د. سعد البواي

رئيس التحرير: د. مصطفى تركي السالم
سكرتير التحرير: د. سعد علي يوسف
مدير التحرير: د. بلاسم محمد جسام

جمهورية العراق - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - كلية الفنون الجميلة

العدد ٣٤ - المجلد التاسع - السنة التاسعة ٢٠٠٢

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

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

٢- أن يكون البحث (جديدا) ولم يسبق نشره أو قبول نشره في مجلة اخرى.

٣- يقدم البحث على قرص ليزر بصيغته النهائية.

٤- أن لا يزيد طول البحث عن (١٥) صفحة حجم (A4).

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

٦- لا تعاد البحوث الى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

٧- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.

٨- يستوفى مبلغ (١٠٠٠٠) عشرة آلاف دينار عن كل بحث كاجور نشر، يدفع المبلغ لحسابات المجلة .

٩- يستوفى مبلغ (١٠٠) مائة يورو عن كل بحث كأجور نشر وتقويم لغير العراقيين

٩- يستوفى مبلغ (٢٠٠٠) ألفا دينار عن كل بحث لخبراء التقويم.

١٠- توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى عنوان المجلة.

في هذا العدد

- تطور وظيفة السيناريو في صناعة الأفلام التلفزيونية والسينمائية
  د. جلال الدين شيخ زيادة
- الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي في تصاميم أقمشة الأطفال
  محمد عزيز علوان
- بنية الحدث في التشكيل السومري والأكدي (دراسة تحليلية مقارنة)
  د. سعد علي يوسف
- التوظيف الجمالي والدرامي للتكوين والاضاءة في الفلم الروائي
  د. رعد عبد الجبار ثامر
- اكتشاف الرؤى في النص المسرحي وتحولاتها في العرض المسرحي
  د. محمد عبد الرحمن
- الحداثة بين المعجم البصري والاختلاف
  د. بلاسم محمد جسام

الأكاديمي - مجلة متخصصة في الفنون - تأسست عام ١٩٧٤
جمهورية العراق - بغداد - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة
رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٣٨ لسنة ١٩٨١

تطور وظيفة السيناريو في صناعة الأفلام التلفزيونية والسينمائية

الدكتور جلال الدين الشيخ زيادة

مصطلحات ومفاهيم البحث

أولاً – اللقطات:-

١-لقطة قريبة Close Shot (C.L): أي اللقطة التي تقترب فيها الكاميرا من الجسم بقصد تأكيد ناحية تفصيلية معينة.

٢-لقطة مكبرة Close Up (C.U) : أي اللقطة التي تظهر اكثر من رأس الممثل وكتفيه بحيث تملأ الشاشة.

٣-لقطة مركبة Composite Shot : عرض اكثر من لقطة في وقت واحد على الشاشة وتسمى ايضاً شاشة منقسمة.

٤-لقطة بالرافعة Crane host

٥-لقطة بعيدة Distance Shot : أي اللقطة التي يظهر فيها الجسم على مسافة بعيدة من الكاميرا بقصد اظهار مكان فسيح او خلفية شاسعة.

٦-لقطة اعتراضي Cut - In.

٧- Dolly Shotلقطة تؤخذ من فوق عربة الكاميرا بينما تتحرك الكاميرا نحو الممثلين او معهم او بعيداً عنهم او بمحاذاة جسم ما كان تسير مثلاً الى جانب مبنى.

٨- لقطة طويلةLong Shot : أي لقطة تكون فيها الكاميرا بعيدة بحيث تصور من (١٥) الى (٢٠) شخصاً في مساحة تتسع لحركتهم مع مكان خال في المقدمة.

٩- لقطة منخفضة Low Shot : أي اللقطة التي يجري فيها تصوير الجسم من اسفل.

١٠- لقطة قريبة متوسطة Medium – Close Shot: وهي لقطة يختفي فيها ما تحت الممثل الواقف.

١١- لقطة متوسطةMedium Shot .. Middle Shot .

١٢- ترجع الكاميرا Pull-Back : لقطة تتراجع فيها الكاميرا من لقطة مكبرة او لقطة قريبة لتكشف عن زاوية اكبر، وذلك نوع من المتابعة.

١٣- لقطة الانفعال Reaction Shot : لقطة تظهر الاثر الذي يتركه على شخصية او اكثر شيء يرى او يسمع.

١٤- لقطة Shot : حادث او مشهد من دون انقطاع في الزمان والمكان – يصور من دون مقاطعة فعلية او ظاهرية.

١٥- لقطة متابعة بالترولي: Shot .. Truching Trolly .. Tracking Shot (Dolley Shot) .

١٦- لقطة ثنائي Two-Shot : وهي صورة مكبرة لجسمين كوجهي ممثلين.

١٧- لقطة متلاشية الاطراف Vignette: أي لقطة لا تملأ الشاشة ولكن تتلاشى حول الاطراف.

١٨- لقطة انقضاض Zoom-Shot : أي لقطة تتحرك فيها الكاميرا، او يبدو انها تتحرك بسرعة نحو الجسم.

١٩- لقطة بزاويةAngle Shot :.

ثانيا- القطع Cut :

١-قطع Cut : أي قطع فوري في ختام اللقطة، او انتقال فوري من لقطة الى لقطة اخرى، والقطع يعني استمرار الفعل او حدوث فعلين في وقت واحد.

٢-قطع متقاطع Cross Cut : وهو القطع او الانتقال الفوري من مشهد لمشهد اخر لتقديم حدث يجري في الوقت نفسه ويكون القصد في الغالب اطالة التوجس Intercut (Griffith Last Minute Rescue) Switchback.

ثالثا-المشاهد والصور Scene:

١-التصور، التخيل، تكوين الصورة الذهنية Visualizition .

٢-السيناريو Screenplay - Scenario وتعني النص السينمائي.

٣-الصور المتحركة (السينما) Motion Pictures .

٤-المشهد الاجباري Oblegatory Scene.

٥-مشهد على قارعة الطريق Street Scene.

٦-منظر يتغير تلقائياً Breakaway Scenery.

٧-المشاهد الاستعراضية المرحة Burletta .

٨-منظر على شكل قلعة Castrum (Castle).

٩-ستار عليه منظر Drop - Scene .

١٠- اضاءة كاملة Full Light.

١١-ضوء مركز Hot Light.

١٢-مشهد لامز محشو بالهجو والمقذع – قذف Lapoon .

١٣-منظر بري Land Scape.

١٤-منظر بحري See Scape.

١٥-منظر مركب (بالديكورات) Seting .

١٦-استعراض موسيقي بفرقة من الفتياتLeg Show .

١٧-مشهد سافر- تخطيطي Skit-Sketch.

١٨-متفرج – مشاهد Spectator.

١٩-تستحق المشاهدة، مشهدي، متعلق بالمناظر Spectacular.

٢٠-شبح، طيف، زول (Ghost) Spectre.

٢١-عرض Show.

٢٢-دائرة ضوئية تقع على ممثل او مكان مقصود Spot.

٢٣-صورة حية لمشهد تمثيلي Tablau (Theat).

٢٤-صورة مرئية Visial Images.

٢٥-يذيع بالتلفزيون Telecast.

٢٦-نقل صور بصرية للجمهور (بالتلفزيون) Vido.

٢٧-ظهور تدريجي (بينما الشاشة تزداد نوراً) Fade - In.

٢٨-اختفاء تدريجي (بينما الشاشة تزداد ظلاماً) Fade - Out.

٢٩-ارتداد – مشهد يقاطع القصة ليعرض فعلاً حدث في الماضي Fash - Back.

٣٠-دائرة ظهور (ظهور تدريجي للمشهد عن طريق دائرة اخذة في الانفراج) Iris In.

٣١-دائرة اختفاء: اختفاء تدريجي للمشهد عن طريق دائرة اخذة في الانقابض Iris Out.

٣٢-ترتيب اللقطات بحيث توحي بفكرة مخالفة في الافكار التي توحي بها هذه اللقطات Montage ومن بين معاني المونتاج (ترتيب اللقطات).

٣٣-صورة مهزوزة: لقطة تكون فيها الخطوط الخارجية للاجسام غير واضحة Out Of Focus.

٣٤-تصوير مسرحي: نقل المسرحية الى الشاشة نقلا حرفيا ووقتئذ تكون الكاميرا ثابتة في مكانها Photoply.

٣٥-متتالية (تتابع) وهو مجموعة لقطات او مشاهد القصد منها احداث اثر معينSequence.

٣٦-مسح: أي الانتقال من مشهد لمشهد اخر انتقالا يبدو معه ان المشهد الاول يختفي اختفاء مرئيا ليفسح الشاشة للمشهد الثانيWipe .

رابعا- مصطلحات الصوت:

١-تسجيل صوتي مدبلج Synchronized.

٢-تسجيل صوتي غير مدبلج Non-Synchronized.

٣-توليف (مزج)Mix Or Dissolve.

٤- الصدىEcho.

٥-مزج صوتي: امتزاج عدة اصوات من مصادر صوتية مختلفة على شريط واحد Cross Fade - Mix.

٦-مؤثرات صوتية Background Noises.

خامسا- مفاهيم عامة:-

١-افات المصور الثلاث (البانية، التلتية، والزومية) Zoom, Tilt, Pan.

- ان المصور المصاب بداء «البانية» هو المصور الذي يلف بكامرته من اليسار الى اليمين وبالعكس طوال الوقت ليصور لنا منظرا طبيعيا. فحركة الكاميرا الاستعراضية (بان) يجب ان تستعمل بحدود، واذا استعملها المصور وجب عليه ان يحرك الكاميرا ببطء لان السرعة الطائشة تنتج عنها لقطة مشوشة.
- التلتية هي مرض المصور الذي يروح طوال الوقت يسرح بالكاميرا صعودا ونزولا ليصور لنا مثلا جدار احدى القلاع.. فاذا وجدت من الضروري ان تحرك الكاميرا حركة قوس صاعدا او هابطا فافعل ذلك ببطء، وبعكسه فسوف تظهر على الجمهور اعراض هذا الداء (الدوار).
- اما الزومية فهو مرض حديث العهد نسبيا. ان حركة الدخول Zoom In توحي للمشاهد بان الكاميرا تتقدم نحو موضوع التصوير بسرعة كبيرة في حين توحي حركة

الخروج Zoom Out بارتداد الكاميرا للوراء بمثل تلك السرعة. واستعمال أي من هاتين الحركتين بمعدل معقول مع مواضع التصوير الصحيحة يحقق نتائج جميلة فعلاً، ولكن الافراط باستعمالها وكيفما اتفق يؤدي الى اصابة الجمهور باعراض هذا المرض (دوار البحر).

٢-عمليات "أس" الثلاث هي:

- كتابة السيناريو Scripting.
- التصوير Shooting.
- التقطيع Splicing.

وهي عمليات يقوم بها المنتج بالتدرج بهدف صناعة الفيلم واخراجه.

المقدمة:

من المعروف في الوسط السينمائي ان اصعب جزء في صناعة الفيلم هو كتابة السيناريو، والمخرج المقتدر يدرك الاهمية القصوى للسيناريو، لكونه يمثل الهيكل العظمي للفيلم أي الاساس الطبيعي الواضح للاداء الدرامي. فالسيناريو الجيد يعني فيلماً جيداً، وهو في هذا مثل المعماري مع المخطط المفصل لمشروعه، او النجار مع التصميم الدقيق لعمله.

وبما ان السيناريو يمثل مخطط او مشروع الفيلم أي النص المرئي فأنه يأخذ شكله ووظيفته في كل مرحلة من مراحل صناعة الفيلم، كما يتكيف حسب الوسيط الاعلامي الذي ينتج له النص سواء كان للسينما او للتلفزيون... خصائص متميزة حسب نوع الفيلم سواء كان درامياً او تسجيلياً. لذلك ركزت هذه الدراسة على تصنيف السيناريو حسب مقتضيات مرحلته وخصوصية الوسيلة الاعلامية المكتوب لها ونوع الفيلم.. مع تحديد الطرق الفنية لانتاجه وعرضه بعد التطرق الموجز لاسلوب تحريره، لان عملية التحرير أي المونتاج تمثل حقلاً اخر في مجال صناعة الفيلم، تتطلب دراسة مستقلة.

ان الحاجة العلمية والتعليمية تدفع الباحث الى التصنيف والتبسيط احيانا في مثل هذا النوع من الدراسات السمعية – البصرية لان العنصر الاساس فيها هو الجانب التطبيقي من خلال الممارسة العملية والميدانية مع تقنيات الانتاج ليتحول السيناريو من نص مكتوب على الورق الى سيناريو تصوير.

ان وظيفة السيناريو تبدأ بفكرة الفيلم نفسه ثم معالجة هذه الفكرة من خلال تحديد رسالة الفيلم، وتحديد الجمهور الموجه له، ثم جمع المعلومات حول الموضوع. وهدف المعالجة هو نقلل الاحساس بالفيلم النهائي من دون تفاصيل... لذلك فان كيفية معالجة الموضوع هي اهم بكثير من الموضوع نفسه، لهذا عندما ينظر المرء لاول وهلة الى سيناريو ما، يتولد لديه انطباع بأن المسألة هنا غاية في التعقيد، وانه من الصعوبة بمكان تعلم فن كتابة السيناريو لكن المسألة ليست كذلك في واقع الامر بمجرد ان يبدأ الشخص المهتم ممارسة العمل.

اذن المقصود بالمعالجة هو عرض قصة الفيلم بلغة بسيطة بهدف تمكين كل من له علاقة بدراسة المشروع، ليحدد اسلوب التنفيذ.

يختلف السيناريو عن نص المسرح وعن مخطوطة التمثيلية الاذاعية اختلافاً كبيراً. لان السيناريو لا ينقل لنا الحوار حسب، لان الحواء في الفيلم يختلف عن المسرح والاذاعة، ففي الفيلم لا يجب استعمال الحوار إلا عندما تستهلك جميع وسائل التعبير البصري الاخرى. لذلك على الكاتب الذي يريد ان يتعلم كيف يستعمل الحوار في السينما بأن يحاول جعل قصته مفهومة بلغة الصورة دون اعتماد على الكلمات إلا عند الضرورة. وعليه ان يصف كل حالة وكل لفتة واشارة كما يعطي الارشادات والايعازات لتقطيع المشهد وحركة الكاميرا والاصوات واستخدام الموسيقى ...الخ.

اذن على السيناريو المثالي ان يصف المرئيات لقطة لقطة وان يوفر المعلومات التالية:
١- عدد اللقطات وانواعها (بعيدة، متوسطة، قريبة..الخ) ٢/ان يحدد وقت التصوير (ليلي، نهاري، فجراً، اصيل...الخ).

المهم ان يعطي السيناريو انطباعاً كاملاً للمخرج وفريق عمله عما يجب عليهم تصويره سمعياً وبصرياً، وفيه يتحدد الوصف والحوار وزوايا الكاميرا. ان كل ذلك كما اسلفنا يتم بالممارسة والتدريب وهذا ما تهدف هذه الدراسة للتمهيد له نظرياً.

تعريف الفيلم:

اذا كانت السينما تعني: "فن الصور المتحركة"(١) فأن الفيلم –أي فيلم حتى ابسطه– هو فن سرد القصة بالصور(٢). هكذا اصبح الفيلم عبارة عن لقطات متتالية في تركيب دقيق الحساب واللقطات، وهي وحدات بناء الفيلم، ويمكن ان تحمل كل لقطة شحنة

من المعاني، ويمكن ان تكون ذات مغزى بما تبينه وبما تغفله. فأي عملية اختيار تصبح رأياً او تعليقاً(٣). وتمر صناعة الفيلم بعدة مراحل، تبدأ بالفكرة ثم المعالجة، فالسيناريو، ثم اعادة ترتيب المناظر (المونتاج والاخراج)(٤).

اذن يرتكز الفيلم السينمائي الجيد على ثلاث دعامات رئيسة يجب ان تتوفر لها قوة البناء، ومتانة التكوين حتى يكتمل الفيلم فنياً واعلامياً هي: ١-السيناريو الجيد المحكم البناء.

٢-الاخراج الفني.

٣-التحرير او المونتاج...فقصة بناء الفيلم تبدأ اقسامها الرئيسة وتنتهي بما يصطلح عليه في المهنة السينمائية بما يسمى الظهور والاختفاء Fades(٥).

تعريف السيناريو:

السيناريو هو "النص السينمائي"، لذلك تعرف دائرة المعارف البريطانية بأنه "الفكرة الاصلية في صناعة الفيلم مترجمة الى "نص" متوجه الى الصورة"(٦). وسيناريو الفيلم هو قائمة مدونة فيها كل اللقطات التي سيتكون منها الفيلم بشكله النهائي(٧). ويحقق النص المكتوب (النص السينمائي) غرضين(٨):

١-انه عبارة عن انطباع مدون عما يراد للفيلم بشكله النهائي ان يكون عليه.

٢-انه دليل عمل للمخرج وطاقمه خلال التصوير.

وبما ان التصوير وحده لا يعني انتاج فيلم، فهناك ثلاث عمليات مهمة، لا يؤلف التصوير سوى واحدة منها، ويطلق على هذه العمليات اسم: عمليات "اس" الثلاث وهي:

١-كتابة السيناريو Scripting . ٢-التصوير Shooting . ٣-التقطيع Splicing

اولا- تصنيف السيناريو حسب مراحل صناعة الفيلم..

يتخذ السيناريو عدة اشكال وهو يتحول من طابعه الادبي او الاعلامي كنص مكتوب على الورق الى شكل فني كبكرات فيلمية مصورة الى بناء متكامل كمادة فنية معروضة على شاشة نطلق عليها اسم الفيلم ويمكن تصنيف السيناريو حسب مراحل بنائه على النحو التالي:-

أ- السيناريو الأدبي:

ان السيناريو يستمد وجوده من عمل ادبي سابق، سواء كان قصة قصيرة، او رواية طويلة، او مسرحية، او عمل اذاعي، او خبر في جريدة او حادث في قضية، او اقتباس عن فيلم سينمائي سابق، او قد يكون مكتوباً مباشرة للسينما، وهو في جميع مراحل اعداده المختلفة يعد عملية خلق جديدة، من حالة معينة الى اخرى مغايرة تماماً في طبيعتها أي من حالة نص ادبي مكتوب مثلاً الى فيلم سينمائي يتكون من الصورة والصوت.. أي يكون بمثلة الكساء الذي يكسو به "السيناريست" الفكرة، او هو الشرح المفصل للفكرة، باسلوب الشاشة، وبيان شامل كامل بكل صغيرة وكبيرة تظهر في الفيلم، لا سيما المشاهد والحركات والحوار والمناظر..الخ(٩).

لذلك يرى (بوروتسكي) ان السيناريو هو "الاساس الادبي للبرامج الوثائقية والفيلم الروائي، بالرغم من الاثنين متشابهان كثيراً، إلا انهما يختلفان في كون ان السيناريو الفيلم الوثائقي ذو طبيعة صحفيحة، بينما الثاني ذو طبيعة مسرحية (درامية). ان خطة السيناريو تعد خلاصة واضحة وجامعة لمفهوم الاديب للبرنامج. انها تبرز موقف الاديب، ووجهة نظره لمادته، وغرضه من البرنامج، كما بامكان خطة السيناريو ان تحدد بناء البرنامج، ووسائل الرؤية المستعملة في تنفيذه(١٠).

ان الاساس الادبي للبرنامج التلفزيوني مثلا هو في اكثر الحالات دليل مهم لصنفه، فاضافة الى التعبير المرئي، يجب ان تعتبر اللغة في السيناريو والخطة عنصر التصنيف في الصنف الاعلامي (الوثائقي) لا يبث الاديب (أي كاتب سيناريو) عن صورة ادبية، لان مهمته تتحدد بالمختصر المفيد، المسجل بدقة، مع اقل ما يمكن من الشرح للحدث. ان اللغة هنا يجب ان

تكون اشبه بلغة الاعمال، ذلك لان اللغة والتصوير المنمق امر غير مرغوب فيه في العنصر الاعلامي لانه يقلل من قيمة البرامج الاعلامية والواقعية"(١١).

لذلك ينفي د. عبد العزيز شرف الصفة الادبية عن السيناريو ويعده مجرد "وثيقة عمل" لتوضيح مضمون سلسلة لقطات ومشاهد، والشرط الاول فيه هو الوضوح والفهم وليس الاسلوب الادبي "وانطلاقاً من ذلك تعد كتابة النص "السيناريو" نوعاً من الانتاج، يتطلب التفكير والتركيز والهدف الرئيس هو نقل المضمون بوضوح وبساطة عن طريق عرض مضمونه ووصفه وشرح ما يرجى له من تأثيره على جمهور المشاهدين"(١٢).

بينما يطلق "الهاشمي" صفة "السيناريو الادبي" على مجموع مشاهد الفيلم متسلسلة مع اقل ما يمكن من مصطلحات الفيلم (...) لذلك يعرفه اجرائيا بأنه "النص المكتوب على الورق، الذي يسرد قصة، وبالتحديد تلك النصوص المنشورة او المعدة للنشر التي تستقر بين دفتي كتاب، سواء منها المليئة بالاصطلاحات التقنية او المفتقرة لها"(١٣).

وفي كل الاحوال فأن الصفة الادبية للسيناريو تتحدد حسب نوع الفيلم المراد انتاجه ونوع الوظيفة المراد تحقيقها، مع التسليم بأن عصرنا هو عصر التداخل بين الاجناس الادبية والفنية.

واذا كان الفيلم هو كتابة القصة السينمائية بالصور فان السينما في حد ذاتها "لغة صورة" لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها الخاصة بها والمختلفة عن لغة الكتابة.

ب–سيناريو التصوير:

هو "النص الفني"او نص التصوير، وهو الشكل النهائي للقصة السينمائية بعد الانتهاء من مراحل اعدادها، ومعالجتها السينمائية ووضع الحوار المطلوب (بالنسبة للافلام الدرامية) او التعليق بالنسبة للافلام الوثائقية. وهي تحتوي على البيانات الوافية، والتعليمات الدقيقة، وكل التفصيلات الفنية من حيث وضع الكاميرا وحركتها او حجم اللقطات، وتحديد الانتقالات وهو في هذه المرحلة عبارة عن الفيلم مكتوباً على الورق، ويطلق عليه البعض السيناريو الكامل(١٤). وللحصول على البرنامج التنفيذي او سيناريو التصوير –وهو المرحلة الاخيرة التي يكتبها السيناريست– بحيث تكون المرحلة التالية هي تنفيذ هذا السيناريو، غالباً ما يشارك مخرج الفيلم، السيناريست في كتابة سيناريو التصوير، حتى يكون ملماً بوجهة نظر

السيناريست لكي يستطيع بلورتها في اثناء التصوير، وكذلك حتى تتقارب وجهة نظر المخرج مع وجهة نظر السيناريست(١٥).

ويجب ان يكون سيناريو التصوير للافلام الدرامية مفصلاً بقدر الامكان، ويكتب بوساطة شخص يفهم اصول عمليات التصوير السينمائي ليقوم بالخطوات التالية(١٦):-

١-يجزأ الفيلم الى مشاهد، ترقم على التتابع من المشهد رقم (١) الى نهاية الفيلم.

٢-يكتب بمواجهة كل مشهد، متى واين يحدث الفعل، وما اذا كان مشهداً داخلياً او خارجياً.

٣-قد تتطلب بعض الافلام تحديد جو ووقت اليوم عند التصوير.

٤-يفصل امام رقم كل منظر، الفعل والحوار المعالج.

وهكذا فان سيناريو التصوير يحدد الشكل المطلوب، ويوصف المقدار المراد تغطيته من المنظر على الشاشة، وذلك من خلال تحديد انواع اللقطات وحجمها. اما سيناريو التصوير للافلام غير الروائية "التسجيلية" فعلى كاتب النص ان يضع قائمة بالافكار والاحداث الاساسية ضمن خطة شاملة وملائمة.. على ان تتم دراسة الموضوع قبل التصوير، ومن ثم تحضر قائمة تحتوي على بيانات مفصلة بما يخص العدسات، واوضاع آلة التصوير.. وعلى الكاتب ان يتوقع احداثاً غير مخططة مما يتطلب قدراً من المرونة والتلقائية.

ثانيا- خصائص السيناريو حسب الوسيلة الاعلامية

أ-النص السينمائي:

يرجع تاريخ العلاقة بين النصوص المسرحية والافلام السينمائية الى السنوات الاولى من تاريخ السينما، حيث كانت هذه العلاقة اقرب الى العلاقة بين العروض المسرحية والافلام التي تسجلها في السينما المعاصرة.. ولكن الافلام السينمائية الاولى كانت صامتة وتقتصر على مشهد او مشهدين بحيث يستحيل على المتلقي تذوق الفيلم ما لم يكن يعرف المسرحية مسبقاً. وفي بعض الاحيان كان الهدف الوحيد من هذه الافلام القصيرة الصامتة هو ترويج فن المسرح. ومع نطق الافلام بدأت مرحلة جديدة في العلاقة بين المسرح والسينما اذ اصبح هناك قاسم مشترك بينهما هو الكلمة المسموعة.. والتي اعتمدت على المسرحيات التجارية. وسرعان ما انتهت هذه الفترة مع اعادة بناء اللغة السينمائية من جديد كسينما ناطقة. واتخذت العلاقات بين المسرح والسينما وصفها الصحيح(١٧).

وعلى الرغم من التطور اللاحق للتقنية السينمائية، لا تزال هناك صلات قائمة متبادلة بين المسرح والسينما (...) لانهما يقفان على قاعدة مشتركة في نوع المعالجة التي تعتمد الكثير من الفنون التطبيقية والتشكيلية(١٨).

فاذا كانت الحبكة في المسرحية تعني التنظيم العام للاجزاء المسرحية ككائن متوحد قائم بذاته، فان السيناريو هو حياة الفيلم وروحه، بل هو الفيلم نفسه. واذا كانت الحبكة في المسرحية بمثابة هندسة الاجزاء المسرحية وبنائها وربطها ببعضها، فان السيناريو هو ايضا عملية فنية من اجل بناء الفيلم ربط أجزائه ببعضها بما فيها من حبكة (..) أي ان الاجزاء التي يتكون منها الفيلم من شخصيات وحوار ومناظر واحداث واكسسوارات وموسيقى واضاءة وملابس..الخ، لا تكتسب شكلها العام في الفيلم إلا من خلال السيناريو تماماً مثل المسرحية "الحبكة ببساطة هي ترتيب الاجزاء التي تتكون منها المسرحية ترتيباً يكسبها شكلها العلم". والسيناريو السينمائي به ميزات لا يمكن وجودها في المسرح او أي وسيلة اخرى.. اهمها هي امكانية تصوير الاحداث في أي زمان وفي أي مكان. حتى ولو كان الزمان خيالياً وكذلك المكان. وذلك من خلال استعمال الحيل السينمائية بواسطة العدسات(١٩).

هكذا بدأت الافلام، بالصور ثم زاد عليها الكلام .. والصورة هي المادة الاساسية للغة السينمائية، فهي المادة الخام الفيلمية، وان كانت مع ذلك حقيقة معقدة للغاية، ذلك لان تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلاً دقيقاً، لكن ذلك النشاط موجه من الناحية الجمالية في الاتجاه الذي يريده المخرج(٢٠).

ويحدد مارسيل مارتن ست خصائص اساسية للسينما على النحو التالي (٢١):

١-ان الصورة الفيلمية (واقعية) بمعنى انها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع.

٢-انها دائماً في (الحاضر) فهي بوصفها شريحة من العالم الخارجي تتقدم الى حاضر كوننا وتسجل في حاضر وعينا.

٣-ان الصورة تكون واقعاً (فنياً) أي انها تقدم رؤية مختارة للطبيعة.

٤-تتميز بدورها الدال سواء كانت حقيقة ام رمزية.

٥-لها خاصية (التعبير الاوحد) أي تلتقط مظاهر دقيقة ومحددة للاشياء.

٦-قابليتها التشكيلية، أي مرونتها برغم بعدها الواحد.

ب-النص التلفزيوني:

يعد التلفزيون اساساً احد نواتج المسرح.. فالمؤلف الذي تمرس بالكتابة للمسرح، هو اقدر انواع المؤلفين على التكيف مع مقتضيات الكتابة للتلفزيون، وذلك للاسباب التالية(٢٢):

١-ان التلفزيون يتطلب من مؤلفه ان يسير في تأليف النص على منهج شديد الشبه بما يتبع في تأليف المسرحية، فعلى المؤلف في الحالين ان يقص قصة بوساطة شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة، وان يوفر لهذه الشخصيات ما يجعلها مثيرة للاهتمام، وان يجري على السنتها حواراً واضحاً فيه سمات الحقيقة. وهذه هي قواعد التمثيلية التلفزيونية، وقواعد المسرحية في آن واحد. وهي نفسها قواعد المسلسلات والتمثيليات المعدة والمقتبسة.

٢-تتميز الصورة في التلفزيون بأنها تعبر عن معنى لا يمكن التوصل اليه بسهولة في المسرح حيث تستطيع الصورة التلفزيونية التنقل من منظر الى منظر اخر ومن ممثل ممثل اخر بسهولة لا يستطيع المسرح تحقيقها، كما لها القدرة على شد المشاهدين باستمرار الشيء الذي لا يتوفر في المسرح دائماً.

٣-كما ان التلفزيون مدين للسينما من الناحية الحرفية... فالتمثيلية التلفزيونية يتم اخراجها في استديو وليس في مسرح، ومشاهدها تصور بالكاميرات وتعرض على شاشات، بل ويمكن بالفعل ان يدمج فيها بضع مئات الاقدام من الفيلم السينمائي احيانا. كما ان التلفزيون قد استعار كثيراً من مصطلحات السينما مثل العناوين واللقطات، والاختفاء والظهور، قنوات الصوت والصورة المتركبة..الخ، ولكن التلفزيون ككل يختلف عن السينما في عدة نواح منها ان التمثيلية التلفزيونية تتسم بالحيوية والاستمرارية، فهي كائن حي مثل المسرحيات، اما الافلام فهي سلع محفوظة داخل علب. كما يبتعد التلفزيون عن الميل للتنميق السينمائي مع قلة مشاهده الخارجية ومحدودية عدد ممثليه واعتماده على ديكورات محدودة التكاليف مع تميزه بطابع الاستمرارية.

٤-ان الصورة في التلفزيون تتكون من مجموعة مرسومة من النقط الضوئية تظهر على الشاشة بوساطة شعاع الكتروني، وهي لذلك ليست كالصورة السينمائية او الصورة الفوتوغرافية، وانما يمكن ان تشبه طبقاً لتكوينها بنوع من الحفر ذي اللون النصفي(٢٣).

وبوجه عام يمكن تحديد خصائص الصورة التلفزيونية وتمييزها عن غيرها من الوسائل الاخرى في التالي(٢٤):

١-ان التلفزيون يتميز بقرب الصورة من المتفرج، فقضى بذلك على الانفصال الذي خلقته الشاشة السينمائية وزاد من عنصر الالفة Empathy.

٢-انه امتداد طبيعي للرؤية والعين.

٣-انتفاء الحاجز اللغوي حيث تصبح الصورة هي اللغة، وهي تخاطب الامي والمتعلم.

٤-يقدم التلفزيون تجربة ذات نوعية مرئية على عكس الراديو الذي يتسم بالتخيل الرمزي وبالحاجة الى معلق.

٥-يتميز التلفزيون بالقدرة على السيطرة على جمهوره بفضل تأثيره النوعي وبقدرته على تقديم الصورة الحية (Live) أي النقل المباشر.

٦-يتسم التلفزيون ببساطة اسلوبه وقدرته على استعمال جميع الوسائل الاخرى في مخاطبة جمهوره وتأثيره على صناع القرار السياسي والقدرة على الترفيه.

ان من الخطأ القول بأن التلفزيون هو تركيب ميكانيكي من السينما والراديو، ذلك لان حقيقة وقتية الشاشة وفورية التقاط الاحداث بالكاميرا التلفزيونية تميز التلفزيون عن السينما، في حين يميزه عن الراديو بعده المرئي للصوت عن "الصوت المحجوب" للراديو، ومن ثم القوانين الجمالية الخاصة التي من بينها طبعاً الخصال الجديدة للشخصية المهنية الخلاقة.

لقد تم تطوير كاميرا التلفزيون وتحسينها لتستطيع نقل المناظر والمشاهد باكملها، وكاميرا التلفزيون تقوم بتحويل الطاقة الضوئية الموجودة في المكان الذي يجري فيه التصوير الى اشارات كهربية يجري ارسالها على شكل موجات لاسكلية متناهية القصر عن طريق جهاز الارسال وجهاز الاستقبال التلفزيوني يقوم بتحويل الموجات الى تيارات كهربائية تأثيرية يتم عن طريقها استعادة الصورة المرسلة.

ج-النص الإذاعي:

ان الفن الاذاعي هو فن الخيال، وخيال المستمع... وبالنتيجة تتكون الصورة في ظل هذا الفهم، وفي حدود امكانية المستمع المعرفية. هذه الميزة التي تتصف بها الاذاعة مأخوذة عن القدرة الواسعة للانسان على التخيل... وإلا كيف يستطيع مخرج تافزيوني مثلاً نقل كلمات (جامي جات) التي تقول: "الحدائق الزرق، والضيوف يأتون ويذهبون بين الهمس والشمبانيا

والنجوم". لا يمكن لاي وسيلة اتصال جماهيري مرئية ان تحقق هذا الوصف السابق بسهولة بينما يستطيع المخرج الاذاعي الدرامي ان يحقق كل وصف مستنداً الى قوة الخيال التي يمتلكها عقل الانسان في الاسترسال، وقدرته على التجدد، ومواكبة الحدث الصوتي وتغذيته دائماً بالصور الذهنية المستيقظة مما يسمع في حدود امكانيات المستمع ومعرفته بالاشياء التي تثيرها المصادر الصوتية(٢٥).

ان استغلال قدرة المستمع على التخيل من شأنه ان يمد الدراما الاذاعية بمواضيع لا تستطيع الدراما التلفزيونية مثلا تناولها، وذلك لصعوبة تحقيقها بصرياً.. لذلك فان المواضيع التي توصف بأنها صعبة التناول والتنفيذ كدراما تلفزيونية. يمكن ان تكون تمثيليات اذاعية ناجحة، وحافلة بمتابعة المستمعين، لو تناولها المخرجون كاعمال درامية اذاعية.

من هنا يمكن الاستنتاج ان السيناريو المكتوب للسينما يختلف عن ذلك الذي يكتب للتلفزيون، برغم القواسم المشتركة بين جميع الوسائل الاعلامية المرئية والمسموعة.

ثالثا–تصنيف السيناريو حسب نوع الفيلم:

هناك نوعان رئيسان من الافلام هما الافلام الدرامية، والافلام غير الدرامية، فجميع الافلام الدرامية تتطلب كتابة سيناريو على وفق طرق واساليب متعددة، حسب طبيعة كل فيلم، اما الافلام غير الدرامية التي تتطلب كتابة سيناريو بطريقة تختلف عن طرق كتابة سيناريو الفيلم الدرامي هي الافلام التسجيلية... وتتناول فيما يلي الخصائص الفنية لكل نوع من هذه الافلام وطرق كتابة النص السينمائي لها.

أ–الافلام التسجيلية Doumentery:

تتميز الافلام التسجيلية عن غيرها بأنها تلك "لافلام التي تصور عناصر طبيعية.. سواء كان ما تصوره مواد خاصة بالجرائد السينمائية او المجلات السينمائية او افلام المعرفة ذات الشكل الدرامي، او التي تعتمد على الاستطراد، او الافلام العلمية او التعليمية، فحيث ما قامت الكاميرا بتصوير في المناطق الحقيقية، فاننا تعد هذه المواد جميعاً افلاماً تسجيلية. ويمكن تحديد خصائصها في التالي(٢٦).

١–توظف قدرة السينما في الانتقال الى انحاء كثيرة من العالم لتراقب ما يجري في الحياة ذاتها، وتنتقي منه ما يناسبها.. واستغلت هذه القدرة في خلق شكل فني حيوي جديد.

٢-يستخدم الانسان الحقيقي من غير الممثلين، والمنظر الطبيعي بدلا من المنظر الصناعي، مما يساعدها على تقديم افلام تفسر لنا العالم الحديث وهذا يتيح لها الفرص والقدرة على ان تسجل احداثا مدهشة ومعقدة مما يحدث في العالم الحقيقي تفوق كل ما يمكن ان يخطر على خيال الانسان وكل ما يستطيع خلقه رجال الاستديو بمعداتهم المتنوعة.

٣-ان المواد والقصص التي تنقلها من عناصرها الخام قد تكون اكثر دقة (واكثر واقعية بالمعنى الفلسفي) من الاحداث التي يعاد تمثيلها، ولا شك ان التعبير التلقائي المنبعث من القلب تكون له اهميته الخاصة عندما نراه على الشاشة، لهذا فأن الافلام التسجيلية تتسم بقدر وثيق من المعرفة، وقد تبلغ حدا من التأثير العميق لا يمكن ان تبلغه الوسائل الصناعية في الاستوديوهات، ولا التمثيل الدقيق الذي يؤديه الممثلون العالميون.

٤-انها في الوقت نفسه الذي تستخدم فيه المناظر الحقيقية والاشخاص الاعتياديين، تتاح لها الفرصة للخلق الفني ايضا.

٥-ان الاسلوب التسجيلي في العمل السينمائي هو اسلوب متميز تماما بقدر ما يتميز الشعر عن الرواية... لذلك فانه يتميز عن اسلوب الافلام الروائية.

٦-ان افلام الاستوديوهات تتجاهل الى حد كبير مقدرة السينما على عرض العالم الحقيقي على الشاشة، ويكتفي رجال الاستوديوهات بتصوير قصص تمثيلية تدور وسط مناظر صناعية يشيدونها... اما السينما التسجيلية فان مهمتها تصوير المنظر الحقيقي الحي والقصة الحقيقية، لذلك فهي تستمد مادتها من واقع المكان الذي يجري تصويرها فيه مما يمكنها من المعرفة الوثيقة التي تساعدها على تنظيم المادة باسلوب فني.

٧-ليس للفيلم التسجيلي قصة ذات عقدة كما في الافلام الروائية ولكن له موضوع، كما تجري في سياقه فكرة يريد المنتج ان يوصلها الى المتلقي، ووجهة نظر يريد ان يقنعه بها. فهو لا يحتاج الى ممثلين او مناظر او ديكور، فهو يروي قصة واقعية بالصور.

٨-انه يعتمد على صوت الراوية والمعلق من خارج صورة الفيلم بينما الفيلم الدرامي يعتمد على الحوار التمثيلي.

ب-الأفلام الدرامية:

هي تلك الافلام التي تقوم على قصة مؤلفة وليست حقيقية -كما هو الامر في الافلام التسجيلية- وتعتمد على عنصر الحوار الدرامي. فهي جميعها تقوم على اسس تأليفية واحدة

ولكنها تختلف من حيث كتابة نصها (السيناريو) حسب الوسيط الاعلامي الذي تعرض من خلاله (سينما، تلفزيون...الخ) وتشمل: التمثيلية التلفزيونية، والفيلم السينمائي، المسلسلات، السلاسل، المسرحيات المعروضة تلفزيونياً او سينمائياً...الخ.

وتستمد الافلام الدرامية موضوعات قصصها وروايتها من المصادر التالية:

١-الاساطير.

٢-التاريخ والتراث.

٣-حياة الكاتب الخاصة.

٤-تجارب الاخرين.

٥-العقل الباطن.

٦-التخيل.

وتعتمد هذه الافلام على العناصر التالية (٢٧):

١-الحوار وهو (العنصر الاساس في المسرح والراديو، واداة تعبير ثانوية في السينما والتلفزيون) وتكون وظيفته التعريف بالشخصيات والتعبير عن الافكار وتطوير الاحداث في القصة، ومساعدة المسرحية او التمثيلية في اثناء اخراجها.

٢-الشخصيات الدرامية المناسبة: (ويكون عددها محدوداً في المسرح والتلفزيون، وكبيراً في السينما) وفي كل الاحوال لابد من شخصية محورية "بطل" تدور حولها القصة وشخوص ثانويين.

٣-الحبكة: او العقدة والصراع بالنسبة للمسرحية او التمثيلية.

٤-السيناريو: بما فيه من قصة وحبكة ومعالجة (ويسمى السيناريو الادبي).

وتصوير واخراج ومونتاج ومؤثرات صوتية (ويسمى سيناريو التصوير).

وفي هذا النوع من الافلام، يتألف السيناريو من سلسة من العناصر التي يمكن مقارنتها "بالنظام" أي بعدد من الاجزاء المفردة التي ترتبط بعضها ببعض، والمرتبة لصياغة وحدة او كل موحد. فهو يتكون من بدايات ونهايات ومواضيع حبكة، ولقطات ومؤثرات ومشاهد وتتابعات.. أي سلسة من التتابعات المرتبطة والمتصلة بعضها ببعض بخط درامي.

في ضوء ذلك يعرف بناء السيناريو -كقصة تروى بالصور- بانه "تقدم متدرج لاحداث ووقائع مرتبطة تؤدي الى حل درامي"(٢٨).

في ضوء ذلك يجب ان تتوافر في كاتب سيناريو التصوير المواصفات التالية(٢٩):

١-ان يكون قريباً من المخرج اذ يحدد المخرج اللقطة المطلوبة بعد مناقشتها مع الكاتب.

٢-ان يعرف الكاتب امكانيات الكاميرا السينمائية، وعن العدسات، وعليه -من باب العلم- ان يشاهد افلاماً كثيرة، ويكون بعض الاراء والاحكام عن امكانيات الكاميرا، وتأثيرها السيكولوجي والاعلامي باستعمال عدسة معينة، والى أي حد تستخدم عدسات الزوم المقربة ، وعن انواع العدسات وهل هناك عدسات تصور بطريقة مباشرة ما يبدو على الوجه من حالة نفسية او عصبية او ذهول.

٣-ان يعرف مدى تأثير التسجيل الصوري السينمائي.

٤-ان يتعلم كيف يتحقق من ربط الفيلم وتسلسله... من خلال علاقته بالمونتير ومن خلال الدخول حجرة (التوليف) ومعرفة مهارات التحرير السينمائي من قطع ومزج وتتابع ...أخ.

٥-لابد ان يعرف الكاتب عدد افراد فريق الانتاج، وان يكون على علم بكل نوع من انواع العمل لدى كل فرد من فريق الانتاج، لان انتاج الفيلم عملية تعاونيه بين مهارات متنوعة. وفي حالات نادرة يكون كاتب السيناريو هو في الوقت نفسه المصور، والمخرج والمؤلف والمنتج.

رابعا-الطرق والاساليب الفنية في انتاج وعرض النص السينمائي (السيناريو):

هناك عادة نسختان للنص السينمائي المطلوب لاي فيلم جديد:

-الاولى تعطي وصفاً عاماً للفيلم مع البيانات الواضحة عن المضمون واسلوب المعالجة والحوار (في الفيلم الدرامي) وتعليق مقدم الفيلم (في الفيلم التسجيلي) وهذا ما يطلق عليه السيناريو الادبي.

-اما النسخة الثانية فهي تجزئة النص الاصلي تجزئة تفصيلية بحيث يبين كل مشهد على حدة مع تعيين الممثلين او الاشخاص الذين سيظهرون في كل مشهد... وتحديد الحوار الذي سيجري او التعليق الذي يسبق العرض.. وهذه النسخة الثانية او نص اللقطات تساعد فريق الانتاج والمخرج على التقدير الدقيق لكل المتطلبات الفنية من العاملين والمعدات وطول مدة التصوير

التي يحتاج اليها الفيلم. وتعد كتابة النص نوعاً من الانتاج، وتتطلب التفكير والتركيز. والهدف الرئيس هو نقل المضمون بوضوح وعرضه على جمهور المشاهدين باسلوب مؤثر... وهذا ما يطلق عليه سيناريو التصوير.

وهناك عدة طرق فنية في انتاج النص السينمائي. والطريقة المتبعة في تقديم النص هي كتابة في صفحة مقسمة الى عمودين: يتضمن العمود الاول (الايسر) وصف المشاهد المصورة. ويكتب امامها على اليمين –أي امام كل مشهد– الحوار المصاحب للمشهد. او التعليق الاخباري القائم على الاسس الصحفية في تحرير الاخبار. وبذلك يسهل فهم المشهد ومعرفة ما سيقال. ويسجل على الشريط في اثناء التصوير لكل مشهد.

وهذه طريقة مضنية، ولكنها واضحة جداً للالمام بالمضمون كله، من ناحية الصوت والصورة. واي شيء غير هذا لا يعد نصاً سينمائياً.. بل يعد ملخصاً او مجملاً او شرحاً لمعالجة الفيلم.

وهناك طرق اخرى لوصف فكرة الفيلم الى جانب النص المكتوب(٣٠):

١–طريقة الرسوم الكاريكاتيرية المتحركة ويطلق عليها اسم Story Board وتعطي فكرة مرئية واضحة عن كل مشهد رئيس في الفيلم مصحوبة بالوصف والتعليق الى جانب الصورة.

٢–طريقة تقديم صور فوتوغرافية للمشاهد الرئيسة مثل الاشخاص والاماكن والمباني...الخ مما سيدخل في الفيلم ويجوز استكمال هذه الصور الثابتة بالرسوم اذا لزم الامر.

الطرق التقليدية في انتاج وعرض النص السينمائي(٣١):

١–طريقة استعمال الشرائح الفيلمية الصامتة:

وهي عبارة عن صور ثابتة (غير متحركة) مسجلة على فيلم (٣٥ ملم) تبدو عند عرضها على الشاشة كمجموعة من اللوحات الصغيرة. وتعرض بوساطة جهاز عرض خاص بها، وتتحرك هذه الشرائح واحدة بعد اخرى بالضغط على زر خاص. ويمكن التحكم في مدة عرض كل شريحة على حدة. وتستعمل هذه الطريقة عادة في التعليم والتدريب والتوجيه في الجيش والمدارس والكنائس.. الخ والبرامج التعليمية في التلفزيون. ومعظم هذه الشرائح الفيلمية صامتة يترك التعليق للمدرس او مدير المناقشة *).

وتتراوح الصور في الشريحة الفيليمة الاعتيادية بين (٢٥-٧٠ صورة)، وبما ان كل صورة تشكل "كادراً" واحداً فان ذلك يقلل من طول الشريط المستعمل.

٢-طريقة الشرائح الفيلمية الناطقة:

تصاحب هذه الشرائح اسطوانة مسجلة وهي عموماً لا تزيد على (١٥ دقيقة) وتدار على جهاز ادارة الاسطوانات وتحتوي التسجيلات علامات واشارات مسموعة تشير الى النقطة التي ينبغي ان تتقدم عندها الشريحة الى الصورة التالية. ومن الممكن ان تحتوي اشارة مسموعة تحرك جهاز العرض على نحو تلقائي.

ولقد خلقت الشريحة الفيلمية صعوبة اخرى بعد ان اكتسبت ميزة الصوت ذلك انه لم يعد يمكن التحكم في سرعة العرض، اذ ينبغي هنا ان تعرض الشريحة تبعاً للسرعة التي يفرضها التسجيل الصوتي، بصرف النظر عن درجة الاستعداد لدى المتفرجين كما يقل بذلك دور المعلم او مدير المناقشة.

واذ اثبتت الشريحة الفيلمية الناطقة قيمتها بسرعة فقد اثبتت ايضاً انها وسيلة متعبة من حيث احتياجها الى كل من جهاز العرض وجهاز ادارة التسجيل الصوتي.

وتطورت هذه الطريقة الى طريقة سينمائية من الناحية الفنية بعد ان اصبح الصوت مسجلاً على شريط صوت سينمائي اعتيادي مطبوع على حافة شريط الصورة، واصبحت كل صورة مجموعة من لوحات واحدة. ولكي تظل كل لوحة منها معروضة لمدة (١٠ ثوان) فان كل صورة تطبع على الفيلم بواقع (٢٤٠) كادراً متماثلاً.. وترتب على هذه الطريقة نفقات متزايدة مما ادى الى تطوير طريقة اخرى اقل كلفة.

٣-طريقة الحركة بوساطة الكاميرا Camera Anmation:

كان الهدف من هذه الطريقة هو ادخال عنصر الحركة على تأثيرات الشريحة الفيلمية، فبدلاً من عرض صورة ثابتة لمدة (١٠ ثوان) بطولها، يمكن ادخال نوع من الحركة باستعمال عربة الكاميرا.. فتبدأ الكاميرا التصوير باحد التفاصيل ثم تتراجع الى الخلف، او تبدأ على الصورة باكملها، ثم تتقدم اماما نحو احد التفاصيل ذات المغزى الخاص. ويمكن ان تكون أي من هاتين الحركتين بمثابة كشف مثير عن تفاصيل لا تدركها العين في النظرة الاولى. وربما تدور

الكاميرا وتخترق الصورة، او تستخدم عدة حركات مختلفة في وقت واحد. واحيانا يمكن توليد عدة لقطات مختلفة من صورة واحدة.

ويمكن ان يتم تصوير الصورة الثابتة مع الحركة باستعمال (حامل التحريك) او من دونه فاذا استعمل التحريك او ملحقاته الاساسية، سهل الحصول على التأثيرات الاضافية من دون تكبد نفقات عملية التحريك على الفيلم.

وفي النقل عن صورة ثابتة توضع احيانا على سطح الفيلم اغطية شفافة Overlays عبارة عن رسوم او خطوط لتنتج ما يشبه بعض تأثيرات الاضاءة. مثل هذه الاغطية الشفافة مجرد شريط من السليولويد قد تم تظليله عندما يراد التأثير بالتركيز الضوئي. ويوضع هذا الغطاء على سطح الصورة الثابتة.

واستعمال الكاميرا لاحداث الحركة يضيف الى مؤثرات الشريحة عملية "المزج" التي تربط بين صورة وصورة. وتتم هذه العملية داخل الكاميرا نفسها بارجاع الفيلم الى نقطة سابقة، ثم يعاد تعريض مجموعة الصور مرة اخرى بحيث تكون احدى المجموعتين ضعيفة ضعفاً متدرجاً والثانية قوية قوة متدرجة.

٤-طريقة الرسم على الفيلم نفسه:

وقد اسفرت هذه الطريقة عن بضع نتائج رائعة من قبل المشتغلين بالرسوم المتحركة.

٥-طريقة استعمال افلام المكتبة (الارشيف السينمائي):

تصبح عملية سلخ هذه الاطوال الفيلمية التي تؤخذ من مكتبات الافلام حين يضاف اليها التعليق والموسيقى، مصدراً غنياً بالمعاني في الافلام ذات الموضوعات الخاصة، بل وفي الافلام الاعتيادية نفسها. وهناك عدد من المشروعات السينمائية الضخمة قد اعتمدت اساسا على الافلام التاريخية المحفوظة في المكتبة.

٦-الفيلم الناطق يصور صامتاً:

أي يركب الصوت بعد التصوير وتتم مطابقته مع الصورة وفي هذه الافلام تتم المطابقة بين عبارات الحوار والصور التي التقطت من دون تسجيل الصوت.

والتصوير الصامت اكثر توفيرا للنفقات من التصوير المصحوب بتسجيل الصوت. إلا ان عملية مطابقة الصوت والصورة بعد التصوير Post Synchronization تستغرق وقتا وتبدد ما سبق توفيره.

