74
2016

الأكاديمي

Al-academy

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد
2016/1/24

رئيس التحرير ..... أ.م.د راسل كاظم عوده
سكرتير التحرير ..... أ.د. بلاسم محمد جسام
مدير التحرير ..... أ. د. جواد الزيدي
المستشار الفني ..... أ.د. عبد الرضا بهية
هيأة التحرير ..... أ.د. يوسف رشيد جبر- العراق
أ.م.د. صالح الصحن-العراق
أ.م. مهيمن ابراهيم الجزراوي- العراق
أ.د. لمياء قاسم - مصر
أ.د. أم الزين بن شيخة المسكيني- تونس
الهيأة الاستشارية ..... أ.د. عقيل مهدي يوسف - العراق
أ.د. صباح مهدي الموسوي - العراق
أ.د. ماجد نافع الكناني- العراق
أ.د. انتصار رسمي موسى - العراق
prof.Onno scholar - هولندا
البروفيسور مصطفى اسد الله- ايران
أ.م.د. فتحي عبدالوهاب - مصر
إدارة المجلة ..... مبرمج أقدم. يوسف مشتاق لطيف

رقم الايداع في المكتبة الوطنية 238 لسنة 1976

russilkadim@yahoo.com
al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Al-Academy
Journal of The College of Finearts
University of Baghdad
Issn 1819 – 5229

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
2. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
3. يقدم البحث على قرص ليزري بصيغته النهائية بعد التصحيح العلمي واللغوي.
4. أن لا يزيد طول البحث عن (15) صفحة حجم (A4).
5. حجم الخط (14) ونوع الخط .Times New Roman
6. يترك فراغ واحد فقط بين سطر وآخر.
7. توضع الهوامش والصور التوضيحية والجداول في آخر البحث.
8. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، وبحدود 250 كلمة.
9. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
10. لا تعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
11. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
12. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى عنوان المجلة.
13. يتم تقديم نسخة ورقية واحدة من البحث في بداية التسجيل.
14. يكتب عنوان البحث واسم الباحث في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب في نهاية البحث مع ذكر رقم الهاتف والبريد الالكتروني وتاريخ تقديم البحث.
15. تكون اجور النشر كما يأتي:

أستاذ 100.000، أستاذ مساعد 75.000، مدرس فما دون 50.000.

يستوفى مبلغ (100) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

المحتويات

بحوث الفنون التشكيلية	إنزياح الأنظمة الشكلية على الأواني الفخارية الرافدينية ((فخار سامراء)) إنموذجاً	محمد جاسم محمد العبيدي- العراق	5
	النحت المعاصر الرؤيا والمفهوم	محمد عبد الحسين يوسف- العراق	31
	التجريب في رسوم الكهوف(دراسة تحليلية)	فريد خالد علوان-العراق	47
البحوث المسرحية	المسرح البابلي، تأريخه وطرازه وخصائصه "دراسة تاريخية مقارنة"	محمد صبري صالح-العراق	65
بحوث السينما والتلفزيون	تحولات الشعرية وتمثلاتها في الخطاب ألفلمي	علاءالدين عبد المجيد جاسم - العراق	83
	التوظيف الجمالي للتقنية الرقمية لـ اللون في الفلم الروائي	نجيب أصليوة حيدو-العراق	107
بحوث التربية الفنية	فاعلية التمثيل الصامت في تنمية المهارات الحركية لأطفال الرياض	محمد إسماعيل الطائي -العراق	129
بحوث التصميم	الخيال الإبداعي في بنية المنجز التصميمي	أيمان طه ياسين - العراق	147
	دور التوازن في تصميم أقمشة الستائر	مها غازي توفيق - العراق	165
	"الانستقرام". من وسيط إعلامي إلى تجاري!	بتول السيد مصطفى جواد أحمد -البحرين	195
	فاعلية التوازن في بناء علاقات شكلية للدليل الإعلامي	ساهرة عبد الواحد حسن- العراق	213
البحوث الموسيقية	نتاجات ملحني الاناشيد الوطنية الرواد في العراق	زينب صبحي عبد البياتي- العراق	227
	الإنشاد الصوفي العراقي ((التهليلة أنموذجاً))	أنمار علي حسين- العراق	247

انزياح الأنظمة الشكلية على الأواني الفخارية الرافدينية ((فخار سامراء)) إنموذجاً
Shift formal regulations on Mesopotamian pottery (Pottery Samarra model)

محمد جاسم محمد العبيدي
Mouhammed J. Al-Obadiy

الفصل الأول
مقدمة البحث

شغلت **الانزياحية " نظرية الإنزياح "** كعلم حديث في معظم الدراسات النقدية والفنية في مطلع القرن العشرين ، جاعلة منه وللعلوم والفنون والثقافة على حد سواء حقلاً لتجاربها ، في محاولة لاستكشاف مؤسسات تلك النظرية ، عدد من القوانين التي أخذت تتحكم في البنى الداخلية لتلك الأعمال، مما أسفر عن تلك المؤسسات إن تكون أفكارها فاعلة تسهم في توجيه الخطى في المسار الصحيح . وبالتالي إرساء قواعد هذه النظرية ، والتي بلغت شأناً كبيراً في بدايات القرن العشرين ومازالت الخطى حثيثة إلى يومنا هذا ولاسيما تطبيقاتها في مجالات الفنون المختلفة .

ومع إن كل نوع من أنواع الفنون سواء في التشكيل أو المسرح أو وسائل الاتصال ، أخذت تلتحق ببنية النظرية لتقوم برسم هيكلية والنظم الداخلية على وفق قواعدها الخاصة ، إلا إن الحداثة وما بعدها قامت بإضعاف الحدود الفاصلة ، بين أجناس الفنون المختلفة من غير سابق إصرار ، مما أخذت النظرية رسم أشكالا جديدا ومؤسساتها تشف عن تغير النظرية إلى طبيعية الوظيفة التي تؤديها تلك الأجناس الفنية ، مما أوجدنا إن تلك النظرية هي التي تقوم باستجابة للتغيرات الحاصلة، في بنيات الفنون المختلفة ، ومن هذه النظرية البنيات هي فنون الفخار ، وإجراء عمليات التجارب لتلك المفردات لمختلف الفنون ، من بداياتها و إلى الوقت الحاضر ، سواء كانت الرسوم الجدارية في الكهوف ، أو الفخاريات أو الأعمال النحتية وصولاً إلى فنون العمارة ، واستجابة للتغيرات الحاصلة التي يحدثها **الإنزياح** يستطيع إن تكيف العمل الفني أيا كان نوعه ((فخار، نحت ،رسم جداري)) وبعملية الاسترجاع لتلك الفنون، وبعملية **الاتساع** تستوعب آليات تلك النظرية وتطبيقاتها على فنون الفخار .

وبه استطاع الفنان الفخار إن يرسم إنموذج جديد للنظرية والياتها والإفادة من معطياتها والتي تفني روح العمل الفني ، وتثمر من شجرتها ولاسيما باستدعاء كل ما هو قديم ، باتجاه المعاصر ، وبه نستطيع إن تحقق نوع من **الانفلات** ولو بحدود من سيطرة الطابع الإنزياحي على العمل الفني ، والذي اخذ يستحوذ تلك الآليات من خلال توظيف معطياتها ولاسيما فنون الفخار القديمة وبكل ما تملك من **شاعرية** من الأداء وصولاً إلى السذاجة والبساطة في اداءاتها التقنية .

وبما إن فخار بلاد الرافدين وتحديدا **فخار سامراء** والذي يزخر بالعديد من الاداءات سواء في مجال التقنية ، والرسومات المضافة ، والتي أخذت نوع من الطابع السردي ، للغة والعمل الفني ، وهناك عدد من الأعمال الفخارية في فخار سامراء يدخل في هذا النمط ، ومع إن الفنان الفخار اخذ يؤدي نوع من تلك الالتزامات اتجاه عمله ، يجد الباحث إن هناك نوع من التفرد بالقيام وتناول مثل هكذا مواضيع ، والتي أصبحت ملائمة بتطبيق النظرية **" نظرية الإنزياح "** على أي عمل فني ومن ضمنها فنون الفخار في بلاد الرافدين **فخار سامراء** فترة حدود البحث .

ومن هنا كان هدف البحث ، هو إن نضع دراسة أكاديمية بحثية تقوم باستدعاء ما هو قديم وتطبيق آليات ومؤسسات **الانزياحية** على العمل الفني . لينظم هيكل البحث ، من مشكلة البحث ، وأهداف البحث وحدود البحث وتحديد المصطلحات ، ومن ثم يأتي الفصل الأول بالمباحث تحت عنوان :

1. **الإنزياح ووظائفه في لغة العمل الفني .**
2. **الإنزياح وأساليب البناء في العمل الفخاري .**
3. **توظيف الإنزياح في فخار بلاد الرافدين ((فخار سامراء)).**

وهنا تبرز من خلال تلك المباحث بشكل جلي دراسة الحدث وإمكانية وجود فجوة التوتر ، وكذلك عنصر الزمن والوظيفة وتقنيات البناء وأساليب الإظهار وانبثاثاته ومدى خدمته للعمل الفني الفخاري القديم ، والتي كشف هيكل البناء الفني على مستوى النظرية **الانزياحية**

ومن ثم يأتي الفصل الثالث والذي يتضمن منهجية البحث ، وهي عمليات تطبيقات ليضع الحوار لمؤسس تلك النظرية **جون كوهين** ، وتعتبرها الطريق الأسلم في استكانة الانزياح على العمل الفخاري وبيان الوصف وطبيعته وأنواعه العاملة في آليات ومؤسسات تلك النظرية . وتحاول عدم الانفلات على منهج واحد وبالإمكان الاعتماد على آليات الانزياح المهمة لكي يستوعب البحث اكبر مساحة من فخار بلاد الرافدين **((فخار سامراء))** فترة حدود البحث . وبه تستطيع تقليب كل الوجوه فيما يختص بإشكال تلك الفخاريات ذات النزعة **الانزياحية** بالإضافة إلى الخوض من نظريات حديثة نقدية تخص الموضوع نوعا ما . واخذ عدد من العينات وتحليلها لتتضح فيها أبعاد الرؤية الموضوعية في التحليل .

والفصل الرابع يؤمن نتائج البحث ومناقشتها ولاسيما مبحث الحوار مع العينات وهذا يأتي بالاعتماد على العديد من المصادر التي أغنت الموضوع وقامت بتغطية فقرات البحث .

Abstract:

Operated Alandziahih "drift theory" as a science talk in most of the cash and technical studies in the early twentieth century, making him and the sciences, arts and culture both fields of experiences, in an attempt to

explore the institutions that theory, a number of laws which took control in the internal structures of those acts, resulting in for those institutions to be actively contribute their ideas to guide the pace on the right track. And thus lay the foundations of this theory, which was a big affair in the early twentieth century and still vigorous pace to this day, particularly their applications in various fields of the arts.

Although each type of Arts, both in the composition or the theater or means of communication, took join the structure theory for you draw the structure and internal systems according to their own rules, but the modernity and beyond the weakening of the boundaries between the different arts races of non-premeditated, which I took the theoretical drawing new forms and institutions of helpfulness for change theory to the normal function of those technical races, which we have created that this theory is that the response to changes in the various arts structures, and this theory structures are pottery arts, and testing operations for that vocabulary for various Arts, from its beginnings and to the present time, whether mural paintings in caves, or pottery or sculptural works up to the architecture, and in response to developments of the changes caused by drift can adapt the artwork of any kind ((pottery, sculpture, mural)) and the process of recovery to those arts, and the process of expanding to accommodate those mechanisms theory and its applications on the pottery arts.

And has managed the artist pottery to paint a model of the new theory, mechanisms and make use of its data, which annihilate the spirit of the artwork, and bear fruit from her tree, especially summon all that is old, towards the contemporary, and its we can achieve a kind of chaos, even the limits of control character Alanziahi on the artwork, which Taking captures those mechanisms by employing legibility, especially ancient pottery arts

and everything that has a poetic performance of up to naivete and simplicity in technical her performances.

أهمية البحث :

لم يتم في البحوث والدراسات السابقة التطرق إلى النظرية **الانزياحية** واستدعاء الأعمال الفنية القديمة وتطبيق آليات تلك النظرية ومؤسساتها والواقعة ضمن المناهج النقدية المعاصرة ، إنها نوع من تقديم معلومات حقيقية لدلالات الموضوعات المركبة ، لفنون بلاد الرافدين **((فخار سامراء))** فترة حدود البحث ومن خلالها التعرف على المسميات مبتكرة عملت ضمن ظروفها الاجتماعية المختلفة ، وبما إن موضوعة **" نظرية الإنزياح "** لم تعد متمثلة في تصنيف ألوان الإنتاج الفردية ، ولكنها تتمثل في مجمل الإجراءات التي تنظمها ، وعليه أصبحت داخلة في طبقات النص وأعداد لغة العمل الفني ومن خلالها يصل إلى طبقات دنيا في النص ، يمكن لفنون الفخار الرافدينية العراقية ومن خلال نتاجات**((فخار سامراء))** ما يجعل من النص فيه **لغة إنزياحية** تتحول من حالة إلى أخرى ، وهذا اوجد الباب مفتوحاً في أمر العلاقة بين الفن بصورته العامة ،والفنون القديمة وأمر العلاقة بين تطبيقات آليات تلك النظرية واستدعاء مؤسساتها والأخذ بعملية التجريب ، على تلك الفنون وعليه أصبح البحث هو بداية لنقطة استكشافية ، في إن تقدم بحثاً في ارض العلوم لم يكن يعبد بهذه الكيفية ، والكشف عنه بشكل واضح وتخص هنا بالذات موضوعة **الانزياح** لما تمتلكه من دلالات ووظائف في اللغة داخل بعمق في العمل الفني التشكيلي .

مشكلة البحث :

عملية تقصي والتحري والتنقيب ، وعلى وفق ما هو مخفي في البحث العلمي ، وأجدت **" نظرية الإنزياح "** ومن خلال البحث والتحليل هو وجودنا في دائرة فقدان الكثير من المعلومات الجديدة ، وكانت المعلومات التقليدية هي أسيرة الكتابة في مثل هكذا بحوث ودراسات ، وبه لم نرتقي إلى مستوى عال من لغة التحليل البحث العلمي الأكاديمي ذات الرصانة المطلوبة الغير قابلة لاختراق المعلومات والقديمة وإذا ما دخلنا في مجمل آليات ومؤسسات تلك النظرية ، وسوف ترتكز على فرضية مشتركة ، كونها تختلف بمفاهيمها منذ أقدم العصور ، ولاسيما تطبيقات مؤسسات النظرية على فنون الفخار القديم ، وتبعا لتركيزها في هذا المحتوى سواء في لغة العمل وأساليب البناء ، في كلتا الحالتين نلتقي حول قلع أساس يتمثل بالتوصيف الدقيق لثوابت افتراضية ترتكز بها مفاهيم النظرية عند إجراء التجريب على الفخار القديم **((فخار سامراء))** فترة حدود البحث وبه تستدعي خطاب جديد مستقل بذاته ، وبهذا حاولت الدراسة إن تعمق هذه النظرية من خلال تجريب آلياتها على فنون الفخار في بلاد وادي الرافدين ، وتبحث عن نظام للحلول التي انطلقت منها مشكلة البحث ومن سؤال مهم هو :

1. ماهي لغة الانزياحات والوظائف في لغة العمل الفني ؟ وماهي الاختراقات للقواعد الملائمة للتجريب في خطاب ولغة فن الفخار في سامراء ؟.

تلك التساؤلات سوف تضع النظرية في عملية **((خرق))** لنظم العمل ، لتقوم بتدمير المعنى ، وتبحث في الوقت نفسه عن **"شعرية"** العمل الفني الفخاري داخل محتواه ، وتبقى فيه فكرة اللغة المزدوجة للمعنى لما هو ظاهري ومعنى أخر لما هو مخفي ، وبالتالي تصبح النظرية الانزياحية داخلة في دائرة المعقولية في عملية تقبل العمل الفني ، وهذا هو بمثابة **((إنزياح))** للوظائف والتي غالباً ما تكون تخلو من الوحدات التي تؤلف فيها نوع من **التحول** في الموضوع الواحد الذي يتوالد منه مواضيع متعددة .

حدود البحث :

- الحد التاريخي المعرفي للإطار النظري لفخار بلاد الرافدين **((فخار سامراء))** 5000 سنة ق.م إلى 3500 سنة ق.م .
- الحد الفكري : نظرية الانزياح و آلياتها ومؤسسات الوظيفية في العمل الفني .

أهداف البحث :

تحقيق التعالق الحتمي بين النظرية الانزياحية و فخار بلاد الرافدين **((فخار سامراء))** من خلال :

1. استدعاء ما هو قديم من فخار بلاد الرافدين **((فخار سامراء))** فترة حدود البحث ، وكشف منطلقات النظرية الإنزياحية وأسسها في لغة العمل الفخاري ، والتي تتجاوب مع تحولات الوظيفة
2. تحقيق وتحديد المعايير والتي على وفقها تقاس **الإنزياحية** في أسلوب البناء التقني والأشكال المرسومة والمنحوتة المضافة على العمل الفخاري .

تحديد المصطلحات :

يطالعنا في الحركة الأعرابية :

- **الإنزياح :** كلمة توضع كلمة أخرى ، توضع صفة العاقل موضع صفة غير العاقل ، والفعل موضع فعل أخر والمشتق موضع الجامد والعكس ، وجمع القلة موضع الكثرة والعكس [1].
- **الإنزياح مصدر الفعل المطاوع ((إنزاح)) أي ذهب وتباعد.[2]**
- **الإنزياح أصلها لغتها البعد [3].**

يطالعنا **الإنزياح** عند الغربيين في الدراسات البلاغية :

---

[1] السمين الحلبي ، الدار المصون في علوم الكتاب المكنون ، 3/ 538 ، ابو حيان النحوي ، البحر المحيط 143/3 . طبعة بيروت ،1984،ص143.

[2] ينظر لسان العرب ، القاموس المحيط ، تاج العروس ، معجم متن اللغة العربية ، بيروت ،لبنان ،1985،ص112.

[3] محمد بينس ، ظاهرة الشعر ، المعاصر ، المغرب ، ط1،دار التنوير ، بيروت ،1979،ص163.

ليرتبط مفهوم **الإنزياح** عند الفرنسيين ويأخذوا على توسيع مدى النظرية تحت تأثير الفلسفة والنحو ليقدم **دومارشية** و **وفونتاينية** في دراساتهم على المعنى من حيث التعدد ، والترادف ، ويهتموا بالمعنى من حيث علاقته بالحقيقة ، لتكون دلالاته وينظر لها في المقابل على إنها نوعاً ما إجبارية أو ضرورية .[1]

((**والإنزياح** يعرض أفكاره في خطاب من غير صور في اصابين عديدة ، كونه خطاب غير مرئي ، وشغاف وغير موجود فيصبح مستحيل الوصف ، في لغة خطاب ومستوى الكلام العادي، وبالتالي يضع نفسه بعرض أفكار في صور مخصوصة ، كرسوم ولغة نص فوق تلك الشفافية مما يجعل هذا الخطاب مرئياً وموجوداً [2].))

((**والإنزياح** كما يراه البلاغيون العرب ، هو أبراز الصور المضافة إلى الخطاب وزينة فوقية – كما هو الحال عند أسلافهم ، ليعلموا وفق مصطلح **الشعرية** التي أفادت تصوراتهم **اللانزياح** في تحديدها للخطاب . [3])).

((وهذا مما يجعل ((تود ورف)) إن يبرز موضوع التفرقة بين الخطاب في شفافيته الذي لا يهدف إلا إن يكون مسموعاً ، والخطاب الذي يكون مغلفاً بصور تجعله مدركاً في ذاته لايحيل إلى أي شيء خارجه فهو مكتف بذاته .))[4]

ويطالعنا **الإنزياح** في مقولاته النقدية ليكون :

((**الإنزياح** عند الأسلوبين وفق تقسيمات أجراها **((رادون فيليه))** كونه يتضمن إجابات ضمنية ، ليجعل من خطاباته تعمل وفق مسارين هي مسار الاستعمال ، وتكون مشتركة بين اللغة ونص العمل ، ومجازات الابتكار التي تمثل الابتكار الفردي ، وتتقاطع هذان المسارات وتصبح صور ابتكار خاصة وفردية .))[5]

((**والإنزياح** حسب **"بلاتشو"** يعاني نقصاً أساسا في المعنى ، ولاسيما في الدراسات الأسلوبية ، كونه يبدل ويرفض كل الإحالات ، ويجسد الخطاب في نص مثلما تقنية في العلاقات الأسلوبية المعتادة ، والتي تتجه دائماً إلى طلب التحقيق ، وإثارة شيء أو معرفة مؤكدة تؤكد محتواة)).[6]

ويرى الباحث من خلال ما تقدم يكون هناك تعريفاً إجرائياً في **"الإنزياح":**

---

[1] د. بسام بركة ، معجم اللسانيات ، منشورات كروس – برس ، طرابلس لبنان ، 1972.

[2] خوسية ايفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ،ترجمة حامد أبو احمد ، مكتبة غريب ،ط1، 1991،ص19.

[3] عدنان بن ذريل ، التحليل الالسني للشعر ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ،1983، ص273.

[4] عدنان بن ذريل ، اللغة والأسلوب ، مجلة الاذلي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا 1984 ، ص113-119.

[5] خالد سليكي ، من النقد المعياري إلى التحليل ، دار هومة ، الجزائر ، 1997، ج1،ص180.

[6] ميكائيل ريفايتر ، معايير تحليل الاسلوب ، ترجمة حميد الحمداني ، منشورات دراسات سال ،ط1 ، 1993 ،ص5.

انه ((لفتات)) مهمة في دراسات النص ، وبالتالي تبقى المعايير صالحة مع استغلال المقولات والإجراءات الفاعلة في مستويات النص ، لغوياً معجمياً تركيباً ودلالياً ، واستغلال هذا المنظور من خلال سياق تتضافر فيه المزواجات التي تنقل مفهوم نظرية الإنزياح إلى مستوى صورة العمل الفني من مستوى النص المنزاح كلياً ، وبه سوف يصبح الإنزياحية لغة فنية قائمة من منطلقات المناهج النقدية في الشكلانية ، والأسلوبية ، والنقد الجديد ، وتصبح متحركة داخل نماذج موروثة لتصبح أكثر تأثيراً في لغة العمل الفني . وهنا نطرح مسالة ((الإنزياح)) كنتيجة مقابلة للغة البلاغية ، باللغة العادية (القاعدية أو النمطية).

ومن نموذج صورة العمل الفني ، يتسحب مفهوم **الإنزياح** ليسم اللغة الفنية بالابتعاد عن القاعدة المعيار ، لتقدم بعض الأدوات التي سوف تشكل القاسم المشترك لكثير من النظريات النقدية والمناهج المعاصرة ليصبح **الإنزياح** هو الواسطة ، التي شدت العمل الفني إلى تلك النظريات والمناهج ، ليصبح من أهم العوامل في بعثها الحالي من خلال لغة النص ونظريات علم النص .

الفصل الثاني

المبحث الأول : الإنزياح ووظائفه في لغة العمل الفني :

اختلفت النظريات والمناهج النقدية المعاصرة ، في تعريف ووصف **"الإنزياح "** أو الحقل الذي تتحرك فيها **"الإنزياحية"** فنجد **"كوهين"** هو الذي حدد الحقل الذي تتحرك فيه **"الانزياحية "** في أنماط مختلفة ، وتكاد جل التيارات التي تعتمد الخطاب أساساً تعريفيا **"للانزياح"** في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينهما .

((إن هذه التعريفات هي من أهم الظواهر التي تمتاز بها الإنزياحية ، كونها مؤسسات تمنح العمل الفني عن غيره ، ويمنحها خصوصية وتوهج والق ، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية ، وذلك بما لها من تأثير جمالي وبعد ايحيائي))[1] وعليه سوف تقوم النظرية على أساس التركيز على صفة الوظيفة في لغة العمل الفني وانزياحاتها في وسائل التعبير ، باستخدام تلك المؤسسات والتراكيب البنائية ، والتي تحدث نوع من ((الانحراف)) في الشكل ، و((الشعرية)) التي تشير فيها الانزياحية كونها الطاقة المتفجرة في أي عمل إبداعي ، لما تكتسب من قدرة على ((الإزاحة)) من شكل لأخر ، والتفرد في إن ((تخلق)) حالة من ((التوتر)) وعندما يكون العمل الفني الإبداعي بوصفه ((إنزياحاً)) أو ((إنحرافاً)) فثمة مقترب يحصل للشكل ، وبدوره يقوم على مقارنة مجموعة معينة من سمات الشكل بمجموعة أخرى ، من نفس تلك السمات ، أحدثت بموجب الإنزياح الذي يعُد المقترب الشائع الآن ،

[1] سامية محصول ، الانزياح في الدراسات الاسلوبية ، مجلة ((قبفري)) البصيرة للدراسات والبحوث ، العدد 5 ، 2010 ، ص74.

ولاسيما في المناهج النقدية المعاصرة ، وعليه لابد لنا إن نضع ، أي نص في الشكل ، من اللغة بمواجهة المعايير لجنس ((الإزاحة)) أو لحقبتها ، وتواجه الجوهر المشترك للغة العمل الفني .

((الإنزياح له الدور المهم في رسم صورة فنية كونه يمنح الصورة الفنية لغة ايحيائية خاصة ، وهذه اللغة هي ما اسماه الناقد ((جان كوهين)) ((بالإنزياحية)) التي تحدث قيمة جمالية يصدر فيها قرار للذات للعمل الفني بشكل نص يبدو ((خارقا)) لإحدى قواعد الاستعمال.))[1] ولهذا اخذ السير في أنماط مختلفة من ناحية تنوعاته أو تحقيقاته في بنائه الشكلي ، كما إن وجهة النظر الدراسة ، تطبق النظرية على العمل الفني ، مما جعله هو الأخر عرضة للتنوع ما دام الجوهر هو تطبيق مؤسسات و آليات النظرية ، انه إجراء مقارنة في التطبيق الأدائي ، ليضع النص للعمل الفني ، لا كشيء في ذاته ، وإنما كشيء مرتبط بطريقة معينة بأخر ، حاضر في الخيال والمخيلة ، سواء كان هذا النص منفردا أو متجمعا كنص أخر له ارتباطات بحقبة معينة سابقة على حقبة النص نفسه ، وعليه نرى إن العمل الفني عند إزاحته من شكل إلى أخر يخضع إلى ((مفارقة)) أو ((انحرافا)) عن نموذج أخر من فعله الذي ينظر إليه ، وعلى أساس انه نمط تقليدي ، ومسوغ المقارنة بين النص المفارق والنص التقليدي هو تماثل للسياق في بنائه الشكلي والأدائي . وهنا يرى الباحث إن هناك عملية ((انتظار)) قد تم الوصول إليها ، وتأخذ هي الأخرى مسارين مختلفين أوقعت النظرية في موضع غير مستقر في الكثير من التصورات عند النقاد سواء كان في الدراسات الألسنية أو الأسلوبية منها ((فوضعوا الكثير من المصطلحات البديلة عنه وقد حاول **جاكوسبون** تدقيق تلك المفاهيم وما اسماه ((نجيبة الانتظار)) من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه ، تلهف، قد خاب الانتظار الذي خاب ، الانتظار المكبوت))[2] تضيف الانزياحات في شكل العمل الفني ، يأخذ مبدأ الاختيار والتأليف طبقا لفرضية **جاكوسبون** وهي لابد من أحداث عملية ((إسقاط)) لمبدأ التماثل من محور اختيار فكرة العمل الفني ، نحو محور التأليف في الشكل وهنا سو تبرز لنا ((انزياحات)) استبدالية ((تحطم)) قواعد الاختيار ،كوضع فكرة معينة مكان مجموعه أفكار ، أو صفة رمزية مكان جمع من الموصفات ، وأشكال غريبة بدلا من أشكال مألوفة هذه ((التجاوزات)) هي نوع من التصرفات التي تحدثها النظرية في أي عمل إبداعي ، وتعمل في هياكل دلالاتها وأشكال تراكيبها ، لتعُد انزياحا ، وتأخذ قوتها من قوة التداول والشيوع ، لذلك يظل إلى جانب العمل الإبداعي نوع من التنازع في المفهوم ، وإذا كان هناك مفاضلة فان ((الإنزياح)) هو الأمثل والأفضل من إن يحقق مع مؤسساته نوع من الحرية للزمان والمكان والكيفية ، وهذا ما يتفق مع مبدأ ((الاختيار)) في السياق للعمل الفني .

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص77.

[2] صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الفكر للدراسات ، جمهورية مصر العربية ، القاهرة ،ط2، 1997، ص156 .

تتجلى الانزياحية بعدة مستويات ، على أساس الفكرة المرتبطة بالخيال والمخيلة ، على مستوى اللغة المرتبطة بموضع مكان أخر ، على مستوى الخرق المرتبط بالشكل والمفردة مكان أخرى ، على مستوى التعبير المرتبط بقراءة العمل ووضعه مكان تعبير شائع ، وعلى مستوى التبليغ ووسائله من التصريح إلى التلميح المرتبط بواسطة عوامل الربط التقني على مستوى بناء النص المرتبط الأخر ((بالخروج)) عن معايير البناء على مستوى التوظيف المرتبطة بالإخبار ، والتراث والقيم ، وعلى مستوى التركيب الذي يتعدى كل الصور والأفكار والمعاني ((وهذا النوع من التضمين هو إنزياح وأسلوب التفات كونه انتقال من حالة إلى أخرى ، ويمكن رصده على مستوى التركيبي على مستوى تقديم ما وجب تأخيره ، وتأخير ما وجب تقديمه))[1] تلك المستويات بحاجة إلى فضاء تركيبي يهتم ببناء تلك المفردات ، وبما يساوي العمل نفسه ، وعليه أخذت الانزياحية ، تغذية العمل الفني بطاقات مشحونة من الدلالات المؤثرة في عملية البناء التركيبي ،كون المبدع يغو إلى حد كبير في تاليفاته واختياراته الواعية ، إلى إن يؤلف غطاء يمكن توزيعه في أروقة هذه الفضاءات ، وبشكل مركب على مساحة من الخطاب المنجز ، والذي يخضع إلى قوانين داخلية تقتضيها النظرية وفق نظامها الجديد . وهو في الغالب يهدف إلى **الخروج** عن المعيار ، وهذا المعيار هو ثابت ، لكن عملية ((العدول)) عنه هو خروج من المألوف لما هو عكسه ، وهذا يعطي العمل الفني نوع الإيهام واللبس وعدم الفهم عند المتلقي ((انه يؤدي إلى غموض الرسالة وإضعاف بنيتها ، وهذا يعني انه كلما عمد الفنان إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن المتلقي ، ولكنه في الوقت نفسه هو ليس هدفاً في ذاته ، وإلا تحول النص الفني إلى عبث وفوضى في الرسالة ذاتها ، وإنما هو وسيلة المبدع إلى خلق لغة **شعرية** داخل لغة ووظيفة خلق الإيحاء))[2] هنا في موضوعة العمل الفني ، مشكلة رصد ((الانزياح)) تمر بعوائق إجرائية متمثلة في الفنان نفسه ، وهي كيف يتم رصد كل المعايير المختلفة من حيث المكان ومن حيث الزمان ، كون هناك معايير كثيرة ، وعملية رصد المعايير الخاصة تحتاج إلى رصد الانزياحات وفق هذه المعايير ، ومع من يمتلك حق القول إن هذا معياراً ، وهذا خروجا عنه ، تلك التساؤلات أوجزها بان **الانزياحية** هي المعيار الأوحد ، ولكن المتلقي قد يجهل هذا الأمر ، مما يجعله إن يضع النظرية في موضع ((الخروج)) وعليه هناك جهود لإجراء تحليلات دقيقة لبنى العمل الفني ((الشعرية)) منها هي التي تضع فروق مميزة مقارنه بالبنى العادية المختلفة المتعددة .((هكذا يرى جون كوهين ، إن الشرط الأساسي والضروري لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح باعتباره خرقا للنظام المعتاد وممارسة استيطيقية))[3] ولإبراز هذا التصور يعتمد

---

[1] إيناس عباط ، إستراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة ، مصر ، القاهرة ،ط2، 1999، ص111.

[2] خليل موسى ، البنيات اللسانية في الشعر ، ترجمة محمد الولي ، منشورات الحوار الأكاديمي ، المغرب ، ط3 ، 1997 ، ص171.

[3] عبد العزيز أحمد سليمان ، أيقاظ الشعرية ، مطبعة الخالد ، المملكة العربية السعودية ، ط2 ، 1995، ص124.

الباحث إلى التمييز في إن يكون العمل الفني يأخذ مسارين ، هو عملية ((خرق)) النظام الذي يبعثر المعنى ، والثاني يتم تقليص ((إزاحة)) البناء لكي يعيد معقولية لغة العمل ، هذا يترتب عليه إن اللغة ((الشعرية)) تستثمر عناصرها بكثافة داخل العمل الفني مما يسمح له إن يعلن بعض التفرد في بنائه ، وعليه يقوم الفنان ببعض من ((الانتقال)) نحو الشكل ، ليجعل من محتواه ((اختلال)) للمماثلة التي يحتويها حتى وان تحصل على الازدواجية ، بالإمكان إن يكون هذا نموذج لوجه أخر من ((الشعرية)) أما الأوجه الأخرى ((المزاحة)) نحو الشكل سواء في الأداء أو التقنية هي الأخرى ((تخرق)) التماثل وتعطي نوع من التناقض الذي يتخذ من الشكل تقابلات تختلف من حيث درجة التقابل والتنافر ، وعليه ربما تكون هناك في العمل الفني درجة تناقض قوية وأخرى حقيقية أو محايدة وبه بشكل المحمول في الأداء نفيا قويا ، والمحول في التقنية محمولا كبيرا بينما المتوسط منه هو النفي للفكرة بالكامل وتندرج تلك التناقضات في درجات الانزياح ، الذي يترتب عن هذا الطرح ثلاثة أنماط من العلاقات :

الشكل البنائي العمل الفني	أداء العمل الفني	فكرة العمل الفني

وتأسيسا على ما تقدم من هذا المرتسم يرى ((وهين)) ((إن العناصر القصوى في هذا النموذج يمكن ((تجاوزها)) بواسطة عناصر أكثر ((تطرفاً)) و ((مخالفة)) ولأفكار أخرى جديدة أنية تدخل في العمل مما يخولها في بعض تعابير الاستعمال للعمل الإبداعي))[1] هذا الاختيار لبعض الأوجه المتناقضة ، إنها ((تتجاوز)) مرحلة الوصف للعمل الفني وتزيحه إلى مرحلة التأويل ،حيث يمكن رفع التناقض وتأويله ، بعد إن يتم ((خرق السنن)) واستثمار آليات التشكيل ولكنه يمر بحدود نوعا ما على اعتبار إن التناقض في العمل الإبداعي ، هو ظاهري ويكون شكليا وفي نفس الوقت منتج للشكل وهذا ما يتطابق ((ونظرية التوازي عند باكسون والتي بقيت تعاني من عملية التمييز في شعرية العمل الإبداعي وعدم التوازي فيه))[2] ولكن الحلول القائمة ربما تصبح نظرية **((الانزياح))** عندما أدمجت الشعرية في الفن ، وهذا مؤشر قوي على المأزق عند التبتيون الذين لم يستطيعوا ذلك بالرغم من تبنيهم مفهوم النظرية ، وبالمقابل تخليهم عن مفهوم وظيفة التواصل في العمل الإبداعي .((وبه كل محاولة تصبح فيها

[1] اوتن ميشال ، سميولوجيا القراءة ، ترجمة طاهر ورانية ، مجلة تجليات الحداثة العدد 4 ، جامعة وهران ، الجزائر ، 1985 ، ص 75.
[2] مصدر سابق ، ص 8.

مجال الحصر الوظيفية الشعرية في العمل الإبداعي أو قصره على الوظيفية لن يصل إلا إلى تبسيط مححف ومخادع)) [1] وهنا إن عملية التشاكل المتعددة في وظائف آليات

((الانزياح)) ربما ناتجة عن تشاكين أو أكثر ، كونها تؤشر في العمل الفني وظائف الوحدات الدلالية على مقومات واقعة ضمن إطار عدة ميادين أو عدة إبعاد ، ولايعني هذا التشاكل في الوظيفة يؤدي إلى غموض الرسالة أو فقدان خاصية الانسجام في العمل الفني كون الوظيفة أخذت تربط تلك التشاكلات بعلاقة انفصال ((تناقض ، تنافر)) ((اختلال ، مخالفة)) وهذه هي العلاقة التي أسميناها ((بالانزياح الدلالي)) أو علاقة اتصال أو علاقة تضمين ((المقومات المحققة للتشاكل أو المتكررة مرتبطة بعلاقة الانفصال ، فأنها تكون التشاكل المتعدد بالمعنى الدقيق للعمل الفني ، أما إذا كانت مرتبطة بعلاقة اتصال أو تضمين فأنها تكون مجموعة تشاكلات أو شبكة من التشاكلات))[2].

وهنا **الانزياحية** ترى إن النواة الأساس في العمل الفني هو ((اللاتشاكل)) الذي تنطلق من خلال تلك المجاميع العديد من التأويلات ، الواقعة ضمن منظور بناء العمل الفني ، سواء في جمة تراكيب العمل والتي بدورها تؤشر على زمنه في التشكيلات المختلفة .

الفصل الثاني

المبحث الثاني : الإنزياح وأساليب البناء في العمل الفخاري :

تعد الأعمال الفنية الفخارية بشكل عام والفخار والمنحوتات الفخارية بشكل خاص ، هو عامل ((تحول)) لإثارة الأجيال المعاصرة ، ومن خلال تطبيق المناهج النقدية المعاصرة ، ومؤسساتها على تلك الأعمال ، وهذا جعل نظرية الانزياح احد تلك النظريات التي يرى فيها الفكر المعاصر ، نوع من السمات الشكلية التي أخذت تتفق مع العديد من آليات ومؤسسات تلك النظرية الأنفة الذكر ، فتارة يمتلك البعض عنصر ((الدهشة)) لتثير من الرسوم المضافة على العمل الفخاري والأشكال النحتية المضافة مما أثارت هي الأخرى أثارت نوع من ((انكسار النمط)) بسماتها الشكلية التي تتصف بما تسميه بنوع من البساطة ، والأفكار المختزلة في أسلوب بناء العمل الفخاري ، والتي أهمل فيها الفنان الفخار الجوانب التفصيلية ولكنه بفعل مؤسسات الانزياح مثل الجوهر واهتم ((بالعدول)) عن سمات الشكل الفنية لينطلق بها إلى ((التجريد)) والتي وقفت ضمن دائرة الاستقدام إلى الفنون الحداثة وما بعدها .((إن مراجعة مثل هذا النوع وفي العقد الأول من القرن الحادي والعشرين ، قد خلقت خطابا من التواصل الحضاري الحقيقي ، على الرغم من طول المدة الزمنية ، فبدأت الأعمال الفنية الفخارية

[1] يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني ، ترجمة سيزا قاسم ، عيون المقالات الدار البيضاء ، المغرب ،2003 ، ص158.
[2] مصدر سابق .

بأسلوب بنائها وكأنها تعمل ((خارج)) أطار تاريخيتها))[1] هذه ((المخالفة)) لكثير من الموضوعات لفن الفخار عندما تعلن زمانها ذات معنى دلالي ، نظرا لمكانتها في حياة الجماعة وأصبحت تعمل ألان بمعزل عن ظرف البناء التركيبي ، وهنا لابد إن يكون عامل ((الانتقال)) من حيز إلى حيز أخر ، ويصبح الموضوع هو ((تجاوز)) للحدود الزمنية ، كون ((المخالفة)) لعامل الزمن يأخذ عامل أخر في موضوعة الجمال التي ترتبط بالمكان وتلحقه بالمجتمع وتعود به إلى مكانه هذا ((الانتقال من مكان إلى أخر يعطي أحساسا جماليا أكثر انفتاحا كون الانفلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فان هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي أو مع الآخرين))[2].

يرى الباحث في تطبيق مؤسسات النظرية هو منح فرصة للإعمال الفخارية في سياقها الزمني القديم ، وان تعطيها النظرية نوع من ((كسر النمط)) لكي تلقى الإعجاب خارج إطارها الزمني التكويني ، وعملية فهمها الحقيقي لايكون ألا بهذا النوع من الآليات المطبقة عليها ، حتى وان كانت تحمل معان أو تنقل رسالة لا زمن لها ، وغير إن النظرية تقوم بعملية تفسير عن طريق المعرفة التامة باليانها العاملة والأحوال التي تظهر بناء العمل الفخاري ، وعليه عندما يخضع العمل الفني الفخاري إلى التأويل أو التقدير على وفق النظرية الانزياحية ، أو (الانحناء) عن وجهة نظر الحاضر ومعاييره ، فكل متلقي سوف يقوم بعملية الحكم على جهود العصور السابقة وفي مضمار واحد هو عملية بناء العمل الفني الفخاري وهنا نستطيع القول لم يكن هناك مايثير اهتمام الفكر المعاصر في قبل هكذا خصوصية ، وربما لم ينال اهتمام في وسطه ومحيطه ألا إذا أتنفق وأهداف والياته الخاصة وعليه تقوم النظرية باليانها وموئساتها إن تعطي نوع من (الإثارة) وتوضع الفنان الفخار في حركة من زمانه ومكانه ، باتجاه الحكم ،وهذه خطوة باتجاه (خرق) العامل الزماني نحو تقبل معقولية العمل الفني الفخاري وعليه نحن نكون بحاجة ماسة إلى آليات ومؤسسات الانزياح والتي تقود إلى نوع من (الاحتواء) و(الاستعداد) إلى مستوى فكري مفاهيمي ، ويخرج عن حدوده الزمنية ، ودمج فنون العصور القديمة التي كانت وليدة للتألق في زمانها ، وتصبح متألقة في دائرة حضارتها الجديدة .

العمل الفني الفخاري هو وليد من أفكار الفنون النحت الفخاري الذي عمل بنوع من العفوية والتصرف الآني ، واتخذ من إشكاله البنائية نوع من (التحول) لعالم مترابط من الفكرة إلى الخامة إلى أداء إلى استخداماته ، أي وضع نفسه أي الفنان في مرحلة التخطيط بدرجة من التفكير العقلي ، والذي ((كسر)) فيه بطريقة شعورية واعية وإدراك الإبداع ، ليس بطبيعته المادية فحسب بل ببنائه الطبيعي

[1] زهير صاحب ، فخاريات بلاد الرافدين ، عصور ما قبل التاريخ ، ط1، 2010، سلسلة اثار ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،ص11.

[2] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية ، ط2، 1985، ص17 ،

مضافا إليه، كل ماهو به من أفكار اتجاه الخامة ، ومن ثم ((المخالفة)) في توالد حالات جديدة ،غير متشابهة من الوعي التقني والأدائي .

((خلق الشيء تسبقه كل مدة فكرة الشيء نفسه))[1] ، هكذا يكون الأسلوب في بناء العمل الفخاري ، وعندما يقف لتجسيد الأفكار يقوم الفنان ((بتفريغ)) الحيوية الهائلة من عناصر فكرية ((تزيح)) كل تصورات الفنان ، ((ويحول)) هذه الأفكار إلى لغة تتخذ شكلاً فكرياً في بداياتها ، ومن ثم عملية الأداء في إنتاج العمل هو الأخر يعطي صورة في التعبير ، مما يعد مؤشرا وصفيا لترجمة عواطف مشتركة ، لها وظيفة ((انزياحية)) من الفكرة إلى الأداء إلى التعبير ، وبه أصبح بناء العمل الفخاري يسير بطريقة شعورية واعية ، وبدا الفنان الفخار يدرك الجوانب الحسية للأشياء ، وما تخفيه من أفكار في جوهر الفكرة ، هذه المسافات من الفكرة إلى الأداء إلى التعبير ، إنها انطلاقة بمقاسات قد تجدها ((الانزياحية)) ملائمة في حقل البناء ، بالرغم من سيرها في خط أسلوبي يعتمد على ذاتية الفنان الفخار ، و إن كانت ((مغايرة)) لواقعها لكنها مرهونة في بعد وظيفي مقرونا بفعل تنشيط في التضمين الفكري للظواهر ، فكان في ذلك إن الأعمال الفخارية ، مقاسه بمسافات فيه صبغة من الشعور والوعي أسمتها الانزياحية ((مسافة التوتر)) وللمفهوم اشمل ((إنها تغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها ،ولهذا فالانزياح هو احد وظائف الفجوة : مسافة التوتر))[2] هذا السعي الفكري في بناء العمل الفخاري ، وبوساطة تلك الموضوعات الفنية في إعداد الشكل البنائي ، عكست ذاته وفعله بل ((انزاحت)) عنه لتكسب العمل الفخاري ، قيمة معرفية عدلت من الفكرة المعرفية الكبرى للإنسان ، تكون قوة فاعلة في تصوراته للعالم الذي يعيش فيه ،وهذا ما يصبو إليه مع ظروف وجوده ، وهذه الأعمال الفخارية مثلت الكثرة ، مما زادت الأهمية في قوة فاعليته ، وبه لابد إن يكون العمل تعبيريا عن لون من ألوان الضرورة ، فكان بناء العمل الفخاري فيه فكرة الموضوع وجوهره الباطن يأخذ ((انحناء)) نحو مضامين معبرة ابتعدت عن الشكل باتجاه رسوم أضيفت للعمل أخذت هي الأخرى تعبر عن عالم القوى الروحية ، والتي ((أزاحت)) النظرة إلى الواقع باتجاه حالة مستقرة انفصلت من قيمة التجانس ، نحو ((كسر)) الاستقرار والإحالة إلى المواجهة في تقبل شكل العمل ، وبه تستطيع النظرية الانزياحية إن تقدم حالات من التحايل والإقناع بصيغ جديدة، ربما تكون طقوسية أو شعائرية ذات ممارسات تعلب في دائرة المعتقد الديني ، وهذا ما ينطبق على الكثير من الأعمال الفخارية والتي صنفت إن تكون شاهدا على حالة مهمة من الارتباط بين العمل الفني الفخاري ، اللاعب في هذه الدائرة .

---

[1] غيورغي غاتشف ، الوعي والفن ، ت .توفل نيوف ، مراجعة سعد مصلوح ، عالم المعرفة ، الكويت ،1990، ص27

[2] كمال ابو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، لبنان ،1987،ص20.

((وإزاء أهمية هذا النوع من الطقوس والشعائر والممارسات الروحية ، ونشاطاتها الشعائرية وطبيعة النظم الاجتماعية ، كونت صورة مزاحة من الفهم اتصلت اتصالا وثيقا بمفاهيم الإنسان ومعتقداته ، لتكون لغة مرئية مكنت الإنسان إن يسجل ما لديه من خبرات وأحاسيس داخلية أو خارجية ، لتصبح وسائل حيوية لمرحلة الفهم والإدراك .))[1] وانطلاقا من تلك المفاهيم والتي منحتها ((الانزياحية)) للعمل الفني الفخاري ، وهو الدور الأساسي والفاعل في إن يجد المتلقي له القدرة على الدخول إلى النص ، والعبور إليه والاندماج فيه وذلك كون النظرية هيأت نقطة مهمة في عدد من الاستجابات ، والتي تحولت إلى نوع من المسميات التي ارتبطت باستخراج ما مخبأ في النص وعليه تصبح ((الانزياحية)) عاملة ضد المخاتلة والخداع ، وأخذت اتجاه يقوم على ((كسر)) تلك الآليات وتبتعد عن مصادرة النص ولكنها تعمل على ((الملامسة)) ولاسيما إذا تقلصت شبكة المعاني لتعطي مسارا أسلوبي يجعل من هذه الآليات أكثر تعبيرا على مستوى النص في العمل الفني الفخاري ليعطي في صورة الذهنية صور مظاهر محسوسة تشير إلى مواقع لها لون يلامس العاطفة بموضوعات غير مألوفة أو تتجه نحو ((الغرائبية)) ألا إنها في جميع الأحوال ، تصبح ((خارج)) نطاق التجربة الفردية ، حيث يتجلى ((التلاعب)) ضمنيا داخل العمل الفني الفخاري وما يجدر الإشارة فيه هو ((زحزحة)) المستقرات ، واستفزاز الثوابت من اجل تجسيد أسلوب بناء العمل الفني هذا، ((المتغير)) اخذ نوع من تعدد في الأوجه ، بمعنى إن يكون العمل أكثر قابلية للتعامل والتداول ، سواء في الفكرة أو العرض ، وهذا ((الانفتاح)) اللامشروط الذي أحدثته ((الانزياحية)) والتي كشفت فيها ((التعرجات)) و((الاختلالات)) وما أشارت إليها من لزو مات في حركة الذات ضمن شبكة من العلاقات المتفاعلة ((المتحولة)) واختلاف تلك المسالك ((إنها لون من الرغبة والمعرفة ، وعلاقات القوى في ارتباطها بعلاقة الذات بذاتها ، إنها فجوة وكيان عرضي يعاد تشكيله دوما في فنائه وانزياحه وتعدد إمكان تحقيقه))[2] ويجدر إن نوضح القيمة الجوهرية التي تاسس عليها العمل الفني الفخاري هي حتما مقولة ((تحول)) نحو تقديس المضامين الرمزية ، ووعي شكلها البنائي التي تميزت به ، والقائم أساسا على رؤية شمولية لمظهرها ، وانه جاء تلبية ((مزاحة)) من تردد في الفكر الحضاري ، والى الاقتراب من الحس النابض لها المفعم بالحيوية للفنان الفخار ، وعليه جاءت النظرية والتي جعلت من آلياتها ذات الوحدات البنائية ، تطبيقاتها على العمل الفني الفخاري ، وجعلت منه مادة فاعلة في عوامل الإظهار ، وكذلك العناصر التعبيرية ، والتي اتصلت بالسمات الفنية التي ميزت الشكل ، وعليه تكون فك الارتباط العضوي بين هذه العناصر يصبح قضية حركية ، كون العمل أصبح تسبيح متداخل ، وهذا بما يكون

[1] زهير صاحب ، فخاريات بلاد الرافدين ، مصدر سابق،ص15.

[2] بفورة الزوادي، نظام الخطاب ، دار الحياة للثقافة والنشر ، لبنان بيروت ، 2000، ص313.

عقيم في الدراسات التحليلية للنماذج الفخارية ، ذلك إن الأعمال الفخارية والنحتية منها تكون عناصر ومؤسسات التشكيل فيها ، تحيى في ارتباطات لآليات النظرية نفسها بنظر مخطط (1) والتي ارتبطت بشكل متشابك ومتضامن ، لكي تخلق وحدة ، يصبح لها من القيمة ما هو أفضل من قيمة ماهو مجموع لتلك العناصر ، لهذا أوجدت النظرية إن كل عنصر من عناصرها له قيمته البنائية والتعبيرية ، ولا تسمح الإلمام بخصوصياتها الفنية، بمعزل عن عناصر البناء الفني للعمل الفخاري الأخرى فهي ضرورية لبعضها وعليه ((تستلزم التتبع التسلسلي للسياقات والفضاءات التي أنتجت هذه الأفكار والتصورات كقيم عامة تمثل معرفة لحقبة معينة دون أخرى))[1] وبالتالي تزداد الفاعلية في حالة من الانسجام الحيوي المتبادل ، تلك الآليات ووحداتها في العمل الفني الفخاري ، متحققة عندما تكون هذه العناصر ضرورية لقيمة العمل ، بحيث لايكون العمل متضمنا أي عنصر ليس ضروريا على هذا النحو ويكون ما هو لازم موجودا فيه هذا ((التحول)) الذي أوجدته ((الانزياحية)) هو عامل توضيح لخصوصيات وتقنيات العمل الفني الفخاري والذي تكتسب أهميته من مجموع عناصرها بل انصهار هذه العناصر في الكل المجموع المتفاعلة .

الفصل الثاني

المبحث الثالث : توظيف الإنزياح في العمل الفخاري((فخار سامراء)) :

يلزمنا دائما العودة إلى التاريخ ناظرين إليه هذه المرة في مظاهره الأكثر ملموسة ومادية ، وفي تاريخية فنون الفخار في عصر سامراء ، هذا الوجه الخاص لفنون الفخار في بلاد الرافدين ، وهي احد الصنائع التي تنفي عنها سابقاتها ((وتطرده)) عن ذاتها بعملية ((كسر النمط)) في مسافاته الزمنية ، وعليه نجد إن فنون الفخار في سامراء هي متعددة ، ذات تعددية داخلية لاينبغي اختزالها إلى وحدة واحدة ، بل هي سامرائيات متعددة ((مزاحة)) من مكان لأخر، ولاتكن شيئا محددا ، ولكنها أيضا غير محدودة ، ولايمكن ((حبس)) هذه النتاجات في حدود أو في ارض أو سلالة ، أو أي تراث ، أو أي لقاء هذا المحدود واللامحدود ، الواحد منها والمتعدد في آن واحد ، هو الذي تبحث فيه ببعض سماته التاريخية وفق نظرية ((الانزياح)) التي استحضرها ((جون كوهين)) وقبل التعريف والمخاض بفخاريات سامراء وعلى نحو التنوع والتعدد ، أعلنت النظرية عن التطبيق على تلك الأعمال الفخارية ، إنها تريد لنفسها أو تعلن ((بالعدول)) على إن واحدة ووحيدة في مواجهة باقي الصناعات الفخارية ، وأدوارها في بلاد الرافدين في ((جرموا ، حلف العبيد)) إنها ((مواجهة)) تلك الصناعات والتي هي الأخرى تعلن من التميز ، لغرض المحاولة والإمساك بفخار سامراء تستطيع إن تستحضر بعض من

[1] ر. روبنز ، موجز تاريخ اللغة ، ترجمة د.احمد عوض، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت يناير ، 1978، ص39.

نماذجها المرتبطة بمسائل الأصل ، والتي جاءت بها الأعمال الفنية الفخارية ، وهيمنة الشكل البنائي ، والأدائي في التقنية عليها ، ينبغي علينا عند الاستحضار في المقام الأول آليات نظرية الانزياح هو العمل وفق المحيط المباشر لها والذي نشأت فيه فخاريات سامراء ، وعلى اقل تقدير المحيط الجغرافي والبيئي ، ومقدمة أصلية الأعمال من أي أصل أخر ، سواء في أشكالها الدائرية ((الصحون)) أو الجدار أو الطاسات أو منحوتاتها الفخارية ، هنا النظرية تقدم حالة من ((النفي)) الجوهري وبأقصى ما لديها من قوة ، ونبذه ويضف وتكتبه في أعماقها حتى و إن كانت تنتج بصدوده اغرز الخطابات ((وحدانية الأصل ستكون دائما خدعة في تاريخ الثقافة)) [1] فماذا سيكون بالمقارنة لتلك الآليات الانزياحية ، هل تجعل من العمل الفني الفخاري في سامراء هو الأصل الأقرب والأكثر مباشر ، وخصوصا إذا كان الأصل متشكلا لامن نقطة فحسب أو من بعض النقاط المتناثرة ، بل هو حشد من الخطوط المرسومة ، أو الأشكال النحتية الطينية المضافة في فضاء وسطوح العمل ، إذا تعلق الأمر بمجرد الأصل ، فان الفخاريات السامرائية بوسعها إن تعين لها الأصول الأكثر تنوعا ، ولاسيما وهي متعددة ، بالرغم من إنها تجهر في أفكار دائما بتأسيس فرداتي مطلق ، وهذا التأسيس يعني لم تمن لها سابقات في الأداء والفكرة والتقنية وإنما ترتقي السلم دون حواجز ، تلك ربما هي قناعة الفنان الرافديني الفخار ، والذي يكون بعيدا نوعا مابعيدا عن البحث في الأصول ، وتكون وظيفة عمله محو التوارث وطمس الجذور وإخفاء السلم ليتحقق بناء عمله نوع من التفرد .لأنه في الواقع تصبح آليات نظرية الانزياح لحظة ولادة عليه وعملية تطور بناء يكون متدرج والفاعلية الأساسية في تكمن بالقوات المهيمنة على العمل نفسه ، وانتشار آليات الانزياح التدريجية علية ، واستطاعت إن تصف التفصيل ولا تزال تغذي تلك القوة مفردات العمل بالكامل وتسري فاعليته التبادلية التأثير بين عناصر العمل الفني وما تتيح عن هذا التفاعل وإسهاماتها في إظهار شكل العمل وإبراز قيمته الجمالية هذه المساهمة في الإظهار يكون لها تأثير مقارب في إن تصهر تلك العناصر مرة أخرى لتأكيد ذاتية العمل ، إنها الآليات الكلية ، والتي تجعل من الخصوصية والتي لاتدرك قيمتها الجمالية عبر مجموع الأجزاء ، بل تجد الفاعلية ((بالانحراف)) عن ذلك الوسيط والدخول بالمباشر الذي تتصرف به حالة من التفاعل الدينامي الناشط والمستمر . والذي تنطوي فيه فخاريات سامراء على طاقة حركية ، أحدثت نوع من ((الخلخلة)) وأزاحت الفعل الذي ينطوي على التعبير ، سواء كان عاملا زمنيا قد ((أحاط)) وغلف كل الردود والأفعال الحسية المدركة منها والغير مدركة السابحة في الخيال . ((هذا الاختلال وعلى اختلافاتها قوى مثيرة للانتباه وفعل ينطوي على تعبير والزمن هو العامل الأهم في هذا التعبير ، وردود الأفعال

[1] جاك دريد، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية ، ت عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،2006،ص50.

عليها محسوسة أو على هيئة أحاسيس وانفعالات))[1] في هذه الخصوصية تظهر الحركة بفعل ((إزاحة)) فضاء الشكل أو علاقة الفضاء بسطح العمل الفخاري في سامراء ، وتأخذ معالمها من فاعلية الخطوط المضافة والتي ((كسر النمط)) لكثير من الحركات المضافة في سطح العمل منها حركة اللون وايحائاته في قوانين الشكل الفخاري ، هذه الحركة تؤكد المضمون الذي يمكن في الأفكار ، والتي يعبر عنها العمل الفخاري أو بمعنى أخر ، إن الرسومات المضافة لم تكون محدودة ، بل كانت تعمل وفق آلية ((فرج الأضداد)) لتعطي جوانب تعبيرية متعددة متوالدة من حركة خارجة يقوى تعبيرية ذاتية في الشكل ، أو الحركة داخلة يستقبلها الشكل الجديد عند إضافة الرسوم أو الشكل النحتي المضاف ، وهذه بدت واضحة في عناصر العمل الفني الفخاري في سامراء .

وتأسيسا على ماتقدم نجد إنها تتجه نحو آليات ((الانزياح)) الذاهبة نحو مضامين اجتماعية ، كانت مرتكزاتها في وصفية المجموع وحركته ، لتكون تعبيرات عن المضمون ، كأن تظهر مشكلة اجتماعية أو مطامح جماعية ، أو ظواهر طبيعية ، هذه الأفكار لها دور كبير في إن ((تكشف)) الإزاحة عملية ((خلق)) عدد من المضامين و الأفكار ، ذات طبيعية اجتماعية ، منفردة عن الطبيعية والظواهر ،هي الأخرى تصبح ذات فاعلية كبيرة في ((كسر البناء)) التقليدي للعمل الفخاري في سامراء ، كون الألوية تعطي للفكرة المزاحة والمتجسدة في العمل الفخاري ، والمضمون هو الأخر ((يولد)) الشكل الجديد ، هذه الفاعلية التي تكمن في احتواء الحقائق الفكرية والعقلية والنظم الاجتماعية ، والمتوارثات الحضارية ، والمعتقدات الدينية ، كلها تلك القيم أخذت تتفق والبناء الفكري والأداء التقني للعمل الفخاري في سامراء وهذا ما فعلته ((الانزياحية)) عندما شابكة وداخلت عناصر العمل الفني بحيث أصبح الخارجي أو الخالص له مبرر من الوجود وما يكون ألا تعبيرا عن الداخلي فيه وهنا اوجد الباحث إن البعد الوظيفي للرسوم المضافة في ((فخار سامراء)) فترة حدود البحث ، قد مثلث الركن الأساسي الذي حدد تقنية وأدائية العمل وماهية وعلاقته بالإنسان الرافد يني العراقي وحياته وبيئته ، ولم تتحدد تلك الوظيفية بالمنفعة التداولية ، سواء كان الفخار استعمالي أو استخدامي ، وإنما أصبحت له وظيفية ((مزاحة)) باتجاه القدسية اللاعبة في دائرة المعتقد الديني ، وكذلك وظيفة اجتماعية كونه مثل ((الإزاحة)) في منطلق أداء الفعاليات الاجتماعية ، أو وظيفة جمالية استطاعت إن تؤدي إلى ((كسر)) النمط التي هي عليه في وظيفتها التقليدية باتجاه تربية الذوق والإدراك والإحساس والسمو والسلوك الإنساني ، تلك الرسوم المضافة أعطت أيضا نوع من عنصر ((المفاجأة)) باتجاه تعبيرية الشكل لتعطي هي الأخرى قدرة الإنسان الفخار على تحقيق، فكرة تصميم((مزاحة)) من الشكل ((متحولة))

[1] روبرت ، أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم ، مراجعة عبد العزيز محمد فهيم ، تقديم عبد المنعم هيكل ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 3، 1986، ص174.

إلى واقعها العملي التطبيقي مبتعدة عن استخداماتها التقليدية ، وبه استطاعت((الإزاحة)) الوصول إلى الشكل الجمالي بما يحقق القيمة الوظيفية الأدائية ..

انه ((الهدف الذي حدد التنظيم البنائي للشكل ، والذي استطاع إن يخدم الأفكار الكافية فهو يعد تجسيدا أو تعبيرا وأداة اتصال موظفة توظيفا فنيا ناجحا))[1] .هذا التحقيق ((الانزياحي)) اوجد حالة اتصالية مع الأفراد في المجتمع الرافديني ليس لغرض التعريف فحسب ، وإنما احدث ((انحرافات)) ذات مثيرات مرئية حملت ((العدول)) التعبيرية والرمزية ((كسرت)) الأفكار باتجاه تحقيق عملية اتصال((الانزياحي)) مع العمل الفخاري ، وعلى نحو مباشر ، وهذا الحدث للتأثير استطاع ((الدخول)) في مدركات المتلقي و((شد)) الانتباه بمسافة توتر جديدة جسدت هي الأخرى ، قيم دلالية جديدة ، توالدت بها عوامل الجمال وأعطت عنصر ((جذب)) هو الأخر كان ذات تأثير ((انزياحي)) في عامل الإحساس والتداول ، الوعي الوظيفي لفخار سامراء ((فترة حدود البحث)) أصبح جزء من إدراكنا الفاعل القيمة الجمالية التي أحدثتها ((نظرية الانزياح)) وتزداد كلما كانت المؤسسات لاعبة في مظهرها الشكلي ، ولون العمل وقيمته والرسوم والأشكال النحتية المضافة عليه ، والذي كان احد الأسباب في تداوليته في المجتمع الرافديني العراقي القديم .

تلك الرسوم كانت الوعاء المحتوي لجميع عناصر و آليات النظرية كونها وفرت دعما تاثيريا للإشكال المركبة له، ومن دون تلك الرسوم المضافة على فخاريات سامراء، تصبح فراغات لا قيمة لها ، وعليه ((إزاحة)) الرسوم والشكل النحتي توافقت لتكون جزء متكامل للمساحة والفضاء واللون وتركيباته المتعددة من الفكرة وصولا إلى الأداء هذه التوالدات في التعدد أغنت وفعلت العمل وكونت ((خرق)) واضح نحو الجذب ومن ثم ((سحب)) تلك الرسوم والأشكال النحتية نحو فاعلية الاندماج مع بعضها من إنتاج عمليات أخرى ، وهي ((استلاب)) الطاقات ، والقوة البصرية ومعامل الجذب التي تحقق الاتصال البصري ، وتكون مناطق الجذب هي مناطق ((الانزياح)) المتحققة بمعيار وضابط متقن يسهم في ((استلام)) تلك الآليات وفق رؤية الفخار الرافديني في العراق القديم .

[1] إياد حسين عبد الله الحسني ، فن التصميم ، الفلسفة ، النظرية ، التطبيق ،دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة ،2008،ص109

الفصل الثالث

إجراءات البحث :

من خلال مباحث الإطار النظري تتوزع الإجراءات على الأتي :

أولا: منهجية البحث وتتخلص على النحو الأتي :

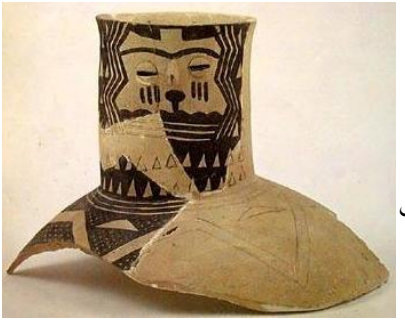
مجتمع البحث :

يمثل مجتمع البحث أنموذجا تطبيقا لنظرية الانزياح والياتها لعينة قصديه من نمط الفخار الرافديني العراقي القديم – فخار سامراء .

منهج البحث : اتخذ الباحث من المنهج الوصفي التحليلي ، أسلوبا في تحليل انموذج تطبيقي عدد ((3)) مثلت مراحل زمنية مختلفة ، ذات رسومات مضافة على سطوح تلك الفخاريات .

أداة البحث :

الملاحظة المباشرة أداة الباحث في معانية وتحليل النص من خلال آليات ((نظرية الانزياح)) وتركيبه الشكلي وأداءه الوظيفي وفق المرتسم رقم (1) :



تحليل العنيات :

عينة رقم (1)

عمل فخاري سامراء 500 سنة ق.م. أشبه بالجرة مجوفة من الأعلى ، ومضافة عليها رسوم باللون الأسود ، توجب علينا إن نقيم عليها نظاما تحليليا ((انزياحا)) نفعل أفكار الفخار الرافديني العراقي القديم ، عبر فنون الفخار ذاتها ، وتتناول هذا المنجز داخل إطاره الواسع وفق آليات ومؤسسات نظرية الانزياح في عموم بناؤه الشكلي والأدائي . انه يوجب إن نرى المشهد بالية ذهنية تحليلية تركيبة جديدة ، تنطلق منها القيم المعيارية الفكرية ((المزاحة)) من جمالية الشكل والأبعاد الوظيفية والتعبيرية للرسوم المضافة ، وعلاقته بالمكونات الانزياحية للشكل الفخاري ((عينة البحث)) .

اشغل الفنان الرافديني العراقي ، مواضيع متعددة مختلفة في بنائية الشكل فقد غلبت عليه شكل الجرة ، ذات اللون الأسود المضاف ، وبخطوط متدرجة من الأعلى إلى الأسفل ،وفي الوسط هناك شريط متموج متساو في أفقية ، وينتهي محيطه الخارجي بعدد من ((المثلثات)) التي شكلت نقطة إظهار الوحدات الخطية ، ذات الصورة التركيبية لشكل ((امرأة)) والتي ((كسر)) بها الفنان الفخار الإدراك المغلق ، وإعطاؤه فرصة للتأويل في ذهن المتلقي ، في هذا العمل هناك نوع من ((الإرباك)) في الفكرة ،

والتشويش البصري لتحقيق نوع من ((الانحراف)) للسيادة المرئية في الوجه المرسوم ، ويتخذ تنظيما بنائيا تجميعيا ((يتجاوز)) في تحديد المواضيع الثابتة ولاسيما للعناصر الظاهرة من ((الرأس ،الشعر ، الوجه ،المثلثات ،والبدن)) كل هذه الوحدات أخذت أهميتها الانزياحية و
((أحاطت)) العمل بفاعلية التراكب الجزئي نحو الكلي ، وهذا هو الالتماس المتجاور والمتراكب في فضاء العمل ، انه نوع من المخالفة في إدراك مضمون الرسالة كونها امرأة ذات تبليغ معلن فقط وإنما هي عبارة عن قوى مثقلة بمدلولات فكرية ((خرقت المسنن كونها امتزجت بإشكالات الفكر للخطوط المنسدلة)) ((الشعر))والوشم في الوجه ، والخطوط المتموجة في الفم والمثلثات ، التي أعطت شعرية للعمل وارتكزت عليه ،وانطلاقا من الجزئي إلى الكلي في بنائية التكوين العمل نوع من توزيع الخطوط بطريقة رسم تبدو للوهلة الأولى تقليدية ، محالة من الفنان الفخار إن يحدث نوع من التباين للوحدات الخطية ويعمد على ((خلق)) مسافة توتر إلى اللون الأسود الذي يتموضع في جسد وفضاء العمل الفخاري ، وهذا التوتر يسمو فيه مدلول فكري لوني ربما ينشد الخصب والتكاثر والتجدد والنماء في جميع مظاهره المرسومة ، إنها البنية التي ((تناقض)) الحاجات الروحية الاجتماعية ، والتي أسهمت ((بالعدول)) على القيام بطقوس معينة ، ذات زمان تكمن فيه الخصوصية في النسيج البنائي . هذا التوظيف اللوني الأسود كان ((حافزا)) لان يقوم ((مزج الأضداد)) بين الإحساس الداخلي والخارجي ومهمة البناء الشكلي هو كشف من هكذا موازنة ، هذا الإظهار للإثارة المرئية لم تحقق دلالة تعبيرية ألا إذ احدث العمل نظام تقابلي بين الظاهرة الطبيعية في البيئة ، وبين عالم الموجودات الروحية ، هذا التفاعل ((المزاح)) هو الأخر يعطي نوع من ((الخلل)) في الشكل والمضمون وهنا تكمن قدرة الفنان الإبداعية ، في ((تكسير)) جميع الصور الفردية في الطبيعة ، وشتى أنواع الكليات ،((والتحول)) نحو الجزئيات التي تعطي صور متوالدة أخرى ، لها تفسيرات عقلية بموجبها نقفز إلى مستوى الفكرة الأصلية ، هذا النمط من التوازنات ((الإيهامية)) وهذا النوع التي تتحكم فيه العناصر الانزياحية استطاعت إن ((تحرر)) القيود المظهرية ، سعيا منها لتحقيق وجود حقيقي جوهري يظهر بذلك السمة الفنية للعمل الفخاري في سامراء ، والإزاحة استطاعت إن ((تختزل)) مثلا ((شكل الحاجبين)) المتنافرة إلى نسق تجريدي ، والعينين والأنف وحتى خطوط الوجه ، هذا التركيب ((المزاح)) من أشياء مدركة حسياً إلى ((انتزاع)) هيئة الشكل((الجرة))في وقعها الخاص كفكرة ، وكما آلت ((الانزياحية)) في آلياتها المختلفة إن تعمل على ((تحول)) إلى كل التصورات الذهنية على حساب الأحاسيس من عالمها الخارجي ، وتعمل على إظهار حيوية الصورة الذهنية الحيوية ، المتحولة من تأثيرات متعددة ((أزيحت)) من واقعها كعلامات ((الوشم)) على الخدين ، وتمثيل مظهر الحجاب الذي غطى الرأس وكذلك خطوط الأطر الجانبية ، والتي بدأت بشكل نسق من خطوط عمودية متموجة ، وكذلك رسومات المثلثات المضافة على

بدن العمل الفخاري هكذا استطاعت ((نظرية الانزياح))إن تؤسس للفكر المعاصر ،عند استقدمت لها إن تجعل كل عمل فني وفق افتراضات عدة ، شكلت فيها بنائية العناصر الجمالية المتفاعلة في الشكل ، وفق رؤية ((انزياحية)) تنطلق من الجزئيات إلى الكليات ، وأهمها الوعي الكبير المستند إلى تراكم الخبرة ، سواء ((إزاحة)) الخامات وخصوصية التقنية المستخدمة الذي اظهر أسلوب جمالي في إعداد تشكيل العمل الفخاري من سامراء فترة حدود البحث ، هذا النسيج ((ألانزياحي)) وتواصل آلياته اخذ العمل يعلن فيه بنائية تجدد الحياة ، العاملة خارج حدود تاريخها .

عينة رقم (2):

صحن فخاري من سامراء ((النساء الراقصات)) والذي يتجسد في وصفه البصري أربعة نساء في وضعية الوقوف ، لتحتل فيها المرأة من إحراز الشكل أهمية كبرى وترك الأجزاء العلوية لحيوانات شكلت كتلة في مساحة اللوحة ، تحتوي على نظم ((متنافرة)) وفي نفس الوقت توزعت بشكل متساو في الدائرة ، وهذا ((التوازي)) و((التقارب)) والدرجة اللونية الواحدة للون الأسود المضاف ، التي أظهرت نوع من التجسيم في الشكل الفخاري من سامراء ، لتكون حركة الحيوانات في الأعلى ((مزاحة)) نحو حركة النساء في وسط الشكل ، والتي أضفت حس وإدراك جمالي لصفة واقعية ذات فعالية اجتماعية ، لتمثلت الوجود الإنساني وما يرضي حاجاتها التعبيرية ، إنها موقف فكري أنساني أوجدته ((نظرية الانزياح)) في السعي منها لترويض تلك ((المتنافرات)) القادمة من الحالات الواقعية ((المتحولة)) عن طريق المحاكاة ، لتظهر نوع من ((الاستقطاف)) لقوى أوجدتها آليات ((الانزياح)) وكونت حركات إيقاعية ، ذات ملامح وتعابير لجسد المرأة وشكل حيوان ((العقرب)) إنها ظواهر ((اضطراب)) نفسي مركب ، ما بين الاثنين ، وإزاء ذلك مثل نوع ((القلق)) في إن يجهل الإنسان الرافديني القديم ، ماهية تصرف قوى الطبيعة سواء كانت من الحيوانات أو الظواهر البيئية ، بالرغم من إنصافها بالروحية في أداء فعالياتها ، وهذا ((الفقدان)) من صفة التوازن مابين الواقع ، والعامل النفسي وتلك ((المتنافرات)) أعطت ((الإزاحة)) للعمل الفخاري نوع من التوازن الأدائي في الشكل ، وتجاورت عناصر العمل في مظهر حركي لإشكال النسوة وصرخاتها لتعطي عامل ((انحراف)) للمفردة في إن تعمل وفق ذاتيتها ، وتصبح وسيلة للإيحاء بالمضمون ، هو الأخر أوجدته النظرية ضمن خصوصية في إشباع الرغبة والإرادة لدى بعض منهن ، في استقدام وجني القادم ، في هذا المنوال شكلت مفردة ((العقرب)) والتي دارت حول المشهد بإضافة ((الشعرية)) وبدلالة التفاعل في بنى العلاقات ((الانزياحية)) وتصبح علاقة حيوية ارتبطت بالعامل الاجتماعي ، ما بين

((المرأة)) و((العقرب)) ومن ثم إعداد خط ذات مسافة ((توتر)) لجمع ((تناقض)) تلك المفردات ،هنا بفعل ((الإزاحة)) يكمن الفعل الفكري الإبداعي ، بنوع من ((الاختلال)) لمفردات بيئية تعمل على ((الإحاطة)) بإظهار نوع من ((الإزاحة)) الفكرية ، والقيام بتفعيل دورها لتعبر عن إشكالية الفكر الاجتماعي في بلاد الرافدين ، والتي اعتمدت على تفعيل التعبير بدلالة التضايق ،لبنى العلاقات للمفردات ((المرأة)) و((العقرب)) ورمزيتها في اللغة والنص ، وهذا التعبير هو بمثابة مركز وظيفي له من الأهمية إن تسير بشكل متعاقب سائر مقومات التكوين ، بقيمة المادية ((المزاحة)) والفكرية ((المتنافرة)) التي أحدثت ((الشعرية)) وتجلت منها الروح العاطفة كل واحد حسب تواجده في إبراز قيمته التعبيرية . والتي أوجدت صلة روحية مابين تلك المفردات ، والقوى التي تتحكم بالأداءات المتجاورة فيها .

من ناحية أخرى يبدو إن فكرة الموضوع ، أصبحت طريقتها تجريدية بامتياز ، كون اللون الأسود ، اخذ يتمركز في فخار سامراء ((فترة حدود البحث)) ووضعه يمثل هكذا تكوينات فخارية ، وعملية ((التمركز)) وامتدادها بحركات إلى دائرة العمل الفخاري ، أراد إن يحقق نوع من ((التوازن)) وذلك ((التنافر)) الألوان مع العناصر ، ويستخدم الفنان الفخار اللون الأسود لإبراز الشكل وإعطاؤه أكثر قيمة ، ليكون أكثر ايجابية في الأداء . هذا التنوع في المضامين التقنية والتي ((مزجت الأضداد)) سواء في حركات النساء القوية ((المثيرة)) للانتباه ، ووجود حيوان العقرب الذي احدث نوع من((المفارقة)) هي تعابير انطوت على نوع من التعبير ، حركات الأيدي المتجه نشاطها إلى الخارج ، هو جزء من عملية فكرية ((مزاحة)) تهدف إلى ((خلق)) صورة جديدة لما هو في الواقع ، وتصبح ((الانزياحية)) كفيلة بان تحدث نوع من ((الخلل)) لحاجة الإنسان لمثل هكذا فعاليات ، ومن ثم عامل الوعي الذي يعكس التوجه الباطن والظاهر على حد سواء ، كل هذه ((الانعكاسات)) ما جرى عليها من ((تبدلات)) سوف تجد آليات الانزياح معادلا مشابها لنظام التكوين فيها . تلك الاستظافات جاءت بفعل ((التكسير)) لكل المفردات ذات الرموز وغدت حقيقة اصطلاحية كونتها النظرية ونجحت في استيعاب المضامين في حدودها الزمنية .

عينة رقم (3):

صحن فخاري من سامراء من الإلف السادس قبل الميلاد ، هو تكوين تجريدي ،ذات مربع مركزي يتصل في زواياه الأربعة أشكال مثلثه أعطت قوة تركيز أعلى للمتلقي ، بنوع من ((الإثارة)) والتي تداخلت فيها الرسوم المضافة ، وكونت الخطوط البعض منها في تداخل مع تكوينات ((المثلثات))

و((المربع)) الذي أصل نقطة ارتكاز العمل الفخاري والذي اخذ يستجيب إلى نوع من الحاجات الجمالية ، وعلاقاتها بالوسط الاجتماعي وهذا له ما يبرره من صلات له تطبيق آليات ((الانزياح)) ولم تكن استجابة خارجية ، وإنما كانت تعمل على صعيد محتواها الباطني ، وعمل أبعاده الحقيقة ، في فهم وأدراك مكونات العناصر والتي من خلالها ، أحدثت استجابة الفنان الفخار في تعبيراته لعمله الفخاري في مستوى تذوقي ، واضح ، وبالرغم من إن الفعاليات الاجتماعية قد حددت عامل مهم هو ((الانعكاس)) الذي ((خلق)) المعادل الذي يسهم هو الأخر ((يخلق)) تصورات مستحدثة ((تتجاوز)) التصورات التقليدية ، ولكن من خلال ((تحديد)) مفاهيم الانزياح والياته ، والبعد الفني ، أصبحت تلك المفاهيم أكثر من إنها عملية ((محاكاة)) تتحرك بها الصورة داخل بنائية العمل الفخاري ((فترة حدود البحث)) وكذلك أطلاق صفاتها الطبيعية ، وحركة تكوين المثلثات ، لتشكل إزاء الأفكار نوع من البلاغات ، التي يبثها المنجز الفخاري ، إنها تمتلك وظيفة تنظيمية بوصفها خطاب تداولي اجتماعي ، يتحكم فيه العلاقات الفكرية ، والذي قام الفنان الفخار بتكرار عمليات الإضافة بواسطة ((التجريب)) ليصبح رمزا وبالمقابل مثل ((انزياحا)) لوسيلة النشاط الجمعي القائم على مجموعة من تأثيرات بيئية أضفت على وظيفتها الأدائية ، وظيفة جمالية جسدت بها نوع من معاناة ، أفرزتها المتماثلات القائمة على عوامل لاروحية ،((تخرق)) صور المشاهد التقليدية باستمرار هذا النوع من ((المحاكاة)) الذي عمد على ((تكسير)) تلك الطرق التقليدية ماهو الأنواع من ((الاستعانة)) عن لغة الكتابة ، أوجدت تلك الحركات والإيماءات والإشارات في التكوين المضاف للرسوم ، هو تعبير حركي بواسطة دوران المفردات المتفاعلة مع مفردات الطبيعة الأخرى ليعلن العمل الفخاري من سامراء نوع من ((المزاج)) الذي ((يتحامل)) به الفخار إلى إعداد دلالات معينة وفق الإدراك السائد الذي أوجدته ((نظرية الانزياح)) ومؤسساتها ، والذي يشير إلى الاداءات في نوع من عملية دوران تصل من حيث الأسلوب والأداء إلى نوع من التمثيل الإيمائي ، كون الأفعال والحركات ، التي أحدثها الفنان الفخار على المنظومة الجسدية ، الحركة الحيوانات ، ماهي النوع من ((الإزاحة)) التي تعتمد على ماتقدمه تلك الرسوم المضافة ، من تعبيرات في الحركة ، وبالمقابل هناك نوع من ((المخيلة)) في ((خلق)) و((ابتكار)) تلك الصورة المتخلية التي يتعامل معها من خلال نوع من ((التصادم)) في المفردات المضافة على فضاء العمل . هذه الحركات التي أحدثتها آليات ((الانزياح)) وظفت أيضا تقنية الجسد الحركي ، كون التمثيل الإيمائي هنا والناتج من تلك الآليات ، لايسعى إلى مرونة مثالية ، بل تصبح الحركة معقدة ، وهذا ما يتناسب وعملية التحرر ، من وضع تقليدي ((مزاح)) إلى محاكاة الوضع البيئي ، وبالتالي نستطيع إن نصل إلى أسلوب خاص للرسوم المضافة على الفخاريات في سامراء الأمر الذي منح العمل الفخاري قدرات على توليد صور متتالية في الدلالات والمعاني ولإعمال أخرى في فترة زمانية قادمة . ممدت الطريق بصورة اكبر نحو

مظاهر الاختيار الواعي للاختزال والتبسيط ، تلك السمات التي أوجدتها ((الإزاحة)) في العمل الفني ، قد حملته أقصى طاقة من التعبير ، والذي اعتمد على ((انحناء)) التعبير على التمثيل ، ليصل به إلى الجوهر ، هذه المظاهر الأسلوبية للعمل وما قررته الرسومات المضافة والتي تكن وراء هذه المظاهر ، نوع من بيئية ((انزياحية)) لهذه الرسوم ، ولم يكن فيها نوع من تقصي ، الدقيق للملامح وتفاصيلها البصرية ، بل كانت هناك نوع من التأويلات التي شهدت نوع من الوعي الاجتماعي ، الذي أطلق من خصوصية والتفرد باتجاه تمثيل تلك الأشكال المرسومة ، التي تمت ((الاستعاضة)) عنها بإشكال أخرى أكثر تركيب ، انه نوع من ((الإزاحة)) وعامل ((تحول)) في أسلوب الشكل من خصائصه العمومية نحو خاصية الجزئية ، ومن التعميم إلى التفرد والخصوصية ، وبهذا يبقى العمل ماثل للوعي بشكل مفرداته المرسومة المضافة ، وكل أجزاءه حققت الفر دانية بالرغم من العمومية في تعبيراته .

النتائج ومناقشتها :

1. نظرية الانزياح و آلياتها أصبحت ذات مفاهيم فعالة ، في العمل الفني بصورته العامة ، وفنون التشكيل ، وفنون الفخار بصورتها المحدودة ، لمالها من قابلية في التعبير عن المعاني بدلالة الأداء التقني ، سواء في الخامة وتشكيلاتها ، أو الألوان التي تظهر فاعلية عالية في تكوين جمالي ، بتوزيع الخطوط اللونية وفق بنائها الشكلي ، وكذلك عملية التداخل من درجة إلى أخرى ، ووظيفتها التعبيرية في دائرة المعتقد الديني ، وهذا ما يتلاءم مع العينة رقم (1) من التحليل .
2. شمولية نظرية الانزياح وكل آلياتها المؤشرة في مخطط رقم (1) لا تقتصر على الكتابة والعلاقات والإشارات بل دخلت ضمن مفاهيم فلسفية ومناهج نقدية تستطيع من خلال النظرية إن نستقدم الإعمال القديمة إلى المعاصرة ، وتصبح بفعل النظرية من أخصب المصادر ذات الرموز العالية ، كون مجمل أعمال الفخار الرافديني القديم هي عبارة عن مرموزات فاعلة ، استخدمت فيها الرسومات بطريقة تجريدية ، كونت هي الأخرى إشارات أو علامات تعبر عن حالة الحياة الاجتماعية لبلاد الرافدين من خلال اللغة الفنية للفخار ، وهذا ما يتطابق والعينة رقم (3) من التحليل.
3. أعطت النظرية ومن خلال آلياتها ومفاهيمها ومنها ((الشعرية)) وظيفة اتصالية بلاغية الدلالات الإحداث الاجتماعية ذات الفعاليات المختلفة ، والتي أرسلت من الفنان إلى المتلقي لتشكل نوع من ((الإزاحة)) الجمالية غايتها البلاغ الجمالي ، والذي يخاطب الحس المرئي ، ذلك هو التجريد العالي وبما يتناسب والعينة رقم (3) من التحليل .
4. استجابة آليات ومفاهيم ((نظرية الانزياح)) وتطبيقاتها في العمل الفخاري لبلاد الرافدين فخاريات سامراء ((فترة حدود البحث)) ، كونت وشكلت نوع من الاتصال ((المزاح)) من الجزئي إلى

الكلي ، وبه اخذ العمل يدخل ضمن ((انحناءه)) التكثيف للانفعالات الاجتماعية ، وادر مركب بالنسبة للمتلقي بوصفه أكثر الأشكال ((انزياحنا)) نحو مفردات الطبيعة ، وهذا مما جعله يتواءم والعينة رقم (1) من التحليل.

5. المفردات المضافة المرسومة ، والأشكال النحتية المضافة ، على سطح الفخاريات من سامراء ، أحدثت نوع من ((كسر)) لتبادل الأدوار النمطية ، مابين الفكرة ((المزاحة)) والأداء التقني للخامة واللون ، ليعطي نوع من التوالدات التي تراكمت في المشهد ، وناتج عن فعل ذهني مخزون وفق مفهوم ((المخيلة)) وبه استطاع إكمال النص في شكل أو نمط متواصل سمي ((بمزج الأضداد)) وليتفاعل والعينة رقم (2) من التحليل .

الاستنتاجات :

- اشتغال المنظومة ((الانزياحية)) في العمل الفني الفخاري عملت على أنتاج الحركات التي تسهم في إظهار العمل بشكل جمالي وفني أغناه عن اللغة المكتوبة في إيصاله المتلقي .
- عملت آليات ((نظرية الانزياح)) وفق مخطط (1) إنها تعطي صورة تأويلية عن طبيعة صراع لمفردات مرسومة مضافة ،حملت دلالات فكرية آخذت نوع ((الشعرية)) باتجاه جمالية الشكل ، والذي برز القدرة في التكوين الدائري الذي ((خلق هو الأخر طاقة حركية شعورية يتحرك من خلالها بشكل متناسق ضمن إيقاع الشعرية .
- ظهر عنصر الخيال والمخيلة واضحا في فكرة الرسومات ((المزاحة)) وتوالدت منها صياغة للحركات في التشكيل مما ساعد على تأثيث فضاء العمل الفخاري بنوع من العناصر الفاعلة في أطهار العمل وطاقاته الحركية اللاعبة ضمن ((التحولات)) الدلالية للعمل الفخاري من بلاد الرافدين.

