الأكاديمي

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد بالتعاون مع جمعية التشكيليين العراقيين

رئيس التحرير

أ.د.مالك يوسف المطلبي

سكرتير التحرير

أ.د. بلاسم محمد جسام

مدير التحرير

أ.م.د. محمد جبر الكناني

المستشار الفني

أ.د.عبد الرضا بهية

هيأة التحرير

أ.م.د.نوال محسن علي
أ.م.د.عبد المنعم خطاوي
أ.م.د.جواد الزيدي
أ.م.د.ميسم هرمز توما

إدارة المجلة

م . مبرمج . يوسف مشتاق لطيف

الهيأة الاستشارية

أ.د.سعدي لفتة موسى
أ.د.صباح مهدي الموسوي
أ.د. ماجد نافع الكناني
أ.د.أنتصار رسمي موسى
أ.م.د.وليد شامل حسين
أ.م.د.فاطمة بدر حسين
أ . م . د . فؤاد علي حـارز

Al-Academy

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ٢٣٨ لسنة ١٩٧٦

Jornal of The College of Fine Arts
University of Baghdad
Issn 1819 - 5229
al.academy@yahoo.com

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

١. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
٢. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى .
٣. يقدم البحث على قرص ليزري بصيغته النهائية بعد التصحيح العلمي و اللغوي.
٤. أن لايزيد طول البحث عن (١٥) صفحة حجم (A٤)
٥. حجم الخط (١٤) ونوع الخط Times New Roman .
٦. يترك فراغ واحد فقط بين سطر وآخر .
٧. يفضل ان تكون الهوامش و الصور التوضيحية و الجداول في آخر البحث.
٨. يتم تقديم ملخص للبحث باللغتين العربية والانكليزية في بداية البحث. وبحدود ٢٥٠ كلمة
٩. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر .
١٠. لاتعاد البحوث الى اصحبها سواء نشرت ام لم تنشر .
١١. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .
١٢. يستوفى مبلغ (٤٠٠٠٠) اربعين الف دينار عن كل بحث كأجورطبع ، و (٢٠٠٠٠) عشرون الف دينار اجور الخبير العلمي والخبير اللغوي ، يدفع المبلغ لحسابات المجلة .
١٣. يستوفى مبلغ (١٠٠) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر وتقويم لغير العراقيين.
١٤. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى عنوان المجلة.
١٥. يتم تقديم نسختين ورقيتين من البحث في بداية التسجيل مع قرص ليزري بالبحث .

المحتويات

البحوث التشكيلية

• رموز الستارة الحمراء في الرسوم الزيتية الاوروبية	سلام أدور اللوس	5
• البعد الرمزي في المدرسة الميتافيزيقية (دراسة تحليلية)	م. اخلاص ياس خضير	33
• المعالجات الخطية في النحت الجداري الآشوري	عبد الاله حسن شكري	49
• التراث الشعبي في الرسم العراقي المعاصر (دراسة تحليلية)	م.م. آلاء علي أحمد	65
• تقنيات صب التماثيل البرونزية في العراق القديم (دراسة تحليلية)	د. نزار عبد اللطيف أحمد م. م أمجد سعيد مصطفى	77
• أهمية الادوات في تقنية المنحوتة ألخشبية في النحت العراقي المعاصر	جواد عبدألكاظم عباس	91

البحوث المسرحية

• جشطالت الفعل الدرامي فيدرا أنموذجاً	د. جبار خماط حسن	109
• تطور الادارة المسرحية في المسرح العراقي	م.م. سمير عباس الجبوري	117
• الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي (نار من السماء إنموذجاً)	عقيل ماجد حامد محمد	135

بحوث التصميم

• الاستعارة كإستراتيجية للتصاميم الداخلية الحديثة	حارث أسعد عبد الرزاق	153
• جمالية اللون في تصميم الإعلان التجاري	د. خليف محمود الجبوري	171

بحوث التربية الفنية

• تقويم اداء طلبة قسم التربية الفنية في مهارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط	محمد عبد الله غيدان	189
• تاثير فراق الابوين على الاطفال من خلال التعبير الفني في رسومهم	م. د. حنان عزيز العبيدي	205

البحوث الموسيقية

• التصوير الحديث في السلالم الموسيقية العربية	م. وليد حسن الجابري	231

رموز الستارة الحمراء في الرسوم الزيتية الاوروبية

(١٦٠٠ -١٨٠٠م)

سلام أدور اللوس

ملخص البحث

يسهل على أي باحث في تاريخ الرسم الأوروبي، أن يرصد العديد من المفردات الشكلية الثانوية التي يتكرر ظهورها، منها ما يحمل تبريراً منطقياً، كشكل الباب على جدار غرفة في لوحة تصور مشهداً داخلياً، ومنها ما يكون تقبلهُ لدى المتلقي شيء مسلم به لكثرة تكراره فاعتادته العين وأصبح متوارثاً بصرياً، لا يبحث له عن سبب لوجوده، والستائر الحمراء المتطايرة والمسدلة ، خير مثال على ذلك. قد ترجع بعض هذه الأشكال إلى رسام واحد أو إلى مجموعة من الرسامين يتعاصرون ضمن حقبة زمنية، وقد تغدو المفردة الشكلية رمزاً يمكن رصد ولادته وتتبع جذوره الأولى وتحديد ظهوره المتكرر والمتفاوت عبر حقبة زمنية متتالية فضلاً عن تأويلاته ومدلولاته الفكرية، وعلاقته بالمتلقي والمجتمع بعضها ما يكون، أو ما يحسب على أنه مفردات شكلية تم توظيفها من قبل المنتج . لذا كان هذا البحث عن أشكال الستارة الحمراء في الرسوم الزيتية الأوروبية في عصر الباروك والركوكو حيث كان ظهورها الأبرز والأكثر تميزاً. وبأزاء ذلك يكمن الهدف الحقيقي في التعرف عن الدلالات الرمزية لشكل الستارة الحمراء، ودورها في تدعيم واغناء المضامين الفكرية في الرسوم الزيتية الأوروبية المنجزة في عصر الباروك والركوكو. وقد بوبت في الفصل الثاني مجموعة من المباحث مكنت من اتمام عملية التحليل بما يتماشى مع اهداف البحث . تناول اولها الستارة بين الوظيفة والمسرح ورموزه ، وتناول المبحث الثاني تاريخ ورموز اللون الأحمر، اما المبحث الثالث فقد استعرض الرسم الأوربي في عصر الباروك والركوكو تناول الفصل الثالث معلومات عن مجتمع البحث والمنهجية حيث اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي للعينات التي بلغ عددها اربع عينات وبعد اتمام عملية التحليل توصل الباحث في الفصل الرابع الى مجموعة من النتائج، من اهمها:

١. تأثراً بالأجواء المسرحية، في كيفية عرض النص السردي في رؤية إخراجية مقتصة للمشاهد، ذات دلالة شاملة، فضلاً عن تأثير الشكل المسرحي العام (خشبة وستارة وإنارة) على رؤية الرسام المستعرضة لموضوعه وأفكاره، قدم رسامو الباروك والركوكو لوحات عديدة كانت تأثيرات الأجواء المسرحية تبدو جلية فيها ، وكان لظهور شكل الستارة الحمراء الشبيه بالستارة المسرحية التأثير الأقوى والأبرز في ذلك. كما وظفت فكرياً عندما غدت بلونها الأحمر الذي يشد الانتباه، رمزاً للمثير الذي ينقشع كاشفاً

عمـا خلفـه من أسرار، فتضافـرت عناصر المفاجأة والاندهاش عند المتلقـي لتخلق لديه حالة من الشعور بلذة الاكتشاف.

٢. كون اللون الأحمر، رمزاً للعاطفة المتأججة والفتنة المرتبطة بالإثارة الجسدية. فقد تم توظيف شكل الستارة الحمراء كمبرر لظهور الأحمر الطاغي أحياناً، أو بشكله الثانوي في أحياناً أخرى في غالبية اللوحات التي تتناول موضوعة الحب الإنساني والعلاقات العاطفية أو في لوحات تعرض مفاتن الجسد الأنثوي، لإبراز الإثارة الجسدية اوتاكيداً لفكرة الغواية .

Red curtain symbol in European paintings (1600–1800 AD)

Abstract

By . Salam Adwer Allos

It is easily for any researcher in the European paintings history to observe many of the secondary formal vocabulary that repeated its appearance; some of them carried a Logical justification like the door shape on the room wall in a painting embodied an internal scene, some of them the recipient receives it granted for its more repetition therefor the eye used to it and became inherited visually, Not looking to it about the reason for its existence, for example, the volatile red curtains and drop-down. Some of these shapes may related to one drawer or group of contemporary drawers within the time period, the formal word may become a symbol can be observe its birth, followed by its first roots, limiting its repeated appearance and different during a consecutive time period as well as its interpretations, intellectual denotations, some of them its relation with the recipient and the society, or it is the formal words employed by the producer. Therefor this research was about the red curtain shapes in the European oil paintings in Baroque era and Rococo where its appearance was most prominent and extinguished, toward that the real goal results in disclosure about the symbolic denotations of red curtain shape and its role in supporting and enriching the intellectual contents in the achieved European oil paintings in Baroque era and Rococo in the second chapter some of researches have classified in what enrich the researcher and the reader by information quantity that able him to complete the analysis process in agree with the research goals the first one discussed the curtain among the job, theatre and symbol, the second one discussed the history and red color symbols but the third one discussed the European painting in Baroque era and Rococo the third chapter discussed information about the research society and methodology where depended on the stylistic descriptive approach of samples that numbers reached four and after the completion of analysis process the researcher reached to group of results in chapter four, included:

1. Affecting by the dramatic atmospheres in how a narrative text in a narrated directive seeing for the spectator, with a comprehensive denotation as well as the effecting of the general theatrical shape (stage, curtain and lighting) on the drawer view that discussed his subject and ideas, Baroque drawers and Rococo presented many paintings the effects of theatrical atmospheres appeared very clear in it the appearance of the red curtain shape similar to the theatrical curtain was the most effect and extinguished in that. As it employed intellectual when it became in its red color which attract the attention, a symbol for the exciting which dispelled disclosing what behind it from secrets, the elements of surprise and astonishment at the recipient are cooperated to create a state of feeling by the discovery pleasure.

2. Because of the red color is a symbol of burning emotion and the attraction related with the bodily exciting. It has employed the red curtain shape as a justification to appear the dark red sometimes or in its second shape in another time in most paintings that discussed the human love subject and the emotional relations or in paintings showed the feminine body charms to show the bodily exciting or assuring for the seduction idea.

الفصل الاول

مشكلة البحث وأهميته:

يسهل على أي باحث في تاريخ الرسم الأوروبي، أن يرصد العديد من المفردات الشكلية الثانوية التي يتكرر ظهورها، منها ما يحمل تبريرا منطقيا، كشكل الباب على جدار غرفة في لوحة تصور مشهداً داخلياً، ومنها ما يكون تقبله لدى المتلقي شيء مسلم به لكثرة تكراره فاعتادته العين وأصبح متوارثا بصرياً، لا يبحث له عن سبب لوجوده، والستائر الحمراء المتطايرة والمسدلة هنا وهناك خير مثال على ذلك. قد ترجع بعض هذه الأشكال إلى رسام واحد أو إلى مجموعة من الرسامين يتعاصرون ضمن حقبة زمنية، وقد تغدو المفردة الشكلية رمزا يمكن رصد ولادته وتتبع جذوره الأولى وتحديد ظهوره المتكرر والمتفاوت عبر حقبة زمنية متتالية فضلاعن تأويلاته ومدلولاته الفكرية، وعلاقته بالمتلقي والمجتمع . بعضها ما يكون، أو ما يحسب على أنه مفردات شكلية تم توظيفها من قبل المنتج – وهو استخدام متوارث عن السلف – كحل لمشكلة في التكوين والإنشاء التصويري أو بغية أحداث توازن لوني أو لغايات جمالية أو ربما استغلالا لطاقة التضاد اللوني لإبراز بعض الأشكال المهمة. حيث لا يفوتنا أننا هنا بصدد مفردات شكلية ثانوية وليست رئيسة في العمل. أن ما أثار اهتمامي لرصد وتشخيص وإبراز أهمية شكل الستارة الحمراء في أغناء المضامين الفكرية للرسوم الزيتية هو ما ذكره أحد الباحثين في تاريخ الفن(١)، عندما أشار إلى القصدية العالية في استخدام اللون الأحمر كرمز من قبل الرسام (روبنز) (٢) في لوحتي (الرفع والنزول من الصليب). مما دفعني إلى تتبع استخدام هذا الرسام المكثف لذات اللون في كل أعماله، ولأنتقل بعدها إلى رسوم من عاصروه، وكان اختياري لشكل الستارة الحمراء بالتحديد، محاولة للتخلص من أي تبرير قد يفسر وجود الستارة الحمراء داخل اللوحة مثل (الأزياء وقطع الأقمشة). لذا كان هذا البحث عن أشكال الستارة الحمراء في الرسوم الزيتية الأوروبية في عصر الباروك والركوكو حيث كان ظهورها الأبرز والأكثر تميزا.

حدود البحث:

يتحدد البحث في الرسوم المنفذة بمادة الزيت على القماش.
يشمل البحث الرسوم التي تظهر فيها شكل الستارة الحمراء.
يشمل البحث الرسوم الأوروبية المنجزة في عصر الباروك والركوكو ١٦٠٠-١٨٠٠م.

أهداف البحث:

التعرف عن الدلالات الرمزية لشكل الستارة، ودورها في تدعيم واغناء المضامين الفكرية في الرسوم الزيتية الأوروبية المنجزة في عصر الباروك والركوكو.

١- رسام فلامنكي (١٥٧٧-١٦٤٠).
٢-منصور المخلصي راجع (ناروروح، ص١٠٩).

الفصل الثاني : الاطار النظري

الستارة بين الوظيفة والمسرح والرمز

لم يكن القماش قد ابتكر بعد عندما احتاج الإنسان إلى حواجز، يسهل تحريكها أو الانتقال من خلالها بسلاسة، ودون جهد مقارنة بجذوع الأشجار المتراصة. فكانت جلود الحيوانات خير بديل لأول الستائر التي عرفتها المساكن الأولى، تقيه حر الصيف وبرد الشتاء وعيون المتطفلين. ولم يكن غريباً أن يستمر هذا التقليد حتى بعد وجود القماش، فعلى الرغم من وجود الستائر الكتانية المزينة وأخرى من شعر الماعز إلا أن الثالثة كانت مصنوعة من جلود الكباش المصبوغة بالأحمر، هذا ما كانت تتصف به (خيمة الاجتماع) في الديانة اليهودية[٣]. كما يحجب كذلك ستار كبير شكل المذبح في الكنيسة الشرقية حتى يومنا هذا، الذي يفتح ويغلق خلال أداء الصلوات، وعلى وفقً الترتيب الطقسي – ربما يمثل النواة الأولى للعرض المسرحي – وهذه الستارة ترمز إلى الحد الفاصل بين السماء والأرض[٤].

في كل ما سبق نجد أن الستائر (قماش أو جلد) لم تقترن بعد – كما في يومنا هذا – بالنوافذ وإطلالتها الداخلية والخارجية ، وإنما كانت تمثل حجاباتٍ لمنافذ أو أبواب، ومع ظهور النوافذ الزجاجية قبل قرون عدةٍ، اتخذ من القماش ستائراً لها، وذلك رغبة من الإنسان بالتحكم بالنور والحرارة وحجباً لعيون المتطفلين، فاقترنت الستارة بالنافذة وتحددت الغاية من تعليقها في حجب مالا نرغب فيه أو رغبة في امتلاك القدرة على التحكم والسيطرة على الواقع المحيط ، وعلى الرغم من أتصاف الإنسان الفرد بسلوكهُ الاجتماعي، إلا أن رغبته الغريزية في التفرد والتميز عن أقرانه يجب عدم تجاهلها، حيث تبدأ من أقرب الخصوصيات الشخصية وتستمر حتى تتلاشى في خصوصية الجماعة داخل محيطه الاجتماعي الكبير، وما المساكن البشرية سوى الحيز المكاني الذي يشكله الإنسان للعيش، وليعكس آرائه ورغباته وميوله ويترك فيه بصماته الخاصة المتفردة. فهو عالمه الخاص الذي يأوي إليه مبتعداً عن عيون المجتمع أو العالم الخارجي، عالم الآخر المختلف. وليس النافذة في جداره سوى قناة اتصال، لكنه محدد من دون خلط أو امتزاج مادي أو اختراق (الرؤية فقط) وهذا ما يميزه عن الباب كوسيلة اتصال تتيح التداخل بين العالمين، فكانت الستارة هي الحاجب الذي يعزل ويترجم رغبة وإرادة الفرد في وقت وزمن الاتصال. فارتبطت الستارة بفعل الحجب أي حجب الآخر أو حجب الذات في محاولة لخلق حالة من الطمأنينة وعليه فالستارة أو الحجاب هنا تنتقل من وجودها المادي الوظيفي إلى وجودها الرمزي والفكري المبعر سايكولوجياً عن شكل من أشكال الإلغاء أو القتل الرمزي، أو ربما أبعاد سحري خرافي أشبه ما يكون بأسطوري، تدفعه في الحقيقة مخاوف من المجهول والمختلف[٥].

أما عن علاقة الستارة بالمسرح فلم تكن أسباب نشوءها تختلف كثيراً عن المبررات من وجودها، حتى هذا اليوم في الكثير من مسارحنا المعاصرة. ففي عام ١٥٦١م، تعرف الجمهور

٣- موسوعة الكتاب المقدس. ص١٤٥-١٤٦.

٤- للمزيد راجع: اسحق، جاك. القداس الكلداني. ص٤٨. و اسحق، جاك. الصلاة الليتورجية. ص٦٧.

٥-زيعور، علي. التحليل النفسي للخرافة والرمز. ص٢٠٤.

الايطـالي علـى واجهة مسرحيـة ذات دورين يحـوي كل منهم، عدد من الفتحـات، علقت في الوسطية من كل دور، ستارة، حيث كانت تستخدم أشارة إلى مشاهد داخلية كمشاهد الغرف والمكاتـب. أما المساحة التي في الوسط – أي بـين الواجهة والجمهور (خشبة المسرح) فكانت تمثل موقع الحدث[٦]، ومع تطور عمارة المسرح في عصر النهضة، الذي عكس فخامة العصر ورؤيتـه الفلسفيـة، ولد الطـراز البنائي المعروف بمســرح العلبة أو الإطـار(٧)، والذي هو في الأساس يمثـل مرحلة مهمـة و خطوة متقدمة نحو نشـأة المسرح الحديث، حيـث حمل شكلاً جديداً للعرض المسرحي بدأ فيه الاهتمام بدراسة المناظر المسرحية وكان المنظور التصويري هو القاسم المشترك بين فن الرسم والرؤية المسرحية، فيه شرع(دافنشي) شخصياً في رسم ديكـورات بعض المسرحيـات[٨]، وهذا يعد أول وأهم المؤشرات عن مـدى التقارب بين المسرح والتشكيـل. ففي عصر النهضة فرضت الدراما الايطالية نوعاً جديداً من التصميم المسرحي إذ تم فصـل خشبـة المســرح عن الصالـة بهدف إبقـاء الجمهور ثابت في أماكنـه طوال فترة العرض المسرحي، كانت تقـف خلف هذه العملية رغبة في تحديد الرؤيـة المسرحية للمشاهد وإيجـاد علاقة قوية بين الممثل والمشاهـد فأصبحت بذلك خشبة المســرح أكثر واقعية، وتبنى لدينـا بذلـك ثاني المؤشرات المهمة عن مـدى التواصل والعلاقة التي تربـط المشهد المسرحي باللوحـة من خلال الرؤيـة البصرية واتجاهات الحركـة الإنشائية ومفـردات الكتلة والفراغ والظـل والضوء فضلاعن التنظيم الإخراجـي، فكلاهما يقدم في المحصلة لوحة ذات بعدين تشاهـد بزاوية واحدة. وخير مثال على ذلـك لوحة (حراس الليل) للرسام (رامبرانت) فهي أشبـه مـا تكون بمشهـد مسرحي مصور على قماش في كل تفاصيله[٩]. وعلـى الرغم من ان الرسام المنظور الخطي واللوني لتحقيق الإيهام البصري بالبعد الثالث، إلا أن المسرحي بعيداً عـن ذلك كونه يقدم أعماله من خـلال حيز ثلاثي الأبعاد[١٠]، رغم اعتمـاد المسرحي أحيانا على الإيهام البصري من خلال لوحات الديكور، أن توفرت الحاجة لذلك.

كمـا وتشترك اللوحة مع المشهـد المسرحي بأن كلاهما يوفر للمتلقـي نافذة مرئية مطلة على قضايـا المجتمـع الفكريـة والإنسانية، ولذلك فـان مدرسـة (ستانلافسكـي)[١١] في العرض المسرحـي أكدت على أهمية وجـود الفاصل (الجدار الرابع) الوهمي بـين الممثلين والجمهور حيث الموازنة بالإحساس الكامل بوجود الجدار العازل، وعلى الممثل أن يعيش الحدث المسرحي مفترضـاً وجـود الجـدار، وإن كان وهمياً، والذي يهـدف إلى إيهام المتفرج بأنـه يشاهد واقع حقيقي أمامه[١٢]. لذا كانت الستارة المسرحية الحمراء خير معيل في تأكيد هذه الفكرة. فكونها مسدلـة أمـام المتلقي في البداية لخلق حالة من القلق ورغبة في مشاهدة ما يقبع خلفها، وعند

٦- للمزيد راجع: يوسف، عقيل مهدي. نظرات في فن التمثل. ص٣٥. و فريد، بدري حسون. مبادئ الإخراج المسرحي. ص١١.

٧- مارفن، كارلسون. أماكن العرض المسرحي. ص٢٦٨.

٨- للمزيد راجع: عيد، كمال. سينوغرافيا المسرح عبر العصور. ص٤١. باندولفي، فيتو. تاريخ المسرح. ص٢٦٨.

9- Wright. Christopher. Rembrandt. P: 54-59.

١٠- يستثنى من ذلك مسرح خيال الظل.

١١- كونستانتـين ستانلافسكـي (١٨٦٣-١٩٣٨) أحد أعظـم المخرجين الروس وصاحب العديد من النظريـات الإخراجية، أكد العمل على الولاء الجماعي والأسلوب الطبيعي.

١٢- جعفر، عباس خضير. الديكور المسرحي، ص٦.

رفعهـا توحي بوجود نافذة تمكنه من إطلالة واسعـة على واقع محيطه الاجتماعي، وهواجسهُ نحـو الآخر، كما وأن استخدام الستارة عند تغـير المشاهد يساعد كثيراً في عدم تشتت تفكير المتلقـي، وخلق رغبة ثانية في التواصل الاحتفاظ فضلاً عن بحالة الاندماج الحاصلة في المناخ العـام للعرض المسرحـي. والجدير بالذكر أن الستـارة (Curtain) كانت قد أدخلت مع أطار المسرح في القرن السابع عشر، حيث استعملت في بداية ونهاية المسرحية، وفي منتصف القرن الثامن عشر فان الستارة أصبحت تنزل بين الفصول، وعند نهاية القرن التاسع عشر تم أتباع أسلوب إنزالها في أثناء تغير المشاهد[١٣].

تاريخ ورموز اللون الأحمر

مـن المؤكـد أن السائل الأحمر المتدفق مـن الفريسة والطريدة أو غنيمـة الصيد، أو حتى من الرفيـق المحتضر والند والعدو. لم يكن سـوى أشارة أو إنذار بالموت الوشيك في عيني الإنسان البدائـي، حيـث نشـأت أول علاقة ترابطيـة في ذهنية الإنسـان الأول بين الحيـاة والموت بعد العلاقـة الترابطيـة بين الخصب والحياة. فأدرك إن كلمـا كان السائل الأحمر (الدم) داخل الجسـد تستمر الحياة وحيثما كان خارجه تتوقف الحياة فأصبـح بذلك رمزاً للحياة والموت. كما لاحظ الإنسان أيضاً أن أثار يداه المصطبغة بالدم على سطح الصخور تركت أولى أشكال الأثر الإنساني، الذي غدا فناً باكتسابه القصدية[١٤] فشخص النور بالأبيض واستخدم الكلس وشخـص الظلام بالأسود واستخدم له الكاربون أمـا اللون الأحمر فكان ثالث الألوان التي تم تسميتهـا في كل لغـات الحضارات القديمة بعد الأبيض والأسود، وهو ذاته لون الدم والنار[١٥] وقـد استخدم الإنســان في عصر الصيد اللون الأحمر بكثرة ربما لمـا يمثله من قدسية كذلك لسهولة إنتاجه من ثالث اوكسيد الحديد المتوفر في الصخور والتربة في كل أنحاء الأرض.

اللـون الأحمـر هو صاحب الطـول الموجي الأطول بـين الألوان والأقل تـردد إذ يصل إلى ٧٠٠ (ميلليمكرون)[١٦] بينما يصل اللون البنفسجي صاحب الطول الموجي الأقصر والتردد الأعلى إلى ٤٠٠ ميلليمكـرون بـين ألوان الطيـف الشمسي، والعين البشريـة لا تستطيع أن ترى خارج هذيـن الحدين، وبسبب ما يتصف به اللون الأحمـر فيزيائيا نجده اللون الأكثر جذباً وإبهاراً للعـين البشريـة متقدماً على غيره من الألـوان، وقد أدى هذا الاكتشـاف إلى الاعتقاد بوجود ترابط وثيق بين طول الموجه الضوئية والخبرة اللونية[١٧].

فاللون الأحمر هو المفضل (دون منافس) عند الأطفال من نهاية مرحلة الرضاعة وحتى سن السادسـة وهو أسرع الألـوان في تسميته بشكل صحيح لديهم، ويقول ريد (أن مدى الألوان قد يوضع في سلسلة تتمشى مع انفعالاتنا، كالأحمر الذي يوازي الغضب)[١٨].

١٣- تيلر، جون رسل. الموسوعة المسرحية، ص١٥٢.

14- Jamson. H.W. History of Art. P: 12-13.

١٥ – صالح، قاسم حسين. سايكولوجية أدراك اللون والشكل، ص١٠١.

١٦- (Millimicron) هـو جـزء من المليون من (الميلليمتر) وللمزيد راجع: صالح، قاسم حسين، المصدر السابق، ص٢٧. و امين، عياضي عبد الرحمن. مفهوم اللون ودلالاته، ص٤٩–٥٠.

١٧- صالح، قاسم حسين، المصدر السابق، ص٢٥.

١٨- ريد، هربرت. تربية الذوق الفني، ص٤٤ كذلك راجع: صالح، قاسم حسين. المصدر السابق، ص١٠٩.

أمـا تاريـخ الفن، فأنه يقدم أفضـل الأسئلة عن مكانة اللون الأحمـر الرمزية في المجتمع عبر العصور، فطريقة استعماله في اليونان القديمة ومن ثم في روما القديمة حتى القرن الخامس الميـلادي كانت تنحصر في التميز بـين الطبقات الاجتماعية، فالأباطـرة الرومان يستعملون الأرجواني (البنفسجي المائل إلى الحمرة) في الزي والعمارة والفن كعلامة ملكية[١٩]. وكانت ذات كلفـة انتاجية باهظة حيث يستخرج من الأصداف البحرية التي تكثر في سواحل فينيقيا القديمـة[٢٠]. أما اللون الأحمر فكان من نصيب النبلاء والعسكريين والقضاة، وهذه المفاهيم الاجتماعية ورثتها أوروبا من بعد الرومان حتى القرون الوسطى، بعدها أصبح لوناً إمبراطورياً تزخر به قصور أوروبا، ثم ما لبث أن تحول إلى رمز للصراع الطبقي في العصر الحديث على يد الثوار الفرنسيين عام ١٧٨٩ واستمر حتى يومنا هذا.

يشـير سـيرنج[٢١] إلى أن اللـون الأحمـر هو رمـزٌ حياتي بامتيـاز، فهو المرتبـط بالدم الذي هـو شرط الحياة داخـل الجسم أما خارجه فهـو رمز الجرح والموت وتظهـر عظيمات الموتى المصبوغـة بالمغـرة الحمراء، مـن العصر الحجـري الحديث أن هـذه الممارسـات الطقسية البدائية تؤكد على أن البشر وجدوا في اللون الأحمر رمزاً لتجدد الحياة، وبذلك عقد الإنسان علاقة ترابطية بين الموت واستمرار الحياة أو تجدد الحياة، فنتج عنها علاقة ترابطية أخرى بين التضحية الدموية والفداء، وبين حالة الانبعاث وتجدد الحياة، وأبرز الأمثلة على ذلك هو ما نجده مدون في سفر الخروج التوراتي[٢٢]، حيث نجا أبكار حيث نجا أبكار من اتبعوا النبي موسـى من حكم المـوت السماوي، عندما وضعـوا علامات من دم حمل علـى أبواب منازلهم كرمـز للتضحيـة[٢٣]. يستمـر هذا الرمـز – أي اللون الأحمر رمز التضحيـة والفداء – حتى في الديانـة المسيحيـة، عندمـا تقدم المسيح المضحـي، فيرتدي القرمزي ويسيـل دمه. فتتبنا الأحمـر كرمز ((للعشق الإلهي والحب البشـري المعد لإعطاء دمه، وحياته من اجل المحبوب، أنـه لـون الشهد))[٢٤]. فانتقل اللـون الأحمر بذلك من كونه رمزاً للطبقـة الثانية في المجتمع خلال العصر الروماني، إلى كونه رمزاً للسلطة السماوية والسلطة المطلقة. لوناً ملكياً مهيمناً علـى رأس الهرم الاجتماعـي. لقد تبنت كل هذه الرموز الفنـون المسيحية. فالمسيح يلبس في غالبية الأيقونات ثوباً داخلياً أحمر وكذلك ترتدي العذراء ثوباً خارجياً ووشاحاً حمراوين، وفي أيقونة البشـارة، نراها تحمل مغزلاً ومكباً من الصوف الأحمر مركز للتضحية الجسدية[٢٥]. كمـا يظهر في ذات الأيقونة، قماشة حمراء كبيرة مرمية فوق برجين كرمز للتضحية المريمية التي ستجمع العهدين، القديم والجديد، وهي – الستارة الحمراء – رمز للحضور الإلهي كما كانت خيمة الاجتماع في العهد القديم[٢٦]. وتأكيداً هذه الرمزية نجد الملائكة في لوحة (تعميد

١٩- صدقة، جان ميخائيل. معجم مصطلحات الألوان ورموزها، ص١٦٩.

٢٠- للمزيد راجع: موسوعة الكتاب المقدس، ص٢٠٠.

٢١-سيرنج، فيليب. الرموز، ص٤١٩.

٢٢- سفر الخروج ٥-١٥.

٢٣-موسوعة الكتاب المقدس، ص١٣٨.

٢٤- سيرنج، فيليب. الرموز، ص٤٢٥.

٢٥- فياض، ميشيل. الفن البيزنطي، ص٢٢.

٢٦ خوري، أيما غريب. الأيقونة، ص٣٨.

المسيح) للرسام (الكريكو) وهي تمسك ستارة حمراء كبيرة لتمدها فوق المسيح المختار أثناء تعميده، كرمز لحضور القوة العليا والمتجلية في أعلى اللوحة[٢٧]. هذا الرمز للستارة الحمراء كان قد استخدم من قبل النحات (مايكل انجلو) في لوحة (خلق أدم) عندما ظهرت هيأة الله والملائكة من حوله وقد لفتهم ستارة حمراء كبيرة في تكوين أشبه بتلافيف العقل البشري[٢٨].
ولم تنته رمزية الستارة الحمراء عند هذا الحد بل نستطيع أن نتتبع وجودها وتأكيدها حتى في أعمال (جيوفاني)[٢٩]، فمن بين ٤٥ لوحة رسمها جيوفاني لتمثل العذراء والطفل، يظهر شكل الستارة خلف العذراء، في ١٩ لوحة منها – وهذا تأكيد أهمية الستارة كرمز – عشرة حمراء وسبعة خضراء[٣٠]. أما رموز اللون الأحمر ودلالاته في الفكر الشرقي الإسلامي، فقد (ورد اللون الأحمر في القرآن الكريم مرة واحدة، دل فيها على مشهد حسن، ويبدو أن هذا اللون كان مكروهاً حينما يدل على معان متصلة بالزينة التي تجلب الفتنة وتشغل الإنسان عن أمور الدين)[٣١]، وهذا ما يؤكده الحديث الشريف، الذي ورد ذكر اللون الأحمر فيه أكثر من خمسين مرة.
بشكل عام، فأن اللون الأحمر هو أكثر الألوان حرارة، وهو المرتبط بالحيوية والنشاط والجنس والمغامرة. كما يرمز للجسد ومتعلقاته، وهو رمز للشجاعة والقوة والرجولة والاستثارة. وهو لون محفز سلبياً، يرمز إلى الخطر، والشر، والعدوانية، والعنف، والتحدي والعناد، إذ يستثير غريزة الصراع من أجل البقاء[٣٢]. ترتبط رموز اللون الأحمر في الأحلام بالتجارب الغريزية المثيرة كالخيال الجنسي والانجذاب الشخصي، وكذلك هو رمز العلو ومؤثر للأمل ورغبة دفينة في النجاح والصمود كما تشير (الدريع) إلى أن اللون الأحمر هو لون (بدائي بعكس الطفولة، فهو لون الرحم، ووجوده في الحلم قد يمثل رسالة تتعلق بطبيعة العلاقة مع الأم. وكلما كان اللون في الحلم غامقاً شديد الرمزية، فذلك يعني أن اللاوعي يستخدم اللون الأحمر كرمز للإنذار بوجود مشكلة، أو بعدم تجاهلها[٣٣].
إذا كان كل ذلك يمثل ركام هائل من الأفكار والتجارب المتوارثة والمتراكمة عبر الزمن، فأن ما يصنعه الفنان بالرموز هو (مزجها في علاقات تراكبية لإنتاج نظائر، لمزيد من التجربة الإنسانية)[٣٤]، وغالباً ما ينطوي عمله هذا – على رغم من اعتماده على ما خلفه السلف – على إنتاج رموز جديدة أو التوسع في المدلول الفكري أو حتى تغيره عبر سلسلة من الأعمال حيث يرى (نوبلر) أن كثيراً من الرموز في الفن، هي في الحقيقة (نتيجة لمحاولة الفنان الفرد إيجاد الوسيلة، لإيصال تلك الأوجه من تجربته التي يتعذر عليه التعبير عنها باللغة... فهناك سعي دائم من جانب الفنان لخلق نظائر بصرية تعبر عن عالمه الداخلي، وعن وعيه بالعالم

27- Puppi. Lionelb. El Greco. P: 42.

28 - Berti. Luciano. Micbelangelo. P: 50.

٢٩-رسام ايطالي من الفترة المبكرة لعصر النهضة (١٤٣٠-١٥١٦)، وللمزيد راجع: البصري، سعد يوسف، فنون عصر النهضة، ص٨٥.

٣٠-تم رصد هذه المعلومة من قبل الباحث من خلال ما توفر لدي من مصادر موثوقة.

٣١-أمين، عياض عبد الرحمن. المصدر السابق، ص١٦٨.

٣٢- المصدر السابق، ص١٣٦. وكذلك: زيعور، علي. التحليل النفسي للخرافة والرمز، ص١٩٢.

٣٣- الدريع، فوزية. الأحلام الجنسية، ص٣٣-٣٤.

٣٤- نوبلر، ناثان. حوار الرؤية، ص٧٥.

الذي من حوله)[٣٥]. إن الرمز يمثل القطب الثاني في الشخصية والمجتمع والحضارة، كما أن الرمـز والمقدس لا ينفصلان في ترابط عضوي طبيعي فكثيراً مـا يكون المقدس صفة للرمز، كما يكون الرمز ذاته صفة ووسيلة لصيقة بالمقدس[٣٦].

الرسم الأوربي في عصر الباروك والركوكو

بعـد حركـة المانورزم[٣٧]، يدخل الرسـم في أوروبا عصر الثورة الثانيـة في تاريخه بعد عصر النهضـة، الـذي يمثل أسلوب الباروكـي. والبـاروك (Baroque) كلمة ابتكرهـا النقاد وليس مـن مارس الفـن في القرن السابع عشر والثامن عشر، ولكن في وقـت لاحق، وهي تعني اللؤلؤ غير المنتظم[٣٨]. استخـدم مصطلح (الباروك) في البداية كاستهجان للرسوم التي تجاوزت المتعارف عليه. ولوصف التكرار غريب الأطوار والوفرة الصاخبة من التفاصيل التي تتعارض مـع عقلانيـة ومثالية وتحفظ عصر النهضة، وهذه الأخيرة كانـت أحد أهم الأسباب في ثورة الفنانـين – والرسامـين خاصة – في أواخـر القرن السادس عشر ضد قيـود وصرامة عصر النهضة أما (بيطار)[٣٩]، فترى أن السبب الجوهري في ظهور فن الباروك هو انهيار السلطتين الزمنية والروحية في روما أولا، وظهور إمبراطوريات جديدة (العثمانية والهولندية والاسبانية والإيرانية)، وثانياً، ازدهار حركة التجارة مع الشرق التي خلفت مناخاً جديداً في الذوق العام الأوربـي، وهو مزيج من تداخل وتلاقح كل الحضارات القديمة والوسيطة والحديثة، الشرقية منها والغربية[٤٠].

فضلاً عـن الانشقاق المذهبي الذي عانـت منه أوروبا المقسمة على قسمين الجنوب الكاثوليكي التقليـدي والشمال الثـوري البروتستانتي، فتعالـت الصيحات المطالبـة بالإصلاح الديني في القسـم الجنوبـي، والتـي يجدها (الأب منصـور)[٤١] من الأسبـاب الأساسـ في انكسار قوة النهضة الفنية المتزامنة مع بناء كنيسة القديس بطرس الكبيرة في الفاتيكان وانجاز (مايكل أنجلـو) للوحة (الدينونـة) في السيستين، التي لم يعد الفن من بعدها كما كان، وهو – مايكل – الـذي أحس في نهايـة حياته بعدم الاتفاق القائم بين علمانية النهضة وروحانية الكنيسة. حيـث شكل هـذا العمل حافزا مهما لكل الفنانين في دفع الفنون التشكيلية إلى أن تتحرك نحو استخدام التعبير عن الشعور الداخلي والعواطف فاستيقظ الفن الباروكي العظيم[٤٢].

٣٥- نوبلر، ناثان. المصدر السابق، ص٧٥.

٣٦- للمزيد راجع: زيعور، علي. التحليل النفسي للخرافة والرمز، ص٢٥٢-٢٥٣.

٣٧- المانـورزم (Mannerism) أو الافتعاليـة حركة تذهب إلى ممارسة الفن بطريقـة توصف بالروتين المتحجر، الذي يحاكي نتاجات كبار فناني عصر النهضة محاكاة ذليلة مما جعل من الرغبة في وصف هذا الأسلوب نمطاً تاريخاً خالصاً أمراً بالغ الصعوبة.

للمزيد راجع: هاوز، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ. ص٣٩٧.

٣٨ -الباروك كلمة مشتقة من العبارة (الفرنسية – البرتغالية) (barvoca perola) وللمزيد راجع: Carl. Klaus. Baroque Art. P: 8.

٣٩ -زينان بيطار: ناقدة وباحثة في تاريخ الفن.

٤٠- للمزيد راجع: بيطار، زينات. غواية الصورة، ص٤٤-٤٨.

٤١- راجع: المخلصي، منصور. نارورح.

٤٢ - المصدر السابق، ص١٠٢-١٠٤.

لقد بدأت شرارة التغير مع فناني أسرة كراتشي[٤٣]،سيما انيبالي كراتشي، الذي أسس الذوق الايطالي الباروكي، كما أن تاريخ الفن الكنسي الحديث بأسره يبدأ بهم حيث سعوا على تمويل الرموز الصعبة إلى أسلوب مبسط والذي يعد أصل كل الصور الدينية بما تحمله من رموز كالصليب والهالة والزنبقة وغيرها من الرموز التي ميزت الفن الديني الكنسي لأول مرة عن الفن الدنيوي[٤٤]. لكن الولادة الحقيقية كانت على يدي (كارفيجيو) صاحب النزعة الطبيعية، بأسلوبه الثوري، وهو يصور شخصيات لوحاته الدينية بواقعية دنيوية، مع التباين المثير للضوء والظل المميز في كل أعماله[٤٥].

سعت روما، مركز الإشعاع الكاثوليكي، إلى ترميم الفجوة التي وقعت بين الشعب والكنيسة، من خلال الفن، ضمن حركة الإصلاح. حيث رغبت في تأثير واسع وقباري، ورغم احتفاظ الكنيسة بالروح الارستقراطية المتعالية، إلا أن السلطة الدينية أصرت على خلق فن شعبي مبهر يكون قادر على جذب وإثارة عواطف المتلقي ومشاعره الدينية، لنشر وتثبيت بل والمحافظة على العقيدة الكاثوليكية[٤٦].فتبنت حركة الباروك، وغدت روما قبلة جديدة له كما كان عهدها في النهضة. فساعدت بذلك على نشر النهج الحديث في كل الأرجاء، لصد المد البروتستانتي، فشكل القسم الجنوبي من الأراضي المنخفضة (بلاد الفلاندر)[٤٧] مركزاً فنياً مهماً في عصر الباروك بعد روما بسبب دعم الكنيسة لهذا الإقليم الكاثوليكي العائد بعد حروب وثورات إذ حكم التاج الاسباني الإقليم، وكان تأثيره واضحاً على التوجه الديني للرسم الفلامنكي في عصره الذهبي. بخلاف الباروك الفرنسي، ذا الاتجاه الدنيوي والذي مهد مسبقاً لظهور عصر الركوكو[٤٨] (Rococo).

أما هولندا البروتستانتية (القسم الشمالي من الأراضي المنخفضة) كانت معادية للسلطة المطلقة لصاحب المرتبة الروحية، فالموضوعات والمضامين الفنية لم تتقرر بواسطة الكنيسة والقصر والبلاط بل بوساطة الطبقة المتوسطة الغنية[٤٩]، على رغم من ذلك فأن الرسم الهولندي سار في اتجاهين الأول توجه نحو مطابقة الطبيعة والمحاكاة الدقيقة للواقع، وهو الغالب، بل والأهم من حيث النوع والكم. أما الثاني فتوجه نحو النزعة الكلاسيكية وهو المفضل من قبل النخبة المثقفة والترفة. فكانت موضوعاتها دنيوية، بينما توجه ذائقية الطبقة (البرجوازية) المتوسطة، بطريقة حياتها البسيطة المتدينة نحو المحاكاة. فلم يكن للصورة الدينية وجود في البيئة البروتستانتية، إذ خلت دور العبادة منها. فصوروا بدقة الطبيعة والبحار والغرف الداخلية والحياة الساكنة وأشخاص يمارسون مهنة معينة. فقد

٤٣- تضم هذه العائلة ثلاثة رسامين هم: Agistino وAnnibale وابن عمهم Garracci Ludovico.

٤٤- هاوزر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص٤٨٣

45 - Sohtze. Sebastian. Garavaggio. P: 52.

٤٦- هاوزر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص٤٨٣.

٤٧- هي الإقليم الفلامندي (Flemish) الناطق باللغة الهولندية والذي يحتل الجزء الشمالي من مملكة بلجيكا حالياً وللمزيد راجع: Kagon. Donald. The Western Heritage. P: 423.

٤٨- هاوزر، ارنولد. المصدر السابق، ص٥٠٩.

٤٩ - هاوزر، ارنولد. المصدر السابق، ص٥١٥.

اهتـم الرسامون هنا بحال الأمـور البسيطة[٥٠] ، وكلما كان الموضوع المصور أقرب إلى الطابع المباشـر وواضـح وأكثر شيوعاً ومعبر عن موقـف من الحياة لا ترفع فيه، كانـت قيمتهُ أعظم بالنسبـة إلى الطبقـة البرجوازيـة. في الحقيقـة هي أسلـوب لا يحاول الرسام فيـه أن يجعل الأشيـاء الروحيـة مرئيـة للمتلقي فحسب، بل كان يحـاول أيضاً أن يجعـل كل الأشياء المرئية تسمـو إلى التجربة الروحية[٥١] . بصـورة عامة يمكن وصف الرسم الباروكي بأنه طراز معقد وفـن اللحظة الآنية في ذروة الحركة السريعة المشحونة بالانفعالات، يجمع أسلوبه بين المبالغة واللاواقع ويزخـر بالألوان والتشكيلات المسترسلة والأشـكال المعمارية الموهمة بالبعد الثالث حـد الخدعة، ويستعـين بالتوسع والتباين والكـم والتكرار أنه أسلوب هجـن ثقافات متنوعة. سخرتـه الكنيسة والقصر والطبقـات الارستقراطية والبرجوازية لخدمـة توجهاتها الفكرية وتطلعاتها الاجتماعية.

يصـف كل من (هـاوزر وجونسون والأب منصور) ، التيار الفنـي الذي ظهر في القرن الثامن عشـر بعصـر انحلال فن البـلاط وعصر الانحطـاط الفني[٥٢] . ربما كان يمثـل في الحقيقة مرحلة مخاض انتقالي للفن بصورة عامة، ولكن الطراز الجديد بعد الباروك الذي نعته النقاد بـ(الركوكـو) كان قد ولد في فرنسا عام ١٧١٥م، تماشياً مع التوجه الدنيوي للبلاط والنبلاء، واختفـى أيضاً في فرنســا، بمجرد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م. بدأ عندما اهتم النبلاء الفرنسيين بزخرفة منازلهم من الداخل وهذا جعله طرازاً معمارياً في بداياته أكثر من غيرها من ميادين الفن. حيث ابتكر المهندسون زخارف استمدوا تكويناتها من أشكال الصدفة الذي عـم فيما بعـد ميادين النحت والرسم، والجدير بالذكر أن كلمة ركوكو (Rococo) جاءت من الأصـل الفرنسـي (Rocaille) الـذي يعني المحارة غـير منتظمة الشـكل[٥٣] . فمن خطوطها المحنيـة استمـدت زخارف تلك الفترة وخطـوط أشكالها وتكويناتها، وعلـى الرغم من كونها امتـداداً للطراز الباروكـي، إلا أن الركوكو يتسم بالسلاسة والرقة وبألوانه الناعمة والتواءاته الرشيقة الممتدة بانسيابية يمكن تشخيصها بسهولة.

ازدهـر هـذا الطراز في ألمانيا[٥٤] ، التـي اهتمت بالملامح القومية للعمـارة، وفي قصور فرنسا المترفـة، ثـم انتشر إلى باقي الدول الأوروبية. وقد نشأ هذا الطـراز كرد فعل على ثقل الشكل الباروكـي، الذي وصل إلى أقصى درجة ممكنة من الحرفية والإفراط في الزخرفة والتعقيد، فهدف هذا الجديد إلى المتعة والرفاهيـة والاستحواذ على استحسان الطبقة الارستقراطية. أنـه فن ذو طابع دنيوي ابتعد عن المقدسـات وأفرط في لغة حسية وشكلية متكلفة، لقد ولد في مجتمـع هوائي وسلبي، هدفه من الفن هو خلق أجـواء من اللذة والراحة خالية من أية منفعة أخلاقية أو دينية أو وطنية. فذائقية الأمراء والنبلاء كانت تميل نحو دفع الفن كي يكون وسيلة

---

50 - Revsner. Nikolaus. Dutch Painting 1600-1800. P: 63. .كذلك: المخلصي، منصور، نارورح، ص١١١

٥١- هاوزر، ارنولد. المصدر السابق، ص٥١٤.

٥٢- للمزيد راجع: المخلصي، منصور. المصدر السابق، ص١١٣، هاوزر، ارنولد. المصدر السابق، ص٧.

Janson. H.W. History of Art. P: 279.

53- Charles. Victoria. Rococo. P: 7.

٥٤- بيطار، زينات. المصدر السابق، ص٥١.

لتحقيق التسلية وإرضاء مباهج الحياة والنزوع الحسي، فسادت الألوان الزاهية الشفافة وطراوة العجينة اللونية المشخصة التي ابتعدت بالشكل عن صرامة وحدة الخط الباروكي. صورت موضوعات القصور مثل الرقص والغناء والموسيقى والصيد، فضلاً عن الموضوعات الحسية المثيرة التي تدور حول المرأة في صور المحضيات والفانيات، ومشاهد العري والترف السائد في القصور الارستقراطية[٥٥]. أنه فن عكس حالة الرخاء والرفاهية التي كانت تعيشها أوروبا خلال القرن الثامن عشر.

الفصل الثالث:
إجراءات البحث

مجتمع البحث: تم رصد ٧١٧ رسام أوروبي ينتمون إلى عصر الباروك والركوكو، إذ بلغ عدد رسامي عصر الباروك (٥٩٧) رسام، في حين لم يمثل عصر الركوكو سوى (١٢٠) رسام فقط، مشكلين بعددهم الإجمالي القاعدة الأساسية لاختيار مجتمع البحث. وبعد تمرير شروط البحث ومحدداته على ما تم رصده من رسوم، تمخض عن ذلك المجتمع الأصلي للبحث ضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية، وبلغ عدد الرسوم (١٣٩) لوحة تباينت إعدادها، بالنسبة إلى منتجيها من الرسامين، من عمل واحد إلى أكثر من عشرين عمل في بعض الحالات، وقد بلغ عدد الرسامين المنتجين لمجتمع البحث ٥٦ رسام.
العينة: تم اختيار العينة القصدية في الدراسة والتحليل، وبلغ عددها أربعة عينات، تم اختيارها على وفق الاعتبارات الآتية:
١ - التنوع في الموضوع والمضمون.
٢ - التنوع في مواطن الرسامين.
٣ - التنوع في سنة الانجاز ضمن الحدود الزمانية.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.
الأداة المستعملة : تم اختيار أداة التحليل لجمع المعلومات من العينة، مثل عنصري الشكل والمضمون مرتكزاً أساسياً في استنطاق العمل، اعتماداً على ما أسفرت عنه مباحث الإطار النظري.

٥٥ - المصدر السابق، ص٥٤.

العينة رقم (١) شكل (١)

اسم العمل: مريم المسبحة

(Madonna del Rosario)

الفنان: كرافيجيو

السنة: ١٦٠٧

المادة: زيت على قماش

القياس: ٢٤٩,٥ X ٣٦٤,٥سم

الحفظ:

Kunsthistorisches Museum

المدينة: فيينا

قد لا يجد من يبحث في تاريخ الرسم، أي صعوبة في تشخيص أحد أعمال كرافيجيو، بسبب التفرد الشديد والواضح في أسلوب الرسام، الذي يبدو جليا في هذا العمل – مريم المسبحة – وهو يجسد رؤية القديس (دومينيك) وهوعمل ضخم بحجمه ومحتواه حيث تحتشد اثنا عشر شخصية في تكوين هرمي شاغلا ثلثي العمل، أما ثلثه الأخير فتشغله ستارة حمراء متدلية من أعلى اليسار نحو يمين العمل. رأس الهرم تشغلهُ سيدة جالسة في علو، تحمل طفل عاري وعلى الرغم من غياب الرموز الدينية الدالة والمتعارف عليها – الهالة – فمن السهل تشخصها بالعذراء والمسيح الطفل، بمجرد التدقيق في ألوان ملابس العذراء التقليدية. عند انتقالنا إلى المستوى الثاني في الهرم نجد أربعة أشخاص يقفون حول العذراء بزي الرهبان (الدومنيكان)، ثلاثة منهم يقفون إلى اليسار، ولا يثير المشاهد منهم سوى الأول منهم والأقرب بحركته المتعاكسة إذ يلتفت نحو المشاهد ويشير بأصبعه إلى السيدة. أما الرابع، فأنه يقف بمفرده إلى اليمين محولا وجهه نحو العذراء وفي صمت يتبادل النظرات معها. تتحرك ذراعاه نحو المشاهد بأكفه المفتوحة يحمل مسابح للصلاة، وكأنه يهم بتقديمها إلى مجموعة أخرى من الأشخاص الراكعون أمامه. وهم الذين يمثلون المستوى الثالث والأخير – أي قاعدة الهرم – بعددهم الستة. يتباينون فيما بينهم بالجنس والعمر والزي، فالمرأة والطفل والشيخ والمسن والشاب والصبي، الحفاة والأغنياء الارستقراطي والعامة، هذا التفاوت والاختلاف يضمحل ويختفي في صيغة الركوع أمام الراهب، صاحب المسبحة يمدون أيديهم مستنجدين به، وكأنهم وجدوا الخلاص بعد أن كاد يطبق بهم الهلاك، حتى أن أقربهم إلى الراهب – الغني – يظهر متمسكا بعباءة الراهب،

كأنــه يحاول الفرار طامعــاً بحمايته، والمثير للانتبــاه هو أن جميع الراكعــين يتوسلون إلى ذات الشخـص دون سواه، وعلى الرغمٍ من عزلة العــذراء والطفل وسموها إلا أنها تمد يدها اليمنى نحوهُ لتشير بالسبابة إليه، فضلاً عن الخطاب الذي نلحظه عبر النظرات المتبادلة بينهم.

تسيطـر الألوان القاتمــة على العمل، وتشترك مع حدية النور والظل في رسم ملامح المناخ العام للعمـل، فأشعــة الضوء المسلطــة من مصدر واحد تــترك السطوح المضاءة في صــراع مع حدود الظـل القاسية، بينما تغوص السطوح المظلمة في ظلمة الخلفية الداكنــة، ملمس الأقمشة يبدو مدروســاً بشكل جيد، كذلك النسـب البشرية ودقة التشريح، وحتــى الطاقات التعبيرية لحركة الأجســاد، توصلنا إلى نتيجة واحدة، هــي إمكانية الرسام وتمكنه من أدواته، وتوظيفها لصالح الموضوع والمضمون. تتحرك داخل ذلك البناء الهرمي الإنشائي دوامة من الخطوط التي تكونت بفعـل حركة الأجســاد والأطراف والأيدي، التــي تتناوب في رسم مسار الخطـوط التي تدور في مسارات بيضويةٍ متجهة نحو المركز، أهمها هو الخط الذي يبدأ من أقدام الراكعين ويسير نحو اليسار صعوداً مع أيديهم ومع حركة أكف الراهب وعند الرأس تدور وتتراجع مع جسد العذراء وتجـبره أشـكال الرؤوس إلى الدوران والعودة إلى أن يصل المركز في حركة لولبية. لا يكسر هذه الاتجاهــات الحركية سوى خطوط الستارة الحمراء الكبيرة المتدلية من أعلى اليمين لتتجه نحو اليســار لتدور حول عمود رخامي، الذي يمنح الحيــز المكاني ملامح عمرانية متوارثة من عصر النهضة، وبعد أن تلتف حوله لتعود وتتدلى بالقرب من العذراء، وكان أحدهم قد شهدها وربطها إلى العمــود بغيــة الكشف عما خلفها أو ربما بوجه نور الصباح بعــد أن كانت مسدلة أمام عتمة الليـل. تصطف شخصيات العمـل بأدائها الحركي وقسمات الوجوه المعـبرة في مشهد أشبه ما يكون بجزء مقتطع من عرض مسرحي، لحظة أفلت منها الزمن فتوقف كل شيء دون حراك، في إخراج مسرحي درس كل التفاصيل ووضع المشهد المركب في خدمة الجمهور (المتلقي)، والشيء الــذي يمهد لهكذا أفكار هو ظهور شكل الستــارة الحمراء المرفوعة إلى الأعلى، ومصدر الضوء الواحد الجانبي الذي يشبه إلى حد كبير الإنارة المسرحية، في توظيفها الدرامي الذي من شأنه رفع الطاقات التعبيرية للمشهد المرئي.

تتحـدث اللوحــة عــن رواية شعبيــة تدور حــول تجلي السيــدة العــذراء للقديســ (دومينيك)، وتوصيتها له بالصلاة بواسطة المسبحة. هذه الرسالة التي حملها هو بدوره لكل من يطلب العون والخلاص السماوي، فيمثل كل شخص يركع أمام القديس طائفة أو شريحة من شرائح المجتمع بـكل مستوياته الثقافية والاقتصادية فيمد (دومينيك) بــدوره يداه نموهم ببركة العذراء، تلك الطاقــات الروحية يستمدها من مظهــر العذراء والطفل الشاخص أمامــه، والغريب أن العامة المستنجــدة تتجــه إليه، لعــدم قدرتها على رؤية العــذراء والطفل على الرغم مــن أنها معهم في ذات المـكان والزمان (هنــا الأيمان درجات) وها هــو الرسام يضع العامــة في المستوى الثالث، في حــين يقف الأعلى مرتبة في الأيمان (الرهبــان) في المستوى الثاني الأعلى، وحتى في المستوى الثاني نجد الرسام لم يفوت التشخيص والتميز بين المراتب، فليس كل من يرتدي الزي الديني استطاع أن يرى المعجزة ويتواصل مع القدرات السماوية، فيشير أحدهم متكهنا بوجودها وتبحث نظراته في الفضاء، بينما يغرق الآخرون بصمت وتأمل تخاطب السماء القديس بوساطة العذراء

فتجلس في علوها وكأنها سلطانة على عرش، تتولد هذه الفكرة وتتأكد في شكل الستارة الحمراء الممتدة خلف العذراء فتذكرنا بألوان عروش ملوك أوروبا، بالستائر المتحملة الحمراء المذهبة القائمة والمسدلة خلف كراسي العرش، هذه السلطة السماوية الممنوحة للعذراء، يشير لها شكل الستارة النازلة كالشهب من أعلى اللوحة لتمتد خلف العذراء ثم لتلتف حول العمود لتسدل قرب القديس. هنا الستارة رمز ديني وملكي استخدمه الرسام للإشارة إلى السلطة السماوية التي منحت للعذراء مكانتها الرفيعة كأم للمسيح، ترسل إلى القديس وقت الشدة وتمنحه السلطة وترفعه إلى مرتبة الشفيع، تسلسل هرمي للسلطة (السماء – العذراء – القديس – الشعب) أنها السلطة والسلطة الممنوحة.

العينة رقم (٢) (شكل ١٩)

اسم العمل: خرافة اواكين (The Fable of Arachne)

الفنان: فيلاسكيز السنة: ١٦٥٧ المادة: زيت على قماش

القياس: ٢٨٩ × ٢٢٠سم الحفظ: The Prado Museum المدينة: مدريد

يتخذ التكوين الإنشائي شكلهُ المستطيل، وتتيح الوضعية الأفقية وصفهُ بالمركزي المتناظر، يدور الموضوع حول مشغل لصناعة السجف[٥٦]، تنهك للعمل فيه، نشاء هم الأقرب إلى المشاهد وعند امتداد النظر إلى عمق اللوحة، نستطيع تقدير المسافة القليلة، التي تفصلهم عن المشهد الثاني، إذ ترتفع الأرضية بمستويين إلى بداية ذات نهاية مقوسة، نرى من خلالها أربعة نساء، لكنهم يقفون بزيهم الفخم متأملين أحد نتاجات المشغل. يمثل المشهد الأول نصف مساحة اللوحة وتصطف

٥٦ – (Curtain Veil) نوع من المنسوجات اليدوية الصوفية، تمتد جذورها إلى الحضارة الإغريقية عبارة عن ستائر أو حجابات سميكة، تزين جدران القصور الأوربية أو على شكل سترين بينهما شق مقرونين على الأبواب، تحوي زخارف ومشاهد دينية ودنيوية.

الهيئات البشرية فيه الواحدة بعد الأخرى بشكل شريط يمتد من اليمين إلى اليسار في توزيع متناظر يغلق بأدائهم الحركي المتجه نحو المركز تتقاسم العاملات العمل بين تمشيط الصوف (في المركز) وغزله (إلى اليسار) وصنع كرات الخيط (إلى اليمين) ولكن ما يهمنا هي تلك الواقفة إلى أقصى اليسار، لنسحب ستارة حمراء كبيرة تنوي ربطها جانبا، أثناء تبادل النظرات مع رفيقتها الجالسة أمام المغزل ربما كان حوارا يدور حول العمل أو نميمة نساء أثناء العمل. وتبرز من بين هذه الفوضى قطة تغفو بهدوء بينهم، ولا يعيق شكل الفتاة الجالسة والمنحنية في الوسط – وهي الأبعد عن المشاهد – رؤية المشهد الثاني، وتحيط بالحيز المكاني الذي يشغله المشهد الأول جدران شبه مظلمة يبدو عليها الإهمال، يكشفه مصدر الضوء الجانبي. وهذا الشيء تبدده الإنارة عند أنقالنا إلى المشهد الثاني، حيث البهجة وسطوع النور حين تعرض ما أبدعته العاملات من أعمال السجف المعلقة على الجدران، بخاصة تلك المثبتة على الجدار المقابل للمتلقي، حيث تستطيع أن نلمح ما يذكرنا جليا بلوحة (اغتصاب أوروبا)[٥٧]، وعلى الرغم من وجود العديد من التغيرات فيها وأمامها تقف ثلاث سيدات نستطيع تشخيص انتمائهم الطبقي الارستقراطي بسهولة من خلال الزي وتصفيفات الشعر، ربما كانوا يمثلون أحد المقتنين الأثرياء، والمهمين بالنسبة إلى إدارة المشغل، إذ يدل وجود الآلة الموسيقية[٥٨] قرب الكرسي الفارغ، على أن المشغل كان حريصا على توفير الأجواء الخاصة والمميزة لزبائنه، كما كان المقتنون يحضون بسماع الموسيقى أثناء وجودهم، وكل ذلك ينصب في الرغبة لخلق مناخ نفسي جيد قد يدفع الزبون إلى الارتباط عاطفيا مع أحد القطع الفنية فيسعى إلى اقتناءها. يعكس العمل بصورة عامة اهتمام الرسام بالتفاصيل الواقعية الدقيقة التي من شأنها تقدم العمل بأكثر صورة ممكنة من الواقع المرئي – وهذا يبدو مثير للاهتمام في لوحات قدمت ضمن الحقبة الباروكية – في البلاد الكاثوليكية[٥٩]. فبعيداً عن اهتمام الرسام بالبلاط الملكي وصور النبلاء وأساطير الأقدمين[٦٠]، تبدو هذه اللوحة مؤشراً مبكراً للمدرسة الواقعية[٦١]. وإذا ما ابتعدنا باهتمامنا عن الصفات التوثيقية والتسجيلية للوحة، فأن ما يثيرنا هو ثلاث أشياء الأول: هو العزلة بين الفريقين (المشهد الأول والمشهد الثاني)، والثاني: وجود شكل السلم الخشبي قرب الحد الفاصل بين المشهدين. أما الثالث: فهو شكل الستارة الحمراء الكبيرة التي تسحبها أحدى العاملات نحو اليسار. قبل أن نشرع في النبش عن السبب والنتيجة، نطرح أمامنا عنوان اللوحة كما أراده فلاسكيز (حكاية خرافية عن اراكين[٦٢]، الذي يشير إلى سعة اطلاع الرسام وللخزين المعرفي والثقافي الذي يحمله، فهو هنا لا يكتفي بعرض محاكاة لواقع بل يسخر ويشفر العديد من الأشكال المتاحة أمامه لتستوعب طروحاته الفكرية ونظرته الإنسانية للمجتمع المحيط به، فجعل لأسطورة (اراكين واثينا) اليونانية انعكاس واقعي معاش في عالمه المعاصر. أثينا المتعالية التي نصبت نفسها آلهة على صناعة السجف وهي لا تفقه شيء فيه، فقط يدفعها الكبرياء والاستعلاء وحب الاستحواذ،

٥٧- لوحة (اغتصاب أوروبا) للرسام الايطالي تيتسانو (Titan Vecellio)، وهي مستوحاة من الأساطير الإغريقية.

٥٨ - آلة الجلو (Violkoncello) أو (Cello).

٥٩ – (Velazquez Diego) هو رسام اسباني (١٥٩٩-١٦٦٠).

٦٠- للمزيد وتأكيداً على ذلك راجع: Wolf، Norbert، Velazquez.

٦١- ثارت واقعية فيلاسكيز على القيم الجمالية الكلاسيكية، حيث عكست الوجه الآخر لما يسمى بالقبح من خلال تصويره الموضوعات المحيطة بالإنسان دون تملق. وللمزيد راجع: الخميسي، موسى. اللون والحركة، ص١٢١-١٢٧.

٦٢- للمزيد راجع: روسكل، مارك. معنى تاريخ الفن، ص٢٠٩-٢١٥.

واراكين (الأخت) التي قلبت نفسها إلى عنكبوت كي تتفوق عليها بالعمل، لا بالكلام. فالمشهد الثاني، يمثل عالم أثينا الارستقراطي والصورة المنفذة على السجفة تصور أثينا ذات الخوذة المعدنية والزي الحربي، ترفع يدها في شيء من النرجسية أمام أختها اراكين بزيها المتواضع والذي يشبه إلى حد ما الأزيـاء الشعبية التي ترتديها عاملات المشغل في المشهـد الأول. عالم اراكين بقسوته وفقره عالم من يقفون في الظل منهكين من أجل لقمة العيش، بملمسه الخشن وألوانه القاتمة.

أمـا السلم والمستويات الفاصلة بين المشهدين فما هي سوى رمز للفارق الاجتماعي بين طبقة النبلاء وطبقة العامة التي تمثلها النوة العاملات. هذا التصور المسرحي الذي يحمله الرسام في مخيلته تركب من مشهدين وبدلا من عرضهم الواحد بجانب الآخر، كون صورة ذهنية مستوحاة من أجواء كواليس المسـرح، فما يقدم على خشبة المسرح، هو فقط ما يريده المؤلف والمخرج أن يراه الجمهور، وكثيرا ما يقدم الذي يبتغيه ويستحسنه الجمهور – المتلقي – ذاته. وما العرض سوى ثمرة جهد كبير وجماعي في ذات الوقـت، لكن على وفق الرؤيـة الاخراجية المنفردة. وبينما تنفرد الخشبة بالإضاءة المسرحية والنصوص والموسيقى تغـرق الكواليس في المجهول ومن يقف مع الكواليس أثناء العرض، يستطيع أن يشعـر بمـا يشعر به فلاسكيز، حيث استطـاع أن يقودنا إلى الوقوف مع العمـال المنهكين في أماكنهم المظلمة المنبسة، نرى حياتهم اليومية بكل تفاصيلها، هذا الاهتمام قاده إلى جعلهم العنصر الأهم في العمل فمنحهم السيادة بأن جعلهم الأقرب إلى المتلقي هذا الاهتمام والأهمية كان على حساب المشهد الثاني والثانوي في ذات الوقت، فتم توظيف قواعد المنظور الخطي واللوني في تأكيد تلك الرغبة. كما أتـاح اختيار الرسام لزاويـة النظر هذه فرصة أكبر للمتلقي، بحيث يكون مجـبر على أنشاء المقارنة بـين المشهدين والتي تمثل رغبة الفنـان الحقيقية، وكل هذه الأفكار تؤكدهـا وجود الستارة الحمراء الكبيرة التي تسحب نحو اليسار، فليس هناك مبرر لوجودها سوى رغبة الرسام في تذكيرنا بالعرض المسرحـي – بشـكل ستارة المسرح – أو أن يجعلنـا نشعر أننا أمام أحد عروض المسرح الواقعي فلو تم إغـلاق الستارة كمـا كان يفترض قبيل فتحها، لشاهدنا المشهـد الأول (عاملات السجف) فقط، ولـو أطلنا النظر – افتراضا – وقامت العاملة بسحب الستـارة أمامنا، لظهر المشهد الثاني، وكأنها قامـت بالكشـف عن الحقيقة لنا. عمل شـكل ولون الستارة الأحمر كمنبـه أو مثير لشد وجذب انتباه المتلقــي نحـو شيء ،أو زاوية محـددة، وتحريك غريزة حـب الاطلاع والفضول عنـد الإنسان لمعرفة مـا يقبـع خلفها، ثم تأتي لحظة الكشف عـن المكنون أو السر المخبأ خلفها وباختفـاء الستارة العازلة تتكشف الحقائق أمام الجميع، فيرى الغني كيف يصنع الألم الإبداع ويرى الفقير كيف تسلب حقوقه ويعقد المتلقي المقارنة بين عالمين مختلفين بالفوارق الطبقية والاقتصادية والثقافية، عن طريق انتقال النظـر المستمر بالتناوب بين المشهدين ليكون بعدها رؤية واسعة وواضحة عن طبيعة المجتمع الطبقي والـذي هـو في الحقيقة، امتداد لمجتمعـات سابقة بدلالة المعاني التي استلهمهـا الرسام من أسطورة أثنـا المتعاليـة آلهة السجف وهي لا تغزل وتتعـب، واختها اراكين – العنكبوت – المنهمكة في النسج في الزوايـا المعتمـة. استطاع نقل أجواء دراما العرض المسرحي، حيث تمكن من جلب عنصر المفاجأة أو صدمـة العرض المسرحـي من مشاهد مقتطعة من الواقع الاجتماعي تكـون كاشفة وفاضحة لنواحي مؤلمـة قـد تكون غائبة أو مغيبة عن الرأي العام، وهنا يأتـي دور الفن الأخلاقي والإصلاحي في قيادة المجتمع.

العينة رقم (٣)
(شكل ١٠)
اسم العمل: البشارة
(Annunciation)
الفنان: بيتر بول روبنز
السنة: ١٦٢٨
المادة: زيت على قماش
القياس:
٢٠٠ × ٢٢٤سم
الحفظ:
Kunsthistorisches Museum
المدينة: فينا

إذا عدت العينة الأولى ذات موضوعٍ ديني، فهذه العينة ستكون (كتابية) (new Testament) ، تروي أحداث مقتبسة حرفياً من نص ديني. يغلق الإنشاء التصويري هنا ويتناظر في توازن دقيق، ولا يغادر الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة سطح اللوحة فكل شيء يبدو متحرك وغير ثابت تظهر العذراء المختارة (مريم) إلى يسار المشاهد راكعة أمام منصة صلاة خاصة، عليها كتاب مفتوح، يبدو أنه يشير إلى العهد القديم. ترتدي زيها الأبيض الناصح رمز النقاء وتلف جسدها بعباءة زرقاء رمز الحماية الإلهية، لكن شيء ما قطع عليها خلوة الصلاة، تلتفت نحونا في حركة مفاجئة، فيميل جسدها إلى الخلف وترفع كفها الأيمن في تعبير حركي عن حالة من الفزع، بينما يستقر كفها الأيسر على الكتاب المفتوح. حالة الارتياب هذه تتبدد عند انتقالنا إلى تعابير الوجه الهادئة، إذ تغادره الانفعالات وتنظر العينين فيه بشفاه مطبقة في هدوء نحو هيأة بشرية مركبة، تظهر راكعة أمامها إلى مستوى أدنى منها، تثور حركة ملابسه البراقة بعد أن نشر جناحيه، أنه الملاك (جبريل)، يحمل لها البشارة.. العذراء مريم أم النبي (عيسى)، فتفتح من فوقهم السماوات في ثورة من الغيوم تخترقها أشعة النور وأجساد الملائكة الطفولية، لتطل على المشهد الأرضي مع شكل الحمامة البيضاء القادمة من مركز النور وهي رمز (الروح القدس). في مركز اللوحة، وأمام المشاهد تبرز من عتمة العمق، أشكال لأثاث، يمكن بسهولة تشخيصه بسرير خال مع وسادة، يرمزان إلى العفة والبتولية والوحدة. وإلى الخلف منها تسدل ستارة حمراء من أعلى اللوحة، لتختفي خلف المختارة، فوقها تحلق الملائكة بأكاليل الزهور.

ماذا سيكون رد فعل المجتمع الشرقي المحافظة قبل أكثر من ٢٠٠٠ سنة، حول ادعاء صبية

بالحمل دون مساس؟ كيف سيقبل وكيف تستطيع تبريرات لا وجود لدليل مادي يدعمها سوى كلام لصبية؟... كيف قبلت؟ كيف أطاعت؟ وكيف ضحت بحياة هادئة كانت ستحياها، لتقحم نفسها في غور معتم لا تعرف عواقبه، لكنها تصغي لإرادة السماء فتضحي بمسيرة حياتها وتذهب في مسارات من الخوف والقلق والألم.

وعلى الرغم من التبجيل السماوي للعذراء الذي نلحظه هنا في شكل ولون الستارة الحمراء المسدولة خلفها، وكأنها أجلست على عرش السلاطين، إلا أن اللون الأحمر للستارة يذكرنا أيضا بقدر التضحية الذي أختارته، إن ارتباط اللون الأحمر بالدم وارتباط التضحية بسفك الدم، توصلنا إلى نتيجة هي: ارتباط اللون الأحمر بالفداء والتضحية، فاختيار مريم سيكون الحد الفاصل الذي سيقطع ارتباطها بالماضي، كما أن النص الكتابي لا يتوقف عند هذا الحد بل يبشرها بسيف من الأحزان الذي ستختبره، ومدى الألم الذي ستتكبده، إذا فهي تضحية مضاعفة انسلاخ عن الماضي تختاره أيمانا بعقيدتها (رمز الكتاب) وطاعة قدرها السماوي (رمز السجود)، فيوظف الرسام هنا شكل الستارة الحمراء في إبراز الشخصية المختارة وتميزها، بلون يشد الانتباه فضلا عن كونها رمزا للتضحية والفداء هذا القرار أو الاختيار السماوي يجسده شكل الستارة الحمراء النازلة من أعلى اللوحة، من عمق السماء المفتوحة لتسدل خلف العذراء مشيرة لمن اختير للتضحية.

العينة رقم (٤) (شكل ٢٩)

اسم العمل: الترباس (The bolt)

الفنان: فغاكوناغ جو نوغي	السنة: ١٧٧٨	المادة: زيت على قماش
القياس: ٧٣ X ٩٣سم	الحفظ: Louvre Museum	المدينة: باريس

نظم الرسام التكوين في هذه اللوحة على وفق قانون التناغم إذ يتوازن الإنشاء التصويري والمتكون، من جزئين الأول هو المثلث المضاء قائم الزاوية، الذي يحوي الشخصيتين الظاهرة في اللوحة إلى اليمين، الذي يواجه وتره المثلث الثاني المعتم الذي تستقر زاويته القائمة إلى أعلى اليسار، وتشكل الستارة الحمراء معظم كتلته. يمكن تصنيف موضوع العمل تحت ما

يسمى (الموضوعـات العاطفية) إذ نشاهد فيه شخصيتين لرجل وامرأة يقفان خلف باب موصد لأحـد الغرف، يظهر إلى اليمين . ونشاهد الرجـل من الخلف بينما تواجهنا السيدة، وقد أمسك بها مـن الخصر بذراعه الأيسر، واندفعت ذراعه اليمنى نحو ترباس مرتفع للباب الموصد، حتى أن احتـاج إلى الارتفـاع قليلاً كي يطالـهُ إذ ترفع قدماه ثقل جسده، مستنـداً على أصابع قدميه العاريتـين. يرتدي قميصاً مـن الكتان الأبيض الفضفاض، وسروال داخلي أبيض قصير. أما المـرأة فهي الأخرى تحاول مد ذراعها اليسرى نحـو ذات الترباس المرتفع، ولكن من دون جدوى فقد سبقها الرجل وأغلقه بلمسة هادئة من أنامله، حيث وقف جسد الرجل عائقاً أمام تقدمها، لكنهـا دفعتـه عنها بوساطة يدها اليمنى من الرقبة، أو ربمـا أبعاد وجهه المتطلع إليها، إذ يندفع رأسهـا إلى الخلف، وعلامـات الانزعاج تظهر جلياً على وجهها. ترتـدي ثوباً فاخراً من الحرير الأصفـر والأبيض ومـن أسلوب تصفيف الشعـر والذي نستطيع تشخيصـ انتمائها الطبقي إلى النبـلاء. ينحني جسد المرأة إلى الخلف ويتخذ مـن حركة الرأس والساقين المتجهان إلى الخلف أيضاً، شكل القوس، تدعمه في ذلك حركة طيات الثوب الذي ما تزال نهايته تلامس سطح السرير الأبيض. أمـا السرير فهو يحتل غالبية الجزء السفلي من اللوحـة، وشكله عبارة عن فوضى من الأقمشـة المثنية والملتفة، يندمج من خلالها مع شكل الستـارة المخملية الحمراء الكبيرة المتدلية مـن الأعلى فوق السرير فضلا عن منضدة صغيرة تظهـر بالقرب من السرير، مغطاة بالقماش أيضاً وعليها أبريق مال بوضعية جانبية وتداخل مع ثنيات الستارة، وإلى الإمام منه تستقر تفاحة حمـراء. أما أرضيـة الغرفة فلا يرى فيها سوى شكل كرسي قد سقـط باقة ورد صغيرة، وأخيراً يظهـر إلى أقصى اليمين جـزء صغير من قطعة أثاث يمكن تشخيصها بمقعد يعود تصميمه إلى ذلك العصر، يبدو أنه سحب ووضع أمام الباب.

قـد تكون غـير دقيقين، إذا مـا أصرينا علـى مضمون محـدد دون سواه لموضوعـة العمل، الذي يـدور حـول علاقة حب بين رجل وامرأة. لا توحي حركات الرجـل الرشيقة والهادئة. بأي توتر أو انفعال يؤول إلى رغبة في العنف تجاه الآخر، لكنها فقط تدور حول فكرة الفعل ورد الفعل السريع الانفعـالي، فحركة يده المثيرة وهي تلمس الترباس بكل رشاقـة وهدوء منسجمة جيداً مع تعابير وجهـه الهادئـة والمبتسمة تجـاه المرأة، التي تظهر هـي الأخرى حركات انفعالية تـوازي ما أبداه الرجل. ولكن كرد فعل معاكس له. وربما أكثر انفعالية فحركتها الرشيقة، هي في الحقيقة مزيج من التوتر والانزعاج والألم، قادها إلى نوبة من الغضب ، ورفض الواقع المحيط بها. فتتخذ قرار المغـادرة، لكنه يحاول معها بالحـوار، وعندما تعجز كلماته عن الإقناع يلجـأ إلى وضع العراقيل لتأخيرهـا عـن المغـادرة وإجبارها على الاستمـاع له، عندها يقـع التشابك فيمـا بينهم وهو في الحقيقة توسل للبقاء. لحظات من التوتر والانفعال المرصودة من قبل الرسام بكل دقة ، ساعدته في انتقـاء أفضل صورة ذهبيـة مركبة من مشاهد عدة ، كما أن اختباره الموفق لحركة الشخوص مكنتـه من توظيفها كطاقـات تعبيرية. كل ذلك يجعل المتلقي أمام مـبررات عدة لاختيار الفنان لموضوعة العمل ومدى ارتباطه بالمضمون (مصالحة – وحالة حب – ومشاجرة – وعلاقة عابرة – وخيانة). لكن كل ذلك يتبدد عندما ينتقل نظر المتلقي إلى النصف الثاني من العمل، فشكل السريـر مـع الستارة الحمراء يجعـل أفكاراً حول الرغبـة في علاقة عاطفية تبدو أكـثر إقناعاً،

يدعمهـا ويؤكدهـا اللون الأحمر للستارة وحجمها الهائل، وهو رمـز لسخونة المشاعر، فضلا عن ظهـور التفاحـة بشكل مميز قرب السرير يعد رمزا جنسيـا والى الخلف منها يبرز شكل الإبريق الساقـط كرمـز للارتواء من الحـب حتى الثمالة. لكن ظهـور هذه الرمـوز في الغرفة مع مشهد المشاجـرة بـين الرجل والمرأة قد يدفعنا هـذه الرموز في الغرفة مع مشهـد المشاجرة بين الرجل والمـرأة الى اعتقـاد بأن أفكاراً حول سوء نية مبيتة من قبل رجل ، دارت في عقل المرأة دفعتها إلى الرغبـة في المغـادرة السريعة رافضة ومنزعجة في الوقت نفسه ، ومـا كان من الرجل إلا أن يهب محاولاً تأخيرها لتصحيح موقفه وتبديد أفكار السوء المتولدة لديها.

هنا نلاحظ كيف شخص الرسام صالة الصراع الإنساني بين الحب والرغبة والتقاليد الاجتماعية في مشهـد تصوري من الوقائع الحية اليوميـة المحيطة بالفنان لكن عرضه بأجواء درامية يجعله يخـرج عن كونه محاكاة لواقع، فقد استعان الفنان بأسلـوب العرض المسرحي من خلال تسليط مصـادر الإنارة من زاوية محددة في محاولة قيـادة بصرية المتلقي وتوجهها نحو مناطق محددة علـى السطـح البصـري دون سواها بهدف السيطـرة على ذهنية المتلقي ، ومن ثـم الوصول إلى منطقـة توليد الأفكار لديـه لضمان وصول مضامين فكرية محـددة دون سواها ، وسلط الرسام الضـوء مـن أعلى اليمين حـول منطقة الترباس تحديـدا، وهو من الشدة والتركيـز وحدة زاوية الميلان، بحيث يشكل اندماج وتناغم مع التكوين الإنشائي للعمل واتجاهات حركة الإشكال داخل ذلـك التكويـن – قلما نجدها في غيره مـن الأعمال[٦٣] – أما المصدر الثـاني للضوء فقد وجهه الرسـام من اليسار نحـو شكل التفاحة، كرمز عاطفـي اسهم في إبراز مضمـون العمل، وكذلك للأفادة من أشكال السطوح المضاءة التي ستظهر. في مسألة توازن العمل في توزيع الكتل والتوازن اللـوني أيضاً. كما أن استخـدام أسلوب الإضاءة هذا أوجد حالة مـن التضاد بين الظل والضوء على سطح اللوحة الذي ساعد في عكس لحظات من المزاج النفسي الحاد الذي تعيشه شخصيات العمـل، لينسجم في الوقت نفسه مع حالة صراع الرغبـات التي يقدمها الرسام كموضوع للوحة.

علـى الرغم من أن العمـل يطرح موضوعة الحب والرغبة، إلا أن الرسـام لم يلجأ إلى استخدام أشـكال الأجساد العارية[٦٤]، خصوصاً الأنثويـة منها، ورغم وجود أشكال لرموز جنسية واضحة كالتفاحـة والتربـاس[٦٥]، إلا أن شكل الستارة الحمراء الكبيرة، المتدلية من الأعلى فوق السرير، لها وفعها المميز ووجودها الطاغي داخل اللوحة في ذهنية ومخيلة المتلقي، فحركة الأشكال الملتوية والملتفـة من طيـات القماش المخملي الأحمـر، مثل نقطة جذب واستقطاب لعـين المشاهد، حيث تنتقل الرؤية مباشرة من مشهد الاشتباك بين الرجل والمرأة خلف الباب الموصود[٦٦]، إلى الشكل المميـزة للستارة الحمـراء فوق الفراش الأبيـض[٦٧] التي تشبه إلى حد ما شـكل اللهيب المستعر

---

٦٣ يعد الرسام (كرفيجيو) من أول وأشهر من استخدم مصدر الضوء الجانبي والوحيد وبتركيز عالي وللمزيد راجع:
Sohutze. Sebastian. Caravagqio

٦٤- استخدام الرسام أشكال الأجساد العارية في العديد من لوحاته كما في لوحة (المستحمات) و(القميص الداخلي المسروق). وللمزيد راجع:
.Jnson. H.W. Hiostory of Art. P: 259. Walther. Ingof. Masterpieces of Westem Art. P: 360-367

٦٥- لتفاحـة هـي رمز للغواية الجنسية أما المفتاح والقفل والترباس فهي رمز يعكس طبيعة العملية الجنسية. للمزيد راجع: الدريع، فوزية، المصدر السابق، ص١٥٥، ١٨٢.

٦٦- الباب الموصود هو رمز للوقاية من أي علاقة جنسية، وللمزيد راجع: المصدر السابق، ص١٧٥.

٦٧- الفراش رمز للرغبة في الزاج والجنس: للمزيد راجع: المصدر السابق، ص١٥٧.

وهو يلتهم السرير، وأي كان قصد الفنان فأن الربط بين اللون الأحمر للنار وبين التكوينات الشكلية للستارة الحمراء، تبدو من الأشياء التي تفرض وجودها وبقوة على طاولة البحث. فكلما تلتف حركة أجساد الرجل والمرأة وتتقاطع خلف الباب كذلك تلتف تكوينات الستارة وتتقاطع بتركيب متناغم، وهي أشارة إلى وجودها كرمز للإثارة ودعوة للاندماج في علاقة عاطفية. إن ما تمثله الستارة الحمراء هنا ليس سوى رمز جنسي واضح، رمز للافتتان والإثارة، ثم أن شكلها الفضفاض وتكوينات طياتها الملتفة في صورة أشبه بدوامة حمراء متصاعدة تجعل منها رمز أخر هو دعوة للدخول والاندماج في متاهات الرغبة[٦٨].

الفصل الرابع : النتائج

ظهر شكل الستارة الحمراء في العديد من رسوم عصر الباروك والركوكو مقترناً بفكرة الإشارة إلى صاحب المرتبة الأعلى، صاحب السلطة، أو من منحت لـه السلطة، دينية كانت أم دنيوية، حيث تؤدي الستارة وظيفة إبراز وتشخيص بتمييزٍ لوني – الأحمر – يحمل في ذات الوقت دلالة رمزية مرتبطة دنيويا وتاريخيا بالسلطة الملكية ودينيا بالمختار السماوي المخلص. إذ تركز في (الشكل ١، ٢) إلى السلطة السماوية ، وتظهر خلف الملوك والأمراء والنبلاء(٦٩) في (الشكل ٥، ٧، ٨، ٩)، في حين تختفي خلف الاسكندر (شكل ٢) لتظهر خلف رجال المعبد وفوق رموزهم المقدسة للدلالة على السلطة الممنوحة لهم. كما نرمز إلى الإرادة السماوية والسلطة الممنوحة للفارس في الشكل (٦) كمختار لعمل نبيل في (الشكل ١١).

ارتبط شكل الستارة الحمراء بالموضوعات التي تدور حول فكرة التضحية، بهدف تمييز الشخصية التي تستقطب الحدث، فضلا عن الرمزية التي يمثلها اللون الأحمر كرمز للموت والفداء، لاقترانه بلون الدم. فتضحية الأولياء الصالحين المختارين (شكل ١٠، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٨) بأرواحهم أو بمسار حياتهم الهادئ التقليدي، تقابلها تضحية تقدمها شخصيات دنيوية غير مرتبطة بالفكر الديني مثل كيلوباترا (شكل ١٧) ولوكريتسيا (شكل ١٣، ١٦).

تأثرا بالأجواء المسرحية، في كيفية عرض النص السردي في رؤية إخراجية مقتنصة للمشاهد، ذات دلالة شاملة، فضلا عن تأثير الشكل المسرحي العام (خشبة وستارة وإنارة) على رؤية الرسام المستعرضة لموضوعه وأفكاره، قدم رسامو الباروك والركوكو لوحات عديدة كانت تأثيرات الأجواء المسرحية تبدو جلية فيها (شكل ١٩، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٢٩)، وكان لظهور شكل الستارة الحمراء الشبيه بالستارة المسرحية التأثير الأقوى والأبرز في ذلك. كما وظفت فكريا عندما غدت بلونها الأحمر الذي يشد الانتباه، رمزا للمثير الذي ينقشع كاشفا عما خلفه من أسرار، فتتضافر عناصر المفاجأة والاندهاش عند المتلقي لتخلق لديه حالة من الشعور بلذة الاكتشاف. كما في حياة العمال الشاقة (شكل ١٩)، وسر ولادة العذراء (شكل ٢٠) وسر العائلة الفقيرة المقدسة (شكل ٢١) وقبلة الحبيب

٦٨ – قدم الرسام عام ١٧٨٨م لوحة (القبلة) (شكل ٢٢) يدور موضوعها حول علاقة سرية، تتسلل فيها المرأة بعداً عن غرفة المعيشة إلى غرفة قائبة لكن النافذة هنا مفتوحة، ليمد الحبيب رأسه من خلف ستارة حمراء ليسرق قبلة، لكن المرأة خائفة ومترددة وقلقة تراقب بحذر، وهي ما تزال تسحب الشال، الذي يمتد فوق الأثاث حتى باب الغرفة تعكس هذه اللوحة نفسه المرأة المنقسمة على ذاتها بين العقل والتقاليد وبين الرغبة تحاول التمسك بالأهل والأعراف وفي ذات الوقت مستسلمة للرغبة.

٦٩– في كل لوحات (فيلاسكيز) تظهر الستارة الحمراء خلف الملوك والأمراء والنبلاء وتختفي من خلف الفقراء والعامة، كما تظهر خلف البابوات والكرادلة وللمزيد راجع: Wolf. Norbert. Velazquez. 2007.

المتسلل (شكل ٢١) ومفاجأة العرض المسرحي (شكل ٢٣) ورسالة العاشق (شكل ٢٤) وكيد النساء (شكل ٢٥).

كون اللون الأحمر، رمزاً للعاطفة المتأججة والفتنة المرتبطة بالإثارة الجسدية. فقد تم توظيف شكل الستارة الحمراء كمبرر لظهور الأحمر الطاغي أحيانا، أو بشكله الثانوي في أحياناً أخرى في غالبية اللوحات التي تتناول موضوعة الحب الإنساني والعلاقات العاطفية أو في لوحات تعرض مفاتن الجسد الأنثوي، لإبراز الإثارة الجسدية وفكرة الغواية (شكل ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨).

المصادر

١. أسحق، جاك. القداس الكلداني دراسة طقسية تحليلية، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٨٢م.
٢. أسحق، جاك. الصلاة الليتورجية على مدار السنة الطقسية. دار نجم المشرق، مطبعة الأديب، بغداد، ٢٠١١م.
٣. أمين، عياض عبد الرحمن. مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٩م.
٤. باندولفي، فيتو ز. تاريخ المسرح، تر: اليأس زحلاوي، ج١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٩م.
٥. البصري، سعد علي وإيلاف البصري. الفن في عصر النهضة، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠١٠م.
٦. بيطار، زينات. غواية الصورة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩م.
٧. تشلدن، تشيني. ثلاثة آلاف سنة من الدراما والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، ج١، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨.
٨. تيلر، جون رسل. الموسوعة المسرحية، ج١، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣م.
٩. جعفر، عباس علي. الديكور المسرحي في الاتجاهات الحديثة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة التعليم العالي، بغداد، ١٩٨٨م.
١٠. الخميسي، موسى. اللون والحركة، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٨م.
١١. خوري، أيما غريب. الايقونة شرح وتأمل، منشورات النور، بيروت، ٢٠٠٠م.
١٢. الدريع، فوزية. الأحلام الجنسية، منشورات الجمل، بغداد، ٢٠٠٨م.
١٣. روسكل، مارك. معنى تاريخ الفن، تر: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤م.
١٤. ريد، هربرت. تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل أسعد، دار النهضة العربية للنشر، دار الانما، العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٧٥م.
١٥. زيعور علي. التحليل النفسي للخرافة والرمز، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ٢٠٠٨م.
١٦. سيرنج، فيليب. الرموز، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ١٩٩٢م.
١٧. صالح، قاسم حسين. سايكولوجية أدراك اللون والشكل، دار الرشيد، للنشر، بيروت، ٢٠٠٨م.
١٨. صدقة، جان ميخائيل. معجم مصطلحات الألوان ورموزها، دار أديفا للنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.
١٩. عيد، كمال. سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.
٢٠. فريد، بدري حسون وسامي عبد الحميد. مبادئ الإخراج المسرحي، بغداد، ١٩٨٠م.
٢١. فياض، اسبيريون ميشيل. الفن البيزنطي – الايقونة، منشورات ألف، المنصورية، ٢٠٠٧م.
٢٢. مارفن، كارلسون. أماكن العرض المسرحي (سيميوطيقا العمارة المسرحية)، تر: أيمان حجازي، لندن، ١٩٨٩م.
٢٣. المخلصي، منصور. نارووح مدخل إلى تاريخ الفن المسيحي، الطيف للطباعة، بغداد، ٢٠١٠م.
٢٤. مليكة، لويس. الديكور المسرحي، وزارة التعليم العالي، بغداد.
٢٥. نوبلر، ناثان. حوار الرؤية، تر: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م.
٢٦. هاوزر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، ج١، ج٢، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ١٩٨١م.
٢٧. يوسف، عقيل مهدي. نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٨م.
٢٨. X X X . موسوعة الكتاب المقدس، مجموعة من الخبراء، دار منهل الحياة، منصورية، ١٩٩٣م.

29. Berti. Luciano. Michelangelo. gennaio. 1973.
30. Brown. Christopher. Van Dyck. Oxford. 1982.
31. Carl. Klaus H. and Victoria Charles. Baroque Art. parkstone press. New York. 2009.
32. Charles. Victoria and Klaus H. Carl. Rococo. parkstone press. New York. 2010.
33. Hartt. Frederick and David G. Wilkins. History of Italan Renaissnce Aet. prentice hall. 2007.
34. Janson. H.W. Histovy of Art. thames and Hudson. London. 1982.
35. Kagon. Donald and others. The Western Heritage. Macmillan. New York. 1987.
36. Neret. Gills. Peter Paul Rubens. taschen. 2005.
37. Pevner. Nikolaus. Dutch Painting 1600-1800. Seymour Slire. singopore. 1995.
38. Puppi. Lipnello. EL Greco. T and H. London. 1986.
39. Sohutze. Sebasian. Caravaggio. taschen. los angeles. 2010.
40. Walther. Ingof. Masterpieces of Western Art. From the gothic To The present day. P. 1. taschen. New York. 2002.
41. Wolf. Norbert. Velazquez, Taschen. madred. 2007.
42. Wright. Christopher. Rembrandt and his Art. hamlyn. Madrid. 1987.

رموز الستارة الحمراء في الرسوم الزيتية الاوروبية ـــ\n\n## جدول الاشكال\n\n| الشكل | اسم الفنان | عنوان العمل | االقياس cm | التاريخ |\n|---|---|---|---|---|\n| 1 | كرفيجيو | مريم المسبحة | 364×249 | 1607 |\n| 2 | سيباستيانو | الاسكندر في المعبد | 70×52 | 1737 |\n| 3 | موريللو | نعمة يعقوب لاسحق | 246×357 | 1660 |\n| 4 | بلوميرت | الالهة في حفل زفاف | 194×165 | 1638 |\n| 5 | فيليب شمبانيا | لويس الثالث عشر | 228×175 | 1635 |\n| 6 | فليمل | طرد هيليودورس من المعبد | 146×174 | 1662 |\n| 7 | جوردنز | الام ماجداليا دي روجر | 152×118 | 1635 |\n| 8 | ريجور | لويس الرابع عشر | 190×279 | 1701 |\n| 9 | بول فردينالد | اينيس في المحكمة | 263×192 | 1663 |\n| 10 | روبنز | البشارة | 224×200 | 1628 |\n| 11 | تيربركهان | نداء القديس متى | 106×128 | 1616 |\n| 12 | فويت | القديسة سيسيليا | 104×98 | 1617 |\n| 13 | فويت | لوكريشيا و تاركوين | 155×185 | 1620 |\n| 14 | روبنز | توبة المجدلية و اختها مارثا | 205×157 | 1620 |\n| 15 | كرافيجيو | موت العذراء | 369×245 | 1603 |\n| 16 | جينتلسكي | لوكريشيا | 100×77 | 1616 |\n| 17 | ليبس | موت كليوباترا | 98×86 | 1624 |\n| 18 | اورازيو جينتلسكي | البشارة | 286×196 | 1623 |\n| 19 | فيلاسكيز | خرافة اراكين | 220×289 | 1657 |\n| 20 | الاخوة لونايين | مولد العذراء | 220×145 | 1645 |\n| 21 | رامبرانت | العائلة المقدسة | 69×47 | 1646 |\n| 22 | جو نو غي | القبلة | 45×55 | 1788 |\n| 23 | واتو | الكوميديون الايطاليون | 76×64 | 1720 |\n| 24 | فيرمير | فتاة تقراء الرسالة | 83×65 | 1657 |\n| 25 | رامبرانت | شمشون و دليلة | 61×50 | 1628 |\n| 26 | روبنز | جوديت برأس هولفرس | 198×156 | 1622 |\n| 27 | هونهورست | حفلة على الشرفة | 168×178 | 1624 |\n| 28 | روبنز | انزال ماري دي ميديشي في مرسيليا | 394×295 | 1625 |\n| 29 | جو نو غي | الترباس | 93×73 | 1778 |\n| 30 | روبنز | بلقيس | 175×126 | 1635 |\n| 31 | رامبرانت | هيندرك في الفراش | 81×67 | 1640 |\n| 32 | فويت | فينوس تتبرج | 184×153 | 1628 |\n| 33 | ليموين | هرقل و اومفال | 171×122 | 1720 |\n| 34 | اورازيو جينتلسكي | كليوباترا | -------- | 1610 |\n| 35 | ستين | امنون و تامار | 134 ×199 | 1670 |\n| 36 | اورازيو جينتلسكي | يوسف و زليخة | 204×261 | 1630 |\n| 37 | بلانشارد | فينوس وثلاثة الهة | 170×218 | 1633 |\n| 38 | فيلاسكيز | فينوس امام المرآة | 123×177 | 1651 |

1

2

3

www.ArtSunLight.com

4

5

6

www.ArtSunLight.com

7

www.ArtSunLight.com

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

البعد الرمزي في المدرسة الميتافيزيقية

(دراسة تحليلية)

م. اخلاص ياس خضير

١- ملخص البحث

تعد المدرسة»الميتافيزيقية»من المدارس الفنية والفلسفية التي تبحث في ظواهر العالم بطريقة عقلية وليست حدسية صوفية ،وتمزج العقل بالعاطفة وتبدع أساليب فنية تجمع بين المختلف والمؤتلف من الأخيلة الفكرية والظواهر الطبيعية.

كما ان الاكتشافات الحديثة في "العلوم الصرفة" ومفاهيمها الجديدة عن المادة وتركيبها الذري الاساس التكويني للطبيعة الكونية وما اكتشفه علماء "البايولوجي" عن تركيب "خلية" الاجسام الحية،فضلا عما توصل اليه علماء النفس في تحديد التكوين الذاتي للانسان، واكتشاف "العقل الباطن" ودراسة طبيعة سلوك الجهاز العصبي للانسان واثر كل ذلك على سلوكه ونظرته للطبيعة والوجود الانساني، كان كل ذلك ضمن تطور العلوم التجريبية،وقد ادى هذا الى تأثيرها في الفنون والاداب بأنواعها المختلفة وبصورة خاصة في الرسم" ،ما دام الفن والأدب،لا يمكن فصلهما عن واقع الوجود الطبيعي وحضور الإنسان الحضاري،مهما إتبع من أساليب حتى التي يعتمد "اللاوعي" في أعماله فإنها مرتبطة جذرياً بالوجود الواقعي بصورة عامة،وأن يتحول الفن في حقوله المتعددة إلى عمل "ما ورائي" وتتحول أعمال الفنانين إلى "رموز" تقع خلف الوعي أو في مجال "الاحلام" باسم "الحداثة" ،هذا ما تدل عليه أعمال الفنانين الذين فقدوا الصلة الطبيعية مع الاشياء والمجتمع، واعتمدوا فلسفة "ميتافيزيقية" في تحليل الواقع باسم "الحداثة" ،كما يقع خلف الاشياء واقع بلا حدود وبلازمن.

