14
1996

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي * جامعة بغداد * كلية الفنون الجميلة

رئيس التحرير — د. فاضل خليل رشيد — أستاذ
سكرتير التحرير — جعفر علي عباس — أستاذ مساعد
مدير التحرير — خليل ابراهيم الواسطي — أستاذ مساعد

المحتويات

□ تقنية المساحة ودورها في تطور العرض المسرحي من الاغريق وحتى عصر النهضة — د. عباس علي جعفر

□ «القرين الجمال» بنيته ووظيفته — د. عقيل مهدي يوسف

□ الرايات ودلالتها اللونية في رسوم الواسطي — ابرهيم عبدالرزاق رحيم

□ بنية الرسالة التلفزيونية — عبدالكريم حسين السوداني

□ أسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الآجر المزجج — عبد الرضا بهية داود

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

١. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث
٢. ان يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة أخرى .
٣. يقدم البحث بثلاث نسخ .
٤. تقدم البحوث مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .
٥. تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين والمستخلص .
٦. ان يتضمن كل بحث يقدم للنشر مستخلصاً باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية بما لايزيد على (١٠٠) كلمة
٧. ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق .
٨. مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاماً متسلسلة بحسب ورودها في متن البحث .
٩. ان لايزيد طول البحث عن ٣٠ صفحة من حجم ٨/١ .
١٠. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حال اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر .
١١. لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .
١٢. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .
١٣. يستوفي مبلغ (٥٠٠) دينار عن كل بحث مكافأة تقويم بالاضافة الى (٢٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر .
١٤. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى (عنوان المجلة) .

مجلة الأكاديمي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد / الوزيرية - بغداد

تقنية المساحة ودورها في تطور العرض المسرحي

- من الاغريق وحتى عصر النهضة -

د. عباس علي جعفر
استاذ مساعد
قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

العرض المسرحي هو نتاج وحدة التكامل العضوي لعناصره المكونة لشخصية العرض . والمساحة هي احدى العناصر التي تمخضت عنها بقية مكونات العرض (النص ، الممثل ، الديكور ، الاضاءة ، الملابس . . .) وعلى ضوء تلك التطورات الحضارية عبر العصور اخذت المساحة اشكالاً جديدة من حيث شكلها وطبيعتها والتي القت بضلالها التطويرية على بقية عناصر العرض المسرحي من الاغريق وحتى العصر الحاضر .

تاريخ أستلام البحث ٢ / ١٩٩٦/٤
تاريخ قبول النشر ١٥ /١٩٩٦/٥

اهمية البحث :

تاتي اهمية البحث الموسوم (تقنية المساحة ودورها في تطور العرض المسرحي -فن الاغريق وحتى عصور النهضة)الى

١- ان المساحة (مساحة التمثيل)تشكل احدى عناصرالعرض المسرحي التي ظهرت في حركة المسرح العالمي كأول عنصر من عناصره باستثناء الممثل حيث ساعدت بشكل فعال على ظهور العناصر الاخرى مثل الديكور -المخرج - الانارة - القاعة ...اضافة الى استجابتها لتلك التطورات الحضارية في حركة المسرح من حيث ظهور مساحات جديدة عملت على نهضة المسرح العالمي .

٢- ان مثل هذه الدراسة ستجيب على كثير من التساؤلات التقنية لهذه المساحة والتي ساهمت في بلورة التاليف الدرامي وخصوصيته وتحديد هوية العرض المسرحي عن غيره من الفنون الاخرى الى جانب دورها في ظهور الاتجاهات والمدارس المسرحية التي تشكل احدى مقومات تلك المتغيرات في حركة المسرح العالمي .

مشكلة البحث : ان معظم الدراسات تناولت المساحة كجزء من دراسات تاريخية وصفية للمسرح العالمي الى جانب بعض البحوث في تناولها للقيم الجمالية للمساحة المعاصرة حيث تجنب تناول تلك القيم لفترة بحثنا اعلاه بصورة معمقة ..ومشكلة البحث يمكن تحديدها من خلال ملاحظة الباحث بان دور المساحة في تطور العرض المسرحي لم يتم تناوله على وجه الدقة في مساهمتها على .

١-ظهور عناصر جديدة للعرض المسرحي

٢-ظهور اتجاهات جديدة للعرض المسرحي.

٣-ظهور مساحات جديدة ساهمت في تطور العرض المسرحي مما دفع الباحث على تناول هذا الموضوع لاغناء المكتبة المسرحية.

حدود البحث :

تقتصر حدود البحث على مايلي .

١-دراسة المساحة (مساحة التمثيل)ودورها في تطور العرض المسرحي .

٢-تناول هذا الموضوع للفترة (الاغريقية والرومانية وعصر القرون الوسطى وعصر النهضة)التي عمت أوربا آنذاك وهي فترة زمنية كبيرة ومهمة ظهرت فيها انواع كثيرة من

المساحات التي تشكل الشريان الاساسي لتطور المسرح العالمي.

هدف البحث :

يهدف الى دراسة المساحة عبر العصور دراسة تحليلية جمالية فلسفية هدفها تحديد تلك القيم الجمالية والفلسفية ودورها في خلق اساليب جديدة للعرض المسرحي من خلال مايلي .

١-تحديد تلك المؤشرات التي ساهمت بها المساحة في خلق عناصر جديدة للعرض المسرحي.

٢-تحديد اشكال المساحات التي ظهرت ودورها في خلق اساليب جديدةللعرض المسرحي .

٣-دور المساحة في بلورة التأليف الدرامي وخلق انماط جديدة في الادب الدرامي المسرحي وظهور اتجاهات مسرحية جديدة .

فرضية البحث :

ان اهم مراحل تطور المسرح العالمي هي مرحلتين الاول مرحلة العصر الاغريقي القديم باعتبارها المرحلة التي ولد المسرح فيها ووضع مقوماته كعرض مسرحي والمرحلة الثانية هي مرحلة عصر القرون الوسطى التي اعتبرها الباحثين عصر ظلمات وفترة ركود ثقافي الا ان الباحث يرى في هذه الفترة مرحلة صراع عنيفة وضعت اسس وولادة مسرح عصر النهضة وبلورة الاتجاهات المسرحية الحديثة.

تقنية المساحة ودورها في تطور العرض المسرحي

-من الاغريق وحتى عصر النهضة -

من البديهي ان اي نشاط انساني في مجال العمارة او اقامة المباني العامة او الخاصة اذا لم تكن ضمن اطار النظام الهندسي الذي يعتمد في حساباته الرياضية التي يتشكل منها الهيكل المعماري سوف لن يؤدي غرضه الذي اقيم من اجله بل سرعان ما يزول .اذا يعطي البناء الرياضياتي للشكل تماسكا وشخصية مميزة ووحدة تحكم انتضامة..(١) ان بناية المسرح هي من البنايات العامة التي تشكل جزء من المدينه وعمرانها تماما كما هو الحال بالنسبة للاسواق والمساجد والحدائق وغيرها ومن هنا فان بناية المسرح مرتبطة عمرانيا واجتماعيا ووجدانيا بماحوله اي انه يشبه الناس وقضاءاتهم العمرانية المختلفة ومعبرا عن

رغباتهم وطموحاتهم في الحياة اضافة الى امتلاكه سر ماضيهم بكل ابعادها الاجتماعية والدينية والعسكرية ...(٢)

ولو لم تكن تلك الاثارةالمسرحية الاغريقية وماتلاها من عصور مبنية على هذه الحقيقة العلمية لما بقيت آثارها ماثلة الى وقتنا الحاضر ...ولو رجعنا الى تلك الفترة التي ارتبطت بها بدايات المسرح الاغريقي القديم من خلال الطقوس الدينية التي يؤديها جمهرة من المشاركين يقودهم شخص واحد (شمس) يقف على(عربة)او اي شيء يجعله اعلى من مستوى الجمهور المحتشد حوله (هذه العملية اعطت الممثل فرصة اكبر للظهور بحيث يراه الجميع ويسمعونه وهي الوظيفة الاساسية والرئيسية لكل دور المسارح)..(٣)

ان هذا النجاح جاء من خلال الحساب الرياضي الذي استخدم (حساب مجال الرؤية)للمشاهد داخل المسارح ،فالعربة التي وقف عليها (شمس) تعتبر البداية الاولى لتنظيم المساحة وتطورها عبر العصور ...ثم انتقلت هذه المساحة على الارض واصبحت على شكل دائري قطرها (٩٠قدم)يتوسطها الريح ويحيط بجوارها منحدر طبيعي استغل لجلوس المشاهدين والذي لم يبتعد عن ذلك الحساب لمجال الرؤية بالنسبة للمشاهدين الذي قدمت عليه مسرحية الفرس (لاسخيلوس)..

أن هذا التغيير في شكل المساحة بصيغتها الدائرية وبهذه السعة من المساحة وذلك المنحدر الذي يحيط بها هي في الحقيقة اضافة جديدة عمقت من قدرتها التقنية في العرض المسرحي من حيث :

١. الاسيعاب الكبير للمشاهدين وهم جالسين لمشاهدة العرض المسرحي .

٢. اعطاء قدرة اضافية كبيرة لحركة الجوقة .

٣. اعطاء قيمة جمالية لحركة الجوقة أمام هذا الفضاء المفتوح والمستند خلف المنحدر .

٤. عمقت البعد الدرامي وفتحت افاق جديدة لتطور المساحة واستجابتها الى المتغيرات التقنية المهمة في المسرح الاعريقي . . بعدها تم بناء مسرح في الفترة ٤٧٠ ق.م تقريبا او بعد فترة قصيرة من تقديم (انجليوس) آخر مسرحياته (الفرس) والتي قدمت بدون مبنى خلفية(١) . هذا المكان الجديد آحدث ثورة تقنية كبيرى في مجال العرض المسرحي ويمكن تقسيم هذا المكان الى ثلاث أقسام :

اولا : مكان جلوس المتفرجين :

وهو عبارة عن منحدر متدرج يستوعب أعداد كبيرة من المتفرجين تحيط مكان تقديم العرض على شكل دائري باستثناء منطقة المنظر الخلفي حيث أخذ بنظر الاعتبار جلوس المشاهدين مع توفير مجال رؤية واضح لهم ويرى الباحث ان هذه المبادرة أعطت منطلقا لسبق معماري لوضع نظاما هندسيا مدروس عن كيفية حساب مجال النظر والسمع لهذا العدد الكبير من المتفرجين .

ثانياً : الاوركسترا :

وهي مساحة دائرية الشكل يحيط بها مدرجات جلوس المشاهدين باستثناء جهة المنظر الخلفي التي تتصل مباشرة بالمساحة التي يقف عليها الممثل ، ويبلغ قطرها حوالي (٩٠) قدم يتوسطها (دكه صغيرة) وهي رمز لتقديم القرابين عليها ، والى جانبي هذه الساحة توجد ممرات تؤدي الى الجانبين من المنظر الخلفي تسمى (باراسكينا) لغرض دخول وخروج مجاميع الكورس والعازفين اثناء العرض المسرحي ، ان هذه المساحة التي تفصل بين الجمهور وخشبة المسرح لم تكن جزءاً فاصلا حياديا بل كانت جزء من متطلبات تقديم العرض المسرحي ومكمله لتلك الساحة التي يقف عليها الممثل والمنظر الخلفي لوقوف مجاميع الكورس عليها الذي يشكل جزءا كبيرا من العمل الدرامي والعرض المسرحي وبذلك يرى الباحث ان هذه المساحة اعطت لمجاميع العازفين والكورس قيمة جمالية لتشكيلاتهم من خلال سعتها وفضائها الممتد الى الافق الواسع .

ثالثا : مكان تقديم العرض المسرحي ويشمل على :

١. المنظر الخلفي ويسمى (الاسكيتا) وهو عبارة عن مبنى يمثل واجهه المعبد او القصر تتخله فتحات ثلاثة لدخول وخروج الممثلين وتكون الفتحة الوسطية كبيرة وعلى جانبيها تكون الفتحة أصغر - وأعتبرت كمنظر خلفي ثابت لجميع المسرحيات التي كانت تقدم عليها آنذاك ، ويرتبط بهذا المنظر أجنحة على الجانبين تسمى (باراسكينا) ويعتقد بأنها لدخول وخروج الكورس الى منطقة الاوركسترا(١) .

٢. دكه لوقوف الممثلين (بروسكينيون) وهي الساجة التي تقع أمام المنظر الخلفي وامتداد له ترتفع نسبيا عن مساحة الاوركسترا ، ويقف عليها اكثر من ممثل واحد حسب طبيعة المسرحية التي كان يقدمها كل من (سوفوكلس وبوربيدس) بذلك تكون هذه المساحة

(الدكه) هي المرحلة الاكثر تطورا ووضوحا لما نسميه اليوم بخشبة المسرح (ساحة التمثيل) والتي خصصت لوقوف الممثلين آنذاك . . .

لن يقتصر هذا التطور على المساحة وماأحدثته من أنجازات جديدة في عزل مكان الممثلين عن مجاميع الكورس والعازفين وتحديد المنظر الخلفي الثابت ومكان جلوس المتفرجين . . كل ذلك صاحبه تطور تقني كبير في الالات والادوات والمؤشرات التي تشكل علامة بارزة في تجسيد وبلورة التأليف الدرامي والعرض المسرحي . . . هذا ويتفق معظم الباحثين الى ان اهم هذه الانجازات التي اخترعها الاغريق القدماء ثلاث معدات رئيسية (الاكسكليا والبرياكتوس والميكانا)(١) .

١. الاكسكليما : وهي مصطبة من الخشب منخفضة ومركبة على عجلات بحيث يمكن دفعها خلال فتحة الباب الرئيسية بعد وضع جثة القتيل عليها لتكشف عن المشاهد التي يفترض أنها قد حدثت وراء الاسكينا اي حدث القتل مثلا عند قتل كليتمنسترا لزوجها اغا ممنون داخل القصر ثم وضعه على هذه الاله ودفعه امام الجمهور وقد سميت (بعربة نقل الموتى) .

٢. البرياكتوس : وهي عبارة عن هيكا أشبه بمنشور ذي ثلاثة اوجه يرسم على كل وجهه منها بمنظر معين توضع على جانبين الدكه والتي اعتمدها الرومان من بعد في تغير المنظر (حيث توجد الى جهتي اليمين واليسار أبواب غرف الضيوف والى الخلف منه هناك مساحات مخصصة للزينة وهي أماكن يدعوها الاغريق (البرياكوتا) توجد في هذه الاماكن أجزاء ثلاث لاله تدور ويمتلك كل جزء منها ثلاثة وجوه مزخرفة)(١) .

واضافة الى ماتقدم افأن الاغريق بدأ برسم المشهد على لوح مستوى او قطعة قماش توضع خلف (الاسكيتا) وبالامكان مشاهدة الرسوم من خلال الفتحات الثلاثة ، وتتغير هذه المشاهد تبعا لمجريات احداث المسرحية . .

٣. الميكانا : وهي آلة أشبه برافعة تستخدم لرفه الاله وانزالهم على (الدكه) التي يقف عليها الممثلون وكانت هذه العملية تحدث أمام الجمهور اعتقاد منهم بأن الاله تنزل من السماء . .

ومن خلال ماتقدم يرى الباحث ان هذه المتغيرات على المساحة والابتكار التقني الذي صاحبه في مرحلة الاغريق ساهم بشكل كبير في ترصين وبلورة مفهوم العرض المسرحي

والتأليف الدرامي وكما يلي الاستنتاجات التالية :

١. ان تغير الصورة عن طريق حركة البرياكتوس وتغير صورة القطع المرسومة على القماش حسب تغير المشهد يعني نقل المشاهد من مكان الى آخر حيث جعله امام صورة دقيقة من التتابع المشهدي وتسهيل مهمة فهم مايدور على خشبة المسرح وهي أحدى اساسيات العرض المسرحي .

٢. الايقاع المنظري : يشكل الايقاع في المسرح الهيكل الداخلي الذي تبنى على أساسه علاقة النص المسرحي بالمشاهد حيث يقترن الايقاع بالامتاع الذي يحققه ذلك العرض (أن سرعة الزمان في المرور على المنظر المسرحي عند النظر اليه يمكن ان نقلل من شعورنا به ، وان هذه السرعة في تأمل المنظر المسرحي محكومة لاريب بهذه الخصوصيات الجغرافي التي يتسم بها كل منظر مسرحي والتي تشكل الايقاع الخاص لكل منظر مسرحي)(٢) .

وعلى الرغم من الخلفية الثابتة للمنظر عند الاغريق الا ان حركة البرياكتوس والاكسكليما والميكانا وتغير القطع المرسومة على القماش وغيرها . . كانت تتحرك كلا حسب مهمتها على ضوء ذلك التتابع المشهدي حسب توقيتاته المطلوبة والتي يقتضيها العرض ، أعطت قيمة درامية كبيرة للعرض المسرحي عن طريق ذلك الاكتشاف التقني الجديد لهذه الادوات .

٣. الاختزال : أن أستحداث هذه الالات والادوات التي تحمل دلالات معينة عند عرضها للجمهور عوضت بدورها عن ذلك الوصف الحواري ودفعت بالمؤلفين الى الاهتمام بحوار الممثل وتقليل الاهتمام بحوار الجوقه ، كل ذلك يعزز من حقيقة بلورة التأليف الدرامي المسرحي وخصوصيته في اعتماده على المرئيات ودلالاتها كجزء مهم في البناء الدرامي للعرض المسرحي . .

٤. ان بناء المنظر الخلفي واستخدام الادوات آنفة الذكر في المسرح الاغريقي يعني هو اكتشاف أحد العناصر الاساسية للعرض المسرحي الا وهو (المنظر) الذي لم يسبق ان قدمت مسرحيات بخلفية من المنظر . .

٥. أنتقال الاغريق من مرحلة النشاط الديني ذو الطابع الاحتفالي الجماهيري وسط الساحات العامة الى مرحلة تطويع ذلك الطابع الديني في مسرحياتهم الي النشاط الفني

المسرحي ذو معالم واضحة تمثل على مكان خاص أعد لهذا الغرض هو خشبة المسرح خاصة في زمن (أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس) . .

٦. الابتكار التقني وعزل مكان الجمهور عن مكان العرض أعطى قدره أوسع لتقديم موضوعات متعددة ومتشعبة المشاهد وهذه اعطت الحرية والمجال الواسع للمؤلف ان يقدم عروض ذات مضامين متميزة .

٧. ولاننسى دور الازياء التي اعطت قيمة جمالية للمنظر وقيمة درامية للعرض المسرحي أضافة الى اعطاء الممثل أهمية في تغمص الشخصية المسرحية وجعله اكثر قربا الى مهنة التمثيل هذا وترى الدكتورة بيبر (أن الذي يغطي جسم الممثل من أخمص القدمين الى الرأس حتى لايتعرف عليه أحد كان يجبر الممثل على ان يتخلى عن شخصيته ، وعن فرديته في سبيل تمثيله خصائص حياة أرقى)(١) . وبهذا نجد الازياء اخذت تفرض أهميتها في العرض المسرحي واحد عناصره المكونة من خلال تلك الدلالات التي تحملها (أجتماعية - تاريخية - جمالية . .) .

العصر الروماني

لم يكن المسرح الروماني القديم بمعزل عن تلك البدايات التي أرست قواعد المسرح العالمي في الفترة الاغريقية حيث اعتبر المسرح الروماني أمتداد المسرح الاغريقي بصورته التقليدية المعروفة وعلى الرغم من انشغال الرومان في توسيع امبراطوريتهم وتعاضم قوتهم العسكرية الا أن الجانب المعماري اخذ بعدا كبيرا في خلق جمالية معمارية تتناسب وتلك الانتصارات العسكرية والتي أصبحت من سمات العمارة الرومانية . .

حيث انعكس ذلك على بناء المسارح آنذاك .

هذا وندرج ادناه تلك المميزات التي اضافها المسرح الروماني في مجال تطور العرض المسرحي :

١. أعتماد الرومان على اقامة المباني المسرحية الضخمة التي تستوعب أعداد كبيرة جدا من المشاهدين ، كما شيدت تلك المباني في وسط المدينة على ارض منبسطة وقد ابدع الرومان في أعتمادهم فن الهندسة والعمارة من حيث حساب تلك المدرجات لجلوس المشاهدين وتوفير الراحة لهم اضافة الى استخدام الزخارف والنقوش على المبنى حيث أعطى حجم الاهتمام الكبير في هذا الفن ، أما بالنسبة لخشبة المسرح فأصبحت المساحة اكبر

بالنسبة للتمثيل وقلت مساحة الاوركسترا عما هو عليه عند الاغريق .

أما بالنسبة للمنظر فقد تم بنائه على شكل قصر ذو عدة طوابق تتخلله عدة فتحات والتي ترمز الى عدة بيوت تؤدي الى مساحة التمثيل وهذا يعني ان أهم تغير انفرد به الرومان (هو بناؤه على غرار العمارة المعاصرة)(١) وقد اصبح المنظر اكثر بهرجه وزخرفه مما يثير انتباه المشاهدين أضافة الى المشاهد التي كانوا يعدونها والمثيرة للأعجاب من خلال الاعداد الكبيرة من الكومبارس التي تساهم في مشاهد المعارك والمواكب . .

٢. ومن خلال اهتمام الرومان بالجمهور وايجاد المساحات الكبيرة لاستيعابهم الا انهم لن ينسوا مايجب ان يتوفر للمشاهد من راحة سواء كانت تلك السبل تدخل في هيكل التصميم المعماري او لخلق المتعة له من خلال العروض المسرحية . . . فأن بناية المسرح عند الرومان على اضافة السقف الخشبي الذي كان يغطي المنصه بعض الشيء في أتجاه مقاعد النضاره كجزء من التصميم المعماري لبناية المسرح(١) والغرض منه هو حماية المشاهدين من الظواهر الطبيعية من شمس ومطر . .

وأهم مسارح العمر الروماني هو مسرح (بومباي)* الذي يسع لاربعين الف متفرج ومازال موجودا لحد الان .

٣. كما أوجد الرومان استخدام الستائر وكانت على نوعين الاول في مقدمة خشبة المسرح والثانية في مؤخرتها وان حركة هذه الستائر هو تبدأ بالنزول عند بدأ العرض وترفع عندما ينتهي العرض المسرحي وهذا يعني أن تقنية هذه الستارة هو على عكس ماهو مألوف حاليا في المسارح الحديثة . .

ان الذي يهمنا هو ان الرومان لاستخدامهم الستارة الامامية غرضه لمفاجأة المشاهد بالمنظر أضافة الى اشعاره بنهاية كل فصل من العرض المسرحي أما الستارة الخلفية فكانت تستخدم لحجب المناظر المرسومة وأظهارها تبعا للمشاهد التي يقتضي ظهورها . .

٤. أخترع الرومان آلة جديدة أستخدموها في المسرح هي (بجما) وهي عبارة عن منصه صغيرة متحركة أستخدمت كمنصه في المسرح وكذلك أستخدمت بصورة اوسع في السيرك كمنصه صغيرة .

القرون الوسطى

بعد انهيار الامبراطورية الرومانية دخلت اوربا عصرا انحسرت فيه الفعاليات الثقافية ومنها حركة المسرح حيث أطلق على هذه الفترة عصر الظلمات . . وبعد ان التزمت الكنيسة المسرح لنشر دعوتها للدين الجديد أخذ المسرح اتجاها جديدا اكثر تطرفا نحو الدين ومحاولة لتطوير الحقائق الكبيرة في المسيحية وتمثيلا لاحداث من حياه المسيح التي كان القساوسه هم الممثلون في أول الامر وملابسهم هي الملابس الكنسية ومسرحهم هو باحة الكنيسة نفسها الامر الذي يذكرنا بالمسرح الاغريقي القديم الذي بدأ من اصل الطقس الديني وماآلت اليه من تقدم ملموس في كافة جوانب المسرح . . هذا وتقسم حركة المسرح في القرون الوسطى الى :

اولا : المسرح داخل الكنيسة

عندما دعت الكنيسة المسرح للأستفادة منه في دعوتها أدخلت الفعاليات المسرحية داخل الكنيسة عن طريق تقديم (اجزاء من لكتاب المقدس الانجيل) او اجزاء من الاسرار المقدسة في المسيحية التي تحكي قصة المسيح حيث كان القسسة هم انفسهم يقومون بتمثيلها . . ولاتخلو هذه الفترة من ظهور نوع جديد من المسرح سميه (بمسرح الاسرار) الذي اعتمد في موضوعاته على الموضوعات الدينية مع امكانية الاضافة الصغيرة عليها لتقديمها في المناسبات الكبرى . . على العموم بقيت هذه المسرحيات محتفظة بوظيفتها الدينية . .

أما مساحة التمثيل كانت تمثل ساحة الكنيسة الداخلية مع غرفها المتعددة تدور فيها المشاهد الدينية وينتقلون الممثلين من مكان الى آخر تبعا لتسلسل المشاهد . . ويتبعهم المتفرجين داخل هذه الساحة لمشاهدة مايجري في كل مكان . . وتحتوي هذه الاماكن المختلفة على مناظر متعددة التي يمكن اعتبارها ديكورات متعددة تبعا لتلك الرسوم التي تصور احداث ذلك الموقع من قصة المسرح ، ونعكس هذا الاتجاه في الفترات اللاحقة لاستخدامها ديكورات متعددة في العروض المسرحية وهي من أهم ميزات عصر القرون الوسطى . .

ان ساحة الكنيسة وقدسيتها بالنسبة للمشاهدين والتي تقدم عليها تلك الاحداث

الدينية تخلق لنا حالة توافق الشكل مع المضمون مع الشعور بالصدق لما يحدث أمام المشاهدين خاصة وان القسسة هم انفسهم الرافد الثالث لتلك الصورة . .

ثانيا : المسرح خارج الكنيسة

وعلى الرغم من تعدد وجهات النظر حول أسباب خروج العروض المسرحية من داخل الكنيسة الى خارجها* الا ان هذه المرحلة تشكل انعطافا هاما في حياة المسرح وهي الابتعاد تدريجيا عن الموضوعات الدينية وتناول الموضوعات اليومية التي يعاني منها الانسان في حياتـه والتي تشكل صلب رسالة المسرح وديمومة تطوره وهذه المسارح . وهي عبارة عن منصة او عدة منصات تصف مع بعضها توضع خارج الكنيسة في الفضاء الذي يحيط بمبنى الكنيسة وبهذا تكون بناية الكنيسة الخلفية لهذا المسرح وعلى الرغم من تأثر المسرح بنفس الاتجاه الديني في طرح الموضوعات الا ان هناك موضوعات حياتية أخذت جانبا مهما فيه واهم ميزات هذا المسرح هي :

١. ان أول حدث مهم في مجال تطور المسرح هو انتقال العروض من داخل الكنيسة الى خارجها ويعني هذا التخلص من سلطة الكنيسة بكل معطياتها الى رحم الحياة الحقيقية التي يشكل اساسها الجماهير . . مما دعى الى خلق مساحة جديدة تختلف كليا عن سابقتها داخل الكنيسة ، فالاحداث كانت تدور في مكان واحد يتم اعداده وتنظيمه حسب طبيعة العروض المقدمة والتخلص من قيود الكنيسة من حيث مكانها الضيق وعدم أمكانية التصرف فيه حيث أصبحت المساحة واسعة نسبيا وفي الهواء الطلق التي تخلق ارتياحا نفسيا لدى الجمهور . .

٢. طبيعة هذه المساحة اصبحت على شكل نصف دائري يحيط بها الجمهور بأستثناء جدار الكنيسة التي يشكل خلفية له في حين كان داخل الكنيسة مطوقة بجدرانها الداخلية وقيودها .

٣. استخدام الديكورات المتعددة المناظر ووضعها على خشبة المسرح على شكل صف امام الجمهور ، وغالبا ماكانت مؤثثة أضافة الى أستخدام بعض التقنيات في تغير المنظر حيث استمدت قدرتها على ذلك من خلال طبيعة تلك المساحة وأمكانياتها الواسعة . .

٤. اما الجمهور فقد كثره عدده بسبب سعة المكان اضافة الى ان التمثيل أنتقل من

القسسة الى عامة الناس . .

٥. اقامة المسرح في الفضاء المفتوح أعطى قيمة جمالية مضافة للعرض المسرحي والذي يخلق نوعا من المتعة واعطائه صفة الاحتفالية الجماهيرية .

ثالثا : مسرح العربة المتنقلة :

وهي عبارة عن عربة مكونة من طابقين الاسفل منها لاستعماله كغرفة ملابس والعلوي منها يستخدم لتقديم العروض عليه . .

ففي يوم العرض يتجمع أهل المدينة في الميادين العامة وتظهر أمامهم العربات واحدة وراء الاخرى(١) . . حيث كانت هذه العربات تعود لى شرائح المجتمع المتعددة التي تقوم بدورها تقديم الفعاليات اثناد المناسبات والاحتفالات وكانت موضوعاتها متعددة بحيث تكون لكل عربة مسرحية خاصة بها تقوم تلك المجموعة بتهيئتها والتدريب عليها . . وكانت هذه العربات تختلف من حيث سعتها ووسائلها التقنية التي يحتاجها العرض المسرحي . . هذا ويتفق معظم الباحثين الى ان هذه العربات كانت تزين وترسم عليها (مناظر خلفية) للمسرحية اضافة الى وجود بعض الاثاث والادوات . .

هذا ويرى الباحث ان هذه العربات نقلت العرض المسرحي الى مرحلة جديدة من مراحل تطوره وكما يلي :

١. انتقال مهمة العرض المسرحي الذي كان مقتصرا على عدد محدود من المنضمين أنتقاله الى عدد كبير من شرائح المجتمع المختلفة والتي تعبر من خلالها على مستوى قدرتها في الموضوعات التي تتناسب مع طموحاتهم .

٢. ظهور ناس أشبه بالمتخصصين بعمل معين من العرض المسرحي خاصة التقنية منها مثل الرسامين والتقنيين والخياطين التي تهم العرض المسرحي أضافة الى الممثلين وهذه مسألة مهمة في دعم وبلورة عناصر العرض المسرحي .

٣. ان تعدد هذه العربات يعني تعدد الساحات والموضوعات التي تقدم للمشاهدين فبدلا من ان يرى موضوع واحد بأمكانه ان يشاهد عدة موضوعات تخلق لديه المتعة والحماس والمقارنة بين العروض .

٤. خروج هذه المسارح من الاماكن الثابتة والمحدودة الى امكانية انتقالها الى أماكن

مختلفة وسط المدينة وهذه الحالة تخلق جماهير واسعة من المحتمل اخذ السيرك منها هذه الصفة في التنقل .

٥. بلورة بوادر لمرحلة جديدة في المنظر المسرحي هو الايهام في رسم المناظر الذي أصبح في عصر النهضة اتجاها واضحاً .

وعلى الرغم من كون مرحلة القرون الوسطى التي أجمع عليها معظم الباحثين بأنها عصر الظلمات الا ان الباحث يرى بأن هذه المرحلة وماأحتوتها من صراعات من اجل ظهور نور الثقافة والحضارة من جديد ،. كانت مرحلة مهمة أستمدت انطلاقتها من عمق ذلك الصراع الى ظهور مرحلة مهمة ومتطورة هي مرحلة عصر النهضة . .

١. ظهور انواع جديدة للمساحة في هذه المرحلة مثل المسرح داخل الكنيسة وخارجها في الهواء الطلق وظهور العربات المتنقلة ، كل هذه الانواع من المساحات المختلفة لها نظام عرض يختلف عن بعضها البعض هذا الاختلاف كان أضافة جديدة في مجال العرض المسرحي .

٢. هذه التعددية في المساحات ساعدت على ظهور تقنيات جديدة ومناظر جديدة ساهمت في تلبية حاجات ومتطلبات العرض المسرحي من الرسامين والتقنيين والممثلين .

