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

الأكاديمي

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 31- المجلد التاسع - السنة التاسعة - 2001

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد 238 لسنة 1981

العدد 31
آب 2001
المجلد التاسع
السنة التاسعة

الأكاديمي

مجلة محكمة متخصصة في الفنون
تأسست عام 1974

المحتويات

* نظرية الجشطالت وتطبيقاتها في التصميم.	د. خليل إبراهيم الواسطي
* ألحان الطبيعة وأنغام الحياة.	د. طارق حسون فريد
* الجمالية والرسم الحديث.. جدل المفاهيم.	د. عاصم عبد الأمير
* الإمكانات التعبيرية للمشهد في السيناريو السينمائي.	د. سمير كامل الجبر
* الأبعاد الجمالية والسياسية في أعمال جواد سليم النحتية.	عبد الشهيد مصطفى
* تحليل تصميم جهاز سخان المياه الكهربائي المحلي.	د.نوال محسن علي

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 بالآلة 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

نظرية الجشطالت وتطبيقاتها في التصميم

د. خليل إبراهيم الواسطي

أستاذ مساعد

كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

الخلاصة

يهدف البحث في سياقاته كشف الحدس الإدراكي (الاستبصار) للمثير ككل وكيف تنتظم علاقاته في وحدات شكلية دالة تؤدي الى خلق الفكرة الإدراكية المصممة في مجال النشاط الفني.

والبحث يجيب على السؤال التالي:

ما الذي قدمته نظرية الجشطالت فيما يتصل بعمليات الإدراك للمثير ومفهوم التفكير البصري في مجال النشاط الفني؟

تاريخ استلام البحث ١٥/١١/٢٠٠٠ تاريخ قبول النشر ٢٠/١٢/٢٠٠٠

مقدمة

النظرية الجشطالتية واحدة من بين عدة نظريات فكرية وفلسفية ظهرت في العقد الأول من القرن العشرين. فالنظرية كانت بمثابة احتجاج شديد ضد ما يسمى بالمنحى الذري أو الجزيئي لدى نظرية الترابطيين والشرطيين في القرن التاسع عشر التي كانت مهتمة في تحليل وقائع الشعور أو السلوك حيث كان علماء النفس آنذاك يتجهون في تحليلاتهم للاحساسات وإلى وصف وقياس خصائصها(النوع- الشدة- الامتداد- الاستغراق) كعناصر مستندين في ذلك على مفهوم العنصر والترابط وكانت تحليلاتهم متأثرة بمناهج الفيزياء والكيمياء والفسيولوجيا في تحليل الأجسام إلى جزيئات وذرات وعزل الأعضاء وتفكيكها إلى أنسجة وإلى خلايا، واعتقدوا بأن استخدام الأسلوب الرياضي و تكرار التجارب يكفيان لضمان صحة النتائج والكشف عن قوانين وائتلاف العناصر دون الاهتمام بجوانب الحياة النفسية والخبرة المباشرة للإنسان.

فنظرية الجشطالت انتهجت نهجا جديدا في التفكير وحل المشكلات وأكدت على أهمية الفكر المنطقي والخبرة المباشرة للشخص كما يحياها ونبذت النهج التجريبي المادي لنظرية الترابطيين، وكان نهج نظريتها معتمدا على التحليل الكيفي للخبرة وأسلوب التفكير المنطقي والذي بفضله تم إعادة بناء علم النفس فيما يتصل بمشكلات الإدراك والذاكرة والذات الفاعلة. فهي من ناحية نظرية فلسفية تدخل مفهوم الصيغة والبنية في تفسير العالم كما تدخلهما في تفسير العالم البيولوجي والعالم العقلي أي أنها تقيم الصلات بين الوقائع التي تعتبرها التصورات السابقة منعزلة عن بعضها البعض وتقيم هذه الصلات فلسفة وحدانية الطبيعة. وهي من ناحية أخرى تطبق نفس المفاهيم في الميدان الخاص بعلم النفس وعلى مشكلات محددة وعيانية، فهذه النظرية قد خلصت علم النفس من طريقة القوالب الجامدة التي نحتتها بعض التجهيزات العلمية المستوحاة من علمي الميكانيك والفيزياء والتي كانت تحد من آفاقه وتنأى به عن الواقع والحياة. وللنظرية اهتمامات ومفاهيم أخرى امتدت إلى مجالات إنسانية عديدة كدراسة السلوك والتعلم والنشاط الذهني.

إن ما قدمته هذه النظرية من مفاهيم كانت في غاية الأهمية وبالذات فيما يتعلق بعمليات الإدراك وكيفية حدوث الاستبصار ومفهوم السلوك البصوي، ومن أبرز مفاهيمها، البنية والتوزيع الذاتي الدينامي والتحديد العلائقي والتنظيم وإعادة التنظيم والمعنى. وما هو أساس بالنسبة لهذه النظرية ينحصر في تحديد النمو الذي يدرك الشخص الموقف الذي يوجد فيه وفي وصف الظاهرة الفردية التي تناظر ذلك، فلقد حاولت أن تقيم علاقات معقولية بين المثير والاستجابة ووضحت كيف أن الانتثار الموضوعي للمثيرات يشترط الانتظام الإدراكي وكيف أن هذا الانتظام الإدراكي بدوره يترجم في الاستجابة. في حقيقة الأمر أن علماء نفس هذه النظرية قدموا أفكاراً ووقائع جدية في مجال سيكولوجية الإدراك وفسروا الكثير من الوقائع والعمليات المعرفية مثل الذاكرة، والابتكار، والاستبدال، والانفعال...الخ وخلصوا من هذه التفسيرات إلى وضع مبادئ وقوانين تتيح التنبؤ بالبنيات ابتداءً من شروطها.

فهذا البحث يبحث في الإجابة عن السؤال التالي:

ما الذي قدمته نظرية الجشطالت فيما يتصل بعمليات الإدراك للمثير ومفهوم التفكير البصري في مجال النشاط الفني؟

كما يهدف البحث في سياقاته كشف الحدس الإدراكي (الاستبصار) للمثير ككل وكيف تنتظم علاقاته في وحدات شكلية دالة تؤدي إلى خلق الفكرة الادراكية المصممة في مجال النشاط الفني.

الجشطالت والانتباه والإدراك:

الجشطالت كتعريف "هو شيء يزيد على حاصل جمع أجزاءه" أي أن له خصائص لا تنتج من مجرد جمع خصائص عناصره"(١) بمعنى أن الظواهر والوقائع النفسية تأخذ شكلاً جشطالتياً، أي وحدات عضوية تنفرد وتتوحد في حالة الإدراك. فالجشطالت يتوقف في حالة الإدراك على جملة من العوامل الموضوعية والذاتية وعلى انتثار المثيرات ولكن عرضة للتبدل الوضعي، فالجزء في كل هو شيء يختلف عن هذا الجزء منعزلا أو في كل آخر، وذلك بفضل الخصائص التي يكتسبها في وضعه، وفي وظيفته وكل حال

من الحالات(٢)،"فالجشطالت تبدأ من البنيات بوصفها معطيات أولى أنها لا تعرف بمادة خلو من الصيغة"(٣). "فليست هناك من مادة بغير صيغة وإنما هنالك فحسب انتظامات تختلف في درجة بدائيتها"(٤). والفرد يدرك المنبهات على أنها أشياء ذات معنى وكحوادث ولا يدركها على أنها تغيرات في الطاقة ويمكن أن يدرك المنبه على هيئة صوت أو شكل أو أي شيء مناسب يدخل في خبرة الفرد. وإذا كان المنبه خارج نطاق الخبرة فأنه يُعامل كما لو كان واقعاً في مدى خبرة الفرد(٥). والأفراد يستجيبون لمجموعة كبيرة من المنبهات وكأنهم يستجيبون لمنبه واحد. وبخاصة إذا كانت المنبهات مرتبة في وحدة ذات معنى(٦). لذلك يلعب الانتباه دوراً أساسياً في أنشطة الفرد المختلفة، من حيث أنه قدرة تعمل على تجميع عناصر فعل معين، وتوحيدها ودمجها، أو مجموعة أفعال في عملية واحدة، لها وجهة واحدة وبؤرة تركيز مسيطرة(٧). إن مهمة الانتباه، انتقاء المثيرات أو المعلومات الأكثر أهمية وفاعليته تختلف لاختلاف نوع المثيرات والمعلومات ومقدارها ومستواها من هنا كان الانتباه أحد المفاهيم المهمة في أدبيات علم النفس الجشطالتي ومحوراً أساسياً في التناول المعرفي للنشاط العقلي المعرفي وواحد من الموضوعات الحيوية ذات التأثيرات العميقة في التعليم والاحتفاظ والتذكر والتفكير والإدراك، والنشاط والمعرفة بصورة عامة، وأكد علماء الجشطالت على حقيقة التلازم بين الانتباه والإدراك من أجل تحقيق عملية الإدراك وضمان نجاحها، ويتميز الانتباه بعدد من الخصائص(٨) :

١- **الانتقاء**:اختيار واحد أو أكثر من المنبهات الحسية الموجودة في بيئة الفرد الداخلية والخارجية.

٢- **التركيز**: ينصرف الانتباه إلى أمر ما بكليته وبتركيز شديد يغدو شعوره محصوراً فيه.

٣- **التحول أو التذبذب**: ضرورة تُمليها طبيعة جريان النشاط الذي يقوم به الفرد عندما ينتقل من فرد إلى آخر في إطار النشاط نفسه(٩) ، لكن الانتباه يتأثر بعوامل موضوعية من أبرزها:

أ- **عامل الشدة**: عامل جذب مهم، فشدة المنبه في جذب الانتباه واسترعائه نحو الضوء الساطع فإن الأقوى منها يجذب الانتباه الأكثر.(شكل ١)

ب- **عامل الحركة**: الشيء المتحرك يكون أكثر إثارة للانتباه من الأشياء الثابتة التي لا تتحرك.(شكل ٢)

ج- **عامل التغير**: المنبه المتغير أكثر جذباً للانتباه. وكلما كان التغير مباغتاً أو فجائياً زاد تأثيره. (شكل ٣)

د- **عامل طبيعة المنبه**: يختلف انتباهنا باختلاف طبيعة المنبه.(شكل ٤)

هـ- **عامل موضع المنبه**: الفرد يميل إلى قراءة الأشياء الموجودة أمام وعلى محاذاة العينين مباشرة.(شكل ٥)

و- **عامل حجم المنبه**: الأشياء الأكبر حجماً أكثر جذباً للانتباه من الأشياء الصغيرة.(شكل ٦)

ز- **التكرار**: إن تكرار المنبه من العوامل المساعدة على إثارة الانتباه واجتذابه إليه. (شكل ٧)

ح- **التباين**: الشيء المتباين عن محيطه يسترعي الانتباه أكثر مما لو كان متسقاً ومنسجماً مع الأشياء المحيطة.(شكل ٨)

ط- **الجدة والحداثة**: نوع من التباين لأن الشيء الجديد متباين عما هو مألوف ولذلك فإنه يستثير الانتباه.(شكل ٩)

ي- **السيطرة**: المثير الأقوى والمسيطر يجتذب الانتباه أكثر من سواه. (شكل ١٠)

ك- **التنظيم والترتيب**: تميل الأشياء التي تنتظم في نسق معين إلى جذب الانتباه أكثر من الأشياء الأخرى التي تبدو غير منتظمة أو مرتبة. (شكل ١١)

إلى جوانب العوامل الموضوعية التي تجتذب الانتباه هناك عوامل ذاتية وتستحوذ عليه ومن أهمها:

١-**الحاجات والدوافع**: عوامل مهمة للغاية في جذب الانتباه وتوجيهه إلى الأشياء والموضوعات والمواقف ذات الصلة بإشباعها وتحقيقها.

٢-**الميول والاهتمامات:** تعد الميول والاهتمامات من بين المحددات المهمة في اجتذاب الانتباه واسترعائه، فإن أشد الأشياء وضوحا وقوة قد تهمل إن لم تلاقي اهتماما وميلا في النفس.

٣-**التهيؤ ومستوى الاستثارة:** حالة التهيؤ العقلي والنفسي إلى زيادة عتبة الحساسية نحو الأشياء ومدى حفز الاستثارة في تحريك طاقة الفرد وتوجيهها نحو تلك الأشياء.

إن معظم الميول المنظمة وإن كانت نتيجة للخبرة ترى بجانبها بعض المبادئ الأساسية التي تعمل بمعزل عن التعلم والتهيؤ، وقد لخص فيرنهايمر (١٩٢٣) هذا لميول في مجال التنبيه البصري:(١٠)، (١١)

١-**القرب:** الأشياء المتقاربة نسبيا تظهر وكأنها مجموعة واحدة.(شكل ١٢)

٢-**التشابه:** الأشياء التي تتشابه تبدو وكأنها مجموعة واحدة.(شكل ١٣)

٣-**المصير الواحد:** الأشياء التي تتحرك سوية بنفس الاتجاه تبدو وكأنها مجموعة واحدة.(شكل ١٤)

٤-**الاستمرارية:** الأشياء المرتبة لأن تأخذ أسلوبا معينا من الاستمرارية تطغى على الأشياء التي يحدث تبدل في اتجاهها.(شكل ١٥)

٥-**الإغلاق:** إن الأشياء الناقصة التي توحي بأنها كاملة تعامل كما لو كانت كاملة فعلا أكثر من أن تعامل كما لو كانت أجزاء للشيء.(شكل ١٦)

٦-**الاتضاح:** الكل أكبر من مجموع الأجزاء وإدراك الكل سابق على إدراك الأجزاء.(شكل ١٧)

إن جميع هذه العوامل تتظافر أو تتضاد لتكون أنظمة قوية أو ضعيفة يحدث التجمع في الحواس وتكامل الدراية يتم من خلال أساليب وتنظيمات ووحدات يطلق عليها أسم الكليات وان جميع الاحساسات المباشرة والمتذكرة هي عبارة عن دراية بالعلاقات وهذه العلاقات توجد في مجالي المكان والزمان وأن جميع الحواس تقوم بعملها في هذين المجالين مع اختلاف عالي بالدرجات تبعا لتبدلات بيئة معينة، أما الفروقات الفردية في تكامل الدراية توجد في جميع مظاهر التكيف ، الدوافع والتعلم والسلوك الانفعالي أما الفرق الأساسي القائم بين

الاحساسات المتذكرة فهو يستند على الوضوح المصاحب لهذه الاحساسات فان معظم خصائص التمييز مصدره خبرة الفرد بالرغم من وجود بعض المكونات الخاصة التي تقوم بمعزل عن التعلم.

أكد الجشطالتيون بتجاربهم وملاحظاتهم الفينومنولوجية على قوانين الأشكال وقد ذكر هلسون ١١٤ قانونا معظمها يتعلق بالشكل البصري وقد أكد بورنك أهمها:-

١-**طبيعة الشكل**: يميل المجال أن يكون منظما وذا شكل والمجموعات تميل لأن تصبح مترابطة.(شكل ١٨)

٢-**الشكل والأرضية**: الصورة تميل إلى أن تكون شكلا قائمة على أرضية وان هذين الحدين الشكل والأرضية أساسيان في جميع أشكال الإدراك.(شكل ١٩)

٣-**التمفصل**: تتراوح الأشكال بين البساطة والتعقيد في درجة التمفصل أو التمايز الذي تملكه.(شكل ٢٠)

٤-**قوة وضعف الشكل**: الشكل القوي يقف في وجه المحاولات التي تميل إلى تحليله إلى أجزاء أو دمجه بشكل آخر.(٢١)

٥-**نوعية الشكل**: الشكل الجيد يكون متميزا بصورة جيدة وبذلك يفرض نفسه على المشاهد ويستمر ويتكرر.(شكل ٢٢)

٦-**ديناميكية الشكل**: الشكل هو نظام ديناميكي أو أنه يقوم على أساس ديناميكي فالشكل القوي يعتمد على خصائصه الديناميكية أكثر من اعتماده على خصائص المنبه.(شكل ٢٣)

٧-**اطراد الشكل**: الشكل الذي يدرك مرة يميل إلى الثبات المستمر ويتكرر عندما يتكون الموقف التنبهي إن تكرر جزء من الشكل الذي تم إدراكه فيما مضى يميل إلى أن يعوض عن الكل.(شكل ٢٤)

٨-**تكاملية الشكل**: إن الوحدات المتشابهة في الحجم والهيئة واللون تميل لأن تتألف لتكون أشكالا متميزة تميزا جيدا.(شكل ٢٥)

٩-**تناظر الشكل**: يميل الشكل نحو التناظر والتعادل والتناسب.(شكل ٢٦)

١٠-**ثبات الشكل:** يميل الشكل للحفاظ على هيئته المناسبة وحجمه ولونه. (شكل ٢٧)

١١-**اندماج الشكل:** الإندماج ينتج شكلا جديدا أو بالاتحاد بين شكلين يسفر الأمر عن بقاء الشكل القوي وتنحي الشكل الضعيف.(شكل ٢٨)

١٢-**انتقال الشكل:** يبقى الشكل مستقلا عن العناصر المكونة له وعليه يتسنى انتقال الشكل دونما تغيير إلى عناصر أخرى.(شكل ٢٩)

١٣-**معاني الأشكال:** الشكل يميل لأن يكون ذا معنى وموضوع، وتساعد الاتجاهات والتوقعات والخبرة على صهر المنبه في إدراك ذي معنى.(شكل٣٠) إن العالم ملئ بالأشكال والموضوعات والحوادث وكلها ترتبط فيما بينها بشكل من الأشكال، فالصورة في أي إدراك هي الشكل، هي الكل الذي يبرز، هي الشيء الذي يدرك -إن الفرد- من وجهة نظر عالم النفس الجشطالتي (لفين)، يعيش في مجال سلوكي ، وأن التفكير المنتج ينبع من الاستجابة إلى القوى التي يتألف منها هذا المجال الذي "هو ذلك الحيز الذي يتعلق مباشرة بالذات وما حولها من موضوعات تثير نوعا معينا من الدوافع فتنشأ التوترات التي تبقى مستمرة إلى أن تنتهي بإكمال أو إشباع حاجات هذه التوترات".(١٢)، (١٣).

فإدراك العالم يتم - من وجهة النظر هذه - بشكل منظم لا مجرد احساسات تفتقر إلى النظام. وأن الإطار العملي يساهم في تحديد إدراكنا للأشياء بأن يضفي عليها دلالة معينة، ويوجه إدراكنا الوجهة المعينة فالأطر التي نحملها في أذهاننا تؤثر على ما نختزن من معلومات وما نتلقى من مدركات.

"وقد أكد أقطاب نظرية الجشطالت (كوهلر، وكوفكا، وفاينهمر) " بأن الفرد يدرك الموقف ككل، فللكل مميزاته وخواصه التي ليست للأجزاء "(١٤).

الجشطالت والإدراك الفني

لقد أكدت نظرية الجشطالت صلتها الوثيقة بالفن منذ بداياتها ومن خلال تطورها كما يقول أرينهم " العقل دائما ككل، كل أدراك هو تفكير وكل استدلال هو أيضا استبصار، وكل ملاحظة هي أيضا ابتكار." وما الاستبصار سوى أبرز

العمليات الإدراكية التي فيها يدرك الإنسان العلاقات المختلفة التي بـــالموقف أو المشكلة ويحاول تنظيمها وإعادة هذا التنظيم في وحدات جديدة تؤدي إلى تحقيـــق الهدف المطلوب أو الفهم الكامل للأشياء (١٥).

وأن امتداد نظرية الجشطالت بتفسيراتها إلى مجال الفن باعتباره المجـــال الذي يمكن أن تتجلى فيـــه بصـــورة واضحـــة عمليـــات التنظيـــم والإدراك و الاستبصار والتذوق وغيرها من العمليات التي تمثل المداخـــل الأساســـية لفـــهم سيكولوجية النشاط الفني الإنساني.

وقد قامت جين رينا بتطبيق نظرية الجشطالت في ميدان الفـــن تجاربـــها في كتابها (تجربة من الجشطالت) إذ ترى هذه الباحثة أن سيكولوجية الجشـــطالت قامت أساسا كنظرية في إدراك العلاقات المتبادلة بين شكل الموضوع وعمليـــات المدرك. ويؤكد التفكير الجشطالتي أيضا – إضافة إلـــى ذلـــك – علـــى نقـــلات التبصر وسيولة عمليات الإدراك والمدرك كمشارك فعال لـــــه مدركاتـــه. وقـــد وصف علماء الجشطالت التفكير الإبداعي على إنه إعادة بناء لموقـــف المشـــكل وأن تحقيق الانطباع الصادق عن حالة إشكال ما أمر حقيقي مـــن وجهـــة نظـــر الجشطالت في التعلم ويتمثل ذلك في اكتساب عمله وكيفية التوصل إلى الحلـــول المناسبة له. وهكذا فان التعليم هو التعرف بوضـــوح علـــى الملامـــح الرئيســـة للمشكلة من أجل جعل حلها ممكنا. فالتعليم غالبا ما ينطوي على تغيير إدراكنـــا الأولي للموقف المشكل وإعادة تنظيم ذلك الإدراك حتى يتحقق النجـــاح ورؤيـــة المشكلة على حقيقتها.

فكاندنسكي يؤكد كما يذكر كوفكا: " ليس هناك قوة تخلق الحلول بطريقـــة سحرية، فالموقف يجبر الكائن على أن يتصرف بطرق معينة رغم انه لا يمتلـــك الأدوات الخاصة بها النشاط مسبقا، ويتم ذلك من خلال عمليات التنظيم وإعـــادة التنظيم، لأن كل تنظيم له جوانبه المختلفة مثـــل الاســـتقرار، التصلـــب، التعقـــد ودرجة التشكل وغيرها من الخصائص وينتج التنظيم عن التفاعل وإعادة التفـــاعل بين الكائن والبيئة" (١٦).

فالامتزاج واضح لدى نظرية الجشطالت فيما يتعلق بالرؤية العادية والرؤية الفنية، فبدلا من أن تكون الرؤية هي عملية تسجيل آلي للعناصر الحسية، فمن خلالها (نظرية الجشطالت) أصبحت عملية إبداعية للتمكن من الواقع وفهم أسراره أي عملية جمالية خيالية ابتكاريه تتسم بالفطنة والاستبصار الذي هو تغير مفاجئ في إدراك الكائن لمشكلة ما.

وقد عبر آرنيهم عن نظرية الجشطالت في الفن حينما أكد على الجوانب التالية:(١٧)

١- أهمية العلاقة بين الإدراك والتوازن، حيث أشار إلى أن اكتشاف العلاقة بينهما يجب أن يتم الترحيب به في نظرية الفن. ويوصف الميل نحو التوازن باعتباره جهدا أساسيا لتمثل البنيات ومحاولة تنظيمها. فالتوازن هو حالة تبحث عنها حتى القوى الطبيعية حين تتفاعل في المجال. والفنان يكدح من أجل التوازن. وهذا يمثل جانبا واحدا من الميل الكلي في الطبيعة نحو التوازن. وعمليات التنظيم النشطة في الإدراك والتي تحقق التوازن تعادل التنظيم الذي يحدث في الخارج في العالم الطبيعي، ولا تتمسك النظرية الجشطالتية بأن الحواس تحمل أو تنقل مادة غير متبلورة أو غير منظمة يفرض عليها النظام من خلال العقل. أنها تؤكد بدلا من ذلك على أن الشكل الجيد هو خاصية في الطبيعة عموما عضوية كانت أو غير عضوية.

وقد أكد كوهلر في كتابه المبكر عن الجشطالت الطبيعي على أن الميل نحو إنتاج الأشكال البسيطة يمكن ملاحظته في العديد من الأنساق والمجالات الطبيعية حيث أن القوى المتفاعلة تبذل أقصى ما في وسعها لخلق حالة من التوازن .

٢- أهمية العلاقة بين النمط التعبيري الطبيعي والحالة السيكولوجية والتعبير هنا كما يحدده آرنيهم يشير إلى:

أ-نوع المنبه الإدراكي الذي يثير الظاهرة موضع الاهتمام.

ب-نوع العملية العقلية التي يعتمد وجوده عليها.

إذ يمكن تعريفه بأنه المعادل السيكولوجي للعمليات الدينامية التي تنتج عنها تنظيم المثيرات الادراكية، أو هو المحتوى الأساسي للرؤية البصرية.

والمفهوم الهام لهذه النظرية هو مفهوم التشاكل أو (وحدة الشكل) أو التشابه بين العمليات السيكولوجية والعمليات الطبيعية.

فالسلوك التعبيري يكشف عن معناه مباشرة خلال عملية الادراك وقد أكد كوهلر وكوفكا، على أهمية الخبرات السابقة والتوقفات من حدوث عملية الفهم المباشر للتعبير من خلال الإدراك وقد عمم آرنيهم نظرية التعبير هذه ومبدأ التشاكل على كل الموضوعات الطبيعية واعتبرها كل ذات تعبير خاص من حيث الحجم والشكل والحركة.

٣- تنظيم المجال الإدراكي، القيام بعمليات تنظيم وإعادة تنظيمه أكثر من كونه انعكاسا للخبرات السابقة، ويلعب الادراك هنا دوره الهام في تحديد مشكل ومحتوى عمليات تنظيم وإعادة تنظيم الإدراك هذه .

فان العمليات المختلفة الخاصة بتشكيل مادة التفكير يمكن فهمها فقط على إنها متحكم فيها من خلال تصور أساسي وبدون هذا التصور فان الإبداع يكون شبيها بلعب الأطفال أثناء بناء المكعبات .

٤- الفهم الدلالي: ان الشخص المبدع يفكر طويلا وبعمق في الأشياء التي يلاحظها بحساسية شديدة، وملاحظته تتكون من خلال رؤيته لمظهر عالمنا باعتباره متظمنا للحقائق والقوى الجوهرية للوجود، ويقول آرنيهم:" إن الرؤية الفنية تقع داخل العالم المرئي وليس خارجه". ويقصد آرنيهم بهذا الاتجاه محاولة فهم العالم من خلال الرؤية البصرية التي تكون الخطوة الأولى والأساسية نحو الرؤية الفنية بما فيها من خلال تفكير وعمليات ابداعية أخرى.ان الاتجاه الرؤيوي او الكشفي للشخص المبدع يتكون ما يمكن تسميته لأغراض التصوير والنحت بالتفكير البصري.

ولقد حدد آرنيهم شرطين أساسيين للتفكير البصري:(١٨)

١- ان كل شيء يتم ادراكه يؤخذ حرفيا.. والتفكير البصري للفنان (هكذا يقول آرنيهم) هو ان ما يوجد مرئيا بطريقة جزئية يوجد فقط كجزء..

والمواضيع في الفضاء لا تكون طارئة أو عابرة وما هو قريب للعينين يرتبط بطريقة أكثر جوهرية بالنسبة للمشاهد أكثر مما هو بعيد والوجه الذي يظلل بالظلال أو الألوان المعتمة تكون الظلمة أو العتمة هو أحد سماته أو خصائصه.

٢- ان كل خاصية مدركة أو أي موضوع يتم ادراكه ينظر اليه باعتباره رمزيا، وهذا يعني انه عندما يكون موضوع ما، أو شيء ما أو جزء منه مختفيا عن مجال الرؤية، فان الغياب ليس واحدا من خصائصه البصرية والطبيعية فقط، لكنه أيضا جانب من جوانب حالة وجوده بالمعنى الواسع لهذه الكلمة.

فعندما تكون قمة أو رأس الشكل فقط مرئية في لوحة تلجأ إلى التفكير البصري فان الشكل دائما ما يرى على انه غير مكتمل أو مجرد رأس أو باعتباره خلوا من الجسم بطريقة رمزية وعندما يتم ربط الأشياء ببعضها البعض من خلال المواضع والأشكال والألوان فان العلاقة لا تكون مجرد علاقة بصرية أو طبيعية، ولكن يجب فهمها على انها رابطة وجودية بالمعنى العميق لهذه الكلمة.

ان التفكير البصري يعالج مادته من خلال عمليات مألوفة لنا من الاستدلال التجريدي، أنه يطبق بعض العلاقات المنطقية المستخدمة في اللغة مع التأكيد بالطبع على دلالة الأشكال وأهمية العلاقات بينها والدلالات العامة والخاصة لكل منها، وليس من خلال التأكيد على الحروف أو الكلمات.

والرسام كما يقول آرنهم يعتمد على التفكير البصري بالاستخدام للأشكال ولكن ما هو الشكل؟ يقول آرنست فيشر "ما نسميه شكلا إنما هو تجميع للمادة بطريقة معينة، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها" (١٩) اما هربت ريد يذكر ان: "الشكل هو الهيئة التي يتخذها العمل الفني، لا فرق في ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو اللوحة أو القصيدة او المعزوفة الموسيقية فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلا معينا خاصا، وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني"(٢٠). وينظر آرنيهم إلى الشكل نظرة مختلفة عن ذلك حيث يفرق بين الشكل والهيئة أو المظهر الخارجي للشيء ويقول أن:"الهيئة هي الجوانب المكانية الخاصة بخصائص المظهر الخارجي للأشياء، ولكن لا يوجد نمط

بصري يكون عبارة عن ذلك فقط، فلا بد من أنه يمثل شيئا ما وراء وجوده الفردي وهذا يشبه القول بأن الهيئة ككل هي شكل لمحتوى ما والمحتوى او المضمون ليس هو بالطبع مادة الموضوع او خامته".(٢١)

وكان استخدام آرنيهم لمفهوم الشكل هو استخدام يتضمن الهيئة والمضمون وهو استخدام مناسب إلى حد كبير.

"وفكرة ابداع عالم فني آخر مواز لواقع الحياة منحت الأشكال ميزة أكبر من أن تكون لها وظيفتها الخاصة بها في حد ذاتها، والفن التمثيلي هو ما جعل ميلاد الفن التجريدي الذي لا يقوم بإحالات كبيرة خارج ذاته أمرا ممكنا"(٢٢)

وعبر عنصر الفضاء يمكن أن يبرز مفهوم الصراع بين اشتراطات الشكل وتحديدات الفضاء ذلك ان الشكل اذا أتيح له أن يؤكد اشتراطاته البنيوية فأنه لا بد أن يتم ذلك عبر المادة لتشكيل الفضاء وتقضي الضرورة في هذه الحالة أن نفترض بان الفضاء لا بد ان يتمتع بسمة الحياد والمرونة لأن أية تحديدات فضائية لا بد أن تعزز قدرا من القسرية التي تأتي على حساب بنية الشكل ومن هنا تنشأ المعادلة الصعبة في التكييف التصميمي المشكل أو لنظام توزيع الوحدات داخل الفضاء أو الأرضية مما تستدعي البحث عن منافذ بديلة تحقق التوازنات المطلوبة دون أن يفقد الشكل جزء من خصائصه البنيوية أو الاتصالية وبالتالي القيمة الإدراكية التي تتيحها فيما بعد حدود الرؤية المباشرة. فلكل شكل صيغة أما الأرضية فلا صيغة لها ونحن لا نستطيع أن نرى في نفس الوقت في حقل أو فضاء متجانس تماما، لذلك يفترض ان يكون هناك تمايز مستوى بين المثيرات وهذا التباين هو الذي يتيح الطاقة اللازمة لتمايز الحقل وعليه فكل شيء نحسه لا يمكن أن يوجد إلا بالنسبة إلى أرضية ما. لكن الشكل والأرضية كلاهما له وحدته وإنما هنالك نمطين للوحدات أو الأكلال، فوحدة الشكل وهي تتميز بصيغة ومحيط خارجي وانتظام ، ووحدة الأرضية هي استمرار عديم الصيغة، عديم التحديد عديم الانتظام. فالجزء الأكثر تمفصلا، والأكثر تمايزا في عناصره يضطلع بصورة أيسر بدور الشكل، أما الأجزاء الأقل تمفصلا والأقل تمايزا في عناصره فبدور الأرضية، وان انتخاب جزء لوظيفة الشكل يتوقف

أيضا على قيمة الشكل الناتج من ناحية البساطة والاتساق والتناظر. ويلعب تمييز الشكل – الأرضية في حياتنا العادية دور بالغ الأهمية. فبفضل هذا التمييز تنشأ سلسلة درجية في حقلنا الادراكي ما بين أشياء وبين وسط محايد ينخفض به الأمر بدرجة دنيا من التمايز فما من فعل يغدو ممكنا لو ان الادراك قدم لنا في نفس المستوى وبغير ما بروز نفسي، وبنفس الواقعة ونفس التمايز، كل البنيات الممكنة (اننا نرى الأشياء – على حد قول هورنيوستل ولكننا لا نرى الفجوات التي تفصلها) أي أننا لا نرى هذه الفجوات كصيغ، كجشطالت. هناك بيئة جديرة بالاهتمام توضح ان ادراك الأشكال والألوان يعتمد على الأجناس، الجماعة الثقافية، مقدار تدريب المشاهد، في الظروف الطبيعية، الرؤية تواجه أكثر من شيء واحد أو شيئين في آن واحد وغالبا ما يكون أكثر من ذلك، فمجال الرؤية يكون مكتظا ولا يخضع إلى التنظيم الموحد للكلية فالجشطالت تبدأ من الجشطالت أو البنيات بوصفها معطيات أولى وأنها لا تعرف بمادة خلو من الصيغة. وان الخيال الذي يؤدي إلى الإبداع يرتبط ارتباطا وثيقا بتمثيل الرموز الداخلية وإخراجها على شكل صور مرئية. ان رموزا كهذه مما يدعوه علماء النفس (الأنماط العليا) تلعب دور خطير في عالم المفاهيم العلمية ويمكن إيجادها في التعابير الفنية. أن (الأنماط العليا) تمثل صورا لا واعية هي ملك مشاع للجنس البشري كله. وقد وصف لنا بوانكاري الخطوات المتعاقبة في العملية الإبداعية:(٢٣)

أ- الفترة الأولية للعمل الواعي المتعلق بالمشكلة.

ب- فترة يبدو خلالها اللاوعي نشطا عندما تثير الفرضية المناسبة بخصائصها الجمالية، المفكر تماما كما يفعل العمل الفني الرائع. ان الإحساس الجمالي هو الدليل على صحة الفرضية.

ج-البرهان على صحة الفرضية هو ما ينبغي التوصل إليه بعد ذلك.

ان الرؤية الفنية الإبداعية هي في الغالب "تعبير عن عالم يقع خلف عالم الوعي"(٢٤) وان الصور التي يتم إدراكها داخليا إدراكا أوليا غامضا تطور بعدئذ وتترجم إلى أشكال خارجية ملموسة وقد يحدث الكثير لهذه الصور الداخلية منذ لحظة

إدراكها حتى لحظة تحقيقها. ان الأفكار الفنية تتبع اتجاهات معينة وتعتمد على ظروف يمكن تلخيصها بالآتي:(٢٥)

١- الفترات التاريخية والظروف الاجتماعية والاتجاهات الجمالية التي يتم الإدراك الفني لتلك الأفكار في ظلها.

٢- الخيال الإبداعي ومواهب الفنانين العاملين خلال هذه الفترات.

٣- تراث الجنس أو الشعب وهذا التراث ذو أهمية قصوى لأنه يتضمن الإرث الجمالي والتقاليد الموروثة.

فالرؤية الفنية هي عملية إبداعية تؤدي إلى صور بصرية، ويعتمد الإدراك البصري على عدد من العوامل أساس بعضها سيكولوجي وأساس بعضها الآخر ثقافي أو حضاري تقليدي وأن الدوافع الكامنة خلف التعبير الفني تثير الأسئلة التالية:-

١- ما هو التفاعل الموجود بين الأفكار وتطورها ثم ظهورها مرئية؟

٢- كيف تستطيع العين وطريقتها الخاصة بالإدراك البصري من التأثير في التعبير عن الأفكار الفنية؟

إن تاريخ الأشكال الفنية يرتبط ارتباطا وثيقا بأنماط السلوك البشري التي تخلف بدورها السلوك الإدراكي وقد عبر (فرانكاستيل) عن ذلك قائلا: "ان ادراك الفضاء تعبير عن نمط محدد من العلاقة بين الإنسان وبيئته"(٢٦) لقد طور كل مجتمع إدراكاته الفنية الخاصة بفترة تأريخية محددة، وقد أثرت تلك الإدراكات في كل الأشخاص العائشين في تلك الفترة التاريخية. ولقد كتب (موهولي-نلجي) قائلا: "إن لكل فترة ثقافية إدراكها الخاص للفضاء ويحتاج الناس إلى زمن لإدراك ذلك" (المصدر السابق، ص٤٤).

إن أية دراسة في التطورات البنائية العضوية وغير العضوية تظهر في العديد من الأشكال الوظيفية البحتة التي تنشأ خلال فترات طويلة من التطور قد أدت إلى ظهور أشكال وبنى قدمت الحل الأكمل من وجهة النظر الجمالية وهذا لا ينطبق على الأشكال المرئية حسب، وإنما ينطبق كذلك على التنظيمات

الأساسية للذرات التكوينية للمادة مثل البنى الذرية والجزيئية. وكذلك لكل بنى الخلايا العضوية.

النتائج

١- الاتجاه الجشطالتي يسير باتجاهين، فلسفي وسيكولوجي في نفس الوقت فهو اتجاه فلسفي لكونه برمج موضوعات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي واتجاها سيكولوجيا في تأويل العالم البيولوجي والعقلي.

٢- أكدت على مفهوم العلاقة وأساسياته بين المكونات (الكل والأجزاء) وأكدت على أهميته الرؤية الإدراكية للعلاقات واعتبرته أكثر أهمية من العنصر المفرد ذاته فكل إدراك هو كل شامل، والكل يحتوي الأجزاء ويهيمن عليها، وإدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء وإن إدراك صورة ما، هو إدراك مباشر حدي وفي ذات الوقت هو إدراك شعوري .

٣- الظواهر والوقائع النفسية تأخذ شكلا جشطالتيا أي وحدات عضوية تنفرد وتتوحد في حالة الإدراك. والجشطالت تبدأ من البنيات بوصفها معطيات أولى فليست هناك من مادة بغير صيغة وإنما هنالك فحسب انتظامات تختلف في درجة بدائيتها والفرد يدرك المنبهات على أنها أشياء ذات معنى وكحوادث ولا يدركها على أنها تغيرات في الطاقة.

٤- الجشطالت يتوقف في حالة الإدراك للأشياء على جملة من العوامل الموضوعية (الأنتقاء، التركيز، التحول، الشدة، الحركة، التغير، الحجم، التكرار، الجدة والحداثة، طبيعة الشيء، قوته، الانتظام) والعوامل الذاتية (الحاجات والدوافع، الميول الاهتمامات، التهيؤ والاستثارة) وعلى نوعية انتثار المثيرات (الأشياء) ولكن عرضة للتبدل الوضعي " فالجزء في كل هو شيء يختلف عن هذا الجزء منعزلا، أو في كل آخر وذلك بفضل الخصائص التي يكتسبها من وضعه في وظيفته وكل حال من الحالات".

٥- علم النفس الجشطالتي أعتبر مفهومي الانتباه والادراك مفهومين متلازمين في تحقيق عملية الادراك وضمان نجاحها، والانتباه واحد من الموضوعات الحيوية

ذات التأثيرات العميقة في التعليم والاحتفاظ والتذكر والتفكير والادراك والنشاط والمعرفة بصورة عامة.

٦- يحدث التجمع في الحواس نتيجة تضافر أو تضاد العوامل الموضوعية والذاتية ونوعية وقوة الأنظمة التي كونتها. وحقيقة الأمر أن جميع الإحاسات المباشرة والمتذكرة هي عبارة عن دراية بالعلاقات، وهذه العلاقات توجد في مجالي المكان والزمان وإن جميع الحواس تقوم بعملها في هذين المجالين مع اختلاف عالي بالدرجات تبعا لتبدلات بيئة معينة.

٧- تؤكد النظرية على الفروقات في تكامل الدراية والفارق الأساسي القائم بين الاحساسات المتذكرة يستند على الوضوح المصاحب لهذه الاحساسات وأن معظم خصائص التمييز مصدره خبرة الفرد بالرغم من وجود بعض المكونات الخاصة التي تقوم بمعزل عن التعلم.

٨- الصورة في أي إدراك هي الشكل، هي الكل الذي يبرز، هي الشيء الذي يدرك وإن التفكير المنتج ينبع من الاستجابة إلى القوى التي يتألف منها هذا المجال.

٩- الفرد يدرك الموقف ككل مميزاته وخواصه وأن الإطار العملي يساهم في تحديد إدراك الأشياء ويضفي عليها دلالة معينة ويوجه الإدراك الوجهة المعينة.

