارات، وكانت تستخدم في طرق الطباعة القديمة، بلون واحد أو لونين ولا تزيد على ثلاثة ألوان منفصلة، وتعتمد هذه الطريقة على تقنيات يدوية بدائية شكل (أ).[10] وهناك العديد من الطرق الفنية التي ظهرت حديثا مع تطور التقنية الطباعية ودخول أجهزة الحاسوب وبرامج المعالجات الجرافيكية.

(شكل أ)
ماكينة طباعة يدوية بدائية " ألوزيه" وهي صناعة فرنسية، وتنتج مطبوعات ذات لون واحد (1900- 1930)

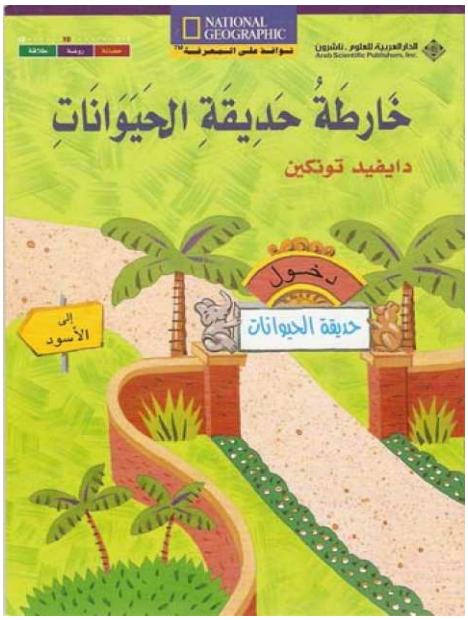


(شكل 1)

غلاف " آكلات اللحوم"، موريسو وروبرت بيرتون، ترجمة د.حلمي ميخائيل، دار الهيئة العامة للكتاب، مصر - 2003

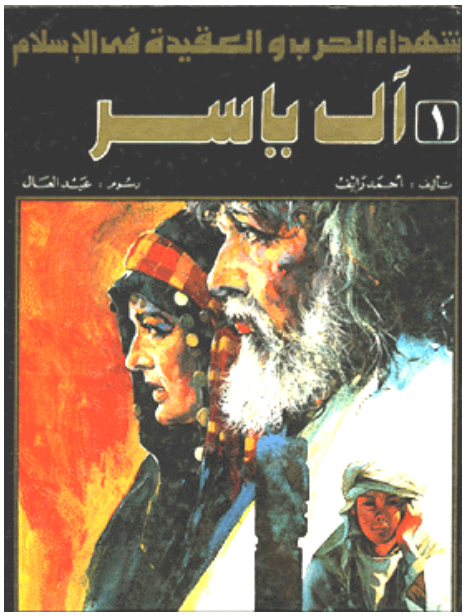
(شكل 2)

غلاف مصور" 100 قصة تحكيها لطفلك" غير مدون عليه أسم دار النشر



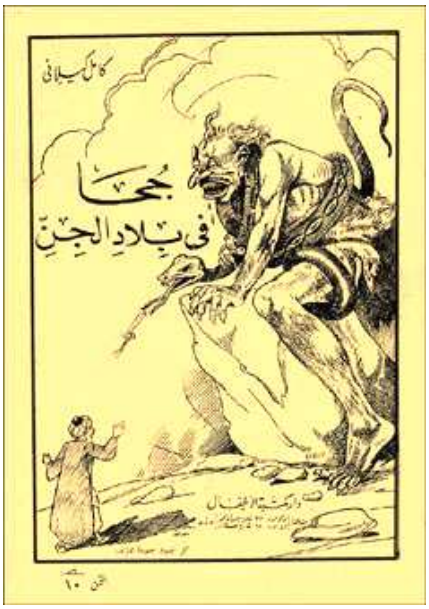
(شكل 3)

غلاف مرسوم" **خارطة حديقة الحيوان**"، دافيد تونكين، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، ألوان الجواش.



(شكل 4)

غلاف للفنان عبد العال لكتاب بعنوان "آل ياسر"، أحمد رائف، الزهراء للإعلام العربى، مصر - 1987 منفذ بالوان الأكريلك



(شكل 5)

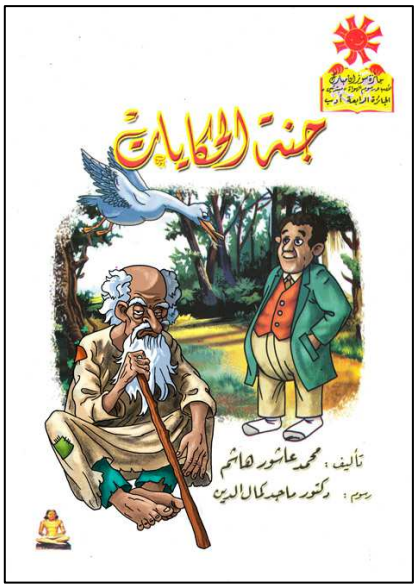
غلاف قصة أطفال غير موقع من الفنان بعنوان " جحا في بلاد الجن" للكاتب كامل كيلانى منفذ بأقلام الحبر، دار مكتبة الأطفال
مصر - 1950

(شكل 6)

غلاف، للفنان يحيى عبده، الإيمان له اختبارات، طباعة فنية بخامة الليتوليوم، يوضح أسلوب التنفيذ بمساحات الألوان -17* 24، مصر - 1978

دور الفنان في توصيل القيم الأخلاقية عن طريق رسم الغلاف

الفنان مطالب بالتركيز على الجوانب التعليمية والأخلاقية لتربية الطفل، وتوسيع مداركه عن طريق تقديم الجميل والجديد له، وبذلك تتجدد رؤية الطفل للأشياء، فيصبح أكثر إيجابية في تحصيله واستيعابه، فعليه عبء المشاركة في قراءة الصورة، على خلاف ما كان سائدًا في القرن السابع عشر، حيث كانت الصور رمزية ذات مغزى أخلاقي واضح، مما يجعل الطفل سلبيًا في تقبله لها. ويُثَار تساؤل عن الفنان الذي يقوم بعمل رسوم الغلاف، وكذلك الرسوم التوضيحية للكتاب، وهل يجب أن يكون متفرغًا لكتب الأطفال؟ وكذلك عن أسلوب الرسم الذي يتلاءم وشخصية الطفل،وفي الواقع فإن الناشرين يفضلون أولئك الفنانين الذين لديهم تجربة عامة في جميع الميادين،اعتقاداً بأن لديهم الحاسة اللازمة التي تمكنهم من إضافة شيء جديد للعمل."ويحظى غلاف الكتاب بأوفى قسط من اهتمام معظم المصممين، حيث أن الغلاف المرسوم قد لا يكون أكثر من لافتة لاصطياد العين، ومن البديهي أن يستبطن الفنان ما ينسجم وعقلية الطفل، ومن هذا المنطلق يجب أن تترك له الحرية التامة في اختيار أسلوبه الفني في توصيل هدف القصة إلى مدارك الطفل.[11]



(شكل 7)
غلاف كتاب أطفال من أعمال الباحث 2006، منفذ ببرنامج معلجة photoshop

(شكل 8)
رسوم توضيحية داخل الكتاب السابق من أعمال الباحث، منفذ ببرنامج معالجة Photoshop

وعلى الفنان أن يوائم بين النص المكتوب ورسم الغلاف، وعليه كذلك أن يوظف عناصره الفنية في المساحة التي يلتزم بها، وعدد الألوان المحددة له.وعلى الفنان أيضًا أن يكون ملمًا إلمامًا كافيًا بأساليب الطباعة وتأثيرها، حتى يمكنه السيطرة عليها واستغلالها إلى أبعد الحدود الممكنة لإنجاح عمله.[12]

كتب الأطفال مصنفة لثلاث مراحل عمرية

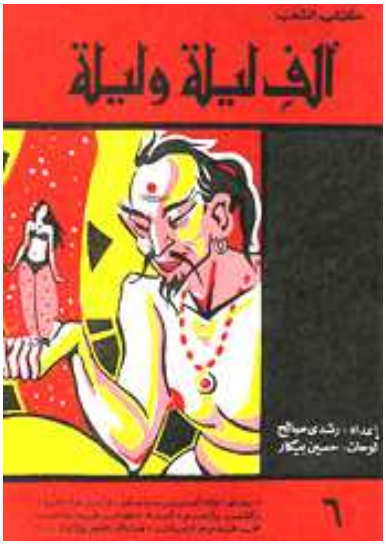
الأولى لطفل ما قبل المدرسة فيما تسمى بالطفولة المبكرة، والثانية من سن السادسة وحتى التاسعة وتسمى بفترة الطفولة المتوسطة، والثالثة من العاشرة وحتى السادسة عشر وتسمى الطفولة المتأخرة، وهذه المراحل الثلاث تختلف عن بعضها فى تناول موضوعاتها وفيما يقدم من رسوم تناسب كل مرحلة عمرية .

ما يجب مراعاته في رسوم كتب الأطفال حتى تؤتى ثمارها التربوية

إن رسام الأطفال لا يعطي للطفل واقعًا حرفيًا، فهو مثلاً لا يعطيه حصانًا، بل يعطيه صورة حصان، وهنا يكمن الخطأ الناتج عن العجز بين رسم هذا الحصان وبين التحريف أو التحوير المقصود، وهو مقصود لأن الفنان يريد أن يحول عين الطفل إلى شيء ما قد يكون جماليًا أو موضوعيًا، ومن الحكمة ألا نعطي للطفل مشهدًا حافلاً بالأشكال، مما يتطلب منه زمنًا طويلاً في تأمله، وبهذا نتغلب على ملل الطفل أو إرهاقه، وهذه المشكلة تغيب عن بعض الفنانين.

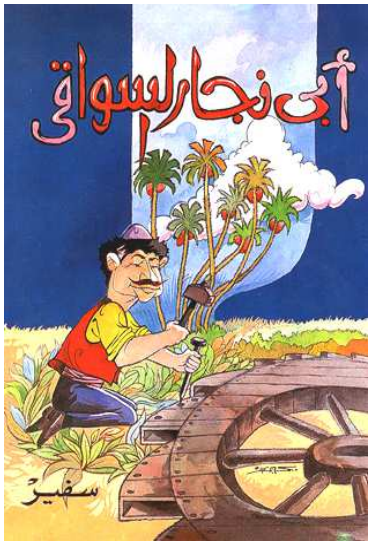
والرسم للأطفال يجب أن تتوافر فيه خفة الظل، وألا تتحول الصورة لحظة من اللحظات إلى الكابوسية، فحتى إذا كان الموضوع المرسوم يتعلق بالشر أو بخطر من الأخطار، فيجب ألا يصل الرسم إلى

حد إرعاب الطفل، إذ يجب أن ننبه الطفل إلى أن هناك خيراً وشراً، وتعاسة وشقاء، وصحة ومرضاً، ولكن بشرط ألا يصل بنا الأمر إلى حد إرعابه، يجب إذاً أن يتوافر لفنان الأطفال درجة من اللباقة التي تمكنه من أن يصل إلى الغرض التربوي المقصود، دون أن يسبب أضرارًا جانبية. ويجب ألا تكون رسوم الطفل متناقضة، ولنضرب مثلاً على ذلك برسوم والت ديزني[13] عن شخصية ميكي ماوس، وما قد ينجم عنها من تعاطف الطفل مع الفأر، ولكن هذا التعاطف يجعل الطفل العربي أمام تناقض، في خضم ما يسمع ويرى عن أضرار الفئران، ويمكن أن يحدث هذا التناقض تصدعًا أو شرخًا في نفس الطفل وهو يرى الرسم الرقيق للفأر في والت ديزني،وهذه الرقة تتعارض مع الصورة الوحشية للفئران في بيئته، ولهذا فعلى رسام الأطفال في العالم العربي، أن يبدع شخصياته بما يتناسب مع الظروف الزمانية والمكانية التي تحيط به.[14]



(شكل 9) الفنان حسين بيكار "ألف ليلة وليلة 6 "رشدي صالح، دار مطابع الشعب مصر – 1968، أحبار ملونة

قياس 21*28 سم



(شكل 10) الفنان يحيى عبده "أبي نجار السواقي "سفير للنشر - مصر1989 ،ألوان مائية

قياس 17*20 سم

(شكل 11) الفنان يحيى عبده "القرد والعدس" أحمد نجيب - دار الشروق القاهرة، ألوان الجواش

قياس 17*20 سم

ومن هنا نجد أحياناً مراعاة في تناول صوركبار السن فى أغلفة كتب الأطفال من حيث إظهار القيم والتقاليد، وكذا التعاطف والتوقير، فنجد صورة المسن فى الأغلفة العربية، كثيرا ما يظهرها الفنان فى صورة مشرفة ومسئولة وعظيمة، كما نجد ذلك فى شكل (4)، حيث أن الشخصية هنا رسمت بحجم كبير يحتوى الطفل وكأنه سياج يحميه كما نجد الهدوء والسكينة والوقارعلى وجه المسن، وعندما أراد أن يتناوله فنان آخر ليعبر عن الجن، جعل صورته مخيفة إلى حد ما، ليقنع الطفل بشيء بعيد عن الوقارو الهدوء، وليخرج من الصورة الأولى المعهودة، علما بأن الغلافين غير متقاربين فى عام الأصدار على الإطلاق، شكل (5) كتاب جحا فى بلاد الجن، وكذا شكل (9) ألف ليلةو ليلة.