٣. انتقال المسرح من حالة السبات الى كنف الكنيسة ثم الى خارج الكنيسة في الهواء الطلق وأخيرا المسرح المتنقل عن طريق العربات كل هذا كان هدفه ان يلقى المسرح مكانه الحقيقي بين الجماهير .

٤. ظهور انواع جديدة من النصوص المسرحية مثل (مسرحيات الاخلاقية ومسرحيات الاسرار ومسرحيات الفاصل الهزلي) .

٥. ظهور الديكورات المتعددة والمتغيرة في العرض المسرحي الواحد . .

عصر النهضة

ومن المعلوم ان المسرح في عصر النهضة شمل معظم أوربا ومنها التي اقترنت بها تلك التطورات هي ايطاليا - أنكلترا - فرنسا - أسبانيا - ولاريب ان نجد بعض البوادر والمميزة في حركة المسرح من بلد الى آخر ، وهذا يرجع الى طبيعة تلك البلدان من حيث نظام سياستها وأستقرارها ومقدار قدرتها الاقتصادية اضافة الى قسم منها كان تحت

سيطرة بلدان اخرى والبعض الاخر كان يرزح تحت حكم الاضطهاد السلطوي . . .

الى جانب ذلك فأن وعي الانسان لذاته وشعوره بدوره الفعال لمعالجة مشاكله في كافة ميادين الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية . ولاننسى تلك التطورات الصناعية السريعة التي عمت اوربا سهلت عملية انتقال الثقافة وتلك التطورات فيما بينها كونها دول متجاورة . . اضافة الى تغير نظرة الانسان للحياة وخلق علاقات انسانية من اجل حياة أفضل فبدلا من صراع الانسان مع القدر أصبح في هذه المرحلة صراع الانسان مع الانسان

وعلى الرغم من تلك الصراعات التي عمت اوربا الا ان بوادر النهضة الاوربية في مجال الفنون اخذت مجالها وتأثيرها الواضح في حركة الثقافة عامة وكان نصيب المسرح منها بشكل جزءا حيويا فيها مكونا شخصيته الجديدة في معالجة مشاكله السياسية والاجتماعية والاقتصادية بعد ان كان في عهود سابقة يغلب عليها الطابع الديني . .

ان الاتجاه العام الذي اصبح سمة عصر النهضة في تحديد مكان العرض المسرحي هو أنتقال الفعاليات المسرحية من الشوارع والاماكن المفتوحة الى الاماكن المغلقة (من مكان عام تجتمع فيه جماهير كثيرة تشاهد العرض كما كان الحل في العهد الاغريقي والعهد الكنسي الى دخوله بين الجدران الاربع تديجيا اي بتحوله من مكان عام الى مكان خاص كما حدث في العهد الايزابيثي)(١) ، حيث اخذت هذه المساحات لاتستوعب ذلك العدد الكبير من المشاهدين التي كانت اثناء العروض في الهواء الطلق . . ولكن اذا دققنا النظر في هذه الظاهرة هو ان تطور العرض المسرحي والتأليف الدراسي اصبح من الخصوصية بمكان ان يجد له ظروفه الخاصة ومكانه الخاص تبعا لتلك التطورات بحيث اصبحت الموضوعات وضرورة تجسيدها تحتاج الى خلق جو معين ذات خصوصية بتفاصيله لايمكن ان يتحقق خارج أطار هذه المساحة المغلقة من توفر وسائل الانارة والتقنية التي من شأنها تقرب تلك الصورة الى اقرب تجسيد واقعي حيث بدأ مصممي المناظر بالرسم والايهام كان يتحقق من رسوم على الكواليس الى جانب ماتقدمه التقنية في الانتقال وتغير المشاهد حسب احداث المسرحية .

وخير دليل لمثل هذه المسارح هو مسرح فارنيزي في مدينة بارما في ايطاليا ، حيث

كانت المناظر الاولى المرسومة طبقا لقواعد - مناظر سيرليون * مصممة لتتلائم مع مسارح المصطبة التي كانت تقع خلف فتحة المسرح- هذا المسرح وضع خشبة المسرح خلف اطار الفتحة التقليدية وجهزها بالمناظر المرسومة بالالوان التي يمكن تحريكها . ثم فرق بين مكان المتفرجين ومكان التمثيل بواسطة الستارة الامامية ...(٢).

ومن الملاحظ ان تطور فن التصوير كان له الاثر في تطور المسرح وأن العهود السابقة اعتمدت بعض المشاهد والقصور والتي كانت تشاهد من خلال فتحات ومداخل الديكورات الموضوعة على خشبة المسرح . ولكن في مرحلة عصر النهضة اعطت بعدا آخر في طريقة استخدامها فاعليتها الحية بتصوير المنظر المسرحي ،فالصورة كانت ترسم على اساس قواعد المنظور في الرسم والذي أصبح اكثر حيويا في استخدام الابواب وبعض الفتحات لمرور الممثلين على خشبة المسرح وهذا يعني فن التصوير الى جانب اشياء اخرى لتعطى عمقا ومفهوما اكثر تأثيرا والذي يقرب تلك الخدعة من الرسم المنظوري الى الحقيقة على خشبة المسرح .

اما بالنسبة لشيوع استخدام اللوحات الحية(واللوحات الحية هي همزة الوصل بين مثل هذه المشاهد المنحوتة المحفورة والمسرح كما كان له ان يتطور في البلاد الانكليزية والفلمنكية وضلت الشخصيات تنحت في بعض الاحيان كما انها في احيان اخرى كان يقوم بها ممثلون وهم شاخصون بدون حركة وسرعان ماكان يحل محل هذه المتعة رؤيتهم يتحركون ويحيلون اللوحة الى عرض صامت)(١).

والجدير بالذكر أن هذه الطريقة(اللوحات الحية) أصبحت أكثر تطوراً ولاتعرف الخداع المسرحي في استخدامها (كمنظر) في عهد الايصابات (فلامنظور بعد اووحده .ان شجرة واحدة تشير الى اشجار الى غابة وسورا بسيطا يرمز الى حديقة وتلا متواضعا ملونا يدل على جبل شاهق)(٢). وقد اشتهر المسرح الاليصاباني بتقديم عروضه في مسارح الطرق والازقة والتي كانت تقام في المناسبات الدخلات الملكية لسنوات عديدة وتسمت موضوعاتها على القصر والخطابة والمنسبات .. اما بالنسبة لمساحة التمثيل المستعملة سواء كانت داخل الجدران أوخارجها في ميدان السوق أغلب الاحيان خالية من جوانب ثلاثة ويستند جانبها الرابع الى واجهة معمارية (وهي) عبارة عن سرادق أوسط يتقدمه عمودان

ويعلوه ممر تتوجهه نقوش وتماثيل ويتوسط السرادق برجان كل منهما من دورين وفي كل من الدورين عقد وفي كل دور تتخلله فتحات تغطي بالستائر ولعل ذلك يدل على استعمال المشاهد الداخلية اذا أقتضى الامر)(٣).

اما بالنسبة لمسرح شكسبير الذي استمده جذوره من المسرح الايزابيثي الذي تميزه بخصوصية مساحته التي ساعدته في تقديم عروضه المسرحية ففي المسرح الايزابيثي نجد ان اتجاه التصميم الى اقامة مقدمة للخشبة كان امرا شائعا . وكانت هذه المقدمة أشبه بمصطبة خشبية مثلثة الشكل تمتد من فتحة المسرح الى الساحة المكشوفة اوالغناء وفوق هذه المقدمة ربما أقيم نوع من البناء الذي يشبه الشرفة ، وكان يسمى الظل يحمله عمودان ووراء هذه المقدمة وعلى جانبيها كانت تقام أبواب الاطار تعلوها الشرفات ونجد في منتصف المؤخرة فتحتين واسعتين فتحة داخلية سفلية وفتحة داخلية علوية تجهز ببعض الستائر المتحركة . وبذلك يفصل بين الجزء المشغول الخشبة وبين الجزء الغير مشغول منها .. وليس في الامكان تجنب أمكانية هذا المسرح الذي جعل من الممكن أستمرار تطور الاحداث الدرامية وهو الامر الضروري في عروض شكسبير ..(١).

هذا ويرى الباحث أن مميزات المساحة للمسرح الايزابيني تتلخص بما يلي :

(١) القدرة العالية في تلبية مستلزمات العرض المسرحي لمختلف المسرحيات من خلال اتحاد نوعين من المساحة الاولى هي المساحة الخلفية والتي تعتبر مغلقة والثانية التي تأتي أستمرار لها وتكون مكشوفة في امتدادها داخل مساحة الصالة والتي يحيط بها الجمهور من ثلاث جهات . وبهذا نجد ان لكل هذه المساحتين المتحدتين خاصية فنية تنفرد بها عن غيرها داخل العرض الواحد فالجزء الخلفي بالامكان يقدم عليها مشهدا ذا طابع واقعي اوتاريخي بكل تفاصيله اما الجزء الامامي بالمكان تقديم مشهد يعتمد على الايحاء والاختزال في تكوين الصورة المسرحية بسبب أحتواء الجمهور لجهاته الثلاثة ..

ونظرا لتعدد مستويات وطبيعة الخشبة للمسرح الايزابيني يعني ايجاد وسائل متعددة للتعبير المشهدي تجعل منه ذا قدرة عالية في اختبار الوسيلة الاكثر تأثيرا والتي لانجدها في المسارح الاخرى الى جانب ذلك فهناك امكانية بتقديم عروض مسرحية لاتعتمد على الديكورات الكبيرة والاكتفاء بالادوات وبعض المستلزمات البسيطة لتقديم العرض وهذا

يتم على الخشبة الامامية والمتداخلة من الجمهور .

ان شكل الخشبة التي تخترق الجمهور في جزئها الامامي وسط القاعة يعني ان الممثل سيكون قريبا من الجمهور وتمتزج مشاعره واحاسيسه مع مشاعر الجمهور وجها لوجه مما شيخلق الالفة بينهما .

ان وجود الشرفات التي تميز بها المسرح الايزابيني يعني خلق حالة جديدة من حيث تعدد مجالات الرؤيا للمشاهد فهناك المجال الامامي والجانبي والاعلى حيث تجعل من هذه المساحة ذات قيمة جمالية تنفرد بها عن غيرها مع المساحات المسرحية .

اما بالنسبة للمساحة الايطالية (مسرح العلبه) نجد ان هناك مميزات أختص بها المسرح وهي .

١. ظهور تغير في معمارية المسرح وهي الاطار الذي يقع خلفه المنصة كما هو الحال في مسرح (فارنيز) حيث عمل هذا الاطار على عزل مساحة التمثيل عن مكان الجمهور بخط مستقيم وفي هذه الحالة تم توحيد مجال الرؤيا للجمهور على خلاف المسرح الايزابيني او المسارح الاخرى في الهواء الطلق ... ان هذا العزل المعماري للمساحة عجل في عملية دخول التقنية للعرض المسرحي من معدات وستائر تساعد في خلق المشاهد المسرحية المطلوبة والمستجيبة للمتغيرات المشهدية حسب ضرورة المسرحية .

٢. نقل فن التصوير وتطبيقات علم وقواعد االمنظور في رسم المناظر المسرحية كان له الدور الكبير في خلق الايهام في المنظر المسرحي (ولكن فن رسم المناظر لم يأخذ دورا مستقلا قائما بذاته الامنذ عصر النهضة بما استحدثه هذا العصر من استخدام لقواعد علم المنظور في رسم المناظر المسرحية)(١) كما نجد ذلك ممثلا في رسم المناظر بيريليون ..

٣. وعلى الرغم من تلك التطورات التقنية الكبيرة التي دخلت عالم مسرح العلبة تعني انها لم تكن مستجيبة لرغبات المخرجين وأقل أستجابة لمتطلبات العرض المسرحي مما دعى الى تذليل تلك الصعوبات بتلك التغيرات التقنية التي احتوتها هذه المساحة جراء تلك القيود في تحديد المساحة من حيث شكلها وطبيعتها مما ولد ردود فعل معاكسة للعودة الى المسرح القديم أو الهروب الى الساحات المفتوحة .

الاستنتاجات

من خلال دراستنا تمأن اهم المراحل التي ساهمت بشكل فعال في تطورالمسرح العالمي والتي تميزت عن غيرها من مراحل التي مربها المسرح العالمي هي مرحلة العصر الاغريقي القديم حيث ولد المسرح فيها ولادة طبيعية ووضع اسسها لتكون القاعدة التي بنى عليها العرض المسرحي اصوله ومقوماته وتطوره عبر العصور اللاحقة اما المرحلة الثانية هي مرحلة القرون الوسطى التي اعتبرها معظم الباحثين بأنها عصر الظلمات ... الاان الباحث يرى في هذه الفترة مرحلة مهمة هي مرحلة صراع عنيفة بين تلك الضلمات وبين طموح الناس في التطلع نحو عالم يلبي رغباتهم وطموحهم لحياة افضل . . حيث تمخض عن هذا الصراع ولادة اسس ومقومات جديدة في المسرح بني عليها عصر النهضة حضارته المسرحية ..

اولا: العصر الاغريقي القديم:

١. بلورة مكان العرض المسرحي وتصنيفه الى مكان جلوس المشاهدين ومكان تقديم العرض الاوكسترا والذي اعتمد كأساس لتطويره في العصور اللاحقة .

٢. ظهور اوتأسيس عناصر العرض المسرحي لاول مرة والتي أصبحت قاعدة تم بموجبها تحديد مقومات العرض المسرحي وهي (النص- والممثل- والمنظر- والجمهور- والازياء .

٣. ظهور كتاب مسرحيين وضعوا اسس وبناء التأليف الدرامي المسرحي لاول مرة والذين اصبحوا كقاعدة لتطور العصور اللاحقة مثل(اسخيلوس- ويوربيدس- وسوفكليس)

٤. استحداث بعض الالات والادوات التي تحمل دلالات معينة في العرض المسرحي حيث عوضت عن ذلك الوصف الحواري ودفعت بالمؤلفين الى الاهتمام في بلورة التأليف الدرامي المسرحي وخصوصيته في الاعتماد على المرئيات ودلالتها في العرض المسرحي حيث اعتبرت كقاعدة لتطور في العصور اللاحقة .

ثانيا : عصر القرون الوسطى:

١. ظهور انواع جديدة من المساحات منها المساحة داخل فناء الكنيسة والمساحة خارج مبنى الكنيسة على شكل مسطبة مرتفعة توضع بجوار مبنى الكنيسة في الهواء المطلق وكذلك ظهور المساحة المتنقلة(العربة المتنقلة)فأن لكل نوع من هذه المساحات له نظام عرض

يختلف عن غيره من المساحات وهذا الاختلاف خلق نوع من المتعة الخاصة للعرض المسرحي كما اعتبر اضافة جديدة في حياة الحركة المسرحية . وقد بنى عصر النهضة معظم خصائصه على تلك المساحات ، ففي مجال المسرح داخل المبنى والذي تميز به المسرح الايطالي كان من اصل مسرح المسطبه في العصور الوسطى ولكن وضع داخل مبنى وانعكست تأثيراته بالنسبة للجمهور ومجال الرؤيا فتبقى حالة التأثير السابقة .

٢. ونتيجة لتنوع المساحات ظهرت تقنيات جديدة ومناظر مسرحية جديدة لم تكن موجودة بشكلها سابقا حيث ساهمت في تلبية حاجات ومتطلبات العرض المسرحي الجديد ، وقد افرزت ظهور الرساميين الذي يقومون برسم المناظر على طريقة المنظور وكذلك ظهور التقنين المختصين في بناء الديكورات وطريقة تغيرها وأيجاد الوسائل اللازمة في تغير المنظر اثناء العرض المسرحي . .

حيث اخذ عصر النهضة الكثير من هذه التقنيات في المسرح منها الرسم بالمنظور واعتماده الايهام في الديكور واستخدامه تقنيات بناء وتغير المنظور التي كان أساسها هو العصر الوسيطي بعد اضافة بعض التعديلات التقنية في الهندسة والعمارة وغيرها . .

المصادر

١. الاردامیس نیکول - المسرحية العالمية جـ١ - ترجمة عثمان نويه - مكتبة الانجلو مصرية - القاهرة .

٢. أوديت أصلان - فن المسرح جـ٢ - ترجمة سامية أسعد - القاهرة ١٩٧٠ .

٣. بيليت فرديت ، بنتلي جير الدايوس - فن المسرحية - ترجمة صدقي حطاب وآخرون - دار الثقافة بيروت ١٩٨٦ .

٤. جان فرايبه ، أ . م جوسار - المسرح الديني في العصور الوسطى - ترجمة د. محمد القصاص الموسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة .

٥. جون رسل تيلر - الموسوعة المسرحية جـ٢ ترجمة سمير عبدالرحيم الجلبي - دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد ١٩٩١ .

٦. د. جميل نصيف التكريتي - قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي - دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨٥ .

٧. جيمس لافر - الدراما ازياؤها ومناظرها - ترجمة مجدي فريد - وزارة الثقافة والارشاد القومي القاهرة ١٩٦٣ .

٨. لويس ملكية - الديكور المسرحي - الموسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة - ٩٦٦ .

٩. فرانك م . هوايتنج - المدخل الى الفنون المسرحية - ترجمة كامل يوسف وآخرون - دار المعرفة القاهرة ١٩٦١ .

١٠. شلدون تشيني - تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة جـ١ ترجمة دريني خشبة - وزارة الثقافة والارشاد القومي بالقاهرة ١٩٦٣ .

١١. فيتو باندولفي - تاريخ المسرح جـ١ - ترجمة الاب الياس زحلاوي - وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق - ١٩٧٩ .

١٢. يوسف رشيد - رسالة ماجستير (عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي) مقدمة الى كلية الفنون - جامعة بغداد - ١٩٨٩ .

١٣. كريم رشيد جبر – رسالة ماجستير (جماليات المكان في العرض المسرحي العراقي المعاصر) مقدمة الى كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – ١٩٨٩ .

١٤. فؤاد حطاب بكر – رسالة ماجستير (المشكلات التقنية في العرض المسرحي العراقي) مقدمة الى كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – ١٩٩٠ .

١٥. سامي علي جسين – رسالة ماجستير (كاظم حيدر ودوره في تطوير المنظر المسرحي في العراق) مقدمة الى كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – ١٩٨٩ .

١٦. ابراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – مطابع دار الشعب ٩٢ شارع القصر العيني .

١٧. مجلة الاكاديمي – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – مديرية مطبعة جامعة بغداد العدد الرابع لسنة ١٩٨١ .

١٨. أسعد غالب – الرياضيات العضوية في الشكل المعماري – جريدة القادسية – بغداد العدد ليوم ١٩٨٨/٦/٢٠ .

الهوامش

أسعد غالب – الرياضيات العضوية في الشكل المعماري – جزريد القادسية – بغداد – العدد ليوم ١٩٨٨/٦/٢٠ .

٢. بول شأوول – نص النقيب الذي قدمه في مهرجان بغداد الثاني للمسرح العربي ١٩٩٠ .

٣. فرانك م. هرايتنج – المدخل الى الفنون المسرحية – ترجمة كامل يوسف وآخرين – دار المعرفة – القاهرة ١٩٧٠ ص ٢٨٥ .

٤. نفس المصدر السابق – ص ٢٧٨ .

٥. فرانك . م . هرايتنج – المصدر السابق ص٢٧٩ .

٦. يوسف رشيد جبر – رسالة ماجستير (عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرح العراقي) مقدمة الى كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – ١٩٨٩ .

٧. جميس لافر – الدراما ازياؤها ومناظرها – ترجمة مجدي فريد – المؤسسة المصرية العامة للتأليف الترجمة والطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٣ ص٢٩ .

٨. الاراديس نيكول – المسرحية العالمية جـ١ . ترجمة عثمان نويه القاهرة – مكتبة الانجلو مصرية – ص١٤٨ .

٩. الدراما ازياؤها ومناظرها – المصدر السابق – ص٣٥ .

* مسرح بومباي أشهر المسارح الرومانية (٥٢ – ٥٥ ق . م) بناء الامبراطور بومباي ثم أعير بناءه عام ٣٢ ق . م وجدد في عهد (أغسطس) .

* للأطلاع على تفاصيل هذا الموضوع كتاب (تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة) . لشلدون تشيني – جـ١ – ترجمة دريني خشبه – القاهرة – وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٦٣ .

* سيرليون . وهو مصمم مناظر في عصر النهضة اتسمت تصاميمة في رسم المناظر المسرحية على الكواليس وفق قواعد المنظور .

١٠. فرانك م . هرايتنج – المصدر السابق ص ٣٠٣ .

١١-١٢-١٣ الدراما ازياؤها ومناظرها المصدر السابق ص ٧٨ – ٨٠ * ٨١ .

١٤. فرانك هرايتنج –المصدر السابق ص ٢٩٩ .

١٥. هراتينج – المصدر السابق ص ٣٢١ .

«القرين الجمالي» بنية ووظيفة

د. عقيل مهدي يوسف
أستاذ فن
قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

■ القرين الجمالي يضبط التلقي الى مديات غامضة .

هل بالامكان تعرّف حدودها لاثراء الجانب الجمالي النظري في بناء العرض وتلقيه ؟

ويهدف البحث القاء الضوء على فعالية التلقي عند بناء العرض المسرحي .

تاريخ أستلام البحث ١٩/ ١٩٩٥/٤
تاريخ قبول النشر ١٩٩٥/٥/٢٢

مشكلة البحث : القرين الجمالي يضبط التلقي الى مديات غامضة .
وأهميته

هل بالامكان تعرف حدودها لاثراء الجانب الجمالي النظري في بناء العرض وتلقيه ؟

حدود البحث : التقاء المنطقة الادبية في النص الادرامي ، بالمنطقة المسرحية في العرض المسرحي الحديث (بحدوده الخاصة بنظرية التلقي) .

هدف البحث : القاء الضوء على فعالية التلقي عند بناء العرض المسرحي .

المصطلح الاجرائي : القرين الجمالي - هو تمثلات ذهنية و مدركات حسية مترافده ، تقيم نسقاً لفهم العرض المسرحي على وجه التحديد ، بتفكيكه واعادة بناءه وفق سلسلة من البنى والاحداث (التطورات) .

منهجية البحث : وصفية تحليلية .

اذا كان الرسام حينما يرسم بيتاً فإنه ينقل الحقيقة ، الا ان وضع البيت ، وضعاً مصطنعاً ، تدخل في انتاجه الانسان ، كقوة خارجية مؤثرة ، وهو قياساً للكهف يبتعد عن حقيقة الطبيعة ، ولكن اليس الكهف اصطناعا في كتلة الجبل ؟ أين الحقيقة اذن اليس الجبل تحدياً على قشرة الطبيعة ؟ وأليست الطبيعة اصطناعا ؟ فالارض انشقت عن جرمها الحقيقي والانسان بقدر أمتثاله على الارض ، الا انه قاد اكبر تحديا لقوانينها وقوانين الفضاء الذي يحيطها بوضع مصطنع اذن هل حقيقة الفن بانطباق نظامه على وقائع خارجة عنه ؟ ام انها ذلك النظام بالذات ؟

ولو اختزلنا على سبيل المثال الصياغات الفنية الى يضع كلمات رد بها الفلاسفة مفاهيمهم التجريدية الى اصول الفن الملموسة في (نص) و (لوحة) و (تمثال) و (موسيقى) و (فخار) و (عرض) و (معمار) ، فاننا سنلحظ اهتمامهم الفائق بهذا الطيف الذي يصنع عالماً جديداً ماكان يعرفه (النص) الابداعي ، ولا (الفيلسوف) كل على حدة ، بل ان انثيال افكارهم الفلسفية المبتدعة هو بفضل مانسميه بـ (القرين الجمالي) الذي يمتلكون عن حقل الفن ان معادلات الطبيعة وماينقل منها من حقائق يمكن تكميمها ، واحصاءها ، الى

هذه الدرجة او تلك من الضبط ولكن الاشتقاقات التي يضخها الفن لاتتوازن بانطباق الشيء (اللوحة مثلا) مع مفهومها ، بل ان عدم الانطباق هذا يتشقق الى أعداد لاتحصى من الاستجابات التي ماهي في حقيقة امرها سوى تلك الفعالية التي يقوم بها القرين الجمالي لدى كل منا .

اذ وجد سقراط قرينه الجمالي في الجمال نفسه المتعالي على الاشياء الجميلة الجزئية ، وكأنك لاتعجب بخطوط اللوحة ، وتكوينها وموضوعها ، أو محتواها الفني بل تعجب لقرين جمالي افرز مفرداتها تلك ، وقرين افلاطون ارتبط بالعلل المثالية المعقولة الثابتة ، الكاملة ، وارسطوا وجده على الضد من ذلك بالمتناهي المتصف بالامتداد ، والاتزان والتماثل والاعتدال والنظام والحجم ، وقرين كانط الجمالي في الجزئي التجريبي - الذاتي ، وهو يتحقق في الطبيعة بتآزر قوى النفس وملكاتها اي في شروط الاحساس بالجميل لا في الموضوعات ذاتها وجعل من الفكر حقلا للجليل وديكارت وجد ان نسبية القرين الجمالي لديه تنبثق من منطقة غامضة في العقل ومختلطة عند قياسها بالاحاسيس وبالعواطف والامزجة وماهي الا في انسجام اعضاء الحس وافعال الذهن .

ولاينبتز تتميز مونوداته بروحيتها التي لاتفنى في جعله من الوجدان قرينا ماليا مع أسفل العقل ووجد شيللر قرينه بالصورة التي تعلو عن طريق اللعب الحر على مادتها وشيلنج تحقق من قرينه الجمالي عند وعي الذات وروح الطبيعة داخل متلقي الجمال وصانعه (فالشعر اصل الفلسفة) وشوبنهاور كان قرينه موضوعيا لان عينه المدركة المتعالية على الأفراد تتمثل العالم بلارغبة او ارادة او اشياء ، ويومجارتن (الذي اطلق لنفسه لفظة الاستتيكا) وجد قرينه غامضاً وغير متميز ، وفخنر دخل قرينه الجمالي في (المستطيل) الممثل لقطاع ذهبي يتحسسه فرد مستجيب لمنبه خارجي احصائي ، انه يكشف القواعد ويطبقها ، ولالو في هارموني التركيب الفوقي الذي يعلو على المتفرق وديدرو بأن الانسان آلة تشعر وتتفكر ، ورسكن الذي أحال الفن تابعا لطبيعة تنقي النفس من نقائصها ، وبرجسون بنظام حقيقة قرينه الجمالي الباطني الفائق على الحس وآلية الادراك العقلي الجبري وعبر قرينتين الجمالي قوس فنية الفن ، والقبح والجمال التي اعتبرها قيم ملحقة بشروط خارجية منتجة لها .

ان القرين الجمالي حين يكون عاما يحلل (العرض) المسرحي ، و (النتاج) الفني بانواعه بصدوره عن مخطط ذلك النتاج الذهني والتصميمي المتضمن بالنتاج ولكن حسب

لوح حساسية المتفرد بانتخاب البصمات الفنية وتثبيتها وفرزها ، والقرين الجمالي حينما يكون (فرديا) فانه يصدر عن تساؤلات يخترق فيها كل فرد على حدة جمالية النتاج الفن بتحليله وضبط نسبته الفنية بمقدار الاجابة التي تشبع قرين الفرد الجمالي المتعطش والمتطلع اليها .

وبالتالي فان القرين الجمالي بمقدار مايبدو خارجيا لا من صنع متلقي الفن ، الا انه طرفاً مقابلاً ومتكافئاً مع الاسلوبية التي هي من خاصية الفن بالتذوق والاحساس الجمالي بفنية النتاج ، وبدونه لاتصبح الملامح الا مطموسة في سديم من الظلام الصلد الذي لاتثقبه النجوم .

اذن ماهو مفهوم القرين الجمالي ، صورته وآليته لدى المتلقي ؟

صورة القرين الجمالي لنتاجات المبدعين (الفنية) ، تخضع لآلية فهم ، تتميز لدى كل متلقي على حدة ولديهم مجتمعين ايضا فان الجمهور حسب (جان كوكتو) شبيه بالبحر يخضع لقوانين مبهمة . . ولكنه يشكل بعدا من جوهر المسرح ، اذ (مامن تجربة مسرحية تكتمل دون جمهور يرقبها) كما يذهب (بيتر بروك) . . لانها تبني طبقات فوق اخرى ، وتقيم تركيباً ، لامجرد تواصلاً ملتصقاً باللحظة نفسها ، او تحليلاً يرد الكل الى اجزاءه بل وفق استراتيجيات «الايهام» لبنائيته الفنية ، انها فرصة لاشتباك الذوات ، ذات المتلقي الفاعلة بذات الباث نفسه ، فكل منهما يتعرف على الآخر ، او ينطرح أمامه وأمام نفسه في آن واحد وفقا لقياسات (سارتر) الذي يراها «حالة من حالات ادراك الشيء اللاحقيقي» ومن خلال تشخيص موضوع مجرد ، في كل عرض جديد تجري تسميته جديدة لجمهوره ، لانه (العرض) اشبه بصورة (سلبية) يجري طبعها ايجابياً لتتبين ملامحها بفضل رؤى ومخيلات الجمهور ، المنشىء لها ، والباني لمعمارها ، وتقام رقصة جذب يختلط فيها الواقعي بغيره ، و «يصدق الوهم» (بروك) لان «الروعة» في هذا الخليط ، ولكن كل حجيرة (فردية) فيه ، تمثل فكرة واحدة (كريج) ، حول قلب العرض المركزي (بروك) الذي بتفاعله مع جمهوره يقيم (حدثا دراميا) ، لانه يعتبر المقوم او المعيار الاساس للعرض (بوبوف) بسيرورة السلب والايجاب في التقبل (دانيل برو) الموول لدلالات العرض (هايرماس) ذاهبة الى فرضيات ابعد من معنى العرض العام ، برموز متفق عليها بين طرفين (الفنان والجمهور) ، فافتراض الاول يقود الثاني الى تعميمه ، ومعنى ذلك «ان الخطاطة التواصلية التقليدية تحمل من ذاتها اكثر من معنى واكثر من

مضمون وان الأمر يتعلق بعملية انتقائية تختار معنى واحدا تحت ضغط عديد من التأثيرات والموجهات) ، ولكن تلقي المسرح الجديد يسير بالضد من ذلك لانه يستلم بالقدر الذي يبث فيه ويعي ويعيدنا العرض برموزه السمعية والمرئية واللفظية (تباطنه شحنات وجدانية ومضامين فكرية وآثار فسيولوجية) لقراءات متنوعة ومختلفة ، يسميها (بارت) (سيمياء العرض) لانها تأخذ النص من الرف وتنشطه بعيداً عن محطة الارشيف وتدخله في فضاء تاريخي وحضاري جديد فيما تمنحه من معاني التلقي الجديدة (بتحويلها النص المقروء والعرض الى كلام داخلي) بفهم جديد تخترق الفهم السابق ويحركه عندما يكشف دواخلنا موضوعياً ، فالممثل ومتفرجه ينكشفان معا بما يثار من (ذكاء ومشاعر وذاكرة وخيال جميعاً) بروك والمتفرج لايحمل معه بعد خروجه التأثير الخارجي للتشخيص ، كما يحسب بصدف دانشكو - بل يخرج بتلك اللحظة التي خاطب فيها نفسه اثناء العرض .