مـن اهم السمات التي تميـز الانسان عن الكائنات الاخرى هـو مقدرته على خلق رموز تقـوم واسطة بينه وبـين الاشياء ،فبفضل هذه الوسائط استطـاع أن يتجاوز التعامل مع العـالم المادي بصورة مباشرة مكتفيـاً باستحضار مامنحه من رمـوز تقوم مقامه،ومع تطـور الوعي البشـري أصبحت وظيفـة الرمز ،أكثر اتساعاً وتعقدت أبعـاده فلم يعد ذا دلالـة ثابتة بل أصبحت أبعـاده متنوعة لا تتحدد إلا عبر السيـاق الذي ترد فيه،وتتجلى هذه الظاهرة في الحقل الفنـي بصورة خاصة،فقد منح الفنانون رموزهم أبعاداً أخرى متجاوزين بعدها الرمزي المتواضع عليه من أجل تجسيد رؤيتهم تجاه العالم المحيط بهم بـرؤى روحية خيالية ميتافيزيقيـة بعيدة عن الواقع ،وتأسيسا على ما تقدم تبنى مشكلة البحـث من خلال التسـاؤل الاتي:هل هناك ابعاد رمزية في المدرسـة الميتافيزيقية؟وفي حالـة وجودها ما آلية اشتغال البعد الرمزي في المدرسة الميتافيزيقية؟ هل كانت الابعاد الرمزية مباشرة أم غير مباشرة ؟

Abstract

School is"metaphysical" school of art and philosophical look at the phenomena of the world in mind and not intuitive mystical blend of reason and passion and innovate techniques combine different and intellectual fantasies of recombinant and natural phenomena

Vmekdrh rights to create symbols of the medium between him and the things of the most important features that distinguish it from other objects, thanks to the media was able to go beyond dealing with the physical world directly but only by invoking the Mamnha of the symbols of the place, and with the evolution of human consciousness has become a function of the symbol, more extensive and complicated nominally no longer a meaningful dimensions are fixed, but variety is determined not only by the context in which it appears this phenomenon is reflected in the technical field in particular, has been awarded the artists bypassing their symbols other dimensions beyond the symbolic humble him to embody their vision to the world around them with visions of spiritual fantasy metaphysical far from reality, and building on the adoption of the above research problem through the following question: Is there a symbolic dimensions in the metaphysical school? In the case of its existence as a mechanism of operation of the symbolic dimension in the school metaphysics? Did the dimensions is directly or indirectly?

٢- اهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث الحالي كونه متخصصاً في مجال الدراسات الفنية ،وكذلك كونه يعمل على كشف الابعاد الرمزية في المدرسة الميتافيزيقية.وهو من الدراسات التحليلية النقدية التي من شأنها دعم الخبرة وتنمية الذوق لدى الدارسين والمهتمين بالفن وعلى وجه الخصوص فن الرسم.

٣-هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن:(الابعاد الرمزية في المدرسة الميتافيزيقية)

٤- حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بالآتي:النتاج الفني لفناني المدرسة الميتافيزيقية.

٥ - تحديد المصطلحات:

حددت الباحثة المصطلحات الاتية بما يتفق واهداف واجراءات بحثها:

الميتافيزيقية:يشكل مصطلح (الميتافيزيقية)،(ما بعد الطبيعة) رديفا ملاحقا لمصطلح المثالية" فهما يسعيان الى الهدف نفسه الا وهو تمديد المكتسب العلمي الاني تمديدا محتمل التصديق مرفوعا بضرورة تبني قاعدة سلوك رشيدة"[١].وهي" المعرفة او البحث عن المطلق"[٢]وصولا الى المعرفة النظرية الكامله لجميع مما يستطيع الانسان أن يعرفه عن الذات والموضوع ولذلك فان منابع المعرفة الميتافيزيقية لايمكن أن تكون تجريبية لان مبادئها واحكامها وتطوراتها الاساسية غير مستمدة من التجربة. وأن كلمة (ميتا) في اليونانية تعني (ماهو بعد)و(ما هو فوق او وراء) فكلمة(ما بعد) تدل على تجاوز أو علو افقي،اما كلمة(ما وراء)فتدل على تجاوزرأسي[٣].

الرمز: حوى المعجم العربي معاني متنوعة للفظة (رمز)،منها الصوت الخفي (الرمز اللساني)،يقول الخليل:" الرمز باللسان الصوت الخفي"[٤]ولا يشترط أن يكون الصوت مفهوماً فقد «يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ وإنما هو إشارة بالشفتين"[٥]فاستخدام الرمز كأداة إيصالية والعدول عن الكلام البين يرجع إلى أن الرامز يحجم عن الإفصاح للجميع لسبب ما،فيلجا إلى الرمز فيما يريد طيه عن الناس كافة والإفضاء به إلى بعضهم،وهذه الغاية تقارب غاية الأدباء والفنانين في توظيفهم للرمز الذي عن طريقه يتخلص النتاج الإبداعي من المباشرة" ويكون مناطاً لمستويات عديدة من التأويل والتفسير"[٦].

١ – غريغور،فرانسوا،المشكلات الميتافيزيقية الكبرى،ترجمة نهاد رضا،مكتبة الحياة،بيروت،د.ت،ص٣٣.

٢ – لالاند،ص٧٩٢.

٣ –محمود رجب،الميتافيزيقية عند الفلاسفة المعاصرين،دار المعارف،مصر،١٩٧٠،ص٢٤.

٤ – الفراهيدي،الخليل بن أحمد،كتاب العين: تحقيق: مهدي المخزوني وإبراهيم السامرائي،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية،الجزء السابع، ١٩٨٤، ص٣٦٦.

٥ – ابن منظور،لسان العرب (المحيط):إعداد يوسف الخياط،دار لسان العرب، بيروت،لبنان، د. ت،ص١١٢.

٦ – العزب،محمد،طبيعة الشعر وتخطيطه لنظرية في الشعر،منشورات أوراق،المغرب،١٩٨٥ ،ص١١٥.

٥- الميتافيزيقية:

يتعين على الميتافيزيقية أن تتحدد بانها تصور لشيء مايدخل في نظامه،بهذا القدر واذ اك من الوضوح والتميز تصور لكل الأشياء،فلكل انسان مهما تكن انساقه اجهزته ومنظوماته هو ميتافيزيقي، سواء علم ذلك أم لم يعلم ،لان تعاطي الميتافيزيقيا ليس هو بشيء اخر سوى التنسيق اي تنظيم الافكار،انما كل الفرق القائم على هذا الصعيد بين الميتافيزيقين المحترفين وبين العامين،هوان التنسيق عند الميتافيزيقين يدور حول اوسع الافكار واكثرها تعقيدا،الافكار الاحسن صوغاً من افكار الناس كافة [٧]،وتستعمل الميتافيزيقا بمعنيين:الاول:فلسفة ما وراء الطبيعة البحث في مشكلات الوجود اللامادي وعلله الاولى وغاياته القصوى من موضوعات مجردة مفارقة للمادة،في عالم المعقولات وسيلتها العلم بمبدأ الاول وعلته القصوى تاركاً التنوع والكثرة الى الثبات والتجانس والوحدة،والثاني:طريقة فلسفية تنطلق على الضد من الطريقة الديالكتيكية في البحث اي من الفهم الكمي لعملية التطور فهي تنكر التطور الذاتي والطبيعي لذلك يتراكم تراكماعرضياً لأشياء وظواهر لا ربط فيها[٨].

وقد وجد بعض مؤرخي الفلسفة بين مبحث الوجود وما بعد الطبيعة لما في الفلسفة القديمة من وجودية من بحثها في المبدأ الصادرعن الوجود،فارسطو يعرف الفلسفة الاولى ما بعد الطبيعة بانها" البحث في الوجود فيما هو موجود" ،وهو يميزها بذلك عن الفلسفة الثانية (العلم الطبيعي)كما سماها بالحكمة لانها تبحث في العلل الاولى بشكل مطلق وهي كذلك العلم الالهي ،لانّ اهم مباحثها هوالله"الموجود الاول والعلة الاولى للوجود"[٩]وهو المثال الاعلى للوجود والاخلاق بوصفها عقلاً يعقل ذاته.

ونجد الاتجاه الصوفي عند افلاطون في بحثه بالحق والخيروالجمال والوجود منصرفا فيه عن الواقع المحسوس"ارتبط وبنزعة لاعقلية تنتهي الى نظرية في المعرفة الميتافيزيقة تعتمد الحدس اوالرؤية المباشرة"[١٠].فالمثل الافلاطونية وطريقة ادراكها (تعقلا)لماهو حقيقي ليس في العالم المحسوس بل في العالم المعقول"فالعالم المعقول عنده هو اساس المعرفة للعالم المحسوس ولذلك فالهندسية ليست قياسات بل النظرفي الاشكال ذاتها والحساب ليس مقايضة تجارية بل علم الاعداد ذاتها فالمحسوسات تمثل قيمة ميتافيزيقية اقل من المعقولات واصفا الحواس بالعوائق في طريق العقل ليتعقل المعرفة"[١١].وهذا الرفض لما هو حسي امتد لرؤية افلاطون الجمالية التي صاغها ميتافيزيقا بحيث ترتبط بتمثيل ماهو كلي ازليا خالدا مثاليا (في عالم المثل) وميتافيزيقا افلاطون تحاول الاقتراب من العلم (المعرفة) والتوافق معها،بينما نجد الميتافيزيقيا الارسطية هي العلم بالعلل الاربعة الاولى للاشياء،وتبحث في ذات الله وصفاته وافعاله كمبدا أول للوجود كما تبحث في الوجود بما هو موجود [١٢].إن

٧ -لالاند،نفسه،ص ٧٩٤.

٨ - الطويل توفيق،اسس الفلسفة،ط٥،دار النهضة العربية،مصر، ١٩٧٨،ص٢٢٣.

٩ - الطويل توفيق،ص٢٢٣.

١٠ - مطر،اميرة حلمي،فلسفة الجمال عند افلاطون الى سارتر،دار النهضة العربي،القاهرة ،مصر،ص٣٥.

١١ - الصراف، نوال،المرجع في الفكر الفلسفي،دار الفكر العربي،القاهرة ،مصر،١٩٨٣،ص٧٣.

١٢ - هويدي يحي،دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، دار الثقافة ، القاهرة،مصر، ١٩٨١،ص٣٨٠.

موضوع الميتافيزيقية عند ارسطو هو (الجوهر الاول) الذي لا يعد موضوعا خياليا أو بعيدا عن خبرة الانسان بل يتمثل في الموجودات المحسوسه،والميتافيزيقية تعنى بـ(وجود) الجواهر.

فالميتافيزيقيا هي علم يعادل في يقينه علم الهندسة أن لم يزد عليه،وهي اكثر يقينية من الهندسة،لأنّ طائفة كبيرة من الحقائق الميتافيزيقية يمكن اكتشافها قبل أن يرفع الشك عن حقائق الرياضيات،اما (كانت) فقدعد الميتافيزيقا بأنها "المعرفة العقلية الاعتبارية عاما والمترفعة عن دروس التجارب الى مجرد مفاهيم،وليس لتطبيق المفاهيم على الحدس كما في الرياضة والمعرفة التي على العقل حيث يعلم نفسه"[١٣].بينما هيغل يرى "هي دراسة الماهية او التصور"[١٤]فميتافيزيقيته تستند الى ان كل ماوجد وماهو موجود حاليا وما سيوجد مستقبلا له طابع رباني،فلا خطأ فيما حصل او سيحصل فكل شي هو ضروري في مخطط للتطور كان لابد للفكر من اتباعه حيث يقول هيغل "كل ما هو حقيقة واقعة فهو عقلاني وكل ما هو عقلاني فهو حقيقة واقعة"[١٥]وهي "تجسيد لقيم رمزيه وتعبيرية من خلال الالوان الاصطلاحية الملائمه دون التقيد بالعالم المرئي"[١٦]،وأسهمت اعمالٍ غوغان الذي التجأ الى الحضارات القديمة وعدّ الفن أداة تحرر، ومفتاح للأسرار معبراً عن قلق صوفي ازاء ما يعتري الانسان الحديث من مصاعب،واعياً الى "ضرورة ان ينبع الرسم من الذاكرة لامن الطبيعة حتى تستحيل الاشكال الى افكار"[١٧].فالعمل الفني لايهدف الى نقل الواقع وانما الى تخيله،أي الى نقل صورة متحركة عنه،توحي به وبما يتجاوزه.

فالنظم التي تتجاوز الواقع وتبني علاقات ميتافيزيقية ضمن دائرة المخيلة التي تتجسد في الفن والادب،فهي نظم تحاول أن تعيد صياغة العلاقات المتسقة باتساقات جديدة قصدية واعية من قبل المنتج الفني،فتجعل نظم المادة والمكان والزمان نظما متحركة بتراكب يتجاوز صيغتها التي قدمتها لنا معطيات الحس،وهذا ما نشاهده في (سريالية دالي) على سبيل المثال أو (تكعيبية بيكاسو) الى اخر من نظم الحداثة. والفنان مهما حاول ان يتجاوز الواقع ومعطياته الفيزيائية بأي مستوى من التجاوز الميتافيزيقي فهو لابد ان يستقي من مفردات تنظم فيه اتساق تجاوزه وتحقق رؤياه وهذه مايحدث للتكعيبية على سبيل المثال والميتافيزيقية والسريالية ان كانت سريالية (دالي) او (ميرو) او (شيريكو) (١٨) هذه المفردات في اعمها الاغلب مفردات شكل ومفردات ظواهر تنتظم وتصطف باشكال،وحتى المفردات التي لايمكن ان تؤسس شكلا ماديا كما في التعبيرات اللغوية المرتبطة بنظم حياة الانسان (كالشرف، والحب، والحقد) هي كذلك ضمن دائرة اتساق مع مقدمات الواقع لايمكن أن تكون فوقه أو دونه الا باعادة تنظيم علاقة معطياته.

---

١٣ -كانت،نقد العقل المحض،تر:موسى وهبة،دار الانماء القومي،بيروت،ب.ت،ص٣٣.

١٤ - هيغل،الفن الرمزي،تر:جورج طرابيشي،ط١ ،دار الطليعة للطباعة،بيروت،١٩٨٧ ،ص٩٧.

١٥ - غريغور،فرانسوا،مصدر سابق،ص١١.

١٦ - أمهز ،محمود،الفن التشكيلي المعاصر ،بيروت،دار المثلث،١٩٨١،ص٦٠.

١٧ - ليماري،جان،الانطباعية،ترجمة:فخري خليل،بغداد،دار المأمون،١٩٨٧،ص١٧٦

١٨ - نجم عبد حيدر،دراسات في بنية الفن،دار الرائد للنشر،٢٠٠٤،ص٦٢.

٦- التصوير الميتافيزيقي

نشأ المذهب الميتافيزيقي في الفن عام ١٩١٠ في باريس كمذهب مضاد للمستقبلية بقيادة (شيريكو) فقد نشأ الشيريكو محبا للاثار واظهار ما تبطنه من اسرار وغموض اذ يقول في ذلك (ان ما يراه الناس من صور واحداث هي مظاهر تخفي وراءها الكثير من الحقائق التي تتطلب بصيرة نفاذه للوصول اليها في ما وراء الاقنعة والمظاهر وهذه الحاسة هي شيمة القلائل من الفلاسفة العلماء) [١٩].فهو يعد نفسه من هذه القلة عندما يقول» قد بدأت القي اشعاعا ضئيلا من الضوء يمثل اول علامة لفن جديد اكثر اكتمالا وأعمق غورا وأشد تعقيدا بل هو بالاحرى أكثر ميتافيزيقية»[٢٠].والصورة الفنية عند (شيريكو) تمتاز بالطابع الخيالي اللاواقعي،فهي مسرح فضائي ايهامي توحي بالفراغ والوحشة وباضفائهم تاثير الخوف والحب والجنس والتاريخ فهو يوظف»المتداول لغايات تتمثل في التعبيرعن اغراض اهمها الاثارة»[٢١]. موزع أشكال لوحاته بشكل لا يتفق مع ما هو مفترض في سطح اللوحة وبما يشوش التمييز بين الوهم والحقيقة ويحيل ادراكها الى منطق الحلم والخيال والالهام المثالية في زمان ومكان ميتافيزيقين حيث تتألف اللوحة من مسرح تاريخي خيالي يعرضون فيه اشكالهم الميتافيزيقية[٢٢]. متأثرين بفلسفة كروتشه في اعطاء الاشياء المحسوسة معنى مستخلصاً من روح الحياة، فلوحات شيريكو هي صورة حلم تحل فيه الدمى محل البشر يساعدها في التكوين الاشياء الثانوية التي يسبب استخدامها دهشة ولا موضوعية مثل علب الكبريت والسمك والبسكويتكما في الشكل (١) .اوجد شيريكو «علاقة مشوشة» بين المنظور وما وراء الطبيعة واستخدمها استخداما مذهلا .ولا ريب في»ان اسلوبه ساعده كثيرا على بلوغ غرضه،وما ضمنه في رسومه مدرك وغامض معاً ،مألوف ومربك في الوقت ذاته»[٢٣].

فهو يقتنص حسا «نتشويا» خاصا بالهاجس والادراك،الاحساس بأن مظهر العالم الخارجي السطحي يخفي حقيقة اعمق مغايرة [٢٤]. فاعماله مرتبطة بالتصوير الغيبي،ما قبل السريالية متبنا «ايهامية» النهضة واخذ عنها مسرحها الفضائي وبعض عناصرها الصورية لينقلها الى السرياليين الذين ادخل بعضهم الى عالمهم المصورهذا التقابل اللغزي للاشياء [٢٥].

اما كارلوكارا «الميتافيزيقي»كان من أهم رسامي المستقبلية ومن ثم سارعلى نهج الشيريكو وهو الذي اشترك مع الشيريكو في تأسيس مدرستهم»المدرسة الميتافيزيقية»،فأصبح فنه ملئ بالعلامات والرموز والاشارات الميتافيزيقية ذات الطابع الخيالي اللاواقعي،وقد رسم الموديلات الخنثية(المانيكان) والاسماك النحاسية كما في الشكل(٢) ،وتمثل رسوماته صورا عقلية تستلزم مشاركة المتلقي والارتقاء بوعيه مما تحمل الكثير من السمات المثالية التي

---

١٩ - حسن محمد حسن،الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ،دار الفكر،القاهرة،ط١٩٧٤،١ ،ص٢٥١.

٢٠ - حسن محمد ،المصدر السابق، ص٢٥٢.

٢١ - حسن محمد ،مذاهب الفن المعاصر ،الرؤية التشكيلية للقرن العشرين،دار الفكر العرب،القاهرة،د.ت،ص٥١.

٢٢ - حسن محمد ،المصدر السابق،ص٥٥.

٢٣ - جي.اي.مولر،مئة عام من الرسم الحديث،تر:فخري خليل ،دار المامون للترجمة ، ١٩٨٨،ص١٧.

٢٤ - الان باونيس،الفن الاوربي الحديث،تر:فخري خليل،دار المأمون للنشر،بغداد،١٩٩٠،ص٢٢٧.

٢٥ - امهز،محمود،مصدر سابق،ص١٨٠.

يعززهـا استخدام صـور افتراضية يعدهـا الفنان أكثر اكتمـالا من الصـور المحسوسة التي تطلبـت من الفنان تأسيسات في المخطط الاولي بحيث يمهد«لصورة لا تطابق الواقع بل تخلق واقعاً جديداً بمفردات الواقع الموضوعي»[٢٦].فالميتافيزيقية تعتمدعلى الايمان بما وراء الواقع الذي قد يتحدد حلماً كأفضل ما يكون من خلال الالغاء التام لما هو حقيقي وعقلاني،فصارت الميتافيزيقية تهـدف الى«التزام اساليب تعطيها منفذا لداخل اللاوعي وفرصة لمزج عناصره مع الصـور الاكثر كشفا للوعي ومع العناصر الشكلية للأنـواع المألوفة للفن»[٢٧]،مثل الرمزية والتعبيرية والميتافيزيقية.

تخلق الميتافيزيقية وجوداً فنتازيا وذلك بالغور في خوالج الفنانين جراء إدراكهم لمهمة تجاوز الماثـل وخرق القوانـين الطبيعية أجواء خيالية تستقي فحواها من عـوالم السحر والخيال لها قـدرة التأثيرعلى المتلقي فصارت بمرورالزمن إرثا فنيا يضـاف إلى المنتوج الفني للإنسانية بعد أن كانت نوعاً من الطقوس الدينية والممارسات التي يبغي الإنسان من خلالها إمّا التقرب مـن الآلهـة التي يرجو منها إبعاده عـن بواعث الخوف أو التخلص من الشـرور التي تأتي بها الخبايـا والأسرار المبهمة التي لا يعرف هذا الإنسان كنهها وماهيتها[٢٨]،فراح دالي يقفزعلى الواقع سالكاً درب اللامعقول،ويذهب شيريكو إلى اختلاق شبح يلف الطرقات وبايجاد علاقة مشوشة،بـين المنظور ومـا وراء الطبيعة،وبعده (كارا) يحاور النفسـ ويدخل دائرة الشك في صـورة الشبح الذي يظهر له متخـذاً شكلا ايحائيا يستكشف العقل الباطن،بمنهجية وتسليط ضوء جديد على اعماق الانسان الخفية[٢٩]،والاخر (موراندي) ينحو منحى اسلافه في اعطاء اعماله الفنية بعدا ايحائيا يستكشف العقل الباطن وبريتون الذي اقرالتحالف مع الحماقات،مع الأحلام،مع المشتتات،مع كل ما يناقض المظهر العام للحقيقة كما في الشكل(٣).

إنَّ هروب الفنان من عالمه الماثل وتأثيرات المحيط ورفضه للابجدية الواقعية دفعه للانتقال إلى العقـل الباطن خزين ومكمن الـرؤى والمشاهد والأفكار المكبوتـة والاحلام فيوارب أبوابه ويتركـه ينفث ما لديه مـن امتزاج وتداخل[٣٠]هي إذن حقيقة الحلم الذى يبقى متواصلاً عبر الازمنة،والميتافيزيقية التي تجد لها مبررا للتواصل مهما توالت خطى المعرفة وتقدمت لوامس العلم،وهي إذاً حقيقة استمرارية خدر الاسطورة في الذات الانسانية التى في حاجة إلى نوازع الطمأنينة،وبواعث الاستقرار.

واخيرا فالتصوير الميتافيزيقي يبحث بين الظاهر والمضمر ،في فكر قابع في النفس الانسانية وصـور مرئيـة مألوفة تحيط بواقع المتلقي في دلالته ،وابعـاده الرمزية بشكل واقعي يتواجد في عـالم لاواقعي ويتشتت ذهنه كمفهوم بين حلميته وواقيعيته، واستراتيجيات وآليات ظاهرة في الصـورة المرئية،نظمها وآلياتهـا مضمرة تقبع في النفس الانسانية وبـه تولد اشكالية تواصل للامتوقع عبر ذاتية الفنان.

---

٢٦ – الكية،فردیناند،فلسفة السريالية،تر:وجيه العمر،وزارة الثقافة ،دمشق ،١٩٧٨، ص٨٦.

٢٧ – ريد،هربرت،الفن اليوم،تر:محمد فتحي ،مر:جرجي عبده،ط٢،دار المعارف،القاهرة ،١٩٨٥،ص١٢٠.

٢٨ – تي.ي ابتتر،ادب الفنتازيا،تر:صبار سعدون السعدون،اصدار دار المأمون،د.ب،د.ت ،ص١٩١

٢٩ – جي.اي. مولر،فرانك ايلغر،مصدر سابق،ص١٢١-١٢٢.

٣٠ – دالي أول فنان يستثمر التحليل النفسي،تر:فخري خليل،الثقافة الأجنبية،العدد٢، سنة ٢٠٠٦،ص ١٩٤ ١٩٥.

٧- الرمز والرمزية :

تنشأ مع دراسة أي مصطلح إشكالي تناسب طردي مع اتساع دائرة استخدامه في المجالات الحياتية،لأن أية دراسة حوله تهتم أولاً بتحديد دلالته،لذا فكلما كان المصطلح يتمتع بثراء دلالي فإن تحديداته تتشعب حتى يصبح من الصعب تقديم تحديد جامع مانع له ،وللرمز دلالات اصطلاحية متنوعة تجاوز كثير منها مرجعيتها المعجمية،كونه يستعمل في الحقول المعرفية كافة استجابة لحاجة الإنسان التواصلية والتعبيرية.وقد قامت حول الرمز دراسات متنوعة في مجالات مختلفة قدم أصحابها مفاهيم وتحديدات مختلفة لهذا المصطلح تبعاً لاختلاف موضوعات دراستهم ومنطلقاتهم الثقافية حتى بلغ مفهومه (من الاتساع ما يجعل وصف ملامحه الرئيسة أمراً مستحيلاً)[٣١] ،وبات من المتعذر تقديم تحديد شامل له في الحقل المعرفي الواحد،وقد حاولت الباحثة هنا تبيين دلالته المعجمية والاصطلاحية جاعلة جل الاهتمام منصباً على مفهوم الرمز في مجال الفن.

لقد تباينت دلالة الرمز في المذاهب الفلسفية من فيلسوف لآخر،كان عند (غوته) أداة تستل من الطبيعة للتعبير عن مشاعر ذاتية منطلقاً من نزعته المثالية" التي ترد من العالم الخارجي إلى الفنان،ويرى في الطبيعة مرآة للفنان،وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية"[٣٢] ،وهذه الرؤية تتوافق إلى حد ما مع رؤية الفنانين الذين يرون أن العالم الخارجي ليس موضوعاً يتناوله الفنان تناولاً مجرداً دون التلميح إلى دلالاته المختلفة التي تتفق مع رؤية الفنان فثمة تداخل بين الذات والموضوع.ويرى(هيغل) ان الرمز شيء خارجي،معطية مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة بيد ان هذا الشيء لايؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلا لذاته وانما بمعنى أوسع وأعم بكثير،وهو ابداع فني يرمي في آن واحد الى عرض ذاته في خصوصيته والى التعبير عن مدلول عام،ليس هو مدلول الموضوع الممثل وحده،وان كان يرتبط به ،بحيث ان تلك الوجوه والاشكال تنتصب كأحجيات مطلوب حلها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع،عن مدلوله الدقيق والخصوصي[٣٣] .اما لانجر فتعد الرمز كل مدرك أومتخيل يعرض العلاقات بين الاجزاء أو النوعيات الخاصة بهذا الكل،لهذا يجب ان نأخذ كلاً اخر لكي يمثل بعناصره تشابهاً في العلاقات[٣٤].

ومن الاساسيات التي لاتغفلها لانجر في صياغتها لنظريتها انها تفرق بين الاشارة «العلامة»والرمز،الاولى بوصفها (شيئا نعمل بمقتضاه او وسيلة لخدمة الفعل)والثاني بوصفه(اداة ذهنية أو مظهراً من مظاهر فاعلية العقل البشري)[٣٥] . وقد حظي الرمز باهتمام بالغ من لدن علماء النفس وإن اختلفوا في تحديد ماهيته ومصدره تبعاً لاختلاف منطلقاتهم.فقد ذهب(يونج)إلى أن" الرمز وسيلة إدراك لا يستطيع التعبير عنه بغيره،فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبيرعن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي،هو بديل عن شيء يصعب

٣١ – رينية ويليلك ،مفاهيم نقدية، ترجمة،جابر عصفور،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،١٩٨٧ ،ص٤٢٦.

٣٢ – محمد أحمد فتوح،الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر،ط١ ،دار المعارف القاهرة،١٩٨٤ ،ص٣٧ .

٣٣ –هيغل،مصدر السابق،ص ٣٢ –١١.

٣٤ –حكيم ،راضي ،فلسفة الفن عند سوزان لانجر،ط١ ،دار الشوؤن الثقافية العامة،١٩٨٦ ،ص١٢.

٣٥ – ابراهيم، زكريا ،فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مكتبة مصر للنشر،١٩٧٧ ،ص٣٠٩.

أويستحيل تناوله في ذاته"[٣٦].

ونظرعلماء الاجتماع إلى الرمز نظرة وظيفية فهو يؤدي دوراً إيصالياً يسهم في تحقيق الانسجام بين أفراد الزمرة الواحدة،فالرمز عندهم:" أي حدث أو شيء يستعمل في التعبير عن إيصال المعاني الثقافية كالأفكار،والعقائد،والقيم للتعبيرعن الجوانب العاطفية والإدراكية للتجارب الذاتية للأفراد الذين يساهمون في عملية التفاعل الاجتماعي"[٣٧].فالرمز أداة فنية يلجا إليها الفنان لحمل المتلقي على مشاركته الوجدانية،فالرمز هو" فن التعبير عن الأفكار والعواطف بإعادة خلقها في ذهن المتلقي"[٣٨].

وخلاصة القول إن المفاهيم والتحديدات التي قدمت عن الرمز متشعبة تتباين حيناً وتلتقي حيناً آخر،لأن هذا المصطلح ذو طبيعة حربائية يتلون بلون الوسط الذي يعيش فيه، لذا فمجال تحديده يظل مفتوحاً،ويبقى قابلاً لتقاطع وجهات النظر شأنه شأن كل إبداع إنساني من أطر الاصطلاح والتوفيق.

أما التعبير الرمزي هو الشكل الأوحد للتجربة الجمالية في الفن وان التعامل الرمزي،لم يكن أسلوباً فنياً فحسب.بل كان موقفاً جمالياً وفلسفياً من العالم،فالمثال هو المطمح،والجمال هو الموضوع وأن هذا النزوع إلى الجمال المثالي هو الذي يسوّغ دعوة المدرسة الرمزية إلى مقولة الفن للفن.وعليه فللرمز الفني سمات عدة وهي:الإيحائية،والانفعالية والتخيل فسمة الإيحائي تعني أن للرمز الفني دلالات متعددة وإن تعدد الدلالات ينهض من الانفعال الشعوري الذي يعبر عنه الرمز أي أن الإيحائية تكون سمة للرمز ،لتجربة الجمالية من حيث العمق والتنوع.فالإيحاء الجمالي هو إيحاء مكثف ممتلئ بموضوعه،يؤدي وظيفة يعجز عنها التناول المباشر للتجربة أو للظواهر والأشياء[٣٩].وهو(الفن الرمزي) يمثل ارتقاء الشكل فوق مستوى الواقع،ويوحي بالروح خلف المظاهر المادية فيقترح شكلا جديدة من خلال تبسيط وتسطيح الأشكال،والاختزال والمبالغة باستعمال التفاصيل والتشديد على الألوان الصافية دون استعمال الظلال،من خلال البحث عن ماهية اللون في التعبير عن الموضوع والإيحاء بالموضوع من خلال اللون،مع التركيز على الشكل والحرية في ضربات الفرشاة[٤٠].ونستنتج من ذلك ان الفن الرمزى هو الفن الذى يوظف الأشكال والألوان والحركات، لتوحى بأشياء وتكون بديلا لها بطريقة أو بأخرى،الشئ الذى يحيطها بالغموض،لأنها تصبح كثيفة الدلالة وغنية بالمعاني.

٩- مصادر الرمز: تزامن ظهور الرمز بوصفه واسطة بين الإنسان وبين الواقع مع ولادة الوعي البشري بعد أن أصبحت العلاقة بين الإنسان وبين الكون المحيط به علاقة غير مباشرة؛ إذ" غلف نفسه برموز لسانية وفنية وأسطورية وغيرها حتى صار متعذراً عليه أن يرى أي

٣٦ - مصطفى ناصف،الصورة الأدبية،ط٢،دار الأندلس للنشر والتوزيع،بيروت،لبنان، ١٩٨١، ص١٥٣.

٣٧ -اينوروزي،جدلية علم الاجتماع بين الرمزوالإشارة:تر:قيس النوري،دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٨،ص١٩٧

٣٨ - الغريبي، خالد ،الرمز والأسطورة في أنشودة المطر،مجلة الأقلام،ع٥، ٢٠٠٠،ص ١٠.

٣٩ - محيط الفنون،مصدر السابق،ص٢٢٤.

٤٠ - أمهز،محمود،مصدر سابق،ص٦٦-٦٧.

شيء أويتعرف عليه دون تدخل هذا الوسيط الصطناعي»[٤١]،ومع تطور الوعي تعقدت دلالات الرموز وخاصة في النتاجات الفنية التي أعطت للرموز دلالات جديدة غير الدلالات المتواضع عليها،كما تنوعت المصادر التي استقى الفنانون رموزهم منهاوهي:١- الأسطورة:تمثل الأسطورة محاولات الإنسان الأولى التي تلمس فيها الطريق نحو العثور على هويته[٤٢]،وقد اتخذ الفنانون منها وسيلة للتعبيرعن موقفهم إزاء الكون بكل أبعاده خالعين على رؤيتهم ضلالاً أسطورياً.

٢- الدين:إذا كان الدين يمثل مؤسسة روحية للإنسان فإن هذا لم يمنع الفنانون من توظيفه توظيفاً رمزياً يتخذ منه الفنان شخصية أو مكاناً أو حدثاً بوصفه رمزاً دينياً يريد أن يصل من خلاله إلى هدف ما[٤٣].

٣- التاريخ:إن للتاريخ تأثيراً حياً في الذات البشرية فهو "ممتد في الحاضر منبسط في الوجدان يشهد على الكفاح المستمر والمعاناة المتواصلة"[٤٤]، وهذا ما يفسر لنا انفعال الفنانين بأحداثه ووقائعه متخذين منها رموزاً قادرة على الإيحاء بما يريد الفنان أن يعبر عنه من مواقف وخلق معادلاً موضوعياً لها[٤٥].

٤- اللغة:يحول الفنان اللغة إلى أشكال رامزة عن طريق "شحن المفردات التي تمتلك تصوراً متقارباً في مرحلة زمنية معينة بإيحاءات جديدة هي من ابتكار الفنان الشخصي"[٤٦]،إلى جانب تشكيل صور ذات دلالات رمزية عن طريق تكرارها.

مؤشرات الاطار النظري

يمكن اجمال ما تم استعراضه عن (البعد الرمزي في المدرسة الميتافيزيقية) في الاطار النظري وتلخيصه بالنقاط الاتية:

١-بالامكان تجسيد القيم الرمزيه والتعبيرية من الالوان الاصطلاحية الملائمه دون التقيد بالعالم المرئي.

٢-يعد الرمز وسيلة إدراك لا يستطيع التعبير عنه بغيره،فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي،وهو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته،ويستمد الرمز دلالاته من ظلال العلامة،واتجاه الفنان إلى الرمز نتيجة ظروف اجتماعية وسياسية ونفسية ودينية خاصة،تفرض على الفنان أن يتخفى وراء الرمز ليعبر عن وجهة نظره.

٣-يمكن الاشارة إلى ان هيمنة الحدس أو الرؤية المباشرة وبنزعة لا عقلية تنتهي الى نظرية في المعرفة الميتافيزيقة.

٤- يتجلى الطابع الأسطوري في محاولات الإنسان الأولى التي تلمس فيها الطريق نحو العثور

---

٤١ – مارسيلو داسكال،الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: تر: حميد الحمداني ،الدار البيضاء،١٩٨٧،ص٦٠.

٤٢ – ماكوري،جون،الوجودية،ترجمة:إمام عبد الفتاح ،سلسلة عالم المعرفة الكويت، الكويت، ١٩٨٢،ص٤٥.

٤٣ – The philosophy OFEC.p.422. نقلاً عن الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودة نصر،ص٣١.

٤٤ – الجابري،محمد،نحن والتراث:قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي،دار الطليعة للنشر،بيروت، ١٩٨٠،ص٩٠٤.

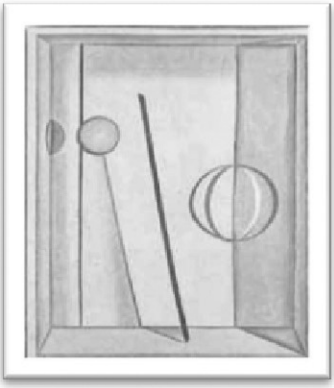
٤٥ –العزب،محمد أحمد،طبيعة الشعر وتخطيطه ،منشورات أوراق،المغرب،١٩٨٥، ص٣٧.

٤٦ – محمد كنوني،اللغة الشعرية في ديوان حميد سعيد،مطبعة الدجواني، بغداد،ط١، ١٩٩٧،ص٢٨١.

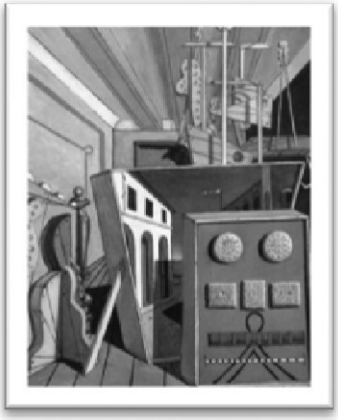
علـى هويته،وقد اتخـذ الفنانون منهـا وسيلة للتعبـير عـن موقفهـم إزاءٍ الكون بـكلٍ أبعاده خالعين على رؤيتهم ضـلالاً أسطورياً،وانفتاح التاويـل باتجـاه الخطاب البصـري من تعيين النص كذاكرة متخيلـة بصريـة في المدرسة الميتافيزيقية.

٤-تشـكل الدوافـع اللاشعويـة السايكولوجية مقتربـات لعناصر شكلت خصوصية الخطاب البصري،وذلك للتنافذ عبر الرغبات والأخيلة واللاشعـور فتتدفـق الـدوال ازاء الحلـم والأغتراب.

٥-إن السيـاق الفنـي هـو الذي يعطـي للرمز أهميتـه وكينونتـه المتميـزة، ومضمونـه الجمالي،فالفـن لغـة رمزية،وبـين الجهـاز المتلقـى عنـد الإنسـان والجهاز المنفـذ جهاز ثالث هو الجهاز الرامز.



شكل ١



شكل ٢

شكل ٣

١٢- اجراءات البحث

مجتمع البحـث: نتيجة لسعـة مجتمع البحث وتداخله،فقـد كان مـن المتعـذر حصر جميع الاعمال الفنيـة ضمن المدرسـة الميتافيزيقية للمـدة الزمنيـة مـن (١٩١٠-١٩٥٠).وقـد اطلعـت الباحثـة علـى مصـورات العديد من الاعمـال الفنية الموجودة فـي الكتب والمجلات وحاولـت حصرهـا والافادة منهـا بما يتلاءم وهدف البحث وهي(٢٠٠)عمل.

عينـة البحث:لقد أنتقيت عينـة البحث بشكل قصدي وبما يتلاءم وطبيعـة موضوع البحث. وبلـغ عـدد الأعمـال المختـارة (٣)اعمـال فنية،وبواقـع عمل(١) لكل فنـان من المدرسة الميتافيزيقية حصرا.وهذا الأمر جعل الباحثة تستعـين بـ(عينـة قصدية)علـى وفـق آليات الأختيـار العينـة التي تنسجم مـع خصوصية مشكلة البحث وأن تلبي هدف البحث.

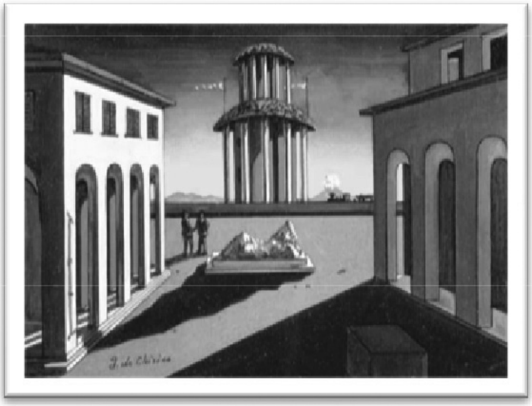
منهج البحث:

اعتمدت المنهج الوصفي كمنهج لتحليل عينة البحث.

التحليل :

عينة (١): ساحة ايطاليا

الشيريكو دي الشيريكو، ١٩١٣.



يتأسس المنجز الفني تراتبيا من بناية مواجهة للناظر في أعلى منتصف اللوحة ضاغطة على المساحة، عند الحافة اليسرى للوحة، وتظهر بناية اخرى، باتجاه مقدمة اللوحة، ويحتل الجزء المركزي للفضاء المعماري تمثالاً اغريقياً بوضعية الاستلقاء محتلا الفضاء الوسطي من اللوحة، ورجلان يقفان خلف التمثال، فقد لامس ظلهما المتوحد البناية اليسرى للوحة، كما يظهر قطار بسحابة دخان واضحة، متجها للاختفاء خلف بناية العمل باشارة للرحيل يعلوه ضوء بلون أبيض مصفر.

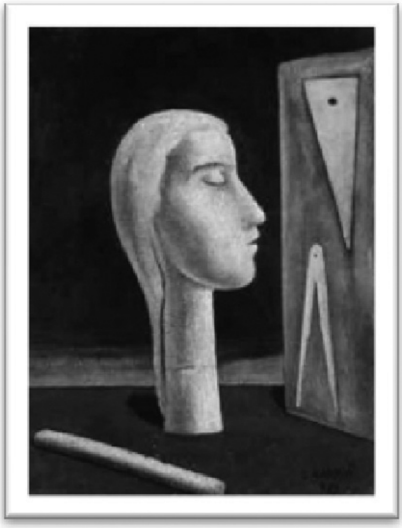
في هذه اللوحة يحاول الفنان الشيريكو تصوير لغة مرئية عن عبثية الوجود وهشاشة الحياة وغموض المصير مستخدما الرمز من خلال المنظور المائل والفراغات الكبيرة، والظلال السوداء والممتدّة. كما وظّف الأشكال والأجسام خارج سياقاتها الطبيعية من أجل خلق أجواءً من الغموض والعزلة. معتمدا على واقعية الأشكال أمام لا واقعية الفكرة، فهذه أشكال غير مألوفة في الواقع على الرغم من تنفيذها بأسلوب واقعي. باحثا عن معاني كامنة خلف الأشكال المرئية تحررها من زمكانيتها وتحيلها الى عالم اخر غير مدرك في الواقع، بل يستعان بأفق المخيلة لاستيعاب معانيه.

تستقر العلاقات البنائية داخل التكوين فقد قام الفنان بمنح التمثال الشكل المركزي والموقع المهيمن في التكوين الذي يحرك الخطاب الموضوعي، والبعد الدلالي والرمزي، ولم يثقل الفنان المنجز بالألوان مستخدما الواناً رمزية مابين البني المحروق، والاوكر للارضية والاصفر، والاخضر القاتم للسماء، والبنايات باللون البني المحروق والابيض، مستخدما تقنية إظهار تسطيحية تتناسب مع الشكل التجريدي بإلغاء التدرج اللوني ضمن الشكل الهندسي الواحد وصولا الى حالة النقاء الشكلي بتفعيل اللون والفضاء والملمس لخلق مساحات شبه هندسية. فجمالية الشكل تكتفي بذاتها باعتمادها على العلاقات اللونية على وفق مبررات فكرية ترفع الذات برمزية وصفاء مطلق.

إن الشكل النحتي الاغريقي يحيل الى الانسان، وبغية تقصي الحقائق الانسانية لذلك

الانسـان نستعين بالخصائص الرمزيه لهذا الشكل كمدخل للعلاقـات التي توصل بالنتيجة الى (المحتوى).محمّـلا العمل رمزية عالية تحوي مضامين فكريـة تتصل بأحداث اجتماعية وفكرية في العالم المعاصر.

إن احالة مفردات الفنان الى لحظة يتوقف فيها الزمان والمكان عن التفاعل كونها تفصل بين عالمين،عـالمٍ موجود متغير وعالم لامنته قد تحول الى ذكـرى، استعادتها بظاهرها وباطنها، يولـد تشكلاً للمفـردات على وفق استراَتيجية تحمل في ثنايا تفاعلها الغرائبية في تجسيد تلك اللحظة،مشبعـة بهاجس التوتر والقلق للحظة لا تعود للواقع،لأنها دخلت عالم اللانهاية،ولكن اثرهـا في الذاكـرة المصحوب بالعاطفة والحلـم يولد قيمة للمعنى غير متوقعـة لتنفي الواقع وتستعيـد صورته،باتجـاه تحفيـز اعـادة بناء تلـك اللحظة،فالافـق بطبيعته يمثـل الامتداد واللانهائية، واتجاه القطار للاختفاء خلف المشهد هو موعد اللحظة التي ستنتهي وتتلاشى في اللانهائية،وابقـاء تلك اللحظة فعالة مـن التوق لها، وليس من مشهدها فحسب،فالحاجة لها تولـد مسرحـة للمشهد يفرضها الفنان على عمله لتـؤدي الى اعادتها،فالمفردات العاملة على وفق مفاهيم هذه الاعمال تقود لتجاوز ما تعنيه الاشكال الى ابعاد رمزية توحي بها لتحقق ما خلف المعنى، في البحث في ظلال المعنى.



عينة (٢) المهندس المتأمل ،كارلوكارا،١٩٢١.

يعتمـد المنجـز الفنـي هـذا في تشكله على استخـدام مفـردة واحـدة لرأس تمثـال نسقـه الشكلـي قريـب الى الواقـع برأس جانبي(بروفيـل) وعين جانبية مغمضة يحتل الجزء المركزي لفضاء اللوحة.

وقد اتسمت الصورة التخييلية في هذه اللوحة بتنوعـاتٍ مفاهيميـة تجسـدت في اتخاذهـا منحـا رمزياً واضحا من اللجـوء الى تكريس السمات الحلمية والتأملية بأجوائها الغرائبية وميتافيزيقيـة أشكالهـا وعلاقاتها ومن تلك القـدرة علـى أحـلال التأويـل محـل التمثيل والتخيلي محـل الواقعي،استطـاع (كارا) ان يتخذ مسربا يعـبّر من خلاله عن الفكر دون الخضوع لسلطة العقل.

وقـد وظف الفنان اداءه التقني لتحقيق غايـات ابلاغية في معالجة الاشكال الواقعية باجواء سرياليـة حالمة مطلقة من خلال اشكالـه الهندسية،وبالوان رمزية لتوحي بالجو العام للفكرة وتعكـس الاحساس بالقلق والخـوف من المستقبل المجهول، ومن ملاحظـة العمل نجد هنالك قصديـه في دفـع الفضـاء للخلف من خلال أقصـاء أي تمايز لوني أوتقنـي ممكن ان يشوش

الادراك البصـري،وفي قـراءة حدسية للفنان لمستقبل الانسان الضائع والـذي يتعزز بتأكيد الفنـان علـى الرمز من خـلال تاكيده على الظـلال القادمة من مقدمة اللوحـة باتجاه الافق والصمـت الذي اكسب اللوحة حزنا عميقا،مما ساعد (كارا) على تجسيد رؤاه والهاماته التي تربط بين انسان اليوم الذي تحكمه الالة والاداة وبين الحضارة العميقة في التاريخ وفي اللوحة من خـلال تراجيديا عصرية.ففي لوحاتـه جو سكوني وصمت مطبق وتماثيـل واضواء خفية تبعـث في النفس إحساسا بالتوجس والرهبة.ومن ثم فان صيغة الكشف لما يختفي خلف ما هو ظاهرمعقد ويتجاوز التشخيص ولكن يفهم على وفق صيغة عامة لفكرة تسفر عنها موضوعه العمل.

مـن كل ذلـك يتضـح ان مؤسسات الخطـاب الفني تفضـي الى جدل الصراع بـين الانسان وبـين قدره،أي تتحرك الدلالات مـن الموروث الفكري الى الواقع الاجتماعي وبذا تكون الحقبة مسرحاً لتراجيديا المصير المحتوم.

عينة (٣) حياة ساكنة

جيورجيو موراندي، ١٩١٦

في قـراءة وصفيـة ظاهرية للعمل نجـد ان النسـق الشكلـي لاعمال الفنـان (موراندي) عبـارة عن اواني واشكال تمركزت في مستطيل شاحب ومواجه للناظر،تظهر فيه الاشـكال باستطالـة بعيـدة عـن تمثيـل الواقـع وبمنظـور أمامـي بسيط ومسطح وبالوان رمادية.

فالعلاقات التكوينية البنائية للعمل الفني هذا تنزع الى التبسيط الزائد والتسطيح والاختزال في تمثيـل الاواني والاشكال،نـرى سديم يتداخل ضوؤه في ظلالـه ويتفاعلان بين شد وجذب، فالشـكل يصبح ظـلا والظل يصـير شكلا ،وكلاهما ،الشـكل والظل،يستعـيران الرمادي لغة تفاعلهما ورمزيتهما وصراعهما ،في تضحية واضحة بمعظم ما يدغدغ البصر من موائد اللون الوجـودي محاولا اختراق المنطقـة الهاربة الواقعة بين المرئـي واللامرئي معالجا وبمساحات لونيـة مسطحة باستعارة رمزية اشكالـه الاحادية اللون،وهي تمثل احـدى اشتراطات الذات وايمانهـا بالفكر الفلسفـي المثالي،فالصبغة اللونيـة الرمادية وتدرجاتها كونـت خليطا كثيفا بضربـات الفرشاة الهادئـة والبطيئة،لتتداخل الالوان والاشكال بطريقـة تفصح عن نوع من الترتيـب المتسلسل الذي يتوازن مـع المستويات الصورية وتعالقهـا اللامرئي،ففي لوحة هذه نـرى ابتـكاراً شكلانياً،وتعديلات،هامسة وبعـداً رمزياً ومضموناً سيكلوجيـاً مشحوناً بدرجة عاليـة وبشكل مثير للدهشة،وبرصانـة لونه ورهافة حوافه وسطوحه هذا هو اقتصاد الوسائل العجيب الذي يميز جوهر الفنان المعلم الذي يرسم الشيء الحقيقي.

فالعلاقـات الشكليـة واللونية لـ (موراندي) ،وثنائياتـه غير مألوفة تتسـم بالبساطة،ولكن تحيـل لما هو غير مألـوف،إذا يفرض الفنان قيمـا رمزية للالـوان في اشكاله،ليهمشها ويعيد استخدامهـا في مرسـم الفنان، وبالتالي فـان العلاقات اللونية تولد تعـدد في المعنى،وتشتيت ليضفـي الفنان الغموض على صيغة الموضوع،وبذلـك فان نظم وآليـات التأويل تتبع عمليات التبـدل في استراتيجية العمـل لفهم ما يحيل آليه،كون استراتيجيـة العمل تفرض على آليات الشـكل واللون الخضـوع لعمليات تبدل،فيما هـو ظاهر ومضمر،هنا تتولـد فجوة ما بين فكر الفنـان والمتلقي(المؤول)،عـبر توظيف الاشكال لصالح قيم تعبيريـة قائمة في اللون،وبالتالي فهـي لا تحيل الى خارج نطاق العمل،بل قائمة تحتاج لوعي لاشتقاقها،كونها تعبر عن علاقات ترتبـط بالحسـ مباشرة،وتحيـل الى فكرة ما،وتعـبر عنها في النظـم الشكليـة الظاهرة في العمل،وعليـه فـان اشكالية فهـم تلك العلاقات اللونيـة القائمة في خواص الالـوان التي تجد منفذا لها عبر الاشكال، يوظفه الفنان على وفق خبراته وحسه ووعيه.

النتائج

من خـلال تقصي المفاهيمية في المباحث النظرية والدراسـة التحليلية للعينة وفي ضوء هدف البحث، توصلت الباحثة للنتائج الأتية:

١-تجلـي ذاتيـة الفنان على وفـق فكر ومحـددات الميتافيزيقيـة بعدا اخر عـبر العلاقة بين الظاهـر والمضمر كفكـر قابع في النفسـ الانسانيـة في العينات(١)و(٢)و(٣)،لاحالة ما هو مألـوف للتعبير عما هو باطن،بما يرافقه من ادراك حسي متحول لادراك ذهني يحيل لمقدرة المـؤول عبر نظم التأويل والياته التي يسعى المؤول للبحث من خلالها عن مرتكزات على سطح العمـل تكشف صيغة فهم لذاتية الفنان،لتحيل لفهم العمل ذاته مرة اخرى،ساعيا للبحث عن معادل للعمل الفني بذاتية الفنان هنا وعلى وفق محددات ميتافيزيقية كونها تاخذ بعداً رمزيا ونفسيـا بمفرداته التي تمثل واقعاً نفسياً معاشاً وبالتـالي تتولد اشكالية تواصل مع اللامتوقع عـبر ذاتية الفنان مـن خلال المعادل القابع فيها لما هو ظاهر ايجـاد بما يكشف عن ما يحقق لنا هدفنا.

٢- وضـوح البعد الرمزي من التطرف اللاموضوعـي والغرائبي للألوان والظلالات الغامضة البعيـدة عـن الواقع في جميع العينات، وانعـدام التعيين أوالهويـة أوالتشخيص أوالمعقولية في تمثيـل شخصياتهـم في العينـة (٢)و(٣) والتبسيـط الزائد والتسطيح والاختـزال في تمثيل الاشكال.

٣- ظهـرت القيمـة الايحائية التي تجسدهـا القيم الايهامية وتحققهـا المنظوروالاشياء،ليس لغرض تصويـري جمالي بحت،بـل لتاكيد مفهـوم جديد للمـكان والزمـان في العينات(١) و(٢)و(٣).و ابـراز الشخصيات والابنية المعمارية في ازمنـة واماكن يتوقف فيها تفاعلها مع محيطها، بشكل لا يوافق الادراك العقلي بما يولد تشويش مفهوم الواقع المعاش،لأنّ ما يراد هو ضد الواقع في بعده النفسي كواقع،و تحويل قيمة الرؤية الى تجسيد عمق النفس الأنسانية،عبر رمـوز واقعية وتحريف في الابعاد والنسب لعلاقات الاشياء لتتحول الى رموز تتطابق مع الفكر

الميتافيزيقي،مــن الفراغــات التــي تطغى على المكان،ومــا تولده من شعــور في النفس وشحن الاجواء بجو القلق للامتوقع في العينة(١).

٤- اتخــاذ الرمــز من خلال الغربــة والعزلة التــي تتمثل بهــا الشخصيــات في العينات (٢) و(٣)،عــبر تراكمــات الضغــط الاجتماعي الذي يتفاعل مــع خيال الفــرد ،لتصبح مرتكزات في حلميتــه، تمتــد حتــى لطفولته لتتحــول الى ذكريات قلقــة ومربكة تجد معــادلا لها في تلك الاعمال،ولكــن برمزية غامضة توحي باللانهائية، فقد منحها الفنان بعداً سايكولوجياً وبعداً بيولوجياً وماثيولوجياً وسسيولوجياً في ان واحد.

المصادر

١. الان باونيس،الفن الاوربي الحديث، تر:فخري خليل،دار المأمون للنشر ، بغداد ،١٩٩٠.
٢. ابن منظور،لسان العرب إعداد يوسف الخياط،دارلسان العرب،بيروت، لبنان،د. ت.
٣. أمهز ،محمود،الفن التشكيلي المعاصر ،دار المثلث،بيروت،١٩٨١.
٤. اينوروزي،جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة،تر:قيس النوري،وزارة الثقافة والإعلام،ط١،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
٥. برتليمي،جان،بحث في علم الجمال،تر:أنور عبد العزيز ، ،دار نهضة مصر ، ١٩٧٠.
٦. بوخنسكي،تاريخ الفلسفة المعاصرة في اوربا،تر:محمد عبد الكريم الوافي،طرابلس د.ت.
٧. تي .ي ابتتر،ادب الفنتازيا،ترجمة صبار سعدون السعدون،اصدار دار المأمون،١٩٧٨.
٨. الجابري،محمدعايد،قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي:دارالطليعة للطباعة والنشر،بيروت،١٩٨٠.
٩. جي .اي .مولر،فرانك ايلغر،مئة عام من الرسم الحديث ،ت: فخري خليل،مر، جبرا ابراهيم جبرا،دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٨.
١٠. حكيم ،راضي،فلسفة الفن عند سوزان لانجر،ط١،دار الشوؤن الثقافية العامة،١٩٨٦.
١١. حسن محمد حسن،مذاهب الفن المعاصر،الرؤية التشكلية للقرن العشرين،دار الفكر
١٢. ريــد ،هربرت،الفــن اليــوم مدخــل الى نظريــة التصوير والنحــت المعاصريــن ،تر:محمد فتحــي ومراجعة:جرجي عبــده،ط٢،دار المعارف،القاهرة، ١٩٨٥.
١٣. رينية ويليلك،مفاهيم نقدية،تر:جابر عصفور،سلسلة عالم المعرفة،الكويت ١٩٨٧.
١٤. زكريا ابراهيم ،فلسفة الفن في الفكر المعاصر،مكتبة مصر للنشر، ١٩٧٧.
١٥. سعيد محمد توفيق،ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور،دار التنوير،بيروت، ١٩٨٣.
١٦. الصراف ،نوال،المرجع في الفكر الفلسفي ،دار الفكر العربي،القاهرة،١٩٨٣.
١٧. الطويل توفيق،اسس الفلسفة ،ط٥،دار النهضة العربية،مصر، ١٩٧٨.
١٨. عاطف جودة نصر،الرمز الشعري عند الصوفية ،د.ت، د.ب.
١٩. العزب،محمد ،طبيعة الشعر ،منشورات أوراق، المغرب، ١٩٨٥.
٢٠. غريغور،فرانسوا،المشكلات الميتافيزيقيةالكبرى،تر:نهادرضا،مكتبةالحياة،بيروت،د.ت.
٢١. الفراهيدي،الخليل بن أحمد،كتاب العين ،منشورات وزارة الثقافة ،الجمهورية العراقية، ١٩٨٤.
٢٢. الكية،فرديناند،فلسفة السريالية،تر :وجيه العمر،وزارة الثقافة ، دمشق،١٩٧٨.
٢٣. كانت،نقد العقل المحض،تر: موسى وهبة،دار الانماء القومي،بيروت،ب.ت.
٢٤. ليماري،جان،الانطباعية،تر:فخري خليل،بغداد،دار المأمون،١٩٨٧.
٢٥. محمد كنوني،اللغة الشعرية في ديوان حميد سعيد ،مطبعة الدجواني،بغداد،ط١، ١٩٩٧
٢٦. مطر،اميرة حلمي،فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر،دارالثقافة،القاهرة،١٩٧٤.
٢٧. محمد أحمد فتوح،الرمز والرمزية ،ط١،دار المعارف القاهرة، ١٩٨٤.
٢٨. مصطفى ناصف،الصورة الأدبية، ط٢،دار الأندلس للنشر ،بيروت، لبنان، ١٩٨١.
٢٩. محيط الفنون الجميلة. ج.أ.الفنون التشكيلية، د.ت،د.ب.
٣٠. مارسيلو،داسكال، السيميولوجية المعاصرة:تر:حميد الحمداني،الدار البيضاء،١٩٨٧.
٣١. ماكوري،جون،الوجودية، تر:إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة ،الكويت،١٩٨٧.
٣٢. هويدي يحي، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة،دار الثقافة،القاهرة، ١٩٩١.
٣٣. هيغل،الفن الرمزي،تر: جورج طرابيشي،ط١،دارالطليعة للطباعة،بيروت، ١٩٧٨.

المجلات

٣٤. دالي أول فنان يستثمر التحليل النفسي،تر: فخري خليل،الثقافة الأجنبية،ع٢ ،٢٠٠٦.
٣٥. الغريبي،خالد ،الرمز والأسطورة في أنشودة المطر،مجلة الأقلام،ع٥، ٢٠٠٠.

المعالجات الخطية في النحت الجداري الآشوري

عبد الاله حسن شكري

خلاصة البحث

للحديث عن المعالجات الخطية في النحت البارز الآشوري لابد من الإشارة إلى ثلاث أصول الأول تعريف الخط كوحدة صغرى لتشكيل مظاهر الأشكال من خلال تقليد مظاهرها ومحاكاة أشكالها ، عرف الخط من قبل الدارسين والباحثين من خلال وجهات نظر عدة فقيل عنه أنه (الناتج عن حركة نقطة في مسار يحدد حافات السطوح) وقيل عنه أنه (أهم عنصر من عناصر التصميم) يتشكل الخط المرئي في مسارين ، الأول يكون فيه الخط له وجود حقيقي يتشكل بالإبعاد الثلاثة للكتل الطول والعرض والارتفاع وهو ما تعاملنا معه في البحث من خلال العينات المنتخبة من الأعمال النحتية الجدارية للفنان الآشوري ، الثاني وجود إفتراضي يعتمد في تشكيله على قوانين الإيهام البصري ، والتباين اللوني والضوئي وعلاقات التناسب وقوانين المنظور وهو المستعمل في الفنون التشكيلية الأخرى . الخط في النحت البارز الآشوري له وجود حقيقي بالأبعاد الثلاثة ويظهر في الكتل النحتية في جداريات النحت البارز الآشوري كشق طولي يمكن تصنيفه في ثلاث أنواع ، الخط الغائر العميق وقد استعمل للإيحاء بالصلابة والقوة ، الخط الغائر المتوسط للإيحاء بتناسق وتناسق سطوح الكتل النحتية ، الخط الغائر الواطئ للإيحاء برقة ونعومة سطوح الكتل.

ظهــر الخط الغائــر في فن النحــت مع ظهور النحــت البــارز السومري وفعل استعمالــه وتطورت حرفيات تشكيلــه في العصر الآشوري فقد ظهرت الحاجة إلى استعمالــه في العملية النحتية لتزين مداخــل قصور الملك سرجون الثاني وهياكل المعابد وجدران قاعات المراسيم والطقوس الدينية .
يــؤدي الضوء دورا مهما في مظاهر الخط الغائــر المرئية في النحت ألجداري الآشــوري . أكد النحات الآشوري في بنــاء تكوينات منحوتاته الجدارية الفنية علــى استعمال الخــط الغائر العميق للإيحــاء بقوة وصلابــة وهيبة شخوصه التــي ظهــرت في منحوتاته كونه يعطي لمظاهر بنى الشــكل حدود معتمة حادة . استخــدم النحات الآشوري الخطوط الغائــرة بأنواعها الثلاثة في معالجاته النحتية فقد وظف الخط الغائر العميق في تشكيل بنى الشكل لعضلات الأذرع والأرجــل للإيحــاء بصلابتها وقوتها ووظف الخط الغائــر الخفيف في تشكيل بنى الشكل لحافات الملابس والأشرطة الزخرفية التي تزينها للإيحاء برقتها ونعومتهــا كمــا وظف الخــط الغائر المتوســط للإيحاء بالبعد الثالــث أو عمق المنحوتــة وتناســق وتناغم الملمس في سطــوح مستويات الكتلــة الثلاثة . تؤكد معطيــات الدراسة التحليلية لعملية التشكيل الكتلــي ، ومعالجاته النحتية من خــلال مظاهر التكوين الفنــي في النحت الجداري الآشــوري على أن النحات الآشــوري كان يمتلك منهجية علميــة في إدارة فعالياته الإبداعية ، ومعالجاته الخطيــة في التشكيــل النحتي وأنه أول مــن أهتم بالقيمــة الضوئية للخط في التشكيل النحتي .

المقدمة

يعــدّ الخط عنصراً من عناصر الشكل بنية الشكل الصغرى التي تعتمد عليها عملية التشكيل النحتي وتختلف حرفيات تشكيل الخط والخامات المستعملة في تشكيله ونظام تعامله مع الضوء في فن النحت عن حرفيات بنائه والخامات المستخدمة في تشكيله في الفنون التشكيلية الأخرى ويتميــز الخــط في فن النحت بكونه ذات وجود حقيقي له ثلاث أبعاد حقيقية في حين نجده في فــن الرسم والفنــون التشكيلية الأخرى له وجــود افتراضي يتشكل مــن معطيات عمل قوانين الإيهام البصري ، وتباين الدرجات اللونية ، وقوانين المنظور ونظام علاقات بنى الشكل داخل التكوين الفني ، فقد ظهر استعمال الخط مع ظهور فن النحت الجداري في العصر السومري ونضجت حرفيات تشكيله واستعمالاته في العصر الآشوري مع تفعيل استخدام النحت البارز ومزاوجته مع فن العمارة في تشكيل الهياكل والمداخل لاسيما في تشكيل بوابات القصور الملكية والمعابــد وقاعــات الطقوس والمراسيم الدينية إن أعمال النحت ألجــداري البارز التي وصلتنا مــن العصر الآشوري تشــير إلى حقائق كثيرة عــن حرفيات التشكيل النحتــي التي استعملها

النحـات الآشوري في بنـاء أعماله النحتيـة الجدارية ومن هذه الحقائق هـي إدراك النحات الآشـوري لأهمية القيمة الضوئية للخـط في عملية التشكيل النحتي فضلا عن إدراكه لقدرات الخـط الإيحائية والتـي إستعملها في إظهـار عناصر القوة التي ميزت مظاهـر حياة المجتمع الآشوري .

مشكلـة البحـث : تكمـن مشكلة البحـث في حرفيات المعالجـات الخطية في النحـت الجداري الآشـوري والحاجة لتشخيص توصيفـات الخطوط المستعملة في معالجات التشكيل النحتي في النحت البارز الجداري الآشوري .

أهميـة البحـث :تكمن أهمية البحث في تعرضه لحرفيات التشكيل الخطي في النحت الجداري الآشـوري لاسيمـا أن معظم الأعمـال النحتية الآشورية لم تلق الاهتمـام بشكل علمي يتعرض لحرفيـات العملية النحتية عند النحات الآشـوري ، والسمات التي تميز المعالجات الخطية في النحت الجداري والقواعد العلمية لحرفيات التشكيل النحتي .

أهداف البحث : الكشف عن المعالجات الخطية في النحت الجداري البارز الآشوري .

حـدود البحـث : تنحصر في دراسة مظاهر الخطـوط المستعملة في التشكيل النحتي ، وكيفيات معالجاتهـا النحتيـة في نماذج من أعمـال النحت ألجـداري الآشوري ، النافـر ، والمتوسط ، الواطئ في قصر سنحاريب والمتاحف العالمية التي تعود إلى الفترة بين الألف الثاني ومنتصف الألف الثالث قبل الميلاد .

تحديد المصطلحات :

١ـ المعالجات النحتية : ويقصد بها عملية التشكيل الصوري التي يستعمل فيها الخامات الصلبة كالحجر ،، والمعادن، والخشب وتعتمد في آلياتها على طريقة الحفر والتنعيم والصقل.

٢ـ الخط : : لغويا هو ـ خَط ـ خَطاً ـ خطاً بالقلم : كتب // وخط ـ الشيء : كتبه بالقلم أو غيره // وخـط علـى الشيء : رسـم عليه خطا أو علامة ، وخط الخطـوط : رسمها // و ـ خطط : سطر / و ـ خطط البلاد : جعل لها خطوط وحدود[١] .

أمـا التعريـف الفلسفي للخط هو (الخط : هو أقصر مسافة بين نقطتين ، أما وجهات النظر التي تنحى منحى علمي فهي ترى أن الخط هو معطيات تحريك نقطة في مسار وهو يمتد طولا وليسـ له عرضـ ولا سمك أو عمق ، ويعدّ الخط من وجهة نظـر العاملين في مجالات النشاط الإبداعـي (الفنـون التشكيلية) وحدة شكل مستقلة بذاتهـا ويعرف على أنه : وحدة الشكل الصغرى التي يعتمد عليها تشكيل بنى الشكل المركبة (المساحة والكتلة) .

١- منجد اللغة العربية ص/ ١٨٩ دار الشروق ١٩٧٨م

التعاريف الإجرائية :

يتبنى البحث التعريف الذي تفترضه الحقائق الفيزياوية الذي يرى أن (الخط : هو الأثر الذي يحدثه سقوط الأشعة الضوئية المنعكسة عن حافات ونهايات سطوح الأشكال المنظورة كنقاط ضوئية متعاقبة في مواقعها على شبكية العين ويفسر من قبل العقل كإحساس بوجود الخط)[٢].

٣ــ الخط الغائر : هو الشق الخطي العميق المشكل على سطح الكتلة الذي لا يسمح للضوء بتغطية مساحاته الجانبية الداخلية ، ويثير لدى الناظر الإحساس بالعتمة (اللون الغامق القريب من اللون الأسود) .

٤ــ النحت الجداري : هو التشكيل الصوري السطحي الذي يعتمد في بنائه وتشكيله على تقسيم سمك الخامة الصلبة على مستويات عدة أو طبقات خفيفة أو قليلة السمك كل منها يحمل جزءاً من بنى الشكل المكونة لتكوين المنحوتة وله ثلاث أبعاد حقيقية ولا يحتاج إلى حرفيات الإيهام البصري.

الخط وأنواعه وميكانيكيته

((للخط معنى في الفنون التشكيلية النحت والرسم فقد يعني كل نقطة متحركة تحصر شكلا معيناً أو المحيط الخارجي لجسم معين . أو هو اقل تخطيط من ناحية السمك ليصف كيانا خاصا)) [٣] .

يعدّ الخط البنية الصغرى للأشكال أو بتعبير آخر الوحدة الصغرى لبنى الشكل وهو الوحدة الصغرى الأساسية في بناء وتشكيل صور الأشياء . تختلف حرفيات التشكيل الخطي في فن النحت عن الفنون التشكيلية الأخرى (الرسم ، التصميم ، والزخرفة) ، يعتمد التشكيل الخطي في هذه الفنون على خامات عدة ومواد أولية في مقدمتها المداد (الأحبار والصبغ بأنواعها) كما يستخدم في بعض الأحيان الخيوط والأسلاك الدقيقة . أما في فن النحت فأن حرفيات التشكيل والخامات المستخدمة تختلف عما ذكرنا آنفا إلى الحد الذي يمنح فن النحت خصوصية في حرفياته والخامات المستعملة في عملية التشكيل ومعالجاتها النحتية .

الخط في العمل النحتي بتشكل في مسارين .

الأول :يكون له وجود حقيقي له أبعاد حقيقية طول وعرض وارتفاع يتشكل هذا الوجود على وفق توصيفات الدقة والسمك الخفيف ، العرض المستدق ، الانسيابية في الامتداد ويستعمل في التشكيل النحتي كمساحات حركية مستدقة للفصل بين مساحات الكتل النحتية وتفصيل أجزاء البنى الصغرى في التشكيل النحتي .

الثاني :ويكون فيه للخط وجود إفتراضي يتشكل من خلال انعكاس الضوء عن حافات الشقوق الطولية في مساحات الكتل النحتية إلى عين الناظر وله بداية ونهاية . هذه التوصيفات يؤكدها أحد تعاريف الخط .

٢ـ عناصر الفن التشكيلي ص/٤٢ عبدالإله حسن

٣ـ مجلة الجماهير ـ مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر ـ حلب
http://jammahir.alwehda.gov.sy/-print-view.?FileName

((الخــط هــو الناتج من تحــرك نقطة في مسار وهو يمتد طولا وليس لــه عرض ولا سمك ولا عمق أي له مكان وإتجاه ويحدد مكان تلاقي سطحين أو مستويين)) [٤] .

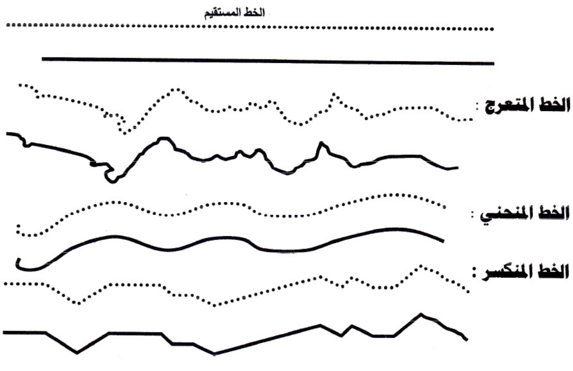
الخط من وجهة نظر الباحثين في الفن التشكيلي :

إن المفهــوم المتــداول لتعريــف الخط هــو التوصيفــات المظهرية التــي وضعت أسسهــا العلوم التطبيقيــة الوضعيــة (الهندســة والرياضيات والفيزيــاء) وقد عرف على أنــه ((استمرار لنقطــة أو مســار نقطة ـ وعلى ذلك يعد الخط مسار يقود عين الناظر)) كما يعرف(الخط : هــو الخط الناتج من تحريك نقطة في مســار وهو بمتد طولا وليس له عرض ولا سمك أو عمق أي له مكان وإتجاه ويحدد حافة السطح ويحدد مكان تلاقي مستويين أو سطحين) [٥] يفصل صاحب هذا التعريف توصيفات الخط بقوله :

((يعدّ الخط من أهم عناصر التصميم لأنه يعمل في بناء العمل الفني المصمم ، الخط يحيط بمساحــة معينة أو شكلا ما فيكون أداة تحديد ، يحدد الخط وإتجاه الحركة والاتجاه وإمتداد الفــراغ لان طبيعته هــي نقل حركة مباشرة وتتبعهــا ، قد يكون الخط مستقيمــا أو منحنيا أو منفصلا أو ممتدا ، أو منعكسا أو مقوسا ويتجه بالعين إلى الأعلى ويدفعها إلى الأسفل أو إلى أي إتجاه آخر)) [٦]

كمــا يعرف الخط من خــلال وجهة النظر التي تــرى فيه أداة تعبير لها قــدرة إيحائية تجعله عنصــرا مهمــا وأساسيا في عملية التشكيل إذ يقول ((الخط : بأنه أهم العناصر التشكيلية ، نظــرا لصفاتــه الكامنة التي تتيح له القدرة على التعبير عن الحركة والكتلة ، وهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض أشياء متحركة فقط وإنما بمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتية تلقائية تجعل الخط يتراقص في رونق مستقل عن أي غرض أنتاجي)) [٧] .

أنواع الخط : يتشكل الخط بأربعة صيغ هي .



٤ـ عناصر الفن التشكيلي hpp://des-sky.com/community/showthread.php?t=623

٥ـ مجلة الجماهير ـ مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر ـ حلب http://jammahir.alwehda.gov.sy/-print-view.?FileName

٦ـ نفس المصدر

٧ـ نفس المصدر

الخط من خلال مظاهره الواقعية :

مـن الحقائـق التي يجب الانتباه إليها حقيقة وجود الخط في مظاهـره التي تستشعره العينان فيهـا ، إن للخـط وجوداً افتراضياً وهمياً وهي الحالـة الأولى التي يشكل من خلالها أنموذجاً لذلـك نجـده عندما نستشعـر من بعيد حافـة المنضدة التي تتشـكل من إلتقـاء مساحتين أو عندمـا نستشعـر موقع التقاء مساحتين متعامدتين ، الحالة الثانيـة هو الوجود التمثيلي الذي نستشعـره من خلال تحريـك النقطة على صفحات سطوح الأشيـاء وهذا هو الخط المستعمل في الفنـون التشكيليـة بشـكل عام . لكـي تتضح لدينا صـورة الخط في الحالتـين لابد لنا من التعـرف على علاقة الضوء بمظاهر الخط التي نتعامـل معها ، يعدّ الضوء العنصر الأساسي في عمليـة إظهـار الخط للحواس وهو الذي يحدد القيمـة ، والدرجة اللونية للخط ونجد ذلك واضحـا عند النظر إلى الأفـق عندما تكون الأرض منبسطة أمامنـا حيث نلاحظ عند نهاية مـا يدركه النظر إلى الأرضـ المنبسطة ، وعند النقطة التي تلتقي فيهـا السماء بالأرض خط فـاتح بدرجـة لونية تعبر عن أقـل أو أفتح درجة لونية للون الأرض التـي نقف عليها في حقيقة الأمـر ليس هناك وجـود فعلي حقيقي لهذا الخط الذي اصطلح علـى تسميته خط الأفق لكن هنـاك حقيقـة فيزياوية كامنة وراء هذه الظاهرة وهي أن تحـدب سطح الأرض وعدم مقدرة جميـع الحزم الضوئية المنعكسة عن تلـك المساحات البعيدة إلى نظرنـا بسبب تشتت القسم الأكـبر منها في طريقهـا إلى أعيننا من خلال إنعكاسها على ذرات الغبـار في الفضاء اللونية إلى اتجاهـات الأخـرى وقصور نبضة أو التردد الموجي للقسم الآخر إذ لا يصل إلى أعيننا إلا الأشعـة المنعكسـة عن المساحات ذات الكثافـات الضوئية العالية حيث يكـون الزخم الحركي للأشعـة المنعكسة عنهـا أكثر من غيرها ، وعند وصول الأشعـة المنعكسة إلى عدسات العينين يتم إسقاطها على شبكية العين كنقاط ضوئية متعاقبة في مواقعها على شبكية العين الذي يثير لدى النـاظر الإحساس بوجود خط فاتح اللون في نهاية مساحات الأرض التي نقف عليها والذي بـدوره أحاسيس أخرى يترجمها العقل عند النـاظـر إلى التقاء الأرض بالسماء والى إحساس آخـر هو الإحساس بالمسافة بين النـاظر والمواقع التي ينظر إليهـا ، من هذه الظواهر الكونية تستنبط قواعد التشكيل الصوري وهي .

القاعـدة الأولى : تكـون الأشياء المنظورة من بعد ذات ألـوان فاتحة وان هنـاك تناسب عكسي بين المسافة والدرجة اللونية لمساحات البنى الصورية المنظورة فكلما تزداد المسافة بين النـاظر وبين الأشياء المنظورة تقل قيمة الدرجات اللونية للمساحات المنظورة ، وإشباعها الضوئي .

القاعـدة الثانية : تكون الأشياء المنظورة من مسافات قريبة ذات درجات لونية واضحة وذات إشباع ضوئي عالي .

ميكانيكية الخط :

تعتمـد مظاهـر الخط التي نستشعر وجودها من خلال آليات حاسـة البصر (العينين) على معطيات آلية إستلام العينين للأشعة المنعكسة عن سطوح الأشكال ، يتعرض نيكولاس ريد في كتابـه (الأوهـام البصرية ـ فنها وعلمها) إلى مسألة الخط من خلال هذه الزاوية ويصطلح

علــى الخط الخارجي للأشكال تسمية (خطوط المحيطات الذاتية) ويعرف الخط في عرض حديثـه فيقــول عن الشكل المادي لخط المحيط على أنه ((الحــد المتلامع ، أي أنه تغير ما في كمية الضوء القادم من المناطق المجاورة)) [٨] .

يوضح ريد تعريفه للخط الخارجي للأشكال من خلال إستلال مثال من مشاهد الواقع المألوفة لدينــا حيــث يقول .((وبذلك تكــون حروف هذا النص (يقصد النصــ المكتوب) محيطات مادية (فيزياوية) .لان كمية الضوء المنعكسة من الورقة البيضاء أكبر من تلك المنعكسة من الحروف السود . فمثلا هذه الحدود المشرقة توفر معلومات تتعلق بالأشياء الموجودة في البيئة المرئية)) [٩].

ويتحــدث ريــد عــن التشكيل الخطي الــذي يعتمد علــى علاقات الخــط التقليديــة التعامد ، والتقاطع والتوازي ، والتعاقب والآلية المستعملة في بناء التكوين الفني البصري الذي يستعمل الخط كبنية للشكل رئيسة في بناء التكوين فيقول .

((ويعنى الفن البصري بشكل مباشر بتوليد التوتر المرئي عن طريق تنظيم العناصر الخطية الشديــدة التضــاد وتفاعلها . وتتضاعف التوترات المرئية في هــذه الأعمال التي تنظم سريان عمليات تنافس العينين التي تولد حركتها الفاعلة الخاصة بها)) [١٠] .

المبحث الثاني :النحت الجداري الآشوري

الأصول والبدايات :

يعــدّ النحت الجداري الآشوري من أهــم الوثائق التاريخية التي نقل لنا النحات الآشوري على صفحاتهــا حقائق معرفية عن فن النحت الآشوري وحرفياته كما نقل لنا من خلالها تفاصيل عن حياة المجتمع الآشوري ويشير إلى هذه الحقيقة الدكتور شمس الدين فارس حيث يقول .

((إن عنصــر المضمــون في الفن العراقي الجداري القديم لم يحمــل بالأساس شكلا دينيا فقــط وإنمــا هنــاك مشاهد للحــروب والغزوات والصيــد وللحياة اليومية للنــاســ . وفي كلتا الحالتــين عبر النحــات الآشوري عن الواقــع الموضوعي للحياة التي عاشهــا مجتمع العراق القديم)) [١١] .

وظـف المجتمع الآشــوري النحت ألجداري بوقــت مبكر من مراحل تأسيــس الدولة الآشورية ويذكــر لنــا د. شمس الديــن فارس في كتابــه (المنابــع التاريخية للفن ألجــداري في العراق المعاصر) ما نصه .

((نمــت وتحولت مدينة آشور إلى مملكة . إن هذه المملكــة كانت منذ بدايتها وحتى سقوطها كسلطة حربية غازية . ففي تلك الفترة كانت مدينة آشور واقعة تحت تأثير السلطة السومرية

٨ـ الأوهام البصرية فنها وعلمها ، ص/١٦٧ ، نيكولاس ريد ، دار المأمون ١٩٨٨م

٩ـ نفس المصدر ، ص/١٦٨

١٠ـ نفس المصدر ، ص/ ١٧٠

لحقائق العلمية التي يعرضها نيكولاس ريد تتيح لنا القول أن القيمة الفنية والحركية للخط يحددها ثلاث عوامل أساسية هي .

أـ شدة وكثافة الحزم الضوئية المنعكسة عن سطوح الأشكال المنظورة .

ب ـ ملمس سطوح الأشكال التي تنعكس عنها الأشعة القادمة إلى عين الناظر .

ج ـ المسافة بين عين الناظر والشكل المنظور .

١١ـ المنابع التاريخية للفن ألجداري في العراق المعاصر ص/ ٢٤ د. شمس الدين فارس

ــ الاكديــة . فالحفريات الآثاريــة عثرت على مجموعــات فنية كثيرة ذات علاقــة قريبة بفن القسم الجنوبي لوادي الرافدين مع كتابات باللغة السومرية . فالملاحظ في المنحوتات البارزة (الرليف) الآشورية هو التأكيد على قوة التعبير والحركة الديناميكية للشخصيات ومؤكدين تفاصيــل التشريحية وإتقان الشكل العــام . إن الصفة الحربية للسلطة الآشورية أعطت صفة معينة لفن النحت والعمارة في تلك الفترة)) (١٢) .

في هــذه الفقــرات يعيــد شمس الدين أصــول النحت الجــداري الآشوري إلى الفــن ألجداري السومري ومن خلال حديثه عن العلاقة بين العمارة الآشورية بالعمارة السومرية عند تعرضه للحديث عن قصر سرجون والمعابد المحيطة به .

الخصائص والمميزات :

في هذه الفقرة يشير شمس الدين إلى العلاقة بين النحت ألجداري الآشوري والنحت ألجداري السومري عداً النحت البارز الآشوري يمثل معطى ثقافي لمرحلة زمنية سابقة من تاريخ العراق القــديم وهــي حقبة العصــر السومري والاكــدي . ويؤكد من خــلال تعرضــه لتفاصيل قصر سرجــون علــى أن النحت البارز قد ظهــر أول مرة بالشكل الذي عرفنــاه في العصر الآشوري في الثــيران المجنحة التــي ظهرت في مداخل سرجــون . كما يشير فارســ إلى تباين حرفيات التشكيل النحتي ومعطياته في المرحلتين السومرية والآشورية حيث يقول .

وبالوقت نفسه ((يمكن الإشارة إلى أن النحت المدور والبارز في المجموعات المعمارية لجنوب وادي الرافديــن لم يكــن له الدور الفعال كما هو عند ا لاشوريين . ففي النحت البارز الآشوري نلاحظ ترابط تام في التركيب بين النحت البارز والمدور مع المعمار)) (١٣) .

هنــا يؤكــد فارس علــى أن النحت البــارز الآشوري هو وإمتــداد للنحت البــارز السومري كما يؤكــد على أن النحت البارز والمــدور في العراق القديم قد تشكل خلال مراحل متعددة تطورت خلالها حرفيات التشكيل النحتي وتقنياته وإن العصر الآشوري يمثل المرحلة الأخيرة في تطور حرفيــات فن النحت البارز والمدور وتقنياته ودلالاته الفكريــة واستخداماته في الأبنية العامة (المعابد والقصور الملكية) وهو ما يشير إليه فارس عندما يقول .

((إن خاصية الفن التشكيلي ويقصد هنا (النحت البارز ، النحت المدور ، الرسم) الآشوري هــو التقــرب إلى إدراك شكل وخاصة الإنسان والسعي إلى بناء مثــل عليا للرجولة . هذه المثل هي الملك المنتصر ، الملك الأسطورة ، الملك الزوج القدير الملك القهار . ففي كل هذه الخاصية العامــة للنحت الجداري البارز عند الآشوريين ـ هو أن الشخصيات المعبر عنها تكون مصاغة بشكل متراص والفراغات شغلت برسوم إضافية وكتابات)) (١٤) .

مــن هــذه المثل التي شكل منها النحات الآشوري صــورة الافتراضية لمليكه المنتصر وخلع عليه توصيفاتها تتبلور خصوصية النحت البارز الآشوري ومميزاته . وبتعرض فارس إلى الأدوات التي استخدمها النحات الآشوري للإيحاء بمظاهر القوة بقوله .

((في معظــم التكوينات الفنية للأعمال النحتية الآشورية سواء كانت نحت بارز أم مدور أكد

١٢ـ نفس المصدر ص/٢٦

١٣ـ المنابع التاريخية للفن ألجداري في العراق المعاصر ، ص/ ٢٨ ، د. شمس الدين فارس

١٤ـ نفس المصدر ، ص/٣٠

النحات الآشوري في معالجاته النحتية على إبراز التعبير عن البطش والقوة بشكل غير مألوف بإبراز عضلات وتصفيف الشعر الطويل والكثيف المفلفل)) [١٥] .

في هـذه الفقرة يعرض فارس توصيفات الشخصيات التي ظهـرت في النحت البارز الآشوري والتـي أدت دورا أساسيـا في بلورة حرفيـات التشكيل النحتي وطبيعة بنـى الشكل في التكوين النحتـي ووحـدات الشكل الصغرى ـ الخط ـ المساحة ، يؤكد فارس على هذه الحقائق في مكان آخـر حيث يقـول : ((إن المواضيع الحياتية المعبر عنها علـى المنحوتات البارز في قصر الملك الآشـوري آشـور بانيبال الثـاني كمشاهد الصيد والحـرب نلاحظ أن هناك قاعـدة بإدخال حزامـين متقابلـين كل منهما بارتفاع مـتر واحد ومقسمـين بنصوص كتابية مـلأت الساحة المقـررة في هـذه الأحزمة . وهناك مشهد آ خـر يمثل موضوع يعود إلى عهـد الملك شلمنصر (٨٥٩ــ ٨٢٥ ق.م) ممـا ذكـر أعلاه نستطيـع أن نشير إلى تطور هذا الأسلـوب الذي أصبح صفـة خاصة للفن الآشوري ومنهـا : استعراض الأحداث القصصية في الزمان والمكان كذلك إضافات لأعمال الملك التي تتحدث عنه خلال حروبه وغزواته)) [١٦] .

١ـ الخط الغائر العميق :

هـو في التشكيل النحتـي شق عميق يحدد عمق غـوره طبيعة المعالجة النحتيـة لسطوح الكتلة والبنية الصورية التي يعالجها النحات وقد استخدمه النحات الآشوري للإيحاء بقوة الأشكال التـي عالجها في تكويناته النحتية واستثمر خواصـ معطيات الخط الغائر العميق في التشكيل النحتي حيث يعطي الخط الغائر العميق مساحات معتمة حادة التي تنتج عن عدم وصول الأشعـة الضوئية إلى المساحات الجانبية الداخلية لغور الشق الخطي الذي يبلور علاقة تضاد ضوئـي بين غور الخط النحتي وبـين المساحات المرتفعة والمحيطة بـه والمشبعة ضوئيا وهو ما ينتـج عنه حالة من الإيهام البصري تمنح كتل التكوين النحتي تجسيم يوحي بحجم أكبر من حجمها الحقيقي والذي يوحي بقوة الكتلة وحيويتها ، استخدم النحات الآشوري الخط الغائر العميـق في معالجاته النحتية لبنى شكل الأيدي والأرجل للشخوص والحيوانات التي شكلها في تكويناته أعماله النحتية الجدارية .

٢ـ الخط الغائر المتوسط العمق :

لا يختلـف الخـط الغائـر المتوسـط العمق عن الخـط الغائـر العميق في المعالجـة والتشكيل النحتـي إلا مـن ناحية العمق الذي تظهـر معطياته من خلال التبايـن الضوئي بين مساحات الكتـل النحتية وقد استخدم النحات الآشوري الخط الغائـر المتوسط العمق لإثارة الإحساس بالتجانـس والتناغم الضوئي واللوني في كتلة النحتيـة فضلا عن مظاهر الانسيابية في حركة الخطـوط التـي تشكل حزم شعر الرأسـ واللحية والأفاريـز التزينية لملابسـ الملوك والكهنة والضباط والكهنة .

٣ـ الخط الغائر الخفيف العمق :

وهـو في التشكيـل والمعالجة النحتية لا يخرج عن نسق العمل الـذي يعتمده النحات في تشكيل

١٥ـ نفس المصدر ، ص/٣٥

١٦ـ نفس المصدر، ص/٣٧

الخـط الغائر العميق والمتوسـط إلا أن في الخط الغائر الخفيف يكون عمق الشق الخطي قليل بدرجـة تسمح لمعظم الأشعـة الساقطة عليـه بالانعكاس . استخدم النحـات الآشوري الخط الغائـر الخفيف العمق للإيحاء برقة سطوح الكتل ونعومتها . استخدم هذا النمط من الخط في المعالجات النحتية في بنى شكل الملابس وأغطية الرأس (القلنسوات) والوحدات الزخرفية المزينة لها إضافة إلى استعماله في الزخارف التي تزين الانطقة وأربطة الرأس .

٤ـ الخط البارز :

وهـو في التشكيل النحتي الذي استخدمه النحـات الاشوري كمساحة شريطية محاطة بشقوق خطيـة كما يظهر في تشكيل السهام وتفاصيـل الشرائط التي تزين حافات الملابس العسكرية والمدينة للملك والكهنة وكبار الضباط .

الإطار النظري

مجتمع البحث :

يتكـون مجتمع البحـث من مجموعتين من أعمال النحت ألجـداري الآشوري . الأولى موجودة في المواقـع الأثريـة في مدينة الموصـل (قصر سنحاريـب) وهي الثيران المجنحـة التي تقف في مدخـل صالـة العرش والألواح التي تغلـف الصالة وهي تسعة وثلاثون لوحـا تشكل إفريزا مـن النحت ألجـداري البارز يغلف جـدران القاعـة الداخلية الأربعة وقد وثقـت فيه حملات سنحاريب العسكرية وإنجازاتـه السياسية .المجموعة الثانية هي مصورات لمنحوتات جدارية قسم منها موجود في المتحف العراقي والقسم الآخر في المتاحف العالمية .

عينـات البحـث : تم اختيـار العينـات بطريقـة قصدية على وفـق معيار محـدد وهو تنوع معالجات الخطوط في تكوين التشكيل النحتي التي استخدمها النحات الآشوري .

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة العينات الموضوعة للبحث.

أدوات البحـث : وهــي العينــات التي اعتمدهــا الباحث وصنفـت إلى نوعـين الأول عينات حقيقية وهي الثيران المجنحة والجداريات النحتية المغلفة لصالة الحكم وموجودة في مواقعها الأصلية في مدينة الموصل ـ قصر سنحاريب ـ بوابة نركال التي درست ميدانيا ، والنوع الثاني هو المصورات الفوتوغرافية التي وثقت تفاصيل المنحوتات الجدارية .

خلاصة الإطار النظري

مـن خلال الحقائق التي تأكدت موضوعتها في مسيرة البحـث التي خلصت إلى رؤية مفادها أن الخـط بنوعيه الغائـر والبارز هو أداة أساسية في عملية التشكيـل النحتي ، أخذ الخط في المعالجـات النحتيـة صيغة الشق الطولي الممتـد ، والمتحرك حركة منتظمـة تتوافق مع حاجة النحات في عملية التشكيل النحتي التي ظهرت مع ظهور النحت الجداري السومري ، وتطورت

حرفيات تشكيلها في العصر الآشوري بعد تفعيلها من خلال المزاوجة بين فن النحت البارز والمدور، وفن العمارة التي ظهرت معطياتها في مداخل قصر سنحاريب وهياكل العبادة وصالات الطقوس والمراسيم الدينية ، أدرك النحات الآشوري القيمة الضوئية للخط الغائر في التشكيل النحتي واكتشف بشكل مبكر سلوك الضوء مع الشقوق الخطية ، ومعطياته في مظاهر الكتل المنحوتة التي يترجمها تباين الشدة الضوئية بين حافات الشقوق الخطية المختلفة في عمق غورها ، كما أدرك مظاهر القدرة الإيحائية التي يمنحها عمق الغور في تفاعلاته مع الأشعة الساقطة عليه للشق الخطي ومساحة تأثيرها في مظاهر بنية الشكل لكتلة المنحوتة ، هذه الحقائق جعلت النحات الآشوري يهتم بعلاقات بنى الشكل النحتي داخل تكوين المنحوتة ومعطياتها الإيحائية وهذا يتجلى بشكل واضح في تشكيل الوجه في منحوتة الثور المجنح ومنحوتة الملك سرجون الثاني ومنحوتة اللبوة الجريحة والأسد الجريح . هذه الآلية لتشكيل الشق الخطي في حرفيات المعالجات النحتية عند النحات الآشوري جعلت من عمق غور الخط وطبيعة تعامله مع الأشعة الساقطة عليه ونظام انعكاسها عن حافاته ومواقع استعماله داخل التكوين النحتي ثوابت في حرفيات التشكيل النحتي ومعايير لتحديد القدرات الإيحائية للتكوين النحتي ألجداري في النحت البارز الآشوري .

تحليل العينات

الخط في النحت الجداري الآشوري :

إن الدراسة التحليلية للمنحوتات الجدارية الآشورية تبرز لنا الخط كوحدة صغرى أساسية في بناء الشكل وعنصر من أهم عناصر التشكيل في المعالجات النحتية لعملية التشكيل لدى النحات الآشوري كما برز لدينا من خلال الدراسة والتحليل مؤشر آخر يؤكد تنوع حرفيات المعالجة للخط في التكوين النحتي وهو ما يمكن عدّه سمة من سمات النحت الجداري الآشوري، من خلال هذا الفهم يمكننا القول أن النحات الآشوري استطاع توظيف الخط في معالجاته النحتية كأداة لصياغة الدلالات الإيحائية لبنى الشكل في التكوين من خلال استفادته من درجة الضوء مع سطوح الكتل والتباينات الضوئية التي تتشكل بعد انعكاساته عن سطوح الكتل ومساحاتها وهو ما يؤكد إدراك النحات الآشوري لطبيعة سلوكيات الضوء ومتغيراتها في تعامله مع كتل الأشياء وسطوحها ومعرفته لمظاهر معطيات الخط النحتي (الشق الغائر) في عملية التشكيل . ظهر الخط النحتي في المنحوتات الجدارية الآشورية في ثلاث مستويات يمكن توصيفها كالآتي .

١ـ الخط الغائر العميق ــ الدرجة الضوئية = ألوان الظلال المعتمة .
٢ـ الخط الغائر المتوسط العمق ــ الدرجة الضوئية = ألوان الظلال المتوسطة العتمة .
٣ـ لخط الغائر الخفيف العمق ــ الدرجة الضوئية = ألوان الظلال الخفيفة .
٤ـ الخط البارز ــ الدرجة الضوئية = سطوع ضوئي عالي .

المعالجات الخطية في النحت الجداري الآشوري ـــ

العينة رقم (١)
منحوتة الثور المجنح :

العينــة رقــم (١) هــي منحوتــة الثور المجنــح في قصــر سنحاريــب ونسخة منــه في المتحــف البريطــاني ــ لندن. في هــذه العينــة يلاحــظ أن النحــات الآشــوري قــد استخدم أنمــاط الخط الغائــر الثلاثــة العميــق والمتوســط والخفيــف تحليــل مظاهر بنــى الشكل الرئيسة في تكوين المنحوتة ، بنية شكل الرأس ، بنية شكل الأرجل ، بنية شكل الأيدي ، بنية شــكل الجذع ، بنية شكل الجنــاح ، يفصح عن أن مهارة النحات الآشوري يكمن ورائها خبرة رصينة في التعامل مع الخامات الصلبة (الحجر) وإخضاعها لمتغيرات التشكيل النحتي ومعرفــة بمتغــيرات سلــوك الضوء مع سطوح الأشــكال وهذا ما سنبحث عنه في الشكل الرئيسي في المنحوتة .

بنية شكل الرأس :

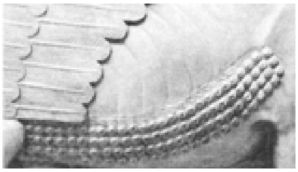
مــن حلال المسح البصري للخطوط الشقية في بنية شــكل الوجه والقلنسوة نلاحظ تباين في الشدة الضوئية لحافات الشقوق الخطية وهو دالة على تباين عمق الشق الخطي حيث نلاحظ أن الخطوط الشقية المحيطة بمحجري العينين والجفون وحدود المساحة المحيطة ببؤبؤ العينين تكــون ذات عتمــة عالية في حين نلاحظ أن الخطوط الشقية المستعملة في تشكيل الفواصل بين كتل القلنسوة أقل عتمة ، أما في تشكيل اللحية والزخرفة التي تزين القلنسوة

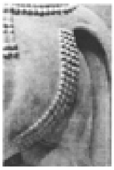
نلاحــظ الخطوط الشقية التي تشكل فواصل بين حــزم الشعر والوحدات الزخرفية فهي ذات شــدة ضوئية متوسطة ، هــذه القراءة لتفاصيل بنى الشكل في الوجه والقلنسوة تتيح لنا القول أن النحــات الآشوري الخط الغائر العميق في تشكيل العينيين واستخدم الخط الغائر المتوسط العمــق في تشكيــل كتــل القلنســوة ، أمــا في تشكيــل حزم شعــر اللحية والوحدات الزخرفية فقــد استخدم النحات الآشوري الخط الغائر الخفيف العمق .

بنية شكل الأجنحة :

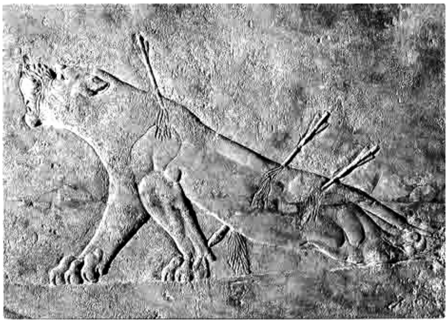
في بنيــة شــكل الأجنحة نلاحظ من خــلال دراسة سطوح ومساحات المكونة لبنية شكل الأجنحة نلاحظ أن النحات

الآشوري استعمل نوعين من الخطوط ، الأولى هي الخطوط الشقية الواطئة العمق وقد استعملت في تشكيل شعيرات الريش ويلاحظ أن المعالجة النحتية في هذه المساحات اعتمدت على الشقوق الخطية المتوازية والمتعامدة مع نصل الريشة الذي استخدم فيه الخط البارز الذي تميز سطحه بشدة ضوئية عالية





بنية شكل البطن : في منطقة الورك ومنطقة البطن يلاحظ أن النحات الآشوري وظف في تشكيل الفواصل الخطية بين أفاريز الوحدات الزخرفية الشقوق الخطية المتوسطة العمق وهو ما يشير إليه التباين الضوئي بين سطوح كتل الأفاريز الزخرفية وبين الفواصل بينها .

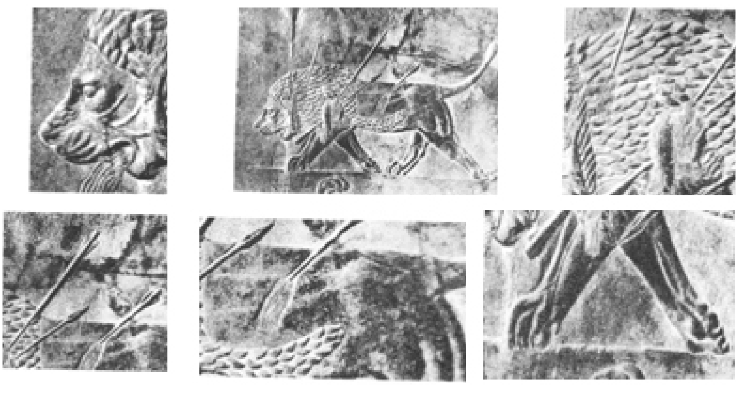


العينة رقم (٢)

منحوتة اللبوة الجريحة من مشهد صيد الاسود ـ المتحف البريطاني

في العينة رقم (٢) نلاحظ النسق نفسه في حرفيات المعالجات النحتية في عملية التشكيل حيث يلاحظ استخدام النحات الآشوري بالأسلوب نفسه في بناء الخطوط والمساحات في التشكيل النحتي حيث استخدم الخط الغائر العميق في تشكيل جروح اللبوة وأرجلها ، في تشكيل السهام المغروزة في جسد اللبوة يجمع النحات الآشوري في معالجته النحتية بين الخط البارز والخط الغائر العميق .