وفى غلاف آخر من تصميم الباحث، بعنوان جنة الحكايات شكل (7)، عبر عن شخصية المسن الفقير بصورة يتضح فيها الفقر مع الشيخوخة، حيث نظرة الاستغناء والتعفف، ويتضح ذلك من الرسم التوضيحى داخل الكتاب، كيف لفت الفنان نظر الطفل المتلقي واستدر عطفه تجاه المسن الفقير من خلال جلسته على الأرض وملابسه البالية ولكن دون خنوع وانكسار بسبب نظرة الاستغناء عندما يقدم إليه طفل صدقة، شكل (8).

(شكل 12) غلاف للفنان محمد أبو طالب "كوز العسل " - دار الهلال - مصر 1969، 14*20سم، منفذ بالأحبار الملونة.

كما نجد أيضا روح العطاء التى أراد الفنان إظهارها عندما رسم كبير السن فى غلاف كتاب أبى نجار سواقى شكل (10) وهو يعمل بمهنة النجارة فى حالة حركو دأب، وكذلك فى غلاف كتاب القرد والعدس وقد رسم الرجل المسن، وهو جالس تحت الشجرة ينتظر من يشترى منه العدس بما يوحى بحب العمل والعطاء وبما يوصل للطفل قيماً أصيلة فى مجتمعه العربي.

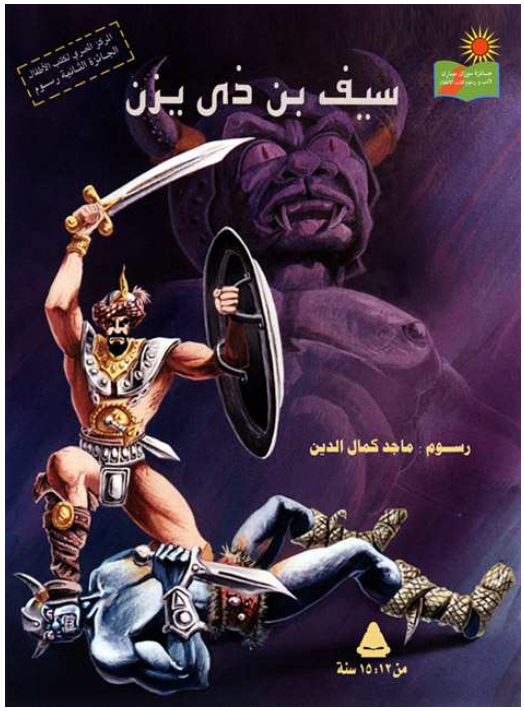
كما نجد فناناً آخر يرسم الملك مسناً وكأنه يريد أن يلصق الحكمة والقيادة بصورة المسن، مما يوصل ذلك المعنى للطفل، شكل (12) كتاب بعنوان كوز العسل.

وليس معنى ذلك أن كل أغلفة الكتب العربية الموجهه للأطفال والتى تتناول كبار السن أنها تضع المسن دائماً فى الصورة المثلى له، ولكن هناك نماذج لا تظهر المسن بالصورة التي ينبغي أن يكون عليهاو لكنها ليست هى الغالبة وغالباً ما يكون نص القصة يفرض ذلك على الفنان مثل شكل (13) غلاف كتاب سيف بن ذى يزن، وشكل (14) كتاب السلاح الرهيب من أعمال الباحث.

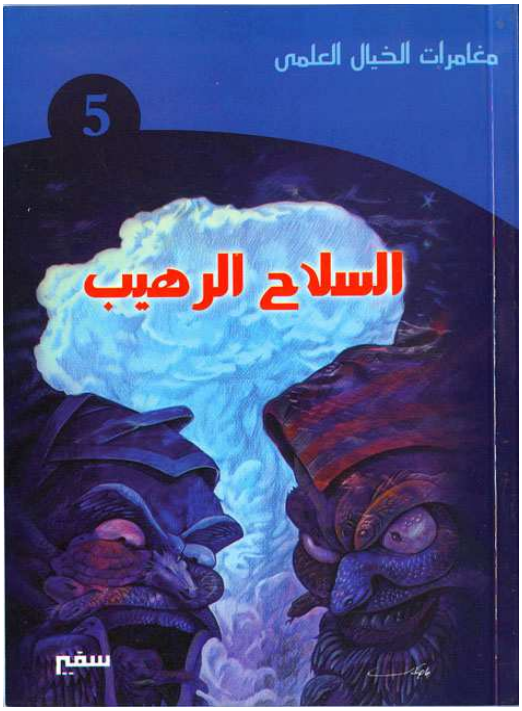
نجد أن الباحث هنا قد اضطر إلى تمثيل صورة كبار السن وحوشاً كما يظهر شخصية هذا العملاق فى خلفية كتاب سيف بن ذى يزن شكل (13).

وفى صورة تمثيلهم أخرى سحرة أشراراً كما فى غلاف كتاب السلاح الرهيب شكل (14) فأحيانا يدفع النص الفنان إلى اللجوء لهذه المعانى مع صعوبة تفادى ذلك بسبب ارتباطه بالنص الأدبي .فإذا استعرضنا بعض نماذج الأغلفة الأجنبية والمقدمة للطفل نجد أيضا قيماً مختلفة إلى حد كبير تتنافر كثيراً مع القيم المقدمة للطفل العربي وتتفق قليلاً في بعض الأحيان معها، فنجد فى الشكل رقم (25) My Glant book of FAIRY STORIES صورة إمرأة مسنة يصورها الفنان كساحرة شريرة، علما بأن من الممكن أن تكون الساحرة شابة، وأيضا نجد فى الشكل رقم (26) Book Of The Dead يصور مومياء لرجل مسن، وكأن المسن أصبح رمزا أو مرادفا لمعنى الموت في الأعمال الفنية.

كما نجد أيضا صورة أخرى لكبير السن فى شكل رقم (27) Rip Van Winkle جالساً فى الحديقة بصورة تنزع منه الوقار والهيبة شريدا وحيدا متسولاً.

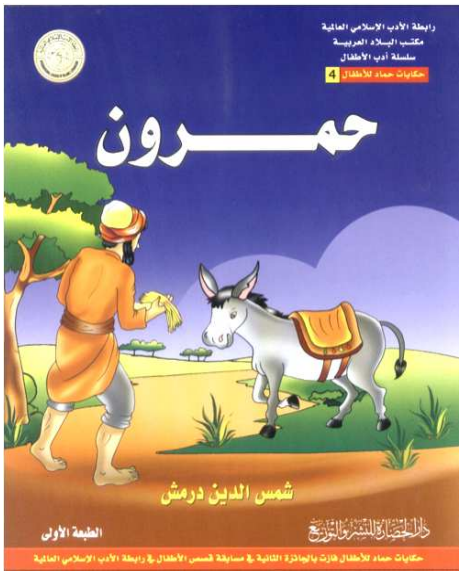


(شكل 13)
غلاف من أعمال الباحث،سيرة سيف بن ذى يزن، تأليف الباحث ،الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة -1999، 20*27 سم منفذ بالوان الجواش



(شكل 14)
غلاف من أعمال الباحث مغامرة السلاح الرهيب – دار سفير للنشر بالقاهرة -2007،14*21 سم ،منفذ بالأقلام الخشبية الملونة على ورق ملون.

شكل (15) غلاف كتاب حمرون نجد تناولاً آخر، يبرهن على أهمية العمل وقدسيته من خلال كبير السن المكافح في مزرعته تحت شمس النهار المحرقة.



(شكل 15)

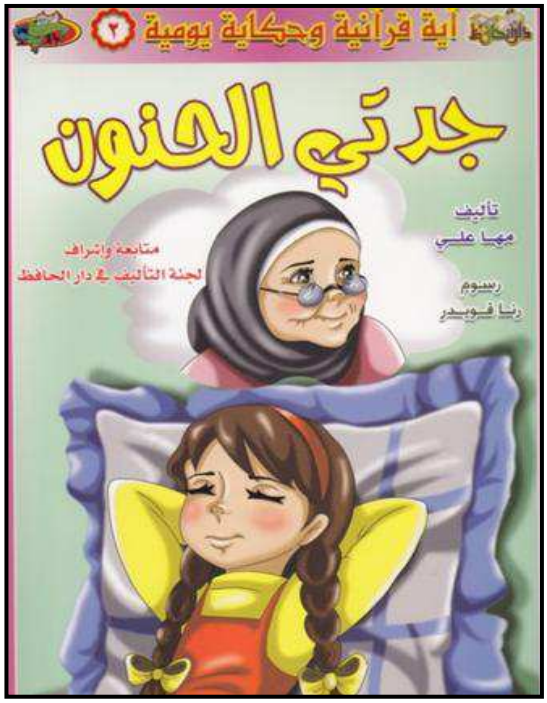
غلاف حكاية حمرون، سلسلة أدب الأطفال،"حكايات حماد للأطفال" الطبعة الأولى، للكاتب شمس الدين درمش، دار الحضارة للنشر والتوزيع بالرياض.20*27 سم، منفذة ببرامج المعالجة على الحاسوب، وغير موقع من الفنان

شكل (16) قصة «تيم والتينة» بقلم الكاتب والصحفي حسن اللواتي، بريشة الفنان اليوناني أمير الكسندروس أفندراس، تدور أحداث القصة حول الطفل «تيم»، وهو يحب زيارة جدته خديجة والاستماع إلى قصصها، وفي إحدى المرات تخبره الجدة بأن «تينة واحدة تساوي ألف تينة» وعندما يسألها عن هذا الأمر تعلمه الجدة زراعة التين.

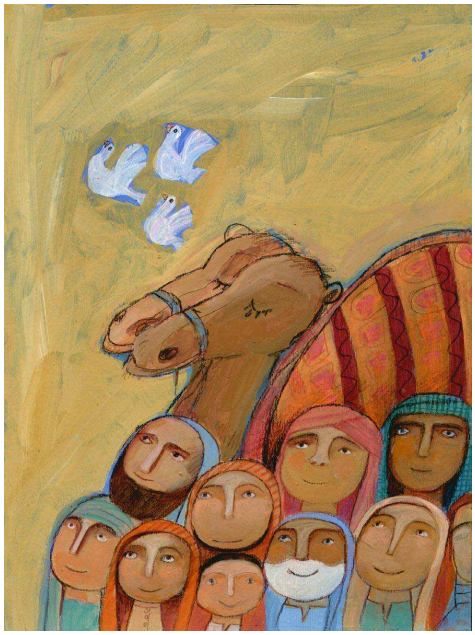
تشتمل القصة على بعض المضامين الجيدة والهادفة، وغرس حب الطبيعة والحفاظ على البيئة في نفوس الأطفال وذلك من خلال الاهتمام بالزراعة، مما يعظم شأن كبير السن في نفس الطفل وفي وجدانه، فهو منبع الحكمة والخبرة، كما تشتمل القصة على بعض المضامين الجيدة والهادفة، وغرس حب الطبيعة.