الأمر الذي يجعلنا ، نعيد قراءة العرض ، مرارا وذلك حسب تحريكه لطاقات مكثفة من الرموزالفاعلة والمنشطة ، لا المنفعلة السلبية لدى المتلقي . الجمال الذي يحدث في التلقي ، وجده - هايدرج - في تلك الخاصية التي تظهره وكأنه مستقلا عن الحقيقة وكذلك في اتصاله بها (. . . ان الجميل قائم في الشكل الذي يكون مضيئاً انطلاقاً من الوجود فيتمظهر وهو يحمل واقعاً ، يصبح موضوعاً ثم تتحول الموضوعية الى تجربة نعيشها وبهذه القراءة لم يعد المبحث الجمالي تحليقا في مطلق الفن والجمال بل هو الحفر المضني في ماهية العمل الفني) وغادمير اكد على هذا في خاصية اللعب ، اذ (يصعب الفصل بين اللاعب واللعب لان ذاتية اللاعي هي جزء هام من تركيب اللعب) فاللعب لديه (. . . يمثل تناظماً خاصا له تشكله الحركي ولايمكن ان يكون خالياً من القصد والهدف وكذلك الجهد ، عن ذلك يتفرد الانسان عن الحيوان وعناصر الطبيعة وكائناتها المختلفة باللعب الذي هو افصاح عن الذات) ، لان اللعب باكتماله يصبح فناً ان المؤلف ، والمخرج ، والممثل ، يتخفى، او يغيب في لعبه ، ولكنه يحمل مثل الواقع (امكانات عديدة تجعل الافق مفتوحاً بأستمرار فيكون الانتظار واللاوضوح من اهم خصائص هذه اللعبة) .

هذه الصياغة الزمنية التي تخلقها القراءة (تعد من اهم القضايا في النظرية التأويلية) اي بمعنى ارتباطها بـ (كيف يؤسس العمل الفني في كل زمن تاريخه المحض؟) وكذلك (يلتقي الزمن التاريخي بالزمن الوجودي) ، ان التجربة المفعمة للعرض ومعاناة الانزياح التي يحدثها ، والايحاء الابداعي ، تثير بقع عدة في فضاء التلقي ، مع ماتمارسه

المؤسسات والتقاليد الادبية والثقافية على عملية التأويل والتفسير من تأثير بين .

ان هذا التخفي الذي يقوم به (الفنان) او مايسميه ت . س اليوت (بهروبه) الى الأنا والموضوعية ، او الثانية ، او المتخيلة ، او القناع تجعل لكل (قصيدة جنس في حد ذاتها) ولكل عرض كذلك ، بما نضيفه نحن لرأي كروتشه ، من حدود خاصة ينتجها تلقي المتفرج لوحده ضمن تلقيات الكثرة ، التي تندمج بتلقي موضوعي اعلى يشمل الجميع ، داخل صالة او فضاء واحد .

من وظائف الفنان للوصول الى اختيار مادة خاصة ، وتعميمها ، ليصطنع بها العمل برمته ، هذا ماسماه (ريفاتير) بالمولد ، الذي يتحكم بمركزيته هذه بالنقاط المحيطة القريبة والبعيدة عنه ، وهذا مايستدرج المتلقي للنفاذ الى نفسه من خلال رموز العمل الفني عندما يندمج معه ، اي مايسميه (نورمان هولاند) الهوية الأولى لنكرر أنفسنا باستعمال الاعمال الفنية لحسابنا الخاص ، بفعل الملاحظة ، وتغير الملاحظة ، وتغير النماذج الذي يستدعي الصراع مع المعتقدات القديمة من اجل اخرى جديدة (ديفيد بلاش) ان وعي المتلقي (أيزر ، ياوس) يعتمدان ، الظاهرائية والتأويل ، اما (ريفاتير) فيفترض كفاءة القارىء الادبية ، وان توالي الكلمات في الجمل ، هو مايجعل المتلقي عند (فيشر) يستجيبون لها سواء اكانت ادبية ام لم تكن ، وعن (جونانان كوبر) استراتيجيات القراءة تنتج تأويلات ، وهذا استمراراً لسلطة القارىء عند (بارت) في لعبته لفتح النص بشفرات هائلة ، او (هولاند وبلايش) في اعتبارهما القراءة عملية تشبع تعتمد على حاجات القارىء النفسية ، وهذا ماالغى القراءة الصحيحة الوحيدة لدى (جاك دريدا) ، لانها تجعل القراءة بخضوعها للتعددية ، قابلة للتفكك بدورها هي لان اي خطاب فني ينزع الى التنافر والتفكك والتقوض (ثامر : ٢٣١) وبالتالي يستحيل النص الى (ساحة تباينات لابيانات ، ساحة تفجير المعاني لاحصرها ، كما يثبت ذلك ادور سعيد (ثامر : ٢٣٢) واصبح من غير المعهود النظر الى الغاء المتلقي بل انه يمتلك (اسلوبية عاطفية) تتعارض مع (المغالطة العاطفية) المنكره للمتلقي (ستانلي فيش) ، ووجد ان وجهة النظر الاسقاطية والتعليقية والشعرية ثلاث موجهات لاستيعاب النص ، حسب مستويات القراءة الاستنطاقية والأفقية والعمودية والاستكشافية والاسترجاعية والهرمنوتيكية والمحكمة (أو القراءة عن كتب والاستنتساخية (ثامر : ٢٣٥) وهكذا يندرج القارىء الى : مثالي وخيالي ، وضمني وعليم ، وذو كفاءة لغوية ، وفردي ، ومجتمع من القراء ، وثمة شروط قبلية للقراءة مثل

العلم بالسياق اللغوي والثقافي ، وبالجنس الادبي والشفرة ، وبالسياق التاريخي والاجتماعي للنص ، ومعرفة المؤلف (ثامر : ٢٣٦) الذات المتلقية (او القارئة) هي التي تحدد المعنى وتنقل المركز والمنظور من النفس المهيمن الى المتلقي المهيمن لان (العقل الانساني والفردي هو مركز المعنى وأصله(واستحال الايمان بذلك الذي يبحث عن جذور الاشياء لان الحقيقة ، كما يؤكد نيتشه (وهم ، نسي انه وهم) (ثامر : ٢٣٦) وهي (تخلق من قبل الناس ولايعثر عليها - ديفيد بليج (امر : ٢٣٨) الكيفية التي يقرأ بها النص حلت بديلاً عمّا كان يقوله «النص» في السابق . المتلقي يلتفظ ويضخ رؤيته الذهنية والتخيلية والزمكانية والتعبيرية (في صياغة للكيف اي لطريقة معينة لرؤية العالم ، وهذا القرين الجمالي يرافقنا حتى في انزوائنا وغربتنا فالنص - مثلاً - حسب (إيزر) هيكلا باوجه مخططة ، يحقق معقولية ومجسوسيته من قبل المتلقي ، بما ينجز من صور ذهنية وفق هدف جمالي ،يربط النص بمتلقيه ان المخرج بفعله الاختياري للنص ، والممثل والمنظر ، وتشكيله للعرض باسلوبية مايحقق قصداً متفاعلاً بدوره مع قصد المتفرج ، ووعيه ، وتوقعه او عدم التوقع الذي يسجل - حسب (جوميرش) الانحرافات وتقييد المعنى بحساسية مبالغ فيها من الظاهراتية الى تاريخ الفن) (مبارك : ٣٨) انها تحول الواقع ، ولاتبحث عنه انعكاسياً في الفن) لان الوظيفة الجمالية عند - ميخاروفسكي - تحول كل ماتمسك به الى علامة ، اي انها اثر تقاس ان التاريخ يصنع المراحل ، بفعل تحريك المتلقي الذي يمارس افعاله باستنطاقه ، وللفن نفسه تاريخاً خاصاً ، يعدل من فهمنا للروائع الابداعية في كل مرحلة لاحقة وانجاردت ، يرى ان الغموض في النتاج الفني يحفز فعالية المتلقي لملء فراغاته ومخططه وهي الفعالية التي اسماها بـ (التجسيم ويشير الى ملء الفراغ باللاوعي الذي يتحقق وفقه الادراك الفني (. . نشاط القارىء الفرد يتعرض لمتغيرات كثيرة منها الخبرة الشخصية ، المزاج ، وان اجمالي النص للأحتمالات الأخرى يمكن ان تؤثر على كل تجسيم ، لذا لايوجد تجسيمان متطابقات بدقة حتى لوكانا من انتاج القارىء نفسه) (مبارك ٥٧) ان القارىء ومفهومه بالأخص يتحرك لحظة مباشرة فعله الابداعي لان المتكلم حسب (بالي) (يفكر بالمتلقي باعتبار ان الخطاب اللغوي والفني في حالتنا) شيء مدرك لاينفصل ، وهذا يعني انه واقع بين الرغبة في التعبير ونوع من الرقابة تفرضها بنية الفضاء الذي يقال فيه ويتحرك) كل ذلك باسلوبية فنية تحقق وجوده الخاص ، ولاتجعله ضائعا وسط مؤثرات خارجية ليست فنية فالكاتب - كما يقول ريفاتير - يجعل

من النص شفرة ويتحايل لايقاع الوهم والمفاجأة عند القارىء ، وهو الذي يصنع في النص فجوات تسدها القراءة (مبارك : ٣٢) فالاسلوب الفني كما يعرفه بانه (كل شكل مقلوب علق به صاحبه مقاصداً أدبية ، فالكاتب يشفّر النص ، والمتلقي يفكها ، وقال بان التوقع يسطح القراءة ، وان النتاج الفني (يشد انتباهنا بشكله ويسلب لبنا هيكله) ٨٦ فهدف الاسلوب هو (الالهام الذي يخلقه في ذهن القارىء (مبارك : ص٨٧) المتفرج في المسرح ، يأتي وهو يحمل (شيئاً) من المستقبل ، فالعرض ليس بناءاً جاهزاً ، بل مشروع يقام بتبادل اطراف بناءه معاً ، الفنان وجمهوره في لحظة الاشتباك حتى اسدال الستار ، وبذلك يتجاوز المسرح موضوعية المحاكاة ، اي نقل (شيئاً) من الماضي (السابق باسلوب الفن!! هذه العملية التي أطلق عليها (برنر شبلنر) استرجاع الاسلوب ، اي (تبادل اللعب المتناظر بين نتيجة اختيار المؤلف المتضمنة في النص ورد فعل القارىء . . وهكذا فان الاسلوب ليس خاصة ثابتة في النص وانما هو كيفية ممكنة ينبغي ان تسترجع في عملية الاستقبال (مبارك : ١٦٩) والقارىء التأويلي عند (انجاردن) أما ان يكون فاعلاً او غير فاعل ، لان (المعلومات الواضحة تحتاج الى قارىء «متمرس») مبارك : ١٧٨ المخرج عندما يصنع عرضا ، فأنه يقدم حسب بانزيس (نصاً شارحاً) (ميتا-نص) ولايفهم الا في ضوء اليات ادراكية او عاطفية او ايدلوجية للتلقي (بافيس : ص١٤٢) وهذا يؤسس على مايسميه (ياوس) بـ (أفق التوقعات) التي يأتي بها المتلقي عند تعامله مع النص وهي نسق او بنية ذاتية واطر مرجعية اي تتبع منطلقات الموضوع الفني الخاصة وتلقيها بتبع العمليات الوسيطة بينها .

ان القرين الجمالي يفهمه (ياوس) باسم اللذة الجمالية التي تتفرع عنده الى الخلق (لذة الصياغة) والادراك الحسي التي تقودنا اللذة فيه الى الخلق ، واخيراً «لذة التطهير) التي تحرر المتلقي وتغيره لتلقي خبرات الآخر .

المخرج (هربرت بلو) يصف الاداء المسرحي لغرفته بقوله : انه فعل ادراكي وجمالي متحول ويشير الى فكرة المشاهدة باعتبارها «مثالاً لقوة توليدية فاعلة في الادراك» (كالاندرا : ١٤٤) او كما يذهب (هانز موللر) في توصيفه للمسرح بانه «معملاً للخيال الاجتماعي» : لان العرض مرتبط بالبعد الحضاري (الثقافي) لكلا الطرفين ، الفنان وجمهوره ، ومايضغط اجتماعياً على احدهم يضغط بالضرورة على الثاني ، كالتخلف الاقتصادي مثلاً ، او رفاهية اقتصاديات السوق الاستهلاكية او الصراعات العرقية

والمذهبية والطبقية ، وكذلك متطلبات التجانس الفني بين الطرفين والا فسيتحول العرض الى كتلة صماء جامدة لاتترافد مع متلقيها او ان «جنسها» سينقلب كالذي يذكر عن مسرحية (آلية هاملت) لـ موللر حيث عرضت في جامعة ساوث فلوريدا (امريكا باستخدام ممثلين امريكان فقد تعامل الجمهور معها باعتبارها نصا «كوميديا» اما في (ميونخ) (فلم يضحك الجمهور على اكثر سطور النص اضحاكاً» (كالاندرا : ١٤٧) ان العرض يصنع عالمه وفقا لقوانينه ، والمتلقي وفقا لمنظوره ، ووضعيته في الصالة (المكانية والفكرية) يعيد بناء افق الافكار التي تمثلها الشخصيات وفقاً لافقه الشخصي وهكذا تتباين قراءات العرض الواحد لدى افراد الجمهور نفسه المشاهد للعرض ولدى كل فرد واحد لو اتيحت له مشاهدة العرض ثانية (هناك متغيرات تابعة واخرى مستقلة عند كل مشاهد) بمعنى اننا يمكن ان نميز بين (استجابة) لدى المتفرج (ولكنها تقوم على النص ، ومكونة (المثير) لتلك الاستجابة تاريخياً كالذي نلتقيه مثلاً عن تفسير (هاملت) فباستجابة النقاد المختلفين منذ عصر النهضة الى يومنا) ونميز بين (تلقي) لدى المتفرج ذاته (ولكنه يقوم على كفاءة المتفرج ، ومكوناته (الفكرية) المنطلقة من الحاضر ، والتي تنصهر فيها افاق شخصيات النص ، شخصيته المركزية ، كمتفرج فاعل ونشط له ميوله واستعداداته وظروفه الاجتماعية ومايفضله او يكرهه) وهذا مايسميه (ايزر) بالتعالق الهرمنتيكي او (التأويلي) بين واقع النص (نظامه) الذي يستدعي الاستجابة و (التلقي) باعتباره عملية انتقائية ينجزها القارىء الفعلي (ايزر : ٣) ويضيف ايزر) بان (مادعوته بالقارىء الضمني ، ليس شخصياً خيالياً مدرجاً داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص يستطيع القارىء ان يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية دوره نقطة ارتكاز لبنيات استدعاء الاستجابة للنص) (ايزر ٣) لان النص يقدم التوجيهات التي يجب ان تجري اذا كان النص سيتخذ معنى في سيرورة القراءة وبها (اي بما يحدث في عين ذهن المتلقي)!! ليس السؤال لان – كما يحدد ايزر – ماذا يعني النص ، ولكن ماهو واقعه (ايزر : ٤) بذلك ينتقل التركيز من الابدالات (برادا جمس) الادبية للرسالة والمعنى الى ابدالات الواقع والتلقي (ايزر : ٥) اي كيفية استيعاب النص ، وتجديد البنيات التي توجه القارىء في معالجة النص ، وتحديد وظيفة النص في سياقه لان النص يدل على الحالة التي وجه بهاالمؤلف انتباهه الى العالم (٦) وغالباً مايحدث صراع مابين المتلقي والسنن التي اعيد تشكيلها في النص عن طريق تسنينها بالانتقاء والتأليف (تجميع المعنى دائماً تحقق انتقائي لكفاية النص) ، وينشأ توتر

جديد بين العلامات الظاهرة للنص ، وماتثيره من افكار المتلقي ، التي (اي الافكار) تتغير وتتعدل ، وهذا ماسيؤثر في مضمون الفكرة الجديدة ، لان الفعل الفني سيرورة وليس مواقف محصورة بالانتقاء والتأليف ، او تجميع المعنى او حدث يؤدي الى تجربة بل هو حركة متواصلة تضمها كلها معا (ومع ذلك فالمراحل المختلفة قابلة لان تكون متميزة بعضها عن بعض ، لان كل واحدة منها تتطلب تغيرا عما سبقها وهكذا يمكن ان نقول ان النص الادبي بوصفه سيرورة يجعل اعادة تشكيل العالم امراً ممكناً) (ايزر : ٧) فكل عرض يغير من هندسة الذوق لما سبقه ، ويقع على المتفرج البحث عن المعنى من خلال توجهات العرض ، ليجمعه بنفسه (بتفاعل مستمر بين النظرية الاستكشافية والممارسة التأويلية) (ايزر : ٧) .

فأساس النص لايوجد في بعده الدلالي (البنية) ولاالتداولي (الوظيفة) او التركيبي (التواصل) ولكن في (المتخيل الذي يتجه في الادب بشكل مستمر نحوالشكل الخاص الذي يتطور ويتغير في تقدم منسق (ايزر : ٩) الممثل يلعب دوره بجسده ويختلف عن الاشياء التي يصاغ منها وحدات العرض ، بانه اكثر فاعلية ، ونمو ، وتحول ، فالجسد حسب مارلو بونتي - (هو مايجعلني أتجذر في العالم ، بل هو محور العالم الذي أعيه بواسطته) وهو في كل عرض بمثابة خطاب (اثنولوجي) ، (يهتم بضبط الحركات اليومية في مجتمعات مختلفة ، مثل حركات الشغل والتغذي والولادة والحركات التي تقتضيها الطقوس الثقافية عموماً) ولكن يضاف اليه ذلك (القرين الجمالي) حيث ينتقل جسد الممثل من دائرة الاستخدام اليومي الى دائرة التكريس الحر ، الممتع فنياً .

جسد الممثل في العرض لاينقل الافعال بل يبتدعها ليشكلها ويتشكل معها في ان واحد ، فالمعنى الذي كان قبلياً ومن الماضي في النص ، يقوم الجسد بانتاجه وفق سيرورة (مستقبلية) في زمن العرض المتقدم باضطرار نحو نقطة زمنية متعالية على مجموع وقائعها اليومية ، المتعاقبة بتعاقب وتزامن حثيثين ، ان كانت اجزاء الدقيقة ترتبط بالتقويم الحياتي فان (القرين الجمالي) ينقل الجسد الى مستوى المتعة المتأملة ، والزمن الفني المقتحم للزمن التقويمي الحياتي وجسد كل ممثل يدخل الى باحة العرض ليتفاعل مع جسد اخر في (ادوار) الشخصيات الاخرى ، يعيد تنظيم اللغة البصرية للعرض وبذلك يصدم توقعات المتفرج ، الذي لايكف عن طرح الاسئلة لمعرفة ماهية الشخوص ، في محاولة للتمكن منها في رقعة العرض فالقرين الجمالي مبني ايضاً على فهم راسخ لحركة

الجسد ، حياتياً وفنياً ، سابقين ، باعتبارهما من اسس الذاكرة الجمعية المشتركة بين الفنان وجمهوره ، ولكن التجربة الفنية الجديدة للعرض ، تخترق الاطار التقليدي او تركب عليه ، او تلامسه بسطح ، او خط ، او حجم ، او منظور ، يقيمه الجسد ليعدل ، ويعالج الفهم الماضي ، بآخر جديد ، يجري ترهينه منذ هذه اللحظة التي يتلامس فيها الجمهور مع هذا العرض بالذات لتتراكم النقاط في دفق باتجاهات مغايرة لما كان مكرسا ، وبعد درجة تسبق التشبع الذوقي السائد عن مفهوم الجسد وفعالية للمثل ، تتم زحزحة " القرين الجمالي " السابق "بقرين جمالي " لاحق ومتطور ، ان منظور الجسد واضح فيما لو تصورنا الافق الذي كان ينظر من خلاله الى جسد الممثل عند (ستانسلافسكي) وكيف عالجه (فاختنكوف) باضافة الاشياء المادية الغريبة عن الانسان الممثل ، والتعامل معها وكانها بين عضوية الجسد نفسه ، وكذلك ما جاء به (مايرهولد)بميكانيكية الحية وتطوير الية الجسد باتجاهالشرطية والاسلبة بتعميق جديد ، وما ازاحة (برخت) من ثبوتية المركزية الجسدية لانسان ثابت الهوية ، متكامل الى آخر يصنع من مقترحاته الجسدية انسانا متغيرا ، نسبياً ، يرتبط بمواقف ، ويعبر ، بايماءات واشارات تتخذ الاولوية في صياغة مشروع جسد بعلاقاته مع الاخرين .

المشهد الذي يسبق دخول جسد عليه ، ينتظم في سلسلة ، بمثل ما انتظمت الاجساد في تجارب عروض مسرحية عروض سابقة ، وبذلك يدخل في حيز الذاكرة من ناحية وفي حيز المتخيل والمتأمل من ناحية اخرى ان جسد الممثل يتضمن جسدا جديدا ، مثاليا ، ومن خلال المشاهدة والممارسة الفعلية للممثل ، يصبح " القرين الجمالي "قائما بالفعل لان لعبة الاداءفتحت الطريق لامكانات اخر ، كانت مجرداً اطياف فردية ، داخل الذات ، وباتت الان من شان العالم الموضوعي بانفرازها في العرض ، حينما يشخصها " القرين الجمالي " عند المشاهدة فيصبح الجسم الخاص (راغب وشهواني ، مندرك ومدرك ، معبر وقصدي ، زماني وتاريخي) ، ان النشوة الفنية ، مثل مرور الانسان بتجربة اتصال ، تبين ، جرياً وراء كلودبريار" ان الانسان ليس مجرد فكر يستخدم جسمه الخاص للتعبير عن ميوله ورغباته ، بل هو يستحيل الى جسم اذ يعبر عن رغبة تستغرق كل كيانه وكامل وجوده " ، ولما كان التعبير عند الممثل هو تعبير عن شيء ما ، وشخص ما ، في لحظة من لحظات العرض فان (شتام) يعرف التعبير :(انه نمط تجلي حالة كائن حي من خلال سلوكه وصورته الجسمية ، لكائن حي آخر) (سعيد :٣١)اننا ، نقرب ذلك فعالية الجسد الفنية ، باضافة

معنى فنيا للسلوك وصورة جمالية للجسمية ، ونرجح من كفة الكائن الحي الآخر لانه "الممثل "الذي شاطره الفعل على الخشبة ، او المتلقي الذي يؤسس القرين الجمالي على تفعيلاته وهندسة شخصيته وكيف جرت عملية بناءها بالاسئلة والاجوبة وآفاق التوقعات من خلال وقعها الجمالي في مساحة العرض (.. فلا وجود اذن لتعبير في ذاته ، بل التعبير هو دائما تعبير لكائن آخر ، اي انه تعبير موجه الى فرد آخر يلعب دور المتقبل ، وهذا المتقبل ينصهر مع الباث (المعبر) ضمن واقع اجتماعي مشترك (سعيد :٣١) هو واقع العرض امام الجمهور .

الفعل الجسدي للمثل ، يستثمر ، العادات الوطنية للمثل وجمهوره والاتفاقات الانسانية العامة كذلك ، ويضيف اليها الممثل بعض الاجتهادات والرموز الفنية التي تضبط المعاني بتوسيعها عن اطرها الواقعية .

وعند الممارسة الفنية وحسب الظروف المعطاة فوق الخشبة ، يسلك جسد الممثل سلوكا (فنيا) ملائما ، وقابلا للتفكيك والبناء من قبل المتفرج بما يصحب جسد الممثل من اشارات وايماءات واصطناع مواقف (بوز) في مفاصل العرض ، ولغة الميزانسين والتكوين والمنظور الضروري والعام والحوار ، وتعبيرات الوجه العاطفية ، والافعال التي تعدل في معاني العلاقات الجسديةلترتيب الممثلين على الخشبة وحركات كل ممثل لتنمية الجملة بينهم وفق علاقات مسافية ، ومجموع التعبير والاوضاع المشكلة لجسم العرض المتكامل . وكما يقول – ميرلوبونتي – وبعد ان جعل من الزمان والحركة بعدا عن وجودنا يقول "...بما ان لدي جسدا وبما انني اتصرف بواسطته في هذا العالم ، فان المكان والزمان ليسالي مجموعة من النقاط المتجاورة ، ولاهما ايضاً جملة من العلاقات اللامتناهية يؤلف بينها شعوري ويندمج فيها جسدي فانا لست في المكان والزمان وانا لاافكر في المكان والزمان بل انا للمكان وللزمان وان جسدي ينطبق عليهما ويحتضنهما (سعيد : ٧٥)

وهذا ما يشرح – تماما – وضع الممثل الجسدي وسط العرض حينما يسكن ويتوطن داخل مناخ العرض ومنظوره المكاني والزماني وبذلك تتحول العلاقة الى علاقة عضوية وليست خارجية تتعلق بوجود جسد الممثل في المكان ولا في انه في الزمان .

المتلقي في (العرض) يصوغ معنى مؤسسا ومأخوذا من الخطاب الادبي (النص الدرامي) ويرفعه الى درجة امامية ، او انه ينظر بفهم خاص الى جماليات (الميزانسينات) التصويرية او هو يصوغ ردود افعال (نفسية) تحاكي عناصر العرض بخط موازي يسقطها

ويدمجها ببناء روحي مرافق او يندمج بتجربة الجمالية الفردية من دون الانجراف وراء نفعية ما للفن ، او هو يدمج الوظائف معا ، بحيث يصبح المبني والمحتوى الحكائيين ، هما بنية واحدة مترابطة الطراف .

ان فناني العرض يخترقون العالم الكبير ، بعالم فني صغير ، له استراتيجيات خاصة وهم يقترحون رؤاهم باحتراس بالغ ، لتحقيق نواياهم ، او كما يحدد (بيتر بوستينوف) كانت عظمة شيكسبير تتلخص في انه لم يجب عن اي سؤال فكان يقول مثلا (يكون ولايكون)ولكنه لم يلفظ اي حلول ..

ان نظام العرض محدد في لغته الفنية ، ولكن معانيه مطلقة لاتتجسم الا بفعل وعيالمتفرج عندما يتفاعل معها بمدرك ووجدان شخصي (فردي) فالمتفرج يؤسس ويخلق عالماضمن نسق خاص بترجمته لعناصر العرض ، وحتى المعدات (الاكسسوارات)تصبح ناطقة بما تشكله من لغة خاصة ضمن العرض ، ان طبقة الاثاث - مثلا - تجبر المتفرج ، وتحصر تركيزه في نطاق ضيق ، ولكنه من ناحية اخرى ، حر بتاويل هذا الجزء الظاهر من الادوات ، بما هو . مغيب عنهما ، وهكذا يولد المتفرج المعنى ويخترقه ويستنتج بتفكره وتخيله ، بجهده ورويته ، وفي القول عن القاهر الجرجاني :عن النص (..ضمن النصوص المحكم الوثيق والجزل القوي والمقنع المحكم والنمق الموشح ، ومنها المختل المعيب والفاسد والمضطرب)هذا القول عن النص ، يرتبط بالمتلقي ايضا (والاخر غامض يوصل الى بعضه بالرواية ويوقف على بعض بالدراسة ويحتاج في كثير منه الى دقة الفطنة وصفاء القريحة ولطف الفكر وبعد الغوص) صحة الطبع (نقلاً عن الجرجاني :محمد مبارك :١٤) ويضيف (ثم تامل نفسك كيف تجد نفسك عند انشاءه وتفقد مايداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب اذا سمعته مبارك :١٢)المتفرج يضيف من مخزونه ، حدوسات جديدة وخبرات وروىء يصطنعها ايضا مثل الفنان ومن حيث فعاليته (الايجابية) لا المنفعلة (السلبية) وكان ارسطو يقس اثر الفن فيما تحققه فعالية (الكاثرسس Catharsis= الطهير)من وقع على المتفرج .

من البديهي ، ولكنه الغامض ، هو انتقال ذلك "التجريد" من النص الى العرض الى المتفرج ، لان التجريد ليس صفة تتنافى مع حضور الملموس بل ان طابعا ملموسا للعرض لايتم نتيجة للمثل او لعناصر المنظر والميزانسيتنات لوحدها كل على انفراد ، او باجتماعها ، انما يكون كذلك رهن عقليته ووجدان ومخيلة وكل ماهو تجريدي او قدرة على التعميم او

اعادة التركيب التي يمتلكها المتفرج لكي ينتقل الى التحديد مرة اخرى ، اي انه ينطلق مع الملموس الى التحديد مرة اخرى ، اي انه ينطلق من الملموس الى التجريد وثانية من التجريد الى تمكين معنى العرض في نفسه اي الملموس (الشخصي)او الفردي المنجز فعلا وواقعا في داخل المتفرج او الواقعي . وخلاصته ذلك يتحول المفترض في العرض الى مفترض جديد من قبل المتفرج ومن خلال تفاعل هذين الافتراضيين تتم عملية التعيين ، او التحديد للمعاني المتضمنة والمعلنة في العرض ، سواء على صعيد التصرف العقلي او العاطفي ، المتضافرين مع القرين الجمالي .

ان متفرج العرض المثالي الذي وصفه او زرعه المخرج في فضاء العرض عندما يفتح عن الستار منذ اللحظة الاولى ، يتخلق فوراً متفرجاً واقعياً لايمكن ان يحسب عدده او جنسه او طبعه كالذي حدث في اللحظة ماقبل التقديم ، وكأن العملية تختزل انتقال الفكرة من المثال الى الواقع من الأماني الى التحققات ، وبذلك تتوزع التجارب الاخراجية والعروض بين الفشل والنجاح تبعاً لاقتراب الشقة او ابتعادها بين المخطط الذهني والمخطط التجريبي الذي يحرض كل المخرجين المرموقين في العالم على قياس أثره وتبينه بعد كل عرض من عروضهم وتجاربهم الاخراجية على العموم ، وهم بذلك ينقلون الفكرة من آفاق الميتافيزيقيا الى مروج الجمال والتلقي ، والترهين الفني المتحقق .

الحوارات التي ينطقها الممثلون ، تصبح لها ضرورة تداولية بينهم لكي يتقدم العرض ولكي تستخلص شروط التواصل ينبغي ان يدركها المتفرج ، من خلال علاقات الحوار ، تبعا لمصادرها من الشخصيات المختلفة ، لان البطل هاملت مثلا يخضع لسلطته القولية «اوفيليا» حينما يسمعها كلاماً جارحا ويجبرها على الاستجابة لاهاناته المتوالية : «أشريفة انت؟» وسواها من افعال كلامية ، والردود المتناقصة تبعاً لموقف الشخصيات ووضعها من بعضها البعض وعلى كل شخصية على انفراد ان تطيع ان لاتطيع ان تجيب على الاهانة بمثلها او تسامح . . والمعنى الذي تتقصده الشخصيات ، يختلف من واحدة الى اخرى تبعاً للمعينات التي تحدد لنا من هو الذي يتكلم ؟ وبأية صفة زمنية ومكانية ونفسية تتم فيها فعالية الكلام ، حتى يتعزز الجانب الفني المبني على التخيل عند المتفرج ، تبعا للسياق القائم ، لان الصوت البشري حتى يكمل مهمته ، ويعبر عن مكنونات الشخصيات المتخاطبة ويثير مختلف الاحاسيس ، وتعلق النفس بالآمال والاحباطات ويعزز كل شخصية عن سواها بنظامها الحواري المتباين والمقترب والمتباعد تبعا للمواقف الدرامية

للشخصيات ، ومقاصدها المضمرة والمعلنة ولكنها الشفافة من جهة تعرف المتفرج على مستوياتها ، لان لكل شخصية منظوراً ، تتجسد فيه مساحته المتخيلة التي يفترضها العرض حيث تقع بفضاء يتوسط الجمهور والممثل ، وكأنها منطقة استقطاب وتجاذب مغناطيسي بينهما ، يحسم بوضوح منظور الممثلين مع بقية عناصر العرض ويصنع منها الرقعة لذلك القرين الجمالي الذي تنبثق منه وتدور في افلاكه المتخيلة لان المعاني الحقيقية في الفن ، لاتقترن بالنص وبصيغه محايدة ، بل هي نسبية ومعنى ذلك ان النص المكتوب تنفتح معانيه الى مالانهاية ، او بكلمة اخرى ان عناصر العرض تنتج معانيها الخاصة من خلال لغتهما وطبيعة صياغتها الجمالية ، لا من نقلها لنصوص (موجودة) او جاهزة في النص ، لان التخيل يضع الملمسات العادية للمتفرج في مستوى من التساؤل والتورط في اوهام وخيارات وترجيحات المتفرج بتفاعله مع اسلوب العرض ، ياخذ «بموقعه» هذا العنصر او ذاك اي انه يتعامل مع الشذرة الاسلوبية وكأنها ارضية حقيقية يقوم بفحصها ميدانيا وكأنها نابعة من الحياة الحقة وليست وهماً تخييليا ، هذا الازدواج يعتبر من أشمل خاصية «القرين الجمالي» اذ تنتقل الوحدات الاسلوبية ، وتتحرك تبعا لاستراتيجية العرض التي يضبطها المتفرج باستراتيجيته الخاصة ، حتى تستحق التجربة الجمالية قيمتها فانها تشعر المتلقي بانتقالها من الحياة الى الفن ومن الوقائع الى الشعرية المتذوقة من قبله كمتفرج وسط بيئة من المتلقين المعرضين للقصف ، والرص ، والتحريض ، واللذة والمناغاة وهم يملكون في الان نفسه القدرة على التحكم عن طريق المقاومة او الاستسلام او الرفض او المهادنة ، ومن خلال ذلك الاشتباك تقام منطقة المعترضة كما أسلفنا ، ليتحقق المنظور الجمالي الذي هو خلاصة الاشتباك الاستراتيجي بين العرض والمتفرج وليس بانعزال الأول عن الثاني العرض يفترض متفرجه الذي يخاطبه ، والمتفرج يفترض تلقيا خاصا للعرض ، حسب شفرات مطروحة في عالم العرض ، وبذلك يكون العرض رهن مشيئة المتفرج الاستخدامية (التداولية) .

