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 ٣٥ - 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

- اشكالية توظيف البطل الاسطوري في الأدب العراقي بين القديم والمعاصرة
  د. وليد رشيد د. عبد السلام عبد الرحمن العياش
- الشكل والوظيفة وأهميتها في تصاميم الانارة المكتبية
  د. هدى محمود د. لبنى أسعد
- الجودة القياسية في المؤسسات الطباعية (مفاهيم ودلالات)
  د. هادي نفل
- عوامل الهندسة البشرية في تصميم كابينة القيادة للمركبات
  د. فوزي المشهداني
- اكتشاف الرؤى في النص المسرحي وتحولاتها في العرض المسرحي
  د. محمد عبد الرحمن
- جذور الكتابة الرافدينية
  د. زهير صاحب
- الواقع و درجة صفر الرسم - الاستدعاء والمغايرة
  د. بلاسم محمد

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

اكتشاف الرؤى في النص المسرحي وتحولاتها في العرض المسرحي

د. محمد عبد الرحمن

ملخص البحث:-

اكتشاف الرؤيا في النص المسرحي وتحولاتها في العرض المسرحي العراقي ان دراسة النص المسرحي ومعرفة تحولات الرؤيا النصية ارتباطا برؤيا الإخراج المسرحي تمثل حالة مطلوبة وعلى مستوى كبير من الاهمية في عصر يشهد صراعاً واسعاً بين الخضوع الجامد والمتصلب والالتزام الحرفي بالنص المسرحي من جهة وبين الانطلاق من حدوده وأطره وصولاً الى الدلالة والرمز الذي يقود إلى لغة الفضاء المعبرة عن الفكرة الأصلية للنص من جهة اخرى ومنهم من يحاول خلق حالة الانسجام بين الأفكار في النص والأفكار الإخراجية لذلك جاء هذا البحث ليتصدى إلى هذا الموضوع الحساس والوقوف على ابرز الجوانب التي تتطلب عملية القراءة الابداعية التي يبدأها المخرج على النص الذي يروم اخراجه. وبالتالي معرفة وجهات النظر المختلفة عند المخرجين في تحويل الأفكار في النص إلى صور فنية خلاقة.

يشمل البحث الفصل الأول الذي يمثل الإطار المنهجي والذي يمثل مشكلة البحث والحاجة اليه وأهمية البحث واهداف البحث وحدوده مع تعريف كامل بأهم المصطلحات الواردة، أما الفصل الثاني(الإطار النظري) يشمل المبحث الأول ويهتم بدراسة النص وتحليله بشكل متكامل أما في المبحث الثاني فنتصدى إلى رؤيا المخرج واكتشاف الرؤيا في النص ثم ننتقل في المبحث الثالث إلى دراسة الظاهرة في المسرح بالإشارة إلى ما أسفر عنه الاطار النظري من مواضيع مهمة في هذا الجانب وكذلك معرفة الدراسات السابقة في هذا الموضوع.

أما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث حيث يشمل مجتمع البحث (وقد اقترح الباحث المخرجين من الأساتذة في كلية الفنون الجملية أو معهد الفنون الجملية وعينة البحث التي اختارها الباحث بطريقة قصدية وهم ثلاثة مخرجين) ودراستهم دراسة وافية من خلال أعمالهم المسرحية المعروضة التي شاهدها الباحث على المسرح جميعها وهم الأساتذة سلمي عبد الحميد وفاضل خليل رشيد وصلاح مهدي القصب، محدداً فترة العروض المسرحية حسب حدود البحث جميع العروض المسرحية للمخرجين المذكورين أعلاه للفترة من ١٩٧٥-٢٠٠٠ وقد تعمد الباحث أن تكون العينة من المختلفين عن بعضهم بالاتجاهات الإخراجية وطريقة قراءتهم للنص المسرحي ثانياً وغزارة انتاجهم وكتابة الصحافة بشكل واف عنهم.

ويشمل الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات ثم التوصيات والمصادر والمراجع والملاحق

مشكلة البحث:-

هناك علاقة جدلية تبادلية بين النص والمخرج. ومهما تحدثنا عن ثبوتية الأول فان القراءة الإبداعية للثاني بإمكانها ان تفيد ذلك الثبوت والجمود الى حركة قابلة للتصوير والتشكيل على خشبة المسرح عبر وسائل المخرج المعروفة.

ان لكل مخرج قراءته الخاصة المتفردة والتي تختلف عن قراءة مخرج اخر للنص نفسه . بل وحتى تختلف عن قراءة اخرى لمخرج نفسه وللنص نفسه بعد فترة زمنية بإمكانها ان تمنح المخرج صيغا وآراء وأفكاراً جديدة متطورة. وهذا الاختلاف بالتأكيد يجعل حالة التنوع في تصوير الرؤى الموجودة بين تضاعيف الحوار والمعاني المخفية للكلمات مما ينتج عن ذلك عروضاً ذات أساليب ومناهج مختلفة فيما بينها. فما الذي يجعل هذا الاختلاف النسبي حالة صحية ومطلوبة وكيف يتم تفسير وتحليل الدلالات والرموز والإشارات في النص وتحويلها في العرض المسرحي الى مجموعة من الصور والتكوينات الايحائية.

فالمشكلة هنا تكمن في الاختلافات الحاصلة في الرؤيا للنص المسرحي ومن ثم في عملية التحويل في العرض المسرحي. ونحن هنا بصدد التصدي لهذه المشكلة ودراستها من خلال تقديم هذا البحث.

اهمية البحث:-

تأتي اهمية البحث من خلال تسليط الضوء على جدلية العلاقة القائمة في المسرح بين النص والمخرج والتي أخذت تتشعب وتأخذ مفاهيم متعددة في الوقت الحالي. ويفيد البحث المخرجين والعاملين في المسرح لمعرفة حدود وامكانية قراءة المخرج للنص في عملية التحويل الى العروض وهذه الدراسة بالتأكيد تعني المكتبة المسرحية من خلال تصديها لموضوعة غاية في الأهمية وغاية في التعقيد وذلك لتعدد النصوص وتعدد القراءات الإخراجية للنص الواحد ومن ثم للنصوص المتعددة.

هدف البحث:-

يهدف البحث الى:-

١-الكشف عن دلالات الرؤى الموجودة في أي نص مسرحي مكتوب عبر قراءة المخرج.

٢- رصد عملية تحويل تلك الدلالات والرؤى النصية الى مجموعة من الصور والتراكيب العرضية التي يصوغها المخرج المسرحي.

حدود البحث:-

الزمانية: العروض من سنة ١٩٧٥- ٢٠٠٠.
المكانية: العروض المسرحية المعروضة في بغداد فقط.
الموضوعية: المخرجون الاكاديميون:

المبحث الاول:-

((المراحل الاولى لقراءة النص ورؤاه والكشف عن دلالاته))

تبدأ رحلة العرض المسرحي من مرحلة القراءة الابداعية للنص المسرحي الذي يقع في يد المخرج الذي يبدأ باستنفار خياله الإبداعي من اجل تحقيق رؤيا صادقة ومعبرة عن فكرة النص والمعاني والدلالات الكامن في حواره وكلماته. ما ان يتسلم المخرج النص المسرحي حتى تبدأ مسيرة الرحلة الطويلة والتغلغل الثاقب وتحليل العناصر الأساسية فيه والدخول في دائرة المعاني والدلالات والأفكار والخروج في مجموعة من الصور المتخيلة والمعبرة عن روحية تلك الأفكار والمعاني كجزء أساس ومهم من الرؤيا الإخراجية للمخرج المبدع.

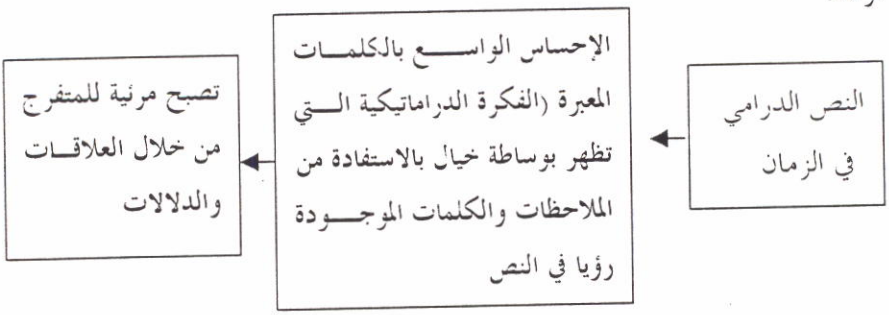
ان النص ليس سوى شبكة حوارية ذات أفكار كانت تنزه المخرج في عدم الخروج من حدود الحوارات المكتوبة كصيغة أدبية. وان يظل يدور في فلك النص المحدد. وقد دامت هذه العلاقة بين المخرج والنص مدة طويلة. وخصوصاً في مرحلة سيادة المؤلف على المسرح. الى ان جاء القرن العشرون او بالأحرى لنهاية القرن التاسع عشر فبدأت بوادر علاقة جديدة بين النص والمخرج بالظهور من دون ان تلغي العلاقة القديمة التي تميزت بالالتزام الحرفي بالنص وحواره. تميزت المرحلة الجديدة او العلاقة الجديدة بعملية تفجير النص من الداخل وتهشيم العلاقات الإنشائية والحوارية التي تربط بين المعاني والأفكار العميقة في النص وتحويلها الى علاقات ذات دلائل صورية واشارات إيمائية ذات صلة عميقة بتلك الافكار والمعاني المثار اليها. وهذه العملية تتفاوت بشكل نسبي بين مخرج ومخرج اخر عند هذا او ذاك تأخذ اشكالاً مختلفة وصوراً متنوعة.

ولا يصعب على المتتبع اكتشاف جذور العلاقة الجديدة بين النص والمخرج والتي لا تغيب عنها أفكار النص الرئيسة. لكنها تتميز برؤيا جديدة تعتمد بالدرجة الأساس على المعنى الظاهري والمخفي للكلمة ارتباطاً بالتعبير الدلالي بها من خلال الصور والتكوينات المتعددة والمتتالية.

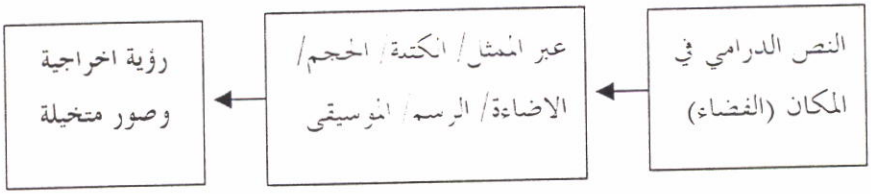
حيث نتلمس محاولات (ادولف ابيا) في توظيف النص وتقديمه اعتماداً على عناصر الضوء واللون والشكل المترابطة فيما بينها عن طريق الايقاع والموسيقى.

ويعتمد منهج ابيا على قراءة النص وتحليله في الزمان والمكان عبر مجموعة من الصور المتخيلة والدلالات المدركة من خلال الحوار التي يرسمها في الفضاء المسرحي بوسائله المعتمدة وإيصالها بشكل مرئي ومعبر الى المتفرج ووفقاً للشكل التالي.

قراءة:



إخراج:



يقدم لنا ابيا هنا حالتين. حالة تمثل الصراع الداخلي والأخرى تمثل العملية البلاستيكية المتمثلة في حركة الجسم ومرونته في الفضاء بشرط ان تتم عملية التقديم بوضوح تام ومتفاعل، ان هذا الوضوح هو الذي قاد آبيا الى التفكير بأن المكان ينبغي ان يمتلئ حيوية من خلال الأضواء وبالتالي بحركات الدخول والخروج والإشارات أي انه يعنى بتنظيم المجال وإنشاء الحيز الذي يفرز البنية التحتية للنص الشعري، او انشاء ما تحت النص من معانٍ كما أشار ستاتسلافسكي فيما بعد في منهجه المسرحي المعروف.

وتشكل المادة الفعلية التي تملأ الجو حول أداء الممثل مسألة أساسية في منهج ابيا المسرحي ويصنفها من خلال عناصر بصرية وسمعية ذات إيقاعات متنوعة، وينتقل النص لديه الى حيز

الوجود عند استكمال تشكيلة الضوء والظل والانتقال من الاسترخاء والسكون الى الحركة التي تعد اللحظة المضافة للنص الدرامي.

وبهذا يصبح (المشهد المسرحي) حسب تعبير ابيا مكانا ماديا مشخصا يتطلب ان نملاه ونتركه يتكلم لنفسه المشخصة بالحواس والمستقلة عن الكلام. أي ان يشعر بها المتفرج ويراها بعينه وبشكل ملموس، لا ان يسمعها فقط. وبذلك تندمج لغة الكلمات المنطوقة. المسموعة، بلغة الجسد المرئية، حيث تنشأ صيغة شعرية للحواس تقابل صيغة اللغة الشعرية وهذه اللغة المادية المشخصة لا تعد مسرحية الا بمقدار ما تتخلص من الأفكار التي تعبر عنها وتحاول ان تجرها للنص، أي من اللغة المنطوقة- المسموعة، الى عالم الرؤى والدلالات التي تتيح للمخرج فرصة التحليل والتفسير ومن ثم الإبداع في نقل الأفكار عبر مجموعة من الصور المتخيلة اعتمادا على ما تحت النص من افكار ومعان تؤلف مادة الانطباعات الموضوعية الموجودة في الاشياء نفسها وغير المنفصلة عن مادتها الأساسية. أي ان تخلق ارتباطا جدليا وثيقا بين الزمان والمكان. فاننا نفهم بان (شاعرية الحواس) تقتضي إنضاجا معقدا، وتصنيفا منسقا للإشارات التي يمكن ان تحقق التواصل والاستمرارية من خلال مجموعة من الوسائل التعبيرية المألوفة في المسرح _كالموسيقى والرقص والمرونة والايمائية – بانتوميم – المحاكاة والتقليد).

ان دور الشعراء يكمن في (تأسيس الوجود من خلال اللغة الشعرية التي تزخر بالمكنونات. والهدف النهائي للإنسان هو الشعر. انه اذا تحقق جوهر الشعر تحقق جوهر الإنسان. لذلك فان الشاعر هو الغائص في أعماق البحر الهيولي والملتقط لجزء منه معطيا اياه شكلا. صورة. لغة. بعد ان كان سديما، ان التشكيل الصوري هو فضاء الصورة لانها المنادى الأول للعمل الإبداعي وتحريك او تصعيد هذا المنادى ليرقى بها الى فضاء الصورة. ان اتحاد عنصري الزمان والمكان هنا وبلغة فلسفية السكون والحركة هي جوهر الدراما[1]).

ان الحيز الذي ينشأ من هذا الانضاج يتيح لنا ان نحقق غاية وهدف كل اخراج مسرحي. أي ان نضيف كما يقول ابيا او نضفي على المكان ما كان قد ضاع في الزمان. أي ان نضع الديمومات (الامتدادات الزمانية) في اطار المنظورات باعتبار ان الامتدادات المكانية مسألة

---

[1] صلاح القصب/ التشكيل الظاهري للصورة في الفضاء المسرحي جريدة الثورة العدد ١٠١٤٧/ ١٠ تشرين الثاني ٢٠٠٠ م.

نسبية قابلة للتغيير والتعدد الصياغي حسب أفكار ورزية في تركيب شخصيته وثقافته المسرحية.

وعندما يكتشف المؤلفون المسرحيون هذه القدرة العجيبة للادب (فانهم يمارسون سيادتهم على الزمان والمكان بكل ابتهاج وتهلل، مكثرين من حوارات المدة والامتداد (الزمان والمكان) مستخدمين الرموز للدلالة على اماكن عالم لن تثبيت حدوده ابداً كما هي حال البنى الاجتماعية المتوجة)([٢]).

ان جورج بولتيز يفسر الدراما بعملية التنامي المحدودة في الزمان والمكان. عظيم الدلالة تحقق عناصر مترابطة بعضها مع بعض ، ولما كانت تقنيات البناء والإنشاء المسرحي تساعد على ظهور حيز جديد يمكن ان يتصور فيه التواقت ورصف الديمومات الزمانية بعضها الى جانب بعض، وتعدد الأزمنة الاجتماعية او الفردية. وهنا يؤدي المخرج دوراً كبيراً واساسياً في عملية إنضاج النص وتوفير المكان المناسب للأفعال الزمانية فيه من دون ان يلغي دور المؤلف ولا يمسخ شخصية المخرج المستقل في الرؤيا الإخراجية.

وهذا يتيح للمخرج ان يعيد ترتيب السياق الزمني للنص ويحرك سكونه بما يقتضيه العصر عبر صور متخيلة وتكوينات متنوعة في فضاء المسرح، فالنص قراءات متعددة وخزين ثر من الأفكار والمعارف والأشكال، اما الإخراج فتعدد في الرؤى وتعدد في التفسير، أساليب في التقديم ومنهجية في الطرح وطرق في التجسيد.

وبهذا المفهوم الجديد اصبح المجال امام المخرج مفتوحاً للتعامل مع النص لا كلفة حسب، وانما كنوع من النظم وهو التأمل يقتضي التأليف المزدوج بين العناصر المسرحية للاخراج والنص، وقد اسهم ظهور الفكر التأملي ***Reflexive*** في الفلسفة، وفي إنضاج العقل الفني والعملي المدعوم باستخدام الإشارات المحددة بدقة كبيرة، فالمجتمع اخذ ينسق بين كتابة الحياة بالتعبير الادبي المكتوب من جهة وكتابتها بالتعبير المرسوم والمصور من جهة ثانية وكلما كان المخرج متمكناً من ادواته وفاهماً لعناصر الاخراج وقارئاً جيداً للنص، فانه سيخلق انسجاماً وتفاعلاً

---

[٢] جان دوفينو/ سوسيولوجية المسرح – دراسة علي الطلال الجمعة – ج١ دمشق ١٩٧٦ ص١٩.

واضحاً بين خطته الاخراجية ودلالات اللغة التي يمتع بها النص، ويكون الحيز والفضاء معبراً عن الظاهر في المكان والزمان في ان واحد.

لقد كان (كريج) قريباً الى هذا المفهوم عندما اكد (ان فن المسرح ليس بتمثيل الممثلين ولا بالمسرحية (النص) ولا بالاخراج ولا بالرقص بحد ذاته بل هو مؤلف من العناصر التي تقومه أي من الاشارة او الحركة في الفضاء التي هي جوهر الزخرفة نفسها ومن الايقاع الذي هو جوهر الرقص، وبهذا فقط يتأكد الوجود المستقل للفن المسرحي)([٣]).

وذهب ارتو الى ابعد من ذلك حين قال بان (الكلمات ايضاً) يمكن ان تتحول الى اصوات. ان هناك طرق مختلفة للانعكاس في المكان يطلقون عليها نبرات (intonations) ويمكن ان نقول الكثير من القيمة المحسوسة للنبرات في المسرح وعن قدرة الكلمات على خلق الموسيقى حسب الطريقة التي تنطلق بها، وبهذا يستطيع الكلام يرضى الحواس وينمي نتائجها الذهنية في جميع الاتجاهات مما يسمح باستبدال شعر الكلام (بشعر الفضاء)([*]) يجد بالذات حلا من مجال ما لا تملكه الكلمات فقط وينتمي هذا الشعر الفضائي إلى لغة الاشارة (الاشارة، الحركة، الوقفة) كتلك التي توجد في فن البانتوميم وهي الحركات او الاشارات التي يغير فيها الناس مجرى الكلام عن طريق التعبير الصوري الدلالي المرن والمحسوس كما وان هذه الحركات السيميائية تظهر عند الممثل كنتيجة للدوافع العاطفية القوية تجاه النص، والتي تقوي بشكل فعال انطباعات الفعل الحواري له عبر الكلمات فيستطيع مثلاً التعويض عن جملة (تعال بجانبي) وبنفس القوة باشار في اليد وبحركة تعبيرية من الجسم كله،... ونكون قد حولنا اللغة المسموعة الى لغة مرئية، هذا اضافة الى قدرة الحركات السيميائية على نقل ما تحت او ما وراء النص، وبهذا يمكن المسرح ان ينتزع من الكلمة امكانية التفتح خارج الكلمات والتطور في الفضاء والتأثير الاهتزازي الفاصل على الاحساس، وهنا تدخل النبرات والطريقة التي تنطق بها الكلمة، واللغة الابصرية المعوضة – لغة الاشياء والحركات والوقفات – كعامل اساسي ان يمتد

---

(٣)

[*] يقصد بشعر الفضاء، ذلك الشعر القادر على خلق انواع من الصور المادية تساوي صوت الكلمات.

معناها وشكلها وتجميعها الى اشارات وايماءات مفهومة، أي ان نجعل من هذه الاشارات نوعاً من الحروف الابجدية ذات المعنى والدلالة الواضحة لدى المتلقي.

أن الايماءات والاشارات الفعالة تعبر عن الخصوصية الجمالية النمطية في السلوك أو التصرف الفيزياوي (العضلي) للممثل الذي يأتي كرد فعل واستجابة ادراكية لمستلزمات النص الادبي المكتوب، كما أن تنسيق أو تكوين الحركات السيميائية مع الحوار تزيد من قوة الانطباع بالقول في حالة الاداء الصحيح وتكنيك هذا الاداء معروف عند وصف الحركات التوضيحية التي تشير أو توضيح نوعية المادة (الموضوع) وحجمها وثقلها ومقياس سطحها. وتعين المكان- الموقع- المناسب،. وهذه الحركات التوضيحية ينبغي أن تؤدى على المسرح قبل الاشارة المناسبة أو بعدها والتعبير في سلوك الممثل الذي يتطلب التغلب على ذلك التكنيك المتنوع الخاص بالعملية المسرحية.

فالممثل حيث يعمل بكامل كيانه وليس مجرد اشارة اليه بالذراع او بالساق او حركة في الوجه تنتج عن طريق المنطق او الفكر، ولا تستطيع فكرة عابرة ان تقود كيان الممثل كله بشكل حي، بل يجب ان تحركه الفكرة الشاملة وهذا كل ما يمكنها ان تفعله من دون الالتزام بالفكرة الشاملة يموت كيانه وتغدو دوافعه تافهة.

ان الفرق بين انفعال شامل وانفعال تثيره فكرة عابرة كالفرق بين شجرة ونبتة، وبالنتيجة يستحيل الفصل بين ما هو روحي وما هو بدني، ويجب ان لا يستعمل الممثل جسمه لتصوير (حركة الروح) بل عملية تحقق هذه الحركة بجسمه.

المبحث الثاني:-

ميتافيزيقا( ) الكلام في النص (تحليل ومجابهة)

ان حركات البانتوميم كالعواطف والاحاسيس التي تتولد منها لا يمكن ان تكون ثابتة، بل انها تظهر وتختفي في كل عملية لاعادة الدور عبر حوار النص المسرحي، لهذا نرى ان فكرة المسرحية ينبغي ان تؤدي الى اكتشاف لغة ايجابية تتخلى عن الحدود المعتادة للمشاعر

* انظر الهامش قبل المبحث الثالث .

والكلمات، وتعبر عن مجموعة الصور والدلالات، لغة تستبدل المسموع بالمرئي وتكون علاقة مع المادة زمانياً ومكانياً.

لقد استفاد آرتو كثيراً من افكار نيتشة من خلال تأكيده على الحالة الميتافيزيقية في الشعر، وشفيعه في ذلك هو ادراكه بان الشعر الحقيقي هو شعر ميتافيزيقي ودرجة فاعليته الميتافيزيقية هما اللذان يجعلان له قيمة حقيقية.

ان الدخول الميتافيزيقي للنص يتم عبر مصطلحات التوليد والضرورة الفائقة والاجمال والجوهر والديمومة والحضور عبر الحدث، ولهذا نجد التامل الجديد مع النص اخذ يعتمد شبكة اشارية ودلالية سيميائية واسعة تتبنى تحليل القصة الكاملة وفك رمزها ومعانيها ونقل افكارها بشكل مرئي غير مسموع، وبشكل استعاري يثير فضول المتفرج ويخاطب ذائقته الجمالية وادراكه للمتخيل لكي يتفاعل ويحلل ويدرك وبالتالي يقوم بتحويل سلوكه الحياتي الآني وفقاً لهذا التحليل والتقويم انطلاقاً من المجازية والرمزية والايحائية الموجودة في النص. فهذه الطريقة تتيح المجال امام المخرج الماهر في ان يفسر ويحلل ابداعاً من دون ان يمس مساً مباشراً الفكرة العامة – الشاملة – بصدد تغيرها وسلبها معناها الحقيقي والاصلي هذه العلاقة الجديدة وجدت صدى طيباً وخضعت لدراسات متفاعلة ومعالجات تطبقية واسعة، منها معالجة (ستيرن) عام ١٩٣١ في (المعنى وتغير المعنى) الذي تعامل مع العلاقات المجازية من منطلقات سيميائية متفرعة مباشرة عن مثلث اوغدن وريتشاردز Ogden and Richards (فميز بين تغيرات خارجية ناتجة عن تغيرات في المرجع او الشيء المسمى وتغيرات لغوية تهم اللغة مباشرة وتتعلق بثقل المعاني داخل ومن ضمنها التغيرات المرتبطة بالعلاقات المجازية التي تعتمد في حقيقة الامر على حصر التغيرات في كونها تنتج اما عن نقل في الدال او نقل في المدلول وفي الحالتين معاً يرتبط النقل اما بعلاقة المشابهة او بعلاقة المجاورة)([٤]).

ان الترميز لم يعد يدل على (مرموز اليه) ذلك لان العالم مقطوع من المعنى، وعلينا ان نقبل بأن هملت يموت من غير ان يموت، ولا ريب ان الموت لم يعد هو ذلك الموت المادي او ذلك (الانحلال الطبيعي) او عدوان الكون المادي على الوجود الجمعي.

---

[٤] غاليم محمد / التولد الدلالي في البلاغة والمعجم / دارتو نقال للنشر / المغرب الطبعة الاولى ١٩٨٧.

كما اننا نلاحظ في العمل الدرامي بان الفعل مؤخر الى ما لا نهاية له، الامر الذي يجعل الانسان غير قادر على الفعل مما يزيد من القوة الرمزية للحديث الشعري الذي يمنحه الفعل.

ان صنع ميتافيزيقيا الكلام المنطوق حسب تعبير آرتو يعني استخدام الكلام في التعبير عما لا يعبر عنه عادة وهذا يعني استخدامه بطريقة جديدة استثنائية غير اعتيادية ، أي استرداده لقدرته على هذا الجسم ويعني تقسيمه وتوزيعه في الفضاء توزيعاً ايجابياً، بل ذهب ارتو الى ابعد من ذلك حينما ينظر الى الكلام على انه سحر، وعند ذاك يقترب ارتو الى مجال الاخراج بصفته لغة تتحرك في الفضاء حيث يخيل اليه بأن صنع ميتافيزيقيا اللغة والحركات والوقفات والمناظر المسرحية والموسيقى والاضاءة، وهذا يعني من وجهة النظر المسرحية ان تنظر اليها بكل الطرق التي يمكن ان تلتقي بها بالحركة والزمان.

من كل ذلك يهدف ارتو الى ربط المسرح بامكانيات التعبير بالاشكال وبكل ما هو حركي، صوتاً او لوناً وهذا السبب الذي دفع ارتو الى الاستفادة من افكار مسرح بالي(*) الشرقي الذي يؤمن بالفكرة المادية لا (الكلامية) للمسرح حيث نظل داخل حدود ما يحدث على خشبته بغض النظر عن النص المكتوب.

ان وصف صورة الانسان وعلاقاته النفسية يعتمد على عنصرين:

الاول:-

يقابل ما يمكن ان يسمى بالكلام، ذلك لان الادب يكشف عن الكائن باظهاره وتثبيته، فالكلمة والجملة تدلان على كائن وتثبتان صفاته وحالاته، فالشخص مسمى وهو موجود بحكم ان وجوده ينشأ عن تثبيته بالكتابة ويلفظ من قبل ممثل ما، فالكلام يكشف من الكائن ويبوزه، ومن هنا كانت التعابير الدراماتيكية (اساطير) بالمعنى اللغوي لهذه الكلمة.

الثاني:-

يقابل بنية الانساني (الشخصي) المحددة بهذه الصورة فالكائن الذي يتكلم هو كائن من لحم ودم او هو ممثل، يثير باللغة او يخلق بها الحقيقة الجوهرية لبطل او لانموذج معين سابق في الوجود

---

* مسرح بالي: وهو واحد من المسارح الشرقية المعروفة بتقاليدها المسرحية القديمة في بلاد الصين.

على ظهوره الفعلي، وعلى ذلك فان الشخصية تؤدي الدور خالقة بالكلام كائناً او صـــوراً، ولكن الفرد الانساني الذي تمثله انما يتآلف في الوقت نفسه من كيانه الاختبار (التجريبي).

ان ارتو يفهم الاخراج لا من زاوية انعكاس لنص مكتوب بل من زاوية الاستخدام الســحرية للكلمة، ومن مجموعة القرائن المادية التي تنبعث من النص. أي انه انعكاس ملتهب لكــل مــا يمكن ان نستخلص من نتائج موضوعية من الحركة والكلمة والصوت والموسيقى وتركيباتهــا، ويراهن ارتو على ان الجمهور المسرحي يعيد خلق القبيلة الابتدائيــة. ويســتطيع ان يــادل الاشارات التي تقدم اليه بالمعنى او للدلالة والتصديق.

وليس النص جوهر المشكلة كما يقول كروتوفسكي "بل المجابهة هو الجوهر. فالنص حقيقة فنية لها وجودها في الفهم الموضوعي، الان اذا كان النص قديماً الى درجة كافية واذا حافظ حــتى اليوم على قواه كلها، بتعبير اخر اذا احتوى النص على كميات مركزة من التجارب والصور والظواهر والاوهام والاساطير والحقائق البشرية الخالدة التي لا تزال واقعية الى الان عندئــذ يكون النص رسالة نتسلمها من الاجيال السابقة، ويستطيع النص الجديد القــديم ان يكــون بالمعنى نفسه منشوراً ضوئياً يعكس تجاربنا"([٥])، والا ما الذي يدعو المخرج لان يتناول نصــاً قديماً اذا لم يحمل بعض ارائه وافكاره ومشاعره التي ينبغي ان يعكسها ويوصلها الى المتفرجين في الصالة.

ويجيب كروتوفسكي على التساؤلات الكثيرة حول خصوصية التجربة في مسرحه الفقير (نحــن كثيراً ما نستعمل نصوصاً كلاسيكية وبرغم ذلك فمسرحنا معاصر لانه يعقد مجابهة بين جذورنا الحقيقية من جهة وسلوكنا الحاضر وتصرفاتنا المتقولبة من جهة اخرى وبهذه الطريقــة يرينــا المسرح يومنا من زاوية الامس ويرينا امسنا من زاوية اليوم حتى لو استعمل هذا المسرح لغــة اولية من الاشارات والاصوات وهي لغة مفهومه وراء نطاق قيمة المدلول اللفظي للكلمة حــتى لشخص لا يفهم اللغة التي تعرض بها المسرحية)([٦]).

([٥]) جيرزي كروتفسكي / نحو مسرح فقه / ترجمة – د. كمال قاسم نادر / دار الرشيد للنشر من منشورات وزارة الثقافة والاعلام بغداد / ١٩٨٢، ص٥٣.

([٦]) جيرزي كروتوفسكي – مصدر سابق، ص٥١.

ان دور النص في المسرح لكروتوفسكي كدور الاسطورة بالنسبة للشاعر فهو يؤكد ان الكلمات ليست مهمة بحد ذاتها بل تكمن اهميتها فيما يمكن ان تنجزه هذه الكلمات فالكلمات ايضا اشارات ولم تعبر كلمة (الحب) ابدا عما نحس هذا هو زمان الكلمات ولا علاقة له بزمن عواطفنا الاني. قد نحب طويلاً من دون ان نقول عن الامر شيئاً وتذهب حركتنا الى ابعد من هذا ولكن، ولانها شبيهة بالكلمات، لا يطابق زمانها بالضرورة زمان مشاعرنا ولا تعبر طعنة الخنجر عن الحقد الدفين الذي يفضي الى تلك الحركة، بل تدل عليه فقط وان ما يصال الى المتفرج ما هو إلا مشاعر الممثل المعبرة عن كل الدلالات في كلمات النص.

ان الكلام يأخذ دلالات ومعاني معنى باختلاف رؤيا الانسان وعلاقته الاجتماعية، وايمانه الفلسفي انطلاقاً من المبادئ النسبية الخاصة بمفاهيم الحوار الذي يدخل في تضاعيف النص ومما يمكن ان نفسره اليوم بشكل ما نفسره اذن بشكل اخر برغم ثبات اللغة الشعرية المكتوبة. اذن فلغة الفضاء تخضع لرؤيا المخرج وابداعه.

وان الاعتماد على النص لا يعني فيما يعني الخضوع السلبي والتفسير الجامد له، بل يعني تحليل اللغة والحوار ومجابهة النص الذي يفضي الى الرؤيا فالنص المسرحي الذي صاغة فكر المؤلف لا يعكس إلا عالماً يسوده الصمت والظلام مجرد شخصيات وكلمات جامدة لا حياة فيها. احداث مطوية بين صفحات ذلك النص ولا تبدأ عملية البحث والاشراف والتفتح حتى تمتد يد المخرج الى ذلك العالم الجامد (الميت) وتبث فيه الحياة من جديد فالمخرج يتعامل مع عالم نسجه خيال المؤلف ذاته لكي يقدم عرضاً ينسجه خياله ووعيه، وعليه وحده ان يكتشف العناصر

❖ ميتافيزيقيا: " وهي فرع من فروع الفلسفة، يبحث عن الحقيقة الأولية للوجود سماها ارسطو: الفلسفة الأولى وسميت ما بعد الطبيعة في ترتيب مؤلفاته والوجود موضوع الميتافيزيقيا باعتباره معنى مجرداً، لا تقتصر على ماهية معينة، وينشأ أما عن التجريد الذي يقوم به العقل مستخلصا اياه من الموجودات العينية.

والميتافيزيقيا عند الكندي هي الفلسفة الأولى ومبحث الربوبية" وعند الفارابي العلم بالموجود بما هو موجود. وعند ابن سينا العلم الإلهي، وعند ابن رشد النظر في الموجود بما هو موجود وكلها تعريفات تشير إلى الموجود الذي خرج من عالم الواقع إلى عالم المعقول.

اما ديكارت فجعلها المبادئ الاولى التي تفسر بها الوجود فهي مدخل للعلوم، اما كانت فيرها تحليلا للقضايا العلمية ينتهي الى المبادئ والمقولات التي لا بد من فرضها لتفسير المعرفة".

الاساسية التي يتشكل منها كيان النص ويحاكمه لكي ينطلق نحو عالم جديد يفسر الظواهر الحياتية الواردة فيه بثبات ودقة، ان عالم المؤلف هو عالم ذاتي ولابد ان يرتبط بالعالم الخارجي الموضوعي بشكل او باخر، فالكاتب المسرحي يكتفي بوضع عمله في الزمان ويأتي المخرج لكي يضعه في المكان على خشبة المسرح وفضائه الواسع.

فالمخرج اذن ومن خلال وعيه العميق وتجاربه المتراكمة يستطيع اكتشاف ذلك العالم الخارجي، ويحوله الى دلالات ومعان واشارات من خلال جسد الممثل وروحه وبقية عناصر العرض التقنية، فالممثل هو اساس العرض المسرحي، وهو المساعد الاول لخروج النص الى حيز العرض اعتماداً على رؤيا المخرج، وبما ان التمثيل له ابعاد ثلاثة معروفة فانه عنصر تشكيلي معبر، ومن دونه يصبح الفضاء المسرحي مطلقاً ونسبياً وغير محدود المعالم، أي انه يشغل جزءاً اساسياً من الفضاء المسرحي، ومن ثم يفرض عليه شكله وحركته، وهكذا يمكن القول بان الجسد هو الذي يخلق المكان ومادامت حركة الجسم تتم بسرعات متفاوتة فان قياس المكان يشتمل على قياس الزمان ايضاً.

ان هذا التوحد بين الوعي والعالم، بين الفكر والجسد يفترض بالضرورة توحدا مماثلاً بين اللغة والفكر فالكلمة كالاشارة ومعنى الاشارة لا يقف وراء الكلمة وحدها بل يمتزج بتركيب العالم الذي يؤخذ تصوراً مختلفاً باختلاف الاشخاص وباختلاف العصور والحالة الاجتماعية فالجسد كما يقول سارتر هو (مجموعة العلاقات المعنوية مع العالم) في الوقت الذي لا توجد هناك علاقة مباشرة بين الكلمات والاشياء من جهة وما بين الدلالات والصور والكلمات من جهة اخرى، فأننا نجد بان هناك صلة بين الكلمة (الزمان) من جهة وبين الشيء (المكان) والوجود من جهة اخرى، فالكلمة الرمز هي الاشارة او الدلالة المميزة، فالانسان ليس كائنا اعتياديا بل هو كائن اجتماعي تاريخي ايضا, فهو يعيش في العالم وله تركيب زمني خاص يمكنه من الرؤيا بل من الوجود وهذا التركيب يجعل مع العالم حقيقة ممكنة تلازم وتظهر من خلاله.

المبحث الثالث

((رؤيا المخرج واكتشاف الرؤيا في النص))

ان الاشارة الى الازمنة والامكنة ليست باكثر من ايماءات متناسقة للعالم الشعري. وتعبر عن الوجود في واقع شخصي مفصول عن الكون، وعلى عكس الامكنة المسرحية المعهودة في القرون الوسطى. حيث يظل البطل محصوراً في اطار ثابت لا يستطيع معه ان يتخلص من خصائص (وظيفية) فان كل العرض في مسرح الانتقال يفجر من كل جانب اطار الحياة من عدد الظروف والحوادث ويعيد للظواهر حياتها المتخيلة، فوجود الامكنة وتواقت الازمنة هما شرطا الحرية لدى شخص ملقى به في عالم شاسع.

لهذا السبب اخذ ارتور ادامو امن يولي العناصر المرئية عناية خاصة عند اقدامه على تأليف النص ايماناً كاملاً منه بان فن المسرح ليس فن الكلمة كما هو الادب بل هو فن الرؤيا. فأن كثيراً من الاشياء والظواهر لا يمكن ان تقولها عبارات النص وكلماته بل يترك الى تلك الجزئية المرئية الممتدة على مدى سطور المسرحية وما وراء النص او الحوار. والتي يكتشفها المخرج عبر رؤيته الابداعية ويقدمها الى المتفرج وعبر الايماءات التعبيرية للظواهر في المكان.

ان المؤلف عندما يستولي على الحكايات والمعتقدات القديمة فأنه لا يقدم للمسرحية حكاية خاصة. بل ينتزع من الاتصال الاجتماعي المباشر موضوعات وظواهر انسجام ومشاركة فاننا نعيد للمسرح قدرته الخاصة على التأثير –يقول ارتو– إلا اذا اعدنا اليه لغته. وهذا يعني برأيه ان نضع حداً لاستعباد النص للمسرح. ونبدأ بالبحث عن لغة جديدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة، بين الزمان وامكان. بدلا من ان نرجع الى نصوص نعدها نهائية ومقدسة لا يمكن المساس بها، ان هذه اللغة لا تعترف إلا بامكانيات التعبير الديناميكي في الفضاء. وبهذا يمكن للمسرح ان ينتزع من الكلمة امكانية التفتح خارج الكلمات والتعبير عن الظواهر تعبيراً صادقاً، وحياً. تماماً مثلما فعل مايرهولد في بلورة الحوار الداخلي بمساعدة الموسيقى والحركة البلاستيكية في دعوته الى (الاسلبة) في مسرحه الشرطي الذي قدم تكنيكا جديداً من خلال الرسم الخارجي للمعاناة الداخلية للممثل والشخصية، فنراه يستخدم العين والشفاه والصوت بحيث يبدو كل ما هو ظاهر ساكن وكل ما هو باطن متفجر كالبركان وهذا هو ما يفسر اهتمامه بفن البانتوميم بشكل كبير لانه يساعد حسب رأيه في الكشف عن العناصر الاولية لفن

المسرح والمتمثلة بـ (القناع، الحركة، الاشارة، الايماءة) فالمتعة لديه تسبق التعلم والحركة اثمن الكلام.

ان حقيقة الفن الدرامي لا تنحصر بالانجاز الادبي بل تتعداها الى فعل التحول الفلسفي من المضمون الى الصورة، وهو تحول يقوم به المخرج وبقية الفنيين عبر استبدال نظم دلالية واشكال منظورة بدل النظام اللغوي في النص، وذلك لخلق مستويات دلالية ابداعية فالتحول هنا هو فعل جمالي فلسفي يقوم به المخرج المسرحي بعد قراءته للنص وفهم افكاره.

ان دراسة الظواهر لم تعد شيئاً عابراً في دراسة المسرح بل اصبح لها علم خاص بها يدعى علم الفينومينولوجيا وبامكاننا تحليلها وتحديد خصائصها وفهمها على وجه الخصوص فالمينوفينولوجيا تعني تحديد بنية الظواهر وشروطها العامة بمعنى شكل الظهور لذلك اصبحت تهتم بتشكيل التجربة.

لقد اعتبر هيجل الفن الرومانتيكي فناً ذا ذاتية داخلية يصور عالم (الظواهر) في عرضيته وهو نتاج تفكك تداخل الروح والحس.

"ان فهم هيجل للكلاسيكية نابع من تفسيره للشكل والمضمون لذلك فهو يستوعب تطور الفن من خلال مفهومي (الذاتية) والعالم الخارجي"([٧]) ويبدو ان الاخراج المسرحي للتأمل الظاهري اذا ما قورن بالطابع العيني الفعلي للانية (يبدو وكأنه بناء فوقي تحجب به فلسفة معينة بتغير ما هو عيني مما يؤدي بها الى اداء مهماتها، ان علم الظواهر باسلوب هوسلر ليس عينيا بما فيه الكفاية بل ينبغي ان يحل مكانه تأويل للانية)([٨]).

ان الظاهراتية تنقلنا الى "تلمس عمق الميتافيزيقيا وفضاءات غير مأهولة بمعرفة، حيث تحركنا ضمن اللانهائي، وتعيدنا القراءة الجديدة الى قراءة المفقود المغيب الذي يشكل البنية الاساسية في تكوين بنية الاتصال، ما بين مساحة خارج النص ومساحة داخل النص، وتبقى القراءة بين

---

[٧] تير بيرجر / نظرية المسرح الطليعي، ترجمة سحر فراج، مهرجان القاهرة الدولي، ٢٠٠٠، ص٢١٠.

[٨] روديبر سويز / الفلسفة الالمانية الحديثة ترجمة فؤاد كامل بغداد، ١٩٨٧، ص٤٠.

هاتين المسافتين غير تامة وتبقى التبادلية بين القراءة والرؤيا شاهداً مطلقاً وطرفاً ثالثاً اشبه ما يكون بشفافية المعنى"(٩).

فالكلمات لا ينبغي ان تؤخذ من النص مجرد كلمات. بل علينا ان نقدم دلائل ومعاني تلك الكلمات التي تسهم بشكل فعال في تفسير الظاهرة وتصويرها بشكل ابداعي وهذا ما يفعله المخرج عبر رويته. فهذا مايرهولد ربط الحركة والكلمة ربطاً جدليا قائما على الانسجام والتفاعل البناء وجعل العين تتكلم والايادي تتحرك على نحو سليم. واستفاد من المنهج البيوميكانيكي في تقديم رؤيته في عروض تهتم بمجال الحركة والفكرة والكلمة.