(شكل 16)
غلاف للفنان اليوناني أمير الكسندروس أفندراس حكاية تيم والتينة، بقلم الكاتب الصحفي حسن اللواتي، أصدار متحف غالية للفنون الحديثة 2010/12، سلطنة عمان، 22*23سم أقلام خشبية ملونة بالإضافة للألوان المائية

كما نري أيضا في غلاف كتاب شكل (17) جدتي الحنون للكاتبة مها على، ورسوم للفنانة رنا قويدر ،كيف تناولت الفنانة شخصية الجدة على الغلاف بنظرتها الحنونة وملامحها الطيبة، ووضعية الطفلة وهي نائمة مطمئنة سعيدة في كنف الجدة الحكيمة، وتتناول السلسلة حكاية جديدة في كل كتيب من أجزآئها، يتعلم منها الطفل تفسيراً مبسطاً لآية قرآنية من خلال سرد قصة شيقة جذابة للطفل.



(شكل 17)
غلاف للفنانة رنا قويدر ،سلسلة جدتي الحنون الجزء(2)، بقلم الكاتبة مها على، دار الحافظ السورية، 2010، سورية 25*35 سم، منفذ ببرامج المعالجة الجرافيكية

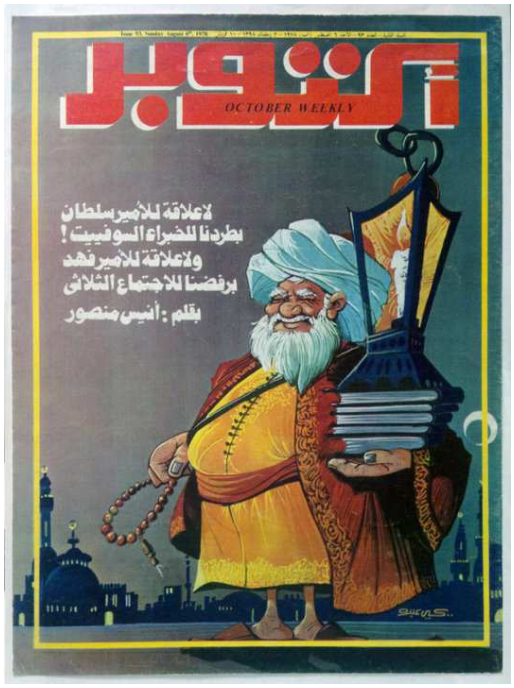


وفي شكل (18) صورة لإحدى صفحات قصة الهجرة النبوية، للفنانة السورية لجينة الأصيل، نري عدم إغفال الفنانة لعنصر ذي قيمة عالية في العمل الفني وهو عنصر كبار السن، ليدشن معاني التقوي والطاعة والاستسلام لله تعالي وللرسول الكريم صلى الله عليه وسلم،، ويعطي دروسا في الطاعة، وكذا الجهاد في نشر دين الله تعالى.

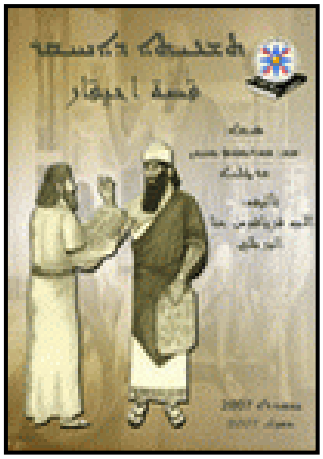
(شكل 18)
رسوم داخلية عن الهجرة النبوية، للفنانة السورية لجينة الأصيل، 2010، سورية، منفذة بألوان الجواش

(شكل 19) رسوم داخلية من قصة أطفال للفنانة الفلسطينية ريم وليد العسكري، منفذ بألوان الجواش

وفي شكل (19) صورة الأم التي تعمل علي تعبئة المدفأة لتدفئة المنزل، للفنانة الفلسطينية ريم وليد العسكري، ونرى صورة الطفل سعيدا مطمئنا وقد ألتحف فوق فراشه، مما يعطي انطباع السكينة والبيتية والدفء في اجواء المنزل البسيط، وأيضا يعطي رسالة واضحة وصريحة للطفل المتلقي عما تلاقيه الأم من عناء في حب، وكفاح في رضا. كما نري صورة أخرى للمسن، في شخصية شيخ وقور يحمل في يده مشكاة مضيئة شكل (20)، وقد سميت هذه الشخصية "بعم رمضان" بمناسبة حلول شهر رمضان المعظم، كما ذكرذلك داخل العدد في تنويه لرئيس التحرير آنذاك، الكاتب أنيس منصور.



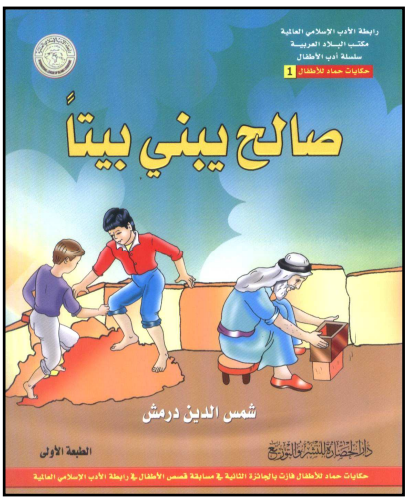
(شكل 20)
غلاف للفنان يحيي عبده، مجلة أكتوبر ، بمناسبة شهر رمضان، العدد 93- لسنة 1978 آب(أغسطس)، تصدر عن دار الهلال للنشر بالقاهرة – مصر ، 23*33 سم ،منفذ بألوان الجواش



(شكل 21)
غلاف قصة أحيقار ،تأليف الأب قرياقوس حنا،البرطلي، دار المشرق الثقافية، دهوك، العـــراق، 17*24 سم، منفذ بالألوان المائية، مع إخراجه ببرامج المعالجة الجرافيكية، وغير موقع من الفنان.

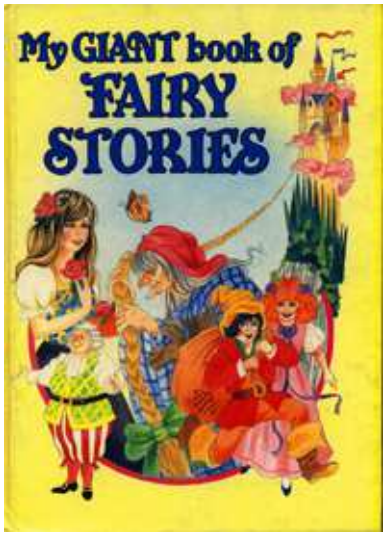
كما نجد العديد من أغلفة الكتب التى تناولت شخصيات كبار السن بالعراق، والمملكة العربية السعودية، والأردن، فنجدهم قديسين، ورهبانا، وآباء فضلاء، أجداداً ومعلمين، ينشرون القيم ويعلمون الحكمة، كما في الأشكال (21،22،23،24).

(شكل 22)
غلاف سيرة القديس مار دانيال الطبيب ،ترجمة أوشالم يوسف عوديشو، رسوم وإخراج الفنان غازي عزيز التلاني، دار المشرق الثقافية، دهوك، العـــراق، 17*24 سم منفذ بألوان الجواش

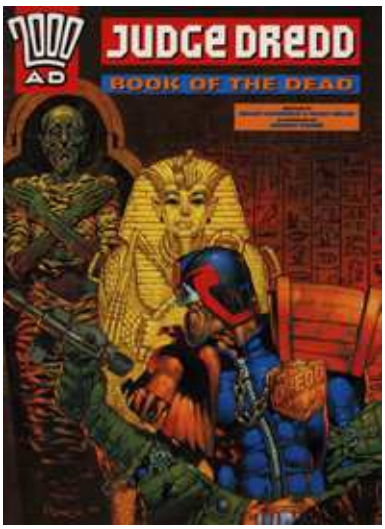


(شكل 23)
(شكل 12)غلاف حكاية صالح يبني بيتا، سلسلة أدب الأطفال،"حكايات حماد للأطفال" الطبعة الأولى، للكاتب شمس الدين درمش، دار الحضارة للنشر والتوزيع بالرياض.20*27 سم منفذة ببرامج المعالجة على الحاسوب، وغير موقع من الفنان

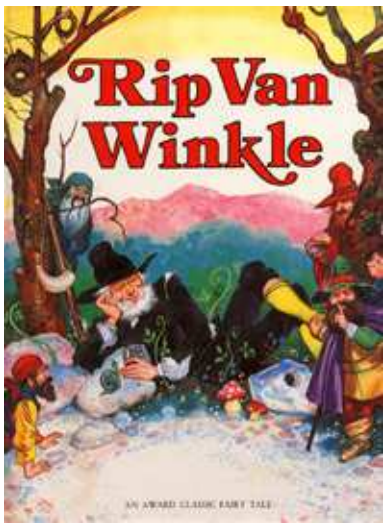
(شكل 24) غلاف كتاب دراسة فنية في قصص الأطفال بالأردن، تأليف هوازن عثمان القاضي، 2009 م مطبوع على نفقة وزارة الثقافة الأردنية، دار المأمون للنشر والتوزيع بعمان، الأردن



(شكل 25) My Glant book of
FAIRY STORIES

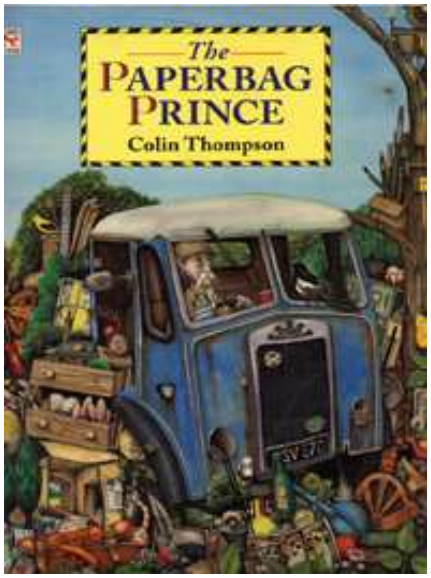


(شكل 26)
Book Of The Dead
إنجلترا 1995



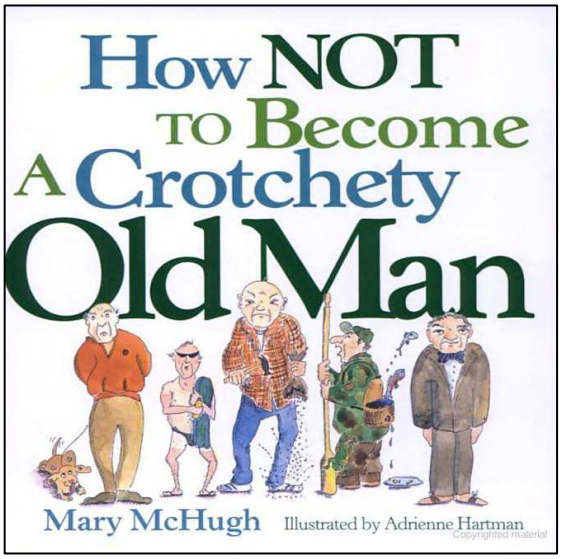
(شكل 27) Rip Van Winkle
إنجلترا

وفى نماذج أخرى، غير عربية؛ نجد صوراً أخرى للمسن وهو يعمل فى قلب أماكن تجميع القمامة، و نجد أن هذه الشخصية فى باقى الرسوم الداخلية للقصة، يظهره الفنان دائما مخموراً ممسكاً بيده زجاجة خمر، وتستمر القصة على هذا المنوال من السكر وعدم الوعى لهذا الرجل المسن، حتى تظهر فى حياته إمرأة شابة تتغير معها أحداث القصة، الغلاف شكل (28) The Paper bag Prince .