ان محور الخطاب والرد والجمل يتألف مع ادراك المتفرج ويتشاكل معه في نقاط وهمية تنتج استشعاراً واقعياً عن المتفرج في معظم انعطافات العرض وتداخلاته للأبتعاد عن غير المقروء وغير المفهوم في جمل العرض ، واجزاءه وللأقتراب من معنى اعلى يحيط العناصر ويطوقها ، بحالة متناغمة ، موحدة ، ومتكاملة .

في لعبة الانغلاق والانفتاح، لمعرفة مدى تحقق هذه الفرضية او تلك تتطور فعالية

المشاهدة وتشتد ، وتثير من افاق التوقعات لدى كل متفرج في صيرورة العرض ، حتى الوصول الى الحافة النهائية للعرض فان هذه النقطة الختامية ، التي تبدو موضوعية ولكنها في حقيتها «نسبية» نتيجة للقراءة الخاصة لكل متفرج على حدة لخطوط العرض ، واستنباط صيغته النهائية وتأسيسها الممثل بجسمه ، يكون لغة هيروغليفية ، مجسمة (جرافيكية) ، ويباشر مصداقيته وجوده الفني الحقيقي (المبني على الايهام بالطبع) بالقدر الذي يستطيع فيه استثارة خيال المتفرج وفكره ، في مرافقته ، ليصبح قرينا جمالياً ، مضموناً وآلية الممثل تجنح عن الاحداث كثيراً عندما تتم مخاطبة المتفرج بحوار جانبي او بوحي (مونولوجي) لاتتفاعل مع موضوعية الاحداث تلك ، وقد يعالج الجمهور وجهة نظر (الممثل في دوره) بوجهة نظر الصالة النابعة من العصر ومن ثقافة المتفرج ، حسب مراتبها ، لذلك فهو اما ان يكون مهيمناً ، او مستنسخا لرؤية سطحية بارزة في النص ويغوص بذبذات رؤى تعددية وافتراضات مختلفة ، تفكك الاحداث ، لتعيد بنيتها في انتهاء العرض فالمتفرج بين تلقيه ، وتواصله منطلقاً من المستوى (الجسدي) الفيزيكي ، الجرافكي ، وصولاً الى المبنى الذهني والنفسي والاجتماعي (الفكري والعاطفي الكاتب يتلقى ، والمخرج يتلقى النص ، والممثل يتلقى تأويل المخرج ، والجمهور يتلقى تأويل الممثل ويقيم تأويلاته هو وفق استراتيجية الاستجابة واعادة البناء لان الممثل محكوم مثلاً بحبكة النص والعرض ، ولكنه حر في فتح دلالات جديدة فيما يضخه بجدار شفاف خارجي يخاطب فيه متفرجاً في الصالة قد تلتقي مقاصده معه او تتناقض او تصبح محايدة ، ان افق التلقي ينحصر بأطار خاص للتلقي ، يبدء بما تحققه من حصر للفرجة الفنية بناية المسرح ومعمارها ، سعتها ودلالاتها لاستيعاب الجمهور وقلتها وكثرتها ، فالمسارح المصممة للنشاطات الفنية الاستعراضية هي غيرها للدراما ، وكذلك نوعية الجمهور تختلف حسب تكوينها العشوائي او المستهدف (لنخبة خاصة) او طراز ، وتلعب السمات العامة لكادر العمل من نجوم وشهرة (أو عدمها) ومستوى ابداعي ، اطاراً عاماً ، يشد من اطراف الطبيعة المهنية للعرض (طلابية ، عمالية ، فلاحية ، موظفين ، مثقفين ، عامة الخ) .

وكل ماكان يتعلق بلحظة تأليف النص من اطار تاريخي وحضاري ومحور يصبح الان مرتبطا بافق انتظار يخص المتفرج في عمليات (متبادلة وتتابع تاريخي دينامي) لان فهم المتفرج وتأويله يربط اللحظتين الزمنية ، التاريخية والراهنة ، بلحظة واحدة تنمو في صيرورة الان ، اننا ندرك العرض في (شكل متسلسل له دلالته . . . يتسم بالدينامية

والحركة المستمرة في الزمن بما في ذلك المتفرج بذاته) (كالاندرا : ١٤٤) .

الممثل يبدع بكيفية خاصة ، وهذا مايثير من فعالية التلقي لدى جمهوره ، اذ يزداد اهتمام المتفرج بكثافة الابداع المشع ، والذي يقود المتفرج باتجاه نقاط لامعة وسط ظلام من الغموض واللافهم احياناً .

(. . لقد اهتم ياوس . . بما أسماه «الفراغات الصالحة للعب» . . وكيفية ملء هذه الفراغات بطريقة ذات دلالة كما يهتم بالتربية الجمالية وكيفية استخدامها بوصفها مصدراً لامداد الانسان «باللعب الحر» امام كل ماهو حتمي ولاارادي ، ان حرية اللعب هي مبدأ جوهري المسرح ، ومن هنا يمكننا ان نعتبر ان التاريخ الجمالي - كما يطرحه ياوس - يساعدنا على فهم واستيعاب هذا المبدأ بشكل واضح) (كالاندرا : ١٤٨) ومن ذلك يرتبط المتلقي بما اسماه (هولاند) بـ ثيمة الهوية ، المختلفة لدى كل متلقي حيث يتداخل النص بخبرة المؤول ، فيصبح جزءاً من تركيبنا النفسي ، كما يجعل انفسنا جزءاً من العمل الادبي ، وهذا كله يحدث اثناء عملية التأويل (بنيت : ص١٣١) ولذلك يتطلب (آرتو) الا يقدم عرضاً للجمهور على اساس ايهامي مطلق ، ولكن يجب ان يشتبك مع مستوى البناء الداخلي للجمهور ، او كما يؤكد - جروتونتسكي حيث يهتم بالمتفرج الذي يملك حاجات روحية حقيقية والذي يرغب حقاً - من خلال اصطدامه بالنص - في تحليل ذاته) (بينيت : ١٣٢) وهذا يحيلنا الى (القارىء الضمني) لدى (ايزر) حيث تتحول البنيات النصية الى خبرات شخصية من خلال النشاط الادراكي ، وحيث تكون استراتيجيات النص مجرد اطار تحتم على القارىء ايجاد موضوعه الجمالي من داخله (النص) ، فالقارىء يركب خبرته وفق احداث الماضي وتوقعات المستقبل ، وهذا مايصنعه القارىء من جهة ومايحتكم اليه من جهة اخرى من الاشارات المطروحة في النص . ونحن امام فراغات العرض نستدعي مايعيننا ، وأمام الحضور المادي ، نحذف مايحرفنا عن مجرى الاحداث الرئيس الذينبنيه في ذاكرتنا وصيرورتها المتزامنة مع نمو الاحداث من خلال تطور المشاهد منذ الاستهلال وحتى الختام ، بين لحظات التعتيم والاضاءة ، والقطع والاستمرار ، واستعادة الماضي واستباق الحاضر ، والحوارات الذاتية . المشكلة بوحدتها المعنى الموضوعي للعرض كما يتأتى لقريننا الجمالي بينة في العرض وغالباً مايتوسع هذا القرين الجمالي بما يطرحه العرض من تخطي للذوق السائد وهكذا يحيط الاتجاه للجماعة التأويلية بآخر محدث ، يلغي الشيوع ليصبح غير متوقع .

والتلقي - كما يراه ياوس : هو (عملية انجاز تعليمات معينة من خلال عملية ادراك موجه يمكن استيعابها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها والاشارات التي تحركها) (بينت : ١٣٧) ولذلك يجد - ياوس - ان عملية الانتاج حتى يصبح لها تأثيراً فانها تعد مشروطة باحكام الجمهور (بنيت : ١٣٨) وهذا بالذات قوام القرين الجمالي ووظيفته في آن واحد .

الهوامش

١. مجلة الوحدة المغربية - عدد مزدوج ١٩٩٢ .

٢. مصطفى الكيلاني : وجود النص - نص الوجود الدار التونسية للنشر ١٩٩٢ ص٥٢ ص٢٩ ، ص٣٠ ، ٣٥ .

٣. فاضل ثامر / الصوت الاخر بغداد - ١٩٩٢ ص٤٧ انظر ص٢٦٩ .

٤. رامان شلدن / النظرية الادبية المعاصرة وترجمة سعيد الغانمي / بيروت المؤسسة العربية ١٩٩٦ ص١٧٦ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٣ .

٥. محمد رضا حسين مبارك / القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي / مخطوطة بغداد - كلية الاداب ١٩٩٤ .

٦. جماليات التلقي والمسرح / دينيس كالاندرا / فصول / العدد الرابع ١٩٩٥ .

٧. مجلة الثقافة الاجنبية - فولفانغ ايزر - آفاق نقد استجابة القارىء - ترجمة احمد بو حسن عددا - ١٩٩٤ .

٨. جلال الدين سعيد / فلسفة الجسر / تونس دار امية ١٩٩٢ /.

٩. هنري براندون / هكذا نحن ترجمة : عبدالفتاح المناوي - القاهرة / ص١٩١ / - مكتبة النهضة .

١٠. سوزان بينت / المسرح التجريبي - نظريات القراءة والمشاهدة - ترجمة سامح فكري / اكاديمية الفنون القاهرة : ١٩٩٥ .

المصادر والمراجع

١. فاضل ثامر / الصوت الآخر بغداد ١٩٩٢ .

٢. مصطفى الكيلاني / وجود نص - نص الوجود الدار التونسية للنشر ١٩٩٢ .

٣. رامان سكون / النظرية الادبية المعاصرة / ترجمة سعيد الغانمي / المؤسسة العامة للنشر - بيروت ١٩٩٦ .

٤. محمد رضا حسين مبارك / القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي / مخطوطة - كلية الاداب بغداد ١٩٩٤ .

٥. جلال الدين سعيد / فلسفة الجسد - تونس ١٩٩٢ - دار امية .

٦. هنري براندون / هكذا نحن ترجمة عبدالفتاح المناوي - القاهرة - مكتبة النهضة .

٧. سوزان بينيت / المسرح التجريبي - نظريات القراءة والمشاهدة ترجمة : سامح فكري ١٩٩٥ - القاهرة - اكاديمية الفنون.

٨. مجلة الوحدة - المغربية عدد مزدوج ١٩٩٢

٩. مجلة فصول العدد الرابع - القاهرة ١٩٩٥ .

١٠. مجلة الثقافة الاجنبية عدد ١ بغداد ١٩٩٤ .

الرايات ودلالتها اللونية في رسوم الواسطي

ابراهيم عبدالرزاق رحيم
أستاذ مساعد
قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة

كان للراية اهمية كبيرة في حياة الانسان قديماً وحديثا حيث استخدمت منذ اكثر من (٥٥٠٠ - ٥٠٠٠) سنة في وادي الرافدين وكانت ذات دلالات ومغزى كبير خلال فترة قبل وبعد الاسلام فقد عبرت الوانها واشكالها الى جوانب ومفاهيم دينية واجتماعية وفكرية ، وفي ايام الدولة العباسية كان استخدامها بشكل واسع وقد صورها الواسطي في مقامتين ، المقامة البرقعيدية والمقامة الرملية والذي سيتناولها البحث من خلال التحليل والاستنتاج .

تاريخ أستلام البحث ٢٨/ ١٩٩٦/٢
تاريخ قبول النشر ١٠/ ١٩٩٦/٣

المقدمة

للراية* واللواء* أهمية كبيرة في حياة الانسان قديما وحديثا ، لانها تمثل كيانه المصغر ،اذ مثلت الدولة والمجموعات البشرية . وهي ذات دلالات ومغزى عميق فمن خلال الرايات يمكن ان نتعرف بعض القضايا التي تتعلق بجوانب مختلفة من حياة البشر . فقد تشير الراية الى جوانب سياسية كمعرفة سياسة الدولة وتوجيهها ، او قد تشير الى قضايا دينية عن توجه الدولة كما وتشير الى جوانب ومفاهيم أجتماعية وفكرية ويمكن تعرف مختلف هذه القضايا من خلال دراسة الراية من جوانب عدة ويكون اللون احدى هذه الجوانب المهمة وتضيف الرسوم والاشكال والكتابات الى ذلك تفصيلات اخرى . الاانه ولعدم توفر نماذج وجد عليها رسوم وأشكال فقد تم التركيز على دراسة الوانها ومايمكن ان تشير اليه هذه الالوان من معان ورموز ودلالات .

وسوف يتناول البحث موضوع الرايات والوانها عبر مراحل الأسلام المختلفة .

فقد تبنت الفرق الأسلامية الوانا معينة لشعاراتها بحيث تميزها عن الفرق الاخرى وأحتوى البحث على مقدمة وثلاثة فصول تناول الفصل الاول أهمية هذا الموضوع ولأسباب التي دفعت الباحث الى تناوله اضافة الى الحدود التي تناولها البحث .

وتم الأشارة الى بعض المصطلحات التي تتعلق بالموضوع وذكر بعض الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الرايات وقد احتوى الفصل الثاني على نبذة تأريخية عن نشأة الرايات وبداية ظهورها في بلاد وادي الرافدين وعند العرب قبل الاسلام وكذلك ايام الرسول (ص) والخلفاء الراشدين وأستخدامها في محتلف المراحل التأريخية والأسلامية .

وتم الاشارة في هذا الفصل الى موضوع عقد اللواء لما له من أهمية روحية ودينية في حياة العرب المسلمين ومايمكن ان يشير اليه .

اما الفصل الثالث وهو الجانب التحليلي في البحث فقد تم فيه مناقشة وتحليل مقامتين من مقامات الحريري واقصد تحليل المنمنمات التي رسمها الواسطي وهي المقامة البرقعيدية والمقامة الرملية وتناولت تحليلا لهاتين المنمنمتين مشيراً بشكل تفصيلي الى الرايات التي استخدمها الواسطي فيهما والتي حددت بأربعة انواع من الرايات مبينا صورها بأشكال توضيحية كي تكون معبره للقارىء وقد تناولت هذا الموضوع وعلاقته بالفترة الزمنية كي تعكس صورة عن استخدام الرايات في الفترة العباسية اذ ان هذه

المقامات نتاج ادبي للمرحلة المتأخرة من العصر العباسي وفي نهاية البحث عرض النتائج التي تم التوصل اليها ، وكذلك احتوى البحث على عدد من الاشكال والنماذج التي توضح بعض القضايا التي تناولها البحث .

أهمية البحث والحاجة اليه . .

احتلت الالوية والرايات مكانة كبيرة وأهمية خاصة في تأريخ العرب قبل الأسلام وبعده ولعبت دوراً كبير في اداء وظائف سياسية ودينية عسكرية وأجتماعية ومن اجل تعرف دور هذه الرايات والالوية وماتعكسه دراستها من خلال مدلولاتها اللونية على مختلف جوانب الحياة ، وكذلك الاسباب التي دعت الواسطي الى استخدام الوان رايات معينة في رسوماته تم اختيار هذا الموضوع لدراسته والبحث فيه .

وتأتي اهمية هذا البحث اذا عرفنا انه لم تجر دراسة واحدة تناولت هذا الموضوع ، الا ان هناك عدد قليل من الباحثين تناولوا موضوع الرايات في فترات مختلفة من دون تناول رسوم الواسطي ونماذج الرايات التي استخدمها في رسوماته وقد تناول الشمس(١) موضوع الرايات في فترة تاريخية محدودة ايام العرب الحضرين واشار اخرون الى الرايات والالوية من خلال بعض الموضوعات ، ولم تكن دراسات مستقلة على وجه الخصوص ، ولولا وجود الرايات منفوشة على اثار حجرية ومواد صلبة في الحضر لما تمكن الباحث من دراستها .

ومما يزيد من صعوبة دراسة هذا الموضوع هو انعدام وجود بقايا واثار للرايات من خلال رسوم او نقوش بأستثناء رسمين للواسطي تناولناهما في موضوع البحث لكي تعطي صورة واضحة عن انواع هذه الرايات والوانها وفترة استخدامها وتأتي اهمية هذا البحث في المعرفة العلمية والتاريخية لالوان الرايات المستخدمة في رسوم الواسطي ويمكن اعتبار هذا الجهد المتواضع مرجعا علميا للدراسة في هذا الخصوص ، كما ويمكن ان يفيد في مجالات مختلفة فنية وتأريخية وأعلامية .

حدود البحث :

لقد شمل البحث بالتحديد انواع الرايات التي استخدمت في رسوم الواسطي ، للفترة العباسية ولقد استخدم الواسطي في منمنمتين فقط انواع من الرايات ، مختلفة الاشكال ولالوان وفي مناسبات دينية ويبدو ان الواسطي قد استخدم هذه الرايات في تلك الفترة مما

عكس استخدامها في هذه الفترة (الفترة العباسية) .

وقد اعتبر الباحث ان المنمنمتين في شكل رقم (٧) وشكل رقم (٨) هما العينة التي اجرى عليها التحليل وهما المرجع الرئيس للتعرف على الالوان المستخدمة لهذه الرايات .

كما تم الاعتماد على بعض المصادر التأريخية التي ذكرت شيئا عن الرايات واستخداماتها ومضامين الوانها ، ولكون معظم الرايات قد عملت من الجلود والأقمشة مما سهل تلفها ، فلم يتم العثور ولو على البعض منها من اجل دراستها ، مما جعل الاعتماد على بعض المصادر التاريخية ولاسيما رسومات الواسطي .

تاريخ الراية :

الراية قديمة في التاريخ وكانت مصاحبة للحضارة العراقية منذ نحو عصر الوركاء (٥٥٠٠ - ٥٠٠٠) سنة(٢) .

وأستخدمها السومريون والأكديون والبابليون والأشوريون ، فقد وصلت من القطع المنحوتة والأختام وبعض القطع الطينية مما يشير الى وجود الرايات والشعارات المرافقة لها في مختلف المراحل التأريخية .

وكذلك استخدمها المصريون القدماء ومن عاصرهم واستخدمها العرب الحضريون شكل رقم (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) . وتتألف الراية الحضرية من شكل يشبه الهلال وتنتهي بدائرة صغيرة وبالتواء نحو الخارج ، ومن منتصف الشكل الهلالي يبرز قضيب شبه كروي في الاعلى ، اما الشكل الثاني فالقرص يظهر عليه في النصف العلوي شكل شخص حول رأسه قرص الشمس او قد يظهر خلفه هلال ، والاقراص والاشكال تبدو وكأنها ملتصقة على الصارية الحامله للراية وتظهر احيانا حلقات تمر عبرها الصارية الحامله للراية .

وقد تزخرف الحلقات بدوائر واشرطة او قلائد، واستعمل ايضا في هذه الرايات قطعة من القماش ، تحت الراية ، واحيانا مثلت الراية دون قماش(٢) وقد استخدمها العرب ماقبل الاسلام (عصر الجاهلية) وكانت القبائل تستخدم الرايات بشكل واسع في الحروب واثناء الغزوات ، وكانوا عند خروجهم الى حرب يحملون راياتهم ويكلف بحمل الراية من يجتمع رأيهم عليه وكان يتناوب عليهما شخص من بني امية ومره من بني عبد الدار(٤) .

وأغلب الظن انها كانت تسمى العقاب اقتباساً عن الروم لان النسر والعقاب كان شارة الرومان الذي اقتبسوه بدورهم من الشرق وبلاد الرافدين(٥) .

وأستخدام العرب المسلمون الراية ايام الرسول (ص) في غزوة بدر الكبرى وكانت لهم ثلاث رايات احدها بيضاء سلمها الرسول (ص) الى مصعب بن عمير واخرى الى علي بن ابي طالب (رض) ويعتقد انها اخذت من رداء لعائشة (رض) زوجة الرسول (ص) اما الثالثة قد بعثت الى رجل من الانصار(٦) وبعد انتشار الأسلام في انحاء الشام ومصر وشمال افريقيا وفارس والعراق ، وتعددت الأمصار ، كثرت الرايات عندهم وتنوعت اشكالها وتعددت الوانها ، وسميت باسماء مختلفة .

وفي ايام الدولة العباسية عقدت راية اسمها (السحاب) على رمح طوله ثلاثة عشر ذراعا ، ويبدو ان الهدف من طول الرمح هو ارهاب الاعداء في الحرب .

وكانت الوان الرايات عبر العصور الأسلامية على الشكل التالي .

عصر الرسول بيضاء ، الخلفاء الراشدين بيضاء ، العباسيون سوداء وأستخدم المأمون راية خضراء بدلا من السوداء ثم عاد ثانية الى السواد(٧) والفاطميون خضراء ، وقد تفاخر الخلفاء والسلاطين بتعددها فقد بلغت في عصر العزيز بالله الفاطمي عند خروجه الى فتح الشام خمسمائة راية(١٠) .

وربما نقشوا اسماء الخلفاء والسلاطين والامراء اللذين يتولون قيادة الجند وقد صور يحيى بن محمود الواسطي شكل رقم (٧) و (٨) والذي سنتناول رسوماته بالتفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث .

وأستخدم خلفاء الدولة الفاطمية عليها نقوش وكلمات التوحيد والصلاة على النبي (ص) ورسم عليها سيف ذي الفقار رمزا للجهاد . وكذلك شاع رمز الهلال والنجوم عليها ، ونقشت عليها اسماء الخلفاء والسلاطين وكان في مصر دار يقال لها خزنة البنود(٩) ، يختزنون فيها الرايات وينفقون عليها اموالا كثيرة .، وقيل كانوا ينفقون ثمانين الف دينار في كل سنة .

الرايات ودلالاتها اللونية عبر مختلف العصور الأسلامية :

كان للرسول (ص) راية بيضاء تسمى (الزينة)(٨) وكان شعار الدولة الأسلامية ايام الرسول (ص) والخلفاء الراشدين اللون الأبيض ، وكذلك استخدم الامويون فيما بعد اللون الابيض من راياتهم ، وقد اقتدى الخلفاء الراشدين بالرسول (ص) في استخدام اللون الأبيض مع كتابة عبارة (لااله الا الله) (محمد رسول الله) وكان للون الأبيض معان

ودلالات روحية عميقة فقد وردت نصوص في القرآن الكريم تؤكد اهمية هذا اللون الذي ارتبط بالأنسان العربي المسلم ، فكان رمزا للسعادة والخير والطهاره والنقاء والسلام والنور والنصر .

وقد وردت الايات الكريمة التالية لتؤكد على هذه الحقيقة نورد منها (يطاف عليهم بكأس من معين بيضاء لذة للشاربين)(١١) .

(وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله فيهم خالدون)(١٢) وبعد قيام الدولة الأموية في الشام ، ومامرت به من ظروف سياسية وعسكرية ، غير مستقرة ارادوا تميز راياتهم بالوان لم تكن شائعة بشكل واسع ايام الرسول (ص) والخلفاء من ناحية واستخدام الوان لها رموز ودلالات تحمل معاني التحدي والخطورة لاستخدامها في حالة نشوب حروب او ثورات من قبل المسلمين في بقاع مختلفة من الدولة العربية الأسلامية من ناحية أخرى فكان ان اتخذوا اللون الأحمر ، وكانوا يرمزون ويلوحون بالتهديد والقتل وأستخدام القوة ضد من يعارض سياستهم ومشروعية حكمهم فكانت راياتهم الحمراء تستخدم بين حين واخر في ارجاء الدولة العربية الأسلامية .

وبعد استقرار الدولة الأموية في اواسط حكمها عاد الأمويون فاستخدموا رايات بيضاء ارضاء لصحابة الرسول (ص) والمسلمين الاوائل واشارة للعودة الى معاني ودلالات اللون الأبيض عندما كان يستخدم ايام الرسول (ص) والخلفاء وبالتالي الى مشروعية دولتهم وخلافتهم ، واستخدم العلويون رايات بيضاء اللون اقتداء بالرسول (ص) واشارة الى مشروعيتهم وأحقيتهم بالخلافة من ناحية ، وضد بني امية من ناحية ثانية اضافة لمعاني ورموز اللون الابيض لما له من اشارة الى السلام وحقن الدماء ، واستخدموا ايضا اللون الأخضر وبعد ذلك وفي زمن الدولة العباسية تغيرت الوان الرايات فمن انتسب الى بني العباس (العباسيون) فرايته سوداء وكان السواد شعار العباسيين على الاطلاق .

أتخذوه رمزنا وحزنا على شهداء بني هاشم ، ولهذا سميت رايتهم (المسوده)(١٥) وبقي اللون الاسود يستخدم للعباسيين حتى بداية حكم المأمون لما لهذا اللون من معان ورموز اشرنا اليها سلفا .

وأستخدم العباسيون كذلك بعض الالوان منها الاخضر ، ولكنهم عادوا ثانية واستخدموا اللون الأسود ونستدل من خلال صورتين صورهم الرسام يحيى بن محمود

الواسطي الذي عاش في نهاية حكم العباسيين (شكل رقم ٧ و ٨) الأولى تصور موكب الحج والثانية تمثل صباح يوم العيد ، انه قد صور رايات مختلفة الالوان والأشكال منها الرايات السوداء والبيضاء والحمراء والخضراء ، وقد ظهر على بعضها كتابات وعبارات (لااله الا الله محمد رسول الله) و (قل هو الله احد) وقد طرز بعضها بالوان مذهبة وموشاة باشرطة متدلية ، اما اشكالها مختلفة فقسم منها ذو صارية طويلة ومعقود بها الرايات واحد فوق الاخرى ، تعلوها رؤوس مدببة وقسم اخر مستطيل الشكل مربوط بشكل افقي من الأعلى ومسدول الى الأسفل وتبدو كأنها مصنوعة من مادة صلبة كالخشب مثلا او أقمشة سميكة ، وغير مسدولة وقسم منها مرفوع بشكل عمودي وآخر مائل .

ان تنوع الالوان والأشكال في هذه الفترة (العباسية) وهذا ماتم استنتاجه من خلال هذه الرسوم يشير الى تداخل معاني الالوان ورموزها ولكن يعتقد انها تعبر عن مظاهر الفرح والترف ، آخذين بعين الاعتبار الجانب الجمالي من تصميم بعض الرايات والوانها وعلى الأرجح فأن هذه الرايات كانت موجودة في هذه الفترة والا لما كان الرسام قد صورها وفي ايام الايوبيين استخدم صلاح الدين الأيوبي اللون الأصفر في الويته ورياته لما لهذا اللون من دلالة على ارهاب الاعداء والتلويح لهم بالهزيمة والأنسكار والهلاك .

وقد أهتم الفاطميون بالرايات والالوية بشكل واسع وبنوا دار قيل لها (خزانه البنود)(١٤) وكانت الدولة تنفق عليها اموالا كثيرة وكانت راياتهم بالوان وأشكال مختلفة وقد طرزت وذهبت وفضضت ، والملاحظ ان الدولة الفاطمية بمصر كانت تستخدم الرايات والالوية بشكل واسع وكبير لما لذلك من هيبة ومعاني ودلالات سياسية وعسكرية ، وكانت المواكب عندما تخرج الى الشام تتميز بفخامتها وارتفاع صواريها وكثرة راياتها وتعدد الوانها واشكالها ، وعبرت الالوان المذهبة والمفضضة عن حالات الترف والبذخ لسلاطين الدولة الفاطمية في مصر .

وفي المغرب والاندلس لم تختصر راياتهم على لون واحد فقط بل وشوها بالالوان المذهبة وصنعوها من الحرير الخالص الملون والمطرزة بالنقوش ، واستخدمت كتابات كثيرة وآيات قرانية عليها(١٥) ونقشت عليها كلمات التوحيد والصلاة على النبي ورسم عليها سيف ذي الفقار رمزا للجهاد وشاع استخدام الهلال والنجوم عليها وأطلق البعض عليها راية الموحدين .

الرايات من خلال رسوم الواسطي

صور لنا الواسطي منمنمتين فقط تجلت فيها الرايات العربية الاسلامية بأروع صورها . من خلال ماتوضح لنا تلك الصورتين . وقد استطاع الواسطي ان يوصلنا وأياه من خلال هاتين الصورتين الى الرايات التي كانت تستخدم بشكل واسع خلال تلك الفترة من حياة الدولة العباسية ولعل تنوع الرايات والوانها الذي توصلنا اليه من خلال ذلك يؤكد على ألاهتمام الكبير بالرايات والمناسبات التي كانت تستخدم فيها سواء كانت دينية ام احتفالية اوعسكرية وقد اظهرت الصورتان اربع انواع من الرايات وكانت مشاعة في تلك الفترة في الاشكال (٩، ١١، ١٢، ١٣) ولولا هاتان الصورتان التي وصلتنا من رسوم الواسطي ، لما استطعنا ان نتعرف بشكل كامل لهذه الرايات وانواعها والوانها التي ستورد تفصيلاتها لاحقاً .

المقامة البرقعيدية:

غالبا مايجري الاتفاق على ان الواسطي استطاع ان ينقل ملامح البيئة العربية الاسلامية وفق وعي تصويري مبكر . وسيكون للمقامة البرقعيدية الحظ الاوفر في تكريس انطباع من هذا النوع فهذه المنمنمة تقع في صلب الابداع الذي فجرته مدرسة بغداد للتصوير وهي بحق زاخرة بالمستويات الدلالية والوظيفية لمظاهر الوعي العقائدي للأنسان العربي المسلم .(شكل رقم٧).تضم المنمنمة عمليا طائفة من الخيول وهي ثمانية وعلى ظهور سبع شخصيات تشكل مع الطبول والابواق والرايات مشهدا احتفاليا اوموكبا للاحتفال بصباح العيد . هذه المنمنمة تؤرخ بغداد في ٦٣٤هـ(١٢٣٧م) وهي تصويرة من المقامة السابعة ومحفوظة الآن في المكتبة الاهلية في باريس .

تسفر المنمنمة عن فهم دقيق لامكانات الانشاء والبناء اللوني والخطي الداخل ضمن نطاق هذا الانشاء وهي بأسرها تكشف عن حركة واضحة مما جعلها تحفل بتأثير بصري نادر ،يتضح ذلك في ارجل الخيول المتراقصه ، وهي تتهاوى بأيقاع يجذب النظر بلا انقطاع ، ولعل الواسطي كان يقصد هذه الحركية ولم يأت بمحض المصادفة ولتأكيد هذا الافتراض فأنه جعل من ارجل الحصان الاول ذو اللون الاحمر المائل للبرتقالي بحركة توحي بقيادته الموكب كما يتضح ذلك في رؤوس الخيول برمتها وهي مستمرة بنظراتها الى الامام وكانها تنظر الى نقطة دلاله واحدة . فيما تظهر اعناقها مشدودة وبحالة توتر حتى ان بعض آذان

الخيول متوترة وكأنها تستمع لقرع الطبول وصوت الابواق وحفيف الاقدام الناتج من جراء حركة الموكب .