المصادر والكتب :

1. اوتن ميشال ، سميولوجيا القراءة ، ترجمة طاهر ورانية ، مجلة تجليات الحداثة العدد 4 ، جامعة وهران ، الجزائر، 1985 ، ص 75.
2. إياد حسين عبد الله الحسني ، فن التصميم ، الفلسفة ، النظرية ، التطبيق ،دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة ،2008،ص109
3. إيناس عباط ، إستراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة ، مصر ، القاهرة ،ط2، 1999، ص111.
4. بسام بركة ، معجم اللسانيات ، منشورات كروس – برس ، طرابلس لبنان ، 1972.
5. بوقورة الزاوي، نظام الخطاب ، دار الحياة ، لبنان ، بيروت ،2000 .
6. جاك دريد، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية ، ت عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 2006،ص50.
7. جهد الباحث ، وللمزيد ينظر النموذج السداسي ((بلونشي)) في مقال محمد غني الموقف الأدبي ، دار العودة ، لبنان بيروت ، (د.ت) ، ص51.

8. جون موهين .
9. خالد سلكيي ، من النقد المعياري إلى التحليل ، دار هومة ، الجزائر ، 1997، ج1،ص180.
10. خليل موسى ، البنيات اللسانية في الشعر ، ترجمة محمد الولي ، منشورات الحوار الأكاديمي ، المغرب ، ط3 ، 1997 ، ص171.
11. خوسية ايفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ،ترجمة حامد أبو احمد ، مكتبة غريب ،ط1، 1991،ص19.
12. ر. روينز ، موجز تاريخ اللغة ، ترجمة د. احمد عوض، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1978 .
13. روبرت ، أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم ، مراجعة عبد العزيز محمد فيهم، تقديم عبد المنعم هيكل ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 3، 1986، ص174.
14. زهير صاحب ، فخاريات بلاد الرافدين ، عصور ماقبل التاريخ ،ط1، 2010 ، سلسلة أثار ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد .
15. سامية محصول ، الانزياح في الدراسات الأسلوبية ، مجلة ((قبفري)) البصيرة للدراسات والبحوث ، العدد 5 ، 2010 ، ص74.
16. السمير الحلبي ، الدار المصون في علوم الكتاب المكنون ، 3/ 538 ، أبو حيان النحوي ، البحر المحيط 143/3 . طبعة بيروت ،1984،ص143.
17. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1985.
18. صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الفكر للدراسات ، جمهورية مصر العربية ، القاهرة ،ط2، 1997، ص156 .
19. عبد العزيز ألمحمد السليمان ، أيقاظ الشعرية ، مطبعة الخالد ، المملكة العربية السعودية ، ط2 ، 1995، ص124.
20. عدنان بن ذريل ، التحليل الالسني للشعر ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ،1983، ص273.
21. غيوغوري نما تشف ، الوعي والفن ، ترجمة نوفل نيوف ، مراجعه سعد مصلوح ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1990.
22. كمال أبو ديب، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، 1987.
23. لسان العرب ، القاموس المحيط ، تاج العروس ، معجم متن اللغة العربية ، بيروت ،لبنان ،1985،ص112.
24. محمد بنيس ، ظاهرة الشعر ، المعاصر ، المغرب ، ط1،دار التنوير ، بيروت ،1979،ص163.
25. مصدر سابق ، ص 8.
26. ميكائيل ريفايتر ، معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد الحمداني ، منشورات دراسات سال ،ط1 ، 1993 ،ص5.
27. يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني ، ترجمة سيزا قاسم ، عيون المقالات الدار البيضاء ، المغرب ،2003 ، ص158.

النحت المعاصر الرؤيا والمفهوم

Contemporary Sculpture vision and concept

محمد عبد الحسين يوسف

Mohammed A. AL Yousif

الفصل الأول

ملخص البحث

ينقسم البحث على ثلاثة فصول ، تناول الأول منها عرضاً لمشكلة البحث وأهميته وهدفه وحدوده ، في حين تناول الفصل الثاني استعراضاً للنحت المعاصر بوصفه رؤيا ومفهوماً ، أما الفصل الثالث فقد جاء لعرض أهم النتائج التي وصل لها البحث.

مشكلة البحث :

شهد القرن العشرين تغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية وعلمية متنوعة أجبرت النحاتين أن يستعملوا أساليب ومواد وخامات تختلف عما كان يستعمله النحاتون الذين سبقوهم في القرون السابقة ، الأمر الذي أدى إلى حدوث تغيرات عديدة في مفهوم النحت المعاصر، إذ خرجت صياغته التكوينية عن مفهوم النحت التقليدي الذي كان سائدا في القرون السابقة للقرن العشرين، والذي كان متخذا من الجسد الإنساني بصورته الموضوعية أنموذجاً يقتدى به في جميع التكوينات الفنية بغض النظر عن المؤسسات الفكرية والعقائد الاجتماعية والدينية الضاغطة في بنية الانجاز الفني، وتحولت إلى تشكيلات فنية تبتعد في اغلب الأحيان عن الظواهر المحسوسة والمدركة في الطبيعة ، وازداد اهتمام النحاتين بالتجريد، وأصبح جُل اهتمامهم منصباً على مشكلات التكوين وأهملوا المحتوى والمضمون في العمل النحتي .وعليه تكمن مشكلة البحث في محاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية : ما هي أهم التحولات التي حصلت في بنية النحت المعاصر على مستوى الشكل والمضمون؟ وما هي أهم المرجعيات الفكرية الضاغطة المؤسسة للشكل النحتي المعاصر ؟

أهمية البحث :

تأتي أهمية هذه الدراسة في النحت المعاصر على وفق معطياتها الفكرية والجمالية لتعزز من الدراسات النظرية، والذي بدوره يمثل إسهاما معرفيا في دائرة الحقل البصري عبر الانكشاف على تحولات معرفية وفلسفية للشكل الفني في النحت المعاصر.

هدف البحث :

تعرف أهم المتغيرات الشكلية والفكرية التي حدثت في النحت المعاصر.

حدود البحث :

يشتمل البحث على الحدود المكانية المتمثلة في النحت الأوربي والأمريكي المعاصر ضمن حدود زمنية ممتدة من عام 1900 إلى عام 2000 إذ إن هذه الفترة تمثل خلاصة التجربة والتجريب في التحولات الشكلية في النحت المعاصر.

الفصل الثاني _الإطار النظري

الفن الحديث إنما يعني تلك الاتجاهات الفنية الرائدة التي جاءت في بداية القرن العشرين بوصفها ردَّ فعلٍ للأساليب الفنية والأوضاع التي كان عليها الفن القديم في عصوره وأشكاله السابقة من الكلاسيكية والرومانتيكية(*)، والواقعية حتى نهاية المدرسة الانطباعية التي "تعد آخر حلقة من حلقات هذا الفن الذي يطلق عليه الباحثون اسم الفن المطابق".[1] ذلك لان الفن التشكيلي وطوال تاريخه الطويل وقبل بزوغ فجر القرن العشرين كان مرتبطا بالواقع المرئي تمام الارتباط، إذ ظلت المثاليات الاولمبية والفلسفات الجمالية الإغريقية تسيطر على الفن في مسيرته الطويلة منذ ظهور نظرية المحاكاة لأرسطو، وهو المبدأ الذي سار عليه الفنانون، إذ كانت محاكاة الطبيعة وتقليد الواقع هما مثالية الفن التشكيلي التي اتخذها الفنان منهجا يلتزم به، وطريقة لم يحد عنها قروناً كثيرة، فأصبح الفن عبر مشواره الطويل منذ الحضارة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد مرورا بعصر النهضة الايطالية حتى القرن التاسع عشر يلتزم واقعية الأداء والمطابقة الطبيعية للأشكال والأجسام ومحاكاة مظهرها البصري وتقليد واقعها المرئي بكل دقة.

ومن هذا المنطلق جاءت اتجاهات الفن الحديث بوصفها رد فعل للاتجاهات السابقة ليس من ناحية أساليب الأداء وطرق المعالجة فقط بل من الناحية الفنية الحديثة بصورها المتعددة وقوالبها المتباينة التي لم تكن معروفة قبل نهاية القرن التاسع عشر.

(*) إن الكلاسيكية الإغريقية في الفن تعني أصلا التناسب والتوازن والجمال البشري المثالي وأصبحت فيما بعد تعني لدى عصر النهضة القواعد والقوانين التي تحدد صيغة الجمال المثالي في الأشكال اعتمادا على الأرقام والقياسات الدقيقة، وغدت الكلاسيكية الجديدة بعد ذلك تهتم بالمواضيع الميثولوجية القديمة الأصلية التي تعكس النبل والصمت والرصانة وتقوم على أسس دقيقة بهدف تقديم المتانة والانسجام في الأعمال الفنية، وهي فن مثالي عقلاني ليس فيه للعواطف والخيال أي دور. أما الرومانتيكية فهي اصطلاحا مستمدة من كلمة (Roman) ومعناها قصة، وهي تختلف عن كلمة (الرومانسية) المشتقة من كلمة (Romance) التي تعني (الغنائية)، وكلمة (Roman) في الأصل كلمة فرنسية قديمة كانت تدل على قصة من قصص المغامرات في العصور الوسطى. ينظر: الشماط. علي: تاريخ الفن، الاتجاهات الرئيسية في فن التصوير، المعهد العالي للموسيقا، دمشق، 1988، ص7، وكذلك مرتضى عبود شهاب حداد: تحولات الشكل بين عصر النهضة والنحت الرومانتيكي وأثره في فن النحت المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2004، ص164.

(1) حسني. إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي- الأوربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 336، الكويت، 2009، ص120.

لقد كانت المذاهب الفنية المعاصرة بالصورة التي نشاهدها اليوم في مختلف اتجاهاتها تُعدّ نتيجة حتمية لتطورات سياسية واجتماعية وللتقدم الصناعي والتكنولوجي وعوامل مختلفة كان لها الأثر الفعال في إحداث انقلاب هائل في الأوضاع التي سيطرت على أساليب الفن القديم بطرقه الأكاديمية، غير أن بداية التحول الحقيقي في تأملات الفكر المؤثر في الفن التشكيلي قد أخذت تشق طريقها منذ بداية القرن الثامن عشر وذلك بظهور الشخصية اللامعة للكاتب الفيلسوف (جان جاك روسو) الذي كانت تأملاته واتجاهاته الفكرية تنبع من أعماق الحس الإنساني إذ كان لمفاهيم الإحساس والذات تقديرٌ كبير في العصر الذي عاش فيه (إلا انه استطاع أن يوسع نطاق هذا المفهوم إلى الحد الذي كان له الأثر البالغ في ذلك التحول الكبير الذي ظهر في القرن التاسع عشر بظهور الحركة الرومانتيكية التي كانت في حقيقتها الجوهرية تُعدُّ صدى مباشراً لآرائه التي نادى بها بالعودة إلى رحاب الفطرة والطبيعة الإنسانية)[1].

فكان الاتجاه الحدسي الملهم هو من أهم الأسس التي تقوم عليها الحركة الرومانتيكية منذ ظهورها والذي بدوره أنار لها السبيل بالاعتماد في العمل الفني على الحدس والخيال والعاطفة وهكذا فعلت الحركة الرومانتيكية فعلها في إطلاق العنان للخيال واهتمت بفسح المجال أمام الوجدان للتعبير عن الانفعالات النفسية والعواطف والقرائح المتقدة على خلاف الكلاسيكية الجديدة التي كانت تستند إلى نماذج "التماثيل الإغريقية والرومانية التي اكتشفت في مدينة (بومبي) التاريخية في القرن الثامن عشر".[2]فضلاً عن آراء الفيلسوف (جان جاك روسو) التي حركت بعض المفاهيم الذاتية والحسية في الفن الحديث لدى الفنانين والأدباء، فقد كان للثورة الفرنسية التي اندلعت في العام 1789 تأثيرٌ كبير على مستوى الفن لكن عملية التغيير ليست بالأمر الهين، إذ تبنت السلطة الرسمية في فرنسا أسلوب المثالية الكلاسيكية ابتداءً من (نابليون) وجعلت منه وسيلة للتعبير عن أغراضها السياسية وطالبت بالعودة إلى الروح العلمية والعقلانية والى المنابع السليمة، وكانت بمثابة رد فعل ضد مظاهر الزيف والنعومة والعواطف المصطنعة للركوكو.[3] وهذا يعني استمرار الكلاسيكية الجديدة في مبادئها وقوانينها التي انبثقت عام 1750 واستمرت بعد الثورة الفرنسية، لكن هذه الثورة من جانب آخر كانت حافزا على بعث الاعتداد بالقيم الوطنية والقومية وما يتصل بها من تراث[4]، مما أدى إلى إحداث أزمة شعور

---

[1] احمد محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر، د.ر، القاهرة، 1978، ص3.

[2] Barzun .Jasques: Classic Roman and Modern, university of Chicago 1975, p11

[3] الركوكو (rococo) : نزعة فنيه سادت فنون العمارة والنحت في القرن الثامن عشر في فرنسا والتي سعت وراء الخيالات والزخرف والبريق اللامع الذي أبعدها عن الواقع. ينظر: محمود امحز: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير 1870-1970)، دار المثلث، بيروت، 1981، ص19وكذلك الشماط. علي: مصدر سابق، ص7.

[4] الحمداني. احمد سالم: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العالي، جامعة الموصل، 1989، ص92.

عميقة، تبعها انعطاف حاد في مجرى الخاصية الجمالية، ظهر في علاقات الحاجة الجمالية ذاتها، وتجلت في الآثار التي تستطيع أن تكون قادرة على إشباع جميع المتطلبات التي لم يستطع الفن الكلاسيكي كفايتها[1] ، فظهرت مغامرات جمالية جديدة تقوم على أساس (ما يوحي) مغادرة بذلك كل ما يقاس أو يقلد، هذا الحال أدى تدريجيا إلى انبثاق الرومانسية عام 1820 وحلولها محل الكلاسيكية الجديدة، حيث أُعيد صوغ الخيال بالتوجه نحو المواضيع الرومانسية للقرون الوسطى، ثم الانتقال من العقلانية والتمسك بالقديم إلى إدراك جديد للواقع قائم على الحرية ومؤسس على الوجدان، كما في عمل (كاريو) المسمى (الرقصة) (الشكل 1)

شكل (1)

فكان على الفنان أن يتخذ منهجا جديدا يتحرر عبره من التعاليم الأكاديمية الصارمة التي وضعت بذورها أكاديمية الفنون الجميلة بفرنسا التي كان على رأسها (دافيد)، حيث تسلمت فرنسا منذ ذلك الوقت رسالة فن أوربا عندما كان الفن الايطالي يعيش مرحلة احتضارية وكانت تلك التعاليم تفرض على الدارسين والفنانين المحترفين حصر اهتمامهم بالموضوعات الكبرى والشخصيات المهمة المستمدة من الأساطير اليونانية وتحرم عليهم الاهتمام بتصوير الطبيعة أو موضوعات الحياة، كما كان الفن وفقا لهذه التعاليم يضع نفسه في خدمة الدولة لا الأفراد، والدولة تعني الحاكم أو الملك الذي هو الناقد والحكم الذي لا يخطئ رأيه أبدا.[2]

وبهذا الشكل أصبح الفن يتمتع بنوع من الحرية التي أخرجته من سياق المحاكاة المألوفة للموضوعات التقليدية الارستقراطية السائدة وتأكيد ديمقراطية الفن في أوضاعه وموضوعاته الواقعية التي يصور فيها الحياة اليومية العادية ويخاطب فيها جموع الناس على اختلاف ألوانهم وثقافاتهم، وقد تجسد هذا مباشرة في الاتجاه الواقعي، كما في أعمال النحات (دالو) (شكل 2)

---

[1] سوريو. اتيان: الجمالية عبر العصور، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص231.

[2] حسني. إيناس: مصدر سابق، ص120.

شكل (2)

وعلى هذا الأساس كان مبدأ الحرية هو المبدأ الأساس في ولادة الفن الحديث، الذي تعزز باستقلال الفن والاعتراف بحرية الفنان المطلقة في التعبير، وقد تجسد ذلك في الرومانتيكية كما أسلفنا عبر الانحراف عن الحس أو النظرة التقليدية في الرؤية الأدائية "كان النحت فنا مملا، محددا بطاقاته التعبيرية جدا بالنسبة إلى بودلير ومعاصريه، وغالبا ما كان يعد ملحقا زخرفيا بالعمارة حسب، أو وسيلة لتخليد المظهر أو التذكير ببعض الشخصيات البارزة، أما كونه وسيلة تعبير عن الأفكار فذلك ما لم يكن في الحسبان إلا نادرا".[1]

وبرغم التغيرات والتحولات الفنية الشاسعة التي حدثت في القرن التاسع عشر، فإن حركة النحت بقيت عاجزة عن مواكبة مسيرة التقدم العلمي ومسايرة ركب التطور الفكري والحضاري، إذ وجد النحات نفسه يسير في طريق مسدود وانه لم يعد هناك مجالٌ لخطوة جديدة يخطوها، فقد بلغ القمة في المهارة والتفوق في مطابقة الطبيعة ومحاكاته للواقع الموضوعي، بحيث لم تعد هناك مستويات أخرى يمكن الوصول إليها أعلى من ذلك المستوى الذي بلغه، مما حدا بالفنان إلى التفكير جديا في طريق الخلاص الذي يخرجه من هذا الحرج والبحث عن الجديد في الرؤية والجديد في الأداء أيضا.

لهذا سعت حركة الفن الحديث للبحث عن إمكانات لم تستثمر، فأصبح النحات يبحث عن سبل جديدة تمكنه من الخلق الفني أكثر غرابةً وإدهاشاً وأكثر الغازاً، غير أن ذلك لا يعني تجاهله لجميع القيم الفنية المكتسبة عبر المراحل التاريخية الماضية، وإنما بدا الأمر كأنه رغبة فردية ذاتية في الكشف عن تلك المنابع واستغلالها عبر التجاوز للشروط الجمالية والأساليب التقليدية، وهنا بدأ نظر الفنان الحديث يتجه نحو فنون الحضارات القديمة والبعيدة عن الحضارة الأوربية ومنجزاتها الفنية فنجد (كوكان) الذاهب إلى جزر الكاريبي يستعير من أشكالها ذات المنحى المرتبط ببنائية الثقافة السائدة هناك، كما أن الفنون

[1] باونس. الآن: الفن الأوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990، ص268.

الأفريقية بأقنعتها وطواطمها كانت حاضرة لدى (بيكاسو)، أما (برانكوزي) فكان يبحث عن الصوفية المستعيرة لروح الأشياء وكينونتها في الفكر البدائي. في حين إن (هنري مور) قد تأثر بحضارة المكسيك وأشكال نحوت أمريكا اللاتينية، ولذلك فإن استدعاء الفنون والأفكار البدائية، واستعارتها في النحت الحديث قد أحدث إضافة فكرية وفنية على مستوى الشكل والمضمون. وعليه فقد أدت هذه الاستعارات إلى ظهور تحولات في شكل الموضوع الفني وبنيته (الأشكال 3 ، 4، 5، 6)

شكل (3)

شكل (4)

شكل (5)

شكل (6)

إن القيم المطلقة وان جازت في بعض العصور السابقة والمثاليات القديمة، غير أنها تتعارض مع قيم القرن العشرين "الذي اكتشف النظرية النسبية وطبقها في شتى المجالات"[1]، فارتبط الفن في القرن العشرين بالتحولات التي حدثت في المجتمعات الإنسانية في العالم والتي تمثلت بالتقدم العلمي وفي أبحاث أعماق اللاشعور في علم النفس وتقدم فن الضوء والتصوير الفوتوغرافي والسينما وفضلاً عن ذلك فقد

[1] البسيوني. محمود: الفن في القرن العشرين من التأثيرية حتى فن العامة، دار المعارف، القاهرة، 1993، ص23.

كانت هناك تحولات اجتماعية عقب الحرب العالمية الأولى، قسمت العالم على قسمين هما العالم الرأسمالي والعالم الاشتراكي.[1]

ونتيجة للثورات والحروب التي حدثت وبعد التطور التكنولوجي والتحول الاجتماعي والمعرفي اتجه الفن في القرن العشرين نحو نبذ الإطار الواقعي والتحول إلى إطار فني جديد لا موضوعي (تجريدي) ينطلق من العالم الذاتي للفنان أو الدوافع الاستيتيكية الصرفة أو النماذج الرياضية والهندسية[2]

وتجددت في الحياة الفنية وفي محيط الفكر الجمالي المبادئ النظرية الفكرية والفلسفية في الجمال تلك التي تقوم على أن الكائنات والعناصر الموجودة في الطبيعة تستند في تكوينها إلى بناء معماري رصين، وان الجمال المثالي الخالد في هذا الكون إنما يقوم على نسب دقيقة وعلاقات رياضية محكمة، ومن ثم فإن هذا الجمال الذي يقوم على الأوضاع الهندسية هو جمال عقلي صرف، يتم تذوقه بطريقة موضوعية تستند إلى التأملات العقلانية، وهذا النوع من الجمال المعماري يختلف عن الجمال العضوي الذي يستند في تذوقه إلى الأحاسيس والمشاعر والعواطف، ومن هذا المنطلق بدأ الفن باستعارة الأشكال الهندسية ممثلة في الاتجاه التكعيبي على سبيل المثال، فضلا عن النزوع الهندسي في كثير من الأشكال والاتجاهات الفنية الأخرى.[3] (شكل 7)

شكل (7)

والى جانب نظريات أفلاطون وأرسطو وفيثاغورس في الشكل المثالي والشكل الجوهري والشكل المجرد التي تعود إلى العصور اليونانية القديمة فقد ظهرت النظريات الفلسفية الحديثة عند (عمانوئيل

---

[1] بهنسي. عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم، المجلد الثاني، دار الرائد العربي، لبنان، 1982، ص199.

[2]Aranson. H.H: A history of Modern Art-Painting, Sculpture, Architecture, Thames and Hudson, London,1969, p86.

[3]Ibid: p92.

كانت) في الظاهرة والحقيقة و(كروتشيه) في الشكل المعبر عن المضمون، وقد كان لهذا الجانب الميتافيزيقي شأنٌ كبير حتى أصبح الأساس المهم الذي تستند إليه مذاهب الفن التشكيلي، كما ظهرت نظريات فلسفية وفكرية عدة كان لها اكبر الأثر في إحداث التأثير الحاصل في طبيعة المنجز الفني، فنجد أبحاث العالم (برگسن) في المذهب الحيوي وخصوصاً ما يتعلق بالإدراك الغريزي عن طريق البداهة أو كما يسمى بحسب الاصطلاح العلمي الحدس (Intuition) وهو الإدراك من أعماق النفس الذي يصل إلى معرفة الحقيقة مباشرة عن طريق الظن من دون المرور بمراحل من الأداء والتجريب والخبرة، كما ظهرت نظريات العالم (سيجموند فرويد) عن الغريزة الجنسية واللاشعور وارتباط ذلك بالتحليل النفسي وعالم الأحلام، فبدأت تستعار الرؤيا وعالم الأحلام، وقد ظهر ذلك واضحا في الاتجاه السريالي (شكل 8) ، فضلا عن ظهور النظرية النسبية للعالم (انشتاين) وانعكاسها في شتى الأبحاث العلمية والفلسفية والأدبية، إذ كان لقوانين الحركة بالغ الأهمية في ظهور النسبية في فن ايطاليا متمثلة بالمنهج المستقبلي Futurism الذي استعار حركة الآلة المعبرة عن السرعة والقوة والديناميكية.[1] (شكل 9)

شكل (8)

شكل (9)

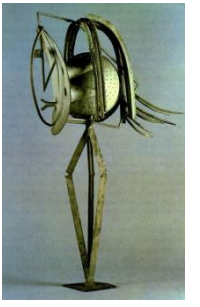
وبهذه الصورة أصبح الفن التشكيلي عامةً والنحت خاصة في القرن العشرين يستعير العلم، ويستعير القوانين الطبيعية التي يكتشفها العلم، ويستلهم المذاهب الأخلاقية والاجتماعية والفلسفية الكبرى التي بدلت الأفكار في هذا القرن تبديلا عميقا.

وكان لهذه الأفكار العلمية والفلسفية دورها المميز في صناعة عملية التغيير الحاسم الذي نقل الفن بخصائصه وسماته الأسلوبية وحوله إلى فن جديد، تمثل في انقطاع الحبل السري الذي يربطه ببعض التماثل مع المنظر الواقعي، فأصبح النحات يخلق عالما ذاتيا من نظام خاص في التكوين وأنسجة الخامات التي يستعملها، وكذلك تقسيم الفضاء والمساحة وترتيب الأحجام، فظهرت الأعمال الفنية وهي في حالة

[1] Aranson. H.H: Op.Cit, p87

تشويه وتحريف قصدي، مما أدى إلى انتزاع حيويتها الموضوعية الواقعية لتلائم قوانينه الخيالية التعسفية الجديدة المستندة في معظمها إلى استعارات شكلية خارجة عن المألوف.

وهكذا أصبح الفن يمر بتحولات واسعة بعضها عرضية أو عن طريق الصدفة وبعضها الآخر مقصودة، وقد تكون منتظمة أو فوضوية، ولكنها في جميع الحالات عبرت عن الذات الفردية المحضة من خلال قالب فني إبداعي شخصي، متناسية أهمية الموضوع وما يمثله في الفكر الجمالي، معتمدة فقط على ما يقدمه الشكل من تساؤلات واستفسارات عن معنى الفن، وأصبح النحات يخلق أشكالا تتألف من عناصر تجريدية وأشكالاً خامية مصنوعة من مواد معدنية وبقايا تالفة، فيشكل بها أشكالا استعارية، قد تحتوي بعض الاشارات لأشكال الحياة الموضوعية (شكل10)، وهناك بعض النحاتين الهندسيين التجريديين من أمثال (بفزنر) و(غابو) (شكل 11)، كما سعى بعض النحاتين وراء بناء عفوي للأشكال مثل (زادكين) (شكل12)، وبعضهم الآخر اتجه نحو نحت تعبيري قريب من الفن التمثيلي ولكنه يتصف بالاختزال والتبسيط الشكلي من أمثال (ماريني وكارل هارتونغ وارميتاج) (شكل 13).



شكل (10)

شكل (11)

شكل (12)

شكل (13)

فضلاً عن كل ذلك استطاع النحات أن يخلق تقنيات جديدة ميزت النحت المعاصر بسماته الأسلوبية، من أهمها هو assemblage أي التجميع، وذلك بسبب نزوع النحات إلى استعارة الأشياء والأشكال جاهزة الصنع في الفن، فبدأ النحات وبدلا من الجسد الإنساني الذي يُعدُّ الثابت الأوحد في عمليات التشكيل الفني ومنذ عصور قديمة، وبدلا من المواد التقليدية كالحجر والخشب والبرونز المستعملة لأداء ذلك، استعمل الفنان عناصر طبيعية وصناعية جاهزة يتم تجميعها وترجمتها في سياق المنجز البصري وتحويلها من وجود مفروض تعسفي كانت عليه في السابق إلى وجود ذهني وجمالي وتعبيري في الشكل الفني (شكل 14)

شكل(14)

وعلى الرغم من أن الفن مرتبط بالواقع على طول مسيرته كما نوهنا إلى ذلك سابقا، إلا أن مفهوم هذه الرؤية للواقع قد اختلفت الان في العصر الحديث، وهو بدوره أدى إلى اختلاف الأساليب الفنية وطبيعة استعارة الأشكال التي أخذت منحى جديداً في تأليف صياغات مغايرة، أضفت على الواقع صفة مستحدثة، حيث إنها حاولت أن تبحث في الفكر والجوهر الذي اعتقده الفنان بأنه يعبر عن الواقع الحقيقي للوجود الإنساني، بحسب قول (فنكلشتين) "إن العوالم الخاصة لفنان القرن العشرين المتقدم هي انعكاس للعقل الذي لا يستطيع أن يرى سوى جانب واحد من الواقع وهو أزمة المجتمع البرجوازي، ولقد تحطمت القوانين القديمة للمشروع الحر".[1] فأصبح العالم يدار بموجات من الأزمات والفوارق الطبيعية والحروب التي زادت الفرد عزلة وعجزا واغترابا عن محيطه الاجتماعي بسبب تفشي صور الفوضى التي ارتبطت بالواقع الجديد، ولما كان العالم لا عقلانيا ومن دون قانون ثابت، لهذا تحول الفن نحو الشكل تاركا الموضوع، الأمر الذي أدى إلى تسمية الفن الجديد (بالفن الشكلاني).

واستعمل الفن قوانين وتكنيكات خاصة من اجل الوصول إلى أغراض ووظائف غرائبية مختلفة عن السياق المألوف، وذلك من اجل التعبير عن المظهر الحقيقي للأشياء، أو للتعبير عن بعض المثل والنظريات الفكرية أو للكشف عن حقائق مجهولة بهدف خلق مفاهيم جديدة للحقيقة الفنية، وهذا ما يتضح بجلاء في تحولات النحت الحديث والمعاصر، ومن هذا فإن ما يتحقق عن طريق

[1] فنكلشتين. سدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.ص188.

الاستعارة الصورية للأشكال هو "إنشاء عوالم ممكنة سيرى الفكر فيما بعد بعضها حقيقيا أو سيحولها إلى حقيقة".[1]

هذه العوالم قد تحققت نظريا وعمليا في القرن العشرين وذلك بسبب التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وظهور أفكار وآراء جديدة تنسجم مع تطلعات الإنسان المعاصر، بما يُفعّل عملية التقدم والتحول على الأصعدة جميعها، ومن هذا المنظور كان للتقدم العلمي والصناعي الأثر البالغ في صياغة أفكار الفنانين، فلم تعد الآلة مجرد ماكنة صناعية لأداء وظائف تخدم مصالح الإنسان وحاجياته بل إن الفكر المعاصر قد نظر إلى الصناعات الآلية بمفهوم جمالي بحت عبر التنظير والتفلسف في أشكالها والوظائف التي تقوم بها وما يتجسد من قيم بعدية عن استعمال الآلة، هذا الأمر أسعف النحات المعاصر من اجل النفاذ إلى منابع جديدة وسياقات غرائبية تشبع الحاجة المتجددة للذوق المعاصر، فبدأ الفنان يستعير أشكال الآلات أو حتى الوظائف التي تقوم بها للتعبير عن ماهية علاقة الإنسان بالوجود وما وصل إليه التحول في أعقاب حركة التاريخ، بل أصبح التعبير الفني في بعض الأحيان يستقرىء ما سيؤول إليه الأمر في المستقبل بفعل التفاعل المستمر بين الإنسان والواقع الموضوعي، ومن هذا المنطلق ظهرت أساليب جديدة في طبيعة الشكل الفني مستعارة من حقول فنية وعلمية مجاورة، فالفن الحديث لم يكتفِ بكسر السياق وخلق هوية جديدة فحسب وإنما أراد أن يدمج الأواصر الفكرية والاجتماعية والعلمية بعضها مع البعض الآخر، والكشف عن نتائج جديدة تحمل خصائص شكلية هي في جوهرها اقرب إلى المفهوم المعبر عن السياق الذاتي الذي يشعر به النحات بإزاء الوجود الموضوعي، فاستعمل الفنان أشياء مجاورة مثل "أشرطة الرسوم الهزلية أو صور نجوم الأفلام السينمائية أو صناعة المكائن والسيارات وما شاكل ذلك".[2]

وأصبح المشهد الفني عالميا تماما ولم تعد هناك أية فجوة زمنية حاصلة بين التطورات في نيويورك أو لندن أو طوكيو أو برلين، كما لا توجد أية عقبة في الاتصال تؤثر في معرفة الفنانين بما يجري في أي مكان آخر من العالم، فأصبح الفن عالميا في تغطيته للأحداث والموضوعات والأساليب التي يستخدمها.[3]

---

(1) كولنجود. روبين جورج: مبادئ الفن، ترجمة حمدي محمود، مراجعة علي ادهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.، ص288.

(2) روسكل. مارك: معنى تاريخ الفن، ترجمة فخري خليل، مراجعة سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004، ص265.

(3) المصدر نفسه : ص265.

وعموماً يمكن القول إن زيادة التقدم العلمي والتكنولوجي في النصف الثاني من القرن العشرين والمراحل المتسارعة والقفزات المعرفية الهائلة التي مر بها كان له الأثر الواضح في طبيعة الاستعارات الفنية، وقد حدث ذلك من خلال الأمور الآتية:-

1. من حيث المضمون: على الرغم من انتفاء المضامين بصيغتها التقليدية المألوفة المرتبطة بتاريخ الفن، فقد برزت مفاهيم ورؤية مضمونية جديدة للعالم مستمدة من الاكتشافات العلمية مثل الجزئيات، الخداع البصري، الفضاء، علاقة الحركة بالكتلة، علاقة الحركة بالزمن، القوة المغناطيسية، الرؤية الحلمية، الحدس الكومبيوتري.
2. من حيث الأسلوب والمواد المستعملة: حيث الإفادة من كل المخترعات العلمية مثل الماكينة، والإشعاعات، والفوتوغراف، والميكروسكوب، والصوت.
3. من حيث الشكل: أصبح شكل المنجز الفني البصري ميكانيكيا أو هندسيا أو نسيجيا.[1]

لقد أعقبت الحرب العالمية الثانية مجموعة من الاتجاهات الفنية تميزت بمميزات أسلوبية بعضها يمتد إلى اتجاهات ما قبل الحرب وبعضها الآخر مستحدث جاء نتيجة التحولات الفكرية والتقدم التكنولوجي الحاصل، هذه الاتجاهات ساعدت على إخفاء حقيقة أن هذه الحركات برمتها جاءت نتيجة لإعادة تقويم أفكار كانت معروفة قبل الحرب، كالتعبيرية التجريدية التي تعود بأصولها إلى السريالية والدادائية والفن الحركي والبصري والتقليلي إنما هي تجارب وجدت بفعل تجارب سابقة قامت في مدرسة الباهاوس.

وعموم النحت الذي جاء بعد سنوات الحرب مباشرة قد مثل بأساليبه الفنية مناخا احتجاجيا ضد ضغوط البيئة الحضرية وضد المكننة واللاانسانية، فالفن الشعبيpop art تعامل مع البيئة المحيطة عبر طرح أفكار تقول إن هذه البيئة وفرت تجارب يمكن بناؤها من جديد، ولذلك أولى الفن الشعبي اهتماما كبيرا بتركيبة تمثيل الموضوع بقدر اهتمامه بالشيء الذي يمثله، وهذا يعني توفر مساحة جديدة أمام النحاتين بفعل استعارة الأشياء المبتذلة التي تحيط بهم .[2] (شكل 15)

شكل (15)

[1] حسني. إيناس: مصدر سابق، ص131.

[2] سمث. ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995، ص7-8.

ومن اجل التقرب قدر الإمكان من الواقع المحيط وإثارة الدهشة قام بعض الفنانين بإضافة الألوان على سطح العمل، ليجعل منه صورة طبق الأصل للواقع ضمن ما يسمى بالواقعية الفائقة (السوبريالزم). حيث كان هذا الاتجاه معاكسا للانطباعات المادية والبصرية للفن التجريدي من اجل إعادة قراءة الواقع من جديد من خلال إدراكنا البصري للمرئي باكتشاف المعطيات التي يمكن أن تقدمها الصورة الفوتوغرافية وكسر الحواجز التي تفصل الفن عن الحياة اليومية.[1] (شكل 16)

شكل(16)

وقد كان لاستعمال المادة الخام وتنوعها في النتاج النحتي اثر كبير في إحداث التحولات الاستعارية التي طرأت على مسيرة الفن المعاصر، فقد استعملت مواد جديدة وخامات غير مألوفة محاولة من الفنان التوسع في التعبير إلى ما بعد الحدود المتحققة بالفن، فكانت انجازاته تمتد إلى ابعد من الخيال، فأحيانا تكون أشبه بالإنشاءات المعمارية أو الآلات الصناعية أو أكوام الخردة، وأصبحت المادة أو الخامة هي التي تقرر ماهية العمل وطبيعته الاستعارية، لهذا "لم يتحدد النحات بالوسائل التقليدية وقد اعتبر أي شيء ذي أبعاد ثلاثة عملا نحتيا".[2]

كما هجر كثيرٌ من النحاتين الأشكال التي تحمل تأثيرات طبيعية فأصبح يطلق على النحت تعبير اللاموضوعي Non object فهو الآن الفكرة والإبهار والدهشة والغرائبية والفعل عبر الهيكل الفيزيائي الملموس.

ومع بداية السبعينيات وبعدما أصبحت الفكرة هي الهدف الأول في العمل الفني كان هناك شعور لدى الفنانين بأنه لم يعد هناك شيء لم يمارس أو يكتشف في الفن لذا لجأوا إلى استعارة أساليب وتقنيات جديدة كالفيديو، والضوء، والمادة المكتوبة، والفوتوغراف، إضافة إلى المواد التقليدية.[3] شكل (17)

---

[1] محمود امهز: مصدر سابق، ص286.

[2] باونس. الآن: مصدر سابق، ص274.

[3] كريمة حسن احمد: اتجاهات النحت الأمريكي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2008، ص50.

(شكل 17)

كما أن ظهور التقنية الالكترونية الحديثة والتقدم الذي حصل في مجال هندسة الحاسبات والذي احدث ثورة عارمة في عالم المعلومات في تسعينيات القرن العشرين قد اثر بشكل كبير في الفنون كافة وفتح أبواباً جديدة أمام حركة النحت وآفاقاً غير مطروقة سابقا في الفن المبرمج، وذلك بتسخير نظم المعلومات وتقنيات الاتصال الحديثة، ووضعها تحت تصرف الفنان، وأصبح على النحات الذي تتميز أعماله بالمعاصرة هو ذلك الذي يستعير كل التقنيات الحديثة فضلا عن المواد التقليدية، لان النحت أصبح لا يعتمد الكتلة فقط بل أصبح شيئا متماسكا يصعب الإمساك بخيطه.[1]

وعلى نحوٍ عام يمكن القول إن معظم الانبعاثات الأسلوبية والشكلية لفن ما بعد الحرب قد اختلفت عن سابقاتها في أنها تطور وتعظم الشكل المستعار في الوقت الذي تقلل من أهمية المضمون أو تنبذه كليا.

الفصل الثالث

نتائج البحث:

1. إن مبدأ الحرية هو المبدأ الأساس في ولادة الفن الحديث والمعاصر، وقد تجسد ذلك في بداية الأمر في الاتجاه الرومانتيكي في القرن التاسع عشر والذي استند على الحدس والخيال والعاطفة بوصفه رؤيوية مفهومية في بناء العمل الفني.
2. ارتبطت المتغيرات الشكلية في النحت المعاصر بالمتغيرات التي حدثت في المجتمعات الإنسانية في العالم المتمثلة بالتقدم العلمي والتكنولوجي والصناعي.
3. كما ارتبطت المتغيرات الشكلية أيضا بالدراسات التي أظهرها علم النفس والتي تبحث في أعماق اللاشعور وكيفية تحقيق الإبداع الفردي عبر الارتكان إلى المنظور الذاتي الذي يتمتع به الفنان المعاصر.
4. فضلا عن ذلك فقد استندت المتغيرات الشكلية في النحت المعاصر إلى المبادئ الفلسفية والميتافيزيقية مثل النظرية المثالية والحدسية التي تبحث فيما هو جوهري والتي أدت إلى ظهور الشكل المجرد والشكل الهندسي.

---

[1] المصدر نفسه : ص54.

5. سعت حركة الفن الحديث في بعض محاولاتها التجريبية إلى التوجه نحو فنون الحضارات القديمة مما أدى إلى حدوث متغيرات في بنية الموضوع الفني المعاصر وشكله عبر بنائية الفكر والثقافة المرتبطة بهذه الحضارات.
6. أصبح النحات يخلق عالما ذاتيا من نظام خاص في التكوين، عبر تقسيم الفضاء والمساحة وترتيب الأحجام، فظهرت الأعمال الفنية وهي في حالة تشويه وتحريف قصدي، فضلا عن استخدام خامات غي مألوفة فأصبحت الانجازات الفنية تشبه الإنشاءات المعمارية والآلات الصناعية أو أكوام الخردة . ومن ثم أصبحت نوعية الخامة هي التي تقرر ماهية العمل وطبيعته التعبيرية والجمالية.
7. أصبح النحت في القرن العشرين يستعير العلم ويستعير القوانين التي يكتشفها العلم، فكان لقوانين الحركة الأثر البالغ في حدوث المتغيرات الشكلية في النحت المعاصر الذي استعار حركة الآلة المعبرة عن السرعة والقوة والديناميكية.
8. استطاع النحات المعاصر أن يخلق تقنيات جديدة عبر أسلوب التجميع للأشكال والأشياء جاهزة الصنع وتحويلها من وجود مفروض تعسفي كانت عليه في السابق إلى وجود ذهني وجمالي وتعبيري.
9. تبلورت المتغيرات الشكلية في النحت المعاصر بظهور حركة الفن الشعبي التي استندت إلى نظرة جديدة للواقع والبيئة المحيطة بالفنان، حيث أولت هذه الحركة اهتمامها لتوظيف الصورة اليومية الشعبية من اجل كسر نخبوية الثقافة في الفن عبر التأكيد على الأشياء المبتذلة في الحياة المعاصرة.
10. اتجه النحت المعاصر في محاولاته الفنية إلى محاكاة الواقع إلى الدرجة التي يصعب فيها التفريق بين العمل الفني والوجود الواقعي ضمن ما يسمى بالواقعية الفائقة، وذلك من اجل إعادة قراءة جديدة للواقع باكتشاف المعطيات التي يمكن أن تقدمها الصورة الفوتوغرافية.
11. مع زيادة التقدم التكنولوجي لجأ النحات المعاصر إلى استثمار التقنيات الجديدة كالفيديو والضوء والمادة المكتوبة، فضلا عن التقنية الالكترونية.

المصادر العربية:

1.احمد محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر، د.ر، القاهرة، 1978.
2.باونس. الآن: الفن الأوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد،1990.
3.البسيوني. محمود: الفن في القرن العشرين من التأثيرية حتى فن العامة، دار المعارف، القاهرة، 1993.
4.بهنسي. عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم، المجلد الثاني، دار الرائد العربي، لبنان، 1982.

5.حسني. إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي-الأوربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 336، الكويت، 2009.
6.الحمداني. احمد سالم: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العالي، جامعة الموصل، 1989.
7.روسكل. مارك: معنى تاريخ الفن، ترجمة فخري خليل، مراجعة سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004.
8.سمث. أدور لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995.
9.سوريو.إتيان: الجمالية عبر العصور، منشورات عويدات، بيروت، 1982.
10. الشماط. علي: تاريخ الفن، الاتجاهات الرئيسية في فن التصوير، المعهد العالي للموسيقا، دمشق، 1988.
11. فنكلشتين. سدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
12. كريمة حسن احمد: اتجاهات النحت الأمريكي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2008.
13. كولنجود. روبين جورج: مباديء الفن، ترجمة حمدي محمود، مراجعة علي ادهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
14. محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير1870-**1970**)، دار المثلث، بيروت، 1981.
15. مرتضى عبود شهاب حداد: تحولات الشكل بين عصر النهضة والنحت الرومانتيكي وأثره في فن النحت المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2004.

المصادر الأجنبية:

16. Aranson H.H: A history of Modern Art-Painting, Sculpture, Architecture, Thames and Hudson, London, 1968.
17. Adams. Laurie Schneider :Art Across Time-The Fourteenth Century to the Present, volume ll, Mc Craw Hill, Newyork,2010.
18. Mary. Stewart: Launching the Imagination, higher education ,New york ,2012.

Summary

The research is divided into three chapters, the first of them to the research problem and its importance and its purpose and its limits, while the second chapter review of contemporary sculpture as a vision and concept, The third chapter came to view the most important results reached by the search.

التجريب في رسوم الكهوف(دراسة تحليلية)

Experimentation in caves painting (A comparative analysis)

فريد خالد علوان

Fareed Khalid Alwan

ملخص البحث

تناولت مشكلة البحث الموسوم (التجريب في رسوم الكهوف) مفهوم التجريب ودوره في تحيد الإظهارات الشكلية لرسوم الكهوف. وجاء البحث في اربعة أقسام: الإطار العام للبحث وتحددت فيه مشكلة البحث والحاجة اليه. مع تبيان لاهمية وجوده. من ثم تحديد لاهداف البحث المتمثلة في (كشف طبيعة ودور التجريب في تحديد طبيعة الإظهار للرسوم الموثقة على جدران الكهوف) تلاه إرساء حدود البحث الثلاث (الموضوعية، الزمانية والمكانية) بعدها تم تحديد المصطلحات المتعلقة بالعنوان. من ثم تقديم الاطار النظري والمؤشرات التي اسفر عنها التنظير الاكاديمي للموضوع. وقد حدد الباحث ثلاثة عناوين ضمنية داخل هذا الإطار لتضمن قراءة موضوعة البحث وفق مختلف اطرها التعريفية. كانت كالاتي: مفهوم التجريب. التجريب في رسوم الكهوف. ضغط الوسائط على تجريب رسامي الكهوف. اما الفصل الثالث فقد خصص لاجراءات البحث، عبر كشف المجتمع المدروس والعينة المختارة منه (6 أعمال) من ثم تحديد اداة البحث وتحديد منهجيته، تلا ذلك تحليل العينة. أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث، ومنها:

1. التحزيز كتقنية خاضعة للتجريب، لايقدم أشكالا قريبة من أصلها الحسي، بل إشارات نحوها فقط.
2. سعي الرسام في إختيار مساحة منبسطة من جدار الكهف، تبين رغبته في جعل معالجاته ممتلكة لقيمة جمالية، إلا إن ذلك قد أدى الى تقديم أشكال محددة دون سواها.
3. تلوين الخطوط، يعطي للرسام حرية وسيطرة أكثر من تقنية التحزيز، لذلك تلعب الأداة دور مهم في مسار التجريب ونتائجه.
4. توضح إهتمام الرسام بالحدود الخارجية، أو الخطوط المحيطية، لأنها تقدم تعريف مباشر عن الشكل، بفعل دور المرجع المتفق عليه بينه وبين المشاهد، سيما المعاصر له.

Research Summary

Addressed the problem of the research is marked (experimentation in caves fee) concept and its role in experimentation deviate Display Num formal charges caves. The search came in four sections: general framework for research and identified the research problem and the need for him. With an

indication of the importance of his presence. Then specify the search for the goals of (revealed the nature and role of experimentation in determining the nature of Manifesting fee documented on the walls of caves), followed by the establishment of the three search limits (objectivity, the temporal and spatial) were then determine the terms related to the title. Then provide the theoretical framework and indicators that resulted from academic theorizing of the subject. The researcher has identified three addresses implied within this framework to ensure reading placed search according to the various frameworks tariff. Were as follows: the concept of experimentation. Experimentation in caves charges. Media pressure on the experimenting with painters caves. The third chapter was devoted to the search procedures, through thoughtful community detection and sample selected from (6 works) and then specify the search tool and determine the methodology, followed by an analysis of the sample. The fourth chapter included the search results, including:

1. grooves technique is subject to a workout, to makes the close forms of sensory origin, but only signals the like.
2. Painter sought in the selection of a flat area of the wall of the cave, showing his desire to make Treatment copyrighted material for aesthetic value, but that this has led to specific forms without the other.
3. Coloring lines, gives the painter freedom and control over technique grooves, so tool play an important role in the path of experimentation and results.
4. Shows interest painter to the outer limits, or peripheral lines, because they provide a direct definition of the form, due to the role of reference agreed upon between him and the viewer, especially contemporary to him.

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

تشكل رسوم الكهوف تقدمة للفن الذي تدخرة ذاكرة التنظير. وبما يمثله من أداءات أولى في هذا المسار، فإن أشكاله الموثقه، وعلى فترة إمتداده الموسعة نسبيا، تؤشر عن تحولات واضحة، وبما يولد بعضا من الأسئلة، ليس عن المغزى الفكري الدافع لذلك التحول، بل كذلك عن دور ومستوى التجريب في تثبيت تلك التحولات. سيما إن رسامي الكهوف لم يستندو (كفرض ممكن) على قاعدة أداءات سابقة عنهم، في ذلك الإتجاه، تعينهم في تحديد صياغات الإظهار والتحول المرصود. بالتالي يرجح إن قيامهم بالتجريب، ناشيء عن سعيهم الخالي من إرتكازات ماضية. وكل معالجة أدائية يقدمونها، تكون غير مسبوقة فعليا في سياق تفاعل وإتصال من الممكن فيما لوكان موجودا، أن يؤمن تلاقح التجارب الفنية. وسيكون من ذلك لأي تجربة تؤسس لإظهار جديد، حضورها القائم من أهمية ولادة التحديث. الذي سيصبح مقاربا أكثر لتمثلات الفكر الماضية، أو مجاراة لولادة أفكار جديدة. فيترتب على ذلك أن يملك مسعى التجريب تعالقا مرجحا مع نشاطهم في حقل الرسم والتصوير على جدران الكهوف. مادام يسير في طريق تلك المتطلبات. ومنه تتضح إشكالية هذا البحث، على التساؤل المرتسم عند الباحث من حيث (ماهي طبيعة ودور التجريب في طرائق الإظهار للرسوم الموثقة على جدران الكهوف). بإعتبار إن ماتحمله تلك الجدران من تمثلات مبكرة لفن الرسم، تغري أي مطلع عليها، في إن يوجه حفرياته البحثية تجاها. مادامت تلك المرحلة قد إنقضت بكل أبعادها الفكرية، ولم يتبقى منها غير آثار مفتوحة على تعدد الرؤى والنظريات. وتظهر **أهمية هذا البحث والحاجة إليه** من خلال أهمية التعرف على قيمة التجريب بالمحسوس في إرساء قواعد أداء فني، مغايرة لماسبق، أو بقصد التنويع لما هو متاح. فيكون كشف التجريب كشفا للهدف الذي حرض له. فضلا عن إضافته المكتبية المحتملة لذاكرة التنظير الفني العراق، وعلى مقدار سعة البحث التي يتوجب إلتزامها.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث الى كشف طبيعة ودور التجريب في تحديد طبيعة الإظهار للرسوم الموثقة على جدران الكهوف.

حدود البحث

رسوم الكوف/ العصر الحجري القديم/ فرنسا واسبانيا

تحديد المصطلحات

التجريب

لغة:((جرّب : تجريباً وتجربة ، المجرب : تجريباً من اختبرته وامتحنته)) (م14،ص123)

إصطلاحا: ((اسلوب في دراسة الظواهر ومراقبتها. وفي التجربة يمكن دراسة الظاهرة المعنية في ظروف جد متنوعة، وتكرارها بالقدر المطلوب في نفس الشروط أو في شروط جديدة)) (م16،ص107). و((التجربة أسلوب لتأثير الناس المادي على الموضوع، ولإستيعابهم العملي للواقع)) (م16،ص107). والتجريب ((هو القائم على التجربة والملاحظة، منهجية كانت هذه التجربة والملاحظة أم غير منهجية)) (م،ص122). والتجربة هي (النمط الفعال للوعي، وتشتمل الإضافة الى فكر)) (م4،ص132)**إجرائيا**:((مجموع التحويلات التي يجريها الفنان على المادة بقصد الوصول الى مقاربة نتائجها النهائية لتصوراته الذهنية))

الإطار النظري للبحث

مفهوم التجريب

يشكل التجريب مرتكزا لعملية إنشاء النتاج الفني، من حيث آليات الإستبدال والمعالجة المتكررة، الهادفة لتقديم صورة حسية مقاربة للصورة المُنشأة في مخيلة الفنان. بذلك يكون للتجريب مستويان متسلسلان، يتم تحديدهما (إفتراضيا) بغية التعرف على كيفيات قيامه ودوره في تحولات الأعمال الفنية، عند نفس الفنان، أو في سياق جمعي للمؤدين. الجزء الأول منها يختص بالمعالجات الذهنية، وتكوين تصور عن الموضوع، وفي هذه المرحلة يجرب الفنان في مخيلته مايريد تمثيله حسيا، ويكون دور الخبرة والتجارب السابقة مؤثرا في صيرورة هذا الجزء، بذلك يمثل التجريب **((المعارف التي يكتسبها العقل بتمرين ملكاته المختلفة، لا باعتبار هذه المعارف داخلة في طبيعة العقل، بل باعتبارها مستمدة من خارجه، والفلاسفة يفرقون بين التجربة الخارجية (بطريق الإدراك الحسي)، والتجربة الداخلية (بطريق الشعور))** (م3،ص243). والثاني هو التجريب في المادة المحسوسة، يعالجها الفنان بطرائق مختلفة حتى يصل أخيرا الى قناعات معينة تجاهها. لذلك فهو يتضح من خلال محاولة الفنان لتغيير طبيعة المادة التي بين يديه، وجعلها مطاوعة لأهدافه العقلية المُعدة سابقا. ومنه يمكن للمتلقي معرفة نهايات التجريب بفعل المعروض الفني أمامه، والدال على وجود معالجة خاصة قام بها الفنان صاحب النتاج الفني. ومن ذلك يحتسب التجريب على إنه **((فعل لاستنطاق الاشياء واستخراج القواعد والقوانين التي تسكنها))** (م9،ص16). لذلك يكون التجريب ملاصقا لأي فعل يراد منه تقديم المخالفة، من قبل الفنان نفسه لما كان قد عرضه سابقا، أو من خلال محاولة التميز وطرح الجديد من بين المجموع. على إن الأمر يبقى محكوما بما هو متاح من وسائط حسية، وتقدمات فكرية من شأنها تحديد مسار التجريب العقلي وبناء صور المخيلة. كما إن أداء الفنان كفعل مهاري، ينمو بالتجريب والممارسة. وتكون النتيجة ان جملة من المؤثرات من حول الفنان، تدفع اداءه بإتجاه معين، ويكون حينها كفعل متعالقا مع عدد من المرجعيات،

التي من الممكن ان ينسب اليها، او التي تعتبر على اضعف تقدير قد شاركت في صيرورته بتلك الهيئة. واذا كان توجه النقد سياقيا، فإن العوامل المصاحبة لها وقعها في عملية تفسير الاداء المستند الى التجريب. وفي الحقيقة يصعب عزل الاداء وقراءته شكليا دون التفكير ان من وراءه قصدا تعبيريا. فالجمال الشكلي، او معنى الشكل، حتى ان ظهر في العمل الفني وطغى على المحددات الاخرى، فإن الفنان كفرد متفاعل اجتماعيا، يظهر بشخصيته من خلف اداءه. فيتضح إن الاداء كفعل ناتج عن التجريب غير قابل للتمثل منعزلا. اذ من المغالطة ان تكون قراءته بعيدة عن المناخ الذي نشأ عنه **((اننا لايمكن ان نجد ((الفعل)) في صورة نقية منفصلة، وإن كان يُرى دائما نتيجة لظروف اخرى. ونتهي من هذا الى القول آمنين مطمئنين بإن ((الفعل)) ليس أكثر اهمية من غيره من العوامل التي ينشأ هو عنها))** (م13،ص240-241). فالتجريب كفعل، يبدأ من لحظة ولادة الفكرة الاولى في مخيلة الفنان، ويستمر من خلال التنفيذ على المادة، واذا توقف فإن تداعيات الفعل ستبقى حتى بعد وقوعه كفعل ماضي، من حيث امكانية التأثير في المشاهد على المدى الطويل. غير ان وقت التفكير ووقت الاداء، تبقى الحدود بينها مبهمة غير ثابتة بين مساحتها في المخيلة، ومساحتها الزمانية في الانجاز المادي. فقد يقوم الفنان بالتجريب الذهني لما يرغب بإداءه لفترة طويلة، ويقوم بسلسلة من التعديلات على الفكرة وهي ماتزال في مخيلته، فيقوم بتنفيذها بعد ذلك لتستلزم مدة قصيرة ادائيا، وقد يحدث العكس من ذلك. لكن يبقى التفكير اسبق في مرحلة تكون الفكرة. حتى وان كانت تشترط العفوية منهجا لها. فبعد التفكير **((يأتي البدء في التنفيذ، اي في القيام بالفعل واجراء عملياته، اي ما سميناه ((الاداء)). والذي يميز البدء او الشروع عما يسبقه هو انه ذو صلة مباشرة ولحظية مع حلقات الفعل المتتالية، بينما يمكن ان تمر فترة قد تطول او تقصر بين اعمال التحضير وعمليات التنفيذ))** (م11،ص220) ويبقى التجريب احد العوائل المهمة على مسار الاداء، فقد يعطي زمنا اطول من المحدد، او انه يمتد كسلسلة تعالق النتاجات في مسيرة الفنان ككل، ليصبح من ذلك منهجه الادائي. ويعتبر من ذلك التجريب خاصية مهمة في ميدان الاداء. يتخذها البعض من الفنانين وسيلة اشتغال ملاصقة في معالجاته للمحسوس فقط. والتجريب المقصود هنا هو معاملة الخامة بصورة غير معتمدة او مخطط لها عقليا (فتصغر من ذلك فترة التفكير الاستباقي في دائرة الفعل) ويتم التركيز على خواص المادة الفيزيائية والكيميائية، وتكون النتائج من ذلك عفوية في احيانا كثيرة، فيصبح الاداء بالتالي غير متوقع، كخارطة منعكسة عن حركات جسدية تخلع على الالوان والخامات الاخرى التي يمكن تحريكها باليد. اما الاضافات المعاصرة للعمل الفني والتي تتطلب معالجة الآلة، فإن عنصر التخطيط الذهني يعود للبروز كمحرك لعملية التجريب ككل. ومهما كان الفعل المنفذ يستند الى التخيل والتخطيط الاولي، او يفتقر لذلك ويتخذ من الصدفة مسارا له، فإن ما

ينجز من ذلك يعد اداءا **((فنحن قد نفعل اشياء دون تفكير، ولكننا عندما نفكر فيها ونعي ما نفعله، فإن هذا الوعي بالتالي يعطيها صفة الاداء))** (م15،ص11).

التجريب في رسوم الكهوف

اعانت التضاريس الصخرية رسام الكهوف في التوصل الى اجزاء لإشكال الحيوانات، يتممها بعمل يده وفق مدى مخيلته في إنجاز ماتبقى من هيئة الحيوان. فالرسام هنا يخلع على الهيئة الطبيعية الغير دالة، معالجته الخاصة حتى تغدو (شكلا) لحيوان ما وفق ملائمتها لذلك الغرض. إذ ان للتقعرات والتحدبات دور قد يعين الرسام في تحديد الابعاد الواجب ادراجها حتى تتمخض عن تصوير للاشكال الناشئة في مخيلته **((حالة ذلك النتوء في التاميرا، فلكونه يدرك كليا على انه نتوء صخرة بعناصره الكلية القابلة للاستيعاب والمدركة حسيا، فإنه ايضا يدرك، فيما بعد، على انه يحتوي داخل محيطه جزءا قابلا للتحول الى شكل حدبة وعمود فقري وكفل حيوان البايزون في وضعية معينة. وان شرخا مجاورا في السقف يدرك على نحو متساو على انه قابل للتحول الى رقبة او جزء من الرأس محدد بخطوط خارجية، بل ان جزءا من شرخ آخر قادر على اتخاذ شكل خطم بينما تسمح ثلمتان شبيهتان بالقوس بالتحول الى شكل كتف او حدبة))** (م12،ص36-37)، غير ان ذات الاعانة التي تقدمها الطبيعة، إن صحت هذه النظرية، قد تقود نحو إعاقة الفنان في اخراج الشكل وفق نسبة المقاربة لواقعه المحسوس. فلا يعقل ان تكون جميع الرسوم الكهفية المتعالقة مع التضاريس الجدارية قد استفادت كليا من معطيات البروز والتقعر ووظفتها خدمة للفن، إلا ان كان قصد الفنان من استثمار هذه الخاصية الجدارية هو الاشارة الى الحيوان (شكلا) وتمييزا، دون الحاجة الى مطابقته تماما. مما يؤشر ان هدف الرسم قد يسير نحو غايات خارج ميدان الفن. ازاء ذلك يمكن للباحث تأشير سمة مهمة تتعالق مع الاداء. فإما ان تقود طبيعة الجدار نحو اشكال بعينها، تجبر الفنان على إظهارها بفعل ضغط التضاريس، وبذلك تتباعد الصورة الذهنية عن نسختها المنفذة على الجدار. وإما ان يكون الشكل المنفذ تابعا للقصدية الحرة للرسام، بعد ان تمكن من إخضاع تضاريس الجدار لرؤاه، وبذلك تقارب الصورة الذهنية ما انطبع عنها على الجدار. كما يمكن النظر الى حالة ثالثة تستحق الإعتبار، وهي ان الرسام يطالع تموجات الصخور الشبيه بالرسوم، ويقوم بالاستفادة من معطياتها (يأخذ من ايحائها ويفعله في اشكال واضحة). مما يقود الى تصور ان رسام الكهف يبحث عن اصلح منطقة على الجدار، تعين على تنفيذ الاشكال التي يبغي ادراجها، بفعل تضاريسها الموائمة لتخيلاته عن المشهد المزمع تنفيذه. ومقابل هذا الاداء المتشكل ابتداءا في مخيلة الرسام جراء إنطباع مشاهداته للمحسوسات، واعادة تمثيلها على مساحات التصوير المتوفرة لديه، وفق تجارب غيرت من نمط وطراز صيرورة تلك الاشكال من البسيط الى المعقد وعودة نحو البسيط. قد تم ذلك بمعونة تقنيات اظهارية وفق المتاح حينها، مما اعطى للرسومات سماتها المبسطة مما بلغت من تعقيد

ومحاولة مقاربة الواقع. اذ لم يخلو الاداء الفكري من هيمنة سلطة الاداة وقيودها التي تتيح للرسام اداءات حسية بذاتها **((فإذا كان الاساس في (مضامين) الفنون البدائية هو التعميم الرمزي – ان جاز هذا التعبير – للواقع التجريبي والاجتماعي، فإن (اشكال) تلك الفنون قد ارتبطت الى حد بعيد بالوسائل والادوات والاساليب والخامات التي عرفها ذلك الواقع التجريبي البدائي نفسه))** (م10،ص36). لذلك فمن غير المستبعد ان تكون التطلعات الفكرية والمشاريع التي يركبها الرسام في مخيلته، عاجزة عن التمثل بكامل ابعادها. نتيجة قصور ادوات التنفيذ، سيما عند احتساب ان مجمل مادة الرسم ترد من المحسوسات. اذ ان اي مقارنة بين الصورة المباشرة للمادة المشاهدة في الطبيعة، وبين نسختها المنفذة على الجدار، تبين عجز الرسام في المقاربة بين الاثنين، فضلا عن الخبرة في الانجاز التي تعد فقيرة مقارنة بالرسم التشخيصي المعاصر. مما يرجح ان الرسم حينها لم يكن بقصد المقاربة المتعلقة بالمهارة الحرفية في ذاتها، وانما اشتمل الاداء على ابعاد اخرى. كما ان تقنية (التحزيز) التي جُربت منذ الرسوم المبكرة في الكهوف التي تم اكتشافها، تعالقت هي الاخرى مع المادة التي يعالج بها الجدار. فكلما تقدمت الادوات المستخدمة من الطبيعية الى المصنعة، باتت معالجة الاشكال تتخذ طابعا من التحول في شكل الخطوط وانحنائاتها، وكيفية املاء المساحة المحددة بالتفاصيل الدالة **((ان رجل العصر الحجري المتكيف، ماديا، بشغل الحجر والعظم، بل والفخار والقصب ماكان ليؤدي نفس اشكال خليفته من عصر البرونز الذي اعتاد الخطوط المنحنية والمتموجة واللولبية ينقشها في هذه المادة الاكثر مرونة وطواعية. لهذا السبب يتألف الديوان التزييني لكل منها من مواضيع واضحة التميز. كذلك نرى في حضارة واحدة اشكالا تتطور وتتخذ طابعا مختلفا حسب انتقالها من اسلوب تنفيذ الى آخر))** (م5،ص34)، مما يكشف عن مبدأ التجريب الاداتي وملاحظة الرسام لشدة تأثيره في الصياغات الحسية لافكاره وانطباعاته عن المحيط من حوله. كذلك فإن تقنية التحزيز وعلى مختلف ادوات تنفيذها، قادت نحو انشاء اساليب (فنية) تعدت النقل المباشر للمرئيات، الى استخدامها كمعبر في ذاتها بدون اللجوء الى جعلها دالة على اشكال واضحة. وتدعى هذه التقنية الاظهارية بـ(المتعرجات) التي تعتبر **((علامات تكونت عن طريق تحريك اصبعين او ثلاث او اداتين مستدقتين او ثلاث فوق جدار الكهف على نحو عشوائي في ((اشكال حرة)) ملتفة ومتداخلة. وكثير من هذه العلامات بما انه لم يصدر منها اي شيء ((مفهوم))، توفر دليلا على وجود اما تجربة مجهضة او مجرد عمل من اجل المتعة))** (م12،ص31). وإن احتسبت بقصد المتعة فقط، فذلك يوفر دليلا على اول فعل فني مجرد تماما، يتباعد عن الغايات النفعية التي يسوقها المختصون في رسوم الكهوف (الصيد، السحر ...الخ). ومنه يمكن اعتبار ذلك اول تجريد فني (جمالي) غير خاضع للوظيفة وكاشفا للذات التي تنشد المشاكسة او التحرر. وعليه يمكن تسجيل اول حالة لوجود (الفن للفن) وان كانت بصيغة مبسطة وموائمة لمستوى الفكر السائد حين انتاجها. ولم

يقتصر الامر على تجريب الادوات المختلفة في معالجة السطوح، اذ اشتمل سعي الانسان القديم نحو مطابقة تصوراته ومقترحاته الى تجريب طرائق ادائية متنوعة، تشتمل على التلوين وعلى الاستفادة من تباين درجات الاسطح الملونة والخالية من اللون، ومن اقدم طرق استثمار هذه الخاصية كانت في ما يعرف بـ(الاشكال الظلية) التي تعتمد على ما تخلفه اليد من منطقة غير ملونة، اذا ما وضعت داخل مساحة يقوم الرسام بتلوينها **((فلاشكال الظلية (Silhouettes) لليد، التي وجدت في اماكن كثيرة بقرب التصاوير الموجودة في الكهوف، والتي ظهرت على مايبدو عن طريق انطباع اياد فعلية ... وجعلته يشعر بإن من الممكن ان يكون شيء مصنوع وبلا حياة، مشابها تما الشبه للاصل الحقيقي الحي))** (م1،ص22). وعلى بساطة هذا الاداء، يكون الرسام القديم قد فعل اول تقنية نجد لها امتدادا في المعاصرة (تقنية الاقنعة mask) التي اخذت حيزا من نتاجات تلك الحركات، مع اختلاف الهدف من وراء ذلك. ويصبح من المنطقي، وعلى مبدأ تجريب الافكار والادوات، وطرائق الاظهار، ان يكون للمادة اللونية التي ادخلت ضمن حيز الانتاج الفني، ان تخضع هي الاخرى لذات المبدأ التجريبي، سيما ان المعرفة العلمية بخواص الالوان لم تكن متوفرة حينها، فبات اختبار الخامات المتاحة بقصد معرفة قدراتها على الاعانة في مهمة تمثيل المحسوسات، يشتمل على دائرة موسعة من المواد التي توفرها الطبيعة، او ان يقوم الفنان بإنتاجها، هذا التجريب وصل في بعض الاحيان الى حد الشذوذ او الغرابة، اذا ما احتسب بفكر المعاصرة **((كانت الاصباغ لهذه الاعمال مكونة من مزيج من الماء والمعادن، صبغات الخضار، الدهون، الجص، وحتى فضلات الانسان. وعلى الرغم من عدم ثبات الحبر ومتانة مواد ((اللوحة))، الا ان رسومات الكهف حملت حساسية فنية ودقة العين، والاخلاص في تنفيذ التفاصيل، النسب والتشريح))** (s18,p30). وهذا التجريب المنفتح، ان لم يكن منهج حياة انسان الكهوف، فإنه على اقل تقدير سيُبرز دليلا على قيمة حقل الفن ومقدار تداوله في تلك الفترة، مما يقدم توضيحا عن الدور الذي لعبه هذا الميدان في نسق الفكر. وكذلك على طبيعة الاداء المتحقق في هذا الحقل.

ضغط الوسائط على تجريب رسامي الكهوف

بالامكان احتساب سعة المساحة المتوفرة على الجدار والتي تعطي للفنان تصورا عن حجم وعدد الاشكال الممكن تمثيلها عليها، إذ تلعب هذه الخاصية دور مرجح في طبيعة المشهد وكيفية إنشائه، سيما اذا احتسب ان الفنان يتعامل مع مساحة محكومة بإبعاد لايمكن له التلاعب بمحيطها، سوى الاختيار من بين الانسب منها. مما ساهم بان يكون الفن الجداري في الكهف متسما **((بتنوع الحجم، بسبب ملائمة حجم السطح وفضائه المفتوح امام فنان العصر الحجري القديم الاعلى ومخيلته الفنية))** (م17،ص129)، وقد تؤثر هذه الخاصية في كيفية بناء المشهد واختيار الاشكال وطبيعة علاقاتها

الرابطة، بالتالي فإن حدود المساحة المتوفرة ستتعالق مع الاداء وتحكم مخيلة الرسام بأطر تنفيذية دون غيرها بحسب المساحة المتوفرة لديه. بالمقابل فإن مثل هكذا اداء ترابط مع التمثيل الحر للاشكال، فالاستناد الى قدرة التضاريس على معاضدة الرسام، ولد انتاجا للاشكال عارية عن مكملات التمثيل الحسي، كالارضية التي يسير عليها الحيوان والخلفية من ورائه. التي تؤكد – فيما لو وجدت – إحالته الى مستل كامل الإنطباق مع واقعه المشاهد **((وهناك امر ملفت للنظر في اللوحات الجدارية، وهو خلو المشهد الحيواني من اية خلفية طبيعية، او عنصرا آخر يمت الى عالم الطبيعة بصلة ... ورغم ذلك فإنها لاتبدو كمن يسبح في الفراغ، بل متمكنة من نفسها ومتوازنة على خلفية غير مرئية))**(م7،ص150). وإن عدم وجود هذه المكملات في المادة المرسومة، يؤشر بحسب تصور الباحث على مسارين: فإما ان يكون الشكل قيمة، او هوية، يتوجب وجودها مفردة دون إحالات رابطة مع المحسوس، وذلك مايعد اشارة (تعميم) نحو فكرة ما، إرتأى الفنان هذه الوجهة الادائية انها الانسب لتقديمها. او انه يستثمر تموجات الجدار وتضاريسه لإكمال المشهد، بحسب تصوره او بحسب تأويل القاريء له آنذاك. فكانت الخلفية للشكل المصور ناتجة عن معطيات الطبيعة، والرسام يوظفها في مادته فحسب. وفي كلتا الحالتين فإن المشهد يعبر عن قيمة فكرية عند الرسام، او في فكر المرحلة ككل، تتعدى مفهوم النقل والتوثيق للمحسوسات من حوله. كماتمثل انطباعات العين والحافظة الصورية ابرز محاور تمثيل الاشكال على جدران الكهوف، فعملية الاداء هنا كانت تستمد مادتها من فكرة توثيق المرئيات (المهمة) التي يتكرر ورودها على عين الرسام وتقوم بحمل رسائل ذات قيمة معينة لديه. وبالتالي كانت الحيوانات المختلفة هي الرافد الاول لحقل الفن حينها. كما ان رسم الحيوانات بصورة جانبية، يبين ان الرسام لم يكن يواجهها بحيث تأتي بإتجاهه او تهرب عنه. فكإنه يقوم بالمراقبة من مسافة مناسبة دون شعور الحيوان به، مما يعطي له وظيفة اجتماعية تتعلق بالمراقبة والتسجيل مما تخزنه مخيلته. يؤكد ذلك تصوير بعض مشاهد الصيد، التي تبين ان الرسام لايشترك في الفعل، وانما يقف على مسافة تؤمن مشاهدة كامل التفاصيل وامتلاك تصور مناسب عن كيفية إعادة المشهد على جدران الكهوف. على ان تصويرها يبين ان الرسام يفتقر الى معاضدات الاداء الحالية **((فإن فنان العصر الحجري القديم لم يكن يرسم الا مايراه بالفعل، ولم يكن يصور اكثر مما يمكنه ان يلتقطه في لحظة واحدة محددة وفي لمحة واحدة للموضوع. ولم يكن قد عرف بعد شيئا عن اللاتجانس البصري الذي تتسم به مختلف عناصر الصورة، او عن الاساليب العقلانية في التأليف))** (م1،ص16-17). والامر يكون منطقيا اذا ما احتسب التراكم والخزين الذي تحصل عليه الفنانون اللاحقون بفعل التجربة على حيز الزمن. لذلك كانت تلك المحاولات البكر اولى منطلقات الاداء الفني، التي حاول فيها فنان الكهوف تقديم تصور فكري وفق الخزين الانشائي (المتواضع) حينها، ازاء اكثر من معنى تحمله المفردات المشاهدة. ويمكن لذلك تبرير محاولة مطابقة

الانموذج المحسوس، فإن اختلفت الغايات من وراء تمثيل الحيوانات عند الفنان القديم، فإنها ستحكم حتما بمبدأ المقاربة الذي يتطلبه التأكيد على هوية شكل قد تقاربه من حيث الهيئة العامة اشكالا عدة لحيوانات اخرى، مما اجبر الرسام على البحث عن اي خاصية متفردة تعود لحيوان بذاته وادراجها في رسمه، حتى تكون اشارة تردف قصد التأكيد على صنف الحيوان. فأصبح من ذلك اول اداء مسجل فنيا، يتمحور في دائرة (السعي) نحو المطابقة، بين المشاهدة والخزن، من ثم اعادة التوثيق على الجدار. مقابل اسقاط الهوية الفردية (المتعمد) عن الانسان **((ان فن ماقبل التاريخ، وهو ذو دقة واقعية جلية تماما حين يتناول تمثيل حيوانات، يتصف بإنه متعثر، ناقص، سيء الملاحظة، وكإنه مشلول، عندما يتناول تمثيل بشر: حتى ان الباحثين حسبوا ان في مكنتهم تأويل جل الانماط البشرية الموجودة في المغائر على انها إما مسوخا وإما تمثيل ساحرات تتنكر في زي بهائم))** (م8،ص312). ورغم مفارقة ان تصوير الانسان أيسر للرسام القديم من تصوير الحيوانات، لثباته وسهولة استخلاص ملامحه دون الحاجة الى تتبعه في البرية، الا انه ارتأى تمثيل الانسان وفق تلك الشاكلة، مقابل اهتمام كبير بشكل الحيوان. يتوضح بعد معرفة الكيفية التي يتواجد بها البشر مقابل الحيوانات عند الرسام، الامر الذي يقود نحو هكذا اداء. فبإعتقاد الباحث ان طبيعة المعايشة بين الافراد، والتي تسمح لهم بالتعرف على بعض بصيغة (فردية) تلغي الحاجة لتأكيد هوية شخص بعينها، مادام المشهد لايسجل حادثة (شخصية) ، في حين ان اختلاف اصناف الحيوانات، يجر الرسام الى ضرورة تأكيد هوية الحيوان المرسوم، اي صنفه. ولو فرض ان لكل الحيوانات شكلا واحدا، لكانت طريقة رسمها مطابقة لطريقة رسم البشر حسبما يرى الباحث. وكإظهار شكلي، يعتمد رسام الكهوف على مبدأ التصوير لكامل شكل الحيوان اذا كان مفردا او عددا قليلا منها، سواء اكانت لذات النوع، او لانواع متعددة. في حين ان جملة من التفاصيل تلغى عندما يقوم بزيادة عدد الحيوانات المرسومة، كرسمه لقطيع منها. فينشأ تداخل بين الخطوط المحيطية للاشكال وتبدأ بالاندماج دون مراعاة لقيمة الشكل المفرد وسط المجموع **((مئات من صور الحيوانات المفردة تتوضع قرب بعضها بعضا، او يتعدى حيز بعضها على الحيز المجاور، فتتداخل حدود الاشكال وتتراكب. في هذه المساحات المزدحمة بالصور، يصعب على الفاحص تبين مشهد او تكوين يجمع بين حيوانين او اكثر، فكل صورة لحيوان منفذة في معزل عن الصورة الاخرى وفي تجاهل تام لوجودها القريب))** (م7،ص140). وهنا حسب تصور الباحث، يكون ممكنا معرفة السبب وفق نظرية (الجشتطالت) في اعتبار ان الرسام يصور شكلا واحدا مكتملا. فإذا كان المشهد لحيوان واحد او لعدد قليل منها، تراعى تفاصيله وحدوده (بحسب الخبرة المتوفرة آنذاك)، اما اذا كان العدد لقطيع او مشهد لمجموعات منها، كان الاهتمام بالصورة الكاملة، بإعتبار ان ما يسجل هو انطباع عن (حالة) او حدث تنزوي فيه اهمية التفاصيل البنائية لمصلحة الانشاء الكلي للمشهد الموحد. واذا كان الموضوع (تعبيريا)

تُحمل بمقتضاه الاشكال معاني قصدية بحسب التصورات والافكار حينها، يتضح للمتتبع سبب تقليص التفاصيل تدريجيا، وصولا الى اشكال بعيدة عن الاصل الذي اشتقت منه، لكنها تحيل اليه. فلم تعد من حاجة الى ذات الجهد الذي يبذل في تتبع الحيوانات وتسجيل ذهني لتفاصيلها من ثم اعادة اخراجها على سطح الجدار، مادامت قد توطنت في مخيلة الفنان، كذلك من شاهدوا نتاجه مرارا. وباتت الاشارة المختصرة الى الشكل تقود الى ذات المعنى **((تحول الاثر الفني شيئا فشيئا من صورة مماثلة للشيء المراد تصويره الى صورة معبرة عن ذلك الشيء؛ غير ان الرموز التي يتم ((التعبير)) عن الشيء بواسطتها انما هي أمعن في الاخذ بالعرف المألوف من المعايير التي يحكم بموجبها على القيمة التشبيهية في حالة المحاكاة المباشرة))** (م2،ص424). وفي ذلك تتولد مساحة للتلاعب بالاشكال، تتيح للفنان اختبار قدراته على التغيير الذي لايهدم المعنى القديم عندما يخسر بعض تفاصيله. وبحسب تصور الباحث فإن الاداء هنا تحول الى مرحلة جديدة توجب اختبار الاظهارات الشكلية والتقنية وبما تتسع له خبرة ومخيلة رسام الكهوف حينها. فبات الاثر الفني مثقلا بالمعاني ومبسطا في هيئته المقدمة الى قرائه. وهناك حالة اخرى على مستوى تقنيات الاظهار، تتعلق بمقدرة الرسام القديم على متابعة الاشكال واستنتاج ماتخلعه الاضاءة عليها من تأثير. فقدم بذلك وثبة في الاداء المتعلق بالتشخيص، متضمنة وضع درجات ظلية على الاشكال الحيوانية تؤكد على تجسيمها، عاضد ذلك استخدام الالوان بصورة مقاربة لاصلها الواقعي، او السعي نحو ذلك، ففي احد الاشكال الحيوانية المرسومة على الجدار **((استخدم الرسام اللون الاسود في تخطيط الشكل ومليء كامل المساحة الداخلية له وبدرجات ظلية متفاوتة ... عدا النابين اللذين استخدم اللون الاسود في تخطيطها الخارجي واستخدم اللون الأبيض في تلوينها توافقاً مع لونها الطبيعي))** (م17،ص152)، مما يؤكد على المساحة التي تهيأت لرسام الكهوف من اجل اختبار تقنيات ومقترحات، وتجريبها لاجل اختيار الانسب منها، او الاقرب لاهدافه. فكانت سمة الاداء بمضمونها الذي تقدم متعالقة بشكل جلي مع منهج التجريب الذي توضح في نتاجات رسوم الكهوف.

مؤشرات الإطار النظري

1. التجريب منتظم في تسلسل عقلي من ثم حسي. يكون الأول منهما سببا في تحقق الثاني.
2. التجريب ينقسم الى: منهاج أداء فردي. ومنهاج أداء جماعي. والنتائج المتحصلة عن كل منها لاتكون متشابهة، بسبب المشاركة العقلية والتنفيذية في المستوى الثاني، عكس فرديتها في المستوى الأول.
3. يتحقق تحول الأساليب الجماعية، أو الأسلوب الفردي بفعل آلية التجريب المثمر لطروحات بديلة تباعا.
4. من الممكن إحتساب نتائج الصدفة من ضمن أهداف الفنان التجريبية.

5. ضغط المحسوس سيقود التجريب نحو إظهارات دون سواها من حيث الصورة المتخيلة والصورة المنجزة حسيا.
6. في رسم جدران الكهوف، يمثل الجدار في ذات الوقت، ضاغطا نحو نتائج بذاتها، ومحرضا نحو إنشاءات في المخيلة بفعل مايقدمه من تظاريس.
7. التجريب للمحسوس في رسوم الكهوف فرعان: الجدار ومايقدمه من ضغط وإيحاء. والأدوات التي يعالج بها، والقابلة للتطور، فتعطي للنتائج تقدمات متجددة.

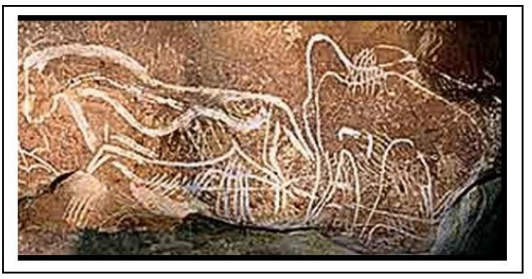
إجراءات البحث

يشتمل **مجتمع البحث** على الرسوم المنفذة على جدران الكهوف. بالحد الزمني الذي سبق تحيده. وبذلك سيكون حاويا على العديد من الرسوم المنفذة على الجدران. وقد إطلع الباحث على مصوراتها المنتشرة في المطبوعات الورقية المتنوعة، وفي مواقع الشبكة العنكبوتية. أما **عينة البحث** فقد إختار الباحث عينة بحثه قصديا وبواقع (6) رسوم. من كل إظهار شكلي رسمين، وبما يتلائم مع طبيعة موضوع البحث. وقد تم اختيار العينة على ضوء المبررات التالية : أن تمثل الرسوم تنوعا شكليا، لكل مجموعة منها على حدة. وأن تؤشر كل مجموعة إستخداما أداتيا مغايرا عن الأخرى. و تمثل العينة، إنموذجا متداولا لفئتها. حتى تعطي نتائج قابلة للتعميم من بعد ذلك. وأن يمثل رسما كل فئة، إختلافا جزئيا ظاهرا. في حين اعتمد الباحث ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات **كأداة للتحليل**، من خلال تحديدها كمعيار للتحليل في المنظومة التالية : وصف العمل بصريا - تحديد دور الأداة المستخدمة في آلية التجريب - تأثير الجدار في طبيعة الإظهار الشكلي - تحديد درجة إقتراب الشكل من الأصل الحسي المأخوذ عنه بمحدد التجريب - الخلاصة التي تظهر من قراءة رسوم الكهوف وفق ماسبق. كما إعتمد الباحث **المنهج الوصفي التحليلي** في تحليل العينة المختارة .

تحليل العينة:

المجموعة الأولى:

أنموذج (1) طائر البوم/ كهف جاوفيت/37000-3000ق. م **أنموذج (2)** حصان وماموث/ كهف جاوفيت /37000-3000ق. م (م17،ص146):



يشخص الأنموذج (1) طائر البوم منصبا بسكون، كما في صيغته الحسية التي تدرك بالنظر المباشر له (عن مسافة). في حين يشخص الأنموذج (2) حيواني الحصان والماموث بوضع حركي وبوحدة إتجاهية، كما في حالة القطيع المنسجم، وذلك مايمثل تأكيدا للحركة. وتقدم الخطوط المحيطية شبه إنظباطا في تحديد الأبعاد الخارجية، مع ملاحظة وجود خطوط أخرى خارج الأشكال، تكون إما مكملة للمشهد حسب تصور الرسام، أو أن تكون زائدة، ووجودها يدلل على التجريب المتكرر لحين الوقوف عند صيغة نهائية لتحديد الخطوط الخارجية للأشكال. ويتبين إستخدام أداة واحدة لإنشاء الخطوط، عبر تقنية (الحزوز)، نتج عنها تساوي سمك الخطوط جميعها في مناطق التدليل المهمة عن الشكل. وبما يؤكد قيمة الخط الخارجي ودوره في توكيد هوية الحيوان المرسوم. كما تمثلت الحركة في الأطراف، بنفس سمك الأجزاء الساكنة من الحيوان، دون مراعاة دقتها أو سمكها، مما يشير الى إن الحركة ناتج عرضي ومكمل شكلي في هذه الرسوم. كما تشير مساحة الرسم شبه المستوية، الى إن الرسام ينتقي الجزء الأنسب لتنفيذ رسمه، والتي بدورها ستحدد أبعاد وأعداد الحيوانات المرسومة، وهذا ما يدلل عن ضغط بإتجاه إظهارات شكلية وعددية دون سواها. كما توحي الخطوط بإستخدام أداة حادة في الغالب، عطفا على صلادة الجدران. وبما يعيق أي محاولة تجميل الأشكال، خارج نطاق توضيح هويتها، بالتالي تكون الأداة مقيدة ودافعة نحو تقنيات إظهار دون سواها، وبما يجبر الراسم على التركيز في المظهر العام للشكل الحيواني فحسب. ما يعاضد ذلك هو محاولة التقريب الواضحة في كلا الرسمين من الأنموذج الحسي للحيوان، بإعتماد الخطوط المحيطية فقط، بالتالي يبرز دور المرجع الحسي عند الرسام، في قيادة التجريب نحو تقديم أشكال مشخصة بإتجاهات محددة، يكون تمثيلها عبر وساطة الإسترجاع من الذاكرة، بالمشاهدة الخارجية من ثم العودة للجدار لأجل نسخها عليه. كذلك فإن الأداة وعلى صعوبة السيطرة عليها، قُدمت عبرها بعض الإضافات الأشارية نحو تفصيلات المادة المرسومة (ريش وشعر) بعد إنشاء مجموعات خطية تتحرك إتجاهيا بمعاكسة مع مسار الخطوط الرئيسية. وبما يعزز هدف التجريب من سعي مطابقة الرسم لأصله الحسي. كما يلاحظ إن الأشكال تخلو من تكملتها السفلية، مما يقود نحو الإعتقاد

بإكتفاء الرسام بما يحدد هوية المادة المرسومة، والتوقف عند مستويات ثابتة، مادامت كافية للتدليل على الهوية. وخلاصة ذلك، يتبين إن الرسام يحاول تمثيل مشهد، سواء أكان ساكنا في أصله أو في وضع حركي، من خلال صيغتي إظهار فقط، هما المواجهة أو الوضع الجانبي، كونها تقدم أقرب مطابقة للرسم مع الأنموذج المُقدم له. كما إن التحزيز قد يضمن بقاء الرسم لأطول مدة زمنية ممكنة، إلا إنه يضغط نحو أوضاع دون سواها، ويقلل من فرصة تعزيز الشكل بالتفاصيل المؤكدة لطابعه الحسي. بالتالي يكون التجريب عبر هذه الآلية ذو قيود وإلزامات واضحة على الرسام.