(شكل 28) The Paperbag Prince

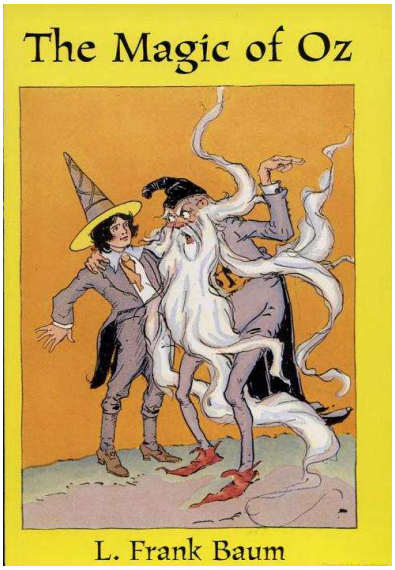
كما نجد العديد من النماذج لأغلفة أخرى، تحمل نفس الأسلوب الفنى المقارب لما يقدم للأطفال تظهر صوراً لكبار السن فى أوضاع مخزية وسلوك سيىء، مما يعطى الطفل انطباعات غير سوية عن هؤلاء المسنين، ونجد العديد من الفنانين يستخدمون هذه الصورة السيئة والتى تذهب بوقار المسن وتنزع عنه الهيبةو التوقير، وتسلبه التعاطف مما يؤثر فى نفسية المتلقي تجاههم وخاصة إن كانوا أطفالاً، فتكون تلك التشبيهات لها أشد الأثر عليهم، بما يتنافى مع مناهج التربية الصحيحة، فكيف ننصح الطفل بعد ذلك بأن يحسن إلى كبير السن، ويؤدى إليه المعونة ويظهر له الاحترام والتوقير، ويتعلم منه الحكمة والقيم ويأخذ عنه النصيحة، فياله من تناقض يقع فيه الطفل دون أن يأخذ بيده أحد ليصحح له هذه المفاهيم الخاطئة غير المنصفة لهؤلاء المسنين الذين يحتاجون للتعاطف والحنان .



(شكل 29) How not to Become A crotchety Old

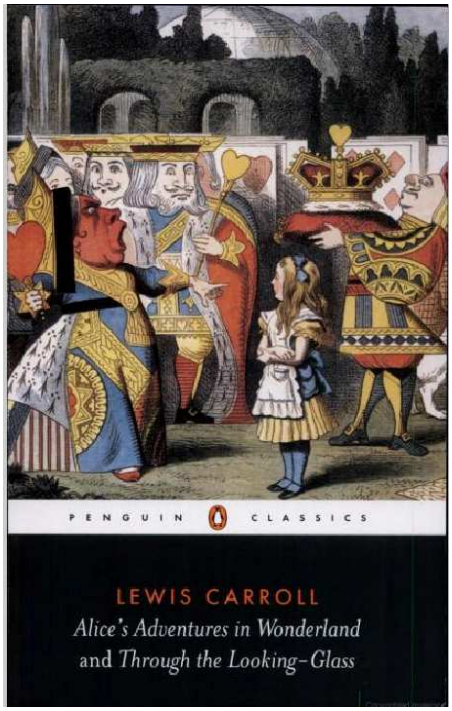
كما نجد أغلفة أخرى تحمل صوراً لمسنين وتعبر عن الكثير من المعانى المجحفة والسلبيات تجاه كبار السن، وتضعهم فيما لا يتناسب مع وقارهم وهيبتهم، والأمثلة الآتية دليل آخر على ذلك.

شكل (29) **How not to Become A crotchety Old man** نرى كيف عبر الفنان عن كبار السن في هذا الغلاف، فنجد أنه عبر عنهم بعدة صور غير لائقة من حيث المظهر والتعبير والوضع، فنشاهد البائس والقذر واللص والعابث والمنطوي.



The Magic Of (شكل 30)

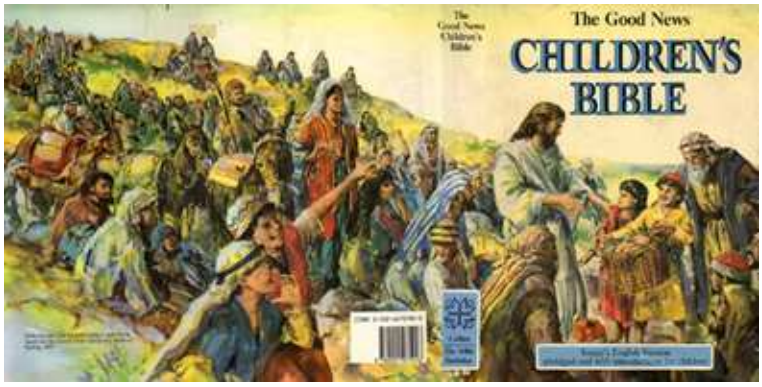
وفي شكل (30) The Magic Of Oz نجد الصورة التى أخرج بها الفنان هذا الساحر المسن من حيث الملبس الذى لا يتناسب مع السن والوقار، وكذلك الحركة الصبيانية البهلوانية، التى اختصه الفنان بها. كما أن شعره ولحيته المنتشرة عشوائياً في مساحة الغلاف لاتعبر عن حقيقة سنه وهيبته .



Alice's Adventures in Wonderland (شكل 31)
and Through the Looking-class، 17*24 سم،
منفذ بالألوان المائية والأقلام الملونة

وفي شكل (31) تصميم لشخصية الملكة كبيرة السن، والتى تظهرفي صورة المخبولة بقصة أليس في بلاد العجائب.

ولكن إنصافا وإحقاقاً للحق أننا لن نستطع الجزم بأن كل النماذج الواردة من أغلفة كتب الأطفال غير العربية تحمل هذه الصورة القاتمة والظالمة لكبار السن، ولكن هناك الكثير منها يحمل صوراً ومعانى نبيله، ولكننا نستعرض النماذج السيئة والتى تسيىء لفئة وشريحة هامة من المجتمع وهم كبار السن، ففي شكل (32) Children's Bible نجد عرض صورة المسن مقبولة علاوة على تناول موضوع دينى وهو الإنجيل المقدم للأطفال.



شكل(32) "Children's Bible "BERTELLO إنجلترا1986.

غير موقع من الفنان ،قياس 21*27 سم، منفذ بالألوان المائية

نتائج البحث

توصل البحث من خلال النماذج التى عرضها الباحث لأغلفة الكتب العربية والغربية والتى تناول فيها الفنانون شخصيات كبار السن وذلك لنوعيات كتب الأطفال المختلفة الى:

1. تناول كثيرمن نماذج أغلفة كتب الأطفال العربية كبار السن بحذر وبوقار فى أغلب أغلفة كتب الأطفال حرصا على ثقافة الطفل تجاههم وإن وجدت نماذج عكس ذلك في بعض النماذج، ولكنها كانت مرتبطة بنص الكتاب.
2. تناول العديد من أغلفة كتب الأطفال العربية كبار السن دون مراعاة وقارهم وهيبتهم، وقد رسموا بشكل غير لائق ويتنافي مع قيم المجتمع العربي فى كثير من الموضوعات ودون أخذ الحيطة تجاه ثقافة الطفل فى معاملة كبار السن وتوقيرهم، ولكن يلتمس الباحث العذر عن ذلك للفناني الغلاف، حيث أنهم يضطرون أحيانا لهذا التناول، نظراً لمسار الرواية أو الحكاية التي تناولها المؤلف.

توصيات البحث

جاءت الرسالات السماوية التى حثت تعاليمها على توقير المسن ورعايته، واستمرت هذه الرعاية دون حاجة لتدخل أي أنظمة حكومية أو أهلية، فكبار السن شريحة هامة فى المجتمع، وفئة تحتاج للرعاية والاهتمام، ليس العربي حسب، ولكن العالمى أيضاً، فنحن لسنا هنا بصدد الدعوة إلي الرعاية الصحية أو الاجتماعية، ولكن يهمنا مجال آخر ولا يقل أهمية عن هذه المجالات، هو المجال الإعلامي والثقافي والفكري، فكل يوم يطالعنا مؤتمر لرعاية كبار السن هنا وهناك، ولكننا لا نرى سوى قليل من التوصيات بالرعاية الصحية والاجتماعية فقط.

نحن نريد أن نرتقى بالحس الجماهيرى، والشعور الفنى تجاه المجتمع بأسره، نريد أن نبدأ بتثقيف أطفالنا وأطفال العالم تثقيفاً جيداً صحيحاً، يرسخ في أذهانهم قيماً راقية تجاه كبار السن، نحن لا نريد إعطاءهم نصائح جافة، أوتعاليم صريحة ساذجة، نحن نريد أن نطبع فى وجدان الطفل، هذا الحس الراقى دون المباشرة، نريد أن نقدم له فناً يؤثر على سلوكياته بالإيجاب لا بالسلب، ونريد أيضاً أن نوجه الكبار فنياً،

وإعلامياً لكيفية التعامل مع كبار السن، وتثقيفهم ؛ لفهم أحاسيس وطبيعة كبار السن، وإعطاء المثل والقدوة، ونلخص هذا كله فى النقاط التالية:

- الاتفاق على ميثاق شرف عالمي بين الناشرين والكتاب والفنانين، تجاه توقير صورة كبار السن على أغلفة الكتب والمطبوعات الثقافية والملصقات بشكل عام، وكذا الارتقاء بنشر القيم السامية.
- إنشاء سلاسل كتب وقصص أطفال هدفها الارتقاء بثقافة الطفل الأدبية دون التوجيه المباشر .
- إقامة مسابقات عالمية ومحلية للأطفال؛ للتعبير عن القيم السليمة، والتوجهات الأخلاقية، ومناهضة االأساليب المنافية للأخلاق.
- إنشاء مؤسسة عربية إسلامية لنشر الثقافة الإسلامية والتعاليم القرآنية والنبوية، عن طريق إصدار المطبوعات الفنية، والكتيبات سواءً أكان ذلك للأطفال او للكبار فى العالم .
- إقامة حملة توعية وتثقيف عربية وعالمية؛ بحيث يحمل فيها الفنانون التشكيليون العبء الأكبر لإظهار القيم، والتوجه الإيجابي عن طريق تصميم الأعمال الفنيةو الملصقات الموجهة للأطفال في المدارس، والشباب في الجامعات والنوادى، وكذلك للكبار من مثقفين وعوام فى الشوارع والمؤسسات والهيئات الخاصة والعامة.

الهوامش

[1] دائرة المعارف البريطانية الإلكترونية www.britannica.com 10:30 - 2011 /10/25م.

[2] سيد ،محمد. (1992) صناعة الكتاب ونشره . (ص11– 20) مصر: دار المعارف.

[3] كمال الدين، ماجد . (2000). القيم التشكيلية في غلاف الكتاب المصري ومدي تعبيرها عن مضمون النص.(ص207).رسالة ماجستير غير منشورة. بقسم الجرافيك، كلية الفنون الجميلة، ، جامعة حلوان: القاهرة.

[4] نشاندلر، جوانيس. (1965). نشر الكتاب فن (ترجمة حبيب سلامة) . (ص178). مصر: دار النهضة العربية.

[5] صدقي، محمد.(1983). الحس الجمالي . (ص32 ـ 45). مصر: دار المعارف.

[6] الراوي: أبو موسى الأشعري – خلاصة الدرجة: حسن – المحدث: النووي – المصدر: رياض الصالحين – الصفحة أو الرقم: 173.

[7] ابن كثير، الحافظ.(1422هـ / 2002م). تفسير ابن كثير . القاهرة : دار طيبة للنشر

[8] عبدالرحمن عيسوي: اضطرابات الشيخوخة وعلاجها– دار النهضة العربية، بيروت 1989 ، ص 105.

[9] محمد، صبري.(1984م. مارس). دور الفنان التشكيلي في إخراج كتب الأطفال . مجلة دراسات وبحوث . 2،المجلد 7 . جامعة حلوان :القاهرة.

[10] نجيب، أحمد.(1991). أدب الأطفال علم وفن . (ص221). مصر : دار الفكر العربي.

[11] سيد، مجدي .(1988). القيمة الجمالية لأغلفة قصص الأطفال. رسالة ماجستير غير منشورة.قسم الجرافيك، كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان: بالقاهرة .

[12] محمد، صبري: مرجع سابق.