١٠- أعتبرت (الجشطالت) الفن المجال الذي تتجلى فيه بصورة واضحة عمليات التنظيم والإدراك والاستبصار والتذوق وغيرها من العمليات التي تمثل المداخل الأساسية لفهم سيكولوجية النشاط الفني الإنساني.

١١- الرؤية الفنية في نظرية الجشطالت هي عملية إبداعية، عملية جمالية، عملية خيالية، عملية إبتكارية تتسم بالفطنة والاستبصار فالسلوك التعبيري يكشف عن معناه مباشرة من خلالها.

١٢- أوضحت الجشطالت أن المجال البصري يضم نمطين من الوحدات أو الإكلال وهي وحدة الشكل التي تتميز بصيغة ومحيط خارجي وانتظام، ووحدة الأرضية التي هي استمرار عديم الصيغة، عديم الانتظام، عديم التحديد.

١٣- بينت أن إدراك الأشكال والألوان تعتمد على الأجناس، الجماعة الثقافية، مقدار تدريب المشاهد، في الظروف الطبيعية. فالجشطالت تبدأ من البنيات بوصفها معطيات أولى " أنها لا تعرف عادة خلو من الصيغة".

١٤- إن تاريخ الأشكال الفنية يرتبط ارتباطا وثيقا بأنماط السلوك البشري التي تخلف بدورها السلوك الإدراكي. لقد طور كل مجتمع إدراكاته الفنية الخاصة بفترة تاريخية محددة وأن لكل فترة ثقافية إدراكها الخاص للفضاء ويحتاج الناس إلى زمن لإدراك ذلك.

المصادر:حسب تسلسل ورودها في البحث

(١) بول جيوم، ترجمة:د.صلاح مخيمر وعبدة ميخائيل رزق، علم نفس الجشطالت، مؤسسة سجل العرب، دار الحمامي للطباعة، القاهرة: ١٩٦٣ .

(٢) نفس المصدر، ص٣٣ .

(٣) نفس المصدر، ص٣٤ .

(٤) نفس المصدر، ص٣٤ .

(٥) فراير، هنري، سباركس، علم النفس العام، ترجمة :د. إبراهيم يوسف المنصور، جامعة بغداد:١٩٨١،ص١٠٠ .

(٦) المصدر السابق، ص١٠١ .

(٧) د.علي منصور، د.أمل الأحمد، سيكولوجية الإدراك، منشورات جامعة دمشق، ١٩٩٦، ص١٣٥ .

(٨) نفس المصدر، ص١٤٠ .

(٩) نفس المصدر، ص١٤٢ .

(١٠) قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، دار الرشيد للنشر، بغداد:١٩٨١،ص٢٢ .

(١١) انظر كذلك:

فاضل محسن الازيرجاوي، أسس علم النفس التربوي، جامعة الموصل:١٩٩١ (ص٢٨٧-٢٨٨).

(١٢)المصدر السابق، قاسم حسين صالح، ص٢٣ .

(١٣) كذلك انظر:

Stein, M. Stimulating Creativity volume 1,New York, 1974,P.233

(١٤) انظر: رمزية الغريب، التعلم، دراسة نفسية، تفسيرية، توجيهية، القـــاهرة، مكتبـــة الانجلـــو المصرية، ١٩٧٨، ص٢٣٣ .

(١٥) انظر: مايكل فرتهمير، نظرية الجشطالت، في كتاب نظرية التعلم، دراسة مقارنـــة، إشـــراف جورج غازدا، ترجمة علي حسين حجاج، سلسلة عالم المعرفة -الكويت:١٩٨٣، ص٢٣٧ .

(١٧) د.شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفـــة، العـــدد ١٠٩ كانون الثاني ١٩٨٧، ص٤٨ .

(١٨) نفس المصدر (د. شاكر عبد الحميد) ص٥١ .

(١٩)آرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصريـــة العامـــة للتـــأليف والنشر، ١٩٧١، ص١٦٤ .

(٢٠) هربرت ريد، الفن اليوم، ترجمة محمد فتحي، جرجيس عبدة، القاهرة، دار المعـــارف:١٩٨١، ص١١ .

(21) Armhein, R. Art and visual Perception a Psychology of the creative eye Berkeley: Univ. of California press, 1965, P.65.

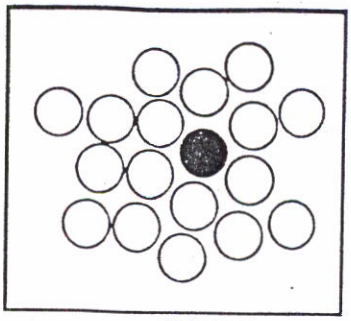
(22) Honich, D. contemporary Art in the Federal Republic of Germany Stuttgart: institute of Foreign Cultural Relations, 198, P.P.3-4 .

(٢٣) دولف رايسر، بين العلم والفن، ترجمة : د.سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشـــر، بغداد: ١٩٨٦، ص٢٣ .

(٢٤) نفس المصدر، (دولف رايسر)، ص٣٦ .

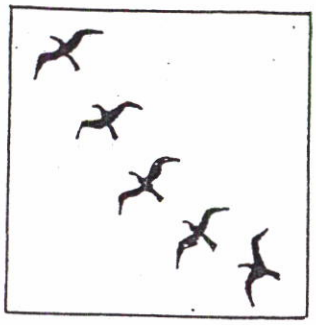
(٢٥) نفس المصدر، ص٣٦-٣٧ .

(٢٦) نفس المصدر، ص٤٤ .



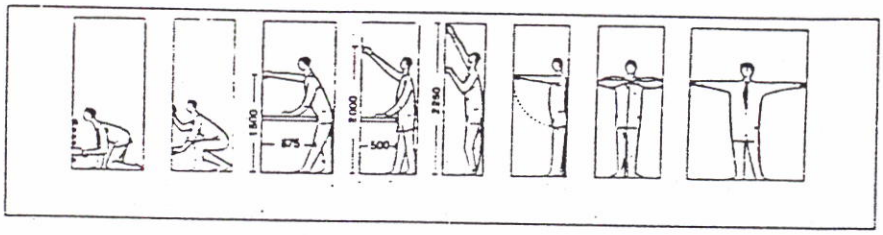
شكل ١

شـــدة المنبـــه في جذب الانتبـــاه



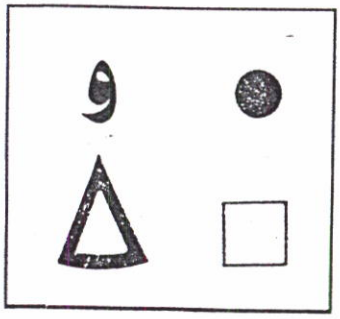
شكل ٢

الشيء المتحرك يكون أكثر إثـــارة للانتباه



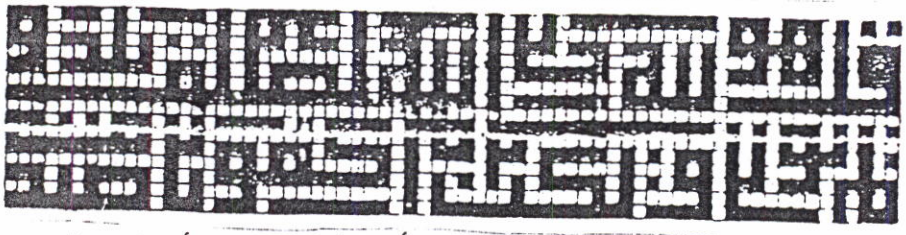
شكل ٣

المنـــبه المتغيـــر أكثر جذباً للانتبـــاه

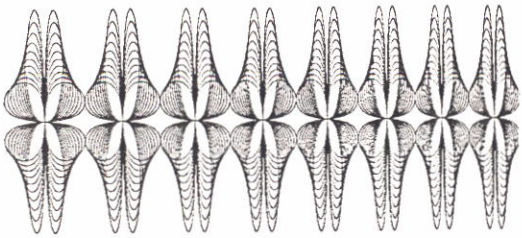


شكل ٤

يختلف انتباهنا باختـــلاف طبيـــعة المـــنبـــه

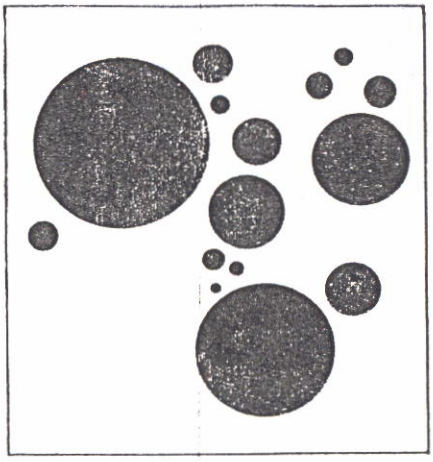


شكل ٥ الفرد يميـــل إلى قراءة الأشـــياء الموجودة أمـــام وعلى محـــاذاة العينين مباشـــرة



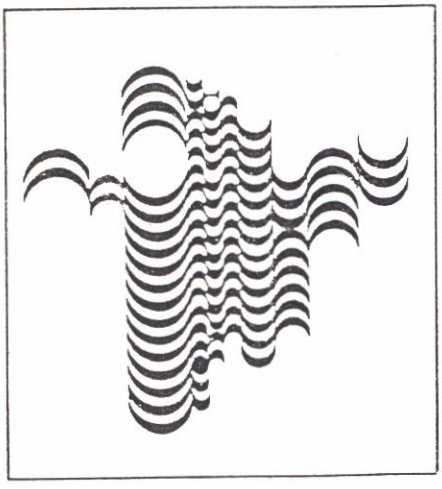
شكل ٧

التكرار يثير الانتباه والجذب



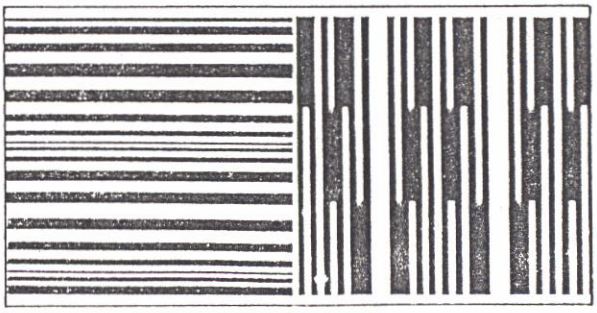
شكل ٦

الأشياء الأكبر حجماً أكبر جذباً للانتباه



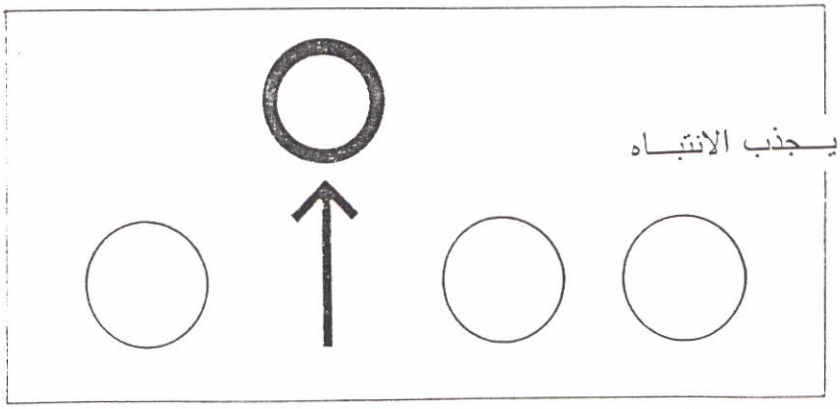
شكل ٩

الشيء الجديد يستثير الانتباه



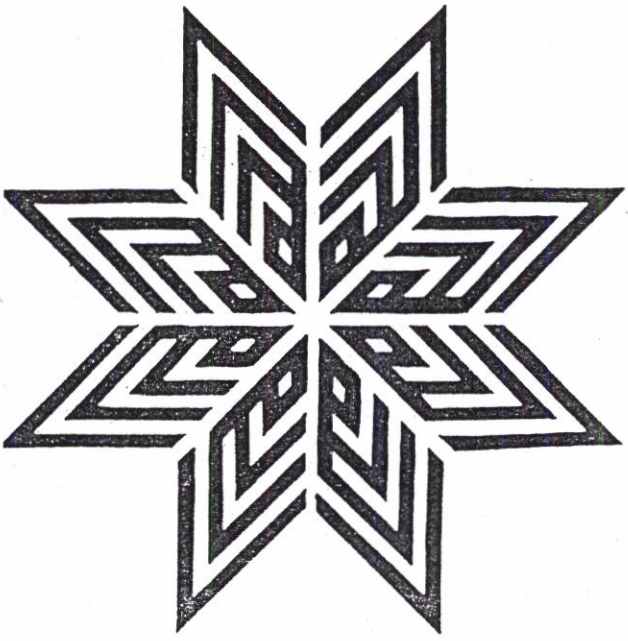
شكل ٨

التباين يسترعي الانتباه أكثر



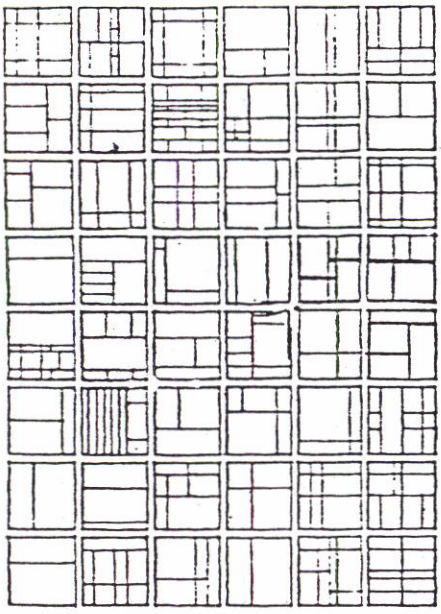
شكل ١٠

المثير الأقوى يجذب الانتباه



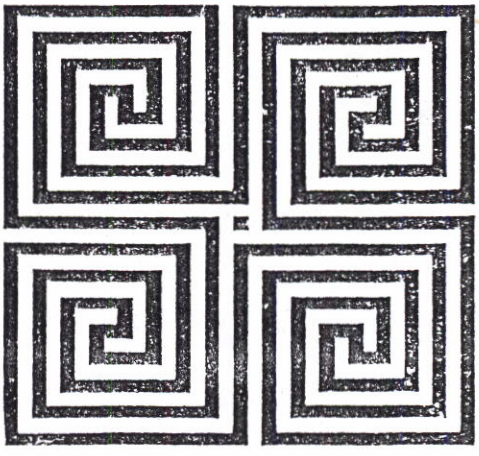
شكل ١١

الأشياء المرتبة والمنتظمة في نسق معين تـــجذب الانتبـــاه أكثر من الأشياء الغير المرتبة



شكل ١٢

الأشـــياء المتقاربة تبدو مجمـــوعة واحدة

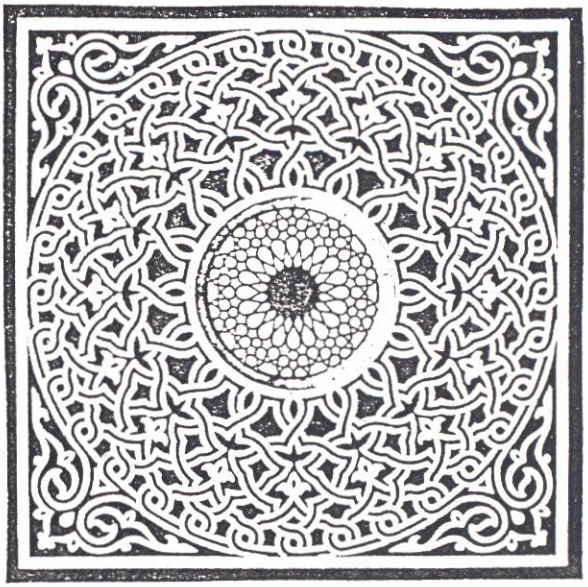


شكل ١٣

الأشـــياء المتشابهة تبدو مجموعة واحدة

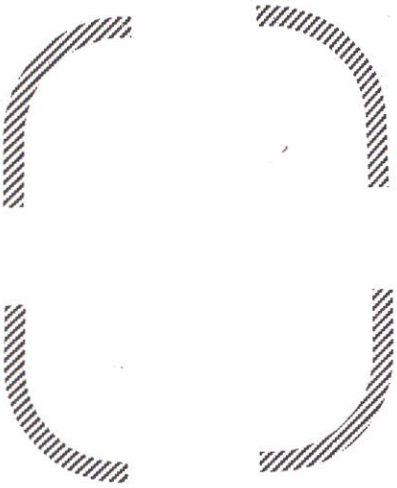
شكل ١٤

الأشياء التي تتحرك ســـوية بنفس الاتجـــاه تبدو مجموعة واحدة



شكل ١٥

الأشـــياء المرتبة تأخذ أسلوباً من الاســـتمرارية والاتـــجـــاه

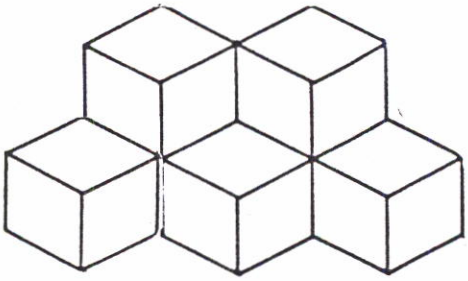


شكل ١٦

الأشـــياء الناقصة التي توحي بأنها كاملة تعامل وكأنـــها كاملة فعلاً. أكثر مما لو كانت أجزاء

شكل ١٧

الكل أكبر من مجمـــوع الأجزاء وإدراك الكل ســـابق على إدراك الأجزاء



شكل ١٨

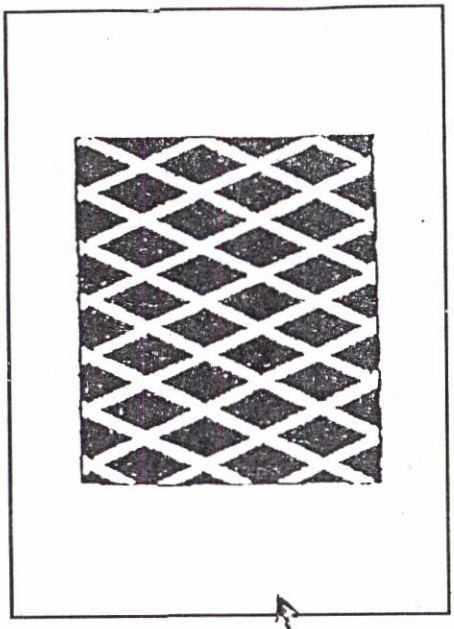
يميل المجال أن يكون منظماً وذا شكل والمجموعات تميل لأن تصبح مترابطة

شكل ٢٠

تتراوح الأشكال بين البساطة والتعقيد في درجة التمفصل أو التمايز الذي تملكه

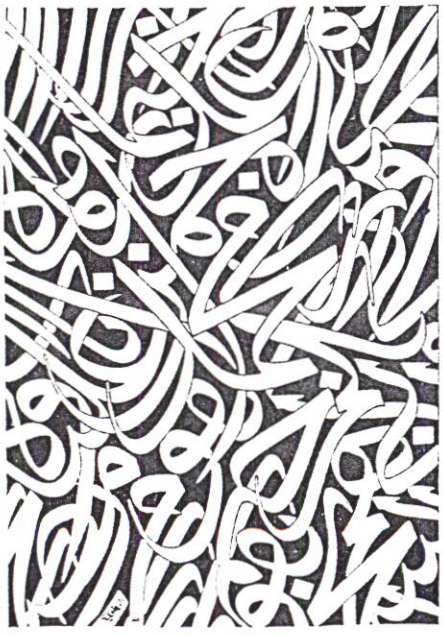
شكل ٢١

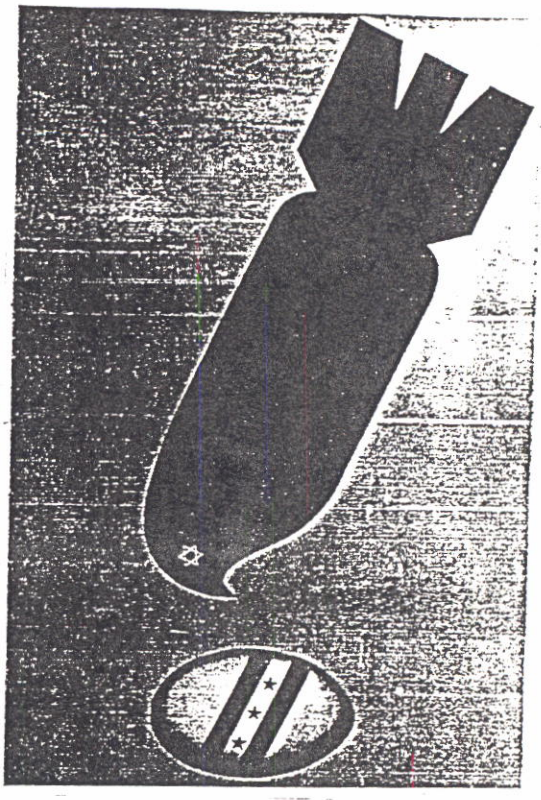
الشكل القوي يقف في وجه المحاولات التي تميل إلى تحليله إلى أجزاء أو دمجه إلى شكل آخر



شكل ١٩

الصورة تميل إلى أن تكون شكلاً قائمة على أرضية هذين الحدين أساسيان في جميع أشكال الإدراك





شكل ٢٢

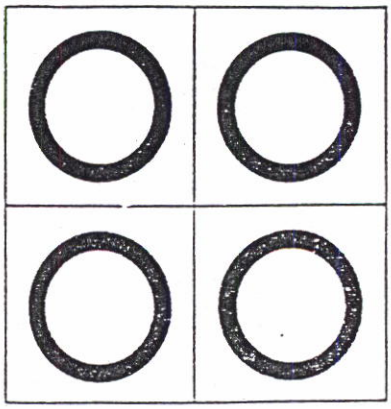
الشكل الجيد يكون متميزاً ويفرض نفسه على المشاهد ويستمر ويتكرر

شكل ٢٣

الشكل نظام ديناميكي، والشكل القوي يعتمد على خصائصه الديناميكية أكثر من اعتماده على خصائص المنبه

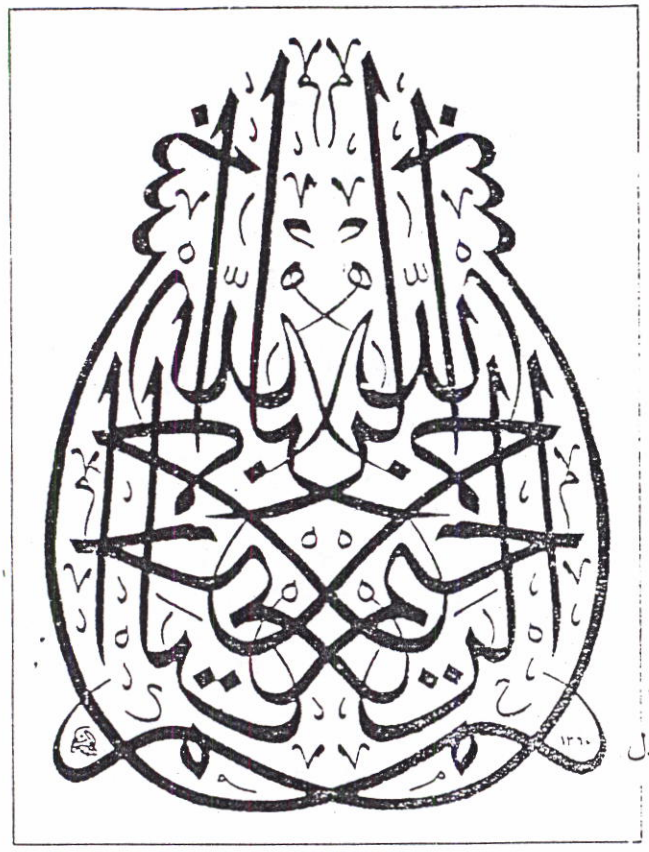
شكل ٢٤

الشكل الذي يدرك مرة يميل الى الثبات المستمر



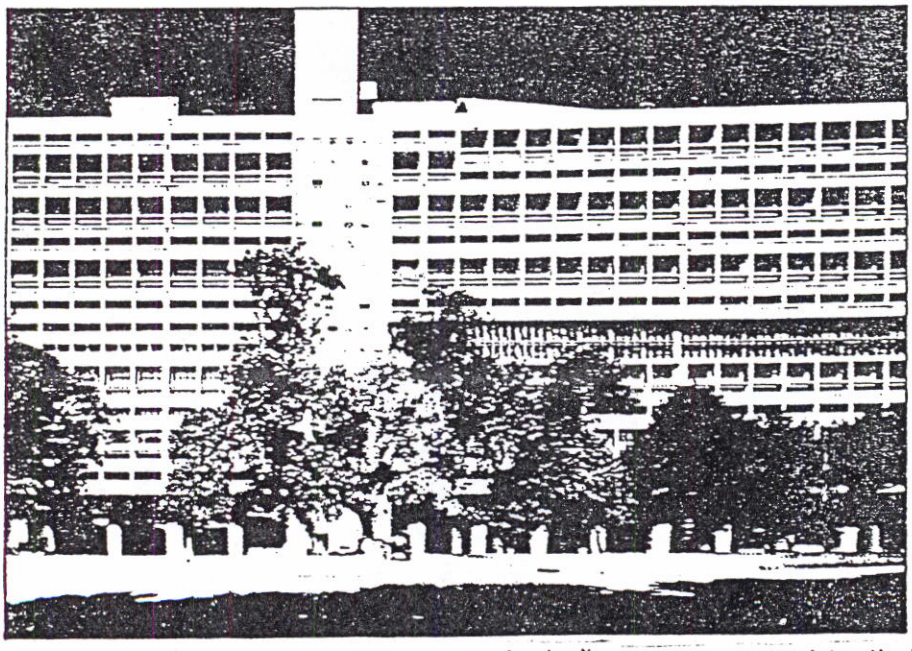
شكل ٢٥

الوحدات المتشـــابهة في الحجـــم والهيئة واللون تميل لأن تتـــآلف لتكون أشكالاً متميزة



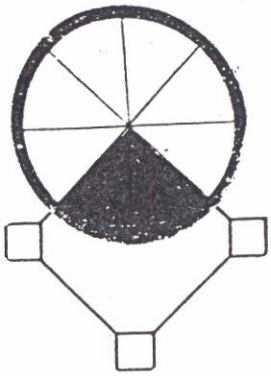
شكل ٢٦ ←

يميل الشـــكل نحو التناظر والتعادل والتنـــاســـب



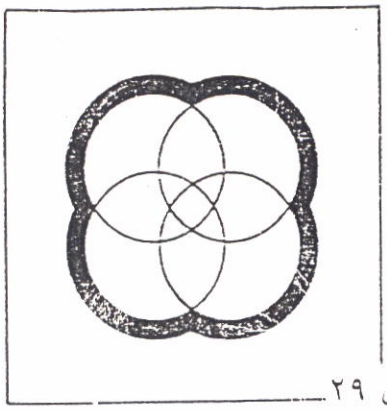
شكل ٢٧

يميل الشكل للحفاظ على هيئـــتـــه المناسبة ولونه وشكلـــه



شكل ٢٨

الاندماج ينتج شكلا جديدا أو بالاتحاد بين شكلين يسفر عن بقاء الشكل القوي وتنحي الشكل الضعيف

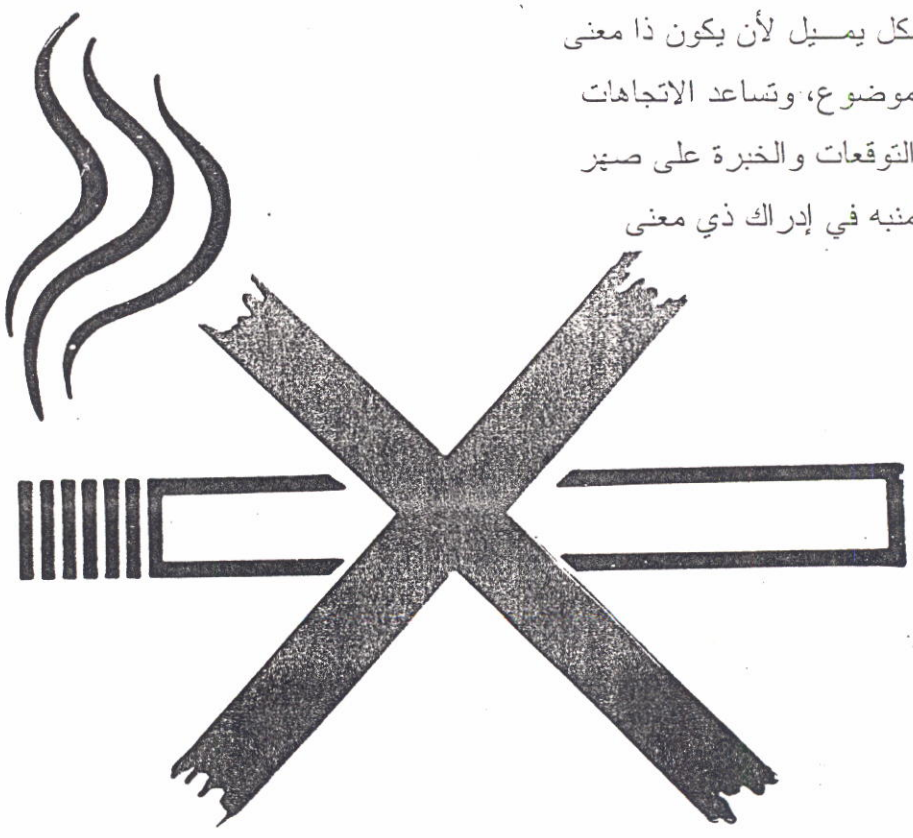


شكل ٢٩

يبقى الشكل مستقلاً عن العناصر المكونة له وعليه يتسنى انتقال الشكل دونما تغير إلى عناصر أخرى

شكل ٣٠

الشكل يميل لأن يكون ذا معنى وموضوع، وتساعد الاتجاهات والتوقعات والخبرة على صهر المنبه في إدراك ذي معنى



الأكاديمي

ألحان الطبيعة وأنغام الحياة

أ.د. طارق حسون فريد

كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

الخلاصة

يهدف البحث إلى توضيح مصادر الألحان وطرائق ابتكارها وطبيعة تكوينها من خلال تجزئته إلى ثمانية عناوين فرعية. ولأجل تحقيق الهدف المحدد هذا، ولكون البحث يتناول اللحن كمادة صوتية عامة ترتبط بالطبيعة والحياة كانت الحدود الزمنية والمجال البشري الخاضع للدراسة والحد الجغرافي واسعاً أينما يتطلب الأمر وتحده طبيعة المعالجة لكل موضوع.

تاريخ استلام البحث ٢٠٠٠/١٠/١ تاريخ قبول النشر ٢٠٠٠/١١/٧

أهمية البحث والحاجة إليه :-

اللحن هو أحّد عناصر النسيج الموسيقي الأساسية ، وأهمية تناوله كما تطـرّق إليها البحث تتجلّى بإضافة ما هو جديد إلى حيز المعرفة الأكاديمية ، ويُسهم فـي تعميقها .

أنّ المنطلقات التي عُرِضت ضمن عناوين البحث الفرعية تبقى بحاجـة إلـى المزيد من التوسع عبر دراسات قادمة تنبثق من مادة لحنية واقعية تُجمع ممّا يؤدّى من ألحان غنائية وموسيقية ترتبط بالحضارة الحركية التعبيرية بهذا المسـتوى أو ذاك .

كما عليها ، أي المادة اللحنية الخاضعة للدراسة ، أن تُمثّل مـا هـو متبلـور وثابت نسبياً في المجتمع من أشكال غنائية و موسيقية ، وما هو ما زال في طـور التبلور والثبات، أي عليها أن تُمثّل ما هو تراث غنائي- موسيقي تقليدي تتحكم فيه الأعراف الصوتية الاجتماعية ، وما هو موروث غنائي حركي موسيقي نابع مـن ضمير الشعب وروحه في لحظات الانفعال والتوتّر و الاسترخاء .

ووفقاً لما تختزنه دور الكتب وفهارس الإصدارات العربية لم نجد ما يوضـح محتوى عناوين البحث الفرعية الثمانية ، التي سعينا إلى تحديد خطوطها العريضـة ، تاركين أمر الدخول في التفاصيل بالمنهج العلمي المطلوب لما سيتم في البحـوث والدراسات القادمة.

فاختيارنا لموضوع اللحن كظاهرة طبيعية أو مبتكرة قد أنطلـق مـن حاجـة نظرية تتعلق بعمل التدريسي الذي يحاضر في أكثر من مادة منهجية ذات علاقـة ماسّة بتناول عناصر الموسيقى الأساسية ، ومنها العنصـر اللحنـي مـن زاويـة الابتكار والأداء والتَلَقّي .

وبناءاً على هذه الحاجة تطرّقنا إلى :-

١ - تعريف اللحن وصنعته .

٢ – ألحان الطبيعة والحياة .

٣- اللحن كمادة مبتكرة عفوياً .

٤ - الابتكار اللحني الجماعي والفردي .

٥- اللحن كمادة مبتكرة ذهنياً (منهجياً) .

٦ - اللحن من الزاوية النغمية والتنغيمية .

٧- المسار اللحني الأفقي والعمودي وتكويناتهما النغمية .

٨ - اللحن من زاوية مضمون المادة الموسيقية ونسيجها الفني .

وقد اعتمدنا على عدد من المصادر ووسّعنا بعض الأفكار المُسْتعرضة بالهوامش .

ولكون مادة البحث قد تطرّقت إلى الأصوات الطبيعية والحيّة ارتباطاً بالإنسان والمجتمع من حيث ابتكارها وأدائها وتقبُّلها اخترنا عنوان البحث :- (ألحان الطبيعة وأنغام الحياة) . وإن كانت ألحان الطبيعة ثابتة نسبياً ، وهكذا كان وما يزال يُسْمع الرعد والمطر والجدول والنهر والشلاّل ، وتسمع الزوبعة والعاصفة والبراكين ، فأنّ أنغام الحياة سريعة التغيّر وكثيرة التنوّع عبر مسيرة المجتمع الثقافية . ولهذا السبب تغيّرت الأشكال والأنواع الغنائية - الموسيقية ، وتبدّلت مضامينها ونسيجها الموسيقي ، وطرائق أدائها كانعكاس مُباشر لمُجمل المُتغيّرات الروحية والفكرية والمادية في مسيرة المجتمع المتطورة .

ولعلّ من أبرز العوامل المؤثّرة في تغيُّر أنغام الحياة هو تكيُّفها لمتطلبات الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، و وظيفة الفن الموسيقي في المجتمع ، ودوره في حياة الفرد والأسرة ، ومستوى ارتباطه بالتقاليد والمعتقدات والعادات والأعراف والأحكام والقوانين والشرائع ، وأخيراً مستوى التقبُّل النفسي الجماعي المُرتبط بمراحل التغيير الثقافي ضمن مراحل انفتاحها أو انكماشها ، جمودها أو تطورها .

هدف البحث :-

يهدف البحث إلى توضيح مصادر الألحان وطرائق ابتكارها وطبيعة تكوينها من خلال تجزئته إلى ثمانية عناوين فرعية . ولأجل أن نحقق الهدف المحدد هذا ، ولكوننا نتناول اللحن كمادة صوتية عامة ترتبط بالطبيعة والحياة كانت الحدود الزمنية والمجال البشري الخاضع للدراسة والحد الجغرافي واسعا أينما تطلب الأمر وتحده طبيعة المعالجة لكل موضوع .

أن الحديث عن فن العمارة والنحت والرسم واللغة والشعر والدراما والملاحم والأساطير والحكايات ، ومنذ الحضارات الإنسانية القديمة في وادي الرافدين وغيرها كان أكثر وضوحا من الحديث عن موسيقى اللغة والشعر ، وأكثر تحديدا من الحديث عن النغمات والأبعاد الموسيقية والأجناس النغمية والمقامات اللحنية والتوافقات الصوتية، التي تنظم بنية العنصر اللحني كمسارات لحنية متتالية ضمن شكل أو صيغة فنية يراد منها تلبية متطلبات الحياة واحتياجاتها . وبسبب استمرارية هذا التفاوت في معرفتنا للفنون القولية التشكيلية والحركية مقارنة بالفنون الموسيقية في العصور المتتالية ، ومنها عصور الحضارة العربية الإسلامية المتوجة بحضارتنا العربية المعاصرة نجد إن موضوعات هذا البحث تمثل محاولة أولية عامة في تناول موضوع اللحن كتعبير صوتي مقنن أو عفوي لمسيرة الإنسان هنا أو هناك أو هنالك ، وانعكاسا لما يحيطه من أصوات طبيعية أو حية ، وهذا ما أشرنا إليه في بداية هذا التمهيد أيضا .

تعريف اللحن وصفاته وخصائصه :-

اللحن هو عبارة عن تتابع بضع نغمات بشكل تستطيع فيه تكوين فكرة لحنية يمكن تشخيصها أو تذكرها عند إعادة أدائها غناءا أو عزفا بعد حين من أدائها السابق أو الأسبق . أو المسار الصوتي المؤلف من عدد من النغمات لايقل عددها عن ثلاثة والمتنوعة في أبعادها نوعا أي حجما وحركة أي مسارها نحو الأعلى أو الأسفل .

واللحن هو أحّد أهم العناصر المتميزة المرتبطة بمضمون الموسيقى ، ويُمثّل نواته كما أسماه الناقد أسافيف [1]. ويُقارن كوبْلانْد بين الإيقاع واللحن فيقول : " إذا كان الإيقاع متصلاً في ذهننا بالحركة الطبيعية فتصوُّر اللحن عادةً يصاحبه في الذهن فكرة تتصل بالشعور ." [2]

واللحن كما عرّفته أَلْشَكوفا هو : مُنحني تنغيمي قائم بذاته له معنى عاطفي (أي بإمكانه إثارة العواطف) ، والذي لوحده يُمكن أن يُدرَك مباشرةً وبدون وساطة في الصورة الموسيقية الواقعية . ويُمثّل اللحن الصنف المادي الموجود ، والمعيار الابتكاري الأساسي الذي تخرج منه الأصناف الموسيقية المُجرّدة الأخرى[3] .

ولكل لحن مداه الذي يُحدّد بأعلى وأخفض نغمة في مساره الأفقي . وهذا المسار الأفقي للنغمات هو الذي يَحصر جميع النغمات المستعملة في اللحن ، بدون الالتفات إلى طبيعة الأبعاد الموسيقية الفاصلة بينها ، وخصوصية بعض النغمات فيه (كالنغمة المركزية) من حيث مكانتها ودرجة جاذبيتها الصوتية للإحساس السمعي .

ويمتلك اللحن الجميل نفوسَنا ، وقد عجزت كلّ أساليب التحليل من معرفة أسباب هذا التملك . كما أننا لا نمتلك وصفة جاهزة لمكوّنات اللحن الجميل . وبقي السؤال : مِمَّ يتكوّن اللحن الجميل المثير بلا جواب محدّد ومتفق عليه . فيجيب بعضهم على السؤال من خلال معيار حسّي . وينطلق البعض الآخر من معيار الخبرة والتجربة ، فيتولّد لديهم معيار للّحن الجميل من خلال المقارنة مع ما سبق أن سمعوه من ألحان جميلة .

أنّ المقدرة على معرفة جمالية اللحن عند الاستماع ، أو المقدرة على التمييز بين الألحان القوية والضعيفة لا يمكن بلوغها إلاّ عن طريق الخبرة الذاتية المكتسبة من عمليات الاستماع المتواصل لمئات الألحان المختلفة والمتنوعة من

الموسيقى الشعبية والموسيقى المنهجية الذهنية بصورها الفنية ومدارسها واتجاهاتها المختلفة [٤].

ولكن هل اللحن الجميل مصطلح مطلق لكل أقاليم العراق ومناطقه ؟ وهل ما هو جميل لأبن الجنوب من ألحان هو جميل أيضاً لأبن الشمال حيث اختلاف نمط الحياة في كل شيء ، أو لأبن الواحات في بوادي الصحراء غرب العراق ؟ فنُجيب ونقول : اللحن الجميل هو ما يُثير المشاعر والخيال والتذكر وتستجيب له الأنفُس ، وهذا الأمر يخضع لمعيار حسّي لا يمكن بلوغه بقواعد ذهنية ثابتة .