المجموعة الثانية:

أنموذج (3) ضبع وفهد/ كهف جاوفيت/25000-17000ق.م **أنموذج (4)** لوحة الأسود/ كهف جاوفيت/25000-17000ق.م (s19,p33):

يقدم الرسام في الأنموذج (3) تشخيصا لحيوانين متقابلين بصورة غير واردة حسيا، من خلال التباين الواضح في قياسات ونسب كلا منهما، لذلك يكون هذا الرسم تجسيدا للمفهوم، أكثر مماهو تصويرا لمشهد يُبصر بالعين وفق تلك الأبعاد. في حين إن الأنموذج (4) يمثل حزمة من الحيوانات، كلها في إتجاه واحد، ماخلا الشكل في المنتصف، الذي عاكسها إتجاهيا، وقد كان المشهد تجميعا لحيونات متنوعة. كما إن إختلاف إبعاد وإتجاهات الحيوانات في كلا المشهدين، يقود نحو إستنتاج، إن مساحة الجدار تمثل حاضنا للتجريب الغير مهتم بالقيمة الجمالية للإنشاء الكلي، كما في أوراق تجريب الرسام المعاصر. ما يعزز ذلك إن بعض الأشكال شبه مكتمل، والأخرى حائرة على مجرد تحديد لمناطق مهمة فيها، كالرأس (في الغالب). وهذا مايؤشر إن مساحة الجدار قد ضغطت أكثر في نماذج هذه المجموعة، فتنوعت أبعاد الحيوانات تبعا لمساحة الجدار المتوفرة (لها)، فكان التنوع فيها على قدر تفاوت تضاريس وعدم تناسق مساحة الرسم الواحدة على الجدار. وكما في المجموعة الأولى، إهتمت الرسام بتأكيد الخط الخارجي، غير إن تنفيذه عبر تقنية التلوين وليس التحزيز، يقدم تيسيرا للكثرة العددية وزيادة في التفصيل المعززة لهوية الشكل المنقول، وبما يوضح إن التجريب بالإنتقال من تقنية التحزيز الى التلوين، قدم للرسام مطاوعة

أعلى للأداة مما كان سابق، وبات تمثيل مافي المخيلة أكثر دقة وسهولة. وبما يقدم إضافات متتالية بفعل التجريب، من حيث التفاصيل المعاضدة للخط الخارجي، الذي بات أكثر مرونة وتوضيحا. بالتالي إمكانية كشف تفاصيل مرئية، ماكان وجودها مسموحا بفعل صعوبة الأداة سابقا. لكن خلو الأشكال من تكملاتها في الأسفل، كما في المجموعة الأولى، يقدم تصورا للباحث عن ثبات مفاهيم الرسم، تجاه مايتوجب رسمه في الشكل، من مركزات رئيسة، حتى مع تغير أدوات التنفيذ. ففي الأشكال كبيرة الحجم نسبيا، يبقى التأكيد على الرأس والجذع الأعلى، وبما يعزز فرضية (الهوية) الواجب أن تلاصق الشكل المرسوم، أكثر من مفهوم الحركة، أو الفعالية التي يضطلع بها. وفي خلاصة لما تقدم، يتضح إستمرار ضغط الجدار كما هو، مقابل تحول في الأدوات المستخدمة والتي باتت أكثر مطاوعة للرسام. كما دخل اللون كمعاضد في تأكيد سمة التشخيص، رغم إن هذه الخاصية لاتضمن بقاء الرسم فترة مطولة على الجدار، كما في التحزيز، وبما يرجح إن الرسام غير مهتم، أو لايعي هذه السمة. ومايسعى إليه في التجريب هو تأكيد التشخيص الى أقرب مستوى متاح له. مع بقاء الشكل الجانبي للحيوان متسيدا إظهاراته في الغالب.

المجموعة الثالثة:

أنموذج (5) طبعة الأيدي الإيجابية/ كهف فوينتى ديل سالي/12000-10000ق.م **أنموذج (6)** طبعة الأيدي/ كهف فوينتى ديل سالي/12000-10000ق.م السلبية(s:20):

يوضح الأنموذجين عن وجود طبعات للأكف نفذت على مساحة مسطحة من جدران الكهف. وقد تمت عبر تقنيتان: الأولى كانت بتلوين اليد والطبع بها مباشرة على الجدار (أنموذج5)، والثانية تمت من خلال وضع اليد على الجدار وتلوين المساحة من حولها، وعند رفعها تترك مساحة خالية من اللون بحدود أبعاد الكف (أنموذج6). وقُدمت الأيدي بأتجاهات مختلفة غالبيتها للأعلى، كما إنعدم فيها الإتجاه نحو الأسفل. يبين إتجاه الأيدي وضع صاحب الكف الذي يقف قبالة الجدار ويحرك يده يمينا أو يسارا أو يتركها للأعلى، مما يؤشر إن الطبع على الجدار يتم بصورة مباشرة من دون وجود أنموذج أو رسم للكف، ومحاولة التلاعب بالإتجاه، سيقدم مبدأ التجريب الى واجهة التحليل من خلال إدراك رغبة الشخص

المنفذ للطبع في تغيير نمط الإتجاه. بذلك تكون الأداة (اليد) قد حددت قدرات التنفيذ نحو إتجاهات دون سواها. والتعدد الإتجاهي المتبقي يكشف عن رغبة في التنويع وإزاحة السيمترية والتكرار، وهذا بذاته ممكن أن يحتسب كدافع جمالي، بغض النظر عن المغزى الوظيفي لطبع الأكف على الجدران. كذلك يستمر دور المنفذ للعمل في إختيار البقعة المسطحة الأنسب من الجدار بأقرب مايمكن لطبيعة المشهد المزمع تنفيذه، حتى يتمكن الفرد (أو المجموعة) المنفذة، من تمثيل رؤيتهم بصورة واضحة. كما يدخل التلوين كمعزز لزيادة الإظهارات الشكلية، فيحتسب تبعا لذلك، إن تطور أدوات الرسم، دافعا نحو التحول في إختيار وتنفيذ المواضيع. كما يؤكد إختلاف طبعة اليد الموجبة عن السالبة، على مبدأ التجريب ومحاولة رسامي الكهوف من إستنباط إظهارات شكلية بإستمرار. كما إن تقنية طبعة الأيدي السالبة (أنموذج6) تشير نحو نمو التجريب المستمر، بإعتبار إن تقنية تنفيذها تتطلب صبرا وعناية ووقتا، أكثر مما تستلزمه تقنية طبعة الأيدي الموجبة (أنموذج5)، وبما يعزز تصور الباحث حول الرغبة في التقديم الجمالي لهكذا هدف من التجريب، مع مراعاة إحتمالية إن لمثل هذه الرسوم وظائف أخرى خارج نطاق هدف الجمال الفني. ومايؤكد على التجريب المرتكز على تطور أدوات الرسم وسهولة التلون عبرها، هو كون طبعات الأيدي لاتحتاج الى جهد عقلي، كالذي يتوجب بذله عند رسم الحيوانات (المجوعة الأولى والثانية) من محاولة حفظ التفصيل في ذاكرة الرسام ليعود ويدرجها على الجدران، فتكون دائرة التجريب مرتبطة بما تقدمه الأدوات من تسهيلات للرسام، فتتسع دائرة التجريب كلما كانت الأداة أكثر مطاوعة. كما إن تقنية طبعة الأيدي، تمثل أول تقديم كرافيكي تم توثيقه، بفعل الرغبة المؤشرة من وراء كثرة التجارب على الجدران والتي تقدمها رسوم الكهوف المتنوعة الأدوات المواضيع. وفي خلاصة تحليل هذه المجموعة، يتضح إستمرار الجدار كلاعب أول في تحديد طبيعة وقياسات رسوم الكهوف. مقابل إهتمام في تطوير كيفيات التلوين، بفعل التجريب المتواصل، ما يعزز ذلك هو تنوع إختيار مواضيع الرسم، فضلا عن دخول تقنية الكرافيك بصورة مبسطة، وبما يقدم إرتفاعا في خط التجريب البياني. فيكون التلاعب والبحث في عديد المواد والصبغات، محفزا لإختيار مواضيع ومعالجات متنوعة، مع تسليم الرسام بثبات مساحة الجدار المتاحة له.

نتائج البحث

1. لم تكن مطابقة الأنموذج المرئي وتشخيصه على الجدار الهدف الوحيد لرسامي الكهوف. إذ يمكن تأشير هدف جمالي يؤسس على دور التجريب في تحويل الإظهار وقيمة ذلك التحول عند الرسام.
2. يؤشر في مسار تجريب رسامي الكهوف إعتمادهم تقديم (الهوية الفردية) للمادة المنقولة على الجدار. ويكون بذلك التجريب سائرا في إطار إبراز ذلك المفهوم.

3. التحزيز كتقنية خاضعة للتجريب لايقدم أشكالا قريبة من أصلها الحسي ويجعلها أشارات نحوها فقط.
4. سعي الرسام في إختيار مساحة منبسطة من جدار الكهف، تبين رغبته في جعل معالجاته ممتلكة لقيمة جمالية، حتى يتسنى للمشاهد أن يطالع الرسم بوضوح من خلال تسطح مساحته، إلا إن ذلك قد أدى الى تقديم أشكال محددة دون سواها، نتيجة صغر مساحة العديد من مناطق الرسم، التي لم تسعف الفنان كما يبدو، في رسم كل مايريده.
5. توضح إهتمام الرسام بالحدود الخارجية، أو الخطوط المحيطية، لأنها تقدم تعريف مباشر عن الشكل، بفعل دور المرجع المتفق عليه بينه وبين المشاهد، سيما المعاصر له.
6. ضغط الجدار يستمر في إتجاه ثابت، في حين إن دور الأداة يتغير من خلال إختيار مواضيع ومعالجات جديدة.
7. من خلال التحول من التحزيز الى التلوين، تتشكف رغبة رسامي الكهوف في إيجاد وسائط تنفيذ أكثر مطاوعة، حتى يكون للصور الذهنية تمثلات أدق فيما يرسم على الجدران.
8. تمثل أحيانا مساحة الرسم على الجدار، حقلا للتجريب فقط، وليست تقديم لعمل متكامل يعرض للمشاهد. وبذلك يمكن إعتبار إن بعض الجدران كانت للتدريب وأختبار، وبما يرجح وجود مستويات في قدرات وخبرات الرسامين، أسوة بما هو موجود حاضرا.
9. كناتج عن الجريب، يكون عدد الأشكال ومستوى التفاصيل فيها خاضعا لنوع أداة التنفيذ.
10. تقدم طبعات الأكف تجريبا من نوع مختلف، بإعتبار دور الصدفة في التوصل الى نتائج غير مخطط لها ذهنيا.
11. لاتقدم كل تجارب رسوم جدران الكهوف، ذات المستوى من التحضير والمعالجة الذهنية، بعد تبين إن مفهوم الطبعات تنفذ بسرعة وعبر تقنيات مخالفة لرسم الحيوانات، سواء بالتلوين أو بالتحزيز.
12. يحاول رسام الهف من خلال التجريب، التوصل الى أكثر الوسائط سهلة الإستخدام، حتى عند ثبات الشكل والموضوع الذي يمثله. وبما يؤشر أن ثبات الوظيفة من وراء الرسم، لاتلغي دور التجريب ورغبة الإستبدال، وإن كانت في مخرج تقني غير مباشر لإدراك المشاهد.

مصادر البحث

1. ارنولد هاوزر **(الفن والمجتمع عبر التاريخ)** ج1. ترجمة فؤاد زكريا. مراجعة احمد خاكي. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2. 1981

2. ارنولد هاوزر **(فلسفة تاريخ الفن)** ترجمة رمزي عبده جرجس. مراجعة زكي نجيب محمود. القاهرة. الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية. مطبعة جامعة القاهرة. 1968
3. جميل صليبا **(المعجم الفلسفي)** ج2،1. بيروت. دار الكتاب اللبناني. 1973
4. ديديه جوليا **(قاموس الفلسفة)** ترجمة فرنسوا أيوب (و) آخرون. بيروت- مكتبة انطوان. باريس- دار لاروس. ط1. 1992
5. رنيه هويغ **(الفن تأويله وسبيله)** ج1. ترجمة صلاح برمدا. دمشق-سورية. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. 1978
6. ريموند وليمز **(الكلمات المفاتيح)** ترجمة نعيمان عثمان. الدار البيضاء-المغرب. المركز الثقافي العربي. ط1. 2007
7. السواح، فراس **(دين الانسان)** دمشق-سورية. دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة. ط4. 2002
8. شارل لالو **(الفن والحياة الاجتماعية)** ترجمة عادل العوا. بيروت –لبنان. دار الانوار. ط1. 1966
9. عبد الكريم برشيد (المسرح والتجريب والمأثور الشعبي) مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجلد الثالث عشر. العدد الرابع. 1995
10. عبدالمنعم تليمه **(مقدمة في نظرية الادب)** بيروت. دار العودة. ط2. 1979
11. عزت قرني **(الذات ونظرية الفعل)** القاهرة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. 2001
12. فرانكلين ر. روجرز **(الشعر والرسم)** ترجمة مي مظفر. بغداد. دار المأمون للترجمة والنشر. دار الحرية للطباعة. وزارة الثقافة والإعلام. 1990
13. لاجوس اجري **(فن كتابة المسرحية)** ترجمة دريني خشبة. الكويت. دار سعاد الصباح. ط1. 1993
14. لويس معلوف الليسوعي **(المنجد في اللغة والادب والعلوم)** بيروت. المطبعة لكاثوليكية. د ت
15. مارفن كارلسون **(فن الاداء: مقدمة نقدية)** ترجمة منى سلام. مراجعة نبيل راغب. القاهرة. مطابع المجلس الاعلى للاثار. 1999
16. مجموعة من المؤلفين**(المعجم الفلسفي المختصر)** ترجمة توفيق سلوم. موسكو. دار التقدم. 1986
17. النعمة، تانيا عبد البصير محمد حسن **(رسوم الكهوف: انظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية: دراسة تحليلية)** اطروحة دكتوراه فلسفة فنون تشكيلية/رسم (غير منشورة) جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة.2005
18. Leonardo Vintini **(Prehistoric cave painting: rethinking our ancient past)** The epoch time. Local international. September 25- October 8. 2009
19. Laurie Schneid Adams **(Art across Time)** Third edition. John Jay College. City University of New York. Mc Graw Hill. 2006
20. http://www.allposters.com/-sp/Cave-of-the-Hands-psters_i7615765_.htm

المسرح البابلي، تأريخه وطرازه وخصائصه "دراسة تاريخية مقارنة"

Babylonian theater (Its history, models and properties) a historical comparative study

محمد صبري صالح
Mohammed sabri saleh

الخلاصة

يعد بناء المسرح البابلي أحد الأبنية المميزة، التي بقيت اساساتها صامدة في مواجهة التغيرات الجغرافية وتعرية التربة، والمياه الجوفية التي هددت كل اثار بابل تقريبا، وبالرغم من دمار الهيكل الخارجي للبناء قامت مديرية الاثار العامة بالتنقيب عن تلك الاساسات، أي الخريطة الأرضية، ومن ثم تم اكمال المبنى بطابوق حديث فوق المخطط الأصلي، وعند دراسة المبنى واجزاءه والاساسات، اتضح بان المبنى فريد من نوعه بالمقارنة مع مباني العالم القديم ارجاء العراق، وكذلك في أماكن أخرى شهدت مباني مماثلة، في الاردن وفي شمال افريقيا مثل مسرح (لبدة)ومسرح (صبراته) التي بناها الرومان في ليبيا، إضافة الى ذلك ، برزت إشكالية اثبات المشيد الحقيقي لمبنى المسرح البابلي، اذ لا توجد وثيقة تأريخه تنسب المبنى لجهة او شخص، ولمواجهة هذه الإشكالية قام الباحث بمراجعة الوثائق التاريخية التي يمكن ان تشير الى ذلك، بالإضافة الى اجراء مقارنة معمارية وسيسيولوجيا لمبنى المسرح البابلي، مع مسارح اغريقية ورومانية كانت معروفة ومشيدة في فترات متزامنة مع تشييد المسرح البابلي، لمعرفة الاختلاف والتشابه بينها.

اعتمد الباحث المنهج المقارن والوصفي في التحليل، مستندا على وثائق تاريخية، بغية التوصل الى استنتاجات منطقية، تبدد تلك الشكوك وتحل إشكالية الموضوع.

ان اهم ما توصل اليه الباحث ان مبنى المسرح البابلي له وجود يسبق دخول الاسكندر المقدوني الى مدينة بابل، بالإضافة الى تفرد وخصوصية هذا المبنى، وعدم وجود تشابه كامل بينه وبين مباني المسارح الاغريقية والرومانية.

Abstract

The building of the Babylonian theater is considered as one of the distinctive buildings where its foundations have remained steadfast in the face of geographical changes, social's erosion and groundwater that threatened almost all traces of Babylon despite the destruction of the outer structure of the building. The general directorate of antiques performed

prospection for those foundations (the ground map), and then the building was completed by new bricks over the original scheme. It became clear when examining the building; its components and foundations, that the building is unique in comparison with the old buildings of the world throughout Iraq. There are similar buildings in other places like Jordan and North Africa such as *Leptis Magna's theater* and *Sabratha's theater* which were built by the Greeks in Libya. A confusion has been emerged about the real builder of the theater where there is no document dated whether the building attributed to a company or a person. To manage this problem, the researcher reviewed the historical documents that could refer to that case. Moreover, he conducted an architectural and sociological comparison between Babylonian theater and the Greek and Roman theaters which were known and built in synchronized intervals with the creation of the Babylonian theater in order to know the differences and similarities between them.

The researcher used descriptive and comparative method in the analysis, based on historical documents in order to reach logical conclusions that may dispel those doubts and solve the problem.

The most important findings were the existence of the Babylonian theater building before entering Alexander the Great to the city of Babylon, the uniqueness and specificity of this building and the lack of full similarity between Babylonian theater and the Greek and Roman theaters.

مشكلة البحث والحاجة إليه:

بدأ عصر الزراعة في وادي الرافدين في الألف التاسع قبل الميلاد ثم تطور في العصر الحجري الحديث وبدأ فجر الحضارة في الألف الخامس قبل الميلاد. إن نشوء الحضارة الناضجة في بلاد الرافدين سار بخطوات ثابتة وبأطوار متعاقبة.

شهد العراق خلال هذه الأطوار اتساع الزراعة وبداية الحياة الحضرية ونشوء أول مدنية في تاريخ البشرية، وعرف بناة الحضارة فن التعدين واخترعوا دولاب الخزاف وصنعوا الآجر المفخور والعربة ذات

العجلة وكذلك المحراث فضلا عن السفن الشراعية وعرف في أوائل تلك الأطوار أيضا فن النحت، وظهرت كذلك المباني العامة كالمعابد حيث كثرت وازدادت أهميتها منذ طور (العبيد). وعرف طور الوركاء (3500 ق.م.) بالعهد الشبيه بـ(الكتابي)، ومن المعروف أن الكتابة قد أرسيت قواعدها تماما خلال الطور الذي أعقبه وهو (جمدة نصر) في حدود سنة 3000 ق.م.

ثم بدأ عصر فجر السلالات في العراق في حوالي سنة 2800 ق.م. واستمر لمدة ستة قرون والذي يعرف أيضا بالعصر السومري القديم أو بعصر دويلات المدن، ويقسم العلماء هذه الحقبة الزمنية من تاريخ العراق إلى ثلاثة عصور هي على التوالي:

فجر السلالات الأول (2800 –2700 ق.م.)

فجر السلالات الثاني (2700 2600 ق.م.)

فجر السلالات الثالث (2600 – 2400 ق.م.)

من الأمور المتفق عليها بين غالبية العلماء المختصين في العصر الحاضر، أن السومريين هم سكان العراق الأصليون، وكانت أراضيهم تمتد جنوبا إلى جزيرة دلمون (البحرين) في العصر الحاضر، قبل أن ترتفع مناسيب الخليج العربي ليصل إلى حدوده الحالية. (12)

ان المدنية السومرية هي أقدم المدنيات الإقليمية التي نمتلك وثائق تتعلق بها وهي أيضا الوحيدة التي يمكننا التأكيد بأنها قد تطورت عن مجتمع او مجتمعات ما قبل المدنية والتي لم تنتقل عن أي مجتمع شبيه بها كان قائما قبل ذلك، بل ولم تكن نتيجة إيحاء من أي مجتمع من هذا النوع كما أكد (ارنولد توينبي).(5،ص77)

في فجر السلالات الأولى ازدهر فن العمارة، وتجسد في بناء القصور والمعابد والمباني الضخمة، كما تطور فن النحت وتمثل في تماثيل الآلهة. في العصر البابلي الذي مر بثلاث مراحل (القديم والوسيط والحديث) حدث تطوّر مهم في العلوم والمعارف البشرية، حيث انتقلت من أطوارها العملية إلى طور التدوين، بحيث يصح أن تكون بداية ظهور العلوم البشرية الحقة في هذا العصر. ليس هذا فحسب بل إن الحضارة من بلاد الرافدين قد أخذت طريقها في العصر البابلي القديم إلى جميع أنحاء المشرق وإلى أطراف العالم القصية.

آخر العهود الزاهرة في العصور القديمة كان بين (626-539ق.م.). ويعد حكم (نبوخذ نصر الثاني) (604-562ق.م.) فترة انتعاش قوية عاشتها الحضارة البابلية، فقد سجلت الكتابات التي خلفها هذا الملك أخبار البناء والتعمير في جميع مدن العراق المهمة، ومن جملة إنجازاته بناء (الزقورة) وتشييد عدد كبير من المعابد الفخمة في بابل، و إقامة شارع رائع عرف بشارع الموكب، ومدخل مهيب ضخم يدعى باب

عشتار، يقع وراء هذا الباب قصره الفخم بجنائنه المعلّقة، الذي عرف في المصادر اليونانية بإحدى عجائب الدنيا السبع.(12)

الا ان تلك الانجازات الحضارية المختلفة تعرضت في فترات تاريخية عديدة، الى التدمير تارة او الى تاثير العوامل البيئية المختلفة تارة أخرى، مما فقدت الكثير من مواصفاتها ومعالمها، كما ان الكتابات التي وثقت تلك المنجزات، الرقم والألواح الطينية اما فقدت او سحقت تحت سنابك خيول الغزاة او نهبت، ونتيجة لفقدان تلك الوثائق أصبحت العديد من الصروح العمرانية مجهولة التاريخ والهوية، وتعرضت الى الترجيح من قبل الباحثين في تحديد تاريخها ونشأتها، ومن بين تلك المعالم البارزة التي اكتشفت في مدينة بابل، مبنى المسرح البابلي الذي قام الألمان بالتنقيب عنه، ولقد اثار هذا البناء كثيرا من الجدل والتساؤل:

من الذي قام بتشييد المبنى؟، وما هي الوظيفة الفنية والرياضية له؟، ولماذا يختلف طرازه المعماري عن مسارح العالم القديم؟، والأمر الذي أثار الحيرة أكثر، عدم وجود وثيقة تاريخية واضحة، تثبت بصورة قاطعة تاريخ هذا البناء او العصر الذي شيد فيه، ومن الذي قام بتشييده.

ان المصادر التي اهتمت بهذا المبنى نسبته الى الاسكندر الكبير، ولكن تلك المصادر اعتمدت الترجيح وليس اليقين والإثبات والبرهان في تلك الفرضية، ويعتقد الباحث ان هذه المسالة تعد مشكلة حضارية وإشكالية معرفية بحاجة الى دراسة علمية، تسعى للإجابة عن التساؤلات التي أثيرت حوله، بالحجة المنطقية والبراهين الأثرية والمقارنات العلمية الدقيقة، وفي ضوء ذلك يمكن تحديد مشكلة البحث بالسؤال الآتي:

متى بني المسرح في مدينة بابل، ومن الذي قام بتشييده، وما هي الخصوصية المعمارية والوظيفية لهذا المبنى؟، وهل المبنى غريب ام متأصل عن حضارة العراق القديم؟

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن فترة تشييد مبنى المسرح البابلي وتعرف خصائصه ووظيفته الثقافية.

أهمية البحث:

يسلط البحث الضوء على تاريخ إنشاء مبنى المسرح في مدينة بابل وطرازه المعماري ووظيفته وخصائصه وهو يفيد الدارسين والمتخصصين والمهتمين بالطرز المعمارية للمسارح في العالم القديم، وكذلك فانه يقدم إضافة معرفية جديدة عن هذا المبنى الفريد من نوعه في طرازه ووظيفته من خلال مقارنته بالمسارح الإغريقية والرومانية وحتى المسارح التي شيدها الاغريق في بلدان عديدة.

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج التاريخي في التحقق من الوثائق والشواهد الأثرية، وكذلك المنهج المقارن

من خلال إجراء مقارنة بين المسرح البابلي والمسرح الإغريقي والروماني.

الإطار النظري

المسرح البابلي:

يعد المسرح في مدينة بابل، أثرا فريدا بين آثار حضارة العراق القديم لما يتميز به من مواصفات خاصة من الناحيتين المعمارية والفنية، وإذا كان من السهل معرفة تلك المواصفات فانه من الصعب تحديد (المشيد)الحقيقي لهذا الأثر وتاريخ تشيده، ولقد تباينت المصادر في تأشير ذلك، فذكرت بعض المصادر بان (الاسكندر الكبير) هو الذي قام بتشييده، في حين ذكرت مصادر أخرى بان شخصا يدعى (ديسكرايدز) هو الذي قام بتشييده، ويبدو انه لم يعثر حتى الآن على أي وثيقة تاريخية تثبت او تحدد بصورة قاطعة تاريخ المسرح، باستثناء وثيقة تعود الى العهد السلوقي والذي يعقب عهد الاسكندر، فقد عثر المنقبون الألمان على كتابة يونانية بين أنقاض هذا البناء تشير الى ان (ديسكرايدز) قد بنى الملهى والمسرح ،وتشير الكتابة المذكورة ايضا الى ان تعميره قد تم في العهد السلوقي .(18،ص94)

ولم تتطرق هذه الوثيقة الى صلة الاسكندر بهذا المبنى الا ترجيحا وورد انه

"من المرجح كثيرا ان البناء كان قد شيد في الأصل في عهد الاسكندر الكبير"(18، ص94)

وهناك مصدر آخر ذكر بان المسرح في مدينة بابل كان قد شيد في الأصل في عهد الاسكندر الكبير، وان الكتابة اليونانية إنما تشير الى تعميره في عهد متأخر في العهد السلوقي. (17، ص26)غير ان هذا الاتفاق لا يقود إلى اليقين في تحديد تاريخ المبنى الحقيقي، وكما يبدو فان المصادر اعتمدت الترجيح في تنسيب بناء المسرح الى الاسكندر الكبير، وربما لهذا السبب ايضا التزمت تلك المصادر بتسمية المبنى - المسرح الإغريقي- وفقا الى الكتابة اليونانية.

مخطط المسرح البابلي:

يتألف مبنى المسرح البابلي من ثلاثة أجزاء رئيسة هي:

1-مبنى (البلاسترا) 2-المسرح 3-مدرجات المتفرجين. وكل جزء له تفاصيله الخاصة طبقا للوظيفة التي تحققه، وفيما يأتي شرح كامل عن كل جزء فيه. (**شكل 1**)

مبنى البلاسترا:

البلاسترا هو ملعب عبارة عن ساحة مربعة الشكل تحف بها سلسلة من الاعمدة، وعلى أطرافها الأربعة يوجد عدد من الممرات والمرافق المتعددة، وفي الضلع الشمالي من البلاسترا يوجد صف من سبع غرف، ويبلغ طول ضلع هذا الجناح 40م، ابتداء من الضلع الداخلي للجناح الغربي، وجميع مداخل الغرف تطل على البلاسترا، باستثناء كل من الغرفتين الجانبيتين، حيث يوجد لكل منهما مدخلان احدهما الى الخارج والآخر الى الداخل، اما في الجناح الغربي فهناك 12 اثنتا عشر غرفة، وجميعها

متساوية في المساحة تقريبا، ويبلغ طول هذا الجناح 70م، والغرفة الشمالية من الضلع الغربي متقدمة عن الضلع الشمالي من البلاسترا باتجاه المسرح، كما توجد غرفة طولية تقع خارج الضلع الغربي، اما الضلع الشرقي فانه مكون من 14 غرفة، وفي الضلع الجنوبي توجد ثلاث قاعات كبيرة الحجم تتقدمها ثلاث فسحات على شكل طارمة، وفي القاعة الوسطية من هذا الضلع يقع المدخل الرئيسي لمبنى البلاسترا، وأمام هذا المدخل بقايا أسس جدارين يشكلان جناحين للمدخل الرئيسي لعلهما يمثلان بقايا درج او مصطبة أمام المدخل المؤدي إلى البلاسترا، والغرفة الوسطية هي الغرفة المركزية(13,90×6,45)، ويوجد في ضلعها الشمالي مدخل يفضي إلى الطارمات الوسطية عرضه 2,85م، واستظهرت التحريات عند الضلع الشمالي الغربي غرفة مستطيلة الشكل أبعادها 9,80×12,15 ،وهي ملاصقة للبناء الأصلي ومتأخرة عنه (18،ص94-96)

مدرجات المتفرجين: تشكل المدرجات جزء مهما من مبنى المسرح البابلي، وهذه المدرجات استنادا إلى التخطيط الذي وصفه المنقبون الألمان كانت تتألف من ثلاث مراحل، المرحلة الأولى تشمل 6 مدرجات للجلوس، أما المرحلة الثانية فتتألف من تسع مدرجات للجلوس، بينما تتألف المرحلة الثالثة من 12 مدرج ،وبين كل مرحلة وأخرى من مراحل المدرجات ممشى بعرض 1،92 ،واستنادا إلى التنقيبات الأثرية فان المدرجات الأمامية كانت مشيدة باللبن(طوب من الطين) وغلفت بالآجر، وفي الغالب كان التشييد من الآجر المستخرج من نفس أبنية المدينة، حيث وجد على قسم منها ختم الملك نبوخذ نصر(18،ص94)

وهناك جدار سميك من اللبن يسند هذه المدرجات من الخلف. بناية خشبة المسرح: هذه البناية هي الجزء الواقع بين مبنى البلاسترا ومدرجات المتفرجين، وتفصل (الباحة) وهي ساحة نصف دائرية بين المسرح والمدرجات في مقدمة المسرح، وبمواجهة المدرجات يوجد صف من اثني عشر عمودا، كل عمود مستطيل الشكل وواجهته نصف دائرية ومبنية بالآجر، ويعتقد المنقبون الألمان ان الفسحة بين كل عمود وآخر كانت مغطاة بالحجر الأبيض المسطح، كما ان هناك عمودين مستطيلين يقعان في كل من جناحي المسرح، وهما مشيدان أيضا بالآجر وواجهتها نصف دائرية كانت تفضي إلى خارج المسرح. (18، ص94) هذه هي الأجزاء الأساسية في البناء المعماري البابلي. ولغرض معرفة الأسباب التي دعت الى تسميته بـ(المسرح الإغريقي)، وبغية التوصل الى وظيفته الحقيقية، يجري الباحث مقارنة بين المسرح البابلي ونماذج من المسرح الإغريقي والروماني

الطراز المعماري للمسرح الإغريقي:

بدا الإغريق منذ القرن السادس ق.م بتشييد أماكن خاصة لتقديم الفعاليات المسرحية، وكانت تلك الأماكن هي النماذج الأولى التي تطورت فيما بعد واتخذت أشكالها التي اشتهرت بها، ويرى الباحث

ضرورة دراسة أهم النماذج للتوصل الى عناصر التشابه والاختلاف بين المسرح البابلي والمسارح الإغريقية. كان المسرح الإغريقي قبل تطوره نموذجا بدائيا بسيطا، ففي الحقبة المتوسطة من القرن السادس ق.م كانت توجد في الجانب الشمالي من الأكروبوليس، ساحة دائرية للرقص وبعض المقاعد الفجة وهي المسرح البدائي، ثم انتقل إلى جوار معبد (ديونيسيوس)،فقد دكوا ساحة مستديرة للرقص(اوركسترا)دكا شديدا، ثم أقاموا بعض المقاعد الخشبية فوق حدود التل المجوف، ولم تكن ثمة منصة عالية حتى ذلك الوقت .(4،ص51)المسرح الإغريقي إذن لم يكن في القرن السادس ق.م سوى ساحة رقص دائرية يحيط بها الجمهور، وظل هذا النموذج لسنوات طويلة قبل ان تظهر منصة التمثيل المرتفعة، حيث أنشا في الساحة الدائرية حاجز خشبي ذو أبواب تنفتح على منصة تعلو عن الأرض، وبإزاء الحاجز كوخ خشبي يستخدم من قبل الممثلين.

لم تتضمن النظم البنائية حتى القرن الخامس ق.م سوى الاوركسترا ومعبد ديونسيوس، وكان النظارة يتجمعون على سفح التل، ويفترض ان ممرا منحدرا او خندقا قد وفر طريقا لظهور الجوقة والممثل الأول على مرأى من النظارة ،وفي زمن(اسخيلوس)كان الممثل الثاني يظهر من هذا الممر وقد ارتدى ملابسه في كوخ خارج الأنظار، وكانت الاوركسترا مكانا مسطحا ومستديرا تؤدي الجوقة فيه تشكيلاتها ، اما خشبة المسرح فان منصة التمثيل فيها كانت بادئ الأمر من الخشب، ثم أخذت تشيد فيما بعد بالحجر ، والغريب ان ارتفاع (البروسكينون) بلغ اثنا عشر قدما، وكانت تحلى بأعمدة مربعة تلاصق الجدار على مسافات منتظمة، وتتخللها بانوهات مصورة ،ولم تشيد في أثينا منصة حجرية كاملة قبل العصر الهيليني، والجدار الذي استعمل كمؤخرة للمنصة فقد شيد في القرن الخامس ق.م.(21،ص22) وشهد تصميم المسرح الإغريقي تطورا نسبيا خلال القرن الرابع قبل الميلاد. (شكل3) حيث كانت الاوركسترا (ساحة الرقص) دائرية بشكل كامل والمذبح يكون وسط الأوركسترا. (22،32p) وفي مسرح(ابيداريوس) يوجد المذبح وسط الاوركسترا والممرات بين المدرجات (شكل 4) والمداخل الجانبية. (23 ،19p) وخلال القرن الرابع ق.م بنيت مسارح يونانية كثيرة، إلا أن المسرح الهلينستي الذي بدا في تصميمه وبنائه بعد منتصف القرن الرابع ق.م، هو المسرح الذي وصلنا وله معالم واضحة تمكننا من دراسته، وهو لا يختلف عن المسرح القديم. (2، ص98)

ويتكون هذا المسرح من الأجزاء الآتية:

1.الاوركسترا: وهي على شكل دائرة يقع في وسطها مذبح(ديونيسيوس).

2.مكان النظارة: مكان على شكل حدوة حصان وعبارة عن مدرجات لجلوس المتفرجين، ويوجد ممران جانبيان لدخول الجوقة الى الاوركسترا وكذلك لدخول المتفرجين.

3.الاسكينا: أي مكان المنظر وكان يوجد على مسارح القرن الرابع ق.م، وفي نهاية جانبي الاسكينا عمودان بارزان يعرفان باسم (بارسكينا).
4.البروسكينون: وهو بناء بسيط من الخشب او الحجر ارتفاعه يتراوح ما بين ثلاثة أمتار تقريبا. (10، ص28)

وفي زمن لاحق اعيد ترميم بعض المسارح من قبل الرومان، فأقاموا ببعض التغيرات على مسرح ديونيسيوس، حيث صارت الدائرة نصف دائرة، وبلطت أرضية الاوركسترا وأضيفت جدران حول الاوركسترا.

سار الرومان على منهج الإغريق في أسس التصميم المسرحي، كما أنهم أضافوا إلى فن العمارة نوعا من الهندسة المعمارية الزخرفية، لم تكن موجودة من قبل، وذلك بتصميم الأقواس التي تميز بها مسارحهم، و من الملاحظ ان الرومان لم يشيدوا مسارحهم على سفوح التلال كما كان الإغريق يفعلون، بل أقاموها على ارض مستوية، وذلك لكي تظهر فخامة المبنى وزخرفته من الداخل والخارج. (19، ص20). وهذه نقطة تباين واضحة بين المسرح الروماني والمسرح الإغريقي، فضلا عن ذلك تظهر الجدران العالية والاقواس والمداخل كما في الشكل (5). وهنالك نماذج لأبنية مسرحية بناها الرومان في أماكن مختلفة من العالم وهي تبرز الأسلوب الروماني في تصميم وبناء المسرح. المسرح الروماني في (اورانج) بفرنسا، هو أفضل ما موجود من آثار تم المحافظة عليه، ويعطي فكرة جيدة عن التفاصيل والارتفاعات للمسرح الروماني وهو تقليدي الطراز، وكان المسرح يغطى بسقف خشبي. (67p،22) وبنى الرومان مسارح أخرى مماثلة في شمال إفريقيا وفي مناطق أخرى مجاورة للعراق، فقد شيدوا عدة مسارح في الأردن، ففي مدينة (جرش) توجد ثلاث مسارح من بينها المسرح الجنوبي الذي " أنشا خلال القرن الأول الميلادي "(11، ص42)، وقد بناه الرومان خلال فترة حكمهم للمنطقة وهو لا يختلف عن تصميم المسارح الرومانية الأخرى الا بتفاصيل بسيطة وفي أبعاد أجزائه.

يتضح مما تقدم بان المسرح الإغريقي له مواصفات محددة ثابتة وان الأجزاء الأساسية فيها هي، (الاوركسترا، مكان النظارة، وخشبة المسرح) بقيت الى حد ما محافظة على تصميمها الأساسي في القرن الرابع ق.م، والنماذج التي تطرق إليها الباحث تعود اغلبها الى هذه الفترة، وعليه يفترض ان هذا النموذج هو الذي يحتذى بتصميمه في مدينة بابل، ذلك ان الاسكندر قد اتجه لاحتلالها في هذه الفترة، ولكن المسرح في مدينة بابل يبدو مختلفا في الكثير من أجزائه وتفاصيله، عن المسارح سالفة الذكر-الإغريقية والرومانية-كما يتضح لاحقا من خلال الدراسة المقارنة التي يجريها الباحث بينهما.

إجراءات البحث:

الدراسة التحليلية المقارنة

يجري الباحث في الصفحات اللاحقة، دراسة مقارنة بين الطراز المعماري للمسرح البابلي وبين الطراز المعماري للمسارح الإغريقية والرومانية، وتحليل الوثائق والشواهد الأثرية التي تتعلق بتاريخ إنشاء هذا المسرح.

المسرح البابلي والمسرح الإغريقي في القرن الرابع ق.م:

من خلال العرض الذي قدمه الباحث عن أجزاء المسرح البابلي وعناصره الأساسية، وكذلك النماذج المسرحية لاماكن العروض المسرحية عند الإغريق وعند الرومان، والطراز المعماري التي اعتمدوه في تصميم أبنيتهم المسرحية المتعددة، وفي حقب تاريخية متسلسلة ظهرت الفوارق والاختلافات الآتية:

1.ان باحة الرقص(الاوركسترا) في المسرح البابلي ليست دائرية كما في المسرح الإغريقي بل تتخذ شكل نصف دائرة وهي بذلك أقرب الى النموذج الروماني، ولكن الأهم من ذلك ان الاوركسترا في المسرح البابلي لا تحتوي على مذبح، في حين يشكل وجود المذبح أهمية بالغة في التصميم الإغريقي، كذلك لا تحيط بـ (الاوركسترا) جدار كما فعل الرومان في مسرح ديونيسيوس بعد ترميمه.

2. يتكون المسرح البابلي من أربعة أجزاء هي:

مكان النظارة، الاوركسترا، خشبة المسرح، ومبنى البلاسترا.

3.ان مبنى البلاسترا (الملعب)، وبكل تفاصيله وأجزائه غير موجود في المسارح الأخرى ويخص فقط الطراز المعماري للمسرح البابلي الذي ينفرد بهذه الإضافة.

4. ان مبنى البلاسترا ملاصق لمبنى خشبة المسرح وامتداد له وليس مفصولا عنه، وهذا المبنى جزء ملتحم ببناء المسرح وليس ملحق به، بحيث يبدو جزء مستقل بحد ذاته ولا علاقة له الا بالمجاورة فحسب.

ان المسرح البابلي يتفق مع المسرح الإغريقي والروماني في جزأين أساسيين، هما ساحة الرقص الدائرية ومكان النظارة ، غير ان ساحة الرقص هذه كشكل هندسي او مكاني لتقديم الفعاليات الفنية عليها لم تكن غريبة او جديدة في حضارة العراق القديم، فقد كشفت الرقم والألواح الطينية التي وصلتنا منها، بأنه "كانت عروض الرقص والسيرك في العراق القديم تقدم على مسرح دائري (الشكل 6)منذ بداية الألف الثاني قبل الميلاد"(6،ص43)، ومن الجدير بالذكر ان المسرح الإغريقي في القرن السادس ق.م، لم يكن أكثر من ساحة دائرية يحيط بها المتفرجين، وبذلك فان

ساحة الرقص الدائرية كانت معروفة في العراق القديم قبل معرفة الإغريق لها بما يقرب 1400 عام، ولم تكن مجرد ساحة بل مكان لتقديم الفعاليات الفنية فيها.

تاريخ إنشاء المسرح البابلي: النقطة الأولى في هذا الموضوع تتعلق بالوثيقة اليونانية التي عثر عليها المنقبون الألمان، والتي ذكرت بان (ديسكرايدز) قام ببناء المسرح في مدينة بابل، فهي لم تنل ثقة الباحثين نظرا لأنها تعود الى العهد السلوقي، وهو عهد متأخر عن عهد الاسكندر الكبير ، وهي اذن لا تثبت الباني الحقيقي للمسرح، وإنما تشير الى إعادة تعميره وليس إلى بنائه، النقطة الثانية تتعلق بدور الاسكندر الكبير ببناء المسرح ،هل ان الاسكندر الكبير هو الذي أمر ببناء المسرح في مدينة بابل؟ لقد رجحت المصادر-التي أوردها الباحث في هذا الشأن-ان المسرح البابلي تم تشيده في عهد الاسكندر، ولكن لابد من التحقق من هذه الفرضية قبل التسليم والقبول بها. بدءا لابد من تسليط الضوء على السنوات التي كانت فيها مدينة بابل تحت حكم الاسكندر، تشير المصادر بان الاسكندر لم يمكث فترة طويلة في مدينة بابل.

من سنة 332-331 ق.م قاد الاسكندر حملة على مصر ثم تركها وقابل جيش الفرس وهزمه، وسار في طريقه الى اربلا (اربيل)، وفي سنة 330 ق.م تعقب (دارا) ملك الفرس واخضع قزوين وسار متجها صوب الجنوب، وفي سنة329 ق.م سار الى (باكتريا) ولم يستطع التغلب على الايرانيين الا بصعوبة، وفي سنة 328 قتل الاسكندر صديقه (كليتوس)وهو في نشوة السكر وتزوج في نفس العام من (روكسانا) الفارسية، ومن سنة327-324 ق.م سار الاسكندر الى بلاد الهند لمحاربة (بوروس) ثم عاد الى المحيط الهندي، ثم اخترق صحراء جيد روسيا ثم سار الى سوسة سنة324 ،وحاول مزج الشعوب اليونانية والآسيوية فشجع ضباطه من الزواج من سكان البلاد، وفي سنة 323 ق.م مات الاسكندر.(15،ص164-167) كما ان الاسكندر بعد احتلاله مدينة بابل وجدها في حالة خراب شديد، ففكر بترميم المدينة وإعادة أبنيتها، الا ان الأضرار التي لحقت بمدينة بابل من سقوطها عام 539 قبل الميلاد على يد (كورش) الفارسي كانت جسيمة جدا، وان الأضرار التي نجمت من الثورات التي قامت بوجه (احشويرش) الذي قمعها وخرب المدينة، وكانت الأضرار بالغة بحيث أجبرت الاسكندر على ان يتخلى عن نواياه الرامية الى إعادة بناء الأبنية، على الرغم من رغبته الشديدة في ان يترك اثرا خاصا يبين فضله على بابل. (14، ص554-555) ، وفي هذه المسالة تنقسم المصادر الى اتجاهين، اتجاه يشير الى ان الاسكندر قد تخلى عن نواياه في تعمير مدينة بابل مثل (جورج كونتينو) واتجاه اخر يشير الى انه مات قبل ان يعمرها (فرينز كرسن ص11، اندريا بارو ص84، فرج بصمه جي ص68، مدرش ص67) ومع

ذلك فان النتيجة واحدة، وهي ان مدينة بابل لم تعمر خلال عهد الاسكندر فكيف اذن يبني مسرحا- كما تفترض مصادر الترجيح-في مدينة مخربة؟

افتراض يصعب قبوله، بين ان تكون المدينة مخربة وبين ان يبني فيها مسرحا. وإذا أردنا ان نسلم بان الاسكندر هو الذي امر ببناء المسرح في مدينة بابل، فهل من المنطق ان يسمح ببناء المسرح من طابوق يحمل ختم ملك آخر وهو (نبوخذ نصر)، ولقد أشار (محمد علي محمد سعيد) الى ان وجود ختم (نبوخذ نصر) على قسم من طابوق المدرجات الأمامية للمسرح البابلي اكتشفت من خلال التنقيبات. (18، ص94)

ويشير (هارولد لامب) أيضا، إلى أن الاسكندر عندما دخل مدينة بابل أول مرة، شاهد حيطان ضخمة عليها ابراج المعابد والقصور وذات الحدائق المدرجة، التي شيدت على سطوح ضخمة واسعة ويحمل اجر حيطان المباني الواطئة، ختم الملك البابلي (نبوخذ نصر). (20،ص221)

ويتضمن ختم الملك (نبوخذ نصر) على الطابوق، العبارة الآتية، " نبوخذ نصر ملك بابل، حامي ايسانكلا وايزادا الابن الاكبر للملك نبوبلاسر ملك بابل "، ويوجد نموذج من هذا الطابوق حاليا في متحف بابل في العراق.

وظيفة المسرح البابلي: ان خصوصية المسرح البابلي من الناحية المعمارية ناتجة عن خصوصيته في الوظيفة التي شيدت من اجلها، وهي خصوصية فرضتها البيئة من جانب والمجتمع العراقي القديم بكل مقوماته الدينية والثقافية والاجتماعية، فقد كان من الضروري لهذا التصميم ان يستوعب الاحتفالات السنوية التي كانت تقام في مدينة بابل وعند معاينة تصميم المسرح بدقة، يبدو ان هناك عنصرين معماريين بارزين فيه، وهما (ساحة الرقص الدائرية) ومبنى (البلاسترا) أي الملعب. ولكشف العلاقة بين الشكلين ينبغي العودة الى الاحتفالات البابلية، فقد كانت الاحتفالات تتضمن جانبين، جانب فني (رقص، غناء، موسيقى، تمثيل)، وجانب رياضي(مصارعة) بصور خاصة، والعاب رياضية أخرى، لذلك كان لابد من وجود مكان يخصص جانبا منه للفعاليات الفنية، وجانب اخر للفعاليات الرياضية، ولقد كانت عروض الرقص في العراق القديم تقدم على مسرح دائري منذ بداية الألف الثاني قبل الميلاد، اما نزال المصارعة فكانت تجري في احتفالات الربيع منذ الألف الثالث قبل الميلاد (7، ص12). وهذا ما يفسر كون التصميم البابلي يحمل هذه الخصوصية الفريدة من نوعها، والتي لا مثيل لها إطلاقا بين جميع المسارح القديمة الإغريقية والرومانية والمسارح التي بناها الرومان في المنطقة، مثل مبنى المسرح في مدينة مصراته (شكل7)، وحتى في مناطق أخرى من العالم، ان لمن الطبيعي لحضارة العراق القديم وليس من الغريب أبدا العثور على (أماكن) للاحتفال وأبنية خاصة للفعاليات، وبخاصة عند معرفة ان

أنشطة مسرحية ذات أهمية بالغة كانت تقدم أثناء تلك الاحتفالات الشعبية والرسمية خلال السنة وتتضمن تلك الفعاليات والأنشطة التمثيلية ما يأتي:

- تمثيل أسطورة التكوين او الخليقة، (ايغو ايليش، حينما في العلى)
- تمثيل أجزاء من ملحمة (جلجامش).
-تمثيل نص رثاء اور.
-تمثيل موت وقيامة الإله (مردوخ).

تعود جذور الاحتفالات السنوية في العراق القديم الى العهد السومري، حيث كانت تقام بمرحلتين، في الشهر السادس والثاني عشر- واستمرت عند البابليين باحتفال واحد بداية كل عام- وباستثناء الشعائر والطقوس ذات الطابع والغاية الدينية البحتة ،فان للطقوس الدرامية مساحة واسعة من الفترة المخصصة للاحتفالات ، يتم خلالها تمثيل موت وبعث الاله (مردوخ)، وكان الجميع يشارك في تلك الاحتفالات ابتداء من الملك ورجال الدين الى عامة الناس. وثمة إشارات عديدة في الالواح الطينية لمختلف الفترات التاريخية الى وجود أنشطة تمثيلية متعددة ، مثل نزول اينانا الى العالم السفلي، وتمثيل أجزاء من ملحمة (جلجامش)، ويمكن ببساطة تصور الجانب الفني الازم لتحقيق تلك الاحتفالات الضخمة، من حيث وجود عدد كبير من المؤدين، (نظرا لأعداد الشخصيات في تلك الاساطير)،ومستلزمات التقديم من قطع تتعلق بالمنظر والازياء التنكرية، والاهم هو اماكن العرض ،اذ ان هذه الفعاليات الغنية بالعناصر الفنية كافة، لا يمكن تصورها من دون وجود أماكن مخصصة للعرض والمشاهدة، ان حجم المشاركة الرسمية المتمثلة بالملك، والدينية المتمثلة برجال الدين، لا يدع مجالا لتجاهل حجم المشاركة الشعبية الواسع، وبالتالي لابد من وجود أماكن توفر المتطلبات الفنية من جهة ، ومن جهة أخرى تستوعب الاعداد الغفيرة من المشاهدين، لذا ليس من المنطقي التحدث عن فعاليات وانشطة وطقوس دينية كانت ام درامية، او رياضية مصاحبة لتلك الاحتفالات، وعلى مدى زمن يمتد لعشرات القرون المتتالية ، من دون التركيز على الاشكال المكانية التي احتضنت تلك الفعاليات المتنوعة.

ان فرضية وجود الاحتفال كأسبقية عن وجود المكان، أكثر احتمالا من الفرضية المعاكسة، أي اسبقية المكان على الاحتفال، حيث تشترك عوامل دينية وثقافية واجتماعية لتأسيس المكان، ولكن ليس قبل وجود الاحتفال وعلى مدى سنوات عديدة من الممارسة والتطوير والتغير.

وينطبق الامر على الاغريق، اذ ان الاحتفالات باعياد (ديونيسيوس)ظلت لسنوات طويلة تمارس قبل ظهور التراجيديا، وقد كانت (القصائد الديثرامبية) سردية بادئ الامر ثم تطورت منها التراجيديا، التي لا يعلم حتى ارسطوطاليس نفسه بالضبط ظروف نشاتها، ولكنه أشار الى انها مرت بفترات من التغير حتى استقرت على الشكل الذي بدا عليه في القرن الخامس قبل الميلاد.

يرى الباحث بان انشاء المباني ما كانت تتم من دون وجود حاجة فعلية لتنظيم انشطة او فعاليات معينة فيها، هكذا كان الحال عند الاغريق، فلم تبنى المسارح الا بعد ظهور المسرحية بشكلها الاولي في القرن السادس بعد ابتكارات (ثسبس) وظهور اول نص بحوار، ان عربة (ثسبس) الصغيرة تحركت وتوسعت فاستدعت مساحة اكثر اتساعا لعمل الجوقة واستيعاب عدد المشاهدين الذي راح يتزايد سنويا، كان المكان عبارة عن ساحة دائرية تحيط بها الجماهير بالقرب من السوق، ونظرا لارتباط الموضوع التراجيدي بالأساطير الدينية، فقد بدا الاغريق بتشييد مباني المسرح بجوار المعبد، ففي حين يعود تاريخ أماكن الاحتفالات المسرحية الى القرن السادس قبل الميلاد، فان الأنشطة والفعاليات المسرحية تعود الى قبل هذا التاريخ بفترة طويلة والا لماذا كان (ثسبس) يقدم مسرحياته في عربة ان كانت هناك امكان للعرض؟.

ما يريد ان يقوله الباحث ان نوع الفعالية او النشاط هو الذي يستوجب التشييد، تشيد ما يناسب تلك الفعالية تحديدا، بخاصة اذا كانت تلك الاحتفالات على مستوى عال من الناحية الفنية المسرحية، فهنالك إشارات كثيرة وردت من خلال الألواح والرقم الطينية، عن استخدام الأقنعة والملابس التنكرية من قبل الممثلين أثناء تلك الفعاليات، واشارات الى الممثلين حول طريقة الأداء والحركات والقاء التحية. ومن الجدير بالذكر انه كان يطلق على الممثل تسمية (كابيشو) وعلى الممثلة (كابشتو) كما ذكر فوزي رشيد، وما كانت لهذه التسميات ان توجد في ثقافة ما، ما لم تشر الى وظيفة او مهنة محددة، ومن دون ان تكون لها مرجعية ثقافية واضحة. أمام هذا الثراء الفني والقدرة على الابتكار، لا يمكن إنكار او تجاهل إمكانية تخصيص وتصميم أماكن لتلك الأنشطة والاحتفالات، التي كانت تشكل مظهرا ثقافيا ودينيا واجتماعيا بالغ الأهمية، وليس غريبا ان يكون مبنى المسرح البابلي أحد تلك الأماكن.

الاستنتاجات:

أولا: ان طراز المسرح البابلي من حيث التكوين الهندسي والمعماري ينفرد بخصوصية لا تشابه طرازيه المسارح في العالم القديم، سواء في بلاد الاغريق، او التي شيدها الاغريق في أماكن متفرقة أخرى، مما يعطي له وظيفة فنية وخصوصية تدلل على فكر إبداعي سواء في الشكل العام او المحتوى الذي كان يقدم عليه.

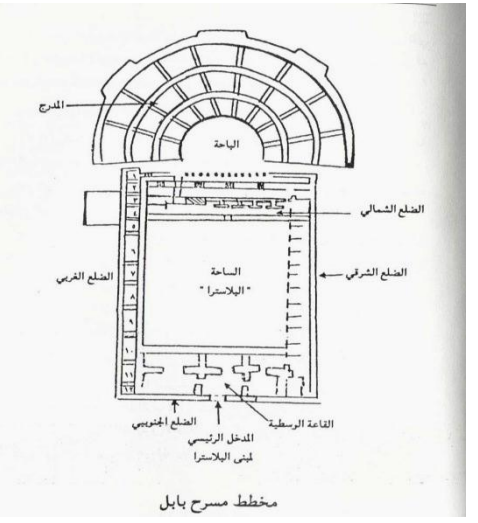
ثانيا: ان تفرد المسرح البابلي المعماري والوظيفي يؤكد أصالة وانتماء هذا المبنى الى البنية الثقافية والاجتماعية والفنية للمجتمع البابلي، قبل تعرضه الى التدمير الكامل من قبل الأقوام الغازية، مما تتطلب الترميم والتعمير والإضافة في الحقب اللاحقة.

ثالثا: إن وجود ختم الملك البابلي (نبوخذ نصر) يشير إلى ان المسرح البابلي له وجود سابق بوظيفة فنية ورياضية خاصة، وانه تعرض الى الترميم والإضافة من قبل الاغريق بعد احتلالهم مدينة بابل.

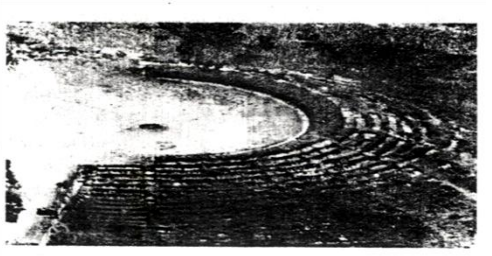
رابعا: إن ساحة الرقص الدائرية (الاوركسترا) هي فكرة عراقية أصيلة، باعتبارها شكلا هندسيا أوليا لتقديم الفعاليات الفنية عليها، وان السومريين هم أول من توصل الى استخدامها لأغراض احتفالية، وان فكرة وجود الساحة الدائرية والمشاهدين حولها، تدل على وجود نمط من المشاهدة شكلت العنصر الأساسي في البناء المعماري المسرحي.

خامسا: ان وجود فعاليات تمثيلية ورياضية (كالمصارعة)، يبرر الحاجة الى مكان مخصص لإجراء تلك الفعاليات والأنشطة الرياضية، والشواهد التاريخية اشارت بوضوح الى اسبقية وجود تلك الفعاليات على وجود المكان، وبالتالي لا يكون مبنى المسرح الذي خصص لتلك الأنواع من الأنشطة غريبا او مستعارا.

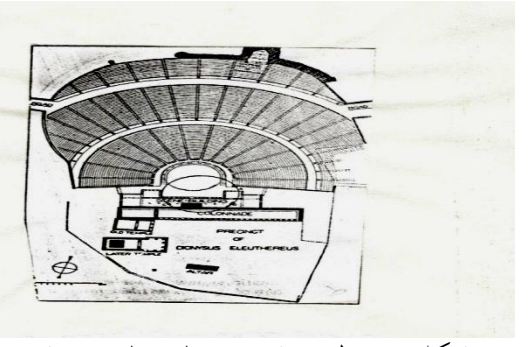
جدول الاشكال:



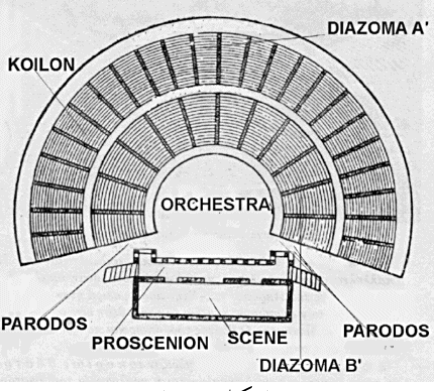
مخطط مسرح بابل



(شكل 2 المسرح الإغريقي في القرن السادس ق.م)

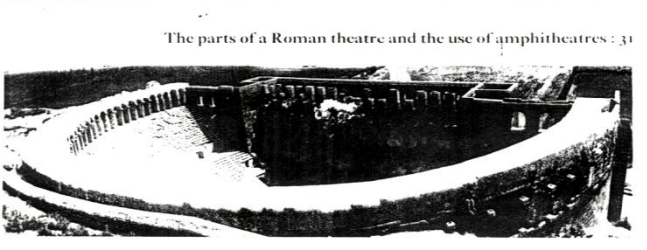


(شكل 3 A المسرح الاغريقي القرن الرابع ق.م)



(شكل B3-)

شكل(4) مسرح ابيداريوس



(شكل 5 المسرح الروماني)

ساحة الرقص الدائرية

شكل 6

شكل 7-المسرح في مدينة صبراتة

قائمة المصادر:

1- بارو، اندريه، برج بابل، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دار الحرية، 1979
2- بتري(آ)، مدخل إلى تاريخ الإغريق وآدابهم وآثارهم، ترجمة يؤئيل يوسف، الموصل، العراق، مؤسسة دار الكتب، 1977.
3- بصمة جي ، فرج ، كنوز المتحف العراقي ، بغداد ، مطبعة الحكومة ، 1980.
4- تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في 3000عام، ترجمة دريني خشبه، القاهرة، مكتبة الآداب، 1963.
5- توينبي، ارنولد، تاريخ البشرية، ترجمة نقولا زيادة، ج1 ، بيروت ، الدار الأهلية ، 1985.
6- رشيد، فوزي، السيرك في العراق القديم، ألف باء، بغداد، عدد717، 23 حزيران، 1982.
7- ـ،ـ، مدخل الى العالم السفلي ، مجلة الأقلام ، بغداد ، عدد7، تموز ،1986.
8- الزبيدي، علي، المسرحية العربية في العراق، القاهرة، مطبعة الرسالة، 1967.
9- زعيري، إبراهيم، دليل متحف بابل، بغداد، دار الجمهورية، 1965.
10 -سكر، إبراهيم، اسخيلوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972
11-العقيلي، محمد ارشيد، المسارح في مدينة جرش الأثرية، عمان، منشورات دار الثقافة، 12.1973- عبد العزيز حميد صالح، موجز تاريخ العراق القديم، شبكة الجزيرة،http://aljazeera.net
13-كريسن، فرينز، عجائب الدنيا في عمارة بابل، تعريب صبحي انور، بغداد، وزارة الإعلام، 1976.
14-كونتينو، جورج، الحياة اليومية في بابل اشور، ترجمة سليم طه، بغداد، دار الرشيد، 1979.
15-لانجر، وليم، موسوعة تاريخ العالم، ترجمة محمد مصطفى، القاهرة، مكتبة النهضة، د ت.
16-مد رش، ايج، إيل، قصة الحضارة في سومر وبابل ، ترجمة عطا بكري ، بغداد مطبعة الرشيد ، 1971.

17-مديرية الآثار العامة، دليل تاريخي على مواطن الآثار في العراق، بغداد، مجلد 35، 1979.
18-محمد سعيد، محمد علي، المسرح الإغريقي، سومر، بغداد، مجلد 1979،35.
19-مليكه، لويس، الديكور المسرحي، القاهرة، الدار القومية، 1966.
20-لامب، هارولد، الاسكندر المقدوني، بغداد، د ت.
21-لافر، جيمس، الدراما أزياؤها ومناظرها، ترجمة مجدي فريد، المؤسسة المصرية للتأليف، 1963.
22- Robert , Vera mowry, On Stage ahistory of theatra , second edition, Newyork, Harper s Row ,publishers ,1974.
23- Richard, Theater and playhouse, newyork, by paber back 1985 .

تحولات الشعرية وتمثلاتها في الخطاب ألفلمي

Poetics transformation and structure in the film

علاءالدين عبد المجيد جاسم

Aladdin Abdul Majeed Jasim

ملخص البحث:

يتلخص موضوع البحث (تحولات الشعرية وتمثلاتها في الخطاب الفلمي) بدراسه الشعرية وتحولاتها، وقد تناول تحديد مشكلة البحث والحاجة اليه وكذلك اهداف البحث وتوضيح حدوده فضلا عن اهميتهه. ثم الانتقال الى الإطار النظري والذي تضمن مبحثين، كان المبحث الاول بعنوان: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية، اما المبحث الثاني فقد حمل عنوان: الشعرية والمستويات البلاغية في الفلم واشتمل على دراسة السينما الشعرية وايضا تمثلات الشعرية في الخطاب الفلمي.

وبعد الانتهاء من الجانب التنظيري خلص البحث الى جملة من مؤشرات الإطار النظري التي اعتمدت كادات لتحليل العينة، ثم جاءت اجراءات البحث والمتمثلة في تحليل عينه البحث وهي فلم (ضد المسيح للمخرج ترانس فون تراير) ثم الخروج بنتائج التحليل والاستنتاجات ثم جاءت قائمه المصادر والهوامش.

Research summary

is divided into two chapter:

Chapter one to ensure asyslematic framework for research amd included aresearch problem and also inchuded on the importance of research and the need for him as well as to clarify.

The second chapter inchuded a theoretical framework: theoretical framework has been divided into two section.

The first topic: poetics transformations

The second topic: poetics and scale of rheloric in the film

After the comp of the theoretical framework; so the researcher analyzed the film (Antichrist) has arrived ataset of resuits was including.

مشكلة البحث:

تقودنا الشعرية بلا شك إلى فضاءات معرفية أكبر من حدود الكلمة أو الصورة ،وهي تظهر بوصفها مرجعية (جمالية ـ نقدية)امتلكت حضورها بشكل فاعل من عالم الشعر أولا انطلاقا عن

قدراته التخيلية ، لتصبح بالتالي أداة لفهم نشاط الأفكار في الشعر والآداب والفن ، أي هي تشكل عنوانا لكل ماله صلة بالعملية الإبداعية وما ينتج عنها ، ولان العملية الإبداعية لا تتوقف على عنصر الخيال أو طريقة البناء والأسلوب أو البنية العلامية والانزياح والبلاغة والسرد وغيرها لذا فقد تداخل مفهوم الشعرية مع عدد من المفاهيم الأخرى وفتح بذلك مجالا واسعا للدراسات النقدية .

ولان الخطاب ألفلمي بدوره يشكل فضاءا رحبا لنشاط الأفكار، فالشعرية على ذلك تعد ركيزة أساسية في الفلم الذي ينحى صوب قدرات القصيدة الشعرية ودورها في إثارة المخيلة، غير أن الشعرية في السينما لاتمثل الشعر بل الصور الشعرية المتولدة عنها ، أي إن الخطاب ألفلمي لا يسعى لايجاد المعنى وإنما ليثير في الذهن صورا تنتج ذلك الانفعال اللا شعوري عند المشاهد. وفي ظل تحويلات الشعرية وتواشجها مع المفاهيم النقدية الأخرى، أصبح انعكاسها على الخطاب ألفلمي لازما كذلك، لذا سيسعى البحث للإجابة عن التساؤل الآتي :ما هي طبيعة التحولات الشعرية ، وكيف تمثلت تلك التحولات في الخطاب ألفلمي.

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن مفهوم الشعرية وتحولاتها في الدراسات النقدية ومدى انعكاس تلك التحولات على الخطاب ألفلمي وكذلك التعرف على ماهية تمثلاتها في فن الفلم .

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في كونه يمثل محاولة لفهم تداخل مفهوم الشعرية مع مفاهيم أخرى ، وصدا ذلك على فن الفلم متمثلا في الفلم كخطاب مرئي ، وإسهام الشعرية في تحقيق الأبعاد الفكرية والجمالية ، فضلا عن أهميته للدارسين والباحثين والعاملين في مجال الفن السينمائي .

حدود البحث :

لا يتحدد البحث في مرحلة زمنية محددة كون الشعرية لا تنعطف صوب اتجاه أو نوع فلمي محدد، أو اقتصارها على فترة بعينيها ، بل هي بنية فكرية جمالية ، حاضرة هاربة تبعا لطبيعة المشهد والسياق والبنية داخل كل عمل فلمي .

الإطار النظري

تحولات الشعرية في الثقافة النقدية:

تبؤات الشعرية مقاما متميزا وحضيت باهتمام الخطاب النقدي المعاصر ، وتعددت مسمياتها وتشعبت مفاهيمها ، حتى أصبحت من أشكل المصطلحات وأكثرها تعقيدا فمصطلح الشعرية (هو مقابلات تنوعت واحتشدت من ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة ... فصار لدينا الشعرية ، الإنشائية ، والشاعرية، الأدبية ،علم الأدب ، الفن الإبداعي ، فن النظم، فن

الشعر ، بويطيقا ، بويتيك)(11ص15) وهذه التحولات لمفهوم الشعرية وافدة من الثقافة الأوربية ذو الجذور الإغريقية ، صاغتها في الغالب انجازات فردية مدعومة بمرونة المفهوم واتساعه حتى أسهم الانتقال من حقل إلى آخر ومن مستوى إلى ثان في صنع فضاءات نقدية متعددة أثرت المفهوم ، بعد أن شكلت سجالا فكريا وقيميا في التعامل مع المصطلح وكيفيات قراءته. وانعكست بشكل فاعل على الخطاب النقدي لذا فان الوقوف على الثوابت الاصطلاحية لهذا المفهوم وما ترتب علية من تحولات في التوظيف النقدي ، كان له صدا واضحا في النصوص الأدبية والفنية، وربما أسهم في ذات الوقت في تلوين الخطاب البلاغي وتعدد مستوياته .

ولعل البحث في الثوابت الاصطلاحية وتحولات التوظيف النقدي لهذا المفهوم ، ستبدأ معنا بإثارة التساؤل عن ارتباط الشعرية بالشعر تحديدا ، آم ارتباطها بالنثر أيضا ، وهل تجاوز هذا الارتباط الشعر والأدب ليشمل الخطاب الفني أيضا ؟

إن الشعرية شهدت تحولات عدة ومفترقات طرائق متعددة ، ولعل أولها ذلك الانقسام بين الشعر والنثر ، فهنالك من يرى ارتباط الشعرية بالشعر فقط ، كونه وحده (أي الشعر) من يمتلك الخاصية الأدبية ومنهم (جون كوهن ورومان جاكوبسن)وهناك من رآها علم الأدب مثل (تودورف وكمال أبو ديب) وعلى الرغم من ذلك الاختلاف إلا أنهم رؤوا فيها ألقدرة على المزج بين اللفظ كمعطى لغوي والمعنى كوظيفة جمالية اعتمادا على النظر إليها على إنها امتداد للبلاغة القديمة إلى حد ما .

إن البلاغة في الإجمال تسعى إلى جعل الخطاب أية خطاب ، ينهل ويتغذى على الخزين الفكري، وأن تلبسه لغة جذابة اتكالا على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة وهذا شان كل فنون البلاغة فهي تبرز وجها آخر للأشياء والأقوال وتضخمها أو تهمشها وقد تسدل على بعضها ستارا كثيفا يخفيها فيفتح مجالا غير متوقع للتفسير أو قد تذهب به صوب الجانب التأويلي (فسميت البلاغة بلاغه لأنها تهيئ المعنى إلى قلب سامعة فيفهمه)(2ص64)

وهذا شان الشعرية أيضا، فلا يتصف الخطاب بهذه الصفة إلا عندما يسمو بعيدا عن المظاهر الحسية بصفتها التقليدية ، فتختفى داخل طيات الخطاب وحدات دلالية منسجمة تستند الواحدة منها على التي تليها فتاتي محملتا بالرؤى والأفكار والتأملات الناضجة ، فتصبح اللغة الشعرية غير اللغة التقليدية التي تطابق ما يمكن رؤيته وإدراكه بوضوح أي تتجاوز الإبلاغ إلى التأثير في الملتقي (لان الشعرية أداة لفهم نشاط الأفكار وحركة المشاعر وتكوين الآراء وتطورها)(1ص19) وعلى ذلك يصبح طريق الشعرية والبلاغة واحد، فكلاهما يسعى بالارتقاء باللغة من المعنى الأول إلى المعنى المستخلص .

لذا فليس من المستغرب أن تبنى (شعرية كوهن) (7ص48) على الانزياح فعد الشعر انزياحا عن معيار هو قانون اللغة ، لان كل صوره فيه تخترق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، ومال إلى

استخدام هذا الجانب من الدراسة أيضا(كمال أبو ديب)في شعرية الفجوة أو مسافة التوتر وتقترب(شعرية الفجوة)(19ص72) من شعرية الانزياح مع إن بعض الباحثين يرون أن الأولى اشمل كونها لا تقوم على النص فقط بل تتعداه إلى عوامل خارجية . أي تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات التي ترفض اعتماد الكلمات التقليدية كونها لا تنتج الشعرية ، بل ينتجها خروج الكلمات عن معياريتها .

ويرتبط هذان المفهومان أي(وظائف الفجوة وشعرية الانزياح)بنظرية التلقي (كون القارئ ظاهرة مستقره في النص وهو صفحة البياض التي يكتب النص فيها جسده)(19ص135) وهذا لا يبتعد عن الشعرية عند (جوناثان كولر) اذ يرى إنها في الأساس نظرية في القراءة تبتكر أسئلتها (في الكيف مع الماذا)، واختلاف الأدب عن غيره من الخطابات الأخرى يتمثل في (الخلافات في العلامة اللغوية أي في الطرائق التي يتم بها إنتاج المعنى)(24ص159)

ولا ترتبط الشعرية بالقارئ أو المتلقي فحسب بل في الخطاب أيضا بوصفه فعلا تقنيا ، لان الخلق الفني في الأدب قائم على العلاقة الحميمة بين اللفظ والمعنى في صور مخالفة لصيغته المتعارف عليها اعتمادا على المقدرة الأدبية التي يتمتع بها صانع العمل والتي انتقلت من البلاغة إلى الأسلوب ولا تبتعد هذه التقنية عن الشعرية (فلا تعني الشعرية نمط التركيب الأدبي ، وإنما تعني الخطاب الذي تحولت مادته اللغوية إلى نسيج فني ، فهذه الأسلوبية مرآتها تحديد بؤرة الإبداع)(18ص76)

وواحدة من دواعي اهتمام عبد السلام المسدي بالشعرية هي اعتماده على مصطلح (الإنشائية) لأنها بحسب رأيه تقف عند حدود العمل الإبداعي ، حيث تهتم بالمقولات الأدبية دون اقتصارها على جنس أدبي محدد وأيضا دون أن تتكتل على ما في داخل النص ، أي إنها تتبع مديات النص وانفتاحه ، أي هي لا تمثل عملية إمساك بنظام ثابت ومحدد للنص (فالعلاقة بين النص الأدبي والإنشائية هي علاقة تكاملية ... فالإنشائية لا تستطيع الاستغناء عن الأدب لتتفحص مقوماته الذاتية لكنها في نفس الوقت تعجز عن استبطان نفسها بنفسها مالم تتجاوز الأثر الأدبي)(18ص60) وهذه الرؤية تتفق مع رؤية (تودوروف)الذي يرى إن العمل الأدبي يتميز بفرادته أي باديبته .

ومن وجهة أخرى شاع مصطلح الجماليات مقابلا لمفهوم الشعرية ، كونها تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية إي إنها تعنى بقوانين الإبداع الفني ، ولا يكون العمل عملا فنيا مالم يستهدف الجمال أي اعتمادا على تظافر الأفكار الجمالية المنبثقة عن النتاج . فعندما أراد (جون كوهن تأسيس علم للشعرية حدد هدفه من التحليل في مجال البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة ... لكنها جميعا تنحى نحو الأثر الجمالي نفسه)(7ص48)

ولا تختلف رؤية ريفارتير عن الرؤية السابقة حول مقابلة الشعرية للجمالية إلا أنه فرق بين البنية الشعرية والبنية الجمالية واعتبر الأولى تنطوي ضمن البنية اللسانية في حين أن الثانية موجودة خارج اللغة

أو ما وراء اللغة ، أي تتجاوز النص لتشمل القارئ ليصبح القارئ هو الذي يحدد الانحراف في معنى النص والوصول إلى المنظومة الجمالية للنص اذ (إن مفهوم الشعرية عند ريفارتير هو تطور لمفهوم الجمالية المتداول عند ياكوبسن وحلقة براغ ، لان الواقعية الشعرية موجودة داخل البنية اللسانية بينما الواقعية الجمالية ، ميتا لغوية)(21ص13)

ولان الشعرية مصطلح مراوغ ومتبدل ومتحول وغير مستقر، وكون إن أفق الشعرية واشتغالاتها مختلفة ومتعددة أيضا ، لذا يصعب الإمساك به إلا من خلال مدة محددة أو عند مدرسة معينة اومنهج نقدي ما ، لذا أدرجت الشعرية هذه المرة ضمن المنهج السيميائي ، ولان السيمياء تهتم بدراسة مستويات أعلى من دراسة الوقائع الدارجة ، وهي تمثل تساؤلات حول المعنى وشروط إنتاجه وتمثلاته ، لذا فهي معنية بالانسياق وراء إحالات لا تتوقف على الحد الأول من المعنى ، بل إلى إحالات مفتوحة ولا نهائية ، وعلى وفق هذا الفهم فان كل ما يحمله الخطاب مرتبط بما هو ابعد من المرئي فلا تنتهي الإحالات وتتوقف إلا مع أفق دلالي متميز ناهيك عن قدرتها التأويلية الأكثر انفتاحا ، فالنص (أية نص) لا يتسم بالشعرية إلا عندما ينطوي على أسرار كامنة في ذاته أي لا يكون المعنى دائما في ظاهر اللفظ أو الصورة معنى ، فبالاعتماد على المنظومة العلامية تصبح اللغة الشعرية هي الكاشف عن ذلك المعنى الكامن داخل النص وإحالاته، فتغدو اللغة الشعرية هي الأداة التي يمكن استخدامها للوصول إلى شعرية النص (لان كثير من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها إلى اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات ، أي علم السيميولوجيا العام)(17ص22)

كما شاع مصطلح السرديات مقابلا للشعرية ، لان الانموذج يرتكز بلا أدنى شك على شعرية النص وينهض على قدراتها في بعث انزياحات اللغة صوب فضاءات جديدة حالمة تفيض بها المخيلة ، فعندما يتوسل السرد بالتقنيات الشعرية كالاستعارة والمجاز والرمز إنما هو ينحى صوب الخطاب الشعري لأنه عند ذاك سيسمو بلغته إلى قمة توترها ، وعندها يصبح السرد هو الأداة التي لا يحقق النص شاعريته بسواها . لذا تعد السرديات فرعا من فروع الشعرية عند بعض النقاد (إن مصطلح السرديات - وما نشأ حوله من سرديات بنيوية مضطلعة بأدبيات السرد يشكل فرعا من شجرة الشعرية)(23ص15) ولا يبتعد عبد الله إبراهيم عن سعيد يقطين بهذا الرأي اذ يرى بان (السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية)(16ص104)

وتقدم مجموعة أخرى من الباحثين بديلا اصطلاحيا جديدا للشعرية في إطار بلاغي شامل هو (التخيل) الذي يعد المحور الأسمى في مجال الأدب والفن ، وعندما لا ينطوي أي منهما على درجة من درجات الخيال فأنة يفقد شعريته ، لأنه عند ذلك سوف يفقد الصياغة الفنية التي تمنح المعنى المجرد شكلا حسيا ، أي بدون ذلك البناء الفني الذي يخلقه الخيال ، سوف لن يحض النتاج ، بالقدرة على

شحن المشاعر والأحاسيس والدلالات. لذلك يعد الخيال محورا نقديا هاما وركنا أساسيا من أركان العملية النقدية ، وهذا مادفع الباحثين والنقاد والمعاصرين أن يطبعوه بطابع يتسق ودوره في تشكيل البنية الشعرية المبدعة .

ومنذ نشأة الشعر كان الخيال يشكل التقنية اللغوية الأساسية والجوهرية فيه ، والتي تأخذ على عاتقها إنشاء علاقات وروابط جديدة بين الوقائع والأشياء ، بمعنى خلق عوالم جديدة بفضاء اكثراتساعا مما هوعلية في الواقع ، هذا مما جعل الخيال يمتلك تلك القدرة الكبيرة على التأثير لما يسببه من استمتاع ولذة . وإذا كان الخيال يحض بكل تلك القدرات فهو بلا أدنى شك سيكون الأرضية الصلبة التي تنهض عليها الشعرية ، وعلى رأي (كولردج) فان (الخيال يحقق الوحدة الشعرية)(22ص125) كذلك فان حازم القرطاجني وفي معرض حديثة عن الأقاويل الشعرية في نطاق التخيل فهو يتجاوز شعرية الشعر ويعد الأقاويل غير الشعرية هي الأخرى تتسم بالشعرية مادامت مفعمة بالخيال ، فالشعر أو الكلام الموزون الخالي من التخيل يظل مجرد من الشعرية على حد قوله (إن الشعرية تتجاوز الإطار الإيقاعي الخارجي ـ الوزن والقافية ـ إلى إطار بلاغي أسمى هو التخيل)(10ص28)

وللشعرية مجال حيوي أخر تتحرك فيه ، ينهض فيها المصطلح بدلالات حسية تخيلية كقولنا هذه أجواء شاعرية ، أو كلام شاعري، وهي وان كانت استخدامات يستعين بها الإنسان العادي في حياته اليومية للتعبير عن رضا أو سمو أو رقي أو جمالية شئ أو واقعيته إلا إنها في حقيقة الأمر تقترب من المعنى العام للشعرية بكل سماتها فهي لدى الإنسان العادي تمثل أيضا أداة لفهم نشاط الأفكار وفيض المشاعر والأحاسيس التي تتركها تلك الدلالات الحسية التي شهدها (لقد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح . فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم ، موسيقى شاعريه ، منظر شاعري ، موقف شاعري ، وهم لا يقصدون بذلك الشعر بل جمالية الشيء وطاقته التخيلية)(17ص25)

ولم يتوقف اختلاف الباحثين حول المصطلح عند هذا الحد بل أن جاكوبسن أورده مرة أخرى متوافقا مع السريالية (فالمدرسة الشعرية الجيكية) ما هي إلا البديل التشيكي للسريالية على حد تعبير جاكوبسن ، فحين ترجم الدكتور بشار بركة مقال (ماهو الشعر) ل جاكوبسن أحال مصطلح الشعرية على (الحركة الأدبية التشيكية التي ظهرت في العام 1924 على يد المنظر الأدبي (ك . تايج والشاعر نوفال) وكانت عبارة عن رد فعل على بؤس الحرب العالمية الأولى وضد صرامة الشعر البروليتاري الذي كان يفرضه النظام الثوري وهي ترتبط بأواصر عديدة للسريالية الفرنسية)(6ص12)

غير أن المصطلح يتشاكل مرة أخرى على المستوى اللفظي فتظهر مصطلحات مختلفة (الشعرية ، الشعرانية ، والشعريات) غير إن اغلب الباحثين يقرون بان تلك المصطلحات لا تمثل سوى انعطافة

لتقنية لفضية تمثل في التعبير ، نتيجة لاملاءات جمالية تتطلبها التطلعات الفكرية لنسق لغوي ينطوي على إثراء جمالي اكبرعلى وفق رؤية أو أسلوب ذا خصوصية .

الشعرية والمستويات البلاغية في الفلم:

1ـ السينما الشعرية

لابد من الإشارة إلى أن السينما الشعرية لا تعني معالجة قصيدة شعرية سينمائيا (فلا يمكن وجود إي شعر في السينما غير الشعر المتولد عن الصورة نفسها)(14ص128) بل هي السينما التي تنحى صوب قدرات القصيدة الشعرية وتعتمد نمطا من التركيب مشابها لها ، وذلك باعتماد الركيزة الأساسية في الشعر والمتمثلة في التخيل الذي يعتمد الإحساس وإدراك المعاني بعيدا عن الملامسة السطحية والمباشرة ، عندها فقط سيصبح الفلم شاعريا لأنة بات أشبه بقصيدة شعرية امتلكت قدرات بعث الأحاسيس والعواطف الشعرية وأوصلت إلى المخيلة شيئا اكبر من مجرد انعكاس متقن لحقيقة خارجية استحضرت ، فعندما ينفلت الفلم من الأطر الواقعية الصرفة (يتخلى عن ألنزعه الواقعية ويحاول الوصول إلى ما هو شاعري)(8ص264)

والسينما الشعرية، هذا التعبير الذي أشار إليه (جورج سادول) في ثلاثينيات القرن الماضي وأكد علية المخرج الايطالي (بازوليني) وتحدث عنة المخرج الفرنسي (جان كوكتو) هو ليس اقل مراوغة وتبدلا من مصطلح (الشعرية) في الدراسات النقدية ، بل أن كل تحولات المصطلح ماثلة في السينما الشعرية التي لاتعتمد قواعد مكتوبة وأسس معيارية محددة للبناء .

وثمة مجال حيوي أخر أسهم في عدم وضوح مصطلح (السينما الشعرية) وبعث الفهم غير المحدد عند بعض المهتمين بالسينما من غير ذوي الاختصاص، والمتمثل في ارتباط السينما بمعالجة قصيدة شعرية ، يعود إلى (جون كوكتو) الذي أفصح وبشكل جلي عن منطلقات وبواعث السينما الشعرية ، وفي ذات الوقت وربما من باب المصادفة غير المحسوبة إن اثنين من ابرز أفلامه المنتمية إلى السينما الشعرية وهما فلمي (دم شاعر) و(اورخي) تناولا على التوالي فكرتين تتمحوران حول حياة شاعر فالأول تناول قصة عالم شاعر عبثي والثاني يتحدث عن قصه شاب شاعر ، مما ولد فهم سطحي واعتقاد بارتباط السينما الشعرية بالشعر والشعراء .

إما الواقعية الشعرية في السينما، فهي كغيرها من التيارات والمدارس والاتجاهات السينمائية التي توالت منذ العقد الثاني من القرن الماضي كالتعبيرية الألمانية ، الواقعية الاشتراكية ، السينما الحرة ، الموجه الفرنسية الجديدة والواقعية الايطالية وصولا إلى جماعة سينما الدوغما وهي جميعا ذات منشأ فكري وجمالي، وتتبنى الواقعية الشعرية الكثير من منطلقاتها اعتماد على مفاهيم السينما الشعرية التي تتوغل في الواقع الاجتماعي بطريقة تحليلية فلسفية نقدية لتسهم في خلق بؤره نقدية تعمل على تصويب مشاكل

المجتمع وقضاياه الاجتماعية ومعاناته الإنسانية، وأيضا باعتماد المزج بين الواقع والخيال (فالواقعية الشعرية مهمة في تاريخ السينما الفرنسية ليس فقط لأنها تصل بين خطي القوه لومير وميليس ولكن لأنها تحدث انصهار بين غريزتين أساسيتين في السينما ذائقة الوثيقة الملموسة وانفلات الخيال العاطفي)(9ص53) فالانفلات من الواقع والسعي وراء اللامعقول والتعويل على اللامرئي والخيال والحلم تتساوق مع (شاعرية السينما التي تتطابق في الوقت نفسه مع استلهام عالم خيالي ومع سريالية تكون أكثر واقعية من الواقع اليومي)(25ص9)

وعليه فالشعرية في السينما غير مهتمة بالجانب الوصفي بقدر اهتمامها بإثارة مخيلة المشاهد وجعل المرئي مجرد أداة لفهم نشاط الأفكار والمشاعر و تكوين الآراء وتطورها وإيجاد اثر راسخ لأصداء المرئي ضمن الخزين المعرفي للمشاهد .

وبذلك فبلاغة الفلم لا تقف عند حد التعبير عن المعنى المراد فحسب، بل تتعداه إلى ما يوحي به الفلم وما يتركه من اثر في نفس المشاهد إي صيغة جديدة تتسم بحيوية اشد من الصيغ التقليدية، ويتحقق ذلك باستخدام الفلم كل وسائله وأدواته استخداما بلاغيا بحيث يؤدي لخلق دلالات ومعاني تزيد النص قوة وجمالا . وتعبر عن المعنى خير تعبير ، وتبعث في المشاهد الرغبة في الاستزادة للاطلاع على خبايا الفلم وإسراره . على المستوى الفكري والجمالي.

وحتى يؤدي الخطاب ألفلمي دوره البلاغي فهو يختار عناصر اللغة السينمائية بحسب السياق والموضوع الذي يبتغي إيصاله بطريقة مؤثرة، كون إن تلك العناصر متاحة لكل صانعي الأفلام، لكن تأثيرها في المتلقي يختلف باختلاف مستخدميها، ذلك التأثير الذي يولده الأسلوب الذي صيغت فيه تلك البنية الفيلمية للتعبير عن المعاني والأفكار فتتميز عن سواها بقدراتها البلاغية ، كونها وظفت العناصر توظيفا فنيا من خلال وسائل خطاب غير عادية . وبذلك يقدم النتاج ألفلمي رداء جديد يتسم بالشاعرية.

وأيضا أصبح الترميز والمنظومة العلامية بالإجمال تمثل وسيلة من وسائل الخطاب البلاغي في تقديم بعض المعاني وصولا إلى غايات متعددة لا يمكن تحقيقها دون الاعتماد على المنظومة العلامية التي تفتح إمام المشاهد آفاق واسعة ورحبة وبذلك يسمو الخطاب ألفلمي إلى المستوى التحليلي الذي يصل به إلى قمة التعبير الفني .

فضلا عن أن السرد ألفلمي ، يمثل بمجملة أداة خطاب بلاغي يتجاوز به صانع العمل ألفلمي البنى التقليدية للفلم إلى مستوى يصل فيه إلى أقصى درجات الفنية في الخطاب ، فاعتماد السرد المتداخل مثلا يحتاج إلى مشاهد يكون على درجة عالية من الوعي بالعمل ألفلمي ، ليصل بهذا الوعي إلى الفكرة التي يقدمها صانع الفلم ليس في جمالها أو إيحاءها الدال على المعنى أو تفسيرها المجازي ، بل أن الوظيفة

البنائية للسرد هنا تعمل على توحيد الفكرة التي تبدو في هذا النوع من السرد مفككة من وجهة نظر المشاهد البسيط ، غير إنها في الحقيقة تؤدي وظيفتها في الفلم باعتبارها صوره شعرية .