[13] شركة والت ديزني (Walt Disney Company) هي أكبر شركات وسائل الإعلام والترفيه في العالم. تأسست الشركة في 16 أكتوبر، 1923، من قبل الأخوان والت وروي ديزني في شكل إستوديو لفن التحريك (الأنيمايشن)، وكما أنه أصبح واحداً من أكبر إلاستوديوهات في هوليوود

[14] بيكار ،حسين.(1993.مارس) .كتب الأطفال: دراسات في نقد الفنون الجميلة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 5 . مصر . (ص 58).

المصادر والمراجع العربية

نشاندلر، جوانيس. (1965). **نشر الكتاب فن**. (ترجمة حبيب سلامة)، القاهرة: ردار النهضة العربية.

رشاد، محمد . (1995).**انخفاض مستوى الدخول مع ارتفاع أسعار الكتب - من مشكلات القراءة الحرة فى مصر**، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

سيد، محمد.(1992) .**صناعة الكتاب ونشره**، القاهرة: دار المعارف.

صدقي، محمد. (1983). **الحس الجمالي**، القاهرة: دار المعارف .

عيسوي، عبدالرحمن.(1989). **اضطرابات الشيخوخة وعلاجها**، بيروت: دار النهضة العربية.

نجيب، أحمد.(1991). **أدب الأطفال علم وفن**، القاهرة: دار الفكر العربي .

دوريـــــــات

بيكار، حسين.(1993.مارس). **كتب الأطفال: دراسات في نقد الفنون الجميلة**. الهيئة المصرية العامة للكتاب .5 .مصر. ص 58.

محمد، صبري.(1984م. مارس). **دور الفنان التشكيلي في إخراج كتب الأطفال** . مجلة دراسات وبحوث، 2، مجلد 7 . جامعة حلوان: القاهرة.

رسائل علميـــة

سيد، مجدي .(1988). **القيمة الجمالية لأغلفة قصص الأطفال**. رسالة ماجستير غير منشورة. قسم الجرافيك، كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان: بالقاهرة .

كمال الدين، ماجد.(2000).**القيم التشكيلية في غلاف الكتاب المصري ومدي تعبيرها عن مضمون النص**.(ص207). رسالة ماجستير غير منشورة. بقسم الجرافيك، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان: القاهرة.

References

Alshwang A. (1970). "Ludwig van Beethoven". Sofia.

Anderson, E.(1961). " The Letters of Beethoven", London.

Asenov T. (2005). "Psychology of the Musical Work of Ludwig van Beethoven". Sofia.

Cooper, B. (1990). "Beethoven and the Creative Process". Oxford: Clarendon Press.

Fishman N.L. (1963). "Sketch book of Beethoven. Study and Decode". Moscow.

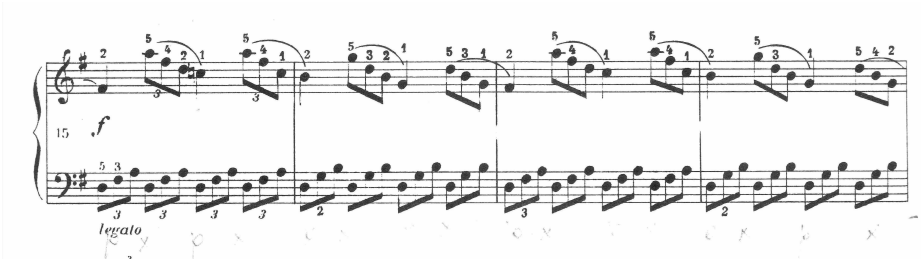
Fishman N.L. (1973). "Ludwig van Beethoven and his clavier performance and pedagogy". Sofia.

Klimovitzkij A.I. (1978). "Attempt of study model of function and styles in creation process of Beethoven from the point of consciousness general theory and psychological incautiousness". Tbilisi.

Solomon, M. (2004). " Beethoven". University of California Press.

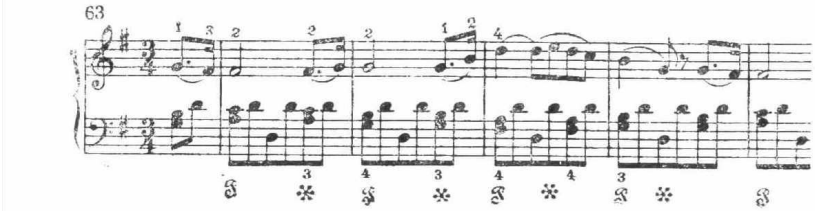
Yankova T. (1982). "32 sonatas of Beethoven". Sofia, (UC).

4.



5.

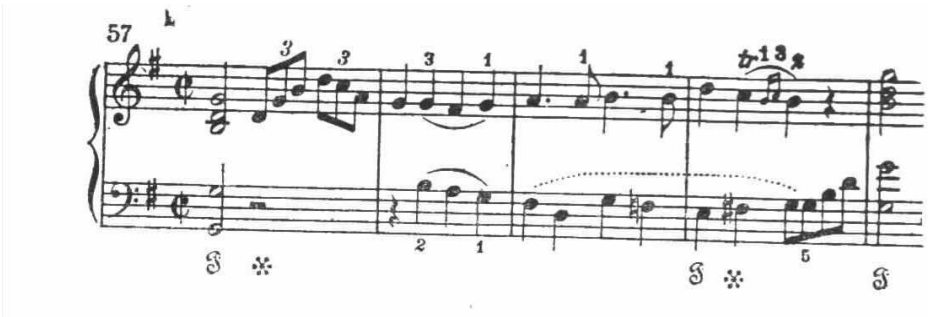
6.



characteristics of Beethoven as composer and person. In music literature, we rarely find articles that highlight practical advices connected with performance. This is understandable, having in mind that all suggestions over performance are strictly individual and can be treated in many different ways, which is the main specific of performance as art. The idea of presenting specific sonata and its real, live work as performance , style, interpretation of trills, ornaments, articulations, and emotional overview is in high demand, as any student or teacher can find possible ways of understanding and accordingly choose the best way of expression. To enter the inner universe of a musical piece is an initiation of high confidence in proper understanding and accordingly is not easy to do. Meanwhile such a research can help in finding the proper alternative publisher and finding corresponding manner of performance. All placed advices over emotional expressions, dynamic pedaling and interpretation over ornamentation and articulation can appear as great help for a musician, who departs to first meeting with such a musical piece. Also many of the presented suggestions easily can be transfer red to other musical works of Beethoven and appear as guides in future work with them.

Examples:

1.



2.

3.

joyfulness, playfulness (First, Second, Fourth, Sixth symphonies, sonatas Op. 2, Op. 10, Op. 27, and the researcher would list also Op. 49 No. 2 among them).

Whenever teaches performance of Beethoven's sonatas, the researcher requires from the students to bring to mind a certain picture, provoked by the music in their imagination. This has been the result of the historical fact, which has come to us, viz. that the composer himself associated them with certain images. "Whenever I compose there is always a certain picture in my mind and it serves me as a model in my work", and "I SEE (capital letters by the author of the paper) how the theme runs and is lost in the chaos of impressions; I pursue it, I grasp it again, I cannot get free from it…" For the researcher of this study, unforgettable is the quotation from Georges Sand, who with her extraordinary sensitivity commented Symphony No. 6, op. 68 (which can be generalized to all of the works of the composer) : "Does not Beethoven's Pastoral Symphony – more fascinating and more boundless than the best landscape paintings – reveal fairy-tale prospects to our imagination … a whole paradise on earth, where the soul is aflame, leaving behind ever new infinite horizons; pictures in which a lightning cuts the sky, where a bird is singing, where the tempest is begotten, where the sun dries up the raindrops from the leaves of the trees, where the Merlin shakes the raindrops off its damp wings, where the injured heart revives and the oppressed breasts relax, where spirit and body revive ….are immersed ….in magic calmness". Beethoven had clearly been endowed with extremely visual musical imagination, which had been filled with images, feelings, and pictures; this, respectively, obliges the performer to visualize the sounds and themes, to come the closest possible to the character and ideas that the composer had invested in his piece of music.

In conclusion, researcher would like to point out that while working on Sonata Op. 49 No. 2, one should enlist numerous capabilities, not only those referred to as musical, but also analytical, theoretical and constructive as well as aesthetic. This is what the researcher, using the cumulative approach, has tried to show in discussing the sonata he has chosen.

The idea of researching Sonata 49 No. 2 was inspired by the repetitive performance of it by students from the Music Department. At the same time few researches were published as pieces of practical advices, not as theoretical studies. The newest papers on the topic known by the researcher, come on the topic are Cooper, Barry (2008). Beethoven. Oxford University Press, and Morris, Edmund. (2005) Beethoven: The Universal Composer. New York, but, as usual, these articles pay attention to the main

the interpretation. Motifs sounding like a violin swiftly squeeze in the sounding of this episode, which make it tender and bring back the initial softness. It also winds up with a gamma-like transition to the first theme. In the versions of EU and EWP this transition is felt as a down running legato line, whereas EM, EP and EPU start it legato, but bar 64, second beat passes to staccato, which the researcher could see as a reminiscence of the sense of playfulness from the preceding themes.

In the transition bar 71, the right hand should not interrupt its sounding with the entry into each new bar; the phrases should preferably flow in legato of five notes each. Later on bars 79, 80 and afterwards should also be performed in the same way. The pedal in this episode is matching its usage in the first and second themes, i.e. it should be recognized only as accompanying the first beat of the right hand in the dotted quarter, bars 68, 69 and 70, and connecting the first two eighth notes in the right hand – bars 72 and 73. The transition to the recapitulation in bars 83, 84 and 85 is to be performed using the respectively chosen articulation: either with full legato, or separated, whereby the first five notes in the right hand should be legato, followed by staccato. It is important to use no excessive riterdando. The first theme appears for the last time in a modulation to G major, similar to the performance at the beginning.

The coda begins with bar 108; it has a quiet simple ring, without excessive dynamic amplitudes, whereby the pauses and, respectively, the rhythm have to be precisely executed. At the beginning it keeps on the rhythmical structure of the menuet, then flowing into lively motion of sixteenth notes in crescendo to forte and winding up with two chords in piano, which, as suggested by EU and EPW should be performed separated, in staccato, which the researcher construes rather as separated tenuto chords, performed in a fixed soft sound in the spirit of noble simplicity and perfection, characteristic of the entire sonata.

When performing or listening to the piano sonatas by Beethoven, we are bound to note the enormous avalanche of feelings, the scale of emotions and pictures, characteristic of his musical pieces. Sonata Op 49 No. 2 is definitely different from most of his piano sonatas. It is characterized by exquisiteness, lightness and the lack of drama. Two main groups of musical pieces have been noticed in the work of the composer, opposite one to the other. Listed in the some group have been works in which lofty human feelings predominate: heroism, pathos, tragedy, heroic exploit, enthusiasm, jubilation, virility (Third, Fifth, Ninth symphonies, Pathetic Sonata, Moon Sonata, Appassionata). The other group is associated with lyricism, tenderness, elegy, melancholy, pastoral feelings,

accompanied by distinctive but light passages in the left hand. The eighth notes in bars 23 and 24 in the left hand should preferably be played legato, cantabile, whereas the harmonious intervals in the right hand should be well differentiated non legato. The same manner of performance is preserved in the transfer of passages between the two hands. All the editions suggest that the last two bars be performed in crescendo to forte until the advent of the second theme in D major, bar 28.

The second theme has the same beauty, freshness and melodiousness easy to remember like the first theme, but it is the bearer of a more distinct playfulness, emphatic staccato (non legato) of the quaver, following the downplaying of two semiquavers in the right hand. These three notes should be felt and performed by the right hand with a motion integrating them, ending with a soft motion from the wrist upwards. In EPW there is legato under the left hand, whereas EM indicates non troppo legato, which shows that pianists are often carried away by the beauty of the melody and forget about the even linking of the sixteenth notes in the left. For that matter the researcher would point out that the left hand should be presented in transparent, level legato. The use of pedals continues to be sparse, transparent, coming to emphasize just the crotchets.