العينة رقم (٣) الأسد الجريح . من مشهد صيد . المتحف البريطاني ـ لندن

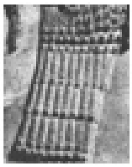


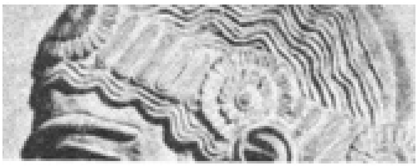
في العينة رقم (٣) تبرز جماليات أداء النحات الآشوري بكل تفاصيلها التشكيلية والوجدانية وتتضح حرفيات الدمج بين التشكيل الصوري لبنى الشكل من خلال قدرتها الإيحائية لمضامين دلالاتها الفكرية فقد استخدم الخط الغائر لتشكيل مظاهر القوة وإيحاءات صراعاتها ، استخدم في تشكيل بنية شكل الأسد الجريح الخط البارز ذات الحدود الحادة في تشكيل تفاصيل الوجه لاسيما في بنية شكل الوجنة والفك الأسفل كما استخدم الخط الغائر العميق في تشكيل الفواصل الشقية الخطية بين حزم شعر الرأس والأيدي كما استعمله مدمجا مع الخط البارز في تشكيل بنية شكل الأسهم المغروزة بجسد الأسد ، استعمل الخط الغائر المتوسط العمق في منطقة الورك والبطن ، مما يجب التوقف عنده في هذه المنحوتة هو توظيف النحات الآشوري الخط الغائر العميق والمتوسط فقط للحصول على خطوط حادة تثير الإحساس بالقوة والشدة لدى الناظر .

العينة رقم (٤)

الملك سرجون الثاني يحمل ضحية . جزء من رليف جداري لقصر سرجون في مدينة دور ـ شاروكين الآشورية . يعود إلى القرن الثاني قبل الميلاد . متحف اللوفر ـ باريس .

في العينة رقم (٤) نلاحظ أنماط الخط الغائر الثلاثة إلى جانب الخط البارز في تشكيل تفاصيل البنى الصغرى للوجه ، العينين ، الأنف ، الفم وفي تشكيل اللحية وحزم شعر الرأس ورباط الرأس ، حيث يظهر الخط الغائر العميق في تشكيل العينين وزوايا الأنف الجانبية ، استعمال الخط الغائر المتوسط العمق في تشكيل الفواصل الخطية لحزم شعر الرأس واللحية كما أن توظيف الخط الغائر الواطئ في تشكيل زخرفة رباط الرأس ، يلاحظ استعمال الخط الغائر العميق بشكل واضح في تشكيل ساعد اليدين وأرجل الضحية كما استخدم الخط الغائر الخفيف في تشكيل جذعها ، مما يلفت الانتباه في هذه المنحوتة القدرة العالية للنحات الآشوري في استنفار قدرات الخط الإيحائية حيث يثير النظر إلى الملك لدى المشاهد الإحساس بالقوة وبالوقت نفسه يثير النظر إلى الضحية (الغزال) الإحساس بالرقة والنعومة لدى الناظر .

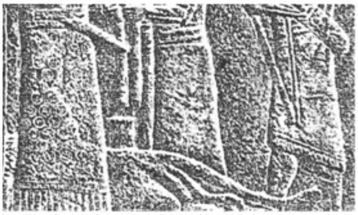




العينة رقم (٥)

جدارية تقديم نذر الملك التي يظهر فيها الملك وهو يسكب الماء المقدس على القربان المقدم (الأسد الذي تم صيده من قبله من البراري) ـ المتحف البريطاني ـ لندن .

في هـذه العينة يستخدم النحـات الآشوري في هذه المنحوتة جميع أنـواع الخط الغائر العميق والمتوسط والواطئ والبارز ، فقد استخدم الخط الغائر العميق في تشكيل العينين ومحجريهما وفي إبـراز عضـلات الساعد والأقواس والأسهم ، واستخدم الخـط الغائر الخفيف في تشكيل زخارف ملابس الملك والحرس الذين يظهرون ورائه ، كما يلاحظ في هذه المنحوتة استخدام المسـارات الخطيـة أفقيا وعموديا في بنـاء التكوين النحتي إلى جانب الخـط الغائر المستقيم ليمنـح التكوين النحتي إيقاعا حركيا قريب إلى حالة السكون وهو ما تفترضه لحظات تقديم القرابين ومراسيمها .



النتائج

مـن خلال المسح البصري الذي أجرينـاه لعينات من النحت الجداري الآشوري الذي اعتمد الباحـث فيـه علـى العينات الأصليـة التي تمثلت في منحوتـات الثيران المجنحـة التي تحرس بوابـة (باب نركال) شمـال مدينة الموصل والعينات التي تيسـرت للباحث من خلال الصور الفوتوغرافيـة الدقيقـة لها ومن خـلال دراسة البنى الصوريـة الكتلية المكونـة لتكوين شكل المنحوتة يمكننا تحديد معطيات الدراسة بالاستنتاجات الآتية .

١ـ استخدم النحات الآشوري أربعة أنماط من الخطوط ، الخط الغائر العميق ، الخط الغائر المتوسط العمق ، الخط الغائر الواطئ ، الخط البارز .

٢ـ استخدم النحات الآشوري الخط الغائر العميق في تشكيل بنى الشكل التي أراد فيها الإيحاء بالقوة كما يظهر في تشكيل العينين والأذرع والأيدي.

٣ــ استخدم النحات الآشـوري الخط الغائر المتوسط العمق في تشكيـل حزم الشعر وأشرطة حافات الملابس .

٤ــ استخـدم النحات الآشوري الخـط الغائر الواطئ للإيحاء بالنعومـة والرقة كما يظهر في تشكيل زخارف الملابس .

٥ــ أستخدم النحات الآشوري الخـط البارز الحادة الحافات في تشكيل بعض تفاصيل ملامح الوجه ، وزينة الملابس وأغطية الرأس .

٦ــ أن النحات الآشـوري اهتم بمظاهر بنى الشـكل الواقعية المكونة لكيانـات الواقع وإحيائه وتعـرف من خلالها على متغـيرات مظاهر الأشـكال الملازمة لمتغيرات معطيـات التفاعلات الضوئية .

٧ـ اهتمام النحات الآشوري بالجزء بالدرجة نفسها التي اهتم فيها بالكل .

٨ــ قسم النحات الآشوري كتلة المنحوتة الجدارية إلى ثلاث مستويات للحصول على معطيات متباينة لتفاعلات الضوء مع سطوح البنى الصورية الكتلية من خلال الخطوط المحيطية لبنى الشكل التي تتعاقب بالعمق بتعاقب المستويات الثلاثة .

٩ـ استخدم النحات الآشوري ثلاثة أنماط من الخطوط الغائرة في معالجاته النحتية لمنحوتاته الجداريـة وهي ، الخط الغائر العميق ، الخـط الغائر المتوسط العمق ، والخط الغائر الواطئ منطلقـا من خبرته ومعرفته لتفاعلات الضـوء مع سطوح الكتل الواقعيـة ومعرفته لمعطياتها المرئية .

١٠ـ استخدم النحات الآشوري الخط كدالة على توصيفات سطوح الكتل فضلا عن استخدامه كوحدة صغرى للشكل في تشكيل التكوين الفني .

١١ــ استخدم النحات الآشوري الخط الغائر العميق كأداة لإظهار ملامح القوة والصلابة في بنى الشكل لشخوصه التي ظهرت في أعماله النحتية .

المصادر

١ـ الأوهام البصرية فنها وعلمها ت ـ ويد نيكولاس ترجمة / المظفر مي .

٢ـ الإبداع التشكيلي في صور الثور المجنح أد. صاحب زهير Http://www.ittijahat.com/10th/dr__zahib.htm

٣ـ المنابع التاريخية للفن ألجداري في العراق المعاصر تأليف. د. الفارس شمس الدين وزارة الثقافة ـ ١٩٧٥

٤ـ الخط في التشكيل الفني موقع التأخي http://www.taakinews. Oreg/wmprint.php ?ArtID=2171

٥ـ بين الفن والعلم تأليف ـ الراسر دولف ترجمة / الواسطي سلمان وزارة الثقافة ـ ١٩٨٦

٦ـ سومر فنونها وحضارتها ت ـ البارو أندري ترجمة / سلمان عيسى ١٩٧٧م

٧ـ عناصر الفن .ت ـ عبو فرج ١٩٨٣م

٨ـ عناصر الفن التشكيلي . ت ـ حسن عبدالإله ١٩٩٨م

٩ـ عناصر الفن التشكيلي . موقع عالم سما التصميم على شبكة الانترنت .
http://des-sky.com /community/showthread.php?t=623

١٠ـ عناصر العمل الفني . موقع الواحة على شبكة الانترنت .http://alwaha.com /vb/t40897.html

١١ـ عناصر العمل الفني ـ مجلة الجماهير ـ مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر ـ حلب
http://jammahir.alwehda.gov.sy/-print-view.?FileName

١٢ـ في النحت العراقي المعاصر عادل كامل http://www.babil-nl.org/bo8x028ak.htm

١٣ـ منجد اللغة العربية دار الشروق ١٩٧٨م

التراث الشعبي في الرسم العراقي المعاصر

دراسة تحليلية

م.م. آلاء علي أحمد

مشكلة البحث :

ان دراسة مفردات الموروث الشعبي التشكيلية في المجتمع العراقي ، تلقى الضوء على سمات أخرى في مجتمعنا العراقي ، حيث تُعد من أحد مكونات الشخصية العراقية ، ومن هذه السمات ، سمة الأستمرار ، بمعنى أن هناك بعض المفردات الثقافية القديمة يستمر بقائها في المجتمع العراقي حتى الآن ، ظاهرة الموروثات الشعبية جذورها ضاربة الى عهد القدماء [١] . فهي موجودة في كثير من تفصيلاتها الى الآن كما كانت في العراق القديمة ، على سبيل المثال : (مفردة العروسة التي تثقب بالابرة لأتقاء شر العين ، والحسد ، والرقية المتعددة الأغراض ....الخ) ويمثل فن الموروث الشعبي محوراً هاماً وطريقة حياة ذات طقوس مميزة جذبت اهتمام شتى الفنانين على أختلاف جنسياتهم ، وبخاصة فناني الغرب بعد عدائهم للجانب الروحي ، نتيجة للدينامية الصناعية التي تعم طريقة حياتهم في هذه الآونة ، ومن هؤلاء فنانو الأتجاه (النابي) Nabis ، كما تكمن أهمية هذا الفن في كونة مستقى من منابع أصيلة منها الفن الأسلامي والقرآن الكريم ، والفن البابلي والفن الآشوري القديم ، ولذا يمثل الفن الشعبي العراقي روحاً متصلة بين طبقات الشعب في حدود دور هذا النوع من الفن والذي يمثل محصلة أنتقائية لكل الفنون في شتى العصور التي مرت بها البلاد [٢] . حيث ترجع جذور الموروث الشعبي في العراق الى القرون الأولى للتاريخ الميلادي ، أي مع بداية العصور القديمة وكل مايمُت الى الأساليب الشعبية ، أستمر هذا الفن محتفظاً بتقاليدة القديمة حتى العصر الحاضر ، حيث تكّونت له شخصية تغلب عليها مظاهر الطابع الأسلامي والعربي ، تميّز الموروث الرافديني الفني في (النحت والرسم) بمنجزة أكثر من موناليزا سومر ، الى اسد بابل ، الى الثيران المجنحة في نينوى ، وقدمت الاجيال العراقية المبدعة رؤيا فنية ساحرة غاية في الجمال ، من خلال المنحوتات الضخمة والهائلة والمتنوعة من التماثيل الصغيرة واللقى

(١) نظرية التراث ، د. فهمي جدعان ، ص١٦ .
(٢) التراث والتجديد ، ط١، د. حسن حنفي. دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨١، ص١١ .

الحضارية الى الرسم على الأواني الفخارية أو تزيين المعابد في أور وبابل والنمرود ، وقد زينت تلـك الأبداعات المتاحـف العالمية في اللوفر ولنـدن وأسطنبول والمتاحف الأخـرى التي هُربَت لهـا الآثـار العراقية التي يقدر عددها (١٧٠) ألف أثراً حضاريـاً ، وتبعها (١٥) ألف قطعة أثارية نهبت من المتحف العراقي . كذلك تميّز الفن الأسلامي في العمارة الأسلامية والقباب المدهشـة والريـادة الفاخرة والأهتمام بالخط الذي أصبحت المدرسـة العراقية علامة فارقة فيه ، وتزخر مفردات الفن الشعبي في العراق بمجموعات هائلة من رموز التراث الشعبي ذات الـدلالات والعلامات والرسوم والأشكال والنصوص والكتابات ، والتي تحوي العديد من القيم التشكيليـة والتعبيريـة ، والتي يمكن الأستفـادة منها في صياغات تشكيليـة تتفق مع مفاهيم الحداثـة في الفـن ، وخاصة مجال الرسم والنحـت ، فالمفردات التشكيليـــــة فـــي الفـــن الشعبـي وارتباطها بالمفاهيم

الأصيلة والأساطير لها عقيدة في الوجدان الشعبي ، فالموروث الشعبي تتلاقى فيه الأصالة مع الحداثة في الجمع بين خبرة الفنان والمعرفة بمفهومه الموروث والحفاظ على الهوية ، وأشكال الأبـداع الشعبي الأصيـل [١] . ولذا تمثل مفردات الموروث الشعبي مصـدراً هاماً من مصادر الرؤية لدى الفنان التشكيلي العراقي عبرَ عصور تلك المفردات الميتافيزيقية المطلسمة ، ذات الطابـع الرمـزي من ناحية والخداعـي من ناحية أخـرى . والتي تضرب بجذورهـا بعيداً في اعمـاق التأريخ ، وربمـا الى آلاف السنين عنـد القدماء البابليـين ، والسومرين والحضارات القديمـة بوجه عـام ، ان هذه المفردات بدائيـة فطرية تفتقر الى حنكـة الرسام ، والى قدرة الملـون العارف بالنسـب ، وقواعد المنظور ، ولكنهـا معبرة موحية مثلها مثـل مفردات الوشم التـي استلهمهـا الفنان العراقي المعاصر لـما فيها من فطرة ورمزية معـبرة [٢] . ومن ثم فأن هـذه التصورات والرؤى ، وان كانـت الخرافة مصدرها ، إلا انها كانـت بالنسبة للأتجاهات الفنيـة الحديثة على جانب كبير مـن الأهمية ، فيما بدا من مظاهر تمثلت في أعمالهم الفنية المستلهمـة من طبيعة الرمـوز الطوطمية والمفردات التراثية الشعبيـة [٣] . والتي كانت شائعة فيما قبل التأريخ ، وأصطلح علية عند الفنانين بـ (الصوفية البدائية) في الفن ، فالأتجاهات الفنيـة الحديثة للصورة المرئية تتجـه الى الأستلهام من التراث القومي والشعبي ، ومن فنون الحضـارات القديمـة كمصادر إلهـام للفنانين في مستهل هـذا القرن على ضـوء النظريات الحديثـة التي الهمـت بدورها قادة الفن ولفتـت أنظارهم الى مبـادىء واتجاهات فنية ذات مذاهـب متعددة علمية وفلسفية تتخذ في الآداء طابـع البداءه والفطرة وفنون التراث والعالم القـديم [٤] . فمنهـا الفنون السحرية ثم التصوفية الدينية وما يتبعها من الطوطمية . إن ذلك هو مادفع بالباحث الى تناول مفردات الموروث الشعبي بالدراسة لرغبتة الصادقة في التوصل الى نتائج قد تثرى الجانب التشكيلي والتربوي من خلال إستخلاص الأسس الفنية التي ترتكز عليها تلك المفردات ، والتعرف على سماتها ومميزاتها بما يثرى جانب الرؤية الفنية والتذوق

(١) أوهاج الحداثة ، دراسة في الدراسة المعاصرة ، د. نعيم اليافي. اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٣ ، ص٥٠ .
(٢) نظرية التراث ، د. فهمي جدعان ، ص٣٦ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٢٥ .
(٤) ينظر ، التراث والحداثة ، د. محمد عابد الجابري ، ص١٦٢ .

الفني لدى الممارس ، ودارس الفن . الأمر الذي يساعد على بلورة أتجاه فني يحمل في أعمالة ملامح مميزة تشجع القدرات الفطرية والقدرة الأبداعية لذوي الميل نحو التعبير التلقائي في مجالات الفنون المختلفة . وأنطلاقاً من ذلك وضع الباحث السؤال التالي :
ماهــي أهمية تلك الأفكار والموروثات الشعبية التي أستخدمها الفنانون في أعمالهم الفنية وما هــي المنطلقات الأساسية والأصــول التي تنبع منها تلك الموروثات التــي تميزت بإثراء جوانب الرؤى الفنية والتذوق الفني لدى الفنان المعاصر ؟

أهميــة البحــث والحاجة إليــه : تنطلق أهميــة البحث لكونه محاولــة لدراسة أستخدام الفنــان المعاصر المــوروث الشعبي في أعمالة الفنيــة بإيجاد حلول تشكيليــة معاصرة لتوظيف الدور التعبيري والرمزي لمفردات الموروث الشعبي للتعبير عن الموضوعات الآتية :

- الموضوعــات التــي تعبّر عن الأنسان بجانبه المــادي والرحاني مثل « الحسد والروح » في عقيــدة الحيــاة مابعد الموت عنــد القدماء وعلاقتها بالمــوروث الشعبــي في الفلسفة الصوفية والجماعات الشعبية الأعتقادية .
- موضوعــات خاصــة بحيــاة الباحــث الشخصيــة والأجتماعيــة في محاولــة للتعبــير عن الشخصيــة العراقيــة ، حيــث تتلمس الحيــاة الفلكلورية الشعبيــة وأرتباطها بنمــاذج الحياة في المجتمــع المعاصــر . وتكمن الحاجه لهذا البحــث بأنه محاولة لأفــادة الباحثين والدارسين والمهتمــين في مجــال الفنون المختلفة وذلــك من خلال بحث الطرق المثلــى في توظيف الموروث الشعبي في اللوحة التشكيلية عبر الأشكال الفنية لعدد من الفنانين العراقيين المعاصرين .

هدف البحث : الكشف عن دلالات الموروث الشعبي وأثره في الفن العراقي المعاصر.

حدود البحث :

- الحدود الموضوعية :دراسة الموروث الشعبي في الفن المعاصر
- الحدود الزمانية :العصور القديمة والمعاصرة
- الحدود المكانية :بلاد وادي الرافدين

مدخل الى تاريخ الفن :

ترتبــط غايــة فن الرسم ـ بالرغم من بعده الجمــالي ـ وتتجسد عبر علاقات مشتركة بين وظيفة الفــن ، والغايــات العامة للواقع الحِضاري ـ والثقافي بصورة أخــرى .. أي ان الفن يرتبط بالفلسفة والقيــم السائــدة ثقافيــاً وروحيــاً وما شاكل ذلــك من ناحيــة ، وترتبط كذلــك بالدوافع الخاصة بحرفيــات هذا الفن ومحتــوى لغته وبمحاولات الفنــان الدائمة بالخروج بإضافــات هي في الأصل التعبــير عن التقدم العام في هذا المجال مــن ناحية ثانية .. بيد ان وظيفة فن الرسم لاتنفصل عن التطور العام الحاصل في البنية الآجتماعية .

ولعــل الخلاصــة التــي نعرفها عن تاريخ الفن التشكيلي القديم في العــراق ، تضعنا إزاء معادلة

واضحــة وهي ان رؤى الفنــان ارتبطت بالوظيفة الأجتماعية للفن أولاً ، وبمفاهيمه الفلسفية ، ثانياً وبمعنى أدق نكون إزاء حقيقة ان الفن لم ينفصل عن صيرورة الحياة وتكونها الحضاري ، وتجددها مــن منظور فعل الأنسان الخلاق ، وهذا ما أثبتته حضــارة وادي الرافدين خلال العصور القديمة ، والوسيطــة ، وهــذا ما نحــاول نثبته الآن ، ضمــن حقبة التحديث وصــولا الى الحداثة وملامحها الوطنيــة والقوميــة ،وعلى كل فنان الأنتقال من الحضارة القديمــة الى المرحلة الوسيطة (الآموية والعباسية) لا يدفعنا الى القنوط ، بل الى معرفة هذا التاريخ الذي دمرته الحروب وحملات الغزو الخارجي ، وعلى سبيل المثال تعتبر رسوم الواسطي خلاصة تاريخية ونماء داخلي للموروث العربي ، يجعلنــا أمام تاريخنا القديم ، وجها لوجه . ذلــك لا لأن رسوم يحيى الواسطي تكشف عن صلتها بالحاضــر المعاشــ فحسب ، وانما عن استلهام متجدد لجوهر الــتراث ، بصورة تضع الخلق الفني بالتعبير الأصيل عن واقعة ، وعن الأفق الشمولي لهذا الواقع .

ولا يأتي هذا كرد فعل يقابل الغزوات الثقافية الخارجية ، وأنما كفعل أصيل لمحتوى الفن ، بالمعنى العام والشامل ، ومن هنا كان ازدهار فن التصوير عظيما ، ومجسدا لا في فن المعمار فحسب ، بل وفي الرسوم الخاصة بالكتب وغير الكتب .

وعلــى كل ، كان للغــزو الخارجــي أثره المدمر على كافــة المستويات ، ثقافياً وفنيــاً ، وبالذات أثر الغزو الخاص بسقوط بغداد (١٢٥٨ م) على يد المغول ، وكارثة أستمرار آثار هذا الغزو للحضارة العربيــة ، لم تبــدأ إلا في وقــت متأخر قــد يرتبط بالحرب العالميــة الأولى ، أو بحملــة نابليون على مصر العربية . ولكن تاريخ النهضة العربية المعاصرة لم يرتبط عمليا ، وبشكل مباشر إلا في بداية الأربعينات من هذا القرن ، حيث كان الوعي القومي قد استعاد قواه وفعله الحضاري عامة . ومؤرخ الفن سيلاحظ ، ان أهم التجارب الفنية لم تبدأ إلا في هذه السنوات . أو قبلها قليلا . كما أن المؤرخ هذا سيرى ان بداية الرسم في العراق ، لم تبدأ إلا في هذه السنوات من العقد الرابع والخامس .

العلاقة بين الفن والمحتوى العام للأفكار السائدة :

لــن ندرســ هنــا ذلك البعــد الداخلي الخفــي المرتبط بروح الفــن ، والذي يجعــل منه بالرغم مــن حركــة الزمان ، خالداً أو قادرا علــى التجدد والنماء ، بل سنحاول ان نــؤرخ للعلاقة بين الفن والمحتوى العام للأفكار السائدة ، والحية . كما سنحاول ان نبرهن على ان صلة الفن بالإنسان هي ، قائمة في المرتبة الأولى على البعد الأجتماعي بمعناه الدقيق والعميق ، وبمعنى أخر ان الفن لايظهر كقيمــة حضارية إلا بإعتباره عاملاً من عوامل الحضارة وبرهانا عمليا مميزا بين معنى الحضارة وما يغايرها . وليس هذا ان يعني الأنسان أو المجتمعات البربرية لم تشهد فنا وفنا له سحره ونفاذ بصيرته ، وانما أقصد من هذا ان للفن بعداً أجتماعياً وأفقاً يرتبط بمجمل التصورات المتولدة من المفاهيم والعلاقات الخاصة والمتقدمة على الصعيد الروحي للإنسان ، كمخلوق جمالي أو كمخلوق يسعى الى تحقيق الجمال .

والفــن وفــق هذه الفرضية : أنعكاســ دقيق لنشاط أجتماعي عام ، ونفســي وجمالي أخيراً . أي كونــه لاينفصــل عن البعد الثقافي ، أولا ، والفني ثانياً . ولكن البعد الأخير يسهم غالبا بتطوير هذا الأنعكاســ الى محاولــة لبلورة رؤيــة أجتماعية فنية وإما تشكل أمتدادا متطــورا لها أو بديلا . ومن

هنا سندرس خصائص فن الرسم كقيمة أجتماعية وفنية في الوقت ذاته . لكن أهم قضية لابد ان تبقى حاضرة في هذه الفرضية هي ان التاريخ الواقعي ينبغي ان يبقى واضحا . أي الحفاظ على الخصائص الخارجية وعكسها من خلال الواقع الاجتماعي وبعده الفني المرتبط بعدة عوامل . وبالتالي نلاحظ ان الأسلوب الفني ، ما هو في المحصلة إلا مرآة لهذا الواقع أولاً ، وما هو إلا محاولة للتجديد في الرؤية ثانيا .

وفن الرسم في العراق ، عموماً ، محصور بين الفرضيتين السالفتين ، فهو أمام انعكاس أجتماعي ثقافي ، وأمام تعبير عن أمتداد وتطور ومحاولة لبلورة رؤية فنية بديلة . وعلى أية حال ، فأن التطور الحاصل في الرسم المعاصر في العراق ، يشكل خطوة مهمة في حركة الرسمٍ العربي المعاصر . وأن دراسة البعد الأجتماعي بحد ذاتها تكشف عن كون هذا المفهوم ليس منفصلا عن المفاهيم الأخرى ، فأنا هنا أعتمد أساسا في منهجي على دراسة العوامل المكونة للظاهرة الفنية أصلا ، وبالتالي - بعد تكّون الظاهرة - أقوم بتحليلها ومقارنتها بـ (المثال) الفني أي المثال الذي يجسد الصياغة الفنية المعاصرة .

وعلى كل فأن البعد الأجتماعي لفن الرسم يرتبط أولاً وأخيراً ، بالمحتوى العام للحضارة ولتطبيقاتهـا الجذرية . وإذا كنا سنعاني من صعوبة في البرهنة على نموذجية هذا المثال ، فأننا في الأصل لم نسعى الى ذلك ، وأنما كنا نحاول هنا ان نبين أثر العمل الأجتماعي - بكل تعقيداته - وصلته بالفن من خلال دور الفن ، ومن خلال علاقة الفنان المجددة للرؤية ، ودور الفنان المغير فكرياً ، وفنياً في التطبيق العملي .

الفن كأنعكاس إجتماعي :

ان الظروف التي مهدت للفن التشكيلي المعاصر في العقود الأولى من هذا القرن ، ارتبط بعوامل عدة مختلفة ، بيد أنها ترتبط بأسس عامة منها أرتباط (الفن) بمحتوى ثقافي جديد ظهر في بداية العقود الأولى - العقد الثالث والرابع - ولم يكن وجود الفن التشكيلي إلا ضرورة عامة أرتبطت بتلبية هذه الحاجات بهذه الفئة الأجتماعية ذات الثقافة الخاصة[١] . فبوجود (درس - مادة) للرسم في المدارس الى تأسيس معهد الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية (١٩٣٩) يكون هذا الفن قد فرض وجوداً خاصاً له بالبناء الأجتماعي وفي التكوين الثقافي المستحدث ، فالأعتراف الرسمي بهذا (الدرس) الفني يعكس لنا قضيتين :

الأولى : ان الأعتراف الرسمي أعتمد على تلبية حاجات ضرورية تدخل ضمن صلب الواقع الأجتماعي وعلاقته.

الثانية : إستجابة هذا الوسط نسبياً لهذا الفن الذي أحيا صلات الناس بالحاجات الجمالية. وعلاقة الوسط الأجتماعي بالفن لها مايبررها من صلات بالفن الشعبي وبالحرف اليدوية وما شابه ذلك . لهذا فأستجابة الفنان للموضوعات الفنية ، في هذه المرحلة من الزمان ،لم تكن استجابة خارجية، أو ذات أهداف كبرى على صعيد المحتوى الفني وأبعاده الحقيقية ، انما يمكن فهمها ومعرفة مكوناتها من خلال استجابة الفنان للتعبير عن مستوى تذوقي وثقافي

(١) مقدمات أساسية لدراسة الاسلام ، حسين مروة ، ضمن دراسات في الأسلام ، ط١ ، مجموعة من الباحثين. دار الفارابي ، بيروت و ١٩٨٠ ، ص٥٢-٥٣ .

واضـح لدى تلك الفئة من المتذوقين والمنتسبين الى رجـال الشعر والأدب والطبقات الجديدةٍ ذات النفوذ والجاه [١] . فمن خلال دراسة الاعمال المنفذة - منذ بداية هذا القرن - غالباً ماتـبرز الموضوعات المتعلقة بالمنظر الطبيعي والصور الشخصية والحياة الجامدة في مقدمة الموضوعات التي غدت شائعـة وكاشفة بالتالي عن فهم المستوى (التذوقي - والجمالي) لتلك المرحلـة من مراحـل تاريخنا الحديث . وبالفعل فأننا نلاحظ تكـرار الموضوعات بصورة تدل علـى (سكونية) الواقـع الأجتماعي وحدود رؤيتة بحدود لا تتجـاوز التأمل الخاطف والسريع للحياة مما دفع بالفنان الى رسم (المناظر ، الصور الشخصية ، الحياة الجامدة ، واستنساخ الصور ، واللوحات الجاهزة) وهذا ما حدد ، بالتأكيد من (فعالية) الفنان الأبداعية [٢] .

بلورة رؤية متقدمة :

بالرغـم مـن ان الموضوعاتٍ الأجتماعية في حدود مصطلـح (الأنعكاس) ستتكرر في أعمال الرسامـين اللاحقـين ، وغالباً ماتبدو هي السائدة ، إلا ان الأعمـال ذات الرؤية المتقدمة والفهم الموضوعي بحركة الواقع ، ستكون الأكثر تمثيلاً لحركة الرسم ، بعد منتصف العقد الرابع وحتى ثورة (١٩٥٨) .

ومحتوى هذه الرؤية جاء بعد :

- فهم الواقع ، وتجسيده بصورة تنم عن وعي فني .
- وعي فكري ، يلتزم بخلق الشخصية الفنية ، وتأصيلها .
- بالتـالي ، خلق المعادل بين تجربة الرسـام المستعارة من التجارب الأجنبية ، وواقعه و ببعد فني يشـير الى تجـارب ذات رؤية جديدة للواقع ، والحياة بمعناهـا الشمولي ، والى العملية الأبداعية بصورة خاصة . ولعل دراسة الاعمال التالية تكفي لوجود هذا الواقع الفني ، أي عمل فائق حسن عـن الموسيقيين ، وأعمـال محمود صبري الشعبية ، وبغداديات جـواد سليم ، وعمل شاكر حسن عـن الوثبـة وأعماله المستمدة من (ألف ليلة وليلة) وعمل رسول علوان (المحلة) ورسوم حافظ الدروبي للمدينة والمشاهد الشعبية المختلفة (البناؤون) مثلاً وقرى خالد الجادر ، وأعمال عطا صـبري ، الـخ . فمن خلال هذه الأعمـال نلاحظ التنوع في موضوعات الفنـان ، وأتساع رؤيته الأجتماعيـة (التـي كانت ، بلا شك ملازمة للتطور السياسـي والثقافي) وأدراكه بان الفن ليس مجـرد انعكاس سلبي للواقع ، وأنما هو- الفن - تعبير عن رؤيـة تسهم بخلقٍ تصورات مستحدثة تتجـاوز التصورات السابقة ولكن من خلال تحديد دقيق لمفهوم الأصالة أولاً ، والى مفهوم البعد الفنـي ثانيـاً . فالأصالة تعنـي بهذا المعنى : تحديد المفهوم الثقافي للعمليـة الأبداعية ، والبعد الفنـي يعنـي : تجاوز المفاهيم المدرسيـة الى مفاهيم أكثر تحرراً من المحـاكاة والأتجاهات ذات النمط التقليدي .ويرى الباحث أن تجربة جواد سليم في سياقها التاريخي والروحي ، كانت تسير في هـذا الأتجـاه تماماً و بمعنـى أدق : نجح جواد سليم في بلـورة رؤية عميقـة تستلهم الماضي ، وتدرس الحاضر من أجل فن لاينفصل عن ضمير الجماهير (ملحمة الحرية) الشجرة القتيلة

(١) أشكاليـة الأصالـة والمعاصرة ، الفكر العربي الحديـث والمعاصر صراع طبقي أم مشكل ثقافي ، د. محمد عابد الجابري ، ضمن التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ، ط٢ ، مجموعة من المؤلفين - مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٨٧ ، ص٣٦ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٣٨ .

ـ السجين السياسي ... الخ و ومن أجل فن تتوحد فيه الرؤية الجمالية بالمضمون السياسي ، على ان يؤدي هذا دور التحدي الأجتماعي ، ودور الفن وخصائصة بالمعنى الشامل. لقد نجح جواد سليم في هذا المجال ، كما نجح محمود صبري في خلق رؤية بديلة ذات توجه أحتماعي مباشر ، ملموس ، ويعتمد على الوضوح الذي يبلغ حد الأفصاح عن الأنحياز الفني ، فلقد أنحاز محمود صبري مبكراً في التعبير عن الطبقات الكادحة والتعبير بشكل صريح عن المحتوى السياسي لها . بيد ان تجربتي جواد سليم ومحمود صبري تنحازان الى خلق مناخ فني جماهيري ، مناخ فني يقوم على (الفكرة) . واذا نجح سليم في التعبير بعمق عن أفكاره فأن محمود صبري هو الآخر كرس فنه وبتعبيرية ذات خصائص قومية ، في التعبير عن فكرة أرتباط الموضوع بالشكل . أما فائق حسن ، فكما نعلم و لم يخضع الرسم الى الفلسفة ، ربما كما أرى ، أبعد الفلسفة عن الرسم لأسباب أبرزها قناعته بأن موهبته وحدها قد أرتبطت بوعيه الخاص بالرسم الواقعي : فقد حول الواقع الى مشهد أجتماعي والى علاقات وتقاليد وصور ومشاهد للحياة اليومية : الصيد ، القرية ، الحب ، وغير ذلك كثير . وأعتقد لهذا السبب أن فائق حسن أستطاع ان يؤسس قاعدةً عملية ، حرفية للرسم في العراق . وأنه نجح لهذا السبب في دعم التجارب الأخرى الأكثر تحرراً من هذا المفهوم الواقعي ، الذي أرساه هو وغيره أمثال عطا صبري وحافظ الدروبي وخالد الجادر وغيرهم . ولكن حركة الرسم لم تتوقف لدى جيل الرواد . ان الزمن يتقدم والرسامون ماعادوا أسرى المفاهيم المدرسية . ومع ان أغلب الاتجاهات في الرسم التي ظهرت في هذا العقد الصاخب لم تستمر ، ولم تتطور بالأتجاهِ ذاته الذي بدأت فيه ، إلا ان محتوى معظم هذه التجارب قد تعدد ، وسار بمنهج لايختلف كثيراً عنه إلا في بعض المشكلات التقنية ، أما المحتوى ، فإنه قد توضح أكثر فأكثر ، وصار أكثر أرتباطاً بالغايات الفنية .

× **المنهج المستخدم :** أستخدمت الباحثة في دراستها الحالية الوصف لتحليل محتوى العينة. ويقصد بهذا المنهج (وتصوير الوصف الراهن وتحديد العلاقات بين الظواهر والأتجاهات التي تسير في طريق النمو والتطور والتغير) . وتم الأستناد الى هذا المنهج لملائمته البحث. كما تم اخضاع العينة للتحليل و الوصف والتأويل . وقف خطاب نقدي وحسب سياق توجه البحث .

× **مجتمع البحث :** شمل مجتمع البحث أعمال الرسامين المعاصرين في العراق التي تعود فترتها الى جيل السبعينات من القرن العشرين حتى جيل (٢٠٠٩) من القرن الواحد والعشرين .

(١) مقدمات أساسية لدراسة الأسلام ، حسين مروة ، ص٤٠ .
(٢) أوهاج الحداثة ، د. نعيم اليافي ، ص٥٥ .
(٣) الثابت والمتحول ، ج٣ ، أدونيس. دار الساقي ، بيروت ، بلا تأريخ ، ص٢٥ .
(٤) أشكالية الأصالة والمعاصرة ، الفكر العربي الحديث والمعاصر صراع طبقي أم مشكل ثقافي ، د. محمد عابد الجابري ، ضمن التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ، ط٢ ، مجموعة من المؤلفين. مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٨٧ ، ص٥٥ .
(٥) التراث والحداثة ، د. محمد عابد الجابري ، ص١٥ .
(٦) مجلة الأداب ، العدد (١) ، سنة ١٩٥٦ ، محمود صبري / مشكلة الرسم العراقي المعاصر ، ص٦٦ ومابعدها .

× **عينـة ابحـث :** تحـددت عينة البحث بـ (٨) لوحة فنيـة انتخبت مـن المجتمع الاصلي للوقـوف علـى حجم القيـاس لسعة مساحتـه ، وأستخدمـت بأختيار قصـدي لتمثيل المرحلة الزمنية المحددة في البحث . ولعدم تكرار عمل فنان .

× **أداة البحـث :** إعتمـدت الباحثـة طريقـة الملاحظة فـاداة بحثية تحليليـة للعينة وتعني المشاهد للظواهر دون تعديل أو تغيير .

× **تحليـل العينـة :** تبنت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينة الذي يعتمد على تقصـي المعلومات بـين العناصر في اللوحة الواحدة المحتدة القيمـة المحسوسة ، المدركة داخل العمل الفني مما يسهل أدراك هذا العمل في كل أوضاعه لمعرفة خصائص وصفات الأعمال.

عزام البزاز

الوصف البصري : إتسم المنجز الفني أنموذج ـ ١ ـ أشكال بشريـة صورت بطريقة مستوحاة مـن الواقع . وترأس العمل بقعـدة أشخاص رجال . شخص واقف في اليسار من اللوحة رافعـاً يـده الى الأعلـى ، وشخصـص في الخلف منـه ، ويميل الأسلـوب الى تبسيـط الأشـكال وأختزال معظـم أجزاءها ، وأحتـل الموضوع معظـم اللوحة وأنتشر الجـزء الاكثر منه الأشخاص في الجانب الأيسـر ، وأنتشرت الالوان الحارة مع أن الخلفية كانت بالألوان الثانوية البـاردة.

التحليـل الـدلالي : إستخـدم الفنان هنا الوان منسجمة مـع البناء الشكلي ونظراً لقوة الموضوع وأحتـواءه على ديناميكية أو حركة مستمـرة فأستخدم الألوان الحارة الحمراء للتعبير عن الاثارة أو التضحية والتأثير الأنفعالي العالي ، وأراد الفنان من هذا العمل أن يوضح أبعاده ومحققاته الأساسية التي تزامنت مع أحداث ووقائع يومية . تداخلت الالوان مع بعضها البعض بطريقة التجريد ، وأحتوت ألوان بيضاء متداخلة مع الحمراء تبدأ من أعلى الى أسفل اللوحة لتدلل على أبراز بعض من أجزاء الأشخاص المختزلة واللـون السائد المسيطر على جو اللوحة لون الأثـارة العالية هو الأحمر المخفف بالابيض مـع وجود ضربـات للون الأزرق بطريقـة مربعات ومثلثـات كأنها توحي بأشـكال هندسية ووحـدات المشهـد المنجز نشاهد فية منظور بسيط حيث أن الأشـكال في اجهة اليسرى أكثر وضوح ، بينما يكثر الأختزال والتبسيط في الشكل كلما إتجهنا نحو يمين اللوحة ،

فأصبـح فضـاء اللوحـة عبارة عن ألـوان متداخلة مع بعضهـا البعض ، إحتوت علـى بعض ألوان الخلفيـة الرماديـة لكي يتحقق التـوازن وعدم فصل الموضوع عن فضاءه . ألـوان الخلفية وإثارة من الموضـوع وألوانـه بحيث جعل كتلـة الأشخاص تبرز بشكل أعلـى . يميل الأسلوب العـام لهذا المنجز الفنـي الى الأختـزال ، متجهـاً نحو تشكيل هندسـي في طبيعة تشكيل بعض الكتـل من خلال تداخل الالـوان ، بحيـث أعطانا الفنان فكرة عن الانسان لإظهار نوعاً مـن الديناميكية لأتجاهيته المستمرة في الحياة.

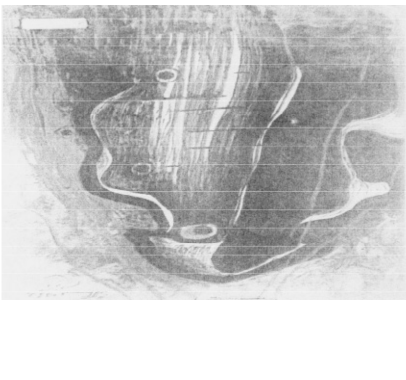
ماهود احمد...

الوصــف البصــري : أن أسلوب تكوين اللوحــة إنمــوذج ـ ٢ ـ تتجســد في أظهار شــكل فتــاة بوضعيــة الوقــوف إحتلــت الجــزء الأيســر في اللوحة حاملــة مرآة بيدهــا . حيث أحرز الشكل أهمية كبرى على هذه الجهة ، مع ترك الجزء الآخر مــن اللوحــة دون وجود كتلــة ، مع وجود قارب بعيد وأمتداد للون الصحراوي .

التحليــل الــدلالي : كانت مساحــة اللوحة تحتوي على نظم لونية توزعت بشــكل متساوٍ في كل جزء مــن أجــزاء اللوحة اللونية ، متوازية ومتقاربة في الدرجة اللونيــة وكانت ألوان التكوين بيّن الدرجات الداكنــة والالــوان البنية الفاتحة التــي أظهرت نوع من التجسيم في الشــكل ، وحددته من أعلاه الى اسفلــه ، وكانــت الألوان والملابــس أثر في إضفاء حــس وأدراك جمالي لصفة واقعيــة للشكل ، تمثل عاطفــة أقــرب الى الحزن أو الشعــور السلبي بصفة عامة وصفة حسية من خــلال الملامح أو تعابير وجههــا وهــي تنظر في المــرآة فضلاً عن الجو المغبر الــذي ولدته إنشائية الألــوان المحلية التي توحي بالصحــراء ، إنــه إنسجــام للألوان بــين الفاتح والغامق أو القــاتم ، وتجاور درجات اللــون الواحد . كالأصفــر والبني الهادئــان أعطيا للشكل قدرة على إبراز عاطفة بإتجاه مــا ، على إعتبار ان الشكل واقعــي الملامــح معبرة رغم فقــدان اللوحة التــوازن في التشكيل فجاءت هذه اللوحــة بعلاقات لونية مدروسة محققة للتصوير المعبر .

لكن فقدان جانب من صفة موازنة الكتلة مع فضاء اللوحة الذي تميّز باللون البنـي وألوان شاحبة باهتة لاتحتوي غنائية لونية ممكن أن تثير شعور بالراحة والسرور لدى المشاهد ، بالنتيجة يظهر لنا اسلــوب محقــق شكلا بوحدة غير متكاملة ومنسجمة مع الفضــاء ، تحتوي على ألوان تبدأ من القاتم الى الفــاتح لترمز الى حالة من حالات الواقع مــع أنعدام الحيوية والأثارة العالية لقلة نصوع الألوان ودرجة تشبعها وهي ألوان باهتة معبرّة .

علاء بشير...

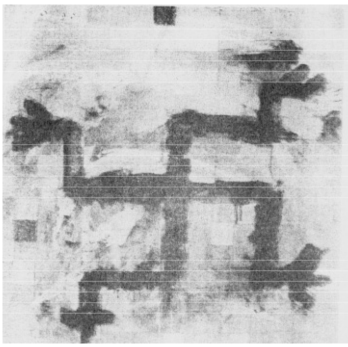


الوصــف البصري :أحتوى المنجــز الفنى أنموذج ـ ٣ ـ ألــوان مختلفة تبــدأ باللون التركــوازي الذي أحتــل اغلــب أرجــاء اللوحــة تعبر عن شــكل ما ، بطريقــة تبدأ من الأعلــى الى الأسفل حتى تصور بشكل أستطاله ، وأحتوى الشكل على خطوط بلون أبيض بصورة عمودية داخل معه قليل من الأحمر بنفــس الخطوط ذاتها ، وترك الفنان هنا مساحه قليلــة لتمثيل خلفيــة اللوحة صــورت بألوان باهتة

ترابيـة من الجانـب الأيسر وتداخل الأحمر مع اللون الترابي من الجانـب الأيمن أمتد من أعلى اللوحة الى أسفلها .

التحليل الدلالي :الألوان هنا باردة صورت بطريقة التجريد مع وجود هدف رمزي يرمي إليه الفنان من خـلال اللـون السائد كموضوع اللوحة ، معبراً عن حالة قد تكون إيجابية أو سلبية ، ووجود اللون الأبيض بخطـوط عمودية أعطت إستطاله أكثر للشكل لأنها تداخلت ضمنه وأصبحت جزءاً منه ، وداخل الفنان خطـوط حمـراء داخل الشـكل ، كأن تكون الطريقة لعـدم فصل الشكل عن الخلفيـة بحيث تكون الكتل أو الكتلـة متجانسـة مع الخلفيـة ويصبح جزء منها غير منفصـل عنها ، هذه الألوان التـي أستخدمها الفنـان وحدد بها موضوعـه المجرد من الأشكال الواقعية المحتوي على رمز في هـذه اللوحة قليلة الأثارة لأنهـا الـوان باردة لاتعبر عن قوة الحدث أو المغزى منها كان الهـدوء أو السكون لحالة ما ، ورغم برودة الألوان المتمثلة باللون الأخضر ودرجاته مابين الغامق والفاتح الذي تخلله بعض الألوان الدافئة بخطوط عموديـة مابـين الأحمر والترابي والأصفـر ساعدت على أظهار قوة تعبيرية محققـة شيء ما وتوافق في الشـكل العـام ، ورغم اعتماد الفنان على الألوان البـاردة ، الأخضر ودرجاته لم يغفل الألوان الحارة في خلفيـة اللوحة في الجهـه اليمنى إحتاج هذا اللون لزيـادة تأثير الألوان الباردة وجعـل كتلة الشكل جزء مـن الخلفية ، بهذا حقق الفنان أرتباط وثيـق بين الشكل والفضاء الذي يحيطه من خلال أظهار البناء التكوينـي الفنـي وأعطاءه توضيح فعال في رمزيتة من خلال اللون وأظهـار فعالية الألوان الباردة لتدلل على حاله قد تكون سلبية أو إيجابية وهناك رموز مجردة ومختزلة

هناء مال الله ....



الوصف البصري : تمثل السطح التكويني إنموذج ـ ٤ ـ صليب معقـوف مشابه للرموز القديمة التي ظهرت في الأواني الفخاريـة (فخاريـات سامـراء) ، حيث كانت الحركة مـن اليمين الى اليسار تجسـد باللون الأسود ، محتـلاً أغلب اللوحة بحيث كانت خلفيته باللون الترابي الباهت الذي ساد معظم الخلفية وجعلتها الفنانه بشكل مربعـات صغيرة متساوية الحجـم ، وأنتشر في الجانب الأيسـر اللون الأزرق وفيـه ضربات من اللـون الأبيض والأصفر متداخلة فيما بينها .

التحليـل الـدلالي : إستخدمـت الألوان هنـا بطريقة تجريدية تبدأ من الأصفـر الترابي المطعم بالأبيض وقليل من البرتقالي الخفيف أسفل اللوحة والأزرق المطعم بالأبيض لتخفيف من حدة اللون الأسـود المسيطر على جو اللوحة وهو شكل الصليب الـذي هو أشارة أو علامة يعبر عنها عن حالة في المجتمـع . تمركـز اللـون الأسود في الوسط وأمتـد بحركات الى الزوايا الأربعـة ليتداخل مع ألوان الخلفية ويحقق التوازن لعدم تنافر الألوان حيث أستخدمت الفنانة ألوان حارة في الوسط وألوان باردة في الخلفيـة لأبراز الشكل أكثر وقيمة أعلى .أما اللون الأسـود استخدم لتحديد الشكل وهو الصليب، وكان اللون الأسود أبرز الشكل وأعطاه عنصر سيادي وهو علامة تكون سلبية أو إيجابية .

وسماء الأغا ...

الوصف البصري : إشتملت اللوحة إنوذج ـ ٥ ـ فتاة مستلقية بألوان متعددة ، تبدأ من اللون الأحمر الخالب الى اللون الازرق والأخضر ، مع وجود قطعة بلون أسود قريبة من الفتاة في مدخل نافذة ، والموضوع صور في منتصف اللوحة مع ترك فراغات قليلة للخلفية المتماثلة بألوان باهتة بالأصفر الترابي .

التحليل الدلالي : إنتشرت الألوان في معظم أرجاء اللوحة تبدأ من الأحمر الذي سيطر على العمل بأكمله حيث أعطى قوة تركيز أعلى للمشاهد مما عبّر هذا اللون عن حالة فرح أو إثارة مشاعر عاطفية ، وتداخلت الألوان في بعضها في اللون الأزرق منتشر في أكثر من منطقة في أرجاء الموضوع ، وكانت الخلفية ذات ألوان ثانوية أو ألوان محلية تحتل جزء قليل ، وأعتمدت الفنانة هنا على إبراز الملامح الشخصية للفتاة ، وهي مستلقية بطريقة هادئة . والشكل إحتل منتصف اللوحة ، فلا نميز إختزال في أجزاء الشخصية وتفاصيلها ، بينمنا نجد قوة الألوان المستخدمة ، والجراء في حركتها وأمتداد داخل الشكل دون تردد ، مما جعل اللون يمتد من أعلى الى أسفل ليولد مع الألوان المتداخلة معه ديناميكية حسية عالية الأثارة لتعبر عن صفة الأنوثة للفتاة العربية ، فساعد هذا اللون الأحمر المنتشر على ذلك . أعطى دلالة إيجابية قوية متصاعدة الأثارة لتعبر عن عاطفة ما قريبة من الفرح ، كما نلاحظ ان الألوان زخرفية زاهية ، ونشاهد جسم المراة بدين ، وهذا يدل على الرفاهية ، ونظمت الألوان في المنجز الفني فأظهرت فعالية عالية في تكوين وجمالية بتوزيع الدرجات اللونية وفق البناء الشكلي ، متداخلة من درجة الى أخرى ووظيفة بهارمونية عالية لتعبر عن حس بأجواء ساحرة .

النتائج :

١ـ الرمز مفهوم فعال في العملية الفنية لما له من قابلية في التعبير عن المعاني بدلالة الشكل واللون

٢ـ شموليتها في كل مجالات الحياة ، فهو لم يقتصر على الكتابة والعلامات وإشارات الفنون ، بل دخل ضمن ميادين الحياة العامة .

٣ـ فعالية الرمز في العمل الفني الأبداعي يعتمد على التراكم التجريبي للفنان بخلاف العفوية ، حتى يطابق دلالية متطلبات فكر زمانه .

٤ـ من أخصب المصادر الرمزية هي التراث القديم ، بأعتبار أن مجمل الفنون القديمة رموز.

٥ـ هناك وظيفة بلاغية لدلالة اللون من قبل الفنان الى المتلقي إما إن تكون غايتها بلاغ جمالي يخاطب الحس البصري وذلك هو التجريد ، أو دلالات أصولها من دوافع إنفعالية .

٦ـ يبقى المصدر الأساسي والفعال الرموز والدلالات للون ، هو الطبيعة ، وهذا ما أكده مجمل الفلاسفة القدماء والمعاصرين والفنانين التشكيليين .

٧ـ للون دلالة إستماها الأنسان الأول من خلال أحتكاكه مع الطبيعة وتطور وأصبح رمزاً مع تطور

الوعي الأنساني ، فدخل كلغة رمزية في الأشارات حيث الملابس والرايات وغيرها من الأمور .

٨. اللــون جانــب مؤثر في إنفعالات الأنسان الذاتية وتلك هــي التي تحدد دلالة اللون . ولذلك لاتوجد ثباتية في دلالتة من فرد الى أخر في كل زمان ومكان .

٩. حلّ اللون محل الشكل في الفنون المعاصرة ، ليعطي إنطباع بالحركة بسبب تأثير درجة لونية على أخــرى فيدخل الهرمون ، فأصبحت العلاقات اللونية تؤثر على إحساسات بصر المتلقي وكأنها أنغام موسيقية .

١٠. إستلهم الفنان العراقي المعاصر ، رموزه ودلالتها من مصادر عدة وهي :

أ . الموروث الشعبي والتراث الفلكلوري . ب . موروث وادي الرافدين والأسلامي .

بينما أستلهم ألوانه ودلالتها من المصادر التالية :

أ . الألوان الموجودة في الفنون الشعبية حيث الملابس والسجاد وبعض الأدوات ذات الأستعمال اليومي .. أي الفلكلور .

ب . ألوان الطبيعة المحلية ، الصحراء ، الأهوار .

ج . الألوان المستمدة من الفلسفة الأسلامية ومنها الشعر والقرآن والأخر جاء من الفنون الأسلامية حيث الزخرفة المجردة والقباب الأسلامية ، والخزف الأسلامي وما الى ذلك .

الأستنتاجات :

١. اللــون متغــير في دلالته الى الأخر ، حيث يعتمد على دواخله وأنفعالاتــه الداخلية مع نفسه أو مع الواقع .

٢. الطبيعــة لعبت دور مهــم في ظهور ألوان أستخدمه الفنان للتعبيرعما في داخله لأنجاز عمل فني رائع .

٣. آداء اللــون وأنواعــه وتعــدد الأساليــب المستخــدم بها الى ظهــور مدارس كثــيرة فنية تغيرت في إستخدامها للون ، وكلاً لها نظرة خاصة كالمدرسة (التعبيرية ، التجريدية ، الرمزية) .

٤. إستلهم الفنان ألوانه ورموزها ودلالتها من الطبيعة ، إضافة الى ذلك ، كان للحضارات الأسلامية والفلكلور الشعبي دور في إظهار ملامح جديدة للون وعديدة ساعدت على تنوع إستخدام الألوان .

المصادر حسب ماورد في متن البحث

١. د. فهمي جدعان ، نظرية التراث.

٢. التراث والتجديد ، ط١ ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨١.

٣. د. حسن حنفي ، التراث والحداثة ، ط١ .

٤. د. محمد عابد الجابري . مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٩١.

٥. د. نعيم اليافي ، أوهاج الحداثة ، دراسة في القصيدة المعاصرة ، أتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٣.

٦. مقدمــات أساسيــة لدراســة الأســلام ، حسين مروة ، ضمن دراسات في الإســلام ، ط١ ، مجموعة من الباحثــين . دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٨٠.

٧ . إشكاليــة الأصالــة والمعاصــرة ، الفكــر العربي الحديث والمعاصــر ، صراع طبقي أم مشــكل ثقافي . د. محمد الجابــري ، ضمن التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ، ط٢ ، مجموعة من المؤلفين . مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٨٧ .

٨ ـ الثابت والمتحول ، ج٣ ، أدونيس . دار الساقي ، بيروت ، بلا تأريخ.

٩ . مجلة الآداب العدد (١) ، سنة ١٩٥٦ ، محمود صبري / مشكلة الرسم العراقي المعاصر .

تقنيات صب التماثيل البرونزية في العراق القديم

دراسة تحليلية

د. نزار عبد اللطيف أحمد ..... م. م أمجد سعيد مصطفى

الملخص

مما لاشك فيه أن النحات السومري على الرغم من إبداعاته الفنية وإمكانياته المتميزة في مجال النحت على الحجر، إلا أنه لن يرتقي إلى التعبير الحقيقي عن رؤيته وطموحاته الفنيــة إلا من خلال استخدامه مادة تعتمد على تقنية عُدّت مبتكرة في مجال النحت لم تكـن معهـودة من قبل التـي أصبحت فيما بعـد عاملاً مساعداً ومهمـاً في تحقيق هدفه ورؤيتـه الجماليـة التي طالما طمح إلى تحقيقها وصولاً بهـا إلى أعمال نحتية أكثر جدية وواقعيــة من مــادة الحجر، كما إنه عبر مــن خلالها عن شخصيته الفنيــة والإبداعية، استطـاع أن يوظف هذه المادة التي لا تخلو مـن المشاكل في تحقيق ما لم يستطع تحقيقه مـن نحت على الحجر. هذه المـادة هي سبيكة البرونز التي منحتـه خصوصيتها مجالاً واسعـاً وحريــة كاملة تتوافق مــع طموحه في تجسيــد رؤيته الفنيــة والجمالية ومقدرته بالسيطرة على كل مادة وتطويعها.

إن لهـذه المعـادن تقنية خاصة في تنقيتها وصهرها ،ولا يخفـى علينا أن أي خلل في تقنية التنقيــة أو أي اختلاف تشكل حالة سلبية تظهــر بشكل واضح على النموذج النحتي بعد الصب بفترات متباعدة.

حرصـ الفنــان السومــري علــى تدوين تجاربــه المتعلقــة باستخلاص سبيكــة البرونز بنصوص مسمارية تتعلق بالنسب المئوية التي تدخل في عملية تكوين السبيكة. إذن لابد مــن أن فناني العراق القديم في العصور اللاحقــة قد أفادوا من هذه النصوص وعملوا علــى تطوير عمليــة استخلاص سبيكة البرونز. ويبدو ذلك واضحــاً عبر ما تركه هؤلاء الفنانين من أعمال جبارة وعملاقة من الناحيتين التقنية والإبداعية .

تضمن البحث ثلاثة فصول، اشتمل الفصل الأول على منهجية البحث العلمي. أما الفصل الثـاني فقد تحدد بالإطار النظري المتكون من خمسـة مباحث اعتمدها الباحث ليعطي دلالات واضحـة على تقنية صب البرونز وتوابعها. أما الفصل الثالث فإنه تضمن تحليل النمـاذج المنتخبة للفنان العصر السومري والأكدي والبابلي والآشوري ودراسة المظاهر التي حصلت نتيجة تقنية الصب، وأخيرا فقد اشتمل البحث على النتائج والاستنتاجات التـي ظهرت نتيجة التحليل و مـن ثم التوصيات والمصادر العربيـة والأجنبية والنماذج المنتخبة وملخص البحث باللغة الإنكليزية.

ABSTRACT

It is no doubt that though the artistic creativity and the distinctive capabilities of the Sumerian sculpture in the field of engraving on stone، but he could not convey the real expression of his vision and his artistic amb - tion only through using materials that depend a tec - nology considered as invented and unprecedented in sculpture، which later on became an important and supporting factor in achieving his aim and his aesthetic vision which he sought to reach sculpting works made of stone more serious and more actual. And through these works he expressed his creative artistic persona - ity. He could employ this material، the bronze which is not free problems، to achieve what he could not achieve on stone before. Bronze ingot with its characteristics gave the Sumerian sculpture a wide space and full li - erty that accord with his ambitions in accomplishing the best. The characteristics of this material motivated him to artistic works were subject to high technology of molding through which he could free himself from the barriers of stone characteristics. So he never hesitated in embodying sculpting works characterized with r - ality represented in، generally، freedom in moving the .hands، the legs and the body

الفصل الأول : منهجية البحث

مشكلة البحث: تنحصر مشكلة البحث بالظواهر السلبية المتمثلة بالتآكل الظاهر على بعض القطع النحتية البرونزية التي حصلت نتيجة تقنية الصب. هذه القطع المعتمدة في البحث مكتشفة في العراق العائدة للعصر السومري والعصور اللاحقة (الأكدي والبابلي والآشوري) التي بدت معظم قطعها بحالة جيدة وكفاءة فنية وإبداع عال وجودة في التنفيذ. لذا استوجب علينا أن نقف عند هذه الظواهر حتى يتسنى لنا تحديد المعايير المتّبعة في تقنية صب سبيكة البرونز ومناقشة الآتي:
البحث في التحولات الجديدة المرتبطة بنظم المعلومات الخاصة بتقنية صب السبيكة الرائدة بين مواد النحت الأخرى. فضلا عن قلة الخبرة المسببة لبعض سلبيات التقنية؟

أهداف البحث: يهدف البحث إلى التعرف على آليات وتقنيات صب البرونز .

أهمية البحث : تسليط الضوء على التطورات التي حصلت على تقنيات الصب عبر نماذج نحتية منتخبة لعصور متعاقبة في العراق القديم .

حدود البحث

الحدود المكانية: حضارة وادي الرافدين (سومر، أكد، بابل، وآشور).
الحدود الزمانية: من العصر السومري امتدادا إلى العصر الآشوري.
الحدود الموضوعية: تقنية صب المنحوتات البرونزية المكتشفة في العراق القديم.
الحدود البشرية: نحات العراق القديم.

تحديد المصطلحات

١. التقنية Techinque : ورد تعريف التقنية في (Encyclopedia of World Art) كل إنتاج يتطلب تقنية، وتتكون التقنية من عمليات يدوية وآلية متعددة، تتعامل مع المواد الأولية لتشكيل المادة الأولية وتنظيمها بما يلبي أهداف فنية محددة[١].
٢. الصب Casting : تستعمل تقنية الصب لإنتاج الأعمال الفنية من المعادن وأهمها معدن البرونز، وهناك نوعان رئيسان من أنواع الصب، هما الصلد والمجوف لإنجاز الأعمال النحتية البرونزية الكبيرة (النصبية) ولأسباب اقتصادية يكون الصب الصلد غير عملي[٢].
٣. البرونز Bronze :يطلق على سبائك النحاس والقصدير تسمية البرونز، وقد تصل نسبة فلز القصدير فيها حتى ٢٠٪، ومع أن سبائك البرونز أكثر صلادة من النحاس إلا أنها جيدة التشغيل، تأخذ الشكل المطلوب جيداً عند السباكة، وهذا يرجع إلى قلة انكماشه الحجمي الذي يكون بحدود (٨, ١٪-٦, ٠٪)[٣].
٤. البوتقة: عادة تصنع من مادة الكرانيت الأسود ونوع خاص من الطينة ومقاسات مختلفة وعند رفعها من الفرن تستعمل ملاقط خاصة مصنوعة من المعدن مناسبة لحجمها[٤].

1 Encyclopedia of World Art, Vol. XIII, McGraw-Hill Book, Co., Landon, 1967, P.965.

2 McGraw-Hill, Dictionary of Art, Vol. 1, Landon, 1969, PP.512, 514.

٣ الطائي، عبد حيدر، خواص المواد الهندسية، دار الحكمة للنشر، ١٩٨٧، ص٥٥.

٤ كيت، روبرت، صنع النماذج والسبائك، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١، ص٤٦.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: أهمية المعادن واستخدامها

يرجح معظم الباحثين إن العراقيين القدماء كانوا سباقين في بناء الحضارة الإنسانية وتميزوا عن أقرانهم في مختلف الاتجاهات الحياتية كالأدب والصناعات وغيرها. ومن أبرز هذه الصناعات هي تعدين المعادن وسباكتها، لكونها تتمتع بخاصية الديمومة وتمثلت « بصناعة الأدوات المنزلية والزراعية. لقد كان استعمال هذه الأدوات في الحياة اليومية في المجتمع المدني، الدافع لتسمية هذا العصر بعصر المعادن وهي تبدأ في العراق في أوائل الألف الرابع ق.م «[٥]. لقد كان الفنان السومري سباقاً في صناعة المعادن وقد استغلها النحات العراقي في عمل النماذج النحتية. وهذه النماذج المكتشفة من العراق القديم خير دليل على ذلك. وما يؤكد قدمها هو أنها « تعود إلى حوالي ٣٥٠٠ ق.م وتشير إلى وجود تكنولوجيا متطورة جداً بالنسبة لصناعة النحاس واختزاله من خاماته وصهره قبل أو بعد تحويله إلى سبائك «[٦]. وقد وجه الفنان جل اهتمامه وإبداعاته وتطلعاته الفنية إلى التحرر من نظم العلاقات الشكلية التي كانت سائدة آنذاك والمقتصرة على مادة الحجر، لذا نرى إن هذا التطور الفكري يشير إلى أن هذه الأسباب أدت « إلى استخدام طريقة ثانية لإنتاج النحت المجسم، هي فن النحت بالبرونز وهي الطريقة التي ظفرت باهتمامٍ خاص «[٧].

إن قيمة سبيكة البرونز الجمالية تفوق القيمة الجمالية للحجر وأقل تعرضاً للتلف منه وأطول عمراً، وللسبيكة خصائص فنية تدخل في مجال الإبداع. وتفتقر هذه التقنية الى مادة الحجر وهذا دليل على أن « الكنوز التي اكتشفت في طبقات عصر فجر السلالاتٍ بالمواقع السومرية تدل على قدرة المختصين في عمليات التعدين. ويشكل صانعوا المعادن صنفاً لوحدهم كانت خدماتهم ذات طلب شديد آنذاك«[٨]، ومنهم النحاتٍ العراقي الذي اكتسبت أعماله شهرة واسعة لما بلغته من تجسيد حالة متقدمة ومتطورة جداً في مجال تقنية صب التماثيل البرونزية استمرت أسسها إلى وقتنا المعاصر.

المبحث الثاني: إعداد سبيكة البرونز

تطور البنية الفكرية لدى فنان العراق القديم تمخض عن تحقيق تحولاً جديداً في نظم العلاقات الشكلية والمادية، ويعد هذا التحول الخطوة الأولى للولوج إلى عالم التعدين متحدياً كل المخاطر المترتبة على ذلك، لغرض الوصول إلى ما هو أفضل، فقد استطاع أن يضع يده على المواد الخام التي يتم من خلالها صنع سبيكة البرونز وهذه المواد الخام هي النحاس والقصدير، ويتميز معدن النحاس عن المعادن الأخرى بأنه « فلز طري ذو لون أحمر وبوزنه النوعي وقابليته للسحب والطرق«[٩] فيما لو استعمل لوحده من دون تصدير. ويوجد في الطبيعة على شكل « كاربونات أو سليكات أوٍ أوكسيدات واستورده السومريون على شكل كاربونات النحاس... وغالباً ما يحصل عليه ملحوظاً

٥ الجادر، وليد، صناعة التعدين موسوعة حضارة العراق، ج٢، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥، ص٢٣٩.

٦ حبة، فرج، الكيمياء في العراق القديم، مجلة سومر، مجلد ٢٥، بغداد، ١٩٦٩، ص١١٢.

٧ مورتكارت، أنطون، الفن في العراق القديم، ترجمة: عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥، ص٩٦.

٨ ليفي، مارتن، الكيمياء والتكنولوجيا في وادي الرافدين، ترجمة: محمود المياحي وجواد سلمان، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٦١.

٩ حلمي، محمد عز الدين، علم المعادن، ط١، القاهرة، ١٩٦٤، ص٢٤٢.

مـع الشوائب والأتربة والرواسب المعدنية ويتم تحويله إلى أوكسيد النحاس بوساطة الأكسدة داخل أفران خاصة «[١٠] ويدخل النحاس كمادة أساسية في الحصول على « سبيكة البرونز عند خلطه مع الزنك أو القصدير «[١١] فقد استخدم الإنسان البرونز منذ القدم في العراق القديم معتمدا « على مزج المعادن للحصول على معادن جديدة مثل سبيكة البرونز «[١٢] و يتم ذلك وكما هو معروف عبر مزج النحاس مع إضافة نسبة محددة من القصدير عن طريق صهرها بدرجات حرارة معينة. مما يزيدهـا قوة وصلابة. وهذا يعني أن العراقيين القدماء كانوا يعرفون الكثير عن التعدين وأصبحت لديهم خبرة جيدة من خلال التجارب التي تعد دليلاً واضحاً على معرفتهم بهذه المعادن. واكتسبوا مهـارة في تقنيـة تنقية المعادن من الشوائب المؤثرة على خواصـه الطبيعية. والباحث الفرد دوكلس يؤكـد « وجـود التعدين في أور منذ عام ٣٥٠٠ ق.م الذي انتشر بعد ذلك إلى أوربا ومصر «[١٣] فقد استغله الفنان السومري وأبدع في صب التماثيل البرونزية (كالعربة السومرية) التي تعد خير دليل علـى هذه التجربة المبتكرة نتيجة جهود مضنية للفنـان بذلها في تحضير هذه السبيكة المتكونة من أكثر من مادة. وتعتمد كل مادة على تقنية معينة في تنقيتها من الشوائب كالنحاس والقصدير وهما المادتان الأساسيتان في تكوين السبيكة التي تعتمد كلٌ منها على نسبة مئوية ثابتة.

المبحث الثالث: الأفران والبواتق والوقود

١. الأفران: بعد معرفتنا بتوصل السومريين مزاولة عملية التعدين لسد حاجاته المحلية اعطى هذا إشارة واضحة الى وجود أفران (كور) ذات تصاميم منفذة على أساس علمي، وهذا ليس بالعسير علـى العراقي القديم. فقد تمكـن من احتباس درجات حرارة عالية تكفـي لصهر المعادن المختلفة « ومـن المعروف أن كـورة التسخين الخاصة بإذابة المعادن... كانت تتكـون من طبقتين، في الطبقة السفلـى كان موضع إشعال النار (الوقود) وفي الطبقة الثانية يوضع خام المعدن. وهذه الكور أقرب شبه بالكور المستخدمة حاليا، وسبق اكتشاف أربع عشرة كورة خاصة في أور كلها من عصر الوركاء أي حـدود نهايـات الألف الرابع ق.م «[١٤]، هـذا فضلاً عما اكتشف من نصوص مسمارية أعطت حقيقـة كاملة ودقيقة على وجـود تخصص عالي المستوى ومعرفة بنـاءة في مجال صناعة الأفران أدت إلى استحـداث أفـران « قادرة علـى تطوير درجة الحرارة إلى ١١٠٠ درجـة مئوية «[١٥] تكفي لصهر سبيكة البرونز.

٢. البواتق : تعد البواتق من المستلزمات الأساسية في عملية صهر وصب المعادن وقد استخدمت في حضارة وادي الرافدين مع البدايات الأولى للتعدين. وقد تم اكتشاف « شظايا بوتقة طينية تحتوي على الفحم النباتي والنحاس والقصدير التي يمتد تاريخها إلى حوالي ٣٠٠٠ ق.م «[١٦]، ونستدل من

١٠ الأحمد، سامي سعيد، المستعمرات الآشورية في آسيا الصغرى، مجلة سومر، ١٩٧٧، ج٣٣ ص٧٢.

١١ الزكوم، مهدي ناجي، الكيمياء العناصر الانتقالية، بغداد، ١٩٨١، ص١٢٩.

١٢ المختار، فريال داؤود عبدالخالق، الأشكال الآدمية والحيوانية المجسمة في الفن العربي الإسلامي (دراسة أثرية فنية)، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، ٢٠٠٢، ص١٥٦.

١٣ لوكاس، الفرد، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، دار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٤٥، ص٣٥٤.

١٤ الجادر، وليد، المصدر السابق، ص٢٤٧.

١٥ ليفي، مارتن، المصدر السابق، ص٦٤.

١٦ المصدر نفسه، ص٢٦٧.

شكل الشظايا وحجمها إلى صغر حجم البوتقة. وهذا يدعونا إلى القول بأن هذه التماثيل « اتسمت بمحدودية وثبات حجومها مما اضطر النحات إلى الالتزام بصب تماثيله بحجوم صغيرة«[١٧] وحتى في الفترات التي تلت الفترة السومرية فقد تم العثور على تماثيل تعود للعصر الأكدي والبابلي والآشوري وهي بأحجام صغيرة. كما سنلاحظ ذلك بالنماذج المنتخبة لاحقاً.

٣. الوقود : بطبيعة الحال إن الأفران آنفة الذكر تحتاج إلى مصدر حراري يكفي لصهر المعادن، والمعروف عن المصادر آنذاك إنها محدودة لا تتعدى الفحم والخشب الجاف وربما الزيوت. وتتطلب الأفران آنفة الذكر استمرار حالة التوهج الحراري حتى تصل درجات حرارة الانصهار التي يتطلبها كل معدن. ويتم ذلك عن طريق دفع الأوكسجين إلى داخل الموقد حيث « كانت هذه العملية مألوفة آنذاك وبأسلوبين هما النفخ بواسطة المنفاخ الجلدي المزود بأنابيب فخارية، والنفخ بواسطة الفحم وذلك من أجل تزويد النار بمزيد من الأوكسجين اللازم للاشتعال ومن ثم رفع درجة الحرارة «[١٨] التي يتم بها انصهار المعدن. والنصوص المسمارية التي نقشت على أحد الرقم الطينية لبلاد وادي الرافدين حيث يتضمن النقش « طلباً للحصول على جلد الماعز لاستعماله في صناعة المنفاخ لتخدم سباك البرونز «[١٩]. وقد شاع استعمال هذه التقنية البسيطة في ذلك العهد حتى في مصر التي عثر فيها على آثار تجسد كيفية استعمال طريقة دفع الهواء عن طريق النفخ بواسطة الفم إلى جانب استعمال المنفاخ الجلدي الذي يعمل على دفع أكبر كمية من النفخ بالفم[٢٠(×)].

المبحث الرابع: القوالب

إن بدايات صنع القوالب في العراق القديم، فقد كانت محددة جداً وتتمثل بالبساطة ومعظمها ذات وجه واحد (بارز أو نافر وفي بعض الأحيان مجسم) وهناك دلالات تشير إلى أن السباكين كانوا يعملون على « حفر الشكل التقريبي للشكل في قطعة حجرية من الحجر الرملي «[٢١] وقد اقتصر ذلك على صناعة الفؤوس أو الأسلحة وما شابه ذلك. لكن من خلال التجارب والممارسات التي قام بها النحات السومري في هذا المجال، فقد كان الزمن كفيلاً بتطوير هذه التقنية وولوجه إلى عالم صب المعادن. فقد كانت بحق ثورة خلقت جيلا جديدا من التقنيات تعتمد على تعددية قطع قالب العمل الواحد ونوع المادة المصنوع منها مستفيداً بذلك من خبرة السباكين بالتعرف على المادة التي تتحمل درجات حرارة عالية. وهذه عبارة عن « طينة الصلصال الملائمة في عمل القوالب«[٢٢] لخصوصيتها في تحمل درجات حرارة عالية[٢٣(×)]. وشاع إتباع هذه المادة في صنع القوالب المتكونة من قطع عدة بشكل واسع ومستمر حيث تشير المكتشفات الآثارية إلى رائدية هذه التقنية في العراق

---

١٧ العيساوي، عباس، المصدر السابق، ص٢٨.

١٨ الجادر، وليد، المصدر السابق، ص٢٤٦.

١٩ هودجز، هنري، التقنية في العالم القديم، ترجمة: رندة قاقيش، الدار العربية للنشر، عمان، ١٩٨٨، ص١٣٤.

٢٠ (×) أنظر: جوهز، هنري، المصدر السابق، ص٧٤-١٤٣.

٢١ هوجز، هنري، المصدر السابق، ص٧٣.

٢٢ العيساوي، عباس، المصدر السابق، ص١٥.

٢٣ (×) المصدر نفسه.

القديم دون شك من خلال ما عثر عليه « في مقبرة سلالة أور الأولى على قوالب ذات ثلاث أو أربع قطع قيد الاستعمال وقالب من حجر الرمل لصب البرونز والنحاس حدود ٣٠٠٠ ق.م في حين عثر على قالب كان يستعمل لصب البرونز في (تبة كورة) مؤرخ في أواسط الألف الثالث ق.م »[٢٤]. وهذا لن يأتي من فراغ وإنما هو نمو البنية الفكرية لدى النحات السومري الذي تجاوز عصره بآلاف السنين جعله أن يصل إلى هذا الإنجاز الرائع المبدع الفريد. ولازالت هذه التقنية يزاولها النحاتون إلى وقتنا الحاضر.

المبحث الخامس: المنحوتات البرونزية بطريقة الشمع المفقود

تمت قديما سباكة المنحوتات البرونزية بعمل حشوه داخلية لأنموذج نحتي من الشمع المطلوب صبه بسبيكة البرونز ويغلف من الخارج بمادة متكونة من طينة الصلصال ومن ثم يتم حرقها بالفرن الحراري للعمل على إذابة الشمع والتخلص منه نهائيا. وكما هو معروف وشائع إن طريقة الصب بالشمع تتكون من الخطوات التي اعتمدها النحاتون في صب سبيكة البرونز وهي تقتصر على:

« ١. عمل الأنموذج الأصلي للموضوع النحتي.
٢. عمل قالب.
٣. عمل أنموذج من الشمع (مرحلة التشميع).
٤. عمل قنوات الصب والتنفيس ونماذج الشمع المنصهر.
٥. عمل غلاف بمادة مقاومة للحرارة.
٦. التسخين والحرق.
٧. السباكة بالبرونز "[٢٥].

بطبيعة الحال إن هذه الخطوات مجتمعة لا تخلو من الخطورة والتعقيد وتتطلب الدقة والحذر والصبر، لكونها تحتاج إلى وقت أطول من أي عملية نحت أخرى.

إن ما جاء به (سيتون لويد) في كتابه آثار بلاد الرافدين بحق أنموذج (العربة) الذي عثر عليه في « تل أجرب هوأنموذج مصغر لعربة تجرها أربعة حمير يسوقها رجل ملتح ولهذا العمل أهمية خاصة من الناحية التقنية، لأنه دليل سباكة ما يسمى(بالشمع المفقود) التي ظهرت لأول مرة »[٢٦] في بلاد سومر ولكن أود أن أقول هنا إن ما ظهر من سلبيات وتآكلات على العربة والمتصارعين لم تكن نتيجة تفاعلات جوية، وإنما ظهرت نتيجة قصور في تقنية تنقية المعادن أو في النسب المئوية أو في المادة المذابة (كالقار أو الشحم)، لأنها لو حصلت نتيجة التفاعلات الجوية لأصبحت جميع النماذج المكتشفة تحمل المظاهر السلبية نفسها لكون جميعها كانت مطمورة تحت الأرض. وفي أنموذج العربة لا يوجد ما يشير إلى أن الفنان استخدم الشمع لأنه لا يوجد مساحة ولو صغيرة نظيفة تتوافق مع خصائص الشمع، أو التنقية بشكل جيد. وما يعزز ذلك هو أن هذا الأنموذج الصغير الحجم نفذا بطريقة الصب الصلد. إلا أن الفنان السومري انطلق بكل جدارة ، ليحقق رؤيته الفنية والجمالية التي افتقدها في مادة الحجر. لذا نرى إن « التماثيل المصبوبة بالبرونز

٢٤ المصدر نفسه.
٢٥ هادي، حمزة كاظم، تطور تقنيات عمل قوالب النحت، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٨٩، ص٨٥.
٢٦ لويد، سيتون، المصدر السابق، ص١٤٢.

لم يواجه النحات مثل هذه العقبات، لذلك نراه قد انطلق بحركات أقرب ما تكون إلى الطبيعة، وقد تحررت الأيدي والأرجل من كتلة المادة «[٢٧]. ففي النماذج اللاحقة للفترة السومرية نلاحظ أن السطوح الناعمة الملمس تشير إلى أن هناك تراكم خبرة حصلت نتيجة التجربة المستمرة التي توارثتها العصور المتعاقبة التي سادت بلاد وادي الرافدين وخلفت أعمالاً فنية ذات مستوى عال ليس في المجال الفني فحسب وإنما في تقنية الصب التي أصبحت « مألوفة عند السومريين والأكديين والبابليين والآشوريين على وفق أساليب وتنظيمات متطورة ودقيقة «[٢٨]. تمخضت عن تجربة وممارسة طويلة خضعت لنضوج فكري متطور بإبداع فني عالي التقنية.

الفصل الثالث: دراسة وتحليل النماذج النحتية البرونزية المنتخبة

تم في هذا الفصل دراسة بعض النماذج النحتية البرونزية المنتخبة من الفن العراقي القديم وتحليلها التي تعطي دلالات واضحة على الإبداع والتطور لتقنية صب البرونز عبر تعاقب العصور فضلا عن الإفادة من خبرات الآخرين والعمل على تطويرها.

الأنموذج رقم (١) عربة سومرية من تل أجرب ٢٦٠٠ ق.م

لخصوصية البرونز وميزات خواصه التي تفتقر إليها مادة الحجر والخشب منحت مجالاً واسعاً للنحات السومري لينطلق عبرها في التعبير عن رغباته وميوله بكل حرية ليحقق به ما ينسجم مع رؤيته وأهدافه الفنية وطموحه نحو تحقيق الأفضل ليرتقي بها إلى المضمون والقيمة الجمالية والواقعية عن طريق المنظومة الحركية المقتصرة على تحرير اليدين والأرجل من الكتلة، حيث لمسنا في هذه الخاصية قراءات تتقارب من الواقع ومحاكاته سواء أكان في نحت جسم الإنسان أم الحيوان على السواء بتقنية حديثة لم تكن معهودة مسبقا قبل السومريين.

ففي أنموذج العربة السومرية التي عثر عليها في معبد (شارة) في تل أجرب بحدود (٢٦٠٠ ق.م) نلاحظ أن هناك إشارات ودلائل بينة تتعلق بإزاحة مادة وإحلال مادة أخرى تخضع لتقنية صب جريئة تمثل الريادة في هذه التجربة الجديدة وحديثة الولادة في حياة الفنان السومري. وهذا النمط الفني من التحول التقني الذي يتسم بالإبداع يهدف إلى تحقيق ذائقيته الجمالية السامية في محاكاة الطبيعة. وعلى الرغم من صغر حجم هذا العمل لكنه يعد « إنجازا فنيا مدهشا لا

٢٧ مظلوم، طارق، النحت في عصر فجر السلالات، حضارة العراق، ج٤، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٥، ص٣٠.

٢٨ الجادر، وليد، المصدر السابق، ص١٤١.

يتجـاوز ارتفاعـه السبعة سنتمـترات ومللمترين «[٢٩]، ومع فقد تمكن الفنـان من السيطرة على المـادة وتوظيفهـا بالشكل الذي يتوافق مـع رؤيته الفنية ومقدرته على تجـاوز الصعوبات بخوض تجربة ناجحة نوعاً ما من حيث التنفيذ، لكن ظهرت بعد مرور أزمان طويلة قصور في التعامل مع هكـذا تقنية مستحدثة وهذا لابد منه، فقد وجد هذا القصـور من التدقيق والتحليل في تفاصيل الأنمـوذج بمجمـل سطوحـه قراءات واضحـة تكشف عن خلـل في تقنية تنقية المعـادن وليس في التنفيذ تتمثل بحالات التآكل البنية على مجمل سطوح الأنموذج. وبطبيعة الحال يكتسب الأنموذج سطوحاً تتسم بخشونة الملمس مما ينعكس ذلك على قيمتها التقنية وليس الفنية. مما لاشك فيه إن عدم تنقية المعدن من الشوائب بشكلٍ جيدٍ يجعل من سبيكة البرونز ليست لها خاصية مقاومة الظروف الطبيعية. وهذا بلاشك منالاً سهلاً يؤدي إلى أكسدتها مظهرا على شكل حبيبات تؤدي إلى نخـر الأنمـوذج واندثـاره إذا لم يتم عليه الصيانة والعمل على وفق التـآكل لكن مع هذا فقد سجـل تجربة تعد رائدة لم تكن معهودة سابقاً واستطاع بهذه التقنية أن يوصل رسالته بكل جرأة ويسجل تاريخاً حافلاً بالمنجزات الإبداعية.

الأنموذج رقم (٢)
رأس الملك الأكدي نرام سين

لتقنية صـب البرونـز بالشمع المفقـود دور كبير وفعـال وذات حضور متميز في الفـن الأكدي، لما اتسمـت به أعمال الفنـان الأكدي من حسن أداءٍ في إتباع تقنية تقترن بالجودة والدقة وأكثر تقدماً وتطوراً من الفن السومري الرائد في هذا المجال. وبشـكل بديهي لا يقبل الشك يعود جانب من هذا التميز في هـذه التقنية إلى الأسـس العلمية التي اعتمدهـا الفنـان السومـري في تحضـير سبيكة البرونـز وصبها، حيـث استطاع الفنـان الأكدي أن يضـع يـده على مـا خلفـه الفنـان السومري من أعمـال نحتيـة برونزية ونصوص مسمارية اعتمدهـا كوثائـق أصلية صبّ جـلّ اهتمامه بها خاصـة تلك التي تتعلق بنسب المعادن التي تتكـون منها سبيكة البرونز. وهي كالتي عثر عليها المنقبون في المواقع السومرية كما مر ذلك سابقاً.

من خلالٍ ما يبدو من مظاهر على النماذج النحتية البرونزية للعصر الأكدي أن هناك تقدماً ملحوظـاً أحرزه الفنان الأكدي في تقنية صب البرونز الذي بات واضحاً على مجمل النماذج. ومن أبزر النماذج التي تعطينا قراءات عالية الدقة على براعة الفنان الأكدي في تقنية الصب بطريقـة الشمع المفقـود. هو رأس الملك (نرام سن) ذو الحجـم الطبيعي وهذه القراءات لها

٢٩ مورتكارت، انطون، المصدر السابق، ص١٠٠.

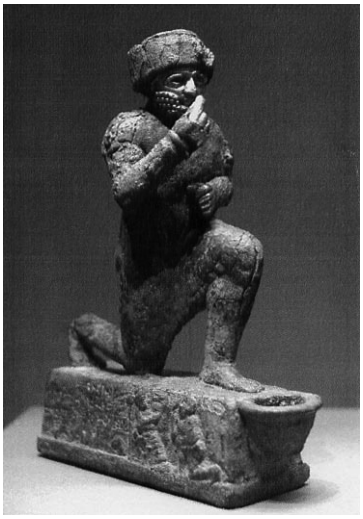
دلالات واضحة على أن هذا الفنان قد أجاد تقنية صب التماثيل البرونزية بطريقة الشمع المفقود حيث يبدو ذلك واضحاً من خلال المظاهر الجلية على مجمل سطوح هذا الأنموذج التي اتسمت بجمالية فائقة تعكس المدى التقني الذي توصل إليه الفنان الأكدي في تنفيذ أعماله البرونزية وهذه الدلالات تشير بشكل واضح على تبني مادة الشمع في تحقيق سمات جمالية لا يمكن تحقيقها إلا من مادة الشمع. وهذا ما أكدته فعلاً مجمل سطوح هذا الإنجاز المتمثلة بتقنية تخضع لأسس علمية اعتمدها بإمكانية وفكر متطور متجاوزاً فيها الأخطاء التي ارتكبها الفنان السومري، فقد اتخذ من الخبرة والتجربة طريقاً للوصول إلى عمل قالب يتكون من قطع عدة واتخاذ كل الوسائل العلمية التي تؤدي إلى إنجاح العمل متحدياً كل المخاطر التي من الممكن حصولها ومحافظاً فيها على علمية تقنية الصب بالشمع المفقود الذي استطاع من خلاله أيضاً أن يحافظ على سمك واحد لجميع أجزاء الأنموذج وتأكيداً لعلمية وتقنية الصب نلاحظ « عبر ما قامت به الباحثة الدكتورة ايفا سترومنكر بفحص التمثال بالأشعة السينية، إن عدداً من الدبابيس قد استخدمت أثناء الصب، وقد غُرزت هذه الدبابيس خلال طبقة الشمع النموذج داخل لبة الطين... وكان الغرض من هذه الدبابيس ضمان بقاء المسافة بين اللب وطبقة طين القالب الخارجية أثناء ذوبان الشمع. وهكذا فإن سمك طبقة الصب كانت متساوية كما وفره الأنموذج الشمعي. ثم كان الأنموذج الشمعي يزود بشبكة من قنوات الشمع»[٣٠] التي تقوم مقام المنافذ لمرور الهواء والشمع لطردها خارج الأنموذج وكما مثبت علمياً لكي لا يؤدي انحباسها إلى انفجار الأنموذج وبالتالي فشل العملية. وهذا بطبيعة الحال لا يخلو من الخطورة حيث تمكن منها النحات الأكدي بكل جدارة، ومن جانب آخر ومهم جداً هو أن الفنان الأكدي حافظ بشكل دقيق على نقاوة السبيكة. كما يشير ذلك إلى أن هذا الفنان عمل بتقنية عالية لتنقية معادن سبيكة البرونز التي لن تسمح الظروف الطبيعية أن تعمل على تآكل سطوحها وتشويهها، على خلاف ما حصل لأنموذج العربة السومرية.

وعلى الرغم من دقة الفنان وإمكانيته الفنية العالية فقد ارتكب هفوة صغيرة حصلت نتيجة غفلة اقترنت بتقنية قنوات الشمع عن غير قصد، أي لن يأخذها بنظر الاعتبار، فقد تم اكتشاف ذلك من طريق القراءة الدقيقة للبناء العام لكل أجزاء الأنموذج التي كشفت عن وجود نقص واضح في مقدمة الأنف وبمساحة مسطحة وملساء، لم يؤشر هذا التشخيص أي علامة من آثار العبث كالذي حصل في جفني العيون وإنما السبب كما ذكر أعلاه خلل في شبكة قنوات الشمع، ومن هذه القراءة التشخيصية من النقص حصل جراء انحباس الهواء في هذه الزاوية المغلقة من الأنف فتكونت فقاعة هوائية أدت إلى عدم السماح للبرونز بإشغال هذا الحيز الصغير من الأنف. وفي هذه الحالة يكون من الصعب معالجتها بإمكانيات بسيطة وفي هكذا حجم من الرأس.

لن تتوقف تقنية الصب عند هذه النقطة من العمل، بل ظهر هناك إجراء آخر تم بعد عملية إزالة القالب عن الأنموذج البرونزي يتحدد بإجراء تقني وفني يدعى بالمصطلح الفني اللمسات الأخيرة و يتم ذلك من خلال آلات معدنية حادة ودقيقة أنشأت لهذا الغرض. وقد تم

٣٠ سترومنكر، ايفا، الدمى المعدنية القديمة من آشور وتقنية صب المعادن، مجلة سومر، ج١، ٢٣ مجلد ٤٢، وزارة الإعلام، ١٩٨٦، ص٥١.

تشخيص ذلك من خلال « جميع آثار الحفر بوضوح في الصورة المجهرية «[٣١]. وبهذا يكون الفنان في العراق القديم قد حقق طفرة نوعية في المجال التقني والفني بهذا العمل المنجز قبل آلاف السنين.



انموذج رقم(٣) العصر البابلي / لارسا

وعلى الرغم من التطور الواضح والإبداع العالي الذي حققه الفنان الأكدي في مجال تقنية الصب، إلا أن هذه الجودة والدقة في تقنية الصب لن تحظى على ما يبدو باهتمام بالغ من لدن الفنان البابلي حتى تصبح أكثر تطوراً وإبداعاً من العصر الأكدي، وإنما حصل هناك تراجع لدى هذا الفنان في المجال التقني الذي يذكرنا بشكل تقريبي بالتجربة الرائدة للفنان السومري. فلو تفحصنا بشكل دقيق الأنموذج رقم (٣) من حيث تقنية الصب من خلال المظاهر الطارئة على مجمل سطوح هذا الأنموذج وبالتحديد في منطقة الكتف والعضد الأيمن والركبة اليسرى وردائهما، لأتضح لنا بشكل دقيق من خلال قراءات هذه المتغيرات الطارئة والواضحة على أنه هناك قصور واضح في تقنية تنقية معادن سبيكة البرونز من الشوائب التي ليست لها قابلية مقاومة الظروف الجوية وعملية تنقية المعادن آنذاك لا تخلو من الصعوبة والتعقيد لكونها تمر بمراحل عدة لغرض الحصول على سبيكة نقية وصالحة للاستعمال كالتي اتسم بها الأنموذج رقم (٢). فالظواهر السلبية التي أثارت تساؤلات الباحث حصلت نتيجة قراءات تشخيصية دقيقة استنبطها الباحث من خلال العوامل التي أدت إلى تآكل في المناطق المذكورة أعلاه من تأثير التفاعلات الكيميائية، مع شوائب هذه السبيكة التي ليست لها القابلية على مقاومتها. لذا نرى إن هذه العوامل الجوية أدت إلى اندثار في المواقع التي تتواجد فيها هذه الشوائب وتآكلها، مما أثرت بشكل مباشر على قيمة العمل الفني من الجانب التقني الذي حصل بلا شك جراء إغفال جانب مهم جداً يتعلق بشكل مباشر بتقنية تنقية معادن السبيكة الذي أدى إلى عدم استخلاص الشوائب بشكل كامل من المعادن التي تدخل في تركيبة السبيكة، الأمر الذي سهل عملية التفاعلات الكيميائية ، مما أدى إلى ظهور تآكل واندثار واضح عمل على تشويه وإضعاف من قيمته الجمالية. ليس هذا فقط وإنما هناك مؤشرات أخرى في هذا الأنموذج تشير إلى تقنية ضعيفة سجلت من خلال القراءات التشخيصية لمجمل أجزاء العمل فقد توصل الباحث إلى وجود نقص كبير في منطقة كاحل القدم اليمنى، وتعطينا هذه القراءة حقيقة واقعة على عدم مراعاة

٣١ سترومنكر، ايفا، المصدر السابق، ص٥١.

الفنان عوامل التنفيس (شبكة القنوات) في الأجزاء المكورة من الجسم، وذلك لعدم الاعتناء بشبكة القنوات الشمعية في المناطق التي يستوجب مراعاتها بشكل دقيق وأخذ هكذا زوايا بنظر الاعتبار وعدم إغفالها. وفي هذه الحالة لا يمكن معالجة النقص الحاصل في الكاحل من خلال تصفية العمل من الزوائد بعد فتح القالب. فإذن عامل توزيع الشبكة الشمعية في الأجزاء المكورة مهم جداً وتعد كمنافذ تعمل على انسيابية السبيكة داخل الأنموذج بكل سهولة لمسك جميع المساحات المستوية والمكورة بعد طرد الهواء والشمع. وإذا ما حصل العكس فإن ذلك يؤدي إلى تمدد الحرارة وانحباس الأبخرة داخل الجزء المحصور ويعمل هذا على انفجار الأنموذج وفشله. أي معنى هذا إن هناك خلل في تقنية صب البرونز جراء إغفال غير متعمد في تنظيم شبكة القنوات الشمعية داخل القالب. أو ربما يحصل خطأ آخر في بعض الأحيان عن « عدم سكب البرونز باستمرار وبشكل نظامي وتدريجي... أو سكب البرونز قبل بلوغه درجة الانصهار اللازمة، مما يعيق سهولة اندفاعه لمسك الحيز الذي يحدثه ذوبان الشمع فينتج عن ذلك فراغات بعد الصب »[٣٢] لا تظهر إلا بعد فتح القالب تعد هذه من العوامل التي لا يمكن معالجتها فيما بعده، لأن ما حصل من نقص في الكاحل هو نتيجة فجوة انحبس فيها الهواء فلم تسمح لسبيكة البرونز بالتحرك بشكل انسيابي داخل قالب الأنموذج وصولاً إلى فجوة الكاحل التي لم يكن باستطاعة الفنان معالجتها بعد فتح القالب وبإمكانيات بسيطة.

انموذج رقم (٤)
تمثال العفريت بوزوزو
(الفن الاشوري)

إن المتغيرات التي حصلت لدى الفنان الآشوري في مجال تقنية صب البرونز بالشمع المفقود، تعد انعطافاً جديداً وتطوراً في مسيرة الحركة الفنية التشكيلية، فقد قطعت شوطاً كبيراً ومزدهراً، مقارنة بفن النحت البرونزي السومري. والتباين الحاصل في تنفيذ الصب لكلا العصرين تكمن بكل وضوح في المكتشفات الآثارية التي لا تخلو من الإبداع والتفاعل الصميمي مع حركة التغيير في رسم ملامح المشهد الفني بما يليق بالمنجز الفني بتقنية صب عالية حققته أنامل ترجمت فكر الفنان واحساسه بأهمية الفن وجماله وأغراضه وعناصره.انعكس هذا التقدم الملموس في مجمل أعمال الفنان الآشوري، حيث نلاحظ ذلك من خلال ما عُثر عليه من أعمال نحتية برونزية أعطت دلائل واضحة وصريحة على مدى التقدم

٣٢ العيساوي، عباس، المصدر السابق، ص٨٦.

والتطـور والإبداع الـذي أحرزه الفنان الآشـوري في تقنية أصبحت لها سمـات خاصة تجسد عمليـة تقنية صب التماثيل بالشمع المفقود دون شك. فلـو ألقينا نظرة تشخيصية دقيقة على أجزاء أحـد نماذج الفن الآشوري المتمثل بانموذج العفريـت الأسطوري (بوزوزو) رقم (٤)، نلاحظ أن هناك إشارات واضحة وصريحة تدل على التزام الفنان الآشوري بعملية تقنية صب أكـثر دقة من الفن البابلي والسومـري، متمثلة بالمظاهر الواضحة التي تعكس جدية وشفافية الفنان الآشوري بالتعامل مع مواد سبيكة البرونز هذه، فقد أعطت انطباعاً حقيقياً عن أهمية الشمـع في صـب البرونز ونتائجه الإيجابية. هذه العوامل البسيطـة فطن لها الفنان الآشوري واعتمدهـا بشكل أساسي متفاعلاً معها بمقدرة فكرية عالية وإمكانيات مادية متواضعة، لكن ما وصل إليه من تقنية فإنها تتقارب مع التقنيات المعاصرة لتقنية صب البرونز.

يعد هذا العمل من الانجازات العظيمة في حضارة وادي الرافدين وذلك لما يتسم بخصائص تقنيـة عالية أدركها الفنان الآشوري عن طريق التجربة الذاتية والمكتسبة من خبرة ما سبقوه أيضـاً، ولهـذا نـرى أن في تفاصيل هذا العمـل مميزات وخصائص لا يمكـن تنفيذها إلا عن طريـق تقنية صب عاليـة ودقة متناهية في السيطرة على العمليات المتسلسلة التي يخضع فيها العمـل لمثل هذه المواصفات المتمثلـة بانفراج الجناحين وانفـراج الساقين وبالحجم الصغير. فالقـراءات التشخيصية الدقيقة لهـذا الأنموذج تشير إلى نعومة الملمس وانعدام التآكل الذي تسببه الشوائب والافادة من خصائص ومميزات هذه المادة تؤكد على أن الفنان الآشوري قد تجاوز عصره في مجال تقنية الصب بإزاحة الشمع وبإمكانيات مادية بدائية متواضعة.

لم يتوقـف الفنـان الآشوري عند هـذا الحد من التقنية بل يستمر بعد فتـح القالب بإجراءات أخـرى يدوية في سبيـل وضع اللمسات النهائيـة وذلك عن طريق استعمـال آلات حادة لإزالة النتـوءات التي أحدثتها شبكة قنوات الشمع والعمل علـى تأكيد الحزوز في منطقة الرأس وفي الجناحـين ومناطق أخـرى من الجسم. فهذا دليـل واضح على إجادة الفنـان الآشوري لهذه التقنيـة بشكل متطور ومبدع، أخضـع فيها معادن السبيكة إلى حسابـات رياضية وعلمية من ناحيـة التنقية والنسب التي أجاد معاملتها على وفـق موازين محددة ليستخلص منها سبيكة نقية ليضمن بها عمل أطول، وإبداع أكبر في المجال التقني والفني.

النتائج

١. إن اكتشـاف سبيكة البرونز واستعمالها في الصب تعد عراقية المنشأ في صب المنحوتات البرونزية عن طريق (إزاحة الشمع) منذ العصر السومري.
٢. التوصل إلى وجود المظاهر السلبية والعيوب على الأنموذج رقم (١) والأنموذج رقم(٣) في مراحـل زمنيـة مختلفة نتج عن أخطاء ومشاكل تقنية لحداثـة التجربة، لا يعزى إلى ضعف التنفيذ الفني فقط كما تبادر للذهن وإنما لتقادم الزمن والظروف.
٣. خصوصيـة البرونـز وتقنية صبه أعطـت مساحة واسعة في حرية تشكيـل النحت بتنويع الحركـة وتوظيف الفراغ وإمكانية كبيرة في التعبير وتحرر الأعضاء عن كتلة النحت كما في الأنموذجين (١) و(٤).