2-تمثلات الشعرية في الخطاب ألفلمي:

أصبح من البين إن الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة تهتم بالوظيفة الشعرية لا في الشعر بحسب، اذيدرج تودوروف (الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات ، إي مجموع ما يكتب عن الفلسفة ، السياسة ، والدين والمنطوق اليومي ، إضافة إلى السينما والمسرح مؤكدا صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى)(3ص6) وبناءا على تلك الحقيقة يصبح من غير العسير معاينة تحولات الشعرية وأيضا تمثلاتها في المنجز ألفلمي .

ويمثل الخيال الإطار الشامل لشعرية الفلم ، فهو الذي يعطي للخطاب ألفلمي مذاقا خاصا ويمكنه من أهدافه في الإقناع والإمتاع فالفلم الروائي عندما يفقد عنصر الخيال يتحول إلى فلم تسجيلي تقليدي، فحتى الأحداث بالغة الواقعية التي يتناولها الفلم الروائي تذوب فيها حدة الواقع ، اذ يسعى العمل ألفلمي للخروج بالأحداث من واقعيتها والأخذ بها نحو فضاء المتخيل وان كانت بدرجات متفاوتة ، مما يمنحه مساحة تعبيريه أوسع مما هو علية ويفتح أمامه آفاقا جديدة على مستوى البناء والمعنى ، كونه سيتجاوز حدود الذاكرة الصورية للمشاهد ، ليضع إمامة مديات جديدة تفتح له عوالم مختلفة غير موعودة برؤية سابقه ، فيسهم بذلك في إثارة تعاطفه (أي المشاهد) ويستحوذ على اهتمامه من خلال البنية الجديدة غير التقليدية .

فلكل جديد قدره على أن يأخذ مداه في التأثير، وعندما يذهب الخيال داخل الفلم إلى ابعد من ذلك وينفلت عن الواقع ويعمل على خلق عوالم جديد، إنما هو يشكل بذلك قلق وأعاده تفكير لما معروض فيدفع بمخيلة المشاهد لإتمام الأفكار التي ينطوي عليها المنجز، ومن ثم يحقق الفلم بعده الشاعري كما في فلم (التعددية) للمخرج (هارولد راميس) اذ يقوم البطل بعمليه استنساخ ثلاث نسخ عنه للإيفاء بمتطلباته في البيت والعمل والمتعة والخدمة ، فتتجلى الشعرية في الفلم من خلال مبدأ التعارض الثنائي، بين الواقع الذي لم يشهد حاله نسخ كتلك التي شهدها عالم الفلم ، وبين ما أفصح عنه الفلم من عمليات نسخ بفعل القدرات التخيلية التي يحملها وبذلك (يتخلى الفلم عن ألنزعه الواقعية ويحاول الوصول إلى ما هو شاعري)(8ص264)

كذلك فان الفلم قادر على تحويل المشاهد المألوفة إلى مشاهد فلميه باذخة ، تماما كالفرق بين المشاهد الصحراوية لفلم (لورنس العرب) للمخرج (ديفيد لين) والصحراء بصورتها المألوفة في أي فلم سياحي آخر، مع إن كليهما يحملان الخصائص الصورية ذاتها .

وعليه فان الشاعرية التي تتمثل من خلال القدرات التخيلية التي يخلقها الفلم ، قادرة على تفعيل عناصر النص ألفلمي عند المشاهد بطريقه لا شعورية، اذ يتحول الفعل والجملة الحوارية وكذلك الصورة إلى دلاله لا لتدلل على معنى ، وإنما لتثير في ذهن المشاهد دلالات أخرى وتستحضر صورا شعرية جديدة، صورا أحدثها الانفعال اللاشعوري عند المشاهد لتضاف إلى سيل الصور المرئية التي يستحضرها الفلم .

ولان ألبلاغة تتجاوز حدود التعبير المباشر إلى ما يوحي به من صور ومعان وما يتركه من اثأر في نفس المشاهد ، فهي بذلك من تسهم في خلق الوظيفة الشعرية داخل الفلم كون الشعرية على رأي تودوروف (لاتسع إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين التي ينتظم وراءه كل عمل)(3ص23)

لذلك فالقدرات البلاغية للصورة الفيلمية تحقق لها الانطلاق إلى فضاءات أوسع ولا تجعل ألصوره تستوطن السياق المخصوص إلا بالقدر الذي ينمي المعنى ، أما التمثل الحقيقي للبلاغة الصورية فهو يتمثل في جعل الواقع شي غير ما تقوله المرئيات الماثلة، فتصبح الصورة عندها شكل معد لاستيعاب القصديات المضمرة ضمن سياق صوري تقليدي، وبذلك تحقق الصورة بعدها الشاعري لأنها ارتفعت بالدلالة فوق السائد والتقليدي من الحالات التي تلتقطها عين المشاهد ، وبذلك لم تعد الصورة وجها لحالة واحده ، وعندها يصبح المشاهد أمام رؤى ومعاني متعددة ، تسهم في الإفصاح عن البعد البلاغي للصورة الفيلمية (وتعدد المعاني هذا ضروري في تاؤيل الصورة وقراءتها ، فيمكن للصورة أن تقول عدة أشياء في إن واحد و إنها يمكن أن تحتوي على عده مجازات في نفس الوقت لتتضمن مثلا كناية واستعارة وتشبيه)(13ص82) ففي فلم (موسم المسوخ) نلاحظ إن الصورة الفيلمية تنطوي على جزئيات وتفاصيل درامية تبدو على المستوى الأول تقليديه ومشابهه لجزئيات الواقع ، غير أنها تحمل في المستوى الثاني للصورة عشرات الإيجازات والرموز ، وكلا المستويين ناتج عن الرؤية البصرية ، ولم تكن مشاهد الفلم لتحض بتلك القدرة على الإفصاح بمعاني متعددة لو لم تكن ألصوره مشحونة بفنون بلاغية واضحة ، كونها قدمت لنا المعاني بثوب جديد.

تبعا لذلك تصبح طبيعة العلاقة بين الصورة العادية والصورة الشعرية في الخطاب ألفلمي مرهونة بالبنية الدلالية التي تحكمها ، إذ تعبر كل واحدة منهما بنمط خاص يحقق لها ألمفهومية المرجوة ، إلا أن الصورة الشعرية لا تنفصل عن الأولى إلا لأنها تحمل في ثناياها ألصيغة الحيوية التي تحررها من السائد والتقليدي والمنطقي وباعتمادها تصورات جديدة ، وبذلك تسهم في خلق مستويات بلاغية .

إن الطيور ألمعروفة بجمالها والفتها تحولت في فلم (الطيور) لهتشكوك عن طبيعتها ألمعروفه في الواقع والفتها مع الإنسان إلى طائر مفترس يحاول تدمير الإنسان وكل ما حوله ، إن المشاهد يدرك ذلك العمق الخارج عن المألوف من خلال اعتماد الدلالات غير المألوفة وترويضها لصنع الجمالية

الدلالية والإيحائية وهي عملية خلق جديدة للغة شعرية داخل الخطاب ألفلمي لان الشعرية (أو أدبية الخطاب تتحدد بمقدار الخروج عن الغالب المرسوم) إي إعادة خلق انموذج مغاير لما هو مألوف ، لذا تبقى الصور الفيلمية دوما في حاجه إلى من يبعث فيها روح الحياة ومنها روح الشعرية ، هذا ما يجعل الانزياحات الاستبدالية أو التركيبية تشكل حضورا فاعلا داخل المنجز ألفلمي .

إن صانع العمل ألفلمي يلجا إلى الخروج عن الصيغ التقليدية وطرائق التعبير السائدة، من خلال اعتماد مختلف إشكال الانزياحات والنظم الاشاريه والتعبيرية سالكا ألوجهة السيميائية ، متجاوزا ما تتعاطاه التجارب السابقة بتأسيس إمكانيات جديدة لفهم ما يقدمه الخطاب ألفلمي ، معولا على ما يمتلكه الانزياح من طاقات جمالية عالية وبالتالي القدرة على الاستحواذ على مخيلة المشاهد ، وتوسيع أفق توقعاته وتعدد قراءاته وتأملاته ، وبذلك سيرقى الخطاب ألفلمي من لغته التعبيرية المتداولة إلى اللغة الشعرية بعد أن خلق المنجز ألفلمي قواعد خاصة به ، وحقق عدولا واضح عن السنن الثابتة ، وعند ذلك سينتج المعنى من خلال العلاقات التفاعلية بين المشاهد والنص ألفلمي ، محققا الفلم بذلك تألقه الشعري .

إن العدول عن الصيغ التقليدية في التعبير عن عقم المرأة (ماري) في فلم (محامي الشيطان للمخرج تابلور هاكفورد) أعطى زخما للطاقة الشعرية كونه لم يقدم هذه المعلومة بطريقة بلاغية مباشرة عن طريق الحوار بل اعتمد تقديمها من خلال مشهد الكابوس فماري النائمة تفتح عينيها بلقطة كبيرة وكأنها تسمع صوتا في شقتها ، تتجه إلى مصدر الصوت بعد أن استلت إحدى سكاكين المطبخ ، لتفاجأ بطفل صغير عاريا جالسا وسط الغرفة ، تراه من الخلف وعندما يلتفت إليها، تجده يحمل قطعة لحم شبيهه بالأحشاء الداخلية ، تشبها برحم المرأة الممزق . يراد القول هنا بان الطريقة الابلاغيه المباشر أو الشكل الوظيفي السائد يقلل من الطاقة الشعرية التي يخلقها الفلم ، لذلك يسعى الفلم إلى امتلاك الخصائص والمقومات التي يتحول من خلالها من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية وبذلك تستقطب السينما الأثر الشعري

إذا باتت السينما تبتعد عن المعنى العرفي السائد ، من خلال سعيها إلى نهج سياق جديد ، ووسائل تعبير مفعمة بدلالات سميولوجيه جديدة مستهدفه بذلك الفضاء الشعري ، كونها مدركه إن اللغة السينمائية لن تبلغ شعريتها إلا حين تتوسل بالاستعارة والمجاز والرمز خصوصا وان (الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماءها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات ، إلى علم السيميولوجيا العام)(17ص23) وتسهم كل عناصر اللغة السينمائية في تحقيق الأبعاد السميولوجية داخل المنجز ألفلمي.

ففي فلم (شفرة دافنشي للمخرج رون هوارد) لعب عنصر اللون دورا كبيرا في الكشف عن الشفرات المدونة على الأرض والجدران واللوحات المعلقة في المتحف ففي مشهد لقاء البروفسور بالمؤرخ

(ليت) أراد الأخير توضيح الأشياء والأشخاص داخل اللوحة وعلاقة هذه اللوحة بالكأس المقدسة ، باعتماد تقنيه إظلام جزء وتسليط الضوء على جزء آخر ، تمكن (ليت) من توضيح وجهه نظر دافنشني أي تشفيره لموضوعه ألكاس ألمقدسه ، وعلية فمن خلال توظيف عناصر اللغة السينمائية بشكل مدروس تستطيع (سيميوطيقيا السينما أن تبني انموذجا شاملا قادرا أن يفسر كيف يشتمل الفلم على معنى أو ينقل دلالته إلى المشاهدين)(5ص203) وبذلك فالسينما حينما تتوسل الجانب السيميائي تصبح قوة شعرية خلاقة وكأنها تحاول الفرار إلى عالم الشعر .

أما على مستوى السرد فان الانموذج السردي الجديد للفلم ، بات يرتكز على شعرية النص ، محاولة منه لإعادة الوظائف الأساسية لكل عناصر البناء ألفلمي ، لا باعتبارها تقنيات بنائية فحسب بل بعدها الأساس في خلق عملية التأثير بالمشاهد ، وهو أمر طبيعي لبناء سردي جديد اتجه إلى تقديم الواقع الداخلي للإنسان والوقائع والأشياء ، أكثر من اهتمامه بالخارجي منها

وربما كانت سردية الفلم من أكثر الأشكال السردية تطويعا ومرونة ، وأسرعها استجابتا لتطوير أنماطها وأساليبها وتقنياتها ، كون إن سردية الفلم قادرة على استلهام أدوات ومفاصل من الفنون والآداب المجاورة ، فأصبح بذلك ينافس الأجناس الأدبية والفنية الأخرى ،فاستعانة الفلم بوسائل الشعر وقدراته التخيلية، والرواية وتحولاتها السردية، إعانته على استحضار بنى أكثر قدرة على أثاره التخيل على مستوى الصورة ولغة القول داخل الفلم ، معولة على تداخل الأنواع السردية وتحطيم البنى السائدة (فالطليعة التقليدية ذات الطموحات الشاعرية كالحلم حققت تجارب وإعمال تحطم البنى التقليدية للنص)(25ص46) ولكي تحقق السينما تألقها الشعري ، لم تتوقف عند واحد من العناصر السردية، آو عند رؤية سردية محدودة بل استوعبت كل مكونات السرد وأخضعت كل آليات اشتغاله للتطبيق .

إن تلاعب السينما بالزمن السردي والبنية ألمكانية التقليدية ما هو إلا واحدا من الأمثلة المتواضعة على قدرة السينما على التعاطي مع المعطيات السردية بطريقه غير تقليدية وصولا إلى استنطاق قدراته الشعرية . فالتشضي ألزماني والمكاني الذي يخلقه السرد يحتاج إلى مخيلة وانتباه لجمع شتات تلك ألازمنه والامكنه وربطها مع بعضها لتوحيد هدفها والإفصاح عن غاياتها وتشكيل جمله صورية زمنية مكانية متكاملة ، إي إن توليفها في المخيلة وإعادتها إلى قلب لحظة التلقي بحاجه إلى جهد فكري من جهة المتلقي.

ففي فلم (ماد هاوس) للمخرج (وليم بوتلر) مجموعة نزلاء مصحة عقلية ، بأشكالهم المتعبة وثيابهم وحركاتهم غير المتزنة يلعبون الكرة في الحديقة ويجرون في اتجاهات متعددة وبالقطع على وجه الدكتور (كلارك) ثم العودة إلى المكان نرى تحولا زمنيا في نفس المكان ، اذ شخصية طفل ببدله أنيقة تجري خلف الكره ولكن بزمن مجهول فليس هناك ما يشير إلى استذكار ولا هو قطع إلى مشهد جديد.

إن اشتغال الفكر في تفسير وملمة شتات الزمن المتشظي للامساك بوحدة الحدث وكسر تلقائية التلقي لشد انتباه المشاهد ، ما هي إلا عملية اقتحام لعالم المشاهد الهادي لتهزه وتزعزع استقراره وإثارة مخيلته ، تماما كما تفعل البنى الشعرية الخلاقة ، لذا فان (صانع الفلم الشاعري يهمل قيود الزمان والمكان)(20ص524) تاركا حدودها للمشاهد كما في فلم (ماد).

من جانب آخر ، فإذا ما تساوقت الشعرية مع مفهوم الأسلوب في الأدب فهي متناغمة أيضا مع فن الفلم حيث يميل المنجز ألفلمي إلى استخدام نمط أسلوبي يرتفع بلغته إلى مستوى الشعرية ، عندما يجعل من الموسيقى أو الضوء أو أي من عناصر البنية الشكلية ذا خصوصية وتميز ، إنما هو ينتزع دور السيادة والتفرد ليستقل بشعريته مع مراعاته للعلاقات الشكلية داخل النص.

في فلم (البرتقالية الميكانيكية للمخرج ستانلي كوبرك) يقدم الفلم شخصية البطل الشاب (اليكس) بالتركيز على عينه غير الطبيعية ثم مجموعته المكونة من ثلاث شبان آخرين في مكان غريب الأطوار ، ديكورات وتماثيل لنساء عاريات جالسات على شكل طاولات وإضاءة متغيره وألوان حارة كالأحمر والبرتقالي ، وتباين شديد للأصوات موسيقى ومؤثرات ، مع تباين بين الضوء والظل ، وأيضا أماكن موحشة محاطة بالظلال للإيحاء بالصراع والغموض والحالة السيكولوجية غير السوية لأشخاص مدمنين، مثلت بمجملها عوالم مفعمة بالخيال شبيهة بالحلم غير إنها منفلتة من الواقع وبذلك قدمت الواقع بطريقة اخاذه (إن السينما فن ليس مجرد خبره فنية بحسب ولكنه يعد أسلوبا شعريا ... فالصورة إذا ما كانت فنا فستكون مثل الحلم في بناءها إنها موضوع شعري متناسق)(15ص17) ويبدو أن هذه الرؤية السياقية تتوافق مع رؤية (ايتيان فيزيليه) والذي يرى بان السينما تمتلك وسائل أسلوبية خاصة (ولكن بدل البحث عن إقامة مقارنات تفصيلة مع صور الأسلوب الأدبي ، غالبا ما تكون إيهامية ، يمكن تصنيفها بالإجمال تحت عنوانين كبيرين اسميها الوسائل الشعرية والوسائل الخطابية)(4ص42) وهذه الأسلوبية تقودنا بشكل مباشر إلى علاقة الشعر بالجماليات .

فالكل يدرك أن أية عمل لا يكون عملا فنيا دون أن يستهدف الجمال ، بمعنى أن الفن مرتبط بشكل وثيق بالجميل ، ولان(الشعرية هي ما يجعل من رسالة لفضية أثرا فنيا)(12ص19) فهذا يعني إن الشعرية هي الجمال الذي استهدفته الرسالة أللفضية لذلك أصبحت أثرا فنيا ، بمعنى آخر أن الرسالة أللفضية استهدفت الشعرية فأصبحت فنا ، وهي أن استهدفت الجمال حققت ذات الصفة ، لذلك أصبحت (الجمالية مؤخرا بوصفها شرطا لابد منه لنجاح إي شعرية)(11ص41) ولابد من الإشارة إلى إن الجمالية أو شعرية الصورة الفيلمية لا ترتبط بالقيمة التزينية التي تمدنا بها الألوان والأشكال فقط بل ما تنطوي علية من دلالات ومعان مضمرة حتى يصبح النص ألفلمي متسما بالشعرية. نستخلص من كل ما

سبق إن الشعرية مفهوم يتساوق مع الفلم في امتلاك هذه الصفة أو تلك من صفات الشعرية و لكن خارج حدود الشعر أي ضمن حدود الخطاب ألفلمي.

مؤشرات الإطار النظري

ان تحولات الشعرية ماثلة ومتحققة في الفلم بالانزياح مرة والسرد مرة اخرى والاسلوب والبنى السيميولوجية والخيال الذي يعد اساس انتاجها لذا يمكن ان نشهد تحولاتها من خلال المؤشرات الاتية:

1. إن للأفكار والأحداث والأشكال المنزاحة عما هو معتاد في التجربة الحياتية، أثرا في تمثل الفضاءات الشعرية في الفلم.
2. تتمثل الشعرية في سعة الخيال الذي يعتمده الفلم.
3. إن شعرية النص ألفلمي تتمثل في الاتكال على النموذج السردي المتميز.
4. باعتماد الفلم نمط أسلوبي خاص ، ترتفع لغته السينمائية إلى مستوى الشعرية.
5. يصبح الخطاب ألفلمي شعريا عندما يفجر الطاقات السيميولوجية فيه فيتحول من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

إجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمد البحث على (دراسة حالة) والمتمثلة في عينة فلميه وعلى وفق إجراء تحليل وصفي كونه يتلاءم وطبيعة البحث اعتمادا على أداة واضحة محددة.

عينة البحث:

تركزت عينة البحث على انموذج فلم (ضد المسيح) للمخرج(لأرس فون تراير) كعينة قصديه، كونه واحد من الأفلام المتميزة ويفي بمتطلبات هذا البحث.

الأداة المستخدمة في التحليل:

تتحدد أداة تحليل العينة طبقا لما أسفر عنه الإطار لهذا البحث، وحددت بخمس نقاط سيتم تناولها في عملية التحليل تباعا.

تحليل العينة:

ملخص فلم ضد المسيح Antichrist

تقوم قصة الفلم على حادث سقوط الطفل الوحيد لزوجين متحابين، من نافذة شقتهما، أثناء ممارستهما لعلاقتهما الزوجية، فيؤدي هذا الحادث إلى تحول كبير في حياتهما، بعد حالات الجنون التي تنتاب الزوجة نتيجة لذلك الحادث، والتي تصبح مسكونة بمشاعر الذنب والألم، كونها أغفلت في تلك اللحظة عن طفلها وانشغلت بعلاقتها الزوجية.

ولكي يساعدها زوجها الطبيب النفسي على الخروج من أزمتها، يقترح ذهابها إلى الغابة لتشغل نفسها هي بكتابة بحثها عن الساحرات والمشعوذات اللاتي تم إحراقهن في العصور الوسطى، على يد المؤسسة التي كانت آنذاك تعتقل المرأة التي يشتبه في أمر اتصالها بقوى الجن والعفاريت أو ممارستها لأعمال السحر ، ثم تعذب وتحرق .

ينتقل الزوجان إلى الغابة ، لتبدأ مرحلة أكثر سوءا اذ تتحول الزوجة المثالية إلى شيطان وتتلبسها قوى شريرة لتصبح وكأنها ساحرة من ساحرات العصور الوسطى ، إلى حد محاولتها قتل زوجها وتعذيبه ومن ثم محاولة دفنه وهو حي وأهاله التراب علية ، فلم يعد أمام الزوج وبعد تلك الرحلة الطويلة مع القسوة والرعب والتعذيب وعدم قدرته على التخلص من شرورها إلا بقتلها والخروج من الغابة .

1.إن للأفكار والأحداث والأشكال المتزاحة، عما هو معتاد في التجربة الحياتية أثرا في تمثل الفضاءات الشعرية في الفلم .

إن الانزياح في فلمنا الانموذج يمثل خروج بعض عناصر اللغة السينمائية عن المألوف في التعبير ، بمعنى الخروج عن معياريتها ، ولعل اعتماد صانع الفلم فكرة تقسيمه إلى فصول ووضع عناوين مكتوبة لهذه الفصول ، هو خروج عما هو سائد في البناء ألفلمي التقليدي بعد إن غادرت العناوين المكتوبة موضعها في الفلم مع مغادرة الأفلام الصامتة وأصبح الفلم سيل صوري متواصل لا تجزؤه فواصل .

كما طالعنا الفلم بعنوان (إبادة النساء) في حين لاتوجد نساء في الفلم ، بل توجد امرأة واحدة وهذا الأمر بحد ذاته يظهر فاعلية الانزياح الذي يتمثل بالغياب مثلما يتمثل بالترميز والتورية والمفارقة والإيجاز، وعلية فالفلم أراد أن يحيلنا إلى بنيه عميقة تستحضر من خلالها مئات النساء اللواتي احرقن في القرون الوسطى عندما كانت الكنيسة تحاكم المرأة لأنها ترى فيها الشيطان الساعي إلى الرذيلة، والمرأة الوحيدة في الفلم إنما تمثل دلاله لمئات النساء اللواتي أصبحن يمتلكن وجودا ماديا في الغابة . كما أن الفلم كان واعدا في تحقيق الانزياح بطريقة قد تبدو للوهلة الأولى غير منسجمة مع فلم يتناول موضوعة نفسية عميقة ، عندما نشاهد بين أحراش الغابة ذئب ممزق الأحشاء قادر على النطق ،وبهذا حقق الانزياح هنا قدرته الشعرية عندما جعلنا نرى صورة وندرك غيرها.

وفي إحدى مشاهد فلمنا الانموذج يطلب الزوج من زوجته أن تتصور أو تتخيل جنه عدن وان تعيد وصف ما تراه داخل هذه الجنة وعندما يتم القطع إلى مشهد التخيل نلاحظ إن لقطات المشهد بنيت على شكل لوحات فوتوغرافية، ولإعطاء المشهد شيء من الحركة ليتوافق مع البنية الحركية للفلم، عمل صانع الفلم على إضافة مؤثر الحركة البطيئة جدا على المشهد بالكامل، إن اعتماد هذه الطريقة في البناء اي استحضار لوحات فوتوغرافية وخلق اثر للحركة فيها، إنما يمثل انزياحا على البنية التقليدية

للمشاهد الفيلمية التي تعتمد الصورة المتحركة مما جعل عملية ربط هذين المشهدين بهذه الكيفية (أي ربط صور متحركة مع صور ثابتة على مستوى المنجز المرئي) إنما يستنطق قوة شعرية .

كما أن الانزياح تحقق كثيرا في لغة القول أو الحوار في الفلم فالزوجة على سبيل المثال ذكرت في حواراتها منذ البداية عبارة (معبد إبليس) وهي تريد أن تدلل بهذه العبارة عن (جنة عدن) وبذلك حققت العدول أو الانحراف عن مفهوم جنه عدن ،لان الكلمات هنا أحالت المخيلة لشيء اكبر من مجرد انعكاس لحقيقة معروفه ، والحقيقة أن هذا النوع من الانزياح والذي يسمى بالانزياح التركيبي يوسع من المعنى ويفتح أفق الدلالة . وقد اعتمد أيضا (أي الانزياح التركيبي) في بعض مشاهد فلمنا الانموذج اذ نشاهد في المشهد الأول (مشهد الحمام) انه على الرغم من اختلاف اللقطات وتعددها واختلاط نظام تركيبها ، غير إنها جميعا تؤدي إلى ذات ألدلاله أي إن الانتقالات داخل مشهد الحمام مركبة على عد إن كل لقطة تحمل فعل مخالف للقطة المجاورة، ولكن في النتيجة كل اللقطات تصب ضمن المعنى الأساس للمشهد وبذلك حقق المشهد بنيته الشعرية ، تلك البنية التي لم تتشكل إلا من خلال مراوغتها وتجنبها للحصار الممل لعملية الرصف التقليدية للقطات الفيلمية.

2.تمثل الشعرية في سعة الخيال الذي يعتمده الفلم .

إن الكثير من اللقطات ومشاهد فلمنا الانموذج أفصحت عن ثراء المتخيل الشعري الذي اعتمد في البناء التشكيلي لبعض لقطات الفلم حتى بدت مراوغة و سالكه لطرائق جديدة في التعبير، متكلة بذلك على قدرات تخيلية عالية قد تصل إلى حد التجريد .ففي احد مشاهد الفلم تتم عملية مضاجعة الزوج لزوجته بالقرب من جذور شجرة عملاقة في الغابة وعندما تتراجع الكاميرا إلى الخلف ، نشاهد الزوج والزوجة في حالة ممارسة لعلاقة زوجية وحولها الجذور الكبيرة المتشابكة للشجرة العملاقة ، وتظهر من بين الجذور اذرع عارية تمثل مجموعة كبيرة من النساء ، للتدليل على إن هذه المرأة (الزوجة) تنتمي إلى زمن المجازر التي كانت تقترفها الكنيسة بحق النساء في القرون الوسطى ، فجاء المشهد ببنية تشكيلية على درجة عالية من الإبهار والتميز، فأسهمت هذه البنية في الوصول إلى قدرات تعبيرية لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى غير القدرات التخيلية ، وان كان المرئي خارج التجربة الحياتية وغير موعود برؤية سابقة .

لقد أتاح لنا الفلم رؤية خيالية لمشهد تجريدي، دون أن يغفل إن الأفكار التجريدية لابد وان تضيء بشكل ما الحقيقة، وان لا يكون مجرد عملية تجريد مجانية ، لذا كان المشهد غاية في الجرأة والإبداع والخصوصية، ومشحون بالعواطف والإحساس الشعرية ، بل كان المشهد محملا بدعوة لأدراك فكري يحلق مع الخيال الذي رسم بهذا المشهد .

ويزداد المشهد ثراءا عندما نكتشف بعد حوالي ثلاثين مشهدا ،إن الرؤية التخيلية لهذه البنية الصورية ستعود للاكتمال النضوج ، حيث نرى الزوج يسير في الغابة مستعينا بعصا بعد أن احرق

زوجته التي ساء حالها إلى حد محاولتها قتله، وبعد أن فقد كل السبل لتخليصها مما هي فيه ، اذ تظهر في هذا المشهد أجساد نساء عاريات ممده بشكل مبعثر حول جذور الشجرة العملاقة التي ظهرت قبل ثلاثون مشهدا ، ليدل على موت المخطئات على الرغم من الرغبة والتشبث والسعي للديمومة والبقاء وعندما يواصل الزوج المسير سعيا للخروج من الغابة ، تجتاح الغابة أعداد كبيره من النساء بوجوه خالية من أية ملامح ، إنها بنية تشكيلية متخيلة حضيت بمواصفات فنية عالية لتدلل فقط على تواصل فعل الإغواء على الرغم من خروج ادم من الجنة ، ولولا القدرات التخيلية العالية لصانع العمل ألفلمي لما استطاع الفلم أن يصل إلى هذه القوة من التعبير التي جعلت لتلك المشاهد صدى شعريا واضحا بعد أن حققت إبعادها الجمالية المرسومة لها .

ولابد من الإشارة أيضا إلى إن الفلم بمجمله كان يزخر بقدرات تخيلية عالية كونه يتكل على موضوعه غاية من التعقيد، فليس من اليسير استدعاء معالجة صورية للفكرة القائمة على محوري الطبيعة والدين (الزوجة حيال جنة عدن) ونظرتها للطبيعة بمرجعياتها الوجودية على إنها هي التي تدفع الآخر للقيام بأفعال قاسية ضد المرأة ، وهي التي جعلها تعبر في إحدى حواراتها مؤسسة لذلك بان الطبيعة موازية للدين، الذي سلب المرأة حقوقها وصنفها بالمرتبة الثانية انطلاقا من خطيئة حواء التي أخرجت ادم من الجنة .

لذلك فمن غير العسير ملاحظة القدرات التخيلية العالية التي حضي بها الفلم في كل مشاهدة ، وان روعة البنية التشكيلية التي خلقتها مخيلة صانع الفلم، لم تقتصر على الصورة الفيلمية كمعطى حسي فقط، بل إن كل تفصيل في تلك المشاهد يطابق ويتعارض بنعومة مع جزء من المعاناة الشخصية داخل المنجز ألفلمي

إن الخيال بعد هذا كله ليس أكثر أو اقل من طريقه خاصة في التعبير ولكنها تحض بالرضا والقبول ، عندما يأتي ضمن بنية تتسم بالشاعرية ، فليس من اليسير القبول بتحول لون بطلة فلمنا النموذج ولون ملابسها إلى اللون الأخضر، إلا من خلال سياق بنائي على درجة عالية من التماسك المبني على الوثوق بكل ما هو متخيل داخل الفلم كونه محسوب بدقة وعناية.

3. إن شعرية النص ألفلمي تتمثل في الاتكال على النموذج السردي المتميز.

تمثل الصورة الفيلمية أداة سردية ، يودع فيها سيل من المعلومات المفعله على خلاف الواقع الذي يحمل الكثير من الأدوات التعبيرية المعطلة ، ناهيك عن قدرتها على الإيجاز ، وبذلك تحقق منجزا بلاغيا يسعى للتأثير بالمشاهد ، ولقد اتضح ذلك جليا في فلمنا النموذج ، حيث اطلعت اله التصوير بمهمة سرد الأحداث بشكل مدروس مستفيدة من الخواص التي تتمتع بها اللغة السينمائية ، ومعولة (أي اله

التصوير) على دورها المماثل لدور (الراوي ــ السارد) في الأدب وبالتالي فكلما كان الراوي أكثر قدرة على رصف كلماته في الأدب ، كان ساردا متميز ، وكذلك تفعل الكاميرا مع الصورة في الفلم .

في إحدى مشاهد الفلم نلاحظ إن الكاميرا تتابع الزوجين بحركة (بان) وبحركة كاميرا غير مستقره عن قصد وكأنها تريد أن توحي لنا بعدم استقرار الحياة اليومية للزوجين وانعكاس ذلك على الوضع النفسي لهما ، وبذات الوقت غيبت الكاميرا وجهه نظر الشخصية ، بعدم اعتماد التصوير باتجاه الرؤية ، أي اتجاه نظر كل من المتحاورين صوب الآخر ، واتكال الكاميرا على حركة غير تقليدية في تصوير الحوارات الفيلمية ، يمثل سبيل سردي جديد أفضى إلى الكشف عن عدم اكتراث الزوجين بما يحيط بهما ، وبذلك حقق المشهد من خلال القدرة السردية للكاميره بنية شعرية عالية .

ولان فلمنا الانموذج يزخر بالأحداث الآنية وأيضا بأحداث الماضي والأحلام الموعودة المتمثلة بجنة عدن ، لذلك اعتمد الفلم معظم الأنماط السردية لتحقق تلون سردي يفضي إلى خلق واستنطاق قوة شعرية بدت جلية في اغلب مشاهد الفلم ، اذاعتمد الفلم في المشهد الأول نسق سردي تتابعي ،وبرؤية موضوعية للمشهد الجنسي بين الزوجين، متمحورا مع مشهد نهوض طفلهما من سريره وصولا إلى ذروة الحديثين ذروة العلمية الجنسية من جهة وذروة تسلق الطفل إلى النافذة (أي ذروة الخطر) ، مما جعل الزوجة بين خيارين لتصبح لحضه القرار تساوي موت الطفل بعد سقوطه من النافذة .

كذلك اعتماد النسق السردي المتداخل ، ففي احد مشاهد الفلم، الأحداث تجري في الزمن الحاضر ، الزوج يتحدث إلى زوجته داخل القطار ثم يطلب منها تخيل جنه عدن، وفي المشهد اللاحق تنتقل الأحداث المتخيلة إلى عوالم مستقبلية غير مرتبطة باللحظة . وأيضا في مشهد طلب الزوج من زوجته أن تستلقي على الأعشاب لتتحد معها أي تتحد مع الطبيعة ـ لأنها بذلك تمثل العودة إلى الحق، كونها تمثل كل النساء صاحبات الخطايا والساحرات الأتي احرقن بأوامر الطبيعة ، فما بين التمرد على الطبيعة ومحاولة ترويضها، تم سرد حدثين متداخلين تتطلب حالة التعرف على تداخلها وفك وشائجها إلى إشراك مخيلة المتلقي للوصول إلى معنى التحول الحاصل، وبإشراك المخيلة واستنطاقها سينتج بكل تأكيد متخيلا شعريا مستمد من طبيعة البنية السردية .

ولا يقل نسق السرد التكراري في قدرة على إلا فصاح عن شاعريته في المشهد الذي يقرا فيه التقرير الطبي، حيث نلاحظ الانتقال إلى صوره الطفل ومن ثم التركيز على قدميه لعدة مرات ، لنتحقق بان عملية العودة إلى قدم الطفل تستهدف الإفصاح عن لبس الحذاء المعكوس في قدمي الطفل وهي الطريقة التي كانت الأم تعاقب طفلها مما أدى إلى تشوه عظام قدميه .

وقد شهد فلمنا الانموذج اعتماد نسق السرد التكراري أيضا، من خلال تكرار الحدث بزوايا مختلفة وبمشاهد متعددة ، كحادثة سقوط الطفل التي شهدناها في المشهد الأول بعد رحلة طويلة من

الأحداث، لنراها تتكرر نفس الحادثة من وجه نظر الأم هذه المرة، ثم بعدها من وجهة نظر الأب، وهذا النسق السردي كشف لنا عن حقائق مضافة ، فالأم التي أخذتها الرغبة في المتعة مع زوجها، واثنتها عن القيام بعميلة تدارك سقوط طفلها ، هو الذي جعلها تشعر بالذنب وتدخل في موجه من المعاناة النفسية، في الوقت ذاته كشف لنا حقيقة عدم معرفة الأب بحادثة الطفل التي تنامت أمام عين زوجته

نستخلص من ذلك إسهام هذا النسق السردي في عملية الكشف عن كل ما هو جديد، وبالتالي خلق رؤية وربما تأويل جديد للأحداث، مما سيفتح لنا أفاق جديدة للمعنى فتتحقق بذلك شعرية النص ألفلمي .

4. باعتماد الفلم نمط أسلوبي خاص ، ترتفع لغته السينمائية إلى مستوى الشعرية .

لقد استطاع فلمنا الانموذج إن يختط لنفسه مسارا أسلوبيا متميزا فمنذ المشهد الأول أي مشهد سقوط الطفل الذي لازم العملية الجنسية بين الزوجين ، استطاع صانع العمل أن يؤسس لتطور الحدث الدرامي على الرغم من اختلاف المكان الذي بدا في المشهد الأول عالم آخر مختلف عن عالم الغابة، الذي شهد تطور الأحداث وتحول الأم إلى شيطان وتلبسها بقوى الشر والعفاريت ، فقد بنيت المشاهد بتشكيلة صورية متميزة وتوليف أكثر تميزا بين الصوت والصورة، فكشف الفلم بذلك عن بصمة فلميه سينمائية لا تتجاوزها عين المشاهد . فالفلم لم يقدم الأحداث بتوليفة مكانيه متوافقة بل جاء مكان التأسيس مختلفا بشكل تام عن مكان تطور الحدث، مما جعل ذلك النموذج يفهم بطريقة شيقة وجذابة كونه مبني بإحساس فني وبشكل شعري .

فلم يعتمد فلمنا الانموذج إذا نمطا تقليديا في عملية البناء والتركيب ، وإنما عمل على تحويل النص المكتوب إلى تشيد صوري غير تقليدي استطاع أن يقتحم عالم السكون الجمالي عند المشاهد ، فمشاهد الغابة وتشكيلية أشجارها وجذورها ولقطات الضباب وإضافة قوى مساعدة وذات دلالات (كالثعلب ، الغراب ، والغزال) كلها تواشجت لتنتج صورا جديدة لا تحتفظ ذاكرة المشاهد في خزينها الفكري بصورا مشابهه ليسترشد بها إلا في حدود ضيقة ، ومبتغى هذه الأسلوبية هي تحديد وهج أبداعي جديد جعل من تلك الصور واللقطات التي استحضرها الفلم أكثر شاعرية .

إن عملية عزل أية عنصر من عناصر البنية وتحديده ثم اعطائة دور متميزا وجعله عنصر جذب داخل الفلم ، يمثل خطوة لاستثمار شعرية ذلك العنصر ، كونه بات منفصلا عن شبكه العلاقات التقليدية ، فخيوط الشمس التي اخترقت الأشجار الكثيفة في الغابة ، وتضبيب المكان، شكلت صيغه تفضيل مع إنها لا تدخل ضمن النسق ألفلمي كونها عنصر تطوير للحدث ، أي إن ذلك الاستخدام حضي بدور فاعل واستقل بشعريته بعيدا عن شبكة العلاقات المتداخلة داخل بنية الفلم ، ومثلها أيضا إغراق الأحداث المؤثرة في الفلم بالعتمة والظلام وكأنه سعي للإشارة إلى لاواقعية ما يحدث .

كما أن الحضور المهيمن للطبيعة المتمثلة في الغابة في فلمنا الانموذج، لم تدخل في الفلم وعدها مجرد خلفية لتطور الأحداث وإنما كقوة فاعلة ، فالعلاقة الوثيقة بين فاعلية الطبيعة والبيئة اقترنت بسير الأحداث والشخصيات الدرامية، ومثلت رابطة مساوية للعلاقة المتبادلة بين الشخصية والعالم الأخر ، بل إن كل الأشياء الواقعية في الغابة من البيت الصغير الذي يتوسطها ومخزنه العلوي والحيوانات الثلاثة التي تظهر إمامه، بدت في الفلم أمرا يصعب التصديق به تصديقا حقيقيا ، وبدا التفريق عسيرا بين ما يعيشونه وما يحلمون بوجوده فالثعلب الدموي المتوحش الذي يتحدث بصوت ادمي مركب يذكرنا بأفلام الحكايات الأسطورية وعالم الخرافة وهي معالجة تنم عن قدرة أسلوبية ترتفع بلغتها إلى مستوى الشعرية .

كما اعتمد الفلم نمط أسلوبي غير تقليدي بتغير اللون كما في المشهد الحادي والعشرين عندما أصبح جسد وثياب الزوجة يتغيران تدريجيا إلى اللون الأخضر تساوقا مع لون العشب المحيط بها .كذلك فان تغييب اللون أو سحبه في العديد من مشاهد الفلم أعطى زخما إضافيا لبعض الأفعال المهيمنة داخل تلك المشاهد، كما هو الحال مع المشهد الأول للفلم ، فقد أضفى هذا التوظيف بعدا شعريا على المشهد على الرغم من غياب الوهج اللوني الذي تتكل علية جمالية الصورة ، لان صانع العمل كان مدركا بان جمال المشهد لا يتحقق دائما بالوصف الحسي ومحاكاة الحواس، بل عندما يتوافق أو يتعارض بنعومة كل تفصيل في الصورة السينمائية مع جزء من المعاناة المعروضة داخل الفلم ، فلا تعود الصورة الفيلمية هنا تمثل في الأشياء، بل هي ذاتها أصبحت شيئا جديدا يختلف عن الصورة الفيلمية المتعارف عليها .

أما اهتزازات الكاميرا وعدم استقرارها كما في المشهد الثاني، فقد حققت دلالات ومعان مضافة وهي تمثل سمه أسلوبية معتمده لتحقيق أبعاد واقعية لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى بحسب رأي مستخدميها ، خصوصا وان مخرج الفلم هو احد مؤسسي سينما الدوكما التي تعتمد هذه ألسمه كواحد من معاييرها الأسلوبية الخاصة ، ومع ذلك فان هذه الاستخدامات كانت ولا زالت تحضى بقيمة شاعرية بدليل اعتمادها كسمة أسلوبية لأغلب الاتجاهات الواقعية في السينما.

5 يصبح الخطاب ألفلمي شعريا عندما يفجر الطاقات السيميولوجية فيتحول من سياقه إلاخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية.

لقد نهض فلمنا الانموذج على منظومة علامية تشكلت في علاقات ترابطية ضمن بنية (سمعية ـ بصرية) أفضت إلى تجسيد علاقات ايقونية مشحونة ومحملة بمختلف أنواع الدلالات والمعاني المتمظهره داخل خطابنا ألفلمي ، حتى احتمل القراءات المتعددة والتأويلات المختلفة ، ففتح الفلم بذلك آفاق شعرية جديدة بتفجير تلك الطاقات السيمولوجية فيه وأسس لبنية داخلية تمتلك مقومات التفاعل الدائم مع الصورة الفيلمية ، فضلا عن ما يمتلكه الحوار داخل الفلم من قدرات دلالية عالية .

لقد وظف الجانب الاستعاري في المشهد الأول باعتماد الحركة الدائرية لغسالة الملابس وهي ترافق كل أفعال المشهد الأول كفعل الجنس وتوجه الطفل نحو النافذة وسقوطه منها ، كما وظف اللحظات الاخيرة لتوقف دوران غسالة الملابس مع انتهاء الفعل الجنسي، ولعل مشهد السقوط شبيه تماما بالمشهد الذي تشاهد به الزوجة موت فرخ الطير الصغير والتهامه من قبل الصقر ، اذ مثل ذلك المشهد استعارة لاستلاب الموت لطفلها .

إن الخطاب ألفلمي بمجملة مبني على عملية التشفير واعتماد الاستعارات والنعوت كونه مدرك لدورها وفاعليتها في تحقق قناعه تامة، بشكل العاطفة الجمالية التي يمكن الحصول عليها وقدرتها على تحقيق التنامي الشاعري للصورة المرئية

فعندما يطلب الزوج من زوجته في إحدى مشاهد فلمنا الانموذج أن تستلقي على العشب وتتخيل (جنة عدن) تسبل ذراعيها إلى الجانبين لتشكل لوحة مشابهه لإيقونة السيدة العذراء، وهي إحالة إلى الشبه في الألم والمعاناة التي تعيشها الزوجة نتيجة موت طفلها ، والتشابه الايقوني هنا ما هو إلا دعوة للتلاعب في السنن الدارجة ، فالصورة السينمائية التي بدت وكأنها لوحة صنعت بعناية هي ليست ألموضوعة الواقعية التي تحملها الذاكرة حيال هذا الموضوع ، لكنها تتساوق معها على المستوى الشكلي، وبذلك نستطيع قراءة تلك الصورة سيميولوجيا ، فيتحقق الاكتشاف الذي يصل بنا إلى السرور الشعري .

ولعل تغيير وتعدد دلالات العنصر الواحد داخل الفلم، وعدم ملازمته لدلالة ثابتة ومحدده أسهم في تعميق الجانب السيميولوجي داخل الفلم ومنحه زخما مضافا ، انعكس بشكل كبير على فاعلية التلقي وخرق سلبية ومتابعة المشاهد وإخراجه من نمطية التلقي ، لقد كانت دلالة ارض الغابة التي تمثل الطبيعة ، ارض معطاء ومصدر الحياة والديمومة ، وهي التي تستمد منها الزوجة قوتها فهي الأرض الحلم ، هي جنة عدن من وجهه نظر الزوجة ، غير إن هذه الأرض وفي مشهد القدوم إلى الكوخ ، بدأت تحترق تحت إقدام الزوجة أو هكذا تشعر كما ظن زوجها ومثلما شعرنا، غير إن باطن قدميها محترقتين فعلا، وقد أثبتت الزوجة ذلك عندما خلعت حذائها ليشاهد زوجها باطن قدميها المحترقتين، فهذه الأرض أظهرت دلالات جديدة مخالفه لما كان مؤمل منها .

وبذلك ففلمنا الثري بإشاراته وإحالاته، لم يكتف بالقدرات الدلالية بل و بتحولات تلك الدلالة أيضا، فلم يعد الرجوع إلى الطبيعة الأم مصدر الخلاص من القبح والفوضى والاستلاب والعالم الاستهلاكي ، بل قدم لنا الفلم وهم العودة إلى الطبيعة وأحلام الخلاص والتطهير ، لقد باتت الطبيعة هي الجحيم بعينه، فهي الوحشة وعالم الشياطين وقوة الجن والساحرات. كذلك تحول المرأة دلالة الخصب والعطاء، إلى شيطان تتلبسها قوى الشر وساحرة من ساحرات العصور الوسطى لتصبح قرين للمسيح الدجال ،

وبذلك قدم الفلم دلالات شعرية على مستوى عالي من الإثارة والقدرة على استنطاق المخيلة والسمو بها إلى مستوى عالي من الشعرية .

النتائج:

1. إن كل تحولات الشعرية (الخيال، الانزياح ، السرد ، البلاغة ، الجمالية والأسلوبية) حاضرة ومتمثلة في فلمنا الانموذج .
2. إن الشعرية بكل مفاهيمها وتحولاتها عملت في فلمنا الانموذج على تحويله من سياقه الإخباري إلى طبيعته التأثيرية والجمالية .
3. لقد تحققت الظاهرة الشعرية في فلمنا النموذج في كل تشكيلات عناصر البناء ألفلمي المحكومة بساق متميز وغير تقليدي .
4. إن الإشارات الحرة داخل الفلم أسست لنص فلمي جديد اتسم بالانفتاح على الفضاءات الشعرية .
5. إن الأحداث والوقائع في فلمنا الانموذج كانت قادرة على إثارة المخيلة محققتا بذلك بنى شعرية داخل الفلم.
6. اتسمت بعض مشاهد الفلم بالشعرية نتيجة تنظيمها الداخلي وليس على وفق معاير خارجية.
7. قلت الطاقة الشعرية في الأشكال والبنى والعناصر الوظيفية الصرفة داخل الفلم.

الاستنتاجات:

1. إن اكتشاف تحولات الشعرية هو تشخيص تشريحي من اجل تأسيس سياق إبداعي خاص بالفلم.
2. إن الخصائص الشعرية حاضرة في فن الفلم بقوة لا تقل تأثيرا عن حضورها في عالم الشعر.
3. إن القدرة على التلقي السميولوجي يسمح للإشارات الشاعرية بان تظهر وتتحرك بكل ما فيها من حرية وإثارة .
4. ليس بالضرورة أن يكون الفلم شعريا بل قد ينطوي على مشهد شاعري فحسب .
5. إن البناء الشعري للفلم هو الحقيقة التي يكون التخيل أساسها .

الهوامش والمصادر:

1. أ.ف. تشترين ، الأفكار والأسلوب ، ت: حياة شرارة ، العراق ، منشورات وزارة الثقافة 1978
2. ابن الأثير،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق:كامل محمد،دار الكتب العلمية،1998
3. تزفيتيان تودوروف،الشعرية،ت:شكري مبخوت، دارتوبيقال المغرب
4. اتيبان فيزيلية ،السينما والأنواع الأدبية ، ت:طلال سيف الدين ، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد ، دار الجاحظ ، العدد 3، 1982
5. ج . دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى ، ت: جرجيس فؤاد ،الهيئة المصرية للكتاب ،1987
6. جاكوبسن، ماهو الشعر،ت: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي،ع1، 1988
7. جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ت: محمد الولي ، الدار البيضاء ، دار توبيقال لنشر
8. جون هوارد لوسون ، السينما العملية الإبداعية : علي ضياء الدين ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، 2002
9. جي انبال ، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العربية ، ت: مي التلمساني ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر
10. حازام القرطاجني ، مناهج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب ، بيروت
11. حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، دار البيضاء ، 1994
12. رومان جاكوبسن ، قضايا الشعرية ، ت : محمد الولي ، الدار البيضاء ، دار توبيقال لنشر ، 1988
13. روبرت سولو ، علم النفس المعرفي ، ت: محمد نجيب ، الكويت ، دار الفكر الحديث ، 1994
14. رينية كلير ، سينما الأمس سينما اليوم ، ت: مصطفى صالح،دمشق،منشورات وزارة الثقافة،1976
15. سوزان لانجر ، ملاحظات حول فن الفلم ، ت: راضي حكيم ، مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد1 ، 1986
16. عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1920

17. عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير،ط6،المركز الثقافي العربي،المغرب
18. عبد السلام المسدي النقد والحداثة ، دار الطلية لطباعة ، بيروت ، 1983
19. كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1987
20. لوي دي جانيتي ، فهم السينما ،ت: جعفر علي ، دار الرشيد ، بغداد،1981
21. محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، دار البيضاء ، المركز الثقافي العربي
22. محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الكر المعاصر ، دار النهضة ، بيروت ، 1980
23. سعيد يقطين ، قال الراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1997
24. هوناثان كولر ، الشعرية البنيوية ، ت:امام السيد ، دار البيضاء ، دار اجنادين
25. هنري اجل ن علم جمال السينما ، ترجمة إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة ، بيروت ، 1980

التوظيف الجمالي للتقنية الرقميـة لـ اللون في الفلم الروائي

Employment aesthetic of digital technology for color in the film novelist

نجيـــب أصليـــوة حيـــــــدو

Najeeb Asleawa Haidoo

ملخـص البحـث:

يتلخص البحث الموسوم بـ (التوظيف الجمالي للتقنية الرقميـة لـ (اللون) في الفلم الروائي) ، و العلاقة بين التوظيف الجمالي للتقنية الرقميـة لـ (اللون) وانعكاسها على مستوى الإبداع الفني من خلال التقنية الرقمية والفنية وانعكاسها على المنجز النهائي في الفلم السينمائي . وتوزع البحث عل خمسة فصول تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث الذي تضمن مشكلة البحث وكالآتي :

ما هي التقنية الرقمية للون في إثراء السياق في الفلم الروائي لتجسيد المعنى الدرامي ؟

وأهمية البحث وأهدافه منها :

1 – التوظيف الجمالي للتقنية الرقمية لـ (اللون) في الفلم الروائي .

2 – علاقة التقنية الرقمية بتجسيد المعالجات السينمائية .

وحدود البحث والتعريف بأهم المصطلحات التي جاءت في البحث .

والفصل الثاني ، وهو الإطار النظري والدراسات السابقة . وتوزع الإطار النظري على ثلاثة مباحث ، المبحث الأول ويتضمن آستقراء تأريخي لمسيرة تطور لـ (اللون) في السينما وتطورات التقنيات الرقمية لـ (اللون) في الصورة السينمائية ، وجماليات اللون في الفلم وعلاقة اللون والإضاءة . وتناول المبحث الثاني التقنية وجماليات الإبداع السينمائي. أمـا المـبحـث الثـالـث فتناول دور التقنية في المعالجات الإخراجية ، ودور هذه التقنيات في تجسيد المضامين والأفكار المطروحة في النص من خلال تجسيدها بالأفلام لهذه المعالجات ولمختلف المستويات . وفي الفصل الثالث الذي تم تخصيصه لإجراءات البحث والذي تضمن منهج البحث،وعينته هي : سيد الخواتم الجزء الثالث – عودة الملك ، عام 2003

ومجتمع البحث وأداته ووحدة التحليل وخطوات التحليل ثم الفصل الرابع تحليل العينة الفلمية .

أما الفصل الخامس فاحتوى على النتائج ومنها :

1 - أن اللون من خلال التقنية الرقمية له القدرة على تحقيق تدرجات لونية في صورة العرض أكثر من الفلم السينمائي العادي .

كذلك الإستنتاجات الذي توصل إليها الباحث ومنها :

1 – كلما تطورت التقنيات أضفت جمالية على الصورة بدقة عالية وتكون أكثر إقناعاً .

كذلك التوصيات والمقترحات. ولابد لبحوث من هذا النوع أن تحتوي على مصادر تدعم عملية البحث العلمي.

Abstract

Find all boils down to is marked with (recruitment aesthetic of digital technology for (color) in the film novelist) And the relationship between the aesthetic employment of digital technology for (color) and its impacts on the level of artistic creativity through digital technology and its impacts on the technical and completed the final film in the film.

Search and distributed at five chapters The first chapter discusses the methodological framework of the research, which included the research problem and is as follows:

What is the digital technology to enrich color in the context in the film narrative to reflect the dramatic effect?

And the importance of research and its objectives, including:

1 - Employment aesthetic of digital technology for (color) in the film narrative.

2 - the relationship of digital technology to embody film processors.

And the limits of research and definition of key terms that came in the research.

And the second chapter, a theoretical framework and previous studies. The distribution of the theoretical framework on three topics, The first section contains a historical extrapolation of the path of evolution for (color) in the cinema and the developments of digital technologies for (color) in the picture film.The second topic dealt with technical and aesthetics of film creativity.The third topic addressed the role of technology in the directorial processors, and ideas in the text of the films through incorporation of these processors and the various levels.

In the third chapter, which has been allocated to research procedures, which included the research methodology, and appointed are:

Lord of the Rings Part III - Return of the King, in 2003 .

And the research community and his tool and the unit of analysis and the analysis steps and then the fourth quarter Filmed analysis of the sample.

The fifth chapter Consisted the results, including:

1 - The color of the digital technology has the ability to achieve shades of color in the display image of the film more than the normal film.

As well as the conclusions reached by the researcher, including:

1 - Whenever you add aesthetic techniques developed image with high accuracy and be more convincing.

Well as the recommendations and proposals. It must for this type of research to contain the sources support the process of scientific research.

الفصل الأول
الإطار المنهجي

أولاً - مشكلة البحث :

هل هناك علاقة بين التقنيات الرقمية لـ (اللون) والناتج الإبداعي في عملية الخلق والإبداع في الفلم السينمائي ؟ وما علاقة التقنية بالفن ؟ وما الاشتراطات التي فرضتها التقنيات الرقمية الحديثة على المبدع السينمائي ؟ ومـــا الآفاق التي تخلقها التقنيات أمام فن الفلم اليوم ومستقبلاً ؟

وهذه الأسئلة كلها تبلورت منها مشكلة البحث التي تتمثل في التساؤل الآتي : -

ما هي الكيفيات التي تم بها التوظيف الجمالي للتقنية الرقمية لـ (اللون) في الفلم الروائي ؟

ثانياً - أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث بما يأتي :

1 – استجلاء المضامين الفكرية والجمالية للإثراء الفلمي من خلال معالجة الصورة بالألوان المناسبة .

2 – إبراز اللون وذلك للتركيز والتأكيد على الموضوع . [i]

3 – للتشويق والإثارة .

4 – وتكمن أهمية البحث كونه يواكب مسيرة التطور التقني في مجال الفنون السمعية والمرئية وعلاقة التطورات التقنية بالمنجز الفني . فضلاً عما يقدمه من معرفة علمية وفنية للدارسين والمهتمين في مجال السينما والتلفزيون ، وعن توظيف هذه التقنية للإثراء الجمالي .

ثالثاً - أهداف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

1 – التوظيف الجمالي للتقنية الرقمية لـ (اللون) في الفلم الروائي .

2 – علاقة التقنية الرقمية للون بتجسيد المعالجات السينمائية .

رابعاً - حدود البحث :

1 – حدود الموضوع : يتحدد الباحث بدراسة التقنية الرقمية لـ (اللون) في الفلم الروائي .

2 - الحد الزماني : يتحدد الباحث بالأفلام الروائية التي تم إنجازها من (2000 – 2011) كون المدة الزمنية التي وصلت فيها الثورة التقنية أوجها .

وقد أختار الباحث فلماً واحداً روائياً على شريط مدمج (C D) كعينة للبحث وهو فلم (سيد الخواتم الجزء الثالث عودة الملك) للمخرج (بيتر جاكسون) أنتاج 2003 . والأسباب : -

1 – أن الحدود تحددت بهذه العينة بطريقة قصدية أختارها الباحث .

2 – قيمة الفلم المميزة بأسلوب استخدام التقنيات الحديثة .

3 –استخدامه عناصر اللغة السينمائية بصورة مميزة بما فيها التقنيات الرقمية الحديثة للون .

خامساً - تحديد المصطلحات :

1 - التوظيف :

تأتي كلمة التوظيف في (المعجم الوسيط) معناها هو ((وضع عمل معين في مكان محدد يراد منه خدمة معينة ، وهو القصد من وراء التوظيف)) ([1] \ ص1042) .

ويرى الباحث بان التعريف الإجرائي بما يتلاءم مع متطلبات البحث ومما تقدم أعلاه بان اللون في الفلم السينمائي يختاره صانع العمل داخل الفلم السينمائي له دلالات ، ، لذا تأتي كلمة التوظيف في موضوع البحث يراد منه وضع اللون المناسب في المكان المحدد وتوظيفه لخدمة معينة ليؤدي دلالته جمالياً وتعبيرياً من خلال التقنية الرقمية لمحاكاة الواقع .

2 - الجمالي :

إن تحسس الإنسان للجمال مبدأ منذ أقدم العصور بما يراه في الطبيعة الخلابة ومن ثم على تجارب الآخرين وتجاربه الشخصية ، لذا فأن الموقف الجمالي هو ((انتباه وتأمل متعاطف منزه عن الغرض لأي موضوع للوعي على الإطلاق ، من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب))([2] \ ص45) . فأن المعرفة الجمالية تعتمد

على الثقافة الفنية لكل عصر من العصور لتدل على مدى تحضر الإنسان ذلك العصر. وعن التعريفات الحديثة للجمال والتي لها الصلة بين الفن والجمال فأن الجمال هو ((كل تفكير فلسفي في الفن))([2] \ ص177) .

ويرى الباحث بان التعريف الإجرائي بما يتلاءم مع متطلبات البحث ومما تقدم أعلاه بأنه كل تفكير فلسفي في الفن وهي لفظ منزه عن الغرض ، فيعني ذلك أننا لا ننظر إلى الموضوع بأي غرض خارجي لغرض الانتفاع أو استخدامه كأداة سوى ممارسة التجربة فحسب ، بتركيز الانتباه الجمالي إلى الموضوع بالتذوق الفني الجمالي .

3 - التقنية الرقمية : المصطلح والمفهوم

التقنية : إن مصطلح التقنية متداخل ومتشابك مع مصطلح التكنولوجيا ولها أكثر من مفهوم فهي ((دراسة المعدات والوسائل المفيدة لإنجاز الأشياء بصورة علمية ، وكيفية توصل الإنسان إلى آختراع الأجهزة والمعدات لتحقيق غاياته ومقاصده لتلبية حاجاته وتسخير الطبيعة لتأمين حياته بصورة أفضل.))([3] \ ص5). أي آنها تستعمل الأدوات والقدرات المتاحة لزيادة إنتاجية الإنسان وتحسين أدائه . وقد وردت كلمة (Technique) في قاموس أكسفورد الحديث بمعنى ((أسلوب أو طريقة كما تاتي بمعنى مهارة فنية أو التقنية.))([4] \ ص769) . ومن هنا جاء مصطلـــح التقنية وتعني التطبيقات العلمية للعلم والمعرفة في المجالات جميعها . بمعنى آخر التطبيقات العلمية للمعرفة والعلم والمهارات الفنية في المجالات جميعها . فإن ((التقنية ، طريقة فنية Technique المتبعة لإخراج العمل الفني في أصول صناعية صحيحة.))([5] \ ص282) .

ويرى الباحث أن التقنية تأتي بمعنى دراسة أو بحث كيفية توصل الإنسان إلى آختراع الأجهزة والمعدات لتحقيق غاياته ، وإنجازها بصورة علمية من خلال تطوير وتطبيق وإدخال الآلات والمواد والعمليات التلقائية التي تساعد على حل المشاكل الميكانيكية التي واجهت الإنسان .

الرقمية : إن كلمة رقم بمعنى ((رقم – (الرُقم) الكِتابة))([6] \ ص253) . ومنها تأتي كلمة الرقمي ((رقم : عدد. الرقمي : digital))([7] \ ص593). وكلمة الـ (digital) وتعني ((digital : رقمي digital computer : الكومبيوتر الرقمي))([8] \ ص345) . فالرقم هو العدد الذي يتداول في علوم الحساب .والتقنية الرقمية إذاً ليست شيئاً مادياً وإنما أعداد وبهذا جاءت الأجهزة التي تستخدم التقنية الرقمية من كلمة الـ digital مثل الـ digital Camera أي الكاميرا الرقمية والـ digital Images بمعنى الصورة الرقمية.الخ . فهي ((تعتمد الصورة الرقمية على ما يعرف بالنظام الثنائي الرقمي . ويعتمد بدوره على رقمين فقط هما الصفر (0) الذي يتم ترجمته رقمياً بـ Off، والواحد (1) يتم ترجمته رقمياً بـ on إذ يأخذ كل رقم شكل إشارة ثنائية.))([9] \ ص55) . فالكاميرا الرقمية تعمل على إنتاج صورة بوساطة

الأرقام والتي تأخذ على شكل إشارات لتترجم إلى صورة رقمية وكل ما تحتويه الصورة بما فيها الألوان يتم معالجتها بالتقنية الرقمية فهي تطبيق ((مباشر على الإشارات ذات الاتجاهين. والصورة الرقمية تتكون من وحدات صغيرة جداً تحمل معالم اللون الرمادي يطلق عليها بكسل Pixel وكل بكسل بالنسبة للصورة الرمادية يتكون من ثمانية بتات (8 bits).أما بالنسبة إلى الصورة الملونة فإن كل وحدة تتكون من 24 بت إذ يحمل كل لون من الألوان الأساسية ثمانية بتات وهي الأحمر والأخضر والأزرق.))([10] \ ص18) .

ويرى الباحث أن التقنية الرقمية تأتي بمعنى دراسة أو بحث من خلال تطوير وتطبيق وإدخال الأرقام أو الأعداد والعمليات التلقائية التي تساعد على حل المشاكل الميكانيكية التي واجهت ظهور الإختراع ، و بداية ظهور اللون في الفلم السينمائي والمراحل التي تطوره ومن ثم التقنية الرقمية العالية الوضوح ، ودقة في التدرجات اللونية ومعالجة اللون بالتقنية الرقمية للصورة بمعالجة الأرقام وترجمتها إلى رقم على شكل إشارة ثنائية . فالتقنية الرقمية ليست مادية بل أرقاماً ويأخذ كل رقم على شكل إشارات ثنائية .

الفصل الثاني \ الإطار النظري

المبحث الأول :

اللون في السينـما بحث في الجذور :

عند البحث في جذور اللون سوف نكتشف بأنه لا وجود للون إذ يقول (سعد عبد الرحمن قلج) بهذا الصدد ((لا ينسب اللون إلى الأجسام بل إلى الضوء المنعكس منها. وقد جرت العادة في الممارسات على وصف الأسطح العاكسة للضوء بدلالة الألوان التي تظهر بها في الأنواع العادية من الإضاءة، مثل ضوء النهار أو ضوء التنجستن. ويدل وصف الأسطح بهذه الكيفية على قدرة السطح العاكس على تعديل لون الضوء الساقط عليه.))(19\ ص22). وهذا يعني أن الجسم لا يتصف بلون واحد مميز لأن مظهره يتغير بناءً على عدة عوامل، ومن أهمها نوع الإضاءة الساقطة عليه وشدتها.

لذا فإن اللون في السينما شأنه شأن بقية عناصر الصورة ، ومنذ البدء أدرك صناع الفلم قيمة اللون كما أدركوا قيمة الصوت ، ولكن كانت التقنيات حائلاً بينهم ، وكانت البداية عن طريق التلوين باليد وكان ميلبيه في السينما يلون أفلامه، وأكثر الأفلام الفرنسية القصيرة كانت فعلاً ملونة باليد صورة بصورة و((كانت ((مدام توليبيه)) تتولى الإشراف على تلوين جميع أفلام ميلبيه في المدة بين عامي 1897 و 1912 . وكان كل واحد من مساعديها العشرين مختصاً بلون واحد . وكان الإنتقال من كادر إلى آخر وسيلة أخرى لتحقيق الحيل السينمائية .ولكن استخدام الألوان في الأفلام لم يكن من اختراع ميلبيه ، إذ كانت الألوان قد استخدمت قبل ذلك في التصوير الفوتوغرافي([11] \ ص64-65) . ثم أخذ تلوين الأفلام بتجارب في إتقان اللون ومقارنته بالواقع وتدرجت هذه المحاولات إلى ظهور مولد التكنيكولور ومنهـا ظهـرت

السينما الملونة الأقرب إلى الألوان الطبيعية بواسطة التقنية الجديدة ، وكان قد بدأ التفكير في هذه الطريقة منذ عام 1900 ، ثم كانت الولادة الحقيقية عندما ((ظهرت في أنجلترا طريقة جديدة في سنة 1908 عرفت باسم ((سينما كولور)) وقد استخدمت في تصوير احتفالات التتويج في سنة 1910))[12] \ ص129). وتوالت الإبتكارات والإضافات التقنية الأخرى باسماء مختلفة وكثيرة وصلت إلى أكثر من (60) طريقة .ثم أعلن ((هربر كالموس في سنة 1923 استعداده لتسويق طريقة التصوير بلونين..بدأ المنتجون يضمنون أفلامهم مشاهد ملونة مثل مشهد لون ثانٍ عندما ارتدى قناع الموت في فيلم (شبح الأوبرا (1925) .أول نجاح كبير سجله الفيلم الملون هو القرصان الأسود (1926)..صور كله بالألوان. وفي سنة 1929 أنتجت معظم الأستوديوهات الكبرى أفلاماً ملوناً.))[12] \ ص129-130) . إن التغير الذي حصل في مسيرة السينما في الفلم الأبيض والأسود إلى الفلم الملون ، أدى بالنتيجة إلى التجارب لهذه التقنية الجديدة والى الاهتمام بالترتيب لتناسق الألوان . وبالتالي محد للمتلقي أفلاماً يشاهدها لتكون الأقرب إلى الواقع والطبيعة .

الفصل الثاني \ الإطار النظري

المبحث الثاني :

قيمة اللون وتأثيراته التعبيرية والجمالية في السينما :

إن ((اللون مثل الصوت ، هو أحد عناصر الإحساس الأساسية غير المحددة تستخدم للتعبير عن أداة طبيعية تثير الإحساس كما تستخدم للتعبير عن الإحساس نفسه.))[13] \ ص331). فالقيمة اللونية في العمل المرئي محاولة للوصول إلى قيمة فنية جمالية للمتلقي . وكل لون له دلالته الرمزية . فـ ((الألوان الباردة عموماً الأزرق ، الأخضر ،البنفسجي ، تميل إلى الإيحاء بالسكينة والاستعلاء والهدوء وتميل إلى التراجع في الصورة . والألوان الحارة الأحمر – أصفر – برتقالي توحي بالعدوان والعنف والتحفيز . وهي تميل إلى التقدم إلى أمام في أكثرالصور.))[14] \ ص49) . ففي فلم (البرتقالة الميكانيكة)(*) إخراج (ستانلي كوبريك) أستخدم فيه الألوان كمضامين سايكولوجية ورمزية فالنصف الأول من الفلم إذ العنف والجريمة والمخدرات والاغتصاب إلى عملية القتل كانت الألوان الحارة وخاصة البرتقالي هي السائدة . أما النصف الثاني للبطل مالكولوم ماكدويل عندما يقاد إلى السجن ليتم تحويله بعد اختبارات عدة إلى إنسان آلي أخلاقي مأساوي كضحية ، تهاجم البطل أفكار الجنس والعنف ، تكون الألوان الباردة وخاصة الأزرق والرمادي . إن القيمة الجمالية للسينما هي مسألة غاية في الأهمية بالنسبة للمتلقي الذي يستقبل الصورة . فالفلم السابق صور بالألوان لدلالاتها الرمزية . لذا فإن ((اللون شأنه شأن أي عامل مساعد أخر ، يطلب أساساً وفي المقام الأول لتأكيد التأثيرات الخاصة بظهور الحركة.إن السينمائي يستطيع استخدام الألوان من

أجل الحصول على تأثير معين بدلاً من أن يستخدمها بالأسلوب الطبيعي . أي يستطيع أن يختار من بينها وأن يركبها طبقاً لأثرها الدرامي بدلاً من أن يكتفي بمجرد تسجيلها كما هي))([15] \ ص30-31) . وعلى الرغم من الأهمية الفنية والتاريخية للأفلام المصورة بالأسود والأبيض ،لأنها لا تلتقي مع ظاهرة الاعتياد لدى المتلقي .إلا في حالات تصوير فلم بالألوان وفي بعض المشاهد بالأسود والأبيض إذ يقترن الظلام بالجنس والغموض أما الضوء فيقترن بالوضوح،كذلك القيمة التراجيدية لبعض الموضوعات المعينة يكون الأسود والأبيض أكثر ملائمة لها . يبقى استيفاء اللقطة والمشهد المرئي للشروط الموضوعية لقيم الجمال يرتقي بالمتلقي إلى شخصية جديرة بإنسانيتها في استقبال أحداث الحياة اليومية والوقوف أمامها بوعي فإن عملية أدراك اللون هي ((عملية عقلية وجدانية حسية كي يدرك الإنسان اللون ويحسه ويتفاعل معه والإدراك هنا يفوق إدراك الحواس فقط . لأن العقل هنا يلعب دوراً مهماً بإضافة أبعاد جديدة تفوق الاستقبال الحسي المحدود))([5] \ ص60). وتبقى اعتياد عين المتلقي للألوان ظاهرة أزلية لتلتقي مع الألوان الموجودة في الطبيعة . ثم بدأت جملة من العوامل التقنية وغير التقنية تلعب دورها . والعامل الأول هو الضوء ، وظهرت المرشحات (الفلاتر) لتضفي الواناً معينة على الأشياء والأشخاص . لأنه بتوزيع الضوء يحقق تدرجاً متحركاً ،فضلاً عن مايخلقه اللون من تأثير سيكولوجي في المتلقي بقيمته التعبيرية . فالإحساس باللون الهاديء والمريح في الاستقبال له قيمة جمالية عند المتلقي . إن ظهور اللون في السينما كشف لون الأشياء فيما كان الأسود والأبيض وتدرجاتهما يخفيان جانباً من تدرجات لون الموجودات والمكان . فالمشهد السينمائي هو مكونات كثيرة من ملابس وممثلين ، والأثاث والإكسسوارات و الجدران – إلخ . وكما ((تساعد الاستخدامات الخاصة للضوء واللون أيضاً في جذب العين إلى الشيئ الأهم شأناً))([16]\ ص79) . وقد ينصرف اهتمام المشاهد بكتل لونية ما عن موضوع الحدث بتغير مثلاً زاوية الكاميرا أو تغير قطعة إكسسوار وقد يختل جانباً من التدرجات اللونية. لذا فإن ((إنارة معظم الأفلام السينمائية نادراً ما تكون مسألة عابرة ، إذ إن الأضواء يمكن أن تستخدم بدقة متناهية . ويمكن للمخرج أن يقود عين المشاهد بوساطة استخدام المصابيح المركزة ذات الشدة والوضوح المعينين إلى أية بقعة من الإطار المصور.))([14] \ ص40).ففي فلم (العراب ج1)(*) .إخراج (فرانسيس كوبولا) استطاع المخرج أن يشيع شعوراً بالزمن الذي تدور فيه الأحداث ، لاسيما التي تتم في مرحلة الأربعينيات . وفي الأجزاء الأولى من الفلم أشاع اللون شعوراً بالدفء وفيها البني والأصفر والبرتقالي ، ومنحت سمة المرحلة التأريخية للأحداث . وعندما انتقلت الأحداث إلى مرحلة الخمسينيات ، أصبحت الألوان أكثر برودة وتضم ألوان الأزرق والأبيض ، وتوحي بزمن أكثر حداثة .

الفصل الثاني \ الإطار النظري

المبحث الثالث :

تقنيات صناعة اللون الرقمية في السينما :

جاءت التقنيات الرقمية المتقدمة عن تدرجات اللون لإنتاج نوعية الصورة المطلوبة ، عندما تكون هناك أسبـاب وجيهة للاستخدام ومحاكاة الواقع . يقول (كارلا روز) بهذا الصدد ((إن صورة ذات تدرج رمادي يمكن أن تحتوي على 254 ظل رمادي فضلاً عن اللونين الأبيض والأسود))[17] \ ص342) . ومع إضافة كل لون إلى الألوان المزدوجة تنتج تدرجات وألوان مختلفة وبأعداد كبيرة ومن هذا يكون في كل لون تدرجات لونية له ، ولو أجرينا عمليات حسابية للرقم 254 ظل الرمادي فضلاً عن اللونين الأبيض والأسود ينتجان 256 لون ، لظهرت من هذه التقنية ملايين التدرجات اللونية عند إضافة أي لون إلى آخر وبما يعادل تقريباً 16 مليون لون وأكثر . إذ وفرت هذه التقنية أي لون ممكن أن يستخدمه صناع الفلم ، بما يخدم الرؤية الفكرية والقيمة الجمالية باستثمار التقنية على أساس الانسجام والتوافق لبناء تشكيل عناصر التعبير السينمائي . ومن خلال علاقة اللون وتدرجاته في الفلم السينمائي . ففي فلم (الحديقةالجوراسية)(*) . إخراج (ستيفن سبيلبيرغ) . إذ يتناول الفلم كيفية خلق ديناصورات بواسطة هندسة الجينات (الحمض النووي) بعد العثور على هياكل مندثرة منذ ملايين السنين والأفادة منـــها فـــي مشروع تجاري بأنشاء حديقة (بارك) سياحي غريب من نوعه لأنه يحتوي على ديناصورات عملاقة لم يألف عليها الناس لآنها أنقرضت ، وبعض الأنواع خطر بسبب ما تمتلكه من سم مميت تقذفه من فمها ، يسبب العمى والشلل ، فوضع البارك (المكان) الذي فيه الديناصورات تحت حراسة مشددة بوساطة أسلاك كهربائية ذات الضغط العالي من حولها ، لمنعها من الخروج والإعتداء على زوار المتنزه ، والتحكم بها بوساطة الكومبيوتر على تلك الأسلاك. وقد أسهم اللون في تأكيد الموضوع ونذكر هنا بعض المشاهد من الفلم من خلال هذه التقنية ، كذلك الجمالية للصورة فضلاً عن خلق الإثارة والإبهار ففي المشاهد (2) غروب أرجواني يضيء الجدران الزجاجية للمركز المتقدم للأبحاث ، تعطي لهذا المركز شيء من مسحة الماضي في تدرج الون ومزجه لتوحي ما بداخله من غرائبية في هذا المكان جسدت بوساطة التقنية العالية بمزج اللونين الأحمر والأزرق . أما في المشهد (17) غرفة الإحتضان للبيوض واللون تحت الأحمر ، ناتج من مزج أكثر من تدرج لوني لإعطاء فكرة عن ما ستؤول اليه هذه البيوض من مخلوقات غرائبية . وفي المشهد (65) الألوان ذات الطابع الذي يميل الى الإصفرار للديناصور العملاق التي تعطي الإنطباع وكأنها حقيقة على الرغم من آنها مصنوعة من ألياف زجاجية يكسوها الطين الملون الخاص والقش ممزوجة بتقنية عالية ، كذلك قطيع الديناصورات الصغيرة فضلاً عن التكوين الشكلي للصورة من الموجودات في المكان الذي يحيط بالحدث والتي تتحرك فيه كلها ، وجسدت بوساطة التقنيات

العالية الجودة لإضفاء القيمة الجمالية في غرائبية المكان كما أضاف اللون الجانب الفنطازي ليوحي بذلك الى الماضي السحيق والمنقرض ومعه هذه المخلوقات . لذا فإن التقنية الرقمية تتيح إلى الصورة تفاصيل دقيقة وواضحة بحيث تعبر عن كل تدرجات الألوان والأقرب إلى الطبيعة وبآستطاعتها تأكيد الموضوع والإبهار الإثارة وإعطاء جمالية للصورة ((كلما كانت تدرجات الرمادي التي يمكن إنتاجها أكثر كلما حصلنا على تفاصيل أكثر للصورة بتدرج رمادي تنتج 256 تدرجاً للون الرمادي .ومن أجل الصور الملونة يتضمن الألوان الحقيقية و 256 لون والبقع اللونية . تخدم الالتقاط الواضح للصور الملونة والحصول على دقة عظمى مع إعداد الألوان الحقيقية . هذه الإعداد قادرة على إنتاج 216 ،16,777 لون يعبر عنه بـ 7، 16 مليون لون.))([18] \ ص112-113) . فإن اختيار الصورة الأفضل للألوان من خلال التقنية الرقمية وهي هناك ((لوح ألوان أمثل : ينشيء هذا الخيار مجموعة تتألف من 256 لون من أفضل الألوان المحتملة لتمثيل صورتك بأفضل النتائج . يتم اختيار هذه الألوان من 16,7 مليون لون حقيقي متاحة .))([18] \ ص114) . وقد أستخدمت هذه التقنية في السينما من أجل تقديم جمالية أفضل للصورة السينمائية ولإعطاء دلالات رمزية لما تحمله الصورة من إيحاء وتتناول موضوعات خيالية وتوظف من خلال المعالجة لصالح المنتج الفني . ففي فلم (ماتريكس ج1)(*) . إخراج (أندي واكووسكي ولاري واكووسكي) يتناول الفلم مبرمج كومبيوتر يدعى (توماس أندرسون) ، ويعيش حياة أخرى سرية يقوم بعملية الإحتيال (Hackers) برامج ، أنترنيت تحت آسم مستعار هو (نيو) Neo يؤدي الدور الممثل (كيانو ريفيز) ، يبقى في بحث مستمر عن سؤال محير هو ما (الماتريكس) ، ويقوده السؤال إلى مجموعة أشخاص يقودهم الغامض (مورفيوس) يؤدي الدور (لورنس قيشبورن) الذي يعرض عليه الطريقة للكشف عن جواب لسؤاله المميز عن حقيقة ماتريكس إذ أنه برنامج حاسوب صمم من الآلات التي أصبحت مسيطرة على الجنس البشري ، وهي آلات حسية واعية بغرض تدجين الإنسان وإخضاعه لآستخدامهم كبطاريات (مولدات طاقة) لصالحهم ، وبعد أن ينظم (نيو) إلى المجموعة عبر أخذه حبة حمراء اللون تقوم بعزل إشارته الألكترونية من جهاز كومبيوتر ضخم تسيطر عليه الآلات ، ويتحرر نيو من عالمه الذي يعيش كمبرمج للكومبيوتر ويدخل لعالم غريب على متن سفينة هي نبوخذنصر . أضاف اللون جانباً فنطازياً وهذه بعض من المشاهد، ففي المشهد (1) اللون الفسفوري وزجاج النيون الأسود عندما يبدأ الهاتف يرن في غرفة توماس أندرسون (نيو) يتجسد هذا من خلال تدرجات اللون الرقمي ليعطي جانباً غرائبياً للمكان ، وفي المشهد (25) داخل المركز وتدرجات اللون الأخضر للمكان كذلك شاشات الكومبيوتر الخضراء لإضفاء الغرائبية على المكان ، وفي المشهد (139) اللون الأحمر بآنفجار حشوات حارة من البلازما في داخل المركز لـ (مورفيوس) بدخول الآلات الدخيلة للعملاء وتخريب الموقع ، وفي المشهد (170) الدخان الأسود المصاحب للإنفجارات الهائلة للإيحاء بالشر ، أما في المشهد (217) اللون الأبيض للدخان المتهاوى من

السقف على العملاء الذين يلقون حتفهم واحداً تلو الآخر للإيحاء بآنتصار الخير على الشر . فضلاً عن الملابس الجلدية والنظارات السوداء حتى في الليل لإضفاء نوع من الفنطازيا وكأنهم ليسوا بشراً عاديين . فان دخول التقنية الرقمية في السينما و لكافة العمليات التي كانت تعتمد على الكاميرات التي تحتوي على فلم بما فيها نصوع الألوان وتدرجاتها اللونية غيرت الكثير من المفاهيم البصرية ، وإن اعتماد التقنية الرقمية للصورة على البكسل Pixel والذي ((تتألف جميع الصور المطبوعة والرقمية من نقاط لونية بالغة الصغر مستطيلة الشكل تدعى عناصر الصورة أو البكسلات . البكسل بالتعريف عبارة عن كتلة لونية صغيرة جداً مستطيلة الشكل تمثل أصغر عنصر يستخدم في بناء الصورة .))([18] \ ص29) . وكلما زادت عدد البكسلات زادت دقة الصورة والألوان . وإن كيفية عمل الكاميرا الرقمية والتي تختلف تقنيتها عن عمل الكاميرا السينمائية التي تستخدم الفلم هناك فرق فهو ((أن الفرق الوحيد بين الكاميرا الرقمية هو وجود أو غياب الفيلم . تستعيض الكاميرا الرقمية عن الفيلم بنظام شبه موصل مع القليل من السيليكون الذي يمرر على دفعات وليس كل الكهرباء التي تصل إليه . ويعرف هذا النظام الشبه موصل باسم محول الضوء إلى كهرباء أو الـ C C D للاختصار ، ويحول بدوره الضوء من شحنات كهربائية . إن قوة هذه الشحنات تتغير تبعاً لقوة الضوء الذي يضرب كل من عناصرها، فهي تشبه إلى حد معين الفيلم))([17] \ ص37) . فالـ C C D وهي الشريحة الألكترونية ، وهذه الشريحة هي عنصر مزدوج الشحنة التي تقوم مكان الفلم العادي ، وتقاس بالميكا بكسل والذي هو مليون بكسل من النقط صغيرة والتي تحول الضوء إلى كهرباء.لذا فإنه ((وعندما تضغط على زر الكاميرا الرقمية ، يمرر الـ C C D المعلومات من كل عنصر إلى المتناظر وثم إلى محول رقمي يقرأ المعلومات ويرسلها إلى الـ RAM أو الحافظة إذ تخزن هناك جاهزة للاستعمال .))([17] \ ص37) . فالسينما أخذت تستفيد من هذه التقنية الجديدة لما لها من جديد لصالح الإبداع الفني ، ومن خلاله يتم توظيفه من قبل صانع الفلم . وفي فلم (حرب النجوم – هجوم المستنسخين)([*]) .إخراج (جورج لوكاس) يتناول الفلم لتكملة سلسلة حرب النجوم للمخرخ نفسه والتي أبتدأها منذ الفلم الأول 1977 بنفس العنوان التي تنتمي إلى الخيال العلمي . فاللون فقد أدى دوره الوظيفي بوساطة التدرجات اللونية من خلال التقنية العالية لمزج الألوان التي أضافت الجانب الفنطازي إلى الفلم ، والمستوى التعبيري للون لتتلاءم مع نوعية الصورة وخصوصاً الألوان الباردة مثل الأبيض والرمادي عندما تكون في الفضاء خارج المدن أما داخل المدن فالألوان تختلف وتميل مع نوعية الملابس وأشكالها الى نوع من الفنطازيا التي تتوافق مع المكان (الخيال العلمي) في الكواكب البعيدة ففي المشهدين (1 و2) الألوان الباردة من الأبيض والرمادي لصورة جمالية لتجسيد التعبير للكون والفضاء الخارجي لتوحي ببرودة المكان وغرائبيته . ثم في المشهدين (22 و25) في أثناء المطاردات بالمركبات في أجواء المدينة والإضاءة المنبعثة من الأسفل للمدينة وتجسيد الجانب التعبيري من نوع ولون المركبات والملابس المختلفة الألوان الى البنايات العالية

البيضاء اللون لتضيف جانباً فنطازياً للمكان من خلال الصورة المرئية الجمالية للإيحاء بالجانب الخيالي لرؤية صانع العمل ويحولها الى حقيقة مرئية واقعة . وفي المشهد (144) في أثناء المعركة الفاصلة بين الجمهوريين والإنفصاليين داخل ساحة الملعب ألوان الجيش الآلي والمستنسخين والوحوش العملاقة الغرائبية غير المألوفة الى الملابس للجيش الجمهوري فضلاً عن الجانب الفنطازي والى جمالية الصورة من رهبة وغرائبية المكان ليتحول الى حقيقة مرئية أمام المشاهد . ومن هذا تم إدخال التقنية الرقمية في أكثر الأفلام الحديثة التي تنتج بعد سنة 2000 إذ قلما يخلو فلم بعد هذه المرحلة من التقنية الرقمية لما لها من معالجات وتوظيف لصالح فن الفلم لتأكيد الموضوع فضلاً عن جمالية الصورة . وذلك من خلال تكنولوجيا المعالجة الضوئية الرقمية ((**تتم هذه المعالجة وفق هذه التقنية من خلال مرحلتين ، الأولى تعتمد على تشكيل محتوى الصورة بشكل أحادي اللون وذلك من خلال صورة تدرجات الرماديات. أما الثانية فتعتمد في معالجتها للصورة على إضافة الألوان. 1) المعالجة أحادية الألوان تستطيع أن تحول إشارة الفيديو التي تدخل الشريحة إلى صورة ضوئية أحادية اللون ذات تفاصيل عالية جداً. 2) المعالجة بإضافة الألوان بعد مرحلة تشكيل محتوى الصورة بشكل أحادي اللون يدخل الضوء الأبيض الذي تولد داخل المصباح القوي في جهاز العرض ويمر من خلال ما يعرف بعجلة اللون قبل أن يصل إلى شريحة ، تقوم هذه العجلة بترشيح الضوء الأبيض إلى ثلاثة ألوان أساسية R-B-G إذ يسقط كل لون على شريحة واحدة من الشرائح الثلاثة .. مع الإشارة إلى قدرة كل شريحة في خلق أكثر من 16,7 مليون لون ، وهكذا فإن الثلاث شرائح في عارض D L P تستطيع إنتاج ما لا يقل عن 35 ترليون درجة لون ، مما يجعلها التقنية الأولى التي تزيد ثمان مرات أكثر من قدرة صبغات الفيلم السينمائي على تحقيق تدرجات لونية في صورة العرض**))[9] \ ص207-210) . لذلك فإن العرض من خلال نظام الـ D L P هي ((نظام للعرض الرقمي، أتاح عرض مستوى نقاء بصري وجودة مماثل تماماً للصورة التي تم تصويرها ، إذ يصبح العرض الأول للفيلم على وفق هذا النظام مثل العرض الأخير.))[9] \ ص205) . وقد وظفت هذه التقنيات في أكثر الموضوعات والاتجاهات السينمائية سوى كانت الواقعية في بعض المشاهد من الفلم أو التعبيرية في المشاهد الأخرى لنفس الفلم . ففي فلم (بابل)(*) . إخراج (اليخاندرو كونزاليس) يتناول الفلم الجوانب الحزينة والمأساوية في حياة البشر مهما كانت جنسيتهم ويقدم قصة وهي عبارة عن أربع قصص تدور في أربعة بلدان كل بلد ينتمي لقارة مختلفة (المغرب أفريقيا – اليابان أسيا – الولايات المتحدة أمريكا الشمالية – المكسيك أمريكا الجنوبية اللاتينية)، شابان مغربيان يلعبان ببندقية ويصيبان سائحة أمريكية خطأ كانت جالسة قرب النافذة في العربة التي تقلها، أمرأة مكسيكية لاتدرك أن حضورها لحفل زفاف أبنها سيسبب لها الكوارث ، شابة يابانية تحاول العثور على الحب لتسكن شيء ما في داخلها يعذبها ليل ونهار ، هذه القصص فيها معاناة إنسانية غير متوقفة عبر العصور . ولا يربط بين هذه القصص وتلك الشعوب سوى بندقية بصورة ساخرة

جداً عن دور السلاح بإفتعال الأزمات بين الشعوب وخلق الكوارث للناس وتدمير البندقية بنهاية العمل لم يكن سوى صرخة لنزع السلاح ووضعه جانباً ومحاولة الإنفتاح على الآخر وفهمه والنظر إلى مشاكله ومساعدته قبل محاسبته . وهذه بعض من مشاهد من الفلم ، فالألوان فكانت واضحة وتميل إلى البنفسجي والأحمر كذلك تفاصيل ملابس أميليا نقل بواقعية آحمرار المكسيك عند فقدان الطريق الصحيح وسط الحدود داخل المكسيك كما في المشهد (172) . وتجسد ذلك من خلال تقنية مزج الألوان إلى ما يتطلبه صانع العمل ولكل صورة مرئية متطلباتها . أما في قصة أمريكا في نفس الفلم فالألوان فكانت تميل إلى البرود أكثر من الألوان الحارة لتدعم الصورة المرئية وبرودة العلاقات الإنسانية كما في المشهد (22) عندما تخرج أميليا والأطفال خارج المنزل مع حمل حقيبة صغيرة والألوان المحيطة الباردة للشارع الأمريكي في المدينة من خلال تقنية الألوان. وكان اللون على وفق مقتضى الحكاية ففي اليابان ولنفس الفلم كانت المسحة تميل إلى الألوانالباردة مثل الأزرق والرمادي للبنايات العالية فقد أدى دوره الوظيفي بواسطة التدرجات اللونية والمستوى التعبيري لـ (اللون) لتلائم مع نوعية الصورة وخصوصاً الألوان الباردة عندما تكون في الفضاء الخارجي ، وفي المشهد (127) في صالة الديسكو وحركة الرقص من خلال حركة الإضاءة .أما اللون فكان يدعم الصورة الواقعية أيضاً فكان يغلب عليه الأصفر والبني من خلال تصوير الصحارى والتلال والقرية المغربية البسيطة من أزقتها والناس البسطاء . فقد وظف المخرج في الفلم المعالجات الصورية لكل قصة من قصص الفلم الأربعة وبما تقتضيه الحكاية ، بوعلى الرغم من أن الفكرة الأساسية هي (الآنا والآخر) ، لكن لكل قصة حكاية خاصة بها تختلف عن الحكايات الأخرى وفي أماكن مختلفة في العالم ولمختلف الثقافات . فكان توظيف ومعالجة التقنية بحسب موضوعة الفلم وما يقتضيه المشهد أو اللقطة داخل الفلم ككل لتعبر على توكيد الألوان المرتبطة بالمكان والزمان فضلاً عن إضفاء جمالية للصورة واللون من حيث الدقة العالية والوضوح لتتوافق مع ما يستهدفه صانع الفلم. إن استخدام التقنية الرقمية في الفلم السينمائي وتوظيف اللون ومعالجته للصورة السينمائية من خلال ((الأنظمة التي تستخدم 24 بت لكل نقطة في الشاشة تستطيع عرض الألوان الحقيقية للصورة مباشرة لأنها تحدد كل ثمانية بت (8 bits) التي تمثل 256 مستوى (256 levels) لكل لون من الألوان الأساسية الأحمر والأخضر والأزرق في الأنظمة التي تحتوي على ألواناً محددة حيث إن أمر عرض الصور imshow يعرض الصورة مستخدما مزيجاً من الالوان المتقاربة والمحيرة (اللون المحير : هو عبارة عن اللون بين اللونين) .))[10] \ ص40) .فالبت Bit هو معلومات إذ ((يتألف كل بكسل مستقل من معلومات أو بيانات مخزونة على صبغة خانات (بتات Bits). تشكل البتات أصغر وحدة معلومات يمكن معالجتها بواسطة الحاسب .. كل بكسل يحوي على عدداً معروفاً مسبقاً من البتات .تمثل البتات بسلسلة من الأصفار والوحدات (اللغة العالمية للحواسب) .))[18] \ ص30). فأن توظيف هذه التقنية ومعالجتها للألوان في الصورة هي لخلق

الجو العام وإثارة مشاعر المشاهد من خلال الألوان المرتبطة بالمكان والزمان ، كذلك إثارة المشاهد وإعطاء دلالة رمزية للصورة وبالتالي تعميق معنى السرد الصوري للقصة ككل في الفلم السينمائي والنتاج الفلمي يعتمد على التقنية وهو ما يقدم الأسس الأولى للنظرية السينمائية ومع تقدم التقنيات التي يعتمد عليها الإنتاج السينمائي ، تؤكد بدورها على الظاهرة المدهشة والمثيرة للسينما فهي لا تقتصر على مجال الإبداع فحسب ، بل في توسيع رقعة القيم الفنية .