The researcher finds a contradiction in the different editions in the characteristic dotted rhythm of the passage, following the second theme. The length of the passage – an indubitable difficulty in the correct performance of the dotted eighth notes, as well as its relative lack of expression when compared with the beautiful melodies surrounding it which are easy to remember--entails restlessness, misunderstanding of the form as well as unstable dynamics. In this case EP suggests that bars 33 and 34 be performed meno forte, 35 and 36 – piano, and 37 and 38 – pianissimo. EU and EPW call for no change in the piano continuing from earlier bars, but recommend that bars 37 and 38 be performed pianissimo. EM, in turn, suggests that bars 29 and 30 back be built in crescendo, followed by decrescendo to mezzo piano in bar 33, bars 35 and 36 piano, decrescendo to pianissimo, combined with tranquillo bars 37 and 38. In this case the performer's intuition is of determining importance for the manner whereby this passage would be performed within the framework of the entire form. Then follows the calm, cantabile first theme.

From the end of bar 67 a new episode in C major comes to the fore. It is more vigorous, more striking than the first and second theme. EP and EWP require that the melodious octaves in the left hand be performed non legato; EM goes further, suggesting staccato, ma non troppo secco, while EU leaves no notes, giving free rein to the pianist in

a recommended metronome fastness is probably conformed to Beethoven's manuscript and the initial edition. In EU, however, the researcher registers a suggestion for a metronome tempo of quarter note = 112, while in EM it is 120. Tamara Yankova, for her part, recommends a tempo complying with 108. In my view the tempo can be only recommendable, and such a tempo should be sought which is conformed to the performer's conception, artistic character and implications sought. Generally, the tempo of the Menuet is lively, with no excessive hastiness, reminiscent of the playfulness of a dance.

The main theme is characterized by extraordinary exquisiteness and beauty. The characteristic rhythmic dotted structure in the right hand, accompanied by the continuous wavy, monotonous movement in the left, lends a feeling of dancing and agility. The dotted notes play a significant role in determining the character of the music piece and should be performed in a sustainable rhythm without foreshortening of the long tone or of transforming the group into a dotted quaver note accompanied by a demisemiquaver (32nd) note.

The cheerful sound of the theme and the graceful initial harmonious semi-tones in the right hand produce one of the best remembered themes in music literature. The overall atmosphere at the start of the second movement suggests a direct association with the sound of a chamber string orchestra. The variants, separating the dotted rhythm in the right hand largely contribute to this feeling. In my view, the use of the pedals should be sparse, as in the first movement, but held longer, which is to emphasize the basic melodious tones.

Example 6 (UC)

In this movement, as in the first one, what is needed is a fine balancing between the two hands: an emphatically cantabile right hand, which is to respond to the "inbreathing", between the motifs, which should not, however, break off the theme. The efforts should be aimed at its sounding softly, easily, whereby the motifs should be clearly delineated within the frameworks of the phrases.

The researcher would like to point out that in all the editions, with the exception of EM, bar 19 is shown in forte, whereas EM requires that it be piano, without looking for any excessive contrast. Starting with bars 20 and 21 is a transition passage which is suggested to be performed leggiero by EPU and EP. In my view this recommendation is not superfluous because the advent of the faster movement of sixteenth notes is often associated with a thicker sound. The thirds in the right hand are linked two by two,

integrate it in one line by way of the long crotchet notes in the right hand, which may be emphasized by tenuto and not sharply broken off.

The development is concise, composed of thematic material close in character to the first and second theme, passing through A minor, whereby the development sticks on the dominant E minor, modulated to G major, which coincides with the recapitulation. I would like to point out that all the editions require forte in the chord in bars 53-56, followed by piano in the right hand.

The thirds, top register, bar 59, are highly interesting because they imply legato performance connected with simultaneous sonority without their being broken off. EP and EPU recommend that they be performed in varied dynamics; bars 59 and 60 forte, bars 61-62 piano. This is a bright idea and has a logical ring in the overall interpretation of the movement. The researcher recommends that the lines in eighth notes following in the left hand be acknowledged as cantabile melodious lines, which are to be taken up by bar 65 by the right hand and should flow in crescendo in the recapitulation. The development again implies scanty use of the pedals, only of the long chords, whereas in bars 59 and 61 of the first beat emphasizing the left hand.

The Recapitulation features modulation to the subdominant sphere of C major, A minor, finally setting the dominant to G major in the motion of the main key. When the sonata is being studied we come across identical problems like those in the exposition.

The conclusion -Coda staring in bar 116 has in most of the editions been rendered in forte, whereby EM recommends an original solution: a contrast between forte and piano in the triplets in the different registers. No matter which of the variant would be chosen, the sonata should end in light crescendo to forte in the two last chords, accompanied by a short, interrupted pedal. Here, too, the pauses have to be felt as an organic part of the whole and be correctly expressed and in conformity with the rhythm.

The second movement of the sonata cycle is Tempo di Menuetto and was composed in a rondo form (ABACA coda), having all the time the character and way of sounding of an old-time dance. Here, as in the first part, notwithstanding its seemingly light texture, it confronts the pianists with quite a few problems. The most essential is the one concerning the quality of the sound, the finding of a suitable timbre to give way to the lyricism of the music.

In this movement, too, there are different views concerning the fastness of the minuet. Most editions do not point out any specified tempo; this abstaining from quoting

In bar12 the researcher notices the turn, which often causes rhythmical problems, and it is recommend to be performed in such a way as to stabilize the rhythm.

Example 3 (EPW)

In bar 15 an interesting, neutral transition in triplets comes to the fore, which precedes the launching of a second theme in the D major key. The transition is typical of Haydn and Mozart or the early Classicism. From the standpoint of the performer, the researcher must emphasize the importance of the homophonic structure and the need to underline the harmonious shifts in the intonation of the right hand. In EU, EM and EPW we find that the triplets in the right hand are connected by legato with the quarter note following them, which helps expressiveness and may be emphasized by the flowing rise of the right hand over the keyboard and the slight emphasis on the first one of the triplet. It is recommended that the pedal be used only on the quarter note coming on the first and third beat.

Example 4 (EPW).

The second theme comes upbeat in piano, in bar 20. It does not appear to be contrasting to the first theme. It is again bright and calm, even more lyrical, whereby here, too, the right hand is more outspoken. The researcher emphasizes the importance of the pauses in the right hand, which separate the motifs in the theme and make it lighter, illuminating the sound. Researcher here finds differences in the suggested articulation in the various editions. In my view, the best is that of EM, EP, who perceive it in closer relation and in legato.

Example 5 (EM)

The use of pedals is fairly loose, in compliance with the sonority.

A structuring of a triplet motion begins in bar 36, flowing into D major, after which comes the finale, has a lively ring with cadence triplets to a close by two chords in the Dominant. The researcher would like to point out that in EM there is an intriguing suggestion of diversified dynamism, starting back in the 36th bar. Naturally, the choice of dynamic amplitude is conformed to the sensibility, the timbre range and the capabilities of each performer. It is proper to play crescendo starting from bar 43, followed by subito piano in the quarters in bar 45. In this way bars 46 & 47 will again sound more definitively in forte, with subito piano following. The Conclusion would be in crescendo to the Finale of the last chords. It is important to sense the integrity of the passage, to

automatically suggests a quarter note = 80, i.e. the tempo is lively but not hasty. Naturally, the selection of the tempo is of exceptional importance, because depending on it would be the nature of the musical piece performed.

So, the first movement starts with an unusual exposition: a chord in G major in forte, which sounds categorically confidently, and is repeated by the right hand as a broken tonic 64 chord, which flows into the theme, performed in a light, radiant, and alert mood, with transparent melodiousness in the accompanying left hand.

Cf. Example 1. (UC)

EM recommends that moving to piano start with the broken chord, whereas in all the rest of the editions the researcher discusses, piano starts only with the theme. The first theme requires a good balance between the hands, as well as an outstanding legato cantabile right hand. At the very start of the theme, in the fourth bar, a thrill appears in the right hand, which can be heard in different performances. The researcher would recommend that it be performed as 3+2 (2 is the suffix or termination), starting with the second finger. The thrill itself should be played highly legato and cantabile.

Example 2 (UC)

The researcher would like to point out that, deceptive as it might be for its simple structure, this sonata lays a dangerous trap as far as rhythm goes. At the very start of the theme there is development in triplets, flowing into crotchets, a trill continuing into eighth notes in the left hand. The researcher notes that the trill and the subsequent eights prove to be a grave test for the students' sense of rhythm. Therefore, the researcher recommends that the teacher first perform several times the beginning of the theme, so that the formula could be imprinted as a tone modality in the student's memory, after which the passage should be numerously sung and only after that the actual performance should proceed.

Starting from bar 9 is a series of pauses, splitting the line of the melody. The researcher would like to emphasize their importance because it is precisely the fine differentiation of the motives by way of correctly measured pauses that helps get to the emotional nature of the theme. Unskilled pianists fail to grasp the importance of the eighth notes rests and merge the theme into one, losing the beauty and the emotion in its development. It is likewise important to sense the length and definitiveness of the chords in bars 9&10 and 13&14 (in the left hand), which should be performed with the hand held low and the fingers fixed.

voice and cantabile. On the other hand, directly following Op. 49, came sonata Op. 53 Waldstein, after the name of his patron in Bon, but commonly known among pianists as L'Aurore and comparable in its depth of ideas only to Appassionata. In this way the logical explanation, borne out by the multitude of researchers of Beethoven (Solomon, Barry, Konen) is that Carl, Beethoven's brother had been selling some of his works without telling him, whenever they needed cash. Moreover, Beethoven and his family had been almost all the time short of money. This was confirmed by a letter to Karl Ferdinand Amenda (a close friend of the composer, a theologian and a musician), in which Beethoven wrote: "Luchtanovski , my most trusted friend, has from last year to date given me 600 Forints. This money and the good sales of my works enable me to live not caring for the daily bread", while with the progressing of his deafness, in the same year 1801, in a letter to Franz Gerhard Wegeler, professor of medicine, rector of the University of Bonn, the composer wrote: "Unfortunately….for three years now my hearing has been increasingly weakening… I can say that I live in desperation." Of course, the creative process cannot go on without elementary living conditions: "Musical creativity cannot do without high cost instruments, without performers, music halls, music publishers, music literature. Like every man, the artist needs a comfortable dwelling, food, clothing, rest, entertainment. Poverty restricts the creative horizon". This fully holds well for men of genius, too, like Beethoven, notwithstanding the modest way of life with no pretensions which he lived and which had been confirmed by his earliest researchers like Schindler, Solomon, and Alshwang. During that period of his life, Karl had often benefited from his works, not requesting the permission of the composer to do so.

Regardless of its easy, accessible texture and laconism, sonata Op. 49, No. 2 reveals great beauty and freshness in its emotional expression. The researcher would like to point out the beauty, manifested in the simplicity of the themes and their clear-cut structure, which does not interfere with the overall development of the artistic image. Sonata Op. 49 No. 2 is a two-movement cycle, whereby the two movements do not clash dramatically; rather, they supplement each another. In its performance, notwithstanding its seemingly technical easiness, this sonata implies the possession of quite a few qualities of the pianist like a sense of phrasing, fine rhythm, suitable singing tone, high quality legato, swift use of pedals, proper balancing of the two hands.

The first movement is in a sonata form, allegro ma non troppo, whereby the researcher would immediately like to point out that the metronome tempo in EU is given as a quarter note = 144, and in EM half note = 88 (this comes to show that the movement would be ala breve). In other editions there is no indicated metronome tempo, which

with minor differences; this enables us to present each one of the problems identified along with its settlement suggested in some of the editions chosen. The editions the researcher has selected are the following:

- Beethoven Klaviersonaten Band 2, Edition Petters, Editors: Max Pauer, Carl Adolf Martinssen, Leipzig, 1927 (EP).
- Beethoven – Sonata G dur, Op. 49.Nr. 2, Edition Polskie Wydawnictwo Muzuxzne, Edditor Boleslaw Woytowicz, Krakow, 1972 (EPW).
- Beethoven- Klavier- Sonaten, Band 2, Edition Peters/Urtext, Editors: Max Pauer, Carl Adolf Martissen, London 1910 (EPU).
- Beethoven Sonaten 2, Editor Universal, Editor Anton Door, Wien, 1938 (EU)
- Beethoven Sonaten – Edition Muzgiz, Editor Alexander Borisovich Goldenweiser, Moscow, 1955 (EM).