٤. استعمال القوالب والبواتق والكور في تقنية صب البرونز.
٥. التطورات التي حصلت في هذا المجال هي نتيجة ثقافة الفنان العراقي القديم.
٦. من النتائج المهمة أن الفنان العراقي القديم ظهر باحثاً ومبدعاً.

الاستنتاجات

صغر حجم التماثيل البرونزية يتعلق بصغر حجم البواتق.
النصوص المسمارية طريقاً للوصول إلى التجربة والخبرة السومرية.
خواص ومميزات البرونز وراء إبداع فنان العراق القديم بالتحرر من الكتلة.
تميـز الفنان الأكدي والآشوري بالتطور والإبـداع والاهتمام من خلال التباين الواضح بينهما وبين الفن السومري والبابلي.

المصادر

المصادر العربية

١. الأحمد، سامي سعيد، المستعمرات الآشورية في آسيا الصغرى، مجلة سومر، ١٩٧٧، ج٣٣.
٢. الجادر، وليد، صناعة التعدين موسوعة حضارة العراق، ج٢، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥.
٣. حبة، فرج، الكيمياء في العراق القديم، مجلة سومر، مجلد ٢٥، بغداد، ١٩٦٩.
٤. حلمي، محمد عز الدين، علم المعادن، ط١، القاهرة، ١٩٦٤.
٥. الزكوم، مهدي ناجي، الكيمياء العناصر الانتقالية، بغداد، ١٩٨١.
٦. سترومنكر، ايفا، الدمى المعدنية القديمة من آشور وتقنية صب المعادن، مجلة سومر، ج١، ٢٣ مجلد ٤٢، وزارة الإعلام، ١٩٨٦.
٧. الطائي، عبد حيدر، خواص المواد الهندسية، دار الحكمة للنشر، ١٩٨٧.
٨. كيت، روبرت، صنع النماذج والسبائك، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١.
٩. لوكاس، الفرد، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، دار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٤٥.
١٠. لويد، سيتون، آثار بلاد الرافدين، ترجمة: سامي سعيد الأحمد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
١١. ليفي، مارتن، الكيمياء والتكنولوجيا في وادي الرافدين، ترجمة: محمود المياحي وجواد سلمان، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٠.
١٢. المختـار، فريال داؤود عبد الخالق، الأشـكال الآدمية والحيوانية المجسمة في الفن العربي الإسلامـي (دراسة أثرية فنية)، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.
١٣. مظلوم، طارق، النحت في عصر فجر السلالات، حضارة العراق، ج٤، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٥.
١٤. مورتـكارت، أنطون، الفن في العراق القديم، ترجمة: عيسى سليمـان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥.
١٥. هادي، حمزة كاظم، تطور تقنيات عمل قوالب النحت، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد،.
١٦. هودجز، هنري، التقنية في العالم القديم، ترجمة: رندة قاقيش، الدار العربية للنشر، عمان، ١٩٨٨.

المصادر الأجنبية

.Encyclopedia of World Art. Vol. XIII. McGraw-Hill Book. Co.. Landon. 1967
.McGraw-Hill. Dictionary of Art. Vol. 1. Landon. 1969
Ravi. B. Investment Casting Development National Conference on Investment
.Casting Central Mechanical Engineering Research. Sep. 2008

أهمية الادوات في تقنية المنحوتة ألخشبية في النحت العراقي المعاصر

جواد عبدألكاظم عباس

الخلاصة

تعـد الأدوات المستعملـة ركنـاً مهماً مـن أركان العمل الابداعي في تنفيـذ العمل النحتي لمـا لها من أهميـة ودور في صياغة المنحوتة الخشبية ، وتأتـي أهمية البحث، عن طريق التعـرف على طبيعة الادوات المستعملة وعن أثرهـا في تحقيق المنحوتة واكسابها المظهر الحسي المناسـب ،هذا ما تضمنه الفصل الاول ، فضلا عن تعريف لبعض المصطلحات التـي لها علاقـة بموضوع البحث ،وتضمـن الفصل الثاني مبحثين تنـاول المبحث الاول نبـذة تاريخية عـن استعمال مادة الخشب ابتـدء بالحضارة اليونانيـة وانتهاء بالعراق الحديـث ،في حين تضمن المبحث الثاني عرضا لـلادوات المستعملة في نحت الخشب مع ذكر تفاصيل تتعلق بقياساتها وانواعها ،كما تضمن هذا الفصل النتائج التي اسفر عنها الاطار النظري .

وتنـاول الفصـل الثالث وصفـاً تفصيلياً لاجـراءات البحث التي اتبعهـا الباحث.كما تضمـن اختيار عينات البحـث التي تناولت أربعة أعمال لاربعـة فنانين عرفوا بتعاملهم بمـادة الخشب، ودورهم في حركة النحت العراقي المعاصر ،وهم خالد الرحال ،ومحمد غني حكمت ،وخليل الورد ،و هادي عباس السعيد .

وتضمـن الفصـل الرابع مجموعة نتائج، منهـا ان للأدوات دوراً مهمـاً في اظهار الهيأة النهائيـة للعمل واكسابهـا المظهر الحسي المعـبر ،وكذلك فـان الأدوات أرتبطت بحياة الانسـان وتطـورت على وفـق مقتضيات تقـدم وأزديـاد متطلباتة ،فقد عـرف الازميل والمطرقة منذ القدم واليوم تعددت أشكالها، لتصبح عشرات الانواع كما جاء في المبحث الثاني .

.JOHNSTONE.JAUER.WOOD CARVING
The Important of Tools in Formulation of Wooden Sculptures
Abstract
Tools are regarded as important vehicles in carrying out the sculptor work and an important creative el - ments of the creative works for its importance as far as the wooden object is concerned. Hence، the importance of the study which tools and their role in the formul - tion of the woody sculptures in chapter One، in addition to the definition of some basic terms that are relevant to the present study. The second chapter included two inquiries: the first inquiry tackled a historical preview of the use of wooden tools staring from the Greek civiliz - tion and ending in the modern Iraq. While the second inquiry tackled the tools used in sculpture with details .of their volumes and types
The third chapter included a detailed description of the procedures of the study which the researcher followed ، and which has been taken in the analytical descriptive based on observation in describing the samples according to the tools deducted from the theoretical framework. The chapter has also included the choice of sample which tackled four Iraqi artists known in their dealing with the wood، and their role in the movement of sculpture of Iraq، who are: (Khalid Al-rahal، Mohammed Ghani .(Hikmet، Khaleel Alward and Hadi Abbas Al-Saeed
The fourth chapter included the group of finding such as that the tools associated with the life of man and were developed according to the requests of life. The shovel and the hammer were known since ancient time and t - day their shapes were varied to be tens of types as in the .second inquiry

Jawad.Abded.Al-abass

الفصل الاول

مشكلة البحث:

إن كل ما انتجته الحضارة الانسانيه من إبداعات خلاقة تعود إلى العمل الدؤوب والمستمر الذى مارسه الانسان منذ وجوده على الكرة الارضية٠ فكل ما جاء به منذ أقدم العصور ولحد الان هـو ماتتطلـب الحاجة إليه ابتداء مـن أدوات العمل البدائية التى تؤمـن له قوته اليومى مـن الصيـد أو في المراحل التى تلتها من جمـع القوت أو الزراعة وانتهاءً بـالادوات المستعملة بعمـل المـواد المصنعة من جلـود الحيوانات أو العـاج أو الحجر التى استعملهـا كعقود واساور لاغراض تزينيه التى تقع ضمن النشاط الابداعي للانسـان البدائى فى ارساء اللبنة الأولى لانتاج أعمال فنيه تضفي فسحة جمالية على حياته اليومية .

لقـد استغـل الانسان البدائى ما توفـر في بيئته من مواد طبيعية لصنـع أدوات العمل سواء بمـا يتعلق بتنفيذ أعماله المعيشية أو انتاج الاعمال الفنية ٠وقد استعمل مادة الحجر فى صنع ادواته ٠إذ إن المرحلة الزمنية التي ساد بها الحجر كأصلب مادة لتحضير أدوات العمل سميت بالعصر الحجرى٠

في مراحـل متقدمـة استعمـل الازميـل الحديـدي البسيـط والمثاقب الحديديـة والمقاشط والمطارق، لتكسير الحجـارة والمعاول لتهذيب المرمر والحجارة واستعملت العتلات المعلقه من الحبـال والبكرات لرفع الحجارة ورصها على بعضها وقسم استعمل الجذوع المدوره للدفع[1]. والسـؤال هنـا ،هل هناك آلات خاصة بمادة الخشب ؟ وهي موضـوع البحث عبر التاريخ وهل استطاع النحات توظيف تلك الادوات لصياغة المنحوتة الخشبية .

- أهمية البحث والحاجة إليه:

جاءت الفنون التشكيلية كجزء من حياة الانسان لتلبية أغراض دينية طقوسية أو عقائدية، وتلبيـة حاجة جمالية ذاتية ، فلم تكن الفنون مرآة عاكسه لحياة المجتمع بل تعددت لتعبر عن حركة مجتمع ومقياس تطور نوعي في الثقافة والسلوك٠[2]

ومـن عناصـر تنفيذ العمـل النحتي هي الأدوات التي يستعملهـا النحات التي يحدد نوعها حجـم المنحوتة والمـادة المستعملة٠ونحـن بصدد التعرف علـى طبيعـه الادوات المستعملة في صياغة المنحوتة الخشبية، ومدى تاثيرها في الصياغة النهائية للقطعه الخشبية .من هنا تاتي اهميـه البحث في التعـرف على أهمية الآلة ودراسة أنواعها، وطريقة استعمالها بما يتناسب، ونـوع مادة الخشب وحجمها٠وما تتركه مـن تأثير حسي عند المشاهد في تحقيق منحوتة تعبر عن خامتها وعن المضامين المبتغاة للفنان .

- اهداف البحث :يهدف البحث إلى التعرف على مايأتي :

طبيعـة الالات والأدوات والمـواد المستعملـة في صياغة المنحوتة الخشبيـة ،وتأثيرها في تحقيق المنحوتة الخشبية واكسابها المظهر الحسي المعبر عن مضمون العمل .

---

١ عبو ،فرج .علم عناصر الفن ،ج٢ ، ص٢٩

٢ الخطاط .سلمان عيسى وشمس الدين فارس .تاريخ الفن القديم .الطبعه الاولى ١٩٨٠ ، ص٧ .

- حـدود البحـث : اقتصر البحث علـى دراسة النتـاج الفني في مجـال المنحوتة الخشبية للفنانين الآتية اسماؤهم،وللمدة (١٩٥٠-١٩٩٠) .
خالد الرحال ، ومحمد غني حكمت ، وخليل الورد ، وهادي عباس السعيد .

- تحديد المصطلحات :
التقنية :technology
تقن الامر،احكمه ،ورجل بكسر التاء ،حاذق[٣] .
والتقنيـة هـي أسلـوب الانتـاج أو حصيلـة المعرفة الفنيـة أو العملية المتعلقـة بانتاج السلع والخدمات بما في ذلك انتاج أدوات الانتاج، وتوليد الطاقة، واستخراج المواد الأولية [٤].ويرد الباحـث تعريفا للصياغة في النحت والطريقة التي يتعامل بها النحات مع المادة الخام المعدة لتنفيذ التمثـال بنـاء على الخبرة والتجربة التي يمتلكها النحـات بمساعدة أدوات خاصة بكل نوع من أنواع المواد.
المعاصر (contemporary): المعاصر هو" ارتباط وثيق بين الحاضر والماضي والمستقبل، في علاقـة جدليـة حتمية تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثـرا في المستقبل، وتجعل بذلك حركـة التأريخ حركة كليـة لا تتجزأ." [٥] والمعاصر كل ما هو موجـود في عصره يعد معاصراً سواء أكان حدثا ام شخصاً عاش في ذلك العصر[٦].

الفصل الثاني: أهمية الخشب كمادة للنحت (نبذة تاريخية)

(لقد استعمل الخشب في مجالات واسعه لبت متطلبات الانسان منذ أقدم العصور واسهمت في تطـوره الحضـاري، وظلت مادة الخشـب ذات أهمية كبيرة على الرغم مـن انتاج خامات صناعيـة منافسة الا انه ظـل مصدرا مهما لنتاجات كثيرة ومتعددة يـزداد الطلب عليها مع تطـور حياة الانسان وازدياد حاجياته)[٧].ويعود استعمال الانسان للخشب للأغراض الفنية وانتـاج المنحوتـة الخشبية إلى أقـدم العصـور (الا ان قابليته للتلف نتيجـة الظروف البيئية المتعلقه برطوبة التربة ونوعها سببا رئيسا» في تفسخ المنحوتات الخشبية وتاكلها و تلفها .مما أدى إلى صعوبـة الوقـوف على الأعمـال النحتية التي صنعت بمادة الخشـب في اليونان وبلاد وادي الرافديـن في حـين نجد ان تربة مصر الرملية الجافه اتاحت فرصة أكبر للحفاظ على المنحوته الخشبية ووصولها إلينا سالمة) .[٨]
(استعمـل الخشب في العراق القديم في صناعـة الجنك أو القيثارة السومرية.ويعد الجدي المستنـد إلى شجـرة من اجمل القطع التي وجدت في احد مدافن المقبرة الملكية ولكن لم تصل

٣ مجموعه من الباحثين، المختار من صحاح اللغة .القاهرة ،ص١٤٣.
٤ .المصدر السابق ، ص١٤٣ .
٥ رمضاني، مصطفى: توظيف التراث واشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة الفكر، العدد٤، الكويت ١٩٨٧، ص٧٩ .
٦ حسن أحمد، كريمة، اتجاهات النحت الامريكي المعاصر، ص٦ .
٧ تسومس ،جورج ، الخشب كمادة اولية .ت وليد عبودي (١٩٨٥) ،ص١١ .
٨ عكاشة ،ثروت .الفن المصري القديم .جد (القاهرة ١٩٧٢) .ص٥٦٣.

إلينا الكثير من نتاجات النحاتين القدماء للأسباب البيئية المذكورة انفاً).[٩]

لقد استعمل الخشب في الحضارة اليونانية بشكل واسع سيما في مجال الاثاث،وأقل منه في الأعمال النحتية التي شاع استعمال الخشب فيها في الفتره التي سبقت القرن السابع ق.م .إذ كانت باحجام صغيرة مقارنة بالحجر والرخام الذي يسمح بعمل تمثال بالحجم الطبيعي وأكبر، الا انها اختفت بفعل رطوبة التربة في بلاد اليونان .[١٠]

كان للخشب حضور في فنون الشرق الاقصى إذ استعمل بالعمائر بشكل واسع مقارنة بالتماثيل ،التي كانت عبارة عن أسود وحيوانات خرافية تقام عند مداخل المعابد والقصوروغالبا ماكانت تستعمل المعادن مثل النحاس كاجزاء مضافة للمنحوته ومعظمها تمثل الهه وشخصيات وحيوانات أليفه.يذكر هبة عنايات ((أكثر التماثيل تلفا صنعت من الخشب وطليت بالوان كثيفة لتوضع في المعابد ،وهي تصور الأشكال المخيفه للجن والشخصيات الشريرة حتى تبعث الرهبة إلى القلوب))[١١].إذ ساد هذا النوع من المنحوتات أغلب بلدان الشرق الاقصى سيما في الصين التي كانت المنبع لجميع تلك النشاطات الفكرية والدينية والفنية لبلدان تلك المنطقة.

أما عن استعمالة في الهند فيذكر (عفيف بهنسي) بانه نتيجة لكثرة الغابات في الهند أدى إلى وجود تماثيل خشبيةملونه تبرز أهتمام النحات بالتعبير والمضمون النفسي أكثر من اهتمامه بالشكل .[١٢]وفضلا عن استعمال الخشب في عمل التماثيل المدورة والبارزة فقد تم استخدامه في صناعة الاثاث وزخرفتها بالحفر بموضوعات آدمية ونباتية غاية في الدقه والاتقان حتى الوقت الحاضر .

اما في الحضارة الاسلامية فقد شاع استعمال الخشب في نحت وزخرفة الأبواب والمنابر والاضرحة والصناديق كما امتازت الحضارة الاسلامية بادخالها فن التطعيم بالمواد المعدنية والقير ،وقد بدأ الحفر على الخشب باتباع أساليب الصناعة والزخرفة الهلنستية والساسانية ،ولكنه أخذ يتطور بسرعه في القرن الاول من العصر الاسلامي. ومن أقدم القطع المبتكرة وافضلها احتفاظا» بمظهرها العتيق هو منبر المسجد الجامع بالقيروان الذي صنع سنة ٢٥٣ه. أما في عصر النهضة فقد كانت السمة المميزة له استغلال الحجر والبرونز لتنفيذ الأعمال النحتية ، لكن لم يخلُ نتاج هذة المدة من أعمال نحتية نفذت بمادة الخشب، ولكن بنسبة أقل مماهوعليه في الخامات الاخرى،كما في تمثال القديسة مريم المجدلية لدوناتيلو ،ولا تبدو أي معالجه خاصة بمادة الخشب على وفق سمة الفن في ذلك العصر ،فقد استخدم الخشب كاي خامة في تحقيق المنحوته بشكلها الواقعي.ويكاد المشاهد لايفرق بين التمثال البرونزي أو الخشبي أو الحجري لوحدة الاسلوب والمعالجة .[١٣]

لقد شهد القرن العشرين ظهور خامات جديدة كثيرة ومتعددة استعملت في تنفيذ الاعمال

٩ عكاشة ،ثروت .الفن العراقي القديم .سومر وبابل واشور ،بيروت ،١٩٧٥،ص٢٤١ .

١٠ رياض ،د،هنري .الفن اليوناني حتى اخر العصر الهلنستي .محيط الفنون،دار المعارف بمصر ،ص٥٥

١١ عنايات ،هبة و.فن الشرق الاقصى .محيط الفنون .ج١ص١٠٨ .

١٢ بهنسي ، عفيف .تاريخ الفن في العالم .مطبعة الشركة العربية.القاهرة ،١٩٦٦ ص٦٥ .

١٣ نوبلر ،ناثان .حوار الرؤية ،ت فخري رشيد ،دار المأمون .ص١٧٢.

النحتية .وعلى الرغم من ذلك فان الخشب أخذ نصيبه من بين هذه الخامات لتحقيق اعمال فنيــة .فقد استعمل النحات برانكـوزي (١٨٧٦-١٩٥٧) كتل من خشب البلوط في اعماله التي نجــد فيها صدى الاسلوب البدائي الذي شغف بــه النحات.ويعد النحات هنري أكثر الفنانين استعمــالا" لمادة الخشب في العصر الحديــث،إذ نفذ مجاميع متعددة تم استعمال الخشب في تنفيذها وهي ما تعرف بـ(اشكال داخلية وخارجية) ومجاميع المرأة المضطجعه التي اظهرت مهارة كبيرة لدى النحات في التعامل مع مادة الخشب .[١٤]

وفي العــراق الحديــث عدّ عقــد الاربعينيات ،البداية لفــن النحت على الخشــب إذ تعود أقدم القطع النحتية الخشبية التي تم عرضها في قاعات العرض عام (١٩٤٨) ، وهذا لاينفي انتفاء وجــود منحوتــات متفرقة في فترة سابقة شملــت معظمها منحوتات بــارزة ذات طابع زخرفي استعملــت في العمائر بشــكل عام.ويعد عقد الستينات هو البدايــة الحقيقية لفن النحت على الخشــب سيمــا بعد عــودة الجيل الاول من النحاتين مــن خارج العراق.وادخــال مادة النحت على الخشب ضمن المنهاج التدريسي لمعهد الفنون الجميلة عام (١٩٦٢) وشهدت هذه الفترة والتــي تلتهــا حضورا" متميزا" لهذه المادة من خلال المعارض المشتركه التي اقامتها جماعة بغداد ونقابة الفنانين العراقين فيما بعد فضلاعن المعارض الشخصية الاخرى .

الالات والادوات المستعملة في نحت الخشب :

إن تنفيذ اي عمل نحتي لاسيما مادة الخشب يتطلب بالضرورة استعمال الادوات المناسبة ومن المعروف ان انجاز المنحوتة الخشبية يعتمد على ثلاثة عناصر أساسية هي مادة الخشب الخام المناسبة لطبيعة وحجم الموضوع المراد تنفيذه ، وخبرة الفنان ،وأخيرا الأدوات التي يتم بوساطتها تحويل الخشب الخام إلى عمل فني ان الالات في النحت بشكل عام تكون أما يدوية أو ميكانيكيــة أو كهربائيــة ،وتنوعت أشكالها علــى وفق طريقة استعمالها ولــلادوات اليدوية اهميــة خاصة،إذ لايمكن الاستغناء عنها حتــى في حالة استخدام النحات الادوات الميكانيكية اوالكهربائيــة اثناء تنفيذ المنحوتة الخشبية.إذ إن اغلب النحاتين يستعمل الادوات اليدوية في اظهار تفصيلات الشكل المنحوت أو تنعيمه أو عمل المنحنيات والدوائر والحزوز التي كثيرا ما تتظمنها كتلة العمل النحتي .ويمكن تقسيم الادوات والالات على ما يأتي:

ادوات المسك والتثبيت .

ادوات الدق .

ادوات القطع والتثقيب .

ادوات القشط والحفر .

ادوات البرد والتنعيم .

ادوات السن .

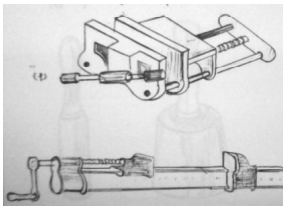
ادوات المسك والتثبيت : تستعمل هذه الادوات في مسك وتثبيت القطعة الخشبية سواء في عملية ربطها لغرض الشروع بعملية النحت أو لربط عدة قطع خشبية للحصول على الاحجام المطلوبــه وذلــك باستعمال الغراء لغرضــ اللصق وكذلك للحصول علــى مساحات معينة من

١٤ بسيوني ،د.محمود .الفن في اوربا ،بيروت ،ص٢٢٧-٢٣١ .

الخشـب لغرض تنفيذ المنحوتات البارزة ،وسنتطرق إلى تلـك الادوات التي تم استعمالها من قبـل اغلب النحاتـين العراقين الذين مارسـوا النحت على الخشب ،ويمكـن تصنيفها إلى ما يأتي:

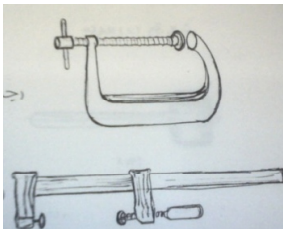
الطاولـة :مـن الادوات المستعملة في تنفيذ المنحوتـه الخشبية إذ تستعمـل لغرض التثبيت والحصـول على الوضع المناسب للمباشرة في تنفيذ العمل ، وتوجد اشكال ومقاسات متعددة للطاولة على وفق الحجم المطلوب للعمل النحتي وتصنع عادة من الخشب أو الحديد .

فتيلة الطاولة (المنكنـة) :اداة مصنوعة من الحديد تثبـت في أحـد زوايـا الطاولـة ،تعتمـد طريقـة عملهاعلى اساس لولب وسطي مربـوط في أحد اطرافـه مقبض يمر عـبر عارضتـين الاولى ثابتـة بالجـزء الملتصـق بالطاولـة والثانيـة حـرة الحركة يمـر اللولب في منتصفهـا تستخدم لغرض مسـك القطعة الخشبيـة ، ويعد هذا النـوع خاصا» بالاعمـال النجارية والنحت على السـواء ويوجد انواع عدة منهـا مايستعمل لاغراض متعـددة تتطلب التثبيـت وهي شائعة الاستعمـال والمعروفه محليا بالمنكنة .شكل (١)



(١)

القمطة (الفخة) :من الادوات التي يستعملها النحات في تثبيت المنحوتة على الطاولة اثناء العمل خاصة في النحت البـارز أو لغرض لصق اكثر من قطعـة خشبية ،وهي على اشكال متعددة منها ما يسمى بحذوة الفرس أو حرف (C) أو فخـه بقضيب يعتمد اساس عملها على عمود ملولب يشد لتثبيت القطعه في المكان المطلوب .انظر الاشكال ،(٢)



(٢)

أدوات الـدق :اداة تصنـع مـن الاخشـاب الصلبة عـادة ويكون اتجـاه خلايا اخشابهـا بالاتجاه الطولي لاداة الدق تلافيـا لتهشمها ،وغالبا ما يستعمل خشب الليمون والسنديان والتوت في صناعتها .

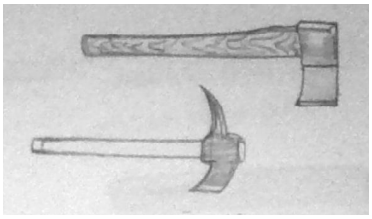
(٣)

المطرقـة : تستعمـل عـادة» في اعمـال النحـت والنقش مصنوعه من قطعه واحـدة أو قطعتين في بعض الانواع ويستخـدم خشب السنديان في صناعتها وتتراوح اطوالها من (٢-٧) بوصات ،ويتراوح قطرها (٢،٥-٧) بوصات ،واوزانها من (٦-٣٤) اوقية [١٥] ،وهي على اشكال متعددة ، انظر الاشكال (٣-ا-ب-ج) .

ادوات القطع والتثقيب :

وهـى تلـك الادوات التـي تستعمـل في عملية القطع سواء في مرحلة اعـداد القطعة أو في المراحل اللاحقة والخاصة بازالة الاجزاء الكبيرة في بداية نحت القطعة الخشبية وهي :

15 JOHNSTONE.JAUER.WOOD CARVING.P 20.



(٤)

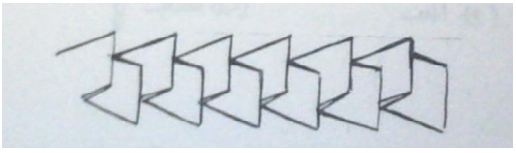
الفاس : شكل رقم (٤)
كل حديدة يقطع بها الخشب ،[١٦] وتستعمل عادة» في المراحل الاولى لعمل المنحوته أو في عمليات التهذيب وتهيئة واعداد الكتلة الخشبية،وهي على انواع منها ذات الرأسين والتي تدعى (الحدأة) [١٧] ومنها الفاس ذات الحد الواحد وتعرف بالخصين وغالبا ما تستعمل في التماثيل الكبيرة والمصنوعه من الخشب المحلي .

المنشار : المنشار ما نشر به الخشب وهو المنشار ،و الماشار وجمعه ماشير ومناشير [١٨] والمنشار في يومنا هذا انواع منها المنشار العادي لنشر الخشب ويكون النشر أما بالدفع أو السحب ويتوقف ذلك غلى اتجاه اسنان المنشار إلى الامام أو إلى الخلف، ومنشار الثقب يكون عادة رفيعا ومنشار سقاق الذي يستعمل لتفصيل الخشب وشرحه إلى الواح ويستعمل من قبل شخصين في ان واحد .ويعرف المنشار في معجم التكنولوجية التخصصية لالات الورش بانة ((اداة قطع تتكون اساسا من نصل (سلاح)مسطح أو قرص أو شريط من الصلب بحافتةمجموعه متتالية من الاسنان ، تنفلج الاسنان عادة لااحداث فراغ يسهل حركة المنشار في القطع الجاري عمله))[١٩] .وسنتطرق هنا إلى المنشار اليدوي الذي يمكن استعمالة بسهولة في محترف النحات لغرض تهيئة الكتل الخشبية أو في عملية النحت مباشرة،والمناشير الشائعه في الاستعمال هي :

ا- منشار الشق الطولي .
ب - منشار الشق العرضي .
ج - منشار سراق الظهر .
د - منشار الدوران .

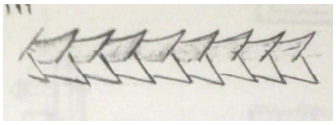
وعموما فان مقياس المنشار يعرف بطول سلاحه ،ومن المقاسات الشائعة هي ٢٤ ،٢٥ بوصة ،وتتعين خشونة المنشار بعدد الاسنان المدببة في البوصة الواحدة،والمنشار الخشن افضل للعمل السريع ولقطع الياف الخشب اللين في حين ان المنشار الناعم أكثر ملاءمة لقطع الخشب المجفف .

منشار الشق الطولي :يستعمل للقطع باتجاه الياف الخشب واسنانه كبيرة تقطع في الخشب كالازميل،انظر ترتيب اسنانه في المسقط الافقي لها شكل (٥) .



(٥)

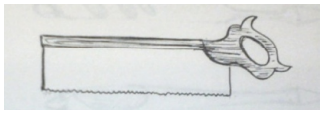
١٦ الازهري،ابو المنصور محمد بن احمد ،تهذيب اللغة ،ص٧٧ .
١٧ ابن سيدة،المخصص .المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ،ص١١.
١٨ ابن منظور،اللسان ص٢١٠ .
١٩ القديم ،نصيف محمد عبد النصير .المعاجم التكنلوجية المتخصصه ،ص١٨ .



(٦)

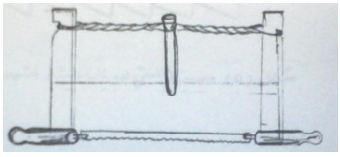
منشار الشق العرضي : يستعمل في قطع الياف الخشب على عرضها، انظر الشكل (٦) وفيه الاسنان مرصوفة بحيث تنحني على التعاقب إلى اليمين واليسار لكي تسمح بتكون مجرى قطع اعرض من سمك سلاح المنشار ،مما يجنبه الالتصاق والتعوق في المجرى .

منشار سراق الظهر : يستعمل في الأعمال المتناهية الدقه ،وفي القطع العرضي للألياف وذو اسنان دقيقة ومقوى بظهر رقيق ، والطول الشائع لهذه المناشير (١٢)بوصة انظر الشكل (٧) .



(٧)

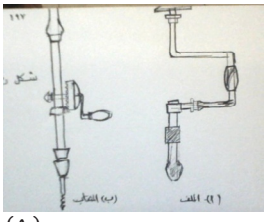
منشار الدوران : ويتكون من رأسين من الخشب يربط بينهما ثلاثة محاور،ومن أعلى هذين الرأسين يوجد حبل مضفر يتوسط قطعه رفيعة من الخشب مهمتها شد سلاح المنشار وذلك بلفها باتجاه دائري ثم حبسها عند منتصف المحور الاوسط ،ودوران هذه القطعة تجعل الحبل ينكمش (يقل طوله) وبالتالي تنفرج الفتحة السفلى التي تقبض بفكين من النحاس أو الحديد على سلاح المنشار الذي لايتجاوز عرضه (٥-٨) ملم والذي يستعمل في عمليات القطع بالدورانات والمنحنيات .شكل (٨) .



(٨)

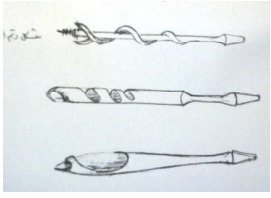
المثاقيب : من الادوات المستعملة في الاعمال النجارية بكثرة ويمكن الاستعانة بها في تحقيق المنحوتة الخشبية لاسيما عند عمل مجال الحفر بوساطة المنشار أو لعمل فتحات معينة وهي في ابسط انواعها عبارة عن الة لهامقبض خشبي ينتهي بسلاح رفيع يثبت رأسيا على قطعه من الخشب ويلف بوساطتها وتر يربط نهايتي المقبض ويمكن تصنيفها إلى مثاقيب يدوية وكهربائية :

المثاقب اليدوية :ويوجد نوعان من المثاقب النوع الأول يعرف بالملف وهو بدائي، والاخر يطلق عليه المثقاب وهو أكثر حداثة، انظر الشكل (٩) تثبت في نهايتيهما ادوات مختلفة الأشكال لكنها تعمل عمل واحد هو التثقيب وتعرف هذه الادوات بالبريمة ومنها انواع مختلفة ،انظر الشكل (١٠)



(٩)

المثاقيب الكهربائية :عبارة عن مكائن حديثة تثبت في المحور اللولبي لها البريمة بمختلف المقاسات للحصول على الثقوب المطلوبة .



(١٠)

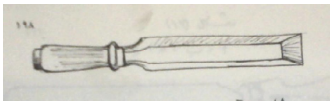
ادوات القشط والحفر : ادوات تستعمل في عملية النحت لابراز تفاصيل المنحوتة يساعد في ذلك أشكالها المختلفة التي تتيح حرية الحركة واستعمال أمثل لكل نوع لاعطاء تفاصيل واشكال متعددة على سطح المنحوته الخشبية

،ويمكن تصنيفها إلى ما ياتي :-
اولا :الازاميل وتضم الازميل المشطوف والعدل والظفر .

ثانيا :المناقير.

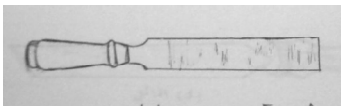
الازميل : عرف الازميل بانه ((الة من الحديد محددة الرأس تنقر بها الحجارة والخشب))[٢٠] وتستعمل بوساطة مطرقة خشبية وتستعمل للحفر والقشط وذكرها السيوطي بانها السكين العظيم (الشفرة)[٢١] والازميل من أهم العدد اليدوية المستخدمة في النحت على الخشب،ويوجد على اشكال مختلفة ،وهو بشكل عام عبارة عن مقطع من الحديد ذي نهاية حادة .وتكون هذه الحافة على اشكال متعددة ويوجد في مؤخرة المقطع الحديدي (النصل) مقبض من الخشب أو الابلاستك يربطها (جلبة) من الحديد أو النحاس وفي مؤخرة النصاب (جلبة) اخرى يطرق عليهابوساطة مطرقة اودقماق وتعمل على منع تفتت المقبض الخشبي جراء الطرق .

وتشتمل الازاميل على ثلاثة انواع وهي :



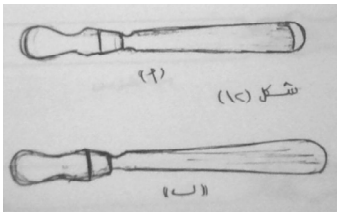
(١١)

الازميل المشطوف .شكل (١١) يكون النصل في هذا النوع من الازاميل مشطوفا من الجانبين وذا نهاية حادة ومشطوفة زاوية ميل الشطف الامامي (٣٠) ويستعمل في عملية قشط الاجزاء الخشبية المراد التخلص منها بعد تاشير الخطوط الخارجية للشكل المطلوب على كتلة الخشب وباجراء الطرق على الجلبة المعدنية التي تتوسط المقبض الخشبي، وتتطلب هذه العملية حرصا ،ويساعد الشطف الموجود على جانبي نصل الازميل على حرية الحركة .ويوجد من الازميل المشطوف قياسات مختلفة تعتمد هذه المقاسات على عرض نصل الازميل عادة وتتراوح بين (٠،٨-١،٥)بوصة أما طول الازميل عادة فيتراوح بين (٤-٨)بوصة بدون المقبض الخشبي .



(١٢)

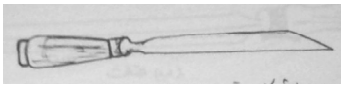
الازميل العدل .شكل (١٢) .
لهذا الازميل مواصفات الازميل المشطوف نفسها، الا ان عرض نصله يصل إلى(٢) انجين والطول يصل إلى (٩أنج) ويلاحظ ان هذا النوع من الازاميل يكون مستطيل النصل وليس له شطف على الجانبين .



(١٣)

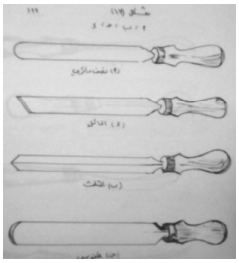
الظفر : وهو نوع من الازاميل تستعمل للحفر وتشكيل التفاصيل وتضم نوعين الاول الازميل المشطوف من الجهة الداخلية ،والاخر مشطوفة من الجهة الخارجية ،الشكل (١٣)

المناقير : شكل (١٤) المنقار هو عبارة عن (آلة يحفر بها الخشب ومثلها منقار ونقرت الشيءاذا



(١٤)

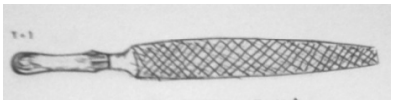
٢٠ رضا ،احمد . متن اللغة ج١،(بيروت ١٩٥٨) ،ص١٢٧ .
٢١ عكاشة ،ثروت.مصر والشرق الادنى ،القاهرة،ص ٢٣٤ .



(١٥)

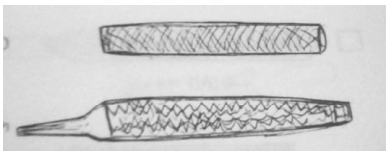
ثقبته بالمنقار) وتكـون نهاية النصل الحديدي مدببة وتشبه إلى حـد كبير منقـار الطائروالمقطـع العرضي للنصل أمـا أن يكون مربعـا أو مستطيـلا أو اسطوانيا فهناك المنقـار النصف دائري والمثـاث والمقوس والمائل انظـر الشكل (١٥) ويـتراوح عرض نصـل المنقار من ٠،٨ إلى ٥،٨ بوصـة تقريبا.والطول يتراوح من (٥-٨) بوصة وتستعمل لحفر الثقوب العميقة .

أدوات الـبرد والتنعيـم : تشتمل ادوات الـبرد والتنعيم على الالات التـي تستعمل في تحقيـق أشكال نحتيـة في مرحلة لاحقة بعـد استعمال الازاميل والمناقير سواء لغرض ازالـة اجزاء خشبية سيما في المبارد الخشنة أو الحصـول على سطوح ناعمة وتشمل علاوة على المبارد وأوراق السنفرة المعروفة (السمبادة) ويمكـن اضافـة الكوسـرة الكهربائية إلى هـذه المجموعة بعـد ان يربط بهـا الحجر الخاص بالتنعيم والبرد .



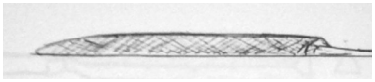
(١٦)

المبـارد : يعرف المـبرد بانه اداة مـن الصلب ذات نتـوءات أو اسنـان قاطعـة فـوق سطحها تستعمل في نحت وتنعيـم الخشب ومواد اخرى .وتصنـع المبارد في مقاسـات ودرجات وأشكال مختلفة نذكرمنها:-



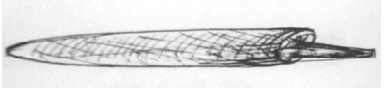
(١٧)

المبرد الخشابـي : يصنع عادة مـن الصلب المسقـى طولـة مـن (٢-٤) انجـات ويركب في طرفـه المدبب نصاب من الخشـب له جلبه من النحاسـ أو الحديد لتسهيـل عمله ويستعمل في النحت لازالة اثار الازاميل . شكل(١٦) .



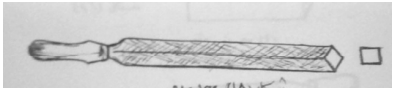
(١٨)

مـبرد خشـن : يمتاز بكـون حـدوده القاطعة مشكلـة تشكيلا خشنـا، ويستعمـل في عمليات الـبرادة الاوليـة وذلك لقابليته علـى رفع كمية كبيرةمـن الخشـب بوساطـة اسنانـه الخشنة .شكل (١٧)



(١٩)

مـبرد نصـف دائـري : ويكون أحـد جوانبه مقوساوالجانب الاخر مسطح شكل (١٨) .



(٢٠)

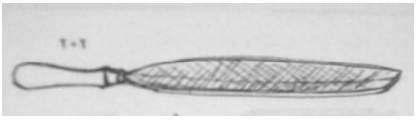
مـبرد مستعرض : وهـو مـبرد ذو مقطـع بيضوي يكون محدبا من الجانبين ،شكل(١٩)

مـبرد مربع : ويكـون ذا مقطـع مربـع الشكل .شكل (٢٠) .

(٢١)

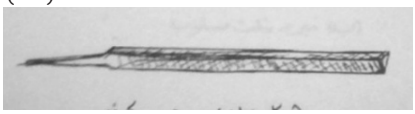
مـبرد ذيل الفـار : يكـون ذا نصل اسطواني

مسلـوب النهايـة يـتراوح طولـة (٤-٨) انجـات ، ويستفاد منـة في تعديل المنحنيات والدوائر النافذة في كتلـة المنحوتة الخشبية شكل(٢١)



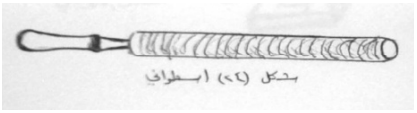
(٢٢)

مـبرد مسطـح : مـبرد مستطيـل المقطـع مستدق في السمك والعرض ومزدوج الاسنان القطعية ،شكل (٢٢)



(٢٣)

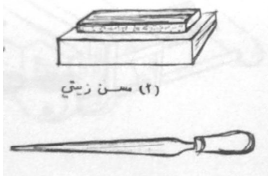
المـبرد السكيني : وهـو مبرد مثلث الشكل ذو زاويـة حادة جـدا ،شـكل (٢٣).وهناك انواع اخرى من المبارد انظر الشكل (٢٤) .



(٢٤)

القاطعـة الـدوارة (الكوسـرة) : من الالات الكهربائيـة التي يمكن الافادة منها في عملية صياغة القطعة الخشبية ويمكن استعمالها لازالة اجزاء من القطعة الخشبية أو لغرض التنعيم من خلال استعمال حجر التنعيم يربط على المحور الدوار للكوسرة.

اوراق التنعيـم :عبارة عن اوراق خشنة ومحببة تستعمـل لغرض الحصول على سطوح ملساء ،وتعـرف على درجـات من النعومة وتعطى لهـا ارقام ابتداء من المتناهـي في النعومة ويسمى صفـر و،١ ،٢ ،٣ من الدرجات الخشنه،وهي بقياس ٢٠×٣٠سم ويتوقف طبيعة الشكل النهائي للمنحوتة على استعمال النوع الملائم من هذه الاوراق .

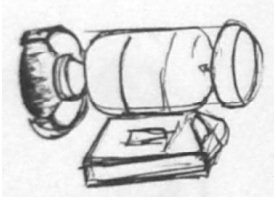


(٢٥)

ادوات السـن : إن طبيعة الشكل النهائـي للمنحوتة يتوقف علـى الادوات المستعملة وجودتهـا بحيث لاتترك اثارا جانبية كالخدوش جراءعـدم كفـاءة الالـة المستعملة.لـذا يتوجب مراعاة كـون الأدوات جاهـزة ويستعان بالمسـن على انواعه لغرض سن الشفرات والازاميل بأنواعها وكذالك سن المنشار ويمكن تصنيف الادوات المستعملة في هذه العملية إلى :-

تكـون ذات اسنان دقيقة لسن الازاميل وكذلك المناشـير ، ويستعمل لسن المنشار مبرد مثلث نحيل مسلوب،الشكل (٢٥) .

المسنـات الكهربائية : وهـي ادوات تستعمل لسن لعدد اليدويـة المستعملة في نحت الخشب وتعمـل بمحرك كهربائي تثبت في طرفي المحور الدوار حجـر اسطواني أو قرصي الشكل تمرر الادوات المـرد سنهـا علـى حافتـه ويستعمل لسـن الازاميل والمناقير



(٢٦)

مسنات يدويـة : وتشمل احجار تعرف بحجر الزيت الذي يستعمل لسن الازاميـل والمناقير والظفر ،وتظم ايضاالمبارد الحديدية الخاصة بعملية السن وغالبا ما والفؤوس على حد سواء .الشكل (٢٦)

النتائج التي اسفر عنها الاطار النظري :

١. الأدوات اليدوية أرتبطت بحياة الانسان منذ الازل ،وتطورت على وفق مقتضيات الحاجة .
٢. بعـد الثورة الصناعيـة وتطور التقنيات ظهـرت أدوات حديثة اسهمـت في انجاز العمل النحتي .

الفصل الثالث :إجراءات البحث :

يتضمن هذا الفصل وصفاً تفصيلياً لاجراءات البحث التي اتبعها الباحث وهي:

منهجية البحث: -اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على الملاحظة في توصيف العينات، وتحليلها على وفق الادوات الاتية .

أدوات البحـث :تم اعتمـاد مجموعة النتائج التي اسفر عنهـا الاطار النظري كاداة للبحث ،فضلا عن تحليل بنية العمل النحتي من التركيز على أهمية الادوات .
مجتمع البحث: الاعمال الفنية كافة التي انجزها النحاتون التي لها صلة بموضوعة البحث ،ولحصر الاعمال تم الاستعانة ب:الفولدرات والمكتبات.

عينة البحث :إن البحث الحالي يهدف إلى التعرف على طبيعة الادوات المستعملة في نحت الخشـب واهميتهـا ،لذلك تطلب من الباحـث الاتجاه إلى اختيـار العينة القصديـة التي بلغ عددها (٤)أعمال نحتية للاسباب الاتية :
أ- إن هذه الأعمال تمثل مراحل مهمة في تاريخ انتاج المنحوته الخشبية
ب - تتلاءم مع الاهداف المتوخاة من البحث .

تحليل العينات

عينة رقم(١) النحات :خالد الرحال.
الموضوع :ذات العباءة والخمار.
سنة الانجاز:١٩٥٧.
القياس :١٣٤×٢٧×١٨سم .
التكويـن الانشائـي والبناء العام :يمثل العمل امـرأة واقفة ترتدي عباءة وخمارا ظهر على وجهها ،الذي بدأ داخل شكل بيضوي أوضح النحات فيه بعض الملامح بصـورة غائرة كالعينين وجانبي الوجه الذي انسـدل الخمار عليه،موليـا فيه أهتماما بطيـات مرنة،كما بـدت المرأة في وقفتها هذة واضعه يديها على صدرها كما لو كانت في حالـة انتظار وترقـب ،وهي بصيغتها بتلك الهيـأة التي ظهرت عليهامتخـذة شكل الخامة ،قد اقتربت من بعض المشاهد لمفردات

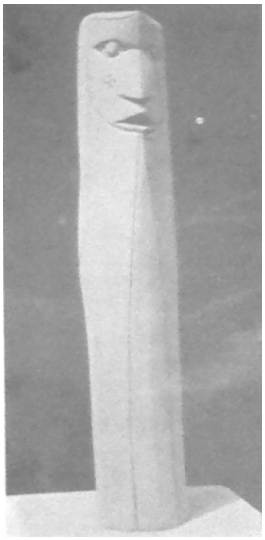
في النحـت العراقي القديم والمقصود هنـا باستلهام الفنان لشكل المسلة بهيئتها العامة فضلا عـن البدائيـة والتبسيـط في الشكل الذي ظهرت عليـة تماثيل العهود السومريـة المبكرة .مع تأكيـد ابـراز الخط بشكل لـين في الخمار واليد اليسـرى فيما بدا حادا في العبـاءة بانحسار الوجـه وكذلك اليد اليمنى المصاغة بخطوط محزوزة انتهت وامتداد اليد مع طية العباءة في انسدالها إذ ظهر الخط عموديا منتهيا عند قاعدة التمثال،التي بدا فيها بدون أرجل واضحة فقط الاشارة بما يوحي إلى ذلك .

تقنية العمل ودور الأدوات في اظهار الشكل :اتخذ العمل شكلا مخروطيا قاعدته للاسفل وقمته للاعلى مما تطلب رفع كميات كبيرة من الخشب في الثلث العلوي من العمل مقارنة مع الاجزاء الاخـرى التي اتخذت شـكل الخامة مع تدوير بسيط في اركان القطعة الخام والتي طالما كانت تاتـي بمقاسات معينة كان له تاثير كبيرعلى نتاج المنحوتات الخشبية باحجام محددة .تطلب الجزء العلوي من العمل استعمال ادوات الحفر باحجام متوسطة من نوع الظفر المشطوف من الخارج ، وظهرالعمل بملمس ناعم مما تطلب كافة انواع المبارد بدرجاتها المختلفة ابتداء من الخشنة ثم الاقل خشونة وانتهاء بورق التنعيم بدرجاته المختلفة.

عينة رقم (٢) النحات :محمد غني حكمت .
الموضوع :باب حرية الخطوط .
سنة الانجاز:١٩٨٨.
القياس :٢٢٠×١٢٠سم .
التكويـن الانشائـي والبنـاء العـام : عرف عـن النحات محمـد غني شغفه بمادة الخشب، ومـن سلسلة المجاميع التـي نفذها بهذه المادة موضوعة الابواب الخشبية العمل بقياس (٢٢٠×١٢٠) يتألف مـن ضلفتين (طلاكتين) وعلـى غير المعتـاد في التكويـن الانشائي للأبـواب الذي يعتمـد التـوازن في توزيع الوحـدات الزخرفية، واعتماد التناظـرفي التكوين الزخرفي لجزئي الباب واللتان غالبا مايكونان متساويين وهي السمة الغالبة في فنون الزخرفة الاسلاميـة ،الا ان البـاب الحالي جـاء بجزئين أحدهما أكـبر من ألآخر وبتكوين انشائـي مختلف ،إذ نلاحظ في الجزءالايمـن ان الوحدات الزخرفية التي هي عبارة عن تشكيـل للخط العربي باسلـوب الزخرفة النباتية تتجه إلى المركز، وتنتهي عند الحد الفاصل بين الضلفتين ،إذ ظهرالجانب الايسر من الباب بمساحة أقل، وعلى الرغم من وحدة الموضوع باستعمال الخط كوحدة زخرفية توحي بتداخل أغصان الاشجار في الغابة واحيانا نرى حركة عشوائيـة لشخوص كما في التكوين الـذي يمثل مقبض الباب . استعـان بشكل الكرة كمفردة في الوحـدة البنائيـة للانشاء الذي استعـان فيه النحات بشكل الكلمـة العربية ووظفها باطار

مميز مظهراً معالجة خاصة في تحقيق اشكال جديدة للحرف العربي ،افادت هذه المعالجات من الكتابة المسمارية في تحديد نهاية المقاطع للحروف المستدقة والأشكال المثلثة التي تعتلي بدايات الحروف ،والافادة من الخط الكوفي في تشكيلاته الهندسية ذات الزوايا القائمة .وقد استطاع النحات بالاستعانة بالمفردات أعلاه من التداخل والتزين مكوناً أشكالاً ذات طابع زخرفي لتشغل المساحة الأكبر من الباب .

تقنية العمل ودور الأدوات في أظهار الشكل :يتكون العمل من مساحة كبيرة الأمر الذي تطلب استعمال قطع عدة وكبسها مع بعضها للحصول على المساحة المطلوبة، ظهر الباب بملمس خشن نتيجة لضربات الازميل المقعر من النوع الصغير الواضحة عليه التي اضفت قيمة ضوئية سيما في مناطق الحفر الغائر الذي اتخذ شكل السطوح المنحنية (المقعرة) لقد اضفى النحات ملمسا يعتمد الضربات الواضحة للشفرة من النوع القعر الصغير وأفاد من الخطوط، واستطاع ان يميز من خلال الاختلاف في التكنيكين اجزاء المنحوتة وخلفيتها .



عينة رقم(٣) النحات :خليل الورد .
الموضوع :امرأة .
سنة الانجاز:١٩٦٩.
القياس:٩٠سم .

التكوين الانشائي والبناء العام :يمثل العمل امرأة واقفة ترتدي عباءة وظهر على وجهها، الذي بدأ داخل شكل مثلث قاعدته للأعلى ورأسه للأسفل أوضح فيه النحات بعض الملامح بصورة غائرة وهي على هذا النحو ظهرت تتخذ شكل الخامة ،فقد اقتربت من بعض التماثيل العراقية القديمه التي جاءت في صياغتها بدائية الطابع وذات نسب غير صحيحة استوحى النحات فيهاشكل الاسطوانة وهي الأشكال التي ظهرت عليها معظم تماثيل النحات خليل الورد التي يبدو واضحا تأثير شكل الخامه مستعملاً الاخشاب المحلية بهيئتها البدائية مثل جذوع الاشجار، وأغصان الليمون بنحافتها وضيق قطرها لتضفي طابع يميز اغلب نتاجات الفنان من ناحية حجومها وانحناءاتها، كما تحمل المنحوتة روحية السكون . لقد امن وبحماس باهمية استلهام التراث والفلكلور في فنه وظل يعمل طوال عمره على ذلك مستهدفا التعبير الانساني ،فكان ينجز اعمالا هي على الاكثر معمولة من الخشب نهج فيها المنهج الذي يلائم باتقان وحس رهيف مابين مشاكل النحت ومشاكل الحرفي .

وبذلك استطاع النحات أن يوظف البنية العامة للقطعة ومظهرها الحسي في تكوين أشكال معبرة عن موضوعات معينة واظهار عدم الاكتراث في ابراز تفاصيل الشكل البشري معتمدا إلى درجة كبيرة على الايحاءات التي تمليها طبيعة القطعة الخشبية. إن أسلوبه الذي اعتمد

البساطـة في الشكل، متخلياً عن تنفيذ التفاصيل في اجزاء دون اخرى خالقاً حالة من التباين في الوحـدة العضويةللشـكل المنفذ ، وعلى الرغم من تنفيذ الوجـة بشكل واقعي الاننا لانجد تفاصيل عن اليدين والاقدام .

تقنيـة العمـل ودورالادوات في اظهار الشكل : ظهر العمل بهيـأة اسطوانة الا في الجزء العلوي الـذي يبدو فيه الشكل يقترب من شكل متـوازي المستطيلات إذ تعمل إحدى زوايا هذا الشكل الهندسي لتكون المحور الوسطي للوجه التي إستعان بتنفيذها الازميل العدل في نحت تفاصيله، في حين استعمل المنقار المثلث في تحقيق الخطوط التي تمتد إلى اسفل المنحوتة .

عينة رقم(٤) النحات :هادي عباس السعيد .
الموضوع :الام الحامل .
سنة الانجاز :١٩٧٧.
القياس :٥٠سم .

التكويـن الانشائي والبناء العـام :العمل عبارة عن امرأة واقفة تتطلع بنظرهـا إلى الأمام وإلى الأعلى وتبـدو بوضع استرخاء ،إذ تستنـد إلى ساقهـا الايمـن ولا تبـدو اي ملامـح واضحـة للاطـراف العليا (اليديـن) الا ايحاء لذلـك وكذلك القدمين إذ نلاحـظ انسدال اليديـن إلى الاسفل لتحيط بمنطقة البطن أعتمـد النحـات النسـب الاكاديميـة في تجسيـد منحوتتـه مع اضفـاء معالجـات خاصة تعتمـد اكساب العمـل صفة جمالية تكمـن في توظيف عناصـر الفن عن طريـق التجانس في توزيع الكتل والمساحـات على سطح المنحوتة من خـلال التركيز على الخط الذي جـاء بشكل قطع قائم على سطـح المنحوتة ليحدد بهـا مساحـات كان قد اقتطعها من شكل الـرداء الذي يلتف به جسـم الام الحامل لاغراض جمالية في خلـق حالة من التكرار في التصرف بتوزع الكتل والمساحات المتقاربة على طول مساحة التمثـال مـن ناحيـة، ومن ناحية اخـرى يؤكد على الجانـب التعبيري الذي يـدور حول محور الخصوبـة على ابراز وتدويـر منطقة البطن للدلالـة الرمزية الايحائية لفعـل الحمل .ذهب النحات إلى اظهار الشكل ببساطة تصل إلى حد الاختزال لبعض اجزاء الجسم،فليس هناك مايشـير إلى اليدين عند المـرأة، وبذلك اعطى للمشاهد انطباعا ارتـداء العباءة على الرغم عدم الاشارة اليها وتجسيدها بشكل مباشر .

تقنيـة العمـل ودور الادوات في اظهـار الشـكل : ظهـر العمـل بهيئـة الخامة (شـكل متوازي المستطيـلات)ممـا تطلب العمل رفع كميات محدوده من الخشـب الفائض في اماكن محددة واكسـب المنحوتـة ملمسا خشنـا فظهرت بملمس تبـدو علية واضحا ضربـات المنقار المقوس المشطوف .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :

بعـد دراسـة وتحليـل الاعمال الفنيـة (عينة البحـث) واستنـادا إلى مـاورد في متن البحث (الاطـار النظـري) وعلى وفق الاهداف التـي رسمت ويسعى البحث للاجابـة عن تساؤلاتها ،وللوقـوف علـى اهمية الادوات ودورها في انجاز العمل النحتـي . يمكن ان نورد نتائج البحث كما يأتي:ـــــ

- لقـد عرف الازميل والمطرقة منذ القدم واليوم تعـددت اشكالها لتصبح عشرات الانواع .انظر الاشكال المعروضه في المبحث الثاني .
- ان ادوات النحـت عملـت عملا مزدوجا بـين المنحوته الفنية وصناعـة الاثاث إلى جانب اعمال التزين في العمائر
- ان التنوع في اشكال الادوات اتاحت فرصة اكبر للنحات بالتوازي مع ما يمتلكة من خبرة حرفية في خلق هيئات مبتكرة
- ان لـلادوات دورا مهمـا في اظهار الهيئة النهائية للعمل واكسابها المظهر الحسي المعبر . وتبعا لذلك

ظهـرت المنحوتـات الخشبيةبملمس (تكنيك) مختلـف طبقا للادوات المستعملـة ونستطيع ان نميزمنهاما يأتي :

×الأعمـال التي ظهرت بملمس ناعم التي تطلب العمل فيها إزالة آثار الادوات المستعملة كافة، في ازالة الكتل الفائضة، وفي تحقيق التفاصيل، وتطلب العمل فيها استعمال انواع المبارد كافة، وصولا إلى ورق التنعيم كما في العينة رقم (١).

×الأعمـال التي ظهرت بملمـس خشن وبدت عليها آثار استعمال الشفـرات بانواعها، لإضفاء مسحة تعبيرية تخدم العمل الفني ، كما نرى عند النحات هادي عباس .

×الأعمـال التي ظهرت بتحقيـق كلا النوعين اعلاه مزجت بين الملمـس الخشن بتدرجاته مع الملمس الناعم .

قائمة المصادر

اولا :العربية

١. ابن سيدة،المخصص .المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر .
٢. ابن منظور،ابو الفضل جمال الدين ،لسان العرب .
٣. ابو المنصور محمد بن احمد ،تهذيب اللغة .
٤. بسيوني ،د.محمود .الفن في اوربا ،بيروت .
٥. بهنسي ، عفيف .تاريخ الفن في العالم،مطبعة الشركة العربية،القاهرة ١٩٦٦ .
٦. تسومس ،جورج ، الخشب كمادة اولية .ت وليد عبودي ،الموصل(١٩٨٥).
٧. حسن أحمد، كريمة، اتجاهات النحت الامريكي المعاصر.رسالة ماجستير ،غير منشورة وكلية الفنون الجميلة ،بغداد.
٨. الخطـاط .سلمان عيسى وشمس الديـن فارس .تاريخ الفن القـديم .الطبعه الاولى ١٩٨٠ .
٩. رضا ،احمد . متن اللغة ج١،(بيروت ١٩٥٨) ،
١٠. رمضاني، مصطفى: توظيف التراث واشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة الفكر، العدد٤، الكويت ١٩٨٧.
١١. رياضـ ،د،هنري .الفن اليوناني حتى اخر العصر الهلنستي .محيط الفنون،دار المعارف بمصر .
١٢. عبو ،فرج .علم عناصر الفن ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،كلية الفنون الجميلة ،بغداد١٩٨٢ ،ج٢ .
١٣. عكاشة ،ثروت .الفن العراقي القديم .سومر وبابل واشور ،بيروت ،١٩٧٥.
١٤. عكاشة ،ثروت .الفن المصري القديم . (القاهرة ١٩٧٢).
١٥. عكاشة ،ثروت.مصر والشرق الادنى ،القاهرة .
١٦. عنايات ،هبة و.فن الشرق الاقصى .محيط الفنون .
١٧. القديم ،نصيف محمد عبد النصير .المعاجم التكنلوجية المتخصصه .
١٨. مجموعه من الباحثين، المختار من صحاح اللغة .القاهرة.
١٩. نوبلر ،ناثان .حوار الرؤية ،ت فخري رشيد ،دار المامون، بغداد،١٩٨٧.

ثانيا :الاجنبية

1 JOHNSTONE.JAUER.WOOD CARVING

جشطالت الفعل الدرامي
فيدرا أنموذجاً

د. جبار خماط حسن

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث : تنحصر في عدم اهتمام الدراسات النفسية للنص الدرامي في اعتماد منهج الموازنة ما بين الجزء والكل وعلاقتهما المتبادلة في تكوين وإنشاء النص الدرامي ، لأن الدراسات النفسية للنص الدرامي ونشأته ، كانت تعرف الدوافع وعلى وفق النظرية الفرويدية أو السلوكية ، الأمر الذي لا يطرح مفهوم المعالجة الفنية التي تفترض منطق التحليل (الأجزاء) والتركيب (الصورة) لذا وجد الباحث ضرورة دراسة النص بوصفه طاقة حيوية مركبة من الدوافع والأفكار والبيئة المحيطة والعلاقات المتوالدة منها التي يمكن الاقتراب منها من منهج الجشطالت الذي سيكون المدخل العلمي لدراسة المشكلة .

أهمية البحث : تتمثل باعتماد منهج يتبنى المقولات الإدراكية المركبة التي تفسر عملية البناء الدرامي .

هدف البحث : تعرف تحولات بناء الفعل الدرامي بوساطة التحليل والتركيب للعلاقات الداخلية المولدة للنص الدرامي .

حدود البحث : تتمثل في :

١. **الحدود الزمانية :** عصر الكلاسيكية الجديدة .
٢. **الحدود المكانية :** فرنسا .
٣. **الحدود الموضوعية :** الفعل الدرامي في ضوء نظرية الجشطالت .

الفصل الثاني : الإطار النظري

يتوزع على النحور الآتي :

١. الجشطالت.

٢. الفعل الدرامي .

أولا : الجشطالت :

ثمة من ينظر إلى الإدراك على أنه قدرة فطرية أو وراثية إذ يولد الإنسان وهو مزود بالطريقة التي يدركها بها ، وهناك من تنظر إلى الإدراك على أنه تفاعل بين الوعي والبيئة المحيطة . وفي هذا الشأن ثمة منظوران حول الإدراك ، أولهما ينظر إلى الإدراك على أنه إحساسات تدرك على نحو جزيئات تشكل بمجموعها الخبرة ، وثانيهما منظور ينظر إلى الإدراك بوصفه كليات وليس جزئيات إذ يتم أدراك الأشياء على شكل كليات ومن ثم يتم تحليلها . وهذا المنظور يطلق عليه اصطلاحا (الجشطالت ، gestalt) لأنه ينطلق من مبدأ " الكل هو أكبر من مجوع العناصر المكونة له " والجشطالت بالألمانية تعني (الكل) منظورا إليه في كليته لا بعناصره المكونة له ، والقول المأثور لدى الجشطالتيين أن الكل أكبر من مجموع أجزائه . (الحنفي ، ١٩٩٥ ، ص١٨٥) .

ولدت هذه النظرية في ألمانيا ، ويعد (ماكس فريتمر ١٨٨٠- ١٩٤٣) مؤسس هذه النظرية ، ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة في العشرينات من القرن العشرين على يد (كيرت كافكا ١٨٨٦-١٩٤١) ويرفض الجشطالتيون مبدأ إمكانية تحليل السلوك إلى وحدات الاستجابات والمثيرات الفردية ، فالسلوك عندهم يتصف بالكلية ، بمعنى أن السلوك بعينه ، ونتيجة لوجودك الكائن الحي في موقف معين ، يتميز ببعض العوامل التي تؤثر على الكائن الحي ، فتجعله يستجيب له بطريقة معينه حتى يحقق تكيفه ، وتوافقه مع هذا الموقف . (ناصر ، ٢٠٠٤، ص٧٥) ويرى أصحاب هذه النظرية " أن الخاصية الجوهرية في العقل الإنساني هي القدرة على التنظيم الإدراكي ، وأدراك الأشياء ككليات منتظمة " . (الزغلول ، ٢٠٠٢ ،ص١٣٨) وقد نفذ (janic rhyne) النظرية الجشطالتية في ميدان الرسم والذي يرى إن سيكولوجية النظرية تقوم على أساس العلاقات المتبادلة بين شكل الموضوع وعملية الإدراك .ويؤكد التفكير الجشطالتي على سيولة عمليات الإدراك والمدرك بوصفه مشاركا فعالا لمدركاته " (صالح ، ١٩٨٨ ، ص٢٤)

وتتوزع مبادئ الإدراك الحسي المبادئ العامة لدى الجشطالتيين على وفق القوانين الآتية :

قانون الشكل : وهو النظر إلى الشيء على أنه كل بعيدا عن عناصره المكونة له مثل الماء $.H_20$

تدرك الأشكال على وفق قانون التجاور، وحسب قانون المسافة الأقصر .

قانون التشابه : تميل العناصر المتشابهة لأن تتجمع مثل مجموعة من الدوائر الفارغة والدوائر الممتلئة .

قانون الشكل الجيد : تكون الأشكال المفضلة منتظمة ، وبسيطة ، ومتناظرة ، فالشكل المدرك

هو أفضل الأشكال الممكنة .

قانون الإغلاق : هو ميل الشكل نحو إعادة التوازن للأشياء . ولأن من خصائص الشيء الدقة، والضبط ، والتناظر، والتجدد ، فأن ميل الإغلاق إلى تكميل الأشكال الناقصة ، يسمى بعامل الإغلاق الهادف الى إعادة التوازن الناتج عن وجود نقص فمثلا دائرة شبه مغلقة .

قانون تناقل الشكل : إن للأشكال القابلية على الانتقال من وضع إلى آخر وذلك مع الاحتفاظ ببنيته .

قانون الشكل والخلفية : كل شيء لا يوجد إلا في علاقة مع أرضية ما ، ولذلك تدرك الصورة أو الشكل على أرضية ، لكونها تجذب الأشياء نحوها .(زيعور ، ١٩٨٤ ، ص٣٥٠ – ٣٥١)

ثانيا :الفعل الدرامي

يعرف الفعل الدرامي بأنه (تحرك أو تطور الحادثة داخل الحبكة أو التكوين العام للمسرحية) (فتحي ، ١٩٨٦، ٢٦٢-٢٦٣ (ومن هذا يمكن أن نفهم بأن الحدث جزء والفعل كل . فالأول يضم موقفاً واحداً فقط ، أما الثاني فيضم جملة أحداث تضم مواقف متعددة ، فهو تطور وحركة لا تقتصر على موقف بعينه . إذ أن الحدث يقتصر على لحظة الحدوث حسب ، أما الفعل فأنه يتتبع أثر الحدوث في الحركة العامة للمسرحية (فعل ورد فعل) . فإذا تمثلنا الحدث نقطةً ، فأن الفعل نقاط عدة ، لأن أثر الحدث موضعي ، أما أثر الفعل ، فأنه ممتد ، له جوانب خارجية مادية ترى ، وله جوانب داخلية وجدانية ونفسية تحس . ونخلص من هذا إلى أن الحدث يقتصر ـ زمنياً ـ على لحظة الحدوث ، بينما الفعل ـ زمنياً ـ يمتد لزمن ملحوظ، ولا يقتصر على لحظة الحدوث حسب .

إن الفعل مهما كان محدوداً ، فأنه يشكل علاقات هي أوسع من فعل أي شخصية أو فرد من الأفراد ، بل إنها هي التي تقرر فعل الأفراد أو الشخصيات في مجرى تحليل العمل المسرحي يتم التركيز ـ عادة ـ على مخطط ملحوظ لحركة الفعل يتضمن أهم النقاط الساخنة في المسرحية (أي أحداثها البارزة) . وقد أطلق الشكلانيون على الحدث البارز والمؤثر تسمية

(الحافز (Motif وميزوه على أنه الجزء الذي لا يمكن تفكيكه إلى أجزاء أصغر مثل (مات البطل ، أحبت البطلة ، فشل المتآمر . . . الخ) ، أما الفعل فأنهم ميزوه على أنه جملة الحوافز المتتابعة زمنياً على وفق مبدأ (السبب والنتيجة) أو مبدأ الدافع والأثر) (الخطيب ، ١٩٨٢: ١٨١ .)

إن حركة الفعل الدرامي وتطوره داخل المسرحية تشترط في المؤلف نظرياً أن يعمل على تركيب أحداثه بصوره تبدو وكأنها تجري في مجرى منطقي " فمع كل خطوة يخطوها أبطاله يتعين علينا أن نعي أننا لو كنا في ظروفهم لما فعلنا إلا الشيء ذاته " (كوجينوف ، ١٩٩٣: ٤٥٢) ويبين لنا (أرسطو) قديماً هذه الوحدة حين رأى أن الخيال لا يستطيع استيعاب أكثر من فعل واحد في حبكة المسرحية ، وأن حركة هذا الفعل تقترن بتغير جوهري واحد يحدث عند نقطة التحول أو الانقلاب ؟) أرسطو ،١٩٧٣ :ص٢٤)

ورغم الاختلاف الظاهري في محاولة إعادة تنظيم الوضعية الأساسية التي أختل توازنها . عند انطـلاق حركة المسرحية . وزاد اختلالها مع تقـدم الفعل نتيجة اختلاف الإرادات وتصادمها فان(هيكل) يرى ضرورة وجود حركة موحدة لكافة خطوط الفعل ، التي تتكامل وتتظافر مع بعضها لتشكل بناءً كاملاً يتألف من فعل ورد فعل وصراع (كوجينوف ،١٩٩٣: ٤٣٠-٤٣٦)
إن حيوية الفعل الرئيس ، والأفعال المساعدة له ، هي التي تجعل من الأولى متميزة عن الثانية ، ذلـك لأن حيويــة الفعل تجعل من الأولى (كلية الحركة) بمـا تولده من تصادمات مستمرة متواليــة ، في حـين تجعل من الثانية (موزعة الحركة) ، فعلـى سبيل المثال : فأن حركة أفعال المسرحيــة الملحمية تكـون مشتتة الحركة ، لايمكن الإلمام بها إلا وفق ما تراكمه من انطباعات ذهنية ، ذلك لأن المسرحية الملحمية في حقيقتها (كلية الأهداف) لا كلية الحركة لأنها تركز. جـل اهتمامها . على تحقيـق الأهداف الكلية للمجتمع ، فهي لا تهتـم ببناء الفعل وتطوره ، بل إنها تغيبه أو تجعله ثانوياً . (أسلن ، ١٩٧٨ : ٥٤)
وعمليـاً يتبـين مما تقـدم أن حركة الفعل تمثل جوهـر الدراما ، فإذا كانـت الحبكة لدى (أر سطـو) تمثـل روح الدراما ، فـأن الفعل يمكن أن يكون روح الحبكـة المسرحية ، وإن حيوية الفعـل الرئيسـ ، والأفعال المساعـدة له ، هي التي تجعل من الأولى متميـزة عن الثانية ، وفي هـذه الحالـة يمكن القول أنه كلمـا زادت حيوية الفعل وزادت تفاعلاتـه العاطفية ، أدى ذلك إلى أحـداث متعة عاطفية ، وكلما قلت حيوية الفعـل وزادت تفاعلاته الفكرية ، أدى ذلك إلى أحداث متعة فكرية.
مؤشرات الإطار النظري
يمكن تعريف الفعل الدرامي بأنه الكل المتكون من مجوعة أجزائه (الأحداث) .
٢- الشخصية الدرامية هي الصورة التي تبرز من الخلفية المتمثلة بالحدث .
باجتمـاع الحدث بالشخصية يـبرز لنا التكوين العام للشكل والمتمثـل بالفعل الدرامي ، الذي يتحقق من خلال الامتداد داخل البنية الكلية للنص .
٤ – إن حركة الفعل في الدراما التقليدية تنطلق من الخاص إلى العام ، وهو ما يحقق لها قدرا اكبر من التفاعل الوجداني لدى المتلقي .

الفصل الثالث : منهجية البحث وإجراءاته

من خلال مؤشرات الإطار النظري تتوزع الإجراءات على الآتي :

أولا : منهجية البحث : وتتلخص على النحو الآتي :
مجتمع البحث : يمثل مجتمع البحث أنموذجا تطبيقيا لعينة قصدية من نمط الكلاسيكية الجديدة — مسرحية فيدرا للكاتب الفرنسي (جان راسين) .
منهج البحث : اتخذ الباحث من المنهج الوصفي التحليلي ، اسلوبا في تحليل أنموذج تطبيقي من النصوص الدرامية لمرحلة الكلاسيكية الجديدة .
أداة البحث : الملاحظة المباشرة اداة الباحث في معاينة وتحليل النص الدرامي وتركيبه .

ثانيا : إجراءات البحث : وتتلخص على نحو المرحلتين الآتيتين :

٢-١ ملخص مسرحية فيدرا ، تأليف : جان راسين

الفصل الأول : يخبر (هيبوليت) مربيه (تيرامين) بأنه يعتزم مغادرة تريزين للتفتيش عن والده البطل (تيزيه) ، وللهروب كذلك من (أريسيا) التي وقع في غرامها . إلا أن زوجة أبيه (فيدر) تظهر وتسر إلى مربيتها (أونون) بأنها تعاني من حمى غريبة ، فهي تحب (هيبوليت) بجنون ، على الرغم من اضطهادها له ، وهي لا تستطيع التخلص من هذا الحب المحرم إلا بالموت . لكن أخباراً تنتشر حول موت (تيزيه) ، فتقوم (أونون) بإقناع فيدر بأن حبها لم يعد شاذا وبأنها حرة ويجب أن تعيش ،لا بل عليها لقاء (هيبوليت).

الفصل الثاني: يصرح (هيبوليت) بحبه (لأريسيا) ويعرض عليها عرش أثينا . .لا أن (فيدر) التي تلتقي بهيبوليت لا تتورع عن الاعترا١ف بحبها له ، فيصدها معرباً عن دهشته . ولكي تغسل العار الذي لحق بها تنتزع سيف (هيبوليت) وتحاول قتل نفسها ،لكن (أونون) تنقذها. في هذه الأثناء يبايع اهل اثينا ابن (فيدر) ملكاً عليهم ، فيما تسر ي شائعات جديدة حول عودة (تيزيه) سليماً معافى.

الفصل الثالث : تحلم فيدر مجددا باستمالة هيبوليت ، من خلال عرضها عليه عرش اثينا . إلا أن الإعلان عن عودة (تيزيه) يصيب (فيدر) بالهلع وهذا يقودها إلى التفكير بالانتحار. ولكنها توافق على أن تقوم (أونون) باتهام (هيبوليت) من أجل أن تنقذ شرفها . ويعود (تيزيه) فتستقبله فيدر بفتور، مما يزيد من حيرته وتساوره الظنون لدى معرفته برغبة ابنه في الرحيل . أما (هيبوليت) فيصاب بالارتباك ويعزف عن قول الحقيقة احتراماً لمساعر والده .

الفصل الرابع : تنطلي النميمة والغيرة وتهمة (أونون) الكاذبة على الملك فيطرد ابنه ويستجلب عليه غضب الإله (نبتون) . وعبثاً يحاول (هيبوليت) توضيح الموقف من خلال اعترافه لأبيه بحبه (لأريسيا) . واذ تحضر(فيدر) لقول الحقيقة يلتهب قلبها بالغيرة لمعرفتها بحب (هيبوليت) (لأريسيا) فتصب عليهما غيظها وكراهيتها . إلا أن تأنيب الضمير يتملكها من جديد فتطلب من الآلهة معاقبة (أونون) التي أوصلتها إلى التهلكة .

الفصل الخامس : قبل رحيله إلى المنفى يعرض (هيبوليت) على (أريسيا) أن يتزوجها في معبد قريب ، فتوافق . وحين يراهما (تيزيه) سوية تساوره الشكوك ، سيما حين تؤكد له (أريسيا) براءة (هيبوليت) . وتتضاعف الظنون حين يعلم (تيزيه) بموت (أونون) التي ألقت بفسها في البحر، وبرغبة (فيدر) في وضع حد لحياتها . هنا يبدأ بالاعتقاد ببراءة ابنه ويأسف لتسر عه بطلب معاقبته . لكن الأوان قد فات ، إذ يدخل (تيرامين) ويقص عليه موت ابنه الذي مزقه وحش بحري . وتدخل فيدر أخيراً لتكشف عن الحقيقة وتموت بفعل السم الذي تجرعته . في النهاية يقرر (تيزيه) حماية (أريسيا) وفاءً لذكرى ابنه .

ثانيا : الفعل الدرامي بين الشخصية والحدث الدرامي

من الاتصال المباشر وبعيدا عن الاستعداد القبلي وتراكم التجربة تندفع الشخصيات لدى (جان راسين) إلى الاتصال والرغبة في تشكيل الحدث لأيجاد البعد الحيوي الجامع لهما بوصفه كلا يحوي جزءا فاعلا هو الشخصية ، وما نعرفه من أحداث تبنى كخلفية تساعد على التعريف بالشخصية الدرامية والتي بذاتها تساعد على تفسير الحدث وصياغته من الإدراك الكلي للصورة ، فالجميع يبحث عن الاستقرار والثبات بوصفهما قاعدتا البناء الدرامي للحدث ، ومؤسس لتوزيع التوازن في الحضور والتأثير بين جميع الشخصيات (اينون ، وفيدرا ، وتيرامين ، وهيبوليت ، وتيزيه) الذين نراهم في سعي لإيجاد شكل الراحة وإتمامه من خلال الاتصال المباشر وغير المباشر .

إن الشخصيات لدى جان راسين تعيش لعبة الحصول على الراحة في بيئة مقيدة ، إذ الصمت ألقسري والأصوات الصاخبة والجدران التي تسترق السمع ، وفوق هذا لا تدخل قدري أو غيبي في تشكيل الحدث وإيجاده ، لأن الاختيار وليس الجبر هو مادة الفعل الدرامي لدى الشخصيات في دراما فيدرا ، تردد أحدى الشخصيات :

تيرامين : ليس من عادة السماء التدخل في شؤوننا عندما تحين الساعة .

ولأن القدر لا أهمية له في صياغة الأحداث فأن مفاهيم جديدة مثل الواجب والعاطفة ، يشكلان الحدث ، ليكون أمامنا نمطا جديدا في صناعة الدراما ، متمثلا في حالة الشعور المفاجئ الذي يتفاقم لدى الشخصية الدرامية وهي تسعى للتخلص من السأم والإحساس بالتغيير :

فيدرا : ما أثقل هذه الغلائل علي .. ما أثقل هذه الزينة الباطلة .. ما أقبح اليد التي صففت هذه الخصلات .. وعقدت شعري على جبيني .. كل شيء يضنيني ويؤذيني .. كل شيء يعمل على تعذيبي . (فيدرا ، ف١ ،م٣ ،ص١٥٧)

إذا ما هو نمط إتمام شكل السلوك الدرامي لدى الشخصيات ؟ انه في حالة الوعي بالنقيضين مرة وتصادمها مرة أخرى ، لإيجاد الشكل المستقر للسلوك مثال البوح أمام الصمت أو اللذة أمام الألم ، الشهوة أمام العفة ، (فيدرا) ازاء (هيبوليت) ، شخصيتان لا يتم الانسجام بينهما الا بوساطة الانحراف عن السائد والمتفق عليه في الوسط الاجتماعي (المحيط) انه سعي للراحة والتلقائية بعيدا عن الكوابح والأعراف والقوانين الرادعة والمكتسبة بالخبرة .

فيدرا : ما كان عهد الزواج يربطني بابن ايجيه ، ويبدو لي أنني ضمنت الهناء والراحة حتى أ ظهرت عدوي الرائع .. رأيته أحمر وجهي ، وذهب لوني .. وتبلبلت روحي ولم أعد قادرة على الكلام .. أحسست بجسمي يرتعد ويلتهب . (فيدرا ، ف١ ، م ٢ ، ص١٣٦)

إن فيدرا تسعى إلى الكلام والبوح بحبها لهوبليت لتتخلص من عنف الصمت رغبة منها للوصول إلى انتظام شكل الاتصال بهوبليت ، لكن خوفها من هوبليت يكبر ويتعاظم ، لأنه ببساطة عازف عن الهوى بالنساء ، لذا نجد أينون تعبر عن ذاك:

اينون: انه ينظر إلى النساء بكره قدري . (فيدرا ، ف٣ ، م١ ، ص١٥٧)

وثمة سبب خارجي يقيد عملية الكلام والبوح لدى فيدرا ، تخشى من تيزيه الأب الذي نراه بوصفه الأرضية التي تعزز وجود الصورة (هوبليت) في شكله ووجوده ،

تيزيه الأب = أرضية هيبوليت الابن = صورة

وتعبر فيدرا عن ذلك قائلة :
فيدرا : كنت أتجنبه أينما سرت ، يا البلاء الذي يتجاوز الحد ، كانت عيناي تريانه في ملامح أبيه (فيدرا ، ف١ ، م٣ ، ص١٣٣)
وفي المقابل نجد هيبوليت ميال الى الصمت لإتمام شكل عدم الاتصال لكن شكل الانفصال لا يبقى على ثباته ، لأنه سرعان ما ينتقل الى شكل جديد في ضوء ممارسة الكلام المحرم (البوح) حين تأتي الأخبار بموت الملك تيزيه : لذا نجد (اينون) تعبر عن الفكرة بما يأتي :
اينون : (تخاطب فيدرا) حظك يتغير ويتخذ وجها جديدا .. مات الملك يا سيدتي ، وعليك أن تحلي محله .. لن يؤرق ضميرك شيء بعد اليوم ، فقد أصبح حبك أمرا طبيعيا . (فيدرا ، ف٤ ،م٥ ، ص٧١٦)
وبكلام فيدرا عن حبها ، يقابلها هيبوليت بالرفض النافر ، بعدها- وبصورة مفاجئة – يظهر الأب تيزيه لأنه تبين أنه كان أسيرا لا مقتولا ، ليجد حبا أثما محرما تفتريه (فيدرا) على (هيبوليت) للتخلص من ورطتها :
تيزيه : يا ويلاه ماذا أسمع ؟ خائن متهور يدنس شرف أبيه ! ان روابط الدم لم تقدر أن تصده .(فيدرا ، ف٥ ،م٥ ، ص١٧٧)
وبمتابعة تسلسل الأحداث المتصادمة ، فإنها تتخذ شكلا دائريا يرمز للحيرة والخيبة والضياع ولأنه أكثر الأشكال اقتصادا ويحوي أكبر حجم في أصغر مساحة (المكان) .ثم تنفرج الأحداث وتتخذ شكلا تكوينيا جديدا ومتساويا ، إذ تتساوى النتائج بين (فيدرا) و(هيبوليت) لان الموت أخذ الثاني أما فيدرا فأنها تموت من فرط ألمها على وندمها على ما فعلت ب (هيبوليت) وهنا لم يتبق غير (تيزيه) الذي يتواصل مع (أريسا) حبيبة هيبوليت ، ليجعل من علاقته بها أتماما لشكل التكفير عن خطئه مع هيبوليت :
تيزيه : وقد تبين لي بوضوح كامل ، وأسفاه لنمزج دموعنا بدم ابننا البائس ، ولكي نهدىء روحه الناقمة ، لتنزل حبيبته أريسا منذ اليوم ، بمنزلة ابنتي على الرغم من مكائد اسرتها الظالمة .(فيدرا ، ف٥ ،م ٧ ص١٩٩)

الفصل الرابع : نتائج البحث

وتتوزع على النحو الآتي :
شكل الاتصال بين الشخصيات (المثلث غير مكتمل الأضلاع) في النص الدرامي (فيدرا) ينتقل من الجزئي إلى الكلي ، وبه يتطور ليتخذ الفعل شكلا دائريا يعطي تكثيفا للصراع وإدراكا مكتملا بالنسبة للقارئ بوصفه أكثر الأشكال اقتصادا .
٢ - الاستجابة بين الشخصيات لا تأتي بمعزل عن المحيط ، انما نجدها تمتلك قابلية الاتصال المباشر بين الشخصية والحدث ، لتكون في النهاية الفعل الدرامي الجامع .
٣ - الحياة في النص تبادل للأدوار ما بين الأرضية والصورة ، فالصورة تمثل الفعل الدرامي المباشر ما بين الأول والثاني أو فيدرا وهو بليت، أما الأرضية فتتمثل في شخصية الأب (تيزيه) الذي يكمل الفعل بصورة غير مباشرة من خلال فرضية وجوده الحاضر/ الغائب

لينتج في النهاية تكوينا إدراكيا موحدا ومنتظما .
الزمن الداخلي للانفعال متوالد غير آني لا يتبنى التناظر في دوافع الأفعال ما بين (فيدرا) و (هيبوليت)، إنما تراكمي / ذهني لأنه ناتج عن خزن الصورة المشتهاة (الحب المحرم) لدى فيدرا ، لإكمال النقص في شكل أو نمط التواصل ما بين النقيضين الصمت/ البوح .

الفصل الخامس : الاستنتاجات

يبنى النص (فيدرا) على وفق الوحدات الثلاث التي رتبها أرسطو في كتابه فن الشعر (المكان والزمان والموضوع) لكن(جان راسين) خرج عن الإطار الأرسطي من خلال التوظيف الجديد للنظام الدرامي ، الذي يسمح للحبكة أن تكون أكثر مرونة في التعامل مع المكان والشخصية ، فالنص بذاته يتخذ شكلا هندسيا مكونا من خمس طبقات (فصول) تتوزع على مفاصل صغيرة تتكون من ٣٥ مشهدا وهو العدد الكافي لإنتاج شكلا متساويا ومضبوطا .
يتبين من التوزيع المتتابع للمشاهد ، إنها بنية غير مكتملة عدديا لكنها مكتملة إدراكيا العقل الذي يكمل النقص المادي للشيء المقصود (الهدف) الأمر الذي يخلق توازنا في الحركة المتناغمة للمشاهد على الرغم من تباينها كميا ، وهذا يدفعنا إلى اكتشاف عمليات التجاور والانتقال في الحركة بين المشاهد التي تكون أشكالا متكررة تجمع الثابت والمتغير على حد السواء .
إن الشكل الكلي المسيطر على البنية النصية متكون من ثلاثة أضلاع تجتمع لتكون المثلث وبترقب عناصر الفعل الدرامي الرئيسة من حوار وشخصية وصراع ، نجد أن المكان والزمان يتخذان محيطا على هيئة أرضية عامة تساعد على أبراز الشكل المقترح (المثلث) من خلال الاتصال المباشر بين (هيبوليت) و(تيرامين) (قاعدة المثلث) الذي يعطي للشكل قابلية التشكل والإتمام بوساطة الاتصال المباشر أو غير المباشر لنقطة إغلاق المثلث المفترضة التي تتضمن الشخصية الجديدة (تيزيه) الغائب / الحاضر .

قائمة المصادر

(١) إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ،: تونس : المؤسسة العامة للناشرين المتحدين ، ١٩٨٦ .
(٢) إبراهيم ناصر ، ، مقدمة في التربية ، كلية العلوم ، ط٤ ، الجامعة الاردنية، دار عمار للنشر والتوزيع ، ، ٢٠٠٤ .
(٣) أحمد زكي صالح ، علم النفس التربوي ، ط١٣ ، النهضة العربية للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨.
(٤) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ .
(٥) جان راسين ، فيدرا ، ترجمة أودونيس ، الكويت ،وزارة الإعلام ، سلسلة المسرح العالمي ، ١٩٧٩ ، عدد ١١٨ .
(٦) رافع النصير ألزغلول ، وعمار عبد الرحيم ألزغلول ، علم النفس المعرفي ط١ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٣ .
(٧)عبد المنعم الحنفي ، مدارس علم النفس ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٥ .
(٨)علي زيعور ، مذاهب علم النفس ، ط٥ ، بيروت ، دار الأندلس ، ، ١٩٨٤ .
(٩) ف .ف . كوجينوف ، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية (الصورة ـ المنهج ـ الطبع المتفرد) (القسم الثاني) ، ترجمة :د.جميل نصيف التكريتي، بغداد : دار الشؤون الثقافية ،١٩٩٣ .
(١٠) مارتن أسلن ، تشريح الدراما ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت، سلسلة (الكتب المترجمة ـ ٥١) ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٧٨ .

تطـور الادارة المسـرحية في المسرح العراقي

م.م. سمير عباس الجبوري

ملخص البحث

للادارة المسرحية اهمية كبيرة في عملية انتاج العرض المسرحي، لانها تعدّ عنصرا من عناصر العرض المسرحي، وهي العنصر الضروري والمهم لانه عندها تستجمع العناصر الاخرى،وهي المسئولة عن متابعة اعمالها وانجاز مهامها، والوقوف على مراحل الانتاج منذ الخطوة الاولى في التحضـير وحتـى نهاية العروض وما بعد انتهاء العروضـ، يتكون البحث من مباحث ثلاث يتضمـن المبحث الاول تضمن تاريخ المسرح في العراق اما المبحث الثاني فيتضمن خصوصية الرواد في المسرح العراقي، اما المبحث الثالث فتضمن اهمية الادارة المسرحية وتوصل البحث الى ان الادارة لم تتطور علميا واكاديميا منذ عصر الرواد ولحد الان .

Abstract

(Evolution of the administration in the Iraqi theater)

-Management play great importance in the process of pr ducing the play، because it is considered an element of theater، an element necessary and important because then summon the other elements، which is responsible for following up its bus - ness and complete its tasks، and stand on the stages of produ - tion since the first step in the preparation and even the end of the presentations and post- the presentations، research consists of three . The first section discusses the history of theater in Iraq and the second section discusses the privacy of the pioneers in the Iraqi theater، and the third section discusses drama about the importance of management and research found that the administration did not develop scientifically and academically .since the era of pioneers and up to now

مشكلة البحث:

في العصور القديمة كان المؤلف او الشاعر هو الذي يدير العملية المسرحية بشكلها المبسط ، حيث يقوم بمهام المخرج ومدير المسرح في ان واحد فضلا عن مهمته كمؤلف لنص المسرحية وبقية المهام الاخرى ، وعندما اصبح الفن المسرحي فنا مركبا تسهم فيه فنون وتقنيات اخرى فضلا عن النص والتمثيل ، ظهر تخصص الاخراج ، فاصبح المخرج هو الشخص الذي يتولى المسؤولية الرئيسة في الانتاج المسرحي الذي يقترن باسمه ، وحيث ان هذه المسؤولية كبيرة وتبعاتها ثقيلة .. لذا كان لابد من ايجاد شخص اخر يقوم بالتخفيف عن كاهل المخرج في النواحي الادارية والتكميلية ... ومتابعة الخطوات الجارية لتهيئة عناصر الانتاج غير النص والممثل محددا مهامه ، ليقوم بالتحضير للتمارين وتجهيز احتياجاتها وتنظيم مواعيدها ومتابعة ارشادات المخرج وتدوينها ، وتهيئة (كتاب التلقين) أو (كتاب الاخراج) ومراقبة الممثلين والعاملين في تنفيذ واجباتهم وعدم الخروج عنها او التفريط بها . لانه سيصبح المسؤول الاول عن الانتاج خلال ايام العرض حيث للمخرج ان يغيب عن العرض بعد ان اكمل مهمته.

لهذا كان السؤال هو،هل تطور دور الادارة المسرحية، عما كانت عليه في مرحلة التأسيس الاولى؟ وهل وضعت لها قواعد وقوانين وحدود لصلاحيتها عبر هذه العقود من السنين؟

اهمية البحث :

تكمن اهمية هذا البحث في افادة طلبة الفنون المسرحية خاصة والعاملين في المسرح بشكل عام، لانه يسلط الضوء على بدايات المسرح في العراق ،وخصوصية الادارة المسرحية في تلك البدايات، وكيف كانت عملية تقديم العون للمخرج من النواحي الادارية والخدمية من اجل ان يحقق رؤيته الاخراجية بشكل افضل.

حدود البحث :

الحدود الموضوعية : تطور الادارة المسرحية في المسرح العراقي

الحدود المكانية : المسرح العراقي

الحدود الزمانية : للفترة الزمنية منذ البداية وحتى عام ٢٠٠٣

هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف عن التطور التاريخي لادارة المسرحية في العرض المسرحي العراقي ، لاسيما في مرحلة البدايات الاولى للمسرح في العراق.

المبحث الاول : (مرحلة نشوء المسرح العراقي)

يظل المسرح قضية عالمية لا ينتمي الى وطن دون الاخر أو الى امة دون اخرى ، وانما الخصوصية تكمن في ثقافة الامة التي يجسدها فنا وحضارة والتعامل مع التجربة التي ستعطيه هويته.

وقد اشارت الدراسات في تاريخ المسرح في العراق ان هذا الفن وفد الى العراق حديثا أي في نهاية القرن التاسع عشر، وهذا ما يؤكده اخرون " تم نقل تجربة المسرح الديني من (اوربا) عن طريق الزيارات المتكررة التي كان يقوم بها - الرهبان والقساوسة – للبلدان الاوربية لاسيما (ايطاليا) و(فرنسا) ، بعد ان اطلعوا على فن المسرح عن كثب ، فادركوا دوره في خدمة المسألة الدينية وفي تعزيزه للجانب التربوي والادبي على السواء ، فشهد عام (١٨٨٠) مسرحية (كوميديا طوبيا) اول مسرحية مؤلفه كتبها (حناحبش) وبهذا الخصوص يقول الباحث الدكتور (علي الزبيدي) " اذا تركنا مسرحية (لطيف وخوشابا) التي كتبت باللهجة الموصلية الدارجة فالذي سمعناه من مصادر كثيرة ، ان رهبان المدرسة الاكليركية والمدارس المسيحية الاخرى في الموصل قد كتبوا مسرحيات قصيرة دينية وغير دينية في فترات مختلفة منذ العهد العثماني "(١)

ويقول (ياسين النصير) " ان المسرح عرف في العراق عن طريقين : ما ادخلته الكنائس ابتداء من عام ١٨٨٨م، وخاصة في اديرة الموصل ، وما تمارسه الشيعة من تجسيد لمأساة الحسين بن علي في عاشوراء ، المصدران يؤكدان حقيقة واحدة وهو ان الدين مصدر الفنون عبر تجسيد ما هو انساني سواء اكان هذا الانساني مأساة ام كوميديا "(٢)

ولكن البعض الاخر يعتقد ان المسرح دخل العراق عن طريق (بلاد الشام) فقد "نشأ المسرح حقيقة في الوطن العربي قبل قرن ونصف القرن تقريبا ، وكان مارون النقاش من اوائل دعاة هذا الفن الجديد ، حيث قدم اول مسرحية وهي (البخيل) ١٨٤٧وقدم مسرحيته الثانية (هارون الرشيد) عام ١٨٤٩وفي عام١٨٥٣ قدم مسرحيته الاخيرة (الحسود السليط) " (٣)

بعد ذلك انتقل هذا الوافد الجديد من الموصل الى بغداد وكذلك البصرة فيما بعد ، والوسيط هنا لايزال الدير المسيحي متمثلا برجال الدين الذين نقلوا نشاطهم المسرحي عبر الكنائس والاديرة والمدارس الدينية التابعة لها، في هذا الصدد يقول (وليد العبيدي) " ان الموصل كانت الاولى في العراق التي شهدت النشاط المسرحي على يد الاباء الدومنيكان في المدارس الاكليركية وفي مدرسة الكلدان في بغداد كان انتقال النشاط المسرحي فيما بعد "(٤)

في بغداد دخل المسرح اماكن غير مخصصة للعرض المسرحي ولم تحضر عروضه فئات محترمة من المجتمع اتية لهذا العرض ،بل مورس هذا النشاط في بغداد عند بداياته في (الملاهي) اماكن اللهو المشبوه ، لذلك اصطبغ بصبغة الوضاعة والابتذال... لذا نوه الرائد

١ د.علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق ، الاقلام ،ج٥ ،سنة٢ ،وزارة الثقافة والارشاد ، بغداد،١٩٦٦،ص١٣

٢ ياسين النصير ، في المسرح العراقي ، مؤسسة دار المدى للثقافة والنشر ،دمشق ١٩٩٧،ص٢٠٣

٣ سعدون العبيدي،شيء عن تاريخ المسرح العراقي وتأثره بالمسرح العربي ،الطليعة الادبية ،٩٤، سنة السادسة،بغداد،١٩٨٠،ص٤

٤ وليد رشيد العبيدي ، مفهوم الانتاج في نظم المسرح العراقي ،(اطروحة دكتوراه) ،كلية الفنون الجميلة ، بغداد،١٩٩٧،ص١٧٥

المسرحي(د.سامي عبد الحميد) بالقول "كان المسرح يعدّ نوعا من انواع التسلية الرخيصة بحق"[٥] ويؤكد المعلومة مرة اخرى وفي مكان اخر فيقول "كان لايتحلى بسمعة حميدة وانما يرتبط بالمنتديات الليلية ، ومافيها من فجور وعربدة"[٦].

الا ان المؤسسين لم يستسلموا لهذه الصفة او هذا الطابع الذي انطبع به المسرح في اذهان الناس ، وانما عملوا على تأسيس مجاميع من هواة هذا الفن الجديد والمتعطشين له، وقد عملوا جادين على تقديم عروض مسرحية على بساطتها، وضعف الامكانيات،كانت فتحا جديدا وتأسيسا لما سيكون مستقبلا ، وباعتمادهم على امكانياتهم الفردية المحددة .