الفصل الثاني \ الإطار النظري

ما أسفر عن الإطار النظري :

إن الإطار النظري يطرح مؤشرات متعددة أجملها الباحث بما يأتي : -

1 – أسهمت صناعة تقنية اللون الرقمية في إضفاء الجمالية للصورة من حيث الدقة العالية والوضوح لتتوافق مع ما يستهدفه صانع الفلم .

2 – ساعدت تقنيات اللون الحديثة في خلق عنصر الإثارة بتعميق الصورة السينمائية .

3 – أسهم اللون في تعميق معنى السرد الصوري .

4 - إن اللون له القدرة على التعبير لخلق الجو العام وإضفاء المزاج النفسي .

5 – إن توظيف صناعة اللون الرقمية في الفلم السينمائي له القدرة على إثارة مشاعر المشاهد من خلال الألوان المرتبطة بالمكان والزمان وللتأكيد على الموضوع .

الفصل الثالث : تحليل العينة

تحليل العينة الفلمية :

أسم الفلم : سيد الخواتم الجزء الثالث عودة الملك

The Lord of the Rings : The Return of the king

تمثيل : أيلايجا وود بدور فرودو Ellah Wood

شون أستن بدور سام

سيناريو : فران والش وفيليدبا بوينز و بيتر جاكسون عن رواية رونالد رويل تولكين

مدير التصوير : أندريو ليسنس Andrew lesnic , A,C,S

الموسيقى التصويرية : هاورد شور Houard Shore

مؤثرات صورية : جيم راكيل Jim Rygiel

ماكيتات خاصة : ريتشارد تايلور Richard Taylar

إخراج : بيتر جاكسون Peter Jackson

جهة الإنتاج : نيولاين New Line

سنة الإنتاج : 2003
نوعية الفلم : خيال (أسطورة) ومغامرات
مدة العرض : 201 دقيقة (3.21.00) ثلاث ساعات وإحدى وعشرون دقيقة
عدد المشاهد : (200) مشهد
فاز الفلم بـ (11) إحدى عشرة جائزة أوسكار

ملخص الفكرة : سيد الخواتم الجزء الثالث – عودة الملك :

يتناول الفلم محاولة فرودو (إيلايجاوود) وسام (شون أستن) تدمير خاتم القوة ويسافر معهما في أرض موردور ، غولوم (سميغول) وهو سيد الخاتم السابق ، ويحاول غولوم الإستيلاء على الخاتم من جديد عن طريق سرقته من فرودو . أما المحارب أريغول (فيغو مورتينس) مع (غاندالف) الساحر العجوز ذي الشعر واللحى والملابس البيضاء فهما يسافران إلى ميناس تيريث ومعه جيش والبقية ممن تحالفوا لإعادة الخاتم لإنقاذ المدينة البريئة من سيد سارون . ويساعده غندالف في هزيمة قوات ساروومان . ثم تدمير الخاتم وعودة الملك أراغون وتتويجه ملكاً واسترجاع الأرض والحق .

تحليل العينة : سيد الخواتم – الجزء الثالث عودة الملك

1 – أسهمت صناعة تقنية اللون الرقمية في إضفاء الجمالية للصورة من حيث الدقة العالية والوضوح لتتوافق مع ما يستهدفه صانع الفلم .

هذه العينة تبدو غير واقعية فهي محض أسطورة وخيال ، آستطاع صانع العمل، صنع شخصيات غير مألوفة وأشكال بهيئة غرائبية مثل الأشجار الناطقة بواسطة المؤثرات الصورية ، مع شخصيات إنسانية ولكن خارقة فوق المألوف بأفعالها ، كذلك التقنية العالية التي فسحت المجال أمام صانع العمل في بناء أحداث وأماكن إفتراضية لتجسيد رؤيته . فالجانب الفكري هو كيفية تجسيد الحياة لأسطورة الخاتم . يتضمن الفلم العديد من المشاهد بل أكثر مشاهد الفلم التي تنم عن رؤية أو مخيلة آستطاعت أن تضفي على هذه الشخصيات والمخلوقات سمات وخصائص من حيث الحركة والإستجابة لكل ما هو حولها ضمن بناء درامي للأحداث . هذه المخيلة الحقيقة أسهمت في إحالتها الى واقع مرئي بإمكانيات وقدرات أتاحتها التقنية أمام صانع العمل في التعامل مع هذه النماذج من الشخصيات والمخلوقات على أساس أنها واقع حي حقيقي ، وتجسدت هذه العلاقة بين الرؤية وآفاق تطبيقها كذلك من خلال التقنيات الرقمية حيث ساهم اللون في تجسيد هذه الصورة السينمائية بوساطة التقنية في الفلم ككل وسنذكر منها المشاهد الأتية :

في المشهد (93) داخل كهوف شبح الموتى اللون الرقمي كان له الأثر الكبير في تجسيد الصورة المرئية ، (أراغون) المقاتل يقابل ملك الموتى لإقناعه لمقاتلة جيش (سارون) الشرير ، جيش أشباح الموتى المكون من الآلاف بل مئات الآلاف إذ من الصعب تجسيدها بل يكاد يكون من المستحيل التفكير

بهكذا موضوع التقنيات عالية الدقة من المؤثرات البصرية للرسوم ثلاثية الأبعاد للشخصيات الإفتراضية واستنساخها إلى آلاف أو أي عدد يحتاجه صانع العمل بدلاً من إعادتها ، وتمتاز بالحركة والإستجابة لكل ما هو حولها ، بوساطة الكومبيوترات العملاقة ، التي أحالت هذه الأفكار المتخيلة الى حقيقة مرئية واقعة أمام المشاهد . وفي المشهد (171) في أثناء المعركة بين جيش (سارون) الشرير المكون من آلاف المخلوقات الغرائبية ووحوش عملاقة، وجيش (أراغون) ومعه غاندالف الساحر الأبيض يرافقه الهوبيت القزم (بيبن) ومعهم جيش من البشر الآدميين كذلك مع آلاف من أشباح الموتى يقاتلون مع أراغون . فاللون أعطى الإنطباع للمكان وهيأ الأجواء، وأدى دوره الوظيفي في الفلم من خلال التدرجات اللونية جسدت التقنية الرقمية العالية بطريقة مزج الألوان بحيث أضاف الجانب الفنطازي لفكرة الفلم ، ومستوى تعبيري للون المتدرج لتلائم نوعية الصورة . لإضفاء القيمة الجمالية كما أضاف اللون الجانب الفنطازي ليوحي بذلك الى الماضي السحيق والمنقرض ومعه هذه المخلوقات .

2 – ساعدت تقنيات اللون الحديثة في خلق عنصر الإثارة بتعميق الصورة السينمائية .

أكدت التقنيات الحديثة دورها في إضفاء جمالية على الصورة وكان واضحاً وجلياً للجانب الجمالي للصورة من إضاءة وديكور وكل ما يحيط بالحدث الدرامي وترتيبها من حيث الدقة في التصميم ودور الإضاءة واللون في الصورة المرئية ، وكذلك تكثيف المستوى التعبيري للصورة ، للإيحاء بالجانب الفكري الذي تتضمنه الصورة المبنية على الجانب التعبيري وتجسيدها من خلال التقنية فائقة الدقة بواسطة الكومبيوتر . واللافت للنظر في هذا الفلم من المؤثرات البصرية واستخدام تقنية الصوت الرقمي عالي النقاوة لتدعيم الصورة المرئية المرافقة لها وتدرجات اللون الرقمي . لخلق عنصر الإثارة ويتضمن الفلم العديد من المشاهد التي تنم عن الحركة والأستجابة ضمن بناء درامي محكم يوحي للمشاهد بحقيقة مايجري من خيال (أسطورة) الى حقيقة مرئية أمام المشاهد منذ البداية حتى نهاية أخر مشهد في الفلم والمكون من (200) مشهد ، وتجسدت هذه العلاقة بين الصورة وآفاق تطبيقها من خلال التقنية في أكثر مشاهد الفلم ومنها المشاهد الأتية :

ففي المشهدين (4 و 6) نجد أن الألوان للمنحدر الصخري ومجرى الماء تتلائم مع وجه سيمغول (غولوم) إلى لون مزرق خلال تناوله السمك الحي ، ثم تحول هيئته من وجه بشر إلى مخلوق غريب وإضافة نوع من الفنطازيا للصورة المرئية . وفي المشهد (7) الألوان المتناسقة في غابة كثيفة من الأشجار الناطقة وما يحيط بها حيث تميل ألوانها إلى الأخضر الداكن ، يضاف إلى ذلك ملابس الأشخاص (غاندالف) الساحر وملابسه البيضاء أما رفاقه بألوان مختلفة للقزم ذي اللحية الكثيفة الحمراء للإيحاء بالجو الخيالي للصورة . وفي المشهدين (27 ، 28) الألوان البيضاء الموشحة للجبال التي تحيط من بعيد بمدينة الملوك إلى اللون الأبيض لما فيها من آمان وآستقرار للبشر الساكن فيها وبعيداً عن الشر والخاتم الملعون قبل

آقتحامها من جيش سارون . وفي المشهدين (65 و 67) سيادة ألوان السواد للمخلوقات والوحوش العملاقة لجيش سارون الشرير وهو يسير عبر الجسر من بوابة القلعة إلى المنحدرات الجبلية لإضافة الشر والفنطازيا على هذه المخلوقات في تدعيم الصورة المرئية بقوة الشر الذي يتحكم فيه سارون . مع النار الأبدية التي تبدو أمامهم كجحيم . وفي المشهد (93) أشباح الموتى الموشحة بالأخضر على أجسادهم إلى الطيف الأبيض لرؤوسهم لإضفاء الخيال والفنطازيا ، وللإيحاء بالأسطورة . وفي المشهد (187) بعد آنهيار قلعة سارون والبرج من خلال سقوط غولوم في شق النار الأبدية الممزوج فضلاً عن النار الملتهبة إلى السواد القاتم في قاع النار ثم البرج والقلعة الموشحة بالسواد لتأكيد الشر واللعنة لتدعم الصورة المرئية . وفي المشهد (190) في أثناء تتويج الملك (أراغون) لمدينة الملوك ، الألوان الزاهية تضاف إلى الجانب الإنساني وعودة الأستقرار والأمان إلى الأرض للملك العادل . وفي المشهد (198) جانب من قرى بألوان زاهية من الحشائش الخضراء وألوان الزهور المختلفة وبيت (سام) صديق فرودو في الرحلة الشاقة المتواضع إذ يمثل عودة الإستقرار والإزدهار إلى الأرض من البشر بعد تحطيم أسطورة الخاتم الملعون .

3 – ساهم اللون في تعميق معنى السرد الصوري .

ويكاد يكون عنصر الإثارة والإبهار واحداً من أهم المرتكزات لبناء العلاقة بين موضوع العمل الخيال (الأسطورة) والمشاهد ، كونها تصور عوالم غير مألوفة لما تمتلك من قوة خارقة وتتحرك في أماكن ليس لها وجود حقيقي على الأرض . عبر نسيج من الأحداث المتخيلة التي تمتلك مصداقيتها ضمن بناء عالمها الفلمي الذي أسهم في تشييده مخيلة الفنان وجسدته الى واقع مرئي من خلال آمكانية التقنيات الحديثة ، وهذا الإبهار هو ناتج عن القوانين التي تحكم عالم الفلم وهي خارجة عن حدود قوانين الحياة الطبيعية للإنسان ، وإن كانت تستند اليه في نسجها للأحداث . ويتضمن الفلم العديد من المشاهد وقد أسهمت في ذلك التقنية الحديثة في خلق عنصر الإثارة والإبهار البصري متدرجاً منذ البداية حتى نهاية الفلم . ونذكر منها بعض من المشاهد الآتية :

ففي المشهد (7) الأشجار الناطقة مع غاندالف وحركة الأشجار وهي تتكلم إذ يبرز وجه غير مألوف من الشجرة ، والأغصان تتحرك بحركة الكلام الصادر منها وفي المشهدين (65 و 67) حركة جيش سارون من المخلوقات وهو يسير عبر جسر في نسق وتوافق حركي للمخلوقات ، وفي المشهد (93) حركة شبح الموتى وظهورها والموشحة بالأخضر والهالة البيضاء على رؤوسها العظمية وأصوات الضجيج التي تصدر منها حيث تكمن الإثارة والإبهار في تجسيد أشباح الأموات . وفي المشهد (188) آنهيار الأرض حول جيش سارون الشرير والإثارة والإبهار تكمن في تشبث المخلوقات وفزعهم من آبتلاعهم داخل الأرض .فقد أضاف اللون جانباً فنطازياً فاللون الأسود تجسد من خلال تدرجات اللون الرقمي ليعطي جانباً غرائبياً

للمكان عند سقوط غولوم في شق النار الوهاجة الأصفرار إلى الأحمرار والسواد وكأنه الجحيم الناتج من الدخان الأسود المصاحب للإنفجارات الهائلة للإيحاء بالشر، ليضفي نوع من الفنطازيا.

4 – أن اللون له القدرة على التعبير لخلق الجو العام وإضفاء المزاج النفسي .

تجسدت رؤية صانع العمل ومخيلته من خلال التقنية المنسجمة والمتكاملة في بنائها للأحداث ، وجسدت الجانب الإبداعي بحيث تكون وحدة متماسكة للمنجز النهائي لفن الفلم وإحالة الخيال والأسطورة وغير المألوف والغرائبي الى واقع مرئي حقيقي . فالتقنيات الرقمية كان لها الدور البارز في هذا الفلم ابتداءً بآستخدام المؤثرات البصرية واستخدام تقنيات الرقمية في التدرجات اللونية . وتجسد الناتج النهائي للمنجز الفني في هذا الفلم خيال (أسطورة) من خلال التطبيق بواسطة الكومبيوتر ، وآعتمد التناسق والإنسجام منذ بدايته حتى نهايته وذلك لإقناع المتلقي بما يحدث وكإنه حقيقة . وسنذكر بعض المشاهد من هذه العينة :

ففي المشهد (93) تجسيد أشباح الموتى من خلال المؤثرات البصرية في صورة فريدة من نوعها وهي ما أضافت إلى المنجز الفني النهائي من إبداع من خلال هذه التقنية . وفي المشهد (188) عند آنهيار الأرض حول جيش سارون في ساحة المعركة بعد تحطيم الخاتم الملعون وآنتهاء قوة جيش سارون الشرير إذ آبتلعتهم الأرض في صورة مرئية فريدة من الإبداع لآنتهاء أسطورة الخاتم الذي تتحكم فيه قوى الشر والظلام على الأرض وعالم البشر من خلال التقنيات الحديثة . فاللون قد أدى دوره الوظيفي بوساطة التدرجات اللونية من خلال التقنية العالية لمزج الألوان التي أضافت الجانب الفنطازي إلى الفلم ، والمستوى التعبيري للون لتلائم نوعية الصورة وتضيف الى جمالية الصورة رهبة المكان وغرائبيتة ليتحول الى حقيقة مرئية أمام المشاهد .

5 – أن توظيف صناعة اللون الرقمية في الفلم السينمائي له القدرة على إثارة مشاعر المشاهد من خلال الألوان المرتبطة بالمكان والزمان ولتأكيد الموضوع .

أن للون كان يدعم الصورة من خلال إعطاء اللون وتدرجاته المناسبة لكل مكان فالمناطق النائية والمهجورة لها تدرجات لونية تميل إلى الإصفرار والبني أما مناطق مركز السحر والجن والشعوذة ففيها تميل الألوان إلى الاحمرار وتدرجاته فضلاً عن السنة اللهب التي تعطي صورة مصداقيتها لهكذا أماكن لموضوع القصة . التي فيها الخير للبشر وخاصةً القلعة تسيطر عليها الألوان البيضاء ، ثم تتحول إلى ألوان أخرى خلال الهجوم عليها .واللون على وفق مقتضى الحكاية في كل منطقة في السلم وفي أثناء الدفاع عن المكان من الشر المتمثل بالسحر والمسيطر على الخاتم فكانت تدرجاته تساهم في تأكيد المكان في تلك المناطق الخيالية والأسطورية . وتجسد ذلك من خلال تقنية مزج الألوان إلى ما يتطلبه صانع العمل .

الفصل الرابع
النتائج والأستنتاجات

أولاً : النتائج

أسفر البحث عن جملة من النتائج خرج بها الباحث بعد تحليله عينة البحث ، التي آستندت إلى المؤشرات التي آستخلصت من التأسيسات النظرية للبحث . وتوصل الى النتائج الآتية : -

1– أستطاعت التقنيات الرقمية للون إضفاء جمالية للصورة واللون من حيث الدقة العالية والوضوح لتتوافق ما يستهدفه صانع الفلم .

2– أسهمت صناعة اللون الرقمية في خلق عنصر الإثارة والإبهار بتعميق الصورة السينمائية .

3– ساهم اللون في تعميق معنى السرد الصوري .

4 - أن صناعة اللون الرقمي في الفلم السينمائي لها القدرة على التعبير لخلق الجو العام وإضفاء المزاج النفسي .

5 – أن اللون له القدرة على إثارة مشاعر المشاهد من خلال الألوان المرتبطة بالمكان والزمن وللتأكيد على الموضوع .

6 – أن اللون له دلالة رمزية في الصورة السينمائية .

7 – إن اللون من خلال التقنية الرقمية يعمل على وضوح الصورة مع كثرة المشاهدات .

8 – أن اللون يرتبط بالإيقاع بين الصورة والصوت للتعبير عن الموقف الدرامي .

9 – أن اللون من خلال التقنية الرقمية له القدرة على تحقيق تدرجات لونية في صورة العرض أكثر من الفلم السينمائي العادي .

10 – أن اللون له القدرة على عرض مستوى نقاء بصري وجودة مماثل تماماً للصورة التي تم تصويرها ، حيث يصبح العرض الأول للفيلم وفق نظام خاص مثل العرض الأخير .

ثانياً : الإستنتاجات

نستنتج مما تقدم من تحليل عينات البحث الآتي :

1 – تشكل صناعة التقنية الرقمية تآلفاً مع الإبداع في العمل الفني كثنائية مترابطة ومتداخلة ومتبادلة التأثير والتأثر في بنية العمل الفني .

2 – كلما تطورت صناعة التقنيات الرقمية أضفت جماليةً على الصورة بدقة عالية وتكون أكثر إقناعاً .

3 – تميزت التقنيات الحديثة بتحقيق الرؤية الخيالية للمخرج من خلال آبتكار وخلق عوالم إفتراضية كان من الصعب بل يكاد يكون من المستحيل تنفيذها .

4 – إن صناعة التقنيات الرقمية توظف ضمن بناء درامي يخاطب من خلاله المشاعر الإنسانية ، و لدعم المضمون الدرامي للعمل وليس الإكتفاء فقط بالإبهار والتشويق .

ثالثاً : التوصيات : يوصي الباحث بما يأتي : -

1 – الإطلاع والمواكبة المستمرة لحركة تطور التقنيات الرقمية .

2 – النظر في المناهج الدراسية لقسم الفنون السينمائية والتلفزيونية وتحديداً في الدروس العملية والتطبيقية لمادة الحاسوب لما يواكب البرامجيات الحديثة في صناعة السينما .

رابعاً : المقترحات :

1 – توفير الأجهزة الحديثة التي تدخل في صناعة التقنيات الرقمية سواء للون أم غيره من البرامجيات المتطورة داخل الكليات المتخصصة (كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية) .

2 – تدريب الطلبة على الدروس العملية وزجهم مع الإنتاجات المتوافرة في أثناء الدراسة وإعطائهم الفرصة ليكونوا مهيئين بعد التخرج .

3 – ترجمة الإصدارات الحديثة التي تواكب التطورات في صناعة السينما والتلفزيون .

المصـــادر

الكتـب العربيـة

1 - الزيات ، أحمد حسن وآخرون . المعجم الوسيط . أسطنبول . دار الدعوة . ج2 . 2006 . ص1042 .

2 - ستولينتز ، جيروم . النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية . ترجمة فؤاد زكريا . القاهرة . مطبعة جامعة عين شمس . 1974 . ص45 .

3 – جريو ، داخل حسن . تطور التقانة عبر العصور . بغداد . منشورات المجمع العلمي . دار الكتب والوثائق . 2006 .

4 - ..... قاموس أكسفورد الحديث – أنكليزي – أنكليزي – عربي . طبع بجامعة أكسفورد . ط11 . 2004 . ص32 .

5 – الشال ، عبد الغني النبوي . مصطلحات في الفن والتربية الفنية . الرياض . مكتبة جامعة اللك سعود . 1984 .

6 – الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر . مختار الصحاح . الكويت . الناشر دار الرسالة . 1983 .

7 – البعلبكي ، روحي . المورد – قاموس عربي – أنكليزي . بيروت . دار العلم للملايين . ط13 . 2000 .

8- البعلبكي منير، ورمزي منير البعلبكي . المورد الحديث قاموس أنكليزي – عربي . بيروت. دار العلم للملايين . 2010 .

9- جمال ، هشام . التكنولوجيا الرقمية في التصوير السينمائي الحديث . تصدير مدكور ثابت . مطابع الأهرام التجارية – قليوب- مصر . 2006 .

10 – العاني ،مزهر شعبان . معالجة الصورة الرقمية بأستخدام حزمة MATLAB . الشارقة ، مكتبة الجامعة . إثراء للنشر والتوزيع . 2008 .

11– فولتون ، البرت . السينما آلة وفن . ترجنة صلاح عز الدين وفؤاد كامل . القاهرة . مكتبة مصر . ب.ت.

12 – نايت ، أرثر . قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينيراما . ترجمة سعد الدين توفيق . القاهرة . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . 1967 .

13 – سبوتزوود ، رايموند . الفيلم وأصوله الفنية . ترجمة محمد على ناصيف . مراجعة منيرة ناصيف . القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . ب.ت.

14 – دي جانيتي ، لوي . فهم السينما . ترجمة جعفر علي . بغداد . دار الرشيد للنشر . 1981 .

15 – قلج ، سعد عبد الرحمن . جماليات اللون في السينما . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1975 .

16 – بوجز ، جوزيف م . فن الفرجة على الأفلام . ترجمة وداد عبد الله . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1995 .

17 – روز ، كارلا . الكاميرات الرقمية . ترجمة مركز تعريب والبرمجة . بيروت . الدار العربية للعلوم . 1998 .

18 – هلالي ،أياد ومحمد المنصور. تقنيات استخدام الماسحات الضوئية والكاميرات الرقمية . حلب – سورية. ط1. دار القلم العربي للطباعة والنشر والتوزيع . 2003 .

19- قلج ، سعد عبد الرحمن . السينما الملونة . القاهرة . جامعة القاهرة . 1971 .

الملحق من نوع الأفلام :

20 – البرتقالة الميكانيكية . سيناريو كوبريك ، ستانلي . أخراج ستانلي كوبريك . أنتاج ستانلي كوبريك . 1971 . (*) نجمة من ص4 .

21 – العراب ج1 . سيناريو بوزو ، ماريو و فرانسيس فورد كوبولا . العراب ج1 . أخراج فرانسيس فورد كوبولا . أنتاج فرانسيس فورد كوبولا . 1972 . (*) من ص5 .

22 – الحديقة الجوراسية . سيناريو كريشتون ، مايكل و ديفيد كوب. أخراج ستيفن سبيلبيرغ . جهة الأنتاج شركة يونيفيرسال . أنتاج ستيفن سبيلبيرغ . 1993 . (*) من ص6 .

23 – ماتريكس ج1 . سيناريو واكووسكي ، أندي و لاري واكووسكي . أخراج أندي واكووسكي ولاري واكووسكي . أنتاج جويل سيليفر وأندي واكووسكي ولاري واكووسكي . 1999 . (*) من ص6 .

24– حرب النجوم – هجوم المستنسخين . سيناريو لوكاس ، جورج و جوناثان هيلز . أخراج جورج لوكاس . أنتاج جورج لوكاس . 2002 . (*) من ص8 .

25– بابل . سيناريو أريغا ، غاليرمو . أخراج اليخاندرو كونزاليس أناريتو . أنتاج شركة بارمونت للأنتاج السينمائي . 2006 . (*) من ص8 .

26– سيد الخواتم ج3 – عودة الملك . سيناريو والش ، فران و فيليبا بويتز وبيتر جاكسون . أخراج بيتر جاكسون . أنتاج نيولاين ، بيتر جاكسون . 2003 . (*) من ص10- 14. تحليل العينة .

فاعلية التمثيل الصامت في تنمية المهارات الحركية لأطفال الرياض

The effectiveness of pantomime in development of movement skills for Kindergarten

محمد إسماعيل الطائي

Mohammad Ismaeel AL-Taee

ملخص البحث

يهدف البحث إلى معرفة فاعلية التمثيل الصامت في تنمية المهارات الحركية لدى أطفال الرياض وتحقيقاً لهدف البحث اختار الباحث روضة النبراس الأهلية الواقعة في حي المهندسين لتكون عينة البحث / مرحلة الروضة ، وكان أفراد العينة من الجنسين (ذكور وإناث) ، اختيرت شعبة (ب الفراشات) كمجموعة تجريبية لتقويم بالتمثيل الصامت وبلغ عدد أفرادها (15) طفلاً وطفلة .

وقام الباحث بوضع (مشاهد تمثيل صامت فردية وزوجية ومجاميع) ثم طبق الباحث في بداية التجربة مقياس (الكسواني وآخرين 2003) (اختبار قبلي) المعد لقياس المهارات الحركية لأطفال الرياض ، واتسم بالصدق والثبات لمعرفة الفرق في المهارات الحركية بين الاختبارين بدأت التجربة في 2014/1/20 ، واستمرت (4) أسابيع ولغاية 2014/2/20 وفي نهاية التجربة أجرى الباحث مقياس (الكسواني 2003) اختبار بعدي وأظهرت النتائج تقدماً في التمثيل الصامت واستخدم الباحث وسائل إحصائية مناسبة لمعالجة البيانات وفي نهاية التجربة أوصى الباحث ببعض التوصيات .

ABSTRACT

In order to a chive the aim of the research the researcher chose the (Nebras kindergarten) to be the search sample .the member of the sample From(males and fameless)and the researcher chose the class of(butterfly) as experimental group to do the pantomime consist of(15)males and fameless, and put(singles, senses ,double senses and communal senses)in the binging of the experiment the researcher applied the measurement of(AL Kaswany and other)as(pre_ test)which prepare to measure, the movement skills for kindergarten, the measurement have the validity and reliability to knowledge the difference between the two experiment. The experiment continue from(20/1/201to 20/2/2014)in the end of experiment the researcher applied the measurement of(AL Kaswany and others)as(post-test)the result appear

more progress in pantomime, the researcher used statistical means for analysis the data in the end of experiment he recommended some recommendations

المبحث الأول / مشكلة البحث

نظراً لعدم إثراء رياض الأطفال بأساليب واستراتيجيات حديثة في التعليم واقتصارها على المناهج والأساليب والتعليمية القديمة التي لم يجر عليها أية تعديلات أو توظيفات تثري مفردات رياض الأطفال بالطرائق الحديثة ، فضلاً عن كون موضوع (التمثيل الصامت) من الموضوعات الجديدة وغير الموظفة في رياض الأطفال وهناك جهل في استخدام هذه الاستراتيجية من قبل المعلمات لأنها لم تعمم كطريقة ولم تتعرف عليها المعلمات ، في أثناء إعدادهن الدراسي ، فبقي التعامل مع هذه الطريقة بعيداً ومحفوف بالتوجس والغموض ، وحاجة أطفال الرياض الى التعبير الحركي الذي يوازي في أهميته التعبير الصوتي إن لم يتفوق عليه من حيث الابتكار والتركيز والتفكير المنطقي والإبداعي ويمنح الطفل التخيل والتصور والتعبير الشفوي السليم عن الذات ، وانعكاس استراتيجية التمثيل الصامت على الألعاب الحركية والتي يأخذ جانب كبير منها شكل التعبير الصامت من هنا برزت مشكلة هذا البحث في دراسة فاعلية التمثيل الصامت في تنمية المهارات الحركية لأطفال الرياض .

أهمية البحث :

لعل أهمية البحث تبرز من خلال التالي :

1. إن مرحلة ما قبل المدرسة تعتبر من المراحل الأساسية في حياة الإنسان ، فهي أساس تشكيل الشخصية في المستقبل ، ويمكن تحقيق ذلك من خلال رياض الأطفال التي تساعد في نمو شامل ومتكامل للشخصية .
2. إن هذا البحث من البحوث الرائدة في توظيف التمثيل الصامت في تنمية المهارات الحركية في رياض الأطفال ، فعلى حد علم الباحث ان هذه الإستراتيجية في التعليم لم تطبق في رياض الأطفال لحد الآن .
3. لأهمية النمو الحركي الذي له صلات وثيقة بالجوانب الأخرى للنمو مثل النمو الاجتماعي والجسمي واللغوي وأنماط التفكير .
4. للألعاب في رياض الأطفال بشكل عام والألعاب الصغيرة بشكل خاص أهمية في تنمية جوانب شخصية الأطفال وإكسابهم معارف ومهارات دقيقة .
5. توعية المشرفات والمعلمات في رياض الأطفال بأهمية التمثيل الصامت واتخاذه طريقة في تعليم الأطفال وتنمية الجوانب الحركية لديهم .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى التعرف إلى فاعلية التمثيل الصامت في تنمية المهارات الحركية لأطفال الرياض .

فرضية البحث :

يسعى البحث إلى التعرف لتحقيق الفرضية التالية :

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) في مقياس المهارات الحركية للمجموعة التجريبية في الاختبار القبلي والبعدي .

حدود البحث :

يقتصر البحث

على عينة من أطفال الروضة – مرحلة الروضة من كلا الجنسين في مركز مدينة الموصل للعام الدراسي (2013-2014) .

تحديد المصطلحات :

أولاً : التمثيل الصامت

عرفه (بيلنك) شكل في علاي التخصص ويتم فيه تفسير كل شيء من خلال الحركة (Billing , P40) .

ويعرفه القرشي :

قدرة الفرد على التعبير عن الأفكار والأحاسيس عن طريق الاتصال بحركة الجسم بدلاً من الكلام (القرشي ، ص92)

ويعرفه لوشكي :

تعبير مسرحي خلاق يتم عادة دون استخدام الكلمات ، وله أسلوب أداء خاص به (لوشكي ص42)

ويعرفه الباحث إجرائيا :

الأداء البصري الكامل ويتضمن عناصر الحركة والايماءه والإشارة والإيقاع لنقل تلك العناصر دون استخدام الكلام .

ثانياً : المهارة الحركية

عرفها شلش ومحمود :

بأنها عبارة عن مهارات حركية وسلوكية تتكون في ظروف مختلفة . (شلش ومحمود ، ص25)

وتعرفها طلبة :

بأنها إعداد المهارات والعاب القوى والألعاب الجماعية والكبير وتشتمل تلك المهارات على حركات الاتصال التي يتم بها عبور الجسم للفضاء . (طلبة ، ص112)

ويعرفها الباحث إجرائياً :

هي مجموع الحركات التي تشكل سلسلة بشكل مهارة ، التي يؤديها أطفال المجموعة التجريبية من رياض الأطفال وفق تحديد الباحث معبراً عنها بالدرجة التي يحصلون عليها حسب إتقانهم للمهارة .

ثالثاً : رياض الأطفال

عرفتها وزارة التربية

هي مؤسسة تربوية تقبل الأطفال في عمر يتراوح بين (4-6) سنوات تهدف الى تنمية شخصياتهم في النواحي الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية والروحية والوظيفية . (وزارة التربية ، ص19)

المبحث الثاني /الإطار النظري :

أولاً : التمثيل الصامت

يقصد به إيصال التعبير عن الانفعال والمشاعر بالإيحاء والحركة المعبرة وهذا لا يقتصر فقط على الانفعال والمشاعر وإنما قد يكون التعبير عن فكرة ما أو عاطفة أو قصة بدون مصاحبة أي نوع من الكلام ، إن أهمية التمثيل الصامت (تفسر لنا الحقيقة السيكولوجية القائلة بأن كثير من الناس يكونون أكثر تأثراً وعمقاً بما يرون لا بما يسمعون) ويعتمد التمثيل الصامت على العوامل التالية :

1. مرونة الجسم : ونعني بها المرونة التي يجب أن يمتاز بها جسد الممثل للتعبير عن الحالات المختلفة والمواقف المتعددة .
2. الإيهام : أي إيهام المتفرج بالمحسوسات والأشياء والأدوات المستخدمة في الموقف الدرامي الصامت إذ تستخدم استخداماً إيهاميا ليس حقيقياً .
3. التركيز : قابلية الممثل على التركيز واستعادة الذاكرة في الموقف وهذه العوامل تنطبق تماماً على الصفات الجسدية والذهنية التي يتصف بها جميع الأطفال (كالمرونة ، واليقظة ، والحس العالي ، والاستجابة السريعة ، وردود الأفعال الدقيقة) لذلك يجب هذه بناء التقنية وتعزيزها واستخدامها خاصة في مرحلة الدراما الإبداعية التي تعتمد النشاط التلقائي العفوي لغرض مساعدة الطفل على تكوين صورة في ذهنه تساعده على تركيز انتباهه وعلى تحرير أعضاء جسده من التوتر والانفعال والتشنج الإرادي . (الطائي ، ص76)

فوائد التمثيل الصامت :

للتمثيل الصامت فوائد يجنيها الأطفال منها :

1. إثارة الخيال وتركيز الانتباه.

2. إتاحة فرص المشاركة في الأداء من خلال التعبير الصامت للأطفال الذين لا يجيدون التعبير بالصوت .
3. الشعور بالفرح والتنفيس عن المشاعر الضارة .
4. إطلاق التعبير الجسدي وأداء حركات متعددة مبدعة .
5. توعية الأطفال بالجهد الذي يلزمهم جسدياً للتعبير الحركي المتمثل في عوامل التنفس وطاقة العضلات ووزن الجسد .
6. دمج المعرفة الفكرية بالقدرة الإبداعية في التعبير . (أبو مغلي ، ص328)

ومن خصائص التمثيل الصامت الأساسية (البقع الضوئية ، الإيماء ، الماكياج المركز وحركات عضلات الجسم ، والإيهام والرمز)

ومن أشكال التمثيل الصامت ما يلي :

1. أن تقوم بدور معين صامت مستجيباً إلى حوار زميلك وأنت تستمع إليه وهنا يجب عليك ان تتجاوب مع ما يقول زميلك ، اذ تجبره على مبادلة نفس الإحساس حين تقوم بالعمل نفسه ويكون هو المنصت والمستمع .
2. التعبير بالحركة والإيحاء دون الصوت ، عن حدث كامل له بداية ووسط ونهاية .
3. التصور الدرامي البانتوميمي ، ويقصد به الأداء البصري الكامل باستخدام الحركة والإيقاع وتعبيرات الوجه وأوضاع الجسم ، وعدد من الشخصيات والموسيقى للتعبير الكامل للحكاية أو التمثيلية . (موسى ، ص100)

أهداف التمثيل الصامت :

أهم أهداف التمثيل الصامت كنشاط ما يأتي :

1. تنمية قدرة الطفل على التعبير عن الذات من خلال الحركة النابعة من جسده.
2. تنمية قدرات الطفل على التركيز لتوضيح ما يريد التعبير عنهُ .
3. تنمية قدرات الطفل على حل المشكلات من خلال التمثيل الصامت لمشكلة ما .
4. يعد التعبير الصامت منبهاً فعالاً للكلام . (دودين ، ص40)
5. تنمية روح الخيال والإبداع لدى الأطفال .
6. تعزيز الشعور بالثقة بالنفس والاعتزاز بالأداء الجماعي .
7. التنفيس عن المشاعر الضارة والشعور بالفرح والسرور . (عفانة ، ص73)

للتمثيل الصامت أثر تعليمي من حيث اعتماده على التأثير من خلال ملامح الوجه ويمكن أن يؤدي الفعالية تلميذ واحد أو عدة تلاميذ ، ويمكن أن يؤدى التمثيل الصامت في حجرة الصف في مواقف تعليمية متعددة .

وعلى المعلمة تشجيع التمثيل الصامت وذلك بحث التلاميذ على أداء مختلف الادوار عن طريق الحركة وتعبير الوجه ووضعيات الجسد دون الصوت ، وتعالج المسرحية الصامتة عن موضوعا بسيطا محدد ولا يستغرق عرضه سوى دقائق معدودة .

المهارات الحركية

مفهوم المهارة :

يستخدم مصطلح المهارة في مجالات الحياة اليومية للدلالة على معاني متعددة ، فنجد الأطفال الصغار يجيدون مهارة الحبو والمشي والجري أو قيادة الدراجات ، كما يوجد متفوق في رسم اللوحات ، وقد يكون لبعض الأطفال مهارات في العزف على الآلات الموسيقية .

ونجد أن كل نشاط من أ،شطة الحياة اليومية يحتاج إلى (مهارة خاصة) كما أن كل إنسان يمارس أعمالاً تعتمد بشكل أو آخر على مهارة ، وأن الإنسان المتفوق في الحياة يمارس أعمالاً يعتمد بشكل رئيسي على إجادته لبعض المهارات الخاصة بهذه الإعمال .

والمقصود بمفهوم المهارة بأنها عبارة عن حركات متتابعة متسلسلة يتم اكتسابها عادة عن طريق التدريب المستمر، وهي إذا ما اكتسبت وتم تعلمها تصبح عادة متأصلة في سلوك الطفل اذ يقوم بها دون سابق تفكير في خطواتها أو مراحلها . (طلبة ، ص111)

تتمثل الصفات الحركية في الرشاقة و الدقة الحركية والمرونة والتوازن والمهارة أو التكتيك وهذه الصفات تكون أساس المهارات الأساسية وهي (المشي ، الركض ، التعلق ، الدحرجة) اذ أن المهارة تعلم وتتقن وتثبت مما سيزيد من القيمة الحركية والتي ستظهر الرشاقة في الحركة ، المشي مهارة أساسية ثنائية وهي أوتوماتيكية وستظل أوتوماتيكية ، استمرار أدائها وتكرارها يصل بالمهارة الى صفة الرشاقة أو الدقة في الأداء . (شلش ، ص266)

يتطور النمو الحركي تدريجياً في فترة ما قبل المدرسة ، فالطفل يستطيع ضبط الكثير من حركاته ، وتحدث بعد الخامسة من العمر تطورات أساسية تتمثل بنمو الحركات المتناسقة ، وعندما يكون الطفل في عمر السادسة يكون قادراً على التكيف لمتطلبات المدرسة والمساهمة في النشاطات والألعاب مع الأفراد . (حنا ، ص8)

والمهارة حسب موسوعة التربية (Skill) إتقان ينمى بالتعلم وقد تكون حركية كما في ركوب الدراجات او لفظية كما في التسميع او الكلام او مزيجاً من الاثنين كما هو الحال في الكتابة على الآلة الكاتبة

، ويقاس الإتقان بعاملي الدقة والسرعة ، أي أن السلوك الحركي لا يكون مهارة أو الا إذا أداهُ صاحبه بدقة وسرعة . (الريماوي ، ص180)

وتقسم المهارات الحركية إلى نوعين :

1. المهارة الحركية الكبيرة : وهي المهارات التي تتطلب استخدام العضلات الكبيرة الأساسية في الجسم وبخاصة عضلات الجذع والعضلات التي تربط الأطراف بالجذع .
2. المهارة الحركية الدقيقة : ويتميز هذا النوع من المهارات بأنهُ أكثر دقة لأنهُ يقوم على معالجة الأشياء باستخدام اليدين ببراعة ، وتتطلب مجهودا بدنيا بالنسبة للمهارات الكبيرة ،كما يتطلب مستوى عال من ألدقه واستخداما واسعا لقدرات الإحساس . (طلبة ، ص113)

وهناك مجموعة من المهارات الحركية التي من المتوقع ان يكتسبها الطفل في هذه المرحلة (ما قبل المدرسة)

أ- الطفل في عمر 3 سنوات :

الجري والسرعة والاستدارة والوقوف فجأة

- التثبيت على استخدام إحدى اليدين .

صعود الدرج ، القفز لمسافة قدم واحدة .

ب- الطفل في عمر 4 سنوات :

- القفز على الدرج والمائدة أو السلم أو الكرسي .
- الرسم ومحاولة كتابة الحروف .
- رمي الكرة بيد واحدة .

ج- الطفل في عمر 5 سنوات :

- تحقيق قدر أكبر من التوازن أثناء اللعب .
- ظهور بوادر السيطرة على العضلات الدقيقة .
- يطوي ورقة لصنع مثلث . (ألعبيدي ، ص28)

مراحل التطور الحركي :

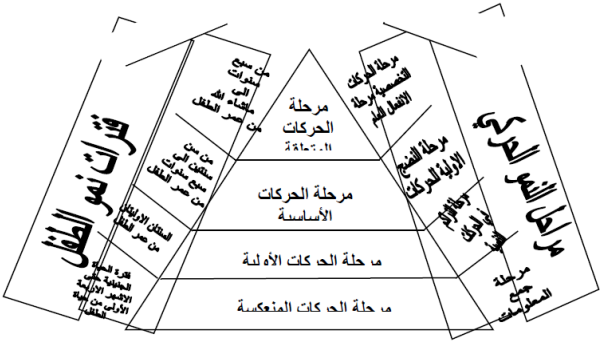
حضيت فكرة مراحل العمر في مجال التطور الحركي باهتمام العديد من العلماء حيث قسموا التطور الحركي للإنسان منذ الولادة وحتى سن الشيخوخة الى مراحل متعددة وليس هناك تقسيم واحد

لمراحل التطور الحركي إنما هناك العديد في التقسيمات ، لذلك انقسمت مراحل التطور إلى عدة اتجاهات .

1. الاتجاه الأول يمثله (**مانيل**) عن المدرسة الشرقية سابقاً ، اذ قسم هذا التطور حسب المراحل الست وهي تتشابه مع تقسيمات وجيه محجوب إذ قسمها الى سبع مراحل .
2. الاتجاه الثاني مثله (وجيه محجوب) الذي دمج بين المراحل ووضع دراسة خاصة بالعراق وهي أقرب الى دراسة (**مانيل**) إذ قسمها الى سبعة مراحل أساسية أيضا .
3. أما الاتجاه الثالث : فيمثل المدرسة الغربية المتمثلة في (جالهيو ،1982) الذي يخص مراحل النمو الحركي للإنسان إلى أربعة مراحل متداخلة ومتتالية وهي :

- مرحلة الحركات المنعكسة .مرحلة الحركات الاولية . مرحلة الحركات الأساسية . مرحلة الحركات المتعلقة بالرياضيات والألعاب.

والشكل التالي يوضح مراحل التطور الحركي (الذي يمثل الاتجاه الثالث)(عثمان ، ص123)



يشير (**كالاهيو**) إلى أن الحركة هي أساس تكوين خلق الطفل ودوافعهُ وتعويده على الحياة الجماعية السليمة ، فبدون الحركة يبقى الطفل منطوياً على نفسه (**Gallahue.p27**) .

ويؤكد ذلك (**جراهام وآخرون**) على أن الطفل في سن (3-6) سنوات تشكل الحركة لديه محور نشاطه في الحياة ، فإثناءها الحركة يتعلم التكيف مع ظروف الحياة ويتقن المهارات الحركية الأساسية ويكتسب الثقة بالنفس (**Graham, p118**) .

ويوفر برنامج التمثيل الصامت الكثير من حاجة الأطفال للحركة والمشاركة والتعبير الجسدي والتنفيس عن المشاعر والأحاسيس فيكتسب الطفل الاتزان والثقة بالنفس .

الدراسات السابقة :

اطلع الباحث على جميع الدراسات التي تناولت المهارات الحركية والنمو الحركي والألعاب، لكنه لم يعثر على دراسة تناولت الدراما او التمثيل الصامت واستخدامه أو توظيفه في رياض الأطفال، لذا سيتم في هذا المبحث تناول الدراسات والبحوث التي تناولت المهارات الحركية والألعاب والنمو الحركي وكما يلي

1. **الدراسات العربية :**

دراسة الرومي (1999) :الهدف\ (أثر الألعاب الصغيرة الحركية ووحدة الخبرة المتكاملة في تطوير بعض القدرات البدنية والحركية لأطفال الرياض ، العينة\ 63 طفلا وطفله –(4-6) سنه

التصميم التجريبي \التصميم التجريبي ذو العينات الثلاثة .

الوسائل الإحصائية\ المتوسط الحسابي، الانحراف المعياري،الارتباط البسيط ،الاختبار التائي

النتائج\ تحقيق برنامجي الألعاب الصغيرة والقصص الحركية تطورا في القدرات البدنية بشكل عام

دراسة المفتي (2000)

الهدف\ اثر برنامج التربية الحركية المقترح في تنمية القدرات (الحس-حركية) لأطفال ما قبل المدرسة، العينة\36طفلا وطفله(5-6)سنه

التصميم التجريبي \التصميم التجريبي ذو العينتين التجريبية والضابطة

الوسائل الإحصائية \الوسط الحسابي،الانحراف المعياري،معامل ارتباط ليرسون ،الاختبار التائي

النتائج\ اثر ايجابي في تنمية القدرات الحس حركيه لأطفال المجموعة التجريبية بشكل عام.

دراسة خضر (2007)

الهدف \اثر برنامج التربية الحركية على مستوى النمو الحركي والمعرفي والاجتماعي لأطفال الرياض، العينة \ 60 طفلا وطفله

التصميم التجريبي\ ذو العينتين الضابطة والتجريبية

الوسائل الإحصائية \المتوسط الحسابي ،الانحراف المعياري،معامل ارتباط بيرسون الاختبار التائي

النتائج\ تفوق المجموعة التجريبية على المجموعة الضابطة في الجوانب التي تضمنها البرنامج .

ثانياً : الدراسات الأجنبية

1. **دراسة روتلج :** الهدف \اثر برنامج التربية الحركية وبرنامج أنشطة حرة على مستوى النمو الحركي لأطفال ما قبل المدرسة ، العينة \ 68 طفلا وطفلة

التصميم التجريبي \ذو العينتين الضابطة والتجريبية

النتائج \ تفوق المجموعة التجريبية في البرنامج المقترح واثر ايجابي على مستوى النمو الحركي

دراسة بليكر والملا :

**الهدف ** اثر برنامج للتربية الحركية على مستوى النمو الحركي والمعرفي والاجتماعي لاطفال ما قبل المدرسة ، ألعينه \ 40 طفلا وطفله (5-6) سنه

التصميم التجريبي \اذو العينتين الضابطة والتجريبية

النتائج \افاعلية برنامج التربية الحركية في تطوير النمو الحركي والمعرفي والاجتماعي لأطفال ما قبل المدرسة .

مؤشرات ودلالات من الدراسات السابقة :

استفاد الباحث من الدراسات السابقة في الأمور التالية :

- هدف البحث ، العينة ، المنهجية ، التصميم التجريبي ، الوسائل الإحصائية ، النتائج .

المبحث الثالث / إجراءات البحث

تناول الباحث في هذا المبحث تحديد مجتمع البحث وطريقة اختبار العينة والتصميم التجريبي للبحث وأهم الإجراءات التي أتيحت في ذلك ، وتم مشاهد التمثيل الصامت ، وكيفية إعداد أداة لقياس (المهارات الحركية) لدى أطفال الرياض وكيفية تطبيق المقياس ، والوسائل الإحصائية التي استخدمت في البحث .

أولاً : مجتمع البحث

المجتمع الإحصائي للبحث هو أطفال رياض الأطفال من كلا الجنسين في مركز محافظة نينوى للعام الدراسي (2013-2014) .

ثانياً : عينة البحث

قام الباحث باختبار روضة (النبراس الأهلية) في حي (المهندسين) في مركز محافظة نينوى والبالغ عدد أطفالها (60) وبواقع (30) طفلاً وطفلة في مرحلة الروضة و (30) طفلاً وطفلة في مرحلة التمهيدي بصورة قصديه ذلك للأسباب التالية :

1- قرب موقع الروضة من مكان عمل الباحث ليتسنى له زيارتها بشكل دوري .
2- تعاون إدارة الروضة مع الباحث في تطبيق البحث .
3- توفر مسرح للطفل في الروضة مما يسهل إجراء التمثيل الصامت فيه .

وصف متغيرات مجموعة البحث : أدناه وصف في متغيرات مجموعة البحث في الوزن والطول والعمر والاختبار القبلي وكما في الجدول (1)

جدول (1)

وصف متغيرات البحث

المتغيرات	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري
الوزن/كغم	15.4667	1.72654
الطول/سم	102.8667	5.34344
العمر/بالأشهر	49.0667	1.09978
الاختبار القبلي	52.4000	5.85296

إذ قام الباحث باختيار أطفال المجموعة التجريبية عشوائياً من شعبة (الفراشات) البالغ عددهم (15) طفلاً وطفلة لتقوم بأداء مشاهد التمثيل الصامت ، واستمرت التجربة (4) أسابيع إذ بدأت 2014/1/20 ، وانتهت في 2014/2/20 والشكل (1) يوضح التصميم التجريبي .

شكل (1) يوضح التصميم للبحث

المجموعة التجريبية	اختبار قبلي	المتغير المستقل التمثيل الصامت	المتغير التابع (تنمية المهارات الحركية)	اختبار بعدي

ثالثاً : أداتا البحث

تطلب البحث الحالي أداتين احدهما مشاهد تمثيل صامت (فردية وزوجية وجماعية) يؤديها الأطفال والثانية أداة لقياس (المهارات الحركية) وقد تم إعدادهما كما يلي :

1- **مشاهد التمثيل الصامت :**

قام الباحث بإعداد مجموعة من المشاهد للتمثيل الصامت على شكل مشاهد (فردية وزوجية وجماعية) تتفق مع مرحلة الرياض وتنسجم مع مفردات الألعاب المتوفرة في منهج الرياض ليقوم بأدائها الأطفال وتم عرضها على مجموعة من الخبراء في مجال (الفنون ورياض الأطفال وطرائق التدريس) كما في الملحق (1) وبعد إبداء آراءهم حول صلاحيتها تم إجراء بعض التعديلات عليها وأصبحت جاهزة للتطبيق (ملحق 3) .

2- أداة قياس المهارات الحركية :

استعان الباحث بمقياس (المهارات الحركية) الخاص بالعضلات الكبيرة والدقيقة لأطفال ما قبل المدرسة (4-6) سنوات والذي أعده (الكسواني وآخرون ، 2003) ويتكون المقياس من (36) ست وثلاثين فقرة موزعة على اختبارين أساسيين يمثلان مجالات (المهارات الحركية الخاص بالعضلات الكبيرة ويحتوي على (17) فقرة) أما الاختبار التائي (المهارات الحركية الخاص بالعضلات الرقيقة فيحتوي على

(19) فقرة) ملحق رقم (2) وقد حددت الإجابة عن كل فقرة بثلاثة بدائل (بدرجة كبيرة ، بدرجة متوسطة ، بدرجة ضعيفة) وببدائل ثلاثة (1 ، 2 ، 3) وللتأكد من صلاحية المقياس قام الباحث بالإجراءات التالية :

أ- **صدق المقياس** : من الشروط الواجب توفرها في الأداة الصدق ، هو الذي يقيس ما اعد لقياسه والذي يحقق الغرض الذي اعد لأجله ، (عودة ، 753) ولغرض تحقيق الصدق بالنسبة للأداة استخدم الباحث الصدق الظاهري وهو المظهر العام للمقياس والصورة الخارجية له من حيث نوع المفردات وكيفية صياغتها ومدى وضوح هذا المفردات (الغريب ، 68) لذلك قام الباحث بعرض الأداة بفقراتها الـ(36) على عدد من المحكمين والخبراء من ذوي الخبرة في التربية وعلم النفس والفنون ، كما في الملحق (1) وقد اعتمد على معدل الاتفاق بين المحكمين على الفقرة في قبولها ورفضها ، واعتمد نسبة (80%) من آراء الخبراء أساس لتقدير صلاحية الاختبار ، وبهذا أصبحت عدد فقرات المقياس (35) بصورتها النهائية (ملحق 2) .

ب- **ثبات المقياس** :

للتأكد من ثبات المقياس قام الباحث بتطبيقه على مجموعة من الأطفال في الروضة ذاتها في شعبة (السناجب) كطريقة استطلاعية وهي غير خاضعة للبحث ، بطريقة إعادة الاختبار وبلغ معامل الثبات (82%) .

ج- **تصحيح الأداة** :

تراوحت الدرجة الكبيرة لأداة قياس البحث بين (35) أقل درجة وأعلى درجة (105) أما أوزان وبدائل الأداة فقد كانت كالتالي :

درجة واحدة / للبديل بدرجة ضعيفة ، درجتان / للبديل بدرجة متوسطة ، ثلاث درجات/ للبديل بدرجة كبيرة

أ- **تطبيق الاختبارين القبلي والبعدي** :

تم تطبيق أداة قياس (المهارات الحركية) بمساعدة المعلمة قبل القيام بإجراء التجربة لمعرفة المهارات التي يمتلكها الأطفال عينة البحث ومن ثم معرفة التغيرات التي تحدث في المهارات الحركية بعد ذلك ، وتمت تصحيح عملية الاختبار ومعالجة البيانات إحصائيا ، ثم طبق الاختبار البعدي بعد الانتهاء من التجربة وتمت عملية التصحيح وعولجت البيانات إحصائيا .

ب- **التدريب على مشاهدة التمثيل الصامت :**

وبعد الإجراءات قام الباحث بتدريب المعلمة التي تعلم الأطفال في الروضة على أسلوب تدريب الأطفال عينة البحث على مشاهدة التمثيل الصامت وكيفية أدائها .

رابعاً : الوسائل الإحصائية

معامل ارتباط بيرسون ، الاختبار التائي لعينتين مرتبطتين

المبحث الرابع / نتائج البحث وتفسيرها :

يتناول الباحث عرضاً لنتائج البحث وتفسيرها باختبار فرضية البحث بعد إجراء المعالجات الإحصائية تم التوصل إلى النتائج التالية :

فيما يتعلق بالفرضية والتي نصها (**لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) في مقياس المهارات الحركية للمجموعة التجريبية في الاختبارين القبلي والبعدي**) والجدول (2) يظهر التالي :

القيمة التائية بين الاختبارين القبلي والبعدي للمهارات الحركية لأطفال المجموعة التجريبية

المهارة	العدد	المتوسط الحسابي			الانحراف المعياري	القيمة التائية		الدلالة
		القبلي	البعدي	الفرق		المحسوبة	الجدولية	
المهارات المتصلة بالعضلات الكبيرة	١٥	٢٤,٣٣٣٣	٣٥,٣٣٣٣	١١,٠٠٠٠	٢,٨٠٣٠٦	١٥,١٩٩	٢,١٤٥ (٠,٠٥) (١٤)	دال إحصائياً
المهارات المتصلة بالعضلات الدقيقة		٢٨,٠٦٦٧	٤٠,١٣٣٣	١٢,٠٦٦٧	٧,٤٩٧٣٠	٦,٢٣٣		دال إحصائياً
الدرجة الكلية		٥٢,٤٠٠٠	٧٥,٤٦٦٧	٢٣,٠٦٦٧	٨,٧٠٥٢٣	١٠,٢٦٢		دال إحصائياً

ومن الجدول يتضح وجود فروق دالة إحصائيا في نتائج الفرق بين الاختبار القبلي والاختبار ألبعدي في تنمية (المهارات الحركية المتصلة بالعضلات الكبيرة) بمتوسط حسابي (24.3333) للاختبار القبلي و (35.3333) للاختبار ألبعدي وبانحراف معياري (2.80306) وكانت قيمة (ت المحسوبة 15.199) والجدولية (2.145) ، وكذلك يتضح من الجدول وجود فروق دالة إحصائيا في نتائج الفرق بين الاختبار القبلي و الاختبار ألبعدي في تنمية (المهارات الحركية المتصلة بالعضلات الصغيرة) بمتوسط حسابي (28.0667) للاختبار القبلي و (40.1333) للاختبار ألبعدي وبانحراف معياري (7.49730) ، وكانت قيمة (ت المحسوبة 6.233) والجدولية (14) .

وكانت الدرجة الكلية في الاختبار القبلي (52.4000) وفي الاختبار ألبعدي (75.4667) وبانحراف معياري (8.70523) وكانت (ت المحسوبة 10.262) وهذا يدل على حصول تنمية في (المهارات الحركية) لأطفال مرحلة الروضة الذين اخضعوا لتجربة التمثيل الصامت الذي أدى دوره لدى الأطفال

واثبت فاعليته من خلال قيام الأطفال بأداء المشاهد الصامتة (لفردية والزوجية والجماعية) أمام زملائهم وفيما بينهم ، إذ أن الباحث قام بتوظيف مشاهد مستوحاة من الحياة ، ذلك لكي يستفيد الأطفال منها ويستمر أثرها في مخيلتهم لمدة طويلة ، لأن التمثيل الصامت يشكل عالم يغري الطفل ويلبي حاجاته الانفعالية والجسدية لأنهُ يمارس التمثيل الصامت من خلال اللعب ، ولعل ذلك يرجع إلى دور (المشاهد ألمعده) في خلق جو من المتعة والتفاعل لدى الأطفال لما تمثله تلك (المشاهد) من خروج عن أجواء البرنامج الاعتيادي لأطفال الروضة الذي يتسم بالملل ويثبت حاجة الأطفال إلى المتعة والتنويع الذي انعكس بدوره على مستوى نمو الحركات لديهم وبذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة وقد اتفق البحث الحالي في نتائجه مع دراسة كل من (الرومي ، 1999) والمفتي (2000) وبليكر والملا (1997) .

الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

الاستنتاجات : في ضوء نتائج البحث استنتج الباحث ما يلي :

فاعلية التمثيل الصامت في تنمية المهارات الحركية لدى أطفال الرياض .

التوصيات :

1- الإيعاز إلى كليات التربية الأساسية بتضمين إستراتيجية التمثيل الصامت ضمن مفرداتها ، وذلك لتنمية أطفال الرياض من الناحية الجسدية والذهنية .

2- إدخال معلمات الرياض دورات مكثفة متخصصة بالدراما التعليمية والتمثيل الصامت لتغطية النقص الواضح في إعدادهن .

المقترحات :

استكمالاً للبحث الحالي يقترح الباحث إجراء دراسات مستقبلية في هذا الميدان وعلى النحو التالي :

- أثر استخدام التمثيل الصامت في متغيرات أخرى مثل :
  النمو الحركي ، واللعب ومهارات أخرى تناسب أطفال الرياض

المصادر :

- **ابو مغلي :** ومصطفى قسيم هيلات : الدراما والمسرح في التعليم النظري والتطبيق ، دار الراية للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، 2007 .
- **الرومي :** جاسم محمد نايف : أثر برنامجي في الألعاب الصغيرة والقصص الحركية في بعض القدرات البدنية والحركية لأطفال .
- **الرماوي :** محمد عودة ، الرياض ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة الموصل ،كلية التربية الرياضية ، 1999 .

- **دودين :** سحر، توظيف الدراما والمسرح في التربية والتعليم ، مجلة الدراما ، عدد1 ، عمان 1996 .
- **شلش** ومحمود ، نجاح مهدي ، وأكرم محمد صبحي ، التعليم الحركي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 2000 .
- **الطائي :** محمد إسماعيل : المسرح التربوي ، مكتبة الجبل العربي ، العراق ، الموصل ، 2011 .
- **طلبة :** ابتهاج محمود : المهارات الحركية لطفل الروضة ، ط1 ، دار المسيرة ، الاردن ، عمان ، 2009 .
- **حنا ،** صباح يوسف : علم النفس التكويني ، الطفولة والمراهقة ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 1988 .
- **خضر :** ثابت محمد وأمل فتاح زيدان : أثر استخدام برنامج التربية الحركية في النمو الحركي والمعرفي والاجتماعي لأطفال الرياض في مدينة الموصل ، مجلة أبحاث التربية الأساسية مجلد (4) عدد(1)، 2007 .
- **عثمان ،** فريدة إبراهيم : الاتجاهات الحديثة في التربية الحركية دار الوفاء للطباعة والنشر ، عمان ، 2008 .
- **عفانة** ، عزو إسماعيل واحمد حسن اللوح التدريس الممسرح ، دار المسيرة للنشر ، عمان 2008 .
- **ألصيدي ،** نجاد ، فن تربية الطفل ، دليل الأسرة في تربية الطفل وإعداده للمدرسة ، عمان ، الأردن ، 2006 .
- **القرشي ،** أمير إبراهيم ، المناهج والمدخل الدرامي ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2001 .
- **الملا ،** فيصل عبدا لله : تأثير برنامج مقترح للتربية الحركية على النمو الحركي والمعرفي والاجتماعي لأطفال مرحلة ما قبل المدرسة ، المجلة التربوية البحرين ، العدد (60) ، 1997 .
- **لوشكي ،** مارفين شبارد : كل شيء عن التمثيل الصامت ، المشروع القومي للترجمة ، ت سامي صلاح ، القاهرة ، 2001 .
- **موسى ،** وآخرون : الدراما والمسرح في التعليم ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، عمان ، 1992 .
- **المفتي ،** بريفان ، عبدا لله محمد سعيد ، أثر استخدام برنامج مقترح للتربية الحركية في تنمية القدرات الإدراكية (الحس ، حركية) لأطفال ما قبل المدرسة ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة الموصل ، كلية التربية الرياضية ، 2000 .
- **وزارة التربية ،** الأهداف التربوية في القطر العراقي ، ط2 ، مطبعة وزارة التربية ، العراق ، 1990 .
- **Gallahue , D.1996 , Development physical Education for Children (3.ed) ,IA Brown and Benchmark .**
- **Graham,G, Holt –Hale , S ,and Raker , M, 1993 Children moving (3.ed) mountion view CH, may Fild .**
- **Billing , R.N.pemberton : Teaching Drama, University of Ress Ltd, 1972 .**

ملحق رقم (١)
أسماء السادة الخبراء

ت	الاسم	الكلية	المهارات الحركية	التمثيل الصامت
١-	أ.د. ثابت محمد خضير	علم نفس تربوي/كلية التربية الأساسية جامعة الموصل	×	
٢-	أ.م.د.خشمان حسن	علم نفس تربوي/كلية التربية الأساسية جامعة الموصل	×	
٣-	أ.م.د. نشوان الصفار	تربية رياضية/ كلية التربية الأساسية جامعة الموصل	×	
٤-	أ.م.دبيرفان عبدالله المفتي	تربية رياضية/ كلية التربية الأساسية جامعة صلاح الدين	×	
٥-	د.نشأت مبارك صليوا	تمثيل/كلية الفنون الجميلة/جامعة الموصل	×	×
٦-	د.بشار عبد الغني محمد	إخراج/ كلية الفنون الجميلة/جامعة الموصل	×	×
٧-	أ.م يونس عناد حامد	تمثيل/ كلية الفنون الجميلة/جامعة الموصل	×	×
٨-	م.ندى عبد العزيز صالح	تربية فنية/ كلية الفنون الجميلة/جامعة الموصل	×	×
٩-	م.عائشة إدريس عبد الحميد	طرائق التدريس/كلية التربية الأساسية/جامعة الموصل	×	×

ملحق رقم (٢)
مقياس المهارات الحركية

ت	المهارة	درجة السلوك			
	ت	المهارات المتصلة بالعضلات الكبيرة	تصلح	لا تصلح	التعديل	الملاحظات
١		يمشي ويقفز بخطى إيقاعية مع الموسيقى				
٢		يقف على أطراف أصابع قدميه				
٣		يجري بخفة مع حفظ توازنه				
٤		يمشي على عارضة التوازن				
٥		لمسافة مترين				
٦		يثب على القدم اليمنى والقدم اليسرى بالتبادل				
٧		ينط بالحبل بمهارة				
٨		يلمس أصابع قدميه دون السقوط على الأرض				
٩		يقف على قدم واحدة مع ثني الذراعين على الصدر				
١٠		يتقدم تجاه الكرة ويركلها بقدمه				
١١		يقفز إلى الخلف ، يقفز ويدور				
١٢		يقفز فوق عارضة ارتفاعها ربع متر				
١٣		يرفع جسمه إلى الأعلى ويضع ذقنه على قضيب معدني				
١٤		يستمتع بالجري والقفز والتسلق				
١٥		يستخدم الألعاب ذات العجلات				
١٦		يشارك في الألعاب الجماعية مثل المسابقات				
		المهارات المتصلة بالعضلات الدقيقة				
١		يقص أشكالا بسيطة				
٢		يرسم شكل المثلث نقلاً عن نموذج				
٣		يتتبع شكل المعين				
٤		يلون داخل خطوط				
٥		يعمل أشكالا مميزة بالمكعبات				
٦		يشارك باللعب بالأصابع				
٧		يحسن استخدام المقص في قص مربع				
٨		يلبس ملابسه دون مساعدة				
٩		يمسك القلم كالكبار				
١٠		يثبت على استخدام يد معينة				
١١		يلصق ويستخدم الصمغ				
١٢		يدمج مناديل الورق على هيئة كره بيد واحدة				
١٣		يلف الخيط على عمود خشب				
١٤		يدخل أوراقا مطوية في ظرف				
١٥		يربط عقدة بسيطة				
١٦		يقشر جزرة بالمبرشة				
١٧		يفتح زجاجة البيبسي بالفتاحة				
١٨		يستخدم براية القلم				
١٩		يكتب اسمه الأول				

ملحق رقم (3)

مشاهد التمثيل الصامت

أولا:- المشاهد الفردية :

1. ارتداء الملابس/ 2. تمشيط الشعر /3. تنظيف الأسنان/ 4. تنظيم المكتبة /5. قطف الفواكه /6. رجل أعمى بحاجة للمساعدة/7. اللعب بكرات الثلج /8.عزف آلة موسيقية / 9. لعبة التنس / 10. اللعب مع كرة ثقيلة / 11. مطاردة الفراشة / 12. إزالة الغبار في متحف / 13. وضع كتاب في المكتبة / 14. مصور وزبون بوضعيات مختلفة / 15. غسل السيارة / 16. ترتيب الزهور في مزهريات / 17. رسم لوحة زيتية /18. البحث عن شئ مفقود / 19. نشر ملابس على الحبال / 20. لبس قبعات .

ملاحظة / يمكن للأطفال الآخرين أن يذكروا ما يقوم به زميلهم .إضافة مشاهد أخرى حسب ما تراه المعلمة .

ثانياً :- المشاهد الزوجية :

1- يقسم الأطفال إلى أزواج ويقف (أ) أمام (ب) بمسافة بينهما ، يقف (أ) كمرآة ويكون (ب) انعكاسه في المرأة كل حركة يقوم (أ) بها (ب) يقلده في الوقت نفسه كما يحصل في الانعكاس ، ثم يصبح (أ) الانعكاس و (ب) يؤدي الحركات ، يمكن تقليد الحرف والمهن وبعض ما جاء في المشاهد الفردية .

2- يقسم التلاميذ إلى أزواج (أ) يغلق عينيه (ب) يقوم بتوجيهه وقيادته في أنحاء الصف ثم بعد دقائق يجري تبادل (الشريكين) ، وضع عوائق في المكان (كراسي ، مناضد،.....الخ) يتم إعطاء التوجيه اللفظي من إحدى زوايا الصف .

ثالثاً:- المشاهد الجماعية :

1- تفتح برعم :

يتوزع الأطفال في الصف على شكل خطوط بينها مسافات، تقول المعلمة للتلاميذ بأنهم ألان برعم ، وتطلب منهم أن يغمضوا أعينهم ويضعوا أيديهم ورأسهم بين أرجلهم ، ثم تقول البرعم يكبر ألان وتدعهم يفتحوا أعينهم قليلاً ويرفعوا رؤوسهم وتكمل المعلمة التمثيل الصامت إلى أن يصبحوا ثمرة كبيرة ، ثم تناقشهم بعد المشهد .

2- حركة الحيوانات :

يتوزع الأطفال في الصف بينهم مسافات ، تقول المعلمة انتم ألان نمور ، كيف تمشي النمور ، ثم بعد دقائق ومن خلال ضربة موسيقية تقول لهم المعلمة انتم ألان غوريلا ثم تنتقل إلى الحيوانات الأخرى بعد ضربة موسيقية (فيل ، زرافة ، كنغر، .....الخ) .

3- جمع المحار :

يتوزع الأطفال في الصف ، تقول المعلمة نحن ألان على ساحل البحر ، المطلوب منكم جمع اكبر عدد ممكن من (المحار) ، والفائز من يجمع أكثر من غيره ، وتضع في أرضية الصف مجموعة من المحار .

ملاحظة / يمكن إضافة مشاهد أخرى حسب ما ترتئيه المعلمة :

قطع الأشجار ، اللعب بكرات وهمية ، إطعام البط في البركة ، بناء بيت ، .... الخ .

الخيال الإبداعي في بنية المنجز التصميمي

The Creative Imagination In the structure of Designed work

أيمان طه ياسين

Eman Taha Yassien

ملخص البحث

في خضم التطور التقني الهائل وانعكاساته على الحياة العامة بكل اشكالها العلمية والثقافية والفنية، وفي عصر متقلب في احداثه ومتغيراته النفسية.. يعيش الإنسان (المتلقي) في ظل هذه وذاك وهو بأمس الحاجة إلى اعادة تأمل واقعه من خلال رؤية فنية جديدة يمنحها الخيال فنيتها، من هنا نجد المصممين يجهدون انفسهم في إبداع تصاميمهم الإعلانية لا ينفصل فيها (الإبداع) عن (الخيال الخصب. ومن خلال دراستها الاستطلاعية، على واقع توظيف الخيال الإبداعي في بنية تصميم الإعلانات التجارية المطبوعة، واقامت الباحثة تساؤلاتها منها:

- ما هية متطلبات توظيف الخيال الإبداعي في العملية التصميمية؟
- ما هي آليات الفعل الإبداعي في واقع هذه التصاميم؟

وتناول الفصل الاول مشكلة البحث، اهميته، اهدافه وحدوده، فيما تناول الفصل الثاني الاطار النظري في مبحثيه الاول: عن الخيال والذاكرة – مفهوم الابداع – الخيال الابداعي، اما المبحث الثاني فتناول موضوع (تكييف الخيال في بنية العمل الابداعي) ثم الاشارة الى اهم ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات. واستعرضت الباحث اجراءات البحث في الفصل الثالث ومن ثمَّ تحليل نماذج العينة في الفصل الرابع والخروج بنتائج البحث ومنها:

3- ان البساطة والتكثيف الدلالي هي السائدة في تصميم إعلانات اليوم وتستجيب لمتطلبات الوظيفة التصميمية في سرعة التلقي والتأثير. وان اسلوب المعالجة يعكس قدرة المصمم الذهنية والفنية. كما في انموذج (3 ، 4 ، 5)

4- ان للخبرة التخصصية دورا كبيرا في ايجاد التوازنات التي تؤسس فعل الإبداع في بنائية الصورة التركيبية ذات الجذر التخيلي.

5- من المعالجات التي يمكن للمصمم اللجوء اليها كآليات للفعل الإبداعي في واقع العمل التصميمي. الاستعارة الشكلية / الاختزال والتكثيف الشكلي، المبالغة الشكلية / الاختزال والتكثيف الشكلي/ المبالغة الشكلية / تفعيل الاتجاه بطريقة تثير في المتلقي تأملات وتساؤلات / معالجات لونية/ التغاير في الحجوم او المساحات...)

Abstract

In the marsh of the vast technical development and its reflections on the public life in all of its forms man lives in the shade of this and that and he is in a disprate need to took attentively at his reality through a new artistic vision which the imagination gives it , its value, from this point we find the designers pay great efforts in creating advertising designs that creation and fertile imagination are consisting one unit, and through her flying study on the reality of employing the creative imagination in the designing of printed advertisements, the researcher submitted her questions where some of which are:

- What are the requirements of employing the creative imagination in the designing process? And
- What are the machineries of the creative performance in the reality of these designing?

Chapter one tackled the research problem, its importance, its goals, and its limits. While chapter two tackled the "theoretical frame" into two inquiries about "imagination and memory, the concept of creativeness, creative imagination" as for the second inquiry, it tackled the subject of "the adaptation of imagination in the structure of creative artistic work". Then she illustrates the most important outcomes of the theoretical frame. Then the researcher demonstrates the research procedures in chapter three. She analyzed the samples in chapter four and she got out the research results which some of which were:

1- The simplicity and reference condensing are the prevailed in the designing of the advertisements and they respond to the requirements of the designing function in the speed of affecting and effecting. And

the treatment style reflect the mental and artistic ability of the designer. As in samples (3, 4, 5).

2- The specialized experience has great role in finding the balances which found the creation action in the set up of the image structure of the imaginative root.

3- Of the treatments that the designer can use as machineries for creative acting in the reality of the designing work. The form metaphor / form reducing and condensing, form exaggerating /reducing and condensing /form exaggerating / activating the trend in away evoke the questions and the meditations in the receiver / colours treatment / the varying in volumes and areas.

الفصل الأول
مشكلة البحث

مما لاشك فيه ان للحياة متغيراتها ومستجداتها، ولأنها كذلك فلابد للأفكار ان تتطور ايضا عن طريق ايجاد صيغ فنية جديدة تواكب هذه المتغيرات وتتكيف معها، ملبية حاجات (المتلقي) الى خطاب إبداعي يعتمد التشكيل المبتكر والى تأمل واقعه في ضوء رؤية فنية جديدة يمنحها الخيال فنيتها، لاسيما وانه اصبح اليوم محاطاً بزخم هائل من الإعلانات التجارية المنتشرة في كل زمان ومكان.

وهنا تظهر اهمية الخيال الإبداعي ليساهم في حل المشكلة عن طريق تقديمه نمطاً او تسلسلاً جديداً من الصور الخيالية والافكار، يثير الواقع اللامحدود لخلق آخر يحمل صفة الإبداع والتغير والاصالة في آن واحد، انه يمد وعي الفنان (المصمم) بجميع افكار التكوين والابتكار والتغيير والتحوير والانتقاء والتصوير، ومن ثمَّ كلما كانت قدرة المصمم الخيالية عالية تمكن من انتاج افكار وإبداع تكوينات واعمال تصميمية عامرة بالاصالة والجدة.. لاسيما وان البرامجيات قد أضافت له الكثير من امكانية التميز والتعبير عن الدلالات بذكاء وخيال في آن واحد، إذ اصبح بإمكان المصمم الجمع ما بين الواقعي والمتخيل في عمله التصميمي ليصل الى درجة من البناء الجمالي والوظيفي في نظام فني متكامل يعتمد على الاصالة الفكرية والمتحقق الجمالي، ويرتبط المتحقق الجمالي بالدلالة والمعنى ومن ثمَّ التأثير والاستجابة لدى المتلقي وهي غاية العمل التصميمي.

ومن خلال دراستها الاستطلاعية، سعت الباحثة إلى التعرف على واقع توظيف الخيال الإبداعي في بنية تصميم الإعلانات التجارية المطبوعة، واقامت في ضوء ما تقدم أسئلة عديدة منها:

- ما هي متطلبات توظيف الخيال الإبداعي (وليس التقليدي) في العملية التصميمية)؟
- ما هي آليات الفعل الإبداعي في واقع هذه التصاميم؟

أهمية البحث :

تكمن اهمية البحث في :

- امكانية توظيف نتائج البحث في تطوير تصميم الإعلان المطبوع بشكل يعزز التجربة الإبداعية.
- الإفادة من البحث بمادته الموضوعية في المؤسسات والشركات ذات العلاقة الأكاديمية منها والمهتمين بدراسة فن الإعلان الذي اضحى علما قائما بذاته.

أهداف البحث:

- الكشف عن واقع الخيال الإبداعي في البنية التصميمية للإعلان التجاري المطبوع.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الإعلانات التجارية المطبوعة في المجلات العالمية (من ضمنها العربية) لتنوع الأفكار التصميمية.

الحدود الزمانية: 2008-2010

تحديد المصطلحات

1- الخيال:

لغوياً: اورد ابن منظور حول المعنى اللغوي للخيال تحت جذر (خيّل) ما يلي:

(تخيّل الشيء له: تشبهه. وتخيل له كذا أي تشبه به... والخيال والخيالة: ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صور...الخيال لكل شيء تراه كالظل، وكذلك خيال الإنسان في المرآة، وخياله في المنام صورة تمثاله..) (1، ص930-932)

فلسفيا: "الخيال هو الملكة المولدة للصورة الحسية المستلمة بوساطة اعضاء الحس والتي يتأسس من خلالها نظام الصورة المتخيلة بفعل عمليات التحليل والتركيب التي تطرأ عليها لتشكل صورا تسمو الزمان والمكان والمادة" (2، ص428)

التعريف الإجرائي للخيال :

- قوة ذات نشاط ذهني مرتبطة بالتفكير قادرة على استقبال صور الاشياء المحسوسة وتخيلها عند إثارتها بحافز عميق (الحاجة التصميمية)، وصياغتها(بفعل التحليل والتركيب) في صور جديدة وفي نظام وعلاقات جديدة ومؤثرة.

2- **الإبداع:**

لغويا: (تشير معنى كلمة "إبداع" إلى الخلق على غير مثال، بمعنى تحقيق شيء ما له صفة الجدة والقيمة) (1، ص428)

فلسفيا: يرى(جعفر) ان الإبداع هو : الاتيان بشيء جديد غير مألوف، ولكنه يضيف اشارة أُخرى على انه تجريد او انتزاع الاشياء المألوفة من علاقتها السابقة والنظر اليها في ضوء ارتباطات (علاقات) جديدة غير مألوفة(15، ص6)

اصطلاحا: "هو قدرة الفرد على تجنب الروتين العادي والطرق التقليدية في التفكير مع إنتاج اصيل وجديد او غير شائع يمكن تنفيذه او تحقيقه"(10، ص21)

التعريف الإجرائي للخيال الإبداعي:

- قوة ذات نشاط ذهني مرتبطة بالتفكير قادرة على انشاء علاقات جديدة بين الخبرات السابقة بحيث تنظمها في صور واشكال بصيغ جديدة يتم تخيّلها بفعل الحافز او الحاجة التصميمية ليتأسس من خلالها نظام الصورة المتخيلة بفعل عمليات (التحليل والتركيب) و (الحذف والاضافة) لتشكل صورا فنية ذات ابعاد ابتكارية إبداعية تتناسب والغاية التصميمية (الوظيفية والجمالية).

الفصل الثاني

المبحث الأول

الخيال والذاكرة

حظي الخيال باهتمام واسع في المذاهب الفلسفية والسيكولوجية، وهو اهتمام يستمد مما ينطوي عليه الخيال من فعالية لاغنى عنها في منجزات الانسان ولاسيما الفنية وعلى وجه التحديد فن التصميم الطباعي. إذ إن غرض المصمم هو تحقيق تمثيل ملموس لما تراه عين العقل فيولج بالخيال الواقع في اللاواقع، ويجسد الفكر في الصورة ليخلق حوارا خلاقا ما بينهما، ينطوي على دوال رمزية ويغير نظام العلاقات بين الظواهر والاشياء ليبعث في العمل الفني الحياة والمعنى.

والخيال هو شرود الذهن، وانتقال الى عالم الاوهام البعيد عن عالم الحقائق، وربما يهدف الى الترويح عن النفس او التمادي في تتابع صور من دون هدف معين، ان مثل هذا الاسترسال هو ما نمارسه في احلام اليقظة (أي من دون غرض خاص)، اما التخيل فهو عملية منتجة تتخير من الصور الماضية مايوافق غرضا معينا، ويرجى الوصول الى نتيجة مقصودة، فهو "عملية اساسية تسير افكارنا على هداها ويمتاز بعدة سمات منها الميل الى المبالغة والتحرر من القيود والنزعة الى التنقل مما يجعل المصمم ذا خيال حي كثير الامتداد، والتخيل هو عين المصمم التي يبصر بها للمستقبل، ويرسم له الخطط المناسبة" (12،ص40-41).

ويرى (نتدال) ان العالم المرئي ليس سوى مخزن للصور والاشارات التي تظل بحاجة الى من يكتشفها... الى ان ياتي الخيال ويهيء لها مكانها ويضفي عليها قيمها(5، ص20)، وهذا يعني ان الخيال قادر على اظهار العالم الواقعي على نحو جديد وان كان يستمد صوره من الطبيعة، الا انه ياتي- الخيال- ليعيد إبداع تلك الصور المادية من جديد، ويكون له دور المحرك الاساسي للطاقات والنظريات الدماغية، والفضل في استحضار الانتقاء الجمالي والتنظيم الفني.

اما نوعية الخيال وفاعليته فهي ما يميز الفنان المبدع عن غيره، فمن خلاله يبدع اشكالا وانماطا متنوعة يشكلها وينظمها بطريقة يبتكرها ليحقق جذبا فنيا.

وبذلك يمكن وصف الخيال على انه ايجاد صورة جديدة او تصورات جديدة لمضامين قديمة وابتكار اشياء جديدة او مواقف تكون لها قيمتها التفسيرية الأصيلة، وهو شكل من اشكال الذاكرة المتحررة من قيود التجربة العقلية، اذ يستطيع الخيال ان يستحوذ على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة، وعندما يكون محكوما بهدف فني، يستطيع ان يربط بين انماط جديدة. على ان يحقق خلال هذه العملية التعبير الفني المتمثل بالايصال والاتصال والتأثير بغية ايجاد التفاعل مع مضمون الرسالة الإعلانية حسيا وذهنيا، ذلك لاستيعاب الدلالات الجمالية والوظيفية في العمل من قبل المتلقي او المستهلك (المرتقب).

اذن فالخيال لدى الفنان (المصمم) نشاط ذهني يثار بحافز عميق يستمد عناصره من الوجود من خلال قدرته على استقبال صور جميع الاشياء المحسوسة وخاصة المفردات التي تتعلق بالتخصص الدقيق للفنان (المصمم) وعلى تخيلها عندما لا تعود على اتصال مع الحواس (ان الصفة التي يتصف بها الفنان والشاعر ليست المشاهدة بل الخيال. فالخيال في الفنون الجميلة، هو سيد الملكات وهو الذي يحلل العناصر التي تقدمها الحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما تتراءى) (4، ص520).

