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

الأكاديمي

مجلة محكمة متخصصة في الفنون
تأسست عام 1974

العدد 27 المجلد السابع – السنة السابعة – 1999

رئيس التحرير	د. فاضل خليل رشيد	استاذ
سكرتير التحرير	د. خليل ابراهيم الواسطي	استاذ مساعد
مدير التحرير	د.طه حسن الهاشمي	استاذ مساعد

المحتويات

واقع التربية والذوق الموسيقى فى العراق المعاصر	أ.د. طارق حسون فريد
الاخراج الفني للقطع النصفي لصحيفة الجمهورية	د. انتصار رسمي موسى
اشكالية السيناريو في الفلم الروائي	عمار هادي محمد
قراءة اخراجية جمالية في بنية النص المسرحي	د. عبد الصاحب نعمة
الاشكال الرمزية من عصر قبل التدوين في العراق	د. زهير صاحب

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد 238 لسنة 1981

شروط النشر

في مجلة الاكاديمي

1- تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث .

2- ان يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى .

3- يقدم البحث بثلاث نسخ مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .

4- تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين ومستخلص باللغتين العربية والانكليزية بما لايزيد على مائة كلمة .

5- ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق .

6- مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاما متسلسلة حسب ورودها في متن البحث .

7- ان لايزيد طول البحث عن (30) صفحة حجم (8/1) .

8- تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر .

9- لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .

10- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

11- يستوفى مبلغ 10000 عشرة الاف دينار عن كل بحث كأجور نشر ، يدفع المبلغ لحسابات المجلة

12- يستوفى مبلغ 100 مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر وتقويم لغير العراقيين .

13- يستوفى مبلغ 2000 الفا دينار عن كل بحث لخبراء التقويم .

14- توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة على عنوان المجلة .

الاكاديمي مجلة متخصصة في الفنون

جمهورية العراق – بغداد

جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – الوزيرية

الأكاديمي

واقع التربية والذوق الموسيقى في العراق المعاصر

أ.د طارق حسون فريد

كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون الموسيقية

يحاول الباحث الاجابة على ثلاثة تساؤلات اساسية يوضح من خلالها ابرز ملامح مستلزمات النهوض بواقع التربية والتذوق الموسيقي في العراق وطبيعة الواقع الموسيقي فيه ، ويتناول تغير الواقع الموسيقي بعد ثورة ١٧/٣٠ المجيدة وابرز الانجازات المتحققة بعد الثورة المباركة .

تاريخ استلام البحث ١/١٠/١٩٩٩ ٥ تاريخ قبول البحث ١/١١/١٩٩٩

طرحت آراء عديدة، ومنذ الستينات، في مختلف الكتابات والدراسات والمقترحات كنتائج واستنتاجات لعمل اللجان المكلفة بدراسة مستلزمات النهوض بواقع التربية والتذوق الموسيقي في العراق، وجلسات المؤتمرات والندوات الموسيقية، او تلك التي عبرت عن اراء كتابها.

ومن تلك الأراء: أن الفن الموسيقي في القطر لا يواكب السياق الفكري والثقافي العام والنهوض الحضاري الجديد فيه. وأن واقع المؤسسات الموسيقية في القطر او اهمها **"واقع راكد يتنافى مع القدرة الخلاقة لشعبنا"**[1]. وان الموسيقى تقف كلغة تعبيرية مقارنة بالفنون الأخرى في نهاية سلم درجات التعبير عن الأحداث والأنجازات الكبيرة في مختلف مجالات الحياة مستثنين من ذلك ما انجز في نطاق الأغاني الموجهة دعما لمعارك الشرف والصمود في قادسية صدام المجيدة وأم المعارك الخالدة. و" أن ركودا وأثارا سلبية ظهرت على الكيانات والمؤسسات المتعددة نتيجة ممارسات ضيقة تعتمد فكرا ينتافى مع المنظور العلمي للموسيقى"[2].

ولابد لنا من الأشارة الى اهمية جميع تلك الأراء والأفكار الجادة والنتائج والأستنتاجات والتوصيات التي وردت في اوراق واقع الموسيقى العراقية ودراسته من قبل المؤسسات واللجان التي أنجزت:

١-ورقة عمل مديرية الموسيقى والغناء في المؤسسة العامة للأذاعة والتلفزيون والسينما في مطلع السبعينات.

٢-ورقة عمل المؤتمر الأول للفنون الموسيقية في العراق في عام ١٩٨٢.

٣-ورقة عمل (ندوة الموسيقى العراقية) التي دعت لها لجنة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والأعلام اواسط عام ١٩٨٧.

٤-ورقة عمل اللجنة المكلفة من قبل السيد وزير الثقافة والأعلام لمناقشتها في ندوة واقع (الموسيقى وسبل النهوض بها)، والصادرة عن لجنة الشؤون الثقافية في الوزارة في ١٥/٤/١٩٩٢.

كما لا ننسى ان نشير الى اهمية العشرات من المقالات والتقارير التي تناولت واقع الموسيقى العراقية ونشرت ام لم تنشر في الصحافة العراقية منذ نهاية الستينات.

وضمن هذا السياق نحاول مجددا تناول مستلزمات النهوض بواقع التربية والتذوق الموسيقي في العراق، واضعين امامنا مسيرته المعاصرة، وتاريخ حضارته

العريق منذ ان صدمت كنارة سومر الذهبية في زقورة او روبرج بابل، ومنذ ان تحاورت اوتار عود اسحاق وزرياب، وتنافست الحان ابراهيم بن المهدي الرومانسية التعبيرية المتحررة مع الحان التقليديين المحافظة المتمثلة بالتقاليد والأعراف الفنية، بأعلى مستويات الغناء والعزف في بلاط بني العباس ببغداد والأمويين في الشام والأندلس، كمعيار اساسي لطموحنا المشروع بأيصال لغة الموسيقى الى اعلى درجاتها الممكنة.

وفي العرض التالي سنجيب على ثلاثة تساؤلات اساسية نوضح من خلالها أبرز ملامح مستلزمات النهوض بواقع التربية والتذوق الموسيقي في العراق وطبيعة الواقع الموسيقي فيه، ونتناول تغير الواقع الموسيقي بعد ثورة ١٧-٣٠ تموز المجيدة، وأبرز الأنجازات المتحققة بعد الثورة المباركة.

اولا: طبيعة الواقع الموسيقي المعاصر:

١-يتصف الواقع الموسيقي بكونه غنائي تطريبي الطابع بما يتعلق بالموسيقى الدنيوية، وترتيلي انشادي الطابع في الموسيقى الدينية عدا الموسيقى بعض الطوائف المسيحية (الكاثوليكية مثلا).

أن هذين الطابعين تقل فيهما صيغ الموسيقى البحتة وقوالبها المعروفة في الحضارة الأنسانية بعد عصر النهضة، أي منذ مطلع القرن السابع عشر للميلاد حيث بات الفن الموسيقي لغة فنية تعبيرية تعتمد على عناصرها الذاتية، ووسيلة تخاطب وتفاهم بين الأمم والشعوب، وأداة لتجسيد القيم و المفاهيم والأفكار، وابراز الهوية القومية والوطنية.

٢- ان الواقع الموسيقي العراقي المعاصر لا يظهر المستوى المطلوب من التعامل مع الموسيقى الألية البحتة. وكل الذي يبرز فيه كموسيقى آلية هو/ مقدمات قصيرة لبعض اشكال الغناء التقليدي، وفواصل ولوازم موسيقية بين اجزاء الغناء التراثي، وكذلك معزوفات مصاحبة لحركات اقدام الراقصين بغية تنظيمها بالأنسجام المطلوب، أو كمسارات لحنية استطرادية الطابع (تدعى تقاسيم) تثير الشجن وتداعب الأحاسيس، وتسبب الحذر الذهني، وتبعث على السلطنة والأندماج في مناخات استهلاك الفنون الغنائية ونقبلها في المدينة والريف والبادية، وفي مختلف اقاليم العراق ومناطقه المتنوعة التضاريس والمناخ.

٣- إننا نعيش في واقع موسيقي تعرض ويتعرض الى تأثيرات خارجية مختلفة ومتنوعة، وقد استفحل اوراها مع تطور تقنيات التسجيل والبث والأستماع

والمشاهدة. وباتت المحافظة على التراث الموسيقي الغنائي المدون والمتناقل شفاهاً من ذلك المحفوظ في صدور الرواة والثقاة بحاجة ماسة الى مشاريع واسعة من الجمع الميداني والتوثيق والأرشفة والتحليل والدراسة المقارنة.

٤-اننا نعيش في واقع موسيقي حرمت اجيال النشئ الجديد ولاتزال محرومة فيه من دراسة مادة (التربية الموسيقية)في مختلف المراحل الدراسية الاولية رغم ان مادة (الموسيقى والنشيد) كانت من بين المواد الاساسية في مناهج التعليم الابتدائي في العراق منذ ايام رائد التعليم العربي المرحوم ساطع الحصري. واصبحنا نعيش في واقع تعليمي و تربوي لا يميز الشابة والشاب فيه ألف باء اللغة الموسيقية.

٥-إننا نعيش في واقع ثقافي جهل العاملون في الحقل الموسيقي فيه تلحيناً وعزفاً حقيقة ما حصل من تطور وازدهار فني خارج الحدود المحلية. فتحولت الفنون الموسيقية، كأحد أوجه الحضارة وكلفة أتصال عالمية الطابع، الى لهجات موسيقية لأقاليم ومناطق شبه منعزلة ومتمسكة بقيودها الذاتية وتعابيرها الحسية الأنية تتناقل عبر اللاوعي واللاشعور من جيل لأخر. وهكذا باتت تلك اللهجات الموسيقية المحلية نتيجة فقدان الحماية الثقافية والوعي الثقافي والأنفتاح الثقافي تتعرض هي ذاتها الى التغيير والتبدل السريع.

وإذا لم نسرع الى دراسة الأمر ومعالجته فسوف نفقد حتى هذا القليل المتبقي من ارث الأجداد الصوتي، وسوف يتغير بالتالي (العرف الصوتي الأجتماعي) ذو الطابع الوطني والقومي تماما.[٣]

ثانيا: تحديد الواقع المادي للنسيج الموسيقي المعاصر وعناصره وطرائق أدائه:

إن النسيج الصوتي الغني المتمثل بأشكاله وأنواعه الترتيبية- الغنائية والموسيقية ينقسم الى قسمين اساسيين من حيث المضمون والوظيفة الأجتماعية وهما الديني والدنيوي. وتبعا لدرجة ثبات مكونات البنية الفنية. للنص والأداء والموسيقى ودرجة رسوخهما يمكننا تقسيم ما ورثناه من فنون غنائية- موسيقية الى قسمين اساسيين ايضا، وهما ما اسميهما بـ **(التراث الموسيقي)** و**(الموروث الموسيقي)**[٤].

وتنوعت في واقعنا الموسيقي المعاصر طرائق التعامل مع مادة النسيج الفني للأشكال والأنواع الغنائية الموسيقية، وتنوعت اساليب تقديم النسيج الفني من حيث الأداء. ولا تتكرر اشكال الفن الموسيقي العراقي وانواعه وقوالبه وأنماطه وصيغه الفنية كما هي بالضبط. حتى فيما اندرجه منها تحت مصطلح (التراث

الموسيقي)، وذلك بسبب مباشر من تلقائية التعبير الأدائي وعفويته الطافحة على السطح، فهناك دائما عبر الجيل الواحد من الفنانين، وبالتالي عبر الأجيال المتعاقبة شيء من الأضافة او الحذف في كل اداء فردي او جماعي. ولهذا السبب لم يتوقف تنوع النسيج الموسيقي وطابعه الصوتي والنص اللغوي والتعبير الحركي لتلك الأشكال والأنواع الفنية الموسيقية العراقية المختلفة والمتنوعة.

ونتيجة لهذا الأختزال والأضافات والتوسعات والأنكماشات في البنية الموسيقية عند كل اداء تحصل ايضا تغيرات جزئية على اقسام الشكل الفني الأساسية. وبسبب هذه التغيرات الجزئية والهامشية للشكل الفني تعددت اسماء القوالب والأنماط والصيغ الفنية، وتعددت اسماء الشكل الفني الواحد ايضا (كما يحصل في شكل المقام العراقي والطور الغنائي في الريف العراقي).

ثالثا: حركة تطور الفن الموسيقي العراقي المعاصر.

كان الواقع الموسيقي العراقي قبل عصر الغزو التكنولوجي لمعدات التسجيل والبث الصوتي يتميز بالأستقرار والثبات النسبي في مختلف الأقاليم والمناطق العراقية. فالأغاني الوجدانية والأهازيج والأناشيد والتواشيح والتراتيل والمقامات والمناقب والأذكار لا تسمع إلا ضمن مناسبات أدائها الدينية والدنيوية وفي اوقات ومواعيد محددة ترتبط بالتقويم السنوي القمري والشمسي. ولاتعزف الإيقاعات الراقصة وألحان (المطبج) و (الزرنة) الصادحة إلا في مواسم الأعياد والدبكات والأفراح العائلية، والأحتفالات القومية والوطنية.

وكانت الجذور الفنية لما يرتل ويتلى وينشد وما يؤدي عزفا وغناءا ورقصا عبر المواسم الشعبية والأجتماعية الرسمية ترتبط بصلابة وقوة بالماضي الفني الذي حمله لنا الآباء والأجداد والممكن تذكره شرائح المجتمع العراقي المختلفة. وكذلك كانت هذه الجذور ترتبط بالماضي الأبعد الذي طمره النسيان وحفظته الرسائل والمخطوطات والكتب الموسيقية والشعر والأدب العربي.

ولكن اخذ هذا الواقع الغنائي- الموسيقي (وأقول الغناسيقي اختصارا) المتماسك يتبدل في عناصره وأشكاله وأساليب الأدائية ومضامينه وقيمة الذوقية والجمالية ودوره وظيفته الأجتماعية في زمن قصير وأيقاع متسارع مع زيادة نفوذ عصر الغزو التكنولوجي وانتشار معدات التسجيل والبث الصوتي في المدن والحواضر والأرياف العراقية.

ومع انتشار الحاكي (الكرامافون) في المقاهي والمحلات العامة وبيوت رجال الدولة والأغنياء في بغداد وغيرها من المدن العراقية بدأت تبرز اولى ملامح

الأبتعاد عن عملية التلقي المباشر لما كان يغني ويعزف في الأماكن العامة والخاصة. وأخذت اشكال الفنون الموسيقية التراثية تحجم وتكيف لمعطيات امكانات التسجيل والبث الصوتي المتوفرة آنذاك. فبرزت بذلك اولى ملامح تحديد الطابع الأدائي للفنون والتعاطف مع الجمهور المتلقي. فأخذ المغني والمطرب والمرتل يخاطب اللاقطة الصماء الحساسة داخل موقع منعزل الصوت يدعى ستوديو التسجيل عوضا عن مخاطبته لجمهوره المتفاعل بزمن محدد مسبقا وهكذا باتت جميع الفنون الغنائية والترتيلية المتداولة في المدينة والريف والبادية خاضعة لسلطة امكانات التسجيل والبث وخبرة مهندس الصوت ومن في معيته داخل الأستوديو الأهلي والحكومي.كما خضعت لقوة العرض والطلب المرتبطة بمستوى التربية والتذوق والموسيقي لشرائح المجتمع المختلفة.ومع انتشار المذياع او (الراديو الكهربائي) بعد (الكرامافون).او الحاكي الألي او اليدوي ثم الكهربائي، وزيادة مدة البث الأذاعي وقوته أزدادت سعة التأثير الثقافي والفني المبرمج.

لقد بات المذياع اخطر وسيلة اتصال ثقافي. فما كان يبث من المذياع من أغاني وألحان وأناشيد وتراتيل بثا مباشرا او مسجلا على الأسطوانات كان ذو تأثير كبير وفعال على الذوق الفني العام.

ومنذ الثلاثينات والى يومنا هذا اخذ تأثير الأذاعة (الأتصال المسموع) وبعد ذلك السينما ثم التلفزيون والفديو يتوسع ويتعمق على ذائقة المستمعين والمشاهدين وانتاجات الملحنين وأساليب اداء المطربين والمغنين. وعلى المنظور العام لتوجيهات التثقيف والتعليم الرسمي عبر موئسسات التعليم والتدريب والتثقيف الحكومية والأهلية.

وفي الواقع الموسيقي العراقي لمنتصف هذا القرن أخذ أداء المقام يسمع على الأغلب عبر حفلات اذاعة بغداد.الأسبوعية الحية ثم المسجلة ومن الأسطوانات والأشرطة أيضا. وهكذا اخذت تسمع الأغاني الوجدانية والأطوار الريفية والبدوية والموشحات والمواويل والأبوذيات وغير ذلك من المذياع وأجهزة التسجيل. وتدريجيا أنفتح المستمع العراقي من خلال الأذاعات العربية والناطقة باللغة العربية والرقوق السينمائية على مختلف الفنون الموسيقية العربية والشرقية والعالمية، والتي كانت تباع تسجيلاتها في المدن العراقية.

وبسبب انعدام التربية الموسيقية المبرمجة، والتقييم الصحيح للتراث والموروث الغنائي والموسيقي العراقي، وبسبب عدم توفر الحصانة الموسيقية

المطلوبة بين اوساط الشباب المثقف والمتعلم تعرض المتلقي العراقي الى ما يسمى بعمليات (التثقف من الخارج) التي ادت فيما بعد الى تغيير الواقع الصوتي الفني المسموع والمستهلك بنسب معينة، والذي يعني تغير الطابع الفني الموسيقي وتغير العناصر الموسيقية الأساسية والبنية الموسيقية وأساليب الأداء الغنائي والألي، ولنقل أدت بالتالي الى تغيرات نسبية في مجمع ملامح ما اسميه بـ(العرف الصوتي الأجتماعي) لشريحة المتعلمين والمثقفين من الشباب وفي المدن العراقية الكبيرة خاصة.

ونتيجة لما حصل في الواقع الموسيقي العراقي انكمشت الفنون الغنائية التراثية على ذاتها بعد رحيل جيل الرواد وتلامذتهم، وتطعم البعض منها بألحان الأغاني الأكثر شيوعا، واصاب العطب طرائق أدائها غناءا وعزفا، وتحول مؤدوها الى فنانين مهنيين اشبه ما يكونوا بـ (المسجلات الحية) ان جاز التعبير تعيد وتعيد ألحانا ونصوصا ضمن المناسبات والأحتفالات الأجتماعية او تؤدي الحانا لا تتحسسها ولا تؤمن بصلاحية مضامينها الفنية.

وفي المقابل كانت عمليات (التثقيف من الخارج) تعمق الشرخ الحاصل في الثقافة الموسيقية العراقية المعاصرة، وتزيد درجة الأنفصام في الشخصية الفنية الموسيقية المتمثلة بالشباب، وتشوه بقصد او بدونه (العرف الصوتي الأجتماعي) المتوارث والمتمثل بالتقاليد الفنية لمطلع القرن العشرين. وساهمت عمليات (التثقيف من الخارج) في ظهور مؤسسات موسيقية تعليمية وادائية حديثة تحترم كل ما هو (براق مغلف بالسلوفون) قادم من وراء الحدود الأقليمية، وسواء أكان هذا القادم من الأقطار العربية (كمصر وسوريا ولبنان) او الشرقية المجاورة (كتركيا وايران) او الأقطار العالمية (الأوربية والأمريكية).

ونتيجة لعمليات (التثقف من الخارج) انقسم جمهور المستمعين والمشاهدين بين ما هو فن موسيقي عربي وفن موسيقي غربي، وبين من هو متعصب لفنونه العراقية والمنفتح على الفنون الموسيقية العربية او الشرقية. وهكذا اختلف الناس في صحة نتاجات محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش واهميتها، وبين مستوى غناء اسمهان وام كلثوم. وحتى بين اداء ناظم الغزالي ويوسف عمر. وامتد النقاش الى مسائل دارت حول النظريات الموسيقية العرب وشد اوتار آلة العود.

وكانت الفرق الموسيقية لصنوف القوات المسلحة، المؤلفة من الآلات الهوائية الخشبية والنحاسية وآلات القرب، وجميعها آلات موسيقية عالمية متطورة،

دفعت واقع التربية والتذوق الموسيقي في العراق الى امام قد جاءت متتابعة بعد انبثاق ثورة ١٧-٣٠ تموز المجيدة.

تغير واقع التربية والتذوق الموسيقي بعد ثورة ١٧-٣٠ تموز المجيدة.

ولعل في صدارة تلك المتغيرات والأنجازات العظيمة التي انجزتها الثورة هو اعادة الأعتبار المهني والأجتماعي للفنان، وتوفير أفضل المستلزمات وفرص الأبداع، وفسح المجال واسعا لتفجير طاقاته الأبداعية لما يخدم مجتمعه الناهض، ويضع العراق بمستوى الأقطار المتطورة.

وبغية توفير الضمان الأجتماعي وتنظيمه وحفظ حقوق الفنان المهنية صدر قانون نقابة الفنانين رقم ١٢٩ لسنة ١٩٦٩ وما تلاه من تعليمات. ولأجل تهيئة الملاكات الأدائية للتراث الموسيقي المحلي والعالمي اسست مدرسة الموسيقى والباليه في العالم الدراسي ٦٨-١٩٦٩، وأسس معهد الدراسات النغمية (أو الموسيقية كما يعرف اليوم)، وأسس مركز التراث الشعبي الذي تغير اسمه فيما بعد الى المركز الدولي للدراسات التقليدية. ودعمت الفرقة السمفونية الوطنية، وأعيد تنظيم فرق المؤسسة العامة للأذاعة والتلفزيون الموسيقية والأنشادية. واسست دائرة الفنون الموسيقية لتتولى شؤون مؤسسات وزارة الثقافة والأعلام التعليمية والأدائية والثقافية، وتشكلت في وزارة الثقافة والأعلام لجنة عليا لدراسة شؤون الموسيقى العراقية والتخطيط لتطورها عرفت باسم اللجنة الوطنية للموسيقى، وباتت بغداد مقرا دائما للمجمع العربي للموسيقى..

وفي الوقت الذي شاركت فيه المنظمات الجماهيرية في نشر الوعي الموسيقي تماشيا مع أهداف الثورة من خلال تكوين الفرقة الأدائية الغنائية والموسيقية منذ مطلع السبعينات لم تستطيع وزارة التربية ووزارة التعليم العالي والجامعات العراقية تهيئة الملاكات التعليمية الموسيقية المطلوبة بألحاح لرياض الأطفال والمدارس الأبتدائية والمتوسطات والأعداديات والمعاهد بعد ان تزايدت عددا ونوعا بنسب كبيرة في وقت قصير. كما لم يخطط لرفع مستوى التربية الموسيقية وأعداد الملاكات الموسيقية المتخصصة والمؤهلة كما خطط لرفع المستوى الزراعي والصناعي والتجاري والصحي والأدبي والعلمي والرياضي.

سببا في تغيير الواقع الموسيقي العراقي وأجوائه الفنية، وذلك لخصوصية الحانها وايقاعاتها والطابع الصوتي لتسجيلها الموسيقي المعتمد على التوافق الصوتي العمودي، الذي لم تتعود عليه الأذن العراقية قبل العقد الثاني من هذا القرن.

كما لعبت حفلات الموسيقى دورا هاما في تغيير الواقع الموسيقي لمدينة بغداد، وازداد تأثير الأوركسترا عندما توسعت قاعدة العازفين وجمهور المتلقين في الخمسينات، حيث انظم الى ملاك عازفي الأوركسترا شباب من مختلف شرائح المجتمع العراقي وتوسعت القاعدة الإجماعية للجمهور المستمع.

لقد تأسس معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٤٠م، وكان قسم الموسيقى فيه تحت هيمنة منظور يفتقد في احسن الأحوال الى النظرة الشاملة لمتطلبات الواقع الموسيقي العراقي، الذي ورث سلبيات العهود بل العصور الطويلة السابقة. لقد انقسم مدرسو المعهد الموسيقي الوحيد في العراق وطلبته في موادهم الدراسية الى معسكرين احدها شرقي والآخر غربي، وتشكلت في المعهد اوركسترا غربية وفرقة موسيقية شرقية، وكلا المعسكرين كان ينظر الى موسيقى الملاهي الليلية، التي وجدت لها طريقا ممهدا في برامج البث الأذاعي منذ ان كان البث على الهواء مباشرة نظرة تعالي واستخفاف لكونه فنا غنائيا موسيقيا يخدم وظيفة الترفيه عن زبائن الملاهي والحانات الليلية. وامتد هذا التعالي والأستخفاف الى جميع انواع واشكال موسيقى التراث والموروث الغنائي المتداول في المدن والأرياف والبوادي ومناطق الأهوار والخليج العربي والهضاب والجبال.

ولم يجرأ أحد آنذاك (في الأربعينات والخمسينات) في الحديث او الكتابة حول الموسيقى الدينية الأسلامية وأهميتها في الواقع الموسيقي العراقي رغم ظهور مثل هذه الكتابات حول موسيقى الطوائف والمذاهب الدينية الأخرى. فكان الواقع الموسيقي العراقي اشبه ما يكون بساحات فنية متخندقة او متقوقعة على ذاتها ضمن صيغ وقوالب فنية جاهزة لا تتماشى مع ايقاع الحياة المعاصرة ومستجداتها تفتقد الى الرؤية الموضوعية للمستقبل المنظور.

واستمر الواقع الموسيقى العراقي على حاله في العقد السادس بسبب اهمال معالجته من قبل المؤسسات الحكومية المسؤولة عن التربية والتعليم وعن الثقافة والأعلام، وعن حماية الذوق العام ونشر القيم الجمالية رغم وجود بعض الأيجابيات المحدودة كأنعقاد المؤتمر الثاني للموسيقى العربية في بغداد سنة ١٩٦٤، وانعقاد مؤتمر الفنون الشعبية في مطلع عام ١٩٦٨. ولكن الأحداث الموسيقية الكبيرة التي

وبقيت مديريات النشاط المدرسي التابعة لوزارة التربية محدودة التاثير في نشر الوعي الموسيقي الفني بين اوساط النشء الجديد، واقتصر نشاطها على بعض الفعاليات الموسمية والوطنية والقومية.

أن الدراسة في كليات الجامعة ترتكز في الأساس على الطالب المؤهل الذي تعده وزارة التربية منذ دخول الطالب في المدرسة الأبتدائية او مايسبقها وحتى تخرجه في الأعدادية. فالأعداديات وفقا لمناهجها الدراسية تعد الطالب للدراسة الجامعة في التخصصات العلمية والأنسانية. وسبب هذا النقص في الأعداد تأخر فتح قسم لدراسة الفنون الموسيقية وعلومها في جامعة بغداد عشر سنوات بعد صدور القرار من مجلس التعليم العالي والبحث العلمي باستحداث قسم الموسيقى في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد. [٥]

وأعتمادا على الطاقات الذاتية للمتخصصين العراقيين تم فتح قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد في العام الدراسي ١٩٨٧-١٩٨٨ وأستقبل الوجبة الأولى من الطلبة الدارسين فيه والعراق الصامد في العام الأخير من قادسية صدام المجيدة.

ومنذ مطلع الثمانينيات ورغم مجريات الأحداث الساعية لأبطاء مسيرة التحولات والأنجازات الثورية الرائدة لثورة ١٧-٣٠ تموز المجيدة حصل بعض التوسع في أعداد الملاكات التعليمية الموسيقية عن طريق وزارة التربية، حيث فتحت ثلاث معاهد للفنون الجميلة في جنوب العراق وشماله ومع ذلك لم تكن الدراسة الموسيقية فيها بالمستوى المطلوب لأسباب مختلفة منها:

١-عدم وجود مادة التربية الموسيقية في المدارس الأبتدائية والمتوسطة.

٢-قلة الملاك التدريسي المؤهل في المعاهد او عدم وجوده احيانا لأسباب مختلفة.

٣-محدودية المستلزمات الدراسية، وعدم ملائمة القاعات والصفوف للدراسة ومواصلة التمرينات الموسيقية.

٤-ازدواجية عمل الملاك التدريسي بين التعليم والمؤسسات الأنتاجية والرسمية والأهلية بسبب الحالة الأقتصادية وانعدام الحوافز.

٥-صعوبة فك الأزدواجية بين كون معاهد الفنون الجميلة معاهد فنية متخصصة تعد فناني المستقبل وبين كونها دورا أو معاهد لأعداد معلمي الفنون الجميلة.

٦-عدم صلاحية الأسس المعتمدة في اختيار الطلبة، وتسرب الطلبة غير المؤهلين الى مقاعد الدراسة بطرق مختلفة.

٧-نمطية المناهج الدراسية والموسيقية فيها وابتعادها عن ما يتلائم وخطط التنمية في القطر والصلة المتفاعلة مع التراث الغنائي والموسيقي والمستلهمة من منابعه الأصلية.

أن معالجة اوضاع معاهد الفنون الجميلة التابعة لوزارة التربية رغم قلتها، لاتتم إلا بسلسلة من الأجراءات الجذرية تبدأ من رياض الأطفال ثم تتوسع بمنهجية واضحة بمرحلة الأبتدائية والمتوسطة والأعدادية، وبدون ذلك ستبقى وسائل النهوض بها نحو الأفضل ومناقشة المشكلة الموسيقية والتذوق الفني في القطر على ما هو عليه الآن.

وضمن نطاق ما نشر حول الموسيقى الشعبية في النصف الأول من هذا القرن نجد ان معظم ما نشر قد جاء بجهود ومحاولات فردية قام بها بعض المهتمين بشؤون الموسيقى من العازفين وعشاق الفن الشعبي والمهتمين باللغة والتاريخ والأجتماع، وكذلك بعض رجال الدين الأسلامي والمسيحي لقد ابتعدت تلك المنشورات والأصدارات عن تناول المادة الموسيقية للتراث الشعبي بشكل مباشر يتعلق بعناصره الموسيقية.

ان التراث الموسيقي والموروث الغنائي العراقي ما زال بحاجة ماسة الى البحث الشامل العلمي المبرمج، حيث أن التراث الموسيقي والموروث الغنائي لسكان الأرياف والقرى من الفلاحين ورعات وصيادي اسماك، وسكان البادية من بدو رحل ومستقرين نسبيا، وسكان الأهوار ومنطقة الخليج العربي بجنوب العراق، مازال بعيدا عن الأستكشاف والجمع والتوثيق، ناهيك عن الدراسة المنهجية الأكاديمية. كما ان الموسيقى الدينية بمختلف اشكالها وانواعها ما زالت بعيدة عن البحث والدراسة الجادة الشاملة.

وعند التخطيط الواعي المنهجي لدراسة التراث الموسيقي والموروث الغنائي المتناقل مدونا وشفاها ولما يبتكر ويؤدي ويستهلك في مختلف مواقف الحياة والمجتمع يمكن الأهتداء بالأفكار القيمة التي طرحتها آخر دراسة تناولت (واقع الموسيقى وسبل النهوض بها)، التي اعدتها لجنة مكلفة من قبل وزير الثقافة والأعلام في الربع الأول من عام ١٩٩٢. وكذلك الأهتداء بأفكار ورقة العمل الخاصة بموضوع (مناقشة واقع عمل الموسيقى في العراق ومستلزمات النهوض بها) الصادرة عن لجنة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والأعلام بمنتصف عام ١٩٨٧.

ويستخلص من هاتين الورقتين بأن الموسيقى العراقية منذ عام ١٩٦٨ قد استطاعت ان تلعب دورين مهمين في مسيرتها المعاصرة نتيجة للتوجيه والمتابعة المتواصلتين. حيث قام عازفون منفردون وفرق غنائية وموسيقية بتقديم عروض اتسمت بالجدية والفاعلية. وضمن هذا السياق لابد وأن نؤكد الدور الفعال والمؤثر للفنانين الموسيقيين العراقيين ملحنين ومطربين وعازفين ومنشدين وكتاب أغاني ومهندسي صوت ومخرجين الذين برزوا في حقل انتاج الأغنية الوطنية والسياسية والجماهيرية التي حفزت وحشدت واوقدت روح الصمود والتحدي والنصر عبر ثلاث عقود من الزمن. لقد كان الفنان الموسيقي صادقا في تعامله مع الأغنية التعبوية الجماهيرية تخطيطا وتنفيذا.

ان واقع الحركة الموسيقية في العراق مازال بحاجة الى دراسة شاملة تشخص فيها السلبيات بمسيرتها السابقة وايجابياتها، وتوضع لها الحلول العلمية والمخططات الواقعية الساعية الى توفير الملاكات التخصصية لمجالات التربية الموسيقية وتعليمها، واداءها وابتكارها، والبحث والدراسة لما حفظ لنا من تراث الأباء والأجداد الغنائي الموسيقي.

ان تنشيط الواقع الموسيقي العراقي يمكن ان يتم من خلال عدة تشريعات هي كما يأتي:

١-دعم واسناد مخططات عمل المؤسسات واللجان العاملة، كاللجنة الوطنية العراقية للموسيقى والمجمع العربي للموسيقى واتحاد الموسيقيين العرب وغير ذلك.

٢-تحسين واقع التعليم الموسيقي في المؤسسات التعليمية التابعة لوزارة التربية أبتداءا من رياض الأطفال وحتى الدراسة المتوسطة، من خلال الأستحداث التدريجي لمادة (التربية الموسيقية) المتزامن مع توفير الملاك التعليمي المؤهل.

٣-نشر الثقافة الموسيقية على اوسع نطاق ممكن من خلال وسائل الأعلام المسموعة والمرئية والمقروءة، والندوات والمقابلات والحفلات والمهرجانات.

٤-دعم واسناد مخططات عمل المؤسسات واللجان العاملة في الأنتاج الموسيقي، ووضع آليات عمل لتحسين الأنتاج الموسيقي الأهلي الخاص لتوفير السيولة اللحنية عبر برامج الحفلات والمهرجانات وبرامج التلفزيون والأذاعة.

٥-إعداد الملاكات التعليمية الموسيقية للمدارس العامة (رياض الأطفال، الأبتدائية، المتوسطة) من خلال زيادة عدد قبول الطلبة لقسم الموسيقى في

معاهد الفنون الجميلة. وفتح معاهد للفنون الجميلة جديدة أو بعض اقسامها في مراكز المحافظات.

٦- إعداد الملاكات الأدائية في مجال الغناء والعزف والقيادة الموسيقية والتلحين والتأليف والتوزيع الموسيقي من خلال استحداث مؤسسة تعليمية جديدة تمنح الطالب المتخرج شهادة جامعية أولية او ما يعادلها وذلك امتداداً لمدرسة الموسيقى والبالية ولمعهد الدراسات الموسيقية.

٧-إعداد الملاكات المتخصصة في حقل دراسة الموسيقى الشعبية المتناقلة شفاها، وبحث التراث الموسيقي المدون، والغنائي التقليدي، وعلوم الموسيقى، وعلم موسيقى الشعوب (ويقال علم الموسيقى المقارن او (الأثنوموزيكولوجي) لجمع وتوثيق ودراسة التراث الموسيقي والموروث الغنائي (العراقي /العربي /الشرقي) من خلال الأقسام الموسيقية في كليات الفنون الجميلة،ومراكز احياء التراث العربي الاسلامي.

٨-تأسيس معهد للأبحاث والدراسات الفلكلورية والشعبية الموسيقية ليكتشف الينابيع الحقيقية لأستمرارية تدفق الموسيقى العراقية في أوردة وشرايين الحياة الأجتماعية الساعية لحياة أفضل.

٩-الاهتمام الجاد بالتراث الصوتي والحركي للمناطق والأقاليم العراقية المتنوعة والسعي لفتح مراكز بحوث تتدراس الموسيقى الريفية والبدوية وموسيقى الأقليات القومية والطوائف الدينية وموسيقى شط العرب والخليج العربي وغير ذلك.

١٠-اجراء سلسلة من المسوحات الميدانية المبرمجة لدراسة واقع الفنان الموسيقي العراقي كمبتكر ومؤدي ضمن سياق اداء عمله الأجتماعي التقليدي (وليس سياق عمله الأعلامي)، وينصب هدف العمل في مرحلته الأولى على الأستطلاع والأستكشاف والجمع والتوثيق والأرشفة.

١١-اجراء سلسلة من المسوحات الميدانية الغنائية الموسيقية لتحديد معالم مواقع الأشكال والأنواع الموسيقية بهدف التخطيط الأولي لأنجاز الأطلس الفلكلوري الموسيقي العراقي.

وضمن الحديث حول وسائل تنشيط الواقع الموسيقي العراقي كما وردت في النقاط السابقة الأحدى عشرة وهي مقترحات بحاجة الى دراسة مستفيضة وتشريعات ومخططات عمل لكي يتسنى لها ان تثمر في نهاية الربع الأول من

القرن الواحد والعشرين لابد لنا وان نشير الى النقطة الثالثة من دراستي الموسومة (احياء فنونا العربية الأسلامية: الموسيقى والغناء) المنشورة في مجلة الأقلام، الجزء ١٢، السنة ٤، آب ١٩٦٨، الصفحات ١١٢-١٢٤، حيث ذكرت فيها اثنتي عشر وسيلة وأسلوب وجدتها في حينها قد تساعد على احياء وتطوير تراثنا الموسيقي. ومن المؤسف، وبعد ثلاث عقود من الزمن أرى ان بعض تلك النقاط لم تتحقق إلا جزئيا، او لم تتحقق تماما لعدم وجود من يفكر بها جديا رغم اهميتها. كما أن بعض النقاط قد تحققت بالمستوى المطلوب او يزيد، وذلك كالنقاط ٣،٤،٥،٩،١٢.

الأنجازات المتحققة بعد ثورة ١٧-٣٠ تموز المباركة:

. ان الأنجازات التي تحققت خلال السنوات الثلاثين الماضية عبر مسيرة ثورة ١٧-٣٠ تموز المباركة في حياتنا الموسيقية كانت اعلى من مداركنا ومطاليبنا السابقة. وتعتبر بحق من الأنجازات الكبيرة في حياتنا الموسيقية التي استطاعت ان تخطوا بالتربية الموسيقية والتذوق الفني خطوات راسخة وواسعة الى امام. كما انها الضمانة الأكيدة بكل الأنجازات القادمة بعد ان تتهيئ الظروف لتحقيقها، ويمكننا تحديدها كما يأتي:

١-تكريم السيد الرئيس القائد صدام حسين "حفظه الله ورعاه" الفنان العراقي ودعم دوره الرائد في الحياة والمجتمع الجديد الناهض بقوله: "الفنان كالسياسي كلاهما يصنع الحياة بصيغ متقدمة".