الطرق الحديثة في انتاج وعروض الفيلم:

استعمال الحاسوب:

بفضل الثورة المعلوماتية الحديثة اصبح من الممكن استعمال الحاسوب في انتاج النص السينمائي، وذلك منذ بداية الثمانينات مع تراجع مستمر للسناريو. فلقد اصبح من الممكن – تقنياً– في مجال التصوير والتسجيل التلفزيوني والسينمائي، خلق شخصيات وتجسيدها كمبيوترياً، فضلاً عن خلق مناظر ولوحات وخطوط ورسوم مع امكانية تجميع وتفريق وتغيير كل ذلك مع تحقيق وجود انتقالات ولقطات تلفزيونية جديدة وعمل عناوين للبرامج واسماء للقنوات اضافة الى تصوير فيديو كليب –وهو عبارة عن قصة تلفزيونية قصيرة– وقد امكن استغلال هذه القفزة الكمبيوترية الفنية بمهارة كبيرة في مجالات الانتاج السينمائي والتلفزيوني كافة(٣٢).

ويمكن تلخيص التطورات التقنية من حيث الانتاج البرامجي عن طريق الحاسوب في التالي(٣٣):–

١–ظهور التلفزيون الرقمي الحواري.. أي في استعداد الحاسوب لنقل الصورة بعد تمكن من نقل الحرف والصوت، وهذا يعني المرور من الصورة المطابقة للاصل الى الصورة الرقمية... والفرق هنا كبير بين الصورتين.. فالصورة التلفزيونية المألوفة تنقل ملامح مطابقة أو مشابهة من دون تحليل .. اما الصورة الرقمية فهي تدعم نقلها للمشهد بالوصف والتدقيق. وتصلح الخلل والتشويه عندما تتعكر الصورة على الشاشة نتيجة الاحوال الجوية.. او عندما تعجز الكاميرا عن اعطاء الفكرة الصحيحة عن العمق او الارتفاع، كما ان المعلوماتية تسمح بخزن المشهد مع التصغير، ويمكن من نقل الصورة عبر أي خط بسرعة فائقة، حيث لا يتطلب تفريغ شريط طويل، اكثر من بضع لحظات، وهذا من شأنه التخفيض من ثمن تأجير قنوات الارسال على الشبكات الفضائية.

٢- صيغة نقل الاشارات على الخط الواحد. وهنا تتفاعل تقنيات المعلوماتية مع الشبكات الفضائية على احسن الوجوه.. كما تلتقي مع وسائل الاتصال الاخرى على الارض من خلال الكابل والبث الهرتزي والموجات المتناهية الصغر والالياف الضوئية.

٣- التطور التقني لجهاز الالتقاط.. أي من الممكن اضافة الة صغيرة الى جهاز التلفزيون الاعتيادي ليصبح قابلاً لقراءة ما بث بالارقام. وظهر جهاز حاسوب يقوم بوظيفة التلفزيون، وتلفزيون يقوم بوظيفة الحاسوب.. وقد اضيف للجهازين وظيفة الهاتف والفاكس والفيدو وخزن المعلومات.. وهذا ما يساعد على جمع مختلف انواع واشكال المعلومات ونشرها وحفظها بوساطة جهاز واحد (ملتميديا).. وقد ادى هذا التطور التقني الى تفاقم القرصنة في المجال السمعي البصري والمتمثلة في استنساخ غير شرعي للاشرطة السمعية وافلام الفيديو وقد انتشرت هذه الظاهرة في جميع انحاء العالم.

وتدعم التوقعات بشان التوطد الدائم لموقع الكمبيوتر في حقول الخلق الفني. حقيقة ان الماكنة الرقمية تحلل العمل الفني من اجل تمييز عناصره الاساسية التي تثبت فيما بعد في ذاكرتها. وعند التصرف بمجموعات من هذه العناصر نجدها تخلق تكويناتها الخاصة وبالاعتماد على قواعد في البرنامج محددة مسبقاً. كذلك تعمل على تنويع هذه التكوينات بالاستغلال الواسع لعامل المصادفة الذي يكون شرط وجوده مولد ارقام القرعة.

وفي الوقت نفسه لا يجد الكمبيوتر اية صعوبة في اختيار العناصر من شتى المجموعات. وهكذا باستطاعته ان يكون موسيقياً ومصوراً وشاعراً ومؤلف رقصات. ومن هذا نستدل بان التركيز والتزامن في الانشطة الفنية المتنوعة هما اكبر ورقة رابحة بيد الكمبيوتر اذا خص الامر التأثير على المتلقي(٣٤).

خامساً. طرق تحرير النص السينمائي (المونتاج):

المونتاج هو فن التحرير السينمائي، وهو ما يطلق عليه بالانجليزية اللفظ نفسه الذي يطلق على فن التحرير الصحفي Editing. وفي اللغة الفرنسية يسمى بالمونتاج Montage. وهو اللفظ الشائع ويعربه د. عبد العزيز شرف: "بالتحرير السينمائي بدلاً من استعمال كلمة (التوليف) الشائعة.. لان مضمون العملية التحريرية في وسائل الاعلام هو مضمون واحد وان اختلفت الاساليب وتعددت الاشكال"(٣٥).

يقوم المخرج في الفيلم باخراج مئات اللقطات في الاستديو او في اماكن خارجية. وبعض هذه اللقطات قد يعاد تصويرها عشرات المرات . ويجد "المونتير – أي محرر الفيلم" امامه لقطات متعددة ينتخب منها اصلحها، ولقد بلغت اطوال الفيلم الذي صوره ما يعادل مجموعة طول الفيلم النهائي المعروض بعشرات المرات(٣٦).

ويعمل محرر الاخبار المرئية في السينما والتلفزيون في ظل قيود من الوقت والتقنية والكلفة، اقسى من تلك التي يعمل في ظلها صانعو الأفلام الروائية والوثائقية. وفي غرفة التحرير (المونتاج) تتم اخر العمليات الفنية واكثرها حيوية بالنسبة لصناعة الفيلم اذ يتم ربط أجزاء الفيلم المختلفة التي تم تصويرها مع بعضها البعض.

وإذا كانت اللقطة السينمائية هي "الكلمة" وان المنظر او المشهد هو "الجملة" فان ترتيب اللقطات ووضعها في اماكنها المناسبة هو ما نستطيع ان نعده قواعد التحرير الصحفي للنص السينمائي.. ومن المعروف ان اللقطات التي قد تم اختيارها بدقة وتم تصويرها من الزوايا الصحيحة لها بوضعها في المكان والتتابع المناسب، وتحديد الطول الملائم الذي يجب ان لا تزيد او تقل عنه، والتي تبدأ وتنتهي في الوقت المناسب، فهي تعد كلاً موحداً غير منفصل. وهذا هو ما يسمى بالمونتاج او التحرير السينمائي كعملية تخضع في تكوينها لليد. تتضمن شريط "السليلويد" بالمقص واعادة وصله معاً بوساطة مادة لاصقة وبتكينة التوصيل. وقد تطورت هذه العملية لتتم بوساطة شريط شفاف بدلاً من المادة اللاصقة.

ويستعمل القطع المباشر وسيلة للنقل في الافلام الاخبارية التي يمكن تحقيقها في غرفة التحرير. اما غيرها من الوسائل فيتم الكترونياً في غرفة المراقبة كما هو الشان في الافلام الروائية التي يتم فيها النقل كيميائياً بالمؤثرات الضوئية في المعمل (٣٧).

هكذا تتجمع امام المونتير صور على فيلم بواقع (٢٤) صورة لكل ثانية من ثواني العرض او (١٠٤) صور في الدقيقة واصوات مسجلة في الاغلب على شريط مستقل.. ويبدأ المونتير عمله بتجميع هذه المواد تجميعاً مبدئياً ويستلزم هذا عمليتين متوازيتين للصوت والصورة موفقاً بينهما زمنياً بما لديه من معدات خاصة، ويقرر المونتير بدراسته المادة المكونة لمشهد من المشاهد، اجراء تتابع معين ليحصل على التالي (٣٨):

١- رواية للسياق الحركي بأكبر درجة من الوضوح.

٢- منتجاً لاقوى اثر.

٣- على اكبر قدر من الجمال.

٤- خالياً من بعض الملامح العارضة غير الجميلة في وجه ابطاله.

٥- تتابع سلس.

طرق تحرير الصوت:

هناك ثلاثة أنواع من الصوت في الفيلم هي:

١- المؤثرات الصوتية.

٢- الموسيقى.

٣- اللغة..

هذه الانواع يمكن استعمالها مستقلة او مع بعضها، ويمكن استعمالها واقعياً او انطباعياً. الاصوات الواقعية تكاد تكون متزامنة Synchronized اي تستمد مصدرها من الصورة، وهي تسجل في الاغلب انياً مع الصورة.

ويمكن للصوت من الناحية التكنيكية اولاً: ان يسجل على الفيلم نفسه او تؤديه الة منفصلة. فاذا كان مسجلاً على الفيلم نفسه اخذ عادة شكل شريط مغنطيسي على طول حافة الفيلم يمر على (بكرة صوت) خاصة داخل العارضة السينمائية. اما التسجيل الصوتي البصري Optical فيطبع فوتوغرافياً على الفيلم في صيغته النهائية.

ويمكن ان يكون الصوت موسيقى تضيف الى الفيلم عمقاً درامياً او تضفي عليه نكهة خاصة، ويمكن ان ياخذ شكل مؤثرات صوتية مثل ضوضاء المرور او ضجيج الناس، هدير الامواج... الخ، او مؤثرات صوتية مثل قرع ابواب، دوي رصاص، دوران محركات سيارات، رنين جرس الهاتف.. الخ لاعطاء تأثير (موضعي) او خاص. ويمكن ان ياخذ شكل تعليق يقال بطريقة تساعد على ايضاح ما يجري على الشاشة او يكون حواراً يدور بين الممثلين في فيلم روائي. ويمكن ان ياخذ كل هذه الاشكال مجتمعة، والنظام الاساس لتزامن الصوت والصورة يتم عادة على وفق الخطوات التالية:

- يسجل كل من الصوت والصورة بشكل منفصل، او متزامن.
- يعالج الفيلم وتطبع نسخة من الفيلم النهائي.
- ينقل شريط الصوت الى فيلم مغناطيسي ويزامن لاحقاً مع الصورة في غرفة المونتاج.

هكذا يرتبط موضوع النص السينمائي ارتباطاً جدلياً بالتعبير السينمائي.. وحينما يكون التعبير السينمائي وسيلة لتطوير الموضوع، انما يعني ذلك صياغة الموضوع باسلوب اللغة السينمائية بصرف النظر عن المادة التي يرتكز عليها من دون ترجمة لغة الادب الى لغة السينما.. فالموضوع عادةً ينشأ عن فكرة بسيطة او قصة او رواية، غير ان هناك اختلافاً جوهرياً في طريقة الافلمة.. فالفيلم الذي يعتمد موضوعه على فكرة معينة ياخذ شكل القصة حين يتطور في المعالجة المرئية وفي كتابة السيناريو بوصفه نوعاً من الادب السينمائي الذي يختلف عن ادب القصة او الرواية. ففي الحالة الاولى يتطور الموضوع بتطوير التعبير السينمائي ولاسيما اذا اتسم العمل برؤية فنية قادرة على الافصاح عما يعنيه المخرج(٣٩).

وفي كل الاحوال فان عملية تحرير النص السينمائي تدخل في نطاق مرحلة اخرى من مراحل صناعة الفيلم وهي عملية المونتاج او التوليف الذي يقوم اساساً على التقطيع Splicing واعادة تركيب الفيلم واخراجه، وهو حقل قائم بذاته له اصوله وقواعده الخاصة ولكن يجري العرف في مؤسسات الانتاج بوجه عام على وفق صيغة المشترك (فريق الانتاج) بين جميع الفنيين ابتداءً من كاتب السيناريو وفريقه، وفي بعض الاحيان يكون المخرج نفسه هو كاتب السيناريو. ولكن في بعض المؤسسات الغربية فان مهمة كاتب السيناريو تنتهي عند كتابة النص الادبي او نص التصوير.

قائمة الهوامش والمصادر

(١) د. عبد العزيز شرف: المدخل الى وسائل الاعلام. دار الكتاب المصري، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٩، ص ٥١١.

(٢) عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣٢.

(٣) اريك بارنو: الاتصال بالجماهير، ترجمة صلاح عز الدين واخرون، مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٠١.

(٤) عادل النادي: الفنون الدرامية، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٥.

(٥) د. عبد العزيز شرف: المدخل الى وسائل الإعلام، مصدر سبق ذكره، ص ٥٢٧.

(٦) انظر: طه حسين عيسى الهاشمي، تجنيس السيناريو، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة، بغداد. ١٩٩٦. ص ١٥.

(٧) اريك بارنو: مصدر سبق ذكره، ص ٢٠٨.

(٨) كريستوفر بريست: دليلك الى صناعة السينما، ترجمة مجيد ياسين، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦، ص ٣٤.

(٩) عادل النادي: مصدر سبق ذكره، ص ٣٣.

(١٠) ر. أ. بوروفسكي: الصحافة التلفزيونية، ترجمة ابتسام عباس. منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، بغداد، ١٩٧٨، ص ٨٣.

(١١) المصدر السابق نفسه: ص ٨٤.

(١٢) د. عبد العزيز شرف: المدخل لوسائل الاعلام، مصدر سبق ذكره، ص ٥٢٦.

(١٣) طه حسين الهاشمي: تجنيس السيناريو. مصدر سبق ذكره. ص ٢٤.

(١٤) المصدر السابق نفسه: ص ١٤.

(١٥) عادل النادي: الفنون الدرامية، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٣.

(١٦) كين دالي: الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بغداد. ص ٣٠.

(١٧) احمد سالم: في التعبير السينمائي (الفلملوجيا)، دار الشؤون الثقافية، بغداد. ١٩٨١. ص ١١٠.

(١٨) المصدر السابق نفسه.

(١٩) عادل النادي: الفنون الدرامية، مصدر سبق ذكره، ص ١٣١.

(٢٠) د. عبد العزيز شرف: المدخل لوسائل الاعلام، مصدر سبق ذكره، ص ٥١١.

(٢١) المصدر السابق نفسه: ص ٧٣.

(٢٢) سير بازيل بارتليت: تأليف التمثيلية التلفزيونية، ترجمة عزت النصيري، الهيئة المصرية العامة للنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٧.

(٢٣) د. عبد العزيز شرف: المدخل لوسائل الاعلام، مصدر سبق ذكره، ص ٤٦٧.

(٢٤) محمد حيدر مشيخ: صناعة التلفزيون في القرن العشرين. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٤٦٧.

(٢٥) د. عبد العزيز شرف: المدخل لوسائل الاعلام، مصدر سبق ذكره. ص ٧٥.

(٢٦) فوسيت هاردي: السينما التسجيلية عند جريسون، ترجمة صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١١١.

(٢٧) انظر عادل النادي: الفنون الدرامية، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦ وما بعدها.

(٢٨) سيدفليد: السيناريو. ترجمة سامي محمد، دار المأمون، بغداد. ١٩٨٩. ص ٧٠.

(٢٩) د. عبد العزيز شرف: المدخل لوسائل الاعلام، مصدر سبق ذكره. ص٥٢٦.

(٣٠) المصدر السابق: ص ٢٦-٢٨.

(٣١) اريك بارنو: الاتصال بالجماهير، مصدر سبق ذكره، ص ٢١٦-٢٢٣.

(*) (تستخدم في مناقشة رسائل الماجستير والدكتوراه في الكليات العلمية)

(٣٢) د. عبد المجيد شكري: تكنولوجيا الاتصال – الجديد في انتاج البرامج في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٦٠.

(٣٣) مصطفى المصمودي: تلفزيون المستقبل على الطريق السريع للاتصال. مجلة الاذاعات العربية، عدد (٣)، تونس، عام ١٩٩٤، ص ٣٤-٣٥.

(٣٤) ماريك هولنيسكي: الفن والكومبيوتر، ترجمة عدنان المبارك. دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠. ص ١٨٤.

(٣٥) د. عبد العزيز شرف: المدخل لوسائل الاعلام. مصدر سبق ذكره. ص٢٠٦.

(٣٦) اريك بارنو: الاتصال بالجماهير، مصدر سبق ذكره، ص ٢١٧.

(٣٧) المصدر السابق نفسه: ص ٢٢٣.

(٣٨) احمد سالم: في التعبير السينمائي (الفلوملوجيا). مصدر سبق ذكره. ص١١١.

(٣٩) المصدر السابق نفسه.

الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي في تصاميم أقمشة الأطفال

د. محمد علوان

ملخص البحث

يتناول هذا البحث الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي في تصاميم اقمشة الاطفال، لكون ان هذا الموضوع لم يتم التطرق اليه من قبل والتي ستظهر اسسه الفنية، وهذا ما حاول الباحث الإحاطة به في الفصل الاول حيث تجلت اهمية البحث في امكانية الافادة منه من خلال تخصيص خطوط انتاجية في المعامل النسيجية باعتماد مصممين على انتاج تصاميم تربط الشكل بالمضمون مع الاستخدام الوظيفي في تصاميم اقمشة الاطفال وكذلك على اهمية ادراك مصممي الاقمشة للمعامل على الاهتمام بهذا الجانب وايضاً اهداف البحث وحدوده وما فيه من مصطلحات واختيار التعريف الاجرائي لكل مصطلح.

وقد قسم البحث لاربعة فصول. كان الفصل الثاني فيها يمثل الاطار النظري للبحث وما اسفر عنه هذا الاطار. حيث قسم الى عدة مباحث كان الاول فيها يبحث في الشكل في تصميم الاقمشة ووظائف الشكل وكذلك العلاقة بين الشكل والمضمون في تصميم الاقمشة اما البحث الثاني فكان يبحث في الوظيفة بتصميم الاقمشة، ويتحدث المبحث الثالث عن ادراك الطفل في الاقمشة وادراكه للون على القماش والتأثير النفسي للون واخيراً العوامل المؤثرة في اختيار ملابس الاطفال منها العوامل الاقتصادية والاجتماعية والبيئية والثقافية والنفسية اما الفصل الثالث يمثل اجراءات البحث ومجتمع البحث وكيفية اختيار العينات وادوات البحث ثم عرض العينات ، اما الفصل الرابع حيث عرض نماذج العينات وتحليلها وما توصل له البحث من نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات لينتهي البحث بقائمة من المصادر واخيراً الملاحق.

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة اليه:-

تعد صناعة الاقمشة من نتاج الحضارة الانسانية، وهي مقياس رقي الامم وتطورها، وازدهار هذه الصناعة يرتبط بازدهار المجتمعات التي يترعرع فيها، ويسهم في صنع حالة النهوض والازدهار وبلوغها لتلك المجتمعات، وهي تنمو كلما توفرت لها شروط النمو لتعبر عن تفاصيلها شكلا ومضموناً.

وفي العراق الذي "يعد موطن اقدم الفنون واعرق الحضارات التي عرفتها البشرية"[١]، ازدهر النشاط الفني على اختلاف انواعه ومن هذه الفنون هو فن صناعة الاقمشة التي عرفها انسان وادي الرافدين. والذي تعامل معها بجدية واهتمام اذ اولت الدولة اهتماما كبيرا بصناعة الاقمشة عموماً، منها اقمشة الاطفال على اساس انهم بناة المستقبل، ولذلك احاطتهم بكل اشكال العناية والرعاية موفرة شتى الخدمات من اجلهم فاتحة لهم كل الفرص للابداع والابتكار، وبالتالي تنمية اذواقهم، كما انشأت خطوطا انتاجية في المعامل النسيجية لتوفر لهم كل ما يحتاجونه من اقمشة وملابس.

فعلى الرغم من ستراتيجية التنمية التي ترى "ضرورة تحديد اهداف الانتاج بشكل يكفل تحسين حجم ونوعية الاستهلاك النهائي للافراد"[٢] الذي اخذ يتزايد بشكل واضح، بقيت هذه المسألة متروكة، وكان من الضروري الالتزام بما ينتج للاطفال من اقمشة اخذين بالتزامات اساسية لا يمكن تجاهلها كمعرفة اللون والشكل الذي يفضله الطفل. وهذه النقطة لا تعرف بالحدس والتخمين بل بدراسات تقوم على اسس موضوعية مستمدة من طبيعة المجتمع والعلاقات السائدة بين افراده، وجاء هذا البحث تأكيداً على هذا الاهتمام والذي تمحور على الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي في تصاميم اقمشة الاطفال. وذلك للوصول الى تأكيد دلالاتها الفكرية الجمالية والفنية اذ أن هناك الكثير من تصاميم هذه الاقمشة تحتوي وحدات تصميمية ولونية ليس لها علاقة بوظيفتها كملبس للاطفال. اذ نجد انها تستخدم في مجالات مختلفة.

وهذه تعد مشكلة. والسبب أن هذا الشيء احيط بالاهمال وعدم الاهتمام مما أدى بالتالي إلى خلل في طبيعة الانتاج المخصص لتصاميم اقمشة الاطفال. فقد وجد الباحث أن ذلك وحده يعد مشكلة ينبغي البحث فيها، كما افرزت هذه الاقمشة عدداً من المؤشرات يمكن اعتبارها مسوغات لاجراء هذا البحث.

١- تدل تصاميم الاقمشة على افتقار واضطراب النظام التصميمي في معالجة الشكل والمضمون، مما ادى بالتالي إلى ضعف واضح في الاداء الوظيفي والتعبيري.

---

[١] اندريه بارو، سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليم عيسى سلمان وسليم طه وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠.

[٢] منى عايد العوادي، تصاميم والوان الاقمشة المفضلة لدى البنات. اطروحة ماجستير، بغداد ١٩٨٦.

٢- اغفال الدور الكبير الذي يحققه اللون بوصفه وسيلة تعبيرية مثيرة في العلاقات التصميمية.

٣- اهمال المصمم العلاقات الجمالية التي تتلاءم مع الاداء الوظيفي لنوعية الاستخدام النهائي.

٤- عدم تأكيد المصمم على طبيعة تصاميم الاقمشة للاطفال التي تتناسب والفئة العمرية.

اذن في ضوء ما تقدم اختار الباحث مشكلة بحثه وحددها بما يلي (الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي في تصاميم اقمشة الاطفال)

اهمية البحث:-

يمكن تلخيص اهمية البحث التالي :

١. يسلط الضوء على اهتمام مصممي الاقمشة من المعامل النسيجية بموضوع الشكل والمضمون وربطه بالوظيفة وتنمية الجانب الذوقي والمهاري والفني لهم والتي تعد مؤشراً للتنبؤ بالاقمشة التي تخصص لملابس الاطفال.

٢. امكانية الافادة من نتاج هذا البحث، وذلك بتخصيص خطوط انتاجية في المعامل النسيجية لانتاج اقمشة مخصصة لملابس الاطفال فيها ربط بين الشكل والمضمون وطبيعة وظيفتها النهائية.

هدف البحث:-

ويهدف البحث الحالي إلى:-

١. الكشف عن واقع الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي في تصاميم اقمشة الاطفال.

حدود البحث:-

يقتصر البحث الحالي على:

الحدود الزمانية: لعام ٢٠٠١ - ٢٠٠٢.

الحدود المكانية: اقمشة الاطفال التي تنتج في المعامل النسيجية العراقية.

الفئة العمرية: من الولادة الى خمس سنوات (الطفولة المبكرة) وللذكور فقط، حيث يكون الطفل في هذه المرحلة في طور الاستيعاب والتعلم، فتربطه مع العالم الخارجي حواسه وكذلك تنمو غرائزه وميوله بشكل فطري وتنشط بشكل تدريجي بالتفاعل مع البيئة وكذلك يبدأ

بالادراك للاشكال والالوان وتزداد معرفته بما يحيط به ويغير رغباته على وفق هذه المعارف فيختار الالوان الاحمر يشبه بالنار والاصفر يشبه بالشمس والازرق بالماء وهكذا[١].

الحدود الموضوعية: دراسة الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي في تصاميم اقمشة الاطفال.

تعريف المصطلحات:-

الشكل:

يقال خذا الشكل بكذا أي اشبه... وقوله تعالى "كل يعمل على شاكلته" أي على طريقته[٢]. وجاء في لسان العرب الشكل بالفتح والجمع اشكال وشكول "وشكل الشيء صورته المحسوسة. وتشكل الشيء"[٣].

ان الشكل هو تنظيم لعناصر الوسيط المادية التي يتضمنها العمل الفني "والشكل ايضا الشبه والمثل والنظير كقوله خل المرء فلسنا من اشكاله أي من هواي وشكلي"[٤].

التعريف الاجرائي:

فقد عرف الباحث الشكل بالتالي :

هو مجموعة من عناصر مفردة او مركبة ترتبط بالمضمون يحقق بعداً وظيفياً في تصاميم اقمشة الاطفال.

المضمون:

ضمن الوعاء الشيء والكتاب الكلام اشتمل عليه والاصل في المنجد (ض. م. ن) ضمنا. ضمناه: هـ د. وضمن جعل فيه "ضمن الشيء الوعاء جعله فيه. جمعها مضامين"[٥].

وترى سوزان لانجران المضمون هو معنى خاص يحمله الشكل الخلاصة هو ان الفن عندها شكل او صورة او مظهر او ايهام فهو حين يكون كذلك فلابد ان يكون معبراً، أي ان

---

[١]- صالح عبد العزيز. التربية وطرق التدريس. ط١، دار المعارف بمصر. ١٩٧١: ص ١٠٢.

[٢] محمد بن ابي بكر الرازي، مختار الصحاح، المركز الصحي للثقافة العلوم، ١٩٨١. ص ٢٥٧.

[٣] ابن منظور (ابي جمال الدين ابن مكرم الافريقي المصري) لسان العرب ط ١٣ الوسسة المصرية العامة للنشر، الدار المصرية للتاريخ والترجمة، القاهرة، السنة بلا، ص ٣٧٩

[٤] العلامة السعيد سعيد الخوري الشرتوني، اقرب الموارد في فصح العربية والشوارد، لبنان، ١٩٨٠، ص ٥٩٣.

[٥] المنجد في الفقه والاعلام، دار المشرق، بيروت. ط ٢٥، سنة بلا، ص ٤٥٥.

الفن شكل تعبيري ذو معنى، وهذا المعنى يكون في بطن الصورة نفسها وهو لا يشير الى خارجها.

وان معنى العمل الفني شكلاً او صورة هو اسقاط لفكرة الفنان عن الحياة او العاطفة وليس نسخة منها، وهذا ما يجعله صورة رمزية تعبر عن الوجدان البشري، وان هذا التعبير هو شيء مختلف فهو لا يمكن تميزه منطقياً. ولكي نشعر به "بوصفه نوعية اكثر من مجرد تحققه وظيفة وهذا هو المضمون"[١].

ان المضمون التعبيري لاي عمل فني "لا يكون على ما هو عليه الا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي والموضوع".

وهو كذلك مفهوم يتكون من بعدين هما "الموضوع فكرة العمل الفني والمعنى الذي يعكسه العمل الفني في مجموعته وليس في تفاصيله"[٢].

والمضمون هو انتظام المحسوس الجمالي على شكل علاقة يشير الى " شيء او حقيقة او قضية او ظاهرة او أي موضوع اخر من الموضوعات"[٣].

"وهو يعد جوهر العمل الفني" وهو المحتوى للعمل الفني يجمع هدف صاحب التكوين ونيته في عناصر من المقرر "ان تكون واضحة جلية صريحة لضمان وصول المضمون الى الناس"[٤].

التعريف الاجرائي:

هو تعبير عن الفن والافكار الشكلية التي ترتبط بالبعد الوظيفي من تصاميم اقمشة الاطفال.

---

[١] ينظر: راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافية والاعلام، ط ١، بغداد ١٩٨٦ ص ٤٠ – ٤٧.

[٢] جيرم ستولنتر، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة: فؤاد زكريا وطبعة جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٤٧ ص ٣٤.

[٣] ينظر: ابراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، مصر ١٩٧٦، ص ٣٢، ٣٨.

[٤] ينظر: عبد الفتاح رياض التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية ط ١، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٣٤.

التصميم:

يعرف ضمن معنى التكوين "وان التصميم يعطي للعمل المبكر كياناً"[١].

ويعرف على انه "ترجمة لموضوع معين لفكرة مرسومة هادفة لها علاقة بوسيلة التنفيذ"[٢].

تصاميم الاقمشة:-

عرفت تصاميم الاقمشة بانها "التصاميم المتكونة من الوحدات الاساسية والتي تصنف حسب تنفيذ اشكال عناصرها"[٣]

التعريف الاجرائي:

هو مجموعة من الاشكال الزخرفية او اللونية التي تعبر عن مضمون معين وتؤدي اداءاً وظيفياً في تصاميم اقمشة الاطفال.

الوظيفة:-

وهي النواة التي تبدأ منها عملية التصميم. وعلى الفنان ان "يدرس متطلبات وظيفة الشيء المطلوب ليضمن التصميم الناجح وليختار الخامة التي تفي بالهدف منها"[٤]

ويذكر ان الانسان يتطلع الى الشكل السار الممتع كما يتطلع الى وظيفة الشكل وان لم تشبع هذه الحاجة في الانسان للشكل في "الوقت نفسه الذي نشبع فيه الحاجة الى الوظيفة يضطرب الكيان الانساني"[٥].

ويذكر ان الوظيفة "مظهر خارجي لاوصاف اشياء معينة في نسق معين من العلاقات"[٦].

التعريف الاجرائي:

هو اعطاء فكرة او شيء يرتبط بتصاميم اقمشة الاطفال.

---

[١] محمود، البسيوني، العملية الابتكارية، القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٧٤ ص ٧.

[٢] يحيى، حمودة، نظرية اللون، القاهرة، ١٩٨١، ص .

[٣] Tortora, phyllis Gunderstanding textiles new York, macmillan publishing co ١٩٧٨ paper, ٢٧٨.

[٤] فتح الباب عبد الحليم، التصميم في الفن التشكيلي، سلسلة عالم الكتب القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٧.

[٥] هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ١٩٥٤، ص ١٩٥.

[٦] روزنتال، الموسوعة الفلسفية وضع لجنة من العلماء والاكاديميين السوفيات. دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٠، ص ٥٨٦.

الفصل الثاني

الشكل في تصميم الاقمشة:-

يستمد الشكل الفني وجوده من المصمم، لذلك أن عملية تكوينه ينفرد بها الفنان عن سواه من الناس، فالعلاقة الحميمة بين عناصر الشكل غالباً ما يكون لها الشان في منح التصميم مصداقية بمعنى اخر أن " شكل العمل الفني التصميمي سوف يكتسب معانيه المحددة أو المتعددة بوساطة اعادة بناء الموقف وبهذه الطريقة نستخدم الاعمال الفنية طبقاً لموقف أو مبدأ ما "[١].

وفي الوقت الذي يمثل التصميم وسيلة جمالية يحتاجها الانسان لا غنى عنها فهو ينطوي على مستوى من التنظيم الشكلي الذي يراد له تلبية لرغبة الانسان فالعمل الفني التصميمي منظومة من العلاقات المترابطة بمعنى ان كل عنصر يعمل على جذب الاخر وحصيلة ذلك تكون ازاء تصميم متماسك وحسب رأي (سكوت) فان " رؤية الشكل تتم على اساس الشكل الفعلي للمثير المرئي"[٢].

واذا ما عرفنا ان العناصر التصميمية تكون بمجموعها الشكل وان عدم تحقيقها ذلك لن تكون اكثر من كونها عناصر فكرية غير مرئية ولهذا " تصبح النقطة شكلاً عندما تكون مرئية كذلك الخط والسطح – فالنقطة على الورق مهما بدت صغيرة يجب ان يكون لها شكل وحجم ولون وتركيب ان قدر لها ان تكون مرئية"[٣].

ولا مناص ان يبدي الفنان المصمم تفهماً لطبيعة الشكل والالية التي تسير على ضوئها ولهذا "فالمصمم حساس لهذه العلاقة فيطبع وسائل الضبط اللازمة لها"[٤].

ويكون الشكل على قدر من الجمال حيث يتصف بالنظام، وليس مهماً ان يتخذ الشكل هذا النمط من التعبير او ذلك لان جماليته ليس حكراً على منهج فني دون اخر. لكنه

---

[١] Actavniv Ersitatia and (others) idea and form studies hn the history of Art, Sweden by aimgvist. ١٩٥٩, p. ٢٣.

[٢] جيلام روبرت سكوت، اسس التصميم، ترجمة محمد عبد الباقي محمد، دار نهضة مصر القاهرة (ب، ت) ص ٣٧.

[٣] Wany, wacirs, principles of two dimensional design America, ١٩٧٢ – p. ٩.

[٤] Foukner, Ray, and (others) Art today Anintroduction to the fine and functional Art new York ١٩٥٠ p ٣٠٦.

وبكل الاحوال مشروط بنظام داخلي. فاذا لم يكن الشكل معروفاً فاننا نطلق على الشيء لا شكل له "ولا نعني اننا لا نستطيع رؤية أي شكل له نقصد هنا انه ليس بالشكل الجيد"[١].

ولابد ان تكون للشكل صياغة ما تجعله مكتفياً بذاته وبعكسه فان من الصعب ان نضع تصور نهائياً لطبيعته ويصعب حقاً المفاضلة بين شكل ليس الا عملية تصور لنوازعنا الداخلية.

لهذا ان رسالة المصمم ذات اهمية عظمى يستلمها المتلقي بوساطة الشكل الذي من خلاله يخبرنا عن مشاعره واحاسيسه غير انه من الممكن العثور على ما يلائمنا فقد نعثر على ضالتنا على شكل جميل او مشوه وفي الحالتين فالامر مشروط برغباتنا وما تحرزه من ارتياح. لذا كثيراً ما يوصف العمل الفني "بوحدته القصوية التي جعل منه كياناً متكاملاً لانه مضمون جرى تثبيته والتعبير عنه بصورة موضوعية"[٢].

في ضوء ما تقدم ان الشكل الفني في التصميم وان بدا لصيقاً بالواقع فان له حياته الخاصة كتحصيل لرؤية المصمم لما حوله أو لما يتصوره مما يجعل الشكل نمطاً من ارتداد الواقع على العمل الفني والذي تتبين ملامحه من خلال الشكل. اذ ان ادراك المصمم لما حوله يتجسد من خلال الشكل.

اما وظيفة الشكل يذكر(ستولتير) في انه تتركز وظائف الشكل من عملية ضبط ادراك المشاهد وارشاده وتوجيه انتباهه باتجاه معين بحيث يكون "العمل واضحا مفهوماً موحداً من نظره، وكذلك يرتب الشكل عناصر العمل على نحو من شانه ابراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها" ويتفق الباحث مع (ستوليتر) في الفترة التي تقول فيها ان الشكل مسؤول عن ترتيب عناصر العمل الفني لان الشكل في حقيقته ليس الا حصيلة لترتيب عناصره أي نتيجة وليس سبباً فيها. فان أي تشويش او انضباط في حركة العناصر لابد ان يخلق انعكاساً حدياً على الشكل ويصعب تصور العكس.

وعلى هذا فالشكل في تصميم اقمشة الاطفال قد اخذ بالتطور عما كان عليه في السابق، اذ اتخذت اقمشة الاطفال هيئات وتصاميم جديدة لم تكن مطروقة من قبل سواء في

---

[١] جيلام سكوت، روبرت، المصدر السابق، ص ٢٤.

[٢] ينظر: عدد من الباحثين السوفيت، نظرية الاداب، ترجمة نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة الكتب المترجمة (٩٢) بغداد ط ٤٥.

نوعية التصميم او الالوان او الخامة لان اهم ما يميز ملابس الاطفال عن غيرها هو "كثرة الالوان والنقوش الا انها اختلفت باختلاف مصانع النسيج واذواق الاطفال واوضاعهم الاجتماعية"[١]، وشهد القرن الحالي اهتماماً كبيراً بهذا الجانب، اعتماداً على ان الطفل يولي اعجاباً بالازياء، ويكون اكثر استعداداً للتأثر بما يشاهده ويسمعه وسعيه الى تأكيد ذاته عن طريق الاهتمام بملبسه.

ان التعرف على "ما يفضله الطفل من تصاميم والوان الاقمشة قد تساعد المصممين من المعامل النسيجية من تصنيع اقمشة تليق وما يطمح اليه الطفل ويفرح بها"[٢].

وعلى هذا الاساس اهتمت الدولة بهذا الجانب الحيوي من خلال اقامة المعامل النسيجية التي مهمتها توفير الاقمشة على اختلاف انواعها ومنها اقمشة الاطفال، واستمرت الرعاية بهذا القطاع واصبح عدد الشركات كبيراً موزعاً على عدد من محافظات القطر لانتاج اقمشة تعتمد استخدام تصاميم واشكال مناسبة للاطفال وبما يتناسب والتقدم العالي وكذلك ليساير متطلبات القطر واحتياجاتهم لانواع الاقمشة، فاتخذت الاجراءات الكفيلة لتطوير هذه المعامل وتوسيعها دعماً للاقتصاد الوطني.

وعلى هذا يرتدي الاطفال البسة ذات نوعيات مختلفة وتتنوع الامكانيات على هذا الاساس تبعاً لما موجود في السوق فهناك ملابس جاهزة معروضة للبيع وهناك قطع قماش تشترى ثم يتم فصالها حسب الطلب ونتيجة للتطور الحضاري في هذا العصر فقد ازداد الاهتمام بملابس الاطفال والتفنن بها هذا ادى الى نسبة اللباس الواحد باشكال متعددة، وهذا التنوع دليل على تقدم الصناعة النسيجية من خلال اعتمادها على الالوان والتصاميم المختلفة والاختيار الجيد للون يعطي انطباعاً جيداً عن شخصية المصمم وخاصة ان "اختيار اللون صعب للغاية لان ارضاء الاذواق المتعددة يمثل نوعاً من الامتحان العسير للمصمم"[٣] لان من وظائف المصمم ان يجعل تجربته تمنح الحياة في الاشياء "فتحاكي احاسيس المستهلك وتغازل عيونه فينشد الى جمالها من النظرة الاولى"[٤] وعلى هذا تنوعت الاشكال والتصاميم لاقمشة الاطفال

---

[١] صبيحة رشيد، الملابس العربية وتطورها.

[٢] منى كاطع العوادي، المصدر السابق، ص ١.

[٣] مصطفى احمد التصميم الداخلي القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٠٣.

[٤] دمين ادوين الفنون الاساسية ترجمة مصطفى حبيب/ القاهرة ١٩٣٩، ص ١٥.

وذلك لسد حاجته اليه. واذا كانت هذه الملابس مظهرا من مظاهر الحياة الطبيعية التي تعيشها الشعوب فانها ولا ريب كانت تخضع ولا تزال الى بعض الشروط البيئية المطلوبة فيها.

ماهية الشكل وادراكه في تصاميم الاقمشة:-

هو تنظيم عناصر الوسط المادي التي يتضمنها العمل ويتحقق الارتباط المتبادل بينهما "وعناصر الوسط تختلف باختلاف نوع الفن"[١] يطلق لفظ شكل على الطرسقة التي تتخذ بها العناصر موضعها على سطح القماش كلا بالنسبة للاخر والطريقة التي تؤثر بها كل منها في الاخر مع تنظيم للدلالات التعبيرية والحسية لهذا الناتج بحيث يسهم "كل عنصر بدوره في اغناء الشكل"[٢] وهذا ما يكون عند ملاحظة علاقة عناصر الشكل على قماش بعضها مع بعض في ابراز الشكل وتنميته، وعلاقتها مع الفراغ ونوع هذه العلاقة من نوع الخطوط ان كانت بسيطة او متشابكة او معقدة... الخ وما ينتج عن هذه العلاقة من نوع الخطوط التي تشكل عناصر التصميم وتداخلها بعضها مع بعض وبالتالي ارتباط هذه العلاقة مع نوع الحاجة النسيجية وهل اسهمت عناصر التصميم في ابرازه او هو أسهم في تنميتها ام ان اللون وما له من تأثير قد خدم بقية العناصر واكد نفسه من خلالهما.

بهذا نلاحظ موضع كل عنصر في الشكل واهميته لبقية العناصر والترابط بينهما اذ لاياخذ أي عنصر بمفرده اهمية من دون علاقته مع غيره من عناصر الشكل أي ان عناصر الشكل ليس لها وجود بمفردها بعيداً عن المواقف التي تبدو فيها وحيث توجد "تأخذ شكلاً من خلال العلاقات يعطي هذا الشكل بوضوح وموضوعية حيث يمكن ادراكه"[٣].

فالعمال الفني لا يصبح مظهراً حسياً قابلاً للادراك الا اذا استحال الى شكل سواء اكان هذا الشكل "ثابتاً مستديماً مثل الفن التشكيلي او عابراً ديناميكياً مثل النحن او الرقصة"[٤] قد يكون الشكل بسيطاً كالنقطة اذا كانت مقصورة بذاتها او على درجة كبيرة من التعقيد والتركيب والتشابك وهي على اختلافها تعبر عن حالة الاستقرار، وتميل للمحافظة

---

[١] ستولنز جيورون، المصدر السابق ص ٣٤٠.

[٢] نفس المصدر، ص ٣٤٤.

[٣] ينظر، حكيم راضي، المصدر السابق، ص ١٤.

[٤] ابراهيم زكريا، فلسفة الفن في التفكير المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د. ت)، ص ٣١٤.

على الخبرة البشرية ونقلها للاجيال وبمحصلتها النهائية تمثل "الخبرة الاجتماعية عندما تأخذ صورة ثابتة"[١].

ويتوقف اختلاف الاشكال على طبيعة العناصر والطريقة الممكنة لايجاد الوحدة بينها في اظهار الشكل كما "ان الاشكال بطبيعتها خاضعة لحركة المضمون والمعتمدة عليها ومحددة لامكاناته"[٢].

كما ان ادراك الشكل هو عملية عقلية تتم بها المعرفة عن طريق منبهات حسية تتأتى من كون "الانسان نظاماً باحثاً عن المعلومات منظماً لها والشكل احدى هذه المعلومات"[٣].

وتحكم عملية الادراك وتحددها عدة عوامل. نفسية. بيئية. ثقافية واجتماعية، وقد تناولتها العديد من الدراسات. الا ان مدرسة الكشتالت والتي تتعامل والشكل على انه وحدة كاملة يصعب تحليلها، اذ تعد هذه المدرسة الشكل "كالمركب الكيمياوي اندمجت عناصره بعضه ببعض ولو حللنا المركب الى عناصره وتلاشى المركب نفسه"[٤].

فالادراك هو عملية المام باشياء معينة او بحركات هذه الاشياء، وذلك عن طريق الاحتكاك المباشر والحالي، وليس هذا الادراك سوى محطة أو مرحلة من نسق السلوك لدى كل فرد منا وسط ظروفه الخاصة . اذن الادراك بمفهومه السلوكي النفسي ليس سوى "المعرفة التي نحصل عليها بفعل مؤثر خارجي مباشر مبني على مدى احاسيسنا وانفعالاتنا بواسطة الاشياء الموجودة حولنا"[٥].

اذن فان ادراك أي شكل لاي عمل فني يعتمد على هذا الاساس وعملية ادراك الشكل في تصميم الاقمشة، الذي يعد وحدة متكاملة ترتبط عناصره بوحدة عضوية لا يمكن فك ارتباطها، وان حدث ذلك تلاشى التصميم الاصلي. وفقدت عناصر تشكيلية اهميتها من حيث وجودها السابق، وهذا ما يكون في كل الاشكال الفنية على اختلاف انواعها.

---

[١] مجاهد عبد المنعم، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، ط ٢، سنة ١٩٨٦، ص ٣٨.

[٢] روزنتال، المصدر السابق ص ٢٦٣.

[٣] قاسم حسين، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة دراسات (٣٥) بغداد، ١٩٨٢ ص ١٥٧.

[٤] ينظر: احمد عزت، اصول علم النفس المكتب المصري الحديث القاهرة ، ط١٠، د.ت، ص٥٠ .

[٥] فرويد سيجمون واخرون. الادراك. عرض وتقديم مصطفى غالب، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٠، ص ١١ و٣٩.

اذن فما قيمة العناصر وتصميمها واللون من دون وحدة تربطها وتفجر قوتها التعبيرية مع بقية عناصر الشكل. اما اطوار عملية ادراكه فتكون بمراحل اولها نظرة اجمالية ثم تحليل وادراك العلاقات القائمة بين اجزائها ثم اعادة تأليف هذه الاجزاء والعودة للنظرة الاجمالية وتتقدم النظرة التحليلية، اذ لا يمكن ادراك العلاقات بين الاشياء ما لم يشمل ادراكنا اولاً الشيء المدرك باكمله (الشكل).

فلا معنى للعناصر المتفرقة المنعزلة بعضها عن بعض بل "تتوقف معانيها على جملتها وعلى كيفية انتظام الشكل ككل"[١]

ويتميز الطفل في مرحلة الطفولة المبكرة بادراك بعض الاشكال البسيطة سرعان "ما تزداد مع مرور الايام فيتعلم الاشياء المالوفة التي تكون ممتعة بالنسبة له"[٢].

وبعد السنة الرابعة من العمر يستطيع استخدام اللغة وادراك ما يحيط به كذلك الربط بين الادراك البصري والعقلي ويميز بين الاشكال الهندسية، ويميل الى رسم الاشكال البسيطة رغم الارتباك بالخطوط، فيرسم الاشكال المحببة اليه بحجوم اكبر وغير المفضلة بحجم اصغر. وذلك بسبب عدم تكوين فكرة المنظور لديهم.

وكلما ازداد عمره نراه يرسم الموجودات الطبيعية التي تحيطه كالاشجار وما شابه. ويبدأ الطفل بالمقارنة بين ما يراه من اشكال والوان ويقارن بين الحيوانات ويعرفها ويميلون الى رسم الاشياء التي يرونها في محيطهم كالبيت والسيارة لانها اكثر جذباً للانتباه لدى الاطفال، وبعد السنة الرابعة يستطيع ايضاً ان يدرك العلاقات المكانية الموضوعية ويسعى الى تكييف نفسه واقامة صلة قريبة او بعيدة بهذه الاشياء وانهم يقيمون ويهتمون بالاشياء المؤلفة لديهم فقط او القريبة منهم.

وتبرز في اشكال تصميم اقمشة الاطفال عدة موضوعات ارى ان الطفل يفضلها ويحبها منها طبيعية ومنه موضوعات مصنعة التي تضم اشكالاً كلعب اطفال وموضوعات منظمة هندسية حيث تستخدم هذه الاشكال من الواقع البيئي للطفل لسهولة ادراكه واتصاله بها ويمكن ربط عدة اشكال في التصميم او الوحدة الاساسية، ويراعي تناسب الشكل مع حجمه وتناسب حجم الشكل مع الاشكال المستخدمة في التصميم ومع ابعاد حجم جسم الطفل

---

[١] مراد يوسف، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط ٥، ١٩٦٦ ص ١٨٢.

[٢] يوسف حنا ابراهيم واخرون، علم النفس التكويني، مطبعة دار الكتب، جامعة الموصل، العراق، ١٩٨٨، ص ١٤١.

والمرحلة العمرية فيفضل استخدام الاشكال المتوسطة والصغيرة الابعاد ليظهر واقع الوحدة التصميمية الاساسية.

المضمون في تصميم الاقمشة:-

هو المحتوى للعمل الفني سواء كان عملاً ادبياً او فنياً كتصميم الاقمشة والهدف منه هو "ايصال الفكرة والتي من المقرر ان تكون واضحة جلية صريحة لضمان وصولها للمشاهد"[١] والمستهلك للقماش، والمضمون هو حس فكري مستند الى التفكير والعقل وهو "صفة انسانية يستطيع الانسان وحده التعامل معها"[٢] فاذا ما قمنا بعمل شكل تصميمي يحمل فكرة او مضموناً معيناً على قماش مخصص لوظيفة معينة، فانه من المفروض ان نصل برسالته بصورة واضحة ومقبولة من اجل انجاح الغاية المقررة الذي خطط لها مصمم الاقمشة.

وعلى هذا الاساس فان "المضمون يرتبط بالمادة الحسية وكذلك تنظيمه، وهو يتوقف على ذلك كله"[٣].

أي ان المضمون في الشكل المنفذ على الاقمشة لا يكون على ما هو عليه الا بسبب ترتيب العناصر والتنظيم الشكلي والتعبير، أي هو المحطة الكلية للعناصر والعمليات التي تكون اساس الاشياء وتحدد وجود اشكالها وتطورها، أي هو ناتج جميع العلاقات للعمل من حيث الموضوع المتناول والفكرة والعناصر وارتباطها وناتج علاقته (التعبير) وكل ما له صلة بالتصميم وهو التالي اشبه "بمزيج كيمياوي من الموضوع والفكرة والتعبير ويكون الناتج جديداً ذا معنى جديد ليس له معنى الاشياء ولا معنى العلاقات بمفردها وهذا المعنى هو المضمون"[٤].

فمضمون الشكل المنفذ على الاقمشة هو ناتج نهائي لتفاعل المصمم مع موضوع الفكرة التصميمية على وفق رؤية فكرية تمثل افكار ذلك المصمم مستخدمة عناصر التصميم ودلالتها في خلق تعبير الموضوع المتناول.

---

(١) عيد كمال، فلسفة الادب والفن، دار الكتاب العربي، ليبيا ١٩٧٨ ص ٢٨٨.

(٢) عيد كمال، جماليات الفنون، دار الحافظ، الموسوعة الصغيرة، العدد ٦٩، بغداد، حزيران سنة ١٩٨٠، ص ٤٧.

(٣) ستولنتر جيروم، المصدر السابق، ص ٣٩١.

(٤) يوان رمسس، دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر، القاهرة، د. ت ص ١٨٠.

فالمضمون يمتلك من "الامكانات الباطنية لتطور اللاانهائي و حركة الدائمة التي يحاول تشكل احد منها" ولذلك لان المضمون ليس مجرد ما يقدمه بن كيف يقدمه ي اختيار الشكل الذي يظهر فيه على هذا "فهو الذي يحدد ماهية الشكل في الفن"[٢].

واتجاه المضمون خاضع للموضوع المتناول، فقد يكون ذلك الموضوع تراثياً، دينياً، اقتصادياً... الخ وبهذا تكون النتيجة النهائية لمضمون العمل التصميمي ذات الطابع الذي اثار المصمم وتصوره فعندما يكون الموضوع المتناول على سبيل المثال تراثيا فان اتجاه مضمون التصميم يأخذ هذا الاتجاه من خلال امتزاج الموضوع وافكار المصمم وتعبيره عن ذلك الموضوع وتسخير عناصر شكله بعد تحديد طبيعة ذلك (التراثي) وهكذا المضامين الاخرى. ومن المضامين ما هي مباشرة لا تثير المشاهد، ومنها ما هي غير مباشرة تؤدي الى اثارة الخيال والانفعال والفكر وعليه تفسير مضمون الشكل واستيعابه خاضعة لحالات ذاتية تعتمد الذاكرة والتعاطف والاستجابات واسلوب المعالجة كلها عوامل تساعد عملية ادراك المضمون واستيعابه.