ويمكن القول ان الخيال الفني في التصميم، يكاد يكون اعتماده الكلي على الصور البصرية لان الاحساسات البصرية اهم مصدر للادراك واهم ادوات الخيال، ووسيلته، ومادته التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه، ومن خلال قدرة المصمم على استقبال الصور فانه يعيد تشكلها (بالتحليل والتركيب). وبفعل ارتباطها بالدوافع التصميمية وبفعل التركيب لهذه المفردات في نظام جديد، وفي علاقات جديدة ينتج عنها صورا واشكالا تنسجم مع الهدف التصميمي.

اما واجب الخيال فهو عند (بودلير) "واجب تحليلي تركيبي واضح وما تقدمه الحواس والذاكرة هو مادة محللة مسبقا، فمن مجموع اسئلة واختيار قد وظفه الفنان لبناء الفعل الإبداعي، وبعد ذلك يبدا الفنان بتركيب واعادة تشكيل هذه المواد او المعطيات. وهنا تكون صيغا البناء الخيالي صيغاً جديدة بفعل التحليل وهو لب العملية الإبداعية"(14، ص188).

وبهذا يمكننا القول ان حدوث عملية التخيل عند (المصمم الطباعي) يشترط ظهور صور جديدة مبتكرة، وإنتاج اشكال جديدة، تعتمد بتكوينها على الصور المكتسبة في الواقع والمخزونة في الذاكرة، اذ يحدث التذكر بمعناه الدقيق ضمن دائرة التصورات الذهنية التي بعضها صور مرئية والبعض الاخر صور سمعية او لمسية، فتكون أدوات الحس ومستوى الادراك مفردات بناء الية الذاكرة لتحقق فاعليته:

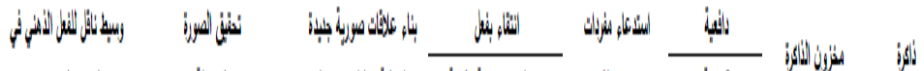
تثبيت مفردات الذاكرة ← حفظ المفردات ← استدعاؤها

(بوجود دافعية) (عند الحاجة التصميمية)

يتضح من ذلك ان هناك عملية انتقاء للمعلومات المدركة وان المواضيع التي تخضع لدائرة اهتمام (المصمم الطباعي) تأخذ موقعا مهما في الذاكرة اكثر من المعلومات والعلاقات الأُخرى، وما يتذكره المصمم من مفردات، وان المصمم الناجح هو الذي يستطيع ان يبني صورا تطابق ما ارتسم في ذاكرته من صور المحسوسات وتكون له القدرة ايضا على اكمال ملامح العمل عندما يكون التصور غير مكتمل الملامح، وابراز تصوراته واشتقاقاته بخبراته والوانه واسلوبه في التصميم من خلال خياله المبدع، كما يعمل على استخراج تلك الصور الكامنة في الذاكرة كوجود جديد، متحول جديد.

فالفنان (المصمم) بطبيعة الحال ليس اداة نقل ومحاكاة وانما اداة تغيير (في نتاجات الخيال الفني تتسم القيم بعلاقة الجدة بحيث يبدو كل ما يتصل بالماضي كصور جديدة، ولهذا ينبغي علينا اعادة تخيل الذاكرة، اذ اننا لدينا (ميكروفيلم) في الذاكرة، الذي لا يمكن قراءته الا عن طريق الضوء الحي للخيال)[3، ص285].

وعموما فان الية اشتغال الذاكرة واستحضار مفرداتها يمكن توضيحه بالشكل رقم (2) الذي اعدته الباحثة:



وهذا يعني ان هناك حضورا جديدا للذكريات ولكن هذا الحضور لا يتسنى الا من خلال الخيال المبدع او (الخيال الحي) الذي يرتبط بالذاكرة على نحو ينقل فيه الذكريات المعاشة الى مجال الخيال غير المؤطر يعيد تشكيل الصور التي تتجاوز الواقع عن طريق الانفتاح عليه (تعيد إبداع الواقع).

وقد ميز كولريدج بين ما سماه الخيال الاولي والخيال الثانوي، مراعيا في تقسيمه هذا، فروقا في الدرجة واسلوب العمل، والاول عنده قوة حية وعامل أساس في كل ادراك إنساني، وهو ينبيء عن تصور مؤداه ان الخيال نشاط إنساني وفعالية لابد منها من اجل ان تكون المعرفة الإنسانية ممكنة... بينما

يعايش الخيال الثانوي الإرادي ولا يتجلى الا في عملية الإبداع الفني، انه يحل ويفكك ليعيد الخلق(9، ص40).

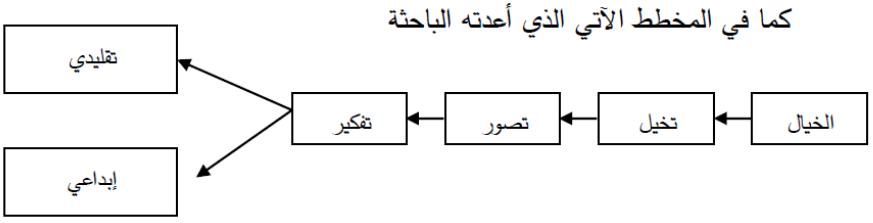
الخيال الإبداعي

حظي الإبداع والخيال باهتمام واسع، ويستمد هذا الاهتمام مما احدثاه من تأثير قوي في مجالات عدة عبر ثقافات وازمنة مختلفة، والخيال يدفع الفرد الى الإبداع في شتى المجالات العلمية والعملية وفي جميع شؤون حياته. فالعملية الإبداعية لا تنشأ بمعزل عن الخيال الخصب، وابتداع كافة وسائل التكنولوجيا والأعمال الأُخرى الادبية والفنية ما هي الا نتاج مخيلة الإنسان الإبداعية، ويعتبر الخيال الإبداعي نوعا من التفكير الإبداعي، اذ لا يقتصر التفكير الإبداعي على علماء الطبيعة، او الرياضة وحدهم، اذ يعطينا العلماء معلومات علمية في شكل حقائق ونظريات وقوانين، بينما يعطينا الفنانون معاني فيها خلق وابتكار "(13، ص45)

ان الخيال والمخيلة اداة إبداع وابتكار على ان لا يبدأ الخيال نشاطه الا حينما يتخلص الفنان (المصمم) مما يفرضه عليه الفكر من سيطرة ومتى ما تجاوز قيود الزمان والمكان واشكالها المادية فعند ذلك يكون الخيال مبدعا.

اذن فالإبداع لايبدأ من فراغ، ولكن نقطة الانطلاقة للإبداع هو الخيال:

كما في المخطط الآتي الذي أعدته الباحثة



لقد ادرك (مايكل انجلو) أهمية الخيال والمخيلة في بنية الإبداع الفني اذ يقول :"ان المصور الذي يكون خياله نشطا، ذلك الذي لا يختلف عمله عن تفكيره الا قليلا، لكنه لو عرف كيف ينشط خياله لانتج فنا رائعا"(18، ص148)

وعليه يبقى المصمم المبدع هو القادر على الاحساس بشكل مفرط، المتمكن من ادراك الروابط الخفية بين عناصر الاشياء والتعبير عنها تعبيرا يستأثر باهتمام المتلقي، وما يميز الفنان (المصمم) هو انشداده باتجاه إبداعي وبقدرته على تحرير فكره من رتابة جامدة ولا مناص له من الاطلاع والملاحظة ومواكبة التطورات التقنية ليشحذ موهبته ويغني آفاق قدرته، فلا تكون هناك حدود لإبداعه.

المبحث الثاني
تكييف الخيال في بنية العمل الإبداعي

تعد البنية التصميمية نظاماً من العلاقات التكوينية تتأسس من خلالها الانجازات التصميمية او النتائج المترتبة على وفق تلك العلاقات كاشفة عن تفاعل تحليلي تركيبي تختزل فيه عناصر وتضاف اليه أُخرى، اذ تشكل بمجموعها فعلا تصميميا لا تركيبيا وهذا ما يجعل البنية غير المرئية تكشف عن نفسها من خلال ما تحمله من دلالات بنظام العلاقة الداخلية، وهذا يعني ان القصد من البنية الشكلية ليست البنية المرئية الواضحة للعيان فحسب، بل ما يتوارى خلف تلك البنية من بنى غير مرئية، وهي تلك الاعتبارات التي يتم بناؤها من خلال الترابط العلائقي للعناصر البصرية، والرموز الشكلية او المحملة على الشكل ليتعمق الاحساس بصياغة الناتج النهائي لتلك الاعتبارات (فالعمل الفني بوصفة صورة رمزية يعد عملا مبدعا... بل ان الرمز نفسه يبدع من خلال العمل الفني ذاته، ويكون معناه كامنا فيه، بحيث يشير الى شيء ما خارجه.. الفن الرمزي رمز مبدع.. جاء كفكرة متطورة على أفكارها السابقة). (6، ص32)

ولان الحياة تتغير ولها مستجداتها، فان الأفكار تتطور، وبما ان المصمم فرد كالاخرين فأنه يتأثر بعوامل البيئة المختلفة لكن الفرق بينه وبين الاخرين بانه حصيلة التأثيرات وانعكاسات الآراء والتيارات الجمالية السائدة في عصره، اذن اصبح لابد من ايجاد صيغ جديدة تواكب هذه التغييرات وتتكيف معها فأن "العمل الفني – هو ايضا- كائن حي ينمو ويتطور ويترقى ويزداد خصبا وثراء على مر الاجيال، فليس العمل الفني مجرد شيء محسوس يظل دائما على ما هو عليه، بل هو ايضا حقيقة حية يطرأ عليها الكثير من التغيير، بفعل تلك الصيرورة التي لا بد لكل عمل فني من ان يندمج فيها ويتأثر بها ويتوقف عليها(7، ص199)

وعليه فان الحاجة اصبحت ماسة للخيال الإبداعي كوسيلة هامة للوصول الى موضوعات جديدة في كل انواع الفن وليس في التصميم فحسب، ويعد وسيلة هامة في الابتكار من خلال قدرته على ابتكار وجمع اشياء اكثر تنافرا في حزمة واحدة بواسطة علاقات وتركيبات تنشط في حالة المتعة والمشاهدة لدى المتلقي "فالخيال هو العملية التي تتحول من خلالها الرؤية والشكل الطبيعي الى رؤى واشكال متخيلة"(8، ص198)، حيث يقوم الخيال بتفكيك ما موجود من صور داخل العقل خاصة بعد ان ينفرد المصمم بنفسه وبعد التركيز وتصفية الذهن فيتصور حالات خيالية مشتقة من المدركات الحية المرئية احيانا والمخزونة احيانا أُخرى. ويكون مصدرها الانطباعات البصرية المعبرة عن الأفكار والخطط والالوان والخبرات الادراكية، ومن خلال العمليات الذهنية (التحليل والتركيب) يتم اعادة تركيبها في صور إبداعية مبتكرة لا مثيل لها، وغالبا ما يكون التصور غير مكتمل الملامح، عندما يكمل المصمم – بخياله- ملامح العمل وابراز تصوراته بخبراته والوانه واسلوبه في التصميم.

وبما ان الخيال وسيلة مهمة للوصول الى تكوينات اصيلة وغير متوقعة، لذا فقد عدت المخيلة بانها اهم ملكة فنية على الاطلاق، فالمصمم الطباعي عندما يتمكن من ايجاد صور ذات اشكال جديدة غير مألوفة وبعيدة عن الواقع فان هذا لا يمكن ان يحصل دون امتلاكه لمخيلة خصبة تمكنه من انتقاء الصور والاشكال المتراكمة فيها وتحويلها الى اشكال خيالية مبتكرة في تصاميم إعلانية تبدو بصورة حضرة جمالية جديدة تشاهد لاول مرة مع مراعاة تأمين ايصال مغزى الرسالة الإعلانية (فالإنتاج الإبداعي هو قمة الانجاز الإنساني... ويتميز بالخروج على أساليب القدماء باستحداث أساليب جديدة، وان لفظ الإبداع يطلق على الفكرة الجديدة او المنتج الجديد او الخدمة المميزة او الفعل والعمل المبتكر المتميز في مجاله، وتقره العقول الإنسانية السليمة لجماله). (10، ص20)

ويمر الخيال في اثناء العملية الإبداعية بثلاث مراحل (20, P.2) اولها: مرحلة التصور الذهني وفي هذه المرحلة يتم استحضار صور المدركات الحسية عن طريق الذاكرة دون أي تصرف فيها. وثاني المراحل: (مرحلة التخمر) في هذه المرحلة تنحصر مهمة الخيال في محاولة تفهم العلاقات الفكرية بين المحسوسات. ثالث المراحل التي يمر بها الخيال اثناء العملية الإبداعية (مرحلة التشكيل). في هذه المرحلة يقوم الخيال بتركيب وتأليف للمدركات الحسية على نحو يغاير ما كانت عليه، فيضع الاشياء المألوفة في نظام جديد، وفي علاقات لم توجد من قبل. ومثل هذه المرحلة تتطلب من المصمم (المبدع) القدرة على التفكير في العلاقات تفكيرا بنائيا موجها نحو هدفه التصميمي.

خاصة وانه امام اشتراطات وظيفية- جمالية، وهذا ما يحتم عليه دقة اختياره للمفردات الشكلية وبما يجنب المتلقي فكرة البحث عن ذلك المعنى العميق الخفي والتعامل مع الجانب الرمزي بشكل يعيق ايصال الرسالة الإعلانية بالشكل المطلوب.

اذن فان عملية الابتكار والتجديد في الفن عموما وفي التصميم خصوصا انما تستهدف قبل كل شيء الفنان ذاته، ولها ارتباط وثيق بوعي وثقافة الفنان (المصمم) والى الرؤية الشخصية التي يمتلكها لنفسه وللعالم المحيط به وبالتالي ينعكس ذلك في عملة، وبهذا الصدد يقول (P. Kotler) :

"ان التصميم الإعلاني عمل ابتكاري يتمتع بحسنتين رئيستين:

الاولى: انه يشكل جزءا من الهام فكر فنان مبدع(خيال فني رائع).

والثانية: ان هذا الخيال يتجسد على ارض الواقع من خلال مزيج ابتكاري بين الواقع والخيال لينتج عنهما واقع إبداعي، الا وهو إعلان فعال"(19, P.76)

على ان الابتكارية في الإعلان ليست ابتكارية تعتمد فقط على تصورات ومخيلات المصمم وانما تنتج قواعد تحكمها آلية التعبير عن الرسالة الإعلانية ووصف معالم او صفات سلع وخدمات معينة بلغة

تلائم الجمهور المستهدف، وهذا يتم من خلال تحليل المصمم للأفكار المتأتية من الخيال والواقع وانتقاء الانسب من بينها بما يحقق الهدف التصميمي.

ويعد استعمال اللامألوف او غير الشائع والمتعارف عليه من الصور والرسوم او تصميم الحروف والكلمات عملا تقنيا صرفا يقع ضمن باب المعالجات التي يقوم بها المصمم املا في تحقيق حالة التمايز وتجاوز الواقع وتخطي الظواهر بتوليف مفردات الواقع ذاته، فهي عملية بناء وابتكار لظواهر جديدة خلال تغيير آلية النظم والعلاقات وابتداع انساق جديدة غير سائدة لتحقيق الهدف الوظيفي والجمالي فهي عملية اعادة صياغة وتركيب للمفردات نفسها بخصائص غير معتادة وغريبة لما تمتلكه من جدة في بناء العلاقات فهو بذلك يخرق ما هو تقليدي ومألوف عبر الجديد الذي يعرضه.

ومن المعالجات التي يمكن للمصمم اللجوء اليها (آليات الفعل الإبداعي) نذكر منها:

- معالجات لونية خاصة حالات التضاد او استعمال فئات لونية غير معتادة
- التغاير في الحجوم او المساحات.
- تفعيل الاتجاه بطريقة تثير في المتلقي تأملات وتساؤلات
- المبالغة الشكلية
- الاختزال او التكثيف الشكلي.
- الاستعارة الشكلية.

وبهذا أمست الدلالة العلامية في الإعلان اسلوبا حضاريا لمخاطبة اذهان المستهدفين وعقولهم ومشاعرهم والتأثير فيهم بعد ان اصبحت الكلمات والعبارات تثير الملل لدى المتلقي لا سيما وان الصورة الإعلانية وبفضل التطور التكنولوجي اصبح بامكانها ان تحيل مواءمة التناقضات وتتشكل من عناصر منتقاة ومعالجة وفق المطلبين الجمالي والفكري اللذين يعطيانها بعدا تضامنيا اذ دخلت التكنولوجيا عالم التصميم لتحيل خيال المصمم الطباعي الى واقع ملموس، كما وهبت فن التصميم حواس جديدة اكثر حساسية، ووفرت له ادوات عدة ووسائل مبتكرة لتتفاعل مع متلقيه في عصر- الثقافة البصرية- التي ادت تقنياته الحديثة الى توسيع حدود الإعلانات وتأثيراتها إذ يركز الإعلان على المستهلك وليس على المنتج ذاته، وعلى اساس مبدأ سيكولوجي يقول ان الانجذاب الانفعالي- وليس الاقناع العقلي- هو الاساس في إعلان اليوم، وان الجاذبية والبريق والشكل هو الاساس وهذه كلها امور ترتبط بطبيعة الصورة وطرائق تقديمها كما في الشكل ادناه:

وهذا يعني ان ما ينتظر المصمم الفني (المبدع) تحديات جساماً في ظل المتغير المعلوماتي، سواء فيما يتعلق بإنتاج العمل الإبداعي، او علاقته بمتلقيه ومموليه، فعلى جبهة الإنتاج الإبداعي، على المصمم ان يسرع في تأهيل نفسه معرفيا ومعلوماتيا للتحرر من اسر الجماليات التقليدية وتلبية لمطالب فنون عصر المعلومات ذات الطابع الذهني، وعلى إبداعه ان يبحث عن الجديد دوما، لكي يظل متقدما على هذه التكنولوجيا ذات القدرة الفائقة على اعادة إنتاج ما سبق إبداعه. (17، ص153)

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

1-3 منهجية البحث:

اعتمدت الباحثة منهج تحليل المحتوى لاغراض التحليل وصولا لتحقيق أهداف البحث.

2-3 مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث تصاميم لإعلانات تجارية عالمية بقياس (27 × 20) سم واعتماد الإعلان (صفحة كاملة) من مجموع المجلة ووفقا للمجلات المنشورة فيها والمتوافرة في اسواقنا المحلية، وتعود أسباب اختيار الإعلانات العالمية المطبوعة الى تميزها بالاتي:

1- تميز التصاميم الإعلانية باداء ذهني عالٍ واتضاح ملامح الصورة المتخيلة.

2- قوة البناء التصميمي للفكرة المقدمة.

وقد تمثل مجتمع البحث بـ(35) إعلانا تجاريا عالميا مختلف المواضيع، استبعدت الباحثة (5) إعلانات منها لعدم توافقها مع قيمنا الأخلاقية.

وبهذا اصبح مجتمع البحث (30) إعلانا وكما يلي: (20) إعلانا عالميا و (10) إعلانات عربية، ومن ثم اختيار نماذج للعينة بصورة قصدية بمعدل (1) من كل (10) نماذج.

3-3 عينة البحث:

تم اختيار الإعلانات التجارية المنشورة ضمن صفحات (المجلات العالمية) للأسباب الآتية:

1- توافر الأسباب الموضوعية في كل إعلان والتي تخص عنوان البحث وأهدافه.

2- سعة مجتمع البحث.

3- تعذر حصول الباحثة على اعداد اكبر من المجلات العالمية لعدم توفرها في الاسواق المحلية حاليا بسبب الظروف التي يمر بها البلد.

4-3 اداة البحث:

تحقيقا للوصول الى أهداف البحث تم استخدام استمارة تحديد محاور التحليل*، تضمنت المحاور الأساس التي تناولها الاطار النظري، اذ استندت الباحثة في تصميمها الى ما تمخض عنه الاطار النظري من مؤشرات تمثل خلاصة لادبيات التخصص.

الفصل الرابع
تحليل نماذج العينة

انموذج رقم (1)

اسم الإعلان: Coca Cola

اسم المجلة: Maxim

العدد: 6

التاريخ: 2010

بلد الاصدار : U. S. A.

* انظر ملحق رقم (1) الخبراء: د.م.م. أدور الاشقر : قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد
د.م.م. حكمت رشيد، قسم التصميم ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

التحليل:

يعد المنتج المعلن عنه (Coca Cola) من اشهر المنتجات العالمية التي تعني للجميع الانتعاش والطاقة بغض النظر عن الجنس والعمر للإنسان.. وفي هذا التصميم الإعلاني نجد المصمم قد لجأ في التعبير عن الفكرة الإعلانية بنمط من الأفكار يعد ضمن الفئات غير التقليدية وتوضح اللامألوف الشكلي في البناء التصميمي حيث درج المصممون بالتعبير عن أفكارهم بطريقة إبداعية فيها من اللامألوف الشي الكثير، والمتفحص للإعلان يجد ما يريد فمن خلال استخدام مصفف الشعر وهو يسحب بفتاة الإعلان وهي تتمتع بنشاط غير عادي لدرجة عدم امكانية استقرارها بحيث تشعر المتلقي بانها خارج حدود الجاذبية.. في حين يستدعي الموقف ثبوتها.. وهي اشارة الى قوة المنتوج وفاعليته في تعزيز البناء الدلالي.

وظفت المبالغة الشكلية في هذه الفكرة بطريقة اريد من خلالها التعبير عن مكامن القوة بمخالفة صريحة عن صورة الواقع المألوف وهو ما درج عليه المعلنون بقصد اثارة المتلقي والترغيب بالمادة. لقد استعار المصمم ترميزا إبداعيا توافر في الصورة الإعلانية وكان المنتوج موضوعا دلاليا معززا للفكرة واشتغالها وادى الفضاء الإعلاني دورا ايضا في اظهار القيمة اللونية وابراز الصورة الإعلانية بشكلها الواضح.

كما استخدم المصمم اسلوب الاختزال الشكلي فالإعلان احتوى صورة وعلامة المنتج وهي طريقة تعتمد التعبير عن طريق مفردات الصورة اساسا في تعزيز الفكرة الإعلانية فضلا عن استخدام التوازن الشكلي ما بين المساحات بقصد الابتعاد عن التكثيف الشكلي الذي ربما سيكون غير نافع في هكذا أفكار. هذا وقد عزز المصمم من خلال تعبيرية الصورة فاعلية الاتجاه وتركز الصورة في الجهة المتضادة يسار والتتابع البصري ساهم كثيرا في نقل المتلقي وفق الاهميات الشكلية ومع المعالجة اللونية التي قام بها المصمم حول الشكل الا ان الاتجاهية ابقت المتلقي في الاتجاه ذاته.

ومن خلال الكشف عن معالم هذا العمل التصميمي يتبين لنا ان الصورة الذهنية مبنية على اساس التضمين من خلال التعيين التعبيري والرمزي للموضوع على وفق نظام تخيلي يعتمد نظام التحليل والتركيب لتحقيق فعل التصور... حيث جعل من الواقع مرجعا حسيا بنية متصلة بمجموعة من العلاقات بين المرئي واللامرئي مع تأكيد أهمية الخيال في صياغة النص البصري.

انموذج رقم (2)

اسم الإعلان: (Colgate)

اسم المجلة: Top Class

العدد: 28

التاريخ: 2010

بلد الاصدار: سوريا

التحليل:

نوع المنتج إعلان عن معجون اسنان (Colgate) الذي ترى الباحثة ان وسائل التعبير عن مثل هذه المنتجات محدودة ومن الصعب الخروج بها لنطاق ابعد من الشكل التقليدي. ولكن في هذا النموذج الإعلاني نجح المصمم بالخروج عن المألوفية من خلال اعتماد خيال المصمم على توظيف الصورة ضمن متغيرات التكوين الانشائية حيث كانت عملية الاستقطاب البصري تتمحور ضمن المسار الافقي من جهة اليسار الى اليمين، فالقدرة التعبيرية جاءت لتوضح مراحل التطور في التكوين الاولى للمنتج وما لحقت به من عمليات ومتغيرات تخضع لفكرة التوالد لشكل مفردة ذلك المنتج، فمن الحجم الصغير (المنبعج) الى تلك الهيئة القائمة المتكاملة التي تحمل القيم اللونية (الحارة) والعنوان الرئيس لذلك المنتج وظهوره بالشكل الذي يستوقف ويعزز في الذاكرة اكثر من تلك الاشكال المجاورة وذلك من خلال تحقيقه نقطة جذب عالية التأثير لا سيما وجود ذلك التضاد ما بين القيمة اللونية للشكل والفضاء المحيط به، فضلا عن كون تلك الاشكال تعكس قيمة ظلية اعطت بعدا جماليا يعزز تلك الابعاد الأُخرى(الزمانية والمكانية)

ان توظيف الصورة ومراحل الانماء التكويني والمتغير بمرحلة البدء فضلا عن موقف التثبيت المرتبط بالنشاط الفاعل للمنتج، اظهر قدرة المصمم على تطويع تلك المفردات الشكلية ومتغيراتها والاشارة من خلالها الى موضوع الفكرة. حيث قام المصمم بتفعيل ذلك الخزين المعرفي والثقافي والخبرة وتنشيطها اثناء مرحلة التخطيط التقني. والوصول الى آلية البناء الصوري الشكلي للمفردة التصميمية ذات السيادة والتي خضعت لتلك المتغيرات التكوينية وما نتج عنها من تأثير واستمالة ورسوخ في فكرة الرسالة الاتصالية بين الموضوع والمصمم والمتلقي. كذلك ظهرت قابلية المصمم في تحفيز ذاتية الموضوع في تنظيم الموضوع المنقول بوساطة تلك الانفعالات الإبداعية والتي تصب في قناة محددة تقودها صوب التأثير البصري وبنائية المؤثرات العلاقاتية التي احدثها الناتج التصميمي.

انموذج رقم (3)

اسم الإعلان Paw or Bar

اسم المجلة Le Nouvel Observatory

العدد: 2439

التاريخ: 2010

بلد الاصدار: France

التحليل:

يقع هذا النمط من الأفكار ضمن فكرة الإعلان عن منتج (شكولاته). تناول المصمم هذا باطار خرج عن المألوف الشكلي والصيغة التقليدية في البناء التصميمي فقد تعامل المصمم مع هذا العمل بشيء من الجرأة في التعبير هادفا الى سحب الاشياء من مألوفيتها في الطرح الموضوعي.

اذ اعتمد المصمم على استنفار ذاكرته الاسترجاعية لبناء صورته البصرية من خلال اعتماده على فائدة المنتج لا شكله وهو يدل على اداء ووعي عالٍ وكبير لنظام المشاهدة البصرية. فالمفردات الشكلية التي تم توظيفها امتلكت حضورا من خلال وجودها الزماني والمكاني مما اهلها ان تظهر بشكل فيه قوة تعبير وفعل تأملي مشحون بالايماءات الدلالية على فاعلية او فائدة المنتج.

وظف المصمم المبالغة في طرح الفكرة التي اريد من خلالها تعزيز المعنى في الوقت ذاته اظهر دلالاته في اختزال هذا المعنى من خلال الجمع ما بين صورة حسية مقترنة بالواقع مع أُخرى مستوحاة من وحي الخيال وباداء تعبيري اعتمد الاتجاة والحركة لطاقة محررة لها.

لقد حاول المصمم ان يستنطق فكرة الشكل(الظل) الذي يمثل الاساس والمثير لاستحضار الصور الذهنية المبنية على اساس فكرة الشكل وتم ذلك وفق تحول خطابي وتتابع بصري تمضي بالشكل خارج حدود الزمان والمكان بلغة رمزية تقترب في شكلانيتها من الواقع وتبتعد عنه اذ عمد المصمم الى مغايرة الوضع المفترض للخيال (الظل) لتأكيد فعل التلقي المركزي ومن ثم تنتقل المشاهدة في تتابع بصري يمتد بخطوط ظل متوازية ليرتبط مع الشخصية المساندة لها والمتممة لمضمون الفكرة.

كما حرص المصمم من خلال معالجته التقنية لمفرداته الشكلية على استثارة مدارك المتلقي البصرية والنفسية من خلال الالتزام ببعض العلاقات الشكلية التي ساهمت بشكل فعال في تكوين دلالات العمل الوظيفية والجمالية، كذلك عمل المصمم على تفصيل علاقة التباين من حيث اللون والملمس وما تضمنه كل منهما من تنويعات أضافت الحيوية للعمل ككل.

النتائج

في ضوء إجراءات البحث تم التوصل الى النتائج الاتية:

1- يعد التمثيل غير الواقعي واللامألوف هو السائد في بناء الفكرة التصميمية للإعلانات التجارية اليوم لا سيما التصاميم التي تتعلق باشباع الحاجات النفسية والتأثيرات السيكولوجية للمتلقي.

2- يستمد المصمم مقومات تصميمية من انعكاسات البيئة الاجتماعية والثقافية التي تعيش فيها والتي تكون الصورة الذهنية الناشئة في مخيلته لتعلن مولد الفكرة الأساس للمنجز التصميمي وهذه المؤثرات تختلف من مكان الى آخر. كما في الانموذج رقم (3).

3- ان البساطة والتكثيف الدلالي هي السائدة في تصميم إعلانات اليوم وتستجيب لمتطلبات الوظيفة التصميمية في سرعة التلقي والتأثير. وان اسلوب المعالجة يعكس قدرة المصمم الذهنية والفنية. كما في انموذج (3)

4- ان للخبرة التخصصية دورا كبيرا في ايجاد التوازنات التي تؤسس فعل الإبداع في بنائية الصورة التركيبية ذات الجذر التخيلي.

5- من المعالجات التي يمكن للمصمم اللجوء اليها كآليات للفعل الإبداعي في واقع العمل التصميمي. الاستعارة الشكلية / الاختزال والتكثيف الشكلي، المبالغة الشكلية / تفعيل الاتجاه بطريقة تثير في المتلقي تأملات وتساؤلات / معالجات لونية/ التغاير في الحجوم او المساحات...)

6- ان مهارة المصمم ودقته في اختيار الاشكال المستعارة من حيث الوظيفة الدلالية والجمالية المعالجة ادى الى تفعيل الرسالة الإعلانية من خلال تقديمة لفكرة ابتكارية مثيرة تجذب انتباه المتلقي وتستهويه لامتلاك السلعة المعلن عنها.

الاستنتاجات:

1- تنجم فاعلية الإعلان عن فكرة فنان مبدع وخيال يمزج بين الواقع والخيال يجسده المصمم في واقع إبداعي على ان يراعي المصمم مستوى الادراك العام للمتلقين ولا يترك مجال التأويل مفتوحا او يبالغ في الغموض.

2- تتناسب الطاقة التعبيرية للإعلان الفعال كمنجز بصري طرديا مع الخزين المعرفي والثقافي للمصمم.

المصادر

المصادر العربية

1- ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث، بيروت، دار لسان العرب، 1970م.

2- أحمد مطلوب: معجم النقد العربي، ج1، ج2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989م.

3- الامام، غادة، جاستون باشلار- جماليات الصورة، ط1، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2010م.

4- برتملي، جون: بحث في علم الجمال، ترجمة: انور عبد العزيز، القاهرة، دار النهضة، مصر، 1970.

5- ر.ل. بريت: موسوعة المصطلح النقدي: التصور والخيال، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979م.

6- راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

7- زكريا ابراهيم: مشكلة الفن (ب، د)، مصر، 1976م.

8- شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، العدد (109)، 1987م.

9- عبد الرحمن توفيق وليلى حسن: كلنا مبدعون ولكن، مركز الخبرات المهنية، بميك، القاهرة، 2006م.

10-مصطفى عبده: دور العقل في الإبداع الفني – مطبعة جامعة الخرطوم، السودان، 1992م.

11- ـــــ: المدخل الى فلسفة الجمال: محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999م.

12-المغازي، إبراهيم محمد: كيف تكون مبدعاً، مكتبة الايمان، المنصورة، مصر، 2007.

13- نجم عبد حيدر، وآخرون: دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، الاردن، 2004م.

14-نوري جعفر: جذور الإبداع لدى كل الناس، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، 1986م.

15-يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، ط4، القاهرة، دار المعارف، مصر، 1962م.

الرسائل والاطاريح:

16-نجم عبد حيدر: التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي، اطروحة دكتوراه، فلسفة الجمال، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996م.

المصادر الاجنبية

17- P. Kotler, Marketing Management Analysis Planning, Implementation and Control, Prentice – Hall, U.S.A. 2007.

مواقع الانترنت

19- www.m/mall.biz بوابة المرأة الذكية (زيارة الموقع في 2011/4/10 م)

دور التوازن في تصميم أقمشة الستائر
Balance Role in designing cloth curtain

مها غازي توفيق
Maha Ghazi Tawffeek

المستخلص

يعد تصميم الأقمشة جزءا لا يتجزأ من حضارة المجتمع و ثقافة لأنه أثبات هوية الدولة ، فضلا عن تحقيقه الهدفين النفعي والجمالي في آن واحد .

فمن الضروري أن يضع المصمم في اعتباره أهمية المصادر التصميمية التي يشتق منها تصاميمه لان هذه المصادر أيضا مهمة في تلك المرحلة لا سيما حضارات العراق القديم و الحضارة الإسلامية و التراث العراقي .

و بناء على ذلك جاءت دراسة موضوع البحث و هو دور التوازن في تصميم أقمشة الستائر و قد تحددت مشكلة البحث إن تصاميم أقمشة الستائر في العراق تفتقر إلى عنصر التوازن عبر الأسس و العناصر التصميمية للوحدة التصميمية الواحدة أو عبر تكرار تلك الوحدة التصميمية على سطح القماش ، فضلا أن تلك التصاميم لا تمتلك خصوصية عراقية بل أجنبية من حيث (الأشكال و المفردات) التي تمثلها و يهدف البحث إلى االتعرف عن واقع تصاميم أقمشة الستائر في معامل بغداد ، ثم توظيف التوازن في تصاميم أقمشة الستائر بما ينسجم مع متطلبات تصميم الأقمشة الوظيفية و الجمالية من مصادر عراقية أصيلة كحضارات العراق القديم و الإسلامية هذا بالنسبة للمبحث الأول .

أما الفصل الثاني و ايشمل الإطار النظري التوازن و أنواعه ، الوحدة و التوازن في تصميم أقمشة الستائر ، الترابط و التكامل ، علاقة التوازن بأسس و عناصر التصميم في تصميم أقمشة الستائر كذلك علاقة التوازن بالنظام في تصميم الستائر و أخيرا موضوعات تصاميم الأقمشة للستائر

و الفصل الثالث تناول إجراءات البحث التي تضمنت منهج البحث و هو الوصف التحليلي و الذي بلغ مجتمع البحث (19) أنموذجا تصميميا من أقمشة الستائر ، و تم اختيار (9) أنموذجا من مجتمع البحث ليمثل عينة موضوع الدراسة ، إذ تم استبعاد (10) أنموذجا لأسباب و عليه فقد تم اختيار العينة بصورة قصديه ، أما أداة البحث فهي استمارة تحليل العينات و تم التوصل إلى النتائج الآتية في الفصل الرابع:-

1- جاء التوازن المحوري بالدرجة الأولى ثم غير المحوري ، و الوهمي و أخيرا ألشعاعي.

2- جاء التنظيم الخطي أولا ثم ألشعاعي و من ثم الشبكي و أخيرا المركزي بالإضافة إلى أن التكرار الرباعي جاء بالمرتبة الأولى ثم التكرار الثلاثي أو ألتساقطي.

3- استخدم الإيقاع التام أولا ثم المتناوب و أخيرا الحر كما جاء موضوع التصميم و أسلوب تنفيذه النباتي المحور بالدرجة الأولى ثم الحيواني و الإنساني ، الهندسي و أخيرا النباتي الهندسي .

4- أما الألوان فقد وظف المصمم الألوان المتضادة ، ثم المنسجمة و المتضادة ، بعدها الألوان المنسجمة و أخيرا الحيادية .ثم مقترحات تصميمية إذ تم توظيف (9) أنموذجا لتصميم أقمشة الستائر و أخيرا مميزات التوظيف فهي كالأتي :-

1- إن حضارة العراق القديم ، و الإسلامية و التراث هي منهل عظيم من المناهل العراقية العظيمة التي يمكن أن يشتق منها تصاميم دون مسخ شكلها الأصلي و إن اختزلت فينبغي المحافظة على شكلها الأصلي .

2- كما أن الطبيعة تعد مصدرا مهما للمصمم من استلهام موضوعاته منها .

3- يعد التحوير (تحوير الأشكال و المفردات المستقاة) هي عمل المصمم الناجح كتحوير الورقة النباتية إلى أشكال أشبه بالدمى أو تحوير الشناشيل البغدادية من شكلها المعروف إلى شكل تجريدي . ثم توظيفها في إطار حضاري عراقي معاصر ليصلح كتصاميم للستائر.

Abstract

Designing cloth is a part from culture and civilization of the area of every state to prove its being in all times because it is grown with Man to establish both goals: usefulness and beauty.

It is necessary that designer puts in his mind the importance of the designing sources that he derives his designs from , because those sources are also important in that time especially :The Iraqi Ancient Civilization , the Islamic Civilization and Iraqi Folklores . Not to use the cloth sources that doesn't have well known roots in addition to lacking of elements and bases of balance in its different aspects. In conclusion to that studying research subject comes. (Balance Role in designing cloth curtains)

The idea or the problem of the research is the designs of the cloth curtain lack balance element thought the design elements and bases of design unit. Or through the repletion of this design unit on cloth also those designs don't have the feature of Iraq but foreign from aspects feature of view.

This research aims to reveal the reality of designing cloth curtain in Baghdad factories and recruiting balance in designing cloth curtain in according to the needs of designing cloth both usefulness and beauty from Iraqi roots like the Iraqi and Islamic ancient civilization this is the first chapter.

The second chapter consist theoretical sides, balance its types, unit and balance in designing cloth curtain, association and perfect ness, the relationship of with elements and basis of designing in cloth curtain , the relationship of balance with the system of designing curtain and at last the subject of designing of cloth curtain .

The third chapter deals with research procedures which consist research approach which is descriptive and analytical and contains (19) design samples of cloth curtain. (9) Samples are chosen to represent subject sample studying and excluding (10) samples for reasons. So samples are chosen deliberately. The research tool is a form of analysis of samples. The following results show in chapter four:

1- Central balance comes first, then not central and illusion at last radiant.
2- Lines organization first then beam and net at last the central.

The quadrilateral repetition comes first role than triple repetition or dropping.

3- The use of full rhythm then alternately and finally the free. The subject of designing and the way of exclusion altered plants comes first then altered animals, human and geometrical at last geometrical plants,
4- The designer recruits contradicting color then harmonic and contradicting ones then harmonic ones and at the end neutral.

Then suggested designing nine (9) samples were recruited for designing curtain cloth. The aspect of recruiting as follow:

1-The Iraqi, Islamic civilization and folklores are the great source for designs without deforming them and if they reduced should kept genuine.

2- Nature is important source to inspire from.

3- Alter conceder (altering shapes, derived objects) is the successful designer work as altering leave shapes to toys figure and altering Baghdadi shanasheel from its known shape to non objective then recruiting it in a form of modern Iraqi cultural way to become curtain design.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يعد تصميم الأقمشة بصورة عامة وتصميم أقمشة الستائر بصورة خاصة فنا قائما بذاته يعتمد على قدرة المصمم وموهبته في ابتكار تصاميم جديدة تلائم حالة التطور التي يعيشها المجتمع و هو إحدى الوسائل الإعلامية لإيصال أفكار و ثقافة – حضارة و تراث كل بلد إلى البلدان الأخرى.

اتضح من الدراسة الاستطلاعية التي قامت بها الباحثة إلى الأسواق المحلية أن التصاميم الموجودة على أقمشة الستائر لا تمتلك خصوصية عراقية بل أجنبية من حيث (الأشكال) التي تمثلها تلك التصاميم، كذلك أنها تفتقر إلى عنصر التوازن سواء كان التوازن عبر الأسس و العناصر التصميمية للوحدة التصميمية الواحدة او عبر تكرار تلك الوحدة التصميمية على سطح القماش (بحر القماش).

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث كالاتي:

1- يسهم البحث في إيضاح الجوانب العلمية التي يقدمها المصمم العراقي حول توظيف الأسس (ومن ضمنها التوازن) وكذلك العناصر في تصاميم عراقية خالصة لها علاقة ببيئة المصمم العراقي و بما ينسجم مع التصاميم الحديثة لأقمشة الستائر لينافس التصاميم الأجنبية و ملائمتها لذوق المستهلك العراقي و رغبته.

2- يمكن أن يعد هذا البحث مرجعا لذوي اختصاص تصميم الأقمشة.

هدفا البحث:

يهدف البحث إلى:

1- التعرف على واقع تصاميم أقمشة الستائر في معامل بغداد.

2- توظيف الأسس يضمنها التوازن في تصاميم أقمشة الستائر بما ينسجم مع متطلبات تصميم الأقمشة الوظيفية و الجمالية .

حدود البحث:

يقتصر البحث على الحدود التالية :

1- الحدود الموضوعية : التوازن و أنواعه في تصميم أقمشة الستائر.

2- الحدود المكانية : أقمشة الستائر المنتجة في معامل بغداد (الأهلية) .

3- الحدود الزمنية : من عام 2004- 2011 .

تحديد المصطلحات:

1- التوازن :

- هو الحال التي تتعادل فيها القوى المتضادة (1- ص93)
- أو هو تنظيم العلاقة بين عناصر العمل الفني إذ تظهر هذه العناصر مريحة لعين المتلقي . (3-ص167) و تتبنى الباحثة التعريف الثاني كونه يتناسب و موضوع البحث .

2- تصميم الأقمشة :

- هو تكوين وحدات زخرفيه بطريقة إيقاعية تعطي شكلا كاملا و متزنا يجلب الاهتمام و يرفع من قيمة القماش (4-ص7)
- كما عرف (انه عملية أجماعية تشمل المصمم و مستعمل القماش و العامل المنفذ لطباعة التصاميم على الأقمشة) (4-ص7)
- كما عرف على انه (تطور فكرة الوحدة و التنوع تطورا كاملا و يمكن الحصول على هذه الوحدة عن طريق الحبك العضوي لكل من العلاقات الوظيفية ، المرئية ، و التعبيرية ، و ذلك لإخراج التصميم في شكل فريد متكامل) (7-ص42) و تتبنى الباحثة التعريف الأول و الثاني كونهما يتناسبان و موضوع البحث.

3- الستائر:

- هي الغطاء المعلق الذي يتحرك بسهولة على النافذ و ما شابه ذلك (10-ص7) .
- كما عرفت الستائر هو ما يستر به مداخل و منافذ المنزل عن العالم الخارجي و ما يوقي به من أشعة الشمس و برد الشتاء . فضلا عن اتسامها بالجانب الجمالي الذي يتضامن مع الوظيفة الاستخدامية . (10-ص7) و تتبنى الباحثة التعريف الثاني كونه منسجما مع موضوع البحث.

الفصل الثاني

أولا: التوازن في تصميم الأقمشة :

يعد التوازن معادلة للعناصر التصميمية على وفق التناظر و المقابلة و الموازنة التي عبرها يبعث توزيع الأشكال على الاستقرار . (9-ص753) فهو مفهوم تصميمي يتضمن العلاقات بين الوزان الحركية للعناصر الموظفة في أي ترتيب زخرفي ، و يمكن الإحساس به عبر تنظيم أجزاء التصميم و اندماجها ضمن قيم فنية متوازنة في تحقيق الاستقرار بين المساحات الايجابية و السلبية كونه لا يعد أساسا فنيا فحسب و إنما هو احد أسس الحياة (8-ص84).

و في تصميم أقمشة الستائر يعرف التوازن بأنه عملية التوزيع المكافئ الفعلي للشئ من نقطة مركزية أو مسافة أي أنها حالة من الاتزان و الغرض من هذه العملية تحقيق ارتباط مقنع و علاقة وثيقة بين أجزاء التصميم كافة (6-ص75) و يظهر التوازن في تصميم أقمشة الستائر على أربع أنواع و هي :

أ- **التوازن المحوري المتماثل** : هو التوازن الذي يعمل على التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي واضح قد يكون أما راسيا أو أفقيا أو كليهما و يسمى بالتوازن الصريح أو الحقيقي إلا انه يفتقر إلى التنوع (10-ص42) لان الأجزاء تبدو عبرها مكملة و مساوية لبعضها البعض فانه يلاحظ أن نصف التصميم يعكس تماما النصف الآخر مما يؤدي إلى الاتزان العام ، و أفضل مثال على ذلك هو جسم الإنسان فإذا ما نظرنا إليه من الأمام و الخلف نجد أن هناك تماثل في النصف الأمام و الخلف أي انه تناظر او تقابل على المحور الراسي للتشكيل التصميمي (6-ص76)

ب- **التوازن المحوري غير المتماثل** : و هو تعادل الوحدات على طرفي محور من المحاور بشكل غير متماثل او متناظر و يعد هذا النوع من الاتزان أكثر قوة و تأثير على النفس من الاتزان المتماثل كونه اقل وضوح و غير صريح. كذلك لا يثير الإحساس بالرتابة في محاوره و ذلك لكونه حاصل بين الأشكال المختلفة في الصدفة التعبيرية و الحجم داخل مساحة التصميم فيقسم الفضاء إلى أكثر من جزء مما يجعله بناء متعدد العلاقات لاحتوائه على قيم متعددة جمالية و فنية . و يلاحظ عند توظيف هذا النوع من التوازن في تصميم أقمشة الستائر تعمل على إحداث تنوع في مسارات حركة العين و متابعتها للخطوط و هذا له دور مهم لاستكمال الإحساس بالتوازن (6-ص76).

ت- **التوازن القطري ألشعاعي** : هو التوازن الذي تتم فيه توزيع العناصر المرئية على شكل دائري و تعمل قوة الشد الفضائي في جميع تطبيقاته على ربط جميع الجاذبيات المتعارضة فالعنصر الذي يقع في المركز يرتبط بكل عنصر يجاوره من ما يعطي الشكل وحدة متماسكة تضفي نوعا من الحيوية ذات الحركة المرئية المتدفقة ، فضلا عن الجاذبيات المرئية المحفزة بمدركات المتلقي. و التي غالبا ما توظف هذه الخاصية في تصميم أقمشة الستائر (10-ص42).

ث- **التوازن الوهمي** : و هو إمكانية التحكم في الجاذبيات عن طريق الإحساس بالمساواة بين أجزاء الحقل المرئي ، و هو لا يعتمد على أي من المحاور الواضحة أو النقطة المركزية بل على الإحساس بمركز الثقل (7-ص34) و يلاحظ أن هذا النوع من التوازن قد يصل إلى حد الوهم فيسمى بالتوازن الوهمي و وظف هذا النوع في اغلب تصاميم الستائر الحديثة ، و بناء على ذلك فانه يعد من أهم أنواع التوازن كما انه أكثرها صعوبة إذ انه يعطي قدر كبير من الحرية التي تتطلب مزيدا من التحكم و السيطرة و للاتزان الوهمي مجال لا نهائي من التنوع و التعبير و يظهر هذا النوع واضحا في تصاميم أقمشة الستائر التي توظف مفردات متنوعة وفق توزيع حر لكنه منتظم و غير عشوائي كأنه تتوازن المفردات الكبيرة الحجم مع الكتل الصغيرة المخالفة لها من حيث القيمة اللونية القوية و المتضادة معها حجميا (6-ص77)

ثانيا: الوحدة والتوازن في تصميم أقمشة الستائر:

تعد الوحدة قانونا طبيعيا محركا لقوى الحياة بشكل ظاهر متكون من أجزاء تتفق بوحدة العمل وفق قوانين تتحرك مجتمعة من أجل تحقيق هدف محدد عبر جمع أشكال متباينة في فضاء مؤطر بحيث تعطي معن تشكيلياً مقصوداً يثير فينا الإحساس بالالتحام ، فهي عملية ترابط وشد وتأليف بين العناصر التشكيلية المتحركة بأسلوب متجدد ومتماسك نتيجة توازنها في التكوين الفني ، وهذا الأساس يعمل على تهيئة العناصر المتكافئة والمتسقة والموضوعة بقوة لإظهار الفكرة المرئية متلاحمة في هيئتها العامة (6ص63) بمعناه يتم توظيف عناصر التصميم كلها أبتداءً من الخط ،اللون وقيمته والشكل الخ.....للوصول بالتصميم إلى غايته المطلوبة .

والوحدة في تصميم أقمشة الستائر هي ربط عناصر التصميم وإنشاء العلاقات المتوازنة بينها لإيجاد وحدة على سطح القماش لأجل الحصول على الوحدة في التصميم ينبغي إيجاد التوازن أولا بأنواعه.

والوحدة تحصل في التصميم بثلاث وسائل ،الأولى الوحدة بوساطة الانسجام والثانية بوساطة التضاد والثالثة بوساطة التأكيد والتنوع وهي أفضل وسيلة لحصول الوحدة لإنها تعطي نتائج مثيرة في زخرفة سطح قماش الستارة (4ص125).

والوحدة تظهر على نوعين أما ساكنه وهي ثابتة وغير فعالة كما في التكوينات المؤلفة من أشكال هندسية منتظمة . والنوع الثاني هي الوحدة الحركية وهي إنمائية وحية وفعالة ومتدفقة وتظهر في التكوينات النباتية والحيوانية وقد تستخدم كلا النوعين في التصميم الواحد لتهيمن أحدهما علي الأخرى(6ص64).

ثالثاً : الترابط والتكامل في تصميم أقمشة الستائر:

إن كل تصميم لابد أن يكون مترابطاً في جميع أجزائه وغير مفكك ويتم ذلك بتنظيم التشكيل العام في نسق متآلف بحيث تكون متصلة مع بعضها البعض في مجموعة إدراكية واحدة يمكن تميزها عبر خصائص معينة منها أسلوب الحركة مثل نقطة البداية فضلاً عن الاتزان والعلاقات النسبية بين الحجم والعدد والدرجة وأخيراً التكرار الذي يتلاءم معها .فبدون الترابط لايمكن تحقيق الوحدة (6ص64).

والترابط يعمل علي تقوية أواصر أجزاء التصميم أثناء عملية التصميم من خلال علاقة الجزء والجزء بالكل وبدون ذلك يصبح العمل الفني مفككاً وغير متماسك ويتم الترابط عن طريق مجموعة من العلاقات فيها التماس ، التجاور ،التداخل ،التشابك ،التقاطع والتعشيق التناسجي وأخيرا الشفافية (6ص65-67).

رابعاً : سمات التوازن في تصميم أقمشة الستائر(أسس وعناصر) :

تعد أقمشة الستائر ناتجاً فنياً من ابتكار المصمم فهو يعد أنتاجاً إنسانيا َيملك شكلا أو نظاماً معيناً ،ويقوم بإيصال التجربة الإنسانية التي تمثل تشكيلاً يتألف من عناصر يتم تشكيلها بشكل مدروس على وفق قاعدة تنظيمية يجمع بين قيمة التصميم والمادة التي تستند إليها وعليه يمكن عدّ الأسس (قانون العلاقات أو خطة لتنظيم العناصر لانجاز عملاً مؤثر). (10 ـ ص46).لذا أصبح هذا الناتج الفني هو فن معاصر وله مفهومه الخاص من قبيل المصممين بصفة عامة ومصممين الأقمشة بصورة خاصة إذ أطلق عليها أعمال (جميلة) ، وهذا هو الفن كما هو (التصميم) ، اذا الفن في سياق التصميم ، والتصميم في سياق الفن . (13 ـ ص 4)

ولو نظرنا لأية وحدة تنظيمية للاحظنا إنها ناتج تكرار مجموعة عناصر متنوعة أو متشابه وعليه فالتكرار يعد شرطاً أساسياً وضرورياً في تصميم الأقمشة بصورة عامة وتصميم الستائر بصورة خاصة وهو علي نوعين تكرار داخل الوحدة التصميمية وتكرار الوحدة التصميمية الأساسية علي مساحة القماش الإجمالية (بحر القما ش) فالتكرار الثاني أنواع منه التكرار التساقطي والرباعي وهو أبسط الأنواع والطابوقي والعلامات النسيجية ،والتكرار بطريقة المعينات ،وال أوجيه (وهي حلية معمارية تظهر من جانبيها علي شكل حرف s (4ص 73-99). ويرافق التكرار أساس آخر وهو الإيقاع الذي يعني ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير وهو أيضاً علي أنواع منه الإيقاع التام المنتظم (المتتالي) وهو الثابت الخاضع لحركة ترددية واحدة أي أنه إيقاع متكرر يثير الرتابة ويقلل الملل من قيمة العمل الفني إلا أن التوالي بالألوان والفواصل يحقق تنوعاً إيقاعياً أقوى تركيباً .والنوع الثاني الإيقاع غير التام المنتظم وهو أكثر حركة من سابقه وينقسم على الإيقاع المتناوب وهو تكرار

وحدتين أو أكثر لإحداث تنوع وهذا النوع يحقق تنغيماً أكثر من غيره لأنه يعمل على إعطاء نغماً فنياً يكسر الرتابة التي تجعل الفرد يعتقد ويتوقع تكراراً مماثلاً .

والإيقاع المتزايد أو المتناقص وهو الذي يحقق تزايداً أو تناقصاً تدريجياً للوحدات مع ثبات حجم الفترات وعلى العكس أحياناً تزايد حجم كل منهما تدريجياً معاً أو يتناقص ويعد هذا النوع أكبر تأثيراً من النوعين السابقين ، أما النوع الثالث من الإيقاع هو المتغير (الحر) وهو إحداث وحدة فنية من علاقات متنوعة في تنغيمات مختلفة في الشكل أو اللون الخ....في علاقة متبادلة متوالية ، والتنغيم الوهمي هو أكثر الطرق حرية وجمالية وحركة إذ يعطي للتصميم حيوية أكبر (6ص71) .

أما التأكيد والسيطرة يعدّ هذا الأساس أيضاً مهم ويعني أن المصمم يضع التأكيد في منطقة معينة عن سائر المناطق أو المساحات الأخرى بحيث تظهر بشكل يجذب النظر إلى هذا الجزء الهام ،فرغم أن كل أجزاء التصميم ذات أهمية لكنها لا تمتلك قوة تركيز متساوية ومتماثلة (6ص74).

ويعد الانسجام أساساً يستند إلى التوافق كون العناصر تشترك في خاصية أو أكثر فهو ليس تشابهاً تاماً بل شعوراً بالتقارب أي أنه يمثل منتصف الطريق بين التكرار والتضاد (4ص116) وقد يظهر الانسجام في الصفات أو في الوظيفة أو الانسجام في الشكل الخارجي أو في الأسلوب (6ص70).

أما بالنسبة للتضاد فهو يمثل علاقة بفعلها لا بمعناها لما لها من أثر كبير في عملية التصميم كونها حركة مستمرة لما يعنيه وجودها بين الشكل وتركيبته اللونية فهي التي تضفي عليه روح التغير التي تتفق مع القيمة . ويظهر بفضل عنصري الحجم واللون إلا أن التباين اللوني هو الأكثر إثارة كونه يبعث تأثيرات غير منتظرة كإثارة والنشاط الحيوي ،ويفضل في تصاميم الأقمشة للستائر استخدام التباين ألحجمي بين التشكيلات ،واللوني بين الشكل والفضاء (الأرضية) بحيث يبرز الأول على الثاني بشكل صريح ،ويظهر الانسجام كأساس يجمع بين الأشياء المتماثلة في التكوين وهو عامل تنظيمي للهيئة التي نراها بحيث يمثل الحالة أو الصفة التي نحس بوجود علاقة تشابه بينها .ويراعى في تصاميم أقمشة الستائر وجود هذه الخاصية لأنها تمثل منتصف الطريق بين التوافق والتضاد (10ص44).

وتعد العناصر التصميمية المادة المهمة في بنية التكوين الفني لما لها من قابلية على التشكيل والاتساق ضمن بناء موحد عبر تنظيمها في قالب وصولاً إلى الشكل النهائي الذي يتم إدراكه بناء على مايثيره من انفعالات لصور وأفكار تظهر قيمتها عبر ماهية عليه أو عبر علاقتها المتبادلة (10ص38) وتشمل العناصر بالدرجة الأولى الخط ويعرف بأنه سلسلة من النقاط المتصلة كنقطة متحركة فأنها تعطي حركة في شتى الطرق وللخطوط وظائف فهي تقسم الفراغ (الفضاء) وتحدد الأشكال وتنشئ الحركات ومجزئا المساحات وللخطوط أنواع منه المستقيم والمنكسر والمنحني (2ـ ص50).

و اللون فيتحد مع الخط ليولد في النهاية معن إنشائيا متكاملا في التعبير و التأثير (2-ص50) و يفضل في تصميم أقمشة الستائر اعتماد درجات لونية منسجمة لان الستارة ستأخذ مساحة واسعة من الموقع الذي تحتله فينبغي أن توفر الإحساس بالهدوء بعيدا عن التعقيد و بما أن الستائر تُرى من مسافات بعيدة فان ألوانها قد تتحايد بعضها بعضاً أو تمتد معاً لتولد تدرج أو قيمة لونية مختلفة فإذا كانت الألوان متقاربة فإنها ستبدو كلون واحد و هذه الظاهرة تؤدي إلى ضعف قوة الدرجات اللونية في تصاميم أقمشة الستائر كذلك اعتماد الدرجات اللونية الحارة لا سيما إن وظفت (أرضية) فإنما تحمله من طاقة حركية لصفة الانتشار التي تتسم بها ستظهر التشكيلات و كأنها تميل إلى التوحيد و الاندماج و هذا يؤدي إلى فقدان وضوح الأشكال (10-ص39) فالشكل يأتي بالمرتبة الثالثة في الأهمية في تصميم أقمشة الستائر ، اذ يتكون الشكل من مجموعة خطوط باتجاهات مختلفة و من هذه الأشكال المنتظم مثل الأشكال الهندسية و غير المنتظم مثل الأشكال الموجودة في الطبيعة فيعد الشكل هو المساحة الايجابية و المساحة الذي يحويها الشكل هي السلبية في التصميم (4-ص39) و في تصميم أقمشة الستائر نلاحظ أن اتجاه اغلب العناصر تسير باتجاه عمودي و تتركز في اغلب الأحيان نحو الأسفل أي أنها تعطي تأثيرات بالامتداد من الأعلى نحو الأسفل و بالعكس و نادرا ما تأخذ اتجاهات مائلة (10-ص40) فالتصميم هو مزيج بين اللون والشكل وعبرهما تصل المعلومة بصورة فعالة الى المتلقي ويعد اللون هو الأكثر فعالية من الشكل لجذب المتلقي (12 ـ ص 1730) .

أما الفضاء (المساحة) أو الفراغ هي حدود الفضاء التي تحتوي الشكل و هي تساعد على وضوح الشكل اذا الشكل و المساحة هي أساس كل تصميم فيشار إلى الشكل المساحة الايجابية و إلى الفضاء بالمساحة السلبية (4-ص47) و قد يتبادلان الأهمية و يأخذ احدهما مكان الأخر نتيجة تعادل درجاتهما اللونية و توزيعها الشكلي إلا انه ينبغي في تصميم أقمشة الستائر أن يكون هذا العنصر(المساحة) بسيطا ليساعد على وضوح الشكل و سهولة إدراكه.

و أخيرا الحجم و يعد هذا العنصر مهما أيضا في تصميم أقمشة الستائر فنتيجة لاختلاف أحجام الخطوط و الأشكال و تباينها فإنها تظهر انطباعات متنوعة تعطي إيحاء أقوى تركيبا كلما زاد التفاوت ألحجمي فيما بينها و هذا يستعمل بشكل كبير في أقمشة الستائر، إذ تمتاز حواشي الستائر بتركيز مفردات ذات حجوم كبيرة تحتل ثقلا مركزا مغايرا عن بقية أجزاء الستارة (10-ص40) .

خامساً:علاقة التوازن مع النظام في تصميم أقمشة الستائر:

يعد البناء التنظيمي علاقات التوزيع و جمع العناصر و التشكيلات في التكوين التصميمي في بناء متداخل متماسك يساعد معه التكرار و الاستمرارية و الإيقاع و التوازن في تحقيق الوحدة (6-ص60) و يهدف التنظيم في تصميم الأقمشة إلى تحقيق هدف محدد كتحقيق الملائمة بين الشكل و المعنى (10-ص45) و عليه فان هذا كله يمثل علاقات توزيع و جمع العناصر في بناء متماسك لتحقيق التوائم و التلاحم و النمو باعتماد الأسس و جعلها قابلة للتكرار و الاستمرارية في الوحدة الواحدة أي انه تعد بمثابة البناء الهندسي للشكل التصميمي و التنظيم على أنواع (6-ص60)

1- **التنظيم الخطي** :- و تظهر التشكيلات فيه موزعة على هيئة خط مستمر أو منقطع أو مستقيم و ترتبط مع بعضها ارتباطا مباشرا أو مع أشكال أخرى ارتباطا غير مباشر و يتسم هذا التوزيع بالاتجاهية و الاستمرارية و الاستطالة و النمو الناتج من تكرار و امتداد الوحدات فيه و للتقليل من رتابة هذا التنظيم يفضل توزيع العناصر بإعطاء سيادة لعنصر منها على البقية (5-ص153-154) كما في تصاميم الستائر (المقلمة) و أفضل أنواع التكرار لهذا التنظيم هو التكرار الرباعي ، إذ إن التكرار هو أساس مهم لتصميم الأقمشة و هذا التكرار بدوره يرتبط مع التوازن بأنواعه .

2- **التنظيم المركزي**:- و يقصد به التنظيم المتمركز حول ذاته و المتألف من عدد من الأشكال الثانوية المتمركزة حول الأشكال الأصلية السائدة و هو توزيع قائم على التماثل النصفي أو الربعي (صفة التوازن) بحيث تلتف فيه جميع الفضاءات و العناصر الثانوية حول المركز فتظهر مكافئة لبعضها في الشكل و الوظيفة و الأبعاد مكونة شكلا منتظما و متناسقا في محورين أو أكثر و يتمثل بالأنماط الدائرية و أنواعها الشعاعية و الحلقية و المغزلية ، و أفضل أنواع التكرار هو الثلاثي (التساقطي) (6-ص62).

3- **التنظيم العنقودي** :- يتسم هذا النوع من التنظيم بالمرونة و النمو و التغيير دون التأثر على الطابع المميز له و يطبق هذا التنظيم على الأكثر في التصاميم ذات التكوينات النباتية المرنة غير الهندسية (5-ص165-168) إذ يتخذ تآلف الأشكال هيئة عنقودية و يطلق عليها أحيانا بالتنظيم التجميعي لتجمع التشكيلات فيه بشكل مترابط و متناسق أو محوري لكنه غير هندسي (6-ص62) و أفضل أنواع التكرار هو الرباعي و الثلاثي و النسجي .

4- **التنظيم الشبكي** :- يتم توزيع الأشكال فيه على وفق تنظيم خطي متقاطع أشبه بالشبكة و يحتوي على مفردات داخل مجاله المرئي و تظهر التشكيلات فيه على شكل نظام تركيبي هيكلي كخطوط تقسيم الفضاء في قماش (الكاروهات) أي المربعات و تتسم التصاميم فيه بأنماط هندسية ناتجة من تقاطع المجموعات الخطية المنتظمة على مساحة الفضاء، ولإحداث تأثير آخر

في هذا التنظيم يستخدم التباين في القيم الضوئية بين الشكل و الفضاء أو باستخدام التفريغ و الملء بالتبادل بين التصميم و المساحة الفضائية التي تستوعبه لإضفاء طاقة حركية للوحدات (6-ص62) و أفضل أنواع التكرار هو الرباعي باعتبار التكرار الأساس المهم الذي يرتبط مع التوازن و بدون التكرار لايتم التوازن داخل الوحدة التصميمية الواحدة أو التكرار على سطح القماش .

5- **التنظيم ألشعاعي**:- هو التنظيم الذي تجتمع فيه التشكيلات حول ذاتها مركزيا و تمتد منها امتدادات خطية بطريقة شعاعيه فيه و يجمع بين النمطين المركزي و الطولي الخطي الممتد ، إذ يتضمن شكلا مهيمنا تنطلق منه تنظيمات خطية تمتد بطريقة شعاعيه (10-ص46) و يلاحظ إن التداخل و التطابق التام للمقاطع الشعاعية المرتدة نحو الخارج يعمل على إحداث تنظيم مركزي (6-ص62) و أفضل أنواع التكرار هو التكرار الرباعي و ألتساقطي ثم النسجي .

6- **التنظيم الحلزوني أو اللولبي** : و تظهر فيه التشكيلات متدرجة بتوزيع هرمي متسلسل يتسع في بدايته ثم يتقلص عند النهاية أو على العكس ، بمعنى إن كل جزء فيه يختلف عن الجزء الذي يسبقه و لكنه في الوقت نفسه في وحدة تامة (6-ص62)

سادساً : موضوعات تصميم أقمشة الستائر :

تمثل الوحدة التصميمية تكوين ناتج من تآصر وترابط الأشكال في علاقات على اختلاف أنواعها وانتظامها وفق أسس مدروسة بنسب وزنيه منتظمة وتتوزع هذه الوحدات في أقمشة الستائر وكالآتي :- (10ص25).

1- الوحدات الواقعية :- تستمد مضوعاتها من الطبيعة مثل الأشكال الآدمية والحيوانية والأشكال النباتية والأشكال المصنعة وتنفذ بأسلوب مطابق للواقع تماماً ،ومنقول عن الطبيعة (4ص24).

2- الوحدات المحورة :- تستمد موضوعاتها من الطبيعة والمصنعة أيضاً ولكنها تنفذ بأسلوب خيالي يراعى بها تحديد الصفات الرئيسية للأشكال المستمدة منها أي تتم عملية التحوير دون مسخ شكلها الواقعي (4ص24).إلا أنها تحمل معنى دقيق لتحقيق التوازن مابين المرئي والمحسوس من الأشكال . من هذا نستنتج ممكن نعتمد كلا الأسلوبين الواقعي والمحور في تصاميم أقمشة الستائر وبشكل كبير لملائمة صياغة هذه الوحدات مع هذا النوع من الأساليب وتظهر الوحدات المحورة على نوعين وهي :-

أ- **الوحدات المحورة الزخرفية :-** ويتم تحوير المفردات بأسلوب مرن يمتاز بالطواعية والأنسابية الخاضعة لظاهرة النمو البعيدة عن الهندسة الحادة وتظهر في التوريقات النباتية ذات الامتدادات التشابكية الغصنية وتعد هذه العناصر النباتية **المتداخلة** والمتشابكة والمتناظرة بصورة منتظمة هي الأساس في

الزخرفة الإسلامية ويلاحظ أن هذه الوحدات يفضل استخدامها في تصاميم أقمشة الستائر(10ص25ـص26).

ب ـ الوحدات المحورة الهندسية :ـ ويتم فيها إعادة صياغة الأشكال النباتية ،الحيوانية ،الآدمية والأشكال المصنعة على وفق أسلوب هندسي أي أن حدودها الخارجية تأخذ سمة هندسية التشكيل (10ـص26).

3ـ **الوحدات الهندسية** :ـ تستمد هذه الوحدات من الأشكال الهندسية كالمربع ،المستطيل ،المثلث والأشكال البيضوية والدائرية (4ص27)إذ من الممكن توظيف هذه الأشكال لتنفيذ وحدات هندسية لتصاميم أقمشة الستائر باعتماد وحدات بصورة منفردة مختزلة أو متداخلة أو مركبة لشكلين أو أكثر لتكوين وحدة أساسية تكرر على مساحة القماش الكلية (10ـص26).

4ـ **الوحدات التجريدية** :ـ في هذا النوع من الوحدات تستمد مواضيعها من الطبيعة أو من الخيال وتنفذ بأسلوب خيالي لايمت للواقع بصلة ويعتمد على خيال المصمم .(4ص29).

الفصل الثالث

إجراءات البحث:- يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي اتبعتها الباحثة و هي كما يأتي :-

طرائق البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي للتعرف على السمات العامة للموضوع محل الدراسة للوصول إلى أهداف البحث.

مجتمع البحث و عينته:- يتألف مجتمع البحث من (19) أنموذجا تصميميا من أقمشة الستائر و المنتجة في معامل بغداد . و تم اختيار (10) أنموذجا من مجتمع البحث الحالي ليمثل عينة موضوع الدراسة اذ تم استبعاد (9) أنموذجا للأسباب التالية :-

1- استبعدت النماذج غير الواضحة تصميميا لظهور العيوب المظهرية في الأقمشة.
2- تم استبعاد النماذج التي تم تكرار الوحدة التصميمية باحتمالات لونية متعددة .
3- اختيار التصاميم ذات الوحدات التصميمية التي تتناسب مع الغرض الوظيفي للستائر.

لذا تم اختيار العينة بصورة قصديه .

أداة البحث: نظرا لعدم توفر أداة جاهزة لتحليل عينات البحث، تم إعداد استمارة تحليل[1]تضمنت مجموعة محاور أساسية مع تفاصيلها الثانوية و هي مستنبطة من الإطار النظري لغرض تحليل التصاميم بشكل موضوعي.

[1] انظر الملحق رقم (1) .

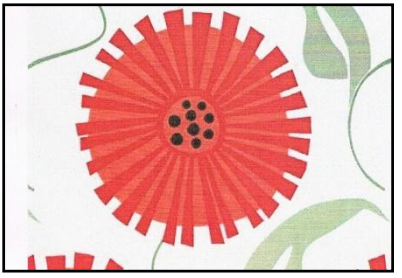
صدق الأداة:- تم التحقق من الصدق الظاهري لفقرات استمارة التحليل فقد تم عرضها على لجنة من الخبراء المتخصصين في مجال التصميم [2] وقد تم الإجماع على صلاحيتها ،وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية

العينة رقم (1)

1- التوازن و نوعه : نوع التوازن الذي تم توظيفه في التصميم توازن غير محوري.
2- النظام و نوعه: تم توظيف التنظيم الشبكي للفضاء (الأرضية) و التنظيم الخطي بشكل عمودي للزهور (الشكل).
3- موضوع التصميم و أسلوب تنفيذه:- نفذ التصميم بأسلوب نباتي محور .
4- نوع التكرار: ـ الرباعي .
5- الأسس و العناصر:- عبر الشكل العام ظهرت المفردات النباتية مترابطة و متلاحمة مع بعضها بشكل مباشر و متسلسل في وحدة حركية باعتماد تشكيلات خطية رغم مرونتها إلا أنها بدت غير فعالة برتابة تشكيلها الذي تم عبر علاقة الجزء بالكل بالنسبة للشكل (الزهور) مع الفضاء (الأرضية) و هذا الترابط عمل على تالف كل عنصر مع الآخر مما احدث إيحاء بالصلة المستمرة في التكوين العام لتعاون الخطوط المتقاطعة السميكة مع الخطوط المرنة الأقل سمكا لتكوين الأشكال مما احدث إيحاء بالصلة المستمرة في التكوين العام و الذي خلا من التنوع ، و هذا دليل على بساطة الفكرة و القدرة الابتكارية التي تم صياغتها على وفق العناصر و الأسس . أما اللون له دور فعال جدا في التكوين فقد تم توظيف الأحمر الغامق مع اللون القهوائي و الأخضر (التضاد اللوني) مما أعطى لبعض المفردات صفة الانتشار و هذا ينطبق على الألوان الحارة ذات الأطوال الموجبة العالية و ظهور المفردات الأخرى من التصميم ذات اللون الأخضر (لون بارد) بصفة التقلص .

تم تكرارا لوحدة بطريقة التكرار الرباعي ذات الإيقاع التام الذي أعطى للتصميم الرتابة و الملل ، أما حجم الوحدة التصميمية فهو صغير لا يصلح لتصميم أقمشة الستائر.

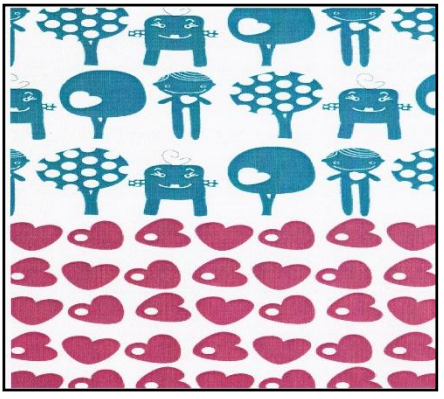
[2] أنظر ملحق رقم (2) .



العينة رقم (2)

1- التوازن و نوعه:- التوازن الذي وظف للشكل توازن قطري شعاعي .
2- النظام و نوعه:- التنظيم شعاعي للشكل.
3- موضوع التصميم و أسلوب تنفيذه:- نفذ التصميم بأسلوب نباتي محور، و هندسي .
4- نوع التكرار:- (تساقطي) .
5- الأسس و العناصر:- في هذا التصميم تكون الشكل بفعل الخطوط المستقيمة و المنحنية للمفردات الشكلية المؤلفة للوحدة الأساسية باعتماده على ثلاث ألوان هي الأحمر الفاتح و الأحمر الغامق و الأخضر بدرجتين لونية أي اعتمد المصمم على التضاد اللوني إذ عملت الألوان ذات الطول ألموجي العالي على تقدم شكل الزهرة إلى الأمام و نتيجة لتوظيف لونين من العائلة اللونية الواحدة نفسها بدا شكل الزهرة كأنه لطخة حمراء بينما عملت الألوان ذات الطول ألموجي الواطئ (الأوراق) كأنها تتراجع إلى الخلف. كذلك اعتمد المصمم على مبدأ التماثل في تكوين التصميم من تناظر و تقابل الأجزاء في الوحدة التصميمية الواحدة ساعد على إظهار توازن متماثل على الجاذبيات المتعارضة حول محور ثابت بحيث يمكن الإحساس بالتكافؤ للأجزاء الموزعة ضمن النطاق العام للتصميم و تناسبها حجميا و شكليا و اتجاها فالانسجام التام في الصفات المظهرية من خط ولون و اتجاه هو الحاصل في التصميم الحالي و حصول تأكيد على شكل الزهرة دون الأوراق النباتية لجذب عين المتلقي .

تم تكرار الوحدة التصميمية بطريقة التكرار ألتساقطي ذات الإيقاع التام الذي أعطى للتصميم الرتابة ، أما حجم الوحدة التصميمية فهو صغير لا يصلح لتصميم أقمشة الستائر



العينة رقم(3)

1- التوازن و نوعه:- توازن محوري متماثل للأشكال النباتية و الحيوانية والآدمية.
2- النظام و نوعه:- تنظيم خطي.

3- موضوع التصميم و أسلوب تنفيذه:- نفذ التصميم للأشكال النباتية و الآدمية و الحيوانية بأسلوب محور مع الأشكال المصنعة (القلب) .

4- نوع التكرار :- رباعي.

5- الأسس و العناصر :-عبر الشكل العام للوحدة التصميمية (ستائر أطفال) ظهرت المفردات المكونة للتصميم مترابطة مع بعضها البعض بشكل متسلسل في وحدة تامة بتشكيلات خطية مرنة نوعا ما بسبب توظيف الخطوط المكونة للأشكال المذكورة و لكن هذه الأشكال غير منسجمة مع مفردة القلب كان هذه المفردة غريبة عن الأشكال فيما لو تم توزيع شكل من الأشكال مثلاً الشجرة بأسلوبها المحور بدل مفردة القلب لكان أفضل في هذه العينة كذلك تم توظيف اللونين الأحمر و الأخضر المزرق (التضاد اللوني) إذ بدت الأشكال ذات اللون الأحمر اكبر من حجمها بسبب ظاهرة الانتشار التي تمنحها الألوان الحارة . كما بدت الأشكال ذات اللون الأخضر المزرق كأنها تتراجع إلى الخلف بسبب ظاهرة التقلص التي تمنحها الألوان الباردة لهذه الأشكال فضلا عن التكرار الرباعي الذي وظف في هذه الوحدة التصميمية ذات الإيقاع المتناوب للأشكال، أما حجم و مسافة المفردات المكونة للتصميم تصلح لتصميم ملابس الأطفال و ليس لستائر أطفال

العينة رقم (4)

1ـ التوازن ونوعه :ـ التوازن الوهمي .

2ـ النظام ونوعه :ـ النظام الخطي بصورة عمودية .

3ـ موضوع التصميم وأسلوب تنفيذه :ـ نفذ التصميم بأسلوب نباتي محور .

4ـ نوع التكرار :ـ الرباعي للوحدة التصميمية .

5ـ الأسس والعناصر:ـ إن الظاهر على الوحدة التصميمية من خلال مفرداتها هو الانغلاق على الرغم من تنوعاتها وبساطتها حددت الشكل العام لمفرداتها المكونة للتصميم التي بدت بصورة منسجمة ومنتظمة في وحدة نباتية محورة عبر علاقة الجزء بالكل المكرر مما أظهر توازناً وهمياً نتيجة لتكرار هذه الوحدات النباتية (الزهرة مع أوراقها) على وفق محاور رأسية ممتدة من الأسفل إلى الأعلى مما أثار إحساساً للاستقرار بين المساحات السلبية والمساحات الإيجابية في ترتيب زخرفي منتظم أشبه بالرقش العربي نتيجة اندماج الشكل مع الأرضية ضمن قيم فنية متوازنة .

وظهر التضاد واضح للخطوط السميكة المكونة للشكل والخطوط الرفيعة المكونة للزخرفة الداخلية لتلك الأشكال ،كذلك وظف المصمم الألوان الحيادية (الأسود) مما أعطى للأشكال صفة الرتابة والجمود ونظراً لاعتماد التوازن الوهمي فلو تظهر سيادة أي جزء من مفردات التصميم لعدم وجود مركز اهتمام أو نقطة تركيز معينة تؤكد وجودها في التشكيل الظاهر وإنما غلب الانسجام على المفردات المكونة للوحدة التصميمية الواحدة وعلى نوع توزيعها إذ ظهر الناتج غير مستقر وذلك لاشتراك المفردات في أكثر من خاصية نتيجة لتوظيف التكرار الرباعي وأخيراً حجم الوحدة التصميمية لا تصلح لتصميم الستائر .

العينة رقم (5)

1ـ التوازن ونوعه :ـ توازن غير محوري ، قطري شعاعي .

2ـ النظام ونوعه :ـ نظام شعاعي .

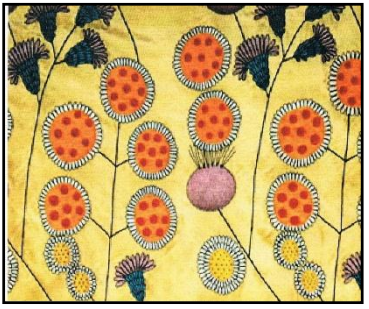
3ـ موضوع التصميم وأسلوب تنفيذه :ـ نباتي محور .

4ـ نوع التكرار :ـ رباعي .

5ـ الأسس والعناصر :ـ أستخدم الخط كعنصر أساس في تحديد الشكل العام للمفردة (الزهرة) لتكوين مساحات لونية واسعة لتتعاشق هذه المفردات وتتجاور لتحقيق وحدة حركية إنمائية ارتبطت مفرداتها عبر علاقة الجزء بالجزء والذي بدا بتوازن غير محوري فضلا عن تناسبها بالحجم والمساحة اللونية لكل منها أي علاقة الجزء بالجزء وعلى الرغم من وجود تغيرات ظاهرية إلا إن التلاحم والتماسك هو الغالب على مفردات الوحدة التصميمية وظهر الانسجام اللوني واضح بين اللون الأسود واللونين الأحمر والبرتقالي المائل إلى الأحمر مما أعطى حجم (الزهرات) حجماً أكبر لأن الألوان ذات الأطوال الموجبة العالية تمتلك صفة الانتشار ،وهذا بدوره يعكسه على اللون الأسود الحيادي إذ يأخذ صفة الانتشار من اللون الأحمر المجاور له .

المفردات المكونة للوحدة التصميمية ذات الإيقاع التام تصلح لتصميم الملابس النسائية وليس لتصميم الستائر ، فضلا عن أن حجمها صغير لا يصلح لتصميم الستائر .

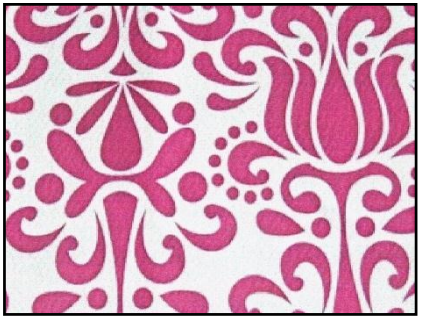
العينة رقم (6)



1ـ التوازن ونوعه :ـ التوازن غير محوري .
2ـ النظام ونوعه :ـ التنظيم الخطي .
3ـ موضوع التصميم وأسلوب تنفيذه :ـ نباتي محور .
4ـ نوع التكرار :ـ رباعي .
5ـ الأسس والعناصر :ـ من خلال النظرة الشاملة للوحدة التصميمية يمكن إدراك المفردات والأشكال المكونة للتصميم فعلى الرغم من كونه مؤلف من عدة أشكال نباتية مختلفة التحوير إلا إنها متلاحمة الأجزاء و متعا شقة مع بعضها البعض و نتيجة لاستخدام التوازن اغير المحوري الذي يعتمد على توزيع الأشكال حسب أوزانها النسبية في الوحدة التصميمية مما عمل على تحقيق وحدة تصميمية متحركة لوجود مفردات متنامية و متدفقة الحركة و المتمثلة بالتشكيلات النباتية المتنوعة من ناحية الشكل و الألوان و بالتالي أضفى حيوية على التصميم و الذي اتصلت أجزاءه عبر علاقة الجزء بالجزء فظهرت الأهمية للأشكال الدائرية الذي تباينت مع الأرضية التي تحتويها إذ يظهر التكرار منتظما عبرعلاقته مع التنظيم الخطي و عليه فالإيقاع الحاصل هو إيقاع تام و هو الثابت الخاضع لحركة ترددية واحدة تثير الرتابة و الملل في المتلقي نفسه .

و كان للخط دورا فعالا في تكوين الأشكال و لكن بالصورة الصحيحة إذ ركز المصمم على حجم الزهرات متناسيا الأغصان ذي اللون الأسود الذي ساعد على ظهورها الفضاء (الأرضية) ذات اللون الأصفر إذ وظف المصمم الألوان المتضادة و المتجانسة . أما حجم المفردات المكون منها التصميم هي غير ملائمة لحجم الوحدة الأساسية لتصميم أقمشة الستائر .

عينة رقم (7)



1- التوازن و نوعه: توازن المحوري.
2- النظام و نوعه: نظام خطي.
3- موضوع التصميم و أسلوب تنفيذه : نباتي محور
4- نوع التكرار: رباعي.
5- الأسس و العناصر: تم توظيف التنظيم الخطي الذي ظهر على وفق اتجاه مستمرة و متباينة بصورة معكوسة ناتجة من تكرار و امتداد

المفردة بالطريقة الرباعية إلا أن بساطة النبات المحور و المترابط الأجزاء في نظام متآلف فيه التفاصيل كافة و التي ظهرت عن ترتيب كل جزء مع الآخر عملت على ظهور التصميم أو الوحدة التصميمية في وحدة نباتية متنامية متحركة غير ساكنة و هذا يعود إلى وضوح الزهرة بكافة تفاصيلها بأسلوب موفق و يلاحظ إن التوازن المتماثل هو المعتمد في هذه الزهرة المكونة للوحدة التصميمية الواحدة إلا أن تنوعها الحركي بطريقة تكرارها على سطح القماش خفف من حدة التماثل لهذا الاتزان ، فقد عمل المصمم على تدعيم العلاقة بين كل عنصر مع ما يجاوره فلم يظهر أي تنافر ، و هذا جاء نتيجة الترتيب المناسب لاتجاه كل عنصر للعمل على تأكيد طابع و وحدة العمل الفني لهذه الوحدة التصميمية .

أما الألوان الموظفة في هذه الوحدة التصميمية هو اللون الأحمر (الحار) و الذي ظهرت فيه المفردات و المكونة للتصميم اكبر من حجمها و كأنها تتقدم إلى الأمام نتيجة لصغر حجم كل مفردة لهذا التصميم ونتيجة للطول ألموجي العالي للون الأحمر والذي يتصف بصفة الانتشار .

أما حجم الوحدة التصميمية فهو غير ملائم لتصميم أقمشة الستائر

العينة رقم (8)

1ـ التوازن ونوعه : محوري .

2ـ النظام ونوعه : خطي .

3ـ موضوع التصميم وأسلوب تنفيذه : أسلوبان نباتي هندسي ونباتي محور .

4ـ نوع التكرار : تكرار رباعي .

5ـ الأسس والعناصر : في هذه العينة وظف المصمم عنصر الخط المنحني والمستقيم لتكوين أشكال المفردات النباتية والهندسية فضلاً عن اللون الذي أضفى حيوية تباين درجاته المستخدمة كذلك الاتجاه الذي حدد مسار رؤية العين من الأعلى إلى الأسفل ضمن حدود الفضاء وكأن المفردات النباتية والهندسية معلقة في الهواء الطلق في ترابط تام لتبين علاقة الجزء بالجزء ، أما الألوان المتضادة (الأخضر والأحمر) والمنسجمة (الأصفر والأحمر) (الأصفر والأخضر)أي الألوان ذات الطابع الانتشاري والألوان ذات الطابع ألتقلصي .

فالتباين ألحجمي الذي سببه اللون الأحمر للمفردات المكونة للوحدة التصميمية التي تمثلت بالمفردات النباتية (الرقي) عمل على إحداث سيادة لهذه المفردة مع مفردة القناع بحيث احتلت المركز دون المفردات الأخرى بسبب ظاهرة الانتشار التي تملكها الألوان الحارة. أما المفردات الهندسية (الخطوط

المنحنية) فقد كانت ثانوية الظهور ومكملة لها وهذا يدل على الوحدة والترابط بين هذه المفردات الشكلية والتأكيد على علاقة الجزء بالجزء والجزء بالكل على مساحة القماش عبرتكرار الوحدة التصميمية بطريقة التكرار الرباعي وهذا التكرار منح التصميم الاتجاهية والاستمرارية والاستطالة والنمو الناتج من تكرار وامتداد الوحدات على هيئة خطوط مستمرة وهذه السمة تمتاز بها الأنظمة الخطية مما زاد هذا التأكيد توظيف التكرار الرباعي ذات الإيقاع التام .

هذه العينة نوعا ما تصلح لستائر المطبخ كموضوع لكن كوحدة تصميمية لا تصلح للستائر لأن حجم الوحدة التصميمية صغير جداً فضلا عن إلى حجم المفردات المكونة لهذا التصميم صغيرة أيضاً .

العينة رقم (9)

1ـ التوازن ونوعه : توازن الوهمي .

2ـ النظام ونوعه :ـ شعاعي .

3ـ موضوع التصميم وأسلوب تنفيذه :ـ حيواني محور .

4ـ نوع التكرار :ـ (تساقطي) .