٢- الأيمان على المستويات الرسمية بأعتبار الموسيقى من الأنشطة الثقافية والفنية التي بأمكانها الأطلاع بدورها المؤثر في تعزيز نهضة الوطن وحماية مكتسبات الشعب. وأعتبار الموسيقى دافعا من دوافع النشاط والأستمرار والتواصل والتجدد، وهي من الممارسات الأبداعية الراقية التي يبلغها الأنسان.

٣-ترسيخ الأيمان بأن الفن الموسيقي العربي مرأة عاكسة للواقع الوطني والقومي، ويتميز بخصوصية فريدة استمدها من تراثه الفني وجذور موروثاته الممتدة الى آلاف السنين، والمتنامي عبر عصور الأزدهار المتعاقبة للوطن العربي والكمينة في ضمير الأمة.

٤- تعميق الأيمان بأن الفن الموسيقي ينبع من روح الشعب ووجدانه ويعكس واقعه النفسي والحياتي والأجتماعي، ويعبر عن اماله وطموحاته وتطلعاته.

٥-تأسيس نقابة الفنانين العراقيين سنة ١٩٦٩ وأعتبارها الجهة المسؤولة عن تنظيم الحياة الفنية والأجتماعية والمهنية لمختلف تخصصات الفنانين المبدعين.

٦-تعميق الأيمان بأن الفن الموسيقي العربي كان ولايزال يبتكر ويؤدي وفق النظرة المتفاعلة مع انجازات الحضارة الأنسانية، ويتجاوب مع كل القيم السامية والأفكار الأيجابية لثقافات الشعوب والأمم المختلفة.

٧- أعتبار بغداد مقرا دائما للمجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية، وفقا للمادة الأولى لنظامها الأساسي الصادر عام ١٩٧٥.

٨- تأسيس دائرة في وزارة الثقافة والأعلام عام١٩٧٣ بأسم دائرة المستشار الفني، ثم تغيرت فيما بعد الى دائرة الفنون الموسيقية واعتبرت الدائرة المسؤولة عن مؤسسات الوزارة التعليمية والتربوية الموسيقية، والجهة المباشرة المسؤولة عن التخطيط المركزي للموسيقى في القطر.

٩-تأسيس اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى في مطلع السبعينات، وقيام أعضائها بدور فاعل في تنشيط الحركة الموسيقية في القطر والمساهمة في المؤتمرات العامة للمجمع العربي للموسيقى وللمجلس الدولي للموسيقى وغير ذلك.

١٠-فتح وزارة التربية معاهد للفنون الجميلة في شمال القطر وجنوبه ووسطه.

١١-فتح قسم لدراسة الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد للعام الدراسي ١٩٨٧-١٩٨٨م، وفتح الدراسة المسائية فيه في العام الدراسي ١٩٩٥-١٩٩٦م، وكذلك فتح الدراسة العليا- الماجستير في العام الدراسي ١٩٩٥-١٩٩٦م.

١٢-تأسيس (بيت المقام العراقي) في دائرة الفنون الموسيقية بوزارة الثقافة والأعلام ودعم فعالياته في نشر التراث الغنائي العراقي التقليدي، وخاصة فن المقام بوصفه الأساس الموسيقي لكل أنماط الغناء العراقي.

١٣-تأسيس ورشة صناعة الآلات الموسيقية عام ١٩٧٤م كنواة صناعة وطنية خاصة بالآلات الموسيقية التقليدية والشعبية العراقية.

١٤-زيادة نسبة عدد البرامج الغنائية والموسيقية في الأعلام المسموع والمرئي.

١٥-الدعم المتواصل لمؤسسات دائرة الفنون الموسيقية التعليمية كمعهد الدراسات الموسيقية ومدرسة الموسيقى للأطفال، والأدائية في الفرقة السفونية الوطنية وفرقة الفنون الشعبية بأعتبارها واجهات حضارية للتعليم الموسيقي والأداء الفني الذي يرقى الى المستويات العالمية المتطورة.

الأكاديمي

الإخراج الفني للقطع النصفي لصحيفة الجمهورية لعام /١٩٩٧م

د. انتصار رسمي موسى

كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم

يهدف البحث الى التعرف على اساليب الاخراج الفني والاجراءات التيبوغرافية المتبعة في الاخراج الفني للقطع النصفي لصحيفة الجمهورية اضافة الى التعرف على اهم النظريات الاخراجية ومذاهبها التي اتبعت من قبل الصحيفة المبحوثة .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٩/٦/٢٠ تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/٧/٣٠

أما بالنسبة للصحيفة المبحوثة فقد غيرت قطعها من الأعتيادي الى النصفي منذ منتصف عام ١٩٩٣، ولم يكن دافع التغيير في قطع الصحيفة لأغراض التجديد [٣]أو التحديث دفعاً للملل كما يحدث في صحف أخرى* بل كان الدافع الأساسي لذلك هو لأسباب أقتصادية وذلك لتوفير الورق المستهلك وترشيد استهلاك بسبب ظروف الحصار المفروض على القطر وما أفرزه من نتائج اقتصادية سلبية على البلاد وهذه التجربة جديدة في القطر الى حد ما خاصة بالنسبة للصحف الرسمية والجادة، إذ صدرت صحف نصفية في العشرينات والثلاثينات والخمسينات والستينات وولكن جميعها كانت صحف متخصصة[٢] او صحف منظمات.

والتجربة الجديدة هي تحول القطوع من الحجم الأعتيادي الى الحجم النصفي لصحيفة تتصف بالرسمية والجدية وهذا ما دعا الباحثة الى دراسة التجربة الجديدة التي فرضت على الصحيفة وفيما إذا استطاعت الصحيفة أن تكيف أخراجها وتيبوغرافيتها مع القطع الجديد.. لذا جاء هذا البحث ليلقي الضوء على اساليب إخراج القطع النصفي والإجراءات التيبوغرافية التي أتبعتها الصحيفة النصفية.

لقد تضمن البحث ستة فصول تناول الفصل الأول منها، الخطوات المنهجية للبحث وتضمن الفصل الثاني نشأة الصحف النصفية وتطورها، أما الفصل الثالث فقدا بحث في التيبوغرافية الصحفية التي تدخل في تصميم الصحيفة الثابتة منها والمتغيرة وقد تم دراسة أهم أسس وأساليب أخراج وتصميم الصحف النصفية في الفصل الرابع من البحث ثم مناقشة وتحليل العلاقات التصميمية والإخراجية للقطع النصفي للصحيفة المبحوثة في الفصل الخامس منه وأخيراً تم التوصل الى عدد من الأستنتاجات والتوصيات في الفصل السادس من البحث.

الفصل الأول : منهجية البحث

أولا: أهمية البحث:-

اتجهت صحفاً كثيرة في العالم الى إجراء تعديلات في قطوعها أو التحول من القطع الاعتيادي الى النصفي سعياً وراء التوفير في كميات الورق المستهلكة يومياً او لأسباب تتعلق بأتجاه واسلوب الصحيفة نفسها، وبناء على ذلك تجري

الهوامش

[1] انظر (ورقة العمل) لندوة مناقشة واقع الموسيقى وسبل النهوض بها الصادرة عن لجنة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والأعلام بالرقم ٣ في ١٩٩٢/٤/١٥، ص ١٤.

[2] المصدر السابق: ص٢٠١.

[3] نعني بمصطلح (العرف الصوتي الأجتماعي) مجموعة القيم والمفاهيم الصوتية- النغمية والأيقاعية، واللونية والديناميكية، التي تمثل حدود تذوق التراث الغنائي- الموسيقي (وأقول الغناسيقي) لجماعة ما في مكان وزمان محدد. ويتغير (العرف الصوتي الأجتماعي) مع حركة تطور الحياة الروحية والمادية للجماعة (للقوم، للعشيرة) ويغير بالتالي النسيج الغناسيقي وأشكاله ومحتواه وطرائق أدائه وتقديمه وادراكه.

[4] تحت مصطلح (التراث الموسيقي) ينطوي الشكل الفني الذي تولد عن تصور منهجي ثابت من حيث اسسه العامة وعناصره وطرائق ادائه واجواء تقبله، والذي يجسد بوضوح (العرف الصوتي الأجتماعي) لمبتكره ومؤديه ومتقبله، ويعكس الطابع الوطني والقومي لأقاليم العراق ومناطقه المتنوعة ثقافيا واجتماعيا ونفسيا ومناخيا وجغرافيا. ويتراوح التراث الموسيقي بين ماهو ديني ودنيوي من حيث المحتوى، وبين ما هو مفرح وحزين من حيث الوظيفة الأجتماعية، وبين ماهو قديم متوارث وحديث مبتكر من حيث تاريخ ابتكاره، وقد نعرف اولا نعرف مبتكره. وتحت مصطلح (الموروث الموسيقي) ندرج كل عزف او غناء أتصف بعفوية التعبير وتلقائية الأنية غير المبرمجة من قبل، والنابعة من الوجدان والضمير المتفاعل مع الحدث، ومن مساته العامة تنوع عناصره مادته الغنائية الموسيقية الأساسية عند كل أداء جديد، أي تنوع عنصر اللحن والأيقاع والنص والحركة ضمن قوالبه الفنية المتحررة وطابعه الأدائي الأرتجالي.

وتستمد قوالب (الموروث الموسيقي) وانماطه مادتها الموسيقية من لغة الموسيقى الفصحى (أي من التراث الموسيقي) بينما قد تتبلور بعض قوالب اللهجات الموسيقية (أي الموروث الموسيقي) مع الزمن ضمن عملية التكرار المتواصل، وتدخل كأفكار لحنية وايقاعية جديدة في مادة الموسيقى الفصحى او التراث الموسيقي. وتعكس مثل هذه العمليات الديناميكية بين التراث الموسيقي والموروث الموسيقي مستوى تطور الفن الموسيقي في مكان وزمان ما عند شعب من الشعوب. وهي بالتالي دلالة على مستوى التفاعل بين النسخ الصاعد والنسخ النازل في شجرة الثقافة الموسيقية.

[5] قرر مجلس التعليم العالي والبحث العلمي في اجتماع عقده ضمن دورته الأستثنائية الثامنة عشرة يوم ١٩٧٧/٥/٥ استحداث قسم الموسيقى في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد. وقد نشرت جريدة الثورة القرارات الصادرة في اليوم التالي، كما نشرته مجلة الأذاعة والتلفزيون في عددها المرقم ٢٢٤/ السنة الثانية/ الصادرة في ١٩٧٧/٦/٢٩. إلا ان القسم لم يفتح إلا بعد حوالي عشر سنوات بعد ان تدراست اكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد موضوع امكانات فتحة اعتمادا على ملاكها التدريسي المتخصص في العلوم الموسيقية من حملة شهادة الدكتواره وامكاناتها ومستلزماتها الذاتية.

المقدمة:

يشكل الأخراج الصحفي الأنطباع الأول لدى القارئ، والصحف الناجحة هي التي توفق ما بين الوظيفة والشكل، فالوظيفة هي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء والتي لا تكتمل فائدتها مالم تقدم بشكل جذاب، لذا يعد الشكل عاملاً مهماً في تكوين شخصية الصحيفة ورسم ملامحها العامة في أذهان القراء لأن الشكل يجذب البصر قبل المحتوى، ويمثل المحتوى المواد التحريرية المختلفة، وتتطلب عملية ايصاله للقارئ ايجاد السبل المختلفة لعرض المواد التحريرية بشكل جذاب ومريح ليسهل على القارئ مهمة القراءة والمتابعة وهذه مهمة الأخراج الصحفي فالأخراج الناجح يؤدي الى تأكيد أهمية الصحيفة وابراز هويتها وزيادة عدد قرائها لذا برزت أهمية الشكل (أخراج الصحيفة) بوصفها وسيلة فاعلة لأيصال المادة الى القارئ.

كانت الصحف تصدر في بداية عهدها على شكل نصف صفحة وهذا الشكل لم يكن مبدأ أخراجياً وانا كان بسبب المصاعب في الآلات القديمة التي واجهت الصحافة ثم بدأت الصحف في تكبير حجمها مع تقدم الآلات الطباعية الحديثة وقد واكب الشكل النصفي صحافة العالم منذ بدايتها ولم تعد صحف اليوم النصفية تصدر بسبب ضعف الأمكانات أنما أصبح لها أسلوب خاص بطرق التحرير والإخراج وكانت الصحافة العربية رسمية في بداية عهدها إذ نشأت على يد الحكومة، ثم ظهرت الصحافة الشعبية للتنفيس عما كان قائماً من ضيق في الحالة السياسية والأقتصادية ثم ظهرت بعد ذلك الصحافة الحزبية. ولم يختلف وضع الصحف العربية عن وضع غيرها في بلاد العالم وارتبط تطور الصحافة ارتباطاً وثيقاً بتقدم الطباعة، كما حدث في اوربا وامريكا. (٢٠، ص٢٣٨).

لقد أثار القطع النصفي للصحف الجدل والنقاش فدافع عنها المؤيدون بأنه يمكن طبعها بالآلات الطباعية الصغيرة وهذا القطع يدعو المحررين الى الأيجاز والأختصار بالموضوعات مما يجعل تبويبها سهلاً، كما يمكن زيادة عدد صفحاتها لتصبح أكثر سمكاً مما يكون له تأثير على نفسية القراء. كما يساهم هذا القطع في ترشيد استهلاك الورق واللوحات الطابعة، بينما يعتقد المعارضون للقطع النصفي بأنه لا يصلح لنشر الموضوعات المهمة الطويلة وأنه يقلل من أهمية الصحيفة.

الصحف بعض التعديلات الأخراجية على صفحاتها لتتلائم مع القطع المعدل أو القطع الجديد حيث أن لكل قطع ميزاته واساليبه الإخراجية وعلاقته التصميمية التي تتناسب.

من هنا فقد جاءت أهمية دراسة هذا الموضوع للكشف عن الأساليب والأتجاهات الإخراجية المعتمدة في القطع النصفي الجديد للصحيفة المبحوثة وكذلك للكشف عن أهم الإجراءات التيبوغرافية التي أتبعتها الصحيفة للتكيف مع القطع الجديد.

ثانياً: مشكلة البحث:-

تتلخص مشكلة البحث في تحديد ما هية الأساليب الإخراجية المتبعة في إخراج القطع النصفي لصحيفة الجمهورية لعام ١٩٩٧م. حيث أن لهذا القطع اساليبه الإخراجية والتصميمية الخاصة به والتي تتلائم مع الحجم النصفي لا سيما وأن هناك بعض الإجراءات اليتبوغرافية التي تلجأ اليها الصحف عموماً بسبب صغر حجمها مما يؤثر سلباً على وضوح الصفحة ويسر القراءة، لذا جاءت مشكلة البحث لتشخيص وتحدد أهم الأساليب الإخراجية التي أتبعت في الصحيفة المبحوثة ومدى توافقها مع شخصية الصحيفة.

ثالثاً: هدف البحث:-

يهدف البحث الى:

١-التعرف على اساليب بناء مخطط الصفحات للقطع النصفي لصحيفة الجمهورية والتعرف على اساليب الإخراج كأسلوب الملصق والأسلوب المعدل واسلوب اللاملصق.

٢-التعرف على الإجراءات اليتبوغرافية التي اتبعتها الصحيفة المبحوثة للتكيف مع المقطع الجديد (دون الأضرار بمصلحة القارئ من ناحية يسر القراءة ووضوح الصفحة) وكيفية توظيف العناصر اليتبوغرافية المختلفة.

٣-التعرف على أهم النظريات الإخراجية ومذاهبها التي أتبعت من قبل الصحيفة المبحوثة.

رابعاً: مجتمع البحث وحدوده الزمنية:-

يقتصر مجتمع البحث على دراسة ((القطع النصفي)) لجريدة الجمهورية ويشمل دراسة:

١-الصفحة الأولى.

٢-صفحتا الوسط.

٣-الصفحة الأخيرة.

وهذه الصفحات كما تذكر كثير من الدراسات تمثل واجهات الصحيفة النصفية.

أما حدود البحث الزمنية: فقد أقتصر البحث على دراسة واقع وإخراج وتصميم الصحيفة لعام ١٩٩٧ (وهي فترة إعداد البحث).

خامساً: منهج البحث:-

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي إذ يعد الوصف من أهم الخطوات العلمية في بناء النظريات بفضل دقة وأتساع مضمونه (٩، ص٢٢) وقد استعانت الباحثة ببعض الأساليب الأحصائية التي تعين في عملية جمع وتحليل البيانات وقد استعانت بالنسبة المئوية لتحليل وتفسير البيانات للوصول الى النتائج.

سادساً: ادوات البحث:-

لقد استعانة الباحثة مجموعة من الأدوات التي تعين في عملية الدراسة والتحليل فقد استخدمت أداة تحليل الشكل وهي أداة تستخدم في الدراسة الإخراجية، وقد صممت الأداة من قبل الباحثة، بما يلائم وطبيعة البحث وبياناته وصولاً لتحيق أهدافه مستعينة بالتراث العلمي للموضوع.

كما استعانت الباحثة بأحدى الأساليب العلمية المتعددة من هذا المجال وهو اسلوب الملاحظة، وقد تم تسجيل البيانات والمعلومات الخاصة بالبحث خلال الملاحظة لأقسام التصميم والتنفيذ.

سابعاً: عينة البحث:-

١-لقد تم تحديد عام ١٩٩٧م كواقع لدراسة الموضوع للصحيفة المبحوثة ((وهي فترة أعداد البحث والدراسة)).

٢-أختير (٣) ثلاثة أشهر من مجموع (١٢) شهر بطريقة عشوائية وظهرت الأشهر التالية:-

(آذار، أيار، تشرين الأول) وهي تمثل ٢٥% من حجم العينة الكلي وهي نسبة مقبولة في البحث العلمي. (١٩، ص١٩٨-٢٠٠).

٣-تم تحديد نسبة ٥٠% من أعداد صحف كل شهر مبحوث لأدخالها في العينة وهي نسبة عالية وذلك تحقيقاً وتوخياً للدقة المطلوبة، وظهر عدد العينة (١٠) عشرة أعداد لكل شهر[٣] أي بمجموع (٣٠) عدد لجميع الأشهر المبحوثة وقد تم أختيار العينة بأسلوب المعاينة العشوائية البسيطة- انظر الملحق رقم (٢) والتي تتناسب مع طبيعة البحث الحالي لثبات ((تصميم الصحيفة الأساسي)) نسبياً ولبطئ التغييرات والتجديدات الإخراجية بالنسبة للتصميم المتغير لها كما لاحظت الباحثة ذلك من خلال عملية المسح الأولي للدراسة.

الأطار التطبيقي

الفصل الثاني:-

مناقشة وتحليل العلاقات التصميمية والإخراجية للقطع النصفي للصحيفة المبحوثة. سيتم في هذا الفصل دراسة وتحليل العلاقات التصميمية والإخراجية للقطع النصفي لجريدة الجمهورية إذ تحولت الصحيفة من القطع الإعتيادي (Standard) الى القطع النصفي (Tabloid) بعد منتصف عام ١٩٩٣م ولم يكن هذا التحول لأسباب إخراجية أو فنية أو أسباب تتعلق برغبة القراء وأنما نتيجة لظروف الحصار المفروض على القطر وبروز الحاجة الى ترشيد استهلاك الورق[٤]. وفي هذا الفصل سوف تتم مناقشة وتحليل العلاقات التصميمية والأخراجية للصفحة الأولى (وصفحتا الوسط والصفحة الأخيرة) مستعينة بالمعلومات التي تم

جمعها من خلال استمارة تحليل الشكل (Form anylasis) التي صممت لهذا الغرض[٥].

مستخدمة بعض الأساليب الأحصائية البسيطة وهي النسبة المئوية التي تساعد في تفسير المعلومات والخروج بنتائج الدراسة.

وسيتم التحليل والمناقشة لصفحات الجريدة المبحوثة وفقاً للفقرات الموضحة لاحقاً وذلك لكون تلك الفقرات تشكل القاعدة التصميمية والأخراجية للصفحة، وقد استنبطت تلك المفردات من أداة التحليل الشكل لكي تكون شاملة ومتطابقة ولكي تحقق اهداف البحث وهي كالآتي:-

أولاً: العلاقات التصميمية لرأس الصفحة.

١-اتساع رأس الصفحة.

٢-تصميم لافتة الصحيفة.

٣-لون لأفتة الصحيفة.

٤-المعالجة التصميمية للعنق.

ثانياً: العلاقات التصميمية للعناوين

١-أنواع العناوين الرئيسية.

ثالثاً: العلاقات التصميمية للصور (الصفحة الأولى وصفحتا الوسط والأخيرة)

١-احجام الصور

رابعاً: استخدام الألوان في الصحيفة (الصفحة الأولى وصفحتا الوسط والأخيرة)

خامساً: مخططات التوازن في الصحيفة ومذاهبها الأخراجية (الصفحة الأولى وصفحتا الوسط والأخيرة).

سادساً: أسلوب أخراج الصحيفة (الصفحة الأولى وصفحتا الوسط والأخيرة)

أولاً: العلاقات التصميمية لرأس الصفحة.

١-اتساع رأس الصفحة.

وهو من المعالم الرئيسية للصفحة الأولى/ وقد شغل رأس الصفحة الموقع الأعلى لها. وقد لوحظ أستمرار الأتساع على امتداد عرض الصفحة وبنسبة ٧٠%

للسنة المبحوثة وبصورة نمطية كما في الجدول رقم (١). وقد لوحظ تغيير في امتداد الرأس إذ أنحسر بأتجاه اليمين وبنسبة محدودة تشكل ٣٠% ولم يلحظ توظيفات إخراجية أخرى لموقع الرأس كأن يكون وسط الصفحة والنسب المذكورة أعلاه تشير الى اعتماد اسلوب نمطي متكرر مما يعكس محدودية التنوع والتغيير اللازمين في الموقع والتي تساعد المخرج في التوظيفات بما يحقق اضفاء الحيوية والتجديد المستمرين على شكل الصفحة الأولى.

جدول رقم (١)

يبين اتساع رأس الصفحة

اتساع رأس الصفحة	ت٦	ن%
على امتداد الصفحة	٢١	%٧٠
يمين الصفحة	٩	%٣٠
يسار الصفحة	—	—
وسط الصفحة	—	—
	٣٠	%١٠٠

٢-تصميم لافتة الصحيفة.

تميز تصميم اللافتة من بناء تيبوغرافي يمثل أسم الصحيفة وقد استخدم خط الثلث وطبع اللون الطباعي (الأسود) وشعار صغير يعلو الأسم وطبع باللون الماجنتا، وقد امتاز الشعار بالبساطة في الخطوط والتصميم وهدوء المظهر. وقد لوحظ ثبات تصميم اللافتة خلال فترة الدراسة وبنسبة ١٠٠% كما ظهر في الجدول رقم (٢) أنظر الشكل رقم (١، ٢، ٥) وهي سمة لرأس الصفحة وذلك لجمالية الصحيفة اضاف جاذبية وقد تحقق الأنسجام بين شكل اللافتة وشكل الصفحة المبني على تباين بين نوع حروف (خط الثلث) ونوع حروف العناوين والمتون (من نوع خط المسخ بنوعية الطباعي والحديث).

جدول رقم (٢)

يمثل تصميم اللافتة

تصميم اللافتة	ت	ن%
اللافتة رسم	—	—
اللافتة كتابة	—	—
الأثنان معاً	٣٠	%١٠٠
	٣٠	%١٠٠

٣-لون لافتة الصحيفة.

استخدم اللون الطباعي الأسود في طباعة الأسم وقد استقرت الصحيفة على استخدام هذا اللون في كتابة الأسم وبنسبة ١٠٠% خلال فترة الدراسة كما يتضح من الجدول رقم (٣)

جدول رقم (٣)

يمثل لون اسم الصحيفة

لون اسم الصحيفة	ت	ن%
الأسود	٣٠	%١٠٠
الأحمر	—	—
الأزرق	—	—
	٣٠	%١٠٠

اما الشعار فقط طبع باللون الأحمر (الماجنتا وبنسبة ٩٦/٤) خلال فترة الدراسة، كما استخدم اللون الطباعي (الأسود٩ بنسبة (٣/٤%) كما في الجدول رقم (٤).

جدول رقم (٤)

يمثل لون شعار الصحيفة

لون شعار الصحيفة	ت	ن%
الأسود	١	٣/٤
الأحمر	٢٩	٩٦/٦
لون آخر	—	—
	٣٠	%١٠٠

أن استخدام اللون الأسود في شعار وأن كان محدداً جداً كما يتضح من الجدول رقم (٤) الأ أنه لم يكن أسلوبا تصميمياً أو يهدف أجراء بعض التغييرات بل بسبب مبررات دعت ذلك[٧]. أن أستعمال اللونين الأسود والماجنتا في لافتة الجريدة، حقق التباين والأبراز لشكل اللافتة وذلك لتكون بؤرة استقطاب لبصر القارئ منذ الوهلة الأولى بالرغم من ضعف المعالجات الفنية فيها.

٤-تصميم العنق.

لعنق شريط ضيق يتصل بأسفل رأس الصفحة ويحمل معلومات عن الصحيفة كيوم الأصدار والتأريخ.

صمم العنق كشريط احتل اسفل رأس الصفحة وهو عبارة عن خطين تجريديين متوازيين باللون الطباعي (اسود صولد) وقد حصر فضاءً بينهما وتضمن المعلومات التقليدية عن الصحيفة ولقد استمر هذا التصميم طوال فترة الدراسة وبنسبة ١٠٠% كما يتضح من الجدول رقم (٥) ولم تحدث تغييرات إخراجية او تصميمية.

جدول رقم (٥)

يوضح تصميم العنق

تصميم العنق	ت	ن%
خط مساحة سوداء	—	—
خط مساحة ملونة	—	—
خط مساحة شبك	—	—
خط مربعات صغيرة	٣٠	%١٠٠
خطان تجريديان متوازيان	—	—
	٣٠	%١٠٠

يلاحظ من نتائج الجدول السابق أن المصمم لم يحاول أدخال التنويع الدافع للملل وذلك بتوظيف المعالجات اليتبوغرافية للعنق واجراء تغييرات في أنواع الخطوط المستخدمة. أو ادخال معالجات يتبوغرافية في الأرضيات أو غير ذلك. أن استثمار التنويعات في التصاميم العنق يخلق التجديد المستمر لدفع الملل والرتابة عن الشكل العنق وبالتالي شكل الصفحة ويساهم في اضافة المزيد من الحيوية لها. وهو اسلوب تصميمي بسيط ولكنه يضفي تجديد وحيوية على شكل الصفحة ككل.

ثانياً: العلاقات التصميمية للعناوين.

١- أنواع العناوين الرئيسية.

لقد استخدمت الصحيفة العنوان العريض على صفحاتها الأول خلال السنة المبحوثة وبسبة أعلى من نسبة استخدام العنوان الممتد، فقد بلغت نسبة استخدام (٦٠%) بينما بلغت نسبة استخدام العنوان الممتد (٤٠%) كما يظهره الجدول رقم (١٠).

جدول رقم (١٠)

يبين العناوين الرئيسية في الصفحة الأولى

العناوين الرئيسية حسب اتساعها	ت[٨]	ن%
عنوان رئيسي عريض[٩]	١٨	٦٠
عنوان ممتد[١٠]	١٢	٤٠
	٣٠	%١٠٠

تشير دلائل الجدول السابق رقم (١٠) الى غلبة استخدام العنوان العريض في الصفحة الأولى وهذا يؤشر ميل الصحيفة للأتجاهات التقليدية في الإخراج حيث أن التمسك بأستخدام العنوان العريض يأخذ حيزاً تصميمياً تقليدياً ثابتاً كل يوم، بالأمكان توظيف واستثمار مساحته التصميمية لأدخال اشكال مرئية وتصميمية اخرى وذلك لأبعاد شكل الصفحة عن الجمود والرتابة. حيث أن استعمال العنوان العريض بأستمرار قد يعطي أهمية لأنباء لا تستحق الأبراز وهذا يشكل عيباً في الجانبي التحريري والتصميمي. إذ ترى الباحثة أن يكون استعمال العنوان العريض مرتبط بوجود نبأ مهم يستحق الأبراز لتحقيق الموازنة بين الجانبين التحريري والإخراجي.

كما أن استعمال العنوان الممتد بنسبة (٤٠%) كما يظهره الجدول رقم (١٠) يشير الى محاولة الصحيفة المزج بين اتجاهات النظريتين التقلدية والحديثة في الإخراج الصحفي وتؤيد الباحثة أهمية التنويع في اتساعات العناوين لكسر حدة ثقل الصفحة من جهة ولخلق التباين فيها من جهة أخرى. أي ترى أن استعمال هذا النوع من العناوين يؤشر ميل الصحيفة للأتجاه الأفقي في الإخراج، وتؤيد الباحثة هذا الأجراء لأنه يخفف من حدة رمادية الصفحة ويتفق مع مستوى العين الأفقي، وهذا يحقق الجانب الجمالي للصفحة بتباينها مع كتل النصوص أو العناوين العمودية كما أنه يحقق الجانب الوظيفي من خلال وضوح الصفحة. كما أن الإخراج الافقي

يوفر للمصمم المرونة وقدرة التحكم بأتساعات واحجام انبـــاط حـــروف العنـــاوين وتوظيفها بأسليب متعددة ومتنوعة.

ثالثاً- العلاقات التصميمية للصور (الصفحة الأولى وصفحتـــا الوســـط والأخيرة).

١- أحجام الصور.

تباينت أحجام الصور في الصفحة الأولى صغيرة الحجم وصور ابهامية نوع (بورترت) وأخرى كبيرة الحجم وصوّر ضخمة. فقد أرتفعت نسبة استخدام الأحجام الصغيرة للصور مقارنة بالصور ذات الأحجام الكبيرة والضخمة فقد بلغت نســـبة أستخدام الصور الصغيرة (٥٦/٦%) ونسبة استخدام الصور الأبهامية (البورتريت) (٩٦/٦%) أما الصور الكبيرة الحجم فبلغت نسبتها (٢٦/٦%) والصور الضخمـــة الحجم (٢٣/٣%) كما يتضح في الجدول رقم (١٣)

جدول رقم (١٣)

يشير الى احجام الصور

حجم الصور	الصفحة الأولى		صفحتا الوسط		الصفحة الأخيرة	
	التكرار[١١]	ن%	ت	ن%	ت	ن%
صور أبهامية (بورتريت)	٢٩	٩٦/٦%				
صورة صغيرة الحجم	١٧	٥٦/٦	٢٧	٩٠	٣٠	١٠٠
صورة كبيرة الحجم	٨	٢٦/٦	٢	٦/٦		
صورة ضخمة الحجم	٧	٢٣/٣	١	٣/٤		

من نتائج الجدول رقم (١٣) يلاحظ ارتفاع نسبة استخدام الصور الصغـــيرة الحجم بنوعيها الصغيرة والأبهامية مقارنة بالأحجام الأخرى هذا يسير الـــى ميـــل الصفحة الى اتجاهات النظرية التقليدية في الإخـــراج الصحفـــي وقـــد اســـتخدمت الصفحة الأولى الصور (الكبيرة والضخمة) بمجموع نســـب (٤٩/٩%) ويلاحـــظ تنوع استعمال الصور بأحجام مختلفة في الصفحة الأولى وهذا اتجاه سليم فـــي رأي

الباحثة لتحقيق التنوع في الصفحة وقد مازجت الصحيفة بين الصور الأبهامية والصور الصغيرة الحجم والبيرة والضخمة في آن واحد وقد أستعمل الرسم اليدوي في الصور الأبهامية (البورتريت) مما يساهم في التخفيف من ثقل الصفحة وتوفير فضاءات فيها بما يساعد على وضوح الصفحة اضافة الى التنويع الدافع للملل.

ورى الباحثة أ، ارتفاع نسبة الصور ذات الأحجام الصغيرة في الصفحة الأولى هو حالة متوافقة مع حجم الصحيفة النصفي (Tabloid) وذلك لمحدودية المساحة التصميمية فيضطر المخرج الى استعمال احجام صغيرة للصور والأقلال من الأحجام الكبيرة والضخمة فيها ليفي بمتطلبات التصميم وفق ما هو متاح له من مساحة تصميمية، كما أن سبب أستخدام للصور الصغيرة في رأي الباحثة هو محاولة المصمم الأبتعاد عن استعمال اساليب الإخراج التي تتبع في الصحف النصفية كأسلوب الملصق كما (سيأتي توضيح ذلك لاحقاً من خلال الجدول رقم (٢٠) ومحاولة اتباعه ذات الأساليب الأخراجية التي تتبع في الصحف الأعتيادية الحجم وتعتقد الباحثة أن هذا الأسلوب التصميمي جاء للمحافظة على شخصية الصحيفة المعروفة ذات الصفة (الرسمية والجادة) قبل تحولها للقطع النصفي بسبب ظروف الحصار والتي فرضت أمور اص خارجة عن ارادة الصحيفة.

أما بالنسبة لصفحتي الوسط فيلاحظ من نتائج الجدول السابق (١٣) أنها أستعملت الصور ذات الأحجام الصغيرة وبنسبة (٩٠%) وهي نسبة مرتفعة قياساص الى نسبة استخدام الصور الكبيرة والضخمة والتي تشكل نسبة (٦/٦%) و(٣/٤%) على التوالي.

تشير نتائج نفس الجدول السابق (١٣) بالنسبة لصفحتي الوسط الى ميل الصحيفة الى استخدام الأحجام الصغيرة للصور في تلك الصفحتين بالرغم من أنها عوملت كصفحة تصميمية واحدة مما يوفر للمصمم القدرة والحرية على توظيف احجام كبيرة للصور فيها. وتعتقد الباحثة كان يجدر بالمصمم استثمار هذه المساحة التصميمية في توظيف الأحجام الكبيرة للصور لخلق التنويع ويكسر رتابة استخدام الصور الصغيرة بسبب صغر قطع الصحيفة النصفي وقد اهمل المصمم ذلك واستعمل مواضيع متعددة مما جزأت وحدة الصفحة المرئية وقد حشرت المواضيع

فيه وكانت سببا في ارتباك شكل الصفحة وكان سبب ذلك كما تفتقد لمحدودية عدد الصفحات وتعدد المواضيع التحريرية لذلك فلا تتوفر للمخرج المقدرة على التحكم بأحجام الصور والمساحات التصميمية للمواضيع المختلفة فيضطر المصمم الى استعمال احجام صغيرة للصور وحشر المواضيع جنباً الى جنب وهذا يشكل عيباً أخراجياً ولكن المصمم مجبر على ذلك.

أما الصفحة الأخيرة فقد اقتصرت على استخدام الصور الصغيرة الحجم وبنسبة ١٠٠% وهو اتجاه سائد تقريباص في الصحف الأعتيادية والنصفية على السواء وذلك لتعدد المواضيع التحريرية في الصفحة الأخيرة وتنوعها وكثرة عدد الصور فيها فهي تعد محطة متنوعة اضافة الى محدودية مساحة الصفحة كونها نصفية.

رابعا- استخدام الألوان في الصحيفة (الصفحة الأولى وصفحتا الوسط والأخيرة)

يلاحظ من الجدول رقم (١٤) استخدام الصحيفة للألوان جزئياً ولم يستخدم بصورة كلية في الصفحات الأولى وصفحتا الوسط والصفحات الأخيرة. ويدخل اللون في طباعة العناوين والشعار في الصفحة الأولى والأرضيات وبعض المعالجات اليتبوغرافية الأخرى في صفحتا الوسط والأخيرة وبلغت النسبة (٩٦/٦%). وقد امتنعت الصحيفة عن استخدام اللون في جميع الصفحات وبنسبة (٣/٤%) وذلك لوجود مناسبة معينة[١٢].

جدول رقم (١٤)

يمثل استخدام اللون في الصحيفة

استخدام الألوان في الصحيفة	الصفحة الأولى		صفحتا الوسط		الصفحة الأخيرة	
	ت	ن%	ت	ن%	ت	ن%
لون جزئي	٢٩	٩٦/٦	٢٩	٩٦/٦	٢٩	٩٦/٦
لون كلي	—	—	—	—	—	—
لا يوجد لون	١	٣/٤	١	٣/٤	١	٣/٤
	٣٠	%١٠٠	٣٠	%١٠٠	٣٠	%١٠٠

يلاحظ من نتائج الجدول السابق رقم (١٤) ان اللون استخدم جزئيا في الصحيفة ولم يدخل في تصاميم الأشكال المرئية المختلفة فيها واقصر استخدامه على العناوين فقط، واللون المستخدم هو الأحمر (الماجنتا) في العناوين والمعالجات الفنية الأخرى وهو نفس اللون الطباعي المستخدم في طباعة الشعار. تلاحظ الباحثة أن الصحيفة مقلة في توظيف اللون من حيث (الكنة أو القيمة) أو استعمال الوان في بعض الصور المهمة ويفضل مراعاة ذلك خاصة في عصر تشتد فيه المنافسة بين وسائل الأتصال المختلفة. كما أن للون دور مهم في شد انتباه القارئ وفي اضفاء الجمالية على الصفحة وتحقيق الوظيفة من خلال الوضوح الذي يحققه.

خامساً- مخططات التوازن في الصحيفة ومذاهبها الإخراجية.

أن مخططات التوازن هي مجموعة قواعد تنظيمية يتم بموجبها ترتيب وتنظيم العناصر المرئية المختلفة في الصفحة ووجود هذه المخططات يعني وجود نظام معين لإخراج الصفحة وفق ملاحظة الجدول رقم (١٨) يتضح أن الصفحة الأولى نوعت في اتباعها لمخططات التوازن وقد بلغت اعلى نسبة لمخطط التوازن غير المتماثل حيث بلغت (٤٠%) ثم الأسلوب المختلط في الإخراج وهو الأسلوب غير منتظم ولا يتبع قاعدة إخراجية معينة حيث بلغت نسبته (٢٣,٤%) وقد بلغت نسبة استخدام (مخطط التوازن المتماثل اعلى الصفحة فقط) (٢٠%) حيث يتم توزيع بقيت العناصر اليتبوغرافية اسفل الصفحة في هذا النوع من المخطط عشوائياً.

