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

الاكاديمي

مجلة محكمة متخصصة في الفنون

تأسست عام 1974

رئيس التحرير

د. فاضل خليـــل رشيـد

سكرتير التحرير

د. خليل ابراهيم الواسطي

هيئـة التحرير

د. سـعـد البصـري

د.طـه حسن الهاشمـي

العدد 29 المجلد الثامن - السنة الثامنة - 2000

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد 238 لسنة 1981

العدد 29
آذار 2000
المجلـــد الثامن
الســنـــة الثامنة

المحتويات

* (المخرج) وديناميـة الحياة في المسرح	أ.د. فاضـل خليـل
* استخدام فن العمارة في المنظر المسرحي العراقي	د. ضياء انور حبش
* انساق النهاية في المسرحية العراقية	د. حسين علي هارف د. محمد ابو خضير
* الاستعداد المعرفي لطلبة فرع الاذاعة والتلفزيون للعمل في الانتاج التلفزيوني الفضائي	د. حـارث عبـود
* جورنيكا عصر حلف	د. زهيـر صاحب
* علاقة اللون والخامة ببيئة المنتج الصناعي	د. شيماء عبد الجبار

شروط النشر

في مجلة الاكاديمي

1- تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث .
2- ان يكون البحث (جديدا) 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

(المخرج) ...
وديناميـة الحيـاة في المسـرح

أ.د. فاضـــل خليـــل
عميد كليـة الفنون الجميلة
جامعة بغداد

((أن المسرحَ حياةٍ ... والمخرجُ نبضُ هذه الحياة))

ليون شيللر (*)

المسرح هو فن النطق بالعناصر الفنية المتعددة ، وهي الممثل الواعي لمهماته المنسجم مع بقية العناصر من : ديكور ، موسيقى ، ملابس ، إضاءة ، وبقية المستلزمات المسرحية المعروفة. ويجمع المخرجون تقريباً على أن الممثل هو أهم تلك العناصر ، وبدونه تغدو تلك العناصر فارغة من محتواها الفكري والفني ، ألا أنها جميعاً لاتخلق التأثير المطلوب ، بعيداً عن خطة إخراجية دقيقة يحددها قائد ومنظم العرض المسرحي (المخرج) ((ففن المخرج يكمن في قدرته على أن يرى في المسرحية ما لا يراه أحدا من قبل)) [١] والمخرج ((هو ذلك الساحر الخفي و المفكر في المسرح ، الموجه الإداري المبدع الخلاق للمجموعة، والذي بدونه يصعب النظام.)) [٢] فشخصيته رغم حداثتها تأريخياً لكنها أصبحت تحتل المنزلة الأولى في عملية الخلق المسرحي ، ظهرت الحاجة لها نتيجة لعملية التطور بشكل علم، وحاجة المجموعة المسرحية إلى من يقودها ويقوم بتنظيم عملها . وأن قيمة العرض المسرحي أصبحت لا تعتمد على حجم المدرسة أو موقعها أو نوعها بقدر ما تعتمد على مهارة المخرج واتساع أفاق مخيلته)) [٣] . والمخرجون المسرحيون نوعان :

الأول : المخرج الذي يمتلك الحرفة وتنقصه الرؤية ألا بداعية .

الثاني : المخرج مهندس العرض المسرحي ، مالك الرؤية ألابداعية والحرفة، الذي يعرف كثيراً عن تاريخ الفن والفلسفة وعلم الجمال، والأدب، وغير ذلك من علوم الحياة والذي يعطي الكثير من روحه وفكره للنص، والعرض المسرحي، ولا يكتفي بتفسير وعرض فكرة المؤلف بل يسعى لإضفاء فكرة المخرج على العملية الإبداعية . وهناك من يطلق عليه (مؤلف العرض المسرحي).

أن الانسجام والتفاهم مع المجموعة المسرحية يعمق روح المبادرة الخلاقة فنشاط المخرج ((وجوهر فنه يكمن في توحيد الجهود الخلاقة للمجموعة . ويوحد، ويشكل، ويوجه المواهب المتعددة في مجرى واحد للفكرة الفنية، ويعطي العرض المسرحي طابعه ولونه ، ونغمته الخاصة))[٤]. المخرج إذن هو مفكر ومنظم وقائد العرض المسرحي الذي تلتقي أمام خبرته كل الطاقات التي تكون العرض المسرحي.

يبدأ عمل المخرج منذ لحظة اختيار النص حيث العمل مع المؤلف، ثم المصممين، والممثلين، ومن خلال العمل على الطاولة التي تؤكد كلها على التفسير والتحليل وتحديد الأهداف، والمعاني لغرض تجسيدها، وإيصالها إلى المتفرج مقرونة بالمشاعر والأحاسيس والحركة بعد التمرين المتواصل على خشبه المسرح .

تعتبر التجارب الإخراجية التي خاضها كل من ستانسلافسكي ودانجبنكو إنجازاً وتحولاً جوهرياً في فن الإخراج المسرحي ، فلأول مرة في المسرح الروسي يصبح المخرج قائداً ومنظماً فكرياً في العرض المسرحي ، وهو الذي يحدد عمق الخط الأساسي للعرض المسرحي ويجسده بالعمل المتواصل مع الممثلين والمصممين ، واصبح عمل كل فرد من المجموعة المسرحية يعني تعميق الهدف العام للعرض المسرحي، وانطلاقا من الهدف وأهميته في العرض المسرحي برزت قاعدة ((لا توجد أدوار صغيرة، بل يوجد ممثلون صغار))[***]. وبدأ المخرج يحتل المركز الهام والأساس في المسرح، لأتساع مهامه ، فقد اصبح مربياً ومحركاً لإبداعات الممثلين، ومهاراتهم الفردية وخالقاً للأفكار المبتكرة والعميقة في كل جزء من أجزاء العرض المسرحي، إضافة إلى كونه المنظم للعرض ، والمسؤول عن فن تنسيق الفضاء (السينوغرافيا) .

إن اختيار المسرحية بالنسبة للمخرج ، تعتبر استجابة لرغبة داخلية تلتقي بها مع الكاتب، عبر فكرة أو إحساس يجعله محوراً لفعله ألابداعي. تدفعه تلك الرغبة لأستخدم المادة المسرحية المختارة للتعبير عن ذاته ودوافعه الخاصة، مما يؤدي إلى تأكيد جملة من المواضيع المهمة في نظره والتعامل مع البعض الأخر منها على أنها مواضيع فرعية. فقوانين ألا خراج تؤكد كما أشار (بوبوف) على هذه الحقيقة ، وهي أن على المخرج حذف كل ما هو زائف وعفوي. فمساهمة المخرج في تحديد مواطن الضعف والقوة في النص، وتنظيمه ومن خلال العرض المسرحي يتحدد الشكل النهائي للنص المكتوب. فمهمة المخرج مهمة تكميلية لعملية التأليف ولا يمكن للكاتب الذي يطمح في نصه أن يرى النور على الخشبة، أن يمارسها بدون المخرج والكثير من الكتاب الذين اثروا في حركة المسرح كانوا يكتبون نصوصهم بمعرفة من المخرجين والاطلاع على كتاباتهم أولاً بأول ((فأن كتابة حوار لمسرحية مثل (هاملت) عملية خلق ممتعة ، أما أشغال الفكر حول من أين يدخل (الشبح) من يمين المسرح آو من يساره ، فهو أمر مقرف ، يحسن بالمؤلف أن يتركه للمخرج))[٥]. وقد يتساوى الجهد ألا بداعي المبذول في كلا التأليفين ، تأليف النص وتأليف العرض وعندما يتفوق جهد ألا خراج على جهد التأليف فلان الجهد الثاني هو ألا كثر حرصاً في عدم إضاعة الجهد الأول ، فلا تكون الإضافة والحذف ألا في صالحه . ((أن ثمة أناسا يقولون أن لا حاجة لتدليل المؤلف ، فعليه أن يأتي بمسرحية جاهزة تماماً وعندها يكون كاتباً مسرحياً . كلا ، فأن هذا لا يتفق مع الصورة التاريخية للتطور المشترك للأدب المسرحي والمسرح على السواء))[٦]. أي أنها عملية إبداعية مشتركة فلا يمكن فصل إحداها عن الأخرى، والبعض الأخر يرى أن المخرج المعاصر اغتصب المسرح من المؤلف، بعد أن كان المؤلف أهم شخصية في المسرح اليوناني وعهود شيللر، وغوته، وحتى آستروفسكي، إلا أن المخرج

المعاصر ببراعته الخاصة التي تعتمد التضحية بآراء المؤلف مع الحفاظ على أفكاره لغرض تجسيد العرض المسرحي، تلك الأفكار التي قد لا تكون مما هدف إليه المؤلف أحيانا، وهذا رأي خاطئ ، فلو استعرضنا أعمال (مسرح موسكو الفني MXAT)(****) لرأينا أن من أسباب نجاحه واكتسابه شهرة واسعة كونه مسرح مؤلفين قبل أن يكون مسرح مخرجين ، ذلك لانه كان يتسم بالأمانة الفنية الابداعية في ترجمة وتجسيد أفكار المؤلف. وحتى عند إخراجه لا عقد واشهر المسرحيات العالمية لكبار الكتاب أمثال: شكسبير، غوغول ، تيشخوف ، غوركي ... الخ . وهكذا نرى أن المكانة المرموقة التي وصل إليها (مسرح موسكو الفني) وكافة المسارح ذات الأثر المهم في المسرح كان بسبب تظافر الجهود ألا بداعية المشتركة للمخرجين والمؤلفين .

أن التأليف قد وهب المسرح نماذج فنية جديدة ، كانت بحاجة إلى جهد المخرج ليبث فيها الروح لتظهر. فالنصوص المسرحية أذن لم تكن سوى مادة خام اكتملت بتداخل المخرج. والذي يساعد المخرج في الوصول إلى رؤياه في النص، هو تجربته الجمالية، واتحاد هذا الحس الجمالي بشيْ ما في النص، وهذا معناه. أن العمل على الوصول إلى (فكر المخرج) كبداية لتنظيم عمل المخرج والذي يؤدي إلى انسجام العرض المسرحي. لكن ذلك لا يعني إقحام ألا فكار والمعاني إقحاما، بدون النص، إذا ما فهمنا بأن العلاقة بين المضمون والشكل تعبر عن المسائل الحيوية في الفن والتي تتوضح من خلال التجسيد المسرحي المتماسك ومن الضروري أن نبحث خلال مرحلة التوافق النوعي لنتاج المؤلف عن نوع المسرحية التي نجسدها ((لان الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين، وان الصفة المميزة لمضمون هي الحركة والتغير)) (٧) أو في ((السؤال عن النوعية يقع في مرحلتين، أولا، هو لشعور في الإنتاج ، طرازه، ونوعيته، وتوافق المخرج، ومن جانب آخر، الواقعية في هذه الخصوصيات في الممثل))(٨) أي أن المخرج يجب أن يكون قادراً على استخلاص الجوهر الدرامي للنص وإيصاله، وأن يتمكن من إقامة جسور من الفهم بينه وبين المؤلف، لأن فهم الكاتب يعني فهم طبيعة تفكيره وإدراكه للواقع، فالحيوية الداخلية للكاتب تولد إيقاعات العرض، ومن الخصائص الداخلية للكاتب تولد إيقاعات العرض، ومن الخصائص الداخلية للكاتب ينبثق نظام التوالي في الصور الفنية وفي الوصول إلى (نظام System) أو أسلوب العمل في المسرحية الذي يحدد لنا السرعة الإيقاعية. والميزانسين، وطبيعة الشخصيات، والجو العام للمسرحية، فالمسرحية ليست اكثر من مسرحية الواقع والظروف المحيطة به والعلاقات ونوعها بين الشخصيات والتي تستدعي الصراع حتماً . والمخرج الذي لا يهمه دراسة الأسلوب ألا بداعي للمؤلف ، أو دراسة ألا وضاع التي تدخل ضمن إطار أفكار المؤلف ولن يتغلغل في عالمه، وطبيعة أسلوبه

وجماليتها، لن يستطيع الوصول إلى أفكاره هو وإيصالها لانه ((ومنذ أرسطو والى اليوم يرى الفلاسفة بأن الشكل هو الجانب الجوهري فن الفن، هو الجانب الروحي، وان المضمون هو الجانب الثانوي الناقص الذي لم يتوفر له من النقاء ما يجعله واقعاً كاملاً))[٩] وبالتالي فالعملية الإخراجية هي التي تجسد النص على المسرح، وتجعل منه واقعاً حياً وكاملاً .

أن التطور الايجابي في العلاقة بين المؤلف والمخرج هو جوهر نجاح العرض المسرحي، في إيصال أفكار الاثنين معاً والأهداف المطلوب إيصالها لكل واحد منهم من كامل العملية المسرحية وليس من تأثير جزء من أجزاءها كان طاغياً على البقية ، وهذا ما يسعى إليه العمل المسرحي ، أي الوصول إلى التكامل الفني في العرض . أما المتعة الجمالية فتستند إلى مجموعة من العناصر وبدأ من المادة الفنية وكيفية التعامل معها والقدرة على تنفيذها وإيصالها إلى المتفرج فـ (الرائي) هو أبن الواقع الذي يقدم فيه العمل المسرحي ، ولمعرفة مقدار تحريك الواقع الذي يعيش فيه المتفرج في إطار العصر – خصوصاً عند العمل على المسرحية التاريخية – لابد من معرفة أهميتها على المتفرج وعلى الواقع المعاصر ، وكيف تعامل معها المخرج من خلال مخزونه المعرفي والثقافي ومن خلال مطامحه وقدراته وإمكاناته أيضا باعتباره المفكر والمنظم والقائد للعرض المسرحي .

يعتبر (الممثل) كما أسلفنا واحد من أهم الوسائل الإبداعية المهمة في عملية الخلق، وفي إيصال الأفكار فهو الذي يعطي الحياة للنص المسرحي ، ولكل مستلزمات العرض المسرحي فهو من يعطي الأهمية للمنظر وللملابس وللإضاءة وللموسيقى ولكل المكملات ، وبدونه تكون الحياة على الخشبة ثابتة غير متحركة لأنها خالية من الإنسان شأنها في ذلك شأن الحياة في الواقع – أي بدون الإنسان يصعب التطور والارتقاء بكل مستلزمات الحياة. ولذلك وصل اهتمام المخرجين بالممثل حداً كبيراً ومن أجله كانت الدراسات التي تتناول أهميته في العرض المسرحي حتى إن (دانجكو) طالب المخرجين ((إن يموتوا في الممثل))[١٠] . ومما تميز به (دانجنكو) في الإخراج انه كان يهتم كثيراً باكتشاف مميزات ممثليه كل على حدة، وكان يدرس امكاناتهم ألا بداعية، فالمظهر الجسماني للشخصية – مثلاً بالنسبة إلى (دانجنكو) – كان يشكل أهمية كبيرة ترتبط بسمة جاذبية الممثل للدور المسند إليه ، تلك الجاذبية التي تسمح للممثل إن يكون عنصراً هاماً في العمل الإبداعي المتكامل للعرض المسرحي كله ، ويؤكد (دانجنكو) على أهمية إيصال (التعقيد التركيبي الشاعري للنص المسرحي) إلى شعور الممثلين فكان يطالبهم ((إن لايستهينوا ببساطة أهدافهم الدرامية ، وان يوجهوا انفعلاتهم في مجرى الخط الإبداعي هذا، أو ذاك))[١١] ويجب إن يتطور التمثيل بانسجام مع الخط العام للمسرحية، وعليه فمن الخطأ فصل أي هدف يريد الممثل تحقيقه في هذه اللحظة. بل

يجب دفع الممثل ضمن الوضع النفسي، أثناء وجود الانفعال لديه – إلى العديد من الحالات النفسية المختلفة التي بإمكانها إن تكسب ذلك الانفعال الكثير من الغنى والعمق.

كما تركز أيضا عمل (ستانسلافسكي) مع (الممثل) وبالذات في تكوين إحساسه الداخلي منذ البداية، لكنه لم ينسَ إن ينمي جسمه ويؤهله بالتمارين على (الجمناستك، المرونة، الصمت، الرياضة، الرقص، الباليه) وصولاً إلى المرونة المطلوبة، فكانت أسئلته إلى طلابه تنصب دائماً إلى استفزاز الحس الداخلي، والخارجي وصولاً إلى الفعل العضلي (الفيزيكي) المطلوب ضمن العمل مع الممثل. كان (ستانسلافسكي) يسأل ممثليه: على أي أساس كونتم هذه اللعبة ؟ فكروا جيداً .. وإياكم إن تبتدعوا الحل .. حاولوا إن تشعروا به حالاً .. كلما شعرتم بشكل اعمق ، كلما وصلتم إلى النتائج الأفضل .. تخيلوا أنفسكم في هذه الحال [١٢] .

وساعد عمل ستانسلافسكي مع الممثل في الوصول إلى طبيعة المشاعر والى الفعل العضلي المعبر ((أما الذي يجعل من الممثل المبدع مجرد لاعب مستعبد هو ليس تسلط المخرجين ، وانما وجود مخرجين هزيلين غير متمرسين .. وان المسرح يمكن إن يموت فقط عندما يكون عمل الممثل والمخرج عملاً خالياً من الروح))[١٣]

أما كيف ينجح المخرج في إيصال أفكاره إلى الجماهير ويؤثر فيهم ؟ فذلك من خلال استخلاص الأفكار المعاصرة الملحة في الوقت الراهن ، ومن خلال فهمه للمجتمع المعاصر الذي يعيش فيه . فالمخرج هو الذي يستطيع إن يرى الحياة ولا يكتفي بامتلاك القدرة على التعمق في المسرحية ،وتحريك الممثلين على المسرح فحسب وانما ((يراقب الحياة ، ويتضلع بها بمعرفة كبرى في جميع الميادين فضلاً عن معرفته في الحرفية المسرحية أيضا))[١٤] .

فالفن مرتبط بالمرحلة بشكل ملح، والمخرج المعاصر هو عين المشاهد في الصالة، يشعر بقلق المشاهد، ويعرف اهتماماته وما الذي يثير تساؤلاته، وما الذي يخلصه من مخاوفه، ويتعمق في المعرفة، وصولاً إلى معاناة المتفرج الداخلية ... فبدون هذه المعرفة، يفقد المسرح عنصر المعاصرة في الطرح. وهذا ما أكده أيضا (توفستونوكوف)في سؤاله : فيما إذا كان المتفرج عدواً للمسرح أم صديقاً ؟ لان المشكلة مع الجمهور ستُجسم عندما يلتقي فكر المسرح بفكر الصالة . أي عندما تنتهي الاختلافات الفكرية حول المسائل المطروحة السياسية والأخلاقية ، وهذا ليس معناه أن العلاقة بين الجمهور والمسرح سيسودها الرضا التام ، فالمشاهد يدرك ان من حق المسرح أن يقول الحقيقة ، التي لا يروق للبعض سماعها ، لكن الكذب أيضا غير مسموح به.

والخلاصة : إن دراسة نص الكتاب وحياته الداخلية وما يحيط بها تمكننا من الوصول إلى الانطباع الصادق ، الذي يجعلنا نعمل على أيجاد الشكل الخارجي

المطلوب في المسرحية الذي نطلق عليه (التجسيد) والذي يتكون بالعمل على إعطاء الجو العام للمسرحية والحالة النفسية للشخصيات. فالجو العام يوازي في أهميته الفعل الدرامي الذي يخلقه الممثل ، وهما كل لا يتجزأ من عمل المخرج على المسرحية . والجو العام كذلك لا يتم بمعزل عن عملية تكوين الشكل الذي تخلقه كل العناصر المكونة للعمل المسرحي ، ونجاحها يعبر عن العلاقة المنسجة بين الكاتب وعصره ، والوحدة الفنية من جهود المخرج والممثل ، وفنان الديكور وعناصر الإخراج الأخرى التي توصلنا إلى التشكيل الصوري المطلوب بضمنها المتفرج .

كما إن وحدة الشكل الديكوري مع نظام الصور الفنية للمسرحية هي الشرط الأول للتكامل الفني في العرض المسرحي ، لذلك يصبح اختيار (مصمم الديكور) له أهمية توازي أهمية اختيار الممثلين ، وتوزيع ألادوار . وكما العمل مع الممثلين ، تتبعه الاستقلالية في الجهد الخاص للممثل ، كذلك العمل مع فنان الديكور ، يجب أن يدفعه إلى التعبير عن رأيه بصورة مستقلة، والدخول في حوار مع المخرج على ضوء الخطة الإخراجية للمسرحية . فالديكور الذي يحمل فكرة المسرحية يربط جميع الشخصيات ، والمسلتزمات الأخرى دراميا ، كما هو شأن كل عنصر ، في توافقه وتضاده مع العناصر الأخرى ، غرضه الارتباط معها ، وتوصيل فكرتها ، وان يبدو معها منسجماً مع إيقاعات الحياة الأخرى فيها ، مع انفعالاتها ومختلف الأصوات والمؤثرات المكونة للحياة في مجمل العرض المسرحي. أن قدرة المخرج على ربط التشكيل الحركي بالتكوين الفني يخلقه فنان الديكور على خشبة المسرح أمر هام وضروري ، وعليه فان التقاء كل المنظورات في منظور واحد رئيسي لخط الفعل المتصل باتجاه – فكرة العرض الأساسية – أي (الهدف الأعلى) أي يسهل علينا الوصل إلى الوحدة الهارمونية (الانسجام) ، لكل أجزاء العملية الإبداعية ، مع التوزيع الرشيد لعناصر الإخراج المسرحي.

لقد أكد ستانسلافسكي كثيراً على أهمية (المنظور) وارتباطه الأساس بـ (الهدف الأعلى) و (خط الفعل المتصل) ، إذ بدون (المنظور) و يستطيع الفنان أن يتجه إلى الهدف المطلوب ، أو انه سيسير باتجاهه مغمض العينين . إن مفهوم التطور عند ستانسلافسكي ، يعني منظور الفنان للدور – أي التوزيع الواعي للقوى الإبداعية ووسائل وألوان التعبير – كذلك منظوره للمسرحية ككل . كما أن الاحاطه المعرفية بالوسائل التعبيرية التي تكون الشكل العام للعرض المسرحي بمساعدة إيقاعات البناء الدرامي المرئي ، من السرعة الإيقاعية ، الميزانسين ، الإضاءة ، الموسيقى وكل المكونات التي تخلق (السنوغرفيا) – تنسيق الفضاء الكامل لها بالغ الأهمية في التأثير على المتفرج. فمن مجمل إيقاعات الأجزاء يتولد إيقاع الفعل ، وبالتالي إيقاع المسرحية والميزانسين : هو عملية الكشف عن خط الفعل المتصل ،

ووحدة الشخصيات ، وحالة الإحساس الجسماني لديها ، والجو المسرحي التي تتحرك فيه. ومن خلال الميزانسين نستطيع إيصال فكرة المشهد بسهولة.

أن الوحدة الفنية لأسلوب العرض تتم على أساس التعاون الفكري ، وانسجام التفكير الجمالي بين جميع أعضاء المجموعة المسرحية ، وبدون هذا التعاون وذلك الانسجام بين المجموعة المسرحية سوف لن نصل إلى العرض المتكامل وبالتالي لا نستطيع الوصول إلى العرض المشبع بالهدف الأعلى ، والمزاج الحقيقي للتنفيذ بدون وحدة الانسجام بين المجموعة المسرحية . وتحديد أهدافها الأساسية التي تصب مجتمعه في الهدف العام للمسرحية .

الهوامش

(*) ليون شيللر (١٨٨٧ -١٩٥٤) ، مخرج بولوني، سعى الى التجديد في المسرح البولوني المعاصر .

(**) ظهرت شخصية المخرج في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ١٨٧٤ في دوقية ساكس ماتينغتن.

١-توفستونوكوف . كيوركي : لقاء عن مجلة (الثقافة والحياة) ترجمة: علي حيدر يونس، مجلة (سينما ومسرح) العراقية العدد (٨) بغداد ١٩٧٢ ص ٧٥ .

٢-پوپوف . الكسي :(التكامل الفني في العرض المسرحي)، ترجمة : شريف شاكر ، دمشق ١٩٧٦ ص٧٥ .

٣-هوايتنج . م . فرانك: (المدخل الى الفنون المسرحية)، دار المعرفة ، مطابع الاهرام التجارية، القاهرة ١٩٧٥ ص ٣٠٧ .

٤-پوپوف ، (المصدر السابق) ص٢١ .

(***) واحدة من مبادئ التمثيل في نظام ستانسلافسكي .

٥-برناردشو ، جورج :(تعليمات شو للمخرجين) مجلة(فنون المسرح) العدد (٨)القاهرة ١٩٤٩ ، ص٥١ .

(****) حروف المصطلح باللغة الروسية وتقرأ (مخات MXAT)

٦-توفستونوكوف . (المصدر السابق) ص٧٦ .

٧-فيشر . آرنست : (ضرورة الفن) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١-٠ ص١٦٤ .

٨-توفستونوكوف ، كيوركي : (عن حرفة المخرج) منشورات سلسلة (علم وفن) – صوفيا ١٩٧٠ – بالبلغارية .

٩-فيشر : (ضرورة الفن) ص١٥٣ .

١٠-ساخنوفسكي. انطوان : (السمات الخاصة للاخراج لدى نيمروفتش دانچنكو) ترجمة : عدنان جودة، مجلة (الحياة المسرحية) العدد (٩) صيف ١٩٧٩-دمشق .

١١-نفس المصدر السابق .

١٢-تيريشكوڤيتش ، ف : (ايزنشتاين وستانسلافسكي) ترجمة : ريمون بطرس ، مجلة (الحياة المسرحية) العدد ٣ دمشق ١٩٧٩ ص٥٦ .

١٣-توفستونوكوف : مجلة (الثقافة والحياة) ص٧٥ .

١٤-كورجاكوف : (دروس ستانسلافسكي في الاخراج) دار الفن ١٩٥٢ .

١٥-توفستونوكوف : المصدر السابق ص ٧٥ .

الأكاديمي

استخدام فن العمارة في المنظر المسرحي العراقي

د. ضيـــاء انور حبش
مدرس - قسم النون المسرحية
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

يهدف البحث الحالي الى ابراز دور فن العمارة في تصميم المنظر المســـرحي، من خلال استعراض المحطات المهمة لتأريخ فن العمارة ومـــدى اســـتخدام التشـــكيلات المعمارية والحلي والزخارف وغيرها لفن العمارة في المنظر المسرحي.

وقد توصل البحث الى تأكيد اهمية فن العمارة كأساس لكل تصميـــم منظـــري ولكل اتجاه او اسلوب مسرحي.

المقدمة:

لا يخفى على احد من ان فن العمارة له الدور الواضح في حياة الانسان وفي كافة مرافق الحياة ومنها المسرح كبناء معماري لعموم عمارة المسرح او مساهم في تصميم كالمنظر المسرحي وخلق بيئة تتوافق مع بيئة النص المسرحي، لذلك جاءت هذه الدراسة لكشف هذه المساهمة من خلال فصول البحث الخمسة لغرض الوصول الى هدف البحث وهو ابراز دور فن العمارة في تصميم المنظر المسرحي والاجابة على التساؤل المطروح وهو، هل تم استخدام الزخارف والحلي والتشكيلات المعمارية لفن العمارة في تصميم المنظر المسرحي.؟

فالفصل الاول هو الاطار المنهجي أما الفصل الثاني وهو الاطار النظري ويشمل المباحث التي تكلمت عن المحطات المهمة في تأريخ العمارة عالمياً ومحلياً وكذلك عن علاقة المنظر المسرحي بعمارة المسرح.

أما الفصل الثالث فهو اجراءات البحث وتحليل عينة البحث لغرض الوصول الى النتائج ومناقشتها بالفصل الرابع، أما الفصل الخامس فهو الاستنتاجات والمقترحات والتوصيات مع قائمة المصادر والملاحق ...

والله الموفق ...

((الفصل الاول))

* الاطار المنهجي *

١-مشكلة البحث والحاجة اليه:

منذ البدايات الاولى للمسرح اليوناني نرى ان المنظر المسرحي جزء من معمار المسرح حيث يشكل خلفية العرض المسرحي بما يملكه من مفردات بسيطة، واستمر هذا الحال عند الرومان والمسرح الكنسي وكذلك عصر النهضة الى حدود القرن الثامن عشر والتاسع عشر، حيث ظهر المخرج الذي يقود مجموعة العمل معتمداً على الاسس والاساليب لغرض تقديم العمل وكان المنظر المسرحي حاضراً مهماً بين عناصر العرض المسرح لما يقدمه من بيئة مسرحية تمثل مكان الاحداث المكتوبة بالنص، وهذا المنظر المسرحي الذي يصممه شخصاً توصلت البحوث أنه يمتلك صفات مهمة هي: المعرفة الهندسية والتشكيلية والمسرحية، كون المنظر يعتمد الاسس الهندسية المهمة لوضع أي تصميم هندسي لذلك نلاحظ أن الحلي والزخارف الهندسية القديمة والحديثة هي دلالات واضحة على بيئة الاحداث، من ذلك نستطيع ان نقول أن البحث خالي من المشكلة ولكنه يجيب على التساؤل الاتي الذي هو ، هل تم استخدام الزخارف

والحلي والتشكيلات المعمارية لفن العمارة في تصميم المنظر المسرحي؟ . وان الإجابة على هذا التساؤل هو الوصول الى نتيجة البحث.

والحاجة قائمة لهذه الدراسة من خلال اهمية فن العمارة ومشاركتها في تصميم المنظر المسرحي.

٢-اهمية البحث:

تأتي اهمية البحث من خلال استعراض المحطات المهمة لتاريخ فن العمارة، ومدى استخدام هذه التشكيلات والحلي والزخارف وغيرها لفن العمارة في المنظر المسرحي.

٣-هدف البحث:

يهدف البحث الى ابراز دور فن العمارة في تصميم المنظر المسرحي.

٤-حدود البحث:

الزمن: من ١٩٥٠[*] - ١٩٩٣.

الجغرافي: مدينة بغداد ومسارحها.

٥-تحديد المصطلحات:

١.العمارة: عرفها عبد الجواد ((العمارة كفن تخلق الجمال وتصوره، والعمارة كعلم تنشر الخير، والعمارة كعمل تحقق الحق))[١].

وعرفها كذلك ((العمارة كانت دائماً وأبداً هي الصورة الصادقة والتعبير الدقيق لحضارة الانسان وتطوره))[٢]. والباحث يتفق مع التعريف الثالث.

٢.المنظر المسرحي: تعرفه اصلان ((فضاء يتألف ويعاد تأليفه بأستمرار بناء يتطلب خلقه مشاركة المتفرج))[٣].

وعرفه عطية ((البناء او الهيئة او الشكل الذي يخاطب عقل المتفرج وفكره ومشاعره منى خلال عملية الايحاء والتأويل والتفسير والدلالة التي يخلقها ولا يقتصر على القطع المصنوعة من اطر الخشب والقماش وغيرها انما تساهم في تكوينه بالاضافة اليها اجساد الممثلين والاضاءة احياناً))[٤].

التعريف الاجرائي: تشكيل معماري اساسه فن العمارة تحدده خشبة المسرح حيث يخضع لاسس تصميم خاصة هي التصميم المنظري.

الفصل الثاني - الاطار النظري

المبحث الاول:

((المحطات المهمة في تاريخ فن العمارة عالمياً))

لقد قاس الانسان في بداية عهده من الظروف البيئية الصعبة التي لم يستطع ان يفعل امامها شئ سوى الهروب والاختفاء، وكان المكان المناسب لذلك هو الكهوف والحفر او بناء مساكن بسيطة من اغصان الاشجار المتوفرة بين يديه،

وبمرور الزمن اخذ الانسان الذي ميزه رب العزه بالعقل عن الحيوان بأن يوفر بعض الشروط البسيطة جداً لغرض حماية نفسة واستعادها من خلال اتقان بعض الاعمال مثل النحت والرسم وصنع الادوات البسيطة التي لها مساس بحياته، لذلك استقر الانسان الاول على الارض وفي مسكن يأويه، وكلما زاد اطمئنانه واستقراره برزت مواهبه بالزخرفة والرسم وتطوير عمران منزله ودور العبادة اما خوفاً أو اعتقاداً خفياً في نفسه فقداهتم ببناء المعابد وزينها بالرسم والتماثيل كون ((العمارة كانت دائماً وابداً هي الصورة الصادقة والتعبير الدقيق لحضارة الانسان وتطوره، وسارت حضارة الانسان وسارت معها العمارة جنباً الى جنب في تطور هادئ ورزين لا يفارقها طابعها المميز))[٥].

ومن الحضارات الاولى بالعالم هي حضارة وادي النيل التي اعتمدت التقاليد وفلسفتهم الدينية وحسهم الفني في اقامت حضارة عمرانية متميزة بالعالم، وقمة تطور النهضة العمرانية عندما تم بناء الاهرامات في حدود سنة (٢٧٠٠ق.م) وتميزت بأن ((اتجهت بكل قوتها الى العمارة والهندسة اكثر مما اتجهت الى الفن الزخرفي))[٦]. فقد استخدموا الاعمدة الضخمة التي تحمل أعتاباً سميكة معبرة عن فكرة الخلود ولاستقرار والامان، وهذا واضح من خلال المباني العديدة مثل المعابد والمقابر التي اعدت بشكل متميز لموتاهم، يشعر الداخل لها بالرهبة والغموض والهيبة والخلود، كذلك أهتموا ببناء الابراج والمسلات المملؤة بالمعاني الدينية، من خلال هذه المباني اصبحت مصر معروفه للعالم، فاذا ما ظهر الهرم ظهرت مصر.

ومحطة اخرى مهمة هي العمارة الاغريقية التي تميزت بطرزها الثلاثة او أنظمتها الثلاثة وهي: الدوركي والايوني والكورنثي، وان كل نظام له مميزاته الخاصة التي تختلف عن الاخر في هندسة البناء التي فرضت سيطرتها في زمنها حدود القرنين السابع والتاسع ق.م ، لما امتاز به الفرد الاغريقي من موهبة فنية واجواء طبيعية ملائمة مما ساعدته على خلق اجواء ساحرة لعمارته معتمداً النسب الرياضية والتناسق مفلسفاً عمارته وجعلها تشع بروح الحكمة خدمتاً للمصالح الدينية والاجتماعية وكان الفن الاغريقي يستمد وحداته وعناصره من الطبيعة ومن اوراق الشجر والزهور والكائنات الحية وكذلك الاشكال التي تدل بشكل واضح لا لبس فيه على العمارة الاغريقية،كذلك اعمدتها المشهورة التي سميت بأسم نظام العمارة والتي اهتموا بنسبها وتزينها[٧].

ومحطة ثالثة جاءت مكملة للعمارة الاغريقية ومقلدة مرة ومجددة فيها مرة اخرى، وهي العمارة الرومانية، فأن اتساع الامبراطورية الرومانية وسيطرتها على أمم مختلفة قد نفعها في بناء روما عاصمتهم، ففيها من العمارة الاغريقية والمصرية والبابلية اضافة الى بناء الجسور الضخمة والقباب العالية مستعملين لاول مرة المساحات الكبيرة والواسعة، وهذا واضح في معبد ٠البانثيون) الذي عبر عن

مقدرتهم وجراءتهم، كذلك قوة سلطانهم وعظمتهم وهم في ذروة المجد لما تحتويه من تماثيل وزخارف وغيرها، ومثال آخر هو بناء شبيه بالمسرح الدائري يسمى (الكالزوم) او حلبة المصارعة التي تستهوي الشعب الروماني اضافة الى اشتهارهم بناء الجسور والسوق التجاري في روما والذي يعتبر معجزة هندسية وكذلك الحمامات المشهورة في روما وهي واحدة من وسائل الترف الفني مع اهتمامهم بدواخل قصورهم وبيوتهم[٨].

بعد افول سطوت روما بزغ نجم القسطنطينية بفضل جهود الامبراطور قسطنطين وانتشار الدين المسيحي معتمدين التراث الروماني في فن عمارتهم مع عوامل جديدة تم ادخالها لفن العمارة اعطت ميزة للفن البيزنطي، وخير مثال على ذلك كنيسة (ايا صوفيا) التي تم اكساء جدرانها بالزخارف والاحجار الكريمة والقطع الذهبية.

وظهرت امثلة لتقدم فن العمارة في بعض بلدان العالم مثل الهند المتمثلة بعمارة القصور كقبر (تاج محل) الذي روعية فيه التوزيع وجمال النسب، وفي روسيا التي استعارت فنون العمارة من روما والقسطنطنية.

وقد ظهرت طرز اخرى في اوربا بعد فترة الفوضى التي تلت سقوط الامبراطورية الرومانية ومنها الطراز الرومانسي: الذي تميز بأستمرار الضوابط المعمارية الرومانية والاغريقية ببناء الكنائس والكاتدرائيات.

الطراز القوطي الذي عبر عن عقلية الناس بذلك الوقت واساسها الصراع العنيف بين المادة والروح وقد امتاز عمران الكنائس بالنوافذ الطويلة المدببة ذات الزجاج الملون، ونرى ان الفنان القوطي قد غير من اتجاه الخطوط في الكنائس من افقية الى عمودية، تمتد الى أرتفاع شاهق، وكأنها اذرع المصلين ترتفع الى اعلى مبتهلة الى السماء، وان الامثلة كثيرة في اوربا منها كاتدرائية فلورنسا وميلانو وكانتربري - كنت، وغيرها كثير.[٩]

في عصر النهضة اهتم المهندس المعماري بالتنسيق وضبط القياس واحكام العلاقة بين الطوابق المختلفة بربطها بصفوف من الاعمدة او العقود، وهم بذلك يتجاوزون اخطاء السابقين بروحية جديدة وتفسير للحياة يتفق مع المفاهيم الدينية والدنيوية وقد برز من بين المهتمين بالفن والهندسة مايكل انجلو ولوناردو دافنشي وانجلو جونز وسانجلو وغيرهم، ولكن بالقرن السابع عشر افرط المهندس الفنان في كثرة استعمال الزخارف والحليات في المباني وسمي هذا الطراز (الباروك) المعروف بالافراط بأستخدام هذه الزخارف مثل باقات الزهور والاكاليل والاشكال الادمية وغيرها فقد أطلق عليه اسم (الروكوكو) والذي لم يستمر طويلاً للاسراف بهذه النقوش والزخارف ويعود المهندس الفنان الى العصور السابقة [١٠].

ومن المحطات الاخرى المهمة هي فن العمارة الحديثة التي بدأت في منتصف القرن التاسع عشر على آثر الثورة الصناعية في اوربا بتطبيق اساليب جديدة ومواد حديثة في فن العمارة واخذ المعماري يستخدم اشكالاً مختلفة يشبع أغراضه ويعبر عن فنه متجاهلاً بذلك كل عرف وتقليد.

المبحث الثاني:

((المحطات المهمة في تأريخ فن العمارة محلياً))

من المتفق عليه ان بلاد وادي الرافدين (العراق) قد قامت بها اقدم الحضارات الانسانية في شماله اولاً وجنوبه، ولكن للعمارة شئ يذكر اولاً في هذه الحضارات البدائية، وبعد فترة من الزمن ظهرت بوادر فن العمارة من منجزات كثيرة قام بها الفرد العراقي القديم مثل الكتابة والزراعة وطباعة الاختام وغيرها ((فمن الثابت تاريخيا أن فن العمارة نشأ في بلاد وادي الرافدين منذ اقدم العصور.. فكان ابداعه وتفننه في البناء والانشاء، رغم قلةِ ما لديه من مواد ما يبهر الناظر ويستحق كل اعجاب وتقدير))[١١] وللوقوف على ذلك الانجاز الرائع لا بد من المرور على المحطات المهمة في مسيرة التاريخ الطويلة هذه، واولها كان عند السومرين القدماء الذين استعاضوا عن الصخور بالاجر المفخور الذي ساعدهم على بناء المعابد التي لا تقل روعه وجمال عن مثيلاتها المبنية بالصخور عند الامم الاخرى، واستعاضوا عن الزخارف الخارجية بمراعاة انسجام ابعاد البناء وجماليته ومكانته مع اكساء الجدران الداخلية بالجص مع الافاريز الخشبية او نقوش اكساء الجدران الداخلية بالجص مع الافاريز الخشبية او نقوش الفسيفساء من الذهب والفضة او الاحجار الكريمة، وهذه المعابد اشبه بالمدارس النظامية التي تحتوي على غرف مكملة للمعبد خاصة للنوم والخدمة والتعليم وغيرها وكونها تضم الكثير من الفعاليات المتنوعة، اما المنازل الخاصة فكانت تستخدم فيها القباب الصغيرة مع ابراج خارج سور البيت مع العقود نصف الدائرية والاقواس الثلاثة واستمر الحال كذلك مع الدولة البابلية القديمة.

وفي شمال العراق قامت الدولة الاشورية والتي استحدث ((حضارتهم من السومريين مثلما استمد الرومان حضارتهم من الاغريق))[١٢] علماً انها شعوب قد انشغلت بالحروب وحب السيطرة وعدم اعترافهم بالحياة الثانية لذلك لم يعتنوا ببناء القبور وأنما يدفن ملوكهم في قصورهم ولكن ميزهم هو بناء القصور الضخمة التي تليق بالملوك بمساحاتها الكبيرة وابراج الحراسة المحيطة بها وانهم عرفوا كيف يستعملون الاعمدة الملساء ذات التيجان والعقود واستخدام التماثيل الضخمة عند مدخل قصورهم، كما في قصر سرجون الذي زين مدخله بالثيران المجنحة والتي تدل على القوة والعظمة، واستعملوا الزخارف والنقوش البارزة على حجر المرمر والتي

تعبر عن الحروب التي انتصر فيها ملوك اشور ((لقد كان قصر سرجون بناء فريداً ليس في حجمه وانتظام تخطيطه حسب، وانما في عظمة زخارفه وتخصيص اجزائه ايضاً))[١٣] وهذه الاشارات المعمارية اصبحت رموز للعمارة الاشوريه في العراق.

وبعد سقوط الدولة الاشورية بسبب ضعفها امام غزوات الاعداء اخذت الدولة البابلية الجديدة محلها في حكم بلاد النهرين، حيث اصبحت مدينة بابل في فترة حكم (نبو خذ نصر) اعظم مدينة في العالم وهذا ما تدل عليه الاثار التي لا زالت قائمة لحد الان، والمشهورة بالبوابة الرئيسية بين بوابات المدينة واسمها بوابة عشتار المزينة بالخزف الملون الذي يحتل صور من الحيوانات، ومعبد الاله (مردوخ) المشيدعلى الزقورة وسط المدينة وطبقاتها السبعة ((وقد اعتمد البابليون على الطوب الخزفي في اللون في تزيين الجدران وطوروا فيما تعلموه من الاشوريين))[١٤] وقد استخدم الطوب الخزفي في زخرفة مدخل قاعة العرش مع الاعمدة على هيئة شكل النخيل بربطها فرع من نبات اللونس لتكون وحدات جميلة وسط القاعة، تضاف هذه الاشكال المعمارية والزخرفية الى قائمة الاشكال المعروفة تعرف ببلاد الرافدين وبالذات الحضارة البابلية الجديدة.

وبعد سقوط الدولة البابلية على يد الفاتح الاسكندر المقدوني لم تظهر عمارة يشار لها بالبنان الا ما تركه الاستعمار الاغريقي من فن محرف ظهر في ابنيتهم مثل المراوح النخلية والنجمة الدائرية اضافة الى استعمال الحيوانات الخرافية المركبة.

اما طاق كسرى الموجود في مدينة المدائن ،سلمان باك) فهو أثر معماري يعود الى العصر الساساني، فهو يشكل قوس مرتفع مستعمل لبنائه الاجر المجفف كذلك استعملت الاعمدة المندمجة والعقود كحليات في واجهة المباني من استعمال العقد المستدير والمدبب والمستقيم لتغطية الفتحات.

بعد ذلك كرم الله العراق بأن يشرق الاسلام بنوره بين ربوعه، واصبح مركزاً يندفع منه المسلمون للفتوحات شرقاً وغرباً ((واصبح بفنهم المعماري صفاته الخاصة، وصارت تصاميمهم تشتمل على القيم الوظيفية والجمالية معاً))[١٥].

لقد فتحت الفتوحات الاسلامية امام المهندس المعماري العربي أفاق جديدة بأن طور الاساليب والطرز المحلية للبلدان المفتوحة لتصل الى تحقيق اهداف العقيدة الاسلامية والمجتمع الجديد.

والعمارة قبل قيام الدولة العباسية في العراق كانت بسيطة جداً واهمها المساجد المبنية بالحجر والاعمدة الرخامية، كذلك استعمال مادة الجص لزخرفة المباني من الداخل والخارج، وهذا واضح من خلال المدن التي اقاموها مثل بغداد وسامراء التي بلغ فيه قمة تقدم فن العمارة العباسية من القصور او المساجد الغنية بالاقواس والزخارف والقباب والمأذن وغيرها وكلها شواهد تثير فينا الاعجاب والفخر بالعمارة العراقية.

وبعد انحلال الخلافة العباسية ودخول المغول بغداد حل الخراب والدمار ولم يظهر بعدها شواهد عمرانية متميزة، واستمر الحال الى مجيء العثمانين الذين اهتموا بتعمير المراقد المقدسة المعروفة بجمال عمرانها وما تحمله من عناصر عمرانية متميزة، مثل القباب والمآذن والزخارف والاعمدة والنقوش الكتابية المنتشرة على جدران المعمار وظهرت عناصر معمارية ميزت العمارة البغدادية الحديثة (بداية القرن العشرين) وهي الشناشيل البغدادية التي ميزت البيوت البغدادية، كذلك الطارمة بأعمدتها ذات التيجان والمقرنصات والاقواس وكلها مأخوذة من العمارة القديمة التي مرت بالعراق.

المبحث الثالث:

((المعمار المسرحي وتطور فن المنظر المسرحي))

ان المتتبع لتاريخ عمارة المسارح يلاحظ بكل وضوح عدم تعويض المعمار وعناصره من المناظر المسرحي، صحيح شارك المعمار المنظر المسرحي بالعصور الاولى لحركة المسرح وخاصة عند نشأته الاولى عند اليونان "والعلماء يتفقون على ان (الاسيكنا)(**) كان يحتوي على ثلاثة ابواب على الاقل .. واصبح استخدام هذه البواب امراً متفقاً عليه، الباب الاوسط يؤدي دائماً الى قصر البطل او الشخصية الرئيسية "(١٦) ولكن للمنظر عناصر كانت بسيطة اول الامر تطورت مع تطور الحياة وتطور الحركة المسرحية بالعالم وسوف نرى ذلك واضحاً، فكان معمار المسرح عند اليونان الذين اوجدوا المسرح قد ساعد المنظر من خلال عناصر المعمار وهو الجدار الخلفي والمذبح والاوركسترا، واضيف على خشبة المسرح عناصر منظرية اخرى.

اما المسرح الروماني فكان تابع ومقلد للمسرح اليوناني اختلف عنه بالتحف والزخارف والالهة وقد استمر االعمران المسرحي المصدر الرئيسي للمنظر المسرحي في حينه "فالبناية المسرحية الكبيرة ذات الطوابق تعتبر كلها منظراً للاحداث المسرحية حيث يصر الكتاب على عمل ذلك لغرض تحقيق اقناع الجمهور"(١٧).

وعندما سيطرت الكنيسة على المسرح كان المنظر المسرحي اسير بناية الكنيسة وما تقدمه له من مفردات متنوعة ملائمة للحدث المسرحي، وهذا ما يطلق عليه اسم مسرح البيئة حيث تم الاستفادة من البيئة المكانية والهندسية المعمارية للكنيسة وتوظيفها للعرض المسرح محققين بذلك التقاء قوة الموضوع الديني الذي تناوله مع هيبة المكان الكنسي واثرة في الناس كبيئة للعرض الطقسي))(١٨).