5ـ الأسس والعناصر :ـ

في هذه العينة أعتمد المصمم العنصر الخطي بالدرجة الأولى في تكوين المفردات المكونة للتصميم بتنوعاته المستقيمة والمنكسرة والمنحنية بمختلف الأحجام لتكوين الأغصان وجسم العصافير ذي المساحات اللونية السوداء والأزرق الفاتح ليبين التضاد في الحجوم بين الأغصان والعصافير فأعطى المصمم أهمية لحجم العصفورين دون الأغصان بالمساحة واللون كذلك ليبين علاقة الجزء بالجزء من تقابل العصفورين مع بعضهما فبدت علاقة كل جزء مستمرة غير منقطعة مع الكل نتيجة دعم كل مفردة للأخرى وظهرت الأجزاء منتمية إلى بعضها ولذلك حصل تأكيد أو تركيز على العصافير المكونة للتصميم وهذا لا يدل على رتابة التشكيل وإنما بدا الكل منسجماً في صفاته وأسلوب تنفيذه لوجود تنوع في الوحدة الواحدة المؤلفة من مفردات مرنة ومتشابكة ومتنامية للأغصان مع العصافير فضلاً عن التكرار الثلاثي الذي منح التصميم الاستمرارية للوحدات على وفق إيقاع تام ذات توازن وهمي واستمرارية الوحدة التصميمية على سطح القماش تبين علاقة الجزء بالكل المكرر .

أما صلاحية الوحدة التصميمية للستائر فأنها لا تصلح لأن حجم الوحدة مع حجم مفرداتها صغيرة جداً لذا لا تصلح لتصميم أقمشة الستائر .

الفصل الرابع

نتائج التحليل و مناقشتها :-

يتضمن هذا البحث عرضا كاملا لنتائج البحث الحالي على وفق أهدافه المحددة في الفصل الأول من هذا البحث ، و هي كما يأتي :-

1- وظف توازن المحوري بالدرجة الأولى الذي يعمل على إثارة الرتابة لما يحدث من تأثيرات متوقعة كما في العينات (3 ، 5 ، 7، 9) ثم التوازن غير المحوري الأقل رتابة كما في العينات (1، 5 ، 6) و المحوري كما في العينات (4، 8 ، 10) و أخيرا الشعاعي كما في العينات (2 ، 5) .

2- أستخدم التنظيم الخطي بالدرجة الأولى كما في العينات (1،3،4 ،6 ،7 ،9) ثم التنظيم الشعاعي كما في العينات (2، 5، 10) و التنظيم الشبكي كما العينة رقم (1) و التنظيم المركزي كما في العينة رقم (8) .

3- أما لموضوع التصميم و أسلوب تنفيذه جاء أسلوب التنفيذ النباتي المحور بالدرجة الأولى كما في العينات (1،2 ،3، 4، 5، 6، 7، 9) ثم الحيواني المحور كما في العينات (3، 8، 10) ثم الآدمي كما في العينات (3 ، 8) ثم الهندسي كما في العينة رقم (2) و أخيرا نباتي هندسي كما في العينة (9) .

4- إن التكرار الرباعي ظهر في العينات (1، 3، 4، 5، 6، 7، 8، 9) أولا ثم التكرار الثلاثي كما في العينات (2، 10) .

5- استخدم الإيقاع التام بالدرجة الأولى كما في العينات (1 ، 2، 5 ، 6، 7، 10) ثم المتناوب كما في العينات (3، 9) و أخيرا الإيقاع الحر كما في العينة (8) .

6- وظفت الألوان المتضادة كما في العينات (1، 2، 3) ثم الألوان المنسجمة و المتضادة في الوقت نفسه كما في العينات (6، 8 ،9) ثم الألوان المنسجمة كما في العينات (5، 10) ، و الحيادية كما في العينة (4) و أخيرا الألوان الحارة كما في العينة (7) .

الأستنتاجات : ـ

تستنتج الباحثة من نتائج البحث مما يأتي : ـ

1 ـ أستخدام التوازن المتماثل (المحوري) في أغلب العينات وغير المتماثل (غير المحوري) وقلة الشعاعي اما يضيفه من حركة وتنوع لذا لم تغفل الباحثة عنه فقد أعتمدته في عملية التوظيف .

2 ـ في معظم العينات تم أستخدام التكرار الرباعي ضمن مسارات خطية كذلك التكرار الثلاثي وهي قائمة على مبدأ التناظر ، لذا فقد تم أعتماد الطرق الأكثر فاعلية وهو تكرار الأوجيه وتكرار المعينات ، الطابوقي ، في عملية التوظيف .

3 ـ إن التنظيم الخطي ثم الشعاعي ظهر أستخدامهم بكثرة ، وقلة التنظيم الشبكي والمركزي وهما تنظيمان ذا وقع مؤثر وفاعل على المتلقي نفسه لما يجهزه من مسالك للحركة وأتجاهها بين الأشكال ، لذا فقد تم أستخدامهما في عملية النوظيف .

4 ـ إن الأسلوب المعتمد لموظوع التصميم وتنفيذه هو النباتي المحور ، الحيواني المحور ، الآدمي ، والهندسي ، فقد أستفادت الباحثة من ذلك بتوظيف أسلوبين معا بهدف الجمع بين التعقيد والبساطة لتحقيق الغايتين الجمالية والوظيفية .

5 ـ الايقاع التام هو الغالب ثم تلاه المتناوب ، وقلة الايقاع الحر .

6 ـ أستخدام الألوان المتضادة ، المنسجمة والمتضادة ، المنسجمة وأخيرا الحيادية والألوان الحارة ، من هنا نستطيع القول أن الباحثة أفادت من ذلك بتوظيف تلك الالوان في التصاميم المقترحة .

مقترحات تصميمية

يمثل التوظيف الهدف الثاني للبحث :

التصميم المقترح رقم (1)

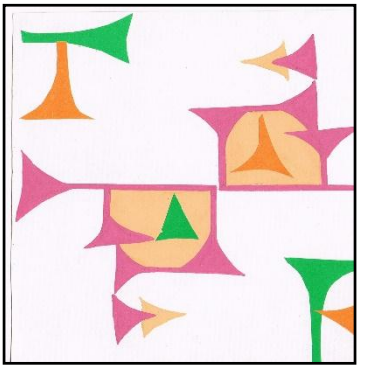
1- مصدر الاشتقاق : أسلامي (نباتي ، حيواني محور)
.

2- أبعاد الوحدة التصميمية : 32.2سم^2 × 40 سم^2.

3- نوع التكرار :- تكرار الاوجيه.

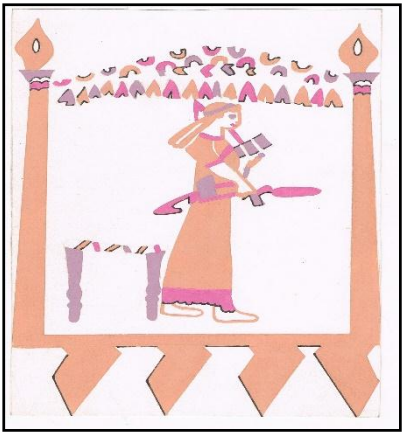
4- الوظيفة : ستائر لغرفة الجلوس .

5- عدد الألوان: ثلاث ألوان



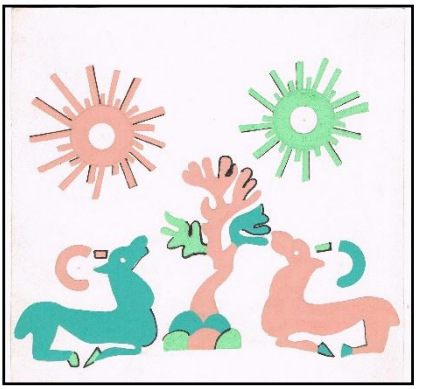
التصميم المقترح رقم (2)

1- مصدر الاشتقاق :- التاريخ (حروف مسمارية)
2- أبعاد الوحدة التصميمية :- 32.2سم^2 × 40 سم^2.
3- نوع التكرار:- تكرار معينات
4- الوظيفة :- ستائر مطبخ .
5- عدد الألوان:- أربع ألوان .



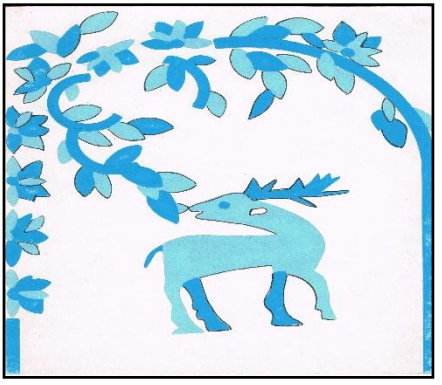
التصميم المقترح رقم (3)

1- مصدر الاشتقاق:- التاريخ (عاجيات نمرود)
2- أبعاد الوحدة التصميمية : -32.2سم^2 × 20سم^2
3- نوع التكرار :- تساقطي.
4- الوظيفة :- ستائر لغرفة الزوار .
5- عدد الألوان: أربع ألوان.



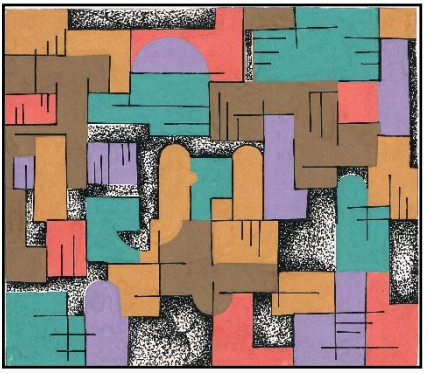
التصميم المقترح رقم (4)

1- مصدر الاشتقاق :- التاريخ (بابلي)
2- أبعاد الوحدة التصميمية :- 32.2 سم^2 × 24 سم^2
3- نوع التكرار:- تساقطي.
4- الوظيفة :- ستائر أطفال.
5- عدد الألوان :- أربع ألوان.



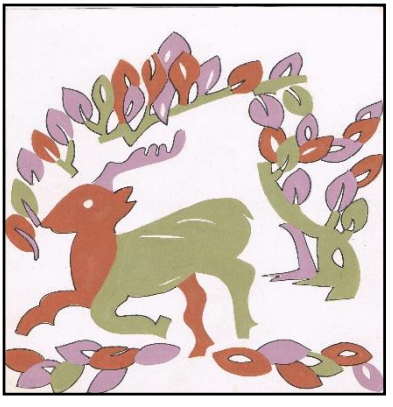
التصميم المقترح رقم (5)

1- مصدر الاشتقاق:- التاريخ (عاجيات نمرود)
2- أبعاد الوحدة التصميمية :-32.2سم^2 ×24سم^2
3- نوع التكرار:- طابوقي
4- الوظيفة:- ستائر لغرفة الجلوس
5- عدد الألوان:- ثلاث ألوان



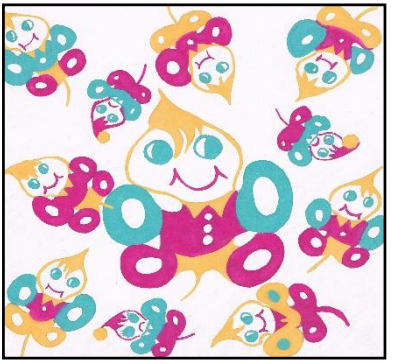
التصميم المقترح رقم (6)

1- مصدر الاشتقاق:- تراث (الشناشيل البغدادية).
2- أبعاد الوحدة التصميمية:- 32.2سم^2× 30سم^2
3- نوع التكرار:- رباعي.
4- الوظيفة :- ستائر لغرفة الزوار.
5- عدد الألوان:- ست ألوان



التصميم المقترح رقم (7)

1- مصدر الاشتقاق:- التاريخ (عاجيات نمرود)
2- أبعاد الوحدة التصميمية:- 32.2سم^2 × 24سم^2
3- نوع التكرار:- تساقطي
4- الوظيفة:- ستائر لغرفة الزوار.
5- عدد الألوان:- أربع ألوان



التصميم المقترح رقم (8)

1- مصدر الاشتقاق:- الطبيعة(تحوير ورقة نباتية).
2- أبعاد الوحدة التصميمية:- 32.2سم^2 ×30سم^2
3- نوع التكرار:- رباعي.
4- الوظيفة:- ستائر أطفال.
5- عدد الألوان :- ثلاثة.

التصميم المقترح رقم (9)

1- مصدر الاشتقاق:- الطبيعة (تحوير ورقة نباتية لتصبح شكل دمية).
2- أبعاد الوحدة التصميمية: 32.2سم^2 × 30سم^2
3- نوع التكرار:- طابوقي.
4 ـ الوظيفة : ـ ستائر أطفال .
5 ـ عدد الألوان : ـ ثلاث ألوان .

<u>مميزات التوظيف :ـ</u>

أتضح عبر التوظيف المعدة من قبل الباحثة التي تمثل الهدف الثاني من البحث وهي كما يأتي: ـ

1ـ إن حضارات العراق القديم الآشورية والبابلية تعد أغنى الحضارات من حيث التصاميم ألتي تمكن المصمم من انتقاء مفرداته منها وإن اختزلت فينبغي المحافظة عليها دون مسخ شكلها الأصلي كم في تصميم (2، 3، 4، 5، 7).

2ـ كذلك يعد التراث العراقي ومنها الشناشيل البغدادية مصدرا مهما لاستقاء المصمم مفرداته منها فينبغي المحافظة علي على شكلها وسمتها كما في تصميم (6).

3ـ كما أن الطبيعة أيضاً تعد مصدرا مهما للمصمم من استلهام موضوعاته منها كما في تصميم (8، 9) .

4ـ إن الحضارة الإسلامية العراقية تعد مصدراً أيضاً مهما من المصادر التي يشتق منها المصمم مواضيعه ومفرداته ليرتقي بها إلى مستوى الدول المتقدمة لأن تصميم الأقمشة هي واجهه إعلامية للعراق كما في تصميم (1).

5ـ يعد تحوير الأشكال والمفردات هي عمل المصمم الناجح ولكن في حدود الشكل العام للمفردة وعدم المبالغة في اختزالها كما حصل في تصميم (8، 9) ، تحوير الورقة النباتية على شكل دمى لتصلح ستارة للأطفال ، كذلك تحوير الشناشيل البغدادية من شكلها المعروف إلى أشكال تجريدية دون مسخ شكلها العام كما في تصميم (6).

التوصيات : ـ

توصي الباحثة بما يلي : ـ

1 ـ يعد تاريخ بلدنا هو المصدر الأساس لمعظم التصاميم العراقية وهو أحدى أهم المرتكزات التي ينبغي أن يرتكز عليها المصمم في معظم تصاميمه لأبراز الهوية العراقية .

2 ـ مراعاة أبعاد الوحدة الأساسية بما يتلائم مع حجم الستارة ، كذلك الأهتمام بالمفردات التصميمية بما يتلائم مع الغرض الوظيفي للستارة .

3 ـ الأهتمام بالتكرار ونوعه للوحدة الأساسية لقماش الستارة ، إذ يعد التكرار شرطا أساسيا في تصميم الأقمشة .

4 ـ توظيف اللأسس والعناصر والأنظمة في مجال تصميم الاقمشة بصورة عامة وأقمشة الستائر بصورة خاصة بشكل عصري حديث .

المقترحات : ـ

1 ـ إجراء دراسة لتحديد أشكال ومفردات تصميمية للستائر من التراث الشعبي العراقي بشكل تراكيب نسجية لأبراز الهوية العراقية .

2 ـ إمكانية إجراء دراسة لتحديد المفردات التصميمية لمعلقات الجدران (سجاد) من التراث الشعبي العراقي .

المصادر

1ـ أبو دبسه ، فداء حسين ، **التصميم أسس ومبادئ** ، ط 1 ، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ،2010 .

2ـ الجبوري ،مها غازي توفيق ،**تكوين وحدات تصميمية من الموروث الشعبي للأقمشة القطنية** ،رسالة ماجستير، جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،2001 .

3ـ الصقر، أياد ، **أساسيات التصميم ومناهجه** ، ط 1 ،دار أسامة للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، 2009 .

4ـ العاني ، صنادر عباس ، منى عايد ، **المدخل في تصميم الأقمشة وطباعتها** ، مطابع دار الحكمة ،الموصل 1990 .

5ـ العوادي ،منى عايد كاطع العوادي ، **وضع اتجاهات تصميمية للأقمشة القطنية العراقية** ، أطروحة دكتوراه ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،1996 .

6ـ تيجانية عدنان عبد الرحمن ، **مصادر الاشتقاقات التصميمية وإمكانية توظيفها في تصاميم الأقمشة والأزياء النسائية المعاصرة** ،رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ، 2002 .

7ـ سكوت ، روبرت جيلام ، **أسس التصميم** ، ت عبد الباقي محمد إبراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1980 .

8ـ فتح الباب ، عبد الحليم وأحمد حافظ رشدان ، **التصميم في الفن التشكيلي** ، جامعة حلوان ، القاهرة ، 1984 .

9ـ فرج عبو ، علم عناصر الفن ، ج 1 ـ ج 2،طباعة دار دلفين للنشر ،ميلانو إيطاليا ،1982 .

10ـ نادية عبد القادر ، **واقع تصاميم أقمشة الستائر في العراق إمكانية تطويرها** ، رسالة ماجستير ، جامعة المكتبة الأفتراضية

12- Conference paper

The application analysis of visual elements in the graphic design

Authors: Huiqin Huang --- Bin Ji

Journal: 2009 IEEE 10th International Conference on Computer-Aided Industrial Design&Conceptual Design **Year**: 2009 **Pages**: 1727-1730 **Provider**: IEEE **Publisher**: IEEE **DOI**: 10.1109/CAIDCD.2009.5375362

13- **Art in the context of design, design in the context of art**

Author: Johansson, Troels Degn
Journal: Working papers in Art & Design **ISSN**: 14664917 **Year**: 2006 **Volume**: 4 **Provider**: University of Hertfordshire-- DOAJ **Publisher**: University of Hertfordshire

ملحق رقم (1)

أستمارة تحليل العينات

ملحق رقم (2)

الخبراء في مجال التصميم

1 ـ أ . م . د . أسماعيل العبيدي ، كلية الفنون التطبيقية .
2 ـ أ . / د . هند محمد سحاب ، أختصاص تصميم أقمشة ، كلية الفنون الجميلة .
3 ـ د . فاتن علي ، أختصاص تصميم أقمشة ، كلية الفنون الجميلة .
4 ـ م . سعاد أسعد هلال ، قسم تقنيات صناعة الملابس ، معهد الفنون التطبيقية .
5 ـ حيدر هاشم ، أختصاص تصميم أقمشة ، كلية الفنون الجميلة .

"الانستقرام". من وسيط إعلامي إلى تجاري!

The Instagram from a media tool to a marketing tool

بتول السيد مصطفى جواد أحمد

Batool alsayed Mustafa jawad ahmed

ملخص الدراسة:

تناولت هذه الدراسة موضوع تحول أحد أبرز مواقع الإعلام التفاعلي في العصر الحاضر وهو الانستقرام من مجرد وسيط إعلامي إلى وسيط تجاري، حيث تكمن إشكالية الدراسة في السؤال التالي: كيف تحول موقع الانستقرام لوسيط تجاري، وما هي أبرز الإيجابيات والسلبيات المترتبة على ذلك؟

وعليه، استندت الدراسة لبحث تلك الإشكالية على عدة محاور، وهي التعريف بموقع الانستقرام، نشأة الانستقرام وتطوره، الانستقرام في البحرين، استخدامات الانستقرام، والانستقرام كوسيط تجاري، مع بيان أبرز إيجابيات وسلبيات الاستخدام التجاري للموقع.

وقد استخدمت الدراسة المنهج الوصفي، حيث تم جمع معلومات شاملة عن موقع الانستقرام وبيان أوجه استخداماته، مع التركيز على نشأته ومراحل تطور استخداماته وصولاً لكونه بمثابة وسيط تجاري وتحوله إلى أداة تسويقية.

إلى ذلك، أكدت الدراسة على حداثة موقع الانستقرام من حيث النشأة، والتطور البارز الذي شهده في مراحل لاحقة، ناهيك عن الارتفاع الكبير والمتزايد في نسب استخدامه، الأمر الذي جعله منافساً حقيقياً لعدة مواقع إعلامية تفاعلية شبيهة كالفيسبوك والتويتر وغيرها. كما أوضحت الدراسة وجود استخدامات متعددة للانستقرام، منها الإعلامية، والمهنية الشبكية، إضافة إلى التجارية.

وركزت الدراسة على الاستخدام التجاري لموقع الانستقرام، وخلصت إلى أنه صار بمثابة الأداة التسويقية الأكثر بروزاً وأهمية في فضاء الإعلام التفاعلي أو الاجتماعي، ولهذا أصبح استخدامه جزءاً من الإستراتيجيات التسويقية للكثير من الشركات والمؤسسات والأفراد. كما بينت الدراسة ما ينطوي عليه الاستخدام التجاري لموقع الانستقرام من إيجابيات وسلبيات، يكمن أبرزها في الاعتماد على عرض الصور اللافتة وجاذبيتها لإستقطاب المستهلكين، مقابل احتمالية وقوعهم ضحايا لحالات من الغش والنصب والإحتيال. ولهذا فإن أهم ما أوصت به الدراسة يتمثل في سن تشريعات لمتابعة الحسابات التجارية في الانستقرام في إطار قانوني، وفرض رقابة عليها.

Abstract

The subject of this study is one of the most interactive media networks, which is the Instagram.The study uses a descriptive approach and focuses on how

Instagram turns from a media tool to a marketing tool. The study problematic consists of this question: How Instagram turns to a marketing tool, and what are the advantages and the disadvantages for that?

This study highlights the definition of Instagram, the creation of it and its improvement, the Instagram in Bahrain, the Instagram uses, the Instagram as a marketing tool, and the advantages and disadvantages of using Instagram for marketing.

The study confirms that Instagram is a new media network, and focuses on how it develops on later stages and mentions the increase of the percentages of its users which make it a real competitor to several new media networks such as Facebook and Twitter. The study also shows the presence of multiple uses for Instagram, including the media sector, networking sector, as well as commercial sector.

The study concluded that Instagram became one of the most prominent and important tool in the interactive media network specially as marketing tool. Many companies, institutions and individuals used Instagram as part of the marketing strategies. The study also showed that the commercial use of the Instagram has many negative effects, mainly in reliance on display striking images and attractiveness to attract consumers, which may cheat, and fraud people. Finally, the study recommended enacting legislation to follow up on Instagram accounts for marketing in a legal framework, and censor these accounts.

مقدمة:

تتناول هذه الدراسة موضوع تحول الانستقرام كأحد مواقع الإعلام التفاعلي أو التواصل الاجتماعي من وسيط إعلامي إلى وسيط تجاري أو أداة تسويقية، وذلك عبر تسليط الضوء بداية على التعريف به مع بيان ظروف نشأته ومراحل تطوره، والتطرق إلى الاستخدامات المتعددة له والتي من أبرزها عرض الصور ومشاركتها مع الآخرين، مع التركيز على الاستخدام التجاري للموقع كوسيط أو وسيلة للعرض

والطلب "التسويق والترويج"، وبيان أبرز السلبيات والإيجابيات المترتبة على ذلك. ومن ثم عرض خلاصة ما تم التوصل إليه، وأهم التوصيات ذات الصلة بالموضوع.

موضوع الدراسة:

منذ ظهور مواقع الإعلام التفاعلي أو ما سُمي بمواقع التواصل الاجتماعي، وهي آخذة في النمو والتطور، ما أفضى إلى زيادة وتيرة استخدامها في الآونة الأخيرة بشكل ملحوظ، وكان الاستخدام بداية مقتصر على جوانب اجتماعية بحتة، ومن ثم شملت مناحٍ إعلامية وسياسية وتجارية وغيرها. ومن بين هذه المواقع الانستقرام وهو موقع حديث النشأة، ولكن مع ذلك شهد نمواً لافتاً،

وتعددت استخداماته، حتى تحول مع الوقت لوسيط تجاري، يعنى بالتسويق والترويج للمنتجات والخدمات بشكل غير رسمي أي غير مرخص. وبروز الانستقرام بشكل لافت كان مرده لعدة أسباب، أبرزها اعتماده على الصور بشكل رئيسي-، فرب صورة أبلغ من ألف كلمة. وعليه، تركز هذه الدراسة على هذا الجانب من عدة زوايا.

إشكالية الدراسة:

منذ نشأة الانستقرام كموقع في إطار الإعلام التفاعلي أو الاجتماعي، وهناك زيادة مضطردة في استخدامه من قبل كافة الفئات العمرية والشرائح المجتمعية، ومنها المستهلكين، وذلك بعد بروز جانب استخدامه كوسيط تجاري للبيع والشراء، ما أدى إلى بروز حالة جديدة يمكن التعبير عنها بكونها بمثابة منصة تسوق (عرض وطلب) جديدة للمستهلكين، وذلك ما ترتب عليه بروز بعض الشكاوى، والتفكير في ضرورة تنظيم الأمر كنشاط تجاري مستقل. ولذا يمكن تلخيص الإشكالية في السؤال التالي:

كيف تحول موقع الانستقرام لوسيط تجاري، وما هي أبرز الإيجابيات والسلبيات المترتبة على ذلك؟

أهمية الدراسة:

- قلة الدراسات العربية التي تتطرق لموضوع الانستقرام بشكل عام مقارنة بالأجنبية
- زيادة استخدام موقع الانستقرام بشكل كبير في الآونة الأخيرة، خاصة كوسيط تجاري
- حداثة الموضوع، سواء من حيث النشأة أو زاوية التطرق لها في هذه الدراسة

صعوبات الدراسة:

- قلة المصادر والمراجع التي تتحدث عن موقع الانستقرام، ولوحظ بأن أغلبها أجنبية خاصة فيما يتعلق بالكتب، أما العربية فغالباً ما كانت متاحة في إطار محتوى إلكتروني
- حداثة موقع الانستقرام من حيث النشأة، مقابل سرعة نموه وتطوره، ما يُصعب ملاحقة التطورات، لاسيما حال التطرق لحالة معينة كاستخدام محدد للموقع على سبيل المثال

أهداف الدراسة:

- التعريف بموقع الانستقرام ونشأته
- بيان أوجه الاستخدامات المتعددة لموقع الانستقرام
- تسليط الضوء على موقع الانستقرام كوسيط تجاري
- التعرض لأبرز سلبيات وإيجابيات الاستخدام التجاري لموقع الانستقرام

أسئلة الدراسة:

- ما هو موقع الانستقرام، وكيف هي ظروف نشأته وتطوره؟
- ما هي أبرز استخدامات موقع الانستقرام؟
- كيف يتم استخدام موقع الانستقرام كوسيط تجاري؟
- ما هي أبرز سلبيات وإيجابيات الاستخدام التجاري لموقع الانستقرام؟

منهج الدراسة:

استندت هذه الدراسة على المنهج الوصفي، وهو الذي "يستهدف دراسة الحقائق الراهنة المتعلقة بطبيعة ظاهرة أو موقف، بهدف الحصول على معلومات كافية ودقيقة عنها، دون الدخول في أسبابها، أو التحكم فيها". كما يستهدف دراسة نماذج ومراحل التطور أو التغير اللذين سادا الظاهرة عبر فترة زمنية محددة حسب مجال البحث والأغراض التي يحققها. (1)

وعليه، فإن هذه الدراسة تستهدف جمع معلومات كافية ودقيقة عن موقع الانستقرام وبيان أوجه استخداماته، مع التركيز على نشأته ومراحل تطور استخداماته وصولاً لكونه بمثابة وسيط تجاري.

مصطلحات الدراسة:

- الانستقرام: هو الشبكة الاجتماعية الأكثر شيوعاً في استخدام الصور وتحميلها وفلترتها، ومشاركتها مع المستخدمين الآخرين، وقد كانت البداية مع الصور الشخصية حتى تحول الموقع إلى أداة تسويقية في التجارة. (2) ويُقصد بالانستقرام في هذه الدراسة موقع مجاني يتم تحميله عبر الأجهزة الذكية، ويُستخدم بصورة رئيسية لعرض وتبادل الصور، ومشاركتها مع الآخرين، مع إمكانية التعليق أسفلها بالكتابة.

- وسيط إعلامي: وهو ما يمثل أحد الوسائط المتاحة من وسائل ومواقع الإعلام الجماهيري واسع النطاق عبر الحدود، والذي يؤصل لمفهوم العولمة. (3)

ويعني الوسيط الإعلامي في هذه الدراسة الوسيلة أو القناة التي تتيح للجمهور معلومات عن قضايا وموضوعات وأحداث مختلفة، بغرض الإخبار والإبلاغ أو الدراية والمعرفة.

- وسيط تجاري: هو الذي يقوم بتسهيل المعاملات بين التجار والمتعاملين، وعرض ما يراد شراؤه أو بيعه. (4)

ويعني المصطلح في هذه الدراسة القناة أو الوسيلة التي يتم بواسطتها ممارسة التجارة، ويمكن عليها العرض والطلب، ومن ثم تتم عمليتي البيع والشراء.

الدراسات السابقة:

لوحظ قلة الدراسات السابقة حول هذا الموضوع، وقد يعود الأمر لحداثته، غير أنه تم الإطلاع على دراسات ذات صلة، محلية عربية وأخرى أجنبية، وهي كالآتي:

1- عالية مساعد الكوح، تقييم متصفحي الإنترنت للإعلان التجاري الإلكتروني، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، 2010

هدفت الدراسة إلى معرفة مستويات متابعة متصفحي الإنترنت من الشباب الجامعيين الكويتيين للإعلانات التجارية الإلكترونية، ومدى اتجاه العينة لاستخدام وسائل الانترنت التفاعلية في ذلك. وهي دراسة وصفية استندت على المنهج المسحي، وطبقت على عينة عشوائية طبقية قوامها 400 مفردة من متصفحي شبكة الإنترنت من الطلبة والطالبات في جامعتي الكويت والخليج للعلوم والتكنولوجيا.

وخلصت الدراسة إلى أن النسبة الأكبر من الشباب الجامعي بنسبة 71.4% تتبنى مفهوم التجارة الإلكترونية وشراء السلع والخدمات عبر الإنترنت، وأشارت النسبة الأكبر 29.5% إلى أنها اشترت بهذه الطريقة أكثر من أربع مرات. وتبين أن النسبة الاكبر من العينة يتابعون الإعلانات التجارية على شبكة الإنترنت بنسبة 40.4%، فيما تنوعت أسباب عدم التعرض إليها وكان أهمها أن هذه الإعلانات عادة ما تكون آلية للتضليل والخداع بنسبة 50%، وتمثل الدافع الأول للتعرض لها في التعرف على السلع والخدمات المتاحة في الأسواق بنسبة 60.4%، ثم دافع التسلية والترفيه بنسبة 42.9%، ويليه الدافع المتعلق بجاذبية الإعلان وتشويقه بنسبة 37.1%.

2- دراسة نور أحمد الهاشل، استخدامات الشباب الجامعي للرسائل الإعلانية عبر الهاتف المحمول، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، 2011

هدفت الدراسة إلى معرفة أنماط استخدام الشباب الجامعي للرسائل الإعلانية عبر الهاتف المحمول، درجة الاعتماد ودوافع ذلك، الاشباعات ومدى الثقة. وهي دراسة وصفية استخدمت منهج المسح، وطبقت على عينة عشوائية بسيطة قوامها 700 مفردة من الجامعات الحكومية والخاصة في مملكة البحرين.

وخلصت الدراسة إلى أن ما نسبته 30.5% يرون أن الهاتف المحمول أفضل وسيلة إعلانية، ونسبة 52.6% يعتمدون عليه بشكل كبير للحصول على الإعلانات بمختلف أنواعها وتوجهاتها، ونسبة 61.8% يرون أن الإعلانات صادقة، ونسبة 69.7% تثق بها وتعتمد عليها في الشراء والحصول على الخدمات، ونسبة 77.6% ترى أن للإعلانات عن طريق الهاتف المحمول آثار إيجابية.

3- دراسة رشا عادل عبدالله، دور الإعلان التجاري الإلكتروني في التأثير على السلوك الإستهلاكي للمرأة في مملكة البحرين، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، 2013
هدفت الدراسة إلى التعرف على مدى تأثير الإعلانات التجارية على شبكة الإنترنت في السلوك الإستهلاكي للمرأة في مملكة البحرين، وهي دراسة استندت للمنهج الوصفي، مستخدمة الإستبانة كأداة لجمع البيانات، وطبقت الدراسة على عينة عشوائية بسيطة مقدارها 350 مفردة من مستخدمات الإنترنت من النساء البحرينيات، واستندت على نظرية الاستخدامات والإشباعات. وخلصت نتائج الدراسة إلى أن المرأة البحرينية ترى أن الإعلانات الالكترونية في شبكة الإنترنت تعد وسائل جيدة للتعرف على المنتجات التي تهمها بدرجة عالية، وترى أن المنتج المعلن عنه في إعلانات الإنترنت يشد انتباهها بدرجة عالية، وأن الصور الفوتغرافية تشجع المرأة على مشاهدة الإعلانات بدرجة عالية في المرتبة الأولى، ومن ثم موقع الإعلانات نفسها، ويليه استخدام الألوان في الإعلانات في المرتبة الثالثة.
4- Eric Thomas Bottolfsen, An Examination of Social Media in Small Business, Master thesis, The college of St. Scholastica, United states of America, 2013.
هدفت الدراسة إلى اختبار كيف تستخدم المؤسسات الصغيرة وسائل التواصل الاجتماعي في التسويق بطريقة فعالة رغم الموارد القليلة التي تمتلكها، وكيف تساعد هذه الوسائل في الترويج للمشاريع. وخلصت إلى أن التجارة المستقبلية تساعد في نجاح التسويق من خلال التزود بالخدمات والتسهيلات التي تقدمها الشبكات للمشاريع الصغيرة لتصل لجمهور المستهلكين.
وبحسب الدراسة فإن التجارة بكافة أشكالها تستمر في التطور من خلال الاعلام الاجتماعي، فهو خيارها الوسط لنشر الإعلانات والوصول للمستهلكين والتأثير عليهم. وتجار المستقبل في الاعلام الاجتماعي يروجون البضائع في هذه الوسائل، خاصة الانستقرام وهي فرصتهم المناسبة للتطور، لأن من خلالها يتم اختبار وضع السوق والفرص والاستراتيجيات لخلق النجاح، خاصة للمشاريع الصغيرة.
وخلصت الدراسة إلى أن هذه الوسائل تُوجد المستهلكين وأصبحت أكثر شيوعاً، حيث يتم البحث عن الأسعار وقوائم البضائع من خلالها بدلاً من الإعلانات التقليدية عبر وسائل الاعلام، خاصة المشاريع التجارية الصغيرة التي تتحول لشركات حينما تبدأ بشكل فعال في استخدام الشبكات الاجتماعية وتعرض إعلانات للجمهور لتؤثر عليهم، لكن في المقابل قد يكون هناك فقر في الموارد ومصادر المعلومات حتى للشركات الناجحة، فتلك الوسائل فعالة ولها استراتيجيات متطورة ومهمة.

5- Chia Yu Chang, Visualizing Brand Personality and Personal Branding: Case Analysis on Starbucks and Nike's Brand Value Co-creation on Instagram, Master thesis, The University of Iowa, Taiwan, August 2014.

هدفت الدراسة للبحث عن كيفية التعامل بين أصحاب الأعمال والمستهلكين ولخلق قيمة إضافية للأسماء التجارية "الماركات" من خلال وسائل التواصل الاجتماعي ومشاركة الصور عبر موقع الانستقرام. وركزت الدراسة على مدى التعاون بين مؤسسات مثل "نايك" و"ستاربكس"، وكيفية استخدام الانستقرام للوصول للمستهلكين والتأثير عليهم، وكيف يتعامل المستهلكون مع الماركات العالمية.

وقد طبقت الدراسة على ٢٣٨ مستهلك و٦٢ مؤسسة استخدمت الانستقرام لتحليل صورتها الذهنية من خلاله. وعبر أداة الدراسة تم جمع بيانات ممثلة لنتائج التحليل وكان من أبرزها أن تأثير نشر الماركات في الانستقرام إيجابي على المستهلكين وغير مباشر عبر تكتيكات تتبعها الشركات، وأن صور الانستقرام تؤثر على المستهلكين واستخداماتهم، وكذلك على طريقة الترويج. كما أن المستهلكين يحبون التعامل مع الانستقرام لأنه يركز على الأفراد بشكل أكبر وعلى إنطباعاتهم الخاصة. كما أكدت الدراسة أهمية الصور في الانستقرام ومشاركتها مع الآخرين، وخلصت إلى أن المسوقين يواجهون تحديات لتنظيم عرضها والتحكم في ذلك، فيما تحدي المستهلكين يتمثل في الفرق بين التعامل الواقعي وخلافه بالموقع.

التعريف بالانستقرام:

يعد موقع الانستقرام أحد مواقع ما يسمى بالإعلام التفاعلي أو التواصل الاجتماعي، أو الشبكات الاجتماعية و"هي التي تسمح بالإتصال مع أشخاص آخرين من نفس الإهتمامات والخلفية، وعادة ما تتكون من الملف الشخصي وطرق مختلفة للتفاعل مع المستخدمين الآخرين، والقدرة على اعداد مجموعات، وما إلى ذلك".[5]

وتُعرف موسوعة ويكيبيديا الانستقرام بأنه "تطبيق مجاني لتبادل الصور وشبكة اجتماعية أيضاً، أطلق في أكتوبر عام 2010، يتيح للمستخدمين التقاط صورة، وإضافة فلتر رقمي إليها، ومن ثم مشاركتها في مجموعة متنوعة من خدمات الشبكات الاجتماعية، وشبكة إنستقرام نفسها. وتضاف الصور على شكل مربع، على غرار كوداك وصور بولارويد، على النقيض من نسبة أبعاد 4:3 تستخدم عادة بواسطة كاميرات الهاتف المحمول". [6]

والجدير بالذكر أن شركة "فيسبوك" اشترت "الإنستقرام"، وبعدها زادت شعبيته في فترة قياسية قصيرة. [7] وأعلن بأن ذلك تم في الثاني عشر من ابريل 2012 بصفقة بلغت مليار دولار نقداً، وفي مصادر أخرى ٧١٥ مليون دولار. وحينها تعهدت الشركة بالإلتزام بتطوير موقع الانستقرام بشكل مستقل. [8]

نشأة الانستقرام وتطوره:

تعود نشأة موقع الانستقرام إلى شهر ديسمبر/كانون الأول من العام 2010، وكان كتطبيق قد سجل نحو مليون مستخدم، ومع أواخر ابريل/نيسان 2012 تم تطوير الموقع للمستخدمين حتى يتمكنوا من التمتع بالخدمات التي يقدمها التطبيق. ورغم أنه كان متاحاً للجمهور منذ العام 2010، إلا أنه لم يسبق استخدامه على نطاق واسع بسبب دائرة الرقابة الداخلية عليه.[9]

وتؤرخ موسوعة ويكيبيديا للانستقرام بأنه "في العام 2011 حصل التطبيق على زيادة 500% من المستخدمين ليصل العدد إلى خمسة ملايين مستخدم، وفي السنة الثالثة تضاعف العدد، خصوصاً مع إطلاق التطبيق لمنصة أندرويد، ليتخطى عدد المستخدمين 30 مليون مستخدم. وفي 12 ديسمبر 2014 أعلنت خدمة الانستقرام للصور التابعة لشبكة التواصل الاجتماعي "فيسبوك" أنها تجاوزت عتبة ٣٠٠ مليون مستخدم". وفي يوليو عام 2011 قام مستخدمو التطبيق برفع 100 مليون صورة، وفي شهر أغسطس من نفس العام وصل عدد الصور المرفوعة إلى 150 مليون صورة، أي خلال شهر واحد. وفي مايو من عام 2012، تم الإعلان عن أنه في كل ثانية، يتم إضافة 58 صورة جديدة، وفي الثانية الواحدة تحصل الشبكة على مستخدم جديد، كما تخطى التطبيق حاجز المليار صورة مرفوعة منذ أن تم اطلاقه.[10]

ومع نهايات العام 2013 حاز الموقع على نحو أكثر من 150 مليون مستخدم.[11] هذا وتشير إحدى الدراسات إلى أن الانستقرام في نهاية العام 2012 تغلب على "تويتر" في مستوى النشاط اليومي، خاصة على أجهزة الهواتف المحمولة، وفي دراسة للموقع فإن 7.3 مليون مستخدم للهواتف المحمولة يستخدمونه شهرياً فيما "تويتر" يستخدمه 6.9 مليون.[12]

الانستقرام في البحرين:

كشفت إحصاءات لنادي الإعلام الاجتماعي العالمي بالولايات المتحدة الأمريكية أن عدد مشتركي مواقع الإعلام التفاعلي في مملكة البحرين ارتفع في الربع الثاني من العام 2013 إلى قرابة المليون مشترك، وذلك مع الأخذ بالاعتبار وجود مشتركين في أكثر من موقع. وقد وصل عدد مستخدمي موقع "الانستقرام" تحديداً بحسب هذه الإحصاءات إلى نحو 70 ألف بزيادة فاقت الـ 50%. وأرجع النادي سبب هذه الزيادة المضطردة لعدة أسباب، منها توجه الشركات المتنامي للإستفادة من القنوات الحديثة للوصول إلى الجمهور والتفاعل معه، فضلاً عن الجاذبية المتعاظمة لتلك المواقع، وخاصة "الانستقرام".[13]

ويعد الهاتف المحمول الوسيط الإعلامي الأبرز لاستخدام موقع "الانستقرام"، لاسيما وأن نسبة انتشار خدمات الهواتف المحمولة تبلغ 176% من مجموع السكان البحرينيين، وخدمات شبكة الإنترنت للنطاق العريض 134%، تمثل الخطوط المتنقلة نسبة 90% منها.[14] إلى ذلك، يرى مستخدمون لمواقع

الإعلام التفاعلي في مملكة البحرين أن موقع الانستقرام يبرز حياة البحرينيين العادية، وذلك بالمقارنة مع مواقع أخرى مثل "تويتر" الذي غالباً ما يبرز جوانب من حياتهم السياسية. (15)

استخدامات الانستقرام:

يستخدم موقع الانستقرام بشكل رئيسي- في عرض الصور الملتقطة سواء بالكاميرا العادية أو كاميرا الهواتف المحمولة، لاسيما الذكية منها، أو عرض الفيديوهات، وذلك بغرض مشاركتها مع الآخرين. كما يمكن لمستخدمي الموقع إرفاق بعض التعليقات النصية معها، وقد تكون ملحقة بهاشتاقات معينة للدلالة على مضمونها من جهة، وسهولة الحصول عليها عند البحث عنها من جهة أخرى. كما يمكن ربط هذه الصور مع حسابات مواقع أخرى مثل "تويتر" أو "الفيسبوك"، ويعمل البعض "لايكات" كإشارة للإعجاب بالصور التي يعرضها الانستقرام. (16) وهذه "اللايكات" تكون من "الفولورز" أو المتابعين للحساب وغيرهم، وممن يحصلون على الهاشتاق الذي يبحثون عنه. (17)

وبما أن الانستقرام يعتمد على الصور، فلابد من الإشارة إلى أن الصورة تساوي ألف كلمة، وبالتالي فهي أكثر قوة وأبلغ مفعولية وأوسع انتشاراً من الكلمات، خاصة وأنها تسهم في كسر الحاجز الثقافي والتمييز الطبقي بين الفئات وتوسع دوائر الاستقبال لتشمل كل البشر، فهي لا تحتاج لمستوى تعليمي لقراءتها أو لجهد ذهني كبير في تلقيها. (18)

ويمكن تصنيف استخدامات الانستقرام كغيره من مواقع الإعلام التفاعلي أو الاجتماعي إلى: (19)

- استخدامات إعلامية: وذلك عبر نشر الأخبار، وبث الحوارات، وهذه الاستخدامات محل اهتمام كل الناس، فما من أحد إلا ويهتم بالأحداث التي تمر به، أو بمنطقته، أو بالعالم.

- استخدامات تجارية: وهي ما يطلق عليها اصطلاحاً "التجارة الإلكترونية"، إذ صار الموقع بمثابة منصة تؤمن للمستخدم البقاء على إتصال مع العملاء وتسويق المنتجات، حيث أنه مع الوقت صار يمثل أكبر سوق تجاري عالمي.

- استخدامات مهنية شبكية: وذلك عن طريق توسيع التجارة، وعقد الصفقات، والتواصل مع شركاء آخرين يرغبون بالانضمام لنفس مجال العمل الذي يزاوله الشخص.

الانستقرام كوسيط تجاري:

لقد اكتشف أصحاب الأعمال والمشاريع التجارية بسرعة قيمة الاعلام الاجتماعي في الوصول إلى الملايين من المستهلكين الجدد والأسواق الجديدة عبر مختلف الوسائل. (20) ومن ثم تم استخدام هذه الوسائل كجزء من استراتيجيات التسويق الخاصة بها. (21) إلى ذلك، يوفر موقع الانستقرام منصة تجارية للتسويق عبر عرض منتجات وخدمات معينة على الجمهور، وذلك بطريقة جذابة تلفت الإنتباه البصري. (22)

وبشكل عام فإن مواقع الإعلام التفاعلي، ومنها الانستقرام مفيدة للأعمال التجارية كأداة ترويجية وللقيام بمهام مثل الإعلان والتسويق، وكأداة انتشار لتوسيع وصولها إلى قاعدة عملاء أكبر، خاصة للمشاريع المبتدئة، خاصة وأنها تسهم في الحد من التكلفة وتوفر الوقت وتعزز الخدمات والمنتجات عالية الجودة من خلال زيادة المنافسة وأعداد الداخلين إلى السوق.[23]

ويُشار هنا إلى أنه في مايو 2013 كانت 67% من الماركات العالمية متاحة على الانستقرام، وزادت النسبة بمعدل 14% في فبراير ،2013 وصار الانستقرام أسرع وسيلة تواصل في الربع الأخير من 2013، وفي 22 اكتوبر 2013 أعلن أن 55 مليون صورة نشرت يومياً على الانستقرام و8500 حصدت لايكات كل ثانية، ومع زيادة شعبية الصور التشاركية خاصة على الهواتف وتطبيقات الصور واجه الموقع تحدي للعثور على طرق تضيف قيمة مضافة للماركات من أجل أن تتميز.[24]

ويجدر بالذكر أن عدد مستخدمي الانستقرام في العام 2014 تخطى سقف الثلاثين مليون مستخدم، الأمر الذي جعل هذا التطبيق المُعلن الأول والسوق الأكثر ضخامة، مكتسحاً بذلك التلفاز والصحف الورقية والإلكترونية والأسواق الفعلية.[25]

وفي مملكة البحرين عمد الكثير من الطامحين لتأسيس الأعمال الخاصة بهم أو زيادة مدخولهم إلى اللجوء لمواقع الإعلام التفاعلي خاصة "الانستقرام" وذلك لإنشاء أنشطتهم التجارية الخاصة،

فالشباب من أصحاب رؤوس الأموال الصغيرة لجأوا لترويج منتجاتهم وخدماتهم في ظل المنافسة الشديدة للحصول على وظائف ذات دخل ثابت في سوق العمل المحلية، والترويج لإنشاء الأعمال الخاصة من قبل مؤسسات المجتمع المدني المحلية والعالمية.[26]

وبحسب بيانات إحصائية لموقع الإنستقرام فإن 60% من المستهلكين يُحتمل أن يقوموا بالإتصال على شركة قامت بنشر صورة مميزة ظهرت في نتائج البحث المحلي، و67% منهم يعتبرون أن جودة الصورة للبضائع التي تباع الكترونياً عامل مهم، وربما أكثر أهمية من وصف المنتج، أو تقييمه أو تعليقات الناس عليه.[27] وهذا ما يدل على أهمية الموقع كوسيط تجاري.

كما أن ما يميز الانستقرام أن نسبة التفاعل عليه هي ضعف نسبة التفاعل على مواقع أخرى كالفيسبوك أو التويتر أو جوجل بلس، وهو ما يجعله أداة تسويقية لا غنى عنها. وذلك على اعتبار أن 13% من مستخدمي الإنترنت لديهم حسابات على الانستقرام، وأفضل 100 علامة تجارية في العالم لديها انستقرام. كما أن الزبائن المحتملين ربما تكون نسبة كبيرة منهم متواجدة على الانستقرام أيضاً.

إلى ذلك، فإن جذب الزبائن في موقع الانستقرام يقتضي استعمال "هاشتاقات" تستهدف جمهوراً معيناً، واستعمال الفلاتر المناسبة، إذ قد يؤثر الفلتر المطبق على الصور على حجم التفاعل بشكل كبير، سواء من ناحية التعليقات أو علامات إبداء الإعجاب.[28]

ومن جهة أخرى، فإن ثمة إيجابيات وسلبيات لاستخدام الانستقرام كوسيط تجاري، يمكن سردها كالتالي:

أولاً: الإيجابيات:

- توفير العناء أو التكلفة التي قد تكون باهظة بسبب الإجراءات الرسمية المعقدة أحياناً سواء ما يتعلق بالإيجارات أو رواتب الموظفين وغيرها
- مجانية إنشاء الحساب، إضافة إلى سهولة وحرية استخدامه، وتوافر سعة غير محدودة لعرض المنتجات أو الخدمات المختلفة
- سرعة الوصول إلى قاعدة ضخمة من المستهلكين يصعب الوصول لمثلها في الحالات الاعتيادية أو التقليدية
- عدم التعرض لخطر الخسارة بقدر ما يواجهه التاجر الحقيقي، نظراً للبعد عن الإلتزامات الرسمية من إيجار وعقود ومنافسة تجارية ورواتب وغيرها
- يتيح الانستقرام للمستهلكين فضاءً أوفر من الأسواق الحقيقية، لأن الأسعار فيها مخفضة باعتبار المنتجات بعيدة عن مسائل الضرائب أو الإيجارات وغيرها، كما أن بعض الباعة قد يوفرون خدمة التوصيل لمكان الإقامة [29]
- يمثل البيع عبر الانستقرام مصدر دخل إضافي، وهو مناسب جداً للعاطلين أو ذوي الطاقات المكبوتة نظراً لسهولة استخدامه وسرعة النجاح فيه
- إمكانية عدم ذكر الاسم الحقيقي أو اسم العائلة على الموقع، تفادياً لحالات الحرج أحياناً [30]
- عدد علامات الإعجاب والردود على منتجات معينة له تأثير أكبر لدى المستهلكين، فمجرد معرفة الآراء حوله يهُم البعض على الفور بشرائها، ويثق بجودتها وبالبائع [31]
- ميزة الانستقرام تكمن في إمكانية فلترة الصور وتشاركها مع مواقع أخرى مثل الفيسبوك وتويتر، وكذلك إمكانية وضع الهاشتاق قبل العلامة التجارية لتصبح أكثر تميزاً وفاعلية [32]

ثانياً: السلبيات:

- إمكانية التعرض للغش أو الإحتيال والتضليل من قبل الباعة، وإحتمالية ترويج خدمات أو منتجات غير قانونية، وذلك نظراً لكون الانستقرام بمثابة سوق بلا رقابة ولا قوانين تحمي المستهلك [33]
- غياب قانون يتيح متابعة نشاط الحسابات التجارية في الانستقرام، خاصة في حال وجود شكاوى عليها من قبل المتعاملين معها [34]

- بعض الصور تتلاعب بالعقول وتفصل متابعها عن العالم الحقيقي، كما تمارس هيمنة وسلطة على المتلقي المنبهر والمستهلك السلبي، حيث صارت الصورة قادرة على توجيه سلوك المستهلك والتحكم بذوقه وعقله وتؤسس لاختياراته وتفضيلاته [35]

- سهولة الكذب عبر الانستقرام، وكذلك سهولة الخداع، خاصة عبر فلترة الصور بخلاف الواقع[36]

- يتطلب النجاح في الانستقرام موارد عدة من وقت وجهد ومال للمحافظة على الوجود المستمر، والوصول إلى مستهلكين جدد وسط منافسة الشركات الكبيرة [37]

- بعض مستخدمي الانستقرام لديهم شعور زائف بالأمان، خاصة عند عرض صور لا تمت للواقع أو الحقيقة بصلة، ناهيك عن بعض الجوانب المتعلقة بالخصوصية [38]

توصيات الدراسة:

- سن تشريعات لمتابعة الحسابات التجارية في الانستقرام في إطار قانوني، ولكن دون تقييد نشاطها

- فرض رقابة على الحسابات التجارية في الانستقرام، منعاً لحالات الاستغلال والغش والنصب والاحتيال وغيرها

- إلزام الحسابات التجارية في الانستقرام بالتسجيل بأسمائها الحقيقية لا الوهمية، لضمان ملاحقتها حال ورود شكاوى عنها

- تسجيل الحسابات التجارية في الانستقرام رسمياً عبر جهة أو هيئة مختصة، كنوع من الترخيص وللمساعدة في عملية الرقابة

خلاصة:

خلصت الدراسة وعبر المحاور التي تطرقت إليها حول موقع الإنستقرام إلى أنه غدا من أكثر مواقع الإعلام التفاعلي أهمية وشهرة، خاصة من ناحية استخدامه في إطار تجاري أو تسويقي، حيث صار مع الوقت ونظراً للزيادة المستمرة في عدد مستخدميه جزءاً لا يتجزأ من الإستراتيجيات التسويقية للأفراد والمؤسسات والشركات. ويعود ذلك لعدة اعتبارات أبرزها اعتماد الموقع على الصورة، و"رب صورة أبلغ من ألف كلمة"، فيما الأمر يقتضي من جهة أخرى ضرورة الإنتباه للفجوة التي قد يتركها بين الواقع الإفتراضي والحقيقي. هذا ناهيك عن عدم حاجة التسويق فيه إلى إجراءات رسمية معقدة، حيث يُكتفى بفتح حساب في الموقع لا يلزم المستخدم حتى بإبداء بياناته الحقيقية. وعليه، توصي الدراسة بفرض رقابة على هذه الحسابات عبر سن التشريعات القانونية، إضافة إلى إلزامية تسجيلها رسمياً.

مصادر ومراجع الدراسة:

أولاً: العربية:

1- إسماعيل عبدالفتاح ومحمود منصور هيبة، البحث الإعلامي، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 2009

2- السيد أحمد مصطفى عمر، البحث الإعلامي: مفهومه .. إجراءاته .. ومناهجه، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، دولة الكويت، الطبعة الثالثة، 2008

3- رشا عادل عبدالله، دور الإعلان التجاري الإلكتروني في التأثير على السلوك الإستهلاكي للمرأة في مملكة البحرين، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، 2013

4- رشا مرتضى– وفادي سالم، تقرير حول أثر الإعلام الاجتماعي على الريادة وفرص العمل .. آفاق جديدة لتمكين الشباب العربي اقتصادياً، كلية دبي للإدارة الحكومية، دولة الإمارات العربية المتحدة، أكتوبر 2012

5- شبكة الألوكة، الإعلام الجديد ما له وما عليه .. شبكات التواصل الاجتماعي نموذجاً، 3 يونيو/حزيران 2013، الرابط الإلكتروني: /http://www.alukah.net/publications_competitions/0/55510

6- عالية مساعد الكوح، تقييم متصفحي الإنترنت للإعلان التجاري الإلكتروني، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، 2010

7- فهد بن عبدالرحمن الشميمري، التربية الإعلامية .. كيف نتعامل مع الإعلام؟، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 2010

8- قاسم الخزاعي، التجارة بالشبكات الاجتماعية في البحرين، الوسط tech، دار الوسط للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، العدد التاسع، نوفمبر 2014

9- قاموس المعاني، 29 يونيو 2011، الرابط الإلكتروني: http://www.almaany.com/answers/127355/%D9%85%D8%A7-

10- محمود الجزيري، البيع عبر "الانستقرام" تجارة تتخطى القيود .. وتستهوي المستهلكين، صحيفة الوسط البحرينية، العدد 3780، 12 يناير 2013، الرابط الإلكتروني: http://www.alwasatnews.com/3780/news/read/729808/1.html

11- مهدي الشيخ، مواطنون: هاش تاق Bahrain بالانستقرام ينحو طريقاً آخر عن "تويتر"، صحيفة الوسط البحرينية، العدد 3707، 31 أكتوبر 2012، الرابط الإلكتروني: http://www.alwasatnews.com/3707/news/read/712446/1.html

12- موسوعة ويكيبيديا، الانستقرام، الرابط الإلكتروني: http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%AA%D8%BA%D8%B1%D8%A7%D9%85

13- موقع "الانستقرام"، الطرق الأنجع لتسويق منتجاتك عبر انستقرام، 17 سبتمبر/أيلول 2014، الرابط الإلكتروني: http://alinstagram.com/?p=2593

14- موقع "الانستقرام"، انفوغرافيك: كيف تزيد التفاعل على انستقرام بنسبة 182%، 22 سبتمبر/أيلول 2014، الرابط الإلكتروني: http://alinstagram.com/?p=2689

15- نور أحمد الهاشل، استخدامات الشباب الجامعي للرسائل الإعلانية عبر الهاتف المحمول، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، 2011

16- نور القاسمي، مواطنون: "سوق الإنستغرام" لا حماية .. لا رقابة ولا قوانين!، صحيفة الوطن البحرينية، 28 ديسمبر/كانون الأول 2013، العدد 2940

17- نوف نبيل عبدالرحمن، اتجاهات الجمهور البحريني نحو قنوات الإعلام التفاعلي كمصدر للشائعات، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، 2013

18- هتاف المحيميد، بسطات "إنستقرام" .. حاسب بأقل التكاليف، صحيفة الرياض السعودية، العدد 16769،23 مايو/ايار 2014، الرابط الإلكتروني: http://www.alriyadh.com/937999

19- وكالة أنباء البحرين "بنا"، سبكار لـ "بنا": مليون مشترك في مواقع التواصل الإعلام الاجتماعي في البحرين، 6 أغسطس/آب 2013، الرابط الإلكتروني: http://www.bna.bh/portal/news/574280

20- وكالة أنباء البحرين "بنا"، وزير الإتصالات: 176% نسبة انتشار خدمات الهواتف النقالة، صحيفة الوسط البحرينية، العدد 4427، 21 أكتوبر 2014

ثانياً: الأجنبية:

1- Chia Yu Chang, Visualizing Brand Personality and Personal Branding: Case Analysis on Starbucks and Nike's Brand Value Co-creation on Instagram, Master thesis, The University of Iowa, Taiwan, August 2014

2- Dumenco Simon, Instagram is OK, but photoshop is evil? the truth about digital lies, 28 May 2012, the link:

http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com/docview/1017860741?accountid=14757

3- Eric Thomas Bottolfsen, An Examination of Social Media in Small Business, Master thesis, The college of St. Scholastica, United states of America, 2013

4- Hilde van den Braak, The Pro's and Con's of Using Instagram for Social Media Marketing, Van den Braak, Bearse & Associates, 1 October 2013, The Link: http://vbbassociates.com/instagram-for-social-media-marketing/

5- Jason Miles, Instagram Power: Build Your Brand and Reach More Customers with the Power of Pictures, McGraw Hill Professional, United States of America, 2013

8- Wendy Abbott and Others, "An Instagram is worth a thousand words: an industry panel and audience Q&A", Library Hi Tech News, Vol. 30 Issue 7, August 2013

6- Jeremy Harris Lipschultz, Social Media Communication: Concepts, Practices, Data, Law and Ethics, Routledge, United States of America, 2014

7- Kjell Halvor Landsverk, The Instagram Handbook, PrimeHead Limited, United Kingdom, first edition, Electronic version, 2014

8- Neriza, Facts about Instagram, factsbarn.com, 27 January 2013, The Link: http://www.factsbarn.com/facts-about-instagram

هوامش الدراسة:

(1) السيد أحمد مصطفى عمر، **البحث الإعلامي: مفهومه .. إجراءاته .. ومناهجه**، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، دولة الكويت، الطبعة الثالثة، 2008، ص 210و211

(2) Kjell Halvor Landsverk, **The Instagram Handbook,** PrimeHead Limited, United Kingdom, first edition, Electronic version, 2014, P. 7

(3) إسماعيل عبدالفتاح ومحمود منصور هيبة، **البحث الإعلامي**، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 2009، ص 387

(4) **قاموس المعاني**، 29 يونيو 2011، الرابط الإلكتروني: http://www.almaany.com/answers/127355/%D9%85%D8%A7-

(5) نوف نبيل عبدالرحمن، **اتجاهات الجمهور البحريني نحو قنوات الإعلام التفاعلي كمصدر للشائعات**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأهلية، مملكة البحرين، 2013، ص 46

(6) الانستقرام، **موسوعة ويكيبيديا**، الرابط الإلكتروني: http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%AA%D8%BA%D8%B1%D8%A7%D9%85

(7) Dumenco Simon, **Instagram is OK, but photoshop is evil? the truth about digital lies**, 28 May 2012, the link: http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com/docview/1017860741?accountid=14757

(8) الانستقرام، **موسوعة ويكيبيديا**، الرابط الإلكتروني: http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%AA%D8%BA%D8%B1%D8%A7%D9%85

(9) Neriza, Facts about Instagram, **factsbarn.com,** 27 January 2013, The Link: /http://www.factsbarn.com/facts-about-instagram

(10) الانستقرام، **موسوعة ويكيبيديا**، الرابط الإلكتروني: http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%AA%D8%BA%D8%B1%D8%A7%D9%85

(11) Jeremy Harris Lipschultz, **Social Media Communication: Concepts, Practices, Data, Law and Ethics**, Routledge, United States of America, 2014, P.5

(12) Wendy Abbott and Others, **"An Instagram is worth a thousand words: an industry panel and audience Q&A"**, Library Hi Tech News, Vol. 30 Issue 7, August 2013, P.1

(13) **وكالة أنباء البحرين "بنا"**، سبكار لـــ "بنا": مليون مشترك في مواقع التواصل الإعلام الاجتماعي في البحرين، 6 أغسطس/آب 2013، الرابط الإلكتروني: http://www.bna.bh/portal/news/574280

(14) وكالة أنباء البحرين "بنا"، وزير الإتصالات: 176% نسبة انتشار خدمات الهواتف النقالة، **صحيفة الوسط البحرينية**، العدد 4427، 21 أكتوبر 2014، ص 15

(15) مهدي الشيخ، مواطنون: هاش تاق Bahrain بالانستقرام ينحو طريقاً آخر عن "تويتر"، **صحيفة الوسط البحرينية**، العدد 3707، 31 أكتوبر 2012، الرابط الإلكتروني: http://www.alwasatnews.com/3707/news/read/712446/1.html

(16) Jason Miles, **Instagram Power: Build Your Brand and Reach More Customers with the Power of Pictures**, McGraw Hill Professional, United States of America, 2013, p.7-8

(17) **Previous Book**, P.18

(18) فهد بن عبدالرحمن الشميمري، **التربية الإعلامية .. كيف نتعامل مع الإعلام؟**، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 2010، ص 236

(19) **شبكة الألوكة**، الإعلام الجديد ما له وما عليه .. شبكات التواصل الاجتماعي نموذجاً، 3 يونيو/حزيران 2013، الرابط الإلكتروني: http://www.alukah.net/publications_competitions/0/55510/

(20) Eric Thomas Bottolfsen, **An Examination of Social Media in Small Business**, Master thesis, The college of St. Scholastica, United states of America, 2013, P.9

(21) **Previous Reference**, P.10

(22) Hilde van den Braak, The Pro's and Con's of Using Instagram for Social Media Marketing, **Van den Braak, Bearse & Associates**, 1 October 2013, The Link: http://vbbassociates.com/instagram-for-social-media-marketing/

(23) رشا مرتضى ـ وفادي سالم، **تقرير حول أثر الإعلام الاجتماعي على الريادة وفرص العمل .. آفاق جديدة لتمكين الشباب العربي اقتصادياً**، كلية دبي للإدارة الحكومية، دولة الإمارات العربية المتحدة، أكتوبر 2012، ص 21

(24) Chia Yu Chang, **Visualizing Brand Personality and Personal Branding: Case Analysis on Starbucks and Nike's Brand Value Co-creation on Instagram**, Master thesis, The University of Iowa, Taiwan, August 2014, P.2

(25) هتاف المحميد، بسطات "إنستقرام" .. حاسب بأقل التكاليف، **صحيفة الرياض السعودية**، العدد 16769،23 مايو 2014، الرابط الإلكتروني: http://www.alriyadh.com/937999

(26) قاسم الخزاعي، التجارة بالشبكات الاجتماعية في البحرين، **الوسط tech**، دار الوسط للنشر ـ والتوزيع، مملكة البحرين، العدد التاسع، نوفمبر 2014، ص 7

(27) **موقع "الانستقرام"**، انفوغرافيك: كيف تزيد التفاعل على انستقرام بنسبة 182%، 22 سبتمبر/أيلول 2014، الرابط الإلكتروني: http://alinstagram.com/?p=2689

(28) **موقع "الانستقرام"**، الطرق الأنجع لتسويق منتجاتك عبر انستقرام، 17 سبتمبر/أيلول 2014، الرابط الإلكتروني: http://alinstagram.com/?p=2593

(29) محمود الجزيري، البيع عبر "الانستقرام" تجارة تتخطى القيود .. وتستهوي المستهلكين، **صحيفة الوسط البحرينية**، العدد 3780، 12 يناير 2013، الرابط الإلكتروني: http://www.alwasatnews.com/3780/news/read/729808/1.html

(30) هتاف المحميد، بسطات "إنستقرام" .. حاسب بأقل التكاليف، **صحيفة الرياض السعودية**، العدد 16769،23 مايو/ايار 2014، الرابط الإلكتروني: http://www.alriyadh.com/937999

(31) نور القاسمي، مواطنون: "سوق الإنستغرام" لا حماية .. لا رقابة ولا قوانين!، **صحيفة الوطن البحرينية**، 28 ديسمبر/كانون الأول 2013، العدد 2940، ص 6

(32) Chia Yu Chang, **Visualizing Brand Personality and Personal Branding: Case Analysis on Starbucks and Nike's Brand Value Co-creation on Instagram**, Master thesis, The University of Iowa, Taiwan, August 2014, P.3-7

(33) نور القاسمي، مواطنون: "سـوق الإنسـتغرام" لا حماية .. لا رقابة ولا قوانين!، **صحيفة الوطن البحرينية**، 28 ديسمبر/كانون الأول 2013، العدد 2940، ص 6

(34) قاسم الخزاعي، التجارة بالشـبكات الاجتماعية في البحرين، **الوسـط tech**، دار الوسـط للنشر ـ والتوزيع، مملكة البحرين، العدد التاسع، نوفمبر 2014، ص 7

(35) فهد بن عبدالرحمن الشـميمري، **التربية الإعلامية .. كيف نتعامل مع الإعلام؟**، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 2010، ص 81

(36) Dumenco Simon, **Instagram is OK, but photoshop is evil? the truth about digital lies**, 28 May 2012, the link: http://ezproxy.library.usyd.edu.au/login?url=http://search.proquest.com/docview/1017860741?accountid=14757

(37) Eric Thomas Bottolfsen, **An Examination of Social Media in Small Business**, Master thesis, The college of St. Scholastica, United states of America, 2013, P.14

(38) Wendy Abbott and Others, **"An Instagram is worth a thousand words: an industry panel and audience Q&A"**, Library Hi Tech News, Vol. 30 Issue 7, August 2013, P.3

فاعلية التوازن في بناء علاقات شكلية للدليل الإعلامي

The effectiveness of balance in building formal relationships for media evidence

ساهرة عبد الواحد حسن
Sahera AbdelWahed HASSAN

الخلاصة:

الدليل الإعلامي وسيلة مطبوعة صغيرة الحجم ,تبرز أهميتها من خلال المعلومات المحددة التي يحملها, وهي ذات مغزى محدد, عن طريق الصورة والإشارة الرمزية. ومهمة الدليل تكمن في وضوح هذه الدلالات وإحداث تأثير ايجابي لدى المتلقي بالفهم.ويقوم الدليل بمخاطبة المتلقي وتحقيق اتصال وتفاعل بين عدد كبير من الأشخاص ويتجه الى الجمهور كبير وغير متجانس وغير معروف, فيكون وسيلة لغرض الوصول الى التأثير والفاعلية من رموز الرسالة من حركات الخطوط والرسوم والصور والألوان كمؤثرات تكمل دور اللغة في تصوير الفكرة وتجسيدها, تجتمع بداخله عناصر المفترض ان تكون متكافئة في تأدية وظائفها والغاية من وجودها لتحقيق الاستجابة العقلية من إدراك وفهم واستمتاع. والموضوع الأساسي هنا ,هو في تسليط الضوء على الكيفية في طرح المكونات المتحدة والمتنوعة ضمن الفضاء المحدود والتي لا بد أن تكون في وحدة موضوعية قائمة على أساس التوازن في هذا التوزيع. لتكوين وحدة تنظيمية شكلية, ونظام متكامل تكون محصلتها منح الصفة المظهرية المتميزة بأنظمة لها توازناتها المتنوعة تبعا لطبيعة هذه الأنظمة.

الكلمات المفتاحية: التوازن , التنظيم , التنظيم الشكلي , الدليل.

Abstract :

The media guide is a small-sized printed medium, whose importance is highlighted through the specific information it carriesThe task of the guide lies in the clarity of these indications and making a positive impact on the recipient with understanding so it is a means for the purpose of reaching the effect and effectiveness of the message symbols from the movements of lines in which elements that are supposed to be equal in the performance of their functions and the purpose of their

existence gather to achieve the mental response of perception, understanding and enjoyment. It must be in an objective unity based on the balance in this distribution. To form a formal organizational unit and an integrated system, the result of which is to give the distinct phenotypic character to systems that have their various balances according to the nature of these systems.

The most important conclusions:

1- Most of the models adopt a certain type of balance and neglect other different types that are effective in design, so it is recommended to adopt and activate the different types of balance because it represents a basic formal formula for formal organization in the distribution of units.

2-Studying the role of unity and diversity in building formal relationships systems because it represents a basic formal method in design.

3-The importance of color effectiveness as it is one of the formal artistic formulas in building balance, as well as in benefiting from the strength of kinetic effects and the balances they cause in the design space.

4-Benefiting from the multiple effects that are generated by the growth of formal organizations and the outcomes of using different types and the subsequent emergence of new relationships in the basic system, and the selection of the most appropriate of these organizations as well as the distribution of typographic units.

5-Achieving balance through the use of repetition and the resulting rhythms, and the resulting dynamic and interactive outputs in the design space and its balance, and coordinating these results with the rest of the other design elements.

6-Achieving balance through kinetic illusion to form a clear relational output.

Keywords :balance , organization , formal organization , evidence.

اهم الاستنتاجات :

1- ان معظم النماذج تعتمد نوعا معينا من أنواع التوازن وإغفال أنواع مختلفة أخرى ذات فاعلية في التصميم,لذا توصي باعتماد وتفعيل الأنواع المختلفة للتوازن لأنه يمثل صيغة شكلية أساسية للتنظيم الشكلي في توزيع الوحدات.

2- دراسة دور الوحدة والتنوع في بناء أنظمة العلاقات الشكلية لأنه يمثل أسلوبا شكليا أساسيا في التصميم.

3- ايلاء الفاعلية اللونية أهمية كونها من الصيغ الفنية الشكلية في بناء التوازن,كذلك في الإفادة من قوة التأثيرات الحركية وما تحدثها من توازنات في فضاء التصميم.

4- الإفادة من التأثيرات المتعددة التي تتولد من جراء نمو تنظيمات شكلية ونواتج استخدام الأنواع المختلفة وما يتبع ذلك من ظهور علاقات جديدة في النظام الأساسي ,واختيار الأنسب من هذه التنظيمات كذلك توزيع الوحدات التيبوغرافية.

5- تحقيق التوازن من خلال استخدام التكرار والإيقاعات الناتجة بفعله,وما يترتب على ذلك من نواتج تفاعلية حركية في فضاء التصميم وتوازنها وتنسيق هذه النتائج مع بقية العناصر التصميمية الأخرى.

6- تحقيق التوازن من خلال الإيهام الحركي لتشكيل ناتج علاقاتي واضح.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يعد الدليل الإعلامي هوية جوالة تضم في طياتها الكثير من العمل الإبداعي الذي يقدم صورة واضحة تحدد مضمون وتعبير يساعدان في بناءها مجموعة من الأواصر تندرج تحت مفاهيم العلاقات الشكلية، وتكون مهمتها الأساس في تنظيم وترتيب المفردات المصممة للصور والنصوص والعلامات في سياق بنائي تترابط فيه الأجزاء. إذ تعد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

هل أن صيغ البناء التنظيمي تخضع للتوازن في تحقق علاقات شكلية لابد منها في الدليل الإعلامي؟

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في الأتي:

1- يسهم في تطوير الجانب ألمفاهيمي لدى الدارسين في مجال التصميم.

2- يسهم في تطوير المهارات الفنية لدى العاملين في مجال تصميم وطباعة الدليل.

3- الكشف عن العمليات الأساسية لتحقيق التوازن من خلال العلاقات الشكلية.

أهداف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:

1- تحديد دور التوازن في بناء وتنظيم العلاقات الشكلية في الفضاء المصمم.

2- تحديد الصيغ الأساسية في بناء وتنظيم العناصر الكرافيكية للدليل الإعلامي.

حدود البحث:

الحد الزماني: المطبوعات التي اتصفت بتقنيات حديثة للعام (2014)ودخول المطابع بتكنولوجيا عصرية.

الحد الموضوعي:

1. اقتصرت الدراسة على الدليل (المطوية) ذي الورقة الواحدة المطوية والتي تكون غالباً بقياس (A4).
2. انحسرت العينة في الدليل المطبوع بنسخ ملونة وتنظيمات شكلية منوعة ومختلفة في إخراجها وتنوع موضوعاتها.

تحديد المصطلحات :-

- **التوازن** : كناية عن ترتيب العناصر التي يتكون منها العمل الفني بشكل يحقق لها الانسجام والجمال (Othman, 1997, p. 30) -انه تساوي او تعادل الجاذبيات او القوى المرئية المتقابلة او المتعارضة.
- هو موازنة جميع الأجزاء الموجودة في حقل مرئي معين , ويتطلب ذلك محور مركزي او موضع تتزن حوله جميع القوى.
- التوازن لا يتضمن عدم الانتظام , لأنه شعور بالوحدة وهو ليس نشازاً , ففي النشاز تصطدم القوى المتضادة وتفتت احدهما الأخرى, اما في التوازن فتلتقي هذه الوحدات لتحث أحداهن الأخرى وتستنطق بعضها في انسجام (TAYLOR, 1964, p. 419)
- **الدليل الإعلامي** : وهو ما يقود الذهن الى التسليم بحقيقة قضية كانت موضع شك, من خلال وسائل فنية تشكيلية ضمن تقنيات تصميمية تشد انتباه المتلق. (TAYLOR, 1964, p. 419)
- **التنظيم** : منظومة – جماعة ومجتمع وتجمع وهو درجة لناتج عملية وترتيب الأشياء حسب قاعدة معينة تجعل هذا الجمع ممكناً, وهو الصفة التي تبهر النظام والترتيب . (Woolf-, 1973, p. 810).
- التعريف الاجرائي :التوازن في التنظيم الشكلي للدليل الإعلامي :عملية نظم العلاقات المترابطة على أساس نقل المعاني التي تحملها كل مفردة على حده بواسطة تنظيم متميز له القدرة على التعبير

الشكلي عن مفاهيم وأفكار في وسيلة إرشادية ودعائية ورقية مطبوعة يستدل منها وتساعد على تكوين رأي إذ تقوم بنشر الإخبار والمعلومات لجهة ما.

الفصل الثاني : المبحث الاول

1- التوازن (مدخل عام):

غريزة في الإنسان تبدو في دقات قلبه وحركات يديه وقدميه أثناء السير وهو أحد مظاهر الطبيعية التي نراها متزنة متناسقة (Muhammad, An Introduction to Advertising Design, 2001, p. 548) ويحكم طبيعة الإنسان في ميله إلى الترتيب والتنظيم غالباً ما كان يحاول التغلب على الطبيعة المتقلبة المظاهر المضطربة وذات طبيعة غير مستقرة. (Scott,, 1980, p. 19)

ويكون الفرد مضطرا في كل لحظة إلى الاستعانة بشيء مما في البيئة حتى يشبع حاجته فينشأ التوتر بفعل الحاجة وأن أشبع هذه الحاجة للقضاء على التوتر هو مرتبط بظروف التبادل التي تتم بين الفرد وبيئته وليس فقط بالطريقة الخارجية ولكن بالأسلوب الأعمق الباطن (Herbert, 1996, p. 26)ان هذه الحاجة تمثل انعدام التكيف المناسب مع البيئة وهي تمثل مطلبا أو مسعى لسد النقص واستعادة التكيف ببناء اتزان يحقق الانسجام مع البيئة المحيطة. (Herbert, 1996, p. 27) .

ويتفق مع هذا الرأي ما جاء في نظرية (كيرت ليفين)* والتي ربط بها مفهوم التوتر بمعظم سمات الشخصية وقسم في نظرية في المجال الى الأقسام التالية : -

أ- **وجود الحاجات:**وهي حالة الدفع التي تثيرها حاجة فسيولوجية أو بيئية أو رغبة في الوصول إلى هدف معين.

ب- توترات:وهي الحالات التي تصاحب الحاجة وتظهر بشكل قوى تولد ضغوطاً معينة على الفرد وتحركه في سبيل تحقيقها.

ج - قوى: قد يكون للأشياء(التصميم) قوة جذب ايجابية او سلبية.

د-المعوقات: وتمثل حالة الخلل أو عدم الاتزان الذي يعوق الدافع نحو تحقيق الهدف في تحقيق الاستقرار.

ذ- قوى موجهة: اتجاه جذب الموضوعات وقوتها.

هـ- التوازن: ويصف (ليفن)* ان عدم التوازن يولد التوتر والحاجة الى إعادة التوازن. (Michael , 1949, p. 26).

ونستنتج مما تقدم ان عدم الثبات المتحقق في الحالة السلبية يتضمن قدرا من عدم التناسق وعدم التوازن (Michael , 1949, p. 26) ، ويتم ذلك من خلال توزيع الاثقال بالنظر إلى الطريقة التي

تؤثر بها بعضها في بعض من اجل الوصول الى حالة الاستقرار واتمام المعادلة بين كفتي الميزان وتحقيق التوافق بينهما **(بغض النظر عن اختلاف نوع التوازن الذي أريد تحقيقه).**

2- **التوازن وارتباطه بمفهوم الوحدة والتنوع:** إن الوحدة والتوازن هما أساسين مترابطين ضمن التنظيم الشكلي في التصميم يستند احدهما الآخر لتحقيق الغاية الإنشائية , ويكون بناءها يتم على وفق فكرة محددة . (ALBERT, SUTTOR, 1989, p. 2) وتحدث القوى في ذات الوقت علاقات تصميميه متعلقة بالجذب وشد الانتباه للتصميم وهي بالنتيجة تشكل لمفردها وإنما من خلال وحده تنظيمية شكلية فضائية, وصفة لذلك هو التنوع (ALBERT, SUTTOR, 1989, p. 8) الذي يعطي للتصميم بعض الخصائص الحيوية. ويعبر هذا العمل عن الديناميكية في التصميم (John B, p. 227)ولما كان النظام التصميمي كيان متكامل يتكون من أجزاء وعناصر متداخلة تقوم بينها علاقات تبادلية من اجل وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه النظام الكلي فهو يعبر عن وحدة كلية تمثل هذا النظام (John B, 1986, p. 206).

موت سقراط
للفنان الفرنسي جاك لويس دافيد
رسمت في عام 1783
130× 196سم - زيت على قماش - من مقتنيات متحف ميتروبوليتان للفن في نيويورك
(التوازن الوهمي)
يظهر التوازن في الصورة من خلال الاختلاف في الاتجاه واللون والظل والضوء والارتفاع والموقع .

المبحث الثاني:-

1- نظام التصميم وعلاقته بالتوازن:

يحصل التوازن من خلال النظام وتنظيم العناصر والمفردات مع ترتيبها وإدماجها فيه ,: zakiin) (ELANINE:, للحصول على حالة تعادل بين القوى البصرية لهذه العناصر 1995., p. 106)

(LNTERIOV DESIGN,, 1963, p. 116 وتكون مناطق الارتباط في الشد او في التقارب او في الشكل او بالتجاوز او بالتماس تستكمل فاعلية الأجزاء دورها في الجاذبيات لتحقيق حالة التوحد الجديد في التصميم (albazaaz , , To Design,, 1997, p. 29) مفاهيم النظام:

أ-**الوضوحية :** وهي إحدى الخصائص التي ارتبطت بالتعبير عن وجود النظام ويتحقق ذلك عندما يبرز التصميم عن أهداف واضحة ومحددة.

ب-**الهيكلية :** وتصف هذه الخاصية طبيعة الناتج التصميمي الخاضع الى ترتيب وتنظيم معين والذي يبرز من خلال الإحساس به ضمن التصميم (ARTHUR:, 1969, p. 60)

ج-**التدرج** : يأتي هذا المفهوم ليف النظام وتحديد الأهمية النسبية لمكونات التصميم (CHING, F. D., 1987, p. 351).

2-العلاقات الشكلية الفضائية: عندما نبدأ في عمليات تنظيم وتحديد المفردات المتفاعلة مع بعضها فان ذلك يتم وفق أساس تصميمي محدد.يعتبر تأسيس نظام تصميمي هو أولى العمليات وإبرازها .ولما كانت الفكرة أساس تحديد النظام فهي ستجلب نظامها من اجل تحديد النظام التصميمي الأفضل (muhamad :, Thoughts and Ideas, ,, 2000., p. 5) إما المحصلة النهاية المتحققة من فعل هذه العلاقات فهي النتائج التي يبتغيها المصمم في العملية التنظيمية في التصميم المتمثلة بالإيهام البصري (muhamad :, Thoughts and Ideas, ,, 2000., p. 2).

3-التوازن والتنظيمات التصميمية:تنتظم عناصر الفضاء التصميمي تبعا للمتطلبات الوظيفية والجمالية وفي نفس الوقت للحول على التوازن بينها. وأن معرفة أهمية التوازن وملاحظته في التصميم يوفر للمصمم طرقاً أفضل للحصول على أنظمة شكلية متعددة لها ميزاتها حسب موقعها ضمن الفضاء (ELANINE:, LNTERIOV DESIGN,, 1963, p. 116)

4- أنظمة العلاقات وتطبيقها في الدليل : ويتم على اساس الفكرة ,فمن خلال العمليات التصميمية يمكن تحقيق ايهام الزمن ، الحركة ، السحب ، الشد ، العمق الفضائي ، الإيهام البصري وهي تعد نواتج العلاقات التصميمية (muhamad :, Thoughts and Ideas, ,, 2000., pp. 1-2)

مؤشرات الإطار النظري:

1- التوازن مرتبط بضروب التبادل بين الفرد وبيئته. 2- الوحدة والتنوع ضمن التنظيم الشكلي هما أساسان مترابطان والوحدة الشكلية بدون توازن تبقي العمل التصميمي في خلل. 3- يمكن الحصول على التوازن من خلال النظام وتنظيم العناصر والمفردات 4- عندما تنشأ التنظيمات الشكلية المنوعة وتتحول إلى بنى معقدة يكون للتوازن دورا في توجيه غاية الاجزاء نحو هدف موحد 5- ان للتوازن دورا في كل منها وبالتالي توصف العلاقات.6- تنتظم عناصر الفضاء التصميمي تبعا للمتطلبات الوظيفية والجمالية

الدراسات السابقة:و من خلال التقصي,دراسة يمكن ان تعدها سابقة للدراسة الحالية .وهي التي تقدم بها الطالب (غسان فاضل جاسم محمد) والموسومة بـ (مفهوم التوازن في تصاميم الصحف العراقية اليومية)

الفصل الثالث

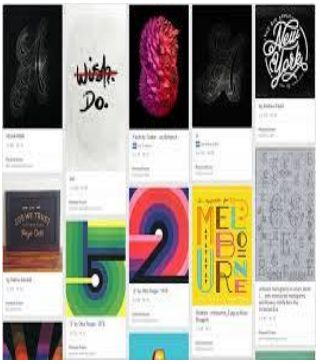
منهج البحث والإجراءات :يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي اتبعتها الباحثة وهي كمل يلي :ـــ

طريقة البحث : (المنهج الوصفي التحليلي) في الدراسة والتحليل .

مجتمع البحث وعينته : يتكون المجتمع الأصلي للبحث من الدليل الإعلامي ، ذي الورقة الواحدة المطواة والمطبوع بالألوان والمنتج بادخال التكنولوجيا الحديثة والطابعات ذات الامكانات الدقيقة في الطباعة . وتم اختيار عينة عشوائية تم اختيار شكلت أكثر (50%) من مجتمع البحث . **أداة البحث:**اعتماداً على المؤشرات المستخلصة من هذا الإطار النظري ، تم تنظيم استمارة تحليل للحكم على دور التوازن في بناء الأنظمة التصميمية عينة البحث

العينة رقم(1)

التحليل:من الإطلاع الأول على الصفحة يظهر ان استخدام الصور الفوتوغرافية هي العنصر الرئيسي في النظام العام للتصميم,ورغم التنوع لهذه الصور لكن اتفقت هذه الصور وعلاقات ربطها مع بعضها البعض بمواضيع الصور جميعها والمضمون العام للتصميم,إن النجاح هنا قائم على أساس ارتباط مواضيع الصور وعلاقات ربطها مع بعضها من خلال الأواصر التصميمية المتبعة والتي يراعي فيها المصمم عملية التسلسل في المتابعة توحي التشكيلات المتداخلة بنوع توازن محوري عامودي,متشابه وغير متطابق,مع تباينات واضحة بفعل التجزئة المساحية المنتظمة ,وتباين لوني فاعل مع تضاد ايجابي بين الشكل وفضاءه,حقق توافق لوني وحركة بصريه ضمنية داخل حيز التصميم .تبرز فاعلية وجذب واضح ناتج عن التكرار للإشكال الهندسية المنتظمة والتي توزعت في عموم فضاءالتصميم .



العينة رقم(2).التحليل: اعتمد المصمم في هذا النموذج أسلوب طرح المعلومات.وتوزعت العناصر التي تضمنها الدليل بهيئة تنظيمات طولية عاموديه ,بتوازنات ضمنية غير ظاهرة ,جزأت الفضاء إلى مساحات منتظمة متنوعة القياسات لكن اتسقت تبغا للثقل اللوني الحاصل في هذه التشكيلات والذي من خلاله تحقق تباين لوني عالي محدثا حركة بصرية داخل حيز التصميم.,وبرزت حركة ضمنية وتنقلات بصرية ناتجة عن التباينات اللونية لهذه التشكيلات وفضاءاتها باستقلالية جزئية حققت إيقاعات متناغمة تعزز وحدة التصميم وتأكيد التوافق بين الأجزاء والكل.كما إن التنوع هنا والإيقاعات المختلفة اجتمعت وتوازنت بشكل لم يحدث تشويها أو سلبية لكن على العكس أكد على عنصر الجذب والفاعلية الوظيفية.