وان ارجح تفسيرات المضمون واقربها تعتمد على خلفية الفنان المصمم الاجتماعية والفكرية واسلوب تفكيره وقت تنفيذ العمل لكي يعطي بالنتيجة التصميم الناجح والذي يلقى رواجاً راقياً بين المستهلكين.

اما علاقة الشكل بالمضمون فهي علاقة تلاحم وترابط ووحدة تجمعها معاً. مهما يكن نوع التصميم وعلى اختلافه "ومن الصعب الفصل بين شكل التصميم ومضمونه"[٣].

وعملية تضافرهما في التصميم هي احدى اهم مقومات نجاح التصميم والعلاقة بين الشكل والمضمون تتاتى من خلال امكاناتهما ووظائفهما في التطور.

والمضمون ليس بذي قيمة لولا الشكل الذي يتضمنه ويهذبه وكذا الشكل لو كان مضطرباً لما كان المضمون يثير الاهتمام، وهذا تكون علاقة الترابط بينهما واضحة في التصميم، فعملية التفاعل بينهما تعتمد على امكانات كل منها، ونتاج التفاعل يحدد قيمة التصميم ككل، على هذا الترابط تتحدد قيمة التصميم من حيث كونه تصميماً موفقاً فان كانت عملية الترابط

---

[١] روزنتال م وبيرين، الموسوعة الفلسفية ص ٢٦٣.

[٢] ستولنتر جيروم، المصدر السابق، ص ٣٩٧.

[٣] عيد كمال، جماليات الفنون، ص ٥٠٤.

بينهما متداخلة قد احدهما الاخر واسهم كل منهما في ابراز الثاني، عندها يكون شكل التصميم موفقاً، وان كان العكس بحيث لا يتكافأ الشكل مع المضمون شكل عندها النقص وبالتالي تأثرت قيمته سلبياً.

وعملية الابداع تكون واحدة دون أي اسبقية لاحدهما على الاخر برغم وجود اراء تؤكد على اسبقية المضمون من ناحية الابداع وبالتالي هو الذي يؤكد الشكل ويتقدم عليه وهذا ما يراه الباحث في تصاميم الاقمشة، فان اول ما يثير المصمم هو الموضوع فتبلور افكاره وبالتالي تضمن شكلاً تصميمياً لخدمة هذه الافكار التي حددت شكل التصميم "يعد المضمون متقدماً على الشكل لان المضمون في الغالب يولد الشكل لهذا نجد مضامين العمل الفني متقدمة على اشكالها"[١].

اما بالنسبة للاهمية والاولوية بين الشكل والمضمون فهناك عدة اراء الاول منها يرى الاولوية للشكل على اقامة الحدود في الفصل بين ما هو فن وما ليس بفن ويتم هذا "عن طريق الشكل الذي يكسب اهمية على حساب المضمون"[٢].

وثانياً يعد البعض ان الفن في جوهره مضمون على الرغم من الاختلاف في تحديد صفة هذا المضمون او طبيعته وما الشكل الا وعاء لهذه المضامين، اما الرأي الثالث يتفق ورأي الباحث في تصاميم الاقمشة فهو الذي يؤكد الموازنة في الاهمية بين الاثنين ليكمل احدهما الاخر على وفق علاقة ترابط من اجل ابراز التصميم على اكمل وجه.

الوظيفة في تصميم الاقمشة:-

ان التصميم الجيد اساس نجاح كل قماش، ومهما احتوى التصميم على مهارة ادائية في اثناء التنفيذ نعني بذلك الجودة والمهارة في التصميم المنفذ على القماش. هذه العملية جميعها لا تكفي كما انها وحدها لا تبعث فينا الرضا الذي نحس به في التصميم الجيد، فما هي الا "وسيلة في يد الفنان وطورها ليستطيع التعبير بها عن موهبته كمصمم"، هذا من جانب ومن جانب اخر ان نجاح أي تصميم لاي قماش مرهون بالاستخدام الوظيفي النهائي له "لانه لكل

---

[١] مجاهد، مجاهد عبد المنعم، المصدر السابق، ص ٣٨.

[٢] الجاحظ (ابي عثمان عمر بن بحر) البيان والتبين. تحقيق وشرح عبد السلام محمد ج ١ المؤسسة المصرية للطباعة والنشر والتأليف – القاهرة، د. ت ص ٧٦.

تصميم وظيفة"[١] اضافة الى هذا انه من غير المعقول ان يصنع قماش يحتوي على تصميم جيد وفي الوقت نفسه يكون متعدد الوظائف. وهي بذلك لا يستعمل مرة كقماش ستائر ومرة اخرى كلباس وهكذا، بل يتوجب على المصمم ان يعرف بالتحديد الهدف النهائي من صناعة هذا القماش وفيه يجري "الاهتمام الاول بالوظيفة، وان كانت محددة بالشكل"[٢].

ان هذه النقطة مهمة في توجيه المصمم الى عمل تصميم لقماش يخدم الغرض الوظيفي منه وعلينا ان ندرك "ان الابتكار ليس في التصميم فقط بل الابتكار في الوظيفة ذاتها"[٣].

فكثير من الاقمشة المنتجة تصمم لخدمة وظيفة خاصة او تخدم الاستخدام النهائي للقماش الذي يهدف الى سد حاجات انسانية معينة. فينبغي للمصمم ان يعرف أي وظيفة ستخدم القماش المطلوب وضع التصميم له. ليضمن لتصميمه النجاح. مثال على ذلك "هل سيكون القماش مفرشاً لطفل او لبدلات رجالية او نسائية او ستائر او قماش لازياء.... الخ"[٤].

وعلى المصمم ان يؤكد على جانب مهم هو توجيه التصميم أي تحديد موضوع التصميم بما يتلاءم والاستخدام النهائي للقماش فمن غير المعقول ان يقوم المصمم بعمل تصميم لا يعرف وظيفته او لمن سيستخدم في النهاية، لان عدم معرفته سيؤدي الى عمل تصميم فاشل. وهذه النقطة مهمة وعلى المصمم ان يعرفها جيداً.

فمعرفة الوظيفة النهائية للقماش هي النواة التي تبدأ منها عملية التصميم. وباختلاف الوظيفة تختلف الخامة ويختلف الشكل كذلك. ولذا يجب على المصمم ان يدرس متطلبات وظيفته الشيء المطلوب ليضمن التصميم الناجح وليختار الخامات المناسبة ويشكلها باقتصاد ووعي بحيث تفي بالغرض منها.

---

[١] عزام، التصميم حقائق وفرضيات، بغداد ١٩٩٧، ص ٩٧.

[٢] شيرين، احسان، مبادئ في الفن والعمارة، بغداد ١٩٨٥. ص ٢٧.

[٣] عزام البزاز، المصدر السابق، ص ٩٧.

[٤] صادر عباس العاني، المدخل في تصميم الاقمشة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد ١٩٩٠ ص ٢٣.

وهكذا يؤدي التصميم التقني "هدفاً وظيفياً سواء اكان في الجانب التصميمي الاساسي للفكرة وتحديد تفصيلاتها او الجانب الاظهاري واستخدام تقنيات تناسب هدفية الموضوع"[١].

فعلى سبيل المثال عند تصميم قماش ستائر مثلاً فعلى المصمم ان يراعي اموراً عديدة منها:

١- اختيار الوحدات المستخدمة بما يتلاءم مع الاغراض الوظيفية لها.

٢- مراعاة نسب الوحدات بالنسبة لبعضها وبالنسبة لملاءمة الفكرة.

٣- معرفة جميع الالوان ومدلولاتها عند الاستخدام.

٤- نوعية المفردة التصميمية فيما اذا كانت صغيرة او كبيرة.

٥- الاطلاع مع الفكرة المسبقة عن انواع الخامات النسيجية وخواصها وايها اكثر ملاءمة لهذا الاستخدام.

وهكذا تمد هذه المتطلبات الوظيفية المصمم "بالشكل الاساس لعمل القماش الذي ينتجه وهو حر بعد ذلك بالابتكار بحيث لا تؤدي ابتكاراته الى اضرار بالوظيفة"[٢].

ان نتذكر ان الوظيفة لا تتطلب بالتحديد شيئاً يتجاوز الحل العملي لها. يعني لا تتطلب من المصمم اكثر من الوفاء بالناحية الجمالية العملية. ويجب ان يكون ذلك الحل الوظيفي حلاً جمالياً يرضي الحاجة الجمالية عند المصمم، والا كان متضارباً مع حاجة الانسان الاساسية.

كما ان الوظيفة تخضع لكل ماهو مصمم تصميماً الى شرطية الملاءمة الوظيفية التصميمية بشكل عام وخاص وفي تصاميم الاقمشة تجعل من القماش على جانب القيمة النفعية قيمة جمالية في اشباع غزيرة الحب بالظهور بمظهرها اللائق.

فتصاميم الاقمشة تعد من الفنون الوظائفية بالدرجة الاولى، وتتكيف مع المتطلبات الخاصة الشخصية والعامة للمجتمع التي تعد من الفنون المستفيدة من الفنون الشخصية.

---

[١] نصيف جاسم محمد، الابتكار في التقنيات التصميمية للاعلان المطبوع من اطروحة دكتوراه كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٩ ص ٥٧.

[٢] فتح الباب عبد الحليم، المصدر السابق، ص ١٧.

وكذلك في عناصرها التصميمية اضافة الى المصادر الاشتقاقية التصميمية الاخرى.

وتتحكم التقنية الاظهارية والاساليب الانتاجية التي تحدد الوظيفة التقنية والجمالية والاستخدامية بما يتلاءم مع المقتضى الوظائفي للاقمشة. الذي يعتمد على شكل مهارة وادوات الانتاج.

كما ان غزيرة خلق الشكل ملبية للحاجات الوظائفية اذا لم يكن ينشأ عنه الاضطراب في الكلية المجتمعية، اذ ان الانموذج (تصميم الاقمشة) لن يكون متكاملاً.

وبذلك فتصاميم الاقمشة تحمل في شرطيتها التصميمية والنفعية خاصة والتطور التقني الاظهاري الملبي للحاجات الاستهلاكية العامة. وتصاميم الاقمشة فعل تشكيلي جمالي ابداعي يظهر فيه الطابع الخاص للمصمم واصالته والمستوى الفكري الثقافي والنفسي ولمستوى التطور التقني التصميمي والتقني الاظهاري هذا اضافة الى الطابع العام للكيفية الارتباطية الى جانب التفاعل الناتج بين الذوق العام والذوق الخاص وبين الوحدة التصميمية والاستخدامية – الوظائفية والاستهلاكية.

وهذا ينتج من الخبرة للفكرة التصميمية ومداخلاتها للمصمم والمستهلك اذ ان لوسيلة تنظيم الخبرة البصرية والعاطفية لاشباع الوحدة على المصمم في تصميمه للاقمشة للسماح للفرد بادراك معناه وجذب انتباهه بصورة تامة، وايضاً بابقائه لفترة ليعي كل اجزاء تصميم القماش وادراك مغزى كل منها على اساس انها مصدر تصميم القماش الكلي.

ومن ناحية التقنية التصميمية لاظهار التصاميم _الطابع المظهري والاستخدامي. توافر شرطية المواصفات التقنية الاخرى متانة. قوة. العمر الاستهلاكي).

فيدخل الطابع الخاص للابداع الفردي وتداخله مع المفردات التصميمية والانظمة للعلاقات البنائية لتوزيع العناصر والتي تتداخل معها المعطيات الفكرية والذوقية والاسلوب العلمي يحقق المصمم من خلالها ذاته.

ان الطابع العام التشكيلي للمفردات التصميمية تتضمن المعادلات التصميمية خاضعة للعلاقات والاسس التصميمية، وباشتراط الفعل الوظيفي الاستخدامي، وتتداخل ضمن المعطيات الاجتماعية والعقائدية والبيئية والاقتصادية والنفسية بهدف تحقيق الصيغ الجمالية تتمخض عنها رؤى جديدة منفردة وشاملة مع الملاءمة للاداء الوظيفي.

ومهما كان التكامل التعبيري والتشكيلي الجمالي والابداعي للتصميم في غاية الاتقان والجودة، لكن من دون مراعاة الجانب الاستخدامي للقماش لا يعد تصميما جيدا او ناجحا. وهناك شرطية لفن تصاميم الاقمشة، كوظيفة استخدامية تتعلق بالفردية الخصوصية كملابس وازياء تؤثر في جسم الانسان وتتأثر به من خلال بنية جسم الانسان بصورة عامة تحددها ابعاد الوحدة التصميمية الاساسية للمصمم، ويعرض القماش وتقنية الطباعة وابعادها.

ان التعددية الوظائفية للقماش تقضي تعددية في التصاميم البنيوية للاشياء وذلك لان التصاميم ذات التعددية الاستخدامية لا تظهر فيها لعد ، المكانية للخطوط التصميمية مع الخطوط النسيجية عند الطبيق، لتفصيل الزي، الجانب البنيوي.

كما ان التعددية الوظائفية التصميمية المستخدمة في انواع للاقمشة تحقق الجدوى الاقتصادية النفعية المستهلكة، وتشترك ابعاد الوحدة الاساسية وابعاد الاشكال التي تضم التكوين التصميمي الكلي اضافة الى الالوان المنفذة في التصميم عاملاً مهما في التصميم البنيوية للازياء اذا تتخذ عامل ابعاد الوحدة التصميمية دوراً في ابعاد جسم الانسان بالنسبة للحجوم الصغيرة والمتوسطة والكبيرة.

فالاختلاف في المقاييس الحجمية ادى الى اختلاف في الفعل التقني التصميمي لابعاد الوحدة وملاءمته للفعل الوظيفي لتصاميم الاقمشة.

ويلاحظ ان تعدد الاستخدام يتفاعل مع القماش بوظيفة فنية ازدواجية وفي التخصص الوظيفي، فالازدواجية معززة المرونة الاستخدامية امام لتصاميم المقارنة في الفعل الوظيفي والصفات التصميمية.

ويحدث ذلك من خلال الاعتماد على الابعاد في التصاميم. كالابعاد الملائمة للفعل الوظائفي البنيوي في الازياء المرتبطة بالفعل الحجمي للانسان والتناسب بين اجزائه. كذلك للابعاد التصميمية الكبيرة او المتوسطة للوحدات التصميمية والقياسات المتحققة لعناصر التشكيلات في الستائر والمفارش والوسائد مما تسهل في العملية الاستخدامية التعددية الفعل الوظيفي.

وتتحد الفكرة التصميمية ابعاد الوحدة التصميمية مع الفعل الوظيفي في التخصصية الوظيفية للتصاميم فتلائم من الناحية التعبيرية موضوعات وعناصر تصميمية وعلاقات بنائية مع

المستوى الفكري المصمم لها (حس. عمر. مكان. زمان) كما تلائم من ناحية اخرى الخاصية الوظائفية (ملابس، ستائر، مفارش).

والتصميم من ناحية اخرى في تصاميم الاقمشة كفن وظائفي من خلال الشكل لمفرداته يتكون من علامات واشارات ودلالات ذات معاني وادراك بالنسبة للفرد. وهذا الادراك ينتج لوجود لغة مشتركة بين المصمم والفرد والمجتمع نحوها والقدرة التعبيرية تعتمد في ادراكها وفهمها الملاءمة التصميمية الاولية (تقنية تصميم) المتداخلة مع التقنية الاظهارية والفرض الوظيفي الخاص والمتعدد.

ان ما يدرك في الفن انما هو الشكل بل ان ما يبدع في الفن ايضاً هو الشكل (المفردة التصميمية) فالفنان يبدع شكلاً، وهذا الشكل المبدع هو ما يدركه المتذوق وعلى هذا يكون مبدعاً ومدركاً في الوقت ذاته، الا ان الشكل في تصاميم الاقمشة لا تخضع غالباً الى الخيال التصميمي فقط بل تتداخل مصادر اشتقاقية للتصميم كالطبيعة والواقعية والمدارس التشكيلية والانفعالية في الحدث التصميمي المتاثر بالعالم الخارجي (بيئي- حضاري- عقائدي) والشكل كاحد عناصر التصميم التي من دونه يضم دلالة . خاضع لعملية المتغيرات حسب الفعل التصميمي والفعل الوظائفي.

ان ما يتم ادراكه في الشكل للتصميم – تصميم الاقمشة، هو ادراك للشكل المعبر عن الفكر لاعطاء المفهوم الكلي في التصاميم الثنائية الابعاد الذي يكون الشكل هو العنصر التعبيري في التصميم، وبما ان الاقمشة ذات البعدين خاضعة لاشتراطية القياسية لشكل المحتوى والفضاء للوحدة الاساسية والفضاء الكلي للقماش والتي تتفاوت في نسب قياسها وابعادها في محتوى الوحدة الاساسية وقدرتها على التعبير في الشكل العام للفضاء التصميمي الكلي.

ادراك الطفل للون على القماش:-

تلعب الالوان دوراً مهماً في حياة الطفل وفي كسب انتباهه، وفي ارضاء ميله نحو الوان معينة، فالاطفال ميالون الى استخدام الوان معينة للمواقف الانفعالية كلحظات الفرح مثلاً او الحزن، وتختلف ميولهم باختلاف مستوى النمو واختلاف الجنس.

ومن دلائل النمو لدى الاطفال قدرتهم على تميز الالوان، ويلاحظ ان الطفل في مرحلة الطفولة المبكرة يستطيع التميز بين اللون الازرق والاحمر لكنه يجد صعوبة في التمييز

بين درجات اللون الواحد نتيجة تقاربهما وهكذا تقترب الاسس النفسية لادراك الاشكال شيئاً فشيئاً.

وبذكر (فؤاد البهي) ان قدرة الطفل على ادراك الشكل تبعاً للاسس النفسية لادراك اللون، وهو في سن الرابعة من العمر وادراكه للتباين قبل ادراكه لتماثل الاشياء فاذا اقترن الشكل باللون فان الطفل يختار الشكل قبل اللون، لان الشكل اهم من اللون لديه فكل زهرة لديهم هي وردة مهما اختلفت الوانها وانواعها، أي انهم يقبلون الناحية الجزئية على الناحية الكلية، ثم يتطور ادراكهم للالوان مع مرور الزمن ونمو عقلهم فيدرك ان "اختلاف اللون لا يؤثر في الشكل. فالمثلث الاحمر اللون او الاخضر او الاصفر فهو لا يخرج من جوهره عن كونه مثلثاً"[١].

ويفضل الاطفال في مرحلة ما قبل المدرسة اللون الاحمر في حين يكون اللون الاصفر اقلها تفضيلاً لديهم حيث تظهر معرفته لاسماء الالوان الاساسية، ويجب من هذه المرحلة من عمره "استعمال الالوان البراقة والفاتحة"[٢].

وفي هذه المرحلة ايضاً يستطيع الطفل ان يعطي كل لون اسمه بدقة تمكنه من ذكر الاسماء للالوان وان لم تكن موجودة في مجال ادراكهم، وتكون اكثر الالوان اثارة لديهم هي اللون الاحمر والازرق.

ويستطيع الطفل ان يميز بين الوردة الحمراء والبيضاء وعليه فان الادراك الصحيح للالوان وتميزها لا تتضح الا بعد ان يتعلم الاطفال مسميات الالوان.

وفي تصميم اقمشة الاطفال يدرك المصمم العلاقة بين اللون ونمو الطفل وتأثيره النفسي والانسجام والتباين واللوني في توزيع المساحة له لما يحمله من تأثيرات نفسية ومرئية. فالمعروف ان اللون الاصفر والاحمر والبرتقالي هي الوان دافئة وتأثيرها النفسي يظهرها انها غير هادئة ومثيرة مقارنة بالالوان البادرة. ولها تأثير مرئي في حين تظهر الاشكال اكبر من مساحتها الحقيقية. وتختار الالوان التي تجلب الاهتمام الى التصميم من قبل الطفل. فالالوان البراقة والمضيئة تسترعي انتباهه وتكون مفرحه ويرتاح اليها وتزيده بهجة وسعادة.

---

[١] فؤاد، البهي، الاسس النفسية للنمو من الطفولة الى الشيخوخة، دار الهنا للطباعة والنشر ط٤، ١٩٧٥، ص ١٣٩.

[٢] قاسم حسن، سايكولوجية ادراك اللون او الشكل، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٢، ص ١١٠.

فالطفل يفرح ويرغب للالوان التي ترتبط بالبيئة التي يعيش بها. والالوان التي يدركها بمراحل نموه كالالوان الاساسية والفاتحة لاكثر استخداماً في تصاميم ازياء الاطفال[١].

ويستبعد المصممون استخدام "التدرج اللوني للون الواحد لصعوبة التمييز بين درجات اللون الواحد من قبل الطفل"[٢].

ويفضل الطفل الالوان التي فيها اشياع وبراقيه. والالوان الصافية والمساحات اللونية. ويفضل الكتل اللونية المحددة التي تعرف بحدودها عما جاورها من الالوان. ولا يحب الطفل الاشكال بظلالها والألوان الممزوجة.

ان حب الطفل للون وتقديره له والاحساس بجماله لوجوده في الطبيعة وفي كل مكان، فالسماء ملونة والحيوانات ملونة. وكل ما يقع تحت حاسة البصر هو ملون. كل هذا غرس في ذهن الطفل هذه الالوان فعرفها واحبها الى نفسه ولكي يبقى على تواصل معها. نراه يفضلها في البسته التي يؤكد على اقتنائها من الاسواق.

وهذه الملابس ليست لها الوان ولكن لها خاصة امتصاص بعض اشعاعات الطبيعة وارتداد بعضها بمقتضى مختلف "تأثيرات الضوء الابيض الملون الذي يضيئها فيكتسب سطح القماش لون الاشعاع الذي يعكسه"[٣]. مع استثناء الاسطح التي يمكن عدها اسطحاً عاكسة لكل الاشعاعات المضيئة.

ان توجه الطفل الى اختيار ملابس اكثر سخونة ناتج من حالة اعتيادية مرغوبة. لتلبية رغباته، ان اصغر الاطفال يمتلك موهبة كافية في داخله، وممكن ان تتطور اذا عاونه الكبير بالوسائل التنظيمية، ثم يمتد هذا النشاط الى الاختيار المتوافق بالالوان.

فعندما يترك الطفل لنشاط ارادته الفطري من دون العون فسوف نصل الى حالة الاختيار السليم لالبسته، والسبب الاخر الذي يجعل الطفل يفضل الملابس ذات الالوان الدافئة، هو لان هذه الالوان "تصل الى عين الطفل بسرعة فتجذبه وتشده اليها قبل غيرها"[٤] كما ان الملابس ذات الالوان الحارة تسعد الطفل حين يلبسها وتزيد من عواطفه وتضفي

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٣٩.

[٢] يوسف حنا ابراهيم، المصدر السابق، ص ٣٢٥.

[٣] يحيى حموده، المصدر السابق، ص ١.

[٤] رياض عبد الفتاح، المصدر السابق.

الحركة والقوة له والالوان الباردة اقل قوة وعاطفة. كما ترتبط فصول السنة والاشهر في كل بلد حسب طبيعته بالوان معينة يلبسونها ففي فصل الصيف تلبس تختلف عن ملابس فصل الشتاء والربيع والخريف وهكذا.

التـــأثير النفسي للون على الاقمشة:-

تؤثر الالوان على النفس البشرية عموماً والطفل خاصة فتحدث فيها احساسات ينتج عنها اهتزازات بعضها يوحي بافكار تريحنا وتطمئننا، والاخرى تضطرب منها، هكذا تستطيع الالوان ان تعمل الفرح او الحزن. حيث نصل الى الحد الذي تتعدى مستوى التأثير السيكولوجي الى التأثير الفسيولوجي لتدخل في مجال التطبيقات العلاجية.

والتأثيرات السيكولوجية تستطيع ان تظهر شيئاً بمظهر المرح او الحزن او الخفة او الثقل كما يمكن ان تشعرنا ببرودته او سخونته. وكذلك في التأثيرات العاطفية المتولدة من تأثير لون ما.

فاللون البرتقالي مثلاً يحدث عاطفياً الحرارة والدفء ويمثل موضوعياً النار وغروب الشمس التي تشع منها هذه التأثيرات السيكولوجية المعبرة عن التاجج، فللازرق الفاتح يذكرنا بالسماء والبحر والهدوء والسكينة.

وهكذا تبدو عند تطبيقها على الاقمشة، وفي حالات اخرى يكون الاقبال على الوان الملابس من قبل الطفل متولدة من تمثيل الاشياء بالوان الطبيعة، وذلك لان النظر الى "الفعل والارادة عند الطفل نجدهما حالتين فطريتين موجودتين عنده منذ الولادة"[١] فيقوم بالربط بين ما موجود في الطبيعة مع الوان الملابس وهكذا.

كما ان هذه الالوان منها الساخنة او الباردة وهذه معروفة لانها سيكولوجياً محددة ظاهرة الا انه يصعب احياناً الاقتناع بدور اللون بالنسبة للاحساسات العاطفية، اللون الغامق عادة ما يبعث الملل والحزن. اما اللون الوردي الفاتح فيثير البهجة والرغبة.

ومن التأثيرات السايكولوجية للالوان على الطفل هي من ناحية الوزن "فالملابس ذات الالوان الباردة الغامقة تظهر للعين خفيفة الوزن، في حين تظهر الالوان الساخنة اكثر ثقلاً"[٢].

---

[١] ينظر: هربت ريد، الفن والصناعة، عالم الكتب، القاهرة. ١٩٧٤، ص ١٣٠.

[٢] حمودة يحيى المصدر السابق، ص ١٣٤.

ان التجارب السايكولوجية التي اجريت في دراسة الالوان اثبتت ان "الالوان الدافئة عند وضعها على اي سطح تعطي تأثيرا بالقرب وتعرف باسم الالوان المتقدمة او القريبة . اما الالوان الباردة فتعطي تأثيراً بالتباعد وتعرف بالالوان الخلفية"[١].

ويرى عدد من علماء النفس ان ادراك اللون يشكل جانباً من سلوك الانسان، وهذا السلوك يتحدد من خلال ابعاد هي "البيئة – العالم الفسيولوجي الداخلي – العالم السايكولوجي الذي يتضمن التغيرات ومنها الانفعالات"[٢].

خلاصة القول يمكننا ان نقول بوجه عام ان الالوان الفاتحة اكثر ديناميكية حركة والاقبال عليها من قبل الاطفال اكثر، وان الالوان الغامقة لا تحرك مشاعر للطفل فلهذا نجد ميلاً للالوان الساخنة المحركة على حساب الالوان الباردة والتي تعد مهدئة لمشاعر الطفل. ان الدور السايكولوجي يستلزم دراسة عميقة – اذ ان هذه اللغة تخاطب العواطف والنفس للطفل وعملية تطبيق هذا الشيء على اقمشة الاطفال لهو من الامور المهمة وذلك للوصول والتقرب من عالم الطفل الواسع. ومعرفة ما يحب وما يكره وخاصة لشيء مهم ويتعامل معه على مر الوقت وهو الملبس الجسم الثاني للطفل.

ويتعدى تأثير اللون في بعض الحالات ذلك التأثير السايكولوجي السابق الى تأثير فسيولوجي ينتج عن الجسم. مجالات الاضطراب التي تهدف عن اللون الاحمر في بعض الاشخاص والتأثير المنبه للون الاصفر والتأثير المسكن للون الاخضر هي في حقيقة الامر تأثيرات فسيولوجية.

يتعدى تأثير اللون على الانسان الى الاطار الخارجي فقد عرف تأثير اللون على اجسامنا ان الانسان يبحث عن البحر بمياهه الزرقاء كما يبحث عن الريف الاخضر بتأثيره الباعث عن الاتزان النفسي، كل ذلك للبحث عن الراحة النفسية.

كما عرف التأثير العلاجي للالوان منذ زمن فتجد الاحمر استعمل في الصين لمعالجة مرض الجدري وامراض اخرى ذات طفح جلدي، وكذلك الاكزيما ولمعالجة المصابين تضعف الاعصاب لان الاشعة الحمراء لها فاعلية وقدرة على التوغل في جسم الانسان.

---

[١] محمد حامد جابر. قواعد الزخرفة، الكويت ١٩٨٦ ص ١٢.

[٢] قاسم حسين. سايكولوجية الرسوم وعلاقتها بخصائص الشخصية، مجلة افاق عربية، عدد ١١، بغداد ١٩٨٦ ص ٨٥.

واستعملت الاشعاعات الحمراء في معالجة الاطفال المرضى عقلياً والمصابين بفقر الدم. وازالة الشعور بالالام من خلال استعمال الضوء الازرق من قبل اطباء المان ومعالجة الام الاعصاب، وكذلك استخدم اللون الاخضر بهذا الجانب، وللاسباب نفسها استعمل اللون الاخضر لطلاء مناضد لعب الورق والبالياردز، والازرق يعد مهدئاً لحالات اثارة، ان هذه الالوان لها تأثيرات كبيرة على نفسية الطفل. فاذا قمنا بتوظيف هذه الالوان على اقمشة الاطفال، فمن الممكن التوصل الى درجة تلبية رغبات الطفل وميوله وخاصة ممن يعانون مثل هذه الحالات وبالتالي نكون قد وقفنا من خلال دمج اللون مع الخامة النسيجية في معالجة حالات نفسية يعاني فيها الاطفال. وفي الوقت نفسه ليبيت رغبته من نوعية الخامة واللون الذي يريده.

العوامل المؤثرة في اختيار ملابس الطفل:-

اصبحت ملابس الاطفال مظهراً من مظاهر الحضارة والثقافة لمعظم دول العالم، كما انها اصبحت احدى العلاقات المؤثرة والتي تعطي انطباعاً حقيقياً عن شخصية الطفل، ويتضح الان وبشكل ليس فيه تزايد الوعي باهمية هذه الملابس، وقد تم الاعتراف بقيمة الملبس، وذلك لاشباع رغبات الطفل المعنية.

وتكشف دراسة العوامل التي تؤثر على خيارات الطفل للملابس التي يرغب بها نقطة مهمة وجوهرية من اجل معرفة الدرجة التي يمكن من خلالها الحصول على الملبس الذي يود الطفل ارتداءه.

اضافة الى هذا هناك امور مهمة في عملية اختيار الملابس من قبل الطفل مثل حب الغريزة والانفعالات والعلاقات الاجتماعية وغيرها. وفيما يلي عرض موجز لاهم العوامل.

١- العامل الاقتصادي:-

اذ تاملنا بصفة عامة فروق الدخل بين الناس نجد ان هناك علاقة كبيرة بين مستوى الدخل ونوع الملابس، ويؤثر الدخل الكبير على الملبس الذي يشتريه الطفل، من حيث محاكاته لاحدث تطورات الموضة، وتعود الخامات وما يضاف اليه من مواد تدخل في تجميله مبعثها الترف يصبح فيها "الملبس معبراً عن مكانة مرتديه وقدرته المالية، وكلما ازداد الدخل زادت

كمية الملابس المشتراة ذات الجودة والغالية الثمن"[١] اما ملابس ذوي الدخل المحدود ان ذلك ينعكس على نوع الملابس ونوع الخامة وقد يستغني فيه الكثير من الامور، وتمثل نوعية ملابسهم الى المحافظة على الخامة التي تؤكد فيها على الجودة اكثر من عامل الموضة لانهم لا يستطيعون تغيير ملابسهم من وقت لوقت اخر.

وكلما كان عدد افراد الاسرة محدداً اتيحت لهم الفرصة في نوعيات واعداد اكثر من الملابس، وعند شراء الملابس ينبغي الجمع بين رغبتين "رغبة في الجمال والاقتصاد وفي الوقت نفسه عن طريق اختيار الملبس المناسب في تصميمه وخامته ولونه للمناسبة التي اختيرت من اجلها"[٢].

كان تكون مناسبة فرح او عيد ميلاد او غيره من المناسبات الاخرى.

٢- العامل الاجتماعي:-

اصبحت الملابس بمثابة حالة تعبيرية تتكيف مع الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي للاسم، وتحولت فيه من فن ذي نطاق ضيق في اسلوبه ووظيفته وتعبيره الى فن شامل ذي طبيعة انسانية عامة وهي وثيقة الصلة بالحياة والمجتمع الانساني الكبير.

وتمدنا الملابس بمعلومات ثمينة عن المجتمع في عصر محدد ، فان الملابس لغة صامتة ، وهي تتكلم بفصاحة عن اسلوب تفكير الانسان (وتسلط الاضواء على اعماق شخصيته وتعكس صورة الحضارة في المجتمع الذي نعيش فيه)[٢].

اذ تمدنا الوثائق والمراجع انه يمكن تمييز الملابس على اساس ما كان يقوم بين الناس والطبقات من فروق اجتماعية وسياسية. فملابس اطفال الطبقات العليا كالحكام والوزراء والعظماء تختلف ملابسهم عن ملابس اطفال عامة الشعب نظراً لمكانتهم في المجتمع والامكانيات المتاحة لهم، وبما تتطلبه مكانتهم الاجتماعية من تعدد الملابس سواءاً في نوعياتها والوانها وجودتها وامور اخرى غيرها.

اضافة الى نوعية خاماتها، وكذلك لتأكيد هذه المكانة في كونهم اطفالاً لاشخاص يحتلون مكانة ومناصب رفيعة. وتتدرج هذه الحالة في نوعية الملابس للاطفال نزولاً الى ملابس الاطفال ذوي الدخل الفقير وهكذا.

---

[١] عماد . زكي، واخرون، تصميم الازياء، دار المستقبل للنشر، عمان ١٩٩٥، ص ١١٠.

[٢] عليه عابدين، دراسات المرأة والازياء مكتبية الانجلو مصرية ن القاهرة د. ت، ص ١٠.

٣- العامل البيئي:-

البيئة هي مجموعة النظم الطبيعية والاجتماعية التي يعيش فيها الانسان والاحياء عامة. وان البيئة "هي متحقق شكلي وتشكيلي في الوقت ذاته حيث نفترض تفصيلاً اوله التلطيف وثانياً الوهم"[١] وهي تؤثر فيهم وتتأثر بهم وتفرض عليهم العديد من استجاباتهم، وتحوي البيئة عوامل متعددة ومتداخلة بعضها مع بعض. منها عوامل مناخية البيئة الطبيعية "درجة الحرارة. الامطار، الرطوبة، اشعة الشمس" وعوامل الموقع الجغرافي للبيئة "المناطق الجبلية، السهلية. الصحراوية. الساحلية، فضلاً عن عوامل البيئة الاجتماعية مثل تاريخ البلد وتراثه وعاداته وتقاليده ومعتقداته الدينية. التي رافقت الانسان منذ ظهوره على سطح الارض"[٢].

وتتأثر الملابس بالبيئة حيث وجد تباين كبير بين حياة الطفل في المدينة عن حياة الطفل في الريف، وينعكس ذلك على ملابسهم في المدينة بحسب الثقافة والتعليم والتطلع والمحاكاة لما يدور حولهم في العالم الخارجي من تطورات في شتى ميادين الحياة بما في ذلك الملبس، اما اطفال الريف فتتميز حياتهم بالبساطة.

ان خيارات الملابس تتأثر بالتفاعل الذي يعيش فيه الطفل مع بيئات مختلفة ومتنوعة. فالبيئة بالرغم من انها عامل خارجي لكنها تؤثر على الطفل مثل ملاحظة تأثير البيئة الطبيعية في اختلاف ملابس اطفال المناطق الشمالية في نوعها والوانها وتصاميمها عن ملابس اطفال المناطق الوسطى والجنوبية.

٤- العامل الثقافي:-

لكل ثقافة معاييرها الخاصة بها. فان المرغوب فيه تختلف تبعاً لذلك من ثقافة الى ثقافة ما فما تراه ثقافة ذا قيمة تحكم عليه ثقافة اخرى بانه غير قيمة أي انه ذو قيمة سلبية.

تختلف الناس والشعوب في احكامها على ما يراه شعب جميلاً يراه غيره قبيحاً وما تراه جماعة صواباً ومباحاً تراه اخرى خطأ وغير صحيح وهكذا يبلغ الاختلاف في الملابس بين الثقافات ففيما يتعلق بالملابس فان مفهوم الحشمة والدين "يختلفان باختلاف البيئات

---

[١] نصيف جاسم محمد، التصميم فكر وافكار، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ٢٠٠٠، ص ٣٩.

[٢] منى كاطع، تأثيرات البيئة الطبيعية والاجتماعية في العراق وتصاميم الاقمشة، مجلة افاق عربية، سنة ١٢، عدد ٤، ١٩٨٦ ص ٨١.

والثقافات"[1] كل هذه الامور تفرزها الثقافة. والثقافة تشمل كل ما يتعلق بالفرد بوصفه جزءا من مجتمع يضم عادات ومعتقدات ومعارف ومهارات وإخلاقاً تؤثر في اختيار نوع الملبس. وايضاً حسب التقاليد، وان معايير الاختيار تختلف بين المجتمعات البشرية كما تختلف عبر القرون كما انها تختلف في الثقافة الواحدة وفي المجتمع الواحد باختلاف اقاليمه المحلية وكذلك تختلف الملابس من طريقة التفصيل حسب الاعتبارات الاجتماعية والثقافية الخاصة بكل مجتمع.

٥- العامل النفسي:-

الملبس ضرورة اساسية لا يمكن الاستغناء عنها. انه جزء من السلوك الانساني فردياً او جماعياً، ويذكر علماء النفس الذين تكلموا عن الحاجات الاساسية للفرد. ان الملابس من الحاجات التي يسعى الفرد لاشباعها، ويتسبب عدم اشباع هذه الحاجات على المستوى المناسب وشعور الفرد بعدم الامن والقلق والاضطراب في سلوكه.

والملابس تعكس صوراً تكاد تكون فردية فهي توضح مدى الاحساس الداخلي فهي احياناً تعكس الاحساس بالكآبة واحياناً بالفرح والنشاط، كما هو الحال في المآتم فالملابس تكون سوداء تعبيراً عن نفسية الفرد اما ملابس العيد فعلى العكس من ذلك، ان اختيار الملابس المناسبة "تعبر عن شخصية الفرد ورضاه عن نفسه ورضا الاخرين عنه فكل ملبس ليس سوى امتداد للشخصية والتعبير عنها"[2].

ان ازدياد اعداد الاطفال والتغيرات الطارئة على السكان مثل زيادة اوقات الفراغ والتصنيع الانتاجي للملابس الجاهزة والدراسات القائمة على انتاج ملابس مقبولة زاد من تنوع الملابس واختلاف فصالها فضلاً عن التبادل التجاري بين دول العالم واحتكاك الثقافات المختلفة وسهولة الاتصالات والمواصلات وتطور اذواق الافراد عموماً والاطفال خاصة بتأثير وسائل الاعلام الجماهيرية جميعها تعد عوامل مؤثرة لاختيار ملابس الاطفال.

---

[1] زكي عماد واخرون، المصدر السابق، ص ١٠٦.

[2] سامية ابراهيم، موسوعة الملابس، جامعة الاسكندرية، ١٩٩٧، ص ٧.

الفصل الثالث

منهج البحث:-

اعتمد الباحث للوصول الى هدف البحث الطريقة الوصفية من خلال تحليل العينات، وهذه الطريقة لا تكفي بالوصف فقط وانما بالتحليل الدقيق لكل مجريات العمل التي نفذت في تصاميم اقمشة الاطفال.

مجتمع البحث:-

يتكون مجتمع البحث الحالي من عدد من النماذج للاقمشة المخصصة لملابس الاطفال. والتي تنتج في المعامل النسيجية للعام ٢٠٠١- ٢٠٠٢، والبالغ عددها (٣٧). نموذجاً تصميمياً استبعدت منها -٣٢) انموذجاً. وبذا تم اختيار عينة البحث القصدية، والتي تحتوي على (٥) نماذج تم ترتيبها في جدول رقم (١).

عينة البحث:-

تم اختيار العينة الممثلة لمجتمع البحث بالطريقة القصدية بعدد (٥) نماذج حسب النقاط التالية:

١. تعدد التصاميم الموجودة.
٢. توفر العناصر التصميمية في التصاميم المنتجة.
٣. استبعاد التصاميم التي لا تحقق الفروق الجوهرية العمرية بالنسبة للاطفال والكبار.
٤. استبعاد النماذج التي فيها الوحدات التصميمية غير واضحة.
٥. التركيز النماذج على التنوع التقني في كل تصميم قماش.
٦. استبعاد النماذج التي فيها الوحدات التصميمية مكررة.

جدول رقم (١)

مواصفات نماذج تصاميم الاقمشة حسب العامل النسيجية

ت	الطريقة	نموذج١	نموذج٢	نموذج٣	نموذج٤	نموذج٥
١	تكرار الوحدة	رباعي	تتابعي	رباعي	رباعي	رباعي
٢	قياس الوحدة التصميمية	٢٥سم،٦سم	١٠سم،٥سم	١١سم،١٠سم	٣سم،٣سم	١٥سم،١٢سم
٣	نوع الخامة النسيجية	قطني	قطني	قطني	قطني	قطني
٤	الوظيفة	ملابس اطفال	ملابس	ملابس	ملابس	ملابس
٥	اسم المعمل المصنع	بغداد	بغداد	الحلة	الحلة	الحلة
٦	الالوان المستخدمة	احمر=اخضر بنفسجي	قهواني+ رصاصي	احمر+ اخضر	ازرق غامق+ ازرق فاتح	احمر + اخضر
٧	طريقة البطاعة	الشاشات الدوارة	الشاشات الدوارة	الشاشات الدوارة	الشاشات الدوارة	الشاشات الدوارة

حيث اظهرت النتائج موضوعات تصاميم اقمشة الاطفال القطنية من المنشاة العامة للصناعات القطنية في معملي بغداد والحلة وكانت مواضيعها عبارة عن اشكال بنائية او هندسية او لعب ا\فال وخطوطها باتجاهات مختلفة.

اذا اختلفت الاشكال باستخداماتها بين مفردة واخرى فمرة تنفيذ لحالها ومرة تشترك مع مفردة او اكثر في الوحدة التصميمية.

وجاءت موضوعات التصميم في اقمشة الاطفال حسب نماذج العينة موضوحة باجدول التالي.

جدول رقم (٢)

يبين موضوعات التصميم من اقمشة الاطفال حسب نماذج العينة وعلة التوالي

ت	اسلوب التصميم وموضوعه	عدد النماذج	معمل بغداد	معمل الحلة
١	تصميم واقعي محور ذو موضوع نباتي	٢	١	١
٢	تصميم واقعي محور ذو موضوع هندسي	٢	١	١
٣	تصميم ذو موضوع حيواني	–	–	–

٤	تصاميم لعب اطفال	١	–	١
٥	تصاميم اشكال لونية	–	–	–
٦	تصاميم ذات مواضيع كتابية	–	–	–
٧	المجموع	٥	نماذج	

واظهرت النتائج ان التصميم ذو الموضوع البنائي والتصميم ذو الموضوع الهندسي جاء في الترتيب الاول من تصاميم اقمشة الاطفال. لما لها من دلالة من كونها قريبة منه ومألوفة لبيئته التي يعيش فيها فهو يفهم الأشكال الموضوعة.

واظهرت التصميم الواقعي المكون من الاشكال المصنعة كالكرات والعربة والحصان ورسوم كارتونية وغيرها من الاشكال المألوفة من محيطه هي اكثر جذباً للانتباه لدى الاطفال على العكس من الرسوم البنائية او الهندسية.

ان الطفل يدرك الاشكال التي ربي فيها شبه وقرب من موجودات الطبيعة كالدائرة والربع والمثلث ويستطيع ان يميز اشكال الحيوانات.

وفي لقاء مع السيد عبد علي الطائي[١] حول طبيعة التصاميم ونوعية الخامة المستعملة من المعمل الحلة، اوضح قائلاً ان طبيعة تصاميم اقمشة الاطفال تنفذ من قبل ملاك شعبة التصميم في العمل اخذين بنظر الاعتبار رغبته ميول ورغبات الطفل وهذا يتطلب جهداً، والمصمم يقوم بعمل التصميم حسب رغبته في بعض الاحيان او بالاعتماد على عدد من المصادر الاجنبية ام من خلال الاقمشة الموجودة في الاسواق وغيرها، وكذلك اختيار نوع الخامة المناسبة لطبيعة الطفل وكذلك نوعية الألوان المختارة التي تناسب عمره.

واضاف ان صناعتنا تعتمد على الجودة ومسايرة أذواق المستهلك اعتماداً على بعض الاجراءات التي تقوم فيها قبل خروج المنتج من خلال عمل استبيان مفتوح مع المواطنين واذواق التجار وايضاً من خلال منافذ التسويق المنتشرة في العراق.

وتوزعت النماذج التصميمية لمعامل الشركة العامة للصناعات النسيجية، وكما موضحة في الجدول التالي.

---

[١] لقاء تم يوم ٢٠٠١/١/١٢ معمل الحلة.

جدول رقم (٣)

يبين توزيع نماذج التصميم عينة البحث بمعامل النسيجية

ت	المعامل النسيجية	عدد النماذج التصميمية	نسبة العينية
١	معمل بغداد	١٧	٢
٢	معمل الحلة	٢٠	٣
	المجموع	٣٧	٥

ان انتاج الاقمشة من معمل الحلة متنوع وموزع بين اقمشة ملابس اطفال واقمشة نسائية ورجالية وستائر وشراشف باستخدام انواع من الالياف النسيجية مثل القطنية البولي استر والكوبلات والقديفة وباستخدام مكائن طباعية متنوعة.

وفي معمل بغداد ايضاً تنوع الانتاج، ولكن انتاج اقمشة الستائر هي الصفة الغالبة على النتاجات الاخرى وفي لقاء مع مديرة قسم الاكمال المهندسة سعاد ابراهيم[١] وسألناها عن طبيعة صناعتهم النسيجية اوردت ان هذا المعمل ينتج اقمشة معينة وكثيرة باستخدام الياف نسيجية متنوعة كل حسب استخدامه واما بالنسبة لاقمشة الاطفال فان تصاميمها تنفذ في قسم التصميم باعتمادها على تصاميم اما من المجلات او من خبرة المصمم. او على مصادر اخرى متنوعة وهي تتجدد باستمرار، ومن انتاجاتهم هي اقمشة قطنية. ستائر، مفروشات كتيم عسكري، جواد شاش....الخ.

ادوات البحث:-

من اجل تحقيق هدف البحث والتعرف على طبيعة الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي في تصاميم اقمشة الاطفال قام الباحث بتصميم اداة بحثه وهي عبارة عن استمارة تحليل[٢] لفحص النتائج، فضلاً عن قيام الباحث بزيارة ميدانية[٣] الى معامل المنشأة في معملي

---

[١] لقاء تم يوم ٢٠٠٢/١/١٣ معمل بغداد.

[٢] ينظر الملحق رقم (٢).

[٣] الزيارات الميدانية – تمت الزيارة في ٢٠٠٢/١/١٣ معمل بغداد

٢٠٠١/١/١٢ معمل الحلة.

بغداد والحلة واعتماد استمارة مقابلة مع مسؤولي قسم التصميم والتكملة* في المعملين حيث تضمنت عدداً من الاسئلة.

١- الجهة التي وضعت التصميم.

٢- تاريخ تنفيذ التصميم.

٣- عدد المرات التي نفذ بها التصميم.

٤- هل تكررت طباعة التصاميم السابقة.

٥- هل استخدمت الالوان نفسها عند التكرار.

ثبات الاداة:-

ولغرض التاكد من صدق التحليل قام الباحث بعرض نماذج التحليل على الخبراء المتخصصين** في مجال تصميم وطباعة الاقمشة، وتم الاتفاق على محتوى التحليل مع اجراء بعض الاضافات والتوضيح.

صدق الاداة:-

بعد ان قام الباحث بتفتيح فقرات الاستمارة المبدئية التي ورد ذكرها هي ثباة الاداة تم عرضها على مجموعة من الخبراء*** المختصين في الميدان لتقرير مدى صلاحيتها لتحقيق هدف

---

* اسماء المسؤولين في قسم التصميم :

المهندسة سعاد ابراهيم بغداد بتاريخ ٢٠٠٢/١/١٣

المهندسة الكيمياوي ابتسام عبد علي الحلة بتاريخ ٢٠٠٢/١/١٢.

** د. ناصر الربيعي، تصميم وطباعة الاقمشة

د. ستار حمادي، معهد الفنون التطبيقية.

*** لجنة الخبراء:

١.	التدريسي عزام البزاز	استاذ رئيس قسم التصميم	كلية الفنون الجميلة
٢.	التدريسي د. جليل الواسطي	أ. م. رئيس قسم الخط والزخرفة	كلية الفنون الجميلة
٣.	التدريسي د. عبد المنعم	استاذ قسم الخط والزخرفة	كلية الفنون جميلة
٤.	التدريسي د. نصيف جاسم محمد	أ. م. قسم الخط والزخرفة	كلية الفنون الجميلة
٥.	التدريسي د. عبد الرضا بهية	أ. م. قسم الخط والزخرفة	كلية الفنون الجميلة
٦.	التدريسي د. ستار حمادي	أ. م. قسم التصميم	معهد الفنون التطبيقية

البحث وشموليتها وسلامة صياغتها وتسلسل وحداتها منطقياً حيث اخذ الباحث باراتهم وعدل الفقرات حسب توجيههم وما يتفق مع اغراض البحث ، وكما في الملحق رقم (٢) الذي يحتل صيغتها النهائية.

وتحقيقاً لهدف البحث في الكشف عن واقع الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي في تصاميم اقمشة الاطفال، تم عرض وتحليل هذه النماذج بغية التوصل الى عدد من نتائج البحث.

الهدف الاول

تحقيقاً لهدف البحث في الكشف عن واقع الشكل والمضمون وعلاقته بالبعد الوظيفي من تصاميم اقمشة الاطفال، تم عرض وتحليل هذه النماذج للعينة بغية التوصل الى عدد من نتائج البحث.

الفصل الرابع

تحليل(١) *:

ان الشكل العام للانموذج يحتوي على مفردات تصميمية نباتية عبارة عن مجموعة اوراد نباتية منفذة باتجاهات مختلفة كل واحدة منها متصلة بغصن يحتوي على مجموعة اوراق نباتية نفذت باسلوب مستمد من الواقع البيئي للطفل واتصاله المباشر بها باستخدام طريقة التكرار الرباعي.

ان توزيع الوحدات التصميمية وطريقة تكرارها وحجمها والوانها اثر على كيفية ادراكه بوضوح، وتمثلت المفردة التصميمية بالتنوع النسبي والاختلاف المساحي للفضاء التصميمي للقماش لوحدة بنائية اساسية مفتوحة اوجدت اختلافاً بالاتجاهات مما ساعد على تكوين علاقات حركية ضمن الوحدة التصميمية انتج عنها احساساً لم يحقق الاستمرارية للاشكال.

ونلاحظ في اتجاه حركة المفردات التصميمية تنطلق باتجاهات مختلفة الى الداخل والخارج والى اليمين واليسار وهكذا في حركة متواصلة، ان علاقات التوزيع للمفردات غير

* أنظر صفحة (٥٤) لطفاً ملحق (٣). شكل (١).