اما نسبة استعمال مخطط التوازن (أعلى اسفل الصفحة) (١٠%) ويترك وسط الصفحة عشوائي التوزيع. أما نسبة استعمال مخطط التوازن (المتماثل) فقد كانت اقل النسب حيث بلغت (٦.٦%).

جدول رقم (١٨)

يوضح أنواع مخططات التوازن

أنواع التوازنات	الصفحة الأولى		صفحتا الوسط		الصفحة الأخيرة	
	ت	ن%	ت	ن%	ت	ن%
١- توازن متماثل	٢	٦/٦	—	—	—	—
٢- توازن غير متماثل	١٢	٤٠	٣	١٠	—	—
٣- توازن وهمي	—	—	—	—	—	—
٤- توازن اشعاعي	—	—	—	—	—	—
٥- توازن اعلى واسفل الصفحة	٣	١٠	—	—	—	—
توازن اعلى الصفحة فقط	٦	٢٠	—	—	—	—
توازن يمين ويسار الصفحة	—	—	—	—	—	—
٦- الأسلوب المختلط	٧	٢٣,٤	٢٧	٩٠	٣٠	١٠٠
	٣٠	١٠٠	٣٠	١٠٠	٣٠	١٠٠

يلاحظ من نتائج الجدول رقم (١٨) ارتفاع نسبة مخطط التوازن غير المتماثل في إخراج الصفحة الأولى، وربما يعود سبب ذلك الى مرونة هذا المخطط كونه لا يحقق توازناً متماثلاً تقليدياً وفيه جانب من المرونة في التنظيم وتعوض الأشكال المرئية فيه وفق اسلوب غير متناظر وهو ملائم لإخراج الصفحة الأولى بأسلوب غير رتيب وتتسم فيه الجدية والرسمية كونها صفحة أخبارية وهذا المخطط يحققه مذهب التوازن اللاشكلي الذي بلغ نفس النسبة وهي (٤٠%) انظر الجدول رقم (١٩).

جدول رقم (١٩)

المذاهب الاخراجية	الصفحة الاولى		صفحتا الوسط		الصفحة الاخيرة	
	ت	ن%	ت	ن%	ت	ن%
١- مذهب التوازن الدقيق	٢	٦.٦	-	-	-	-
٢-مذهب التوازن التقريبي	٩	٣٠	١	٣.٣	-	-
٣-مذهب التوازن اللاشكلي	١٢	٤٠	٢	٦,٧	-	-
٤-مذهب التربيعي	-	-	-	-	-	-
٥-مذهب التركيز	-	-	-	-	-	-
٦-مذهب الاخراج الوظيفي	-	-	-	-	-	-
٧-مذهب الاخراج الافقي	-	-	-	-	-	-
٨-مذهب الاخراج المختلط(العشوائي)	٧	٢٣,٤	٢٧	٩٠	٣٠	١٠٠
	٣٠	١٠٠	٣٠	١٠٠	٣٠	١٠٠

يلاحظ من نتائج الجدولين رقم (١٨ و١٩) أن الصفحة الأولى اتبعت مخططات التوازن في جزء من الصفحة فقط، التوازن (أعلى الصفحة) والتوازن (أعلى اسفل الصفحة) وبنسب ٢٠% و١٠% على التوالي ويحقق ذلك مذهب التوازن التقريبي في النظرية التقليدية وقد تركت بقية اجزاء الصفحة لتوزع فيها العناصر اليتبوغرافية عشوائيا.

كما ويلاحظ من نتائج عن نفس الجدولين السابقين أن الصحيفة استخدمت في تلك الصفحة مخطط التوازن المتماثل وبمحدودية وبنسبة (٦.٦%) ويحقق هذا المخطط مذهب التوازن الدقيق. ونعتقد أن سبب محدودية استخدام هذا لمخطط هو محاولة المصمّم ابعاد الصفحة عن الجمود والرتابة الذي تعكسه طبيعة هذا المخطط المتماثلة تماثلاً تاماً في توظفاتها لعناصرها المرئية المختلفة، ومحاولة اتباع مخططات أخرى اكثر مرونة لخلق الحركة في الصفحة، اضف الى ذلك أن مخطط

التوازن المتماثل تحتاج الى اخبار متساوية الأهمية ليتم عرضها بحيادية من الناحية التحريرية لأنه يساوي في طريقه العرض من الناحية الإخراجية.

أما بالنسبة لصفحتي الوسط فأنها عوملت كصفحة واحدة تصميماً ولكنها اتبعت نفس اساليب إخراج الصحف الأعتيادية الحجم وقد لاحظت الباحثة من نتائج الجدولين رقم (١٨ و١٩) أن الصحيفة استعملت اسلوب الإخراج المختلط فيها وبنسبة (٩٠%)، وأن استعمال هذا الأسلوب يعني يعني توزيع العناصر اليتبوغرافية المختلفة في الصفحة في بطريقة غير منظمة وعشوائية وغير مدروسة حيث لا يتبع أية قاعدة إخراجية مما يجعل شكل الصفحة يبدو غير منظم وغير مريح للبصر بسبب ارتباك توزيع عناصرها المرئية وعدم الأهتمام بحساب التوازنات في الصفحات والأوزان النسبية لعناصرها اليتبوغرافية المختلفة.

ترى الباحثة يمكن لصفحتي الوسط أن تنافسا الصفحتين الأولى والأخيرة لا سيما وانها تعامل كصفحة واحدة من الناحية التصميمية والإخراجية، حيث يمكن استثمارها لجذب القراء من خلال امكانات التأثير وتوظيف عرض الصور الكبيرة والعناوين التي لا تتوفر لها الفرصة في الصفحة الأولى وذلك بأستثمار المساحة المتاحة، كما يمكن نشر اغلانات كبيرة المساحة نسبياً فيها كما ترى الباحثة عند أخراج صفحتي الوسط كصفحة واحدة ينبغي مراعاة عدة امور وهي:

١-ان تكون طريقة تنظيم الصور فيها رئسية وذلك للتباين مع افقية الصفحتين.

٢-الاهتمام باخراج النصوص والمواد التحريرية راسيا لتخفيف افقية الصفحتين.

٣-يفضل تقليل اتساعات العناوين لتحقيق نفس الغرض السباق وذلك لان الصفحتين متقابلتين ستبدو افقية لذا ينبغي مراعاة ذلك .

اما بالنسبة للصفحة الاخيرة فلقد اخرجت باسلوب الاخراج المختلط كما يلاحظ في الجدولين رقم (١٨و١٩) وبنسبة (١٠٠%) لان المصمم لم يتبع أي قاعدة اخراجية او مبدأ من شأنه تنظيم التوزيع وتحقيق موازنات في الصفحة ولقد لجأ المصمم الى اشغال مساحة الصفحة الاخيرة كيفما اتفق بالعناصر المرئية وربما يعود السبب الى تعدد المواضيع التحريرية وتنوعها مما جعل شكل الصفحة يبدو مكتظا ومزدحما وقلل من وضوحها وجماليتها لتزاحم الكتل البصرية فيها من

ناحية وقتا منها وثقلها من ناحية اخرى وهذا من شأنه يقلل الوضوح ويسر القراءة وبالتالي يؤثر سلبيا من الناحيتين الجمالية والوظيفية.

سادسا- اسلوب اخراج الصحيفة (الصفحة الاولى وصفحتا الوسط والاخيرة).

اسلوب الملصق هو اسلوب متبع في اخراج الصفحة الاولى والاخيرة احيانا في الصحف النصفية، ويعتمد هذا الاسلوب على عنصري الصورة الكبيرة والعنوان الضخم . ومن ملاحظة نتائج الجدول رقم (٢٠) يتضح بان الصحيفة لم تعتمد اسلوب (الملصق) في اخراجها وانما اعتمدت السلوب (اللاملصق) وبنسبة (١٠٠%) على صفحتها الاولي وعلى صفحتا الوسط والصفحة الاخيرة (لاحظ الجدول رقم ٢٠).

جدول رقم ٢٠

يبين الاسلوب الاخراجي للصحيفة النصفية

الاسلوب الاخراجي	الصفحة الاولى		صفحتا الوسط		الصفحة الاخيرة	
	ت	ن%	ت	ن%	ت	ن%
اسلوب الملصق	-	-	-	-	-	-
اسلوب اللاملصق	٣٠	١٠٠	٣٠	١٠٠	٣٠	١٠٠
اسلوب المعدل	-	-	-	-	-	-
	٣٠	١٠٠	٣٠	١٠٠	٣٠	١٠٠

يلاحظ من نتائج الجدول رقم ٢٠ ان الصحيفة اتبعت اسلوب اللاملصق في اخراج صفحتها الاولى وبنسبة ١٠٠% وهذا يؤشر ان الصحيفة المبحوثة هي ليست من صحف الاثارة التي تعتمد الصورة الضخمة والعنوان الضخم وقد اعتمد نفس اخراج الصحف الاعتيادية الحجم وربما يعود السبب لكي تحافظ الصحيفة على شخصيتها الجدية والرسمية ولكن يمكن تطعيم هذا الاسلوب وذلك بادخال اسلوب الملصق في المناسبات او الاخبار المهمة وهي حالة مقبولة تتلائم مع طبيعة وشخصية وسمات الصحيفة المبحوثة مع عدم المغالاة في استخدام ذلك لتبقى

الصحيفة على شخصيتها المعتدلة والمحافظة ويساهم ذلك في تجديد شكل الصفحات وضفاء الحيوية عليها كما يمكن اعطاءها شخصية مميزة كونا تجمع بين مواصفات صحيفة نصفية الحجم وذات شخصية متزنة وجدية في آن واحد.

وهناك معالجة اخرى يمكن للمصمم ان ينحى اليها وهو ان يجعل صفحة اولى مكررة، بحيث تخرج الاولى منهما باسلوب الملصق وعند اذن تحمل تلك الصفحة العناوين المهمة والصور والاشارات الى المواضيع داخل الصفحات، اما الصفحة المكررة فتخرج باسلوب اللاملصق وغير ذلك من المعالجات الفنية وتعتقد الباحثة امكانية توظيف اسلوب الملصق في الصحف ذات الاتجاهات المحافظة في المجالات النقد البناء او تحريك اهتمامات الجمهور والقراء باتجاهات معينة تخدم قضايا المجتمع المختلفة وتسليط الضوء عليها باسلوب اخراجي صادق وبناء بعيدا عن الاثارة.

كما ترى الباحثة انه بامكان الصحف الجادة والمحافظة ومنها الصحيفة المبحوثة ان لم ترغب بهذا الاسلوب (الملصق) ادخالة اسلوب اخراجي آخر يجمع بين الاسلوبين (الملصق واللاملصق) ويسمى بالاسلوب المعدل ويكون بزيادة مساحة المتن والتقليل من مساحة الصور والعناوين وهو اسلوب مخفف يجمع بين مزايا اسلوب الملصق من خلال توظيف الصور، وبين مزايا اسلوب اللاملصق من خلال ادخال مزيد من مساحات المتون للابتعاد عن الاثارة ويمكن استخدام ذلك وقت الاحداث المهمة والمناسبات.

وقد اتبعت الصحفة اسلوب (اللاملصق) في صفحتا الوسط والاخيرة وبنسبة ١٠٠% ، كما اظهرت نتائج الجدول رقم ٢٠ وهي حالة سليمة بالنسبة للصفحات الداخلية وصفحتا الوسط والصفحة الاخيرة ليتسنى نشر المواد التحريرية وتحقق الهدف الاعلامي المطلوب ولكن يمكن استثمار بعض الاحداث او المناسبات المهمة واتباع اسلوب الملصق في هذه الصفحات لغرض ابراز المواضيع المهمة بتوظيف الصورة والعنوان.

الفصل الثالث: الاستنتاجات والتوصيات

اولا :الاستنتاجات:-

١. اتباع الصحيفة المبحوثة نفس اساليب اخراج الصحف الاعتيادية وخاصة الصفحة الاولى منها،ولم يتبع فيها اسلوب الملصق المتبع في اخراج الصحف النصفية ونتيجة لذلك لم يستثمر المصمم العناوين والصور في التوظيف باسلوب ضخم كما في اسلوب الملصق.

٢. غلبت على صفحتا الوسط والصفحة الاخيرة اسلوب الاخراج المختلط وكانت الصفحات تحتاج الى مزيد من التنظيم وفق قواعد واساليب اخراجية مدروسة.

٣. لم يستثمر اسلوب (معاملة صفحتا الوسط كصفحة واحدة) تصميماً من قبل المخرج حيث كان بالامكان توظيف العناوين والصور باحجام كبيرة لتحقيق التنويع وكسر رتابة استخدام الصور الصغيرة الحجم بسبب محدودية القطع النصفي،كما يمكن استثمار صفحتي الوسط لنشر الاعلانات الكبيرة فيها.

٤. ضعف الاهتمام بحسابات التوازنات والاوزان النسبية للعناصر المرئية المختلفة في الصفحات،وهذا جعل توزيع العناصر اليتبوغرافية فيها لايخضع لقاعدة اخراجية معينة مما جعل شكل الصفحات يبدو مزدحم بالمواضيع وباسلوب غير منظم وهذا يقلل من وضوحها.

٥. تنتمي الصحيفة المبحوثة الى الصحف النصفية من حيث المساحة والابعاد فقط،اما من حيث اخراجها فهي لاتختلف عن الصحف الاعتيادية.

٦. التوزنات غير مدروسة بدقة في اخراج الصفحات وخاصة الداخلية والاخيرة ونجم عن ذلك غلبة الاخراج العشوائي على صفحاتها والسبب يعود الى ضعف الخبرات العلمية للكادر التصميمي وضعف الاستفادة من الخبرات العلمية المحلية او العالمية.

٧. استطاعت الصحيفة المبحوثة ان تكيف يتبوغرافيتها مع القطع الجديدة(النصفي) حيث اضطرت الى استعمال مساحات صغيرة للصور، وعمدت الى ضغط الفضاءات بين المواضيع،وضغط حروف العناوين، وغير

ذلك من الاجراءات التيبوغرافية بسبب صغر مساحة الشكل وكثرة المواضيع فيها. وخاصة الصفحة الاخيرة .

٨. حاولت الصحيفة المزج بين سمات النظريتين الحديثة والتقليدية فقد اتبعت في الصفحة الاولى اسلوب التوازنات غير المتماثلة(التوازن اللاشكلي) و(الاسلوب التقليدي)،بينما اتبعت في صفحات الوسط والاخيرة اسلوب الاخراج المختلط وهو من الاتجاهات المغالى فيها للمدرسة الحديثة في الاخراج الصحفي.

٩. ضعف توظيف المعالجات الفنية واليتبوغرافية للوحدات التي تدخل في تصميم الصفحة كالعنق والاذان والعناوين والصور. فقد اخرجت باسلوب تقليدي بعيداً عن اساليب الحركة والتي تضفي الحيوية والجاذبية على اساليب الاخراج.

ثانياً:-التوصيات .

١. ضرورة الابتعاد عن الاساليب العشوائية وغير المدروسة في تصميم واخراج الصفحات وخاصة الصفحة الاخيرة التي يتبع في هذا الاسلوب اية قاعدة تنظيمية.

٢. ضرورة استثمار وتوظيف صفحتي الوسط لعرض بعض المواضيع المهمة ولنشر الصور ذات المساحات الكبيرة وبعض العناوين المهمة كما يمكن نشر اعلانات كبيرة نسبياً فيها.

٣. ضرورة الابتعاد عن حشر استعمال العنوان العريض ويفضل استخدامه في حالات الضرورة لتحقيق الموازنة بين الجانبين التحريري والتصميمي وان يكون استعماله مرتبط بوجود نبأ مهم يستحق الابراز.

٤. ضرورة مراعاة توظيف اللون وتدرجاته في الاعلانات وبعض الصور وبعض المعالجات الفنية الاخرى لتقف الصحف بوجه منافسة وسائل الاتصال المختلفة خاصة ونحن على اعتاب القرن الحادي والعشرين حيث الامكانات الفنية والتقنية المتطورة.

٥. ضرورة تقليل عدد المواضيع المنشورة في الصفحة الأخيرة وصفحتا الوسط ويمكن معالجة ذلك بزيادة عدد صفحات الصحيفة لكي لايضطر المخرج الضغط المواضيع وحشرها حشراً او ضغط حروف العناوين او استعمال مساحات صغيرة للصور المختلفة.

٦. يمكن توظيف الاسلوبين (الملصق واللاملصق) في اخراج الصفحة الاولى وحسب الحاجة الوظيفية،فعند وجود موضوع او نبأ مهم او أنباء تستحق الابراز يمكن استخدام اسلوب الملصق وذلك بتوظيف العناوين الضخمة والصور الكبيرة وجعلها صفحة اولى كما يمكن اضافة صفحة اولى مكررة تخرج بأساليب الاخراج الاعتيادية.

٧. توصي الباحثة بضرورة استعمال الفضاءات كلياً بدلا من الفواصل للعزل بين المواضيع المختلفة وذلك لاضاءة الصفحة وتحقيق الوضوح ويسر القراءة.

ثبت المراجع

اولاً:المراجع العربية

١. ابو الليل،محمود نجيب،تاريخ الصحافة في اوربا واميركا منذ بدايتها حتى قيام الحرب العالمية الثانية،ط ٢،بدون سنة.

٢. البير، بيار تاريخ الصحافة،ترجمة عبد الله نعمان،المنشورات العربية،بدون سنة.

٣. د. الراوي، خالد حبيب،من تاريخ الصحافة العراقية،منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية،سلسلة دراسات ١٥٨،١٩٧٨ م.

٤. د. الصاوي،احمد حسين ،طباعة الصحف واخراجها،القاهرة ،الدار القومية للطباعة والنشر،١٩٦٥ م.

٥. د. الصرايرة، محمد نجيب،انماط اخراج الصفحة الاولى في الصحف الاردنية اليومية،جامعة اليرموك قسم الصحافة والاعلام،الاردن ١٩٩٤ م.

٦. د.الصويعي، عبد العزيز،فن صناعة الصحافة،ماضيه وحاضره ومستقبله،طرابلس المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان،١٩٨٤ م.

٧. د.امام، ابراهيم،فن الاخراج الصحفي،القاهرة مكتبة الانجلو المصرية،١٩٧٧م.

٨. د. امام، ابراهيم،دراسات في الفن الصحفي، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية،١٩٧٢ م.

٩. د. النهيتي،هادي نعمان ، اسس وقواعد البحث العلمي، محاضرات القيت على طلبه الدراسات العليا،ملزمة رونيو،١٩٨٧ م.
١٠. د. الياسري، قيس عبد الحسين،الصحافة العراقية والحركة الوطنية،دار الحرية للطباعة،بغداد ١٩٧٨ م.
١١. بطي، فائق،الصحافة العراقية ميلادها وتطورها،بغداد،١٩٦١م.
١٢. بطي،فائق، تاريخ الصحافة العراقية،دراسات في الصحافة العراقية،السلسة الاعلامية ٣،بغداد ،١٩٧٢م.
١٣. بطي،سامي روفائيل،صحافة العراق،ج ١،مطبعة الاديب،بغداد،١٩٨٥ م.
١٤. حسين، عبد الرسول وعدنان حسين،صحافة ثورة العشرين،مطبعة دار السلام،بغداد،١٩٧٠ م.
١٥. حموده، يحيى، نظرية اللون، بغداد، دار المعارف، ١٩٦٧م.
١٦. شيرزاد، شيرين، مبادئ في الفن والعمارة، بغداد، مكتبة اليقضة العربية، طبع الدار العربية ١٩٨٥م.
١٧. د. صالح، اشرف، تصميم المطبوعات الأعلامية، الأسكندرية، الطباعي العربي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٦م.
١٨. د. صالح، اشرف، الصحف النصفية ثورة في الإخراج الصحفي، دار الوفاء للنشر والأعلان، ط١، ١٩٨٤م.
١٩. د. عبد الحميد، محمد، تحليل المحتوى في بحوث الأعلام، جده المملكة العربية السعودية، دار الشروق، ط١، ١٩٨٣م.
٢٠. عبد القادر، حسنين، الرأي العام والدعاية وحرية الصحافة، ط٢، القاهرة دار النهضة العربية، ١٩٦٥م.
٢١. د. علم الدين، محمود، الإخراج الصحفي، القاهرة، العربي للتوزيع والنشر، ١٩٨٨م.
٢٢. قبصايا، صلاح، تحرير وإخراج الصحف، القاهرة، الكتب العربي الحديث، ١٩٨٥م.

ثانياً: الرسائل الجامعية

٢٣. النجار، يعقوب يوسف، واقع إخراج الصحف النصفية وطباعتها في العراق، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم الطباعي، بغداد، ١٩٨٩م.

ثالثاً: المراجع الأجنبية

24. Arnold, Edmund, Functional Newspapers Design, Harper & Row, New York, 1956.
25. Evans, Harold, News paper, Design, London, Heinmanin, Led...2nd, Ed, 1989.
26. Graves, Maltland, The Art of color and Design Mccrow, Hill Book company INC, New York, 1951.
27. Kenneth, Olson, Typography and Machamics of Newspaper, D.A Ppleton and Company, New York, 1930.
28. Trunbull, Arthur, The Graphics of Communication, Halt Rinehart and Winston, New York, 1968.
29. Tylor, Frank, Design and expression the Visuall Arts, Dover INC, New York, 1964.

الهوامش

[١] جرت عادة الصحف الأوربية والأمريكية بصفة خاصة على تحديث طابعها الأخراجي وذلك دفعاً للملل ولتجديد شكلها لذا فهي تتبع هذا الاسلوب.

[٢] صحف تخص بالأدب أو الرياضة أو صحف هزلية.

[٣] عطلة الصحيفة في العام المبحوث يومي ((الخميس والجمعة)) وبذلك فهي تصدر (٥) أعداد في الأسبوع أي بمعدل (٢٠) عشرين عدد في الشهر الواحد.

[٤] لقاءات مع الكادر العامل في جريدة الجمهورية.

[٥] لقد تم تصميم أداة تحليل الشكل بالأستفادة من التراث العلمي في مجال الأختصاص.

[٦] يمثل التكرار في الجدول مجموع اعداد العينة المبحوثة وتساوي (٣٠) عدد.

[٧] عدد خاص بمناسبة ذكلاى استشهاد الأمام الحسين (ع).

[٨] يشير التكرار الى عدد مرات استعمال او عدم استعمال العنوان في الصفحة الأولى وبذلك فأن التكرار= عدد الصفحات الأولى و= عدد العينة المبحوثة.

[٩] العنوان العريض: هو العنوان الذي يمتد على إتساع الصفحة (ستة اعمدة).

[١٠] العنوان الممتد: هو العنوان الذي يقل اتساعه عن ستة اعمدة ولا يقل عن ثلاثة اعمدة.

[١١] كل حقل في التكرار يمثل عدد مرات استخدام ذلك الحجم من الصور وليس عدد الصور، فمثلاً يمثل تكرار الصور الأيهامية في الجدول عدد مرات استخدام هذا الحجم ويساوي (٢٩) عدد من مجموع العينة المبحوثة (٣٠) عدد. والصور الصغيرة الحجم (١٧) تكرار أي (١٧) عدد من مجموع العينة (٣٠) ... وهكذا.

[١٢] ذكرى استشهاد الأمام الحسين (ع).

[١٣] أنواع هذه التوازنات تحقق أحدى مذاهب الإخراجية المعروفة وهو مذهب التوازن التقريبي.

الأكاديمي

إشكالية السيناريو في الفيلم الروائي

عمار هادي محمد

جامعة بغداد- مركز النشاطات الثقافية والفنية

الخلاصة

البحث يكشف عن امكانيات السيناريو ، ووظيفته في ميراث الفيلم السينائي باعتباره الهيكل النظري التخطيطي الذي بموجبه يمكن ان يتحول الفيلم الى كيان مادي شاخص، وان تطور وارتقاء السيناريو، كان سببا في تطور وارتقاء السينما كوسيلة اتصال بالمتفرج وما زال يشكل التطور في هذا الجانب استمرار خلق اشكال فنية سينمائية عديدة.

تاريخ أستلام البحث ١٩٩٩/٩/٩ ٤٧ تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/٩/٢٨

أهمية البحث

يحتل السيناريو اهمية كبيرة في جميع الفنون الادائية على الاطلاق، ومنها الفنون السينائية ، وعلى وجه الخصوص النوع الروائي بالتحديد، يقول ميخائيل روم" ان السيناريو هو اساس الفيلم ، وهو الذي يقرر نجاح العمل الفني لانه يحدد نتيجته الفكرية والفنية" (١) ولذلك فان مشكلة شكل السيناريو قد خضعت الى تطور مستمر ولا يوجد حتى الان شكل نهائي مستنبط للسيناريو الادبي. فسجل كتابة السيناريو لم ينته بعد على حد قول "روم" فمنذ المنعطف الروائي للسينما نحو الادب ودخول القصة بتداخل حرفياتها مع اشكالية الايحاء الصوري حتى بلوغ الشكل المحكم للسيناريو في تجارب السينما العديدة ما زالت مشكلة تقسيم عملية الخلق الفني الى مراحل مستقلة عن بعضها ما بين كتاب السيناريو من جهة والمخرجين من جهة اخرى ما زالت هذه المشكلة مثار جدل عميق.

وبغض النظر عن مراحل بناء السيناريو وقواعده المعروفة فان هذه القواعد لها اشكالياتها ايضا. اذ انها تبقى عبارة عن مهارة فنية تستطيع، ن تأخذك اينما تشاء ولكنها لا تستطيع ان تخبرك الى اين ، ومن هنا يكشف البحث عن اهمية السيناريو في تراث وميراث الفن السينمائي.

هدف البحث:

يهدف البحث بحدوده الخاصة الى الكشف عن قدرة السيناريو في تطوير وارتقاء الفن السينمائي.

حدود البحث:

يسعى البحث من خلال المعلن الهدف الى رسم العلاقة العضوية والموضوعية للسيناريو من خلال السينما بالحياة من جهة . وعلاقة الادب والفن القصصي في تطور شكل السيناريو من جهة اخرى. دون التطرق الى الاسس والقواعد الفنية التي يبنى بها شكل هذا العنصر الفعال في تاريخ الفن السينمائي.

وردت ولادة الفيلم الروائي من المنعطف التاريخي صوب الرواية . ومنذ ذلك المشهد لوصول القطار في فيلم يحمل عنوان (وصول القطار الى المحطة) حيث التصوير المجرد للاحداث اليومية السائدة أنذاك. كان ترجل احد المسافرين في محطة ليون الفرنسية حدثا يدفع بنا للسؤال عمن يكون؟ والى اين يتجه؟ طبعا مثل هذه الاسئلة ، وبعد نحو اكثر من مئة عام من تصوير تلك الافلام تبدو غامضة، لكن الانتقال فعليا من مجرد تصوير حدث يومي الى نوع من افتعال الموقف، بدأ كاستنتاج تلقائي لما يقع في الصورة، ويمكننا ان نلفت النظر الى ان اصحاب النقلة الاولى في الفيلم الذي يصور واقعة كحالة خروج عمال من المصنع، او وصول قطار الى المحطة، ان اصحاب الفيلم الذي يتصرف في تلك الواقعة فكروا على نحو ابتكاري عندما ارادو تجاوز الوضع الماثل الى الوضع الذي يمكن لهم تمثيله ، لقد فكر هؤلاء بان الوقت قد حان لتصوير مشهد مثل ذلك الذي يقع عادة انما مع ممثل يقوم به. وهذا كان بداية التصرف بالواقع وبداية نقل وظيفة السينما من تسجيل لما يقع الى محاكاته. وعلى هذا الاساس تم جلب ممثل يؤدي دور لص قطارات في الغرب الامريكي في فيلم " سرقة القطار الكبرى" الذي اخرجه" ادوين اس بورتر (٢) في العام الثالث من هذا القرن.

لص القطارات كان معروفا ، كان واقعا لكن احدا لم يستطع تصويره اثناء قيامه بعمله. لذا فان المحاكاة كانت اكثرمن مقبوله اذ حققت رواجا كبيرا بين المشاهدين، كونها صورت وضعا سمعوا به ولم يشاهدوه، واضفت فوقه شيئا من الاثارة وشيئا من الفكاهه، فجأة صار للكاميره اثر، اذ لم يكن السيناريو ولد بعد على النحو الذي نعرفه الان" لم يكن الا مشروع وظيفة جديدة غير التقاط صورالحياة اليومية بلا رتوش (٣) وما قام به "اودين اس بورتر" ان صنع فيلما يحاكي الواقع مستخدما تقنيتين كانت لا تزالان في مطلع عهدهما ، هما التصوير

والتوليف لكي يسرد الحكاية ويحول الفيلم الى قصاص (٤) . ولم يكن هـــو الاول حيث سبقه "جورج ميليه" الفرنسي وكان ذلك في عام ١٩٠٢. بل ان ميليه اقدم على سرد حكاية ساندريلا في فيلم يحمل نفس العنوان سنه ١٩٠٠ (٥). وفي نفس الوقت اكتشف "بودوفكين" ومخرجون آخرون ان صمت الصورة السينمائية الـــذي يعنـــي عدم وجود أي نص مكتوب سابق على عملية التصوير انما يعني في الوقت نفســـه عدم اعتماد السينما على اصل ادبي سابق عليها.

وكان هذا الاكتشاف هو السبيل الى اكتشاف اخر اكثر عمقا هو المرونـــه البالغة والحيوية الهائلة التي تتمتع بها الصور المرئية وهي تتابع على الشاشة لكـــي تخلق عن طريق المونتاج معناها العقلي. اومضمونها العاطفي مما جعل من الحبكة والقصة شيئين ثانويين بالنسبة للعمل السينمائي وليس ادل على ذلك اكثر من هـــذه الافلام الصامته التي بدأت مع بداية هذا الاختراع العظيم والذي كان غالبا ما يضيع معناها او المعنى الذي قصده من ورائها المخرج او المصور عندما كانت تكتـــب تحتها عبارات لشرحها.

اما سر السيناريو الفعلي الذي عكف على دراسته المخرجون الروس مـــن خلال خبرات الآخرين. وكانت اهم هذه الخبرات افلام المخرج الامريكي جـــيرفت التي وصلت الى ايديهم وهو فيلم التعصب (٦) وفيلم " مولد أمه" . ويحق هنـــا ان يقال ان جريفت ليس اشهر مخرجي السينما الامريكية فقط، ولكنه كان انبه مخرجي العالم وقد اضاف الى السينما اضافات بالغة الاهمية، وذلك من خلال عمله الدائـــب في السينما . ففي فترة ما بين سنة ١٩٠٨-١٩١٥ كان يخرج متوسط فيلمين مـــن فصل واحد كل اسبوع حتى بلغ ما اخرجه للسينما اكثر من (٧٠٠) فصل (٧) وقـــد كان جريفت مجددا متقدما من خلال اعماله فقد كان يكتشف اسرار الفن الســـينمائي من خلال العمل ذاته ومع انه لم يحاول ان يضع نظريات نتيجة لاكتشافاته الا انـــها اصبحت لغة جديدة تدفع الفن السينمائي الى الامام وحيث اننا لسنا بصدد البحث عن جريفت لكن تلك الاضافات لا يمكن لاي بحث عن السينما سواء كان دراميا ام تقنيا الا ان يستعرض دورها واهميتها واهم هذه الاضافات هي:

١-اكتشافه اللقطة الكبيرة ومدى اهميتها فاستعملها استعمالا دراميا فجعلها تعبر عن احاسيس الممثل.

٢-بدأ بتقسيم المشهد الواحد الى مجموعة من التفاصيل يربطها ويسلسلها حسب مقتضيات الدراما.

٣-استعمال التفاصيل الدرامية في اظهار الحالة النفسية للممثل لتعميق الموقف.

٤-استعمال احجام متغيرة للقطات حسب المقتضيات الدرامية كما استعمل زوايا معينة لها تأثيرها الخاص. حيث كان من شأن هذه الزوايا ان تركز تركيزا خاصا على الاشياء المراد التركيز عليها.

٥-استعمال اللقطة البعيدة استعمالا مؤثرا.

٦-الرجوع للخلف "الفلاش باك Flash Back".

٧-استعمال المونتاج المتوازي لاظهار حدثين في وقت واحد. واظهر التوقيت المستعمل في مثل هذه المشاهد بزيادة سرعة عرض اللقطات على الشاشة.

٨-اوجد نوع من النهايات سميت باسمه " النهاية على طريقة جريفت" وهي عبارة عن حدثين يقعان في وقت واحد كل منهما يتوقف على الاخر وبذلك ينتج توتر عند المتفرج لتشككه في نهاية هذه الاحداث، ثم ينهي الاحداث في اللقطة الاخيرة بشكل يريح المتفرج وذلك عبر مثال الرجل المحكوم عليه بالاعدام المعروف للجميع. (٨)

ولكن كل هذه الوسائل التكينيكية، التي استعملها جريفت كانت كل هدفها هي تقوية السرد الدرامي. أي محاولة سرد الدراما بشكل متسلسل وواضح، والتفاصيل عند جريفت كانت لنمو الدراما. فأن كل لقطة تساعد اللقطة التي بعدها على نمو الموضوع بشكل حيوي ، لذلك نجد ان رأي ازنشتاين في جريفت مدخلا لرأي بدوفكين في ذلك الموضوع ومن الجدير بالذكر ان ازنشتاين وبدوفكين كانا يتدارسان افلام جريفت وقد حاولا ان يخرجا بنظرية عامة من اعماله ومع انهم اضافا عليه ارائهم وفلسفتهم السينمائية الا اننا نجد انه كان بالنسبة لهم مفتاحا جديدا للغة السينما ويقول ازنشتاين "ان جريفت كان حسن السرد جدا في افلامه وكان موضوعيا في سرده وانه استطاع ان يحول المرادفات الادبية الى مرادفات سينمائية مثل (المزج) والرجوع للخلف (الفلاش باك) ولكن ينقصه شيء واحد هو الكناية. أي اظهار ما بين السطور في ربط اللقطات بعضها ببعض "كربط شخص بلقطة الطاووس" ومعنى هذا ان هذه الشخصية فخورة بنفسها (٩) ولنحاول هنا ان نربط رأي بدوفكين برأي ازنشتاين وهو ذات الرأي، ولكنه اكثر ارتباطا بنظرية بدوفكين الخاصة بالمونتاج البناء. اذ يقول بدوفكين لكي اوضح فكرتي للقراء واجعلهم

يفهمون معنى المونتاج وامكانياته الكاملة بشكل لا يشوبه أي خطأ فأني سألجأ الى نوع اخر من الاشكال الفنية وهو الادب، اذا احتاج الكاتب الى كلمة خوخ، مثلا فأن هذه الكلمة المنفردة هي مجرد الخامه للمعنى هي فكرة بدون اصل او تحديد ولا يضفي عليها الفن الحيوية والواقعية الا عندما يصلها بغيرها من الكلمات ، ويضعها في تركيب معين واذا فتحت اعتباطا كتابا موضوعا امامي وقرأت فيه عبارة اللون الاخضر الرقيق للخوخة الصغيرة فأني لا احس بان هذا النشر جيد ولكنه على كل حال مقال يوضح لنا تماما الفرق بين الكلمة الواحدة والكلمة داخل بناء ، ففي الحالة الثانية نجد ان كلمة خوخة ليست مجرد كلمة لا توحي بالشي الكثير بل انها قد اصبحت جزءا من شكل ادبي محدد أي ان الكلمة الميته قد دبت فيها الحياة عن طريق الفن، (١٠) ومن خلال هذا العرض لرأي بودفكين نجد انه اكد على ان الكلمة مثل اللقطة التي قبلها والتي بعدها وبذلك تصبح اللقطات بناء كاملا له معنى وانه قد يكون تأثر فعلا بحريفت في عرضه للتفاصيل ولكن هناك فارقا بينهما ، وهو ان التفاصيل عند جريفت كانت تؤكد وتنمي الحدث في تسلسل صاعد لصالح الموضوع الدرامي. ولكن عند بودوفكين قد تتناقض اللقطات وتزداد التفاصيل اكثر حتى بعمق الجو العام، او يؤكد فكره معينة داخل السياق القصصي ويرتبط به ارتباطا جزئيا. او اذا صح القول فهو ارتباط فرعي بالدراما، وبالخط العام للقصة المسرودة. وعندما تعود لهذه النظرية سنجد ان بدوفكين كان يهتم بعرض التفاصيل بشكل متزايد اكثر من اهتمامه بنمو الدراما، ومن خلال تراكم هذه التفاصيل يبقى في ذهن المتفرج صورة كاملة عن الموضوع او القصة دون ان يفقد تسلسلها مع زيادة في فهم ما تعنيه هذه القصة.

فن القصة

كانت بداية الفن السينمائي تقترن مع بداية ظهور نجومية الفنيين – المصورين والكهربائيين وعمال المعامل– ثم المخرج طالما كان لابد للممثلين من شخص يوجههم وعلى أي لحظة. فقد كان هذا الفن (أميا) تماما بكل معنى هذه الكلمة ، لا يعرف القراءة والكتابة على حد قول "كارل فورمان" ومع ذلك فقد كان هناك جريفت وشابلن. وكان تفردهما بمميزات الفنانين العباقرة يكتبان ثم يخرجان سيناريوهاتهما , وكانا بهذا الشكل ينتميان الى ذلك النوع من صناع الافلام الذي يمكن ان يطلق عليه اسم الفنان الشامل. او صانع الافلام الكلي، الذي مهد فيما بعد

الى بروز ظاهرة اتجاه السينما الذهنية والذي سنأتي اليه فيما بعد. وكانا بهذا الشكل – أي جريفت وشابلن– يسبقان زمانهما بنصف قرن كامل.

وباختراع الصوت، ثم بعده اختراع الكلمة المسموعة ، برزت الحاجة الماسة الى وجود اناس يستطيعون كتابة الحوار مما ترتب عليه الحاجة الضرورية للكتاب المسرحيين والروائيين. وبالرغم من اهميتهم كانوا ينظرون الى هذه المهنة باعتبارها مهنة غير مشرفه او من شأنها ان تقلل من قيمة الكاتب وكان ينظر اليهم كدخلاء على الذين كانوا منغمسين في عمل الاستوديوهات اليومية (١١) الا ان الكتابة الى السينما شهدت تطورا كبيرا ولم يعد كتابها يعانون من التهميش ما بين المنتج والمخرج. اذ ان بعض هؤلاء الكتاب اصبحوا صناعا للافلام .