وفي بغداد تحديدا بعد ان خرج المسرح من صالات الكنائس وساحات الاديرة ، بفضل ثلة من الشباب المتنور... الذين الفوا التجمعات(الاجواق) واسسوا الفرق وقدموا اعمالا باتجاهات وموضوعات مختلفة ... لكنهم مسكوا الوتر الحساس في ضمير الشعب الا وهو النبض والحس الوطني والقومي ... فهو الاقرب الى قلوب الجماهير المتعطشة للحرية والاستقلال والسيادة والحياة الكريمة،يقول المسرحي العراقي (مناضل داود) "يبدو ان هذا النمط المسرحي ، والذي بقي حبيس الكنائس والمدارس المسيحية العراقية ، لم ينجح الا حينما بادر المسرحيون الى اختيار نصوص تاريخية تحاكي المشاعر القومية"[٧]

ففي عام ١٩١٩قدمت فرقة(نوري فتاح) مسرحية (النعمان بن المنذر) التي قدمتها على مسرح(اولمبيا) "كانت مسرحية وفود النعمان على كسرى هي فاتحة تقديم مسرحيات ذات طابع وطني ولفترة طويلة لاحقة ،فقد استخدم المسرح كوسيلة لتحريض الجمهور وتعبئته ،في تلك الفترة التي تصاعد فيها الشعور الوطني والقومي "[٨]

وبعد ذلك ازداد عدد الفرق "حتى ان الحزب الوطني قد شكل فرقة مسرحية في عام ١٩٢١" (٩)وفي عام ١٩٢٢ اسست جمعية التمثيل الادبي،وفي عام ١٩٢٢ايضا اسست(فرقة جمعية هواة التمثيل) الارمنية،كذلك كان هناك نشاط ملحوظ لليهود العراقيين في بغداد اذ قدموا اعمالا تحت اسم (الجمعية الادبية الاسرائيلية)و (جمعية الاصلاح الادبي اليهودي) التي قدمت عام١٩٢٦مسرحية "السيد او غرام وانتقام على مسرح رويال سينما وحضرها رئيس الوزراء عبد المحسن السعدون"[١٠]

وفي عام ١٩٢٢ الف(خالص الملا حمادي)فرقة مسرحية هي فرقة(الفرقة العربية للتمثيل) وكان لهذه الفرقة تأثير جيد لدى الشباب الواعي "وبعد عامين تأسست (فرقة مدرسة الاليانة) وفي الوقت نفسه تشكلت ايضا "فرقة مدرسة (التفيض الاهلية) برئاسة عبد الوهاب العاني وفي عام ١٩٢٦ زاد نشاط الحركة المسرحية في بغداد حيث قامت فرقة جورج ابيض بزيارة العراق وقدمت عروضا عديدة في بغداد وفي المدن العراقية الاخرى"[١١]

٥ سامي عبد الحميد، لقاء في مجلة (كلكامش) الصادرة من وزارة الاعلام باللغة الانكليزية (لاتوجد معلومات نشر)

٦ سامي عبد الحميد،تجربتي في المسرح ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،٢٠٠٠،ص٥

٧ مناضل داود،مسرح التعزية في العراق ،دار المدى للثقافة والنشر،بغداد،٢٠٠٦،ص٥٦

٨ خالد حبيب الراوي ، المسرح العراقي كوسيلة اتصال ،الاديب المعاصر،٤٣٤،اتحاد الادباء والكتاب في العراق،بغداد،ك،١٩٩٢،ص٦٩

٩ اسعد عبد الرزاق،مقابلة عبر الهاتف،الساعة١٥،١ بغداد ،يوم٥/٥/ ٢٠١١

١٠ خالد حبيب الراوي» المصدر نفسه»،ص٩٦

١١ سعدون العبيدي،(مصدر سابق) ،ص٦

توالـت زيارات الفـرق العربية حيث جاءت فرقة (كشكش بك)وفرقة(البدوي) وفرقة(عطا الله) وفرقة(فاطمـة رشـدي عام ١٩٢٩) وفرقة (يوسف وهبي عـام ١٩٣٣) وكانت قد زارت البلاد ايضا فرقة تركية هي فرقة (طغرل بك)

وفي تلـك الاثناء توالت الفـرق العراقية التي تشكلت والتي انتجت بواكير الانتاجات المسرحية العراقيـة .. ليس في بغداد وحسب وانما انتشر نشـاط المسرح في المدن العراقية الاخرى حتى وصـل الى مدينـة العمارة جنوب العراق، ففـي الثلاثينات قام طلاب المدرسـة الثانوية فيها "بتشكيل جمعية الطلاب الادبية – وقيامهم بتمثيل رواية ادبية وطنية في كل شهر يحضرها خصيصـا طلاب المدارس والمدرسين "[١٢] ،كان يتعـذر عليهم تأسيس فرقة مسرحية خاصة بـ(الحلـة) فكان اهالي هذه المدينة الكريمة يستقبلـون الفرق الزائرة برحابة صدر ويقدمون لهـا التسهيلات من كرم الضيافة والحمايـة وتسهيل الخدمات لانجاح عروضها ، فهذه فرقة (حقـي الشبلي) التي تزور الحلة باستمرار- ففي عـام ١٩٣١ قام حقي الشبلي رئيس الفرقة التمثيلية العصرية (فرقة حقي الشبلي) بالتمثيل في مدينة الحلة ، كما قام عام ١٩٣٢ بتقديم مسرحياتـه في المدينـة نفسها ولمدة خمسة عشر يوما الى المواطنـين والجيش والطلاب "[١٣] وكان صاحـب الفنـدق الذي تسكن فيـه الفرقة يتبرع بالاسكان المجـاني للفرقة كلما حلت في الحلة ، فضلا عن الدعوات في المنازل والتسهيلات الاخرى

ولكـن في فـترة الثلاثينات في غرتها تحديـدا حدث شيء مهم في تاريـخ المسرح العراقي وهو ظهور اول فتاة عراقية على خشبة المسرح ، كان اسمها (فوزية منير) وقد اشتركت في عرض مسرحـي اسمه (الهاوية) للفرقـة التمثيلية الشرقية وكانت قد القـت كلمة قبل الافتتاح جاء فيهـا " ها انـا اول فتاة عراقية تتقدم بين ايديكم كممثلـة" والشوق يملأ جوانحها لاعتلائها خشبة المسرح العراقي الذي يعد ركنا قويا من اهم اركان نهضتنا الحديثة"[١٤]

وفي الثلاثينـات ايضـا وبعد ان وصلت حمـى المسرح الى مدينة(الكـوت) حيث وقعت(ازمة) بـين الناشطـين في المسرح والحكومة فقد هيـأ شباب الكوت عرضا لمسرحيـة (وفاء العرب) يقـام في المدرسة الابتدائية ، وقد شاع في المدينة ان النساء سيحضرن التمثيل مما دفع بعض المتشدديـن مـن الاهالي الى الشكوى لدى (المتصرف) الذي " امر بدوره مدير المدرسة بعدم السمـاح للنسـاء بمشاهدة التمثيل ، ولكن ادارة المدرسـة لم تلتفت الى طلب المتصرف، واعد مديـر المدرسة ثلمة في الحائط حيث نفذت منها النسـاء الى سطح المدرسة لمشاهدة التمثيل ... وتدخلـت الشرطـة لايقاف التمثيـل ، لكن مدير المدرسـة رفض وأصر على قيـام النسوة بمشاهدة المسرحية وتصدى الطلاب للشرطة وضربوهم ثم طافوا بمظاهرة في شوارع الكوت ليلا "[١٥]

كان حقي الشبلي واقرانه يتطلعون الى تأسيس متين عالي الشأن قياسا بمسارح الدول المجاورة وهـذا لا يتحقق الا بالعلم والتواصل المعرفي واعداد الذات على مستوى لائق من التخصصات

١٢ خالد حبيب الراوي ،(مصدر سابق) ص٧

١٣ خالد حبيب الراوي ،(مصدر سابق) ص٧١

١٤ خالد حبيب الراوي ،(المصدر نفسه) ،ص٧١

١٥ خالد حبيب الراوي ،(مصدر سابق) ،ص٧٢

في المسرح ليتسلحوا بالعلم والخبرات والتجارب العالمية لانهم سيكونون قادة ... لاجيال اتية في زمان قادم لامحال... منذ بداية مسيرة (حقي الشبلي) حين اعتلى الخشبة الذي يقول عنه (احمد فياض المفرجي) " في ليلة السادس من ايلول ١٩٢٦صعد لاول مرة فوق خشبة المسرح ، ضمن مجموعة(كومبارس) اختارها الفنان العربي جورج ابيض للمشاركة في مسرحية (الملك اوديب) التي عرضتها فرقته على مسرح سينما الوطني عند زيارتها بغداد"[(١٦)]
وما مسيرته الا تواصل معرفي ،لاسيما بعد ان عاد من مصر التي اوفد لها حيث ذهب مع فرقة (فاطمة رشدي) التي زارت البلاد وظل عاما يتدرب على مسارح القاهرة ، توجت مسيرته في عام ١٩٣٥ عندما اوفدته وزارة المعارف في الدولة العراقية للدراسة في فرنسا للتخصص في فن التمثيل وهي اول بعثة لدراسة المسرح "[(١٧)] لم ينقطع عطاء الرجل طيلة مسيرته وحتى اخر يوم من حياته وهو نقيب لفناني العراق .
وبعد ان عاد وأصبح مؤهلا علميا ليقود الدراسة الاكاديمية لفنون المسرح ، اشرقت الاشراقة الاولى في تاريخ المسرح العراقي الرصين ، الا وهي تأسيس فرع التمثيل والاخراج في معهد الفنون الجميلة " في عام ١٩٤٠ اسس حقي الشبلي فرع التمثيل والاخراج في معهد الفنون الجميلة ، فكان بحق اول معهد في الوطن العربي ضمن منهج فني مدروس ومستمر "[(١٨)] ، لكن العاملين في حقل المسرح لم يدركوا في ذلك الوقت او البعض منهم انه" ليس من السهل ان يكتشفوا بان ما يقوموا به سوف لن يثمر سريعا وان القيود التي تحيط بالمسرح العراقي سوف لن تتماشى سريعا مع الرؤيا الواسعة التي يتبنوها من اجل تطوير مسرحهم الذي يعاني من ضيق الافق وضعف الامكانيات ... ضعف التواصل مع الجماهير"[(١٩)]
لكنهم مع ذلك مصرون ... حيث " تشكلت ايضا فرق تمثيلية كثيرة واستمر الخط المسرحي في الصعود والنمو، مع ذلك النمو كان الحذر من قبل السلطات في نمو ايضا ، وكانت الرقابة على الاعمال المسرحية تقف بالمرصاد امام تقديم الاعمال الجادة والسياسية ، حيث كان الفنان يعاني من تلك الامور المتسلطة عليه والملاحقة له دون توقف لقد كان في صراع دائم مع السلطات في ذلك الوقت ولم يقف معها يوما من الايام"[(٢٠)] وحتى في عقد الخمسينات ماقبل ثورة ١٤تموز١٩٥٨ كان المسرح العراقي ثوريا تعبويا ، يقول عنه الرائد المسرحي (بدري حسون فريد)" ان عقد الخمسينات" هو النهوض الفني الثوري الذي اعتمد على خريجي فرع التمثيل وطلابه والهواة ، وبعض الممثلين القدامى الذين كانت تهفو نفوسهم للعمل حتى مع بعض الشباب"[(٢١)]
كانت فترة العهد الملكي (الحكم الوطني) فترة نضال علني وليس سرياً يقول بدري حسون فريد: "لنرجع الان الى ذلك العام وهو عام ١٩٥٢ ، والاعمال والانتاجات التي قدمت في فرع

١٦ احمد فياض المفرجي « الفنان حقي الشبلي رائد المسرح العراقي، اصدار نقابة الفنانين – العراقيين – المركز العام، بغداد، ١٩٨٥،ص٨
١٧ خالد حبيب الراوي ،(المصدر نفسه) ،ص٧٢
١٨ سعدون العبيدي ،(مصدر سابق) ،ص٧
١٩ سامي عبد الحميد ، (لقاء مجلة كلكامش) ، (مصدر سابق)
٢٠ سعدون العبيدي،(مصدر سابق) ،ص٧
٢١بدري حسون فريد ، قصتي مع المسرح،م١، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،٢٠٠٦،ص١٣٨

التمثيل ، بحيث اثارت غضب السلطات الحكومية انذاك لانها تعتقد باننا قد تجاوزنا الخطوط الحمراء في اختيار النصوص وطريقة التقديم واسلوبه "[٢٢] ليتصور من هو معني بالمسرح ان مسرحا مع تكبيل الحريات وتكميم الافواه لايمكن ان يقوم أو ينهض .

لذلك كانت ثورة ١٤تموز١٩٥٨ فاتحة لكل طرق الحرية والتعبير وتداعيات الوطن والمواطن ... فأزاحت عن المسرحيين حملا ثقيلا واستعدوا لمخاطبة المواطن مباشرة.. لا سيما وان المرحلة تلك كانت تستوجب المباشرة بالخطاب للتعبئة للالتفاف حول الثورة الوليدة " .

بعد قيام ثورة ١٤/تموز/١٩٥٨ ،نشأت ظروف سياسية واجتماعية جديدة وضعت الحركة المسرحية امام مهمات مغايرة تماما ، فعادت الفرق الممنوعة الى العمل وظهرت فرق جديدة كفرقة الفنون الشعبية وفرقة المسرح الجمهوري وفرقة شباب الطليعة وفرقة ١٤تموز.وقدمت بعض الاعمال التي سبق ان منعتها السلطات الملكية . وعرضت اعمال ذات طابع سياسي وتحريضي غلبت عليها النزعة الخطابية الوعظية "[٢٣] ،لم لا والشعب يعيش حالة ثورة.. فبعد ان خرجت قوافل السجناء السياسين من السجون ، وعاد الالاف من المنافي وتنفس الناس الصعداء ،واخذ المحرومون حقوقهم وها هو (بدري حسون فريد) يستعيد فرقته التي منعتها السلطات الملكية من ممارسة العمل المسرحي بسبب كلمة من كلمات اسمها وهي (الطليعة) التي كانت عامل استفزاز للحكومة فقد طلب اجازة جديدة وسارع ليقدم ثلاث مسرحيات في عرض واحد على قاعة (الشعب) وقد لاقت العروض نجاحا جماهيريا كبيرا "قدمت المسرحيات الثلاث على قاعة الشعب (الملك فيصل الثاني سابقا) ،لمدة ثلاثة ايام،من ١٠نيسان حتى ١٢نيسان١٩٥٩وكان الجمهور كبيرا جدا ... وهو ما وفر للفرقة ربحا ماديا بعد طرح المصاريف،ولاول مرة في حياتي حصلت على مبلغ من المال من جهدي المسرحي"[٢٤] لانهم كانوا كل تلك السنوات يدفعون للمسرح بسمعتهم ومعها من جيوبهم على الرغم من ضعف الحال "نصرف من جيوبنا على كل انتاج دون ان نحصل على أي مردود مادي ، بل لم نفكر في ذلك ابدا"[٢٥]

ولم ينتظروا من احد ان يعبد لهم الطريق.. بل بالاضافة الى ماواجهوا ... واجهوا النيل من سمعتهم واتهامهم باعراضهم ... لانهم دخلوا هذا المسلك .. طريق المسرح فقد كان الظن السائد بين الناس " ان من يلج هذا الباب انسان ساقط اخلاقيا وينبغي ان ينبذ ... او يطرد"[٢٦] بل دافعوا عن انفسهم بحسن مايتمتعون من اخلاق نبيلة وقيم سامية وشرف.. صابرين الى ان اضاء دروبهم النور... وشكرتهم الاجيال التي تلت عبر هذه السنين .

وفي سقف زمني قصير قياسا بعمر الثورات الجماهيرية ، قامت ثورة تموز بتغيير المجتمع العراقي.. الذي يعيب على الرجل العمل في النشاط المسرحي .. هاهو اليوم يفتح الطريق للمرأة ويسمح لها بأن تتقدم للعمل في التلفزيون ودار الاذاعة وتصعد على المسرح وفي هذا

٢٢ بدري حسون فريد ،(المصدر نفسه) ،ص١٥١

٢٣ قسم الابحاث والوثائق، المسرح العراقي اليوم ،وزارة الاعلام ،بغداد،١٩٧٨ ،ص٩

٢٤ بدري حسون فريد ،(مصدر سابق)ص٢٤٣

٢٥ بدري حسون فريد ،(المصدر نفسه)ص١٩٢

٢٦ بدري حسون فريد ،(المصدر نفسه)ص٢٦

الموضوع نسجل شهادة بدري حسون فريد التي يقول فيها " ان الثورة قد غيرت بعض المفاهيم الاجتماعيـة ، وتقدمـت الفتيات للعمـل في مجال التلفزيـون والاذاعة والمسـرح بدافع وطني اولا ،وفني،ورغبـة في الظهـور ثانيـا "[٢٧] وفي العام نفسه الذي شهد تحـولا جديدا ومهما في تاريخ الفنون جاءت ثمرة من ثمرات النضال للشباب الذين بنوا صرح المسرح العراقي.. فقد اسسـت دائـرة حكومية ترعى المسـرح والمسرحيين وتضعهم على طريـق الاحتراف "في عام ١٩٦٠ انشئ اول جهاز رسمي لتوجيه النشاط السينمائي والمسرحي في القطر باسم (مصلحة السينمـا والمسرح) "[٢٨] وشهد عقـد الستينات ايضا تأسيس اول كلية للفنون في العراق هي " اكاديمية الفنون الجميلة" الكلية الام التي نشأت على اكتاف رواد الحركة الفنية العراقية مسرحييهـا وتشكيليهـا وبكل فروعهـا ، وانهم فعلا المؤهلـون لتأسيس قاعـدة علمية رصينة لدراسـة جامعيـة تكون منطلقا لـكل الاختصاصـات في الفنون الجميلـة ، وكذلك شهد هذا العقد الستيني من القرن العشرين تأسيس اول فرقة مسرحية رسمية في العراق ، الفرقة التي لمـت شتـات الاجيال المسرحية مـن رواد وجيل وسط واجيال الشباب تحـت خيمة الابداع تلك (الفرقـة القوميـة للتمثيل) ويؤرخ (علي مزاحم عباس) لذلك فيقول: " كانت بداية الفرقة " التي تشكلت في نيسان ١٩٦٨ من خريجي معهد الفنون الجميلة واكاديمية الفنون الجميلة ومن بعض الفنانين المعروفين في الوسط المسرحي متواضعة جـدا في امكانياتها المادية والفنية ثم اخذت تشـق طريقها متجاوزة بعض العقبات التي تعترض سبيـل تطورها ونموها"[٢٩]وقبلها كانت قد تأسست بجهد الرائد حقي الشبلي الشخصي (فرقة الرشيد للفنون الشعبية) والتي تعنـى بالموروث التراثي من الرقص الشعبي والانغام التي تحول اسمها فيما بعد الى (الفرقة القومية للفنون الشعبية) وهي تابعة للدائرة نفسها .

لقـد شهد المسرح العراقي نقلـة نوعية في عقد السبعينات ، هذه التـي تمثلت باكتمال النضج البنائـي في النصوص المحلية ، على مستوى التأليـف وكذلك ما صاحبها من نضج بالاساليب الاخراجيـة "لقد انتقل الاخراج في هذه المرحلـة الى التخصص بعد ماكان ياخذ على عاتقة بنـاء كل مفـردات العرض وهذا يعني توفر عدد من الفنيين الاكفـاء في العمل المسرحي وهذا كفيـل بـان ينهض بالعرض نهوضا جماليـا وفكريا.. وفي هذه المرحلة وجـد عدد من الفنانين الاكفاء في شتى ضروب العمل الفني"[٣٠] ،اما على مستوى التقنيات فكان التألق في التصاميم للمنظـر على ايدي فنانـين تشكيليين كبار امثال(سعد الطائـي ، واسماعيل الشيخلي،وكاظم حيدر)وهـذا الاخـير كان قد ترك بصمـة على سينوغرافيـا العروض المسرحيـة التي صمم فضاءاتهـا كان التطـور متصاعدا في كل الفنون على الرغم مـن ان المراقب لهذا المشهد يراه بطيئـا "ان التطور الـذي يصيب المسرح بطيئ جـدا لما تمتلكه المسرحية مـن عناصر بنائية عدة،ليـس مـن السهل احداث نقله كبيرة فيها"[٣١] الا انه حصل وانتج اعمالا مميزة " كانت

٢٧ بدري حسون فريد (مصدر سابق) ص٢٤٨

٢٨ قسم الابحاث والدراسات ، (مصدر سابق) ،ص١٤

٢٩ علي مزاحم عباس،تجربة الفرقة القومية للتمثيل في تقديم المسرحيات العربية ، الاقلام، ع ٤،دار الجاحظ،بغداد،ص٤٠٨

٣٠ ياسين النصير،(المصدر نفسه) ،ص٤٥

٣١ ياسين النصير،(مصدر سابق)ص٢٦

فـترة السبعينـات قد شهدت تحولات نوعيـة في مجمل مفردات العرض المسرحي،من تأليف واخراج،وتمثيل وديكور وجمهور "[٣٢]

لم تكـن هناك حدودا فاصلة بين العقد السبعيني والعقد الذي يليه في المسرح العراقي ،وانما جاءت نتاجات العقد الثاني تأسيسا لما كان عليه الذي قبله ، لذلك استثمر المسرحيون الشباب ذلـك النضـج الفني للمسرح السبعيني وبنوا عليه نضجا اخر انتـج اعمالا يشار لها وتبقى في الذاكـرة ، تلك التي اخرجها شباب المسرح مثل (صلاح القصب) الذي اخرج (هملت وطائر البحـر والحلـم الضوئـي والخليقة،الملـك لير)والفنان الذي بـزغ في مطلع العقـد الثمانيني (شفيـق المهدى)ومـا قدم منفـردا (المعطف والحلـم والحارس) ومتحدا مـع زميله (صلاح القصـب) حيث (الحلم الضوئي) وبـروز مخرج شاب اخر هو(عزيز خيـون) وما قدمه من اعمال مثل(مسرحية لو،ولمـن الزهور)وكذلك الاعمال التي قدمها (عوني كرومي)مثل(رؤى سيمون ماشار، الانسـان الطيب،وترنيمة الكرسي الهزاز) التي قدمها في بيت منتدى المسرح للشباب الذين فضلوا ان يقدموا اعمالهم عليه .

هـذا بعض ممـا قدم في الثمانينـات من مسرحيات جـادة وتجارب مميزة كانـت تخرج الى الاضـواء بصعوبـة ، وذلك للضغط الحاصل من السلطة التي تريـد المسرح ان يتناول الحرب موضوعـا والمعرفـة لبوسـا لاعماله مما دفـع اصحاب القـرار الى تبني اعمـال مسرحية ولو انهـا قليلـة قياسا بعشر سنوات عمر الحرب ، الا انها تناولـت موضوع المعركة والحرب لتعبئ الجماهير لتؤثر في الرأي العام ليقبلوها كحقيقة واقعة والاستمرار بها لخدمة النظام الى ان طالـت الحرب فأخذت السلطـة تدعم وتشجع المجاميع على انتـاج اعمال مسرحية (هزلية) تلـك التي اطلقوا عليها (مسرحيـات كوميدية) وهي عروض المســرح التجاري الاباحي الذي انتشر في طول بغداد وعرضها ... لا بل غزا المحافظات ايضا "اصبح العرض المسرحي ،كأي سلعـة تجارية يتجاذبها قانون العرض والطلـب ، وكان من نتيجة هذه الردة الفكرية ان تردى العرض المسرحي "[٣٣]

لكـن يظـل المســرح الاصيـل ، والعرض الرصين ، همـا صفتا المســرح العراقي الـذي اراد له مؤسسوه ان يكون وهو ما لمسوه العرب في أي محفل يلتقون به وفيه انتاج عراقي رصينا يحتذى به ينظرون له بتقدير واحترام.وما الجوائز التي حصدها المبدعون العراقيون في المهرجانات التـي حضروهـا الا دليـل اثبات على ذلـك وما الكوكبـة المتوجه من رواد المســرح العراقي في مهرجانات المسرح العربي الا اعتراف لهم بمكانتهم وريادتهم وحسن ماقدموه وتميزه والذي يعـد ثمرة جهادهم وشقائهم وعطائهـم.. ففي عام "١٩٨٣توج استاذ مسرحنا حقي الشبلي باحتفـال مهيب مع الفنانة الكبيرة امينة رزق (مصر) ومصطفى كاتب من الجزائر "[٣٤] في مهرجان قؤطاج تونس وتوالت التتويجات فهذا (يوسف العاني) من اهم رواد المسرح العراقي وبعده(ابراهيـم جلال) يعد ثالث ثلاثـة من مؤسسي المسرح في العـراق اومن ابرز مخرجي المسرح العربي، وكذلك سامي عبد الحميد) الرائد المخضرم .

٣٢ ياسين النصير،(المصدر نفسه)،ص٥

٣٣ ياسين النصير ، (مصدر سابق) ص٣٤

٣٤ يونس العاني ، المسرح الوجود الحلم، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،١٩٩٨ص

وتستمـر كوكبة المكرمـين العراقيين في كل مهرجان حضروه وهم مؤثرون في أي لقاء عقدوه " يعقـد مهرجان بغداد للمسرح العربـي ويقف الاشقاء من المسرحيـين ليؤكدوا جهرا وعلانية زهو وجدية وموقع مسرحنا العراقي المتقدم ويتعاقب بعض النقاد ويؤكدون لانفسهم انهم لابد ان يعيـدوا النظر بما لم يكونوا يعترفـون به ويزداد فرح المسرحيين العرب كلما شاهدوا عملا مسرحيا عراقيا شابا او جديدا ويحمل نكهة الريادة وحماسة الشباب "[٣٥]

امـا عقـد التسعينيات ففيه انطفـأت اضواء المسرح بحـق ، كما هي الحـال في اروقة الثقافة والابداع الاخرى،فحرب الثمان سنوات بين العراق وايران لم تقطع عنه الضوء الا قليلا ،جاءت حرب العراق على الكويت في بداية هذا العقد والبلاد بعد لم تنفض عنها غبار الحرب الاولى مع ايران ، الحرب على الكويت التي ادخلت البلاد في غياهب الدمار والموت والحصار،وبطول الحصار انغلق بصيص الانفراج في نفق الامل ،فتشتت ابناء المسرح من شباب وكهول ونشطاء ... وكيـف لمسرح ان يعيش مع انقاض الدمار والخراب ،والى ان جاء عام٢٠٠٣عام الاحتلال الفعلـي والمباشر للعراق الذي انهى حتى دور العرض والبقية الباقية من ابناء المسرح فالتحق المتبقون اما في جحافل الشهداء او في سرايا المشردين اللاجئين في البلدان ، اما القلة الباقية فهي تنظر بعين الامل... وما اضيق العيش لولا فسحة الامل.

المبحث الثاني : (خصوصية الريادة)

عندما كانت هناك مشاهد ارتجالية لاثارة الغرائز ... تقدم في ملاهي بغداد ،يطلقون عليها جزافـا تمثيل أو مسرحيـات.كان ايضا هناك شبـاب عراقي متطلع ومـن انحدارات مختلفة اغلبهـم من ابنـاء عائلات عريقة ... كريمة معروفة في مجتمعاتهـا المحلية والاقليمية ، كانوا يعدون انفسهم لتسلق سلالم المجد ليحفر التاريخ اسماءهم على منبر الشعب .. خشبة المسرح العراقي باذلين الغالي مضحين باموالهم وبسمعتهم وعوائلهم من اجل خدمة قضية امنوا بها ، يدركـون وعورة الطريق ، لكنهم يبغون تفجـير طاقاتهم الخلاقة لبناء مستقبل هم يرونه لا محـال قريبا وطريقه خشبـة مرصوفة واسعة عالية يتسلقونها، ليعطـوا دروسا وكل الاهداف السامية لشعب محروم من ابسط وسائل العيش الكريم ، يقول الرائد(سامي عبد الحميد) " لم يكـن المسرح العراقي معروفا بكينونـة تحدد ملامح شخصيته في فترة ما قبل الخمسينات فيمـا عدا النشاطـات المسرحية التي كان يتـم تأليفها وصياغتها بطريقـة تعادي الامبريالية كونها حركة واتجاه "[٣٦]

اذن كان المسـرح العراقـي في المرتبة الاولى وطنيا .. ومنذ البـدء كان الرائد (حقي الشبلي) اذا لم يجد في النص الذي يجسده على المسرح اشارة للوطن سواء كانت صراحة ام ضمنا ... فانـه يقوم بادخـال انشودة وطنية حماسية لتحريض الناس امـا في الافتتاح او في الاستراحة بـين الفصـول " كان يؤدي بعضـ (المنلوجات) بنفسه فضـلا عن الاناشيـد الافتتاحية التي استحدثـت لتقـوم قبل العرض المسرحي في تلـك الحقبة والتي تؤدى من قبـل اعضاء الفرقة

٣٥ يوسف العاني (المصدر نفسه)ص١٢

٣٦ سامي عبد الحميد (مجلة كلكامش)، (مصدر سابق)

كما في المثال الاتي.

نحن جند الله شباب البلاد نكره الذل ونأبى الاضطهاد

ومما لاشك فيه ان نصا شعريا كهذا كان يتطلب لحنا واداءا حماسيا"[٣٧] وهكذا ربى ابناءه وزملاءه من الرعيل الاول وماتلاهم من اجيال المسرح... على الهدف نفسه وعلى ا ان لا يغفلوا قضية الوطن وطموحات المواطن" مامن شك في ان مسرحنا العراقي عبر تاريخه الطويل كان مسرح مواجهة لم توقفه الصعاب او المتاعب من ان يغذ السير ويتجاوز العقبات ليحقق هدفه المنشود فكرا ومضمونا وفنا لاينعزل عن الجماهير او يتنكر لها "(٣٨) وعلى الرغم من ان هذا الالتزام الوطني والاخلاقي كبد الرواد الكثير... وكان بامكانهم ان يكونوا ابواقا للسلطة ويتسلقوا المناصب والمكتسبات او يحصلوا على رضا الحكام واموالهم وخير ما يميز الطليعة المسرحية التي وضعت اللبنات الاولى انها" كانت وثيقة الارتباط بنضالات شعبنا الوطنية والقومية ولذلك عانى المسرحيون الوطنيون ماعاناه غيرهم من المثقفين الشرفاء من اضطهاد السلطات العميلة وكثيرا ماكانت تسحب اجازات الفرق المسرحية او تمنع عروضها بسبب مناؤتها للحكم القائم انذاك" [٣٩] ،واستكمالا لارتباط مسرحنا بمتطلبات الشعب فانه كان " يكافح من ناحية اخرى ضد التزمت الاجتماعي وضد المفاهيم والعلاقات الاقطاعية المتخلفة التي كانت ترى في المسرح ضربا من التهتك والانحلال الخلقي"[٤٠]

ان لروادنا خصوصية كونهم لم ينكبوا على المال والسعي لجمعه او للنفوذ والمناصب ليملؤا الجيوب ويعمروا القصور... وكان بامكانهم ذلك من خلال مغازلتهم الحكام ... او تعاملهم مع الاجنبي الذي كان الحاكم الفعلي للعراق انذاك او انهم يمكن ان يتعاملوا بالعروض الهابطة والرخيصة التي تداعب الغرائز... لكنهم وعلى الرغم من اهمية المال.. وضعف الحال " لم يكن في ذهن أي واحد منا ان نحصل على(فلس) واحد من جراء عملنا اليومي عدة اشهر بل ربما العكس صحيح"[٤١] كانوا يضحون بمتطلبات عوائلهم من اجل الانفاق على الاعمال المسرحية ... انهم حريصون على سمعتهم الفنية بعد ان فرطوا بسمعتهم الاجتماعية (في ذهن البعض) سمعتهم التي دفعوا لها الكثير...تتحسن بتحسن الفهم الاجتماعي .. بعد التغييرات والانقلابات التي حدثت في المجتمع والتي احدثت تطورا في المفاهيم ونظرات الناس للفن والفنان ... وهو ما يستحقه فنانو العراق من احترام واهتمام لانهم" تركوا تراثا غنيا من اعمالهم سواء على صعيد التأسيس ام على صعيد التعليم ، او على صعيد الابداع وكان لكل فرد منهم اثره العميق في نفوس الاجيال التالية من المسرحيين العراقيين في تكوينهم الفني وفي بلورة التوجهات المسرحية المتنوعة بدءا من التقليدية ومرورا بالتحديث وانتهاءا بالتجريب"[٤٢] وهذا تأكيد من (بدري حسون فريد) عن مكانة استاذه (الشبلي): "يمكنني

٣٧ علي عبدالله ،(مصدر سابق) ص٩٢

٣٨ يوسف العاني ،(مصدر سابق)ص١٢١

٣٩ كريم جمعة،نظرات في المسرح العراقي ،الطليعة الادبية ،ع ٩،سنة٨،دار الجاحظ ،بغداد،١٩٨٢،ص٣٠

٤٠ قسم الابحاث والوثائق ،(مصدر سابق)،ص٨

٤١ بدري حسون فريد (مصدر سابق) ص١٠٣

٤٢ سامي عبد الحميد (تجربتي في المسرح)،(مصدر سابق) ،ص٩١

القـول ان الاستـاذ الراحل قد اصبح خالدا في ذمة المسرحيـين العراقيين لان جهده المتواصل طوال اربعين عاما لم يذهب سدى ، وانما بالعكس فقد حمل طلبته الراية بايمان راسخ وشقوا طريقهـم الى الامـام بثقة وعزيمة وقـوة وصبر وايمان"[٤٣] لم يقتصر الـرواد على مواهبهم التـي حصلـوا عليها وقاموا بصقلها بتجـارب علمية ... بل كانوا يسعـون لصقل تلك المواهب وتوسيع افاق مداركهم بالدراسة الاكاديمية لان" حب المسرح ودراسته التي كانت انذاك عملا خطـيرا ودربا مربكا وكسرا للتقاليـد والعرف الاجتماعي "[٤٤] كان اندفاعهم نحو تلقي علوم المسـرح يتزايد .. لانهـم يفتقرون الى تراث قومي في ميـدان عملهم (المسرح) حيث كان هذا عامـل ضغـط كبير عانوا منه كثـيرا ولكنهم كانـوا يؤسسون اعتمادا علـى ابتكارهم من دون مصـدر تراثي ينهلون منه ،من دون امتداد حضاري أو عمـق تاريخي يستلهمون منه،من دون ارث يعينهـم على دروب ومسالك الابـداع وهم المفتقدون للانموذج الـذي يرفدهم ليؤسسوا عليـه خصوصية صرحهم ، المسرح الذي نريده هو غير المسرح الذي يشاؤه ذلك النفر القليل الدائـر في دائرتـه المقفلة مسرح عراقـي صرف يظهر عليه زيد وعمـر لاتومي وجو"[٤٥] جاء ذلـك في مقـال للرائد جاسم العبودي في مجلـة (سينما) العراقية العـدد الاول الصادرة في بغداد عام١٩٥٥.

هذا البناء على ذاك الفراغ هوتحد بعينه ... دفعهم الى ان يخلقوا انموذجهم الفريد ومنهجهم الخاصـ " كنـا نطمح ان نبني مسًرحا عراقيـا صميما "[٤٦] لذلك تدافعـوا من اجل اكتساب العلـوم انهم فضلا عن صناعتهم المسرح ،كانوا يصنعون مشاهدا ،متلقيا يفهم اصول التعامل مـع هـذا المسرح ... يعلمون الناس اخلاقيـات التلقي وممارسة المشاهـدة وكيفية التعاطي مع هذا الكائن الحيوي الجديد (المسرح) وكيف عليهم ان يحترموه على أن ينسحب هذا الاحترام الى المشتغلين عليه،معتمدين على فطنتهم وجهودهم الفردية دون دعم من سلطة او اسناد من مسؤول ،على العكس مما كان في بعض الدول العربية الشقيقة التي شهدت المسرح ، حيث كانت الحكومـات تبرمج ضوابط وتسن قوانين تحكـم المشاهدين عند حضورهم المسرح ففي مصر مثـلا وفي عام ١٨٤٧ عندما كانت تـزور مصر الفرق الاجنبية اصـدرت السلطات البريطانية المحتلـة لائحـة تحـت عنوان (قواعـد السلـوك في المسـرح) وفي فقراتها تهدد مـن في المسرح بالعقوبـة اذا " اظهـروا شيئا من الغضاضـة وقلة الذوق تجاه الجمهور ، تهـدد الفقرة الثانية بالطرد خارج المسرح كل من يحدث ضوضاء خلال العرض، واذا تكرر ذلك من احد يحرم من حضـور العروض الاخرى . وتمنع الفقرة الثالثة التدخين داخل المسرح . وتحرم الفقرة الرابعة الصفـير والقرع بالعصا واحداث ضوضـاء"[٤٧] ،وفي مصر ايضا يدعو (الخديوي اسماعيل) فرقة (صنوع) الى مسرحه الخاص في قصر النيل وبعد الانتهاء من العروض يقول له " بعد ان مثلت مسرحيتين فان كوميدياتك وغنائياتك ، ومآسيك ، قد عرفت الشعب على الفن المسرحي

٤٣ بدري حسون فريد، وحدة الفعل الدرامي بين الشلبي والعبودي،الافلام،ع٢، ٢٥سنة، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،١٩٩٠،ص٦٠

٤٤ بدري حسون فريد ،(قصتي مع المسرح) ،(مصدر سابق)،ص١٩٢

٤٥ سامي عبد الحميد (تجربتي في الاخراج والتمثيل)،(مصدر سابق) ص١٩٢

٤٦ سامي عبد الحميد ،(المصدر نفسه)ص١٩٢

٤٧ فرحان بلبل ، المسرح السوري في مئة عام ، وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون ، دمشق،١٩٩٧،ص٤٥

، فاذهب ، فانك موليير مصر. ويبقى اسمك كذلك ابدا "[٤٨]
ولكن هنا في العراق مهد الحضارات، يحكي رواد المسرح العراقي ما لاقوه من حاكميهم سواء كانوا ولاة ام جنرالات احتلال ، من خنق للحريات وتكميم للافواه . انهم رواد على مستوى الصدارة والاولوية والتأسيس ، وبعضهم رواد ليس بمعنى السبق الزمني ، بل لانهم متميزون عن غيرهم على مستوى الابداع ، بكل اختصاصات المسرح توزعوا على التمثيل والاخراج والاستخدام الامثل لعناصر الانتاج والتميز على مستوى القيادة والادارة " مسرحنا العراقي دون سواه كان ومايزال مختبرا فنيا لعدد كبير من تيارات الاخراج والتأليف والتمثيل" (٤٩) ، نظل نحن الابناء البررة لاولئك الاباء والاساتذة والمعلمين والصانعين ... ونظل نحلم ونريد المزيد من الاحلام لاننا " نريد ان نتسلق الجبال ونعانق الشمس ونغرس بيارقنا في قرصها الوهاج"[٥٠] .

المبحث الثالث : ملامح الادارة المسرحية في البدايات

كانت العملية الفنية في المسرح قديما تعتمد على جهد شخص مركزي واحد ، يقوم بكل او معظم الادوار والمهام على المسرح ، فهو المؤلف وهو الممثل الرئيس للشخصيات الرئيسة ، وهو الموجه والملحن ومدرب الرقصات وصانع الحيل ...) كان هذا ايام الاغريق واستمر الحال الى العصور الوسطى والعهد الاليزابيثي . الى ان جاء عام (١٨٧٤) ذلك العام الذي ثبت فيه المؤرخون التاريخ الحقيقي لظهور تخصص في المسرح اسمه (الاخراج) ولشخص يمارسه يسمى (المخرج) وبظهور هذا التخصص الذي ظهر على يد شخص درس المسرح لكنه لايعمل عليه ويمارسه، لانه حاكم مقاطعة في المانيا يدعى (الدوق جورج الثاني) حاكم دوقية (ساكس مننغن)ولحبه للمسرح فقد اسس فرقة مسرحية في دوقيته ،جلب فرقته الى برلين ليقدم انتاجات مسرحية يتمثل بها نماذج للمسرح الذي يتحكم فيه المخرج فقد استطاع ذلك الفنان ان يجمع كل الاكتشافات السابقة ويوحد بينها بوحدة رائعة ، فقد عمد الى التمارين المشددة والضبط التام والتمثيل الاصيل والدقة التاريخية في الديكور والملابس كل ذلك من اجل خلق صورة مسرحية واقعية "[٥١]
إن فن المسرح لم يتعرف على دور المخرج بالمفهوم المعاصر والمحدود الاعلى يد ذلك (الدوق) " لقد طور عمل المخرج عبر العصور تطورا كثيرا اذ حتى اواخر القرن التاسع عشر لم يكن مركز المخرج في الانتاج المسرحي قد تحدد بعد"[٥٢] منذ ذلك الزمان وقد كثرت الالقاب التي يطلقها المخرج على نفسه مثل (سيد العمل) او (الحاكم المطلق) و (المخرج الاتوقراطي) ... ومارافقها من اطلاق للصلاحيات وممارسة للسلطات المفتوحة وما تلاها من تضييق الفسح امام اعوانه ومساعديه من مصممين واداريين وفنيين ، ومن تلك الاختصاصات

---

٤٨ فرحان بلبل ، (مصدر نفسه) ص٥٢
٤٩ ياسين النصير ، (مصدر سابق) ص٤٨
٥٠ سامي عبد الحميد ، (تجربتي في المسرح)،(مصدر سابق) ص١٨٨
٥١ سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد ، مباديء الاخراج المسرحي ، جامعة بغداد، ١٩٨٠،ص١٤
٥٢ سامي عبد الحميد،(مصدر سابق)،ص٩

التـي صـادر حقها المخرج منذ ولادتـه والتي لايعترف بها الكثير مـن المخرجين هو تخصص (الادارة المسرحيـة) ولايلزم المخرج بالحضور الى القاعـة خلال ايام العرض ولكن يجوز ان يقـوم المخرج في بعض الاحيان ببعض التعديلات والتصحيحات على العمل بعد العرض الاول ، وذلـك على وفق ردود الفعل التي يلمسها مـن المتفرجين وقد يستدعى المخرج احيانا ليدرب احد الممثليين البدلاء أو عندما تقرر الفرقة عرض المسرحية في مكان اخر "[٥٣]

ومـن خـلال رصدنا لسلوك الكثير مـن المخرجين وجدنا انهم لم يطلعـوا على واجبات ومهام الادارة المسرحيـة بالشـكل العلمـي والاكاديمي وانمـا " الادارة المسرحيـة لم تدرس مستقلة ... وانمـا تعلم ضمنا مع مـادة الاخراج "[٥٤] ولكن رواد مسرحنـا المؤسسين كان لديهم حب التعلـم ... ومن التخصصات التـي تعلموها بالممارسة كانـت (ادارة المسرح) ضمن سياقات العمـل المسرحي في المعهـد ، فصفات بعضهم الشخصية تتواءم مـع ماتحتاجه عملية الادارة "مدير المسرح(.....) يحتاج الى هدوء اعصاب وثقة بالنفس وقدرة كبيرة في تلافي المشاكل والصعـاب .. وحتـى ان كانـت ضربة قاصمـة توجه الى الانتـاج بغتة .. ومن تلـك الضربات القاصمة التي تحدث احيانا عدم حضور ممثل مهم في ليلة العرض "[٥٥] وهذه شهادة اخرى من (بدري حسون فريد) عن استاذه (جاسم العبودي) عندما عاد الاستاذ من بعثته يقول " كنـت اضافة الى عملي كممثل اعاونه في تسجيل الملاحظات المهمة-كمدير مسرح اول –)[٥٦] في موضع اخر يكرر المعلومة بشكل اخر " كانت هذه التجربة مفيدة لي ، لانني حققت نجاحا في اداء دوري الثانوي ، وتعلمت حرفة ادارة المسرح "[٥٧]

وهـذا يدلل على ان الرواد قد اهتموا بعنصـر (الادارة) بالممارسة فقط دون التنظير ،وانهم مارسوهـا في مراحـل التأسيس على بساطة ذلك الاداء، مع العلـم ان وقت التخصصات كان يحبـو، وان المجاميـع المسرحية والفرق كان نشاطها وعملهـا جماعي حيث كل الاعمال ممكن ان تـوكل لكل الاعضاء ، وان كل عنصر مـن الفرقة يقوم بكل عمل يعود للفرقة وبشكل طوعي ،ولكـن هذا لايخدم العمل الرصين الذي يحتاج الى التخصصات الدقيقة ، ولكنهم متفاعلون بهـذا الشـكل من اجل ان يتحقـق النجاح للفرقة أي لكل المجموعة ... لـكل الاعضاء مع العلم انـه في ذلك الوقت لايوجد بينهم متخصص بالدراسـة " كان كل الجهاز الاداري كل اعضاء الفرقة ذاتهم بصيغة التضامن من الانتاجي والاداري لا التخصص "[٥٨]

بينمـا تحدد التخصص بعضـ الشيء في مرحلة الاحتراف (ولكـن بالممارسة ايضا) مرحلة عمـل المسرحيين في مؤسسات الدولة وبعـد تأسيس (مصلحة السينمـا والمسرح عام ١٩٦٠) وبعـد ذلك عنـد تأسيس الفرقـة القومية للتمثيل عـام ١٩٦٨ في بغداد وفي فـرق المحافظات فضلا عما اسس له من تقاليد مسرحية في المعهد والاكاديمية عبر السنين ومن خلال نتاجات

٥٣ سامي عبد الحميد ، وبدري حسون فريد (مصدر سابق) ، ص٥١

٥٤ اسعد عبد الرزاق، مقابلة عبر الهاتف ،مصدر سابق.

٥٥ بدري حسون فريد ، دليل التطبيقات المختبرية،مطابع جامعة الموصل، الموصل ١٩٨٠،ص٧٩

٥٦ بدري حسون فريد ،(قصتي مع المسرح)،مصدر سابق،ص١٦٩

٥٧ بدري حسون فريد ،(المصدر نفسه) ص١٧٠

٥٨ وليد رشيد العبيدي وسالم محمد عبود ، ادارة المسرح والانتاج ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد،٢٠٠٢،ص٣٥

الاساتذة التي كان يخصص لها فريقا اداريا ومن بعض التدريسيين والمعيدين او البارزين ومن الطلبة المعروفين بامكاناتهم الادارية " في تصوري ان الاهمية التي تحتلها شخصية (مدير المسرح) في العمل المسرحي يجب إن تكون ذاتها في العمل المسرحي سواء في الفرق الاهلية او في الكلية ولكني اجدها في الفرق المسرحية أكثر أهمية وكذلك مكانة (مدير المسرح) في العمل المسرحي (انتاجات الاساتذة) لكنها تكون اقل اهمية في اعمال الطلبة وكذلك اوصي ان يعمل استاذ مادة الادارة المسرحية على تعزيز دور (مدير المسرح) في الاعمال الطلابية "[٥٩] هذه التفاتة من تدريسي في قسم المسرح يعرف هامشية الادارة المسرحية في القسم لذلك يوصي بزيادة الاهتمام بها من اجل ان ترسخ التقاليد التي هي قوانين العمل المسرحي في جو اكاديمي بحاجة الى ترسيخ القيم الاخلاقية والتربوية في العملية الفنية للمسرح " للمسرح تقاليد وضوابط واخلاقيات يمارسها العاملون فيه خلال فترة التحضير – التمرين وخلال فترة التقديم – العرض – ومهما تغيرت الجزئيات فان الاسس تبقى ثابتة لكي تبقيه في مركزه الثقافي المرموق ، فاختيار المسرحية ليس امرا سهلا واختيار الممثلين ليس امرا هينا واجراء التمارين له اصوله وابعاده التي تأخذ وقتا وجهودا "[٦٠]، وهذا تأكيد يعطي خصوصية لمواصفات مدير المسرح ومن هو الاكفأ والاجدر بالقيادة لتسند اليه مهمة الادارة ، وهذا صادر من رأي الرائد (بدري حسون فريد) اليه في احد مدراء المسرح لاحد اعماله " كان له عليهم دالة وتأثير وله شخصية مؤثرة واعجبني هدوؤه واتزانه اثناء التمارين وفي العرض ايضا "[٦١] هذه اهتمامات القلة من اساتذة المعهد والاكاديمية التي توجه باهمية الادارة ، ولكن تظل المؤسسات التعليمية وبقية رواد الحركة المسرحية لم يكتشفوا دور ادارة المسرح ولم يركزوا عليها ولم يعطوها الاهتمام في مناهج المعهد والكلية – كما اسلفنا- .

وبتأثير الاساتذة قادة فرقة المسرح الفني الحديث وبفعل جهودهم قادوا الحياة المسرحية في البلاد استطاعوا ان يرسخوا قيما وتقاليد اكاديمية في فرقتهم فاقت في الكثير من الاحيان حتى الفرقة القومية للتمثيل ، الفرقة الوحيدة للدولة العراقية التي لم تعمل على ترسيخ تقاليد ولم تطبق مفاهيم الادارة بشكلها العلمي والتخصصي لحد الان ، يقول الفنان(فاضل خليل) عن تجربة فرقة المسرح الفني الحديث في الادارة المسرحية (ردا عن سؤال) تناول مثالا مسرحية (النخلة والجيران) التي انتجتها الفرقة في الموسم المسرحي ١٩٦٩–١٩٧٠ وكيف ان مدير المسرح يعدّ الاهم في التحضيرات والتجسيد ويعد المخرج " فهو الذي يقوم بالمهام ابتداءً من توزيع النص المسرحي وليس انتهاءً بتسجيل الحركة ، واعطاء اوامر اليوم التالي . كان مدير المسرح يتابع المستلزمات كافة المكملة للتجسيد من التحضيرات التصميمية والتنفيذية للديكور والاضاءة والملابس ، والمكياج والاكسسوارات، ومتابعة المنفذين (النجارين والخياطين وسواهم) والمؤلف الموسيقي وتحضير الاغنيات وتسجيلها من خلال حجز الاستوديو للتسجيل

٥٩ د.فاضل خليل، مقابلة في الساعة ١١،٠٠ صباحا في قسم المسرح ، من يوم ٢٠١١/٦/٧

٦٠ سامي عبد الحميد، ظواهر في مسرحنا المعاصر ، الاقلام،٢٤،سنة٢٥،دار الشؤون الثقافة العامة ،بغداد، ١٩٩٠،ض٢٢

٦١ بدري حسون فريد، قصتي مع المسرح ،ج٣،دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ،٢٠٠٧،ص٥٠(علما انه كان يقصد الباحث نفسه عندما عمل معه مدير مسرح في مسرحية بضاعة عند الطلب لفرقة الخنساء عام ١٩٧٩، والتي عرضت على المسرح القومي في كرادة مريم) –الباحث–

ومايتبعهـا من تهيئة القائمين على التنفيذ في ايام العرض ومايسبقها ولا ابالغ حين اقول كان يتابع المستحقات المالية للممثلين والعاملين في المسرح جميعا"[٦٢]

ان رؤى المخرجـين تتفـاوت في حدود مهامهم وطبيعة عمل مديـر المسرح ، وبحسب قناعاتهم وفهمهم لدوره ، فمنهم من يعده عنصرا خدميا مسؤولا عن البنى التحتية التي تخدم التمرين وتهـيء متطلبـات الجماعة وراحتهم وحسـب ، وبناء عليه يتـم اختيار مدير مسـرح مناسبا لهـذه المهـام والمواصفات ، ومنهـم من يعده عنصـرا اساسا في التخطيـط والتنفيذ والمتابعة لبرنامج العمل المسرحي منذ الخطوة الاولى وحتى اسدال الستار على اخر عرض وهذا – لب اختصاصـه- " طبيعي ان هـذه المهمة الصعبة تحتاج الى قدرة ادارية وشخصية قيادية في السيطـرة علـى التمارين وتسجيل الملاحظـات ، وتوفير المتطلبات اللازمـة لدفع سير الانتاج قدمـا الى امام ومراقبة الاعمال الفنية الاخرى وتعجيـل مسيرتها لغرض اتمامها وانجازها في الوقت المحدد كالمناظر المسرحية والملابس والانارة والمتممات المسرحية .." [٦٣]

لذلك يعطيه دوره الطبيعي للمشاركة في التخطيط والجدولة والمتابعة والتنسيق مع المصممين لعناصر الانتاج وبعد ذلك ينتقل الى مراحل التنفيذ ومتابعة الورش والمراسم والمعامل المكلفة بانجاز التصاميم – خارج اوقات التمرين- وكذلك يطلب استشارته في توزيع الادوار وتكليف المصممـين ومـا الى ذلك ، وهكذا المخرجـون يعرفون ويعون ما للادارة مـن دور ويدركون ما للمديـر من دعم واسناد للمخرج ، وانـه يتمثل ب(المدير التنفيذي) لمشروع العرض المسرحي ،لاسيمـا وانه سيكون (المدير المفوض) المسؤول الاول عن العرض المسرحي في ليالي العروض واعتبـارا من اليـوم الاخير للتماريـن أي بعد (الجـنرال بروفه) وهنا يعطينـا صورة اخرى الرائـد (سامـي عبد الحميد) عن اهميـة الادارة المسرحية ، حيث يتحـدث عن اهم واعرق معهـد دراما في العـالم – كان يدرس فيه – الا وهو الاكاديمية الملكيـة لفنون الدراما (رادا) في المملكـة المتحدة فيقول " انـه من افضل معاهد تدريس الفـن المسرحي في العالم حيث انه لايتوفر تخصص لدراسة الاخراج في تلك الاكاديمية بل هناك تخصص لدراسة ادارة المسرح يستطيـع الطالب مـن خلالها ان يتعلم الاخراج على ايدي عدد من المدرسين المخرجين الذين يتولـون تدريس فن التمثيل ويقدمون في نهاية كل فصل انتاجا مسرحيا يعرض للجمهور "[٦٤]

وهذا عكس ما نقوم به في مناهجنا التي اشرنا اليها سابقا

إن بعضـ مدراء المسـرح يمارس مهمته باستسهال شديد ويخضـع للمخرج او لمدير الانتاج او للمنتـج أو رئيس الفرقـة او لمدير الدائرة المنتجـة على حساب مهامـه ومسؤولياته وان بعض المخرجين يتعامل بفوقية وتشنج ... ويتقصد تحجيم أو ابعاد مدير المسرح الجيد عن ممارسة عملـه في متابعة الممثلين وخصوصا النجوم منهم فهم مرتبطون بالمخرج والمنتج حصرا وهذه تراكمـات الفهم الناقص لمهمة الادارة المسرحية ومن غريزة ممارسة السلطة والتسلط وهذا الفهـم لم يستثـنَ منه خريج معهد أو كلية مـن كليات الفنون مهمـا كان موقعها الجغرافي في البـلاد، لانهم لم يتعلموا المفاهيم والتقاليد والصلاحيات والحـدود لمدير المسرح ومساعديه

٦٢ د. فاضل خليل (مصدر سابق).

٦٣ بدري حسون فريد ، دليل التطبيقات (مصدر سابق) ص٨٨

٦٤ سامي عبد الحميد (تجربتي في المسرح) ،(مصدر سابق) ص٢٦

ولايعرفون سبل التعامل الصحيح في التمارين والعروض على الخشبة وفي الكواليس ويعود ذلك الى طبيعة المنهج العلمي في هذه المعاهد والكليات (وعلى الرغم من ان مدير المسرح هو الرجل الاداري والفني ويعدَ الرجل الثاني بعد المخرج ، الا انه يستلم الراية من جميع الوجوه ... ويمكن ايضا لمدير المسرح ان يقدم للمخرج (.....) كل مساعدة وعون ونصيحة وخبرة علمية اثناء التمارين بشكل انساني وبروح من التواضع الفني دون استعراض للعضلات او تقليل من قيمة المخرج ، قائد العمل، الا ان المهمة الاساسية لمدير المسرح تهيئة كل الاجواء العلمية والسيطرة الكاملة على القاعة ، وتوفير المستلزمات الفنية المطلوب لاجراء التمارين اليومية " [٦٥] .

نتائج البحث :

١. كانت الادارة المسرحية تمارس من قبل بعض الرواد على الرغم من عدم دراستهم الادارة المسرحية
٢. خلال فترة البداية ولغاية الان ، عدم وجود درس مختص بالادارة المسرحية في كليات الفنون ومعاهدها على مستوى البلاد
٣. كانت الادارة المسرحية تعهد الى اناس لايمتون للادارة بصلة
٤. كانت الاعمال المسرحية تسيطر عليها الفردية والممارسات الشخصية للمخرج فهو المخرج والمدير وهو احد الممثلين احيانا

الاستنتاجات :

١. لم يكن هناك اهتمام بالادارة المسرحية في مراحل التأسيس ، لعدم وجود ثقافة مسرحية كافية للاختصاصات السائدة للمخرج والممثل .
٢. كانت الادارة تعهد لاناس غير متخصصين بادارة المسرح لعدم وجود تخصص على المستوى الاكاديمي في المعهد والاكاديمية .
٣. لم تاخذ الادارة المسرحية دورها كما ينبغي وعليه فليس هناك تطور للعمل الاداري منذ التأسيس الى الان .
٤. ليس هناك ضوابط تلتزم جهة الانتاج او المخرج في تكليف مدير مسرح اداري ناجح حسب المواصفات العلمية.

التوصيات:-

١. ضرورة فك الاشتباك بين اختصاصي (ادارة المسرح) و(ادارة الانتاج) في مادة (ادارة المسرح والانتاج) التي تدرس لطلبة الثالث اخراج فقط .

٢.يجب أن يدرس هذا الاختصاص كل طالب دارس في قسم الفنون المسرحية ، وبأي تخصص مادام له علاقة بمدير المسرح عند ممارسته المهنة عمليا.

التوصية بشيء من الاهتمام بتخصيص مقاعد دراسية للادارة المسرحية في الدراسات العليا، سواء داخل البلاد ام خارجها.

٦٥بدري حسون فريد (دليل التطبيقات) ،(مصدر سابق) ص٨٨

المصادر والمراجع

اولا : الكتب العربية

١. بلبل ، فرحان ، المسرح السوري في مئة عام ، (وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون) دمشق ١٩٩٧
٢. ثروت ، يوسف عبد المسيح ، الطريق والحدود – مقالات في الادب والمسرح والفن (دار الحرية للطباعة) ، بغداد ، ١٩٧٧
٣. داود، مناضل ، مسرح التعزية في العراق (دار المدى للثقافة والنشر) ، بغداد ،٢٠٠٦
٤. دين ، الكسندر، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية ، تر، سامي عبد الحميد (دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٢)
٥. العاني ، يوسف ، المسرح الوجود الحلم ،(دار الشؤون الثقافية العامة) بغداد ، ١٩٩٨
٦. عبد الحميد، سامي ، تجربتي في المسرح (دار الشؤون الثقافية العامة) بغداد ، ٢٠٠٠
٧. ..... وبدري حسون فريد ، مبادئ الاخراج المسرحي (جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة) بغداد ،٢٠٠٢
٨. عبدالله ، علي المسرح الموسيقي في العراق (دار الشؤون الثقافية العامة) ، بغداد ، ١٩٩٥
٩. العبيدي ، وليد رشيد وسالم محمد عبود (ادارة المسرح والانتاج (كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد) بغداد ، ٢٠٠٣
١٠. فريد ، بدري حسون ، قصتي مع المسرح ، م١، (مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠٠٦
١١. ..... ، قصتي مع المسرح ،م٣،(دار الشؤون الثقافية العامة) بغداد ،٢٠٠٧
١٢. ..... ، دليل التطبيقات المختبرية ، (مطابع جامعة الموصل) ، الموصل ، ١٩٨٠
١٣. المفرجي ، احمد فياض ، الفنان حقي الشلبي رائد المسرح العراقي (اصدار نقابة الفنانين العراقيين – المركز العام ، بغداد ، ١٩٨٥
١٤. النصير ، ياسين ، في المسرح العراقي المعاصر ، (مؤسسة سندباد للطباعة والفنون) دمشق ، لاتوجد سنة طبع
١٥. مركز الابحاث والدراسات ، دليل المسرح العراقي ، (وزارة الاعلام) بغداد ١٩٧٨
١٦. الرسائل والاطاريح :
١٧. العبيدي ، وليد رشيد ، مفهوم الانتاج في نظم المسرح العراقي (كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد) بغداد ١٩٩٧ .

المجلات الدورية :

١. جمعة كريم ، نظرات في المسرح العراقي ، مجلة الطليعة الادبية ، ع٩، سنة ٨،(دار الجاحظ) ، بغداد ١٩٨٢
٢. خضير ، ضياء ، الاخراج في المسرح العراقي ، مجلة الاقلام ،ع٢، سنة ٢٥،(دار الشؤون الثقافية العامة) بغداد ، ١٩٩٠
٣. الراوي ، خالد حبيب ، المسرح العراقي كوسيلة اتصال ، مجلة الاديب المعاصر ،٤٣٤ (الاتحاد العام للادباء والكتاب في القطر العراقي) بغداد ١٩٩٢
٤. الزبيدي ، علي، المسرحية العربية في العراق ،مجلة الاقلام ،ع٢٥ سنة ٢ (وزارة الثقافة والارشاد) بغداد ، ١٩٦٦
٥. عباس علي مزاحم ، تجربة الفرقة القومية للتمثيل في تقديم المسرحيات العربية ، مجلة الافلام،ع٦،(دار الجاحظ) بغداد ،١٩٨٠
٦. عبد الحميد ، سامي ، ظواهر في مسرحنا المعاصر ، مجلة الافلام ،ع٢،سنة ٢٥ (دار الشؤون الثقافية العامة) بغداد ، ١٩٩٠
٧. ..... مقابلة خاصة .مجلة كلكامش باللغة الانكليزية ، لاتوجد معلومات نشر
٨. ..... تجربتي في الاخراج والتمثيل ، مجلة الافلام ،ع٦، (دار الجاحظ) بغداد ١٩٨٠
٩. العبيدي ، سعدون، شيء عن تاريخ المسرح العراقي وتأثره على المسرح العربي ، مجلة الطليعة الادبية ، ع٩٤٤،سنة ٦ ،(دار الجاحظ) ، بغداد ،١٩٨٠
١٠. فريد ،بدري وحدة الفعل بين الشبلي والعبودي ، مجلة الافلام ،ع٢ سنة ٢٥ ، (دار الشؤون الثقافية العامة) بغداد ، ١٩٩٠

المقابلات الشخصية

١ – اسعد عبد الرزاق ، لقاء عبر الهاتف ، الساعة ١،١٥ ظهرا يوم ٢٠١١/٥/٥
٢ – فاضل خليل، لقاء في قسم المسرح ،الساعة ١١صباحا من يوم ٢٠١١/٦/٧.

الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي
(نار من السماء إنموذجاً)

عقيل ماجد حامد محمد

ملخص البحث

يشكل الجسد أحد أدوات الممثل المسرحي بوصفه العنصر الظاهر لديه ويستطيع من خلاله إيجاد علاقات تواصلية بما يحيطه ، فضلاً عن ذلك يؤدي الجسد في المسرح دوراً مهماً في العرض المسرحي بشكل عام ، ونرى في عروض الرقص الدرامي التي باتت تشكل اسلوباً جديداً في المسرح الذي يعتمد على الجسد بصورة مباشرة من خلال ما يطرحه من لغة تواصلية وتفاعلية مع المتلقي فضلاً عن إنتاجه لكثير من الصور التي تحيل المتلقي إلى مرجعيات فكرية وتاريخية وفنية عبر الحركة والتشكيل بوساطة الجسد ، معتمداً على الطاقة التي يمتلكها والقدرة على تحريك أجزاءه بشكل يتوافق مع طبيعة الصورة المثارة وشكلها وهذا ما دعا الباحث إلى صياغة موضوعة بحثه (الجسد و إنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي. نار من السماء أنموذجا) . أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث هي :

اشتغال المنظومة الجسدية على إنتاج الحركات والأوضاع الحركية التي تسهم في إظهار الشكل الجمالي والفني للصورة المسرحية ، حيث أغنى الجسد عن اللغة المنطوقة في إيصاله لمعنى العرض المسرحي.

عملت التشكيلات الجسدية على إعطاء صوراً إيحائية عن طبيعة الصراع الدرامي بين الشر والخير ، حاملة دلالات فكرية وجمالية ساعد فيها الجسد / الراقص على بروز قدرته في التكور مع محيط وسينوغرافيا الفضاء المسرحي .

Abstract
A body one of the tools stage actor as the element appears has and which he can find relations of communication، including surrounds، as well as it plays the body in the theater an important role in the play in general، and we see in the dance drama that has become a new style in the theater، which depends on the body directly through the claims of the language of communication and i - teraction with the receiver as well as the production of many of the images that refer the recipient to the terms of re - erence of an intellectual، historical and art through movement and formation mediated by the body، depending on the energy possessed by the ability to move its parts in a manner consistent with the n - ture and the form is raised and this called for a researcher to formulate placed his research (the body and construction is in the dance drama fire from heaven، a model). The most important concl - sions reached by the researcher are: 1. Physical functioning of the system on the production of motor movements and conditions that contribute to the show ae - thetic and artistic image of the play، where the richest body of the language spoken in delivering it to the meaning of the play. 2. Worked to give physical formations suggestive pictures of the dramatic n - ture of the conflict between good and evil، carriers intellectual and aesthetic implications of which helped the body / dancer on the rise of balling with his ability in the vicinity of Scenography and theatrical space.

أولا : مشكلة البحث والحاجة إليه.

يعـد الممثـل المحرك الديناميكـي للفضاء المسرحي واحد أهــم الركائز التي يعتمد عليه المخـرج في صياغة سينوغرافيـا العرض من خلال أدواته (الجسد ، الصوت) وقدرته على التحول من حالة إلى أخرى، ومن تشكيل إلى أخر ، فجسد الممثل هو الجزء الظاهر للمتلقي إن الإمكان الاستغناء عن الصوت كعروض الرقص الدرامي والبانتوميم والمايم التي تعتمد على المنظومـة الجسدية في صياغة العرض المسرحـي . وبالجسد يمكن إبراز الكثير من المعاني والـدلالات والتكوينات لتصوير حـالات معينة ، فهو حامل لمجموعة من المفاهيم والاشتغالات علـى منظومته الحركية في توظيف ميكانزماته الأدائيـة ،لإظهار وتحفيز تلك الطاقة الخفية داخـل جسده . تعـددت في القرن العشرين الرؤى والطروحات في مجـال الفن المسرحي منها مما صب جل اهتمامه بجسد الممثل وصوته وتشغيلهما معاً في العرض والاعتماد على الدوافع السيكولوجيـة في تحريكـه واستخراج مشاعره في الأداء مثـل (ستانسلافسكي) ، ومنهم من وقـف أمــام الجسد ووظفه بطريقـه مغايرة واستخدامـه للطاقة الفيزيائيـة كما في مسرح المخرج الروسي (مايرهولد) إذ عمل على إخراج الجسد من سجنه الداخلي وانطلق به نحو إبـرازه أمام المتلقي بصورة تختلـف عما سبقوه فطرح تجربته الجديـدة (البـايوميكانيك) التي تشتغل على فيزيائية الجسد وإيقاعه الحركي ، وكذلك المخرج البولوني (غروتوفسكي) صاحـب المسـرح الفقير،الذي اعتمد على الممثل واستغنى عن بقيـة العناصر الأخرى ، وعدّ الممثـل المحرك الأساسي في العرض المسرحي إذ وظـف جسد الممثل في اعتماده على الطاقة الكافية فيه من خلال إنشاء حركات وملئ الفضاء بواسطة الجسد .

ونـرى في عروض الرقص الدرامـي ، التي تعتمد علـى جسد الممثل بشـكل أساس صوراً وتشكيـلات متعـددة منها ما هو ثابت ومنها ماهـو متحرك ،تتداخل مع الإضـاءة و الأزياء و الماكيـاج والسينوغرافيا لتَكـون لحظة زمنية تتكامل فيها الصـورة ، بشفرات يحللها المتلقي وصـولاً إلى الثيمات النصية ، ومما تقدم فان جسد الممثل قد أصبح البؤرة المركزية للعروض المسرحيـة المعتمدة على الكيروغراف كونه يُعد باثاً لكثـير من الدلالات والإشارات الصورية الفكريـة ، والحاجـة إلـى البحث قائمة من خـلال التعرف على قدرة الجسـد على إنشائية الصورة في اللحظة الزمنية ، لذا فقد صاغ الباحث موضوعة بحثه الموسوم :

(الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي)

ثانياً : أهمية البحث

تتجلـى أهميـة هـذا البحـث في رصد المنجـز الجمالي في العرض المسرحي من خلال الجسـد الذي ينشئ صورة جمالية للعرض المسرحي وعليه نجد أن هذا البحث يمتلك أهميته المعرفية في تقديمه دراسة موضوعية للباحثين في العلوم المسرحية وخاصة الممثل والمخرج .

ثالثاً : أهداف البحث :

يهدف البحث :

١ – التعرف على توظيف الجسد وحركاته في إنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي من خلال /الاشتغال / الطاقة / القدرة / الخلق / التشكيل .

رابعاً : حدود البحث : يتحدد البحث من خلال:

١. الحد ألزماني : ٢٠٠٠.
٢. الحد المكاني : في مدينة بغداد
٣. الحد الموضوعي : دراسة موضوعة الجسد والقدرات الأدائية في تشكيل الصورة المسرحية في عروض الرقص الدرامي

خامساً : تحديد المصطلحات والتعريف الإجرائي :

الإنشاء لغويا : « إيجاد الشيء الذي يكون مسبوقا بمادة ومدة ، وفي الكليات الإنشاء إخراج ما في الشيء بالقوة إلى الفعل وعند أصحاب القلم يعلم بها كيفية استنباط المعاني وتأليفها مع التعبير عنها بكلام يطابق الحال وتدوينها وصاحبها مُنشئ . «[١]

والإنشاء هو : « الخلاصة الفكرية والتكوينية للرؤية الخارجية من ذات الفنان الى الحياة العامة ، وهي وليدة أفكاره ونزعاته على اختلاف اتجاهاته ، وهو يمثل عواطفه ونضوجه ومدى قابليته التطبيقية التي أوصلته الى هذا المستوى من الإخراج والأداء ويمثل شخصيته بما فيها ذكاءه ومهارته وعمله وعواطفه وأحاسيسه ونزعاته السياسية والاجتماعية وانتماءاته المثالية . وقدراته على الأداء والشعور بالعاطفة والحس الجماليّن ومدى ما يبدع من رؤى جديدة ومتطورة « [٢] .

أما الإنشائية فهي : « مجموعة من التكوينات المنظرية الموزعة بنسق جمالي مُوّحد لمنظومة العرض المسرحي وفق مساحة الفضاء الدائرية الجديدة [٣] وهنا لابد من التفريق بين الإنشائية والتركيب .

جاء في المعجم الفلسفي إن : التركيب : (أ) بوجه عام : الجمع بين عناصر متفرقة ومحاولة التأليف بينها.

(ب) بوجه خاص : منهج يقوم على السير من البسيط الى المركب .»[٤]

أما التعريف الإجرائي :للإنشائية : هي التصورات الأولية في ذهن الفنان بمختلف اختصاصاته الفنية ، التي من خلالها يحول المنجز الفني إلى ارض الواقع ، مستخدماً تقنيات مختلفة لإيضاح وإكمال الشكل النهائي للعمل .

أما الصورة فيعرفها برنستون : « أشياء في ذهن المتلقي ، بينما نرى عن شخص آخر قابليته الفائقة في عملية تركيبة صور وذكريات وتأملات جديدة «[٥] .

ويعرفها هربت ريد على أنها الهيأة التي اتخذها العمل سواء كان بناءاً أم تمثالاً ، أم صورة أو قصيدة شعرية ، فان كل شيء من هذه ، قد اتخذ هيأة خاصة أو متخصصة ، وتلك الهيأة

---

١ محيط المحيط. قاموس مطول للغة العربية : تأليف المَعلّم بُطرس البَستاني ، بيروت مكتبة لبنان ، ١٩٨٣ ، باب النون ، ص ٨٩٢ .

٢ عبو ، فرج : عناصر الفن ، ج ٣ ، بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ايطاليا ، (دار دلفين للطباعة والنشر) ١٩٨٢ ، ص ٧٦٧ .

٣ / الحسيناوي ، فيصل عبد عودة : إنشائية العرض المسرحي العراقي في ضوء المنهج الظاهراتي ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، بغداد. كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢ ، ص ٤

٤ / صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، القاهرة. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٨٣ ، ص ٤٣ .

٥ / برنستون :الصورة الفنية ، موسوعة برنستون للشعر ، تر نايف العجلومي ، ١٩٧٤ ، ص ٩٥ .

هي شكل العمل الفني «[٦] .

أمـا السيميائيـون يـرون أن الصورة : « هـي إشارة محـددة بموضوعهـا الدينامي بمقتضى طبيعتها الداخلية وهي تدخل بموجب علاقة متشابهة بينها وبين مدلولها « [٧] .

التعريـف الإجرائـي : الصـورة : هي اللحظـة الزمنية لإنتاج معنى ذي دلالـة ، تتجانس مع عناصـر العرض المسرحي مـن ديكور وإضاءة وأزيـاء وماكياج ،التي تحيل ذهـن المتلقي إلى مرجعيات ماضية أو مستقبلية.

امـا الرقصـ الدرامي فيعرفه (طلعـت السماوي) : علـى انه « فن تعبـيري يستثمر حركية الجسد وأوضاعه التشكيلية، لينتج لغة حوارية مع الذات والأخر والوجود، في ضوء فرضيات دلاليـة ترمي الى موضوعـات او مضامين درامية »[٨] . اما التعريف الاجرائي للرقص الدرامي فهو : اسلوب في الدراما يستخدم الجسد كعنصر اساس في بناء الحدث المسرحي ، مبنياً على وفـق الحركـة والتعبير والاشارة والايماءة لطـرح الافكار بدلاً من اللغـة المنطوقة ، أخذاً من القصص والحكايات المختلفة سواء الواقعية او الاسطورية .

الفصل الثاني : الإطار النظري .

المبحث الأول : أولا : مفهوم الجسد .

يعـد جسد الممثل الأداة الأبرز اشتغـالاً في عروض الرقص الدرامي والمسرح التجريبي فلقد استطـاع هذا الجسد أن يكون ذا الحظ العظيم في جذب الكثير من المخرجين إليه والوقوف عنده والتمعن بما يحمله من أفكار وتوظيفات ، ولقد ظهر الاهتمام بالجسد منذ العصور الأولى لظهور المسرحية في بلاد الإغريق ، عندما كان الممثل يقدم مسرحيات أمام الجمهور مستخدماً جسده للتعبير عن الحالة والشخصية التي يؤديها سواء كانت المسرحية تراجيدية كوميديـة التي كانت تقدم أثناء الطقوس الدينية للآلهة إذ « كانت الأعياد في القرن الخامس العظيـم تشتمل على مهرجانات وطقوس دينية وحفلات موسيقية وألعاب رياضية ومباريات في الشعر وأناشيد فرق الكورس ، وحفلات تمثيلية تعرض فيها المآسي والملاهي« [٩] .

أدى الجسـد الـدور الأكـبر في إعطـاء الطابع المقدس المحيط بحالة مـن التعبدية والوجد مشتغلـة على مفهوميـة الجسد المحمـل بمجوعة من الإشـارات والدلالات التـي يرسلها إلى المتلقـي بواسطـة الحركات والتعبيرات سواء في الوجه اليـد أو عن طريق توظيف الأعضاء الأخـرى ؛ لان الإنسان وجد نفسه يحاكي الطبيعة من خـلال الإشارات والتعبيرات الجسدية بإيقاعات مختلفة نظراً لما يقابله من المظاهر الكونية مستخدماً الطاقة الداخلية له فالجسد الإنسـاني يحتوي على عضلات وأعصاب ومفاصل وعظام ، وكل واحدة منها تقوم على إبراز وتشغيـل المظهـر الخارجي والداخلي للجسـد وتعمل على ديمومة الحركـة واستمرارها سواء فـي العروض الحاملة للغة أم في الفعل الصامت ، فضلاً عن تفاعله مع محيطه ففي المسرح

٦ / ريد ، هربت : معنى الفن ، تر سامي خشبة ، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٩٨، ص ٢٠

٧ / محمد ، عزام : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ، دمشق ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .

٨ ـ حوار مع طلعت السماوي في جريدة الزمان الالكترونية بتاريخ ٢٣ ، اكتوبر .د ت . الصفحة الثقافية .

٩ تشيني ، شلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر دريني خشبة ، ج ١ ، د ت ، ص ٥٤.

ينصهر الجسد مع فضاء العرض بعناصره المرئية والمسموعة فضلاً عن فعله مع المتلقي وهذا ما أكده (ميشيل فوكو) بقوله « إن الجسد هو السطح الذي تنقش عليه الأحداث نفسها ، والذي تقتفي آثاره اللغة ، وتقوضه الأفكار ومحور الذات المفتتنة التي تتبنى وهم الوحدة الجوهرية »[١٠] .

فالجسد يكون حاضراً في فضاء العرض ليؤسس مجموعة من العلاقات المتبادلة مع معطيات المكان بقدرته الحركية على التنقل بشكل متحرر من الجاذبية المسيطرة التي تعيق عمل الممثل لذا لابد من وجود مهارة حركية تتجسد في« مجموعة متكاملة من عناصر حركية وأخرى وظائفية . فإن كان مستوى تنمية هذه العناصر غير كاف فإنه من المستحيل تحقق المهارة الحركية »[١١] . ويبقى الجسد وسط مجموعة المهارات الحرَكية التي يبني عليها الممثل دلالات وإشارات لإرسالها للمتلقي من خلال قدراته التعبيرية بوساطة الحركة ، وإن يخرج الطاقة المكبوتة ويدفقها بطريقة تناسب أسلوب المنجز الحركي وان يحررها أدائياً وهذا ما أكده (أيوجينيو باربا) :« أن تكون ممثلاً يعني أن تحرر نفسك »[١٢] . ان عملية التحرر التي يقوم بها الممثل مستخدماً جسده للقيام بفعل التحرر بحاجة الى انسيابية في حركة الجسد لان قيام الحركة على وفق معطيات الجسد ذي المرونة العالية واستخدام الاسترخاء يؤدي إلى إتقان الأداء فالحركة « هي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل وتحدد قواعد علم التشريح ووظائف الأعضاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية »[١٣] . فالجسد هو العنصر الأكثر أهمية في العرض إذ يعد حاملاً للفكر المطور والفاهم لمدركات العرض وآلية تشغيل أعضاءه الحركية والحية ضمن الجوانب الجسدية للتعبير عن الحالة ، والممثل المسرحي بمجرد وقوفه على الخشبة دون إصدار أي حركة أو فعل أو حتى إشارة يدخل ضمن العملية التركيبية في تأسيس الفضاء بمكوناته الأخرى فضلاً عن وضع الهيئة الجسمانية للجسد تأخذ منحى متعددة في عملية التحليل الدلالي ولأن فن الممثل « مثله مثل أي فن لا يمكن أن يتم حتى على المستوى العقلي تفكيكه وإعادة تركيبه فنتاجه تشكل وحدات عضوية وليست ميكانيكيه . وبمجمل عناصره المتعددة تخلق عنصراً جديداً »[١٤] .

إن اشتغال الممثل على جسده وتطوير طاقته وقدراته الحركية من توازن وسيطرة و استرخاء و مرونة وتركيز جميعها تساعده على إنتاج تركيبات صورية بوساطته ويصبح لديه القدرة على إبراز القيمة الجمالية للتشكيل سواء بمجموعة أم بشكل منفرد ، ولتخلق عنصراً جديداً في كل لحظة أداء يقوم بها من أجل الفعل « والجسد عند الممثل .. المرونة الجيدة ، المطاولة ، القدرة التعبيرية ، وجمال الحركة ، فالحركة هي واحدة من أقوى وسائل

١٠) ١/ جيلبرت ، هيلين و جوان تومكيتر : الدراما مابعد الكولونية. النظرية والممارسة ، تر سامح فكري ، القاهرة ،(وزارة الثقافة ، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٨٨ ، ص ٢٨٥ .

١١/ أ . ف . فيريتسكايا : حركة الممثل على خشبة المسرح ، تر محمد مهران ، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ١٩٩٥ ص ١٧ .

١٢ باربا ، أيوجينيو : أنثربولوجية المسرح. مسيرة المعاكسين ، تر قاسم البياتي ، بيروت ، (دار الكنوز ألادبية) ، ١٩٩٥ ، ص ٤٥ .

١٣ هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، تر نهاد صليحة ، الشارقة ،(منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري) ، ٢٠٠١ ، ص ١٨٦ .

١٤ .Xxx : طاقة الممثل مقالات في انثربولوجيا المسرح اوجينو باربا وآخرون ، فرديناندو تافافياتي ، بحث في كتاب ، تر إليان ديشا. بريا، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، د ت ، ص ١٠٤

التعبير التي تعتمد على مرونة الجسد ، وقد تكون الحركة حركة عينٍ أو رفع رأس أو إيماءة يد ... الخ ، فكلها حركات .»[١٥] . فكلما امتلك الممثل جسداً مطواعاً قابلاً لأداء الأفعال والحركات بأوضاع مختلفة كان العنصر الجمالي للحركة واضحاً يعطي للمتلقي جاذبية في استقبال المزيد من الحركات ويعطي للممثل قدرة على المحافظة الحدث الدرامي ، أما (بيتر بروك) فقد نظر إلى جسد الممثل على انه « وسيط تعبيري قادر على توظيف الدلالة على نحو اشاري ، ومن ثم فإن لغة الجسد هي لغة قائمة بذاتها يمكن أن تحيا بعيداً عن اللغة المنطوقة[١٦] . على الممثل أن يحول جسده الذاتي الذي هو عليه طبيعياً ويكون الجسد العارض الذي يشتغل على مفردات الدلالات والإشارات ويكون جسده جسداً إيهامياً قادراً على إقناع المتلقي بما ينجزه ويعرضه على الخشبة من حركات وانفعالات وتحولات في الشخصية الدرامية ، التي تتوقف على « التوزيع الصحيح للطاقة العضلية ، والحرية العضلية هي الحالة التي يبذل فيها الجسم، عند كل حركة ، طاقة عضلية معينة بقدر ما تتطلبه هذه الحركة أو وضعية الجسم لا أكثر أو اقل »[١٧] .

ثانياً : مفهوم الصورة

تلتقط العين بواسطة الأشعة الساقطة عليها بتأثير الضوء الخارجي مجموعة من الخطوط المتلاشية والمتقاطعة فيما بينها التي تختلف حسب ألوانها وأحجامها وأشكالها، لتكون لحظة من التعرف على ماهية الشكل الساقط فتنتج صورة واضحة للشكل المراد التركيز على ملامحه الخارجية ، وهذه العملية تستمر بشكل سريع وبديمومة آلية في العمل دون التوقف فتتحول الأشياء المرئية الساقطة على العين بالوضوح بشكلها الصحيح ، فالعين هي أول آلة فوتوغرافية حية تعمل على إتقان الصورة وفهمها وتحليلها .

كما إن الممثل المسرحي بشكل خاص يستقي صوراً متعددة من الحياة الإجتماعية التي يعيشها ، مستخدماً عنصر تخزين الصورة في اللاوعي ويستدعي حضورها عندما يتطلب ذلك ، فتتحول الصورة الحياتية من الجو العام التي كانت فيه إلى عنصر ذا طابع فني خاص يجري عليها الممثل تغيراً في الشكل ويبقي على مضمونها الرئيس مركزاً على « خاصية الدماغ وقدرته على عكس العالم المادي لأن وعي الإنسان يمثل خاصية مميّزة لمادة ذات تركيب عالي هو الدماغ »[١٨] . فجهاز الدماغ يعد خزين للصور التي يتم تخزينها بأشكالها وألوانها المتعددة ، فيتم تكوين الصورة من الجزء إلى الكل بعد

أخذ المرجعيات التي استقى منها الصورة وتوظيفها بشكلها الصحيح وهذا يأتي من خلال قدرة جسد الممثل على تهيأة الأوضاع الجسمانية على وفق حركات متناسقة متجانسة فيما

---

١٥ ـ مصطفى ، خالد احمد ، اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير ، (غير منشورة) ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة. قسم الفنون المسرحية ، ١٩٩٢ ، ص ٩١ .

١٦ ـ الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، اكاديمة الفنون ، دراسات ومراجع ، المسرح (٤٤) ، مصر (مطابع الاهرام التجارية) ٢٠٠٦ ، ص ٧٨ .

١٧ ـ زاخافا ، بوريس : اعداد الممثل ، تر توفيق المؤذن ، الناشر مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨ ، ص ٢٤١ .

١٨ – ف، افاناسييتف، أسس الفلسفة الماركسية، تر، عبد الرزاق الصافي، منشورات الطريق الجديد، ط٣، بغداد، ١٩٧٦، ص ٤٩.

بينهـا سـواء الجسد المنفرد أم من خلال التشكيلات مُكونـةَ دلالات تدل على أفكار مختلفة ، ومـن ثم إيصالها إلى المتلقي بالمعنى المطلوب من خلال صورة الجسد . فصورة الجسد كما يطلـق (ماريلوبرشون شويتزر) عليهـا « نطلق صورة الجسد على التمظهر العام الذي يمثله مجموع التصورات والادراكات والأحاسيس ، والمواقف التي شكلها الفرد في علاقته مع جسده خلال وجوده . وذلك من خلال التجارب التي عاشها [١٩] » .فالصورة تتداخل مع المادة المحيطة بهـا وتشـكل بناء موضوع جديد مكونة عـوالم مشتركة مع المجتمع الذي تنشـأ فيه ولأن المادة « التـي يتركب منها أي عمـل فني إنما تنتمي الى العالم المشترك أكـثر مما تنتمي الى الذات الفرديـة ، ومـع ذلك فإن في الفن تعبيراً عن الذات أن الـذات تمثل تلك المادة بطريقة خاصة متمايـزة ، لكـي تعـاود إخراجها إلى العالم المشـترك في صورة يكون من شأنهـا بناء موضوع جديـد « [٢٠] . ويـرى الباحث إن الصورة هي قواسم مشتركـة بين الكل ، ولا تدخل ضمن النظم الخاصـة للفرد ، ولكن يكون الاختلاف في آليـة وصياغة الصورة داخل المؤسسة التي تشتغل فيها الصورة بمختلف التخصصات الأخرى ، سواء في الفن أم غير ذلك .

ثالثاً : مفهوم الرقص الدرامي

ظهـر مصطلـح الرقص الدرامي في العصـر الحديث في الثمانينات من القرن الماضي ، ولكـن بوصفـه فنا برز مع وجـود الإنسانية التي حاولت محاكاة الطبيعـة من خلال التقرب لهـا عن طريـق التعبير بالحـركات «والرقص الطريقـة البدائية البالغة منتهـى الأهمية في إظهـار الشعوب الهمجية لمشاعر المحبة والتقديس نحو الأرواح « [٢١] ، وكـان استخدامه خاصاً للطقوس وعبادات الآلهة في السابق ، كعبادة القمر أو الشمس والمطر وغيرها من المظاهر الطبيعيـة التي أراد الإنسان محاكاتها بواسطـة الرقص ، فلم يكن يدرك بأن ما يقوم به هو فـن ، أو رقص ، بمفهومه الواضـح ولكنه أراد الاستعانة عن لغة اللسان من خلال الحركات والإيماءات والإشارات الجسدية فكان نوع من الرقص المقدس الذي هو « إعلان عن مبايعة مستمرة لمن تتم عبادته « [٢٢] . فظهرت اسماء للرقصات خاصة تقام ضمن زمن معين كرقصة الحرب والزراعة والمطر والزواج ..... الخ من مظاهر الحياة المختلفة .

فالرقص تعبـير حركي بواسطـة الجسد وتتفاعل الـروح معه من خـلال الموسيقى ، ولقد اعتمـدت « الظاهـرة المسرحية على امتزاج الرقص والغناء والتلاوة ، فتتميـز بلغة الإشارة والأقنعـة والأزياء والإيقاع والرقص والماكياج والحركـة بمصاحبة الموسيقى « [٢٣] . فلكل حركة لهـا وضعيتهـا الخاصـة التي تتميـز بها وتحيـل إلى دلالة معينـة على وفـق الإدراك السائد وضمـن الطقوس الدينية التـي تشير إلى نوع وطبيعـة الآلهة المعبودة ففـي « الأداء ينبغي أن

---

١٩ – رابح ، الصادق : ضريبة (السعادة) للاشهار وتوثين الجسد ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٤ ، المجلد ٣٧ . ابريل . يونيو . ٢٠٠٩ ، ص ١٧٩ .

٢٠ . ديوي ، جون : الفن خبرة ، تر زكريا ابراهيم ، القاهرة (دار النهضة العربية) ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ايلول ، ١٩٦٣ ، ص ١٨١ .

٢١ . تشيني ، شلدون ، مصدر سابق ، ص ١٥ .

٢٢ . محمود ، ابراهيم : وإنما أجسادنا .. الخ ديالكتيك الجسد والجليد دراسات مقاربة ، دمشق ،(وزارة الثقافة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب) ٢٠٠٧ ، ص ٩٦ .

٢٣ . مصطفى ، خالد احمد : اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، مصدر سابق ، ص ٢٢ .

تكـون التعبيرات الجسدية مثل المحادثة «[٢٤] . بمعنى ان الحركات بواسطة الجسد تشابه اللغة المنطوقة في الفهم والوضوح والإدراك المعرفي بين المتحدثين . وعليه أخذت سمة الرقص تتطور بـين الشعـوب مستمدة أفكارها وأشكالها من الطقوس الدينية القديمة ، وقبل الولوج أكثر في الرقصـ الدرامي لابد من الاشارة الى نـوع آخر يشابه هذا النوع في التعامل مع الجسد ولكن يختلـف مـن حيث الاسلوب والأداء وهو التمثيل الإيمائي او مـا يطلق عليه (pantomime) و التمثيـل الصامت (mime) ، وتشتغل الأفعـال والحركات الصامتة على المنظومة الجسدية للممثـل ومـن دون استخـدام الكلمة في العمل ، وتعتمـد على ما يقدمه الجسـد من تعبيرات فـي الوجه واستخدام تقنية الخيـال في خلق وابتكار الصورة المتخيلة التي يتعامل معها من خلال اصطدام جسده بالفضاء . مكوناً حركات ذات دلالات معرفية وفكرية وجمالية بتوظيف تقنيـة الجسد الحركـي ، وفي كل الاحوال فإن « التمثيل الإيمائي يسعى دوماً الى مرونة مثالية وجسد يتناسب مع الاوضاع الكلاسيكية ، جسد اقرب الى فن النحت منه الى التصوير ، أما البانتوميم فيظل يسعى الى محاكاة الانماط والوضعيات الاجتماعية ، او الى محاكاة التاريخ المنطوق او المكتوب محاكاة هزلية ساخرة ، بقصد تفكيكه ، واعادة تشكيله بصورة تكشف عن زيفه وما فيه من أكاذيب وضلالات »[٢٥]

لقـد أوضحـت الثقافـات الاجتماعيـة والفنية ، عـبر التاريخ مفاهيـم ودلالات الرقص بشكله الفني والجمالي باحثاً عـن أساليب خاصة مستمدة من قصصها الأسطورية القديمة ففـي اليابـان مثلاً وخاصـة المسرح (الكابوكـي) وظف الرقص بشـكل أساسي في عروضه وقـد تميز الرقص بحركات وأفعال مستمدا أفكار الرقصات من قصص أسطورية أو واقعية ممزوجـة بعصر الخيال لإبراز الجانب الجمالي في التشكيـل والتكوين الحـركي التي تشتغل على الفعل الداخلي للروح محركة العضلات والأعصاب مع التعبيرات المستخدمة في الوجه من انفعالات وأفعال وردود الأفعال منتجة الحالة المراد أدائها و تتناغم مع القطع الموسيقية اذ تتفاعل معها ومع الذات اذ يمكن « التفكير في الرقص بوصفه امتداداً فنياً للتعبير الذاتي الـذي يتم من خـلال الموضع الجسمـي »[٢٦] إضافة إلى أهميـة التدريب علـى الرقص يكمن «بارتقـاء الجسـد ، وبـاللياقـة البدنية الكلية ، لكن لغة الوضع الجسمي ، والايماءة ، هي لغة ينبغـي اكتسابها ايضاً »[٢٧] . فيشكل الجسد في الفضاء الدرامي أشكالاً من الحركات واللغات مبنيـة علـى لياقته الجسدية والحركية على وفق نتاجات معرفيـة على الخشبة .وعلى ذلك « فـإن الجسد في حالة من الديمومة التعبيرية حتى في لحظات سكونه ، او ثباته عند القيام بفعل ظاهري ، او خارجي .... الامر الذي يمنح الجسد قدراته على توليد الصور المتتالية في الدلالات والمعاني المقصودة »[٢٨].

---

٢٤ ـ جـوردن ، جـون هايـز ، التمثيل والاداء المسرحـي ، تر محمد سيد ، مهرجـان القاهرة الدولي للمسرح التجريبـي ، (مطابع المجلس الاعلى للأثار ، د، ت ، ص ٤٦ .

٢٥ ـ سعد ، صالح : الانا ـ الاخر . ازدواجية الفن التمثيلي ، الكويت ، سلسلة علم المعرفة (٢٧٤) ، مطابع السياسة ، ٢٠٠٠، ص ١٢٤ .

٢٦ ويلسون ، جلين : سيكولوجية فنون الاداء ، تر شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨) ، الكويت ، مطابع الوطني ، ٢٠٠٠ ، ص٢٣٢ .

٢٧ ـ ويلسون ، جيلين : سيكولوجية فنون الاداء ، المصدر نفسه ، نفس الصفحة .

٢٨ ـ الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مصدر سابق ، ص ٣٢ .

وبما ان الجسد في كل الأجناس المسرحية التي ظهرت على مر التاريخ له الوقع الاكبر في اللغة الاشارية والدلالية الناتجة عن تداخل في الصورة الفنية المتجسدة على خشبة المسرح ومستخدماً عناصر الحركة في تكوين الصورة النهائية للمنجز فضلاً عن وضوح مفاهيم الرقص الذي أوضحه (جون مارتن) على انه « التعبيرُ من خلال الحركة الجسدية المنظمة في شكل دال عن مفاهيم وافكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلانية«[٢٩] . فإن الرقص الدرامي يبحث عن الطاقة الداخلية لجسد الممثل من خلال الحركة والفعل والصراع مع الفضاء مكوناً صوراً داخلية للممثل يرسلها الى المتلقي بشكل الواضح والمقروء بواسطة لغة الجسد الحركية .

المبحث الثاني : آليات إنشاء الصورة في عروض الرقص الدرامي .

لكل جزء مكونات متعددة تتداخل فيما بينها لتصبح جزءاً كبيراً ، فالجسد مكون من هيكل عظمي ولحم وأعصاب وجلد ، فأصبح جسداً متكاملاً يتحرك بشكل مستمر جاعلاً من الروح طاقة داخلية للتفاعل مع المحيط سواء من الناحية السيكولوجية ام البايولوجية (الجسم التشريحي للانسان) ، ونرى في خشبة المسرح فضاءً كبيراً بحاجة الى تأثيثه بشكل يتناسب مع طبيعة العرض المسرحي من عناصر سمعية وحركية وبصرية ، فالديكور مثلاً يضع الحدود البصرية للمكان الذي تكون فيه المسرحية ، قصر ، او بيت صغير ، او كوخ ، اوغابة ، والاضاءة تعطي جوا عامة للمكان وتساعد على اضفاء روح المتعة البصرية للمتلقي وتحوله الى عالم مغاير ومختلف وبهذه الطريقه التي يطلق عليها آلية للعمل على أنشاء صوراً تحيل المتلقي إلى نوع العمل .

وفي عروض الرقص الدرامي التي يصبح فيها جسد الممثل هو العنصر الأول في تكوين الصورة الحركية وباثاً من خلالها رموزاً وتأويلات مستخدماً أعضاءه الحركية كافة ، لينظم من خلالها تشكيلات ذات دلالات والتي تجعل من المتلقي في حالة من الترقب والانتباه . بالإمكان تقسيم آليات إنشاء الصورة في عروض الرقص الدرامي من خلال مجموعة من العناصر أهمها : ١ـ الخيال .٢ـ الحركة .٣ـ التشكيل .٤ـ السينوغرافيا .٥ـ الموسيقى والمؤثرات الصوتية .

١ـ الخيال : يؤدي الخيال لدى الممثل دوراً مهماً ويستطيع أن ينقله من الفيزك إلى الميتافيزك مستخدماً الجانب الشعوري في مخيلته ، ونرى في عروض الصامتة أن الممثل يبتكر أشياء من خياله مكوناً موضوعاً يتلاعب به من خلال اليد والوجه وباقي الأعضاء الأخرى في إيضاح مستلزمات العمل الوهمية ؛ لان خيال الإنسان « يستطيع أن يستعيد التصورات التي تخلقها كل الحواس الخمسة . أي البصر والسمع واللمس والشم والذوق «[٣٠] فالممثل ينقل كافة وظائفه الحيوية في خيال الدور والشخصية ، ليستمد طاقته الداخلية ويوظفها في الحركة، فعلى الممثل الراقص ان يستعين بخياله ويوظفه في عمله الراقص ليكون متحرراً من قيود

٢٩ ـ كاي ، نك : ما بعد الحداثية والفنون الادائية ، تر نهاد صليحة ، القاهرة ، (الهئية المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٩٩ ، ص ١٧

٣٠ ـ زاخوفا ، بوريس : فن الممثل والمخرج ـ محاضرات ومقالات ، تر عبد الهادي الراوي ، المملكة الاردنية الهاشمية ـ عمان ، مطابع الدستور التجارية ، ١٩٩٦ ، ص ١٧٤ .

الفكـرة الواحدة في عمله كراقص مستخدماً لغة الجسد في التعبير عن دواخله النفسية في الحـركات والتكوينـات . لذا فإن « الخيـال بوجه عام لا يعمل في فـراغ ، بل يجب أن يكون هنـاك انطباعات حسية يعتمد عليهـا «[٣١] . وعليه فالخيال « ذكريات متفرقة غالباً لا يربطها منطق متماسك ، انطباعات غير متصلة بدون روابط بينها بالضرورة ، نزوية وغالباً ما يشار إليهـا بالأفكار الطائشـة «[٣٢] . فعلى الممثل ـ الراقص أن يتمتع بخيـالٍ واسع و أفق لا محدود مـن أجل تطوير وتوسيـع مفردة الخيال التي يمتلكها ليكون متمكناً في أي لحظة إظهارها على الخشبة ويؤطرُّها بالإطار الجمالي للحركة المسرحية .

٢ ـ الحركة :

تعـد الحركـة الديمومة المستمرة علـى خشبة المسرح وتمتاز بجماليتها ورشاقتها نظراً لما يتمتع به الممثل من قابلية حركية ولياقة ومرونة عالية في جسده ، وتتم الحركة عند إصدار أمر من المركز الرئيس للإنسان وهو الدماغ معلناً إلى أعضائه بالقيام بالحركة المعينة على وفق أفعـال ودوافع مختلفة وتبرر الحركة على المسرح فضلاً عـن منـاطق القوة والضعف مضيفاً الى الحركـة شغـلاً مسرحيـاً يستطيع الممثـل المسرحـي استغلاله في البحث عـن خصائص الشخصيـة الدراميـة وهذه الحـركات المتنوعة تـأخذ وظائف متعددة وهـي حسب تقسيمات (هيننج نيلمز) «

أ / الحركـة المستقيمـة straight movements : وتعمـل هـذه الحركـة على الدوافـع القوية والبسيطة .

ب / الحركـة المنحنيـة : curved movements : الخط المستقيم أقصـر بعد ، ولكن الطريق وسط حقل يكون دائماً منحنياً .

ج / الحركة المتعرجة : sidewise movements : وتستعمل الحركة المتعرجة حرفيا عند تمثيل مشهـد طويـل ليس فيه غير حركـة قصيرة واحـدة . «[٣٣] . إن هذه الحـركات الأساسية لعمل الممثـل وتحركاته على الخشبة ينبغـي أن تكل برشاقة عالية وخفة ومرونـة من اجل أن يبقى عنصر الجمال حاضرا في المسرح ، وأيضا تتحكم هذه الحركات بالمتطلبات الجسمانية فطالما يحافظ الممثل على وضعه الجسماني بشكل رشيق وقوام متناسق تبقى هذه الحركات وغيرها المنشقـة عنها (الفرعية) التي يضيفها المخرج والممثـل أثناء التمارين وتعمل الحركات على الفعـل الفيزيائي لجسد الممثل التي تعمل على العضلات والمفاصل في القيام بالحركة كنظرية (البايوميكانيـك) التـي استخدمهـا (مايرهولد) أثناء تعامله مع الممثـل وقيامه على ثلاث خطـوات وهـي « التحضير للفعـل ـ وقفة والفعـل نفسه ـ وقفـة وماله من رد فعـل مطابق كان الهـدف من الميكانيكية الحية هو تنظيم استجابة الممثـل العاطفية وتنظيم استجابة عضلاته أيضـاً . كما هـي حال الراقص فإن كل حركة وكل إيماءة يأتي بهـا الممثل على المسرح ستكون

٣١ ـ جوردن ، هايز : التمثيل والاداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٨٧ .

٣٢ ـ المصدر نفسه ، ص ٩٣ .

٣٣ ـ نيلمز ، هيننج : الإخراج المسرحي ، تر أمين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، د ت ، ص ١٧١ ـ ١٧٣ .

محسوبة ومضبوطة ولا تكون تلقائية ابداً «[٣٤] . فالأفعال الفيزيائية التي تعطي للممثل حركة وطاقة وتساعده على القيام بالكثير من الليونة والمرونة والرشاقة أثناء التحرك على المسرح وتجعل جسد الراقص بشكل خاص مطوعاً للحركات الجمبازية والباليه والافادة منها في الحركات البهلوانية كما في عروض السيرك .

٣ ـ التشكيل :

يأتي التشكيل المسرحي ضمن المراتب المهمة في العرض المسرحي ، لما يحمله من أبعاد فكرية وجمالية ودلالات معرفية ، ويوصل للمتلقي صوراً عن طبيعة التشكيلات ، ويتم توظيف التشكيل بوسائط متعددة منها توزيع الديكور ، والممثلين ويساعد جسد الممثل في بناء التشكيل إذ يجب « أن تبين التشكيلات علاقة كل شخص بالآخر ، وكذلك علاقته بكل جسم رمزي على المسرح ... ومراعاة تركيز خطوط التوجيه المختلفة بطريقة تجعل عيون المتفرجين تتجه تلقائياً نحو مركز الاهتمام «[٣٥] .

وفي عروض الرقص الدرامي التي قد تخلو عروضها من المستلزمات الأخرى ، فيكون الجسد هو المفردة الوحيدة التي يستطيع الكيروغراف (مصمم الرقص) في إظهار قابلية الجسد على جعله يقصي المواد كافة ، ويعمل على تهيأة الحركات والتشكيلات كافة من ألعاب أخرى كالجمباز والبهلوانات الحركية والبالية في جعل الجسد متداخل مع بعضه البعض ، ويدخل الممثل كفرد في التشكيل من خلال جسده ، إذ يستطيع أن يأخذ أوضاعا جسديه تلبي الحاجة للتشكيل ، وأيضا مع مجموعة الأجساد الأخرى .