منتظمة عموماً وتمثل سمات اللاتناظر وفقا بناؤها الذي لم يحقق الاستمرارية في التصميم وفي فضاء القماش

ان استمرار التكرار النصفي على سطح القماش اظهر مجموعتين من التراكيب في اثناء التنفيذ احدهما متقاربة متجهة بحركة قوسية واخرى متباعدة قليلاً عنها وهي من شقين كل عنصرين فيها متلاصقين كما ان المسافات المحصورة بين المفردات غير منتظمة وتختلف هذه المسافات من واحدة إلى واحدة اخرى والتي ولدت احساساً حركياً مستمراً.

وهكذا تشترك الفراغات الداخلية ضمن فضاءات التصميم داخل الوحدة الاساسية كجزء من التصميم ونجعل بينها وحدة مترابطة لجلب المفردات مع بعضها البعض ان التشابه التقريبي للمفردات والابعاد وعدم التنوع من حجم الوحدات والاختلاف في الاتجاه ادى الى فقدان مركز الجذب والهيمنة بين العناصر ودرجة تحقيق المضمون في هذا التصميم عبارة عن وحدات زخرفية نباتية منفذة من ورود نباتية متفتحة باتجاه معين يرتبط بها غصن محمل بالاوراق النباتية وهذه الاوراد وعددها ثلاث في هذا التصميم احدها ملون باللون الاحمر وضعه المصمم على اساس قوته وشدته وجذبه من قبل عين طفل.

في حين تبدو الوردة جميعها لا ملونة باستثناء مجال صغير يقع في الوسط بقي فارغاً من اللون، وتبدو الوردة الثانية ملونة باللون البنفسجي الذي نفذ ضمن حدود الرسم على القماش بشكل نقاط متلاصقة تفصلها فراغات من نفس لون الارضية وتحتوي ايضا على فراغ في منتصف الوردة بحجم اكبر قليلاً من الفراغ الموجود في الوردة ذات اللون الاحمر وبنفس لون الارضية يتصل بها من الاسفل غصن بلون اخضر ينحدر بشكل جانبي محمل بالاوراق ذات اللون الاخضر القاتم.

في حين تبدو الوردة الثالثة وهي مفرغة من اللون تماماً يحيطها خط خارجي من حدودها الخارجية باللون الاخضر ومجمل بالاوراق النباتية الخضراء اللون في حين بقيت الارضية للقماش المنفذ عليه هذه الاوراق الثلاث واغصانها واوراقها باللون الاخضر الفاتح وبقيمة لونية تقل كثيراً عن اللون الاخضر الذي لونت به الاغصان والاوراق بهدف توضيحها.

ان ارتباط الخصائص الفنية للشكل والمضمون من اهم النقاط في العملية الفنية ودورها في التأثير على المستخدم، ويبدو من خلال هذا التصميم وجود العلاقة الواضحة بين الشكل والمضمون الا ان هناك اشكالات تصميمية عديدة تبدو واضحة احداها سوء عملية الطباعة،

حيث تبدو انسياب اللون عن حدود الرسم في كل مفردة مما يعطي تداخلاً سلبياً بين الشكل والارضية كما لا يوجد حدود واضحة لكل مفردة. وهذا ناتج بسبب امور عديدة منها عدم اتقان التصميم اثناء عملية الطباعة، ومن الاشكالات الاخرى نوعية الخامة المنفذ عليها التصميم فانها لا تتناسب مع الاستخدام النهائي الوظيفي من قبل الطفل. ولان هذه الخامة هي من الانسجة المخلوطة صناعية ووظيفية وبسبب معين تؤدي الى اشكالات منها عدم ملاءمتها لجسم الطفل الذي يحتاج الى خامات مناسبة كالقطن مثلاً، ومن المعروف للكل ان اكثر الخامات المناسبة له وكما اسلفنا هو الالياف القطنية لما يتمتع به من مزايا ونواح جيدة كثيرة يتقبلها جسم الطفل ويتعامل ويرتاح معها اكثر من غيرها في ابعاد الوحدة التصميمية وهي ٢٥×٦ سم.

ويبدو بشكل واضح من هذا النموذج ان التكوين الظاهر للشكل الذي يجب ان يضم اسس ضبط العملية التصحيحية انشئ بشكل ركيك كما انها لا تظهر اتجاهات تحمل خصوصية ملائمة، وان اهمال دراسة الاسس الفنية والخصائص ادت الى تفكيك الروابط التصميمية بشكل واضح.

تحليل(٢)*:

ان المظهر العام للانموذج التصميمي يحتوي على اسلوبين من التنفيذ. الاسلوب الزخرفي الهندسي والذي يمثل بكثرة في الانموذج. والاسلوب النباتي المتمثل بالحركة المتموجة للخط النباتي الذي سار باتجاه التصميم بشكل طولي وتمركز في منطقة الوسط. صممت المفردات الشكلية على اساس عملية انشائية غلب عليها الطابع الهندسي السائد من عدد من الخطوط الطويلة وهي عبارة عن خط زخرفي تلتصق به من احد جهتيه مربعات تكررت معه بشكل متواصل، وتقع على مسافة من هذا الخط مربعات هندسية منفصلة لحالها تقابل المجال الفارغ التي تقع بين المربعات في الخط الاول والتي تكاد ان تلتصق معها لتشكل خطاً عريضاً، وعلى مسافة اخرى فوقها توجد نقاط هندسية قريبة من شكل المستطيل وهي صغيرة الحجم. كل اثنين منها تقابل مربعاً، وعلى مسافة اخرى نجد شكلين هندسيين عملا على شكل مثلث كل واحد فيهما يقابل الاخر ولكن بشكل عمودي وضعت نهايته العريضة بشكل عكسي، اذ

* انظر صفحة (٥٥) لطفاً، ملحق (٣) شكل ٢.

تتقابل نهاياتها المدببة وشكلنا نقطتي جذب، والتي يفصل بينها خط طولي لا يتصل بشيء وهو مفصول لحالها، تنعكس المفردات الهندسية نفسها على الجهة الثانية لتشكل شريطا زخرفيا هندسياً متماثلاً يستمر بشكل طولي مع القماش ، وفي الاسفل من هذا الشريط الزخرفي يوجد فراغ اخر قليل القياس وذو مساحة مساوية نسبياً الى الشكل الذي يحتوي على مربعات في المجال الاول للمسافة العليا والسفلى المتشابهين، وهذا المجال يحتوي على نقاط تفصلها مسافات متساوية ايضاً استمرت مع استمرارية التصميم بشكل متكرر.

يمكن ان نحكم فيها على مدى الاتزان المرئي للتصميم في فضاء القماش حيث نظمت على مسارات خطية من المجال المرئي من خلال التكرار التتابعي الذي حدد الاتجاه الاستخدامي للقماش في كونه قماشاً مخصصاً للطفل ووظيفة اسست على هذا المنهج. وقد ساعدت الاشكال الهندسية بتعزيز الاستمرارية الحركية واعطت بصفتها الدالة الهيمنة اللونية محققة بذلك توازناً نتيجة تماثل التشكيلات الهندسية وتكرارها على مسارات خطية.

وكذلك الخط الاخر الذي يحتوي على نتوءات او بروزات قليلة الارتفاع، وضعت على احد جانبيه، ولمسافة منها توجد مساحة بشكل اكبر احتوت في داخلها على الحركة المتموجة للخط ومن خلال هذا لم نجد تجاذباً بين الوحدات النباتية والخطوط الهندسية لانقطاعها المتكرر في التصميم والتي تجهد رؤيا الطفل برغم انها محققة اتجاهية. الا انها عند التكرار على فضاء القماش احدثت ارباكاً توحي لديه شعور بالانقطاع بتجزئة حركة الخط في التصميم. وفي الجهة السفلى يوجد شريط زخرفي هندسي على اخر احتوى مربعي متقابلين وضعاً بشكل مائل منظورين من زاويتهما وهما مفرغان من الداخل.

يبدو من هذا لم تظهر الاشكال النباتية مترابطة مع بعضها جمالياً بسبب افتقادها للتقنية التصحيحية او التأثير عليها كلياً ذلك بسبب سيطرة الشكل الهندسي والخطوط الهندسية الافقية والوانها وسمكها في التصميم، اذ ان التنوع في الوحدات التصميمية من الشكل اعطى اهمية للشكل الهندسي بحجمه والوانه التي توزعت بين اللون البني واللون الرصاصي بشكل متكرر، اما مضمون التصميم هو عبارة عن مفردات زخرفية هندسية نباتية وضعت باتجاهات مختلفة اراد بها المصمم التعريف بها ومن خلالها.

ويبدو ان هذه الالوان غير مدركة من قبل الطفل واظهرت قيماً لونية لم تجذب الانتباه لدى الطفل اكثر من الالوان الاخرى فاللون البني الفاتح يكون اقل قيمة لونية ويصعب على

الطفل معرفتها او تقبلها، كذلك اللون الاخر. وخاصة عند تداخل هذه الالوان والتي بدت غير موفقة من خلال توظيفها على المربعات المنظورة من زاويتها . والتي لونت باللون البني على ارضية ملونة باللون الرصاصي، فكلا اللونين ذو قيمة حياتية نتج عنها فقدان عدم وضوح الشكل الهندسي (المربع) ولكن في بقية الاشكال الهندسية الاخرى بدت واضحة لانها وضعت على ارضية بيضاء اللون. ولذلك توضحت ملامحها وتفاصيلها على فضاء القماش.

بلغت ابعاد الوحدة التصميمية ١٠ سم ×١/٢ ٥ سم واتبع فيها التكرار التتابعي على طول القماش. وهنا فقد احدث المصمم تنويعاً في المساحة الصغيرة ليكشف الارتكاز الشكلي وليجعل من مفردات التصميم اكثر تنوعاً برغم استخدام الهندسية بكثرة ولكنه ضمنها تنوعاً، اما نوعية الخامة المستعملة فهي قماش (لبازة) والتي هي نوعاً ما مناسبة لطبيعة جسم الطفل بمراحله العمرية.

تحليل(٣) *:

ان النظرة العامة للانموذج التصميمي تمثل اشكالاً برسوم كارتونية التي يفضل الطفل مشاهدتها في صور القصص والبرامج التلفزيونية وغيرها المستمدة من الواقع البيئي وادراكها الفعلي للطفل.

ان استخدام اللعب الكارتونية وباتجاهات مختلفة توحي الى علامات تعجب في التكوين وكذلك استخدام الدوائر الملونة المتباينة الاحجام، احدث توازناً ايقاعياً في الشكل وفي اتجاه حركتها غير مستقرة في مكانها، لهذا التنوع الاتجاهي فانعدام التكافؤ من حجم الاشكال افقد التصميم نقاط الجذب والهيمنة للشكل في الوحدة التصميمة، فاحدث تقارباً في توزيع الاشكال على فضاء القماش حققت بذلك شداً فراغياً نتيجة تعدد الطاقات التعبيرية بين الوحدات التصميمية التي تؤثر في المجال المرئي للطفل.

تتكون مفردات التصميم من عدد من اللعب الكارتونية وهي عبارة عن عدد من المفردات اهمها العربة والحصان وصورة الطفل الموجود في داخل العربة في حركة سير نحو الامام وكذلك صورة اخرى لطفلة في حركة سير تمسك بيدها بالونتين احداهما كبيرة الحجم والاخرى صغيرة. وعدد كبير من الدوائر والكرات المختلفة الاحجام اكبرها التي قطعت الى

* انظر صفحة (٥٦) لطفاً ملحق (٣) شكل (٣).

عدد من الاجزاء وهذا يقودنا الى مضمون التصميم الذي وضع على هذا الاساس للتمثل هذه الاشياء ولتكون قريبة من ذهن وفكر الطفل من خلال الربط بين هذه الاشياء وشبيهاتها الموجودة في الطبيعة ليعرف اسماءها والمنفذة على فضاء القماش.

اما وظيفة التصميم او استخدامها النهائي فهو صنع كقماش مخصص للطفل، واني ارى اكثر التصاميم ملاءمة لذوق الطفل هي التي يفرح بها. وهي التي تنفذ في مثل هذا النوع لان الطفل بطبيعته ميال الى اشكال اللعب الكارتونية وانه يجد فيها متعة كبيرة.

ان هيمنة الشكل الضمني وعنصر الجذب في التصميم في الوحدة التصميمية بتكرارها الرباعي، اظهر التصميم فاقداً للهيمنة ولقوى الجذب. وذلك لتعددية الاتجاهات وتشابه حجم المفردات المصنعة لحجم العربة وشكل الدائرة المتكرر داخل الشكل والموزعة على فضاء القماش حققت قوة حركية غير محددة الاتجاه.

ان العلاقات اللونية المستخدمة في الوحدة التصميمية اذا نفذ التصميم باستخدام لونين متضادين هما الاحمر والاخضر فاخذ كل لون مجالاً بالتوزيع على اماكن عديدة وبشكل مكرر لكل منهما فاللون الاحمر يوحي بالشد والحرارة لدى الطفل والذي يرتبط بالبيئة التي من كونه لوناً مفرحاً بالنسبة له يرتاح اليه ويزيده بهجة وسروراً اما اللون الاخضر وزع ايضاً على مجالات معينة ليتكافأ مع اللون الاحمر في هذا الجانب اعطى جنباً وهيمنة وزاد من ظهور المسافات بين المفردات التصميمية فاخذ حيزاً واضحاً من خلال وجود التناوب على شكل الكرة وبالتناوب مع اللون الاحمر. فاظهر الاشكال وكانها عائمة في فضاء القماش والشعور بالالفة للشكل وتطويعه يكسر في استمرارية.

وهذا انعكس سلباً على جمالية القماش برغم وظيفته. اذ التباعد بين الوحدات وطريقة تكرارها اضفت على الشد الفراغي للوحدة التصميمية ارتباكاً والتي ابعادها ١١ ١/٢ سم× ١٠ سم باتجاهات عرضية وطولية وبما يتلاءم مع جسم الطفل والاكثر ملاءمة للمراحل العمرية.

تحليل(٤)*:

* انظر ص (٥٦) لطفاً، ملحق (٣) شكل (٤).

الوصف العام للانموذج يحتوي شكلاً هندسياً صرفاً وهي من الاشكال المستخدمة بكثرة في ملابس الطفل لبساطتها. والقريبة الى الادراك. في كونها تمثل اشكالا لونية معروفة لديه تشترك في الشكل العام للتصميم الذي يتكون من خطوط متقاطعة ومربعاته هندسية منتظمة عمودية وافقية ومكررة نحو اليمين واليسار ضمن حركة مسارها التكراري للوحدة التصميمية. حيث تضمنت التشكيلات مسارات اتجاهية عمودية وافقية اعطت شعوراً بالاستمرارية في المجال المرئي حددت من التكرار الرباعي لاتجاهية القماش، وصممت العمليات الانشائية على اساس منتظم للشكل الهندسي المتكون مع الخطوط والمربعات، وذلك لان المصمم لجأ الى اسلوب تقطيع الخطوط لخلق الايقاع على فضاء القماش.

ان توزيع الوحدة التصميمية وطريقة تكرارها وابعادها اثر على كيفية استخدام الفضاء وارضية القماش وكيفية ادراكه بصرياً. وان الشكل الهندسي حقق هدفه في التصميم وساعده في ذلك الوحدات الصغيرة الموزعة في شكل المربع. ان تمركز احداث القوى جاء في تلك التتابعية للمربعات التي انتظمت شكلياً مع اتجاه الخطوط. .

اذ يبدو في احدى مفردات التصميم شكل المربع الكبير ضمنا لتكوين شكله وهو عبارة عن مربعات صغيرة وضعت بشكل جانبي تلاصق مع بعضها لتحدد الاطار الخارجي لهذا المربع في حين تقع في اعلى جوانبها تصميماً عبارة عن نقاط صغيرة هندسية الشكل وكانها تنطلق من داخل المربع الى خارجه في مسار مستقيم، ويقع في الجزء العلوي من المربع. اذ وضعت عدد من المربعات المائلة التي توزعت على كل الجهات على مسافة من هذا المربع وهي متصلة ببعضها لتعطي حدوداً خارجية من مساحة منظورة ولتعطي استمرارية من خلال العملية التكرارية للوحدة التصميمية على فضاء القماش.

ومضمون التصميم عبارة عن مربعات هندسية وضعت باتجاهات مختلفة منطلقة لعدة محاور، فوظيفة القماش في كونه قماش طفل جاء ليعبر وليعطي دلالة واضحة لمفردات تصميمه عند الاستعمال للاستخدام فهو اكثر تفضيلاً لاستخدامه كمفارش من استخدامه كملابس للاطفال.

اما ابعاد الوحدة التصميمية هي ٣ سم×٣ سم وهي مع ابعاد حجم الطفل، غير ان التصميم لا يتناسب واستخدام الطفل، اذ لا توجد علاقات ربط للعناصر ولا يحتوي على تنوع تصميمي وطريقة تكراره الرباعي الذي حقق استمرارية لم تجد اتجاه القماش عند الاستعمال.

وابعاد الوحدة التصميمية هي ١٥سم X ١٢سم ونفذت باستخدام التكرار الرباعي على سطح القماش من خلال اختلاف اتجاهاتها وطريقة تكرارها وبدت اشكال الفاكهة بلون احمر يحيطه من الخارج حدود الشكل لون اخضر رفيع لتحديده، ويتصل بها من الاسفل غصنان ينطلقان من اسفل شكل الفاكهة نزولا الى ان يلتقيا معاً في النهاية، ويحمل كل غصن ورقة نباتية من اللون الاخضر نفسه في حين وضع اللون الاحمر على شكل الوردة التي تبدو اصغر حجما من شكل الفاكهة.

كما ان هذه الوردة نفسها في شكل ومكان اخر بقيت خالية من اللون يرتبط بها من الاسفل غصن نباتي محمل بالاوراق النباتية، كما وضعت على الأرضية نقاط دائرية حمراء اللون صغيرة الحجم بقصد تغطية سطح القماش باكبر عدد من الوحدات التصميمية.

لقد قام المصمم في هذا الانشاء بقصد المعالجات الانشائية المصممة فهو بدلاً من ان يستخدم المفردات نحو الاتجاه الصحيح وتوظيفها بشكل نباتي كما هو في التصاميم الاخرى من خلال معالجات فنية تقنية جديدة في التأسس، بل فعل العكس اذ لم يوفق في توجيه تصميمه الذي خصص كملبس للطفل ولا لمختلف الفئات العمرية، وذلك لعدم وجود توازن في توزيع المفردات والفواصل المصاحبة، وعدم وجود تنوع في الوحدات، وجعلها مملة ورتيبة على فضاء القماش الكلي، اما وظيفة هذا القماش ومدى علاقته شكل صحيح فهو كيفية التصاميم لا يخدم غرضه المصمم من اجله ولا يتناسب مع استخدامه كملبس للطفل.

نتائج البحث:

بعد اتمام الاجراءات البحثية توصل الباحث الى النتائج التالية:-

١-الاعتماد وبشكل رئيس على الزخارف النباتية والهندسية دون غيرها.

٢-ان الواقع التصميمي للاقمشة المنتجة في معامل النسيج تعاني من خلل منهجي بسبب غياب الوعي الفني.

٣-التصاميم الاجنبية تتمتع بمركز الصدارة وبهيمنة في التنفيذ على حساب التصاميم المحلية.

٤-ان طبيعة التصاميم المحلية لاقمشة الاطفال لم تخرج من دائرة البساطة لمفرداتها.

٥-لم يتحقق الجانب الوظيفي بين طبيعة المنتوج والاستخدام النهائي.

٦-ضعف الناتج الجمالي بسبب ضعف التقنيات التصميمية.

ولتقارب القيم اللونية افقد التصميم اهميته في المجال المرئي وافقده الجمالية ايضاً. فتارة يظهر تبايناً لونياً للون الازرق على الارضية البيضاء فافقد من قيمته اللونية مع اللون الاخر. على ان الطفل لا يفضل الالوان المتدرجة في تكوين التصميم، ونلاحظ من هذا ان الشكل والمضمون في هذا التصميم لا يتطابق مع ادائه الوظيفي في كونه قماشاً مخصصاً للاطفال.

تحليل(٥)*:

ان الانظمة العامة للتكوين الذي يحتوي على اشكال نباتية محورة بدت متناثرة عشوائياً على فضاء القماش بهيأة منفردة او على شكل تراكيب مجتمعة. حيث لم تتضمن اسس العمليات الانشائية الصحيحة في هذا التصميم باعتماد التكثيف الشكلي لمفردات عديدة تمثل اوراداً ونباتات واوراقاً نباتية مختلفة.

وهذا التكثيف للاشكال احدث بالتالي تعدد لقوى فاعلة فهي مركزة في مكان بل تنوعت تحت تركيزه اساس تعدد الاشكال وغياب فعل التنظيم ضمن فضاء القماش، وهو ما اراد المصمم ان يعبر به من خلال المضمون لشكل فاكهة الكمثرى والوردة التي وضعت باتجاهات متعاكسة هدف من ورائها الى تحفيز ذاكرة الطفل نحو معرفة الفواكة وطبيعتها.

كونت هذه الاشكال للنباتات الفاكهة والوردة واغصانها الغير منتظمة اتجاها دورانيا اثارت حركة دورانية حول فضائها مما اعطت شعوراً بالاستمرارية الحركية للاشكال في فضاء القماش وليزة هذه الحركة المستمرة اعطت ايحاءاً بانجذاب الشكل نحو الاخر. إلا ان الشعور بالاستمرارية قد يضمحل من خلال التكرار الرباعي، وكذلك كونت وحدات منفصلة وتشكيلات مجتمعة في الفضاء التصميمي فتارة تحدث شداً فراغياً بين الوحدات وتارة اخرى تحدث مسافات تقلل من الشد الفراغي في فضاء الوحدة التصميمية.

من الصعوبة ادراكها مع بعضها من قبل الطفل بسبب حركتها الدورانية مما افقد عنصر الهيمنة في الوحدة التصميمة نتيجة حركتها غير المستقرة وتنوع الاتجاهات، اما من ناحية الانسجام اللوني بين الاحمر واللون الاخضر اللونين المتضادين، افقد التصميم الاهمية المرئية للهيمنة اللونية على سطح القماش ذي اللون الوردي الفاتح، وظهرت الوحدات التصميمية صغيرة جداً في ابعادها التصميمية، ولا تتناسب مع ابعاد الطفل ذي البنية الصغيرة.

* انظر صفحة (٥٨) ملحق (٣) شكل (٥).

٧-عدم تعامل المصمم العراقي مع الموروث الحضاري والثقافي والتواصل معه في تصاميم الاقمشة واستلهام الكم الهائل للمفردات من اجل عمل تصاميم تحتوي الجانب الاستشرافي.

٨-اكدت النماذج التصميمية للاقمشة على الكم الانتاجي فقط من دون مراعاة الجانب التقني التصميمي والاظهاري.

٩-عدم التأكيد على استخدام تصاميم لعب الاطفال والتي يجد فيها الطفل متعة اكثر من غيرها.

١٠-عدم وضوح الخصوصية للبيئة العراقية في تصاميم اقمشة الاطفال.

١١-عدم الربط بين دلالات الشكل والمضمون.

١٢-العلاقات اللونية غير مدروسة بما يتناسب وميل الطفل له حيث اظهرت النتائج تصاميم تحتوي على الوان جميعها ذات قيمة لونية واطئة.

١٣-عدم التأكيد على استخدام الالياف الطبيعية كالقطن لما له من مزايا وخواص ايجابية، والموجود منها هو من الدرجات غير المناسبة للمس جسم الطفل.

١٤-قلة التركيز على الالوان الحارة ونتج عن هذا ضمور في القيم اللونية.

١٥-جاءت الافكار لتؤكد الحال الاجتماعي لبيئة المصمم على النسيج.

١٦-جاءت المفردات التصميمية في اماكن لا تشكل الا مقتطفات فضائية غير مؤثرة على التنظيم الكلي لفضاء القماش.

١٧-استخدام التنويعات المتضادة للالوان.

١٨-استخدام التكثيف للمفردات التصميمية في الفضاء لاحداث ايهام الحركة.

١٩-عدم تأكيد السيادة في الاشكال.

٢٠-استخدام التدرجات اللونية للون الواحد، او لالوان عدة على وفق اساس الانسجام.

مناقشة النتائج:

يرى الباحث ان مجمل هذه النتائج التي توصل اليها في بحثه وتحليله لعيناته جاءت نتيجة عدد من المعطيات الاساسية التي ادت الى خلو معظم الوحدات التصميمية المستخدمة في اقمشة الاطفال في معامل القطر من المضامين الفكرية والبيئية والحضارية والوظيفية وغيرها وكذلك نوعية الخامات المستخدمة.

ويعود ذلك اساسا الى ان جميع مصممي هذه الوحدات الزخرفية ليس من ذوي الخبرة اولا او من العاملين في هذه المصانع الذين اتصفوا بفقدان الاسس العلمية والدراسة الاكاديمية لطبيعة المهمة التي تقع على عاتق هؤلاء المصممين.

ان خلو العينة من المضامين الفكرية والجمالية والوظيفية ووجود هذه المنتجات من الاقمشة في الاسواق العراقية ادى الى توجيه المواطن نحو شراء مثل هذه الاقمشة ليس لاستخدام الاشكال بل لاغراض اخرى لا تنطبق ووظيفتها النهائية لوجود اشكالات عديدة يحسها المواطن بصورة عامة او الفروق عند شرائها برغم ان البيئة العراقية زاخرة بالمفردات والرموز ذات الدلالات الكبيرة التي يمكن ان يوظفها المصمم بوعي وادراك وبقيمة جمالية وابداعية في تصاميم اقمشة الاطفال تكون بدائل تحمل الاصالة والخصوصية التي فقدتها تصاميم اقمشة الاطفال في معامل القطر، التي لازالت تسير ضمن تيار عالمي يعود الى حقبة الماضي يتقدم فيه التواصل على ما يستجد ويحدث من تطور وخاصة في الاشكال والالوان وما يحدث من تطور في عالم تصميم الاقمشة الحديثة وهو ما يشبه القطيعة بين المصمم وتراثه وبيئته من جانب وبين روح العصر والتطور، والتخلص من عملية اعادة نتاجات قديمة تحمل افكاراً واشكالاً والوانا قديمة مما وضع فرصا لايجاد تصاميم ذات دلالات محققة لرغبة الطفل وهويته. بل نرى ان كل موجود من تصاميم لاقمشة الاطفال كانت الغاية لا تتجاوز العملية التزيينية للخام وملء السوق بالانتاج من دون تحقيق الناتج الفني الذي يعطي قيمة فنية وجمالية ووظيفية وهذا يتطلب دراسة كبيرة لمعالجة مثل هذه الامور وامكانية تطبيقها فعليا على الواقع للارتقاء بالصناعة النسيجية عموما واقمشة الاطفال خاصة.

الاستنتاجات:

بعد التوصل الى نتائج البحث التي اظهرتها مجريات البحث واجراءاته، فأن الباحث يسجل الاستنتاجات التالية ذات الصلة:-

١-لم يأت استخدام الوحدات التصميمية النباتية والهندسية بشكل مركز وواسع إلا من باب الاهمية التي يوليها المصممون لها ولجماليتها.

٢-ان استخدام المصمم لهذه المفردات في تكوين الوحدة التصميمية مهم لان اهمية التنوع والتكوين الانشائي هو ما يثير الاهتمام وانتباه الطفل في التصميم على القماش.

٣-ان التصميم المنفذ لم تظهر فيه ملائمة للطفل من ناحية الموضوعات والاشكال وعدم ارتباط الوحدات التصميمية شكلا وموضوعاً ومضموناً في التصميم.

٤-ان الالوان المستخدمة في تصاميم اقمشة الاطفال لم تدرس لتنسجم مع الموضوعات وما يميل اليه الطفل، وعدم استخدام التعددية اللونية لاكثر من ثلاثة الوان لعمل الاثارة والجذب في التصميم.

٥-ان التصاميم المنفذة لم تحقق الجذب في عناصرها ولهذا افقدها المركزية. وانعدم فيها عنصر الاثارة والانتباه لدى الطفل.

٦-ان التصاميم الموجودة اظهرت ملاءمتها لكل الاعمار. أي انها لم تحقق الغاية العمرية في تصميم اقمشة الاطفال.

٧-كما ان هذه التصاميم لم تحقق الغرض الوظيفي الا ستخدامي منها في اسلوب انشائها كملابس، بل نرى انها تحتوي على تعدد وظيفي متنوع.

٨-ان كل تلك التكوينات التصميمية التي أسهم الاظهار بتجسيدها على سطح القماش للطفل وكذلك تنوعها، اثبت لنا ان تصاميم الاقمشة ومفرداتها لا تلتزم بقواعد واسس مخططة يعتمدها المصمم بل ان إنشاءها وتأسيسها هو نتيجة تفصيل ذهني مرتبط بالمصمم وادواته فهو يقوم بعملية التصميم ووفقا لطبيعة الحال.

٩-ان عملية الابداع في التقنيات التصميمية هو فعل التخطيط والتأسيس والتحليل والقدرة على احداث ربط بين الاسس والعناصر الفنية على القماش مع الوظيفة النهائية له لتحقيق الغرض لهو ابتكار اللحظة عند المصمم.

التوصيات:

في ضوء نتائج البحث يوصي الباحث بما يلي:-

١-الاهتمام بدراسة الناحية الجمالية الشكلية في تصاميم اقمشة الاطفال كملابس.

٢-ان انعدام مستوى التصاميم المطروحة لاقمشة الاطفال، وقلة الاهتمام بها يجعلنا نوليها اهتماماً اكبر واعداد تصاميم مخصصة لملابس الاطفال.

٣-ضرورة القيام باعداد تصاميم اقمشة الاطفال تتناسب والفئة العمرية اعتمادا على دراسته نفسيا وعقليا وجسميا.

٤-ضرورة الاخذ بنظر الاعتبار نوع الخامة المناسبة لجسم الطفل مثل خامة القطن وهو اكثر مناسبة.

٥-الاستفادة من استخدام الاشكال اللونية لانها تشكل قوة سحب نحو الطفل.

٦-مراعاة التنويعات التقنية التي تجري على الشكل والفضاء بما يوحي بالحركة.

٧-الاهتمام بتصميم فكرة تجمع بين الهدف المضموني للشكل والهدف الجمالي.

المقترحات:

يقترح الباحث بعد استكمال النتائج والتوصيات ما يلي:-

١-القيام بدراسة العلاقات اللونية وتقنياتها الاظهارية على ملابس الاطفال.

٢-اجراء دراسة تهتم باعداد تصاميم اقمشة مخصصة للاطفال.

المصادر:

١-ابن المنظور (ابي جمال بن مكرم الافريضي المصري) لسان العرب ج١٣. المؤسسة المصرية العامة للنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

٢-ابراهيم، يوسف حنا واخرون، علم النفس التكويني، مطبعة دار الكتب، جامعة الموصل. العراق ١٩٨٨.

٣-احمد، عزت. اصول علم النفس، المكتب المصري الحديث. القاهرة. ط١. ب ت.

٤-احمد، مصطفى. التصميم الداخلي، القاهرة. ١٩٧٠.

٥-ادوين، ادمين. الفنون والانسان، ترجمة مصطفى حبيب، القاهرة. ١٩٣٩.

٦-بارو اندريه. سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه. وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠.

٧-البزاز، عزام. التصميم حقائق وفرضيات، بغداد، ١٩٩٧.

٨-البسيوني، محمود، العملية الابتكارية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٤.

٩-الجاحظ (ابي عثمان عمر بن بحر) البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد، ج١. المؤسسة المصرة للطباعة والتأليف والنشر، القاهرة، (د. ت).

١٠-حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، ط١، بغداد، ١٩٨٦.

١١-حمودة، يحيى. نظرية اللون. القاهرة. ١٩٨١.

١٢-الرازي، محمد بن ابي بكر، مختار الصحاح، المركز السري للثقافة والعلوم، ( )، ١٩٨١.

١٣-رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط١، القاهرة، ١٩٧٣.

١٤-ريد، هربرت، الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب عبد الحليم، القاهرة. ١٩٥٤.

١٥-روزنتال، الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيات. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ١٩٨٠.

١٦-ريد، هربرت، الفن والصناعة، عالم الكتب. القاهرة. ١٩٧٤.

١٧-رشدي، صبيح رشيد، الملابس العربية وتطورها في العهود الاسلامية، بغداد ١٩٨٠.

١٨-زكريا، ابراهيم. فلسفة الفن من الفكر المعاصر. دار مصر للطباعة. القاهرة.

١٩-زكريا، ابراهيم. مشكلة الفن، مكتبة مصر. القاهرة. ١٩٧٦.

٢٠-زكي، عماد واخرون، تصميم الازياء، دار المستقبل للنشر، عمان. ١٩٩٥.

٢١-سكوت، جيلام روبرت، اسس التصميم، ترجمة محمد محمود وعبد الباقي محمد. دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

٢٢-ستوليتز، جيروم. النقد الفني، دراسة جمالية. وفلسفية. ترجمة فؤاد زكريا. مطبعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.

٢٣-السيد، فؤاد البهي، الاسس النفسية للنمو من الطفولة الى الشيخوخة، دار الهنا للطباعة والنشر. ط٤، ١٩٧٥.

٢٤-السمان، سامية ابراهيم، موسوعة الملابس. جامعة الاسكندرية. ١٩٧٧.

٢٥-شيرزاد، شيرين احسان، مبادئ في الفن والعمارة، بغداد ١٩٨٥.

٢٦-الشرقوني، العلامة سعيد الخوري، اقرب الموارد في فصح العربية والشوارد، لبنان، ١٩٨٠.

٢٧-صالح، قاسم حسين، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، وزارة الثقافة والاعلام سلسلة دراسات (٣٥) بغداد، ١٩٨٢.

٢٨-صالح، قاسم حسين. سايكولوجية الرسوم وعلاقتها بخصائص الشخصية. مجلة افاق عربية، عدد ١١، بغداد، ١٩٨٦.

٢٩-عبد العزيز، صالح، التربية وطرق التدريس. ط١. دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

٣٠-العوادي، منى عايد، تصاميم والوان الاقمشة المفضلة لدى البنات، اطروحة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٦.

٣١-العوادي، منى كاطع، تأثيرات البيئة الطبيعية والاجتماعية في العراق في تصاميم الاقمشة، مجلة افاق عربية، سنة١٢، عدد ٤، ١٩٨٦.

٣٢-عيد، كمال، جماليات الفنون، دار الحافظ، الموسوعة الصغيرة، ٦٩٤، فوزان، بغداد، ١٩٨٠.

٣٣-عيد، كمال، فلسفة الادب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٨.

٣٤-عبد الحليم، فتح الباب، التصميم في الفن التشكيلي، سلسلة عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٤.

٣٥-عدد من الباحثين السوفيت، نظرية الادب، ترجمة نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة الكتب المترجمة بغداد، (د.ت).

٣٦-العاني، صنادر عباس، المدخل في تصميم الاقمشة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد ١٩٩٠.

٣٧-عابدين، عليه، دراسات في المرآة والازياء، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، (د.ت).

٣٨-فرويد، سيجموند واخرون، الادراك، عرض وتقديم مصطفى غالب، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٠.

٣٩-فيشر ارنست، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٤٠-لوبون، غوستاف، حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، مطبعة عيسى الباقي، دمشق، ١٩٤٥.

٤١-محمد نصيف جاسم، التصميم فكر وافكار، وزارة الثقافة والاعلام بغداد، ٢٠٠٠.

٤٢-محمد، حامد جاد، قواعد الزخرفة، الكويت، ١٩٨٦.

٤٣-محمد، نصيف جاسم. الانتظار من التقنيات التصحيحية للاعلان المطبوع. اطروحة دكتوراه. كلية الفنون الجميلة ١٩٩٩.

٤٤- مراد ، يوسف . مبادئ علم النفس العام . دار المعارف بمصر . القاهرة ، ط٥ ، ١٩٦٦.

٤٥-المنجد في اللغة، دار الشرق، ط٢٥، بيروت، (د.ت).

٤٦-مجاهد، مجاهد عبد المنعم، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦.

٤٧-مجلة الغزل والنسيج، عدد ١، بغداد، ١٩٧٠.

٤٨-منجزاتنا من عام ٧٤-٧٥، وزارة الصناعة والمعادن، بغداد ١٩٧٥.

٤٩-يونان، رمسيس، دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، (د.ت).

الملاحق:

٥٠-Actaunir Ersitatis and (others), idea and form studies in the history of art, Sweeden by aimgvist ١٩٥٩. P.٢٣.

٥١-Foukner, Ray and (others). Art today Anintroduction to the fine and functional Arts new York ١٩٥٠, p.٣٠٦.

٥٢-Tortora, Phyllis G, under standing textiles new York, macmillan publishing, co ١٩٧٨ paper, ٢٧٨.

٥٣-Wong, wacirs. Principles of two dimensianal design America ١٩٧٢, p. ٦.

بنية الحدث
في التشكيل السومري والاكدي

دراسة تحليلية مقارنة لنماذج مختارة

إعداد

الأستاذ المساعد
د. سعد علـــي يوســـف

المدرس المساعد
ايلاف سعد علي البصري

المقدمـــــة:

ما الذي تتوقعه بالضبط من دراسة بنية الحدث ما بين التشكيل السومري والتشكيل الاكدي؟ هل ستفكر بدراسة البناء الدرامي أو آليات سرد الحدث؟ أم بنية الحدث في الادب او بنية التشكيل السومري والاكدي؟! .. لنتوسع اكثر لعل الملفت للنظر سيكون آلية بنـــاء الحدث بكل ما تعنيه هذه العبارة وما تحويه، من بنية الحدث واتساقه في مخطط منظم أشبه بالبناء المعماري الهندسي، نراه متخذاً تكوين هرمي او مستطيل او حر التوزيع. لذا فالفنان الرافديـني عند تناوله أي موضوع ديني او دنيوي سينفذه من خلال معالجة الخطوط والمفردات الداخلة في تأليفه للحصول على تأثير درامي يعكس البنية الذهنية لشعب الحقبة التي نبع منها في حضـــارة وادي الرافدين، آخذين بنظر الاعتبار مناطق التقاطع ما بين كل من دويلات المدن الســـومرية والإمبراطورية الاكدية.

تكمن مشكلة البحث في عدم وجود سرد شامل وواضح لبنية الحدث في التشـــكيل السومري والاكدي، وذلك نتيجة بديهية تخضع لقصور المناهج المتجـــددة في رفـــد الثقافـــة الإنسانية عموماً والفنية على وجه التحديد. فالدراسات التي تناقش البنية تتبع طريقة عامـــة في طرح الافكار وتلتزم بحدود معينة، وقلما تتعرض الى موضوع الحدث مما يقـــود الى ان تـــأخذ البنية شكلاً عاماً او محدداً بفكرة واحدة. ومقتصراً على شرحها غير كامل الفهم. فالمشكلة او الظاهرة الاساسية في البحث الذي سنتناوله بالعرض والشرح والتحليل والتفسير هـــو عـــدم وجود مفهوم لبنية الحدث وخصوصيتها في كل من التشكيل السومري والاكدي. لذا سأحاول في هذه الدراسة ان اوضح بنية الحدث لدى كل من التشكيل السومري والاكدي كمجتمعين يتقاطعان في جوانب ويشتركان في جوانب اخرى. وهنا تكمن اهمية هذه الدراسة.

تعود بدايات ظهور الحدث الى بداية نشؤ الانسان واحتكاكه بالطبيعة المحيطـــة بـــه، والتي يعيش ضمن حدودها، اذ بدأ الانسان بالتعرف على الظواهر. والوقائع والحوادث وتعليل تلك المتغيرات من خلال قيامه بوضع التفسيرات التي كانت ترضي افكاره، وتأملاته، وتجعـــل من عملية مواجهة تلك الظروف والظواهر امراً ممكناً. وهو بذلك قد وقف علـــى بدايـــات الاحداث الدرامية من خلال فرضياته البسيطة التي تفسر تلك الحوادث والظواهر الي تؤثـــر في حياته ومحاولة تسخيرها لخدمته كمعطيات الطبيعة وحركاتها وكل ما يحقق التـــوازن الحيـــاتي للافراد. وبما يجعل مواجهة الاحداث امراً يسيراً.ان النشاط الفني جزء لا يتجزأ من النشـــاط

الفكري العام للانسان خلال جميع العصور التاريخية. حيث ان الفنان كان يعكس من خلال البنية الفكرية للواقع المحيط به كي يصل الى اعلى مراحل الادراك والوعي بكل ما يعيش فيه، لذا كان لا بد من الانطلاق من دراسة البنية الفكرية للمجتمع الرافديني من خلال الميثولوجيا تحديداً، كونه اكثر النتاجات الانسانية التصاقاً وترجمةً للمعتقدات والافكار، فقد ادت دوراً حاسماً ليس فقط في تفسير العالم والسيطرة عليه بل صارت جزء منه تراث البشرية الثقافي والمعرفي "فمن خلال تلك الاساطير امكننا التعرف على مستوى التفكير والتفاعل الخلاق بين الانسان والطبيعة... لدفع الانسان نحو السير قدماً في طريق التطور"[١]. فكان من شأن تلك الافكار التركيز على الطقوس والممارسات التي تتعلق بالدين كالشعائر وما يترتب عليها من نحر الاضاحي وتقديم القرابين. واكتسابهما نوع من العناية والتنظيم. حيث كانت تقام في صيغة احتفالات سنوية للحصاد والربيع والامطار، وهكذا ارتبطت بنية الحدث في الادب بالتنظيم الاجتماعي بالعصر الذي افرزها.

وفي بحث يتناول المجتمعات القديمة، لا بد من التعريج عن بنية التركيب الفكري الذي انطلقت منها البنى الثقافية والادبية والفنية اخذين بنظر الاعتبار مسألة ارتباط النتاج الفني بالمجتمع الذي تولد فيه. كونه وليد عصره والظروف المتشكلة انذاك. فلكي يكون هناك تفاعل لفهم بنية العمل الفني لا بد من تحديد الحقبة الزمنية –حدود البحث– التي تعود اليه ا الاعمال الفنية –عينة البحث–.

تمثل الحضارة السومرية مرحلة انتقالية بين عصور ما قبل التاريخ وبداية عصر فجر السلالات الذي ينحسر زمنياً ما بين ٢٨٠٠–٢٣٧١ ق.م، وقد قسمت الفترة السومرية الى ثلاثة ادوار رئيسية: تتمثل بفجر السلالات الاول والثاني والثالث. يبدأ الادور الاول من جمدة نصر الى الادوار السومرية ٢٨٠٠–٢٧٠٠ ق.م، اما عصر فجر السلالات الثاني فينحصر ما بين ٢٧٠٠–٢٥٥٠ ق.م، وعصر فجر السلالات الثالث فقد شغل فترة زمنية امتدت من حوالي ٢٦٠٠–٢٣٧٠ق.م، وهو يمثل قمة الازدهار الحضاري[٢]. ومن الجدير بالذكر الاشادة بتميز وتفرد الحضارة السومرية في الجوانب الثقافية والاقتصادية والدينية والابداعية بما فيها من ادب وفن، بحيث بدأت فيها التدوينات الصورية التي تحورت الى الكتابة المسمارية المتطورة، واستخدمت لتوثيق النصوص المدونة وبما يعرف بالعلوم و المعارف التي شملت مجالات

[١] هولز، وليم. ما وراء التاريخ، تر. احمد ابو زيد، دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٥،ص٥٥.

[٢] طه باقر. مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١، ١٩٥٥بغداد، دار المعلمين العالية،١٩٥٥، ص١٥٧.

واستخدمت لتوثيق النصوص المدونة وبما يعرف بالعلوم و المعارف التي شملت مجالات الرياضيات والفلك والعلوم فضلاً عن توثيق المعاملات التجارية والخارجية التي كانت تتم مع الدول المجاورة. ولا يفوتنا ذكر الميثولوجيا، التي تعد اهم مفاتيح الفهم للفكر القديم –والتي سنتناولها لاحقا–. انتهت الحضارة السومرية بمجئ الاكديون ٢٣٧٠–٢٢٣٠ ق.م، الذين يعتقد ان دخولهم البلاد كان على شكل جماعات تغلغلت بشكل سلمي وتدريجي حيث اندمجوا وتفاعلوا مع مظاهر الحضارة السومرية واهلها واخذوا الكثير من هذه المظاهر الحضارية بما يتلائم مع عاداتهم وتقاليدهم[١].

بعد هذه الجولة في تفاصيل التاريخ التي تسعى لوضع حدود زمانية للبحث الذي نحن بصدده، نعود لايجاز ما ترمي اليه اهداف البحث، ولأن التشكيل يعد ممارسة فنية تعبر عن "رغبة مؤكدة لدى البشر في التواصل والتعبير وهي ايضاً لحظة من لحظات الانسانية، يكمن فيها سر الانسان وقدرته على التأثير في فترات ابعد من اللحظات التاريخية التي نشأ فيها"[٢]. لذا لا بد من دراسة خصوصية بنية التشكيل الفني وتحديداً التشكيل السومري والاكدي – موضوعة البحث– ان هذا هو الذي جعلني اتبنى هذه الدراسة والشروع بجمع المعلومات للوصول الى اجوبة علمية لاسئلة منها: كيف تقترب اتجاهات انساق بنية الحدث الادبي في بنية التشكيل الفني؟ وهل هناك نقاط تشابه واختلاف بين كل من بنية الحدث السومري وبنية الحدث الاكدي؟ وقد تحددت اهداف البحث بما يلي:

١. الكشف عن بنية الحدث في التشكيل السومري.
٢. الكشف عن بنية الحدث في التشكيل الاكدي.
٣. التعرف بدراسة مقارنة على بنية الحدث ما بين التشكيل السومري والاكدي.

تعريف البنية وقوانينها:

ان اهم ما ترتكز عليه البنية والدراسات البنيوية هو العلاقة التي تسود بين الاجزاء وتحدد النظام الذي تتبعه الاجزاء في ترابطها. فكل بنية هي مجموعة علاقات المهم في دراستها

---

[١] فاضل عبد الواحد علي. السومريون والاكديون/ العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣،ص٧٢–٧٥.

[٢] فيشر، ارنست. ضرورة الفن، تر. سعيد حليم، الهيئة المصرية العمة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦،ص١٤.

هو كيفية ترابط الاجزاء [١] . ومن خلال الاطلاع على مجموعة الآراء ووجهات النظر يمكن أن نتعرف على مفهوم البنية وفق عدة تعريفات.

تعد البنية " النسيج الذي تنتظم فيه مفاصل النص في مستوياتها السردية والذهنية بعلاقات تشابكية ومنسجمة ومؤولة ، تركيباً ودلالياً و تداولياً ".[٢] . اذ انها الحالة التي تنتظم فيها عناصر أي شيء بوصفه كلاً،يمكن الوقوف على تفسير لوظائف وغاية هذا النسيج العام بأعتباره دالاً . اما لالاند فيرى البنية بأنها مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ، ولا يمكن ان يكون هو الاّ بفضل علاقته بما عداه[٣].

يقف السويسري دي سوسير في صدارة البنوية ، اذ انه عرف اللغة بأنها نظام من الأشارات لا تكون ذات اهمية الاّ اذا عبرت عن فكرة وقامت بتوصيلها . فاللغة عند سوسير ذات طابع جماعي ينظر لها بأعتبارها "مجموعة القواعد التي ينبغي على متكلمي اللغة ان يلتزموا بها اذا أرادوا الاتصال فيما بينهم "[٤]. ان ما ترمي اليه البنية يجعل العمل الفني لا يختلف عن اطار اللغة بل هو مرادف لها بوصفه نسق فكري وبناء صوري متكامل ، وبذلك وضع انسان في حدود النسق و النظام والعناصر الداخلية والبنية ، مستبعداً كل ما له صلة خارج النص ، اذ فصلت النص عن كل ما له صلة بالواقع . ان اللغة لدى سوسير نظام ذو قواعد ومجموعة قوانين ، وفي دراساته للكيفية التي تعمل بها اللغه في لحظة زمنية معينة . توصل الى "انه لايتم ادراك دلالة الجملة قبل ان تنتهي ويتم النظر الى مجموع علاماتها و أشاراتها مجتمعة في لحظة معينة"[٥] . وهذه تعد بمثابة قراءة بنيوية للنص اذ ان دراسة استخدام أي كلمة وفق ماتربطها بغيرها من كلمات ستقود الى فهم الجملة ككل . لقد جعل سوسير البنية تنظر الى الداخل الى آلياتها وليس الى الخارج ولاالى عالم حقيقي يتبع خارجها ، فالعلاقات الشكلية مثل علاقة الصوتيات لا تعمل من خلال قيمتها الجوهرية بل من خلال مواقعها النسبية [٦].

---

[١] الرويلي ، ميجان وسعد البازعي،دليل الناقد الادبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠ ، ص ٣٣ .

[٢] الطعان ، صبحي، بنية النص الكبرى ، مجلة عالم المعرفة ، مج ٢٣ ، ع ١-٢ ، الكويت، ١٩٩٤ ، ص ٤٣١.

[٣] زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٦ ، ص ٤٣ .

[٤] ستروك ، جون، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا ، تر: محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت، ١٩٩٦ ، ص ١٦.

[٥] الرويلي، ميجان وسعد البازعي ، المصدر نفسه ، ص ٣٥ .

[٦] هوكز ، ترنس ، البنيوية وعلم الأشارة ، تر: مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،١٩٨٧، ص ٢٥ .

ان تجاهل الانسان وابعاد دور المؤلف مبدأ اتفق عليه دعاة البنيوية وقد التزم بل ونادى أيضاً ميشيل فوكو بذلك بوضوح عندما الغى الانسان كذات فاعلة تماماً . وقد وضح غياب الفاعل وعلله، بأن الكتابة المعاصرة تميزت بتحررها من البعد التعبيري ، واهتمامها بالأشارة الى ذاتها على أساس التفاعل بين اشارات تنتظم حسب طبيعة الدال اكثر منه حسب المحتوى المدلول عليه . فتظهر الكتابة متجاوزة لحدودها وقواعدها بأستمرار[١]. فالذي يهمنا من النص هو الدال بغض النظر عما سيكون مدلوله . والبنية لديه تدرس العلاقات في فترة زمنية ما أطلق عليها التاريخ الاركيولوجي أو التاريخ الجينالوجي ، وهذا التاريخ يمر بأنقطاعات وأنفصالات أو قائم على الأنفصالات . هدفه من دراساته تلك يكمن في " اقتراح طريقة تحليل للعلاقة بين العقلانية والسلطة ...وتحليل السياق في ميادين عدة ... بتعبير آخر تشخيص الحاضر من خلال تحليل مختلف آليات المعرفة والسلطة" [٢] . اما كيفية تحقيق استمرار نظام العلاقات الرابطة بين المفاهيم فيتم من خلال العمليات الادراكية المصاحبة لبنية العلاقات.