وبعد خروج المسرح من الكنيسة استمر يقدم العروض المسرحية على العربات المتنقلة في الساحات العامة والاماكن المختلفة الاخرى ولا يوجد معمار خاص بالمسرح.

في عصر النهضة الذي شهد تطوراً كبيراً في مختلف مجالات الحياة ومنها فن العمارة وبالذات عمارة المسارح التي اعتمدت الاساس الماخوذ من المسارح الاغريقية والرومانية في هندسة عمارتها، وقد وصف جيمس لاتر في كتابه مسرح بلاديو بما يأت:-

((الواجهة شيدة بالطوب تتخللها نقوش زخرفية وتماثيل، والمنظر لشارع تحفه بيوت ومعابد وما شابهها ، وضمنها قوس نصر ملون .. وشبابيك مزودة باعمدة تعلوها تماثيل من الرخام))[١٩].

واستمر الحال لهذا الشكل مع اضافات قليلة يفرضها التطور العلمي على عمارة المسارح فنرى عمارة المسرح الحديث لا يقدم شئ يشارك بتصميم المنظر المسوحي وما يقدمه هو خشبة فارغة ولكن الذي يقدمه هو تقنيات حديثة تساعد تنفيذ المنظر المسرحي أتساع افق تصورات المصمم من خلال اجهزة الاضاءة المسرحية والهيرسات والمسرح الدوار وغيرها.

وفي العراق الذي بدأ فيه النشاط المسرحي نهاية القرن الماضي (التاسع عشر) فلم تقدم العمارة المسرحية شئ للمنظر المسرحي بالشكل الصحيح العلمي المعتمد على اسس التصميم كذلك عدم وجود عمارة مسرحية تمتلك المواصفات الفنية بها، بالرغم من فقر مدينة بغداد وباقي مدن العراق لمثل هذه البنايات الخاصة بالمسرح، ونذكر واحدة منها فقط هي قاعة الشعب المبنية في العقد الثاني من هذا القرن في باب المعظم والمعتمدة على الاسس المعمارية الاوربية لتصميم عمارة المسرح، وقدم خشبة فارغة وتقنية فقيرة جداً في اول عهدها، تم تطويرها في عقد السبعينات بأضافة اجهزة الاضاءة والهيرسات اليدوية والصوت، وفي عام ١٩٨٠ تم افتتاح مسرحين هما المسرح الوطني ومسرح الرشيد المزودين بتقنيات حديثة جداً لخدمة العرض المسرحي.

تم كذلك افتتاح مسارح اخرى في بغداد والمحافظات ولكنها اقل تقنية كذلك تم تحويو بعض قاعات بغداد الى مسارح، لكنها لا تمتلك المواصفات الاساسية والمهمة لتقديم عروض مسرحية جادة ذات مواصفات علمية وفكرية وجمالية، ساعدت على تنشيط الحركة المسرحية بالعراق وخلق جمهور مسرحي.

ما اسفر عنه الأطار النظري

١-أن هذه المحطات المهمة التي مر ذكرها بالأطار النظري هي رموز معمارية استخدمها المصمم في المنظر المسرحي لغرض الدلالات المكانية لمكان الأحداث المسرحية ، مثل العمارة العراقية والمصرية والأغريقية والرومانية والأسلامية وغيرها .

٢-كثرة الزخارف والحلي العمرانية والفنية من الناحية الفكرية والجمالية أتاحت للمصمم حرية الأختيار والأستخدام في تصميم المنظر المسرحي .
٣-قديماً العمارة المسرحية كانت تمد المنظر المسرحي ببعض عناصرة المهمة ، والمسارح الحديثة الخشبية فيها خالية ، ولكن التقنيات الحديثة ساعدت المنظر المسرحي على اكتساب الشروط العلمية والجمالية والفكرية مع سهولة التنفيذ .
٤-في العراق لم تكن هناك قاعات عرض قديماً وحديثاً حتى بداية القرن العشرين تم بناء قاعة واحدة (الشعب) وبداية العقد الثامن من هذا القرن تم افتتاح مسرحين ثم ازدادت عدد المسارح

الفصل الثالث -إجراءات البحث

المبحث الأول :

((إجراءات البحث))

يتضمن الفصل الثالث استعراضاً للأجراءات التي اتخذت لغرض تحقيق اهداف البحث الرئيسية من خلال :-

١-مجتمع البحث .
٢- عينة البحث .
٣- ادوات البحث .
٤- طريقة البحث .

(١) مجتمع البحث :

ما قدمه المسرح العراقي بين الفترة ١٩٥٠-١٩٩٣ والتي اعتمدت في تصميمها على استخدام فن العمارة وكان عددها (٥٢) كما في الملحق رقم (١).

(٢) عينة البحث :

يقوم الباحث بالأختيار القصدى للأعمال المسرحية والتي يكون فيها استخدام فن العمارة بشكل واضح وذو دلالات معروفة ومن مختلف العصور التاريخية لفن العمارة واستطاع الباحث مشاهدة بعضها او الأطلاع على صورها وخرائطها وعددها (١٨) كما في الملحق رقم(٢).

(٣) ادوات البحث :

يقوم الباحث بأتخاذ ما اسفر عنه الأطار النظري معياراً من اجل تحليل لأعمال عينة البحث .

(٤) طرائق جمع المعلومات والبيانات :

استخدام الباحث الطريقة التاريخية والوصفية فيما قدمه في الأطار النظري وطريقة التحليل والتفسير في تحليل عينة البحث ، لغرض الوصول الى النتائج والأستنتاجات .

المبحث الثانـــي :

((استحضار المكان من خلال فن العمارة))

لكل زمان وفي مكان ما ، ابدع الأنسان عمراناً خاصاً به يلائمه ويتلائم مـــع الظروف البيئية المحيطة له وتختلف نسبة الإبداع بين مكان واخر ، ولاشك ان الجيد يفرض نفسه على الجميع كونه يعتمد على اسس اصلية مستمدة مـــن اصالـــة تلـــك الشعوب وطريقة استخدامهم للمواد المتوفرة لديهم ، لذالك نرى حضارة وادي النيـــل والحضارة الإغريقية والرومانية ، نزولاً الى حضارة الإسلام .

فما خلفه العراقيين القدماء هو رموز معمارية خالدة للأبد معروفة للجميـــع ، فما ان يشاهد هذا الرمز إلا وأشار الى حضارة وادي الرافدين والعراق ، كذالك بقيـــة الحضارات الأخرى ، وان هذه الرموز مختلفة بين ان تكون داخلـــة ضمـــن هندســـة البناء مثل الأقواس والأعمدة والأبواب والشبابيك والخطوط التي ميزت تلك العمارة ، ورموز اخرى هي فن الزخرفة والحلي والخط التي استخدمها المهندس لكي يضيـــف مسحة من الجمال لعمارته واصبحت هذه الرموز الزخرفية دلالات تشير لاســـتحضارة المكان الذي ابدع فيه الرمز ، وهي كثيرة ومتنوعة ولكنها لاتقبل الشـــك والخلـــط ، فكل واحد منها له ميزاته الخاصة التي تختلف عن الرمز الأخر .

والمنظر المسرحي الذي يعتمد في تصاميمه علـــى هندســـة البنـــاء، فمـــن المعروف لنا انه يجب ان يتمتع مصمم المنظر المسرحي بالقابلية الهندسية وخـــبرة في التنفيذ من خلال معرفته بأوليات حرفة النجارة وتقنية المسرح الميكانيكية ، فـــهو يستخدم هذة والمنظر المسرحي الذي يعتمد في تصاميمه على هندسة البناء ، فمـــن المعروف لنا انه يجب ان يتمتع مصمم المنظر المسرحي بالقابلية الهندسية وخـــبرة في التنفيذ من خلال معرفته بأوليات حرفة النجارة وتقنية المسرح الميكانيكية ، فـــهو يستخدم هذة القابلية في توزيع المفردات المنظرية ضمن المكان المحـــدد والمعلـــوم القياس ، وهو خشبة المسرح ولو ان المصمم احياناً يتجاوز على هذه الخشبة الـــى خارج حدوديها مثل مقدمة المسرح والصالة الأجزاء الخلفيـــة والجانبيـــة للخشـــبة لغرض استفزاز هذه الأماكن لكي تشارك بالعمل خدمتاً لفكرة النص واحياناً ادى هـــذا التجاوز الى نجاح باهر في عملية التصميم من خلال استحضار المكـــان والأســـتفادة من فن العمارة واستخدامها بشكل صحيح ، فالمصمم يستعير الكثير من هـــذا الفـــن المعماري لغرض استخدامه في تصميم المنظر المسرحي وخاصة فـــي المســـرحيات ذات الأتجاه الطبيعي والواقعي ، وحتى بقية الأتجاهات فقد استحضر المكان باستخدام الرموز الزخرفية والعمرانية ، وكانت غنية بما تتمتع به من المعرفة الجمعيـــة بيـــن المتلقين .

ومن خلال استعراض العينات المختارة سوف نرى بوضوح هذا الأستحضار للمكان في بيئة مسرحية تمتلك المواصفات الفنية الخاصة لتقديم العمل المسرحي .

المبحث الثالث :

((عينات البحث))

سوف يقوم الباحث بتحليل العينات حسب اولويتها بالعرض على مسارح بغداد.

١-بوليوس قيصر :- اخراج : حقي الشبلي ، المصمم : اسماعيل الشيخلي ، عرضت على مسرح معهد الفنون الجميلة عام ١٩٥١ ، من المسرحيات الأولى التي يستخدم فيها المنظر المسرحي بشكل علمي وجمالي وذو دلالات فكرية ، كون المصمم الشيخلي اعتمد القواعد والأسس الصحيحة لتصميم المنظر الذي عبر عن البيئة الرومانية من خلال المفردات المعروضة لفن العمارة الرومانية منها بناية الكولوزم (حلبة المصارعة) الاعمدة الرومانية التي وزعها على خسبة المسرح متناسقة مع الصور ة الخلفية المرسومة على الستارة الخلفية (السايك) ، اضافة الى الزخارف والحلي المنقولة بأمانة من الكتب التي توثق تاريخ فن العمارة ، فجاء المكان مشابهاً لمكان الأحداث المسرحية ، وكان عنصراً مهماً في نقل افكار المؤلف والمخرج للمشاهد .

٢-الرجل الذي تزوج امرأة خرساء :- اخراج : سامي عبد الحميد ، المصمم : اسماعيل الشيخلي ، قدمت على المسرح الفن الحديث عام ١٩٥٦ ، نجح المصمم في نقل البيئة الفرنسية المنقولة الى خشبة المسرح ليكون المنظر عنصراً فعال مع بقية العناصر المسرحية الأخرى في تلبية حاجة النص المسرحي الذي يؤكد ان مكان الحداث هي فرنسا ، وخاصة اذا كان امصمم احد الدارسين في فرنسا حيث جاء تصميمه موفقاً لخدمة العمل المسرحي فقد كانت لفن العمارة المعروفة في فرنسا وزخارفيها الأثر الكبير على تحقيق ما سبق قوله اضافة الى الأثاث والإكسسوارات المختارة بذكاء ايضاً لتلائم صورة العرض المسرحي .

٣-انا امك يا شاكر : اخراج: ابراهيم جلال، تصميم: اسماعيل الشيخلي، قدمت على مسرح الفن الحديث عام ١٩٥٨، كانت البيئة المسرحية هي بيئة بغدادية من خلال تصميم مكان الاحداث، وهو دار قديمة من دور بغداد الشعبية بداية القرن العشرين، وقد نجح الشيخلي الذي يستخدم قواعد المنظور لغرض انجاح عمله الفني، واهم

مفردات المنظر هي الطارمة البغدادية المعروفة بأعمدتها ذات التيجان المنقوشة اضافة الى الشبابيك البغدادية والابواب وغيرها.

٤-يوليوس قيصر: اخراج: جعفر السعدي، المصمم: كاظم حيدر / عرضت على مسرح معهد الفنون عام ١٩٦٦، كاظم حيدر مصمم قد استعار في تصميمه هذا رمزاً من النقوش الرومانية المتعارف عليها بين المتلقين، وهي كافية جداً لتنقل المتلقي الى الاجواء الرومانية المعروفة ساعدت على ذلك عناصر اخرى مثل المكياج والملابس والاكسسوارات.

٥-مسألة شرف: اخراج: بدري حسون فريد، تصميم: فاضل قزاز، عرضت على مسرح الفن الحديث عام ١٩٦٧، من المسرحيات الواقعية بتأكيد منظرها المسرحي الواقعي الذي يمثل بيت بغدادي امتاز بالاقواس البغدادية والزخارف التي ميزته بداية القرن العشرين، إضافة الى الأثاث الخاص بهذا البيت البغدادي بتلك الفترة معتمداً على التصميم الداخلي للأثاث الذي ميز بيوتات بغداد، مؤكداً بذلك ما جاء من افكار يحملها النص المسرحي.

٦-الشريعة: اخراج: قاسم محمد، التصميم: كاظم حيدر، عرضت على مسرح الفن الحديث عام ١٩٧٢، من خلال اسم المسرحية تستدل على مكان الاحداث وهي الشريعة المعروفة بين البغدادين، وهي مكان يقع على شاطئ النهر يؤدي خدمات للناس والصيادين بواسطة الزوارق النهرية وعادته يحيط بهذا المكان مجموعة البيوت ذات الطابع الخاص كونها تطل على النهر والاستفادة من هذا الموقع في هندسة المعمار والتشكيلات المرفقة به، لهذا جاء التصميم موافقاً جداً لاحداث النص الواقعي الذي يقترب من السوق ونصبها على خشبة المسرح لخلق تشكيل البيئة المسرحية المعبرة عن الشريعة مثل الشبابيك والابواب والطارمة البغدادية المعروفة بأعمدتها والملحقات المسرحية المكملة لها، وقد نجح المصمم بذلك نجاحاً كبيراً كونه استحضر بيئة حقيقية لا تختلف عن البيئة الحية الحقيقية مساعداً بذلك المتلقي والممثل لغرض الوصول الى اهداف المسرحية.

٧-روميو وجوليت: اخراج: محسن العزاوي، تصميم: فاضل قزاز، عرضت على المسرح القومي عام ١٩٧٣، بالرغم من ضعف التقنيات المسرحية بالمسرح القومي، الا ان فاضل قزاز استطاع ان يخلق بيئة ايطالية تليق بالنص الشكسبيري من خلال فن العمارة، فقد استعار بعض المفردات المعمارية الايطالية في تلك الفترة أي زمان احداث النص حدود القرن السادس عشر ونقلها على خشبة المسرح بأمانه لكي تكون معبرة بشكل واضح ووثائقي عن البيئة المسرحية التي صورة الاجواء الاوربية خلال عصر النهضة ساعدته بقية عناصر العرض المسرحي.

٨-النخلة والجيران: اخراج: قاسم محمد، تصميم: كاظم حيدر، قدمت على مسرح الفن الحديث عام ١٩٧٣، تميزت مناطق بغداد الشعبية بعمارتها المميزة من ناحية

بيوتها الصغيرة المتلاصقة وازقتها الضيقة، وهذا ما فعله المصمم في نقل بيئة بغدادية شعبية الى خشبة المسرح الحديث الفقير من التقنيات، ولنه استطاع ايجاد تقنية مسرحية بسية وهي (المسرح الدوار) لغرض الايفاء بعد الاماكن التي تدور فيها احداث المسرحية والمتغيرة بأستمرار اثناء توالي احداث الحكاية بالعرض المسرحي، فالمتلقي لا يخطأ ابداً بمعرفة هذه البيئة المسرحية عندما يرها من خلال مفردات هذه البيئة مثل الشبابيك البغدادية وابوابها والاعمدة وابواب خاناتها المنتشرة بالاحياء الشعبية مع بقية عناصر العرض المسرحية.

٩-البوابة: اخراج: محسن العزاوي، تصميم: كاظم حيدر، عرضت على المسرح القومي عام ١٩٧٤، من المسرحيات التي اعتمدت فن العمارة الاسلامية في تصميم المنظر المسرحي والمفردة المتميزة هي البوابة الكبيرة الحجم التي وضعها المصمم في مقدمة خشبة المسرح، وكان يعبر بها عن كل الفنون العربية الاسلامية من الخليج الى المغرب العربي ((فنجد فيها بوابات بغداد ودمشق ومصر والجزائر والمغرب))[٢٠] ولهذا فقد وصل المصمم الى الغاية من هذه البوابة المملؤة بالزخارف والحلي العربية الاسلامية بحيث نقل المشاهد الى فترة اسلامية مختلفة عن البيئة الحديثة.

١٠-الثعلب والعنب: اخراج: سليم الجزائري، تصميم: كاظم حيدر، عرضت على المسرح القومي عام ١٩٧٦، استطاع المصمم ان ينقل المتلقي الى البيئة الاغريقية بواسطة استعارته للزخارف اليوناتية المعروفه بين الناس معرفة جمعية، ولا يخطأ المتلقي ابداً في معرفتها لكي يتعرف على مكان الاحداث، اضافة الى الكتل الكبيرة التي شكلها المصمم على خشبة المسرح وساعدت على خلق البيئة المسرحية المشابهة للبيئة الاصلية لاحداث النص وهو بيت احد النبلاء الاغريق يكفي للمتلقي ان يشاهده مرة واحدة يعرف ما يريد منه المصمم، اضافة الى الحلي والزخارف التي امتدت الى مقدمة الخشبة بعد ان استغنى المصمم عن الستارة الامامية للخشبة.

١١-الاشجار تموت واقفة: اخراج: بدري حسون فريد، تصميم: فاضل قزاز، عرضت على مسرح الخيمة عام ١٩٧٧، فاصل قزاز يتبع اسلوب المخرج الواقعي في تصميم المنظر المسرحي الذي اعتمد فن العمارة الاربية وبالذات الاسبانية، فهو عبارة عن بيت حيث يؤكد المصمم مقدرته الفنية في نقل البيئة الاسبانية وهي بيئة احداث النص على خشبة المسرح، والمشاهد لهذه البيئة يحس بالنكهة الاسبانية من خلال مفردات المنظر المسرحي المعمارية والمنتشرة على خشبة المسرح والتي قسمت بشكل هندسي جميل ساعدت الاضاءة المسرحية على تعميق هذا الاحساس.

١٢-كان يا ما كان: اخراج: قاسم محمد، تصميم: كاظم حيدر، قدمت على المسرح القومي عام ١٩٧٨، في هذه المسرحية استعمل مصمم المنظر المسرحي اسلوباً جديداً بأستخدام الخامه (شيش الحديد) بأستعمارة فن العمارة الاسلامية العربية من

خلال الاشكال الجميلة المدروسة دراسة جمالية وفكرية ووظيفية بحيث عيدت بشكل لا يقبل الشك عن مكان الاحداث بكل وضوح في فضاء خالي محاط بالسواد ساعدت الاضاءه المسرحية على تجسيم هذه البيئة المسرحية المجردة الآ من الاقواس الرفيعة بواسطة الخامه المختارة ومفردات اخرى بسيطة ولكنها عبرت عن اسواق بغداد القديمة وبيوتها وبلاطها الملكي ايام الحكم العباسي، فكان المصمم ناجحاً بأستعارته هذه لفن العمارة وطريقة تنفيذ ذلك.

١٣-التوأمان: اخراج: ابراهيم جلال، تصميم: سعد الطائي، عرضت على مسرح المنصور عام ١٩٨٦، ان المصمم سعد الطائي قد انهى دراسته العليا في ايطاليا، وكانت فرصة جيدة له ان يصمم منظر لمسرحية تقع احداثها في ايطاليا، فقد استعار مفردات المنظر من فن العمارة الايطالية ذو الارث الفني بهذا المجال، والمعروف معرفة جمعية بين الناس من خلال الاقواس الايطالية المعروفة والساحة الوسطية التي تشكل بؤرة مكان الاحداث وهي كذلك بؤرة المدينة الايطالية، وتحيط بها البنايات المعروفة بأعمدتها الجميلة التي تحمل ميزة العمارة الايطالية، لذلك استحضر المصمم البيئة هذه بواسطة فن العمارة كذلك استخدامه للتشكيلات والحلي والزخارف التي تعرف بالمكان، علماً ان المصمم لم يستفيد كثيراً من التقنية المتوفرة بالمسرح مثل الهيرسات.

١٤-الباب القديم: اخراج: فاضل خليل، تصميم: نجم حيدر، عرضت على مسرح الفن الحديث عام ١٩٨٧ من اللحظات الاولى بعد رفع الستارة عن المنظر المسرحي تحس بالنكهة البغدادية واجوائها العمرانية المميزة بمفردات معروفة هي التي تكون العمارة واصبحت صفتها، وان الاختيار الموفق للمصمم لمفردات المنظر المسرحي من هذا الارث الجميل الزاخر بتاريخة الطويل الى ان وصل بداية القرن العشرين كان له الاثر الواضح في خلق بيئة مسرحية تتلائم واحداث النص، فقد كان الشبابيك البغدادية والابواب والطارمة والاعمدة كلها رموز بغدادية أدت دورها في اغناء الخشبة الفقيرة من التقنيات الحديثة.

١٥-حلاق بغداد: اخراج: فاضل خليل، تصميم: عباس علي جعفر، عرضت على مسرح كلية الفنون عام ١٩٨٧، المصمم عباس جعفر من المقلدين في اعتماده على نقل فن العمارة الى تصاميمه المنظرية مع كثرتها بسبب ميله الشديد نحو تجريد المفردات المختارة من البيئة ويلجأ الى تأويل الفضاء المسرحي بمفردات تعطي عدد من الدلالات المساندة للنص المسرحي، ولكنه في هذه وهي الوحيدة نرى قد نجح في خلق بيئة مسرحية تمتاز بالاجواء التراثية البغدادية القديمة من خلال استحضار مفردات معمارية مهمة تشترك فيها المعرفة الجمعية بين الناس لكي تدل على مكان الاحداث وهذا ما نراه من خلال مفردات المنظر المسرحي مثل الشبابيك البغدادية ذات الزجاج الملون والاقواس المعروفة بمرجعيتها الى فن العمارة

الاسلامية والعربية فقد ((استعار رمزاً زخرفياً عرلقياً تكرر في اغلب مفردات المنظر ليعطي الشكل هويته البغدادية))[٢١] ساعد على ذلك عناصر العرض الاخرى مثل الاضاءة والملابس.

١٦-هوراس: اخراج: بدري حسون فريد، تصميم: فاضل قزاز، قدمت على مسرح الرشيد عام ١٩٨٧، استطاع المصمم بهذه المسرحية ان ينقل المتلقي الى بيئة المسرحية الاغريقية من خلال اختياره لمفردات فن العمارة الاغريقية مثل الاعمدة التي تميزت بها اليونان وعمارتها كذلك الحلي والزخارف المعروفة ساعدت التقنيات المسرحية المتوفرة في المسرح مثل الهيرسات والاضاءة المسرحية المتطورة على خلق اجواء ساعدت فن العمارة على الظهور بشكل ناجح وموفق.

١٧-حب ومرح وشباب: اخراج: محسن العزاوي، تصميم: نجم حيدر، قدمت على المسرح الوطني عام١٩٩١، من المسرحيات التي تميزت بعمارتها المسرحية الفخمة وهذا هو اسلوب نجم في كل تصاميمه المسرحية فهو يميل الى استخدام الكتل الكبيرة على الخشبة ولكن معرفته بأصول الفن التشكيلي وكذلك يملك من المعرفة الهندسية والرسم الهندسي مما يساعده على توزيع هذه الكتل الضخمة بشكل جميل وجيد على الخشبة المحددة المساحة تخدمه في ذلك سيطرته على تقنيات المسرح مثل المسرح الدوار الهيرسات التي يستخدمها كثيراً في اعماله، وهذا ما فعله في المسرحية الاستعراضية حب ومرح وشباب التي اعتمدت الصورة لتعزيز الاسلوب الاخراجي لها، فقد استطاع المصمم ان ينقل المتلقي الى بيئات مختلفة معتمداً على اختياراته الموفقة من فن العمارة، فهو تارة ينقله الى زمن الدولة الاشورية بأستعارة التماثيل والزخارف المعمارية لقصورها وتارتاً اخرى ينقلنا الى بيت بغدادي قديم (بداية القرن العشرين) بطارمته واعمدته الجميلة والوانه البهيجة، وقد ساعدته الاضاءة المسرحية التي صممها ضياء انور على تعميق هذه الاجواء الجميلة..

١٨-ميديا: اخراج: عادل كريم، تصميم: سعد الطائي، عرضت على مسرح الشعب عام ١٩٩٢، شكل المخرج والمصمم ثنائي متفاهم في تقديم العروض الاغريقية، فقد كشفت هذه الاعمال معرفة المصمم سعد الطائي بتاريخ فن العمارة، الاغريقية الذي استعار منه الكثير بشكل رموز او مفردات العمارة، المسرح الذي قدمت عليه هذه المسرحية كان له حسنة في تعميق الاجواء الاغريقية لما تتمتع به عمارة المسرح من خصوصية شبيهه بمسارح القرن التاسع عشر في اوربا، فقد استفاد المصمم من عمارة صالة العرض ومكان الأوركسترا (مكان العازفين) ليضع عليها ما اختاره من فن العمارة الإغريقية لغرض اكتمال الصورة المسرحية لبيئة أحداث النص المسوحي والتي كانت كافيه لنقل المتلقي الى الاجواء الاغريقية، والمصمم رسام معروف ساعده ذلك على الاختيار الموفق للزخارف والحلي وتوزيعها وتلوينها بالشكل الجميل والمنسجم والمعبر عن اجواء النص والاحداث.

الفصل الرابع – النتائج ومناقشتها

توصل الباحث الى النتائج الاتية من خلال استعراض وتحليل العينات وهي:-

١-ان الحلي والزخارف والاقواس وغيرها اصبحت رموز معمارية للدلالة على مكان الاحداث، وهي لا تقبل الشك واللبس.

٢-استفاد المصمم العراقي من فن العمارة الاغريقية في مسرحية الثعلب والعنب لكاظم حيدر وهوراس لفاضل قزاز وميديا لسعد الطائي.

٣-استعار بعض الزخارف والحلي الرومانية كما في مسرحية يوليوس قيصر لاسماعيل الشيخلي وكاظم حيدر، وهذا الفن المعماري في اليونان كان مزدهر ومتطور وواسع الانتشار.

٤-استفاد المصمم من فن العمارة الاسلامية العربية بشكل واسع وكبير كما في مسرحية حلاق بغداد لعباس علي جعفر وكذلك مسرحية كان يا ما كان لمصممها كاظم حيدر.

٥-استفادة من فن العمارة الحديثة، فنقلها على المسرح بشكل جميل ومعبر كما في مسرحيات، انا لمك يا شاكر: لسماعيل الشيخلي ومسألة شرف لفاضل قزاز والشريعة والنخلة والجيران لكاظم حيدر والباب القديم لنجم حيدر.

٦-استعار بيئات مسرحية واقعية من اخرى معروفة كما في مسرحية الاشجار تموت واقفه لفاضل قزاز والتوأمان لسعد الطائي.

٧-تميزت الاعمال جميعاً بالدقة التاريخية واحكام الصنعة، كون المصممين من حملة الشهادات العليا ومدرسين في كلية الفنون الجميلة.

الفصل الخامس – الاستنتاجات

اذن:-

١-ان لفن العمارة دور كبير في استخدامها ضمن مفردات خاصة وبالامكان تحويلها وتؤيلها.

٢-ثقافة المصمم جعلته حر في استحضار البيئة الخاصة بالنص بسبب اطلاعه على تاريخ فن العمارة وهي من المصادر المهمة.

٣-المسارح الجيدة والمزودة بالتقنيات الحديثة الخاصة بالمنظر مثل المسرح الدوار والهيرسات تساعد المصمم على توزيع الكتل على الخشبة بشكل جمالي ومعبر.

٤-للاضاءة دور مساعد في تجسيد المنظر المسرحي، كذلك لخلق اجواء المسرحية، بقية العناصر التقنية لها اهمية في تصوير البيئة المسرحية المشابهة للبيئة الحقيقية.

٥-ان فن العمارة اساسي لكل تصميم منظري ولكل اتجاه او اسلوب مسرحي.

توصيـــة:

يوصي الباحث بدراسة عمارة المسرح وما تحتويه من تقنية حديثة ودورها في عملية التصميم والتنفيذ المنظري.

مقترح:

يقترح الباحث فتح فرع خاص بالتقنيات المسرحية تابع لقسم المسرح لاعداد كوادر بهذا المجال المهم.

((الهوامش))

(١)توفيق احمد عبد الجواد، تاريخ العمارة، ج٢، القاهرة: ١٩٧٠، ص٥.

(٢)المصدر نفسه.والصفحة نفسها.

(٣)اوديت اصلان، فن المسرح، ث : سامية احمد، ج٢، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٠، ص٧٩٤.

(٤)احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق، اطروحة دكتوراة فلسفة، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦، ص٦.

(٥)توفيق احمد عبد الجواد، تاريخ العمارة، ج٢، القاهرة: ١٩٧٠، ص٥.

(٦)توفيق احمد عبد الجواد، تاريخ العمارة، ج٢، القاهرة: ١٩٧٠، ص١١.

(٧)انظر: المصدر نفسه، ص٣٢٠ - ٣٣١.

(٨)انظر: نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الاوسط والعالم القديم، ط٢، دار المعارف، مصر: ١٩٧٥، ص٢٨٢ - ٢٩٠.

(٩)انظر: توفيق احمد عبد الجواد، تاريخ العمارة، ج٢، المصدر السابق، ص٨٣ - ٨٥.

(١٠) انظر: المصدر نفسه، ص٢٠٥ - ٢٢٦.

(١١) شريف يوسف، تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور، دار الرشيد للنشر، السلسة الفنية (٤٩) ، الجمهورية العراقية: ١٩٨٢، ص١٥.

(١٢) نعمت اسماعيل علام، فنون شرق الاوسط والعالم القديم، المصدر السابق، ص١٦٢.

(١٣) اندرية بازو، بلاد اشور ، ت د.عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، ط٢، دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة (٧٧) الجمهورية العراقية: ١٩٨٢، ص٢٢.

(١٤) نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الاوسط والعالم القديم، المصدر السابق، ص٢٢.

(١٥) شريف يوسف، المصدر السابق، ص٢٣.

(١٦) فرانك م. هواينتج، المدخل الى الفنون المسرحية، ت. كامل يوسف واخرون، دار المعرفة، القاهرة: ١٩٧٠، ص٢٨٨.

(١٧) يوسف رشيد جبر السعدي، عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩، ص١٩.

(١٨) يوسف رشيد جبر السعدي، عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩، ص٢١.

(١٩) جيمس لاتر، الدراما ازياؤها ومناظرها، ن مجدي فريد، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، مطبعة مصر، مصر: ١٩٦٣، ص٩٣.

(٢٠) ضياء انور حبش ، الدلالات البيئية في تصميم المنظر المسرحي العراقي، اطروحة دكتوراة فلسفة ، كلية الفنون الجميلة، بغداد: ١٩٩٧، ص١٠٢.

(٢١) ضياء انور حبش ، المصدر السابق، ص١٢١.

(*) تم اختيار هذا التاريخ بسبب ظهور اول المصممين الذي اعتمد اسس التصميم الصحيحة وكان له الاثر في وضع الاساس لفن تصميم المنظر المسرحي وهو الفنان اسماعيل الشيخلي.

(**) الاسينكا: هي الجدار الخلفي لمعمار المسرح الذي يحتوي على الابواب الثلاثة لدخول وخروج الممثلين على خشبة المسرح.

((المصادر))

١-اوديت، اصلان، فن المسرح، ت: سامية احمدن ص٢، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٠.

٢-بارو، اندرية، بلاد اشور، ت: د. عيسى سلمان وسليم التكريتي، ط٢، دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة (٧٧) الجمهورية العراقية: ١٩٨٢.

٣-حبش ضياء انور، الدلالات البيئية في تصميم المنظر المسرحي العراقي، اطروحة دكتوراة فلسفة، كلية الفنون الجميلة، بغداد: ١٩٩٧.

٤-السعدي، يوسف رشيد جبر ، عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩.

٥-عبد الجواد، توفيق احمد، تاريخ العمارة، ج٢، القاهرة: ١٩٧٠.

٦-عطية، احمد سلمان ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق، اطروحة دكتوراة فلسفة، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦.

٧-علام، نعمت اسماعيل، فنون الشرق الاوسط والعالم القديم، ط٢، دار المعارف، مصر: ١٩٧٥.

٨-لافر، جيمس ، الدراما ازياؤها ومناظرها، ن مجدي فريد، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، مطبعة مصر، مصر: ١٩٦٣.

٩-هواينتج، فرانك م. ، المدخل الى الفنون المسرحية، ت. كامل يوسف واخرون، دار المعرفة، القاهرة: ١٩٧٠.

١٠-يوسف، شريف، تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور، دار الرشيد للنشر، السلسة الفنية (٤٩) ، الجمهورية العراقية: ١٩٨٢.

الملحق رقم (١)

مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المخرج	تاريخ العرض	مكان العرض	اسم المصمم
١	يوليوس قيصر	حقي الشبلي	١٩٥٢	معهد الفنون	اسماعيل الشيخلي
٢	كلهم اولادي	جاسم العبودي	١٩٥٤	مسرح الكاظمية	اسماعيل الشيخلي
٣	ست دراهم	ابراهيم جلال	١٩٥٦	مسرح الفن الحديث	اسماعيل الشيخلي
٤	الرجل الذي تزوج امراة خرساء	سامي عبد الحميد	١٩٥٦	مسرح الفن الحديث	اسماعيل الشيخلي
٥	انا امك يا شاكر	ابراهيم جلال	١٩٥٨	مسرح الفن	اسماعيل الشيخلي
٦	اجا ممنون	عبد العزيز البعلي	١٩٥٨	دار المعلمين	سعد الطائي
٧	تاجر البندقية	سامي عبد الحميد	١٩٦٥	المسرح القومي	كاظم حيدر
٨	بوليوس قيصر	جعفر السعدي	١٩٦٦	معهد الفنون	كاظم حيدر
٩	صورة جديدة	سامي عبد الحميد	١٩٦٦	المسرح القومي	كاظم حيدر
١٠	مسألة شرف	بدري حسون فريد	١٩٦٧	معهد الفنون	فاضل قزاز
١١	النخلة والجيران	قاسم محمد	١٩٦٩	المسرح الحديث	كاظم حيدر
١٢	الخيط	سامي عبد الحميد	١٩٧٠	المسرح الحديث	فاضل قزاز
١٣	هنري الرابع	اسعد عبد الرزاق	١٩٧١	قاعة الخلد	كاظم حيدر
١٤	الشريعة	قاسم محمد	١٩٧٢	المسرح الحديث	كاظم حيدر
١٥	نفوس	قاسم محمد	١٩٧٢	المسرح الحديث	كاظم حيدر
١٦	نسرين وفرهاد	قاسم محمد	١٩٧٢	المسرح القومي	فاضل قزاز
١٧	روميو وجوليت	محسن العزاوي	١٩٧٣	المسرح القومي	فاضل قزاز
١٨	النخلة والجيران	قاسم محمد	١٩٧٣	المسرح القومي	فاضل قزاز
١٩	بغداد الازل	قاسم محمد	١٩٧٤	المسرح الحديث	كاظم حيدر
٢٠	البوابة	محسن العزاوي	١٩٧٤	المسرح القومي	كاظم حيدر
٢١	اضواء على حياة يومية	قاسم محمد	١٩٧٤	المسرح الحديث	كاظم حيدر
٢٢	الثعلب والعنب	سليم الجزائري	١٩٧٥	المسرح القومي	كاظم حيدر
٢٣	الحلم	خليل شوقي	١٩٧٥	المسرح الحديث	كاظم حيدر
٢٤	القربان	فاروق فياض	١٩٧٥	المسرح الحديث	كاظم حيدر
٢٥	كلكامش	سامي عبد الحميد	١٩٧٦	المسرح الحديث	كاظم حيدر
٢٦	الاشجار تموت واقفة	بدري حسون فريد	١٩٧٧	مسرح الخيمة	فاضل قزاز
٢٧	كان يا ما كان	قاسم محمد	١٩٧٨	المسرح القومي	كاظم حيدر
٢٨	اوديب ملكاً	ممدوح عقل	١٩٧٨	معهد الفنون	فاضل قزاز
٢٩	البيت الجديد	عبد الوهاب الدايني	١٩٧٩	معهد الفنون	فاضل قزاز

٣٠	حرم صاحب المعالي	محسن العزاوي	١٩٨٠	مسرح الخيمة	محمد محي الدين
٣١	جذور الحب	محسن العزاوي	١٩٨٢	مسرح الفن الحديث	نجم حيدر
٣٢	يونس السبعاوي	محسن العلي	١٩٨٣	مسرح الفن الحديث	نجم حيدر
٣٣	ماجد الدمشقي	عقيل مهدي	١٩٨٣	كلية الفنون	عباس علي جعفر
٣٤	المحلة	محسن العزاوي	١٩٨٤	مسرح المنصور	نجم حيدر
٣٥	الرهن	سامي عبد الحميد	١٩٨٤	مسرح الفن الحديث	نجم حيدر
٣٦	لمن الزهور	عزيز خيون	١٩٨٥	مسرح الرشيد	عباس علي جعفر
٣٧	الضفادع	عقيل مهدي	١٩٨٥	كلية الفنون الجميلة	سعد الطائي
٣٨	مريض الوهم	فخري العقيدي	١٩٨٥	معهد الفنون	فاضل قزاز
٣٩	التوأمان	ابراهيم جلال	١٩٨٦	مسرح المنصور	سعد الطائي
٤٠	هوراس	بدري حسون فريد	١٩٨٧	مسرح الرشيد	فاضل قزاز
٤١	الباب القديم	فاضل خليل	١٩٨٧	مسرح الرشيد	نجم حيدر
٤٢	خيط البريسم	فاضل خليل	١٩٨٧	مسرح الفن الحديث	نجم حيدر
٤٣	الكترا	عادل كريم	١٩٨٧	كلية الفنون	سعد الطائي
٤٤	ليلة من الف ليلة	سامي عبد الحميد	١٩٨٧	مسرح الرشيد	نجم حيدر
٤٥	حلاق بغداد	فاضل خليل	١٩٨٧	كلية الفنون	عباس علي جعفر
٤٦	اوديب ملكاً	عادل كريم	١٩٨٩	كلية الفنون	سعد الطائي
٤٧	نجمة	سامي عبد الحميد	١٩٨٩	مسرح الفن الحديث	نجم حيدر
٤٨	الليلة الثانية	محسن العلي	١٩٩١	مسرح النجاح	نجم حيدر
٤٩	حب ومرح وشباب	محسن العزاوي	١٩٩١	المسرح الوطني	نجم حيدر
٥٠	البهلوان	فتحي زين العابدين	١٩٩٢	المسرح الوطني	ضياء انور
٥١	ميديا	عادل كريم	١٩٩٢	قاعة الشعب	سعد الطائي
٥٢	كلمات غير متقاطعة	عادل كريم	١٩٩٣	مسرح المنصور	سعد الطائي

ملحق رقم (٢)

ت	اسم المسرحية	المخرج	تاريخ العرض	مكان العرض	اسم المصمم
١	يوليوس قيصر	صفي الشيلي	١٩٥١	معهد الفنون	اسماعيل الشيخلي
٢	الرجل الذي تزوج آمرأة خرساء	سامي عبد الحميد	١٩٥٦	مسرح الفن الحديث	اسماعيل الشيخلي
٣	انا امك ياشاكر	ابراهيم جلال	١٩٥٨	مسرح الفن الحديث	اسماعيل الشيخلي
٤	يوليوس قيصر	جعفر السعدي	١٩٦٦	معهد الفنون	كاظم حيدر
٥	مسألة شرف	بدري حسون فريد	١٩٦٧	مسرح الفن الحديث	فاضل قزاز
٦	الشريعة	قاسم محمد	١٩٧٢	مسرح الفن الحديث	كاظم حيدر
٧	روميو وجوليت	محسن العزاوي	١٩٧٣	المسرح القومي	فاضل قزاز
٨	النخلة والجيران	قاسم محمد	١٩٧٣	المسرح الفن الحديث	كاظم حيدر
٩	البوابة	محسن العزاوي	١٩٧٤	مسرح الفن الحديث	كاظم حيدر
١٠	الثعلب والعنب	سليم الجزائري	١٩٧٦	المسرح القومي	كاظم حيدر
١١	الاشجار تموت واقفة	بدري حسون فريد	١٩٧٧	مسرح الخيمة	فاضل قزاز
١٢	كان يا ما كان	قاسم محمد	١٩٧٨	المسرح القومي	كاظم حيدر
١٣	التوأمان	ابراهيم جلال	١٩٨٦	مسرح المنصور	سعد الطائي
١٤	الباب القديم	فاضل خليل	١٩٨٧	مسرح الفن الحديث	نجم حيدر
١٥	حلاق بغداد	فاضل خليل	١٩٨٧	كلية الفنون	عباس غلي جعفر
١٦	هوراس	بدري حسون فريد	١٩٨٧	مسرح الرشيد	فاضل قزاز
١٧	حب ومرح وشباب	محسن العزاوي	١٩٩١	المسرح الوطني	نجم حيدر
١٨	ميديا	عادل كريم	١٩٩٢	مسرح قاعة الشعب	سعد الطائي

الأكاديمي

انساق النهاية في المسرحية العراقية

د. حسين علي هارف
مدرس/قسم التربية الفنية
جامعة بغداد

د. محمد ابو خضير
مدرس/كلية التربية الفنية
جامعة بابل

يهدف البحث الى تلمس الانساق الجمالية والفكرية والادرامية التي اعتمدها كتاب الادراما المحليين في معالجتهم لمشهد النهاية في مسرحياتهم ومدى استجابتهم او مقاومتهم لضغوط العصر والمتلقي والمشهد الذائقي ولمرجسيات النص ومرجسياتهم.

كما يهدف البحث الى تحديد الاشكال الفنية للنهايات المستمدة في المسرحيات العراقية وطبيعتها الفكرية والادراميه.

المقدمة:

تمثل النهاية في النص الدرامي مسافة سيكولوجية تنتشر في فضاءاتها معالم وانساق فكرية وجمالية لها تجذرها في المشهدى المعرفي .

ولأن ثمة عصور تاريخية ــ على الصعيد الدرامي ــ قد اعتمدت اشكالاً مختلفة في تصورها للمشهد النهائي تبعاً لمرجعيتها وفقاً للنسق الجمالي والذوقي والفكري لعصر بذاته ، فأن النهايات جاءت وفية لعصرها ومرجعها وانعكاسها لسلطة الذائقة الجمعية والتمذهب المنهجي .

وإذا ما توغلنا في بنية النهاية في الفن الدرامي فسنتلمس ارتباط شكل النهاية المعتمدة بطبيعة العمل الفني وهدفه وبنيته الدرامية .

وقد وجد الكاتب المسرحي العراقي نفسه موزعاً ــ وهو يرتسم نهاياته الدرامية ــ بين إشكال نهايات متوارثة عن ارث درامي توزعت بدورها إلى أنواع واتجاهات وفقاً إلى الأنساق الجمالية والفكرية والدرامية التي تنتمي إليها ، وبين تأثيرات الواقع المحيط بكل جوانبه الضاغطة على النص وعلى الكاتب ، فضلاً عن متطلبات وحاجات المتلقي وأفق انتظاره للنهاية المطمئنة أو كسره واختراقه .

وأمام هذا التنوع في أشكال النهايات وأنساقها تباينت المعالجات الدرامية والجمالية والفكرية لمشهد النهاية في النصوص الدرامية المحلية .

من هنا جاء البحث للإجابة عن الأسئلة التالية : هل نجح الكاتب المسرحي العراقي في رسمه لنهايات نصوصه الدرامية في تثبيت أفق انتظار المتلقي ، أو تخطيه لضرورات فنية (درامية) وجمالية وفكرية ؟ وهل استطاع الكاتب المسرحي في اختياره لشكل النهاية ونمطها وطبيعتها الدرامية من تحقيق نهاية مقنعة ترتبط ببنية التراتب الدرامي للنص المسرحي ؟

أهمية البحث :-

تتأتى أهمية البحث من أهمية (مشهد النهاية) في إكمال البنية الدرامية والفكرية للنص الدرامي .

وسيلقي البحث الضوء على مكامن الخلل والضعف فضلاً عن مكامن الخلق والإبكار والإجهاد في طبيعة معالجة كتاب الدراما لنهايات نصوصهم الدرامية التي اعتمدتها النصوص الدرامية العالمية عبر تطور الادب الدرامي تاريخياً لغرض الإفادة منها من خلال اختيار الأشكال والمعالجات الدرامية المناسبة للنص الدرامي المحلي وفقاً لمرجعياته وتناصاته المختلفة .

وفضلاً عن كتاب الدراما والمسرح فان البحث سيفيد الدارسين (المسرحيين) والباحثين ونقاد المسرح لانه سيحاول إضاءة مناطق العتمة والالتباس في هذا الموضوع الذي تندر الدراسات والأبحاث فيه .

هدف البحث :-

****

يهدف البحث إلى تلمس الأنساق الجمالية والفكرية والدرامية التي أعتمدها كتلب الدراما المحليين في معالجتهم لمشهد النهاية في مسرحياتهم . ومدى استجابتهم أو مقاومتهم لضغوط العصر والمتلقي والمشهد الذائقي ولمرجعيات النص ومرجعياتهم .

كما يهدف البحث إلى تحديد الأشكال الفنية للنهايات المعتمدة في المسرحيات العراقية وطبيعتها الفكرية والدرامية .

حدود البحث وعيناته :-

****

يتحدد البحث زمنياً بالعقود الثلاثة الأخيرة من تاريخ الأدب المسرحي العراقي (السبعينات والثمانينات والتسعينات) .

وقد أثر الباحثان اعتماد هذه الفترة الزمنية لثرائها على مستوى النصوص الدرامية. ذلك أن حركة التأليف الدرامي لم تتبلور بشكل فني إلا في أواخر الستينات ومطلع السبعينات بفعل مجمل التأثيرات والتحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية ، حيث شهد تلك الحقبة ميلاد كتاب مسرحيين امتلكوا ناصية الفن والعلم وقدموا نصوصاً مسحية انطوت على شروط فنية وجمالية مقبولة بعيداً عن المباشرة والخطابية الفجة التي لازمت النصوص المسرحية في العقود المبكرة من تاريخ المسرح العراقي ابتداءاً من عقد العشرينات وصولاً إلى عقد الخمسينات .

كما إن الفترة المختارة انطوت على تنوع في التواصل مع مجمل ما عرفته الفترة تلك من مذاهب واتجاهات معرفية عمادها التجريب والتطلع إلى استشراف بنى محدثة على مستويات الآداب والفن والمعرفة عموماً .

وقد أعتمد البحث في إجراءاته نماذج درامية اشتملت على تنوع في انتماءاتها للمتن الحكائي منفتحة على مرجعيات مختلفة من أسطورة وواقعة أو شخصية تاريخية ، وأشكال درامية متباينة بين نص شعري وأخر ملحمي وأخر مونودرامي ذي شخصية واحدة .وجاء اختيار الباحثين لهذه النصوص قصدياً لاحتواء أجيال مختلفة من كتابنا الدراميين .

وبهدف تمثيل نماذج البحث تاريخياً سعى الباحثان استقصاء بيلوغرافياً لنصوص الكثرة من الكتاب الدراميين العراقيين لتلمس مشهديه النهاية عبر عقود البحث الثلاث في محاولة مسحية لاحتواء المزيد من نهايات النصوص المتنوعة شاهاً فنياً وجمالياً لتحقيق أكبر قدر من الصدق العلمي والرصد التاريخي .

منهج البحث :-

****

أعتمد الباحثان لتحقيق أهدافهما البحثية في تحديد وتحليل الأنساق الجمالية والفكرية للنهاية في المسرحية العراقية المنهج الوصفي التحليلي إذ ارتأيا أنه المنهج الأنسب والأصوب للوصول إلى أهداف البحث .