ان بسكاتور يتفق مع فكرة الرؤيا الابداعية للنص التي تساعد في الكشف عن الظواهر والاشياء التي تدل عليها الافكار والكلمات في النص. فالادب كفعالية مسرحية يصوغ الوجود بكلمات. ويقف بهذه الصورة بين الثقافة القائمة على بعد شبيه بذاك الذي تتخذه الشخصية اللا متلائمة في اطار ومجال اخر من الحياة الاجتماعية. فيأتي المخرج لكي يصوغ الوجود بصور واشكال ايحائية دلالية عبر رؤيته الاخراجية فالمسرح له قدرة كبيرة على توضيح التفاصيل والدقائق الموجودة في كلمات النص عبر مجموعة الصور والرسوم والحركة المعبرة عن الظواهر فوق خشبة المسرح والتي هي من ابداع المخرج. فالمخرج هنا سيد المملكة الخيالية المستقلة كما يقول دوفينو "فهو الشخصية الرئيسية وبطل الممارسة المسرحية في مجموعها. وما من انسان يستطيع مثله. ان يتطلب بوضع فني واجتماعي وان يقوم بهذا التوفيق بين لعبة خيالي والحياة المشخصة. ان دوره يتجاوز تنظيم المشاهد بل يأخذ دوره الابداعي المتكامل في صياغة العرض المسرحي وفقاً لارائه ورؤياه الخالصة"(١٠).

فالمخرج لا ينبغي ان يكتفي بالاقتراب من الظاهرة فحسب بل عليه ان يطمح بالدخول فيها والتغلغل بين دقائق وتفاصيل عالمها بقصد تفجيرها من الداخل الى مجموعة صور ودلالات

---

(٩) صلاح القصب، محاضرة عن الظاهراتية القيت على طلبة الدكتوراه في كلية الفنون الجميلة بتاريخ ١٠/١٢/٢٠٠٠م.

(١٠) جان دوفينو / سوسيولوجية المسرح / دراسة في الظلال الجمعية، ج١، ترجمة حافظ الجمالي / دمشق ١٩٧٦، ص٢٦١.

بامكانها ان تتحول الى شعر في الفضاء وبمساعدة العناصر التي تسهم في تكوين الفضاء وتعبر عنه استناداً الى رؤيا المخرج الابداعية.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١-ان النص المسرحي ليس شيئاً جامداً وثابتاً او عالماً محدداً او مطلقاً بل هو عالم متغير برغم ثبات كلماته زمانياً.

٢-ان رؤيا المخرج الابداعية والمتطورة بامكانها ان تبث الحياة والروح في عالم النص الذي يبدو ميتاً للوهلة الاولى من خلال ثبوت شعر اللغة.

٣-ان المخرج المعاصر قد انفتح امامه عالم واسع يتيح له كل السبل الممكنة لتحقيق رؤياه الاخراجية التي صاغها عبر قراءته الابداعية للنص وعبر مخاض طويل معقد لفترة غير مقيدة.

٤-ان الممثل له دور كبير واساس في هذه العملية. كونه جزءاً اساسياً في العرض. بل جزء فعال ومتميز في خلق الفضاء الذي يؤطر كلمات المؤلف.

٥-ان المخرج ينبغي ان لا يكتفي بالاقتراب من الظاهرة فحسب بل عليه ان يطمح بالدخول فيها والتغلغل بين دقائق وتفاصيل عالمها بقصد تفجيرها من الداخل الى مجموعة صور ودلالات التي تتحول الى شعر في الفضاء بمساعدة العناصر التي تسهم في تكوين الفضاء وتعبر عنه استناداً الى رؤيا المخرج الابداعية.

الدراسات السابقة

رصد الباحث مجموعة من الدراسات التي سبقت البحث والتي تقترب بعض الشيء من بحثنا هذا ومن حيث العنوان ولكنها تختلف عنه جميعاً بخصوص الاطار النظري وتختلف كذلك من حيث اجراءات البحث وعيناته.

وهذه الدراسات تتلخص بالتالي:-

١-رسالة الناشئ( )

شملت دراسته الموسومة (اشكالية العلاقة بين المؤلف والمخرج في المسرح العراقي) اربعة فصول اضافة للمقدمة والخلاصة باللغة الانجليزية تناول الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث من مشكلة البحث واهميته واهداف وحدود البحث وتحديد المصطلحات، اما الفصل الثاني فقد تناول طبيعة العلاقة بين المؤلف والمخرج وتاريخها عالمياً. ثم تناول في المبحث الثاني طبيعة العلاقة بين المخرج وتاريخها عالمياً، ثم درس نماذج منتجة لبعض العروض المسرحية العراقية وكيفية تعامل المخرج مع المؤلف ونصه وذلك من خلال:-

أولاً:

١-عادل كاظم مؤلفاً.

٢-ابراهيم جلال مخرجاً لمسرحية مقامات ابو الورد والمتنبي.

٣-بدري حسون فريد.

ثانياً:-

١-يوسف العاني مؤلفاً.

٢-سامي عبد الحميد مخرجاً لمسرحية المفتاح - الخان.

٣-د. فاضل خليل مخرجاً لمسرحية خيط البريسم والشريعة.

ثالثاً:-

١-طه سالم مؤلفاً.

٢-محسن العزاوي مخرجاً لمسرحيتي طنطل والكورة.

٣-خالد سعيد مخرجاً لمسرحيتي ورد والتوصيات والمقترحات والمصادر والمراجع.

ومن هذه الدراسة نجد بانها لا تشبه البحث سوى عينتي البحث سامي عبد الحميد نوري لمسرحيتي (المفتاح والخان) وفاضل خليل لمسرحيتي (خيط البريسم والشريعة) بينما نجد بان البحث يتناول العينتين سامي عبد الحميد وفاضل خليل بعد اخراجهما لتلك المسرحيات المذكورة اعلاه.

---

* طالب الماجستير رعد جبار الناشئ والذي حصل مؤخراً على شهادة الدكتوراه / اخراج مسرحي / كلية الفنون الجميلة.

٢-رسالة خيون:

تناولت دراسته الموسومة (رؤى المخرج العراقي في اخراج المسرحيات الاجنبية ومتطلبات الواقع في القطر).

يكشف هذا البحث عن الرؤى الاخراجية للمخرج وبشكل عام مستعرضاً لرؤى بعض المخرجين العراقيين، في اخراجهم لمسرحيات اجنبية، (تاليفاً واعداداً وتعريفاً) ومدى استخدامهم للاشكال والمضامين، وتوظيفها في المسرحية المعروضة بعد تطويعها لتوافق واقع القطر العراقي ومتطلباته. مقسماً بحثه الى قسمين: تضمن القسم الاول الاطار المنهجي والاطار النظري الذي احتوى ثلاثة مباحث في الاول تناول تساؤلاً (ما هي الرؤى وكيف تتكون وما هي ينابيعها، ثم يخرج البحث بحصيلة شمولية لمفهوم الرؤى لدى الفنان).

وتناول الباحث الرؤى الاخراجية للمخرج المسرحي واهم ركائزه واسس اخراجه ومن خلال ثلاثة مواضيع في الأول درس الحس المسرحي كأساس في العملية الاخراجية, وكباعث للابداع الفني لدى المخرج المسرحي وتطرق الى خصائص المخرج (الفنان) المبدع، وعملية الادراك الحسي ومراحلها مستعرضاً لمراحل العملية الابداعية، وخصص الموضوع الثاني لبحث دنيا المخرج المسرحي وهي (النص والممثل والجمهور) تعرض على رؤى المخرج المسرحي في النص كبنية درامية، ومن خلال المؤلف المبدع الاول وخطوات المخرج مع النص ثم الممثل الذي يجسد النص برؤى المخرج في تكنيك الممثل استنادا إلى طريقة ستاسلافسكي ومن ثم الجمهور ورؤى المخرج المسرحي لهذا العنصر، وما هي العوامل التي تؤثر على علاقة الجمهور بالمسرح. وخصص الثالث لدراسة رؤى المخرج المسرحي من خلال التجربة الحية التي يعيشها المخرج أو من خلال التجربة المكتسبة ومن خلال التكنيك الاخراجي أي الحرفة والمهارة الاخراجية ثم أهمية الفضاء المسرحي في رؤى المخرج.

أما في القسم الثاني

فقد تناول المخرج العراقي والمسرحيات الأجنبية ومتطلبات الواقع، ويتضمن ثلاثة فصول الأول استعراض لرؤى المخرجين وهم حسب انتقاء الباحث ابرهيم جلال، وجعفر السعدي، وجاسم العبودي، وبدري حسون فريد، وسامي عبد الحميد نوري، وقاسم محمد، وعوني كرومي، وتناول الباحث هؤلاء المخرجين في سبعة مباحث موضحا فيها الرؤى الاخراجية لكل مخرج، ثم اسقاط المعاش في النص الاجنبي قبل المخرج ، والتاثيرات الاوربية على المخرجين المذكورين في اعلاه ومعايير اختيار النص الاجنبي من قبلهم.

ولقد حلل الباحث ووصف المسرحيات الأجنبية المنتمية لكل مخرج مسرحي وكذلك من خلال سبعة مباحث وهي.

١-مسرحية التوأمان-لكارلو كالوني الايطالي.

٢-مسرحية (كلهم أولادي) لآرثر ميلر الامريكي.

٣-مسرحية الدب لتيشخوف الروسي.

٤-مسرحية الاشجار تموت واقفة ليخاندرو كاسونا الاسباني.

٥-مسرحية هاملت لشكسبير الانجليزي.

٦-مسرحية البورجوازي الصغير لمكسيم غوركي الروسي.

٧-مسرحية الانسان الطيب لبريخت الالماني.

اعتمد في تحليله على المشاهدة ومعرفة قصة المسرحية والتعرف على المخرج والنص ورؤى المخرج الجديدة. (أي التغير الجديد ثم اخراج المسرحية من الناحية الحرفية ومدى تجسيد المخرج على وفق رؤياه للمضامين والاشكال الجديدة) متناولاً متطلبات الواقع في العراق وقسمها الى مبحثين وهما المتطلبات العامة، والمتطلبات الخاصة، وكيف يوازي المخرج المسرحي العراقي بين هذين المتطلبين، وقد حدد الباحث المتطلبات العامة بمحاور عديدة. هي المتطلبات الاجتماعية والمتطلبات الاقتصادية الثقافية والسياسية وفي المتطلبات الخاصة حدد ما يلي: (الاخراج، التمثيل، الديكور والاضاءة المسرحية والازياء والمكياج)، ثم قدم الباحث مجموعة من الاستنتاجات وبعض التوصيات والمقترحات للاستفادة منها من قبل المعنيين بالمسرح العراقي.

ومن خلال ذلك يبدو بأن البحث يبتعد كثيراً عن بحثنا هذا في اطاره النظري وفي مبحث الاجراءات التحليلي للمسرحيات الحديثة.

رسالة عبد الرزاق:

تناولت دراسته الموسومة (اوجه التشابه والاختلاف في الاساليب الاخراجية لدى جيل الرواد) اهم اوجه الشبه والاختلاف في الاساليب الاخراجية لدى جيل الرواد في المسرح العراقي وذلك من خلال اربعة فصول.

الاول عني باهداف البحث وخطته والغاية من الدراسات السابقة، اما الثاني فتناول فيه:-

١-تعريف مصطلح الاسلوب ومحاولة ابداء وجهة نظر خاصة للباحث في هذا المجال.

٢-التطرق الى اهم الاساليب الاخراجية لدى ستانسلافسكي وبريخت وبيان تأثيراتها في اساليب اعمال جيل الرواد.

اما الثالث فيتضمن اربعة مباحث:-

١-خصص الاول للرائد حقي الشلبي، وبيان تأثيرات زيارة الفنانة فاطمة رشدي الى بغداد فيه وتأثير (عزيز عيد) رائد المسرح الحر في مصر فيه. وكذلك تأثيرات المسرح الفرنسي في اسلوبه الاخراجي لانه درس الفن هناك.

٢-اسلوب الفنان الرائد (جاسم العبودي) من خلال تعامله مع العناصر الاساسية في العرض المسرحي وهي (النص، الممثل، الفضاء المسرحي) وتأثير الاساليب الاخراجية العالمية في اسلوب الاخراج المسرحي عنده ولا سيما اسلوب ستانسلافسكي. مع بيان اوجه الاختلاف والتشابه بين اسلوبه واسلوب الرائدين (ابراهيم جلال) و (جعفر السعدي) ومدى تأثيره فيهما. كذلك الوقوف على سماته الاسلوبية من خلال تطبيقه على مسرحية (كلهم اولادي. ارثر ميلر).

٣-المبحث الثالث عن اسلوب الفنان الرائد (ابراهيم جلال) من خلال تعامله مع العناصر الثلاثة المكونة للعرض المسرحي والوارد ذكرها سابقاً. مع بيان اثر حقي الشبلي في اسلوبه واهم المؤثرات الاجنبية التي كان لها دور في اسلوبه الاخراجي، وبيان اوجه الاختلاف والشبه بين اسلوبه واساليب الرائدين (جاسم العبودي، وجعفر السعد) والوقوف على سماته الاسلوبية من خلال مناقشته لمسرحية المتنبي لعادل كاظم.

٤-في المبحث الاخير بحث اسلوب الفنان الرائد (جعفر السعدي) ومدى تأثره بالرائد العبودي واوجه التشابه والاختلاف فيما بينه وبين استاذه حقي الشلبي وزميله الرائد ابراهيم جلال. ومدى تأثره بالاساليب الاخراجية العالمية من خلال مسرحية رقصة الاقنعة (شاكر السماوي).

٥-اما القسم الرابع والاخير فقد تضمن استنتاجات الباحث وقائمة المراجع والمصادر المستخدمة والخلاصة بالانجليزية ومن هنا يبدو واضحاً بان هذه الدراسة بعيدة كثيراً عن بحثنا ولا تقترب منه لا في الاطار النظري ولا في الاطار التحليلي.

١-مجتمع البحث.

ويشمل مجتمع البحث المخرجين[١١] العراقيين في مدينة بغداد التي هي حدود البحث الجغرافية وضمن حدود البحث الزمانية من ١٩٨٥ ولغاية ٢٠٠٠ والذين تتميز اعمالهم بلمحات فنية واتجاه واضح من العلاقة بالنص والاسلوب الاخراجي.

٢-عينة البحث:

[١١] انظر الملحق رقم ١.

اختار الباحث عينة البحث بنسبة ١٠% من مجتمع البحث البالغ عددهم (٣٠) ثلاثين لذلك يصبح مجموع العينة (٣)([١٢]) مخرجين تم اختيارهم بصورة حصرية للاسباب التالية:

١- لان المخرجين المذكورين أعلاه من اصحاب الشهادات العليا.

٢- لكون الباحث قريب منهم ومن اعمالهم وقد شاهد كل الاعمال التي قاموا بها من ١٩٨٥ وحتى سنة ٢٠٠٠ حدود البحث المذكور.

٣-أن لهؤلاء المخرجين خطاً واضحاً واسلوباً يمكن تلمسه من خلال اعمالهم الابداعية.

٤-كثرة ما كتب عنهم في الكتب والمجلات والصحف.

٣-أداة البحث:-

١. اعتمد الباحث على المشاهدة الفنية لأعمال المخرجين المذكورين.

٢. الاستفادة من المؤشرات التي خرج بها الباحث في الفصل الثاني (الاطار النظري).

٤-منهج البحث:-

من أجل التوصل إلى تحقيق البحث في الكشف عن الظواهر في النص وتحولاتها في العرض المسرحي العراقي، اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) لما يراه من منهج مناسب لتقديم بحثه.

٥-تحليل العينات:-

اعتمد الباحث تحليل اعمال المخرجين عينة البحث وهم ثلاثة.

١-سامي عبد الحميد نوري.

٢-فاضل خليل رشيد.

٣-صلاح مهدي القصب.

---

[١٢] انظر الملحق رقم ٢.

١-سامي عبد الحميد نوري([١٣])

أن سامي عبد الحميد يرى أن المخرج هو المؤلف الثاني للنص معتمدا في عمله على المؤلف الأول، ليبدأ منه بناءه الجديد للنص برؤية جديدة وبأسلوب جديد.

وهو انما يؤكد دائما على التنويع في المضامين التي يتناولها وفي الاشكال التي يرسمها لتلك المضامين فوق خشبة المسرح التقليدية أو خارج المسرح التقليدي لأنه يهتم بالتجريب في المسرح وعلى مستوى جميع عناصر العرض المسرحي.

لذلك نلاحظ بأن تجاربه مع النص تنوعت بين شكسبير وبيكيت ويوسف العاني ولوركا وجورج شحاذة وجان انوي وجليل القيسي ومعين بسيسو ... الخ.

ومن الملاحظ بأن سامي عبد الحميد كان يجري بعض التغييرات الطفيفة لبعض النصوص المسرحية التي يتناولها في الاخراج وكانت تلك التغييرات التي يجريها من اجل أن تتلاءم مع الايقاع المسرحي والبناء الدرامي وكذلك على مدى اقتراب وجهة نظر المؤلف مع وجهة نظر المخرج، وهذا يعني في تقديري أن لنص المؤلف الاصلي مكانة اساسية في قاعدة انطلاقه في عروضه المسرحية لتحويل الظواهر والافكار والدلالات الموجودة في ذلك النص إلى مجموع صور ومركبات ايقاعية في المكان المسرحي المقترح. فهو يقترح مكانا جديدا غير خشبة المسرح لقسم كبير من نصوصه مبتعدا في ذلك عن التقليدية في الاخراج وفي عملية تحويل الأفكار والظواهر الموجودة في النص، فهو يقول "من المستحيل فصل اسلوب الاخراج عن نص

([١٣]) ولد المخرج سامي عبدالحميد نوري في مدينة السماوة عام ١٩٢٨. دخل كلية الحقوق عام ١٩٤٨ وتخرج فيها عام ١٩٥٠ وتخرج في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٥٥، حصل على بعثة دراسية الى انكلترا عام ١٩٦٠ في الاكاديمية الملكية للدراما، مارس التدريس في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٦٣. نقل خدماته الى مصلحة السينما والمسرح ليشغل منصب رئيس قسم المسرح من (١٩٦٤ – ١٩٦٧) عاد للتدريس في معهد الفنون الجميلة مرة اخرى ثم نقل خدماته الى اكاديمية الفنون الجميلة عند تأسيسها ليشغل منصب رئيس قسم المسرح ثم معاون العميد العلمي، اخرج ومثل العديد من المسرحيات كتب وترجم العديد من الدراسات والكتب حول المسرح لا زال مستمراً في التدريس بكلية الفنون الجميلة.

المسرحية"([١٤]) بل هو يحاول دائما اختيار النصوص التي ترضي طموحه التجريبي وتتلاءم مع افكاره وارائه وتصوراته الاخراجية.

فالاخراج لديه هو عملية توظيف للتقنيات المسرحية المعروفة وتسخيرها في عملية تحويل الافكار والظواهر في النص كما قلنا من اجل تثبيت رؤيته الاخراجية والتي تنحو منحى التجريب في اغلب الاحوال.

لذا يتحول الاخراج عند سامي عبد الحميد إلى رؤيا فكرية تنطلق من الافكار والاراء الموجودة في النص بل والى ما وراء النص لايجاد الصور المناسبة والمعدة عن المضمون وفي الوقت نفسه عن ذاتية المخرج وارائه المستقلة من دون التقيد بوحدة النص التقليدية. فهو قد يضيف على النص تغيراً فيزيقياً كما فعل في مسرحية المفتاح ليوسف العاني حيث اعتمد على الحكاية الشعبية الموجودة في النص. ويمنح العرض نكهة الاسطورة والحكاية الشعبية.. في حركة الممثلين وديكور المسرحية من خلال استغلاله للغناء والرقص والموسيقى لتعزيز تلك الحالة الميتافيزيقية.

وفي مسرحية هاملت عربياً اجرى كثيراً من التغييرات والحذف على غير عادته في بقية عروضه المسرحية فأتى الى حذف بعض الشخصيات والاحداث وبعض المشاهد. فهو كما يقول "يريد ان يضع هاملت نفسه في خضم احداث مماثلة ولكن في بيئة مختلفة ومن تغييره في الافكار والسلوك. وينبغي من وراء ذلك ان يبقى هاملت العربي محتفظاً بصفات هاملت الشركي ومختلفا عن النماذج العربية المعهودة.. وكان يريده ان يبقى معلقا اخوة بينه وبين مجتمع البداوة الذي اعتاد التزييف والمناورة والمكابرة والامتداد الاجوف بالنهش والخيانة والغدر"([١٥]).

وبهذا الفهم حاول ان ينقل سامي عبد الحميد نص مسرحية هاملت لشكسبير بعد توظيفه وتكثيفه الى المتخرج عبر رؤياه الاخراجية الخاصة وباطار ينسجم وتلك المعالجات التي اجراها في النص. حيث رصد سامي عبد الحميد في النص الاصلي لهاملت مجموعة من الدلالات والظواهر والافكار الجديدة بتصورها على خشبة المسرح لانها تماثل حسب رؤية ما يجري في حياتنا

([١٤]) انظر، علي حسين، مخرجون عراقيون، سامي عبد الحميد، دار القادسية للطباعة، بغداد ص ٢٣.

([١٥]) سامي عبد الحميد – رؤيا المعالجة الاخراجية لمسرحية هاملت – مجلة الاقلام ٢٣ سنة ١٩٧١ ص ٧٥.

العربية المعاصرة وبرغم ان قسماً من النقاد والكتاب قد وقفوا ضد هذا التصرف في النص عندما وصف ياسين النصير ذلك بان سامي عبد الحميد لم يطرح الشخصية العربية المعاصرة من خلال شخصية هاملت القديمة بل طرح الشخصية العربية القديمة من خلال شخصيته ومجتمع هاملت([١٦]).

ووصف علي مزاحم عباس بان التغييرات على النص قد تكون "تصرفاً شكلياً وتجاوزاً على روحية النص وتحميله ما لا يتحمل"([١٧]).

الا ان راي المخرج في تصديه للنص يبقى هو الاساس في كيفية نقل الافكار ومدى ملاءمتها للافكار المعاصرة بصور واشكال خاضعة للتجريب المؤثر والفعال في المتفرج.

اما في تجربته على مسرحية حلم ليلة صيف لشكسبير فقد احدث بعض التغييرات في سلسلة الاحداث ، وغير في اسماء شخصياتها ولكن من دون ان يتجاوز على المضمون حيث عمل على خلق صور وتكوينات ترتبط بذلك المضمون من جهة وتحاول ان تصنع لها شكلاً تجريبياً يتجاوب وطموحات واراء المخرج في المسرح.

وفي مسرحية (بيت برنارد البا) حاول ان يقطع علاقة البيت بالعالم الخارجي من اجل خلق تفسير جديد للنص ينسجم ورؤيته االاخراجية معتمداً في ذلك على حذف القسم الاخير من الفصل الثاني، والمشهد الاول من الفصل الثالث من اجل تحقيق تلك الرؤية. "وقد استخدم القاعة مكاناً للعرض. والغى الخشبة واعتبرها جزءاً من الصالة عندما اجلس مجموعة من المشاهدين عليها واحاط جزءاً منها بقفص ذي بابين متقابلين، وصف حول القفص عدداً من الكراسي بغية اشراك المشاهدين في احداثها"([١٨])

([١٦]) سامي عبد الحميد – رؤيا المعالجة الاخراجية لمسرحية هاملت – مجلة الاقلام ٢٣ سنة ١٩٧١ ص ٧٥.

([١٧]) سامي عبد الحميد – رؤيا المعالجة الاخراجية لمسرحية هاملت – مجلة الاقلام ٢٣ سنة ١٩٧١ ص ٧٥.

([١٨]) انظر سعد هادي / بين برنارد البا، خمس نساء بين افكار المخرج ومأساة الشاعر / مجلة فنون / بغداد العدد ٢٤، ٢٣ كانون الثاني ١٩٧٩، ص ١٩.

وهذه التجربة سبقت بكثير تجربة صلاح القصب وشفيق المهدي في مسرحية الحلم الضوئي. وهي تجربة مشابهة الى حد ما تجربة المخرج السوفيتي نيكولاي اوخلوبكوف عندما نقل عدداً من صفوف الجمهور الى خشبة المسرح بما يعادل خمسة الى ثمانية صفوف، ووضعها على امتداد منطقة اعلى المسرح بهدف السيطرة على مشاعر الجمهور، وقد خلقت هذه الحالة احساساً لدى الجمهور بالمشاركة مع الممثلين في احداث العرض المسرحي.

اما في مسرحية (احتفال قمريجي للسود) لجان جينيه فانه يحاول ان يضيف جمالاً ويوزعها على المجاميع المنشدة وفقاً للالحان الموسيقية.

وفي عرض مسرحية كلكامش التي اخرجها للمسرح خمس مرات وعرضها على مسارح متنوعة بين المغلق والمفتوح محاولاً في كل مرة تجريب رؤياه المسرحية والتعبير عن تلك الرؤيا باشكال جديدة لا تشبه سابقتها وهذا دليل واضح على أن رؤية المخرج للنص المسرحي ليست شيئاً ثابتاً لا يتغير بل يتغير بمرور الزمن على اساس اختلاف وتطور التجربة الحياتية.

ان محاولة سامي عبد الحميد تأتي من خلال عملية تحول الملحمة الى نص مسرحي متكامل باضافة بعض العناصر الدرامية الى بنائها الاصلي من دون ان يتلاعب بالنص الاصلي.

قدم سامي عبد الحميد ملحمة كلكامش بخمسة اخراجات من ناحية (الميز انسين) كان الاخراج الاول عام ١٩٧٥ مع طلبة اكاديمية الفنون والثاني مع طلبة اكاديمية الفنون ايضاً وعلى المسرح الروماني في بابل اما الثالث فمع الطلبة انفسهم ولكن على قاعة مسرح الشعب بمناسبة الاحتفالات بمهرجان الشباب العربي، جاء الرابع على المسرح مع اعضاء الفرقة القومية للتمثيل عام ١٩٧٨ اما الخامس فمع طلبة واساتذة قسم المسرح بمناسبة الالفية الخامسة للعرض المقام في ٢٠٠١/٣/٢٠.

تعامل المخرج مع النص بعد ان شذ به في البداية بما يتفق وتنامي العرض، وهو يحاول من خلال النص ان يقول بان الشخص هو الذي يخلق الابطال وليس العكس، وهو بهذا لم يتجاوز على الاراء والمفاهيم التي جاء بها النص الاول (الملحمة).

وتأتي تجربة الخان اعتمد على تبسيط الفصل وتوضيحه من خلال دلالات الحواس، فكانت جملة توصيل الى المتفرج وهي تحمل شحنة الايحاء والرمز، ثم استخدم منصة المسرح استخداماً جديداً

حقق اختلاط الحركة بين ما يجري على خشبة المسرح وما يجري في القاعة باسقاط الجدار الرابع ونقل الجمهور الى الخشبة نفسها، وهي محاولة تعد مكررة بالنسبة لسامي عبد الحميد.
فجاءت محاولاته في رسم صورة حقيقية عن الحياة الشعبية داخل الخاصة. لذلك لم يستطع هذا النص ان يلبي طموحات سامي عبد الحميد في التجريب المسرحي. ولهذا نجد بان عملية تحويل الظاهرة من النص الى العرض تتطلب منه تهيئة دراسة نظرية عن المؤلف وعن النص ليبدأ باسقاط رؤياه الفنية والفكرية وحياته وموقفه من عصره والعالم الذي عاش فيه ثم يدرس المسرحية التي كتبها المؤلف نفسه دراسة وافية مثل رؤياه الفنية والفكرية.

٢- صلاح مهدي القصب[١٩]:-

يعد القصب من المخرجين التجريبيين وصاحب تجربة فريدة في مسرح الصورة، فهو لا يهتم بصيغة النقل الحوارية المتوارثة بل يعتمد على نقل الصور المستنبطة من معاني الحوار وما وراء الحوار، ويؤكد القصب في اكثر من مناسبة بان "الصورة التي يطمح الى خلقها لا تلغي المؤلف بل تقرأه بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك، كما تمنحه فلسفة العصر... فالصورة تعتمد الشعر الصعب المركب، لهذا نرى ان الصورة تستبدل شعر الحوار بشعر في الفضاء يجد بالذات حلاً في مجال لا تملكه الكلمات فقط"[٢٠] وهنا يلتقي مع آرتو وبروك من خلال استنطاق الحوار وكسر المعاني التقليدية فيه والانتقال الى عالم الشعر والابتعاد عن الطريقة النثرية في نقل الحوار الى المتفرج، وبهذا يتحول القصب الى مخرج مسرحي بروحية فنان سينمائي يقدم صوراً متنوعة ومتغيرة بطريقة مونتاجية بعيدة كل البعد عن التسلسل المنطقي لعرض الاحداث بالصيغة المتعارف عليها لدى المخرجين.

---

[١٩] صلاح مهدي القصب، ولد في مدينة بغداد عام ١٩٤١ تخرج في معهد الفنون الجميلة، القسم المسائي، ثم تخرج في اكادمية الفنون الجميلة عام ١٩٦٨، حصل على شهادة الدكتوراه عام ١٩٨٠ في العلوم المسرحية من جامعة الاداب واللغات الاجنبية في بخارست / رومانيا ثم عاد بعدها مدرساً في اكاديمية الفنون الجميلة، اخرج عدداً من المسرحيات العالمية والعربية والمحلية.

[٢٠] انظر صلاح القصب – مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق – بحث مقدم الى الحلقة الدراسية / التعليم المستمر / بغداد / كلية الفنون الجميلة سنة ١٩٨٧ ص ٢-٣.

فهو يذهب الى تهشيم وتركيب الصور المتداعية في العرض المسرحي معتمداً اعتماداً كبيراً على ذكاء المتفرج في ربط واعادة صياغة وتركيب تلك الصور المتناثرة والخروج بمفاهيم ودلالات واضحة المعاني. لكن عملية الفهم المفترضة هذه لا تحدث على الدوام مما يضطر البعض من المتفرجين الخروج بعد نهاية العرض المسرحي وقد فشلوا في التوصل الى معاني ودلالات واضحة، الامر الذي يدعو الى المزيد من التجارب في هذا المجال لكي ترسخ ابعاد تلك التجربة.

ان الصورة هي التي تفجر الظواهر المحسوسة والمستنبطة من الحوار النصي والمدركة في العمق الفكري للكلمة والتي يريدها الكاتب المسرحي "وهي ليست اصواتاً ميكانيكية ترتبط باذن المشاهد"([٢١]).

لذلك كان يلجأ الى حذف الكثير والى استبدال الكثير من الكلمات لصور مرئية وتكوينات تشكيلية معبرة منطلقاً من امكانية الاستنقاء على الكلمة واللجوء الى وسائل اكثر قدرة على التعبير مستعينا بالصور والتكوينات في اجساد الممثلين واعادة تكوين الفضاء ودعمه بالموسيقى والامتعة والاضاءة مع استعمال مجموعة من الاكسسوارات التي قد تتكرر في عروضه المختلفة شكلاً ولكنها بالمعنى تختلف من عرض لعرض اخر.

انه يؤمن بان المسرح هو السحر، وان العرض المسرحي لديه يعتمد على الاكتشاف الحركي غير المبرمج او مسبوق بخطط اخراجية كما كان يفعل كبار المخرجين امثال ستانسلافسكي وبوبوف.. الخ فهو يدعو الى الارتجال في تدريب الممثل.

ان من يشاهد عروضه المسرحية المختلفة يجد بان عملية تحويل الظاهرة لديه تأتي متجددة باستمرار ومتغيرة بشكل ارتجالي، فهو يدخل قاعدة البناء والهدم معتمداً على القدرة التكوينية والتشكيلية للمتفرج النبيه والذكي، المتفرج الذي يبادر في عملية التفسير والتحليل ومن ثم التوصل الى فهم الصورة المركبة المتهشمة فهو لا يؤمن باستسهال مخاطبة العقل البشري للمتفرج.

ان القصب يرى بان "اللغة كما هو شائع هي الوسيلة للتوصيل ونقل المشاعر والافكار تستخدم في البرهان والحديث والتفاهم ولكن اللغة في مسرح الصورة ليست في المقام الاول

([٢١]) حسين الحسيني، صلاح القصب والصورة في المسرح العراقي / مجلة افاق عربية العدد ١٠ السنة الثامنة بغداد ١٩٨٣، ص ١١٤.

مفهوماً شفهياً وخطياً كما يراد التعبير عنه، انها ليست مجرد وضع الظواهر البينية قيد التداول. انها الادوات التي تتيح للكائن ان يفهم وجوده"([٢٢]).

ان العروض المسرحية لدى القصب لا تعتمد اعتماداً رئيسياً على كلاسيكية او رومانسية وواقعية الاحداث وان ما يأخذه منها يعتمد على المعاني المجردة المنطلقة في العالم الشعري للكلمات معبراً عنها بمجموعة صورية غير متسلسلة ولكنها ترتبط بخيط فكري رفيع وتقودها مفاهيم ديالكتيكية. وهذا هو الذي سيشكل عائقاً امام القصب وهو يسعى الى تحقيق اسلوب متميز في مخاطبة المتفرج.

لذلك نجد بان القصب استطاع بالاستعانة بالصورة لقراءة النص المسرحي قراءة غير تقليدية، قراءة لا تهدف الى التصوير العياني والمادي للنص. وانما قراءة تأملية كما يسميها القصب، مرتبطة بزمان ومكان اخرين وصولاً الى تفجيره وقذفه الى اعماق الكون، انه يبحث عن لغة جديدة في عروض المسرح العراقي من دون ان تكون هناك أي دعوة صريحة منه للتخلص من النص المسرحي نهائياً لانه يعتبر النص هو الاساس المتين للانطلاق فهو يعتقد بان النص ليس وثيقة رسمية او صك غفران يدخل به المخرج الى خشبة المسرح، ويؤمن تماماً بان عمله سيقوم على تهشيم النص للدخول الى عالمه السحري.

ففي مسرحية العاصفة تحول النص من رومانسية ادبية الى عرض خرافي قادم من اعماق اعماق ذاكرة التاريخ بعد ان انتشرت الالات الموسيقية الصماء والافلام الشيطانية باشرطتها المتطايرة والكرات البلاستيكية لكي تحيل المسرح الى آلة تساعد في تهشيم النص وايجاد معادل صوري بديل ومتغير، ومعبر عن اراء المخرج وافكاره واسلوبه في قراءة نص شكسبير بعيداً عن شكسبير، وبهذا استطاعت سلطة الضوء وسلطة الممثل ان تقضي على سلطة النص، فالنص بالنسبة للقصب ليس سوى خامة اولية ميتة يحاول ان يبث فيها الروح عن طريق الصور المتداعية والاشكال غير المتداولة في العرض المسرحي، فهو يختار النص بعيداً عن الطرق

([٢٢]) صلاح القصب – الصورة في المسرح العراقي، مجلة اسفار، العدد الثامن ، بغداد، سنة ١٩٨٥، ص ١٥٩.

التقليدية في البحث عن البناء الدرامي والحركة بل تستهويه الفكرة او الظاهرة في النص وما ان يكتشفها فيه حتى يبتعد عنه (أي النص) ولا يبقى منه سوى الاسم. فالفكرة المستخلصة من النص شكل ذاتي هي التي تحدد المضمون الجديد. لانه يقوم بعد ذلك بعمليات واسعة من الحذف والاضافة والترتيب والصياغة وهذا ما يجريه القصب في كل النصوص التي يقدمها. فهو يبني فرضية من الفكرة ويحاول ان يخضع حركة الشخصيات والاحداث في جميع محاور العمل الى تلك الفرضية.

في مسرحية عزلة في الكريستال انطلق من نص غير متكامل البناء كالنصوص التقليدية التي عالجها المخرج محاولاً في فرضية ايجاد معادل موضوعي معتمداً على ذكاء المتفرج كبقية اعماله في تغيير حركة الممثلين عبر فضاءات جديدة ليس لها أي علاقة بمكان العرض المسرحي التقليدي فهو قد عرضها في الساحة الخلفية لقسم الفنون المسرحية في بناية كلية الفنون الرئيسية وجعل الممثل ينتقل بين البنايات وفوق السطوح وعلى الارضية التي تحتوي على مدرجات طبيعة لخلق تكوينات ايقاعية مختلفة لتشكيلات قابلة للتشظي والتأويل في كل الاتجاهات.

ان القصب يهتم كثيراً بالقيمة الفلسفية والجمالية للكل في العرض المسرحي. ولا يهمه مدى تطابق هذه القيم الجمالية كليا مع مفردات النص وحواراته. بل المهم لديه ان تتطابق مع فرضياته، وهذا يدعونا الى التساؤل الاتي.

ما هي الظواهر التي يكتشفها القصب في النص؟؟ وكيف يتم تحويلها في العرض؟؟ ونستطيع ان نجيب عن ذلك التساؤل بانه لا شيء محدد عند القصب بل كل شيء يفضي الى شيء اخر في داخله قد يشابهه او قد يختلف معه كلياً، انه ينطلق دائماً من فكرة قد تكون بسيطة ويعبر عنها بمجموعة صور وحركات ودلالات قد تكون غير مترابطة في بعض الاحيان ولكن المتفرج النبيه حسب افتراضه يستطيع عن طريق القدرة الفلسفية والجمالية من اعادة صياغة وتركيب ما قدم اليه من افكار وصور ودلالات هنا وهناك فالمضمون لديه يصبح مضمون الصورة الفلسفي والجمالي والشعر لديه هو شعر الصور المتناثرة.

وفي عرض ماكبث ينتقل القصب الى انتشار امكنة تشكل لوحة بصرية سريالية تجتمع فيها مفردات غير مألوفة فيما بينها من جهة وغير مألوفة مع مفردات النص لشكسبير من جهة اخرى بحيث ان تعدد الكتل والمفردات الصورية حيرت المشاهد الذي يحتاج الى وقت اكبر بالتأكيد لفك رمزها ودلالاتها وفقاً لتصورات المخرج وآرائه، فاستعمل المقصلة والبراميل والدراجة النارية والسقالة الحديدية كلها وضعها في فضاء مفتوح هو حديقة بناية قسم المسرح التابع لكلية الفنون الجميلة.

فالعرض المسرحي هنا بعيد جداً عن النص وحواراته ولا يعبر فيه الا عن روح ماكبث الشكسبيري معبر عنها باستخدامه لتلك الادوات والمفردات التي استخدمها في الفضاء فالبراميل تعني الملاحقة الفكرية التي كانت تلاحق ماكبث لارتكابه للجريمة.

اما الدراجة النارية فهي تمثل الخطر والقدرية التي تشكل الخيط الدموي الذي اصاب ماكبث والليدي ماكبث، اما المقصلة فهي تمثل الحالة العسكرية التدميرية التي شغلت ماكبث، اما اشعاع الليزر الاحمر المنطلق من (التورج لايت) الذي يلاحق الليدي ماكبث التي شجعت على القتل وسفك الدماء والعلامة المرورية المقلوبة التي تعبر عن اختلال القيم العامة ويدخل المخرج بين الحين والحين الاخر سيارات قديمة وحديثة.

تضيف الى حركة الدراجات النارية دلالات واضحة على وجود عصابات اجرام وبذلك استطاع القصب ان ينتشل ماكبث من حوارات ونص ماكبث الشكسبيري ليجعله انساناً معاصراً بكل مشاكله وتصرفاته.

ان القصب يحاول جاهداً – كما يبدو في جميع عروضه المسرحية للتوصل الى حالة يصبح فيها المشاهد مسؤولاً مسؤولية مباشرة وتامة على تحليل الصور المتناثرة هنا وهناك وتركيبها والخروج بهدف وهذا بالضرورة يجعل عملية تعدد الاهداف عند المتفرجين مسألة واردة لان ذهنية وعقلية المشاهدين للعروض غير متشابهة الامر الذي يتطلب من المتفرج ان تكون قدرته على التفسير والتحليل والتركيب قريبة – نوعاً ما– من قدرة المخرج نفسه في اقل تقدير لكي تكون النتائج المتوخاة من العرض المسرحي متحققة، ان هذا هو ما يجعلنا نعتقد بان هناك نوعاً

من الغموض الحاصل في اعمال القصب المسرحية. وانه كثيراً ما ينساق الى الـــروح الحلميـــة الميتافيزيقية، ولا يعني لديه الحدث اليومي المتسلسل والتقليدي أي شيء.

٣-فاضل خليل رشيد([٢٣]):-

ان النص كما يقول فاضل خليل([٢٤]) "كالعجين يعمل فيه المخرج (الخباز) ما شاء ومـــا اراد يعطيه طعماً او اخر، او هذا الشكل او ذاك.. وانطلاقاً من هذا نجد بانه لا يبتعد كثيراً عن تلك الافكار والظواهر الموجودة في النص عندما يعبر عن رؤيته الاخراجية في العـــرض المســـرحي المقترح، ولا يأخذ تلك الافكار والظواهر كمسلمة نهائية او كشكل متصلب. فهو يوازن بـــين الافكار التي يطرحها المؤلف والافكار التي تدور في ذهنـــه عـــبر صـــور ودلالات متلاحقـــة ومنسجمة بشكل جمالي، حيث ان للمخرج فاضل خليل اسلوبه الخاص الذي يحاول فيـــه ان يحقق وينسجه من خلال مجموعة من الاعمال المسرحية التي تؤشر بالتأكيد تاريخ ونشاط الفنان واراءه التي تتطور عبر الاراء والظواهر الموجودة في النص المسرحي والتي يتبناها ويحولها مـــن اجواءها وبنيتها الادبية الى اجواء ودلالات ورموز مسرحية، بمعنى صياغة وتحويل الحـــوارات الوصفية والمسهبة في الوصف احياناً الى مجموعة من اللوحات الفنية والصور التركيبية المتكاملة والمعبرة عن اجواء النص المقروء.

ان المعالجة الاخراجية تهتم بابراز العناصر الصورية السينوغراقية واضافة ما يمكن ان يفتقـــده النص من عناصر تشويقية وعناصر فنية لربط الاحداث، وحتى عندما يعمد الى حذف او تغيـــر او تقديم احداث المسرحية في النص او تاخيرها فانه يعمد بالتأكيد الى خلق وتحويل الافكـــار

---

[٢٣] فاضل خليل رشيد، من مواليد ١٩٤٦ ميسان، التحق بـــ(اكديمية الفنون الجميلة) جامعة بغداد ١٩٦٦ وتخرج فيها عام ١٩٧- والتحق فيها مدرساً للفنون ١٩٧١، حصل على الدبلوم العالي في الاخراج المسرحي من كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد١٩٧٩، حصل على شهادة الدكتوراه في الاخراج المسرحي من بلغاريا، صوفيا ١٩٨٥، قدم الكثير من الاعمال للسينما والمسرح والتلفزيون والاذاعة، حالياً عميد كلية الفنون الجميلة ويشرف على طلبة الدراسات العليا / ماجستير دكتوراه.

[٢٤] لقاء مع المخرج فاضل خليل في مجلة الصحافة الثقافية، اجراه معه الكاتب التونسي العربي السنوسي في تونس، ١٩٩٥/١١/٥.