ولا يفوتنا ذكر رولاند بارت في تناولنا للمنظرين في التيار البنيوي ، اذ يعد صاحب فضلٍ في تطوير الآراء حول مفهوم البنيوية وعلاقاتها وأرتباطاتها بالنص الادبي والفني فيما يتعلق بتحديد المعنى وفهم آليات العمل . يعد بارت العمل الفني تنظيم وظيفي ذو جانبين ، ثابت ومتغير ، العالم والعصر الذي يستخدم هذا العمل ، والمتغير هو رد فعل القارئ أو المتلقي الذي يفهم العمل تبعاً لتاريخه ولغته وحريته ، فالتفسيرات تتغير لأختلاف وتعدد المتلقين [٣] . وفي هذا تناقض كبير مع ما تنتهجه البنيوية من منهج قائم على استبعاد دور المؤلف أو أستقصائه وتجاهله وفق مبدأ موت الفاعل المؤلف . الاّ ان ما يعنيه بارت هي ان اللغة هي من تتكلم في النص وليس المؤلف ، وان دلالة النص لاتنبع من منتجه بل من علاقته بالمتلقي . وقد أخذ النص يقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائباً على كل المستويات [٤] .لذا تعنى البنية بترجمة مجموعة

---

[١] خربطلي ، محمود خضر ، عرض لمقالة ميشيل فوكو ، مجلة أفكار ، ع ١٤١ ، الاردن ، نيسان ، ٢٠٠٠، ص١٤٠.

[٢] الزواوي بغورة ، مصدر سابق ، ص ٢٤٧ .

[٣] بارت ، رولان ، درجة الصفر للكتابة ، تر: محمد برادة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦ .

[٤] بارت ، رولان، موت المؤلف نقد وحقيقة ، تر : منذر عياشي ، دار الارض ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ١٦-١٧ .

العلاقات بين العناصر المختلفة المكونة للنص ، ولا تقف عند تحديد العلاقات المترابطة المؤلفة لنظام ذو بنية تركيبية بل تتعداه وصولاً لأنظمة تواصلية بين العناصر المختلفة .

فما يميز أي بنية جهازها العلائقي المنظم ذو الوظيفة التواصلية التي تتضمنها العناصر المكونة للنظام العام [١] . بذلك يكون البحث في النص يعني البحث عن تكوين البنية وعملها الأتصالي ويكشف عن وظيفة هذا الأشتغال بالتعرف على الروابط و العلاقات بين المكونات التي تؤلف الدال والتي تهم البحث الذي نحن بصدده كونها موجودة في بنية النص ان لم تكن هي البنية نفسها ، والتي تؤدي الى المدلول الواقع خارج والذي له الفعل الأتصالي ما بين مكونات الجهاز المفاهيمي الذي يهتم بتوليد المعاني المشتركة بشفرة تعين في نقل المعاني لأداء وظيفة الأتصال .وهنا لابد من الأشارة الى "جاك لاكان" الذي يفصل بين الدال والمدلول منطلقاً من مقولة ان البنية الشاملة للغة هي بنية لاشعورية. إذ ان الفعل يقتصر على الدال ، في حين يكون المدلول في حكم التفسير . وهذا الأنفصال بين الدال والمدلول حسب رأي لاكان نتيجة للأنفصال بين التجربة و الذات ." فنحن ننصرف عن التجربة كحادثة ونتجه الى صورتها اللغوية "[٢] والذي يهمنا هنا هو الدال الذي يصرف الأنتباه عن المدلول .

يقود الدال للكشف عن شبكة العلاقات التي تؤلف بنية النص الداخلية وتكشف عن وظيفة اشتغال الأشكال من خلال معرفة الروابط بين البنية الداخلية الثابتة وصورتها المتحركة التي تولد المعاني بهدف التواصل.لذا لابد من" تفسير بنية الظواهر انطلاقاً من وظائفها العامة كما تصادف من يحدد مضمون الظاهرة من خلال استقرائه لبنيتها"[٣].

ويصف بياجيه البنية بأنها نسق من التحولات له قوانينه يقابل الخصائص المميزة للعناصر . قادر على البقاء او الفناء . وفق لعبة التحولات نفسها دون ان تعتمد على عناصر خارجها [٤] . وما يميز أي بنية هو ثلاث ركائز لابد أن تقوم عليها وهي : فكرة الكلية التي تعني التشابك الداخلي و يراعى فيها " انتظام الكيانات كاملاً وليس مجرد لما يمكن ان تكون

---

[١] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٧،ص ١٧٨ .

[٢] الغذامي، عبد الله محمد ،المصدر نفسه ، ص ٥١ .

[٣] المسدي ، عبد السلام، قضية البنيوية ، تونس ، المطبعة العربية ، ط١ ، ١٩٩٢، ص ٣٢ .

[٤] بياجيه ، جان ، البنيوية ، تر: عارف منيمنة ، منشورات دار عويدات ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٨ .

عناصره مستقلة بدونه "[١] وفكرة التحول هي الميزة الثانية التي يشترط وجودها في البنية . اذ ان التحول يعطي للبنية امكانية الاستجابة للتغيرات التي تتفق مع حاجات وعلاقات النسق العام . في حين الميزة الثالثة الضرورية في الجهاز المفاهيمي للبنية فهو التنظيم الذاتي التي توفر بما الاكتفاء بما عداها فالبنية تكتسب ديمومتها بهذا الانغلاق على ما عداها[٢].

استناداً على ماتقدم يمكن أيجاز مفهوم البنيوية بأنها " احد المذاهب المنهجية الفلسفية والعلوم مؤداه الاهتمام اولاً بالنظام العام لفكرة أو لعدة افكار مرتبطة بعضها بالبعض على حساب العناصر المكونة له . أما تلك العناصر فلا يعنى بها هذا المنهج الاّ من حيث ارتباطها وتأثرها بعضها بالبعض في نظام منطقي"[٣]. ونتيجة لتركيز البنيوية على النص بمعزل عن المؤلف أو المتلقي ، يجب الأ نتباه الى ان البنية ليست شيئاًحسياً يمكن ادراكه في الظاهر ، حتى وان كانت محددة الخصائص ،فهي تتمثل في العلاقات التركيبية وتعتمد على الرموز وآليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر ,

ولابد لأي دراسة بنيوية ان تتطرق الى شيخ البنيوية ليفي شتراوس الذي تفرد بمكانة متميزة في مجال تخصصه الأنثروبولوجي ، وذلك من خلال مشروعه الفكري لأكتشاف ومعرفة المجتمعات ،والوقوف على تفسير منطقي للحدث والأنشطة التي طرأت عليها.

أتبع شتراوس المنهج البنيوي الذي مكنه من جعل معطيات تجارب المجتمعات حول مؤسسات القرابة والطوطمية والاسطورة ، أقرب الى الفهم من أي وقت مضى ، إذ انه يؤكد ان التاريخ من صنع الناس دون معرفته بذلك وهذا منطقي ، فالتحليل البنيوي لا يمكنه تجاهل التار يخ الواقعي . فالاحداث ليست ثابته . والوقائع تندمج في بنية اجتماعية ، وأمام مجتمعات خاضعة للتغيير والتطور ، فهذه الأحداث تظهر ، تتطور ، ثم تختفي. ملتزمة ليس فقط بعنصر التزامن ، بل يرافقها التعاقب[٤].

---

[١] هوكز ، ترنس ، البنيوية وعلم الأشارة ، تر: مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص١٣ .

[٢] زكريا ابراهيم ، المصدر نفسه ، ص٣٤.

[٣] مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٧٩،ص٥٥.

[٤] عبد السلام المسدي ،المصدر نفسه، ص ٢٠١.

يتميز ليفي شتراوس عن غيره من البنيويين بأتساق منهجه و عقلانيته فضلاً عن المباشرة في طرح أفكاره للمتلقي ، منطلقاً من التاريخ الذي يعده أحد جوانب الحاضر ، لذا لا يمكن الاعتماد على الملاحظة التجريبية في تفسير الظواهر أو انساق القرابة ، بل لابد من دراستها أستناداً على انها مجموعة من العلاقات الرمزية الموجودة بين اللغات والثقافات وتتجمع في الكيفية التي تقص بها المجتمعات القبلية اساطيرها[١].لذا يمكن فهم البنية من وجهة رأى شتراوس ، بأنها تحمل طابع النسق والنظام ،اذ انها تتألف من عناصر تعمل ضمن هذا النظام . وهذه العناصر لها قدرة عالية على التحول، وكل عنصر عندما يتحول يحدث تغيير في باقي العناصر الأخرى ، يهدف هذا الانتقال الى القوانين الكلية من خلال العلاقات التي تنظمها[٢]. ويتحدد مبدأ العلاقة عند شتراوس في وظيفة الشيء. بمعنى اخر في نظرتنا اليه وتفسيرنا له. وبذلك ستظهر لدينا نوعان من العلاقات: علاقات داخل النظام العام، وعلاقات خارجه. اما العلاقات التي في الداخل فهي علاقات التأليف بين الوحدات وتكون ذات صلة تبادلية او تنافر، في حين العلاقات خارج النظام تبنى على الاختيار وتكون ذات طبيعة ايحائية تقوم على الاستبدال بين الوحدات المكونة للنظام[٣].فالظواهر الاجتماعية من طقوس وعقائد واساطير وغيرها، تعبر بلغة خاصة عن شيء مشترك بينها جميعاً ،"هذا الشيء المشترك هو البنية أي العلاقات الثابتة بين حدود متنوعة تنوعاً لا حد له"[٤].

ان بنية ليفي شتراوس بالرغم من كونها نظام او نسق، الا انها تكمن في الادراك العقلي، فهي تمثل جانب من الواقع ولكن ليس الواقع التجريبي بل الواقع العلمي غير الظاهر الذي لابد من الكشف عنه فيما وراء المعطيات المباشرة، لذا اهم ما يميز افكار شتراوس هو "انها تبحث فيما وراء العلاقات العينية أي تلك البنية التحتية التي لا يمكن الوصول اليها الا بفضل عملية بناء او انشاء استنباطي لبعض النماذج المجردة"[٥]. فكثيراً ما عمل شتراوس الى تحويل الافكار المتأملة الى حقائق وحول التأملات الى فرضيات، باحثاً في كل تفاصيل النشء

---

[١] كيرزويل ، اديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، تر: جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥، ص ٢٥.

[٢] كيرزويل. المصدر نفسه ، ص ٢٧.

[٣] الغذامي .المصدر نفسه،س٣٥-٣٦.

[٤]زكريا ابراهيم. المصدر نفسه، ص٣٥.

[٥] زكريا ابراهم. المصدر نفسه، ص٨١.

البدائية، أي المكون الاولي لأصل النشء، مركزا على الكيفية التي تبدأ فيها الكائنات في النمو والتطور، مثل الخلق والكون والاساطير...الخ . فانا كان هناك معنى موجود في الميثولوجيا فانه لايمكن في العناصر المنعزلة التي تدخل في تكوين الاسطورة ولكن في الطريقة التي يتم بها تركيب هذه العناصر[١]. فلو فرضنا ان الميثولوجيا تكون سلسلة تاريخية، سنتمكن من تتبعها العودة الى ابعد منابع الفكر الانساني واعمقها . ان وظيفة الاسطورة تكمن في التعرف على الموسسات الاجتماعية والاقتصادية واشياء اخرى , بمعنى انها تكشف عن البنية ذاتها التي تتمركز في ثقافة محددة يمكن تلخيصها بان الحياة كلها تنتهي بالموت [٢] . توصلت بنيوية ليفي شتراوس الى ان الادراك يرتبط دوما بما يتم ادراكه , فمن خلال ثقافة مجتمع ما ومؤسساته الميثولوجية والدينية والاقتصادية والسياسية ...الخ يمكن ان نتوصل الى معرفة الوسيط الذي يكون محور واساس معظم هذه العمليات وهو الفرد الذي يعده شتراوس من صنع الظروف الذي ولد فيها وستبقى تتحكم فيه , فهدف البنيوية لديه " ليس بناء الانسان وانما تذويبه... ان الاساطير هي التي تختلف نفسها في البشر وليس العقل البشري هو الذي يختلقها"[٣]. ومن خلال تأكيدات شتراوس وتناوله للأسطورة فأنه يؤكد ان تحليل الاسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها او مضمونها، وذلك بتركيزه على الكشف عن العناصر والعلاقات التي تستطيع ان توحد بين كل الاساطير، وقد اصبحت هذه العلاقات السمة الاساسية في تحليله البنيوي. الذي انصب في الكشف عن اهم الابنية الموحدة لهذه الاساطير. وقد اشار بنفسه الى ذلك:"من الممكن بطريقة تدريجية تحديد عالم واسع، بتحليله عن طريق تأليف ضروب متعددة من التقابل مستخدماً وحده اسطورة معينة من حيث هي مجموعة عناصر متفاضلة تحاول فهم الاسطورة الواحدة في ضوء الاخرى، او بعمل تقابل بينها وبين اسطورة اخرى"[٤]. وبهذا يبدو ان شتراوس يحاول ان يرسم لوحة مكتملة توضح التقابلات والتماثلات في الاساطير ومدى قوة التحول والعلاقة بين وحداتها التي تهدف اعطاء نتائج عن المعنى المتحقق اثر تلك العلاقات بين وحدات الاساطير.

---

[١] شتراوس , كلود ليفي : الاسطورة والمعنى , تر : شاكر عبد الحميد , دار الشوون الثقافية العامة بغداد , ١٩٨٦ , ص٧

[٢] مونز , بيتر : حين ينكسر الغصن الذهبي , دار الشوون الثقافية العامة , بغداد ١٩٨٦ , ص٢٦ .

[٣] الرويلي، ميجان وسعد البازعي. المصدر نفسه،ص١٥٤.

[٤] زكريا ابراهيم، المصدر نفسه، ص٨٤.

اهتم ليفي شتراوس بالمدى الذي تدور فيه بنى الأساطير، واطلق عليها افعال توليدية، بمعنى ان ولادة بنى جديدة تتم من خلال التحول الذي ينشأ داخل بنية الاسطورة. اذ ان هذا التحول سينعكس في عقول الافراد. ومن هذا المنطلق اسس شتراوس فرضيتين أساسيتين بخصوص الاسطورة: تنص الاولى على ان معنى الاسطورة لا يكمن في العناصر المنفصلة التي تؤلفها وانما في الطريقة التي تتألف بها العناصر. مع الاخذ بنظر الاعتبار القدرة الكامنة على التحول الذي يتضمنه هذا الائتلاف. في حين تقول الفرضية الثانية بأن لغة الاسطورة تكشف عن خصائص ودلالات غنية فوق مستوى اللغة الاعتيادية.[١]

نستنتج من هاتين الفرضيتين ان البنيوية لا ترى ان الانسان هو من يعبر عن نفسه باستخدام اللغة او الاساطير، بل ان اللغة والاساطير يعبران من خلال الانسان. فالبنية نتاج للعقل البشري بوصفه وحدة لا تتغير، وبهذا نصل الى نقطة اساسية في الانثروبولوجية البنائية، وهي وحدة العقل البشري التي تكون كامنة في مكان ما تحت السطح في ملامح يشترك فيها الناس جميعاً[٢].

بعد هذا العرض الموجز للبنية كما تناولها استاذ البنيوية كلود ليفي شتراوس في طروحاته ودراساته الانثروبولوجية، ننهي اراءه بما ذكره في كتابه (النظر السمع القراءة) الذي تناول فيه مكانة الفن والادب في المعرفة العقلية. إذ قال ما معناه (ان الانفعالات البشرية تتمازج وتتلابس عند النظر اليها من منظار الوف السنين، فالزمان لا يضيف شيئاً ولا ينقص شيئاً مما يشعر به البشر او من التزاماتهم وصراعهم واماهم، فهي نفسها امس واليوم. بدليل اننا لو فقدنا عشرة او عشرين قرناً من التاريخ، فانها لن تؤثر تأثير كبير على معرفتنا بالطبيعة البشرية. ربما تكون الخسارة الوحيدة التي لا يمكن تعويضها هي خسارة الاعمال الفنية التي تكون هذه الاجيال قد شهدت ولادتها)[٣]. مستنداً في فكرته هذه على ان البشر لا يختلفون في أي زمان كانوا. بل انهم لا يوجدون الا بأعمالهم التي توفق فكرهم وبنياتهم الثقافية والاجتماعية...الخ.

---

[١] هوكز، ترنس. المصدر نفسه، ص٣٨.

[٢] الرويلي، ميجان وسعد البازعي. المصدر نفسه، ص٢٧٨

[٣] شتراوس، كلود ليفي. النظر السمع القراءة، تر. خليل احمد خليل، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٣٢.

مفهوم الحدث في البنية:

قبل الخوض في مفهوم الحدث في البنية لا بد من توضيح ما نعنيه بمفردة الحدث Action. وجمعها أحداث. إذ تحتوي كل قصة مسرحية كانت او ملحمية او روائية على سلسلة حوادث "يرتبط بعضها ببعض بروابط السببية في سبيل تكوين حبكة لها بداية وتطوير ونهاية"[١]. فالحدث هو كل فعل Act ، او حركة صادرة عن الكائن الحي تهدف الى تحقيق غاية، وهو استعداد او تهيؤ، او تحقيق وتمام وكمال ، وقد قسم ارسطو وجود الحدث الى قسمين: وجود بالقوة ووجود بالفعل، وعلى هذا تقوم فكرة التغير عنده، كون هناك انتقال بين الافعال التي تؤدي الى حدث[٢] ويدخل مفهوم الحدث ضمن محور السرد الذي يهتم بخصوصية في قص الحدث او الخبر . واستعراض الاحداث الماضية لتعريف المتلقي بالاحداث التي لم يكن حاضراً عند وقوعها مع مراعاة تسلسلها الزمني.[٣]وفي المنجز الفني التشكيلي تتكون الاحداث نتيجة لوجود علاقات وروابط بين وحدات عناصر العمل الذي يبغي الكشف عن قضية وموضوع محدد تتآلف كافة المعطيات التشكيلية للتعبير عنه وتمثيله. وغالباً ما يظهر الحدث في الفن التشكيلي رسم-نحت يقترب من وظيفة الحدث في القصة القصيرة. فهي تصور حدثاً معيناً لا يهتم بما قبله او بعده، غايته استكشاف الحقائق من المعطيات الصغيرة العادية المألوفة. فالحدث يروي خبر، وليس كل خبر حدث ما لم تتوفر فيه خصائص معينة، اولها ان يكون له اثر. معنى، كي تتصل تفاصيله او اجزاءه بعضها ببعض بحيث يكون لمجموعها اثر ومعنى كلي. كما يجب ان يكون للخبر بداية ووسط ونهاية. بمعنى ان يصور الحدث كاملاً. فضلاً عن تمثيل كيفية وقوعه ومكانه وسبب وقوعه.[٤]وبذلك سيتطلب تمثيل الحدث التعرف على الاشخاص او الوحدات التي اشتركت فيه وهي تؤدي فعلاً ذا معنى، فلا يمكن ان يتحقق الحدث الا بأكتمال اركانه الثلاثة، وهي: الفعل والفاعل والمعنى. فبنية الحدث وحدة لا تتجزأ، لا بد ان تقوم بخدمة الافصاح عن العلاقات السببية والضرورية في البناء العام للحدث. فبنية الحدث هي العلاقة الجوهرية بين اركانها. والجزء المستقل لا يعمل الا في اطار البنية الناشئة عن التفاعل بين

---

[١] مجدي وهبة وكامل المهندس. المصدر نفسه،ص١١.

[٢] ابراهيم مدكور. المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٧٩،ص١٣٦.

[٣] مجدي وهبة وكامل المهندس. المصدر نفسه، ص١٦٠

[٤] مجدي وهبة وكامل المهندس. المصدر نفسه، ص١٦١.

الاجزاء، من هنا لا يمكن عد البنية محصلة للاجزاء وانما هي نظام تفاعل متميز[١].على سبيل المثال تعتبر الاعضاء البشرية اجزاء بنية الجسم وظيفتها الحياة. والجزء او العضو المستقل لا يحصل على وظيفته الا في داخل هذه البنية.

ان التطابق بين البنية والحدث. بين الظاهر والباطن او بين الداخل والخارج، هو ذو توازن مؤقت مهدد باستمرار من قبل حركات وتذبذبات الظروف العامة. بما فيها من اختلاف الظروف الاجتماعية والثقافية الاقتصادية والسياسية...الخ. وما يرافقها من اختلاف وتعدد الاساليب[٢]. وتتشكل بنية الحدث في العمل الفني من خلال العلاقات الترابطية بين العناصر التكوينية المؤلفة له. كالقوة في الحجم والتكوين والتوزيع الانشائي واللون...الخ. تسعى للافصاح عن هدف معين، بحيث تعمل هذه العناصر وتتفاعل كنتيجة حتمية عندها سيكون المنجز الفني جسم متكامل في حد ذاته مكون من عناصر مرتبة ترتيبا خاصاً وتبعاً لمزاج معين لينقل حدث معين. مما يؤهله ان يقع تحت تسمية البناء الدرامي Dramatic Structure. [٣] فالمقصود بالدراما هو ماعرفه ارسطو بأنها محاكاة لفعل الانسان، فالحكاية التي تصاغ في شكل حدثي، وفق نص وله خاصة تفصح عنه تؤديها العناصر المختلفة تمتلك خاصية البناء الدرامي[٤].

يعد الحدث هو القاسم المشترك لكل عناصر الدراما، والتي اطلق عليه ارسطو نظرية الفن الدرامي. ووصفها بأنها محاكاة لفعل جاد تام في ذاته. مشخصاً عناصر رئيسية فيه وهي الحبكة الشخصية. اللغة ، الفكر، المرئيات[٥]. لذا فالحدث اما ان يكون مجرد تكرار لبعض العناصر والمواقف في بعض الاساطير التي تدور حول الصراع، واما ان يتضمن بنية رئيسية تولد الحدث كما تنقله لنا الموضوعات الدينية والدنيوية. وللوقوف على كنه بنية الحدث لا بد من وضع مجموعة احتمالات مركبة توليفية تستشف بالاعتماد على النظام الضمني للوحدات

---

[١] ريديكر، هورست. الانعكاس والفعل وديالكتيك الواقعية في الابداع الفني، تر. فؤاد مرعي، دار الفارابي بيروت، ١٩٧٧،ص١٨.

[٢] زكريا ابراهيم. المصدر نفسه، ص٨٣

[٣] ابراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، بلا، ص٩٤.

[٤] ابراهيم حمادة. المصدر نفسه، ص١٤٣.

[٥] ارسطو. فن الشعر، تر. ابراهيم حمادة ،القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧،ص٩٧.

والعناصر البنائية من خلال العلاقات التوزيعية او التكاملية التي تكشف بنيتها العميقة[١]. اذ يجمع الحدث في بنيته كل من الخبر، المقال، الاعلان، السجل الزمني او شريط الانباء، كونه يكشف عن نوع من الحكاية ويهتم بتسجيل شواهد عيان معتمداً على تشكيل المفردات الداخلة في تأليفه، هذا اذ لم نقل بأنه يقترب من اسلوب بناء الحداث بطريقة اقرب الى شكل الفلم السينمائي او السرد القصصي لقضية ما، التي تعتمد على الاخبار والاعلان عن فعل ذا تسلسل حكائي بسيط فرضته البنية الذهنية التي ولدت ذلك الحدث وطريقة سرد الحدث. فالعالم غني بالمعاني والدلالات، ووراء كل المعاني والدلالات قوانين بنيوية لا شعورية، تختفي خلف انطباعات الافراد وانفعالاتهم وخبراتهم[٢]. ونظراً لأن بحثنا يدرس بنية الحدث في تشكيلات تنتمي للعصور الحضارية الاولى تقريباً في حضارة وادي الرافدين وهي العصر السومرين والعصر الاكدي، لذا لا بد من الاخذ بنظر الاعتبار الضغط الخارجي الذي كان مسلط على المنجز التشكيلي من قبل المجتمع واحكامه السماوية والدنيوية التي تعمل كمؤثرات خارجية تدفع بالعناصر التكوينية الى التفاعل لتؤلف علاقات مباشرة وغير مباشرة لتدل على الحدث الجوهر وليتمكن المنجز من ان "يقدم لنا تفسير للحياة يمكننا من ان نحقق قدراً اعظم من النجاح في مواجهة فوضاها واضطرابها،كما يجعل في مقدرورنا ان ننتزع من هذه الحياة معنى"[٣].

يتحقق الحدث من خلال اختراق البنية المألوفة لشكل ومضمون الموضوع، واعادة صياغته من جديد، وهذا يتطلب منح العناصر المكونة للحدث سمات جديدة تكشف عن حقائق موجودة فعلاً لكنها غائبة عن فكرنا وناظر الانسان البسيط والمجتمع بأكمله، فمثلاً شخصية كلكامش في بنيته الشكلية وهو يتصارع مع الحيوانات كما تصوره معظم الاختام الاسطوانية، يعمل كعنصر مقابل للحيوانات، فقد استغل الفنان في وادي الرافدين الهدف والغاية التي يسعى لها كل منهما –كلكامش والحيوانات– مسلطاً الضوء على اكثر جوانب النفس غموضاً. فكلاهما يقاتل من اجل البقاء، كلاً بطريقته وصولاً لهدف واحد.. وهذا يعزز من رأي شتراوس في قراءاته البنيوية، التي تنص على ان التاريخ هو ما يصنعه الناس دون معرفتهم بذلك، من

---

[١] صلاح فضل. المصدر نفسه، ص٤٠٢.

[٢] زكريا ابراهيم. المصدر نفسه، ص٩٣.

[٣] هاوزر، ارنولد. فلسفة تارخ الفن، تر. رمزي عبدة جرجيس،الهيئة العامة للكتاب،١٩٦٧، ص٨.

خلال دمج الوقائع في بنية اجتماعية وامام مجتمعات تتحول خلال الزمن خاضعة للتطور والتغير[١]. فبنية الحدث تتبلور من خلال النظام العلائقي بين المفردات المكونة للمنجز الفني التشكيلي، وكيفية صياغة الشخصيات بطريقة غير مألوفة، وغير موجودة اساساً لتكشف عن مدرك جديد، هدفه اثارة الانتباه والتفكير والتصعيد من الحدث. فقيمة الشيء ليست في جوهره وانما في وظيفته وفي تفسيرنا له ونظرتنا اليه[٢].

استناداً على ما تقدم تكون البنية قادرة على التعبير عن الحدث من خلال الترتيب المعقول لعناصر التكوين الفني وذلك بالتأكيد على اجزاء ووحدات وتثبيتها والاهتمام بالتتابع بين الاجزاء وتحقيق التوازن لاظهار الحدث، وبما ان الاشكال هي العنصر الاساس في الحدث لذا تكون جميع العناصر الاخرى مساندة ومقوية له، ولبنية الشكل داخل التكوين اثرها في نقل الحدث وتحقيق الفعل، عن طريق علاقة الشكل بالفضاء والعناصر التكوينية الاخرى كالحركة والكتلة والملمس ووو...الخ. وبهذا تحمل البنية مخزوناً من العلامات مرتبطة ببقية العناصر لتحقيق الفعل، محدثة التكامل والانسجام بهدف الوصول الى بنية واضحة متوازنة منسجمة مكونة ا لحدث، لذا سيكون امام البنية عدة شروط لا بد ان تلتزم بتوفرها لتحقيق الحدث، اذ لا بد ان تركز على الفعل او الحدث من خلال اليات السرد العامة للعناصر المشتركة في البناء العام، وخلق مناطق لتحقيق الحدث فضلاً عن ضرورة ابراز وتوضيح دوافع الحركة التي تؤدي للفعل. وهذا لا يتم الا اذا كان الحدث مهم ومثير للانتباه بان يدعو الى معرفة ما سيحدث، وان يتم في زمان ومكان معينين ويثير الاهتمام بتماسكه، "فكل شيء يتوقف في مجال تذوق ما هيته، على الاسلوب الخلاق في معالجة العناصر المعربة عن هذا الموقف، وعلى العلاقات المتبادلة فيما بينها"[٣].

---

[١] المسدي، عبد السلام. المصدر نفسه، ص٢٠١.

[٢] الغذامي، عبد الله محمد. المصدر نفسه،ص٣٥.

[٣] هاوزر. المصدر نفسه،ص١٢.

البنية الحضارية للفكر السومري والاكدي:

البيئـــــة:

تعمل البيئة على فرض سطوتها واثرها وعمقها في البنية الفنية، الا ان الفنان يجتـــهد لخلق منظومة متفرة لها خصوصيتها. اذ ان رؤية الفرد في وادي الرافدين هي موقف فلســـفي وانعكاساً للطبيعة النفسية والحياتية من البيئة المحيطة. مما يدفعه للتأمل والاستقصاء والبحـــث المستمر بغية ايجاد طرائق متنوعة وكيفيات مختلفة ليصوغ بنياته الفنية. وبما يعمق اتصالـــه بمـــا حوله من معطيات طبيعية وحضارية وعقائدية واجتماعية وسياسية واقتصادية. ان بنية التشكيل الرافديني تخترق حدود البيئة نحو الداخل وتتجاوز قيمتها الموضوعية الخارجية لتدخل في معـــنى الحياة وموقفه منها. مجسداً اياها في اعمال فنية.

يعتقد (مونرو) بعلاقة البيئة الدينية بالفنون، فتاريخ الاديان مرتبط بتاريخ الفنون. ولم يقتصر دور الفن في التعبير عن المعتقدات الدينية بل تعداه الى تحديد اشكالها وتطورها[١]. لـــذا فان نشؤ الفن في فكر عقائدي ديني يؤكد ارتباط الانسان وتعلقه بالالهة والايمان بجميع الظواهر الكونية التي تعود باصولها ومرجعاتها الى الالهة. فقد انتشرت عبـــادة الظواهـــر الكونيـــة في المجتمعات الزراعية الممتدة من الشمال الى الوسط التي تميزت باعتمادها على الامطار المتذبذبـــة المؤثرة على الزراعة والرعي والذي يعد مصدر اساسي لغذاء الانسان، وكنتيجة طبيعية لذلـــك ظهرت افكار دينية تدعو لعبادة قوى الطبيعة المؤثرة في الانتاج الزراعـــي كـــالمطر والـــزرع والخصوبة. وانتقلت هذه المعتقدات الى القسم الجنوبي من العراق، ونظراً لوفرة الانهار والميـــاه وما يرافقها من ثروة حيوانية(سمك,طيور...الخ)، تعمقت وازدادت عقائد عبـــادة الظواهـــر الكونية والمتمثلة في الالهة التي عبدها سكان وادي الرافدين[٢]. ولعل خوف الانسان من البيئـــة المحيطة به والتي تهدد مزروعاته بالفيضان، فضلاً عن ظهور التجمعات الزراعية الرئيسية والـــتي نتج عنها مجتمع المعابد والقصور. هو من قاد سكان وادي الرافدين الى تصور الظواهر الطبيعية في طقوس دينية وتسخيرها لمصالحهم، كما تجسدت قوى الخصب في الالهة عشـــتار والـــتي تم

---

[١] مونرو، توماس. التطور في الفنون، تر. محمد علي ابو درة واخرون، ج١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص٥٣.

[٢] فوزي رشيد. المعتقدات الدينية في كتاب حضارة العراق، ج١، بغداد، ص١٤٦-١٤٨.

تمثيلها بين الالهين (عشتار ودموزي) في طقس سنوي يعرف بـ(الزواج المقدس)[١]. ليقترب بذلك من تمثيل البيئة في فصولها وما يرافقها من انقلابات طقسية ومناخية تؤثر على الزراعة والرعي.

ولا بد من الاشارة الى الدور الذي مارسته البيئة السياسية في فنون هذه الحضارات من خلال التتبع لانظمة الحكم التي نشأت في وادي الرافدين والبنية السياسية التي احتلتها في الحضارة وما احدثته من تغيرات. فقد كون الانسان مراكز ادارية تشرف على الانشطة الحياتية التي يقوم بها الانسان، اذ كانت هذه القياة بيد افراد منتخبين يقودهم فرد يمثل رمز البطولة لديهم[٢].واخذت تمارس دورها بالتأثير في شخصية الفنان وعمله الفني. فمن غير الممكن رؤية الفنان بمعزل عن نشأته الاجتماعية والسياسية حيث ان الاعمال الرافدينية القديمة خاصة في العصر الاكدي. ذات انعكاس وصدى للواقع السياسي والاجتماعي للمجتمع الذي نشأ فيه.

يعتمد الفنان العراقي القديم الادراك الحسي والعقلي لبلوغ التكيف داخل البيئة، ونظراً لهذا الترابط والعلاقة بين البيئة ووليدها الفنان. قدمت الاعمال الفنية وفق سياقات ومعالجات لمعطيات البيئة المحيطة به. بحيث كان الموضوع والشكل الذي تمثل به شيئاً يختلط مع ذاته ويؤلف جزءاً من عالمه، "فالتمثيل العيني يحط كل مضمون الى مصاف شيء خارجي، ....، ومن هذا المنظور لا يكفي ان يكون قد خامر الفنان قدر كبير من المشاعر الكبيرة، او ان يكون قلبه وروحه قد اهتزا او انفعلا بعمق، وان يكون قد عاش كثيراً وعانى كثيراً. قبل ان يغدو مؤهلاً للتعبير عن اشكال عينية من اعماق الحياة التي لا يسير لها"[٣]. لذا تعتبر رؤية الفنان للبيئة قائمة على قدرته على ادراك العالم اكثر من كونه واقعاً موضوعياً صرفاً. بل ادركه بطريقة واعية من خلال تغلغله لواقعه البيئي. بانفعالاته. فبنية الحدث قد تأخذ من البيئة مفرداتها، والفنان يعتمد تقنية معينة تكون وسيلة للتعبير عن بيئته، فقد يستخدم الرخام او الحجر او الخشب او الطين او أي مادة يرى فيها امكانية تنفيذ رؤيته "فهو يصمم الاشكال وينظم الفضاءات ويعالج السطوح... وفي هذه الحالة فأن قوة المادة ولدانتها وصلابتها

---

[١] فاضل عبد الواحد علي. عادات وتقاليد الشعوب، ص٦٠ وما بعدها.

[٢] فاضل عبد الواحد علي. المصدر نفسه، ص٤٣-٤٤.

[٣] زكريا ابراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة ، دار مصر للطباعة، ١٩٦٦، ص٢٩٤-٢٩٥.

وحبيباتها وخصائص سطحها يجب ان تؤخذ بعين الاعتبار عند اختيار المادة"[١]. فالبيئة الفنية لا تتحقق الا من خلال طواعية المواد نفسها.

وفي التشكيل السومري والاكدي ظهرت التماثيل بأحجام وخامات مختلفة. فقد تميزت كل منطقة من العراق الشمالية والوسطى والجنوبية، باستخدامها انواعاً من الاحجار التي كانت متوفرة في البيئة المحلية التجسد افكار وعقيدة متفاعلة مع الافاق الذهنية لادراك البيئة. وتتضمن بيئة وادي الرافدين ايقاعاً طبيعياً يمكن تتبعه، بدءاً بتعاقب الفصول على مدار السنة من الخريف ثم الشتاء ثم الصيف والتي انعكست اثار هذا الايقاع على الميثولوجيا وتحديداً في تمثيل نزول عشتار للعالم الاسفل ثم عودتها منه، وما يتبعهامن حياة وعطاء وانبعاث وحيوية[٢].فضلاً عن الايقاع اليومي لتعاقب الليل والنهار وما يرافقه من علاقات لونية كالضوء والعتمة وزرقة السماء وغروب الشمس وشروقه، هذا التنوع للبيئة المناخية خلق منظومة غنية بالمعطيات المتنوعة للخلق واساليب وطرائق اجتماعية متنوعة شكلت فيما بينها عناصر طبيعية لاثراء التشكيلات الفنية. وبما ان الفن اداة تشكيلية تقوم بتنظيم البيئة واحالتها بطريقة واعية منظمة الى وضع صور تجسيمي، فالفنان كان يعبر عن بنية بيئية كونها "دليل ملموس على ان في وسع الانسان ان يعمل بطريقة واعية لتحقيق اسباب الاتحاد بين كل من الحس والدافع والعقل، وهذا الاتحاد يتميز به المخلوق الحي بصفة عامة"[٣]. لذا فان ما توفره البيئة الدينية والسياسية والجغرافية والفنية وعلاقات كل منها ببعضها البعض ومعطياتها تكون في تفاعل دائم، وبما يخلق ركيزة اساسية وعامل مؤثر في بناء الحضارة والنتاجات الفنية.

الفكر الميثولوجي:

يشكل الفكر الميثولوجي عنصراً مهماً في طريق التعرف على بنية أي مجتمع بشري. لا يقل تأثيره عن تأثير العناصر الاخرى ومظاهر الطبيعة اذ ان بنية المجتمع لا تقتصر على الافكار التي يمكن تحويلها بالفعل الى ادوات والآت للسيطرة على الطبيعة وتبديل معالمها، وانما يشمل

---

[١] نوبلر، ناثان. حوار الرؤية، تر.فخري خليل،دار المأمون،بغداد،١٩٧٨، ص١٨٥.

[٢] نوبلر، ناثان. المصدر نفسه، ص١٨٨

[٣] النعيمي، هاني محي الدين. البيئة ف يالفن التشكيلي لحضارة وادي الرافدين ٢٠٠٠-٥٣٩ ق. م ، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٨،ص٤٠.

ما يسمى بالاسس الفكرية للمجتمع أي اساطيره ومعتقداته[١]. انطلاقاً من هذا المبدأ، لا بد اذن من توجيه الاهتمام ببعض جوانب هذا الفكر الاسطوري التأملي ليكشف الغطاء عن بعض كوامن الفكر الانساني. فضلاً عن انه سيقودنا الى الفكر الديني الذي كان احد افرازات الحياة البشرية قبل ٣٠٠٠ سنة ق.م.

يولد التأمل والتفكير والتعقل مع الانسان، وهو عبارة عن قدرته على تخفيز الصور النفسية من الاحساسات التي تكشف عن بعض الصور احياناً. وعندئذٍ يمكن جمعها والمقارنة بينها واستخلاص الاحكام منها[٢]. فالقدرة على استحضار الصور ترتبط بالخبرة العملية المباشرة، لأن انسان وادي الرافدين كانت تحكمه ظروف حياتية معينة لذلك فما يتوصل اليه من استدلال يعتمد اساساً على خبرته العملية المباشرة وكيفية فهمه للطبيعة، اذ انه يضع تفسير كل شيء في الاسطورة بدلاً من القيام بالاستنتاج والتحليل[٣]. وتوصف الاسطورة بانها قصص وهمية تطورت لتفسير ظواهر طبيعية وكونية. وهكذا تكون نتاج لا شعوري جمعي للبشر يعمل فيه العقل ويفكر ولكن بطريقة ولغة اخرى لذا تعد الاسطورة اداة تعبيرية لملء فراغات لم تكن مهيأة لملئها بمفردات في حقل المشاعر الانسانية في العالم القديم[٤].

وتشير النصوص السومرية التي اكتشفت وترجمت الى ان السومريين قد اطالوا التأمل في الطبيعة وفكروا في اصل الكون وكيفية نشؤه، وهذا ما تؤكده الدلائل في ان السومريين في الالف الثالث قبل الميلاد كانوا قد وضعوا اسس الدين، اصبحت هذه الاسس فيما بعد قواعد وشرائع تحتذي بها الحضارات اللاحقة للسومريين الا ان اولئك المفكرين لم يكتبو معارفهم الدينية على هيئة شرائع وقواعد، وانما وردت في اعمالهم الادبية التي خلفوها كالاساطير[٥]. ومن الجدير بالذكر ان الاساطير تصاحب مرحلة معينة من مراحل التطور الفكري، فالميثولوجيا او علم الاساطير هو احد فروع المعرفة التي تعنى بدراسة وتفسير حكايات الالهة

---

[١] تشايدل، جوردون. ماذا حدث في التاريخ، تر. جورج حداد، القاهرة، ١٩٥٦، ص٩.

[٢] لويون، غوستاف. الاراء والمعتقدات، تر. محمد عادل زعيتر، القاهرة، بلا، ص٥٩.

[٣] فرانكفورت وآخرون. ما قبل الفلسفة، تر. جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، ١٩٦٠، ص١٧.

[٤] الحوراني، يوسف. البنية الذهنية في الشرق المتوسط الاسيوي القديم،دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص٤٥.

[٥] كريمر، صموئيل. هنا بدأ التاريخ، تر. ناجية المراني، بغداد، ١٩٨٠،ص٢٦

والابطال وبيان مدلولها ووظيفتها[١]. ويمكن ملاحظة عفوية التفكير لدى الافراد في المجتمع الرافديني من خلال الرموز الاسطورية التي استخدمها الفرد التي لم تكن الا وسيلة اتصال وقالب بعبير. فهي لغة متميزة تحاول مفرداتها واصطلاحاتها ايصال الحقائق والتعريف بالبيئة والمحيط الخارجي[٢]. لذا يمكن ايجاز معنى الاسطورة التي انتجها سكان بلاد وادي الرافدين بانها "نوع من الفعل لا يجد تحقيقه بالفعل ولكن عليه ان يوسع ويعلن شكّ شعرياً من اشكال الحقيقة"[٣]. الدليل على ذلك ان افكار السومريين عن الخلق والتكوين لم تكن بدائية بل افكار ناضجة بالدرجة التي أثبتت مقدرتها على الملاحظة والربط واستخلاص النتائج المنطقية من الحقائق والوقائع المشاهدة.

ويصف شتراوس الاسطورة بأنها تشير دائماً الى وقائع حدثت منذ زمن بعيد الا ان ما تصفه يكون خالي من الزمن، معللاً ذلك بانها تفسر الحاضر والماضي والمستقبل فجوهر الاسطورة يكمن في الحدث الذي تقصه[٤]. فنحن نفهم الاسطورة في الوقت الحاضر كتعبير عن ظواهر يتم تفسيرها على نحو غير عقلاني، وهي مستقة عن الانسان بالرغم من استمرارها في السيطرة عليه وتوجيه افكاره واعماله[٥].

تقدم الميثولوجيا صورها وابطالها واحداثها كغطاء للفكر المجرد، فالصورة لا يمكن فصلها عن الفكر اذ انها تمثل الشكل الذي تصبح التجربة فيه واعية بذاتها لذلك يجب ان تأخذ الاسطورة بعين الاعتبار لانها تكشف عن حقائق ميتافيزيقية مهمة يصعب إثباتها[٦]. والميتافيزيقيا هي الماورائيات التي تعني اساسيات الوجود الاولى وما يتصل بها من تفسير لما يوجد في الطبيعة والتعرف على مركز الانسان في البيئة والمجتمع والكون. فدراسة الفكر الميولوجي يعد مفتاح لدراسة التكوين الذهني للانسان والمراحل التي مرت بها المشاعر الفردية نحو العالم، فهي نوع من الفلسفة تجيب على اسئلة، هدفه التعبير عن المواقف والافكار ويعالج مشكلات انسانية

---

(١) السواح ، فراس. مغامرة العقل الاولى، بغداد، ١٩٨١،ص١٦.

(٢) السواح. المصدر نفسه، ص٤

(٣) فرانكفورت وآخرون. المصدر نفسه، ص٨.

(٤) شتراوس، كلود ليفي. الاسطورة والمعنى، تر. شاكر عبد الحميد ، بعداد ، ١٩٨٦،ص٦.

(٥) ريديكر. المصدر نفسه، ص٢٨.

(٦) فرانكفورت وآخرون. المصدر نفسه، ص١٨.

تتعلق بالقدر والموت[١]. فقد كانت الاسطورة للانسان كل شيء: تأملاته، حكمته، منطقه، واسلوبه في المعرفة، واداته في التفسير والتعليل، وادبه وفنه وقانونه في تفسير الحدث.

ان ما يراه الفرد في وادي الرافدين من حقائق عن نشوء الارض في بلده هو الاساس في تأمله اصل الكون، وان بعض ما يعرفه عن نشوء تنظيمه السياسي يهيء الاساس في اصل تنظيم الكون. فهو يرى اصل النظام الكوني في صراع مستمر بين مبدأين القوى الدافعة للحركة والحياة والقوى الدافعة للسكون. قد تكون احد هاتين القوتين مادية والاخرى غيبية غير ملموسة/ مثال على ذلك الانسان والقدر، الانسان والالهة. مثل كلكامش والهة القدر. اذ ان هذه الاوضاع تكون في صراع خارجي مع قوى خارجية لتحقيق هدف معين. وكان على الانسان اذا ما اراد فهم الطبيعة والظواهر العديدة المتباينة حوله، لا بد له ان يفهم الشخصيات الكامنة في هذه الظواهر ويعرف مدى قوتهم ونفوذهم وارادتهم[٢].

ان طبيعة الصراع الذي عرفه الاكديون لا يختلف في طبيعته عن ما اعتقده السومريون. فالفكر الميثولوجي الذي يتحكم في البنية الذهنية للفرد مع اختلاف طبيعة العوامل المكونة لكلا المجتمعين ودرجة تأثيرها على الفكر مما يؤدي الى غياب وحضور في بعض التشكيلات المتقابلة في كلا المجتمعين-وهذا ما سنأتي لتوضيحه لاحقاً- وجديراً لنا ان نذكر ان السومريون والاكديون مارسوا السحر حيث تجسد ذلك معظم الاساطير التي تحتوي على طقوس وتعاويذ خاصة هدفها اخضاع الظواهر الطبيعية لارادة الفرد[٣].

ان نشوء الاساطير في وادي الرافدين نابع من كون الفرد العراقي القديم كان يقف مبهوراً تثيره الظواهر الطبيعية والكونية خائف من مسألة الحياة والموت. فأخذ يتأمل المتغيرات الكونية التي تتصف بالانسجام والتوافق، رغم انه يحدث بين عنصرين متناقضين الا ان احدهما شرط لوجود الاخر فلا يمكن ان تكون دورة الزمان كلها صيف او كلها شتاء، والشمس لا تشرق اذ لم يسبقها القمر، كما ان الجفاف يليه فيضان يبث الخصب. هذا الفهم للظواهر اعطى الفرد تبريراً للتناقض والصراع بين هذه المتغيرات استطاع من خلاله ان يكون حلاً

---

[١] السواح، المصدر نفسه،ص١٥.

[٢] فرانكفورت واخرون، المصدر نفسه، ص١٥.

[٣] الدوري، رياض عبد الرحمن، السحر في العراق القديم في ضوء المصادر المسمارية، اطروحة دكتوراه، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٩٧،ص٢٩٣.

توفيقياً[١]. ساهم في وضع تفسيرات منطقية مستمدة من طبيعة العلاقات القائمة بين مختلف المستويات العملية، مما حفز سكان وادي الرافدين على اقامة الطقوس والعبادات للقوى التي اعتقد بتأثيرها على حياته، ومن هذا كله ظهرت الاساطير التي هي نتيجة طبيعية للطقوس المتبعة آنذاك.

ومن بين الاعمال الادبية عدد كبير من النتاجات الاسطورية والقصص الملحمية التي جسدت احداث وصراعات متنوعة مختلفة[٢]مثل: اسطورة دموزي وانكيدو، التي تمثل الصراع للفوز بالالهة عشتار، كذلك ملحمة كلكامش الشهيرة التي جسدت هاجس الانسان نحو فكرة الموت، فضلاً عن الملاحم البطولية التي تدور حوادثها حول اعمال الالهة كما تصورها ملحمة الخليقة.

الفكر الديني:

ماذا يسمى ذلك الشعور العميق باتجاه ليس نحو شيء حولنا بل فوقنا؟! انه الشعور بوجود نظام للاشياء اسمى من كل ما يحيطنا، نشعر بميلنا للخضوع له او الاتجاه نحوه ويتسم بالقدسية يربطنا به انجذاباً وتعجباً او خوفاً ورهبةً. ماذا يمكن ان يكون غير الشعور الديني[٣]! الذي لخّصه فريزر باستعطاف واسترضاء قوى اسمى من الانسان[٤]. الا انه بالرغم من هذه البديهية الواضحة القائلة بالفرق والانفصال بين الالهه والبشر، الا ان الفكر الانساني صاغ الآلهة بصفات انسان في كل شيء، الا ان الفرق الوحيد الذي يميزها هو الخلود[٥]. ان فكرة الخضوع للإرادة الإلهية ابرز ما آمن به انسان وادي الرافدين القديم. كأن الكون بكل ما فيه يخضع لأحكام ورغبات كائنات خالدة هي الالهة التي تسير الوجود كله وفق خطة وضعتها[٦]. فكل شيء في الطبيعة من صنع الالهة، والالهة حينما خلقت الانسان كانت تهدف ان يحقق رغباتها ويلبي احتياجاتها.

---

[١] بديعة امين. في المعنى والرويا. دار الحرية، بغداد، ١٩٧٩،ص١٩٣.

[٢] كريمر، صموئيل. الاساطير السومرية،تر.جبرا ابراهيم جبرا، مطبعة المعارف،مصر، ١٩٧١ ص٧٥.

[٣] بوتيرو، جان. بلاد وادي الرافدين الكتابة العقل الالهة، تر. البير ابونا، بغداد، ١٩٩٠،ص٢٤٥.

[٤] Spence. L. An Introduction to Mythology. London, ١٩٢٦, p.١٤

[٥] فرانكفورت وآخرون. المصدر نفسه، ص٨٣.

[٦] بديعة امين. المصدر نفسه، ص١٧٩.

جاء شكل الالهة في وادي الرافدين من الطبيعة. فبعد ان ورثوا عبادة الالهة الام التي سادت جنوب وشمال العراق صوروا الهتهم بشكل الظواهر الطبيعية التي تسهم بتوفير الخصب وضمان التكاثر، كاله السماء(آن)، واله الهواء(انليل)، واله الماء(انكي). بعدها تصور الالهة بشكل حيوانات مثل اله الزراعة والشفاء (الاله باو) بشكل كلب. واله الغيوم المطرة (امدكود) بشكل طائر اسود برأس اسد يزأر وصوته الرعد ويطير في الهواء بأجنحة كبيرة. اما اله الحرب (ننكرسو) فقد كان نسر برأس اسد. مما تقدم نصل الى ان صورة الاله مرّت بعدة اشكال حتى وصلت الى الشكل الانساني مثل كلكامش. الا انه دائماً كان يرتدي تاجاً مقرناً رمزاً للالوهية وتميزاً عن الملوك والبشر.

كان الاعتقاد بوجود طقوس لا يستطيع ان يقوم بها سوى الملك سائداً عند سكان وادي الرافدين، اذ لا بد من وجود شخص يعبر عن إرادة الالهة وهنا اشترك السومريون والاكديون على ان الملك هو الذي يستطيع القيام بهذه المهمة وحده[١]. يظهر من ذلك ان الاكديون تأثروا بالمفاهيم الدينية السومرية القديمة واقتبسوا ما فيها من معتقدات وشعائر ووضعوها في قالب جديد مع الاحتفاظ بعظمتها وهيمنتها، اذ كان نتيجة الخلط والتأثير حدث واضيفت صفات جديدة للالهة الاكدية لم تكن موجودة في العصر السومري. مثلاً الالهة (انانا) كانت لها صفة الانوثة والخصب. اضيف لها صفات حربية[٢]. يظهر ذلك جلياً في معظم الاعمال الفنية لتلك الفترة.