مدخل جمالي :-

****

إن لكل فن من الفنون غاية يهدف أليها . ولما كان الفن الدرامي بشموليته المعرفية والشعورية معنياً بتواصل ساخن مع متلقيه فأن الشكل الدرامي أنصب على شحذ ذلك التواصل إليه من نتاج تفاعلي ـ وجداني ـ إرشادي ـ تربوي ـ قيمي ـ جمالي .فالمسرح له انشيالاته المكنونة والمكتنزة بأنساق ومظاهر تقرنه وتفارقه مع الفنون المجاورة الأخرى. ذلك أن (جمعيته) لها مقدراتها في بسط أجنحتها والواقع المعاش بصيغ انطولوجية وذاك ماحتم قصدية المؤلف الدرامي في تفعيل أنتباه المتلقي لمتن خطابه الفني والجمالي من أحداث وشخوص وبنية درامية .

فالشكل الدرامي ووفقاً لمجاراته للذائقة وسلطتها وما تشترطه من سنن ـ عرفية ـ وداغموجية التزم بنسب معلومة بنهايات جبرية ملزمة تحوز ـ أو حازت ـ على ما تعاقبت عليه الأعراف الاجتماعية تلك . أي أن الثنائية المتعالية شكل ـ مضمون هي نتائج نسق تاريخي وبنية ثقافية تطلع بها الكاتب الدرامي لطمأنة ما أسمته نظرية التلقي بـ (أفق الانتظار) .

أن المضمون يتمظهر بملامح تجريبية أو أكثر حركية ومغابرة في افتراض قرائن أستشراقية باعتباره الطرف الحساس في مجاورة الواقع (الخارج) الإبداعي ليكون (الأثر) محطة استقرار أو استوطان لانعكاسية الحياة ذاتها .

والشكل هو الأخر قد جرى مضمونه في مداهنة الواقع وسطوته الذوقية حتى بتنا نقرأ التاريخ الأدبي عموماً ـ ومنه الدرامي ـ على أنه تمرحل لأشكال ومذاهب ذوقية تعبيرية. إذ عادة ما يغيب الخطاب بذاتيته الإبداعية ويغيب عن المتفحص لصيرورة الشكل في الإمساك بالواجهات الشعورية والساسيولوجية الاتباعية لمرآتيه القرائن المضمونية .

والنص الدرامي عبر مساراته الفنية ــ الجمالية اخذ بمسميات التجريب المعقلـــي ليساق بمظاهر الموازاة التي يشترطها المشهد الذائقي وكما يرى الشـــاعر (مالارميـــة) بأن الجمهور يبدع الكاتب .

فالنظريات الفنية والجمالية لم تكن لها استجابة اليـــة تنفيذيـــة ومتـــن الخطـــاب الدرامي وبنائيته. فالمسرح في معظم أشواطه له تحفظه في تكسير أشكاله في تجريبيـــة أقل ثورية وراديكالية وفنون مثل الشعر والرسم والرواية .

أن النص الدرامي يشتغل تحت غطاء الكلية الدرامية المذهبية ، الأحادية المتحفـظ فالرومانسية في أعنف حركيتها في الإطاحة بسلطة الذائقة الكلاسيكية الاتباعية العتيـــدة لم تكن سوى خلخلة لمظاهر فنية جرت على سطح البنية الأرسطية المتحكمة.

أما الواقعية فقد وفرت لذاتـــها شـــروط الفلســـفة الواحديـــة.ــ الساســـيولوجية والعقائدية في توكيد ذات الحتمية الشكلية لترسيخ قيم الجمع واكساء الشكل بمســـودات الواقع المشخص .

ولم يتيح للشكل الدرامي أي تحرر كلي : شمولي ناسف للأشكال آلما ــ قبليـــة إلا في نهاية القرن التاسع عشر التي أنجزها الفرنسي (الفريد جارى) بمنجزه (ابوملكـــا) إذا أجلى مواطن نصه من مهيمنات السلطة البنائية الارســـطية والاســـتعانة بالتناصـــات والاختراقات الأفقية والعمودية للمسار البنائي للنـــص و (جـــارى) بـــهذا قـــد قـــارب مفهومات التجريب الكاسح المعلن في ذات الحقبة الفنية / التاريخية في فنـــون الرســـم والرواية والشعر والفلسفة مما يمكننا في أن نردد مع الفنان (ســـلفادور دالـــي) فـــي إطرائه لبيكاسو وتجريبيته بقوله (لقد قتلت الجمال ... شكراً) .

ويمكن للباحثين تأثير البداية الضاربة والمخيبة لـــ (أفق انتظار) القارئ في مسك نهايات الدراما فيما طلعت به (أبو ملكا) فهي في طبيعـــة تلقيـــها لـــم تســـتقر ومظـــهر استقبالي ما رغم مرجعها التناصي مع (مكبث) شكسبير .فالنهاية لـــها مـــا تـــنزع بـــه والانفتاح التاويلي المنفلت والقرين الواقعي لتوليـــد (الجماليـــة الســـلبية أو الجماليـــة الانتقائية) وكما يقترحه (ياوس)[1] . ومرد ذلك هو اختراق وانزياح (جـــارى) لســـطوة المذهب والسائد والمتواضع عليه الفني والجمالي وهو ما فتح باب التجريب فـــي الفـــن الدرامي على سعته التعبيرية / الإنشائية والأتصالية . فالتعبيرية لاتكترث بنهاية مقرورة في السالف الساسيولوجي أو القيمي ما دامت الذات وبواطنها الناشـــزة هـــي المبصـــر للاشياء والظواهر والكون .

وبحكم تجاور العبريين وسابقيهم الرمزيين فأن منجز الأخيرين كان لـــه لـــه دور زحزحة الشكل ومقتضيات الذوق في عدم التوفر على نهاية متوقعة تجاري المتلقي فـــي توقعه لمحطة بنائية بعينها .

ومع سيادة الاتجاهات الفلسفية الظاهراتية منها وما تلاها من طلائع الوجودية في عقود القرن العشرين المبكرة آخذت النهايات الدرامية في تشاركيه مع المتلقي ورفعـــه

إلى تخطي الظاهر النصي والنزوع إلى مسكوتاته ولعل آليات التلقي هذه باعتبارها استجابة لفعل المبثوث النصي هي رد فعل المحضور شكلي لا يستعين بالشروط المقفلة في تأكيد سرديات الحدث وتتابعه المنطقي .

أن الشكل الدرامي في مبتداه وفي منتهاه رحلة باطنية (غنوصية) لها مظاهر الحدس والتأويل في الحكم والتعبير .

إن النهاية في درامات اللامعقول والعبث.ومسمياتها الأخرى لا تروم المطابقة الشكلية الانعكاسية فهي في تطلعها باستشارة الذات وتنصيبها حاكماً يسترشد به في مواجهة (الآخرين) لها ما تدين به ومكونات الإرث الملحمي في تأكيد دائرية الحدث وافتراش أنساقه الزمكانية وفضاءتها مما فتح النهاية الفنية على معابر غير مسلوكة أو / مشروطة في إبراز توأمه إرشادية توجيهية لمتلقيها . والأمر كذلك وبنائية الدراما اللارسطية (لملحمية) التي تنهض على منتجة المشاهد وإفراز بنية شاقولية لايمكن لنا احتواء نهاياتها المأخوذة بمجردات الواقع وكشف مظاهر التبعيد أو / والتغريب .

أن أبعاد التجريب في فن النص الدرامي في أواخر القرن العشرين لاتخفي اعتمادها وتناصات الفكر والملفوظ الشفاهي غير المكتوب لاستكمال الشكل (في حد ذاته ــ فأنه يمتلك طبيعته الخامية ــ ويتحدد حسب قوانينه النوعية التي هي فنية وليست اجتماعية)[٢].

أن الفن لا يعرف حقيقة نهائية للأشكال كما يقول أفلاطون فأن النهاية في الواقعية باتجاهاتها قد اخترقت في ذاتها إذ أزاح الشكل الواقعي نهائيته بالانفتاح عبر نصوص أخذت بالمسميات الحدسية والمعقول والعجائبية وذلك ما ابعد التجاور التعبيري بين التجربة والوعي. فالنهاية المسرحية بل مجمل عوامل التشكيل الدرامي لم تعد لها أسلاف حاضرة في صيرورتها البنائية . فالثيمة هي ما تحدد طبيعة النهاية المسرحية . فإذا ما توافرت ثيم لها موحياتها الميتافيوقية والمركزية البرغماتية والساسيولوجية يصبح لذات النص رفضها المتوقع لتتوقف وحدود النهاية القيمية ويترتب على ذلك أن تصبح علاقة المتلقي ، والفن الدرامي علاقة تواطئ لها ما يستأثر بها من الطرفين (مرسل ومرسل لها) عبر رسالة مريحة لها مكامنها القيمة الهادفة إلى إرشاد قيمي ــ تربوي .

ومن هنا فأن الباحثين يريان إن للمتلقي دوراً محسوباً أن الشروع بإعلان المشهد النهائي للبنية المسرحية . ولعلنا نجد في مقولات التطهير والأرسطية عتبة أولى يرتكن أليها المشهد النهائي الذي ينبث عن تفعيل المتلقي ولهيمنة الأرسطية بوعي مسرحي وتفتح شكلي عبر التاريخ الدرامي وبنائيته فأن الاقتران الشكلي وتمثله في انفتاح النهايات له بعض المهادات التي جايلت عصر الحداثات الفنية والجمالية في مجمل منظومة الفنون والخطابات الإبداعية في نهاية القرن التاسع عشر .

ويؤثر الباحثان إن واحداً من أهم أسباب تأخر أنزياح النهايات المسرحية واستقرارها و(أفق توقع القارئ) هو التصور السوسيو ـ ثقافي للنص الدرامي أو المسرحي فالمسرح وفقاً لعملية الانعكاس ذات السطوة التاريخية عبر مسارات الذائقة البشرية أوقفت مجمل التطلعات الفنية الجمالية في تناول الفن المسرحي كخطاب له أشتغالاته خارج الموضوع والسلطة الجمعية . فالحكاية الدرامية هي معلم اعتدت بها السياقات الخارجية الساسيولجية .

فمبتدأ المتن الحكائي له ما يراسله ومتلقيه عبر وسيط هو أفقية الحث ذاته مما راكم ما اسماه (هربرت ريد) (الحساسية العضوية)[٣] .

بيد أن انزياحات النهاية المورفولوجية له مبرراته في ذات المبدع والمتلقي طرفا العملية الإبداعية ومشهدهما المعرفي وتلاقح الخطاب الدرامي ومحايثته والكون الإبداعي ومجريات فعله التجريبي. فمنجز التحليل النفسي مثلاً عاضد المسرحيات التجريبية ـ التعبيرية منها والرمزية في تعريض نهاية بعينها تتباعد بها المسافة الجمالية .

بين المتلقي والنص الدرامي. والآمر ذاته والاتجاهات الفكرية الفلسفية الساعية إلى تخطي الواقع الموضوعي نحو المكمن الذاتي ـ الحسي. فكانت السريالية والدادائية والظاهراتية والوجودية معالم تسيج الذات وتنبش تحتانياتها والغوص صوب مقرات الحدس والباطنية العميقة (وهكذا اخذ الأنا يصغي إلى الأنت في حوار خاص معه ، ويستشرفه ويشاهده وجهاً لوجه . وليس عن طريق تعليم أو تقليد. وهذا الحوار نفسه ليس حالاً . وبوصفه كذلك لايمكن أن يتأسس. أنه حال يتحول، لامن شخص إلى أخر. إذ لكل شخص أحواله. وأنما يتحول داخل الشخص نفسه. بين لحظة وأخرى. المعرفة نفسها حالاً لأثبات لها أي لا نهاية لها وهي معرفة ترفض السبق والجاهز والمغلق)[٤].

وأثر تقلبات الوجود الإنساني بعد حروب كونية وأخرى داخلية فكرية ـ مؤدجلة وما أنتجه هذا المشهد الإنساني من عوامل النكوص والخيبة وانتظار(الذي يأتي ولن يأتي) أنحل دور الفن الرسالي متقهقراً ليقدم النص الإبداعي المدجج بالغموض والالتباس والتلغيز والتهويمات وحرث الذاكرة وطفح اللاوعي الشخصي والجمعي لتكون للنصوص الإبداعية ومنها الدراما تغذيتها ومائدة اللامنطق والعودة إلى اسطرة الأشياء وأجتياح يومياتها وتقشير بنيتها نحو لاوعيها اواناها وسرائرها المحجوبة. فليس لنا أن نقبض قبالة النص المتشكل من شتات أبداعي ـ فني ـ جمالي هي أرقام عند التعبيرين واسماء دون دلالة لدى مسرح العبث ليصبح مبرراً فنياً وجمالياً أن تفتح النهايات على تأويل المتلقي ذاته والذي أسمته نظريات القراءة (بالقارئ النموذجي) .

وبعودتنا ثانية إلى البنية الداخلية للنص الدرامي. بمقدورنا إن نسجل زحزحة تخص البنية الذاتية للحكاية . ففي منجز المسرح الدرامي الكلاسيكي والأتباعي والمسرحيات الواقعية تتراتب اللوحات الحديثة متوزعة على مسار رئيسي وأخر ثانوي

لتستجمع اللوحة النهائية خيوط الأحداث مجيبة على الأسئلة النهائية الفكرية ـ السلوكية المطروحة في لوحة النص الأول ـ التمهيد إذ تتوالى الأحداث في المستقر النهائي التوفيقي وشبكة منظومته العرضية البنائية .

ولأن البنية المسرحية أطاحت بمركزية الحبكة وتدرجها فثمة طرق متنوعة تنهض على تقطيع الأحداث وزمكانييتها بالاسترجاع والقفز والمجاورة الحديثة لترتبط قليلاً وبشكل غير معلن بنهاية مشرعة على قراءة المتلقي للأبعاد الفنية ـ الجمالية .

وللمناهج النقدية دورها في تأهيل البنية التقليدية فالحداثة تقوم على (مزدوج دلالي يتمثل في بعدين . الأول : الحداثة الإبداعية . والثاني ، الحركة المنهجية النقدية ..... مع الأخذ بنظر الاعتبار أن البعد الأول يرتبط بالثاني ارتباطاً ضمنياً جدلياً ـ بوصفه ـ أي الناتج الإبداعي ـ مرآة المنهج التي تعكس صورته الحقيقية في الية التطبيق ، فالنصوص مجلى للنظريات تتمرآى فيها)[٥] .

فالأصداء المنهجية ، والفنية والجمالية للمذاهب والمدارس والنظريات لها أصداءها ومتن الخطاب الإبداعي عموماً ليس من منطلق الإلزام البياني الشرطي الضاغط بل بصيغ التنويع الشكلي للذات المبدعة داخل الأسلوبية الإنشائية ـ البنائية والأتصالية للجمع المنتج . فالخطاب النقدي كونه خطاب على خطاب كما يراه الناقد (رولان بارت) له جهده المعرفي في تأشير مسارات البنية الشكلية للخطاب الإبداعي ووفق مبثوثات الخطاب ذاته مما يؤسس معالم بذاتها تسجل لهذا الاتجاه البنائي الشكل دون غيره . وما يعنيه ذلك من تعدد أقنعة النص ومرسلاته أتجاه المتلقي ليوقف أحادية الشكل وأفقيته . ومن ثم تشكيلها واعادة ترتيب مكوناتها الغائبة .

وبما ان نهاية النص الدرامي هي واحدة من منظومة بنائية وأسلوبية واتصالية ، فأن المتلقي مساق إلى البنية العميقة لاستجماع الكل (التعبيري) للنص وذلك ما أفقد النهاية قيمتها وأكسائها بمظاهر التشكيل أكثر منها محطة أقفال تحال إلى الخارج الساسيولوجي . فاصطياد المعنى في النص الدرامي التجريبي لا صلة له وما آلفه المتلقي من أتفاق وجموع في الاستقرار ومعنى بذاته تنتجه آليات النص الدرامي وتراتبه الشكلي (بداية ـ وسط ـ نهاية) أو (مقدمة ـ عقدة ـ حل) أو حيازته الموقوفة على مصالح جنس أدبي ـ ملحمي ـ شعري ـ دراما . وفيما بعد ، قصة ـ رواية. فالشعرية لها أزاحتها و (أصل الأنواع) الأدبي ليظل البقاء للشكل الأصلح.

فالاتجاهات الشكلية تؤسس نظرتها للنص الدرامي ووفق مبدأ (التشويه على نحو خلاق). فالشكل لم يعد قريناً أو ـ احتوائيا للمضمون . فهو وسيط مستقل معبر عن ماهيته في التشكيل الجمالي للنص وبما يتراسل وإيانا لتوليد رؤيا لا سابق لها فهو عنصر مطلوب لذاته . وهذا ما خلخل أبعاد البنية الدرامية ومألوفيتها البنائية .

والشكل الدرامي بهذه الصورة (ليس أشارياً في صيغته وهو ليس نافذة يطل منها القارئ على موضوع القصيدة أو الرواية وانما هو صيغة تشير إلى نفسها أنها الموضوع نفسه)[٦] .

ويتأسس على ذلك سعة ما أسمته المقولات النقدية بـ (المسافة الجمالية) فالإصرار على إنتاج المعنى يشترط تنحية تاريخية الموضوع فيصبح بمقدورنا تغريب خطاب العرض لإملاء فجوات النص وشكلانيته وفقاً للاحتمال وليس الغرض .

وكما توسع المنهجية (التفكيكية) من سعة دور القارئ في ضرب وتهشيم الأحادية البنائية الشكلية للنص الدرامي فأنها تقترح (تشظية) ومنح المراكز النائية دوراً في البناء الكلي وذاك ما يسهل اختراق النهايات المألوفة والتبشير بنهاية مقترحة للنص ذاته .

النهاية (مصطلحاً) :

إذا كانت البداية من وجهة نظرا أرسطو هي الشي الذي هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض شيئا آخر يمكن ان يسبقه والذي هو نفسه يتطلب ان يلحقه شيء ، فان النهاية كما ذكر أرسطو ((تعقب بالحتمية شيئا آخر ولكن لا يعقبها بالضرورة شيء))[٧].

وتمثل (النهاية) الجزء الأخير من المسرحية ممثلاً بالمشاهد الأخيرة أو المشهد الأخير تحديداً. وتسمى أحيانا في سياق البناء الدرامي (الارسطي) بـ (الحل) ، وتمتد النهاية من نقطة الذروة وصولاً إلى اللحظات أو الأسطر الأخيرة من المسرحية ((وفي هذه المرحلة الأخيرة من المسرحية يربط الكاتب بين الخيوط المختلفة للحدث ويضع الإجابات لكل الأسئلة التي يكون قد أثارها من قبل على طول المسرحية والنهاية من شانها أيضا ان تعيد الموقف الى حالة من التوافق والتوازن))[٨] .

ويعرفها (مجدي وهبة) بأنها الجزء الأخير من أي سرد أدبي الذي ينتهي فيه الحدث أما إلى نتيجة للصراع بين الوجدانات المتعارضة او بسبب مباشر.[٩]

آما (إبراهيم حمادة) فيحددها بأنها نهاية لسقوط الفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم، أنها محصلة الأحداث المسرحية المتوترة ،وعلى هذا فهي وقوع الفجيعة في المأساة والنهاية السعيدة في الملهاة ،انه المنظر الأخير الذي يفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة.[١٠]

ويصفة (رشاد رشدي)النهاية الدرامية بلحظة التنوير وحالة التنوير هذه تهدف إلى التبصير بمصير البطل وتبرير مسار الأحداث ضمن السرد القصصي لها إذ إن النهاية في الأعمال الدرامية تنير الملتقي من خلال إدراكه الوعي للمضامين الفكرية والاجتماعية وللواقع الحقيقي الذي يكمن خلفهُ العمل الفني وحالة الإدراك هذه يكتمل بها المعنى الحقيقي للعمل الفني ويعلق الدكتور (صلاح فضل) عن فهمه للنهاية بأنها ((اللحظة الحاسمة التي ينفك الصراع بين البنية الشكلية من جانب وبين الموضوع الذي يعكس خواص السياق الاجتماعي من جانب آخر). فالنهاية أذن مرحلة حتمية تتوج

تنامي الفعل الدرامي وتكشف عن القيمة الفكرية والدرامية والجمالية للعمل المسرحي. وتشمل النهاية على الحدث الهابط هو النصف الثاني من المسرحية الذي يشتمل على صورة بتأكد فيها مصير الشخصية الرئيسية ونتيجة الصراع ، والحل : وهو النقطة الأخيرة التي تصل فيها الأحداث ، ويتمثل في وقوع النتيجة التي قامت على أساس من الحتمية فإذا كانت المسرحية مأساوية يعني تحول في مصير البطل من السعادة إلى الشقاء. وفي المسرحية الكوميدية تكون سعيدة وتأتي على وفق مقدماتها وبناء عليها. في كل مسرحية صراع، ولكل صراع نهاية تمثل حلا لقواه المتصارعة حول مشكلة ما، وهذه النهاية غاية الحل أو التوفيق بينها في إطار البيئة الدرامية ذاتها وتقيمه له، فهو ينمو مع بداية الحدث ويستمر تطوره، نموا طبيعيا ومن حبكتها القصيبة.

يتمثل الهدف – حسب أرسطو – الذي ترمي إليه المأساة أو بما اصطلح على تسميته بـ(التطهير) حيث وردت في تعريفه الشهير للمأساة قوله: إنها محاكاة لفعل تام .... بهدف التطهير) ..ولم يكن أرسطو يقصد بها الشخوص الدرامية بوصفها نماذج أسطورية (خيالية) لان مفهومه لوظيفة الدراما بوصفها تعليمية إنما كان يقصد بها تطهير المتلقي من عاطفتي الشفقة والخوف ، وليس الشخصية المتخيلة فمن خلال أدراك المتلقي الدرس البليغ في أبعاده عن مثلاتها. وذلك ما يلاحظ في أعمال اسخيلوس التي تشكل نماذج للمعايير الأخلاقية التي يؤكدها لدى مواطنيه. وما يقال عن اسخيلوس في هذا الجانب ينطبق على أعمال قرينه لسوفوكليس. يعد التطهير نتيجة قد لا تتلاقى مع أي حل من الحلول ، لاسيما في الأعمال الدراية الحديثة التي تخلو بعضها من تلك الحلول مثل (بيت الدمية) لابسن ، و(الشقيقات الثلاثة) لتشيخوف .

وقد اجتهد النقاد وشراح كتاب فن الشعر لارسطو في تفسير هذا المصطلح الارسطي (التطهير) وذلك لعدم شرحه وتفسيره م قبل أرسطو وظلت التأويلات حوله قائمة ومتعددة وجاء كل تفسير تعبيرا عن مفاهيم نابعة من طبيعة علوم أصحابها وتوجيهاتهم العلمية. وتمثل هذه المرحلة نهاية الحدث (النتيجة) التي آلت إليه مصائر الشخوص وحلا الفعل . وعندها يتحقق الإحساس باكتمال الموضوع الدرامي في كشف كل ما هو متعلق بالحدث كان مخفيا.

فالنهاية أذن وكما يرى الباحثان هي: مرحلة تحتم انفتاح أو انغلاق الفعل الدرامي وتتوج تناميه الذي يكون قد وصل حينها نقطة الذروة لتكشف عن الأنساق القيمية والفكرية والدرامية والجمالية التي اعتمدها النص الدرامي .

وسيعتمد البحث التعريف الوارد أعلاه بوصفه تعريفا اجرائيا.

أشكال النهايات :-

يرتبط شكل النهاية المعتمدة بطبيعة العمل الفني وهدفه وبنيته الدرامية وهو لا يأتي اعتباطا فالنهاية القسرية غير مقنعة وفجة والنهاية الطبيعية هي تلك التي تكون منطقية ومقنعة وتولد من رحم العمل الفني وسياقه .

النهاية المفتوحة :-

وفيها إشراك للمتلقي وتوريطه في وضع الحلول واتخاذ موقف إزاء ما يشاهد وهنا يعمد المؤلف إلى تحميل المتلقي مسؤولية في رسم شكل النهاية ومصائر الشخصيات وهذا يتطلب حتما تبصراً عميقا وداعيا المتلقي في عملية الصراع الدرامي بين الشخوص ويرى (محمد رامز) ((أن هذا الشكل من النهايات هو الأكثر ارتباطا بالواقع إذا ما اعتمد العمل الفني على القوانين التي تحكم الواقع والواقع سائل لا يمكن تصوره في أي شكل نهائي)) .[١١]

والنهايات المفتوحة قد تعمد إلى طرح المشكلة من دون حلها أو إعطاء الرأي فيها بنهايات حاسمة ((لان الواجب هو طرح المشكلة وابرازها فقط بشكل واضح وملموس لحلها))[١٢] .

النهاية المغلقة:-

وهو الشكل التقليدي للنهايات التي اعتمدها معظم كتاب الدراما للتعبير عن موقفهم ووجهة نظرهم الفكرية والدرامية والجمالية إزاء القضية المعالجة دراميا ومحاولية إصدار حكم فاصل بين الأطراف المتصارعة داخل العمل الدرامي كما في المسرحيات التراجيدية التي يسير فيها الأبطال نحو مصائرهم المحتومة . ((فالنهاية المغلقة مخططة بطريقة تنتهي إلى مجال الفعل ونهايته تصبح حتمية لا مفر منها ونتيجة عاقلة لصراع بين الأفراد وبيئتهم)) .[١٣]

النهاية الدائرية:-

يقصد بالبنية الدائرية ((أن المسرحية تبدأ من نقطة معينة ثم تدور لتصل إلى النقطة التي بدأت منها))[١٤]. ويعدها بعض النقاد والمعنيون بأنها من اضعف أشكال النهايات لأنها لا تتشكل ضمن سياق المراحل البنائية للعمل الدرامي. وتكثر النهايات الدائرية في النصوص المونودرامية (ذات الشخصية الواحدة) والنصوص الملحمية .

النهاية المركبة (متعدد الأوجه والحلول) :-

وهي النهاية التي يعتمد فيها المؤلف اكثر من نهاية أو حل (بقصدية فكرية واضحة. ونادرا ما يلجا كتاب الدراما إلى النهايات المتعددة كما لجأ إلى ذلك الشاعر والكاتب المسرحي المصري صلاح عبد الصبور في مسرحيته (بعد أن يموت الملك) ففي هذه المسرحية وبعد إن يصل المؤلف بالأحداث إلى موضع محدد حيث تنتظر حاشية الملك عودة الجلاد بصحبة الملكة يقف المؤلف حائرا – على لسان إحدى شخوصه – كيف ينهي مسرحيته فيطلب مشاركة الجمهور في اختيار واحد من ثلاثة حلول ، ويقدم

كل واحد منها في مشهد مستقل تختلف فيه الأحداث عن مشاهد النهايات الأخرى (المقترحة) .

أنواع النهايات :-

ويمكن تصنيف النهايات من حيث طبيعتها الدرامية إلى :-

١-النهاية المساوية: (موت / انتحار) على طريقة المسرحيات الكلاسيكية (الإغريقية) ومعظم المرسحيات الشكسبيرية .

٢-النهاية السعيدة: (زواج / خبر مفرح / عودة الحبيب) وتكون هذه النهايات السارة في المسرحيات الكوميدية غالبا .

٣-النهاية الميلودرامية: وهي نهايات فجة مسطحة يتدخل فيها الكاتب بطريقة قسرية لإنهاء الصراع لصالح الخير ضد الشر ارضاءا للجمهور وتحقيقا للـ (العدالة) التي يفتقدها في واقعه لتكون بمثابة (العدالة الشاعرية).

٤-النهاية المحيرة: (المتأرجحة) وهي النهاية التي تترك الباب مفتوحا لتفسيرات عدة واحتمالات متضاربة بعيدا عن الحسم والوضوح .

٥-النهاية (البداية): وهي نهاية هادئة كهدوء الحدث الذي يكون مجرد موضوع يدور حول نفسه ، ويتجدد حالما يشرف على النهاية ، فتكون النهاية بداية لحدث جديد.

ومن حيث حرية الكاتب في اختيار نهاياته ومعالجته لها فثمة نوعان من النهايات الدرامية :

١-النهاية المبتكرة: وهي نهاية من نسج خيال الكاتب وخلقه .

٢-النهاية الملزمة : (بكسر الزاى) وهي النهاية التي يكون الكاتب الدرامي ملزما بها ولا تتيح له حرية التصرف بها او معالجته، وتتحدد هذه النهاية غالبا في المسرحيات التاريخية لاسيما تلك التي تتناول شخصيات واحداثا تاريخية معروفة من قبل المتلقي .

النهاية وآليات التلقي :-

وتمثل النهاية حاجة مهمة للمتلقي الذي سينتظرها لتتضح الرؤية عنده في مصير الصراع الذي شهده والذي ينتظر حسمه او يتوقع حسمه بطريقة ما. وهذا الانتظار يمثل عنصر إثارة وتشويق لدى المتلقي الذي لن يرتوي (دراميا) من هذا النوع الذي يشهده آلا باكتمال عنصر الحسم الذي سيحقق له إشباعا دراميا إذ ((لابد للحل أو النهاية إن تخلق إحساسا بالاكتمال وإشباع الرغبة التي أثارتها المسرحية في مشاهدها السابقة للإجابة على كل الأسئلة ومعرفة كل الحقائق المتعلقة بالحدث . ولا بد ان يشعر الجمهور بان النهاية جاءت كنتيجة طبيعية لكل الأحداث السابقة . فكل هذه الأحداث لابد ان تصل بشكل منطقي إلى هذه النهاية أو الحل)).[١٥]

أن النهاية الطبيعية لا تعني قطعا النهاية المفضوحة سلفا أو المتوقعة من قبل المتلقي فهذه النهاية قد تبدو ساذجة وغير مؤثرة رغم ما قد تولده من ارتياح لدى المتلقي .

أن النهاية الطبيعية تعني إن تأتي من سياق الأحداث ومرتبطة بها ونتيجة منطقية لها وان كانت هذه النهاية غير متوقعة. أن النهاية غير المتوقعة قد تثير حفيظه الجمهور وربما حنقهم إلا إنها تكون اكثر تاثيرا وادهاشا وامتاعا من تلك التي تكون في إطار التوقع الساذج لما يجب إن تنطوي عليه النهاية .

مسرحية المتنبي :-

لان مسرحية المتنبي قد اعتمدت سيرة المتنبي شاعرا وانسانا فقد كان مؤلفا عادل كاظم أمام نهاية (تاريخية) ملزمة تتحدد بمقتل المتنبي وهو في طريقه الى الكوفة على يد فاتك الاسدى .

غير ان عادل كاظم لم تأسره تلك النهاية رغم انه لم يتقاطع مع وقائعها فحاول عادل كاظم إعادة إنتاج تلك المقتلة وتحليلها والباسها ثوبا دراميا وفكريا جديدا وان حافظ على هيكل الحادثة ومرتكزاته التاريخية لقد تعامل المؤلف عادل كاظم مع (مقتل) المتنبي بروح درامية ، ملبسا إياها رداءا (تراجيديا) فهو قد أهمل الرواية التي تفيد بأن سبب قتله على يد فاتك الاسدى هو ((تلك القصيدة التي هجا بها ضبة بن يزيد العيني وكانت والدة ضبة شقيقة فاتك المذكور فلما بلغته القصيدة اخذ الغضب منه كل مأخذ واضمر السوء لآبي الطيب ،فقتله))[١٦].

أن استبعاد المؤلف عادل كاظم لتلك الرواية في تحليل نهاية المتنبي له ما يبرره ذلك ((أن القصيدة من الضحالة الشعرية إلى حد لا يمكن أن تكون معه من نظم أبي الطيب))[١٧] .

وبغض النظر عن صحة هذه الرواية أو عدمها فقد تجاهلها المؤلف عادل كاظم إذ لم ير فيها ذلك الفعل الدرامي المطلوب الذي يليق بـ (دراما) عن شاعر عبقري ومتفرد. وهنا يجنح المؤلف ألى الحقيقة الفنية (الشاعرية) دون أن تأسره الحقيقة التاريخية ب (وثائقيتها) و (دقتها التاريخية) .

ويصيب عادل كاظم في تصويره لمقتلة المتنبي وتأويلها تأويلا جديدا ذلك أن المسار (التراجيدي) المتصاعد لشخصية مثل شخصية (المتنبي) لايمكن ان ينتهي بشجار شخصي تافه يحط من قدر شخصية مثل المتنبي هي اسمى وارفع من قول مسف وفعله مشينة .

ولذا فقد جنح المؤلف إلى الهروب من تلك النهاية ببعدها السطحي الخالي من روح الدراما الذي يتقاطع مع مسار الشخصية نفسها ودراميتها وهنا وجد المؤلف ما يوحي بأن موت (المتنبي) كان اغتيالا سياسيا مدبرا كان يعلم به المتنبي نفسه أو يتوقعه في اقل تقدير . وبالتالي فقد وجد المؤلف في تلك المقتلة عملية استشهاد (تراجيدي) يليق ببطله ، حيث تشير بعض الاراء الجديرة بالتوقف عندها ودراستها بان اغتيال (المتنبي) هو في حقيقته ((تصفية جسدية ، حسم بها عضد الدولة خطرا استمرار بؤرة ثورية في الكوفة من شأنها أن تهدد هيمنة البويهيين))[١٨]. وبهذا يمكن القول بان قصة هجاء ضبة الملفقة اريد منها غطاءا لمؤامرة اغتيال كبرى . ومما يؤكد هذا التأويل وامكانية مصداقيته، تلك المحاولات الكثيرة لاغتيال المتنبي ، التي يخبرنا بها التاريخ. ومنها تلك المحاولة التي تعرض لها بعد خروجه من مجلس (سيف الدولة) بعد ان انشده قصيدة _ وأحر قلباه _ .

وعلى الرغم من أن تلك المحادثة لم يولها (الشراح) والمحققون ما تستحق فان (عادل كاظم) قد اعتمدها ليصعد بذلك من مراهنته على (القتلة السياسية) التي ذهب أليها في المشهد الأخير من مسرحيته . فبعد انصراف (المتنبي) بلا تحية وداع يضطرب المجلس وتبدو علامات الغضب والتأثير على وجه (سيف الدولة) فيستغلها أحد خصوم المتنبي اللدودين .

((الرابع : قلت لك يا مولاي دعني أسعى في دمه

سيف الدولة : ليس ألان . لقد اجلت ذلك اكثر من مرة . منذ طلب مني أبو العشائر ذلك قبل شهر . حسن . إليكم هذا ولكن ليس ألان وانما افعلوها بصمت لا اريد ان يقرن اسمي بقتله.افعلوها في ساحة أخرى واجعلوها قدر))[١٩].

ويمهد عادل كاظم إلى نهاية درامية تشير الترقب ، إذ يجعل (المتنبي) يغادر (مصر) متسللا ليلا لتلافي العيون التي تترصده . ويبدع المؤلف في رسم الموقف الأخير (المشهد الأخير)، اذ نرى (المتنبي) وقد أحاطت به جوقتان ، جوقة من الملوك والأمراء وجوقة من الأدباء والشعراء الحاسدين لترديد نشيد القتل ، الذي يتصاعد مع أصوات الذئاب مطالبين بقتل هذا الشاعر الذي خان السلطة والدولة وخان العرف السائد والأحكام المنتظمة وخان البيت الشعري والقافية المحترمة (هذا ما تردده الجوقتان)،ليخرج (فاتك الاسدى) من وسط المسرح أداة وممثلا لجوقة القتلة .

الجوقتان : خذه يا فاتك منا .

فاتك : أين الشاعر هذا ؟

الجوقتان : يقتل هذا الشاعر))[٢٠].

وتتكرر الصيحات وسط عتمة سادت جو المسرح إلى أن يحل صمت مطبق يشقه صهيل حصان لمرة واحدة ، ثم نسمع صوت حصان يعدو ولتغطي بعد فترة ستارة حمراء فتحة المسرح ليجسد من خلفها (قتلة) المتنبي .

ويمثل هذا المشهد معالجة فنية متقدمة تنطوي على جمالية وعلى فكر متقدم إذ عكس هذا (التصوير) الدرامي اللحظات الأخيرة للمتنبي جموح المتنبي وكبريائه وعنفوان شخصيته .

وبالرغم من حسن معالجة المؤلف (الفكرية والدرامية) لمقتلة المتنبي فأننا نرى انه قد اغفل موقفين للمتنبي في يوم قتله كان يمكن توظيفهما في إسناد الفعل الدرامي للمشهد الختامي والنهاية التراجيدية للبطل . فبعيدا عن الدوافع التي حركت فاتكا لقتل (المتنبي) وحقيقتها ، فأن من المؤكد تاريخيا أن (أبا نصر محمد الحلبي) الذي كان (أبو الطيب) قد مر به عند (دير العاقول) كان مطلعا على ((حقيقة الأمر وما ينويه فاتك من الشر له ونصحه بان يصحب معه من يستأنس به في الطريق فلم يزد ألا أنفة وعناد وأبى أن يصحب معه احدا قائلا : أنا والجزار في عنقي فما بي حاجة إلى مؤنس ثم قال : والله لا أرضى أن يتحدث الناس بأنني سرت في خفارة غير سيفي فحذره أبو نصر كثيرا فما كان منه إلا أن أجاب : ابنجو الطير تخوفني ومن عبيد العصا تخاف علي .... معاذ الله أن اشغل فكري بهم لحظة . فقال له أبو النصر : قل أن شاء الله فقال هي كلمة مقولة لا تدفع مقضيا ولا تستجلب آتيا ثم ركب وسار))[٢١].

ونحن نرى في ذلك الموقف مشهد مسرحيا جاهزا يحمل نكهة درامية واضحة مشهدا كان الأجدر باعتماده بدلا من تجاهله وكان خليقا بإسناد الشخصية الدرامية وهي تسير إلى نهايتها ، ليضيف لها جلالا واهابا يجعلان من موته ونهايته اكثر تراجيدية واكثر درامية .

وموقف الأقدام الثاني للمتنبي كان عند مواجهته لفاتك الاسدى ورجاله حيث ((تشير كل الروايات إلى أن أبا الطيب كان قادرا على الهرب ، ولكنه حين واجهه فاتك الاسدى بقول ما قاله من قبل مفتخرا بفضائله :

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم أبى إن يتراجع ، بل اقدم مختارا وهو إن المصير هو الموت وحده))[٢٢].

وهنا يقرن (المتنبي) الكلمة بفعل بطولي ، بموقف بطولي يؤدي إلى نهاية (بطولية) بالمعنى التاريخي والدرامي لانه موقف يختار فيه البطل اصعب الخيارات التي لا تتناقض مع مبادئه معبرا عن موقف أساسي من الوجود لينتهي شهيد ما انشده وما آمن به .

أليس المتنبي هو القائل :

إذا لم يكن من الموت بد

فمن العجز إن تموت جبانا [٢٣]

مسرحية الحصار :-

يؤكد عادل كاظم في مسرحية الحصار ميله إلى النهاية (التراجيدية) ذات الطابع الرومانسي والشاعري الذي يقترب قليلا من الروح الميلودارمية والذي قدمه في

مسرحية (المتنبي) ففي المشهد الأخير من مسرحية (الحصار) يحقق عادل كاظم مواجهة درامية موفقة بين (محمد) البغدادي أحد أفراد المقاومة البغدادية و (علي رضا باشا) فاتح بغداد. وهو يحاول إذلال هذا البغدادي الوطني وتنطوي تلك المواجهة على توتر عال وصراع واثب يحمل تكافؤا وندية بين الشخصيتين المتصارعتين .

((علي رضا : أنت سترى بعينيك حريق بغداد

محمد : لا تشاهد عيناي مذلة بغداد

علي رضا : ماذا تعني ؟

محمد : سأفوت عليك لذة النظر ألي وانا انظر حريق بغداد

علي رضا : ساجبرك على النظر

محمد : لا تستطيع هذا .

علي رضا : ستنظر نار بغداد ليل نهار ، وحتى النهاية .

محمد : لا تستطيع وسوف أهزمك وحدي))[٢٤].

فتنتهي تلك المواجهة بفعل ما ساوى خليق بالبطل (البغدادي) الذي يأبى ان يشهد مدينته الحبيبة وهي تحترق امام عينيه ، اذ يفقا عينيه ليقدم لنا فعلا منتصرا يهزم به صورة الفاتح المنتصر الزائفة (علي رضا باشا) بل صورة الفاتح (المنهزم) رافضا فعلى الهزيمة في الداخل وهو يقدم لنا نموذج الهزيمة البطولية (المنتصرة) امام البطولة (الزائفة) المنهزمة .

((محمد : ياعلي رضا _ هل احرقت بغداد بنيران حقدك ، ام بعد ؟

انظر انني لا ارى، سوف لا ارى نيران حقدك ، قلت لك سوف لاتحملني على طاعتك وها أنا أرفض رؤية بغداد ــ وهذا ايفاء بالعهد يا بغداد الحبيبة . أنظر يا علي رضا بهذين الكفين أقتلعت العينين التي (كذا) لو قدر لهما ان تستمر بالرؤيا لما رأت غير نيران حقدك .

أنتصرت على زيف بطولتك يا علي ، وأنتصرت على نبضة الخوف في جسدي .

بغداد هي المنتصرة يا علي رضا ولو بعيني المفقوئتين))[٢٥]

وبذلك أستطاع المؤلف عادل كاظم أن يرسم في المشهد الأخير موقفا دراميا (مأساويا) ينطوي على قيم فكرية ودرامية وأخلاقية أصيلة ورائعة ومؤثرة رغم النزعة الميلودرامية التي يمكن تلمسها .

مسرحية (القاذورات) :-

في نص مسرحية (القاذورات) للقاص والكاتب (عبد الملك نوري) تلوح للمتلقي معالم مسرح العبث بمجمل أبجدياته من تركيب وتعبير واتصال أسلوبي .

للمتلقي هنا إحصاءه لأسلوبية اللغة المسرحية من حوار وبنى لغوية . أما البنية الدرامية فأنها ذات تقوس حدثي يبدأ من حدث ما وينتهي عنده ، راسما مسارا دائريا .

كما تتزاحم الأشياء ومكوناتها الفيزيائية الأخرى لنحاصر الشخصية محققة أغترابها الوجودي .

ان الحدث (القاذورات) يبدأ من زحف النفايا أثر أضراب عمال تنظيف المدينة فيما تتسرب الأشياء زاحفة وموصدة ومحيطة بشخصية البواب (دودو) وزوجته (لينا) بل المجمع السكني برمته .

وتبدأ عند ذاك ملامح لدى المتلقي تومض بنهاية ما نستخلصها من حوار الشخصيتين . فثمة نهاية متنوعة على مستويات الذات والموضوع (الداخل الإنساني ــ الخارج الواقعي) عندما تبدأ البداية ــ بداية المسرحية بنهاية تمهيدية استشرافية أو جرئية نترسم بنهاية مفتوحة وتؤثر البداية نهايات عدة يمكن استقصائها وتلمسها في مقولات (حوارات) (دودو) و (لينا) .

ــ ليس هناك شيء جديد في هذه المدينة الملعونة .

ــ عبثا تحاول دودو .

ــ كل شيء أنتهى بيننا (لينا) .

ــ ماذا يمكن ان يكون أفظع من كوننا أحياء وعدنا كي نشقا ثم نموت لنمسي طعاما للدود .

وهناك مظهر تعبيري له ما يعنيه في تحديد وجهة الاندفاع نحو النهاية فالإيقاع التعبيري للأشياء في تشخيصها ــ الكمي ــ النوعي هو نظير لبنية التواتر الدرامي ممثلة بموازاة لفظية ووجدانية وفكرية .

ان القاذورات في بداية الانفتاح البصري للحدث أو بداية النهاية لها تراكم المتزايد لتصبح بعد ذلك مهيمنة على المكان بل مجمل الأنساق الحديثة . و(قاذورات) عبد الملك نوري هي ذاتها تناسلات الخرتيت والكراسي في مسرح اللامعقول وذلك محكوم بإشارة أن الأشياء في تلكم الدرامات مصدر أغترب الذات الإنسانية التي أعلنت عن (موت الإله) (نيتشة) .

الشيء معني بالحضور المشخص لتوكيد (ثيمة) الأغتراب المكاني / أو الحيزي في أقاصي أمكنته الذاتية / او الشخصانية وعين ذلك ما اخذت به القصة الشيئية في تراكم الأشياء وتطويقها للذات .

ويمكننا الأشارة الى ان النهاية في مسرحية (القاذورات) هي نهاية بصرية مشخصة او تمثيلية اكثر منها حدثية فالبنية الدرامية والحوار وفي المسار ــ القوس الحديث ــ الدرامي لها تنوعها في ما يرد من افكار او مشاعر او ما يزاح عن سياق المعقول اللفظي مما يبعد البنائية للنهاية الصريحة ، لكننا حيال التكوين البصري للأشياء نراها ذات نسق افقي في إبرازها للنهاية .

يكون للأيقاع الداخلي دور في بنية المسرحية السائدة نحو النهاية المفتوحة وهذا ما نتطلعه مستعيدين ايقاع قصيدة النثر المعاصر . فالملفوظ اللغوي لا يعنى بالمعنى بل

بأنتاج المعنى وهو مظهر يناظر المعنى المسكوت عنه في باطن النص الدرامي لمسرح العبث.

من هنا تاتي النهاية غير متوقعة وبعيدة عن افقية العقدة وتتابعاتها ، لتنحني مستديرة عائدة الى مصدر البداية الحدثية .

ان العقدة وكما يعاينها احد رواد مسرح العبث ((ليست هامة ابدا ان حلمي هو اعادة اكتشاف إيقاعات الدراما في انقى حالاتها . واعادة تقديمها في شكل الحركة التمثيلية النقية . اود لو استطعت خلق مسرح تجديدي لا تمثيلي))[٢٦].

وتناظر نهاية (قاذورات) عبد الملك نوري نهايات مسرحيات العبث في الاختلاف بين طرفي الصراع وهو مبنى شكلي له دوره في بنية المسرحية .

فالاختلافات بين (دودو) الرجل المتعاظم / المتكاسل وما يحيطه من شخوص وموجودات حياتية يقدم في النهاية معلنا عن واقع ارتدادي يبغي لنا المؤلف ان نملؤه / نشغله بنهاية منتقاة من ذاتنا المعرفية ومبرر ذلك ان احداث المسرحية لا تمتلك سياقا منطقيا او / ومعقولا .

النفايات في النهاية لها سطوة التحكم في الأنسان ذاته لتبقى الشخوص بأنتظار مخلص اخر ذي ديمومة متجذرة في مشهد الأفتتاح لتبدأ من جديد نهاية أخرى.

ان النهاية هنا، وكما هي نهايات مسرح العبث متناظرة مع منجز الأدب الشفاهي / غير المكتوب . فبداية الحكاية / الأحجية / الأساطير / الملامح مقترنة بالنهاية أيضا فيما تتجاوران في رأسية دائرية . ودليلنا في هذا نهاية مسرحية (المفتاح) للكاتب (يوسف العاني) التي لا تبتعد في دائريتها عن نهاية الملحمة العراقية (كلكامش) . انها العودة الى ما قبل المسميات الحضارية . فالحياة الإنسانية ومشاعيتها الوجدانية / الفكرية ليس لها موانع (تابوات) تحددها بأنساق جبرية / وهو ما سعت اليه مجمل خطابات الحداثة المسرحية .

مسرحية (آدابا) :-

للشاعر والكاتب المسرحي معد الجبوري رؤيته في أبراز وتوظيف المكونات الدرامية في النص الملحمي والأسطوري للأداب وفنون حضارة وادي الرافدين التي كان لبعض كتابنا المسرحيين دور منظور في أستجلاء مكوناتها الدرامية شكلا ومضمونا ، وأن اختلفت رؤية كل واحد منهم حيال المكون الفني / الجمالي والفكري للنص الأسطوري .