٤ ـ السينوغرافيا :

تشير كلمة (السينوغرافيا) إلى إنها تعود إلى زمن الإغريق وهي تتكون من مقطعين الأول (scene) وهي تعني المشهد أو المنظر و الكلمة الثانية (Graphic) وتعني التصوير او الرسم، وتكون الكلمتين بمعنى رسم المنظر او تصويره .[٣٦] لقد أخذت السينوغرافيا جوانب عدة من خشبة المسرح فاشتغلت على التقنيات وعلى الإخراج وعلى الكثير من التفاصيل الاخرى ، وهنا نقف عند عمل السينوغرافيا مع الممثل المسرحي بوصفه أحد اهم العناصر المسرحية التي تؤسس فن التنسيق من خلال التشكيلات الجسدية التي تضيف الى العرض جمالية تكوينية تهتم بالصورة الحركية الدرامية متداخلة مع التقنيات الاخرى من إضاءة وازياء ، فالاضاءة تعد بوصفها الصورة المحركة المتكاملة التي يراها المتلقي من خلال التحولات اللونية في الضوء التي تسرق المتفرج بصيغ جمالية ولان «الديناميكية الخاصة بالضوء تأخذ بالهيمنة على عملية التصميم في المراحل الأخيرة من تصميم الإنتاج أكثر من جميع العناصر البصرية«[٣٧] فالسينوغرافيا تعمل على تحرير العناصر واعادة تركيبها بشكل يتناسب مع موضوعة العرض

---

٣٤ ـ افنز ، جيمز رووز : المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك ، تر انعام نجم جابر ، بغداد (دار المأمون للترجمة والنشر) ، ٢٠٠٧ ، ص ٤٥ .

٣٥ ـ نيلمز ، هيننج : الاخراج المسرح ، مصدر سابق ، ص ١٥٤ .

٣٦ ـ ينظر : عيد ، كمال : سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، القاهرة ، (الدار الثقافية للنشر) ، ١٩٩٧ ، ص٥ .

٣٧ ـ السعدي ، يوسف رشيد : عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، (غير منشورة) ، بغداد : (جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة ـ قسم الفنون المسرحية) ،١٩٨٩ ، ص ٩١ .

وتنصهر مع فضائه مكونة تأثيرات بصرية وسمعية ، فجسد الممثل مكون من عناصر عدة وهي العنصر الحركي من خلال الجسد المتحرك بديمومة مستمر ضمن سينوغرافيا الفضاء المزين الذي يعمل على تنسيق التشكيلات الحركية مع بعضها البعض .

٥ ـ الموسيقى والمؤثرات الصوتية :

الموسيقى لغة العالم ، وهي اللغة الوحيدة بعد لغة الجسد الذي اصبح لغة متداولة بين الشعوب ، تتميز الموسيقى بقدرتها على المحافظة على ايقاع العرض بسبب زمنها الدقيق وتساعد الموسيقى في تدعيم الجو العام للعرض بشكل عام وتحيل المتلقي الى عوالم تدخله في جو اللعبة المسرحية ويبقى في تواصل مع المسرحية ، أما علاقة الممثل بالموسيقى فيه تؤدي جانبا مهما إذ بواسطتها يستطيع الممثل ان يندمج في الشخصية ويكون صوراً خيالية ومن ثم يطبقها على ارض الواقع ، ولا يمكن عزل الموسيقى عن العرض المسرحي او استقلالها منفردة ولا» يعني استقلال الموسيقى كونها عنصر سمعي ، السماح لها بالابتعاد عن العناصر المسرحية الاخرى ، بل على العكس ، ..... لابد من سماع الموسيقى التي تشترك معها في إظهار العوامل المعبدة المختلفة التي تكون عنصراً مهما في بناء المسرحية حتى تستوعبها كالقصة تماما ، فالموسيقى إذن تروي القصة والصراع الذي يدور في المسرحية وترسم الشخصيات«[٣٨] ويستمد الممثل / الراقص حركاته التعبيرية من القصة التي ترويها الموسيقى إذ يتفاعل جسده وإحساسه مع الجو الموسيقي ويبني من خلالها فضاء العرض المسرحي . وتشكل الموسيقى والمؤثرات الصوتية بناءً صورياً خيالياً تساعد تكوين معطيات العرض الراقص .

الدراسات السابقة :

قام الباحث بالتقصي والبحث عن موضوعات تشابه موضوعه الموسوم « الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي « فلم يجد ما يشير الى دراسة الموضوع .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات ودراسات السابقة .

١. اشتغال الجسد على ابراز الدلالات الحركية والاشارية من الاوضاع الجسدية المختلفة وقدرته على أداء الحركات الجمبازية والبهلوانية المتعددة ، والتي تعمل على إظهار الجانب الفيزيائي للجسد ، والتحول من حالة حركية الى اخرى بشكل مرن ، واستقبال المدخلات التي يضيفها الممثل ويوظفها من خلال الطاقة الروحية في عمله المسرحي .
٢. ابراز اللياقة والمرونة والرشاقة الجسدية خلال التعامل مع معطيات عروض الرقص الدرامي بشكل خاص لكون الجسد حامل للغة الوحيدة في العرض ، ويكون الجسد مرناً ومطواعاً ومتفاعلاً مع متطلبات الحركات الراقصة .
٣. تشتغل الصورة على ما يحمله الجسد من حركات وتشكيلات متداخلة مع محيطه في الفضاء وتتناسب مع معطيات الجو الدرامي للفعل الحركي ، لتظهر صوراً مختلفة متسلسلة ولتشكل عرضاً صورياً ناطقاً من خلال الجسد .
٤. تظهر العروض الدرامية الراقصة قدرتها على التعبير بواسطة الجسد موظفةً العناصر

٣٨ ـ العذاري ، طارق : حرفية الإخراج المسرحي ، أربد ، (دار الكندي للنشر والتوزيع) ، ٢٠٠٩ ،ص ١٠٨ .

السينوغرافيــة في خدمتهــا بشكل يعطي للمتلقي قدرة علــى التواصل الفكري والصوري خلال العرض .

٥. قــدرة الموسيقــى والمؤثــرات الصوتية على خلق جــو صوري يتفاعل مــن خلالها الممثل / الراقص ، لإنشاء فضاء درامي تتجانس فيما بينها العناصر المسرحية الاخرى .

الفصل الثالث: إجراءات البحث :

أولاً : مجتمع البحث وحدوده : عروض الرقص الدرامي ٢٠٠٠ ـ ٢٠٠٥ .

ثانياً : عينة البحث : مسرحية (نار من السماء) إعداد و إخراج (علي طالب)

ثالثاً : منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للعينة .

رابعاً : أداة البحث : اعتمد الباحث على تحليل العينة على : مؤشرات الإطار النظري . الأقراص المدمجة .

تحليل العرض : اسم المسرحية : (نار من السماء) [×]

إعداد و إخراج : (علي طالب) [××]

فكرة العرض :

تــدور فكــرة العرض حول بداية نشأة الخليقــة ونزول أدم وحواء على سطح الارض ، يخرج أدم مــن كيــس الذي وضعه المخرج ويبدأ باكتشاف ماحولــه من خلال حركات اليد اليمنى في بدايــة الخــروج ومن ثم يسحب اليــد اليسرى ويخرج الجسد بشكلــه النهائي ، ومن ثم يدخل عنصــر الشــر متمثلاً بالشيطان ، ويصور لنا العرض خروج حواء من ضلع أدم بشكل تشكيلي ، ومــن ثــم يبدأ الاكتشــاف الارض من قبــل أدم وحواء ويدخــل الشيطان بينهمــا لتفريقهما بحــركات تعبيريــة راقصة متناغمة مــع الموسيقى ، ومن ثم دخــول الشياطين الاخر بحركات راقصة شيطانية تعبر عما في داخل النفس الشريرة من غرائز جامحة للتفرقة ما بين الخير والشر ، وفي لوحة اخرى الصراع مابين هابيل وقابيل والاقتتال بينهما وكيف سوئت نفسه لقتل اخيــه وهنــا يدخل الشر مرة اخــرى في النفس البشرية ، وتدخل مجموعــة من الناس ومعهم الشياطــين يشكل جسدهم تشكيلات محوريــة ويدور خلفهم الشياطين وبحــركات من رؤوس الشياطــين التي تقلدهــا المجموعة تعطي دلالة على انقياد الناس للنفســ ، ولكن لايبقى للشر مــكان يعود الناس الى رشدهم وينتهــي العرض بسقوط الشياطين في ارضــ الضياع والعودة الى ماكانــوا عليــه وهي جهنم تنزل من اعلى المسرح جدار يسقط على رؤوس الشياطين معلنا انتهاء العرض .

× عرضت المسرحية عام (٢٠٠٠) على قاعة مسرح الرشيد في بغداد

×× علــي طالــب مخــرج وممثل ومؤسس فرقــة مردوخ للرقص الدرامــي عام ٢٠٠٠ـ٢٠٠١ أخــرج ومثل في مسرحية (عطيــل) و (نار من السماء) للرقص الدرامي .

التحليل :

إن الجوهر الحقيقي للفعل الجسدي هو القدرة على اداء الحركات والتعبيرات الجسدية التي تساعد في إبقاء المتلقي ضمن الجو العام للعرض ، هكذا كانت الانطلاقة الاولى لعرض (نار من السماء) لقد استخدم المخرج التقنيات الجسدية المختلفة في ايصال أكبر عدد ممكن من الصور التاريخية الاولية لنشأة الخليقة ضمن تصورات فنية حديثة ،التي بدأها بتحرك اليد اليمنى نحو الأعلى بأسلوب أولي عندما يريد الانسان ان يحركها للمرة الاولى أو بعد عطل جرى لها فلا بد من ان تتحرك ضمن الخط الاولي أي بحاجة الى عملية فحص وتدقيق لجاهزية العضلات والاعصاب على العمل ، فتحرك أدم بعد أن اخرج يده من الكيس أو القشرة مكتشفاً قدرة جسده على التحرك فتتفاعل مع المحيط والجو العام لتستنشق الهواء ضمن حركة ايقاعية تسير على وفق زمن الموسيقى الموحد ، ومن ثم يسحب اليد الاخرى وتبدأ اليدان بالتعامل مع بعضها وبعد ان أكتمل الاكتشاف للموقع الارض من خلال تلامس الايدي للارض يخرج أدم من كيسه ساحباً رأسه الى الاعلى ومن ثم يقف ، ومن هنا تبدأ عضلات الجسد بالتحرر .

يدخل الشيطان بحركات تختلف عن حركات ادم / الخير ، فللشيطان وسائله في التعبير ما في دواخله مستخدماً أشكالاً من الأفعال الجسدية التي أفرزت عن طبيعة شخصيته من خلال الحركات التي يقوم بها فاستخرج الطاقة الخفية الشريرة التي يحملها فتناغم الجسدان ، فأعطى صوراً من خلال التشكيل الفردي لكل واحد منهم ، ومن ثم تخرج حواء من ضلع أدم فاستخدم المخرج الإضاءة الخافتة لجذب الجمهور، وشده نحو الصورة التي سوف تنتجها الحركة والتشكيل بواسطة الجسد ، ومن ثم تظهر حواء ويبدأن بالرقص مستخدمين أجسادهم للتعبير عن ما يجول في دواخلهم ، لقد أظهرت حواء عدم قدرتها على استخدام جسدها كراقصة للعرض الدرامي وإنما ظهر كدلالة أنثوية فقط في العمل الدرامي ، وهذا ما عاق أدم من خلال الحركات الهوائية التي قاما بها وعدم قدرته على السيطرة عليها مما شكل له فقدان التوازن وضياع جمالية الحركة ، وتشير هذه النقطة على عدم تطوير جسد حواء والمحافظة على رشاقة جسدها ؛ لان الرشاقة والمرونة شرط أساسي في عروض الرقص الدرامي.

ونرى أدم أيضا يملك جسداً مشبعاً بالعضلات لكنها عاقت حركته مما جعلته يحاول ان يبقى محوري الحركة وحتى عند القيام بالحركات الطويلة ، أو المستقيمة فإنه يقوم بها بصعوبة ، على عكس مجموعة الشياطين التي تمتلك جسداً مطواعاً بهلوانياً قابلاً للمطاوعة والقفز وتشكيل الصور ذات دلالات فكرية وجمالية من خلال التشكيلات الجسدية والوقوف فوق بعض والتداخل الجسدي وكأنهم جسداً واحداً يتحرك لمفرده.

لقد أغنت مجموعة الجسد عرض (نار من السماء) بالكثير من التشكيلات الجسدية والصورية وبقيه جسدهم محافظاً على رشاقته ومرونته وتوازنه طيلة فترة العرض ، ويدل ذلك على ان الممثل يعمل على تطوير قدراته الجسدية من اجل إكسابها الطاقة والقوة طوال اشتغالها في العرض المسرحي .

أمـا من جانب الموسيقى والمؤثـرات الصوتية ، فلقد جاءت ضمن سياقات وطبيعة العرض فجعلـت الحـركات تسير مـع إيقاع وزمن الموسيقى فضلاً عن استجابات الممثلين لها والتعامل مع الضربات الموسيقية بشكل يعطي القدرة على :

١ – الاستجابة الفكرية.

٢. الاستجابة العضلية .

٣. الاستجابة الشعورية ، لوظيفة الممثل / الراقص .

وفي الإضـاءة التـي كان لهـا الأثر الواضح في إعطاء الجو العـام في بداية العرض من خلال البقعـة الأولية في وسـط المسرح أثناء خروج أدم من الكيس ، فقـد جعلت المتلقي في حالة من الترقـب لمـا سيحدث بعد لحظـات ، واستعمال الإضـاءة الجانبية في لحظـة دخول مجموعة الشياطـين مـن جوانب المسرح غـيرت من طبيعـة المشهد السابـق لتحول المتلقـي من حالته السابقة إلى لحظة وصورة جديدة من العرض .

لقـد فصـل المخرج (علي طالب) المجموعتين الخير والشر من خلال الحركات الجسدية المختلفـة ، وكذلك استخدامه للأزياء الـدلاليـة فقد كان ملبس المجموعة الإنسانية / الخير بنطلونات بيضاء للدلالة على النقاء والصفاء والأرض الخصبة التي يمكن أن تزرع فيها شوكاً فينبـت وتزرع فيها أيضا وردا فينبـت ، اما المجموعة الثانية الشياطين فقد استخدم ملابس قريبـة الى لون التراب (عسلي) ممزقة بعض الشـيء من جهة الأقدام واضعاً ماكياج على الوجـه والصدر والبطن مستخدماً الوان مشوهة ممزوجة بشكل غير نظامي تعطي دلالة الى طبيعة جنس الشياطين وهذا طبعاً تصور المخرج في الطرح لهذا الانموذج .

ويرى الباحث ان طبيعة الجسد يمكن ان توظف وظائف عدة مختلفة وكل واحدة منها تصور لنـا صـورة لا تشبه الأخرى من ناحية العمل على الجسد ، فـدلالات الجسد وطاقته وقدرته علـى إتقـان الحركات نابعـة من قابليته على تكويـر نفسه في حالة تطلب منـه ذلك لكن على صاحبـة أن يجعله دائماً بحالـة من الإشباع المعرفي والحسي وتمرينـه على مختلف التمارين الحركية المتنوعة .

النتائج ومناقشتها :

من التحليل السابق للعينة يمكن حصر ابرز النتائج التي توصل إليها الباحث بما يأتي :

١ــــ اعتمـد المخرج علـى صياغة العرض الدرامي الراقص على القدرة الجسدية في اظهار المقدرة الفردية في انتاج الدلالة الحركية ، من خلال التعبيرات والايماءات والاشارات .

٢ ــــ أظهر المخرج طاقات الراقصين بشكل يتناسب مع طرح فكرة العرض ، من التشكيلات الحركية .

٣ــــ اعتمـد المخرج على إنشاء الصورة مـن جسد الممثل مستخدماً عناصر العرض الاخرى من اضاءة وازياء وماكياج .

٤ــــ استعـان المخرج بالحركات البالية والجمباز وتوظيفها في حركات الممثلين الراقصين (الشياطين) مما اضاف الى العمل روح وجمالية في التشكيلات الحركية .

٥ ـــــ إبـراز الممثلين الذين يحملون مرونة ورشاقة في أجسادهم ، على عكس البعض الآخر ، الذي كان يتحرك بصفة جسده كذات وليس جسد عارض راقص .

الاستنتاجات :

اشتغـال المنظومـة الجسدية على إنتـاج الحركات والأوضـاع الحركية التي تسهـم في إظهار الشـكل الجمالي والفني للصورة المسرحية ، إذ أغنـى الجسد عن اللغة المنطوقة في إيصاله لمعنى العرض المسرحي.

عملت التشكيلات الجسدية على إعطاء صوراً إيحائية عن طبيعة الصراع الدرامي بين الشر والخـير ، حاملةً دلالات فكرية وجماليـة ساعد فيها الجسد / الراقص على بروز قدرته في التكور مع محيط وسينوغرافيا الفضاء المسرحي .

شكلـت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنصراً مهمـاً في العرض الراقص ، مرسلة إلى الجسد / الراقصـ طاقة حركية شعورية يتحرك من خلالها بشكل متناسق ضمن إيقاعات الموسيقى التصويرية .

أظهر بعض الممثلين / الراقصين عدم قدرتهم على الحركة المتوازنة ضمن معطيات الرشاقة الجسديـة بسبب نقصـ في التمارين الحركية ، مما أثر على بعض الحركات والتشكيلات كما في مشهد الأول بين أدم وحواء .

ظهر عنصر الخيال واضحاً من خلال : (أ) فكرة العرض (ب) صياغة الحركات والتشكيلات الجسدية (ج) تأثيث الفضاء السينوغرافيا بواسطة الجسد .

قـدرة الجسـد على إنشاء صورا ديناميكية تكنولوجية تعمل علـى توحيد الفكرة العامة وإبراز الطاقات الحركية ضمن سلسلة من التحولات الدلالية في العرض الدرامي الراقص .

التوصيات :

يوصي الباحث من خلال ما ظهر من نتائج واستنتاجات ما يأتي :

١. فتـح ورشـات تخصصية في الرقصـ الدرامي ، التي تعمل على دراسـة أكاديمية للحركات الجمبازية والبالية والكلاسيك و النيوكلاسيك .

٢. تأكيـد وظيفة الجسد من خلال دروس اللياقـة المسرحية لطلبة الفنون الجميلة ، واعمامها على جميع المراحل الدراسية .

٣ـــ إقامـة مهرجانـات خاصـة لعروض الرقصـ الدرامي محليـاً ، ولذلـك للتواصل ونقل الخبرات بين الممثلين / الراقصين والإفادة من تجارب السابقين .

المقترحات :

يقترح الباحث ما يأتي :

١ـــ دراسة جماليات الجسد في عروض الرقص الدرامي .

٢ـــ دراسة توظيف السينوغرافيا في عروض الرقص الدرامي .

٣ـــ الأسس الفنية للإنشاء الحركي في عروض الرقص الدرامي .

المصادر والمراجع

١. أ . ف . فيربيتسكايـا : حركـة الممثل على خشبة المسرح ، تـر محمد مهران ، أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح (١) ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ١٩٩٥ .
٢. أفنـز ، جيمـز روز : المسـرح التجريبي مـن ستانيسلافسكي الى بيتر بـرووك ، تر انعام نجم جابر ، بغـداد (دار المأمون للترجمة والنشر) ، ٢٠٠٧ .
٣. ايفانز ، جيمس روس : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، تر فاروق عبد القادر ، ط١ ، ١٩٧٩ .
٤. باربا ، أيوجينيو : أنثروبولوجية المسرح ـ مسيرة المعاكسين ، تر قاسم البياتي ، بيروت (دار الكنوز الادبية) ، ١٩٩٥ .
٥. برنستون : الصورة الفنية ، موسوعة برنستون للشعر ، تر نايف العجلومي ، ١٩٧٤ .
٦. شلدون ، تشيني : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر دريني خشبة ، ج١ ، د ت .
٧. تيلر ، جون رسل : الموسوعة المسرحية ج ١ ، تر سمير عبد القادر الجلبي ، بغداد ، (دائرة الاعلام ـ سلسلة المأمون) ١٩٩٠ .
٨. جـوردن ، جـون هايز : التمثيـل والاداء المسرحي ، تر محمد سعيد ، مهرجان القاهرة الـدولي للمسرح التجريبي ، (مطابع المجلس الاعلى للآثار) د ت .
٩. جيلـبرت ، هيلـين و جـوان تومكيتر : الدراما مابعـد الكولونية ـ النظرية والممارسـة ، تر سامح فكري ، القاهـرة ، (وزارة الثقافة ، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٨٨ .
١٠. ديـوي ، جـون : الفـن خبرة ، تر زكريـا ابراهيم ، القاهـرة (دار النهضة العربيـة) ، مؤسسة فرانكلين للطباعـة والنشر ، ايلول ، ١٩٦٣ .
١١. ريد ، هربت : معنى الفن ، تر سامي خشبة ،القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٩٨
١٢. زاخافا ، بوريس : اعداد الممثل ، تر توفيق المؤذن ، الناشر مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨ .
١٣. ـــــــ : فـن الممثل والمخرج ـ محاضرات ومقالات ، تر عبد الهادي الراوي ، المملكـة الاردنية الهاشمية ، عمان ، مطابع الدستور التجارية ، ١٩٩٦ .
١٤. سعد ، صالح : الانا ـ الاخر ـ ازدواجية الفن التمثيلي ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٤) ، مطابع السياسة ، ٢٠٠٠ .
١٥. صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، القاهرة ـ الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٨٣ .
١٦. Xxx : طاقـة الممثـل مقـالات في انثروبولوجيا المسـرح اوجينيو باربا وآخرون ، وزارة الثقافة مهرجـان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، د ت .
١٧. عبـو ، فـرج : عناصـر الفن ، ج ٣ ، بغـداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كليـة الفنون الجميلة ، ايطاليا ، (دار دلفين للطباعة والنشر) ، ١٩٨٢
١٨. العذاري ، طارق : حرفية الاخراج المسرحي ، أربد ،(دار الكندي للنشر والتوزيع) ، ٢٠٠٩
١٩. عيد ، كمال : سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، القاهرة ، (الدار الثقافية للنشر) ، ١٩٩٧ .
٢٠. ف ، افاناسييتف : أسس الفلسفة الماركسية ، تر عبد الرزاق الصافي ، منشورات الطريق الجديد ، ط٣ ، بغداد ، ١٩٧٦ .
٢١. الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، أكاديمية الفنون ، دراسات ومراجع ، المسرح (٤٤) ، مصر (مطابع الاهرام التجارية) ، ٢٠٠٦ .
٢٢. كاي ، نك : ما بعد الحداثية والفنون الادائية ، تر نهاد صليحة ، القاهرة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٩٩ .
٢٣. محمد ، عزام : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ، دمشق ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، ١٩٦٦ .
٢٤. محمود ، ابراهيم : و إنما أجسادنا .... الخ ديالكتيك الجسد والجليد دراسات مقاربة ، دمشق ، (وزارة الثقافة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب) ، ٢٠٠٧
٢٥. محيط المحيط ـ قاموس مطول للغة العربية : تأليف المعلم بطرس البستاني ، بيروت ـ مكتبة لبنان ، ١٩٨٣ ، باب النون .
٢٦. نيلمز ، هيننج : الاخراج المسرحي ، تر أمين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، د ت .
٢٧. هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، تر نهاد صليحة ، الشارقة ، (منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري) ، ٢٠٠١ .
٢٨. ويلسون ، جلين : سيكولوجية فنون الاداء ، تر شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨) ، الكويت ، مطابع الوطني ، ٢٠٠٠ .

الرسائل والاطاريح :

٢٩. الحسينـاوي ، فيصـل عبد عودة : انشائية العرض المسرحي العراقـي في ضوء المنهج الظاهراتي ، اطروحة دكتوراه ، (غير منشورة) ، بغداد ـ كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢ .
٣٠. السعدي ، يوسف رشيد : عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، (غير منشورة) ، بغداد (جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة ـ قسم الفنون المسرحية) ، ١٩٨٩ .
٣١. مصطفى ، خالد احمد : اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير ، (غير منشورة) ، بغداد ،كلية الفنون الجميلة ـ قسم الفنون المسرحية ، ١٩٩٢ .

الدوريات :

٣٢. رابح ، الصادق : ضريبة (السعادة) للاشهار وتوثين الجسد ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٤ ، المجلد ٣٧ ، ابريل ـ يونيو ، ٢٠٠٩ .

الاستعارة كإستراتيجية للتصاميم الداخلية الحديثة

حارث أسعد عبد الرزاق

ملخص البحث

احتل موضوع الاستعارة في التصميم الداخلي حيزاً مهماً و واسعاً من اهتمام منظري اختصاص التصميم الداخلي و نقاده و ممارسيه، و عليه ركز البحث ضمن مشكلته العامة على دراسة موضوع الاستعارة و علاقته بالشكل لنتاجات التصميم الداخلي، مما قاد هذه الدراسة إلى الكشف عن خلل في المعرفة في الاختصاص تمثل في عدم وضوح جوانب الموضوع و عدم عزلها ضمن إطار محدد، مما عزز من أهمية البحث و صاغ مشكلته و هدفه و منهجه. و بذلك تطلب الأمر لانجاز هذه الدراسة التعريف بمفهوم الاستعارة كإستراتيجية من نواح عدة و مناقشة دراساته المبكرة و التي كشفت عن عدم كفايتها و إغفالها جوانب مهمة فيه.

و ذلك ما دفع الباحث إلى استثمار الدراستين الأدبية و التصميمية لبلورة إطار نظري تفصيلي للاستعارة في التصميم الداخلي الذي تضمن عدة مفردات هي؛ ماهية الاستعارة، و ماهية المراجع، و التعامل معها، و آلية اشتغال الاستعارة كإستراتيجية. و قد شكلت بلورة هذا الإطار إنجازاً للمرحلة الأولى لمنهج البحث في حل مشكلته، أما المرحلة الثانية وهي تطبيق الإطار النظري في إجراءات البحث التي استند عليها الباحث، فقد تم تحديد مستلزماته وهي اختيار أنموذجين من مجموعتين من المشاريع التابعة لأبرز المدارس في حركة ما بعد الحداثة، كما تطلب التطبيق لإجراءات البحث تحديد مؤشرات نظرية للدراسة الخاضعة للتطبيق و أهداف البحث وطريقة جمع المعلومات و قياس المتغيرات و أسلوب إجراء القياسات على المشاريع في الدراسة العملية و تحليل نتائجها.

و أخيراً نوقشت النتائج و الاستنتاجات النهائية ضمن محاور عدة؛ جاءت لتؤكد أهمية الإطار النظري الذي حدده البحث لمفهوم الاستعارة من ناحية نضوج المعرفة النظرية التي وفرها، مما أفرز أنموذجاً نظرياً ضم أنماط إستراتيجيات الاستعارة المرتبط بتوجهات مدارس ما بعد الحداثة.

ABSTRACT

Metaphor in interior design has drawn the attention of theoreticians، critics and those specialized in the field of interior design. So This study has pinpointed some ina - equacies of previous works، namely ambiguity and lack of well-defined frameworks، which emphasized the i - portance of this work and outlined its problem، aims and procedure. In order to highlight the required framework، the research presented some definitions of the concept of «Metaphor as strategy» from different viewpoints and discussed the early studies tackling it. The research made use of literary and architectural studies to come out with a detailed theoretical framework for the metaphor in i - terior design. This included many topics : What is meant by، metaphor، References، How to deal with references ، The degree of strategy in metaphor. The realization of this framework represented the first stage of the method followed in this study. As for the requirements of the se - ond stage (the application of the theoretical framework) ، which were delimited by the choice of four groups of pro - ects representing Post-Modernism approaches، in order to find a general model that realizes the metaphor as stra - egy، the contrast between those four approaches، in order to find out the strategic factor that influence metaphor to create forms in interior design. The application required delineating the components of the framework applied as well as the hypotheses، data collection، and measurement of variables and the method of carrying out the measur - ment of the projects in the practical part of this study. As for the conclusions of the practical part، they emphasized the instrumental role of the designer and the metaphor means in communicating and enriching meaning of this concept in interior design. They also attributed the di - crepancies between the schools of Post-Modernism a - proaches to the differences in their intellectual stands as well as their practical works tendencies. This outlined a special model for each of these approaches regarding the .strategy of metaphor manifested in its final product

الفصل الأول

(١-١)أهمية البحث و الحاجة إليه :-

تأتي أهمية البحث من خلال مجموعة من المؤشرات تتمثل بالأتي:-

١. بيان دور الاستعارة كنمط استراتيجي يحتذى به في تطوير مخيلة طلاب فن التصميم الداخلي و استخدامه كوسيلة فاعلة في الوصول إلى أهدافهم التصميمية التي يرومون إليها.
٢. بيان دور الاستعارة في الحصول على نتائج تصميمية جديدة مبدعة عبر التغيير و التجديد في الأفكار التصميمية دون الانقطاع عن المفاهيم القديمة و عليه تحقيق الاستمرارية و التواصلية في نتاجات التصميم الداخلي.
٣. بيان مدى نجاح استخدامها كإستراتيجية في العملية التصميمية بمراحلها كافة من الانطلاقة في اتخاذ القرارات و آليات تحولية الأشكال من المرجع نحو المستعار إليه و تنظيم العناصر المستعارة على وفق المعطيات التصميمية، و إيصال فكرة التصاميم الداخلية الحديثة تحمل معان جديدة بصورة فاعلة و مؤثرة.

(١-٢) مشكلة البحث: تبرز مشكلة البحث في ندرة الطروحات في اختصاص التصميم الداخلي التي تناولت مفهوم الاستعارة و إستراتيجية استعمالها بشكل صريح و عليه يمكن صياغة مشكلة البحث بالصورة الآتية:-
عدم وجود تصور شامل و واضح لمفهوم الاستعارة و آليات استعمالها كإستراتيجية في تحقيق لغة الفضاء الداخلي الحديث.

(١-٣) هدف البحث: التعرف عن مدى إستراتيجية التصميم الداخلي في مجال الاستعارة كمفهوم فني يتم استعماله حديثا.

(١-٤) حدود البحث: يتحدد البحث موضوعيا بدراسة مفهوم الاستعارة في التصاميم الداخلية الحديثة و الإستراتيجية المتبعة في تحقيقها المصمم الداخلي في أشهر المدارس الفنية لتيار ما بعد الحداثة.
يتحدد البحث مكانيا بالنماذج العالمية في الولايات المتحدة الأمريكية تحديدا و تحييد النماذج العالمية و المحلية في بلدان العالم الأخرى.
يتحدد البحث زمنيا بأعمال المدارس التصميمية و المعمارية الحديثة و المنتمية لتيار ما بعد الحداثة في التصميم الداخلي و العمارة من ١٩٩٠م ـ ٢٠١٠م.

(١-٥) تحديد المصطلحات:-

الاستعارة: هي عملية يقوم بها المصمم المعماري ضمن العملية التصميمية لاستحضار مرجع معين يجنبه و يوفر عليه اتخاذ القرارات التصميمية في كل جزء من أجزاء التصميم،

لتنظيم عناصر النتاج بضوء علاقته مع ذلك المرجع في أطار توجه معين نحو مسألة المعنى (الجميل،١٩٩٦، ص٤٨).
التعريف الإجرائي للبحث:الاستعارة هي إستراتيجية تسمح للمصمم الداخلي بتحديد مسبق حول فكرة وسياق العملية التصميمية و البحث عن تأويل مجازي يؤسس إلى مبادئ تسمح له بحساب القيم الممكنة لديه من خلال معطيات المشكلة التصميمية و تحديد ميدان المعرفة الذي يريد أن يظهره دون غيره لمجمل الأهداف و الآليات التي يوظفها في تحقيق النتاج التصميمي.
الإستراتيجية (Strategies):قد تبنى البحث تعريف (Carl Scheider) للإستراتيجية كونه أقرب تعريف يخدم أهداف البحث.
الإستراتيجية المعمارية تعرف بأنها الخطة لتطوير تطبيقات العمارة ، وتتألف من مكونات رئيسة وتشمل الوعي(Awareness)، التنفيذ (Enforcement)، التجديد (Update)، المحتويات (Content)، النماذج (Models)، التطبيق (Implementation). Carl Scheider ، 1996))
ما بعد الحداثة Post Modernism:-
يشير مصطلح ما بعد الحداثة إلى فترة زمنية لها بعد تاريخي والمتمثلة بتوضيح مجالات نقد الحركة الحديثة وظهور بعض التحولات التطبيقية والفكرية في نتاج الرواد في الفن والعمارة والمتمثل في بعض النزعات الإبداعية الجديدة، فضلاً عن التغيير أو التطوير في المفاهيم والقيم الفكرية والثقافية المثارة ومصاحباتها من تحولات في المجالات الحياتية الأخرى ضمن حالة شاملة دعيت حالة ما بعد الحداثة (Post Modernism Condition) والناتجة عن مجتمع ما بعد الصناعة في الغرب. (Jencks،1991،p.7)
التصميم الداخليInterior Design:-
تخصص يهتم بشكل وثيق بالإنسان وبيئته المادية (الثقافية والعاطفية)، ويفتح عالماً واسعاً من الإمكانيات الشاملة لتصميم الفضاءات الاجتماعية، والتجارية والمؤسَساتية، إذ تشمل كل الفضاء من الداخل المعماري للخارج نحو المدينة والأرض الطبيعية إلى فضاءات الخيال العلمي وما وراءها.
.(http://www.vuw.ac.nz/home/subjects__degrees/subjects/itdn.aspx،p.1)

الفصل الثاني / الإطار النظري.

(٢-١) مفهوم الاستعارة:

تظهر الأشكال التصميمية مقترنة بالاستعارة من حيث كونها ترتبط بالحواس، و بخزين الذاكرة الإنسانية، إذ أنها – بطريقة أو بأخرى - استحضار للعلاقات الطريفة ما بين الأشياء، وبقدر طرافة هذه العلاقات تتحقق فاعلية التصميم الداخلي.
وعموما الأشكال الناتجة في الفضاء الداخلي تلتقي مع الاستعارة على صعيد الإدراك الحسي القائم على إعادة تشكيل الواقع ونقله من الحياة إلى النتاج التصميمي، وما قد يقال عن الأشكال التصميمية الموظفة في الفضاء الداخلي ينطبق على الاستعارة من حيث صلتهما

القويــة بالحـواس، إذ أن النظــر المدقق لأية استعــارة لا يمكن أن يخفى عليــه تأثير الحواس فيهــا بطريقة أو بأخرى وبذلك يمكن القول بأن الأشكال التصميمية تحقق هويتها وغايتها في قيامها على الاستعارة (الصايغ، ٢٠٠٣، ص٢٧-٢٨).

وقد أشار عبد القادر الجرجاني في تعريفه لمفهوم الاستعارة بقوله:

"انك لترى بها (الاستعارة) الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وان شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العين" (المصدر السابق،ص٢٨).

وفي مجال الفلسفة نجد (أرسطو) قد قدم مفهوما واسعا لمعالجة الاستعارة بطريقة فلسفية، و أدرك أنهــا تعــد وسيلة قوية في التعبير عن المكنونات و ذات قيمة عالية إذا استخدمت بشكل مناسب.

حيث عرفها بقوله: "الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر"، وبين أن هذا النقل يكون بأنواع متعددة (طاليس ،١٩٧٣،ص٥٨-٥٩).

أما (هيغل) فقد رأى الاستعارة مجرد مقارنة مجسورة، ولا يمكن لأحد أن يدعي بأن لها قيمة تصويرية، أو تمثيلية مستقلة (Johnson ،1981:pp10F.).

كمــا ويبــين (ابن سينا): أن الاستعــارة تجعل الشيء غيره، و أن جميــع الاستعارات تؤخذ من أمــور أمــا مشاركة في الاســم، أو مشاكله في القوة، إي مغنية غناء الشــيء في فعل وانفعال، أو مشاكله في الكيفية المحسوسة، مبصرة كانت أو غيرها، و يرى أن من انجح ضروب التغييرات أن يكــون المستعــار منه، معادلا للمستعار له، فيحاكيه محــاكاة تامة، ولا يكون فيه شيء يظهر مخالفته للمقصود، و محاكاته من الجهة المقصودة. (ابن سينا،١٩٥٤،ص٢٠٨)

ومما سبق نجد إن كل من تناول الاستعارة من فلاسفة ومنظرين تنبهوا إلى الدور الذي تلعبه الاستعارة في الثقافة والفنون وبأنها جزء من سمات جماليات الفضاء وهي تمثل احد السمات الرئيسية في الإبداع الفني في مجال التصميم الداخلي.

(٢-٢) الاستعارة و المرجع

يمثل هذا المحور الجوانب التي تخص المراجع المستعملة من قبل المصممون لتوظيف الاستعارة في الفضــاء الداخلــي. حيث ذكــر (جنكــز) أن الإستراتيجيــة المنقذة تعتمد علــى نماذج أو أصناف أو توجهات متنوعة، و ذلك لأن التنوع والتداخل في الاستعارات يعطي صورا متعارضة مما يستدعي قراءات مختلفة من حيث كون لغة النتاجات التصميمية محملة بالرمزية وثرية بالمراجع القديمة (Jencks،1997،pp.168،179).

وقــد صنف (أنتونيدس) المراجع بالنسبة إلى طبيعتها التي تؤثر في انطلاقتها الاستعارية إلى ثلاثة أصناف هي:-

١. الطبيعة الملموسة: وفيها تنبع الانطلاقة من الطابع المادي أو البصري.
٢. الطبيعــة غــير الملموسة: وفيها تنبــع الانطلاقة من فكرة أو ملحوظــة أو حالة إنسانية أو خاصية معينة.

٣. الطبيعة الخليطة: وفيها تتداخل الطبيعة الملموسة وغير الملموسة كنقطة انطلاق لها (Antoniades،1990،p.30).

فالمهمة الرئيسة للمصمم في مجال التصميم الداخلي حسب رأي (فينتوري) هي الخروج بكل فريد بجمعه لأجزاء تقليدية، والتقديم الحكيم لأجزاء جديدة عندما لا تعود القديمة تنفع، مضيفا أن القوالب القديمة تحقق ضمن السياقات الجديدة معان ثرية تعتبر بطريقة أو بأخرى قديمة وجديدة معا (فينتوري ،١٩٨٧،ص١٠٣-١٠٥).

وقد عدّ (أنتونيدس) أن دراسة المراجع تثري مخزون الصور في ذهن المصمم وحدد لها نوعان، الأول، هو التصاميم السابقة لنتاجات تصميمية تعود لمصممين آخرين، والثاني، هو الأنماط الأولية للبيئة والعمران (Antoniades،1990،p.145)، كذلك حدد (كرتز) نوعين آخرين هما التصاميم السابقة للمصمم نفسه أو الأنماط القديمة، وقد حدد (جنكز) إضافة لما سبق الطرز المعمارية المختلفة.(Curtis،1996،p.429)

وفيما يخص المراجع خارج نطاق فن التصميم والعمارة، هناك مراجع تنتسب للطبيعة بمختلف مقاييسها من الحس المدرك إلى الكوني المدرك بالعقول، وهناك مراجع تنتسب إلى الفن كالاستعانة بالرسم التكعيبي والفن الكلاسيكي كذلك هناك مراجع تعود إلى الأساطير أو الدين أو علم التحليل النفسي أو التاريخ(Jencks،1997،pp.83،132-183). و يصنف (جنكز) مديات ارتباط المرجع لتحديد نطاق الاستعارة و أثرها في الفضاء الداخلي، فقد يرتبط المرجع بوظيفة الفضاء، أو يرتبط مع موقعه وقد لا يرتبط بكليهما. كما قد يرتبط المرجع بحدث معين كثورة في مجال العلم أو السياسة أو الفكر، فضلا عن ارتباط المرجع بزمان ومكان معينين (Jencks،1997،pp.83-84).

أما عن كيفية التعامل مع المرجع لتحقيق الاستعارة ذكر (كاندلسونس) بأنه قد يكون مباشرا للحالة الأصلية، أو معكوسا لها، أو تطويرا وتحويلا لها لتوليد أفكار و أشكال جديدة على وفق إستراتيجية الاستعارة كون لغة الاستعارة لغة مصطنعة تتحاشى تسمية الأشياء بأسمائها على الرغم من وجود اسم دال عليها(Gandelsonas،1980،p.255) . وفيما يخص آليات استثمار خصائص المرجع لتحقيق الاستعارة نجد أن (أبو ديب) حددها بنوعين من الخصائص هي:-

أ. الخصائص الفيزيائية للمرجع؛ وهي إما خاصية لمظهر الشكل، أو خاصية بنيوية لحقل العلاقات التي يمتلكها الشكل.

ب.الخصائص الوظيفية؛ وهي التي ترتبط بما يفعله الشيء (أبو ديب، ١٩٧٤، ص٣٥).

ومن حيث مدى شمولية شكل الفضاء الداخلي المصمم للمرجع فقد تحددت استراتيجيه الاستعارة في هذه النتاجات التصميمية من حيث تصنيفها إلى أربعة حالات وهي كما يأتي:-

أ.استثمار كل المرجع في كل النتاج للتصميم الداخلي (المشروع ككل).

ب.استثمار كل المرجع في جزء من النتاج التصميمي.

ج.استثمار جزء من المرجع في كل النتاج التصميمي.

د. استثمار جزء من المرجع في جزء من النتاج التصميمي.
ولأجل هذا استلزم المصمم الداخلي لتحقيقه تحديد مدى حرفية تجسيد المرجع لإنتاج الاستعارة، فنجد أن (أنتونيدس) قد حدد حالتين لتجسيد المرجع كمظهر استعاري من خلال منهاج حرفية المصمم عند معالجته للنتاج التصميمي هما (التمثيل والتجريد) وفيما بعد نجد إن المنظرين حددوا حالات وسطية بين هاتين الحالتين فقد عدّ (أنتونيدس) التمثيل بأنه البقاء بأمانة مع المرجع أو هو زيادة تعريف الشكل بزيادة كم المعلومات المتضمنة فيه مما يزيد من قدرة الشخص على تعريف أشارت تقليدية معينة في الشكل (Antoniades،1990،p.236).

(٢-٣) هدف الاستعارة في التصميم الداخلي

تؤدي الاستعارة دورا في الثقافة الفنية لأنها جزء من الإشارة الجمالية،وهي تمثل السمة الرئيسة في الإبداع الفني، فالمضمون للفضاءات الداخلية والمعماريون وقبلهم الفنانون وحاولوا استغلال الجمالية ومنها تظهر الاستعارة وما تحويها من رموز ودلالات مرجعية متعدية بذلك الشكل الخارجي وتتوغل في روح الموضوع ،فجوهر الاستعارة يكمن في كونها تنتج فهما لشيء ما وتجربة أو معاناة انطلاقا من شيء أخر (سلامة ،٢٠٠٤ ،ص ٣٠-٣١).
و مما ذكر أنفا نجد إن أهداف الاستعارة تتنوع وتتعدد تبعا لتنوع الحالات التي يعالجها المصمم الداخلي فالاستعارة يمكن عدّها أول ردة فعل اتجاه عمل تصميم ما وذلك لضمان عدم وجود قطع بين النتاج التصميمي والبيئة التي يتكون بها أي بمعنى شمولية النظرة للصورة الاستعارية لدى المصمم في تحقيق النتاج التصميمي الفاعل.
وقد تمخضت من الطروحات التي تناولت الاستعارة كمفهوم وفعل تصميمي داخل الفضاء الداخلي من تحديد غرضها ووظيفتها التي تؤديها التي تلخصت في ثلاثة محاور هي :-
أولا: وظيفة إيصال معاني ومعلومات بصورة غير مباشرة اعتمادا على نوع العلاقة بين مستويي الدلالة المباشرة وغير المباشرة (ألصالحي ،١٩٩٩ ،ص١٠٩).
والتي يمكن تصنيفها إلى نوعين:-
أ.توصيل موضعي قليل الإثارة والتأثير على المتلقي، و ذلك عندما تكون العلاقات بين مستويي الدلالة المباشر وغير المباشر علاقات قريبة متوقعة ومألوفة ،نظرا لاحتواء المدلولين على عناصر مشتركة كثيرة بينهما.
ب.توصيل ذاتي أو انفعالي أكثر إثارة وتأثير على المتلقي، و ذلك عندما تكون العلاقات بين مستويي الدلالة المباشرة وغير المباشرة علاقات بعيدة غير متوقعة وغير مألوفة ،أي أن المدلولين يتوافران على عناصر مشتركة قليلة أو لا يشتركان بأي عنصر:
ومن الجدير بالذكر إن مستوى الدلالة المباشرة يمثل المعاني المرتبطة بالمرجع أما مستوى الدلالة غير المباشرة فيمثل المعاني المقصودة في النتاج من قبل المصمم (ألصالحي ،١٩٩٩ ،ص١١١).
ثانيا: وظيفة الإمتاع وتنوع أشكالها المتحققة (ألصالحي، ١٩٩٩، ص١٠٩).
وفيما يخص نوع المتعة في هذه النقطة فقد أشارت طروحات (كولدي) إلى وجود عدة أنواع

مــن المتعة في نتاجــي العمارة والتصميمي الداخلي لحبنا لما هو مألــوف ومتعة في إثارة النتاج للتصاميم الداخلية لقابليتنا على التعجب موضحا بأن متعة المألوف تحتاج إلى قدر دقيق لكي تصبــح أعادة اكتشاف؛ إذ أن لذة المعــروف لا تبتعد إلى بقدر شعرة عن ملل التكرار والعادة، أمــا متعة الإعجــاب فيراها (كولدي) بأنهــا تستحق الاعتناء والحرص عليهــا، فالقدرة على التعجب لازمة للاستمتاع بالعمارة (كولدي،١٩٨٦،ص٢٧-٢٨).

وقد حدد (كولدي) مصدران للمتعة في الفضاءات المعمارية ومنها الداخلية المحددة الواضحة التــي لا لبس فيهــا وفي معرفة المكان الذي يقف فيه الإنسان، من خــلال الشعور بوجود سلطة عادلة تقود وترشد.

أمــا المصدر الثاني،هــو المتعة في اكتشاف الغوامض ،في حرية الشــك و إتباع الإنسان لأهوائه وتحدي القوانين والمخاطرة (كولدي،١٩٨٦،ص٣١-٣٢).

وبهذا الصــدد طرحت دراسة (عصفور) قياسا للمتعة التي يستشعرها المتلقي نتيجة لمظاهر الاستعــارة و يعتمــد هذا المقياس على الجهد المبذول للوصــول إلى المعنى المقصود،حيث يؤكد بأنــه على قدر الجهد المبذول في هذه العملية وعلى قــدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي وتناسبــه مع مــا بذل فيه من جهــد و تتحدد المتعة الذهنيــة التي يستشعرهــا المتلقي وتتحدد بالتالي،القيمة الفنية للاستعارة و أهميتها (عصفور،١٩٧٤،ص٣٩٩).

إذن فأن إمتاع المتلقي تشكل احد وظائف أشكال الاستعارة في التصميم الداخلي عموما ،وتمتلك أشكال الاستعارة كتكوين صوري جانبان أساسيان يمثلان وظيفتهما ألأساسية.

أ.الجانــب النفعــي المباشر، و هنا تستهدف الاستعارة إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني وتتخذ وسيلة لذلك الشرح والتوضيح أو المبالغة أو التحسين والتقبيح.

ب.الجانب الذي يقصد منه تحقيق نوع من المتعة الشكلية هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لأي شيء أخر (المصدر السابق ،ص٤٤٠).

ثالثــا: وظيفة الإقناع والتأثير والتحريك و إحداث رد الفعل لدى المتلقي والتي تتحدد بأساليب الإقناع والتأثير (ألصالحي ،١٩٩٩،ص١٠٩).

وبهــذا الصدد شرحت دراسة (عصفور) أهم الأساليب والوسائل للأشكال الاستعارية والتي حددتهــا بكون "الإقناع له أساليبه المتنوعة التي تبدأ بالشرح والتوضيح وتقترن بالمبالغة حتى تصل إلى التحسين والتقبيح" (عصفور،١٩٧٤،ص٤٠٣).

وقد حددت الدراسة تعريفات لهذه الأساليب تتلخص بالأتي:-

الشــرح والتوضيــح: وهما الخطوة الأوليــة في عملية الإقناع ذلك أن من يريــد إقناع الآخرين بمعنــى من المعاني ،يشرحه له بادئ ذي بــدء ويوضحه توضيحا يغري بقبوله والتصديق به، و قــد أكدت دراسة (عصفور) بأن كل أنواع البلاغة ومن ضمنها الاستعارة وهي طرائق خاصة في التعبير تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان (المصدر السابق،ص٤٠٤).

المبالغة: وهي تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى والتأكيد على بعض عناصره الهامة،...، بيد إنها تتجاوز نطاق الإبانة وتصبح غرضا مستقلا بذاته و أسلوبا متميزا من أساليب ألأشكال الاستعارية في التأثير على المتلقي. فمن المتلقي أن

تقـترن أغراض الصورة الفنيـة للاستعارة بالمبالغة فيقال أن المجاز يهـدف إلى أشياء ثلاثة المبالغـة والبيان و الإيجاز، و قـد قرنت الاستعارة بتأكيد المعنى و المبالغـة فيه و أيضا التأكيد على الإيجاز (المصدر السابق،ص٤١٦ ،٤٢٤-٤٢٥).
التحسـين والقبـح : وفي هذا الجانـب يشير الاستخـدام البلاغي إلى قـدرة البليغ على تغيير الحقائـق ووقع المعاني و الأفكار على نفس المتلقي ،وعندما تصبـح الصورة الفنية للاستعارة وسيلة التحسين والتقبيح فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه.
وتتحقـق هذه الغاية عندما يربـط البليغ المعني الأصلية التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها لكونهـا أشـد قبحا أو حسنا فتسـري صفات الحسـن والقبح من المعاني الثانويـة إلى المعاني الأصلية فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها (عصفور،١٩٧٤،ص ٤٢٨).

(٢-٤) محفزات الاستعارة في التصميم الداخلي

يؤدي المحفز دورا كبيرا في تجسيد الاستعارة فمن خلاله يتحدد موضوع الاستعارة وانطلاقتها حيـث يتـم اللجوء إلى الاستعارة استجابة وتلبية لـه. و بصورة عامة في مجال الأدب إن جميع معطيـات الحـل يمكن أن تكون أشياء تحفـز الاستعارة، فقد يكون النصـ الأدبي يتناول جهة معينـة تدفـع باتجاه محـدد للاستعارة كأن يكون سلطانـا أو ذاتا أو محبوبـة وغيرهم الكثير (الجميل ،١٩٩٦،ص٧٢).
أمـا في حقل التخصص لنتاجـات الفضاء الداخلي، فأن جميع معطيـات المشكلة التصميمية تشكل الأشياء و الموضوعات التي تحفز المصمم على استعمال الاستعارة استجابة لها، كالبيئة أو المستخـدم أو المـادة بأصنافهـا المتنوعة في الفضـاء الداخلي أو الوظيفـة و الفعاليات التي تجري داخلها وغيرها الكثير.
فقـد تكون مشكلـة السيطرة على أشعة الشمـس هي ما يحفز على الاستعـارة في مشروع ما، أي إن اقـتراح فكـرة باستخدام الاستعـارة تلبية أو استجابة لمشكلة، يعنـي إن تلك الفكرة قد استثـيرت بتلـك المشكلـة، و تتعلق هـذه المشكلة بواحدة مـن المعطيات التصميميـة، و بما أن الاستثـارة تتضمـن التحفيز لذلك فـأن السيطرة علـى أشعة الشمس هي شـيء حفز باتجاه الاستعـارة (الجميـل ،١٩٩٦،صـ٧٣). و قـد يكون الموقـع و الرغبـة في ترميـزه شيئا يحفز الاستعـارة و هـذا ما نلاحظه في بيت الشـلال من استعارة الخامـات و أشكالها و امتداداتها داخـل الفضاء استجابة للموقع الذي يمثل واحدة من معطيـات المشكلة التصميمية. و بما أن الاستجابـة تتضمن التحفيز، و بذا فأن الموقع يعد شيئا حفـز باتجاه الاستعارة و أحيانا تكون الجهـة المستفيدة و الرغبة في ترميـز أشياء خاصة بها، شيئا يحفز الاستعارة، و هذا ما يمثل منهجـا في العمارة و الفضـاءات الداخلية للتصاميم الحديثة تصبـح فيه خصائص و أشياء تتداعى مع تصنيع و تسويق مجموعة معينة من المنتجات، عناصر مكونة للفضاءات الداخلية للمبنـى التي تؤدي هذه الفعاليـات. و تتضمن هذه الملاحظات حصـول تداعيات بين عناصر الفضـاء الداخلي و بين أشياء خاصة بالجهة المستفيدة التي تمثل واحدا من معطيات المشكلة التصميمية (Greene.1976.pp.114-115). و لذلك فأن الجهة المستفيدة هي شيء حفز باتجاه

إثارة التداعيات نحو صورة معينة و بالتالي، فهي شيء حفز الاستعارة، كما تعد الوظيفة أبرز المعطيات التصميمية التي تحفز الاستعارة و الرغبة في ترميز الفعاليات التي تشملها.

الخلاصـــة

نستنتـج ممـا سبـق أن الاستعـارة كمفهـوم و ظاهـرة موجـودة لكنها غـير مقيّســة بصورة إستراتيجيـة ضمن آليات عملهـم إلا أنها تمتلك أهمية لتوجهات حركة ما بعد الحداثة الذين أكـدوا الاستعـارة كأحـد الوسائل للخروج مـن المشاكل التي جـاءت بها العمـارة الحديثة، و ارتباطهـا بالصيغ و الاستراتيجيات التصميمية و النتاجات المعمارية لمعماريي هذه الحركة و بأشـكال معلنة في أحيـان و ضمنية أحيانا أخرى. كذلك نجد أن الدراسات و الطروحات التي تناولت الاستعارة وضحت بأن المحفز هو احد مفردات مفهوم الاستعارة الذي يتسم بتعدديته و تنوعـه ممـا أدى إلى تنوع أشكال الاستعارة و به تتعدد آليـات و معالجات الأشكال و المعاني كل حسـب هذا المحفـز الذي ينطلق منه المصمـم في استعارة الفكرة أو الشـكل حتى العملية التصميمية باختلاف معطيات كل مشروع للتصاميم الداخلية الحديثة.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث.

(٣-١) منهجيــة البحث :تم اعتماد المنهج التاريخــي في البحث، و ذلك للتركيز على دراسة الاستعارة في نماذج المشاريع الداخلية المصممة سابقا من أجل التوصل إلى نماذج الاستراتيجيات المتبعة في تحقيقها و المتعلقة بمجال التصميم الداخلي.

(٣-٢) مجتمـع البحـث: تمثل مجتمـع البحث بالفضــاءات الداخلية العامــة لأبرز المدارس التصميميــة لحركـة ما بعد الحداثـة و على مستوى العالميـة (في الولايات المتحـدة تحديدا)، و المنجزة من عام ١٩٩٠م إلى عام ١٩٩٩م.

(٣-٣) عينــة البحـث : شملت العينة البحثيـة نماذج لمشاريع من أعمــال المدارس المعمارية لحركـة مــا بعد الحداثة (التعبيرية الجديدة، التفكيكية)، و قد تم مراعاة الأسس الآتية من قبل الباحث عند اختيار نماذج العينة البحثية، هي :-

١. التبايــن في لغة التصميــم الداخلي، إذ تم انتخاب فضاء داخلــي ينتمي لكل من التصاميم الداخلية للمدرسة التفكيكية والتصاميم الداخلية لحركة التعبيرية الجديدة.
٢. تمثيـل كل فضاء داخلي منتخب للمفردات و الآليات الإستراتيجية المعتمدة من قبل الحركة أو المدرسة التي ينتمي إليها.
٣. حداثة التصميم الداخلي لنماذج العينة المنتخبة.

(٣-٤) أدوات البحث (أداة التحليل):-

تم تحديـد أوجه المسـح المعلوماتية بهدف تحديـد النماذج المنتخبة للعينــة الفضائية، وقد رشح

(٨) مشاريــع للفضــاءات الداخليــة عرضــت على مجموعة مــن الخــبراء١ و العاملين في مجال التصميــم الداخلــي و المجالات المقاربــة له لتقييمهــا، و في نهاية هذا الوجــه المسحي تم تحديد نمــاذج العينة القصدية التي شملت الفضاءات داخليــة لمشروعين منتخبين (مشروع داخلي لكل مدرســة تصميمية في العمارة)، لغرض القيام بعملية التحليــل، و لأجل التوصل إلى نتائج عملية دقيقة، استخدم الباحث استمارة محاور التحليل، التي تضمنت محاور توصيف النماذج المنتخبة علــى وفق معطيــات الإطار النظــري و المعلومات الأساسيــة في مجال التصميــم الداخلي ملحق رقم(١).

(٣-٥) صدق الأداة:-

قام الباحث بعرض الأدوات المستعملة في البحث على مجموعة من الخبراء[١] من ذوي الاختصاص الدقيــق و التخصصــات المقاربــة لأجل التحقــق من صحتهــا العلمية و أجــراء التعديلات عليها وفقــا لأحكامهم العلميــة حول الاستمارات و ذلك لأجل ترصينهــا و اعتمادها كأدوات موضوعية للبحث.

(٣-٦) وصف و تحليل العينات.

(٣-٦-١) وصف و تحليل أنموذج مدرسة (١) مدرسة التعبيرية الجديدة.

المشروع

الاسم...(SHR perceptual Management)

المعمار...مورفوسيس

الموقع...أريزونا

سنة الإنشاء...١٩٩٨م

توصيف المشروع:

صمــم المعمار فضاء داخلــي متفرد في مشــروع SHR Perceptual Management، حيث أوصــل هويـة المشــروع كشركة إعلانية (تصميــم وتسويق) للزبـون. عَــرف المعمار ثلاث صفات أساسيــة للشركة كنوعيات يُعبر عنها خلال حقل العمارة وهِي، (الاكتِشاف الإِستراتيجي، الدقة المصفــاة، الشراكــة الحقيقية)، يُمثل مدخــل المكتب تقدماً ديناميكياً معقــداً نحو حجم مزدوج الارتفــاع مــن الأسفــل، والمحــور المادي-المكاني المقطــع إلى شرائح خــلال "الأنبوبــة"، حيث تطفــو الحواجز الطولية المطوية من المعدن المتموج فوق مساحــات العمل الوسطية، مرتكزةً على الدعامــات المثلثــة وكاشفةً عمارة القشرة الشاملــة التي يتم ضمنها إبــراز روح المكان الخاصة. يُكــون قلب المبنى مــع الجدار المحيطي المزجج فضــاء المكاتب الذي يأخذ شــكل الحرف U، إذ يُكــون الجدار السميك من قواطع المكتب التي تنحني وتتقوس و تنطوي بشكل ثلاثي الأبعاد أثناء مسارهــا من طرف الفضاء إلى الطرف الآخر. فالفضاء مطوق بقوس أنبوبيٍ مقعر. كما تحتوي

١ أ. د. عباس علي جعفر؛ تدريسي في كلية الفنون الجميلة قسم المسرح؛ اختصاص (ديكور مسرح).

أ.م.د. قدوري عراك صكر؛ تدريسي في كلية الفنون الجميلة قسم التصميم؛ اختصاص (نحت).

أ.م.د. نوال محسن علي؛ تدريسية في كلية الفنون الجميلة قسم التصميم؛ اختصاص (تصميم صناعي).

كتلـة المركـز المتعامدة على مساحـات العمل طوقاً ضمنيـاً وخصوصية ماديــة، موجدةً المكاتب المتطلبة للخصوصية العالية بين الحافة الخارجية للأنبوبة والجدار الخارجي، ويلاحظ الباحث استخـدام المصمم للأشكال الانسيابية في السقف والجدران مع استثمار التباين في مواد الإنهاء (اللون، والملمس) لإيجاد فضاء جمالي ديناميكي في تكويناته الشكلية.

١.مدى توظيف استراتيجيه البناء الأدبي واللغوي لأركان الاستعارة في الفضاء الداخلي.

تعامـل المصمم مع هذا الفضاء من ناحية الاستعارة بطلاقة المعاني اللغوية التي تحتويها أشكال السقـف من تغيير اتجاهاتها وتصادماتهـا متداخلة مع شفافية الحواجز مع المكتب صانعة حالة مـن غموض المشبه به من الخطوط المتقاطعة والمتنوعـة بأشكالها و حدتها و بتنوع المواد الموظفة بهـا معطية غموضا وتعقيدا للجامع (وجه الشبـه) والذي اتبع أكثر من نوع استعاري يتراوح بين المكنية والمرشحة.

٢.استراتيجيات التعامل مع المرجع و آليات توظيف خصائصه في شكل موضوع الاستعارة للفضاء الداخلي.

تمتع هذا الأنموذج بثراء الاستراتيجيات التي عولجت بها مظاهر الاستعارة في الفضاء الداخلي حيـث تميز في النقصـ في التوافق للأشـكال الاستعارية، كذلـك من التجديد العـالي للأشكال المستعملـة واعتماد السطوح والخطوط المتراكبة مكونة فضاءات بينية من هذه التعاشقات مكونة أبعـاد فضائية تجسد لمعاني الاستعارة المكنيـة مكونا بذلك الاستفهامات العديدة لدى المستخدم عاكسا لإستراتيجية مؤكدة على تحقيق الاستعارات للأفكار التي تراود الزبون القادم وتجسيدها في الخصائصـ الوظيفية للوظائف. كما انه مع ذلك كان لعلاقة الخصائص الفيزيائية للمظهر الأثر الكبير في تأكيد الخصائص للوظيفة للفضاء كشركة إعلانية ينطلق منها على أرضية راكزة وراسية وهذا ما أكده المصمم من استقرارية الأرضية و وضوحية ألوانها وملمسها بواسطة الضوء علـى العكس من غموضـ السقف الناتج من تعقيـدات أشكاله التي امتـازت ببساطتها كعناصر منفردة. فضلا إلى أن هذه البساطة حققت تعقيدا في غاية الشدة مؤكدا على نواحي عدة تعكس من خلالها الأهداف الوظيفية للفضاء الداخلي للمشروع.

٣.مدى شمولية المرجع وحرفية تجسيده كمظهر للاستعارة في الفضاء الداخلي.

تميز الفضاء العام للمشروع بحرفية عالية من خلال تجريد الأشكال والعناصر المكونة لمحددات الفضـاء عاكســا لرمزية عاليــة للجامع (وجه الشبه) كـون المرجع تميز بدلالــة استعارية عالية ذات طبيعـة غـير ملموسة عن كونـه الوظيفة التي تمارسـ في الفضاء الداخلـي، ففكرة وظيفة الفضــاء كانت الموجه الرئيس لتجسيـد الأشكال المجردة عاكسا للثقة التـي تمتلكها الشركة من خـلال وضوح و صلادة الأرضية، في نفس الوقت انطـلاق المستفيد (الزبون) باتجاهات متعددة كـون الشركة تمتلك الاكتشافات الإستراتيجية الفاعلة للترويج ومن هذه الانطلاقات نحو العالم الخارجـي بخطـى واضحة ومستقيمة نحو الهـدف، ولذا فإننا نجد من كل هـذا شمولية المرجع كفكـرة مطلقة لـكل المشروع أي أنها كانت علاقــة (كل/كل) كون فكرة المرجـع كانت طاغية في أشـكال الاستعـارة الموظفة في الفضاء الداخلـي للمشروع عاكسا لشموليــة إستراتيجية المصمم مـن الاستفــادة للفضاء الداخلي ككل يحتمل كيان شكلي متكامـل ذو وحدة عالية من التراكمات

الشكلية لمرجع الاستعارة.
٤.مدى التوجه الاستراتيجي في توظيف الاستعارة وفق الهدف والمحفز ضمن الفضاء الداخلي.
كانت السمة الغالبة في هدف الاستعارة الذي وظفها المصمم في هذا الأنموذج هو إيصال المعاني والمعلومات من وجهة نظر ذاتية تحمل قيم انفعالية عالية منتجا بذلك متعة تتركز وتتبين في المشاركة في التفسير من المستخدم في هذا الفضاء مؤكدا قصدية المصمم في وضع الأشكال المحفزة والتي توجهت أشكالها في ترميز فاعلية الجهة المستفيدة المتخذة لهذا الفضاء الداخلي مركزا لانطلاق أعمالها وتعاقداتها مؤكدة كما قلنا على الدقة ومبدأ الشراكة في العمل الذي تقوم به وهذه الانعكاسية في تفسير الصور الاستعارية التي أرسلها المصمم أكدت وبشكل قطعي على توخي المصمم من اتخاذ الإجراءات في توقيع وتشكيل الفضاء ضمن إستراتيجية محددة على ضوء الهدف العام للفضاء وتأكيده من خلال فعل الاستعارة في تأكيد فعل العملية التصميمية المؤدية لهذه النتيجة المعبرة عن ذاتها على وفق رؤية استعارية بمعان جديدة متواكبة مع الهدف والمحفز لها.

(٣-٦-٢) وصف و تحليل أنموذج مدرسة (٢) مدرسة التفكيكية.

مشروع

الاسم...الموسيقى التجريبية
المعمار..فرانك جيري
الموقع..سياتل
سنة الإنشاء..٢٠٠٠م

توصيف المشروع:

يهدف المشروع إلى الاحتفال بالإبداعية والتجديد من خلال الموسيقى والثقافة الأمريكية. يوفر المشروع فرصا للزوار لاكتشاف التاريخ وتقاليد الموسيقى الشعبية الأمريكية، لأجل المشاركة في صناعة الموسيقى وتعلم أسرار تأليفها وأدائها داخل متحف تعليمي متخصص يؤكد ترابط التقاليد وصناعة الموسيقى في شمال غرب الباسيفيكي. يتكون البرنامج الفضائي للمشروع من ستة عناصر: كنيسة السماء، وتقاطع الطرق، ومختبر الصوت، ورحلة الفنان، والمكتبة الكهربائية ، ومنزل ED. وصممت الفضاءات كبيئة شمولية، إذ يعد الفضاء الواحد وكل عنصر فيه أساسياً نسبةً إلى الكل الشامل. إذ تُجسد كنيسةٍ السماء قدوم جميع أنماط الناس سوية متحدين بقوة ومتعة الموسيقى، وتم التجسيد مادياً في مساحة التجمع المركزية للبناء. ويتجسد تقاطع الطرق في تصادم وجهات النظر والتقاليد المتعددة التي تمثل الموسيقى الشعبية الأمريكية. يُعزز مختبر الصوت خبرة الزائرين بالموسيقى وصناعتها وذلك بتوفير فرص لخلق وتوضيح بعض من العلاقات بين الموسيقيٍ والعلم والتكنولوجيا. ويوفر فضاء رحلة الفنان نبذةٍ عن تاريخ فناني الموسيقى الشعبية ملقيا الضوء على السمة البشرية لإبداعهم الفني، كاشفاً الأحداث غير المتوقعة والتجارب التي أسهمت في التطور المبدع. وتؤمن المكتبة الكهربائية أرشيفاً متعدد الوسائل الإعلامية حول مجموعة ومصادر معلومات مشروع الموسيقى التجريبية. ويعمل

منـزل ED كفضاء تثقيفي موفراً فرصاً أفضل للتعلم حـول المواضيع والأفكار الرئيسة التي تم اكتشافها في مساحـات العرض والمشاركة في مختلف الفعاليات الموسيقية ليكتشف بذلك الزائر ويطـور قدراته ومهاراته الخلاقـة المرتبطة بالموسيقـى. ويمر داخل الفضـاءات طريقاً حديدياً يسمـح للركاب ليأخـذوا نظرات سريعة على الداخـل الشمولي. كما يتألـف البناء من مجموعة مـن العناصر المقوسـة الملونة المكسوة بمختلف المـواد. و يمثل مشروع الموسيقـى التجريبية دمج مثـير للمعرض، التكنولوجيا، وسائل الإعلام والفعاليات التي تجمع السمات التفسيرية للمتحف التقليدي، والدور التثقيفي للمدرسة، والمسارح الأدائية.

١.مدى توظيف إستراتيجية البناء الأدبي واللغوي لأركان الاستعارة في الفضاء الداخلي.

كان لإستراتيجيـة البنـاء اللغوي لأركان الاستعـارة في الفضاءات الداخلية التـي ضمها المشروع حضورا واضحا وذلك من خلال وضع هوية رمز بها، بتسمية أطلقها المصمم ذاته عليها وربطها برمـوز ومعان دينية أحيانا لتؤكد على قداسة المـكان وارثه الاجتماعي فالمصمم حين أكد تسمية الفضـاءات أراد توضيـح المستعار منـه (المشبه به) لكي لا يحصل خلط لـدى مستخدم الفضاء نظـرا لكـون الأشكال التفكيكية المستخدمـة في الفضاء ذات صعوبة في فـك شفراتها بما تحمله مـن تجزئـة وتشويه وقلب مسهلا بذلك فهم الأشكال المطروحـة و الأفكار التي يسقطها المصمم مـن خلالها، مما دعاه إلى استخدام الاستعـارة التخيلية و الأصلية لإعطاء الفضاء الوقع الأكبر في إثـارة الأشكال وتحفيزها للمخيلة ضمن الأفـكار المزعزعة والمجزئة للشكل التقليدي للمرجع ووضعها في قالب يحمل صفات الاستعارة ضمن وجهة النظر التفكيكية.

٢.استراتيجيات التعامل مع المرجع و آليات توظيف خصائصه في شكل موضوع الاستعارة للفضاء الداخلي.

اتسمـت الخصائص الفيزيائية بحضـور فاعل من تحقيق علاقات تمتلك قـوى ارتباطيه فاعلة في صنـع صفات مظهرية مؤثـرة عاكسة لفكرة الفضاء والمنطلق مـن وظيفته التعريفية كمتحف لفـن الموسيقى الأميركية، فالمصمم انطلق من هذه الوظيفة وما تعنيه للجهة المستفيدة للمشروع مضافا إليها رأيه الشخصي من تحقيق أرث حضاري موسيقي يستعمل كرافد سياحي و في الوقت نفسه ناقلا إعلاميا عن الفكر الذي يتبنى هذا الفن والتوجهات الثقافية التي ينطلق إليها و جعله أنموذجـا عالميا يتحدى بـه لتأكيد صفة العولمة التي ترجوها الجهة المستفيدة. هذا فضلا إلى أن المصمـم استنـد في تعامله مع المرجع إلى الاختلاف الكمي تارة والنقصـ في التوافق تارة أخرى أي أنه قام بالتوفيق بين عدد من استراتيجيات للتعامل مع المرجع مؤكدا تبنيه إستراتيجية عامة وظفت من خلالها الاستعارة على وفق خطوات عملية مدروسة ممنهجة.

٣.مدى شمولية المرجع وحرفية تجسيده كمظهر الاستعارة في الفضاء الداخلي.

اعتمد المصمم على التجريد كحرفية مستخدمة في تجسيد المرجع كمظهر استعاري للفضاء مما أعطـى غرضا ذو حضور فاعل في تعددية المعاني التي أسبغتها الاستعارة على الأشكال التفكيكية المستخدمـة، كمـا أن المصمـم أنطلق مـن القشرة البنائية وحتـى الفضـاءات الداخلية لتحقيق استعاراته الشكلية، وكل فضاء أعطاه سمات خاصة به أكدها من خلال وظيفته وتفاعلية الشكل معهـا كذلك من إسباغه تسميات بلاغية معبرة عن ذاتية المصمم في رؤيته لوظيفة هذا الفضاء

و في الوقت نفسه مرجعا أساسيا يستند إليها كل من يرتاد هذا الفضاء ولذلك كانت شمولية الاستعارة يعتمد مداها على كل المرجع /جزء من المستعار إليه ضمن وحدة شكلية.
٤.مدى التوجه الاستراتيجي في توظيف الاستعارة وفق الهدف المحفز ضمن الفضاء الداخلي.
تعامل المصمم في أنموذجنا الحالي قيد التحليل مع محفزات الاستعارة بحرفية عالية نظرا لكون المشروع ذو ثراء عالي في قيمه المعنوية التي حاول المصمم ترميزها كون احتواء هذا المشروع إلى عدة محفزات متعاشقة مع بعضها ضمن نسيج يصعب فكه نظرا لتكميل كل واحد للأخر بصفة ساندة إلى الجهة المستفيدة من خلال رغبتها إلى ترميز موقع المشروع على وفق معطى وظيفة الفضاء الداخلي والفعاليات التي يحتويها مؤكدا بالتالي على ترميز الجهة المستفيدة، فمتحف الموسيقى التجريبي أصبح بفضل محفزاته التي يضمها يحمل أهداف استعارية متنوعة كونه يحمل وظيفة الإقناع والتأثير من خلال أشكال المبالغة وتوصيلها للمعاني والمعلومات من خلال متعة المشاركة في التفسير و في الوقت نفسه فك تشفيرات الغوامض في الأشكال التفكيكية المنتقاة. وبذا نجد أن المصمم امتلك إستراتيجية محددة لتحقيق الاستعارة بصورها وأشكالها التي امتازت بتوصيل معانيها بصيغة ذاتية عالية الإثارة و الإمتاع.

الفصل الرابع/نتائج و استنتاجات و توصيات و مقترحات البحث.

(٤-١) نتائج البحث و مناقشتها :-

١. يظهر لدينا من التحليل بأن المدارس التصميمية نماذج العينة البحثية لم تلتزم باستعمال نوع محدد من الاستعارة حسب المفهوم الأدبي بل تنوعت في استعمالها و حسب معطيات المشروع مما يدل على منهجية إستراتيجية متبعة في كل من هذه المدارس.
٢. لوحظ التباين في استعمال أصناف و أنواع المرجع لكل مدرسة تصميمية حسب معطيات كل مشروع ألا أننا نرى التمايز فيما بينها يظهر في إستراتيجية استعمال كل صنف و نوع و تبني كل منها لنوع معين من الأنواع و الأصناف تخص المرجع لتحقيق خصوصيتها الفنية و التصميمية.
٣. يبرز لنا من خلال الدراسة التحليلية للمشاريع المنتخبة في عينة البحث بأن اتجاهات المدارس لحركة ما بعد الحداثة اتسمت بتعددية توجهات توظيف الاستعارة لديها مما يدلنا على تحسس مصممي و منظري هذه الحركة لدور الاستعارة كفعل موجه لمجمل استراتيجيات العملية التصميمية.
٤. تبين لدينا من خلال التحليل لنماذج العينة بأن حقل التصميم الداخلي و بشكل خاص في فترة ما بعد الحداثة تميز بثراء و نضوج استعمال الأدوات للآليات المعتمدة في تصنيع الاستعارة على وفق إستراتيجية كل مدرسة و الاجتهاد في صناعة آليات إستراتيجية خاصة بكل منها على وفق التطورات و التنظيرات المستحدثة في العملية التصميمية.
٥. ظهر لدينا عند دراسة نماذج العينة البحثية لمدارس حركة ما بعد الحداثة بأن مصممي و منظري هذه الحركة من خلال دراساتهم قد حددوا المحفزات للاستعارة

و استخدموهــا كأدوات في تصنيعهــا و توظيفها ضمن آليــات الاستراتيجيات في العملية التصميمية لتحقيق الاستعارة.

٦. مــن استقرائنا التحليلــي لنماذج عينة البحث يتبــين لنا بأن آليات التحــول الشكلي لها الفعل الأقوى لتحقيق الاستعارة في المدارس التصميمية كافة لحركة ما بعد الحداثة من خلال محافظتها على تواصلية و استمرارية المرجع مع الناتج التصميمي للاستعارة.

(٤-٢) الاستنتاجات :-

١. تعــد الاستعارة أحــد أهم المفاهيــم التي توصف بهــا النتاجات التصميميــة للفضاءات الداخلية بالنتاجات الإبداعية، و ذلك لما يوفره هذا المفهوم من قيم جمالية و وظيفية و بوصفــه الوسيلة الأفضل لإيصال المعاني التي يضعها المصمم، لإحداث التأثير و الإقناع و الإيضاح و المبالغة للمعنى.

٢. اتسمــت الاستعارة كإستراتيجية بكونها مفهــوم مشترك و فاعل في جميع مدارس حركة مــا بعد الحداثة و لكونهــا أفضل السبل في تحقيق الخصوصية و الطابع المميز لها ضمن الأطر الفكرية التي تنتمي إليها و تتبناها.

٣. تميــزت إستراتيجيــة الاستعــارة بأنهــا أحــد الوسائــل المهمــة في تحقيــق التواصليــة و الاستمرارية التاريخيــة للأشكال و المعاني مكونة أشكالا جديدة تتصف بعدم انقطاعها عن التصاميم الحديثة.

٤. يــؤدي المرجع دورا فاعلا في تحديد الإستراتيجية المتبعة في توظيف الاستعارة الذي على أساســه تعددت استراتيجيــات الاستعارة بتباين مدارس حركة ما بعد الحداثة على وفق الأهداف التي تروم إلى تحقيقها على وفق توجهاتها و معطيات العملية التصميمية لكافة التصاميم الداخلية الحديثة.

(٤-٣) التوصيات :-

١. وجــوب احتساب التبايــن في توظيف أنواع و أصناف المرجع و مــدى شموليته في الفضاء الداخلي و ارتباطه بمعطيات الاستعارة ضمن العملية التصميمية.

٢. وجوب تبني حالة وسطية عند تجسيد المرجع للاستعارة كإستراتيجية عامة في التصاميم الداخلية الحديثة كافة.

٣. ضــرورة احتساب الجوانــب البيئية، و الثقافية، و الاجتماعيــة، و العلمية و الإطلاع على أخر التقنيات المستحدثة و أخر المدارس و النظريات الفنية الحديثة للاستزادة من هذه الخبرات و استثمارهــا في الاستعارة بوصفها انطلاقات و تقنيات لتحقيق الإستراتيجية الفاعلة في العملية التصميمية.

٤. اعتمــاد الصيغ الجديدة التــي وفرتها مدارس ما بعد الحداثة لتحقيــق التواصلية بفعل الاستعــارة علــى أن يتوافق مــع معطيات المشــروع من موقــع و جهة مستفيــدة و مشكلة تصميمية (شكلية، وظيفية، بيئية) .

(٤-٤) المقترحات للبحوث المستقبلية :-

١. إجراء دراسة مقارنة بين إستراتيجيات الاستعارة المطبقة محليا و عالميا.
٢. إعداد دراسة حول خصوصية مفهوم الاستعارة على وفق نظرة مصمم داخلي (عالمي، عراقي).
٣. إجراء دراسة حول الصورة الاستعارية للمباني الدينية في العراق.

المصادر العربية

١. ابن سينا ، (أبو الحسين بن عبد الله)، " الخطابة بن كتاب الشفاء "، تحقيق: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، ١٩٥٤م .
٢. أبو ديب، كمال " جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر " ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤.
٣. الجميل، علي حيدر، "الاستعارة في العمارة" ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، قسم الهندسة المعمارية-الجامعة التكنولوجيا، بغداد، ١٩٩٦م.
٤. الصالحي، يريزات قاسم حسين فهمي، "خصوصية الصورة الاستعارية في العمارة العربية المعاصرة"، رسالة ماجستير (غير منشورة)، قسم الهندسة المعمارية- الجامعة التكنولوجيا، ١٩٩٩م.
٥. الصايغ، وجدان، "الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، ط١، الأردن، ٢٠٠٣م.
٦. صبا يوسف يعقوب محمد سلامة، "بنية الخطاب وعلاقته باستعارة الأشكال في الرسوم الجدارية البابلية والأشورية"، دراسة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون التشكيلية، جامعة بغداد، ٢٠٠٤م.
٧. طاليس، أرسطو، "أرسطو طاليس"، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣ .
٨. عصفور، جابر أحمد، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، ١٩٧٤م.
٩. فينتوري، روبرت، "التعقيد والتناقض في العمارة"، ترجمة :سعاد عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
١٠. كولدي، سنكلير، "تذوق الفن المعماري"، ترجمة: محمد بن الحسين البراهيم، الناشر:عمادة شؤون المكتبات-جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٦م.

المصادر الأجنبية

1. Antoniades، Antony، " Poetics Of Architecture "، Van No strand Reinhold، N.Y، 1990.
2. Curtis ، William، " Modern Architecture since 1900 "، 3rd edition ، Phaeton press limited ، The British Library ، 1996.
3. Gandelsonas ، Mario and Morton ، David " On Reading Architecture " in " Signs ، Symbols ، and Architecture "، John Wiley & Sons Ltd، 1980.
4. Greene ،H.، " Mind and Image "،Lexington ،KY،the University of Kentucky press،1976.
5. Jencks، Charles، "Architecture Today"، Academy Adition،Landon،1988.
6. Jencks ، Charles " The Architecture of the Jumping Universe "، AD Academy Editions، 1997.
7. Jencks، Charles، "The Language of Post-Modern Architecture"، 6th، J.W. Lo - don، 1991.
8. Johnson، Mark، "Introduction: Metaphor in the philosophical Tradition، In philosophical perspectives on Metaphor" ،Minneapolis، University of Minn - sota press،1981.

مصادر الشبكة العالمية

Carl Scheider ، Architecture strategy ،1996 ، www.Architecture strategy.html
http://www.vuw.ac.nz/home/subjects__degrees/subjects/itdn.aspx.p.1
http://www.arcspace.com/architects/gehry/emp__n/،pp.1-8
http://www.arcspace.com/architects/morphosis /SHR،pp.1-5

ملحق (١) محاور التحليل.

١.مدى توظيف إستراتيجية البناء الأدبي واللغوي لأركان الاستعارة في الفضاء الداخلي.

٢.استراتيجيات التعامل مع المرجع و آليات توظيف خصائصه في شكل الاستعارة و موضوعها للفضاء الداخلي.

٣.مدى شمولية المرجع وحرفية تجسيده كمظهر الاستعارة في الفضاء الداخلي.

٤.مـدى التوجـه الاستراتيجي في توظيف الاستعـارة على وفق الهدف المحفـز ضمن الفضاء الداخلي.

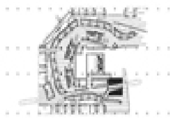
ملحق (٢) أشكال نماذج عينة البحث.

أنموذج (١) المدرسة التعبيرية الجديدة مشروع (SHR perceptual Management)

المصدر: (http://www.arcspace.com/architects/morphosis/SHR,pp.1-5)

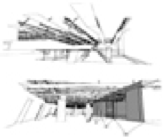
منظور داخلي لشركة الإعلانات

المخطط الأفقي للمشروع



لقطات منظور داخلي لشركة الإعلانات تبين تشابك العناصر و خاصة في العناصر السقفية بين الأنابيب و الأشرطة المعدنية.

لقطات منظور داخلي لشركة الإعلانات تبين تشابك العناصر و خاصة في العناصر السقفية بين الأنابيب و الأشرطة المعدنية.



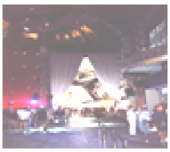
أنموذج (٢) المدرسة التفكيكية (مشروع الموسيقى التجريبية)

المصدر: (http://www.arcspace.com/architects/gehry/emp_n/,pp.1-8)

لقطة منظور تبين استخدام الأشكال الانسيابية للكتل المدمجة بين المحددات العمودية و الأفقية.

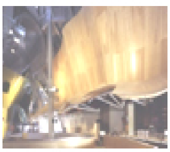
تعاشق وتراكب العناصر والتكوينات الشكلية كذلك التداخل الفضائي بين فضاءات المشروع و التواصل البصري بينها.

فضاء الكنيسة و ما يحمله من تعبيرات شكلية مستعارة تدل على قدسية المكان.



لقطة منظور تجسد فضاء المدخل لمشروع الموسيقى التجريبية و استعارة الأشكال مؤكدة وظيفة الفضاء.

تعاشق المحددات الفضائية لنقل التقابلات الشكلية بين ما هو أفقي و عمودي و تحقيق التواصلية البصرية بين الفضاءات.



جمالية اللون في تصميم الإعلان التجاري

د. خليف محمود خليف الجبوري

ملخص البحث

تناول البحث المعالجات اللونية التي يقوم بها المصمم بوصفه احد أهم العناصر التي تسهم في إحداث الهيئة المرئية وتوجيه مدركات المتلقي البصرية وعده مثيرا مرئيا في العملية الاتصالية .

ويهدف هذا البحث إلى (تعرف جمالية اللون في تصميم الإعلان التجاري) وقد اقتصرت حدود البحث الزمكانية على الإعلانات التجارية في محافظة نينوى / العراق للعام ٢٠٠٩ م- ٢٠١٠م .

وأعقب الحدود على ما تضمن الفصل الثاني من إطار نظري تكون من ثلاثة مباحث، تضمن الأول مقدمة عن اللون وسيكولوجيته وجماليته، أما المبحث الثاني فتناول اللون والإدراك والأبعاد الوظيفية والتعبيرية للتوظيف اللوني واللون والفضاء التصميمي، وتناول المبحث الثالث الجذب والاتصال البصري في اللون وعلاقة اللون بالمكونات التصميمية في الإعلان التجاري والقيمة الضوئية والشكل والملمس. وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث، أما الفصل الرابع فقد ضم ما تحقق من إجراءات بحثية وصولا الى الاهداف في ضوء تحليل العينات المعتمدة، وجاءت النتائج التي كشفت عن أن التوظيف اللوني في تصاميم الإعلان التجاري يؤدي إلى تحقيق الدلالة التعبيرية وإحداث الجذب الجمالي للناتج التصميمي وان اعتماد الملامس المرئية فيه يضفي نوعاً من الحيوية والديناميكية وبعث الواقعية المجسدة للتوضيح والتمييز لأهم الوحدات الفاعلة للتعبير عن طبيعة السلعة المروج لها.

Abstract

Aesthetics of Color in Designing Commercial A -vertisement

The current study deals with color treatment that a designer uses as it is one of the most important el - ments which share in evoluting a visible entity and direct the visual recognition of the audience who considers them as the visual reactor in the comm - .nication process

The study aims at identifying the aesthetic side of color in designing commercial advertisement . sp - tiotemporal limits of the study is restricted to co - mercial advertisements in Nenevah Governorate / .Iraq 2009-2010

The second chapter of the study deals with theoretical frame which is covered by three sections; the first is an introduction of color، its psychology and its aesthetic side. The second deals with color cognition، the fun - tional expressive dimensions of color employment and the designing space. The third section talks about the visual attraction and communication of color، the relation of color with designing constituents of the commercial advertisement، light value، form and touch. The third chapter expose the procedures of the study. As for the forth chapter; it deals with the achieved results that show color employment in d - signing commercial advertisement which used for accomplishing the expressive meaning and evoluting the aesthetic attraction of the signing results in add - tion to employ the visual touches the matter which gives a sort of vitality and dynamisim and reborn the embodied realism that is used for clarification and characterization of the most important active units .that express the nature of the advertised good

الفصل الأول

- مشكلة البحث:

تعد المعالجات اللونية إحدى أهم المعالجات التي يقوم بها المصمم، منطلقا من كونه من بين أهم العناصر التي تسهم في إحداث الهيئة المرئية، ولأهميته عدّ لغة يتداولها الإنسان في حياته المختلفة ولأغراض متعددة.

ويؤدي اللون وقيمته الضوئية في الإعلان التجاري إلى توجيه مدركات المتلقي الحسية لتحقيق الجذب البصري نحوه، بما يضيفه من إثارات مرئية جاذبة، وان توظيفه يكمن في أهميته الأساسية بوصفه مثيرا مرئيا في العملية الاتصالية. ولهذا يمكن للإنسان استخدامه وسيلة بصرية رمزية للتعبير عن انفعالاته وخلجاته، فضلا عن انه يؤدي وظيفة نفعية، ومن خلال اطلاع الباحث على تصاميم الإعلانات التجارية في محافظة نينوى في العراق، وجد ان كثيرا منها لم يكن ناتجا عن دراسة علمية في التوظيف اللوني، أو كان تقليداً لإعلانات أجنبية، وعدّ الباحث ذلك منطلقاً لمشكلة بحثه الحالي.

- أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في إمكانية:

١. مساهمته في توفير قاعدة تصميمية تستند إلى اللون بوصفه مثيراً مرئياً يؤدي الى عملية الاتصال.

٢. مساهمته في تطوير المهارات التصميمية لدى العاملين في المؤسسات الإعلانية التجارية.

- أهداف البحث: يكمن هدف البحث في:

تعرّف جمالية اللون في تصاميم الإعلانات التجارية التي تصدر في محافظة نينوى (العراق).

- حدود البحث:

حدد البحث الحالي بما يأتي:

١. الحدود الموضوعية: جمالية اللون في الإعلانات التجارية.

٢. الحدود المكانية: محافظة نينوى في العراق، لأنها تضم العديد من المؤسسات والمطابع الإعلانية التجارية.

٣. الحدود الزمانية: حدد البحث في حدوده الزمانية للعام ٢٠٠٩م – ٢٠١٠م لكثرة الإعلانات التجارية في هذا العام.

- تحديد المصطلحات:

اللون: هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين سواء أكان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أم عن الضوء الملون[1] .

التصميم: «هو تنظيم الأجزاء المترابطة المتصورة من التعبير البشري ، والتصميم في واقعيته

1 http://www.colourware.co.uk/cpfaq/q2-1.htm#searchform

جمالية اللون في تصميم الإعلان التجاري ـــ
2 Graves. Maitland: The Art of color and Design . 1941 P. 423.

عـن الكثير من ميولنـا وطباعنا وعاداتنا في الحياة، فاللون الأخضـر يعتبر من انسب الألوان لغـرف النوم، لأنه يـؤدي إلى الاسترخاء الذهنـي والعضلي وبالأخص (الأخضر الزيتوني) الذي يوصف بأنه قادر على غسل متاعب يوم كامل خلال دقائق قليلة ،وقد تم استخدام اللون الأخضـر في طلاء أحد الجسـور في مدينة لندن (بلارك فراير) مما أدى إلى انخفاض نسبة حـوادث الانتحار فـوق هذا الجسر نحو الثلـث، إذ أعاد اللون الأخضر شيئـاً من السرور إلى النفوس اليائسة.

إذن اللـون صفـة ظاهرية للشـكل الذي يثـير فينا الإحساس، وهو الأكـثر حساسية ويمتلك قبـولا فوريـا من الاعمـار كافة، وهو أهـم العناصر البنائيـة قوة وتأثيرا في الجـذب والإثارة البصريـة، (واللون كصبغـة جمالية لذاتها لها أثـر كبير على المتلقي نفسيـا ويتضاعف هذا التأثـير كلمـا أتقن الفنان علمياً وحسيـاً عملية استخدام الألوان وعلاقتهـا مع بعضها، وهذه الطاقـة الجماليـة لا تقتصر علـى ألوان دون أخـرى لان اللون يكتسب خواصـه الجمالية بما يحيطـه)[٣]. لذا فقد تعددت النظريات والتصنيفات في تحليـل اللون وتأثيراته، فبينما وضع دكتـور أوزوولـد (Dr. Oswald) دائـرة الألـوان الأساسيـة والثانويـة Chromatic حيـث صنـف هـذا العـالم الألـوان حسب مراكزهـا وتسلسلهـا في تحليـل الطيف الشمسـي ووضع دائـرة فيها الألـوان الأساسية الأربعة (الأحمـر، الأصفر، الأخضـر، الأزرق). ووضع الألوان المركبـة بين كل لونـين وخصائصها وشكل بـين كل لون ولون ستة حقـول متدرجة بين الأربعة ألوان الأساسية الشكل (١) ووضع العالم دكتور منسل (Dr. Mensil) دائرة للألوان الأساسية والمركبـة تصنف الألوان على أساس مختلف. الشـكل (٢). وكان العالم اسحق نيوتن (Isaac Newton) يقوم بتحليل أشعة الشمس (الطيف الشمسي) ليستخرج سبعة ألوان ذاوت أهمية كبـيرة في معرفـة الألوان السبعة، والموشـور الذي استخدمه نيوتـن كان بمثابة قطرات المطر الصغـيرة التـي تتكون في الجو بعـد هطول المطر فتحلـل الضوء إلى ما نسميـه بالقوس قزح (Rainbow)[٤] الشـكل (٣). تبين أن لكل من هذه الألوان أطوالاً موجية تقاس بالمليمايكرون Millie micron هـي ألـوان الطيف الشمسـي (الأحمر– البرتقالي– الأصفـر– الأخضر– الأزرق– النيلـي– البنفسجـي). الشكل (٣)، وهناك أطوال موجيـة أعلى أو أقل من الموجات المذكورة في الطيف الشمسي لا تدركها العين البشرية كالأشعة فوق البنفسجية أو الأشعة تحت الحمراء.

أما العالم هليتزموت (Hletzmout) فقد اكتشف أن لكل لون ثلاثة أنواع من الأبعاد:

١. الصبغة Hue.
٢. القيمة Value.
٣. التشبع Intensity.

إن هـذه التفصيلات فضلا عن دراسات عديـدة أخرى قد وضعت الخطوط الأساسية للجوانب الفسلجيـة والسيكولوجية والفنية للألوان بوصفها قيمة أساسيـة في الفن عموما. (واللون كقيمة

٣ الاعسـم، عاصـم عبد الأمير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، اطروحة دكتوراه غـير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧، ص٤٨.

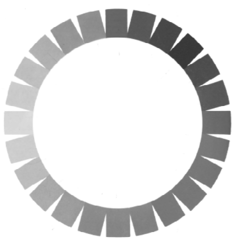
4 Schwarz. H. Colour for the Artist. London: Hudson & Methueu. 1980. p. 180 .

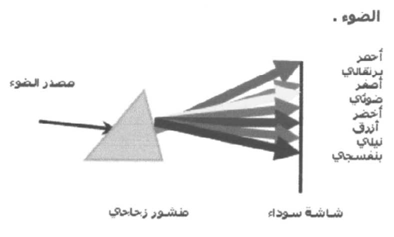
في فـن التصميم عموماً والإعلان التجاري خاصة يؤدي دوراً أساسياً في التعبير عن لغة مميزة تـؤدي وسيلة للتوصيل على مستوى الشكل، فضلا عن انه يؤدي وظيفة نفعية أيضاً)(٥). وهذا ما أدركه المصنعون وأصحاب الشركات لأهمية الدور الذي يؤديه اللون في عملية التأثير البصري، بوصفه نقطة جـذب مثيرة لاهتمام جمهور المتلقين، إذ اعتمدوا الدراسات العلمية التي تجريها الشـركات لطبيعة الإعـلان التجاري التي تخاطب فئـات متباينة الثقافة مـن البشر، تبين لهم أن المستهلكـين يميـزون سلعهم من خلال اللون، الأمر الذي حدا بالشـركات الى ربط اللون مع السلعة، من خلال العنوان أو خطوط دلالية تحمل ألواناً معينة.

مـن هنا نجـد إن توظيف اللـون في تصاميم الإعـلان التجاري لابد أن يرتبـط مع فكرة هدف الإعلان، وعليه فأن المصمم يعمل على ابتكار نظم توفيقية بما يحقق الأهداف المرجوة من خلال قدرته على الاستبصار بما يؤديه اللون إلى تحقيق الخصوصية والهوية والاستقلالية للشركة في أنتاجها عن السلع المصنعة سواء لذات المنشأ أو السلع المنافسة في الأسواق الأخرى(٦).

الشكل (١): دائرة أوزوولد (كروماتيك).

الشكل (٢): دائرة منْسِل





الشكل (٣): الطيف الشمسي كما حلله إسحق نيوتن

سيكولوجية اللون:

إن للألـوان أثراً كبيراً في الإنسان من حيث جذب الانتباه وإثارة الشعور، وتعد عاملاً اتصالياً يقـوم على أساس فعالية الرموز فلكل لون دلالة رمزيـة تعبر عن فكرة تؤثر في نفسية المتلقي، فمـن حيث جذبها للانتباه يتوقف الأمر على حاسـة البصر ومدى التنافر بينه وبين غيره من الألـوان القريبة له. فالألوان الدافئة أكـثر قدرة على جذب الانتباه من الألوان الباردة وتزداد قـدرة جذب المجموعة الدافئة إذا اقترن مثلا اللون الأحمـر مع الأصفر أو الأصفر مع القيمة الضوئية للأسود أو القيمة الضوئية للأبيض(٧).

٥ إياد حسين عبد الله، فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق، ج٣، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٨، ص٥٩.

6 Schrubbe. Emily. Designing Brands. Pock Part publishers. Inc- Is ted USA. 2000. P.42.

٧ الجبـوري، ستـار حمـادي، العلاقات اللونية وتأثيرها علـى حركة السطوح المطبوعـة في الفضاء التصميمي للمطبـوع العراقي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧، ص٢٢.

جمالية اللون:

إن القيمـة الجماليـة للـون في التصميـم الإعـلاني تتواصل مع الجانـب الوظيفـي الأدائي، فالوصـول بالقيمة الجمالية للإعـلان المطبوع بألوانه المناسبة الى الفكـرة وأبعادها والرموز ودلالاتهـا وطباعته الأنيقة ورسالته الواضحة يكسبه مظهراً ذا قيمة جمالية تؤدي إلى تحقيق الرسالـة الإعلانيـة. إذ إن التصميم يفقد قيمته كوجود دون تحقيـق وظيفته التي يؤديها إلى كل مـا يتناوله التصميم في العمارة والصناعة والطباعة والأقمشة، كلها ذات أهداف وظيفية في خدمـة الإنسانيـة. كما يفقد الجمال سبب وجـوده في التصميم دون تحقيـق وظيفته أولا، فالمعادلـة الأساسيـة (إن الشكل يتبـع الوظيفة) وهي خلاصـة العلاقة المتوازنـة بين القيمة الجماليـة للون في التصميـم الإعلاني والقيمة الوظيفية، أي أن الجمـال اللوني في التصميم مطلـوب مـن خلال منفعته وفائدتـه[٨]. لذا فان جماليـة اللون هي تلك القيمـة الحسية التي تمنحهـا ذاتية الفرد إلى معالم المنتج والأشيـاء، والتي بتعامل القدرات الحسية السيكولوجية معها تسر. وبهذا السرور والاستمتاع تكون قد منحت سيكولوجية الذات قيمة لوجودها.

إن الحاجـة إلى إدراك جمالية اللون في التصميم الإعلاني تمثل ركنا مهما في الدعم الحسي الموجه نحـو المتلقي، ولإدراك فكـرة التصميم وبلوغه التوافق بـين إستحضاراته السابقة بما تعكسـه هـذه المثـيرات المرئية من أشـكال ملونة على مدركاتـه الآنية في التلقـي وبما تفرضه التصاميـم مـن تميز بين هـذه المثيرات المرئيـة من جاذبيـات ملفتة للانتبـاه وتحقيق المتعة والمسرة البصرية.

المبحث الثاني

اللون والإدراك:

إن الإدراك يعتمد على الجانب الحسي الذي يتلخص بوجود عاملين مهمين:

١. الموضوع: ويكون منفصلا ومتنوعا وخاضعا لحالات الزمان والمكان.
٢. الـذات: ذات الكائن البشري الحساس الحي الذي تمثـل الحواس جانبا مهما من كيانه الجسمـي بحيث يمكن ان يوجهها إلى الركن الأول وهـو الموضوع فيستطيع رؤيته أو لمسه أو تذوقه أو شمه أو سمعه[٩].