والظواهر في النص من عناصر جامدة متصلبة الى اشكل وصور مرنة ومعبرة في العرض، انه يحول اللغة الحوارية المنطوقة الى لغة حركية منقولة عبر جسد الممثل ومشاعره مستعيناً بالجو المسرحي من فضاء المسرح الذي يقتصد في وضع الكتل الثابتة في اعلى عروضه المسرحية مما يشكل فضاء واسعاً مليئاً بالشاعرية والخيال وهذا ما نجده واضحاً في عرض مسرحية سيدرا.

ان عملية الاقتصاد في الفضاء تدفعه الى الاهتمام بالايقاع في العرض، وصياغته للايقاع تأتي بطريقة يبقى فيها على حالة التوتر والشد لدى المتفرج قائمة طيلة زمن العرض، ويبقى مترقباً للاحداث بشكل دائم، وهو بهذا انما يقوم بتحويل الاراء والافكار والظواهر في النص الى لوحات متواصلة على المسرح لها ايقاعها المعبر عنها بتقنيات العرض اضافة الى جسد الممثل وصوته والصور الفضائية الاخرى المحيطة بجسد الممثل...

وبشكل خيالي اقرب الى الواقع المفترض منه الى الواقع الحياتي المعروض. أي انه الواقع بصيغة فنية خيالية قابلة للتصديق وقادرة على الاقناع حتى في ادنى حالات توفر الثقافة المسرحية لدى المتفرج، وما نشاهد في عرض مسرحية اللعبة من تكوينات ايقاعية ولونية تعبر بشكل كبير عن تلك الافكار والرؤى التي يؤمن بها فاضل خليل.

فتأتي الاحداث كما جاءت في النص، فهي لعبة يهيأها الشرطي بين السجين الاول والسجين الثاني، والتي سرعان ما تنقلب ويخرج السجينان من القفص وتبدأ رحلة الامنيات والاحلام، بالفكرة نفسها تقريباً شغلت ذهن المخرج فتداخلت في عرضه الايقاعات الضوئية والايقاعات الصوتية واسهمت في اعطاء العرض صيغة تركيبية وتكوينية، تحقق شكلاً سينوغرافيا تقترب فيه الصورة من الواقعية الخيالية التي يحاول ان يحققها المخرج في العرض، فأفكاره وتصوراته في المعالجة الاخراجية تحيل النص الى مديات اوسع عن طريق اغناء الدلالات الواقعية بالخيال الابداعي ومن ثم نقل العمل الفني الى مستوى اعلى مما هو عليه بالتركيز على المعاني العميقة المختفية بين السطور.

ان النص المسرحي وحده لا يشكل شيئاً فهو بلا مخرج يجسده –كما يقول فاضل خليل– ليس له أي معنى، ومن العبث –يكمل فاضل– ان نتحدث عن نص مسرحي ونهمل كيفية تبليغه للمشاهدين، ان النص وهو يتحول الى عرض مسرحي انما يتم استنطاق ظواهره وافكاره من خلال الممثل وسينوغرافيا العرض ومن خلال رؤية المخرج الفنية والجمالية قبل كل شيء، وهذا ما يدفعنا الى القول بان النص اذا يقع بيد مخرج اخر فأن الرؤية الاخراجية المختلفة للمخرج الثاني ستعطي للعرض شكلاً اخر مختلفاً ومتنوعاً عن العرض الاول.

ولهذا السبب فأننا لا يمكن ان نفصل بين نص حواري وعرض مرئي عن بعضهما فهما واحد مكمل للاخر برغم ان الجهود الابداعية لكليهما هي لاكثر من شخص.

فالقراءة المرئية كما يطلق عليها فاضل خليل هي مسألة في غاية الاهمية وتتوقف عليها نتيجة العرض النهائية. ويعتقد بأن المسرحية المكتوبة لن تجد حلولها إلا بعد خروج المتفرج الاخير من يوم العرض الاخير. أي ان العروض المسرحية اليومية المتواصلة تصيغ بشكل او باخر عبر الاداء التمثيلي والتقني الشكل النهائي المطلوب والمعبر عن الظواهر والافكار في النص وبصيغة تجريبية بحت.

ومما يؤكد احترام فاضل خليل للنص والتمسك فيه انه يعيب على التجارب الحديثة في المسرح العربي التي تدعو الى ابراز سلطة الممثل والجسد داخل الفضاء المسرحي وازاحة سلطة المؤلف. وهذا الانسياق ليس له ما يبرزه داخل التجربة المسرحية.

ان فن المسرح هو فعل انساني جماعي قائم على المشاركة الفعالة والابداعية لكل الجهود المتضافرة في العمل من مؤلف ومخرج وممثلين ومصممين وتقنيين، ولا يمكن في أي حال من الاحوال ان نبرز سلطة لاحدهم على حساب سلطة لاخر فيهم واننا لا يمكن ان نستغني عن أي عنصر من العناصر المكونة للعرض المسرحي مهما كانت الاسباب وتسويغاتها .

وافكار واراء المخرج واضحة في عرض مسرحية مائة عام من المحبة حيث استطاع المخرج من خلال استغلاله المجتهد للفضاء المسرحي والعناصر البصرية المكونة له ان يعبر عن اجواء الموت وحتى العبث. وان يبرز اهمية النص والافكار المطروحة فيه جنباً الى جنب مع لغة جسد الممثل ولغة الضوء والصورة والصوت على المسرح وبهذا فأن النص لديه يتعمق على المسرح من خلال الصور المتلاحقة المتراكبة لكي يحيل الافكار والظواهر في النص الى افكار ودلالات جمالية في الفضاء المسرحي.

ولهذا فان التجريب على وفق رؤية المخرج الجمالية والفنية الواضحة وكما يؤمن بها فاضل خليل "لا تسيء الى فكر المؤلف ولا تغمط حقه ومواقفه وافكاره"(*). فالصورة البصرية ولغة الجسد والفضاء المتشكل عبر الصور الفنية والسينوغرافيا تمنح العرض سمة التحويل الفني والجمالي للافكار والظواهر التي يؤكد عليها المؤلف في نصه المقترح.

---

* نصر الدين بن جديد، تونس، جريدة العدد ٢٤٦، / ١٠/١٩٩٥.

ان لكل مخرج قراءته الخاصة للنص. ربما يقرأها غيره بشكل اخر برغم ان المحتوى هو واحد. وهذا هو سر الابداع وحتى قراءة المخرج نفسه للنص مرة اخرى قد تتغير بمرور الزمن نتيجة لتغير الافكار وتطور الاراء والمفاهيم فالانسان ليس حجراً صلباً بل شحنة من المشاعر والاحاسيس والافكار القابلة للتجدد والتطور عبر الزمن.

وفي عرض مسرحية الشريعة لمؤلفها يوسف العاني والتي تستمد مصادرها الدرامية من الصور والعقائد والافكار الشعبية المقترنة بمنظومة الحياة الواقعية بكل مفرداتها ابان مرحلة الاربعينات في العراق.

ان الرموز ذات التواصل الحياتي (الواقعي) داخل المتن الحكائي للنص دمج الوقائع الحياتية والظواهر الى محطة الدلالات الفنية والصور المعبرة التي شكلت المنظومة البصرية لخطاب العرض المسرحي وبهذا فان المنظومة البصرية في عرض مسرحية الشريعة قد جاءت منسجمة مع المنظمة المسموعة في خطاب النص ومعبرة عن اراء وافكار النص والظواهر التي تتخلله.

وقد يمنح فاضل خليل شمولية اكثر لحدث بسيط يأتي ذكره في النص المسرحي، وذلك بتحويل جدلية الصراع الاساسي لتصبح بين قوتين متناقضتين وذلك من خلال المعالجة الاخراجية لافكار قراءته الاولى والقراءات المتلاحقة وتوظيف كل العناصر البصرية والسمعية اضافة الى جسد الممثل للتعبير عن تلك الافكار والظواهر المكتوبة في النص ومن ثم بناء علاقة من نوع جديد بين ما يعرضه من جانب وبين المتفرج الذي يريد ان يبهره ويتصل معه اتصالا مغايراً لما هو سائد ومعروض من خلال اسلوبه الواقعي الخيالي.

ان التحرر عن النص لم تكن عند فاضل خليل من ذلك النوع الذي يتجاوز فيه عليه او يتخلف عنه بمسافة. وانما يتحرر منه ويسير معه جنبا الى جنب واضعاً افكار النص –مهما يكن اسلوب معالجتها للافكار والظواهر– وفقاً لمفهومه الواقعي الخيالي في المعالجة الاخراجية ويشع على النص بافكاره وارائه التي لا تلغي افكار واراء المؤلف بالتأكيد بل تؤكدها فوق خشبة المسرح من دون ان يتجاوز عليها او تتجاوزه في أي حال من الاحوال.

فالرؤيا الاخراجية لفاضل خليل لاي نص تجمع بين الاسلوب الفانتازي والمعنى التاريخي واستثمار طاقة الجسد عند الممثل في التعبير والرقص و للعب والحركة والايقاع من اجل تحقيق عرض مسرحي واقعي خيالي افتراضي لنصوص قد تكون واقعية او رومانسية او حتى

كلاسيكية فأنه يؤمن بوجود الواقعية حتى في الكلاسيكية. فالمهم لديه هو تحويل روح النص من الادب –مهما كان اسلوبه– الى المسرح عبر ترجمته وصياغته باسلوبه الخاص وعن طريق معالجته ورؤيته الاخراجية لذلك النص المقترح.

١–النتائج ومناقشتها

١–ان المخرجين الثلاثة يشتركون في الحالة التجريبية لقراءة النص وتحويل ظواهره وافكاره الى دلالات وصور متنوعة معبرة عن الرؤيا الاخراجية.

ولكنهم يختلفون في مدى بعدهم وقربهم من النص فالمخرج سامي عبد الحميد يعطي لنفسه الحق بتغيير وحذف وتحوير يصل في بعض الاحيان الى اكثر من ٥٠% من النص وحواراته.

اما صلاح القصب فان النسبة تصل الى ٩٠% وفي بعض الاعمال لا يبقى سوى عنوان المسرحية واسماء الشخصيات في النص اما المضمون فيأخذ شكلاً اخر يتطابق مع رؤية المخرج في حين نجد بأن النسبة عند فاضل خليل قد تصل في اكثر الاحوال الى ٣٠% فهو يعد اقرب الثلاثة نحو النص واكثر تطبيقاً لافكار النص وظواهره.

٢–لا يبدو واضحاً للعيان الاسلوب النهائي للمخرج سامي عبد الحميد فهو في اعماله يبدو مختلفاً. فمرة نجده واقعياً واخرى تعبيرياً وفي اخرى وثائقياً وينتمي الى المسرح السياسي في مسرحية الخان.

٣–برغم ان المخرج صلاح القصب ينتمي لما يسمى بمسرح الصورة إلا ان تجاربه الاخراجية ما زالت بحاجة الى شيء من الوضوح فهو –ومن خلال متابعة الباحث لاعمال– ينتقل عن طريق عروضه من الاسلوب التعبيري الى الاسلوب السريالي وخاصة في اعماله الاخيرة كمسرحية ماكبث.

٤–اما المخرج فاضل خليل فقد بدأ يرتكز الاسلوب لديه وخاصة اعماله الاخيرة ابتداءاً من مسرحية اللعبة وانتهاءاً بمسرحية سيدرا. والاسلوب المعروف عنه هو الواقعية الخيالية.

٢–الاستنتاجات:

١–يستنتج الباحث بان سبب الاختلاف التجريبي بين المخرجين ينبع من خلال اختلاف مصادر الدراسة اولا وتباين التوجهات الاساسية لهم ثانياً ورغبة كل منهم في تحقيق اشكال جديدة للعرض المسرحي المقترح.

٢-يبدو واضحاً بان المخرج فاضل خليل ومن خلال دراسة أعماله قليل الميل الى الأعمال والنصوص الغربية وان اغلب عروضه هي معالجة لنصوص عربية أو حتى محلية، في حين نجد بان سامي عبد الحميد وصلاح القصب لا يوليان لهذه المسألة أهمية فيما يعالجان نصوصاً أجنبية ونصوصاً عربية ومحلية.

المصادر والمراجع:

١-ارتو انتونين، المسرح وقرينه. ترجمة سامية اسعد، دار النهضة. القاهرة. ١٩٧٣.

٢-بويز رودجير، الفلسفة الألمانية الحديثة، ترجمة فؤاد كامل. بغداد ١٩٨٧.

٣-بيجر بيتر، نظرية المسرح الطليعي، ترجمة سحر فراج. مهرجان القاهرة الدولي ٢٠٠٠م.

٤-حسين علي، مخرجون عراقيون (سامي عبد الحميد)، دار القادسية للطباعة، بغداد ١٩٨٣.

٥-دوفينو جان، سوسيولوجية المسرح، دراسة على الظلال الجمعية. ترجمة حافظ الجمالي، دمشق ١٩٧٦، ج١.

٦----------، دراسة على الظلال الجمعية. ترجمة حافظ الجمالي، دمشق ١٩٧٦، ج٢.

٧-كروتوفسكي جيرزي. نحو مسرح فقير، ترجمة كمال قاسم نادر. دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.

٨-كريج ادوار كوردن. في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة. المطبعة النموذجية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٠.

٩-محمد غاليم، التولد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توتقال للنشر. المغرب، ط١، ١٩٨٧.

إشكالية توظيف البطل الأسطوري في الأدب العراقي بين القديم والمعاصر

الدكتور
وليد رشيد عيسى العبيدي

الدكتور
عبد السلام عبد الرحمن عياش

١-مشكلة البحث والحاجة إليه:

ان لب عملية الاتصال ما بين الجمهور والعرض المسرحي الذي يعتمد النص الدرامي أصلا علاقة الجمهور بالبطل الذي يصبح مثالاً يحتذى به، ولقد حدد (نور ثروب) عدداً من الطرائق لقياس تلك العلاقة ونظرة الجمهور إلى الشخصيات المسرحية بالقول "إن المتفرجين في عالم البطولة والأسطورة -ينظرون إلى الشخوص الممثلين بصفتهم آلهة أو رجالا عظاماً، أما في الطريقة الواقعية فأنهم ينظرون إليهم كأنهم على مستوى واحد معهم، بينما في الطريقة الساخرة فأنهم يشعرون بالتفوق عليهم"[١].

وفي ضوء ذلك يتطرق البحث لموضوعة البطل والبطولة في الميثولوجيا، العراقية التي افاضت بألوان شتى من الأبطال الذين خاضوا أحداثا معينة موصوفة المكان ومحددة الزمان والتي يزخر بها تاريخنا الحديث.

وانطلاقا مما تقدم، وبوصف البطولة سواء كانت في لبس الميثولوجيا او منعكسة عنها في نصوص درامية تكون قد أخذت جوهر ومفهوم البطل الميثولوجي في خضم معترك الحياة الاجتماعية والفكرية السياسية المعاصرة، لذا فأن البحث يلجأ إلى تقصي الجذور والأصول سعيا وراء تحديد مفهوم للبطل الأسطوري وتأشير مواطن كينونته الدرامية في الأدب العراقي القديم من خلال ما زودنا به هذا الأدب من نماذج بطولية وتركت بصماتها واضحة جلية على أدبنا المسرحي العراقي الحديث؟

كان استثمار هذه النماذج لا (البطل) في خلق شخصيات مسرحية معاصرة؟ وهل من وجود لملامح اشتركت تشابها أو اقتراب في صياغتها ما بين البطل الأسطوري كما قدمه الأدب العراقي القديم، والبطل الدرامي كما قدمه النص المسرحي العراقي الحديث. تلك هي تساؤلات البحث وهي ذاتها ما نحن بصدد إماطة اللثام عن حقيقتها وجودا أو تفاصيل بالدالة بالبحث والتحليل وصولاً إلى ما يرتبط بهدف البحث وتحقيقه.

٢-أهمية البحث:

---

[١] اسلن، مارتن، تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والفنون، بغداد: ١٩٧٨، ص٧٣.

الميثولوجيا: هي علم الأساطير فهي لا تعني دراسة الأسطورة فقط، وإنما تمثل أيضا الأساطير الدينية ذات الطقوس الخاصة.

تتجلى أهمية البحث في:

١-محاولة تلمس الملامح الأساسية "لمفهوم البطل الأسطوري" في الأدب العراقي، وكيف استطاع هذا الموروث الإنساني أن يسهم مع أساطير الأمم الأخرى. في الإيحاء للكتاب الدراميين أن يعالجوها. موضوعة البطل الأسطوري المعاصر بضوء وخصائص البطل الأسطوري.

٢-التعرف على كيفية معالجة الكاتب المسرحي العراقي، للبطل الأسطوري والبطل المعاصر. وعلى وفق معطيات الاول، ومفهوم البطولة.

٣-أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

١-الكشف عن اثر الأدب العراقي القديم في الأدب المسرحي القديم.

٢-الكشف عن مفهوم البطل المعاصر وعلاقته بالبطل الأسطوري.

٣-بلورة صورة البطل الأسطوري القديم كما تناولها الأدب المسرحي العراقي الحديث.

٤-حدود البحث:

يتحدد بحثنا هذا في دراسة نماذج من أبطال وادي الرافدين وتجسداتها في المسرح الحديث اعتماداً على ما وظف من أساطير وحكايات تناولت البطل الأسطوري، تأثيراته الاجتماعية من خلال النقد والتحليل للنص الدرامي العراقي والبطل الاسطوري وتأثيراته على البطل المعاصر من خلال الأساطير العراقية القديمة:

اولا:- الطوفان.

ثانيا:- الخليقة البابلية.

ثالثا:- آدابا.

رابعا:- خلود كلكامش.

٥-تحديد المصطلحات:

أ-الأسطورة:

"لقد عرف ابن منظور الأسطورة حيث يقول: مشتقة من سطر، والسطر الصف من الكتاب والشجر والنحل. والجمع في كل ذلك اسطر، واسطار، وأساطير"[١].

ويعرفها فوزي العنتيل "قصة تفسر مأثورات الناس حول العالم وما وراء الطبيعة، الآلهة، والأبطال، والسمات الثقافية أو المعتقدات الدينية وما إلى ذلك"[٢].

وهناك تعريف آخر للأسطورة:

"إنها حكاية إله أو شبه إله، أم ما كان خارقا تفسر بمنطلق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي، وهي تترع في تفسيرها إلى التشخيص والتمثيل وتستوعب الكلمة والإشارة والإيقاع وقد تستوعب تشكيل المادة"[٣].

ويعرفها " فونك" "أن الأسطورة حكاية تكمن بوصفها أحداثا وقعت في زمن بالغ القدم، وهي تشرح الظواهر الكونية الخارقة وتفسر سبب نشأتها"[٤].

وقد عرف الأسطورة: ((هرمان بروخ)) "الأسطورة هي سذاجة البداية، هي لغة للكلمات الأولى، والرموز البدائية، وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد. إنها نظرة لا تقوم على العقل، بل نظرة مباشرة إلى العالم. هي اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى. إنها العالم بأسره، وفي صورة واحدة لا تتجزأ"[٥].

والدكتورة نبيلة إبراهيم تعرف الأسطورة بأنها:

"يقابلها في كثير من اللغات الأجنبية كلمتا mythos-myth نمطي بذاته وليس من السهل أن يختلط بغيره من الأنماط ذات الطابع الخرافي أو حكايات السحر والجان"[٦].

ويعرف الدكتور خليفة حسن احمد الأسطورة بأنها: "الوعاء الذي وضع فيه خلاصة فكرة أو الوسيلة التي عبر عنها هذا الفكر وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة التي مارسها. بما فيها النشاط السياسي والديني والاقتصادي"[٧].

---

[١] ابن منظور، لسان العرب. دار لسان العرب م٣. ب ت . بيروت: ٩٥٠.

[٢] العنتيل، فوزي، الفلكلور ما هو. دار المعارف بمصر، القاهرة: ١٩٦٥. ص١٩٢.

[٣] عبد الحميد، يونس، الحكاية الشعبية. دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية) ب ت. بغداد: ص١٥-١٦.

[٤] ابراهيم، نبيله، الأسطورة، الموسوعة الصغيرة، منشورات، الثقافة والإعلام، بغداد: ١٩٧٩/ ص٨.

[٥] فشر، ارنست، الاشتراكية والفن، ترجمة اسعد حليم، بيروت: ١٩٨٠، ص١٥٥.

[٦] إبراهيم، نبيلة، المصدر لسابق، ص١٠.

[٧] احمد، محمد خليفة، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ١٩٨٨، ص٢٣.

وجاء في معجم الاجتماع- الأسطورة- myth "هي معلومات قطعية منظمة تدور حول معتقدات الميتافيزيقية، أو حول الكون أو المؤسسات الاجتماعية أو تاريخ شعب من الشعوب، ووظيفة الأسطورة لأبناء المجتمع هي تسجيل وعرض النظام الأخلاقي الذي بوساطته يمكن تنظيم وتشريع المواقف والأحداث الاجتماعية"[١].

وجاء في المعجم الفلسفي ــ أسطورة: ((MYTH))

١. قصة خرافية يسودها الخيال. وتبرز قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة وينبني عليها الأدب الشعبي[٢].

٢. تستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضا شعريا قصصيا. مثل أسطورة الكهف عند أفلاطون[٣].

وقد تباينت التعاريف للأسطورة فمنهم من قال أن الأسطورة "نتاج صبياني لخيال مهوش ووهم نزق"[٤].

في حين يرى آخران " أساطير العالم القديم إنما تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة، سليمة لم يفسدها تيار الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية" في حين يعرفها آخر:

"إنما لم تزد على أن تكون رواية خرافية، تطورت من اجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان أصول العادات والعقائد والأعمال الجارية في أيامهم وكذلك أسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين"[٥].

والتعريف الإجرائي الذي يحدده الباحث للأسطورة: هي القصص التي يتوارثها المجتمع وتروى من جيل إلى جيل بغية إشاعة العبرة والحكمة إضافة إلى الأغراض التربوية، ولكل مرحلة تاريخية حكاياتها التي تنبع من طبيعة حركة المجتمع والظروف التي تحيط به.

---

[١] معجم علم الاجتماع، تحرير البروفيسور. دينكسن متشيل، ترجمة جلال حرب. دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت: ١٩٨، ص١٩٥.

[٢] المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. القاهرة: ١٩٧٩، ص١٣.

[٣] المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص١٤.

[٤] علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، الجمهورية العراقية وزارة الثقافة والفنون، بغداد: ١٩٧٨، ص٦٤.

[٥] علي، عبد الرضا، المصدر السابق، ص١٤.

ب-الميثولوجيـــا:

الميثولوجيـــا: "علم الأساطير في اتجاهين متميزين، فهو لا يعني دراسة الأســـطورة فقط، وإنما يعد دعامة الأساطير الدينية ذات الطقوس الخاصة"[١].

- كلمة (الميثولوجية) "مجموع الروايات المدهشة والأساطير المنوعة، التي تـــدل نصوصـــها وأثارها الباقية، على إنها حدثت في البلدان الناطقة باليونانية، وقعت بين القرنين التاســـع والثامن قبل المسيح، في الفترة التي نقلتها إلينا الأشعار الهوميروسية، المكتوبـــة في القـــرن الثالث والرابع بعد المسيح، وفي ذلك المجموع مادة ضخمة صعبـــة التحديـــد، متنوعـــة الأصول والكتابات، لعبت في التاريخ الروحاني للعالم، ما تزال تلعب دوراً غير عادي"[٢].
- الميثولوجيا: "علم البحث في أساطير التكوين والآلهة والابطال، وهي كلمة تطلق على هذه الأساطير، فعندما تتكلم عن الميثولوجيا اليونانية، نعني بذلك أساطير البطولـــة اليونانيـــة، والمقدسات السماوية كما نعني بعلم الميثولوجيا تلك المحاولات التي رمت إلى إيضاح تلـــك الخرافات"[٣].

وثمة اتفاق بين هؤلاء الدارسين على نوع الظاهرة الطبيعية التي تكمـــن في اغلـــب أعماق النتاجات الميثولوجية، فهناك علماء ميثولوجيون مولعون بالقمر حد التطرف تتقاذفـــهم فكرة عاطفية لدرجة انهم لن يعترفوا بأية ظاهرة أخرى يمكنها ان تستلم لتفسير لحني بدائي.

ومع ذلك فأن اعتبار جميع الميثولوجيا، مجرد أحداث زمنية هو غير صحيح بقدر ما هو غير صحيح أيضا اعتبارها استغراقات بدائية "لان الميثولوجيا تمنح الإنسان البدائي نوعاً مـــن الدوافع العلمية والرغبة في المعرفة. وعلى الرغم من ان البدائي يتعامل مع ما هو قديم فضـــلاً عما هو طبيعي في بنيته"[٤].

---

[١] محمد نوري، عبد القادر الناصر، الأسطورة وعلم الاساطير، عن الموسوعة البريطانية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: ب ت، ص٦-٧.

[٢] غريمال، بيار، الميثولوجيا اليونانية، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت: باريس: ١٩٨٢، ص٥.

[٣] سليم، الحوت محمود، في طريق الميثولوجيا عند العرب، دار النهر للنشر، الطبعة الأولى، بيروت: ١٩٧٩، ص١٧.

[٤] فالينوفسكي، برونيسلاف، الأسطورة في علم الاجتماع البدائي، ترجمة سعيد احمد الحكيم. مجلة الثقافة الاجنبية – وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، ١٩٩١، ص٤٥.

❖ والميثولوجيا: "ذلك التقليد القبلي المقدس. وهي وسيلة قوية لمساعدة الإنسان البدائي والسماح له بتوصل طرفي ارثه الثقافي بعضهما ببعض"[١].

الفصل الثاني

المبحث الأول

الأسطورة ... مضمونها ... أنواعها

لقد ظل البحث لفهم الكون وظواهره الغاية الرئيسية للإنسان منذ أن وعى. حيث ظلت تساؤلاته البحثية عن تفسير ما يحيط به. من وجود، تثير فيه مغامرة إيجاد الجواب ومن خلال ما يمكن الإنسان أن يوقف سيل تساؤلاته التي جعلته يقف متعجباً. من ظواهر الكون المتعددة بأن تعطي تفسيراً ترتضيه لسرها. وسرعان ما وجد هذا السر... إنها الأسطورة التي فسر بوساطتها الحياة واشبع رغبته الباحثة عن الحقيقة المؤيدة في فهم الكون وظواهره، "مستند إلى عالم من الخيال والخرافة، يكشف فيه نوازعه الداخلية من خلال سلوكه المتعامل مع الدين فطرياً، والخوف من المصير المجهول والقلق اليومي المعايش"[٢].

وقد اختلف الآراء حول الأسطورة. فمنهم من يقول إنها إنتاج صبياني لخيال مهوش ووهم ونزق، ويذهب آخر بان الأساطير في العالم القديم هي تمثل واحدة من اعمق منجزات الروح الانسانية، ويرى اخر إنها لم تزد على ان تكون رواية خرافية، تطورت من اجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان بينما هناك رأي آخر يرى "في الأساطير القديمة ذخائر من دوافع ذات طابع أولي بدائي، تكشف وتنير العقل الجماعي للإنسان"[٣].

وهذا الاختلاف دليل على خصب عالم الأساطير واتساعه وشمولية عطائه. حيث نلاحظ إن الأسطورة عند ليفي شتراوس "تشير دائما إلى وقائع يزعم إنها حدثت منذ زمن

---

[١] فالينوفسكي، برونيسلاف، المصدر السابق، ص٦٤.

[٢] علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، سلسلة دراسات (١٤٧)، بغداد، ص١٣.

[٣] كريمر، صموئيل نوح، أساطير العالم القديم، ترجمة احمد عبد الحميد يوسف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص١١.

بعيد، لكن ما يعطي الأسطورة قيمتها العملية، هو ان النمط الخاص الذي تصفه يكون غير ذي زمن محدد إنها تفسر الحاضر والماضي والمستقبل"[١].

فالأسطورة تشير دائما إلى وقائع يزعم إنها حدثت من زمن بعيد. لكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن، فهو يفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل "فالأسطورة لغة يتم تنشيطها عند مستوى مرتفع بشكل خاص وتتابع فيه المعاني بشكل يجعل الخلفية اللغوية لها في حالة حركة دائما"[٢].

من هنا يتضح إن الأسطورة تبقى مادة خصبة للخلاف، بصفتها فن الإنسان البدائي، والذي هو مزيج من السحر والدين والتاريخ، والتأمل والعلم، صيغ بأسلوب خيالي تتبدى فيه الأحداث كأنها أحلام طفولية في عصور ظرفية.

وما ذلك إلا لأنها "توصي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة، وبالخيال وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطويه، اسار من الوهم يخفيه، ليخلق منه دنيا جديدة، هي شعر الاحداث، وتهويم الطموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول"[٣].

لهذا فأن منطق الأسطورة وتركيبها الخاص يمكن استخلاصه من حقيقة أن الذهن لا يعمل مستقلاً بذاته، لأنه يعجز عن إيفاء تجربة الإنسان البدائي حقها"[٤].

من هنا يظهر لنا إن السحر والدين يؤديان أدوارا ذات أهمية كبيرة في حياة الشعوب البدائية ويتداخلان بعمق مع البناء الاجتماعي والنظام السياسي والكيان الاقتصادي. "والدين نظام سلوكي يقوم على معتقدات تمثل العلاقات الخلقية بين الناس، وبينهم وبين ما يعبدون، ويساعد الدين على تفسير الأحداث المعقدة والتي تبدو بصورة ظاهرية غير قابلة للتفسير، ويجسد فكرة القوة فيما وراء الطبيعة"[٥].

---

[١] شتراوس، كلود ليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم، شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٨٦، ص٥.

[٢] كيرزويل، اديث، عصر البنوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد: ١٩٨٥، ص٣١.

[٣] خورشيد، فاروق، الأسطورة عند العرب، مجلة (الدوحة) القطرية، مايو ١٩٧٦، ص٦٠.

[٤] جماعة من النقاد، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص٤٠.

[٥] سليم، شاكر مصطفى، المدخل إلى الانثروبولوجيا، بغداد: ١٩٧٥، مطبعة العاني، ص٦٨.

هذا هو الذي يجعلنا ندرك إن الإنسان عندما التجأ إلى الدين كي يسيطر على تلك القوى التي كانت تهدد مصيره وكان يخافها، وهذا ما يدل على وجود علاقة وثيقة بين الدين والأساطير في المجتمعات البدائية.

لقد كانت الأسطورة وسيلة لفهم الطبيعة وكشف أسرارها بالنسبة للإنسان القديم. لان الأسطورة في المجتمع البدائي. ليست قصة تروى بل هي حقيقة تعاش. لأنها تختلف عن الروايات الخيالية التي نقرأها في الأدب الحديث.

الأسطورة ومضمونها:

لقد كان الإنسان في العصور القديمة يقف موقف التأمل لذلك إن الأسطورة... قد نظمت الأفكار والعمق الفلسفي لذلك النظام الكوني. وبعد ان قضى الإنسان القسم الأعظم من حياته في أطوار التوحش والهمجية. أي عصر ما قبل التاريخ. حيث دخلت البشرية في اخطر تجربة هو انتقالها إلى طور الحضارة الناضجة، وقد تحقق ذلك أول مرة في تاريخ الإنسان بانتقال واديي الرافدين والنيل من عصور ما قبل التاريخ. أواخر الألف الرابع ق.م. إلى حياة التحر والمدنية وعند ذاك شرع الإنسان ينظر في هذا الكون العجيب. ويفكر في الحياة الاجتماعية الجديدة في معايشتها وقيمها وموقعه منها. واخذ يعبر عن أفكاره وتصوراته بأساليب مختلفة، فتارة كان ينظر إلى الأشياء نظرة موضوعية ليفيد من إمكانات بيئته ويسخرها له. فظهرت الممارسات والأساليب الفنية والمعارف العلمية. وطوراً كان ينظر إلى الأشياء نظرة خيالية وأسطورية "فيعبر عن الكون والحياة تعبيراً فنياً خلفه لنا على هيئة نتاج فني أو أدبي نسميه نحتاً أو قصة أو شعراً أو ملحمة"[١].

إن الأسطورة هي (قصة مقدسة) تتضمن موضوع الخلق وبداية الوجود. وتصف الأحداث المثيرة التي صاحبت عملية الخلق والدور الذي قامت به مختلف الآلهة والمخلوقات الأسطورية في هذه الأحداث. لهذا فان وظيفة الأساطير الرئيسة إنها تعبر بصورة دراماتيكية عميقة عن أيديولوجيا الجماعات البشرية البدائية والتقليدية البسيطة، والتي تحيا الجماعة معتمدة عليها. ولهذا فالأساطير تدفع هذه الجماعات إلى التمسك بقيمها ومعاييرها وبمثلها العليا التي تسعى إلى تحقيقها من جيل إلى جيل كذلك فان الأسطورة تعبر أيضا عن وجود الجماعة ذاتها

---

[١] باقر، طه، ملحمة كلكامش، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد: ١٩٨٠، ص١٠.

وبنيانها الحضاري والثقافي. "كما تعمل الأساطير كضوابط ومؤشرات لدعم ترصين القواعد والممارسات التقليدية والتي يتعرض المجتمع إلى التحلل والتفكك من دونها"[١].

ولهذا نجد إن الأساطير والخرافات كائنة ما كانت لها شخصيتها وحدودها والرموز التي تحفل بها يجب أن تكون محل تقدير كبير بيننا. لا على أساس أنها هراء أو عبث جنوني أو وسائل مخطئة للسيطرة على الطبيعة أو عمليات استبدال عالم جميل طيب بعالمنا الواقعي المليء بالشر، وعلى هذا الأساس لا يجدي شيء ونحن نقرأ أسطورة ما أن نسأل "أين الحقيقة فيها وأين الوهم؟ لأنه لا مكان للحقيقة بعد ان اختلط عالمنا بعوالم أخرى مجهولة قوامها الآلهة والمردة والجن والغيلان والموتى والممسوخ بل لعلها وهي بتأثيرها المباشر وحشية غالبا تبدو قاسية وغريبة"[٢]. وبالإضافة إلى ما ذكر فان الأسطورة لا تذكر الاشياء، بل على العكس من ذلك، إن وظيفتها تكمن في التعبير عنها، إنها ببساطة تعمل على تطهيرها من الشوائب وجعلها نقية واضحة، وليس المقصود بذلك وضوح التفسير بل وضوح التعبير. وبالتحول من التاريخ إلى الطبيعة توفر الأسطورة جهداً للمعرفة. "فهي تلغي تعقيد الفعل البشري وتسبغ عليه بساطة أولية، فهي تتصدى لكل جدل أو أي شيء من شأنه أن يبتعد بنا وراء ما هو منظور بشكل مباشر إنها تنظم عالماً دون تعقيدات نظراً لأن العالم من دون عمق سوف يكشف على حقيقته، فان الأسطورة تخلق وضوحاً مناسباً"[٣].

ولهذا فأن الأسطورة لم تكن بالنسبة لصناعها ومعتنقيها محاكاة فعل، وإنما هي فعل ممتد في المستقبل، حيث إن إنسان ما قبل الكتابة يدرك المستقبل على انه حالة من الترقب الدائم. لما يقع، إلا الانتظار لما يأتي وهذه الرؤية للمستقبل قريبة من رؤية الإنسان المعاصر له، وان اختلف أدراك كل منها لصورة الزمن، فالإنسان ما قبل عصر الكتابة لا يتصور الزمن على نحو ما نتصوره، انه يرى منه الشيء الذي يمتد أمام خياله في خط مستقيم متشابه، وتقع عليه الحوادث التي لا يمكن التنبؤ بها إلا بترتيبها مقدماً في سلسلة مستقيمة الاتجاه غير قابلة القلب.

---

[١] النوري، قيس، الأساطير وعلم الأجناس، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، بغداد: ١٩٨٠، ص١٤.

[٢] زكي، احمد كمال، الأساطير –دراسة حضارية مقارنة–، دار العودة، ط٢، بيروت: ١٩٧٩، ص١٠٩.

[٣] رايتر، وليم، الأسطورة والادب، ترجمة صبار سعدون السعدون، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٩٢، ص٢٦.

ان الأسطورة بالنسبة للعالم القديم. كانت تعبيراً عن صراع أو تناقض بين القوى الرهيبة وجسدت بشكلها تصرف القدر نفسه. وبالنسبة لأوديب فرض الصراع بينه وبين القدر نتيجة للحقائق والمصادفات غير المتوقعة.

أنواع الأساطير:

ليست الأسطورة نتاج خيال مجرد. بل هي ترجمة لملاحظات واقعية. ورصد لحوادث جارية حيث من خلالها تنتقل إلينا تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة. وهي تعود في أصولها إلى أزمنة سحيقة سابقة للتاريخ المكتوب قبل أن يتعلم الإنسان الكتابة. كانت ذاكرته على قدر كبير من النشاط والحيوية، وقد استخدمها لنقل الأحداث بأمانة عبر الأجيال"[1].

وبسبب ما كان يعانيه الإنسان القديم من خلال التأمل والتفسير ومن خوف من الظواهر الطبيعية حيث عبرت عنه الأساطير. ولهذا أصبحنا لا نجد شعبا من الشعوب إلا وله أسطورة أو مجموعة أساطير في الخلق والتكوين وأصول الأشياء ولهذا إن الأساطير قسمت في ذلك الوقت إلى النحو التالي:-

أولا:- الأسطورة الكونية:

ان الكون بنظامه الطبيعي المجرد، قد شغل الإنسان القديم وان كان عاجزاً عن التعبير باللغة المجردة. حيث عبر عن تصوره للظواهر الكونية من خلال التصوير والتمثيل "ونظرية الخلق وما يتصل بها من مفاهيم كانت معروفة في بلاد سومر في الألف الثالث قبل الميلاد، والتي كانت تمثل خلق الكون –تنظيم الكون–خلق الإنسان– وهذا واضح في الأبيات الأولى في القصيدة التي جعلت عنوانها كلكامش وانكيدو في العالم السفلي"[2].

وكذلك تقول الأسطورة الكونية ان في بداية الأمر كانت الأرض الأم متزوجة من السماء وكانت السماء والأرض ملتصقتين. ولهذا فقد كان الظلام يسود الكون. ثم أنجبت الأرض الابناء. من خلال هذا الزواج وهم الشمس والقمر والنجوم. "عندئذ لابد من وسيلة

---

[1] السواح، فراس. مغامرة العقل الاولي، دراسة في الأسطورة –سوريا وبلاد الرافدين، دار الحكمة، شارع ليون، بيروت: ١٩٨٥، ص١١.

[2] كريمر، صموئيل نوح، الأساطير السومرية، ترجمة يوسف داود عبد القادر، مطبعة المعارف، بغداد: ١٩٧١، ص٥٥.

يفصلون بها الأرض عن السماء، حتى يجدوا مجالاً للتنفس. فأطلق بعضهم السهام فـــانفصلت السماء عن الأرض"[١].

وقد حددت الأسطورة مفهوم الإنسان للكون في ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: مرحلة الظلام التي كان يسود فيها الكون والظلام مرادف للفوضى.

المرحلة الثانية: مرحلة البحث عن حل نتيجة عدم الرضا بهذه الحالة.

المرحلة الثالثة: يتم فيها النظام الذي يتحدد فيه وظيفة كل شيء وتظل الأشياء على انفصالها مرتبطة بعضها ببعض.

ثانيا: الأسطورة الطقوسية:

وهي ترتبط بالطقوس والعقائد السحرية والدينية، علما إن الإنسان البدائي. كـــان يرسخ في ذهنه التراث الأسطوري وعليه فالدين والسحر في المجتمعات البدائية الوثنية يفتحـان آفاقا أو مجالات للهرب من هذه الأوضاع، عندما يتعذر اجتياز هـــذه الأزمـــات. يلجـأ إلى الطقوس الدينية والسحرية أمرا حتمياً وهذا النوع من الأساطير يرتبط بعملية العبادة مهما يكن شكلها وطريقتها، ممثلة ذلك بالجزء الكلامي من الطقوس. قبل ان تصبح حكاية. وهذا ما يمثله "اوزيوس" عند المصريين الذي يموت بانتهاء زمن الخصب ويحيا مع عودته"[٢].

ثالثا: الأسطـــورة التعليلية:

وهي صنف من أصناف الأساطير الكونية. وهي ليست وليدة الإحســـاس بعاطفـــة شعورية بين الإنسان والشيء من بل هي وليدة التأمل الموضوعي في ظاهرة تبدو غريبة وتحتـاج إلى تعليل "ويمكننا أن نقول بشيء من التجاوز أن الأسطورة التعليلية محاولة لاصطناع أسـلوب منطقي في تفسير الأشياء في عصر يغيب فيه الأسلوب العلمي"[٣].

فإذا كانت على سبيل المثال ظاهرة الشمس من دون نجوم. وظهور القمر بالليل ومعه النجوم ظاهرة فلكية نشرت علميا في عصر متأخر والإنسان القديم ولظروفه البدائية الساذجة، فسرها بشكل ساذج. ولم تجد طريقها إلى الوجود إلا بعد أن ظهرت فكرة وجـــود كائنـــات روحية خفية. مقابل ما هو كائن من ظواهر الطبيعية. كالرعد وانفجار البركـــان وانشـــقاق

---

[١] إبراهيم، نبيلة، الأسطورة، الموسوعة الصغيرة، ٥٤، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩، ص٢٨.

[٢] زكي، احمد كمال، الأساطير. دراسة حضارية، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت: ١٩٧٩، ص٤٦.

[٣] إبراهيم، نبيلة، المصدر السابق، ص٣٤.

الأرض عن الزرع. ويبدو أن طائفة من رجال الدين استطاعت أن توهم "الجماعات بأنها على اتصال بهذه الكائنات اللاشخصية، فوجد السحر"[١].

رابعا: الأسطورة الحضارية:

هي تلك التي تكشف عن صراع الإنسان مع الحياة لإصراره على الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية "وقد كان الإنسان في المرحلة الطبيعية منشغلا بنظام الكون. وعندما تأمل النظام الكوني، وجده ينتظم بشكل من المجموعات الثنائية المتعارضة، فهناك على المستوى المكاني السماء والأرض البعيدة والقريبة"[٢].

وهذا النوع من الأساطير الحضارية تلتمس لها موقف الإنسان البطل من الكون والحياة التي يعيشها.

خامساً: الأسطورة الرمزية:

إن الأسطورة الرمزية مرت في كثير من المراحل المعقدة التي مرت بها أساطير الطقوس الدينية والتعليلية والحضارية وغيرها من الأساطير "وهي اقرب من الأسطورة التعليلية لأنها تعبر عن فكرة دينية او كونية"[٣].

وهي تتضمن رموزاً تتطلب التفسير كالعالم الأرضي وعالم الانسان، هي نشأت في مراحل فكرية اكثر نضجاً من المراحل التي نشأت فيها النماذج الأسطورية التي ذكرت سلفاً. وكما هو معلوم ان الرمز ينشأ عندما ينحو الفكر البشري لخلق علاقات بين تصنيفات المسميات.

سادسا: الأسطورة التاريخية:

أضيف لهذا النوع من الأساطير عنصر التاريخ. وهي ترتبط أحداثها بمكان وأشخاص واقعيين وهي تحتوي على خوارق وتأخذ شكل الحكاية وتتناقلها الأجيال، والمادة التاريخية هي خليط بالعادة الأسطورية من عمل واحد، والأسطورة التاريخية تمجد الشخصيات التاريخية

---

[١] زكي، احمد كمال، المصدر السابق، ص٤٧.

[٢] إبراهيم، نبيلة. المصدر السابق، ص٣٧.