وتستوقف أسطورة (ادابا) بثيمتها الصراعية الشاعر (معد الجبوري) كونها ذات سمة تصارعية تنشد رسم نهاية محتومة للأنسان ، الكائن الأرضي ـ المحكوم بنسق وجودي له مفازته التي يترجل عندها

منساقا بقسرية الى نهاية معلومة .

و(ادابا) لا تختلف كثيرا في ثيمتها عما فعلت به اسطورة (كلكامش) و (عشتار) و (ايناتا). فالحياة شوط زمني وميقات كتب على الذات الأنسانية قطعه بعمل الخير وتأكيد (الأنا) طالما ان الألهة هي وحدها قد استحوذت على الديمومة ولها خلودها . كما تصرح صاحبة الحانة (سدورى) لكلكامش اللاهث هروبا من موته الموشوم في لوحة القدر . وقصة (ادابا) تتمثل في رحلة عمودية من الأرض نحو السماء . فصائد السمك (ادابا) بعد ان يكسر جناح الريح يقدم الى محكمة امام كبير الألهة (انو) . وبغية تخفيف القصاص المنتظر يقترح عليه (انكي) ان يرفض ما يقدمه (انو) له من شراب وخبز حتى لا ينتهي الى ما انتهت اليه مصائر غيره من البشر الأرضيين . وبذلك يفوت (انكي) على (ادابا) فرصة الخلود فيما يأخذ هذا الأخير بوصية الرفض ليعود (ادابا) منكسرا بأنتظار الوجودية / الفيزيائية المقدرة بالحتم . وفي توظيف المؤلف (الجبوري) للأسطورة عمد الى الأبقاء على انساق الحدث في تأكيد طرفي الصراع التقليدين ــ خير شر ــ ادابا ننكي الكاهن ــ الجلاد ــ انكي ــ السيد .

وتبدو لنا المجموعة ، الشعب) واقعة ومهيمن عليها من قبل السلطة الاثنوقراطية (الدينية) ورجالات التقنع والنفاق للسلطة الدينية السياسية .

(فلماذا لاتملك بعض البعض
ولماذا لم نبن سوى ماتخطه آلهة الارض)

وبظهور (ادابا) في المشهد الصراعي مخلصا . تتردد اصداء الوثبة والتثوير في عقول ودواخل المجموعة .

ادابا كسر اجنحة الريح
كسرنا اجنحة الريح

وتتكشف ملامح ادب الواقعية الاشتراكية في مظاهر البنى الفكرية للمجموعة حيال (ادابا) الذي ينظر اليه وهي في حركية التفعيل تلك وكانه بطل ايجابي و (الجبوري) وفق ما تسيد وساد عقد السبعينات من افكار وفلسفات ذات منحى جماهيري / جماعي / اشتراكي ، سارع الى تلقف تلك الافكار لمزاحمة او لتقليل الابعاد الملحمية او الاسطورية المتناص معها .

وتسير البنية الدرامية لتاكيد ديمومة الافكار المنحازة نحو الانسان قيمة الحياتية حتى بعد رحيل زعماء الفكرة ومتبنيها .

بلغ السيل ـ الليل مداه
طفحت . طفحت كاس الخيبة
فليتمرد في منفاه .
انسان الدهشة والغربة
ياوجه الانسان القابع

.....

باسمك يبدا صوت الرفض[٢٧]

وبطريقة العودة – عودة (ادابا) من رحلة الخلود الخائبة تنشط انتماءاته الارضية وهي تناص فكري نتذكر به عودة (كلكامش) وانحيازة نحو شعب (اوروك) مؤكدا ٠ ادابا – كلكامش) متفاؤلة بالخطوة الاولى مهادا لاشواط الحياة المقرورة وفتح نوافذ المحبة والوفاء للجموع . وازاء البنية الدرامية ونهائيتها الحدثية ، فأننا لا نلمس الكثير من الاختلاف بين نص (الجبوري) او المتناص والنص الاسطوري او البنية الاسطورية. فالهيكل البنائي / الفني / الجمالي في عموديته هو انساق اسطورية حيث البداية لها تلاحمها مع النهاية مشكلة مظهرا دائريا ينشط في العادة في بنية النصوص الاسطورية او الما قبل – مكتوبة . فليس ثمة نهاية محسومة يتوقف امام الفعل الذاتوى للبطل العائد الى البداية بديلا فعليا – وجوديا لنكوصه في الارتفاع الى مصاف الالهة . فالنص الاسطوري ((يسيطر عليه وفق نظام دائرى يحاكي نظام دورة الفصول او دورة الحياة والموت او الرحلة التي لاتقبل . بل تتكرر في ترحلات اخرى ترحيلات السندباد مثلا . فهي تدور لاتسير في خط مستقيم . ولانها تدور فهي تشبه بعضها بعضا))[٢٨].

ونهاية المسرحية لها ما تتجاوز او تتضايف به في ماهيتها البنائية / والجمالية ومنتج مدرسة الواقعية الاشتراكية . فالنص له انفتاحه أمال الجموع المتطلعة نحو المستقبل فنقطة النهاية الحدثية لا تتوقف لا براز قيم نموذجية بل هي عتبة او مستهل بداية اخرى نتلمس بها نحن المتلقين ملامح وحدتنا الوجودية .

وتطمح انساق النهاية لدى (معد الجبوري) الى ابراز بعض الافكار التي اوحت بها بعض الخطابات الفلسفة والجمالية والخطابات السياسية في العقد السبعيني الذي جاء ووفق المنظور النقدي الساسيولوجي ردا فكريا وجماليا وذوقيا على محفل العقد الستيني الفكري الوجودي واللاانتمائي اثر تكسرات الذات وعتمتها الحياتية وعطل الكثرة من الافكار والطروحات السياسية المؤسساتية . لذا فان تفائلية نهاية (ادابا) الجبوري وشموليتها قد تميزت باتجاهين :

١-اتجاه تحرري : ازاح به ضغط نهاية (ادابا) النص المتناص معه حينما طلع بالفعل (الجماهيري) ماثرا نهاية (الرمز) ليصير (ادابا) هو المجموع .

يارضا ترقب ادابا
وبشائر يوم موعود
اليوم هنا تفتح بابا
لخطانا واليك نعود
واليك تعود .

ويجد الباحثان ان انشودة المجموعة هذه يمكن لها ان تتخذ شكل نهاية مفتوحة ما دامت الجموع قد اخذت بمحمولات الشخصية (الرمز) ذاته حيث لم يعد لحضور (الرمز) دوره الذي تتطلبه البدايات الاولى التبشيرية / المبلغة . فالمجموع اخذ يتنفس ذات المبادئ وحيويتها وموجهاتها الفكرية الحياتية .

٢-اتجاه شرطي : ذلك الذي استأنس به المؤلف لخارجيات نصه الفني . فالنهاية عند (الجبوري) بدت محمولة بدو غماجية (قسرية) مؤدلجة بافكار معلومة ومشاعة لها متطلباتها في حضور المحرك او المفعل (الرمز) داخل المجموعة . وهذا ماصير النهاية وانساقها تستقر مصرحة وهاتفة بافكار ثورية شاعتها خطابات الثورات الوطنية في اقطار وطننا العربي ، والمعنية في ابراز دور الفئات المهمشة والثانوية في الحياة السياسية والفكرية وخطط التنمية والاعمار. فيما تتوقف الاحداث المسرحية عند حديث (ادابا) :

اليوم هنا في القاع
تمتد جذور . مبتدئة
اليوم
امام الاقفاص الصدئة
يسقط الف قناع
اليوم
في الاكواخ المبتدئة
تطلع الف ذراع
الف ذراع

ونسترجع بنهاية (الجبوري) هذه نهايات الكثرة من المسرحيات والخطابات الفنية والابداعية الاخرى (قصة – رواية – شعر – رسم – نحت) المعتمدة على ذائقة العقد السبعيني وايثاره روح المجموع والطبقات المستغلة في مجمل الافكار والممارسات السياسية .

ويسألونك عن :-

(ويسألونك عن) مونودراما احتضار تعيش الشخصية الوحيدة فيها (المرأة) في ما يشبه صحوة الموت الأخيرة، لتستحضر عبر مكانية مغلقة وزمن مفتوح (نفسي) ظروفا اجتماعية خلقت لديها شعورا حادا بالاغتراب افضى بها الى عزلة افقدتها صلتها بالحياة وقادتها عبر احتضار بطي نحو الموت واتخذ النص نسقا دراميا وفكريا (دائريا) كباقي النصوص المونودرامية عبر مستويات متعددة . ففي المشهد الاخير تستسلم المرأة لرسول الموت (المهرج) الذي يمد يده اليها .

((خذي بيدي انت تعرف الطريق اليهم – يدك ارحم من تلك الايدي التي رسمت مصيري وحددت لي درب تحركي بيدي فطالما مددت يدك لكثيرين قبلي وقدتهم نحو احلامهم (تمسك يد المهرج بين يديها) ما أبرد يديك وما انعم ملمسها))[٢٩].

وهكذا ورغم اصوات الحياة الذي يدعوها للتثبت (ممثلا بصوت جرس الباب) فان المرأة تنقاد ليد المهرج التي قد تثبتت بيدها بقوة فتجمد حركة الاثنين وتخفت الاضاءة تدريجيا (حسب ملاحظات المؤلفة) . وهكذا ومثلما بدأت المسرحية والمسرح في حالة اظلام ، تنتهي بخفوت الاضاءة تدريجيا ليسود الظلام ثانية (عودة الى نقطة البداية).

وفضلا عن النسق (الضوئي) لعالم الشخصية المونودرامية (المعتم) فان النسق الصوتي يتخذ ذات النسق الدائري . ففي الوقت الذي ابتدأ به هذه المسرحية (المونودرامية) بافعال (صامتة) فانها تنتهي بافعال حركية صامتة مماثلة . وكما بين تيارات الصمت هذه ينساب جريان الشعور من خلال (البوح) .

ومن الناحية الدرامية فان الشخصية المونودرامية قد بدأت بفعل نفسي – جسدي (احتضار) وانتهت بفعل مناظر او مقارب (موت) . وقد عاشت بين فعل المبتدأ والمنتهى فعل (صحوة وتيقظ) .

الذي يأتـــي :

تبدأ مونودراما (الذي يأتي) للكاتب (علي عبد النبي) باحتفال صاخب لليلة زفاف (متخيلة) من قبل الاب الذي فقد ابنه غير انه يرفض تصديق حقيقة موته وهاهو يصر على الاحتفال بزفافه فتمتزج الأشياء المعبرة عن فرح عارم حيث الشموع والأبخرة ، وماء الورد والحناء والموسيقى .

وبعد سلسلة من التداعيات التي تمر بها الشخصية الوحيدة (الاب) الذي يصر على انتظار ولده (الذي سيأتي) يختتم المؤلف مسرحيته بعبارة ((لم تنته)) ليكشف عن استمرارية الفعل النفسي والدرامي للشخصية وجريانه (الانتظار ، الاغتراب) .

ومن الناحية المسرحية تنتهي المسرحية بمثل ما ابتدأت به. وتتخندق الشخصية المونودرامية في وضعيتها التي ابتدأت بها وتعاود الركون الى هروبها واغترابها وعجزها عن مواجهة الواقع اذ تنتهي المسرحية برفض الاب تصديق خبر وفاة ابنه المنشور في الصحيفة التي يلتقطها من الارض .

((من المؤكد انه خبر لا اساس له من الصحة – علي ان اشعل الشموع بسرعة يجب ان متزج الرقص بالغناء والموسيقى ، يجب ان يستمر العرس))[٣٠].

ويستمر جرس الباب بالرنين بقوة ويتواصل فيما تتغير الموسيقى في المكان ويعلو الغناء كما هو في بداية المسرحية .

وهكذا تنتهي المسرحية بذات الهذيانات التي طالعتنا بها الشخصية المونودرامية في مفتح المسرحية من عرس مزعوم ومدعويين مختلقين وحقائق موهومة وانتظار مستحيل ل (الذي سيأتي) وهو الذي لن يأتي (مات في حادثة الجسر) وهذا ما يرفض (الاب) تصديقه او الاعتراف به والتعايش معه متثبثا بـ (الامل) في قدوم الذي لن يأتي وهو الامل المستحيل .

وهكذا تخلو مسرحية (الذي يأتي) من نهاية حاسمة مكتفية بعرض درامي للشخصية وهي تمارس فعلا نفسيا يكشف لنا عن تجربة داخلية مفتوحة ومستمرة حيث الحدث مستمر وفي اليوم التالي تعاد هذه (المسرحية) في ذهن الشخصية .

ان النهاية المفتوحة في هذه المونودراما تدعو الى تاويل وقراءة جديدة فضلا عن انها تمثل علامة من علامات النص – دال – وتتحول الى مدلولات ضمنية في عالم الشخصية الداخلي .

النتائج

خلص الباحثان الى جملة من النتائج اهمها :-

١-تنوع اشكال النهايات المعتمدة لدى كتاب الدراما حسب الانتماء الجمالي والفكري للكاتب ١ذاته .

٢-ان انكفاء النهاية الى الاثر النصي والمدونة الحدثية يغيب التاويل لدى المتلقي فالنهاية موصوفة او مجسدة مصورة يحكمها المنطق الحدثي .

٣-للنهاية محمول مستتر يمكن تتبعه من المستهلات الحديثة ليصار الى ما يمكن تسميته بـ(المكرونهاية) التي تبدأ بذرية حديثة او فكرية وتنتهي بانفتاح معلن .

٤-سلطة (الحتمية التاريخية) في الدرامات التي استمدت موضوعاتها من الاحداث التاريخية حينما يتاح استبقاء النهاية في موضع الحدث التاريخي . وبالرغم من هيمنة هذه السلطة الا ان ثمة نصوص تمردت على الالزامية التاريخية واجتهدت في اقتراح تاويلات فكرية او درامية دون ان تتقاطع مع الحقيقة التاريخية محاولة منها من الاقتراب من الصدق الفني لا التاريخي . وكما هو في نصي (المتنبي) و (الحصار)لعادل كاظم الذي تميز بخصوصية معالجتها للنهاية واشكالها .

٥-للشخصية وانماطها البنائية ان تحدد سلفا نوع النهاية فالشخصية ذات السعة الفكرية والمنجز التاريخي هي ماتحوز على فعل النهايات الناجعة او المطبة للشروخ والصراعات .

٦-ميل الكتاب المسرحيين في معظم نصوصهم الى اعتبار النص الدرامي نصا ساسيولوجيا جمعيا مما دفعهم الى تغليب النهايات ذات الانساق القيمية والتربوية

والسياسية على النهايات ذات الماهيات الجمالية والفنية ، ثمة نصوص اقتربت نهاياتها من الخطابية والهتافية (الساذجة).

٧-اعتمدت النصوص المونودرامية (ذات الشخصية الواحدة) نهايات دائرية حيث تنتهي المسرحية بمثل ما ابتدأت به ، وجاء هذا تكريسا لطبيعة النص المونودرامي في بنيته الدائرية .

٨-انساقت بعض النصوص للنهايات ذات الطابع الميلودرامي (المفرط في عاطفيته) مما يذكرنا بطابع الكثرة من نهايات مسرحيات العقود السابقة .

٩-افتقاد نهاية المسرحية العراقية الى مفهوم مثل (الاغراب) وروح المفارقة (الايروني) ومرجع ذلك هو المهيمنة الذوقية الجمالية التي تأخذ من النص المسرحي مرشدا قيما تربويا .

الهوامش

(١)د. محمد خرماش، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الادبي المعاصرن (الاقلام) بغداد- العدد الخامسن ١٩٩٩، ص٢٣.

(٢)ميخائيل باختين، القول في الحياة والقول في الشعر، ت: د. أمينة سعيد ود. سعيد البحراوي، مجلة (الاداب) بيروت-العدد ٧ - ٨ تموز - اب ١٩٨٨ ، ص٣٦.

(٣)عدنان المبارك، الأتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، بغداد، دار الحرية للطباعة،١٩٧٣، ص٥٧.

(٤)أدونيس، الصوفية والسريالية، بيروت: دار الساقي، ١٩٩٢، ص١١٦.

(٥)د.بشرى موسى صالح، الناقد والحداثة، المؤسسة ، مجلة الأديب المعاصر(بغداد) العدد ٤٥، تموز ١٩٩٧، ص٢٨.

(٦)تيرنس هوكز، البنيوية وعلم الأشارة، ت: مجيد الماشطة، بغداد، دار الشؤون العامة، ١٩٨٦، ص٧٩.

(٧)رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو الى الان، بيروت، دار العودة، ١٩٧٥ص١٧.

(٨)د. سمير سرحان، المسرح والتراث العربي، بغداد، دار الشؤون الثقافية١٩٨٩، ص٩٠.

(٩)مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادبية، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص١٠٥.

(١٠)ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية، القاهرة، دار الشعب، ١٩٧١،ص١٣٥.

(١١)محمد رضا حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢، ص٤٩٩.

(١٢)شاكر النابلسي، النهايات المفتوحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥،ص٤٤.

(١٣)محمد رضا حسين رامز، المصدر السابق، ص٥١٦.

(١٤)شذى سالم، التكوين في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، غير منشورة، بغداد، ١٩٩٧.

(١٥)د. سمير سرحان، المسرح والتراث العربي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩، ص٩١.

(١٦)ديوان المتنبي، المقدمة، بيروت، دار صادر، ب. ت ، ص٦.

(١٧)انعام الجندي، المتنبي والثورة (دار الفكر اللبناني: بيروت، د.ت) ص٢٠٣.

(١٨)انعام الجندي، المصدر السابق، ص٢٠٤.
(١٩)عادل كاظم، مسرحية المتنبي، (بغداد: مطبعة الشعبن ١٩٧٨) ص١٢٥.
(٢٠)عادل كاظم، المسرحية، ص١٥٢.
(٢١)محمود. ا. السيد (حديث المتنبي)، الاقلامن بغداد، العدد الخامس، ايار، ١٩٨٨ ،ص١٢١.
(٢٢)انعام الجندي، المصدر السابق، ص٢٠٤.
(٢٣)ديوان المتنبي، ص٤٧٤.
(٢٤)عادل كاظم ، مسرحية الحصار، مطبوعة على الالة الكاتبة، ص٤٣.
(٢٥)مسرحية الحصار، ص٤٧.
(٢٦)يوجين يونسكو. ت: محمد جمعة ومحمود حجازي، القاهرة، دار الفكر، د. ت،ص٨٨.
(٢٧)معد الجبوري، المصدر السابق، ص٩٢.
(٢٨)طراد الكبيسي، البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢نص٢٦.
(٢٩)عواطف نعيم، ويسألونك عن، مجلة المسرح، القاهرة، العدد٥٣، ابريل١٩٩٣ ص٦٠.
(٣٠)علي عبد النبي، الذي يأتي، مجلة الاقلام، بغداد، العدد١٠، ١١، ١٢، ت٢-١٩٩٤ص٦٩.

المصـــــــــادر

المجـــــــــلات

١-د. بشرى موسى صالح ، الناقد والحداثة المؤسسة ، مجلة الاديب المعاصر (بغداد) العدد ٤٥ ، تموز، ١٩٩٧ .

٢-علي عبد النبي ، الذي يأتي ، مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد ١٠ - ١١- ١٢ ، ت٢ ، ١٩٩٤ .

٣-عواطف نعيم ، ويسألونك عن ، مجلة المسرح ، القـــاهرة ، العـــدد ٥٣ ، ابريـــل ، ١٩٩٣ .

٤-د. محمد خرماش ، مفهوم القارئ وفعل القراءة ، في النقد الادبي المعاصر ، الاقـلام (بغداد) العدد الخامس ، ١٩٩٩ .

٥-محمود .أ. السيد ، ((حديث عن المتنبي)) ، الاقلام (بغداد) العدد الخامس ايـــار ، ١٩٨٨ .

١-ميخائيل باختين ، القول في الحياة والقول في الشعر ، ت : د . امينـــة ســـعيد و د. سعيد البحراوي ، مجلة (الاداب) (بيروت) العدد ٧ ، ٨ تموز، اب ١٩٨٨ .

الكتـــــــــب

١-ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات المسرحية ، القاهرة : دار الشعب، ١٩٧١ .

٢-ادونيس ، الصوفية والسوريالية ، بيروت : دار الساقي ، ١٩٩٢ .

٣-انعام الجندي ، المتنبي والثورة ، بيروت ، دار الفكر اللباتي ، د .ت .

٤-تيرينس هوكز ، البنيوية وعلم الاشارة ، ت : مجيد الكاشطة ، بغداد : دار الشـــؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .

٥- د. سمير سرحان ، المسرح والتراث العربي ، بغـــداد : دار الشـــؤون الثقافيـــة ، ١٩٨٥.
٦-شاكر النابلسي ، النهايات المفتوحة ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٥ .
٢-صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الادبي ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصريـــة ١٩٧٨ .
٣-طراد الكبيسي ، البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢ .
٤-رشاد رشدي ، نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٥.
٥-عادل كاظم ، مسرحية المتنبي ، بغداد ، مطبعة الشعب ، ١٩٧٨ .
٦-عادل كاظم ، مسرحية الحصار ، مطبوعة على الالة الكاتبة .
٧-عدنان المبارك ، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣ .
٨-مجدي وهبة معجم المصطلحات الادبية ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤.
٩-محمد رضا حسن رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ .
١٠-معد الجبوري، ادابا: الموصل، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر،د.ت.
١١-يوجين يونسكو ، ت : محمد حمقة ومحمود حجازي ، القاهرة ، دار الفكر ، د. ت.

رسائل ماجستير

١- شذى سالم ، التكوين في النص المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير غير منشـــورة ، بغداد ١٩٩٧ .

الأكاديمي

الاستعداد المعرفي لطلبة فرع الاذاعة والتلفزيون للعمل في الإنتاج التلفزيوني الفضائي

أ.م. الدكتور حارث عبود

جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

يهدف البحث الى تحديد الامكانات الدراسية لفرع الاذاعة والتلفزيون الخاصة بتدريس موضوع البث الفضائي، ويكشف عن المصادر التي يستقي منها الطالب معرفته عن القنوات الفضائية والجوانب الانتاجية لبرامج القنوات الفضائية، كما يكشف عن مدى ما يعرفه الطالب عن هذه القنوات وعن العملية الانتاجية وامكانية الطلبة في تقويم برامج القنوات الفضائية.

تاريخ استلام البحث ٢٠٠٠/٦/٢٠ تاريخ قبول النشر ٢٠٠٠/٧/٢٥

مقدمة

عُني الكثير من البحوث العربية بجوانب مختلفة من البث التلفزيوني ولكن هذه البحوث أهملت واحدا من أهم عوامل نجاح أو فشل المحطات العربية التلفزيونية في أداء مهامها وهو معرفة مدى أهلية الملاكات الجديدة التي تضخها الجامعات للعمل في ميدان الإنتاج التلفزيوني وبخاصة ميدان البث الفضائي من الطلبة المتخرجين في الأقسام العلمية ذات الاختصاص .هذا البحث يتناول هذا الموضوع من خلال عينة مختارة من فرع الإذاعة والتلفزيون في كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد .

مشكلة البحث

تفرض التغيرات الحاصلة في ميدان الاتصال في أي بلد من بلدان العالم توفير الملاكات اللازمة للنهوض بمستلزمات هذا التغير. وتلقي هذه الحقيقة على المؤسسات التعليمية أعباءا إضافية لتلبية احتياجات النمو المطرد في هذا المجال ولاشك ان المؤسسة الجامعية تتقدم جميع المؤسسات التعليمية في التصدي لهذه المهمة بحكم طبيعتها التي تنحو باتجاه التخصص أولا وباتجاه التطوير العلمي المستمر ثانيا. ان العديد من التساؤلات بات يلح على الباحثين بحثا عن إجابات واضحة تتصل بمدى قدرة المناهج والأنشطة الجامعية المختلفة على مواجهة التحديات التي يفرضها التقدم العلمي في مختلف المجالات ومنها ميدان الاتصال . فإلى أي مدى تستطيع مناهج الدراسة وكذلك الأنشطة والفعاليات المرافقة لها إعداد الطالب الجامعي في فرع متخصص في ميدان العمل التلفزيوني للعمل في ميدان البث الفضائي التلفزيوني؟ وهل تسهم الجامعة في توفير الملاكات القادرة على العمل في تخصصات هذا المجال الفنية المختلفة كالإخراج والتصوير والمونتاج وغيرها؟ وما الاحتياجات التي يجب توفيرها لرفع كفاءة هذه الملاكات في أداء مهمتها؟ إن عدم توفر إجابات واضحة عن هذه الأسئلة يشكل مشكلة بحاجة الى دراسة تقترب من الميدان وتفحص معطياته وتؤشر المعالجات الضرورية لتطويره .

أهمية البحث والحاجة إليه

تتسع يوما بعد يوم الآثار المتنامية والشاملة لأجهزة الإعلام.ويؤكد علماء الاتصال "أن قطاع الاتصال يحتل الآن أكثر من ٦٠% من قوة العمل الكلية في العالم في مختلف القطاعات الحياتية"[١]بعد أن كان في عام ١٩٩١ بحدود ٤٥% ويأتي في المقدمة من ذلك قطاع الإعلام[٢].وما التزايد المستمر لعدد القنوات الفضائية الأجنبية والعربية إلا مظهرا من مظاهر اتساع مساحة تأثير هذا القطاع في حياة الشعوب . ورغم أن البلدان العربية قد دخلت ميدان البث الفضائي بشكل واسع إلا أنها ما تزال تواجه تحديا كبيرا يتمثل بالبث الفضائي الوافد والذي يتسع بوتائر أكبر بكثير من قدرة البلدان النامية[٣] ومنها الأقطار العربية على ملاحقتها .لقد عنيت المؤتمرات والندوات

التي عقدت على مستوى العراق الوطن العربي بأهمية البث الفضائي وضرورة مواجهة مخاطره والعمل على تطوير مساهمة العرب في هذا الميدان[٤]. وكان من بين ما أكدته هذه المؤتمرات والندوات ضرورة تطوير الإنتاج التلفزيوني وتطوير الملاكات الفنية العاملة فيه بغية تقليل الاعتماد على الإنتاج الأجنبي من الأفلام والمسلسلات والبرامج وتوفير مستلزمات نجاح الإنتاج المحلي وانتشاره .

من هنا وجد الباحث أن من الضروري دراسة ما تقدمه المؤسسة التعليمية العراقية من مساهمة في إطار إعداد الملاكات القادرة على أداء هذه المهمة من خلال واحد من قسمين متخصصين في هذا المجال في جامعة بغداد ، هما قسم الإعلام في كلية الآداب وفرع الإذاعة والتلفزيون في كلية الفنون الجميلة .ان بحث هذا الموضوع يمكن أن يقدم للعاملين في المؤسسة الإعلامية والمؤسسة التعليمية معا مؤشرات ذات فائدة كبيرة لتطوير مساهمة الجامعة في هذا المؤسسات ،وبشكل خاص منها قناة العراق الفضائية ، من خلال رفد هذه القناة الفتية بالملاكات الفنية الكفؤة والإسهام بكسر الحصار المفروض على القطاع الإعلامي والعلمي والحيلولة دون توقفه عند الحدود التي يريدها لنا أعداؤنا .

حدود البحث

يقتصر البحث على دراسة موضوع البث الفضائي التلفزيون حصرا ، كما يقتصر على طلبة الصف المنتهي للدراستين الصباحية والمسائية/ قسم السمعية والمرئية/ فرع الإذاعة والتلفزيون /كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد للسنة الدراسية ١٩٩٩_٢٠٠٠ .

طريقة البحث

اعتمد البحث الطريقة الوصفية كونها أنسب الطرائق في مثل هذه البحوث .

أهداف البحث

١. تحديد الإمكانات الدراسية لفرع الإذاعة والتلفزيون الخاصة بتدريس موضوع البث الفضائي .
٢. الكشف عن المصادر التي يستقي منها الطالب معرفته عن القنوات الفضائية.
٣. الكشف عن المصادر التي يستقي منها الطالب معرفته بالجوانب الإنتاجية لبرامج القنوات الفضائية .
٤. الكشف عن مدى ما يعرفه الطالب عن القنوات الفضائية .
٥. الكشف عن مدى ما يعرفه الطالب عن العملية الإنتاجية لبرامج القنوات الفضائية.
٦. الكشف عن إمكانية الطلبة في تقويم برامج القنوات الفضائية .

الدراسات السابقة

تنوعت البحوث والدراسات التي تناولها البث التلفزيوني بحسب أغراضها، وقد اختار الباحث عشرا من الدراسات الإعلامية التربوية نعرضها تمهيدا لمناقشتها وإبداء الملاحظات بشأنها :

١- **دراسة هملويت Hammelweit ١٩٥٥**[٥] : وهي دراسة مقارنة بين السلوك العدواني لدى المراهقين الذين يمتلكون جهاز تلفزيون والذين لا يمتلكونه . اجريت الدراسة على عينة من ٢٧٠ مراهقا موزعين بالتساوي على مجموعتين ووزع عليهم استبيان من عدة فقرات .وكانت النتائج الإحصائية للدراسة هي عدم وجود فروق في السلوك العدواني بين المجموعتين .

٢- **دراسة وولدر Woloder عام ١٩٤٨**[٦] : باستخدام أداة الاستبيان على عينة من ٨٧٥ طفلا ومراهقا توصلت الدراسة الى وجود علاقة ارتباط بين مشاهد العنف في التلفزيون وبين السلوك العدواني لدى المشاهدين في هاتين المرحلتين العمريتين.

٣- **دراسة يعقوب عام ١٩٦٧**[٧] : بغية معرفة أثر التلفزيون في سلوك تلاميذ المرحلة الابتدائية استخدمت أداة الاستبيان على مجموعتين تجريبية (٥١٢ تلميذا) وضابطة (١٠٤ تلميذ). وأشرت النتائج أن التلفزيون يأتي في المرتبة الأولى في تفضيل التلاميذ بين أجهزة الاتصال الاخرى وأن لأولياء الامور أثرا كبيرا في تحديد أوقات المشاهدة لأولادهم من تلاميذ المرحلة المذكورة وأن نسبة مشاهدي التلفزيون تقل كلما تقدم التلميذ في دراسته في هذه المرحلة .

٤- **دراسة صالح عام ١٩٧٥**[٨] : لمعرفة العلاقة بين التأهيل المدرسي ومدة مشاهدة التلفزيون عرض الباحث قائمة بأسماء البرامج التلفزيونية على ٣٧٠ تلميذا في المرحلة الابتدائية مع عدد من الأسئلة عن كل منها تتعلق بمشاهدة التلاميذ لها. وتبين للباحث أن معدل المشاهدة اليومية بلغ ٢,٥ وأنهم يفضلون مشاهدة برامج الكبار أكثر من برامج الأطفال.

٥- **دراسة السامرائي عام ١٩٧٨**[٩] : لمعرفة أراء مديري المدارس ومعلميها وتلاميذها في برامج التلفزيون التربوي . استطلع الباحث أراء ٦٠ مديرا و١٥٠ معلما و٣٠٠ تلميذ من الجنسين .ووجد الباحث أن هناك مشكلات تجابه البث التلفزيوني التربوي وتؤثر على متابعة جمهوره منها انقطاعات التيار الكهربائي والاشكالات المتصلة بانتظام جدول البث.

٦- **دراسة سوسن نايف عام ١٩٨٤**[١٠] : حول أثار التلفزيون على سلوك الأحداث في العراق والمضامين المستوردة التي يمكنها أن تسهم في خلق سلوك غريب

يناقض العادات والقيم السائدة. استخدمت الباحثة أداة الاستبيان والمقابلة لدراسة نمط المشاهدة لدى الأحداث والوقوف على رغباتهم وردود أفعالهم وتشخيص أثار المشاهدة الإيجابية والسلبية عليهم وقد توصلت الدراسة الى أن الأحداث في بغداد يقضون أمام التلفزيون وقتا أكبر من الوقت الذي يقضونه في الدراسة وخاصة نهاية الأسبوع وأن التلفزيون يلهي نسبة كبيرة منهم عن أداء واجباتهم الدراسية . كما أشارت الدراسة الى أن الآثار المتدرجة للبرامج والمسلسلات الأجنبية يمكن أن تؤدي في المدى البعيد الى أثار سلبية كبيرة على الأحداث .

٧- دراسة مصباح الخيرو وهاشم السامرائي عام ١٩٨٧[١١] : حول أثر برنامج افتح يا سمسم على أطفال بغداد . طبقت هذه الدراسة التي استخدمت المنهج التجريبي على عينتين من الأطفال ضابطة وتجريبية أخضعتا لاختبارين قبلي وبعدي . وقد أظهرت النتائج أن البرنامج أحدث تأثيرا كبيرا على مستوى المعلومات العامة للأطفال. وأن هناك أثارا متباينة على مستواهم في الموضوعات العلمية والجغرافية والاجتماعية التي تضمنها الاختبار الذي أجراه الباحثان .

٨- دراسة فاروق قارع الرؤسان عام ١٩٨٩[١٢] : التي تناول فيها الباحث أثر التلفزيون التعليمي في التحصيل الدراسي في المدارس الثانوية في الأردن من خلال مقارنة عينتين إحداهما تتلقى التعليم العادي داخل الصف والثانية تتلقى التعليم عن طريق التلفزيون . استخدم الباحث الاستبيان واستمارة تحليل المضمون إضافة الى إجراء مقابلات مع عينة البحث التي بلغت ٧٦٤ طالبا وطالبة. وقد أشارت الدراسة الى تساوي عينتي الدراسة في نتائج التحصيل في بعض المواد الدراسية وأرجحية إحداهما على الاخرى بشكل متناوب في مواد أخرى تبعا لطبيعة المدة وأساليب عرضها.

٩- دراسة حارث عبود عام ١٩٩٤[١٣] : حول الآثار التربوية لانتشار البث الفضائي التلفزيوني التي تناول فيها الباحث فوائد البث الفضائي ومخاطره على الجمهور بشكل عام وفي الجانب التربوي بشكل خاص وصولا الى وضع جملة من التوصيات التي من شأنها تيسير مواكبة البث الفضائي والإقلال من مخاطره على الجمهور وبخاصة قطاع الطلبة.

١٠- دراسة كاظم الخزرجي ووهيب الكبيسي ١٩٩٤[١٤] : لمعرفة أراء الشباب من طلبة المرحلة الإعدادية ببرامج تلفزيون الشباب أعد الباحثان استبيانا طبقاه على عينة من ٦٠٠ من طلبة محافظات بغداد ونينوى والبصرة من الفرعين الأدبي والعلمي ليخرج البحث بعدد من النتائج التي بينت آراء أفراد عينة البحث في البرامج التي يشاهدونها وصلتها بملء أوقات فراغهم وتزويدهم بالإخبار والمعارف التي يرغبون بها .

يلاحظ من مراجعة الدراسات الإعلامية التربوية المشار إليها أعلاه والعديد من الدراسات والبحوث الاخرى التي اجريت في ميدان التلفزيون أنها تعاملت مع التلفزيون كواقع قائم ومؤثر وتعاملت مع الجمهور بوصفه متلقيا سلبيا لغرض الكشف عن آثار التلفزيون على جمهوره بشكل عام وعلى جمهور الطلبة بشكل خاص .

وإذ يرى الباحث أن هذه الدراسات ومثيلاتها مما لم يذكر في هذا البحث ضرورية لمعرفة ما أحدثه التلفزيون في سلوك مشاهديه من آثار _ وبخاصة منهم الصغار والأحداث والشباب _ فانه يجد كذلك أن هذه ليست نقاط التماس الوحيدة بين التلفزيون بوصفه مؤسسة إعلامية والمدرسة أو الجامعة بوصفهما مؤسستين تربويتين ذلك أنه لاينبغي إهمال بحث جوانب أخرى تتعلق بالدور الإيجابي للمؤسسة التعليمية في مواجهة التلفزيون للتقليل من مخاطره على النشء الجديد ، أو لمساعدة التلفزيون في أداء مهمته بصورة أفضل من خلال رفده بالعناصر المتعلمة المزودة بمهارات العمل المطلوبة فيه وهو ما يسعى إليه هذا البحث .

أن اتساع البث التلفزيوني الفضائي وشمولية آثاره لا يجعلان من نشاط المؤسسة التربوية مجرد رد فعل لما يحدثه التلفزيون من آثار ولايلغيان دور المؤسسة التعليمية بل العكس هو الصحيح ، ذلك أن المؤسسة التعليمية هي المجال الأمثل للحد من سيطرة التدفق الإعلامي وتأثيراته السلبية من خلال مايتعلمه ويتدرب عليه الطلبة من قدرة على النقد[١٥]. كما أشار العديد من الندوات والمؤتمرات المحلية والعربية التي تناولت موضوع البث الفضائي[١٦] الى ضرورة اهتمام المؤسسة التربوية بهذا البث والعناية بتوفير الملاكات القادرة على العمل في ميدانه. وبهذا يصبح دور المؤسسة التربوية فاعلا بحق، في وقت أكدت الأبحاث أن محطات البث الفضائي العربية وكذلك المحلية ماتزال تعتمد على استيراد مابين ٢٥ _ ٥٠ % من برامجها، وما يصل الى ١٠٠% لدى بعض المحطات من الأفلام والمسلسلات[١٧]. ان هذا الواقع يجعل أمر النهوض بالملاكات الوطنية والإنتاج الوطني في ميدان العمل التلفزيوني ضرورة لاغنى عنها في إطار السعي الى مواكبة التطور العالمي في هذا المجال بما يعبر عن هويتنا الثقافية وأصالتنا وقدرتنا في الإسهام بشكل فاعل وأصيل في التنمية والبناء الحضاري الإنساني .

لقد أكدت دراسات عديدة اهتمت بالبث الفضائي أن المحطات الفضائية الأجنبية باتت تستأثر باهتمام المشاهدين العرب على حساب اهتمامهم ببرامج محطاتهم الوطنية[١٨]، هذا إضافة الى ما ذكرناه عن اعتماد المحطات العربية بشكل كبير على الإنتاج الأجنبي.

ان ذلك يؤكد حاجة محطاتنا الفضائية الى ملاكات مؤهلة لانتاج برامج قادرة على منافسة البرامج الأجنبية وما تمارسه من إبهار للمشاهد العربي ، وبعكسه لن تستطيع المحطات العربية تحقيق أهدافها المعلنة . وستجد المحطات الوطنية المحلية والفضائية نفسها واقعة تحت ضغط طلبات لا تستطيع تلبيتها مما سيجعل جمهور هذه المحطات

عرضة للاستهداف التلفزيوني الأجنبي بكل ما يحمله من قيم وأفكار وعادات لاتتناسب مع مجتمعنا .

ان دراسة التأثيرات الأيدلوجية والسياسية والتربوية والاجتماعية للمحطات الأجنبية على المشاهد العربي والعراقي أمر مهم حقا ، وكذا دراسة أساليب الإنتاج ، وهو ما عنيت به معظم الدراسات العربية الحديثة. غير أن دراسة اتجاهات الطلبة في الأقسام العلمية ذات الصلة بالتلفزيون في الجامعات العراقية والعربية نحو البث الفضائي ومدى كفاءتهم للعمل في هذا الميدان الحيوي لم تلفت نظر الباحثين بعد وهذا ما لمسه الباحث أثناء تناوله هذا الموضوع .

إجراءات البحث

لتحقيق أهداف هذا البحث اتبع الباحث الإجراءات الآتية :

عينة البحث

أختار الباحث أن يكون مجتمع البحث بجميع أفراده هو عينة البحث . ويتكون مجتمع البحث من طلبة المرحلة المنتهية من الجنسين في فرع الإذاعة والتلفزيون/ قسم الفنون السمعية والمرئية في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد وعددهم ٤٠ طالب وطالبة وذلك ضمانا للحصول على نتائج أكثر دقة بخاصة وأنه مجتمع يمكن حصره ودراسته بدون صعوبات تذكر. وقد شملت العينة جميع الطلاب والطالبات ممن أكملوا النصف الأول من السنة الدراسية المنتهية (الرابعة) في الدراستين الصباحية والمسائية للعام الدراسي ١٩٩٩_٢٠٠٠ . وقد تم هذا الاختيار للوقوف على أكبر قدر من المعرفة أو التدريب حصل عليها الطالب خلال سنوات الدراسة وقد تم لهذا السبب استثناء طالبتين وخمسة طلاب ممن تجاوزت غياباتهم الحد المقرر . كما أن الجمع بين الدراستين الصباحية والمسائية يوفر لنا معرفة كل مخرجات الفرع المختص المذكور ممن قضى في الكلية أربع سنوات فأكثر من مختلف الأعمار والاهتمامات الفنية وممن أتيحت لهم فرص ربما تكون متباينة بين الدراسة الصباحية والمسائية بسبب اختلاف التدريسيين أو الظرف الدراسي أو غير ذلك من العوامل المؤثرة في التحصيل العلمي للطلبة. وبذا يكون توزيع أفراد العينة على النحو الآتي:

جدول رقم ١ توزيع أفراد العينة

	طالب	طالبة
صباحي	١٣	٨
مسائي	١٧	٢
المجموع	٤٠	

ولكون الباحث قد قضى سنوات في تدريس هـذه المرحلـة الدراسـية بوجبتيـها الصباحية والمسائية وأسهم في العديد من الدورات التدريبية التي أقامتها قنـاة العـراق الفضائية لعدد من الطلبة والمتخرجين في هذا الفرع ولانه لم يجد اختلافات تذكـر بيـن الجنسين أو بين الدراستين الصباحية والمسائية في التحصيل العلمي فقـد طبـق أداتـه البحثية على جميع أفراد العينة بغض النظر عن هذين المتغيرين . وأجـرى الاسـتبيان بأسلوب التطبيق الفردي المباشر من قبل الباحث نفسه ضمانا لدقة التطبيق ، وهـو مـا يستحسنه المختصون في هذا المجال[١٩].

أدوات البحث

استخدم الباحث أداة الاستبيان بوصفها وسيلة معتمـدة لأغـراض الاسـتطلاع وجمع المعلومات وذلك من خلال توزيع استبانة تضمنت ٢٥ سؤالا ، ١١ سؤالا منـها مغلقا ، و(١٤سؤالا) مفتوحة . وتوزعت أسئلة الاستبانة على أربعـة محـاور تشـكل أهداف البحث كما سيشار عند مناقشة النتائج وتحليلها وقد عرضت الاستبانة بصيغتـها الأولى على عدد من الخبراء[٢٠] حيث كانت نسبة الاتفاق بينهم ٨٤% وقد تم حـذف ٤ أسئلة لم تحظى باتفاق الخبراء وعدل ٣ أسئلة بموجب ملاحظاتهم . ثم طبـق البـاحث استبانة البحث على عينة تجريبية من ١٠ من طلبة الفرع نفسه للتـأكد مـن وضـوح صياغة أسئلة الاستبانة ودقتها. بعد ذلك وضع الباحث الصياغـة النهائيـة للاسـتبانة وطبقها على طلبة المرحلة الرابعة في شهر نيسان من عـام ٢٠٠٠ أي فـي النصـف الثاني من السنة الدراسية ١٩٩٩-٢٠٠٠ ويشار هنا أن الباحث قد أختار ثمانية حقـول في الإنتاج التلفزيوني وبموافقة الخبراء بوصفها الحقول الأساسية التي يتعلمها الطـالب أثناء دراسته في الكلية وهي : الإخراج، التصوير، المونتاج، التقديم، الصوت، الإعـداد والتحرير، التخطيط والإنتاج، الحاسوب وذلك عند السؤال عن الجوانب الإنتاجية .اعتمـد البحث كذلك اسلوب تسجيل الملاحظات الميدانية و اسلوب المقابلة في اسـتكمال بعـض المعلومات غير المنشورة أو لتفسير بعض المعلومات من قبل المسـؤولين أو أصحـاب الاختصاص وهو ما سيشار إليه البحث حيثما اقتضت الضرورة.

الوسائل الإحصائية

اعتمد الباحث مبدأ التكرارات والنسب المئوية في احتساب الأسئلة المغلقة كمـا اعتمد الإجابات التي تكررت بنسب مختلفة وهو ما تقره مصادر مناهج البحـث وأقـره الخبراء الذين استعان بهم الباحث .

نتائج البحث

المحور الأول: الإمكانات الدراسية لفرع الإذاعة والتلفزيون

يتبين من خلال مراجعة المقررات الدراسية لفرع الإذاعة والتلفزيون في قسم الفنون السمعية والمرئية (ملحق رقم ١) أن خريج فرع الإذاعة والتلفزيون يمر بأربع سنوات دراسية تبدأ بمرحلة الأول العام وهي مرحلة تمهيدية تعين الطالب على اختيار أحد فرعي قسم الفنون السمعية والمرئية (السينما، الإذاعة والتلفزيون) وتتضمن منهج السنة الأولى عددا من المواد الدراسية التخصصية وغير التخصصية التي ثبت مفردات كل منها بشيء من التفصيل في الملحق المذكور . وتتضمن المواد الدراسية ساعات تدريب عملي في استديو إذاعي واستديوهين تلفزيونين إضافة الى مختبر التصوير الفوتوغرافي. ولاتتوفر في هذا القسم أو في الكلية مستلزمات تسلم البث الفضائي. كما لاتتوفر في مكتبة الكلية أو القسم أية مصادر لدراسة البث الفضائي[٢١] وقد تبين من خلال مراجعة مفردات المقررات الدراسية لجميع المراحل التي يمر بها طلبة فرع الإذاعة والتلفزيون أنه لا يوجد غير مفردتين من هذه المقررات واحدة في مادة تاريخ الإذاعة والتلفزيون والاخرى في مادة نظريات الاتصال للصف الرابع تتعلقان بالأقمار الاصطناعية. ان هذا الواقع يشير الى أن الإمكانات الدراسية المتاحة لطلبة فرع الإذاعة والتلفزيون تعد فقيرة جدا ولاتمكن طلبة القسم من الاطلاع على مستجدات البث الفضائي وتطور أساليبه الإنتاجية التي تشهد تغيرات سريعة وشاملة. كما أن عدم توفر إمكانية المشاهدة المباشرة لبرامج البث الفضائي الوافد تعيق التدريسيين عن إمكانية إغناء المادة الدراسية بأمثلة حقيقية يشاهدها الطالب ويخضعها للتحليل. وقد وجدت إدارة القناة الفضائية العراقية أن المتقدمين للعمل فيها باستمرار ، ومعظمهم من طلبة أو خريجي فرع الإذاعة والتلفزيون ، بحاجة ماسة الى دورات تدريبية إضافية تعقبها مرحلة تدريب عملي تصل أحيانا الى سنة كاملة قبل أن يزج المتقدم في العمل الفعلي. كما أن عددا غير قليل من هؤلاء المتقدمين لم يقبل أصلا لضعف أدائه . علما أن عدد العاملين في المحطة المذكورة من خريجي فرع الإذاعة والتلفزيون أو الذين مازالوا طلبة فيه يبلغ ٦٠% من مجموع عدد العاملين في المحطة[٢٢].