لقد واجه الفكر الديني مشكلة التعبير عن الموقف الخاص تجاه الحياة والتقديس. اذ عرف الثلاثي الرئيسي لالهة وادي الرافدين: السماء والهواء والارض التي آنو وانليل وانكي[٣]. واشتهرت الالهة (انانا) السومرية (عشتار) الاكدية، ولقيت في العصر الاكدي بـ سيدة الشعوب وحاكمة السماء والارض. وانتشرت عبادتها في معظم حوض البحر المتوسط[٤]. اما الاله (ننا) او (ننار) عند السومريين (سين) عند الاكديين، تعاظمت مكانته في العصر الاكدي وادخل اسمه على اسم الملك مثل (نرام–سن)[١]. وبهذا يظهر واضحاً ان للاله دور

[١] الطعان، عبد الرضا. الفكر السياسي في العراق القديم. دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١،ص٤٠٢.

[٢] بوتيرو، جين واخرون. الشرق الادنى الحضارات المنكرة. تر عامر سليمان، جامعة الموصل، ١٩٨٦،صص١١٩–١٢٠.

[٣] فوزي رشيد. المعتقدات الدينية ،ص١٤٨.

[٤] الدباغ، تقي. الفكر الديني القديم، ط١،بغداد، ١٩٩٢،ص٢٢

وادخل اسمه على اسم الملك مثل (نرام–سن)[١]. وبهذا يظهر واضحاً ان للاله دور ومكانة متميزة حتى في عصر الامبراطورية الاكدية، يؤكد ذلك تكرار ظهور الاله سين في المنحوتات والاختام الاسطوانية.

اما الاله (اوتو) عند السومريون (شمش) عند الاكديون. اله الشمس فقد كان يرمز له باشعة لهيب تنبعث من كتف الاله ومنشار يحمله بيده، كونه يمثل اله العدل والشرائع[٢]. فهو كالشمس مصدر الضوء وكاشف الحقائق والغموض. فضلاً عن وجود الاله (ادد) اله البرق والرعد والامطار الذي انتشرت عبادته لدى معظم سكان وادي الرافدين، كونه مسؤول عن الزوابع والعواصف وكل الظواهر المخيفة[٣].

وقد تداخل الفكر الديني في بنية الاحداث لدى سكان وادي الرافدين من خلال ثلاث خصائص يمكن اجمالها بما يلي: فقد اشتركت الديانة السومرية والاكدية في مبدأ الحيوية. فقد رأى الفرد نفسه محاطاً بقوى كانت بالنسبة له الهة او عفاريت. فالسماء والارض مليئة بعدد لا يحصى من الارواح. اما مصطلح (الاله) فقد استعمل بصورة عامة من قبل السومريين للاشارة الى القوى الخارقة المعروفة لديهم[٤]. كما ان مبدأ التشبيه من المبادئ المميزة لديانة سكان وادي الرافدين، تظهر اثارها بشكل واضح في الاساطير. اذ يشخص الاله كالبشر من حيث الشكل، فقد نسبت للالهة نفس الخصائص والانفعالات والنوازع البشرية فضلاً عن الفكر والرأي والعواطف[٥]. اما المبدأ الاخير فهو التعددية التي تظهر وبوضوح من خلال وجود مجمع للالهة الاساسية ووجود اله خاص بكل فرد.

فكانت بنية الحدث تتخلل الطقوس التي كانت تؤدى لغرض استرضاء الالهة. اذ اخذت تقاتم الاعياد والمناسبات والاحتفالات الدينية، كالاحتفال بالالهة، والاعمال الكبيرة، واقيمت الصلوات والتراتيل والدعوات لحاجة الفرد للتأثير في الاحداث التي لا يدرك سرها.

---

[١] الحيتي، قصي منصور. عبادة الاله سين في حضارة بلاد وادي الرافدين. رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٩٥، ص٣٨.

[٢] الدباغ، تقي. المصدر نفسه ، ص٢١–٢٢.

[٣] بوتيرو، جين. الديانة عند البابليين. تر. وليد الجادر، بغداد، ١٩٧٠، ص٤٢.

[٤] بوتيرو، جين . الديانة عند البابليين، تر. وليد الجادر، بغداد، ١٩٧٠، ص١٢٠.

[٥] طه باقر. المصدر نفسه ،ص٢٥٧.

وهي رغبة في رفض الشر واستكثار الخير. يرافق هذه الصلوات تقديم القرابين في احتفالات تقام سنوياً وتستمر لايام، من اهم هذه الاعياد هو عيد رأس السنة الجديدة الذي يستمر عدة ايام[١]. ويتضمن هذا العيد الصلاة والقيام ببعض الاشارات كرفع الايدي للدعاء وقد مثلت اوضاع المصلين وهم بمينة ركوع امام الالهة. فضلاً عن القيام بذبح القرابين وسكب السوائل المقدسة[٢]. فإذا ما حصل الانسان على رضا الالهة اصبح يمتلك الخير. لكن الذين صعب المنال ورجاء يسعى الانسان الى تحقيقه، لذا فقد ظل الدين حافز ودافع للتفاني في استرضاء العناية الالهية[٣].

اما الشعور بالخوف فهو عنصر مهم في بنية الاحداث الطقسية. حيث ان سكان وادي الرافدين لم يفكروا سوى بتجنب المصائب التي تهدد حياته. لهذا "لم يستطع الفكر القديم تخيل انسان بدون فكرة ما عن الالوهة وبدون ميل للتعبد لها وطريقة للتعامل معها. بحثاً عن استقراره النفسي"[٤].

السلطة:

يمثل النظام الاداري حجر الاساس في البنية الحضارية السومرية والاكدية. لما لها من انعكاس وتأثير على السياق العام للمجتمع انذاك. وبداية لا بد من الوقوف على طبيعة النظام الذي يتزعم المجتمع في كلا الحضارتين لنتمكن بعدها من التعرف على العنصر الفاعل والمحرك لبنية الحدث في كلاً من بلاد سومر واكد.

لقد كان النظام الاداري السياسي للمجتمع السومري متداخل ببنية الفكر الديني المندمجة بالمعبد. حيث كانت نظرة الفرد للاله وعلاقاته بتحرك قوى الطبيعة وتحولاتها نظرة واقعية، تؤمن بأن السلطة ناشئة من بيت الاله. سواء جاءت باسم امير او كاهن او ملك مؤلـه او حاكم صغير، فالسلطة لم تكن سوى تعبير عن ارادة الهية، نزلت من السماء وليس للانسان دخل فيها[٥]. فلم يكن صاحب السلطة سوى ممثل ومندوب لقوانين سماوية هي المحرك الاول

---

[١] كريمر، صموئيل. السومريون،تر.فيصل الوائلي،الكويت،دار غريب للطباعة، ١٩٧٣،ص٨٧.

[٢] طه باقرالمصدر نفسه، ص٢٥٦-٢٣٧.

[٣] White Head, A.N.Science and Modren World, London, ١٩٦٤, P. ٢٨٣.

[٤] الخورافي، يوسف. المصدر نفسه، ص١٥٢.

[٥] كريمر، صموئيل،المصدر نفسه،ص٣٢٨.

والاخير في بنية المجتمع. لعل هذا ما قاد لتمجيد الملك او الحاكم انذاك. فالملك يوازي الالـــه وحاجاته تتطلب وجود معبد خاص يضم عمال لخدمته، لذا فمن الصعب التفرقة بين ما هـــو للاله وما هو للحاكم–الانسان[١]. الا ان هذا الوضع لم يستمر بسبب المؤثرات الخارجية علـى المجتمع السومري، فانبثقت سلطة سياسية منفصلة عن المعبد مقرها قصر خاص يقـابل المعبـد الذي كان هو مقر السلطة الدينية. وتبع ذلك التحول تغير في الطاعة من طاعة حاكم يمثـــل سلطة دينية الى طاعة نفس الحاكم الا انه اصبح يمثل سلطة سياسية. فواجب الشعب الخضـوع للسلطة اينما كانت[٢].

اما السلطة في النظام الاداري الاكدي فقد تزعمها سرجون الاكدي الـذي فـاقت شهرته الافاق، فقد اطلق على نفسه صفة القاهر الاعظم وبطل الشعوب الجزرية فضلاً عـــن القاب اخرى منثل ملك الجهات الاربعة. فقد رافق مجيئه للحكم توحيد دويلات ســـومر الى نظام واحد يعتمد على قاعدة الوحدة الوطنية وبهذا اصبح الملك اعلى سلطة في البلاد[٣]. وتمتع سرجون بدوراً متميز دينياً ودنيوياً. واصبحت له وظيفة اجتماعية مُيزة به فقط، وبذلك ارتفـع شأن السلطة السياسية على حساب السلطة الدينيةمما جعل الاكديون "اول من انشـــأ نظـام الإمبراطورية الواسع الذي شمل بلاد الرافدين والمناطق المجاورة لها"[٤].لعل هذا النوع من النظام زاد من اهمية الملك في ادارة شؤون الدولة. في حين نرى ان النظام السومري كان يعتمد علـى الاله اولاً في ادارة الحكم ثم على الملك او الحاكم الذي يمثل الاله. ما يؤكد ذلك "النصـــوص المسمارية التي دونت قبل قيام الامبراطورية أي في عصر فجر السلالات كانت تذكر اسم الـه المدينة ثم اسم حاكمها. اما النصوص الاكدية فانها تبدأ بذكر اسم الملك ثم اسم الالـه"[٥]. ان السلطة الاكدية تستمد قوتها من دارة الملك للإمبراطورية الواسعة الموحدة بتفويض من الالهـة خلال العصر الاكدي. كذلك كانت الملكية في العصر السومري منزلة من السماء، فلقد اهتم الفكر السياسي في بلاد وادي الرافدين في تعيين الملوك باختيار الالهة لهم. بحيث يصبح الملـــك

---

[١] الحوراني، يوسف. المصدر نفسه، ص٣٧٨.

[٢] فرانكفورت واخرون. المصدر نفسه، ص٢٣٩.

[٣] Frankfort, Henry. The Birth of civilazation in the Near East. Grent Britoin, ١٩٦٨,p.٧٤.

[٤] Strommenger, Eva. The Art of Mesopotamia, London, ١٩٦٤, p.٣٠.

[٥] فوزي رشيد. السياسة والدين في العراق القديم، بغداد، ١٩٨٣، ص٢٤–٢٥.

الحقيقي في هذا العهد هو الاله الذي يتولى السيادة ويمتلك الارض بما فيها[١]. لعل هذا ما يفسر استخدام الاكديون عدة القاب، فقد كان سرجون الاكدي يسمى بـ"ملك الجهات الاربع او ملك العالم، كما كان نرام سن قد استخدمها ايضاً. ويعطي هذا اللقب مضمون ديني اذ كانت تلقب به الالهة العظام مثل انو، وانليل. وشمش الذين كانوا يسيطرون على الكون وقد استخدمه الملوك الاكديون لأنهم يعتبرون انفسهم يمثلون الآلهة على الارض"[٢].

وبسبب اتساع رقة الامبراطورية الاكدية وصعوبة السيطرة على المدن البعيدة عن العاصمة، ظهرت فكرة التأليه التي تعني اضفاء الصفة المقدسة على الملك نفسه. لدى الملوك الاكديين واولهم نرام سن "الذي كتب اسمه مسبوقاً بالعلامة الدالة على الالوهية وهي النجمة ووضع على رأسه خوذة بقرنين للدلالة على انه اله ثانوي. وبذلك اعتبر الملوك انفسهم من المقدسين"[٣]. وهذا يبدو غريباً عن الاعراف الدينية السابقة في عصر فجر السلالات. اذ ان الحكام والملوك السومريون لم يدعوا الالوهية لأن هذا يعني تجاوز على الالهة وكفر[٤]. ربما يكون نرام سن والحكام الاكدين الهوا انفسهم لأن في ذلك زيادة في تعظيم مركزه وتأكيد قدرته وسيطرته المطلقة. وقد عبرت بعض الاعمال الفنية وخاصة مسلة النصر الاكدية عن الالوهية للملك الاكدي ولزيادة قوة وسلطة وزعامة الملوك الاكديين وتعزيز مكانتهم قاموا بتعيين ابنائهم وبناتهم كعرائس للالهة والنفوذ. حيث عمل سرجون على تعيين ابنته (الخيدو انا) كاهنة عظمى فيمعبد اله القمر (ننا) في اور[٥].

---

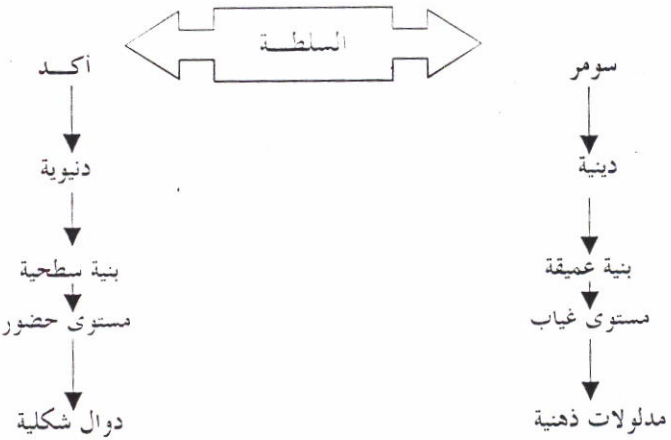
[١] الطعان، عبد الرضا. المصدر نفسه، ص٤٣١ وص٦٥٨.

[٢] طه باقر، المصدر نفسه، ص٣٥٣.

[٣] طه باقر، المصدر نفسه، ص٣٦٧.

[٤] طه باقر، المصدر نفسه، ص٣٦٨.

[٥] مورتكارت، انطون. الفن في العراق القديم، تر.عيسى سلمان وسليم طه، بغداد، ١٩٧٥،ص١٦١.



مما تقدم نستطيع القول ان السلطة الملكية لدى السومريين كانت مستقرة لدى الالهة. فالالهة هي مصدر السلطة ونظام الحكم والملوكية وشاراتها كانت عند الالهة في السماء وبذلك تصنف –حسب جومسكي[1]– بانها البنية العميقة التي تعتمد العلاقات الترابطية ما بين الاجزاء المكونة للسلطة وبما يقود الى البنية السطحية التي تتمظهر عند الاكديين في سلطة الملك الذي تعود له مفاتيح الحكم والزعامة . وبما يعبر عن السلطة الدنيوية ذات العلاقات بمستوى تركيب الشكل الواقعي.

بنية الحدث في التشكيل السومري

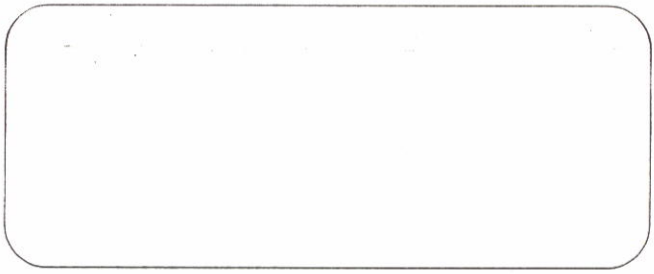
١. راية أور :

تتألف هذه الراية من عدة اجزاء أمامية وخلفية فضلاً عن وجهين جانبيين. تشتغل على مساحاتها وحدات متراكبة تحت مبدأ التقسيم الى اشرطة افقية، متناولة بنيتين أساسيتين بنية تشخيصية واخرى تجريدية. في هذا العمل نلمس علاقة بنية تتركب على فكرة الطبقات حيث يشكل التكوين بناءاً على التسطيح اللوني الذي ينتشر كسطح على المساحة الكلية للعمل.

---

[1] يقول جومسكي هناك بنيتان اساسيتان الأولى البنية السطحية، وترتبط بكل ماله علاقة بمحتوى الشكل. والثانية بالبنية العميقة التي تحدد المعنى ويتم التوصل اليها عبر علاقات الحضور الاشكال. للمزيد من المعلومات يرجى مراجعة: جومسكي، نعوم، اللغة والعقل. تر.بيداء علي العلكاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٦، ص٤٥.

الوجه الأول-الخرب- "شكل ١"



يقرأ من الأسفل للأعلى اذ يقسم الى ثلاث حقول افقية لرواية بنية حدث درامية. بدءاً بثلاث وحدات مكونة الحجم الأكبر بين العناصر الاخرى. يحتل الحجم هنا دوراً لتحديد بنية الحدث. في تكوينات ترابطية تجمع بين المتتالية للشخوص والحيوانات والعربات توضح نوعاً من النظم العلائقية من حيث الشكل وطريقة بث المفاهيم الفكرية لبنية الحدث فقد تميزت بنوع من الاختراق للايقاع الرتيب وفق متتالية غير متناوبة لهيئة الاشكال التي تتغير من وحدة لأخرى. ففي حين ان طبيعة الوحدة الاولى تتألف من عربة يجرها حيوان ويستقلها جنود تبدو هادئة رصينة تسرع تدريجياً في الوحدة الثانية في المشهد ذاته اذ تدخل في تشابك مع كتلة من الهيئات الادمية وتسحقها وصولاً الى الوحدة الثالثة والرابعة التي لا يمكن التغاضي عن القيمة الحركية التي تتمظهر فيها. حيث تتداخل الاشكال والخلفية والوحدات لرواية حدث يعتمد التعقيل من خلال التشابل والتضاد بين مكونات العمل.

اما الحقل الثاني فأول ما يطفو على سطح البنية العامة هو صف من الاسرى بشكل عمودي يعتمد التوزيع الافقي ذو ايقاع رتيب. اشتركت الحوز والانحناءات والخطوط لاضفاء نوع من الانهزام والخنوع تحت وطأة الجند المنتصر الذي يتمظهر وسط البناء العام مكوناً كتلة مهيمنة في بنية الحدث ومكونة حلقة ربط بين الوحدات المتقابلة اللاحقة والسابقة لها، من خلال التفاتة لأحد المقاتلين اللذين يستمرون بالتقدم في بنية درامية متوالية مكونين سلسلة متعاقبة تسهم في استمرار الحدث.

الوحدات اللاحقة ← الاشتباك ← الوحدات السابقة ←

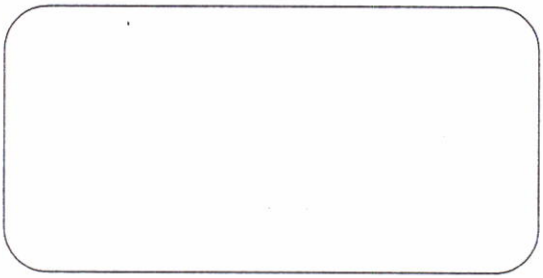
(الجند المنتصر) (الأسرى)

اما الحقل الاخير فيؤلف قمة الحدث. حيث تتشاكل الوحدات التشخيصية مكونة وحدتين متقابلتين تكونان محور الحدث او نهايته فتظهر متمحورة حول بنية من التقابلات التشخيصية بين المقاتلين المنتصرين في المعركة بقيادة الملك والاسرى المهزومين، وهذا الوجه بلا شك يدل بكل وضوح على حالة الحرب من خلال النظام العلائقي لمستوى الاشكال الملموسة المفسرة لسرد حدث المعركة بين طرفين.

قوى منهزمة ← التقابل → قوى ضاغطة

الأسرى وحدة مهيمنة الجنود

-السلم- "شكل٢"



وفي الجانب الثاني(شكل٢) يمكن تتبع بنية الحدث فيه من خلال آلية السرد التي سبق ان ظهرت في الجانب الاول من اسفل يمين اللوح، حيث تتعاقب الوحدات بنوع من الرتابة التي سبق ان تموضعت في التنظيم العام للوجه الامامي ، الا انها تشكل من مكونات تختلف في تركيبها من حيث الية العلامة الوظيفية التي تؤديها، فبنية الحدث من هذا الجانب تحتوي مكونات واقعية لأشياء تعد علامة مفردة في كليتها، وتقدم كتراكيب لمجموعة بنى فرعية متجسدة مادياً ومظهرة اللوحة كبنية واحدة.

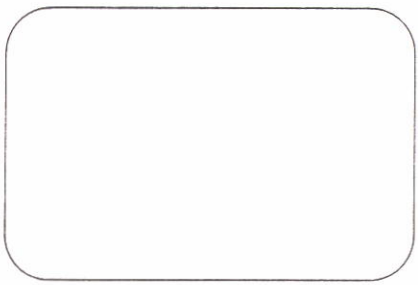
فنائم ← اسرى الحرب →

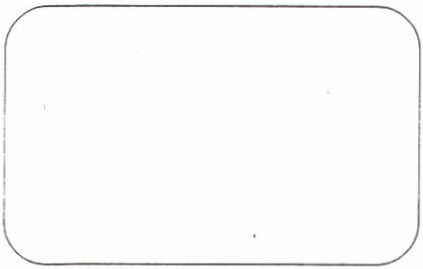
وتتوالى صعوداً في تكوينات اثقل كتلة واكبر حجماً، اذ يمكن الجزم بأن التركيب يعتمد على اللون والمساحة لأشكال آدمية وحيوانية كمادة تشكيلية على امتداد وتواصل الحركة صعوداً نحو الافريز الاخير الذي يمثل الغاية التي يهدف التركيب العام الوصول اليها في بنية الحدث، حيث يشكل هذا الشريط بناء متكامل عمل بنفس الايقاع المتموضع الذي يعتمد

على التقابل بين الشخصيات المؤلفة للمشهد. وتتشاكل امام الشخصية المهيمنة الوحدة الاساسية للموضوع والمتمثلة بشخص الملك، او قائد المعركة الذي يتمظهر في الجانب الايمن من الشريط تقابله مجموعة المختفلين الذين يتوالون في بنية تعاقبية يليهم وحدات ثانوية متمثلة في شخصية التوابع وهم . المعنية والعازف اللذاتن يدلان على الجانب الاحتفالي بالنصر. ومن هنا نستطيع القول ان هذا الوجه يعبر عن حالة السلم.

توابع ← وحدات ثانوية معززة ← نهاية الحدث ← توابع

المشاهد الجانبية "شكل ٣ . ٤"



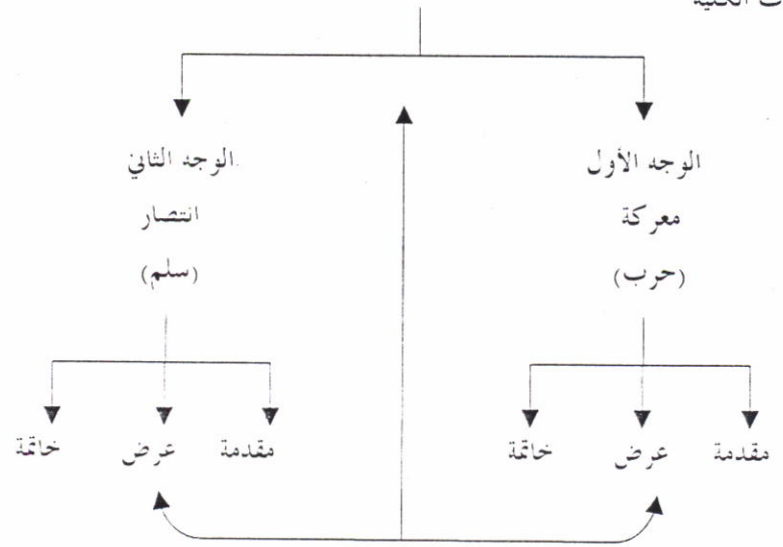


اما المشاهد التي ظهرت على الجوانب (شكل٣،٤) فقد مثلت الاختلاف بين وحدات متضادة متموضعة في ثلاث حقول افقية. تمثل كل بنية مستقلة شكلياً عن الاخرى. الا انها بالنتيجة تؤدي الى فكرة واحدة. اذ تشكلت من وحدات آدمية وحيوانية موزعة وفق نظام حر تتمظهر العلاقات المتشابكة والمتداخلة فيه. فهي توضح بنية تصاعدية للحدث على غرار ما ظهر في الوجهين الاول والثاني للعمل ذاته. الا انه ذو نظام تنازلي من حيث الكم العددي للتشكيلات التشخيصية.

تتضمن راية اور بصفحاتها الاربع، اشكال ايقونية على صعيد البنية مثل شكل الانسان والحيوان والعربات والالات المشتركة في المعركة، اذ تتضايف هذه الاشكال مع محيط العمل. لتؤلف البنية الذهنية لمنظور الفنان السومري حيث كانت صياغته للحدث تجمع ما بين المعرفة العقلية للاجزاء المكونة للكل والتي تعتمد على وظيفة الأعضاء فالرأس جانبي والعين امامية والصدر امامي والارجل جانبية فضلاً عن تراكب جميع التشكيلات وفق مستوى بصري واحد بهدف ملء الفراغات وضمها بنظام من العلاقات الترابطية التي تؤلف بنية الحدث ذو الاسلوب السردي الذي يجمع المتغيرات الشكلية المؤثرة على تحول بنية الحدث من المقدمة

والتمهيد باستعراض آلي للأجزاء المكونة للموضوع والمتزامنة في وقوعها في نظام بنيوي يعتمد الكلية والتحولات والانغلاق وفق مبدأ التنظيم الذاتي المبرمج والذي يعرض تبرير منطقي لكيفية سرد الحدث. فبالرغم من تقسيم البنية الكلية الى مشهدين متمثل بالحرب في الواجهة الأولى والسلام والاحتفال بالانتصار في الواجهة الثانية الا انها تكشف علاقات ترابطية لا يمكن فصل الواحدة عن الاخرى. اذ ان أي اختراق للبنية العامة سيؤدي الى اضطراب في المفردات والعناصر الضاغطة المكونة لبنية الحدث.

بنية الحدث الكلية



ان تشكيل التكوينات يمكن ان يقود الى الصراع الدرامي او تدل على تطوره وتقلباته ونتائجه. فليس هناك عنصر او جزيئة او تفصيل مرئي ليس له بنية وهكذا تتمرحل البنية وتنتقل بين المستويات المتعددة للمشهد بدءاً من كرنفال تقدم الجيش والعربات العسكرية مروراً بالاشتباك والتداخل الذي حدث بين الفريقين اللذين يمثلان طرفي النزاع الخير والشر وصولاً للأنتصار. وهذا الارتحال من عوالم الحدث ليست سوى تحولات في حركة الموضوع اقترابا وابتعاداً وجدلا مما يجعله يتبلور وفق حبكة ذات جاذبية عالية وتعبيرية للحدث حتى في كيفيات اشتغال التضاد اللوني للخلفية والتكوينات افقياً وعمودياً اذ يتبين لنا تواتر منظومة الالوان وتناوبها في مجرى الحدث بشكل يفصح عن توازنها الكمي والكيفي، فقد كان للون حضوره

المهم والبارز في تفعيل الحدث. حيث ان التناقض في اللون كان بديل للتعبير عن العمق في صياغة البنى المؤلفة للبنية العامة.

لون الصدف الترابي + زرقة اللازورد + الخزوز والخفر = بنية لونية

ان هدف البنية اللونية هو اظهار تباين الحركة المسؤولة عن تجسيد الاحساس بالعمق والبعد الثالث. فغاية اللون هو التأثير في المشاهد وسحبه الى البنية العميقة التي تؤدي ادوارها العناصر الشكلية عن طريق وضعه امام الوان متضادة استخدمت لاظهار تباين لوني يشد الانتباه.

قام الفنان السومري بتكوين بنية ذهنية قائمة على احداث واقعية. اذ قام بتحديد مفردات معينة دون سواها. فكانت في تشكيلات:

الوجه الاول = الجنود + العربات الحربية + الحاكم او قائد المعركة

الوجه الثاني = الغنائم الحربية + العازفين والمغنين + الحاكم وحاشيته

واضعاً هذه المفردات المختلفة في علاقات رابطية بين فكرة المعركة والصراع مع الاعداء. حيث تعد الوحدات التكوينية لبنية الحدث عبارة عن تصدير للعلاقات، وظيفتها التعبير عن مستويين من البنية السطحية عندما تشتغل الاشكال بحركاتها وتكويناتها واتجاهاتها المفتوح من الاسفل للأعلى وانغلاقها في الحقل الاخير نحو المركز. اما البنية العميقة فهي تنبثق من اشتغال الجانب الوظيفي ومحاولة تبرير كل هذه العلاقات وبهذا تعمل للكشف عن قوى الصراع. وهذه البنية لا يمكن ان تتمظهر الا بالتفكير والوقوف على البنية الذهنية لاستنطاق الشكل ودلالاته.

وعند تفحصنا لبنية الحدث الذي يظهر على الجوانب (شكل ٢،١) سنقف على طبيعة الفكر الميثولوجي التي تدور حول الصراع بين الحياة والموت والتباين والتضاد الذي يكشف عنه استقراء اجزاء المشاهد. حيث تتموضع اشكال ايقونية لحيوان الماعز وهو يقف امام نبتة ويتمثل خلفه رجل. ويتكرر وجود الرجل مع حيوان الماعز مرة اخرى. اما المشاهد الاخرى فتتضمن حدث اكثر مما يفسرها الشكل الظاهري حيث يتكاثف الحدث ويتسع تبعاً للمرئيات التي تطفو بقيم ايحائية عالية تدلل على اختراق المرئي والتحكم في مستوياته التعبيرية عن بنية حدث تبين الاختلاف في العلاقات والطبقات والتفاوت في المفاهيم وذلك للتضاد في

الاحجام والحركة والتداخل والتشابك. وفق حضور فاعل لعناصر تعمق الحدث الدرامي مثل صراع الحيوانات الذي احتل شكلا اكثر بروزا للتعبير عن بنية الحدث.

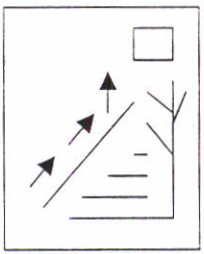
بنية الحدث في التشكيل الاكدي

١. مسلة نرام سن[1] شكل ٥

تمثلت المسلة في تكوين مستطيل محدب من الاعلى يمكن قراءة بنية الحدث من الاسفل الى الاعلى وبالعكس، اذ يتألف من بنية واحدة مكتملة التكوين فضلاً عن استغلال الشكل الغير منتظم للمسلة لابراز فكرة جوهرية واحدة هي الحدث الدرامي للمعركة التي قادها الحاكم المتمظهر كأكبر شخصية في البنية العامة، يطأ لاعداء المترامين تحت اقدامه متجهاً لأعلى مستوى في المشهد.

عند مشاهدة المسلة سنجد اننا امام مفردات ايقونية:

ملك + محاربين + قتلى + شجرة + جبل



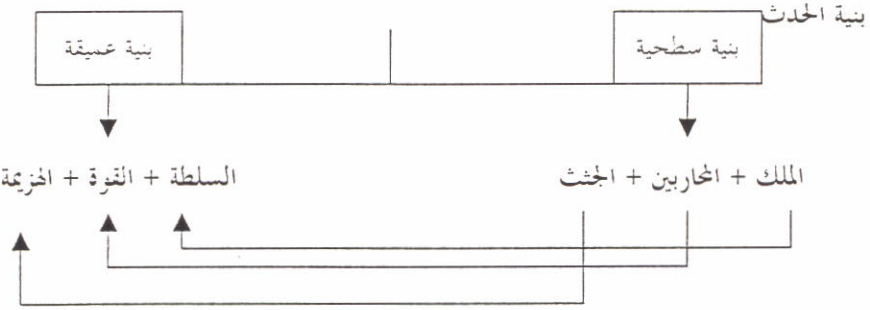
تتضايف مع محيط العمل وفق بناء يتلائم والشكل العام للمسلة مؤلفاً بنية ذهنية لرؤية الفنان الاكدي الذي اظهر التفاصيل والتراكب والدقة في صياغة الاجزاء وصولاً للكل، ولم تختفي تلك الصياغة السومرية في الجمع بين المتغيرات الشكلية كما في الصدر الامامي

[1] مسلة من الحجر الرملي الوردي اللون، عثر عليها متضررة في مدينة سوسة العيلامية. يبلغ ارتفاعها ١٩٨سم، وبعرض٧٨سم. وهي منحوتة من وجه واحد. اقيمت تخليداً لأنتصار نرام سن على قبائل اللوبي الشمالي، وهي محفوظة الان في متحف اللوفر. للمزيد من المعلومات يرجى مراجعة:

مورتكارت، انطون. الفن في العراق القديم، المصدر نفسه، ص١٧٨.

والاقدام والوجه الجانبيين.

اعتمدت بنية الحدث على التجاور بين الاشكال وفق مستويات متعددة فضلاً عن التتابع والتعاقب في آليات السرد حيث الجثث المترامية تحت اقدام المحاربين.



ان التعدد في المستويات يكشف عن علاقات ترابطية لا يمكن فصل الواحدة عن الأخرى، فأي اختراق في بنية الحدث العامة سيؤدي الى تشظي العناصر المهيمنة المؤلفة لبنية الحدث. فضلاً على ان الجمع بين المحاربين والجثث او الاعداء يؤدي الى الصراع الدرامي والمراحل التي مر بها وكيفية اشتغال التضاد بين قطبي الموت والحياة وصولاً للانتصار الذي أبا الا يعبر عنه من خلال مساواة وتقابل بين قوى الطبيعة والملك كقوة انسانية وصلت الى مصاف المساواة مع القوى الكونية، ان هذه الصياغة من قبل الفنان الاكدي تموضعت في معظم انجازاته الفنية. لقد وصل الملك الى مرتبة الألوهية وذلك واضح من التاج المقرن الذي يتوجه. ووجود النجمتين كل واحدة منهما بثمان رؤوس تمثل رمز للآلهة التي تشرف على قيادة المعركة. وهذا تعبير عن رعاية الالهة الاكدية ومباركتها للملك نرام سن مشابهة بذلك رعاية الاله ننكرسو وتتدخله في معركة الملك اناتم في مسلة العقبان.

ان مثل هذا التوليف والجمع يزيد من قوة الحدث الذي صورت احداثة على سطح المسلة، ولزيادة التفعيل بين العناصر التوليفية ولوضع علاقات ترابطية بين ساحة معركة وقمة جبل نجد شجرة ترمز للحياة كما ترمز لطبيعة المنطقة التي جرت بها احداث المعركة، اذ تتمظهر بين الجثث من حولها. فالموت هو طريق لحياة جديد كتعبير على إستمرار الحدث المضمن خلف الاشكال حتى بعد توقف الحدث الظاهري للبنية العامة.

النتائـــــج :

بعد الانتهاء من دراسة وتحليل بنية الحدث في كلٍ من التشكيل السومري والاكـدي والتعرف على كيفية اشتغال آليات سرد الحدث، أمكن التوصل إلى ما يلي:

١. تتمفصل بنية الحدث في التشكيل السومري والاكدي، انطلاقاً مما يملكه الفنان من صـور ذهنية متكاملة، مستمدة من البيئة والفكر الميثولوجي والديني والتصوري–الـتي سـبق تناولها في الفصل الثاني–، يمثلها في تشكيلات فنية بأسقاط ما هو فكري فيما هو فني على اساس العلاقة بين السبب والنتيجة مركزاً على العلاقات الترابطية. فما يريده الفنـان في بنية الحدث في التشكيلات السومرية (شكل١،٢،٣،٤،٥،٦) هو تحديد حركة داخليـة او شيء ما خلف ما تدركه الحواس، شيء يحتاج اكثر من الادراك الحسي لأستيعابه، قد يتطلب قدرة من الفهم لما يجري وربط الاجزاء بعضها ببعض لتكتمل الصورة في النهايـة. فإذا فقدت احد الوحدات المكونة لراية اور على سبيل المثال سوف تفقد بنية الحـدث جزءاً من شخصيتها الجوهرية فالحدث يبنى تراكمياً يقود الجزء الى الكل–راجع مفـهوم البنية وقوانينها/الفصل الاول– وبما لا يجعل هناك فرصة للفصل بين مشهد واخر، ففـي الترتيب الايقاعي للوحدات تعبير عن الديمومة في بنية الحدث. في حين ان بنية الحدث في التشكيلات الاكدية (شكل٧،٨،٩) تعتمد التركيبية لمجموعة الوحدات، مركزة علـى علاقات الحضور بين الدالات، في نسيج علائقي مع العناصر المادية المتجسدة صورياً، اذ تعمل وفق مستوى الصراع والفكرة والدلالات على السلطة والزعامة. فشخص الملـك او الحاكم المتصدرة في (مسلة نرام سن) و (مسلة النصر الاكدية)، تحقـق انزياحـات واسعة في المعنى على حساب بنية الحدث، بحيث لا تتضمن سرداً حكائياً بالقدر الـذي تركز فيه على الفعل –فعل التدمير والاذلال للفوز بالسلطة– فالعناصر التكوينية المتمثلة بسيادة الشخصية الرئيسية وهي شخصية الحاكم، والتركيز علـى البنيـة الشـكلية والاهتمام بالملامح والتفاصيل في صياغة الشكل البشري وتموضع الحاكم في اكبر جـزء من التشكيل...كل ذلك يؤدي الى فعل درامي–سبق تناولها في مفهو الحدث في البنيـة– في بنية الحدث. دون الالتزام بتفاصيل الحدث. وهذا يعكس حب السلطة والزعامة الـتي امتاز بها الاكديون وسعيهم لتأكيدها وتوثيقها في معظم الاعمال حيث ان عناصر العمـل

تتآزر وتشتغل بطاقتها القصوى ضمن منظومة الشكل التعبيرية التي لا معنى للعناصر خارجها واي تغيير في احد هذه العناصر يعني تغير في دلالة وبنية الحدث.

٢. ان بنية الحدث تطورت من خلال الطقوس والشعائر الدينية سواء في بلاد سومر او اكد، واذا كانت المظاهر الدرامية لبنية الحدث لم تطور طبيعة الموضوع الذي يدور حول الصراع بين قوى الخير والشر أو بين الضعيف والقوي (راية اور–مسلة العقبان–مسلة النصر الاكدية–مسلة نرام سن– الاختام الاسطوانية) لم تتطور هذه المواضيع الى فعل ذي سمات دقيقة. ما عدا ان بنية الحدث في الفن الاكدي استطاعت ان تبتعد عن التصاقها المباشر بالدين والاساطير التي كان المجتمع السومري متخذ منها مادة للحياة اليومية. تضمن له سر البقاء. فالخبرات والمعارف التي حصل عليها الاكديين لكثرة غزواتهم كانت اللبنة الاولى للحدث والفعل في تشكيلاتهم الفنية. حيث قادت التغيرات الاجتماعية والسياسية الى ابراز شخصيات القائد الحاكم معبرين عن افكار مجتمعهم.

٣. هناك علاقة جدلية بالتأثر والتأثير. في بنية الحدث بين عناصر الشكل والشخصية الدرامية التي تقود الحدث، فتارة هي تدل عليه كما يحصل في التشكيلات السومرية (راية اور–شكل ٢،١/مسلة العقبان–شكل٥). اذ ان تكاثف العناصر الشكلية وتتابعها يقوم بسرد الحدث. وتارة اخرى الشخصية الدرامية هي التي تؤلف الحدث كما حصل في التشكيلات الاكدية (مسلة النصر الاكدية–شكل٧/مسلة نرام سن–شكل٨/ اسطورة ايتانا في الختم الاسطواني–شكل٩). حيث تتصدر الشخصيات الاعمال مؤلفة حبكة درامية تجمع حولها كل عناصر بنية الحدث. فضلاً عن ان العلاقات الترابطية توحي بمكانة الشخصيات والمفردات المؤلفة لنسيج بنية الحدث في التشكيل السومري، عن طريق التباين الطاغي كما يظهر في راية اور(شكل٢،١)، اذ تتجه الوحدات نحو قائد المعركة او الحاكم، وتسير كتيبة الجنود خلف الملك في مسلة العقبان (شكل٥). وتؤدي الهيمنة والسيادة البصرية دورها في التدليل على الشخصية المؤلفة لنسيج الحدث في التشكل الاكدي، كما في مسلة النصر الاكدية (شكل٧)، ومسلة نرام سن (شكل٨).

٤. تبادلت العناصر الشكلية التصدر والسيادة في بنية الحدث فقد تهيمن الحركة كما في راية اور(شكل ٤،٣،٢،١)، وقد يهيمن الحجم كما في مسلة نرام سن (شكل٨)، وحسب طبيعة الحدث. ففي التشكيل السومري كان الاهتمام بالكل على حساب الاجزاء المؤلفة

له والتي تشترك في تأسيس قاعدة وانطلاق لبنية الحدث. في حين ان التشكيل الاكدي يهتم بالفاعل في بنية الحدث على حساب المراحل التي يمر بها وصولا للحدث.

٥. تستطيع العناصر الايحاء بالحدث في بنية قد لا يستطيع فيها المحتوى القصصي للصورة ان يعبر عنها كما هو في مواضيع الاختام السومرية والاكدية(شكل٩.٦). فالحدث يرتبط بالشكل مباشرة في حالة عدم وجود سرد حكائي في البنية. لذا يمكن ان يكون هناك بنية بلا محتوى سردي ولا يمكن ان يكون هنالك حدث بلا بنية تحتويه كما لا يمكن ان يكون هناك شكلاً بلا معنى.

٦. ان ما يحدد بنية الحدث في التشكيلات السومرية هو النظام السردي الذي مزج بين الواقعية والتجريد كما يظهر في راية اور (شكل٢.١) ومسلة العقبان (شكل٥)، وليس الضخ المليء بالافعال. عكس التشكيلات الاكدية ذات المعطيات المتداخلة في نظام السرد مكوناً حبكة ذات فعل درامي ونظام منطقي كما تصوره مسلة النصر الاكدية (شكل٧) ومسلة نرام سن (شكل٨) والتي تصور حركة الجيوش المتحاربة بتأكيد على التفاصيل بحيث تكون الاشكال واضحة والحدث ذو طابع ملحمي بتركيزه على الواقعية.

٧. يظهر الاختلاف في بنية الحدث بين التشكيل السومري والاكدي. حيث تصور راية اور(شكل ٤.٣.٢.١)، ومسلة العقبان (شكل٥)، والختم السومري (شكل٦)، بأسلوب تجريدي لا يعتمد على التفاصيل او التشخيص المحدد. فضلاً عن غياب مركز السيادة بتقسيم المشاهد الى حقول وافاريز ذات ترتيب متتالي لسرد الحدث بطابع جامد يختفي وفقه المنظور. اما بنية الحدث في التشكيل الاكدي فقد تميز بالتحرر من التقسيمات وتوزيع كامل المشهد بحرية على سطح العمل. وجود مركز اهتمام وعنصر سيادة. وغالباً ما يشغله الشخصية الحاكمة او القيادية في الموضوع. اضافة الى ضخ المشهد بمفردات وتراكيب الهدف منها تفعيل الحدث بأكبر قدر من التفاصيل.

المراجـــــع:

١. ابراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، بلا

٢. ابراهيم مدكور. المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميريـــة. القـــاهرة، ١٩٧٩.

٣. ارسطو. فن الشعر. تر. ابراهيم حمادة ،القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية. ١٩٧٧.

٤. بارت ، رولان ، درجة الصفر للكتابة ، تر: محمد بـــرادة ، دار الطليعـــة للطباعـــة والنشر، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠.

٥. ــــــــــ، موت المؤلف نقد وحقيقة، تـــر: منـــذر عياشـــي. دار الارض. ط ٢. ١٩٨٠.

٦. بديعة امين. في المعنى والرؤيا. دار الحرية، بغداد، ١٩٧٩

٧. بوتيرو، جان. بلاد وادي الرافدين الكتابة العقل الالهة، تر. البـــير ابونـــا. بغـــداد، ١٩٩٠

٨. ــــــــــ . الديانة عند البابليين.تر. وليد الجادر، بغداد.١٩٧٠

٩. ــــــــــ . الشرق الادنى الحضارات المبكرة. تر.عامر سليمان. جامعة الموصل. ١٩٨٦.

١٠. ــــــــــ . الديانة عند البابليين. تر. وليد الجادر. بغداد. ١٩٧٠

١١. بياجيه ، جان ، البنيوية ، تر: عارف منيمنة ، منشورات دار عويدات ، بـــيروت ، ١٩٨٥.

١٢. تشايدل، جوردون. ماذا حدث في التاريخ. تر. جورج حداد. القاهرة. ١٩٥٦.

١٣. جومسكي، نعوم. اللغة والعقل. تر.بيداء علي العلكاوي، دار الشـــؤون الثقافيـــة. بغداد، ١٩٩٦

١٤. الحوراني، يوسف. البنية الذهنية في الشرق المتوسط الاسيوي القديم،دار النهار للنشر. بيروت، ١٩٧٨.

١٥. خربطلي ، محمود خضر ، عرض لمقالة ميشيل فوكو ، مجلـــة أفكـــار ، ع ١٤١ ، الاردن ، نيسان ، ٢٠٠٠.

١٦. الدباغ، تقي. الفكر الديني القديم، ط١،بغداد، ١٩٩٢.

١٧. الدوري، رياض عبد الرحمن. السحر في العراق القديم في ضوء المصادر المسمارية. اطروحة دكتوراه، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٩٧.

١٨. الرويلي ، ميجان وسعد البازعي، دليل الناقد الادبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠ .

١٩. ريديكر، هورست. الانعكاس والفعل وديالكتيك الواقعية في الابداع الفني. تر. فؤاد مرعي، دار الفارابي بيروت، ١٩٧٧.

٢٠. زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٦.

٢١. ــــــــ . فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة ، دار مصر للطباعة، ١٩٦٦. .

٢٢. الزواوي بغوزة، اشكالية المرجعية الفكرية في الخطاب الفلسفي العربي المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، م ٢٩ ع ٣ ، الكويت ، مارس ، ٢٠٠١ .

٢٣. ستروك ، جون، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا ، تر: محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت، ١٩٩٦ .

٢٤. السواح ، فراس. مغامرة العقل الاولى، بغداد، ١٩٨٠.

٢٥. شتراوس ، كلود ليفي . الاسطورة والمعنى ، تر : شاكر عبد الحميد ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٨٦

٢٦. ــــــــــــ . النظر السمع القراءة ، تر.خليل احمد خليل، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، ١٩٩٤

٢٧. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٨٧.

٢٨. الطعان ، صبحي، بنية النص الكبرى ، مجلة عالم المعرفة ، مج ٢٣ ، ع ١-٢ ، الكويت، ١٩٩٤ .

٢٩. الطعان، عبد الرضا. الفكر السياسي في العراق القديم، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.

٣٠. طه باقر. مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١، بغداد، مطبوعات دار المعلمين العالية،١٩٥٥.

٣١. علي عسكر واخرون. علم النفس البيئي، ط١، الكويت، دار البحوث العملية، ١٩٨٣.

٣٢. الغذامي ، عبد الله محمد . الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية . النادي الادبي الثقافي ،السعودية ، ١٩٨٥ .

٣٣. فؤاد مرعي، في العلاقة بين المبدع و النص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، ع ١-٢ ، الكويت ، سبتمبر ١٩٩٩.

٣٤. فاضل عبد الواحد علي. السومريون والاكديون/ العراق في التاريخ. بغداد، ١٩٨٣

٣٥. ــــــــــ . عادات وتقاليد الشعوب ، بغداد، ١٩٨٦.

٣٦. فرانكفورت وآخرون. ما قبل الفلسفة. تر. جبرا ابراهيم جبرا. بغداد، ١٩٦٠.

٣٧. فوزي رشيد. السياسة والدين في العراق القديم ، بغداد، ١٩٨٣

٣٨. ــــــــــ . المعتقدات الدينية في كتاب حضارة العراق. ج١.بغداد.

٣٩. فوكو ، ميشيل . عدد خاص – مجلة بيت الحكمة ، تر: مصطفى كمال . المغرب، ع ١ ، نيسان ١٩٨٦

٤٠. فيشر، ارنست. ضرورة الفن. تر. سعيد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦

٤١. كريمر، صموئيل. الاساطير السومرية.تر.جبرا ابراهيم جبرا. مطبعة المعارف.مصر. ١٩٧١ .

٤٢. ــــــــــ . السومريون.تر.فيصل الوائلي.الكويت.دار غريب للطباعة. ١٩٧٣

٤٣. ــــــــــ . هنا بدأ التاريخ. تر. ناجية المراني. بغداد، ١٩٨٠

٤٤. كيرزويل . اديث. عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو. تر: جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥

٤٥. لويون، غوستاف. الاراء والمعتقدات، تر. محمد عادل زعيتر، القاهرة، بلا

٤٦. الماجدي، خزعل. الدين السومري، دار الشروق، عمان، ١٩٩٨.

٤٧. مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، لبنان، ١٩٧٩.

٤٨. محمد خليفة حسن. الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم . بغداد، ١٩٨٨

٤٩. المسدي ، عبد السلام، قضية البنيوية ، تونس ، المطبعة العربية ، ط١ ، ١٩٩٢.

٥٠. مورتكارت. انطون. الفن في العراق القديم. تر. عيسى سلمان وسليم طه. بغداد. ١٩٧٥.

٥١. ــــــــــ. تاريخ الشرق الأدنى القديم. تر. توفيق سلمان واخرون. مطبعة الانشاء. دمشق. ١٩٦٧

٥٢. مونرو. توماس. التطور في الفنون. تر. محمد علي ابو درة واخرون. ج١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة. ١٩٧١

٥٣. مونز , بيتر. حين ينكسر الغصن الذهبي:. دار الشوون الثقافية العامة , بغداد . ١٩٨٦

٥٤. النعيمي، هاني محي الدين. البيئة في الفن التشكيلي لحضارة وادي الرافدين ٢٠٠٠-٥٣٩ ق. م ، اطروحة دكتوراه غير منشورة. كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٨..

٥٥. نوبلر، ناثان. حوار الرؤية. تر.فخري خليل.دار المأمون.بغداد.١٩٧٨

٥٦. هاوزر، ارنولد. فلسفة تارخ الفن، تر. رمزي عبدة جرجيس،الهيئة العامة للكتاب،١٩٦٧.

٥٧. هوكز ، ترنس ، البنيوية وعلم الأشارة . تر: مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ط ١ . ١٩٨٦

٥٨. هولمز. وليم. ما وراء التاريخ. تر. احمد ابو زيد. دار النهضة. القاهرة. ١٩٦٥

٥٩. الهيتي. قصي منصور. عبادة الإله سين في حضارة بلاد وادي الرافدين. رسالة ماجستير غير منشورة . كلية الاداب. جامعة بغداد. ١٩٩٥.

٦٠. Benton, w.Enevclopadeia Britanica, University of Chicago, ١٩٧٤

٦١. Frankfort, Henri. The Birth of civilazation in the Near East. Grent Britoin, ١٩٦٨

٦٢. Spence, L. An Introduction to Mythology, London, ١٩٢٦.

٦٣. Strommenger, Era. The Art of Mesopotamia, London, ١٩٦٤

٦٤. White Head, A.N.Science and Modren World, London, ١٩٦٤

التوظيف الجمالي والدرامي للتكوين والإضاءة في الفيلم الروائي

الدكتور رعد عبد الجبار ثامر

مشكلة البحث:-

لعل موضوع التوظيف الجمالي والدرامي للتكوين والاضاءة ليس بالموضوع الذي فيه الجدة بقدر ما ان هذا الموضوع يشغل بال الباحثين والدارسين والعاملين في السينما كونه موضوعاً حيوياً. لان العمل السينمائي عمل بصري بالدرجة الاساس. وهذا المنجز البصري الحركي يلعب فيه التكوين والاضاءة دوراً مهماً في ايصال المعاني، وقد غاب عن الكثيرين من العاملين في مجال السينما تلك التصورات الهائلة، بل ذهب بعضهم الى وضع هذه العناصر على وفق آلية اشتغال حرفية ليست فيها ذلك الاثر الجمالي والدرامي الذي يمكن ان تلعبه هذه العناصر داخل بنائية الفلم.