[٣] البياتي، مجيد جمعة، الأسطورة من فلسفة أفلاطون: نظرة معاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد كلية الآداب. بغداد: ١٩٨٨، ص٢١.

"فالبطل كلكامش هو أحد ملوك بلاد ما بين النهرين، من العصر السومري وليس شخصية أسطورية من صنع الخيال الأسطوري لشعب بلاد ما بين النهرين"[١].

وقد أثيرت كثير من الشكوك حول القيمة التاريخية للأساطير والملاحم القديمة، ونظراً لما يرد فيها من أوصاف غير واقعية والاعتماد على الخيال والرمز. وهذا لا يعني إن الأسطورة ليست لها قيمة تاريخية، فهناك صلة بين الأسطورة والتاريخ وهي تحتم ضرورة الاستفادة من المادة الأسطورية لمصدر المادة والتاريخ.

وهناك صلة زمانية تربط الأسطورة والتاريخ "وهي صلة زمانية لا يمكن تحديدها تحديداً دقيقاً، لأنها تختلف من شعب قديم إلى شعب قديم اخر. فالتاريخ هو وسيلة حديثة نسبياً للتعبير عن الأنشطة الإنسانية"[٢].

سابعا: أسطورة البطل الآلهة:

ان البطل الأسطوري يكون دائماً طموحاً إلى أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده دائما إلى العالم الأرضي، وهذا نلمسه في ملحمة كلكامش. حيث أن مفهوم

المبحث الثاني

مفهوم البطل الأسطوري

كانت الأساطير تدور حول ركائز ثلاث هي:

١-الإنسان ٢-الطبيعة ٣-الآلهة.

وكانت الأساطير بالنسبة للإغريقي، تعني أن يسجل فيها أدق خلجاته وأحاسيسه، وكذلك يسجل أدوار كفاحه.

"لقد حدد أرسطو البطل الأسطوري على ان يكون من الأشخاص العظام كالأفراد والملوك وأنصاف الآلهة"[٣].

إذن ينبغي أن يكون البطل ليس فاضلاً أو عادياً للدرجة القصوى ولا يكون قد أحاطت به المصائب لإغراقه في الرذيلة والنذالة عن عمد، وإنما أصيب بالكارثة بسبب خطأ

---

(١) احمد، محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ، التراث للشرق القديم، دراسة في ملحمة كنكامش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٨٨، ص٢٢.

(٢) احمد، خليفة حس، المصدر السابق، ص٢٣.

(٣) احمد، فوزي فهمي، المفهوم التراجيديا والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٨٦، ص١٦.

ناشئ عن ضعف إنساني ومن المعروف إن البطل لا يقر لهذا الخطأ الذي يقع فيه ولا يحس به إلا بعد وقوع الكارثة أو الفاجعة، فمعظم أبطال الأساطير اليونانية حتى وان كانوا يدافعون عن قيم أخلاقية أو إنسانية إلا انهم على الرغم من ذلك لا يسلمون من الفاجعة..

والأسطورة تصور بطلاً تنتهي قصته بفاجعة كما ذكرنا سابقاً لماذا؟ لان قصة هذا البطل تثير في نفوسنا الشفقة عليه، والخوف من مثل مصيره "وبذلك تتطهر نفوسنا من انفعالي الشفقة والخوف، أو بعبارة بسيطة يمكننا أن نعيش بشيء من الاطمئنان مع هذين الانفعالين. ومن هنا نشعر بالسرور من مشاهدة التراجيديا الفاجعة. وان كان نوع خاص راقياً من السرور لا يشبه التشفي أو الفرح لأننا نجونا من مثل مصير البطل"[١].

وبناءاً على ذلك يجب أن يكون البطل إنسانا فاضلاً، عظيماً ولكن يجب أيضا أن تكون الكارثة التي تنزل فيه لغلطة يرتكبها أو عيب معين في أخلاقه، عيب خفي لا يدركه البطل في بادئ الأمر ولعلنا نحن أيضا لا ننتبه اليه، ولكننا ندرك، كلما اقتربت الفاجعة انه موجود كامن كالمرض العضال، حتى إذا وقع المحذور اكتمل شعورنا بالشفقة والخوف لان البطل وان كان عظيماً فهو يشبهنا في الضعف البشري، فأوديب الذي أراد أن ينفذ وحي الآخة بالبحث عن القاتل كي يخلص المدينة من الشر، فإذا به يكشف هو نفسه القاتل الذي يبحث عنه، وقاتل من؟ قاتل أبيه، فالبطل قد يشقى أو يفجع لفرط إنسانيته أو لسمو خلقه، فعلى الرغم من تلك المثل أو عدالة القضية التي يدافع عنها، إلا إن القدر لا يعرف أخلاقيا أو مثلاً.

ويعرف ارسطو البطل فيقول "من ذهبت سمعته في الناس"[٢]. ويفسر ذلك من ان البطل لا بد أن يكون نبيلاً أو أميرا، وذلك على اعتبار إن الناس يرون في البطل الملك أو الأمير رمزاً لمصير مملكته بأسرها، كما إن وجود شخص ذي أهمية بوصفه بطلاً، يشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء الشخصية اكثر مما يبدو ظاهراً للعيان.

فان كان البطل اليوناني فرداً اعتيادياً، أي ليس نبيلاً وليس عظيماً لما أمكن أن يقيم صراعاً قوياً متكافئاً بحيث يظهر القوى البشرية وعظمتها، والبطل يدخل في هذا الصراع، مع القدر بروح إيجابية وإرادة كاملة، وبرغم من ان البطل الأسطوري يرتكب جرائم إلا إننا نتعاطف معه ونشفق عليه.

---

[١] عياد، شكري محمد، تجارب في الأدب والنقد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٦٧، ص٢٩.

[٢] احمد، فوزي فيسي، المصدر السابق، ص١٧.

فالبطل الأسطوري ليس بمعزل عنا، فالتصورات الذاتية لا تنظر إلى البطل كممثل للمجتمع وفي الوقت نفسه يرتبط البطل كفرد معنا كافراد. وان هذه التصورات الذاتية تجعل قيمة البطل بالنسبة لنا هي من خلال مروره بتجارب يمكن أن نمر نحن بمثلها، فارسطو يربط تصوره للبطل بفكرة عظيمة الأهمية ألا وهي فكرة التطهير "فالبطل الذي يشغل القسم الأكبر من اهتمامه، هو بطل التراجيديا اليونانية والتطهير هو غرض هذه التراجيديا في رأيه"[١]. ولهذا فأن الكتاب المسرحيين اليونانيين أمثال اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبدس. لم يتناولوا موضوعات مسرحياتهم خارج نطاق الآلهة والأبطال الخرافيين "لان الصراع ينشب من خلال الارادات بين بطل المسرحية والآلهة وبين الآلهة الصغرى والكبرى والعظمى"[٢].

إن الرؤيا الأسطورية تقوم على الإيمان بجود الأبطال. أبطال لا يتسلل إليهم شيء من الضعف الإنساني إلا بالقدر الذي يتغلبون عليه في يسر ليظهر مبلغ قوتهم وليس الأبطال العاديون ولكن نحن أمام بطل أو أبطال معدودين بل أمام عالم من الأبطال. منهم الأبطال الصغار ومنهم الأبطال الكبار. ولكنهم جميعاً يأخذون من هذه البطولة نصيب.

لذا فأن ظهور الأعمال الأسطورية يرتبط بفترات من تعاظم الوعي الجماعي وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة ونستطيع أن نلاحظ إن هناك صفة أساسية تربط بين البطل الأسطوري وبين الآلهة، حيث نجد إن هذه الصفة تتحقق بشكل عميق واسع في الأساطير "ومن هنا نرى إن البطل الأسطوري يتعامل مع كائنات غريبة. وهذه الكائنات هي مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية، في وقت واحد[٣].

بل ان كثير من الأحيان نجده يتعامل مع قوى الطبيعة. فالبحار والأنهار والاشجار. العظيمة ليست مجرد أشكال من المادة، بل ان لها أرواحا وعلى هذا الأساس سميت بالآلهة إذا كان البطل الأسطوري لا يشعر بحدود فاصلة، بينه وبين الماضي والحاضر. من هذا العالم ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة في الزمان والمكان. ومن هنا إننا لا نستطيع أن نعده بطلاً (ذاتياً) كالبطل التراجيدي، بل هو على النقيض منه تماماً. إذن فالبطل الأسطوري موضوعي.

---

[١] عياد، شكري محمد، البطل في الأدب والاساطير، دار المعرفة، القاهرة: ١٩٧٢، ص١٧.

[٢] ارسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ب ت، ص١٧.

[٣] عياد، شكري محمد، المصدر السابق، ص٧٤.

"وإذن فلن يكون البطل الأسطوري بطلاً موضوعياً بالمعنى العلمي الذي يفترض وهو الذاتية اولا، ولكنه بطل موضوعي، بمعنى ما قبل الذاتية، ولن يكون بطلاً موضوعياً بالمعنى العقلي لكلمة الموضوعية، بل معناها الانفعال"[١].

ومن هنا كان البطل الأسطوري دائما لا يشعر إلا نادراً، بحدود فاصلة بينه وبين العالم والزمن إذ كان بطلاً الاها أو كانت إرادته تتحد مع الإله.

ان البطل الأسطوري هو مكلف بأداء رسالة تخالف رسالة الأبطال الخرافيين. وعلى هذا الأساس أن نضيف خصائص أخرى للأسطورة ترتبط ببنائها ووظيفة البطل.

وهذا الحديث ينطبق على تعريف (فونك) للبطل الأسطوري "هو إن الأسطورة حكاية تقوم على قيام الآلهة وإنصاف الآلهة بدور البطولة"[٢].

المبحث الثالث

مفهوم البطل في أساطير وادي الرافدين

إن نشوء الأساطير في وادي الرافدين متأت من كون الإنسان العراقي القديم، كان يقف مأخوذاً مبهوراً تتناوبه الظواهر الطبيعية والكونية فتأخذه دهشة وحيرة ورهبة وخوف في تتابع الليل والنهار –الميلاد– الموت للانسان والحيوان، المطر، الرعد، الشتاء والصيف والخريف والربيع ولعدم اكتمال وعيه بالخارج وفقدانه للمنطق العلمي الواضح، ارجع كل ذلك إلى قوة غيبية عليا متحكمة، تتصرف بشكل مطلق بهذه الظواهر وراح في حالة عميقة من الخشية والخشوع، يقيم الطقوس والعبادات لهذه القوة التي افترض إنها تتحكم بكل شيء.

ومن خلال هذا كله ظهرت الأساطير فهي ثمرة الطقوس الأولى ومحاولة بدائية إلى أفكار أسطورية متكاملة اكثر تعقيداً لقد كان من الصعوبة فرزها من خلال الإنسان والطبيعة ومن خلال الإنسان العرافين والكهنة. والزعامات القبلية والمدنية إلى آخر هذا الرأي ما كان قد ساد في تلك الفترة الزمنية، وهناك رأي يقول في نشأة الأسطورة حيث كان إصرار الكهنة والزعامات القبلية ومن ثم المدنية، هي التي عمقت الطقوس وأغنتها بالأساطير، ولكن هذا الرأي يحتاج إلى دراسة وأدلة قوية، وهو يلخص الموضوع، بان الكهنة والعرافين والزعامات

---

[١] عياد، شكري محمد، المصدر السابق، ص٨١.

[٢] إبراهيم، نبيلة، المصدر السابق، ص٨.

المحلية البدائية كانت بها حاجة إلى سيطرة بلاد الرافدين والأشراف على عملية الصيد والرعي، وممارسة الزراعة، عندئذ ولدت فكرة إخضاع الإنسان إلى سلطة عليا وقوة قدسية لا يمكن مخالفتها أو الانحراف عن قولها المتمثلة في الكهنة والزعامات وعلى هذا الأساس تكون الطقوس والأساطير المرافقة لها ملزمة للإنسان للاعتقاد بها وعلى سبيل المثال كانت سلطة الزعماء في قبيلة الصيد تصور "على إنها عبادة جد أعلى وان آلها كان يعبد في هيئة ملك وفي وقت لاحق. وذلك عندما تركزت السلطة بين يدي زعيم أو ملك"[١].

سمات البطل الأسطوري : في وادي الرافدين:

إن من أهم السمات البطولية في أدب وادي الرافدين. تلك التي يتجلى بها البطل الحاكم أو الأمير يجد مشروعية من خلال الاختبار الإلهي. صفة القدرية المقدسة فهو يتمتع بقوة تقربه من الآلهة إذ لم يكن هو واحداً من الآلهة. كما يتضح ذلك في الكثير من نصوص الأساطير السومرية وكذلك يجد البطل الأسطوري فناءه من خلال الاختبار الإلهي أيضا فيمنحه ارتباطا دائماً بين الآلهة والبطل الأسطوري. وهذا الارتباط متأت من خلال اندماج ذات البطل في الروح الإلهية من هنا فان البطل الأسطوري لا يجد فاصلا بينه وبين العالم ولا هناك فاصل بين الماضي والحاضر، ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محددة في الزمان والمكان وهو ليس بطلاً مجرداً بطل ذاتي، وإنما هو بطل موضوعي علمي.

"فالموضوعية العلمية والموضوعية الأسطورية تشتركان في إن كلتيهما تقومان على تصور ما للقوى الخارجية عن الإنسان ونزوع يطابق هذا التصور"[٢].

فالبطل في أسطورة وادي الرافدين، لا يصور ذات الإنسان كأنها محور الكون وهو يختلف عن البطل التراجيدي الذي تكون عنده ذات الإنسان محوراً ومركزاً للكون ويكون فعل البطل الأسطوري انعكاس لتلك الظواهر الطبيعية والكونية بالمنطق العلمي وكذلك يكون رد فعل الخيارات الإلهية وقراراتها وأهواؤها بالمنطق السحري السابق فيعدم الوعي الداخلي لدى البطل الأسطوري ويتجلى وعيه الخارجي بالعالم بشكل مبهم وغامض تفرضه المحسوسات والظواهر المادية، فيكون هذا البطل جزء من ظاهرة الطبيعة. وتكون الغيبية متجسدة في اشكال

---

[١] توسن، جورج، اسخيلوس واشينا، ترجمة صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية الراقية، بغداد: ١٩٧٥، ص٨٥.

[٢] عباد، شكري محمد، المصدر السابق، ص٧٦.

الظاهرة وبذلك يخلق تحول هذه الظواهر وتبدلها. فعلى البطل الاسطوري وخياراته تبعاً لتأثيرها وقوتها وغموضها، ومن هنا يبرز لنا ان البطل الاسطوري البدائي محروم من اتخاذ القرار واسبقيته. وكذلك محروم من اصالة القرار، وهذا ناتج كون ان الالهة هي صاحبة القرار الاول والاخير وهكذا نوع من الابطال الاسطوريين يكون اقرب الى الخرافات حيث يتعامل مع الكائنات الانسانية والحيوانية والالوهية في وقت واحد. وقد يكون البطل كائنا ما عدا ان يكون انساناً حيث نستطيع ان نتعرف على هذا من خلال الفكر باسطورة "نزاع الحصان والثور" او "نزاع النخلة وشجرة الاثل" ومعظم اساطير عصر الصيد والعصر الرعوي اما في العصور الزراعية وعصر العمل اليدوي. فقد تطور وعي الانسان الخارجي وتطور ايضاً الانسان في عالمه الداخلي فيدفعه هذا ان يكون بطل الاسطورة جزءاً من الظاهرة الطبيعية. بل اصبح هو المحرك الاساس لبعض مفاصلها. حيث ظهرت في شخصية البطل الاسطوري نوع من الصراع الذاتي غير المتحرك، وذلك بسبب خضوعه أي البطل الاسطوري لقوة اكبر –قوة الالهة. ومن هنا جاءت فكرة التسلط الالهي للبطل والتحكم بالاقدار والمصائر والكون والحياة.

ان البطل والبطولة من جهة والسماء والخلود من جهة اخرى حيث ينشد الجميع القيم والحقائق اذ من لا يحلم بالبطولة ويتمناها لنفسه، لشعبه، لبلده، ومن لا يريد السعادة ويريدها خالدة ابدية. ولابد من اجهاد الفكر وتجريده من التخيل للغور في اعماق مضامينها، لا سيما متى ما كانت مغلفة بثوب اسطوري "كما هو حال ادب وادي الرافدين في الغالبية من نصوصه ولا ينبغي ان يغيب عن بالنا الفارق الزمني والحضاري وهو ما لا يمكن لذهنيتنا المعاصرة ان تقبله على علاته، وقد يكون من هذا القديم اشارة توصي بما لا يصدق انه نتاج مرت عليه الاف السنين"[1].

وبعد الكشف عن ملامح البطولة تمت ملاحظة العلاقة ما بين البطولة والسماء للوصول الى مفهوم شامل وتقييم العلاقة بين البطولة والخلود في سماء الابدية وهنا سوف نركز ايضاً على البطولة خصوصا، اذا ما علمنا ان البطولة ليست بالعضلات والقوة المادية او المغامرات العنيفة. بل خاصة بالجهد الذي يبذله المرء في سبيل تحقيق ذاته وتحيدها مع ما هو طبيعي، ومن هنا يظهر ان الادب في وادي الرافدين ينسب البطولة الى الالهة، حيث ان العقلية

---

[1] حبي، يوسف. البطل والسماء في ادب وادي الرافدين، مقالة افاق عربية، تشرين الثاني، السنة الثانية عشرة، بغداد: ١٩٩٣، ص٥٨.

السائدة من تلك العصور هي العقلية الدينية اذ البطل الاسطوري ليس وحيداً وليس نموذجياً متكرراً، واذا ما اردنا ان نضرب مثالاً على ذلك، يبرز امامنا "كلكامش" الذي هو يختلف عن انكيدو وهما سيغدو الاثنان واحد.

ان تعقيد الحياة وصعوبتها ادى في مرحلة ما بعد الاساطير الاولى الى خلق مشكلات كونية وحياتية وطبيعية جديدة لم تعد الميثولوجيا الاولى تستوعبها بشكل معقول، حتى وفقا للخيال الشعري الاسطوري في وادي الرافدين فخلق الانسان القديم "الذي اخضع بعض الالهة او ما يماثلهم من البشر الى آلهة اخرين، او ما يمثلهم ايضاً. واشتعلت الحروب بين القبائل والشعوب في السماء. عند طريق تصارع الارادات بين الالهة واسقاط هذا التصارع على بني البشر وكانت العلاقات دائمة التغير بين مدن دجلة والفرات المتنافسة. منعكسة في هيكل الالهة البابلي المركب غير المستقر"[١].

الإله بطلاً:

درجت اغلب الاساطير في ادب وادي الرافدين على اتخاذ الالهة ابطالاً لها وذلك لما تتمتع به الالهة من سلطان هو مصدر كل السلطات والقرارات وامام مثل هذه القدرة على التحكم والتصرف بالمصائر والاقدار "جاء لزاما على الانسان البابلي ان يعيش في خوف دائم من هاجس الهي جائر"[٢].

ومن خلال هذا الخوف، دفع بالانسان العراقي الى ان ينسج حوله الالهة اساطير وملاحم تصور رهبة الانسان على الالهة وتقديسه لها.

ومن خلال ما تقدم يحاول الباحث ان يلتمس مفهوم البطولة والبطل لدى وادي الرافدين وارتباطهما الوثيق بالالهة من خلال مبادئ اساسية للبطل الاسطوري في وادي الرافدين ومن هذه المبادئ:-

١-مبدأ العلية:

أي ارتباط خيارات الالهة بما يصدر عن البشر فاذا انقطع او منعوا هؤلاء عن تقديم القرابين والنذور للالهة فسوف تغضب وترسل عليهم الجفاف والمجاعة.

---

[١] تومس، جورج، المصدر، ص٨٢.

[٢] كوتو، جورج، الحياة اليومية في بلاد بابل واشور، ص٤٤٣.

٢-مبدأ التمثيل والقياس:

اذ يصنف الادب العراقي القديم الالهة كما تصنف الاشياء على الارض فيصور السماء على شكل ارض وكأنها دولة او مملكة تحكم فيها الالهة بمراتب ودرجات متفاوتة. ويجتمعون في مجالس ويتخذون القرارات على غرار المجتمع البشري.

٣-مبدأ التشبيه:

اعطى الكاتب القديم للالهة صفات البشر الروحية والمادية، ويؤدون افعالا بشرية ويولدون ويموتون ويأكلون ويشربون مثال على ذلك في قصة الطوفان يقدم الانسان الناجي من الغرق وليمة فخمة للالهة قربانا لها.

٤-مبدأ الاسم:

يوجد لدى العراقيين القدماء معتقد، بان الاسم يخلق مع الشيء وهو مرادف لوجوده فلا يمكن لاي شيء ان يوجد ما لم يكن له اسم "ففي الحضارة العراقية القديمة يعتبر الاسم هو الشيء وسر قوته"[١].

فكان للالهة اسماء سرية تكمن فيها قدرتهم وقوتهم، ومن جانب اخر نرى في ادب وادي الرافدين ان للالهة قدرة وشغفاً على التسلط والشر والتدبير بالقدرة نفسها الذي يملكون فيه نزوعاً نحو التسامح والخير والعطاء، فاذا ما اخذنا اسطورة "تموز وعشتار" مثالا اعطاها المبدع العراقي القديم للالهة.

فتموز يموت في كل سنة شتاء ويحيا كل ربيع وكان حاكما للمدينة "اوروك" السومرية، واصبح الها بعد زواجه من عشتار حيث جعل السومريين لتموز عقائد وشعائر دينية. حتى يمنحوه طابعاً مقدساً وصفات الهية.

وهكذا فأن وجود العلاقات الدينية بين الاساطير والملوك شيء اساسي إلا انه لا توجد تلك الارضية الصلبة التي تدعم وتساند الاقتراح القائل "بأن الطقوس الدينية كانت في البداية وبشكل عام مرتبة حسب التسلسل الزمني"[٢].

---

[١] زيارة، ستار، البطل في ادب وادي الرافدين، مقالة، جريدة اليرموك، بغداد: ١٩٨٥، ص٤.

[٢] الاسطورة وعلم الاساطير، عن الموسوعة البريطانية، ترجمة: عبد الناصر. محمد نوري عبد القادر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: ١٩٨٦، ص٥٨.

المبحث الرابع

أ-الدراسات السابقة: ((في القطر العراقي))

١-دراسة عبد الإله كمال الدين المعنونة:

لقد تناول عبد الاله كمال الدين في رسالة الدكتوراه الموسومة "المنابع الاسطورية والقومية في الادب المسرحي العراقي. قدم فيها مقارنة لثلاث مراحل:

١-المرحلة الاولى: العراق القديم.

٢-المرحلة الثانية: العراق في العصر الوسيط "الدولة العربية الاسلامية".

٣-المرحلة الثالثة: العراق ما بعد سقوط بغداد.

حيث تناول في دراسته عدداً من نصوص مسرحية مستخرجاً منها ما له صلة بالحكاية والاسطورة واسلوب معالجة الكاتب والجوانب الفكرية والفنية في مضامين تلك النصوص.

وبما ان الرسالة غير مترجمة، عدا بعض المختارات في فصوله المعدلة والمنشورة في مجلة التراث الشعبي "العدد الفصلي الاول-١٩٨٩ "لم يتهيأ للباحث الاطلاع على الفصول الاخرى، ولكن من خلال استفسار الباحث من عبد الاله كمال الدين. عن بقية الفصول، اتضح ان بقية الفصول لا تنطبق ومضمون البحث.

ولم يجد الباحث في نطاق البحث العلمي أي رسالة تتطابق ومضمون بحثه حيث ان رسالة الماجستير -زهير كاظم علوان- التي تخصصت في الظواهر ابان العصر العباسي، وهي في هذا المجال تتخذ لنفسها موضوعاً لا علاقة له بموضوع بحثنا الذكر انفاً.

٢-دراسة صفاء الدين حسين المعنونة:

وقد عثر الباحث ايضاً على دراسة واحدة وهي رسالة ماجستير تقدم بها صفاء الدين حسين جمعة التميمي ١٩٨٩ الى كلية الفنون الجميلة والموسومة "توظيف الاسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر" وهي تتناول بعض الشذرات في كيفية توظيف الاسطورة -والحكاية الشعبية، موضوع البطل في الحكاية الشعبية، وهي عدا ذلك لا تصب تماما في جوهر الموضوع الذي نحن في صدده.

ب-الدراسات العربية:

اما الدراسات العربية السابقة في "الوطن العربي" لم يجد الباحث موضوعاً قريباً او يصب بنفس موضوع البحث، ولكن من خلال التقصي، والبحث على كثير من المصادر العربية استطاع الباحث ان يسلط الضوء على بعض المواضيع او المقالات التي كتبت في الوطن العربي، ولكنها لا تتناول صلب الموضوع المشار اليه وهي تختلف اختلافاً كبيراً إلا ان الباحث قد وجد من الضروري ان يشير الى هذه المواضيع حتى يتجنب السقوط بتكرار موضوع البحث.

١-دراسة محمد عبد المعيد خان المعنونة (الاساطير العربية قبل الاسلام): (رسالة دكتوراه):

وهي في الواقع بحث في الوثنية العربية اكثر مما هي دراسة للاساطير. وهي توشك ان تنفي عن العربي القدرة على ابتكاره للاسطورة، حيث تذهب الرسالة الى ان "الخيال التصوري هو الغالب والمتسلط على حياة العربي العقلية وان الخيال التصوري يولد الاسطورة التصويرية كما يضع الخيال التصوري الاختراعية"[1].

اما ما يخص مفهوم البطل الاسطوري في الادب العربي لم يتناوله بشكل يبرز فيه مفهوم البطل الاسطوري، وقد وجد الباحث في هذه الرسالة اختلافاً كبيراً عما يتضمنه بحثنا هذا.

ج-الدراسات العالمية:

اما بخصوص الدراسات العالمية فقد تناولت نصوصا لكتاب اجانب، ولم تحوي تلك الكتب أو الرسائل "أن وجدت" على دراسة أي نص عراقي من النصوص التي تم تناولها بحثنا هذا.

وقد اطلع الباحث على بعض الرسائل والكتب المترجمة والتي تتصدى لتحليل النصوص العراقية والعربية، مما يجعل العثور على موضوع يصب في مجال البحث مفهوم البطل

[1] خان، عبدالحميد، الساطير العربية قبل الاسلام، ص٣٨.

الاسطوري في وادي الرافدين او قريب منه صعباً حسب رأي الباحث للاسباب التي ذكـــرت سابقاً.

الفصل الثالـــث

إجراءات البحـــــث

١-مجتمع البحث:

عمد الباحث الى الرجوع الى مصادر ومراجع وبحوث عديدة. ناقشت وحللت قضية البطل الاسطوري. وبطل بلاد الرافدين بنحو خاص فكانت طريقة جمع المعلومات تقتضي منـــه البحث نحن بصدد البحث فيه، وقد شمل ذلك ما كتب عن خصوصية البطل الدرامي وتوظيفـه من قبل من كتب مستقيداً من الاسطورة كمادة اولية. والكيفيات التي عمل بها المؤلف العراقي كي ينجز بطلا دراميا له مواصفاته وميزاته الخاصة مع انه اعتمد الاسطورة اساسا لتحقيق هذا الهدف الامر الذي افادنا التعرف على خصائص هذه البطولة الدرامية للنصوص مـــن خـــلال عينات تم تناولها لهذا الغرض.

٢-عينة البحث:

عمد الباحث الى الاختيار القصدي لعيناته متمثلة في اربعة نماذج مسرحية لنصـــوص امتازت باهميتها في تاريخ كتابة النص المسرحي العراقي الذي تناول الاسطورة مادة لما انطـوت عليه من خصائص تفيد الوصول الى النتائج المتوخاة وتحقيقاً لهدف البحث وهي:

اولا: الطوفان – تأليف – عادل كاظم.

ثانيا: الخليقة البابلية –تأليف – ثامر عبد الكريم.

ثالث: ادابا –تأليف– معد الجبوري.

رابعا: خلود كلكامش –تأليف– كامل المشهداني.

٣-منهج البحث:

ارتأى الباحث اعتماد المنهج الوصفي في معالجته لمادة البحث انسجاما مـــع طبيعـــة موضوعة البحث مستعيناً بالتحليل طريقة للنصوص المسرحية التي وردت كعينات تطبيقية.

٤-عرض وتحليل النماذج:

اولا: الطوفان / تأليف: عادل كاظم

منذ البداية يضعنا المؤلف في خضم الصراع الذي تقوم عليه المسرحية. منها هو (أنام) كبير الكهنة ويطلب من الالهة. وباسم الجميع ان تمنح كلكامش سر الاسرار (الخلود) أنلم... انقذوا اوروك من طغيانه ضعوا لجاما في شدقيه. اقتلوا ديدان الغرور في جسده كي لا يجد سر الاسرار فيبقي الابدية في جسده والازلية في روحه.

لقد ذهب كلكامش في غيبة بعيداً باقتراف لمحرمات الاخلاقية والاجتماعية وانتهاك الحرمات كونه مستبداً طائشاً لا يحد تصرفاته حد ولا يحول دون رغباته وادع.

(أنام: ... ليكن هنا في اوروك قوياً اخر.

يصارع كلكامش عند البوابة ... فيقاسمه.

القوة والحق والجمال... فيشعر ان في الحق.

له ثان وفي الجمال له اخر... وفي القوة له ند).

ان "أنام" يعني موت المدينة انسانا انسانا. جراء الافراط في الاستبداد الذي يمارسه بطل النص كلكامش ففي هذا الحوار تتضح لنا ابرز سمات البطل الدرامي كلكامش لم يختر المؤلف ندا له حسب ما ورد في الملحمة، انكيدو فذكر الاخير يأتي عرضاً وبفاعلية غير مؤثرة وهو ما يتأسس عليه النص.

ان الند الحقيقي والمكافيء هو (سموقان) الطرف الثاني والمستمر للصراع. وهذه قفزة فكرية كبيرة اذ ان (سموقان) راع ليس اكثر راعي اغنام والذي يقف معه من الناس البسطاء من سكان (اوروك) الذي دمرها الاستبداد.

اذن فالصراع يقوم بين قوتين دراميتين هما كلكامش نظام الحكم. (سموقان). الشعب وبهذا الغى المؤلف كف الصراع الثانية بتحويلها الى وضع نثري سائد.

ان المؤلف ولكي يؤسس للنص الدرامي. يعتمد على قيم صراعية معاصرة متجاوزا كل المرجعيات التاريخية ومن ضمنها ملحمة كلكامش فهو يقدم بطله بصفته انسانا من لحم ودم وليس للالهة من دور في ولادته او اختفائه. فكلكامش ابن غير شرعي من ام عاهرة وليست الهة مقدسة فهو ابن سفاح، بشر جاء من علاقة غير شرعية بين امه واخر من بني الانسان وبهذا يسقط النص الدرامي ابرز صفة لكلكامش في الملحمة وهي انه سليل الالهة ثلثين من الالهة وثلث من البشر، وهذا ما يجعلنا مذعورين الى اسقاط صفة اخرى من صفات البطل

بقصد تشكيله الجسماني فهو انسان اعتيادي في النص له مواصفات البشر نفسها. فليس طوله اثني عشر ذراعا ولا عرض صدره سبعة اذرع. ان قوة كلكامش في النص تأتي من انه صاحب سلطة وهذا ضعف ايضاً. انه شخصية من خلق جديد خلق المؤلف المسرحي وكما اراده لكي يكون وسيلة ينقد فيها المؤلف عن طريقها مشروعه الفكري والايدولوجي على وجه التحديد فالطوفان كنص مسرحي لا يمت لكثير من الصلات او الوشائج للنص الملحمي فبالاضافة الى ما ذكرنا في بناء شخصية كلكامش يضعنا على مستوى اخر من مستويات اللغة، فالحوار يتميز بنفوذ درامي من خلال البناء والاتجاه بما يحمله من تكثيف وتركيز يتأكد من خلالها تعميق الصراع الدرامي، فكل شخصية لها اسهامها المحدود في هذا المجال. كما ان لتركيب الجملة وتعميقها حال يصب في صالح شحنة الصراع الدرامي شطر الذروة والفرز بين كل شخصية وشخصية اخرى ممكن عن طريق فرز حوارات المسرحية الذي تميز برغم نثريتها بطاقة شعرية واضحة هي من صلب لغة الحوار الدرامي في النص المسرحي.

وبهذا يلغي المؤلف التشابهات الحوارية التي وردت في الملحمة. اذ لغة كلكامش وانكيدو وثنون وصاحبة الحانة تتميز بتشابه واضح على مستوى الملحمة في حين تحقق انجازها على مستوى الفرز والابانة على مستوى النص الدرامي. نظراً لان الدراما تبني نفسها على عنصر التركيز والانتقاء فأن المؤلف قد ركز حدثه الرئيسي مقتصراً على الصراع بين كلكامش والحاكم وبين معارضيه من فئات مختلفة الانتهاء الطبقي واللغوي. الصراع من اجل السلطة. ازالة سلطة مستبدة لحاكم مستبد يتكئ على مؤسسة دينية متحورة ليحل محلها سلطة الشعب. وهذا تخريج معاصر عمد اليه المؤلف ووضحه هدفاً مركزياً لنصه.

ومن اجل هذا حدد المؤلف مكانه المسرحي بمكان واحد هو البلاط الملكي وحتى اللحظة الاخيرة اذ انتهت هيمنة المكان بانتهاء السلطة الشخصية والمحورية لكلكامش.

وهكذا اسهم المكان كما اسهمت الشخصيات واللغة في خلق بيئة درامية حقيقية. فالمكان الملحمي واسع ومتعدد ومختلف وواقعي وسحري، والانتقال بين أجزائه يتحقق عن طريق ما هو خارق وغير منطقي، لكن المؤلف هنا يحيله الى مكان واحد واقعي.

وبهذا تكون التغيرات واقعية ومنطقية، لقد استطاع المؤلف ان يخلق مكاناً وحواراً وشخصية درامية توحي بالواقعية والمعاصرة برغم حفاظه على الاجواء التاريخية وبهذا تمكن المؤلف من تحويل القيم الصراعية من قيم ملحمية الى قيم مسرحية متقدمة ولكي يتم المنطق

عمله في هذا النص فأن المؤلف يستبدل الطوفان من مفهومه التاريخي الى مفهوم ايدولوجي وهو ثورة عندما يحتاج الشعب البلاط الملكي وعندها يضطر كلكامش الى الانتحار بصفته بشراً وحاكماً اخفق تماما في طمس حقوق الشعب وشل ارادته الطوفان ليؤكد حتمية تاريخية هي موت الطغاة بايديهم او بايدي غيرهم. وهذه الفكرة اساسية جديدة طرحها المؤلف عندما الغى القضية الاساسية التي جعل من اجلها كلكامش أي الخلود الابدي الى قضية اخرى هي خلود الشعب والذي هو الند المستبد في القوة. فالشعب هو انكيدو وانكيدو هو الشعب ومن هنا يأتي التوظيف المتمكن لاسطورة كلكامش في نص (الطوفان).

ثانيا: الخليقة البابلية: تأليف: ثامر عبد الكريم.

يتخذ هذا النص المسرحي قضية خلق العالم والانسان موضوعاً. وهو موضوع شامل وواسع حاول النص ان يقدمه بطريقة درامية برغم الجانب الاسطوري الذي يميز قضية الخلق. يعتمد النص في بناءه على شخصيات اختارها المؤلف وانتقائها من الالهة فقط (مردوخ. تيمات. مُمو، ايسو، انكي،....الخ) هذا اضافة الى شخصية (الراوي) التي تكتفي في تقديم بعض الايضاحات والتعليق على الصراع. من دون ان تتدخل فيه. والراوي شخصية بشرية تصل اللوحة باللوحة الاخرى إلا انها ليست جزءاً من البناء هذا اضافة الى (الجوقة) التي تشكل امتداداً لشخصية الراوي اضافة الى انشادها بعض التراتيل التي يتطلبها المناخ المسرحي الخاص بهذا النص.

اذن فابطال النص هم الالهة. والسبب واضح هو الكيفية التي خلق بها الكون – السماء – والارض – الانسان – ومن ثم بابل اول المدن من وجهة نظر النص، اذن فالموضوع اسطوري وهذا ما اقتضى من المؤلف أن يقترب من الجو الاسطوري لغة. في صيغ تقترب كثيرا من الأدبيات البابلية التي وصلتنا. شكل العبارة المفردة واستخداماتها والطقسية الخاصة التي تميز هذا النوع من الكتابة. حتى نجد أن تطابقاً نسبيا بين حوار الشخصيات وتعليقات الراوي واناشيد الجوقة. وبهذا يبقى النص الدرامي ضمن ممكنات اللغة الشائعة للاسطورة العراقية القديمة، بل ان شخصية الراوي وهي لسان حال المؤلف كما هو في الجوقة كذلك يمكن اعتبار لغتهما شديدة القرب من اللغة الاسطورية الرافدينية كما وصلتنا وهذا خطأ في فرز الحوارات عن بعضها، اما على مستوى الشخصيات فأن المؤلف يكتفي بذكر اسماء ابطال الاسطورة. بل قدمها كما هي متحققة في تصرفها وفي عملها وفي واجبها في مجمع الالهة. من دون ان يضيف

اليها اضافة درامية مؤشرة على مستوى بناء الشخصيات بل اكتفى بتقديمها كما هي، وهكذا تكون اللغة والشخصية فصالاً اسطورياً في ثوب درامي. هذا اذا ما تذكرنا بأن النص اعتمد على تقديم موضوع واحد هو خلق الكون من وجهة نظر الاسطورة البابلية. وهذا ما حمله عنوان النص ايضاً، ان ما فعله المؤلف هو اجراء تنظيم درامي لمادة اسطورية معروفة لكن للنص تفرداً خاصاً ومتميزاً ذلك لانه اتجه بالمادة الاسطورية نحو تخطيطات صورية وردت بتفاصيلها في متن النص الدرامي، اذ توزع بناء النص في اتجاهين:

الاتجاه الاول: (الحوار الدرامي): والذي اعتمد في معظمه على ما ورد في الادبيات البابلية.

الاتجاه الثاني: تخطيطات اخراجية واقتراحات تفصيلية في بناء لعبة (العرض) فقد اكثر المؤلف من توصيفات وارشادات هي اقرب الى عمل المخرج المسرحي منه الى المؤلف.

وبهذا يتقدم النص خطوة مهمة في تقديمه اقتراحات تساعد في بناء طقسية اسطورية ضمن العرض المسرحي، فالنص يؤسس فعلا لتقديم فضاء اسطوري ومن خلال هذا الفضاء يبني المؤلف المدينة التي يريدها (بابل) وينشدها في النهاية على لسان الجوقة داعيا لها بالخير والخصوبة وبالخلود.

ثالثا: ادابا: تأليف: معد الجبوري

ينتقي معد الجبوري موضوعاً من صلب الاسطورة الرافدينية والتي تدور عن لسان اسمه (ادابا) تحدى الالهة عندما كسر اجنحة الريح فما كان من كبير الالهة (آنو) إلا ان يدعو (ادابا) الى الانضمام الى مجلس الالهة عن طريق اكل خبز الالهة الذي سيجعل منه خالداً الى الابد. لكن (ادابا) يرفض هذه الدعوة بسبب مكر الاله (انكي) الذي لا يريد لخادمه –ادابا– ان يكون عضواً في مجلس الالهة.

يستخدم المؤلف تكنيك المسرح الملحمي –عند بريخت– من خلال استخدامه لواحد من العناصر الاساسية لهذا المسرح، ونقصد بذلك شخصية (الراوي) اضافة الى (الجوقة) التي هي عنصر المسرحية وتوظيف مهم من توظيفات (بريخت) في عناصر بناء المسرحية.

يبدأ المؤلف (الجبوري) نصه الدرامي مخاطباً جمهور القاعة مباشرة وهو ظهور لا مسوغ له كما نرى، اذ ان شخصية الراوي يختفي والى الابد مما يؤكد عدم اهميتها اضافة الى ان التقديم الذي تقوم به هذه الشخصية ليس له صلة بخصوصية النص وبعد هذه الشخصية تدخل المجموعة وهي تنشد مأساتها:

(المجموعة: نلعق بالجرح غبار الجرح
نلملم اثواب الاسفار
.....
لا نملك غير الدهشة والصمت
نولد ونموت في احضان الجوع
ونفر من الموت الى الموت).

وتطيل الجوقة في شكواها وتذمرها من حياتها وما تلقاه من ظلم العبودية وضنك العيش.

ان المجموعة هنا تعبر عن لسان المؤلف (الجبوري) ذاته فلغتها لغة اليوم وبعيدة كل البعد عن لغة الاساطير والملاحم التي عرفتها بلاد وادي الرافدين. انها لغة معاصرة ليس على كل مستويات تركيب الجمل او انتقاء المفردات فقط بل على مستوى المضامين التي تطرح فيها.

لا شك ان المؤلف قد اتخذ من الجوقة وسيلة من وسائله التحريضية ضد الظلم والعبودية. موقفاً آيدولوجيا يسمح له بالدعوة الى الثورة.

ان شخصية (الجوقة) هي احدى شخصيات النص على مستوى الانتشار والفعل فوجودها على مستوى الكم يحكم النص من اوله الى اخره. اما فعاليتها فهي بالكشف عن الواقع والتعريض والدعوة الى الثورة من خلال وقوفها مع شخصية (ادابا) الانسان المناضل الذي يمثلها تماما في تحدي (الالهة) كما يمثلها الانتماء الطبقي اذ انه خادم للاله (انكي) وهو صياد سمك.

اما بقية شخصيات الالهة فأن ظهورها على مستوى النص فيبدو غير مدروس بعناية برغم انها تكشف عن جانب من جوانب الصراع بين القوتين المتنازعتين.

ام ما يعنينا على مستوى الصراع فانه صراع واضح بسيط غير معمق بل انه يتردى الى ما يشبه الميلودرامية ولولا سلاسة اللغة وجمالها فالالهة اشرار والبشر اخيار. مع بعض الفروقات هنا وهناك الى ان نوع الصراع نتيجة الى ما هو محدد مسبقاً وهذا يقلل من شأن النص.

اما على مستوى التوظيف الاسطوري فقد اخذ المؤلف موضوع الاسطورة والبسها لباساً انسانياً تماماً. بل ترى الالهة بشراً كذلك وهذه التفاتة سليمة ففي الوقت الذي استفاد المؤلف من موضوع الاسطورة فقد طورها باتجاه ما هو معاصر عندما الغى الخارق والمستحيل في الموضوع ليعمق من وضع اخر تحتمله الاسطورة لا تقول به –نقصد– الصراع بين الخير والشر من وجهة ما عبر لغة معاصرة تعتمد الصيغة الشعرية المعاصرة. وتعبر عن شكل ومضامين لغة الملاحم والاساطير التي عرفتها بلاد وادي الرافدين.

وقد يشكل هذا فهماً طيباً للتوظيف الاسطوري في المسرح.

رابعاً: خلود كلكامش: تأليف: كامل المشهداني

ويشير المؤلف الى ان نصه (خلود كلكامش) ملحمة اسطورية فلسفية وهو بهذا يخطئ خطأين:–

الاول: احالة النص الدرامي الى جنس او نوع ادبي ليس هو الدراما على اية حال.