جدول (رقم ٢) إجابات الطلبة على أسئلة الاستبيان المغلقة

٢٠	نعم		لا	
١. هل أتيحت لك فرصة التعرف على برامج البث الفضائي الوافد/عن طريق القراءة	١٠	%٢٥	٣٠	%٧٥
عن طريق برامج معة	٣٤	%٨٥	٦	%١٥
عن طريق مشاهدة مباشرة	١٥	%٣٧,٥	٢٥	%٦٢,٥
عن طريق الاستماع للآخرين	٢٦	%٦٥	١٤	%٣٥
٢. هل سبق ان زرت محطة فضائية/داخل العراق	١٥	%٣٧,٥	٢٥	%٦٢,٥
خارج العراق	٢	%٥	٣٨	%٩٥

٣. هل سبق ان عملت في محطة فضائية/داخل العراق	٦	%١٥	٣٤	%٨٥
خارج العراق	–	%٠	٤٠	%١٠٠
٤. هل سبق ان عملت في محطة فضائية في ميدان /الإخراج	٤	%١٠	٣٦	%٩٠
التقديم	–	%٠	٤٠	%١٠٠
التخطيط والإنتاج	–	%٠	٤٠	%١٠٠
الأعداد والتحرير	–	%٠	٤٠	%١٠٠
المونتاج	١	%٢,٥	٣٩	%٩٧,٥
الصوت	١	%٢,٥	٣٩	%٩٧,٥
التصوير	١	%٢,٥	٣٩	%٩٧,٥
الحاسوب	–	%٠	٤٠	%١٠٠
٥. هل سبق ان تلقيت محاضرات نظرية أو عملية في أساليب عمل الفضائيات داخل الكلية في مجال/ الإخراج	–	%٠	٤٠	%١٠٠
التقديم	–	%٠	٤٠	%١٠٠
التخطيط والإنتاج	–	%٠	٤٠	%١٠٠
الإعداد والتحرير	–	%٠	٤٠	%١٠٠
المونتاج	–	%٠	٤٠	%١٠٠
الصوت	–	%٠	٤٠	%١٠٠
التصوير	–	%٠	٤٠	%١٠٠
الحاسوب	–	%٠	٤٠	%١٠٠
٦. هل سبق ان تلقيت محاضرات نظرية أو عملية في أساليب عمل الفضائيات خارج الكلية في مجال/ الإخراج	٦	%١٥	٣٤	%٨٥
التقديم	١	%٢,٥	٣٩	%٩٧,٥
التخطيط والإنتاج	–	%٠	٤٠	%١٠٠
الإعداد والتحرير	٣	%٧,٥	٣٧	%٩٢,٥
المونتاج	٣	%٧,٥	٣٧	%٩٢,٥
الصوت	٢	%٥	٣٨	%٩٥
التصوير	٤	%١٠	٣٦	%٩٠
الحاسوب	٢	%٥	٣٨	%٩٥
٧. الذي تحققه القناة الفضائية العراقية من أهداف وجهه نظرك :	٣	%٧,٥	٣٧	%٩٢,٥
نشر الثقافة العربيةوالاسلامية	٣٥	%٨٧,٥	٥	%١٢,٥
الكشف عن معاناة الشعب العراقي	٨	%٢٠	٣٢	%٨٠
دعوة العرب الى الوحدة والتحرر	٣٢	%٨٠	٨	%٢٠
كشف أكاذيب الإعلام المعادي	١٨	%٤٥	٢٢	%٥٥
مد الجسور مع شعوب العالم	٣٤	%٨٥	٦	%١٥
مخاطبة المغتربين العراقيين	٢	%٥	٣٨	%٩٥
الترويج للسلع العراقية في الخارج	١٦	%٤٠	٢٤	%٦٠
ترسيخ ثقة العالم بالعراق	٥	%١٢,٥	٣٥	%٨٧,٥
الترويج للسياحة في العراق	–	%٠	٤٠	%١٠٠
أخرى	٢٨	%٧٠	١٢	%٣٠
٨. هل يتضمن بث المحطات الفضائية الوافد فوائد عديدة	٣٤	%٨٥	٦	%١٥
٩. هل يتضمن بث المحطات الفضائية الوافد مضار عديدة	٣٠	%٧٥	١٠	%٢٥
١٠. هل تفضل برامج المحطات الأجنبية على العربية بسبب/ أساليبها الإخراجية المتقدمة	٣٤	%٨٥	٦	%١٥
استخدامها لتقنيات متعددة	٣٢	%٨٠	٨	%٢٠
أساليب التقديم المبتكرة	٢١	%٥٢,٥	١٩	%٤٧,٥
الأفكار الجديدة التي تعتمدها	١	%٢,٥	٣٩	%٩٧,٥
أخرى	٤	%١٠	٣٦	%٩٠
١١. هل تفضل البرامج العربية الفضائية على البرامج الأجنبية بسبب/ اهتمامها بالمشكلات القريبة لمشكلاتنا	٢٢	%٥٥	١٨	%٤٥
لغتها العربية	٤	%١٠	٣٦	%٩٠
اعتبارات اللياقة ا لتي تفرضها طبيعة المجتمع العربي	١	%٢,٥	٣٩	%٩٧,٥
أخرى				

المحور الثاني:مصادر معرفة الطالب بالبث الفضائي

تبين نتائج الإجابة عن السؤال (٢،١) من استبيان البحث أن ١٠ (٢٥%) من أفراد العينة فقط قد قرأوا شيئا يعرفهم بالبث الفضائي وهي أقل المصادر التي استخدمها أفراد العينة لهذا الغرض. بينما وصل عدد الذين اطلعوا على البث الفضائي من خلال البرامج المعادة عن طريق قنواتنا المحلية ٣٤طالبا (٨٥%) من أفراد العينة وهي أعلى نسبة بين الوسائل الأربع . وقد أتيحت الفرصة لـ ١٥ فردا ٣٧,٥% من أفراد العينة لزيارة القناة الفضائية العراقية بينما لم تتح هذه الفرصة إلا لاثنين من أفراد العينة فقط . ولابد من الإشارة هنا الى ان أفراد العينة قد اشروا اختيارا واحدا أو اكثر من الاختيارات الأربعة في السؤال . ان النسب التي تكشفها الإجابة على السؤالين ١، ٢في الجدول (رقم ٢) ان الاطلاع عن طريق مشاهدة البرامج التي يعاد بثها على قنواتنا المحلية وعن طريق الاستماع لاراء الآخرين قد جاءت في المقدمة من بين مصادر تعرفهم على برامج البث الفضائي. ان ذلك يعكس بوضوح ان معظم أفراد العينة يحملون انطباعات غير دقيقة عن برامج البث الفضائي لعدم تمكنهم من مشاهدة البرامج خارج إطار ما تخصصه القنوات المحلية من البرامج المنقولة عن المحطات الأخرى ، ولاعتماد نسبة كبيرة منهم على ما يراه الآخرون في هذه البرامج وهو ما يسميه ميشيل بروكيت أسلوب "الاتصال على مراحل"[٢٣] والذي ينتقد بسبب ما يمكن ان تتعرض إليه الرسالة المنقولة من تشويه.

المحور الثالث : مصادر معرفة الطالب بعملية الإنتاج التلفزيوني لأغراض البث الفضائي

عند التعمق اكثر بحثا عن مصادر معرفة الطالب بأساليب العمل الإنتاجي بجوانبها المختلفة والمحددة لإغراض هذا البحث بـ(الإخراج ، التقديم ، الإعداد والتحرير ، الصوت ، التخطيط والإنتاج ، المونتاج ، الحاسوب) يكشف السؤال ٣ ان ٦ من أفراد العينة (١٥%) من الطلبة قد عملوا في قناة العراق الفضائية وانهم حصلوا على سبع فرص عمل في هذه المحطة هي على التوالي، كما تشير الإجابات على السؤال ٣ ، ٤ ، (٤ إخراج،١صوت،١ مونتاج،١تصوير) من عدد أفراد العينة (ويشار هنا الى ان أحد الطلبة قد عمل في حقلين مختلفين في ان واحد). ولم يعمل أي من الطلبة في مجال التقديم أو الإعداد والتحرير أو التخطيط وادارة الإنتاج ،أو الحاسوب. ومما يلفت الانتباه هو ان الطلبة الذين عملوا في إنتاج البرامج لإغراض البث الفضائي لم يتلقوا أية محاضرات أو تدريبات عملية خلال دراستهم في الكلية تتصل بشكل مباشر بالعمل في البث الفضائي يمكن ان تعزز مهارتهم الثماني المشار إليها ،كما يشير السؤال ٥. بل ان ١٥ فرصة تدريب خارج الكلية اتيحت للطلبة في عدد من الاختصاصات كما يشير الى ذلك السؤال ٦ (اتيح للطلبة الإجابة عن هذا السؤال لأكثر من اختيار). ان ذلك

يشير بوضوح ان بعض الطلبة اعتمدوا على معلوماتهم وخبراتهم الأساسية في مجال العمل التلفزيوني التي حصلوا عليها من مناهجهم و فعاليا تهم الدراسية دون دراسة ما يتصل بالبث الفضائي بشكل مباشر واعتماد البعض الأخر على ما يحصلون عليه من فرص تدريبية خارج الكلية . بعضها في شركات القطاع الخاص والبعض الأخر من خلال الدورات التي أقامتها قناة العراق الفضائية قبل المباشرة ببث برامجها عام ١٩٩٨[٢٤].

المحور الرابع : ما يعرفه الطلبة عن البث الفضائي

تشير الى هذا المحور إجابات الطلبة على الأسئلة ١٤،١٥،١٦،١٧ التي خصصت لهذا المحور وهي جميعا من الأسئلة المفتوحة التي تضمنها الاستبيان . فقد كشفت الإجابة على السؤال ١٤ ان ٢ من الطلبة (٥ %) استطاعا تسميه١٦-١٩ من المحطات الفضائية و٦(١٥%) سموا ١١-١٥ محطة بينما حدد ٦-١٠محطات ١٠ طلاب (٢٥%) و١٥ طالبا (٣٧,٥ %) من العينة لم يستطيعوا تحديد اكثر من ١_٥ محطات. ولم يتمكن الإجابة على هذا السؤال ٧ طلاب (١٧,٥ %) من العينة .

وفيما يتعلق بالأقمار التي تبث عليها الفضائية العراقية التي تضمنها (السؤال١٥) استطاع ١٩ طالبا (٤٧,٥%) تحديد قمر واحد بينما استطاع ٣ منهم (٧,٥ %) تسمية اثنين منها ولم يستطيع تحديد الأقمار الصحيحة إلا طالبين منهم . بينما لم يتمكن من الإجابة ١٦ طالبا بنسبة (٤٠%) من العينة. أما البلدان التي تبث إليها الفضائية العراقية والتي تناولها السؤال ١٦ فلم يستطع تحديدها أي من أفراد العينة إلا ان ١٦ منهم (٤٠%) أشاروا الى إنها أقطار الوطن العربي وبعض البلدان المجاورة الأخرى وبعض البلدان الأوربية دون ان يحددوا هذه البلدان . كما لم يستطع غير ٩ من الطلبة(٢٢,٥ %) تحديد أوقات بث القناة الفضائية والتي تضمنها السؤال رقم ١٧.

المحور الخامس: ما يعرفه الطلبة عن الجوانب الإنتاجية لبرامج البث الفضائي

تضمن هذا المحور الأسئلة من ١٨-٢٥ التي تسأل عن الأساليب الحديثة التي تستخدمها القنوات الفضائية في ٨ مجالات في العملية الإنتاجية لبرامج التلفزيون. وكانت نتائج إجابات الطلبة في هذا المحور على النحو الآتي : في مجال الإخراج (السؤال ١٨) اتفق ٣ طلاب فقط (٧,٥%) ان أسلوب الإخراج في الفضائيات ينحو منحى الإخراج السينمائي مستخدما الإيقاع السريع مستفيدا من التقنيات المتقدمة واستديوهات الإنتاج الكبيرة. وأشار ثلاث طلاب (٧,٥%) ان الإخراج للفضائيات يركز على المناظر الخارجية مبتعدا عن أية نمطية في الأساليب الإخراجية ولم يجب بقية الطلبة ٣٠ (٧٥%) عن هذا السؤال.

أما في مجال التصوير (السؤال ١٩) فقد أشار ٦ طلاب (١٥%) الى ان التصوير في الفضائيات يتميز باستخدام عدد كبير من الكاميرات التي يجري تحريكها عن بعد، بينما أشار ٨ أي (٢٠ %) الى ان التصوير بات يستخدم انتقالات وأحجاما غير تقليدية للقطات. ولم يجب ٢٦ طالبا (٦٥ %) عن هذا السؤال.

في مجال المونتاج (السؤال٢٠) فقد شخص ٨ من الطلبة (٢٠ %) استفادة المونتاج من استخدام أجهزة متطورة اكثر دقة وتطورا على حد تعبيرهم دون الدخول في تفاصيل ذلك.

أما عند استخدام الحاسوب وهو ما تضمنه (السؤال ٢١) أشار ١٨ طالبا (٤٥%) الى انه استخدم بشكل واسع لإغراض متعددة أهمها في إنتاج مؤثرات صورية وصوتية .

وفي مجال التقديم (السؤال ٢٢) أشار عشرة طلاب أي (٢٥%) ان التلقائية وحرية التنقل داخل الاستديو والارتجال هي السمات الأساسية لمقدمي الفضائيات .كما أشار ٣ الى صفة الارتجال لدى المقدمين .بينما أشار ١ الى الحميمية و٢ الى القدرة العالية على التعامل مع الكاميرا. وأشار ٣ أيضا الى الثقافة الواسعة للمقدمين .ولم يجب على هذا السؤال ٢٨ طالبا (٧٠%) من العينة.

أما في جانب التخطيط وادارة الإنتاج فقد اتفق ٢٣ طالبا (٥٧,٥ %) على سمة التكاليف العالية لانتاج البرامج الفضائية وهو ما تعكسه حالة التنافس الشديد بين المحطات الفضائية وسعي المحطات الفتية للحاق بالفضائيات التي سبقتها وهي فضائيات غربية كما هو معلوم.

في ميدان الصوت أشار ٤ طلاب (٤٠%) الى استخدام الفضائيات لتقنيات حديثة وأشار أحدهم الى استخدام تطبيقات ليزرية في الإنتاج الصوتي.

ومما تقدم تشير إجابات الطلبة الى نقص في معلوماتهم في الجانب الإنتاجي الخاص بالبرامج الفضائية في مختلف تطبيقاته. وهو ما عكسته قلة الذين أجابوا عنها كما بينت الإعداد والنسب وكذلك عمومية معظم الإجابات التي تشير الى عدم تمكنهم من التعمق في هذا الأمر والخوض فيه بشكل تفصيلي .

المحور السادس: إمكانية الطلبة في تقويم البث الفضائي وبرامجه

تلخصت أراء الطلبة في البث الفضائي وبرامجه في إجاباتهم على أسئلة الاستبيان ٧-١٣ إذ يشير جدول إجابات الطلبة على السؤال رقم ٧ حول أهداف الفضائية العراقية كما يراها الطلبة ان الكشف عن معاناة الشعب العراقي، وكشف أكاذيب الإعلام المعادي ، ومخاطبة المغتربين العراقيين في الخارج، هي أهم أهداف قناة العراق الفضائية وان الأهداف الأخرى المشار إليها في السؤال تأتي بعدها في تسلسل الاهتمام. وهذه الأهداف تحتل فعلا أسبقية واضحة في اهتمامات القناة[٢٥].ان رصد الطلبة لبرامج القناة يعكس متابعتهم لبرامجها بشكل دائم إذ ليس للمناهج الدراسية دور

في هذه النتيجة. وتوضح الإجابة على السؤال رقم ٨ ان ٢٨ طالبا(٧٠%) يرون ان هناك فوائد للبث الفضائي الوافد وهم يلخصونها في إجابتهم على السؤال ١٢ بعدد من الفقرات كما في الجدول ٢ يأتي في مقدمتها الاطلاع على آخر التطورات في العالم ،والتزود بالثقافة العامة ومتابعة التقدم العلمي وحرية عرض المعلومات على التوالي .

كما توضح الإجابة على السؤال رقم ٩ ان ٣٤ طالبا(٨٥ %) من العينة يرون ان البث الفضائي الوافد يحمل مخاطر عديدة في مقدمتها كما تشير الإجابة على السؤال رقم ١٣ هو ان القيم التي تروج لها المحطات الفضائية لاتناسب مجتمعنا العربي الإسلامي ،وإنها تروج للإباحية، وتسعى الى تشويه ثقافتنا ،وتمارس ضدنا عداءا إعلاميا على التوالي .وتوضح الإجابة على السؤال ١٠ مبررات تفضيل البرامج الأجنبية على العربية بأنها تستخدم تقنيات متعددة، وأساليب تقديم مبتكرة، وأساليب إخراج متقدمة على التوالي بالدرجة الأولى بينما تأتي مبررات التفضيل الأخرى بدرجات أقل.

أما بخصوص تفضيل البرامج الفضائية العربية على البرامج الأجنبية والتي تضمنها السؤال رقم ١١ فقد حددها الطلبة بكون لغتها هي اللغة العربية وهو ما أشرته ندوة البث الفضائي المباشر في القاهرة[٢٦].

إذا كانت إجابات الطلبة في محور تقويم البث الفضائي الوافد قد عكست موقفا واضحا لدى نسبة عالية منهم فان ارتفاع تفضيلاتهم للبرامج الأجنبية على البرامج العربية (ومنها العراقية) يؤشر اتجاها مثيرا للانتباه لا يخلو من خطورة قد يكمن وراءها انبهار الطلبة بهذه البرامج أو انشدادهم لطبيعة أفكارها أو طريقة عرض هذه الأفكار.

الاستنتاجات

١. ان المناهج الدراسية والبرامج التدريبية لفرع الإذاعة والتلفزيون في كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد بحاجة ماسة الى الاهتمام باتجاه زيادة المفردات الدراسية الخاصة بالبث الفضائي التلفزيوني

٢. ان الإمكانات المتوفرة في الفرع المذكور لا تمنح تدريسي الفرع ولا طلبته إمكانية الاطلاع المباشر وممارسة التدريب في مجال إنتاج البرامج التلفزيونية لأغراض البث الفضائي .

٣. ان الفرع بحاجة الى تأمين صيغ للتعاون بينه وبين قناة العراق الفضائية لتوفير فرص للطلبة للاطلاع والتدريب وانتقاء العناصر المتميزة منهم خلال فترة الدراسة لأغراض العمل فيها بعد التخرج.

٤. ان من الضروري توفير الكتب والمصادر ذات الصلة بجوانب البث الفضائي المختلفة لمكتبة الكلية .

٥. ان عدم وجود منظومة لتسلم البث الفضائي لأغراض التدريس والتدريب في الكلية يشكل نقصا أساسيا في الإمكانيات المطلوبة لتطوير كفاءة الطلبة

المتخرجين إذ أن الاطلاع المباشر على برامج البث الفضائي تحت إشراف أساتذة متخصصين سيسهم في فهم أفضل لاهداف هذه البرامج وأساليبها الفنية دون محاذير.

الهوامش والمصادر

١- المهدي المنجرة .. لقاء أجراه معه الباحث في الرباط بتاريخ ٢٠٠٠/٢/٢٤.

٢- المهدي المنجرة .. حوار التواصل. مطبوعات الطاووس .الرباط ١٩٩١.

٣- هادي نعمان الهيتي .. اتصالات الفضاء واحتمالات تأثيرها على الأسرة العربية. مجلة الأسرة العربية. العدد ٢ المنظمة العربية للأسرة .تونس ١٩٩٤ .

٤- أنظر محاضر جلسات:

- ندوة الإعلام العربي والبث المباشر .القاهرة ١٩٩٠.
- ندوة البرامج التلفزيونية واتجاهاتها في إطار تحديات الغزو الإعلامي وسبل مواجهتها. الجامعة المستنصرية. بغداد ١٩٩٦.
- ندوة الغزو الإعلامي على الأبواب .كيف السبيل لمواجهته .وزارة الثقافة والإعلام، بغداد١٩٩٦ .

٥- انظر:

M.Robert & M.N.John "Effect of Television on Children and Youth".New York Pergamon 1973 p.71

٦- انظر: سوسن نايف عدوان "أثر التلفزيون في سلوك الأحداث ".جامعة بغداد. ١٩٨٤، ص ٥٢ ، رسالة ماجستير غير منشورة .

٧- انظر: مظفر مندوب "التلفزيون ودوره التربوي في حياة الطفل العراقي" دار الشؤون الثقافية . بغداد ص ١٠٠.

٨- قاسم حسين صالح "علاقة طول مدة مشاهدة التلفزيون وطبيعة برامجه بالتحصيل المدرسي لطلبة الصف السادس الابتدائي" جامعة بغداد. ١٩٧٥ رسالة ماجستير غير منشورة .

٩- هاشم جاسم محمد السامرائي "تقويم برامج التلفزيون التربوي من وجهة نظر مديري ومعلمي المرحلة الابتدائية .جامعة بغداد. ١٩٨٧ رسالة ماجستير غير منشورة.

١٠- سوسن نايف عدوان ،مصدر سابق .

١١- مصباح الخيرو وهاشم السامرائي "أثر برنامج افتح يا سمسم على أطفال بغداد ".مجلة البحوث العدد ٢١ اتحاد إذاعات الدول العربية بغداد ١٩٨٧ ص ٤٧-٥٩.

١٢- فاروق قارع الرؤسان. "أثر التلفزيون التعليمي على التحصيل الدراسي". جامعة عمان. عمان رسالة ماجستير. بيلوغرافيا مجلة البحوث العدد ٢٦ .اتحاد الإذاعات العربية. بغداد ١٩٨٩ ص ١٢٠-١٢٥.

١٣- حارث عبود "المخاطر التربوية لانتشار البث التلفزيوني عبر الأقمار الاصطناعية " مجلة الأكاديمي العدد ٨ / كلية الفنون الجميلة .جامعة بغداد.بغداد ١٩٩٤.

١٤- كاظم الخزرجي ووهيب الكبيسي "تقويم برامج تلفزيون الشباب كما يراها الشباب من طلبة المرحلة الإعدادية " مركز البحوث والدراسات.وزارة التربية. بغداد١٩٩٤. ص ٢٠-٢١. مطبوع بالرونيو.

١٥- زكي الجابر "الإعلام والتربية" سلسلة المعرفة للجميع العدد ١٠ منشورات رمسيس. الرباط١٩٩٩.ص ١٢٥.

١٦- انظر محاضر جلسات الندوات والمؤتمرات المشار إليها في الهامش ٤ أعلاه.

١٧- زكي الجابر .مصدر سابق ص ٢٤.

١٨- موفق الحمداني. "المؤسسة التربوية ودورها في تغذية المؤسسة الإعلامية " محاضرة في ندوة البرامج التلفزيونية واتجاهاتها في إطار تحديات الغزو الإعلامي وسبل مواجهتها .الجامعة المستنصرية.بغداد.١٩٩٦.

١٩- انظر: أبو طالب محمد سعيد " علم مناهج البحث" ج ١.جامعة بغداد .دار الحكمة للطباعة والنشر .بغداد ١٩٩٠.

٢٠- تألفت لجنة الخبراء من السادة :

د.فارس مهدي معاون المدير العام لقناة العراق الفضائية .

د.محمود كباشي فرع الإذاعة والتلفزيون / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.

د.متي عبو = = =

د.سعد عبد الجبار = = =

السيد عصام السامرائي = = =

٢١- مقابلة مع الدكتور صباح مهدي رئيس قسم الفنون السمعية والمرئية في كلية الفنون الجميلة أجراها معه الباحث بتاريخ ٢٠٠٠/٣/٣٠ .

٢٢- مقابلة مع الدكتور فارس مهدي معاون المدير العام لقناة العراق الفضائية أجراها معه الباحث بتاريخ ٢٠٠٠/٤/١٠.

٢٣- لوي روكيت ميشيل "الاتصال الجماهيري" ترجمة عبد الوهاب الرامي المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .تونس ١٩٩٦ ص ١٧.

٢٤- مقابلة مع السيد فيصل الياسري المشرف على تأسيس قناة العراق الفضائية أجراها معه الباحث بتاريخ ٢٠٠٠/١/١٦.

٢٥- أشار الى ذلك المدير العام لقناة العراق الفضائية د.وليد الحديثي في كلمة له عام ١٩٩٩ لمناسبة مرور عام على بدء بث القناة

٢٦- انظر محاضر جلسات ندوة "الإعلام العربي والبث المباشر. مصدر سابق .

ملحق رقم (١)

كلية الفنون الجميلة — قسم الفنون السمعية والمرئية — المرحلة الدراسية الاولى — عام

اسم المقرر	الاسم بالانكليزية	عدد الساعات: نظري	عملي	تمارين	المفردات
الدراما	Drama	2	—	—	نشأة الدراما وتطورها ، نظرية المحاكاة ، الوحدات الثلاثية ، الفعل الدرامي ، بدء الموضوع الاساسه وانواعها ، الطبيعة وانواعها ، التطهير وانواعه ، الابهام ، البطل الماساوي ، المغزى الاخلاقي ، الادب الاغريقي والادب الروماني .
الادب والنص الادبي	Literature Script Writing	2	—	—	مفهوم الادب ، علاقة الادب بالدراما ، اسس معالجة القصة ، اسس معالجة الرواية ، اسس معالجة النص المسرحي ، اسس معالجة النصوص صوريا ، انواع البناء الدرامي ، نماذج تطبيقية ، مشاكل الاقتباس ، الاخبار والحركة الصورية ، اختلاف وسائل التعبير .
التذوق السينمائي	Film Appreciation	1	2	—	مفهوم التذوق الفني ، مصادر المعرفة بالعمل الفني ، تاثير العمل الفني ، مراحل العمل الفني ، عناصر اجتذاب المرئي ، اشكال الخطاب المرئي ، السينما والتلفزيون وعلاقتهما في الفنون الاخرى . مشاهدات لافلام طلبة وتلفزيونية .
التمثيل والالقاء	Acting & Diction	1	4	—	تاريخ فن التمثيل ، وظيفة الممثل ، حرفية الممثل ، خلق الشخصية ، الاحساس بالدور ، الارتجال ومهماته ، التمثيل العام ، الفعل والشخصية ، التركيز ، الكاميرا والممثل ، تطبيقات الالقاء ومهماته ، الصوت فيزيائيا ، تشريح النطق الانساني ، تطبيقات .
الاجهزة والمختبرات	Equipments & Leberatories	1	2	—	اجهزة البوتاج ، البوفيولا ١٦ ملم ، البوفيولا ٣٥ وكيف تعمل ، اجهزة تسجيل الصوت ، الكاميرا التلفزيونية وتركيبها ، الكاميرا السينمائية بولكس ١٦ ملم واري ٣٥ ملم ، التصوير الفوتوغرافي ، المكسر التلفزيوني .
اللغة العربية	Arabic Language	2	—	—	اهمية اجادة اللغة في السينما والتلفزيون ، الفاعل واعرابه ، المفعول به واعرابه ، المضاف والمضاف اليه ، همزة الوصل وهمزة القطع ، الاعداد والاعداد المركبة ، المبتدأ والخبر ، الجملة الاسمية والجملة الوصفية ، تطبيقات عملية .
الثقافة الوطنية والقومية	National Culture	2	—	—	العراق مهد الحضارة ، العراق مهد الرسالة ، دور العراق في انتقال الحضارة ، العراق قاعدة العروبة والاسلام ، العراق قلعة صمود في وجه التحديات ، النضال الوطني والقومي في التاريخ المعاصر ، العراق ظاهرة الانبعاث القومي ، قادسية صدام ، ام المعارك ، صرخة الغدر والخيانة ، التطور الاقتصادي في العراق في القرن العشرين .
الحاسوب	Computer	1	2	—	التعريف بالحاسبة ومكوناتها ، اجيال الحاسبات ، كيفية عمل الحاسوب ، شرح الامر locate مع تطبيقات عملية ، شرح الامر Color مع تطبيق عملي المترجمة والمترجم ، لغات البرمجة ، البرمجة بلغة بيسك ، بعض امكانيات لغة بيسك ، تطبيق عملي لعدد من البرامج لحل معادلات وايجاد مساحات ، الخوارزمية المخططات الانسيابية ، الحلقات التكرارية استخدام الامر For . . . Next مع تطبيق عملي ، الجملة الشرطية استخدام الامر If . . Then الانظمة العددية ، الرسم بالحاسوب شرح الامر Paint ، Circle ، First Line ، شرح عدد من البرامج الخاصة بالرسم رسم الشعنيات والاشكال البيضية ، استخدام الحاسوب في الموسيقى ، التطبيقات والنظم الخاصة ، مايروس الحاسبات .

اسم المقرر	الاسم بالانكليزية	عدد الساعات: نظري	عملي	دراسي	المفردات
الاخراج التلفزيوني	TV Directing	1	2	—	تعريف الاخراج، صفات المخرج، مراحل العمل الانتاج، المخرج وعناصر الاخراج عناصر اللغة التلفزيونية، اللقطة واحجامها، زوايا الكاميرا، حركات الكاميرا، وسائل الانتقال بين اللقطات.
التصوير التلفزيوني	TV Camera Technique	1	2	٣	مكونات الكاميرا التلفزيونية، وانواع بلنس، انواع العدسات، العدسات المحمولة، الاضاءة واستخداماتها، الفروق بين الكاميرا ذات الصمامات والكاميرا الحديثة . . . مصطلحات فنية، حركات الكاميرا، زوايا الكاميرا.
تقنيات مونتاج	Editing Techniques	1	2	—	المونتاج الالكتروني، المونتاج الفيزيائي. الربط التتالي المستمر، استخدام الكومبيوتر في المونتاج، ادخال الموسيقى التعبيرية، التوافق الصوري الصوتي، وسائل الربط بين اللقطات.
تقنيات صوت	Sound Techniques	1	2	—	مدخل لفهم اهمية الصوت، الصوت ودوره في الفلم، الصورة السمعية والصورة الذهنية، انواع الصوت، الحوار والمؤثرات، الصمت واهميته، المحور الصوتي، المكس، تسجيل الصوت المغناطيسي والضوئي.
السيناريو	Senario	2	—	٣	مراحل كتابة السيناريو، التقاليع الفنية الحديثة والعرض، المقدمات الجيدة، العقدة وعناصرها، الافتراض، والتأكيد المتواصل، التأجيل والتأطير، الصعيدات، الايهام.
تاريخ الاذاعة والتلفزيون	History of Radio & TV	2	—	-	الاتصال مفهومه ونشأته، نظريات الاتصال، وسائل الاتصال، الاذاعة النشأة والتطور، الاذاعات الموجه الاذاعات العربية، التلفزيون النشأة والتطور، نشأة التلفزيون في العراق، الهيكل الاداري، الاتحادات الدولية حول تنظيم البث الاذاعي
التطبيقات المختبرية	Studio Workshop	—	4	—	استخدامات الكسر والزاوية المحورة، الابعاد المؤثر الصوري، تصوير البرامج غير الدرامية، الكرافل، الاشارات، التسجيلات الصورية.
اصول بحث	Research Methodology	2	—	—	اهمية البحث العلمي، انواع البحوث، بحوث الاتصال، بحوث الفن، اختيار عنوان البحث، محتويات الفصل الاول، المقدمة المشكلة، اهمية البحث، مصطلحات البحوث، الاطار النظري، اجراءات البحث، وسائل البحث، مهمات البحث، النتائج والتوصيات والمقترحات، الملاحق، المصادر.
الثقافة الوطنية والقومية	National Culture	2	—	—	مراحل تطور العرب الحضاري، مقدمات التطور الحضاري في المجتمع العربي قبل الاسلام، التكوين العلمي والثقافي للعرب في الاسلام، النهضة العربية الحديثة والمعاصرة، الحركة القومية العربية حتى الحرب العالمية الاولى، تحديات المصير العربي، الازمة الحضارية العربية، القضايا القومية الكبرى.

الأكاديمي Academician

الفنون الجميلة — قسم الفنون السمعية والمرئية — المرحلة الدراسية الثالثة اذاعة وتلفزيون

اسم المقرر	الاسم بالانكليزية	عدد الساعات: نظري	عملي	شفوي	المفردات
الاخراج التلفزيوني 2	TV Directing 2	1	2	—	مراحل الانتاج التلفزيوني ،الخطة الارضية ،الفن التنفيذي ،استخدامات التلفزيون في النقل الخارجي ،اخراج برامج من صور ثابتة ،برنامج برنامج الشخصية الواحدة ،برامج الندوات ،البرامج الوثائقية ،الاعلان التلفزيوني ،العيوب
نظريات المونتاج	Editing Theories	2	—	—	الشكليون الروس ،المونتاج نظام اشاري ،نظرية الصدمة ،تداعي المعاني ،المونتاج الذهني وانواعه ،لمبوجاتابهرشتاين النظرية ،طروحات بودفكين النظرية .
الاخراج الاذاعي 1	Radio Directing 1	1	2	--	المونتاج الاذاعي ،المضمون الفني والواقع ،الخطوات التي يتبعها المخرج ، وظائف المؤثر الصوتي ،الحبكة ،الحوار ،الموسيقى ، دور الخيال في تلقي العمل الاذاعي ،انواع الاذاعي ،رسم جهاز التسجيل الاذاعي ،تعليمات
السيناريو	Senario	2	--	—	المعالجة ،خلفية الاحداث ،الاحداث ،التركيز ،الذروات ،الحل ،الحبكة ،البواعث ،الصعوبات ،الابهام ،البناء التواتري ،النقطة الجيدة ، البسط ،التوازن والاتزان .
النقد والتحليل	Criticism & Analysis	1	2	نظري	مفهوم النقد ،النقد والمؤلف والشعر ،الشكل والمعنى ،الاستعارة ،حدود النقد ،الرمز بانواعه ،السياق ،المتن ،وظائف الحوار الدرامي . الزمن وعارق بناءه دراميا ،الجملة السمعية بالجملة البصرية في الحوار التشكيل السمعي البصري ، تعليمات .
ادارة انتاج	Production Managment	2	—	—	مفهوم ادارة واهميتها ،كادر الانتاج ،الميزانية التقديرية ،حساب الكلفة ،تنظيم الجداول ،وظائف المنتج ،المنتج المنفذ ،مدير الانتاج ، دور الانتاج في تجهيز متطلبات العمل ،تعليمات
الاضاءة والتصوير	Lighting & shooting	1	2	—	الاضاءة والتكوين ،التكوين والتباين الضوئي ،المرشحات الديتيه ،التعادل اللوني ،اضاءة الخلفية ،اضاءة الكوترابت.
تجديد تطبيقي	Applied Project	—	4	—	يقوم الطالب باختيار فكرة والعمل داخل الحدث على تطويرها بتقديمها كعمل لا يتجاوز العشرة دقائق ،يشرف الاستاذ على تطوير هذه الفكرة حتى تصبح عمل ناضجا على الورق ثم يشرف على مراحل انتاجه ميدانيا .
الثقافة القومية والوطنية	National Culture	2	—	—	المعمر الحضاري ، المعمر الفكري ،موقف البعث من الشيوعية ،مستقبل الاشتراكية ،ازمة الرأسمالية والفكر العربي ،فكر حزب البعث العربي الاشتراكي ،المحور السياسي الوضع العالمي الجديد ومواقف القوى الكبرى من القضايا القومية ،سياسات الدول الكبرى العالم الثالث والتحديات السياسية .

الفنون الجميلة ٢٠٠٥ — قسم الفنون السمعية والمرئية — المرحلة الدراسية الرابعة اذاعة وتلفزيون

اسم المقرر	الاسم بالانكليزية	عدد الساعات: نظري	عدد الساعات: عملي	عدد الساعات: مشترك	المفردات
الاخراج التلفزيوني ٣	T.V. Directing 3	1	2	—	مخطط بالرسوم لمراحل اخراج العمل التلفزيوني ،الموقف المصور ،اسباب تغيير الموقف،التصوير،الزاوية والدلالة ،العلاقات المكانية، خلق الانطباع،تناسق الكادر،البناء المصور والحركي للبرامج التوثائقية ، الاخراج من غرفة السيطرة،اسلوب القاطع.
جماليات ميتاج	Esethetic of Editing	2	-	—	اشكال الميتاج المصور،ميتاج الصوت،الاستدلالات الزمكانية للصوت،التاثير الحركي للميتاج ،الاستخدامات الحديثة للميتاج،انواع الميتاج المصور،التقني ،الدرامي ،الذهني
الاخراج الاذاعي	Radio Directing	1	2	—	الاسس الفكريه المنهجيه في الاخراج الاذاعي ، مراحل انتاج النص الاذاعي الدرامي وغير الدرامي ،اهمية الموسيقى التصويرية،الصوره الذهنية،الادراك والتخيل الشكل السمعي والصوري المتخيل.
الفلم التلفزيوني	Film For T.V	2	-	-	مدخل لفهم الفلم التلفزيوني ،اهمية الفلم التلفزيوني في وقتنا الحديث،انواع الفلم التلفزيوني ،افلام رياضيه ،افلام وثائقية،افلام تعليمية، افلام سياحية،افلام تعبيرية.
الاتجاهات المعاصرة	Contemporary Horizon	2	-	—	شخصيات وتيارات ومدارس ونظريات حديثة اسهمت في بناء من التلفزيون وساعدت على تطوير الدراما التلفزيونيه
اعداد البرامج	Script Construction	1	-	—	مدخل لفهم الاعداد والبرامج ،خصوصية اعداد والكتابة للبرامج غير الدرامية،اعداد للتلفزيون ،مواصفات البرامج .الاعداد بين اللغة المصورة واللغة القولية،مواصفات اللغة
نظريات اتصال	Communication Theory	2	-	—	مدخل لفهم عملية الاتصال ،الدورة الاتصالية،اهم النظريات الحديثة ،التطورات التقنية في وسائل الاتصال
التاليف ومعالجة النص	Writing for T.V	2	-	—	كتابة العمل الدرامي القصير،كتابة المسلسل . . نهايات وبدايات حلقات المسلسل ،الموضوع الاساسي والموضوع الثانوي
المشروع	Project	-	8	—	يقدم الطالب المتخرج عمل تلفزيونيا لمشروع تخرج ولا يتخرج الطالب من دون ان يقدم مشروعه

ملحق (رقم ٢) استمارة الاستبيان

	نعم		لا	
١. هل أتيحت لك فرصة التعرف على برامج البث الفضائي الوافد/عن طريق القراءة				
عن طريق برامج معدة				
عن طريق مشاهدة مباشرة				
عن طريق الاستماع للآخرين				
٢. هل سبق ان زرت محطة فضائية/داخل العراق				
خارج العراق				
٣. هل سبق ان عملت في محطة فضائية/داخل العراق				
خارج العراق				
٤. هل سبق ان عملت في محطة فضائية في ميدان /الإخراج				
التقديم				
التخطيط والإنتاج				
الأعداد والتحرير				
المونتاج				
الصوت				
التصوير				
الحاسوب				
٥. هل سبق ان تلقيت محاضرات نظرية أو عملية في أساليب عمل الفضائيات داخل الكلية في مجال/ الإخراج				
التقديم				
التخطيط والإنتاج				
الإعداد والتحرير				
المونتاج				
الصوت				
التصوير				
الحاسوب				
٦. هل سبق ان تلقيت محاضرات نظرية أو عملية في أساليب عمل الفضائيات خارج الكلية في مجال/ الإخراج				
التقديم				
التخطيط والإنتاج				
الإعداد والتحرير				
المونتاج				
الصوت				
التصوير				
الحاسوب				
٧. الذي تحققه القناة الفضائية العراقية من أهداف وجهه نظرك : نشر الثقافة العربية والاسلامية				
الكشف عن معاناة الشعب العراقي				
دعوة العرب الى الوحدة والتحرر				
كشف أكاذيب الإعلام المعادي				
مد الجسور مع شعوب العالم				

مـــخاطبة المغتربين العـــراقيين				
الترويج للسلع العراقية في الخارج				
تـــرسيخ ثقـــة العـــالـــم بالعـــراق				
التـــرويـــج للسياحة فـــي العـــراق				
أخـــرى				
٨. هل يتضمن بث المحطات الفضائية الوافد فوائد عديدة				
٩. هل يتضمن بث المحطات الفضائية الوافد مضار عديدة				
١٠. هل تفضل برامج المحطات الأجنبية على العربية بسبب/ أساليبها الإخراجية المتقدمة				
استخدامها لتقنيات متعددة				
أساليب التقديم المبتكرة				
الأفكار الجديدة التي تعتمدها				
أخـــرى				
١١. هل تفضل البرامج العربية الفضائية على البرامج الأجنبية بسبب/ اهتمامها بالمشكلات القريبة لمشكلاتنا				
لغتها العربية				
اعتبارات اللياقة ا لتي تفرضها طبيعة المجتمع العربي				
أخـــرى				

١٢. ما الفوائد التي بث المحطات الفضائية الوافد؟

١٣. ما المضار التي يتضمنها بث المحطات الفضائية الوافد؟

١٤. ما أهم المحطات الفضائية التي تعرفها؟

١٥. تستخدمها على أية أقمار تبث القناة الفضائية العراقية؟

١٦. الى أي البلدان تبث القناة الفضائية العراقية برامجها؟

١٧. ما مواعيد بث برامج القناة الفضائية العراقية ؟

١٨. ما أهم الأساليب الحديثة التي تستخدمها القنوات الفضائية في الإخراج؟

١٩. ما أهم الأساليب الحديثة التي تستخدمها القنوات الفضائية في التصوير؟

٢٠. ما أهم الأساليب الحديثة التي تستخدمها القنوات الفضائية في المونتاج؟

٢١. ما أهم الأساليب الحديثة التي تستخدمها القنوات الفضائية في التقديم؟

٢٢. ما أهم الأساليب الحديثة التي تستخدمها القنوات الفضائية في الصوت؟

٢٣. ما أهم الأساليب الحديثة التي تستخدمها القنوات الفضائية في التحرير والإعداد؟

٢٤. ما أهم الأساليب الحديثة التي تستخدمها القنوات الفضائية في التخطيط والانتاج؟

٢٥. ما أهم الأساليب الحديثة التي القنوات الفضائية في الحاسوب؟

جورنيكا عصر حلف

أ.م. الدكتور زهير صاحب
قسم الفنون التشكيلية
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

يهدف البحث الى كشف نوعية المضامين الفكرية الانسانية المرتبطة بالمشهد والذي يمثل أحد رسوم الفخاريات موضوع الدراسة في حدود البنية الفكرية لفترته.

كما يهدف البحث الى تحديد السمات الفنية التي تميز بها هذا المشهد لادراك العلاقة ما بين الفن وطبيعة الفكر الانساني والذي اكتسب قوة تعبيرية هائلة كان يفتقر اليها وهو خارج مجال التمثيل الفني.

المقدمة

تعتبر الإبداعات الفنية من عصور قبل التاريخ، مصدر إثارة دائمة للأجيال المعاصرة، ومَرَدّ ذلك يكمن فيما يراه الفكر المعاصر فيها من سمات شكلية تتفق مع العديد من النزعات الفنية السائدة في عالم اليوم، فليس من باب المصادفة أن معالم ثقافة قبل التاريخ تلاقي فيهما لدى الفكر المعاصر ومن الوجهة الجمالية في المقام الأول.

إن مراجعة من هذا النوع وفي العقد الاخير من القرن العشرين للإبداعات الفنيه التشكيليه من هذه الفترة باعتبارها دلالات هامة في بنية الفكر الحضاري بشكل عام، وإبداعات فنية بصدد التكوين الشكلي للعمل الفني، تدعونا إلى أن نتجاوزها بانتقال الفكر إلى ما وراء ما هي كائنة عليه في واقعها المباشر من حيث هي معطيات، بحثا عن تعبيرها الذي يتجاوز القيم الجمالية للشكل بعمقه وامتداده لتقدم رؤاها المتسعة بذلك الفيض من حرية التعبير مما جعلها موضوع جدل وتأمل وإستيحاء وفاعلية أدهاشن .

إن دراسة تحليلية في تاريخ الفن من هذا النوع، لا تكتفي بإيضاح طبيعة الفن من خلال الفن ذاته وإنما ينظر إلى النشاط الفني داخل إطار واسع هو إطار الحضارة الإنسانية في عمومها. لتواجه بثلاث وجهات نظر مختلفة في فلسفة تاريخ الفن، أولها هي فكرة الأديب والفيلسوف الفرنسي (اندريه مالرو) والذي اعتقد أن ما خلد الأعمال الفنية هو انتصارها على ظروفها واندماجها في عالم أنساني غير مشروط، فليس المهم في تاريخ الفن معرفة الظروف الاجتماعية التي عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن، بل المهم هو الوقوف على الطابع الإنساني الذي جعل من كل فن أنشودة يرددها التاريخ (إبراهيم، ص١٥٤).

وبصدد ذلك فانه يمكننا القول أن دراسة مستفيضة للمعتقدات والطقوس الدينية والنظم والميول الاجتماعية ونشاطات الإنسان الفكرية لعصور ما قبل التاريخ بأطرها العامة، ستظهر بان وجود الخط الفاصل ما بين اتجاه النفع المطلق والفن المطلق لا وجود له إلا في مخيلتنا، فالنتاجات الفنية لهذه الفترة الغنية بإبداعاتها الفنية هي مزيج من عناصر فنية ونفعية ولكن بدرجات متفاوتة فلا يمكن تصور أي شيء لا يضم عناصر النفع والفن معا، إذ أن طبيعة الفكر الحضاري للجماعة لم تفصل الحس الجمالي عن الصناعة أو الخبرة بشكل عام. فلقد كان النشاط الفني في صميم اهتمامات الحياة، فكان نشاطا فكريا وروحيا امتلك ظاهرة القدسية.

ويرى أستاذ تاريخ الفن الفرنسي (اندريه بارو) جدلية الترابط

ما بين خصوصية العمل الفني ومنشأه التاريخي (بارو ص١٤٥). وفي الوقت الذي نتفق فيه مع (بارو) في ذلك فإننا نرى أن مبدأ وضع نتاجات الإنسان الفنية في حدودها الزمنية وبشكل محكم؛ هو من اكثر الأمور التي أولتها دراسات تاريخ الفن أهمية، فلقد كان الفن غير منفصل عن التاريخ ولا يمكن فهم أحدهما فيما صحيحا دون الآخر، وحتى لو بدت بعض الإبداعات الفنية اللاتاريخية وكأنها تعمل خارج إطار تاريخها إزاء ميول الفكر المعاصر، مع ذلك فان فيمها الحقيقي لا يكون إلا بامتلاك حالة مفاهيمية واسعة بظروف نشأتها. فهي مقرونة تماما بالأحوال التي أدت إلى ظهورها، فهي ليست محض تظاهر في الانسجام والتناسب والشكلي لعناصر العمل الفني فحسب، بل تجسيد لمجموعة من الأفكار السائدة في الوسط الحضاري.

أما أستاذ فلسفة تاريخ الفن الفرنسي الجنسية (هيبولت تين) فقد أكد نظريته القائمة على التفاعل الجدلي بين ثلاثة ركائز أساسية تقوم عليها آلية عملية التحليل البنائي للأعمال الفنية وهي ؛ البيئة، الجنس، العصر (ستولنتيز، ص٦٩) والذي يثير اهتمامنا هنا هو التعبير البيئي المتمثل في البناء الشكلي ودلالته الرمزية في الأعمال الفنية من هذه الفترة والتي تعمل بشكل معادلة من التمثيل والانعكاس بين ما يوحيه العمل من الأفكار والملابسات التي أدت إلى إبداعه، كونها امتلكت بنية مكانية هي بمثابة المظهر الحسي الذي تجلى على نحوه الموضوع المتمثل، بالإنسانة لبيئتها الزمانية والتي تعبر عن رمزيتها التعبيرية باعتبارها عملا إبداعيا. فالأعمال الفنية موضوع البحث لم تكن نسخا لواقع معطى، بل كانت كشفا لظواهر الحياة بما فيها من قوى وميول ورغبات ومخاوف، تنقله أشكالا فنية ذات مدلولات رمزية، كانت بمثابة لغة مرئية مكنت الإنسان أن يسجل ما لديه من خبرات وأحاسيس ذاتية أو خارجية عن عالم لم يكن بالمستطاع التعبير عنه بالكلمات المكتوبة.

من هنا يتوجب علينا رؤية أفق المشاهد بعين جديدة، بخصوص الفحص والتحليل الجديد لها، من منظور قيمها المعيارية فكريا، وعمقها الدلالي في الفكر الحضاري لمرحلتها الزمنية، ذلك إنها كانت مجردة من وجودها المادي، فهي بذلك عبارة عن رؤى روحية ورموز دينية وقوى فاعلة في الوجود الإنساني، ولعل ذلك ما يحرر الإدراك من الأغراض العملية التي أوكلت لها، فهي عبارة عن قوى مثقلة بمضامين عقلية، وهذه المضامين ظواهر حياتية تمتزج بانفعالات الحياة ونرتكز عليها، منطلقين في ذلك من حالة من التفاعل مع حدودها الزمنية ومستوى عصرها الحضاري وواقعها الاجتماعي وقيمها الروحية الجمعية وأهميتها الطقوسية، ذلك اننا كي نفهم العمل الفني من هذه الفترة، يجب أن تتمثل لدينا في دقة الحالة العامة للتفكير كونه يرتبط ارتباطا وثيقا بمثل هذا النسيج الحضاري من العلاقات.