ولكن ما هي هذه القواعد الذهنية الثابتة التي يقوم عليها البناء الصوتي للّحن ؟ والإجابة كما نجدها عند كوبْلانْد هي :" يجب أن تكون نِسَب اللحن مُرْضية ، وأن يكون معناها كاملاً بذاته لا مناص منه ، ولأجل ذلك لا بد إذاً أن يكون مساره بوجه عام طويلاً ومتدفقاً بحيث يشتمل على مواضع منخفضة ومواضع مرتفعة ، وأن يبلغ اللحن الذروة عادةً قرب النهاية ، وأن يعتمد في مساره على نغمات متنوعة مع تفادي التكرار غير الضروري ، وأن يعتمد على إيقاع متدفق ، وهيكل لحني لنغماته الأساسية تُمثّل عموده الفقري الذي يمكن إدراكه بالإحساس اللاشعوري لأول وهلة ، وأن يحتوي على وقفات مؤقتة تساعد في أن يكون سير الخط اللحني معقولاً بتقسيمه إلى أجزاء يسهل عندها فهمه ، وأن يُبنى على مقامية أو سُلّم موسيقي ما ." [٥]

ولكن هل قول كوبْلانْد هذا يكفي ؟ والجواب أنّه يكفي إلى حدٍ ما لأولئك الذين يسعون إلى إدراك اللحن وفهمه بمقياس عقلي وتحديداً تلك الألحان المُختارة من الموسيقى المبتكرة منهجياً أي (اللغة الموسيقية الفصحى) إن جاز التعبير . أنه يكفي لأولئك الذين اجتازوا برامج (التذوق الموسيقي) المُطبّقة وفق منهج واضح ولفترة غير قصيرة من الزمن في مرحلة الروضة والابتدائية والإعدادية . ولكن الأمر مختلف بعض الشيء في الموسيقى الشعبية أو ألحان الشعوب الغنائية الموسيقية الفولكلورية . ولكن في أحيان كثيرة لا تساعد القواعد العامة لبناء

الألحان كما ذكرها كوبلاند وغيره على معرفة سبب جمالها الموسيقي وروعته . أو سبب تولد أثر قوي متجدد فينا . أثر تعبيري عظيم تثيره جملة لحنية واحدة تشتمل على أقل عدد من المفردات النغمية . ولماذا تثير في المستمع شعورا عميقا وغريبا بالراحة والاستسلام أو طريفا لا نعرفه في ألحان سابقة . [٦]

ومن خلال دراسة ما ابتكر عبر القرون العشرة الأخيرة في أوربا ضمن النسيج البوليفوني (أي المتعدد المسارات اللحنية أفقيا) والنسيج الهوموفوني (أي المتعدد الأنسجامات النغمية عموديا) وهما نسيجان رفيعا المستوى ابتكرا منهجيا يمكننا القول:" كلما ابتعدنا عن الحدود المألوفة للألحان الشعبية أو التراثية التقليدية المحيطة بنا كلما احتجنا إلى المزيد من السعي والجهد لفهم الابتكار الجديد وتذوقه "[٧] فاستساغة الطرز التأليفية ومدارسها المتتابعة في القرون العشرة الأخيرة لا يأتي من خلال الإدراك الحسي فقط . فعندما نستمع إلى المؤلف الإيطالي بالسترينا علينا أن نتذكر الطراز الفني لألحانه وقواعد بنائها ومكونات عناصرها في حدود النماذج الكورالية البوليفونية لنهايات عصر النهضة (أي نهايات القرن السادس عشر في إيطاليا) . وتختلف ألحان بالسترينا من جوانب عدة عن ابتكارات المؤلف الألماني باخ المنجزة بعد حوالي قرن ونصف في مدينة لايبزك الألمانية وأن تعاملت مع النسيج البوليفوني أيضا المصاغ وفقا لمبادئ ونظريات وقواعد كونترابوينتية .

ومن العبث أن نجد تطابقا ملموسا بين ابتكارات المؤلفين الكلاسيكيين (ونعني بهم هايدن وموتسارت وبتهوفن) من زاوية الصياغة اللحنية . وبينهم وبين المؤلفين الرومانتيكيين أو الرومانسيين في القرن التاسع عشر في أوربا من أمثال فاجنر وفردي وبرامز ودفورجاك وشوبان وليست وشومان ومندلسون وبرليوز وتجايكوفسكي ، وبين الانطباعيين والتعبيريين ، وبين الرمزيين والسرياليين ، وغير ذلك من المدارس الموسيقية المعاصرة في طريقة الصياغة اللحنية والتعامل مع العناصر الموسيقية .

كما لا يمكن اعتبار اللحن كقيمة أساسية مطلقة في الابتكار الموسيقي المنهجي للمدارس والتيارات والاتجاهات الفنية المتتالية ، ولا يمكن الحكم على قيمة المؤلف الموسيقي بقدر غناه أو كثرة ألحانه الجميلة ، وإلا اعتبرنا كورساكوف أو بيزيه اكثر عمقا من بارتوك أو سترافنسكي ، وشوبرت أكثر أهمية من بتهوفن ، وفردي أعمق أثرا من فاجنر وهلم جرا .

وعلينا أن نعرف أن اللحن الرئيسي في الموسيقى المنهجية في العصر الكلاسيكي أو غيره قد يختفي بين ثنايا النسيج الموسيقي المتعدد المسارات اللحنية في بعض الأحيان لضرورات الصياغة الفنية ، ثم يعود مرة أخرى في صورة أقوى وبلون وبتنوع لحني وإيقاعي آخر . وقد يصاحب اللحن الرئيسي في الموسيقى الهوموفونية المجسدة لقيم العصر الكلاسيكي وما تلاه ، إن لم يكن دائما ، لحن ثانوي أو جمل موسيقية ثانوية مساعدة ، وقد تكون هذه الجمل اللحنية الثانوية على جانب كبير من الأهمية والتعقيد في إدراك البناء اللحني للعمل الموسيقي وفهم تفاعل عناصره .

لذا تصبح مقدرة المستمع على تمييز اللحن الرئيسي واللحن الثانوي أو الألحان الأخرى المصاحبة إحدى ضمانات عملية الإدراك الفني والسبيل الوحيد لتذوقه . وكما نوهنا لا يمكن تملك هذه المقدرة إلا بعد الاستماع المتواصل للموسيقى المنهجية المتعددة المسارات اللحنية (أي البوليفونية) والموسيقى المتعددة الأنسجامات النغمية العمودية (أي الهوموفونية) ، وفهم محتواها ، والعصر الذي ظهرت فيه ، وكيفية أدائها بالأصوات الرجالية والنسائية المختلفة النغمات والطبقات ، أو بالآلات الوترية والهوائية والإيقاعية الجلدية والمصوتة لذاتها . ومن الأهمية بمكان معرفة مبادئ النظرية الموسيقية التي انطلقت منها أو التي تنظم قواعد سيرها .

وأخيرا وليس آخرا يتطلب معرفة دوافع المؤلف الفكرية والفلسفية والجمالية وغايته وما سعى إليه من ورائها وما اختزنه فيها . إلا أن – والحق يقال - لا تنبت

فينا هذه المقدرة على الإدراك الفني وبالتالي على التذوق الموسيقي وتنمو ، ولا تتولّد بعيداً عن (التربية الموسيقية) المبرمجة عبر مراحل الدراسة المختلفة ، ودَور العائلة والمجتمع في استكمال مناهج هذا الدَور التربوي الأساسي .

وإن كان الأمر كذلك وكما ذُكر في ألحان الموسيقى المنهجية الأوربية المُبتكرة عبر عصور القرون العشرة الأخيرة فأن الألحان الشعبية أو الفولكلور (الغنائي الموسيقي الراقص) يتّصف بمواصفات مغايرة من حيث الصفات والخصائص والسمات مقارنة بالموسيقى المبتكرة منهجياً عبر عصورها المتتالية .

فمن خلال دراسة ما انتقل من الآباء والأجداد من ألحان تناقلت شفاهاً ، وما استمعنا إليه من خلال المعايشة والمخالطة والمشاهدة في البيت والمجتمع عبر مُجريات حياتنا اليومية ووسائل الإعلام المسموعة والمرئية ، نجد أنّ وسائل التعبير الموسيقي العراقي والعربي قد اتخذت لها لغة متميزة بل لغات فنية متطورة جيلاً بعد جيل ، وقد اعتمدت على التعامل مع عناصر مواد فنية مختلفة ومتنوعة ضمن ظروف تاريخية وسياسية واجتماعية متغيرة ، وتمكنت من صبغتها بشخصيتها الحضارية المتميزة .

ومع حركة الحياة والمجتمع تبلورت العديد من السمات البيئوية الخاصة للألحان المتداولة من خلال ذلك التفاعل عبر مسيرة الحضارة العربية الإسلامية في بيئات مناخية وجغرافية مختلفة متوزعة في القارات الثلاثة الأقدم آسيا وأفريقيا وأوربا .

ونتيجة لكل ذلك التفاعل الإيجابي المتواصل للحضارة العربية تبلور النسيج الموسيقي العربي الأحادي المجرى (النسيج المونوفوني) من منطلق تكويناته اللحنية . وسواء أكان محتوى اللحن دينيا أم دنيويا من حيث النص والوظيفة ، أم كان تراثا تقليديا يتداول في المدن والحواضر أم موروثا شعبيا يسمع في الأرياف والواحات ، فأنه يبنى على ذات النغمات والأبعاد والأجناس والمقامات من حيث المادة الصوتية ، وإن اختلفت طبيعة البناء الفني للشكل الغنائي أو الموسيقي

وسِعته ، ونسبة تداخل العناصر الموسيقية الأخرى فيه (ونعني الإيقـــاع والنـــص والحركة) وطبيعة الوظيفة الحياتية والجمالية التي تؤديه .

ويُمكننا في الموسيقى العربية اعتبار اللحن كقيمة أساسية مُطلقة وذلـــك فـــي غناء المُدن حيث تتابعت فيها مراكز الحُكم الوطنية والأجنبيـــة المختلفـــة أو فـــي المناطق والأقاليم البعيدة عن مراكـــز الحُكـــم كالأريـــاف والواحـــات والســـهول والهضاب وشواطئ الأنهار والبحيرات وسواحل البحار والخلجان . وكمـــا كـــان الأمر في العصور السابقة كذلك هو الحال في عصرنا هذا حيـــث مقـــدار قيمـــة الملحّن أو المؤلِّف هو بقدر إمكانيته على ابتكار اللحن المؤثر في النفس والمُثـــير للعواطف والأحاسيس .

وبناءاً على ذلك يبقى عنصر اللحن في الفن الموسيقي العربي هو المُســـيطر على عناصر النسيج الأخرى ولا يواز يه فـــي المرتبـــة إلاّ العنصـــر الإيقـــاعي وأوزانه ، التي قد تؤثّر على تكوين اللحن وبنائه الفني ومساره فـــي كثـــير مـــن الأحيان .

ولا تعرف الموسيقى العربية لحناً ثانوياً بمستوى اللحن الأساســـي كمـــا فـــي الموسيقى المُبتكرة المنهجية في العصر الكلاسيكي ، وإن ظهرت بعض المســـارات اللحنية الرديفة في بعض أشكاله الغنائية التقليدية أو مواقع محددة منها ، ويتصـــف الغناء العربي عموما بمساراته المتعددة الأصوات (ويقال الهتروفونيـــة) نتيجـــة لغناء الرجال والنساء والأطفال سوية والمتمثل غنائهم بالتعددية الصوتية لنغمـــات القرار والجواب في آن واحد . فالرجال يؤدون عادة قرار نغمـــات اللحـــن بينمـــا النساء أو الأطفال يؤدون جواباتها ، ومن تقنية الأداء هذه جاء مصطلح (hetero - phone) المؤلف من كلمتين الأولى تعني مختلف أو متغـــاير والثانيـــة تعنـــي صوت . وتحدث هذه النغمات المتغايرة وبالتـــالي المســـارات المتعـــددة طبيعيـــا كظاهرة فيزيائية نتيجة لاختلاف ذبذبات طبقات النغمات المرتلة أو المنشـــدة مـــن قبل الأعمار المختلفة للجنسين .

ومن السمات الأساسية لعنصر اللحن في الموسيقى العربية هو تنوعه الثر خلال عملية التكرار عند الأداء الارتجالي أو الاستطرادي ضمن أشكال غنائية أو موسيقية متحررة نسبيا كالموال والعتابة والمقام البغدادي والأبوذية والتقاسيم . ويحصل التنوع في المسار اللحني كنوع من الإضافة ضمن الشكل الفني المتحرر على جوانب البنية اللحنية الأساسية . ومهما تكن نسبتها فهي لا تغير جوهر المسار اللحني بل تغنيه بزخارف نغمية جديدة تستوجبها حالة المؤدي أو المتلقي ضمن مناخ السياق الأدائي العام المرتبط بالمناسبة أو أي نوع كان من الممارسة الاجتماعية الحياتية .

إن إغناء المسار اللحني بتكرار بعض نغماته وبالتالي أبعاده الموسيقية أو حتى أجناسه عند الاستطراد في الترتيل أو الإنشاد أو الغناء أو العزف الحزين أم المفرح أو العزف المصاحب للرقص لا يغير خصائصه الأساسية أو نوع جنسه أو الأجناس التي تكونه أو شخصية مقامه . وهذا أمر مطلوب وسائغ ضمن أشكال الغناء والعزف العربي المعاصر التي تتصف بالبساطة والعفوية والتلقائية وإن تضاعفت مدة استمرارية المسار اللحني ككل .

أما في أشكال الغناء والعزف التقليدي المبتكر و المتوارث فأن الارتجال والاستطراد الآني ضمن الأشكال الفنية الرصينة إن حصل في لحظات التجلي والاندماج (ويقال السلطنة) يتطلب مهارة أدائية رفيعة المستوى ومعرفة عميقة بالتحولات النغمية والعلاقة بين الأجناس النغمية ومقاماتها ، وهذا ما نشخصه في غناء الفنانين العرب الكبار كأم كلثوم وعبد الوهاب والقبنجي وما يماثلهم من العازفين .

ألحان الطبيعة وأنغام الحياة :-

يؤكد ستوكوفسكي الوجود الأزلي للألحان في الطبيعة ويوضح دور الفنانين معها فيقول :-" ويرتب لنا الفنانون الموهوبون هذه الموسيقى ، ويكشفوا بذلك عن جمال الطبيعة الأخاذ ." [٨] وتعتبر الطبيعة المعلم الأكبر والفنان الذي خلق أشكالا

وألوانا وأنغاما وأشعارا وحركات عجيبة ومختلفة لا حدود ولانهاية لها. وأدركت شعوب الحضارات القديمة في العراق ومصر وشرق البحر الأبيض المتوسط وآسيا الصغرى ارتباط النغمات السبعة لسلالم الموسيقى بالأيام وساعات الليل والنهار . وانطلاقا من هذا الاعتقاد نظموا جدولا خاصا بساعات الليل والنهار ينشدون ويعزفون بموجبه ألحانهم.[٩]

وزعم بعضهم أن لكل كوكب من الكواكب السيارة السبعة نغمة ناتجة عن احتكاك الأثير الذي يحيط به حسب حجمه وسرعته . [١٠]

وتناول العرب في دراساتهم ومنذ العصر العباسي دور الموسيقى في حياة الإنسان وعلاقتها بقوى الطبيعة ، التي تسيره نحو الخير والسعادة أو الشر والشقاء . وأدركوا أن القدرة السحرية القوية للموسيقى قد تولد من ارتباطها بالبروج والكواكب ، وتتابع الفصول الأربعة ، وتعاقب الليل والنهار . ونجد في الرسالة الثالثة للكندي الموسومة :- (رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى) وفي الفصل الأول من المقالة الثانية حديثا مطولا

" في مشاكلة الأوتار لأرباع الفلك وأرباع البروج وأرباع القمر ،وأركان العناصر ومهب الريح وفصول السنة وأرباع الشهر وأرباع اليوم ... الخ. "

ومما جاء في الرسالة نستدل الاهتمام الكبير الذي أولوه الباحثون العرب في العصر العباسي للأساليب الفلسفية القديمة ، ومنها الإغريقية ، في كثير من أنواع الربط بين الأنغام والألحان ، وعناصر الطبيعة الأربعة ومهب الرياح . وحاول الكندي بمنهجه هذا المنطلق من رباعياته أن يضع العالم كله والبشرية جمعاء تحت سيطرتها ، وأن يخضع آلة العود في جميع عناصره النغمية الصادرة من أوتاره الأربعة والإيقاعات المناسبة لها.[١١]

والطبيعة غنية بأفكارها اللحنية التي تحدثها النسمة الهادئة وهي تداعب الأوراق المرتجفة ، والعواصف والأعاصير الهادرة وهي تقتلع الأشجار من جذورها ، وتدفع الأمواج المتلاطمة إلى خلجان السواحل الصخرية . ويحدثها

تدفق الينابيع وخرير الأنهار وارتفاع المد وانحسار الجـــزر ، وزمجـــرة الرعـــد وانهمار قطرات المطر وسقوط حبات البرد . وانفجار البراكين وانهيار الـــزلازل والفيضانات . إنها جميعا ألحان الطبيعة بأشكال وظواهر صوتية متنوعة .

ويصف ستوكوفسكي ألحان الطبيعة هذه بقوله :-" أنها الظاهرة العامة لقـــوى الخلق الكونية ، وهي الأكثر إلهاما وإيحاءا ومباشرة من جميع اللغات ." [١٢] ويشبه الفنانين الموسيقيين الكبار بالقمر الذي يعكس لهيب الشمس نورا هادئا فضيا للنـــاس ، حيث أنهم يعكسون في أعمالهم الابتكارية ألحان الطبيعة جملا موســـيقية أخـــاذة ضمن مختلف الأشكال الأنواع ، نتحسس وجودها بضبابية وعدم إدراك تـــام فـــي كثير من الأحيان . أن ألحان الطبيعة وشعر الحياة هما من أكثر ظواهـــر الكـــون تعبيرا ، وبمساعدة اللغة الساحرة العامة للموسيقى تتمكن الطبيعة فـــي لحظـــة أن توجد في هذا العالم الساحر العجيب المكتنف بالأسرار الجمال والإيحاء والإلهام .

وقد حاول العديد من الفنانين عبر العصور ، بعد أن تكاملت إمكانـــات اللغـــة الموسيقية ، تصوير الطبيعة عبر فصولها الأربعة ، ومنذ طلوع الشـــمس وحتـــى مغيبها ، وبمختلف حالات اليوم المناخية ، وخاصة منذ بدايات القرن السابع عشـــر (بدايات عصر باروك) وإلى يومنا هذا ؛ كالفنان الإيطـــالي فيفـــالدي والجيكـــي سمتانا والروسي كورساكوف والألماني بتهوفن والفرنســـي ديبوســـي والفنلنـــدي سيبليوس وغيرهم .

وبعد أن دبت الحياة على كرتنا الأرضية أخذت أنغام الحياة تتبلور شيئا فشـــيئا . وعندما أصبح الإنسان سيد هذه الأرض وازدادت احتياجاته ومعداته الزراعيـــة والصناعية والسكنية والتنقلية والتعليمية والتثقيفية ازداد تنوع ما يسمع من أصـــوات من حوله بعد أن كان محصورا بأصوات الكائنات الحية فقط . وتعرف الكائنـــات الحية بفصائلها الأربعة بالأصوات التي تصدرها في مختلف حالاتـــها ودوافعـــها الغريزية كوسيلة من وسائل التخاطب فيما بينها . [١٣]

والموسيقى بدأت بما يخرجه الإنسان من جهازه الصوتي من أصوات كتعبير عن الاحتياجات الفسلجية وإيصال الأفكار . فالكلام والإلقاء والترنم والإنشاد والترتيل والتلاوة والغناء أنماط غنائية تبلورت قبل تبلور الألحان المستخرجة من الآلات الموسيقية الهوائية والوترية النقرية دهورا وعصورا . وكان للأقوام التي عاشت في أدنى مراتب المدنية ألحانها الغنائية – الترتيلية دون أن تعرف بالضرورة موسيقى الآلات ، أو تمتلك آلة موسيقية يمكنها أن تستخرج منها نغمات أغانيها . وتوجد شواهد معاصرة على هذا المستوى الموسيقي ما زالت تتداول في البادية والريف العراقي . ففرقة الخشابة في الجنوب لا تمتلك سوى الآلات الجلدية الإيقاعية ورقصات البادية الجماعية تنظمها الآلات الجلدية الإيقاعية أيضا .

اللحن كمادة مبتكرة عفويا :-

يمثل الابتكار اللحني العفوي المراحل الأولى من عملية الخلق الفني في المجتمعات الإنسانية السحيقة في القدم ، وذلك عندما كان الإنسان ضمن جماعته يعيش في مرحلة القطف والقنص التي سبقت مرحلة استقراره وعيشه على الزراعة . فألحان ترنيماته الجماعية كانت ترافق عمليات قنصه وقطفه وهجومه ودفاعه عن كل ما يهدد حياته . كما كانت أهازيجه ترافق سويعات فرحه وراحته واطمئنانه .

فاللحن كان لديه وسيلة من وسائل التعبير عن أفراحه وأحزانه وبه ينظم أعماله وأفعاله ، ورقصات الشكر والامتنان والتكاتف والتآزر ضد الكوارث الطبيعية والحياتية، ووسيلة لإشباع الاحتياج الفطري الغريزي ، ومحاكاة للأصوات الطبيعية والحية .

واستمر الابتكار اللحني العفوي (التلقائي ، الفطري ، السليقي) ملازما للإنسان وجماعته حتى في مراحل مسيرة تطوره الاجتماعي والثقافي ، عندما أخذ يبتكر اللحن لحاجة ذهنية وبدافع ترفيهي جمالي يهدف من وراءه إسعاد الآخرين

أو إثارتهم ، الترويح عنهم أو استفزازهم ، أو التعبير عن أحاسيسه الذاتية وعواطفه و أفكاره وآماله.

ويطلق مصطلح الابتكار اللحني العفوي في أيامنا على العازف الموسيقي عندما يستطرد على آلته بالعزف لما يسمى بالتقاسيم الموسيقية . وكذلك المغني عندما يستطرد في غنائه في بعض القوالب والأنماط الغنائية . ولكن في كلي الحالتين هو نوع من الابتكار اللحني العفوي المقيد بمقامية اللحن الرئيسي وكذلك بالتقاليد الغنائية المتوارثة ، التي لا يمكن تجاوزها أو الخروج عنها . ويتناسب الابتكار اللحني العفوي عكسيا مع ارتفاع مستوى التربية الموسيقية والعكس صحيح . فيقل إلى مستوى أدنى في المجتمع الذي نال قسطا أعلى من التربية الموسيقية المبرمجة ضمن المنهج التعليمي العام .

الابتكار اللحني الجماعي والفردي :-

الابتكار اللحني الجماعي سبق الابتكار اللحني الفردي في حضارات ما قبل التاريخ ، وما يسمى بالموسيقى البدائية ، وذلك عندما كانت تعيش الجماعات والأجناس البشرية في مرحلة ما قبل صناعة الأواني الفخارية ومعرفة صهر المعادن والعيش على الزراعة . فالكل كان يبتكر والجميع يترنمون ويهزجون ويرقصون ، والكل يستمع ويشاهد ما يجري من حوله من خلال مشاركتهم في الأداء .

وتعتبر الألحان طريقة الاتصال بين أفراد الجماعة من خلال الصيحات المنغمة ، والطرق على الأغصان المجوفة والأثمار اليابسة والعظام والجلود ، وترنيمات العمل الجماعي ، وهمهمات وتوترات الانفعال والتوتر والاسترخاء الغريزي ، والهياج والهدوء النفسي ، وأهازيج الفرح والرقص والمآسي والأحزان . كما تعتبر بدايات نشوء الألحان الجماعية الأولى وتبلورها .

وكان أداء تلك الألحان الجماعية بطرائق مختلفة . فبعد التكرار الجماعي للألحان من قِبل جميع أفراد القبيلة صغاراً وكباراً ، نساءاً ورجالاً وجَدت الأقوام الأولى طريقتين للوصول إلى نظام أكثر رُقياً وأقلّ جُهداً داخل حدود التكرار لمسار لحني غنائي مُعيّن . وعُرفت الطريقة الأولى بأسم الأداء التبادُلي وذلك عندما انقسمت الجماعة إلى قسمين أو مجموعتين تتبادل غناء اللحن تِباعاً . بينما عُرفت الطريقة الثانية بالأداء التجاوبي ، وذلك عند تكرار اللحن بين الجماعة وأحَد أفرادها المتميزين صوتاً وقدرة أدائية وموهبة موسيقية وذاكرة سمعية ، فالمجموعة تُكرّر اللحن نفسه بعد انتهاء غناء أحَد الأفراد منه. [١٤]

ومن الغناء التبادُلي ظهر أسلوب (الكانون) المُعتمِد على محاكاة لحن المجموعة الأولى من قِبل المجموعة الثانية بعد البدء به أو غناء جزء منه . فغناء الكانون لا يتم بالتتابع بين مجموعتين بل بالتداخل . فهو يشبه إلى حدٍ ما ظاهرة الترجيع الصوتي أو الصدى في المناطق الجبلية المُحاطة بالوديان والهضاب . ولربما قد حصل غناء الكانون بسبب الحث والتحفيز على أداء عمل ما ، أو بسبب محاكاة الإنسان والجماعة لما يُسمع من أصوات طبيعية وحيّة ، أو كِلاهما معاً .[١٥]

لقد ظهر دور الفرد المُنشد أو المُرتّل أو المُغنّي في شخصية العرّاف والساحر (يدعى شامان shaman) أو رئيس القبيلة في الموسيقى البدائية . وعليه كان يقع دور الغناء المنفرد في الأداء التبادلي ، حيث ترد الجماعة من بعده جميع اللحن أو بعضه ضمن وظيفتها الاجتماعية الدينية أو الدنيوية .

وكانت بدايات الغناء المنفرد هذه لا تعتمد على الابتكار الذاتي للفرد بسبب فقدان التعبير الفني والقيمة الجمالية أو الإحساس الترفيهي فيما يؤدى . ولكن تدريجيا وعندما انتقلت الجماعة إلى مرحلة أكثر تطورا من العيش بدأ يبرز دور الابتكار اللحني الفردي للمغني أو المرتل . وهذا ما عرفته حضارات العراق القديمة ، حيث تنوعت آنذاك مراتب المغنين والعازفين ومبتكري الألحان وتخصصاتهم وأصنافهم .

وقد لا نستبعد هنا امتزاج وتداخل شخصية المبتكر والمغني والعازف في فنان واحد في مجالات الفنون الموسيقية الدينية والدنيوية . وما عرف قبل أربعين قرنا من الزمن في العراق القديم بشأن تعدد مهام الفنان المنفرد ما زال متبعا فيه إلى اليوم . فالكاهن (نار – كال) هو ذلك الموسيقي الخبير والممثل لأعلى مراتب مؤدي الألحان السارة المبهجة وفقا للنصوص السومرية العائدة لأكثر من ٤٥٠٠ سنة ،[١٦] وهو ما يقابل كبار مطربي المقام في العراق الحديث كمحمد القبنجي ويوسف عمر . والكاهن (كالا – ماخ) كان هو ذلك الفنان الكبير العائد لطبقة كبار رجال المعبد ومرتل التراتيل الحزينة ، وفقا للنصوص السومرية أيضا ،[١٧] وهو ما يقابل اليوم كبار قراء المولد النبوي والمنقبة النبوية والتواشيح والتهاليل في عراق اليوم كالملة عبد الستار الطيار والملة بدر الأعظمي مثلا .

وحفظت كتب التراث العربي – الإسلامي أخبارا تفصيلية حول الابتكار الفردي في الفن الموسيقي ، وتظهر للدارس سلسلة طويلة من الفنانين في فنون الغناء والعزف ممن اشتهروا منذ العصر الجاهلي وحتى نهايات العصر العباسي والدول والممالك العربية في الأندلس ومصر والمغرب العربي .[١٨] وكامتداد لهذا الإرث الغنائي الرفيع المستوى عرفت الأقطار العربية عددا غير قليل من المطربين والملحنين والعازفين الذين ساهموا في تأسيس النهضة العربية الموسيقية الحديثة .

اللحن كمادة مبتكرة ذهنيا (منهجيا) :-

في سياق حديثنا عن اللحن وردت أكثر من إشارة إلى الابتكار الذهني المنهجي للحن وذلك عندما تحدثنا عن موضوع (تعريف اللحن وصفته) وموضوع (اللحن كمادة مبتكرة عفويا) ، وفي الواقع يصعب تحديد بدايات مرحلة الابتكار الذهني للألحان في مسيرة حضارتنا الإنسانية ، وإن كنا نفترض ارتباط بداية الابتكار العفوي مع بداية وجود الإنسان وبالتالي الجماعة على كرتنا الأرضية .

ومع ذلك فيمكننا أن نقول :- أن الابتكار الذهني (المنهجي) للألحان قد عرفته حضارات وادي الرافدين القديمة والحضارات التي عاصرتها أو تبعتها في أقاليم الشرق ومناطقه المختلفة للأسباب الآتية :-

١ – امتلاكها آلات موسيقية هوائية ووترية تستخرج الأنغام منها وفق أنظمة صوتية ونماذج لحنية ثابتة .

٢ – ارتباط الألحان بوظيفة أساسية اجتماعية دينية ودنيوية تعرف بأشكالها وأنواعها المفرحة والمحزنة ، وارتباطها بالسحر والقوى المتحكمة بمعتقدات المجتمع وأعرافه وتقاليده ومعارفه .

٣ – المستوى العالمي للأداء الغنائي والترتيلي المنفرد ، وتصنيفه بمراتب ومسميات تخص مرتلي ومنشدي المعبد ، ومغني ومطربي القصر الملكي .

٤ – تحديد المسار اللحني والإيقاعي بطرائق مختلفة ومتنوعة .

٥ – الاعتماد على إبداعات الفنانين الموسيقيين المحترفين ، وابتكاراتهم المعتمدة على التناول المنهجي العلمي للفن الغناسيقي (الغنائي – الموسيقي) .

واستمر الابتكار اللحني الذهني المنهجي عبر العصور المتعاقبة متواصلا وإلى يومنا هذا . وخلال ذلك تغيرت الأساليب الفنية لصياغة النسيج الموسيقي ، ومضامين الأشكال والأنواع الفنية الموسيقية ، وطرائق الأداء الآلي والغنائي والراقص ، ودور المؤدي المنفرد أو المجموعة أو المجاميع وغير ذلك . ووفقا لذلك بات الحديث عن الاتجاهات والمدارس والمذاهب الفنية المتعاقبة عبر العصور حديثا متجددا مع مسيرة التطور الإنساني. ولأجل الوصول إلى المستوى المطلوب من تذوق نتاجات العصور الفنية المتعاقبة يتطلب فهم منطلقات تلك المذاهب الفنية شكلا ومحتوى ، والاستماع المنظم لمختلف أساليبها الفنية .

اللحن من الزاوية النغمية والتنغيمية :-

تختلف الألحان كما عرفت في عدد نغماتها ونوعيتها (أي ترددتها) وطبقاتها وحجوم الأبعاد الفاصلة بينها وحركة مسارها اللحني ومداه ضمن بنائها

العام . ويتكون اللحن من نغمات مختلفة في أطوالها (إيقاعاتها) ودرجة أهميتها . وتبرز في اللحن تبعاً لمقاميته (تونالييتيه) نغمة أساسية تُمثّل مركز اللحن العام أو نواته ونغمة أو أكثر تمثل الهيكل المقامي . وتأتي بعدها في الأهمية النغمة التي أبتدأ بها اللحن أو التي انتهى عليها ، وأخرى تمثل ذروة المسار اللحني . وهكذا يمكننا أن نجد في كل مسار لحني أو مقطع غنائي نغمات مختلفة في الأهمية الوظيفية ، فهذه أساسية وتلك ثانوية، " والموسيقي المحترف هو وحده من يستطيع النفاذ بنظرة المُجرّب إلى استنباط هذا الهيكل الأساسي للّحن المُتّسق البناء وتبين عموده الفقري. "[١٩]

وقد تتّحد في نغمة ما في اللحن أكثر من صفة أو وظيفة ، وهذا ما نلاحظه في كثير من الأغاني الشعبية المبتكرة عفوياً وتلقائياً ، حيث يبدأ اللحن وينتهي بنغمة ما ، وهذه النغمة إضافة لذلك تمثل مركزه اللحني وإحدى نغمات هيكله اللحني .

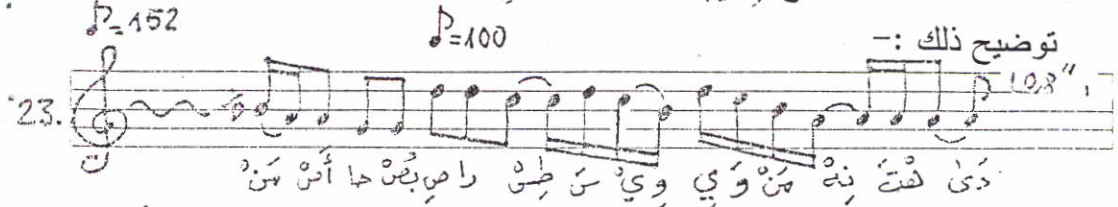
ويأتي في اللحن تتابع النغمات وحجوم الأبعاد الفاصلة بينها بتقنيات عديدة في التراث والموروث الغناسيقي العراقي وهذه في الواقع تُجسّد سماته وخصائصه الأساسية .

وتحصل هذه التقنيات البنائية بطرائق متداخلة مع بعض ، وقد حدّدتها الدراسات المتخصصة بتسعة أنماط تقنية نذكر منها :-

المعترض (**Interruption**) : وتعني حركة اللحن الهابطة بأبعاد الخطوات من نوع الثانيات والمتطابقات في الاتجاه الواحد تعترضه قفزات في الاتجاه المعاكس من نوع الثالثات أو الأكبر منها .

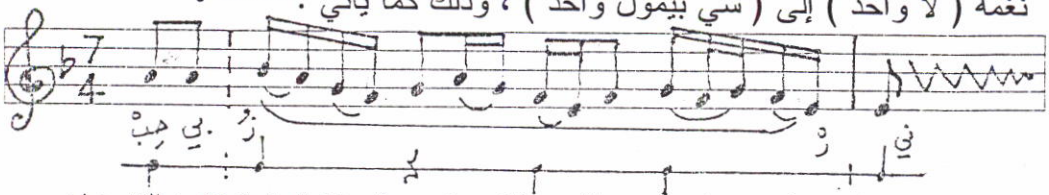
وكمثال على بناء اللحن وحركته من نوع المعترض نُورد التدوين الموسيقي للجزء الأخير من المقطع الترتيلي رقم ٢٣ لموسيقى تلاوة سورة طه عندما يصل المُقرئ الحاج محمود عبد الوهاب فيه إلى ترتيل قوله تعالى : " فستعلمون مَنْ أصحاب الصراط السوي ومَنْ اهتدى. " حيث يبرز فيه بُعد قافز من نوع الخامسة التامة عند الانتقال من المقطع (بُصْ) إلى الحرف (صِ) ، وثالثة الرَست

عند الانتقال من المقطع (ويْ) إلى الحرف (يِ).[٢٠] ويُراد من التدوين الآتي توضيح ذلك :-



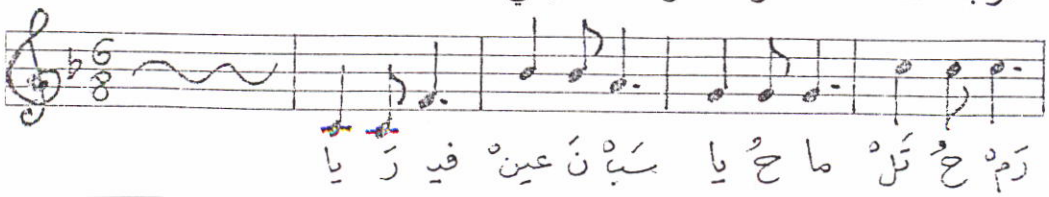
والمتدفق (F) : وفيه اللحن بدون قفزات ويتحرك في الغالب من خلال الأبعاد الموسيقية من نوع الخطوات فقط ، أي " أن الانتقال بين اللحن يجري في اتصال وثيق وهذا ما يضفي على اللحن نعومة واعتدال. "[٢١]

وكمثال على بناء اللحن وحركته من نوع المتدفق نورد التدوين الموسيقي للّحن ، النص (حبي زُرني) من موشح (حبي زُرني) الذي كتبه ولحّنه الشيخ درويش الحريري . وفيه يتحرك اللحن صعوداً وهبوطاً بدون قفزات معتمداً على الثانيات الصغيرة والكبيرة إلى أن يستقر على نغمة (مي واحد) بعد أن ارتفع من نغمة (لا واحد) إلى (سي بيمول واحد) ، وذلك كما يأتي :- ♪=90



والتبويقي (Fanfare) : وهو اللحن الذي تكون الصفة الغالبة كثرة القفزات وراء بعض وباتجاه واحد .[٢٢]

وكمثال على بناء اللحن وحركته من نوع التبويقي نورد التدوين الموسيقي للّحن ، النص (يا رَفيعي النَسب يا حُماة الحرم) من نشيد (يا شباب العرب) تلحين أكرم رؤوف ، وفيه يتحرك اللحن على شكل قفزات صاعدة من نوع الرابعة التامة ثلاث مرّات ، وذلك كما يأتي :-



ونلاحظ كثرة استعمال هذه الأنماط الثلاثة في الموسيقى الشعبية العراقية .

ويَعتمد الهيكل اللحني أو العمود الفقري الصوتي لكل فكرة لحنية ، وبغض النظر عن أسلوب صياغته على نظام صوتي تتسلسل أو تتتابع النغمات فيه بشكل خاص ، ويستند إلى حقائق طبيعية (فيزيائية) مؤيَّدة بأرقام تردداتها في الثانية الواحدة .

ومنذ أقدم الحضارات الإنسانية في الشرق القديم بُحِثت الأنظمة الصوتية لما يتداول من ألحان الغناء والعزف على الآلات الهوائية والوترية ، وثُبِّتت بالدقة العلمية المطلوبة. وهكذا طوّر العلماء الإغريق ما توصل إليه العراقيون القدماء وغيرهم من الحضارات التي سبقت الإغريق ، ثم طوّر الباحثون العرب المسلمون الدراسات الموسيقية السابقة ، وبدورهم أعطوا للحضارة الأوربية في القرون الوسطى بحوثاً أصيلة في مجال دراسة فيزيائية الصوت ، وما تكوّنه النغمات من أبعاد وأجناس وسلالم ومقامات .

المسار اللحني الأفقي والعمودي وتكويناتهما النغمية :-

أن تناول التركيب النغمي للتراث والموروث الغناسيقي العراقي يُحتّم علينا أن نذكر أيضاً بأنّ اللحن المتداول الواحد ، أو الجملة الموسيقية المتكاملة الشخصية ، تتكوّن من مسار لحني أفقي المجرى ، أي من مسار تتتابع فيه عدّة نغمات – وبالتالي عدّة أبعاد – بطريقة مشابهة لتساقط قطرات الماء من فوهة حنفية ، أو جريانها في النهر، أو لتتابع النقاط في خط مستقيم أو مائل أو متعرّج أو غير ذلك . وهذه صفة الألحان في المؤلفات الغناسيقية العراقية – العربية ذات الطابع المونوفوني (أي اللحن المؤلف من مسار نغمي واحد) .

وتنتمي الموسيقى العراقية المونوفونية الطابع من الزاوية النظرية لتركيباتها النغمية إلى حضارة موسيقية تتراكوردية من حيث الأساس شأنها في ذلك شأن حضارة الشرق الأوسط وحوض البحر الأبيض المتوسط . ونتيجةً لانتساب الموسيقى العراقية إلى هذه الحضارة ينتظم البناء النغمي العام فيها على شكل

أجناس رباعية النغمات (وتدعى تتراكوردات) تتغير نغماتها الداخلية ويتنوع أسلوب التعامل مع أبعادها بطرائق مختلفة .

أن اختلاف حجوم الأبعاد الثلاثة للأجناس الرباعية النغمات يأتي كتحصيل حاصل لاختلاف نغمتيها الداخليتين . إلاّ أنه ومهما تكن نوعية التنوع النغمي لنغمتَي الجنس الداخلية هذا يجب المحافظة على مسافة الرابعة التامة بين النغمتين الخارجيتين للجنس لأجل المحافظة على هويته وخصوصيته الأساسية ، وعلى النمط الموسيقي العام للحضارة الموسيقية التتراكوردية التي ينتمي إليها ، علماً إن المسافة الصوتية بين النغمتين الخارجيتين للأجناس العراقية - العربية لا تُشكّل مسافة رابعة تامة في بعض الأحيان ، وذلك كما في جنس (الصبا) وجنس (السيكاه) .