ان التكوين والاضاءة يشكلان الصياغة السينمائية للصورة السينمائية كواقع بصري حركي وكأثر جمالي ودرامي. وعدم وضع هذا التصور الثاني يقود الى اضعاف واحد من اهم العناصر الفلمية. ومن ثم فان وضعه ضمن التصور الاول يأخذ طابعه الوظيفي البحت. الذي يمكن ان نسميه طابعاً آلياً ليس فيه أي اثر يعمق الفكرة والمعنى المقصود من استعمال كل عناصر التعبير ومنها التكوين والاضاءة.

ومن هنا فان المشكلة في هذا البحث يطرحها التساؤل التالي:-

ما هي المديات والامكانيات التي يمكن ان توظف بها التكوين والاضاءة في تعميق المعنى داخل الفلم الروائي؟

أهمية البحث:-

يجد البحث اهمية من خلال حيوية هذا الموضوع اولاً ولكونه موضوعاً يستحق البحث على الرغم من كثرة الدراسات في هذا الجانب والتي هي في الغالب دراسات تبحث في التوظيف اكثر مما تبحث في التفعيل وهو ما يسعى اليه البحث هذا، كما ان هذا البحث مهم لانه يتعرض الى محاولة تطبيقية لهذه المفاهيم في الفلم الروائي. وهي دراسة تحليلية نجد فيها الجدة في التناول والتعرض للمنجز السينمائي العراقي والذي نحن بحاجة الى دراسة جميع العمليات الابداعية ومحاولة تطبيقها على المنجز السينمائي العراقي لاثراء المجال العملي من خلال رفده بتأطيرات نظرية واضحة المعالم. وهذا يكسب البحث اهمية خاصة، كما ان هذا البحث مفيد للدراسين والعاملين في مجال السينما.

أهداف البحث:-

يهدف البحث الى دراسة التوظيف الجمالي والدرامي للتكوين والاضاءة في الفلم الروائي من خلال:

١. الكشف عن القيم الجمالية والدرامية والاضاءة.
٢. الكشف عن آليات استعمال وتوظيف الاضاءة والتكوين في الفلم.

حدود البحث:-

يتحدد البحث بدراسة تحليلية للفلم العراقي (الاسوار). وللاسباب التالية:

١. عدم امكانية دراسة الافلام العراقية كافة لان ذلك يحتاج الى بحث مفصل وواسع.
٢. ان فلم الاسوار قد حصل على جائزة مهرجان دمشق الدولي مما يجعله مادة جيدة في مجال التطبيق لانه قد تم تقديمه من قبل لجنة سينمائية متخصصة.
٣. يمثل فلم الاسوار فترة مهمة في التطور التقني والدعم المادي من قبل الدولة في فترة انتاجه مما يسمح بالقول بان اثر ذلك قد انعكس على الفلم.
٤. يمثل فلم الاسوار تطوراً واضحاً في المنجز الاسلوبي لمخرجه بعد فترة طويلة من الانتاج السينمي.

منهجية البحث:-

سيعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في هذا البحث لكون هذا المنهج انسب المناهج البحثية حسب تصور الباحث والذي يقوده الى النتائج المتوخاة من هذه الدراسة.

أولاً: مفهوم التكوين:-

لكون السينما فنا بصرياً بالدرجة الاساس فان التكوين فيها ينحى هذا المنحى البصري اولاً. وثانياً فان طبيعة التكوين هي في الواقع تكوين حركي غير مستقر في حركة دؤوبة باستمرارية مشكلاً بذلك تنويعات لا تعد ولا تحصى من التكوينات الشكلية ذات الطابع الحركي. وثالثاً فان طبيعة هذا التكوين البصري الحركي يقصد منه معنى جمالي ودرامي وذلك ضمن سياق وطبيعة السرد الفلمي. هذا ما يميز التكوين في الفلم او الصورة السينمائية. عن بقية الفنون البصرية. لاسيما "المضمون او السياق الدرامي في السينما هو العامل الحاسم

عادة في التكوين"[١]. كما يمكننا ان نضيف الى ذلك ان وضع التكوين في الصورة السينمائية يعتمد هو ايضاً على وضعه داخل سياق سايكولوجي ومن ثم فان ذلك يقود الى خلق تأثيرات مختلفة على المشاهد نتيجة لهذا التشكيل داخل السياق السايكولوجي.

وقبل الخوض في تفاصيل ومفاهيم محددة عن ماهية التكوين في السينما ووظائفه الجمالية والدرامية بعد هذه الاسطر القليلة، لابد لنا من تحديد ما نقصد بالتكوين.

التكوين لغوياً مشتق من الفعل الناقص كان، يكون، كوناً، وكياناً، وكينونة. الشيء حدث، وصار، وكون تكويناً الشيء، احدثه ووحده. الكيان مصدر الطبيعة والخليقة. التكوين، اخراج المعدوم من العدم الى الوجود وجمع تكوين، تكاوين، الصورة والهيئة[٢].

واصل المصطلح لاتيني Composition والذي يعني الاشياء بعضها مع بعض Puttogether.

ويحدد جوزيف مارشيلي في كتابه (التكوين في الصورة السينمائية)، فهمه لهذا المصطلح بانه "هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق"[٣].

ويمكن القول ايضاً ان التكوين احد العناصر المهمة في الاداء الوظيفي والجمالي، ويحدد لنا هنا (هنري اجيل)، تصوره عن التكوين وفقاً للتالي "الطريقة التي يتم بها وضع العناصر المصورة بحيث تصبح وحدة مترابطة في كيان متناسق ذي ابعاد فلسفية او فكرية او درامية مما يكسب التكوين صفة الفاعلية"[٤].

يبدو لنا ان اغلب المفاهيم للتكوين تنحى به منحى الترتيب والتناسق بين الاشياء المرئية داخل الاطار الصوري. وهنا نجد ان ميزة التكوين في السينما اضافة الى ما اشرنا اليه ان صانع العمل السينمي يفرغ الاشياء الواقعية داخل الاطار وليس كما يفعل الفنانون الاخرون في بعض الفنون الاخرى من التحديد المسبق للاطار ومن ثم تفريغ المرئيات وتوزيعها حسب طبيعة الاطار الذي تم تحديده مسبقاً، وهذا يعني ان الاشياء الواقعية ستفقد واقعيتها المادية

---

[١] لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص ٩٨.

[٢] المنجد في اللغة والاعلام، (بيروت: دار المشرق، ط ١، ١٩٨٦)، ص ٧٠٤.

[٣] جوزيف مارشيلي، التكوين في الصورة السينمائية، تر هاشم النحاس،(القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب. ت)، ص ٢٣.

[٤] هنري اجيل، علم جمال السينما، تر ابراهيم العريس، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠)، ص ٣٦.

وتخضع لترتيب وعلاقات تكوينية من طبيعة العمل الفني على وفق السياق الجمالي والدرامي الذي حدده صانع العمل السنمي.

من جانب اخر فهناك مفهوم اخر للتكوين وهو غير المفهوم الشكلي للتكوين من حيث توزيع الاشياء المرئية. هذا المفهوم يمتد الى مناطق ابعد من هذه التصورات. وهو التكوين العضوي الذي هو حسب تصورنا وضع جميع عناصر التعبير الفلمي ومنها التكوين الشكلي داخل نسيج الفلم بصورة عضوية وبعلاقات جدلية ووشائج من الصعب فك ارتباطها السببي الجدلي كونها بالاخير تشكل لنا المعنى الذي تبلوره هذه العلاقات بين عناصر التعبير الفلمي وهو امر في غاية الاهمية، لان التكوين الشكلي لا يفصح الا عن المعنى المباشر للشكل ولكن التكوين العضوي للعناصر التعبرية مجتمعة يكسبه معاني متعددة ويعمق من فاعلية القيم الجمالية والدرامية له ضمن السياق الفلمي.

من جانب اخر فان القدرة البشرية ومن خلال العين تسعى الى ان تؤلف بطريقة الية العناصر التشكيلية للتكوين بشكل موحد. هذه الطريقة الالية لا تنفع في السينما لان طبيعة التكوين الحركي لا تسمح بمثل هذا التحول داخل التكوين الشكلي ضمن الاطار الصوري مما يعني ان صانع الفلم يستطيع تحقيق نوع من السيطرة والتحكم في وضع وتنسيق الاشياء ومن ثم طغيان او هيمنة بعض العناصر الشكلية على العناصر الاخرى مما يكسب الفلم طابعه المهيمن على مستوى الشكلي او التكوين الشكلي والذي يحقق له التفرد بالافصاح عن المعاني المقصودة.

وهذا يعني ايضاً انه لا توجد قواعد محددة ومسبقة للتكوين في الفلم فالضرورة الجمالية والدرامية تقود الى تشكيل التكوين والى محاولة كسر مثل هذه القواعد للوصول الى غاية سايكولوجية تبلورت من خلال السياق الفلمي.

وهناك غاية دائماً من خلال احداث التكوين في الفنون البصرية، غير الدرامية وهي غاية تختلف عما في الفنون البصرية الدرامية. ففي الاول يكتسب التكوين طابعه الجمالي المباشر من طبيعته الذاتية وعناصره المشكلة، اما في الحالة الثانية في الفنون البصرية الدرامية، ومنها السينما فان التكوين يكتسب طابعه الجمالي من خلال وضعه ضمن السياق والطريقة البنائية لعناصر التعبير الفلمي مجتمعه والتي صاغت المعنى والقصد من هذا التكوين او ذاك وهي قضية مهمة بالنسبة للسينما والفنون البصرية الدرامية.

ثانياً: عناصر التكوين:-

لكي نسلط الضوء بصورة اكثر دقة عن التكوين وفاعليته الجمالية والدرامية لابد لنا من دراسة عناصره المشكلة، والتي يمكن تحديدها وفقا للتصور التالي:-

الخطـــوط:

الخط او الخطوط دلالات يمكن لها ان تفجر في انحنائها او انتصابها مثلاً مجموعة مـــن الدلالات او الاشارات المهمة فهي أي الخطوط تحدد لنا وقبل كل شيء هيئة الاشياء. وهنا فان هذا التشكيل للهيئة الخطية يعني ان الخطوط تكتسب صيرورتها من واقعيتها. كما ان هنـــاك خطوطاً وهمية تعطي او تولد لنا تأثيراً مركباً ضمن الاطار كما "ان طبيعة الخطوط هـــي نقـــل الحركة مباشرة كما نتابعها"[١]، والواقع ان للخطوط الوهمية في الفنون البصرية الدرامية القدرة في التفوق على الخطوط الواقعية، وذلك لتحكمها في الجانب التوظيفي جمالياً ودرامياً ضمـــن السياق الفلمي.

ان للخطوط اوضاعاً متعددة ومنها الوضع الافقي الذي يشكل لنا الارضية المناســـبة لوضع الاجسام والذي يقود الى نوع من التوظيف الجمالي والدرامي عبر خلق حالة من الراحة والاستقرار للمرئيات داخل الاطار الصوري. وعندما تكون هذه الخطوط الافقيـــة في وســـط الاطار فانها سوف تمنحنا احساساً بثقل الكتلة. وهذا يقود الى خلق معنى جمالي ودرامي. امـــا الخطوط المنحنية، فانها تثير لدينا احاسيس محددة منها الاحساس بالوداعة والرقة "ولكن عنـــد انحرافها تثير فينا الاحساس بالحركة الصاعدة او النازلة"[٢]، ان هذا الاحساس هـــو بالتـــأكيد مرتبط بصورة مباشرة بالاتجاه أي اتجاه الانحراف. ولعل ما يثيره الخط او الجسم المـــائل مـــن احساس بالسقوط "بسبب ارتباطه اللاشعوري بالحركة"[٣]، والذي يعني ان القدرة الايحائيـــة **بالاتجاه توظف لنقل العين الى مركز الاهتمام لخلق دعم مناسب للاهمية كوجود بصري درامي.**

---

[١] برنارد مايندر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، تر سعد التصوري وسعد القاضي، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية)، ص ٢٣٧.

[٢] عبد الله عثمان، تفعيل عناصر التعبير في تعميق المعنى، رسالة ماجستير غير منشورة، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١)، ص ١٢.

[٣] عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣)، ص ٧٨.

وفي تصورنا فان الخطوط المائلة تبدو اكثر ديناميكية في درجة ميلها الى التحرك الى الاعلى. وعلى سبيل المثال فاذا اراد صانع الفلم ان يرينا حالة من حالات الانفعال الداخلي لشخصية ما وضمن سياق هادئ فانه سيلجأ الى استعمال ديناميكي للخط. فالصورة التي تتمثل بها الخطوط المائلة المكثفة ستقود الى تصور مفاده طبيعة الصخب الداخل للشخصية برغم عدم وجود دراما ظاهرية في السياق المحدد.

وعلى سبيل المثال يمكننا ان نلاحظ مثل هذا الاستخدام في فلم (٤٠٠ ضربة) للمخرج (فرانسوا تروفو)، في المشهد الذي نرى فيه الطفل وهو واقف خلف السياج ذي الخطوط المائلة.

واخيراً نجد من الضروري ملاحظة بعض الامور من قبل مديري التصوير او صانع العمل المرئي في استعماله للخطوط. ويمكن ايجازها على النحو التالي:

١. حسب تصورنا فان السينمائي (المخرج – مدير التصوير)، عليه ان يلاحظ او يراعي توظيف او استعمال الخطوط بطريقة تجنبه ان يكون هناك خط راسي او افقي واضح في مركز الصورة، كأن يضع شجرة، او عمود كهرباء، لان ذلك ببساطة سيقود الى انقسام الصورة من الداخل أي داخل الاطار الى صورتين.

٢. من الضروري مراعاة عدم تقسيم الخطوط في الصورة الى اجزاء متساوية لانها تعطي تكويناً ضعيفاً واقل فاعلية.

٣. مراعاة عدم تقسيم الاطار الصوري الى نصفين متساويين بواسطة الخط المائل، كان يمثل كتلة جبلية مثلاً في احد الاركان ليمتد الى المركز المقابل.

٤. مراعاة طبيعة التكوين، أي تكوين الخط ومساحته التي تتوقف على مساحة وحجم النقطة التي انطلق منها والتي يمثلها، وهنا نفترض النقطة ان تكون على نوعين، دائرية، مربعة. وقياسها يتوقف على الفرضية او الرؤية التي نريدها. حسب مساحتها، وتكوين الخط يتوقف على مساحة النقطة المتكونة.

٥. لابد من مراعاة المعاني والدلالات التي تشكلها الخطوط مع بعضها البعض. فالخطوط الرئيسة مثلاً، وغير المتقابلة والتي تبدأ من اسفل الصورة وتنتهي عند فتحها تبدو وكأنها تمتد الى ما وراء الكادر (الاطار)، ويمكن استعمال الخطوط الافقية الثانوية القصيرة والتي تمثل احد الاسطح مثلاً لاستكمال تكوين رأسي داخل الاطار.

٦. ايضاً نجد من الضرورة مراعاة طبيعة الخط ذاته، والتي لها اهمية في نقل الحركة مباشرة واعطاء التأثير الحركي داخل الاطار الصوري، كما ان حركة الاشياء داخل اللقطة مثل حركة الممثلين ما هي الا عبارة عن خطوط داخل المكان او ضمنه.

٧. من الامور الاخرى هي مراعاة توزيع الكتل والحجوم والاكسسوارات والديكور وذلك حسب طبيعة الخطوط واهميتها ودلالاتها، لان ذلك سيقود حتما الى اثارة معاني ودلالات محددة حسب وضعها ضمن الاطار الصوري.

الشكل:-

يعد الشكل احد اهم العناصر المشكلة للتكوين في الفلم، يقف في مفترق الطريق بين تفسيرات وتأويلات منظري السينما، فالانطباعيون يذهبون به الى ابعد مدى من حيث قدرته التعبيرية الهائلة، وهكذا هو الحال الشكلانيين ايضاً، في حين ان الواقعيين في السينما يهملون دوره الريادي في البناء الصوري، لان الشكل يكتسب اهميته وفاعليته من البناء في المضمون الواقعي.

ولذا فالشكل حسب تصورهم تعبير عن المعنى الواقعي المباشر للاشياء ولا يخضع لمفاهيم مثل مفاهيم الانطباعية، كونه حامل المعنى المباشر الواقعي المادي المعاش.

ان كل جسم من الاجسام سواء كان هذا الجسم طبيعياً ام من صنع الانسان او الاله، له بالتأكيد شكله الخاص المعبر عن وجوده المادي، وهذا يعني انه من السهل علينا تحديد طبيعة الشكل المادي للأشياء، لكن الصعوبة تكمن دائماً في تصورنا في التعرف على الاشكال التي تخلقها العدسة وزاوية الة التصوير، والسبب في ذلك محاولة النظر للاشياء او الاشكال بطريقة مختلفة هي في خدمة الجانب التوظيفي الجمالي والدرامي، اضافة الى التصور البصري الذي هو وليد الامكانيات الخاصة بالعدسات والة التصوير، وهي بالتأكيد غير امكانيات العين البشرية، التي يكمن وراءها، الخبرات الحسية والحركية والبصرية والمعرفة المتراكمة في التعرف على الاشكال.

والواقع فان "ما من كمال شكلي قادر على ان يوفر لاي عمل ان يكون مليئاً وكافياً ما لم يبرز هذا الشكل مضموناً معيناً يبرزه والذي وضع هذا الشكل للتعبير عنه"[1]. وان اشكال الاجسام والساحة المشغولة يشكلان في كل واحد وحدة بنائية الصورة من حيث

[1] جان متري، علم نفس وجمال السينما، ق ٢، تر عبد الله عويشق، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٠)، ص ٦٣١.

اشكال الاجسام والمساحة المشغولة بشكلان في كل واحد وحدة بنائية الصورة من حيث التصميم والكيان الهيكلي، فالتصميم هنا في الواقع يتداخل عادة مع فكرة المضمون في الاقل.

والاشكال في السينما هي في الواقع اشكال تكوينية اكتسبت طابعها من الطابع الرياضي ولكن بوضعها ضمن الطابع الحركي داخل الاطار الصوري ولغاية درامية وجمالية. ولعل من اهم الاشكال المألوفة كجانب تكويني رياضي، المثلث، والدائري، والذي على شكل حرف X، وغيرها من الاشكال التكوينية.

ان استعمال هذه الاشكال في الافلام قد خضع إلى الطبيعة الاسلوبية للتكوين الشكلي لهذا المخرج أو ذاك ولكنها بالتاكيد لم تذهب، ابعد مما يمكن ان تخلقه من تصورات سايكولوجية مرتبطة بذهن المشاهد والتي اشرقا العديد من الدراسات السايكولوجية .

على سبيل المثال فان الاشكال او التصاميم الدائرية نجدها في اغلب افلام المخرج الياباني (اكيركيرساورا)، فمثلاً في فلمه (الساموراي السبعة)، نلاحظ هذا الاستخدام في المشهد الذي نرى فيه اكواخ القرية المشيدة بشكل دائري وفي المشهد الذي نرى فيه ابناء القرية مجتمعين معاً في شكل دائرة، راكعين نادبين حظهم وقدرهم.

ان هذا الاستخدام للشكل الدائري من قبل المخرج يقودنا للقول بانه لابد من وجود ضرورات او يمكن لنا تسميتها مرجعيات لها علاقة بالطبيعة الاجتماعية والنفسية للمجتمع ذاته، أي مجتمع صانع العمل. "هذه المؤشرات التشكيلية ترتبط مباشرة بموضوع الفيلم الذي يشكل شاغلاً مستمراً في السينما اليابانية، الا وهو حاجة الفرد الى ان يعمل بالتوافق مع حاجة مجتمعه"[1]. ونلاحظ ايضاً في فلمه (القلعة الخفية)، مثل هذا الاستخدام وخصوصاً في المشهد الذي نرى فيه الجنود داخل القلعة.

وايضاً فان مثل هذا الاستخدام للشكل الدائري نلاحظه بكثرة في افلام الغرب الامريكي – رعاة البقر – خصوصاً في المشاهد التي نلاحظ بها هجوم الهنود الحمر على قافلة ما، نرى ان تجمع العربات والناس على شكل دائرة لمواجهة الهنود.

لكن ليس في كل الافلام يمكن لهذا الشكل الدائري ان يولد لدينا المعنى ذاته، وكما اشرنا فان ذلك يرتبط بالصياغة السينمائية والتوظيف الجمالي والدرامي للشكل الدائري كتكوين، ففي فلم (ماس ورماد)، للمخرج (اندرية فايدا)، في المشهد الذي نرى فيه الشخصية

---

[1] لوي دي جانيتي، مصدر سابق، ص ٩٧.

وهي تحاول العبور من اسارة المرور. يشكل طابع التكوين الدائري حالة من حالات الضياع والاختناق التي تعاني منها الشخصية عبر احاطته بالناس والمرئيات الاخرى بشكل دائري.

وهذا في الواقع مرجعه الى ان السياق الفلمي هو المسؤول بطريقة مباشرة عن اكتساب الطابع التكويني للشكل طابعه التعبيري.

من جانب اخر فان الشكل مهما كانت طبيعته ليس بالضرورة ان يفصح عن المعاني ذاتها، ربما يحدث ذلك في الواقع وبشكل اتفاقي او اصطلاحي لكنه في العمل الفني يكتسب معناه من وضعه داخل نسيج الفلم. ومن خلال توظيفه الجمالي والدرامي.

وما ينطبق في حديثنا عن الشكل الدائري يمكن ان ينطبق على الاشكال الاخرى التي اشرنا اليها مع الفارق في القدرة التعبيرية لكل شكل من الاشكال التي ورد ذكرها.

الكتل والحجوم:-

تشغل الكتلة بعداً جمالياً في التكوين الحركي في الفلم السينمائي وتوظف عبر العلاقات الدرامية لاثارة دلالات محددة يبغي منها صانع الفلم تعميق المعنى مثلاً. وفي الغالب يرتبط مفهوم الكتلة بمفهوم الوزن في الصورة لان الكتلة تشير بشكل واضح الى نمط التوازن بين الاشياء المرئية داخل الاطار الصوري ومن ثم فانه يسهم في خلق المعاني المقصودة من وراء ذلك.

ولكن طبيعة الكتلة مرتبطة بالتوازن فان صانع العمل يسعى الى خلق معادل في توزيعها من الناحية الشكلية. والتي تثير مركز الاهتمام حسب ذلك التوزيع، وبالضرورة فان ذلك يرتبط بصورة جدلية بحركات الة التصوير واستعمال العدسات التي تسهم في ابراز الكتل داخل الاطار الصوري.

وتأخذ الكتلة طابع الثبات اذا كانت ثابتة وتأخذ الطابع الحركي اذا كانت متحركة، وتثير حركات الة التصوير حركة الكشف السردي لهذه الكتل ايضاً، فمثلاً الكتلة الصغيرة لا تثير فينا الاهتمام بقدر حجم الكتلة الكبيرة . لكن ثبات الكتلة الكبيرة وحركة الكتلة الصغيرة تثير مركز الاهتمام لانها اخذت وضعاً حركياً، ودائماً الحركة تقود الاهتمام عند المشاهد سواء اكانت تلك الحركة للكتلة ام كانت لالة التصوير.

وتنفرد الكتل ضمن تكوينها الحركي بأثارة مشاعر محددة عند المشاهد فالكتل الكبيرة تثير عند المشاهد مشاعر القوة والهيمنة والسيطرة في حين تثير الكتل الصغيرة مشاعر الضعف

والانكسار. لكن السينمائي يمكن ان يقلب المعادلة في حالة المواجهة الحركية بين الكتل الصغيرة والكبيرة بفعل وضع الكتل الصغيرة بطابع حركي، ونبات الكتل الكبيرة ، وبذلك يصبح مركز الاهتمام تلك الكتل الصغيرة ذات الطابع الحركي وعلى سبيل المثال في فلم (الملائكة السود). نرى بطل الفلم (كتلة صغيرة)، يتحرك باتجاه دبابة واقفة (كتلة كبيرة) ثم يتسلل تحتها ويضع المتفجرات تحتها، نلاحظ في هذا المشهد ان سكونية الكتلة الكبيرة لم يثر الاهتمام بقدر حركية الكتلة الصغيرة، التي كانت في اللقطة ذاتها داخل الاطار الصوري وليس في لقطات منفصلة. مما لا يسمح بوصول مثل هذه المشاعر. وهنا فان حركية الكتلة الصغيرة اثارت فينا الاحساس بالتحدي والمواجهة مع تلك الكتلة الكبيرة، والتي تتسم بالهيمنة والسيطرة. هذا الاستعمال في الواقع شائع جداً في الافلام السينمائية مما يعني ان الحدود تبقى مفتوحة امام المبدع في التوظيف الجمالي والدرامي لعناصر التكوين الشكلي في الفلم.

وهناك نقطة جديرة بالملاحظة لها علاقة بالكتل. وهي ان المساحات المضاءة والتوظيف الجمالي والدرامي لامكانيات الاضاءة يكسب الكتلة اهتمامها كواقع بصري. وكواقع درامي ضمن السياق الفلمي، فمن الناحية البصرية ومهما كبر حجم الكتلة فان الضوء يمكنه تغيير ملامحها ومن ثم يكسبها واقعها البصري الذي يمكن ان يتدخل الفنان هنا بصناعته لاغراض مقصودة، وكواقع درامي فان الاضاءة تخلق الاحساس في الكتل لغرض بث المشاعر المبتغاة من ذلك والتي تخضع بالتأكيد الى وضع ذلك ضمن السياق الفلمي.

القضية الاخرى الجديرة بالملاحظة هي علاقة اللون (الاضاءة) بالكتلة والتي يكسبها هو ايضا طابعها التعبيري بغض النظر عن الحجم المرئي لتلك الكتلة كبيرة ام صغيرة. فللالوان (كضوء)، في السينما تخلق فينا مشاعر مختلفة لها علاقة بالتأكيد بالمرجعيات والثقافة السائدة والتوظيف الجمالي والدرامي في نسيج بنائية الفلم. عبر العلاقة الجدلية بين العناصر التعبيرية للسينما.

من جانب اخر فان زاوية النظر التي تتحقق بوساطة الة التصوير واستعمال العدسات يخلق هو ايضا احاسيس مختلفة في النظر الى الكتلة فالزاوية من الاعلى ومهما بلغ حجم الكتلة يخلق لدينا الاحساس بالضألة والانسحاق. لان المنظور يحول الكتلة الى خطوط مرتبطة بالارضية، في حين ان زاوية النظر من الاسفل تضفي على الكتلة ومهما بلغ حجمها، حجماً مضافاً وتخلق لدينا مشاعر بالهيمنة والسطوة، وعلى سبيل المثال في فلم (المواطن كين)، في

المشهد الذي نرى فيه (كين) في العمق وعدداً من الصحفيين جالسين امام مكتبهم قمنا بالة التصوير للاسفل لتصور لنا (كين) من الاسفل والذي هو هنا كتلة صغيرة ازاء ما يحيطه من كتل، مما يخلق لنا مشاعر بسطوة (كين) على الاخرين. وهذا في الواقع قد تحقق بفضل الزاوية والذي يسمح لنا بالقول بجدلية العلاقات بين عناصر التعبير الفلمي من اجل خلق تكوين جمالي ذي غايات درامية حسب السياق الفلمي.

العمق والفراغ:-

في الفنون البصرية يبدو لنا العمق محسوساً بفعل التوظيف التقني للعناصر البصرية داخل الاطار الصوري ومنها الفنون التشكيلية. وذلك لسبب انعدام الحركة داخل الفراغ المحدد مما يخلق لنا ذلك الاحساس بالعمق والفراغ بطريقة حسية وحسب التوظيف التقني.

في حين ان الفنون البصرية الدرامية ذات الطابع الحركي تكسب الفراغ والعمق مديات مختلفة وعلى مستويين، الاول المستوى المحسوس والثاني المستوى المرئي . وذلك بفعل العلاقات التنظيمية التي يحدثها التكوين في هذه الفنون ومنها السينما والتلفزيون.

ويقصد بالعلاقات التنظيمية انتظام عناصر التعبير الفلمي ضمن سياق سردي معين مما يكسب عناصر التكوين طابعها الدرامي والجمالي المؤثر ومنها العمق والفراغ.

ان مفهوم العمق يتمثل بالتعددية في المستويات البصرية والذي يعني انتظام الاشياء المرئية داخل الاطار الصوري بتلك المستويات. ومن ثم فان المستوى المحسوس للعمق هو وليد المستوى المرئي (البصري) مع الادراك بأننا نتعامل مع بعدين فقط للسينما وهما الطول والعرض للشاشة.

كما ان مفهوم العمق في السينما يكتسب اهمية كبرى في المنطلقات النظرية لكبار منظري السينما وخصوصا (بازان وارنهايم)، وكل واحد منهما ينطلق من مفاهيم مختلفة حول العمق، فـ (بازان) يمنح هذا المفهوم او يأطره بمفاهيم واطر واقعية. في حين ان (ارنهايم) يمنح مفهوماً مختلفاً للعمق انطلاقاً من انطباعيته المعروفة، بان العمق يتولد من خلال العناصر المشكلة له وهي حسب تصوره، المسافة، زاوية النظر، الاضاءة، هذه العناصر تشكل العمق على المستوى الشكلي والتي تعني باستمرار اعادة التشكيل بطرائق مختلفة لتحقيق بصرية معينة.

في حين ان (بازان)، يحمل العمق مفاهيم اكثر من ذلك، كون العمق من وجهة نظره مستويات انتظام المرئيات داخل الاطار الصوري الذي يعني نمو الافعال والمكان الذي يعني الاستمرارية في

التدفق الواقعي للاحداث بفعل انتظام المرئيات داخل هذا العمق مما يعني من وجهة نظره اضعاف استعمال المونتاج كوسيلة لانتظام المرئيات في احجام معينة داخل الاطار الصوري وتفعيل العمق لتحقيق ذلك والذي يعني من وجهة نظره مزيداً من الواقعية او الاحساس بواقعية المرئيات في السينما.

اما الفراغ فهو ايضاً يحتل اهمية قصوى على مستوى انتظام المرئيات على وفق اتجاه يتحدد بفعل فاعلية العمق وفاعلية الحركة لالة التصوير وحركة المرئيات، والتي ترتبط بطريقة مباشرة بهذه الحركة. وهو في الواقع ناتج وظيفي. وناتج جمالي شكلي للاحساس بالتكوين الجمالي للمرئيات داخل الاطار الصوري.

فعلى مستوى عمل الفراغ في الجانب الوظيفي المرتبط بحركة الشخصيات والمرئيات والة التصوير، فان المصور يضع فراغاً محدداً وعلى وفق حجم اللقطة الذي يتحدد بالاتجاه الحركي للشخصية. وعلى سبيل المثال لو تحركت شخصية من اليسار الى اليمين فان المصور سوف يضع فراغاً محدداً باتجاه اليمين أي اتجاه حركة الشخصية، مما يسمح له بالسيطرة على وضع الشخصية داخل الاطار الصوري. وهكذا يتم الاستخدام الوظيفي للفراغ.

لكن للفراغ مفاهيم او توظيفات جمالية ودرامية عالية التأثير خصوصاً اذا جاءت ضمن التكوين العضوي لانتظام عناصر التعبير داخل بنائية سردية محددة. فالفراغ من الاعلى له معاني مختلفة وضغط الفراغ من الاعلى له معاني مختلفة ايضاً، فالاولى تمثل حالة الانفصال عن التطور والامل وفقدان الاتصال الروحي بالاشياء والثانية تعني الاضمحلال والانحسار والضغط النفسي الذي تعاني منه الشخصية. وهكذا يمكن ان يثير فينا الفراغ احاسيس مختلفة وعلى وفق توظيف معين يقصد من ورائه صانع العمل الفني تعميق معنى محدد على وفق سياق الفلم.
كذلك فان الفراغ يمنح الشكل علاقته بالمتجاورات من المرئيات وعلى المستوى البصري فالفراغ ضروري لفصل الشكل عن ارضيته او خلفيته لتحقيق رؤية افضل بصرياً والذي يقود هو ايضا الى توظيفات جمالية ودرامية.

كما يتمتع الفراغ بجاذبية المقارنة للاشياء المرئية داخل الاطار الصوري والذي بدونه لا تتحقق هذه المقارنة التي تحيل الى مفاهيم جمالية ودرامية متعلقة جميعها بما يمكن ان نسميه تحديد المسافات والتي هي محاولة لمعاني معينة ضمن سردية الفلم، فالمسافات المتقاربة والمسافات

المتباعدة تبدو متجسدة في الفراغ وهو الذي يمنحها معناها. كواقع بصري اولا وكقيمة درامية وجمالية ثانياً.

الحركـــــة:-

يمكن القول ان الحركة هي صيرورة الانجاز المرئي في السينما والتلفزيون وخصوصـــاً الجانب الدرامي او الاشتغال الدرامي. ويكتسب التكوين من خلال الحركة طابعـــه المؤثـــر. المتغير. المعمق للمعاني. والميزة الاساسية او الفارق الاساسي بين التكوين في الفنون الاخـــرى والسينما والتلفزيون. ويمكن لنا تقسيم الحركة على وفق التصور التالي:

١. حركة المرئيات مع ثبات الة التصوير.
٢. حركة المرئيات مع حركة الة التصوير.
٣. حركة الة التصوير وثبات المرئيات.

ولكل نوع من هذه الانواع وكآليات اشتغال تضفي على التكوين قدرات تعبيريـــة مختلفة باختلاف الاستعمال والتوظيف.

فعندما تتحرك المرئيات تكون الة التصوير ثابتة. فأننا نكون قد شكلنا تكويناً متحركاً داخل الاطار المرئي نتيجة لحركة المرئيات وهنا يكون الانتظام التكويني انتظامياً ذاتياً. أي بفعل المرئيات دون المؤثرات الحركية لالة التصوير ويحرك ذلك الفعل المحرك والباعث على الحركـــة من المرئيات ذاتها.

اما الطابع التكويني عندما تترك المرئيات مع حركة الة التصوير فهو ايضا يخلق تكويناً جمالياً ودرامياً مختلفاً عن سابقه. كونه مركز الاهتمام بانتقالية متحركة وتشكيل حركي تكويني متغير باستمرار نتيجة لذلك.

فحركة الة التصوير المرافقة لحركة المرئيات مثلاً في مشهد مطاردة يخلق تكويناً بصرياً انتقالياً بصورة حركية داخل المشهد مما يترتب على ذلك (حبكة ايقاعية)، في التدفق الحركـــي التكويني داخل الاطار الصوري نتيجة لتلك الحركية مع الة لتصوير.

اما حركة الة التصوير وثبات المرئيات فهو ايضا يقود إلى خلق تكوين بصري حركـــي والذي يشمل محاولة استعراض الاوجه المختلفة للمرئيات نتيجة حركة الالة والذي يعني محاولـــة الاكتشاف المنتظمة للشكل التكويني الذي يتولد نتيجة لاستعراض الة التصوير الحركية للاوجـــه المختلفة لذلك الشكل التكويني. وهذا يعني ان التكوين سيصبح بالتأكيد متغيراً نتيجـــة لهـــذه

الحركة لالة التصوير بالرغم من سكونية المرئيات داخل الاطار التصوري . وهذا في الواقع يكسب الصورة السينمائية تكوينات ذات وظائف جمالية ودرامية، فحركة الالة باقترابها وابتعادها ودورانها حول الاشياء المرئية يخلق نوعاً من العلاقات والمتجاورات بين المرئيات والتي لها بالتأكيد تلك الوظائف الجمالية والدرامية ضمن سياق السرد الفلمي.

وبالتأكيد فان الحركية مرتبطة هي ايضا بحجم اللقطة والزاوية ومستوى النظر. ولكل نوع من هذه الارتباطات طابعه التكويني الذي يخلق بصورة مؤكدة قيماً درامية وجمالية من طراز خاص.

على سبيل المثال فالزاوية من اعلى النظر مع حركة الة التصوير تولد لدينا احساسا بالتصاق الارضية بالاجسام والحركة لالة التصوير تكشف الابعاد البصرية والمستويات بالمنظور مما يخلق ذلك الاحساس ويضفي على المشهد معنى درامياً وجمالياً. ويمكننا ان نلاحظ ذلك في مشهد من فيلم (الابن الضال) للمخرج (يوسف شاهين). وتحديداً مشهد الفتاة والشاب في وسط الصحراء.

ان التابع الحركي لالة التصوير ليس الغرض منه عملية الكشف والسرد من زاوية نظر معينة فقط بقدر ما له وظيفة تكوينية منتظمة للمرئيات على وفق وظائف جمالية ودرامية تزيد او تعمق المعنى الذي يبتغيه صانع الفلم السينمائي.

اذن فالحركة سواء كانت لالة التصوير او المرئيات داخل الاطار التصوري تكسب التكوين طابعه المميز عن بقية الفنون المرئية (البصرية). وهذا يعني ان التكوين في الصورة السينمائية دائم التغير بسلسلة غير منتهية من التكوينات نتيجة لهذا التدفق الحركي داخل الاطار الصوري مما يخلق. ومن ثم تنوعاً هائلاً على المستوى البصري التكويني والذي يقود بالنتيجة الى خلق قيم جمالية ودرامية.

الإضاءة واللون:-

الإضاءة واحدة من أهم عناصر التعبير الفلمي وهي في الوقت ذاته جزء لا يتجزأ من العناصر المشكلة للتكوين البصري داخل الفيلم.. فالإضاءة عنصر نوعي .. ويمكن لنا ان نوجز طبيعة هذا العنصر النوعي والية اشتغاله داخل الفيلم.. من خلال الجانب الوظيفي الذي يسهم فيه هذا العنصر في انجاز العمل السينمائي. هذا الجانب يتمثل في ما يمكن ان نسميه التسجيل الضوئي للمرئيات على شريط الفيلم الخام. لانه لا يمكن ان تتم عملية التصوير من دون وجود

الضوء.. وهذا امر بديهي فالتسجيل الضوئي يتم بعملية نسميها "التعريف الضوئي" المناسب على شريط الفيلم الخام، والذي يراعى فيه بعض الأمور منها حساسية الفيلم، وكمية الضوء الساقطة عليه، والعمليات الاخرى المتعلقة بفتحة العدسة والسرعة المناسبة لذلك التعريف الضوئي. هذا فيما يتعلق بالدور الوظيفي للإضاءة.. اما الجانب الآخر للإضاءة والذي يتمثل بالقدرات التعبيرية التي يمكن للإضاءة ان تلعبها كونها عنصراً نوعياً من عناصر التعبير الفلمي والذي يمكن ان يشتغل على مستوى الجانب المرئي ومستوى الجانب المحسوس الذي هو نتيجة للمستوى الاول. وينتج عن استعمال هذا العنصر النوعي قيمة جمالية ودرامية عالية البلاغة بل يمكننا ان نقول قد يمنح الاستعمال الحصيف للاضاءة الطابع المميز للعمل السينمائي في بعض الانواع والاتجاهات السينمائية المعروفة وخصوصاً السينما التعبيرية والافلام الفنطازية وافلام الخيال العلمي. وغيرها من الافلام.

اما فيما يتعلق الامر بكونها أي الاضاءة عنصراً يدخل ضمن مفهوم التكوين البصري فانها في البدء تسهم في منح الاشكال طابعها البصري المدرك حسياً والسعي وراء خلق رؤية افضل للاشياء... هذه الرؤية بالتأكيد ستكون خاضعة للاغراض الدرامية الجمالية ضمن السياق العلمي.. وهي بالتأكيد لا تمنح الاشكال وجودها المادي ضمن واقعها البصري المدرك بقدر ما تحاول منح هذه الاشياء وصفاً جمالياً ودرامياً مقصوداً.. وهو امر تكسب الاضاءة من خلال وصفها المميز كونها عنصراً تعبيرياً مهماً من عناصر التعبير الفلمي.

ولكون اللون يأخذ طابعاً هو الاساس كونه ضوء. ان ما يتعلق بمفاهيم وتاطيرات الاضاءة سيكون منطقياً بطبيعة الحال على اللون.. لكن اللون يأخذ هنا ابعاداً وهي في الواقع نتيجة لوصفه السياق الفلمي. هذه الابعاد ربما تكون نفسية وربما تكون جمالية ودرامية في الوقت ذاته. كذلك فان العلاقة بين اللون كضوء واللون كصبغة من خلال صبغة الاشياء يكتسب هو ايضا بعداً مضافاً هو في الواقع محاولة التوافق والتوازن اللوني بين الصبغة للاشياء واللون كضوء ساقط على الاشياء. ويراعى في هذه الحالة هذا التوافق والتوازن لانه في حالة عدم ذلك يخلق قلقاً في عمليات الادراك البصري للاشياء المرئية داخل الاطار الصوري.

والاضاءة تلعب دوراً مهماً في احداث التكوينات البصرية المناسبة على مستوى الكشف المكاني والزماني والحركي والدرامي.. واذا قلنا ان التكوين يدخل ضمن حيز مكاني فان

محاولة التقاط العناصر التكوينية داخل المكان سيجعل للاضاءة دورها في احداث هذا الانتقاد التكويني اولاً للمكان الذي تدور فيه الاحداث وثانياً للاشياء المرئية داخل هذا المكان.

وعلى المستوى الزماني.. فان الاضاءة تمنح التكوين البصري بعده الزمني.. وعلى المستوى الطبيعي الفيزيائي مثل تعددية الفصول الاربعة او الليل والنهار. وغيرها من الظواهر الطبيعية التي توحي بالبعد الزمني وهو ايضاً بعد تكويني داخل الصورة السينمائية.. اما البعد الاخر هنا والذي له علاقة بالجانب الزمني هو ما يمكن ان تمنحه الاضاءة من بعد نفسي والذي تضفيه على الشخصيات والاشياء المرئية الاخرى.. وبالتالي فان الاضاءة هنا تشكل الطابع التكويني الزمني بواقعه النفسي مما يثير قيماً جمالية ودرامية.

فالأشياء المرئية يتمثل من خلالها الزمن وتكسب الاضاءة تلك الاشياء بعدها الزمني مما يعني بالاخير ان الزمن قد تظهر من خلال الاضاءة وهذا التمثل او التمظهر يعني التجسيد التكويني المرئي للزمان كمدرك حسي بصري وذلك نتيجة لعملية التحول التي قادتها الاضاءة ونقلت الزمن من اللامدرك كوجود مادي الى مدرك كوجود مادي من خلال التحول والتمثل المتجسد عبر المدركات الحسية التي نتجت من خلال الاشياء المادية المرئية. وهذا في الواقع حدث بفعل الاضاءة وتوظيفها على وفق هذا التصور.

فالطابع التكويني اذن قد منح هو ايضاً هذا الدور المناسب للاضاءة من اجل خلق التأثيرات المطلوبة على المستوى الزمني والذي يحقق بالنتيجة اثراً مناسباً في تعميق المعاني ضمن بنائية الفيلم السينمائي.

ووظائف الاضاءة هنا لا تقتصر في قدرتها الجدلية ومنح الاشكال بعدها كما اشرنا. فمبدأ التحول الذي اشرنا اليه قبل قليل واحد من اهم المبادئ التي تقوم عليها الاضاءة.. فالعناصر التي تتمظهر من خلالها الاضاءة كالمكان والزمان والحركة يقوم اساساً على القدرة الهائلة لهذا المبدأ في التحول بعلاقة التمظهر لهذه العناصر من خلال الاضاءة. كذلك القدرة للاضاءة في التمثل من خلال تلك العناصر بعلاقة جدلية تنتج وسائل تعبيرية مؤثرة.

وعلى سبيل المثال نحن مثلاً لا نريد ان نرى المكان في حجم اللقطة المتوسطة او القريبة حتى لا يحدث مثلاً نوع من التكرار ولاحداث نوع من البلاغة الدرامية والجمالية نلجأ الى تحويل المكان الى اشارة ضوئية تعتصر دلالة المكان وتحمل المعنى الاشاري له.. ولنأخذ مثالاً من فيلم "ساعي البريد يطرق الباب مرتين" ففي المشهد الاول نرى فيه البطل "جاك نيكسون" وفي حجم

النقطة المتوسطة تراه يتطلع من خلال النافذة لمكان ما.. ونرى الاضاءة الساقطة على وجهه بشكل متقطع وبالوان مختلفة مما يخلق لدينا احساسا بان هذا الضوء صادر من نشرة ضوئية لمحل او مقهى.. هنا حدث لنا التحول في تمظهر المكان عبر الاشارات الضوئية الصادرة من النشرة الضوئية الدالة على المكان الذي تحول الى اشارة ضوئية. مما يقود الى عدم حاجتنا الى رؤية المكان طالما لا يحقق لنا اثراً وقيمة معينة. واصبح هذا الاستعمال اكثر كثافة واكثر بلاغة بفعل هذا الاستخدام للاضاءة وقدرتها على التمظهر من خلال العناصر. وايضاً قدرة العناصر على التظهر من خلال الاضاءة نتيجة للعمليات التحولية على مستوى الدلالة والمعنى المتولد نتيجة لذلك.. وهذا بالطبع يخلق هو ايضا طابعاً تكوينيا ذا اثر جمالي ودرامي.. ومثل هذه التوظيفات في الحقيقة تمنح الفيلم قدرة تأثيرية واضحة بفعل هذا التفعيل لعناصر التبصير الفلمي.

هذا الامر يمكن ان يحدث مع العناصر التعبيرية الاخرى وكما اشرنا ولكننا لا نريد ان نطيل في الحديث عنها. يبدو لنا ان المثال السابق يقودنا الى التصورات الواضحة عن هذا الاستعمال للاضاءة كونها احد العناصر المتشكلة داخل التكوين البصري وفي الوقت نفسه احد العناصر المشكلة للتكوين البصري في الفيلم السينمائي...

واخيراً لا نريد ان نطيل في الحديث عن العناصر الاخرى المعروفة والتي تدخل في مجال التشكيل التكويني البصري ومنها الحجم والزاوية والايقاع الذي هو القاسم المنظم لكل العمليات التكوينية البصرية والذي يحدث بفعل عمليات المونتاج. اضافة الى الميزانسين الذي هو المسؤول بطريقة مباشرة عن توظيف المرئيات في الاطار الصوري.. وفضلنا الحديث عن العناصر التكوينية الشكلية المباشرة واضعين في اعتبارنا العلاقة الجدلية لجمل عناصر التعبير الفلمي بالتكوين والتي تم الاشارة اليها ضمنا في حديثنا عن تلك العناصر الشكلية للتكوين.. وان جاءت تلك الاشارات قليلة فالاسباب الموجبة لذلك هي كما ثبتناها او التي اشرنا اليها في متن ما جاء من تصورات في حديثنا السابق.

ولكي نجد صدى واضحاً لما اشرنا اليه. فاننا نحاول ان ندرس تلك المفاهيم عن التكوين من خلال اختيارنا لانموذج فلمي عراقي والذي وقع عليه اختيارنا لانه متاح للاخرين رؤيته. ايضاً فان النتائج التي يمكن ان نخرج بها من تحليلنا لهذا الفيلم تجد لها صدى كون الانجاز الفلمي عراقياً، وهذا بطبيعة الحال له فوائده المرجوة على مستوى التطبيق بالانجاز المحلي.

ثالثاً:- التكوين والإضاءة في فيلم الأسوار[1]:-

قبل الحديث عن التكوين والاضاءة في الفيلم العراقي "الاسوار" لمخرجه محمد شكري جميل نود ان نلخص حكاية الفيلم لكي نعطي تصوراً واضحاً عن فاعلية وقدرة ودور التكوين والاضاءة اللذين لعبا في هذا الفيلم لعلاقة ذلك بالبناء الحكائي للفيلم والذي هو ايضا يسهم في ايجاد تكويناته الخاصة ويؤثر بطريقة او باخرى في احداث ذلك التشكيل البصري او غيره.. ومن هنا نجد ضرورة الاطلاع على حكاية العمل المرئي..

حكاية الفيلم:-

الفيلم معد عن رواية "القمر والاسوار" للقاص العراقي "عبد الرحمن مجيد الربيعي" وتدور احداث الفيلم في فترة الخمسينات في العراق، تلك السنوات التي حفلت باحداث ساخنة على المستوى العربي والعراقي مثل احداث "حلف بغداد" ومعركة السويس. وتأميم "قناة السويس".. وغيرها من الاحداث.

يبدأ الفيلم بخروج "محسن الحلاق" من السجن ووصوله الى محلته حيث يستقبله افراد المحلة بحب ظاهر. ولكن وفي ليلة وصوله ووجوده في محل الحلاقة وفي اثناء وصول "عباس" حاملاً الطعام اليه يجده مقتولاً على كرسي الحلاقة.. وهنا تبدأ رحلة التحقيق مع "عباس" والقائمه بالقتل. وفي اثناء التحقيقات يقودنا المخرج وعبر تذكر "عباس" لعلاقته مع "محسن الحلاق" الى رواية احداث الفيلم وكشف شخصياته عبر ذلك التذكر. أي ان الاحداث تسرد من وجهة نظر سارد " شخصية عباس" ومن ثم تحدث التحولات السردية من وجهات نظر الشخصيات الاخرى بالاعتماد كمدخل من خلال السارد الاول "شخصية عباس" وهكذا الى ان نصل الى نهاية الفيلم وخروج المسجونين من السجن بعد ثورة ١٧ – ٣٠ تموز المجيدة.

التحليل:-

لكي نبدأ في تحليل التكوين والاضاءة في فيلم الاسوار فاننا سنبدأ بترتيب العناصر فيما حسب ماورد في ثانياً من هذا البحث.. لكي يكون حديثنا اكثر دقة موضعية.

والتي ورد ترتيبها وفقاً للتالي :-

١- الخطـــوط:-

[1] ينظر الملحق المعلومات التوثيقية عن المخرج والفيلم.

في هذا الفيلم نجد ان الخطوط ووفقاً للمفاهيم التي اشرنا في ثانيا من هذا البحث.. قد وظفها المخرج لتحقيق غايات جمالية ودرامية اضافة الى طابعها التكويني.. وقد غلب عليها الحدة في النص او الحدة في تحديد الخطوط او حافاتها النهائية.. وقد جرى التركيز على الخطوط العمودية والافقية كطابع تكوين في هذا الفيلم.. وقد جاء هذا الاستخدام لغايات درامية حددها سياق احداث الفيلم.. وعلى سبيل المثال في المشهد الذي نرى فيه "محسن الخلاق" وهو خارج من السجن حيث نلاحظ استعمال الخطوط العمودية الحادة والقاسية في التعبير لانها منطقة من الاعلى الى الاسفل بحيث تغلق الكادر بقسوة ووحشية للايحاء بمعنى جمالي ودرامي.. حيث يبدأ المخرج بلقطة قريبة لقضبان السجن والتي هي هنا خطوط عمودية تملا الكادر ثم يسحب "زوم اوت" في لقطة عامة فتزداد قساوة الخطوط "القضبان" لتملا كادراً اكبر ولناخذ حيزاً تكوينياً اكبر هو ايضا.. ثم نرى فتحة صغيرة مستطيلة والتي هي ايضا تشكل لنا خطوطاً عمودية يخرج منها "محسن الخلاق" بعد انتهاء سجنه.