الثاني: ان المؤلف يخلط نوعين ادبيين فيقول ملحمة اسطورية فيجمع بين الملحمة والاسطورة وكأنها نوع واحد وهذا خطأ معرفي واضح اذ ان الملحمة ليست هي الاسطورة ويوغل المؤلف في الخلط عندما يضيف مفردة فلسفية الى المفردتين السابقتين فيصبح النص الدرامي (ملحمة اسطورية فلسفية) وهكذا يسند الملحمة والاسطورة بصفتهما جنسين ادبيين الى مسند هو الفلسفة، والتي هي ليست جنساً ادبياً في كل الاحوال. ولهذا يتبين مقدماً ان المؤلف ليس على علم في هذا اذ لا يصح ان نشير الى الدراما باعتبار جنسها المستقل بانها ملحمة اسطورية فلسفية.

يبني المؤلف نصه على اساس الفصول التي تتوزع على مناظر وهو تقسيم معروف للمسرح العراقي والعربي والعالمي ترسخ منذ المسرح الكلاسيكي الحديث في فرنسا وحتى يومنا هذا.

ان ما يهم في هذا النص هو محاولة المؤلف الواضحة في محاولته لتقريب ملحمة كلكامش من ثقافتنا المعاصرة فهو يحافظ على المحور الاساسي للملحمة من حيث الاسماء وخاصة كلكامش وانكيدو اضافة الى اتونابتستم الاله واورشنابي الملاح وسدوري صاحبة الحانة والرجل العقرب، وهكذا يربطنا المؤلف بطريقة مباشرة الى شخصيات الملحمة.

ابتداءاً من العنوان (خلود كلكامش) او البحث والخلود يحافظ المؤلف على الفكرة المركزية للملحمة وهي (الخلود) الذي اشتغلت عليه ادوات النص الدرامي انطلاقا من الفكرة الاساسية للملحمة فسيرة النص الدرامي هي مسيرة كلكامش في محاولته لنيل (الخلود) البقاء على قيد الحياة الى الابد والتي احيل معناها الى معنى اخر بعد ان خسر البطل عشبة الخلود. ان معنى الخلود عن طريق العمل وكسب الحكمة باعتبار ان الموت هو الخالد ورمزه في النص الدرامي الطائر الاسود الذي يحلق على كل الرؤوس كما ان الفناء والموت مقدر على بني البشر كافة فليس لهم إلا ان يعملا فرحاً وابتهاجا ورقصاً ولعباً حتى يأتي الموت المقدر عليه. لقد حافظ المؤلف في النص الدرامي على لغة الملحمة سواء في لغته التي كتبها هو نفسه او باعتماده الى مقتبسات حرفية من ملحمة كلكامش والحفاظ على وضع اللغة ورد باتجاهين:-

الاول: الاقتباس الحرفي لحوارات كاملة من ملحمة كلكامش كما هو الحال في:-

١-رثاء كلكامش لخله وصديقه انكيدو.

٢-حوار سدوري (صاحبة الحانة) وكلكامش.

٣-اغاني الجوقة - المتافات.

الثاني: وهو الاستفادة من روح لغة الملحمة وتركيب جملها في:-

أ-الحوار بين كلكامش والاله اتونابشتم.

ب-الحوار بين الرجل العقرب وكلكامش.

ج-الحوار بين الملاح وكلكامش.

اذن ففي:

الاتجاه الأول: جاءت اللغة بصفتها اقتباسا حرفيا.

الاتجاه الثاني: الاستفادة من طبيعة الجملة في الملحمة ومن روحيتها التي تميزها عن بناء الجملة في النص الدرامي او النص الشعري.

يضاف إلى ذلك خاصية التكرار في بعض الحوارات في النص الدرامي وهي تقنية من تقنيات الملحمة التي ترفضها الدراما وتتقبلها الملحمة غير أن المؤلف هنا استعمل التقنية الملحمية نفسها في لغة المسرحية اما لتحكيم الجو الملحمي في النص الدرامي أو لخطأ تقني وقع فيه المؤلف فالتكرار تقنية من تقنيات الملحمة وليس الدراما، ذلك عندما كانت الملحمة تروى شفاها.

ومن الجدير بالذكر فأن التكرار واجب من واجبات الملحمة اما الدراما فانها نص مكتوب يرفض الاعادة والتكرار ومع ذلك استخدام المؤلف ذات التقنية، هنا يجب الاحتكام الى قضية مهمة هي: هل توفق المؤلف في اعادة صياغة الملحمة بصفتها جنساً مستقلاً بتحويلها الى جنس اخر هو الدراما؟

من خلال النظر في النص الدرامي نستطيع الاجابة: بأن المؤلف تمكن من الغاء الذي لا يمكن تصديقه المبالغة في الملحمة وتحويله الى افعال درامية، يمكن تمثيلها على خشبة المسرح بسهولة ويسر فالفعل برغم فضائه الملحمي إلا انه اقرب الى الممكن الدرامي هذا من جهة، ومن جهة اخرى ان المؤلف وضع احداث النص في بيئة مسرحية مضبوطة فاقتباسه النص بدأ في منظر هو البلاط الملكي للملك كلكامش وليس للبطل كلكامش الذي ثلثه بشر وثلثيه الهة فهو ملك يحكم رعيته لكن نزوعه يحتمل المبالغة الملحمية في بحثه عن الخلود كما ان نهاية النص الدرامي يقع في محكمة: يقضي فيها كلكامش بين اخوين متخاصمين وواقع منظر المحكمة من حيث هو بيئة هو واقع درامي ليس واقعيا ملحميا . وهكذا يتوضح لنا ان المؤلف يحاول ان يمدنا او يقربنا من بيئة الدراما وليس من المساحات المفتوحة للملحمة، ولكي يقربنا المؤلف اكثر واكثر من المكان الدرامي يجعل من انكيدو ليس ابن البرية الذي يأكل العشب مع الحيوانات ويهيم على وجهه في البراري وشعر جسده وافر طويل.

بل يجعل منه المؤلف ضابطاً وقائداً عاماً للجيش وهذه دلالة على روح المعاصرة اضافة الى وضع انكيدو في صلب العملية الدرامية بصفته انسانا مدركا وواعيا على عكس وجوده في الملحمة، ان المؤلف يشير الى ان عمر كلكامش وعلى وجه التحديد ٤٠ عاما وانكيدو يحدد عمره بـ ٣٥ عاماً وهذه دالة مهمة بكونهما بشراً مطلقاً ليس اكثر فولادتهما في النص الدرامي ولادة انسانية وليس لها اية مرجعية للالهة او للطبيعة كما هو في الملحمة، اذ ان كلكامش ابن الاله نسون وانكيدو امه بقرة وحشية لان الدراما تعتمد على حدث اساسي فأن المؤلف يبدأ في نصه الدرامي البدائي من موت انكيدو القائد العام للجيش هي نقطة انطلاق الحدث الاساس في الفعل الدرامي وقيام كلكامش بالبحث عن الخلود وطبيعة الدراما تقضي التركيز والاقتصاد والتكثيف، فلم يرد في النص وقائع صراع كلمات انكيدو في السوق ولا قتلهما للثور السماوي ولا صراعهما مع الاله خمبابا ولا اصطياد انكيدو او الحلم الذي رأه كلكامش، يأتي بعضها في النص الدرامي عن طريق الاخبار والرواية للتركيز على حدث اساس

وهذا يشكل انتباهة ذكية من قبل مؤلف النص او معرفة يقتضيها النص، من ضرورات الدراما باعتبارها تقوم على المحتمل والممكن وليس على كل ما وقع للبطل الرئيسي من وقائع واحداث بل اقتناص حدث اساسي ونقطة انطلاقة ليبني عليها الفعل الدرامي حتى النهاية. ولهذا فأن نص (خلود كلكامش) ليس فيه اسهاب ولا تفرعات ثانوية، ولا عقد كثيرة، بل تميز بخط فعل متصل واحد منذ الانطلاقة وحتى نهاية النص ان المؤلف تمكن بناءاً على ما سلف ان يركز على تحولات البطل الدرامي على وفق ضرورات بناء الشخصية الدرامية. فالتحول الاساسي هو البحث الشاق لكلكامش عن الخلود ونقطة انطلاق هذا التحول الاساسي هو موت انكيدو. وقد عمل المؤلف للتركيز على هذا من دون استفاضات الملحمة ومبالغاتها من دون استطرادات وشروحات وتكرارات بل خط درامي متصل منذ نقطة الانطلاق وحتى استدال ستارة المؤلف على الخط الاخير في نص (خلود كلكامش) فالمؤلف اذن الذي ابدى قدراً مهماً من المعرفة في بناء النص الدرامي الذي يستفيد من الملحمة كان من المفروض ان يرفع العنوان الثاني او وصف مسرحيته بانها ملحمة اسطورية فلسفية التي تبدى اتجاهها علامة تعجب كبيرة للخلط ومن اربع معارف انسانية في عنصرين هي المسرحية والملحمة والاسطورة والفلسفة. هذا اضافة الى ان النص المسرحي في مستواه الاول ليس مما استمد مناخه وموضوعه من اسطورة بل من ملحمة معروفة لبطل معروف. مقتضيات الاسطورة تتقاطع مع مقتضيات الملحمة.

الفصـــــل الرابـــــع

١-نتائج البحث:

من خلال النصوص التي اخضعناها للتحليل توصل الباحث الى جملة نتائج عامة هـــي خلاصة قناعتنا فيها ومن هذه النتائج:

اولا: حاول المؤلف الدرامي في النصوص الاربعة ان يؤكد على قيمة معاصرة لموضوعه ولبطله الدرامي، فلم يتناول المؤلف كل المادة الاسطورية بل اخذ منها ما يفيـــده في توجيهـــه هذا، كما انه اقتطع من معنى البطولة معنى اساسياً وركز عليه.

ثانيا: تمكن المؤلف الدرامي من الابتعاد بمسافة واضحة عن اللغة الاسطورية، منجزاً في ذلـــك متطلبات الدراما في تحقيق لغتها الخاصة اذ كتب المؤلف وبمـــا تقتضيـــه الضـــرورات الدرامية في الفعل الممكن والشخصية الممكنة واللغة التي تضع هدفا لها، لهذا جاءت لغة النصوص على العموم بعيدة عن المبالغات التي تميز بها السرد الاسطوي.

ثالثا: استبدال بعض منطلقات الاسطورة بمنطلقات اقرب الى الحياة، هذا فعل درامي مضـــاف وان تم استنتاجه من روح الاسطورة بالاساس كاستبدال العمـــل بعشـــبة الخلـــود او استبدال الثورة بالطوفان.

رابعاً: تميزت لغة النصوص بمعرفة حقيقية لمقتضيات الانتقال من جنس الاسطورة الى جنـــس الدراما. فهي تعتمد الحوار والمفردات التي يفهمها الناس على العمـــوم بعيـــداً عـــن التكرارات والاطناب والمبالغة والاسهاب.

خامسا: استطاع المؤلف في النصوص الاربعة سابقة الذكر ان يمنح ابطاله صفـــات انســـانية واضحة.

سادساً: اخضعت النصوص الاربعة لرأي الكاتب في الحياة الان وخاصة في اتجاهها الايدلوجـــي موضحاً بعض المنطلقات الفكرية التي حاول المؤلف ان يقولها من خلال النص.

سابعاً: تغلغل مفهوم البطل داخل بنية المجتمع العراقي الحديث والمعاصر. من خـــلال تحديـــث مفهوم البطل من جهة وجذب بعض المفاهيم البطولية من النسق التاريخي الاســـطوري العراقي القديم من جهة اخرى.

ثامنـــاً: ان التجارب المسرحية في العراق وفي اقطار عربية اخرى هي في مرحلة البحث عـــن اشكال ومضامين متجذرة في عمق حضارتنا العربية الاسلامية، حيـــث تبحـــث عـــن منطلقات جمالية واسس فكرية تحاكي الواقع المعاصر وتفاعل مع حركة المسرح العـــالمي المعاصر.

٢-الاستنتاجات:

١-يرى الباحث بأن عمل المؤلف الدرامي في العراق ما زال مستمراً في الاتصـــال بـــالارث الحضاري. مؤكدين على قيمة البطولة بصفتها مستوى استثنائياً في الشخصية العراقية.

٢-ان الواقع العربي وحضارته غنيان بمفردات تراثية عظيمة، وكذلك حضارة وادي الرافديـــن وتراثها غني بمساحات مضيئة ومشرقة تمتلك دلالات يمكن توظيفها لتكويـــن وتأســـيس معمارية فنية مسرحية تحاكي الواقع ومعاصرته، وتمتلك فعل الحاضر وحركة المستقبل.

٣-ان التجارب المسرحية في العراق وفي اقطار عربية اخرى في مرحلة البحث مـــن اشـــكال ومضامين متجذرة في عمق حضارتها العربية والاسلامية، تبحث عن منطلقات جمالية واسس فكرية تحاكي الواقع المعاصر، وهذه بدورها تعطي توظيفاً وتضيف تفاعلا مع حركة المسرح العالمي والمعاصر.

٤-وجد الباحث ان المؤلف الدرامي من خلال النصوص الاربعة يؤكد على قيمـــة المعـــاصرة لموضوع البطل الدرامي.

٥-وجد الباحث في مسرحية الطوفان لعادل كاظم في استلهامها للحكاية والتاريخ والمـــوروث الشعبي والاسطورة، حيث انه يغلف مواضيعه الدرامية بغطاء فكري فلسفي يطـــرح مـــن خلالها تساؤلات فلسفية نحو الكون والانسان والوجود، لذلك نرى ان التأثيرات الفلسفية تأخذ مساحة مهمة في بنائه الدرامي.

٦-وجد الباحث في مسرحية (الخليقة البابلية) ان المؤلف يتخذ من خلـــق العـــالم والانســـان موضوعاً له. محاولاً تقديمه بطريقة درامية، برغم الجانب الاسطوري الذي يميز قضية الخلـــق وكذلك حاول المؤلف ثامر عبد الكريم ان يوزع بناء النص في اتجاهين:

الاتجاه الأول: الحوار الدرامي والذي اعتمد في معظمه على ما ورد في الادبيات البابلية.

الاتجاه الثاني: تخطيطات اخراجية واقتراحات تفصيلية في بناء لعبة العرض، حيث اكثر المؤلـــف من توصيفات وارشادات هي اقرب الى عمل المخرج المسرحي منه الى المؤلف.

٧-وجد الباحث ان معد الجبوري في اسطورة (ادابا) اخذ موضوع الاسطورة والبسها لباسا انسانيا تماما، حيث نرى الالهة بشراً، وهذه التفاتة سليمة من المؤلف. ففي الوقت الذي استفاد المؤلف من موضع الاسطورة فقد طورها باتجاه ما هو معاصر عندما الغى الخارق والمستحيل في الموضوع ليعمق الصراع بين الخير والشر. عبر لغة معاصرة تعتمد الصيغة الشعرية المعاصرة.

٨-وجد الباحث ان المؤلف كامل المشهداني في (خلود كلكامش) قد حاول تقريب ملحمة كلكامش من ثقافتنا المعاصرة فهو يحافظ على الاساس للملحمة من حيث الاسماء وخاصة لكلكامش. انكيدو وبهذا يربطنا المؤلف الى شخصيات الملحمة وكذلك حافظ المؤلف على الفكرة المركزية للملحمة وهي الخلود.

٩-توصل الباحث بان مسرحنا العراقي لم يوظف الاسطورة دراميا وذلك من خلال نص يمتلك في بنائه معمارية درامية متقدمة بل وجد الباحث ان الدراما العراقية قد وظفت الملاحم والحكايات وكل ما جاء بالموروث الشعبي لنماذج مسرحية متقدمة.

٣-التوصيات:

١-اقامة الندوات والمهرجانات وتبادل الخبرة لمهرجانات تقدم فيها نصوص عربية تستلهم مادتها من ذلك التراث والخزين الثقافي ويدعى اليها ابرز نقاد المسرح في الوطن العربي، لمناقشة تلك الاعمال.

٢-توسيع وتعميق الاهتمام بتدريس مادة التراث وعناصره الدرامية في معاهدنا وكلياتنا الفنية، حتى لا تنقطع الصلة بيننا وبين ذلك التراث المضيء.

٣-ضرورة الكتابة ولجميع الاعمال باللغة العربية والفصحى. اذ لا تغير الكتابة باللهجة المحلية تقربا للمادة الدرامية من الموروث الشعبي، وذلك تقتضي الارتقاء باللغة العربية المستخدمة في النصوص الدرامية من خلال الاستخدام الامثل لها دراميا.

٤-تأسيس مركز وثائقي فعال مهمته توثيق الموروثات والحكايات والامثال العراقية والعربية التي تمتلك نواحي وعناصر درامية تكون مهمتها مد الكتاب الدراميين بهذه الموضوعات المتجمعة والمختارة.

المصادر والمراجع

اولا: الكتب:

١-اسلن، مارتن، تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨.

٢-احمد، خلفه حسن حمد، الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، دراسة في ملحمة كلكامش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٨٨.

٣-ابراهيم، نبيله، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، دار المريخ للنشر، الرياض: ١٩٨٥.

٤-الجوزي، مصطفى، من الاساطير العربية والخرافات، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: ١٩٧٧.

٥-اسمايل، عز الدين، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، مطبعة النهضة الجديدة، ط٢، القاهرة: ١٩٦٨.

٦-ارسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت: ١٩٧٧.

٧-الاحمد، سامي سعيد، المعتقدات الدينية في العراق القديم، سلسلة الموسوعة التاريخية المسيرة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: ١٩٨٨.

٨- الحاجي، احمد شمس الدين، الاسطورة في المسرح العصري المعاصر، دار الطباعة للثقافة والنشر، ج١، القاهرة: ١٩٧٠.

٩- احمد، فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٨٦.

١٠- ابراهيم، نبيله، الاسطورة الموسوعة الصغيرة، ٥٤، منشورات الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد: ١٩٧٩.

١١- ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، م٣، ت، بيروت.

١٢- العنتيل، فوزي، الفلكلور، ما هو في دار المعارف بمصر، القاهرة: ١٩٧٥.

١٣- النوري، قيس، الأساطير وعلم الأجناس، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، بغداد: ١٩٨٠.

١٤- السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الاسطورة، سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، شارع كيون، بيروت: ١٩٨٥.

١٥-البياتي، مجيد جمعة محمد، الاسطورة في فسلفة افلاطون. نظرة معاصرة رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، كلية الاداب، بغداد: ١٩٨٨.

١٦-المشهداني، كامل. خلود كلكامش، ملحمة اسطورة فلسفية.

١٧-الجبوري، معد، أدابا. مسرحية شعرية، من منشورات المركز الثقافي الاجتماعي، جامعة الموصل،ب.ت.

١٨- النوري، قيس. طبيعة المجتمع البشري. مطبعة اسعد. بغداد: ١٩٧٠.

١٩- باقر، طه، ملحمة كلكامش. دار الحرية للطباعة والنشر بغداد: ١٩٨٨.

٢٠- برات، لرولان. الاسطورة اليوم، ترجمة حسن العراقي. وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد: ١٩٩٠.

٢١- جبرا، جبرا ابراهيم. الاسطورة والمز، دراسة نقدية، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ١٩٨٠.

٢٢- خان، عبد الحميد. الأساطير العربية قبل الاسلام. ب.ت.

٢٣- دوفينو، جان. سوسولوجية المسرح، الجزء الثاني، ترجمة حافظ الجمالي، مطبعة وزارة الثقافة والاعلام، دمشق:١٩٧٦.

٢٤- ديولاين، فردريش فون. الحكاية الخرافية، نبيله ابراهيم. مكتبة النهضة، بغداد. ب.ت.

٢٥- رايتر، وليم، الاسطورة والأدب، ترجمة صبار سعدون السعدون، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد: ١٩٨٢.

٢٦- زكي، احمد كمال. الأساطير، دراسة حضارية مقارنة. دار العودة. ط٢. بيروت: ١٩٧٩.

٢٧- زكي، احمد كمال، الأساطير، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة: ١٩٨٥.

٢٨- سليم، شاكر مصطفى. المدخل إلى الانثرويولوجيا. مطبعة العاني. بغداد: ١٩٧٥.

٢٩- سليم، شوكت محمود. في طريق الميثولوجيا عند العرب. دار النهار للنشر، الطبعة الأولى، بيروت:١٩٧٩.

٣٠- شتراوس، كلودليفي. الاسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم شاكر عبد الحميد. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٨٦.

٣١- شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٨٦.

٣٢- صالح، محمد صبري، المسرح العراقي القديم، بغداد، ١٩٩١.

٣٣-صليحة، فهاد، المسرح بين الفن والفكرة، مشروع النشر المشترك. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٨٥.

٣٤- طومسن، جورج، اسقيلوس واثيا، ترجمة صالح جواد كاظم، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد: ١٩٧٥.

٣٥- عياد، شكري محمد، تجارب في الادب والنقد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٦٧.

٣٧- علي، عبد الرضا، الاسطورة في شعر السياب، الجمهورية العراقية. وزارة الثقافة والفنون، بغداد: ١٩٧٨.

٣٨- عصمت، رياض، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للنشر، بيروت: ١٩٨٠.

٣٩- غريمال، سيار، الميثولوجيا اليونانية، ترجمة هنرى زغيب، منشورات عويدات، بيروت: ١٩٨٢.

٤٠-فشر، ارنست، الاشتراكية والفن، ترجمة اسعد حليم، بيروت: ١٩٨٠.

٤١-كريمر، صموئيل نوح، اساطير العالم القديم، ترجمة احمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٧٤.

٤٢-كبير زويل واديت، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار افاق عربية، بغداد: ١٩٨٥.

٤٣-كريمر، صموئيل نوح، الاساطير السومرية، ترجمة يوسف داود عبد القادر، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧١.

٤٤-كونتو، جورج، الحياة اليومية في بلاد بابل واشور.

٤٥-كولير، غرسي، اساطير اغريقية ورومانية، ترجمة غانم الدباغ وشركة التامين للطبع والنشر، بغداد: ١٩٨٤.

ثانيا: المعاجم

١-الاسطورة وعلم الاساطير، عن الموسوعة البريطانية، ترجمة عبد الناصر محمد نوري عبد القادر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: ١٩٨٦.

٢-جماعة من النقاد، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: ب ت.

٣-معجم علم الاجتماع، تحديد البروفيسور ريتكس تيشيل، ترجمة جلال حرب، دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: ١٩٨٦.

الشكل والوظيفة
وأهميتها في تصاميم الإنارة المكتبية

د.هدى محمود عمر

لبنى اسعد عبد الرزاق

الفصل الأول

١-١ أهمية البحث والحاجة إليه:-

منذ بدء الخليقة اهتم الإنسان بالضوء وتعلق بالشمس مصدر الحياة والضوء وبحث وراقب حركتها والدليل على ذلك ان الإنسان البابلي بحث في دقائق تخص الشمس والقمر ومن خلالها نظم الوقت واكتشف السنة والليل والنهار كذلك أظهرت الأديان السماوية وخاصة الدين الإسلامي أهمية النور والضوء في الحياة وكان ذلك واضحاً من خلال الاية الكريمة "بسم الله الرحمن الرحيم" "هو الذي جعل لكم الليل لتسكنوا فيه والنهار مبصراً ان في ذلك لآيات لقوم يسمعون" (يونس ٦٦).

ان واقع الحياة يفرض علينا عدم إمكانية الاعتماد على الإضاءة الطبيعية فقط وخاصة في العمل وذلك لاسباب متعددة تتفاوت في شدة الإضاءة خلال ساعات النهار وعدم انتظامها. إضافة الى الأعمال المسائية او التي تتطلب دقة عالية.. الخ، لذلك كان الاعتماد على الإضاءة الصناعية والتي تعد امراً مهماً واساسياً اذ ان من اهم مميزاتها:-

١. إعطاء إضاءة كافية لموقع العمل وفي أي وقت.
٢. ممكن الاستمرار بالعمل ليلاً ونهاراً وبالكفاءة الإنتاجية نفسها.

وبما ان اكثر الأعمال التي ينجزها الإنسان تكون باستخدام المنضدة فلهذا تكون الإنارة لها أهميتها في طبيعة العمل المنجز ولكن برغم هذه الأهمية لا توجد اية محددات أساسية تبين الموقع الصحيح للإنارة المكتبية و مناسبة تصاميم هذا النوع مع طبيعة العمل المؤدى إضافة الى وجود العديد من الهيئات المختلفة في تصاميم الانارات المكتبية، لذلك جاءت أهمية البحث لتبين:-

١. اهمية توزيع الانارة المكتبية في غرف المكاتب لغرض الأداء الصحيح.
٢. الاستفادة المعرفية للمصممين والباحثين في مجال بحوث الإنارة.

١-٢ هدف البحث:-

يهدف البحث الى بيان العلاقة بين الشكل والوظيفة وأهميتها في تصاميم الإضاءة المكتبية.

١-٣ حدود البحث:-

اقتصر البحث على تحليل الانارات المكتبية الموجودة في غرف الدوائر الرسمية والتي قياسها يتراوح بين (٣,٥ – ٤,٥) متر مربع علماً ان الانارات المكتبية المستخدمة في هذه الغرف يتراوح قياس اقطارها بين (١٢ – ٣٥) سم اما ارتفاعاتها فتتراوح بين (٢٥ – ٦٠) سم مع العلم ان المكاتب المستخدمة كان قياس مساحتها السطحية يتراوح بين (٧٥ – ١٥٠) سم مربع والموجودة في المواقع التالية: (وزارة الصناعة، المركز القومي للحاسبات، المركز القومي للاستشارات الهندسية، امانة بغداد، مركز صدام للفنون) والمتوفرة في عام ١٩٩٩ في مدينة بغداد.

١-٤ تحديد المصطلحات:-

١. لوكس: وهي وحدة القيمة الانارية او الاستنارة[١] في نظام الوحدات الدولي وتساوي لومن[٢] واحد لكل متر مربع (٣، ص ١٣).

٢. لوكس ميتر: هو عبارة عن متوازي المستطيلات يتكون من فوتوسيل وهي عبارة عن دائرة صغيرة على سطح الجهاز تستقطب الضوء الساقط الى دائرة كهربائية داخل الجهاز بعد ذلك تظهر أرقام شدة الإضاءة على شاشة صغيرة موجودة على سطح الجهاز وتكون الارقام بوحدة اللوكس إضافة الى انه يوجد في الجانب مفتاح التشغيل.

٣. شدة الإضاءة: هي الفيض الضوئي الذي يسقط عمودياً على وحدة المساحة في الثانية او هي شدة الضوء الساقط على العين والذي يسهم بزيادة النصوع كما ان شبكة العين هي المسؤولة عن مدى ملاءمة شدة النصوع مع المكان المحدد (١٢، ص ٨٥).

---

[١] الاستنارة (القيمة الانارية): هي نسبة ما بين الدفق المنير (مقاس بالومن) الواصل الى سطح ما الى مساحة ذلك السطح (١٣، ص ١٩٧).

[٢] لومن: هو وحدة الدفق المنير (يخرج من المصدر الضوئي) في نظام الوحدات القياسية الدولية وتستعمل لوصف الضوء الكمي الذي يصدره مصدر ضوئي او يستقبله سطح ما علماً ان كل ١٢٠٠ لومن = ١٠٠ واط (٣، ص ١٣).

الفصل الثاني

الاطار النظري

٢-١ الضوء فلسفياً عبر العصور:-

لقد كان المفهوم الفلسفي الاول للضوء لدى الاغريق قد ارتبط بالشمس التي تمثل الأساس في تحرير العالم من الظلمة فهي تمثل إحدى الهات الإغريق.

وقد عدها أفلاطون مصدر نمو الاشياء، وهي كذلك مصدر النور الذي به ترى تلك الاشياء، وكذلك الخير، فهي بصورة الحقيقة وكذلك مصدر معرفتها، (١٨، ص ٢٣).

وعند أفلاطون وارسطو تمثل الشمس العلامة التي تتمثل بها النفس العاقلة. فهي العلامة الكبيرة التي تجمع علامات الضوء والابصار (١٦، ص ٣٣) مما لاشك فيه ان كل وجود (جوهر) مصنوع من المادة و الصورة فالمادة هي الكتلة الخام الجامدة غير المتميزة وهي تصبح هذا الشيء او ذلك يجب ان تنطبق فيها الصورة، فالصورة هي الفكرة الناشطة النوعية (٤، ص ٢١٤) أي ان الكتلة هي الكمية قد تحولت الى كيفية او نوعية، وتم ذلك عن طريق الضوء، انه اعطى كتلة من خلال المكان الذي يحدده، عن طريق اللون والشكل. ويتحول الى نوع من خلال دلاليته ومعانيه وما يتركه في تأثير نفسي وفكري على المتلقي بوجود مكوناته التعبيرية الثلاثة "الوسيلة والموضوع والطريقة" (٢، ص ٢٧).

والوسيلة هنا خاضعة للضوء التي هي الالوان وعناصرها من كثافة وبراقية وقيمة وكتلة وشكل.

اما في العصور الوسطى فقد تأثر فلاسفتها بافكار ارسطو وافلاطون وامثاليتهما، (الاكويي) يكشف عن اثار الله في العالم المحسوس مستمداً اياها من الحركة وضرورة انتهائها الى محرك او ل متحرك هو الله، كما في حركة الشمس ونورها في الشروق حتى الغروب ما تتركه في اثار محسوسة في الوجود على النبات والانسان وهي مرتبطة بمحرك لا يتحرك هو الله (١٥، ص ٢٨).

اما القديس اغسطين فقد اعتبر المسيحية هي الحقيقة، وان الفلسفة هي محبة الحكمة والحكمة هي الكلمة والكلمة قد تجسدت على صورة المسيح وهذه الكلمة هي الحياة والحياة هي النور (٥، ص ٦).

اما في العصر الحديث فنرى ديكارت قد فسر ظاهرة الضوء من خلال قياس ميكانيك الجزيئات المتحركة وحساب مقاديرها والمقارنة بينها وارجاع هذه المقارنات الى متساويات في دون الاكتراث بخواصه الكيفية لتحقيق الترتيب المفترض الذي يجده في المعادلات من توافق النسب الموجودة بين حدودها فالضوء وجود وهو جوهر، اذا انه بذلك جوهر امتداد (الشكل) والامتداد له قابلية الحركة والحركة تتم في زمان، والزمان طبيعي أي، زمان الوجود الظاهري في العالم الخارجي، وهو منقسم الى انات تقيس بها الحركة وهو لا يخضع لقياس الميكانيكي والقياس الميكانيكي رياضي، وهو زمن النظرة الاولية المحددة، شيء قليل المعنى، غير ان له وجوداً واقعياً، وحيث ان كتلة الضوء متميزة عن الكتل الاخرى، وانه يزودنا باساسيات متطابقة مع التجربة البصرية ويشكل، حضوراً متميزاً للزاوية البصرية بالسهولة والسرعة المطلوبة خلافاً للكتل الاخرى التي تعتمد عليه في ابصارنا لها، وانه موجود وفي العالم قصدياً مثل سائر الكتل الاخرى، مع وجود منظومات تكوينية، اخرى مثل التباين، الانسجام، التشابه، التكرار التي تساعد على الادراك (١٧، ص ٢٤ – ٢٨).

اما بالنسبة لهيغل فقد اعتمد التناقض في تفسير الظاهر ومنها الضوء فالتنافر عنده هو تحول الحياة والموت بصورة دائمة، احداهما بالاخرى الاشياء تتحول الى صدى في كل مكان، وهكذا الضوء هو ضد الظلام فالتناقض موجود في الاشياء والظاهرات نفسها (٤، ص ١٥٥). وهكذا نرى التفاسير الفلسفية لمختلف العصور اعتمدت على المثالية ومبدأ التطهير كون الشمس والنور هما جزءان مهمان من الحياة فالشمس والنور يظهران من الظلمة، ظلمة الحياة وظلمة النفس.

٢–٢ الهيئة:–

هي المظهر الخارجي المرئي او المسموع للتصاميم ذات الثلاثة ابعاد لان لابد لكل مادة من ان تأخذ هيئة وان لاية هيئة تعبيراً كتليا افتراضياً او اختيارياً للمظهر الخارجي للمادة او الجسم ذي الثلاثة ابعاد ضمن الفضاء، أي هي المفهوم العام للمنتج او لمجموعة المنتجات التي تتكون من مجموعة خطوط ومسارات وهي تعبر عن الاتزان بين القوى الداخلية والخارجية المحيطة بها والتي من خلالها تنشأ الة وحدة المرئية في هذه الهيئة علماً ان اية هيئة لا تشير الى شكل الشيء فقط وانما الى لونه، ملمسه، تركيبه... الخ.

والهيئة هي الشيء المشترك في التصاميم جميعاً اذ لا يوجد تصميم من دون شكل او مجموعة اشكال وان الشكل هو الكل او الجزء الذي يبرز ويدرك اولاً ويمكن لمسه وتحسس هيئته علما ان اية هيئة تتعامل مع عدة انظمة من العلاقات المتداخلة (١٩، ص ١٧٨) (٩، ص ٢٦).

٢-٣ الضوء واللـــون:-

ان طبيعة الضوء تؤثر على طبيعة الالوان ولا تستطيع ان تدرك أي لون الا بوجود الضوء المنعكس على اعيننا وقد برهن نيوتن ان الضوء هو اصل اللون حيث اثبت ان الضوء الابيض يمكن تحليله الى الوانه الأصلية كما يمكن جمع الألوان للحصول على اللون الابيض.

وان اللون صفة مستقلة وليس صفة من صفات الاجسام انما هو نتيجة احساس العين بالموجات المختلفة، فحينما ينعكس الضوء على جسم ما فانه يمتص بعض موجات هذا الضوء ويعكس بعضها الاخر وهذه الاشعة تؤثر في خلايا العين فتحس باللون وتدركه. لذلك فاللون والضوء ظاهرتان لهما مفهوم سايكولوجي يعتمد على قوة الاشعاع والاحساس البصري وان علاقتها وثيقة حيث ان اللون يشمل كل مظاهر الضوء عدا الاختلاف في الوقت والفضاء ويتأثر اللون بدرجة الضوء وكميته علماً ان لكل لون درجة انعكاس تختلف عن اللون الاخر (١٠، ص ٤٨) (١، ص ٢٥).

لان انعكاس الضوء هو الاساس الذي تعتمد عليه في رؤية الاجسام من خلال تسليطه بزاوية صحيحة للحصول على التأثير المناسب مع مراعاة الناحية الوظيفية لان طبيعة الجسم الذي يسقط عليه الضوء قد تؤثر في الاشعة حيث يمكن ان يمتص جزءاً منها ويعكس جزءاً اخر وينفذ منها جزء ثالث، ولذلك قسمت المواد حسب تأثيرات الاشعة الضوئية عليها الى:

١. اجسام معتمة.
٢. اجسام شفافة.
٣. اجسام نصف شفافة.
٤. اجسام عاكسة. (٦، ص ٤٩).

٢-٤ الضوء والوظيفة:-

الوظيفة هي ظروف الفعل الذي يتحقق بها هدف الشيء حيث يتميز كل منتج عن الاخر بان له وظيفة محددة يؤديها بصورة مطلوبة لكي يصل في النهاية الى اداء معين يفي بالغرض المصمم من اجله المنتج علماً انها احدى الاساسيات المفروضة في تحديد الهيئة والتي يفرض نوع من النظام ضمن الشكل او الهيئة العامة.

فالوظيفة هي حقيقة موجودة منذ عهد الكهوف وعصور ما قبل التاريخ والى حد الان وان أي تصميم منتج هو من صنع الانسان يؤدي خدمة وطبيعة معينة فكل جزء في ذلك المنتج له موقعه الملائم لاداء وظيفة معينة لذلك فان موقع ذلك الجزء ضمن الكتلة العامة وحجمه وتناسبه مع الاجزاء الاخرى كل ذلك سيؤدي الى تامين وظيفة ذلك المنتج بصورة جيدة.

علماً ان الوظيفة في المنتج الصناعي جزء لا يتجزأ من صميم تكوينه او بنائه التصميمي المصنوع لذلك فالمنتج المصنوع يجب ان يحقق وظيفته النفعية والجمالية بافضل واحسن الطرق الممكنة لكي يحقق رواجاً وقبولاً من المستهلك وبذلك تزداد مبيعاته ومن ثم ارباحه وهذا هو هدف النتج (١٤، ص ٣-٢٣) (٨، ٤٤).

ومن خلال بحثنا هذا نرى انواع الاضاءة تعتمد في الاساس على الوظيفة وقد قسمت الى :-

١- اضاءة مباشرة: سقوط اغلب الاشعة على الهيئة المراد إضاءتها بنسبة (٩٠- ١٠٠)%.

٢- اضاءة نصف مباشرة: سقوط الاضاءة على الهيئة بنسبة (٦٠ - ٩٠)%.

٣- اضاءة نصف غير مباشرة: سقوط الاشعة من المصدر الى الاجزاء العليا او السفلى وبنسبة (١٠ - ٤٠)%.

٤- اضاءة غير مباشرة: سقوط (٩٠-١٠)% من الاشعة من المصدر الى الجدران والسقوف.

٥- اضاءة اضافية: وهي اضاءة ثابتة موجهة الى الموقع (٦، ص ٥٣- ٥٤) (١١، ص ١٢٣- ١٣٢).

٢-٥ مناضد العمل:-

أن اكثر الاعمال التي يقوم بها الانسان بوساطة اليدين تكون على مناضد عمل تختلف باختلاف طبيعة العمل حيث نلاحظ أن يد الانسان تقوم (١٧) حركة رئيسية (٧، ص٣٨٢). اضافة إلى عدد لا يحصى من الحركات الثانوية. لذلك من الضروري أن تكون العدد والمواد في متناول يد المستخدم بحيث يستطيع الوصول اليها بسهولة وهذه محـــددة وفـــق مواصفـــات وقياسات خاصة تتناسب مع قياسات مناضد المكاتب. وبما أن العمل على المنـــاضد مختلـــف باختلاف نوع وطبيعة العمل فلذلك يتوجب ان تكون الاضاءة ايضا مختلفة باختلاف طبيعـــة ونوع العمل ، ولكن في اغلب الاعمال يجب ان تكون الاضاءة موجهة ويجب تجنـــب الظـــل الساقط على اماكن العمل وتكون الاضاءة المباشرة هي المفضلة دوما وبالرغم من ان الاضـــاءة غير المباشرة لا تعطي أي ظلال، فلذلك توجد شروط للاضاءة في مواقع العمل وهي:

١- عدم وضع اجسام مضاءة لامعة في مجال رؤية المستخدم.

٢- يجب ان تكون جميع المصابيح الموضوعة بمستوى نظر المستخدم ومغطاة بمظلة.

٣- يجب ان تكون الزاوية الواقعة بين الجسم المضيء واتجاه الرؤية اكبر من ٣٠ .

٤- تجنب الانعكاسات الحادة.

لذلك فان اختيار جهاز انارة مناسب لا يكون سهلاً دائماً اذ يتوجب في اول الامـــر معرفة الوظيفة والمكان والمساحة المراد إضاءتها وعلى هذا الاساس يختار نوع الاضاءة الجيدة مع العلم ان الاضاءة المكتبية تقسم الى نوعين اساسين ومعتمدين في الاساس على الوظيفة وهما:

١- اضاءة موجهة.

٢- اضاءة غير موجهة.

اضافة الى ما تقدم فان قياسات شدة الانارة لبعض الاعمال المكتبية كانت كما يلي:-

١. الاعمال غير الدقيقة ٥٠ لوكس.

٢. الاعمال المتوسطة الدقة ٧٥ لوكس.

٣. الاعمال الدقيقة ٢٠٠ لوكس.

٤. الاعمال التي تستدعي دقة متناهية ١٠٠٠ لوكس.

٥. الاعمال لرسم الخرائط والتصاميم الدقيقة ٦٥٠- ٧٨٠ لوكس.

٦. اعمال القراءة ١٠٠- ١١٥٠ لوكس. (٣. ص ٢٩- ٣٠).

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اعتمد منهج التجربة والقياس في البحث لانه الطريقة العلمية الانسب للوصول لنتائج هذا البحث.

٣-١ عينة البحث:-

تضمن مجتمع البحث مجموع الانارات المكتبية الموجودة في غرف الدوائر الرسمية التالية (وزارة الصناعة. المركز القومي للحاسبات. المركز القومي للاستشارات الهندسية. امانة بغداد. مركز صدام للفنون) وقد كان قياس اقطارها يتراوح بين (١٢- ٣٥) سم، اما ارتفاعاتها فتتراوح بين (٢٥- ٦٠) سم، والموضوعة على مناضد تتراوح مساحتها السطحية بين (٧٥- ١٥٠) سم مربع، الموجودة في غرف قياسها (٣,٥- ٤,٥) متر مربع. وقد كان مجموع هذه العينات (١٦) وحدة تصميمية.

وتم اختيار عينة قصدية لتصاميم وحدات الانارة المكتبية المستخدمة في مؤسسات حكومية ذات تنوع وظيفي، اذ اعتمدت الباحثتان التقصد في اختيار العينة وبنسبة ٥٠% على اساس توافر الشروط التالية:-

١. اختيار ما هو مختلف في الشكل، الخامة، اللون، ... الخ، لتحقيق الشمولية.

٢. اختيار ما هو متفق مع اهداف البحث.

لذلك كان مجموع تصاميم الانارات المكتبية الخاضعة للقياس والتجربة هي (٨) تصاميم مختلفة الموقع والموضحة في الجدول رقم (١).

٣-٢ ادوات البحث:-

من اجل تحقيق هدف البحث قامت الباحثتان باستخدام جهاز اللوكس ميتر لقياس شدة الاضاءة وقد تم استخدامه عدة مرات لتصاميم الانارة الواحدة حيث وضع الجهاز على بعد (٧٥×١٥) سم في المرة الاولى والثانية على بعد ٧٥×٣٠) سم ضمن عدة مواقع ضمن

المنضدة الواحدة وذلك لقياس تأثير موقع الانارة على شدة الاضاءة والموضحة في الجودل رقم (٢) والتي هي:

١. موقع الانارة يكون على مسافة (١٠×١٠) سم مربع اذا كانت توضع على سطح المنضدة او ١٠ سم اذا كانت توضع في الجانب.

٢. موقع الانارة التي تكون على مسافة (٣٠×٣٧,٥) سم مربع او ٣٧,٥ سم.

٣. موقع الإنارة التي تكون على مسافة (١٠×٦٥) سم مربع او ٦٥ سم.

كذلك تم تحديد قياس منضدة العمل (١٥٠×٧٥) سم مربع إضافة الى ان الغرفة التي يقاس بها تحتوي على شباك واحد داخل غرفة قياسها بين ٣,٥– ٤,٥) متر مربع مع وجود كرسي عدد (٢– ٣) ودولاب عدد (٢).