أننا نجد في ولادة الوعي أو الشعور الإنساني، حقيقة للتنويع في فنون هذه الفترة، الأمر الذي يؤدي إلى ظهور فكرة الفن بوصفها فكرة شعورية. فالفن تحمل الحقيقة المنظورة معنى إنسانياً وتكسب روحاً، فكانت بحد ذاتها تكويناً شكلياً اختاره المبدع بعناية وإدراك للفكر المجرد والذي يجتاز المعتقدات الاجتماعية. فبدت تلك المشاهد الملونة الجميلة التي تزين سطوح الفخاريات بمفاهيمها الروحية والاجتماعية ومدلولاتها الفكرية ذات فاعلية كبيرة في طبيعة الفكر الإنساني، إذ وصفها أستاذ عصور قبل التاريخ (جوردن جايلد) "بأنها فناً رمزياً بكل وضوح ومشحون بقوة رمزية عظيمة" (جايلد، ص٢٨).

ورغم خصوصية المشهد موضوع البحث في دلالاته الرمزية في زمانه ومكانه إلا أن النزعة الإنسانية الكامنة في مضمونه تعقد رباط الصلة الحيوي في إنسانية النشاط الفني عبر عصور تاريخ الفن. ولذلك أطلقنا عنوان الجورنيكا على هذا العمل الفني من عصر حلف، فجورنيكا الفنان بيكاسو كانت نداء لانتصار حقوق الإنسان ودعوة لبقائه وحريته وانتصاره، وتلتقي في ذلك مع العمل الفني موضوع البحث، ورغم اختلاف الأسلوب الفني المتبع في تحقيق العمل الفني. إلا أن الذي يهمنا هو إسقاط عنوان معاصر على عمل فني من عصور قبل التاريخ بصدد ترابط الدلالات الرمزية الأخلاقية لكلي العملين وهو الأمر الذي يجعل العمل الفني لحن يعزف على طول تاريخ الإنسانية.

وهنا تبرز مشكلة البحث الأولى والتي تهتم بالتساؤل عن طبيعة المضامين الفكرية الإنسانية المرتبطة بالمشهد الذي يزين أحد سطوح الفخاريات للفترة موضوع البحث باعتبارها وسائل حيوية لفهم لكل من المبدع ومجتمعه، ورغم أن ماهية الفكر هنا كانت تبحث عن قوى كامنة خلف الظواهر، فان في البحث والاستقصاء والتحليل لنماذجها، سيبرز حقائق رغم طبيعتها الشمولية فان لها اكبر الأثر في تسليط الأضواء على خصوصية الفكر كونها جزء لا يتجزأ من إبداعات الإنسان لبلوغ فهم اعمق للواقع وتطويره.

وفي الوقت الذي لا نديل فيه إلى استبعاد ذلك الحس النابض بالحيوية للمبدع، بصدد تقنيات معالجة الخامة وأساليب التشكيل والاهتمام الكبير بمظهرها، كونها ثمرة لعمل فكري وتقني ذي منهجية خاصة تتعلق بتنظيم العناصر التي تضمنتها مادته بمهارة إبداعية، فان مشكلة البحث الثانية مرتبطة ارتباطا ديناميا بسابقتها، ولذلك فهي تبحث في السمات الفنية المميزة للبنية الشكلية للمشهد باعتبارها دلالات هامة في تفردها كمفردة في التكوين الفني أولا وحركتها الفاعلة في بنائية التكوين ثانيا باعتبارها رموزا شكلية للتعبير عن حالات فكرية

ترتبط بالإحساس البشري والحاجة والفهم والابداع.

وتكتسب أهمية البحث خصوصيتها، في أننا نميل إلى إغناء الفكر المعاصر ورقد عناصره التكوينية، بصيرورة من التشكل الجديد، تتوخى الإلمام بالعناصر الفكرية والسمات الشكلية لهذا العمل الفني الإبداعي، والتي تتجسد بامتلاك حالة معرفية من المزاوجة بين المعنى والتشكيل والمعنى الروحي، في وقت بات فيه الفن العراقي القديم مصدر إشعاع لا ينضب للإنسانية اجمع، وفي سعينا لكشف واستنطاق الجوانب الإبداعية لهذا العمل الفني فلا مندوحة لنا من استخدام الاصطلاحات الفنية التشكيلية المعاصرة في تقنيم دراستنا التحليلية. لان في تناوله بالاصطلاح المعاصر دوراً كبيراً في الكشف عن العديد من الأوجه الإبداعية والجمالية المتجسدة فيه.

وإزاء ما أكتناه من المحتوى الفكري فيما تقدم يمكننا وضع الطابع الستراتيجي لأهداف البحث فيما يأتي:

أ- كشف نوعية المضامين الفكرية الإنسانية المرتبطة بالمشهد والذي يمثل أحد رسوم الفخاريات موضوع الدراسة في حدود البنية الفكرية لفترته.

ب- تحديد السمات الفنية التي تميز بها هذا المشهد لإدراك العلاقة ما بين الفن وطبيعة الفكر الإنساني والذي اكتسب قوة تعبيرية هائلة كان يفتقر إليها وهو خارج مجال التمثيل الفني.

المبحث الاول

البنية الحضارية لعصر حلف

إن فكرة وضع الإبداعات الفنية في بيئتها المكانية والزمانية المحددة، هي من أكثر الأفكار أهمية في الدراسات التحليلية في تأريخ الفن. وفي ذلك تكمن الاهداف المقررة لنوعية النتاج الفني وامتداداته في البنية النسيجية التي تميز سمات الوسيط الحضاري، وهي التي تمنح الأشكال مضامينها وتحقق الارتباط بين ما يعرف بالمدلول الداخلي والشكل الخارجي الذي يميزها.

ويعتبر عصر حلف من الأدوار المهمة في العصور التي سبقت التدوين على ارض الرافدين، فقد منح الزمن بأمانة مطلقة فرصة ذهبية لأسماء بعض المواقع لان تنال صفة

الخلود، عندما منحها فرصة الاكتشاف الحضاري الأول في ربوعها، فاكتسبت حضارة عصر حلف تسميتها إثر اكتشافها اول مرة من قبل الآثاري الألماني (أوبنهايم) في موقع حلف الواقع في أقصى الجهات الشمالية الشرقية من الأراضي السورية (Mallowan, p.١٦). وحققت هذه الحضارة انتشارها من موطنها الأول شمال ارض الرافدين نحو الجهات الغربية في حوض الخابور الأعلى والى الشمال نجدها في شرقي الاناضول ووصلت الى منطقة سامراء في امتدادها نحو الجنوب، وشغلت النصف الثاني من الألف السادس والربع الأول من الألف الخامس قبل الميلاد (Mellaart, p.١٢) وَبدءً علينا النظر إلى صفة التكوين الحضاري لهذه الفترة، بصيغة من التراكم الحضاري، فالبناء الحضاري لم يكن بهيئة قفزات تكون عائديتها لأي دور من أدوار عصور ما قبل التاريخ على ارض الرافدين، بل هناك كم من الموروث حملته الأجيال في تسلسلها وتعاصرها الزمني، فهنا كانت الفرصة متاحة بفعل الاحتكاك الحضاري ومهما كان نوعه لانتقال المحفزات الحضارية والتأثر والتأثير فيما بينهما، ولعل ذلك أهم المواضيع التي يجب ان تؤخذ بنظر الاعتبار في منهجية إجراء الدراسات التحليلية والمقارنة للأعمال الفنية.

لقد شهدت هذه الفترة أسوة بغيرها من أدوار القرى الزراعية الأولى، الانقلاب الأول في قصة تطور الحضارة الإنسانية، بتوصل الإنسان إلى الاقتصاد الإنتاجي، ورافقه تخطيط اقتصادي منتظم نوعا ما، وولادة للأفكار الدينية، وانتظام العلاقات والنظم الاجتماعية ونشاط كبير ومميز للفنون. فقد استطاع الإنسان ان يخلق نوعا من المحيط التنبؤي الذي هو نتاج مهارته في تفاعله مع البيئة من خلال استغلال المواد المتاحة له، والارتقاء بتقنياته الصناعية، فأدى ذلك إلى تغير كامل في إيقاع الحياة بأكملها، الأمر الذي أوجد نقلة نوعية في طبيعة الفن باعتباره تعبير جاد وصحيح عن الزمان والمكان وهو صورة الروح وثقافة المجتمع.

لقد اصبح في وسع الإنسان ان يعمل بطريقة شعورية واعية، وبدأ يدرك الجوانب الحسية للأشياء وما تخفيه من أفكار في خصوصيتها الجوهرية، ولازمة على الدوام دافع قوي للبحث في ماهية الوجود، مقرونا بفعل نشيط في التضمين الفكري للظواهر، فكان ذلك أن اكتست الأعمال الفنية بصيغة من الشعور والوعي الإنساني، فبدأ الفكر الإنساني يوجد لنفسه آلية من التفكير هي نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة المتراكمة التي امتلكها، فكانت الأعمال الفنية مكان التقاء هذين العالمين فهي الوسيط أو النظام الثالث بين ما هو موجود في الواقع الملموس وبين ما يحيا في العالم الروحي.

وهكذا ما إن بدأ إنتاج الأشياء حتى بدأ ايضا إبداع الأفكار. فان فعل خلق الشيء تسبقه كل مرة فكرة الشيء. فقد وجد الإنسان أن سلطته على الطبيعة واستقلاليته عنها تتحدان تماما بهذه الطبيعة من التصورات الروحية التي كانت بمثابة الوسيط بينه وبين عالمه الخارجي. فالفكر بدأ يدرك الجوانب الحسية للأشياء وما تخفيه من أفكار في خصوصيتها الجوهرية في مقارنة تقوم على التماثل، فأوجد بذلك معادلا لفهمه وأفكاره. ذلك ان فنون هذا العصر كانت وليدة تألقها الحضاري الجديد ونقلتها الاقتصادية الكبيرة وفعل مجتمعها ووعي انسانها وأفكاره الروحية والتي ولدت على ارض الرافدين أول مرة. وتلك هي عظمة الإلهام الأول في التاريخ.

ومع ثورة الاقتصاد الإنتاجي، تكللت جهود الإنسان بوصول مرحلة الاستقرار المكاني بجوار الأرض المزروعة، وامتلاك حضيرة الماشية. وهنا بدأت صيرورة خلاص الإنسان من العفوية والتصرف الآني تتخذ شكلها الجديد نحو تأسيس عالم مترابط من الأفكار، فدخلت حياة الإنسان مرحلة التخطيط بدرجة من التفكير العقلي،وأدرك عملية إبداع الأشياء لا بطبيعتها المادية فحسب وإنما بما يرتبط بها من أفكار، فكان لذلك أثرا هاما في خلق نقلة نوعية في مستوى الفكر الإنساني نحو تشخيص محدد للظواهر التي لها اليد الطولى في بقائه أو فنائه، وبدأ يعرف كيف يحدد ويميز الأشياء الأساسية في حياته من بين ظواهر العالم العديدة والمعقدة في محاولة منه لخلق صيغة من التوازن بينه وبين المحيط الذي يؤطر حياته.

ويبدو أن الانقلاب الاقتصادي الهام الذي شهدته هذه الفترة قد أوجد حالة من الاستقرار لتجماعات الرحل، فتحولت إلى مجتمعات محلية مستقرة. فامتلكت حالة الصيرورة إلى هياكل اجتماعية منظمة ومندمجة محليا، واستبدلت صفة التفكك الاجتماعي بصيغة الوحدة الاجتماعية، وصاحب ذلك ازدياد كبير في عدد السكان كنتيجة لزيادة الإنتاج بفعل التطور في التقنيات الزراعية، فقاربت بعض القرى لان تكون مدنا صغيرة في المرحلة الأخيرة من هذه الفترة، الأمر الذي يبرز ضرورة وجود السلطة المركزية التي تقود الفعاليات الجماعية، فكان اقدم نشوء لفكرة الزعامة. ومنذ ان امتلكت التجمعات السكانية في هذا الدور من أدوار عصر إنتاج القوت خصائص التجمعات الاجتماعية الفلاحية نشأت حالة من التوحد الجمعي، الأمر الذي احل وحدة نوعية في مستوى التفكير وتشابها في الشعور العام ونظرة متوارثة ازاء معظم المتطلبات الاجتماعية، فهذه الاستعاضة او التماثلية بين الناس داخل الجماعة الزراعية ولدت تماثلهم في وعيهم أشياء العالم المحيط، فهنا ولدت حالة من الذاتية الجمعية بدلا من الأنا الفردية المتميزة. فقد كانت حركة المجتمع متشابهة، وكان الجزء فيها تعبيرا عن الكل، فكان

للأعمال الفنية مضامين ودلالات اجتماعية، فكان للرقص والغناء والطقوس والمراسيم والشعائر الجماعية، غايتها النفعية بتحقيق شعور انتماء الفرد للجماعة، وإيجاد حالة من التجانس معها، فلم يكن للفرد الواحد أي مضمون خاص او ذاتية مشخصة، بل غدى الكل جوهرا لكل واحد من أولئك الأفراد، فكانت وظيفة الفن أن يحرك الإنسان في مجموعته، وان يمكن الأنا من الاتحاد بحياة الآخرين، ويضع في متناول يدها ما لم تكنه ويمكن ان تكونه.

وفي الوقت الذي نشعر به كوننا بأمس الحاجة لمزيد من الكشف والتحليل لموجودات إنسان هذه المرحلة، فذلك لان طبيعة الموضوع تبقي تكوين رؤية عن أفكار ومعتقدات وطقوس المجتمع الدينية. ولتكوين صور مفاهيمية عن تطور الفكر الديني لدى إنسان هذه الفترة، يجب ان نأخذ بنظر الاعتبار فكرة ان تطور المفاهيم والممارسات ذات الطبيعة الدينية لم تحدث بشكل هزات متتالية عنيفة في أعماق الفكر الإنساني، وإنما كان تطورا تدريجيا ونموا بطيئا في وعي الإنسان لوجوده الأول، وان نمنح جانبا كبيرا من العناية لدراسة المكونات الاجتماعية في هذه العقائد والشعائر والطقوس. فالممارسات الدينية في تلك المجتمعات هي حصيلة الحياة الاجتماعية التي حولتها إلى تقاليد روحية مقدسة خالدة في طبيعة حياة الجماعة.

لقد كان العالم بالنسبة لفكر إنسان هذه الفترة، ينتمي إلى واقع والى ما فوق الواقع، والى عالم ظاهري محسوس ومعاش، وعالم أرواح وقوى غير منظورة، وقد دخل الآن عالم الوهم محيطا معرفيا في وعي الإنسان، وذلك بميله إلى تحويل المدركات إلى رموز، كان قد منحها طاقة روحية عظمى وكبيرة الحيوية في شعائره الدينية ونتاجاته الفنية، فكان العالم لا يبدو لإنسان هذه المرحلة جمادا فارغا بل زاخرا بالحياة، وكل ظاهرة حياتية أو طبيعية كانت تواجه الإنسان كان يواجه الأمر لا كهو بل كأنت، وفي هذه المجابهة يكشف الأنت عن فرديته وصفاته وإرادته في سلسلة من الفعاليات والممارسات الطقوسية والتي تتجسد بعدد كبير من الرقصات الدينية والشعائر السحرية ابتغاء ظاهرة الخصب بمعناها العام وطقوس عالم ما بعد الموت، والممارسات التي تؤدى لقوى الكون الروحية. وهكذا تتميز العلاقة بين الأشياء والأفكار بطابعها المباشر، فهي مقارنة تشبيهية وتداع بالنسبة لأفكار الجماعة وهي المفردات التي تشكل الجزء الخاص من الفكرة بخصوصيتها الطبيعية، التي تشير إلى مغزى عام أو صفات كلية تكمن خلفها، في مدلولاتها الاجتماعية الهامة في فكر المجتمع، ومن هنا اكتسبت صفة الديمومة الزمنية وبدت كمفاهيم كبيرة الحيوية.

فأحداث الطبيعة تتحدد بفعل قوى مدركة واعية. كانت تعمل من وراء ستار الطبيعة المرئي. ويقف في مقدمة هذه المجموعة الرمزية للقوى الطبيعية التي على المجتمع ان يسترضيها ويستعطفها دوما، تلك المظاهر الحيوية في اقتصاديات هذه الجماعات الزراعية. ويتضح ذلك في خلق حالة من الاهتمام الكبير بجميع مظاهر الخصب في لطبيعة وبما لهذه الكلمة من معنى واسع، من خلال ملاحظة ضروب الإيقاع في الطبيعة. فقد توحد السير الإيقاعي لمظاهر الخصب بالضرورة مع مصير الجماعة، وتتجسد هذه المظاهر في عملية خصب الأرض ونتاجها الزراعي وتناسل الحيوانات وعلاقة الرجل بالمرأة ونمو النباتات ودورة المواليد والوفيات التي لا تنقطع أبدا.

ان في معتقدات الإنسان الأولى في سعيه لترويض الطبيعة بالشعائر السحرية وإدراكه الخاص بحيوية المادة، واهتمامه بفاعلية التمثيل الفني للمظاهر وملاحظة قوانين الطبيعة، وتواصله الروحي مع كل الظواهر المتحكمة في مفردات حياته. قد وجدت لها حالة من الوعي والتشكل الجديد في أعمال الفن، فاكتسبت معنى وحيوية تعبيرية، وبما يتماشى وطبيعة هذه المرحلة الحضارية الجديدة، فهو عالم من القيم المطلقة والباقية يعلو عالم الظواهر المتبدلة ويتجرد من جميع تعسفات الحياة. ذلك إنها فوق متناول الإدراك الحسي، ومع ذلك فهي تتنافس مع قوى الطبيعية في ذات الفلك الخاص بالحقيقة. فهي في مظاهرها الحسية المشخصة غير مرئية، ومع ذلك فإنها قوى فعالة مكتنفة بالأسرار، ولعل سر فاعليتها في انفصالها التام عن عالم الإنسان وان مثل هذا الانفصال هو أساس الطقوس الدينية المقدمة لها.

وكان لتطور الوعي الفكري الديني في المرحلة الأخيرة من هذه الفترة، والجهود الكبيرة التي بذلتها الجماعات في تذليل آلهتها بأيتيه تليق بعبادتها أن ترسخت سيطرة الفكر الديني على معظم الفعاليات الاقتصادية والاجتماعية، فاصطبغت نتاجات الفن بروحية خاصة من المضامين الدينية كانت في حينها ترجمة صادقة لمشاعر الجماعة، فقد كانت طبيعة الفكر الحضاري توحي بدلالات جمعية، وكانت مطامح الفكر ومخاوفه واحدة وتعمل بذاتية متشابهة إزاء القوى المساندة والمهددة لوجوده، وإزاء هكذا حقيقة نربط الإبداع الفني بفكر الجماعة كان على الفنان ان يحمل مكنونات المجتمع بداخله وفي وعيه وإدراكه، فالفنان يكون عندئذ مرتبطا بالجماعة ومتشبعا بروحها فكانت شخصية المبدع تتبادل التأثر والتأثير بطريقة ديناميكية إزاء الركائز الأساسية في بنية الفكر.

المبحث الثاني

جورنيكا عصر حلف (دراسة تحليلية)

قد تصيب القارئ الدهشة إذا قلنا ان اختراع الفخار أول مرة كان تلبية لغايات نفعية، ترتبط بالنشاطات الاقتصادية في خزن المحاصيل الزراعية وأداء فعاليات الحياة المتنوعة، ولذلك كانت سطوح الفخاريات في البداية خالية من الرسوم ما عد بعض النماذج التي حملت مشاهد هندسية بسيطة مرتبكة التكوينات تحمل تكريات تلك المهارة والخبرة المتراكمة التي تعودتها ادراكات الإنسان الحسية في نسيج السلال من تكوينات نباتية المنشأ بعد طلائها بالجبس من الداخل في المرحلة التي سبقت إبداع اقدم الآنية الفخارية.

وسرعان ما انبثقت شرارة الوعي كانعكاس لما هو موجود، بفعل ادراك فكري واجتماعي وروحي، حيث بدت سطوح الفخاريات مزينة بشتى المشاهد الفنية بصدد نوعية المواضيع وماهية المضامين وتنوع السمات الفنية المميزة لها كقيم شكلية بدء بعصر حسونة ومرورا بعصري سامراء وحلف وانتهاء بعصر العبيد. فهي حالة من خصوصية التعبير عن حالات او تقاليد متقلة بمضامين فكرية، وهي ظواهر لمفردات حياتية هامة، تمتزج بانفعالات المجتمع وأحداث الحياة وترتكز عليها، ففي تجربة الفكر الحضاري وفي مخاضه الأول هذا، برزت علاقة حتمية وضرورية بين الفن والدين، ذلك ان مفاهيم المعتقد الديني كانت تحدد الابداعات الفنية، وسواء أكانت هذه المشاهد منفذة بأسلوب واقعي وبدقة عالية من المحاكاة والأناقة والاهتمام وفق واقعية الرسام (كوربية) أو كانت تحمل سمات البساطة والنقاء بما يذكرنا باعمال الرسام (بول كلي) او تذهب احيانا نحو التجريد الصرف بما يضعها بمصاف اعمال الرسام (مالفتش). فهي في كل الاحوال حوامل لقوى ما ورائية وهذه الفاعلية التي تتحرك بها داخل بنية الفكر ليست على الاطلاق صفاتها الطبيعية بل هو الموقف الاجتماعي المفعم بالاجلال إزاءها، مكتسبة بذلك قوة زخمية في محتواها الفكري بدلا من الشكل الظاهري الذي تعودته الحياة، فهذه الاشكال الرمزية كانت قد حُورت من اشكالها الطبيعية المألوفة كي تصبح حرة من صيرورتها الطبيعية ولتؤدي فعلها في الوسط الحضاري كرموز للتعبير عن كل أمال وطموحات ومخاوف ومعتقدات الانسان، بشكل مفردات اشبه بالهارمونية الايقاعية في الافصاح عن العواطف المشتركة والتي تمتلك وظيفة تنظيمية تتحكم في بنائية المعتقد الاجتماعي.

وتثير حضارة حلف الفهم الجمالي المعاصر، بذلك الهرم الكبير من الابداعات في مجال فن الفخار، ليس بصدد التقنيات الدقيقة المستخدمة في الانجاز فحسب، بل وفي المهارة والخبرة المستخدمة في اساليب التشكيل، ويبرز ذلك في الوعي المتقدم باختيار الخامات المناسبة وفي المعالجات المتنوعة، بغية جعلها اكثر ملائمة للتشكيل وتلك النسب الفيثاغورية الدقيقة التي تميز اشكالها، في حين تؤكد جودة الحرق وتنوع الالوان المستخدمة في الرسوم التي تزينها على وجود افران مناسبة يمكن رفع درجة حرارتها الى مستويات عالية، ووجود الخبرة التقنية العالية التي تحتاجها الايدي العاملة المشرفة على ادارتها. وكذلك الاساليب الفنية المستخدمة في معالجة السطوح لما من شأنه تطويع نسيج المادة المستخدمة ليصبح جزء حيويا من سمات الشكل الفنية والتعبيرية، ذلك ان انسان هذه الفترة قد اعتبر الفن شيئا على قدر من الاهمية وقد بلغ حدا صار فيه استخدامه اجتماعيا، ويتجسد ذلك في العلاقات الذهنية المشتركة وارتباطها بقيمها الرمزية التعبيرية بوجود الجماعة، والذي يقرر ما وراء هذه التمثلات التقنية والشكلية من مضامين تكمن وراء هذه المظاهر.

ورغم تنوع الرسوم التي تظهر على سطح الانية الفخارية وفلسفة مضامينها وموضوعاتها ما بين الاشكال البشرية والحيوانية والنباتية، إلا ان القارئ سيصاب بخيبة الامل اذا عرف ان عدد المشاهد الادمية التي تصلح للدراسة لا تتجاوز عدد اصابع اليد. واذا وضعنا نصب اهتمامنا نوعية اهداف البحث والغاية من هذه الدراسة التحليلية التي تبغي الكشف عن بنائية الفكر، من خلال خلق حالة مفاهيمية ما بين الدلالات التعبيرية التي تميز الاشكال والتكوينات التي تظهر في الرسوم وارتباطها في الوسط الحضاري، فمثل هذه الاشكال التي ترتبط بمعنى وتعبر عنه بشكل مرادفات والتي تجسد العلاقة ما بين الرغبة المتمثلة بالمضمون والمتحققة في السمات التعبيرية التي تميز الشكل، تجد خصوصيتها في ما يمكن تسميتها بجورنيكا عصر حلف والتي اكتشفها الاثاري العراقي الدكتور اسماعيل حجارة في موقع الاربجية في مدينة الموصل[1].

---

[1] حول المزيد من التفاصيل حول هذا الاكتشاف الهام والدراسة الوصفية التي استعرضها راجع :

Hijara, Ismail, Three New Graves At Arpachiyah , World Archaeology, Vol. 10, Nos, 2,1978.

ويتمثل العمل بشكل صحن كبير الحجم من الفخار اشبه بالطبق ذو قاعدة دائرية الشكل قطرها ٥٠سم وجوانبه مستقيمة ارتفاعها ١٥سم، وقد عثر عليه في احد القبور، وهو بهذا مرتبط بالطقوس الدينية التي تعيشها الجماعة، فهي بذلك وسيلة من وسائل الاتصال بين الافراد وأداة تواصل عن طريق ضرب من التناغم الوجداني وجد صداه بشكل تمثلات ذهنية ثابتة، عاش فيه ما هو فكري حياتي بشكل حيوي نحو ما هو ما ورائي في عالم ما بعد الموت، فهو الخاص الذي يشير مباشرة الى مغزى عام والى كلي يقف خلفه، فقد تم ابداع مثل هذه الافكار بصياغة تنتمي للصورة التي فهمها بها الوعي الاجتماعي واخضعها لسيطرته الفكرية والمنظمة والواعية. (شكل ١)

إن الالمام بتفاصيل المشهد الذي يزين هذا الاناء لن يتم باعتبارها وحدة منعزلة، بل هي في سياق المحصلة الثقافية للفترة الحضارية ككل وكحلقة في سلسلة التطور التاريخي، فقد جسد الفنان عبر مادته الطبيعية وبواسطتها فعل فكر ارادته.. أي مخططه الذي ارتسم قبل ذلك بوعيه، ذلك ان المشهد قد نظم كتكوين لما من شأنه ضبط ادراك المشاهد وتوجيه انتباهه بحيث يبدو التكوين مفهوما موحدا وقد انصهرت اجزاءه لتجعل منه جسدا منتظما ومجموعة من روابط داخلية تخضع لقوانينها الخاصة وتكفي نفسها بنفسها.

فعلى السطح الداخلي لقاعدة الاناء يظهر ما يشبه شكل المذبح (Altar) وهو تكوين ذو طبيعة قدسية اعد لتقديم القرابين في المزارات ذات الطبيعة الدينية (شكل ١ج)، وهو صورة من العلائقية ما بين الظاهرة الحسية الطبيعية بخصائصها المعروفة، وعالم الموجودات الروحية، في تفاعل كبير ما بين الشيء وجوهره وما بين الشكل ومضمونه. ويؤطر شكل المذبح وعلى السطح الداخلي لجوانب الاناء مجموعة من الرموز الدينية حيث قسم السطح والذي هو بمثابة افريز الى عدد من المستطيلات يتناوب في الظهور عليها شكل رأس الثور (Bukranum) وشكل ما يعرف بالصليب المالطي (Malttes Cross) في حين مثل في احد هذه الحقول مشهد اثنين من الرجال يؤديان فعالية خلط مزيج من السائل المقدس داخل اناء هائل الحجم (شكل ١ب) ولعل هذه الرموز قد احتفظت في زمانها ومكانها بقيم دينية ودلالات تعبيرية ذات مفاهيم اجتماعية لم يهتم الفكر الديني بمظهرها الطبيعي كمفردة من مفردات العالم المرئي بل يستدل فيها شيئا كان خلف المظاهر، ساعيا الى تكوين رمز تشكيلي يحتفظ بتعبير عضوي عن المعتقد الجماعي بما يرضي حاجته التعبيرية.

وضمن التصور الكلي القائم على طبيعة الفكر الحضاري يظهر على السطح الخارجي

لجوانب الاناء ما يمثل مشهد صراع ملحمي ما بين رجل وحيوان مفترس، في حين تشارك اثنان من النسوة بدور خاص في هذه الدراما (شكل ١أ) ويظهر في التكوين العام لهذا المشهد تنسيقا لبنية الزمن ترتبط باحتواء الفكرة وكيفية تصورها وتمثلها. ذلك ان الفنان قد تخير من الموضوع مجموعة من العلاقات محاولا ابرازها بهيئة لها كيانها الخاص والافكار المرتبطة بها في الوسط الحضاري، وتمثيل ذلك في بنائية التكوين كقيم شكلية والوضع الحركي العام، وهو بمثابة تعبير لا يخلو من انفعال وتجسيد ذلك عبر المظهر الخارجي للمشهد، وتمثل الافريز الخارجي بموضوع هو بمثابة رمز احتفالي وقد اكتسبت اهمية بنوعية الفكر كونه جزء فاعلا في الممارسات الناشطة في مستوى الوعي الاجتماعي، فهذا التعبير عن النفس الذي يجد انعكاساته في الاعمال الفنية هو بمثابة دليل او مرجع تسترشد به الجماعة، فعلى يمين المشهد تقف اثنان من النسوة يمسكن بقطعة من القماش تتميز بزوائد من الاسفل ويؤديان رقصة خاصة قصد اثارة حيوان مفترس والذي اندفع من اليسار الى اليمين بقوة هجومية صاعقة، وفي مثل هذا المناخ الدرامي اندفع رجل بحركة بطولية شجاعة عازما على ابادة هذا الحيوان متسلحا بما يشبه القوس والسهم او نوع من الشباك ترمى لتقييد الحيوان، في حين يظهر حيوان اليف يشبه الايل في اقصى اليسار ويبدو عليه انه غير آبه لهذه المعركة الحامية الوطيس، فالتعبير عن المضمون الذي يظهر بهيئة مطامح جماعية يبدو اكثر وضوحا في تلبيته لنداء الروح. ذلك ان محتوى العمل الفني يبدأ من تلك المحاولة عن طريق استثارة مكنونات تلك الانطباعات والافكار التي وجدت حيزها بالفعل في التركيبة الذهنية للفنان والتي سبق له معاناتها وادراكها في ظل تأثير الواقع المحيط به. فالقصد من هذه الممارسات والتي هي بمثابة طقوس هو اثارة العاطفة في الجماعة لتكوين عنصرا مؤثرا في حياة المجتمع العملية، فهي بمثابة انكاء لعواطف معينة في الاشخاص والتي تعد ضرورية ونافعة في سياق العمل المعيشي. فقد كررت الجماعة الانسانية هذه العملية عدة مرات حتى وجدت بالتدريج رمزا او وسيلة للتعبير يتجسد فيه هذا النشاط الجماعي.

ويبدو من تتبع البنية التشريحية وسماتها المميزة والاداء الحركي للحيوان الذي يجب ان يباد انه يشبه شكل الاسد فمنذ هذه الفترة القبتاريخية الموغلة في قدمها نشأت معادلة الحياة اول مرة والتي استمرت على طول التاريخ على ارض الرافدين دون انقطاع. وهي وجوب ان ينبري احد الابطال لابادة هذه القوة الفتاكة التي تعبث في ممتلكات الانسان دون رأفة. وفي ذلك تاكيد حقيقية لتواصل حضارة ارض الرافدين في نقلتها النوعية نحو العصور التاريخية. ذلك أن جميع مايتصل بالعمل الفني من تقاليد واعراف فنية ما أن تستقر وتختبر وتصل من

جيل إلى أخر، حتى تصبح لها طبيعة مترسخة اجتماعيا ويبقى الناس متشبثين بها، ويغلبهم ازاءها التوقير والاحترام لارتباطها بسلسلة متصلة من الأفكار والقيم الاجتماعية.

ويشير شكلا الامراتان في المشهد إلى انهما تؤديان رقصة خاصة، ذلك أن نوع الايماءة يشير إلى نوع من الذاتية في التعبير، ازاء مؤثرات لحظة محددة وظروف زمنية محددة ايضا، حيث استطاع الفنان من أن يجعل من الظاهر تعبيرا عن الباطن في مدلول فعل الحركة، فالتعبير هنا مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضفي على المضمون الجمالي للعمل الفني مجال البحث دلالة وجدانية خاصة تتجسد في معاناة الروح (شكل ١أ) وهما في ذلك يرتبطان بسماتهما الشكلية المميزة مع اشكال النسوة الراقصات التي مثلت على آنية الفخار من عصر سامراء[١] فالشكل هنا رغم مضامينه الروحية فهو مفردة تنتمي لعالم الواقع، وهي تشبه نفسها في القصدية الطبيعية لكنها خارج حضورها الواقعي.

وإذا كان الفنان في اختياره الواعي في الحذف والتبسيط في سمات وصفات الاشكال الطبيعية للامراتين بالابقاء على الجوهر، فهي مظاهر فنية مستندة إلى عالم الوعي الفكري للجماعة والذي يقرر ما وراء هذه التمثلات من صفات روحية تكمن وراء هذه المظاهر. ومع ذلك فان صلة من التشابه مازالت قائمة مع اشكالها الواقعية. ذلك أن تظاهر العيني محقق عن طريق محض صورة يعتبرها الحدس مقاربة للمضمون حدا تشبيهيا، ومع ذلك فان سمات الاشكال الفنية المميزة كانت تعبيرا اختاره الفنان بعناية لفكر المجرد بقيمها الشكلية التي تميل إلى الابتعاد عن المباشرة في التعبير بوساطة محاكاة الاشياء، فهي كشفا تنقله اشكالا رمزية، تضم عالم الحواس بصفتها مصدرا للمشاعر وعالم الروح، فاعطيت الحقائق الطبيعية تفسيرات عقلية ورفع العضوي بموجبها لمستوى الفكر، فاكتسبت مثل هذه الاشكال مضامين روحية في نوعية تفكير الجماعة الزراعية. ونتيجة استقرار دلالات مثل هذه الرموز في ذهن الجماعة والتي ترتبط بافكار الخصب والتناسل بفعل استمرارية الممارسة والفهم. أن اصبحت مثل هذه الرموز حقيقة اصطلاحية ضمن حدودها الزمانية والمكانية.

واستطاع الفنان أن يجعل المضمون يسري في القيم الشكلية التي تميز المشهد، فمجموعة الأفكار كان الفنان يجدها في الواقع الخارجي لكن صياغة التعبير هو ما يؤلف جوهر عمله ومأثره. فشكل البطل بدلالته الرمزية (شكل ١أ) يفصح انه الحاوي على قوة التذكير وربما

---

[١] قارن مع : Herzfeld, Abb.3.

الموحد للجهد البشري وزعيم الجماعة وذلك يبرز في قيم الشكل بتمثيل الدائم والعام والخاضع لقوانين ثابتة، وهو الشيء الذي لا ينفي ضرورة تفريد العام ليعبر عن المفهوم السامي، وهو مفهوم يخرج بالمادي إلى حيز مثالي رفيع، بقوة معتقد وقوة نهوض اجتماعي. ولعل ذلك يفسر الانتقال بالشكل الطبيعي من صورته العرضية إلى شكله الجوهري الخالد الذي يبغي العموم في الرمز، وفي ذلك نوع من التسامي فوق مستوى الواقع لكشف المضمون الباطني للحقيقة بخصوصيته التي تبغي اختزال ما في الواقع إلى رمزه الروحي بوساطة الجمع مابين الصورة الفردية الطبيعية والمنهج الرمزي.

فهنا لا يُمكن أن يتصف شكل البطل تفاصيله الدقيقة الحسية الماثلة للناظر في مجال ادراكه، بل ترتكز الرؤية في امتزاج عدد من السمات الشكلية الأساسية للشكل لتكوين مظهره العام، في صيرورة من الخلق تقوم على معادلة أن كل ماله نفس الشكل له ايضا نفس الجوهر. ومن هنا يمكن أن تصل إلى نوع من الرمزية الواعية في توظيف مظاهر الأشياء باتجاه مطامح الوعي الجماعي، وهي بحد ذاتها لا تشكل محض نسخ عن الطبيعة. وفي ذلك تكمن القدرة على الرقي على جميع الصور الفردية وشتى أنواع التفاصيل والجزيئات، فهذه الاستعاضات الرمزية تجد ديموميتها في طقوس دورية قائمة على العرف الاجتماعي، حيث ينبري البطل كرمز اجتماعي للدفاع عن الحياة والتجدد والبقاء ضد قوى الفناء، والمتجسد بكل تأكيد في العلاقات الذهنية المشتركة وارتباطها الرمزي بوجود الجماعة. حيث وجدت فيها نوعية الفكر ثوبا البسته بعناية للفكر المجرد، فهي تمثيل للشيء الذي اصبحت التجربة فيه واعية بذاتها، حيث أدى تطور المستوى الحضاري لإنسان هذه الفترة أن اكتسبت هذه الرؤية شعائر وطقوس وممارسات لا حصر لها. فقد اصبحت عالما مليئا بالاسرار والارواح والقوى كان على الإنسان أن يتحمل ذلك العبء الكبير في جهوده المستمرة لاستعطافها. وفي هذا المشهد الخالد يعرض الموضوع داخل البناء الحسي والشكلي والعاطفي والروحي. إذ أن المضمون يتوسع ويكبر وينال الاستمرارية في الممارسة عند ادراكه من قبل الروح، ولعل هذا المشهد بحد ذاته كان نوعا من الترجمة الرمزية للخبرة. ويعد وسيلة حيوية للفهم، كما يعد تمثيلا للخبرات لكل من المبتكر ومجتمعه، وهو تعبير عن الرغبات والمخاوف والتفكير والشعور العام في هذه المجتمعاتً الزراعية النامية كنوع من معادلة روحية للعالم الخارجي والعالم الداخلي، وقد بدت هذه التقابلات مفهومة عن طريق الفن في صيرورة رمزية تضم عالم الحواس بصفتها مصدرا للمشاعر وعالم الروح باعتباره كشفا نهائيا عن معتقدات مجتمعه.

أن العلاقة البنائية بين مختلف جوانب التكوين، أي بين الحسي والعقلي وبين المعرفي والابداعي. توجب الانتقال إلى عالم الرموز ذات الطبيعة الثنية حيث تلح بدء انفصال الفكر عن الطبيعة، فقد اختلف الأمر حين صار رقي الفكر هو الذي يشكل عين الإنسان عندما توهج فيه ماسفرت عنه الحاجة الروحية من طموح وارادة ونداء بالبقاء. فعلى الافريز الداخلي يتكرر شكل رأس الثور المعروف بالبوكرانيوم، (شكل اب) وهو رمز هائل الحيوية في خصوصية الفكر لهذه الفترة، والذي يرتبط بافكار الخصب والتكاثر والفحولة والقوة وثورة التناسل بمعناه العام. حيث وجد الفكر في دلالات هذه المفردة الطبيعية رمزا يتصف باستدلالات عن الرغبات التي تجتاز تركيبة الفكر. فمثل هذه الأفكار إذا ماحررت من عموميتها وماهيتها الطبيعية، تقدم لنا تفسيرا لما تعنيه مثل هذه الاشكال في التمثيل المحدد، فرؤية مثل هذه الاشكال ماهو إلا امتلاء بعدد كبير من الاحاسيس البشرية، وتمثيلها يوجب جمعها في رمز، شأنها شأن الفكرة حيث يستوعبها ويغنيها. ذلك أن الفكر بدء يدرك الجوانب الحسية للظواهر وما تخفيه من افكار في خصوصيتها الجوهرية، فهي مقارنة تقوم على التماثل. فأوجد بذلك معادلا لفهمه ولأفكاره.

لقد أوضح (ملوان) بان القيم الشكلية لرأس الثور كانت في بداية ظهورها الأول باشكال واقعية (شكل٢) ثم ابتعدت وخواصفاته التشبيهية عن سلفه الواقعي ذو الاشكال التجريدية مع مرور الزمن (شكل اب) (Mallowan, p,١٩.)، ذلك أن المضامين الفكرية تبدأ بتمثيل المشاهد بجميع عناصرها بالاسلوب الواقعي المحاكي لاشكالها في الطبيعة. إلا إنها تؤول ومع تقادم الزمن إلى فقدان خصوصيتها الشكلية الواقعية بفعل عوامل التحوير والاختزال والتبسيط، مكتسبة اشكالا على الرغم من وجود حالة من الارتباط مع نماذجها الأولى بصدد سمات الاشكال الموضوعية، إلا إنها تكون قد دخلت عالم التجريد، وهنا تستحيل إلى مجرد رموز، وهي برغم فقدانها الارتباط بالواقع بصدد مشابهتها الطبيعية، إلا إنها تبقى عظيمة وحية الفاعلية في قيمتها الروحية الاجتماعية. وهي بذلك تحتفظ بتناسب محدد بين جانبين، الطبيعي الحسي المدرك من قبل الفنان والجماعة كظاهرة معاشه، ووقعه الاجتماعي الروحي كرمز اكتسب قدسيته من خلال الممارسات في الفكر الأجتماعي للجماعة.

ويبدو من خلال استعراض المضامين الفكرية الشائعة الظهور في النتاجات الفنية لهذا العصر، أن كانت لهذا الرمز أهمية اجتماعية داخل المجموعة، فهي بمثابة لغة انتقال في طبيعة الفكر حيث ينقل نفس المعنى لكافة اعضاء المجموعة ولذلك وجد طريقة للاعمال الفنية

محاولة الإنسان التعبير عن خبراته الانفعالية الجماعية التي تصاحب الصعيد والحروب والموت. وكثيرا ما يختلط بالطقوس الدورية التي تقيمها الجماعة بغية الخصب والتجدد بدلالته العامة، ولعل في ذلك مايبرر تكرر ظهوره في العمل الفني موضوع البحث. فعن طريق الفن استطاعت اللغة الابداعية للفكر إيجاد وخلق عالم لم يستطيع ابداعه في الواقع المحسوس واستغله سلاحا في يد الجماعة الانسانية في صراعها للبقاء.

أن هذا التعبير عن النفس الذي يجد انعكاساته في الأعمال الفنية يبدو في تكرر ظهور ما يعرف بشكل الصليب المالطي على الافريز الداخلي للعمل الفني موضوع البحث (شكل اب)، بهيئته المجردة الشائعة الظهور في الأعمال الفنية من هذه الفترة، والذي نجد له اصولا ذات سمات شكلية واقعية في عصر سامراء (شكل٣). فقد استحالت اشكال الوعول الراكضة في دورة منتظمة إلى مجرد اشكال مثلثة، وقد ارتبط كل منها برأس من رؤوس المربع الذي شكل نقطة المركز في التكوين. فقد كان الفكر يبحث عن البنية الأساسية للشكل. فوجد في مثل هذه الاشكال رموزا للحقيقة الروحية، انه الفن المتخلص أو المتحرر من الطبيعة باشكاله الجوهرية أو الخالصة أو المجردة من التفاصيل. فمثل هذه الاشكال هي مفردات هامة في الدراما الدينية أو الاجتماعية التي تمثل دون انقطاع في أعمال الفن، وقد كانت تؤدي دورها في الفهم الاجتماعي بشكل محكم، وهي بسهمتها هذه ليست بحاجة إلى أي استنطاق أو توضيح، فالصلة بين الأشياء والأفكار تتميز بطابعها المباشر، فهي مقارنة وتشبيه ونداع أي هي تقريب حتى لا يتطلب البراهين. وهي تفصح عن ارتباطها بافكار الخصب ونيل حسن الطالع في فعاليات الصيد.

فهنا تنبثق مجموعة من المواضيع التي تعبر عن الضرورة الاجتماعية القائمة على الوعي والادراك بضرورة البقاء. فهي تمثلات الوجود الإنساني بما يرضي حاجته التعبيرية، انه الموقف الفكري في سعيه لترويض الطبيعة عن طريق المحاكاة والتقليد واستعطاف قواها الخفية بفاعلية التمثيل والحركات الإيقاعية التي وجدت فيها الجماعة ذاتها الأولى في التأريخ، ولعل في ذلك كله أهم عناصر خلودها حتى هذه اللحظة. وهكذا تكتسب مثل هذه الممارسات الجماعية معنى اغنى وقوة تعبيرية اعمق، كانت تفتقر اليهما وهي خارج مجال التمثيل الفني. فالفن كان مظهرا للعقل والتفكير وهو نداء النفس البشرية التي كانت بكليتها تبحث عن ذاتها والتي بدأت تستفيق بفعل هذا الحافز، الحقيقي نحو تلك الكفاية الأولى.

ويبدو أن حركة الشكل من هيئته الواقعية إلى التجريد، ربما تعود إلى اهتمام الفنان

بالمضمون المقدس لهذه الاشكال، مما جعل فكر المبدع مركزا بصدد المضمون على حساب دقة محاكاة الشكل الواقعي، طالما أن صفة القدسية ملازمة للاشكال الممثلة رغم التحويرات التي تدخل عليها بسبب نسخها لعشرات المرات. ذلك أن تطور الوعي الفكري قد ولد ضرورة ملحة إلى اشكال مطلقة للتبعيد عن ظواهر مطلقة ترتبط بعالم القوى الغيبية، حيث تدعو الحاجة إلى التحرر من النموذج وصولا إلى البناء الشكلي الرمزي الخالص في مخاطبة القوى الماورائية التي يصعب التكهن بأرادتها.

أن هذا السحر الكائن في جذور الفكر الإنساني والذي يوحي بنفس الوقت باحساس بالعجز ووعي باقوة، خوفا من احداث الوجود مع القدرة على السيطرة عليها، هو الجوهر الاصيل لهذا العمل الابداعي. فليس **التعبير** هنا مجرد عرض خارجي قد تلبس بالعمل الفني، وإنما هو بمثابة مركز اشعاع تنظيم حوله سائر مقومات التكوين بقيمة المادية والفكرية ذلك أن القيم الشكلية تسري في روحية التكوين هذه، وهذا يوجب ضرورة الربط بين مايدرك في آية لحظة بما يحدث قبلها وماسيحدث بعدها، ولذلك تم تأطير المشهد بمثل هذه الرموز الدينية ذات الفاعلية في طبيعة الفكر والتي يأمل أن تتوج لتقديم نوع من السائل المقدس الذي انهمك في تحضيره اثنان من الرجال، أما رمز المذبح قد احتل عنصر السيادة في التكوين إلا وهو قلب قاعدة الاناء من الداخل حيث قدس الاقداس (شكل ١جـ) في بنية مترابطة تخضع لقوانينها الخاصة وتكفي نفسها بنفسها.

ويبدو شكل المذبح ذو الهيئة الهندسية المعمارية رمزا ذو تبجيل، ديني فلقد اكتسب قدسيته ليس من الطبيعة المادية، وإنما باعتباره نوعا من القوى المرتبطة بالقوى الغيبية، وقد امتلك هذه الخصوصية بفعل الموقف الاجتماعي البشري منها، وذلك بسبب امتلاكها امكانات خفية تستطيع أن تؤثر على الإنسان بشكل أو بأخر، فهي عوامل لقوى خفية. فكتسبت مغزى كليا يختفي وراءها هو المضمون الروحي الاجتماعي.