The images, suffusing sonata Op. 49, No. 2, bring to the fore the realm of one of Beethoven's brightest non-dramatic piano pieces. Its power of impact does not proceed from a tragic, colossal clash of ideas, nor is it the result of dramaturgical colossi of feelings, but of the beauty, simplicity and freshness of the melodies. However, this in no way interferes with its clear and almost visual reflecting of Beethoven's creative approach as a composer, both in terms of the contents - the main elements in it as well as in the way of expression. And the basis is a psychological integrity, freedom of thinking, perfection of the form, clarity of the sound elements of the structure. According to Barry Cooper, Sonatas Op. 49 had been published in 1805 by "Bereau d'Arts et d'Industrie", Vienna. The information concerning the composing of the two sonatas points to the years 1795 and, 1798 respectively, (according to Petters) and specifies that they had been composed for the needs of training. In most of the editions the two sonatas carry the title Leichte Sonaten (Easy Sonatas), and a footnote in EM states that that name had been given to them by Beethoven himself.

The publication of the sonatas as late as 1805 has been definitely suspicious, not only because of the time span from their composing to their publication, but mostly because of the specificity of their nature and their dramaturgy, when compared with the colossal cycles surrounding them, such as Sonata Op. 31, No.1, known as Recitative. because in it for the first time Beethoven had fully used the recitative, hinting that the possibilities offered by the piano as a musical instrument no longer met his creative imagination and he had been forced to transfer its sound characteristics to the human

on practical pianistic problems than on formal theoretical ones. I am bound to point out that when trying to theoretically consider this sonata I encounter hardships in conveying the contents of the music in plain text, but herein is the danger in giving practical pieces of advice via a theoretical approach.

It has generally been considered that the composing of the two sonatas Op. 49, Nos.1 and 2 had been subordinated to a pedagogical need Beethoven had to meet. It is probably for this reason that till today they prove to be the most convenient and suitable for the attainment of certain objectives of training. This was the other reason why I opted to focus on discussing one of the two. Sonata Op. 49, No. 2 has been the preferred choice of the students at Yarmouk University, as part of their piano performance on graduation. Therefore this sonata proves to be essential in the piano playing literature, being of indubitable value in the recognizing and overcoming of a number of problems in terms of performance and theory. In line with the cognitive and empirical objective of the article, researcher shall abide by the cumulative approach in conveying practical pieces of advice, reflexively also presenting a number of comparative problems, underlying the differences in the perception of the sonata itself by various publishers, music teachers and musicians. The researcher would like to emphasize that every perception of a piece of music is an aesthetic intention, recreating from a modern point of view the music score which has reached us, misidentifying what Beethoven had produced three ages ago, so that what has remained is just directing rather than paradigmatic.

Accordingly any advices placed in the article can be taken as a practical recommendation of the researcher, as his own impression and suggestions over his experience as a musician and pedagogue, and can be taken only as advice, but not as a standard. Taking into consideration that music performance is an act of individual overview by the given text - paradigm, the researcher again wishes to underline that all practical stands are based on personal recreation of the musical text and consequence of practical advices found in different books and result of a personal approach due to a particular school and manner of executing such a musical piece.

The researcher will use as a basic material few editions of Beethoven's sonatas, which have been noted to be preferred by piano teachers. Naturally, each one of these editions shows an individual recreation of the will of the performer, proceeding from the vision of the pianist editing the music score. Each edition likewise offers a music score based on a reconstruction of various documents, music versions, original music scores, epistolary literature and printed publications which have reached the editors. The editions the present researcher has selected are famed to have precisely recreated the originals

Practical Recommendations in Studying Ludwig van Beethoven's Sonata Op. 49 No. 2

Tsonka Al-Bakri, *Music Department, Fine Arts College, Yarmouk University, Jordan.*

تاريخ الاستلام: 2011/4/24 **تاريخ القبول:**2012/1/9

دراسة تحليلية للعقبات التي تواجه عازف البيانو في مقطوعة بيتهوفن سوناتا 49 رقم 2

تسونكا البكري، *قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.*

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى بيان آلية التعامل في العزف على آلة البيانو للمقطوعة الموسيقية سوناتا بيتهوفن 49 رقم 2، حيث نظمت هذه الدراسة بأسلوب تجريبي شامل، كما حاول الباحث التعامل تدريجيا مع كل مشكلة أو استفسار يمكن أن تأتي في صدارة العملية التدريسية للسوناتا، وذلك من وجهة نظر عازفي البيانو. وفي نفس الوقت تم التطرق لمسألة تتعلق بخصوصية أعمال بيتهوفن متبعا منهجية واحدة أساسية للعمل ولم يكن اختيار هذه السوناتا عرضيا بل كان لبيان معناها وهيكلها وأهدافها، كما يمكن استخدامها لدراسة المواد لأنها في الواقع كانت من احد المناهج الدراسية لقسم الموسيقى (تخصص العزف على آلة البيانو، مساق ف م 490) في كلية الفنون الجميلة بجامعة اليرموك.

Abstract

The main objective of this paper is to help in dealing and working with Sonata Op. 49, No. 2. The article has been structured in a holistic empirical style, whereby the Researcher has tried to gradually deal with every problem or question, which could possibly come to the fore in the process of studying the sonata, from the point of view of the performer. At the same time the question regarding the specificity of Beethoven's works has been touched upon. However, the methodological purpose of the article has remained the basic one. The choice of the sonata has not been accidental; it has rather been the aftereffect of its structure and purpose, viz. to be used as study material as it actually has been in the curriculum of the Music Department (specialty piano, course 490) of the College of Fine Arts at Yarmouk University.

Introduction

Beethoven's Sonata Op. 49, No. 2 is no doubt one of the best loved and preferred sonatas for young pianists. Its exquisite beauty and melodiousness spur the creative imagination and are intoxicating. It is precisely for this reason that I have opted for making the analysis of its structure, from the point of view of the performer, relying more

References

Desiderio. M. (2002). The art of fiction: Henry James's evasion of the pictorial. *The Henry James Review*, 23, 273-282.

Hopkins, V. (1961). Visual art devices and parallels in the fiction of Henry James. *PMLA*, 76(5), 561-574.

James, H. (1878). *French Poets and Novelists*. London: Macmillan.

James, H. (1893). *Picture and Text*. New York: Harper and Brothers.

James, H. (1948). *The Scenic Art: Notes on Acting and the Drama*. (Allan Wade, Ed.). New Brunswick, N.J.: Rutgers U P.

James, H. (1956). *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. (R. P. Blackmur, Ed.). New York: Scribner.

James, H. (1956). *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction*. (Leon Edel, Ed.). New York: Vintage.

James, H. (1966). *Henry James: Representative Selections*. (Lyon N. Richardson, Ed.). Urbana, Ill.: U of Illinois P.

James, H. (1981). *The Notebooks of Henry James*. (F. O. Matthiessen and Kenneth Murdock, Eds.). Chicago: U of Chicago P.

Jones, V. (1985). *James as Critic*. London: Macmillan.

Martin, T. P. (1980). "*Henry James and Percy Lubbock: from mimesis to formalism*". Novel: A Forum on Fiction, 14(1), 20-29.

Vanderlaan, K. (2008). The painter Henry James might have been. *American Literary Realism*, 41(1), 1-13.

Ward, J. A. (1965). "*James's idea of structure*". PMLA, 80(4), 419-426.

was to write a novel about nothing. Flaubert represents the deification of style; he is concerned too little with his themes and characters and thus chooses them poorly. He therefore is not the ideal novelist, but James admires him for his peculiar gift, "the perfection and arrangement of form" (1956b, p.151). In contrast to the writers who see the novel as a direct reflection of life, Flaubert saw it as existing only by its own power of expression.

Thus James defines the two extremes he sees in the novels of his day. At one end is the novel of life and at the other end is the novel of style. He describes these two approaches more closely in his essay on Flaubert. For the novelist of life, "the more he can feel his subject the more he can render it"; while for the novelist of style, "the more he can render it the more he can feel it" (James, 1956b, p.156). The implied ideal position lies in the middle, in the union of form and content. For the James novelist who achieves this union more than any other, is Turgenev. Turgenev goes to the heart of the matter in the true Jamesian sense. He deals with man's "religious impulses" and with his "ascetic passion," subjects Flaubert never touch on. He deals with character and feeling and places them in a subtle, pleasing construct. He achieves the unity of material and expression and thus "offers a capital example of moral meaning giving a sense to form, and form giving relief to moral meaning" (James, 1878, p. 22; reprinted in Representative Selections, 1966, p. 17).

And yet, with all his praise of Turgenev, James still finds this "novelists' novelist" somewhat lacking "as regards form" (1978, p.18; 1966, p.13). This seems to confirm the feeling that one has when reading James's later novels, namely, that he tends toward the deification of pure art which he found in Flaubert. In his examination of the European realists, he seems to favor an ideal fusion of art and life, of method and material. But the concern of the Prefaces and of his later criticism in general is predominantly formal. This, along with the evolution of his novels, shows that James came more and more to base his ideal of the novel in the "luminous paradise of art" which he writes of in his notebooks rather than in the garden of life.

the players are real enough, and they believe in the world of the play. Thus they exist for us within that world. Yet the action is confined by the limits of the stage and ordered by the divisions of act and scene and by its faithfulness to a theme. We know there is a playwright, a director, make-up men and technicians behind all this and yet we accept the illusion. We "believe" in the fiction not as a reflection of real life but as a working out of real problems within an artificial structure.

James nowhere speaks of his own fiction as "realistic." He uses the term in a passage in his notebooks in a context which indicates he equates it with naturalism, or at least with novels about unpleasant subjects (1981, p.198). He speaks, rather, as if what he is striving for is the fulfillment of the potential of the novel as an artistic medium. This raises the question of whether we should see him as the culmination of the realistic tradition or as the beginning of a modern tradition often more concerned with art than life or, again, as a completely idiosyncratic figure in literature. His roots, however, are in the writers we call the European realists, and an examination of his attitudes toward them is enlightening.

James thinks Zola fatally limited. He has no real insight into life and thus can portray only its surface. Worst of all, Zola has no taste; and, since taste is the most admired human characteristic, Zola is without "the finer vision of human experience" (James, 1956b, p.180). In his review of Nana, James emphasizes that Zola is unfaithful to his own ideal of naturalism; for nature is not, as Zola represents it, "a combination of the cesspool and the house of prostitution" (1956b, p. 92). Zola fails to see that the primary human qualities are imagination, sensitivity and intelligence; he deals with man as an animal. Therefore, although possessed of a great mind, he adopted a "futile art."

In a later essay, "The New Novel," James deals again with this tendency to portray the surface of life. Here he is concerned with the failure of writers to impose artistic form on their material as "it quite massively piles itself up" (1956b, p. 271). The British novelists Bennett, Galsworthy and Wells, as a group, merely record their impressions of reality. This is only half of the novelist's task; the creation of pleasing form is the other half. Truth and poetry should merge, and poetry should never be sacrificed for truth. The reader's pleasure is all-important, and in reading a novel the deepest pleasure results from an appreciation of the artistic process (see James, 1956b, pp. 260-275).

If James finds fault with the new novelists for making their work all material and no process, he also criticizes French author Gustave Flaubert, whose greatest ambition

James speaks of the novel in terms of a balloon floating in space, attached by a long cable to earth. A romantic novel, as opposed to the Jamesian novel, would go one step further and cut the cable, thereby completely disconnecting the work of art from the world; but James can also "part company with terra-firma" by effects that are "more showy, dramatically speaking, than sound" (1956a, pp. 33-35).