قد خلقوا قواعد مرئية جديدة يدينون بها في القليل، لفن الرواية امثال هوستن Hustom، وروسن Rossen بينما تحول أخرون الى الانتاج وتحولت اعمالهم الى افلام . وبامكاننا القول دون ان نخوض في تفاصيل لا يتسع المجال لها بان القصة قد وفرت للسينما موضوعات مدروسة بعناية وشخصيات عميقة الابعاد لا يمكن ان تتوفر للسينما دون فن القصة. بيد ان المعنى هنا الى حد ما ليس فقط حركة التطور الزمني التاريخي للسيناريو الروائي على الرغم من اهمية هذا الجانب، بل المعنى ايضا هو ترصيد مسيرة السيناريو والفيلم الروائي ككل ، كعلاقة وثيقة مع الناس منذ مطلع القرن وحتى اليوم بدءا من كتابة السيناريو وانتهاء بالتوليف. وما يبدو لنا في هذا الصدد هو فعل مصاحبة العمل الروائي للجمهور بعود الى فجر التاريخ الحديث، اذ دوما ما كان هناك فعل يروى بنفس من يريد ان يسرد حدثا او قصة او حكاية ذات ابعاد فلسفية او دينية مثلا.

والكتب السماوية ذاتها، ذات سياق قصصي "نحن نقص عليك احسن القصص بما او حينا اليك هذا القرأن "ففي القرآن الكريم اكثر من غيره فن الرواية القصصية مكررا في اكثر من مناسبة وببلاغة بديعة متداولة ذات تأثير نفسي واجتماعي وفكري عميق، الا يعني ذلك ان السرد الروائي هو وسيلة الجذب الاولي التي عبرها يمكن جذب اهتمام الناس ، فهناك اكثر من سيناريو لاكثر من غاية. ذلك ان المنتجات التي سعت لان تجعل الفيلم بالاساس حدثا سرديا كحكاية تعتمد الى سيناريو يضع في المقدمة هدف تقديم قصة. أما المحاولات المختلفة الاخرى فاعتمدت كتابة السيناريو، معايشة الشخصيات الاساسية بالدرجة الاولى ولتقف

القصة في الصف الثاني من الاهمية لذا فان النوع الاول هو نوع روائي كامل تنتمي اليه ما يعرف بالسينما التجارية وهي تسمية لها وعليها ،لكن ذلك هو موضوع آخر . والثاني فهو ذاتي تنتمي اليه ما يعرف بالسينما الفنية. ونجد ان السناريو القصصي يعتمد على ثلاثة فصول. الاول تمهيدي، تقع فيه مشكلة سيبني عليه الفيلم احداثه، والثاني هو تبعات تلك المشكلة ، والثالث نتائجها. ويمكن بهذه التركيبة القصصية للفيلم المعد، بقصد تقديم قصة ان يكون كل فصل فيه فيلما مستقلا. أي ان تضخيم القصة الى حكاية ذات ثلاثة فصول، كل فصل ينطوي على نفس التركيبة تعلق فيه فعالية النتائج الى حين بلوغ نهاية الحكاية في الجزء المفترض ان تستدل فيه النهاية. ومن امثلة ذلك الفن القصصي،ما كان يقدمه سيد التشويق الفريد هيتشكوك الذي ابدع في مجال معالجة السناريوهات القائمة على القصة هتشكوك كان احد اولئك المخرجين الذين راعوا قدرة السيناريو على تقديم قصة مباشرة لا يرتفع البعد عن مستوى الحدث. سواء كان ذلك في تركيبة الفيلم الواحد ، او تركيبة الحكاية المروية ضمن فيلمين ، كذلك ما قدمه ستيفن سبيلبرج حول سمكة القرش وقصة قتلها عبر ثلاثة افلام ، او ثلاثة فصول، وكذلك ما قدمه عبر اجراء انديانا جونز .... الخ.

اما اذا ما تمت الكتابة على اساس متحرر من هذه التركيبة . فان الكاتب يواجه منطقة لا حدود فيها بمنحه كبناء درامي للاحداث مساحة حرة تماما ولكنها شديدة الخطورة لا تمارس الا من قبل المتمرس الذي يعلم ما الذي يقوم به وكيف يبقيه ضمن ايقاعية عادلة ، وكيف يبرر غياب الاتكال على الحدث بشخصيات مثيرة للاهتمام ، لا تبحث عن احداث او مفارقات او أي شيء يغير ايقاع ما يمر على الشاشة . لكن في ذات الوقت لا يمكن تفويت اهمية ما يعلنه المخرج على الشاشة ويستخلصه من موضوعه الجميل.

اشكالية الايحاء الصوري

ان الواقع الفعلي للصورة الفوتوغرافية يكمن في انها يمكن ان تكون علامة فحسب علامة واضحة لا تحمل معنيين تدل على ان شيئا ماديا قد مر اما الكاميرا. فهي اشارة صريحة تماما . وهذا هو سر قوتها ، وضعفها معا, ففي مقدورها ان ترينا كل ما يمكن رؤيته ولا شيء غير ذلك . والانفعالات التي تثيرها هي "معلول" سيكالوجي بأدق معاني هذه الكلمة، والكاميرا افتراضيا ذهن ذو جانب

اخلاقي ونفسي واجتماعي يتصف بالانسانية, غير ان من الحقائق المقررة ان معنى الصورة المنفردة في فيلم يعتمد كلية على السياق الذي ترد فيه بشرط ان لا تكون الشجرة قد قصد بها تمثل جبل او قاطرة، (١٢) وقد شرح بودوفكين ذلك في نظرية تطوير المونتاج. واوضح كيف ان فن الاخراج يتضمن ارغام المتفرج على التمرس بتجربة شعور معين لاثارة الاستجابة الانفعالية المطلوبة. وعلى هذا فالتصور السينمائي ساحرة في حد ذاتها بصرف النظر عن القصة التي تحكيها . والسبب واحد وهو انها تشغل مجال الوعي ، واستولي عليه وتحت سيطرتها تتجول العين باحثة عن تفاصيل غريبة او موحية. وهي اشياء طالما حرصت العين على ان تعثر عليها ولا شك ان تجربة مشاهدة فيلم ممل فان أي مشهد من الصور المتحركة يصبح مسليا كغيره من المشاهد الاخرى ما دامت هناك حركة وتغير مستمرين . وبصفة اساسية نجد ان سحر السينما بالنسبة لنا منشئه مما تقدمهم من محاكاة لاشياء واناس حقيقيين ، يتحركون ويتغيرون كما يفعلون في الحياة الواقعية.

والخلاصة ان الافلام التي توصف بالذهنية – ان صح التعبير. قد تكون مملة بسبب بطئها واصرارها على الايحاء بافكار مستترة . هذه الافلام لا تختلف من حيث الجوهر عن الافلام القصصية المليئة بالاثارة والحركة فهي ايضا في التحليل النهائي لها تقدم لنا عددا من الصور الواقعية المسلية الا ان هذه السينما كما تقول "دينا دريفوس" تريد ان تتعالى على نفسها كصورة لكي تشير الى الباطن الذي هو خارجي عنها. ومن الواضح ان هذه الباطنية التي تتصف بها فقط دوافع الانسان ومقاصده وافكاره ومشاعره وانطباعاته ورغباته....الخ.

فما اكتشفته السينما هو عالم العلامات الظاهرة والتي هي بمنأى عن الشك فهي لا تترك فجوة بين القصد والفعل ، ولا تدع مجالا للغموض ففي هذا العالم تتحول الدوافع والمشاعر والافكار والمقاصد والرغبات الى علامات مادية. ولان من المستحيل ان تمثل الحياة الباطنية على الشاشة فاننا نلجأ الى تأكيد كل لمحة تأكيداً مومحيا وان تعتمد على وجودها المباشر على الحوار السريع. تستخدمه استخداما وظيفيا لهذا الغرض. وهذه الوسائل يلجأ اليها كهنة السينما الذهنية. ان السينما الذهنية تستمد قوتها من قدرتها على اثارة الاستجابة الانفعالية التي هي استجابة فورية ويقينية. بينما لا يمكن لقصيده من الشعر او رواية ان تصبح حية بدون مشاركه القاريء ذلك لان قوة ايحائها تعني ان عقله قد طلب من الحساسية ان

تقوم بدورها . كما طلب ذلك من ملكاته الذهنية والخيالية ، ونظـــرا لان الافـلام الذهنية يجاهدون للوصول الى لمحة الشعر ويشجعون المتفرج على ان يشترك فـي خلق الفن . لذلك فهم يحاولون استخدام الصورة السينمائية كما لو كـانت كلمـات. وهكذا يحتجزونها في منطقة غامضة ومبهمة بعيدة كلما امكن من معناها الظـاهري الواضح ، ويعتبر ازنشتاين وبودوفكين ومایاكوفسكي وميرخولد وفـيرتوف مـن طليعي السينما السوفيتية انذاك في العشرينات من هذا القرن قد خلقوا اسسا جديـدة لقيام تواكب في مضمونها وطابعها ومداها الانساني التركيب في علاقة العصـر. الثوري بالفن والثقافة عموما اذ يرى ازنشتاين ان الشكل هو التعبير المباشر عـن الايديولوجيا.

وان عليه ان يصدر عن منطق المادة المعالجة ويأسر المتفرج بقوة هـذا المنطق بالذات شكل ثوري للفيلم وهذا يعني "تجسيد نظرة جديدة الى العالم" وبالضد من هذا الشكل من حيث المفردة الفوتوغرافية وسياقها البنائي، افـرزت السـريالية والتعبيرية الالمانية اتجاهات متعالية مغالية الى حد التطرف مثل افلام كوكتووهانز يختر. حيث اللحظات المنفصلة واللقطات المبعثرة التي يقودنا فيها البناء الدرامـي الى التكرارات والاسئلة الملقية دون تقديم أي اجابات. لا شيء واضـح او مـبرر ويترك المشاهد كي يحاول ايجاد اسباب لهذه الاحداث والافتراضات الشاذة(١٣). تقطع المرئيات من سياقها الطبيعي وتوضع في مواقـع اعتباطيـة، لا لشـيء إلا لتحقيق الدهشة كغاية مستهدفة من دون الأحساس بالأتجاه في الميزانين هو نوع من النشاط الفني الخارج عن السيطرة. كما هو حال المبدء السائد أنذاك في الأسـلوب الأدبي القائم على الترابط الحر. حيث القليل من تلك السينما الموصوفة بالطليعيـة، مثل السينما التجريبية، والشاعرية، والدادائية، والسريالية...الخ. القليل منها استخدم البناء السردي في الفيلم. إذ ان المعتقد كان هو ان الحبكة تستند الـى نـوع مـن المنطق وهي امتداد للأدب والدراما في حين انـهم رفضـوا الأفكـار العضويـة ورفضوا القصة، وما اعلنوه " لابداية ولا وسط ولا نهاية" والمخرج يقدم مشـاهده بطريقة متسلسلة ويستطيع ان يخلق عالما بلا معنى. غير ان الطليعية الفرنسية فـي فترة مابين (١٩٢٠-١٩٢٩) والممثلة بأبيل جانس، ومارسيل ليبريه، ورينيـه كلـير. كانت تنادي بأن السينما هي الفن الذي انصهرت فيه الفنون الايقاعية كلها (كالرقص

والموسيقى، والفنون التشكيلية، كالنحت والتصوير والأداب كالشعر والدراما حيث وضفوا الفيلم بأنه سمفونية بصرية.

السيناريوهات المحكمة الصنع:

تتصف هذه السيناريوهات بخطها الزمني الطولي،يقوم على بناء درامي دقيق دقة الساعة،فتبدأ بعرض للشخصيات ثم يجعلها تختبر نفسها في عدد من المواقف وكل موقف ينتهي بقمة التوتر. الهدف منه ابقاء المتفرج في حالة اثارة مستمرة بحيث تتزاحم الاحداث وتتكاثف الصدف وقوى القدر وعناصر الشر في المجتمع على تحويل مجرى حياة الشخصيات تحولا نهائيا.غير ان هذه السيناريوهات قد عجزت عن الكشف عن الحياة الداخلية للشخصيات بتركيزها على الحدث الخارجي كمحرك لمصير كل شخصية . وقد رفضت التسليم بوجود شخصيات تقف امام الحدث الواحد لتتأمله وتتفعل به ثم تتخذ موقفا ينبع من ذاتها ازاء الواقع الخارجي. انها أي هذه السيناريوهات اذن تلغي الفعالية الانسانية وتجعل الانسان ظاهرة سلبية من ظواهر الطبيعة مصيره ملقى للصدفة.ومن نتائج هذه الاعمال انها تعمل على عزل الشخصيات عن التحولات الاجتماعية والتاريخية المفروض انها تطبع كل شخصية بطابعها. وبهذا ينكمش نشاط الانسان في الفلم ويصبح محدودا بحدود بضع مغامرات فردية والامثلة على هذه الاعمال كثيرة في ذهن المشاهدين فالسعي وراء الحبيبة والمشاكل التي تعترض اثنين يريدان الزواج وتقسيم الناس الى اخيار والى اشرار لتدخل المفاجأت بعد ذلك في حياة كل شخصية لتصبح محور الاتكاز الرئيسي في الفلم،وبالتركيز على المغامرات الفردية وحدها دون وضعها في سياق حركة الواقع الشاملة يتحول الفلم الى سيرة ذاتية للشخصيات المصورة .وعلى هذا يصبح بناء الفيلم عبارة عن خط زمني طولي ترتسم عليه مراحل حياة بطل الفيلم ويصبح هم السينارست هو حبك سير هذا الخط الواحد اما كيف تحدث الاحداث؟ ما هي العملية الكاملة التي ينصهر فيها كل حدث؟ هذا ما لا تقوله السناريوهات، وربما مثل هذا النمط من اشكاليات الكتابة السينمائية المار ذكرها بأختصار شديد يكون قد تسبب في تفجير مسألة افلام الموجة الجديدة! التي

تتناول الانسان وهو في حالة علاقة مع واقعه، قد يرفضه،وقد يقبله.وتلك كانت هي القضية. وكان هذا هو المعيار. ولعل هذا هو سر مشكلة المثقفين مثل رينوار، وويلز، وكودار، وتريفو، روسليني، وانطونيوني، وبيرجمان...وغيرهم كثير من الذين ينظرون الى السينما كأحد أهم روافد الثقافة بين شعوب العالم.حيث تتبأور ابداعات اساليبهم السينمائية بتحليل عملية الاخراج والاهتمام بأهم دعامة للسينما الجديدة وهو الميزانسين.وهوما يمكن من خلاله ان تحصل عليه السينما بالتحكم بوسائل التنفيذ في استخدام تعبيري للقدسات. وفي دراسة علمية للمجال الهندسي الذي تتم فيه الكاميرا دورتها فيما يسمى بعمق المجال.وفي ضوء ذلك تكون في العالم مفهوم خط ريادي وقيادي للسينما يتلخص في ضرورة تحرير السينما من نزعتها الشكلية،ومن نزعتها الادبية-اعتماد الحوار للأفضاء بدلالة الموقف- وانعتاقها من سيطرة البلاتو فظهرت افلام الميزانيات الصغيرة يكون مخرجيها هم خالقيها.لايدفع الالاف الى النجوم الفنيين.وتعتمد على قوة التعبير،وعلى قدرة الموضوع على لمس مشاكل الانسان المعاصر؟ افلام تكتب وتخرج في عقل مخرجيها.

الخلاصة:

١. السيناريو عنصر تواجد فيما بعد،ومن ثم احتل صدارة هامة في الانتاج الفني كركيزة تقوم عليها صناعة الفلم.

٢. لقد تطور هذا العتصر متعكزا على الادب وبالذات القصة بشكل اساس وما زال يعاود هذا الاعتماد،ولكن بتقنيه مستقلة عن تقنيات الادب وتقنيات القصة الطويلة او القصيرة.

٣. يرى الباحث ان السيناريو عنصر اساسي ينعكس تطوره وارتقائه بصورة مباشرة عن تطور وارتقاء الانتاج السينمائي لانه يقوم بتنسيق مثيرات الفلم اولا.ويوجد الايقاعات المنفردة ويوحدها بأيقاع عام مهم جدا بأتجاه احداث التطهير او التغريب المطلوب.ويمكن تحقيق ذلك عن طريق اختصاصين

موهوبين. الا ان الباحث يميل الى وجهة النظر التي تتجه الى ان السيناريو الجيد يتحقق في عقل المخرج الجيد.

٤. ان اشكالية السيناريو ما زالت موضوعا شائكا ومتعدد الاوجه ويحتاج الى معرفة ودراية بماهية الادب وماهية السينما ،طالما هناك فرق بين القارئ وبين المشاهد .

٥. لم يصل احد الى الان في مسألة اشكالية السيناريو،من حيث علاقته بالادب الى ارضية نظرية يمكن ان تشكل قاسما مشتركا لفهم هذه العلاقة على الرغم من وجود خطوط كثيرة للأتفاق على الفروقات ما بين السينما والادب سواء كان ذلك على مستوى التعبير او على مستوى الاستقبال.

١-احاديث حول الاخراج السينمائي،ميخائيل روم ترجمة عدنان حداثات، الفارابي ص ١٧١.

٢-تاريخ السينما في العالم،جورج سادول منشورات عويدات ص٣١.

٣-مجلة العربي العدد ٤٧٢ مايس ١٩٩٨ محمد رضا السيناريو في الفلم الروائي.

٤-مجلة العربي المصدر نفسة.

٥-تاريخ السينما في العالم جورج سادول ص٢١٠.

٦-تاريخ السينما مصدر سابق ص٢٢١.

٧-مجلة السينما العدد الخامس سنة ١٩٦٦ ص١٠٤.

٨-قصة السينما من العالم من الفلم الصامت الى السينما ارثرنايت ترجمة سعد الدين توفيق دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٩٧ص٣٢.

٩-بودوفكين/الفن السينمائي ترجمة صلاح التهامي،دار الفكر ص٩.

١٠-بودوفكين الفن السينمائي مصدر سابق ص٩.

١١-مجلة السينما المصرية العدد ٣لسنة ١٩٩٦.

١٢-بودوفكين/الفن السينمائي مصدر سابق ص١٠.

١٣-نوي دي جانبني/نهضة السينما، ترجمة جعفر علي،دار الرشيد ١٩٨١ ص٥١٥.

الأكاديمي

قراءة اخراجية جمالية في بنية النص المسرحي

_ سيجفريد انموذجا _

د.عبد الصاحب نعمة مرعي
(مدرس)
كلية الفنون الجميلة/قسم التربية الفنية

الخلاصة:

يهدف البحث الى قراءة النص المسرحي اخراجيا على وفق المنهج الجمالي ، ويتخذ من البنية النصية متمثلة بنص (سيجفريد) انموذجا تحليليا على وفق قراءة جمالية اخراجية ، حيث ان مشكلة هذا البحث مشكلة جمالية اذ انها عندما تتشكل تكون عبر تشكلها السؤال الاتي :

كيف تتشكل بنية النص المسرحي عبر قراءة اخراجية جمالية .؟

تاريخ استلام البحث ١٩٩٩/٩/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/١١/١٧

مشكلة البحث

مشكلة هذا البحث ، مشكلة جمالية ، اذ انها عندما تتشكل تكون عبر تشكلها السؤال الاتي :

كيف تتشكل بنية النص المسرحي عبر قراءة اخراجية جمالية ؟

وتتخذ من نص "سيجفريد" للكاتب الفرنسي "جان جيرودو" انموذجا لها ، بوصفه اجراء اختباري يحل محل العينة القصدية ويكون بديلا لها وذلك بهدف تفكيك وتشكيل النص المسرحي عبر القراءة الاخراجية الجمالية التي تحيله الى علامات صورية شكلية قابلة للتنفيذ والتصور العلاماتي ، الذي يضع نفسه بموازاة الخطة الاخراجية "التقليدية" ويكون من الناحية الجمالية بديلا عنها بدلالة علامات "التحفيز" و "الاشارة البنيوية" الكامنة في النص الذي هو مشروع لحل المشكلة ، بنيويا .

اهمية البحث والحاجة اليه

تنطلق اهمية هذا البحث من انه مشروع للقراءة الجمالية الاخراجية للنص المسرحي ، اذ انه يفيد طلبة الدراسات الاولية والعليا في كليات الفنون في الجامعات العراقية والعربية ، كما ويفيد العاملين في حقلي الاخراج والتمثيل .

اهداف البحث

قراءة النص المسرحي اخراجيا على وفق المنهج الجمالي .

حدود البحث :

يتخذ البحث من البنية النصية متمثلة بنص "سيجفريد" انموذجا تحليليا على وفق قراءة جمالية اخراجية.

الفصل الثاني

"الاطار النظري"

اولا : المنهج الجمالي

يطرح الشكل متلازما مع المضمون في اغلب الدراسات النقدية ، لكن هذه العلاقة كانت عرضة للتبديل والتحول ، وتبعا لعملية الجدل الحاصل بين القديم والجديد ، فان الشكل مهما كان جديدا يظل محتفظا برواسب وارهاصات قديمة تستمر في الوجود مهما حاول الفنان التخلص منها .

واذا سلمنا بان الرواسب القديمة تظل متبدية في الشكل الجديد فانه من الافضل وصف الاثر على انه "تجديدي"على اعتبار انه قد تخلص من بعض الاجزاء القديمة ، وليس –جديدا–بمعنى انه ابتداع كامل . وهذا يعني انه هناك ثمة اثر فني جامد ومألوف ، وبالتالي لابد من مبدع يخترق هذا الجامد المألوف ويكسر

رتابته لينتج شكلا جديدا .

ان المنهج الجمالي يركز على عملية الولادة الشكلية هذه ويوعزها الى مفاهيم معقدة ترتبط بعلم "اللغة"-من حيث اللفظ والدلالة وبنى الشكل الاخرى .

ومهما قيل في الشكل فانه لايعدو كونه "نظاما" والنظام هذا هو بنية متآزرة العناصر ، وهذه البنية تختلف بحسب النوع الادبي (٨،ص٧) ولا حاجة في بداية المطاف الى الدخول في التفريعات والتفاصيل المتشعبة ، مثل قول : الشكل من حيث العروض ، والشكل من حيث النسق اللغوي ، والشكل من حيث التقنية .

ويمكن الاكتفاء هنا بالقول : بان الشكل نظام ، فللمسرحية نظام ، وللقصيدة نظام ، وللشعر القصصي نظام...الخ .

ان المنهج الجمالي-الشكلي-يعتمد في تقديمه للاثر الفني تبعا لاسلوبه (٦،ص١٢٥) ، والواقع ان "آندريه ريشار" يحيل عبر هذه المقولة النقد الى تتبع الاسلوب-أي التعبير . والحقيقة بان الاسلوب شيء ذاتي شخصي ، بينما يطمح المنهج الجمالي الى تأسيس عملية نقدية تقوم على الاثر الفني ذاته دون الرجوع الى أي مأثر ثانوي آخر .

كان الفكر الاكاديمي ، يطمح الى اكتشاف قواعد الجمال وصياغتها ، والواقع ان ماحدده ذلك الفكر هو ضرب من الاسلوب الذي يلائم جيل بعينه ، ولقد شدد هذا الفكر على القواعد واتخاذ النماذج "الكلاسيكية القديمة" نماذج للمحاكاة ، مما كان مدعاة لاثارة الجدل . اذ ذهب النقاد الجدد على ان القاعدة مهما قيل فيها فهي كفيلة بتدمير الاحساس الحقيقي آزاء الطبيعة وتدمير التعبير الحقيقي عنها ، فالقواعد الجمالية مثلها ، مثل القوانين المدنية تتيح تفادي الفوضى والاضطراب-بالمفاهيم الجمالية-لكنها مجردة من القوة الخلاقة ، وهي لاتسمح بانتاج الاثار الفنية الا في حدودها ضمنيا ، وفي اعقاب الاسلوب الملتزم بالقواعد-الاكاديمي .

جاء المفهوم الثوري للاعمال الشخصية والاصيلة : الفرد في الفن والسياسة يستنكر السلطة القائمة (٦ ، ص١٣٩) ، ونعني بها هنا السلطة القائمة على الاستغلال واستعباد الشعب وقهر ملكات الابداع لديه. ان الخيار هنا قائم بين تحديد العلاقات بين الشكل والمضمون .

الجمالية "الهيغلية" تشدد من جهتها على البنية الموحدة توحيدا وثيقا-للشكل والمضمون-على اعتبار الفن علاقة قائمة بين (الفكرة-والشكل المحسوس) ، فالفكرة-لدى هيغل-تتخذ طابع المثال الفني المميز (١ ، ص٥٣) ، بينما تقرر الجمالية الماركسية بأولوية "المضمون" الذي يخلق بدوره ضرورة ان توجد له-شكلا ملائما (١ ، ص٥٢) .

واذن ، يتم هنا التأكيد على ضرورة-جمالية المضمون-بينما.الشكل تفرضه الركائز الاقتصادية والبنى الفوقية للمجتمع . ان الخلق الفني هو بين يدي "المضمون" دون ان يكون "الشكل" وعلى الشكل في هذه الحالة ان يخضع لمتطلبات المضمون ، دون ان يستقل عنه ، فالمضمون في اسبقيته على الشكل يحدد جمالية

المضمون ذاته بصورة مباشرة ، وحينئذ تصبح علاقة الشكل بالمضمون وتبعا لذلك-علاقة "ميكانيكية" آلية-من آجل اعلاء الهدف السياسي المقصود عن طريق المضمون . ومن هنا ، تأتي اهمية المضمون في (النقد الايديولوجي) بيد ان الجمالي ، يتجه نحو التحليل الشكلي للاثار الفنية (٦ ، ص١٤٣) ويغدو الاثر الفني امام النقد بوصفه وحدة عضوية ، متماسكة ، وحتى عندما يكون الموضوع الذي نتمثله جامدا كسلسلة الجبال او كالبناء ، علينا ان نعالجه كما لو كان يتمتع (بحياة عضوية)* ، ولهذا فان المنهج الجمالي يطالب بحرية الاشكال ، ودراسة وتحليل الاثر الفني عضويا ، بمعنى اخر يجب ان لايفسد الشكل عن طريق المعنى ، بل يتنزه الشكل الى ان يتجاوز ذاته لكي يتحول الى اشارة . (٦ ، ص١٥٤) ، أي ان ينحو نحو التجريد :

وهذا ما ينسجم مع مقولات "البنيوية" برفضها حبس الاشكال داخل نطاق المضمون-مضمون معين-وتأكيدها على التداعي الحرفي صياغة الاثر الفني لكي يكون شكلا بنائيا بعد ذلك .

وعند ذاك ، يغدو الفن تكديسا للاشكال بفعل المجتمعات المركبة ، حيث يتم التلاعب الكيفي بالنسب وبالمادة .

اذن ، تعد الوحدة العضوية من ابرز اهتمامات المنهج الجمالي ، فالكل هو الشمول المتناغم لجميع الاجزاء في العمل الفني (٩ ، ص٥٦) تحقيقا للاستجابة الجمالية التي يسعى المنهج الجمالي الى تثبيت اصولها وقيمها في النقد المعاصر .

لقد ارتبط المنهج الجمالي-الشكلي-بالمنهج (السمانتيكي)-الدلالي-تقديرا للفظه وانسجامها وبناءها مع غيرها في أطر وانماط معنوية بلغة انفعالية ، وهذا ما فعله "الشكليون الروس" بالفعل بين ١٩١٥-١٩٣٠ ، اذ ارتبط منهجهم بنمو علم "اللغة البنيوي" وبخاصة حلقة "براغ اللغوية" فقد عاصر الروس (الشكلانيون) المستقبلية الروسية ودرسوا آثارها الفنية وفق منهجهم كما عاصروا جيل (الرمزيين) الذي كان يؤكد على العلاقة بين الادب والميتافيزيقيا ، ووقفوا عند حدود اللغة الشعرية بوصفها "صورة" ، لكن الشكلانيون الروس تجاوزوا كل هذا بعد ان صاغوا عملهم استرشادا بمبدأين :

الاول : موضوع علم الادب ليس هو الادب ، وانما (الادبية) وبذلك حصر الشكليون اهتمامهم في نطاق (النص) .

الثاني : يتعلق بمفهوم (الشكل) ، اذ رفضوا رفضا قاطعا ما كانت تذهب اليه النظرية النقدية التقليدية من ان لكل اثر ادبي ثنائية متقابلة الطرفين (الشكل والمضمون) واكدوا على ان الاثر الفني او الادبي يختلف عن غيره ببروز شكله . أي ((اكتشاف القوانين الباطنية التي تحكم الاثر الادبي ، ووضع

---

* يستلهم النقد الاكاديمي مسائل الجمال الشكلي كما طرحه اليونان القدماء ، ويشدد على الوحدة العضوية في الاثر الفني ، ولقد تسلم النقاد الاخلاقيون القيادة من النقاد الاكاديميين في ثلاثينات هذا القرن حيث ارتبط النقد بعلم الكليات وبالمعيار الاخلاقي ويتسم النقد الاكاديمي بتأكيده على دواعي العقل .

قواعد للتحليل البنيوي)) ، (٥ ، ص١٠٦) .

وهنا لابد من استعراض لاهم منطلقات المنهج الشكلي عند (الشكلانيون الروس) ، وهو لايختلف قطعا عن اعتقادات الشكلانيين الاوربيين ، وبخاصة بنيوية الفرنسيين وانشائية الانجليز وشكلية الامريكان .

المهم بالنسبة للشكلانيين الروس هو ((ليس منهج للدراسات الادبية ، بل منهج للادب كموضوع للدراسة)) (٢ ، ص٣٠) ، ولذا فان عنصر التطور هام جدا بالنسبة لتاريخ المنهج الشكلي ، والذي لايمكن تحويله الى نظام ساكن من (الشكلية) ينفع في اقامه مصطلحات وتصاميم مبسطة وتصنيفات ، ذلك لان أي نظام مخطط، كامل ، نهائي ، لايمت بصلة الى المنهج الشكلي . يقرر (بوريس ايخنباوم)* بانه : لم يكن لدينا وليس لدينا حتى الان أي مذهب او نظام جاهزين ، لقد كنا في عملنا العلمي ، نقدر النظرية بوصفها فرضية للعمل فقط ، نستطيع بمساعدتها ان نشير الى-وان نفهم-الوقائع : نكتشف صفتها النظامية التي بفضلها تغدو الوقائع مادة للدراسة (٢ ، ص من ٣-٣١) وهذا يعني ، ان المنهج الشكلي تجاوز عموما ما يسمى بالمنهجية وفتح ابوابه كالعلم ، حيث تحولت المنهجية هذه الى علم مستقل يضع الادب كموضوع له ، باعتباره مجموعة من الوقائع . ان رغبة الشكلانيون منذ بداياتهم ترتكز على ان مناهج كثيرة يمكن ان تجد لها مكانا في اطار هذا العلم، بشرط ان يتركز الاهتمام على جوهر الاثر الفني موضوع الدراسة . فهدف الشكليين الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الادبي بما هو كذلك ، ولذا ((فان قضية فهم الشكل الفني وتطوره قد اعيد من جديد ووضعها موضع تساؤل ، وذلك خارج المسلمات التي افترضها علم الجمال)) (٢ ، ص٣٢) وعلى هذا يمكننا مثلا ان نفهم معنى الانشائية والتركيبية لدى المخرج الروسي (مايرخولد)-مع تحفظنا على مسايرته للرمز بين-ذلك لانهم كانوا مسيطرين في ما بين ١٩٠٧-١٩١٩ ، وباسم العلم الاكاديمي ، ولذا دخل الشكليون في معركة مع الرمزيين من اجل تحرير (الانشائية) من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية واظهارها عن طريق الدراسة العلمية للوقائع . لقد رفض الشكليون المسلمات الفلسفية والتأويلات السيكلوجية والجمالية ، على ان هذه الحالة ذاتها هي التي الزمت الشكليين من ان ينفصلوا عن علم الجمال الفلسفي وعن النظريات الايديولوجية للفن لقد كان (مبدأ نوعية وعينية العلم هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي) (٢ ، ص ٣٥) ولذا فأن الشكليين صبوا جام غضبهم على مؤرخي الادب الذين يأخذون من كل شيء من : الحياة الشخصية ، علم النفس ، السياسة ، الفلسفة. انهم يركبون جمعا من الابحاث التقليدية بدلا من علم ادبي ، ولذا فان طروحاتهم بوصفها وقائع ادبية ناقصة من الدرجة الثانية ، اذ اكتسبت البحوث المستقبلية في الشعر الـ(غير عقلي) اهمية اساسية عندما وقفت كطليعة للبرهنة ضد النظريات

---

* بوريس ايخنباوم : ١٨٨٦ – ١٩٥٩ ، مؤرخ ادب ، درس في جامعة لنغراد تاريخ الادب الروسي ، ومن اهم اعماله في المنهج الشكلي (ميلودراما الشعر الغنائي الروسي ١٩٢٢) .

الرمزية . فبينما (كان الرمزيون الادباء والتقليديون يوجهون دراساتهم نحو تاريخ الثقافة اونحو الحياة الاجتماعية ، فأن الشكليين وجهوا ابحاثهم نحو اللسانيات) (٢ ، ص ٣٦) . التي كانت تظهر كعلم يواكب نظرية الشعر في مادة الدراسة ، اذ ان اللغة الشعرية ليست لغة صور فقط ، وان اصوات الشعر ليست فقط عناصر لها رمونية خارجية وان هذه العناصر لاتصاحب المعنى حسب ، بل انها في ذاتها لها معنى مستقل ، وهكذا كان يتم بحث وتنظيم عملية اعادة النظرية العامة – من قبل الشكليين – الرمزية القائمة على التأكيد بأن الشعر هو (الفكر بواسطة الصور) .

ولذا درس الشكليون اصوات الشعر كتعبير عن شيء اخر – دلالة ذاتية – اوكجناس (٢ ، ص ٣٨) . فمفهوم الشعر بوصفه فكر بواسطة الصورة ، والصيغة التي تنتج عن هذا المفهوم : (شعر = صور) ، كل ذلك لم يكن ليتطابق اصلا مع الوثائق العيانية .

ان الشكليين الذين قبلوا النظرية العامة (الرمزية) ، قبلوها لانها تسوغ الدور الطاغي للصور – الرموز ، ولم يكونوا قادريين على تذليل عقبة النظرية الشهيرة حول تناغم الشكل والمضمون ، رغم ان هذه النظرية تعارض علنا رغبتهم الخاصة في القيام بتجارب شكلية ، بل وتحط من قيمة هذه التجارب حينما تسبغ عليها صفة اللعب ، لقد كان الشكليون فيماهم يبتعدون عن وجهة نظر – الرمزيين– يتحررون من مفهوم التلازم التقليدي : شكل ، مضمون ، ومن مفهوم الشكل كغشاء، او كأناء نصب فيه سائلا ما – المضمون .

فالشكلية الروسية تتضمن تجديدا لفن الشعر وتنشيطا للبلاغة ، وبالامكان اعتبارها من الامور الممهدة للتحليلات البنيوية وبخاصة البنيوية الفرنسية .

ثانيا : مفهوم الشكل :

مبدأ الاحساس بالشكل هو صيغة مميزة للادراك الجمالي ، والادراك الفني هو ذلك الادراك الذي نتحقق فيه من الشكل . وانه لمن الواضح ان الادراك الذي يعنيه (الشكليون) ليس مجرد حالة سيكلوجية – الادراك الخاص بهذا الشخص او ذاك – وانما هو عنصر من عناصر الفن ، والفن لا يوجد خارج الادراك . وبهذا اكتسب مفهوم الشكل معنى جديد ، فلم يعد غشاء ، انما وحدة ديناميكية ملموسة ، لها معنى في ذاتها ، خارج كل عنصر اضافي (٢ ، ص ٤١) .

وهنا ، يبرز الفرق بين المفهوم الشكلي ومفاهيم الرمزية التي ترى : انه يجب ان يستشف عبر الشكل ، شيء من المضمون (٢ ، ص ٤١) .

وهكذا استطاع الشكليون تذليل عقبة النزعة الجمالية وهي : الاعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن المضمون ، وكان من الضروري والحالة هذه تحويل مبدأ الاحساس بالشكل الى شيء ملموس ، حيث يمكن تحليل هذا الشكل بوصفه مضمونا في ذاته . وبهذا امتزج مفهوم الشكل شيئا فشيئا بمفهوم الادب ومفهوم الواقعة الادبية ، اضافة الى اقامة تناظر بين انساق تركيب المبنى والانسلاق الاسلوبية ، حيث الكتابة هي حد وسط وتأخذ شكلها بين اللغة والاسلوب

(٥ ، ص ١١٣) ، ان البناء المتدرج الذي يميز الملحمة قد اصبح يحتل نفس المتوالية التي يحتلها تكرار الاصوات ، وتوازي الدلالات ، واعادة هذه المتوالية التي تقوم على مبدأ عام للفن الادبي مبني دائما على التجزئة وعلى التباطؤ (٢ ، ص ٤٥) ، وهذا سيوضح بعض الشيء ، ما ذهبت اليه البنيوية في شرحها للاسطورة على اقل تقدير فيما بعد .

بيد اننا ، نلاحظ هنا بوضوح الرغبة في تأكيد (وحدة النسق) ولو لمواد مختلفة ذلك لان العمل الادبي يدرك في اطار علاقته بأعمال فنية اخرى وبمساعدة الترابطات التي تقيمها بواسطتها ، ليس فقط المعارضة ولكن كل عمل فني يخلق موازيا او معارضا لانموذج ما ، فالشكل الجديد لايظهر ليعبر عن مضمون جديد ، ولكن ليحل محل الشكل القديم ، الذي يكون قد فقد صفته الجمالية (٢ ، ص٤٧) ، وهكذا تم فصل الشكل الفني وتطوير نظرية نقدية ليست لها علاقة بالتاريخ او علم الاجتماع او الفلسفة بقدر اهتمامها بتحليل (البنية) الخاصة بالاثر الفني ذاته بوصفه بناء شكلي جمالي (١١ ، ص١٥١) .