وكما أن المسار اللحني للمقطع الغنائي أو الآلي لا يستنفذ دائماً جميع نغمات الجنس الواحد ، وهذا ما نجده في العراق في أغاني الأطفال أو بعض أغاني الريف والبادية ، وكذلك قد يتجاوز المسار اللحني حدود نغمات الجنس الأربعة مُبرزاً الميل لتكوين جنس آخر يتصل بإحدى نغمات الجنس الأول . فيشترك آنذاك الجنسان (الأساسي والفرعي) في نغمة واحدة أو أكثر . وذلك تبعاً لمدى المسار اللحني للأغنية وسِعته ، والشكل الفني ونوعه ومحتواه ووظيفته الفنية . وقد لا يشترك الجنسان في بعض الأنماط الغنائية والموسيقية بنغمة واحدة بل تفصل بينهما مسافة صوتية تعادل بُعداً من نوع الثانية الكبيرة أو غير ذلك (وآنذاك يدعى جمعاً منفصلاً) .

أن التناول النظري لتعاقب الأجناس الرباعية (أو التتراكوردات) وتداخلها في الأشكال والأنواع الغنائية والموسيقية الأكثر اتساعاً كما في الموشح والمقام البغدادي والمولد النبوي ... الخ ما زال لم يُدرس كما يجب اعتماداً على المادة الموسيقية كما تؤدى ترتيلاً أو غناءاً أو عزفاً ، لذا يجد الدارس أن المنشورات ذات العلاقة (ورغم قلّتها وهامشية معالجاتها التخصصية) تنطلق من اتحاد أو

تعاقب الأجناس داخل ما يُصطلح عليه ب(السُلّم الموسيقي) وبطريقة نغمية مُجرّدة ، ليست ذات جدوى في إبراز الملامح والخصائص الفنية الأساسية للتراث الموسيقي العراقي بصورته المتدفقة الحيّة ، والمحافظة عليها من النسيان والضياع.

ومن السابق لأوانه الحديث عن التكوين اللحني للموسيقى العراقية ، ولكن المؤشرات الأولية للأشكال والأنواع الغنائية والموسيقية والراقصة المتداولة تُشير إلى استعمال تكوينات دياتونيكية مبنية من أبعاد الثالثات الصغيرة والكبيرة (وتدعى كفِينْتونالنية)، ومن أبعاد الثالثات والثانيات الصغيرة والكبيرة (وتدعى بنْتاتونيكية)، وذلك إلى جوار استعمال التكوينات الرباعية (وتدعى كفارتْتونالنية) التي تحتوي على أبعاد من نوع الثانيات الصغيرة والكبيرة وكذلك في بعض الحالات على أبعاد من نوع الثلاثة أرباع الدرجة وذلك كما في جنس الرَست والبيات والصبا والسيكاه هذه الأجناس التي تُمثّل السِمة الأساسية للمسار اللحني الأفقي العراقي والعربي والشرقي أيضاً .

وبعيداً عن الموسيقى العراقية ودول المشرق العربي يمكن أن تتكون الجملة الموسيقية المتكاملة الشخصية من مسار أفقي يرافقه مسار نغمي عمودي في الوقت نفسه ، أو يمكن أن يتكون من مسار نغمي عمودي فقط ، وآنذاك يكون المسار الأفقي فيه ليس في سطح النسيج الموسيقي المتعدد النغمات بل يمكن أن يكون في قعره أو بينهما أيضاً ، وذلك تبعاً لعدد النغمات المكونة لذلك النسيج وملامحه الفنية العامة . وهذه صفة الألحان في الموسيقى العالمية المنهجية المتطورة ذات الطابع الهوموفوني .

أنّ المقصود بالمسار اللحني العمودي هنا هو غناء أو عزف أكثر من نغمة في وقت واحد خلال تتابع ضربات أو وحدات الوزن خلال عملية الأداء الفني المنهجي المُتقن . وبغض النظر عن طرائق صياغة المسارات العمودية ومناهجها الابتكارية فقد يصل عدد النغمات التي ترنّ في آن واحد من خلال غناء عدد من

المغنين أو عزف عدد من الآلات الموسيقية أو كلاهما معاً إلى ثلاث أو أربع نغمات أو أكثر من ذلك . وفي بعض أنواع الموسيقى المعاصرة يتكون المسار العمودي من جميع النغمات السبعة الدياتونيكية أو النغمات الأثنتي عشرة الكروماتيكية .

علماً أن قواعد علم الهارموني هي التي تُنظّم عملية المحافظة والالتزام بنوعية الأبعاد التي تفصل بين نغمة وأخرى في مسارها العمودي ، وتُرتّب العلاقة بين مسار عمودي وآخر للجمل الموسيقية المتتابعة ضمن صيغ أو أشكال التراث الغناسيقي . وتبعاً لنوعية الأبعاد التي تفصل بين النغمات العالية (الصادحة) والواطئة (المكتومة الغليظة) وما يقع بينهما في المسار العمودي حُدّدت تسمية النسيج الموسيقي باصطلاحات معينة تعكس للدارس مراحل حركة تطوّره عبر القرون المتعاقبة في الألف الثانية بعد الميلاد .

ومهما يكن الأمر فأن هذا النوع من التراث الغناسيقي ، أي المتكوّن من مسار لحني عمودي فقط يندر تداوله في الفن الموسيقي العربي والشرقي عموماً . وإلى جوار الأسلوبين السابقين في نوعية المسارات اللحنية ، أي المتكوّن من مسار لحني أفقي المجرى ومن مسار نغمي عمودي المجرى هناك الموسيقى المؤلّفة من أكثر من مسار أفقي في أن واحد، وقد يصل العدد إلى أربع أو خمس مسارات أو أكثر ، وذلك كما في الموسيقى البوليفونية، التي عُرفت في أوربا منذ مطلع الألف الثانية للميلاد ، ووصلت ذروتها في عصر باروك في مؤلفات باخ وهَنْدل وبُورْسَل وكورلّلي وفيفالْدي ورامو ولولّلي وغيرهم .

اللحن من زاوية مضمون المادة الموسيقية ونسيجها الفني :-

بدءاً علينا أن نقول :- أنّ الوصول إلى الدقّة المطلوبة لتحديد المضمون اعتماداً على مُعطيات نسيج المادة الموسيقية(أي نغماته وأبعاده وأجناسه ومقاماته) وحركة مساراتها وطرائق بنائها ليس بالأمر السهل والممكن قياسه بسهولة بعيداً عن التداخل والتشابك والتناقض في الرأي .

ويعود سبب ذلك قبل كل شيء إلى طبيعة مكونات الجمل الموسيقية النغمية والتنغيمية ومكوناتها التي تتميز بطابعها الصوتي المُجرد مقارنةً بمكونات الفنون التشكيلية والدرامية ، المعتمِدة على اللون والكُتلة والإيماءات والرموز التعبيرية المباشرة، وعلى الحركة التعبيرية والكلمة المنطوقة الواضحة الدلالة .

ويزداد عدم الوضوح والتداخل بل التناقض في الحكم على مضامين الجُمل اللحنية كلّما كان النسيج الموسيقي ممثلاً لإحدى اللهجات الموسيقية للأقوام والشعوب والأمم ، ومرتبطاً بأعرافها الصوتية . كما يقلّ بل ربما ينعدم أي إلْتباس في تحديد المضمون في النسيج الموسيقي المُنبثق من لغة موسيقية متطوّرة يتحكم فيها منهج نظري أكاديمي لا يمكن التلاعب في قوانينه ونظرياته وأحكامه .

وفي حالة تداخل النص اللغوي أو الحركة التعبيرية أو كلاهما معاً مع النسيج الموسيقي فآنذاك تصبح مضامين اللهجات الموسيقية أقرب إلى الوضوح منها إلى الغموض للمستمع الذي لم يستمع إليها أو يشاهدها من قَبل . وتصبح اللغات الموسيقية المتطوّرة أكثر وضوحاً وأعمق فهماً وذلك كما نلاحظه عند سماع أو مشاهدة المؤلَّف الأوبرالي أو أحَد مؤلفات الباليه . فتداخل النص الشعري أو النثري مع الموسيقى في المؤلفات الأوبرالية وتداخل الحركات التعبيرية الراقصة مع الموسيقى في مؤلفات الباليه لا يتمّ على حِساب التقليل أو الحَجب لأحد عناصر المادة الموسيقية الأساسية أو بعضها . فالمقامات والموازين الفنية لأدراك هذين الفنَّين (الأوبرا والباليه) باتت بذلك المستوى من الدقّة منذ ثلاثة قرون أو يزيد بحيث لا تسمح بالحصول على أي خلل في نطاق أي تقييم يُطرح من قِبل السامع المتذوق .

أنّ أدراك اللغة الموسيقية للمؤلفات الأوركسترالية ومؤلفات الباليه والأوبرا يتحقّق من خلال الدراسة والمتابعة السمعية – البصريّة . وقد تستغرق الدراسة فترة غير قصيرة من الزمن مساوية للزمن المطلوب عند تعلّم لغة حيّة مثلاً . بينما أدراك مضامين القطع والمعزوفات الموسيقية والأغاني والتراتيل الشعبية

للهجة موسيقية ما يتم حسيا قبل إدراكها عقليا من خلال منهج دراسي . وقد تستعصي اللهجة الموسيقية على الإدراك من قبل الكثير منا بدون المعايشة الوجدانية المتواصلة فترة من الزمن .

أن إدراك اللهجات الموسيقية للشعوب المختلفة التي تنطلق من أعراف صوتية اجتماعية مختلفة يتطلب بل يعتمد على تحسس تلك الأعراف من خلال المعايشة المستمرة . وكلما كانت تلك المعايشة في سنوات العمر الأولى كلما كان رسوخها أكثر في ذائقة المستمع . كما أن فهمها لا يضمن تذوقها وفتح مغاليق جمالياتها . فتذوق الموسيقى الشعبية لشعوب دول البلقان أو الدول الاسكندنافية أو لقبائل الهنود الحمر أو لشعوب أواسط أفريقيا وما شابه ذلك لا يمكن أن يتم من خلال قراءة مقالة أو كتاب حولها ، أو مشاهدات سياحية قصيرة .

فالشعوب والأمم تتباين في تعبيراتها الإيقاعية واللحنية والأدائية ... الخ كتباينها في تعبيراتها التشكيلية والحركية المنطلقة من ثقافتها الشعبية ومجمل أعرافها وتقاليدها وعاداتها ومعتقداتها .

وهذا هو سبب عدم تجاوبنا معها حسيا عبر زمن قصير .

الخلاصة

أن للألحان وجود أزلي في الطبيعة ، ويرتب الفنانون الموهوبون هذه الألحان ويكشفوا بذلك عن جمال الطبيعة الأخاذ وهيبتها ووقارها . وقد شبه بعضهم الفنانين الموسيقيين الكبار بالقمر الذي يعكس لهيب الشمس نورا هادئا فضيا للناس ، حيث أنهم يعكسون في أعمالهم الغنائية والموسيقية والراقصة المبتكرة ألحان الطبيعة جملا موسيقية أخاذة ضمن مختلف الأشكال والأنواع .

أن ألحان الطبيعة من أكثر ظواهر الكون تعبيرا ، وبمساعدة اللغة الساحرة للموسيقى تتمكن الطبيعة في لحظة أن توجد في هذا العالم الساحر العجيب المكتنف بالأسرار والجمال والإيحاء والإلهام .

يتطرق البحث إلى تناول اللحن كأحد عناصر نسيج الفن الموسيقي الأساسية

المرتبطة بالإنسان والمجتمع من ثمانية موضوعات تمثّل ما هو متبلـــور وثـــابت نسبياً منه . وما هو ما زال في طَور التبلور والثبات .

ولعلّ من أبرز العوامل المؤثرة في تغيير نسيج الأشكال والأنـــواع الغنائيـــة الموسيقية وتبدّل مضامينها وطرائق أدائها هو تكيفها لمتطلبات متغـــيرات الحيـــاة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، ووظيفة الفن في المجتمع ودَوره فـــي حيـــاة الفرد والأسرة . ومستوى ارتباطه بالتقاليد والعادات والمعتقـــدات والأعـــراف ، وأخيراً وليس آخراً ، بالتقبّل النفسي الجماعي المرتبط بمراحل التغيـــير الثقـــافي ضمن مراحل انفتاحها أو انكماشها وفترات تطوّرها أو جمودها .

ويهدف البحث إلى توضيح مصادر الألحان وطرائق ابتكارها وطبيعة تكوينها من خلال تجزئة النص إلى ثمانية عناوين فرعية هي :- تعريف اللحن وصفتـــه ، ألحان الطبيعة والحياة ،اللحن كمادة مبتكرة عفوياً ، الابتكار اللحنـــي الجمـــاعي والفردي ، اللحن كمادة مبتكرة ذهنياً (منهجياً) ، اللحن مـــن الزاويـــة النغميـــة والتنغيمية ، المسار اللحني الأفقي والعمودي وتكويناتهما النغميـــة ، اللحـــن مـــن زاوية مضمون المادة الموسيقية ونسيجها الفني .

أنّ المنطلقات التي عُرضت بإيجاز ضمن العناوين الفرعية تبقى بحاجة إلـــى المزيد من التوسُّع عبر دراسات قادمة تنبثق من مادة لحنية مُستمدّة مـــن الواقـــع وتستند إلى ما يؤدّى من ألحان غنائية وموســـيقية ترتبـــط بالحضـــارة الحركيـــة التعبيرية بهذا المستوى أو ذاك .

الهوامش

١- زيس ، أفثير : فن الموسيقى ، ترجمة د. حسين جمعة ، مجلة الفنـــون ، وزارة الثقافـــة ، عمّان ، المملكة الأردنية الهاشمية ، العدد ٢٠ ، ١٩٩٥ ، ص ٥ .

٢- كوبْلانْد ، آرون : كيف تتذوق الموسيقى ، ترجمـــة : محمـــد رشـــاد بـــدران ، مطبعـــة مصر ،د.ت.

3- Essential Ethnomusicological Analysis , - Elschekova' , Alica : Hudobnovedne ' š tudie VI, SAV , Bratislava . 1963, p. 147.

ويقصد بالأصناف المُجرّدة الأخرى التوناليتي Tonality حسب المصطلح الإنجليزي و Tonalite حسب المصطلح الفرنسي كمرادف لمصطلح (مقام) أو (سلم) .

٤- كوبلاند ، آرون : المصدر السابق ، ص ٨٢ .

٥- المصدر السابق ، ص ٧٠ و ٧١ و ٧٢ .

٦- المصدر السابق ، ص ٧٧ و ٧٨ و ٧٩ .

٧- المصدر السابق ، ص ٨١ .

8- Stokowski , Leopold : Music for all of us , Simon and Schuster , NewYork, 1843.

عن الترجمة ألسلوفاكية للكتاب المنجزة في براتيسلافا عام ١٩٦٣ المعتمدة على الترجمـــة الروسية للكتاب المنجزة في موسكو عام ١٩٥٩ ، ص ١٢ .

٩- الحلو ، سليم : تاريخ الموسيقى الشرقية ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٣١ .

١٠- المصدر السابق : ص ٢٢٣ .

١١- المصدر السابق : ص ٢٦٠ و ٢٧١ . وانظر كذلك : يوسف ، زكريا : مؤلفات الكنـــدي الموسيقية ، مطبعة شفيق ، بغداد ١٩٦٢ ، ص ٩٦ .

١٢- ستوكوفسكي ، لوبولد : المصدر السابق ، ص ١٣ .

الأصوات الطبيعية التي ملئت أجواء الإنسان العربي تنوعت أسماؤها بسبب ما تثيره مـــن مشاعر وأحاسيس . فالكلمات المعبرة عن تلك الأصوات قد نحتت ببناء صوتـــي معـــبر عـــن طبيعتها وتأثيرها . فقيل هديل الحمامة ونعيق البوم وتغريد البلابل وزقزقة العصـــافير . وقيـــل خرير الماء و هدير البحر وصليل الماء لو سقط على الحصى . ومنها قول المتنبي :-

(وأمواهٍ تصلّ بها حصاها صليل الحليّ في أيدي الغواني) .

١٣- فريد ، طارق حسون : الأصوات الموسيقية والأصوات غير الموسيقية في البيئة والحياة ، مجلة المأثورات الشعبية ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، الدوحة ، قطر ، ١٩٨٦ ، الصفحات ٩٧ – ١٠٩ .

١٤- فريد ، طارق حسون : تاريخ الفنون الموسيقية ، الجزء الأول ، بغداد ١٩٩٠ ، ص٣٩.

١٥- المصدر السابق : ص ٤٢ .

١٦- رشيد ، د. صبحي أنور : الموسيقى في العراق القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٨ ، ص ٧٧

١٧- المصدر السابق : ص ٧٦ .

١٨- فارمر ، هنري جورج : تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة : د. حسين نصّـــار ، مكتبـــة مصر ، القاهرة ١٩٥٦

١٩- كوبلاند ، آرون : المصدر السابق ، ص ٧١ .

٢٠- فريد ، طارق حسون : العلاقة بين الكلمة واللحن في بعض صيغ التراث والموروث الموسيقي العراقي ، مجلة المجمع العلمي ، الجزء الأول ، المجلد ٤٥ ، بغداد ١٩٩٨ م ، ص١٣٠ .

٢١- كوبلاند ، آرون : المصدر السابق ، ص ٧٦ .

٢٢- فريد ، طارق حسون : التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن (الأثنوموزيكولوجي) ، بغداد ١٩٩١ ، ص ٣٠ .

الأكاديمي

الجمالية والرسم الحديث جدل المفاهيم

د. عاصم عبد الأمير

أستاذ مساعد

كلية التربية الفنية / جامعة بابل

الخلاصة

يهدف البحث إلى التعرف على أوجه العلائقية بين الفكر الجمالي وتيارات الرسم الحديث . والبحث يُعد من أهم معضلات الفكر الإنساني وتطبيقاته في أجناس الفن ومنه فن الرسم بخاصة.

تاريخ استلام البحث ٢٠٠٠/٩/٥ تاريخ قبول النشر ٢٠٠٠/١٠/١٠

مشكلة البحث:

يصعب تدارس بنية الرسم الحديث حين نتجاهل جدلية العلاقة بين الذاتي والموضوعي، ذلك أن الخطاب التصويري يبقى في النهاية نتاج تخليقي يستلزم ترابطية العلاقة بين منطلقين الأول ذاتي تتحكم فيه مجموعة عوامل منها الوعي، واللاوعي، والتعبير، والانفعال والحرية الفردية وما إلى ذلك في ما يمثل العامل الموضوعي طرفا أخرا إذ ليس لنا إنكار الضغوط الخارجية التي تتأثر بها الحواس. فقد يتجه العمل الفني نحو تنامي الإحساس بسلطة الذاتي وقد ينخرط في استجابة غير مقيدة نحو الموضوعي إلى الدرجة التي تتضاءل إزاءها استقلالية الخطاب ذاته.

جدل كهذا لابد أن يقود الرؤيا إلى نوع من التجانس بما يتماشى مع فلسفة هذا التيار الفني أو ذاك، ولو قيض لنا تعقب حركة الرسم ضمن سياقه التاريخي سنقطع الشك باليقين من صحة علائقية كهذه، حتى إن ميراث الحضارة الرافدينية بمراحلها مجتمعة مرورا بفنون العرب قبل وبعد الإسلام ثم معطيات الرسم الأوربي الحديث تفضي إلى جدلية كهذه دون أدنى شك، لكأن الخطاب الإبداعي يشترط في حركة تجاذب الخارج والداخل في عملية هي من أعقد عمليات الاستقبال والتحويل .

ومع فجر لحضارة الرافدينية وتحديدا في ما بين (٥٦٠٠-حتى ٣٥٠٠ق.م) بما يعرف بالأطوار الأولى:حسونة، وحلف، وسامراء، والعبيد، أدرك الرسام وقت ذاك جدلية الارتباط بين الفكر الميثي والوجود الشيئي فأعمال الفخار صورت ذلك ببراعة وأن تراوحت في طرزها التصويرية إذ تارة تبدو ذات وجهة واقعية مبسطة وأخرى تجريدية هندسية، غير إنها-وهذا هو الأهم- لم تشط عن هدفها الأساسي في الربط بين الروحي والحسي، ففنان طور حسونة مثلا آخى بين الرمز والشكل الموشى بالفكر الزراعي مستخرجا فنا ليس بالضرورة يماثل مرجعه المرئي من قريب أو بعيد، مما يمحو فكرتنا التقليدية حول حقيقة ما

يراه في العالم المحيطي، فهو يدرك وتحت طائل هذه النظرة أن ما يصنعه من أعمال فن إن هي إلاّ وسائل لنقل مواقف أو مبادئ معينة، علاوة على ما تتمتع به تلك الآثار الفنية من صفات تمس حقائقه الداخلية مما يجعل منها أمثولة تتعاطاها الأجيال على الدوام، محاولاً ومن خلال تشكيلاته البنائية تجاوز عبودية الارتباط بالعياني دون تغيبه كلياً مما يوفر له خلفية معرفية تثري مفاهيمه حول الوجود واللاوجود والغوامض المحيطة بهما .

ففنان سومر في حدود (٢٨٠٠-٢١٧١ ق.م) جعل أعماله النحتية بمثابة وسيط تصويري ناقل لمواقفه إزاء عالم الوهم لكن هذه المرة من زاوية التقديس، وكأن (أندريه مالرو) قد تنبه بحذق لعلاقة كهذه حين قال: " ففي بلاد سومر مثلما هو الحال في المكسيك وفي مصر كان التقديس يمثل بصفة بارزة عالم الوهم... وعن طريق الفن وحده أتخذ هذا العالم الوهمي شكله غير إن مثل هذا الفن لم يكن يعي ذاته، وإن تأثيره ينبع من قوة شبه سماوية " . (١)

هذا يعني إن فنان سومر قد ذهب بعيدا في عوالمه الميتاواقعية كمنطلق روحي لوضع الحلول المناسبة لما يحيط به من ظواهر ومجاهيل لا حدود لها، مما سمح له تفعيل بنية الرمز داخل الحقل المرئي، مما جعل نتاجاته في النحت مبتعدة بمسافة عن عالمها الأرضي لأنها ببساطة كانت تستهدف فكرة في المطلق، لهذا تخيب أدلتنا حين نبحث عن نظائر حسية لها، دع عنك التنظيم البنائي المستجيب لتلك العلائقية ممثلة في الهيئات النحتية للتماثيل ذات الأفق الروحي اللاهب، دون تجاهل التجربة الشخصية بالطبع.

في ضوء هذا المهاد المفاهيمي نستطيع الوقوف على أهمية البحث الحالي الذي يمس واحدة من أهم معضلات الفكر الإنساني وتطبيقاتها في أجناس الفن ومنها فن الرسم بخاصة .

هدف البحث:

تعرف أوجه العلائقية بين الفكر الجمالي وتيارات الرسم الحديث .

الإطار المفاهيمي:

الرسم الحديث وجدل المفاهيم

إذا كان فنان سومر كما بدا لنا مدركاً بالفطرة لرؤيته الكونية هذه فإن الرسم الحديث هو الآخر قد كشف بالضرورة عن تداخل متين بين مرجعياته المفاهيمية والجمالية على حد سواء، فالرومانسية التي غالباً ما يجري الاتفاق من إنها مهدت لمفاهيم الحداثة على نحو يجوز القول فيها: إنها بؤرة تعارض شديد بين حلول العقل التي غمرت القرن الثامن عشر بفعل طروحات ديكارت التي قادت إلى تأكيد موضوعية الجمال مع ترجيح بنية الذوق من زاوية وجدانية، فإن الرومانسية قاومت تلك المقولات لتطيح مرة واحد بأسانيد العقل مستبدلةً إياها بما تعرضه العواطف والنزعات الذاتية من استرشادات ومن صراع حامي كهذا ولدت الرومانسية كأهم تيار ضمن مسار العقل الغربي منذ العصر القوطي الذي لم يلق بالاً للوجدانيات بهذه السعة والتفجر، فقد آمنت الرومانسية بأن للقلب دواعيه التي يتعذر على العقل الإتيان بها لهذا رجحت العواطف على الفكر، الغموض على المنطق، الانفعال على الاحتراز والتحفظ، والأهم من ذلك كله تفضيلها للخيال على تشريعات القوانين. لقد كانت بمثابة النار التي التهمت أجناس الإبداع التي منها الشعر، والمسرح، ومظاهر الفكر الأخرى. في ضوء ذلك فقد استحالت (الكوجيتو الديكارتية) إلى مقولة مضادة، فهذا (ديلاكروا) مثلا يخاطب الواقعيين بنبرة كانتية (نسبة إلى عمانوئيل كانت) (أغمضوا أعينكم حينما ترسمون) .

بالطبع إن ديلاكروا يظهر عدم قناعته فيما تأتي به الحواس إذ بمقدور الخيال أن يتحول إلى سلطة تفعل فعلتها في توليد الصور إلى ما لانهاية في حين إن (كوربيه) يرد على ذلك بتهكمية واضحة " كيف تريدونني أن أرسم ملائكة؟ دلوني على واحد..." .[٢]

ولا شك إن البدائل التي جاءت بها الرومانسية لم تذهب أدراج الريح إذ ضلت محتفظة بصيرورتها لتضرب مفاصل واسعة من الرسم الحديث ولنمضي إلى سيزان (١٨٣٩-١٨٧٨م) فهذا الفنان الذي عد الأب الفعلي للحداثة في الرسم الحديث أبطل فاعلية الثوابت ومنها مبادئ المنظور الذي انساق وراءه الفن الغربي منذ فجر النهضة الأوربية وحتى التيار الواقعي بحدود النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولم يحدث أن اهتزت الثقة بتلك المعايير قدر ما حصل في عهد سيزان، وكان أن أظهر براعة مشهودة في ابتداع وسائل إجرائية ضل مفعولها يسري في الرسم الحديث كما النار في الهشيم ومنها نظرة عين الطائر، وتراكب المستويات، والتداخل الزماني والمكاني وكان أن اهتدى إلى الهندسة في تذليل الصعاب في معاينة المرئي. ومن هنا يبدو عمق صلاته بالمرجعية الجمالية في أفقها المثالي إذ كان أفلاطون من قبل قد وجد " إن الذي أقصده بالجمال ليس كما يفهمه العامة... بل أقصد الخطوط المستقيمة والدائرية، والمسطحات، والحجوم المؤلفة منها بواسطة المساطر والزوايا. إن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة دائماً جمالاً مطلقاً وجمالها في ذاتها". (٣)

وكان سيزار متماثلاً مع مقولة كهذه إذ يقول في موضع ما " حينما أرى زجاجة أرسم أسطوانة ".(٤) نلحظ هنا من معاينة خاطفة أوجه الشبه بين المعنيين فكل منهما ذهب إلى الهندسة كي ينقاد إلى الجوهري لا إلى العارض الذي يحيط بالأشياء، لهذا فأن سيزان لا يخفي نزعته المثالية العقلية وكان يجد أن الحلول تبدو طوع بنانه حين يعالج العلائقية بنسق من الأشكال الهندسية الخالصة التي منها الهرم، والأسطوانة وما شاكلها .

لقد مثل سيزان ضرورة تاريخية دون ريب مفجراً حداثة ذات أفق مثالي لا حسي مما جعله أبرع ممثلي تيار الشكلانية في الرسم، لهذا نضل السبيل حين نقرأ رسوماته على إنها محدودة ضمن نطاق المنظر الطبيعي، ذلك أن ثورته ذات صفة شمولية مستهدفة تحرير الشكل من مرجعيته المادية بالتعامل مع المعمار التشكيلي

على أساس من نظرة يختلط فيها العقل مع الحدس وبنية الشكل لديه تظهر مفارقة واضحة مع المنحى الانطباعي الذي كان يصغي لمنطق الفيزياء لا العوامل التي يجلبها الحدس ومما ينبغي قوله هنا أن سيزان زعزع الثقة بمعايير الوجود الشيئي وكان أن أصبحت تلك المعايير فيما بعد نسيا منسيا.

في ضوء ذلك يجوز تدارس حركات الرسم الحديث على ضوء علائقيتها مع إفرازات الفكر الجمالي، خذ الانطباعية، التكعيبية، المستقبلية، التجريدية، كأمثلة تصلح لموضوع الدراسة هذه، فالانطباعية ذهبت إلى العالم المرئي تحت ضغط الحاجة لموازاة عصر صاخب بالمفاهيم والتحولات الصناعية والاجتماعية وما إلى ذلك وكان أن اهتدت إلى الجدل في معاينة الأشياء متجانسة مع (هيرقليطس) في مقولته الذائعة حول سيلان الأشياء " إنك لا تنزل النهر الواحد مرتين فإن مياه جديدة تجري فيه".[٥] هذا التناغم قاد الانطباعية إلى تمجيد اللحظة التي لا تستقر أبدا مع تهميش ما أمكن من تمحيص وتأمل لأنهما يفسدا للحظة التشكل التصويري ويؤذيا الانطباع اللحظي، ثم إن هذه المدرسة كرست مفهوم الفردية في الفن فكل فنان من أعضائها كان يهيم في واد بيد أنهم وبوجه الشمول لم يختلفوا على الأهداف التي سنها النهج الانطباعي .

أما التكعيبية فقد ناورت على المنظور التقليدي بعد أن استوعبت منهجية سيزان جيدا، مما ساعد (براك) و (بيكاسو) للمضي قدما في تعزيز طروحاتهما في التزامن مما قادهم فيما بعد إلى ابتداع البعد الرابع (الزمن) ومعهما أصبح الزمان والمكان نسبيين وبمقدور المتلقي أن يحيط بهما مرة واحدة دون عناء أو استحالة وكان مما يهم التكعيبية ابتداع معرفة جديدة تقوم بدأيا على الكتلة، والوزن، والفضاء ومن ثم التمتع بالحركة المرنة داخل الأشياء وخارجها ومن جهات عدة وبذات الوقت كانت هذه المدرسة تدين الإحساس بالتطويح بما تبقى من علاقات تذكر بالواقع المرئي، لقد كانت تسير بحركة واثقة نحو اللامرئي هذا ما يبرر قول بيكاسو مثلا : " نحن نعبر من خلال الفن عن مفهومنا بما ليست عليه الطبيعة ".[٦]

ومن هنا يتضح أن ثورة التكعيبية قد تجاوزت ما فعله سـيزان فبيكاسو وبراك لم يذهبا إلى الطبيعة كي يهتديا إلى الشكل السامي إنما كانا يهرعا إلى حلول الحدس بمعاونة من المنطق وكانت هذه النقطة تعد بؤرة خلاف بين الفنين لا ينبغي تجاهلها أبدا، والتكعيبية فيما بعد عززت الثقة كثيرا بالسطح التصويري بوضعه بديلا موثوقا به فيما لو قورن بأنموذجه العياني وكانت فرضياتها وإثباتاتها تبدأ وتنتهي دون حاجة إلى سند من الوجود الخارجي.

ترى، هل نقول أن التكعيبية في تأكيدها على البنية كشفت عن وعي سابق للبنيوية؟ لا نشك في ذلك قليلا أم كثيرا فالشكل التصوري أمسى حاملا ومحمولا ولم يعد متأثرا بضغط المضامين ولهذا رحبت التكعيبية بالشكل الخالص الذي يجلب لنا الرضى دون غائية ومقولة بهذه الصياغة تذكر على نحو تطابقي بين ما قاله (كانت) ذات يوم من أن الجمال الخالص في الشكل الخالص. غير أن وجهة الجمال عند التكعيبية ليس بالضرورة من صنع الخيالات كما كان يقول بها كانت إنما يدار بالمنطق قبل وبعد كل شيء.

(ولنذهب إلى التعبيرية والوحشية فهذين التيارين يبدوان على النقيض من ما فعلته التكعيبية وهما بالفعل كذلك) إذ أزاحا عنا الولاء للحقيقة الموضوعية لتحل محلها التفجرات العاطفية ومكامن الوجدان مما يعني ببساطة أن الذات هنا تحولت إلى بؤرة تفجر ومركز لانبثاقه. أما الواقع، فهو أحد تجليات تلك الانطباعات فالتعبيرية وجدت أن الجمال يتحدد بفعل تجانس المتناقضات وهو مبدأ عمل عليه الفكر الفيثاغوري كثيرا عبر تطبيقات عدة في الموسيقى ومظاهر الحياة الأخرى " فقد أدركوا أن تنوع الألحان الموسيقية واختلافها إنما يتوقف على طول الأوتار في الآلات العازفة فاستنتجوا أن التوافق أو الانسجام الموسيقي Harmony تحدده نسب رياضية مضبوطة تترجم من هذه الأطوال وتعين طبقة اللحن الموسيقي".[٧]

غير إن التعبيرية عملت على مبدأ تجانس المتناقضات هذا بفصائل الألوان المتعارضة بوصفها بنى فيزيائية يتحكم فيها النغم من خلال بنية التجاور تجانسا

كان لك أم تعارضا، كما أن التعبيرية والوحوشية على السواء وجدتا أن النموذج المصور لا تقرره الطبيعة إنما تقرره المشاعر لخطة التشكل، فهما نبذا بدئيا المرآتية التي كان أرسطو لا يقر بها مؤثرا عليها التحويلات التي يجريها الفنان صعودا أم انخفاضا، هذا يعني بالضرورة أن التعبيرية والوحوشية لم يأخذ بمبادئ (ديكارت) العقلية وكانتا تضعان ثقتهما كليا بالأشكال البصرية التي تصدر من أعماق الباطن فهذا (فان كوخ) كبير التعبيريين يقول " بدلا من أن أنقل ما هو أمام ناضري، فأني أستخدم اللون اصطلاحيا بقوة للتعبير عن نفسي " .[٨]

أريد من هذه المداخل أن أمضي بعيدا في دراسة إشكالية العلاقة بين المفاهيم الجمالية ونظائرها في الخطابات التصويرية، ومما نعرف أن اشتغالات الفن الحديث في جانب واسع النطاق تتمحور في العلاقة بين الحسي والمطلق، حتى أن ثنائية كهذه مثلت قاسما مشتركا لا فكاك منه عبر أطواره. لقد كان الرسم ببساطة يحمل بذرة فنائه في داخله باستناده إلى قانون الجدل الذي يحكم بناه أن تشتت بها المسارب، وعلى هذا الأساس يصعب تجريد الرسم الحديث من طغيان النزعة الروحية المتعاظمة بوصفها صورة من صور الشك فيما يصنعه الوجود الشيئي من قيم وحقائق، فالرسم التجريدي مثلا يصلح أنموذجا بهذا المعنى فقد أوغل مريدوه إلى نزعة شكلانية في محاولة للسفر إلى حقيقة ذهنية لا حسية تماما كما يحدث للموسيقى الخالصة حين تقذفنا إلى تخوم تلك الحقيقة دون أن نحرز معها على شئ ذو طابع غائي، لهذا ليس عسيرا أن نعثر على المزيد من المقاربات بين التجريدية والمثالية ولو عدنا أدراجنا إلى (شوبنهاور) فهذا الفيلسوف الذي بطروحاته الميتافيزيقية ما أسماه بالإرادة على أساس من إنها الحقيقة النهائية التي تظهر كل مظاهر الوجود، فلأنه أخضع مفاهيمه في تفسير العالم على أساس من نظرة ما ورائية حتى عدت فلسفته ذروة الخطاب الميتافيزيقي دون منازع، فهذا الفيلسوف الذي أستبدل عالم المثل الأفلاطوني بـ(عالم التمثلات العقلية) إنما أبقى الأبواب مفتوحة ومتداخلة بين التيارين، وإن افترق شوبنهاور في عنايته بالفن

معتبر إياه إحدى أوجه تلك التمثلات تحت طائل الإحساس إن الفنان عندما يظهر رغبة في تدمير سلطة الإرادة بالعلو على فرديته ومصالحه الحسية وبالتالي الارتفاع بالذات إلى مستوى من الفناء التام، من هذه الزاوية تحديدا تبدو الآصرة عميقة بين هذه المقولات والرسم التجريدي، إذ على المستوى المفاهيمي عرفت التجريدية بنزعتها الصوفية فعند (كاندنسكي) مثلا يصبح البحث متمركز في الشكل السامي الذي يؤدي مهامه الروحية والجمالية كلما اتسعت الهوة بينه وبين مرجعه الشيئي وهذا بالضبط ما كان يشتغل عليه شوبنهاور على أساس من أن الفنان ذات عارفة بمقدورها التخلي عن دوامة الوجود ومظاهر الهوى مع القدرة على التحليق في عالم أكثر هناءة وحرية .

فـ(كاندنسكي) تبنى نزعة تقاوم الوصفية وتستهدف الامتداد الروحي بالصميم مع التخلص من ربقة العلائقية بالمرئي ولأذكر هنا في ما قاله هذا الفنان في كراسه (الروحية في الفن) أن " العامل الداخلي هو الشعور، فيجب توفره وإلا فإن العمل الفني يصبح زيفا ".[٩]، أي أن تصور الأشياء كما هي في المحيط العياني يصبح شئ غير ذي معنى ويجلب فسادا لا حدود له للرؤية .

من هنا مضى هذا الفنان نحو ما أسماه (الضرورة الداخلية) دون أن يجد حاجة لأن ينظر لما وراءه مظهرا حزما لا هوادة فيه في استثمار الخط كوسيط تصوري خالص، بحيث يصبح عنده لا فرق في استخدام الشكل سواء كان ذي هوية تماثلية أم تجريدية لأن هذين المنحين-في النهاية-يكونان متميزين أصلا من الناحية الخالصة .

لقد فجر هذا الفاتح الاهتمام بالشكل بعد أن حرره من ذيلية ارتباطه بالوجود الفيزيائي معتمدا وسائل بنائية تغذي النسق الداخلي للخطاب مما يسمح له بممارسة حياته الخاصة على هواه ويتعذر على الواقع الأتيان بها وبما يضمن عدم مفارقة الجرس الروحي الذي يدوي في أرجاء السطح التصويري أما (موندريان) فقد فعل الشئ ذاته، وإن فضل الكشف عن رؤيا تدار بعقلانية وهندسية بما يهيئ له السبيل

لقطع الصلة مع الهوى الذي قد تجرفه الأخيلة معها مقترحا حقيقة ليس لنا أن نعثر على نظير لها فيما حولنا، لأنها متمركزة في عالم الجواهر العلوي، وهذا ما يقابل بالضبط عالم التمثلات العقلية التي نادى بها (شوبنهاور) من قبل .

نتائج البحث:

من أهم النتائج التي توصل إليها الباحث ضمن الإطار المفاهيمي وتحليل الخطاب الفلسفي والتصويري على السواء هي الآتي:

١. يصعب قراءة الرسم الحديث بشتى تقلباته المفاهيمية تعارضا أم تجانسا، دون الربط المنطقي مع مظاهر الفكر الحضاري .

٢. إن الرسم الحديث ينطوي على منظومة معقدة من السلطات التي تسمح لهذا التيار الفني أو ذاك لأن يشق طريقه وفقا لهيمنة العقلي مرة، والحدسي والوجداني وأيضا سلطة الروحي .

٣. تلعب الضغوط المفاهيمية دورا هاما في تغذية حركات الرسم بمرجعية معرفية غالبا ما تنعكس على الأساليب البنائية وبما يتماشى مع عوامل الحث الفكرية، وليس بمقدور الباحث الوقوف على حركة الرسم دون هذه المحركات.

٤. احتوت حركات الرسم الحديث على مبدأ الجدل، وكل تيار فني يسعى إلى إحداث خلخلة في منظومة الرؤى المطروحة سابقا ليولد على أعقابها مفاهيم وتراكيب تصويرية مضادة .

٥. يخسر الباحث كثيرا من موضوعيته حين ينظر إلى مظاهر الرسم الحديث على أساس من النظرة الوصفية ذلك إن بنية الحديث لا تقرأ بإمعان من السطح دون الأعماق .

٦. ركز الرسم الحديث وبوصف الشمول اهتماما استثنائية على سلطة الشكل ولم يعد بنية محمولة على المضامين كما هو حاصل في تركيبة الفن اتماثلي الذي أخضع بشكل شبه قسري لمعايير النظر للأشياء. وقد يؤدي الشكل دورا

بالإنابة عن المضامين ليصبح هو الحامل والمحمول، وقد يذهب في تيارات أخرى إلى وجهة لا شكلية .