وهذا يعني ان الإدراك الحسي هو انعكاس شيء ما ينشأ في الوعي نتيجة تأثير العالم الموضوعي في الحواس والإحساسات وما يهمنا في هذا الجانب تحديدا هو حاسة البصر وعلاقة مشكلة الإدراك الحسـي بهـذه الحاسـة وجدهـا، لان كل الإدراكات البصريـة تتشكل لـدى الإنسان مـن خـلال علاقته بالبيئة ومـا تحتويه من ألوان لا حصر لها، وأثر ذلـك في بناء تلك الصور البصرية من خلال ما يستلمه البصر من صور مرئية ذاوت ألوان مختلفة من البيئة المحيطة وعلاقتـه بتلـك الصور الذهنية التي يختزنها الفنان في ذاكرتـه ليعيد ترتيبها وتنظيمها وفق رؤاه الإبداعية وضروراتها الوظيفية.

---

٨ إياد حسين عبد الله، مصدر سابق، ص٢١٣.

9 Heim. A. intelligence and personality. London penguin book. 1971.p.37.

وعلى هذا الأساس فان الإدراك بوصفه عملية عقلية لدى المصمم هو الجسر الموصل إلى تحقيق وظيفة التصميم بصورة موضوعية وواقعية. وبسبب من مرتكزات التصميم على العملية التصميمية وما تفرضه شروطها من جدوى عملية واقتصادية ونفعية، تبرز أهمية الإدراك كعلاقة قائمة بين المصمم والمتلقي على أساس من مخاطبة كل الحوافز الظاهرة والباطنة في سلسلة من الحلقات التي تثيرها قوانين الإدراك لتحقيق الهدف النهائي في حث المتلقي على فعل معين بعد إقناعه بصورة شبه تامة[١٠].

أي ان النتيجة النهائية في العملية التصميمية للتصميم الإعلاني تحتم تطابق صورة الموضوع الخارجي وبناء الموضوع نفسه، ليس فقط ليتمكن المتلقي من تأويله بصورة صحيحة وإنما ليجعل من تحقيق هذا الموضوع ماديا حقيقة قائمة قابلة للتداول والنفع[١١].

الأبعاد الوظيفية والتعبيرية للتوظيف اللوني:

إن البعد الوظيفي للون في التصميم الإعلاني يمثل الركن الأساسي الذي يحدد هدف العمل وماهيته وعلاقته بالناس والحياة والبيئة، ولم تتحد تلك الوظيفة فقط بتلك المنفعة التداولية كالتصاميم المعمارية و الصناعية والطباعية، وإنما بتلك الوظيفة الجمالية التي تهدف إلى تربية الذوق والإدراك و الإحساس والسمو بالسلوك الإنساني، أما التعبيري فيعني قدرة المصمم على تحقيق الفكرة التصميمية وتحويلها إلى واقع عملي تطبيقي والتوصل إلى ما يعبر عن شكل التصميم جماليا ويحقق قيمته وظيفيا وأدائيا[١٢].

وبما ان الهدف هو الذي يحدد التنظيم البنائي للشكل الذي يخدم الأفكار الكافية فيه فهو يعد تجسيدا وتعبيرا وأداة اتصال موظفة توظيفا فنيا ناجحا[١٣].

إذ يهدف المصمم الطباعي إلى تحقيق حالة اتصالية مع المتلقي لغرض التعريف، بإحداث مثيرات مرئية تحمل دلالات تعبيرية ورمزية اتصالية، لتجسيد الفكرة التصميمية وتحقيق عملية الاتصال معه على نحو مباشر، أي ان يحدث التأثير في مدركات المتلقي وشد انتباهه نحو السلع، بما يجسده من قيم دلالية ذاوت أبعاد جمالية جاذبة مؤثرة في أحاسيسه بهدف الاقتناء[١٤].

ان الوعي بوظيفة الفكرة يعد جزءا من إدراكنا. فالقيمة الجمالية تزداد عندما يكون المظهر الكامل للشكل، لونه، قيمته، اتجاهه، سببا في منفعته[١٥].

١٠ إياد حسين عبد الله، مصدر سابق، ص١٠١.

11 Arnheim. R. Art and Visual perception. Psychology of the Creative Eye. Berkeley mniv. of California press. 1954. p. 1292.

١٢ إياد حسين عبدالله، فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق، ج٢، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٨، ص ١٠٩.

١٣ كمال عيد، جماليات الفنون – الموسوعة الصغيرة (٦٩)، منشورات دار الجاحظ، بغداد، العراق، ١٩٨٠، ص٤٧.

١٤ الجبوري، عبد الكريم راضي، العلاقات العامة فن وابداع، دار التيسير، دار البحار، بيروت، لبنان، ٢٠٠١، ص١١٥.

١٥ ستولنتيز، جيروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١، ص٦٠– ٦١ .

اللون والفضاء التصميمي:

يعـد الفضاء التصميمــي هو الوعاء الحاوي لجميــع العناصر التصميميــة ويوفر دعما ماديا للأشـكال المتراكبــة خلاله ومن دونها يصبــح فراغا لا قيمة له ويكون جـزءا متكاملا بتوافق أبعــاد مساحته وألوانــه وتركيباته المتعددة لإغنائه وتفعيله لتحقيــق أهداف التصميم[١٦] وان اللــون لا يــؤدي دلالة مــا، إلا من خلال علاقته ببقيــة العناصرٍ والأشكال التــي تنظم الفضاء التصميمــي، (فاللــون لا يعطي دلالة إلا عندمــا يصبح شكلاً، وهو ما يسعــى إليه المصممون المعاصــرون مــن خــلال تنظيم اللــون وصفاته لكي يرقــى بالشـكل إلى أعلى دلالــة له خلال الفضاء)[١٧].

المبحث الثالث

الجذب والاتصال البصري في اللون:

ان الجاذبيــة بالمعنــى العــام، هــي طاقــةً تعمــل علــى جــذب وسحــب الشــيء (الشخـص) المنجـذب إليها، وفاعليتهــا الاندماج معاً من خلال العملية التصميميــة لتتركب وتتألف معها لإنتــاج كل أكـبر وفقــا لعمليات التسلســل في استــلام الطاقــات أو القوة البصريــة الجاذبةِ Visual Forces of، التــي تكونهــا العناصر وصفاتها المظهرية، ويعد اللــون عنصرا أساسياً في الجــذب واستمالة العين لتحقيق الاتصال البصــري في تصاميم الإعلان التجاري. وتكون مناطــق الجذب في الأجــزاء بمثابة المفاتيح الرئيســة التي ينبغي ان يتحقــق لها ضبط متقن يسهم في استلام الكل بأسرع وابسط ما يمكن أو وفقا لرؤية المصمم ومبادئه التي يعمل لأجل تحقيقها.

ان الجذب البصري للون يكون حضوره إجباريا في كل تصميم، مهما كان نوع علاقاته البنائية، أو نظامــه، أو حتى ناتجة التصميمي[١٨]. لان اللون يستطيع ان يؤثر بدرجته وبضوئه وبتشبعه وبالحيــز الــذي يشغله وبتباينه مع الألوان الأخرى، والدليــل على ذلك هو ان حصيلة الإعلان الملــون في جــذب المتلقين أعلى دوما مــن حصيلة الإعلان الأبيض والأســود. وان تأثير الألوان لا يقتصــر علــى توضيح الرؤية وتشكيــل الإدراك فقط وإنما يتجاوز ذلــك ليمتد إلى النواحي النفسية الأخرى عند الإنسان كحالة المزاجية المتمثل بالفرح والسرور أو الكآبة والحزن[١٩].

ومــن ذلك يكون الجــذب الجمالي للون علاقــة ثنائية متبادلــة ومتكافئة طرفاهــا الجاذبية والتــذوق، فتكون الجاذبيــة حالة ميل تحدث لرائــي التصميم أو مستخدمــه وذلك بسبب ما يمتلكــه التصميم من خصائص جاذبة جمالية، تشبع شعور المنجذب بالحاجة إلى وجود مثل تلك الخصائص، ويحظى التصميم بذلك الاهتمام المطلوب الذي هو غايته.

---

16 Hollis. Richard. Graphic Design. Aconcise History. Thames& Hudson world of Art. Lodon- 2nd-ed. 2001. p. 9.

١٧ بل، كلايف، الفن — ت. د. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١، ص١٥٢.

١٨ ابو بكر، طارق مصطفى، العلاقات البنائية ودلالات الرموز في تصاميم العملات الورقية السودانية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢، ص٦٠.

١٩ محمد جودت ناصر، الدعاية والاعلان والعلاقات العامة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ١٩٩٨م، ص١٢٨– ١٢٩.

علاقة اللون بالمكونات التصميمية في الإعلان التجاري:

لأجل التعرف على المكونات التصميمية وعلاقتها باللون سيتعرض الباحث إلى أهمها في تصاميم الإعلان التجاري:

١ - القيمة الضوئية: Value

تعد القيمة الضوئية من أهم القوى الفاعلة ذات الجذب والتأثير العالي في تصاميم الإعلان التجاري، وذلك لتميزها ولتباين القوى والعمل على موازنة هذه القوى بطريقة معينة تحقق جمالية للعمل التصميمي، فالبناء الجيد للمناطق المضيئة والمعتمة وإيجاد مناطق تتدرج فيها القيم اللونية تعتبر من المهام التي تثير المتلقي وتجذب انتباهه، فالقيمة الضوئية خاصية لها صلة باللون، وهي كمية الضوء التي يمكن لأي سطح أن يعكسها وتنسب إلى درجات الفاتح والقاتم[٢٠].

إذ إن الضوء يؤثر تأثيراً بالغاً في مجمل العملية الحياتية والفسيولوجية والسيكولوجية لجميع المخلوقات، ويمثل اللون جزءاً من البيئة المحيطة التي يكتمل توازنها مع بقية عناصر تلك البيئة.

٢-الشكل (هيئة): Shape

يمثل الشكل الهيئة المدركة لتميز الوحدات خلال الفضاء التصميمي، وفسرّ على أنه منبه مرئي يمتلك ميزات وسمات تعبيرية قوية، تسهم في رفع الاستجابة الحسية لدى المتلقي وتستمر في تحقيق ذلك لتحولها إلى علامات دلالية مباشرة تؤدي وظائفها في تصاميم الإعلان التجاري[٢١].

وهنا يتضح دور المصمم في اختيار الأشكال وأبعادها المناسبة في العملية التصميمية على الأساس الجمالي والوظيفي، وبهذا يكون الشكل مركز إثارة مرئية ذات أبعاد ثنائية تحدد له صفاته الظاهرة وهيئاته المتنوعة لمستوى فاعليته وقوة أدائه التعبيرية لجذب الانتباه في مجمل تصاميم الإعلانات التجارية.

ويعتمد الشكل في تكوين هيكليته على اللون فلولا اللون لما نستطيع تحديد خصوصية الشكل ومعالمه، إذ يكونان معا ثنائية متحدة تدعم الواحدة منهما الأخرى وتتفاعل معها، وهذا ما يجعلنا نقول لا شكل من دون لون ولا لون من دون شكل وليس بمقدورنا إدراك الشكل إلا على صورة لون.

٣- الملمس المرئي: Visual Texture

يعد الملمس تلك الصبغة التي تمتاز بها سطوح الأجسام. وتبرز قيمته من خلال علاقته بالعناصر الأخرى التي تجتمع معه في التصميم (كالخط والاتجاه واللون والقيمة). وهو في الطبيعة ذو تنوع هائل وهذا التنوع أضفى على حياة الإنسان وبيئته المزيد من التشويق والمتعة ومنحها خصائص تكوينية وبصرية مختلفة وإدراك الخواص الفيزياوية للخطوط والمساحات

---

٢٠ الكبيسي، إبراهيم سبتي، الفكرة التصميمية للمنجز الطباعي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠١، ص ٩٣.

٢١ السعيدي، لمى أسعد، التنظيمات الشكلية في تصميم البطاقات الاعلانية لمنتجات وزارة الصناعة والمعادن وامكانية تطويرها، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،٢٠٠٣، ص٣٧.

للإيهــام بقربهــا أو بعدهــا بفعــل سقــوط الضوء عليهــا لتجســدٍ أو توهمٍ ببعد الكتــل وثقلها والإحساســ بواقعيتهــا[٢٢]. فهو يمثل مع القيمــة الضوئية عنصراً مهمــاً لإظهار الخصائص البنائيــة للشكل من إدراك (الخشونــة، النعومة، الليونة، الجفــاف، والرطوبة) ليعكس حالة تشبيهيــه للسلع وما تعكسه من تباين للقيمة الضوئية، لتحقيق الوضوح لإدراك هذه الخاصية في الناتج الشكلــي[٢٣] التي يسعى إليها المصمم لإضفاء الحيويــة والديناميكية والتنوع لإثراء تصميم الإعلان التجاري.

الفصل الثالث

١- منهج البحث:

اعتمــد الباحــث (المنهج الوصفــي) في تحليل العينات لأنــه انسب المناهــج البحثية وأكثرها ملاءمة ويتبع إمكانية أفضل في إجراءات التحليل لانجاز هذا البحث.

٢- مجتمع البحث:

بعــد الاطلاع على تصاميم الإعلان التجاري في محافظة نينوى / العراق، وجد الباحث عددا كثيرا منها في واجهة المحلات وسطوح العمارات والشوارع، فوقع الاختيار على عدد منها.

٣- عينة البحث:

اختــار الباحث ثلاثة تصاميم لإعلانات تجارية بطريقة قصدية، مختلفة الألوان والمضامين، وقد عرض الباحث العينات على عدد من الأساتذة ذوي الخبرة في مجال التصميم الطباعي للأخذ بآرائهم لتعزيز طبيعة العينات المختارة.

٤- أداة البحث:

لغرضــ تحقيق أهداف البحث، أفاد الباحث من الإطار النظــري لبناء استمارة التحليل التي تضمنت:

١. جمالية اللون في الفضاء التصميمي.
٢. الأبعاد الوظيفية والتعبيرية للون.
٣. علاقة اللون بالمكونات التصميمية.

٥- صدق الأداة:

قــام الباحــث بعرضــ استمــارة التحليل على مجموعــة من الخــبراء[٢٤]، والمختصــين، وأبدوا ملاحظاتهم عليها لتكون مهيأة لتحليل العينات.

---

٢٢ ستولنتيز، جيروم، مصدر سابق، ص٣٣٤.

٢٣ ابو هنطش، محمود، مبادئ التصميم، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط ٣، ٢٠٠٠، ص ٦٨.

٢٤ ١- أ.د. عبدالرضا بهيه، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
٢- أ.د. نصيف جاسم محمد، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
٣- م.د. أدوار عزيز الأشقر، اختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

التحليل

العينة الأولى:

العنوان: شركة الثقة الدولية لتجارة الأجهزة الكهربائية.

المقاس: ٤م × ١,٥ م

الموقع: سطح عمارة / حي الجزائر في محافظة نينوى / العراق

الوصف والتحليل

- جمالية اللون في الفضاء التصميمي:

أشغل المصمم التصميم الإعلاني بمواضيع متعددة مختلفة القيم اللونية والضوئية، فيما غلبت على مجمل الفضاء التصميمي قيمة لونية باللون البرتقالي المتدرج من الأعلى نحو الأسفل انتهاء باللون البنفسجي المكتمل القيمة وسط الإعلان، في حين عمد المصمم إلى إحداث شريط فضائي باللون الأحمر متساوٍ في بعده الأفقي من الأعلى والأسفل وينتهي بالمحيط الخارجي للتصميم أسفل الإعلان لإظهارٍ الوحدات الكتابية والصورة المتراكبة والمتباينة بقيمها وأبعادها خلاله لإدراك نوع من الإغلاق في ذهن المتلقي.

إلا ان المصمم أظهر نوعاً من الإرباك والتشويش البصري لتحقيق السيادة المرئية لإحدى وحداته سواء الكتابية أو الصورية الناتجة من اتخاذه تنظيماً بنائياً تجميعياً متعثراً في تحديد مواضع الوحدات بحسب أهميتها وفاعليتها بفعل التراكب الكلي والجزئي بعضها مع بعض فضلا عن أن التماس والتجاور والتراكب على ذات الفضاء التصميمي أظهر تراجعا في إدراك مضمون الرسالة الإعلانية.

- الأبعاد الوظيفية والتعبيرية للون:

عمد المصمم إلى توزيع ألوانه بطريقة تقليدية محاولة منه إحداث نوع من التباين للوحدات الكتابية المتنوعة والمختلفة الأبعاد والاتجاهات بين العربية والأجنبية.

نتج عن المسح الأولي للإعلان إدراك سيادة العنوان العربي باللون الأحمر الذي تموضع في أعلى يمين المركز البصري الذي أضفى نوعاً من الوضوح والتميز في التصميم الإعلاني والناتج عن تراكبه على الفضاء ذي اللون البرتقالي العالي وتحديده بالقيمة الضوئية الأبيض وفر لها دعما وتفسيرا للمعنى الدلالي الواضح للصور (الأجهزة الكهربائية). في حين ان مجمل التوظيف

اللوني اظهر نوعاً من التباين مع الفضاء التصميمي للتحفيز ولإظهار الإثارة المرئية نحوه، وان لم تحقق دلالة تعبيرية واضحة عن طبيعة السلعة على الرغم من استخدام الألوان الحارة والباردة والتباين بالقيمة اللونية والضوئية العالية للفضاء والوحدات التصميمية التي يمكن ان تؤدي إلى إبراز تلك السلع وتحقيق عامل الجذب فيها من خلال بناء الفكرة وطريقة انجازها في الإعلان التجاري لتحقيق الجانب الوظيفي فضلا عن الجذب الجمالي المتمثل في الإعلان من خلال التنوع الصوري المبني بأكثر من تقنية اظهارية وتوافق النظام اللوني والتقنيات الطباعية الدقيقة.

- علاقة اللون بالمكونات التصميمية:

مثل التصميم الإعلاني نمطا من التوازنات غير المتماثلة (الإيهامية) وهذا النوع تتحكم فيه العناصر البانية مثل العناوين والعلامات والمعالجات اللونية، إذ شغل التصميم بكثافة الأشكال وتعددها العشوائي التي امتازت بتنظيمها الأفقي، إذ لم يوفق المصمم في توزيع الوحدات الكتابية المتنوعة والكثيرة التي ظهرت غير متماسكة الأجزاء لعدم ترابطها المساحي التوزيعي والإتجاهي وكان يمكن اختزالها وإعادة تنظيم العبارات والصور بشكل عمودي أو أفقي وفتح الفضاء إلى أفضل صورة.

ونتج عن ضعف الموازنة في التصميم الذي أظهر ثقلا على الجانب الأيسر، وان توظيف قيمة اللون البنفسجي وتدرجاته النسبية غير المتقنة لم تحقق علاقة ربط الوحدات مع بعضها على الرغم من حالة التناظر بين التكوينات الكتابية ذاوت التنظيمات الخطية الأفقية العربية من اليمين والأجنبية من اليسار، فإن المصمم اظهر ضعفا في تحقيق نوع من الإيقاع في الوحدات التصميمية الأمر الذي أدى إلى تراجع وضوحها وقراءتها بسهولة، وضعف في فاعليتها لإدراك وحدتها الموضوعية الناتجة عن تراجع تناسب وحداتها البانية والمبالغة في أبعادها وكثرتها أدى إلى تبديد قدر واسع من الفضاء، فضلا عن تجزئة الفضاء إلى احياز فضائية صغيرة مختلفة الأبعاد والاتجاهات تراجعت علاقة ربطها ببعض.

العينة الثانية:

العنوان: شركة المجس لتجارة التقنيات الالكترونية المحدودة.

المقاس: ٣,٥ م × ٤م.

الموقع: واجهة محلات تجارية الدركزلية في محافظة نينوى / العراق

الوصف والتحليل

- جمالية اللون في الفضاء التصميمي:

احتوى الفضاء على ثلاث أقيام لونية متباينة القيمة الضوئية الأسود الذي شغل المساحة

الأكبر والقيمة الأحمر والقيمة الضوئية الأبيض. فقد أدى التدرج السريع للقيمة الضوئية الأسود إلى إظهار حالة تباين عالية في الحدود المتاخمة للإعلان نحو الافتح في المركز البصري لإحداث بؤرة ضوئية عالية الشد للإثارة المرئية أضفت نوعاً من الجاذبية المرئية في المركز المتمثل بشكل امرأة لإظهار عامل التشويق والجذب الجمالي على صورة تمتلك مقومات جمالية مؤثرة لها القدرة على تحريك أحاسيس المتلقي واستمالتها للإعلان. في حين اتخذ الشعار الكتابي باللغة الأجنبية باللون الأحمر موضع أعلى يسار الفضاء بمحاذاة الحدود النهائية للإعلان ليتخذ تنظيماً خطياً شغل امتداداً عكسياً للخط الأفقي باللغة العربية بالقيمة الضوئية الأبيض محاولة من المصمم لإحداث شد بصري إلا انها بدت ضعيفة وقليلة الفاعلية، بالرغم مما تؤديه حالة التباين بالقيمة في هذه الوحدات الكتابية لإضفاء الوضوح وسهولة القراءة وحالة التوازن على طرفي الإعلان.

- الأبعاد الوظيفية والتعبيرية للون:

من خلال المسح البصري لمجمل التصميم الإعلاني اظهر المصمم بؤرة ضوئية في المركز البصري متمثلة بصورة إمراة وسيلة لجذب الانتباه ،أحدثت نقطة شد عالية ناتجة عن قوة التباينات ومعالجتها بالقيمة الضوئية الأبيض المتراكبة على الفضاء لإضفاء نوع من الشفافية والواقعية التجسيدية بفعل تقنيات الحاسوب لإظهار فاعلية التنظيم البنائي للوحدات التعريفية المكملة من خلال التجاور والتراكب وإيجاد الوحدة الموضوعية للتعبير الدلالي وتحقيق علاقة ربط مع السلعة، في حين أدى توظيف صورة المرأة لتحقيق إثارة مرئية، فقد لجأ المصمم إلى تنعيم الحواف تقنيا فتداخلت الصورة مع الفضاء العام لإضفاء نوع من العمق الفضائي عليها وتحقيق نوع من السيادة البصرية لتقوية الوحدة التصميمية ومنع تشتت النظر.وأدراك المتلقي بتحقيق فاعلية تشبيهية واقعية عن طبيعة السلعة فضلا عن وجود العلامة الدلالية المرتبطة بواقع السلعة التابعة للشركة المنتجة، كما أضفت الألوان توافق البناء الدلالي لكل من العنوان والعلامة والصورة السائدة، وتماسك العلاقات اللونية والضوئية بين الوحدات الإعلانية.

- علاقة اللون بالمكونات التصميمية:

مثل التصميم نمطا من التنظيمات المركزية باتخاذ المصمم مركزاً بؤرياً منتخباً ليشكل وسيلة ستراتيجية في لفت أنظار المتلقي نحو التصميم من خلال إحداث بؤرة ضوئية للتدرج اللوني بالقيمة الضوئية الأسود في المركز البصري ليشكل بذلك مركزاً سيادياً تدور حوله الأشكال لإضفاء نوع من الحركة الدائرية لتحقيق الفاعلية في التصميم هدف الإعلان التجاري، فضلا عن الإثارات المرئية المتنوعة بفعل تعدد وتنوع الخصائص البانية للوحدات، وتنوع العلاقات الشكلية واللونية وتدرجها وتباين مواضعها، احدث حالة من التتابع والتسلسل في قراءة الرسالة البصرية. كما ان الاتجاه المتعاكس بين الوحدات الكتابية الأجنبية والعربية والتباين اللوني بينهما زاد في تحقيق إثارتها المرئية المتنافسة مع الوحدة الصورية (الشكل السائد) إلا ان تعدد الأشكال الصورية زاد من حدة الارتدادات البصرية في توجيه أنظار المتلقي في إدراك الوحدة الموضوعية.

العينة الثالثة:

العنوان: شاي الوزة.

المقاس: ٢م × ١م.

الموقع: شوارع محافظة نينوى / العراق.

الوصف والتحليل

- جمالية اللون في الفضاء التصميمي:

احتوى الفضاء التصميمي للإعلان التجاري على قيمتين لونيــة، القيمة الضوئية الأبيض الــذي شغل المساحة الأكبر للإعلان والقيمة الأحمر للنص الدعائي الإعلاني الذي شغل أعلـى المركـز البصـري للوضـوح وسهولـة القـراءة ثـم العلامـة التجاريـة الخاصـة بالشركـة بالصفة اللونيـة الأحمر تموقعت أعلى يسار المركـز البصري في اتجاه محاذ للمحيـط الخارجـي للتصميـم ثـم شريطاً أسفل الإعلان اتخذ الصفة اللونية الأحمر تراكبت عليه الوحدة الكتابية التي اتخذت التنظيم الخطي بالاتجاه الأفقي المحاذي لأسفل المحيط الخارجي للإعلان بأحداث تباين بقيمة اللون مـع المساحـة. في حين نجـد ان مضمون الشعار (العلامـة) أكد تفسير معنـى الإعلان وعزز علاقة الربط مع الصورة الشاغل الأساسي للفضاء الإعلاني وأضفت علاقة الربط والتفسير لدعم مضمون الرسالة الإعلانية.

- الأبعاد الوظيفية والتعبيرية للون:

عند المسح البصري لمجمل الفضاء التصميمي، اظهر تحديد مواقع الوحدات المتباينة بأبعادها وقيمها اللونية الحادة ضعفا في تفعيل الفضاء وحركته على الرغم من فعل التباين اللوني، في حين أظهرت الصورة السائدة تطابقا لتحقيق دلالة تعبيرية أو رمزية مع العلامة لإظهار علاقة ربط مع طبيعة السلعة على الرغم من حالة البتر للصورة الشاغل الأساسي للفضاء الإعلاني التـي تراجعت فاعليتهـا في تحقيق الجذب الجمالي المرجو من تصاميم الإعلان التجاري، إذ أدت المبالغـة بأبعادهـا إلى تبديد مساحة واسعـة من الفضاء المخصص للتشكيلة الإيقونية بالاتجاه العمودي على الرغم من وضوح ورسوخ دلالتها الإيقونية في ذاكرة ألمتلقي بما يؤثر في مدركاته الذهنية لتحقيق علاقة ربط مع العنوان والشعار في تفسير الرسالة الإعلانية، ثم ان المصمم عمد إلى تكبير قياس الحرف واتخاذه نمط خط يدوي وتحديده أضفى عليه نوعاً من التميـز عن بقية التكوينات الكتابية فضلا عن تحقيـق نوع من الشد البصري، إلا ان المصمم قد اعتمد على تقليد الإعلانات الأجنبية الأمر الذي أدى إلى إخفاقه في إحداث التناسبات في قياس الحروف للتكوينات الكتابية ما بين العربية والأجنبية وتعارض اتجاهية كل منهما الذي

لم يؤدي تناغما في تنظيم حدود أبعادها الأفقية وأضعفت فاعلية مستوى أدائها الوظيفي.
- علاقة اللون بالمكونات التصميمية:

مثل التصميم نمطا من التوازنات المتماثلة التي تعتمد على نقطة ثقل في مركز الفضاء الإعلاني، فالأساس للصورة أما بقية العناصر الأخرى فتعتبر مجرد توزيعات مكانية وتعزيزيه لتوضيح مضمون الرسالة الإعلانية. وقد حققت الصورة نوعا من السيادة والإثارة المرئية لتموضعها في مركز البؤرة المركزية للفضاء العالي القيمة في حين نتج عن المبالغة بأبعادها إلى إضفاء الوضوح على تفاصيلها الدقيقة، ومحاولة المصمم تجسيدها مع ما علق بذاكرة المتلقي. لتحقيق الجاذبية المرئية لتحفيز مدركاته الحسية ،ثم ان العنوان الرئيسي للإعلان أتخذ الصفة اللونية الأحمر العالي القيمة لغرض لفت انتباه المتلقي إلا ان مجمل التوظيف اللوني لم يضف الأبعاد الجمالية الجاذبة المرجوة من تصاميم الإعلان التجاري، على الرغم من تباين قيمة اللون لكل من العنوان الرئيس بالا حمر مع الوحدات الكتابية التعريفية بالقيمة الضوئية الأبيض العالي القيمة، وضعفت في إحداث التناسبات في أبعادها ونهايتها الامتدادية لإظهار الموازنة المرئية لمجمل الفضاء، إذ كان من المفترض انٍ تؤدي حالة التنوع للوحدات الخطية من نمط الحروف وقياسها وقيمها اللونية بما يضفي نوعاً من الإثراء والإغناء للناتج التصميمي في تصاميم الإعلان التجاري.

الفصل الرابع : النتائج

من خلال تحليل إعلانات عينات البحث خرج الباحث بجملة من النتائج وهي كما يأتي:

١. ان إدراك اللون يشكل جانبا من سلوك الإنسان، والسلوك يتحدد بثلاثة أبعاد هي، البيئة والعالم الفسيولوجي والعالم السيكولوجي.
٢. ان اللون يمثل رمزا أو استجابات أو ردود فعل مختلفة أو متباينة أو مجالات من الصراع النفسي.
٣. نتج عن فاعلية التدرج اللوني لإظهار شد بصري وبؤرة ضوئية في مركز الجذب البصري لاستمالة نظر المتلقي في تصاميم الإعلان التجاري.
٤. نتج عن اعتماد نظم التباين اللوني والقيمة الضوئية وضوح الوحدات وتميزها وسهولة استلام الرسالة الإعلانية.
٥. نتج عن التوظيف اللوني في تصاميم الإعلان التجاري تحقيق الدلالة التعبيرية وإحداث الجذب الجمالي للناتج التصميمي.
٦. أضفت حالة التدرج المتلاشي بالقيمة الضوئية للون في الفضاء التصميمي أدراك الإيهام بالعمق الفضائي للجذب الجمالي وتحقيق هدف الإعلان.
٧. تحقق الجذب البصري من خلال التنوعات اللونية والضوئية في تصاميم الإعلان التجاري.
٨. أدت حالة البتر لأجزاء من الصورة الرئيسة إلى ضعف فاعلية جاذبيتها الجمالية.
٩. ان اعتماد نظم التباين اللوني والقيمة لكل من العنوان والفضاء يحقق علاقة ربط

الوحدات مع بعضها وسهولة قراءة الرسالة الإعلانية.

١٠. أدت المعالجات الاظهارية في تكبير الصورة الرئيسة إلى تحقيق السيادة المرئية وظهور تفاصيل الأجزاء مما يؤدي إلى التركيز والتأكيد لإبراز دلالتها التعبيرية.

١١. نتج عن الإخلال في تناسب الوحدات تبديد قدر واسع من الفضاء وضعف علاقة ربط الوحدات مع بعضها.

١٢. ان اعتماد الملامس المرئية في تصاميم الإعلان التجاري يضفي نوعاً من الحيوية والديناميكية وبعث الواقعية المجسدة للتوضيح والتميز لأهم الوحدات الفاعلة للتعبير عن طبيعة السلعة المروج لها.

الاستنتاجات:

بما تمخض عنه الإطار النظري وفي ضوء النتائج المستخلصة يقدم الباحث الاستنتاجات الاتية:

١. يتيح نظم التباين اللوني والقيمة والفضاء الحاوي لها سواء المتدرج أو العالي القيمة إظهار الجاذبية الجمالية واستمالة نظر المتلقي نحو المركز البصري وسهولة قراءة الرسالة الإعلانية.

٢. يؤدي توظيف اللون وقيمته الضوئية في تصاميم الإعلان التجاري إلى إحداث طاقة ديناميكية فاعلة للتعبير عن طبيعة السلع بدلالات تعبيرية مؤثرة في مدركات المتلقي البصرية وتحفيزها لقراءة الرسالة الإعلانية وتوصيلها.

٣. يتيح التنوع في توظيف القيم اللونية والضوئية في تصاميم الإعلان التجاري الجذب البصري وتحقيق الجانب الوظيفي والجمالي هدف الإعلان.

٤. تؤدي الملامس المرئية إلى إضفاء الحيوية والديناميكية والتنوع لإثراء تصاميم الإعلان التجاري وبعث الواقعية المجسدة لأهم الوحدات الفاعلة فيه.

توصيات البحث:

يوصي الباحث بما يأتي:

١. الاهتمام بتوظيف التقنيات والبرامجيات التي يتيحها الحاسوب في معالجة الألوان المستخدمة في تصاميم الإعلان التجاري.

٢. يستوجب انتقاء الألوان ودلالاتها الرمزية عند توظيفها في تصاميم الإعلان التجاري بما يحقق الرسوخ لها في ذاكرة المتلقي.

٣. عند توظيف الألوان في تصاميم الإعلان التجاري يستوجب ان تحقق البساطة في تفسيرها والوضوح لإمكانية تميزها، ولا بد من إمكانية التأكيد على بناء خصائصها المظهرية واغنائها بوضوح تفاصيلها الواقعية المحققة للجذب الجمالي المرجو منها.

مقترحات البحث:

القيــام بدراسة الجوانــب الإدراكية والنفسية للألوان المحفــزة في تصاميم الإعلان التجاري لتحقيق الاتصال المباشر للترويج السلعي.

القيــام بدراســة فاعلية توظيــف الألــوان ودلالاتها التعبيريــة في تصاميم الإعــلان التجاري ومستوى فاعليتها الأدائية للتأثير المباشر بالمتلقي.

المصادر

المصادر العربية:

١. أبــو بكر، طارق مصطفى، العلاقات البنائية ودلالات الرمــوز في تصاميم العملات الورقية السودانية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.
٢. أبو هنطش، محمود، مبادئ التصميم، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط٣، ٢٠٠٠.
٣. الاعســم، عاصم عبد الأمير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديــث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.
٤. إيــاد حســين عبد الله، فن التصميــم، الفلسفة، النظريــة، التطبيق، ج٢، دائــرة الثقافة والإعــلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٨.
٥. إيــاد حســين عبد الله، فن التصميــم، الفلسفة، النظريــة، التطبيق، ج٣، دائــرة الثقافة والإعــلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٨.
٦. بل، كلايف، الفن – ت. د. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١.
٧. الجبــوري، ستــار حمادي، العلاقــات اللونية وتأثيرها علــى حركة السطوح المطبوعــة في الفضــاء التصميمي للمطبوع العراقي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.
٨. الجبوري، عبد الكريم راضي، العلاقات العامة فن وابداع، دار التيسير، دار البحار، بيروت، لبنان، ٢٠٠١.
٩. ستولنتيــز، جيروم، النقد الفني، دراســة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١.
١٠. السعيــدي، لمى أسعد، التنظيمات الشكليــة في تصاميم البطاقات الاعلانية لمنتجــات وزارة الصنــاعة والمعادن وامكانية تطويرها، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٣.
١١. الكبيســي، ابراهيم سبتي، الفكــرة التصميمية للمنجز الطباعي، أطروحة دكتوراه غــير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠١.
١٢. كمال عيد، جماليات الفنون – الموسوعة الصغيرة (٦٩)، منشورات دار الجاحظ، بغداد، العراق، ١٩٨٠.
١٣. محمد جودت ناصر، الدعاية والإعلان والعلاقات العامة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٨م.

المصادر الأجنبية

15 - Arnheim، R. Art and Visual perception، Psychology of the Creative Eye، Berk - ley، Univ. of California press، 1954.

16 - Heim، A. intelligence and personality، London penguin book ، 1971.

17- Hollis، Richard، Graphic Design، Aconcise History، Thames & Hudson world of Art، Lodon- 2nd-ed، 2001.

18 - Schrubbe، Emily، Designing Brands، Pock Part publishers، Inc- Is teed USA، 2000.

19 - Schwarz، H. Colour for the Artist، London، Hudson & Methuen، 1980.

تقويم اداء طلبة قسم التربية الفنية في مهارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط

محمد عبدالله غيدان

ملخص البحث

هـدف البحث هـو : تقويم اداء طلبـة قسم التربية الفنيـة لمهارة رسم الخـط العربي الكوفي البسيط. وهذا يتم عبر:١- تقويم مفردات المادة في ضوء اهدافها.

٢- تعليم الطلبة مهارة رسم الحرف الكوفي البسيط من الوحدة التعليمية.

ولتحقيـق اهداف البحث وضـع الباحث الفرضيـة الصفرية الآتية:لاتوجد فـروق ذات دلالة احصائية عند مستوى درجات المجموعة التجريبية حول ادائهم على مكونات الاختبار المهاري قبلياً- بعدياً ويقاس من استمارة تقويم الاداء.

تمثلت عينة البحث من طلبة الصف الرابع في قسم التربية الفنية/كلية الفنون الجميلة للعام الدراسي ٢٠١٠-٢٠١١، إذ تألفت من (٣٠) طالباً وطالبة تم اختيارهم بطريقة عشوائية من اصل العدد الكلي لمجتمع البحث والبالغ (٦٥) طالب وطالبة.

تم استعمـال المنهج الوصفـي وكذلك المنهج التجريبي في تصميم اجراءات بحثه ذو المجموعة التجريبية الواحدة بالاختبارين القبلي والبعدي.

ولإظهارنتائـج البحث التي توصل اليها الباحث استخـدم الوسائل الاحصائية الآتية (معادلة بيرسـون) لإيجاد ثبات الأداة،الاختبـار التائي(T-test) لمعرفة الفرق بـين الاختبار القبلي ةالاختبار البعدي ، ومعادلة (هولستي) للتحقق من ثبات استمارة تقويم الاداء المهاري.وقانون لمعرفة صدق الاداة معادلة كوبر (Coper).

اما اهم النتائج التي توصل اليها الباحث:

١. ان الوحـدة التعليميـة اعطت قدرة علـى اكتساب طلبة قسم التربيـة الفنية مهارة رسم الحروف الكوفية وهذا ماأظهرته نتائج الاختبار القبلي والبعدي.
٢. تعلـم الطلبـة بالتدريج مـن السهـل الى الصعب وهذا مـا يؤكده(كانييـه وبرجز) من الانتقال في التعلم على شكل خطوات متسلسلة ومنظمة من الوحدة التعليمية.

وقد اوصى الباحث بمجموعة من التوصيات اهمها:

١. اعتماد الوحدة التعليمية في تعلم الطالب لمهارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط.
٢. تدريس(الخط الكوفي البسيط) في الفصل الاول وتدريس خط الرقعة في الفصل الثاني.

الفصل الاول

مشكلة البحث:

اولت التربية الحديثة اهتماماً كبيراً بالمتعلم الذي يعد محوراً للعملية التعليمية إذ بدأت المؤسسات وعلى مستوياتها كافة تنهج الى استخدام احدث الاساليب والتقنيات والبرامج لمواكبة متطلبات العصر، وتطوراته المتسارعة؛ لإجل تنمية القدرات العقلية والوجدانية والمهارية للمتعلمين من الانشطة التعليمية التي يقومون بها في الميادين والتخصصات التعليمية المتعددة.[١]

إن هذه النظرة الواسعة الى عملية التعليم،ابرزت الحاجة الى التفكير في اساليب وطرائق تعليمية ، ويمكن بها تصميم التعليم تصميما نظامياً يؤدي الى تكييف العملية التعليمية-التعلمية لتتناسب واحتياجات المتعلمين وقدراتهم وميولهم.[٢]

يعد التقويم ركنا اساسيا في العملية التعليمية بوجه عام لأهميته في تحديد ما تحقق من الاهداف التربوية، في المنهج والأداء والنتاج ، من اجل دراسة الاثر التي احدثتها عملية التعلم والكشف عن تغير السلوك المكتسب من ادوات القياس والتقويم المعدة عملياً وفق المنهج العلمي لتصميم الاداة التي تساعد في الكشف عن السلوك الظاهر المكتسب المراد قياسه لمعرفة مدى فاعلية البرامج التعليمية، لإن تقويم الاداء امر لابد منه لإنه محور عناصر العملية التعيلمية والتأكد من قدرات الطالب المهارية بما يضمن نمو شخصيته كونه قادراً على إظهار ماأكتسبه من تلك المعارف والعلوم خلال دراسته.[٣]

تسعى التربية الفنية الى تنمية الطالب وتربيته عن طريق الفن وذلك بإنتاج اعمال فنية ليست هدفا بحد ذاتها ولكنها وسيلة للوصول بالفرد الى مستوى التكامل في شخصيته ويساعد التقويم على تشخيص جوانب القوة والضعف في اعمال الطلبة الفنية بهدف تحسينها.[٤]

ويعد قسم التربية الفنية احد المؤسسات العلمية والتربوية الذي يعنى باعداد ملاكات مؤهلة علمياً وتربوياً وفنياً لتتمكن من اداء مهمتها التربوية لتدريس التربية الفنية في المدارس الثانوية ، وبما ان المهارات الفنية التي يجب إكسابها للمتعلمين تعني القدرة على اداء عمل معين وبكفاءة عالية وتتوقف هذه القدرة على اعتماد اساليب التدريس التي يجب ان تعتمد على اسس ومبادئ علمية واضحة وبخطوات متسلسلة ومنظمة يمكن قياسها وملاحظتها في سلوك المتعلم، ومن المهارات التي اكدت عليها قسم التربية الفنية هي مهارات فنون الخط

١ خلف، ١٩٨٥،ص٤١
٢ الزند٢٠٠٤ص٢٨٤
٣ حسين٢٠١١ ص٢٢٥
٤ الحيلة ٩٨ ص١٧٠

العربـي والاهتمام بهـا لإكسابها للطلبة علـى نحو يعكس جمالية واتقـان الخط العربي وهذا مايخص البحث الحالي(الخط الكوفي البسيط) لطلبة الصف الرابع.

اهمية البحث: ومن المسوغات التي دعت الباحث الى اجراء هذا البحث هي:
١- ظهورالنظريات والاساليب والاتجاهات الحديثة التي اخذت حيزاً كبيراً في تطوير العملية التعليميـة منها(الحقائـب التعليمية،والبرامج،والانظمة،والنمـاذج التعليمية،والمنظمـات المتقدمة،والتعليـم المبرمـج) تصب جميعها لإكساب المتعلم خـبرات تعليمية محددة واحداث تغيرات في سلوكه وادائه من اجل تحقيق الاهداف التعليمية المقصودة من عملية التعلم.
٢-من الدراسة الاستطلاعية التي اجراها الباحث وجد ان هناك ضعفاً في مادة الخط العربي (الخط الكوفي البسيط) عند الطلبة.
٣- يُمكن الطلبة من تحسين مستوى ادائهم لمهارة الخط الكوفي البسيط.
٤-قـد تفيد النتائج التـي يتوصل اليها البحث الحالي معاهد الفنـون الجميلة ومعاهد اعداد المعلمين وكليات الفنون الجميلة وكلية المعلمين.

هـدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:-(تقويم اداء طلبة قسم التربية الفنية في مهارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط).

حدودالبحـث: يقتصرالبحـث الحالي على:-طلبـة الصف الرابع في قسـم التربية الفنية الذين يدرسون مادة الخط العربي بكلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد للعام الدراسي٢٠١٠-٢٠١١.

فرضيـات البحث : لأجل التحقق من اثرالوحدة التعليمية صاغ الباحث الفرضية الصفرية الآتية:-"لاتوجـد فروق ذات دلالة احصائية عند مستـوى دلالة(٠،٠٥) بين متوسط درجات المجموعـة التجريبيـة حول ادائهـم على مكونـات الاختبار المهـاري قبلياً-بعديـاً ويقاس من استمارة تقويم الاداء المهاري.

تحديد المصطلحات

التقـويم: عرفـه (عطيـوي ،٢٠٠١) بانـه» التعرف علـى نقاط الضعـف القـوة للتاكيد عليها والكشـف عن النواحي الخاصـة التي تحتاج الى تعديل او تحصـين او تغيير وذلك باستخدام مختلف وسائل التقويم وادواته من اختبارات ومقارنات واستبيانات وتجارب.[٥]
عرفها(الحيلة)٢٠٠٣بأن»التقـويم هو القدرة على اعطاء حكم على قيمة المادة المتعلمة وذلك بموجـب معايير محددة واضحة وتعد النتاجات التعليميـة في مستوى التقويم اعلى مستوى في المجال العرفي(العقلي) وذلك لإحتوائها على عناصر جميع المستويات الاخرى.[٦]
يتبنى الباحث تعريف (عطيوي) ٢٠٠١ لملائمته متطلبات البحث الحالي.

٥ عطيوي، ص١٧٨
٦ الحيلة٢٠٠٣) ص١٣١

الأداء :يعرفه سلامة(٢٠٠١) بأنه السلوك الذي يتوقع من المتعلم ان يقوم به بعد عملية التعلم[٧]
تعرفها(الفتلاوي)٢٠٠٣بأنها(مجموعة الاستجابات التي يقوم بها الفرد في موقف معين وهذا الاداء هو ما تلاحظه ملاحظة مباشرة.[٨]
(يعرف الباحث اجرائياً الاداء بأنه قدرة الطالب على اداء الخط العربي الكوفي البسيط وفق ميزان ومعايير الخط العربي).
المهارة: يعرفها(عبد الموجود) فقد عرفها عام ١٩٨١ بانها:»القدرة على اداء عمل معين باتقان مع الاقتصاد بالجهد والوقت وتحقيق الإمان» .[٩]
وتعرفه (الفتلاوي) ٢٠٠٣ «بأن»المهارة تعني ضرباً من الاداء تعلم الفرد ان يقوم به بسهولة وكفاءة ودقة مع اقتصاد في الوقت والجهد سواء كان هذا الاداء عقليا او اجتماعيا او حركيا. [١٠]
(يعرف الباحث المهارة بأنها القدرة على اداء رسم الحرف الكوفي البسيط بأتقان).

الفصل الثاني: الاطار النظري

يعد التقويم ركناً اساسياً في العملية التعليمية بوجه عام لأهميته في تحديد ما تحقق من الاهداف التربوية، في المنهج والأداء والنتاج ، من اجل دراسة الثر التي احدثتها عملية التعلم والكشف عن تغير السلوك المكتسب من خلال ادوات القياس والتقويم المعدة عملياً وفق المنهج العلمي لتصميم الاداة التي تساعد في الكشف عن على السلوك الظاهر المكتسب المراد قياسه لمعرفة مدى فاعلية البرامج التعليمية، لإن تقويم الاداء امر لابد منه لإنه محور
عناصر العملية التعيلمية والتأكد من قدرات الطالب المهارية كافة بما يضمن نمو شخصية، كونه قدراً على إظهارماأكتسبه من تلك المعارف والعلوم من خلال دراسته.[١١]
وبذلك، يهدف التقويم الى تحقيق اغراض مرغوبة فيها ،ومتعددة من بينها مايأتي: ١-تحديد مقدار ماتحقق من الاهداف التعليمية والتربوية المنشود.٢- التقويم عملية تشخيصية، وقائية، علاجية، تعطي المعلم تغذية راجعة عن ادائه التعليمي التعلمي وفاعلية تدريسه،وبهذا يتم تعزيز عناصر القوة في العملية التدريسية وإقرارها ومكافأتها.٣- التقويم مؤشر جيد لقياس اداء المعلم وفاعلية تدريسه والحكم عليها لأغراض وقرارت إدارية تربوية تتعلق بالنقل،والترفيع، والترقية.٤- يقدم التقويم مخرجات مهمة لأغراض البحث والتقصي في تعليم المواد الدراسية ومناهجها بحثا وتخطيطا ،وتعديلا ،وتطويراً سواء بسواء.٥- التقويم اشمل من التقييم، فالتقييم هو تلك النشاطات التي تصمم لقياس تعلم الطلبة،والذي يأتي كنتيجة للموقف التعليمي التعلمي،اما التقويم فهو مجموعة النشاطات التي تصمم لقياس فاعلية النظام التعليمي التعلمي ككل.[١٢]

٧ سلامة ٢٠٠١ص١٤
٨ الفتلاوي، ص٢٤, ٢٠٠٣
٩ عبد الموجود، ١٩٨١، ص٣٨٠
١٠ الفتلاوي ،٢٠٠٣، ص٢٥
١١ حسين ص٢٢٥
١٢ الحيلة ٢٠٠٣،ص٣٨٠

انـواع التقـويم: يهتم المختصـون بالقياس والتقـويم في التربية بثلاث انـواع رئيسة من حيث اهدافه وأغراضه وهي:

التقـويم القبلي(التمهيدي) :وهـو التقويم الذي يتم في بداية البرنامـج التعليمي للتعرف على حالـة الطلبة وما يمتلكونه من المعلومات ومهارات وقدرات قبل بدء البرنامج ويفيد هذا النوع للتعرف على مدى التقدم الذي يحصل عند الطلبة من مقارنة نتائجه مع النتائج التي نحصل عليها اثناء البرنامج او في النهاية.[١٣]

التقـويم التكويني: ويقوم على مبدأ تقويم العملية التعليمية التعلمية عبر مسارها يهدف بوجه عام الى تحديد مدى تقدم الطلبة نحو الاهداف التعليمية المنشودة او مدى استيعابهم وفهمهم لموضـوع تعليمـي تعلمـي محدد(حصة دراسيـة،او وحدة دراسيـة) بغرض تصحيـح العملية التدريسية وتحسين مسارها ومن ادوات التقويم التكويني الاسئلة المختلفة التي يطرحها المعلم في اثناء الدرس والامتحانات القصيرة والتمارين الصفية والبيتية.

التقـويم الختامي: ويقوم على مبدأ تقويم العملية التعليمية التعلمية بعد انتهائها وعليه يهدف الى معرفـة مقـدار ما تم تحقيقه مـن الاهداف التعليميـة والتربوية المنشـودة، كما في تقويم مستـوى اداء(تحصيل) الطلبة للمعرفـة العلمية بأشكالها المختلفة بعـد الانتهاء من تدريس موضـوع عملـي معين او وحـدة دراسية ،ويقوم التقـويم الختامي على نتائـج الاختبارات التي يعطيها المعلم في نهاية وحدة تعليمية تعلمية معينة.[١٤]

أهـم المعايـير الواجب توافرها في مجـال التقويم :-١ يتسـم بالموضوعية والشمـول والتوازن والاستمراريـة. ٢-يتضمـن تقـويم كل عناصـر المنهج.٣-يساعـد على تعزيـز جوانب القوة ومعالجة جوانب الضعف في المناهج. ٤- يراعي الاقتصاد في الوقت والجهد والكلفة.[١٥]

تقويم الأداء:هوتحليل وتقويم اداء الطلبة تعلمهم ومسلكهم وقياس مدى صلاحيتهم وكفايتهم وجوانب الضعف والقوة في ادائهم وعملهم المدرسي واكتشاف المواهب والكفاءات العالية.

اهـداف تقـويم الاداء:١-لمعرفـة جوانب القـوة والضعـف في الاداء.٢- تحسـين اداء الطلبة وتطويره. اتخـاذ القرارات المناسبة بشأن الطلبة وتحديد الاحتياجات ٣.اعطاء تغذية راجعة عـن مستوى اداء الطلبة انفسهم.٤-اعطاء المدرسـين والادارة تغذية راجعة عن مستوى اداء طلابهم.

الخط الكوفي

يعد الخط الكوفي من اوائل الخطوط العربية التي عرفها العرب،إذ ان له مواصفات تميل الى جماليـة الشـكل وبذلك برز جميع الخطوط السالفة وذهب مـع الفاتحين في شتى البلدان وما اسلـف ذكـره في تاريخ الخط العربي، اصله ونشأته هو بالضبـط اصل الخط الكوفي المعروف اليـوم بأنواعه واشكاله وما الفه العرب الاوائل من تسمية الخطوط التي انتهت اليهم بأسماء المدن التي وردت منها إذ عرف الخط عند عرب الحجاز قبل عصر الكوفي بالنبطي والحيري والانباري لإنه انحدر من النبط والحيرة، والانبار ثم عرف ايضاً بالمكي والمدني نسبة الى مكة

١٣ حسين ٢٠١١ص٢٤٠

١٤ الحيلة،٢٠٠٣،ص٣٧٩

١٥ الحميداوي ص٣١

والمدينـة المنـورة واخيراً عرف الخط البصـري والكوفي نسبة الى البصـرة والكوفة في ارض العراق.[١٦]

انواع الكتابات الكوفية

الكـوفي البسيـط: وهو النوع الذي يحسـن استعماله في كل مادة تحريرية وقـد شاع في العالم الاسلامي شرقه وغربه، في القرون الهجرية الاولى، وهو خالي من:-

التزويـق، وتتمثل فيه البساطة، وبقـي الاسلوب المفضل في غرب العالم الاسلامي، ومن امثلته مانجده في قبة الصخرة في القدس، والجامع الطولوني في مصر.

الكـوفي المورق: وهو النـوع الذي تلحقه زخارف تشبـه اوراق الاشجار، واشتهـر هذا النوع في مصـر في القرن الثاني الى منتصف القرن الثالث الهجري وبلغ اوج عظمته وجماله على ايام الفاطميـين وسمي(التوريق الفاطمي) لاعتماده على التزيـين التوريقي، كما عرف في العراق وسوريا وايران حيث لعب دوراً هاماً في زخرفة الكتابة.

الكـوفي المزهـر: وهو النوع الـذي يمتاز بشغـل المساحة كاملة وملـئ الفراغ بـأوراق الاشجار وسيقـان النبـات اللولبية وهـو مايشكل خلفية للنصـ الكتابي، وبالطبع فهـو يتفرع من النوع السابق(المورق).

الكـوفي المضفـور: وهو نوع من الزخـارف الكتابية، يأخـذ شكل الضفـيرة في تداخل حروفه، ويعتمـد على اتطالة الحروف العالية لتكويـن الزخارف ويعتبر هذا النوع حريفي لشدة التعقيد بين العناصر الخطية والعناصر الزخرفية،الا انه واكب نشؤ التوريق والزخرفة الهندسية وقد شـاع استخدامـه في القرنين الخامسِ والسادس الهجري، وعرف في شـرق العالم الاسلامي وغربه في وقت واحد ،وقد لاقى اهتماماً خاصاً في بلاد فارس واستعملته في نقوشها قبل غيرها بسبب من طبيعته الزخرفية البارزة.

الكـوفي الهندسـي (المربع): استعمـل في العمارات، وشـاع في مساجد العـراق وايران وذلك لاعتماده على الخطوط المستقيمة في الرسم، وشكله الكامل يعطي اشكالاً ومساحات هندسية منتظمة كالمثلث والمربع والمسدس والمثمن وغيرها.[١٧]

٣-انموذج جانييه وبرجز Ganne & Briggs: قدم جانييه وبرجز في عام ١٩٧٩م انموذجاً للتصميم التعليمـي مستندين على تعريف جانييه للتعلم على انه مجموعة من الاحداث تقدم للمتعلم وتصمم لتقوية العمليات الداخلية إذ تؤثر على تبسيط التعليم له. لذلك يجب ان يكون التعلـم مصمماً لأن يساعد المتعلـم للوصول الى السلوك المرغوب فيه وهـذه المساعدة اما ان تكون عن طرائق التعلم الذاتي اذ يعتمد المتعلم على نفسه، او عن طريق الاستعانـة بـِ (المعلم) الذي يقوم بتنظيم عملية التعلم له. وفي هذا

التصميم، يصنف جانييـه التعلم الانساني في خمس مجموعات من المجالات هي:(المعلومات اللفظيـة، الاتجاهـات ،المهـارات العقلية، المهـارات اليدوية (الحركيـة)، (الاستراتيجيات المعرفية) وكل نوع من هذه الانواع يتطلب اسلوباً مختلفاً من التعليم.

١٦ حسين٢٠١١ ص٨٣

١٧ حبش،١٩٨٠،ص٢٩

ويؤكد جانييه بأن التعلم يحدث عندما يكتسب الفرد قابلية معينة في اداء شئ ما، ونظراً لأن فاعلية التعلم غير ملموسة لذاتها، فاننا نستند الى مراقبة سلوك المتعلم،كي نحكم بكونه تعلم تلك المهارة، وان المهارات المختلفة التي يجري تعلمها تؤدي الى نتائج او محصلات مختلفة بدورها، وعندما يجري توقع تلك النتائج وتخطيطها يعبر عنها بالاغراض السلوكية.[١٨]

اماعند تعلم الاتجاهات فإن ذلك يتمثل بالقابلية المكتسبة في امكانية الفرد للاختيارمن بين البدائل المتاحة.وعندما يتعلم الفرد مفهوماً فهو عبارة عن مهارة عقلية، يتضح ذلك من قدرة الفرد على تشخيص اي مثال وتصنيفه من خلال علاقته بذلك المفهوم . وفي حالة المهارات الحركية، فإن اكتسابها يتمثل بقدرة الفرد على التنفيذ والاداء الصحيح والرشيق للحركات والمهارات كافة بالتسلسل الصحيح..[١٩]

والخطوات العريضة لتصميم النظام التعليمي- كما حددها برجز وكانييه١٩٨٨ اعتمدت على:-تحديد حاجات المتعلمين وتحليل خصائصهم-تحديد موقع النظام التعليمي- تحديدالمهمات التعليمية-تحليل الاهداف التعليمية الى اغراض سلوكية- تحديد طرق التدريس المناسبة والوسائل والمواد- بناء آلية توضح مجال التطبيق في النظام التعليمي- وضع خطةلاستخدام النظام - بناءالاختبارات- التقويم – الصد[٢٠] الجدول رقم(١) يوضح المهارات مع الاداء الذي يتطلبه اكتساب تلك المهارات[٢١]

نوع المهارة	الاداء
قاعدة للمستوى الاعلى	توليد قاعدة جديدة لحل المشكلة
القاعدة	اظهار تطبيق القاعدة
مفهوم معرف	تصنيف الاشياء والاحداث والحالات بأستخدام تعاريف او اوصاف لفظية
مفهوم مادي	تشخيص الامثلة على ذلك المفهوم
التمييز	التمييز بين المثيرات التي تختلف على بعد فيزيائي واحد او اكثر

الدراسات السابقة

١-دراسة المعاضيدي١٩٩٥ (بناء نظام تعليمي للتدريب على الادراك الفني) اجريت الدراسة في كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد.وهدفت الى بناء نظام تعليمي للتدريب على الادراك الفني وفقاً لأنموذج(كانيه وبرجز Gagne & Briggs) . ومعرفة اثر النظام في انماء القدرة على الادراك الفني من خلال مقارنة نتائج المجموعتين التجريبية والضابطة بإستخدام اختبار صمم لقياس الادراك الفني. بلغت عينة الدراسة(١٨) طالباً وطالبة من طلبة قسم التربية الفنية إذ وزعت بالتساوي بين المجموعتين التجريبية والضابطة وكوفئت من حيث

١٨ الزند،٢٠٠٤ ،ص٣٤٢-١

١٩ الزند،٢٠٠٤،ص٣٤-٢

٢٠ الزند،٢٠٠٤ ص٣٤٨-٣

21-(Briggs.1979.p85)

الجنس والعمر والمرحلة الدراسية. واستخدم الباحث في هذه الدراسة الوسائل الاحصائية للتحقق من نتائج البحث التي هي نصف المدى التربيعي بطريقة الرسم ومعادلات الصعوبة والتمييز للفقرات ومعادلة (كودر ريتشارسون) / ٢٠ للثبات.

٢- دراسة الكناني ١٩٩٨ (بناء نظام تعليمي لتطوير الادراك الحسي في مادة المنظور) اجريت هذه الدراسة في قسم التربية الفنية-كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد ،هدفت الى بناء نظام تعليمي لتطوير الادراك الحسي في مادة المنظور على وفق أنموذج (كانيه وبرجز Gagne & Briggs) للتعرف على اثر النظام التعليمي في تطوير الادراك الحسي في مادة المنظور من خلال الطريقة الاعتيادية. تألفت عينة الدراسة من طلبة السنة الثانية-قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة إذ بلغ عددهم (٢٨) طالباً وطالبة.واستخدم الباحث معادلة (مان وتني) بوصفها وسيلة احصائية للتعرف على الفروق بين المجموعتين (التجريبيةوالضابطة) في اجاباتهم عن فقرات الاختبارين المتكافئين بصورتيه (أ) و(ب) وكذلك استخدم معادلة (اختبار ولكوكسن) للتعرف على مدى التطور الذي حصل عند كل مجموعة من المجموعتين واستخدم معادلة (كيودر-ريتشاردسون/٢٠) للثبات.

٣- دراسة (سيف الدين هشام عبد الستار حلمي) ٢٠٠٦ جمالية التناسب في الخط الكوفي المربع) هدف الدراسة تعرف الابعاد الجمالية للتناسب في الخط الكوفي المربع والمضفور) وتمثلت اهمية البحث في ان يعد اطلاعة معرفية على الابعاد الجمالية للتناسب في الخط الكوفي المربع والمظفور واسهامه في اغناء الجوانب التطبيقية. اما حدود الدراسة كانت دراسة جمالية التناسب في التكوينات الخطية في الخط الكوفي المربع والمظفور المنفذة كتصاميم ثنائية الابعاد على خامة الورق.

اما عينة البحث كانت دراسة جمالية التناسب في الخط الكوفي المربع والمظفور في البلدان (العراق،تركيا،مصر) ،فضلاً عن تصميم الباحث اداة بحثه (استمارة التحليل) على وفق المنهج العلمي للبحث.اما اهم النتائج التي توصل اليها الباحث: ١- تحقيق التناسب الجمالي من خلال ترتيب الحروف وفق مقاييس هندسية.٢- استخدام اسلوب تغيير البنية التناسبية الشكلية للحروف ومقاساتها والفواصل مابين الحروف وبما يتلائم مع متطلبات المساحة المنفذة عليها.اما الاستنتاجات:١- نتجت جمالية التناسب في خطي الكوفي المربع والمظفور عن قدرة تصميمية وخطية تمتع بها الكتاب (الخطاطون) .٢-شكلت جماليات التناسب مابين الحروف والعبارات مرتكزا تصميماً وخطياً لتحديد علاقة الجزء بالكل. كما اوصى الباحث (ادخال وتدريس خطي الكوفي المربع والمظفور في المدارس الابتدائية والثانوية لاهميتها الفنية والتراثية) .

٤- دراسة (عبد المنعم خيري العاني) (تصميم برنامج تعليمي للابداع في الخط العربي الكوفي) هدفت هذه الدراسة الى ، تصميم برنامج تعليمي للابداع في الخط العربي الكوفي من خلال مايأتي: التعرف فيما اذا كانت هناك ابداعات لدى الطلبة الذين يدرسون وفقاً للبرنامج المقترح معرفة اثر البرنامج التعليمي في نتاجات الخط العربي الكوفي لنتاجات الطلبة الابداعية.اما حدود الدراسة فقد حددت بـ: طلبة السنة الاولى،قسم التربية الفنية،

كليــة الفنون الجميلة للعام الدراسي(١٩٩٤-١٩٩٥) لمادة الخط الكوفي .وشمل مجتمع البحث علــى : طلبة السنة الاولى فرع التربيــة التشكيلية في قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعــة بغــداد وللاعــوام الدراسيــة (٩٣/٩٤،٩٤/ ٩٥) لشعبتــين ،وتم اختيــار عينــة تتمثل عــدد(٣٥ طالب وطالبة) ،اما ادوات البحــث فتمثلت بالمقابلة المفتوحة والاختبار القبلي،واهم المقترحات: اجراء دراسة في مجال الابداع لانواع الخطوط العربية اللينة .

الفصل الثالث: اجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتكــون مجتمع البحث من طلبة الصف الرابع في قســم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد للعام الدراسي(٢٠١٠-٢٠١١) الذين يدرسون مادة الخط العربي والبالغ عددهم (٦٥) طالب وطالبة.وكما موضح في الجدول رقم (٢)

جدول رقم(٢)

قسم التربية الفنية	الطلاب	الطالبات	المجموع
الرابع صباحي	٣٩	٢٦	٦٥

عينــة البحــث: بمــا ان مجتمــع البحث الحــالي تحدد بطلبــة قســم التربية الفنيــة للعام الدراســي(٢٠١٠-٢٠١١) وان تعلــم مهارة رسم حروف الخط الكــوفي البسيط يتم اكتسابها مــن مادة الخط العربي، لذلك اعتمــد الباحث مادة الخط العربي التــي تدرس في الصفوف الرابعــة لتطبيــقِ اجراءات بحثــه، وعليه تم اختيــار عينــة عشوائية من طلبــة الصف الرابع بلغت(٣٠) طالباً وطالبة .

تكافــؤ العينة : كوفئــت المجموعة من حيث الجنس والعمر الزمنــي والخلفية العلمية وابعد الطلبة الراسبين والمؤجلين وخريجــي معاهد المعلمين ومعاهد الفنون الجميلة ومعاهد الفنون التطبيقية لما يمتلكون من خبرات سابقة قد تؤثر في نتائج البحث.

× الجنس والعمر الزمني: جرت الموازنة في متغير الجنس للمجموعة التجريبية لعدد الطلاب والطالبات، فبلغ عدد الذكور(١٥) والاناث(١٥) . وجرى تثبيت العمر الزمني من قبل الباحث وذلك من خلال طلبة المجموعة التجريبية.

× الخبرة السابقة لغرض معرفة المتطلبات السابقة لعينة البحث ووضع افراد المجموعة بخط شــروع واحد ثــم تطبيق الاختبار قبليــاً إذ تم تأشير درجاتهم لغرض الافــادة منها في اظهار النتائج التي سيتوصل اليها الباحث بعد تطبيق اجراءات بحثه.

طرائق البحث وأدواته:

١- طرائق جمع المعلومات والبيانات: أتبع فيها الباحث المناهج الآتية:

أ - المنهج الوصفي – (المسحي)

استخــدم الباحث وصــف عملية الأداء المهاري للخط الكوفي البسيــط من أجل تقويمه لغرض

استخلاص حكم على أداء الطلبة، وبغية الكشف عن نقاط القوة والضعف في هذا الأداء، لغرض تحقيق الهدف المنشود بأحسن صورة ممكنة.

وعن المعايير العامة عن الخط العربي وميزان الخط الكوفي البسيط وهندسة حروفه، ووصف الحروف وأشكالها وكيفية اتصالها، وكذلك استخدمه من خلال دراسة استطلاعية قام بها الباحث لإجراء مقابلات مع مدرسي الخط العربي للتحري عن وجود وحدة تعليمية وكذلك التعرف على تقنيات التدريس المستخدمة، كما أجرى الباحث مسحاً للدراسات السابقة التي تناولت تقويم الجانب المهاري والدراسات التي تناولت الخط العربي.

ب - التصميم التجريبي للبحث:

استخدم الباحث التصميم التجريبي ذو المجموعة الواحدة العينة التجريبية الواحدة وقد أوجب هذا الاختيار لعينة البحث للحصول على نتائج موثوق بها.

كما أن البحث هدفه تقويم أداء الطلبة، لذا اعتمد الباحث التجريب لمساعدته في معرفة وكشف مناطق القوة والضعف في أداء الطالب في مادة الخط العربي (الخط الكوفي البسيط) وقياس الأثر الإيجابي للوحدة التعليمية المقترحة لمعرفة تعلم مهارة رسم حروف الخط الكوفي البسيط. وجرى تطبيق الاختبار القبلي على العينة، وذلك للتعرف على مستوى الطلبة في مادة الخط العربي (الخط الكوفي البسيط) حيث تدرس هذه المادة لطلبة الصف الرابع في الفصل الاول.

الاختبار القبلي: جرى تطبيق الاختبار القبلي بتاريخ ٢٠١٠/١٠/١٠ على العينة، وذلك للتعرف على مستوى الطلبة في مادة الخط العربي (الخط الكوفي البسيط).

تحديد الحاجات والمتطلبات السابقة: ولغرض الوقوف على حاجات الطلبة الاساسية في معرفتهم بكل مايتعلق بمهارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط قام الباحث بأجراء دراسة استطلاعية على عينة مكونة من(٣٠) طالب وطالبة من الصف الرابع الذين لم يخضعوا للتجربة فأبدوا بعض الملاحظات والصعوبات التي تواجههم واهم المقترحات وامكانية تطويرها.

تحديد الاهداف التعليمية والسلوكية: قام الباحث بتحديد الأهداف التعليمية لموضوع الخط الكوفي البسيط، تم اشتقاقها من مفردات المنهج المقرر لمادة الخط العربي، إذ أن هذه الأهداف لها دور في تعلم المهارات الأساسية لموضوع الخط الكوفي البسيط ، وقد بلغ عدد الأهداف التعليمية، التي صيغت من مفردات الخط الكوفي (٦) أهداف تعليمية موزعة بين (٦) دروس في مادة الخط العربي (الخط الكوفي). اما الأهداف السلوكية أشتق (١٣) هدفاً سلوكياً من الأهداف التعليمية لغرض تعلم الطالب المتعلم لمادة الخط العربي (الخط الكوفي البسيط) وكذلك التدريسي الذي يستعين بالوحدة التعليمية بوصفها طريقة تدريسية يجري من خلالها تقويم وقياس إداء الطلبة لكي تعطي نتائج أدائية جيدة.

بناء الوحدة التعليمية وتطبيقها: جرى اختيار مفردة من مفردات المنهج وهو موضوع الخط الكوفي البسيط من مادة الخط العربي، لكون هذا الموضوع يلبي حاجات الطلبة بشأن تعلم مهارات الخط العربي الكوفي.

تحليل المحتوى التعليمي « تم تحليل وتنظيم المحتوى فضلاً عن المعلومات والبيانات والمهارات لرسم الحروف الكوفية المراد تعليمها من خلال الوحدة التعليمية.(من السهل الى الصعب) متبعاً في ذلك انموذج (كانيه وبرجز) ١٩٨٨.

التقويم : » تضمنت هذه المرحلة وضع اختبارات أدائية ذاتية داخل الوحدة لوقوف الطالب على مستوى أدائه بعد الانتهاء من الاختبار القبلي تم توزيع نسخ الوحدة التعليمية على الطلبة ثم ابتدأ تدريس هذه الوحدة التعليمية تضمنت أهدافا تعليمية وسلوكية ودروس ومجموعة من تمارين واختبارات ذاتية.

استمارة تقويم الاداء : لغرض قياس مستوى اداء الطلبة قام الباحث بإعداد استمارة لتقويم الاداء المهاري للطلبة تكونت من مجموعة فقرات بلغت(١٠) فقرات وتتضمن هذه الفقرات معايير لتقويم اداء الطلبة في رسم حروف الخط الكوفي البسيط ، وتم تحديد معيار سداسي يضم المستويات (ممتاز،جيد جدا،جيد، مقبول،ضعيف،لايؤدي) لقياس مستوى اداء الطالب وبذلك تصبح الدرجة الكلية التي يحصل عليها الطالب في ادائه يساوي (٥٠) درجة.

فقد اعتمد الباحث استخدام أداة الملاحظة وقد لجأ الباحث الى تحديد المحتوى التعليمي على وفق الخطوات الآتية:-× الدراسة الاستطلاعية فقد توجه الباحث إلى المختصين بتدريس الخط العربي، وتم الحصول على مجموعة من الملاحظات والفقرات من ضمنها استمارة ملاحظة الأداء.

×اعتماد الأدبيات والدراسات السابقة التي لها علاقة ببحثه وقد أفاد الباحث على بعض الأفكار المتعلقة بمعايير تقويم الأداء (للخط الكوفي البسيط) واضيفت لإستمارة الملاحظة.

×الخبرة الشخصية: افاد الباحث من خبرته الشخصية فيما يتعلق بمهارة الخط الكوفي كونه تدريسياً في قسم التربية الفنية (مدرس مادة الخط العربي).

صدق الاداة :- تم صياغة فقرات استمارة التقويم على شكل اهداف سلوكية قابلة للملاحظة والقياس وتم عرضها على مجموعة من (×) الخبراء المختصين بالمجال التربوي وكذلك في مجال الخط العربي، لغرض التأكد من أنها شاملة لقياس الأداء وتقويمه.فأبدو بعض الملاحظات عليها فأخذ الباحث بها وقام بتصحيحها وتعديلها.

معامل الثبات: لغرض حساب معمل الثبات لاستمارة تقويم الاداء المهاري لرسم الحرف الكوفي البسيط استعان الباحث بملاحظين اثنين في عملية التقويم تم ايجاد معامل الاتفاق بين تقديرات كل مقومين على حدة لاداء كل طالب من طلبة العينة الاستطلاعية ، وباستخدام معادلة(هولستيHolsti) ثم ايجاد معمل الثبات لإستمارة تقويم الاداء المهاري التي تساوي(٠،٨٤) وهذه النتيجة تعد مؤشراً جيداً لثبات استمارة تقويم الاداء المهاري، وهذا يعني انها صالحة لقياس الهدف الذي وضعت لإجل قياسه.وبعد تدريس الوحدة التعليمية أخضع الباحث عينة البحث بعد انتهاء تدريس الوحدة التعليمية إلى اختبار بعدي، وتمت ملاحظة الأداء على وفق استمارة تقويم الاداء.

الاختبار البعدي: اجرى الباحث اختبار بعدي بعد الانتهاء من دراسة الوحدة التعليمية بتاريخ ٢٠١٠/١٢/٥معتمداً على تطبيق واستخدام استمارة ملاحظة الأداء لتقويم أداء

الطالب في مهارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط وبعد مرور (٦) أسابيع وبتاريخ ٢٠١١/١/١٦ قام الباحث بإعادة التطبيق وذلك لغرض قياس ثبات استمارة الملاحظة خلال الفترة الزمنية لإجل اثبات اثر تعلم مهارة أداء الخط الكوفي البسيط حيث تم رصد النتائج للتحليل.

الوسائل الاحصائية

معادلة بيرسون لايجاد ثبات الأداة

$$ر = \frac{\text{مج س ص} - \frac{(\text{مج س})(\text{مج ص})}{ن}}{\sqrt{\left[\text{مج س}^2 - \frac{(\text{مج س})^2}{ن}\right]\left[\text{مج ص}^2 - \frac{(\text{مج ص})^2}{ن}\right]}}$$

حيث تمثل (سَ) الوسط الحسابي المحسوب من بيانات العينة.

(١٩٨٤،٦٨، ص:٤٩١)

٢ – الأختبار التائي (T-test) لمعرفة الفرق بين الاختبار القبلي والاختبار البعدي قانون ذو المجموعة الواحدة

$$ت\ (ن-١) = \frac{\text{سَ} - أ}{ع / \sqrt{ن}}$$ (البياتي، ١٩٧٧، ص: ٢٥٦)

أ– القيمة التي يقترحها الباحث ممثلة للوسط الحسابي للمجتمع.

ع– الانحراف المعياري المحسوب من بيانات العينة.

ن– حجم العينة.

٣– معادلة هولستي Holsti للتحقق من ثبات استمارة تقويم الاداء المهاري(الاتفاق بين الملاحظين)

$$R = \frac{2(C1,2)}{C1+C2}$$

حيث أن:

2(C1,2)=عدد الاجابات المتفق عليها من قبل المصححين.

C1=عدد الاجابات التي انفرد بها المصحح الاول.

C2=عدد الاجابات التي انفرد بها المصحح الثاني.(الكبيسي،١٩٨٧،ص٤٠)

٤ –قانون لمعرفة صدق الأداة معادلة كوبر (Coper)

$$\frac{\text{الجزء}}{\text{الكل}} \times ١٠٠$$

الفصل الرابع : عرض النتائج ومناقشتها

بمـا ان البحـث الحـالي يهدف الى: (تقـويم اداء طلبة قسـم التربية الفنيـة في مهارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط) .وهذا يتحقق من

١- تقويم مفردات المادة في ضوء أهدافها.

٢- تعليم الطلبة على رسم الحرف الكوفي البسيط من الوحدة التعليمية .

ومـن خلال النظر الى محتوى الفصل الثالـث يلاحظ ان الهدف الاول قد تحقق في اجراءات البحـث امـا الهدف الثـاني فأنه يتم التحقق منـه في هذا الفصل من الاجابـة على الفرضية الصفريـة الآتية: ''لاتوجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى دلالة(٠،٠٥) بين متوسط درجـات المجموعة التجريبية حول ادائهم على مكونات الاختبـار المهاري قبلياً- بعدياً ويقاس مـن استمارة تقويم الاداء المهاري. وللتحقق مـن صحة الفرضية تم استخدام الاختبار التائي (T-test) لمعرفة الفرق بين الاختبار القبلي والاختبار البعدي.

((الوسـط الحسابـي والتباين والانحـراف المعياري والقيمـة التائية المحسوبة والقيمة الجدولية للمجموعة (ت) في الاختبار القبلي والبعدي)).

جدول(٣)

الاختبار	الوسط الحسابي	التباين	الانحراف المعياري	قيمة(ت) المحسوبة	قيمة(ت) الجدولية	مستوى الدلالة عند٠,٠٥
القبلي	١١,٣	١٢٣٢,٢٢	٢٣٤	٤,٥٣	١,٢٦	دالة احصائياً
البعدي	٢٤,٥					

يتضـح من خلال الجـدول(٣) ان هنالـك قيمتين احدهما كبـيرة لـ (ت) المحسوبة تساوي (٤،٥٣) والاخـرى صغـيرة تساوي صغيرة تسـاوي(١,٢٦) من قيمـة (ت) الجدولية لذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة وإذ تبين وجود فروق ذات دلالية احصائية عند مستوى (٠،٠٥) ولصالح الاختبار البعدي، وهذا يشير الى الاثر الايجابي لإنجاح وتفوق وتطبيـق الوحدة التعليميـة التي صممها الباحث لإكساب الطلبة مهـارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط.

مناقشة النتائج: يتضح من تحليل النتائج مايأتي:

١ - تفـوق المجموعـة (ت) التي درست الوحـدة التعليمية المقترحة على وفـق أنموذج (كانيه وبرجـز) في الاختباريـن القبلـي والبعدي، وكانت هنـاك فروق ذات دلالـة ولصالح الاختبار البعدي، وتتفق هذه النتيجة مع النتائج التي توصلت إليها كل من (دراسة المعاضيدي١٩٩٥) ، و(دراسةالكناني ١٩٩٨) و(دراسة حسين، ٢٠٠٦) .

٢-تنظيـم المحتوى التعليمي وبشكل هرمي مـن البسيط الى المعقد يساعد المتعلم في استعمال المعلومات التي تعلمها سابقا من خلال الوحدة التعليمية لمهارة رسم الحرف الكوفي البسيط.

٣ - الاهـداف التعليمية ساعدت المتعلم على ماهـو مطلوب منه في اداءه للخط الكوفي وبشكل واضح ومحدد ويبعده عن التخبط.

٤- ممارسة الطلاب للخط الكوفي اعطى محفزاً قوياً لتعلم انواع الخطوط العربية.

الاستنتاجات: من خلال عرض النتائج توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية:

١. ان الوحدة التعليمية اعطت قدرة على اكتساب طلبة قسم التربية الفنية مهارة رسم الحروف الكوفية وهذا ماأظهرته نتائج الاختبار القبلي والبعدي.
٢. تعلم الطلبة بالتدريج من السهل الى الصعب وهذا ما يؤكده(كانييه وبرجز) من خلال الانتقال في التعلم على شكل خطوات متسلسلة ومنظمة من الوحدة التعليمية.
٣. الوحدة التعليمية تعطي للمعلم والطالب الدافعية للتعلم والاستمرار بالتدريب والتمرين على الخط الكوفي البسيط ومن خط مقاطع من كلمات الجمل وتصحيح الخطأ.

التوصيات: في ضوء نتائج البحث على وفق الأستنتاجات يوصي الباحث بالتوصيات الآتية:

١ - اعتماد الوحدة التعليمية في تعلم الطالب لمهارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط.

٢ - تدريس(الخط الكوفي البسيط) في الفصل الاول وتدريس خط الرقعة في الفصل الثاني.

٣- يوصي الباحث بشمول اقسام كلية الفنون الجميلة كافة وكلية المعلمين ومعاهد إعداد المعلمين بدراسة الخط العربي،(الخط الكوفي البسيط) لما للخط العربي من أهمية في حياة المدرس والمعلم في المؤسسات التعليمية والتربوية.

المقترحات:١-اجراء دراسة في تقويم اداء طلبة قسم التربية الفنية في مادة الخط العربي (الكوفي المربع)٢- اجراء دراسة لتصميم برنامج تعليمي للخط الكوفي المظفور.

المصادر

١- ابراهيم، فوزي طه ورجب احمدالكلزة، المناهج المعاصرة ، ط١، مطابع الفن ،١٩٨٣.

٢- البياتي، عبد الجبار توفيق، وآخرون، الإحصاء الوصفي والإستدلالي في التربية وعلم النفس، كلية التربية الجامعة المستنصرية، ١٩٧٧.

٣- حبش، قاسم حسن،الخط العربي الكوفي، جامعة السليمانية، ط١، ١٩٨٠.

٤- حبش، قاسم حسن،فن الخط العربي والزخرفة الاسلامية ،دار الثقافة بغدا١١، ١٩٨٥.

٥- حسين،عبدالمنعم خيري، القياس والتقويم في الفن والتربية الفنية،ط١،مركز الكتاب الاكاديمي،عمان،٢٠١١.

٦-حسين، عبد المنعم خيري، تصميم برنامج تعليمي للإبداع في الخط الكوفي، اطروحة دكتوراه منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ٢٠٠١ .

٧- حلمي، سيف الدين هشام عبدالستار،جمالية التناسب في الخط الكوفي المربع والمضفور، رسالة ماجستيرغير منشورة،جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة/ قسم الخط العربي،٢٠٠٦.

٨- الحميداوي، مريم محمد مفتن، تقويم المناهج الدراسية للمواد التطبيقية في قسم التربية الفنية، رسالة ماجستير،غير منشورة،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٥.

٩- الحيلة،محمدمحمود،التصميم التعليمي(نظرية وممارسة) ، ط٢،عمان، دار الميسرة، ٢٠٠٣.

١٠- الحيلة،محمد محمود،التربية الفنية واساليب تدريسها، ،كلية العلوم التربوية ،ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان،١٩٩٨.

١١- خلف،عمرمحمد، الاتجاهات الحديثة في التعليم والتعلم في المنطقة العربية،بحث منشور في مجلة التربية الجديدة،العدد٣٤،لسنة١ ٢،نيسان،١٩٨٥.

١٢- الزند،وليد خضر،التصاميم التعليمية،الجذورالنظرية،نماذج وتطبيقات عملية،دراسات وبحوث عربية وعالمية،ط١،اكاديمية التربيةالخاصة،الرياض ،المملكة العربية السعودية،٢٠٠٤.

١٣- سلامة، عبد الحافظ محمد، تصميم التدريس، ط١، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع عمان ٢٠٠١ .

١٤- عبد الموجود، محمد عزت واخرون، اساسيات المنهج وتنظيماته، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٨١.

١٧- عطيوي، جودت عزت . الادارة المدرسية الحديثة ، مفاهيمها النظرية وتطبيقاتها العلمية ، ط١، الدار العلمية الدولية ودار الثقافة للنشر والتوزيع ، الاردن ، ٢٠٠١.

١٥- عودة، احمد سليمان،القياس والتقويم في المرحلة التدريسية، دارالامل،اربد، ١٩٩٣.

١٦- الفتلاوي،سهيلة محسن كاظم،كفايات التدريس،المفهوم-التدريب-الاداء، سلسلة طرائق التدريس،الكتاب الاول،دار الشروق،عمان،٢٠٠٣.

١٧- الكبيسي،وهيب مجيد،طرق البحث في العلوم السلوكية،طبع التعليم العالي، بغداد،١٩٨٧.
١٨- الكناني، ماجد نافع عبود، بناء نظام تعليمي لتطوير الإدراك الحسي في مادة المنظور، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية، ١٩٩٨.
١٩- اللقاني، احمد حسين،المناهج بين النظريه والتطبيق، عالم الكتب، القاهره، ١٩٨١.
٢٠- محمد، مجيدمهدي،المناهج وتطبيقاتها التربويه، التعليم العالي،الموصل، ١٩٩٠.
٢١-مرسي،محمدعبد العليم،المعلم والمناهج وطرق التدريس، دارعلم الكتب،الرياض، ١٩٨٥.

ملحق(١)
استبانة استطلاعية

الاستاذ .....المحترم

تحية طيبة

يروم الباحث القيام بدراسته الموسومة(تقويم اداء طلبة قسم التربية الفنية لمهارة رسم الحرف العربي الكوفي البسيط) حيث اعد الباحث:١- وحدة تعليمية في الخط الكوفي البسيط.٢- استمارة تقويم الاداء.

ولما يعهده الباحث فيكم من خبرة علمية ودراية موضوعية فأنه يود الاستعانة بآرائكم السديدة في تقويم محتويات الوحدة شاكراً تعاونكم خدمة للعملية التعليمية.

الباحث

محمد عبدالله غيدان

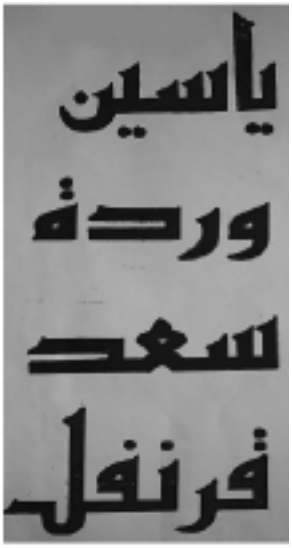
ملحق(٢)
استمارة ملاحظة الاداء

ت	الفقرات	يؤدي المهارة بشكل					
		ممتاز	جيدجداً	جيد	مقبول	ضعيف	لايؤدي
1	يرسم حروف الخط الكوفي البسيط حسب وقوعها على جسم الحرف						
2	يلتزم الطالب برسم الحروف حسب القاعدة						
3	يتأنى عند كتابةالاحرف في السرعة والدقة						
4	يؤدي خط كلمة مفردة						
5	يحبر الحروف الكوفية بدقة						
6	يحافظ على نظافة العمل						
7	يحقق تناسب الحروف عند الكتابة						
8	يمركز العمل ضمن المساحةالمطلوبة						
9	يحافظ على التوازن في المساحات المكتوبة والارضية						
10	يحقق الجانب الوظيفي والجمالي عند الكتابة						

ملحق(٣)اسماء الخبراء الذين استعان بهم الباحث

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	الاختصاص	مكان العمل
١	د.ماجد نافع الكناني	أستاذ	طرائق تدريس	كلية الفنون الجميلة
٢	د.عبدالمنعم خيري	أستاذ	تقنيات تربوية	كلية الفنون الجميلة
٣	د.رعد عزيز	أستاذ مساعد	تقنيات تربوية	كلية الفنون الجميلة
٤	د.محمد سعدي لفتة	أستاذ مساعد	طرائق تدريس	كلية الفنون الجميلة
٥	د.صالح احمد الفهداوي	أستاذ مساعد	طرائق تدريس	كلية الفنون الجميلة

ملحق(٤)
نماذج من اداء الطلبة



تاثير فراق الابوين على الاطفال من خلال التعبير الفني في رسومهم

م. د. حنان عزيز العبيدي

الفصل الاول : مشكلة البحث:

مـرَّ العـراق ومـا يزال بالازمـات المتتالية التـي تؤثر بشـكل مباشر علـى الحياة العائليـة لاسباب اقتصادية أو سياسية وأكثر من يتأثر بهذه المتغيرات هم الاطفال سيما ما يتعلق بفراق احد الابوين أو كلاهمـا بسبب الموت او الطلاق وتحدث حالات الفـراق السريعة بغياب الوالدين أو أحدهما وان الفقـدان المفاجـىء لأحد ركني العائلة، لابد وأن ينعكس بشكل سلبـي وواضح على الوضع الداخلي العام ومن ثم على تربية الأولاد .

ترى "نادين كاسلو"[1] « إن الطلاق شيء صعب على الأطفال مهما كانت الظروف».

و أضافـت : "ينبغـي علـى الآبـاء و الأمهـات أن يكونـوا منتبهـين لـردود الفعـل العاطفيـة لـدى أطفالهـم وعلـى إفتراض عـدم وجـود عنـف أو إسـاءة للأطفـال فـى المنـزل فكلما كان هؤلاء قريبين من آبائهم و أمهاتهم ، كلما كان ذلك أفضل»

كما ان هنالك قواعد اتفق عليها معظم علماء النفس، حول التأثير المباشر والسلبي للحرمان من الرعايـة الوالدية في مختلف المراحل العمرية بأن أهم أسباب الاضطرابات النفسية لدى الاطفال هو حرمانهم من رعاية أحد الوالدين او كلاهما. (حجازي، ١٢:٢٠٠٠)

إن الفـراق نتيجـة الطـلاق، أو الوفـاة يصبح فيه الأولاد في عهدة أحـد الوالدين، في حين انه لا يمكن للاطفال أن ينموا بشكل سليم وطبيعي إلا في ظل أم تحضنهم وأب يرعاهم، وهم بطبيعتهم لا يفضلون واحداً على الآخر، فكلاهما مهم وأساسي للحصول على استراتيجية متينة، وعلى توازنٍ عقلـي وجسـدي، وكما أن الطفل يحتاج إلى كل العناصر من حـب وحنان وعطف، فهو يحتاج ايضا إلى عناصر الشجاعة والقوّة والإقدام.

بعض الظروف الحياتية قد تجبر الطفل على أن يستمر في حياته بعيداً عن أحد الوالدين، بشكل مؤقـت أو نهائي، من جراء أحـداث مفاجئة عصفت بالرباط العائلـي وأجبرته على القبول بالأمر

١ أستاذة علم النفس و العلوم السلوكية فى جامعة إيموری

الواقـع.. وهذه الظروف الجديـدة لا بد من أن تؤثر سلباً على حيـاة الأطفال، وقد تعرض بعضهم إلى الصدمات النفسية التي تظهر بوضوح على مجمل تصرفاتهم وأوضاعهم المدرسية وعلاقاتهم مع اقرانهم.

إن التأقلم الجيد يعتمد أساساً على نوعية البيئة الجديدة التي تتكون حول الطفل أو ينضم إليها الطفـل، و سلامتهـا من كل النواحي، و كذلك شدة عمليـة الفراق نفسها و نوعها، و كذلك ما تبقى من محيط قديم حول الصغير، ولما لم يحظى هذا الموضوع بالأهتمام والدراسة وجدنا من الضرورة بمكان أن نلقي الضوء على ذلك والبحث فيما اذا كان هنالك فرق بين اليتم والفراق بالطلاق على نفسية الاطفال ولصالح من؟

أهمية البحث: تبرز أهمية البحث في كون الطفولة هي :

١. عماد المستقبل وان الحاضنة الاولى للفرد هما الابوان وأن أي خلل يصيب العلاقة بينهما يؤثر سلبا على تنشئتهما النفسية والاجتماعية.
٢. يـرى علماء النفس (Honey-1950) (Bowlbey-1959) ان التنشئة الاجتماعية والنفسية هي حجـر الزاوية في بناء شخصية الفرد، وأن التنشئة الاجتماعية التي يتلقاها الفرد عن طريق الوالديـن أو من يقـوم مقامهما هي عملية تدريب الفرد للمشاركة في المجتمع واعداده، ليكون عضوا فعالا، حيث يعتمد الاطفال اعتمادا كبيرا على الوالدين في السنوات الاولى من عمرهم في أخذ أدوارهم وتكيفهم مع البيئة (ابراهيم، ٢٠٠٠: ١١٢).
٣. تأتي اهمية الأسرة من كونها تمثل شبكة من العلاقات الانسانية الاجتماعية، حيث ينشا فيها الطفـل ويعتمد عليها اعتمادا كاملا في سنـوات حياته المبكرة التي تعد أهم مرحلة في تشكيل شخصيتـه، فقد يتعرض الطفل للمؤثرات الاجتماعية منـذ الولادة وتتكون علاقته بالوالدين وباقي افراد الاسرة مما يمكن عده بداية لنموه الاجتماعي .(بحري، ٢٠٠١: ١٠٤)

وتتلخص اهمية دراسة رسوم الاطفال انطلاقا من:

١. يعـد الرسم أحد أهـم الوسائل التي يعبر فيها الاطفال بخطـوط مرئية عن مجالات حياتهم وعلاقتهم بالبيئة التي يعيشون فيها.
٢. بقـدر مـا يمثل الرسم حاجة نفسية يلجـأ اليها الاطفال بوصفها الوسيلـة الأقرب إلى نفسه والاعمـق اثرا في وجدانـه، كون ان الرسم من أكـثر الفنون تماساً بملامـح حياتهم وأشدها تأثيراً بشعورهم وادراكهم .
٣. يعد الرسم بالنسبة للطفل المنفذ الوحيد لاخيلته الحية، لذا تم اتخاذه كاداة للكشف من ناحية ولان ثروتـه اللغوية ما تزال فقيرة وان قدراته في التعبير اللغوي ضعيفة من ناحية اخرى، لذا وجدنا انه انسب طريقة للتعرف على مدى تاثرهم بالحياة العائلية سلبا او ايجابا.

وعلـى الرغـم من ان هذه الظاهـرة تشكل النسبة الكبـيرة في المجتمع العراقـي الا انها لم تحضى بالاهتمـام والدراسـة الا مـن بعض المحاولات البسيطـة، لذا وجدنا انه ينبغـي ان نمنح هذا الامر الجهد اللازم لكشف اثرها النفسي والاجتماعي على الاطفال وايجاد السبل الكفيلة بمعالجتها.

حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على:

الاطفـال في الاعمـار بعمر (٩ – ١٢ سنة) أي ما يقابل الصفوف (الرابعة ، الخامسة ، السادسة)

للمرحلة الابتدائية ممن يعانون من فراق أحد الابوين بسبب الطلاق او اليتم، وما يعبرون به من الرسوم على الورق الأبيض (A4). ومن خلال منظمات المجتمع المدني التي تعنى بفئة الايتام والارامل والمطلقات.

أهداف البحث: يهدف البحث الحالي الى الاجابة عن التساؤلات الاتية:.

١. هل يوجد تأثير في التعبير الفني لمرحلتي (محاولة التعبير الواقعي، والتعبير الواقعي) اللتان تقابلان اعمار عينة البحث من (٩-١٢) سنة؟
٢. هل يوجد تاثير نفسي واجتماعي على الاطفال من خلال تعبيراتهم بالرسم؟
٣. هل يوجد فرق في كل (من التعبير الفني والتاثير النفسي والاجتماعي) ان وجد، بين كل من الاطفال اليتامى و اطفال المطلقين؟

تحديد المصطلحات: الفراق :. هو الابتعاد
وقد يكون جسديا او روحيا او كلاهما معا.
التعبير الفني: Art Expression
تمثيل بصري أو ذاتي يستخدم وسائط مادية (عناصر) قائم على التقابل للاشكال المرئية عن البيئة وتجسدها في رسوم فنية (تخطيطات على الورق).
رسوم الاطفال: هي تخطيطات حرة أو وسيلة تعبير أو تنفيس مادي رمزي أو لغة تعبيرية، يمارسها الاطفال على سطح معين (الورقة) أو التنفيذ اللوني على ذلك السطح، وكذلك التعبير المباشر عن الأحداث التي تقع في بيئتهم نابعة من ذات الطفل تعبر عن انفعالاته الخاصة.

الفصل الثاني: اطار نظري :-

إن الفراق بين الابوين يؤثر تاثيرا مباشرا على حياة الابناء في شتى الميادين النفسية والاجتماعية والصحية، ولكن أكثرها اثرا هي التاثيرات النفسية التي يتركها الفراق سواء كان بسبب اليتم او الطلاق، ولغرض الوقوف على مظاهر هذه الآثار سنتناول أهم النظريات التي تفسر ذلك فضلا عن الملامح التي يتركها الفراق، و تقول "نادين كاسلو" أستاذة علم النفس و العلوم السلوكية فى جامعة إيموري» إن الطلاق شيء صعب على الأطفال مهما كانت الظروف».
و أضافت : "يجب على الآباء و الأمهات أن يكونوا متنبهين لردود الفعل العاطفية لدى أطفالهم و على إفتراض عدم وجود عنف أو إساءة للأطفال فى المنزل فكلما كان هؤلاء قريبين من آبائهم و أمهاتهم ، كلما كان ذلك أفضل».
ما هو الأفضل بالنسبة للطفل؟
إن الأطفال في اعمار البحث (٩-١٢) سنة يبدون أكثر غضباً كإستجابة للفراق أو الطلاق ، وكل الأطفال تقريبا يتعلقون باعتقاد سحري أن والديهم سيعودون لبعضهما، لقد وجد "والرستين" و"كيلي" أنه بعد خمس سنوات من الفراق كان الثلث غير سعداء بحياتهما الجديدة بعد الفراق و ذلك بشكل شعوري، و ثلث آخر أبدوا دليلاً واضحاً على التأقلم و الإرتياح في بيئتهم الجديدة، و البقية أعطوا مزيجاً من الإنجاز الجيد في بعض المجالات و الإخفاق في نواح أخرى ، و بعد عشر سنوات كان(٤٥٪)يعملون جيداً، بينما أخفق(٤١٪) في التأقلم مع وجود مشاكل عاطفية و

اجتماعيــة وتعليمية عندهم، و بدخول مرحلة الكهولــة كان الكثير منهم يقاومون الدخول بعلاقات حميمة، و كان لديهم خوف من تكرار تجربة ذويهم.

النظريات التي تفسر الحرمان من الابوين:-

اولا:. بحسب نظرية التحليل النفسي Psychoanalysis Theory

إن الحرمــان مــن الحب والعطف الاسري يؤدي الى آثار عميقة في ذات الفرد وقد يرفض الفرد ذاته ولا يتقبلها مما يؤدي الى صراع داخلي ينتج عنه اضطراب نفسي وقلق (صباح، ١٩٨٨:٦٧).

وتشير«هــورني «Horney الى ان الفــرد الذي لا يشعر بالحب والاحترام من الوالدين في سنوات طفولتــه الاولى، فانــه يكبــت شعور الكره والعــداء نحو والديــه والاشخاص الآخريــن المحيطين به وتهتــز ثقته بذاته وبالتالي يؤدي الى اضطراب شخصيتــه، فالذات هي انعكاس الشخصية المؤثرة ((Horlock،1968:88 .

ثانيا:. بحسب نظرية التعلم الاجتماعي Social Leorning Theory

يــرى رواد هذه النظرية « ميلــر Miller، دولارد Dollard، سيزر Seaser ، بندورا banadurra» بان الطفــل يتعلم مــن خلال التقليــد (lmitative Learning) ، او من التفاعــل الاجتماعي، وتقرر هذه النظريــة بأن الطفل يصبح مرتبطا بالأم، لأنها هي التي ترعاه وتشبع حاجاته وبذلك تصبح حدثا معززا في حياة الطفل فيتعلم حبها (الجعفري، ٢٠٠٣: ٢٣) . واهم ما يؤكده منظروا هذه النظرية « ان ارتبــاط الطفــل بالآخرين هو هدف بحد ذاته، وان تعرض الطفل لمواقف الاحباط والحرمان يؤثر سلبا في سمات شخصيته ويصبح من الصعب تغيرها عند البلوغ والرشد ((Paul، 1980: 81 .

كمــا ان للحرمــان العاطفــي آثارا خطيرة علــى جوانب الشخصية ككل وعــل التكيف الاجتماعي بشكل خاص، وهذا يؤثر في نموه السليم (Flak، 1983، 43).

إن التنبيــه المرئــي والسمعي واللمسي الذي يقدمه الراشدون في تفاعلاتهم اليومية مع الطفل، يمــده بالقاعــدة الاساس لنمو الارتباط وتبعا لذلك فان افــرادا معينين يقدمون هذا التنبيه المشبع بانتظــام فيجعل الطفــل يكن لهم اهمية ويصبحون هدفــا أو مادة للارتبــاط، إن السمة المهمة في عمليــة التعلــم كون لا يعد الارتبــاط عملية فطريــة أو غريزية فحسب، بل انه يتطــور بمرور الوقت نتيجة للتفاعل المشبع مع اناس مهمين في بيئة الطفل.(Hetherington، & Paker، 1986: 246)

ملامح تاثير فراق الابوين نفسيا:.

إن ارتكاس الاطفال البدئي للفراق يمكن أن يشتمل على بكاء أو صراخ ، أو على العكس قد ينطوي على حالة من الهدوء و السكون "الذي يسبق العاصفة" ، و بعد ساعات قليلة أو حتى يوم من الزمن تظهر على الطفل آثار أعمق وعلى النحو الاتي:.

١. تحدث لديه حالة من الإنسحاب.
٢. الإنعزال.
٣. الهياج و العنف و مقاومة البيئة الجديدة.
٤. اضطراب الشهية.
٥. حــدوث مصاعب حقيقية وقت النــوم مثل مقاومة الذهاب الى السرير و حالات من الأرق، و

القلق و اضطراب النوم و صعوبة الوصول لنوم هادئ.