كذلك نلاحظ استعمال الخطوط الافقية الممتدة الى ما لا نهاية نحو افق غير واضح مما يخلق لنا نوعاً من التكوين البصري للتعبير عن المضمون الدرامي الذي يبغيه صانع العمل. حيث نلاحظ ذلك في المشهد الذي نرى فيه "محسن الخلاق" جالساً في عربة القطار وقد امتدت امامه قضبان السكة الحديد "خطوط افقية" وفي وضع حركي توحي بالسير نحو المصير الذي تحدده تلك القضبان في نهاية المطاف.. وقد تقاطعت تلك الخطوط الافقية مع الخطوط العمودية التي تمثلها هنا اشجار النخيل التي نراها من خلال نافذة عربة القطار ومن خلال وجهة نظر الشخصية "محسن الخلاق" مما خلق لدينا احساساً بالصراع بين تلك الخطوط وفي وضع تكويني واضح وله غرض درامي من السياق الفلمي ذاته .

ايضاً نجد ان الاتجاه هو ايضا قد شكل نزعة محددة لهذه الخطوط فالعمودية متجهة نحو الاعلى والاسفل والافقية نحو العمق المتلاشي في الافق والمتزامن مع حركة المرئيات نحو ذلك الاتجاه ليمثل لنا طبيعة المتصارعات الداخلية للشخصية وقسوة المعاناة التي جاءت نتيجة لسجن الشخصية والاصل غير الواضح المعالم والسير نحو النهاية التي تبدو غير جلية المعالم.. وهذه كلها مفاهيم وضعت ضمن السياق الدرامي واستطاع هذا الاستعمال للخطوط في هذا الوضع التكويني ان يعمق لنا المعنى المقصود.

وفيما يتعلق الامر باستعمال الخطوط المنحنية والتي توحي بنوع من الالفة والديناميكية فاننا نرصد مثل هذا الاستخدام في المشهد الذي نرى فيه "محسن الحلاق" وهو يخرج "العصفور" من قفصه ذي الخطوط العمودية الشبيه بخطوط "قضبان السجن" ويضعه بين يديه بحيث تشكل كفة يديه خطاً منحنياً على "العصفور" والتي توحي بنوع من الوداعة والالفة والحنان وتحيلنا بالتالي الى الاحساس بطبيعة العلاقة الرمزية بين الطائر وصاحبه. بل تذهب في تلك العلاقة الرمزية الى ما يمثله كل من الطائر من مفاهيم وصاحب هذا الطائر من وجود فكري ايدلوجي والذي جاء في استخدام تكويني درامي جمالي.. وفعلاً نرى في نهاية المشهدان "محسن الحلاق" يطلق هذا الطائر في الفضاء لكي يقول لنا ما اشرنا اليه من مفاهيم. وهكذا نجد ان هذا الاستخدام التكويني للخطوط المنحنية استطاع ان يعمق لنا المعنى ووفق الاستخدام الشائع والمعروفي السينما لمثل هذا التكوين البصري للخطوط المنحنية في الفيلم.

٢- الشكل:-

وفيما يتعلق الامر باستخدام الشكل في هذا الفيلم فاننا نلاحظ في اشتغال الشكل الدائري وقدراته في التعبير كتوظيف جمالي ودرامي والذي يوحي بنوع من الالتحام والالتصاق ما بين الاشياء في مواجهة معين.. وقد يكون هذا الشيء خطر ما.. بمعنى ان يكون هذا الشيء من خارج الدائرة التي تشكلت بها المرئيات وهي في حالة استعداد لمواجهته.

ففي المشهد الذي نرى به "عباس" في باحة لسجن وعندما يصرخ "ذبحوه" ويقصد بذلك "محسن الحلاق" والذي يعني ان "عباس" قد عرف الحقيقة، والذي يعني ايضاً انه وبفعل وجوده في السجن واحتكاكه بالسجناء السياسيين قد تفتحت امامه ابواب المعرفة عن طرائق السلطة انذاك.. كما تفتح ذهنه على الافكار.. وازداد وعيه وفهمه للامور.. هنا وفي هذا المشهد يعمد المخرج الى استخدام الشكل الدرامي لتحقيق هذه الغايات الدرامية والجمالية.. حيث يكون "عباس" في الوسط وهو يصرخ "ذبحوه" ثم يحيط به السجناء الاخرون على شكل دائرة متحركة تتسع تدريجياً بالاضافة العددية للسجناء الاخرين الذين يبدءون بتشكيل دائرة داخل دائرة.. وهكذا.. ويكون مركزها "عباس". وقد صور المخرج هذا المشهد من الاعلى في اللقطات الاخرى، حيث اتضح لنا الشكل الدائري كواقع بعدي بشكل افضل. لكن ارتفاع الة التصوير للاعلى بالتدريج يرينا ان هذه الدائرة من الاعلى محاطة باسلاك شائكة متقاطعة وهي في الواقع خطوط متقاطعة.. مما يوحي باستخدام درامي وجمالي وهو ان هذه الافكار التي تمثلها الشخصيات يبحث عن منفذ للانطلاق الخارجي او الانطلاق الى الخارج والانفلات من حصار فكري كمحاولة للتعبير نحو الجماهير الواسعة خارج حدود هذا السجن.. وفعلاً يلجأ المخرج في المشهد الاخر من هذا الفيلم الى تصوير الشخصيات وقد حطمت الجدران والاسلاك وانطلقت نحو قرص الشمس.. وهو بهذا قد وضح لنا الفكرة من هذا الاستخدام لهذا الشكل الدائر.. واستطاع ان يوظفه لغاية درامية جمالية في الوقت ذاته.

كذلك نلاحظ استخداماً مشابها لهذا الاستخدام في المشهد الذي نرى فيه "محسن الحلاق" وهو واقف وسط محله ويحمل بيده كاساً فيها عصير ويحيط به مجموعة من الاشخاص والأصدقاء، وهو في حالة من حالات النشوة والارتياح بهذا الاحتفال البسيط بمناسبة تأميم قناة السويس في مصر.. وقد جاء استخدام هذا الشكل هنا بالاغراض الجمالية والدرامية ذاتها التي شاهدناها في المشهد الذي أشرنا إليه سابقاً.

لكن استعمال الدائرة هذا يفقد معناه الجمالي والدرامي المتشابه مع الفكرة ويكون استخدامه وظيفي بحت ولاغراض ليست درامية وجمالية من ذات الفكرة والتوظيف كما حدث في المشاهد السابقة.. ونرى بوضوح في المشهد الاول نرى فيه "ضابط الشرطة" و"عباس" حيث يحقق الاول مع الثاني حول ملابسات قتل "محسن".. هنا في هذا المشهد نجد ان هذا الاستخدام الشكلي قد وظف بطريقة مغايرة أي جاء استخدامه لضرورات وظيفة وليست لضرورات خلق الوظيفة التعبيرية الجمالية والدرامية كما حدث في المشاهد السابقة التي ورد ذكرها، والذي يسمح بالقول ان غياب وحدة التكوين في الاستعمال للشكل أي جملة المشاهد قد غاب عن ذهن المخرج وعمل باحساسه الداخلي بي التوظيف للشكل تارة بطريقة واضحة وجلية وتارة اخرى بطريقة الية وميكانيكية ان جاز لنا التعبير. او لنقل هو ماء للاحساس الداخلي لحظة تولد الشكل في اثناء التصوير والذي عني او يسمح لنا بالقول بغياب القصدية في التوظيف في بعض الاحيان وفي بعض مشاهد الفيلم.

٣- الكتل والحجوم:-

في هذا الفيلم استطاع المخرج ايضاً توظيف الكتل والحجوم تارة بطريقة وظيفية ميكانيكية وتارة اخرى بطريقة ينبغي من خلالها خلق قيم جمالية ودرامية تبدو لنا القصدية من استخدامها بهذا الشكل.

وعلى سبيل المثال نلاحظ ذلك في المشهد الذي نرى فيه الطلبة داخل المدرسة وهم يتظاهرون احتجاجاً على سوء الاوضاع السياسية.. وقد وقف عدد من افراد الشرطة خارج سور المدرسة.. هنا نلاحظ ان الشرطة ككتلة كانت تبدو اصغر مما هي عليه بسبب التصاقها مع بعضها أي التصاق افراد الشرطة بعضهم مع بعض مما يوحي بضآلة هذه الكتلة وهنا يصل لنا توظيف درامي من حيث الايحاء بالضعف ازاء الكتلة الاكبر التي كان يحتلها عدد الطلبة المتظاهرين.. وعلى الرغم من امتلاك الشرطة الاسلحة فان هذا الايحاء يصلنا بقوة عبر هذا الاستخدام للكتل والحجوم.

ان هذا الاستخدام للكتل والحجوم في هذا المشهد قد بدأ هكذا وخلف لنا هذه الأحاسيس مما يقودنا للقول بانه توظيف جمالي درامي لهذه العناصر التكوينية بطريقة مؤثرة.. ولكن انقياد المخرج نحو طبيعة تكوين الحدث الدرامي والغاية من بنائية الحدث قاد الى قلب معادلة هذا الاستخدام وفي هذا المشهد بالذات.. حيث نرى ان الشرطة ككتلة انفتحت الى

الخارج وتوسعت واصبحت اكبر من كتلة الطلبة المتظاهرين والذي يعني حدوث متغير على المستوى الدرامي في بنائية الحدث بسبب هذا الاستخدام التكويني لهذا العنصر من عناصر التكوين.. وقد جاء هذا التغيير بسبب إضفاء الطابع الحركي المنظم ككتلة صغيرة (الشرطة) التي أصبحت بفعل هذا الاستخدام كتلة كبيرة.

ولنا تعليق بسيط هنا من حيث التوظيف على مستوى القضية الفكرية.. حيث ان المشهد بدأ وعبر تكوينه البصري موحياً بقوة الفكرة التي يدافع عنها الطلبة المتظاهرون. مما يمنح هذا الطابع التكويني بعده الجمالي والدرامي والفكري المؤثر ولكن تغيير مسار التكوين كما لاحظنا في المشهد هذا. قاد الى قلب المعادلة والذي يسمح لنا بالقول بان الاحساس الذي يصل لنا بفعل هذا التغير في التكوين هو غلبة القمع والتسلط على الفكر. والذي يمثله كل من طرفي المعادلة في هذا المشهد.

هذا يعني كوحدة تكوين ان المخرج قد حاول التغيير ليس على اساس الوحدة التنظيمية للتكوين كواقع بصري وخلق مؤثر درامي جمالي بقدر ما حاول التغير لانقياده الى سببية الاحداث وما اختط له في السيناريو.. وهو سبب يدفعنا الى القول بان هذا الاستخدام لم يكن يعبر عن مخرج يمتلك رؤية واضحة في توظيف عناصر التكوين بطريقة مؤثرة.

٤- العمق والفراغ:-

في المشهد الذي نرى رواد المقهى وهم في حالة من النشوة والفرح وهم يتبادلون الاحاديث حول قرار "تاميم قناة السويس".. نجد استخداماً واضحاً لعناصر التكوين "العمق والفراغ".. ومن خلال مستوياته البصرية الثلاثة بالنسبة للعمق . اما بالنسبة للفراغ فتمثل هنا في الاستخدام الوظيفي المتعلق بالجانب الحركي تحديداً.

ولكي نكون دقيقين في رصدنا هذا لابد لنا من وصف المشهد. نرى في بداية المشهد دخول "صبي المقهى" وهو يحمل بيده الحلويات ليوزعها على الجالسين في المقهى وفي حجم اللقطة المتوسطة ثم تتحرك الكاميرا متراجعة نحو الخلف مع حركة الشخصية وتفتح اللقطة لتصبح لقطة عامة مع حركة "صبي المقهى" وهو يوزع الحلويات على الجالسين الفرحين بهذه المناسبة حيث كان جلوسهم وكما هو معتاد في المقاهي وجوه البعض الى بعض وظهور البعض الى البعض الاخر.

هنا نلاحظ استخدام العمق ومن خلال الوضع الحركي لالة التصوير مع حركة الشخصية والذي احدث تنوعاً في المستويات البصرية وامتدادا في بناية الحدث دراميا مما اضفى طابعاً جمالياً ودرامياً من خلال الارتباط في نسيج واحد بين المستويات البصرية الثلاثة التي اوجدها استخدام العمق هنا ، والذي خلق هو ايضا وحدة الاتصال التكويني في سردية الاحداث في هذا المشهد.

كما يمكننا ان نرصد هنا وفي هذا المشهد وعبر هذا الاستخدام للعمق ان المخرج قد استفاد من هذا التوظيف والذي جاء هنا درامياً وجمالياً من حيث عدم الاعتماد على وسائل المونتاج المعروفة في بنائية المشهد.. والذي تحقق بفعل هذا الاستخدام لهذا العنصر التكويني. والذي حقق بالتالي استمرارية في الزمان والمكان عبر هذا التدفق في الحدث بطريقة توحي بالواقعية في سردية الاحداث او لنقل في اقل تقدير الاحساس بواقعية السرد للحدث والذي يضفي هو ايضا نوعاً من الحميمية بين الاحداث الجارية على الشاشة والمشاهد. ولولا هذا الاستخدام لهذا العنصر التكويني وعمله مع العناصر التعبيرية الاخرى داخل نسيج الفيلم لما تحققت هذه الغايات الدرامية والجمالية.

اما بالنسبة للفراغ كجانب تكويني فهو قد جاء استخدامه بطريقة توظيفية لها علاقة بالاتجاه الحركي اكثر من كونه حاملاً لمعاني ودلالات درامية وجمالية في اغلب مشاهد الفيلم.. مثلما نلاحظ ذلك في مشهد: "اغتيال محسن الحلاق" ومشهد مطاردة الشرطة للطلبة الذين كانوا يلصقون المناشير على الجدران "ومشهد" وصول "محسن الى محله". وغيرها من المشاهد التي جاء فيها استخدام الفراغ لاغراض وظيفية خالية من احداث نوع من التفعيل الدرامي والجمالي المؤثر.

اذن جاء استخدام الفراغ على اساس التحكم في الاتجاه الحركي للمرئيات ضمن الاطار الصوري في اغلب المشاهد.. ولكن هذا لا يعي من وجود بعض الاستخدامات للفراغ في بعض المشاهد.. ولكن القليلة ان لم نقل نادرة وبطريقة مختلفة او فيها بعض الاختلاف والذي ليس له علاقة بالاتجاه.. ومنها المشهد الذي نرى فيه (عباس) في غرفة التحقيق حيث نلاحظ في لقطة متوسطة ان حجم الفراغ فوق راس (عباس) كان قليلاً جداً.. مما يخلق لنا الاحساس بالضغط الذي يتعرض له (عباس) في اثناء التحقيق، وقد جاء هذا الاستخدام هنا للفراغ لخلق هذا الاحساس مما يعني التوظيف الحالي والدرامي للفراغ على وفق هذه التصورات. وتحديداً في

هذا المشهد من دون غيره من المشاهد السابقة التي جاء استخدام الفراغ له على اساس وظيفي له علاقة بالاتجاه الحركي للمرئيات ضمن الفراغ.

٥- الحركة:-

كما اشرنا في ثانياً من هذا البحث فان الحركة تكسب التكوين سمته المميزة عن بقية التكوينات التي تحدث في الفنون البصرية الاخرى.. وهنا فان التكوين الحركي يكتسب بالضرورة صيرورته من خلال التفاعل بين عناصر التعبير الفيلمي داخل بنائية الفيلم التي هي بنائية تركيبه.. وهنا لابد لنا من القول ان العناصر المؤلفة للتكوين يمكن لها جميعاً ان تنتظم داخل بعد حركي يكسبها بالتالي قدرة على التغير المستمر كتكوين شكلي..

وفي هذا الفيلم "عينة البحث" نجد ان الاستخدام الحركي للتكوين لم يذهب ابعد مما وصفناه من تصورات في ثانياً من هذا البحث.. فلقد لجأ المخرج الى استخدام الحالات الثلاث للحركة داخل مشاهد الفيلم.. وعلى سبيل المثال يمكننا ان نلاحظ استخدام حركة الة التصوير وثبات المرئيات في المشهد الذي نرى فيه "جلسات التحقيق" حيث استعملت الة التصوير بوضع حركي وكانت المرئيات ثابتة أي في حالة سكونية.. والذي دفع الى احداث تغيرات كمية على مستوى التكوين البصري المتغير بفعل حركية الة التصوير.. ففي كل مرة تتحرك فيها الة التصوير تحدث لنا تنوعاً تكوينياً يتشكل امامنا مباشرة بفعل استمرارية حركة الة التصوير وبفعل التغير المستمر في زاوية النظر التي تحدث دوماً تجدداً في النظر الى الاشياء داخل الاطار الصوري. مما يعني التوظيف الجمالي الدرامي للتكوين ذي الطابع الحركي.

اما بالنسبة لحركة المرئيات وحركة الة التصوير فقد جاء هو ايضا في بعض المشاهد من الفيلم معبراً عن قيم جمالية ودرامية ويمكننا ملاحظة ذلك في المشهد الذي نرى فيه جمعاً من المتظاهرين في شارع الرشيد.. حيث اعتمد المخرج هنا على استخدام حركة الة التصوير المحمولة على كرين لمتابعة المتظاهرين مما خلق لنا تكوينات متنوعة داخل الاطار الصوري ضمن اتجاه حركي متمثل بحركة المتظاهرين في ذلك الشارع.. ان التنوع التكويني الذي حدث نتيجة هذا الاستخدام لحركية الة التصوير وحركية المرئيات داخل الاطار الصوري قد فعل من القدرة المرجوة من استعمال عناصر التكوين ضمن هذا الطابع الحركي.

اما بخصوص استخدام ثبات الة التصوير وحركة المرئيات داخل التكوين البصري فقد جاء هو ايضا في هذا الفيلم من اجل خلق قيم جمالية ودرامية.. ويمكننا ان نلاحظ هذا

الاستخدام في المشهد الذي نرى فيه "ام ماجده. ماجده – اب ماجده" وعند دخول الاخير الى الدار وتناوله الطعام بعد خلعه لملابسه العسكرية حيث تم تصوير المشهد بالطريقة التالية.. تستقبل الكاميرا في وضع ثابت (اب ماجده) وهو يدخل الغرفة.. ثم تتحرك ام "ماجده" بالقرب منه لتساعده في خلع ملابسه.. ثم يتحرك (اب ماجده) للجلوس على الارض لتناول الطعام.. ثم تقترب منه (ام ماجده) لتضمهم لقطة واحدة متوسطة.. وهنا يقطع المخرج الى لقطة اخرى نرى فيها (ماجده) وهي تدخل الغرفة حاملة الطعام الى والدها.. ثم لقطة تضم الثلاثة ويدور الحديث بينهم بامور عامة.

هنا نلاحظ ان المخرج قد عمد الى استخدام حركة المرئيات داخل الاطار الصوري مع ثبات الة التصوير والتي تعني من الجانب التكويني ان حركة المرئيات هي التي احدثت التكوينات المتلائمة مع طبيعة الحدث الدرامي وللكشف عن طبيعة العلاقات التكوينية بين الشخصيات.. ويبدو لنا ان هذا الاستخدام وان وظف بطريقة معينة لخلق قيم جمالية على مستوى التكوين.. فانه قد جاء بسبب حتمية المكان التي لم تساعد المخرج على تحريك الة تصويره وخلق تكوينات اكثر بلاغة من خلال حركية الة التصوير والمرئيات والذي هو في الغالب يفضل في حالة خلق تكوينات اكثر بلاغة وقيماً جمالية ودرامية تضفي على الاحداث تلك الابعاد المقصودة.

٦- الإضاءة واللون:-

ان استخدام الاضاءة واللون في هذا الفيلم قد جاء بطريقة مؤثرة في بعض المشاهد. وفي البعض الاخر لم يأتِ سوى لاغراض احداث ما تسميه بالتعريف الضوئي المناسب..

وكما اشرنا في ثانياً من البحث فان الاضاءة واللون ومن خلال اشتغالهما داخل التكوين البصري للفيلم يحققان قيماً جمالية ودرامية عالية البلاغة ولا نريد ان نعيد ماقلناه سابقاً بقدر التذكير.

ففي المشهد الذي نرى فيه استخداماً واضحاً للاضاءة واللون من اجل خلق قيمة جمالية ودرامية، الذي هو مشهد (وجود المساجين في الزنزانة) ففي هذا المشهد نلاحظ ان عدداً من الشخصيات قد جلست في اركان الزنزانة، وهنا يفتح الباب ليدخل (عباس) بعد الانتهاء من احدى جلسات التحقيق معه.. يجلس (عباس) في منطقة شبه الظل في حين جلست الشخصيات في منطقة مضاءة.. ثم يتحرك احد الشخصيات باتجاه (عباس) ويجلس بالقرب منه

ويبدأ بالحديث معه حول الفكر والنضال والمقاومة بوجه السلطة ولماذا هم في السجن ولماذا يعذبون وغيرها من الامور.

هنا نلاحظ استخدام الاضاءة ان (عباس) في منطقة شبه الظل والمتحدث في منطقة الضوء.. وعند الانتهاء من الحديث فينتقل (عباس) الى منطقة الضوء.. وهذا الاستخدام يعني تحولاً في القيم الجمالية والدرامية.. حيث مثلت المرحلة الاولى فترة عدم الوعي بالنسبة للشخصية بوضعها في منطقة شبه الظل وفي المرحلة الثانية وبانتقال الشخصية الى منطقة الضوء مثلت نمو الوعي. ان هذا الاستخدام للاضاءة يخلق لنا نوعاً من التكوين البصري داخل الاطار الصوري الذي يخلق بدوره تلك القيم الجمالية والدرامية.

ان الاثر الجمالي والدرامي للتكوين جاء عبر استعمال الاضاءة في هذا المشهد، وكذلك يمكننا ان نتلمس مثل هذا الاستخدام في عدد اخر من مشاهد الفيلم ومثلاً المشهد الذي نراه فيه ظلاماً دامساً كاملاً ونسمع خطوات للسجان ومن ثم فتح باب ويدخل منه ضوء حاد يسقط على شخص مترو في احد اركان الزنزانة ثم نسمع السجان يخبر المسجون بانه تم الافراج عنه.. هذا المشهد هو في الحقيقة المشهد الافتتاحي في الفيلم وهو مشهد "خروج محسن من السجن".

نلاحظ في هذا المشهد ان الاضاءة كانت بمثابة اللحظة التنبؤية لما ستؤول اليه الاحداث في هذا المشهد.. حيث اخبرتنا الاضاءة بطريقة ايحائية وضمن تكوين بصري مناسب بان الشخصية سوف تخرج من السجن.. أي ان الظلام قد تمثل بالسجن والضوء تمثل بالحرية.. ولذا يصل لنا المعنى ويعمق من خلال استخدام الاضاءة هنا بطريقة مؤثرة لخلق المعاني الجمالية والدرامية وضمن التكوين البصري وغير تفعيل عناصره التكوينية.

كذلك نلاحظ وفي مشهد اخر من الفيلم استخدام الاضاءة ضمن التكوين البصري بما يشابه هذا التوظيف ففي المشهد الذي نرى من خلاله اثنين من الشرطة السرية وهم يتسللان في الظلام في ذلك الزقاق الذي يؤدي الى السوق الذي به محل (حلاقة محسن) نجد في المقابل محل (محسن الحلاق) المحل الوحيد الباقي في السوق مضاءاً وبقية المحلات مغلقة ويلف الظلام السوق الا من بعض الضوء الشارد هنا وهناك.. وحتى لحظة وصولهم الى محل (محسن الحلاق) وذبحه بطريقة وحشية..

ففي هذا المشهد ان الضوء والظلام قد حملا معاني ودلالات رمزية عبر هذا التوظيف الجمالي والدرامي من الحدث ذاته.. فبقاء محل (محسن الحلاق) مصدر اشعاع فكري في فترة مظلمة والقصد منها معروف لان الفيلم يتعرض الى فترة سياسية معروفة.. ومحاولة قتل الضوء عبر قتل (محسن الحلاق) من خلال الظلام عبر رجال الشرطة النسرية.. قد خلق لدينا الاحساس بالواقع البصري التكويني بفعل تفعيل الضوء والظلام في هذا الاستخدام التكويني لغرض الوصول الى معنى واضح عبر هذا الاستخدام.

اذن الاستخدام التكويني للضوء او الاضاءة يمكن ان يخلق لنا معاني رمزية وهي في الواقع معان قد تم استجلاؤها نمن خلال بنائية السرد الفلمي للاحداث ولذا فان هذا الاستخدام ممكن ان يوحي بالواقعية كتوظيف وبرمزية وبلاغة ضمن الصياغة السينمائية مما يكسبه بالتالي اثره البلاغي.

ونلاحظ مثل هذا الاستخدام ايضاً في المشهد الذي نرى فيه مجموعة من الطلبة وهم يلصقون مناشير على الجدران وكيف تطاردهم الشرطة.. كذلك في مشاهد اخرى مما يعني ان المخرج يملي صياغات سينمائية لاستخدام هذا العنصر التكويني تارة وتارة اخرى يضعه ضمن سياق مكاني نتيجة لتلك الحقبة الزمكانية وطبيعة الحدث الذي يجري فيها.

وتأسيساً على ما تقدم يمكننا ان نقول ان هذا ملخص ما يمكننا قوله في خصوص التوظيف الجمالي والدرامي للتكوين والاضاءة في هذا الفيلم مع العلم ان هذا رصد لافضل الامكانيات التوظيفية مع تحديد بعض اهم المؤشرات لتي لم يأت بها هذا الاستخدام بطريقة مؤثرة.

النتائج:-

من خلال ما تقدم يمكننا ان نؤشر النتائج التالية:-

١. استخدام المخرج الخطوط المنحنية لخلق نوع من العلاقة الحجمية بين الاشياء المرئية داخل الاطار الصوري بطريقة فعلت الاثر الجمالي والدرامي في العديد من المشاهد.
٢. لم يأت استخدام الفراغ بطريقة ذات اثر ومعنى عما هو شائع عنه وانما جاء توظيفه بطريقة تعبيرية وحسب ضرورات البناء للمشهد.
٣. جاء استخدام التكوين وعناصره الحركية في المشاهد التي وظفت بها حركة المرئيات فقط بطريقة يمكننا ان نقول عنها الحتمية في الاستخدام ولم يتم تفعيل حركات الة التصوير بل

جاء الاستخدام مكبلاً وهذا ما اضعف القدرة التعبيرية الهائلة لعناصر التكوين لخلق قيم جمالية ودرامية في العمل.

٤. بالنسبة للكتل والحجوم فقد جاء هو ايضا ضعيفاً كاستخدام ووضع ضمن سياقه الواقعي المباشر من دون تفعيله في صياغة سينمائية مؤثرة الا في المشاهد القليلة والتي اشار اليها البحث.

٥. اما بالنسبة لتفعيل الشكل فلقد اقتصر المخرج على استخدام وتوظيف الشكل الدائري في بعض المشاهد.. مما حرم الاشكال الاخرى من الظهور في صياغات سينمائية مؤثرة.

٦. ايضاً جاء استخدام الاضاءة واللون في بعض المشاهد بطريقة فيها اثر جمالي ودرامي واضح في حين جاء الاغلب من المشاهد على وفق طريقة توظيفية شائعة وحسب ما يمكن ان نسميه البناء التقليدي لهذا العنصر التكويني.

المصادر والملاحق

المصادر:

١. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت. جعفر علي، بغداد. دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

٢. المنجد في اللغة والاعلام، دار الشرق، ط١، بيروت، ١٩٨٦.

٣. جوزيف مارشيلي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم الشماس، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.

٤. هنري اجيل، علم جمال السينما، ت، ابراهيم لويس، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

٥. برنارد ماينذر، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ت، سعد المنصوري وسعد القاضي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

٦. عبد الله عثمان، تفعيل عناصر التبصير في تعميق المعنى، بغداد، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١.

٧. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧١.

٨. جان متري، علم نفس وجمال السينما، ق ٢، ت عبد الله عويشق، دمشق، وزارة الثقافة،

المؤسسة العامة للسينما ٢٠٠٠.

٩. (رعد عبد الجبار) الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق. بغداد. مطبعة معارف. ١٩٩١.

الملاحـــــق:-

اولاً- نبذة مختصرة عن المخرج العراقي "محمـــد شكـــري جميـــل"

- ولد في بغداد عام ١٩٣٨.
- عمل كمساعد مصور في الوحدة السينمائية التابعة لشركة نفط العراق عام ١٩٥٣.
- بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ سافر الى انجلترة ودرس الاخراج في دورة تدريبية لمدة ســـنة واحدة.
- عمل مونتيراً ومخرجاً للعديد من الافلام الروائية والوثائقية ومن اعماله الروائية كمخـــرج ما يلي:-

١. فيلم ابو هيله.
٢. فيلم شايف خير .
٣. فيلم الظامئون .
٤. فيلم الاسوار.
٥. فيلم المسألة الكبرى.
٦. فيلم الهمة مستمرة .
٧. فيلم الفارس والجبل .
٨. فيلم اللعبة .
٩. فيلم عرس عراقي .
١٠. فيلم الملك غازي.

ثانياً- فيلم الاسوار .

قصـــة / عبد الرحمن مجيد الربيعي.

سيناريو / صبري موسى.

حـــوار / موفق خضر.

مدير التصوير حاتم حسين.

موسيقى عبد الأمير شراك

انتـــاج/ دائرة السينما والمسرح

مونتاج واخراج/ محمد شكري جميل

تمثيـــل / سامي عبد الحميد

سعدية الزيدي

ابراهيم جلال

فوزية عارف

غازي التكريتي

سامي قفطان

طعمه التميمي

فاطمة الربيعي

أفراح عباس

فيصل حامد

فاضل خليل

جلال كامل

- حاز الفيلم على الجائزة الكبرى لمهرجان دمشق السينمائي الدولي.
- تاريخ عرض الفيلم ١٨ حزيران عام ١٩٧٩.
- مكان العرض / سينما بابل في بغداد.

الحداثـــة في الـــرسم بين المعجم البصري والاختلاف

د. بلاسم محمد

كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون التشكيلية

ان الرسم ما هو إلاّ اخلاق تشكيلية.

ستندال

منذ زمن قديم وقع موضوع الرسم فريسة الأشكال القولية ومشكلة الدلالة. وبسبب من هذا فإن تعريفه صار من أصعب التعريفات. وتزداد هذه الصعوبة تعقيـــداً في النظريـــات المعاصرة، لأنها تحاول إسقاط شرح المعنى وتاريخ النشأة للآثار الفنية وكذلك تحقيق إرادة تأطير تعريفنا للرسم وللفن عامة مقيداً بالبلاغة القولية التي زعمت باستمرار انها (علم فن).

هذا المشكل لازم وباستمرار تاريخ المعرفة الجمالية فعندما ندقق النظر يتبين لنـــا ان التعاريف الكلاسيكية هذه اما انها عبارة عن تحصيل حاصل، واما انهـــا عـــاجزة عـــن ادراك خصوصية مفهوم الرسم. وقد جرت العادة بأن يفترض بأن كل أنواع الرسم يشير بـــالضرورة الى علاقة بين شيئين مرتبطين مثل علاقة الابن بالأم، فمن ناحية، وجود تلازم ضروري لدلالـــة الابن على دلالة الأم في حين ان ما تدل عليه الام هو وحدها. لا الابن.

من هذا المنطلق فإن المأزق التلازمي بين الفن والواقع الخارجي ظل يعيد وجهة النظـــر نفسها. في البحث عن التلاقي والاختلاف. بين الرسم لذاته والرسم لمرجعياته. بين التشـــكيل. والمعنى.

وازاء هذه الإشكالية برزت فكرة مفهوم الحداثة والاختلاف. بين الثورات الشـــكلية التي تؤسس متطلبات جمالية للوعي بالرسم من قبل الرسم نفسه وبين التعريفات التي تســـقط على الرسم من خارجه.

هذا البحث محاولة للتعريف بالرسم أثناء تكونه المرتبط بمشكل استقلاله*. بمعزل عـــن أسطورة التمثلات ورغبات إعادة البناء.

الحداثة والاختلاف

على الرغم من التداخل بين الواقعي والأسطوري، فإننا نشـــير الى تمييـــز مصطلـــح الحداثة كونه تمييز للمجالات المتعلقة بالتقنيات والتبدلات في الرســـم خاصـــة. وكذلـــك في الأفكار والعادات الإنسانية عامة. ان الحداثة نوع من المقولات العامة والضـــرورة الثقافيـــة

وبحكم انها تبحث عن بعض الثورات العميقة في البنى الاقتصادية والاجتماعية، فإنهـــا تتجلـــى على صعيد العادات ونمط الحياة وما هو يومي. والحداثة على الرغم من تأثيرها علـــى جـــل مجالات الحياة، فإنها تتميز بكونها متموجة أشكالها ومضامينها، متغيرة في مواجهة ثوابت التقليد. انها تصبح تعبيراً عن " تقليد للجديد " وبحكم إنها انبثقت من سياق أزمة عامة فانها تشـــكل التشخيص العرضي للأزمات، إنها تجعل من الأزمة قيمة وأخلاقا متناقضة. وهكـــذا مـــادامت حضارة بأكملها تجد نفسها فيها فإنها –أي الحداثة– تضطلع بوظيفة الضبط الثقافـــي –وهنـــا تلتحق خلسة– بالتقليد.

وفي ضوء ذلك فإن الهزات الحضارية التي تحدث بصورة منتظمـــة في تـــاريخ الفـــن والفكر هي اقرب ما تكون الى الهزات العميقة التي تحدث تبدلاً كبيراً في البنية الفنيـــة للفـــن عامة والرسم خاصـــة. ان هذه الهزات اما أن تكون بسيطة وتشـــكل (موضـــة) أو تقليعـــة تستمر سنوات قليلة أو ما يمكن نعته بالازاحات الكبيرة التي تخلف وراءها نوعاً من التحولات التي تستمر قروناً.

أما النوع المهم، فهو الكاسح الذي يقوّض مساحة واسعة مـــن البنـــاء الحضـــاري والفكري ويتركها أكواما من الأنقاض.

هنالك اعتقاد سائد بأن الفن الحديث جاء نتيجة الهزات الكاسحة، أو ربما هو هـــزة كاسحة بحد ذاته. يشير (ريد) الى ذلك بالقول: "لقد وجدنا أنفسنا فجأة نكفر بجهود خمســـة قرون من الإبداع الفني ".. لا أتصور أن هنالك عصراً سالفاً أتى بأعمال محـــيرة ومدمـــرة كالأعمال التي جاءت بها الدادائية والسريالية.

والسؤال المهم: هل هناك ما هو ابلغ من إعلان الرسم التجريدي عن نفسه ممارسة لا يمكن الاعتراض عليها، لانه لا يوجد ما يعبر عنه ولا ما يمثله، لقد سمى امـــبرتو ايكـــو هـــذه الممارسة (التفتح الصريح) بالنظر لأعمال (ديبيفي Dubuffet) وبولوك (Pollok) ومـــا نعتـــها كوفمان بـــ (لعبة الأشكال المحضة). هل هذه الأشكال اعتباطية ؟ .. كلا ..

فـــ (بول كلي Paul Klee) يحذرنا من كون الفن الحديث لا يعني غياب الآثار الفنية، بل يعني ما يجعل الشكل مرئياً على انه فعل بمعنى التشكل، يقول: "لو أضحت المنازل مائلـــة ولو ان البشر لم يكونوا في حالة حياة ولو أن الشيء يضحـــى غريبـــاً الى درجـــة الاعتقـــاد

بخداعه... ازاء ذلك فإننا داخل الحدث التصويري لا نمارس قانوناً زمنياً بل قانون الفـن»[٤].. ان قانون الفن هو صيرورة الإبداع ذاته التي تشذ عن كل تطابق.. لأنه في التطابق يقارب الفن موته الحقيقي بثبات).

هكذا ندرك أن الآثار التصويرية المعاصرة يتمثل انفجارها كـــأثر فـــني في إقلاقـــها لإدراكنا وهو علامة لاختلافها، أو انها بؤرة ورهان على ولادة الأثر الفني من رماده كل فـــترة من جديد. هذا الذي جعل الرسم شيئاً شهيراً من خلال نظامه المختلف. الذي سيجرنا الى لعبة حركة اختلافه وظهوره لكي نشير مرة أخرى الى لب قولة فان كـــوخ « في الرســـم توجـــد الحقيقة » التي ظهرت مع كاندنسكي وكلي وبولوك.

ان نظرنا مغطى بالثقافة التي تغشيه..

أليست هذه المشكلة التي حدثنا عنها ليوناردو دافنشي والتي تقول: إن دروس الرؤيا والتشريح والمحاكاة التي يقدمها الى الرسامين.. لا تكمـــن فيـــها ملامـــح الـــدلالات بـــل تكمن في ذلك التأثير الذي تلقيه علينا الأشكال المشتتة وغير المحدودة». وكأنها هاربـــة مـــن الجدران القديمة المتشققة، أو في اليقظة أمام الضباب وماء العكر والذبذبات الصوتيـــة غـــير المنقطعة لاوراق الشجر تحت أشعة الشمس. هذا الشتات سنراه متجسداً -وقبل الانطباعيين- في عمق لوحات دافنشي، في النظرات غير المحدودة التي تصوبها لنا الموناليزا)).

ان عملية الرسم تقوم على تحرير الاحساسات الخام بالعالم. فبمعزل عـــن الســـردي والمشخص، والمحدود، هناك دوماً إرهاصات تدميرية في كل مغامرة تصويرية حيث يكون فعـــل الرسم حجزاً لكل العلامات ومرجعاً مزعجاً لبصرنا. فوعي الرسم بذاته يهزم ادراكنا للفـــن المسمى بالتمثيل، الذي ظل باستمرار طافياً على سطح معارفنا وادراكنا للعالم وللرسم سوية.

ولذلك كان لابد من إغراق الرسم القديم، وليس غريباً الوصول الى النتائج نفســـها عندما نتفحص لوحة بلوك ذاك « الأثر الفني المنفتح » أو لوحة ننعتها بالتشخيصية لرسام مـــن عـــهد النهضـــة فـــنردد مـــا كتبـــه ميشـــال ســـارا - لمـــا درس بعـــض لوحات (كرباشيو)- حيث يقول: «هذه اللوحة المشوبة بالتفرد الغزير حول التجريد تلامـــس على يمين نظامها وعلى يساره، في مستوى التواصل حـــدود الضجيـــج الكثيفـــة وأطـــراف التخطيطية الساكنة» فتاريخ الرسم كما يقال يتجه من المشخص الى التجريـــد. ذلـــك هـــو

تطوره.. لاشك ان هذه العبارة لا تحمل معنى هاماً. على انها تريد معرفة أطرافه. هكـــذا إذن وبطريقة غير قابلة للوصف، تبقى اللوحة رغم أنها مشبعة بالعوالم. حاضراً مطلقاً ينبثق منه مـــا هو مرئي للاحساسات. وكما يقول (كوفمان): ان التاريخ الذي يسعى لتسجيل تطور الرســم محكوم بتدوين مختلف أشكال التهديم. تهديم الإدراك وتهديم عملية فهم العالم .وبعبارة أخـــرى. إن هذا التاريخ موسوم بثورات لا تمثل سوى تفرد فن الرسم في عملية الاختلاف المتكررة.

إن فحص بعض الأشكال النموذجية للرفض والاثبات في ميـــدان الرســم يمكنـــهُ اعطاؤنا اهم صور اثبات فن الرسم وهو قتل التشخيصي ، لأن هذه الضحية تنـــذر وتهـــدد لتعاود دائماً الكرة. لا فقط بواسطة التمثيلية الكلاسيكية أو الواقعية بـــل بواســطة الحـــس المشترك ايضاً.. اي بواسطة السينما والصور الفوتوغرافية التي تشد نظرنا من الآن فصـــاعداً نحو المشخص.

ان قتل الرسم التشخيصي عملية تبدو شاقة لأنها تقوّض صورة الرسام الخالق للعـــالم والذي عوض الاله – والأب. فالنشوء التشخيصي كان نتيجة غزو الفضاء البصري الوحيـــد الذي تخترقه العين والرؤيا التي نظمت ولمدة طويلة لحظات التجربة الحسية والروحية. إن عديد الأحداث والمواضيع اليومية والمشخصات وقضايا السرد تصلح الواقع الخيالي وتجعل اللوحـــة مرآة العالم.

حيث يستريح النظر داخل عملية التعرف، لكن مرآة العالم ليست ســـوى عمليـــة تنظيمية ولدينا ميل للاعتقاد ان (التشخيص) مجرد محاكاة . في حين ان علاقته بالموضوع تنحدر من شكله الايقوني الذي هو تعبير عن الحياة العضوية للانسان. ان هذا التنظيم التشـــخيصي في وهم تمثيل الحياة والتقرب منها بقي يتحكم في البصر منذ ما يزيد عن خمسة قرون ويجعل مـــن الصورة دالاً لنموذج ومرجعاً وواقعا يمكن محاكاته.

يتساءل مارلوبونتي قائلاً: ((كيف يمكننا ان نعود الى الادراك الخـــام أو المتوحـــش تاركين الادراك الخاضع للثقافة ؟ وبتعبير آخر ما هو المنعرج الذي نستطيع بواسطته ان نتجنب رؤية الثقافة التي يسقطها نظرنا على فضاء التشكيل *. هذا هو السؤال الذي يسكن الرســـام ويميز ممارسته داخل ما نسميه بمحاولاته التهديمية للادراك كيف نتخلص من المشـــخص لـــولا

التقاطع مع التنظيمية البصرية الواقعية واعطاء قيمة للاعتباط في صورته غير المتوقعة والفجائية. والسعي الى الصدقة فوعي الرسم لذاته واختلافه يغرينا بالسرد.

التجريد والتعيين

تأخذ وسائل الصراع أشكالا مختلفة كالتجريد واللاتعيين والغموض والغرابة وعـــدم الاكتمال وانفجار الخطوط.. الخ.

نقصر تحليلنا على التفكيك وعدم التشخيص عن طريق العزل. فما يعطي قوة لهـــذا الهدم في لوحات ماغريت أو فرانيس بيكون أو الرسم التجريدي هو كونها تتحدى وتخـــترق (المشـــخص بالمشـــخصات نفســـها) فتعيـــد الشـــيء لذاتـــه مـــن خـــلال عـــدم تدعيمه وافساح المجال له. عندما يقدم لنا مارغيت حذاء امرأة. معزولاً لا علاقة له برجل أو فردة الحذاء الاخرى لا يظهر الاّ واقعة تصويرية بفصل الشيء عن نجاعته وعن اطاره الـــذي يمكن ان يعطي لحضوره معنى ،وهكذا لم يعد هناك سرد ولا تعرّف، ان الخطاب التصويـــري لم يعد الاّ بروز الشيء التصويري لا غير.

كتب مارلو بونتي قائلاً: "لماذا تكون أشياء الاستعمال كالقفاز والحـــذاء بســـماتها الإنسانية موضوعة وسط أشياء الطبيعة فتأملها أول الأمر على انها أشياء... يحصل لدينا انطباع اننا ننتقل الى عالم آخر، الى تجاوز الواقع، لانه ولاول مرة يتم الانقطاع عن الالـــتزام الـــذي يشدنا الى العالم الانساني ولانه يسمح بظهور طبيعة في ذاتها هي (نتاج الانتاج) بحسب تعبـــير هيدجر فإنها ليست الاّ علاقة تفاضلية وتخالفية مع الفضاء التصويري".

فحين نجد لوحة شاغال (Chagall) عاشقين يطيران بعيداً عن المدينة، متحديا قوانـــين الجاذبية، نكون بعيدين عن المعايير (الأكاديمية). لكن هناك دائماً حلم يترلق داخل حيز ما وراء اللغة.

لذا نعود للقول انه في الرسم وجب تكسير السرد والحذر من إدراج الزمان والمكان. فمن خلالهما يمكن للتمثيلية من ان تعاود الكرة. كتب كلي ((ان الفن لا يعيد انتاج المرئي بـــل يجعله مرئياً)).

فحين يبرز وجه منفرد من أعماق لوحة كأنه شبح. لدرجة اننا لا نتذكر منه إلا تعابير عابرة تشوهه يكون الموضوع التصوير قد تزحزح عن مواقعه. ان الحضور القوي للاحســـاس بالواقعة التصويرية يزيح كل عملية تفكير وتماهي بمعزل عن كل القماش البالي (لموندريـــان) أو الغياب الكلي للاشياء المربعة عند (مالفيتش).

ان واقعة تصويرية للوجوه، لوجوه محطمة وأفواه مفتوحة صيحـــة البابـــا للرســـام بيكون.. صيحات رؤوس لوحة جورنيكا للرسام بيكاسو (١٩٣٧) أو نلتقي عيون منحوتـــة على أجسام نحيلة وخيطية (أعمال النحات جياكوفيني)... كل ذلك ليس الاّ احساسات قويـــة لظاهرة تشكيلية لكنها كامنة في حياتنا ومعيشتنا. ان اتشابه أسطورة، وهو بناء، هو صـــورة مشخصة لا تعني الاّ مدلولاً ذهنياً.

فما يبرزه الرسم الحديث في اختلافه هو اذن اختلاف بصر الفنان ورؤيته وهي ليست نتيجة لتدريب طويل.. لقد كتب ريلكه: "أحلم أنني لم أعِ بعد بعدد الوجوه الموجودة. هنـــاك عدد كبير من الناس، ولكن هناك عدد اكبر من الوجوه الموجودة. لان لكل انســـان وجـــوه كثيرة".

فبعض الناس يغيرون وجوههم بسرعة كبيرة الى حدّ ظـــهور مـــا يســـميه ريلكـــه (باللاوجه) هذا اللاوجه يلغي امكانية تأسيس الهيئة العامة للوجوه وللجسد. وبهذا نفهم لمـــاذا يعوض الرسام بيكون أحيانا الأجسام والوجوه بقطعة من اللحم أو بجـــزء مـــن صحيفـــة)).

هكذا سيحدد دحض المشخص بأنها مغامرة الرسم في صلب أشياء العالم – بعمليـــة جدلية " مفرطة التشخيص " التي تظهر الشـــكل بكثافـــة الى حـــد الاحســـاس بـــالصوت والصياح... اذا كان الرسم الحديث والمعاصر هو الذي اخذ على عاتقه الى ان يذهـــب الى آخر نقطة في الادراك عبر مخاطر كبيرة، فإن الرسم المسمى بالكلاسيكي والتشخيصي ســـيجد أيضا اضاءة جديدة. يكفي فحص بعض دراسات (دافنشي) للرأس المعبرة الى أقصى الحـــدود للفهم ان عمله هذا ليس بغريب عن أعمال بيكون مثلاً. ان هذه الـــرؤوس ليســـت مجـــرد (ديكور) أو حاجة مكانية لا تستجيب لأسطورة بعينها بل هي عالم مكتفٍ بذاته مـــن خـــلال قابلية عناصره التشكيلية.

الهوامش والمراجع

١- ينظر تودروف: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث. ترجمة عبدالقادر قنيني. دار افريقيا للنشر بيروت ٢٠٠٠ ص٢٣

* نشير هنـــا الى امكانيـــة مراجعـــة نقد فوكر للتمثـــل الكلاسيكي في لوحـــة (فيلاسكين) الوصيفات.. ان التمثيل الكلاسيكي يبدأ في الواقع الذي يتمثل هناك بكل عناصره وصوره والوجوه التي يجعلها مرئية.. لكنه يشير الى أن هذا المفهوم يسقط في فراغ جوهري يشار اليه بأنه الاختفاء الضروري لما يؤسسه. لما يشبهه ولما هو في نظره ليس سوى شبه.. ان هذا الفاعل نفسه الذي هو الذات (قد حذف). وبما أن التمثيل قد تحرر أخيرا من هذه العلاقة التي كانت تقيده. فإنه يستطيع أن يقدم نفسه كتصـــور(تمثيل) محض ينظر: فوكو: الكلمات والأشياء مركز الانماء القومي – بيروت ١٩٩٠ ص٣٨

٢- ينظر مالكم برادبري وزميله. الحداثة ترجمة مؤيد حسن فوزي – دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٧٨ ص١٩

وكذلك محمد نورالدين أفاية – الحداثة والتواصل في الفلسفة التقليدية المعاصرة موذج هابرماز – افريقيا الشرق – الدار البيضاء ١٩٩٨ ص١١١

٣- مالكم برادبري، الحداثة مصدر سبق ذكره ص١٩

٤- ينظر فتحي التريكي. رشيدة التريكي. فلسفة الحداثة. مركز الانماء القومي بيروت ١٩٩٢ ص٩٦

٥- المصدر السابق ص٩٦

٦- المصدر نفسه ص٩٦ وكذلك يمكن النظر الى نقد دريدا الى شابيرا وهيدجر في ميلهما: الأول عن وعي والثاني عن غير قصد الى اعادة حذاء فان كوخ الى رجل المدينة أو الفلاح.. ينظر بالتفصيل عن الموضوع ذاته في بلاسم محمد جسام التحليل السيميائي لفن الرسم المباديء والتطبيقات – اطروحتنا للدكتوراه كلية الفنون الجميلة – بغداد ١٩٩٩ ص

٧- التريكي، مصدر سبق ذكره ص٩٧

٨- ارتبطت عملية الادراك بالتلقي والاحالة لذلك اختلط فهم الرسم بـــين رؤيتـين، الاولى ارتباط السلسلة المدلولية الملتفة حول عنق الدال. ومن ثم يتحرر الدال مـــن الطمر الذي فوقه ليصبح غير مرئي. يعدد كل شيء وهو ذاته ليس عدداً بل صفـراً. هذا التعليق أشار اليه الدكتور مالك المطلبي حول درجة صفر الكتابة لبارت ونحـــن نستعير التعليق لما له من صلة بهذا المفهوم. ان المدلول في فن الرسم يبقـى مضمنـاً. وخارج لعبة العقود الاجتماعية وهذا ما يؤكد اختلافه.

ينظر: د. مالك المطلبي: مرآة السرد، قراءة في أدب محمد خضير، دار الخريف للطباعة والنشر بغداد ١٩٩٠ ص١٨٤

٩- في هذا الصدد يمكن مراجعة بحث الدكتور مالك المطلب عن السياب (الثوب والجسد) إذ يشير الى المرحلة المرآوية داخل بنية الشعر

*- ينظر ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي ترجمة سعاد محمد خضر مراجعة الأب نيقولا داغر دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٧ ص١٢٠

١٠- ينظر فتحي التريكي، مصدر سبق ذكره ص٩٨

١١- لوحة مارغيت (مفتاح الأحلام)

١٢- للمزيد يمكن مراجعة مصطفى الكيلاني، وجود النص، نص الوجود، إذ يعرض فيه المؤلف أفكار هيدجر حول هذه النقطة بالذات من ص٩ الى ص٢٥

١٣- ينظر فتحي التريكي، مصدر سبق ذكره ص٩٩

١٤- ينظر في هذا الصدد وللمزيد "اشكلية التعدد الدلالي ومشكلة الغياب" عند دريدا

١٥- نقرر هنا قراءة الفن وفق مبدأ الاكتفاء الذاتي واستقلالية النظام المبني أساساً على كسر التوقع

١٦- دحض المشخص هو امكانية قيام نظام حداثوي للرسم

١٧- ينظر دافنشي، مصدر سبق ذكره.