لقد تصرف الواسطي بالالوان بطريقة تبعث على الدهشة الشاملة لتركيب المشهد وتخلق احساسا بوحدة الموضوع مع ان العناصر الداخلة فيه تبدو على قدر من التنوع ، رغم تشابك الوحدات فيما بينها او التي تناغم مع بعضها البعض ، فأن الموضوع الذي يظهر الابتهاج يبدو حدثاً مركزيا وله الارجحية في النفوذ .

يظهر الواسطي واقعية لاتخطئها العين حتى يخيل اليك انك ازاء مشهد كثيراًمايتكررفي المناسبات الشعبية والافراح التي تخص الطقوس الدينية اوسواها .

كأن المشاهد يسمع قرع الطبول والاصوات التي تخلقها الابواق في ارجاء المكان حتى يزداد الشعور بحيوية الحدث مع حرارة المشهد الذي كثيراً مايبدو على اشده في المناسبات من هذا النوع .

يتألف المشهد في واقع الحال من ثلاثة مستويات ، الاول يتمثل بالخيول والثاني بالشخوص والثالث بالرايات والابواق التي زادت من جمالية العمل بسبب الطابع الزخرفي الاخاذ والمساحات اللونية المتباينة التي تبدو وعلى نحو مستطيلات متفاوتة الاحجام ، ثم الرايات المحمولة ، وقد صور الواسطي في هذه المقامة اربعة انواع من الرايات التي جسدها في الاشكال الهندسية النمطية المبسطة مثل المربع والمستطيل والمثلث والدائرة ، وهذه الاشكال غالبا ماتكون قريبة الى مدركات العقل ونرى ان الواسطي لم يخرج عن هذه القاعدة . مستخدما الاشكال الهندسية المبسطة .

استخدام الواسطي النوع الاول من الرايات في المنمنمة(شكل رقم ١٠) وهي عبارة عن خمس رايات تشكل الكتلة الوسطية للمشهد والذي يتخذ فيها شكل المستطيل ، وتشكل بمجموعها شكل محاذ لبعضها شكل مستطيل واحد(شكل رقم ٩) تتوج هذه الرايات في اعلى صواريها اشكال سداسية ، وهي متعاقبة الالوان تمثل على التوالي من اليمين الى اليسار اللون البني والاسود والرصاصي والبرتقالي المائل الى الاحمر والاخضر الشذري وجميعها طرزت بكتابات وعبارات (لااله الاالله) (ولااله الاالله محمد رسول الله)(وقل هوالله احد) وايات قرآنية اخرى ، وهذا النوع من الرايات يبدو وقد صنع من مادة شبه صلبة واغلب الظن انها من الجلد ، وهذا ماجعلها غير منسدله ، تقف بشكل

افقي رغم انها محمولة بصارية من جانب واحد فقط وتفصل عباراتها خطوط مستقيمة ، واستطاع الواسطي وببراعته ان يجعل لون كتابتها المطرزة متضادة اللون عن قاعدتها كي يبرز هذه الكتابات بشكل واضح .

اما النوع الثاني من الرايات الذي استخدمه الواسطي في هذه المنمنمة فهي رايتان متساويتان في الطول والشكل(شكل رقم ١١) .مثلثة الشكل شرائطية تخترقها الصارية وتفصلها الواحدة عن الاخرى .وفي كل راية اربعة اشرطة تميل صواريها قليلا الى الخلف وهذا جعل اشرطتها مفروزة الواحدة عن الاخرى بشكل واضح وبلون اخضر غامض ينصفها لون ذهبي مصفر شبه مستطيل مطرز ببعض الزخارف او الكتابات وفي اسفل هذه الاشرطة اهداب رفيعة جداً ذات لون ذهبي وتعلو صواريها الطويلة نوعما اشكال سداسية .

واستخدم الواسطي نوعاً ثالثا من الرايات ، فهي الراية التي يحملها الفارس الاول في صدر الصورة الى اليسار(شكل رقم ١٢) وهي عبارة عن راية مستطيلة مؤطرة بلون أخضر غامق يتوسطها مستطيل ذولون ذهبي مزخرف بأشكال متكررة ، وفي نهاية الراية من الخلف وعلى طولها اشكال مستطيلة ذات نهايات مدببة لتقطع رتابة المستطيل ، متعددة الالوان منها الابيض والاخضر الغامض والبني المائل الى الحمرة ، وتعتبر من أطول الرايات في المنمنمة وتمتد صاريتها من اعلى يسار الصورة وحتى اسفل قدم الفارس الاول ، لتوحي بطولها وكبر حجمها ، اما النوع الرابع التي صورها الواسطي في هذه المنمنمة (شكل رقم ١٣) وهي عبارة عن راية تكاد تكون من نوع غريب ، فهي ذات شكل ملتف اوعبارة عن دائرتين بيضويتين الواحدة فوق الاخرى ومتصلة مع بعضها من دون انفصال ولكنها ملتفة على شكل حلزوني ويسود اللون الاخضر شكلها الموشى بكتابات وزخارف مختلفة يعلو صاريتها شكل سداسي مدبب ويتوسط شكلها البيضوي العلوي والسفلي لون ذهبي مصفر .

المقامة الرملية *

تصف هذه المنمنمة مع المقامة البرقعيدية ليشكلا درسا حقيقيا في الرسم العربي الاسلامي المبكر وان كانت في بنيتها العامة تشبه الى حد كبير البرقعيدية بالمعنى الذي يراد له ان تصور موكبا آخر غير انه مكرس لاداء فريضة الحج . هذه المنمنمة مؤرخة في (٦٣٤هـ-١٢٣٧م)بغداد وهي ايضا من مقنيات المكتبة الاهلية في باريس .

تحتوي المنمنمة على حصان احمر مع فارس يرتدي لباسا أزرق مع عمامة زرقاء وخمسة ابل تسير من وراء رابية عالية ، فيما يبدو الحصان في واجهة المنمنمة وهو يسير خبباً على شريط أرضي محفوف بالاشجار القصيرة والاحراش والاوراد الحمراء فيما تبدو حافة الربوة معشوشبة هي الاخرى وفي المشهد يظهر تسعة شخوص منهم الراكب على ظهور الابل وشخصان الاول في بداية الموكب يبدو راجلا وثمة شخص آخر في مؤخرة الموكب .

المشهد بوصف عام تبدو عليه الحركة فيما تخفق الرايات بفضل حركة الريح الخفيفة ، وحتى الاشجار المرسومة على خط الارض يبدو عليها الحركة بسبب حركة الريح هنالك ادراك جلي لعلاقات اللون بين لونين منفصلين متعارضين الاول الازرق والثاني الاحمر وهما كما نعرف يمثلان نقيضين في درجتهما فالاول ساخن والثاني هادىء يتضح هذا في لباس الشخوص وعلاقتهما مع الاحمر لون الحصان ولون صفيحة الطبل الحمراء تناقض من هذا النوع اسهم بشكل اكيد في زيادة نسبة الاحساس بحيوية المشهد بأسره .

المشهد كمعمار يؤلف دائرة مما جعل الانشاء محكما وتكشف الوحدات الداخلة في صلب التكوين عن تأزر وتوافق قل نظيره رغم ان الكتلة ككل تتجه صوب اليسار وتلعب الرايات هنا مع الابواق دوراً مهما في تجسيد مستوى قوى الابتهاج المتحقق جراء ممارسة طقوسية من هذا النوع ، وفي المنمنمة ثلاث رايات متشابهات من حيث التصميم ، وهي (الرايات) على نحو عمود مائل او صوارى مائلة تخرق الفضاء الايسر من المنمنمة ينتهي عند زاويتها العليا اليسرى وتتكرر هذه الرايات في هذه المنمنه منها في سابقتها الا انها هناك اختلافا في نهايات هذه الرايات من زواياها السفلى فقد صور لنا الواسطي ثلاث نهايات مختلفة عن بعضها لكنها متشابهة من حيث نهايتها بأهداب وتوسطها مساحة ذهبية وهي الصفة الغالبة على هذه الرايات هنا بوصف شامل أنظر الشكل رقم (١٤) .

نتائج البحث :

١. رسم الواسطي منمنمتين فقط اظهر فيها الرايات على نحو واضح سواء في الوانها ام في اشكالها ، التي كانت تستخدم في تلك الفترة .

٢. استخدمت الرايات بشكل واسع خلال المراحل التاريخية عبر العصور واعطت دلالات كثيرة في اللون والوظيفة التي كانت تستخدم من اجلها .

٣. تبين لنا من خلال رسوم الواسطي التي كانت تستخدم في مناسبات عديدة سواء كانت دينية او احتفالية او عسكرية .

٤. استخدام الرايات من قبل المسلمين والوانها عبرت عن ايمان المسلمين بمعاني تلك الالوان من خلال دلالات المعرفة في القرآن الكريم والاحاديث النبوية .

٥. تعدد الرايات واشكالها والوانها واضافة الالوان المذهبة والمفضضة عليها عبرت عن مظاهر الرخاء والفرح في بعض مراحل الدولة الأسلامية .

المصادر

القران الكريم .
الارزقي ، ابو الوليد محمد بن عبدالله ، أخبار مكة ، بيروت جـ١ ٢ ، ١٩٧٩ .
الأطرقجي ، رمزية ، الحياة الاجتماعية في بغداد منذ نشأتها وحتى العصر العباسي الاول .
الأنطاكي ، داود ، تزيين الاسواق في اخبار العشاق ، بيروت : دار مكتبة الهلال ١٩٨٤ .
بهنسي ، عفيف ، جماليات الخط العربي . الكويت : عالم المعرفة ١٩٧٩ .
حسن ، زكي محمد ، كنوز الفاطمين . بيروت : دار الرائد العربي ، ١٩٨١ .
رشدي ، صبحي : الملابس العربية وتطورها في العصور الأسلامية . بغداد : مؤسسة المعاهد الفنية ١٩٨٠ .
زيدان ، جورجي ، تاريخ التمدن الأسلامي . بيروت : دار مكتبة الحياة جـ١ ، ٢ (د . ت) .
الشمس ، ماجد . رايات الحضر . بغداد وزارة الاعلام ، مجلة سومر ١٩٨٠ ص١٩١ - ٢٢٥ .
الشمس ، ماجد ، رايات الحضر ، بغداد : وزارة الأعلام مجلة سومر ١٩٨١ ص ٢٠٢ ص٢٠٤ .
الشمس ، ماجد ، الحضر العاصمة العربية ، بغداد : وزارة التعليم العالي مركز أحياء التراث العالمي العربي ١٩٨٨ .
عطية الله ، أحمد . القاموس الاسلامي . القاهرة : دار النهضة المصرية مجلة ٢ ، ١٩٦٦ .
علي ، جواد . المفصل في تأريخ العرب قبل الاسلام . بيروت ١ جـ ١ و ١٩٧٩ .
النعيمي ، ناهدة ، مقامات الحريري المصوره ، السلة الفنية ٣٠ ، العراق : دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩ .

الهوامش

* الراية والجمع رايات وهي الأعلام التي تعتقد على الرماح او الصارية ويترك الطرف الاخر تصفقه الرياح وقد تسمى الراية لواء في حالة الحروب وهي في تسمية هذا العصر (انظر الشكل رقم ١) .

* اللواء هو العلم الكبير الضخم الذي يرفعه رئيس القبيلة ويعقد على الرمح من الاعلى ويترك بعض من الصاريه او الرمح تعلوه . انظر الشكل رقم ٢) .

* المقامة الرملية نسبة الى الرملة وهي مدينة عظيمة تبعد عن بيت المقدس ثمانية عشر ميلاً ، تولى سليمان بن عبدالملك فيها جند فلسطين زمن اخيه الوليد فحاصرها وبنى فيها قصره واختط بها مسجداً وبناء ، ينظر . ناهدة عبدالفتاح ، مقامات الحريري المصورة ، وزارة الثقافة والاعلام والفنون ، دار الرشيد للنشر ١٩٧٩ بغداد ص٤٦ .

(١) الشمس ، ماجد الحضر العاصمة العربية ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العالمي ، جامعة بغداد ، مركز احياء التراث العلمي العربي ١٩٨٨ ص ١١٢ .

(٢) و (٣) الشمس ماجد نفس المصدر السابق ص (١١١) .

(٤) زيدران جرجي ، تأريخ التعدن الأسلامي . جـ١ و ٢ بيروت : دار مكتبة الحياة (د . ت) ص ١٨ .

(٥) زيدان ، نفس المصدر السابق ص١٨٢ .

(٦) عطية الله ، احمد ، القاموس الأسلامي ، زالمجلد الثاني ، القاهرة ، دار النهضة المصرية ١٩٦٦ ص٤٨٣ .

(٧) هادي ، بلقيس محسن ، مقابلة شخصية بتاريخ ١٩٩٥/١/٣١ .

(٨) زيدان جرجي المصدر السابق ص١٨١ .

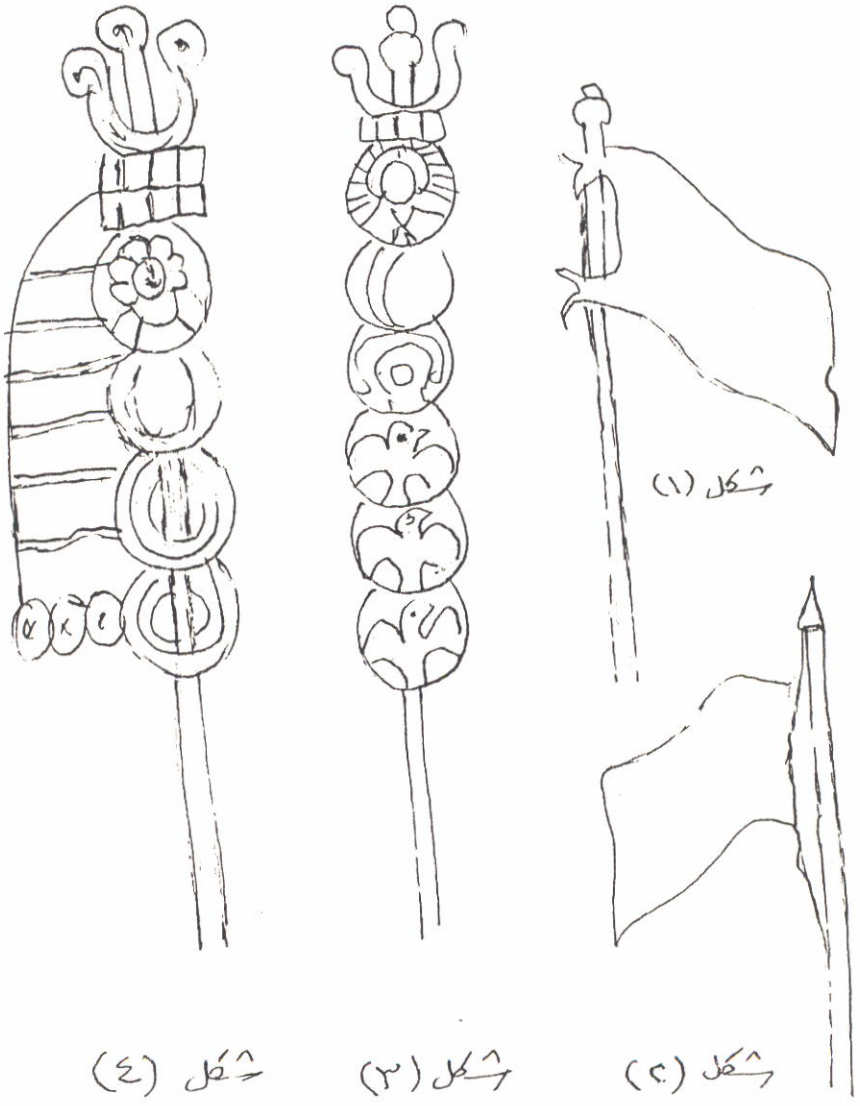
(*) المصدر يحيى بن محمود الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ولذ في واسط في القرن الرابع للهجري ونشأ فيها وتعلم الرسم منذ طفولته وأهم ماقام به نسخ وتصوير مخطوط مقامات الحريري .

(٩) محمد حسن ، زكي ، كنوز الفاطميين ، بيروت : دار الرائد العربي ١٩٨١ ص٦٥ .

(١٠) زيدان ، جرجي ، نفس المصدر السابق ص١٨١ .

(١١) القرآن الكريم ، صونرة الصاقات اية ٤٥ ، ٤٦ .

(١٢) القرآن الكريم ، سورة آل عمران اية ١٠٧ .
(١٣) زيدان ، جرجي ، نفس المصدر السابق ص١٨٢ .
(١٤) محمد حسن ، زكي ، كنوز الفاطميين ، بيروت دار الرائد العربي ١٩٨١ ص١٨٢ .
(١٥) زيدان ، جرجي ، المصدر السابق ص١٨٢ .

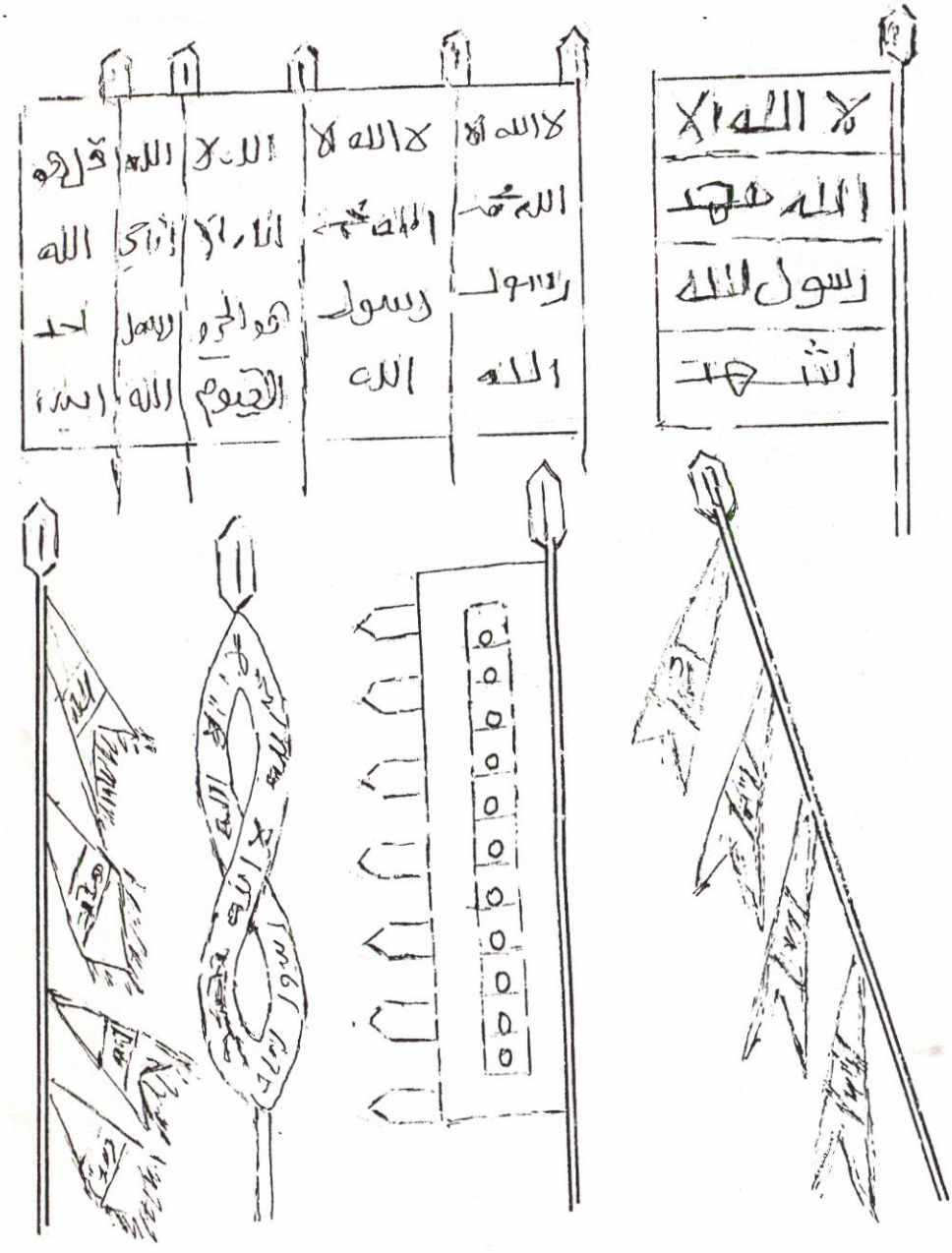


شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)


لا اله الا
الله محمد
رسول الله
اشهد
لا اله الا | لا اله الا | الا اله | الله | قل هو
الله محمد | الله احد | الا اله | الا هو | الله
رسول | الله الصمد | هو الحي | لا اله | احد
الله | الله | القيوم | الله | الله

بنية الرسالة التلفزيونية

عبدالكريم حسين السوداني
مدرس
قسم الفنون السمعية والمرئية - كلية الفنون الجميلة

■ يهدف البحث الى الكشف عن مفردات العناصر الصورية والصوتية للرسالة التلفزيونية ، وكذلك الكشف عن نتائج تفاعل هذه المفردات في تكوين الرسالة التلفزيونية .

وعليه فأن البحث يهدف الى الكشف عن بنية الرسالة التلفزيونية وفقاً لتفاعل المفردات الصورية والصوتية

تاريخ أستلام البحث ٢ / ١٩٩٦/٤
تاريخ قبول النشر ١٩٩٦/٥/١٥

اهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث في حاجة العاملين في حقل الانتاج التلفزيوني بشكل عام وفي حقل التاليف والاخراج بشكل خاص الى معرفة مفردات اللغة التلفزيونية وكيفية بناء الرسائل وفقا لهذه المفردات ، اذ ان معرفة ذللك من شأنه ان يرتقي بعمل الكاتب التلفزيوني وهو الامر الذي يؤدي الى الارتقاء بالعمل التلفزيوني بشكل عام الذي يهدف الى مخاطبة الجمهور الذي يشكل هدف الرسالة .

وكذلك فان هذا البحث يعود بالفائدة الى الطلبة الدارسين في الحقل التلفزيوني .

اهداف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن مفردات العناصر الصورية والصوتية للرسالة التلفزيونية ،وكذلك الكشف عن نتائج تفاعل هذه المفردات في تكوين الرسالة التلفزيونية .

وعليه فان البحث يهدف الى الكشف عن بنية الرسالة التلفزيونية وفقا لتفاعل المفردات الصورية والصوتية

منهج البحث : يتحدد منهج البحث وفقا لطبيعة الاهداف التي يسعى البحث اليتحقيقها ولعل المنهج الوصفي من انسب المناهج التي تتلائم وطبيعة اهداف البحث الحالي .

حدود البحث:

لان البحث يتناول موضوعا فنيا يتسم لحد كبير بالثبات اذ ان العناصر الاساسية للعمل التلفزيوني لم تخرج لحد الان عن عنصرين اساسيين هي الصورة والصوت وان مفردات هذه العناصر تتسم لحد كبير بالثبات وعليه فان هذا البحث لا يتحدد بفترة زمنية كونه يتناول موضوعا فنيا ينطبق على جميع انواع البرامج التلفزيونية وفي كل اوقاتها .

تعريف المصطلحات :

البنية :

يشير معنى البنية تحديدا في هذا البحث الى توفر المفردات الصورية والمفردات الصوتية في الرسالة التلفزيونية .

الرسالة التلفزيونية :

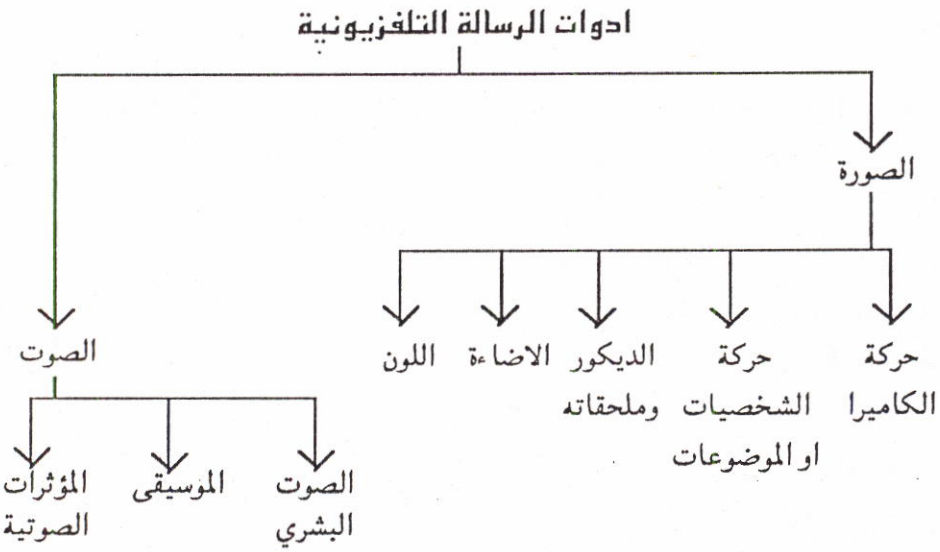
هي البرنامج التلفزيوني بكلا نوعية الدرامي وغير الدرامي والذي يشير الى كافة المواد التلفزيوتية التي تبث يوميا من شاشة التلفزيونية التي يتميز كل منهما بعنوان ولحن مميزين .

من المعروف ان الرسالة تتاثر لحد كبير بطبيعة الوسيلة التي تقدم من خلالها ، اذ تفرض هذه الوسيلة تاثيراتها الواضحة على تلك الرسالة للحد الذي يتم قياس مستوى تلك الرسالة بمدى تماشيها مع طبيعة تلك االوسيلة ذلك ان "كل وسيلة من وسائل الاتصال لها لغتها الخاصة " ولما كانت وسائل الاتصال تختلف باختلاف اساليبها واهدافها فان "النتيجة المنطقية لذلك هي ان لغة كل وسيلة تختلف عن لغة الوسيلة الاخرى لان كل وسيلة تشكل مادتها الاولية بالشكل الذي يناسبها مما يجعل قدرتها على توصيل الرسالة افضل ، ومن هنا يصح اعتبار كل وسيلة لغة من اللغات تستخدم رموزا مميزة في توصيل رسائلها الى الجمهور " .

واذ تتاثر الرسالة التلفزيونية ايا كان نوعها بطبيعة التلفزيون (كوسيلة) فان هذه التاثيرات تختلف عن التاثيرات التي تفرضها وسائل الاتصال الاخرى على رسائلها ،ذلك ان التلفزيون يستخدم اغلب ادوات الوسائل الاخرى كالكلمة المكتوبة والمنطوقة والموسيقى والمؤثرات فضلا عن اعتماده على الصورة بشكل اساس .

ويرى الباحث ان التاثيرات التي يفرضها التلفزيون (كوسيلة) على الرسالة التلفزيونية تتأتى من تعدد الادوات المستخدمة في تجسيد الرسالة حيث يصعب تحديد قاعدة ثابتة لاستخدام هذه الادوات التي تشكل احد عنصرين اساسيين هما الصورة والصوت ويشمل عنصر الصورة ثلاث مفردات وهي حركات الكاميرا وحركة الاشخاص والموضوعات والديكور وملحقاته.

هذا بالاضافة الى مفردتي الاضاءة واللون ، ويشمل عنصر الصوت ثلاث مفردات ايضا وهي الصوت البشري والموسيقى والمؤثرات كما مبين في المخطط الاتي



واذ تتمسك الرسالة التلفزيونية بجميع مفردات الصورة (حركات الكاميرا وحركات الشخصيات او الموضوعات والديكور وملحقاته) اذ يستحيل عليها الاستغناء عن اي من المفردات فان بامكانها الاستغناء عن اي مفردة من مفردات الصوت (الصوت البشري والموسيقى والمؤثرات) بل ان بعض الحالات تقتضي الاستغناءعن جميع المفردات الصوتية حيث يطبق الصمت على الصورة ، وهنا يكون الصمت "قوة ايجابية " مع الاخذ بنظر الاعتبار ان "العالم الخالي من الصوت عالم غير حقيقي " الامر الذي جعل من استخدام مفردات الصوت في الرسالة التلفزيونية امرا ملازما لها الافي بعض الحالات وذلك لاسباغ صفة الواقعية التي تعد احدى خواص التلفزيون (كوسيلة) .

واستنادا لما تقدم فان الباحث يرى ان اي تقسيم لبنية الرسالة التلفزيونية انما ياتي وفقا لاستخدام العناصر الصورية والصوتية . وعليه يمكن تقسيم بنية الرسالةالتلفزيونية الى ثلاثة انواع من حيث استخدام المفردات الصورية والصوتية وهذه هي :

ا - البنية الصورية :

وهي البنية التي تعتمد على استخدام العناصر الصورية فقط ودون اي استخدام لاي من العناصر الصوتية

وهنا لابد من الاشارة ان استخدام الصورة يعني استخدام عناصرها الثلاثة في ان

واحد ، فلا توجد صورة تلفزيونية خالية من حركة الكاميرا ، ذلك ان الكاميرا هي الوسيلة الوحيدة لالتقاط العناصر الصورية الاخرى، لذلك فهي حتى في حالة ثباتها تكون قد تم اختيار وتحديد موقعها من قبل المخرج وبشكل مقصود .وكذلك الحال بالنسبة لاستخدام حركة الشخصيات او الموضوعات ، اذ لاتخلو الصورة التلفزيونية من الموضوع الذي يجسد او يقدم من قبل احدى الشخصيات (ممثل او مقدم) وقد تكون الشخصية احدى اشكال الدمى او الرسوم المتحركة .

ومن البديهي ايضا ان جميع الصور لاتاتي من فراغ ، ذلك ان جميع محتوياتها هي جزء من كل وهي "جزء منتقي ومكثف مكن الواقع " وعليه فان الصورة التلفزيونية لا يمكن لها ان تستغني عن الديكور وملحقاته ،اذ ان جميع الاجسام لا توجد في فراغ فضلا عن كون "كمية الفراغ الداخل ضمن الاطار يمكن ان تؤثر جذريا في استجابتنا للمادة المصورة "

واذا تاثرت البنية الصورية للرسالة التلفزيونية بالبنية الصورية للعمل السينمائي التي سادت الاعمال السينمائية منذ بداية السينما في عام ١٨٩٨م وحتى عام ١٩٢٧م وهو تاريخ دخول الصوت في السينما فان استخدام البنية الصورية في الرسالة التلفزيونية ظل مقتصرا على بعض البرامج ،ذلك ان التلفزيون استخدم الصوت والصورة معامنذ بدايته ،وهو بهذا يكون قد تخطى احدى المراحل التطورية التي مرت بها السنما . ومن البرامج التي تعتمد على البنية الصورية البرامج التي تخاطب الصم والبكم ، وبعض البرامج التي تعتمد على التمثيل الصامت ، وبعض المشاهد من الاعمال الدرامية والتسجيلية لتاكيد حالة معينة .