ثالثا : مفهوم التحفيز

ركز الشكليون في مفهوم التحفيز على مسألة : أسبقية المبنى والبناء على المادة ، اذ ان ما يدعى انشاء الرواية الانجليزية The Composition -يدعوه الالمان والروس : (تحفيز الرواية) وهو مصطلح يشير اشارة مزدوجة الى الانشاء البنيوي، او السردي ، والى البنية الداخلية لنظرية نفسية او اجتماعية او فلسفية . والانشاء او التحفيز باوسع معنى لابد ان يتضمن منهجا سرديا : ((التدرج ، سرعة السير ، التقنية ، حسن تقسيم المشاهد وحسن وضعها كلها ، يشكل موجز سودي او ملخص)) (١٦ ، ص٢٨٣-٢٨٤) ففي العمل الادبي الرفيع يجب ان يزيد التحفيز من شدة (توهج الواقع) أي ان يزيد من وظيفته الجمالية ، لانه-أي التحفيز-تقنية فنية ، وهو في الفن الاسطوري اهم حتى من الوجود . ولذا يميز الشكليون بصفة عامة (الحكاية) وهي التتابع السببي المؤقت الذي هو القصة او مادة القصة مهما تنوعت اساليب سردها ان الحكاية يمكن ان نطلق عليها مصطلح=البنية السردية=وهي مجموع الحوافز السائدة كلها ، في حين ان البنية السردية هي التقديم الفني المنظم لكل الحوافز السائدة المتناقضة في الاغلب ، وهي بعد ذلك (العقدة) معروضة من وجهة نظر او (بؤرة سرد) او تطور درامي . اما الحكاية فانها تجريد من المادة الخام للقصص او الاساطير او الحكايات اليومية او تجربة الكاتب وثقافته . والبنية السردية تجريد من الحكاية ، او بعبارة اخرى : انها تركيز اكثر حدة للرؤية القصصية-زمن الخرافة ، وهو مجموع الفترة التي تستغرقها القصة ، غير ان زمن السرد هو الذي يتناسب مع زمن القراءة او زمن التجربة ، وهو ما يمكن للكاتب ان يسيطر عليه بطيه السنين بجمل قليلة .

ان مفهوم التحفيز قد اتاح للمنهج الجمالي (الشكلي) امكانية الاقتراب من الاعمال الادبية وبصفة خاصة من الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ومعاينة

تفاصيل البناء . ولذا ، فان الاشكال الفنية تفسر بضرورتها الجمالية وليس بواسطة تحفيز خارجي مستعار من الواقع والحياة العملية ، فعندما يحاول الكاتب ان يبطيء من الحدث في الرواية فانه لايستعين بادخال خصوم جدد على السرد ، ولكنه يعمل فقط على تبديل مواضع بعض المشاهد او الفصول ، وان فعل ذلك فانه يبرز لنا ، القوانين الجمالية للشكل التي يعتمد عليها نسق التركيب البنائي .

المادة والشكل

ضمن الشكليون مفهوم (الشكل) معنى التكامل ومزجوه بصورة العمل الفني في وحدته الى درجة ان هذا المفهوم لم يعد يتطلب أي مقابلة الا بالنسبة لاشكال شخصية ذات صفة جمالية ، ان مادة الفن الادبي متنافرة وتتضمن دلالات مختلفة بحيث تجد هذه العناصر نفسها نتيجة لذلك وقد تغيرت واحيانا انحطت وربما صارت مجرد توابع محايدة (٢ ، ص٥٩) . ومن هنا يمكن ان نستخلص بان مفهوم (المادة) لايتعدى حدود الشكل ، فالمادة هي ايضا شكلية ، وانه لمن الخطأ المزج بينها وبين عناصر خارجة عن البناء . ولما كان الشكل قد أثرى بملامح الديناميكية فان وحدة العمل الادبي هي ليست كيانا متناسقا مغلقا ، ولكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الداخلية الخاصة ، لذا يتوجب الاحساس بشكل العمل الادبي بوصفه شكلا ديناميكيا .

ان كل عمل فني هو تفاعل معقد لعدة عوامل ونتيجة لذلك فان هدف دراسته هي تحديد الصفة النوعية لهذا التفاعل (٢ ، ص٦٠) .

واذا كان الفن التشكيلي -مثلا- تشكيلا لمادة التصورات البصرية ذات القيمة المستقلة ، واذا كانت الموسيقى تشكيلا للمادة الصوتية ذات القيمة المستقلة ، وفن الرقص والتعبير الجسدي تشكيلا للمادة الحركية ذات القيمة المستقلة ايضا ، ففي المسرح تشكل الكتابة تسلسلا للافعال وتتحول الكلمة الى اعمال وحركات واشارات في اطار زماني ، أي انها تتحول الى دال ومدلول ولذا فانها تتمتع بقيمتها المستقلة.

ويحق ان نتسائل بعد ذلك : ما هي اللغة التي لاتحيل الى أي شيء خارجها ؟ والجواب : انها اللغة المختزلة الى مادياتها وحسب ، الى اصوات او احرف ، انها اللغة التي ترفض المعنى (٤ ، ص٣٣) وهي في تحولها هذا تكتسب مفهوم الشكل الذي ينطوي على المعنى .

ولهذا ، فان لغة الشعر مسرحية كانت ام غير ذلك ، فانها تعتبر وفقا لهذا السياق لغة ذاتية غائية ، وفعل جمالي مقصود لانه منتظم مثل رقعة الشطرنج .

يقول (رولان بارت) : ان اللغة هي افق واسلوب ذات بعد عمودي تحدد ملامح الكاتب (١٢ ، ص١٥) ويجد (بارت) في اللغة التاريخ المكتوب ، ويجد في اسلوب الكاتب ماضيه الشخصي المألوف . وعلى هذا الاساس يقوم الكاتب باختيار شخصي محض لشكل كتابته . وعليه ، فان فن الكتابة : فن انتاج الاثر الفني المميز الذي يقوم اساسا على اخلاقية الشكل ، ومن الشكل وحده ينبع الجمال الاسلوبي ، بمعزل عن عملية الكشف التي لاتجدي لغرض التضمين أي للبحث عن معنى ، اذ

ان الشكل الجديد لايظهر لكي يعبر عن مضمون جديد ولكن ليحل محل الشكل القديم ، ونتيجة لهذا المفهوم للشكل فقد اصبحت مفهوماتية الشكل بوصفه مضمون حقيقي يتبدل بدون انقطاع عن طريق علاقته باعمال الماضي ، وبهذا اصبح المنحنى الرئيس لعمل الشكليين في التاريخ الادبي منحنى تحطيم ونفي .

بيد ان اطار المذهب الشكلي للغة الشعرية هو الجماليات (الكانطية)* حين اصبحت ذاتية الغائية بوصفها تعريفا للجمال والفن تأتي مباشرة من المفهوم الجمالي (الكانطي) الذي يركز على عناصر الشكل ، على اعتبار ان الشكل غاية في ذاته ، ولذا فان مفهوم التطور الادبي الذي طرحه الشكليون مفهوم خطير في النقد الحديث، ذلك لانه تعاقب جدلي للاشكال استطاع ان يقرب النقد من العلم ، واصبح الاثر الفني مادة مختبرية صالحة للتجربة النقدية من حيث كونها (بنية شكلية) .

رابعا : الشكلية البنيوية عند (شتراوس)**

حاول (ليفي شتراوس) تحويل الافكار المتأملة الى حقائق وتحويل التأملات الى فرضيات متدفقة (١٠ ، ص٢٥) ويرى شتراوس : ان جميع الادراكات تختلط بتجارب الماضي وتظل متصلة الوجود في تنوع اللحظة الحي مازجة الزمان بالمكان . وما ان تعرف شتراوس على علم اللغة البنيوي الذي يسلم بعلاقة فاعلة تصل مكونات العلاقة اللغوية-أي تصل بين نسق اللغة والكلام الفردي من ناحية وبين الصورة الصوتية ، أي الدال ، والمفهوم أي المدلول من ناحية اخرى-حتى انطلق الى الانموذج الذي يحاول عبره علم اللغة البنيوي الشكلي : اثبات ان بنية أي لغة تتبع دائما سبيلا ثنائيا من التراكيب المتوازية (١٠ ، ص٢٦) ، وبهذا يمكن القول ان هناك استقطاب محوري لغوي يمثل المحورين (الرأسي ، والافقي) ويؤسس عملية ذات وجهين تتضمن اختيار وحسم العناصر المكونة للغة .

ويرى شتراوس : ان الاساطير ما هي الا اقاصيص تنتمي الى الماضي البعيد ، تقص مرارا وتكرارا في الحاضر فتبدو وكأنها تتحرك الى الوراء والى الامام في الزمن-فكان عليه ان يميز بين (اللغة والكلام) بواسطة البعد الزمني المغاير لكليهما (الاني والتعاقبي) ولقد اضاف بعدا ثالثا لكي يشمل بتأمله التبدل في الزمن ، وهذا البعد استلزم وحدة اخرى للتحليل والتي يسميها (شتراوس) بالـ(الوحدة التكوينية الاولية) ويحددها على انها تتركب من كلمتين او اكثر في جملة واحدة ، وهذه الوحدة التكوينية تتجاوز حدود الزمن لتتوسط بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وعلى وفق هذا الفهم يفترض-شتراوس-ان العلاقات

---

* نسبة الى الفيلسوف الالماني عمانوئيل كانط ١٧٢٤ – ١٨٠٤ اثر على الفكر الفرنسي اعظم تأثير ، وتتلخص فكرة كانط في الجمال على ان الجمال المحض لا يتمثل سوى في الشكل المحض ، وهو من حرر الاثر الفني من القيود التي كانت تفرض عليه من خارجه بقصد تحليله .

** ليفي شتراوس : ولد في بلجيكا عام ١٩٠٨ وتنقل للعيش في فرنسا / فرساي عام ١٩١٤ ويلقب بابي البنيوية .

المتضادة في الاسطورة تتطابق مع العلاقات المتضادة في اللغة الا انها تتعارض على نحو ذاتي متماثل (١٠ ، ص٢٨) ومهما كان من امر فقد قام-شتراوس-بتفكيك بناء كل اسطورة الى جمل قصيرة ليضعها بعد ذلك بحيث تكون لكل جملة من هذه الجمل-الوحدات التكوينية-معنى وظيفي عندما تتضامن مع غيرها من الوحدات ، ولتفسر بدورها بعدي الاشارة للزمن ، أي (بعد الزمن المطرد-الزمن المرتد) لكي يتم تاسس اهم العناصر الاولية لاغلب الاساطير ، وبناءا على ذلك فقد كانت قراءة شتراوس للاساطير ثلاثية الابعاد وكأنه يقرأ (مدونة موسيقية) ليتمكن من تحليل سلسلة من الوحدات التكوينية عندما قدم مثالا تطبيقيا في دراسته لاسطورة (اوديب) اذ اعتمد-شتراوس-في تحليله وحدات تكوينية تتكون من جمل قصيرة ذات دلالات وابعاد بشكل اعمدة (افقية وعمودية) والقراءة الافقية لها مدلولاتها المنفردة الخاصة بها مثلما للاعمدة الرأسية مدلولاتها الخاصة والمتفردة .

((انموذج شتراوس في اوديب))

تنتظم العلاقات في اسطورة اوديب على النحو الاتي :

العمود (١)	العمود (٣)	العمود (٤)
كادموس يبحث عن اخته	كادموس يقتل التنين	لابداكوس ابولايوس = اعرج
بوربا التي اغتصبها زيوس	اوديب يقتل ابو الهول	لايوس ابو اوديب = اعرج
السبارتوري يقتلون احدهم الاخر		اوديب بقدم متورم
اوديب يقتل اباه لايوس	العمود (٢)	
اوديب يتزوج امه جوكستا	ايتوكلس يقتل اخاه بولينيس	
انتيجونا تدفن اخاها		
بولينيس رغم الخطر		

يلاحظ من النموذج التحليلي بان القراء الافقية للوحدات التكوينية تفيد في اقامة بناء للحكاية او القصة في الاسطورة ، اما الاعمدة الرأسية فهي التي تكشف عن معنى الاسطورة بما تتضمنه كل منها من سمة مشتركة .

فالعمود الاول : يمتاز بسمة مشتركة هي (تأكيد شأن علاقات الدم او القرابة)

والعمود الثاني : يمتاز بسمة مشتركة هي (التهوين من شأن علاقات الدم) وهي سمة مناقضة للعمود الاول .

والعمود الثالث = يشير الى الكشف عن قتل (الوحوش)

والعمود الرابع = يمتاز بالكشف عن المعنى المشترك لكل اسماء الاسطورة وهي : (صعوبة المشي المستقيم او الوقوف المستقيم)

وهو-العمود الرابع-بعد ذلك تفسير للعمود الاول الذي يطور للكشف عن اصل الانسان (١٠ ، ص٢٩-٣٠) .

ويمكن تطبيق هذا النهج على الاسطورة مثلما يمكن تطبيقه على أي اثر فني او ادبي مثل المسرحية او القصة او العرض المسرحي ما دام يهتم بدراسة الشكل من حيث الكلمة والصورة والعرض والدلالة وغيرها .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

١-تأتي دراسة النص وفق النهج البنيوي والذي هو احد التيارات الشكلية ، ليضيف الى المنهج الجمالي طروحات تستند في معظمها الى المنطق الرياضي والمتواليات العددية .

٢-يقوم النهج البنيوي على تقويم الاثر الفني من حيث بناء الحكاية وتجزئتها الى اجزاء ذات علاقات حسابية دقيقة تقلل من شأن المضمون وتحيله الى تجريدة لامعنى له ولالون وبذلك تجهز عليه بصفته – أي مضمون – حالة مراوغة في الفن عموما وفي الشعر والاسطورة بصفة خاصة .

٣-يختلف المنهج الجمالي مع البنيوية في تشديد الاول على المفهوم العام للشكل وادراكه الجديد وانه المضمون بعينه ، بينما يحاول البنيويون احالة الشكل الى منهج مسلم به يمكن تطبيقه كما تطبق ايه نظرية هندسية ، وهذا مايرفضه الشكليون على اعتبار منهجهم منهج تحطيم ونفي ولذلك هو مفتوح تبعا لتطور العلوم .

٤-يقترب المنهج الجمالي مع البنيوية من جهة مفهوم البنى السردية الخاصة بنسق اللغة الذي استمده الشكليون من البنيويين وبخاصة في قراءة النص واحالته الى مكوناته الاصلية .

٥-يؤكد الشكليون على وظيفة الزمن ، فالديناميكية التطورية تحل مشكلة الاصناف الادبية وتحيل الاثر الفني الجاهز الى نسق موجود في الماضي وان الشكل متولد اصلا من شكل اخر سابق عليه .

٦-يرى البنيويون ان الادراك مطلق وانه يمزج في تنوع اللحظة الراهنة الزمان بالمكان وصولا الى التحليل الكامل وفقا لحسابات تشبه الى حد بعيد المتواليات العدديه الجبرية .

٧-يتفق الاثنان (الشكليون والبنيويون) على ان مهمة القراءة الجمالية هي الاطاحة بمفهوم (المحاكاة) وجعل الاثر الفني موضوع التحليل قائما بذاته تحكمه قوانين الشكل .

الفصل الثالث

اولا : خصائص مسرح (جان جيرودو)* الرئيسية :

١-يتجاوب شكل روايات (جيرودو) مع الرمزية ، لكنه يرسم وعبر المناقشات الذهنية علاقات كونية بين الاشياء ،اذ يستند على المقاربات الرمزية والشعرية وعلى مراسلات سرية وبذلك يكون قد تخطى المسرح الرمزي .

٢-اعتمد (جيرودو) في معظم مسرحياته على (الاسطورة) بوصفها خلفية للاحداث،

* جان جيرودو : ١٨٨٢ – ١٩٤٤ ، عاش في فرنسا واشتغل في السلك الدبلوماسي ومات مسموما .

ولكنه يلمح للمادة الاسطورية من خلال المسرحية والتي صيغت لتعالج قضايا معاصرة .

٣-مسرح (جيرودو) ذهني خالص لانه مسرح مناقشات وحوار تاريخي بين الثقافات ، بمعنى ، انه يستخدم الصراعات الفردية البسيطة بوصفها رمزا للصراعات بين الموضوعات الانسانية الشاملة .

٤-يمتاز اسلوب (جيرودو) بخرقه للاسلوب التقليدي في المسرح السائد في عصره وبخاصة الطبيعية ، ورمزية (ماترلنك) ويعتمد في هذا الاختراق على انحيازيته للشعر الجديد ورسومات (بيكاسو) التي تمزج بشكل مباشر وغير مباشر بين الحلم والخيال والاسطورة والواقع ، حيث يرى جيرود في الاسلوب على انه : (سر الكاتب) (٣ ، ص ١٨٩) .

٥- سمات اسلوب (جيرودو) الرئيسة تقديم مناقشات مؤسلبة من خلال الشخصيات تجسيدا للموضوعات المركزية التي يثيرها ، ولذلك اطلق على مسرحه (مسرح اللغة) (١٣ ، ص ٧٠) .

٦-يلجا (جيرودو) الى خلق شخصيات مثالية كاملة ، ولا يستخدم الصراع النفسي ، فالفاضل فاضل الى اقصى درجة ، والشرير شرير الى اقصى درجة ، بمعنى ان شخصيات (جيرودو) يولدون ومثلهم العليا معهم ، فالطبيعة الانسانية عند الشخصيات ثابتة ، والصراع يتم بين الثقافات والافكار حتى الحسم النهائي .

ثانيا : نص (سيجفريد)* المسرحي

-انموذج تطبيقي للقراءة الاخراجية الجمالية-

المدخل : يشدد المنهج الجمالي في دراسة الاثر الفني وبخاصة النص المسرحي على البحث عن الوحدات ذات الدلالات التي تتألف منها المسرحية وكذلك العلاقات الترابطية بين هذه الوحدات كالعلاقات التي تربط بين الشخصيات فانها تجمع حسب تعارضها وتماثلها ، وهذه الشخصيات لايجري تعريفها بصورة نفسية بل بواسطة وظائفها في الرواية . فمثلا : نحاول اكتشاف قيمة السرد ونوعه من خلال الاشكال البلاغية وفي هذا سوف نجد صعوبة كبيرة لان المسرحية مترجمة .

---

* سيجفريد : جندي فرنسي ، التقطه الالمان من ميدان المعركة في حرب ١٩١٤-١٩١٨ وهو جريح فاقد الوعي وعاري ، ليس معه ما يدل على شخصيته ، وعندما يعود الى وعيه لاتعود اليه ذاكرته . وتعاد تربيته-تثقيفه-ليصبح المانيا صالحا ، ويغدو اصدقاء جمهورية (فيمار) وفي الاحد الايام ينبه احد الصحفيين الفرنسيين الى عبارات خاصة من كتاباته وتصريحاته مما جعله يكتشف بان (سيجفريد) ما هو الا المواطن الفرنسي (جاك فورستيه) صديق صباه فيأخذ معه (جنيفياف) صديقه (جاك فورستيه) والمقالة بهدف اعادة ذاكرته اليه وارجاعه الى موطنه الاصلي فرنسا ، ويتم في النهاية ما اراده الصحفي وتعود (جنيفياف) بـ(سيجفريد) او (فورستيه الى فرنسا) . ولقد كتب (سيجفريد) على شكل رواية اولا عام ١٩٢٢ ، وفي عام ١٩٢٧ اختزلت الى مسرحية تحمل نفس الاسم بطلب من المخرج الفرنسي (لوي جوفيه) حيث مثلت وقدمت على مسرح الشانزلزية بباريس في ٣ مايو سنة ١٩٢٨ .

اما الوظيفة ونعني بها فعل الشخصية . والشخصية يجري تعريفها من ناحية دلالتها في سياق حوادث العقدة . ومن خلال وظائف متشابهة نستطيع ان نقرب بين اشكال تبدو لاول وهلة وحسب الظاهر مختلفة تماما .

اما التحولات السردية للاسطورة فسوف ندرسها حسب طريقة (ليفي شتراوس) البنيوية ، وهي جزء من اهم اجزاء المنهج الجمالي في تطوره اللاحق . ولذلك ، سوف يدخل في تطبيقنا على الانموذج مصطلحات فرضت ضرورتها متطلبات البحث لتحديد قيمة الشكل الدامي في نص (سيجفريد) المسرحي مثل : البنية السردية ، الحكاية ، الدال والمدلول ، التحفيز ، وغيرها .

(سيجفريد) الوظيفة الدلالية :

يشدد نص (جيرودو) على استعمال هذا الاسم ، لانه يفضي من خلال مدلولاته تعيين وظيفة (الشخصية) من قبل افعالها في المسرحية ، فالدال في الاسطورة يناقض الدال في النص عموما ، ليس فقط على مستوى .

الاسم وانما على مستوى البنية السردية التي جاءت مختلفة هي الاخرى . لكن ، هناك تلميحات تستعملها الشخصيات من اجل تعميق مدلول (الخلاف) بين وظيفتين للشخصيات متعارضتين ، بل بين اتجاهين مختلفين من الثقافة والعقلية التي تتجلى من خلال (الفعل) ، وهذا ما نستشفه للوهلة الاولى من خلال مدلولات الاسم ، اذ ان اسم الدال في الاسطورة ، والدال في النص يجري على النسق الاتي:

أ : المدلول الاول : سيجفريد الاسطورة : شجاع ، حكيم ، عنيف =خارق .

المدلول الثاني : سيجفريد النص : عاقل ، لايحب العنف ، غير خارق = متثقف .

ب : المدلول الاول =بدائي .

المدلول الثاني =حضاري .

ج : المدلول الاول : الانسان خارق (يتعدى الوجود) .

١-تدمير الشكل (الانسان ضعيف) .

٢-اعادة التشكيل (الانسان يقاسي محنة الوجود) .

وعليه ، فان (سيجفريد) النص ، يتقاطع مع (سيجفريد) الاسطورة ، ولايأخذ منها سوى مدلولها البدائي (الوحشي) ويستخدم برمته للتدليل على وظائف الشخصيات في النص وفعلها عبر البنية السردية ، وبخاصة الشخصيات التي ينمو معها شكل الوحشية البشرية عبر كلماتها ، امثال : ايفا ، زلتين القاسي ، مجموعة الضباط الالمان . ومثل هذا الامر بالنسبة لمدلول (حضاري) والذي اختاره النص للتدليل على العقلية الحضارية ، اذ لاشيء مستحيل امام (جينيفياف) لتستعيد حبيبها (جاك فورستيه) الذي فقد في الحرب ، سيما وهي فتاة حضارية متثقفة تحب الانسان بصفتها (مثالة) ووظيفتها في المسرحية التعارض مع المنطق الوحشي في الجانب الالماني ، انها فرنسية حقة تؤمن بالميراث الثقافي والحضاري للبشرية كلها ، وهي تدلل على العذاب البشري لانها تقاسي محنة هذا الحب-الوجود .

لذلك ، نجدها وعبر البنية السردية تقوم بوظيفة (المخلص) ، انها تبدد

الوهم الالماني ، بل وتحلم في السيطرة على البشرية من خلال اقامة المساواة البشرية ، وهي هنا ذات وظيفة محددة في النص لغرض حل اشكالات العقدة .

ان النص في زمانه العياني ، ولغته النامية التهكمية يستغرق المسافة بين البدائي والحضاري ويلخص الصراع البشري ما بين الوحشية والحضارة ، وهو يحاول التلميح الى الواقع ، متخط لحدود شكله ، بيد انه لايفعل شيئا سوى المتعة الثقافية والقاء الضوء على الوجود القاسي للانسان وهو يعبر محنة الوجود ويسهم في ترميم الواقع .

من خلال سحر الشكل عبر البنية السردية للنص ، وهذه سمة ظاهرة في جميع اعمال جيرودو المسرحية والناتجة عن استخدام الاسطورة بوصفها خلفية اريد منها (الرمز) من خلال قوة (الاسلوب) واستخدام (المهارة اللغوية) ، ولكنه لايتورط في هضم حكاية الاسطورة وانما يكتفي باشارات ودلالات على مستوى الكلمة وابعادها الموحية الدالة . واول هذه الدلالات المستمدة من الاسطورة هو اختيار (الاسم) ، فالاسم نستخدمه نحن البشر بغير ارادة منا ، انه اول شيء يلتصق بنا منذ ان نولد ، وبنفس الطريقة يلتقي (جاك فورستيه) الفاقد الذاكرة ، باسم (سيجفريد) دون وعي منه وكأنه يولد من جديد ، هذا الاسم الذي يحمل بعدا اسطوريا ، وهذا ما اراده الالمان من (فورستيه) ان يكون (سيجفريدا) ، ان يكون بطلا اسطوريا .

ان عنصر (الزمن) في النص مهم ، لانه يفصل بين حالتين : البدائية والحضارية المتناقضتين . وعنصر (الزمن) ايضا مهم لانه حدد وظائف الشخصيات داخل البنية السردية للنص . فـ(سيجفريد) البدائي الذي صنعه الالمان –ايفاوزلتين–هو وليدهما الشرعي بعد ان علماه الحضارة وهو فاقد للذاكرة ، بينما (جنيفياف) من جانبها تريد ان ان يتخلص (فورستيه) من الوحش الكامن فيه والذي اخترعه الالمان لتعود به الى وطنه . ان الشكل العام للنص يوحي بالصراع الاسطوري ما بين عقليتين : الالمانية والفرنسية متمثلة بعقلية (سيجفريد) الالماني وعقلية (فورستيه الفرنسي) حينما يصيران شخصا واحدا ، وهذا جانب من الصراع، فيما يكمن الجانب الثاني في اصطراع عقلية (ايفا الالمانية) ، وعقلية (جينيفياف) الفرنسية ونظرة كل منهما للرجل .

هذا التعارض يتم من خلال الذهنيات مثلما هو واضح في شخصية زرع في داخلها عقليتين متناقضتين لايمكن ان يتقيا باي حال من الاحوال ، لان الزمن الذي يفصل بين البدائي والحضاري زمن رهيب وقاسي يستغرق النص كله ، وهو مفتاح للقراءة الاخراجية في ابراز هذا الصراع جماليا .

ولاجل ذلك لابد من الخوض في تفاصيل الشكل ووظائف الشخصيات للكشف عن بنية النص السردية باعتماد نموذج (شتراوس) وعلى الشكل الاتي :-

(العمود الاول)
حرب بين المانيا وفرنسا
جاك فورستيه جندي فرنسي
جرح في الجانب الالماني
فقد الذاكرة
اخذته (ايفا)
علمته اللغة الالمانية

(العمود الثاني)
جاك فورستيه يصبح سيجفريد
اصبح مستشارا لالمانيا
محبوب من الشعب
سيجفريد يعرف ضعفه

(العمود الثالث)
زلتين يحسده على السلطة
زلتين استقدم (جنيفياف)
لتذكره بشخصيته
قام زلتين بثورة سيجفريد
أخمد سيجفريد الثورة
كشف زلتين سر شخصية سيجفريد
سيجفريد يعي نفسه
سيجفريد يتخلى عن السلطة
سيجفريد يفضل جينيفياف
يعود لفرنسا

(العمود الرابع)
جاك فورستيه = عقلية مثالية
فقدان الذاكرة = التحول الى العقلية الاخرى
سيجفريد = السلطة
ايفا + زلتين = شرور العقل البشري
جينيفياف = الحب + الجنس
(العودة الى العقلية المثالية)
جاك فورستيه + جينيفياف = العقلية
المثالية الفرنسية (حضارة)
سيجفريد + زلتين + ايفا = عقلية
مشوشة (بدائية) .

وهكذا توضح البنية السردية الشكل العام للنص من خلال الصراع بين عقليتين وتعمق مدلول ووظيفة شخصية (سيجفريد) ، فاذا كممنا الكلمات التي تؤيد ما ذهبنا اليه ، لوجدنا ان كلمة (المانيا) ترد (٤٧) مرة في النص ، وكلمة فرنسا (٣٥) مرة ، وكلمة حرب (٢٥) مرة ، وللاحظنا مدى عمق الخلاف الفكري بين الشخصيات المتصارعة بحيث يتمحور الشكل لاثبات عظمة الوعي البشري من خلال (الزمن) الذي يستغرقه النص من خلال فقدان الذاكرة والتي تشير بشكل مماثل مع دلالة بدائي-حضاري .

يحاول زلتين ومنذ البداية ان يقف موقف المعارض لهذا المخلوق الذي يدعى (سيجفريد) والذي يمثل مجرد المانيا من وجهة نظر (ايفا) .

-ايفا : بفضل سيجفريد ، ستصبح المانيا قوية . (١٦ ، ص٢٥) .

ان وظيفتها في النص محددة ، فقوة المانيا تعني المحافظة على شخصية (سيجفريد) كما هي وتعني ايضا بان سيجفريد والمانيا شيء واحد وهو يعني الخلود لالمانيا ، بالرغم من انها -أي ايفا- لم تعرف عنه شيئا لانه لم يحمل أي مستمسكات تدل على شخصيته ومن هنا تبدأ خطوط اللعبة المسرحية الجانحة للخيال والمثالية . ولكن ، زلتين يعارضها ويحاول التخلص من هذا الوهم المصطنع ، لقد مل من حفلات التعارف التي كانت تقام من اجل هذا المسخ المسمى (سيجفريد) ففي كل يوم يقدم العديد من العائلات للتعرف عليه عسى ان يجدو فيه ابنهم الذي فقد في الحرب ، وهذه الشخصيات الثانوية ذات وظائف رئيسية تؤثر في

بنية السرد الدرامي لانها تعمق الاحساس بازدواج شخصية (سيجفريد) وتعجل الامر في كشف شخصيته .

لقد قام (زلتين) بوظيفته بشكل زاد من حدة الصدام داخل البنية السردية فهو يميل الى الشر والعدوانية وكأن جميع ابطال الاساطير تتجمع فيه وبذلك يكون هو (سيجفريد الحقيقي) الذي يريد ان يقتل التنين ويستولي على الكنز (السلطة) من بين يدي هذا المسخ . ومن اجل هذا استقدم (روبينو) الصحفي الفرنسي و (جينيفياف) صديقه فورستيه (سيجفريد) ، لكي يعري شخصية البطل والسياسي المزعوم . وتنجح محاولته عندما تقدم (جينيفياف) بوصفها مدرسة كندية جاءت لتعلم (سيجفريد) اللغة الفرنسية وتحاول التأثير عليه ولكنها لم تفلح ، وحتى عندما يقوم (زلتين) بثورة يحاول (سيجفريد) من جانبه كشف كذب (ايفا) ، ولكن في هذه الاثناء يتم القبض على الثائر وتجري محاكمته فيحاول الاشارة الى ما ترمي المسرحية برمتها لاثباته . فـ (سيجفريد) كان يعرف ضعفه / اما سيجفريد المزيف فانه الاسطورة بعينها . البدائي يعرف ضعفه ، ولكن ضعف الرجل المتحضر في انه لايريد الاعتراف به حتى وهو تحت المقصلة .

-ايفا : لاتنصت اليه يا سيجفريد .. انه يكذب !

زلتين : لقد تنبأ ، انه يشعر ان الامر يتعلق بشخصه . ان الغرابين اللذين رفرفا فوق رأس سيجفريد الحقيقي ، يحلقان في هذه اللحظة فوق اجابته (١٥ ، ص١١٢) تكشف هذه الحوارات البسيطة ان (ايفا) تكذب ، وتريد من الوحش الكامن فيها الاستمرار في بدائيته لان الرذيلة تعيش جنبا الى جنب مع الجمال . اما (زلتين) فانه يلمح وبشكل ساخر الى الاسطورة والواقع . الغراب = شؤم ، سيجفريد الحقيقي يعرف ضعفه (شؤمه) ، فعندما استولى على الكنز تركه واحتفظ بفتاته وهو يلمح هنا الى انه اتم وظيفته مثل (الغراب) ، وليدفع (سيجفريد) المزيف لمعرفة ضعفه ، وضعفه في كونه ليس مواطنا المانيا اصيلا ، ولهذا يجب ان يترك الكنز (المانيا) أي السلطة ليحتفظ بفتاته (جينيفياف) وليعود الى وطنه فرنسا وبذلك يزول الوهم وتبدأ المانيا برحلة جديدة :

سيجفريد : أ انا الماني يا ايفا ؟

ايفا : ماذا تقول ؟ الماني ؟

سيجفريد : أ انا الماني يا ايفا ؟

ايفا : استطيع ان اجيبك ومن اعماق نفسي ، نعم يا سيجفريد ، انك الماني عظيم (١٥ ، ص١١٥) .

وهكذا تتضح وظيفة الشخصيتين في البنية السردية للنص من خلال تحفيزهما للفعل الملازم لتفكيرهما ، فمحفز شخصية (ايفا) هو ابقاء الوضع كما هو واستمرار سيجفريد في الحكم ، اما محفز شخصية (زلتين) فهو التخلص من (سيجفريد) والحصول على السلطة / المانيا . وتتناقض المحفزات ، وبتناقضهما نحصل على شكل للصراع في البنية السردية الدرامية ، لان الحافز يشير الى العقلية ، وهو اشارة الى شخصيتين المانيتين مثاليتين ، او شخصيتين انسانيتين

كاملتين تتمثل فيهما الرذيلة / البدائية .

وهو حافز مناقض لحافز شخصية (جينيفياف) التي تمتلك المنبهات الخاصة بتفصيلات حياة (جاك فورستيه) الذي تحول بفعل الحرب الى بطل الماني ورد ذكره في اساطيرها واصبح من اكبر ساساتها ، انها أمراة معذبة جميلة اصابتها لعنة القدر وكان عليها ان تواجه قدرها او تفشل في اثبات كونها امرأة متحضرة ترفض الرذيلة / البدائية ، ونجاحها هو نجاح الفضيلة / الحضارة وانتصارها على البدائية وتنجح بالفعل ، فها هي في المشاهد الاخيرة تعبر بـ (سيجفريد) الحدود الى وطنه بعد ان استرد وعيه وعرف نفسه :

-سيجفريد : لايجلب اسم سيجفريد بالتأكيد حظا في هذه البلاد يا جينيفياف / ان هذا الجسم المملوء صحة وقوة هو جسم الماني يموت (١٥ ، ص١٢٠) وفي موضع اخر يقول :

-سيجفريد : اذا تعدد الميلاد فالاول هو الافضل كما هو الحال في الموت (١٥ ، ص١٤٥) لقد اختار وطنه وفضله على غيره ، بالرغم من ان في نفسه لاتزال ترسبات من البدائية بدائية (سيجفريد) وهو يحب ان يحتفظ بها كذكرى :

-سيجفريد : سأعيش ببساطة ، سيعيش سيجفريد وفورستيه جنبا الى جنب . سأحاول ان احمل بشرف الاسمين والمصيرين اللذين وهبهما لي القدر . ان الحياة الانسانية ليست دورة يمكن تقطيعها الى قسمين لكي يصبح كل قسم كيانا كاملا . انه لمن المبالغ فيه ان تحل الرذائل والفضائل معا في نفس بشرية واحدة بينما كلمة "الماني" وكلمة "فرنسي" ترفضان ان تختلطا معا . اني ارفض ان احفر اخدودا داخل نفسي ، لن اعود الى فرنسا كاخر اسير اطلق سراحه من السجون الالمانية ، ولكن كاول منتفع من علم جديد او قلب جديد . سيجفريد وفورستيه يقولان لكما وداعا . (١٥ ، ص١٥١) .

انه فرنسي قلبا وقالبا ، لكن القدر القاسي يفرض على الانسان ان يعيش محنة الوجود .

انه يقتل على أية حال الصراع البشري المدمر ، فلا احد يستطيع عبور الخط المثالي بين بلدين الا من خلال حالة مدمرة ، حالة اسطورية ، مثل تلك التي حدثت لجاك فورستيه والخط المثالي في النص يشير الى خط الحدود الفاصلة بين المانيا وفرنسا ، انه الخط الذي يعبره الانسان بسهولة ليصبح في احد الطرفين ، لكن (جاك فورستيه) عبره ليصور محنة الانسان المعاصر وهو يقاسي وجوده بين بلدين متصارعين مختلفين في الرغبات والعقلية مثلما هي الحالة المزدوجة في (سيجفريد / فورستيه) .

يبرز (شكل) النص من خلال التضاد القائم بين البدائية والسمة الحضارية ليشير الى صراع بشري أزلي يلعب فيه القدر دورا حقيقيا لتعميق الاحساس بالمأساة ، ولكن النص بشكله لايفترض ان نضعه في اية تصنيفات جاهزة لانه ابداع اسلوبي خالص يبرز التناقض بين عقليتين حضاريتين من خلال استخدام

رموز تدلل على تعميق الاحساس بهذا التناقض ، وهكذا عبر هذه القراءة الاخراجية بمستواها الجمالي تعبر بالنص من مستوياته الضيقة الى مدارات ومديات انسانية شاملة ، عندما يصبح النص ومن خلال القراءة الاخراجية الجمالية نصا يترجم اغتراب الانسان وحيرته وهو يجد نفسه مركز انشطار بين صراع الحضارات . والنص بعد ذلك ، يستخدم الكثير من التواريخ والاسماء والاماكن ، ولكنها لاتؤثر في بنيته السردية الدرامية بل هي دلالات تعمق الخلاف بين العقليات وتشير الى خسارات الانسان وهو يفقد ايام عمره ضحية لصراعات شخصية .

(الفصل الرابع)

نتائج البحث

١-يؤكد المنهج الجمالي على ان الاثر الفني – على اعتبار ان النص المسرحي هو بشكل او باخر اثرا فنيا – يوجد بطريقته الخاصة وفي حياة خاصة به ، فمفاهيم الوحدة العضوية ، الكل هو الشمول المناغم لجميع الاجزاء ، الانساق اللغوية ، الحافز ، البنية السردية ، تستدعي من المخرج وعبر قراءته الجمالية ان يتناول كافة العناصر وهي تعمل لتؤلف معنى موحد للاثر الفني في خصم زخم علاقاته الداخلية .

٢-يتمعن المخرج في الاثر الفني على اعتباره ليس جزء من أي عنصر من العناصر بل يعتمد على مجموعة العلاقات وعلى البناء الذي ندعوه (مسوحية) ، وعليه ان يطيل النظر في هذه العناصر من حيث علاقاتها المتداخلة ، مفترضا ان المعنى يتكون من قضايا (الشكل) ، أي : الوزن ، الصورة ، الكلمة ، العرض. ومن قضايا المحتوى ، أي : الواقع ، الفكرة ، الشخوص . على ان تعمل جميع هذه القضايا دونما انفصام .

٣-انطلاقا من التقابل الاولي والشامل ما بين اللغة الشعرية واليومية ، يتوصل المخرج الى مفهوم اللغة اليومية حسب الوظائف المختلفة لها ، ذلك لان هناك بلاغة تتولد من جديد الى جانب الانشائية (الشاعرية) .