٧. مجد الرسم الحديث وبمقادير متفاوتة الجوهري الكامن في الشكل الخالص، بعد أن هيأت الانطباعية الأجواء لاختراق سلطة الطبيعة، ولم تعد فيما بعد هي المرجع الأسمى وكان أن حل السطح التصويري بديلا عنها .

الهوامش

١- بارو، أندريه، سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق:عيسى سلمان، وسلمان طه، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٩،ص٨ .

٢- ريشار، أندرة، النقد الجمالي، ترجمة: هنري الزغيب، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات، بيروت :١٩٧٤، ص٢٤ .

3- Peter and Linda Murray, The Penguin Dictionary of Art and Artists. England, 1976 P.17.

٤-الشريف، طارق، بول سيزان، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد. دمشق، ص ٢٧.

٥- أبو ريان، محمد علي، الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون، ج١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص٨١ .

٦- فراي، أدوارد، التكعيبية، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص٢٦٢.

٧- أبو ريان، محمد علي، المصدر السابق نفسه، ص ٧٤.

٨- أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، ١٨٧٠-١٩٧٠:التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، لبنان، ١٩٨١، ص٦٠ .

٩- ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة:كنعان البكري، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ص٩٧ .

ثبت المصادر:

١- أبو ريان، محمد علي، الفكر الفلسفي من طاليس إلى افلاطون، ج١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥ .٢- أمهز، محمود، الفن التشكيلي النعاصر، فن التصوير، ١٨٧٠-١٩٧٠، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، لبنان، ١٩٨١ .

٣- بارو، أندريه، سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسلمان طـــه، وزارة الإعلام، بغداد،

٤- فراي، أدوارد، التكعيبية، ترجمة هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد: ١٩٩٠.

٥- ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة:لمعان البكري، سلسلة المائة كتـاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

٦- ريشار، أندري، النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، سلســـلة زدنـــي علمـــا، منشـــورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤ .

٧- الشريف، طارق، بول سيزان، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق .

8- Peter and Linda Murray The Penguin Dictionary of Art and Artists. England, 1976.

الأكاديمي

الإمكانات التعبيرية للمشهد في السيناريو السينمائي

د. سمير كامل الجبر

أستاذ مساعد

الأردن / جامعة اليرموك / قسم الفنون الجميلة

الخلاصة

يتناول البحث العلاقة بين سيناريو الفلم ، والفلم نفسه للتوصل إلى كشف الإمكانات التعبيرية للمشهد في السيناريو السينمائي وهذا يتطلب الفهم العميق لخصوصيات السينما نفسها. من خلال تحليل المشهد في السيناريو السينمائي (الدراما الصغيرة) وإمكاناته ووسائله التعبيرية ، لإشباع المشهد بالأجواء المحيطة وتآلف العناصر التي تشكله..

تاريخ استلام البحث ٢٠٠١/٣/١ تاريخ قبول النشر ٢٠٠١/٦/١

"تعود كلمة سيناريو إلى اللفظة الإيطالية (Scenario) المشتقة بدورها من الكلمة اللاتينية (Sceanarium) التي تعني المشهد المسرحي بالمعنى الهندسي، أي الفضاء المشهدي والـ(Sceanarius) هو الذي يعمل لصالح المشهد، أي كاتب السيناريو"[١]

المشهد هو جزء من فصل . والفصل في السيناريو يمكن أن يكون مكوناً من عدة مشاهد، ليس بالضرورة أن يكونوا مربوطين بمكان واحد .

"إن المشهد هو أهم عنصر مستقل في السيناريو. أنه المكان الذي يقع فيه حدث ما- حيث يحدث أمر معين في زمن معين. إنه وحدة معينة من الحدث الدرامي-وهو المكان الذي تسرد فيه قصتك" [٢]

ويقول جان بول توروك معرفاً المشهد :"إنه الوحدة الدرامية المستقلة، ويتضمن فعلاً مستمراً، له تاريخ دقيق ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها، دون حذف أو قفز فوق الزمن . ويمكن للمشهد أن يكون مستقلاً، وفي هذه الحالة ليس بالضرورة أن ينضوي إلى قطعة معينة ."[٣]

كل مشهد من المشاهد تجري أحداثه في مكان واحد. ينقسم المشهد إلى جزء حواري، ووصف للمشهد. أن حديثنا عن تركيبة المشهد في السيناريو، والقوة التعبيرية للمشهد من الأفضل أن يكون على أمثلة ملموسة .

-لنأخذ كمثال المشهد الختامي لفيلم (أنا من جيل الطفولة) لكاتب السيناريو (شباليكوف) . في هذا المشهد يتلخص مضمون السيناريو الذي يتحدث عن جيل الأطفال والشباب المعاصرين للحرب العالمية الثانية .

إن المشهد الذي نقوم بتحليله يماثل تناغم الأصوات (الأكورد) الأخير في السيناريو .

حيث إن هذا المشهد يرتقي إلى الاختصار التاريخي إذا كانت السيرة الذاتية للشخصيات متشابهة وتتضمن الأفكار الرئيسية للمؤلف حول مستقبل العالم .

"الضباب الذي تداعبه رياح الصباح، يتجه إلى الغابة . وصوت القطار القادم قريب جداً، يقترب، يظهر من خلال الضباب، إيغور يقف .

-جينيا يسأل :قطارنا ؟

-إيغور يربط الكيس : نعم .

يقف القطار . وكانت أكثر عرباته عربات شحن، وكانت بعض الأرصفة فارغة. إلى أحد هذه الأرصفة إنطلق الشباب. وقفوا .

رمى أيغور كيسه على الرصيف.

-وأخيرا.....قال إيغور .

-الآن سينطلق-قال جينيا .

-أها-قال إيغور .

وصمت الاثنان .....

حسنا ..... قال إيغور -اذهب أنت .لماذا الانتظار .

-لا فرق عندي، ليس هناك ما أفعله-قال جينيا هتزا كتفيه ..... سأقف .

والقطار مازال واقفا، والجميع صامتون .

وطال الصمت ..... مليئا بأكثر الكلام تعبيرا، والذي لم يقله أحدهم الآخر، وكانا يقفان بجانب بعضهما في هذه اللحظات .....شخصان من أكثر الأشخاص قربا وصداقة في هذا العالم . صامتان والقطار يصر ألا يتحرك .

وفي المحطة نسمع صوت الراديو: .....الساعة السادسة صباحا، ويصدح السلام الوطني .

الشوارع فارغة. والنوافذ كما العادة في الصيف مشرعة.....الراديو يذيع نشرة لآخر الأخبار، أخبار الطقس في المدن المختلفة من البلاد، وأخبار طقس أمس، والأخبار الرياضية، وكم من القمح سيكون المحصول في هذا العام في اوزبيكستان، وأي مناجم الفحم الفائزة في هذا العام، وبعد ذلك ورد الخبر التالي: في السادس من آب عام ١٩٤٥م ألقيت القنبلة الذرية على هيروشيما -(مقدرين القوة التدميرية لهذه القنبلة) .

هدوء -ولكنه ظاهري. العالم لا يعرف الهدوء، وفي هذا الصباح الباكر طرأ على الكرة الأرضية شيء جديد، شيء يهدد كل المدن، يدمر كل شيء عاش الناس من أجله وأحبوه، وعملوا وتحملوا كل ويلات الحرب".(٤)

-في المشهد كما رأينا شخصان رئيسيان فقط، لذلك المشهد يعتبر مغلقاً .

ولكن في المشهد كل شيء:ضباب الصباح، الغابة، والقطار الذي يقترب من المحطة، والركاب، كل ذلك بأسلوب شاعري، إن حوار الأطفال الخافت، وفترة الصمت الطويل يغرقنا في جو من الحزن والأسى، يرافق فراق الأصدقاء، فراق طويل الأمد . ولكن مضمون هذا المشهد يتعدى موضوع فراق الأصدقاء. حيث أن صوت المذيع والأخبار المسموعة غيرت مفهوم الحدث ومعناه .

إذا ما هو معنى ومضمون هذا المشهد ؟ إنه مبني بشكل غير معقد . فيه حوار بسيط وقليل..... لنعد إليه .

قال : قطارنا ؟

إيغور يربط الكيس : نعم .

وعندما يصل القطار يقول إيغور : وأخيرا .

يقول جينيا : الآن سينطلق .

يقول إيغور: أها .

لحظة صمت . يصمت الاثنان .

يقول إيغور : حسنا.....اذهب أنت، لماذا الوقوف.

يجيب جينيا هازا كتفيه: لا فرق عندي .....ليس هناك ما أفعله ..... سأقف .

هل يمكننا الحكم على مضمون هذا المشهد لا يلعب دورا إخباريا. ويقول آخر، الحالة الإخبارية لا تدل على المضمون. إن الحوار هنا يدل على العلاقة الحميمة بين طفلين. هؤلاء أطفال مصير واحد، أطفال حارة واحدة، أطفال زمن واحد، أبناء مدينة واحدة ووطن واحد. إنهم يعرفون، ويحبون، ويفهمون بعضهم بعضا دون كلام . إن كاتب سيناريو غير متمكن يمكن أن يلقن أطفاله حوارات كثيرة عن الصداقة والإخلاص والفراق .

ويجعلهم يقصون ماذا يحدث في مدينتهم، ويجعل الحوار عن القنبلة الذرية الأولى في العالم على لسان أحد أبطاله .

وبقول آخر، يمكن صياغة ما يحدث في هذا المشهد من خلال الحوار بين الاثنين .

ولكن كاتب السيناريو هنا لم يفعل ذلك. وكان محقاً فيما فعل، لأنه لو فعل غير ذلك لفقد المشهد الكثير من قوته التعبيرية. ان خاتمة الفيلم يجب أن تكون عاطفية لمشاعر لكي توصل للمشاهد جو الحزن والأسى .

إن الحوار البسيط، والكلمات القليلة في هذا الحوار، تتناسب مع الصمت الصباحي الضبابي. إن هذا الصمت العام في الصباح الباكر كان ضرورياً للتركيز على الخبر الرهيب الذي تضمنه النشرة الإخبارية .

أن المشهد مكتوب بطريقة متصلة، فنحن نستطيع أن نرى ونحس الطقس الصباحي.

ونحن نصمت مع أبطال الفيلم، نتمتع برؤية الضباب، وهو يدخل إلى الغابة، ونسمع صوت طرقات السكة للقطار القادم، ونعي ونفهم معنى لحظة الصمت الرهيبة التي كتب عنها شباليكوف " وطال الصمت ..... مليئاً بأكثر الكالم تعبيراً، والذي لم يقله أحدهم للآخر..... " لو لم تكن لحظة الصمت هذه التي سمعنا من خلالها الخبر في الراديو عن الكارثة الكبرى ..... لما فهمنا بأن "الهدوء لم يكون إلاّ ظاهرياً " .هكذا كتب شباليكوف في ختام السيناريو . ولما استطعنا أن نعلم بما يقصده في نهاية الفيلم "العالم لا يعرف الهدوء، وفي هذا الصباح الباكر، طرأ على الكرة الأرضية شيء جديد، شيء يهدد كل المدن، يدمر كل شيء عاش الناس من أجله وأحبوه، وعملوا وتحملوا كل ويلات الحرب ".

هل تعمق أبطال الفيلم في المفهوم الرهيب لهذا الحدث أم لا، في هذه اللحظة لا يهمنا، لأن مضمون هذا المشهد موجه للجمهور، إن رد فعل بطلي الفيلم لا يهم الكاتب، لأن هذا المشهد هو نهاية الفيلم، فنحن نودع أبطالنا إلى الأبد في هذه المحطة الهادئة والصغيرة في مدينة نائية، خارجة حديثاً من الدمار والمآسي التي خلفتها الحرب . ويتضح لنا أن هذا الهدوء الطويل لم يكن إلاّ وهمياً، وظاهرياً .

لقد دخل في حياتنا قلق جديد، قلق لسنوات طويلة قادمة قلق خيم على الناس في كافة أنحاء العالم . أن الصراع في السيناريو لم ينته، والهدوء مدته قصيرة: منذ الآن الأبطال سيعيشون في هذا العالم، الهم والقلق من حرب ذرية قادمة. إن هذه النهاية حركت مشاعر الناس بشكل قوي، ونشطت ذاكرتهم. ان النهاية تحذر من الخطر . من الواضح بالنسبة للمشاهدين إنه منذ هذا التاريخ ٦ آب ١٩٤٥م سيخيم على هؤلاء الأطفال وعلى كل الناس في العالم خطر أكبر وأشد فتكا .

الواضح بالنسبة للمشاهدين إنه منذ هذا التاريخ ٦ آب ١٩٤٥م سيخيم على هؤلاء الأطفال وعلى كل الناس في العالم خطر أكبر وأشد فتكا .

إن هذا الحوار الصغير بين هذين الطفلين كبر حتى أصبح سيمفونية، هدوء، صمت مليء بالحذر .

يقول فيتوريو كوتافي:"الموضوع هو حالة نفسية . حالة نفسية نوعية حول قضية معينة، أو ثيمة، أو شعور يتضح عند الشخصيات ببطء. ونقطة الانطلاق المجردة تتضح في الشخصية وحولها، وهكذا فإن الأحداث تنبض بالحياة " . (٥)

إن بناء هذا المشهد على عدة كلمات منتقاة بدقة بالإضافة الى الأجواء المحيطة أوصلت المشهد الى قمته الدرامية. منهية المشهد في نهاية الفيلم الى إختصار التاريخ، بحدث أحدث إنقلابا في حياة البشرية.

هل يمكننا تصور هذا الحدث على خشبة المسرح؟ قطعا لا.

فهذا المشهد ليس مسرحيا على الإطلاق. وإنما هو سينمائي بحت.

كما نعلم إن القوانين التعبيرية للشاشة وللمشهد المسرحي تختلف كثيرا عن بعضها البعض.

عندما نرى عرضا مسرحيا على خشبة المسرح فإننا نستخلص باستمرار الجزء من الكل . إن المشاهد يرى المشهد من موقعه في صالة العرض ويفرز من المشهد العام بعض التفاصيل ويلاحظها، وهكذا يتكون لديه الانطباع عن المسرحية من خلال متابعات جزئية .

في السينما يحدث عكس ذلك. فالمشاهد طوال الوقت يبني ما رآه إلى حد ما، وعلى حافة الصراع بين عنصرين، ينتج عنصر ثالث، أكبر من هذين العنصرين . وفي نتيجة هذا الصراع، ولنفترض العنصر الخامس، ينتج الكل .

اذاً المشهد المعد للتصوير السينمائي، يجب أن نبنيه من عناصر مهمتها في النهاية الانسجام في وحدة متكاملة .

لنعد الى تحليل المشهد . نرى في البداية"ضباب ....يلاعبه الريح"، يتجه باتجاه الغابة. وبعد ذلك الأطفال على رصيف المحطة. ومن ثم نسمع صوت عجلات القطار على السكة..... ونرى إقترابه. نسمع حوار الأطفال. وبعد ذلك نسمع صوت المذيع الذي يبث آخر الأخبار ..... في البداية نسمع الصوت على صورة الأطفال، ومن ثم تتراجع الكاميرا لنرى القطار ومن ثم المحطة والمدينة . ومن خلال الحركة البانورامية للمدينة في ساعات الصباح الباكر، نسمع الكلمات الختامية للمذيع عن القنبلة الذرية الملقاة على هيروشيما. ومن خلال كل ما رأيناه وسمعناه نستنتج بأن "الهدوء كان ظاهرياً لا غير. لا يمكن للعالم أن يكون هادئ، وفي هذه الساعة من الصباح ظهر على الأرض شئ جديد، شئ يهدد كل المدن، شئ يدمر كل شئ عاش الناس من أجله وأحبوه..... ومن أجله عملوا وقاسوا ويلات الحرب العالمية" .

إن الفقرة الأخيرة هي خاتمة السيناريو ككل، والتي يقودنا إليها كاتب السيناريو. هي فكرة الفيلم مكتوبة بنص واضح، مركبة من مجموعة من العناصر المنسجمة مع بعضها لتشكل في النهاية نصاً نوعياً .

في هذا المشهد الذي نقوم بتحليله، هناك ستة عناصر:

١-الطبيعة(الضباب.....الغابة) .

٢-المحطة(مكان التحدث) .

٣-الأطفال(الممثلون الأساسيون في المشهد) .

٤-القطار(العنصر الدرامي، الذي يقوم بتفعيل فراق الأصدقاء) .

٥-الخبر في الإذاعة(العنصر الذي يخرج المشهد من محليته) .

٦-المدينة النائمة(رمز الوطن، الذي عانى ويلات الحرب، والذي يدخل مرحلة تاريخية جديدة ليست أقل صعوبة مما مضى) .

ان هذا العالم المعقد والمتعدد المفاهيم الذي قدمه لنا هذا المشهد، نتج عن مزج هذه العناصر مجتمعة. ونرى بأن العناصر الصورية والصوتية في هذا المشهد بشكل متتابع طورت الفكرة، التي وضعها كاتب السيناريو.

لقد حللنا من وجهة نظرنا الجزء الختامي للسيناريو الذي كتبه شباليكوف " انا من جيل الطفولة ". طبعا كان من المفيد أكثر تحليل النص الكامل لهذا السيناريو ، أو لسيناريوهات أخرى، ولكن هذا ليس من مهمة هذا البحث. نحن هنا فقط نركز على تركيبة المشهد في السيناريو.

إن دراسة وتحليل المشهد كجزء من السيناريو ككل، تتيح لنا طريقة إشباع المشهد بالأجواء المحيطة وتآلف العناصر التي تشكله.

إن التطور الكبير في الصناعة السينمائية والتلفزيونية، يتطلب من كتاب السيناريو المهنية العالية، بما يواكب التطورات التقنية والفنية العالية في هذا المجال.

لم تعد الكاميرا هي الوسيلة الوحيدة للتعبير بيد المخرج، فهناك الكثير من العوامل الأخرى ومنها السيناريو الجيد.

يجب علينا أن نتعلم كتابة السيناريو برؤيا ثاقبة لكافة العناصر المرئية والصوتية المكونة له.

إن أفكار بعض المشاهد تحتمل أكثر من معنى ومن الصعب صياغتها لغويا. فهي تحمل معان كثيرة، ومليئة بالتداعيات، التي يصعب صياغتها بالطريقة الكلاسيكية، وفي بعض الأحيان فإن المدخل للمشهد يحمل في مضمونه الكثير من المعاني التي تساند بعضها البعض الآخر، متصارعة فيما بينها، بحيث تصبح صياغتها الأدبية عملية معقدة.

إن العلاقة بين سيناريو الفيلم والفيلم نفسه تتعقد، وإن العلاقة بين الأدب والسينما تتطلب الفهم العميق لخصوصيات السينما نفسها.

كيف نكتب السيناريو، آخذين بعين الاعتبار الثورة التقنية والفنية في عالم السينما والتلفزيون ؟

كيف نستخدم هذا التطور الكبير، هل نحدد المفهوم الدرامي الأدبي وليس التقني..... لا أتصور أن ذلك من الحكمة في شيء، أنحدد الناحية الحسية والإبداعية في السيناريو؟

"إن السيناريو في كثير من الأحيان إما نصف رواية، أو نصف مسرحية، أو هجين من هذه وتلك". (٦)

إن السيناريو السينمائي يجب أن يكون مكتوباً أساساً للسينما أو التلفزيون. أن قدرتنا على رؤية الفيلم على الورق – هذا هو السيناريو الحقيقي.

"نادراً ما يستطيع كبار الروائيين والشعراء والمسرحيين أن يكونوا كتّاباً جيدين للنصوص السينمائية، لأنهم ببساطة يسيئون فهم طبيعة هذا الوسط. إن من المؤكد أن أفضل كتاب السيناريو السينمائي، قدموا مساهمتهم الكبرى في السينما ذاتها، وليس في أشكال أخرى من التعبير الفني". (٧)

لو تذكرنا كلمات المخرج الكبير ميخائيل روم التي قيلت قبل خمس وثلاثون عاماً تقريباً، نندهش من تحديده الدقيق والمختصر للمشاكل التي يعاني منها السيناريو السينمائي، وبحثه الدائم عن أفكار جديدة ووسائل تعبيرية مبتكرة.

إن السينما ولدت صامتة، ومن ثم اكتسبت الصوت واللون. ومن بعد ذلك السينما سكوب، والسينما البانورامية، والسينما المجسمة ..... كل ذلك من شأنه تعقيد شكل ونوع الدراما. وكلنا نلاحظ التطور الكبير الذي حدث للسيناريو الحديث بالنسبة للغة سيناريو الفيلم الصامت. وكيف تحول بطل الفيلم إلى صورة ناطقة.

إن إضافة الصوت إلى الفيلم أغنى العمل الدرامي. وعمق مفاهيمه، وإسقاطاته المختلفة. وأصبحت مهنة كاتب السيناريو، مهنة مستقلة ذات قيمة إبداعية عالية. أعطت دفعا قويا للفيلم السينمائي، وفيما بعد على الأفلام والمسلسلات التلفزيونية. ومنذ ذلك الحين، وكتاب السيناريو يكتبون للسينما والتلفزيون خصيصا.

هل هذا يعني أن كل ما نراه على شاشات السينما والتلفزيون مكتوب خصيصا للشاشة ؟ فهناك الكثير من الأعمال الأدبية التي حولت إلى الشاشة.

"ولكن لماذا يجب أن يكون السيناريو مكتوبا خصيصا للشاشة، وللشاشة فقط؟ كما قال ميخائيل روم". (٨)

أعتقد أن هناك الكثير من الأسباب، وأهمها كتاب السيناريو في كثير من الأحيان غير متخصصين في كتابة السيناريو، وفي كثير من الأحيان لا يفهمون خصوصية هذا الفن العظيم، ولذلك حتى الآن نرى أعمالا ضعيفة، هجينة، تتطلب الكثير من العمل لإيصالها إلى الشاشة. ويقع عبئ كبير على المخرج لإجراء التعديلات اللازمة على السيناريو ليصبح صالحا للشاشة.

– كيف يجب أن يكون السيناريو المكتوب خصيصا للشاشة، وللشاشة فقط، كما حلم به ميخائيل روم.

سنحاول من خلال تحليلنا للمشهد في السيناريو السينمائي وإمكانياته ووسائله التعبيرية، أن نجيب قدر الإمكان على هذا السؤال.

إن فكرة السيناريو، تحدد الشكل العام للفيلم متضمنة كافة تفاصيل الفيلم.

"إذا استطعنا أن نسمي فكرة السيناريو باستراتيجية كاتب السيناريو، فإن فصول السيناريو ومشاهده هي الوسائل التكتيكية التي تعمل على تحقيق الفكرة. إن تحقيق الفكرة، يعتمد على كيفية كتابة المشهد. وإن كيفية كتابة المشهد هو الذي على أساسه نقرر بأن هذا العمل مكتوبا خصيصا للشاشة، وعليه نستطيع أن نقارن بين كاتب سيناريو محترف ومبدع، وبين كاتب سيناريو، ليس له علاقة بالمهنة". (٩)

ما هي الخصوصية الإبداعية التي يجب أن تتوفر في أي شكل من أشكال الإبداع؟ ... هي على ما أعتقد القدرة على إيصال الفكرة.

ان كاتب السيناريو المبدع يجب أن تكون لديه القدرة على إيصال فكرته، بلغة سينمائية بحتة، بلغة تعبيرية بحتة.

" لقد حول هتشكوك وصف ليمان اللفظي إلى أحداث في تسلسل يشد أغلب المشاهدين بالرعب، لدرجة أن الخوف يصيبهم بالشلل، ومع ذلك فإنهم في الوقت ذاته، وبصورة متناقضة يستمتعون باللمسات الذكية غير المتوقعة" (١٠)

إن أفكار كاتب السيناريو يجب أن تكون مرسومة صورة وحوارا بالوسائل التعبيرية السينمائية التي يعمل من أجلها.

يجب أن يكتب أي مشهد من مشاهد السيناريو بلغة أدبية سليمة، بحيث نستطيع تصور المشهد أثناء قراءته بكامل تفاصيله، وليس بشكل تقني، بحيث يبدو المشهد مترابط تماما مع المشهد الذي سبقه والذي يليه بوحدة متكاملة، مليء بالأفكار والصور التي تخدم السياق العام وتصعد الأحداث الى القمة.

"إذا كان تصوير السيناريو بشكل عام هو من أهم الوسائل التعبيرية للصورة السينمائية وعلاقتنا بهذه الصورة، فإن المشهد في السيناريو هو التعبير عن العلاقة الوطيدة بين الصورة وعلاقة الكاتب لما هو مصور.

إن الدراما في المشهد توضح علاقة الكاتب بالصورة من خلال رسمه لهذه الصورة. ويبرز هنا السؤال عن الطرق والوسائل التعبيرية التي يجب استخدامها لإظهار هذه الصورة، بحيث نأخذ بعين الأعتبار بنفس الوقت (ماذا) يمكن ان تعبر عنه، و (كيف) هو موقف الكاتب، وما هي الفكرة التي يريد أن يوصلها الكاتب الى المشاهد وما هي الأحاسيس والمشاعر التي ينقلها من خلال هذه الصورة" . (١١)

إن (ماذا) و (كيف) في وقت واحد تعمل على تطوير وتحقيق الفكرة والفعل، وهكذا في كل مشهد، هناك تحقيق لهدف ما " دراما سينمائية صغيرة " (١٢) كما عبر عنها ميخائيل روم .

" في السيناريو السينمائي الحديث لا يمكننا الوصول الى " دراما سينمائية كبيرة " دون " دراما سينمائية صغيرة " . وإن وحدتهما شرط أساسي لوحدة الشكل والمضمون" . (١٣)

إن خصوصية ومضمون هذه المشكلة في الفن السينمائي ناتجة عن كون الفن السينمائي هو فن الزمن والفضاء في وقت واحد.

إن الكساندر دوفجينكو الذي جمع بين السيناريو والأخراج كان يعرف طبيعة العمل السينمائي، وأدق تفاصيله وصعوباته. وكان رائدا في كتابة السيناريو السينمائي، حيث قال عنه ميخائيل روم بأنه قال يوما " إن بعض الكتاب يريدون من أبطال فيلمهم أن يعيدوا كلماتهم على الشاشة، إن الكاتب، وأحيانا المخرج، ينسون بأنه الى جانب الحوار والشخصيات، يعيش ويؤثر على المشاهد كل ما يحملونه، العمل المذابح، النصر والحب، والأحزان، حماس الفضاء، وصمت الإبداع، والتأمل، وصعوبة الصمت، وقوة تعبيره عندما لا يكون هناك ضرورة للحوار، وكأنهم يتخلون عن خصوصيتهم، مدهشين المشاهد برغباتهم العميقة التي لم تقال" . (١٤)

من الممتع أن ننوه بأن الكسندر دوفجينكو الذي صور فيلمه الرائع "الأرض" عن السيناريو الإخراجي الذي كتبه بنفسه، كتب له السيناريو الأدبي لاحقا بعد التصوير، وإن السيناريو يعتبر من أفضل السيناريوهات التي كتبت للسينما الصامتة حتى اليوم. هذا ما قاله دوفجينكو فيما بعد عن هذا السيناريو: "لقد أصبحت السينما اليوم من الماضي. ولقد مضينا قدما إلى الأمام صانعين من الوسيلة التعبيرية الجديدة- الكلمة- الكثير من الكلمات الإبداعية، الأكثر جودة وقوة وكمالا. إن السينما الناطقة أصبحت فنا آخرا. وكمثال على الجهد المستمر في الإبداع السينمائي والحاجة الماسة إلى الكلمة في السينما الناطقة، وللذكرى أورد مقاطع من آخر سيناريو صامت كتبته "الأرض":

".....تفوح من الأرض رائحة الأزهار الليلية.....وتفوح رائحة الثمار والأوراق، ورائحة عسل دوار الشمس، وعسل التبغ، وعسل القمح. كل شيء يعبق من حولنا، حتى التراب على الطريق، حتى الندى.....كل شيء نابت. كل شيء يتحرك في هذه الليلة الحيوية، وكأن كل شيء يسرع للنمو خلال ليلة واحدة في غفلة عن النيام.

إنه يسير وحيدا في الطريق بين النجوم. الخيول تغفو خلف أشجار الصفصاف.

ابتسم وأغمض عينيه، إنه يبتسم للأفكار التي كانت تراوده. الخيول تصدر بعض الأصوات في نومها". (١٥)

لماذا هذا الشرح المطول؟ حتى لو علمنا، بأن كل السماوات، وكل النجوم، وكل الأرض، والندى هي له، لماذا كل هذا الحديث عنه؟ وبعد ذلك، بعد خمسة دقائق سيقتل، وكل شيء سيبكيه، وإنها آخر خطواته.

دعونا لا نتعجل في تطوير هذا الحديث المأساوي. دعونا نتمعن في وصفه."إنه في عامه الخامس عشر..... كم كبر فاسيلي خلال هذا الصيف. لقد قويت رقبته وثخنت، ولمعت ناصيته المتموجة، شفاه قوية مليئة صحة، وشارباه يشقان طريقهما. وبدأ صوته الرجولي يظهر، يديه وأرجله ممتلئة، وخطوته قوية وسريعة دون صوت، وكأنه يمشي دون أن يطأ الأرض-في الهواء فوق الطريق والأعشاب ..... ليتكم تعلمون هذه الخطوة. كل عالمه الشبابي موجه للفعل، للحركة، ونحس وكأنه لو حرك ذراعيه في لحظة ما، فإنه سيطير كما نطير في الأحلام .

إن هذا الشاب كان يمكن أن يكون أي كان، فقط دله على الطريق، أعطه علما، أعطه تقنية أرسله إلى حيث تشاء :مهندس، طيار، دبلوماسي، ممثل .

أرسله إلى الحرب، إلى البحر، إلى القطب.....ليس هناك شئ يفعله الإنسان ولم يكن ليستطيع فعله فاسيلي بابتسامة ساحرة وبسهولة .

انظروا:

"هل ارقص؟ فكر فاسيلي وهو يشعر بخفة غير عادية وسعادة في التحرك-لأرقص قليلا، وأتعلم بهدوء، هكذا .....دون أن يراني أحد.....هكذا..... أعتقد إنني أرقص.....نعم هكذا..... هكذا وهكذا .....

لم يلاحظ فاسيلي بأن الغبار الذهبي اللون يتطاير من خطاه بين الأسيجة، على طول الطريق، ومن صمت خطوته وهمسه اللاهف في هذا الصمت المطبق الحالم، انفتحت له عوالم كبيرة من الأرض وحتى السماء، وكأن في هذا العالم الماضي منه والقادم، لم يحدث ولن يحدث هنا أي شر .

لقد رفض فاسيلي ثلاثة طرق..... يجب أن نعلم إنه هكذا ولد الرقص الشعبي. وليس في صفوف الرقص أو على المسرح ولدت حركاته الرائعة.

وليس على صوت الكمان والبوق وإنما في مثل هذه الحالات الإنسانية تبدع الروح الإنسانية، على وقع الموسيقا الداخلية وإبداع الجسد معطية الروح للشعوب .

لم يرقص فاسيلي أبدا بمثل هذه الروح المرحة والسعادة. واضعا يده اليمنى خلف رأسه، واليسرى على خصره، لم يكن يمشي، وإنما كان يحلق فوق القرية في غمامة الغبار الذهبي الذي يتركه خلفه في أزقة القرية الهادئة. لقد بلن كوخه..... وفجأة صوت إطلاق نار.....، ولم يعد هناك فاسيلي.....لقد سقط من الرقص إلى الأرض..... ميتا .

وسحابة من الغبار غطت جسده تحت ضوء القمر .وهناك شئ ما يتحرك بين الأغصان..... لقد ذعرت الخيول". (١٦)

هكذا كتب الكساندر دوفجينكو سيناريو فلمه الجاهز "الأرض" لنرى كيف كان هذا المشهد موجودا في السيناريو الإخراجي الذي صور على أساسه الفيلم:

"رقم اللقطة	الصورة
236	يترك فاسيلي ناتالكا ويذهب .
237	يسير في الطريق .
243-238	يسير فاسيلي في طريق القرية طويلا .
244	هذا هو يقف.....ويبدأ بالرقص .
247-245	يرقص بكل إهتمام وجدية/وبقوة .
249-248	يسير، يرقص في القرية.....يسير .
250	يرقص، وفجأة يسقط. شئ ما يهرب .
251	سكون، الجدول يغفو، يطلع الفجر ". (١٧)

إذا قارنا بين السيناريو الأدبي، والسيناريو الإخراجيسنتعلم الكثير. إن السيناريو الأدبي الذي كتبه دوفجنكو فيما بعد يؤكد على مفهوم "الأدب السينمائي "الذي كان يحلم به ميخائيل روم .

في الواقع، ان كل مشهد من السيناريو الروائي، يجب أن يكون على الشكل الذي عرضناه، أي يجب أن يكون بشكل تفصيلي، وعميق كما فعل دوفجينكو في السيناريو الأدبي لهذا الفيلم، ولكل أفلامه فيما بعد .

في سيناريوهات دوفجينكو كل كلمة حيوية بالنسبة للفكرة وكذلك وصف سلوك بطله والتعليق عليه .

إن هدف كاتب السيناريو أن يصور السعادة، الحياة، ومأساة موت بطله، مفتخرا به."ما كان يمكن أن يفعله ذلك الشاب ؟" . هذا ما أراد أيصاله إلى القارئ.

كيف يمكن إخراج هذا النص إلى الشاشة؟ كيف يمكن التعبير عما ورد في النص بالوسائل السينمائية؟

طبعا وضع إشارة مساواة بين ما هو مكتوب في النص والمصور على الشاشة غير وارد، ولا يمكن أن يكون. ولكن ما هو مكتوب في السيناريو يساعد كثيرا في وضوح الرؤيا التي سينقلها المخرج إلى الشاشة .

اذا ما أمعنا النظر في وصف الليل في سيناريو دوفجينكو، نلاحظ مدى الدقة في الوصف، فهو يلاحظ الغبار الخفيف تحت الأقدام، والندى على الأعشاب، والأصوات الليلة البعيدة . إنه يتحسس الأعشاب وهي تنمو، الخيار، يتحسس نباتات القرع وهي تنمو في هذه الليلة الدافئة زاحفة بشعيراتها، والكرز الممتلئ عصيرا، والأجاص يتورد .

ما كل هذا؟ هل هي جماليات في النص ليس لها ضرورة؟

طبعا لا. فالفيلم هو فيلم "الأرض" وهو مكتوب بشغف وحب للأرض المعطاءة والجميلة. وان هذا المشهد حيوي لإيصال فكرة الكاتب. وان هذا الشكل الحماسي يجد نفسه في الإشارات التي تعطي الشاشة البناء الإيقاعي والإسلوب، من خلال هذا الوصف الدقيق. وهذا ما يجب أن يتعلمه، ويعرفه كاتب السيناريو المبتدئ .

وهذا ما أشار إليه تنيانوف:"أن الفكرة تدخل الفيلم من خلال الواقع والأسلوب، وليس بشكل تجريدي" . (١٨)

إن الإطالة في الحدث السينمائي تتطلب من الكاتب شرح نثري موسع في الإطار الذي رأيناه سابقا. إن درجة الإطالة توسع سعة الكادر. وهنا يجب أن نتذكر النقاش القديم بين إثنين من كبار السينما السوفياتية سابقا . بودوفكين وايزنشاتين.

"أمامي ورقة مصفرة اللون مجعدة مكتوبة بالألغاز:

"حلقة-ب" و "صراع-إ" .

تلك آثار صراع حاد حول المونتاج بين إ- خاصتي و ب-بودوفكين .....

كان كل فترة من الزمن وبشكل منتظم يمر علي في وقت متأخر من الليل، نغلق الأبواب ويحتدم النقاش بيننا على مسألة محددة .

وهكذا هنا. خريج مدرسة كوليشوف كان يصر على أن المونتاج هو وصل الحلقات في سلسلة، لبنات في بناء" .

إن اللبنات المتراصة إلى جانب بعضها البعض تكون الفكرة . وأنا كنت اخالفه وجهة نظره حول المونتاج، وأعتبره صراعا. النقطة التي يلتقي بها حدثان تنتج الفكرة.

إن الحلقات المتسلسلة ممكنة كحالة خاصة من حالات الصراع" . (١٩)

ماذا يهمنا في هذا النقاش بالنسبة لسيناريو الفيلم السينمائي الروائي؟

لقد تكلمنا أعلاه عن التطويل في الحدث السينمائي وعلى أمثلة من سيناريو دوفجينكو "الأرض" تأكدنا من أن الديكوباج لا يمثل السيناريو الأدبي في الشرح المطول والتفصيلي للأحداث. إن الديكوباج نعتبره مخططا لابد منه أثناء العمل على المشهد. وإذا تصورنا هذا المشهد كما نراه على الشاشة لعلمنا معناه الكامل .

ولكن إذا قرأه أي شخص آخر غير المخرج لا يستطيع أن يعرف أي شئ عن الشخصية وعن الأسلوب أو الإيقاع الذي يجب أن يكون عليه الفيلم .

دعونا نتذكر بعض اللقطات من المشهد 236-237 لفيلم دوفجينكو .

236-يبتعد فاسيلي عن نتالكي .

237-يمشي في الشارع .

ولنقارنهم مع السيناريو الأدبي:

"وهذا هو يمشي في الطريق، وحيد بين النجوم. الخيول تغفو خلف اشجار الصفصاف. ابتسم وأغمض عينيه، ابتسم لأفكاره. الخيول تشخر .

لماذا كل هذا الشرح ؟ حتى لو علمنا، بأن السماء، وكل النجوم، كل الأرض، وكل الندى له. لماذا نتكلم عنه بشكل مطول؟ وبعد ذلك، تلك هي آخر خطواته".

إن السيناريو الأدبي يرسم لنا صورة شاعرية لليلة صيفية، آخر ليلة صيف في حياة فاسيلي، ولكي يقوي الحس بالمصير المأساوي الذي ينتظر فاسيلي فإن دفجينكو يبطئ الزمن، يطول اللقطات. وفي تعليقه على السيناريو يقول: "لا نريد الاستعجال في تطوير الحدث المأساوي". وفي الديكوباج: "٢٣٨-٢٤٣. يمشي فاسيلي في طرقات القرية طويلا". وفي ابطائه للزمن، يوسع العالم من حول فاسيلي الذي يعيش ليلته الأخيرة.

ويتابع دوفجينكو الكتابة : " وهذا هو يمشي في الطريق، وحيد بين النجوم. الخيول تغفو خلف أشجار الصفصاف". ابتسم وأغمض عينيه، ابتسم لأفكاره ، الخيول تشخر.

إذا أمعنا النظر في معنى هذه اللقطات المتتالية المطولة: لقطات فاسيلي الممتلئ سعادة وحيوية، المبتسم لأفكاره، وأشجار الصفصاف المعتمة على جانبي الطريق التي تخبئ لفاسيلي مصيره الأسود، والخيول القلقة المستشعرة الحدث خلف أشجار الصفصاف، يبدو واضحا لدينا بأن هذه اللقطات ليست حلقات تسرد الفكرة، وإنما صراع.

صراع الحياة والموت، في هذا الجو الشاعري من الليلة الأوكرانية.

نحن هنا أمام لوحة تشكيلية سينمائية. ومن خلال المونتاج بات واضحا لنا معنى هذا الإيقاع البطيء. وأن طول اللقطة ومضمونها المفعم بالشاعرية تسمح لنا أن نرى فاسيلي الراقص، وحركة أشجار الصفصاف، وأصوات الخيول القلقة.

إن الفكرة النسبية لهذا المشهد ليست واحدة، يمكن أن نعبر عن هذا المشهد في لقطة واحدة. ويمكن أن يكون المعنى مختلف تماما. هذا حسب رؤية المخرج ودرجة ثقافته وامكانياته.

إن الشرح التفصيلي للحدث والحالة في السيناريو الأدبي، من أهم الأشياء في السيناريو السينمائي الجيد.

إن " الدراما الصغيرة " التي تحدد انسيابية وجمالية التكوين العام للفيلم، وأسلوبه، وتطوير أفكاره وأحداثه، تحتاج الى العديد من العناصر التعبيرية التي تصل بالعمل الى كماله.

إن الدراما الكبيرة تحدد التكوين العام للفيلم، أجزاؤه الكبيرة، الموضوع في شكله الزمني، فصوله، كل جزئه اللغوي المتضمن الحوار، والتعليق وما الى ذلك.

إن الدراما الصغيرة مشروطة بحلقة صغيرة ضمن السلسلة داخل المقطع الكبير.