وهكذا تعيش ماهية المضمون في بنائية المشهد في بيئة ذات مدلولات ثقافية واجتماعية وتأريخية. يتبادل معها الاثر والتاثير بطريقة دينامية متفاعلة من خلال اطار نوعي اكتسب مضمون من الخارج. وهي مرتبطة بالحالة العامة للتفكير والتي وجدت خصوصيتها في التكيف للمحيط الفكري. وتستند إلى نوع متداخل من العوامل النفسية والحاجات والمتطلبات الاجتماعية باعتبارها تمثلات فكرية لهذه المدلولات أو إشارات أو تلميحات أليها. فهي حبلى بمدلولاتها الحضارية الانسانية التي تتجاوز المدلول الظاهري للتمثيل إلى نوع من الانسجام

بين المادي والروحي وبين الطبيعي والرمزي. فالوعي ينطلق هنا من ماهو داخلي واجتماعي وروحي تنبثق شرارته كنشاط وابداع وخلق، وهو بمثابة نقله نوعية في خصوصية الفكر لهذه الفترة وتكيف لانعكاسه. فهناك المضمون والغاية والمدلول ومن جهة أخرى التعبير والتظاهر والواقع. وبين هذين المظهرين تشابك وتداخل بحيث أن الخارجي أو الخاص لا يكون له مبرر وجود إلا ليكون تعبيرا عن الداخلي.

المبحث الثالث

مناقشة النتائج

حين أعلن (خوان ميرو) عن استلهامه لكثير من رموزه الشكلية من فنون إنسان قبل التأريخ فان في ذلك اسقاط لميول الفكر المعاصر نحو البنية الشكلية الخالصة لهذه الابداعات والتي هي ليست محض تظاهر عام في الانسجام الشكلي لعنصر العمل الفني. بل هي ايضا تجسيد عيني متحدد ومشبع مجموعة من الأفكار الشائعة في الوسط الحضاري والتي تشكل البيئة النسيجية الفكرية لحركتها في سوسيولوجيا الفن. فهي ذلك الشئ الذي انتزعه الفنان من مجموعة الحياة الوجدانية ونجح في احالته إلى بنية شكلية مدركة. ذلك أن التجربة الاجتماعية كانت تجد خصوصيتها في هذا النوع من المشاهد المرسومة على سطوح الفخاريات.

ولان جورنيكا عصر حلف والتي مازالت تؤدي فعلها بفاعلية خارج اطار تأريخها في اهتمامات الفكر المعاصر فهي بمثابة الآصرة المتينة الرابطة بين الدلالات الانسانية لمشهدها والقضية الإنسانية التي عبرت عنها الجورنيكا لبيكاسو. فقد استطاع فنان عصر حلف كما فعل بيكاسو أن يصهر الشكل بالمضمون ويرتفع بهما إلى مستوى التعبير الفاعل في ذاتيته، فالنشاط الفني على طول التأريخ تركيب واع يسيطر فيه الفنان على تنظيم واعادة تنسيق العناصر وفقا لفكرة كان الفنان قد خبرها في تجربته الانسانية فتتم صياغة مثل هذه الأفكار الانسانية بصيغة تنتمي للصورة التي فهمها بها الوعي الاجتماعي واخضعها لسيطرة الفكرية المنتظمة والواعية. ويقوم ذلك على العلاقات الذهنية المشتركة وارتباطها بسمتها الرمزية بوجود المجتمع في عصر حلف وفي عصر بيكاسو، والذي يقرر ماوراء هذه التمثلات من مضامين تكمن وراء هذه المظاهر.

أننا لنخطئ افدح الخطأ إذا سخرنا من اعتقادات الإنسان في سعيه لتحقيق الوجود الإنساني عن طريق المحاكاة والتقليد وبقوة الصورة واللغة والحركات الايقاعية الجماعية وماشاكلها، ولاشك انه وهو المبتدئ في ملاحظة قوانين الطبيعة وكشف العلة والمعلول واقامة عالم واع تؤلفه الرموز الاجتماعية والكلمات والمفاهيم. فقد كررت الجماعة البشرية الناشئة في عصر حلف هذه الفعاليات والطقوس ذات الطبيعة الاجتماعية عشرات المرات ووجدت بالتدريج رموزا أو وسائل يتجسد فيه مثل هذا النشاط المجمعي. فجورنيكا عصر حلف مثل غيرها من الأعمال الفنية كانت عبارة عن تطلعات روحية ومجموعة من الطقوس والشعائر مصاحبة للممارسات الدينية وشتى ظواهر الحياة ذات الطبيعة الاجتماعية المشتركة.

ويظهر أن الفنان استطاع أن يبرز اكثر الجوانب تعبيرا في كل عنصر من عناصر الموضوع في الية عمل نشاطه الذهني وفهمه لمضمون العمل الفني موضوع البحث، فقد كرس السطح الخارجي لجوانب الاناء لمسرحة الحدث المرتبط بالرموز الحياتية، في حين وضع الرموز الدينية والروحية على السطح الداخلي للجوانب ومركز القاعدة، وفي هذا السيناريو الواعي لطبيعة الحدث أخذا بنظر الاعتبار ارتباطها بمجمل الأفكار الشائعة في الوسط الحضاري وكيفية احالتها إلى دلالات رمزية. فهي تعبيرا روحيا، انه ابداع إضافة إلى الوجود. وتنقلنا هذه الشعائر إلى فكرة أن الصلة بالعالم المنظور، لا تكفي لخلق النجاح السحري لهذه الطقوس، بل يجب إضافة تيار محسوس من العوامل النفسية والهيجان العاطفي لإيجاد أو لخلق صلة متممة مع العالم الروحي.

فروائية المشهد على السطح الخارجي كما فهمها الفكر واخضعها لسيطرته، تبدأ بنوع من مظاهر الهياج النفسي الذي ميز اثنين من النسوة بفعل تطاير خصلات شعريهما. وهما تلوحان برمز بمثابة قطعة كبيرة من القماش مؤطرة بزوائد، فهنا تتأكد الصرخات في حالة من النشوة حيث كانت تتكرر فتكتسب دلالة على فعل معين، وهو اجتذاب الحيوان المفترس لساحة الصراع، والذي تؤكد سماته التشريحية الجسمية وطريقة قفزته في الهجوم وسماته الشكلية الجوهرية المميزة على انه شكل اسد والذي يرتبط بدلالاته الرمزية على انه قوة فناء وتدمير يجب أن تدمر بشتى الوسائل من قبل بطل ميزه الفكر لانجاح معادلة الحياة هذه، والتي استمر نشيدها حيا في الفكر العراقي القديم. انه محاولة الفكر في الحفاظ على عنصر الخصب في الطبيعة والتي وجدت دلالتها الرمزية في شكل حيوان أشبه بالايل. قد مثل وهو غير ابه لهذه المنازلة الخطرة.

أن الجوانب التعبيرية لهذه الفعاليات الطقوسية السحرية.فيها من خصوصية الذات التي بدأت تستفيق الشئ الكثير، ففكرة البطل والبطولة تدل على اطراد عمليات تمايز الأفراد داخل الجماعة واقامة تنظيم اجتماعي داخلي محدد، وتوظيف اشكال النسوة في المشهد يضم طاقة رمزية تضع المحتوى لهذا المشهد ضمن فعاليات طقوس الخصب والنماء في الطبيعة. وفكرة تدمير الاسد باعتباره رمزا يهدد قوى الخصب في الطبيعة تضع هذا المشهد بصدد المضمون في خط الشروع الاول، لسلسلة طويلة من الأعمال الفنية التي ميزت مضامين الأعمال الفنية على ارض الرافدين. وهي تعبير عن القدرة على التحكم في الظواهر الحياتية ومحاولة السيطرة عليها. وهي تتضمن فكرة جوهرية في تأويلها الرمزي، هي أن إدراك العالم الخارجي يمكن أن يتغير بتأثير الموقف الذاتي للإنسان ازاءه. فأوجد بذلك معادلاً ومشابهاً لعواطفه وافكاره. ذلك أن الوسط الحضاري لمجتمع عصر حلف اصبح يضم مجموعة من الشعائر والممارسات والنظم الاجتماعية والاعراف هي بمثابة استجابة الفكر لاسترضاء واستعطاف قوى الطبيعة. فمثل هذه الطقوس وشعائرها الدقيقة كانت تؤدى فعلاً إلى تثبيت الخبرة الاجتماعية لدى كل عضو في الجماعة وخلق حالة مفاهيمية، مابين الدلالات التي تميز الشكل ومضامينه الفكرية بشكل خاص، والأفكار السائدة في الوسط الحضاري بشكل عام.

وتماشياً مع قدم المرحلة الزمنية لعصر حلف، والتي شهدت بدايات تطور الفكر الإنساني على ارض الرافدين. يبدو أن اثارة مكونات الإنسان الفكرية قد جاءت كرد فعل أو كتآلف وجد فيه وسيلة لترويض ضغوط الطبيعة، ذلك أن فكرة الموضوع قد تركت اثرها الذي لا يزول في التعبير الروحي والذي يتجسد بمجموعة من الرموز الروحية والتي اطرت تباعاً السطح الداخلي لجوانب الاناء. فالبنية الشكلية التجريدية لاشكال رأس الثور ومايعرف بالصليب المالطي هي محصلة شكلية نهائية لسلسلة مترابطة من اساليب التمثيل بدء من الواقعية وصولاً إلى شكلها التجريدي والتي لم يجد الفكر الإنساني لعصر حلف آية اشكالية في ارتباطها بمظاهر الخصب والتناسل والتكاثر في الطبيعة في الشكل والمضمون لهذه الرموز البنية في نمط الصورة الجديدة من التمثل، فلها وحدة داخلية من الترسخ الذهني لدى كل فرد في الجماعة. ذلك أن وسيلة التعبير الرمزي لهذه القيم الشكلية، شانها شأن الفاس اليدوية ماهي إلا وسيلة أخرى لبسط سيطرة الإنسان على انجاح الطقوس السحرية المرتبطة بهذه الفعاليات.

وتشيع الروح في المشهد موضوع التحليل، في وجود واحد من اكثر الرموز قدسية، إلا وهو شكل المذبح الذي احتل عنصر السيادة في التكوين، وهو تأكيد لا يشوبه لبس على ارتباط

هذه الفعاليات بالفكر الديني للجماعة والذي سيشهد سكب السوائل المقدسة عرفاناً بالجميل للقوى الغيبية التي أثبتت حضورها بدلالة رموزها، في انجاح هذا النوع من الطقوس. علماً أن الاكتشاف الأكثر اثارة في الموضوع هو اكتشاف هذا الاناء في أحد القبور من عصر حلف في موقع الاريجية، وقد احتوى على جمجمة بشرية (Hijara.p.4) وهو تعبير عن نوع من الدفن الجزئي في هذا المكان، والذي يبدو أن له نوعاً من القدسية في المعتقدات الدينية لعصر حلف، وفي ذلك يبرز تكريم الفكر لاعمال البطولة والابطال في ترابط ديمومي حيوي يمتد لعقائد مابعد الموت، متضمناً الإيمان بالقوى والتأثيرات والافعال لتؤدي فعلها في استعطاف قوى الأرواح الغيبية.

ويبدو أن التأويل العقلي لآلية عمل ذهن الفنان في اسلوب تمثيل الاشكال البشرية والحيوانية في هذا المشهد قد جعلها توحي بشئ من الابتعاد عن اشكالها التي تظهر في التمثيل القائم على التقليد البصري المباشر. فلقد اتبع الفنان تأليفا شكليا بما يتناسب مع روحية الأفكار والتقاليد وكما تبدو في حقيقتها الفكرية، فلقد تخلى وبشكل واضح عن قوانين المراقبة البصرية الدقيقة في التمثيل، مُفضلاً التنظيم الشكلي المعبر عن الموقف الوجداني، وتخلى عن التفاصيل لصالح الأفكار الرمزية المرتبطة بها للايحاء بمغزاها الرئيسي. فمثل هذه الامثلة توفق مابين حيوية الحياة العضوية كما مثلت بالهيئات البشرية والحيوانية وبين استقرار وشمولية الفكرة الذهنية في عملية تحويل قوى الإدراك العقلي. فخصوصية الشكل هنا ترتفع بالمادي إلى حيز مثالي رفيع بقوة معتقد وقوة نهوض اجتماعي لتكوين وحدة اسلوبية ترتفع بالمدلولات العامة فوق الظاهرات الطبيعية المنفردة والتي لا تعتمد التدقيق البصري المباشر.

ويظهر أن طبيعة الفكر، كانت ذات خصوصية تتجه أو تميل الى تمثيل الأشياء في اشكالها العامة الموحية بالمعنى المرتبط بالشكل، ولذلك فهو ليس ميالا إلى تحقيق ادق تفاصيلها الدقيقة. فقد استطاع الفنان المرتبط بوسطه الحضاري أن يمثل في البشري والحيواني الجوهري الروحي، وهي السمة الهامة التي تميز مثل هذه الاشكال الرمزية، فهو لا يمثل سوى السمات العامة والدائمة والخاضعة لقوانين ثابتة في هذه الاشكال والبعيدة عن التشخيص الذاتي، ولذلك كانت تحاط بنوع من التكريم والتوقير كرموز اجتماعية طقوسية، بحيث أن الخارجي أو الخاص لا يكون له مبرر وجود إلا تعبيرا عن الداخلي.

ويعتمد هذا النشاط العقلي في تأويله، على تمثيل ما يعرفه الفنان عن ماهية الشكل الراسخة في خزينة الذهني وليس على انطباعه البصري المباشر، فهي تقوم على الإدراك

الذهني لموصفات الشكل بالشكل الذي بدت فيه للفكر وبالصورة الأكثر تعبيرا. ففي لحظة تماسه مع الشئ تظهر صورة الشئ نفسه وصورة العقل كجسد للفكرة أي كتصور للشئ، والذي لا يبالي بالانطباع العضوي البصري القائم على النسخ المباشر. ولذلك فان مظاهر الاختزال والتبسيط التي تميز الاشكال البشرية والحيوانية والرموز الدينية في هذا المشهد، مردها إلى أن الفنان كان يحرر الشكل البشري من حالته المألوفة، بما يخرجه نسبيا عن طبيعته أو بالاحرى يحرره من واقعيته، مبتغيا الدلالات الروحية فيه وبما يجعلها تتخذ طابعا رمزيا. ذلك أن هذه الاشكال تبدو مجردة من وجودها المادي، فهي تعبر عن الحقيقة الداخلية التي تظهر تحت شفافية الشكل لتعمل دورها في الفكر كأرواح لها ذاتية التأثير ازاء فاعلية الأرواح والقوى العليا. فهي متضمنة حضوراً غير مرئي بمعانيها الرمزية ودورها القدسي في انطلاق شرارة التفاعل بين عالم الطبيعة وعالم ما فوق الطبيعة، وترجمتها بل وترسيخها الجوانب الروحية في فكر الفنان والمجتمع، ذلك إنها غنية بالدلالات بصدد المعنى باعتبارها تعبيراً عن مخاوف شعبة بأكملها والذي اعتقد أن وجوده مرهون بارادة قوى غيبية.

المصـــادر

١- ابراهيم، زكريا *"فلسفة الفن في الفكر المعاصر"* دار مصر للطباعة. القاهرة، ١٩٦٦.

٢- بارو، أندريه *"سومر فنونها وحضارتها"* ترجمة وتعليق د.عيسى سلمان وسليم طه، بغداد، ١٩٧٧.

٣- ستولنتير، جيروم *"النقد الفني"* ترجمة د.فؤاد زكريا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٤- جايلد، جوردون *"العصر الحجري الجديد"* في الإنسان والحضارة والمجتمع، تأليف هلري شابيرو. ترجمة عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.

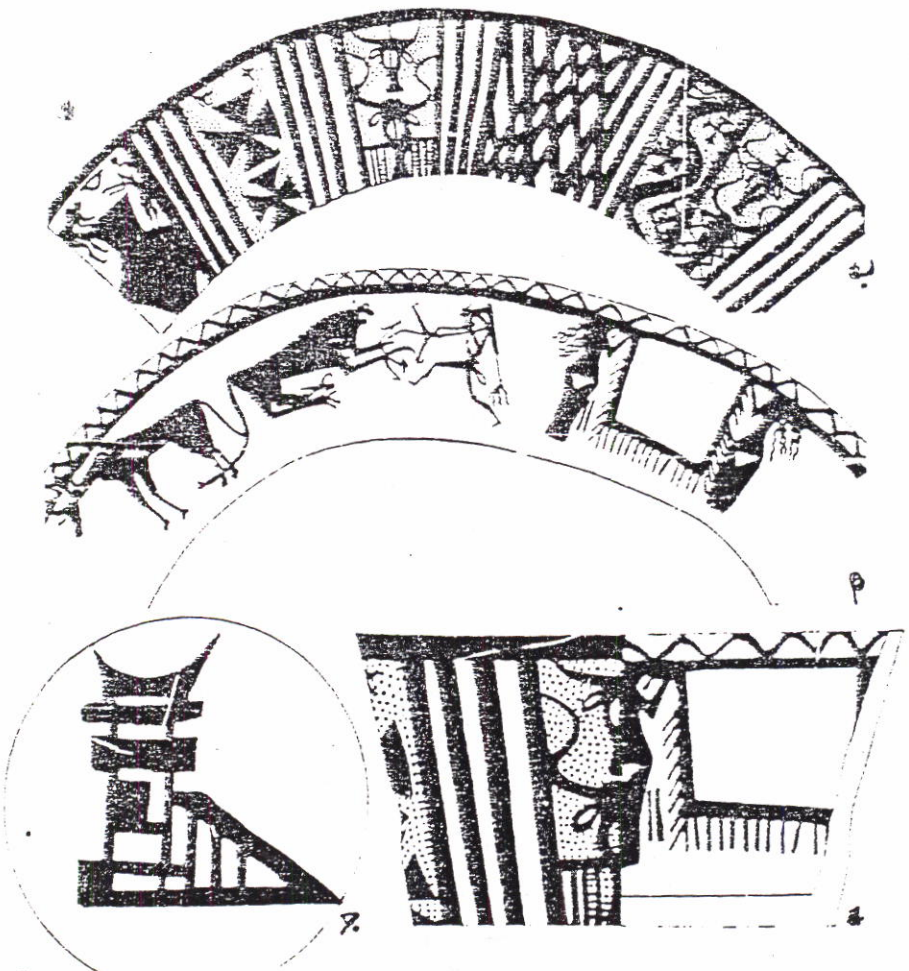
5. Mallowan, M. and Rose, G. *"The prehistoric Asssyrian, Excavation at tall Arpachiyah"* 1933, Irag, vol, II, 1935.

6. Mellaarat, J *"The Neolithic of the near East"* London, 1975.

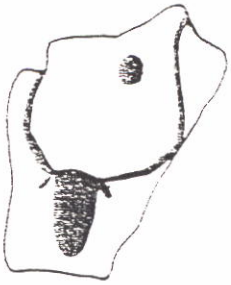
7. Hijara, Ismail, *"Three New Graves at Arpachigah"*, World Archaeology. Vol. 10, Nos, 2, 1978.

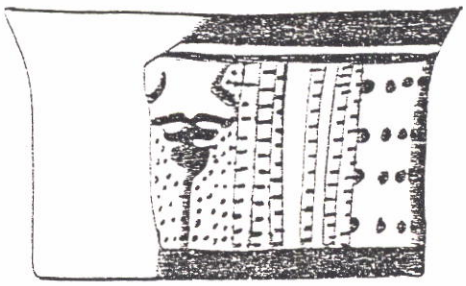
8. Herzfed, E. *"Die Ausgrabungen Von Samarra"*, Band 5, Berlin,1930.

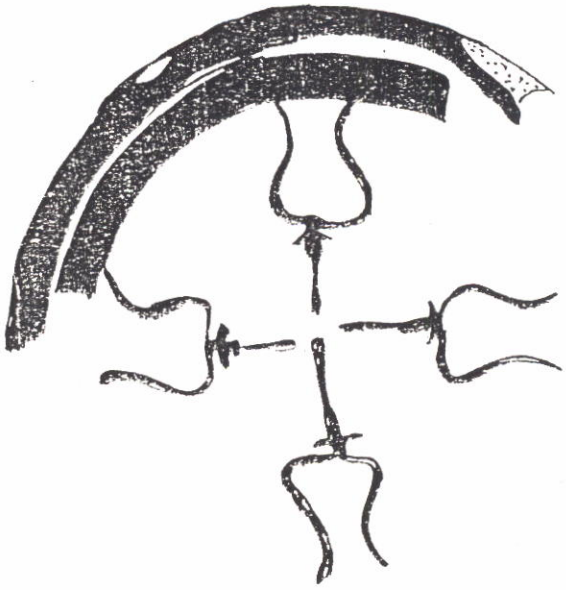
Hijara, Fig 1	المصدر :	الشكل ١
Mallowan Fig 14	المصدر :	الشكل ٢
Herfeld, Abb 5, Nr 2	المصدر :	الشكل ٣



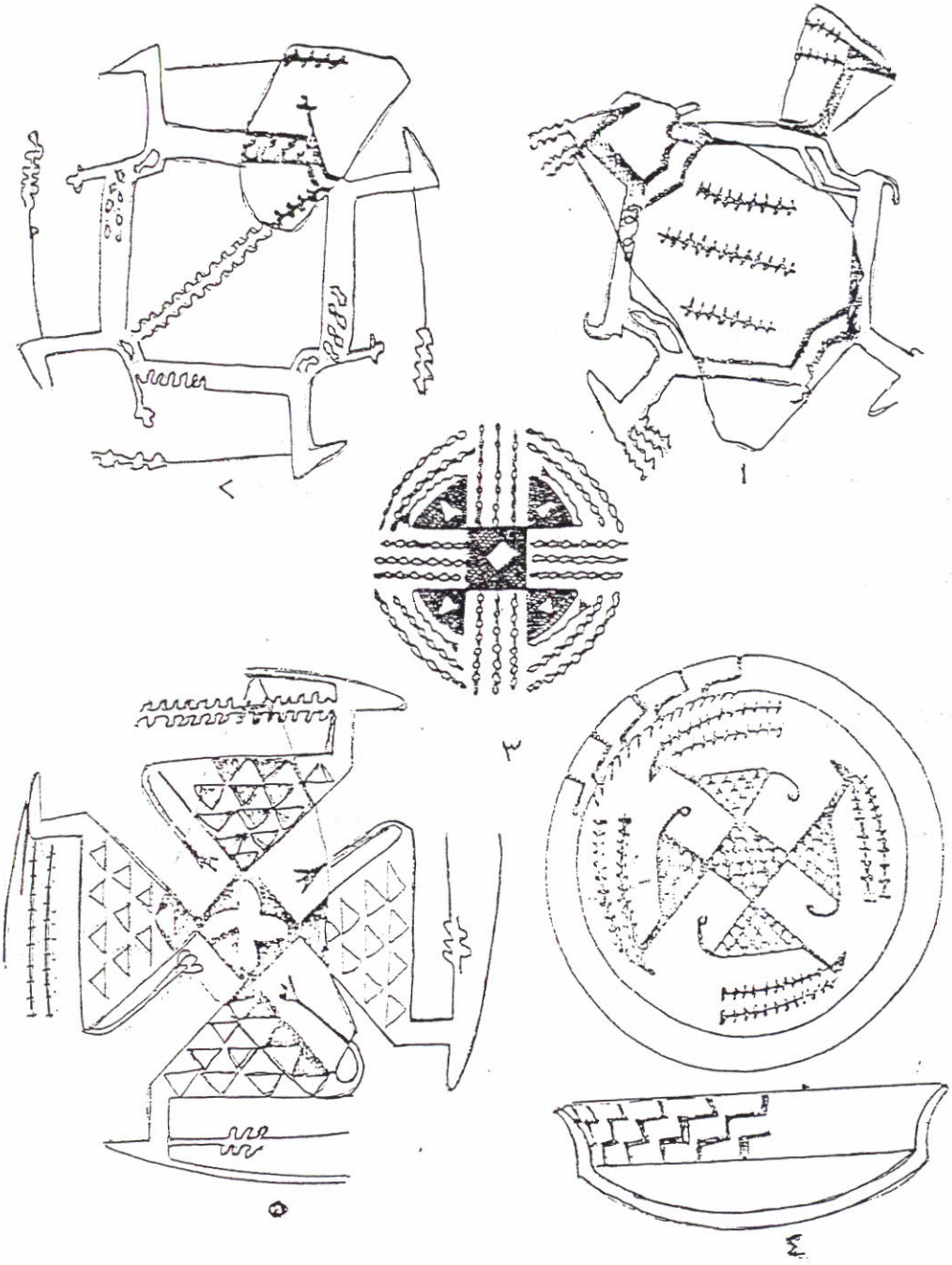
شكل - ١ - رسوم على لفخار من عصر حلف - الأريحية -







شكل - ٢ - رسوم على الفخار من عصر حلف - الأريحية -



شكل - ٣ - رسوم على الفخار من عصر سامراء (سامراء)

الأكاديمي

علاقة اللون والخامة ببيئة المنتج الصناعي

د. شيماء عبد الجبار حميد
مدرسة / قسم التصميم
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

يهدف البحث الى التعرف على خصائص اللـــون والخامـــة لســـطح المنتـــج الصناعي وخصائص البيئة وتوصيف العلاقة ما بين البيئة مع لون وخامة سطح المنتـــج الصناعي.

الإطار النظري

إدراك الضوء وتميز اللون

يعد اللون ظاهرة فيزيائية تعتمد الضوء وخصائصه لتتم من خلاله رؤية المرئيات الموجودة في البيئة المحيطة بوساطة العين التي تعد العضو الفسلجي المستلم. (١، ص٩١).

فاللون هو ذلك الأحساس البصري المتميز على اختلاف اطوال الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة، وهو الأختلاف الذي يتردد على احساس العين للألوان المختلفة، مبتدئ بالأحمر وهو اطول الموجات للأشعة الضوئية المنظورة، ومنتهية باللون النبفسجي، وهو اقصر موجات هذه الأشعة. (٤، ص٢٤٢)

ويمكننا تميز اللون من خلال إدراك الضوء الذي يتم بدرجتين مميزتين من قبل الأحساس البصري، هما الضوء اللالوني (ما يسمى بالأبيض أي غير المحلل)، والضوء اللون (الحاوي على اللون). ويقصد باللون " Hue" اللون النقي للضوء سواء كان أحمر ام أصفر أم أزرق أم غيره من المشتقات، أي بمعنى أخر الطول الموجي أو مجموعة الأطوال الموجية للضوء الساقط في الفضاء أو المنعكس بعد تعامله مع صبغة خامة السطح. وندرك لون الضوء بحالتين:-

١-مباشرة عند تلوين وحدة الأضاءة.

٢-غير مباشرة عند انعكاسه عن سطح خامة معينة.

كذلك فأن القيمة الضوئية " Value" هي من الخصائص الرئيسة التي تميز الضوء وما ينتجه من الوان، ويقصد بها تدرج استجابة العين لكمية الضوء المنعكسة من الأجسام بأطوال موجية محددة، وهي خاصية تشمل الضوء اللوني واللالوني، والأختلاف في القيم الضوئية قد ينتج اما عن عمليات مزج كميات محسوبة ومحددة من الأبيض والأسود وهذا ما يطلق عليه بالتدرج اللالوني أو الحيادي " أكروماتيك" وقد تنتج عن عمليات مزج اللونات ببعضها، أو مزجها مع التدرجات الحيادية فتعمل الألوان الفاتحة والباردة على رفع قيمة اضاءة اللون، وعلى العكس تقوم الألوان الغامقة والدافئة بأعتام اللون الناتج او مدى إضاءة اللون.

كما ان صفة التشبع " Saturation" للون تشير الى مدى نقاء اللون او مكونات اللون من الأطوال الموجية، والتشبع أيضاً من الخصائص الرئيسة لتميز الضوء وما ينتجه من ألوان فإذا كان اللون متكوناً من عدد من الأطوال الموجية المرتبطة ببعضها أي المتقاربة سيمتلك صفة اللون النقي، اما إذا تضمن اطوالاً موجية مختلفة عن بعضها، أمتلك اللون صفة التشبع العالي. فمثلاً الأحمر والأصفر والبرتقالي المشتق يعدون الواناً نقية لتقارب اطوالهم الموجية مع بعضها البعض، أما الأحمر والبنفسجي فهما من طرفين متناقضين وعلاقة اطوالهم الموجية متباينة، لذا سيمتلك اللون المشتق صفة التشبع او الكثافة العالية. ولا يتوقف ذلك

على مزج اللونيات بل ينطبق كذلك على التدرجات الحيادية. وبذلك نحتاج الى (اللون، القيمة الضوئية، التشبع) في تميز ألوان الصبغات.

أن أعداد الألوان التي يمكن إدراكها واسعة المدى ولكن نستطيع حصر هذا المدى في خمسة الوان اساسية وفق احساسنا بها وهي تتمثل بالآتي:

١-الأبيض- الذي يمثل إنعكاس الأطوال الموجية.

٢-الأسود- الذي يمثل امتصاص الأطوال الموجية.

٣-الأخضر.

٤-الأحمر.

٥-الأزرق.

وتميز عصيات العين البشرية التدرجات عديمة اللون كالأبيض والأسود، اما اللونيات الأساسية الثلاثة فتميز من قبل العين البشرية بوساطة المخاريط، وما عدا ذلك من الوان مشتقة او عديمة اللون، فهي تنتج من التعاون المشترك للعصيات والمخاريط (١٧، ص٣٧٣-٣٧٥).

وقد درس العديد من العلماء والباحثين الإضاءة وما تنتجه من ألوان، وتوصلوا إلى تنظيم العديد من دوائر الألوان التي تبحث في طرق اشتقاق اللونيات، كما تطرق بعضهم إلى عملية مزج اللونيات بالأبيض والأسود، ومهما اختلفت تقسيمات هذه الدوائر، إلا إنها تشترك جوهرياً في اللونيات الرئيسية مع إنها قد تختلف في طرق اشتقاقها وتوزيعها وربطها بعلاقات متبادلة.*

العلاقات اللونية والضوئية والملمسية لسطح الهيئة

أن لكل هيئة سطح يعكس مظهرية الهيئة، وهذه المظهرية ناتجة عن علاقات متداخلة ما بين خصائص ملمسية للمواد التي تمثلها وألوانها وقيمها الضوئية.

واللون له جاذبية مؤثرة بشكل كبير في ابراز الهيئة أولا ومن ثم التباينات في التكوين (٣، ص١٠٠). إذ تختلف عملية تفسير الألوان من قبل العين إذا ما تساوت مسافات الروية، فهناك ألوانا تعطي احساسا بمسطحات أكبر واخرى أقل على الرغم من تساوي المساحات فالأبيض مثلا ينتشر في حين ينكمش الأسود (١٤، ص٦١). وإذا تجمعت الوان مختلفة في هيئة ما ستظهر الألوان البنفسجية والزرقاء والخضراء بعيدة والحمراء قريبة، اما الصفراء والبرتقالية فستأخذ موقعها متوسطة، وينطبق التأثير نفسه في حالة وجود مساحات بلون واحد بمواقع مختلفة (١٦، ص٢٥٥) فالأزرق قصير موجيا لذا يظهر بعيدا وعلى العكس الأحمر (١، ص٦١).

---

* لمعرفة تفاصيل العجلات اللونية يمكن مراجعة المصدر.

فاللون إذن من العناصر المهمة في التصميم، ومن خلال اختلاف الألوان تتولد الأنطباعات المختلفة التي يمكن ان تضيفها على الهيئة، فضلاً عن كونه يولد الحالات الأبداعية التي تمنحها المتعة الحسية والذهنية. فالألوان لها تأثيرات سايكولوجية مختلفة حيث يطرح جينك " Ching" مجموعة من نقاط تؤثر في الإدراك اللوني أهمها تحدد دفئ وبرودة الطبيعة اللونية وقيمتها النسبية ودرجة تشبعها أي القوة البصرية بوساطتها تجذب الأنتباه كذلك تعد الشدة العالية والصبغات الدافئة نشطة ومحفزة بصرياً في حين تعد الصبغات الباردة والشدات الواطئة أكثر راحة ورقة، ويؤدي استخدام الألوان المشبعة المشعة الى جذب الأنتباه (٢، ص١١١-١١٥). وتمتلك الألوان ايضاً ايحاءً بأوزان مختلفة، فالألوان الفاتحة والباردة توهم بأوزان خفيفة وعلى النقيض منها الألوان القاتمة والحارة التي تظهر أكثر كثافة وزناً (٣، ص٨٥).

واللون ذو علاقة بالتركيب البنائي لملمس سطح الهيئة ومدى ما يعكسه من ضوء، فنعومة اللون وامتصاصه للضوء او انعكاسه بكمية كبيرة مشبعة يتوقف على نوع المادة وخصائصها ناعمة او خشنة، لدنة او صلبة (٥، ص٥٣٨). فالملمس يرتبط بالخصائص البصرية لذلك فأنه يمثل عنصراً هاماً من العناصر الأساسية التي تؤثر في اللون، فلون سطح مصنع من اللدائن الحمراء يختلف عن سطح معدني مطلي بالأحمر حتى لو أتفق أصل اللون (Hue) في كل منهما (٤، ص٢٨٩).

ان صفة اللون ملازمة للملمس، لكون لكل مادة او سطح له لون، كذلك فان لكل جسم ملمساً وصفات ملمسية خاصة، والملمس مرتبط باللون من جانب وبالشكل والهيئة من جانب أخر، وان علاقة اللون بالملمس فنياً يتوقف على:

١-طبيعة لون وبناء الملمس.

٢-ما يشعه من درجات ضوئية ملونة.

٣-كيفية رؤية هذه الألوان الملمسية بأرتباطها برموزها.

٤-كيفية توظيفها فنياً.

وللبيئة تأثير كبير على مظهر سطح الهيئة مهما كان نوعه،او يتوقف مظهره على الضوء الساقط على الجسم من جهة و الضوء العاكس من المحيط من جهة اخرى وطبيعة الجسم او الهيئة تقدر كثيرا" من مظهرها.فأن كان سطح الهيئة خشنا" او ناعما" او شفافا" فأنه يعكس المحيط وضوئه، كما في المرايا والزجاج وان [illegible] الشفافة والجسم الشفاف يأخذ و يعكس ضوء المحيط به ان كان بلوريا" عاكسا" كما في المرايا،والجو المحيط يظهر على سطح المرأة ويعطينا مظهرا" متغايرا" كلما غيرنا مركز المراة وكلما تغير موضع المتلقي ايضا"،وهذه الحالة تنطبق على جميع السطوح الصقيلة للمعادن والفخار المزجج،فكلها تكون عاكسة كمرأة للضوء والبيئة المحيطة حوالبها.

او قد يكون سطح الهيئة ماصا" للاشعة الضوئية كما في الخشب وحتى الخشب يصقل ويطلى فيصبح ناعما" ويعكس بعض الاضاءة نسبيا".

فالملمس هو الجزء الرئيسي الوحيد الذي يلامس البيئة وهو يتأثر بكل ظواهر البيئة وقيمها ومنها ما ينعكس على سطح البيئة (٥، ص٥٣٨، ٥٥٤)

الإدراك البصري لاسطح البيئة

يتكون المنتج الصناعي من هيئة ذات عدة اسطح،مرتبطة مع بعضها،ويكون لكل سطح قيمة بصرية،وتؤثر الكثير من الخواص البصرية للاسطح على إدراك القيمة الضوئية لها وتشمل مايلي:-

١-**أنواع الأسطح**: نتيجة لاسلوب تعامل الأسطح مع الضوء الساقط عليها، تظهر عدة انواع بصرية من الأسطح. فالضوء الساقط قد ينعكس او ينفذ او يمتص كليا" او جزئيا" وبناء على ذلك ينتج عدة انواع من الأسطح:-

أ. **الأسطح المعتمة**: وهي الأسطح التي تقوم بأمتصاص جزء من الضوء الساقط عليها وعكس الجزء الآخر.وتعتمد القيمة الضوئية لهذا النوع من الأسطح على شدة الضوء المنعكس منها.لذا تؤثر انعكاسية السطح وصفاته البصرية الآخرى كاللون و الملمس في زيادة و تقليل القيمة الضوئية. ان هذا النوع من الأسطح غير الشفافة يكون عاملا" مسيطرا" في إدراكنا البصري اذ يمثل حاجز امام العين لانستطيع تجاوزه.

ب. **الأسطح العاكسة**: هذه الأسطح تعكس الجزء الاكبر من الضوء الساقط عليها وتعتمد شدة الأشعة المنعكسة على نوع السطح اضافة الى اعتمادها على شدة الضوء الساقط وزاوية سقوطه فكلما كان السطح صقيل وذو قيمة ضوئية فاتحة (لون فاتح) وكانت شدة الضوء عالية وزاوية السقوط كبيرة تكون شدة الأشعة المنعكسة اكبر.ويكون الانعكاس في هذه الأسطح نوعين .الأول الانعكاس الموجه كما في المرأة و الأسطح الصقيلة الآخرى ،والثاني هو الانعكاس المشتت ويتم فيه تشتيت الأشعة الضوئية بعد الانعكاس من السطح.ويكون السبب هو طبيعة الأسطح التي تكون غير صقيلة.

ج -**الأسطح الشفافة و نصف الشفافة**: الأسطح الشفافة هي التي تسمح للجزء الاكبر من الضوء الساقط عليها بالنفاذ من خلالها كالزجاج،وهذه الأسطح من الصعب تمييزها نظرا" لقلة او انعدام الأشعة المنعكسة منه، التي تصل الى العين، لذا إدراك السطح الشفاف يعتمد على شدة الضوء الذي يمرره ونوعه،فضلا عن اعتمادها على ماخلفه من الأسطح التي قد تعكس الضوء النافذ خلال السطح الشفاف مرة ثانية الى العين وعبر السطح الشفاف ايضاً. ان مرور الضوء مرتين خلال السطح الشفاف بهذه الصورة يؤدي الى إدراك الخلفية بشكل ادكن من واقعها الحقيقي دون الطبقة الشفافة. لانه مهما بلغت شفافية السطح،لابد ان تحدث خسارة في شدة الضوء المار خلالها.

أما الأسطح نصف الشفافة فهي التي تمرر شدة اقل من الضوء خلالها،وتمتص او تعكس القسم الآخر، ومثل هذه الأسطح هي الأسطح المصنعه من خامة الزجاج الملون او الزجاج الشفاف ذو الملمس المنكسر.في هذا النوع من الأسطح يكون للخلفية ونوع الضوء النافذ وشدته تأثير كبير على القيمة الضوئية،فالسطح الشفاف الأحمر لايمرر الا الضوء الأحمر ويمنع بقية الألوان من النفاذ خلاله، لذا يظهر كطبقة حمراء شفافة. (١٩ ص٢٥).

٢-**لون السطح:** اللون هو العنصر الذي يعطي معناً للضوء ويعتمد احداهما على الآخر. (وقد ذكرنا سابقاً خصائص اللون وإدراكه).

٣-**الملمس:** بما ان لكل سطح لون،كذلك فأن له ملمس يتراوح بين الصقيل والخشن. عند إدراك الملمس بحاسة اللمس يسمى ملمساً لمسياً، وعند إدراكه بحاسة البصر يسمى ملمساً بصرياً. ويتأثر الملمس بشدة الضوء الساقط عليه و اتجاهه.

الأسطح الملساء المطلية تعكس لون وشكل الاشياء التي حولها،اذ تصبح كالمرآة وتفقد لونها،بينما ينشر السطح الخشن المضاء من الجانب الضلال على نفسه الى درجة مؤثرة على إدراكه.

من الصعوبة تقدير لون الملمس او(قيمته الضوئية) وحتى درجة خشونتة لاعتماده على الضوء في ابراز هذه الصفات، اذ يتغير الإدراك بتغير صفات الضوء الساقط عليه.

ان اهم نقطة في الإدراك البصري للملمس هو التغير المستمر في مظهره، فالملمس الخشن الذي يضاء بأنارة جانبية يكون إدراكه وكأنه اخشن من واقعه، وذلك بسبب كبر مساحات الظلال الفتي تسقطها بروزاته على خلفيته او بالعكس تجعل الانارة الامامية إدراك الملمس وكأنه اقل خشونه من واقعه. (٢١ ص ٢٦).

البيئة والتصميم البيئي

أن البيئة تعني بمفهومها العام، هي كل العالم المحيط بنا، حاوياً على كل شئ نراه أو نشعر به أينما كنا، ويرتبط معنا مكانياً وزمانياً وبصورة مستمرة في المكان. كونه سلسلة من التراكيب والترتيبات المادية والاجتماعية الموجودة في كل لحظة من الزمن، كونه أستمرارية لبعض الترتيبات خلال التغيرات المستمرة التي تنشئ وتشكل تطورها. (١٣صIX)

فالبيئة نظام متكامل يتألف من مجموعة من العوامل و العناصر الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية، التي تحيط بالانسان ويحيا بها (٢، ص ٥) ان تطور البيئة يستند اساساً على تفاعل الانسان مع بيئته،حيث ان البيئة تخلق تحديات للانسان يجب ان يواجهها ويتخذ ردود أفعال أتجاهها لغرض النمو والانتشار والتطور، لخلق الحضارات، او ان البيئة ستقود الناس لاطلاق طاقاتهم الكامنه وابداعاتهم.

ان الفرد يتحسس المعلومات الاساسية من البيئة اولا، ثم ينظمها وفق مخططات ذهنية وحسب احتياجاته الانسانية، وهذه المخططات، منها فطرية ومكتسبة، ومنها ما يمثل حلقة الوصل بين الاستيعاب الحسي والانطباع الذهني، وتوجيه سلوك الفرد في الفضاء التصميمي، وبالرغم من الفروقات المادية في إدراك البيئة حسيا، الا ان هناك تجانس في إدراك افراد المجموعة الحضارية الواحدة. وان المخططات الذهنية الجيدة للبيئة ستعطي لمكونها احساسا مهما بالامان وتسمح له ببناء علاقة متناغمة بينه وبين العالم. لكن البيئة واسعة وشاملة لذلك قد تم تصنيفها من قبل العلماء والباحثين بتصانيف عديدة، فقد صنفها (Jon Lang) الى ثلاث اصناف هي:-

١-**البيئة الفعالة:** وهي التي تعبر عن الانشطة والفعاليات.

٢-**البيئة الايقونية:** (Iconic) وتعبر عن المواصفات الشكلية والفيزيائية للاجسام.

٣-**البيئة الرمزية:** وتعبر عن المعاني الكامنه خلف الاشكال (١٥ ص ١٧٣)

اما (Geoffrey Broadbent) فصنف البيئة الى:-

١-**البيئة الفيزياوية:** التي تحوي المؤثرات البيئية، الضوئية، الصوتية، الحرارة، الرطوبة، التهوية، وما تثيره في الانسان من نواحي حسية، بصرية، صوتيه،لمسية، شمية وذوقية وما ينتج عنها من قيم وعلاقات حسية.

٢-**البيئة الفضائية:** وهي التي تؤدي الى الحصول على الابعاد، الحجوم، المساحات الملائمة لمختلف فعاليات الانسان.

٣-**البيئة السلوكية:** وهي تمثل انعكاسا مباشرا لمكونات البيئة الفيزياوية والبيئة الفضائية على طريقة سلوك وتصرف الانسان وما ينتج منها من انماط سلوكية، متأثرة بتنظيم مكونات البيئة الفيزياوية، الفضائية والعلاقات بينهما. (١١ ص ٢٢٠-٢١٣)

وقد حددت جمعية بحوث التصميم البيئي بأن المنظومة البيئية تحتوي على جزئين أساسيين هما:-

١-**البيئة الفيزياوية:** التي يمكن وصفها وقياسها من خلال مصطلحات البصرية ، الحرارية، الهوائية والصفات الفيزياوية الأخرى.

٢- **البيئة الفضائية:** التي يمكن وصفها وقياسها من خلال مصطحات الحجم،العدد، الشكل، النوع، والارتباطات بين الفضاءات. (١٠، ص٧٩)

وبذلك نستنتج بان جميع اطراف التصنيفات السابقة هي ترتبط في (الانسان، الاشياء، الفضاء).

لذلك اهتمت البحوث البيئية على ضرورة وجود تلاؤم بين جانبين اساسيين للعمل هما:-

١- **الشكل الفيزياوي:** وهو يقوم على حل المشكلة.

٢- **المضمون الثقافي:** وهو يقوم بوصفها وتعريفها ضمن حدود معينه لمستويات البيئة.

ان الغاية المطلوبة هي التوصل لأفضل حالة للتلاؤم الذي يعرف بانه القبول المشترك للشكل والمضمون بشكل واضح، لكي يقوم بتصميم الشكل البيئي الملائم لتلبية متطلباته ضمن حدوده.

ويقصد بالتصميم البيئي بأنه "وسيلة لتنظيم البيئة المحيطة او الوسط البيئي لربط الاشياء بالاشخاص، وطريقة للادائية بالنسبة لفعاليات الانسان". (٨، ص ١)

ان تنظيم البيئة المحيطة هو فعل عقلي قبل ان يكون فعل فيزياوي، وان التنظيمات الفضائية، الاتصالية، المعنوية والزمانية للتصميم البيئي ترتبط بعلاقات مع المكونات البيئية

ويقسم (Rapoport)القوانين التصميمية المنظمة لهذه المكونات الى:-

١-التنظيم الفضائي: وهو يعكس عملية التفاعل بين المكونات الفيزيائية للبيئة والافراد.

٢-تنظيم الاتصالات: ان الترابط بين البيئة والتنظيم الاجتماعي يتم عبر شبكة من الاتصالات يسهم فيها كل من الانسان والبيئة الفيزياوية، الامر الذي يجعل من تنظيم البيئة وسيلة لهذا التفاعل البيئي والسيطرة عليه.

٣- تنظيم المعاني: حيث تمثل البيئة دلالات واشارات ورموزاً تفهم وتفسر ضمن المحيط الحضاري والاجتماعي، مرتبطة بالمكونات الفيزياوية التي تعطي معاني مختلفة واهمية متباينه، وتاثيرها على السلوك متغيرة تبعاً لذلك. قد يتطابق المعنى مع التنظيم الفضائي ومن ثم تتحقق حالة الوضوح الكافية او قد ينفصل عنه، وتظهر حالة الارتباك.

٤- التنظيم الزماني: ان البيئة تؤثر وتتاثر بتنظيم الزمان وقيمة الوقت وتقسيماته الجزئية. (٢٠ ص ٨-١٢)

ان مفهوم التصميم البيئي يمثل احدى مراحل التصميم، على اعتبار ان التصميم مكون من ثلاث مراحل هي:-

١- التصميم الوظيفي: (Functional Design) ويركز اساساً على النواحي الوظيفية، الانشائية، الاقتصادية والتكنولوجية لتنفيذ التصميم.

٢- التصميم المفاهيمي: (Concegptual Design) يهدف الى تحقيق التلاؤم البصري (Visual Harmony) للتصميم مع ما يحيط من مكونات، الطبيعية منها أوالمصنعة من قبل الانسان.

٣- التصميم البيئي: (Environmental Design) وهي مرحلة من مراحل التصميم تشمل كل ما سبق ذكره، مع الاخذ بنظر الاعتبار ملائمة التصميم مع الانظمة البيئية للطبيعة، والاهداف الاجتماعية والثقافية للانسان في البيئة المصطنعة. لذا فالتصميم البيئي يعد كالتصميم الوظيفي والتصميم المفاهيمي ولكن مضاف اليه اهدافاً اخرى. (٦ ص، ٣٤)

المصمم الصناعي و البيئة

ان أي نشاط انساني يتضمن عمليات التخطيط والتنفيذ والتقويم، والتخطيط يستلزم الوعي بالمشكلة التي تتطلب التغيير، ومدى التغيير المطلوب والتنفيذ يستند على معايير موضوعة من قبل من يخصه هذا التغيير، ومن الطبيعي في النهاية ان يصاحب عمليتي التخطيط و التنفيذ عملية التقويم المستمر منذ بداية المشروع في التغيير واثناء تنفيذه وحتى الوصول الى الصورة النهائية لعملية التغيير.