جدول رقم (١)

	وصف العينة	عينة ١	عينة ٢	عينة ٣	عينة ٤	عينة ٥	عينة ٦	عينة ٧	عينة ٨
١.	المظلة								
	أ-الخامة المصنعة	بلاستك	بلاستك	المليوم بلاستك	قماش خشب حديد بلاستك	قماش خشب حديد بلاستك	المليوم	المليوم	المليوم
	ب- لونها	ابيض معتم	اصفر معتم مع بلاستك شفاف	قشدي وابيض	بنفسجي وابيض	احمر وابيض	ابيض	ابيض وقشدي	برتقالي وابيض
	ج-شكلها	كرة	نصف كرة	متوازي مستطيلات مقطوع	مخروط مقطوع	مخروط مقطوع	اسطوانتين ذات قطع مختلفة	اسطوانتين مختلفة القياس	هرم مخروطي منتصق مع نصف كرة
	د-تحتوي على فتحات	نعم	كلا	نعم	نعم	نعم	نعم	نعم	نعم

	هـ-تحتوي على رسم؛ زخرفة، حفر	مزخرفة ومحفورة	كلا	كلا	كلا	كلا	كلا	كلا	كلا
٢.	الخامل								
	أ-شكل الاجزاء الداخلية	هرم مخروط ومقطوع	اسطوانة	اسطوانة	اسطوانة	اسطوانة	اسطوانة	اسطوانة	اسطوانة
	ب-لون الاجزاء الداخلية	اخضر معتم	ابيض	ابيض	اسود	اسود	ابيض	ابيض	ابيض
	ج-الخامة المصنعة	البلاستك	البلاستك	البلاستك	البلاستك	البلاستك	البلاستك	البلاستك	البلاستك
	د-مكان تثبيت الاجزاء الداخلية	اسفل الكرة	نهاية نصف الكرة	نهاية القاعدة	نهاية القاعدة	نهاية القاعدة	نهاية القاعدة	نهاية القاعدة	نهاية القاعدة
٣.	القاعدة								
	أ-شكلها	دائرية	هرم دائري مقطوع	دائرة مع اسطوانه	اسطوانات باقطار مختلفة	اسطوانات باقطار مختلفة	اسطوانتين مختلفة الأحجام	قطعة مستطيلة مقطوعة	مستطيل مقطوع
	ب-الخامة	بلاستك	بلاستك	بلاستك	خشب	خشب	المنيوم	المنيوم	المنيوم
	ج-لونها	ابيض	اصفر	جوزي	جوزي	جوزي	ابيض	اسود	اسود

جدول رقم (٢)

الموقع	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
١								
١ أ	٣,٤	٢١,٥	٨٠,٣	١٩,٣	٣,٨	٧٠,١	٩٩,٥	١٠٣,٢
١ ب	٢,٥	١٦,٢	٦٦,٧	١٦,٤	٣,٢	٥٣,١	٨٤,٩	٩٠,٣

٢							
٢ أ	٢,٧	٤٠,٥	١٧٠,٨	٨,٢	٤,٤	١٤٨,٣	٢١٥,٣	٢٢١,٥
٢ ب	٢,٤	٤٢,٤	١٦٣,٢	١٢,١	٥,٦	١٢٨,٣	٢١٠,٣	٢٦٠,٧
٣								
٣ أ	٣,٧	١٤,٢	٧٥,١	٤,٥	٢,٣	٥٣,٢	٥٨,٤	٦٢,٤
٣ ب	٤,٣	١٧,٣	٩٣,١	٦٠٦	٢,٦	٦٣,٤	٧٧,٥	٨٢,٣

استمارة تثبت بها شدة الإنارة

الفصل الرابـــــع

الاستنتاجات

١. يؤثر موقع الانارة على سطح المنضدة في شدتها وبالتالي سوف يؤثر على طبيعة الوظيفـــة المؤداة كونها وظيفة دقيقة او غير دقيقة.

٢. تعتمد شدة الانارة لوحدات الانارة المكتبية على نوع الخامة المستخدمة في تصنيع مظلاتها فالانارات المنضدية المصنعة من خامة البلاستك او القماش تكون شدة انارتها قليلة تتراوح بين (٢,٣ – ٤٢,٤) لوكس لذلك تستخدم في الاعمال غير الدقيقة، اما المظلات المصنعة من الالمنيوم والمعادن فتكون شدة انارتها عالية لذلك تتراوح بـــين (٥٣,١ – ٢٦٠,٧) لوكس لذلك تستخدم في الاعمال الدقيقة كذلك تختلف درجة الشدة حســـب شـــكل وحجم مظلة الانارة وعدد وحجم الفتحات التي تحتويها.

٣. تتأثر شدة الانارة المكتبية بجميع العناصر والاسس التصميمية المستخدمة لهيئـــة الانـــارة المصممة (حجم، لون، ملمس، توازن... الخ).

٤. يفضل ان يكون طول مظلة المصباح بقدر طول المصباح مرتين او مرتين ونصف وليـــس اكثر او اقل من ذلك اذا كان اطول من هذا القياس فسوف يكون الضوء على شـــكل حزمة صغيرة قياسها بقدر قطر المصباح اما اذا كان اقل فسوف ينشر الضـــوء في جميـــع الجهات.

٥. يفضل ان يكون شكل الاجزاء الداخلية اسطوانية وذات لون مناسب مع الوظيفة ومصنوعة من البلاستك ومثبتة في نهاية القاعدة.

٦. كلما كان العمود الرابط بين مظلة الانارة والقاعدة اطول كانت الانارة افضل.

المصـــــــادر:-

➢ القـــــرآن الكريم

١. ابو جد، حسن عزت، الظواهر البصرية والتصميم الداخلـــــي، بـــيروت. دار الاحـــد. ١٩٧١.

٢. اوفسيانيكوف، م. وز. سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية. ترجمة باسم الســـقا. بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٥.

٣. بدران، ابراهيم، أديب اونك، دليل هندسة الإضاءة. ط ١، المركز القومي للاستشارات الهندسية والمعمارية. بغداد، ١٩٧٦.

٤. بوليزر، جورج، مبادئ اولية في الفلسفة، ترجمة فهيمة شرف الدين. دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩.

٥. بدوي، عبد الرحمن، فلسفة العصور الوسطى، ط ٣، بيروت دار القلم، ١٩٧٩.

٦. الجقمقجي، مناف جعفر، متطلبات الإنارة في قاعات عرض الفنون التشكيلية. أطروحـــة ماجستير غير منشورة، بغداد، ١٩٨٩.

٧. حسن، عادل، التنظيم الصناعي وادارة الانتاج. دار النهضة العربية للطباعة والنشـــــر. القاهرة، ١٩٧٦.

٨. سامي، عرفان، نظرية الوظيفة في العمارة، ط ٢، دار المعارف بمصر، القاهرة. ١٩٦٦.

٩. شيراز، شيرين إحسان، مبادئ في الفن والعمارة، طبع في الدار العربية، بغداد. ١٩٨٥.

١٠. صالح، قاسم حسين، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، سلسلة دراســـات (٣٠٠)، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٣.

١١. طه، صبحي، علم الانارة الكهربائية وفن التحديات الداخلية، مؤسســـــة العلاقـــات الاقتصادية والقانونية، دمشق.

١٢. عبد الرحيم، امينة محمد، الضوء، ط ٢، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ١٩٦٥.

١٣. عبيد، هاني، نظم الانارة الاصطناعية، تخطيط تصميم، ط ١، بغداد، ١٩٨٧.

١٤. XXX ، الفن والعلم والجمال، ترجمة عماد جهاد نوري، دار الشؤون العامة في الموسوعة الصغيرة، العدد ٢٧٥، بغداد.

١٥. كولدمان، اودو، الابيض والاسود، ترجمة مجدي يوسف، مجلة فكر وفن، العدد ١٤، المانيا، ١٩٦٩.

١٦. محمد، جلال جميل، مفهوم الضوء – الظلام في العرض المسرحي، اطروحة دكتوراه غير منشورة. بغداد ١٩٩٧.

١٧. هوسرل، ادموند، تأملات ديكارتية، ترجمة تيسير شيخ الارض، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨.

١٨. وولف. أ.، عرض تاريخي للفلسفة والعلم، ترجمة محمد عبد الواحد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٣٦.

١٩. Longman, Cdt- design and realization first published, ١٩٨٨.

الجودة القياسية في المؤسسات الطباعية (مفاهيم ودلالات)

د. هادي

مقدمـــــــة:

ادى التطور العلمي والتكنولوجي دوراً اساسياً في نمو المطبوعات وتزداد اهمية هـــذا الدور في توافق مع ازدهار حياة المجتمع على مر العصور...

كما ان لدور المنافسة في العالم ما يفرض ضرورات التحديد في مجال تطويـــر المنتـــج الطباعي للحصول على فرص التسويق وان اهمية هذا البحث يمكن ان يكون الاجابة عـــن دور الجودة القياسية في تنشيط التسويق وتطوير المطبوع في القطر لتلبي حاجات المجتمع المـــتزايدة والمتطورة وتتوافق مع متطلبات التطور التكنولوجي الذي يشهده عصرنا الحالي..

فالطباعة اليوم لم تعد موضوعاً فنياً بل هي موضوع اجتماعي واقتصادي لما لها من اثار في النشاط السياسي... للشعوب في اوقات السلم والحرب ولكونها موصولاً جيداً للمعرفـــة وحفظ التراث ومسؤولة عن المد العلمي والثقافي كوسيلة للاعلام والاعلان...

لذلك اصبح من اولويات الحاجة في المجتمعات لكثير من الدول المتقدمة لتقديم ســلعة المطبوع وخدماته على نحو منافس فيما يتعلق بالجودة والسعر.

ان التحدي المطلوب في قطرنا هو ان تتبوأ مطبوعاته مكانة في مجال النوع والتســويق بما تتوفر لها من الجودة القياسية وهذا ما يتطلب ايجاد الحلول السريعة في ظل المنافســـة الـــتي تشهدها الاقطار الاخرى المعروفة في جودة المطبوع مما يتطلب ان نسعى اولا نحو بناء انظمـــة جودة فعالة في المؤسسات الطباعية ..

ان بناء أنظمة جودة فعالة في المؤسسات الطباعية سيساعد بلا شـــك علـــى تحقيـــق الأهداف المرجوة من تلك المؤسسات لان بناء مثل هذه الأنظمة يمكـــن ان يضمـــن تنشـــيط التسويق في الاسواق الداخلية والخارجية، وهذا ما لمسناه في وقت من الاوقات في مؤسسة افاق عربية وفي مطبوعات عراقية اخرى داخل القطر وخارجه مثل مجلة فنون عربيـــة ومطبوعـــات الأطفال مما يجعلنا امام امل في النظر الى موضوع الجودة القياسية في زمن تصطرح على ســاحته المنافسة بين المؤسسات الطباعية في الوطن العربي والعالم..

لذلك تتحدد أهداف البحث الحالي بما يلي:-

١-التعريف بمفاهيم الجودة القياسية في المؤسسات الطباعية.

٢-التعريف بدور السوق وتنافس المؤسسات الطباعة في ضوء الجودة القياسية.

مفاهيـــــم ودلالات في الجودة القياسية:

الجـــــودة:-

كلمة يقصد بها الصفات الخاصة الجديرة باعتماد الجودة ودلالاتها في المنتج (الدرجة الافضل) في السلم القياسي.

جودة المطبـــــوع:-

هي الدرجة القياسية في كيان العمليات الطباعية لتلبية حاجة المستهلكين من مستخدمي المطبوعات.

العملية الطباعيـــــة:-

هي تطبيق التعليمات المنهجية المرتبطة بالوسائل والتجهيزات وطرائق تغذيات المنتج الطباعي.

الخدمة الطباعيـــــة:-

هي النتيجة الناجمة عن انشطة التعامل بين الناشر والمطبعة والمستهلك في ضوء حاجة السوق من المطبوعات.

الناشـــــــر:-

هو الشخص الذي يتمتع بدور مركزي في ادارة العلميات الطباعية وهو المحرك ابتداءاً من تسلم مخطوطات المطبوعات وتدبير المال وتوفير خدمات العامل البشري من فنانين ومترجمين وغيرهم من خبراء ولجان فنية والاشراف على عمل الطابعين مع ما يتوفر من عـــدد ومـــواد واجهزة ومن ثم الاشراف على تيسير التسويق. فهو المدير العام الذي يسعى الى تحقيق الجـودة القياسية في ضوء منافسات السوق.

المطبعـــــة:-

هي مجموعة الوسائل العلمية المستعملة للأغراض الطباعية في ضوء المواصفات المطلوبة للمطبوع.

ادارة الجودة الطباعيـــــة:-

هي جميع الأنشطة المبذولة التي تحدد الوسائل القياسية للجودة وتطبيقها عن طريـــق الضبط والضمان والتحسين من خلال وجود نظام جودة.

لهذا فأن إدارة المؤسسة الطباعية تحدد سياسة الجودة للمؤسسة في ضـــوء أهـــداف موضوعه، ومن خلال ذلك تلجأ المؤسسة الى جميع الوسائل منها التخطيط لاستحداث الوسائل الفنية مع تيسير جميع الموارد المادية والبشرية للمؤسسة وباستخدام نظام جودة للمطبوعات.

نظام الجودة الطباعيـــــة:-

يشمل نظام الجودة البنية التنظيمية والاجراءات العملية والمـــوارد المطلوبـــة لادارة الجودة الطباعية..

ان الهدف من وجود نظام الجودة هو تمكين المؤسسة الطباعية للوصول الى الهـــدف الثقافي، كما يسمح بتنظيم الموارد المادية والبشرية عن طريق تقويم البنى التحتية لهـــا ووضـــع الاجراءات والتعليمات المطلوبة لجميع العمليات التي تجري ضمن المؤسسة الطباعيـــة لذلـــك يكون من الضروري قيام عمل المؤسسة الطباعية على نظام للجودة قادر على تحقيق سياســـة اعداد واخراج وطباعة عن طريق وضع مواصفات مخطط لها لجودة المطبوع وتزويد المؤسســـة الطباعية بالمعلومات الفنية وتعيين وتحديد الموارد المالية والبشرية ضمن اساليب حديثة لتنفيـــذ المطبوعات وبما يلبي حاجات المستهلكين على تعددها.

ضبط الجـــــودة:-

هو الاسلوب العملي والنشاط المستخدم لمراقبة العمليات الطباعية وازالـــة اســـباب المشكلات في جميع حلقات العمل الطباعي بما يؤشر الفائدة على صعيد تسويق المنتج الطباعي.. ان ضبط الجودة الطباعية ينطوي على المراقبة لجميع العمليات التي داخل المؤسسة الطباعية.

الجودة ودوام ثقة المستهلك:-

ان تأكيد الجودة هو من النشاطات المخطط لها في نظام الجودة التي يمكن اثباتها عنـــد الحاجة لاعطاء الثقة الكافية بما يفي بمتطلبات الجودة على الدوام وفي ذلك نجـــاح للاهـــداف التسويقية.

ان دوام العمل بالمعايير القياسية للجودة انما يحقق ثقة المستهلك لكونها تلبي ما ينبغي تلبيته من احتياجاته وهذه المعايير تحددها مواصفات متابعة الجودة.

لذلك تعد المواصفات القياسية هي الضمان الاكيد للجودة لان هذه المواصفات تحقق الفائدة للمستهلك والناشر سواء بسواء وبالتالي حصول المجتمع على خدمة فائقة القيمة في جوانبها الاقتصادية والتقنية وهذا ما يجعل تحديد الاحتياجات المطلوبة في مستوى المطبوع امرا متيسراً داخل القطر في معطيات الاعداد والتصميم والطباعة..

ان تنفيذ المواصفات القياسية والمواصفات الارشادية من قبل المؤسسة الطباعية يضمن لها تسويقاً ايسر لنشاطها الطباعي.

المواصفات القياسية:-

هي مجموعة من المواصفات بعضها يحدد المتطلبات التي يجب ان تتوفر في انظمة الجودة والاخر تعد المواصفات المساعدة في فهم المواصفات وعناصر نظام الجودة وتطبيقاتها.

يبين المخطط رقم (١) المواصفات التي تتألف منها كل مواصفة لضمان الجودة الطباعية:-

اولا- المواصفات الطباعية:-

١-عناصر اساسية ، الطريقة الطباعية، التصميم الطباعي، الاخراج الفني الطباعي.

٢-عناصر عامة، نوع الورق، نوع الحبر، وسائل طباعية .

٣-عناصر غير متوقعة ، رغبة المستهلك، عقدة الموارد، مسؤولية الادارة.

ثانيا- المواصفات المساعدة:-

١-التثمين والمتابعة ، ضبط المنتجات غير المطابقة، الاجراءات الوقائية التصحيحية، ضبط سجلات الجودة، التدقيق الداخلي للجودة،

٢-التفتيش والمراجعة ، ضبط الوثائق والمعلومات ، مراجعة العقود.

٣-التخزين ، التغليف، بيئة الخزن .

٤-التسليم، الشحن، التأمين .

مسؤولية الإدارة:-

تتحدد مسؤولية الادارة في المؤسسة الطباعية بالنسبة للجودة بما يلي:

١-الالتزامات المكتوبة بالنسبة للمستهلك.

٢-معرفة اهداف وتوقعات المستهلك.

المسؤوليات التنظيمية في المؤسسة الطباعية:-

اولا- مسؤوليات وصلاحيات الاشخاص الذين يقومون باعمال تؤثر على الجودة الطباعية.

ثانيا-الموارد المالية والبشرية المطلوبة لتنفيذ الاعمال الطباعية.

ثالثا-المواعيد المتفق عليها مع المستهلكين.

مسؤولية الجودة:-

تقوم ادارة المؤسسة الطباعية بتعيين ممثل للادارة لديه صلاحيات مدير المؤسسة الطباعية فيما يتعلق بالاشراف على نظام الجودة في تلك المؤسسة على ان تتوفر فيه الخبرة والدراية المعرفية والمهارة في العمل الطباعي.

مراجعة الادارة لنظام الجودة:-

تراجع ادارة المؤسسة الطباعية النظام المعمول به دورياً للحفاظ على حيوية العمل به في ضوء ملاءمته للمعطيات الجديدة في حاجة السوق.

أهداف التقييس:-

تشمل عملية التقييس قياس المتغير دون الثابت في الانشطة الانتاجية والادارية، وهو ما يجعل جهات التقييس الى قياس كميته بحسب مقدار ونوع تلك المتغيرات.

مسؤول برنامج التقييس:-

ويقصد به لشخص الذي توفده جهة ذات مسؤولية قانونية اوهيئة متخصصة تعمل بامر جهات مسؤولة لتقديم المشورة الفنية وذلك باعداد البيانات الفنية للمعايير القياسية، هذه المعايير تدخل في جميع مجالات عمليات الانتاج والتشغيل واخامات..

ان ضبط الجودة بمعايير محددة يكفل بانتاج المطبوعات بالمستوى المطلوب ان لا يكون هنالك مستوى متعارف عليه من الجودة إلا اذا وضعت معايير وانماط وشروط لهذا المستوى المستهدف وهو ما يدخل في دائرة وظيفة التقييس..

وهذه المعايير غالباً ما تدفع إلى رفع الكفاءة التشغيلية مما يحقق وفورات للمنتج والعامل والموزع والمستهلك بل للاقتصاد القومي ان كان هدفه كذلك فأن من بين الاهداف المهمة التي يسعى اليها التقييس اجادة الاداء وتجويد المنتج كما لا تتوقف الاجابة على توافر كل الضمانات لكي يكون المطبوع مقبولاً من دون ان يتطلب الامر خضوع هذا المطبوع للاختبار والقياس حتى بصفته منتجاً نهائياً بل يعتمد الى اجراءات المواصفات المساعدة مثل التخزين والنقل والتسليم الى ان يصل الى المستهلك بالحالة التي يكون فيها مقبولاً بلغة القياس الدقيق وفي ضوء مراجعة العقود والتدقيق الداخلي للجودة...الخ.

عقدة الموارد:-

ويقصد بعقدة الموارد منافذ الصرف المطبوع او مقدار المال المنفق على المطبوع ومما يذكر ان لكل مطبوع طرائق صرف خاصة مما تشكل احياناً عائقاً اساسياً على طريق الجودة القياسية في المؤسسات الطباعية ولنأخذ مثال تقدير الانفاق على الاعلان وهي:-

اولا-طريقة النسبة المئوية:-

وتقوم على اساس نسبة في المبيعات والايرادات المتوقعة حيث يكون الاعلان دالة مبيعات يزيد المنفق عليه مع زيادة المبيعات وينخفض مع انخفاض المبيعات.

ثانيا-طريقة القدرة المالية :-

وتسمى (انفق قدر المستطاع) او الطريقة الممكن استخدامها حسب السيولة لدى المشروع، فكلما توافرت القدرة المالية خصصت ميزانية اكبر للاعلان والعكس بالعكس..

ثالثا-طريقة لا تصرف شيئا:-

اذا كان المنتج يحتكر التسويق ففي هذه الحالة فأن التسويق لا يستدعي صرف تكاليف لا مسوغ لها إلا ان بعض المسوقين لمثل تلك السلع يقدمون الى الاعلان عنها باقل التكاليف اعتماداً على المبيع الشخصي وفي ذلك توفير لهم في الخزن او النقل او التسليم.

رابعا-طريقة الربط بين العائد والتكلفة:-

وتسمى هذه الطريقة (المهمة - البديل - التكلفة) وهي تعتمد على اربع خطوات لتقدير ميزانية الاعلان حيث يتم اولا تحديد الهدف في الاعلان ثم تحديد الطرق البديلة التي

يمكن عن طريقها تحقيق الهدف ثم حساب تكلفة كل بديل واختيار البديل الارخص والاكثر فاعلية في تحقيق الهدف...

خامسا–طريقة التقدير على اساس نفقات المنافسين:–

وتسمى طريقة التكافؤ المنافس او طريقة اتبع القائد حيث يتم حساب النفقات اللا اعلانية والمنتظرة للمنافسين او للمنافس القائد وتحدد ميزانية المنتج المراد الاعلان عنه في ضوء ذلك..

سادسا– طريقة بيكهام:–

وتعني التوصل الى مقدار الاتفاق من خلال نسبة نفقات الاعلان التقديرية في المرحلة الاولى من حياة المنتج (سنتين) بالقياس الى نفقات الاعلان عن المنتج من الحصة السوقية المرغوبة للمنتج معبراً عنه بنسبة ١٥٠% ويرمز لهذا القانون أ = ١/٥ حيث أ = قيمة الاعلان التمهيدية معبراً عنها كنسبة من النفقات الكلية التي تنفقها الصناعة في الاعلان ١/٥ أ= النصيب المرغوب في السوق معبراً عنه كنسبة في السوق الكلية للصناعة وتعد طريقة بيكهام تطويراً لطريقة نفقات السوق حيث يحاول بيكهام تحديد ميزانية بناءاً على النصيب الذي يستحوذ على السوق والمحافظة عليه. حيث وضع قانونه الذي ينص على انه (يجب ان تكون الميزانية النسبية للاعلان في السنتين الاوليين في حياة المنتج اكبر مرة ونصف من النصيب المرغوب في السوق.

المعايير الموضوعية للجودة:–

ان المعايير تحفظ لكل حق حقه وتحفظ للجودة طبيعتها لكونها مميزة على الدوام..

ان فكرة المعيار مستمدة من طبيعة الحقل او الميدان وفي البحث الحالي طبيعة المؤسسات الطباعية وحين تأتي فكرة المعيار على هذا النحو يكون واقع المؤسسة خاضعاً له ليشمل جميع مفاصل العملية الطباعية ولا جدال في ان علاقة الطباعة بالانسان علاقة قوية... فالطباعة من الانسان واليه، انها تصنع مطبوعات ذات مردودات مادية ومعنوية تتحكم بها عوامل عديدة هي في المقام الاول نابعة من طبيعة العملية الطباعية ومن العوامل الاخرى المرادفة التي تعمل على الارتقاء بتلك المردودات –أي الفوائد–.

لذلك يمكن ان نؤسس على طبيعة العمل الطباعي معياره وذلك ان الاعمال الطباعية تقدر اولا بالتطور التقني وثانيا بطبيعة المنافسة في السوق في ضوء العوامل المرادفة من هنا تأتي الضرورة عندما نضع معياراً مجرداً من الاطراف المرادفة الاخرى في العملية الطباعية والسبيل لمعرفة هذه المواصفات بوضوح علينا ان ننظر الى كافة المفاصل في الميدان دون ان تقتصر نظراتنا على الناتج الطباعي حصراً ومن المرجح دوماً اعادة النظر في المعايير السائدة في تقويم ادامة المؤسسات الطباعية...

ان كلمة جودة تتطلب الارتقاء، والارتقاء من دون ان ينطوي على تجديد المعايير يبقى عقيماً مع ان التغيير والتجديد هو من طبيعة الفعل الموضوعي مع ان التحديد لا يقوم إلا بوجود متغيراً او دافع يعمل على الارتقاء والتجويد وهذا انما يأتي من تعامل الانسان مع تطور العلم والتكنولوجيا ومن تجدد حاجات الانسان في ضوء ذلك لذلك يتوجب الارتقاء بالوسائل طبقاً لتلك الدوافع والمتغيرات وما يتعلق بها من حاجات جديدة والتي تخضع هي ايضا في مرحلة لاحقة للتطوير ايضاً وينطوي التطوير هذا على مفاهيم جديدة للجودة القياسية في ضوء التساؤلات التالية:-

١-هل نرى من الضروري تحديث الاخراج الطباعي فصلياً كل عام او عامين.

٢-هل ان بعض المطبوعات بعيدة عن التحديث في الوقت الحالي.

٣-أي نوع من انواع الطباعة ملائمة في عملية التحديث.

٤-هل ان الكيفيات التقنية الحالية للانواع الطباعية تفي بمتطلبات الجودة القياسية المرغوب فيها.

٥-هل ان تعددية الطرق والوسائل الطباعية في طبع جزاء من المطبوع يحقق جودة ووفر في مردودات المطبوع المادي ومردود فني في عمليات الاخراج الطباعي.

٦-هل ترى في المطبوعات الحالية جماليات اخراج ام هي تحتاج للتطوير في ضوء مطالب المستهلكين.

٧-هل ندعم التغير الشامل في تصميم المطبوعات ام تقويم التصميمات الحالية.

٨-هل تفضل ان يطبع اجزاء من المطبوع بالالوان واجزاء بالاسود ام بالالوان على الاطلاق.

٩-هل تفضل المعالجات اليدوية في المطبوع بما ينشئ السمعة الكرافيكية في الاخراج ام ان يكون الوضع مقتصراً على برامجيات الكمبيوتر في تلك المعالجات.

١٠-هل ان استخدام الارضيات الظلية الشك في بعض الصفات يغني جمالية على الصور والنصوص ام انه يؤسس تكاليف اضافية لا يقدر موضوع اهميتها بما تضيف الى المطبوع من تكاليف.

١١-هل ان الملاك التقني الحالي ملائم للمعطيات التقنية الجديدة في المؤسسات الطباعية.

١٢-جعل ادارة المؤسسة نشطة في دورها في مراقبة الجودة القياسية بما يتناسب وحاجات المستهلكين.

١٣-هل يؤثر التحديث في سياسة المؤسسة الطباعية على الطابع المميز الحالي للمؤسسة في اخراج مطبوعاتها.

١٤-هل يتم التعامل مع المطبوعات كعمل فني من خلال تعريضها للنقد والتحليل في المؤسسات العلمية الاكاديمية او الاخذ بتوجيهات نخبة من الفنانين في مجال التصميم.

١٥-هل يتم التعامل مع العناصر التبوغرافية للمطبوعات تعاملا جمالياً ام وظيفياً وحسب..

أهـــداف التقييـــس:

تشمل عملية التقييس قياس المتغير دون الثابت في الانشطة الانتاجية والادارية. وهو ما يجعل جهات التقييس تعمل على قياس كميته واتجاهه بحسب مقدار ونوع التغيرات.

مسؤول برنامج التقييـــس:

ويقصد به ذالك الشخص الذي توفده جهة ذات مسؤولية قانونية او ان تكون على شكل هيئة متخصصه متعاونة مع الجهة القانونية مسؤوليتها اعداد البيانات الفنية المعايير القياسية وهذه المعايير تدخل في جميع مجالات الانتاج والتشغيل بهدف التحكم في اتقان الخامات والمنتجات.

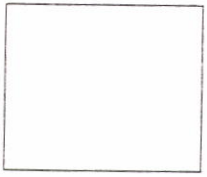
فاذا كان مستوى الجودة مناسباً لكل من المستهلك وصاحب المطبعة عندئذ يكون نوع الجودة مستهدفاً في اكثر الاحوال هذا اذا لم تدخل عليه عوامل ضبط جودة قياسية تكفل انتاج المطبوع بطريقة تحقق المستوى المطلوب لجميع العوامل الاخرى المرتبطة بالانتاج، وبذالك لا يمكن ان يكون هناك مستوى متعارف عليه إلا اذا وضعت معايير وانماط وشروط في دائرة وظيفة التقييس.

وهذه المعايير تدفع الى رفع الكفاءة التشغيلية من يحقق وفورات المنتج والعامل والموزع والمستهلك، بل للاقتصاد القومي. وان من بين اهم اهداف التقييس اجادة الاداء وتجويد المنتج.

ومن الجدير ذكره انه لا يتوقف ان يكون المنتج مفصولاً بتوفر كل الضمانات من دون ان يخضع المطبوع للاختبار والقياس حتى يصنعه منتجا نهائياً. بل يمتد ذراع التقييس الى اجراءات المساعدة مثل التخزين والنقل والتسليم الى ان يصل المستهلك بالحالة التي يكون فيها مقبولا بلغة القياس الدقيق وفي ضوء مراجعة العقود والتدقيق الداخلي للجودة.

مخطط رقم (٢)

حلقة الجودة القياسية



الخلاصة:

ان جودة المطبوعات حين تكون قياسية لابد من توافر اهداف التقييس فجودة أي مطبوع تعتمد على خصائص وصفات معينة وهي تتباين في ضوء اهداف التقييس بمعنى اخر ان النظر الى جودة المطبوع انما يتحقق بصلاحية المطبوع الغرض الذي اعد من اجله وكذلك تحقيق التوافق والملاءمة مع الجودة القياسية لادوار الانتاج كافة حتى تسليم المطبوع لذلك نرى ان مفهوم الجودة القياسية يمكن ان يعبر عن رضا المستهلك وظروف المطبعة وعوامل الادارة السليمة وفي ضوء مراقبة سليمة من قبل الجهة المسؤولة عن التقييس.

كما ان الحاجة الى الجودة القياسية انما هي تعبير دور الجودة كامتداد التقدم العلمي والتقني والاجتماعي ثم ان الجودة القياسية انما هي العمود النظري لدخول السوق كوسيلة المنافسة بصفتها من اقوى عوامل المنافسة.

ولا يخفى على احد ان الجودة القياسية انما تتأثر بعاملين حاسمين الاول. المنافسة والثاني التقدم العلمي والتقني. وهما عاملان يضيفان المساحة على في مرافق المؤسسات الطباعية المختلفة.

وهذا ما يجعل الفرد والجماعة اكثر سعياً نحو الابتكارات الحديثة بما يحقق مستوى القياسي الجودة باعتبارها محور الفوائد والعائدات المؤسسة سواء بارباح مادية او معنوية.

المصـــــادر

١-بسميث، دانيس. صناعة الكتاب من المؤلف الى الناشر الى القارئ ترجمة – د. محمد علي العريان – عصمت ابو المكارم، محمود عبد المنعم مراد، الناشر المكتب المصري الحديث الطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

٢-توفيق بحري – هشام – صحافة الغد – دار المعارف بمصر.

٣-رشوان، علي، الطباعة بين المواصفات والجودة، دار المعارف، القاهرة.

٤-حسن عبد الله – شوقي – ادارة وظيفة الانتاج، دار النهضة العربي، ١٩٣٣.

عوامل الهندسة البشرية في التصميم كابينة القيادة للمركبات

الدكتور
فوزي ابراهيم المشهداني

المقدمـــــــة:

ان التصميم اصبح عاملاً اساسياً بالصناعة، وقد استغل مراراً لخلـــق تنـــافس يميـــز المنتجات من كل الانواع، ليس في الشكل والجمالية فحسب. وانما فيمـــا يقدمـــه للإنســـان المستخدم للمنتوج. فنجاح أي منتوج صناعي يتوقف على ما يقدمه من راحة وامان ســـواء في الجلوس عليه او الركوب فيه او العمل به او الإمساك به. فإذا تحقق عاملاً الراحـــة والامـــان زادت قدرة المستخدم على التشغيل بكفاءة اعلى وبسهولة اكثر. وعندما يصبح الاتصال بـــين المنتوج والمستخدم احتكاكاً سلبياً يكون ذلك دليلاً على فشل التصميم. وتصبح هذه النقطـــة ذات مؤشر واضح لنجاح المصمم لو حدثت المواءمة كنتيجة للاحتكاك الإيجابي اخذاً وعطـــاءاً بين المستخدم والمنتوج. هذه العلاقة المتبادلة والمشتركة هي ما نطلق عليه علم الهندسة البشرية. لقد ظهر علم الهندسة البشرية لوضع الحلول لمشاكل ومتاعب وحوادث الانسان التي جـــاءت نتيجة التطور الصناعي والإنتاج الكمي. حيث تمت الأولى دراسات الهندسة البشرية بشـــكل علمي من خلال ظهور كتاب في القرن التاسع عشر (للعالم رامزين) الذي يعد مؤسس الطـــب المهني في كتابه عن أمراض العامل، للأدوات والمكائن وجميع المواد التي يستخدمها الإنســـان، ومدى تأثيرها على مستخدمي هذه المنتجات[1] وقد سبقه في القرن السادس عشر محاولة العـــالم الإيطالي (برناردو راماسيني) في كتابة (الأمراض الصناعية).

كما اول كتاب صدر عن السلامة في العمل كان في القرن الخامس عشـــر للعـــالم الألماني.

ان كل ما سبق من اهتمام في مجال الهندسة البشرية كان يتعلق في العـــامل في مجـــال عمل. أي كان الاهتمام منصباً على تكييف الانسان وجعله ملاصقاً للعمل والآلات والمكـــائن، اما التصور الفعلي للهندسة البشرية فكان خلال القرن العشرين، حيث اخذ الاتجاه الجديـــد للمصمم والمهندس ينصب على تكييف الالة او الماكنة او المنتوج للانسان وجعلـــها ملائمـــة لمقاييس جسمه وقدراته الحسية والعصبية لتوفير اكبر قدر ممكن من الراحة البدنية والذهنيـــة لغرض الوصول الى اعلى مستوى في انتاجية العمل.

---

[1] من محاضرات د. فوزي ابراهيم الشهداني، القيت على طلبة الدراسات العليا عام ١٩٨٩ في كلية الفنون الجميلـــة قسم التصميم.

ان تطور علم الهندسة البشرية خلال الثلاثينات من هذا القرن كان بطيئاً لكنه حقق تقدماً عظيماً بعد الحرب العالمية الثانية. ثم اخذ اهمية اكبر في البحث والدراسة في سنوات الستينات حتى دخل في جميع المجالات الصناعية وسيتناول البحث الحالي العوامل البشرية في تصميم المقصورة.

الفصل الأول

اهمية البحث والحاجة اليه:-

تعد عوامل الهندسة البشرية في أي موضوع تصميم ذات تأثير كبير في نظام التصميم وكي يتم دراسة تأثير هذه العوامل على تصميم مقصورة القيادة في العجلات والساحبات لضمان الراحة لتشغيلها من الظروف الجوية اضافة الى ادخال الوسائل الترفيهية منها على اعتبار ان المقصورة لها اهمية كبيرة في حماية وسلامة المشغل.

واستناداً الى ما تقدم فقد تتجلى اهمية عوامل الهندسة البشرية في تصميم مقصورة العجلة او الساحبة لتغير متطلبات التثنية الامر الذي ستؤدي الى حماية الشغل.

هدف البحث:-

دراسة عوامل الهندسة البشرية في تصميم مقصورة القيادة كي تساعد على حماية الشغل من تأثير الظروف البيئية.

حدود البحث:-

اقتصر البحث على دراسة عوامل الهندسة البشرية في تصميم مقصورة القيادة في العجلة والساحبة.

تعريف المصطلحات:-

المقصورة: هي الحجرة المفصولة عن الاجزاء الاخرى في العجلة.

مقصورة عجلة القيادة: هو الحيز الذي يجلس فيه المشغل ذات سقفية محمولة على ركائز حديدية قد تكون مغلقة او مفتوحة الجوانب.

الهندسة البشرية:-

١- هي الدراسة العلمية للعلاقة ما بين الانسان والعمل والماكنة.

٢- هي الدراسة العلمية للعلاقة الهندسية ما بين الانسان ومحيط عمله ، ومحيط العمل يمثل جميع المستلزمات التي يستخدمها المشغل في مكان العمل.

٣- هي ربط العمل بقوانين الطبيعة وهي ثمار اكتشافات علماء الطب والبيولوجيا وعلم الانثرولوجيا والهندسة المعمارية والكيمياوية.

٤- وقد عرفها الباحث: هي العلاقة الهندسية ما بين الانسان والماكنة وتوافق مقاييس الجسم البشري وقدراته العضلية والحسية وتوافقها مع المكائن والمعدات والادوات التي يستخدمها.

الفصل الثاني

تطور استخدام مقصورة القيادة في المكائن والمعدات:-

لقد استخدم الانسان منذ القدم بعض التقنيان المتاحة بحمايته من الظروف الجوية خاصة في حراثة الارض وكان يستخدم المحراث اليدوي الذي يجره بيده وعندما استخدم الحيوانات في جر المحراث فقد حلت قوى الحيوان محل القوة البشرية وقد استخدم المظلة المصنوعة من القش او سعف النخيل او جذور الاشجار لكي يضمن حمايته من الظروف البيئية (الامطار- الحرارة).

ان اول من وضع اسس وقواعد مقصورة القيادة هو الانكليزي برات عام (١٨١٠) عندما حاول استخدام القوة البخارية في صنع محراث بخاري حيث خصص حيزاً خاصاً لمشغل مفتوح الجوانب يقوم بعملية التشغيل وهو واقف وبعد دخول محركات الاحتراق الداخلي حيز التطبيق في مطلع القرن الحالي انصب الاهتمام الى تصميم حيز خاص لمشغل يحوي كرسي الجلوس واجهزة السيطرة ودواسات القدم وعتلة تغير السرعة. وبعد الحرب العالمية الثانية بدأت الشركات العالمية المنتجة للعجلات تتنافس فيما بينها على وضع التحسينات على صعيد الكفاءة الميكانيكية وكذلك مقصورة القيادة التي تحتوي على المقعد ووسائل القيادة. وقد استخدم الشمع الذي يغلق العجلة لحمايته من الجو القارس في اوربا وامريكا. كان هذا عام (١٨٧١) كما قد استخدم الزجاج والخشب لاستخدامه كمظلة تغطي العجلة او الساحبة.

وفي مطلع الستينات ازداد الاهتمام بادخال التحسينات على مقصورة الشغل وتطبيق عوامل الهندسة البشرية على المقصورة وحماية الشغل من الظروف الجوية كافة وحمايته من الانقلاب

والتقليل من تأثير الاهتزاز والضوضاء بحيث يجعل المقصورة جزء لا يتجزأ ومنسجماً مع العجلة.

الفصل الثالث

عوامل الهندسة البشرية في تصميم مقصورة القيادة

تأثير الظروف الجوية على راحة الانسان:-

تؤثر الظروف الجوية على الانسان بشكل مباشر خلال تأثيرها على مستوى الراحة الفسيولوجية وبشكل غير مباشر على الراحة النفسية. وقبل الدخول في تفاصيل هذه الظروف رأى الباحث تقديم استعراض العناصر المناخية للقطر العراقي.

يصنف العراق ضمن الاقاليم ذات المناخ الحار الجاف. حيث يقع ضمن خطي عرض (٢٩،٥° ٣٧،٢°) شمالاً وخطي طول (٣٨، ٤٥° ٤٨ ، ٤٥°) شرقاً. وهذا الموقع يعين فيه اطوال الليل والنهار في فصول السنة كذلك فترة السطوع وكمية الاشعاع. (٣٥، ص ١٢) ويمكن تمثيل القطر بثلاث مناطق مناخية وهي الشمالية والوسطى والجنوبية وذلك لصغر مساحة القطر نسبياً والفروقات البسيطة في مناخ محافظاته.

وعليه فمناخ العراق بشكل عام يمتاز بالحرارة صيفاً والبرودة شتاءاً اذ تصل معدلاتها العظمى اكثر من ٤٣ م صيفاً واقل من ١٧م شتاءاً كما يوضح ذلك الجدول(١).

وفيما يتعلق بمعدل نسبة السطوع الشمسي لعموم القطر فتتراوح بين ٧٢% في كانون الثاني و ٨٦% في اب. ومن ملاحظة الجدول (٢) يظهر ان شهر تشرين الاول الى نيسان يزداد عدد ساعات السطوع الشمسي كلما اتجهنا نحو الجنوب بينما يحدث العكس خلال الاشهر الاربعة من مايس الى ايلول، اذ يقل عدد ساعات السطوع الشمسي كلما اتجهنا نحو الجنوب.

اما شدة الاشعاع الشمسي وكما يوضحها الجدول (٣) فتتراوح معدلات المتوسطات الشهرية لقيمته على سطح القطر بين (٩،١٧٦ واط. ساعة/ سم^{٢}) في شهر كانون الاول و (٦٠٦، ٢٣ واط . ساعة /سم^{٢}) في شهر تموز .

وعلى سبيل المثال يبلغ معدل الاشعاع اليومي في مدينة بغداد ٥٥٨ مل واط. (ساعة / سم^{٢}) وهو يتراوح بين (٢٨٩ملم واط. ساعة /سم^{٢}) في كانون الاول إلى (٨٠٤ ملم واط . ساعة / سم^{٢}) في حزيران فيما يتعلق بامطار القطر بصورة عامة فان معدلاتها مرتفعة نسبياً في الشتاء عن بقية الفصول كما يوضحها الجدول (٤). اما في الصيف فان سقوطها يكاد ينعدم. وعلى الرغم من ان كمياتها متفاوتة من سنة الى سنة اخرى. الا ان المعدل السنوي لسقوطها في المنطقة الشمالية هو دائماً اعلى من المنطقة الوسطى والجنوبية اما الرياح التي تهب الى القطر فتكون بشكل عام شمالية غربية جنوبية شرقية. خفيفة الى معتدلة السرعة وبالرغم من ان معدلات سرعتها متفاوتة من سنة الى سنة اخرى ومن منطقة الى منطقة اخرى الا انها تتراوح معدلاتها العامة بين (١،٤- ٣،٢م/ الثانية) كما يوضحها الجدول (٥).

تنشط احياناً مثيرة غباراً محلياً وفي الغالب يكون ذلك صيفاً ويحدث في المناطق الجنوبية اكثر مما هو في الشمالية والوسطى.

ومن الثابت علمياً ان عناصر المناخ ترتبط احداها بالاخرى وتؤثر احداها على الاخرى في خلق الظروف الجوية وكذلك فان الظروف الجوية تؤثر فيما بينها على راحة الانسان، واهم التأثيرات كما يأتي:-

تأثير اشعة الشمس وحرارتها:-

ان اشعة الشمس هي مجموعة من الطاقات فاذا حللنا الواصل منها الى سطح الارض حسب الطول الموجي، فتكون كمية الضوء المرئي ٤٦% والاشعة فوق البنفسجية ٥% اما طاقة الاشعة تحت الحمراء فتبلغ ٤٩% والمعروف عن الاشعة تحت الحمراء انها اشعة حرارية تعمل على تسخين الاجسام التي تسقط عليها كما ان للجهد البشري قابلية على امتصاصها وخزنها داخل الجسم. وتؤكد اكثر الدراسات على ان لدرجات الاشعاع الحراري تأثير يفوق درجات حرارة الهواء الضعف تقريباً، ان تغيير درجة حرارة الهواء بمقدار درجة مئوية واحدة يعادل تغيير (٠،٥- ٠،٨) $^{\circ}$ في درجة حرارة المشع يلاحظ من العمل في فضاءات الاجواء الحارة المفتوحة وتحت تأثير اشعة الشمس المباشرة، ان الانسان يكتسب الحرارة من اربعة مصادر هي (الايض والاشعاع والتوصيل والحمل)[٢] وبقى المتنفس الوحيد لفقدانها هو التعرق

[٢] يتمكن الجسم البشري من تبادل الحرارة مع محيطه الخارجي بفقدان او اكتساب الحرارة بالطرق التالية:(التماس والحمل وتبلغ نسبة التعادل).