٦. قد يحدث لديه سلوك تراجعي مثل التبول على النفس في السرير.

٧. يمكن لهؤلاء الأطفال أن يسألوا بشكل متكرر عن الغائب، و متى سيعود أو تعود؟، وبعضهم قد لا يشير لذلك إطلاقا، أما البعض الآخر فيذهب إلى الباب أو النافذة أو إلى الجيران بحثا عن المفقود، و قلة منهم يهيمون على وجوههم و يغادرون المنزل أو مكان الإقامة بحثا عما فقدوه، و يجب أخذ ذلك على محمل الجد نظرا لخطورته.

أما الطلاق "وهو أبغض الحلال إلى الله" أو وضع الطفل في دور التربية والحضانة بشكل دائم لسبب ما، فإنها تؤدي للتأثيرات السابقة، و لكن بشكل أخطر وأكثر استمرارية، إن الطفل بعمر المدرسة يمكن أن يرتكس على شكل :.

١. اكتئاب أو لامبالاة أو غضب صريح.

٢. البعض ينكرون أو يتجنبون الموضوع سلوكياً أو كلامياً.

٣. معظم الأطفال يعيشون بأمل أو تخيل أن ما حصل لم يحصل حقيقة.

٤. يشعر الطفل بالذنب حيث أن بعضهم يتصورون أن ما حصل هو عملية طرد أو عقاب لهم على سلوك خاطئ.

٥. بعض الأطفال يحملوا أنفسهم المسؤولية عما حصل، و يظنون أن عملهم السيء هو الذي دفع بأحد الوالدين أو كلاهما لترك.

٦. البعض تحدث لهم بالفعل أعراض سلوكية و نفسية جسدية مرضية.

ويمكن ان يؤدي فراق الابوين أو أحدهما إلى أن يترك أثارا واضحة في نفس الطفل، ويفضي الى مشكلات عميقة مع نفسه والاخرين في المستقبل، وما يفرزه الفراق من انعدام الأسباب الضرورية لتلبية حاجات الابناء ورغباتهم. (Nevid et al. 2000:34)

إن الأطفال الأكبر و كإستجابة للفراق أو الطلاق يبدون غضباً أكبر، و تقريباً كل الأطفال يتعلقون باعتقاد سحري أن والديهم سيعودون لبعضهما، لأقد وجد "والرستين" و"كيلي" أنه بعد خمس سنوات من الفراق كان الثلث غير سعداء بحياتهما الجديدة بعد الفراق و ذلك بشكل شعوري، و ثلث الآخر أبدوا دليلاً واضحاً على التأقلم و الإرتياح في بيئتهم الجديدة، أما البقية فقد أعطوا مزيجاً من الإنجاز الجيد في بعض المجالات و الإخفاق في نواح أخرى ، و بعد عشر سنوات كان(٤٥٪) يعملون جيدا، بينما أخفق(٤١٪) في التأقلم مع وجود مشاكل عاطفية واجتماعية وتعليمية عندهم، وبدخول مرحلة الشباب كان الكثير منهم يقاوم الدخول بعلاقات حميمة، و كان لديهم خوف من تكرار تجربة ذويهم، إن التأقلم الجيد يعتمد أساساً على نوعية البيئة الجديدة التي تتكون حول الطفل أو ينضم إليها الطفل، و سلامتها من كل النواحي، و كذلك شدة عملية الفراق نفسها و نوعها، و كذلك ما تبقى من محيط قديم حول الصغير.

أما فيما يتعلق بالموت، فإن معظم الأطفال قبل مرحلة المراهقة لا يبدو أنهم يعانون من الإرتكاسات الانموذجية التي تحدث عادة في هذه الحالة، و عملية الحداد عند الطفل يمكن أن تكون مقنعة بسلوك لا يرى نموذجياً عند الكهول، أما بالنسبة لأطفال المدارس المراهقين الذين فقدوا أحد والديهم فأن مشاعر الحزن لم تكن واضحة لديهم بعد عملية الفقد، و استمروا بفعالياتهم

اليومية، و كانت الآلية الكبرى في التعامل مع الحادثة المأساوية هي عملية الإنكار بشكلها اللاوعي، و تتم المحافظة على هذا الإنكار بالأمل السحري بأن يعود المفقود للظهور، لقد بدا أن بعض الأطفال يحتفظون بمزاجهم الجيد ، و البعض صار فعالاً أكثر من المعتاد، يمكن أن يوجد شعور بالذنب عند البعض، و البعض يظهر ارتكاسات بوضوح وقت الموت أو بعد ذلك عندما يزول تأثير عملية الإنكار كدفاع ضد الصعاب، إن الأطفال بعمر أقل من (٥) سنوات يتصورون أن الموت قابل للعكس، و بعد عمر التاسعة يفهم الطفل معنى الموت كعملية نهائية و شاملة.

و من الناحية الصحية فإن الطبيب أو الهيئات الطبية يمكن أن تساعد الطفل و من يعتني به خلال عملية الفراق و التأقلم مع موت والد أو شقيق، و ذلك بمساعدتهم أولاً لمعرفة أن الجميع يمرون بمرحلة من الأحزان و الحداد، و إنه من الصحي للأطفال أن يروا الكهول الكبار حزينين على ما فقدوه، إن الطفل بحاجة للدعم والتطمين بشكل مناسب، وينبغي أن نشعره بأن حوله الكثيرين من الذين يعملون من أجله، إن التماس الجسدي اللصيق و الضم و الحنان و التبادل العاطفي مع الشرح و التطمين الدائم للأطفال الذين يستوعبون هي مظاهر مهمة للدعم، و يجب ألاّ نتوقع أن يحول الأطفال كل أحاسيسهم و تفاعلاتهم إلى كلام، يجب الا نسمح بأن ينقطع هؤلاء الأطفال عن فعالياتهم الإجتماعية و الترفيهية والعلاجية المعتادة لمدد طويلة، و يجب ألا نجعل الطفل بأي حال من الأحوال كمعوض عن المفقود، يبدو أنه يمكن للطفل أن يشارك بشكل مناسب في بعض طقوس العزاء و الحداد، أما إبقاؤه بعيداً فإنه قد يحمل تأثيراً مشوشاً و عازلاً لا بل محبطاً للصغير.

أنواع الاساءات التي يخلفها الحرمان في فراق الابوين:

الإساءة النفسية والانفعالية للطفل من خلال حرمان الطفل من توفير أبسط مستلزمات العيش له فضلاً عن ازدياد حدة المشكلات الأسرية وغياب الأب و الام عن البيت وازدياد حالات التفكك الأسرى بسبب طلاق أحد الوالدين او الهجرة الى خارج الوطن او الوفاة مما أدى الى شعور بعض الأطفال بالقلق والخوف والتهديد والخطر، وفقدان الثقة بالنفس والسلوك العدواني، وقلة النشاط والخمول.

تعرض الأطفال للاجهاد والتعب والإساءة الجسمية والانفعالية والجنسية والمخاطر والحوادث من التحاقهم بالعمل، وفي سن مبكر وقد أظهرت دراسة أجريت في عام ٢٠٠١ إلى ازدياد حدة المشاكل السلوكية بين الأطفال العاملين وتبلورت بالتدخين والعودة في ساعات متأخرة من الليل الى البيت وتعاطي المسكرات والتردد على دور السينما والنوم في الشوارع والسرقة والمضايقات والمعاكسات والتحرش من الكبار.

إزدياد عدد حالات جنوح الأطفال الأحداث بسبب الحرمان الأبوي والأموي وغياب التوجيه والرعاية ومتابعة الطفل داخل وخارج الاسرة.

ويرى (براون، (Brown ان الفراق الذي يتاتى من حرمان أو رفض أو اهمال الطفل من ابويه أو احدهما، يؤدي بان لا يحصل الطفل على الرعاية التي تتطلبها مرحلة نموه. (Brown et al. 2005:4).

مراحل التعبير الفني التي تقابل اعمار البحث من (٩-١٢) سنة:

أ-مرحلة محاولة التعبير الواقعي بعمر ٩-١١ سنوات.

تتميـز هذه المرحلة بالتحول من الاتجـاه الذاتي إلى الاتجاه الموضوعي لتصبح الرسوم أكثر واقعية وتختفي بعض المظاهر مثل التسطيح والشفافية والمبالغة والاطالة والتمثل وخط الارض والجمع بين الامكنة والازمنة.

وكذلك تظهر علاقة بين الطفل و رسومه، ويصبح أكثر احساساً بالبيئة من خلال الخبرات الكثيرة التـي يتعرض لها الى تأكيد ذاتـه وباستطاعته رسم شجرة أو بيت أو اشيـاء اخرى مما يقع تحت نظـره وينتـج من خلال تكرار هذه الاشكال أن يصل إلى تمثيـلٍ محدد للرجل أو الشجرة أو البيت، كما تزهر في هذه المرحلة خاصية الميل ويصبح اللون لديه واقعياً، وقلما ينمي القدرة البصرية عن ملاحظة الخصائص والصفات الدقيقة للألوان في هذه المرحلة[٢].

ب-مرحلة التعبير الواقعي ١١-١٢ سنة.

يمـر الطفـل في هذه السنـوات بمرحلة حاسمة لهـا أهميتها في نموه ومستقبلـه ومن مميزات هذه المرحلة ظهور الفروق الجنسية بين اهتماماته البنين والبنات، كما يظهر لديهم امكانية التعبير عن المسافة والعمق في صورهم، كما ان للتشكيل معنى واضح جداً خلال هذه المدة ويظهر معظم الفشل في هـذه المرحلـة من النمو بسبب عدم قـدرة الاطفال الفنية على التعبير عمـا يتخيلونه، وقد تعود الصعوبة إلى النقل من البيئة المفهومة ذات الابعاد الثلاثة إلى التعبير ذي البعدين على الورقة[٣].

التعبير الفني بالرسم احد اساليب قياس العلاج النفسي:.

يعـد التعبـير الفني بالرسم لـدى الاطفال في مراحلهم المتعددة مـن الأساليب المهمة في معرفة مميزات شخصية الاطفال النفسية والاجتماعية كما عد أحد الوسائل الاسقاطية لتفريغ الشحنات الانفعالية من خلال اسقاطها على الورق، فضلا عن كونه لغة للتعبير عما يدور في مخيلتهم.

رسوم الاطفال اساليب اسقاطية ولغة تعبيرية:.

لقـد تم حديثا تصنيف الرسوم وفهمهـا كأساليب إسقاطية وبطرائـق تعبيرية دقيقة للتعرف على مشاعـر الفرد وتركيبته الشخصيـة. «فأصبحت هذه الرسوم أدوات لفهم الخصائص الشخصية للفـرد وقياسهـا، بسبب قدرتهـا الفائقة على التعبير عـن الامور التي لايمكن التعبـير عنها لفظيا والخاصـة بمشاعـر الشخص واتجاهاته». (صالـح، ١٩٨٨: ٣٣). كمـا يتيح (التعبـير بالرسم) الفرصـة للطفل في مراحل نموه المختلفة لينطلـق في التعرف على نفسه، فياتي صورة صادقة لما في نفس الطفل وانعكاسا لما في مجتمعه، ومقياسا حقيقيا لنموه وإدراكه، فالطفل لا يتمكن من التعبير باللغـة بشـكل يوصل ما يجـول في داخله الى العـالم الخارجي لضعف قدرتـه التعبيرية ومخزونه اللغـوي أو لفقدانه الجرأة في التعبير، « يعـد التعبير بالرسم هو من أكثر الوسائل ملاءمة للافراد الذين تعوزهم الكلمات المفردات اللغوية اللازمة والالفاظ الكافية والمناسبة عما يجولٍ بذهنهم من موضوعات معينة « لذا اصبح منطقيا أن يكون الرسم [×] عند الطفل الأكثر انطلاقا وتميزا وعمقا في التعبير عن واقعه وافكاره من التعبير باللغة، (موسى، ٢٠٠١: ٣٤) .

---

٢ العامري، المصدر السابق، ٢٠٠٢، ص٣٤-٤٥.

3 Lowenfeld. Ibid.. p. 66-74.

× تؤكد جودايناف ان الرسم لغة تعبيرية ادواتها الخطوط والاشكال المرسومة وليست الكلمات المحكية او المكتوبة . للمزيد ينظر (عطية، ١٩٨٢ ص٤٤).

سمات التعبير الفني:

عـادة ما يكـون الدافع للتعبير الفني هـو» التعبير عن رغبـات احبطت، ولم يسمح لهـا بالتحقيق، والاشباع فلم تجد غير التعبير الفني مخرجا لها وفي هذه الحالة يعدّ التعبير الفني، وسيلة لأسقاط مخـاوف الطفـل وأفكاره على شكل الأشـكال والرموز والالوان التي يقوم بعملهـا، لذا نجد العديد مـن أعمال الاطفال الفنية تتميـز بمظاهر التحريف والرمزية وجميعهـا وسائل تعبير تعكس حياة الطفـل ،وتهدف إلى إعادة ترتيـب عالمه الواقعي الذي يعيش فيه الى عالم خاص من وضع يخضعه لرغباته وميوله الخاصة». (عبد العزيز،٢٠٠٩ :٧٤) ويذكر (البسيوني) في اطار هذا الموضوع «أن التنفيـس غالبـا مايظهر في التعبير الفني مع حدوث حالات انفعاليـة مصاحبة للعناصر التي تبدو كرموز معوقة لتحقيق الحاجات» (البسيوني،١٩٨٥ : ٢٢٢).

ولمـا كانـت خبرات الطفل تترجم الى صـور، لذلك فان الطفل يعبر سلوكيـا أكثر من تعبيره لفظيا بحيث يعجز عن صياغة معاناته الداخلية لفظا بسبب قلة وعيه بالاضطرابات السلوكية التي يعاني منهـا لكنـه يعبر عنها بفصاحة من مختلـف أشكال نشاطه، ولعبه، ورسومـه، وحركته». (قنديل، البدوي،٢٠٠٧: ٣٣)

لـذا تعـد الاختبـارات الاسقاطيـة اداة لقياس انطباع الفـرد ومشاعره تجاه ذاتـه وتجاه والديه ومـدى تقبله أو رفضه لهما، كذلك تشتمل على خبرات الطفولة السارة منها والمؤلمة، والمواقف التي يخجل منها والخبرات المدرسية وصولا الى الخبرات الخاصة بالعمل وعلاقته بمرؤوسيه، ومن أهم الاختبارات الاسقاطية بقع الحبر لروشاك.

لقـد أكد تشزاري جلفـاري، الذي طبق النظرية الاسقاطية لفرويد، «ان الرسم ثمرة نبع طبيعي خلاق داخل الطفل يدفعه إلى أن يهرس، ويحطم، ويخط، ويقطع، ويرسم علاقة ويحول نفسه إلى المادة ويترك لنفسه أثرا".

تحليل رسوم الأطفال :

يعـد البعض رسومات الأطفال مجرد (خرابيشِ) و البعض ترويح عن النفس، دون الإشارة الى معناها من الناحية النفسية؟

كمـا إن طريقـة تعبـير الطفل بالضـرورة تختلف عـن الراشدين ، فنحن نكتئب ويكـون اكتئابنا واضحـا وأعراضـه مقننه إلى حد مـا ، ونقلق وتكون أعراضـه أيضا واضحة ، أمـا الأطفال فعند تعرضهـم لمشـاكل نفسية قد تكون بعضها ظاهـرة الأعراض وبعضها لا، والمحـير في الأمر صعوبة تشخيـص الأطفـال لتشابه الاعراض من طفل لآخـر وتمايز مشاكلهم النفسيـة، وذلك يرجع الى طريقة مخرجات هذه الاعراض وطبيعة المشكلة النفسية التي يمر بها الطفل ، والكثير منا لا يعرف (لماذا لا يستعمل الطفل الا اللون الابيض او الاسود).

يرجـح العلماء هنا انـه عندما يطلب من الاطفال الرسم أو يفعلون ذلك هم بانفسهم ، يتأثرون بمـا يسمى التكويـن الداخلي (الاشعور) كما اطلق عليه سيجموند فرويد، وهو ما يدركه الانسان ويحسـ به ويعاني منه يعني الانفعالات والاحاسيـس الداخلية التي لاتكون ظاهره في طريقة تعبيره أو انفعاله الخارجي وما لا يراه المحيطون به.

إذا فالاطفـال عندمـا يرسمون يعكسـون تكوينهم الداخلي على رسمهم ويكـون واضحاً مدى ما يعانـون من انفعالات وعقد نفسيـة داخلية ، وذلك بعد معرفة ودراسة الطفل تأريخيا ونفسيا وفهم الظاهرة كاملة.

فعندمـا يجلس الطفل للرسم تكـون الورقة البيضاء امامه ويبدأ في تحديد ما يريد رسمه ويعمل بذلـك التكوين الداخلـي الذي هو بطبيعة الحال معد مسبقا يعني هل يعاني الطفل من عقد نفسية أو هـل لديـه انفعالات أو أو أو الخ ثم يبدأ بتحديد الرسـم ويختلف الرسم من طفل لآخر حسب ما ذكرنا.

اسس ومعايير التعرف على رسوم الاطفال :-

لقـد وضـع العلمـاء والباحثين في دراسـة الانطباعات والتاثـيرات النفسية التـي تتركها رسوم الاطفال مجموعة من المعايير التي يتم من خلالها تفسير وتحليل رسوم الاطفال على وفق المنظومة النفسيـة والاجتماعية، وقد اهتم العلماء في تحليـل رسوم الأطفال من الناحية النفسية على رسوم الشكل الإنساني في وما يتعلق به من مظاهر محددة كالحجم والتفاصيل وخطوط الرسم وتعبيرات الوجـه وكون الشكل مرسوما من الجانب أو الأمام وأيضـا وضع الشكل في حيز ورقة الرسم كذلك مـن ناحية الأسلوب مثـل التأكيد ، والمبالغـة ، والحذف ،والإهمال والتظليـل أو المحو الضغط على الخطوط والتلقائية وفيما يأتي نماذج من المظاهر التي تتناول بعضا من هذه المعايير:-

١- الحجم :

يعطي الحجم في الأشكال المرسومة أهمية خاصة في إلقاء الضوء على شخصيةالطفل من حيث واقعية في تقدير ذاته.

أ – تميز الأطفال العدوانيين بالرسوم الكبيرة التي تشغل الصفحة كلها، وأيضا تميز ذوي النشاط الزائد. وقد تعبر عن شعورالطفل بالعجز عن الحركة والإحباط. وقد تبرز رغبة الطفل في التعويض وإحساسه بعدم الثقة بالنفس فيرسم ما يتمنى تحقيقه.

ب – إما الرسوم الصغيرة فقد تعبر عن الدونية ونقص الكفاءة أو الخوف والانطواء أو القلق.

٢- التفاصيل: تعد التفاصيل مقياسا لأدراك الطفل واهتمامه بالبيئة وقد تكون التفاصيل للملابس أو أجزاء الجسم مثل:-

الرأس: - رسـم الرأس كبيرا، يدل على تعظيم الذات أو التماسا للقوة العقلية والفكرية و بما يكون تكبير الرأس بعض الحالات تعبيرا عن مشاعر النقص والعجز الجسمي.

-وعندما يرسم الرأس صغيرا، قد يكون تعبيرا عن الخجل أو إنكارا لمصدر انبعاث أفكار مؤلمة.

العينان:-

- اذا كانت متسعة ذات أهداب، تعبر عن الجاذبية.

- مغلقة أو من خلف نظارة سوداء تعبرعن تجنب مناظر أو رؤية مؤلمة.

الأذرع:-

تكون الأذرع والأيدي عادة محملة بالمعاني السايكولوجية مثل الطموح والثقة والكفاءة والعدوان وربما الشعور بالذنب.

-فالأذرع الطويلة القوية تعبر عن الطموح والرغبة في التحكم والسيطرة وأحيانا العدوانية.

-الأذرع الطويلة الضعيفة تعبر عن الحاجة إلى المساندة والعون.
-الأذرع القصيرة تعبر عن انعدام الكفاح والشعور بنقص الكفاءة.
-حذف الأذرع من الشكل يوحي بان الطفل يشعر بعدم الكفاءة وانعدام القوة وأيضا عدم الشعوربالأمان وصعوبة التعامل مع البيئة.
-التعبير عن القلق يتميز في الأذرع المرفوعة والفم المقلوب والأذرع المتجهة إلى الداخل.
الفم: -
-التأكيد الزائدعلى رسم الفم أو تكبيره يعني اضطرابات في اللغة والكلام أو الاتكال أو الاعتمادعلى الغير.
-اتساع الفم مع رسم الأسنان يعبر عن العدوان.
التظليل :-
-إذااستعمل تظليل الجسم كله فهذا دلالة على القلق.
-إذا استعمـل تظليل جزء معين يكون القلق مرتبط بهـذا الجزء أن نزوع الطفل إلى تشويه الشكل المرسوم أو تظليله يكون بصورة أكثر عند الأطفال ذوى القلق وعدم التوافق مع بيئاتهم.
ويكون التظليل بالقلم بدرجات متفاوتة من حيث القوة وعلى النحو الآتي:.
أ. الضغط بالقلم (بأكثر ماهو مطلوب): –
-تعبر عن التوتر عضلي زائد.
-ثقل وخفة درجة الخطوط تشير إلى مستوى الطاقة وبتوتر لدى الطفل.
-تشيع هذه الظاهرة في رسوم الأولاد أكثر من رسوم البنات.
-تعبر عن الاندفاع.
ب. الضغط بالقلم (بأقل ماهو مطلوب) خطوط باهته تدل على:.
- انخفاض مستوى الطاقة الجسمية والنفسية
- يرتبط بالخجل والانقباض الشديد
ج. الضغط بتنوع وتراوح:___
يدل على المرونة والتوافق.

دراسات سابقة :.

لم يتـم العثـور على دراسات مشابهة لمشكلة البحث الحالي الا انـه تم تحديد بعض الدراسات التي لهـا علاقة مقاربـة للبحث الحالي فيمـا يتعلق بفراق الابويـن (الطلاق او اليتم) امـا فيما يتعلق بالدراسات التي تتناول علاقـة التعبير الفني بالجوانب النفسية والاجتماعية فهي نادرة، وسنذكر اهم ما تم الحصول عليه:

اولا- الدراسات العراقية :

دراسة السالم، ١٩٨٠ :

الحرمـان مـن رعاية الوالدين وأثـره في بعض المظاهر السلوكية لدى اطفـال المرحلة الابتدائية في مدينـة البصرة. هدفت الدراسة إلى معرفة تاثير الحرمان من رعاية الوالدين في تكوين شخصية

الطفـل مستقبلا وما يتركه الايـداع في المؤسسات من اثر في سلوكـه. وشملت عينة البحث تلامذة المرحلـة الابتدائيـة في محافظة البصرة للعـام (٧٩-٨٠) وبعض اطفـال دور الرعاية الاجتماعية للفئة العمرية بين (٩-١٤) سنة وتكونت من (١٠٣) تلميذا من كلا الجنسين، إذ بلغ عدد المحرومين (٦٢) وغـير المحرومين (٤١) من كلا الجنسين. وتكونـت الاداة المكونة من (٢٢) فقرة على غرار قائمة (موني) لقياس بعض المظاهر السلوكية .. ما ياتي:

الشعور بالذنب. ب-الاهمال.ج- العدوان. هـ-الانانية.

اعتمـدت نتائج الدراسة النسبة المئوية لتحديد مستويات الصفـات السلوكية، فكان من نتائج هذه الدراسة مايأتي:

ظهـور فروق في معظم النتائج تشير الى تاثير العلاقـات الاسرية فس سلوك الاطفال، وان انشغال الوالديـن أو احدهمـا عن توجيه ورعايـة الاطفال كان له الضـرر الكبير علـى مستقبلهم، كما ان الفـراق بين الوالدين أو الايداع في مؤسسات الرعاية يولد فقدان الامن والطمأنينة، فيؤدي بالتالي إلى بعض الانحرافات السلوكية.

٢-دراسة العبيدي:

مميـزات رسـوم التلامذة في المرحلـة الابتدائية بنين وبنات، جامعة بغداد، كليـة الفنون الجميلة، ١٩٨٨.

٣-دراسة الملك، ٢٠٠٠

(أثر الحرمان من الوالدين في تطور التعاطف عند الطفل السوداني).

تساءلت الدراسة في تحقيق اهادفها بـ (هل):-

يتخذ التعاطف مسارا تطوريا لدى الطفل السوداني بالنسبة للاعمار (١٠.٤) سنوات؟

هنالك فروق في تطور التعاطف عند الطفل تبعا لمتغير الجنس والعمر؟

هنالك فروق في تطور التعاطف بين الطفل المحروم وغير المحروم؟

واتخذت في تحقيق اهدافها عينة من (٩٥٩٤) طفلا وطفلة موزعين بالتساوي على الفئات العمرية في كل مـن رياضـ الاطفال ومدارس الخرطوم من كلا الجنسين المحرومين منهم من كلا الوالدين الذيـن يعيشـون مع والديهـم، اعتمدت في قياس الاهـداف على مقياس (فيشـاخ و روري) لقياس التعاطـف عنـد الاطفال، وقـد تالفت الاداة من أربـع قصص افتراضية وصاحـب سرد القصص عرضا لمثيرات تعمل على تحفيز العاطفة لدى الاطفال، وكان من نتائج هذه الدراسة:-

إن الاطفال ما قبل المدرسة يخبرون التعاطف.

يتأثر التطور الخلقي لدى الاطفال بالحرمان من أحد الوالدين أو كليهما.

إن جميع الاطفال لديهم استجابات وجدانية تؤدي الى رد فعل تعاطفي بالنسبة للانفعالات المختلفة بغض النظر عن الجنس.

ان النمـو الخلقـي يتطور مـع تقدم العمر للاطفال حيـث دلت النتائج على وجود فـروق ذات دلالة احصائية بين الاطفال ولصالح الاطفال الاكبر سنا.(الملك، ٢٠٠٠) .

٤-دراسة العبيدي والكناني(٢٠٠٩):

التأثيرات النفسية للعنف المسلح على الاطفال من خلال التعبير الفني في رسومهم .

ويعـد هـذا البحث الأكثر قربا للبحث الحالي في مجال التعبـير الفني، إذ قام الباحثان بدراسة هدفـت الى التعـرف على الأثـر الذي يحدثـه العنف المسلح علـى الجوانب الانفعاليـة (النفسية) للاطفال بعمر (٩ – ١٢ سنة) من خلال ما يعبرون عنه في رسومهم لتنفيذ موضوع حر. من خلال بنـاء استمارة لتحليل محتوى رسوم الاطفال. اتبع في هذا البحث طريقة تحليل المحتوى (content Analysis) كونهـا الطريقة الملائمـة لتحقيق اهدافه، إن هذه الطريق قد جـرى تطويرها بدراسة محتـوى رسائل الاتصال مـن الصحف والمجلات والكتب والرسوم. ومن أهـم النتائج التي توصلا اليها هي

١. ظهـور التأثير الانفعالي الشديد في رسوم الاطفال من خـلال استعمال الالوان الحارة بنسب كبيرة وسيادة اللون الاسود، وظهـور الخطوط العشوائية والشعاعية والأشكال غير الواضحة المعـالم، وعـدم استعمال المساحة المتاحة مـن الورقة للرسم، كل ذلك يـدل على المعاناة التي خلفها العنف المسلح.
٢. إن الاطفـال قـد تراجعـوا في التعبير عـن الخصائص الفنيـة للمرحلة التي يمـرون بها الى المرحلـة السابقـة وهي مرحلة (الرسـوم الواقعية الوضعية من سـن ٧-٨ سنوات التي يرسم فيهـا الاطفـال ما يعرفونه عن الأشياء لا ما يرونه، ولا يعبرٍ عن اهمية المنظور والظل والضوء والقواعـد التي تثبت عليهـا الاشياء، ولما كان الأرتباط وثيقا بحسب ما جاء في الدراسات بين النمـو المعرفي (العقلـي) والنمو (الفني) فان ذلك يدل على ان الاطفال يعانون من تراجع في النمو المعرفي نسبة للمرحلة العمرية (قيد البحث).

ثانيا - دراسات عربية :.

دراسة توق، محيي الدين وعلي عباس (١٩٨١)

أنماط رعاية اليتيم وتأثيرها على مفهوم الذات في عينة من الاطفال في الاردن.

هدفت الدراسة الى:

١. معرفة اثر الرعاية الاجتماعية المقدمة للطفل اليتيم فيس مفهوم الذات .
٢. التعرف على مفهوم الذات وعلاقته بالمتغيرات (الجنس،العمر،نوع التيم).

وقـد شملـت عينة البحث الاطفال الفلسطينيين اللاجئين ممن يسكنون الاردن في مدارس الغوث الدوليـة ومؤسسة الايتام فضلا عن اطفال يعيشون مع والديهـم وللاعمار من (٨-١٥) سنة، وقد بلغت (٢١٦) طفلا. وكان من نتائج هذه الدراسة:.

١. هنـاك أثر لمتغيرات الرعاية الاجتماعيـة، وكان ذا دلالة احصائية عنـد مستوى (٠،٠١) في الأداء على قائمة مفهوم الذات وكان الفرق لصالح الايتام من المؤسسات الخاصة.
٢. عدم وجود فروق احصائية في جميع مجالات مفهوم الذات باستثناء مجال القيمة الاجتماعية ولصالح الايتام.
٣. عـدم وجود فـروق ذات دلالـة احصائية عند مستـوى دلالة(٠،٠٥) في مفهـوم الذات لمتغير الجنس.
٤. عـدم وجـود فروق ذات دلالـة احصائية في الاداء بـين الايتام في المؤسسـات الاجتماعية بين الذين يعيشون في اسر ممتدة.

دراسة عادل كمال خضر، رسوم الأطفال دالة مشكلاتهم النفسية.
من نتائج هذه الدراسة لرسوم الأطفال :

١. إن هناك دلالات نفسية لما يقومون برسمه فهناك فرق في الدلالة بين رسم عنصر كبير ورسم نفس العنصر بحجم صغير (فروق من حيث النسب.
٢. هناك فرق في الدلالة لحذف عناصر من الرسم ، أو الإكثار منها بشكل مبالغ (فروق من حيث التفاصيل ، وتسلسلها ومدى تأكيدها من حيث المحو والتظليل.
٣. ظهر فرق في الدلالة من حيث رسم عنصر في موضع ما، ورسم نفس العنصر في موضع آخر (فروق من حيث المنظور وموضع عناصر الرسم واتجاهها وحركتها.
٤. وجود فرق في الدلالة لرسم عنصر بخط باهت ورسم نفس العنصر بخط واضح ، فروق من حيث الخط ، ومدى استقامة الخط وتعرجه وانحنائه .
٥. وهناك فرق في الدلالة بين عنصر لا يكاد يظهر على ورقة الرسم ورسم ذات العنصر بخط يخرم الورقة.

وظهر للباحث ان التعبير عن العدوان من خلال رسم عناصر معينة لشكل الإنسان مبتعدا عن الجسم مما يدل على تمردهم مثال ذلك : رسم خط فاصل للفم ، ظهور تفاصيل الأسنان ، رسم أصابع ذات سنابل ، رسم الأيدي منقبضة ، تأكيد فتحتي الأنف ، رسم أكتاف مربعة ، رسم أصابع القدم لشكل غير معرى . و عدم التناسق الواضح بين الأطراف ، رسم الأسنان بارزة ، رسم أذرع طويلة ، رسم الأيدي كبيرة في الحجم ورسم أعضاء التناسل ، وأيضا التظليل ، الضغط ، وتعبيرات الوجه العدائية كذلك وجد أن الجانحين العدوانيين يميلون إلى رسم أكتاف مربعة ، ورسم خط فاصل للفم بينما يميل الجانحون الانسحابيون نحو حذف ملامح الوجه ، حذف الأذرع وتعتيم ملامح الوجه .

اما فيما يتعلق بجناح الاحداث – المراهقين منهم – فانهم يميلون إلى رسم أشكال عارية ، ويشير England إلى أن الأطفال الجانحين يميلون إلى أن يضمنوا في رسومهم صورا لأطفال خائفين من الناس الآخرين (الشرطة ، السلطات ، أو المسؤولين بمكاتب الأحداث .كذلك وجد أن جودة الرسم وإتقانه إنما تعبر بشكل ما عن توافق الطفل ، وفي هذا يقرر Harris أن الأطفال سيئي التوافق الاجتماعي والانفعالي يكونون أكثر فقرا نوعا ما على اختبار الرسم من الأطفال جيدي التوافق.

ج - دراسات اجنبية ١- دراسة ويسلي (Wesely W. 1985)(USA)
أثر وجود الاب او غيابه في مفهوم الذات ومركز السيطرة والعلاقات الاسرية والعلاقات المدرسية عند المراهقين المضطربين انفعاليا.

هدفت الدراسة الى معرفة آثار وجود الاب أو غيابه عن البيت لدى المراهقين المضطربين انفعاليا والمراهقين الاعتياديين في متغيرات مفهوم الذات، مركز السيطرة ، العلاقات الاسرية، العلاقات المدرسية، وهل هناك فروق ذات دلالة بين الفئتين.

لقد تألفت عينة البحث من (١٢٨) مراهقا ذكرا اختيروا على أساس المرحلة الدراسية (الصف السابع الى الصف الثاني عشر) في عمر (١٣-١٩)، واعتمدت اداة الدراسة :

أ-مقياس تنسي لمفهوم الذات. ب-مقياس نواكي – ستكلاند لقياس مركز السيطرة.ج-اختبار كاليفورنيا للشخصية. وكان من نتائج الدراسة:

١- عدم وجود فروق ذات دلالة اللا في متغير (العلاقات العائلية) بين المجموعتين المضطربة وغير المضطربة ولصالح المراهقين المضطربين انفعاليا.

٢- لم تكشف المقارنة بين لامراهقين غير المضطربين من العوائل فاقدة الاب عن فروق ذات دلالة مع المراهقين من العوائل السليمة، (غير فاقدة الاب) في متغيرات الدراسة.

٣- وجود فروق ذات دلالة بين المراهقين من العوائل السليمة والمراهقين من العوائل فاقدة الاب في مركز السيطرة، وعلاقة العائلة، وعلاقة المدرسة.

٢- دراسة ويليام فابريكس(٥)، أثر الطلاق على نفسية الاولاد

يصف الباحث دراسته هذه بمثابة جرس الإنذار بالنسبة للآباء و الأمهات الذين يعتقدون أن بإمكانهم الإنفصال دون التأثير على أطفالهم الأطفال الذين ينتقلون من منازلهم بسبب الطلاق حزينون. إشتملت الدراسة التى تعد الأولى من نوعها على الطلاب، حيث ملاوا إستمارة مفصلة و سئل الطلاب حول ما إذا إنتقلوا إلى أماكن تبعد بالسيارة ساعة واحدة عن منزلهم الأصلى. كذلك وجهت عدة أسئلة إلى الطلاب لتحديد درجة العدوانية لديهم ، السعادة أو عدمها ، و حول الصحة التى يتمتعون بها فضلا عن المدى الذى أثر فيه الطلاق على نظراتهم إلى الحياة بشكل عام. و كان حوالى ٦٠٠ طالب من أصل ٢٠٦٧ شملتهم الدراسة لأبوين مطلقين ، قد أفاد وا بأن الإنفصال بين آبائهم و أمهاتهم كان ضارا بهم فى معظم مناحى حياتهم. وتميز هؤلاء الطلاب عن غيرهم بما ياتي:

- زيادة صفة العدوانية عن الآخرين.
- وصف المسؤولين الجدد عنهم بأنهم سيئون و لا يشكلون مصدر دعم لهم.
- أفاد الطلاب بأن آبائهم و أمهاتهم لم يكونوا يطيقون بعضهم البعض.
- وصف الطلاب حياتهم بشكل عام بأنها أقل كفاية من حياة الأطفال الآخرين الذين بقوا مع آبائهم وأمهاتهم.
- كانت صحة هؤلاء الطلاب أسوأ من زملائهم.

و أضاف الباحث أن انتقال الأب من المنزل بعد الطلاق لة ذات التاثير الذي تتركه الام.

الفصل الثالث: منهجية البحث واجراءاته

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي –التحليلي لتحقيق أهداف البحث الحالي ،كونه أكثر المناهج ملائمة (ان هذا المنهج يهتم بدراسة الوضع الراهن وذلك من خلال ملاحظة الظاهرة موضع البحث وجمع المعلومات والبيانات عنها مباشرة وليس الاعتماد على البيانات في صورة مصادر اولية أو ثانوية كما في المناهج الاخرى). تم جمع رسومات الاطفال الذين يمثلون مجتمع البحث التي عبروا فيها تعبيراً حرا عن موضوع (يوم مهم في حياتي).

٥ عالم نفس فى جامعة ولاية أريزونا، قام بنشر هذه الدراسة فى مجلة "علم النفس العائلى» ، مشيرا الى كل من الآباء و القضاة لإدراك آثار الطلاق على الأطفال.

عينة البحث

يتكـون مجتمـع البحث الحالي مـن الاطفال بعمـر (٩-١٢سنة) بواقع (١٦٠) طفـل موزعين على منظمـات مجتمـع مـدني في جانبي الكـرخ والرصافة بواقـع (٨٠) طفلا يتيمـا، و(٨٠) من ابناء المطلقين من كلا الجنسين(٦).

اجراءات التطبيق:

تتطلـب اهـداف البحث قيـام التلامذة برسـم موضوع فني يعـبرون من خلالـه متطلبات البحث الحـالي، وذلك لغرض تحليلها والتعرف على محتواها بما يخدم الاهداف. وقد اقتضى ذلك عددا من الاجراءات كانت على النحو الاتي :-

تحديد موضوع الرسم

لغرض قيام الاطفال (عينة البحث) برسم الموضوع الذي يحقق أهداف البحث في التعرف على اثر فراق الابوين بسبب اليتم او الطلاق، طلب منهم أن يرسموا موضوع (عائلتي).

تحديد اداة التحليل (التصنيف)

تم اعتمـاد تصنيـف جاهز من تلـك التي يطلق عليها هولستـي بالتصانيف المعياريـة (Standard Gategories) بعد التاكد من ايفائها لمتطلبات البحث وهو تصنيف (العبيدي) بعد اجراء التعديلات المتوافقة مع اهداف البحث وعرض على الخبراء(٧) (ملحق-١) وتضمن الوحدات التالية .

١-وحدة التكوين شملت (١٤) فقرة . ٢- وحدة الالوان شملت (١٩) فقرة .

٣-وحدة الخطوط شملت (٩) فقرات. ٤-وحدة الحجوم شملت (٤) فقرات .

٥-وحدة الموضوعات شملت فقرتين.

صدق الاداة :

بعـد ان تم تحديد الفقرات الرئيسة للاداة وخواصها الدالـة عليها، وتحقيق صدق المحتوى للاداة وهو صدق يفي بالغرض لمثل هذا البحث، حيث اصبحت الاداة بصيغتها النهائية.

طريقة التحليل (تحليل محتوى الرسوم)

اتبـع في هـذا البحث طريقة تحليل المحتـوى (content Analysis) كونها الطريقة الملائمة لتحقيق اهدافه، إن هذه الطريق قد جرى تطويرها بدراسة محتوى رسائل الاتصال من الصحف والمجلات والكتب والرسوم.

---

٦ / منظمة رسل المحبة والسلام- الدورة، منظمة عيون الرحمة الالهية لتطوير المراة- البياع، منظمة الحياة لرعاية الارامل واليتامى، مؤسسة العين لكفالة الايتام- الكاظمية، منظمة حي الامين الثانية

٧ جدول باسماء خبراء تقويم الاداة:

ت	الخبير	الدرجة العلمية	الاختصاص
1	د. ماجد نافع الكناني	استاذ	تربية فنية
2	د. صالح احمد الفهداوي	استاذ	تربية فنية – طرائق تدريس
3	د. عبد المنعم خيري	استاذ	تربية فنية- تقنيات تربوية
4	د. عاد محمود حمادي	استاذ	تربية فنية- سيكولوجية رسوم المراهقين
5	د. رعد عزيز	استاذ مساعد	تربية فنية- سيكولوجية رسوم الاطفال الصم البكم
6	د. نسرين محمود شهاب	استاذ مساعد	تربية فنية- تصميم تعليمي

الثبات Reliability

تستوجب طريقة تحليل المحتوى حصول الثبات الذي يعد التعريف الاجرائي لها، وينبغي الاشارة إلى أن الثبات في تحليل المحتوى يتاثر في بخبرة القائم بالتحاليل ومهاراته فيه ونوع البيانات المحللة ومدى وضوح قواعد التحليل .وعليه قامت الباحثة باختيار محللين اثنين(٨)، لهما دراية بطريقة تحليل المحتوى لغرض التوافق في عملية استعمال استمارة تحليل الرسوم التي وضعت لقياس الاهداف المراد تحقيقها . وقد قامت بتحليل عينة من الرسوم بلغت (٨٠) رسما اخذت بشكل عشوائي بواقع (٤٠) رسما للتلاميذ و (٤٠) رسما واعادة التحليل بعد اسبوعين اذ تم حساب معامل الثبات بين المحللين باستعمال معادلة (هولستي Holsti) المعتمدة في استخراج ثبات تحليل المحتوى. ولحساب معامل الثبات بين تحليل الباحثة والمحللين الاخرين اللذين عملا بشكل منفصل ومستقل فكانت النتائج كما موضح في الجدول (١).

جدول (١) معاملات الاتفاق ونسبها وفق الانواع الثبات

استمارة التحليل	الباحثة المحلل الاول	الباحثة المحلل الثاني	المحلل١ المحلل٢	المعدل العام
وحدة التكوين	٠,٨٩	٠,٨٣	٠,٨٧	٠,٨٦
وحدة الالوان	٠,٨٥	٠,٨٩	٠,٨٦	٠,٨٥
وحدة الخطوط	٠,٨٦	٠,٨٦	٠,٨٦	٠,٨٦
وحدة الحجوم	٠,٨٤	٠,٨٦	٠,٨٧	٠,٨٦
وحدة الموضوعات	٠,٨٥	٠,٨٤	٠,٨٥	٠,٨٥
المعدل الكلي	-	-	-	٠,٨٦

الوسائل الاحصائية : استعملت الوسائل الاحصائية الاتية:

١-حساب التكرار والنسب المئوية في تحليل الرسوم.

٢-معادلة كوبر Cooper لايجاد نسبة الاتفاق بين المحكمين.

٣-معادلة هولستي Holsti استعملت في حساب الثبات لاداة تحليل الرسوم وكذلك لايجاد معامل الاتفاق بين المحللين.

الفصل الرابع: تحليل النتائج وتفسيرها

بما ان البحث الحالي هدف الى التعرف على الذي يحدثه فراق الابوين على الجوانب الانفعالية (النفسية) للاطفال بعمر (٩-١٢ سنة) من خلال ما يعبرون عنه في رسومهم لتنفيذ موضوع (عائلتي)، وتقييمه من خلال استمارة تحليل المحتوى التي اعدت لهذا الغرض، وبناء على ما تمخض عنه من تحليل رسوم الاطفال عينة البحث تم تناول عناصر الرسم على النحو الآتي:

٨ ا.د. ماجد نافع الكناني، أ. م. د. رعد عزيز

اولاً: مجال وحدة التكوين، وقد تناولت:- الاشخاص، والنبات، والآليات، والتضاريس، واشكال الفضاء، والبنايات.
ثانياً: وحدة اللون، وقد تناولت:- الغرض من استخدام اللون، رمزية استخدام اللون، استخدام اللون.
ثالثاً: وحدة الخطوط ، وقد تناولت:الصفة الهندسية للخطوط، صفة الخطوط الحركية، اتجاه الخطوط في حالة ملء المساحات
رابعاً: وحدة الحجوم، وقد تناولت:- حجم التكوين العام بالنسبة لحجم الورقة، اكبر الاشكال حجماً.

خامساً: الموضوعات: تحليل النتائج

لقد اظهرت نتائج تحليل رسوم الاطفال الذين يعانون من فراق الابوين بسبب الموت أو الطلاق، مؤشرات تناقضت مع توقعات الباحثة، ففي الوقت الذي افترضت فيه ان الاطفال اليتامى يعانون من مشكلات نفسية واجتماعية أكثر من الاطفال الذين يعانون من فراق الابوين بسبب الطلاق، الا انها لمست ان هنالك فروقا في نسب وحدات التعبير الفني والتفريعات الخاصة، ودلالتها الفنية والنفسية بما يظهر ان فراق الابوين من جراء الطلاق (ط)(٩) أكثر تاثيرا على الاطفال من اليتم (م) وعلى النحو الآتي:-

اولا: وحدة التكوين:- اظهر اتجاه الاطفال (م) ايجابية نسبتها (٥٦،٥٪) نحو الاشخاص، في حين اظهر الاطفال (ط) سلبية نسبتها (٦٢٪) نحو الاشخاص مما يدل انهم يعانون اضطهادا اكثر من الاشخاص المحيطين بهم بدءا من الابوين(ملحق – ٢).

١. رسم الاطفال (م) الراس صغيرا بنسبة (٥٦٪) مما يدل على الخجل وانكارهم لمصدر الأفكار المؤلمة، في حين رسم الاطفال (ط) الرأس كبيرا بنسبة (٦٨٪) للدلالة عن الحاجة الى التعويض عن مشاعر النقص والعجز.
٢. رسم (م) الفم مغلقا بنسبة (٦٥٪) مما يدل على انه يعاني من اضطراب في اللغة والكلام كما يعبر عن الاتكال والاعتماد على الغير، اما (ط) فقد رسم الفم مفتوحا بنسبة (٦٢٪) للدلالة على العدوانية.
٣. كان تعبير (م) في رسم الذراعين قيصرتين، بنسبة (٥٦،٥٪) بدلالة الحاجة الى المساعدة والعون، في حين رسم (ط) الذراعان طويلتان بنسبة (٧٥٪) تعبيرا عن الرغبة في التحكم والسيطرة والعدوان، واحيانا الشعور بالذنب.
٤. رسم (م) الاطراف السفلى قصيرتان بنسبة (٥٠٪) للدلالة على ان نصف هذه المجموعة تعاني من العجز في تلبية حاجاتها، في حين رسمها (ط) بنسبة (٨٢٪) للتعبير عن الحاجة الى اقتناص الفرص وتحقيق المآرب.
٥. لم يلجأ اي من (م) او (ط) إلى ترميز رسم النباتات، فقد كان (م) أكثر واقعية من (ط) عندما رسمها بنسبة (٧٥٪) في حين تفوق (ط) برسمها بطريقة تعبيرية بنسبة

٩ (ط) اينما ترد فهي تعني عينة الاطفال من ابوين افترقا بسبب الطلاق. و(م) تعني عينة الاطفال الذين افترق ابويهما بسبب الموت(الوفاة).

(٣٧٪) وهـي عاليـة بالنسبة لمرحلة النمـو الفني، مما يدل علـى تقهقرهم الى المرحلة التي قبلها.

٦. رسـم (ط) السيـارات بنسبـة (٤٣،٧٪) مـا يدل علـى طموحهم العـالي أو ان اباءهم يمتلكونهـا، في حين تفوق (م) في رسم الدراجات الهوائيـة بنسبة (٣٧،٥٪) للتعبيرعن حاجتهم لامتلاكها. لانها تشكل طموح الاطفال في هذه المرحلة.

٧. لم يستعمـل الطرفـان المساحات المائية واختفت المرتفعـات في رسومهم وذلك نسبة الى طبيعة الموضوع.

٨. رسمـت الفئـة (ط) أشكال الفضاء الاصيلة بنسبة أكبر مـن (م)، مما يدل أن اليتامى أقل تاملا فيما يدور حولهم.

٩. ظهـرت البيوت السكنيـة (ملحق – ٣) لدى (م) بنسبـة (٩٦٪) كطموح للحصول على سكن مريح، في حين ظهرت بنسبة (٨١٪) للدلالة على عدم الاستقرار.جدول(٢).

جدول (٢) يمثل التكرارات والنسب المئوية لتحليل رسوم الاطفال على وفق وحدة التكوين

مميزات الرسوم		تظهر بدرجة											
		عالية			الى حد ما			ضعيفة					
		م	٪	ط	٪	م	٪	ط	٪	م	٪	ط	٪
الاشخاص	سلبي	٣٥	٤٣،٧	٥٠	٦٢،٥	٤٠	٥٠	١٥	١٨،٧	١٠	١٢،٥	١٥	١٨،٧
	ايجابي	٤٥	٥٦،٢	٣٠	٣٧،٥	٢٥	٣١،٢	٢٠	٢٥	١٠	١٢،٥	٣٠	٣٧،٥
الراس	صغير	٤٥	٥٦،٢	٢٥	٣١،٢	_	_	٢٥	٣١،٢	٣٥	٤٣،٧	٣٠	٣٧،٥
	كبير	٣٥	٣٤،٧	٥٥	٦٨،٧	٣٠	٣٧،٥	_	_	٢٥	٣١،٢	٢٥	٣١،٢
الفم	مغلق	٥٢	٦٥	٢٠	٢٥	١٠	١٢،٥	١٠	١٢،٥	١٨	٢٢،٥	٥٠	٦٢،٥
	مفتوح	٢٨	٣٥	٦٠	٧٥	٨	١٠	٥	٦،٢	٤٤	٥٥	١٥	١٨،٧
الذراعان	طويلتان	٢	٢،٥	٦٠	٧٥	٢٠	٢٥	١٠	١٢،٥	٣٠	٣٧،٥	١٠	١٢،٥
	قصيرتان	٥٠	٦٢،٥	١٠	١٢،٥	١٧	٢١،٢	٢٥	٣١،٢	_	_	_	_
العينان	مفتوحتان	٧٠	٨٧،٥	٦٣	٧٨،٧	١٠	١٢،٥	١٨	٢٢،٥	_	_	_	_
	نظارة	_	_	١٧	٢١،٢	_	_	_	_	_	_	_	_
الاطراف السفلى	طويلتان	٣٥	٤٣،٧	٦٦	٨٢،٥	٢٣	٢٨،٧	٧	٨،٧	_	_	٧	٨،٧
	قصيرتان	٤٠	٥٠	_	_	٣٧	٤٦،٢	٢٥	٣١،٢	_	_	_	_
نباتات	رمزية	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_
	واقعية	٦٠	٧٥	٤٥	٥٦،٢	٢	٢،٥	_	_	١٠	١٢،٥	_	_
	تعبيرية	٢٢	٢٧،٥	٣٠	٣٧،٥	٣٤	٤٢،٥	٤٢	٥٢،٥	_	_	_	_
الآليات	سيارات	٢	٢،٥	٣٥	٤٣،٧	_	_	_	_	_	_	_	_
	أخرى	٣٠	٣٧،٥	٢٥	٣١،٢	١٠	١٢،٥	٢٢	٢٧،٥	٥	٦،٢	٧	٨،٧
التضاريس	ارضية مسّاكة	٤٢	٥٢،٥	٥٥	٦٨،٧	١٨	٢٢،٥	٢٠	٢٥	٢٠	٢٥	٥	٦،٢
	مائية	٣	٣،٧	٥	٦،٢	١٢	١٥	١٧	٢١،٥	_	_	_	_
	مرتفعات	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_
اشكال الفضاء	اصيلة	٦٧	٨٣،٧	٧٢	٩٠	١٢	١٥	٥	٦،٢	٢	٢،٥	٣	٣،٧
	دخيلة	٣	٣،٧	٢	٢،٥	٥	٦،٢	_	_	_	_	_	_
بنايات	بيوت سكنية	٧٧	٩٦،٢	٦٥	٨١،٢	٢	٢،٥	١٥	١٨،٧	١	١،٢	_	_
	منشآت	٣	٣،٧	١	١،٢	_	_	_	_	_	_	_	_

ثانيا: وحدة اللون:-

١. تلوين الاشكال من قبل (م) بنسبة (٧٥٪) في حين قامت (ط) بتلوينها بنسبة (٤٣،٧٪) يـدل على أن هذه المجموعة تعاني مـن اضطرابات نفسية حادة. كما أخفقت المجموعتان في ملء مساحة الخلفية بنسبة (٢٦،٥٪) لـ(م) و(٣١،٢٪) لـ(ط) وهذا يدل أيضا على عدم الاكتفاء الذاتي والقلق.

٢. بالنسبة لتلوين جميع اجزاء الورقة، ينطبق على هذه الفقرة ما ظهر في الفقرتين (١،٢) من نسب وتحليل.

٣. كان تلويـن الخطـوط الخارجية لــ(م) بنسبة (٧٥٪)، في حين لوَّنهـا (٥٠٪) من (ط)

التـي كانت نسبتها (٥٠٪)، مما يدل على ان (م) أكثر قدرة في التعامل مع الألوان، وان (ط) تعـاني نكوصـا وهذا ما يؤكـد استعمالها للون الرصاصـي بنسبة (٧٧،٥٪) كخط خارجي.

٤. كانـت الوان (م) أكثر واقعيـة بنسبة مقدارها (٨١،٢٪)، في حـين كانت من قبل (ط) بنسبة (٤٣،٧٪)، وهذا ما يتطابق مع نسب واقعية رسم الأشكال مما يدل على ان (ط) أكثر اضطرابا من (م).

٥. مـا ينطبـق علـى الفقرة (٥) نجـده في الميزتين (قريبة مـن الواقع) و (غـير واقعي – محرف).

٦. أمـا فيما يتعلق بمقـدار استعمال اللون، فقـد تم استعمال الالوان الحـارة من قبل (م) بدرجـة تراوحت بين (٥٠٪-٧٢٪) مثل (الاصفـر، الاحمر، البرتقالي، البني)، في حين انخفضـ لستعمال الالوان البـاردة اذ تراوح استعمالهل بـين (٢،٦٪-٥٨،٧)، مما يدل علـى انهـم يعانون من حـالات التوتـر والقلق والانفعال وعـدم الاستقـرار، وتزداد هذه النسـب لـدى (ط) وبتواتر عال جدا اذ بلغ استعمال الالـوان الحارة بنسب تراوحت بين (٥٦،٢٪-٨١،٢٪) والالـوان الباردة بـين (٦،٢٪- ٦٦،٢٪)، وهذا يعـد خطرا كبيرا في قياس حالة التوتر لدى هذه الفئة.

٧. استعمـل اللونـان الرصاصي والاسـود بنسب عالية مـن قبل كل مـن (م) و(ط) بما لا ينسجـم مع المرحلـة العمرية ومرحلة التعبـير الفني (ملحق – ٤)، ممـا يدل على عدم التوافق مع الاقران وتاخر النمو الفني والعقلي لديهما.جدول (٣)

جدول (٣) يوضح التكرارات والنسب المئوية لتحليل رسوم الاطفال على وفق وحدة اللون

مميزات الرسوم	مستخدم				غير مستخدم			
	م	٪	ط	٪	م	٪	ط	٪
الغرض من استعمال اللون -تلوين الاشكال	٦٠	٧٥	٣٥	٤٣,٧	٢٠	٢٥	٤٥	٥٦،٢
-ملء المساحة الخلفية	٥٠	٢٦،٥	٢٥	٣١،٢	٣٠	٣٧،٥	٥٥	٦٨،٧
-تلوين جميع اجزاء الورقة	٢٠	٢٥	١٠	١٢،٥	٦٠	٧٥	٧٠	٨٧،٥
-تلوين الخطوط الخارجية	٦٠	٧٥	٤٠	٥٠	٢٠	٢٥	٤٠	٥٠
رمزية استعمال اللون -واقعية	٦٥	٨١،٢	٣٥	٤٣،٧	١٥	١٨،٧	٤٥	٥٦،٢
-قريبة من الواقع	١٠	١٢،٥	٥	٦،٢	٧٠	،٨٧	٧٥	٩٣،٧
-غير واقعي (محرف)	٥	٦،٢	٤٠	٥٠	١٥	١٨،٧	٥	٦،٢
مقدار استخدام اللون -الاصفر	٤٠	٥٠	٤٥	٥٦،٢	٤٠	٥٠	٣٥	٤٣،٧
-البرتقالي	٥٠	٦٢،٥	٦٠	٧٥	٣٠	٣٧،٥	٢٠	٢٥
-الاحمر	٥٥	٦٨،٧	٦٥	٨١،٢	٢٥	٣١،٢	١٥	١٨،٧
-الوردي	٥	٦،٢	١٠	١٢،٥	٧٥	٩٣،٧	٧٠	٨٧،٥
-البني	٥٨	٧٢،٥	٦٥	٨١،٢٥	٢٢	٢٧,٥	١٥	١٨،٧
-البنفسجي	١٠	١٢،٥	٥	٦،٢	٧٠	٨٧،٢	٧٥	٩٣،٧
-الازرق الغامق	٤٧	٥٨،٧	٥٣	٦٦،٢	٣٣	٤١،٢	٢٧	٣٣،٧
-الاخضر الغامق	٣٣	٤١،٢	٤٢	٥٢،٥	٤٧	٥٨،٧	٣٨	٤٧،٥
-الرصاصي	٥٣	٦٦،٢	٦٢	٧٧،٥	٢٧	٣٣،٧	١٨	٢٢،٥
-الاخضر الفاتح	٣٤	٤٢،٥٢	٤٦	٥٧،٥	٤٦	٥٧،٥	٣٤	٤٢،٥
-الازرق الفاتح	١٧	٢١،٢	١٥	١٨،٧	٦٣	٧٨،٧	٦٥	٨١،٢
-الاسود	٤٣	٥٣،٧	٦٥	٨١،٢	٣٧	٤٦،٢	١٥	١٨،٧

ثالثا: وحدة الخطوط:-

١. استعمل (م) الخطوط الهندسية المستقيمة بنسبة (٣١،٢٪) و(ط) بنسبة (١٨،٧٪) مما يدل على ان الفئتين تعانيان من عدم الاستقرار في التعبير عن الخط المستقيم بطلاقة وتعد الفئة (ط) أكثر نكوصا.

٢. استعملت (م) الخطوط الحادة بنسبة (٤٥٪) و (٥٦،٢٪) مما يدل على ان الفئة (ط) أكثر انفعالية وعدوانية من (م).

٣. أما في استعمال الخطوط المنحنية فقد جاء الأمر متساوقا مع حاجة الاشكال لذلك. جدول (٤)

جدول (٤) يوضح التكرارات والنسب المئوية لتحليل رسوم الاطفال على وفق وحدة الخطوط

مميزات الرسوم		م	٪	ط	٪
الصفة الهندسية للخطوط	مستقيمة	٢٥	٣١،٢	١٥	١٨،٧
	حادة	٣٦	٤٥	٤٥	٥٦،٢
	منحنية	١٤	١٧،٥	٢٠	٢٥
الصفة الحركية للخطوط	مستمرة	٣٢	٤٠	٢٥	٣١،٢
	متقطعة	٤	٥	٥	٦،٢
	متعرجة	٤٤	٥٥	٥٠	٦٢،٥
اتجاه الخط في حالة ملئ المساحات	افقي	٣٥	٣٧،٥	٢٥	٣١،٢
	عمودي	٢٣	٢٨،٧	١٣	١٦،٢
	شعاعي	٥	٦،٢	٧	٨،٧
	عشوائي	١٧	٢١،٢	٣٥	٤٣،٧
درجة الضغط بالقلم	عالية	٥٢	٦٥	٦٠	٧٥
	خفيفة	١٢	١٥	٧	٨،٧

رابعا: وحدة الحجوم:-

١. كان التكوين لدى (م) مناسبا بالنسبة لحجم الورقة بنسبة (٥٥٪)، في حين ظهر بنسبة أقل لدى (ط) قدرها (٣٧،٥٪)، في إشارة إلى أن (ط) تهاني من عدم الثقة وتقدير الذات (ملحق – ٥).

٢. ظهر لدى (م) ان أكبر الأشكال حجما هي الام بنسبة (٥٢،٢٪) التي كانت تظهر بشكل حاني مما يدل على تعلق الاطفال بامهم، في حين ظهر الاب لدى (ط) اكبر الاشكال وبنسبة قدرها (٧٧،٥٪) وبشكل قاس ومتسلط، مما يشير الى تاثر الاطفال من مواقف سيئة تجاه الاب. جدول (٥)

جدول (٥) يوضح التكرارات والنسب المئوية لتحليل رسوم الاطفال على وفق وحدة الحجوم

مميزات الرسوم		م	٪	ط	٪
حجم التكوين العام بالنسبة لحجم الورقة	مناسب	٤٤	٥٥	٣٠	٣٧،٥
	غير مناسب	٣٦	٤٥	٥٠	٦٢،٥
اكبر الاشكال حجماً	الاب	٢	٢،٥	٦٢	٧٧،٥
	الام	٤٢	٥٢،٥	٢	٢،٥
	اخرى	٣٦	٤٥	١٦	٢٠

خامسا: الموضوعات:-

١. رسم (م) البيئة الاجتماعية بنسبة (٣٦،٢٪) أقل من (ط) التي رسمتها بنسبة (٥٠٪) مما يدل على أن نسبة الانسحابية الاجتماعية لديهم أكبر، في حين كانت (ط) اكثر تكيفا.
٢. تفوقت (م) في رسم البيئة المنزلية اذ رسمتها بنسبة (٩٢،٥٪) في حين ظهرت لدى (ط) بنسبة (٦٣،٧٪)، مما يشير ام الاولى اكثر توائما مع البيئة المنزلية من (ط) بسبب عدم استقرار الثانية اسريا. جدول (٦)

جدول (٦) يوضح التكرارات والنسب المئوية لتحليل رسوم الاطفال على وفق وحدة الموضوعات

	مميزات الرسوم	م	٪	ط	٪
	بيئة اجتماعية	٢٩	٣٦،٢	٤٠	٥٠٪
	بيئة منزلية	٥١	٦٣،٧	٤٠	٥٠٪

تفسير النتائج:-

دلت النتائج التي اظهرها تحليل الرسوم، ان الاطفال الذين يعانون من فراق الابوين بسبب الطلاق أكثر تأثرا من الاطفال اليتامى، وهذا ما اكدته بعض الأدبيات والدراسات التي تناولت الموضوع، سواء في الجوانب النفسية أو الاجتماعية، وتوعز الباحثة اسباب ذلك الى ما ياتي:-

١. إن الاطفال اليتامى يحاطون بعطف معظم المحيطين بهم، بما يتوافق مع الواجب الديني والانساني، وان (الله) عزّ وجل قد اوصى في كتابه العزيز باليتيم، لكنه لم يوص بابناء المطلقات كما ورد في احاديث الرسول الامين محمد (ص) الكثير من الوصاياَ والحث على رعايتهم، مما أدى الى ظهور نكوص في مراحل التعبير الفني التي تقابل اعمارهم بشكل اكبر.
٢. الطفل اليتيم يعيش دائما مع امه التي تضاعف من رعايتها له وفاءا لذكرى والده، في حين قد لا تهتم الام المطلقة بابناءها كثيرا وتعدهم عبئا خلفه ابوهم، لان الطلاق يكون عادة نتيجة لمشكلة ادت إلى الفراق، فادى ذلك الى عدم استقرار ابناء المطلقين نفسيا بشكل أكثر وضوحا.
٣. يكون اتجاه الطفل اليتيم نحو والده المتوفى ايجابيا لان والدته تذكره عادة بخير وأن فراقه ترك أثرا محببا لديها، في حين يحمل الطفل لوالدين مطلقين اتجاها سلبيا تجاه الاب في أغلب الاحيان، لأن الفراق جاء قسرا لمشكلة ما وعادة ما تحرض الام ابناءها ضد الاب، مما اظهر مواقفا سلبية من الاب بالنسبة للمطلقين، في حين كانت المواقف من خلال التعبير ايجابية نحو الاب المتوفى.
٤. تكون مشاعر الطفل اليتيم أكثر أستقرارا لأنّه يعيش مع والدته أو بمعية اقربائه، في

حـين قد تتذبذب حياة اطفال المطلقين بين والدهم وزوجة الاب من جانب وامهاتهم من جانـب آخر، فيحاول كل منهما أن يجتذب الاطفال نحـوه أو العكس، فادى ذلك بالطفل الى التذبذب في التعبير.

٥. يتعاطـف ذوي المـرأة فاقدة الزوج بسبب الوفاة، في حـين يحدث العكس مع المطلقة التي تعـد عبئا على ذويهـا ويعاملونها بازدراء، ممـا انعكس على نفسيـة الاطفال في التعبير بالرسم.

٦. يتعامـل المجتمـع مع المطلقة بطريقة سلبيـة ويلقي تبعات الطلاق عليهـا دائما حتى وان كانـت هي علـى حق، في حـين يتعاطف ويتعامـل بشكل ايجابـي مع الارملـة، مما ابدى الاطفال تعاطفا مع الام اكثر في رسوم ابناء المطلقين.

الاستنتاجات

ان رسوم الاطفال هي أحد أشكال بناء النفس في المجال المعرفي والعقلي والمزاجي والوجداني، وهنـاك صـلات وثيقة بين النمـو الفني والنفسي والوجـداني. ومن تحليل فقـرات (استمارة التحليل) فقد استنتجت الباحثة ان تاثير فراق الابوين بصورة عامة يؤدي الى:

١-إن الاطفـال قـد تراجعوا في التعبير عـن الخصائص الفنية للمرحلـة التي يمرون بها الى المرحلـة السابقة وهي مرحلة (الرسوم الواقعيـة الوضعية من سن(٧-٨) سنوات التي يرسم فيهـا الاطفـال ما يعرفونه عـن الأشياء لا ما يرونـه، وذلك يدل على أن الأطفـال يعانون من تراجع في النمو المعرفي نسبة للمرحلة العمرية (قيد البحث) ملحق (٦).

٢-على الرغم من اعطاء الطفل الحرية في اختيار الموضوع، الا ان اكثر من ٨٠٪ من الأطفال اختاروا موضوعة النزاع العائلي لرسومهم مما يدل على الأثر الكبير على نفسياتهم.

٣-ظهـر التأثـير الانفعـالي الشديـد في رسومهم من استعمـال الالوان الحـارة بنسب كبيرة وسيـادة اللون الاسود. وظهور الخطوط العشوائية والشعاعية والاشكال غير الواضحة المعالم، وعـدم استعمـال المساحة المتاحة مـن الورقة للرسـم، كل ذلك يدل على المعانـاة التي خلفها العنف المسلح.

٤-عدم ظهور فروق كبيرة وواضحة بين الجنسين في خصائص كل منهما يدل على ان التأثير شمل الجنسين بنفس النسبة.

التوصيات:

انطلاقـا مما تقـدم ولحماية اطفالنا مـن التأثير المستقبليـة لاثار فراق الابويـن نوصي بما يأتي:

١-الالتـزام باتفاقية جنيف المعقـودة في ١٢ آب ١٩٤٩ والمعدلة في ١٩٧٧ حول حماية الاطفال المتأثرين بالنزاع الاسري أو اليتم التي تمنح الاطفال المتأثرين حماية ومعاملة خاصة.

٢- في حال طلاق الزوجين: هذه المرحلة تتطلب الهدوء الفكري والحكمة والحنكة بالتصرف، لأنـه يتوجب على كل منهما أن لا يكون أنانياً يـترك جانباً قضايا أولاده ويمتنع عن الاستمرار

بتأمـين كل ما يلزمهم من النواحـي المادية والمعنوية، فالطفل دائماً هـو الضحيّة، ولا ذنب له بمـا يحـدث بين الكبار من مشاكل ومتاعب تؤدي بهـم إلى الانفصال الروحي والجسدي، هنا علـى الأهل أن يشرحوا لأولادهم ما حصـل، وأن يقنعوهم بأنهم لن يتخلوا عنهم، مهما كانت الظـروف، وإن هـذا الطلاق لن يمس بهـم، بل قد يكـون الوسيلة الوحيدة للتفـرغ لرعايتهم وتربيتهم.

٣- أمـا في حال وفاة أحـد الوالدين: فإنه يتوجب إعارة الانتباه الشديـد للحالة النفسية عند الأولاد، عن طريق محافظة الآخر على تربية كل فرد من أفراد العائلة، لتعويض كل ما فقدوه مـن جراء خسارة أحـد الوالدين، قد يبدو ذلك مستحيلاً للوهلـة الأولى في بداية الأمر، لكن علينا عدم التراجع والتخاذل بل الاندفاع نحو كل ما يمكن أن يؤمن للأولاد حياة سعيدة، تدفع عنهم المشاكل النفسية التي قد تعيق حياتهم المدرسية والعملية والاجتماعية.

٤- استعادة الامان وذلك بنقل الطفل إلى مكان بعيد عن مكان التوتر لكي لا يتأثر بما تفرزه الأحداث التي تظهر في البيئة التي يعيشها.

المقترحات:

من خلال تحليل رسوم الاطفال التي ظهرت في البحث الحالي وجد الباحثان أن هناك مشكلة جديرة بالبحث والاهتمام تتعلق بالالعاب الموجه للاطفال لذلك اقترح الموضوع الاتي:

- التأثـيرات النفسيـة للاوصياء على الاطفال اليتامى وامكانيـة الكشف عنها بالتعبير الفني في رسومهم.

الملاحق

ملحق (١)

بسم الله الرحمن الرحيم

تحية طيبة

الاستاذ الفاضل .....

المحترم

الاختصاص الدقيق.....

الدرجة العلمية .....

م / استمارة تحليل رسوم الاطفال

تحية طيبة:

تقوم الباحثة باعداد بحث يهدف الى التعرف على (تأثير فراق الابوين على الاطفال من خلال التعبير الفني في رسومهم).

ولغرض تحليل هذه الرسوم قامت الباحثة بتصميم استمارة تحليل رسوم الاطفال بهدف التعرف على تعبيراتهم الفنية لما يتركه فراق الابوين بسبب موت الاب او الطلاق.

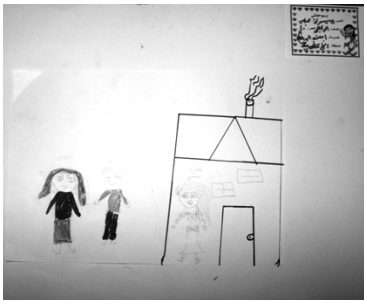
ولما تلمسه الباحثة بكم من خبرة ودراية في هذا المجال فأنها تود الاستئناس بارائكم السديدة وتفضلكم بالاطلاع على محتوى هذه الاستمارة للتعرف على صلاحيتها في قياس ما وضعت لاجله.

مع الشكر والتقدير

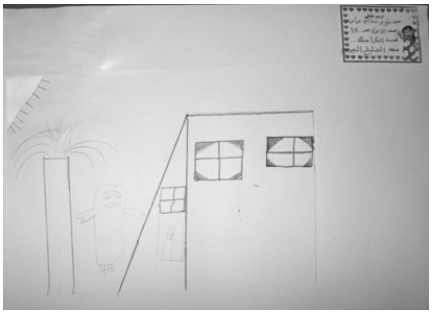
ملاحظة: تم استعمال بدائل ثلاثية (عالية، إلى حدما، ضعيفة) في جدول المميزات التي تحتمل ظهور اكثر من درجة، في حين تم الاكتفاء بمعرفة النسبة للمميزات التي لا تحتمل الا درجة واحدة.

الباحثة/ حنان عزيز العبيدي

ملحق(٢)



ملحق(٣)



ملحق(٤)

ملحق(٤)

ملحق(٦)

المصادر/ المصادر العربية
القرآن الكريم
١. إبراهيم، فتحية محمد وآخرون ٠(٢٠٠٠)٠ مدخل الى دراسة الانثروبولوجيا النفسية، منشورات دار المريخ، السعودية.
٢. بحري ، منى ٠(٢٠٠١)٠ تربية الابناء من خلال قصص الامهات، مجلة الرسالة التربوية المعاصرة، سوريا ، مؤسسة الرسالة، العدد الثاني.
٣. البسيوني، محمود٠(١٩٨٣)٠ أصول التربية الفنية، ط١،دار المعارف،مصر.
٤. توق، محي الدينو عبد الرحمن عدس، ٠(١٩٨٤)٠ اساسيات علم النفس التربوي، دار جون رايلي واولاده، عمان.
٥. الجعفـري، فاطمـة احمد سلمان . (٢٠٠٣) . الحرمـان العاطفي من الابوين وعلاقته بمفهوم الذات والتوافـق الاجتماعي، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد، رسالة ماجستير غير منشورة.
٦. حجازي، مصطفى ٠(٢٠٠٠)٠ الصحة النفسية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الاولى.
٧. السالم، مها حسين . (١٩٨٠) . الحرمان من رعاية الوالدين وأثره على بعض المظاهر السلوكية لدى اطفال المرحلة الابتدائية، مجلة رسالة الخليج العربي ، المجلد (١٢) العدد الثاني، مركز دراسات الخليج، جامعة البصرة.
٨. صالح، قاسم حسين٠(١٩٨٨)٠ الابداع في الفن. دار الكتاب للطباعة والنشر، جامعة الموصل.
٩. صباح، حنا هرمز وابراهيم يوسف ٠(١٩٨٨)٠ علم النفس التكويني – طفولة ومراهقة، دار الكتاب، الموصل.
١٠. عبد العزيز، مصطفى محمد٠(٢٠٠٩)٠ سيكولوجية التعبير الفني عند الاطفال. مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر.
١١. العبيدي حنان عزيز و ماجد الكناني ٠(٢٠٠٩)٠ التأثيرات النفسية للعنف المسلح على الاطفال من خلال التعبير الفني في رسومهم، مجلة البحوث التربوية والنفسية، العراق، جامعة بغداد، العدد (٢١)، (ص ٥٢-٩٣).
١٢. قنديل، محمد متولي ورمضان مسعود بدوي٠(٢٠٠٧)٠ الالعاب التربوية في الطفولة المبكرة. ط(١)، دار الفكر، عمان، الاردن.
١٣. الملـك ، حاجـة حسن احمد ٠(٢٠٠٠)٠ أثر الحرمان من الوالدين في تطور التعاطف عند الطفـل السوداني، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، رسالة دكتوراه غير منشورة.
١٤. موسى، سعدي لفتة. طرائق وتقنيات تدريس الفنون . مطبعة السعدون للطباعة، بغداد،٢٠٠١.

المصادر الاجنبية
15. 16-Brown K. Hamilton G. C. Johnson. R. and Chou. S .(2005). Young Children in Institutional Care in Europe. Children without parental car Qualitative alternatives. Early Childhood Matters. Bernhard Van Leer Foundation.
16. 17-Flak. H. & Others . (1983) . Child development and Relationship. New York : Addison-Wesley.
17. 18-Hetherington. E. Moris and Paker . 1986 . Child Psychology. 3nd ed. McGrw-Hill Book Company. New York.
18. 19-Horlock. E. B. (1968) . Child Development . New york. McGraw-Hill.
19. Nevid. J. Rathus S & Greene. B .(2000). Abnormal Psychology in Changing world. New Jersey: Prentice Hall press. 4th Ed.
20. 20-Wesely. W .(1985). A Study of the Effect of Father Presence or Father Absence on the Self-Concept. Locus of Control. Family. Relations of Emotionally Disturbed Adolescent Boys. in Dissertation Abstracts International. Vol.45. No.8.

مصادر الانترنيت
21. الطفل بين الم الفراق وفرح اللقاء
22. http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=161497.021-
23. دراسة ويليام فابريكس، أثر الطلاق على نفسية الاولاد
24. http://forum.mn66.com/t15337.html22-
25. (تفسير رسوم الاطفال1
26. http://www.al-sham.net/1yabbse2/index.php?topic=4682.023-
27. (تفسير رسوم الاطفال2
28. http://www.q8classroom.net/vb/showthread.php?t=651824-
29. تاثير الفراق على الاطفال
30. http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=2b4c0beada02b7fe25-
31. الطب النفسي وتحليل رسوم الاطفال
32. http://glace12.maktoobblog.com/731195/%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%81%D8%B3%D9%8A-%D9%88%D8%AA%D8%AD%D9%84%D9%8A%D9%84-%D8%B1%D8%B3%D9%88%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B7%D9%81%D8%A7%D9%84/

التصوير الحديث في السلالم الموسيقية العربية

م. وليد حسن الجابري

ملخص البحث

يعد هذا الموضوع من المواضيع المهمة التي تخدم الحركة الفنية الموسيقية كونه يسهل عملية التوصل إلى الدليل الموسيقي في موضوع يسمى (تصوير السلالم الموسيقية) ولتحقيق أهدافه ، تناول الباحث المشكلة وهي عدم وجود قواعد تسهل على الموسيقي والمؤلف التوصل إلى دليل السلم الموسيقي العربي عند تصويره على الدرجات وأنصاف الدرجات الصوتية ، وبهذه المشكلة يكون الباحث قد تناول موضوعا مهما في السلالم الموسيقية العربية ، كونه مرتكزا وعمودا من أعمدة الموسيقى ، أحتوى الإطار النظري على شرح قواعد الابتكار . أما الإطار المنهجي فقد أحتوى على شرح القواعد الجديدة وتطبيقها على جميع الدرجات الموسيقية وأنصافها في السلم وهي مبسطة جدا ، كمنهج نظري وعملي ، إضافة إلى كونه اكتشاف عراقي سينطلق من العراق إلى جميع من يستخدم هذه السلالم العربية عربيا كان أو عالميا ، وخرج الباحث بنتائج البحث محققا أهدافه ، ثم توصل إلى الاستنتاجات ، ووضع بعض التوصيات والمقترحات .

The new Arabic musical scale figuration

Abstract

This subject is considered as one of the most important figures in the development of artistic musical movement for it facilitate the reaching of the musical guide (key signature) for the subject known as (musical scale figuration). To achieve this goal the researcher discuss the research problem which is "there is no rules for musician or composer to follow to get an Arabic musical scale guide (key signature) when figuration the tones and half tones". This problem is an important subject in the Arabic musical scale for it is an essential and fundamental pole in the Arabic music.

The theoretical part of this research discusses the bases of the proposed approach.

The procedural framework of the research consist of the research procedure . the new rules implemented on all musical tones and half tones on the musical scale. which is very simple and helps much in the curriculum of musical theories (theoretical and practical). Besides being an Iraqi creation this research can be used by all Arabic and foreign co - posers who uses the Arabic musical scale. The researcher reached results that fulfill his goals. and conclusions and made suggestions.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث

تحتـوي لغة الموسيقى عدد كبير من المواضيع التـي هي بحاجة إلى منهجية علمية جديدة تتماشى والمتغيرات الشمولية في جميع مجالات الحياة ، وخاصة في مجال النظريات الموسيقية ،التي تعتبر ترجمـة لكيفية قراءة هذه اللغة العالميـة الموحدة ، والنظريات الموسيقية هي واحدة من أهم المواد التـي تدرس في جميـع المعاهد والكليات المختصة في الموسيقى ، وهــذه المادة تحتوي على عدد من المفردات أو العناوين، أهمها ،(السلالم الموسيقية) ،التي تعتمد عليها لغة الموسيقى اعتماد كلي ، حيث تعتبر الأرضية التي تبنى عليها جميع المؤلفات والقطع الموسيقية والغنائية .

تقسـم هـذه السـلالم إلى العربية والغربيـة ، فالغربية هي : (سلـم الميجر أو مـا يسمى بالسلم الكبـير) ، و(سلـم الماينر أو ما يسمى بالسلـم الصغير) ،ونلاحظ وجود عـدد كبير من المؤلفات المكتوبة وفق هذين السلّمين بجميع القوالب الموسيقية المعروفة (السيمفوني والكونشيرتو والسوناتا .....الخ) ،وهذا الثراء اللحني يعتمد كليا على عملية تصوير هذين السلمين على اثنتي عشر درجة صوتيـة تبدأ مـن (درجة دو١ وتنتهـي إلى درجة سـي١) ، والسبب هو أن لهذيـن السلّمين قواعد علميـة متداولة تدرس في جميـع المراكز التعليمية بما يخص الحاجة لهـا في عملية التصوير ، في حـين نجد أن السلالم العربية عددها تسعـة ولكنها تفتقر للتأليف الموسيقي وإذا عملنا إحصائية للمؤلفات العربية لوجدناها مكتوبة على درجة صوتية واحدة أو أثنين لكل سلم موسيقي ، لذا نجد صفـة التكرار وعدم تأثيرهـا على المتلقي ، سبب ابتعادها عن ذلك التنويع الطبقي على الدرجات الصوتيـة ، ذلـك بسبب الحاجة لقواعد علمية لمعرفة الدليـل الموسيقي كما هو متوفر في السلالم الغربية .

مـن خـلال ما تقدم تتحدد مشكلـة هذا البحث بعدم وجـود قواعد تسهل علـى الموسيقي والمؤلف التوصـل إلى دليـل السلـم الموسيقـي العربي عند تصويـره على الدرجـات وأنصـاف الدرجات الصوتية.

أهمية البحث تتجلى أهمية البحث الحالي بالآتي :

١- إثراء الجانب المعرفي للمكتبة الموسيقية بمضمون جديد في السلالم الموسيقية العربية .

٢- يَفيـد العازفـين والمؤلفـين للوصـول إلى دليل السـلالم العربيـة بطريقة سريعـة وعلمية جديدة.

٣- يعـد هذا البحث دراسة رائدة على المستـوى المحلي والعربي والعالمي على حد علم الباحث في مجـال تطوير قواعد السلالم الموسيقية العربية والتي ستنعكس على تطوير رفعة الموسيقى العربية عموما والـذي سيلقي بفائدته العلمية إلى جميع الباحثين والدارسين في مجال العلوم الموسيقية .

أهداف البحث

يهـدف البحث إلى ابتـكار قواعد جديـدة تساعد الموسيقيـين على تصوير السـلالم العربية لمختلف الدرجات الصوتية كأداة من أجل الوصل إلى دليلها الموسيقي .

حدود البحث

يتحــدد البحث بالســلالم الموسيقية العربية الأساسية الخمسة (الرســت ، النهاوند ، الكرد ، البيات ، السيكاه) .

تعريف المصطلحات

السلــم الموسيقي : هو مجموعة من الدرجات الصوتيــة المتسلسلة وعددها سبعة والثامنة هي جواب الدرجة الأولى .

التعريف الإجرائي

السلم الموسيقي العربي : هو سلسلة من الأصوات مبنية وفق أبعاد وأجناس لها تسميات مثبتة وفق الدليل الموسيقي الذي يحدد تلك الأبعاد .

الإطار النظري

قام الباحث باكتشاف قواعد جديدة تتلخص بالآتي :

قاعدة الميجر والتي ستكون أساس لمعرفة سلم الرست

الديــزات = النزل نصف تون من درجة استقرار السلــم لنحصل على الديز الأخير من دليل السلم.

البيمــولات = الصعــود تونين ونصف (رابعة تامــة) من درجة استقــرار السلم لنحصل على البيمول الأخير من دليل السلم .

قاعدة الرست التي تعتمد كليا على سلالم الميجر

الديزات = تحويل آخر ديزين في سلم العجم إلى كار ديز سيتحول الدليل إلى سلم الرست .

البيمــول = إضافــة اثنين مــن علامة الكار بيمــول إلى سلم العجم سيتحــول الدليل إلى سلم الرست .

قاعدة السيكاه

الديــزات = قراءة تسلسل الديزات لحد استقرار درجة السلــم وإضافة كار ديز واحد حسب التسلسل .

البيمــولات = قراءة تسلسل البيمولات لحد استقرار درجــة السلم وتحويل البيمول الذي قبله إلى كاربيمول .

قاعدة الكرد

والتي من خلالها نستطيع استخراج سلم الحجاز برفع الدرجة الثالثة للسلم نصف تون .

الديــزات = قراءة تسلســل الديزات إلى حد استقرار درجة السلــم وإضافة ديز واحد حسب التسلسل.

البيمــولات = الصعــود نصف تون من درجة استقرار السلــم نحصل على البيمول الأخير من دليل السلم.

قاعدة النهاوند

الديـزات = الصعود تون واحد من درجة استقرار السلم لنحصل على الديز الأخير من دليل السلم ، أو إضافة ديز واحد على دليل سلم الكرد يتحول إلى سلم النهاوند .

البيمـولات = النزول تونين من درجـة استقرار السلم لنحصل على البيمـول الأخير من دليل السلم ، أو حذف البيمول الأخير من دليل سلم الكرد يتحول إلى نهاوند .

قاعدة البيات المشتركة بين الديزات والبيمولات

الصعود ثلاث أرباع التون من درجة استقرار السلم نحصل على درجة الكاربيمول أو الكارديز وهي العلامة الأخيرة من دليل السلم المطلوب والذي من خلاله نستطيع استخراج سلم الصبا بخفض الدرجة الرابعة للسلم نصف تون .

الأطار المنهجي

ملاحظات حول الفكرة

أولا / يعتمـد هذا الابتكار في تصوير السلالم إلى حفظ قاعدتين بسيطتين لكل سلم من هذه السلالم الخمسة والتي تم ذكرها في الإطار النظري .

ثانيـا / يعتمـد هذا الابتكار الـذي سيتم تطبيقه آنفا ، على حفـظ تسلسل البيمولات وهو : (سي مي لا ره صول دو فا) . وكذلك تسلسل الديزات وهي: (فا دو صول ره لا مي سي) ، وهذا التسلسـل معروف ومـن بديهيات الموسيقى ، فعندما نقول ، الحصـول على البيمول الأخير أو الديـز الأخير في الدليل ، فالمقصود هو قراءة جميع العلامات التي تسبق هذه العلامة وصولا إليها ، وكما موضح لاحقا في الجداول المرفقة للسلالم .

ثالثـا / تعتمـد السـلالم الثلاثة (الصبا ، الحجـاز ، النكريز) ، على السـلالم الضمنية التي سيتم شرحها وكما هو أدناه:

١- سلـم الصبـا : يعتمد على سلم البيات (خفض الدرجة الرابعة لأي سلم بيات ، نصف تون نحصل على سلم الصبا) .

٢- سلم الحجاز: يعتمد على سلم الكرد (رفع الدرجة الثالثة لأي سلم كرد، نصف تون نحصل على سلم الحجاز) .

٣- سلـم النكريز: يعتمد على سلـم الحجاز ، لأن الحجاز والنكريز يمتلـكان نفس الدليل مع اختـلاف استقرار الدرجة، (أي النـزول تون واحد من درجة استقـرار سلم الحجاز نحصل على سلم النكريز).

أولا / تطبيق القواعد الخاصة لمعرفة دليل سلم الرست : لكي نقوم بتطبيق قاعدة الرست ، علينا الرجوع إلى قاعدة سلم الميجر الغربي والمستخدمة في الجانب الموسيقي العالمي والتي من خلالها نطبق ضمنيا قواعدة سلم الرست .

١- (قاعـدة الديـزات – الميجر) : النزول نصف تون من درجة استقرار السلم المطلوب سنحصل على الديز الأخير في الدليل الموسيقي للسلم. وكما مبين أدناه .

اسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
الميجر أو العجم	دو	(لا يحتوي على علامات تحويل)
الميجر أو العجم	صول	فا#
الميجر أو العجم	ره	فا# دو#
الميجر أو العجم	لا	فا# دو# صول#
الميجر أو العجم	مي	فا# دو# صول# ره#
الميجر أو العجم	سي	فا# دو# صول# ره# لا#
الميجر أو العجم	فا #	فا# دو# صول# ره# لا# مي#
الميجر أو العجم	دو #	فا# دو# صول# ره# لا# مي# سي#

تطبيق قاعدة سلم الرست الخاصة بالديزات: تحويل آخر ديزين في دليل سلم العجم الى كار ديز يتحول السلم من عجم الى سلم الرست ، أو النزول (٤/٣) التون نحصل على الكار ديز الأخير في دليل السلم ثم نحول الديز الموجود قبل الأخير إلى كار ديز أيضا سنحصل على نفس النتيجة وكما مبين أدناه ضمن المقارنة بين جدول العجم وجدول الرست .

اسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
سلم الرست	دو	سي b مي b (لعدم وجود ديزات نستعين بأول بيمولين من تسلسل البيمولات ونحولهما إلى كاربيمول)
سلم الرست	صول	فا# سي b (يوجد ديز واحد فنستعين بأول بيمول من تسلسل البيمولات ونحوله إلى كاربيمول)
سلم الرست	ره	فا# دو#
سلم الرست	لا	فا# دو# صول#
سلم الرست	مي	فا# دو# صول# ره#
سلم الرست	سي	فا# دو# صول# ره# لا#
سلم الرست	فا #	فا# دو# صول# ره# لا# مي#
سلم الرست	دو #	فا# دو# صول# ره# لا# مي# سي#

٢- (قاعدة البيمولات – الميجر أو العجم) : الصعود تونين ونصف التون من درجة استقرار السلم المطلوب أي (رابعة تامة) ، سنحصل على البيمول الأخير في الدليل الموسيقي للسلم ، أو نقوم بقراءة تسلسل البيمولات إلى حد البيمول الذي يستقر عليه السلم المطلوب ثم نضيف بيمول واحد فقط ضمن التسلسل ، سنحصل على الدليل الموسيقي للسلم المطلوب وكما مبين أدناه .

اسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
الميجر أو العجم	دو	لا يحتوي على علامات تحويل
الميجر أو العجم	فا	سي b (درجة الفا تعتبر الديز الأول لأن السيb لا يوجد قبله شيء)
الميجر أو العجم	سيb	سي b ميb
الميجر أو العجم	ميb	سي b ميb لاb
الميجر أو العجم	لاb	سي b ميb لاb رهb
الميجر أو العجم	رهb	سي b ميb لاb رهb صولb
الميجر أو العجم	صولb	سي b ميb لاb رهb صولb دوb
الميجر أو العجم	دو b	سي b ميb لاb رهb صولb دوb فاb

تطبيق قاعدة سلم الرست الخاصة بالبيمولات

إضافة علامتين كاربيمول ضمن تسلسل البيمولات على أي سلم عجم (بيمولات) سيتحول إلى رست أو الصعود تون و ثلاث أرباع التون من درجة استقرار السلم نحصل على آخر كاربيمول ثم نقوم بتحويل البيمول الذي قبله إلى كاربيمول أيضا سنحصل على دليل سلم الرست وكما مبين أدناه ضمن المقارنة بين جدول العجم وجدول الرست .

اسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
سلم الرست	دو	سي 𝄳 مي 𝄳 (لعدم وجود ديزات نستعين بأول بيمولين من سلسلة البيمولات ونحولها الي كاربيمول)
سلم الرست	فا	سي b مي 𝄳 لا 𝄳
سلم الرست	سيb	سي b ميb لا 𝄳 ره 𝄳
سلم الرست	ميb	سي b ميb لاb ره 𝄳 صول 𝄳
سلم الرست	لاb	سي b ميb لاb رهb صول 𝄳 دو 𝄳
سلم الرست	رهb	سي b ميb لاb رهb صولb دو 𝄳 فا 𝄳
سلم الرست	صولb	سي Ib ميb لاb رهb صولb دوb فا 𝄳
سلم الرست	دو b	سي Ib مي Ib لاb رهb صولb دوb فاb

ملاحظة : عند انتهاء تسلسل البيمولات نضيف الكار بيمول إلى بداية قراءة دائرة البيمولات من جديد وكما مبين في سلم الرست على درجة الصول بيمول والدو بيمول .

ثانيا / القواعد الخاصة لمعرفة دليل سلم السيكاه

١- قاعدة سلم السيكاه الخاصة بالديزات

نقوم بقراءة تسلسل الديزات إلى حد الكار ديز الذي يستقر عليه أسم السلم المطلوب ثم نضيف كارديز واحد ضمن سلسلة البيمولات سنحصل على الدليل الموسيقي للسلم المطلوب أو النزول تونين وربع التون نصل إلى آخر كار ديز في دليل السلم ثم نقوم بتحويل الديز الذي قبله إلى كار ديز سنحصل على دليل السلم المطلوب وكما مبين أدناه .

اسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
سلم السيكاه	سي 𝄳	فا𝄲 سي 𝄳 (نستعين بالفا 𝄲 لعدم وجود قبل السي 𝄳 علامة)
سلم السيكاه	فا𝄲	فا𝄲 دو𝄲
سلم السيكاه	دو𝄲	فا# دو 𝄲 صول𝄲
سلم السيكاه	صول𝄲	فا# دو# صول𝄲 ره𝄲
سلم السيكاه	ره𝄲	فا# دو# صول# ره𝄲 لا 𝄲
سلم السيكاه	لا𝄲	فا# دو# صول# ره# لا𝄲 مي𝄲
سلم السيكاه	مي𝄲	فا# دو# صول# ره# لا# مي𝄲 سي𝄲

٢- قاعدة سلم السيكاه الخاصة بالبيمولات

نقوم بقراءة تسلسل البيمولات إلى حد الكاربيمول الذي يستقر عليه أسم السلم المطلوب ثم

نحـول البيمول الـذي قبله إلى كاربيمول أيضا سنحصل على دليـل السلم المطلوب وكما مبين أدناه.

اسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
سلم السيكاه	سي ƀ	فا ǂ سي ƀ (نستعين بالفا ǂ لعدم وجود قبل السي ƀ علامة)
سلم السيكاه	مي ƀ	سي ƀ مي ƀ
سلم السيكاه	لا ƀ	سي b مي ƀ لا ƀ
سلم السيكاه	ره ƀ	سي b مي b لا ره ƀ
سلم السيكاه	صول ƀ	سي b مي b لا b ره ƀ صول ƀ
سلم السيكاه	دو ƀ	سي b مي b لا b ره b صول ƀ دو ƀ
سلم السيكاه	فا ƀ	سي b مي b لا b ره b صول b دو ƀ فا ƀ

ثالثا / القواعد الخاصة لمعرفة دليل سلم الكرد

قاعدة سلم الكرد الخاصة بالديزات

نقـوم بقراءة تسلسل الديزات إلى حـد الديز الذي يستقر عليه السلم المطلوب ثم نضيف ديز واحـد فقط ضمن سلسلة الديزات ، أو النزول تونين ونصـف التون من درجة استقرار السلم سنصل إلى الديز الأخير من الدليل الموسيقي للسلم المطلوب وكمل مبين أدناه .

اسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
سلم الكرد	مي	لا توجد فيه علامات تحويل
سلم الكرد	سي	فا# (لأن درجة السي العلامة الأولى في البيمولات)
سلم الكرد	فا #	فا# دو#
سلم الكرد	دو #	فا# دو# صول#
سلم الكرد	صو ل#	فا# دو# صول# ره#
سلم الكرد	ره #	فا# دو# صول# ره# لا#
سلم الكرد	لا #	فا# دو# صول# ره# لا# مي#
سلم الكرد	مي #	فا# دو# صول# ره# لا# مي# سي#

قاعدة سلم الكرد الخاصة بالبيمولات

الصعـون نصـف تون من درجـة استقرار السلـم لنحصل علـى البيمول الأخير مـن تسلسل البيمولات وكمل مبين أدناه .

اسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
سلم الكرد	مي	لا توجد فيه علامات تحويل(لو صعدنا نصف تون سنحصل على درجة فا نترل)
سلم الكرد	لا	سي b
سلم الكرد	ره	سي b مي b
سلم الكرد	صول	سي b مي b لا b
سلم الكرد	دو	سي b مي b لا b ره b
سلم الكرد	فا	سي b مي ƀ لا b ره b صول b
سلم الكرد	سي b	سي b مي b لا b ره b صول b دو b
سلم الكرد	مي b	سي b مي b لا b ره b صول b دو b فا b

رابعا / القواعد الخاصة لمعرفة دليل سلم البيات

قاعـدة سلـم البيات المشتركة بين الديزات والبيمولات : الصعـود ثلاثة أرباع التون من درجة استقرار درجة السلم لنحصل على آخر علامة في دليل سلم البيات سواء كان (كار ديز أو كار بيمول) ، وكمل مبين أدناه .

أسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
سلم البيات	مي	فا♯ (لا يوجد بيمول فنستعين بأول ديز ونحوله إلى كارديز)
سلم البيات	سي	فا# دو♯
سلم البيات	فا #	فا# دو# صول♯
سلم البيات	دو #	فا# دو# صول# ره♯
سلم البيات	صول#	فا# دو# صول# ره# لا♯
سلم البيات	ره #	فا# دو# صول# ره# لا# مي♯
سلم البيات	لا #	فا# دو# صول# ره# لا# مي# سي♯
سلم البيات	مي #	فا## دو# صول# ره# لا# مي# سي #

أسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
سلم البيات	مي	فا♯ (لا يوجد بيمول فنستعين بأول ديز ونحوله إلى كارديز)
سلم البيات	لا	سي b̶
سلم البيات	ره	سي b مي b̶
سلم البيات	صول	سي b مي b لا b̶
سلم البيات	دو	سي b مي b لا b ره b̶
سلم البيات	فا	سي b مي b لا b ره b صول b̶
سلم البيات	سي b	سي b مي b لا b ره b صول b دو b̶
سلم البيات	مي b	سي b مي b لا b ره b صول b دو b فا b̶

خامسا / القواعد الخاصة لمعرفة دليل سلم النهاوند

قاعدة سلم النهاوند الخاصة بالديزات :الصعود تون واحد من درجة استقرار السلم لنحصل على الديز الأخير من دليل السلم المطلوب وكمل مبين أدناه .

أسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل
سلم النهاوند	مي	فا#
سلم النهاوند	سي	فا# دو#
سلم النهاوند	فا #	فا# دو# صول#
سلم النهاوند	دو #	فا# دو# صول# ره#
سلم النهاوند	صول#	فا# دو# صول# ره# لا#
سلم النهاوند	ره #	فا# دو# صول# ره# لا# مي#
سلم النهاوند	لا #	فا# دو# صول# ره# لا# مي# سي#
سلم النهاوند	مي #	فاX دو# صول# ره# لا# مي# سي#

قاعدة سلم النهاوند الخاصة بالبيمولات

النــزول تونين من درجة استقرار السلم لنحصل على البيمول الأخير من دليل السلم المطلوب وكمل مبين أدناه .

اسم السلم	درجة الاستقرار	علامات التحويل						
سلم النهاوند	لا	خالي من علامات التحويل(عند النزول رابعة تامة نحصل على درجة الفا نترل)						
سلم النهاوند	ره	سي b						
سلم النهاوند	صول	سي b	مي b					
سلم النهاوند	دو	سي b	مي b	لا b				
سلم النهاوند	فا	سي b	مي b	لا b	ره b			
سلم النهاوند	سي b	سي b	مي b	لا b	ره b	صول b		
سلم النهاوند	مي b	سي b	مي b	لا b	ره b	صول b	دو b	
سلم النهاوند	لا b	سي b	مي b	لا b	ره b	صول b	دو b	فا b

نتائج البحث

هــذا الانجاز الذي أقدمه إليكم هو عمــل جديد يسمى (التصوير الحديث للسلالم الموسيقية العربيــة) ، نستطيــع من خلاله التعرف على الدليل الموسيقي عن طريق قواعد سهلة الحفظ ، بعــد أن كانــت تعتمد على حفظ أرقام الأبعاد والأجناس ، علما أن هذا الموضوع يعتبر من أهم المواضيــع المنهجية النظرية والعملية للموسيقيين، وإن شاء الله سوف يكون ابتكارا يرفع أسم العراق عاليا مضافا إلى إنجازاته الكبيرة في كل المجالات العلمية والثقافية .

الأستنتاجات

يــرى الباحــث أن عملية وضع هذه القواعد تعد من أهم متطلبــات الموسيقي والمؤلف والباحث في اكتشــاف الدليل الموسيقي . وكذلك الحصول على ثراء سلمي طبقي في السلالم الموسيقية العربية بتطبيق هذه القواعد .

التوصيات

يوصــي الباحــث العازفين والدارسين بتعميم هذا الابتكار علــى الطلبة من خلال المراكز التي تدرس الموسيقى ، واستخدامه لرفد الموسيقى العربية بمؤلفات ذات طابع جديد .

المقترحات

إجــراء دراســات تحليلية لواقــع السلالم الموسيقيــة العربية التــي تكتب على درجــات ليست بالأساسية ، واستمرار على نهج هذا الابتكار .