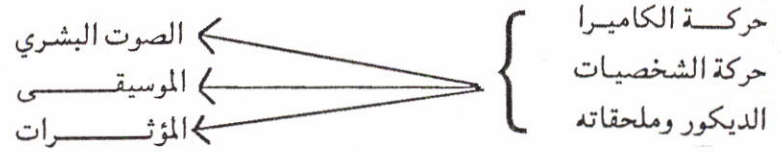
ويعزو الباحث قلة استخدام البنية الصورية في الرسالة التلفزيونية الى اسباب تتعلق بطبيعة المخاطبة ، اذ يتوجه التلفزيون برسالته اليالناس بمختلف شرائحهم ومستوياتهم ، الامر الذي يدعو المرسل فيه الى تبسيط الرسالة بغية ايصالها واحداث تاثيراتها المطلوبة في اكبر عدد من المتلقين ، وكذلك فان هناك اسباب تقنية تحول دون الاقتصار على استخدام البنية الصورية في الرسالة التلفزيونية ،فرغم ان التلفزيون يستطيع تكبير الاشياء الصغيرة ،الا ان هذا يقتصر على اللقطات القريبة اذ تظهر الاجسام وكانها اشباح في اللقطات العامة ، واذ يقرر كل من (ر.ابورتيسكي وأ.بوروفسكي) في معرض حديثهما عن الشاشتين السنمائية والتلفزيونية من ان "هناك ثمة اختلاف سايكولوجي وجمالي في

ملاحظة صورة على الشاشتيـــن "فانهما يقرران ايضا "ان حجم الشاشة يقرر شخصية الصورة "

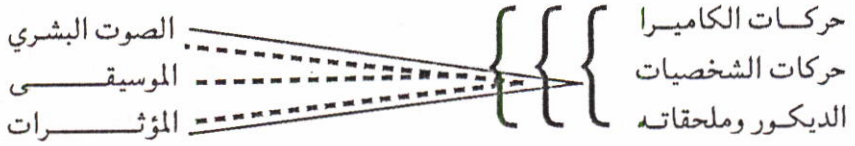
واستنادا الى ما تقدم يمكن تحديد اسباب قلة استخدام البنية الصورية في الرسلة التلفزيونية بسببين اساسيين يتعلق الاول بطبيعة المخاطبة ،ويتعلق الثاني بحجم الشاشة التلفزيونية .

٢- بنية صورية - صوتية :

وهي البنية التي تعتمد على استخدام العناصرالصورية والصوتية في ان واحدمع تفوق واضح للعناصرالصورية حيث تاتي العناصر الصوتية في هذه البنية مكملة للعناصر الصورية .واذا اشترك جميع المفردات العصرية في هذه البنية فان استخدام المفردات الصوتية يتحدد وفقا لطبيعة الرسالة التلفزيونية وشكلها الفني،اذ تستلزم بعض الرسائل استخدام جميع المفردات الصوتية ، كما مبين في المخطط الاتي :

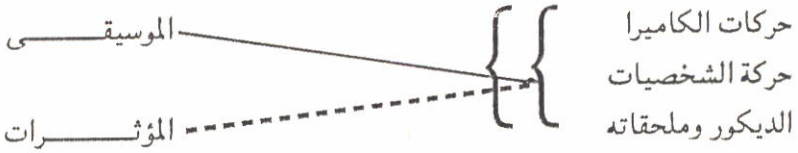


وقد يقتصر استخدام المفردات الصوتية على مفردتين فقط كما مبين في المخطط الاتي :



وقد يقتصر استخدام الصوت في البنية الصورية -الصوتية على مفردة واحدة فقطوهنا لابد من الاشارة الى ان هذا الارتباط لا يشمل مفردة الصوت البشري لان ذلك يحول طبيعة البنية الى صوتية - صورية وذلك بسبب الدور الكبير الذي يلعبه الصوت البشري في ايصال مضمون الرسالة التلفزيونية .وعليه فان ارتباط المفردات الصورية في

هذا النمط من البنية الصورية – الصوتية يتحدد بمفردتي الموسيقى والمؤثرات وكما مبين في المخطط الاتي :



واذ يرى الباحث هنا ضرورة الاستشهاد ببعض الامثلة التي توضح كل نمط من انماط البنية الصورية ، فانه يؤكد على عدم مطابقة جميع الامثلة لهذه الانماط ، اذ بالامكان ان يتحول استخدام المفردات الصوتية تبعا لطبيعة الرسالة وشكلها الفني ، فنجد استخدام النمط الاول الذي يقتضي استخدام المفردات الصوتية مجتمعة (الصوت البشري والموسيقى والمؤثرات) شائعا في البرامج الدرامية (التمثيليات والمسلسلات والسلاسل)

وبعض البرامج التسجيلية وبرامج المنوعات التي تشتمل على فقرات متعددة وكذلك في البرامج الاخبارية . ويبدو واضحا عدم امكانية المفردات الصوتية الثلاث مجتمعة في بعض هذه البرامج كما هو الحال في برامج المنوعات والبرامج الاخبارية والبرامج التسجيلية .

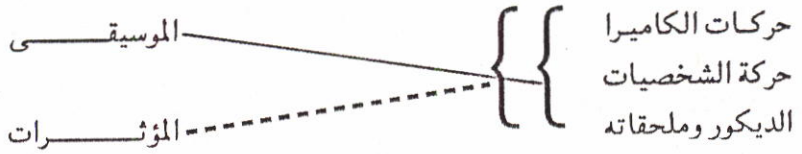
ونجد استخدام النمط الثاني الذي يقتضي استخدام مفردتين من المفردات الصوتية في برامج الجريدة التلفزيونية والبرامج التي تقدم القصائد الشعرية حيث استخدام الصوت البشري والمؤثرات وبرامج الريبورتاج اذ يقتصر استخدام الصوت فيها على مفردتي الصوت البشري والمؤثرات ، وبعض البرامج التسجيلية التي يقتصر استخدام الصوت فيها على مفردتي الموسيقى والمؤثرات .اما بالنسبة للنمط الثالث من انماط البنية الصورية – الصوتية والذي يقتضي استخدام مفردة واحدة من مفردات الصوت فان البرامج التي تستعرض اللوحات التشكيلية هي خيرمثال على استخدام مفردة الموسيقى فقط ، وبعض البرامج التي تستعرض الحوادث الطبيعية ومشاهد الحروب حيث الاقتصار في اغلب الاحيان على مفردة المؤثرات فقط .

٣- بنية صوتية - صورية

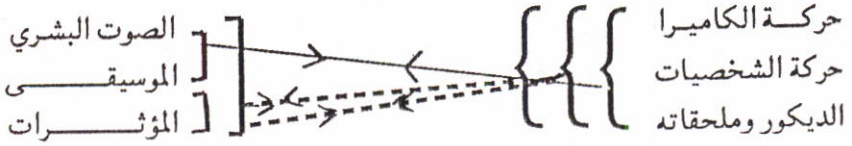
وهي البنية التي يكون لاستخدام المفردات الصوتية فيها دور اساسي ، كما هو الحال في برامج الحديث وبرامج المقابلات وبرامج الندوات التي يقتصر استخدام المفردات الصوتية فيها على الصوت البشري . وكذلك هناك بعض البرامج التي يكون فيها لمفردة الموسيقى دور اساسي كما هو الحال في تقديم السمفونيات ، اذ تفقد الصورة معناها وتأثيراتها بمجرد أنقطاع صوت الموسيقى ، بل ان بقاء الصورة في مثل هذا النوع من البرامج يأتي وفقاً للبناء الصوتي .

أما بالنسبة للمفردة الصوتية الثالثة وهي المؤثرات الصوتية فقلما يكون لها دور اساسي في هذه البنية والبنى الاخرى ، فرغم استخدامها «لتصوير المواقف الا انها لا يمكن ان تحل محل الكلمات»[١]

وعليه فأن المفردات الصوتية في هذا النمط من البنية الصوتية - الصورية التي تقتضي الاعتماد على مفردة صوتية واحدة تقتصر على مفردتي الصوت البشري والموسيقى كما مبين في المخطط الآتي :



وقد يكون استخدام المفردات الصوتية في هذا النوع من البنية من خلاتل مفردتين في آن واحد كما هو الحال في الاغاني حيث استخدام مفردتي الصوت البشري والموسيقى وكذلك في بعض الاعمال الدرامية التي تعتمد على الموسيقى والمؤثرات والبرامج الترفيهية أو التعليمية حيث استخدام الصوت البشري والمؤثرات كما مبين في المخطط الاتي :-



وقد يشتمل استخدام المفردات الصوتية في هذا النوع من البرامج على جميع العناصر في آن واحد كما هو الحال في الاعمال الدرامية والاخبار وبرامج المنوعات ، كما مبينت في المخطط الاتي :

ويقتضي التداخل الواضح بين الامثلة التي اوردها الباحث في حديثه عن البنية الصورية – الصوتية والبنية الصوتية – الصورية ، الاشارة الى ان تحديد طبيعة البنية يأتي من خلال استخدام المفردات الصورية والمفردات الصوتية والوظائف التي تستطلع بها في كل رسالة تلفزيونية إذ بالامكان ايجاد أكثر من بنية لنفس النوع من البرامج ،، وكذلك تجدد الاشارة هنا الى أ ن هناك من الرسائل التلفزيونية ما يجمع بين البنى الثلاث في آن واحد ذلك ان الوحدة الاساسية لبناء الرسالة التلفزيونية هي اللقطة التي قد تشكل بمفردها مشهداً أذ تتكون الرسالة التلفزيونية من مشهد واحد أو مجموعة مشاكل ، وان كل مشهد له طبيعة بناء قد تكون متشابهة او مختلفة تماماً عن المشهد الذي يليه ، إذ يتحدد ذلك وفقاً لسياق وهدف الرسالة .

الهوامش

(١) ابو بكر ، وليد ، بين لغة الادب ولغة الاعلام (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة والنشر ، مجلة الاقلام عدد ٦ السنة ١٩ حزيران ١٩٨٤) .

(٢) واكين ، ادوارد مقدمة الى وسائل الاتصال ، ت وديع فلسطين ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص٢٩ .

(٣) مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، ت سعاد مكاوي ، مراجعة فريد المزاوي (القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٤) ص١١٨ .

(٤) جانيتي ، لوي دي ، فهم السينما ، ت جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١ ، ص ٢٧٠ .

(٥) سبرزسني ، بيتر ، جماليات الاضاءة والتصوير في السينما والتلفزيون ، ت فيصل الياسري (بغداد ، دا الحرية للطباعة ، ١٩٩٢) ص١٣ .

(٦) جانيتي ، جان لوي ، فهم السينما ، مصدر سابق ، ص ١٠٥ .(٧) نفس المصدر السابق ، ص٢٥٠ .

(٨) ر . ابودتيسكس ، برودوفسكي ، الصحافة التلفزيونية ، ت ابتسام عباس (بغداد ، دا الحرية ، ١٩٧٨) ص٤٨ .

(٩) نفس المصدر السابق ص ٤٨ .

(١٠) شلبي ، كرم ، فن الكتابة للراديو والتلفزيون (جدة ، دا الشرق ، ١٩٨٧) ص٣١٨ .

المصادر

١. ابو بكر ، وليد ، بين لغة الادب ولغة الاعلام (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة والنشر ، مجلة الاقلام عدد ٦ السنة ١٩ حزيران ١٩٨٤) .

٢. جانيتي ، لوي دي ، فهمك السينما ، ت . جعفر علي (بغداد دار الرشيد ، ١٩٨١) .

٣. مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، ت. سعاد مكاوي ، مراجعة فريد المزاوي (القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٤/١/٩) .

٤. واكين ، ادوارد ، مقدمة الى وسائل الاتصال ، ت. وديع فلسطين (القاهرة ١٩٨١) .

٥. سيرزسني ، بيتر ، جماليات الاضاءة والتصوير في السينما والتلفزيون ، ت. فيصل الياسري (بغداد ، دار الحرية للطباعة ١٩٩٢) .

٦. ر . أ بورتيسكي و أ . بودوفسكي ، الصحافة التلفزيونية ، ت . ابتسام عباس (بغداد دار الحرية ١٩٧٨) .

أسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الآجر المزجج

عبد الرضا بهيه داود
مدرس
كلية الفنون الجميلة - قسم التصميم

استهدف البحث دراسة أسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الآجر المزجج كمدخل تمهيدي ، وتركز البحث حول التوجهات الاساسية في التصاميم وأسلوب توزيع العناصر التي تتكون من القلب الزخرفي مع توابعه اوبدونها وكذلك المساحة الاساسية والافاريز والاشرطة فضلاً عن الزهريات .

تاريخ أستلام البحث ٦/ ٢/ ١٩٩٦
تاريخ قبول النشر ٧/ ٣/ ١٩٩٦

المقدمة

يعد هذا البحث المتواضع بمثابة الحلقة الرابعة في دراسات الباحث التحليلية في حقل الزخارف العربية الاسلامية (١).هذا الحقل الذي تتنوع فيه الفنون الزخرفية دون التفريط بطابعها الاسلامي الواحد .

فهنالك الزخارف الهندسية المتنوعة وفقا لتباين اسسها التصميمية والتقنية ،وكذلك النباتية المتنوعة وفقا لعناصرها ومفرداتها من جهة، ومن جهة اخرى وفقا لاختلاف المناطق الجغرافية والمناطق الزمنية المتعاقبة . هذا فضلا عن الزخارف الخطية وغيرها .وتعد الزخارف النباتية على الآجر المزجج واحد من الاتجاهات الزخرفية المهمة جدا على مستوى التحلية العمارية خصوصا في العراق وذلك بفضل ما تتمتع به من خصائص جمالية وتقنية رصينة وجذابة ، فضلا عن قيمتها المتجسدة في طبيعة الخامات المعتمدة في انجازها ومقاومتها الكبيرة لعوادي الزمن .وبدءا لابد من التاكيد على ان الباحث لم يشأ لسعة الميدان يجعل من بحثه المقتضب هذا ان يتصدى باستيعاب شامل لدراسة وتحليل التصاميم المنفذة فعلا في مشيدات عمارية قائمة الان في اماكن متفرقة من العراق فقد يشق ذلك ربما حتى على فريق من الباحثين المتمرسين لما يتطلبه من جهد كبير وزمن طويل ونفقات اضافية . الا ان اهتمامه وشغفه في دراسة وتقصي الاتجاهات الزخرفية المتنوعة ومنها هذا الحقل الزخرفي دفعني ان يدلو بدلوه في هذا المضمار ولو من باب تسليط الضوء على اساسيات هذا الحقل الواسع والكبير ، ولعل ذلك يحفز الاخرين من المهتمين على التوسع بهذا الموضوع مستقبلا او لعله يعكف في دراسات قائمة على اغنائه واثرائه مااستطاع الى ذلك سبيلا اذا قبض الله سبحانه وتعالى له فسحة من العمر وسعة من الهمة والصبر.لقد تظافرت جملة من الدوافع حفزت الباحث لطرق هذا الباب لعل من اهمها افتقار هذا الحقل الى الدراسات التي تعنى بتباين اسس تصميم زخارفه فضلا عن تحليلها .ولعل من الدوافع الاخرى حاجة مؤسساتنا العلمية لهذا النوع من الدراسات لاغناء المقررات الخاصة باختصاص الخط العربي والزخرفة والريازة كما هو الحال مثلا في فرع الخط العربي والزخرفة الاسلامية في كلية الفنون الجميلة .هذا فضلا عن محاولة تثبيت العناصر والمفردات المعتمدة في التصاميم بهدف الحفاظ على طابعها المحلي ، فضلا عن الافادة مما يقيضه

البحث من اكانية انجاز تطبيقات مختلفة ليس فقط في مجال التحلية العمارية وانما كذلك في مجال تصاميم السجاد والمنسوجات والخزف وغيرها .لقد آثر الباحث مبدأ الاختصارفي عرض الموضوع على سعته بهدف التوصل المباشرالى الفائدة المرجوة والتي يمكن ان تحقق الهدف من هذا البحث ، وهو بيان اسس تصميم الزخارف النباتية التي نفذت بتقنية الآجر المزجج ، فلم يتطرق مثلا الى تطور هذا الحقل تاريخيا (٢) ،ولم يتوسع كذلك في عرض اساليب صناعة الآجر المزجج او اتجاهاته التقنية،(٣)هذا فضلاعن عدم التطرق الى الزخارف الهندسية والخطية التي تنفذ بتقنية الآجر المزجج جنبا الى جنب الزخارف النباتية ، فلربما ستكون له وقفة اخرى معها في بحث آخر اذا شاء الله تعالى ذلك،الى غير ذلك من الامور .لقد وجد الباحث ان من اهم الصعوبات التي تتحدى اي باحث في هذا الميدان هو التنوع الكبير للتصاميم المنفذة فضلا عن كثرتها الكاثرة .ولن نبالغ اذا قلنا بان ليس هناك من النماذج ما يمكن ان تطمئن على ان يكون مثلا وافيا لهذا النوع من الزخازف بمعنى ان تتجسد فيه كل الاحتمالات التصميمية المنفذة فعلا .ولقد اجتهد الباحث في ضوء ذلك يركز جهده على عرض وتليل وتصنيف اهم العناصر والمفردات الاساسية ، وكذلك السياقات التصميميةالتي تسود الزخارف بشكل عام،فضلا عن الاسس الفنية التي تعتمد عموما بتوزيع المساحات المختلفة وتكييفها داخل النسيج الزخرفي .وفي ضوء هذا المنطلق يعد هذا البحث المتواضع بمثابة مدخل تمهيدي ،ولربما دليل عمل تحليلي يمكن ان يعين مستقبلا اي متتبع في دراسة وتحليل التصاميم الزخرفية المنفذة بهذه التقنية .ولقد عنى الباحث بالرسوم التخطيطية التي بلغ عددها ١٠٥ شكلا تمثل اشكالامختارة بعناية من بين طائفة كبيرة من التصاميم التي يضمها ارشيفه الخاص والذي عكف على جمعه منذ سنوات طوال حيث قام باعادة رسم النماذج الكبيرة من قياساتها الواقعية الى القياسات الواردة في متن هذا البحث ، مما كلفه جهدا كبيرا ووقتا طويلا يأمل ان يعود مردودها بالنفع على كل متتبع .

وان يساهم جهده المتواضع هذا بتحقيق ما سعى الى بسطه وارساءه . ومن الله تعالى اسال السداد .

المبحث الاول

تسميات الآجر المزجج :

لعل واحداً من الامور التي لفتت انتباه الباحث عندما سعى الى خوض هذا الموضوع هو التسميات المتباينة لهذا النوع من التقنية الفنية التي اوردها الباحثون والمؤلفون في تصانيفهم عن الفنون الزخرفية، ولربما يعكس هذا التباين ميل بعضهم الى الاخذ بالشائع من التسمية دون تمحيص او تدقيق .

ومع ان هذه التسميات المتباينة لا تُشْكِلُ على القارئ كثيرا، وهي تفي عموما بالمقصود الا ان من الضروري الاستقرار على تسمية محددة وواضحة .

ولو شئنا ان نستعرض جانبا من التسميات المختلفة لوجدنا ان البعض قد سماها بـ (القيشاني)[٤] .ومنهم من سماها (القاشاني)[٥]. ووردت تسميتها عند البعض بـ (الكاشي الملون او القاشاني الملون)[٦]. وكذلك (القراميد او الكاشي)[٧]. وكذلك (القراميد/ القاشاني)[٨]. وقد اوردها صاحب هذه التسمية في موضع آخر . من بحثه باسم (الآجر المزجج) عند وصفه للآجر الذي استعمل بشكل قليل في مئذنة وجوانب قبة مرجان [٩] .

وذهب آخرون الى تسميتها (بلاطات القاشاني)[١٠]. وكذلك (القراميد القاشانية)[١١]، او (القراميد المزججة)[١٢]. وكذلك وردت بأسم (التربيعات القاشانية)[١٣] حيث تنطبق هذه التسمية على الجداريات ذات التقسيمات المربعية. ومنهم من قال عنها (الطوب المزجج)[١٤]. وكذلك (البلاطات الخزفية)[١٥] .

وسمى باحث آخر هذه التقنية اينما وردت في بحثه بأسم(بلاطات الخزف او الواح الخزف)[١٦]. ويشاطره هذه التسمية باحث آخر ايضا[١٧]. وكذلك وردت تسميتها بـ (الخزف المزجج)[١٨] .

ووردت تسميتها عند آخرين بأسم (الفسيفساء الخزفية، او الخزف المطلي بالالوان)[١٩]. واوردها آخرون بأسم (بلاطات جدارية)[٢٠] .

ومنهم من سماها بـ (القرميد)[٢١]. وكذلك (القراميد العمارية)[٢٢]. واوردها آخرون بما يعني(الطابوق المزجج) Glazed Bricks [٢٣]. او بما يعني (البلاطة المزخرفة بالوان متعددة) Polychrome Tile [٢٤] .

واذا اكتفينا بهذا القدر من التسميات فان الباحث يميل الى الاخذ بتسمية (الآجر المزجج) ذلك ان المادة التي عول عليها في هذا الحقل من حقول التزيين الزخرفي هو (الآجر) الذي يزجج وجهه الظاهر للعيان بالوان ونقوش مختلفة .

ولعل هذه التسمية تصرف عنا الاشكال الذي تحتمله بعض التسميات من قبيل (القاشاني) الذي يختص بانتاج مدينة (قاشان) الايرانية من الآجر المزجج حيث اشتهرت بصناعته، ولكن هذا لا يبرر اسباغ التسمية على كل انتاج من هذا النوع في اي مدينة اخرى من العالم .

وكذلك نبتعد عن الاخذ بتسمية (القرميد او القراميد) حيث يرى البعض انها لفظة غير عربية [٢٥] .

كما ان مصطلح الفسيفساء الخزفية او الخزف المطلي بالالوان هو مصطلح غير دقيق حيث انه يصرف ذهن القارئ الى تقنية الفسيفساء الخاصة بالرسم، وهي غير التزيين بالآجر المزجج الذي هو ميدان بحثنا .

وكذلك مصطلح الخزف المطلي بالالوان الذي ينصرف الى الفخار المزجج، كالاواني والزهريات وما شاكل اكثر مما ينصرف الى الآجر المزجج، وان كانت المواد والخامات واحدة في كليهما.

وعموما فان مكونات حقل التزيين العماري بالآجر المزجج هي: قطع الآجر المربعة الشكل- كما هو شائع- او المستطيلة او المضلعة احيانا، وكذلك الآجر المزجج المنفذ بتقنية التعشيق (اي تلوين التفاصيل بتقطيع سطوح الآجر وليس الرسم بالفرشاة)، ثم النقوش وهي الزخارف النباتية والهندسية والخطوط العربية واحيانا اشكال بعض الحيوانات.

صناعة الآجر المزجج :

عرف العراقيون ومنذ حضارة وادي الرافدين صناعة الآجر المزجج، ويشهد على ذلك على سبيل المثال بوابة عشتار التي لا زالت ماثلة للعيان الى يومنا هذا [٢٦] .

ان صناعة الآجر المزجج تعد من الصناعات الفنية المتعددة المراحل، وهي تتطلب دقة ومهارة تقنية وخبرة تطبيقية رصينة فضلا عن الجوانب التصميمية التي لا يتمكن منها الأ من اوتي نصيبا وافرا من الاستعداد والمهارة الفنية والتطبيقية .

ويمكن ذكر مراحل انتاج قطع الآجر المزجج كما ياتي :

١- غسل التراب، الذي يجلب من مناشئ خاصة منها على سبيل المثال، منطقة عكاشات وخاصة بني سعد، واحيانا محافظة نينوى. ويستفاد من عملية الغسل في تخليص التراب من الاملاح والشوائب، ويستعان في عملية الغسل هذه باحواض كبيرة يترك فيها الطين الرائب ليترسب في القعر. بعد ذلك يسحب الماء منه .

٢- يترك الطين لمدة اسبوع تقريبا في احواض الترسيب او الغسل معرضا للشمس ولكي يفقد المزيدمن الماء بالتبخر. حيث يكون في هذه الحالة بمثابة عجينة قابلة للتشكيل .

٣- عجن الطين بشكل جيد ليتجانس ويتم التخلص من الفقاعات الهوائية .

٤- اعداد القوالب الطينية : حيث يصار الى وضع الطين في قوالب خشبية واخرى حديدية وذلك بعد رشها بمسحوق ناعم من تراب جاف لمنع التصاق الطين بالقالب ومن ثم يضغط الطين بداخل القالب، ويزال زائده بالاستعانة بسلك معدني يمرر بالتماس مع الحافات العليا لفتحة القالب .

٥- تخرج القطع الطينية من القوالب وتترك لتجف قليلا في الظل بضع ساعات ثم تعاد الى القوالب ثانية ليتم كبسها وذلك بتسليط ضغط عال عليها بواسطة مكابس بهدف جعلها صلبة بعد الحرق .

٦- مرحلة التجفيف قبل الحرق : حيث تترك القطع الطينية في الظل وتحت الظروف المناخية الطبيعية لفترة لا تقل عن اسبوع لضمان جفافها بشكل تلقائي .

٧- تطلى القطع الجافة بطبقة رقيقة من الطين النقي التي تعرف بأسم (القشرة) او (البطانة) للحصول على سطح منتظم .

٨- مرحلة الحرق : يصار في هذه المرحلة الى وضع القطع الطينية الجافة قبل ادخالها الى الكورة برصفها على سطحها الساخن، للأستفادة من الحرارة في تخليصها من اي اثر للرطوبة، ومن ثم وضعها داخل الكورة بترتيب مناسب لضمان توزع الحرارة بشكل متجانس حتى تتم عملية الحرق بدرجة حرارة تتراوح بين (١٠٠٠- ١١٠٠) درجة مئوية .

٩- بعد انتهاء عملية الحرق يصار الى صف القطع المحروقة على الارض لتطلى بمادة زجاجية سائلة بواسطة فرشاة خاصة تعد بمثابة الاساس او التزجيج الاولي، ومن ثم تعاد القطع المطلية بعد جفاف الطلاء الى الكورة لكي يتحول الطلاء الى طبقة زجاجية، وذلك بدرجة حرارة تتراوح بين (٩٦٠ - ١٠٢٠) درجة مئوية، ولفترة

تستغرق حوالي (١٠) ساعات .

١٠- مرحلة رسم الزخارف : يتم اولا رصف قطع الآجر المزججة تزججا اوليا على الارض وترقم من الخلف وذلك لضمان عدم اختلافها عند التنفيذ على الجدران او الاماكن المراد تغطيتها بها .

ولا بد من الاشارة هنا ان التصميم يهيئ بشكل يتطابق في قياساته تماما مع المساحة المطلوب تزيينها، حيث يرسم على الورق، ومن ثم تثقب الخطوط والتفاصيل بواسطة الابرة، وعند وضع الورقة التي تحمل التصميم على قطع الآجر المرصوفة على الارض يتم تحريك صرّة من الشاش عليها تحتوي على مسحوق الفحم، وبعد رفع الورقة نحصل على تفاصيل النقوش من خلال ذرات الفحم المتخلفة على السطح من خلال الثقوب .

تطلى الخطوط الزخرفية فيما بعد بسائل زجاجي ذي لون اسود اولا، ومن ثم تلون باقي التفاصيل والمساحات بالالوان المطلوبة. وبعد جفافها قليلا تعاد قطع الآجر الى الكورة للمرة الثالثة والاخيرة. وتحت درجة حرارة تتراوح بين (٧٠٠ - ٨٠٠) درجة مئوية تزجج تلك الالوان التي هي اكاسيد معدنية، وعندئذ يصبح الآجر مزخرفا وجاهزا للاستعمال [٢٧] .

ومن المفيد ان نشير هنا بان قياسات قطعة الآجر المتداولة محليا وبالذات المربعة منها هي ٢٠سم × ٢٠سم وسمكها يصل الى حوالي ٢١/٢سم فضلا عن ارتفاع النتوئين الخلفيين الذي يصل الى ١١/٢سم فيكون المجموع ٤ سم. علما بان النتوئين البارزين في ظهر كل قطعة يستفاد منهما في تثبيت قطع الآجر على الجدار.

المبحث الثاني

الخطوات الاساسية لتصميم الزخارف النباتية على الآجر المزجج :

بدأ لا بد من القول بان الهدف الاساس من الزخارف الآجرية المزججة عموما هو التحلية العمارية والتزيين الجمالي للمساحات المختلفة سواء الجدران او المنائر او القباب او بواطن العقود والاواوين وغيرها .

وبما ان تلك المساحات متباينة الاشكال والقياسات فلابد والحال هذه ان يكيّف المصممون او المزخرفون تصاميمهم وفقاً للهيئات او المساحات العمارية المختلفة.

ويمكن القول بأن المباديء التي تعتمد في التصميم والانشاء الزخرفي هي المبادىء الاساسية والعامة نفسها للزخارف المختلفة، ومنها النباتية على وجه الخصوص والمتمثلة بتقسيم المساحة المراد زخرفتها الى نصفين متناظرين او اربعة متناظرة، او تقسيمها الى مساحات عديدة مربعة او مستطيلة يتم من خلالها تكرار المفردة او الوحدة الزخرفية الاساسية حتى يتشكل منها النسيج الزخرفي الكامل. وفي كل هذه الحالات يلعب مبدأ التكرار دوراً مهماً للغاية في تغطية المساحات المراد زخرفتها مهما اتسعت وتنوعت.

غير ان الاساس العام في تصاميم الزخارف النباتية على الآجر المزجج يكاد يتمثل عموماً في قيام المصمم او المزخرف بتقسيم المساحة المراد زخرفتها الى ثلاث مساحات اساسية، كما في الشكل (١) :

١-القلب الزخرفي[٢٨]: وهو عبارة عن مساحة زخرفية يختلف شكلها وقياساتها من تصميم الى آخر، ولكنها على العموم تتسم بالخصائص التالية :

أ- يتوسط القلب الزخرفي المساحة الكلية او يكون له مركز السيادة الواضحة في الانشاء الزخرفي، وهو بهذا يكون بمثابة البؤرة الاساسية التي تتدفق منها العناصر الزخرفية فضلاً عن استقطابها لحركة التكوين الزخرفي

عموماً.

ب- قد يلحق بالقلب الزخرفي حليات زخرفية مكملة متصلة، او توابع مستقلة، ولكنها تتعاطف مع القلب الاساس في ادائها الزخرفي، وتكمل دوره الجمالي والبصري وذلك في المساحات المتسعة او الثقيلة.

جـ- يلجأ المزخرف الى جعل القلب الزخرفي اذا كان مفرداً او مع توابعه وحلياته الملحقة بقياس يتوازن ويتناغم جمالياً مع المساحة الاساسية، ويكون بمثابة مركز الثقل الذي يستقر عنده الانشاء العام.

د- لتأكيد القوة التناغمية للانشاء الزخرفي العام فان المصمم يلجأ الى جعل ارضية القلب الزخرفي مغايرة لونياً للارضية الزخرفية الاساسية.

٢- المساحة الاساسية : وهي الارضية التي تحتضن القلب الزخرفي وباقي عناصر ومفردات التصميم النباتي والتي تمتد لتغطي كامل المجال العماري الذي صممت لاجله.

٣- الافاريز والاشرطة المحيطة : وهي التي تحيط بالمساحة الكلية وتحتضنها من كافة نواحيها فتكون بمثابة اطار يحدد المساحة الزخرفية، ويعمق من القيمة الجمالية الكلية للتفاصيل.

وتجدر الاشارة الى ان هذا التقسيم قد يطرأ عليه تغيير في المساحات المؤسس تصميمها وفق مبدأ التقسيم الى وحدات مربعة او مستطيلة، حيث يستغنى عن القلب الزخرفي، او يكرر ضمن الوحدات الاساسية، ويكتفى في هذه الحالة بالنسيج الزخرفي الاساس مع الافاريز والاشرطة المحيطة.

في ضوء ما تقدم فان الخطوات العملية التي يتبعها المصمم تتمثل بقيامه بتحديد خطوط التقسيم وفق اجتهاده، كتقسيم المساحة الكلية الى قسمين او اربعة اقسام او اكثر، ومن ثم يرسم القلب الزخرفي المناسب، ثم يرسم الاغصان الرئيسة، ثم يتبعها بالاغصان الرفيعة مع اوراقها وازهارها المختلفة، التي يقوم بتوزيعها بشكل متجانس ومتوازن، ثم ينتهي بالاشرطة والافاريز الرئيسة والثانوية، حتى يتكامل النسيج الزخرفي بشكله النهائي.