الذي تكون كفاءته محدودة. حيث ان التعرق من دون التبخر يزيد درجة حرارة الجلد ورطوبته وهذه ترتبط ارتباطاً مباشراً باعدام الراحة الحرارية لذلك عند اشتغال الانسان تحت مظلة تقيه من الاشعة المباشرة للشمس فأنه سيتخلص من الحرارة المتبقية عن طريق الاشعاع.

ان التبادل الحراري مع المحيط يعتمد مقداره على المتغيرات الحرارية لجسم الانسان كما يتمكن الجسم من زيادة فاعلية أي من طرق التبادل هذه اذا فقدت الاخرى فاعليتها في الحصول على التوازن الحراري للجسم. فيتمكن الجسم البشري من فقدان كمية من الحرارة الى المحيط الخارجي مساوية لتلك الكمية المتولدة من الفعاليات الحيوية (الايض Metak lism) وبذلك يحافظ الجسم على درجة حرارته الثابتة والتي تتراوح ما بين (٣٦،٨° م- ٣٧،٨° م). ويحكم هذه الموازنة الجهاز العصبي المركزي في المخيخ. من المعلوم ان الحرارة نوع من الطاقة فارتفاع حرارة الجسم ان كانت متولدة ذاتياً او مكتسبة تعني طاقته الحرارية مما تؤثر عليه سلبياً بما ينعكس بصورة او باخرى على حالة الجسم الصحية فتؤدي الى حدوث المعدلات المرضية كالوهن الحراري او الضربة الحرارية او حروق الجلد. وتجدر الاشارة الى ان انخفاض درجة حرارة الجسم نتيجة انخفاض حرارة الجو المحيط يقابل فسيولوجيا بزيادة النشاط لغرض زيادة فعاليات الايض (الحرارة الذاتية) كما يمكن ارتداء الملابس السميكة للحفاظ على حرارة الجسم من التسرب عن طريق الاشعاع والحمل. فمثلاً زيادة العزل الحراري للملبس من (١- ١،٥ كلوري) يؤدي الى خفض درجة الحرارة المريحة درجتين منوية عند تحقيق الظروف. وفي حالة فشل هذه الاجراءات يصاب الشخص بأمراض البرد كالزكام والانفلونزا.

ان للانسان قابلية فسيولوجية على التكييف للظروف المناخية وهذه ما تدعى بالتأقلم وهي عملية لا ارادية تحصل في الجسم تستغرق زهاء (٤-٦ اسابيع) ومهما يكن رد فعل الاستجابات الفسيولوجية فان الراحة الحرارية للانسان، هي مجموع الظروف النفسية التي تجعله يعبر عن الرضا بشان الظروف المناخية المحيط به. او هي حالة الدماغ التي توضح القناعة في المحيط الحراري او البيئة المحيطة. مما تؤثر بالتالي على القابلية البدنية والذهنية، فتنعكس على انتاجيته كما يوضحها الجدول

جدول

الراحة الحرارية البدني والذهني

درجة الحرارة (مئوية)	فترة البدني والذهني
٤٨،٩	التحمل لمدة ساعة
٢٩،٤	القابلية الذهنية تقل، كما تقل الاستجابة، وتبدأ الخطأ
٢٣،٩	التعب البدني يبدأ
٢٣،٩ – ١٨،٣	منطقة الراحة
١٠،٠	اقصى درجات النشاط

تأثير المطر والرطوبة:-

من المعلوم ان المطر والرطوبة بين بخار الماء المتداخل مع الهواء المحيط (الجو) وكذلك المطر هو بخار الماء يتكاثف ولكنه يعد من السواقط، حيث ان الغيوم بعد تعرضها الى جو بارد- او الة قطرات ماء متساقطة ذات احجام مختلفة.

ان تأثير الجو الممطر يظهر بشكل كبير على ضعف انتاجية الساحبة الزراعية من خلال فقدان قابليتها على التعشيق بالارض اثناء العمليات الزراعية بانزلاق عجلاتها الرئيسية (الخلفية)، والتزحلق الجانبي وفقدان السيطرة للعجلات الامامية. وهذا ما يؤدي الى ارهاق المشغل اضافة الى تأثيرها على تبلل ملابس المشغل فتؤدي الى عدم الراحة الحرارية والنفسية. وذلك بسبب ان قابلية الجسم على فقدان الحرارة والحصول على الراحة الحرارية عن طريق التعرق تعتمد على الفرق في الضغط البخاري (الرطوبة النسبية) بين الجلد والجو المحيط.

وبشكل عام يمكن القول ان المناخ الحار الجاف اكثر صحة من المناخ الحار الرطب، وهذه حقيقة معروفة منذ زمن بعيد. فان تأثير الرطوبة على الراحة الحرارية قابل درجات الحرارة القريبة من الندى المريح ، الا ان تاثيرها يكون واضحا في حالات ارتفاع أو انخفاض درجات الحرارة حيث انها تحدد معدل التبخر من الجسم. ففي الفصل البارد يؤدي الجفاف الى

الاحساس بزيادة البرودة نتيجة تبخر العرق، وفي الفصل الحار تؤدي الرطوبة العالية الى الاحساس بالحر حيث يكون التبخر بطيئاً او منعدما.

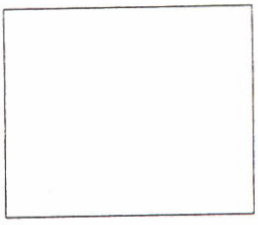
ان زيادة الرطوبة عن الحد المسموح به (١٥%- ٥٥%) سترهق الانسان عصبياً وتثير في نفسه الانقباض والملل في نشاطه الانتاجي وكفاءة ادائه.

تأثير حركة الهواء (الرياح) والغبار:-

ان حركة الهواء (الرياح) في الطبيعة ناتجة عن اختلاف الضغط الجوي بين نقطتين على نفس المستوى من الارض، وكذلك تعتمد سرعتها على مدى الفرق في الضغط الجوي (انحدار الضغط). اما حركة الهواء الناتجة عن جسم متحرك تعتمد سرعتها على سرعة الجسم المتحرك كدوران المروحة او سير سيارة مثلاً، وفي كلتا الحالتين فان للرياح تأثيراً على الانسان من حيث الراحة الحرارية اثارة الغبار.

فمن ناحية الراحة الحرارية، يتأثر الانسان بحدود معينة لسرعة حركة الهواء ضمن مدى (١,٥ م/ث – ٣٠٠ م/ث)، لذا فان زيادة سرعة الهواء اكثر من الحدود أعلاه، تعد مريحة. حيث انها تزيد من الفقدان الحراري للجسم عن طريق الحمل والتبخر.

اما من ناحية كثرة الغبار فهو من العوامل التي تسلب راحة الانسان. فالغبار المتكون من حركة فوق سطح ترابي كما في حركة الساحبة الزراعية على ارض ترابية او اثناء حراثها. يكون غباراً موقعياً وبمستوى سطح الارض تقريبا كما بوضعه الشكل (١) وذره الرياح بعيداً باستمرار. اما الغبار الناتج عن اختلاف الضغط الجوي فيكون عالقاً في الجو وعبر ارتفاعات عالية نسبياً. لقد اظهرت النتائج التي خرجت فيها الدراسة عن العمر النافع للساحبات الزراعية في العراق ان المزارعين يتجنبون العمل في الرياح العالية وعند حدوث حالة الغبار الكثيف.



شكل رقم (١)
الغبار العالق بالهواء المحيط بالجرار وقت الاشتغا

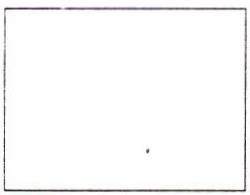
كما ان اغلبهم يقومون بتهيئة الارض عندما تكون رطبة او بعد ترطيبها حيث يكون الغبار المثار قليلاً.

وحدات عمل المقصورة:-

نظرا لمحدودية المساحة المتاحة التي تشغلها المقصورة. لذا يتطلب من المصمم الاخذ بنظر الاعتبار الانسجام والتوافق بين وحدات ومحتويات عمل المقصورة بالشكل الذي يوفر الراحة والامن عند القيادة لشغل الساحبة الزراعية. وتتضمن هذه الوحدات ما يلي:-

المداخل والممرات:-

في اغلب الساحبات الزراعية التقليدية يكون موضع المشغل بين كتلتين كبيرتين متحركتين هما العجلتان الخلفيتان اللتان تمنعان المشغل من الدخول الى المقصورة والخروج منها بسهولة حيث ان المقعد مثبت فوق المحور الخلفي تقريبا. لذا فان المشغل يصعد اليه من امام العجلة الخلفية مباشرة ليجلس فوقه. وهذا ينتج عنه ان ممر الدخول الى المقصورة سوف يأخذ مسارا بشكل حرف (Z) كما يظهر في الشكل (٢) وعليه ولتسهيل عملية الدخول والخروج، يجب ان يكون المقعد وكذلك عجلة القيادة (المقود) مواجهين للمدخل. والجدير بالذكر في حالة عدم تلاقي الممر الذي على شكل حرف (Z) في التصميم فانه بالامكان تقليل العوارض التي ضمن هذا المجال. وبذلك يسهل تقليل حدة انعطاف الممر. كما يجب جعل حاشية الباب او المدخل ذا انسيابية لانها تعيق حذاء كعب المشغل عند الترجل. كما انها تجعل تنظيف ارضية المقصورة اسهل.



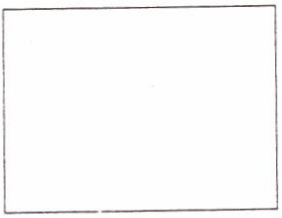
شكل رقم (٢)

يوضح المسار الصعب للمشغل عند الجلوس على المقعد

ان سهولة الدخول والخروج من المقصورة يعتمد أيضا على عرض وارتفاع المدخل (الباب) والممر المؤدي له. ذلك ما اثبتته الدراسات التي اجريت حول حجوم واشكال المداخل

والابواب لمقصورة الساحبة الزراعية. وقد تم التوصل الى ان افضل عرض للمدخل بمستوى الخصر فما فوق هو (٦٨ سم)، وبمستوى الاقدام هو ان يتراوح بين (٤٠ سم – ٦٠ سم). اما الارتفاع فيفضل ان يكون (١٣٢ سم).

وفي حالة وجود باب المقصورة، يفضل ان يكون ذا مفاصل خلفية بدلاً من مفاصله الامامية وذلك لاعطاء مجال واسع وسهولة حين الصعود الى المقعد والترجل منه كما يوضحه الشكل (٣).



شكل رقم (٣)

يوضح المسار السهل للمشغل عند الجلوس على المقعد

وعندما يكون الباب مقابلاً لممر المراجعة للمقعد تقريباً فانه من غير الضروري ان يكون الممر عريضاً بل يفضل ان يكون اقل عرضاً وبذلك يكون المشغل قد اختصر خطوة اضافية للوصول الى المقعد.

مقابض التسلق:–

خلال محاولة ارتقاء المشغل الساحبة باتجاه المقعد، يتحتم عليه ان يرتكز بجسمه على ثلاث نقاط في الساحبة احداها المقابض لذلك فان المقابض تأخذ اهمية كبيرة من ناحية المصمم لتسهيل عملية الارتقاء. وعليه يفضل استخدام المقابض المحددة بارتفاع درجة السلم في الساحبة الزراعية لقصر مسافة الصعود، كما يجب ان يتراوح قطر المقبض بين ٣٢ – ٣٥ ملم.

مجال عمل المشغل:–

ان مجال العمل الذي يشغله المشغل يجب ان يتخلله ساحة خالية من العوارض قدر الامكان حيث يجب ان تكون العتلات والمعدات المثبتة في المجال لا تشكل صعوبة في اثناء قيادة الساحبة كما يجب ان لا تشكل خطراً على المشغل الذي يمر بينها ما دام ان وجودها في هذا

المكان لابد منه. ان العوارض غالباً ما تثبت في المجال بين المقعد وعجلة القيادة كعتلات صندوق السرعة (الكبير) والبروز الموجود في الارضية عند نقطة تثبيت العتلات. والعمل على ابعاد هذه العوارض يجعل الوصول الى المقعد اكثر سهولة.

ان التأكد – اثناء التصميم– على مجال عمل المشغل بان تكون ارضية المقصورة منتظمة ومسطحة قدر الامكان وذات ممر جيد للدخول والخروج. يؤثر بشكل او باخر على حجم العمل. لان المشغل سوف لا يستصعب عملية الركوب والترجل في حالة وجود أي عائق امام الساحبة او لضبط بعض المعدات الملحقة بالساحبة من الخارج.

مقعد المشغل:–

من اكثر الاعتبارات اهمية في مجال عمل المشغل هو المقعد الذي يشغله لعدة ساعات في اليوم. لذلك فهو يعد الاساس في راحة المشغل. وعليه من الضروري اعتبار الشروط الاساسية التالية في تصميم المقعد الخلفي وهي:–

أ– ان من الضروري ارتفاع المقعد اقل قليلاً من المسافة بين الركبة واسفل القدم.

ب– ان يكون مستوى سطح المقعد بزاوية ميل مقدارها ٥–٨ الى الخلف.

جـ– ان يكون مسند الظهر اقل من ارتفاع عظمي الكتف لكي يكون مشغل الساحبة قادراً على استدارة جسمه جزئياً والرؤية في كافة الاتجاهات.

د– ان ياخذ مسند الظهر زاوية ميل بين ٩٥ – ١١٠. وكذلك ياخذ شكل انحناء الظهر بحيث يمكن اسناد اكبر مساحة من الظهر عليه.

هـ– ينبغي ان يكون اتساع المقعد مريحاً بحيث يسمح بقدر من الحركة لعضلات الفخذين، وكذلك بالنسبة لاعلى واسفل نتوئي عظمي الحوض.

و– ان يكون المقعد قابلاً للتنظيم (أي يمكن التحكم بارتفاعه وتغيير زاوية مسند الظهر ليتناسب مع النسبة المئوية التي تقع بين (٥%– ٩٥%).

ز– ان لا يكون للمقعد مسند للذراعين يعيق حركة المشغل عند القيادة او الترجل من الساحبة والشكل (٤) يوضح ذلك.

شكل رقم (٤)

تنظيم المقعد على وضع مريح المصدر(٧)

اجهزة التحكم المسيطر باليد والقدم:-

ان اغلب اجهزة سيطرة القيادة للساحبة والتي يستخدمها المشغل لها مواقع مفضلة على اساس خصائص الحسية والعقلية والبدنية. والخصائص الميكانيكية لحياته، اضافة الى مقاييس جسم الانسان (Anthropomtric) لكل منهم. فليس بالمجدي اقتصادياً وضع كل هذه السيطرات حسب الرغبة وانما بحسب نسبة ٥%- ٩٥%. لذا يتطلب تصميم وتوزيع المسيطرات اليدوية والقدمية وتحليل وتجزئة حركة اوضاع الجسم في اثناء الجلوس في القيادة بحركات الضغط والسحب والدفع والدوران لعتلات المسيطرات باستخدام الاطراف العليا والسفلى، لغرض تحقيق مبادئ الاقتصاد بالحركة لذا سيتم تناول الموضوع بشقيه.

أ- حركة الذراع وقياساتها:-

ان حركة الذراع عند المفصل التجويفي الكروي للكتف لها مجال كبير، وان اضافة حركة الثاني والدوران لمرفق وحركة الكتف تعطي امكانية الوصول الى منطقة محيطة بالجسم (ما عدا منطقة صغيرة خلف الظهر) وقد تصل الى حيز قطره (١٥٠ سم) للذراعين. كما يوضحه الشكل (٥) وهذا لا يعني ان تضع اجهزة السيطرة اليدوية في أي مكان يحيط بالجسم لان ذلك قد يسبب اجهاداً عضلياً اضافة الى حدوث بعض الاخطاء. فالوضع المريح للذراع عند جلوس الشخص هو عندما يكون المرفق مني بزاوية ٩٠ تقريباً ومضموناً الى الخصر وراحت اليد الى الداخل مثبتة الاصابع. وهذا الوضع يؤمن من اقل وقت لرد الفصل واقصى قوة للذراع على ان لا تتجاوز زاوية المرفق ٨٠-١٢٠ عند تحريكها لعجلة القيادة.

شكل رقم (٥)

يوضح حيز الحركة الذراعية افقياً (المصدر ١)

وتبين دراسة (ودسون ودبيوس) ان الزاوية المثلى بين عمود عجلة القيادة والافق هي ٥٠ – ٦٠ وهذه تسمح للمشغل ان يبقى في افضل وضع طبيعي لراحة الجسم والذراع.

ان وضع عتلات تغيير السرعة في الجانب الايمن والايسر لها مساس مباشر بالقوة العضلية المسلطة وراحة الذراع. فالقوة العضلية للذراع المبذولة تكون اقل في حالة كون عتلات السرعة على جانبي الجسم مما لو كانت بين الساقين كما يوضح ذلك الشكل (٦) وايضاً الجدول (٧).

ب– حركة الساق وقياساتها:–

المسيطرات بالقدم بصورة عامة يجب ان تكون في مواقع موافقة لطبيعة الحركة المطلوبة ومجال الحركة المسموح بها وملائمة له كما يوضح ذلك الشكل (٦)

شكل (٦)

حركة العضلات وقدرتها العضلية

جدول (٧)

الحدود القصوى الذراعين لاوضاع واتجاهات مختلفة مناسبة بالكيلو غرام

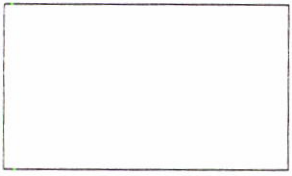
نوع واتجاه الحركة		زاوية الذراع حسب الرسم				
		صفر	٣٠	٦٠	٩٠	١٥٠
قوة السحب	الذراع الأيسر	١٣	١١٩	١٥,٥	١٤.٥	١٢
	الذراع الأيمن	٢١.٦	٢٥,٥	١٩	١٧	١١
الدفع الى الامام	الذراع الايسر	١٩	١٤	١	١٠	١٠
	الذراع الايمن	٠,٣	١٩	١٦,٢	١٦,٢	١٥,٥
الدفع الى الاعلى	الذراع الايسر	٤	٦.٨	٧.٧	٧.٧	٦.٨
	الذراع الايمن	٦,٣	٨	١	٩	٩
الدفع الى الاسفل	الذراع الايسر	٦	٨	٩,٥	٩,٥	٨
	الذراع الايمن	٧,٧	٩	١١,٨	١١,٨	٩
الدفع الى الداخل	الذراع الايسر	٦	٠,٨	٩	٠,٢	٧.٧
	الذراع الايمن	٩	٩	١٠	٨	٩
الدفع الى الخارج	الذراع الايسر	٣,٦	٣,١	٤,٥	٤.٥	٥,٥
	الذراع الايمن	٦,٣	٦,٨	٦,٨	٧,٢	٧,٧

أن هذه المناطق تتميز بأنها الأعلى والأفضل لتشغيل السيطرة بوساطة الأصابع والكعب والتي وضعت ورسمت على أساس المعلومات الحركية على وفق قياس الجسم البشري.

أن اماكن وجود المسيطرات البعيدة تحتاج لمقدار بسيط من حركة الفخذ أو الساق أو كليهما. ولكن يفضل تجنبها كمواقع لاستخدام الدواسات المستمر أو المتناوب. كما تتطلب هذه الوضعية استخدام المقعد ذي المسند المريح للظهر يقدمه عندما تكون زاوية الركبة ١٦٥

فتبلغ القوة (٧٠٠ باون) كضغط أو دفع لفترة قصيرة. وعندما تصبح الركبة مثنية بزاوية ٩٠ يهبط الضغط .

ملاحظة ذلك في الشكل (٧)

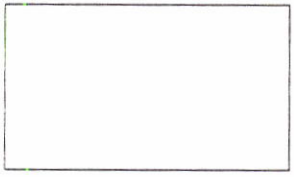


شكل رقم ٧

مجال الدواسة الافضل والاعلى العمودي للمشغلين الجالسين

ان الدراسات التي نشرها (ديبوس) في صدد تصميم اجهزة السيطرة على الساحبة وعلاقتها بحركة القدم تشير الى ان الشروط الواجب اتباعها في تصميم اجهزة السيطرة القدمية هي:-

١-ان يدار الفصل بالقدم اليسري ويجب ان لايتطلب الضغط اكثر من ٧٨ رطلاً على الفاصل (الكلج).



شكل رقم ٨

دفع الدواسة الاقصى في اتجاهات مختلفة مقارنة بارتفاع المقعد

٢-يجب ان تضع دواسة الفاصل على مسافة لا تزيد على ٥-٣ انج الى يسار سطح تمايل لمشغل. اما الفرامل فيجب ان تكون الى اليمين بنفس المسافة.

٣-عند تشغيل الساحبات بشكل يضطر الى تحريكها والوقوف بها بصورة مستمرة يجب ان تكون لها دواسة قدم للتحكم في كمية الوقود. وهذا يفترض ان توضع مباشرة الى يمين دواسة الفرامل كما في السيارة.

٤-تجدر الاشارة الى ان اغلب المزارعين يقودون سيارة ركوب او شاحنات اضافة الى ساحبات وعليه يجب ان يكون هناك توحيد لمواصفات معظم جهة السيطرة المهمة للانواع الثلاثة لتقليل جهد السائق وكذلك تجنب الاخطار والحوادث.

متطلبات الرؤية:

تظهر اهمية متطلبات الرؤية الجيدة في الساحبة في تمكين المشغل من انجاز اعماله بكفاءة وامان وروية الآلات المقطورة خلفه. كما تعطيه سيطرة وراحة نفسية لرؤية ما حوله في الافق. اضافة الى مراقبة مؤشرات ومقاييس لوحة السيطرة وتلاقي الانعكاسات الضوئية وخداع البصر. كل ذلك يعتمد على حركات العين وما يحجب مداها.

ان للعين مساحة محددة للرؤيا اعتماداً على فتحة البؤبؤ في ادخال حزمة الضوء الساقط على الشبكية، لذا يعمل الشخص على تحريك العين (قرنية العين) والتي تكون من طول النظر من جهة إلى جهة اخرى عموديا وافقيا لرؤية اكبر مساحة ممكنة وتعد هذه الحركة من الحركات الاساسية للعين ومع تحريك العين الى اتجاهات مختلفة، هناك مديات قصوى للرؤية والذي يحدث فيها رؤية غير واضحة او اجهاد لعين حيث تبلغ (٥٠) فوق خط النظر(*) و(٧٠) اسفله. كما تبلغ زاوية الرؤية للعين افقيا الى الخارج (٩٤) والى الداخل (٦٢). ويتحدد هذا الحد الاقصى المرئي ببروزات الجمجمة بمحجر العين والانف. كما ان للعين حركة تأرجحية (متناوبة) سهلة تبلغ زاويتها عن خط النظر (٢٥) اعلى و (٣٥) اسفل، وتحدد افقيا بـ (٣٥) كما يوضحها الشكلان (٩,٨).

أن حركة العين المثلى تكون زاويتها (١٥) محيط خط النظر الأمامي وفي حالة الجلوس للسياقة تكون حركة لعين المثلى محصورة بين(٣٠) أسفل خط النظر الأمامي. ويكون لها خط منصف يسمى خط النظر الاعتيادي.

يتضح مما تقدم أن مجال النظر المريح لعين ينحصر في(٣٠) والحركة المتناوبة المريحة للعين تنحصر بزاوية ٦٠-٧٠ أفقيا ولأجل الحصول على مساحة أوسع يتطلب من الشخص تحريك رأسه لتوسيع مجال الرؤية الواضحة. وفي هذا يجب أن تكون حركات سهلة غير مجهدة ففي اتجاهات مختلفة ستبلغ اقصى حركة دورانية للراس باتجاهي اليمين واليسار زاوية (٥٠-

(*) خط النظر هو الخط الوهمي الذي يبنى من قبل المصمم .

٦٠) وتبلغ أقصى حركة سهلة (٤٥) بنفس الاتجاهين وأقصى حركة ثني ورفع للـــراس مـــن مفصل (اطلس) تبلغ (٥٠) للاعلى و(٤٠) للاسفل اما الحركة المريحة فهي( ) للاتجاهين.

أن مشغل الساحبة بحاجة بين الحين والحين للالتفاف إلى الخلف في أثناء عمله. لذلـك يقوم بحركة دورانية للظهر والرقبة معا لتعطيه رؤية واضحة تبلغ أكـثر مـن (١٨٠). وقـد أوضحت دراسة في المعهد النرويجي للهندسة الزراعية أن استعمال عضلات الظهر والرقبة معـا خلال العمل مع الآلات الخلفية المقدورة افضل بكثير من حيث توفر ٥% من جهد الرقبـة وحدها عند الالتفات اضف الى ذلك ان المرايا الجانبية والامامية تساعد المشغل كثيراً في مراقبة ما يحدث خلفه. وتجدر الاشارة الى ان لوحة السيطرة لها دورها المهم فهي التي تعبر –بما تحويـه من مقاييس وعدادات ومؤشرات– عن حالة اشتغال الماكنة لذا يجب ان ترتبط ارتباطاً وثيقـاً بمتطلبات الرؤية وحدود حاسة البصر بما يضمن وضوح رؤيتها. وان موقع اللوحـة بزاويـة (١٥–٣٠) اسفل خط نظر يعطي افضل سيطرة عليها وعلى الطريق او الارض معا. وبنقلات بسيطة وسريعة لنظر كما وضحه الشكلان (٩,٨). لذا يجب تثبيت المقاييس المهمـة علـى المساحة في لمركز امام المشغل، ثم تتدرج المقاييس الاخرى مبتعدة عنها حسب الاهمية.

اما من حيث وضع المقاييس والعدادات ودقة وسرعة قراءاتها فهذا يعتمد على شكل المقيـاس. فمنها الرأسي والافقي والدائري وذو القراءة المباشرة والعداد المركب كذلك يعتمـد علـى وضوح الارقام والمسافة المحصورة بينها وتقسيماتها التفصيلية. وشكل عقرب الاشارة (مؤشر). وبسبب اختلاف هذه المقاييس وتباين عواملها يحصل التفاوت في الوقت المسـتغرق ونسـب الاخطاء عند قراءاتها. لذا فالتصميم الجيد للمقياس او العداد سيزيد من سرعة الانتهاء ويختصر من زمن القراءة وباقل اجهاد للنظر.

سلامة المشغل في قيادة الساحبة:

ان الساحبات الزراعية الحديثة تقوم بالكثير من العمليات التشغيلية الزراعيـة مـن خلال تغيير الآلات والمعدات المقطورة خلفها. حيث هذه الآلات والمعدات تتباين في الـوزن والحجم بشكل كبير. وقد تحمل او تسحب في ظروف عمل مختلفة، مما يتطلب مـن المشـغل موازنتها باستمرار بالاثقال الاضافية. ومهما تكن مهارة المشغل إلا انه قد يغفل عن موازنتـها احيانا او قد يكون ذا خبرة قليلة في هذا المجال. لذلك فاعمال المكننة الزراعية هي احدى المهن الخطرة وخاصة في المناطق ذات التضاريس الصعبة، وهذا ما لوحظ من عدد الاصابات العالميـة

لمشغلي الساحبات سنوياً. ومن بين هذه الاصابات، اصابات مميتة بسبب حوادث الانقلاب حيث تبلغ على المستوى العالمي ٧٠% كمعدل عام. ففي السويد تبلغ الحوادث الناتجة عن الانقلاب للساحبات ٧٧% من مجموع الحوادث، وفي الدنمارك ٦٣% وفي امريكا ٦٠% من الحوادث.

الاتزان في الساحبة:

ان معظم حوادث انقلاب الساحبات كون بسبب عدم استقرارية الساحبة نتيجة جهل او اهمال مستخدميها لقواعد السلامة في قيادتها. عدا عن وجود قوى خارجية مهمة تؤثر على الساحبة اثناء عمليها وهي ما ستوضح فيما بعد. كل هذه القوى والعوامل يجب ان يحتاط لها المشغل في اثناء عمله على الساحبة. ومع هذا يمكن القول ان سبب انقلاب الساحبة الحقيقي يحصل عندما يتحرك مركز ثقل الساحبة خارج قاعدة الاتزان. وقاعدة اتزان الساحبة تحسب بواسطة المسافة بين الدواليب الخلفية ونوع الهيكل الذي تستند اليه الدواليب الامامية فيما اذا كان المحور في الوسط او على الجانبين. ويعتمد مركز ثقل الساحبة على الحجم والوزن ومواقع المكونات للساحبات ويقع مركز الثقل هذا خلف المركز الطولي. لان معظم المكونات للساحبات موزعة بعد المركز الطولي. ان وضع مركز الثقل الطولي للاتجاه الامامي باضافة اثقال يزيد من حالة الاستقرار الخلفي، ولكنه يقلل من الاستقرار الجانبي (١، ص٣٤٥).

الانقلاب إلى الخلف:

ان الانقلاب الى الخلف يحصل عندما تميل الساحبة الى الخلف بعد ان ترتفع مقدمة الساحبة (الامامية) عن الارض. ويحدث ذلك على لحظتين، الاولى قدرها (٣/٤ ثانية) وهي الانتقال من حالة يكون رد فعل الاطارات الامامية على الارض يساوي (صفراً) الى وصول حالة ثبات عدم الاستقرار. وفي هذه اللحظة اذا لم يتدارك المشغل الامر ويفعل أي شيء يمنع الانقلاب، فان الساحبة ستنقلب في اللحظة الثانية والمستغرقة (٣/٤ ثانية) من حالة ثبات عدم الاستقرار الى حالة ارتطام غطاء المحرك بالارض.

ويمكن تحديد أسباب الأنقلاب إلى الخلف بما يلي:-

أ- نزول الاطارات الخلفية في حفرة أو شق عميق.

ب- تعشيق الفاصل (الكلج) فجأة.

ج- قوة السحب للالة.

د- عند صعود مرتفع مع عدم الشبك للالة بصورة صحيحة وعدم ربط الأوزان بشكل منتظم.

الانقلاب إلى الجانب:

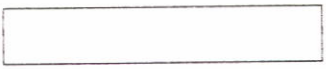
قد تنقلب الساحبة على احد جانبيها الأيمن أو الأيسر. وفي دراسة أجراها (ماكلر، بنسين) عام ١٩٧٦ على حوادث الانقلاب ظهر لهما ٦٧% من حوادث الانقلاب هو انقلاب على أحد الجانبين وأن ٣٣% هو انقلاب إلى الخلف. وأن فرصة النجاة من الهلاك في الانقلاب الجانبي هي أكبر من الانقلاب الخلفي ويحصل الانقلاب على احد الجانبين لأحد سببين أساسيين هما:-

أ- الدوران القصير في السرع العالية الذي يتولد عنه قوة طاردة مركزية تكون عمودية على اتجاه الحركة. وهذه القوة وبالأخص عندما تقطر الساحبة احدى الآلات تكون كافية لقلب الساحبة إلى الجانب بعد أن يكون المحور الخارجي هو نقطة الارتكاز (العجلات البعيدة عن اتجاه الاستدارة) كما في الشكل (٢٣). فتصبح الساحبة غير مستقرة ورد فعل الارض على اطارات المحور الداخلي يصبح صفراً.

ب- عدم الاستقرار الجانبي نتيجة الانحراف الخط الشاقولي لمركز قل الساحبة في حالة انهيار حافة الطريق تحت الاطار الخلفي عند السير بمحاذاة الخنادق او على السداد الترابية والاشتغال الجانبي في الارض المنحدرة.

من خلال الدراسات التجريبية تم تشخيص ثلاث نقاط مهمة تكون سبباً في اختلال توازن الساحبة وانقلابها وهي: سرعة الساحبة، ارتفاع العائق الذي يرتطم به الاطار، شدة انحدار الارض والجدير بالذكر ان الوقت المستغرق لعملية الانقلاب الجانبي مهم للمشغل لتحاشي او منع الانقلاب. ويقدر الوقت من لحظة الارتطام بالعائق الى وصول حالة عدم الاستقرار (٠,٠٩ - ٠,١٦ثا) اما الوقت المستغرق حتى الوصول الى ثبات عدم الاستقرار من لحظة الارتطام فيقدر بـ (٠,٦٤-٠,٤١ثا).

ان مقدار اقل وقت لازم لاتخاذ اجراء لمنع الانقلاب هو (٠,٤٩ثا) اما زمن الانقلاب الكامل فيبلغ (١,٥ثا) من لحظة الارتطام بالعائق.



شكل رقم (١٠)

يوضح بعض حالات الانقلاب الخلفي والجانبي للساحبة الزراعية.

الاهتـــــــزاز:

ان كل محيط حركي هو محيط مهتز وقد دلت البحوث على ان الفرد يستطيع تحمل (جرعة اهتزازت) معينة خلال يوم كامل. تتأثر بعدها كفاءة عمله وربما صحته (٣٤، ص١١). والاهتزاز حركة تذبذبية يتحركها الجسم والكتلة بالنسبة الى المنطقة ثابتة. وتقاس وحدة تسمى (الهيرتز)(*). وقد تتكرر هذه الحركة في فترات زمنية ولكن ذات ترددات مختلفة مثل حركة مكبس المحرك داخل الاسطوانة. وتسمى مثل هذه الحركة (الاهتزاز المنتظم). وقد تكون الحركة عديمة الانتظام كما هو الحال في الزلازل والهزات الارضية وتسمى (الاهتزاز غير المنتظم) ويتضح من ذلك ان الاهتزاز بصورة عامة يتخذ احد شكلين. فاما ان يكون اهتزازاً منتظماً واما ان يكون اهتزازا غير منتظم عشوائياً في حين ان الاهتزاز سواء اكان منتظماً او غير منتظم، فأنه يحدث باتجاه واحد او اكثر.

تأثر الانسان بالاهتزاز:

ان جسم الانسان منظومة لها تأثيرها السايكولوجي والبايلوجي وذلك لطبيعته المعقدة. فمن الناحية السايكلوجية، فأن الشخص عندما يتعرض للاهتزاز لفترة زمنية قصيرة لا يتأثر إلا بنسبه ضئيلة جداً. وقد سجل الباحث (هورنيك) عام ١٩٧٣ ارتفاعا طفيفا في التنفس مع زيادة في دقات القلب في الفترة الاولى من التعرض كاستجابة متوقعة لحالة الشد العام للشخص. إلا انه لم تكن هناك تغييرات في كميائية الدم. اما الاثار النفسية فانها ناتجة عن تعرض

(*) الهيرتز، هو وحدة قياس عدد الاهتزازت في الثانية الواحدة ويرمز لها بالحرفين (HZ).

الشخص للاهتزاز لفترة زمنية طويلة فهي ليست واضحة. إلا ان الاهتزاز بين درجة ٣,٥-٦ HZ يكون له تأثير مزعج لدى اشخاص يتطلب عملهم الانتباه البالغ.

اما من الناحية البايلوجية فان للاهتزاز تأثيراً عاماً على هيكل الجسم فمثلاً تتأثر فقرات الرقبة وتظهر اعراض امراض الجهاز العصبي (الحبل الشوكي) اضافة الى زيادة نسبة الاخطاء في العمل ومع هذا فأن الاهتزاز البسيط والمتوسط الشدة لا يحدث مرضاً مهنياً كما هو الحال عندما يتعرض الشخص لاهتزازات ذات شدة عالية قد تزيد على (٣٠HZ) اما التي تتراوح بين HZ فاكثر تحدث حالة مرضية تعرف باسم (مرض الاهتزاز).

الاهتزاز في الساحبة:

تتعرض الساحبة الزراعية الى اهتزازات كثيرة ومتعددة نظراً لكونها غير مزودة بنوابض في هيكلها ومواضع ارتباطها مع العجلات. وان تثبيتها الوحيد هو بالعجلات المطاطية الضخمة على الرغم من انها تسير في اراض وطرق وعرة وعلى هذا الاساس فأن الساحبة تتعرض لنوعين من الاهتزازات هما العابر الطبيعي والاهتزاز القصري. وتؤثر هذه الاهتزازات بشكل سلبي على راحة مشغل الساحبة وبالتالي تقلل من عدد الساعات التي يمكن ان يعمل بها وتقسم اهتزازات الساحبة الى عدة حقول من الترددات.

١-حقل الترددات الواطئة (١,٥-٢,٥ HZ) ويتضمن اهتزاز جسم الساحبة بصورة عامة والجسم الشاقولي بصورة خاصة.

٢-حقل الترددات المتوسطة (١٠-٢٠ HZ) ويتضمن بصورة عامة اهتزاز العجلات والاطارات.

٣-حقل الترددات فوق المتوسطة (٢٠-٦٠HZ) ويتضمن اهتزاز الاطارات واهتزاز اجزاء الساحبة مثل المحرك.

٤-حقل الترددات المرتفعة (٦٠-٢٥٠ HZ) ويكون مقتصراً على اجزاء نقل الحركة مثل صندوق السرعة.

تعد المنظومة الاهتزازية للساحبة منظومة احادية الكتلة كما يوضحه الشكل (١١) وتعد فيها درجات الحركة لانواع مختلفة من الاهتزازات وعلى وجه

شكل رقم (١١)

الساحبة كنظام كتلة زمبركية لها ست درجات مختلفة من الحرية او الحركة.

١-الاهتزاز الطولي: وينشأ هذا الاهتزاز في لحظة بدء حركة الساحبة.

٢-الاهتزاز العرضي: وينشأ هذا الاهتزاز نتيجة لتأثير الآلات المربوطة مع الساحبة والخراف الاطارات افقيا مع مستوى جسم الساحبة.

٣-الاهتزاز التعرجي: وينشأ هذا النوع من الاهتزاز نتيجة لتعرجات الطريق وحصول التواء في جسم الساحبة.

٤-الاهتزاز العطوفي: وينشأ هذا النوع عند الانعطاف والاستدارة وكذلك بتأثير محرك الساحبة.

٥-الاهتزاز الترجحي: وينشأ هذا النوع نتيجة لتعرجات الطريق.

٦-الاهتزاز الشاقولي: وينشأ هذا النوع نتيجة لتأثير الاهتزازات المذكورة اعلاه ويعد اعلى شدة من بقية الانواع الاخرى من الاهتزازات. لذلك يعد المؤشر الاكبر ومقياس لراحة المشغل بصورة عامة.

وسائل تقليل الاهتزاز:

ان اهم وسيلة لتقليل تأثير الاهتزاز على المشغل هو المقعد فالمقعد ذو النابضية الجيدة (المثبت على النوابض)، والمنجد تنجيداً مريحاً يعطي للمشغل اهتزازا طبيعيا(*)، يختلف عن الاهتزاز الطبيعي للساحبة ويقلل من قوة الاهتزاز الشاقولي المتولد الذي يؤثر على المشغل، اضافة الى ذلك ضرورة مراعاة موقع المقعد في الساحبة للعمل على تقليل الاهتزاز قبل توفير الرؤية للمشغل، حيث ان المقعد المثبت خلف المحور الخلفي يعرض السائق الى اهتزاز اكثر مما لو كان امامه.

ولزيادة الراحة الحركية للمشغل، ولتقليل الاهتزاز عليه بشكل اكبر وخاصة المؤثر على قدميه، يمكن استخدام مقصورة معلقة معزولة عن جسم الساحبة وذلك بوساطة الواح مطاطية او نوابض (مخمدات) حيث تعمل هذه الضوضاء وبالذات الصادر من صندوق السرع.

(*) الاهتزاز الطبيعي هو اهتزاز عابر ناتج عن صدمة مفردة. او انه اهتزاز ناتج عن تكبير الاتساع عندما تهتز الساحبة على سطح مرتعش.

الضوضاء:

تعرف الضوضاء بأنها مزيج غير متجانس من اصوات مختلفة يسمعها الشخص وتمثل له مصدر ازعاج وتشتيت للانتباه. ويختلف الاشخاص في تحديد الضوضاء، فنرى بعضا منهم يعتبر صوتاً معيناً ضوضاء. بينما لا يعتبره الاخرون كذلك. ويحدث الصوت نتيجة لموجات ضغط وتخلخل تسير في الجو بسرعة ٣٣٢م/ثا علماً ان الصوت يحتاج الى وسط مادي (هواء، ماء، جسم صلب) الانتقالية حيث انه لا يمكن للامواج الصوتية ان تنتقل في الفراغ.

تأثير الضوضاء على الانسان :

باستطاعة الانسان ان يسمع الموجات الصوتية التي تتراوح موجاتها بين (٢٠-٢٠٠٠٠) ذبذبة في الثانية. واثبتت التجارب بان قابلية فقدان السمع تظهر عندما يكون التردد اعلى من (٤٠٠٠) ذبذبة في الثانية وخاصة عندما يكون مصدر الصوت متقطعاً او غير منتظم.

ان تأثير الضوضاء على الانسان يعتمد على شدته( ) وعلى مدة التعرض ويظهر اثر الضوضاء بشكل ضار على الشخص اذا ما تجاوزت شدتها (٨٥-٩٠) في حالة تكرارها استمرار مدة التعرض اليومي لها اكثر من ثمان ساعات. وعدا ذلك فان الضوضاء تسبب حالات الانفعال والتوتر والاثارة العصبية. كما ان لها علاقة بشكل او باخر بالتوتر الشرياني وعدم انتظام دقات القلب وتقلص اوعية الجلد المحيطة او اضطراب جهاز الهضم وزيادة الطنين في الاذن. ولهذا يعد خبراء الصحة ان للضوضاء تأثيراً سيئاً على نشاط الانسان وانتاجيته. اضافة الى ان له تأثيراً اخر على الانسان من الناحية السيكولوجية بحكم ما تثيره من القلق والارهاق والاثارة العصبية وحالة الشرود الذهني.

الضوضاء في العجلة:

ان العجلات بوجه عام والساحبات بوجه خاص تختلف في تصاميمها وطبيعة تركيبها عن السيارات والمركبات الاخرى. لذلك فأن الضوضاء تظهر بوضوح في الساحبة اكثر مما هي عليه في السيارة، لاسباب تعود الى التغطية الجزئية للمحرك في الساحبة وعدم وجود الحواجز العازلة بين المحرك والسائق (كالمقصورة المغلقة المبطنة بعوازل ضد الصوت) اضافة الى صندوق

● شدة الضوضاء تقاس بوحدة تسمى (ديسيل) ويرمز لها بـ (db).

السرع وعادم الغاز بالدرجة الاساس حيث تزيد ضوضاء هذه الاجزاء بزيادة سرعة المحرك لقد جرت دراسات وبحوث متعددة لتقليل نسبة الضوضاء في الساحبة وقد تم التوصل الى طريقتين يمكن البحث فيهما، اولاهما اعادة تصميم او تطوير المحرك ومنظومة العادم وموقعها والثانية تصميم مقصورة معزولة صوتياً لحماية المشغل من التأثير بالضوضاء المنبعثة لان المقصورة للباحثين ان الضوضاء التي تؤثر على مشغل الساحبة غير المزودة بمقصورة مغلقة والتي تنتقل اليه عن طريق رأسه وليس قدميه تبلغ (٩٠-١٠٠). اما اذا زودت بمقصورة مصنوعة من المعدن فستبلغ نسبة الضوضاء فيها (٩٥-١١٠) اما اذا كانت المقصورة من مادة غير معدنية كالفايبركلاس فانها تبلغ (٩٥-١٠٠) ، من ذلك يتضح ان معالجة المقصورة اسهل من تحرير المحرك او تصميم محرك جديد حيث ان هذا يحتاج الى الكثير من الدراسات والبحث لحساب الامكانية العلمية والكلفة الانتاجية الاقتصادية.