ويمكن أن نسمح لأنفسنا بهذه المقارنة:

" نتصور شجرة هذه هي جذورها القوية الضاربة بقوة في الأرض، وهذا هو جذعها المتفرع الى أغصان كبيرة، والمتفرعة أيضا الى أغصان أصغر تشكل مع الأوراق تاج الشجرة.

إن الأفكار تغذي الفيلم، كما الجذور تغذي الشجرة. إن الأفكار تغذي الموضوع متغلغلة في مشاهدة لتشكل السيناريو الكامل. إن السيناريو يكون كاملا، عندما يحتوي كل هذه العناصر. والسيناريو المهني الجيد الذي يحتوي على كل التفاصيل والشروحات التي تسمح لنا برؤية الفيلم على الورق. عند ذلك فقط يكون الجذع المفترض، مادا أغصانه، محاطا بأوراق دقيقة متجهة باتجاه الشمس والريح، تعطي انطباعا دقيقا عن الشكل العام من خلال لقطات الفيلم"[٢٠]. عند ذلك يمكن أن نقول أن الفيلم جاهز ولم يبقى إلا التصوير. والمثال المقنع على ذلك هو سيناريو دوفجينكو الذي تطرقنا له. والذي أصبح فيما بعد مدرسة لكتاب السيناريو المعاصرين.

إن هتشكوك يزعم " أن التصوير الحقيقي هو عملية مزعجة بالنسبة لـــه، طالما أن العمل الخلاق كله قد اكتمل على الورق" . [٢١]

مع الأسف، إن الكثيرين من كتاب السيناريو (المتسلقين) يكتبون شـــبه سيناريو، ويقفون عند نقطة في منتصف الطريـــق. يرســمون الجــذع دون ان يهتموا بالأغصان والأوراق والثمار. معتمدين في ذلك علـــى مخـــرج موهـــوب يصلح أخطاءهم ويكمل نواقصهم. وإذا وقع السيناريو بيد مخرج غير موهـــوب سيبقى فيلمهم جذعا دون أوراق.

لكي يكون كاتب السيناريو مهنيا، يجب ان يبعرف كيف يطرح افكـــاره بشكل كامل ودقيق، مهتما بكافة التفاصيل، الصغيرة منها والكبيرة، في كل مشـهد وفي كل لقطة حتى نستطيع أن نرى ونتصور بالتفصيل الفيلم على الورق.

الهوامش

١- توروك، جان بول – فن كتابة السيناريو ص ١٤٣.

٢- فيلد سيد – لغة السيناريو ص١٢٧.

٣- توروك، جان بول – فن كتابة السيناريو ص ٢٠٤.

4- Shaplikov Genady P. 213-214.

٥- توروك، جان بول – فن كتابة السيناريو ص –١٦٥.

6- Romm M. Besceda o Kino P. 278.

٧- فشر آرنست– ضرورة الفن ص – ٤٢٠.

8-Romm M. Besceda o Kino P. 277.

9- Fokina N. A. P. 9.

١٠-فشر آرنست– ضرورة الفن ص – ٤٥٩.

11, 12, 13 - Lezenshtain S. M. E3, P 37.

14- Dovgenko A. P. , P. 597.

15, 16- Dovgenko A. P. , P. 588 - 590.

17- Dovgenko A. P. - Scenario " Zemal" Escoustvo- 1956, P. 53.

18- Teneanov U. N. P324.

19- Lezenshtain S. M. E3, P 290.

20- Fokina N. A. P. 15.

٢١- دي جانيتي، لوي- فهم السينما ص ٤٣٣.

المراجع الأجنبية والعربية

1. Dovgenko A.P. Ezobrannoe. Moscow "Escoutvo" 1957.
2. Fokina N.A. Virazitelnie Vozmojnosty Sceny v Sovrimonnoi Kinscenary. Moscow "VGIK" 1981.
3. Iezenshtain S.M. Ezobrannoe vol-3 Moscow "Escoustvo" 1964.
4. Romm M. Besceida o Kino. Moscow "Escoustvo" 1964.
5. Romm M. Scenario "Zemlo" Moscow "Escoustvo" 1956.
6. Shapalikov Genady, Ezobrannoe Moscow "Escoustvo" 1979.
7. Teneanov U.N. Poetica, Estoria Leteratury Kino, Moscow "Naouka"1977.

٨. توروك جان بول-فن كتابة السيناريو-ترجمة د. قاسم المقداد منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما-دمشق ١٩٩٥ .

٩. فيشر آرنست-ضرورة الفن-ترجمة د.ميشال سليمان-دار الحقيقة بيروت ١٩٨٩ .

١٠. فيلد سيد-لغة السيناريو-ترجمة أحمد الجمل-منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما-دمشق ١٩٩١ .

١١. دي جانيتي لوي-فهم السينما -ترجمة د.جعفر علي-(دار الرشيد للنشر)-بغداد ١٩٨١ .

Abstract

The relationship between the film scenario, and the film itself is a complex one. And the relationship between literature and cinema requires a profound understanding of the characteristics of cinema.

The great development in TV and cinema production requires from the scenario writes high professionally in a way that copes with the tremendous technical and artistic development.

The creative character that should be available in any form of creativity, is as I think, the ability to deliver the idea. Creative scenario writer should possess the ability to deliver his theme in a pure cinema language, in a pure expressive language.

In this study, we will attempt, through analyzing the scene in cinema scenario " Little drama ", with its simple capacities and expressive means, the method of saturating the scene with the surrounding environment and integrating its elements, we will take into consideration, the technical and artistic revolution of cinema and TV.

الأكاديمي

الأبعاد الجمالية والسياسية في أعمال جواد سليم النحتية

عبد الشهيد مصطفى النداوي

أستاذ مساعد

كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

الخلاصة

يهدف البحث إلى تحديد الأبعاد الجمالية والسياسية لأعمال الفنان العراقي جواد سليم ، النحتية . من خلال دراسة الأعمال النحتية للفنان ، للفترة الممتدة ما بين ١٩٤١-١٩٦١.

والبحث يكشف عن أوجه الصراع السياسي وطبيعة الرموز والأشكال الفنية التي اعتمدها في إبراز المضمون التعبيري برؤية تشكيلية عراقية معاصرة.

تاريخ استلام البحث ٢٠٠١/٥/٢٠ تاريخ قبول النشر ٢٠٠١/٦/٢٥

الفصل الأول

مشكلة البحث:

هذه الدراسة تشكل خطوة هامة لإلقاء الضوء على مسيرة الحركة الفنية التشكيلية التي كانت بدايتها موزعة بين العديد من المؤثرات المتعارضة نتيجة لتدفق الثقافات الغربية التي أحدثت فرقا بين مستويين من الحياة الثقافية، اختلفت في ضوئها القيم الجمالية للفن من صيغها التشبيهية المحاكية للواقع نحو أساليب جديدة تجاوزت التقليد نحو اللاتشبيهية. وقد جاءت هذه التحولات منسجمة وبوادر النهضة القومية التي بدأت تلهب الساحة السياسية وردود فعلها على الصعيدين الفكري والفني.

لقد لعبت هذه التحولات دورها في بلورة شخصية جواد سليم الفنية حيث عبر عن ارتباطه بتراثه عن طريق ذلك المعطى الجمالي الذي أشتمل التاريخ، المرأة، الأرض، والأحداث، وفوق كل هذه التفاصيل ما أفرزه في الفن والتي فعلت فعلها في رسالته الفنية .

وتتحدد مشكلة البحث الحالي في الحاجة إلى تحديد أهم الأبعاد الجمالية والسياسية ومدى انعكاسها في أعمال جواد سليم النحتية .

أهمية البحث: في ضوء ما تقدم تتجلى أهمية البحث الحالي على الوجه الآتي:

١. تعد هذه الدراسة محاولة للكشف عن أوجه الصراع السياسي في أعمال جواد سليم بوصفه منهجا نقديا .

٢. تحليل أعمال الفنان جواد سليم في هذه المرحلة يكشف لنا عن طبيعة الرموز والأشكال الفنية التي أعتمدها في إبراز المضمون التعبيري برؤية تشكيلية عراقية معاصرة .

أهداف البحث: يهدف البحث الحالي إلى تحديد الأبعاد الجمالية والسياسية في أعمال الفنان جواد سليم النحتية .

حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على دراسة الأعمال النحتية للفنان جواد سليم للفترة ما بين ١٩٤١-١٩٦١ في العراق .

الفصل الثاني

الأبعاد السياسية وأثرها في الفن العراقي المعاصر

لقد كان لظروف سنوات الحرب العالمية الثانية والتي سقط العالم بسببها منهوكاً متعباً من جراء ويلاتها، الدافع الأكبر لنمو ظروف ساعدت على ظهور فن على جانب كبير من التأزم والانفعال وأساليب واتجاهات سعت جميعها لأن تجد من نكوصها إلى الذات الفردية المتضخمة ضرباً من الإحساس في تخطي أزمتها الخاصة. فبرزت الجماعات المثقفة من رسامين وأدباء وشعراء وسعوا جاهدين لإيجاد مفردات خاصة تعكس أساليبهم الجديدة وتعبر عن واقعهم وما يشعرون به من إشكاليات تجاه بيئتهم وعصرهم .

إن للتبدلات الفكرية والاجتماعية والثقافية والفنية الأثر الكبير في إلغاء الفوارق المكانية والزمانية بين الدول، وقد وصل تأثيرها إلى دول العالم الثالث التي كانت تتلمس طريقها نحو استعادة ثقتها بنفسها. ومع إن العراق لم يعانِ من مآسي الحرب وويلاتها، إلا إنه قد حمل تركة ضخمة نفسية واجتماعية مفعمة بالتناقضات، تمثلت بتجربة الثورة على الاستعمار في ثورة مايس ١٩٤١ وما جرته من آثار للحرمان الاقتصادي والانقسام على الذات لتعقبها انتفاضة عام ١٩٤٨ والتي كانت المتنفس الوحيد لبداية مرحلة جديدة ووعي اجتماعي واقتصادي وأنساني جديد...

وقد أضحى من الضروري أن يفوق الفنان من غفوته خاصة في ظل ما هيئته الحرب من ظروف ساهمت في إحداث اتصال مباشر ولأول مرة بين الفنانين المحليين والفنانين الأوربيين الذين قدموا إلى العراق أثناء الحرب العالمية الثانية" ليصوروا بغداد بتركيب انطباعي يمتاز بالجرأة وتجاوز الترابط الواقعي. لقد كانوا يبحثون عن كل ما هو أبدي في تلك الأشياء الزائلة، وما هو خالد في النفس الإنسانية"[1]. وهذا الاحتكاك قد ترك أثراً كبيراً على الفنان العراقي لأنه استطاع أن يتحرر ويحرر انفعالاته باحثاً عن مصادر لفنه بين القرية والمدينة وأسواقها. لقد تحول الفن العراقي ليصور انفعالات الناس، الهلع، الأمل، اليأس، والقلق كلها أصبحت مصادر تمد الفنان بموضوعاته، وهي لم تأت كما يظن البعض مستوردة لمفاهيم فنية أوربية، وإنما جاءت متصلة بعمق تعبيريتها ورمزيتها المكثفة ودلالتها المعنوية.

أن هاجس اللحاق بركب الحضارة الغربية والتكامل معها لم يكن ليفقد الفنان العراقي القدرة على الرؤية الشمولية المتكاملة، وانما كان دافعاً نحو تأكيد الشخصية القومية، حيث أصبح لزاماً على الفنان أن يراعي التطور الاجتماعي والسياسي لأنه لا يستطيع أن يحيى بمعزل عن هذا المناخ سعياً نحو ممارسة فن عراقي يقترن بالمهارة والثقافة معاً. فكان لظهور الجماعات الفنية على صعيد الحركة التشكيلية في العراق الأثر الكبير في تغذية النسغ الفني للحركة الفنية. حيث استقطبت كل جماعة فناناً بارزاً لها فكان (فائق حسن) لجماعة الرواد، و(حافظ الدروبي) للانطباعيين، أما جماعة بغداد فكان لها (جواد سليم). وقد امتاز موقف هذه الأخيرة بالأصالة والالتزام، حيث لعبت دورها في طرح المضمون الحضاري وضمنته طابعاً اجتماعياً لمنح الأسلوب الفني الطابع المحلي. وقد جاء هذا الموقف استجابة للإضاءات الفكرية التي ألقاها العلامة (ساطع

الحصري) في ضرورة دراسة آثار بلاد وادي الرافدين وإنقاذها من الاندثار. وقد استجاب عددا من الفنانين كان من بينهم (جواد سليم) الذي اندفع وبرؤية منظورة نحو استشفاف القيم الجمالية للتاريخ ومواصلة البحث والاستقصاء لخلق حالة من التواصل بين الإنسان والزمن والامتداد عبر التاريخ.

إن الخلاصة التي قدمها جواد سليم وغيره من الفنانين حتى بداية الستينات من هذا القرن كانت معبرة عن هويته الفنية التي لا تنفصل عن الأبعاد الوطنية والقومية محافظا على الطابع العراقي وموحدا بين ميادين الفن القديم والمعاصر وهنا تكمن خصوصية الإبداع.

لقد فتش جواد عن صيغة فنية تمكنه من معالجة المحتوى الشكلي للعمل الفني فأوجد أنساق من المعالجات البصرية والمفاهيمية مكنته من مخاطبة العصر بلغة بصرية معاصرة. ويصف (شاكر حسن) الحداثة عند جواد سليم بأنها " ترتبط بحالتين الأولى تقليد الفن الأوربي على العموم، والثانية محاولة اكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة واستلهام التراث الحضاري المحلي والعربي ومن ثم التوصل الى ما يمكن تسميته بالمدرسة العربية المعاصرة في الفن العراقي " [٢]

ان إدراك الفنان جواد لقضايا شعبه المصيرية قد أرسى قواعد فن تقدمي متجاوب مع مطامح الجماهير ومبني على أسس الثقافة الوطنية والقومية بما يعزز انتمائه لأرضه ووطنه وتاريخه الحضاري، انه " لم يكن يطفو على أعماله أبدا بل كان يتغلغل في دواخلها إلا كظهير خارجي بل كتجربة وتأمل داخلي، فاستبطن هو الإنسان إنسانيته وهذا ما أمكنه من استشفاف وعيه الحضاري " [٣].

أننا عندما نقف إزاء أعمال جواد سليم النحتية لا نستطيع أن ندرسها بمعزل عن ظروفها الاجتماعية والسياسية التي عاصرها الفنان وتأثر بها بعد أن أشبعته بقدر كبير من الثورية لتمنحه في نهاية الأمر أسلوبا فنيا أختطه كتيار فني

معاصر، لعب فيه الصراع واليأس والقلق النفسي الذي عاشه الفنان الأثر الكبير في توجيه تيار الرؤية الفنية لديه إلى مسار جديد كان خلاصته أروع الأعمال النحتية تكلل بخاتمة أعماله سيمفونيته الرائعة نصب الحرية.

الأبعاد الجمالية في فن جواد سليم

إن محاولة الخوض في طبيعة الأبعاد الجمالية التي ساعدت على بزوغ معالم ذوقية اعتمدت روحية الحداثة في فن جواد سليم يتطلب منا التوقف عند مراحل التطور الحاصل في فنه بدءا من محاكاة الطبيعة وصولا الى التجريد. وقد وجد في النوع الأخير من التعبير ما يحقق له ذاته ، وهذا بطبيعة الحال لم يأت عفويا أو غير واع وإنما جاء تابعا من موقف الفنان من نفسه أولا ومن الأشياء والأحداث والمواقف ثانيا.

لقد كان جواد في بحثه التوفيقي بين التجريد كتقنية وأسلوب معاصر والتراث ومحاولة صهرهما معا مسألة تتطلب مستوى عال من الوعي الحضاري وإحساس مرهف كالذي يتمتع به جواد سليم والذي مكنه من توظيف ثقافته الفنية عاكسا إياها في طروحاته الفنية. وعند استقرائنا للبناء الموضوعي لأعماله النحتية نجدها وثيقة الصلة بفكرتي العدالة والخصوبة معا، حيث اتخذت هاتان الفكرتان معان ودلالات بالأمومة، والأرض، والوطن. أنه يعيد بناء رموزه ذات الدلالات المتعددة وترتيب الحقائق والبنى الداخلية للمادة بهدف الوقوف على فكرة التداخل بين الموقف الجمالي والأثر الإبداعي باعتباره نتاجا يشوبه الخيال والفكر والتأويل. لذا فإن الموقف الذي يعكسه الفنان إنما يعبر عن انتقائية قصدية مكنته من تجاوز الشكل المرئي متجها بعمق نحو الوجود، وحركة التاريخ، وتلك القدرة المبدعة مكنته من الارتقاء بالمدرك الشكلي الاجتماعي بصورته المألوفة نحو صياغة فنية معبرة تخاطب العصر شكلا ومضمونا منسجمة مع تعقيداته ومعبرة

عن الإنسانية في جميع محاورها الممكنة. أن مهمة الفنان من وجهة نظر جواد إنما تقوم على ضرورة " متابعة كل ما يجري حوله ويعبر عنه بإخلاص، ولكن عليه أن يعرف كيف يحقق هذا التعبير " (٤) .

وهذا يعني، أن ما يحرك الفنان وعبر العديد من رموزه ذات الدلالات الذهنية يدفعنا الى استقراءات تأملية، فهو يبحث عن نفسه في كل ما يقوم به نظرا لما تسببه له تلك الأفكار المتصارعة بين الجدة والحداثة من جهة، وبين ما تمده به الحضارات القديمة من قلق وخوف لازما حياته وعكرا صفو استقراره من جهة أخرى، فضلا عن ما يصطرع في ذاته من مسعى أدائي متفرد في الخصوصية يسعى للمزج بين تراثه ومقومات بيئته الاجتماعية من جهة ثالثة. ان معاناة جواد سليم جعلته في صراع دائم ، أنه يسابق الزمن في طموحه.

والسعي لدراسة أعمال جواد سليم يستلزم الأخذ بتفاصيلها مرحليا، بحيث يكون لكل عمل ما يختصر تاريخه في ذاته، لأنه يختزل عدة فترات تاريخية من الاستخدام الإيمائي لها ليعزز من مقدرته في التعبير عن الواقع المحلي وروائع التراث من خلال أدائية متواصلة مع معطيات العصر.

وبغية تحديد أهم الأبعاد الجمالية لفن جواد سليم والتي تعكس موقفه تجاه الوجود والأشياء ضمن مدركها الشكلي فيمكن تلخيصها على النحو الآتي:

١- البعد التراثي:

يتحدد البعد المستلهم من التراث في محاور ثلاث أساسية:

أولا: استلهام المضمون الفكري.

ثانيا: استلهام الأشكال.

ثالثا: تحويل الموروث ودمجه بالرؤية المعاصرة.

إن معاناة جواد سليم انعكست في تلك العلاقة الجدلية القائمة بين الفنان وبيئته لما للموروث البيئي من قدرة على اختراق تجارب الفنان الذاتية، حيث يتحول الموروث والمحمل سيكولوجيا بنبض الماضي المتوقد الى مفردة أساسية في تجربة جواد الفنية فنجده يستلهم بحدود المحاكاة والتحوير ليخرج بحصيلة جمالية يرتقي بها من مصادرها العربية نحو أفقها المعاصر والعالمي.

٢- البعد الوطني والقومي:

برزت جمالية هذا البعد عند جواد سليم عبر مراحل التطور التي مر بها الفن التشكيلي المعاصر، حيث استلهم الفنان من الأحداث البارزة ومعاناة الشعب مضامين ثورية تجلت جماليتها في تأكيدها على الكفاح والاستشهاد، فجاءت نتائجه وثيقة تاريخية سجلت المأساة والبطولة. إنه يحاول إيجاد المعادل الموضوعي بين الشكل والمضمون بما يرتقي بنتاجه ليؤدي دوره في الكفاح الوطني والقومي بشكل عام.

٣- البعد الأوربي:

لقد تأثر جواد بالفنون والأتجاهات الأوربية، ويظهر ذلك جليا في طروحاته الفنية التي جسدت فكرة الأمومة، فجاء أسلوبه متأثرا بأعمال الفنان (هنري مور) الذي تأثر بدوره بفكرة الأم التي اقترنت بآلهة الخصوبة في الحضارة الرافدينية. فضلا عن إن طبيعة جواد السايكولوجية من حيث تنشئته الأسرية وتعلقه بأمه قد شجع على رهافة حسه.

وعلى الرغم من اهتمام جواد بثقافته الأوربية حيث كان مشبعا بعصر بيكاسو الفكري، إلا أنه ظل محافظا على روحية الإنسان العراقي الذي لا يتنكر لتراثه.

٤- الفنون البدائية والحضارات القديمة:

لقد كان لتأثيرات فنون بلاد سومر وآشور وبابل وحضارة وادي النيل، فضلا عن رسوم الكهوف والأقنعة الزنجية وروائع الفن الإسلامي الأثر في بلورة شخصية جواد سليم الفنية، لما لهذه الفنون من خصائص روحية غيبية، حيث تتميز ببعدها الزماني وطبيعة تشبيهاتها الرمزية. فالفنان يبحث ومن خلالها عن لغة جديدة للشكل بهدف إرضاء نزوعاته وتطلعاته نحو الوحدة والأنسجام والسكون.

إن غاية الفنان هنا ليس التقليد بل الاستيعاب والتوليد، والدافع وراء هذه الغاية هو خلق حالة من الموازنة بين الاحساس الداخلي وعالم التجربة الخارجي. لقد تمكن جواد من ايجاد رموز تعبر عن احاسيسه الكامنة، تلك الأحاسيس التي يشاطر بها البشرية في كل مكان ، لذا كان من الطبيعي أن يستسقي من الماضي رموزا تكون قابلة للاستخدام إذا ما كيفت للإحساس المعاصر. ويقول جواد سليم في مذكراته عن منحوتة الأسطى (البناء): " أنني بلا شك استعنت زيادة على نفسي والطبيعة والاتجاهات الحديثة بعدة اتجاهات فنية مصرية وآشورية وغوطية وهذا شيء طبيعي"(٥). إن تأثر جواد سليم بأمجاد سومر وأكد وبابل لتتمخض في أعماله (الإنسان والأرض) و (نصب الحرية) وكلها تحمل لمحات من مدرسة بابل وأشور للنحت.

لقد عمد جواد الى أن يضمن أعماله بما هو أبعد من مجرد تقديم (تقريو) عن الصورة البصرية (المرئية) فهو يتجاوز العالم الموضوعي عالم الصناعة، والفقر، والحرب نحو الانعتاق من خلال إيجاد رموز تتسم باستذكارات واستدلالات عن الشيء المدرك حسيا، فهو يقيم جسرا بين عالمي الإحساس والإدراك، وتلك هي حقيقة الصراع الذي أختلج ذات الفنان البطولي مع مشاعره.

فقد جرد احساساته " من أهواء الإنسانية غير المتوقعة اجمالا، من استبدادية الوجود العضوي عموما الى تأمل شيء ضروري يتعذر دحضه..." (٦).

إن موضوعات أعماله كان مدارها الدراما الإنسانية التي كانت تعبر عن محنة الإنسان وقلقه وسأمه، فهو يحاول ان يجانس بين مواضيعه ليجد لنفسه أسلوبا أدائيا يختزل فيه خطوطه وأشكاله ويكثف تعبيريتها في محاولة لتأكيد وجود الزمن القائم في الموضوع والأداء. إن جواد سليم وكما يصفه الناقد الألماني (أرنولد هويتنكر) "أكبر من فنان موهوب، إنه أحد القلة الذين حكموا بكلا العالمين: الحديث والشرقي، لقد استطاع أن يجمع بينهما وأن يحياهما متحدين، وأن يخلق منهما معا نتاجه الخاص الذي يمثل عالما جديدا هو عالم الشرق ذاته" (٧).

الجوانب الإبداعية في أعمال جواد سليم

يتمتع جواد سليم بتلك المقدرة العالية على استعارة الأشياء من الوجود والتي ينتقيها ويلتقط تفاصيلها بحساسية مفرطة، أنه يستقرأ الشواهد ويستشف الأشكال ويوحد بينها شكلا ومضمونا بما يخدم رؤيته الجمالية وتصلح لأن تكون مثالا لذلك الفيض الإنساني الذي يقف المشاهد أمامه في حيرة أمام تنوع وعمق مصادره. إنه خلاصة اجتماعية ولدتها الخبرة الذاتية للفنان والتي ساعدته على تحفيز معاناته ومشاعره المكبوتة ليخططها بمخيلة واسعة مطبوعة بطابعها الشرقي الذي أنصهر في بوتقة النظريات الحديثة.

ولذلك يمكن القول، إن جواد سليم كان يكافح على مستويين:

الأول: المستوى المتمثل بالأفكار.

الثاني: المستوى الذي يخص شخصيته الفنية.

وعلى صعيد كلا المستويين فإنه يسعى للإرتقاء بذاته وبيئته الى العالمية(٨)

ولو أعدنا النظر في أعمال جواد سليم النحتية بدءا من البناء (١٩٤٤)، مرورا بالسجين السياسي(١٩٥٣)، والأمومة (١٩٥٤)، ثم الأرض والإنسان (١٩٥٥)، وصولا الى خاتمة أعماله نصب الحرية (١٩٦١)، لوجدنا أن الفنان قد استمد رموزه بوحي من فطرته وعالمه الداخلي، حيث ابتعد عن مطابقته للشكل الخارجي. إنه وكما يقول الناقد (لوسيان جولدمان) قد أعتبر " الوقائع البشرية أجوبة لذات فردية أو جماعية في جملتها محاولة لتعديل وضع معين نحو اتجاه ملائم لطموحاته" [٩]. فالفنان جواد سليم مدفوع بمخيلته نحو المحافظة على روح الشكل ومجال الكتلة أيا كان التعبير عنهما. وإذا كنا متفقين أن الشكل يكون متوجا بالحركة حتى في السكون فذلك لأن موضوع النتائج إنما تصنعه مادته، ويقول (هيجل) في هذا السياق " إن كل فنان يستغل في مادة حسية، وعلى عاتق العبقرية تقع مهمة السيطرة على هذه المادة"[١٠] . وهنا تتجلى براعة ومقدرة جواد الفنية في جعل الكتلة النحتية تفعل فعلها في المحيط الخارجي.

إن فلسفة جواد الفنية، إنما تتجاوز الشكل المرئي متجهة بعمق نحو الوجود، وحركة التاريخ، وتلك المقدرة المبدعة مكنته من الارتقاء بالمدرك الشكلي الاجتماعي بصورته المألوفة نحو صياغة فنية تخاطب العصر ومعبرة عن الإنسانية في جميع محاورها شكلا ومضمونا.

السجين السياسي المجهول:

إن البحث التجريدي الذي انساق إليه جواد في منحوتة (السجين السياسي المجهول) (١٩٥٣) إنما هو حصيلة تبلور موقفه السياسي والإنساني، لأن طبيعة البناء الموضوعي للتكوين امتازت بوحدتها الشكلية التي اشتملت على الكتلة المربعة والهلال المطعون بسهم، وقد جاءت الخطوط المنحنية مخترقة للأعمدة

المستقيمة ومتداخلة معها في مزاوجة مبدعة لتحتضن بين ثناياها الكـــرة المعلقـــة التي تسبح في فضاء المنحوتة. شكل (١) .

لقد جاء التحريف الذي أوجده جواد سليم في عمله الفني متصـــــلا بعمـــق تعبيريته وبرمزيته المكثفة والتي تنم عن صميم فلسفة الفنان ووعيه تجـــاه تكـــامل الوجود . فمنحوتة السجين تعطي إحساسا بالحركة فهي لا تقنع بالسكون. وقد لعـب التعارض بين الخطوط والأعمدة دوره في التوفيق بين الوحدات البصرية فـــأحدث لقاء بين الرقة والصلابة وبين التحرر والقيد. لقد حل الرمز مكان الواقـــع، الـــذي وصفه جواد بالقول:" إن العمل الفني قد يتضمن الرمز لأن النحات يـــبرزه أحيانـــا للتعبير عن فكرة عامة"(١١). وهذه الفكرة إنما تحمل رسالة فنية متمـــيزة إمـــتزجت فيها الأحاسيس والمشاعر لتخرج في إطار البيئة المادية على نوع من الحلم يعـــبر عن ثورة عارمة وقضية أزلية ألا وهي (السجين) .

إن تخطي الفنان الطبيعة في تجسيده للسجين جاء قصديا، لأن مـــا ينبغـــي الفنان التعبير عنه لا يتمثل في سلاسل تكبل انسان أو قضبان سجن، وإنمـــا تعـــبر عن قضية أكبر من ذلك، إنها مأساة إنسان يحيا سجينا في ذاته، ويصف جواد هـــذا الإنسان بالقول " إنه ليس من المحتم أن يسجن المرء في سجن حقيقي، فقد يعيـــش الإنسان حرا وهو سجين" (١٢) .

لقد أصبح التجريد في هذه المنحوتة نقطة إنطلاق ووسيلة تحـــرر عدهـــا جواد ضرورة من ضرورات التوصل إلى البنية الداخلية لفكرة السجين، وقد أختـــلر مفرداته وصاغها في قالب تجريدي لتلائم حياة الإنسان المعاصر. ويعلق جواد عن ذلك بقوله:" لو إني جسدت ملامحه- ويعني بذلك السجين- فنحته خـــلال الكتلـــة لأنتهى الأمر إلى كوني كنت سجينا فحسب" (١٣) .

وبالرغم من تكنيك العمل البسيط، إلا أنه جاء غني بلمسته التي اتخذت ملمسا خشنا أضفى للعمل أبعادا جمالية وسياسية تجلت في التعبير عن حرية الإنسان وهي أيضا تعبيرا عن عبوديته .

نصب الحرية:

إن قراءة المشهد قراءة متعمقة يجعلنا نقف لنترصد وعي الفنان بالإيقاع العام للعمل الفني الذي يسخر بحركات شخوصه، والتي تدفع بالمتلقي (المشاهد) لأن يتابع الحركة الذهنية الداخلية في كل مشهد حيث يشخص الفكر الإنساني بالرموز المحلية والتراثية التي استعان بها جواد لتجسيد مفرداته والتي امتازت ببساطتها الأدائية لتلائم طبيعة الجو العام للموضوع. شكل(٢) .

يتألف هذا النصب من أربع عشرة وحدة من البرونز تنتشر على أفريز طوله خمسون مترا. يحكي هذا النصب وبطريقة بطولية المعاناة التي عاشها الشعب العراقي في كفاحه من أجل الحرية والحياة، والتحول الفكري والثوري الذي أفرزته ثورة ١٤ تموز (١٩٥٨) على الصعيدين الاقتصادي والتقدم الصناعي. وعند استقرائنا للنصب لا نجد له بداية إلا أن حركة الحصان الجامح تحيلنا رغما عنا الى النظر إليه من اليمين صاعدا نحو الأعلى ومتجها نحو اليسار. لقد اختار جواد الحصان ووضعه في مقدمة الأفريز ليكون رمز عربيا أصيلا .

تتحدد القطع الأربع عشرة ضمن اتجاهات أسلوبية متداخلة، حقق الفنان قسما منها وفق الاتجاه الواقعي كرواد الثورة والجندي والفلاحين والعمال، والقسم الآخر والمتمثل بالحصان والمرأة الباكية والحرية والسلام جاءت جميعها بدلالة رمزية. أما القطع المتبقية والمتمثلة بالآم الثكلى وآلام طفلها وأنهار العراق فقد حققها مزيجا من الاتجاهين السابقين .

لقد كان جواد مقتصدا في تجسيد الحركة والخط معبرا عن مضمون وطني وعاكسا وعيه بالتاريخ والتراث في جوا مشحونا بالتعبيرات الدرامية، وممتلئا بعمق فكري في محاولة لإيجاد توازن بين تنوع الأشكال التعبيرية الحديثة واتجاهات الفن المعاصر. كما وعالج جواد سليم رموزه الشعبية ببساطة واقتصاد معتمدا التحريف الجزئي وبإشارات مختزلة ذات رموز ودلالات فكرية إنسانية مرتبطة بالحياة الاجتماعية والتي تستدعي متابعة دقيقة لحركة خطوطها وتقاطع تشكيلاتها وتداخلها حيث تتداخل فيما بينها لتكسب العمل متانة وتماسك .

لقد حاول جواد أيجاد أشكال جديدة تكسر رتابة الأشكال المعروفة تنسجم ورهافة إحساسه بالأشياء والحقائق والوقائع لتعبر عن الخصوصية الذاتية ولتحقق الشمولية في ضوء ما تحمله من معطيات ذهنية. وقد كان لطبيعة الحدث السياسي الأثر الكبير في الخطاب النقدي الذي وجهه الفنان إلى الجمهور عاكسا وعيه الحضاري ومعاناته المضنية في التعبير عن الصراع الذي يعتمر داخله بين الشك والقلق اللذين ساوراه فيما يتعلق بصلب قضيته الفنية حيث كان تساؤله الدائم مع نفسه:

"هل إن منحوتاته فعلا ذات وحدة أسلوبية؟ أم إنها انتقائية؟ "

إن اختيار جواد سليم لمفرداته لم يكن انتقائيا، وإنما جاء محققا للشكل المرئي بأبعاده الثلاثة ومعبر عن الطبيعة بأحسن صورها. وقد استقى الفنان من حضارة وادي الرافدين ما يعينه على تجسيد شخوصه، فحركة الذراع وطيات الملابس أحدثت إيقاعات تكوينية " عبرت عن الألم والإصرار على النضال ضد الجوع والفقر مستعينا تارة بعمليات اختزال لبعض الأجزاء المهمة التي تبرز من خلالها قوة تعبيرية أقوى.. فضلا عن إن توزيع القطع البرونزية كان بارتفاعات

متفاوتة كون ضلالا شاركت في إعطاء إيحاءات مباشرة مع الكتل الأصليـــة "[١٤].

لقد حاول جواد أن يعبر عن البطولة المختزلة في الحركة العادية الطبيعية .

وصف جواد ملحمته بأنها موضوع موهوب للجماهير لأنه يرى إنـــه " لا بد للفن العراقي -كأي فن في العالم- من طابع إنساني أشمل، ووجه وطني خـلص يؤهلانه للبقاء والنماء والاستمرار والتطور، ويبعدانه من أن يكون ميدانيا للدعايـــة في معناها الضيق"[١٥] . وهذا يعني أن طبيعة الموضوع تساهم بقدر عظيـــم فـــي البنية الفنية للعمل، والفنان الذي يتخذ من الإنسانية موضوعه لا يستطيع أن يغـامر بأكثر من الأسلوب الإنساني .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١. لقد أتخذ جواد سليم من التأثيرات والاتجاهات الفنية الحديثـــة والمـــوروث الحضاري القديم مرتكزا لإيجاد خط تواصل فكري بين المـــاضي والحـــاضر، حيث يتعامل الفنان مع المفاهيم والرموز والاستعارات الفنيـــة مســـتلهما لـــها ومستوعبا لخصوصيتها، ومتفردا بها من حيـــث صياغتـــها وبرؤيـــة جديـــدة لوضعها ضمن منظورها الزمني والاجتماعي. وهذه بدوره قـــد ولـــد مفـــاهيم جديدة لبنية العمل الفني هي حصيلة لحقبة من حقب النمو والتطور والصـــراع التاريخي المعاصر .

٢. يتجسد الوعي الفني والجمالي عند جواد في سعيه نحو بناء تراث معـــاصر من خلال التوفيق بين ثقافته العالمية والمحلية من خلال المحافظة على الـــروح التراثية وتجسيدها برؤيا معاصرة يمكن أن تصبح تراثا للأجيال القادمة . لـــهذا نجده عادة ما يكرر استخدامه للأشكال المتقاطعة والدائرية والأهلة التي وجـــد

يها الفنان مكامن من إبداعه، حيث يتجسد الشكل الدائري في منحوتة الأمومة، ومشهد الإنسان المتكور على نفسه في نصب الحرية .

٣. إن لطبيعة الموروث البيئي الأثر الكبير في تجارب الفنان، فالبيئة عنده هي الطبيعة، وهي الحياة اليومية المعاشة، إنها كل الانعكاسات البصرية لحساسية الفنان للمحيط وللحياة .

٤. تجاوز جواد سليم كل المعطيات الأكاديمية بحثا عن مشاعره في موضوع يلخص تاريخه وشخصيته، فهو يتجاوز الموجودات بحثا عن مفردات جديدة معبرة عن إشكاليات بيئتة وعصره وبما يصعب أن تنهض به مفردات لغته اليومية فلجأ إلى تحوير الشكل إلى جانب أيجاد أشكال تجريدية تلبية لهذا الطلب .

٥. إن للمرأة دور كبير وبارز في حياة الفنان فهي الوطن والأم والزوجة والحبيبة، أنها الرمز المتحول والثابت لدى جواد. وقد أعطى لها تفسيرا عاطفيا ووجدانيا بعد أن أضفى عليها من الاستعارات المستلهمة من نبض الماضي الحي وتجارب الشعوب الفنية .

الاستنتاجات

١. يعالج جواد سليم الفكرة في نتاجه الفني من خلال اعتماده على الواقع الموضوعي الذي يجسد العمق الفلسفي للفكرة المطروحة وكشف معالمه أمام المشاهد عن طريق الترابط المتكامل بين الجذور التاريخية وتقاليد الشعب المعاصرة .

٢. لقد كان جواد سليم دائب البحث والتعلم، يسعى جاهدا لخلق حالة من التوازن بين الفن الحديث والتقاليد العربية الشرقية. لهذا نجده يتغلغل في

الأشياء في محاولة لفهم أسرار بنائها وإعادة تكوينها بوسائل فنية حديثة. لهذا جاء استيعابه للتقاليد عميقا وواعيا .

٣. التأكيد على استلهام القضايا النقدية الثورية التي تمس واقع الإنسان ومأساته واعتماد القيم الجمالية البطولية والأسطورية لنضال الشعب .

٤. إن أعمال الفنان جواد سليم إنما هي خلاصة اجتماعية تتجسد فيها المدينة والأشخاص والأحداث ولدتها الخبرة الشخصية للفنان لتأتي معبرة عن أحاسيسه وعواطفه المتواترة .

٥. يتميز جواد بمعاناته المضنية لخاماته ووسائله التعبيرية، إنه لا يحاكي المرئيات وإنما يتوغل في داخلها ليعبر عن أحاسيسه وعواطفه، فهو لا يبحث عن الاستقرار، وإنما يسعى للعثور على رؤية أبعد وأكثر تفهما لمكونات الحياة المدنية المعاصرة عن طريق خلق دراما للحياة .

٦. إن التجربة الفنية عند جواد سليم رسمت لنفسها الحدود باحثة عن خصوصية للأشكال اعتمدت التبسط والاختزال في التفاصيل إلى حد التجريد، حيث يحتفظ الشكل بالهيئة العامة دون الإكتراث بالتفاصيل، وهذا ما أضفى بعدا جماليا نقديا، لأن الفن لديه خطاب يبحث عن تكاملية العمل الفني من خلال جوهره الجمالي .

٧. إن طبيعة الرموز الوطنية والإنسانية والجمالية التي أوجدها الفنان لتعالج الواقع برؤية عميقة تجسد السمة الداخلية والخارجية للفن باعتباره جوهر فلسفته الجمالية.

٨. لقد كان الفنان واعيا في تقصيه للتراث وفهمه العميق له لكن ليس بمعنى الاستلاب الفكري وإنما الفهم المبني على واقعية معاصرة تفتح طريق التطور فكريا وروحيا ينسجم وتطلعات الشعب .

الهوامش

١- بلند الحيدري: جواد سليم وفائق حسن وانطلاقة الفن الحديث في العراق، مجلة فنون عربية، العدد الثاني، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ١٩٨١، ص١٠٨.

٢- شاكر حسن آل سعيد: فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣ ، ص٩.

٣- بلند الحيدري، مصدر سابق، ص١١١.

٤- جبرا إبراهيم جبرا: جواد سليم ونصب الحرية، وزارة الإعلام مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٤ ، ص١٩٤.

٥- شاكر حسن آل سعيد: جواد سليم والمؤثرات الحضارية في الفن العراقي المعاصر، آفاق عربية، العدد (١٠)، السنة السادسة، ١٩٨١، ص٢٣.

٦- هربرت ريد: الانتقائية في الفن الحديث، ت:فخري خليل، آفاق عربية، العدد(١٤)، السنة(١٧)، ١٩٩٢،ص١٠٣ .

٧- عباس الصراف: جواد سليم، وزارة الإعلام، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٢، ص٨٥ .