ولغرض التعرف على اسس التصميم المعتمدة لكل من هذه المساحات او المقومات الاساسية في تصميم الزخارف النباتية، وبالتالي اسس تصميمها العامة،سنأتي بشيء من التفصيل على كل واحدة منها وكمايأتي :

تصميم القلب الزخرفي : يمكن النظر عند تصميم القلوب الزخرفية من جانبين :

١- فيما يتعلق بالهيأة العامة.

٢- فيما يتعلق بالحشو الداخلي.

اما بالنسبة للهيأة العامة : فانها تخضع الى تقدير المصمم او المزخرف للمساحة المناسبة التي يفترضها في ضوء المساحة الكلية.

فاذا سنح المجال لاعطاء سعة في مساحته فقد يلجأ في هذه الحالة الى جعله متناظراً تناظراً رباعياً شاغلاً لاكبر قدر من مساحة الارضية ، والاّ فقد يلجأ الى جعله متناظراً تناظراً ثنائياً شاغلاً لقدر اقل من مساحة الارضية دون خلل في ادائه الجمالي الخاص.

ونستطيع في ضوء ذلك ان نميز الهيئات التالية للقلوب الزخرفية :

أ- الهيئات ذات الطابع الكأسي:وهي مستوحاة بشكل عام من عنصر كأس الزهرة الزخرفي[٢٩] البسيط Simple Calyx Ornament ، كما في الاشكال (٢ - ٤).

ب- الهيئات الجناحية او بما توحي بهيئة الحمامة الطائرة، وهي ايضاً ذات تناظر ثنائي تعلوها عناصر كأسية صغيرة، كما في الشكل (٥).

جـ- الهيئات اللوزية الشكل ذات التناظر الرباعي : وهذ تكون مفصصة الحواف عادة بكيفيات متباينة، كما في الشكل (٦).

د- الهيئات ذات الطابع العرضي القريب من المستطيل : وهي ذات تناظر رباعي ايضاً، وتساعد في اشغال مساحة عرضية، كما في الشكل (٧).

اما بالنسبة للحشو الداخلي : فيمكن ان نميز نوعين من الحشو الداخلي للقلوب الزخرفية :

أ- الحشو الغصني الصرف : حيث يصار الى ملء الفراغ الداخلي للقلب الزخرفي باغصان ذات تفريعات كأسية وسيفية، ترد تارة مفصولة عن المحيط الخارجي للقلب الزخرفي، كما في الشكل (٨).

وترد تارة متفرعة من المحيط الخارجي شاغلة لفضائه الداخلي، كما في الشكل (٩).

ب- الحشو الزهري : ويصار فيه الى حشو الفراغ الداخلي للقلب الزخرفي بعناصر زهرية مركبة وبسيطة مع اغصان واوراق متفرعة، كما في الشكل (١٠).

تصميم المساحة الاساسية : وهي تحفل بالعناصر النباتية المختلفة والتي يتشكل منها النسيج الزخرفي الاساس وتعكس المظهر الاساس المفعم بالجمال والحيوية للتصميم الزخرفي.

وعموماً يمكن ان نميز فيها العناصر والمفردات التالية :

١- الاغصان الرئيسة : وهي اغصان تبدو وكأنها تتمتع بالسيادة الاساسية في المساحة الزخرفيةفتتحرك وتتفرع بشكل حلزوني، وهي على العموم خالية من الاوراق والازهار، ولا تتخللها سوى العناصر الكأسية المشغولة والاوراق السيفية المدمجة وبعض البراعم البسيطة، كما تتخلل حركاتها حلقات رابطة خصوصاً في مناطق التفرع.

وهي تتصف ببعض الصفات الخاصة التي تميزها عن باقي عناصر التصميم منها :

أ- تكون اخشن من الاغصان النباتية الاخرى.

ب- لها لون متميز وواضح يبرز شخصيتها بشكل ملحوظ.

جـ- قد ترد احياناً مفردة، اي عبارة عن خط سميك نسبياً، واصم لونياً، كما في الشكل (١١).

او قد ترد الاغصان مزدوجة بمعنى انها تتكون من خطين بلون واحد يحصران فراغاً بينهما يملأ بلون مغاير لهما وللون الارضية السائد.

ويلجأ بعض المصممين الى اشغال الفراغ الداخلي بتفريعات تمتد من الغصنين المتوازيين الى الداخل، وهي عبارة عن عناصر كأسية صماء مدمجة، او براعم بسيطة، او عناصر شوكية وما شاكل، كما في الشكل (١٢).

كما قد يلجأ بعض المصممين الى اشغال الفراغ الداخلي بغصن تتفرع منه اوراق وتتخلله ازهار بسيطة مختلفة الاشكال والالوان، كما في الشكل (١٣).

ولغرض التعرف التفصيلي على اشكال العناصر والمفردات الكأسية وغيرها الملحقة بالاغصان الرئيسة، وتلك التي تُعتمد في الحشو النباتي الذي يَعتمد على تلك العناصر والمفردات بشكل صرف نورد طائفة منها مع مسمياتها التي ارتأها الباحث في ضوء اجتهاده المتواضع كما في الاشكال (١٤ - ٥٣).

٢- الاغصان الثانوية : وهي اغصان تتحرك وتتفرع بشكل حلزوني متناغمة على الدوام مع الاغصان الرئيسة، فهي احياناً تسير معها في مسارات متوازية، واحياناً تتقاطع معها .. ، وفي كل الاحوال فان لها دوراً كبيراً في اغناء المساحة الزخرفية جمالياً وبصرياً واتزانياً، وهي تتسم بما يأتي :

ا. تكون انحف من الاغصان الرئيسة وتغايرها لونياً .

ب- تكون غنية بالاوراق المختلفة والازهار والاوراد البسيطة والمركبة.

جـ- لشدة غناها الجمالي فقد تُعتمد لوحدها دون الاغصان الرئيسة في العديد من التصاميم سواء في زخارف الآجر المزجج، او في غيرها وبالذات في تزويق المخطوطات الورقية، وفي هذه الحالة نسميها بالزخارف الزهرية تمييزاً لها عن الزخارف النباتية الغصنية او الكأسية وغيرها.

ولغرض التعرف على العناصر والمفردات الملحقة بتلك الاغصان والنابعة منها نورد طائفة منها، كما في الاشكال (٥٤-٩١).

تصميم الافاريز والاشرطة المحيطة : وهي شائعة الاستخدام وواسعة التداول في زخارف الآجر المزجج ولا تكاد تخلو منها مساحة زخرفية الا نادراً، بل تعد من المكملات الاساسية في التصاميم الزخرفية المتنوعة اذ تقوم تلك الاشرطة والافاريز بمهمة تحديد او تأطير المساحة الزخرفية الاساسية مهما كان شكلها وهيئتها سواء كانت مسطحة او مجسمة كماهو الحال في زخارف المقرنصات.

ان المصمم او المزخرف يلجأ بعد استيفاء المساحة الزخرفية الاساسية حقها من الاشباع الزخرفي الى تحديدها بخط مستقيم او خطين وربما اكثر ومن ثم يرسم مسافة مناسبة تشكل عرض الاطار (الافريز او الشريط)، وهذا العرض يخضع لتقدير المصمم في ضوء سعة المساحة الاساسية وبما يحقق حالة تناسب معقولة معها، ثم يقسمها على امتدادها الى اقسام مربعة او مستطيلة فيقوم في هذه الحالة بتصميم وحدة اساسية، وبطريقة التقليب يتكامل شكل الافريز او الشريط، كمافي الشكل (٩٢).

ان هذه الافاريز او الاشرطة تتمتع بالمواصفات التالية :

أ- تستمد عناصرها التصميمية من مفردات غصنية او زهرية او كليهما على الأعم الأغلب، ماعدا تلك التي لها اشكال هندسية.

ب- يكون لون ارضيتها مغايراً للون الارضية الزخرفية الاساسية.

جـ- قد تكون في بعض التصاميم مزدوجة بمعنى ان يكون هناك شريطان مختلفان بالتصميم. وفي هذه الحالة يصار الى جعل احدهما هندسياً، وذلك لاغناء التصميم الكلي وترصين القيمة الفنية له من خلال التنوع الشكلي.

وتعكس الاشكال (٩٣ - ٩٧) طائفة من التصاميم المتداولة للافاريز او الاشرطة الزخرفية.

المبحث الثالث

الزهريات الزخرفية :

تعد تلك الزهريات من العناصر التصميمية المتداولة على نطاق ملحوظ في زخارف الآجر المزجج، وقد اولاها المزخرفون عناية خاصة لما تتمتع به من قيم جمالية تضفي على التصاميم الزخرفية غنىً وتنويعاً استثنائياً.

ان رغبة المزخرفين في اظفاء اشكال الازهار القريبة من الواقع، ومجانسة اوضاعها وهيئاتها له يعزز من تحقيق الهدف التزويقي والتزييني المبني على صيغة تبنّي عناصر الازهار والاوراد على نطاق واسع في زخارف الآجر المزجج، ولعل ذلك يقرّب كثيراً من تصورات الانسان المسلم عن الجنان التي وعد بها الله تعالى المتقين وما فيها من اجواء جمالية مثالية كما ورد ذكرها في القرآن الكريم.

ومن المفيد ان نذكر في هذا المقام ان التركيز في الزخارف النباتية الآجرية على الازهار والاوراد المتنوعة ونشرها في النسيج الزخرفي بكيفيات وقياسات والوان مختلفة انما جاء من جانب آخر ليلبي الرغبة في خلق اجواء ومشاهد تبعث على امتاع المتأمل وخلق البهجة لدى المتلقي، ويبعث على الطمأنينة والاستئناس، وكأنما المرء في روضة نظرة اينما امتد بصره سرته المشاهد والمناظر.

ولكي يقرب المزخرف تلك المشاهد والمناظر الى الواقع لجأ الى الزهريات المحملة بالازهار والاوراد باشكالها القريبة من الواقع التي تختلف عن نظيراتها في سائر النسيج الزخرفي حيث تكون ذات طابع محور ورمزي مختزل.

تشكل الزهريات الزخرفية مناطق تضج بالحيوية داخل المساحة الزخرفية الاساسية ويمكن ان نشير الى مواصفاتها وخصائصها كما يأتي :

١- تتكون الزهرية من الآنية التي تحمل حشداً من الاوراد والازهار المختلفة في الوانها واشكالها وقياساتها التي تزيد بشكل ملحوظ عن سائر الازهار والاوراد في باقي المساحة الزخرفية.

٢- تنبثق من اعلى الزهرية الاغصان المحملة بالازهار والاوراق حيث تمتد لتغطي باقي المساحة الزخرفية الاساسية التي نقشت عليها الزهرية حيث تنتشر محيطة بكل جوانبها بشكل متجانس.

٣- تتكون آنية الزهرية عادة من الفوهة وتكون في الغالب عريضة، والعنق حيث يحيط به زوجان من المقابض، وبدن الآنية الذي يكون عريضاً من الاعلى ومستدقاً نسبياً من الاسفل ينتهي بقاعدة عريضة ذات هيئة زخرفية.

٤- يرسم هيكل الآنية بشكل زخرفي، ويتكون من خطوط كالتي الفناها في العناصر الغصنية ذات التحويرات الكأسية، ويكون الحشو الداخلي من نفس الخطوط المتفرعة او من عناصر زهرية او من كليهما.

٥- تلون ابدان الزهريات بالوان مغايرة للارضية السائدة وذلك تمييزاً لها وتحقيقاً للسيادة الجمالية.

٦- تتكون باقة الاوراد والازهار من مجموعة ثنائية التناظر وتتألف من الاوراد الكبيرة الحجم نسبياً، ومجاميع من الازهار المتراكبة، ثم تعلوها صفوف الاوراق التي غالباً ما تكون بسيطة الحواف او مسننة.

٧- تختلف هيئات وقياسات الزهريات من تصميم لآخر تبعاً لطبيعة المساحة الاساسية ومواصفاتها، ويخضع تقدير ذلك لذوق المصمم وحساباته الجمالية.

وعندما يريد المزخرف ان يعتمد الزهرية كوحدة اساسية في التصميم فانه يعمد اولاً الى رسمها قبل باقي العناصر والمفردات، ومنها وعليها يؤسس باقي تفاصيل الانشاء الزخرفي.

ولغرض التعرف على الدور الجمالي والتزييني للزهريات، ولاغراض المقارنة والتعرف كذلك على بعض التوجهات التصميمية المعتمدة فيها نورد طائفة منها متمثلة بالاشكال (٩٨ - ١٠٥).

الخاتمة

عني هذا البحث المتواضع بدراسة اسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة المتداولة على نطاق واسع في تزيين المساجد والاضرحة وبعض الابنية الدينية وغيرها في العراق وهي الزخارف المنفذة بطريقة الرسم بالفرشاة وبالالوان الزجاجية، اي بتقنية ما نرجح تسميته بـ (الآجر المزجج).

فضلاً عن ان المصطلح يشمل تلك الزخارف المزججة المنفذة بطريقة التعشيق حيث تفرغ العناصر والتفاصيل والمساحات وتزجج كل على حدة، ثم تركب حتى يظهر النسيج الزخرفي كاملاً، وهي تقنية مستخدمة على نطاق اضيق من سابقتها التي تعتمد اسلوب البلاطات المربعة الشكل وهي الاكثر شيوعاً، او المستطيلة او المضلعة احياناً.

كما عني البحث ببيان تقنية صناعة الآجر المزجج ومراحله المختلفة استكمالاً للفائدة ولبيان اهمية تلك الجوانب التقنية ودورها في اظهار التصاميم المختلفة.

ولكثرة التصاميم المنفذة فعلاً في الابنية المحلية التي زينت بهذه التقنية ولتنوعها الشديد فقد ركز البحث في سعيه على استجلاء التوجهات الاساسية في تصاميم الزخارف النباتية في الآجر المزجج، والتي تعد بمثابة الاسس العامة السائدة في اغلبية التصاميم، ولذا نجد ان المصمم او المزخرف قد يعتمد اسلوب تقسيم المساحة المراد زخرفتها الى مربعات متساوية، وفي هذه الحالة يقوم باعداد تصاميم اساس لمربع واحد، ثم يكرره على باقي المربعات حتى يكتمل التصميم.

واما يُعتمد اسلوب التناظر الرباعي او الثنائي، وفي كلتا الحالتين قد يُعتمد اسلوب توزيع العناصر الاساسية التالية:

١- القلب الزخرفي مع توابعه او بدونها، وظهر من خلال البحث ان القلوب الزخرفية مختلفة الاشكال والقياسات تبعاً لتنوع المساحات والتصاميم.

٢- المساحة الاساسية وهذه تعد بمثابة وسط يحفل بالاغصان التي تكون على شكلين: احدهما اغصان خشنة وملحق بها عناصر كأسية وسيفية وحلقات رابطة. والثاني اغصان ناعمة محملة بالاوراق وبالاوراد والازهار الكبيرة ذات المظهر القريب من الواقع، وتلعب دوراً تزيينياً مهماً في زخارف الآجر المزجج.

ولابد من الاشارة ان تلك العناصر والمفردات ليس من المحتم ان يعتمدها المصمم جميعاً في تصميم واحد، فهي وان وردت مجتمعة في بعض النماذج، ولكن في اخرى قد يعتمد بعضاً منها.

٣- الافاريز والاشرطة المحيطة. فضلاً عن شيوع الزهريات في زخارف الآجر المزجج.

ولعل في صفوة القول ان نشير الى انه ليس هناك محتمات ثابتة في التصميم الزخرفي، وانما يستطيع المصمم او المزخرف ان يتصرف بالعناصر والمفردات المتداولة في ضوء مواصفات وقياسات المساحات المتاحة، وفي ضوء اجتهاده الفني وحساباته التصميمية النابعة من خبرته المتراكمة في هذا الميدان.

ان البحث على سعة ميدانه قد ورد مركزاً، ويكاد يكون بمثابة مؤشرات عامة ولعل من المفيد ان نوصي هنا بضرورة ان يصار الى دراسة هذا الموضوع بتفصيل وسعة، علماً بان هناك الكثير من التطبيقات والامثلة الميدانية القابلة لاجراء دراسات تحليلية ومقارنة للخروج بنتائج ضافية ومكملة.

كما يمكن ان نوصي بامكانية استخلاص وتصنيف تفصيلي للعناصر والمفردات المتداولة في هكذا نوع من التوجهات التصميمية، وذلك لان الرسومات التي وردت في هذا البحث لم تغطِّ جميع العناصر والمفردات المستخدمة

في زخارف الآجر المزجج.

واستكمالاً للفائدة المرجوة فمن المفيد ان نقترح بان يصار الى تكليف طلبة تخصص الخط العربي والزخرفة الاسلامية في كلية الفنون الجميلة، فضلاً عن الباحثين، باعداد دراسات ميدانية تخص هذا الميدان، وتستظهر تفاصيله، وفي هذه الحالة يفضل ان تكلف مجموعات من الطلبة بدراسة جانب من جوانب الموضوع، كأن يتبنى بعضهم دراسة القلوب الزخرفية، وآخرون يعنون بدراسة الاشرطة والافاريز وهكذا.

وازاء ذلك فمن المفيد ان نقترح بان يصار الى استخلاص مقومات تلك البحوث من تزيينات عمارية قائمة بالفعل، كالمساجد والاضرحة وماشاكل.

ومن الملائم ان نقترح ايضاً بضرورة الافادة من الرسومات الواردة في هذا البحث بتطبيقات تصميمية خصوصاً في مجال النسيج، والتصميم الداخلي، فضلاً عن اعتمادها كمفردات وروافد للانشاء الفني في مقررات التصميم الطباعي والحفر وغيرها.

ومن اللّه التوفيق.

الهوامش

١) اما الدراسات الاخرى فهي :((الاسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية)) و ((الزخارف التربيعية والحصيرية – مدخل في اسس تصميمها وتصنيفها)) و ((الابتكارات التصميمية المعاصرة بالخط الكوفي المربع)).

٢) يمكن الافادة في هذا المجال من دراسة الباحث علي، فاروق محمد : القراميد العمارية في العراق الى نهاية القرن السادس عشر، رسالة ماجستير (رونيو)، كلية الآداب (جامعة بغداد)، ١٩٨٩.

٣) يمكن الرجوع في هذا الصدد الى : الشال، عبدالغني : الخزف ومصطلحاته الفنية، دار المعارف، القاهرة، د.ت. وكذلك : نورتن. فردريك هاروود : الخزفيات للفنان الخزاف، ترجمة وتقديم سعيد حامد الصدر، دار النهضة العربية فرانكلين، القاهرة، ١٩٦٥. وكذلك: داود، حازم لازم: تطوير البلاط الكريلاتي المزجج رسالة ماجستير (رونيو)، اكاديمية الفنون الجميلة (جامعة بغداد)، ١٩٨٧ .

٤) الولي،الشيخ طه: المساجد في الاسلام، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٨، ص ٨٧٠ .

٥) ديماند، م.س: الفنون الاسلامية، ترجمة: احمد محمد عيسى، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨ (ينظر شروحات الصور) الرفاعي، انور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، ط٢، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٧، ص ١٤٨، ١٦٠ .

٦) المصرف. ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٦٨، (الكاشي الملون ص ٨، ٣) (القاشاني الملون ص ١٥، ١٧، ١٨، ١٩) .

٧) مرزوق، د. محمد عبدالعزيز : الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة اسعد، بغداد، ١٩٦٥، ص ٨٣١.

٨) الاعظمي، خالد خليل حمودي : الزخارف الجدارية في آثار بغداد. دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٠١.

٩) نفس المصدر السابق، ص ٥٣، ٥٩، ٦١.

١٠) ماهر، د. سعاد : مشهد الامام علي في النجف ومابه من الهدايا والتحف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٧، ص١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦.

١١) سلمان، د. عيسى وآخرون : العمارات العربية الاسلامية، جـ ١، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص٢٥٣، ٢٥٧، ٢٦١، ٢٦٣.

١٢) نفس المصدر السابق، جـ ٢، ص ١٣٠، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٦.

١٣) حسن، د. زكي محمد : فنون الاسلام، ط ١، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٤٨، ص ٢٨١، ٣٠٤، ٣٤٢.

١٤) الالفي، ابو صالح : الفن الاسلامي، اصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعارف، ط ٢، لبنان، د.ت، ص ٢٧٣ (ينظر موضوع الخزف ص ٢٦٢).

١٥) علام، نعمت اسماعيل : فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، دار المعارف، ط ٢، مصر، ١٩٧٧، ص٤٩، ٥٦.

١٦) محمد، د. غازي رجب : العمارة العربية في العصر الاسلامي في العراق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي (كلية الآداب)، بغداد، ١٩٨٩، ص ٤١٥، ٤١٩، ٤٢٢، ٤٢٥.

١٧) غالب، د. عبدالرحيم : موسوعة العمارة الاسلامية، ط ١، جروس برس، بيروت، ١٩٨٨، ص ٣٤٥.

١٨) × × × : وحدة الفن الاسلامي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض، ١٤٠٥هـ، ص ٩٥.

١٩) الباشا، د. حسن : مدخل الى الآثار الاسلامية، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٧٩، ص ٣٧٣، ٣٧٥.

٢٠) × × × : بدائع الفن الاسلامي في متحف الهرمبتاج بالاتحاد السوفييتي، دار الآثار الاسلامية، الكويت، ١٩٩٠، ص ١٣٤.

٢١) سلمان، د. عيسى وزميلاه : نصوص في المتحف العراقي. وزارة الاعلام (مديرية الآثار العامة)، بغداد، ١٩٧٥، ص ٧٩.

٢٢) علي، فاروق محمد : القراميد العمارية في العراق الى نهاية القرن السادس عشر، (اعتمد المصطلح على نطاق اساسي في رسالته).

٢٣) Grabe, E.J : The World of Islam, Paul Hamlyn, London, 1966, p.85, 86 & 89.

٢٤) James, David, Islamic Art an Introduction, Hamlyn Publishing Group Limited, London, 1974, p.74.

٢٥) القرميد : رومي اصله (بالرومية قرميدي) او (كراميد)، ينظر للاستزادة تعليقات العاني، علاء الدين احمد، مآذن مدينة السلام، رسالة دكتوراه (رونيو)، قسم الآثار، كلية الآداب (جامعة بغداد)، ص ١٣٧-١٣٩.

٢٦) يدعى اسلوب الصناعة في بوابة عشتار بالـ (الطلاء بدون حواش)، وهي تفترق في هذه النقطة عما هو في زخارف الآجر

المزجج التي هي ميدان بحثنا، حيث تحدد العناصر بلون اسود ثم تطلى المساحات والتفاصيل. غير انه يستخدم في كلا الحالتين الزجاج المعتم او ما يسمى بـ (الزجاج القصديري) الذي يحتوي على اوكسيد الرصاص الشفاف، فضلاً عن اوكسيد القصدير الذى يكسب الزجاج عتمة.

يراجع للاستزادة كولد يفاي، روبرت : بوابة عشتار، ترجمة د. علي يحيى منصور، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، ١٩٨٥، ص ٤٦.

٢٧) للتفصيل يراجع علي، فاروق محمد، المصدر السابق، ص ٥ وما بعدها.

٢٨) اطلق هذه التسمية او المصطلح لانه يرى أن تلك المساحة بمثابة القلب النابض للانشاء العام، وأن الاغصان الرفيعة والسميكة بمثابة الشرايين والاوردة، التي تغذي المساحة الزخرفية الكلية، وقد يسميها البعض (جامة) او (شمسة) او (سرّة).

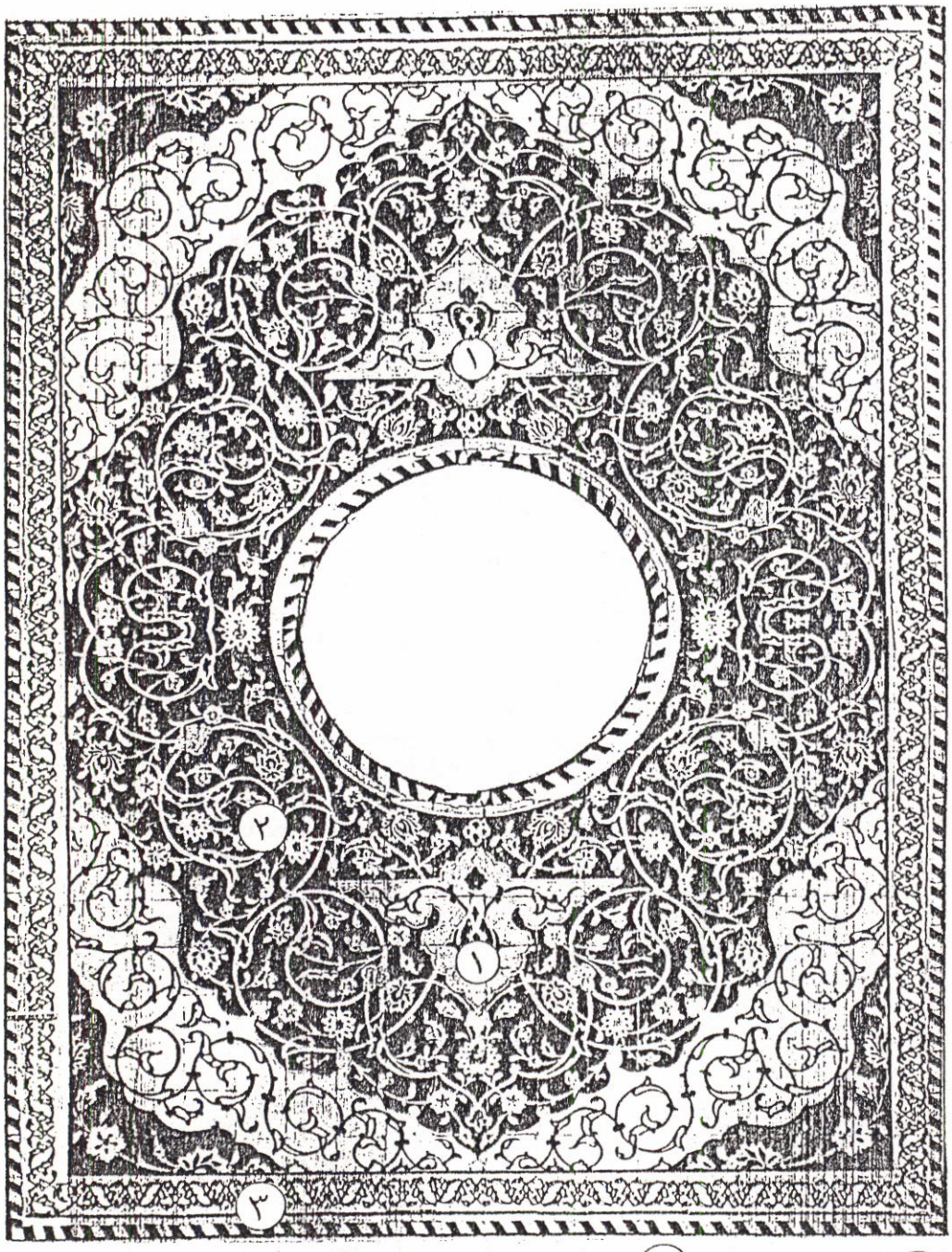
٢٩) يعد عنصر كأس الزهرة الزخرفي من العناصر البالغة الاهمية في الزخارف النباتية وقد ورد في اشكال كثيرة وصنف على اساس عدد الفلق الى ثنائي وثلاثي،ومن جهة نوع القاع الى مستقيم وأحادي وذو العيون وغيرها كما صنف حسب الحشو الى اصناف متعددة، وقد افرد له الدكتور فريد شافعي دراسة موسعة ودقيقة. للاستزادة يراجع :

Shfi'i. Farid : Simple Calyx Ornament in Islamic Art, Cairo University Press, Cairo, 1957

مصادر البحث

١- الاعظمي، خالد خليل حمودي، الزخارف الجدارية في اثار بغداد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠ .
٢- الالفي، ابو صالح، الفن الاسلامي اصوله فلسفته مدارسه، ط٢، دار المعارف، لبنان، د.ت .
٣- الباشا، د.حسن، مدخل الى الاثار الاسلامية، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٧٩ .
٤- حسن، د.زكي محمد، فنون الاسلام، ط١، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٤٨ .
٥- داود، حازم لازم، تطوير البلاط الكربلائي المزجج، رسالة ماجستير (رونيو)، اكاديمية الفنون الجميلة(جامعة بغداد)، ١٩٨٧ .
٦- ديماند، م.س، الفنون الاسلامية، ترجمة احمد محمد عيسى، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨ .
٧- الرفاعي، انور، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، ط٢، دار الفكر، ١٩٧٧ .
٨- سلمان، د.عيسى وزميلاه، نصوص في المتحف العراقي، وزارة الاعلام (مديرية الاثار العامة)، بغداد، ١٩٧٥ .
٩- سلمان، د.عيسى وآخرون، العمارات العربية الاسلامية، ج(١، ٢)، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢ .
١٠- الشال، عبد الغني النسيوي، الخزف ومصطلحاته الفنية، دار المعارف، القاهرة د.ت .
١١- العاني، علاء الدين احمد، مآذن مدينة السلام، رسالة دكتوراه (رونيو)، قسم الاثار، كلية الاداب (جامعة بغداد)، ١٩٩٢ .
١٢- علام، نعمت اسماعيل، فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧ .
١٣- علي، فاروق محمد، القراميد العمارية في العراق الى نهاية القرن السادس عشر، رسالة ماجستير (رونيو)، كلية الاداب (جامعة بغداد)، ١٩٨٩ .
١٤- غالب، د.عبد الرحيم، موسوعة العمارة الاسلامية، ط١، جروس برس، بيروت، ١٩٨٨ .
١٥- كولديفاي، روبرت، بوابة عشتار، ترجمة د.علي يحيى منصور، المؤسسة العامة للاثار والتراث، بغداد، ١٩٨٥ .
١٦- ماهر، د.سعاد، مشهد الامام علي في النجف وما به من الهدايا والتحف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٧ .
١٧- محمد، د.غازي رجب، العمارة العربية في العصر الاسلامي في العراق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي (كلية الاداب)، بغداد، ١٩٨٩ .
١٨- مرزوق، د.محمد عبد العزيز، الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة اسعد، بغداد، ١٩٦٥ .
١٩- المصرف، ناجي زين الدين، مصور الخط العربي المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٦٨ .
٢٠- نورتن، فردريك هاروود، الخزفيات للفنان الخزاف، ترجمة سعيد حامد الصدر، مراجعة عبد الحميد بحيري، دار النهضة العربية فرانكلين، القاهرة، ١٩٦٥ .
٢١- الولي، الشيخ طه، المساجد في الاسلام، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٨ .
٢٢- × × × : وحدة الفن الاسلامي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض، ١٤٠٥ هـ .
٢٣- × × × : بدائع الفن الاسلامي في متحف الهرميتاج بالاتحاد السوفيتي، دار الاثار الاسلامية، الكويت، ١٩٩٠.

24- Grube, E.J, The world of Islam, Paul Hamlyn, London, 1966 .
25- James, David : Islamic Art an Introduction, the Hamlyn publishing group limited, London, 1974.
26- Shsfi`i, Farid : Simple calyx ornament in islamic art, Cairo University press, Cairo, 1957.