In his great personal statement of his art as a novelist, the Prefaces to the New York Edition of his works, James concerns himself almost entirely with composition. He speaks of the dramatic technique, of the use of the central consciousness and of "the story of the story itself, which, if one's a dramatist" is, compared to "the story of one's hero," paradoxically "really the more objective of the two" (James, 1956a, p. 313). He contrasts "clumsy life . . . at her stupid work" with the beauty of artistic form. As James explains in his essay "The Art of Fiction," the artist should make the endless relationships of life appear to be confined and to inhere in a unified organic structure:

> A novel is a living thing, all one and continuous, like any other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of the other parts. (1966, p. 86).

By creating a separate, artistic world the novelist can deal directly with values, feelings and morals—the essentials of life. Life is confusion and ugliness; the small grain of value which alone concerns the novelist is lost in the disorder of life but can be rescued by the "sublime economy of art" and thereby made to "count." James's major concern is with how this transformation is accomplished; to him "composition alone is positive beauty" (1956a, p. 319). He mourns the fact that readers do not recognize this; they cannot see beyond the novel to the artistic process. The scenic method is best because it allows the reader to feel "how the theme is being treated," if only he cares to (James, 1956a, p.158).

Despite his emphasis on the novel as a made work of art bearing the imprint of process, James does not want to give up completely the illusion of life. He finds British novelist Anthony Trollope's habit of free authorial comment appalling because, by using "this pernicious trick," he gives up the right to have his story taken seriously (James, 1956b, pp. 247-248). Intrusion into the world of the novel destroys verisimilitude; awareness of the artistic process should not. Perhaps the best way to see James's point about combining the illusion of life with the awareness of artifice is through his own analogy of prose fiction and drama. A play gives the illusion of life by its very assurance;

measure of what happens to us as social creatures" (1956a, pp. 64-65). James would have the reader see this social experience not in a wide panorama but through the limiting consciousness of the central character. The concern of the artist is not with the immediate surface of life but with "the reflected field of life." Thus James criticizes the French novelist Zola for his method of plunging into a subject, taking notes and making graphs. This he calls an "imitation of observation" (James, 1956b, p.189). Genuine observation is a deep penetration into the "essence" of human experience. This essence may not be comparable to anything in real life. The novelist deals with types, with situations and with ideas, rather than with facts.

In his Preface to "The Lesson of the Master," James deals with the charge that his characters could have no counterpart in reality. He argues that there are basic principles of human behavior which we must take for granted even if they are nowhere realized. If these types of people are not found in real life, they should be. The writer may use "operative irony" to show how a fine human sensibility would act even if there are, in the present age, no finely sensible humans (James, 1956a, pp. 221-225).

When James speaks like this he sounds more like an idealist, or even a symbolist, than a realist. His refusal to deal with the details of life and his assumption that intelligence and sensibility are primary human characteristics set James aside from the general attitude of the realistic school. Unlike much realism, James's novels never become socially concerned; he never writes thesis novels, as Howells did in his later years. More than anything else, however, it is his ideal of artistic form which divorces James from the direct contemplation of real life associated with realism, especially American realism.

The idea of the novel as an artistic construct which brings pleasure by means of its formal unity is the central point of James's criticism. The artist's material is plucked from "the garden of life" (James, 1956b, p.53); but, as soon as the subject is chosen, the artistic process begins. The metaphors James applies to the relationship between art and life imply a great disparity. The artist views the garden of life, "perhaps with a field glass," from the house of fiction. The apertures opening onto the "spreading field, the human scene" are not "hinged doors opening straight upon life" but rather "mere holes in a dead wall, disconnected, perched aloft." "The watcher" is "the consciousness of the artist"; and "the pierced aperture, either broad or balconied or slitlike and low-browed, is the 'literary form'" (1956a, pp. 46-47). Elsewhere, in the "Preface to The American",

Truth to reality, formal unity and the maintenance of the illusion of life—these aims are the starting point for James, and as such they seem little different from those of his contemporary, the American realist William Dean Howells. Like Howells, James believes the novel should be true to life and that this ideal is basic for judging a novel's value. He agrees also that a novel should picture and not merely map reality by piling up details; selection is the artist's primary task. They agree further that the novel should present man's moral rather than animal nature. James is not even above preferring the brighter side of life as does Howells; he chides the Russian writer Turgenev for being so completely pessimistic.

Once these similarities are recognized, however, the immense differences between the two men become apparent. James does not find all reality equally significant, as Howells does; rather he believes there are degrees of worth among subjects and that the artist should choose only the richest. In addition, his central characters should be intelligent and sensitive, in order to portray the maximum of felt life. James is not overly concerned with the virginal minds of young ladies either; he argues for the novelist's complete freedom in choosing his theme. Their greatest difference lies in Howells' general neglect and James's overwhelming concern for the aesthetic question, for the art of fiction considered in its formal dimension. While Howells sings the praises of "poor real life," James, in his notebooks, waxes lyrical over art: "Oh art, art, what difficulties are like thine; but at the same time, what consolations and encouragements are like thine? Without thee, for me, the world would be, indeed, a howling desert" (1981, p. 68).

James's criticism continually tends to move the center of emphasis, in considering the novel, away from life. The novel should be based on the experience of the writer, but to James impressions are experience, and so the novel consists of the artist's personal impressions. The writer must understand human sensibility; that is, the moral and intellectual man. He must use his understanding to explore in his novel what James calls a "situation." James's situations are often quite bizarre as we know from his novels (for instance, Strether's assignment to save Chad from Europe in The Ambassadors); he means by them a combination of circumstances which offer great potential for "working out" by the novelist. The mere suggestion of such a situation will start the writer thinking through its implications.

Not all experience is open to the Jamesian novelist from which to gather his situations. Significant experience for James consists of "our apprehension and our

the techniques of Mannerist and Impressionist visual art. J. A. Ward (1965) focuses on the contrast between James's formalism and his ideal of freedom of expression, showing how the analogue of architecture to writing works in the criticism and in the fiction. Timothy Martin (1980) touches on my topic (as indicated by his subtitle "From Mimesis to Formalism"), but his purpose is to show the relationship between James and Percy Lubbock, author of The Craft of Fiction (1952). Vivien Jones's book-length study of the criticism (1985) shows how James's ideas develop from "a neo-classical concept of mimesis" (p. ix) to a "revolutionary and critically prophetic achievement" (p. 200) that anticipates modernist and post-modernist views (p. 185). More recently, Kimberly Vanderlaan (2008) considers James's ideas about painting by means of a close analysis of an early short story, "A Landscape Painter," while Mark Desiderio (2002) finds James's ideal of pictorial representation a source of personal and artistic conflict in his consideration of "Henry James's Evasion of the Pictorial."

With these studies as a foundation, my essay begins with the comparison of fiction with painting and drama to show how James sees the illusion of life being incorporated into the greater purpose of artistic form, how he requires fiction to express the essence, not the surface, of life and how he expects the reader to appreciate the process of artistic creation. I do this by bringing together critical remarks from James's essays written between the late 1860s and 1912 and by focusing on his analysis and evaluation of his contemporaries among realist writers of fiction. I find that the formalist impulse proves dominant and that the picture he is finally interested in is the ideal design of a story's form.

Throughout his critical writings Henry James makes frequent analogies between the art of the novelist and that of the painter and of the dramatist. In his book on illustration, Picture and Text, he writes: "What the verbal artist would like to do would be to find the secret of the pictorial, to drink at the same fountain" (1893, p. 23). The painting can achieve truth to reality while maintaining a perfectly unified form. The theater is even more an object of envy to the novelist: "An acted play is a novel intensified; it realizes what the novel suggests, and, by paying a liberal tribute to the senses, anticipates your possible complaint that your entertainment is of the meager sort styled 'intellectual'" (James, 1948, p.3). The play also achieves unity of form but, more than that, it provides the illusion of life.

Henry James as Critic: From the Pictorial to the Formal

Charles Campbell, *Sultan Qaboos University, Muscat, Oman*

تاريخ الاستلام: 2010/10/5 تاريخ القبول: 2011/9/5

هنري جيمز ناقداً: من التصويري إلى الشكلي

تشارلز كامبل، *كلية الآداب، جامعة السلطان قابوس، مسقط، عُمان.*

ملخص

كثيراً ما كان هنري جيمز يشبه القصة بالفنون البصرية والدرامية وهو بذلك يؤكد مثله ومفهومه لوحدة الشكل وارتباطها بصورة الحياة. وحينما نقارنه بأمثاله من الكتاب الواقعيين نذكر منهم على سبيل المثال هاويلز وتورغنيف وفلوبير وزولا وغالسوَرثي فإننا نجده متفرداً متميزاً ، غير أنه ينزع إلى أهمية البناء الشكلي التي وجدها لدى فلوبير. وتبحث هذه المقالة في آراء جيمز التي عبر عنها هو نفسه بخصوص هؤلاء الروائيين، كما تبحث في المفارقات الجمالية الواردة في مقالاته النقدية التي ترى في إدراك عملية الكتابة المصدر الرئيسي لمتعة القراءة وتعتبر وصف عملية بناء القصة "أكثر موضوعية" من حبكة بطل الرواية. وتستعرض هذه المقالة الأعمال النقدية التي نشرها هنري جيمز بين عامي 1860 و 1912.

Abstract

James often compared fiction to visual art and to drama, revealing his ideal of formal unity combined with the illusion of life. Compared to his fellow realists, such as Howells, Turgenev, Flaubert, Zola and Galsworthy, he is found to be unique among them but tending towards the values of formal composition he found in Flaubert. This study examines James's own evaluations of these other novelists and the paradoxes of the esthetics in his critical essays, in which awareness of process the is seen to be the main source of reading pleasure, and the story of the story's composition is viewed as "more objective" than the story of the protagonist. The essay surveys James's criticism originally published from the 1860s to 1912.

Introduction

> " The artist, of course, in wanton moods, dreams of some Paradise (for art) where the direct appeal to the intelligence might be legalized" - Henry James, *The Notebooks*.

Henry James's critical writings are important to literary history and have received some significant consideration from critics. Viola Hopkins (1961) considers how James's dedication to "pictorialism" in his essays works out in his fiction, especially in relation to

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal

Volume 5, No. 1, 2012, 1433 H

CONTENTS

Articles in Arabic

- **The Melodic Symptoms of Some Inherited Kuwaity Folk-Songs** **1**
  Salman Hassan Al-Bloshi

- **Islamic Techniques' Impact on Safavid Plant Ornaments to Create Fabric Designs Suitable for Ladies' Printed Evening Clothes** **23**
  Naglaa Ibrahim Mohamed El Wakil

- **Design Considerations for the Elderly Nursing Homes** **57**
  Asem Obeidat, Zaid El-Hamoudeh, Ziyad Haddad and Daifallah Obeidat

- **Old People's Images on the Covers of Children's Books** **83**
  Maged Kamal El deen Mohammed

Articles in English

- **Henry James as Critic: From the Pictorial to the Formal** **107**
  Charles Campbell

- **Practical Recommendations in Studying Ludwig van Beethoven's Sonata Op. 49 No. 2** **115**
  Tsonka Al-Bakri

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal

Volume 5, No. 1, 2012, 1433 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 AI-Assad
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.

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. Three copies are to be submitted (Two 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 Word 2000, 79, 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. Ten offprints 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.

The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the ARTS

An International Refereed Research Journal

Volume 5, No. 1, 2012, 1433 H

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal

Volume 5, No. 1, 2012, 1433 H

Jordan Journal of the Arts (JJA): An International Peer-Reviewed Research Journal issued by the Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan, and funded by the support of Scientific Research Support Fund, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Amman, Jordan.

Chief Editor:

Prof. Dr. Abdel Hamid Hamam, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Ihsan Fathi, Faculty of Engineering, Philadelphia University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Salim Al-Faqih, School of Architecture and Built Environment, The German-Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Kayed Amr, Faculty of Educational Sciences, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.

Dr. Nabil Al-Darras, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Dr. Keram Nimri, Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Dr. Husni Abu-Kurayem, Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr. Rami Haddad, Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Editorial Secretary: Enas Yousef.

Language Editor (Arabic): Prof. Ali Al-Shari.
Language Editor (English): Prof. Naser Athamneh.
Cover Design: Dr. Arfat Al Naim
Layout: Enas Yousef.

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Abdel Hamid Hamam
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 2072
E-mail: jja@yu.edu.jo