وبما ان عملية التصميم هي خلق وابتكار، اذن هو يرتبط بعدة جوانب متداخلة مع بعضها ومتوافقه لتحقيق الهدف التصميمي، وهذا يعتمد الطروحات الفكرية و الثقافية والفلسفية والنظم التصميمية السائدة والظروف البيئية والاجتماعية التي يكون المصمم متأثراً بها. (٧، ص ٢٠-٢١)

ان علاقة الانسان مع بيئته تكون بأستمرار متغيرة في شكلها من حالة المعرفة الى حالة الفعل، وبالعكس في حالة المعرفة، يكون الانسان مهتماً بالمعلومات المأخوذة من البيئة، ويؤول هذه المعلومات، ومن

ثم يتحول الى حالة فعل، والفعل يتحول الى معرفة وهكذا.... ولكن لكل مجتمع ظروفه وخصوصيته، واولها البيئة الفيزياوية والتي تخص البيئة الحاوية على المؤثرات الحسية لموضوعات العالم الخارجي (الضوئية، الصوتيه،الحرارة، الرطوبة،التهوية) وما تثيره في أعضائنا الحسية من أستثارات بصرية، صوتية، لمسية، ذوقية وتنبيه ذاتي. وما ينتج منها من قيم وعلاقات حسية مختلفة. (١١، ص ٢١٧)

أن نظرتنا للبيئة الفيزياوية المحيطة بنا تكون من خلال وصفها وتأويلها ومن خلال تجربتنا الحسية معها. (٩، ص٢٤) فالبيئة الفيزياوية هي النتاج لعمليات الطبيعة وحضارة الانسان مترابطة مع بعضها بنسب متنوعة، وان التغيير الانساني في هذه البيئة ينتج من سلسلة من القرارات المتخذه من قبل مختلف الشرائح الاجتماعية في مختلف الاوقات والاماكن. (١٣، ص٣). فلكل مكان ولكل زمان مناخه من حيث درجة الحرارة والرطوبة والعوامل الفيزياوية الأخرى، وهذا مرتبط بالتصميم فالمنتجات الصناعية كل وله خصائصه ووظائفه التي يؤديها و بالتالي هو مرتبط ببيئة الفيزياوية وبمكان وجوده، لذلك نلاحظ هنالك بعض المنتجات تصمم لبيئة ذات المناخ الحار واخرى تصمم لبيئة باردة. كما ان احتياجات الفرد ضمن البيئة الحارة هي غيرها في البيئة الباردة، لذا تطرح منتجات صناعية للتكيف مع متطلبات هذه البيئات ولذلك المكان والزمان. وحتى ان وجدت ذات المنتجات في دول مختلفة متباينة في بيئاتها، الا انها قد تم تصميمها وفق معالجات مختلفة تلائم كلاً مع بيئته.

وهنا يبرز دور المصمم ليحاول التوفيق و الملائمة مابين وظيفة المنتج الادائية وفي اختياره للخامة وملمسها ولونها المناسب للبيئة التي يستخدم فيها المنتج. وهذه ضرورة ملحة ليتكامل فيها تصميم المنتج هيئاً وشكلاً واداءاً . لذلك نلاحظ قصور بعض المنتجات الصناعية في علاقتها المظهرية والادائية مع البيئة المستخدمة لكونها صممت في بلدان تختلف بيئاتها مع بيئات دول اخرى (استوردت هذه المنتجات).

الفصل الثاني

اجراءات البحث

عينة البحث:-

بما ان مجتمع البحث وهو (المنتج الصناعي) واسعا ومتنوعا لذا اختارت الباحثة عينة ممثلة للمجتمع لذا اعتمدت العينة القصدية، وكان عملها وفق المراحل الاتية:-

١-**المرحلة الأولى:** تم تقسيم مجتمع البحث الى وحدات.

٢-**المرحلة الثانية:**- تم اختيار عينة قصدية. ووفق ما يلي:

تقسم المنتجات الصناعية الى:-

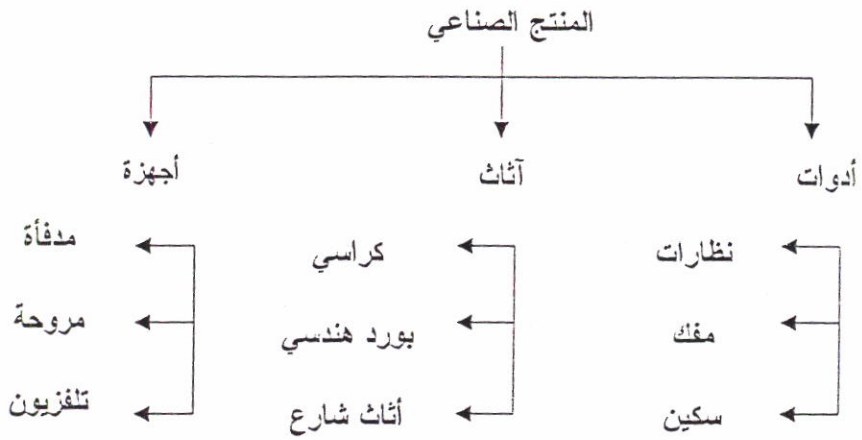
أ-**وحدة الادوات:** نظارات، مفك (درنفيس)، سكين.

ب-**وحدة الاثاث:** كراسي، بورد هندسي،اثاث شارع

ج-**وحدة الاجهزة:** مدفاة، مروحة، تلفزيون.

عينات مساعدة ومكملة

أرتأت الباحثة اختيار عينات مساعدة ومكملة لدعم مناقشة العينات الأساسية (المكواة الكهربائية، غسالة الملابس، مفاتيح التشغيل، الساعات).



مخطط يوضح تحديد العينات

منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي وتم مناقشة العينات وفق المحاور الاتية:-

ا-الوظيفة واللون.

ب-الوظيفة والخامة.

ج-الوظيفة واللون والخامة والبيئة.

مناقشة العينات:

ذكرنا ان اللون هو من اكثر العناصر المؤثرة في التصميم بشكل عام، وفي المنتج الصناعي على وجه الخصوص فهو يجذب نظر المستهلك قبل هيئة المنتج، هو تفاعل يحصل بين الهيئة والأشعة الضوئية عليه، فيؤلف المظهر الخارجي لأي هيئة اوشكل، اذ لاتوجد هيئة يمكن تكوينها دون أن تتسم بلون ما.

فاللون له تاثير مباشر على حواسنا، وان قيمة كل لون مشروطة بعلاقتها بالخامة المصنعة منها، وان شدته تختلف باختلاف ملمس السطح، ومن البديهي لجميع هيئات المنتجات الصناعية لها سطوح ذات ملمس ولون، فتكون الوانها او ملمسها، ذو قيمة محددة واحيانا اخرى مرتبطة ارتباطا اساسيا بوظيفتها. ان مظهرية الهيئات والاشكال للمنتجات، تعتمد على كمية الضوء المنعكس عنها حيث تعطي مدلولات ذات اثر في

الفضاء العام، وهي متغيرة بتغير الضوء الساقط عليها او حولها او تمتصه بدرجات مختلفة، ويجري تنظيم القيمة في العمل المرئي بشكل يؤدي الى الملائمة مع الغرض المستخدم من اجله وجلب الاهتمام، لذا فان قيمة الضوء الساقط على أي منتج محددة بوظيفته واليته وموقعه ضمن بيئته، الا في الحالات التي هي فرض حتمي، وعلى كل المنتجات بان تمتص اللون او تعكسه او تنفذ من خلاله. اذن فالمصمم الصناعي لايقترح الوان وخامات المنتجات اعتباطيا، بل هي مكملة للاداء الوظيفي والفكر الجمالي والبيئة التي يوضع فيها المنتج.

وفيما يلي مناقشة العينات المختارة:

اولا: الادوات

١-النظارات: النظارات لها تصاميم واشكال مختلفة ووظائف مخصصة، منها النظارات الطبية والشمسية والنظارات المستخدمة من قبل عمال اللحام، ولكل منها الوان وخامات مختلفة بما يلائم وظيفتها وكذلك وفق بيئة استخدامها. فالنظارات الطبية تستخدم للقراءة والكتابة وقد تكون للرؤية (أي استخدام مستمر) لذا نرى، الوان اطاراتها لاتتعدى الألوان الحيادية الاسود والرمادي والبني الغامق. واللالون (الشفافة) لكون اغلبها مصنعة من اللدائن، فمنها ما هو مصنع من اللدائن بالألوان المذكورة للخامة الشفافة وغير الشفافة، واخرى من لدائن شفافة لالون لها. او قد تصنع النظارات ايضا من معدن الستيل او الكروم وبطلاء ذهبي او فضي.

ان توظيف الألوان الحيادية للنظارات الطبية، جاءت مكملة للعدسات الشفافة، كوحدة تصميمية في الشكل واللون فضلا عن ان الألوان المذكورة هي تلائم بيئة الاستخدام الا هو (الانسان) الذي يستخدم هذه الاداة استخدام مباشر، فالألوان الحيادية والذهبي والفضي تلائم بشرة الانسان (الابيض، الاسمر، الاشقر، الحنطي)هذا من جانب، ومن جانب اخر، فان استخدام النظارات الطبية التي تكون الوانها مكلفة بعض الشي، نتيجة عدساتها، لذا لابد ان تكون الوانها منسجمة، ومسايرة مع ما يرتد به الانسان من ملابس. فمن الصعب تغيرها واقتناء اكثر من واحدة. وعلى العكس نلاحظ الوان النظارات الشمسية،أتخذت الألوان الحيادية والطلاء الذهبي والفضي، توجد بالوان اخرى عديدة، وقد تكون الوان جذابة، وهذه التعددية اللونية قد توظف نتيجة لما تطرحة الحركات التصميمية في التاكيد على عناصر واشكال لهيئات المنتجات، وكذلك التاكيد على بعض الألوان لهذه الهيئات وحتى خاماتها. وهنا نجد ان مستخدم النظارات الشمسية يمكنه اقتناء اكثر من واحدة وتغيرها، بما يلائم ما يرتديه من ملابس، ووفق المتغيرات الجديدة للزمان والمكان (الموضة)، لانها غير مكلفة اقتصاديا، لكون عدساتها اعتيادية وغير طبية التي تكون باهضة الثمن بعض الشي. اما الوان عدساتها، تتخذ الألوان الغامقة، لتحقق وظيفتها وتلائم بيئة استخدامها، اما الخامة المصنعة منها هذه العدسات، فهي اللدائن الشفافة الغامقة، لتفذ الضوء من خلالها للروية، وبذات الوقت تقلل من حدة الأشعة الضوئية.

إن كلا النوعين من النظارات الطبية والشمسية، تصنع من خامات خفيفة الوزن، وبسطح صقيل، لتوافق الية الاستخدام، الا وهي وجه الانسان (الانف والاذن) اما النظارات التي يستخدمها عمال اللحام، فهي مختلفة تماما عن سابقتها في الشكل التصميمي، ولونها، نتيجة لوظيفتها وللبيئة المستخدمة فيها و مؤثرات هذه

البيئة. فهي مصنعة من النائن السوداء لكامل الاطار والعدسات، لتلائم بيئة العمل وما يصدر عنها من الأشعة والاضواء المؤذية للعين.

٢-المفك(الدرنفيس): توجد انواع عديدة من تصاميم المفكات وباحجام مختلفة. ولكن جميعها تتكون من جزئين هما مقبض ونصل، وفي جميع الاشكال والاحجام، يكون النصل مصنع من خامة معدنية (الستلس ستيل stainless steel). وبطلاء فضي، وهو لون المعدن المستخدم، وبسطح صقيل ، ان استخدام هذه الخامة هي لصلادته العالية ومقاومته للي أثناء تأدية وظيفتها. أما طلائها بالفضي وبسطح صقيل لتكون عاكسة للاضاءة في بيئة عملها، لان على الاغلب تستخدم المفكات لفتح المسامير اللولبية لبعض المنتجات في اماكن عميقة وغائرة تقل فيها الاضاءة ووضوح الأجزاء الدقيقة، لذا يجب ان تكون عاكسة للأضاءة ومضيئة في بيئة عملها، هذا من جانب، ومن جانب اخر، عدم طلاء النصل باي من الألوان، الأخرى، لان نتيجة الاستخدام يتعرض النصل الى الاحتكاك وبالتالي تتلف المادة الطلائية ويتخدش اللون ثم يتشوه مظهره. اما مقبض المفك يكون غالبا مصنع من خامة عازلة للكهربائية، لتحقق الامان عند الاستخدام وتلائم بيئة عملها، ومقبض المفك على الاغلب يصنع من خامة عازلة للكهربائية لضمان تحقيق الامان لمستخدمه في بيئة عملها

واهم هذه الخامات هي الخشب سابقاً ومن ثم النائن لاحقاً بدلاً عنه والاثنان عازلتان للكهربائية، ولكن حالات الاستثناء واردة فهذا لايلغي ان هناك العديد من المفكات مصنعه من خامة المعدن لكامل هيئة المفك (النصل والمقبض) وهذا النوع من المفكات غالباً مايستخدم لفتح المكائن الثقيلة، والتي تحتاج الى مفكات تتحمل قوة وجهد عاليين ولا تتعرض للي و الكسر ،لتحقق أدائها في بيئة عملها، ولذا يختار معدن الحديد الصلب في اغلب الاحيان في صنع هذه المفكات.

ان استخدام النائن في صنع مقابض المفكات، قد حقق انواع متعددة من التكوينات الملمسية عليها فضلاً للمظهرية العالية للنائن. ان هذه التكوينات الملمسية والسطوح غير المستوية لمقبض المفك، مطلوبة لتحقيق الادائية بالشكل المطلوب ،لمنع حدوث انزلاق اليد اثناء الاستخدام، فنتيجة للي تتعرض اليد للجهد حسب طبيعة العمل وكلما زاد الجهد وبالعمل المستمر، تتعرق راحة اليد، وهذا يؤدي الى الانزلاق، لذا تصمم بسطح غير مستوي لتؤمن احتكاك كافي يمنع الانزلاق بما يلائم طبيعة وبيئة العمل. كما مهدت اللدائن الشفافة الى تصميم مفك الفحص الكهربائي الذي يشير الى وجود التيار الكهربائي، فصمم مقبض المفك من اللدائن الشفافة، وبداخلها مصباح احمر يضيء في حالة وجود التيار الكهربائي. ان استخدام المصباح الأحمر بالتحديد لكون الضوء الأحمر له طول موجي عالي، لذا يصل الى العين قبل غيره من الألوان ليشير الى حالة الخطر وهو وجود التيار الكهربائي.

ان الوان مقابض المفكات تطلى على الاغلب باللون الأصفر او الأحمر او البرتقالي وجميعها ذات طول موجي عالي وهي من الألوان المنبهة، لتلائم بيئة عملها. ولكن حالات الاستثناء واردة في توظيف الوان اخرى لمقابض المفكات.

٣- السكين: هناك تصاميم متنوعة وعديدة ولكل منها وظيفتها وتصميمها الخاص بها، منها صغيرة الحجم

تستخدم مع ادوات المائدة في الطعام واخرى لتقطيع الاشياء البسيطة ومنها كبيرة الحجم تستخدم لقطع الاشياء الكبيرة كاللحم وغيرها من الخضراوات (سكين مطبخ).

مما ما ذكرنا اعلاه عن المفك ينطبق على السكين بما يتعلق بمقبضها ونصلها والخامات المستخدمة وملمسها فنصل السكين على اختلاف انواعها واحجامها تصنع من خام معدنية صقيلة، لحافة حادة او مسننة لغرض التقطيع او التقشير واستخدام الخامة المعدنية، لتلائم وظيفتها من حيث توفر المتانة والصلادة وتصميم الحافة الحادة الجارحة (حافة القطع) ويستخدم على الاغلب مادة الستلس ستيل (stainless steel) في صنع نصل السكين لتحقيق الوظيفة المذكورة اعلاه فضلا عن ملائمتها صحياً في الاستخدام لان مادة الستلس ستيل ستيل لاتصدأ عند تعرضها للماء والهواء (أي غسلها وتنظيفها). اما مقبض السكين فغالباً ما يصنع من خامة الخشب سابقاً واللدائن حالياً وقد استخدم الخشب سابقاً لكونه خامة يمكن نحتها وتشكيلها وفق أي تكوين يراد لها فضلا عن كونها خامة يمكن صقلها وطلائها واعطاها مظهرية جيدة فقد استخدمت خامة الخشب في كثير من المنتجات كمقابض وابدان للاجهزة. فالخشب رغم طلاؤه ونتيجة للاستخدام المستمر يتعرض للتلف لتأثره بالماء، وقد وظفت اللدائن بدلا عنها في كثير من مقابض الادوات، واللدائن ايضا يمكن تشكيلها وأعطاءها تكوينات ملمسية مختلفة بسهولة حسب متطلبات الاداء، فضلا عن كونها غير متأثرة بالرطوبة والماء وتحافظ على مظهريتها رغم استخدامها لفترة طويلة وبذلك تكون خامة اللدائن منسجمة كمقبض للسكين مع بيئة استخدامها والحالات الاستثنائية واردة هنا ايضا فهناك بعض انواع السكاكين، تصنع من خامة المعدن لكامل هيئة السكين (المقبض والنصل)، وبطلاء ذهبي او فضي وهذان الطلائان استخدما لتحقيق مظهرية عالية وتصاميم رفاهية ضمن ادوات الطعام، اما الألوان الآخرى المستخدمة وعلى الاخص السكاكين الكبيرة الحجم فأتخذت الوانها في البداية اللون البني مع أظهار تقنية الياف الخشب (وباستخدم خامة اللدائن) وعلى الغالب لسكاكين المطبخ الكبيرة الحجم ،نظرا لاستخدام خامة الخشب في التنفيذ فترة ليست بالقصيرة التي تركت اثرها على الناس وارتباط هذه الخامة بمقبض السكين ومقابض ادوات الطهي الآخرى. اما الألوان الآخرى المستخدمة لمقابض السكاكين فهي غالبا اللدائن السوداء او البرتقالية، وفي الاحجام الصغيرة فهناك تنوع عديد في الوانها، وهذا التنوع لاغراض مظهرية وتنافسية لونية.

ثانيا": الاثاث.

١- **الكراسي:** هناك تصاميم عديدة للكراسي ،فضلا عن تنوع تصاميم الكراسي كل حسب وظيفته (كراسي الطعام، مكتب، انتظار في مكان عام.....الخ) فلكل منهم خصوصيته الوظيفية، وتصميم هيئته وشكله وفقا لتأدية تلك الوظائف، يتبعه ايضا لونه وخامته.

ان كراسي الانتظار المصممة للأماكن العامة تكون الوانها متنوعة وعديدة ، وغالبا ما تخضع الوانها لطبيعة المكان وفضائه، والموجودات الاخرى ضمن فضائه وبما يلائم وظيفة المكان. اذ على الاغلب كراسي الانتظار في المستشفيات بيضاء، لما يتعلق بخصوصية المكان (النظافة) فمن خلال الابيض يمكن رصد الاوساخ والاتربة بشكل واضح. في حين نلاحظ تعدد الالوان لكراسي الانتظار في الاماكن العامة الاخرى كالازرق الغامق، الاخضر الغامق، البرتقالي....الخ وهذا يكون خاضعا لوظيفة الفضاء وطبيعته وعلاقتها

بالموجودات الاخرى ضمن الفضاء فضلا عن ان اختيار الالوان يبقى مسألة نسبية وكما ذكرناه يرتبط مع تناسق قطع الاثاث الاخرى والموجودات الاخرى واتساع او ضيق حجم الفضاء التي تقع بضمنه.

اما الخامات المستخدمه في كراسي الاماكن العامة، نلاحظ تعددها، ولكن على الاكثر تستخدم خامة اللدائن والجلد وبشكل واسع. وهذا يرجع لكون الخامتين المذكورتين، يمكن تنظيفهما بسهولة، فضلا عن ان اللدائن خامة مناسبة أقتصاديا. وهذا يتوافق مع بيئته (مكان عام) اضافة الى ان هاتين الخامتين تعطي مظهرا جميلا وجذابا فبريق لونها ثابت نسبيا على مرور الوقت.

اما كراسي الاماكن الخاصة (البيوت، المكاتب وغيرها) فهي متنوعة وعديدة في لونها وخامتها وخاضعة لذوق المستخدم، واخر المبتكرات والتصاميم الحديثة فيما تطرحه من افكار والوان وخامات وتقنيات جديدة.

اما كراسي البيئة الخارجية (خارج المبنى) فتخضع الوانها وخاماتها بشكل كبير للبيئة الفيزيائية ولمكان وجودها، وعلى العموم فالالوان المستخدمة متنوعة ففي البيئات الباردة تستخدم غالباً الالوان ذات الطول الموجي العالي (الاحمر، البرتقالي، الاصفر) وهذه الالوان توهم بالحرارة والدفء، في حين في البيئات الحارة يفضل استخدام الالوان ذات الطول الموجي القصير (كالازرق، الاخضر، الابيض) والتي توهم بالبرودة .

اما الخامات المنفذه بها هذه الكراسي لابد ان تكون مقاومة للرطوبة والحرارة لتلائم ظروف البيئة الخارجية، وغالباً ما تصنع من خامة اللدائن المتصلدة بالحرارة، لكون هذه الخامة مقاومة للتغيرات في درجات الحرارة و الرطوبة. وعلى الاخص في بيئات الدول التي ترتفع فيها درجات الحرارة صيفاً وبمعدل كبير.

٢-**البورد الهندسي:** توجد انواع واحجام مختلفة لتصاميم البوردالهندسي، منها كبيرة الحجم، لها قاعدة استناد ومزودة بمساطر قياس مثبته عليها ومنها بوردات صغيرة محمولة باليد. وفي جميع التصاميم عموماً يكون سطح البورد أبيض صقيل جداً عاكس للضوء، ليلائم وظيفته (الرسوم الهندسية) والتي تتصف بدقة الخطوط وقياساتها، فالابيض يعكس الاشعة الضوئية وهذا يوافق بيئة العمل ليساعد المستخدم في وضوح الرؤيا لتحقيق الاداء الافضل، اما الخامة المنفذه بها البوردات فهي غالباً الاخشاب الصناعية (المضغوطة) مع أكساء السطح بطبقة من اللدائن او الملامين، لجعل سطح الرسم صقيل جداً لينسجم مع الادائية الوظيفية التي تنفذ على البورد، اما البوردات الصغيرة الحجم (المحمولة باليد) فغالباً تنفذ بكاملها من اللدائن.

الملمس الصقيل لسطح البورد واجباً وحتماً في التصميم لان الملمس غير الصقيل يؤدي الى تغير تعامل الاضاءة معه، ومن ثم يتغير مايعكسه من ضوء ولون للمستخدم فضلاً عن انه لايحقق الادائية المطلوبة.

٣-اثاث الشارع: (مقاعد جلوس – موقف الباص-كابينة الهاتف) ان جميع اثاث الشارع عموماً لابد ان يخضع في تصميمه لظروف البيئة الخارجية وعلى الاخص في خامته ولونه، فمقاعد الجلوس (أستراحة، متنزهات)، موقف الباص، كابينة الهاتف .....الخ يجب مراعاة لون وخامة التنفيذ لها، اضافة الى تصميم هيئتها وهذا يتوقف على الخصوصية الوظيفية للمنتج اولاً وللبيئة المحيطة بها ثانياً، كما يتوقف ايضاً على طبيعة تلك البيئة (باردة، حارة، ممطرة، جافة، مدى واتجاه سقوط اشعة الشمس) فمثلا اغلب تصاميم اثاث الشارع في قطرنا مصممة من الكونكريت السابق التصنيع (البناء الجاهز) فبالرغم من ان هذه المادة صلبة وقوية ومقاومة للتلف وتناسب الاماكن العامة، الا انها مادة قليلة المرونة في قابلية التشكيل والتكوين لتصميم الهيئة وايحائها بالضخامة، فضلا عن كونها مادة غير مناسبة بيئياً فالكونكريت مادة ذات سعة حرارية عالية حيث انها تكتسب الحرارة اكتساباً كبيراً وتفقدها ببطئ في فصل الصيف، اما في فصل الشتاء فهي تفقد الحرارة بصورة كبيرة، ونحن نعلم ان قطرنا من البلدان ذات الجو المتطرف، بارد شتاءاً وحار جاف صيفاً لذلك فهذه الخامة غير ملائمة لاثاث الشارع في قطرنا. كما ان لون هذه الخامة الرمادي (لون الكونكريت) قد اتصف بها بعض اثاث الشارع، ولم تطلى بأي لون وخصوصاً مقاعد الجلوس والبعض الاخر طليت بالابيض (موقف الباص، كابينات الهاتف، مظلة شرطي المرور، وغيرها) مع أضافة بعض الخطوط الملونة عليها باللون الازرق. ولكن الرمادي والابيض هي الوان غير مناسبة لبيئتنا، فهي بيئة تقل فيها نسبة الاشجار الخضراء، نتيجة الى صيفنا الحار الجاف .

وهناك بعض انواع من تصاميم مواقف الباصات في قطرنا ايضاً مصنعة من خامة معدنية، وتكاد تكون هذه الخامة مناسبة تقريباً في وظيفتها بالرغم من ان الخامة المعدنية تكتسب الحرارة ايضاً. الا ان طلائها باللون الاحمر هو غير مناسب لبيئتنا، ولكنه قد يكون مناسباً لبيئات دول اخرى.ولربما ارتبط اللون الاحمر للموقف بلون الباص الاحمر (البريطاني الصنع) وقد طليت هذه الباصات باللون الاحمر وفق دراسة تلائم بيئة منشئها، لكن مدينة لندن تتسم بالضباب لذا طليت بالاحمر لتحقق ظهوراً وجذباً وسط هذا الضباب ،ولكن اللون الاحمر لموقف هذه الباصات في بيئتنا يعتبر غير ملائم لان بلدنا حار والاحمر يوهم بالحرارة بالاضافة الى حرارة الجو.

ثالثاً : الاجهزة

١-**المدفأة:** توجد انواع وتصاميم عديدة للمدافى، منها النفطية والغازية والكهربائية والزيتية، ولكل منها نظام تشغيل وتصميم مختلف، ولكن جميعها تشترك بالخامة المصنعة الا وهي الخامة المعدنية، لأن الحالة الادائية والوظيفية، تشترط المعدن في تنفيذها، لانه يكتسب الحرارة، دون ان يلحق بسطحة أي تلف او مظهر تشوه نتيجة الحرارة، بالاضافة لامكانيته في عكس الحرارة للبيئة المحيطة.

واغلب تصاميم المدافى على اختلاف انواعها، يصمم فيها عواكس لعكس الاشعة الحرارية وتوزيعها باتجاهات معينة ويشترط لخامة هذه العواكس ان تكون معدنية وبسطح صقيل جدا وعلى الاغلب تصنع من

معدن الالمنيوم وبلونه الفضي اللامع والحالة الادائية هنا تتطلب الحالة الملمسية الصقيلة البراقة لان شدة الاشعة المنعكسة من السطح الصقيل وذو قيمة ضوئية فاتحة تكون اكبر. اما لون البدن الخارجي لهذه المنتجات فهي متنوعة وعديدة، فالبعض منها تطلى باحد الالوان التي توهم بالحرارة كالاحمر والبرتقالي لتدل على وظيفتها لتحقيق بيئة عمل واستخدام متكاملة للمنتج. ولكن البعض الاخر لهذه المنتجات يتم طلائها بالوان داكنة كالبني الغامق، واخرى تطلى بالابيض المطفي (off white)، ان استخدام هذه الالوان تكاد تكون حيادية لتنسجم مع باقي الموجودات ضمن بيئة استخدامها.

٢-**المروحة**:- هناك انواع وتصاميم عديدة للمراوح، منها مراوح سقفية ومنضدية واخرى عمودية، وفي جميع الانواع تصنع المراوح من الخامة المعدنية، لتحقيق الادائية الوظيفية المطلوبة، فالمعدن له من القوة لشق الهواء وتحمل مقاومته اثناء التشغيل، كما ان شبكة المروحة المنضدية والعمودية، تصنع من الخامة المعدنية ايضا لتكون واقية محكمة، اما الالوان الموظفة في المراوح، فهي على الاغلب، طليت بالابيض والابيض المطفي (off white) للمراوح السقفية، وان استخدام هذان اللونين لارتباطهما بالبيئة المكانية للمنتج وادائيته، فالمروحة السقفية هي معلقة في سقف المبنى، بحكم وظيفتها، فتشكل كتلة ثقيلة معلقة في الفضاء منجذبة باتجاه الارض، لذا فان طلاءها بالابيض او الابيض المطفي او أي من الالوان الفاتحة الاخرى، يقلل ايهاميا بثقل ووزن تلك الكتلة المعلقة عند المتلقي، في حين ان طلاءها باي من الالوان الغامقة، يحدث العكس، فيوهمنا بثقل اكبر لتلك الكتلة، وقد تولد انطباعا بسقوطها نحو الارض عند المتلقي. فضلا عن أي من الالوان الفاتحة (الابيض، الابيض المطفي، الازرق الفاتح، الاخضرالفاتح)، جميعها الوان توهم بالبرودة وهذا جعلها مرتبطة بالحالة الادائية للمروحة.

اما المراوح المنضدية والعمودية، فتعددت الوانها، منها الازرق الغامق والاخضر الغامق والذهبي والفضي، بالاضافة الى الألوان الموظفة في المراوح السقفية، والسبب يعود ان المروحة المنضدية والعمودية مستقرة على المنضدة او الارض، فهي لاتشكل كتلة قلقة في الفضاء، كما في الحالة السابقة. وعلى الغالب فالوان المراوح بجميع انواعها (السقفية، المنضدية، العمودية) لاتتعدى الالوان الباردة لارتباطها بالاداء الوظيفي لتحقيق بيئة متكاملة في وظيفتها ومظهريتها.

٣-**التلفزيون**:- لجهاز التلفزيون احجام وتصاميم متنوعة، وهنا مرتبط بتقنيات تصيغة وانتاجية، وعلى الرغم من التطور الذي حصل لجهاز التلفزيون، سواء ما يتعلق بتقنياته او باشكاله وتصاميمه، الا ان خامة البدن الخارجي المصنع منها التلفزيون لم تتعدى خامة الخشب في بداية ظهوره ومن ثم رافقته في مراحله التطورية للتصاميم الكبيرة الحجم، اما الخامة الاخرى التي نفذ بها البدن الخارجي للتلفزيون هي اللدائن، حتى حلت محل خامة الخشب بشكل نهائي في جميع التصاميم والاحجام. ان استخدام كلا الخامتين، هي لضرورة تتطلبها بيئة التشغيل للجهاز، فكلاهما لها خاصية العزل الكهربائي، ولكن اللدائن حلت محل الكثير من الخامات الاخرى ليس في التلفزيون فحسب بل في المنتجات الصناعية الاخرى لخواصها المتعددة (قابليتها للتشكيل، خفة الوزن، كلفتها المناسبة، انواعها وخواصها المتعددة، المظهرية العالية، العزل الحراري

والكهربائي). مما وسع أفق المصمم ليشكل ويصمم بسطح صقيل وخشن وتقنيات مظهرية مختلفة وفق ما يبتكره خياله.

أما الالوان التي طلي بها بدن جهاز التلفزيون، فكانت في بداية ظهوره، بلون الخشب المستخدم، وهي غالبا خشب الصاج ذو اللون البني الغامق، ومن ثم لاحقاً أستخدم الخشب الصناعي المضغوط، مع اكساء السطح الخارجي له بخامة الجلد مع تقنية اظهار لخامة الخشب، لارتباط هذه الخامة مع بدن التلفزيون ذهنيا عند المستخدم. وعندما استخدمت خامة اللدائن في صنع ابدان التلفزيونات، طليت على الغالب باحد الالوان الحيادية الاسود، الرمادي الغامق وقليلا الابيض، وهذه الالوان واجب تنفيذها، لتلبية المتطلبات الادائية، لانها الوان ماصة للاضاءة، حتى بالنسبة للون البني للخشب، وهذه الخاصية مطلوبة لتحقيق رؤية واضحة من خلال شاشة التلفزيون، في حين الالوان البراقة والعاكسة للاضاءة قد تحدث بيئة مشوشة للرؤية حول المنتج عند التشغيل، هذا من جانب ومن جانب اخر، ان توظيف الالوان الحيادية والغامقة، تجعلها ملائمة اكثر في بيئة استخدامها الذي قد يكون (صالون الجلوس في البيت، غرفة نوم، مكتب). والتلفزيون هو جزء من الاثاث ومكملات اخرى للتاثيث، لينسجم معها ضمن بيئته.

عينات مساعدة ومكملة

لغرض رصد اغلب المنتجات الصناعية في علاقتها باللون والخامة ارتأت الباحثة اختيار عينات مكملة لدعم مناقشة العينة الاساسية.

١- **المكواة الكهربائية**: ان تصميم الهيئة العامة للمكواة تيكون من المقبض وبدن المكواة وسطح الكي ولكل له خصوصيته الادائية الذي توظف له خامة معينة فالمقبض كان سابقاً يصنع من الخشب اما بدن المكواة وسطح الكي فيصنع من الخامة المعدنية الصقيلة الملمس. ولكن بعد ان دخلت اللدائن مجال الصناعة والانتاج تم صنع مقبض المكواة وبدنها من الخامة اللدائنية اما سطح الكي فصنع من الخامة المعدنية ايضاً. ان استخدام خامة الخشب او اللدائن لمقبض المكواة لضرورة ادائية مرتبطة ببيئة التشغيل للمكواة فكلا الخامتين له خاصية العزل الكهربائي والحراري لتحقيق الامان للمستخدم عند التشغيل ولضمان الامنية والحماية الكافية للمستخدم عند التشغيل، صُنّع كامل البدن مع مقبضه من اللدائن. فالامكانية العالية لهذه الخامة وطوعيتها في التشكيل والقولبة سهلت تصنيع كامل البدن من اللدائن. اما أستخدام الخامة المعدنية لسطح الكي مرتبطة بخاصية المعدن في التوصيل الحراري محققة بيئة حارة في سطحها. اما الألوان الموظفة في المكواة فكانت سابقاً بطلاء فضي لبدنها وسطح الكي لصناعتها من معدن (الستانلس ستيل) واللون الفضي يعكس الحرارة بدرجة كبيرة ، فيحقق بيئة تشغيل عالية. اما المقبض الخشب كان يطلى بألوان عديدة لغرض تحقيق تنوع لوني، اما عند توظيف اللدائن للمقبض والبدن في التصاميم الأحدث، فوظفت الوان عديدة بغية تحقيق تنوع تصميمي لوني.

٢- **غسالة الملابس**: توجد تصاميم عديدة للغسالات، فكانت أبدانها تصنع من الخامة المعدنية سابقاً، لقوتها ومتانتها التي تناسب التشغيل ولكنها خامة غير ملائمة لبيئة التشغيل لوجود (الكهرباء والماء) فالخامة المعدنية

لها خاصية التوصيل الكهربائي. فتم لاحقاً استبدال بعض اجزاء الغسالة، مثلاً (الاطارات الخارجية- مفاتيح التشغيل-مروحة حوض الغسيل) من اللدائن ومن ثم تم تصنيع كامل البدن من اللدائن بعد ان توصلت التقنيات الحديثة في امكانية تحقيق مواصفات عالية الجودة لهذه الخامة. اما الألوان الموظفة في الغسالات فهي غالباً الابيض لارتباطه بالنقاء و النظافة، وهنا ارتبط اللون مع أدائية المنتج وبيئة الاستخدام (تنظيف الملابس) ولكن حالات الاستثناء واردة فقد طرحت الوان اخرى ولكن بمحدودية قليلة جداً.

٣- **مفاتيح التشغيل والتنظيم و السيطرة:** ان تصميم مفاتيح التشغيل في اغلب الاجهزة تصنع من خامة عازلة للكهربائية والحرارة، لتحقيق الامان عند الاستخدام بما يلائم وبيئة تشغيلها، وهي على الاغلب تصنع من خامة اللدائن لتمتعها بهاتين الخاصتين، اما الوانها فهي على الاغلب تتصف بالتضاد اللوني مع لون هيئة المنتج المصممة ضمنه، لتحقيق جذب لوني يتم من خلالة تحقيق سيادة لونية تدلل على وظيفتها عند الاستخدام. وعلى الاغلب تطلى مفاتيح تشغيل الجهاز باللون الأحمر، لان الأحمر ذو طول موجي عالي يتم رصده من قبل المستخدم. وفي بعض الاجهزة الأخرى التي يوجد فيها اكثر من مفتاح مثل مفاتيح التنظيم والسيطرة والتشغيل فيوظف اللون الأحمر حدوث الحالات الطارئة للتشغيل ليشير الى الخطر، بينما تطلى بقية المفاتيح بألوان اخرى .فيطلى مثلاً مفتاح التشغيل باللون الاخضر ليشير الى حالة التشغيل المستقرة كما في المجمدة (مفتاح التشغيل باللون الاخضر-مفتاح الحالة الطارئة للتشغيل باللون الأحمر).

٤- **الساعات :** توجد تصاميم عديدة للساعات، متنوعة في احجامها وأشكالها وبيئة تشغيلها (الساعة اليدوية، جدارية، منضدية، ساعة ميدان) وفي جميع النماذج ،تصنع واجهاتها من خامة شفافة ،لتحقيق وظيفتها المطلوبة(رؤية التوقيتات)أما بدنها فيصنع من خامة معدنية على الاغلب للساعة اليدوية في حين نلاحظ التنوع في الخامات لأبدان الساعات الجدارية و المنضدية وغيرها، ولكن حالياً وعلى الاغلب تنفذ من خامة اللدائن، للامكانية العالية لهذه الخامة في تقنيات أظهارها لخامات مختلفة، فمثلاً تصنع من اللدائن لكن تقنية أظهرها رمعدني (فضي، ذهبي) او غيرها من مظهرية الخامات الآخرى. وتوظف الخامة بملمس متنوع لاجزاء الساعة، كل حسب ادائيته .اما الوانها فهي متنوعة وكثيرة لجميع انواعها، ولكن غالباً تطلى بالذهب والفضي للساعات اليدوية بأكملها لتحقيق مظهرية عالية اخذت لتنسجم مع بيئتها الا وهي (يد الانسان و ملابسه). وفي بعض التصاميم يطلى بدنها بالذهبي او الفضي، مع أستخدام خامة الجلد للاذرع (السير) ولكن بتوظيف الألوان الحيادية لها (الاسود غالباً الرمادي الغامق، البني). بينما نلاحظ في جميع انواع الساعات تطلى لوحة الارقام للساعة على الاغلب بالابيض، الاسود، الذهبي والفضي مع تضاد لوني للارقام المكتوبة عليها ، لتحقيق رؤية واضحة.

الفصل الثالث

النتائج

نستعرض في هذا الفصل النتائج التي تمخض عنها البحث في ضوء عينة البحث:

اولا": محور اللون و البيئة:

١- توظيف الألوان لهيئات المنتجات الصناعية خاضعة لبيئة استخدامها فضلاًعن الادائية الوظيفية.

٢- توظيف الألوان الحيادية (الابيض، الرمادي،الاسود والبني الغامق) لبعض هيئات المنتجات الصناعية والتي تقع ضمن البيئة المكانية لاستخدامها مع موجودات اخرى لتحقيق الانسجام اللوني كما في الوان النظارات الطبية التي توظف فيه الألوان الحيادية لتنسجم مع وجه الانسان ومع ملابسه أي كان لونها ،وكذلك الحال عند توظيف الحيادية اللونية في طلاء جهاز التلفزيون لتحقيق متطلبات وظيفية بأعتبار الألوان الحيادية ماصة للاضاءة وهذا يحقق بيئة تشغيل جيدة لشاشة التلفزيون في رؤيا واضحة فضلاً عن ان طلاء التلفزيون بأحد الألوان الحيادية يجعلها تنسجم مع بقية الوان الموجودات الأخرى ضمن البيئة.

٣- التنوع اللوني لبعض المنتجات الصناعية مطلوب لغرض تحقيق تقنية أظهار تنافسية للمنتج فضلا عن أيجاد التنوع التصميمي. وهي غالباً تنطبق على منتجات قد تكون اقتصادية في كلفتها ، ويمكن تغيرها وفق مستجدات استخدامها لتكون منسجمة مع تلك الموجودات امثال (ادوات مطبخية، ادوات مكتبية، هاتف، أقلام، أثاث) او قد تكون منتجات تقع منفصلة بعلاقاتها مع موجودات بيئة أستخدامها مثال (السيارة).

٤- الارتباط الرمزي، مابين اللون والبيئة قد يكون خاضعاً لبيئة شكلية، مثل طلاء عصارة البرتقال باللون البرتقالي، او بيئة فيزيائية، طلاء المراوح ،الثلاجات،المجمدات باللون الابيض او احد الألوان التي توهم بالبرودة ولكن الحالات الاستثنائية واردة.

٥- التعددية اللونية في هيئة المنتج الواحد مطلوب أحياناً لتحقيق أدائية وظيفية في بيئة استخدامه مثال (المفك و السكين) الذين يكون لون نصله مغاير للون مقبضه كذلك المدفأة التي تتطلب دائماً عاكساً بلون فضي في حين لون بدنها يكون مغاير لذلك. ولكن حالات الاستثناء واردة فيصنع كافة المفك و السكين من الخامة المعدنية و باللون الفضي.

٦- التضاد اللوني مطلوب لهيئات المنتجات الصناعية مقابض الادوات ونصلها (مقابض، السكين ،المفك،ادوات الطهي) وكذلك مفاتيح التشغيل للمنتجات.

٧-يمكن توظيف الألوان الماصة للاضاءة او الألوان العاكسة للاضاءة ،وفق متطلبات بيئة فيزياوية فضلا عن متطلبات حالات ادائية مثل لون بدن التلفزيون ماص للاضاءة لتحقيق رؤية واضحة للشاشة وعاكسة للاضاءة، عاكس المدفأة لعكس الأشعة الحرارية.

ثانيا: محور الخامة والبيئة

١-خامة هيئة المنتج الصناعي خاضعة لبيئة استخدامها مع اعتبارات ادائية وظيفية في الحالات الهندسية والفيزياوية والكيمياوية (سطح الكي في المكواة، مقبض المكواة، مقابض الطهي، أواني الطهي).

٢-الشرطية اكبر في اختيار توظيف الخامات لهيئات المنتجات المستخدمة في بيئة خارجية لاعتبارات فيزياوية (مقاومة الرطوبة ،الامطار ، اشعة الشمس) مثل اثاث الشارع (محطة وقوف الباص، كابينة الهاتف، مقاعد المتنزهات، ....الخ).

٣-الشرطية اقل في اختيار الخامات لهيئات المنتجات الصناعية المستخدمة في بيئة داخلية للقدرة على التحكم بالبيئة الفيزياوية لها.

٤-التعددية في توظيف الخامات لهيئة المنتج الواحد مرتبطة مع حالات مظهرية ومتطلبات وظيفية وبيئية مثال (خامة مقابض الادوات عن نصلها، خامة بدن التلفزيون عن شاشته، هيكلية الكراسي عند مقعده، مقبض المكواة عن سطح الكي).

٥-يشترط لتشكل الهيئة التصميمي ،فضلا عن المتطلبات الادائية الوظيفية، خامة معينه لامكانيتها وطوعيتها في التشكل والقولبة والانتاج.

٦-توظيف الخامة الشفافة تتطلب حالات ادائية بيئية مثال العدسات الشفافة للنظارات، واجهة الساعة ،عدسة الكاميرا،.....الخ هذا بالاضافة الى امكانية استخدام الخامة الشفافة لحالات مظهرية شكلية مثال (السطح الشفاف لبعض المناضد ،الدواليب....الخ).

٧-الحالة الملمسية لسطح هيئة المنتج خاضعة لمؤثرات بيئية فضلا عن متطلبات ادائية مثال السطح الخشن لاغلب مقابض الادوات ،السطح الصقيل لعواكس وحدات الانارة ،المدافئ ،سطح البورد.

٨-توظيف ملمس معين لسطح هيئة المنتج ، يرتبط احيانا بصفات مظهرية تعبيرية شكلية ورمزية.

٩-التنوع الملمسي في بعض سطوح المنتجات الصناعية لتحقيق حالات ادائية بيئية مثال (الملمس الصقيل لادوات الطهي او السطح الخشن لمقبضها ،السطح الصقيل لواجهة الساعة و السطح المحزز لمفتاح التوقيتات ....الخ).

المصـــادر

١-أبو جد، حسن عزت، (**الظواهر البصرية والتصميم الداخلي**)، طبع في دار الاحد (البحـــيري أخـوان) بيروت،١٩٧١ .

٢-أبو رميلة، ناجي ،(**البيئة و التنمية في الوطن العربي**) ١٩٨٠ .

٣- جيلام،روبرت سكوت، (**أسس التصميم**)، ت، عبد الباقي محمد ابراهيم،ومحمد محمود يوسف، مراجعة عبد العزيز محمد فهيم، تقديم عبد المنعم هيكل، موؤسسة طباعة الألوان المتحدة،١٩٦٨ .

٤- رياض عبد الفتاح ،(**التكوين في الفنون التشكيلية**)، ط، دار النهضة العربية مط الشركة المتحدة للنشـر و التوزيع، القاهرة،١٩٧٠ .

٥-عبو ، فرج، (**علم عناصر الفن**) ،ج ٢، دار دلفين للطباعة و النشر أيطاليا ــ ميلانو ــ ١٩٨٢ .

٦- عبيد، مـــاجد نعيـم، (**تحليـل المؤشـرات البيئيـة الفيزياويـة فـي نطـاق منتخـب مـن منطقـة الزعفرانية،بغداد**)أطروحة ماجستير مقدمة الى كلية الهندسة جامعة بغداد،١٩٨٦ .

٧-النجيدي ،حازم راشد، (**منهجية التصميم المعماري**) ،ترجمة مختصرة لكتابات مختـــارة، وزارة التعليـم العالي و البحث العلمي،الجامعة التكنولوجية، اللجنة الجامعية للشؤون العلمية،١٩٩٢ .

٨- اليعقوبي ،دارا طلعت ، (**الفعاليات الترويحية و الحفاظ علـــى البيئـــة الطبيعيـــة**) مـــن ابحـــاث دورة (التجربة العراقية في تصميم الفضاءات المفتوحة والانبات) جامعة بغداد كلية الهندسة ، ١٩٩٠ .

9- Appleton ،Jan، ***The Experience of land scape***،John wiley sons،London ،1975 .

10-Archea ،John & Eastman، charles ،proceedings of the 2nd Annual-***Environmental Design Research Association-conference*** Dowden، Hutchinson &Ross، Inc، Pennsy lvania،1970 .

11- Broadbent، Geoffrey، ***Design in Architecture***، John wiley & sons، London، 1973

12- Ching، Francis D.k، ***Interior Design Ill ustrated***، van Nostrand Reinhold company New York،1987 .

13-Eckbo،Garrett، ***The Landscape wesee***، Mc Graw-Hill Book Company، New York، 1369 .

14- Gacobson، Egbert، ***Basic color***،1st Edition، paul the obaled، Chicago، 1948 .

15-Lang.، Jon،Burnette، charles،Moleski،Walter، vachon، David، ***Designing for Human Behavior،Architecture and the Behavioral*** sciences، Dowden، Nutchinson & Ross، Inc، Pennsy lbanis ،1974 .

16- Ozenfant، ***Foundations of Modern Art***، Translated by John Rodker ،Douer publications Inc، U.S.A، 1952 .

17- Parker، aybilp، *Optics source Book*،6th Edition، FV،Mc Graw-Hill Book ،co، New York ،st louis London، Tokyo، 1988.

18-Particios، Nichalas N،. *An Agentive perspective of Urbain Planning* ،(Town Planning Review)،Vol ،48،No،1 ،Jan ،1977.

19- Reekie ،fraser، *Design in the Built Environment*، Edward Arnold، London،1972 .

20-Rapoport، Amos، *Human Aspcets of Urban form*، Pergamon press Inc، New York ،1977 .

21- Ward Neville and Mary *Living rooms*، Macdonald and Co Publis، Copublisher Ltd،1967 .