٤-يتوصل المخرج الى ادراك الشعر بوصفه شكلا مميزا يتوفر على خصائصه اللسانيه (نظمية – معجمية – دلالية) من خلال التقابل ما بين الايقاع الشعري والوزن ومن مفهوم الايقاع بشكله العام .

٥-يتوصل المخرج الى مفهوم النسق ومن النسق الى مفهوم الوظيفة انطلاقا من المفهوم العام للشكل في ادراكه الجديد (الشكل ينبع من شكل قبلي سابق له) .

٦-انطلاقا من اقامة هوية النسق اعتمادا على المواد المختلفة (العناصر المسرحية) يعمل المخرج على تميز النسق بحسب وظائفه لتحقيق ديناميكية الشكل .

٧-جماليات القراءة الاخراجية تبحث في مجال الاطاحة بمفهوم (المحاكاة) وجعل العرض المسرحي اثرا قائما بذاته تحكمه قوانينه الخاصة : قوانين الشكل والبنية.

٨-جماليات القراءة الاخراجية قد تبعثر من بنية النص التقليدية وتشوش شكله امام

اعين المتلقين وذلك لتتيح لهم بان يركبوا ما يحلو لهم صيغة وبنية هذا الاثر وفقا لاشتراطات الشكل وبهذا المعنى يصبح العرض المسرحي ملكا للمتلقي الذي اعاد التركيب واصبح هو المؤلف الحقيقي .

قائمة المراجع

١-أرفن (هنري) ، الجمالية الماركسية ، سلسلة زدني علما ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٧٥ .

٢-ايخنباوم (بوريس) ، نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانيون الروس ، الرباط : الشركة العربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٢ .

٣-بلوك (هاسكل) ، الرؤيا الابداعية ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٦ .

٤-تودورف (تزيفتان) ، اللغة الشعرية-الشكلانيون الروس ، مجلة (الفكر العربي المعاصر) ، عدد ٣٨ ، بيروت : مركز الانماء القومي ، آذار : ١٩٨٦ .

٥-التكرلي (نهاد) ، اتجاهات النقد الادبي الفرنسي المعاصر ، سلسلة الموسوعة الصغيرة عدد ٣٦ ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩ .

٦-ريشار (اندريه) ، النقد الفني ، دمشق : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٩.

٧-صالح (هاشم) ، حركة النقد الجديد في فرنسا ، مجلة (المعرفة) عدد ٢٧ ، دمشق : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، آيار : ١٩٧٩ .

٨-عبود (حنا) ، ثورة الشكل ام ثورة شكلية ، مجلة (الموقف الادبي) ، عدد ١٠٩، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، آيار : ١٩٨٠ .

٩-غزوان (عناد) ، التحليل النقدي والجمالي للادب ، سلسلة كتب شهرية رقم (٦)، بغداد : دار آفاق عربية ، ١٩٨٥ .

١٠-كيرزويل (آديث) ، عصر البنيوية ، سلسلة كتب شهرية رقم ١٠/٩ ، بغداد : دار آفاق عربية ، ١٩٨٥ .

١١-ليمون (لي . ت) ، النقد الشكلي الروسي ، مجلة (المعرفة) عدد ٢١٠ ، دمش: وزارة الثقافة والارشاد القومي ، آب : ١٩٧٩ .

١٢-محمد (سامي) ، كتابان جديدان لبارت ، جريدة (الجمهورية) عدد ٦٠٩٥ ، بغداد : آيار ١٩٨٦ .

١٣-النقاش (وحيد) ، جان جيرودو والهام الممثل العظيم ، مجلة (المسرح المصرية) ، عدد ٣٥ ، القاهرة : وزارة الثقافة ، ١٩٦٥ .

١٤-هلال (محمد غنيمي) ، النقد الادبي الحديث ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣ .

١٥-جيرودو (جان) ، مسرحية سيجفريد ، تر : كمال فريد ، سلسلة روائع المسوح العالمي ، رقم ٣٧ ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة ، ١٩٦٣.

١٦-وارين (اوستن) ، نظرية الادب ، دمشق : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٢.

الأكاديمي

الاشكال الرمزية من عصر قبل التدوين في العراق

د. زهير صاحب
استاذ مساعد

كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

يهدف البحث الى تحديد الاشكال الرمزية في الفترة موضوع البحث والتي امتلكت اهمية كبيرة في حركة الفكر في زمانها ومكانها ، وكشف المدلولات الفكرية المرتبطة بهذه الاشكال الرمزية ذلك ان النشاط الفني تركيب واع ، يسيطر فيه الفنان على تنظيم التشكيل واعادة تشكيل عناصره . كذلك رصد حركة الاشكال الرمزية وفقا لحدودها الزمنية ما بين الواقعية الى التجريد او العكس من خلال تقدم الزمن والممارسة والغاية والوظيفة الاجتماعية وتحول مستوى الوعي الفكري ونوعية الذائقية .

تاريخ استلام البحث ٥ / ١٠ / ١٩٩٩ تاريخ قبول النشر ٦ / ١١ / ١٩٩٩

المقدمة

ان فكرة وضع الأعمال الفنية التشكيلية في بيئتها الزمانية والمكانية المحددة بدقة، هي من اكثر الافكار اهمية في الدراسات التحليلية في تاريخ الفن. ذلك ان هذه الفكرة لاتنظر إلى العمل الفني على انه محض تظاهر شكلي قائم بذاته ولذاته. بل تنظر اليه على انه تفاعل حي مابين طبيعة الفكر الحضاري وعناصر البيئة المكانية وانعكاساتها في هيكليته، ومستوى التطور الحضاري المرتبط بعامل الزمن على مرّ التاريخ والذي يقرر نوعية الفكر ومستوى التطور بشكل عام. وفي ذلك تكمن الاهداف المقررة لنوعية النتاج الفني، وتكوين سمات الوسط الحضاري، التي تمنح الشكل مضامينه وتحقق الاتحاد بين مايُعرف بالمدلول الداخلي والشكل الخارجي الذي تميز به. فالتعبير المنبثق عن الفكر الحضاري والمتمثل بالابداعات الفنية، تبدأ بهذه الفاعلية، الا وهي استثارة تلك الانطباعات والافكار وهي الوسيط الهام والحيوي لانتعاش المدركات الروحية.

لقد منح الزمن بامانة مطلقة فرصة ذهبية لأن تُشخص بعض المواقع الحضارية والتي كانت تعمل كعواصم حضارية، وان تنال صفة الخلود، عندما منحها فرصة الاكتشاف الحضاري الاول في ربوعها. وذلك يضعنا في عصر القرى الزراعية الاولى في التاريخ. فعلى هذا المنوال كان لعصر حسونة نقطة البداية في اوائل الالف السادس قبل الميلاد، اما تألق حضارة هذا العصر فقد كان من نصيب حضارة العُبيد والتي امتدت حتى الربع الاخير من الالف الخامس قبل الميلاد. في الوقت الذي احتلت به حضارتا سامراء وحلف الثغرة الزمنية بينهما.

ويضع تاريخ الفن في حسابه نوعا من التعاصر الزمني بين هذه الادوار الحضارية الرئيسية الاربع. ففي الوقت الذي ازدهرت به حضارة عصر حلف في شمال العراق. كانت حضارة سامراء متألقة كذلك في الحزام الوسطي من ارض الرافدين. اضافة إلى ولادة الادوار الاولى من حضارة العبيد في اقصى الجنوب من هذه الارض. اما حضارة حسونة والتي حُدّت بيئتها المكانية في الشمال، فقد عاشت في تعاصر زمني في فترتها المتأخرة مع الادوار اعلاه.

ورغم ان نوعية الفكر الحضاري في نشأته الاولى وفي مواصفات بيئته الزمانية والمكانية كانت تعمل بذاتية ذات خصوصية مُحددة، والتي امتلكت بفعل خصوصيتها هويتها الحضارية

المُحددة. الا ان الالمام بنتاجاتها الفنية التشكيلية الابداعية لن يتم على انها وحدات زمنية منعزلة عن غيرها، بل هي في سياق المحصلة الثقافية للفترة الحضارية ككل، وكحلقة في سلسلة التطور التاريخي. فقصة تطور الفنون على ارض الرافدين، تمثل سلسلة متصلة من التقاليد والموروث الحضاري وحلقات حية تتبادل التأثر والتأثير في التاريخ الانساني. فعصر قبل التدوين لايمكن فصله في محيطاته الحضارية عن بداية عصر التدوين، ذلك ان المنجزات الحضارية التي حققها الانسان العراقي في هذه الفترة في مرجعياتها، ترتبط ارتباطا قويا بالافكار والتقنيات والأساليب الفنية مع عصر قبل التدوين. ويؤيد ذلك علم تاريخ الفن والدلائل المادية الاثارية في المزايا الفنية لفن العمارة وصناعة الفخار واعمال النحت وبنية الحضارة بشكل عام.

وفي الوقت الذي نشعر به، كوننا بأمس الحاجة لمزيد من الكشف والتحليل لموجودات انسان هذه المرحلة، فذلك لأن طبيعة الموضوع، تبغي تكوين رؤية عن بنية الفكر الحضاري، كون الابداعات الفنية ترتبط ارتباطا حيويا بمثل هذه الملابسات. ذلك ان نوعية الفكر الجماعي في فرديته المشخصة، يجب ان ينسجم ويتوافق مع ذلك المحيط وفقا لشروطه الخارجية لتحقيق معادلة وجوده. فهناك شبكة واسعة من المعطيات الثقافية والافكار هي بمثابة استجابة الفكر الحضاري لضغوط عوامل البيئة، فمكنونات الانسان الفكرية جاءت كرد فعل أو كتآلف كان وسيلة لترويض ضغوطها. فالفن يبدأ من تلك المحاولة، باستثارة مكنونات تلك الانطباعات والافكار بشكل حوافز وتحديات، والتي وجدت مكانها بالفعل في تركيبته الحسية وقواه الذهنية وخزينه الفكري المعرفي، والتي سبق له معاناتها وادراكها في ظل تأثير الواقع المحيط بكل تحدياته وايجابياته.

فقد استطاع الانسان ان يخلق نوعا من المحيط التنبؤي، الذي هو نتاج مهارته في تفاعله مع العالم المحيط من خلال استغلال المواد المتاحة له، والارتقاء بتقنياته الصناعية، ونشاطه الفكري في البحث بماهية الوجود والاشياء. فادى ذلك إلى تغير كامل في ايقاع الحياة باكملها، الامر الذي اوجد نقلة نوعية في طبيعة الفن باعتباره تعبير جاد وصحيح عن الزمان والمكان وهو صورة لروح وثقافة المجتمع. فانبثقت شرارة الوعي كأنعكاس لما هو موجود، بفعل وعي فكري واجتماعي وروحي، كنشاط وابداع وخلق. فماهية المضمون هنا، تعيش في محيط ذو مدلولات ثقافية واجتماعية واقتصادية، تتبادل معها الاثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة من خلال اطار نوعي اكتسب مضمونه من الخارج. وهو مرتبط بالحالة العامة للتفكير والتي

وجدت خصوصيتها في التكيف الفكري النوعي المحيط هذا بكل خصوصياتها.

ويبدو ان للنقلة الاقتصادية الكبرى التي شهدتها مرحلة انتاج القوت موضوع البحث، اثرا هاما في خلق نقلة نوعية في مستوى الفكر. فمع ثورة الاقتصاد الانتاجي، تكللت جهود الانسان بوصول مرحلة الاستقرار المكاني بجوار الارض المزروعة، وامتلاك حضيرة الماشية. وهنا بدأت صيرورة خلاص الانسان من العفوية والتصرف الآني، تتخذ شكلها نحو تأسيس عالم مترابط من الافكار. ودخلت حياة الانسان مرحلة من التخطيط بدرجة من التفكير العقلي، وادراك عليّة ابداع الاشياء ليست بطبيعتها المادية فحسب، بل ماديتها الطبيعية مضافا اليها ما يرتبط بها من افكار.

وهنا شرع الانسان يتحرر من سلطان لحظته الراهنة، وظهر الآن اقتصاد مخطط. فكان لضمان توفر المواد الغذائية، وامتلاك الانسان لنوع من الفراغ اليومي، وتعقد مطالب الحياة الجديدة، وتوفر نوع من رأس المال العيني. ان نشطت انواعا من الحرف الصناعية، مشفوعاً بازدهار كبير ومميز للفنون. فحمل كل ذلك نواة التمدن، وترك اثاره واضحة في حركة المجتمع والنظم الاجتماعية وماهية العلاقات الاجتماعية بشكل عام. حين توطدت علاقة الانسان ببيئته المكانية، فولدت حالة من الاستقرار، سرعان ما وصلت مرحلة الاقتصاد التعاوني الجماعي. فاستبدلت صفة التفكك الاجتماعية بصيغة الوحدة الاجتماعية. واصبح في وسع الفكر ان يعمل بطريقة شعورية واعية، وبدء يدرك الجوانب الحسية للاشياء وماتخفيه من افكار في خصوصيتها الجوهرية، ولازمةٌ على الدوام دافع قوي للبحث في ماهية الموجود، مقروناً بفعل نشيط في التضمين الفكري للظواهر. وبدء الفكر الانساني يوجد لنفسه ادوات هي نظم من الرموز، يُنظم بها مُعطيات الخبرة التراكمية التي امتلكها.

وادى توسع القرى الزراعية وزيادة عدد سكانها، وتعدد فعالياتها الاجتماعية، وتعقد حياتها بشكل عام. إلى ضرورة وجود السلطة المركزية التي تقود الفعاليات الجماعية. وازاء مثل هذا الاندفاع الذي لايُقاوم بتفضيل العمل الجماعي والتعاون الاجتماعي، وهذا الشعور بالعضوية المشتركة قد اصبح الآن اكثر وضوحاً ويعتبر من اهم منجزات هذه الفترة. والذي يُفهم على انه روح الجماعة، وهو ما يزيد فاعلية العمل الاجتماعي ويدفعه إلى التعاون بكل قوة إلى الصالح العام، حيث تكون العواطف المشتركة عالم توحيد. وهي تلك الروحية القدسية التي تبرز من كل ذلك مجتمعاً كوحدة عضوية عميقة التعبير في ضمير ووجدان الجماعة. فبدت القيم الاجتماعية تؤلف جانبا هاماً من شخصية الفرد، وتؤثر في ادراكه وسلوكه، كونها

تتضمن احكاماً عقلية وانفعالية عن العالم الانساني والاجتماعي الذي يحيط بـه. فلـدى هـذه الجماعات الزراعية الاولى صوراً مباشرة للتعبير عن كل آمال وطموحات ومعتقدات الانسان، بشكل مفردات رمزية اشبه بالهرمونية الايقاعية. فهنا يستطيع كل فرد ان يُصدر صيحـة أو يؤدي رقصنة أو يؤشر رمزاً أو ينجز عملاً فنياً في التشكيل. عندئذ يصبـح مؤشـراً يـردده الجميع باعتباره ترجمة لعواطف مشتركة لها وظيفة تنظيمية داخل المجموعة.

لقد كانت حركة المجتمع متشابهة، وكان الجزء فيها تعبيراً عن الكل، فكان للاعمال الفنيـة مضامين ودلالات جماعية. واصبح لكل المجتمع فرديته الجماعية الخاصة، فكـان للرقـص والغناء والطقوس والمراسيم والشعائر الجماعية، غايتها النفعية بتحقيق شعور انتمـاء الفـرد للجماعة، وايجاد حالة من التجانس معها. فلم يكن للفرد الواحد أي مضمون خـاص أو ذاتيـة مشخصة، بل كان شيئا مهيئا لأن يتجسد فيه أي مضمون اجتماعي تجسيدا مباشـرا وكليـا. وبفعل هكذا حقيقة تربط النتاج الفني بفكر الجماعة، كان على الفنـان ان يحمـل مكنونـات المجتمع بداخله وفي وعيه وادراكه. فالرائي الكبير المتفرد بموهبته وقدرته الفكرية، سـيكون عندئذ مرتبطا بفكر الجماعة ومتشبعا بروحها، يتبادل بشخصيته المبدعة وقدرتـه الابداعيـة التأثر والتأثير بطريقة دينامية مع روحية وسطه الحضاري وخلاصة فكره. ذلـك ان طبيعـة الفكر توحي بدلالات جمعية، فكانت مطامح الفكر ومخاوفه واحدة، وتعمل بذاتية واحـدة. ازاء القوى المساندة والمهددة لوجوده. فهذا التعبير عن النفس الذي يجد انعكاساته في الاعمال الفنية هو بمثابة دليل أو مرجع تسترشد به الجماعة ويصبح في النهاية، حصيلة للفكـر الحضـاري الذي تخلفه الجماعة للاجيال اللاحقة.

ها نحن اولا عند بدء انفصال البشر عن الطبيعة، فقد اختلف الامر حين صار المجتمـع يشكل عين الانسان، عندما توهج فيه ما اسفرت عنه المتطلبات الاجتماعية من حب اسـتطلاع وطموح ومصلحة وارادة. فكان اندفاعه هو تكوين عالم آخر من القيم والمعتقدات، لـه صفـة الثبات والديمومة، بدلا من عالم الظواهر الحياتية المتبـدل. فاكتسـبت الاشـياء والظواهـر مضامين روحية بدلا من خصوصيتها الواقعية المباشرة، فانطباعاته لم تنبثق من مسرته فـي الملاحظة المباشرة والحسية للاشياء، بل كان سعيه منصبا في تكوين مضـامين ذات مغـزى اعمق. ذلك ان البيئة المادية والكيان الروحي لانسان هذه الفترة، قد مرا بتحول بالغ الاهمية.

فوجد الانسان عزاؤه في بعض الظواهر الكونية التي لها صفة التأثير في فك رموز هـذا

الغموض. فكان مولد فكرة الايمان بالقوى ذات القدرة المتفوقة على الطبيعة. ذلك انها فوق تناول المدركات الحسية للانسان، ومع ذلك فهي تتنافس مع القوى الطبيعية في ذات الفلك الخاص بالحقيقة. فهي في مظاهرها الحسية الشخصية غير مرئية، ومع ذلك فانها قوى مكتنفة بالاسرار. ولعل سر فعاليتها في انفصالها التام عن عالم الانسان، وان هذا الانفصال هو اساس الشعائر والطقوس الدينية المقدمة اليها. ان في معتقدات انسان عصر قبل التدوين الاولى، في سعيد الدؤوب لترويض الطبيعة بالممارسات والشعائر الدينية والسحرية، وادراكه الخاص بحيوية المادة، واهتمامه بفاعلية التمثيل الفني للظواهر، وملاحظة قوانين الطبيعة، وتواصله الروحي مع معظم الظواهر المتحكمة في مفردات حياته. قد وجدت لها حالة من الوعي والتشكيل الجديد في النتاجات التشكيلية، فاكتسبت معنى ودلالات روحية وبما يتماشى وطبيعة هذه المرحلة الحضارية الجديدة. فهو عالم من القيم المطلقة والباقية تعلو عالم الظواهر المتغيرة ويتحرر من جميع تعسفات الواقع المعاش.

ففي تجربة الفكر الحضاري وفي مخاضه الاول هذا، تبرز علاقة حتمية وحيوية بين الفن والدين. ذلك ان مفاهيم المعتقد الديني كانت تلهم الابداعات الفنية. فكان جل الاهتمام منصباً بفاعلية التمثيل للقوى المتحكمة بالظواهر ذات الفاعلية بطبيعة حياة الانسان واستمرار وجوده. وعن طريق عملية العمل الجماعية، كان هذا الكائن -الانسان- اول كائن يواجه الطبيعة كلها كذات ايجابية، ولكن قبل ان يصبح الانسان ذاتاً بالنسبة لنفسه، كانت الطبيعة قد اصبحت موضوعاً بالنسبة اليه. فكان مولد مجموعة من المواضيع التي تعبر عن الضرورة الاجتماعية القائمة على الوعي والادراك بضرورة البقاء. وهنا تبرز ظاهرة اهتمام الفكر باشكاليات الخصب والتكاثر والنماء في العديد من الظواهر البيئية والحياتية، والتي تضمنت مجموعة من المفردات الرمزية حتى غدت وسيلة اتصال بين الافراد، فهي اداة تواصل عن طريق ضرب من التناغم الوجداني، قد وجد صداه بشكل تمثلا . ذهنية ثابتة.

وكان لتطور الوعي الفكري الديني بعقائد مابعد اموت، والجهود الكبيرة التي بذلتها الجماعات في تدليل الهتها بابنية تليق بعبادتها. ان ترسخت سيطرة المعبد على معظم الفعاليات الاقتصادية والاجتماعية، فتشبعت نتاجات الفن بروحية خاصة من المضامين الدينية، كانت في حينها ترجمة صادقة لمشاعر الجماعة. فلقد اصبح معبد الالة كيانا معقدا نوعما، الامر الذي يؤكد ضخامة الطقوس والممارسات الجماعية التي كانت تؤدى باستمرار. فقد كانت هناك روح جماعية في معتقداتها الروحية، وهناك عادات وتقاليد واتجاهات سائدة اكثر

وضوحا وقد امتلكت كل خير المجتمع. وقد عجل ذلك على اطراد عمليات تمايز الافراد داخل الجماعة واقامة تنظيم داخلي محدد في تلك الجماعة، وظهور شخصية الكاهن في بداياتها الاولى. وساعد في ترسيخ هذه البنية الاجتماعية وتنميتها عالم روحي قُوحد من الطقوس والمماسات الدينية التي كانت فعالياتها تؤدى باستمرار في المزارات والمعابد.

ان في طبيعة فنون عصر قبل التدوين حقائق شاملة قد يكون لها اكبر معنى يمكن ان يصلنا عن تلك الفترة. ذلك ان ماتحتله هذه المرحلة من ازدهار في الفنون وتنوع الاساليب التي ابدعت بها. لم تكن الا تعبيرا اختاره المبدع بعناية للفكر المجرد. فالعمل الفني هنا لايمكن فصله عن الفكر، انه تمثيل لصورة التجربة التي بدت واعية بذاتها.

اننا نجد في ولادة الوعي أو الشعور الانساني وقصدية الفنان وفعل مجتمعه وفعل مجتمعه، حقيقة التنوع في فنون هذه الفترة. الامر الذي يؤدي إلى ظهور فكرة الفن بوصفها فكرة شعورية واعية. فبالفن تحمل الحقيقة المنظورة معنى انساني وتكتسب روحا. حيث الاعمال الفنية من هذه الفترة، كانت مجردة من وجودها المادي، فهي بذلك تعبر عن رُؤىٰ روحية ورموز دينية، وقوى فاعلة في الوجود الانساني، ولعل ذلك ما يحرر الادراك من الاغراض العملية. فهي عبارة عن قوى متمثلة بمضامين عقلية، وهذه المضامين ظواهر حياتية تمتزج بانفعالات الحياة وترتكز عليها.

لقد اصبح في وسع الانسان ان يعمل بطريقة شعورية واعية، وبدء يدرك الجوانب الحسية للاشياء، وما تخفيه من افكار في خصوصيتها الجوهرية. عندما اصبح في وسع الانسان ان يصنع شيئا وليكن سكينا حجريا. صار يعرف علة ذلك، أي اصبح يدرك الغاية أو الفكرة. فالشئ هنا يكتسب بالتالي وجودا مزدوجا : أي وجودا فيزيائيا وآخر يدركه العقل. وهكذا ما ان بدأ انتاج الاشياء، حتى بدأ ايضا انتاج الافكار. فأن فعل ابداع الشئ تسبقه كل مرة فكرة الشئ، فقد وجد الانسان ان سلطته على الطبيعة واستقلاليته عنها تتحدان تماما بمثل هذه الخصوصية من التصورات الروحية التي وضعها بمثابة وسيط بينه وبين العالم الخارجي.

وبدء الفكر الانساني يوجد لنفسه ادوات هي نظم من الرموز، ينظم بها معطيات الخبرة التراكمية التي امتلكها. فكانت الابداعات الفنية الوسيط بين ما هو معاوش وبين مايحيا في الواقع الروحي. فقد كررت الجماعات فعالياتها الاجتماعية، فوجدت شيئا فشيئا رموزا كانت بمثابة وسائل للتعبير يتجسد فيها هذا النشاط الجماعي. وكانت لهذه الرموز اهمية روحية واجتماعية تنظيمية داخل المجموعة، فهي تنقل نفس المعنى لكافة اعضاء الجماعة، وكثيرا

مايختلط بالطقوس الدورية التي تقيمها الجماعة بغية زيادة الزرع والنسل، فقد كانت وسيلة للتعبير عن الاحاسيس ونقل الفهم. فعن طريق الفن استطاع الانسان ايجاد واحياء وعالم وهمي، لم يستطع ايجاده في الواقع المحسوس، فاستغله سلاحا في يد الجماعة الانسانية في صراعها للبقاء.

الانسان

ان مثل هذا النشاط الناشط لمدارك الفكرية، وبفعل تراكم التجربة وزيادة الخبرة ومراقبة الظواهر. استطاع ان يُوجد لنفسه تصورات يدرك من خلالها بيئته الخارجية، وهي من اهم المظاهر في فهمه للوجود. وهذه المدلولات الرمزية، والتي هي بمثابة تكثيف للافكار بخطاب التشكيل، كانت قد شهدت عرفا جماعيا، فكانت من نتاج التصور الفكري للوجود لدى شعب باكمله اذ كانت مجردة من وجودها المادي، ولعل ذلك مايحرر الادراك من الاغراض العملية التي اوكلت لها، فهي عبارة عن قوى مثقلة بمضامين عقلية، كانت تؤدى فعلها بمثابة رؤى روحية ورموز. وهنا بدأت الخطوات الاولى في تصنيف الاشياء والظواهر، وادراك مابينها من علاقات، وعلى هذا النحو تحولت الاشياء إلى رموز ومفاهيم، حين حملت قيمها الشكلية دلالات عقلية، ونالت فعلها حين وجدت لها مناخا اجتماعيا شاملا وعميقا، اتفقت الجماعة على عظم اهميته، فكانت وسائل لتوصيل الافكار، تعمل بمثابة لغة مرئية لنقل الفهم والمطامح والرغبات. وهي بذاتها تعبير عن طاقة الفنان الابداعية لخلق عالم تركيب منسجم مع نفسه ومجتمعه.

لقد كانت الصلة في عصر قبل التدوين بين الاشياء والافكار، تتميز بطابعها المباشر. فهي مقارنة تشبيهية وتداع. أي هي تقريب اكيد (بدهي) يتحقق بين ظاهرتين في المجتمع والطبيعة. وهنا تبرز مشكلة البحث الاولى والتي تتسائل عن هذه الرموز في محاولة لتحديدها. بغية تسليط الاضواء على بنية ثقافة عصر قبل التدوين؟ فبين الشكل والمضمون أو الدال والمدلول في نمط الصورة الجديدة، هناك وحدة داخلية وترسخ. فمن صفات الفن. انه يحمل في داخله التوتر والتناقض. فهو لايصدر من معاناة الواقع فكسب، بل لابد من عملية تركيب، لابد له ان يكتسب شكلا موضوعياً. ومن جهة ثانية، هناك الغاية والتعبير والتظاهر والواقع، وبين هذه المظاهر تشابك وتداخل، بحيث ان الخارجي أو الخاص لايكون له من مبرر وجود الا مايكون تعبيراً عن الداخلي.

لقد وجدت الضرورة الاجتماعية ان تحمل هذه الرموز التعبير عن افكار جماعية، لما تميز به من صفات تشبيهية تقوم على التشابه الظاهري مابين المرموز به والمرموز اليه. ويعتمد هذا الكشف على الادراك الحسي وفاعلية الذهن والخبرة المتراكمة. والتي تنتقل عبر

الاجيال بمثابة التراث الفكري الذي تعتز به الجماعة. وبفعل ذلك تنطلق مشكلة البحث الثانية في التساؤل عن المضامين الفكرية المرتبطة بهذه الرموز. فالعمل الفني هنا وفي زمانه ومكانه ليس تظاهرا شكليا بحتا، بل هو تجسيد عيني محدد بالافكاروالمعتقدات والقيم الاجتماعية والروحية، حين تتشبع فيها الروح فتجد توارثها وديمومتها عبر الاجيال.

ان ما يثير اشد الاعجاب في مشكلة البحث الثالثة، هو الكيفية التي استطاع بها الفنان ان يتغلب على الطبيعي والمادي في بعض هذه الاشكال الرمزية، ذلك ان تشبيهية الصورة الظاهرة المدركة رؤيويا لم يعد يمثل الموضوع في نشاط الفنان الابداعي بل عمد عوضا عنه إلى صياغة رموز قد تتسم باستدراكات أو استدلالات عن الشئ المدرك حسيا.

وازاء ماتقدم من مشاكل تهم البحث، يمكننا حصر اهداف البحث وتحديدها بالشكل الآتي:

1-تحديد الاشكال الرمزية في الفترة موضوع البحث والتي امتلكت اهمية كبيرة في حركة الفكر في زمانها ومكانها.

2-كشف المدلولات الفكرية المرتبطة بهذه الاشكال الرمزية، ذلك ان النشاط الفني تركيب واع، يسيطر فيه الفنان على تنظيم التشكيل واعادة تشكيل عناصره وفقا لفكرة كان الفنان قد خبرها في تجربته الانسانية.

3-رصد حركة الاشكال الرمزية التي نهتم بدراستنا وفقا لحدودها الزمنية، مابين الواقعية ← التجريد أو العكس من خلال تقادم الزمن والممارسة والغاية والوظيفة الاجتماعية وتحول مستوى الوعي الفكري ونوعية الذائقية. وحين يتحرر نشاط الفنان من انعكاسات التجربة الحسية وآنية العالم المادي والشخوصي معا.

وبغية ان تجتاز روح الموروث كالنسغ الصاعد بنائية العمل التشكيلي المعاصر. وكي نزيد من متانة النسيج بين مفهومي التراث والمعاصرة حين تنبعث روح الوعي كنشاط وابداع وخلق. وحيث ترتفع المدلولات فوق الظاهرات الطبيعية المنفردة في حب عشتار وبطولة كلكامش. ومن اجل ان نساهم في ترسيخ خصوصية الاصالة والمحلية في سمات الفن العراقي المعاصر. كان لابد لنا في بناء هذه اللبنة في مسيرة الفن العراقي المتعاظمة، وفي وقت بات فيه الموروث التشكيلي الرافديني مصدر اثارة للاجيال المعاصرة.

وختاما لهذه المقدمة ، يود الباحث ان يثبت الى انه قد استثنى التماثيل المتعلقة بأشكال الاخة الام Mother Goddess لكونها قد درست دراسة وافية وبما يرتبط بأهداف البحث في رسالته للدكتوراه عام 1996 الموسومة((المنحوتات الفخارية المدورة في عصور قبل التاريخ في العراق)) رسالة دكتوراه في تاريخ الفن ، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996 .

المبحث الاول

اشكال الجمادات - شكل (1).

كانت الابداعات الفنية التشكيلية على ارض الرافدين من عصر قبل التدوين، وليدة تألقها الحضاري الجديد، ونقلتها الاقتصادية الكبيرة، وفعل مجتمعها، ووعي انسانها وتطور افكاره الروحية. التي ولدت على هذه الارض الطيبة اول مرة. فمثل هذه الخطابات الاولى في عالم التشكيل. كانت عبارة عن اداة توافق، كونها الوسيلة الوحيدة التي يتحقق عن طريقها المشاركة الوجدانية والتعاطف بين الافراد. حين بدأت القيم الاجتماعية تؤلف جانبا هاما من شخصية الفرد، وتؤثر في ادراكه وسلوكه، كونها تتضمن احكاما عقلية وانفعالية عن العالم الانساني والاجتماعي المحيط به. فهنا استطاع الفنان ان يجعل المضمون يسري في اوصل مثل هذه الابداعات. ذلك ان مجموعة الافكار كان الفنان يجدها في الواقع الخارجي، لكن صياغة التعبير هو ما يؤلف جوهر عمله ومأثرته.

ان الوعي والقصدية في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان، كانت تنطلق مما هو داخلي واجتماعي وروحي، فتنبثق شرارته كنشاط وابداع وخلق، في ظهور اشكال جديدة للتعبير، نتيجة التغيرات التي تطرأ على المضامين الفكرية الاجتماعية. انه الصراع بين شئ ينبعث عن الذات من جهة، والظروف الموضوعية المحيطة من جهة اخرى. فهنا تبرز القدرة على ادراك الداخلي وعلى اظهاره للخارج، وفقا لالية يحتل فيها التعبير الروحي مكان الصدارة، في حين يتراجع ماهو طبيعي أو مادي محض إلى مرتبة ثانوية.

ان اية محاولة تمتد لتفسير مايرتبط بهذه الاعمال الفنية من عصر قبل التدوين من افكار ، لن تحرز النجاح المطلوب، الا بالمعرفة الخالصة بالاحوال التي ادت إلى ظهورها. فمثل هذه الافكار الكامنة في نسيج هذه الاعمال الفنية، اذ ما حررت من عموميتها، تقدم لنا تفسيرا لما تعنيه هذه الاشكال في التمثيل المحدد. ذلك ان تأملها ماهو الا امتلاء بعدد كبير من الاحاسيس البشرية، وتمثيلها يوجب جمعها في شكل فني، شأنها شأن الفكرة حين يستوعبها ويغنيها. فاننا عندما ندرك حقيقة مثل هذه الاشكال، نصبح على وعي بالحقيقة الاساسية التي تميز نوعية الفكر الحضاري، أي ما يوجد وراء مظهر هذه الاشكال جميعا. والتي تقوم على عالم من القيم الذهنية التي تعمل فاعليتها كرموز ذات مفاهيم عميقة، وتستند إلى مزيج متداخل من العواملى

النفسية والمخاوف والحاجات والمتطلبات الاجتماعية وغيرها من المدلولات الواسعة التي تجتاز حركة الفكر، وتشير إلى جدلية الحياة، والتي نشطت اهميتها الفكرية، باعتبارها تمثلات فكرية لهذه المدلولات أو اشارات أو تلميحات اليها. فلقد كانت طبيعة الفكر الحضاري، توحي بدلالات جمعية، وكانت مطامح الفكر ومخاوفه واحدة، وتعمل بنفس الذاتية ازاء القوى المهددة لوجوده.

والشئ المثير للدهشة بهذا الصدد، هو اكتشاف استاذة الاثار البريطانية الجنسية جون اوتس (Joan Oates) في موقع هام من عصر سامراء (5200-4800) ق . م في شرق العراق بالقرب من قضاء مندلي يعرف باسم (جوخه مامي) "غرفة صغيرة في احد المباني وقد توزعت اربع قطع من الحجر الكلسي وكانت قد نحتت بعناية كبيرة باشكال بيضوية وكسيت من الخارج وبكل اهتمام بطبقة من الجبس وبدت متشابهة تماما وقد وضع كل منها في احدى زوايا الغرفة الاربع" (Oates , P. 119) . واحتل المسافة بينها موقد كبير كان قد شهد فعاليات مستمرة وكثيفة من حرق القرابين. والشئ الذي يزيد الموضوع اثارة هو اكتشاف عدد من قبور صغار الاطفال تحت ارضية هذه الغرفة. (Carel , p . 24) شكل (1)

وبدء علينا ونحن نعمل جاهدين على كشف النسيج الفكري المرتبط باشكال مثل هذه الجمادات الرمزية، ان نعي بأن انسان الفترة موضوع البحث قد خلق حيزا مكانيا، شيئا ثابتا، حوله بتأثير من تفكيره وعواطفه وحاجاته الملحة، إلى شكل معبر عن طقوسه وشعائره ومعتقداته، حيث استحال إلى وحدة روحية ذات صيغة جماعية في تجسيد افكاره. ذلك ان العالم لايبدو لانسان هذه الفترة جمادا فارغا بل زاخرا بالحياة، وكل ظاهرة حياتية أو طبيعية كانت تواجه، كان يواجهه الامر لا كهو بل كأنت. وفي مثل هذه المواجهة يكشف الأنت عن فرديته وصفاته وارادته في سلسلة من الفعاليات والممارسات الطقوسية. فالفكر لم يعد يكتفي بادراك الجوانب الحسية للاشياء، بل تعداها لما تخصه من افكار في خصوصيتها الجوهرية، فاوجد بذلك معادلا لفهمه وافكاره، في حالة من صيرورة التعبير عن قوى مثقلة بمضامين فكرية.

كان انسان قبل التدوين يؤمن بوجود كائنات روحية. فجميع الاشياء بالنسبة له تعتبر مسكونة بالارواح، سواء أكانت هذه الارواح حية ام جامدة. وازاء هذه الحيوية الهائلة للاشياء، كان على الانسان ان يدعم شعائره السحرية بنوع من طقوس تقديم القرابين في محاولة منه ان يسترضي الارواح المسيطرة عليها. في الوقت الذي يسيطر به على جو الطقس السحري نوعاً

من خصوصية الحالة النفسية المفعمة بالانفعال. فهنا يظهر الانسان كله روحا وجسدا، وقد تمكن ان يجعل من الذاتي والمحيط الخارجي كلا واحدا لايقبل انفصاما، كونه يؤلف جزء هاماً من عالمه الاكثر صميمية والاكثر ذاتية.

فهنا نجد انفسنا بمواجهة قوىً ذات خصائص روحية لها اهمية ميتافيزيقية هامة، يمكننا تحديدها باشكال مايعرف بالفتشات. فالفتش كيان متميز، يتكون من جسم مادي (جزء خاص) ومن مغزى كلي يختفي وراءه، وهو المضمون الروحي الاجتماعي. فهو ليس مادة جامدة بحد ذاته، بل فعل سحري، انه يعيش بفعل عملية تقديسه والخضوع له. ذلك انه يحوي بين جانبيه تناسبا محددا بين الطبيعي - الحسي والاجتماعي الروحي. فلقد اعتاد اناس عصر قبل التدوين على ان يأخذوا مواد جاهزة من الطبيعة (جمادات)، حيث تلقى تقديسها بفعل مضمون كلي يعطي لها من خارجها أي من الوعي الاجتماعي. حين اكسبها المعتقد الاجتماعي تجسيدا كأشكال طقوسية ذات نوعية خالصة، عندما حررت من كينونتها المادية، إلى اشياء ذات فاعلية في طقوس الخصب البشري، التي تقيمها الجماعة متى ترى ذلك مناسبا.