٨- عادل كامل: مختارات من الفن العراقي المعاصر، آفاق عربية، العدد(٧) السنة ٩، ١٩٨٤، ص١٤٢ .

٩- شاكر حسن آل سعيد: جواد سليم الفنان والآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص٩١.

١٠- هيجل: فن النحت، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠ ، ص١١١.

١١- عباس الصراف: جواد سليم، مصدر سابق، ص٨٨.

١٢- عباس الصراف: آفاق الفن التشكيلي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩، ص٣٥٤.

١٣- عباس الصراف: آفاق الفن التشكيلي، مصدر سابق، ص٣٥٥.

١٤- شمس الدين فارس: المنابع التاريخية للفن الجداري، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، ١٩٧٤، ص٥٣ .

١٥- نوري الراوي: تأملات في الفن العراقي الحديث، مديرية الفنون والثقافة الشعبية بـــوزارة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٢، ص٣٨.

المصادر

١- شاكر آل سعيد: جواد سليم والمؤثرات الحضارية في الفن العراقي المعاصر، آفاق عربيـــة، العدد (١٠)، السنة السادسة، ١٩٨١ .

٢- شاكر آل سعيد: فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامـة، بغداد، ١٩٨٣ .

٣-شاكر آل سعيد: جواد سليم الفنان والآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١ .

٤- جبرا، جبرا إبراهيم: جواد سليم ونصب الحرية، وزارة الإعلام مديريـــة الثقافـة العامـة، ١٩٧٤ .

٥- الحيدري، بلند: جواد سليم وفائق حسن وانطلاقة الفن الحديث في العـــراق، مجلـة فنـون عربية، العدد الثاني، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ١٩٨١ .

٦- الراوي، نوري:تأملات في الفن العراقي الحديث، مديرية الفنون والثقافة الشـــعبية بـــوزارة الأرشاد، بغداد، ١٩٦٢ .

٧- ريد، هربرت، الانتقائية في الفن الحديث، ت:فخري خليـــل، آفـــاق عربيـــة، العـــدد(١٤)، السنة(١٧)، ١٩٩٢ .

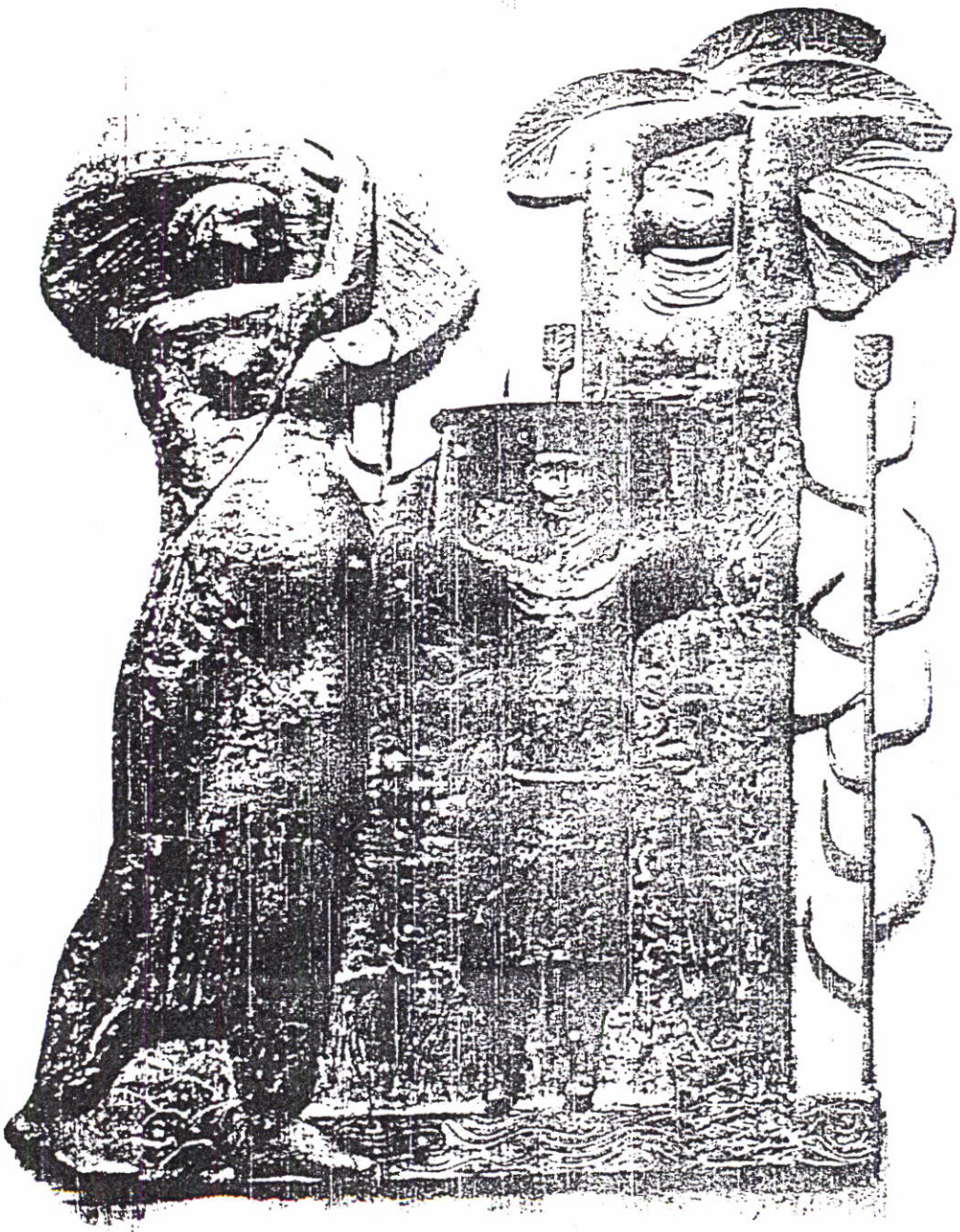
٨- الصراف، عباس: جواد سليم، وزارة الإعلام، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٢ .

٩- الصراف، عباس: آفاق الفن التشكيلي، وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩ .

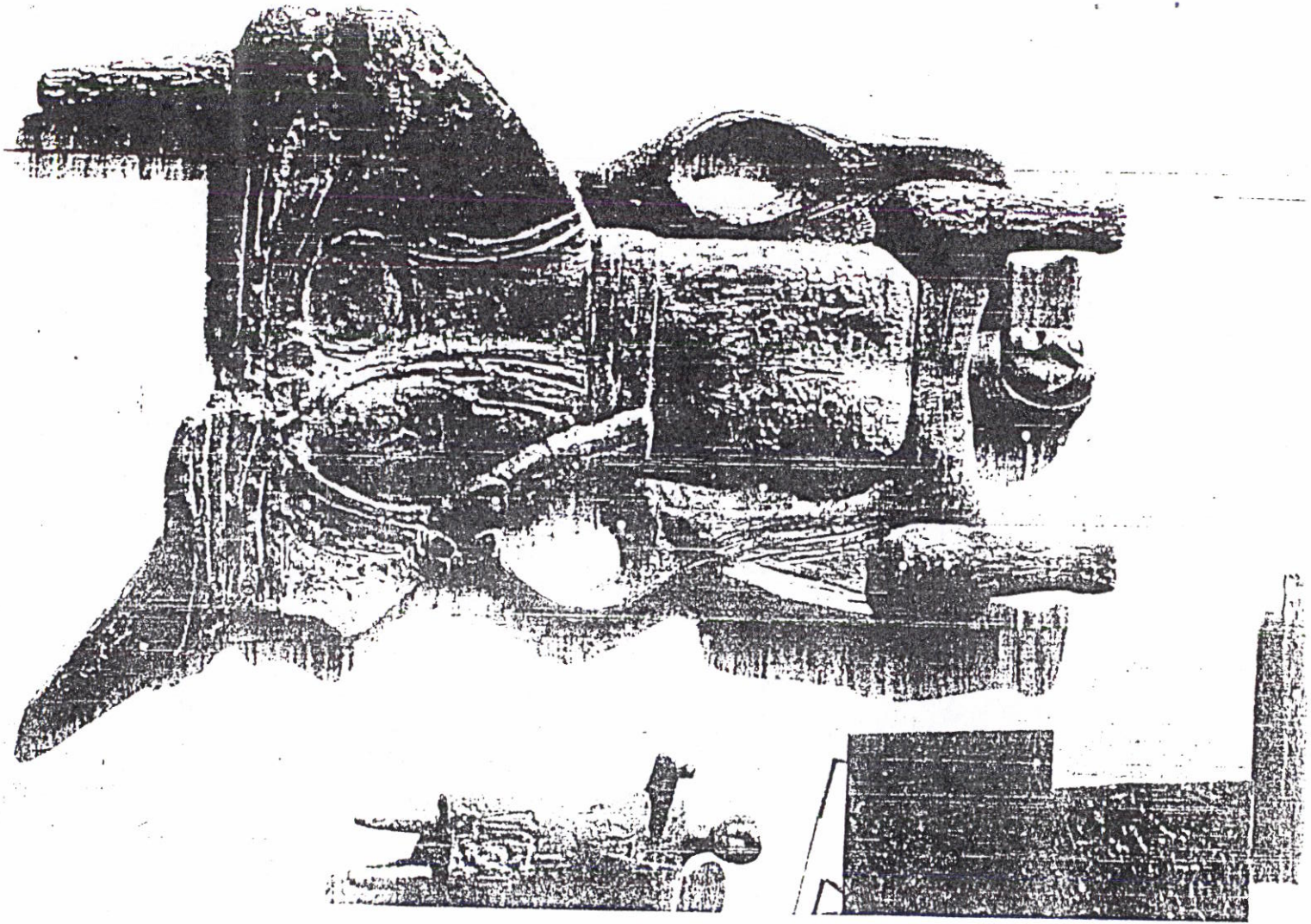
١٠- فارس، شمس الدين: المنابع التاريخية للفن الجداري، وزارة الإعـــلام، مديريـــة الثقافـة العامة، بغداد، ١٩٧٤ .

١١- كامل، عادل: مختارات من الفن العراقي المعاصر، آفاق عربيـــة، العـــدد(٧) الســـنة ٩، ١٩٨٤ .

١٢ - هيجل: فن النحت، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠ .



١٠٩



الأكاديمي

تحليل تصميم جهاز سخان المياه الكهربائي المحلي

د.نوال محسن علي

مدرس

كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

الخلاصة

يهدف البحث إلى الكشف عن واقع جهاز السخان المائي الذي يعمل بالطاقة الكهربائية لتحديد الإيجابيات والسلبيات في جوانب الجهاز المختلفة مع إيجاد معالجات تصميمية له. ويتحدد البحث بتحليل جهاز السخان المائي الذي يعمل بالطاقة الكهربائية والمصنع محلياً والمستخدم في المجمعات السكنية التابعة لجمعيات الإسكان التعاونية في بغداد.

تاريخ استلام البحث ٢٠٠١/٦/٦ تاريخ قبول النشر ٢٠٠١/٧/١

ملخص البحث

اكتسب تصميم أجهزة تسخين الماء أهمية في الصناعة المحلية لتلبية حاجة المستخدم منها لأداء متطلباته المنزلية المختلفة ويهدف البحث إلى الكشف عن واقع تصميم جهاز السخان المائي الذي يعمل بالطاقة الكهربائية لتحديد إيجابياته وسلبياته بُغية إيجاد معالجات تصميمية له تحددت عينة البحث بأجهزة السخانات المصنعة محلياً والمستخدمة في المجمعات السكنية في بغداد . ثم تحليل تصميم الجهاز وفق ثلاثة محاور هي : المظهرية العامة للجهاز وأداءه الوظيفي مع جوانب الأمان . أقرت نتائج التحليل جملة إيجابيات وسلبيات للجهاز وتمخض عنها اقتراح معالجات تصميمية كان أبرزها اقتراح هيئات بديلة عن الشكل الحالي مع تضمين عناصر التصميم الأساسية لجعل مظهرية الجهاز مقبولة جمالياً كذلك اختيار منظومات حرارية بحجم وقياس يتوائم مع قياسات يد المستخدم وبعلاقات تأشيرية واضحة للعيان فضلاً عن استخدام منظومات الأمان .

الفصل الأول

١ – مقدمة :

يُعد الماء أمراً أساسياً للحياة ، لذلك فإن توفر كميات كافية من المياه الباردة أو الساخنة في المنزل وبسهولة ، لأداء المتطلبات المنزلية المختلفة ، يُعد مؤشر حضاري ودلالة على تطور الإنسان الثقافي . ومن هنا عُدّ جهاز السخان المائي (Water Heater) أساسياً وضرورياً في المنزل العصري .

وقد تختلف كميات المياه الساخنة التي تحتاجها أية أسرة تبعاً لعادات أفواد الأسرة والموقع الجغرافي فضلاً عن وسائل استعمالات المياه . ومن هنا اكتسب تصميم جهاز السخان المائي أهمية في الصناعة وبروزت أهميته من خلال تعدد أشكاله وأنواعه وفقاً لمصدر الوقود المستخدم . ولعل أول أجهزة تسخين المياه ظهرت في العام ١٨٠٦ من قبل شركة أمريكية أنشأها أوليفر إيفانز (Oliver Evans) وكانت بهيئة تركبت من غلاية ماء وفرن مصنوع من حديد الصلب ،

سرعان ما صنعت هذه المنتجات في مصانع الحديد لتنتج تجارياً للاستخدامات المنزلية ثم كانت بعد ذلك بشكل شعلة نارية تحاط جوانبها بغلاف حديدي ويتم فعل التسخين من خلال ألواح ساخنة والتفاف غازات الاحتراق حول أواني التسخين .

ثم شاع استخدام الموقد المغلف من النوع (Free – Standing) والذي اشتهر سمث وولستود (Smith & Wellstood) بتصنيعه (شكل ١) والذي كان يعتمد على الفحم كوقود (Heskett , P.146) . حتى شاع استخدام الغاز ، وتطور جهاز سخان المياه ليصبح بشكل منفصل وأخذ أشكالاً عديدة .

وبدخول استخدام الكهرباء في الأجهزة المنزلية ، استخدمت المسخنات الحرارية (Heaters) لتعمل عمل التسخين لحيز يحاط بمادة عازلة وأخرى معدنية ثم شاع استخدام جهاز سخان المياه الكهربائي بشكل سريع وأصبح بهيئات وحجوم متنوعة .

٢ – موضوعة البحث وأهميته :

نتيجة للتطور السريع الحاصل في مجتمعنا ، فقد انتشر استخدام أجهزة تسخين المياه بشكل واسع في مناطق عديدة من القطر ، ولا يقتصر استخدامه في المنازل لتلبية متطلباتها المتعددة فحسب وغنما استخدم في كثير من المحال والمعامل والمصانع التي تحتاج إلى الماء الساخن فضلاً عن الفنادق والمرافق السياحية العامة والتي تقوم على استخدام أحجام كبيرة منها لكي توفي بالمتطلبات العامة من احتياجاتها .

وعلى الرغم من إمكانية تسخين المياه بطرائق متعددة ، إلا أن السخانات النفطية والغازية والكهربائية هي الأكثر شيوعاً في الاستخدام .

ونتيجة لاهتمام الدولة بالصناعة والتصنيع ، لذا شجعت على تصنيع مثل هذه الأجهزة محلياً لتلبية حاجة المستخدم منها ، ولتكون منافسة لما متوفر في السوق

من أنواع أجنبية الصنع ، لذا تعددت الأنواع المصنعة محلياً ، سيما وإن مواد صناعة هذه الأجهزة متوفرة فيما عدا بعض المنظومات البسيطة كمنظومات السيطرة والتنظيم ، الأجنبية الصنع ، والتي تستورد عادة للإفادة منها في تصنيع أجهزة التبريد والتسخين وغيرها .

ونظراً لوفرة مواد التصنيع ، ولبساطة التصميم ، فالجهاز لا يحتاج إلى درجات تعقيد عالية كما في الأجهزة الدقيقة أو المعقدة ، ومثل هذه العوامل تشجع في إعادة النظر لتقييم الأجهزة المحلية الصنع من ناحية جودة الأداء ومكونات التصميم لها ، لا سيما تلك التي تعمل بالطاقة الكهربائية . وذلك لزيادة استخدامها مع وفرة الطاقة الكهربائية في القطر . من هذا اختير موضوعة ((تحليل تصميم جهاز السخان الكهربائي المحلي)) للخروج بتقييم شامل يؤشر جوانبه الإيجابية والسلبية منه والاستفادة من هذا التقييم في إيجاد معالجات تصميميه باستثمار الجوانب الإيجابية والاستفادة منها عند تصميم أجهزة جديدة مع تلافي السلبيات وفي المحصلة النهائية هو تحقيق التطوير في جانب من الصناعة المحلية بشكل خاص .

٣ – هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن واقع تصميم جهاز السخان المائي الذي يعمل بالطاقة الكهربائية لتحديد الإيجابيات والسلبيات في جوانب الجهاز المختلفة مع إيجاد معالجات تصميمية له .

٤ – حدود البحث :

يتحدد البحث بتحليل جهاز السخان المائي الذي يعمل بالطاقة الكهربائية والمصنع محلياً ، والمستخدم في المجمعات السكنية التابعة لجمعيات الإسكان التعاونية في بغداد وفي الوقت الحاضر .

تعريف بعض المصطلحات الواردة في البحث :

١ – تحليل التصميم :

يعرف التحليل (Analysis) كمنهج عام يراد به تقسيم العمل إلى أجزاءه . وفي العمل الفني هو تجزئة العمل إلى عناصره المكونة له والتي تمثل الفكرة بالإضافة إلى المكونات الأساسية (مجدي وهبه ، ص٩٠) .

وعرف التصميم (Design) كثير من المصممين والفنانين وما يهمنا منها في ميدان الصناعة نذكر تعريف (Cain) الذي يعرفه بأنه ((ابتكار التصميم الملائم لحاجات الإنسان وبيئته ، ويؤخذ بنظر الاعتبار المظهر والوظيفة والكلفة)) (Cain , P.25) .

كما إن التصميم يتضمن وضع الأفكار المبتكرة لحل مشكلة ما واختيار أفضل الحلول مع دراسة المظهر والوظيفة والاقتصاد وعوامل الأمان(Yarwood,P 4)

ومن هنا نلخص إلى تعريف إجرائي لعملية تحليل التصميم بأنها تتضمن تجزئة العمل التصميمي (الجهاز) إلى مكوناته الأساسية من خلال تقييم يشمل الجوانب التصميمية المختلفة التي تمثل المظهرية والوظيفية فضلاً عن جوانب الأمان .

٢ – الثرموستات (منظم درجات الحرارة) (Thermostat) :

ويسمى بعنصر القياس وملحقات الضبط وتوليد الإشارة فيما يخص درجات الحرارة (الجودي ، ص١٠٢) .

الفصل الثاني

الإطار النظري

١ – أجهزة سخانات المياه (Water Heaters) :

تعمل سخانات المياه أما بالكهرباء أو بالغاز أو بالنفط لكن الفكرة الأساسية في تصميم جميع الأنواع واحدة . بعض السخانات تعمل على تسخين كمية محدودة من الماء تعتمد على سعة الخزان ، وبعضها سخانات فورية تتصل مباشرة

بالأنابيب وليس لها خزان ، وهذه تختلف في الحجم حسب كمية الماء التي تمر خلال الأنابيب في الدقيقة (كوثر حسن ، ص١٣٣) .

١ – ١ تركيب السخان :

تشترك غالبية السخانات بمميزات معينة بصرف النظر عن المصدر الحواري ، إذ إنها تصنع من الحديد المغلون أو الفولاذ ، ومن الفولاذ المطلي بالنحاس الأحمر أو الفولاذ الصامد أو الفولاذ المبطن بالزجاج (سعيد خضر ، ص٢٩٤) (كوثر حسن ، ص١٣٣) ، إلا أن الخزانات المغلونه تكون عرضة للتآكل في مناطق معينة ، وللحيلولة دون ذلك يدخل في الخزان قضيب من المغنيسيوم أو معدن يدخل في تركيبه مغنيسيوم ، وبما أن المغنيسيوم معدن فعال أكثر من الزنك الذي يبطن باطن الخزان المغلون فإنه يتفاعل مع الماء الساخن متأكسداً بدلاً من الزنك . ويكون ضرورياً استبدال قضيب المغنيسيوم بين الفينة والأخرى (Peet , P. 12) .

يتركب السخان بشكل عام من الخزان والمصدر الحراري كالمسخن الحواري أو الشعلة أو ألواح التسخين ومنظم الحرارة (الثرموستات) ، ومفاتيح التشغيل . ويتوقف عمر السخان على سلامة الخزان ، إذ بتكرار الاستعمال تترسب طبقة ملحية على جدران الخزان من الداخل ، قد تؤثر هذه على معدن الخزان ، (كوثر حسين ، ص١٣٣) .

ومن العوامل التي تطيل عمر السخان وجود الثرموستات الذي يمنع ارتفاع درجة حرارة الجهاز أكثر من الدرجة المطلوبة ، إذ إن ارتفاع درجة الحرارة يساعد على ترسب الأملاح من الماء ما يؤثر على جدران الخزان (كوثر حسين ، ص١٣٣) .

تعمل البطانة الزجاجية للمعدن داخل الخزان على حفظ الماء الحار نقياً من الصدأ والشوائب الأخرى وتطلى الخزانات عموماً من الخارج بطلاء صناعي . كما يستخدم غطاء من الصوف الحجري أو الزجاجي (الفايبركلاس) ،

بسمك(٢.٥-٨سم) كعازل وكلما كان أكثر سمكاً قل فقدان الحرارة من الخـزان . وهنالك أنبوب لمنع تسرب الحرارة على شكل (ما) مقلوب يقع في أعلى الخزان يمنع تسرب الماء الساخن إلى أنابيب البيت بواسطة تيارات الحمل في حالة عـدم استخدام الماء الحار (سعيد خضر ، ص٢٩٤) (Peet , P.12) .

يقع أنبوب خروج الماء الساخن عادة في أعلى الخزان . أما مدخل الماء البارد ففي القعر . ولكن يحصل أحياناً أن يكون هذا المدخـل فـي جـانب الخـزان . ويستحسن عزل أنابيب الماء الساخن . وقد وجد أحد الباحثين أن وجـود عـازل بسمك (٢.٥) سم ملفوف على الأنابيب يعمل على تقليل فقدان الحرارة بنسـبة (١٢%) حيث يكون استهلاك الماء بمقدار (١٨٠) لتر في اليوم ، وعليه يمكـن تثبيت المنظم الحراري على درجة حرارة أوطأ . كما ينصح باستخدام الأنـابيب صغيرة الحجم . وقد أثبت بحثه بأن يمكن تقليل تسرب الحرارة بنسـبة (٢٥%) باستخدام هذا النوع من الأنابيب. كما يمكن الحصول على المـاء السـاخن مـن الحنفية بسرعة أكبر وبنسبة اقل من فقدان الماء والحصول على خدمـة أفضـل (سعيد خضر ، ص٢٩٥) .

السخان الفوري يكون عادة صغير الحجم . وكما سبق ذكره يتوقف حجمه على كمية الماء التي تمر خلال أنابيب السخان في الدقيقة الواحدة فيقال مثلا : سـخان خمسة لترات أو عشر لترات وهذا.

يركب السخان على الحائط ، ويشترط وجود توصيله للميـاه السـاخنة فـي المنزل. قد يركب السخان في الحمام أو في المطبخ ، ويفصل تركيبه بالقرب مـن المكان الذي يستعمل فيه الماء الساخن بكثرة ، وذلك لعدم فقد كمية من الحـرارة للماء أثناء سريانه في الأنابيب (كوثر حسين ، ص١٣٤).

٢ – سخان الماء النفطي :

يتكون سخان الماء النفطي الأوتوماتيكي من خزان مـاء أسـطواني الشـكل عمودي التركيب ، ومشعل نفطي ومنظم هوائي وجملة منظمات وأدوات مجمعـة

في وحدة سيطرة تكون المنظم الأوتوماتيكي . إن الطاقة الحرارية العاملة في مثل هذه السخانات تتراوح ما بين ٢١ إلى ٥٣ مليون جول في الساعة تقريباً (شكل٢) (سعيد خضر ، ص٣٠٣) .

يدخل النفط في المشعل الكائن تحت خزان الماء من خلال المنظم الحراري الأوتوماتيكي ويشتعل فيه نتيجة وجود الشمعة المشتعلة . أما الحرارة الناتجة عن اللهيب والغازات المحترقة فإنها تتحول مباشرة إلى الماء في الخزان من خلال المبادل الحراري الذي يتوسط خزان الماء ، غازات الاحتراق تخرج إلى الهواء عن طريق مدخنة عالية ذات ارتفاع محدد . إن الماء الذي يُسخن نتيجة ملامسته للسطوح للمبادل الحراري فإنه يصعد إلى أعلى خزان الماء ، حيث يحل محل الماء الأكثر برودة ، الملامس للجدار الخارجي لخزان الماء ليتعرض مجدداً إلى حرارة المبادل الحراري . وبهذه الطريقة فإنه تتكون دوائر مائية صاعدة نازلة تؤدي إلى تسخين الماء الذي يحتويه خزان الماء إلى درجة متساوية حسب الطلب المحدد (Peet , P.324) .

إن كلا أنبوبي الماء البارد الداخل إلى سخان الماء ، والماء الساخن الخارج منها يرتبطان بالسخان من الأعلى باحتراق السطح العلوي له . ولغرض منع اندفاع الماء البارد بالماء الساخن الموجود في الخزان عند سحب الماء المار منه ، فيكون أنبوب الماء البارد ، مغموراً في خزان الماء حتى يصل إلى حوالي ثلثي عمق الماء تقريباً ، حيث يوجد في نفس المستوى العنصر الحساس لمنظم الحرارة للسخان وبذلك فإنه لدى سحب الماء الساخن من السخان وحلول ماء بارد في هذه المنطقة ، فإن العنصر الحساس ينقل الإيعاز إلى المنظم الحراري ، حيث يقوم المنظم بفتح صمام النفط ويسمح له بالمرور والجريان إلى المشعل ، وبذلك يبدأ تسخين الماء البارد إلى درجة الحرارة المحددة للماء المخزون (سعيد خضر ، ص٣٠٣-٣٠٤) .

٢-١ السيطرة ووسائل الأمان :

إن وسائل السيطرة في منظمات سخانات الماء النفطية تشتمل على ما يلي :

١. السيطرة على درجات حرارة الماء .

٢. السيطرة على جريان الوقود .

٣. السيطرة على مستوى ارتفاع النفط في المنظم الأوتوماتيكي .

٤. السيطرة على الحالات التي يحصل فيها خلل في إيقاف سريان النفط إلى المنظم ويسبب ارتفاع منسوبه فيها ، وبالتالي زيادة كميات الوقود المتسربة إلى المشعل ، وكنتيجة لذلك ، فقدان السيطرة على كفاءة الاحتراق وكمية اللهب المتولد من الاحتراق ودرجة نقاوته(Peet , P. 323) .

المنظم الحراري يقوم بالسيطرة على درجة حرارة الماء ، فهو يتكون من عنصر سائل حساس للحرارة يتمدد ويتقلص بدرجة عالية عند اختلاف درجات الحرارة ارتفاعاً أو انخفاضاً ببضع درجات فقط .

أداة السيطرة الأخرى المجمعة داخل المنظم الأوتوماتيكي ، هي عبارة عن طوافة معدنية أو بلاستيكية مرتبطة بصمام دقيق التصميم يغلق أو يفتح يدوياً من عتلة كائنة داخل المنظم وغرضها فتح النفط أو غلقه نهائياً عند عدم استخدام السخان ، أما في حالة الفتح فإن النفط يتسرب إلى حوض المنظم ليملؤه إلى مستوى معين ومحدد الارتفاع يتناسب مع مستوى قعر المشعل وبما لا يرتفع عنه بأكثر من حوالي (١.٥) سم . إن تنظيم مستوى النفط على هذا النمو تقوم به الطوافة الدقيقة الصنع ، فبالنظر إلى الخطورة التي يسببها ارتفاع مستوى سطح النفط في المنظم وانسكابه من داخل المنظم إلى الخارج مما قد يعرضه إلى الالتهاب لقربه من المشعل الشديد الحرارة . فإن صمام النفط الذي تنظمه الطوافة مسيطر عليه إضافة إلى عتلة الطوافة ، بعتلة أخرى لا تسمح بارتفاع مستوى سطح النفط في حوض المنظم إلى المستوى الذي يبدأ فيه بالانسكاب من المنظم إلى الخارج . إذ حالما يصل مستوى ارتفاع سطح النفط إلى منسوب معين محدد

من قبل المصمم لا مجال للتلاعب فيه ، فإن هذه العتلة تقفل صمام النفط نهائياً ولا يمكن بعدها أن يفتح إلا يدوياً من قبل المستهلك نفسه ، حيث يفهم من هذا الانغلاق إن هنالك خللاً ما في المنظم جعل أداة الأمان هذه أن تغلق الصمام . إن لسيطرة أداة الأمان هذه وظيفة أخرى في المنظم النفطي ، وهذه الوظيفة هي المحافظة على إبقاء الحد الأعلى لكمية النفط الممكن امرارها من المنظم إلى المشعل وذلك يمنع المستهلك من زيادة ارتفاع منسوب مستوى النفط في المنظم إلى أكثر من المنسوب المقرر إلى الحد الأعلى للسخان إذا أريد زيادة الطاقة الحرارية إلى أكثر من تلك الطاقة القصوى المصمم عليها السخان (سعيد خضر ، ص٣٠٨) .

أما بالنسبة إلى السيطرة على كمية الهواء الداخلة إلى المشعل والتي تكون ضرورة لا بد منها نضراً إلى اختلاف موقع السخان وظروف عمله من مكان لآخر ، فإن ما يقوم بهذه العملية هو المنظم الهوائي والذي يركب عادة في أعلى المبادل الحراري في السخان ، ما بينها وبين المدخنة إن هذا المنظم يسمح بمرور الهواء الخارجي البارد إلى المدخل واختلاطه بالغازات الحارة الصاعدة من المدخنة وحدد تلك الدرجة تبعاً لاحتياجات المدخل ولتوفير ما لا يزيد وما لا يقل من كمية الهواء التي يحتاجها لحرق النفط بالكفاءة القصوى المطلوبة للاشتعال (Peet , P.325) .

٣ – سخان الماء الغازي :

يحتوي عادة سخان الماء الغازي على خزان عمودي ، عازل ، شعلة غازية ، موقد ، ومنظمات سيطرة أوتوماتيكية ترتبط جميعها في وحدة محكمة واحدة (سعيد خضر ، ص٢٩٩) .

الشعلة الغازية تكون عبارة عن مجموعة من الشعلات الصغيرة المتقاربة ، ويختلف عددها حسب حجم السخان ويعلوها ألواح التسخين والتي تكون مصنوعة من الصلب وبها بعض النتوءات التي تبطئ من سريان الحرارة حتى تتيح فرصة

للماء أن يسخن ، يتصل السخان من الأسفل بأنبوب الماء البارد والتي تتصل بدورها بأنبوبة رفيعة تلتف حول ألواح التسخين عدة مرات حسب طول الأنابيب، وتعود دورتها لتخرج من السخان خلال أنبوبة للماء الساخن . يغلف وحدة التسخين والشعلة والأنابيب الغطاء الخارجي للسخان والذي يكون من الصلب المطلي . وينتهي السخان من الأعلى بفتحة تتصل بأنبوبة من الأعلى ملتوية تنفذ خلال الحائط إلى الخارج وذلك لتسمح بخروج نتائج الاحتراق الضارة . تنتهي الأنبوبة بغطاء مخروطي الشكل يمنع دخول الهواء إليها مما قد يمنع خروج الغاز العادم إلى الخارج (كوثر حسين ، ص١٣٥) . ويوضح شكل (٣) تركيب سخان غازي فوري .

هنالك نوعان من التصاميم للسخانات الغازية ، التصميم ذو المسرب المتوازن ، أو المسرب ذو الأنبوب حيث يكون موضع المسرب العمودي بعيداً عن مركز الخزان ، والتصميم ذو المسرب الخارجي ، حيث تتسرب المنتجات في الجدران الخارجية للسخان وتمر في الجزء الجامع في أعالي الخزان ، ثم يصرف إلى المدخنة (سعيد خضر ، ص٣٠١) ويوضح شكل (٤) سخان غازي بمدخنة مركزية .

يبلغ معدل الطاقة الداخلة إلى الخزانات (٥.٣)مليون جول في الساعة الواحدة ، والغاز الذي يدخل بوساطة المنظم الحراري باستخدام الشمعة الأوتوماتيكية ويبدأ بالاشتعال في خزانة الاحتراق في أسفل الخزان ثم تنتقل الحرارة من الشعلة الغازية مباشرة إلى الماء داخل الخزان بواسطة قعر الخزان المقعر (سعيد خضر ، ص٣٠٠) .

٣ – ١ أجهزة السيطرة ووسائل الأمان :

إن أجهزة السيطرة المصممة للسخان الغازي هي لأغراض التحكم في درجة الحرارة والسيطرة على تدفق الغاز . فالترموستات تتولى عملية التحكم الحواري

، واغلب أنواع المنظمات المستخدمة في السخانات من النوع القضيبي والأنبوبي الذي يعتمد على القابلية غير المتساوية لتمدد معدنين(سعيد خضر ، ص٣٠١) .

هنالك جهاز آخر أصبح مهماً أيضاً في السخانات الغازية وهو جهاز الشمعة الأوتوماتيكية والذي يعمل على إشعال الموقد الرئيسي ، وكذلك يعمل كجهاز أمني للشعلة الأوتوماتيكية الذي يغلق الصمام الغازي في حالة انطفاء الشمعة . وبسبب زيادة الطلب على أجهزة التحكم والسيطرة لضمان تحقيق الفائدة القصوى ، يرتبط جهاز الشمعة الأوتوماتيكية عادة بجهاز سيطرة يشتمل على المنظم الحراري وصمام يدوي لقطع الغاز وشمعة أوتوماتيكية ، وفي بعض التصاميم على منظم ضغط غاز ، كما إن هناك أدوات مجهرية لتعديل كل من الشمعة ومنظم مدخلات الموقد الرئيسي (سعيد خضر ، ص٣٠٢) .

هنالك نوعان من الأجهزة الأمنية صمما للقيام بحماية السخان من درجة الحرارة العالية إذا ما أخفق المنظم في منع الغاز من التسرب إلى الموقد الرئيسي وهما : مفتاح أوتوماتيكي لمنع الغاز وصمام تخفيف الضغط ودرجة الحرارة . يمكن أن يكون جهاز قطع الطاقة عبارة عن منظم حراري مصنوع من معدنين مختلفين مثبت على السطح الخارجي للسخان أو يكون جهازاً حساساً من قضيب وأنبوب مغمور في الحوض نفسه يتحسس درجة حرارة الماء الموجودة ضمن(١٥سم) من قمة السخان وتحديدها في مدى درجات الحرارة المقررة . يعمل جهاز التحكم كمفتاح قطع لفتح الدائرة الكهربائية مما يدعو صمام الأمان الغازي إلى قطع تدفق الغاز إلى الشمعة والموقد الرئيسي ، إذا ما تجاوزت درجة الحرارة في الحوض الدرجة المقررة . وهنالك أجهزة تحكم وسيطرة أكثر أمنية تعمل بالحالة الصلبة وهي حديثة (Peet ,P.338) .

أما جهاز تخفيف الضغط ودرجة الحرارة فهو عبارة عن مزيج من جهازي سيطرة منفصلين إذ يثبت صمام أمان الضغط بحيث ينفتح تحت ضغط مقرر للسماح للماء أو ربما للبخار بالهرب وبذلك يقل الضغط في الحوض . كما يحفز

صمام تخفيف درجة الحرارة للعمل بوساطة العنصر الحراري الـــهيدروليكي أو بوساطة القضيب والأنبوب ، ويثبت الصمام بحيث ينفتح بدرجة حـــرارة مقـــررة مسبقاً فاسحاً المجال للماء الحار جداً للتسرب (سعيد خضر ، ص٣٠٣) .

٤ – سخان الماء الكهربائي :

هنالك طريقتان رئيسيتان لتسخين الماء كهربائياً هما طريقة التسخين بـــامرار تيار كهربائي بالحث ، وطريقة الغمر . تتم الطريقة الأولى بربط عناصر التسخين الكهربائي إلى خارج الخزان وتغطيتها بعازل . تمرر الحرارة من هذه العنـــاصر خلال جدران الخزان ثم إلى الماء . أما في طريقة الغمر فتمر العناصر الكهربائية بوساطة جدران الخزان مباشرة إلى الماء (سعيد خضـــر ، ص٢٩٥) (كوثـــر حسين ، ص١٣٤) .

وقد تتراوح الوحدات الأنبوبية في الواطية من (١٠٠٠ إلى ٢٢٥٠) واط في كل منها ، وقد تختلف ترتيب عناصر التسخين فقد يكون الجـــزء العلـــوي فـــي الخزان (صفر – ١ – ٢)أو(٣) وحدات ، (١٠٠٠) واط أو أكثر لكل وحـــدة ، أي من الصفر إلى ٤٥٠٠ واط لكل وحدة أي يكون (٤٥٠٠) واط كحد أقصـــى والجزء الأسفل في السخان من (٢ إلى ٣)وحدات ، (١٠٠٠)واط لكل وحـــدة أي يكون (٤٥٠٠) واط كحد أقصى (سعيد خضر ، ص٢٩٦) ، ينظر شـــكل (٥) والذي يوضح مقطع في سخان كهربائي .

يعتمد تصميم السخان على مبدأ قابلية الماء الحار على الارتفاع ، يدخل المـــاء البارد من قعر الخزان ثم يترك القعر بعد أن يسخن مرتفعاً إلى الأعلى . ويمكـن التحكم في السخانات التي يوجد فيها وحدات تسخين أنبوبية في القمـــة والقعـــر بمنظمين أو منظم حراري واحد مزدوج .

٤ – ١ السيطرة على درجة الحرارة :

يستعمل المنظم الحراري للتحكم في درجة حرارة الماء ويكون عادة من النـوع المصنوع من معدنين والذي يستجيب إلى حرارة الماء الذي يغمر فيه المنظم وهو

لا يدور دوره كهربائية أو ينطفئ وإنما يبقى موقداً إلى أن تصل الحرارة الدرجة المقررة ، عندها يقطع الدورة الكهربائية عن وحدة التسخين. ويثبت المنظم عادة للحفاظ على درجة حرارة الماء بدرجة (٦٦-٧١) مئوي (Peet , P.422) .

يقع المنظم الحراري مقابل سطح الخزان الداخلي ليكون حساساً لأقل تغيرات تطرأ على درجة حرارة الماء . يثبت قرص السخان من الخارج من قبل المستهلك . يتحفز المنظم الحراري السريع العمل لأداء عمله لدى دخول الماء البارد إلى الخزان وعندما يسحب الماء الحار يمر الصمام فوراً من حالته المغلقة إلى حالته المفتوحة والعكس بالعكس (سعيد خضر ، ص٢٢٧) .

٤ -٢ المتطلبات الكهربائية :

يتطلب سخان الماء الكهربائي (٢٣٠) فولت ما لم يصمم بصورة خاصة ، وإذا كان مجهزاً بأقل من (٢٣٠) فولت فإن السخان يزود الماء الحار بمعدل أبطأ مما يكون بفولتية كاملة ، ولتحقيق استعادة الماء المستنفذ بموجب الحاجة للماء الساخن عندما تكون الفولتية أقل من (٢٣٠) فولت يصبح من الضروري استخدام سخان بواطية أعلى من الاعتيادي ، وكلما كانت الواطية أعلى كان وقت تعويض الماء المستنفذ أقل (سعيد خضر ، ص٢٩٨) .

٤ - ٣ الخصائص الأمنية :

هنالك صمام لتخفيف الضغط للوقاية من خطر الضغط الذي ينجم عن عطل في جهاز السيطرة الحرارية ، الصمام هذا منظم لتخفيف الضغط من (٢٥-٣٥) باسكال أعلى من ضغط الماء الاعتيادي إلى حد مسموح به يبلغ حوالي (١٢٥) باسكال .

وهنالك مفتاح يستخدم لقطع القوة الكهربائية عن السخان في حالة بلوغ الحرارة الحد الأعلى . يعمل هذا المفتاح ويبدأ بالاشتغال مستحثاً بحرارة جدار الخزان أو حرارة الماء نفسه .