العينة رقم (3)التحليل:توزعت التشكيلات والعناصر الداخلة في التصميم من رموز وإشارات ودلالات لفظية من أنواع الخطوط كذلك التعدد اللوني والتجزئة الفضائية المتناغمة والمتسقة بين الأجزاء مع بعضها وثم كل جزء مع الكل التصميي محققا وحدة شكلية واضحة وايجابية تتسم بسهولة التصفح وتتبع المعلومات وقراءة الرموز والإشارات حيث اعتمد الأسلوب الرمزي في عرض المعلومات, وتوازن واضح ناتج عن تمركز الاشكال وثباتها في الوسط لكل فضاء على حده يعطي نوع من الثبات الاستقرارية في الكل العام.اذا يبرز عنصر القوة والتأثير من خلال نجاح الاستعاضة الرمزية والدلالية ,ساعد على ذلك الكفاءة التقنية والوظيفية عندما اختار المصمم الرموز لتوضيح مضمون المطوية كعنصر أساسي في التصميم

العينة رقم(4)التحليل:يؤكد التوزيع الواضح للعناصر التصميمية ضمن حيز الفضاء الى استخدام التنظيمات (المركزي- ألشعاعي - التجميعي)مع مركزية ونقطة جذب رئيسية واضحة ,تؤشر على ان التوازن المتحقق نتيجة ذلك هو التوازن المركزي ألشعاعي.ويؤشر ذلك الى توزيع واضح للقوى والسعي لتحقيق التكامل والتوافق بين الخواص التصميمية إضافة الى التقنية والجمالية ثم يكتمل بالغرض الوظيفي للتصميم.فيقدم المصمم هنا جهدا لتحقيق الملائمة وفعل واضح لترتيب الفضاء وإجابة إلى الضرورة المبنية على أساس إقامة نظام واضح للتصميم والوظيفة التي تشكل عاملا مهما في جمال العمل.برزت العلاقات الشكلية من خلال فاعلية تباينات الاشكال وتغيرات مواضعها في الفضاء.

النتائج والتوصيات:

1- توصلت النتائج الى ان معظم النماذج تعتمد نوعا معينا من أنواع التوازن وإغفال أنواع مختلفة أخرى.

2- دراسة دور الوحدة والتنوع في بناء أنظمة العلاقات الشكلية.

3- ايلاء الفاعلية اللونية أهمية كونها من الصيغ الفنية الشكلية في بناء التوازن، كذلك قوة التأثيرات الحركية.

4- الإفادة من نمو تنظيمات شكلية ونواتج استخدام الأنواع المختلفة.

5- تحقيق التوازن من خلال استخدام التكرار والإيقاعات الناتجة بفعله.

6- تحقيق التوازن من خلال الإيهام الحركي.**7**- الاهتمام ب للعلاقات الشكلية واللونية ونواتجها كإيهام العمق الفضائي.

المقترحات:- تقديم دراسة في **دور التوازن في بناء أنظمة العلاقات الشكلية في تصاميم الإعلانات التجارية في المجلات أو الصحف**

References

Khair El-Din, H. M. (1976). *The Scientific Origins of Advertising,.* Cairo: Wahdan Press.

Muhammad, N. J. (2000). *Design: Thoughts and Ideas,.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.

ARTHUR:, B. (1969). *ART EXPRESSION AND BEAUTY.* NEW YORK .: HOLT, RINEHART & WINSTON , .

BRUCE:, A. (1977). *A MODERN THEORY OF ARCHITECTURE.* LONDON,: .ROUT LEDGE & KEGAN PAUL .

ELANINE:, D. (1963). *LNTERIOV DESIGN.* LONDON, LONDON: COUNTY LIFE LIMITED.

ELANINE:, D. (1963). *LNTERIOV DESIGN,.* LONDON,: COUNTY LIFE LIMITED,.

Herbert, R. (1996). *Art and Industry.* Cairo: , World of Books for Publishing.

John B, B. (1986). *The Mirror Universe.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.

muhamad :, n. j. (2000.). *Thoughts and Ideas, ,.* Baghdad, : Ministry of Culture and Information.

muhamad :, n. j. (2000.). *Lectures given to master's students College of Arts University of Baghdad .* Baghdad: College of Arts University of Baghdad.

Muhammad, N. J. (2001). *An Introduction to Advertising Design.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.

yunan :, r. (1969). *Studies in Art,.* Cairo,: dar alkutub Al-Arabi for Publishing,.

Zaki:, I. (1995). *Fashion Design,.* Jordan,: Dar Al-Mustaqbal for Publishing.

zakiin :, e. (1995.). *Fashion Design,.* Jordan,: dar almustaqibal for Publishing.

, ARG:, L. (1971). *APPROACH TO ARCHITECTUAL DESIGN,.* FRIBAAIBOBUTT ERWORTH AND CO, PUBLISHER LTD.

, ELANINE:, -D. (1963). *LNTERIOV DESIGN.* LONDON: COUNTY LIFE LIMITED.

, MAITLAND, G. (1971). *THE ART OF COLOR AND DESIGN.* NEW YORK .: DOVER PUBLICATIONS , LNC.

.TAYLOR:, J. F. (1964). *: DESIGN AND EXPRESSION IN THE VISUAL ARTS,.* NEW YORK, USA: DOVER PUBLICATIONS, LNC.

albazaaz , , e. (1997.). *Facts and Hypotheses,.* Baghdad,: Ministry of Culture and Information,.

albazaaz , , e. (1997). *To Design,.* Baghdad,: Ministry of Culture and Information,.

albazaaz , , e. (1997.). *To Design, Baghdad,.* Baghdad,: Ministry of Culture and Information, .

albazaaz , ,. (1997.). *Design in Design, ,.* Baghdad: - Ministry of Culture and Information.

AL-Bazzaz, ,. A. (1997). *Facts and Hypotheses.* Baghdad: Ministry of Culture and Informatio.

ALBERT, SUTTOR. (1989). *DESIDN ANDMAKE .UP.OF THE NEWS PAPER.* NEW YORK: PRETICE AND INC.

ARINHEIM, RUDOLF. (1977). *THE DYNAMICS OF ARCHITECLURE FORM.* CALFORNIA, USA: UNIVERSITY OF CALFORNIA PRESS.

butrus :, a. (1869). *Qatar Ocean,* (Vol. Volume 1). , Beirut,, Lebanon: Library for Publishing,.

CHING, , F. D. (1987). *INTERIOR DESIGN LL USTRATED.* NEWYORK: VAN NOSTRAND REINHOLD CO.

CHING, , F. D. (1987). *LNTERIOR DESIGN LL USTRATED.* NEWYORK, USA: VAN NOSTRAND REINHOLD CO.

Dewey,, J. (1996). *Art is an experience?* (D. Tr: Ibrahim Zakaria Bella, Trans.)

ELANIN,DENBY. (1963). *LNTERIOV DESIGN,.* LONDON: COUNTY LIFE LIMITED,.

JOHN F.A.TAYLOR. (1964). *DESIGN AND EXPRESSION IN THE VISUAL ARTS.* NEW YORK, USA: DOVER PUBLICATIONS, LNC.

LSAAC, ARG:. (1971). *APPROACH TO ARCHITECTUAL DESIGN.* (F. E. CO, Ed.) PUBLISHER LTD.

M. K. (1949). *The Philosophy of Oriental Music.* Damascus: Ibn Zaydun Press.

OCVRIK, OTTOG. (1971). *APPROACH TO ARCHITECTUAL DESIGN.* FRIBAAIBOBUTT ERWORTH AND CO PUBLISHER LTD.

Othman, A. B. (1997). *Drawings and Layouts in Iraqi Newspapers and the College of Fine Arts.* Baghdad: College of Fine Arts.

Scott,, G. R. (1980). *Foundations of Design* (Vol. 1st Edition). , Al-Nahda Publishing House.

TAYLOR, J. .. (1964). *DESIGN AND EXPRESSION IN THE VISUAL ARTS,.* NEW YORK: DOVER PUBLICATIONS, LNC.

Woolf-, H. (1973). *Webster-New collegial Dictunarg.* USA, USA: Spring field.

نتاجات ملحني الاناشيد الوطنية الرواد في العراق

Products of composers national anthems pioneers in Iraq

زينب صبحي عبد البياتي

Zainab Subhi Abd Albayati

خلاصة البحث

يسلط هذا البحث الضوء على موضوع مهم من الموضوعات الموسيقية التي ندر الحديث عنها موسيقياً وهو موضوع الأناشيد الوطنية التي انشدت منذ تأسيس الدولة العراقية ولحين انتهاء الحكم الملكي في العراق , وما كتب عنها مجرد مقالات في الصحف تشرح الوضع السياسي الذي مرت به تلك الحقبة من تاريخ العراق ومروراً سريعاً هامشياً على الاناشيد وروادها ، لذلك ترى الباحثة ضرورة البحث عن ما نشر حولها بأي طريقة كانت لمعرفة نصوص الأناشيد وألحانها وإيقاعاتها وبالتالي إمكانية تقييمها , ارتباطاً مع مجريات الحياة الإجتماعية والسياسية المتصاعدة الأحداث انذاك , وذلك لكي لا تضيع تلك الملامح الموسيقية والأدبية والفنية والثقافية إلى الأبد كما ضاع الكثير من إرثنا الثقافي والفني في حقل الموسيقى والغناء ، وفي ضوء تلك المبررات وجدت الباحثة ضرورة اجراء دراسة تتناول موضوع الاناشيد الوطنية في العراق وحددت بحثها بالعنوان الاتي : (نتاجات ملحني الاناشيد الوطنية الرواد في العراق) .

Search Summary

Highlights This research highlights the important topic of musical topics that rarely talk about a musician, an issue of national songs which sang since the founding of the Iraqi state and until the end of the monarchy in Iraq, and wrote about just newspaper articles explaining the political situation experienced by the era of the history of Iraq and passing quickly marginally on the songs and patrons, so you see the researcher need to search for what was published around any way to see the texts of songs and melodies and rhythms and thus the possibility of evaluation, linked with the course of social and political life spiraling events at the time, so as not to miss these musical and literary, artistic and cultural features of forever also lost a lot of cultural and artistic heritage in the field of music and singing, and in the light of those justifications researcher found the need to conduct

a study on the subject of national anthems in Iraq identified researched the title the following: (products of composers national anthems pioneers in Iraq.

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة إليه :

إنتشرت الأناشيد الوطنية في العراق وبلاد الشام (سوريا ولبنان وفلسطين والأردن) ، فصار النشيد بمثابة جسر يربط بين شعوب هذه البلدان ، لتدفع في النفوس حميَّة التحرر لنيل إستقلال البلد من السيطرة الأجنبية السائدة آنذاك . فالنشيد الوطني هو " تعبير حماسي عن حب الارض والوطن ، يصوغه الشعراء بالفصحى موزوناً واضح الكلمات ليكون قابلاً للتلحين والغناء ، واهم ما يدعو الى تأليفه هو اعتداء او احتلال اجنبي ، ويدعوا مضمون النشيد على التمسك بالارض والنضال الدائم في سبيل الاستقلال ، وفي جو سياسي وثقافي واجتماعي معيّن تولد الاناشيد الوطنية " . (ياسر الماح 2009 ص126و127) .

ان الاناشيد الوطنية لاي بلد هي جزء حيوي يدون تاريخ البلد ورافد لا يمكن فصله مطلقاً عن التراث الفني لذلك البلد ، وبالنسبة للعراق فأن الحال هو ليس مختلفاً فمضمون الاناشيد هو بالتأكيد ورغم كل شيء كان يصب في النهاية في بحر حب الوطن سواء ان كان ذلك مباشراً او بشكل مُرمّز .

كانت الاناشيد الوطنية العراقية خلال فترة الحكم الملكي الطويلة تتضمن معظمها مشاعر حب الوطن بشكل خالص مع تمجيد الملك بصفته رأس الدولة دون الأشارة الى شخصه او أسمه إلاّ ما ندر .

وتجد الباحثة ان من الضروري إجراء مسوحات ميدانية تتقصى الأناشيد الوطنية التي انشدت منذ تأسيس الدولة العراقية ولحين انتهاء الحكم الملكي في العراق , وذلك بإجراء اللقاءات مع أولئك الذين أنشدوا تلك الأناشيد او عزفوا ألحانها أو كانوا معلمين أو مدربين انذاك والبحث عن ما نشرحولها بأي طريقة كانت وبخاصة الكتب التي إحتوتها لمعرفة نصوص الأناشيد وألحانها وإيقاعاتها وبالتالي إمكانية تقييمها , ارتباطاً مع مجريات الحياة الإجتماعية والسياسية المتصاعدة الأحداث انذاك , وذلك لكي لا تضيع تلك الملامح الموسيقية وألأدبية والفنية والثقافية إلى الأبد كما ضاع الكثير من إرثنا الثقافي والفني في حقل الموسيقى والغناء ونصوصه الشعرية في عهود التفتح والإزدهار الحضاري في الدول العربية المتعاقبة في الجزيرة العربية والشام والعراق وألأندلس ومصر والمغرب العربي ، وفي ضوء تلك المبررات وجدت الباحثة ضرورة اجراء دراسة تتناول موضوع الاناشيد الوطنية في العراق

وحددت بحثها بالعنوان الاتي : (نتاجات ملحني الاناشيد الوطنية الرواد في العراق - دراسة تحليلية مقارنة) .

أهمية البحث :

يسعى البحث لابراز دور الفنانين الرواد ممن عملوا في مجال الاناشيد الوطنية وما قدموه من انجازات ، كما يسعى لتسليط الضوء على المناخات الاجتماعية والثقافية والفنية في العراق انذاك وتأثيراتها على ظهورها ودوافع إبتكارها وانتشارها ، وما هو دور تلك الاناشيد في غرس المبادئ والقيم الوطنية والقومية الانسانية في جيل الطلبة والشباب ، كما سيوضح البحث طبيعة المادة الموسيقية اللحنية والايقاعية لنسيج تلك الاناشيد الوطنية التي قام اولئك الفنانون الرواد بتلحينها وتعليمها ونشرها والتي تداولت في عصرهم .

أهداف البحث :

1. تعرُّف نتاجات ملحني الاناشيد الوطنية الرواد من ناحيتَي اللحن والايقاع .
2. تعرّف الجديد والمختلف في عناصر النسيج الموسيقي لتلك الاناشيد .

حدود البحث :

1. الحد الزماني : يشتمل على الفترة من 1921- 1958 اي خلال الحكم الملكي .
2. الحد المكاني : محافظة بغداد .
3. الحد الموضوعي : نتاجات ملحني الاناشيد الوطنية .
4. الحد البشري : يتحدد بالفنانين الرواد ، أكرم رؤوف ، سعيد شابو ، حنا بطرس .

الفصل الثاني

الإطار النظري

1. الاناشيد الوطنية في العراق خلال الحكم الملكي :

تزامناً مع تأسيس الدولة العراقية سنة 1921 " تأسست أيضاً المؤسسات الحكومية والمدارس الإبتدائية تباعاً بجهود التربويين العراقيين والعرب , وكانت مادة الموسيقى والنشيد إحدى مواد المنهج الدراسي في المدارس ألإبتدائية منذ تأسيسها فكانوا ينشدون ما يحفظونه في ساحات المدارس وفضاءات المسيرات والاحتفالات والمهرجانات المختلفة " (طارق حسون فريد 2012 ص1). على وقع الطبول والصنوج ونفير الأبواق ، كما كانت الاناشيد الوطنية منتشرة بين صفوف الشبيبة من فصائل الحركة الكشفية أيضاً ، وكان في مقدمة من عمل في هذا المجال من مربين وملحنين هم : اكرم رؤوف وسعيد شابو وحنا بطرس بصفتهم الموسيقيين المسؤولين في تلك المؤسسات .

" لقد تركت الاناشيد الوطنية العراقية اثاراً قوية في نفس الانسان العراقي خصوصاً في مراحل الحروب التي مر بها البلد ، وكما هو الحال بالنسبة للتراث الفني العراقي بصورة عامة فان ارث

الاناشيد الوطنية العراقية ممدد بالضياع ايضاً خصوصاً الاناشيد التي انتجت في العهود القديمة . ويعود سبب هذا الى عدة عوامل اهمها تضاد الانظمة المتعاقبة اذ غالباً ما يتم تغييب الاناشيد الوطنية لعهد ما وتنحسر عن عن وسائل الاعلام وبشكل نهائي بمجرد ان يحل عهد جديد محله " (وسام الشالجي 2012) .

ان اربعينات القرن الماضي فقد شهدت ظهور اناشيد وطنية حماسية عديدة " الهبتها الاوضاع والظروف السياسية "، حيث لعبت الفـــــرق الموسيقية دوراً بارزاً في شحذ مشاعر الجماهير، ولا زالت تلك الاناشيد تصدح في الذاكرة ولم تفقد بريقها ومعناها لما تحمله من مشاعر واحاسيس وطنية متأججة صادقة صيغت بالحان معبرة متناغمة مع الظرف والحدث بعيداً عن المديح وتمجيد الفرد والنفاق الزائف " (حسام الدين الانصاري 2012 ص47) . ويعرفها كل من واكب الحركة الوطنية ويستذكر كيف كان المجتمع يرددها ويستجيب لها لانها كانت محفزة للشباب على مقارعة الاستعمار للحصول على الحرية والاستقلال الوطني الكامل.

2. سيرة ملحني الاناشيد الوطنية الرواد في العراق :

الفنان أكرم رؤوف:

الفنان اكرم رؤوف اسماعيل حسين بيك بابان ، من عائلة كردية ولد سنة 1908 في العمارة وكان والده ضابطاً في الجيش العثماني ، يعد من الرواد الاوائل لمعلمي الموسيقى والنشيد وعمل في حقل التربية الموسيقية . " تعلم الموسيقى على يد والده ودرس تدوين النوتة الموسيقية على يد احدى الفرنسيات الموجدات في العراق انذاك ، مارس مهنة تدريس الموسيقى والنشيد منذ سنة 1927 وتعلم العزف على معظم الالات الوترية والهوائية " (حسام الدين الانصاري 2012 ص46) ، كما قام بتدريسها . قام بالتدريس في مدارس العديد من المدن العراقية " في النجف وكربلاء والحلة والديوانية وبعقوبة واخيراً استقر في بغداد مدرساً في دار المعلمين الابتدائية في الاعظمية " (طارق حسون فريد 2013) . لقد عرف الفنان اكرم كيف يستقطب جمهور تلك المدن متماشياً مع اذواق الناس فيما كان يؤلف من موسيقى واناشيد الاحتفالات والمناسبات المختلفة ، كما أسس عدة فرق موسيقية كانت تعزف الاناشيد الوطنية والمقطوعات الحماسية وتحت قيادته ، وله مؤلفات عديدة من اناشيد وطنية ومقطوعات موسيقية مدونة بالنوتة الموسيقية . كما اسهم في فتح دورات لتعليم الموسيقى " في نادي مديرية مصلحة نقل الركاب لتنمية مواهب منتسبي المصلحة من الهواة " (عبد الوهاب بلال 1980 ص172) . ان الفنان اكرم رؤوف كان " يدرس في هذه الدورات التي تقيمها امانة العاصمة في نادي الامانة (في باب المعظم) لشباب ومنتسبي الامانة وكان يقدم حفلاته في الشارع المقابل لقاعة الملك فيصل " (طارق حسون فريد 2013) . كما قدم برنامجاً اذاعياً خاصاً في " دار الاذاعة العراقية انذاك ، تقدَّم فيه الاناشيد الوطنية بشكل ثابت ومستمر ، وكانت جميعها من تلحينه وتقدم باشرافه " (

حبيب ظاهر العباس 2010 ص41). " توفي سنة 1971 وتم تكريمه بعد وفاته بشهادة تقديرية من وزارة الاعلام في مهرجان يوم الموسيقى العالمية كاحد الرواد الاوئل " (حسام الدين الانصاري 2012 ص49) .

الفنان سعيد شابو :

ولد في بغداد سنة 1910 ، " ودرس الموسيقى وهو في السادسة من عمره في مدرسة تديرها للراهبات وكان اول من علمه واهتم به معلم الموسيقى والنشيد الاستاذ جميل شوبري ، ثم اكمل دراسته في دار المعلمين الابتدائية سنة 1925 حيث درس النشيد على يد الاستاذ نوري ثابت صاحب جريدة حبزبوز انذاك " (طارق حسون فريد 2013) ، وبعد التخرج توجه الى العمل الفني ليشكل اول فرقة موسيقية ويعمل معلماً للنشاط الفني في عدد من مدارس بغداد . " برز كاحد رواد تعليم الاناشيد الوطنية وكان مشرفاً على جميع مدارس بغداد و وضع خطة عمل تمكن من خلالها السيطرة على النشاط الفني لكافة المدارس وبعد نجاح تجربته كلف بنقلها الى المدارس المتوسطة والثانوية ، بعدها انتقلت التجربة الى محافظات العراق الاخرى فبدأ مدراء المعارف بتكليفه بتولي تدريس طلبتهم واقامة النشاطات الفنية لتعليم الاناشيد الوطنية " (حسام الدين الانصاري 2012 ص50) ، يساعده في ذلك معلمو اللغة العربية على تحفيظ الباقي . وكان الفنان يمد الاذاعة منذ سنة 1936 بالفرق الموسيقية والانشادية والاناشيد الوطنية والمدرسية حتى سنة 1958 . ومن انجازاته ايضاً تأسيس معهد موسيقى الاحداث سنة 1964 لتعليم الموسيقى وقراءة النوتة الموسيقية والعزف على مختلف الالات الموسيقية وعمل على تأسيس عدة فرق موسيقية موزعة في كافة محافظات العراق " (حسام الدين الانصاري 2012 ص51) ، " اسس فرقة للاطفال في اذاعة بغداد يشرف على تدريبها وتزويدها بالموسيقى والاناشيد لانه كان على يقين بأهمية الموسيقى في صقل وتوجيه سلوك الناس بشكل عام والاطفال بشكل خاص " (طارق حسون فريد 2013) . توفي الفنان سعيد شابو سنة 1995 .

الفنان حنا بطرس :

ولد الفنان حنا بطرس سنة 1896 في مدينة الموصل واكمل دراستة الابتدائية والثانوية فيها ثم " التحق جندياً في الجيش العثماني ثم تولى قيادة الجوق الموسيقي العسكري في الموصل ، الامر الذي جعله رائداً من رواد الموسيقى في العراق . وبعد انتهاء الحرب العالمية الاولى تم تسريحه ليتولى مسؤولية الحركة الكشفية في الموصل وتشكيل اول جوق للموسيقى الهوئية " (حبيب ظاهر العباس 2010 ص94). وعند تأسيس الدولة العراقية سنة 1921 " تم تكليفه بتأسيس اول جوق للموسيقى العسكرية في الجيش العراقي في الموصل مما دفعه لمواصلة الدراسة الموسيقية العالمية في مجال التأليف والهارموني عن طريق المراسلة مع احدى الكليات الموسيقية البريطانية " (حسام الدين الانصاري

2012 ص56) . بعدها مارس التدريس في عدة مدن عراقية كالعمارة والسليمانية التي اقام فيها دورة تدريبية للشباب من الذين اصبح لهم شأن في الموسيقى فيما بعد ، " مثل (جميل بشير ، غانم حداد ، منير الله ويردي ، سالم حسين ، بطرس حنا بطرس ... وغيرهم) ، ثم استقر في دار المعلمين في بغداد ، بعدها قام بتدريس الالات الموسيقية الهوائية في معهد الموسيقى فضلاً عن تدريسه في مدرسة الموسيقى العسكرية في بغداد " (حسام الدين الانصاري 2012 ص56) . كما انيطت به مسؤولية " بث الموسيقى والاناشيد في اذاعة (قصر الزهور) التي كانت تبث برامجها من القصر الملكي نفسه ايام حكم الملك غازي " (باسم حنا بطرس 2004) . يعد الفنان حنا بطرس من ملحني الاناشيد الوطنية الحماسية التي رددها الشباب لفترة طويلة فضلاً عن مؤلفاته الموسيقية العديدة التي كتبها . " احيل على التقاعد سنة 1952 بسبب مواقفه الوطنية في العهد الملكي حيث كان في حينها معاوناً لمدير معهد الفنون الجميلة ببغداد ، وتوفي سنة 1958 تاركاً خلفه العديد من المؤلفات الموسيقية وكتباً منها نظريات الموسيقى وتاريخ الموسيقى وكتب اخرى لتعلم الكمان والعود وتدوين العديد من تراتيل القداسات الكنسية بالنوتة الموسيقية كما صدر له كراس بعنوان الاناشيد الوطنية ذات الالحان المزدوجة (اي التي تؤدى مع الة البيانو) ، وكان قد كُرِم من قبل اللجنة الوطنية للموسيقى سنة 1976 كاحد الرواد الاوائل في الحركة الموسيقية العراقية " (حسام الدين الانصاري 2012 ص57) .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

منهج البحث : وصفي تحليلي .

مجتمع البحث وعينته :

اشتمل المجتمع على مجموعة اناشيد وطنية قامت الباحثة بجمعها من عدة مصادر وهي من الحان الفنانين الرواد الثلاثة وهي على التوالي :

- الفنان اكرم رؤوف (10) اناشيد .
- الفنان سعيد شابو (28) نشيداً .
- الفنان حنا بطرس (15) نشيداً .

اما العينة فاشتملت على نسبة من تلك الاناشيد لكل فنان اختيرت بطريقة عشوائية .

أدوات جمع البيانات :

أ. المقابلة مع أ. د. طارق حسون فريد احد طلبة الفنان اكرم رؤوف ، ولم تستطع الباحثة اجراء لقاءات مع بقية طلبة الفنانين لاسباب عديدة .

ب. اسلوب تحليل المضمون .

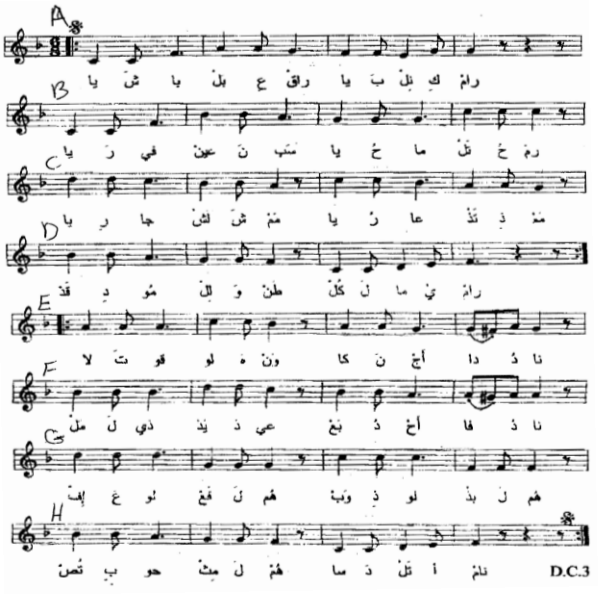
أداة البحث : قامت الباحثة ببناء معيار للتحليل الموسيقي بعد الاطلاع على مناهج تحليل معتمدة سابقة وقد اشتملت الاداة على عشر فقرات.

صدق الأداة : لغرض الوقوف على مدى صلاحية الاداة للاستخدام ، قامت الباحثة بعرض اداة البحث على مجموعة من السادة الخبراء . وفي ضوء ارائهم تم تعديل عدد من الفقرات ، وقد اتفق الخبراء بنسبة 90% على صدق الاداة .

ثبات الأداة : لغرض تحقيق الثبات قامت الباحثة بتحليل عينات البحث مرتين خلال ثلاثة اسابيع ، وقد وجدت ان نسبة الاتفاق بين التحليلين كانت 87% ، فتأكد لها بأن الاداة اكتسبت درجة الثبات

التحليل الموسيقي :

تحليل نشيد الفنان اكرم رؤوف :

نشيد : الشباب العراقي كلمات : منصور الشوادفي

***- البناء اللحني :**

1- المقامية : عجم على درجة الفا .

2- الاجناس او التوافقات : لحن الشطر الاول للبيت الاول يبنى على اكورد فا ميجر بمقلوبه الثاني وفي لحن الشطر الثاني يكرر اكورد فا ميجر تنقصه نغمته الخامسة . اما لحن الشطر الاول للبيت

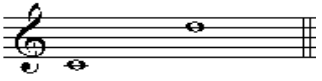
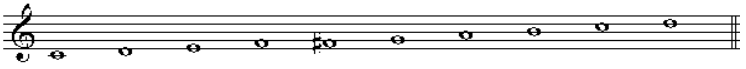
الثاني ناور الملحن بين اكورد الدرجة الاولى والاحساس بالانتقال الى الدرجة الرابعة من خلال نغمة سي بيمول[1] بينما في لحن الشطر الثاني اتى برابعة تامة كالمقلوب الثاني للاكورد الخامس . واستعمل الملحن اسلوب السكونس في لحن الشطر الاول والثاني للبيت الثالث ولحن الشطر الاول للبيت الرابع بغية الهبوط من نغمة ري[2] الى نغمة فا[1] التي هي النغمة المركزية لبداية اللحن . مستعملاً الاجناس كرد على اللا[1] ونهاوند على الصول[1] ثم العجم على الفا[1] وبذلك يختتم الملحن لحن النشيد في لحن الشطر الثاني للبيت الرابع بلحن العجم على دو[1] .

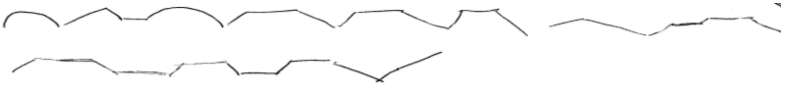
ولحن الدور في الشطرين الاول والثاني استقر فيها اللحن على جنس العجم على صول[1] مع ظهور النغمة الحساسة تحت الاولى ، ولحن الشطر الثالث والرابع هو جنس كرد على اللا[1] مع ظهور النغمة الحساسة تحت الاولى . ولحن الشطر الخامس والسادس هو اكوردين تنقصها النغمة الثالثة وهو اكورد صول ماينر واكورد فا ميجر الذي يذكرنا بالاكورد الاول للنشيد . وفي لحن الشطر الاول للبيت الرابع يأتي جنس العجم على فا[1] وفي لحن الشطر الثاني للبيت الرابع يأتي جنس العجم على دو[1] وهو مطابق للحن الشطر الثاني للبيت الرابع للآزمة .

أ- نغمة الابتداء : دو[1]

ب- نغمة الانتهاء : فا[1]

ج- النغمة المركزية : سي بيمول[1]

3- المدى اللحني : 9 ك

4- المسار النغمي :

5- اتجاه انعطاف اللحن :

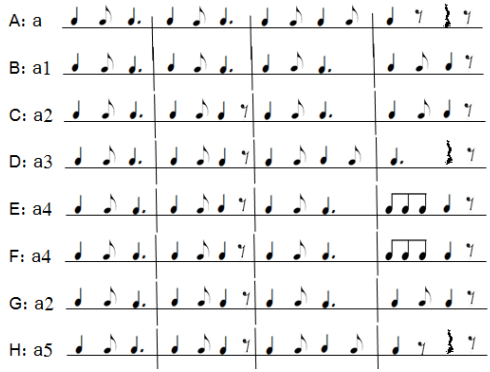


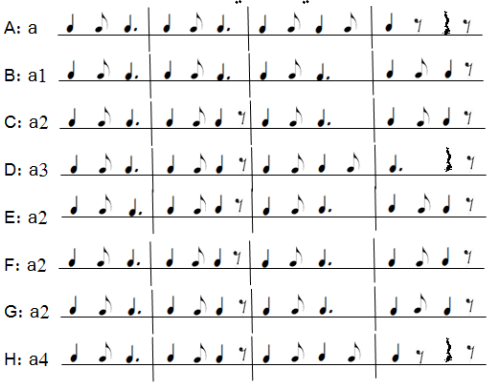
6- توزيع ارتفاع اللحن : متعادل

7- تماسك الخط اللحني : من النوع المقطعي وفي بارين فقط كان زخرفي .

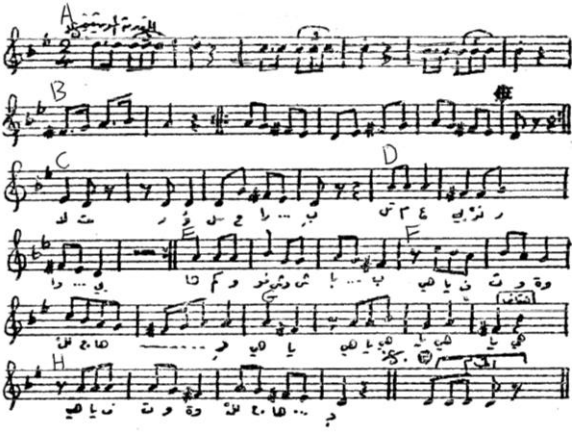
8- الشكل : مقطعي A A1 A2 A3 A4 A4 A2 A3

***- البناء الإيقاعي :**

1- الشكل الايقاعي اللحني :

2- الشكل الايقاعي اللفظي :



تحليل نشيد الفنان سعيد شابو :

1. نشيد : الفتوة العراقية كلمات : نور الدين محمد

*- البناء اللحني :

1- المقامية : حجاز على درجة الصول .

2- الاجناس او الاكوردات : يبدأ لحن النشيد بمقدمة موسيقية جزءها الاول يتكون من ثمانية بارات ، وجزءها الثاني من اربعة بارات ، وبينما الجزء الاول يبرز فيه اسلوب السكونس اي اعادة الموتيف ثلاث مرات نزولاً في البارات الستة الاولى مستعرضاً نغمات جنس الكرد ويختتمه في البار السابع والثامن بذات الجنس الذي يتوسع بنغمتين اسفل النغمة المركزية لجنس الكرد . وفي الجزء الثاني يستعرض الملحن نغمات جنس الحجاز نزولاً وصعوداً لحين استقراره على نغمة ري[1] المركزية للجنس .

لحن الشطر الاول للدور الاول C بني على جنس الحجاز في باراته الاربعة الذي يستعرض نغماته في كلمة (حراب) . ولحن الشطر الثاني للدور الاول D يبنى على جنس الحجاز ايضاً مع توسيعه بنغمة لا[1] في كلمة (تلمع) ، واستعمال نغمات جنس الحجاز الاربعة في بقية نص الشطر وهي جملة (بين الروابي) .

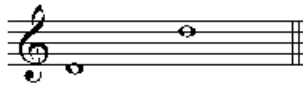
ولحن الشطر الثالث للدور الاول E يبنى على جنس حجاز يستقر على نغمة فا ديز[1] . ولحن الشطر الرابع للدور الاول F يستعرض الملحن النص في البارات الاربعة الاولى مستعملاً نغمات جنس النهاوند على صول[1] في البار الاول والثاني ويكرر النغمات في البار الثالث والرابع .

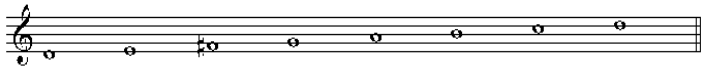
ويعيد الملحن تلحين الكلمة الاولى للشطر الرابع في G اربع مرات ويختتمها بكلمة (هي) باسلوب الهتاف في نهايته . ثم يعيد الملحن تلحين الشطر الرابع للدور الاول في H في اربعة بارات يستعرض فيها جنس الحجاز المستقر على نغمته المركزية ري[1] وبتسلسل هابط من نغمة لا[1] .

أ- نغمة الابتداء : ري[2]

ب- نغمة الانتهاء : ري[1]

ج- النغمة المركزية : ري[1]

3- المدى اللحني : 8 ت

4- المسار النغمي :



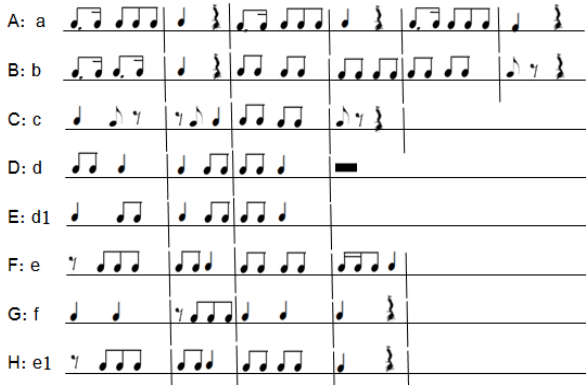
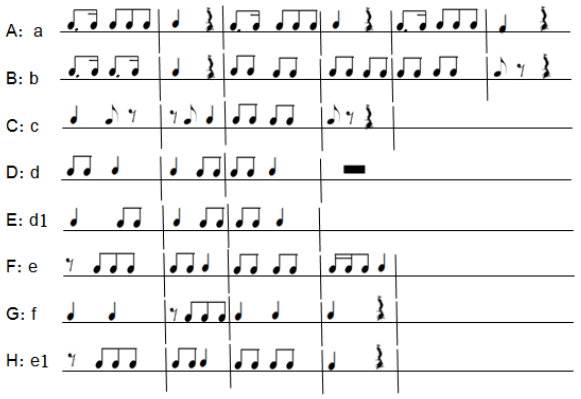
5- اتجاه انعطاف اللحن :

6- توزيع ارتفاع اللحن : زائد

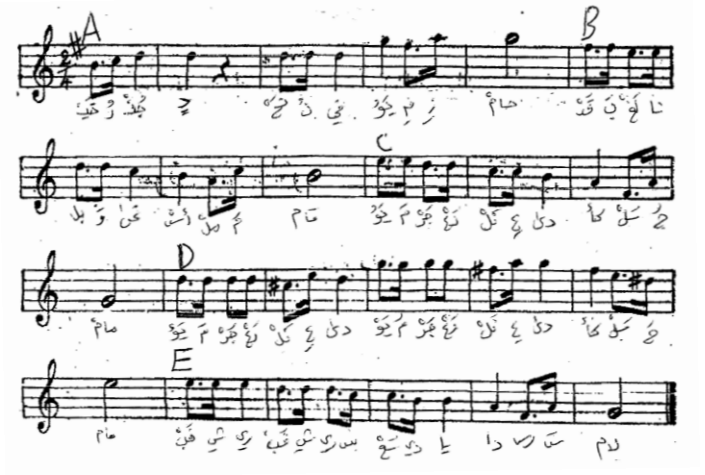
7- تماسك الخط اللحني : مقطعي

8- الشكل : مضاف A B C D E F G F1

*- البناء الإيقاعي :

1- الشكل الايقاعي اللحني :

2- الشكل الايقاعي اللفظي :

A: a
B: b
C: c
D: d
E: d1
F: e
G: f
H: e1

تحليل نشيد الفنان حنا بطرس:

1. نشيد : الجند الظافر كلمات : عبد الصاحب خضر

*- البناء اللحني :

1- المقامية : عجم على الصول .

2- الاجناس او الاكوردات : لحن المقطع A يبنى على اكورد صول ميجر مبتدءاً من نغمة سي[1] وهي ثالثة الاكورد او النغمة الاولى للمقلوب الاول ونغمة دو[2] في البار الاول هي نغمة السوبدومينت (الرابعة) كما في البار الرابع تظهر النغمة الثالثة والخامسة لاكورد الدرجة الخامسة ري ميجر ، وهكذا يبتدأ اللحن في المقطع A على وفق التصور الهارموني نزولاً لمتطلبات عزف النشيد بالات الموسيقى الهوائية الخشبية والنحاسية الشائعة انذاك .

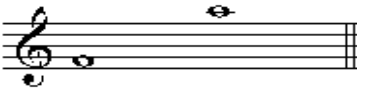
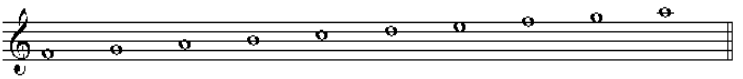
ولحن كلمات الشطر الثاني للبيت الاول يتجسد في المقطع B بنغمات اكورد الدرجة الرابعة نزولاً في البار الاول والثاني منه ثم الاستقرار على نغمة سي[1] الثالثة لاكورد الدرجة الاولى في البار الثالث والرابع منه . ولحن كلمات الشطر الاول للبيت الثاني يظهر في المقطع C بمسار نغمي هابط لنغمات اكورد الدرجة الاولى صول ميجر . في المقطع D يعاد تلحين كلمات الشطر الاول للبيت الثاني مع اعادة لحن البارين الاول والثاني بدرجة اعلى متنقلاً من الدرجة الخامسة ري ميجر الى الدرجة الاولى صول ميجر ، وبعد الاعادة يكمل الملحن لحن بقية الشطر الاول للبيت الثاني (كأس الحمام) بمسار نغمي هابط واستقرار على نغمة مي[2] ثالثة اكورد الدرجة الرابعة . ولحن المقطع E الاخير يقع في بارات خمسة يهبط مساره اللحني من نغمة مي[2] الى نغمة صول[1] النغمة

المركزية لاكورد صول ميجر ويعيد في ختامه البارين الرابع والخامس للمقطع A الذي ابتدأ به لحن النشيد .

أ- نغمة الابتداء : سي[1]

ب- نغمة الانتهاء : صول[1]

ج- النغمة المركزية : صول[1]

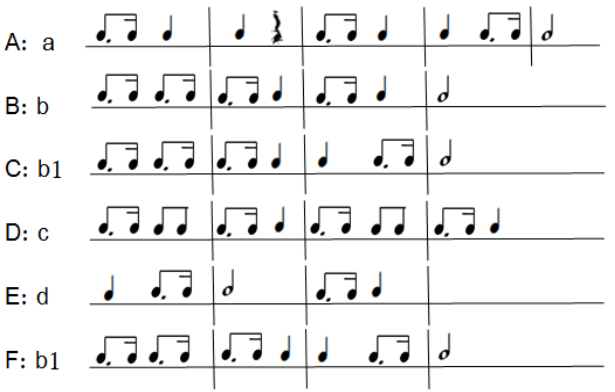
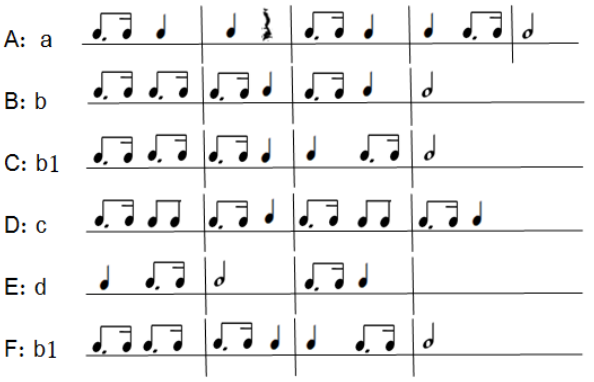
3- المدى اللحني : 10 ك

4- المسار النغمي :

5- اتجاه انعطاف اللحن :

6- توزيع ارتفاع اللحن : متعادل

7- تماسك الخط اللحني : مقطعي

8- الشكل : مضاف متكرر A B B C D B

*- البناء الإيقاعي :

1- الشكل الايقاعي اللحني :

2- الشكل الايقاعي اللفظي :

النتائج

نتائج اناشيد الفنان اكرم رؤوف :

البناء اللحني :

1- مقامية النشيد كانت العجم .

2- اعتمد على من حيث الاجناس على : العجم والنهاوند والكرد .

3- اما من حيث الاكوردات فاعتمد على : اكورد الدرجة الاولى والرابعة والمقلوب الثاني لاكورد الدرجة الخامسة .

4- المدى اللحني 9 ك .

5- المسار النغمي تضمن 10 نغمات احداها تغيرت كروماتيكياً .

6- كانت نغمة الابتداء هي النغمة الخامسة للسلم .

7- كانت نغمة الانتهاء هي الاساسية للسلم .

8- النغمة المركزية هي النغمة الرابعة للسلم .

9- كان اتجاه الانعطاف اللحني متنوعاً بين الصاعد والهابط والمستقيم والمنحني .

10- كان توزيع ارتفاع اللحن تبعاً للنغمة المركزية متعادلاً .

11- اما بناء شكل اللحن الداخلي فكان مقطعياً فقط اي بُني على اساس مقطع واحد ويتكرر مع بعض التغيير .

12- تماسك الخط اللحني مع النص كان مقطعياً واحياناً يصبح زخرفياً .

البناء الايقاعي :

1- ورد الشكل الايقاعي اللحني بين مقطعي ومقطعي مع زخارف قليلة .

2- ورد الشكل الايقاعي اللفظي بين مقطعي ومقطعي مع زخارف قليلة .

نتائج اناشيد الفنان سعيد شابو :

البناء اللحني :

1- كانت المقامية الحجاز .
2- اعتمد على جنس النهاوند والحجاز .
3- المدى اللحني كان 8 ت .
4- المسار النغمي تضمن 8 نغمات احداها تغيرت كروماتيكياً .
5- كانت نغمة الابتداء هي النغمة الخامسة للسلم .
6- كانت نغمة الانتهاء هي الخامسة للسلم .
7- والنغمة المركزية كذلك النغمة الخامسة للسلم .
8- كان اتجاه الانعطاف اللحني متنوعاً بين الصاعد والهابط والمستقيم والمنحني .
9- كان توزيع ارتفاع اللحن تبعاً للنغمة المركزية زائد .
10- اما بناء شكل اللحن الداخلي فكان مضافاً .
11- تماسك الخط اللحني مع النص كان مقطعياً .

البناء الايقاعي :

1- ورد الشكل الايقاعي اللحني بين مقطعي مع زخارف قليلة وبين متعدد الاشكال .
2- ورد الشكل الايقاعي اللفظي بين مقطعي مع زخارف قليلة وبين متعدد الاشكال .

نتائج اناشيد الفنان حنا بطرس :

البناء اللحني :

1- كانت المقامية عجم .
2- اعتمد على جنس العجم .
3- اما من حيث الاكوردات فاعتمد على : اكورد الدرجة الاولى والرابعة والخامسة .
4- المدى اللحني 10 ك .
5- المسار النغمي تضمن 10 نغمات ثابتة لم تتغير كروماتيكياً .
6- كانت نغمة الابتداء هي الثالثة للسلم .
7- كانت نغمة الانتهاء هي الاساسية للسلم .
8- النغمة المركزية هي النغمة الاساسية للسلم .
9- كان اتجاه الانعطاف اللحني متنوعاً بين الصاعد والهابط والمستقيم والمنحني .
10- كان توزيع ارتفاع اللحن تبعاً للنغمة المركزية متعادلاً .
11- اما بناء شكل اللحن الداخلي فكان مضافاً متكرراً .

12- تماسك الخط اللحني مع النص كان مقطعياً .

البناء الايقاعي :

1- ورد الشكل الايقاعي اللحني بين مقطعي مع زخارف قليلة وبين متعدد الاشكال .

2- ورد الشكل الايقاعي اللفظي بين مقطعي مع زخارف قليلة وبين متعدد الاشكال .

الاستنتاجات

من خلال ما تم تحليله من اناشيد وطنية لفترة الحكم الملكي في العراق تستنتج الباحثة الاتي :

*- البناء اللحني :

1- تحددت المقامية بالسلالم الكبيرة والصغير (العجم والنهاوند) وعدم بناء الالحان على اساس السلالم المتوسطة ، وذلك لان سلم العجم يعطي احساساً بالقوة والحماسة والفرح والنصر والفخر والاعتزاز وسلم النهاوند يعطي احساساً بالحـــزن والانكسار ويعبـر عن الظروف الصعبة التي يعيشها ابناء البلد ، بينما السلالم المتوسط الاخرى (السيگاه ، الصبا ، البيات ، الرست) لا تعطي هذا الجو والاحساس المطلوب ويمكن ان توافقها عزف الة السنطور والقانون والعود والجوزة ، بينما ان هذه الاناشيد كانت تؤلَّف ليتم توزيعها للفرق العسكرية والفتوة والكشافة التي اوجدها الملك غازي والمؤلفة من الالات الهوائية الخشبية والنحاسية والطبول ، كما ان السلالم المتوسطة لا تصلح للتوزيع الموسيقي كسهولة التوزيع بالسلالم الكبيرة والصغيرة (العجم والنهاوند) ، وبعدها ومن خلال وسائل الاعلام اصبح يرددها ابناء الشعب غير الموسيقيين ولسهولة حفظها وترديدها من قِبلهم اعتمدوا على السلام الكبيرة والصغيرة فقط .

2- المدى اللحني ظهر واسعاً ومتعدد النغمات المتغيرة كروماتيكياً احياناً مما يدل على امكانية اصوات المنشدين انذاك ليغنوا اللحن بهذا الشكل وامكانية الالات الموسيقية المؤدية كذلك .

3- ظهور النغمات الثلاث الاساسية في اللحن (الابتداء ، الانتهاء ، المركزية) كنغمة اساسية للسلم او خامسته واحياناً رابعته وهذا يدل على اتباع الملحنين لقواعد علم الهارموني وعدم التلحين بشكل فطري عفوي بل مبني على دراسة واطلاع وممارسات عملية مع الفرق الموسيقية .

4- كان اتجاه الانعطاف اللحني في الالحان متنوعاً بين الصاعد والهابط والمستقيم والمنحني ليستطيع من خلاله الملحنين وصف الاجواء العامة للحن والتعبير الدقيق عن معاني النص من حيث الحزن والفرح والانكسار والنصر والتفاؤل فلكل حركة في اتجاه انعطاف اللحن معنى خاص بها .

5- كان تماسك الخط اللحني مع النص مقطعياً واحياناً يصبح زخرفياً ، وينتهي في كثير من الاجزاء بنغمات طويلة خاصة نهاية الادوار او اللازمات ترافقها ايقاعات المسير ، ومعنى هذا ان اللحن كان يتبع تقطيع النص اللغوي ويتماشى معه ويتوافق مع حركة اقدام السائرين ، وان نسبة

الزخارف التي حصلت في اللحن كانت قليلة جداً ، والغاية منها هو التأكيد والتركيز على ابراز معاني النص الحماسية المحفزة للهمم والتي تثير الحماسة ضد العدو وتدعو للتحرر الوطني من سيطرة الاجانب المحتلين وايصالها بوضوح وليس المهم هو الزخارف والانتقالات اللحنية التي تصرف ذهن المؤدي والمستمع عن معاني النص .

*- البناء الإيقاعي :

ظهر يتراوح بين المقطعي المتكرر لحنياً والمتغير النص لابراز معاني النص المهمة ، وبين المتغير لحنياً ايضاً لاضافة التنوع والثراء اللحني ولدعم معنى النص لحنياً من حيث اسلوب التعبير المختلف عن طريق تلحين الجمل باشكال متعددة .

التوصيات

في ضوء النتائج التي اسفر عنها تحليل العينات توصي الباحثة بالاتي :

1. ضرورة قيام المؤسسات الموسيقية بتسجيل الاناشيد الوطنية للعهود السابقة .
2. اعادة تقديم تلك الاناشيد بصورة حديثة خصوصاً التي تتحدث عن حب الوطن والتضحية في سبيله .
3. إعادة مادة النشيد والموسيقى الى المدارس الابتدائية والثانوية على ان يأخذ هذا الدرس حقه.

المقترحات

- اجراء دراسة بعنوان : الاناشيد الوطنية في فترات الحكم الجمهوري في العراق .

المصادر والمراجع

الكتب :

1. الانصاري ، حسام الدين : (2012) ، تاريخ الفرقة السمفونية الوطنية العراقية في خمسين عاماً (1962-2012) ، بغداد ، شركة الديوان للطباعة الفنية المحدودة .
2. سعيد شابو : (1939) ، أناشيد القرن الماضي ، بغداد .
3. طارق حسون فريد : (2009) ، تدريب الصوت البشري ، ج2، بغداد ، المركز العراقي للدراسات الموسيقية المقارنة .
4. _____ ، _____ : (2012) ، أناشيد العهد الملكي ، بحث غير منشور .
5. العباس ، حبيب ظاهر : (2010) ، اعلام ومفاهيم موسيقية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة.
6. عبد الوهاب بلال : (1980) ، الابداع النغمي عند مدرسي الاناشيد ، مجلة التراث الشعبي ، العدد 4 ، السنة 21 ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الجاحظ .
7. المالح ، ياسر : (2009) ، مع الاناشيد الوطنية ، في مجلة الحياة الموسيقية ، ع 50 ، سوريا ، الهيئة العامة للكتاب ، وزارة الثقافة .
8. مجموعة من الملحنين : (1937) ، الاناشيد العربية الحديثة ، ط1 ، بغداد ، مطبعة دنكور الحديثة .
9. مجموعة من الملحنين : (1976) ، الاناشيد المدرسية المقررة ، العراق ، مديرية النشاط المدرسي بوزارة التربية .

مواقع الانترنيت :

. باسم حنا بطرس ، (2004) ، السلام الوطني في العراق .
www.bakhdida.comBassimHannaPetrosSalam.htm

المقابلات :

1. أ. المتمرس د. طارق حسون فريد بتاريخ 2013/3/6 في قسم الفنون الموسيقية .

الإنشاد الصوفي العراقي ((التهليلة أنموذجاً))

Iraq Sophism Recitation" luIIaby as example"

أنمار علي حسين

Anmar Ali Hussein Al-Ammar

ملخص البحث :

يتكون البحث من أربعة فصول ، ويرمي البحث الى الكشف عن الجانبين اللحني والايقاعي للإنشاد الصوفي العراقي (التهليلة أنموذجاً) كأحد نماذج الإنشاد الصوفي في العراق التي تقام في ضريح الشيخ "عبد القادر الكيلاني" .أما الحد الزماني للبحث فهو من 2011 إلى 2012م.

اختار الباحثُ عينتين لعينة البحث وهما :

1. فصل تهليلة النبي العدناني
2. فصل تهليلة الصلوات

بحسب التحليل الموسيقي ، وقام الباحث بإعداد أداة البحث التي تكونت من ثمانية فقرات لنظام معيار خاص يتلائم مع أهداف البحث ، وقد تمَّ التأكد من صدق الأداة وثباتها من قبل الخبراء للتأكد من صلاحيتها، وقد طبقت على عينتين من البحث ، وبعد التحليل الموسيقي توصل الباحث الى نتائج متقدمة في هذا الميدان منها:

1. تعتمد صياغة التهليلة على الجنس الاول في النغم وهو الاصلي الذي يسمى باسمه فصل التهليلة .
2. أغلب الإيقاعات التي تؤدى في التهليلة تتجسد في أداء المنشدين ذاتهم ، ومن دون أي آلة إيقاعية، كما وأوصى الباحث بعدد من التوصيات والمقترحات، ومن ثم ترجمة عنوان وملخص البحث باللغة الانكليزية.

(الفصل الاول)

مشكلة البحث والحاجة إليه :

إن لكل أمة من الأمم في مشارق الارض ومغاربها عادات وتقاليد أنحدرت إليها عبر تعاقب السنين والعصور ، وإنَّ لهذه العادات والتقاليد طقوساً معينة لاتجري على نمط وإنما هي متنوعة بحسب تنوع جوانب الحياة ، ومنها الجوانب الدينية والاجتماعية والفنية المرتبطة بفاعلية الإنسان وفعله منذ القدم ، إن ارتباط الموسيقى والغناء مع الإنسان منذ القدم عبَّر عماَ ما يحسه ويدركه ويسعى الى تحقيقه من خلال تمتمات وصيحات منغمة تحاكي واقع الإنسان ، وأن الموسيقى لطالما مثلت وجها من أوجه الحضارة إن لم تكن أكثرها تاثيرا أو تأثرا في وجود الإنسان ، بوصفها قد عكست الفكر واتجاهاته ، وعبرت عن

مساحات كبيرة كانت تقلق الإنسان ، وأصبحت الموسيقى تعبيراً عن الحياة وما بعدها عند شعوب الحضارات الشرقية إذ إن العناية الفائقة بالموسيقى لم تكن إلا نتيجة من نتائج الحاجة الماسة بوصفها هي المؤثر القادر على التعبير عما يدور بخلج الإنسان في أفراحه وأتراحه ، إذ تكونت صورة واحدة للفعل البشري في الموسيقى والغناء الديني والدنيوي ففي الجانب الديني نجد الكثير من الناس قد حرصوا على أداء طقوسها الدينية في أماكن العبادة بهدف التعبير عن طرائقهم في العبادة ، وكان لانتشار بعض الطرق الصوفية في الأقطار العربية والإسلامية أدى إلى بروزعدة طرق أنشادية صوفية لذا يرى الباحث أهمية في تسليط الضوء على دراسة أحد أوجه فن الإنشاد الصوفي وما له من أثر في نهضة الموسيقى وتطور الإنشاد العربي والعراقي في مختلف المقامات والانغام وهي تعدُ مشكلة البحث في تسليط الضوء على هذا النوع (التهليلة) في الإنشاد الصوفي العراقي وبهذا يكون قد تحدد موضوع البحث وهو :

(الانشاد الصوفي العراقي) "التهليلة أنموذجا".

أهمية البحث : تتجلى أهمية البحث بما يأتي :

1. يهتم البحث بدراسة التهليلة كجانب من جوانب الإنشاد الصوفي في العراق ، وما تتضمنه من فصول يتخللها الإنشاد بمرافقة المقامات العراقية .
2. يمكن أن تُرفدُ هذه الدراسة المكتبة العراقية لما تحمله من أداء سمعي ومرئي ووصفي للتهليلة.

أهداف البحث :

1. الكشف عن البناء اللحني والإيقاعي للتهليلة.

حدود البحث :الحد الموضوعي : ويتمثل في وصف الشكل الادائي المرتبط في الجانب اللحني والايقاعي للتهليلة القادرية .

الحدود الزمانية : الدراسة هي لعام2011-2012.

الحدود المكانية :مدينة بغداد :منطقة مرقد "الشيخ عبد القادر الكيلاني" الكائن في جانب الرصافة من مدينة بغداد.

تحديد المصطلحات: ورد في عنوان البحث بعض المصطلحات وفيما يأتي تعريف لكل منها :

1- **الإنشاد لغة:** "نشَدَ يَنشُد وينشِد، نَشْدًا ونِشْدانًا، فهو ناشِد، والمفعول مَنْشود ونشيد • نشَد الشّيءَ: طلَبه وسأل عنه نشَد ضالَّته" (1، ص:8-17،19)

أما اصطلاحا: فقد عرفه ابن خلدون فقال:" تلحينُ الأشعار الموزونة بتقطيع الاصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقع في كل صوت منها توقيعا عند قطعة فيصبح نغمة "(2، ص:2)

2.**الصوفي**: عرفه الزمخشري :"آل صوفان كانوا يخدمون الكعبة ويتنسكون ولعل الصوفية نسبت اليهم تشبيها بهم في التنسك والتعبد او الى اهل الصفة ، او إلى اهل الصوف الذي هو لباس العباد أو أهل

الصوامع " (3،ص212) وقد وصف جميل سليمان :"ان الغناء الصوفي هومجموعة نصوص قدسية ، منظومة بكلمات واشعار في تمجيد رب العباد "سبحانه وتعالى " (4، ص:14)

3. **الإنشاد الصوفي التعريف الاجرائي**: هو نوع من أنواع الانشاد المنغم الذي يتسم بالطابع الديني كالتواشيح والتسبيحات الدينية والذكر والتهليل والمنقبة النبوية التي تغنى بها اجمل أنواع الإنشاد والأشعار في مدح النبي الأكرم وآل بيته الأبرار ، ومن جانب آخر هو ذاته الانشاد الذي ترق له النفوس وتطرب لسماعه الاذن ، حيث الكلمة القيمة واللحن الحر غير مقيد بقالب غنائي محدد في هذا اللون الغنائي أضف الى ذلك الى وجود مساحة حرة للإرتجال الصوتي فيه .

4 .**التهليلة لغة**: وصفها الازهري :"هلَّل الرجلُ قال لاإله إلاّالله " وهو التهليل ولا أراه مأخوذا إلاّمن رفع قائله به صوته " (5، ص:149).

أما أصطلاحاً: فقدعرفها الحنفي بقوله :"ان التهليلة تتألف من فصلين يقرأ في أولها مقام البيات ، والأرواح والحجاز والعريبون عرب ، والسيكاه ، والمخالف ، وفي الفصل الثاني يقرأ الحكيبي والمنصوري والطاهر والمحمودي " (6، ص:13).

التعريف الإجرائي للباحث التهليلة: هي حفلة دينية تنشد بها الأشعار باستخدام تنغيمات المقام العراقي من قبل قراء المقام والمنشدين الكورس ، وتتكون التهليلة وفق بعض الفصول التي تفصل بينها مايسمى (بالتنزيلة[1]*) وهي كلمات متواترة ومنغمة تأتي في نهاية قراءة المقام أي بعد التسليم وتكون بنغمة المقام نفسه.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

بدايات نشوء الموسيقى والإنشاد مع الدين ضمن الحضارات

نشأت الموسيقى مواكبة للفطرة الإنسانية في الانسجامات مع الإيقاعات والأنغام ،وتطورت من خلال ارتباطها بالسحر والمعابد القديمة "إن العبادة على انغام الموسيقى قديمة ترجع إلى الطريقة الوثنية ، فهي وسيلة للتقرب الى الله والانجذاب اليه " (7، ص37) وكانت الأناشيد المنغمة في المراسيم الملكية ، والاحتفالات الشعبية في العصور القديمة مزيجاً من الألوان المتعددة الألحان والموسيقى ، وكانت شعائر العبادة في تلك الحضارات وغيرها تبتغي الوسيلة للتعبير عن نفسها في صور فنية ، ذلك نرى أن أغلب الفنون ومنها الموسيقى والغناء أو الترتيل الذي نشأ بأحضان الدين ، بأعتباره وسيلة تقرب البشر إلى القوى الغامضة وتهدئة الآلهة وإراحتها وتقرن الموسيقى بالإنسان بوصفها مقياسا لحياته ومعبرة عن جل

[1] التنزيلة:هي مؤلفة غنائية دينية، تتكون من كلمات متواترة وتأتي في نهاية كل فصل من فصول التهليلة ، وتكون على نفس النغم او المقام الذي رافق الفصل ، وتؤدى التنزيلة من قبل القارىء أو شيخ الحلقة والشغالة والحداية المرافقون معه ." (مقابلة خاصة مع الملا، أبراهيم الشيخلي)

انفعالاته وبهذا الصدد قال "الفارابي" في كتابه الموسيقي الكبير "إن الموسيقى والشعر يرجعان إلى جنس واحد هو التاليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون " (8، ص:41) وتختلف الموسيقى عن سائر الفنون والمعارف العلمية ، وذلك يعود لانعدام صورة المادة في موضوعها ، فالأصوات ليست منظورة ولا ملموسة كما في فنون الرسم والنحت ، وعلى الرغم من أن الفنون جميعا تشترك في بحثها عما هو جوهري ثابت في جميع الظواهر وأن يتخذ من التأمل مادة للتعبير (9، ص:14) وأن اختلاف الفلاسفة والاتجاهات الفلسفية من فن الموسيقى او الغناء إنما يعزز أهميتها ، فالوشائج القائمة بين الإنسان والغناء والموسيقى تتخذ اكثر من صيغة ، ذلك لأن المجتمعات على أختلافها ورهافة الأذن الموسيقية إنما تعكس رهافة الحس اللغوي والثقافي والاجتماعي والعقائدي ، ويمكن اعتبار الموسيقى والغناء من الفنون اللصيقة بالإنسان سواء أكانت في المجال الدنيوي المرتبط بحيوية الحياة الاجتماعية أم في عقائده السحرية والدينية ، إذ لايمكن الفصل بين الأديان والفنون لأن الفن قائم على خدمة العقائد ومسخرُ لها وأنعكس الأمر نفسه على المجتمع العربي في عصر ما قبل الاسلام إذ تميز الغناء العربي ببساطة والسهولة في إظهار المعاني ، وإذا كانت مساحة الدرجات الصوتية تتشابه مع صفير العصافير وهديل الحمائم ، وبذلك تنعكس المفردات البيئية في شكل ونوع التراكيب الموسيقية من خلال " الغناء في مساحة محدودة من الاصوات قد لاتزيد عن ست درجات صوتية ، بل كان الغناء على وتيرة واحدة ، وعلى هذا النحو نذكر أن هنالك ما يشير الى انشودة توصف بالتهليل تدور حول نصب في الطائف كانت توصف بانها للرب وقد نحرت لها القرابين "(10، ص:81) اما في عهد الاسلام فنجد ان مدى الصعوبة التي شق بها الإسلام طريقة في الحياة وصعوبة تغييرالمعتقدات ورؤية الانسان للحياة بصورة جديدة ، ان نظام الحياة الاسلامية لم يرفض كل ماهو قديم وانما اكتسب مفهوما اخر ، وبذلك فان العادات والتقاليد الوثنية التي كانت تاخذ صيغة الدعاء الوثني اثناء الحج المسمى بالتهليل أو التلبية اكتسبت مفهوما اخر ، وبذلك صار مشروعا ، بل وفرضا وسمح بمرافقة الطبل والشاهين له في اثناء التأدية وهكذا اصبحت الموسيقى للحج ضرورة وان كل ذلك يؤيد القيمة الجمالية والنفسية للموسيقى والغناء بوصفها يلبيان حاجات الانسان ليكونا ترابطا وثيقا مع الحياة في اوجهها المختلفة .

الطرق الصوفية والإنشاد في العراق

يكتسب الحديث عن الطرق الصوفية في العراق أهمية خاصة ولاسيما أتفاق آراء بعض الباحثين على "أن التصوف قد انتقل الى العرب عبر العراق وبالاضافة الى تلك الاراء التي تبين ان بعد الاسلام كان منشأه اساسا من العراق خاصة في البصرة والكوفة" (11، ص:18) اما الإنشاد الصوفي العراقي فله مكانة هامة ودور معبر في الطرق الصوفية الكثيرة ، ونذكر منها:

1- الطريقة القادرية
2- الطريقة المولوية
3- الطريقة الرفاعية

مكانة الإنشاد في الطرق الصوفية

إنَّ العرب أمةٌ عريقة في التدين ، والتدين في ذاته تصوف ، لأنه نوع من أنواع الضعف والضعف باب للتصوف ، وفي ضوء ذلك يمكن تقصي حقيقة التصوف وبداياته ،" إذ إن ظاهرة التصوف هي ظاهرة واضحة المعالم بما لها من أهمية وهي تمتد على مساحة واسعة من التراث العربي الإسلامي ، فقد كان كظاهرة اجتماعية اتخذت لباسا دينيا تجلى بالانقطاع عن النشاط السياسي والاجتماعي والتفرغ لعبادة الله " (12، ص:13) وعند التقصي التاريخي الحقيقي عن ظهور تباشيره في الدين الاسلامي فعليا "منذُ القرن الثالث للهجرة ، إذ بدأت الطرق الصوفية تظهر للوجود في نطاق ضيق ، وكان لكل جماعة عدد من المؤيدين والاتباع ، يسلكون الطريق على ما تم تلقينهم من شيخهم او عن ما ينوب عنه "(13، ص:3) ومن الجدير بالذكر" ان المفهوم الجمالي للتصوف لايمكن ان يخرج عن التصوف ذاته سواء ما يتم ترديدة من ذكر الله سبحانه ام ما يقومون به من حركات منسجمة مع ايقاع الجسد ام مع الجو العام للعمل الصوفي الحافل بالتكرار ويمكن استقراء فكرة الصوفية المنبثقة في الاصل من " بطلان الظواهر وقيام الحقيقة ذاتها "

(14، ص:78) اما مفهوم الصوفية للرقص والموسيقى والحركات الراقصة بوصفها دلالات تعبر عن معانٍ أخر غير مدركة حسيا اي ان هذا النوع من الرقص الموسيقي الذي يرافق الغناء الصوفي يعبر لربما عن دلالات أعمق وكأنه تمهد للناس مع عالم اخر غير محسوس ويقع ضمن مفاهيم لما فوق الحس حيث " القوالون الاوائل الذين ينشدون للصوفية في عهدهم الاول ، لم يعتمدوا في إنشادهم وغنائهم على الالات الموسيقية لأن الصوفية الاوائل كانوا يتحرجون من ذلك وكانوا القوالون يعتمدوا على رخامة الصوت وقوة الاداء وبراعة التقطيع " (15، ص: 27) كما أن إنبثاق الفكر الصوفي اعطى صورة اوسع واشمل للفنون ، فالرقص والغناء إنما اعتمد بدرجة واخرى على موسيقى الكلمة ، فالكلمة والحركة وما يربطها من شد ايقاعي ، تعبر عن خلاصة المفهوم الجمالي لفن الرقص والغناء وقد اسهمت الصوفية في الحفاظ على هذا اللون من الفنون.

دراسات سابقه:

ماعثر عليه من دراسات سابقة كانت قليلة جدا ، وهي عبارة عن مقالات عدة قصيرة كتبت في بعض الصحف والمجلات ذات الطبعات القديمة وبعض التعريفات لشكل التهليلة في بعض من المصادر الذي تم الاقتباس منها بعض المعلومات التاريخية ، اما عن الدراسات السابقة

الاكاديمية للإنشاد الصوفي العراقي فلم أعثر على دراسة اكاديمية مشابهه تخص موضوعُ الدراسة ذاتها.

ما أسفر عنه الإطار النظري :

اتضح من استعراض الإطار النظري مؤشرات وهي كما يأتي:

1. يشكل الإنشاد الصوفي جانبا مهما في حياة الكثير من البشر ، حيث مثل لهم أحد الطرائق للتقرب الى الله "سبحانه وتعالى"
2. الإنشاد الصوفي يعتمد على تنغيم الكلمة وفي بعض الاحيان يوافق الغناء مرافقة لبعض الآلآت الايقاعية فيه .
3. مساهمة الموسيقى في علو وسمو الروح الانسانية .
4. يعكس الإنشاد الصوفي نوعا من الترابط العضوي في حياة الكثير من المجتمعات في العالم الاسلامي .
5. هنالك انواع في الطرق الصوفية لا تولي للموسيقى والانشاد الصوفي الاهمية بقدر ما تعبر عن طرق اخرى في التصوف من خلال استعمال الآلآت الجارحة كالسيوف وغيرها في أبراز تميز طريقتهم عن الطرق الاخرى .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهج البحث:

استعمل الباحث منهج تحليلي وصفي على وفق الخطوات الاتية:

1. جمع المعلومات المتعلقة في شكل التهليلة كشكل إنشادي صوفي وجد في بغداد.
2. جمع معلومات عن قضايا ومشكلات تواجه عمل التهليلة باعتبارها من أهم معوقات تنفيذ هذا النوع من الإنشاد.
3. تصنيف تلك المعلومات وتنظيمها على وفق تسلسلها التاريخي.

4.أختيار العينة التي تطبق عليها الدراسة في جانبها الميداني وهي عينة قصدية للأسباب الآتية:-
.عدم التمكن من حصر المجتمع الكلي .

.بعض التهليلات المسجلة كانت ذات أيقاع ثابت غير متنوع وقد حرص الباحث على إختيار العينات ذات الألحان والأيقاعات المختلفة والمتنوعة، لغرض دقة التحليل وتنوعه .

.حرص الباحث على أختيار التهليلات ذات التسجيلات الواضحة بغية الخروج بنتائج دقيقة .

5.توزيع استمارة استبيان على افراد العينة للحصول على اجابات لبعض الأسئلة المتعلقة بها.

6.تفريغ وتصنيف الاجابات الواردة في الاستبيانات وتحليلها للوصول إلى إجابات عن أسئلة الدراسة.

مجتمع البحث:

تألف مجتمع البحث من مجموعة من التهليلات التي يرددها المريدون والمنشدون في اداء التهليلة في الحضرة القادرية والذي تم الحصول عليها من خلال المسح الميداني الاولي لمجتمع البحث الذي قام به الباحث، والتقى عدد من المهتمين ...ومنهم الشيخ محمد عبد الباقي الكيلاني وهو شيخ الحلقة في أداء التهليلة ، والملا علي حسن داؤود، وبعض قراء التهليلة ومنهم القارىء السيد طه غريب، والقارى قيس عبد الرزاق السامرائي.. قام الباحث بعد إجراء المقابلات[1]* بزيارة المكتبة الخاصة بالشيخ عبد القادر الكيلاني لغرض الحصول على بعض المصادر لإغناء البحث سعى الباحث إلى محاولة في حصر مجتمع البحث برصد بعض التهليلات وتحديداً بعد صلاة الجمعة من كل اسبوع في "مقام الشيخ عبد القادر الكيلاني "، وقام الباحث بتسجيل قسم منها من اجل دراستها ، ولهذا فقد تحدد مجتمع البحث لهذا الموضوع بأربع تهليلات

عينة البحث:

تم اختيار عينتان من مجتمع البحث الذي بلغ أربعة نماذج من التهليلات حيث مثلت عينة البحث حوالي (50 %) من مجتمع البحث الكلي وهي كما يأتي :

1. فصل تهليلة النبي العدناني.
2. فصل تهليلة الصلوات .

أداة البحث :

اعتمد الباحث على ما أسفرعنه الإطار النظري من مؤشرات ، إذ استطاع من خلالها تحديد عدد من الفقرات التي تساعد في تحليل عينة البحث ، ثم قام الباحث بعرض فقرات المعيار على الخبراء

[1] المقابلات :للمزيد راجع ملحق رقم (1)

*والمختصين وقد تم الأتفاق على صدق الأداة من قبل خبراء تحديد المعيار بنسبة (100%) ، نظم الباحث الفقرات في إستمارة خاصة ** تأكد الباحث من صلاحيتها، فقرات التحليل الذي سيعتمدها الباحث هي:

1- المسار اللحني

2- المقامية

3- نغمة الابتداء والانتهاء والمركزية

4- المدى اللحني (أوطا نوته - أعلى نوته)

5- الأبعاد

6- نوع الايقاع

7- سرعة حركة الإيقاع

8- وصف الأداء (الأسلوب) للتهليلة

مستلزمات البحث:

أستخدم الباحث في التدوين الموسيقي وتحليل عينات البحث من التهليلات وتسجيل المقابلات الالات الاتية:

1. جهاز مسجل نوع (Sony) لتسجيل العينات ، والمقابلات.
2. حاسبة نوع (Hp-DV6) لمقارنة المدونات وحساب النسب المئوية .
3. برنامج مترونوم موسيقي نوع (Steinberg) لتحديد مقدار إيقاع حركة اللحن.
4. برنامج التدوين الموسيقي (Sibelius7) لتدوين نماذج العينات.

الفصل الرابع (التحليل الموسيقي)

قبل الخوض في تحليل عينة التهليلة رأى الباحث من الضروري أن يعطي صورة مفصلة عن أسلوب أداء التهليلة

---

*خبراء صدق الاداة:

1. أ.د.م ميسم هرمز / ماجستير / قسم الفنون الموسيقية/كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
2. أ.د حسن / ماجستير / قسم الفنون الموسيقية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.
3. أ.د فراس ياسين / ماجستير / قسم الفنون الموسيقية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .

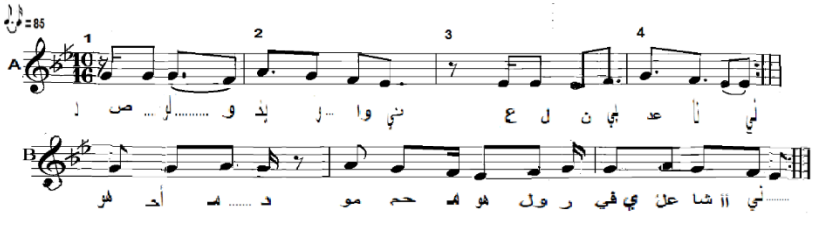
** أستمارة صدق المعيار للمزيد راجع ملحق رقم (2).

وصف أسلوب أداء (التهليلة)

لكل فصل من فصول التهليلة ، تسمية بأسم المقام اواللحن نفسه الذي يتكون منه ، بعدها الانتقال مابين الألحان و المقامات الاخرى ، وتكون بداية التهليلة بفصل يسمى بالاوراد وهي قراءة سورة الفاتحة ثم التسابيح في ذكر الله والخشوع اليه، ومن ثم تبدأ عبارات الاستغفار الذي يطلقها الشيخ القارىء والكورس من بعده والذين يرددون استغفر الله من الخطايا مرات عديدة ثم تبدأ الصلوات على الرسول الاكرم .(صلى الله عليه وسلم) ، تتكون التهليلة من فصول عدة وهي تتراوح مابين(2- 4) حيث تبدأ بالوقوف على شكل التقابل مابين جوقة المنشدين على شكل مجموعتين واحدة تقابل الاخرى وتتألف عادةً كل مجموعة من المنشدين من (4-5) أشخاص يتوسطهم مايسمى شيخ الحلقة وهو القارىء الانفرادي والمنشد لابيات مختارة من احدى القصائد الصوفية المنغمة ومن بعد الانتقال من فصل الاوراد الى فصل آخر حيث يبدؤن بترديد (لاأله الا الله) وهم واقفون جميعا مع تمايل أجسامهم إلى اليمين واليسار والخلف وجميعهم بشكل منسق وبحركة واحدة اذ يليها فصل اخر تؤدى فيه قصيدة صوفية بنغم ولحن مقام الحكيمي ويصاحبه المنشدون من المنشدين بترديد " لاأله الاالله " حتى نهاية أداء المقام يلي ذلك أداء التنزيلة التي تكون من النغم نفسه الذي ينتمي اليه والتنزيلة هي كلمات متواترة ، ومن ثم قراءة سورة الفاتحة والدعاء والختام.

عينة رقم (1)

تهليلة النبي العدناني

دصلو يخواني عل النبي العدناني هو أحمد محمد هو الرفيع الشأني

1. المسار

اللحني : من الواضح أن هذه التهليلة تكثر فيها الخطوات تليها النغمات المتطابقة (أونيسون) وأخيراً القفزات والأتجاه الحركي للحن يتغلب عليه المسار الهابط في الخطوات يليه المسار المستقيم ومن ثم المسار الصاعد في القفزات.

2. المقامية : تتكون التهليلة من سلم مقام السيكاه على درجة (مي كاربيمول).

3. نغمة الابتداء والانتهاء والمركزية

الجملتين اللحنية	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	النغمة المركزية
B،A	g 1	e 1	g 1

4.المدى اللحني :أعلى نوته = a1 ،أوطأ نوته = e1

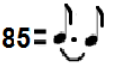
المدى اللحني = (رابعة زائدة)

5. الابعاد :المجموع الكلي للابعاد=29 بعداً

6.نوع الايقاع: مقيد بأيقاع داخلي تتناسب نبضاته مع أيقاع الجورجينا العراقي

سرعة حركة الايقاع: 7.

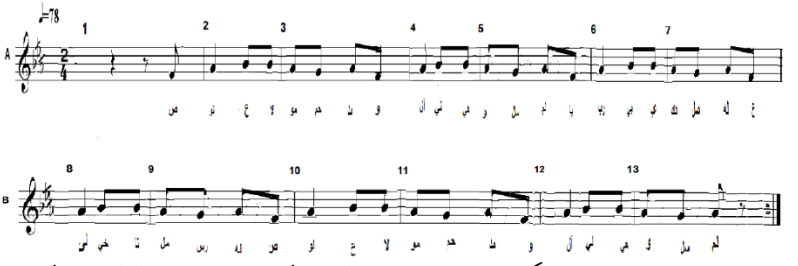
M.S



عينة رقم (2)

تهليلة : الصلوات

صلو على محمد وآله وسلم ياربي عبدك صله على ختام الرسلة

منه اليه تتلى على ختام الرسله صلو على محمد واله وسلم

1. المسار اللحني : في هذه التهليلة تكثر فيها النغمات المتطابقة (أونيسون) تليها الخطوات وأخيراً القفزات والاتجاه الحركي للحن يتغلب عليه المسار الهابط والصاعد في الخطوات يليه المسار المستقيم ومن ثم القفزات.

2.المقامية: تتكون التهليلة من سلم مقام السيكاه على درجة (لا كاربيمول).

3. نغمة الابتداء والانتهاء والمركزية

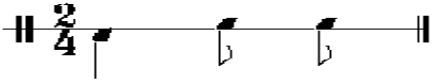
الجملة اللحنية	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	النغمة المركزية
A	f1	f1	b 1
B	a 1	a 1	b 1

4.المدى اللحني :أعلى نوته = b1، أوطأ نوته = f1

المدى اللحني = (رابعة تامة)

5. الابعاد :المجموع الكلي للابعاد=29 بعداً

6.نوع الايقاع : مقيد بأيقاع داخلي تتناسب نبضاته مع أيقاع الرفاعية



سرعة حركة الايقاع : 7.

M.S

النتائج:

أسفر البحث عن النتائج الآتية:

1. إن التهليلة والطرق الإنشادية الأخرى في الانشاد الصوفي العراقي كانت بمثابة منفذاً جديداً للصياغة الروحية وإعطائها شكلا تلقائيا مؤثرا وبذلك كان التنظيم في الطريقة القادرية له دور بارز في حفظ التهليلة وخصوصاً أنها لا تزال تقام في مرقد "الشيخ عبد القادر الكيلاني" ما بعد صلاة الجمعة من كل اسبوع .
2. تعتمد صياغة التهليلة على الجنس الاول في اللحن وهو الاصلي الذي يسمى باسمه فصل التهليلة .
3. أغلب الايقاعات التي تؤدى في التهليلة تتجسد في أداء المنشدين ذاتهم ومن دون أي آله إيقاعية ، وأحيانا يعتمد التسريع في الإنشاد من قبل جوقة المنشدين تمهيدا لختام فصل المؤدى .
4. تعتمد التهليلة في أداء التنزيلة على التكرار المتواتر في الأداء .
5. يعكس أداء التهليلة طبيعة البيئة الاجتماعية والفكرية التي تنتمي إليها .

التوصيات :

1. تنويط جميع أنواع الإنشاد الصوفي العراقي حفاظاً عليها من الاندثار .
2. إقامة مكتبة صوتية للانشاد الصوفي العراقي وانواعه وتعدد أشكاله المختلفة لتكون في متناول يد الباحثين والدارسين لهذا الفن الانشادي الصوفي .
3. تسجيل أنواع الإنشاد الصوفي العراقي كافة وأرشفتها .

المقترحات :

1. إجراء الدراسات التحليلية الاثنوميوزيكولوجية التي تتعلق بالإنشاد الصوفي العراقي واشكاله المتعددة الانواع وباختلاف المدن في العراق .
2. اجراء دراسات مقارنة بين الطرق الصوفية الانشادية العراقية مع الطرق الصوفية الانشادية الاخرى في الوطن العربي .

المصادر والمراجع

1- الزبيبي، محمد مرتضى ، تاج العروس من جواهر القاموس ،ج24، تحقيق مجموعة من الاساتذة ، دار الهداية للنشر والتوزيع

2- مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط (أبراهيم مصطفى ، أحمد الزيات، حامد عبد القادر ، محمد النجار ،الناشر دار الدعوة ، القاهرة

3- الزمخشري ،محمود بن عمرو، أساس البلاغة ،دار الكتب العلمية ، لبنان ، بيروت ،1998

4- جميل سليمان ، مقالة بعنوان : الانشاد في الحضرة الصوفية ، المجلة الموسيقية ، منشورات القاهرة ، مصر العربية ، العدد 22، 1975.

5- الزبيبي، محمد مرتضى ، تاج العروس من جواهر القاموس ،ج31،تحقيق مجموعة من الاساتذة ، دار الهداية للنشر والتوزيع

6- الحنفي ، جلال ، المغنون البغداديون والمقام العراقي، ، بغداد،1964

7- البكري ، عادل ،الملا عثمان الموصلي حياته وعبقريته، 1990

8- كامل فؤاد، الفرد في فلسفة شوبنهور ،القاهرة ،دار المعارف ،1964

9- محمد سعيد توفيق ،ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهور،بيروت دار التنوير للطباعة 1983

10- فارمر ،هنري جورج ،تاريخ الموسيقى العربية ،ترجمة حسين نصار، القاهرة،1969

11- عزيز السيد جاسم،متصوفة بغداد ،دار الشؤؤن الثقافية ،بغداد، 1990

12- وفيق سليطين، الشعر الصوفي ،مكتبة القاهرة ،1995

13- محمد فهمي عبد اللطيف، الفن الالهي، مكتبة الانجلو ،القاهرة ،1969

14- غالب مصطفى ،اخوان الصفا ،بيروت ،منشورات مكتبة الهلال 1979

15- زكي مبارك ،التصوف الاسلامي في الادب والاخلاق ، القاهرة ،دارالكتاب المصري ،1954.

Abstract

The research consists of four chapters, and the research aims to uncover the melodic and rhythmic aspects of the Iraqi Sufi chanting (Thalilah as a model) as one of the models of Sufi chanting in Iraq that is held at the tomb of Sheikh "Abdul Qadir Al-Kilani". As for the temporal limit of the research, it is from 2011 to 2012.

The researcher selected two samples for the research sample:

.1Separation of the Thalilah of the Prophet Al Adnani

.2Separate the chanting of prayers

According to the musical analysis, the researcher prepared the search tool, which consisted of eight paragraphs, for a special standard system in line with the research objectives. The validity and reliability of the instrument was verified by experts to ensure its validity, and it was applied to two samples of the research, and after the musical analysis the researcher reached conclusions Advanced in this field, including:

.1The wording of the thalilah depends on the first gender in the melody, which is the original name of which is called the thalilah chapter.

.2Most of the rhythms performed in the chanting are embodied in the performance of the singers themselves, without any percussion instrument. The researcher also recommended a number of recommendations and proposals, and then translating the title and summary of the research into English.

ملحق رقم (1)
المقابلات

1- الملا على حسن داؤود، أبرز قراء التهليلة والأَذكار القادرية ،مقابلة خاصة،أجريت في تمام الساعة 5 من عصر يوم الاثنين الموافق 2012/4/2، في داره الواقعة بباب الشيخ (فضوة عرب) ببغداد.

2- طه غريب، من قراء التهليلة والذكر القادري في بغداد، مقابلة خاصة، أجريت في تمام الساعة 7 من مساء يوم السبت الموافق 2012/4/8، في أحدى المقاهي البغدادية وتحديداً في حي الغدير ببغداد.

3- محمود الفاضل ، أحد قراء التهليلة في الحضرة القادرية ، مقابلة خاصة، أجريت في تمام الساعة 2 ظهراً وتحديداً مابعد صلاة الجمعة في أروقة الحضرة الكيلانية ببغداد،في يوم الجمعة الموافق 2012/4/15.

4- الحاج نمير العزاوي ، أبرز قراء التهليلة ،مقابلة خاصة ،أجريت في تمام الساعة 6 مساءاً في أروقة مسجد الكولات الواقع في حي الكولات ببغداد في يوم السبت الموافق 2012/5/5.

5- الملا زهير العزاوي ، من أبرز قراء التهليلة القديرين ، مقابلة خاصة، أجريت في تمام الساعة 7 مساءاً في أروقة مسجد الكولات مسجد الكولات الواقع في حي الكولات ببغداد في يوم السبت الموافق 2012/5/5.

6- محمد عبد الباقي الكيلاني ،الملقب بشيخ الحلقة في الحضرة الكيلانية، مقابلة خاصة ،أجريت في تمام الساعة 11-11,30من صباح يوم الجمعة الموافق 2012/5/4 في مكتبه الخاص الكائن في أروقة صحن الحضرة الكيلانية.

جامعة بغداد **ملحق رقم (2)**

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون الموسيقية

م /أستمارة خبراء صدق المعيار

حضرة الأستاذ..... المحترم.

تحية طيبة.....

يروم الباحث بإجراء دراسة بعنوان :**الإنشاد الصوفي العراقي" التهليلة أنموذجاً "**

ويهدف البحث إلى :الكشف عن الجانب اللحني والإيقاعي للتهليلة .

ولتحقيق هذا الهدف فقد قام الباحث بأعداد معيار تحليلي وصفي خاص مكون من (8) فقرات , ونظراً لما يعهده الباحث فيكم من خبرة علمية واطلاع في هذا المجال فانه يلتمس منكم إبداء الرأي حول ملائمة تلك الفقرات للهدف الذي وضعت من أجله ,وإجراء التعديلات إضافةً وحذفاً وعلى وفق ما ترونه مناسباً ولكم فائق الاحترام والتقدير.

فقرات المعيار:

ت	الفقرات	صالح	غير صالح	الملاحظات
1-	المسار اللحني			
2-	المقامية			
3-	نغمة الابتداء والانتهاء والمركزية			
4-	المدى اللحني(أوطأ نوته – أعلى نوته)			
5-	الابعاد			
6-	نوع الايقاع			
7-	سرعة حركة الايقاع			
8-	وصف أداء التهليلة			

أسم الخبير

توقيعة

التاريخ

Al-Academy

A QUARTERLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS

COLLEGE OF FINE ARTS - UNIVERSITY OF BAGHDAD

Issn
1819 - 5229

TEL : + 964 **7901844854**
7703467114
FAX : 4255252

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238, 1981

Al.academy@yahoo.com