لقد اكسبها الوعي البشري مضامين فكرية خاصة، باعتبارها رموزا لظواهر حيوية في حياة الانسان. فاكتسبت مغزى كليا يختفي وراءها هم المضمون الروحي الاجتماعي. ذلك ان تبجيل الانسان لهذه القوى، لم يكن لمجرد كونها اشياء مادية، وانما لما يعيش فيها من ارواح كانت تساعد على تنشيط مظاهر الخصب والنماء والتناسل بكل انواعها. فهي رموز قد توحدت مع القوى العليا المتحكمة في قدرة الكائنات التكاثرية، لذلك تصنف باعتبارها تعاويذ أو رموز كانت تعامل بقدسية باعتبارها اشياء تسكنها الارواح أو تتجلى فيها.

ان الاكتشاف المثير اكتشاف ان الاشياء الطبيعية يمكن ان تتحول إلى ادوات قادرة على التأثير في العالم الخارجي بل وعلى تغييره. ذلك ان الفكر في مرحلته هذه والذي كان يجرب دون توقف، والذي كان قد شرع في التوصل إلى فكرة ان المستحيل يمكن ان يتحقق بادوات سحرية. فقد كان يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة، يَحلم بأن يتمكن من تغيير الاشياء وتشكيلها في صورة جديدة. ولعل القصدية من هذه المدلولات الرمزية والفعاليات السحرية المرتبطة بها، هو اثارة العاطفة في الجماعة، لتكون عنصرا مؤثرا في حياة المجتمع العملية. ان الوظيفة الاساسية لهذه الرموز السحرية هي انكاء عواطف معينة في النشاط الذهني للاشخاص والتي تعد ضرورية ونافعة في سياق العمل المعيشي، فالنشاط السحري

المرتبط يمثل اشكال الفتشات الرمزية هذه، هو نوع من المحرك الذي يزود ميكانيكية الحياة العملية بتيار عاطفي ليسيرها. ذلك ان وسائل التعبير الرمزية كالايماءة أو الصورة أو الصوت أو الكلمة، ماهي الا اداة شأنها شأن الفأس اليدوية، وهي وسائل فاعلة في بسط سيطرة الانسان على الطبيعة.

ان مخاوف الانسان من قدره التي لاتنتهي ابدا، ورغبته الملحة في تسيير قوى الطبيعة لصالح وجوده، ومن خلال هذا الخضم من الرغبات والمخاوف، نمت في فكرة محاولة تسيير ظواهر الطبيعة لصالحه عن طريق سلسلة من الشعائر السحرية، والتي نالت اهتماما كبيرا في حيز التفكير الانساني لهذه الفترة، فقد كان فلاحو القرى الزراعية الاولى مسعورين تماما باقامة طقوس الخصب البشري. حيث تنقلنا هذه الطقوس إلى فكرة : ان الصلة بالعالم المنظور، لاتكفي لخلق النجاح السحري، بل يجب اضافة تيار معسوس من العوامل النفسية والهيجان العاطفي لايجاد أو لخلق صلة متممة مع العالم الروحي. ان الجوانب التعبيرية لهذه الفعاليات الطقوسية السحرية والمرتبطة بمثل هذه الاشكال الفتشية والتي تتمثل بالقرابين وعمليات الحرق المقدمة اليها. فيها من خصوصية الذات التي بدأت تستفيق الشئ الكثير، وهي تعبير عن القدرة الجديدة على التحكم في الظواهر الحياتية ومحاولة السيطرة عليها. وهي تتضمن فكرة جوهرية هي ان ادراك العالم الخارجي، يمكن ان يتغير بتأثير الموقف الذاتي للانسان ازاءه، فاوجد بذلك معادلا مشابها لعواطفه وافكاره.

ومثل هذه الفعاليات السحرية، كانت تتم بشكل لايقرره التأثير الحقيقي للفعل الذي سيؤدي إلى الغاية. وانما تقرره الرغبات والمخاوف والتفكير والشعور العام، في مثل هذه التجمعات الزراعية الاولى التي شهدت هزات اجتماعية واقتصادية كبيرة وخطيرة. فكل شئ بهذا الخصوص، يعمل استنادا إلى قانون الاستعطاف، وان مثل هذه القوى تؤثر في بعضها من خلال رباط سري يستند إلى مثل هذه المجموعة من الممارسات الطقوسية السحرية والتعبدية.

وهذه الرموز الفتشية تجد ارتباطاتها بمفاهيم فكرية تجد علاقتها بفكرة الارواح المتجسدة والمنفصلة عن الكائنات الحية. فهي اشكال رمزية تستخدم لفاعلية الممارسات الطقوسية، وهنا تجد خصوصيتها في قدم التأويل التشخيصي للتمثلات السحرية. فهي حُبلى بمدلولاتها الحضارية والانسانية التي تتجاوز المدلول الظاهري للتمثيل التشكيلي إلى نظام من الانسجام بين المادي والروحي وبين الطبيعي والرمزي. ومن هنا تأتي علاقتها بالقرابين المقدمة، وما تمت به من صلة بقدسية المكان، ومايخفيه تحته من ارواح اريد لها الخلود والانبعاث والتجدد. فهذا السحر الكائن في جذور الفكر الانساني، والذي يوحي بنفس الوقت، باحساس بالعجز،

ووعي بالقوة، خوفا من احداث الوجود مع القدرة بالسيطرة عليها هو الجوهر الاصيل للالـهام الاول.

المبحث الثاني

الاشكال الحيوانية

أ - اشكال الحيوانات النذرية : شكل (2-3)

ان تعاظم ونمو المدركات الفكرية لانسان هذه الفترة، وبفعل الملاحظة الدائمة لمظاهر الخصب في الطبيعة، وتراكم الخبرة في القدرة على التحديد واختيار الرموز المناسبة ذات الفاعلية بهذا الخصوص. بدأ نشاطه الفكري يستعير اشياء من الطبيعة، ويكسبها مضامين اجتماعية، في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشئ وجوهره الذي يرتبط مع مغزى كلي يختفي وراءه الا وهو المضمون الروحي الاجتماعي.

وازاء مثل هذا الفهم للظواهر، فقد قامت فعاليات طقوسية ذات صيغ سحرية خاصة، من الممكن ان نرجح انها اعتمدت على انواع من الحيوانات الكثيرة التولد بصدد الكم، فأن رؤية حيوان ماهو الا امتلاء بعدد لايحصى من الاحاسيس البشرية، فتمثيله يوجب جمعها في شكل شأنه شأن الفكرة حيث يستوعبها ويغنيها. فالمنحوتات الفخارية والحجرية والمرمرية والتي تمثل اشكال الخنازير والقنافذ والارانب وغيرها من الحيوانات الكثيرة التوالد، والتي تتميز باشكال واقعية وقدرة كبيرة لدى الفنان في التشكيل ومحاكاة عالية لاشكالها في الطبيعة. والتي تتميز باشكال مجوفة ووجود فتحة في اعلى الظهر لاحتواء نوع من السوائل بغية تخصيبها لاستخدامها في الممارسات والطقوس السحرية، لهو دليل يقنع المرء على ارتباط هذه الاشكال الرمزية بفكرة تناسل الجنس البشري، ويتجسد ذلك بوجود صفة مشتركة بين كل من المرموز به والمرموز اليه. خصوصا وان هذه الاشكال كانت قد احرقت مع قرابين من لحوم الحيوانات ودفنت في حفر خاصة، وظهرت بعض نماذجها في قبور الاطفال في تل الصوان شكل (2-3)

لقد كان الفكر يعمل بآلية تهدف إلى خلق موازنة بين الاحساس الداخلي وعالم التجربة الخارجي، حيث تكون مهمة العمل الفني ادراك مثل هذه الموازنة. ذلك انه يكون الوسيط مابين الظاهرة الحسية الطبيعية بخصائصها المعروفة، وعالم الموجودات الروحية، في تفاعل كبير مابين الشئ وجوهره وبين الشكل ومضمونه. كي تكتسب مثل هذه الاشكال الرمزية،

طاقة غير متناهية ومادة سحرية دائمة، ومفردة من مفردات التجدد. حيث ضمت هذه الرؤية اهمية قصوى في عقائد ما بعد الموت، والتي اصبحت عالماً مليئاً بالاسرار والارواح والقوى، كان على الانسان ان يتحمل ذلك العبء الكبير في جهوده المستمرة لاستعطافها. ذلك ان القوى تكتفي بمحض التذكير بالموضوع، اما الباقي فيأتي من النفس التي يفترض بها الامتلاء بتمثيل الموضوع.

ب - شكل رأس الثور "Bukranum": شكل (4-5)

لقد كان لتعاظم الفكر الحضاري لانسان هذه الفترة موضوع البحث، دورا كبيرا في خلق عدد من المضامين الفكرية ذات الطبيعة الاجتماعية الجمعية. التي كانت ذات فاعلية حيوية في الخلق الابداعي للاشكال الرمزية في النتاجات الفنية. ذلك ان الفكر الجماعي في فرديته المشخصة يجب ان ينسجم ويتوافق مع ذلك المحيط وفقا لشروطه الخارجية لتحقيق معادلة وجوده. فماهية المضمون هنا، تعيش في بيئة ذات مدلولات ثقافية واجتماعية، يتبادل فيها الاثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة من خلال اطار نوعي اكتسب مضمونه من الخارج، وهي مرتبطة بالحالة العامة للتفكير والتي وجدت خصوصيتها في التكيف الفكري لنوعية المحيط البيئي.

لقد وجد هؤلاء المزارعون الاوائل في التاريخ. ان ظاهرة الخصب في الطبيعة، تنتمي إلى عنصرين، هما العنصر الذكري والانثوي. فعلى هذا المنوال سارت دينونة الانسان لقوى الخصب المولدة في الطبيعة، وقد تمكن بهذا من تصنيف الاشياء والظواهر، وادراك مابينها من علاقات. فجعل لكل قوة رمزا، وعلى هذا النحو تحولت الاشياء إلى رموز ومفاهيم، سرعان ماوجدت لها مناخا اجتماعيا شاملا وعميقا، ومضمونا اتفقت الجماعة على عظم اهميته.

وهنا جاء دور الفن لتحقيق ضرورة اجتماعية ملحة، بتحويلها من افكار مجردة إلى حقائق محسوسة، تتجسد في العناصر المستمدة من قوة الثور كعنصر تذكير وفحولة هائلة في الطبيعة المحيطة بالانسان، وفي ذلك افضل تفسير لشيوع رأس الثور كمفردة رمزية في الرسوم الملونة على سطوح الفخاريات والاعمال النحتية شكل (4-5) . وهكذا تتميز العلاقة بين الاشياء والافكار بطابعها المباشر، فهي مقارنة تشبيه وتداع بالنسبة لافكار الجماعة. فهي المفردات التي تشكل الجزء الخاص من الفكرة بخصوصيتها الطبيعية والتي تشير إلى مغزى عام اوصفات كلية تكمن خلفها، في مدلولاتها الاجتماعية الهامة في فكر

المجتمع. ومن هنا فقد اكتسبت صفة الديمومة الزمنية وبدت كمفاهيم كبيرة الحيوية.

لقد اوضح ملوان (Mallowan) بأن شكل رأس الثور المعروف بالبوكرانيوم وهو عنصر التذكير الهام ضمن قوى الخصب في الطبيعة، قد ظهر باشكال واقعية في البداية (شكل). ثم ابتعدت مواصفاته التشبيهية عن سلفه الواقعي نحو الاشكال التجريدية مع مرور الزمن شكل 4 (1-3) (Goff, P. 14) . ولكن ايا تكن الامانة التي يجري التعبير بها عن مثل هذه الاشكال في محاكاتها لاصولها الطبيعية، فأن مثل هذه الامانة لاتشكل محض تقليد عن الطبيعة، وفي ذلك تكمن القدرة على الرقي على جميع الصور الفردية وشتى انواع التفاصيل والجزيئات. فقد اعطيت الحقائق الطبيعية تفسيرات عقلية ورفع العضوي بموجبها لمستوى الفكر. وفي ذلك تجسيد حي لوحدة الاسلوب المتبع في التمثيل، بخصوصيته التي تبغي اختزال ما في الواقع إلى رمزه الروحي، عن طريق الجمع بين الصورة الفردية الطبيعية والمنهج الرمزي.

ويعتمد هذا الاسلوب في التمثيل على مايعرفه الفنان عن ماهية الشكل الراسخة في خزينه الذهني، وليس على انطباعه البصري المباشر. فهي تقوم على الادراك الذهني لمواصفات الشكل وبالشكل الذي ظهر به للفكر وبالصورة الاكثر تعبيراً. ففي لحظة تماس الفكر مع الشئ تظهر صورة الشئ نفسه وصورة العقل كجسد للفكرة أي كتصور للشئ والذي لايبالي بالانطباع البصري المباشر القائم على التقليد البصري. ذلك ان جهد الفنان الابداعي هو ان يوصل من خلال الشكل الفني احاسيسه المحتدمة غير عابئ بالمواصفات الشكلية وساقد يصيب الاشكال من تشويه. ساعيا إلى تناسب محدد ونظام من العلاقة بين جانبيه الطبيعي- الحسي المدرك من قبل الفنان في الواقع ووقعه الاجتماعي الروحي كرمز اكتسبت قدسيته من خلال الممارسات والطقوس في الفكر الاجتماعي للجماعة. مكتسبا بذلك قوة تعبيرية داخل هذه الرموز، بدلا من الشكل الظاهري الذي تعودته الحياة. فبدت بمثابة وعد بالرخاء لافراد الجماعة الزراعية وبكل مايرتبط بهذه الكلمة من معنى. (شكل ٥ رقم ١- ٣)

ج - الصليب المالطي "Mattes Cross" : شكل (6-7)

ان شكل مايعرف بالصليب المالطي الذي يزين سطوح الفخاريات من عصر سامراء التي اكتشفها هيرسفلد Herzfeld في عدد من القبور تحت ابنية الصدور الاسلامية في العام 1911 (Herzfeld, P. 5) . هو تكوين تجريدي يتألف من شكل مربع مركزي يتصل

بكل من زواياه شكل مثلث. ويؤكد اكتشافه في القبور إلى انه كان بمثابة العوذ أو الرموز، حيث قادت صفة التواصل في نوعية الفكر إلى استمرار فاعليته الروحية مابين العالم المعاش وعالم مابعد الموت. فهو بمثابة بدائل سحرية للتعبير عن الضرورة الاجتماعية شكل 7 رقم 3 وللشكل في مرحلته التجريدية اصول واقعية تتمثل بسلسة من الاشكال الرمزية، التي تتمثل بشكل مربع يتصل بكل من زوايا شكل وعل راكض (شكل ٧ رقم ٣-٤). ذلك ان حقيقة الرمز في مجتمعات عصر قبل التدوين هو خلق حالة مفاهيمية مابين الدلالات التي تميز الشكل ومضامينه في الفكر بشكل خاص والافكار السائدة في الوسط الحضاري بشكل عام.

اظهرت نتائج الاكتشافات الاثارية في عدد من المواقع الحضارية الهامة من هذه الفترة، إلى ان اقتصاد عصر القرى الزراعية الاولى والذي اتصف بالثورة الاقتصادية الانتاجية كما اسلفنا، كان يعتمد ايضا على فعاليات الصيد ولو بنسبة مهما كانت قليلة (Mallowan , P . 9)

ولعل ذلك يكشف عن نوع من العلاقة الموضوعية مابين قيمة الرمز موضوع البحث واسقاطاته الاجتماعية، فالتعبير هنا لايتظافر الا بعقد صلة الارتباط الحيوية مابين المضمون والشكل الذي ينظمه ويظهره، حيث كل منهما الاخر داخل كل مترابط هو الكيان الكلي الموحد للعمل الفني، والذي عليه ان يقدم معادلا فكريا لذلك المعنى الوجداني والعقلي، فتجد فيه الجماعة نشاطا روحيا لذاتها في تفاعلها مع المضمون.

وهذه الاستعاضات الرمزية المرتبطة بأرهاص التوفر الغذائي والنشاط الاقتصادي. تجد ديمومتها في طقوس دورية قائمة على العرف الاجتماعي والتي تجد امتداداتها الفكرية لترتبط بتناسل الحيوان بشكل عام. وتجد دلالاتها متجسدة في العلاقات الذهنية المشتركة وارتباطها الرمزي بوجود الجماعة. فقد وجدت فيها نوعية الفكر هيكلا البسته بعناية للفكر المجرد، فمثل هذه الاشكال الرمزية لايمكن فصلها عن الفكر، انها تمثل الشئ الذي اصبحت التجربة فيه واعية بذاتها.

وتتركز الرؤية الفنية الابداعية للفنان والتي تظهر في هذه المشاهد، إلى انتزاع عدد من السمات الاساسية للشكل لتكوين مظهره العام. (شكل 6) في صيرورة من الخلق تقوم على حالة، ان كل ماله نفس الشكل له ايضا نفس الجوهر. ومن هنا يمكن ان نصل إلى نوع من الرمزية الواعية في توظيف مظاهر الاشياء باتجاه مطامح الوعي الجماعي. فقد كان الفكر يبحث عن البنية الاساسية للشكل، فوجد في هذه الاشكال رموزا للحقيقة الروحية. انه الفن المتخلص أو المتحرر من الطبيعة، باشكاله الجوهرية الخالصة أو المتجردة من التفاصيل. فهنا

يظهر الشكل بما يتفق مع النزوع الذهني للفنان، وبما يحمل الشكل اقصى طاقاته تعبيرا، بدلا من الاعتماد على التمثيل الذي يقدم على التدقيق البصري المباشر.

ان مظاهر الاختيار الواعي في الحذف والتبسيط والتي تميز السمات الفنية لهذه الاشكال الرمزية، بالابقاء على الجوهر، هي مظاهر اسلوبية مستندة إلى عالم الوعي الفكري للجماعة، والذي يقرر ما وراء هذه التمثلات من صفات روحية تكمن وراء هذه المظاهر. فالبنية الشكلية لهذه الرموز لم تكن خوضا دقيقا في ملامح وتفاصيل الاشكال المرئية. بل ترجمة للمعنى ونقلا للفهم، واهتماما بالشكل الموحي لمظهر هذه الاشكال والتي شهدت وعيا اجتماعيا عاما. ذلك ان طبيعة الفكر كانت ذات خصوصية تتجه أو تميل إلى تمثيل الاشكال في اشكالها الموحية بالمعنى المرتبط بالشكل. حيث تمت الاستعاضة عن الاشكال الطبيعية باشكال اكثر تعميما، والتي تميل إلى التحول في سمات الشكل الفنية من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية، ومن الفردية إلى التعميم المطلق. فترتفع المدلولات فوق الظاهرات الطبيعية المنفردة، ولكنها تظل مع ذلك ماثلة للوعي بشكل مواضيع فيها جزء من خصوصيتها الطبيعية بالرغم من العمومية التي بها يدركها التمثل.

المبحث الثالث

د - الصليب المعقوف "Swastika": شكل (8-10)

ان للتطور الذي حققه انسان عصر قبل التدوين في جميع اوجه حياته، الاثر الفاعل في تطور مستوى الوعي الفكري في طبيعة تفكيره محققا نتيجة الخبرة والمراس في الكشف عن ضرورة ايجاد صيغة من التوازن تحقق استمرارية وجوده ازاء تحكم القوى الطبيعية المؤثرة في مفردات حياته، جاهدا إلى تكييف عالمه المعاش لاسترضاء عالم من القوى والارواح التي لها فاعلية التحكم في اهم مظاهر حياته.

وتمشيا مع قدم المرحلة الزمنية التي شهدت نمو الفكر الانساني على ارض الرافدين، يبدو ان اثارة مكنونات الانسان الفكرية قد جاءت كرد فعل أو كتآلف وجد فيه وسيلة لترويض ضغوط عوامل البيئة الطبيعية. حيث تمت معاناتها وادراكها في ظل تأثير الواقع المحيط به، فتلك الضغوط والاستجابات البيئية، هي عملية مستمرة من التمثيل والانعكاس تجد صداها بالذات الجماعية، فتتم صياغتها بمواضيع واشكال فنية مناسبة. فهي تمثلات الوجود الانساني بما يرضي حاجاته التعبيرية. انه الموقف الانساني الفكري في سعيه لترويض الطبيعة عن

طريق المحاكاة والتقليد لاستعطاف قواها الخفية بفاعلية التمثيل والحركات الايقاعية، التي وجدت فيها الجماعة ذاتها الاولى في التاريخ. ولعل في ذلك كله اهم عناصر خلودها حتى هذه اللحظة.

ان مثل هذه الصورة المطمئنة، لابد ان تجد لها موقعا زمنيا بعد ظواهر الاضطراب النفسي التي تحياها الجماعات الزراعية الاولى في مفردات حياتها. فازاء قلق الانسان المستمر وجهله في ماهية تصرف قوى الطبيعة المختلفة. لابد ان تنبثق فعاليات طقوسية وشعائر وممارسات اجتماعية ذات اثارة هامة، كانت ذات دلالات هامة في الدين والمتمثلة بشكل رقصات طقوسية. والتي اكتسبت صفة الثبات بفعل تعود الجماعات على ادائها وربما في مناسبات ومطامح وظروف محددة. انها محاولة الانسان لاقامة نوع من الالفة مع ضغوط الطبيعة، فهنا تنبثق طبيعة الوعي الحضاري من واقعها الحيوي بشكلها الحقيقي والذي يبرز في البداية بنوع من الاضطراب النفسي الذي يتلاقى عنده نوع من الدفع الباطني على المستوى الاجتماعي. فتتم عملية ابداع الرموز والاعمال الفنية بالصورة التي فهمها بها الوعي الجمعي واخضعها لسيطرته المنظمة والواعية.

وتعبر مشاهد مايعرف باشكال النسوة الراقصات والتي رسمت بالالوان على سطوح الفخاريات من هذه الفترة (شكل 8) والتي تعتبر انموذج الاول في سلسلة التكوينات المتصالبة والتي اوصلت في النهاية إلى شكل الصليب المعقوف في مرحلتها الاخيرة. على ان الصفة الابداعية للأعمال الفنية لابد ان تكون قد نشأت عن مشكلة، وانها تعبر عن حل هادف لهذه المشكلة. ويبرز انتشار مضامينها الواسع، إلى وجود روح جماعية وعادات سائدة واتجاهات اكثر وضوحا، فهي نوعا من تلك العلاقات الخاصة التي قام الفنان بانتزاعها من مجمل الافكار الاجتماعية السائدة في الوسط الحضاري واحالها إلى دلالات رمزية. فقد تمكن الفنان من ابتداع وضع حركي للشكل البشري يتفق مع المضمون وروح ذلك العصر الذي ربطت فيه ذهنية المبدع بين المادي والروحي. فنحن هنا امام وضع حركي طقوسي خاص، وَجَدفيه الفنان حلا للازمات الاجتماعية التي عاشتها التجمعات الزراعية.

ان المظهر الحركي للنسوة وصرخاتهن لاتفيد الا في جعل الفرادة ذاتية في خصوصية الروح، كوسيلة للايحاء بالمضمون الرئيس للموضوع-والذي يجد خصوصيته في اشباع الرغبة والارادة لدى بعض النسوة العاقرات ممن انقطعت لديهن دورات الحمل المتتالية. فهي الرغبة والارادة والطموح في التقاط القادم قبل حدوثه حرصا على حدوثه. وعلى هذا المنوال

يمكن ان تعبر اشكال العقارب التي تدور حول المشهد المركزي إلى علائقية حيوية بصيغة التناسل المتزايد. ذلك ان العقرب من الحيوانات الكثيرة التوالد والتي يلتهم صغارها امهم بعد الولادة مباشرة (شكل 8) فليس التعبير هنا مجرد عرض خارجي قد تلبس بالعمل الفني، وانما هو بمثابة مركز أشعاع تنتظم حوله سائر مقومات العمل الفني بقيمه المادية والفكرية. فثمة حقيقة داخلية أو باطنة تفصح عنها الحقيقة الظاهرة، فتتجلى الروح والعاطفة والفكر في كل واحد لابراز قيمها التعبيرية. والتي تعبر عن نوع من الصلة الروحية بين الذات التي تَجدها بالموضوع الممثل والقوى الغيبية المتحكمة بمثل هذا الطموح.

ومن جهة اخرى، يبدو ان فكرة الموضوع قد تركت اثرها الذي لايزول في التعبير الروحي. ففي مثل هذه التكوينات الفنية يعرض الموضوع داخل بناء حسي وشكلي وعاطفي وروحي فيمتلك حيوية لايملكها انموذجه في الحياة الواقعية. فمثل هذه الرموز كانت تؤدي دورها بتداعي الافكار. لذلك يمكننا ان نقيم نظام من العلاقة الدلالية بين تطاير شعور النسوة والجو العام للحدث والذي نرجح انه كان يجري بعاصفة هوجاء، ذلك النوع من العواصف الرطبة التي تسبق سقوط الامطار. ومن هنا يمكننا الربط الفكري مابين غائية الرقصات وفكرة استسقاء المطر، وهو الفعل الطبيعي لادامة فعاليات الزراعة. وعلى هذا الأساس يكون لاشكال العقارب، رابطة موضوعية دلالية رامزة، حين يبحث هذا الحيوان عن جحور ومخابئ له عند اول الغيث. فمثل هذه الرمزية عبارة عن تمثلات فكرية لهذه المدلولات أو اشارات أو تلميحات اليها. وهكذا يكون العمل الفني من هذه الفترة الوسيط، مابين الظاهرة الحسية الطبيعية بخصائصها المعروفة، وعالم الموجودات الروحية، في تفاعل كبير مابين الشئ وجوهره، ومابين الشكل ومضمونه.

ومهما تنوعت الموضوعات المرتبطة بهذه التكوينات الرمزية، والتي تتضمن الايمان بالقوى والتأثيرات والافعال لتؤدي فعلها في استعطاف قوى الارواح الغيبية. فأن في حركات ايدي النسوة المتهيجة قوة مثيرة للانتباه، وفعل ينطوي على تعبير. فهذه الاعضاء المتجه نشاطها للخارج، قد اوضحت باوضاعها وحركاتها في اظهار التعبير الروحي. وهي جزء من عملية عقلية واعية تهدف إلى خلق صورة جديدة للواقع، وهي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعا يجعل منه موجودا حيا تشع فيه الروح. حيث كانت هذه الرقصات ككل، بمثابة حاجة للانسان إلى الوعي بعالميه الداخلي والخارجي على السواء، فكانت تعكس له ذاته وفعله ليرى نفسه من خلالها، محاولا ان يدرك ماهية العالم الخارجي بشكلها المتبدل بتأثير موقفه الذاتي ازاءه فاوجد بذلك معادلا مشابها لعواطفه وافكاره.

وهكذا تكتسب مثل هذه الشعائر والممارسات الجماعية، معنى اغنى وقوة تعبيرية اعمق، كانت تفتقر اليها وهي خارج مجال التمثيل الفني. فالفن يؤدي دوره هنا كمظهر للعقل والتفكير، وهو نداء النفس البشرية التي كانت بكليتها تبحث عن ذاتها. اذ لم يهتم الفكر الديني يمثل هذه الرقصات الطقوسية، كمفردة من مفردات العالم المرئي، بل صار ينشد شيئا فيها تحت المظاهر، ساعيا إلى تكوين رمز تشكيلي يحتفظ بتعبيره الفاعل عن المعتقد الاجتماعي حين انتظمت حياة الجماعة بموجب كم متوارث من التقاليد والاعراف، والتي اصبحت بعد نجاح تطبيقها مقبولة ومرغوبا بها من قبل الجميع، كونها استهدفت النفع العام.

مُثلت اشكال النسوة بوضع متصالب وفي تكوينات متحركة على سطوح الانية الفخارية الدائرية الشكل، وبما يوحي بشئ من التناسب مابين نوعية الحركة والسطح المعد للتصوير. وهي تقترب منذ الوهلة الاولى إلى تقارب اكيد مع البنية الشكلية لما يعرف بشكل الصليب المعقوف اذا اخذنا بنظر الاعتبار وضعها المتصالب ضمن التكوين وحركة شعورهن المتطاير مع كتل الاجساد (شكل 8 رقم 2) فالمهم هنا هو تمثيل الاشكال باسلوب يجعلها موحية بمعنى جديد، وبوجود مضاف تبثه فيها، الذات الفردية للفنان التي تتأمل وتعقل وتبتكر، وبما يتفق مع العوامل النفسية والفكرية لذات الجماعة. فعالم الموجودات الروحية كان قد شهد تفاعلا كبيرا مابين الشئ وجوهره والشكل ومضمونه، ذلك ان الوعي قد اكسبها مضامينها الخاصة باعتبارها رموزا لظواهر حيوية في حياة الجماعة.

مثلت اشكال النسوة باشكال رمزية، فقد حررت من اشكالها الطبيعية المألوفة، كي تصبح حرة من صيرورتها الطبيعية، لتؤدي فعلها في الوسط الحضاري كرموز، فهي تشبه نفسها في القصدية الطبيعية، لكنها خارج حضورها الواقعي. ذلك انها عبارة عن تلخيص للمضامين التي تمثلها. فمثل هذه الاشكال الرمزية كانت تنتقل بالموضوع من نطاق الجزيئات إلى حيز الكليات، وتعمل على تحويل الشئ الممثل من خصائصه الفردية إلى التعميم. وبفعل ذلك تتجلى الهيئة البشرية الاعلى انها محض شكل طبيعي، وانما على انها تمثل الروح وتعبيره. فوجد الفكر فيها وسيلة لتحقيق عنصر الايحاء بالمضامين الناشطة في الوسط الحضاري.

لقد استطاع الفنان المرتبط بوسطه الحضاري، ان يمثل في شكل انساني الجوهري الروحي، وان يخلق بين هذا الروحي والشكل الانساني علاقة، وهي السمة الهامة التي تميز مثل هذه الاشكال الرمزية. ذلك انه كان حرا في تطويع المظهر الخارجي للشكل البشري، امعانا منه في التعبير عما هو اكثر صدقا وثباتا، وبشكل يدعو إلى التحرر من قيود المظهرية السطحية، سعيا منه لتحقيق وجود حقيقي وجوهري. فالية عمل ذهنية الفنان كانت تعمد إلى

انتزاع هيئة الشكل استنادا لوقعها الخاص بالذهن وكما آلت اليه في خزينه الذهني لحظة الرؤية الاولى. فهذه الالية قد رجعت إلى تصورات الذهن على حساب الاحاسيس الآتية من العالم الخارجي.

ويظهر من خلال تفحص السلسلة المتتابعة لاشكال النسوة في انظمة هذه المشاهد، ان هناك متحولا في سماتها الفنية المميزة، قد حدث بفعل تعاقب السنين والاجيال وتوالي مراحل تطور الفكر الديني والاجتماعي بكل ضروبه. اذ اختفت اشكال النسوة في مشاهد اخرى وتمت الاستعاضة عنها بالبنية الهندسية الشكلية لوضعها المتصالب، مع الابقاء على حركة كتلة اصابع اليد الثلاثية الاصابع والتي تميز نهايات هذا الشكل الهندسي، وكذلك الاستعاضة عن اشكال النسوة بخطوط متعرجة تمثل شعرهن المتطاير (شكل 9) والشكل في نظامه البنائي التجريدي الرمزي هذا قد اصبح قريبا جدا من شكل مايعرف بالصليب المعقوف (شكل ١٠/رقم ٣). ذلك ان تشبيهية الصورة الظاهرة المدركة رؤيويا، لم يعد يمثل الموضوع الاتي في نشاط الفنان الذهني، بل عمد الفنان عوضا عنه إلى صياغة رمز يتسم باستنكارات أو استدلالات عن الشئ المدرك حسيا. فالتجريد يطال السمات القريبة من الواقعية، ولا يغدو تمثلا حقا في بنائية مثل هذه الاشكال الرمزية، الا بعد ان يلغي من الحدس العيني كل مايؤلف خصوصية الموضوع الفردية بعد تبسيطه واختزاله اياه.

ويفصح شكل الصليب المعقوف في امثلة اخرى إلى تميزه بنيته الهندسية التجريدية الخالصة. وهو رغم نظامه الشكلي المجرد، الا انه مازال مرتبطا باصول المضامين والافكار المرتبطة بالخصب والتكاثر (شكل 10). ان صلة الشبه المادية المنظورة، قد امكن الاستعاضة عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرمز، حيث ترتفع المدلولات فوق الظاهرات الطبيعية. ذلك ان تظاهر العيني محقق عن طريق محض صورة يعتبرها الحدس الفني مقاربة للمضمون حدا تشبيهيا. فقد كان الفكر يبحث عن البنية الاساسية للشكل، فوجد في هذه الاشكال رموزا للحقيقة الروحية. انه الفن المتخلص أو المتحرر من الطبيعة، باشكاله الجوهرية أو الخالصة أو المتجردة من التفاصيل فمثل هذه الاشكال هي مفردات هامة في الدراما الدينية أو الاجتماعية، التي تمثل دون انقطاع في اعمال الفن، وقد كانت تؤدي دورها في الفهم الاجتماعي بشكل محكم. وهي بمهمتها هذه ليست بحاجة إلى أي استنطاق أو توضيح. نتيجة استقرار مثل هذه الرموز في ذهن الجماعة، بفعل استمرارية الممارسة والفهم، اذ غدت حقيقة اصطلاحية لاتتطلب مجهودا ذهنيا من قبل الفرد والجماعة في استيعاب مضامينها ضمن حدود زمانية ومكانية معينة.

المبحث الرابع

الظواهر الكونية : (شكل 11 رقم 1-2)

شهد الفكر الحضاري في الفترة المتأخرة من عصر قبل التدوين تحولا بالغ الاهمية، حيث نمت قدراته في التفكير ونشأت لديه مجموعة من الرموز الروحية. واوجد تحفظه من عوالم الغيب وتقلبات القدر، وحرصه على قوى الانتاج. نوعا من الدينونة للقوى الغيبية الروحية والظواهر الطبيعية، فدخل الفكر الانساني مرحلة جديدة من الوعي توضحت في طبيعة النتاجات الفنية. فالعالم بالنسبة لفكر انسان هذه الفترة، ينتمي إلى الواقع والى ما فوق الواقع، والى عالم ظاهري محسوس ومعاش، وعالم ارواح وقوى وهمية غير منظورة. وقد دخل الآن عالم الوهم محيطا معرفيا في وعي الانسان، بميله إلى تحويل المدركات إلى رموز كان قد منحها طاقة روحية عظمى وكبيرة الحيوية في شعائره الدينية واعماله الفنية. حيث وجد الانسان في الطقوس والشعائر والممارسات الدينية التي كانت تنظم لهذه القوى العاملة وراء ستار الظاهر المرئي في معابدها، قوة ذات فاعلية تدعم الجماعة الانسانية وتمنحها القوة ازاء فاعلية قوى الطبيعة المختلفة.

لقد وجد الانسان عزاءه في الايمان ببعض الظواهر الكونية، التي لها صفة التأثير في فك رموز هذا الغموض الذي يكتنف حياته. فكان مولد فكرة الايمان بالقوى ذات القدرة المتفوقة على الطبيعة، ذلك انها فوق متناول الادراك الحسي، ومع ذلك فهي تتنافس مع القوى الطبيعية في ذات الفلك الخاص بالحقيقة. فهي في مظاهرها الحسية المشخصة غير مرئية، ومع ذلك فانها قوى فعالة مكتنفة بالاسرار، ولعل سر فعاليتها في انفصالها التام عن عالم الانسان. وان هذا الانفصال هو اساس الطقوس والممارسات والشعائر المقدمة اليها. فقد كانت مطامح الفكر ومخاوفه واحدة، وتعمل بذاتية واحدة ايضاً، ازاء القوى المساندة والمهددة لوجوده.

ان استجابة الفكر الانساني ازاء ضغوط عوامل البيئة الطبيعية المهددة لحياته، قاد إلى فكرة تشخيص هذه العوامل والقوى بهيئة آلهة. وذلك باضفاء الروح على اهم الظواهر الطبيعية، وهو ذلك الجوهر الذي يتصف بالوعي والارادة قبل كل شئ. فاحداث الطبيعة تتحدد بفعل قوى مدركة واعية، كانت تعمل من وراء ستار الطبيعة المرئي. ويقف في مقدمة هذه المجمعة الرمزية للقوى الطبيعية التي على المجتمع ان يسترضيها ويستعطفها دوما، تلك

المظاهر الحيوية في اقتصاديات الجماعات الزراعية واهمها الماء والهواء وخصوبة الارض والشمس ... الخ. فمثل هذه الاعداد الهائلة من المفردات الرمزية، اريد لها ان تمثل اصدق تعبير عن مدركات الانسان في ولائه للقوى المقررة لوجوده. وربما كانت لغة الخطاب الروحي ووسيلة التوثيق الوحيدة لعالم الافكار الانسانية.

لقد بدى المعتقد الديني والشعائر المرتبطة به، وقد امتلك كل خير المجتمع كحقيقة تفوض نفسها على العقول، ولها صفة الفضيلة الأمرة. ومن هذا التطور كله يبرز طابع يميز روحية الزمن، كتعبير عن احساسات النفس في خصوصية الفكر. ويمكننا ان نلمس هذه الصور الرمزية، في شكلها أو صيغها المرئية في طبيعة النتاجات الفنية. فكان الفن هو المقياس المباشر لرؤية الانسان الروحية. فاذا كانت تلك الرؤية جماعية فانها تصبح معتقدا اجتماعيا. فعن طريق الفن استطاع الانسان ايجاد واحياء عالم وهمي لم يستطع ايجاده في الواقع المحسوس، فاستغله سلاحاً في يد الجماعة في صراعها للبقاء. ذلك انه كان يعمل على اقامة اتصال بين تلك الحقيقتين اللتين تتنازعان الفكر الانساني، الحقيقة المادية التي يستشعرها جسمه، والحقيقة اللامادية حيث تحيا روحه.

لقد كانت الزراعة الرافد الاساسي للاقتصاد الانتاجي الذي يعتبر من اهم الانجازات الحضارية لهذه الفترة، التي بلغت في سبل تفكيرها إلى اقامة مشاريع الري الاصطناعية، لتوفير مردود غذائي يتناسب مع الزيادة السكانية المتحققة. ومن هنا جاءت اهمية الماء في طبيعة التفكير الانساني لهذه المرحلة. فكان التمثيل الفني لهذه الظاهرة الكونية الهامة بهيئة خطوط متموجة أو متعرجة على سطوح الفخاريات. وهو تعبير عن الانطباع الكائن في ذهن الفنان والمتأتي من حركة الامواج على سطوح المسطحات المائية والانهر (شكل ٦٫م >).
فطبيعة التفكير كانت ذات خصوصية تتجه أو تميل إلى تمثيل الاشياء في كلياتها، في اشكالها العامة الموحية بالمعنى المرتبط بالشكل، ولذلك فهو ليس ميالا إلى تحقيق ادق تفاصيلها الواقعية، بل يرى ان العنصر الحاسم هو ظاهرها، وهو شكلها وحقيقتها وماهيتها. حيث تراجع ماهو طبيعي محض إلى مرتبة ثانوية. ذلك ان مثل هذه الاشكال الرمزية تستمد دلالاتها التعبيرية من مضمونها الروحي، هذا المضمون الذي يسري في بنائية الرمز ويكون له بمثابة الحامل.