إن عملية نصب السخان الكهربائي عملية بسيطة طالما لا يحتاج الأمر إلى وجود مدخنة تتوجب ربط كهربائي (سعيد خضر ، ص٢٩٨) .

٥ – العزل الحراري :

العازل الحراري عبارة عن مادة أو مجموعة مواد بإمكانها عند الاستخدام الصحيح ، تقليل انتقال الطاقة الحرارية بأشكالها الثلاثة ، التوصيل ، الحمل ، الإشعاع . وتتكون هذه المواد من ألياف أو جسيمات أو صفائح أو أغشية أو كتل مفتوحة أو مغلقة الخلايا ، معالجة بصورة كيميائية أو ميكانيكية (اللجنة الاستشارية للطاقة ،ص١٥) .

وبالنسبة للسخانات فإن خزان الماء ، في المناطق الباردة عادة يغطى بطبقة من العازل الحراري والذي يغطى بدوره بغلاف معدني يحافظ على العزل من ناحية ، ويعطي السخان منظراً جميلاً من الناحية الأخرى .

أما في المنطقة المعتدلة فإن خزان لماء يغطى في الغلاف المعدني دون العازل الحراري ، مع ترك فراغ بحدود (٣سم) بين الخزان والغلاف ، إذ إن العازل الحراري ضروري جداً في السخانات الحرارية والكهربائية والغازية ، فإنه في السخانات النفطية يؤدي إلى تجميد فعالية أجهزة السيطرة الحرارية ، حيث أن الحرارة المنبعثة من شعلة الشمعة في المشعل ، في حالة توقف الشعلة الرئيسية في المشعل فإن هذه الحرارة كافية لتزويد ماء الخزان بطاقة حرارية متواصلة ، تزيد عملية الطاقة الحرارية الضائعة التي يفقدها الماء بالإشعاع ، وبذلك تتزايد درجة حرارة الماء إلى الدرجة التي تتساوى فيها الطاقة الحرارية المنبعثة من شعلة الشمعة ، مع تلك التي يفقدها خزان الماء من الإشعاع . إن هذه الدرجة تكون في الظروف المناخية الاعتيادية أعلى من درجة الحرارة المحددة من قبل المستهلك عندما يحدد تلك الدرجة في نطاق الاستعمالات الاعتيادية أو الاستعمال المباشر في الماء الحار دون خلطه بالماء البارد ، وبذلك يفتقد المستهلك إلى الغاية المنشودة من شراء سخان أوتوماتيكي السيطرة والذي يفترض فيه توفير الراحة

للمستهلك في متطلباته للماء الساخن ، المتأتية من إعطاء المستهلك حرية انتقاء درجة الحرارة التي تتفق مع متطلباته المختلفة . لذلك فإن ترك فراغ هوائي بحدود (٣سم) بين الخزان والغلاف فإنه يعمل بمثابة عازل حراري معتدل يفقد عن طريقه من الحرارة مقداراً مساوياً للحرارة المكتسبة نتيجة وجود شعلة الشمعة ، ويحفظ للماء الدرجة الحرارية المطلوبة من قبل المستهلك (سعيد خضر ، ص٣٠٥) .

إن من أهم المواد التي يمكن استخدامها كعازل حراري كما ذكرنا سابقاً هي الصوف الزجاجي والتي تسمى (الفايبركلاس) وتعتبر سليكات الألمنيوم الخامة الرئيسية لهذه المادة العازلة . يتم تشكيل الخامة على شكل ألياف زجاجية بطرق متعددة حيث تصهر في فرن خاص تحت درجة حرارة تصل إلى (١٢٠٠ مْ) ثم يخرج المعدن المنصهر من خلال فتحات دقيقة على شكل شعيرات زجاجية تجمع وترش بالماء وتقطع حسب الطلب ، أما على شكل لفائف مغلفة بورق الألمنيوم أو مواد مانعة للرطوبة أو على شكل بساط مغلف بغلاف بلاستك . يتميز الصوف الزجاجي بانخفاض موصليته الحرارية ويمكن استخدامه في درجات حرارة مختلفة بين ٢٠ تحت الصفر و ٣٥٠ مْ (Turner, P.15).

٦ – أهم المواد التي تصنع منها السخان :

يعد الحديد من أهم المعادن التي تستخدم في صناعة جهاز السخان المائي وفيما يلي نبذه مختصرة عن هذه المادة مع أهم أنواعها وفيما له علاقة بموضوعة البحث .

٦ –١ الحديد (Iron) :

ويعد من أقدم المعادن التي استعملت في الأدوات والأجهزة المنزلية ، ويتميز بقوة تحمله . وانخفاض سعره بالنسبة إلى المعادن الأخرى غير أنه قابل للصدأ والتآكل إذا ما ترك في جو رطب .

إن الأدوات المصنوعة من الحديد هي عبارة عن صفائح الحديد أو سبائكه وتصنع هياكل السخانات عادة من سبائك الحديد (كوثر حسين ، ص٣) .

٦ – ٢ الفولاذ (الصلب) (Steel) :

يحصل على الفولاذ من تكرير الحديد الخام وقد تمزج معه كمية من الفحم بواسطة أفران كهربائية وبطرق متعددة ولما كان الفولاذ أخف وزناً من الحديد ولسهولة طرقه وسحبه وتشكيله فقد أستعيض به عن الأدوات الحديدية في كثير من الأدوات والأجهزة المنزلية ومع التطور الحديث في صناعة الفولاذ ، نشأت تطبيقات جديدة ، أثرت على كثير من أجهزة المنزل ، وأخذت صفائح الفولاذ تكسى بأصباغ ملونة أو بلاستيكية تدخل في صناعة السخانات الكهربائية وغيرها من الأجهزة ، وقد يطلى النوع العادي منه بطبقة من معدن لا يصدأ مثل النيكل أو الكروم (عادل حسين ، ص٨٩) .

ومن أهم أنواع الصلب والتي لها صلة في موضوع السخان نذكر ما يأتي :

١. الصلب العالي المقاومة الكهربائية :

ويستعمل هذا النوع في صناعة عناصر المقاومة في المسخن الكهربائي وغيرها من أجهزة التسخين وهو عبارة عن سبائك الفيكرال ، الكرومال والنكروم (فاليشيف ، ص١٩٠) .

٢. الصلب الذي لا يصدأ (الفولاذ الصامد) (Stainless Steel) :

وهو عبارة عن سبائك الحديد مع الكروم ، وتمتاز بمقاومتها العالية للتآكل والصدأ والظروف الخارجية ، وتمتاز بعض سبائكه بمطيلية ومقاومة شد عالية . يباع هذا الصلب تحت أسماء تجارية عدة ، والتركيب المفضل له هو ١٨% كروم و ٨% نيكل (عادل شلش ، ص١٥٢) .

وعلى الرغم من أن الفولاذ الصامد موصل غير جيد ، إلا إنه يملك مقاومة شد عالية ولا ينبعج بسهولة ، عالي الصقل ويمكن تنظيفه بسهولة (سعيد خضر ، ص٩) .

٣. الصلب المغلون (Galvanized) :

ويتوفر بشكل قطع أو رقائق من الصلب ، مطلية بمادة الزنك . تستعمل لأغراض مقاومة الصدأ بدون القيام بعملية صبغها أو طلائها ، واكثر الأنواع شيوعاً هو الصلب ذو نسبة الكاربون الواطئة يمتاز بمقاومته العالية للتآكل وهو ذو سطح غير بارز الحبيبات سهل اللحام ويطلى كهربائياً بالزنك ليكتسب سطحاً ناعماً ونظيفاً وهو ذو صلادة ومتانة جيدة قابل للي والانحناء ولا ينكسر عند تعرضه للصدمة (Prady , PP. 333 – 334) .

الفصل الثالث

أولاً : إجراءات البحث :

١ – عينة البحث :

لغرض الحصول على المعلومات التي تسهم في تحقيق هدف البحث في تحليل تصميم جهاز السخان المائي الذي يعمل بالطاقة الكهربائية كان لابد من تحديد محورين للدراسة وبالشكل التالي :

١ – جهاز السخان المصنع محلياً : اختير نموذج منه والمستخدم في المجمع السكني التابع لجمعيات الإسكان التعاونية في بغداد .

٢ – مستخدمي هذا النوع من السخانات : جرت دراسة استطلاعية قبل البدء بتحليل تصميم الجهاز لمعرفة العيوب ومشاكل الاستخدام من قبل مستخدمي هذا النوع . وبلغت عينة المستخدمين بحدود (٢٠) عائلة من سكنه المجمعات السكنية التابعة لجمعية الإسكان التعاونية . وتم جمع المعلومات من خلال استجابات المستخدمين وتبين ما يأتي :

١ – تحصل عطلات في الجهاز عند انقطاع إسالة الماء في لو ترك دون فتح الدائرة الكهربائية .

٢ – توجد عيوب في المنظم الحراري .

٣ – سعة خزان الجهاز لا تكفي لسد حاجة العوائل كثيرة العدد .

٤ – عيوب في المظهر العام للسخان وإشغاله لحيز غير قليل في المطبخ .

وكنتيجة لذلك سعت الباحثة إلى إجراء دراسة تحليلية تفصيلية للجهاز من النوع نفسه . وقد حددت بعض المحاور التصميمية الأساسية لتحليل الجهاز وهي :

أولاً – المظهر العام (Appearance) .

ثانياً – الأداء الوظيفي (Performance) .

ثالثاً – الأمان (Saffy) .

وما تتفرع عنه هذه المحاور من تفصيلات تتعلق بجوانب عديدة تشمل : الشكل ، اللون ، الطلاء ، الإنهاء ، مفاتيح التشغيل وغيرها .

وقد استخدمت أدوات قياس مترية لمعرفة تفاصيل أبعاد الجهاز ومكوناته ، فضلاً عن اعتماد الملاحظة والفحص وتجربة عينة البحث .

ثانياً : تحليل تصميم الجهاز :

تتضمن عملية التحليل وفقاً للمحاور التي حددت من خلال تعريف عملية تحليل التصميم الآتي :

أولاً : المظهر (Appearance) :

حدد قاموس المورد المظهر أو المظهرية بأنها الهيئة أو مظهرها الخارجي الذي يمكن رؤيته بالعين المجردة (مجدي وهبه ، ص١٧) .

ويُعد المظهر بالنسبة إلى المصمم الصناعي جانباً على قدر من الأهمية لذا فإنه يحاول إبراز جماليته بالقدر نفسه الذي يحاول فيه أن يحسن من أداء أو وظيفة المنتج . ويمثل المظهر الخارجي لجهاز تسخين الماء (عينة البحث) وكما موضح في ما يأتي : (شكل ٦) .

١ – الهيئة المكونة (Form) :

تمثل الهيئة العامل الرئيسي الذي يميز الشكل (Shape) الذي يمكن توضيحه بالخطوط والمقياس واللون والملمس ، أي العناصر المرئية بمجموعها .

ويتميز جهاز السخان بهيئة أو شكل أسطواني يبلغ ارتفاعه بمقدار (٣٥سم) وقطره (٤٥سم) . مثبت على جدار من طرفيه وبارتفاع يبلغ (١٧٠سم) عن الأرض ، ويعد مقدار هذا الارتفاع في الهيئة على جانب من الأهمية لكونه يرتبط بالاستخدام الأمثل للجهاز من عدمه ، وفي هذا التصميم فإن هذا المقدار قد حقق غرضين مهمين ، أولهما مواءمته وأطوال المستخدمين (من كلا الجنسين) ، حيث بإمكانهم استخدام الجهاز وتحريك قرص المنظم الحراري (الثرموستات) ، الذي يكون موقعه في أسفل قاعدة السخان ، وبسهولة ، كما إنه يحقق جانب الأمان في الاستخدام من خلال عدم استطاعة وصول الأطفال إليه .

يتكون الغلاف الخارجي للسخان (البدن) من مادة معدنية ، هي الصلب المطلي طلاءاً حرارياً ، وتتخلل هذه الغلاف فتحتين لدخول وخروج أنابيب المياه الباردة والساخنة ، تقع أنبوبة الماء البارد في يسار البدن وقد طليت باللون الأزرق ، بينما تكون أنبوبة الماء الساخن في موقع أعلى البدن وتتجه نحو الجدار وطليت باللون الأحمر ، إن هذا الاختلاف في لوني الأنابيب له دلالة رمزية تعبيرية ووظيفية في آنٍ واحد حيث يعد اللون الأحمر لوناً بلاغياً يشير إلى الحرارة ، لذلك غالباً ما تطلى الأجهزة أو بعض أجزائها التي تستخدم فيها الحرارة بهذا اللون ، على العكس من اللون الأزرق الذي يشير غالباً إلى لون المياه أو البرودة . وفي هذا التصميم نجد أن المصمم قد نجح في توظيف هذين اللونين في طلاء الأنابيب للدلالة على وظيفتها .

فضلاً عن هذه الأنابيب ، فإن الهيكل الخارجي للجهاز يحتوي على فتحة في أسفل القاعدة ترتبط من خلالها أسلاك التوصيل الكهربائي وقرص المنظم الحراري . ويقع الجهاز ضمن مساحة قريبة من مصدر المياه الأساسي في المطبخ .

إن الشكل العام للجهاز (الأسطواني) هو الغالب في السخانات المصنعة محلياً ، ولم يحاول المصمم الخروج أو الابتعاد قليلاً عن هذا الشكل بتصميم يتناسب مع

أثاث وموجودات المطبخ فيكون بشكل متوازي مستطيلات أو مكعب أو بتحوير قليل ، لذا فإن النظر إلى الهيئة العامة للجهاز تثير لدينا إحساساً غير مريحاً بضخامة الكتلة نسبياً ، على الرغم من محاولة طلاء الجهاز بلون مشابه لألوان الأثاث الأخرى في المطبخ ، وهو اللون الأبيض ، الذي يتماشى مع لون الموجودات في المطابخ أو الحمامات كما إنه يكون مريحاً للنظر ويعطي إحساساً بالاتساع لاسيما في الفضاءات الضيقة .

٢ – الطلاء (Paint) :

وفيما يخص الطلاء الحراري المستخدم في الجهاز ؛ فإن الملاحظة المستمرة للجهاز أثبتت عدم جودة هذا النوع حيث تتواجد تشققات في بعض مناطق الهيئة ، خاصة في نهاية الحزوز ، ومما يدعم هذا الرأي هو استجابات عينة المستخدمين الأولية التي أكدت حصول تشققات من الطلاء تؤثر في ظهور بقع غير جميلة ومؤثرة في مظهرية السخان فضلاً عن حصول بعض التآكلات في مناطق تشقق المعدن المطلي نتيجة للرطوبة المحيطة وبالتالي ستؤثر في عمر السخان الزمني .

٣ – تنظيم عناصر الشكل :

ترتبط عناصر الشكل بروابط غير منظورة أو بعلاقات ، مكونة تنظيمات جميلة لتكوين وإنشاء الهيئات المنتظمة والمعتمدة على مبادئ وأسس التصميم الإنشائية . وتُعد عملية التنظيم هذه مهمة في جمالية المظهر وتتم من خلال تحقيق تناسب وتناسق أجزاء الشكل مع بعضها البعض في كل موحد ، بطريقة تعطي إحساساً مريحاً للناظر وتكون مقبولة للعين .

إن الناظر إلى الهيئة المكونة لجهاز السخان ، لا يجد سوى كتلة واحدة كبيرة الحجم باستثناء بعض الحزوز التي تمثل خطوطاً أفقية مكررة في أعلى الشكل وبعضها في أسفله ، وموزعة بطريقة لا توحي للناظر برؤيا فنية منظمة ، كونها تبعث على الرتابة ، حيث خلت المساحة الكبيرة للهيئة من الخطوط العمودية التي تكسر هذه الرقابة باستثناء الأنبوب العلوي الذي يقع خارج حدود الشكل العام في

محور الهيئة . كما إن اللون الموحد للهيئة ، باستثناء لون الأنابيب (الوظيفي) هو الآخر أحدث رتابة في الرؤية الكلية للهيئة ، إذ خلت تماماً من ألوان مغايرة وفي مناطق محددة من البدن لتحدث نوعاً من تحريك الهيئة الجامدة أو لتحقيق السيادة في الهيئة ، حيث خلت هذه من أية إشارة كأن تكون (اسم شركة) أو ما شابه وبلون مغاير لتسهم في تحقيق نوع من الجمالية إذ ما أجيد اختيار موقعها .

٤ – طرق الربط :

إن الطريقة الرئيسية المستخدمة في ربط أجزاء الهيكل الخارجي للجهاز هو البرشام أو البراغي . ومثل هذه الطريقة على الرغم من إحكامها إلا أن منظر البراغي ظاهراً على بعض أجزاء الهيئة يجعل منظرها مؤثراً في جمالية المظهر الخارجي المرئي مما يدعونا إلى القول إن المصمم من هذا الجانب لم يحسن اختيار المناطق التي يوصل بها المعدن ومن الأفضل أن يتم اختيار أسلوب تشكيل آخر أو ربط المعدن بأماكن غير مرئية للناظر .

ثانياً : الأداء الوظيفي (Function or Performance) :

تُعد جودة الأداء أو الوظيفة عاملاً أساسياً مهماً ومكملاً لجمالية المظهر في نجاح أي منتج صناعي. فالمنتج يجب أن يؤدي غرضه أو وظيفته .

وبالنظر إلى مكونات جهاز السخان (عينة البحث) نلاحظ تكونه من الأجزاء الآتية : البدن ويليه العازل الحراري الذي يغلف خزان الماء .

إن مادة العزل الحراري هي (الفايبركلاس) وهذه المادة (وكما مر بنا) مادة جيدة العزل الحراري. وقد أثبت الفحص العملي ذلك ، فمن خلال لمس الجهاز أثناء عمله ، لا يشعر المستخدم بانتقال الحرارة إليه أو بسخونة البدن الخارجي لذا فإن كمية الخسائر في الحرارة المنتقلة بالتوصيل والحمل تكاد تكون ضئيلة جداً .

أما مادة الخزان فهي مصنوعة من الفولاذ المغلون . وهذه المادة هي جيدة التحمل ومقاومة للتآكل .

إن نظام التسخين في هذا الجهاز يعتمد على طريقة التسخين بالغمر ، إذ تغمر المسخنات (والنوع المستخدم منها في هذا الجهاز هي الأنبوبية) في الخزان نفسه لتكون على اتصال مباشر بالماء البارد لتقوم بتسخينه . ينظر شكل (٥) والذي يوضح مكونات السخان الكهربائي .

إن كفاءة الأداء الوظيفي تتحقق بما يأتي :

١- أداء وظيفة التسخين للماء بشكل جيد دون فقد الكثير من الحرارة . إن مثل هذا الجانب هو متحقق في هذا الجهاز من خلال عمل المسخنات والعازل .

٢ - جودة مسخنات المقاومة الكهربائية . يتم التحقق من هذا الجانب عادة قبل عملية طرح هذه المسخنات للاستخدام فتجرى فحوصات أولية عليها لملاحظة جودة صناعتها . أما المسخنات المستعملة فإن التحقق من جودتها يصبح ليس يسيراً إلا بالعودة إلى مكوناتها وعمرها الزمني .

ومن خلال معرفة مكونات المسخن الأنبوبي ، والتأكد من الفترة الزمنية لتشغيل هذا الجهاز والمقدرة بعشرة سنوات ، ولعدم حصول عطل يذكر في هذا الجانب ، يؤكد جودة نوعية المسخنات الحرارية .

٣ - سعة الخزان : إن السعة المقدرة لخزان هذا الجهاز هي بحدود (٣٠لتر) عند ملئه للمرة الواحدة . ونتيجة المتطلبات المنزلية المتعددة فإن مثل هذه السعة لا تكفي للإيفاء بكافة المتطلبات الوظيفية مرة واحدة ، ويحتاج المستخدم إلى فترة زمنية لا تقل عن نصف ساعة لإعادة تسخين الماء البارد ، لذا فإن مثل هذه السعة هي غير مناسبة للاستخدام الفوري من قبل العوائل خاصة ذات الأعداد الكبيرة ويكون من المناسب تصميم خزان بسعة اكبر .

٤ - ومن خلال الملاحظة والتجربة وللتأكد من أسباب عطل السخان في حالة قطع إسالة الماء ، تبين إن ذلك يعود إلى ربط الأنابيب الرئيسية ومباشرة بموقع إسالة الماء مما يؤدي ذلك إلى تفريغ الخزان مباشرة بعد انقطاع إسالة الماء ويدعو هذا إلى أخذ الحذر والحيطة ، وفتح الدائرة الكهربائية مباشرة ، كي لا

يبقى المسخن في حالة اتقاد مما يؤدي إلى احتراقه أو إحداث خلل في التوصيل الكهربائي وغيرها . وفي مثل هذه الحالة فإن الخيار للحل الأمثل هو وجود صمام أمان مضاف أو اختيار وسيلة أخرى لقطع التيار الكهربائي بمجرد انقطاع إسالة الماء .

٥ – نوعية جهاز السيطرة الحرارية (الثرموستات) : إن صناعة هذا الجهاز تمت بخبرة محلية ومواد محلية لكن بعض المنظومات كجهاز السيطرة (الثرموستات) وكذلك المسخن الحراري لم تكن محلية الصنع ، لذا ولغرض الحصول على أداء جيد لهذه المنظومة يتم اختيار النوعية الجيدة الصنع ومعايرتها بدقة قبل استعمالها لضمان جودة عملها .

إن منظوم السيطرة (الثرموستات المستخدم في السخان) والموضح كما في شكل (٦–١) يقع أسفل السخان . وعلى الرغم من جودة عمله لكن يؤخذ عليه شكل قرص التدوير والمؤشر . فالقرص مصنوع من مادة لدائنية جيدة الصنع وهي بلون جذاب للنظر (أحمر) لذا فإن صغر حجم المؤشر يؤدي إلى صعوبة إدارة القرص إلى الدرجة المطلوبة ، ومن المفترض أن تكون هنالك موائمة بين تصميم المؤشر وأصابع اليد ليؤمن المسكة الصحيحة والاستخدام غير المجهد لعضلة اليد . فضلاً عن ذلك فإن العلامات التأشيرية على المنظم تكاد تكون غير واضحة لصغر حجمه ، كذلك فإن الأرقام غير محددة تفصيلياً . وهذه عوامل تجعل اختيار مثل هذا القرص لمنظومة السيطرة غير موفق لمثل هذا الجهاز .

ثالثاً : الأمان (Safety) :

ويعني هذا الاعتبار ، السلامة والأمان لمستخدمي السخان من جهة ، وللسخان نفسه من الجهة الأخرى . لذا فإن توفر المتطلبات الكهربائية والميكانيكية والسيطرة تؤمن هذا الجانب . وفيما يتعلق بالاعتبارات الكهربائية للسخان فإن المعتاد هو استخدام أسلاك بجهد يتراوح (١٣–١٥) أمبير عادة وتكون قيمة الفيوز = ١٠ ، عدد أطراف الكابل = ٣ . أما السلك الموصل لمصدر التغذية فهو عبارة عن سلك

نحاسي مرن معزول بالمطاط ومغلف بالنسيج القطني غير المشبع لا يزيد فولتيته عن ٢٥٠ فولت . (الماظ ,ص٨١) ولقد تم حساب الآتي بالنسبة إلى السخان (عينة البحث) :

طول السلك الذي يربط بين السخان ومصدر التغذية الكهربائية = (٩٥)سم ويعمل بجهد (٢٥٠) فولت أي (١٣) أمبير والغلاف الذي يحيط بالسلك مقاوم للحرارة وهو عبارة عن أقمشة أسبستية ومغلق بكم من المطاط عند عبور الأسلاك في الثقوب في بدن السخان مما يحمي السلك من الحك أو القطع ، كما أن تثبيت الأسلاك محكم واتصالها بالسخان معزول . ومزود بطرف ثالث (أرضي) كل ذلك من شأنه توفير الأمان للمستخدم وللجهاز نفسه فيمنع حدوث صدمة كهربائية عند حدوث خلل في الجهاز لكن يؤخذ على السلك طوله إذ أن من المناسب أن يكون طول السلك يتراوح من (١٥٠)سم إلى (٢٠٠)سم ليكون أكثر مرونة في الاستخدام .

ومن الجوانب الأخرى المتحققة في هذا الجهاز والتي توفر السلامة والأمان للمستخدم هو الشكل الخارجي للبدن وعدم احتواءه على حافات حادة تسبب أذى عند اصطدام المستخدم بها كذلك وجود العزل الحراري الكافي والذي يؤمن عدم تعرضه للحرارة . فضلاً عن وضع الجهاز في مكان مرتفع (كما سبق ذكره) من شأنه توفير الأمان والسلامة في الاستخدام .

الفصل الرابع

٤ – ١ نتائج البحث :

أسفرت عملية تحليل تصميم جهاز السخان الكهربائي عن جملة نتائج والتي يمكن تقسيمها وفقاً لهدف البحث وبالشكل الآتي :

أولاً : إيجابيات الجهاز :

١ – أبعاد وقياسات الجهاز متناسبة وارتفاعه عن الأرض متلائم مع أطوال المستخدمين .

٢ – وضع المنظم الحراري فيما يتعلق (بقرص التدوير) في قاعدة السخان يتيح سهولة الاستخدام.

٣ – استخدام مادة الصلب المطلي حرارياً لصنع البدن الخارجي ، وهي مادة جيدة المقاومة .

٤ – استخدام مادة صنع الخزان من الفولاذ المغلون جيدة التحمل ومقاومة للتآكل

٥ – استخدام مادة عزل جيدة (الفايبركلاس) .

٦ – استخدام مسخنات أنبوبية جيدة الصنع .

٧ – موقع السخان قرب مصدر الماء ، مما ييسر سهولة الاستخدام .

٨ – لون الجهاز متناسب مع لون أثاث المطبخ ويعطي إحساساً بالاتساع في حيز ضيق .

٩ – استخدام منظومة سيطرة جيدة الصنع وكذلك لون قرص التدوير للمنظومة جيد ومميز(اللون الأحمر) .

١٠ – توفر عوامل السلامة والأمان لمستخدمي السخان والجهاز نفسه من خلال تحقيق الاعتبارات الكهربائية وبالشكل الأتي :

- اختيار نوعية أسلاك جيدة وذات فولتية مناسبة (٢٥٠)فولت ، ١٣ أمبير . السلك مغلق بكم مطاطي لحماية السلك من الحك والقطع .
- تثبيت الأسلاك بإحكام واتصالها بالمسخنات معزول .
- الجهاز مزود بطرف ثالث (أرضي) مما يمنع حدوث الصدمة الكهربائية

١١ – تحقيق الاعتبارات الحرارية من خلال توفير عزل حراري كافي يؤمن عدم تعرض المستخدم للحرارة .

١٢ – عدم احتواء البدن الخارجي على حافات حادة يمكن أن تؤذي المستخدم .

ثانياً : سلبيات الجهاز :

١ – مظهر السخان غير جميل وهو عبارة عن كتلة أسطوانية توحي بالفخامة .

٢ – طلاء البدن الخارجي غير جيد لظهور تشققات تؤثر على مظهرية السخان وحصول تآكل قد يؤثر على عمر السخان الزمني .

٣ – طريقة ربط البدن الخارجي باستخدام البراغي أو البرشام تؤثر في مظهرية الجهاز .

٤ – سعة الخزان لا تفي لكافة المتطلبات المنزلية لذا تعد غير مناسبة .

٥ – طريقة ارتباط الأنابيب بالجهاز مباشرة بموقع إسالة الماء يؤدي إلى تفريغ الخزان بسرعة مجرد قطع الإسالة مما يؤدي إلى حدوث عطل في المسخنات الكهربائية .

٦ – عناصر الشكل في البدن الخارجي لم تنظم بصورة فنية .

٧ – على الرغم من جودة عمل المنظم الحراري لكن قرص التدوير وحجم المؤشر غير متلائمين مع أصابع اليد لتأمين المسكه الصحيحة وعدم إجهاد اليد كذلك فإن العلامات التأشيرية غير واضحة والأرقام غير محددة تفصيلياً .

٨ – طول السلك الكهربائي لا يعطي مرونة في الاستخدام .

٩ – عدم وجود علامة مميزة أو اسم خاص للشركة المعدة للجهاز .

ووفقاً للنتائج أعلاه يمكن التوصل إلى جملة معالجات تصميمية يمكن الإفادة منها عند تصميم أو تطوير جهاز السخان الكهربائي المحلي من خلال تضمين الإيجابيات مع تجنب السلبيات التي أفرزتها النتائج وبالشكل الآتي :

١ – فيما يخص جمالية الهيئة العامة للسخان يمكن معالجتها من خلال اقتراح هيئات بديلة عن الشكل الأسطواني مثل الأشكال شبه المكعبة أو المتوازية المستطيلات والتي تتلاءم وأشكال الموجودات الأخرى في الفضاء المشغول ، كما يمكن استخدام نفس الهيئة مع تضمين عناصر التصميم الأساسية من خطوط واتجاهات وألوان بطريقة فنية تجعل مظهرية الجهاز مقبولة مع مراعاة استخدامات القياسات الأساسية للجهاز لكونها مناسبة .

٢ – استخدام طول السلك بحدود (١٥٠–٢٠٠)سم ليعطي مرونة في الاستخدام .

٣ – اختيار منظم حراري (الثرموستات) بحجم وقياس يتلاءم مع حجم يد المستخدم وشكل ذو علامات تأشيرية واضحة للعيان .

٤ – استخدام أساليب ربط الأجزاء الخارجية للبدن مع بعضها بطريقة لا تظهر تشوهات في المظهر مثل اللحام وغيرها .

٥ – الاستعانة بجهاز منظم ذو صمام أمان لحماية المسخنات الكهربائية من الأعطال عند حدوث عملية قطع في الأسلاك ولمنع تفريغ المياه الموجودة في الخزان .

قائمة المصادر

١ – اللجنة الاستشارية للطاقة ، اللجنة الفرعية للعزل الحراري ، دليل العزل الحراري ، طبع الدار العربية ، دار واسط للنشر والتوزيع ، بغداد .

٢ – الماظ ، عباس حلمي ، علم نفسك (السباكة ، النجارة ، الكهرباء) ، المركز العربي للنشر والتوزيع ، السكندرية .

٣ – الجودي ، خالد أحمد ، مبادئ هندسة تكيف الهواء والتثليج ، مطبعة جامعة البصرة ، ١٩٨٦ .

٤ – عادل حسن محمود وفداء صفاء الدين محمد علي ، مبادئ علم المعادن ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٨٣ .

٥ – سعيد خضر وآخرون ، الأجهزة المنزلية ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد ، ١٩٨٧ .

٦ – عادل شلش ، تآكل المعادن ، نشر دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

٧ – كوثر حسين كوجك ولولو جيد ، الأدوات والأجهزة المنزلية ، ط٤ منشورات عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

٨ – ماليشين وآخرون ، تكنولوجيا المعادن ، ترجمة د . انور الطويل ، ط٢ ، دار مير للطباعة والنشر ، الاتحاد السوفيتي ، ١٩٧٣ .

٩ – مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، منشورات مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٤ .

10 - Yarwood , A , design and woodwork , printed & bound in Hong Kong , London , 1986 .

11 - Brady , Georg . S & Henry R. clauser , Materials Hand Book , Mc Graw – Hill , 11 edition , U.S.A , 1977 .

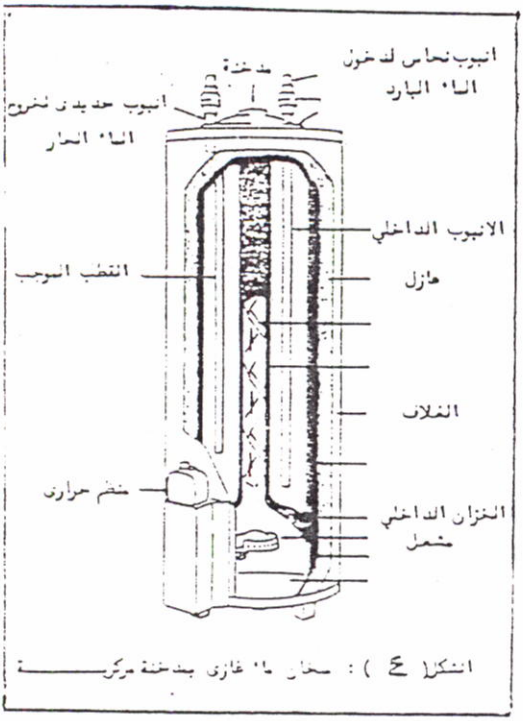
12 - Cain , W.D & others , Engineering Product Design , Business Book Limited , London , 1969.

13 - Hekelt , John , Industrial Design , Thmas and Hudson , london , 1980.

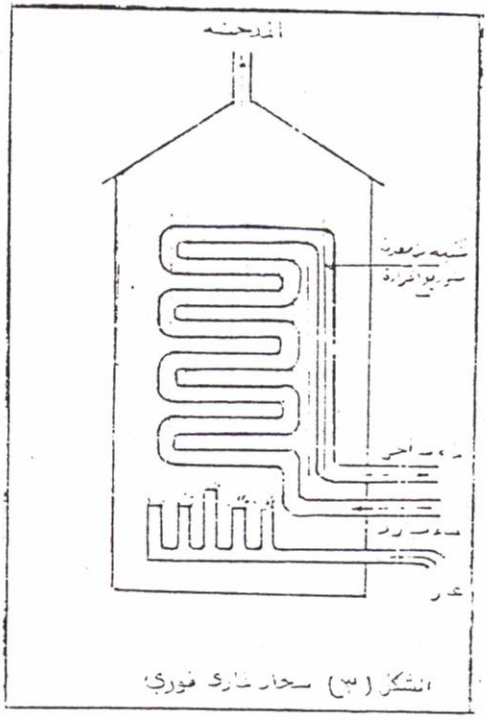
14 - Jeffry P. Melly , Characteristics and Application of eleciric resistance heaters, Watiow Manufacturing company , New York , 1981 .

15 - Peet , Louis 3,ed , Household equipment , English edition, Wiley John & Sons , Printed in U.S.A , 1979 .

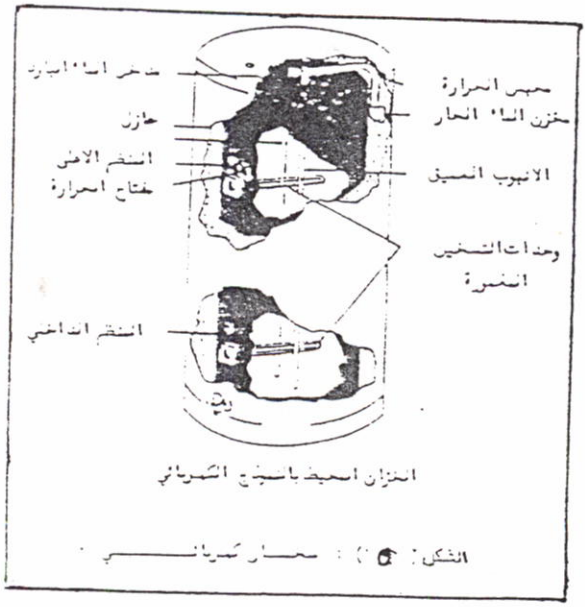
16 - Turner , W.C . and Malloy .J.F , Hand Book of Hiermd insulation , Design economics for pipes and equpiment , Mc Graw – Hill Book company , New York , 1980 .



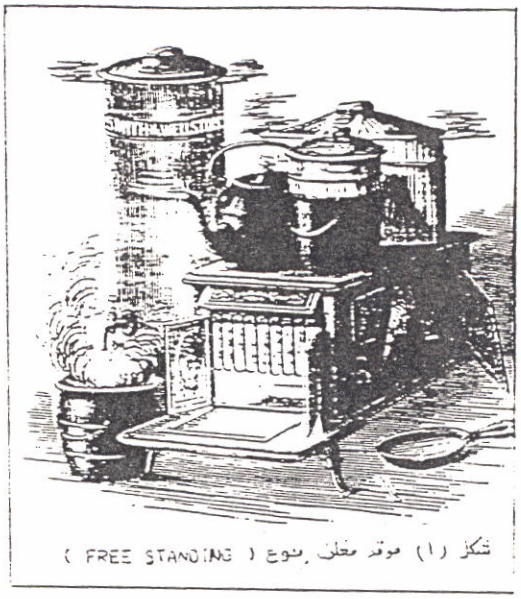
الشكل (ج) : سخان ماء غازي بمدخنة مركزية



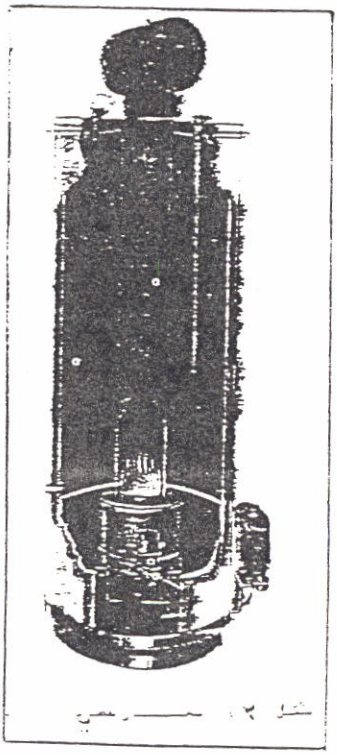
الشكل (ب) سخان غازي فوري



الشكل (د) : سخان كهربائي



شكل (١) موقد معلق بنوع (FREE STANDING)

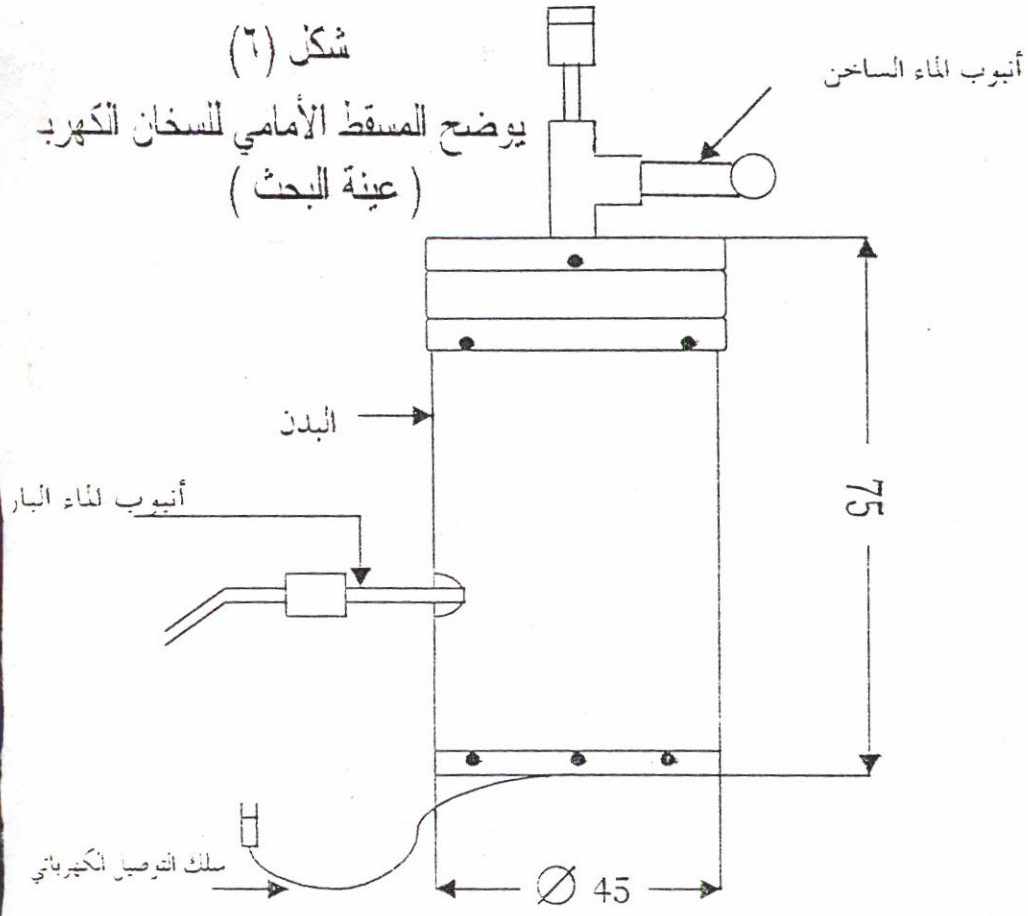


شكل ٢ : ـــــــ معلق

شكل (٦)

يوضح المسقط الأمامي للسخان الكهربي

(عينة البحث)



شكل(٦-١)يوضح المسقط الأفقي للمنظم الحراري

Thermostat