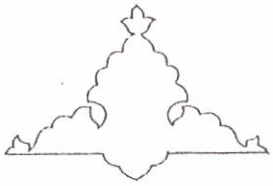


١ القلب الزخرفي ٢ المساحة الأساسية ٣ الأفاريز والاشرطة المحيطة

شكل - ١ -

عنصر كأس الزهرة البسيط
ذو القاع المستقيم :

-أ-



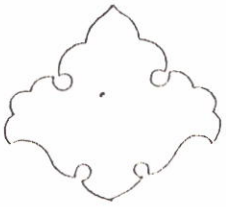
-ب-

-جـ-

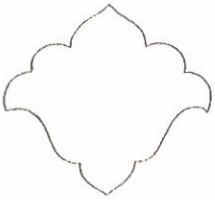
شكل -٢-

عنصر كأس الزهرة البسيط
ذو القاع الاهليلجي المستدير :

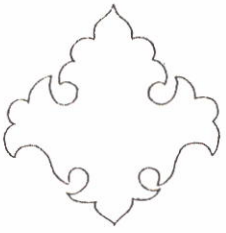
-أ-



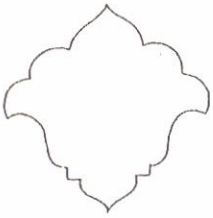
-ب-



-جـ-



-د-

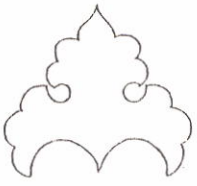


-هـ-

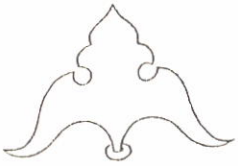
شكل -٣-

عنصر كأس الزهرة البسيط
ذو القاع المجوف :

-أ-

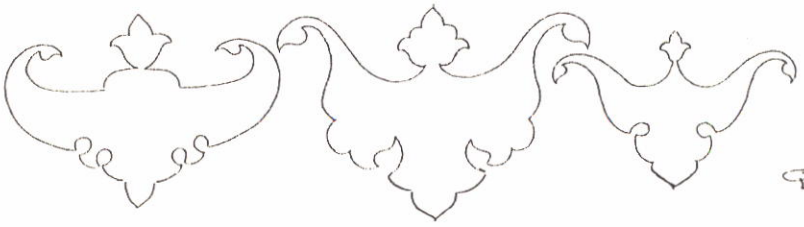


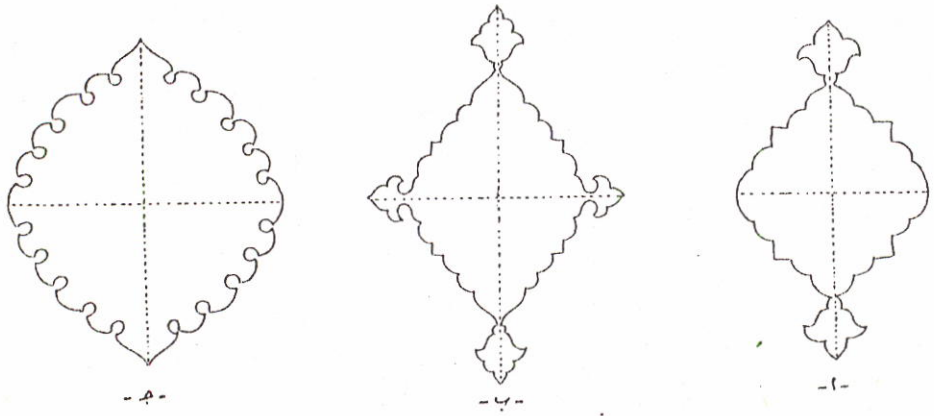
-ب-



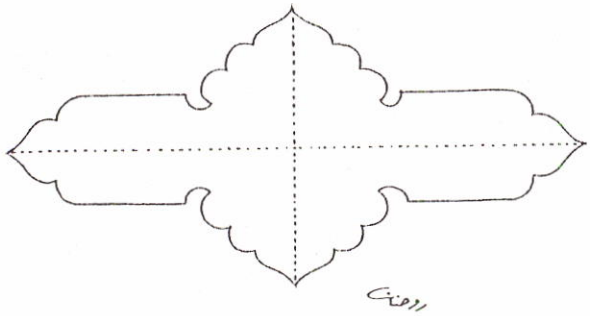
-جـ-

شكل -٤-

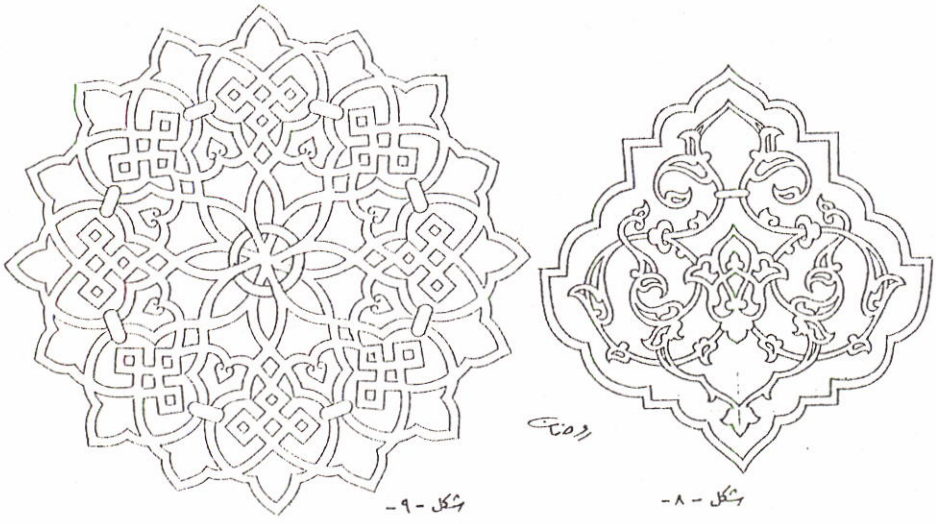




شكل - ٦-

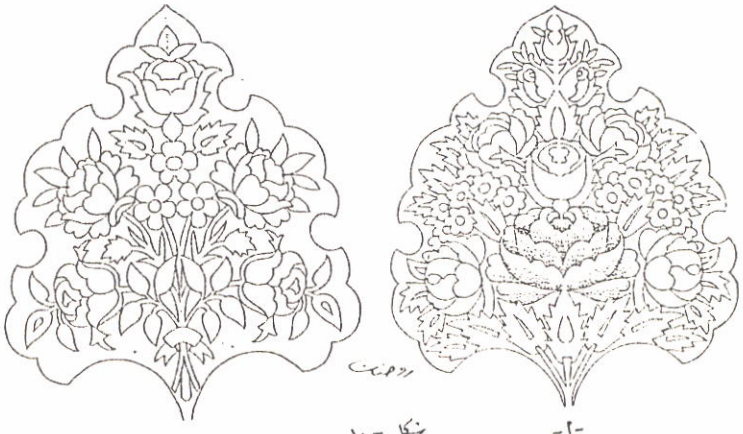


شكل - ٧-



شكل - ٨-

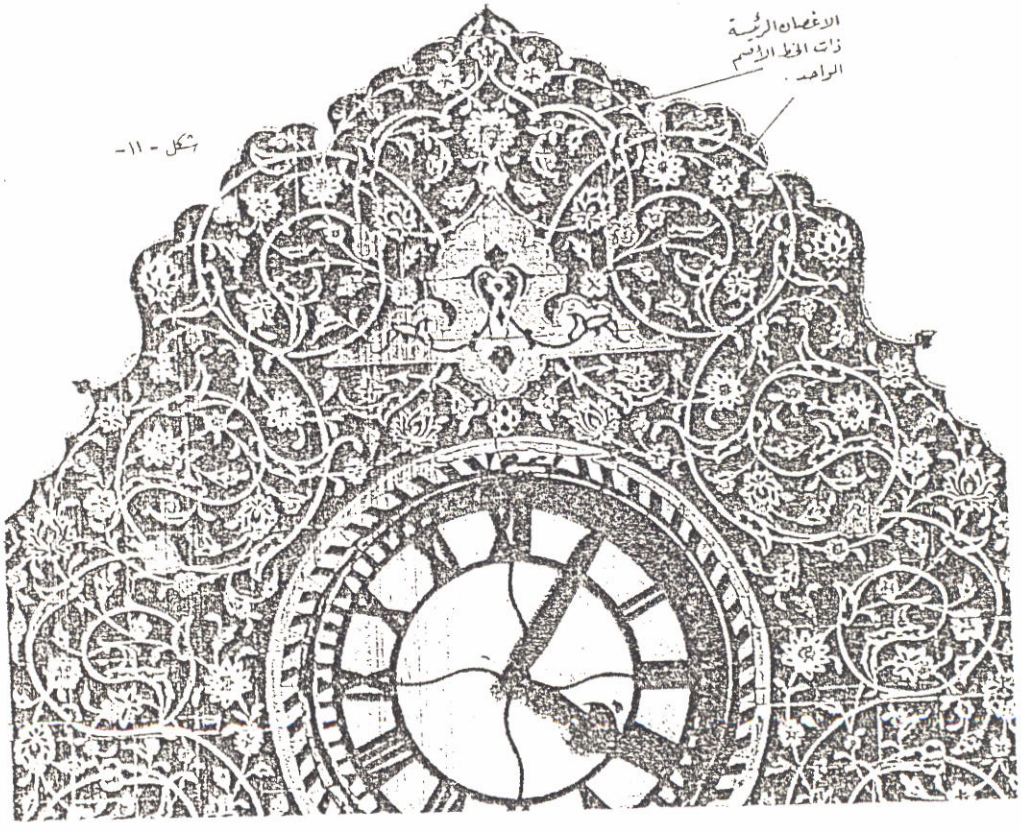
شكل - ٩-



-ب-

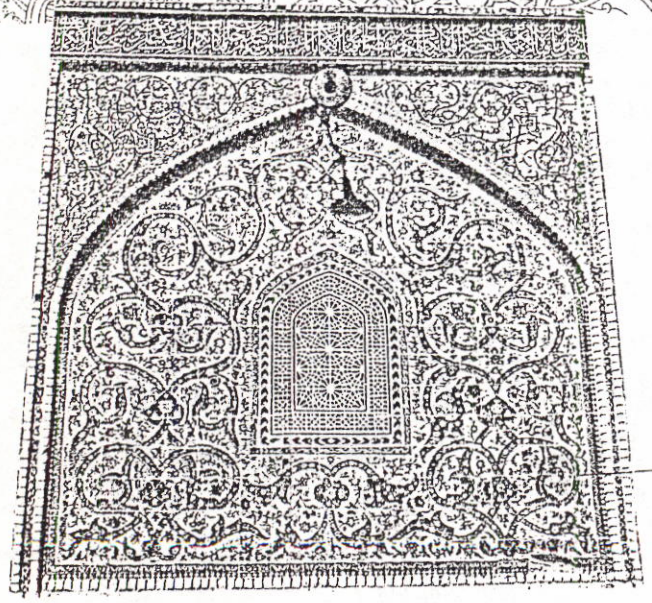
شكل - ١٠-

-أ-

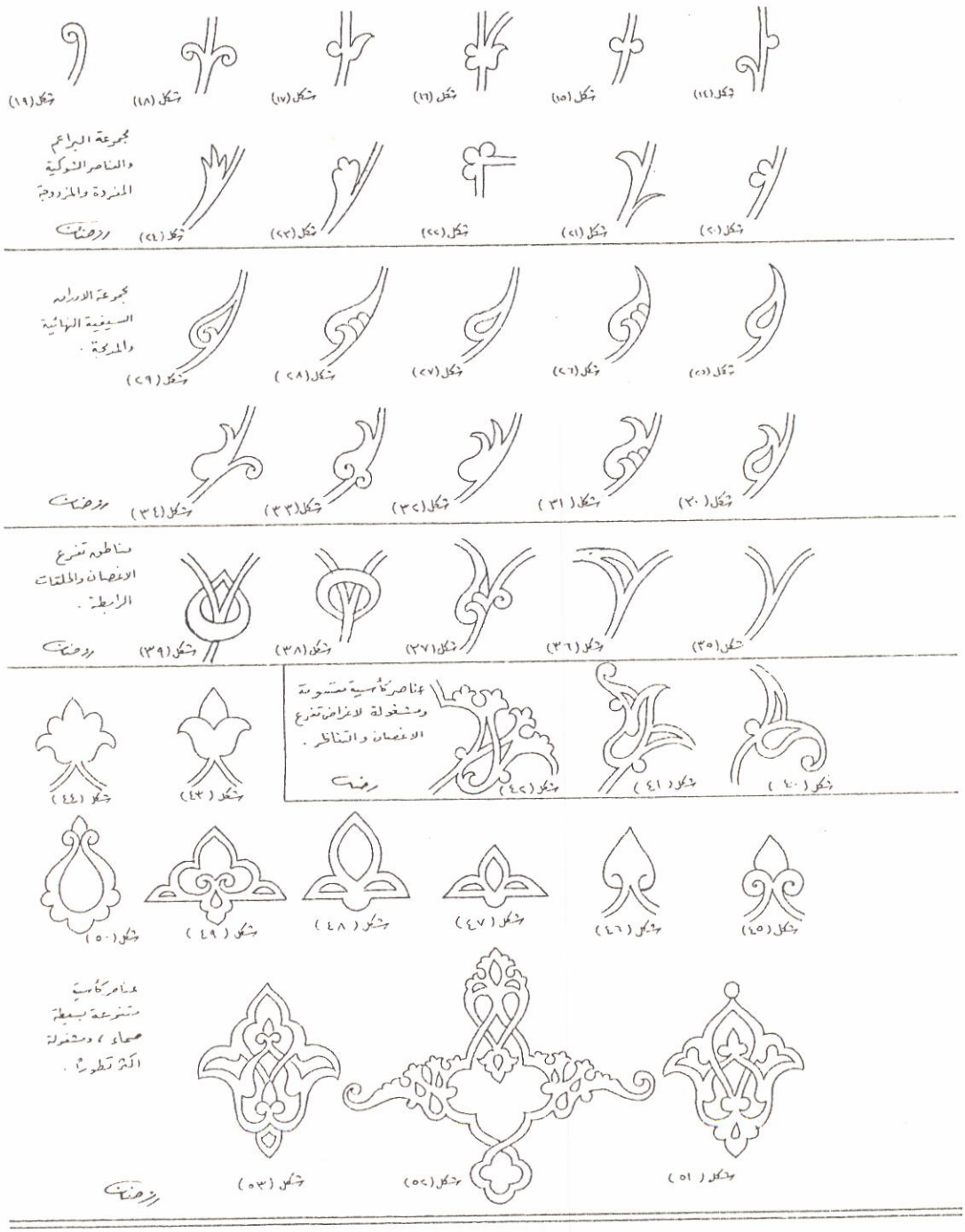


شكل - ١١-

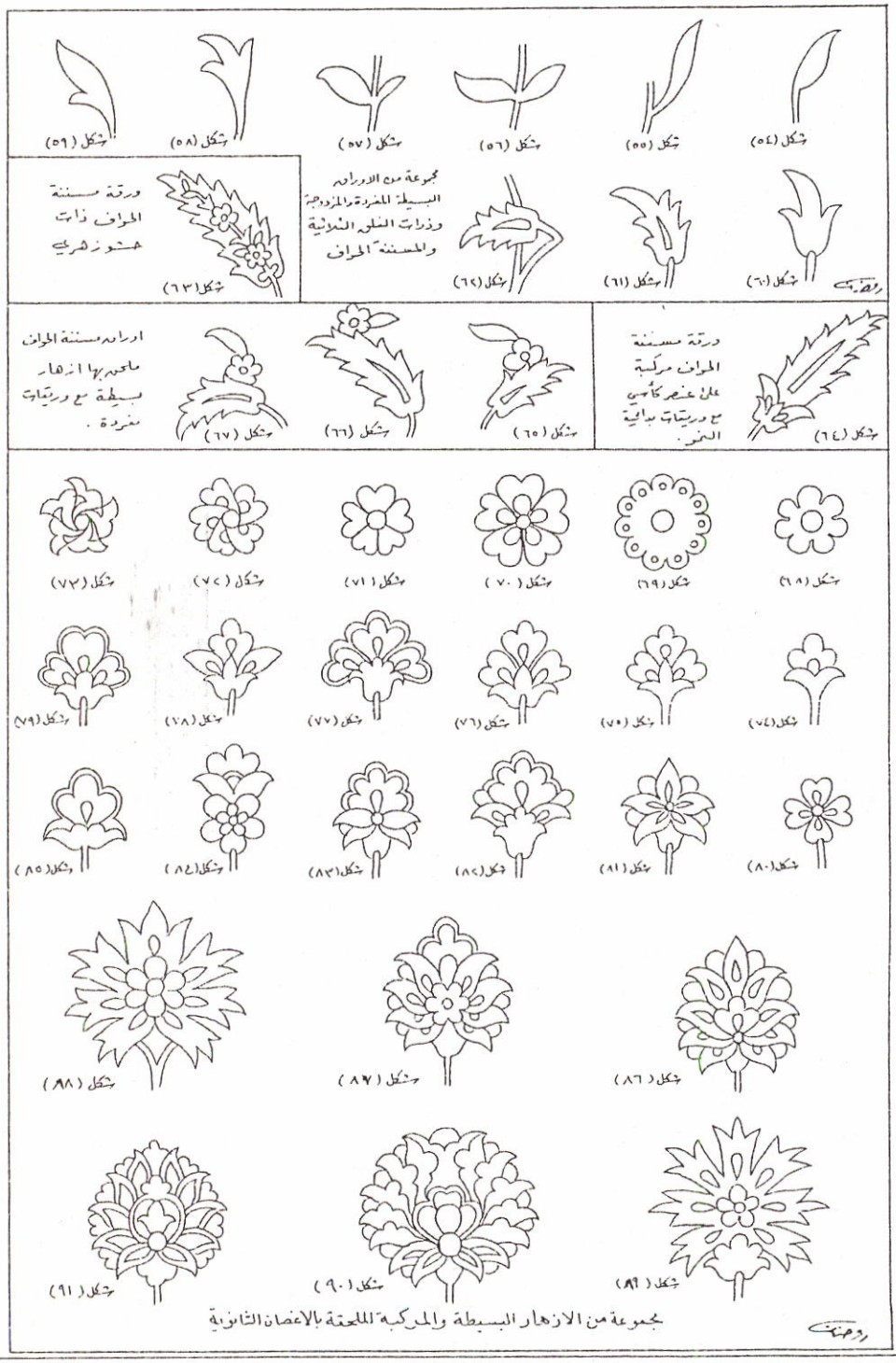
شكل - ١٢ -
الاغصان الرئيسة المزدوجة الخطوط .



شكل - ١٣ -
الاغصان الرئيسة ذات المشو الزهري .

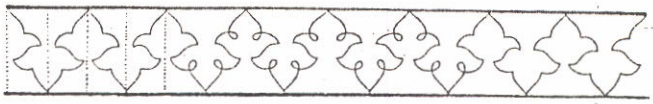


مجموعة من العناصر التي تُعتمد في تشكيلات الأغصان الرئيسة

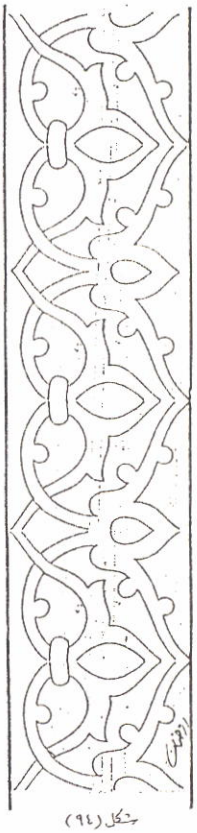


مجموعة من الازهار البسيطة والمركبة الملحقة بالاغصان الثانوية

مجموعة من الأوراق والازهار المختلفة الملحقة بالاغصان الثانوية

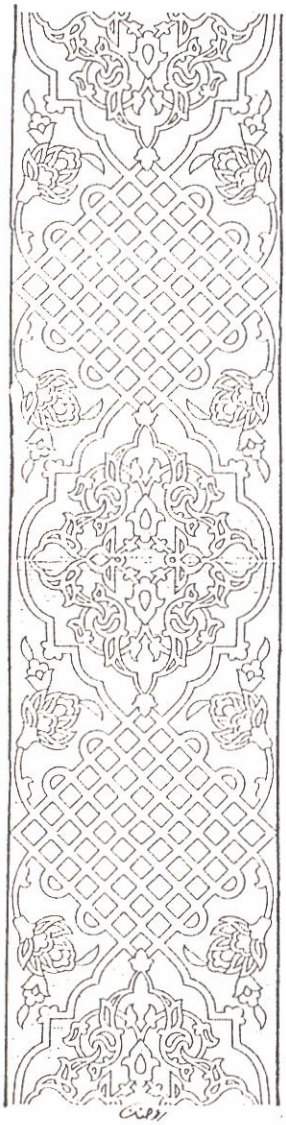


شكل (٩٤)

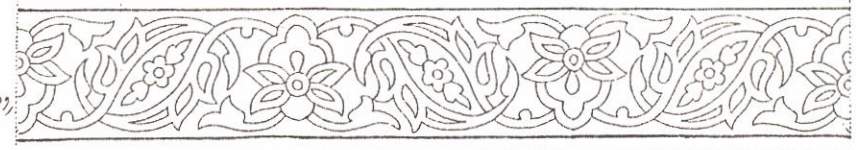


شكل (٩٥)

شكل (٩٦)

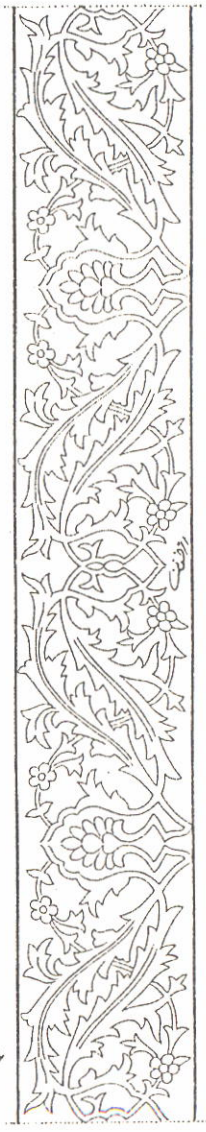


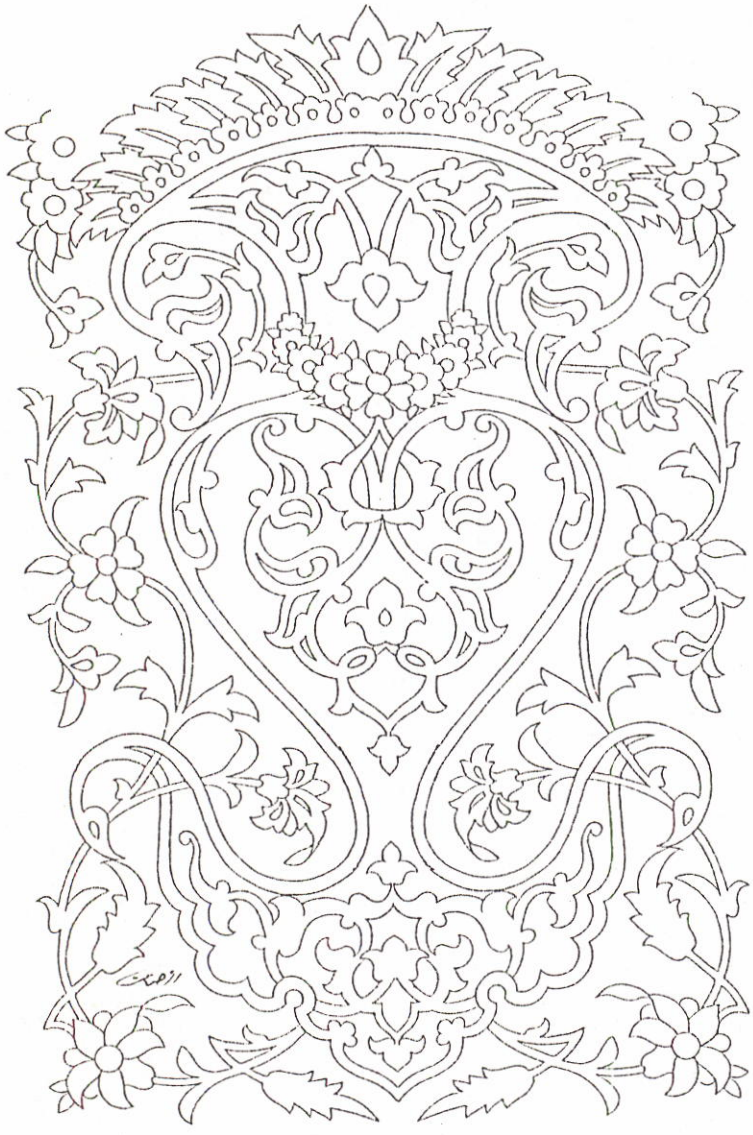
شكل (٩٧)



مجموعة من الأشرطة والأفاريز الفصنية والزهرية متباينة القياسات .

شكل (٩٢)



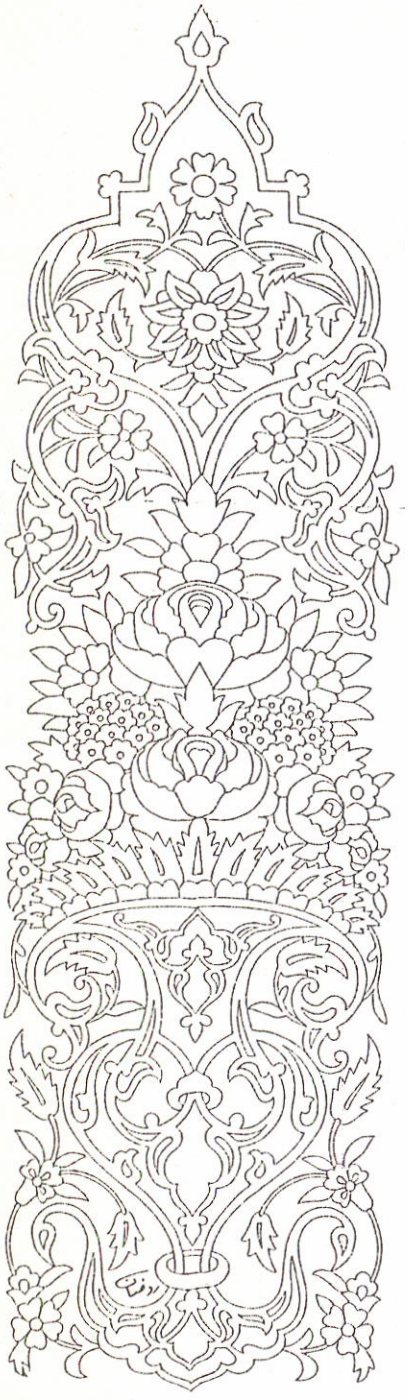


شكل - ٩٨-

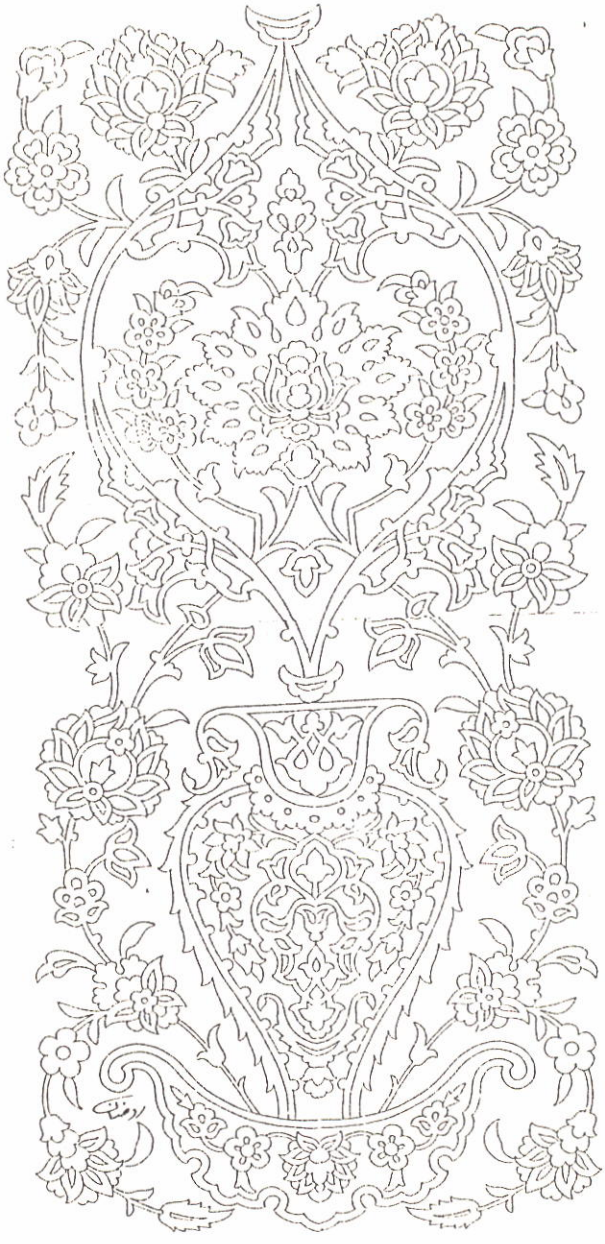
شكل - ٩٩-

شكل - ١٠٠ -

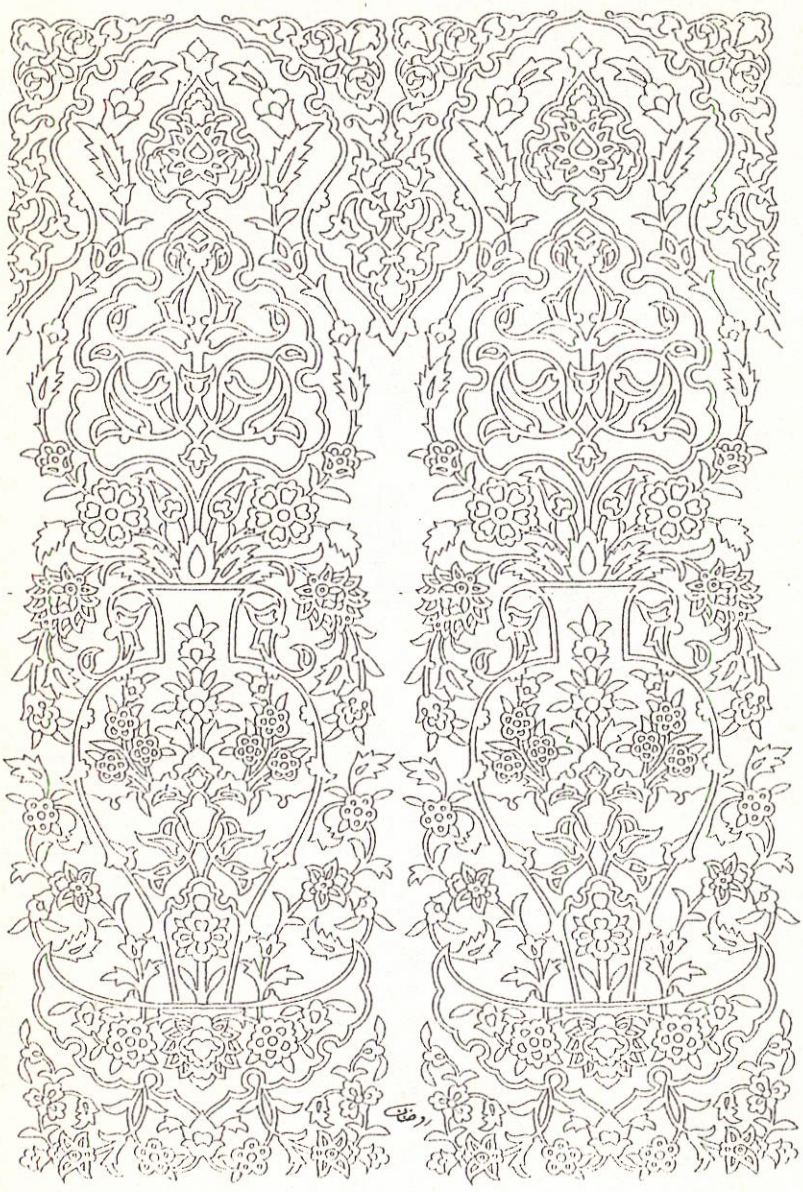
شكل -١٠١-



شكل - ١٠٢ -



شكل -١٠٣-



شكل - ١٠٤ -

شكل - ١٠٥ -

الازهار والاوراد التي تتوج احدى الزهريات