ان العملية الابداعية في منشأية هذه الاشكال الرمزية الكونية، تبدأ من تلك المحاولة عن طريق استثارة تلك الانطباعات والافكار التي وجدت مكانها بالفعل في تركيبة الفنان الحسية،

والتي سبق له معاناتها وادراكها في ظل تأثير الواقع المحيط بـــه. فـــالتعبير الرمـــزي لـــهذه الاشكال قد تَنشأ تلبية لمتطلبات الجماعة، فقد حبكت الافكـــار المرتبطـــة بـــه داخـــل نســـيج اجتماعي. فبدت في حقيقتها اشكالا طقوسية تمتلك الوساطة بين القدرة الكلية وعامة النـــاس. ولذلك فأن اشكال الشمس الرمزية التي ظهرت بشكل رسوم على سطوح الفخاريات من هـــذه الفترة، تدخل ضمن دائرة القوى التي تساعد على تنشيط مظاهر الخصب في الطبيعة بالشـــكل الذي بدت عليه للمدرك العقلي للانسان (شكل 11 رقم 1-2). والمضمون أو الدلالات الفكريـــة لهذا الشكل الرمزي الهام وغيره، يجد تجسيده بالخطوط العامة المكونة للهيئة الاساسية للشـــكل بخصوصيتها الجوهرية، وهو الشكل الذي له وقعه الخاص في ذهـــن الفنـــان، حيـــث تمـــت الاستعاضة عن الاشكال الطبيعية باشكال اكثر تعميما. وهي تعبير عن حالـــة مـــن التوافـــق الجوهري، بين ذاتية الفنان ومحيطه الخارجي التي توحدا بها بذاتية واحدة. وهـــي محاولـــة للتعبير الرمزي عن الصفة الروحية الكامنة وراء المظاهر. حين حَلَّ السعي المعرفي بكينونـــة عوالم الانسان الداخلية والخارجية. فلم يعد العمل الفني تمثيلا لشئ مادي وانما اصبح تمثيـــلا لفكرة، ولربما كان مجرد التلميح بنوع من ملامح الصلة الشكلية كافيا لادراك قوى مثل هـــذه الاشكال الرمزية الكونية.

ان الدراسة الاجتماعية والتحليلية لهذه الافكار والمعتقدات، تدلك على عملية تنامي افـــراد الالهة، واسباغ وظائف وصفات معينة عليها والتي ستتضح اكثر مع بداية عصر التدوين. ذلك ان جميع هذه الاشكال الرمزية الكونية، كانت مثقلة بمضامين تنبثق من العـــرف الاجتمـــاعي والعلاقات الذهنية والارتباط العام بمستوى الوعي والفهم والادراك للجماعة. فهي بمثابة رموز احتفالية، تكتسب اهميتها بنوعية الفكر، كونها جزءً فاعلاً في الممارسات الطقوسية الناشـــطة في مستوى الوعي الاجتماعي. فالنشاط الفني ينبع من صميم الحياة نفسها باعتبـــاره نشـــاطا اجتماعيا، تنحصر غايته في الحياة أو الواقع نفسه.

نتائج البحث

بغية نشدان الاصالة في بنائية الاعمال الفنية التشكيلية المعاصرة. لابد من نسج خيوط التواصل مع ذلك الكم الهائل من الابداعات الفنية على ارض الرافدين، بشكلها المتكامل والتي تشكل مايعرف في الفكر المعاصر اصطلاح الموروث الحضاري. ومن اجل اظهار صورة التواصل هذا، لابد ان تتوفر لدى الفنان المعاصر حالة من المفاهيمية عن خصوصية الاعمال الفنية التشكيلية هذه. ذلك ان الذائقية المعاصرة تتجه إلى هذه البيداعات التشكيلية على انها قيم شكلية خالصة لما تتميز به من مظاهر التجريد الشكلي. وهذا هو الطرف الاول من المعادلة، اما الطرف الثاني فهو النسيج الفكري الكبيرة الذي يختفي تحت شفافية الشكل وهو الذي يرتبط بمنشأية العمل الفني وله ارضية واسعة من الافكار التي ترتبط بحركة الفكر في وسطه الحضاري والمرتبط ببيئة زمانية ومكانية محددتين. فعن طريق الفن استطاع الانسان ايجاد واحياء عالم وهمي لم يستطع ايجاده في الواقع المحسوس، واستغله سلاحا في يد الجماعة في صراعها للبقاء. فالاعمال الفنية تنجز لا لتمثل اشياء مادية، وانما لتجسيد افكار فافرغت فيها حيوية هائلة من المكونات الفكرية لتصورات الانسان، محولة اياها إلى لغة رمزية تتخذ شكلا عقليا.

اننا نجد في ولادة الوعي والقصدية والشعور الانساني والتأمل والخيال حقيقة لتنوع الفنون واساليب الانجاز والسمات الفنية المميزة للاعمال الفنية في عصر قبل التدوين. الامر الذي يؤدي إلى ظهور فكرة الفن بوصفها فكرة شعورية، فبالفن تحمل الحقيقة المنظورة معنا انسانيا وتكتسب روحا. ذلك ان قيم التعبير في مثل هذه النشاطات الرمزية ومفاهيمها، لم تكن نسخا لواقع معطى، بل كشفا لظواهر الحياة بما فيها من قوى وميول ورغبات، تثقله اشكالا فنية ذات دلالات رمزية فغدت رموزا قدسية لارتباطها بمفاهيم وشعائر وطقوس ومعتقدات دينية يحكم ارتباطها الرمزي بوجود الجماعة فهي النظام الثالث بين ماهو موجود في الواقع المعاش وبين مايحيا في العالم الروحي. حيث تم انفصال البشر عن الطبيعة، وحل السعي المعرفي بكينونة عوالم الانسان الداخلية والخارجية على السواء.

وازاء قلق الانسان المستمر وجهله في ماهية تصرف قوى الطبيعة المختلفة مع رغبته الملّحة في تسيير هذه القوى لصالح وجوده. ومن خلال هذه الدراما من الرغبات والمخاوف وجد الانسان عزاؤه في الايمان بالارواح ذات القدرة المتفوقة على الطبيعة والتي رغم كونها غير ملموسة بالنسبة لحواسه الا ان دورها كان فاعلا في نشاطه الذهني فتمت صياغة مثل

هذه الافكار صياغة تنتمي للصورة التي فهمها به الوعي الاجتماعي واخضعها لسيطرته المنظمة والواعية وهذا هو التفسير العقلاني الوحيد باتجاه خلق موازنة بين الاحساس الداخلي وعالم التجربة الخارجي حيث تكون مهمة العمل الفني ادراك مثل هذه الموازنة،ويجد ذلك تمثله في نوع من الاستعاضات الرمزية والتي تتمثل في الاشكال الرمزية للفتشات. فهذا النوع من الجمادات كان مجردا من وجوده المادي ليعمل فعله كأرواح لها ذاتية التأثير ازاء ضغوط وارهاصات الارواح والقوى العليا، فهي بمثابة الرموز الشفيعة التي اريد لها ان تديم الصلة مع القوى الماورائية (شكل ١) فخصوصية الشكل الرمزية هنا ترتفع بالمادي إلى حيز مثالي رفيع بقوة معتقد ونهوض اجتماعي لتكوين وحدة اسلوبية ترتفع بالمدلولات العامة فوق الظاهرات الطبيعية المتفردة. ورغم انفلات العلاقة التشابهية مابين الشكل والافكار المرتبطة به. الا ان بيئته المكانية والطقوس والممارسات السحرية والتعبدية التي قدمت تبجيلا له، تفصح بارتباطه بافكار التناسل المتزايد لافراد الجنس البشري تلك القوة الآلية الهائلة لانجاح فعاليات الزراعة والارواء المتنوعة وشأن هذه الاشكال الرمزية شأن الاقنعة الافريقية التي لاتشبه شيئا الا ذاتها والتي اغدق عليها الانسان فاعلية حيوية كبيرة في التحكم باقدار الانسان ازاء مؤثرات زمانية ومكانية محددة. فهنا تم الانتقال بالشكل الطبيعي من صورته العرضية إلى شكله الجوهري الخالد الذي يبغي العموم بالرمز وفي ذلك نوع من التسامي فوق مستوى الواقع لكشف المضمون الباطن للحقيقة.

ان عظمة عصر قبل التدوين تكمن في القفزات السريعة التي حققتها الحضارة فكان مولد نظم اكثر رقيا وبنية منظمة من الاعراف والعلاقات الاجتماعية وتحولا كبيرا في خصوصية الفكر وتكيفا لماهية النشاطات الاقتصادية ومتطلباتها الجديدة. ومن هذا التطور الفكري كله، يبرز طابع يميز روحية الزمن، وتبرز للوجود صور جديدة ظاهرة للعيان ذلك ان النتاجات التشكيلية ودلالاتها الرمزية ترتبط ارتباطا متينا بمثل هذه الملابسات والتي امتلكت الحوافز اللازمة لاثارة مكنونات الانسان الفكرية بشكل عملية مستمرة من التمثيل والانعكاس حيث تبرز بشكل ردود افعال أو تآلف مع ماهية مفردات الحضارة ومن هنا اتجهت حركة الفكر باحثة في ظواهر الطبيعة تحقيقا بديهيا بين الظواهر الكامنة في الفكر ومتشابهاتها في الطبيعة، والتي ستعمل بمثابة الاوعية لاستقرار هذه الافكار. ساعيا إلى تكوين نظام من التمثل يعتمد الانسجام بين المادي والروحي والطبيعي والرمزي فانبثقت إلى الوجود مثلما تطفو الاشياء في مرجل يغلي مجموعة من الاشكال الرمزية التي تعبر عن الضرورة الاجتماعية والتي تنشد البقاء في اهتمامات الفكر بنواحي الخصب والتكاثر والنماء في الطبيعة بمعناها العام والتي

وجدها بعد المراقبة الحسية والتأويل الذهني متجسدة في اشكال الحيوانات الكثيرة التوالد كاشكال الارانب والقنافذ والفحولة الهائلة في شكل الثور وتكاثر الطرائد المضادة في اشكال الوعول الراكضة التي استحالت في تحولاتها الشكلية إلى شكل الصليب المالطي (شكل 6-7) وهنا جسد الانسان عبر مادته الطبيعية وبواسطتها فعل ارادته أي مخططه الذي ارتسم قبل ذلك في وعيه، فقد تخير من الموضوع مجموعة من العلاقات محاولا ابرازها بهيئة لها كيانها الخاص والافكار المرتبطة بها في الوسط الحضاري، وتكمن في ذلك الخصوصية الأبداعية فيما يتعلق بفرز الفكرة العامة وبكيفية تصورها وتمثيلها وهي ذلك الشئ الذي انتزعه الفنان من مجرى حياته الوجدانية ونجح في احالته إلى دلالة رمزية.

لو ان كل من كلايف بيل وروجر فراي بعثوا من جديد وشاهدوا شكل الصليب المعقوف (Swastika) على آنية فخار سامراء (شكل 7 رقم 3) لسعوا إلى اعتباره بنية شكلية خالصة وبما ينطبق مع المفاهيم التي جاءت بها نظريتهم المعروفة بالنظرية الشكلية. (ستولنيتز، ص 204). ووفقا لذلك يكون الصليب المعقوف تكوينا هندسيا خالصا شأنه في ذلك شأن الاشكال الهندسية في رسوم مالفتش أو جوزيف البرز في القرن العشرين.

الا ان محضا دقيقا للتحول الشكلي في السلسلة التاريخية المتتابعة لهذا الشكل الرمزي، سيظهر عكس ذلك. ذلك ان البنية الهندسية الاخيرة في تحولها ترتبط بسلسلة طويلة من الاشكال ذات التمثيل الواقعي، فلقد تحول الشكل الرمزي من صورة مماثلة للشئ المراد تمثيله إلى صورة معبرة عن ذلك الشئ، ذلك ان الفنان هنا لايستقي البهجة من الطبيعة العفوية للاشياء، كونه يسعى إلى نوع من التحوير والاختزال وصولا إلى الاسلوب الرمزي في التمثيل تبعا لافكار ومضامين لها علاقة بالفكر الديني، وهو من الضرورات الملحة في حياة الجماعة ذلك ان الشكل الرمزي في هذه الفترة لم يعد ترديدا بصريا للعالم المحيط بل هو نتاج روحي انه ابداع اضافة إلى الوجود.

ورغم المتحول في هيئة الشكل فانه مازال معبرا كمضمون أو كدلالة رمزية عن افكار الرغبة بدورات المواليد المتتالية أو افكار استسقاء المطر، ذلك ان الفكر في زمانه ومكانه ما زال يتذكر في كل لحظة صرخات النسوة في حالة من النشوة. ان نوع الأيماءة لاشكال النسوة يشير إلى نوع من الذاتية في التعبير ازاء مؤثرات لحظة محددة وظروف زمنية محددة ايضاً، حيث تجد خصوصيتها في التمثيل الفني كانعكاس لمجموعة الافكار الناشطة في الوسط الحضاري. فقد حبكت الافكار المرتبطة بهذا الشكل الرمزي داخل نسيج اجتماعي فبدى في

حقيقته ليس هيئة هندسية خالصة وانما شكلا طقوسيا يمتلك الوساطة بين القدرة الكلية وعامة الناس حيث تمتلك القدرة على التواصل المباشر مع الارواح المتحكمة في قدره، ذلك ان تمرس الجماعة في فهم المضامين الرمزية لهذه الاشكال واكسابها قدسية خاصة من قبل الجماعة بعد ان تم اختيار فاعليتها لمرات عديدة، ان اكتسبت مضامينها قيما مطلقة فصلة الشبه مادية المنظورة قد امكن الاستعاضة عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرمز حيث تتجسد قيم الرمز الجوهرية الروحية بالتحول من الفردية إلى التعميم المطلق.

ان نمو الادراك الفكري لانسان عصر قبل التدوين بالتمييز مابين النظام الطبيعي للوجود والنظام مافوق الطبيعي، كانت تتضمن بالضرورة قوى عينية لها فاعليتها في سير ظواهره الحياتية، وقد وجد ذلك في الاشكال الرمزية الكونية للتعبير عن مثل هذه الصور الذهنية، حيث تعبر مضامينها عن الجسر الذي يوصل العالم المرئي المألوف بالعالم اللامرئي والذي يتجسد بمثل هذه المفاهيم الرمزية التي اريد لها تمثيل معتقد الانسان بقواه الروحية الاولى. وبناء على ذلك يمكننا ان نطلق على اشكال امواج المياه في رسوم الفخاريات (شكل 7 رقم 4) واشكال الشمس ايضاً (شكل 11 رقم 1-2) بانها رموز لقوى متحكمة في فعاليات الزراعة، حيث ادخلها الوعي مجال التمثيل الفني كاشكال رمزية مبجلة فهي غنية بالمعاني باعتبارها تعبيرا عن مخاوف شعب باكمله والذي اعتقد ان وجوده مرتبط بقوى غيبية، فكانت مجردة من وجودها المادي ولعل ذلك مايحرر الادراك من الاغراض العملية، فهي عبارة عن قوى مثقلة بمضامين عقلية عبارة عن رؤى روحية ورموز، فالشكل الرمزي هنا يؤدي وظيفة الروح التي هي محتواه باعتباره مظهرا من مظاهر تحقيق نجاح الحياة.

لقد استطاع الفنان المبدع بوسطه الحضاري، ان يمثل في اشكال الجمادات والاشكال الحيوانية والبشرية والظواهر الكونية الجوهري الروحي وان يعقد بين هذا الجوهري وشكله الطبيعي علاقة مضمونية وشكلية، وهي السمة الهامة التي تميز هذه الاشكال الرمزية، فلكل ثقافة فرديتها الجماعية الخاصة ومثل الفردية الجماعية كمثل فردية الشخص الذي يصدر عنه العمل الفني، حيث انها تترك طابعها الذي يمحى على الفن الذي تبتدعه، ان لمثل هذه الاشكال الرمزية اصلا حضاريا ودلالة جماعية.

ورغم مرجعية معظم هذه الاشكال الرمزية لمرادفات طبيعية، الا ان الفنان كان مبدعا في تطويع المظهر الشكلي الذي يميزها، وتعتمد الية استيعاب القيم الشكلية لهذه الرموز في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان، على تمثيلها وفقا لصورتها المترسخة في خزينه الذهني، أي انه

كان يمثلها لما يعرفه عنها في ذهنه بدلا من ترديد اشكالها وفقا لانطباعه البصري المباشر. فهي تقوم على الأدراك الذهني لمواصفات الشكل، بالشكل الذي تظهر به للفكر وبالصورة الاكثر تعبيراً فالفنان هنا كان يحرر الشكل من حالته المألوفة وبما يخرجها نسبيا من طبيعتها أو بالاحرى من واقعيتها مبتغيا المعاني الروحية فيها وبما يجعلها تتخذ طابعا رمزيا وذلك اهم مايميز السمات الشكلية لهذه الاشكال الرمزية حيث الانتقال من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية ومن الفردية الى التعميم المطلق فالعنصر الحاسم هو ظاهر الشكل الموحي بالموضوع الممثل والذي يتميز بما هو جوهري وثابت وفي ذلك تكمن القدرة على الرقي على جميع الصور الفردية وشتى انواع التفاصيل والجزيئات (شكل 7-8)

ان مظاهر الاختيار الواعي في الاختزال والحذف والتبسيط في سمات ومواصفات الاشكال الرمزية من عصر قبل التدوين هي مظاهر مستندة إلى عوالم الوعي الفكري للجماعة والذي يقرر ما وراء هذه التمثلات من صفات روحية تكمن وراء هذه المظاهر. لكن دلائل الاكتشافات الاثارية قد اظهرت ان المضامين الفكرية في بداية تبلورها تبدأ بتمثيل مثل هذه الاشكال بالاسلوب الذي يظهر نوعا من التشابه مع اصولها الطبيعية كذلك ان تظاهر العيني محقق عن طريق محض صورة يعتبرها الحدس مقاربة للمضمون حدا تشبيهياً فمثل هذه الاشكال لابد ان ترتبط بمعنى تعبر عنه بشكل مرادفات تشبيهية تجسد العلاقة مابين الرغبة المتمثلة بالمضمون والمتحققة بالشكل.

وتؤول القيم الشكلية لهذه الاشكال الرمزية وسماتها المميزة إلى فقدان خصوصياتها الواقعية وصلاتها التشبيهية مع مماثلاتها في الطبيعة مع تقادم الزمن وهي رغم فقدانها مثل هذا الارتباط الا انها تبقى عظيمة وحيّة الفاعلية في قيمها الروحية الاجتماعية حيث تتجلى هيئة الشكل الرمزي ليس لكونها محض شئ طبيعي، وانما باعتبارها تمثيل الروح وتعبيره الكامن في اعماق الافكار الانسانية.

ويمكننا ان نرجح لذلك عدة اسباب منها : ان ألفة الفنان في ترديد نفس الاشكال لفترة زمنية طويلة نسبيا تورث نوعا من الاستخفاف في دقة الاداء حيث يؤدي التعايش اليومي مع ذات الاشكال إلى خلق حالة من الكلل لما من شأنه ان يدعو إلى البحث عن سمات الاختزال والتبسيط في هذه الاشكال مع الاحتفاظ بنفس المعنى كقيمة فكرية لهذه الاشكال الرمزية (شكل 10) . كما ان اهتمام الفنانين بالمضامين القدسية لهذه الاشكال قد جعل فكر المبدع مركزا بصدد المضمون على حساب الشكل. طالما ان صفة القدسية ملازمة للاشكال الممثلة

رغم التحويرات التي تدخل عليها بسبب نسخها لعشرات المرات (شكل 9)

واضافة لذلك يمكننا ان نرجح فكرة ممارسة فنانين آخرين غير ماهرين ولايمتلكون الخبرة الكافية في تقليد تمثيل هذه الاشكال الرمزية قياسا بالفنانين الاوائل، الامر الذي يؤدي إلى تفكيك الوحدة الاسلوبية في السمات المميزة لهذه الاشكال واختلافها عن اصولها الاولى بصدد السمات الشكلية. وكذلك فأن التطور المطرد للفكر الانساني في عصر قبل التدوين قد بلور نوع من الالفة والفهم بالقيم الرمزية لهذه الاشكال الفنية، فغدت رموزا معبرة عن مجموعة من الافكار والتي حققت فهما اجتماعيا عميقا اتصف بنوع من الفهم المشترك باعتبارها دلالات لترجمة الافكار ووسائل لنقل الفهم، وازاء هذا التطور ولدت ضرورة ملحة للبحث عن اشكال مطلقة للتعبير عن ظواهر مطلقة، حيث تدعو الحاجة إلى التحرر من النموذج القديم وصولا إلى البناء الشكلي الرمزي الخالص في مخاطبة القوى العليا التي يصعب التكهن بارادتها (شكل 7 رقم 3) . واستنادا لما تقدم يمكننا ان نرجح ظاهرة تدرج اشكالها من الواقعية القائمة على محاكاة المرئي إلى اشكالها ذات الطابع التجريدي الرمزي المعبر عما هو كلي.

ان العملية الابداعية في تمثيل السمات الفنية المميزة لهذه الاشكال الرمزية، لاتهتم بعقد خيوط الصلة مع اصولها الطبيعية، بل يحتل في هذا الفعل الأبداعي التعبير الروحي مكان الصدارة بينما تراجع ماهو طبيعي محض إلى مرئية ثانوية، فقد كان يشار إلى الاشكال برمزية مقتضبة ومثل هذه الاشكال التي تبدو هندسية الطابع (شكل ٥ رقم(1-3)) الا ان ذلك لم يقلل من اهدافها الرمزية ولم يسلبها حيويتها، فلقد كان المدرك العقلي لها بخصوص دلالاتها الاجتماعية واضحا للجماعة بشكل توافق قائم مابين حيوية الحياة العضوية وبين استقرار وشمولية الفكرة الذهنية بشأنها، فقد اعطيت الحقائق الطبيعية تفسيرات عقلية ورفع العضوي بموجبها لمستوى الفكر. وفي ذلك وجود مضاف تبثه فيها الذات الجماعية والذات الفردية للفنان التي تتأمل وتعقل وتبتكر وبما يتفق مع العوامل النفسية لذات الجماعة وسر وجودها.

مصادر البحث

1. ستولينتز، جيروم. النقد الفني. ترجمة د. فؤاد زكريا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، 1981.

2. Carles, J. L'arte nell a'ntico oriente Milano, 1970.

3. Goff, L. Symbols of prehistoric Mesopotamia, yale University press. 1963

4. Herzfeld, E. Die Ausgrabungen Von Samarra, Band V, Berlin, 1930.

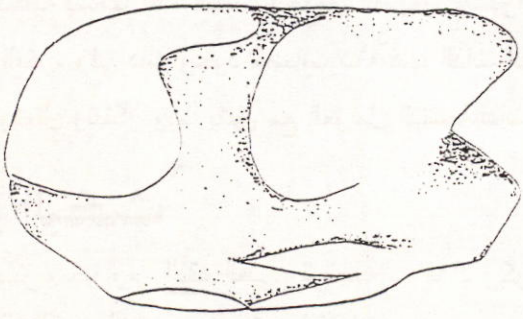
5. Mallowan, M. Early Mesopotamia and Iran, London, 1965.

6. Oates, J. Choga Mami 1967-1968 : Apreliminary report. Iraq. Vol. XXXI, part2, 1969.

شكل (1)

ثبت الاشكال

الشكل	المصدر
شكل (1)	Oates , Fig
شكل (2)	Un published
شكل (3)	Goff , Fig 21
شكل (4)	Mallowan , Fig 18
شكل (5)	Mallowan , Fig 11
شكل (6)	Herzfeld , Abb 6 , Nr . 4
شكل (7)	Herzfeld , Abb 5 , Nr . 2
شكل (8)	Herzfeld , Abb 7 , Nr . 3
شكل (9)	Herzfeld , Abb 8 , Nr . 5
شكل (10)	Herzfeld , Abb 10 , Nr . 9
شكل (11)	Goff , Fig 6



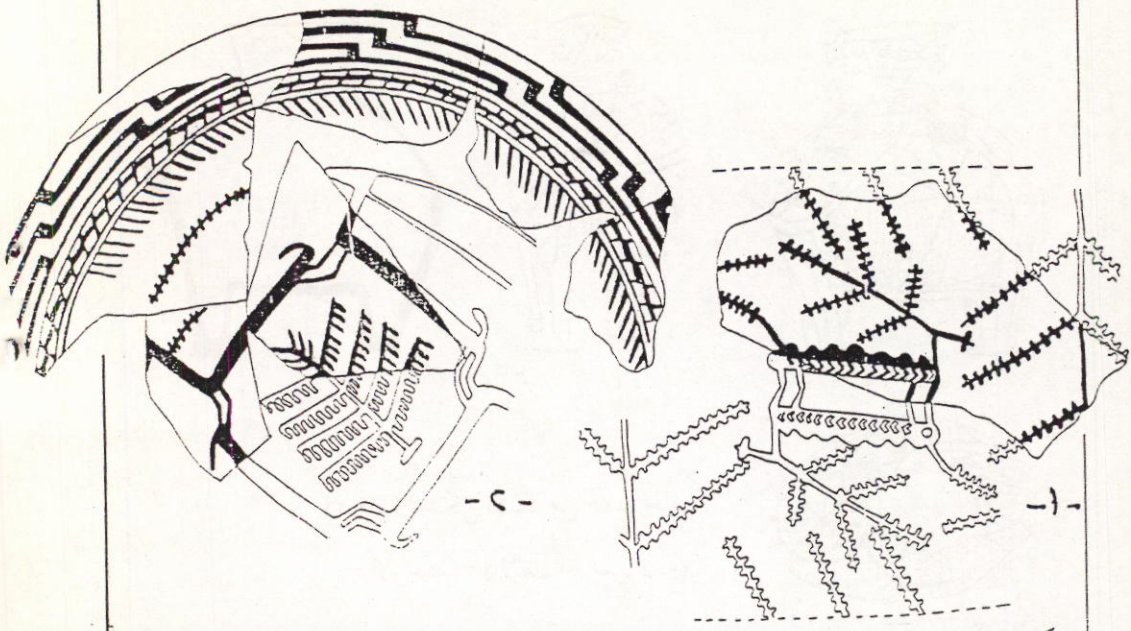
(شكل 2)

شكل الارنب من موقع الصوان – تصر سامراء – (النصف الثاني من الالف السادس ق.م)

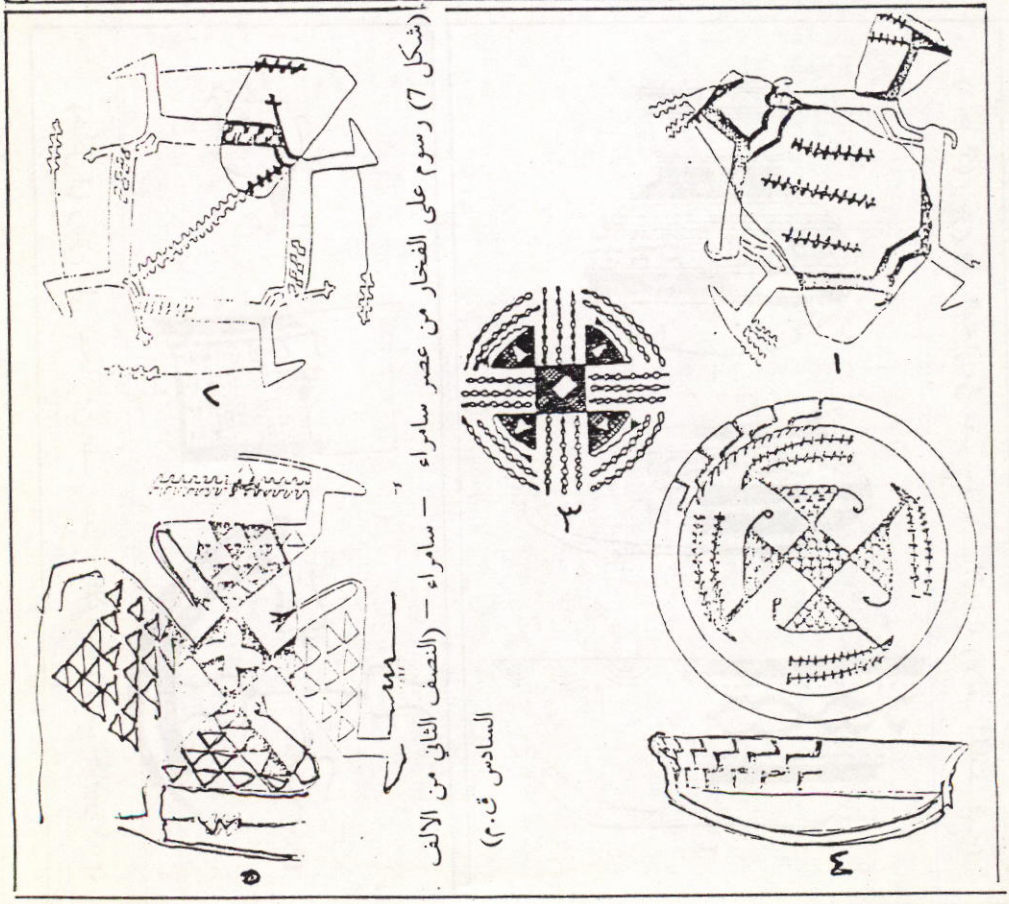
(شكل 3) شكل القنفذ من عصر حلف
– الارخيتة – (الالف الخامس ق.م)

(شكل 4) رسوم على الفخار من عصر حلف – الارخيتة (الالف الخامس ق.م)

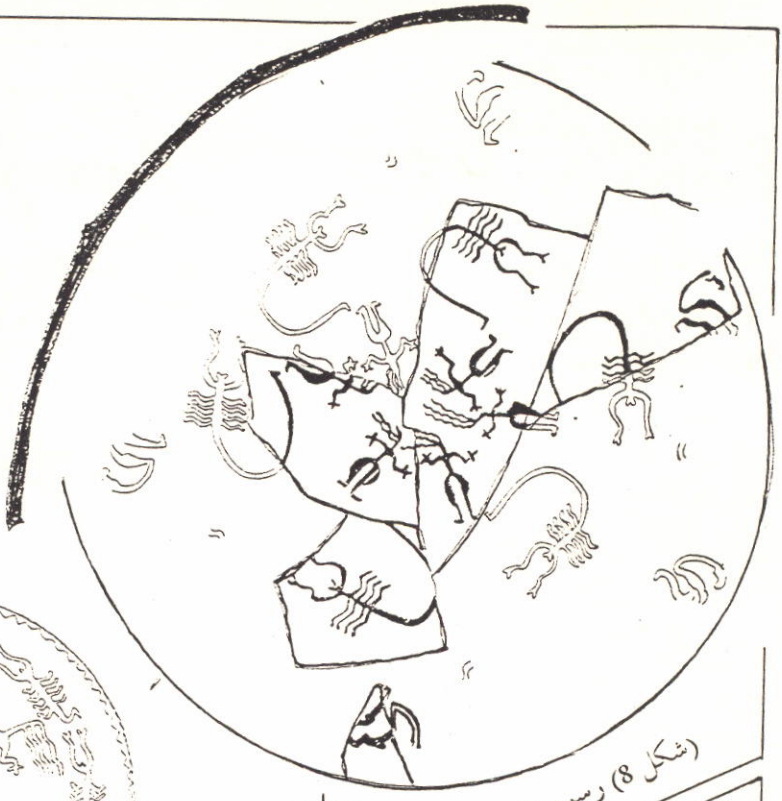
(شكل 5) رسوم على الفخار من عصر حلف – الارخيتة (الالف الخامس ق.م)



(شكل 6) رسوم على الفخار من عصر سامراء – سامراء – (النصف الثاني من الالف السادس ق.م)

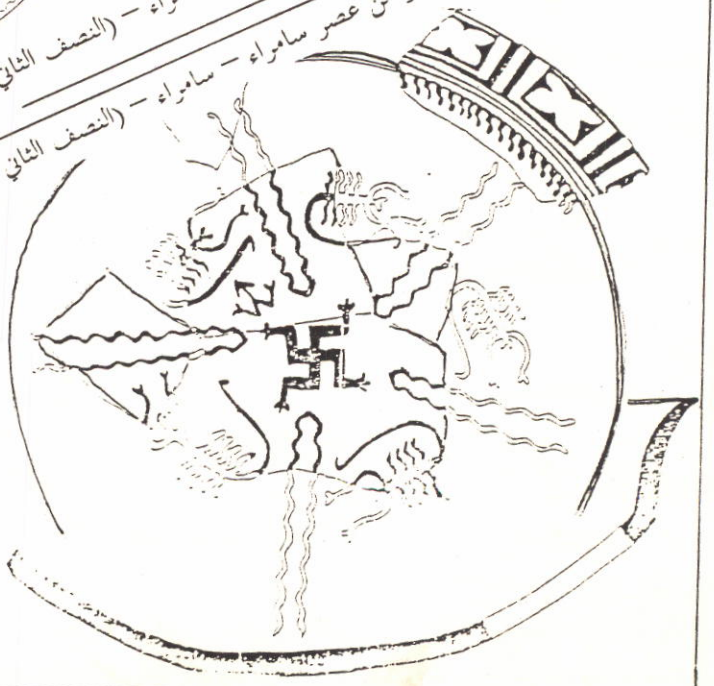


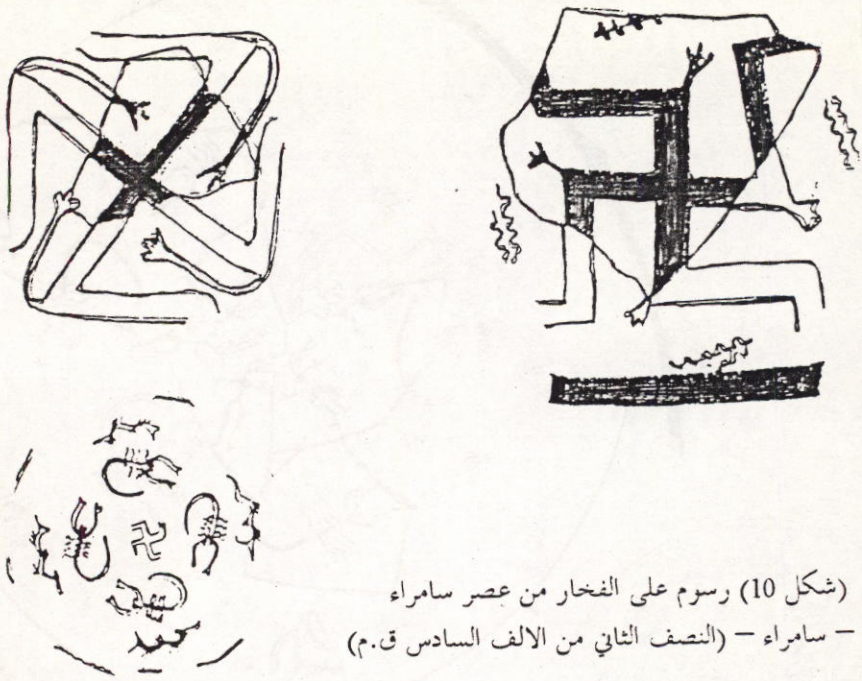
(شكل 7) رسوم على الفخار من عصر سامراء – سامراء – (النصف الثاني من الالف السادس ق.م)



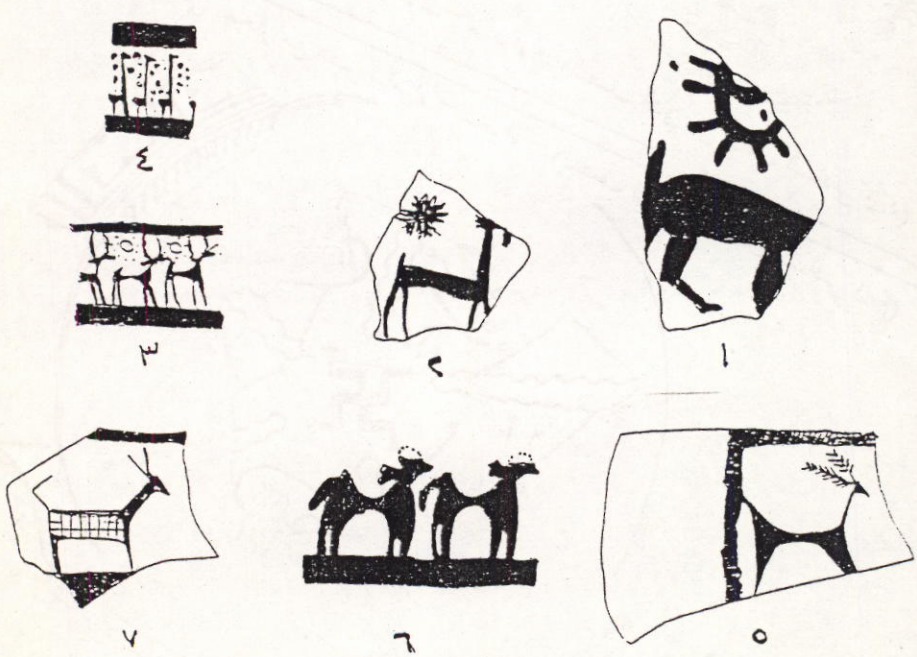
(شكل 8) رسوم على الفخار من عصر سامراء – سامراء – (النصف الثاني من الالف السادس ق.م)

(شكل 9) رسوم على الفخار من عصر سامراء – سامراء – (النصف الثاني من الالف السادس ق.م)





(شكل 10) رسوم على الفخار من عصر سامراء
– سامراء – (النصف الثاني من الالف السادس ق.م)



(شكل 11) رسوم على الفخار من عصر حلف – الارخيتة – (الالف الخامس ق.م)