ان عملية التحكم بالضوضاء ليس من اختصاص المصمم الصناعي بقدر ما هي مسؤولية المهندس الميكانيكي والتكنولوجي وعلى اية حال فمن الممكن العمل على تقليل ضوضاء الساحبة باتباع ما يلي:-

١-ايجاد كاتم صوت عالي الكفاءة لربطه في منظومة العادم.

٢-اكمال اغطية المحرك وملحقاته الخارجية بصفائح من مادة عازلة للصوت مع زيادة كفاءة منظومة تبريد المحرك.

٣-تثبيت ارضية المقصورة على وسائد مطاطية مضادة للاهتزاز وذلك للتقليل من تأثير الضوضاء المتولد عن صندوق السرع والمحرك والمحاور.

٤-اكساء ارضية المقصورة بطبقة من المطاط وذلك للتخفيف من شدة الاهتزاز او الضوضاء المنتقل الى المشغل.

الفصل الرابع

الاستنتاجات:

١-لقد اوضح البحث ان اكثر المؤثرات البيئية على مستخدمي الساحبات هي اشعة الشمس والامطار والغبار.

٢-وقد اوضح البحث ان الساحبات والمكائن تتعرض للاهتزاز الامر الذي يؤدي الى الانقلاب نظراً لعدم استقرار مقعد المشغل اضافة الى عدم وجود مرونة لامتصاص الاهتزاز.

٣-لقد اوضحت الدراسة ان الاهتمام بتصميم مقعد الجلوس للمشغل وتوافق كل الاجزاء مع حركة المشغل سوف تقلل من الارهاق وفي الوقت نفسه هي حماية المشغل.

٤-اظهرت الدراسة ان اجهزة التحكم والسيطرة والتي يستخدمها المشغل لها مواقع مفضلة على اساس الخصائص الحسية والعقلية والبدنية والخصائص الميكانيكية.

٥-اوضح البحث ان المقصورة بالمظلة المفتوحة هي افضل وسيلة لحماية المشغل من المؤثرات البيئية.

٦-وقد اوضح البحث ان المؤثرات الحرارية للجسم في اثناء العمل هي ليست ناتجة عن التفاعلات الكيميائية في الجسم بل ناتجة عن تأثير فعل الحرارة الشمسي في اثناء العمل.

٧-ان اماكن وجود السيطرات البعيدة تحتاج لمقدار بسيط من حركة القدم للمشغل وتتطلب استخدام المقعد ذي المسند المريح.

٨-تظهر اهمية متطلبات الرؤية الجيدة في الساحبة من تمكين المشغل من انجاز اعماله بكفاءة وامان.

التوصيات:

١-ضرورة قيام الشركة المنتجة للساحبات بالاعتماد على الدراسات والبحوث المتعلقة باجراء التحسينات على الجرار الزراعي.

٢-قيام الشركة بالاهتمام بتأثير عوامل الهندسة البشرية ومدى تأثيرها على المشغل.

٣-قيام الشركة باجراء تطوير وتحسين في اضافة المظلة على الجرار الزراعي ومدى اهميتها في حماية المشغل من التأثيرات البيئية.

٤-ضرورة قيام صناعة متخصصة للمقاعد المتخصصة وعدم استيرادها لانها تكلف مبالغ مضافة الى تكاليف الساحبة.

٥-اجراء تحسينات من قبل الشركة المنتجة على الاجزاء المساعدة التي تساعد المشغل وتمنحه التسهيلات المطلوبة.

المصادر

١-علم النفس الصناعي - د. محمد عزت. القاهرة ١٩٧٥.

٢-علم النفس الصناعي والتوافق - د. عبد الفتاح علم الدين القاهرة ١٩٨١.

٣-الهندسة البشرية يحيى ابراهيم - ١٩٧٨.

٤-عالم الصناعة / مجلة فصلية تصدرها وزارة الصناعة العدد ٢١٣ بغداد ١٩٨٢.

٥-تقارير الامم المتحدة / منظمة اليونيدو ١٩٨١.

٦-محاضرات في الهندسة البشرية / د. فوزي المشهداني.

٧-John - Charistopher, Design methods, London, ١٩٨٦.

٨-Loren Zcharistopher, The Design Simention, New York, ١٩٨٧.

٩-Mc comick, Ernest J., Humen Factors ingineering, New York, ١٩٦٧.

١٠-Murkell, K-F-Hrgonomics - London , ١٩٧١.

جدول رقم (١)

انواع السواقط وقطر النقطة وحجمها بالنسبة للهواء

نوع السواقط	قطر النقطة (ملم)	حجم النقطة (ملم)
ضباب كثيف	٠,١	٠,٠٥
رذاذ	٠,٢	٠,٢٥
مطر خفيف	٠,٤٥	١,٠٠
مطر معدل	١,٠	٤,٠
مطر غزير	١,٥	١٥,٠٠
مطر غريز جداً	٢,١	٤٠,٠٠
عواصف	٣,٠	١٠٠,٠٠٠

المصدر (كربل، عبد الله رزوقي).

جدول رقم (٢)

يوضح العلاقة بين الحرارة والرطوبة

درجة الحرارة م	الرطوبة الجوية النسبية%	التأثير على راحة الإنسان وكفاءته
٢١	٤٠	اقصى راحة
	٧٥	العمل من دون الشعور بسقم
	٨٥	الشعور بسقم
	٩١	كلال وعدم ارتياح
٢٤	٦٥	عدم ارتياح
	٨٠	سقم شديد
	١٠٠	يستحيل تأدية اعمال شاقة
٣٠	٢٥	لا شعور بعدم ارتياح
	٥٠	لا يزال العمل ممكنا
	٦٥	يستحيل تأدية اعمال شاقة
	٨٠	ارتفاع في درجة حرارة الجسم.

جدول رقم (٣)

تصنيف الرياح حسب سرعتها في الساعة

درجة الصنف	كم / ساعة	اسم الرياح
صفر	اقل من ١ كم	هواء ساكن
١	١-٥	هواء خفيف
٢	٦-١١	نسيم خفيف
٣	١٢-١٩	نسيم هادئ (لطيف)
٤	٢٠-٢٨	نسيم معتدل
٥	٢٩-٣٨	نسيم نشيط (ناهض)
٦	٣٩-٤٩	رياح شديدة
٧	٥٠-٦١	رياح قريبة للعاصفة
٨	٦٢-٧٤	عاصفة
٩	٧٥-٨٨	عاصفة شديدة
١٠	٨٩-١٠٢	زوبعة
١١	١٠٣-١١٧	زوبعة شديدة
١٢	١١٨ فأكثر	اعصار

هيئة الأنواء الجوية العراقية.

جدول رقم (٤)

يوضح العلاقة بين سرعة الساحبة وارتفاع العائق وانحدار الارض(*)

زاوية الميل	ارتفاع العائق	سرعة الساحبة عند الانقلاب (كم/ساعة)
صفر	٨	٣٢،٢٤،١٦،٨ انقلاب
	١٦	١٢ ، ٨ ، ٤
	٢٤	١٢ ، ٨
٧,٥	٨	٢٤ ، ١٦ ، ٨
	١٦	١٢ ، ٨
	٢٤	١٢ ، ٨
١٥	٨	٢٠ ، ١٦ ، ٨
	١٦	٨ ، ٤
	٢٤	٨ ، ٤
١٦	٨	١٢ ، ١٦ ، ٨
	١٦	٨ ، ٤
	٢٤	٨ ، ٤
٣	٨	٤ المصدر (٦١، ص٢٩)

(*) حددت وحدة ارتفاع العائق بـ (٨سم) وزاوية انحدار الارض بـ (٧,٥) والسرعة تزداد بمعدل ٤ كم / ساعة.

جذور الكتابة الرافدينية

أ. د. زهير صاحب

١-مقدمة في رمزية الخطاب الرافديني:-

في حوالي منتصف الالف الثالث قبل الميلاد، وعلى ارض الرافدين الطيبة المعطاء. جلس اول تلميذ على دكة من اللبن لتلقي المعرفة، ووقف اول معلم في تاريخ المعرفة، ليلقي محاضرة في فلسفة الوجود. انه ابلاغ رمزي، يؤطر ما هو زائل، باطار الابدي الخالد، كمظهر للعقل والتفكير. نوعاً من اعادة صياغة الطبيعة في جوهرها وماهيتها، بتحليل عناصر الصورة المرئية، بغية تفعيل قوة التعبير الكامن في الذات المتفلسفة واسقاط الذات على الطبيعة والانسان. فكان الفكر رمزياً كونه يعيد بنائيته بالاشكال، وتركيباً لانه يشيد هذه الاشكال بوساطة العلامات، وبشكل بناء رياضي يعرض ذاته كانظمة معرفية، حدسية متحررة من محدودية القيود الحسية.

ان الفكر الرافديني، الابداعي، وهو يؤسس انظمته الاولى في تاريخ الانسانية، كان يستلم خطاب البيئة بفعل المحسوسات، وهي بمثابة ضغوط سيكولوجية وحوافز ومنبهات، ويؤولها الى منظومة دلالية في بنائيته، وهي بمثابة تقابلات صورية، مكثفة باشكال رمزية او دلالات علامية، وهذه الاليات الفكرية المستندة الى التجريب، ساهمت بفاعلية في تكامل الخبرة الفكرية، وبدأت تعمل كمحركات مهيمنة في بنائية الفكر الحضاري في سياقاته العامة.

واجهت بنائية الفكر الرافديني، العالم الكوني. وهو منفصل الى عالمين. عالم الصورة الارضية الفانية، وعالم المثل العليا المفعم بالقوى الفاعلة المتحكمة بالظواهر. الامر الذي اكسب السايكولوجيا الرافدينية، نوعاً من القلق الميتافيزيقي. الذي اكسب صورة المغيب اللامرائي، حضوراً فاعلاً في بنائية الفكر، على حساب تدني الحضور البشري. وقد تمكن بهذا من تصنيف الظواهر وادراك ما بينها من علاقات، فجعل لكل قوة رمزاً. على هذا النحو تحولت الظواهر الى رموز ومفاهيم هي بمثابة تكثيف للافكار بخطاب التشكيل. وهذا التفسير العقلاني، باتجاه خلق موازنة بين الاحساس الداخلي (الذات المنفعلة) وعالم التجربة الخارجي (قراءة الموجودات) حيث يكون مهمة التشكيل ادراك هذه الموارنة. ذلك ان صلة التشابه المادية المنظورة، قد تمت الاستعاضة عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرمز. حيث ترتفع المدلولات فوق الظاهرة الطبيعية المنفردة، وبنوع من التضايف بين المادي الروحي وبين الطبيعي والرمزي.

ان سمة مثل هذه الاشكال الرمزية، تكمن في وجود عدم توافق بين المدلول ونمط التشكيل. بحيث لا يكون القصد ان تمثل هذه الاشكال ذاتها بما فيها من خصوصية فرديو. ولا ان تعوض للوعي مباشرةً، الميتافيزيقي المتضمن فيها بل تكون اشارة الى السماوي وتلميحاً اليه. باعتبارها

نسق علامي، يرتبط بالفكرة وبكيفية تمثيلها، وبنوعية الخطاب المفعم بالتجريد والترميز. طالما ان الرمز، ليس مستقلاً قائماً بذاته، وانما دلالة أي رمز هي في صميمها، دلالة موضوعية تتحدد بالسياق الذي ترد فيه. وزاء تغييب محاكاة تعقيدات الطبيعة، وجد الفكر في بنائيته الجمعية، ان بامكانه قلب العالم الخارجي باتجاه العالم الداخلي. فمن صفات الفن العظيم، ان يحمل بداخله التوتر والتناقض، فهو لا يصدر من معاناة للواقع فحسب، بل لا بد له من عملية تركيب، لابد له ان يكتسب شكلاً موضوعياً. فالتامل المايثولوجي الذي يشكل الجوهر في نظام الصورة على ارض الرافدين، هو نوع من طريقة حدسية للادراك. ليس مجرد انشراح طليق للذهنية يتجاهل الواقع، انه يسمو على التجربة، كونه يحاول تفسيرها وتنظيمها وتوحيدها. انه يقوم على اعادة بناء العالم في حالته السرية الداخلية، بحيث لم يعد لطبيعة الاشياء من دلالة، الا بقدر تحولاتها لتعكس وضعاً انسانياً.

لقد كان الشكل الكتابي والتشكيل الرافديني، يتحرك في دائرة ثقافية قوامها الرمز فهناك المضمون والغاية والمدلول، ومن الجهة الثانية التغيير والتظاهر والواقع، وما بين هذين المظهرين تشابك وتداخل. بحيث ان الخارجي او الخاص، لا يكون له من مبرر وجود، الا ان يكون تعبيراً عن الداخلي. فطبيعة التفكير، كانت ذات خصوصية، تميل الى تمثيل الاشكال في كيلتها. في اشكالها العامة الموحية بالمعنى المترابط بالشكل. هنا يمكن ان نصل الى نوع من الرمزية الواعية في توظيف مظاهر الاشكال باتجاه ذائقية الوعي الجمعي. انه الفن المتحرر من الطبيعة، ببنائية اشكاله الجوهرية الخالصة. هذا التحقق التاريخي لعالم المتمثل بوعي الجمال الروحي في اللانهائية المتحقق خطاب التشكيل نحو المطلق. هو فلسفة الحياة والفكر برمتها على ارض الرافدين.

ان مفهومية السياق باعتباره حلقة نارية تحدد دلالات الخطاب في افكر الرافديني. هو نظام من الجدل المتفاعل بين المادي والروحي، حيث يتسامى المادي الى مقام الروحي، بعد ان يحل به الروحي حلولاً. وهنا تتسامى انظمة الاشكال نحو التجريدية الرمزية، انه فعل الفنان المبدع في آليات اظهار الشكل، والذي يتجاهل الحكانية نحو الصورية، ذلك انه بمثابة الشفرة التي يبثها الفكري من خلال خطاب التشكيل المعلن. وهذا هو التفسير العقلاني الاكثر خصوصية لانظمة الاشكال الرافدينية في الفنون التشكيلية، والتي تعمل بفاعلية لخلق موازنة بين الاحساس الداخلي وعالم التجربة الخارجي، حيث يكون مهمة التشكيل ادراك هذه التقابلات. ذلك ان بنائية الشكل لا بد ان تجيء بشكل تقابلات تسمو على الوقائع، والا فقدت كل مالها من قيمة

باعتبارها حقيقة. لقد كان هدف الفن ليس التقليد، بل الكشف عن الصيغ التي تساعد الفكر الانساني في الدخول بصلات وثيقة مع عوالمه الحاضرة والمغيبة.

٢-انظمة الكتابة الرافدينية:-

حققت الحضارة الرافدينية في منصف الالف الرابع قبل الميلاد، قفزة معرفية من النوع الكوبرنيكي، واسست اول مجتمع متحضر في التاريخ، مؤسسة تاريخها من خلال نشاط حركة الافكار المتحولة بشكل متسارع مليء بالمستجدات والابداعات. ففي مدينة الوركاء عاصمة البطل كلكامش، جاء اختراع الكتابة ليعلم البشرية الحرف. ويقدر ما تمثله الكتابة من انتصار معرفي عظيم، حفظ تاريخ الانسانية من الضياع. فان بنيتها نظاماً من العلاقات الجمالية، بصدد تسطيرها وانتظام خطوطها. انها التفعيل الاول للفكر الانساني حين حفر على لطين مادة الخلق الاولى، ذاته حفراً وحتى اعمق مناطق الروح. حيث يعمل الخط في منطقة التخيل خارج مساحة التكوينات العينية، باعتباره تفسيراً حدسياً للامرئيات بقوالب المرئيات. ذلك ان العلاقة الكتابية تشبه ذاتها في القصدية الطبيعية، لكنها خارج حضورها الواقعي، فهي عبارة عن تلخيص للدلالات التي تمثلها. فهي المفردات التي تشكل الجزء الخاص من الفكرة، والتي تشفر عن مغزى دلالي كامن خلفها في مدلولاتها في بنية الفكر الاجتماعي. ومن هنا اكتسب عظمتها عبر التاريخ، وبدت كمفاهيم ازلية الحيوية.

كان المعبد باعتباره اهم ركائز المؤسسة الدينية، حيزاً مكانياً ذي دلالة قدسية، تفوق كثيراً حضوره المرئي. مكتسباً حضوره القدسي بفعل حلول الروحي فيه حلولاً. وهكذا قد لا يقل الفكر الرافديني نجاحاً عن الفكر الحديث بهذا الصدد، الا ان بنية النظام هناك لا تقرر بالمقاييس الموضوعية، بل بادراك عاطفي حدسي للقيم. الامر الذي فعل سيطرة المعبد على معظم الفعاليات الاقتصادية والاجتماعية، وغدى المتعقد الدبني كحقيقة تفرض نفسها على القعول، لها صفة الفضلية الامرة. وبفعل هذه الهيمنة المعبدية. جاء اختراع الكتابة في بؤرته، ووصفها المرحوم الاستاذ طه باقر: "بانها كانت صورية. تعتمد على تمثيل صور الاشياء المراد كتابتها" (طه باقر، ص٢٤١).

كان تحقيق الدلالة في نظام الكتابة الصورية، يتكون من ثلاث جزيئات. الشيء المشار اليه وهو المعنى، والاشارة وهي الاشارة الكتابية والتشابه المفترض بين الاثنين. لقد كان التشابه ضرورياً في بنية النظام الصوري الاول. ذلك ان المعلافة في زمانها ومكانها، يصعب التاكد من صحتها

دون رابطة حقيقة بين الاشارة والمشار اليه. فالتعبير في الكتابة الصورية، لا يتظافر الا بعقد صلة الارتباط الحيوية، بين المضمون والشكل الذي ينظمه ويظهر، حيث يدعم كل منها الاخر، داخل كل مترابط، هو البنية الكلية للنص المكتوب. فما هية الكتابة. تعيش هنا في محيط ذو مدلولات ثقافية واجتماعية واقتصادية. تتبادل معها الاثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة. من خلال اطار نوعي اكتسب مضمونه من الخارج، وهو مرتبط بالحالة العامة للتفكير. وهو بمثابة مرجع تسترشد به الجماعة، باعتبار خطاباً تداولياً. ليصبح حصيلة الفكر الحضاري الذي تثبة الجماعة للاجيال القادمة.

وكاي اختراع، يبدو في البداية بسيطاً رغم كونه انتصاراً. ومن ثم يخضع لمفهوم التطور بفعل تعاظم الخبرة المستندة الى التجريب. حيث اعقبت الكتابة الرمزية الكتابة الصورية، ليتعاظم هرم المعرفة في مرحلته النهائية بالكتابة الصوتية – المقطعية المستندة الى اصوات المقاطع في كتابة الكلمات. وذلك لعمري اعظم نصر فكري في تاريخ المعرفة. ففي المرحلة المجازية. فاستعاض عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرمز، حيث تتجسد قيمة الجوهرية الروحية بالتحول من الفردية الى التعميم المطلق. ذلك ان العلامة الكتابية في طورها الرمزي، مفرغة تماماً من وجودها المادي كايقونه معاشه، ومرحلة بفعل ضغوط البنية الفكرية العميقة الى منطقة تتوسط الشعور واللاشعور. حيث التحرر من قيود السطحية والمباشرة. سعياً لتاكيد وجود حقيقي وجوهري. ذلك ان الرمز، يحمل معنى اكثر تحديداً من الشيء الذي يرمز اليه. فيستفيد الشيء المرموز اليه من المعادلة، ويحصل على دلالات جديدة اكثر تحديداً من المرموز اليه اصلاً. فالشيء هو معنى اشارته، بيد ان الرمز هو معنى شيئه.

وبفعل تداول هذه الرموز الكتابية في ذهن الجماعة، نتيجة استمرار الممارسة والفهم، ان غدت مثل هذه الرموز حقيقية اصطلاحية، لا تتطلب استغراقاً ذهنياً من قبل الفرد والجماعة، في استيعاب دلالاتها، ضمن حدودها الزمانية والمكانية المحددة، باعتبارها اداة تواصل، بواسطة ضرب من التناغم في الوجدان، وقد وجد بنائيته بشكل تمثلات ذهنية ثابتة.

وفي المرحلة المقطعية – الصوتية، اكتسبت اللغة تماسكها الداخلي المنظم والخاص بها. فلم تعد الكتابة تتكون فقط من ممثلات واصوات تقوم بدورها بتمثيل الممثلات، ذلك ان الكتابة تتكون الان من عناصر شكلية تنظم داخل نسق يفرض على الاصوات والمقاطع تنظيماً ليس تمثيلياً. أي ان الكتابة تحولت من وسيط تمثل فيه الكلمات الاشياء التي تشير اليها دون زيادة او

نقصان، الى انساق خاصة تكتسب دلالاتها من علاقتها الداخلية كل منها بالاخر. فالعملية ليست تمثيل الكتابة لاشياء موجودة – في تطورها الاعلى – لكن النقيض هو الصحيح.

٣–جذور الكتابة الرافدينية:–

إن خارطة تطور الفكر الحضاري على أرض الرافدين، تمثل سلسلة متصلة الحلقات من التقاليد والموروث الحضاري. نوعا من السلسلة التاريخية الأصلية، تتبادل التأثر والتلاثير في التاريخ الانساني. وبفعل هذه التواصلية في بنائية الفكر الرافديني، يمكننا ان نرجح، ان العلامة الكتابية الصورية والرمزية الاولى. والتي كتبت على الواح الطين في الروكاء حاضرة العالم المتمدن، تستند بمرجعيتها الى نظم علامية كتابية، كانت قد رسمت بالالوان على سطوح الفخاريات من عصر سامراء في الربع الاخير من الالف السادس قبل الميلاد. فرسوم الفخاريات السامرائية، كانت نوعاً من الترجمة الرمزية لمفاهيم الانسان ومعتقداته باعتبارها ابلاغاً لغوياً، مكن الفكر الانساني في زمانه، ان يوصل ما لديه من خبرات واحاسيس داخلية وخارجية، لذا فانها وسائل حيوية الفهم لكل من المبتكر ومجتمعه. انها بمثابة الشفرة التي يبثها الفكري من خلال خطاب التشكيل المعلن. باعتبارها بنائية تتشكل من دوال شكلية، ومن مغزى دلالي كلي، هو المفهوم الروحي الكامن في الذهنية الجمعية لدورها الاجتماعي.

ان بنية الفكر في عصر سامراء العظيم (اواخر الالف السادس قبل الميلاد)، كانت وليدة تألقها الحضاري الجديد، ونقلها الاقتصادية الكبيرة، وفعل مجتمعها ووعي انسانها وافكاره الروحية، التي ولدت على ارض الرافدين اول مرة. فتحولت الجماعات الى مجتمعات مستقرة، واستبدلت صفة التفكك الاجتماعي بصيغة الوحدة الاجتماعية. وهنا بدأت سيرورة خلاص الفكر الانساني من الانية، تتخذ شكلها نحو مرحلة التخطيط المستند الى التفكير العقلي. واصبح بمقدور الفكر ان يعمل باليات شعورية واعية، بادراك عليات ابداع الاشياء، ليست ببيعتها المادية فحسب، بل ماديتها مضافاً لها ما يرتب بها من افكار، ذلك ان ابداع المنجز الحضاري تسبقه كل مرة فكرة المنجز ذاته. فالشيء هنا، اكتسب وجوداً مزدوجاً، أي وجوداً فيزيائياً واخر يدركه العقل. وهكذا ما ان بدأ انتاج الاشياء، حتى بدأ ابداع الافكار، وقد وجد انسان وادي الرافدين في هذا العصر، ان سلته على البيعة، واستقلاليته عنها، تتحدد تماماً بمثل هذه الخصوصية من التصورات الروحية، التي وضعها بمثابة وسيط بينة وبين العالم الخارجي. الامر الذي قاد الحضارة الانسانية نحو اقدم مجتمع متحضر بشكل حقيقي.

لقد كررت الجماعات النامية الاولى في عصر سامراء فعالياتها الاجتماعية عشرات المرات. فوجدت بتراكم الخبرة، صوراً مباشرة للتعبير عن كل امال وطموحات ومعتقدات الانسانية في زمانها ومكانها. وبشكل علامات تؤدي فعلها. اشبه بالهرمونية الايقاعية. فهنا يستطيع كل فرد ان يصدر صحية او يؤدي حركة او يؤشر رمزاً. او ينجز ابداعاً تشكيلياً في النحت او الرسم. عندئذ يصبح مؤشراً يروده الجميع. باعتباره تعبيراً عن عواطف مشتركة له وظيفة تنظيمية اجتماعية. انه نوع من المقولات اللغوية الاجتماعية. تزود ميكانزم الحياة العملية بتيار عاطفي ليسيرها. ذلك ان وسائل التعبير الرمزية كالايماءة او الصوت او الصورة او الكلمة. ما هي الا اداة لغوية. شأنها شأن الفأس اليدوية. وهي وسيلة فاعلة في بسط سيطرة الانسان على الطبيعة. باعتبارها نظاماً تقابلياً صورياً. يحيل التاملي والخيالي والمايثولوجي في بنائيته السوسيولوجية الى لغة تواصل. اجتازت بابلاغها الدلالي، اعمق نقاط الفهم الاجتماعي.

ان حقيقة الرموز الكتابية كما تظهر في الشكل رقم (١) في رسوم الفخاريات في عصر سامراء. هو حالة مفاهيمية رابطة بين بنية الدوال (العلامات المرسومة) ومضامينها الكامنة في نسيج الفكر الاجتماعي. وبمعقولية تستند الى فهم بنية الفكر في زمانه ومكانه. يمكننا ان ننشئ اول مرة قراءة تزامنيه افقية لبنائية النص اللغوي المرسوم. يظهر في الحقل العلوي مجموعة من الاشكال النسوية تؤدي رقصة طقوسية. ومثل هذه الاشكال الرمزية كانت تؤدي دورها بتداعي الافكار. لذلك يمكننا ان نقيم نظام من العلاقة الدلالية بين تطاير شعور النسوة والجو العام للحدث. والذي نرجح بانه يجري بعاصفة رطبة من النوع الذي يسبق سقوط المطر. وهو الفعل الطبيعي لادامة فعاليات الزراعة. وهنا يمكننا الربط بين غائية الرقصات وفكرة استسقاء المطر. ذلك ان المظهر الحركي للنسوة وصرخاتهن. لا يفيد الا في جعل الفرادة ذاتية في خصوصية الروح. كوسيلة للايحاء بالبنية المضمونيه للعلاقة. انها الرغبة والارادة والطموح في التقاط القادم قبل حدوثه حرصاً على تحقيقه. لذلك يشير النص الكتابي الرمزي وفي الحقل الثاني الى تمثيل رمزي لاشكال قطرات المطر وقد انهمرت توا. والتي مثلت وفق ايقاعها الكامن في خزين الفنان الذهني. فمثل هذه التمثلات الرمزية. تتجاوز المدلول الظاهري للتمثيل الشكلي، الى بنائية تتسم باستذكار او استدلالات عن الشيء المدرك حسياً. انها الرمزية التي تحمل المفردة العلامية تأويلاً وتفسيراً وكشفاً لنظم العلاقات التي تميز الظواهر.

لقد كانت الزراعة، الرافد الاساسي للاقتصاد والانتاجي في عصر سامراء، ومن هنا جاءت اهمية الماء في بنائية الفكر الحضاري لهذا العصر العظيم. فكان تمثيل فكرة الماء في الحقل الثالث من هذه البنية اللغوية الخالدة. ان مضاعفة عدد الخطوط المتموجة، هو ابلاغ لتناسل العلامة كي تعبر تأويلاً عن الكثرة. والخط المتموج هنا. هو الانطباع الكائن في ذهن الفنان عن حركة الموج على سطوح المسطحات المائية والواقي، وبشكل يدعو الى التحرر من قيود المظهرية السطحية والمباشرة، سعياً لتحقيق وجود حقيقي وجوهري. وعند هذه النقطة من تراجيد الحدث الفكري يمكننا التوقف قليلاً لتأويل الدلالة التي بثتها الدوال بشكل شفرات وقد احالتها الى بنية لغوية. يعتمد فيها المعنى على علاقتها الداخلية المتبادلة، فتكون المقولة: "ان رقصة شعائرية تأتي بالمطر لتمتلئ الجداول والقنوات بالماء".

وبدأ الفكر الانساني في عصر سامراء، يوجد لنفسه، ادوات هي نظم من الرموز، ينظم بها معطيات الخبرة التراكمية التي امتلكها. فكان الفن باعتباره لغة، هو الوسيط او النظام الثالث، بين ما هو موجود في الواقع المحسوس، بين ما يحيا في الواقع الروحي. فلم تعد الرموز تمثيلاً لاشياء مادية وانما تعبيراً عن افكار، فعملية الفهم تهدف هنا، الى رد نمط من الواقع الى نمط اخر. ذلك ان اشكال المثلثات والتي نظمت بشكل صفين في الحقل الرابع من اسطورتنا السامرائية، اريد بها التعبير عن تفعيل العلاقة المرتبطة دلالتها بفكر الخصب في الطبيعة، يؤكد ذلك تماثلها مع علاقة الخصب في الكتابة الصورية من عصر الوركاء (شكل –١). انها في خصوصيتها الشكلانية ترتبط بفكرة المثلث الانثوي، وبدلالتها الاعتباطية. توحي بجميع افكار الخصب ففي الوجود. معمقة الدلالة في نظام العلاقة الرامزة. والكامنة في بنائية العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول. لتؤدي فعلها في تعدد الاشكال الرمزية.

ويمكن قراءة العلامة في الحقل الخامس، على انها الارض، بفعل تطابق بنيتها التجريدية الهندسية مع مثيلاتها في نظام العلامات اللغوية الرمزية من عصر الوركاء (شكل –١((بارو، ص١٤٤). فقد ادرك الفكر في زمانه ومكانه، اثر قوة الارض في الوجود. باعتبار ظاهرة محركة اساسية في بنائية الوجود، واسقطوا عليها تأويلات شتى، ووجدوا فيها افكار الاخصاب والنماء والتجدد وقد سوها على انها الربة الجليلة، مصدر الحياة والام الاولى. ولعل في بنيتها الهندسية انتصار لما هو فكري في بنائية الرمز، بعد ان تراجع ما هو طبيعي الى مرتبة ثانوية، ليعمق فكرة الدلالة في بنائية المضمون، ويكون له بمثابة الحامل.واوضح (ملوان): "ان شكل راس الثور، هو رمز

لعنصر التذكير في الطبيعة، وقد ظهر في رسوم الفخاريات، بشكل واقعي في البداية، ثم ابتعدت موصفاته التشبيهية عن سلفها الواقعي، نحو الاشكال التجريدية مع مرور الزمن". (Goff, p. ١٢١). وشكل راس الثور في الحقل الاخير وفي خاتمه الاسطورة السامرائية، والذي يظهر تشابها شكليا كبيرا مع مثيلاته من رموز الكتابة الوركانية (شكل –١) هو تعبير عن النشاط الفكري الابداعي لانسان ارض الرافدين، حين يستعيد الفكر مفردات بيئته ويكسبها مضامين اجتماعية. في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشيء وجوهره والذي يرتبط مع مغزى كلي يختفي وراءه هو المضمون الروحي الاجتماعي. فان رؤية حيوان، ما هو الا امتلاء بعدد لا يحصى من التأويلات الفكرية. فتمثيله يوجب جمعها في شكل. شأنه شأن الفكرة حيث يستوعبها ويغنيها. والان يمكن قراءة النص الكتابي في بنائيته الكلية بالشكل الاتي: (ان رقصة شعائرية. تأتي بالمطر لتمتلئ الجداول والقنوات بالماء، ويحل خصب الارض، لتناسل قوى الطبيعية بكليتها).

وفي محاولتنا فهم الانساق اللغوية الصغرى، وصولا لاعادة تكوين الدائرة الكبيرة للنسق اللغوي في كليته. فاننا نبحث فيما وراء العلاقات العينية، عن تلك البنية اللاشعورية، التي تعمل كنظم علاقات وانساق تركيبية، وفقا لفكرة تقاطع الواقع والخيال الاسطوري، حيث اكتسبت اللغة تماسكها الداخلي المنظم والخاص بها. فكانت في عصر سامراء العظيم، لغة ذات بنية اجتماعية شاملة، وكلام ذو محدودية فردية. وقد جاءت مثل هذه العلامات الرمزية، لتدوين هذه البنية الاسطورية للفكر، حيث عمل الفكر بفاعلية على اختراق الظواهر، بغية كشف عما شعروا انه يؤلف الجوهر الاساس في ما هية الظواهر. ذلك ان مثل هذه الاشكال الرمزية، الكامنة في بنائية النص الكتابي السامرائي الخالد، كانت تنتقل بالمعنى من نطاق الجزيئات الى حيز الكليات، وتؤل الشيء من خصائصه الفردية الى التعميم. حيث تجد مثل هذه الاستعاضات الرمزية، ديمومتها في طقوس دورية وشعائر، قائمة على العرف الاجتماعي، وتتجسد في العلاقات الذهنية المشتركة، وارتباطها الرمزي بوجود الجماعة.

ان العظيم في بنية الفكر الابداعي لعصر سامراء، هو تدوين خطابات الفن والادب، بشكل خطابات تقوم على الرموز والدلالات الرمزية. وبفعل المشابهة الشكلانية التي تصل لحد التطابق، بين العلامات الكتابية الرمزية لعصر الوركاء ومقابلاتها من عصر سامراء (شكل –١). الامر الذي يضعنا في الخصوصية المعقولية لان نرجح اكتشاف الكتابة على ارض الرافدين في عصر سامراء (اواخر الالف السادس قبل الميلاد). فالموروث الحضاري، بين عصر سامراء

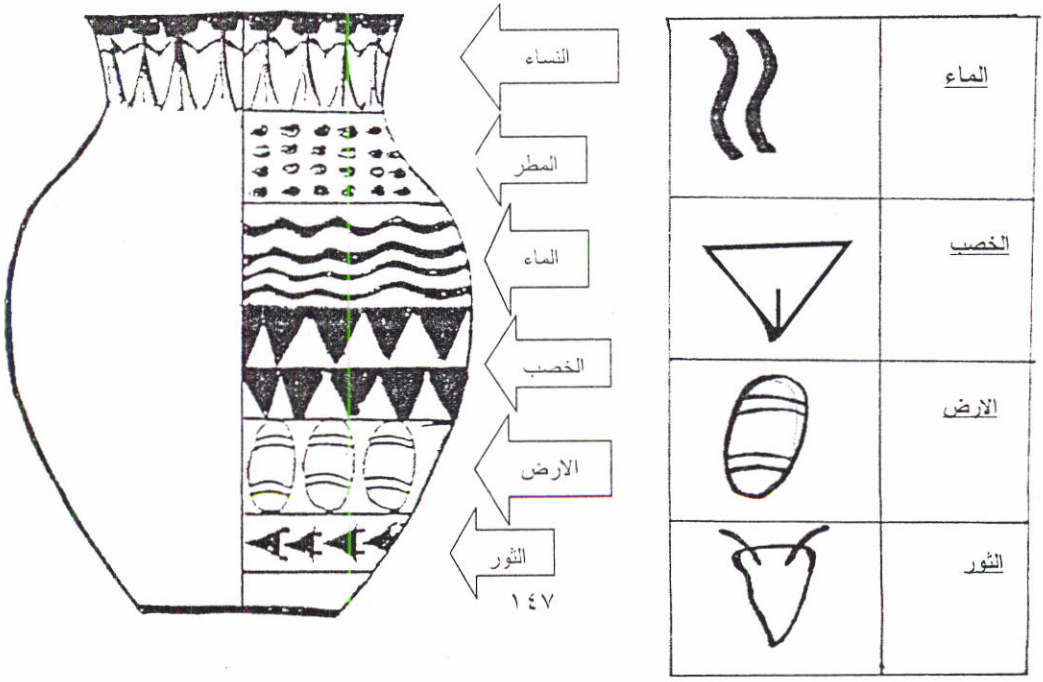
وصولاً لعصر الوركاء. ما ان يستقر وينتقل من جيل الى جيل، حتى تصبح له طبيعة محافظة بل ومغرقة بالمحافظة. ولا فرق لدينا هنا، في وسيلة الكتابة، والتي كانت بريشة او فرشاة وقد اشرت العلامات الرمزية الكتابية بالالوان على سطوح الفخاريات. متحولة الى ما يشبه القلم القصبي لتأشير العلامات الكتابية على الالواح الطينية في عصر الوركاء فالمهم هنا هو فكرة الكتابة. ترى ما اعظم اصالة الحضارة الرافدينية، وما اكبر دورها الحضاري في بنائية الفكر الحضاري العالمي. لقد على انسان العراق الاول ومنذ عصر سامراء، العالم الحرف ومنذ اواخر الالف السادس قبل الميلاد، وذلك لعمري اعظم نصر فكري في التاريخ. حقاً كانت ارض الرافدين مهبط الالهام الاول.

المصادر:-

١. باور، اندريه. سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم طه، بغداد، ١٩٧٧.

٢. باقر، طه. مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة. ج١، مطبعة الاديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٣.

٣. Goff, p. L, Symbols of Prehistoric Mesopotamia, Yale University press, ١٩٦٣.



١٤٧

الواقع ودرجة صفر الرسم
الاستدعاء والمغايرة

د. بلاسم محمد جسام

مقدمـــــــــة:

تسعى هذه الدراسة الى ان تكون قراءة في الرسم والكتابة عن المرسوم.. ان تجمع بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق. وان تقدم اقتراحاً محكماً لسلم الشكل واجتراحاً مطولاً بـالدوران حوله. ومع تباين النظريات المعتمدة على الالسنية والسيميولوجيا والتأويلية فأن التصور الـذي نختاره ونقوم بتركيبه داخل فن الرسم يتأسس على قطبي المرجع والرؤية الامر الذي يسـمح باستيعاب الافق الفني للظاهرة وتجاوزه الى العوامل المدركة لانماط القراءة بما يدخل في قلـب نظرية النص ويستوعب جماليات التلقي.

المحور الذي تقوم عليه هذه الرؤية هو الشروع بربط "درجة الصفر" بعدد محدود مـن مقولات المعنى داخل اللوحة، بحيث يشكل شبكة مكونة من مجموعة تحالفـات بـين درجـة التشاكل ودرجة الاستعارة والاستدعاء ودرجة الانحراف في تشتته او تجريديته. بحيث يتكـون من ذلك جهاز مفاهيمي يسمح بوضع مختلف التجارب الفنية على سلم نقدي قابل للقيـاس الوظيفي مع التسليم بشرعية جميع الانماط الابداعية ومحاولة التعرف على مكوناتها الاسـلوبية والجمالية.

لقد نجم من ترك التطبيق مفتوحاً الانفتاح على مدارين احدهما يشـمل الاسـاليب التعبيرية المحملة بمرجعيات قبلية والتي تهتم بالمعنى والايصال والابلاغ والايقنة والحسية والواقعية الموضوعية والثاني يهتم باساليب التجريد والانزياح والتمدد الدلالي.
وسيتهم البحث بالجانبين معاً، والتنويعات التي تثيرها اشكالية كل منهما.

اما حدوده فأني سأجعل من التحولات والانزياحات في ميدان البحث حدوداً زمانية، والبحث ليس مهتماً بنظرية المكان لان حدود المكان لا تؤثر في مثل هذه البحوث التي تعتمـد منهجاً يحاول تلمس الانتاج الفني خارج المكان.

ما ليس له معنى، له معنى ، متفوق على الذي له معنى

فلوبير

تبدأ الحداثة بالبحث عن شيء مستحيل

بارت

ان البحث عن مظاهر "الدلالة غير النسقية والمرجعية" في فن الرسم لا يعني بالضرورة تجاهل المرجع. فمن الواضح ان قسماً كبيراً من دلالة المرسوم يؤدي باستمرار الى مظهر مرجعي خاصة اننا نعيش في الرؤية البصرية على خبرات الواقع والمشاهدة، وبفضل المظهر البصري يرتبط الشكل بالواقع الذي هو فعلياً خارجي عنه.

هذه الظاهرة يثيرها حضور ما ندعوه ("الشكل غير المطابق)أي الشكل الذي لا يشير بصدق الى مرجعه. حيث يصبح في داخل الرسم اكاذيب وانماط بصرية...الخ. تكتسي هذه الاشكال المخادعة اهمية نظرية غير متوقعة لانها تتجاوز الواقع المقصود الى المرسوم.

فلا يمكن للمتلقي من التوقف عن حدود المرجع من خلال البصري لان جزءاً من اهتمامه ينصرف حتماً الى الشكل في ذاته، وهنا تبرز مشكلة الكثافة التي هي اول مظاهر الدلالة المختلفة عن المظهر المرجعي، وسنسميها (المظهر الفني) الذي يتجلى عندما يكون المرسوم (اللوحة) هو المقصود وليس مرجعه.

في الرسم تقوم علاقات (غيرية) مع الواقع المقصود، فالعلامات الهندسية والشكلية لا تتحدث إلا نادراً عن الارسالية، لا لعدم اهتمامها بها. بل لان اثارة الشكل على اعتباره معنى يشير بسهولة الى المرجع المتخفي وراءه، ولا يعتبر هذا الشكل تراكماً غير مفهوم من الاشارات او العلامات، بل يعتبر وحدة معنى حيث تكون الاشكال ليست اشياء او سلاسل من الالوان والخطوط وحسب بل هي تنويعة متفرعة عن المظهر الحرفي القادر باستمرار على تزويد اللوحة بكثافة معينة، لان دلالاته لا تتركب بالمثير وحده بل بما يجب ان يكون عليه بصرياً، ومثالاً فقد انيطت مهمة خاصة بالاسلوب وهي ان تجعل المحاكاة ممكنة بين منطوقين لهما نفس الكلمات، لكنهما مرتبان ترتيباً مختلفاً، يشير فالموت بعد استجابته لمدام دي مورتوي عندما كتب : لقد اعتنيت برسالتي كثيراً وحاولت ان اوزع عليها تلك الفوضى القادرة وحدها على تصوير

العاطفة. لتصبح الفوضى اداة ايصال غير مرتبط بالخبرات القبلية لنا، والتي تؤسس عليها فكرة الحقيقة من عدمها[١].

فالكثير مما يمكن ان نعرفه لا يمكن اكتسابه عن طريق القواعد والمعارف بالرغم من ان الوعي الانساني كما يراه جادامر محكوم تاريخاً... أي محكوم بمحددات تاريخية فعالة ومؤثرة في وعينا التاريخي والعلمي الحديث الذي يسميه الوعي التاريخي الفعال Effective Consciousness-Hestorical لان وجودنا متأثر بمجمل تاريخنا، ان وجودنا يتجاوز القدر الذي نعرفه عن انفسنا[٢]. هذا يعني ضرورة ان نعي الارث البصري والاعتقادي لمعارفنا.. فالتاريخ، وتاريخ الاشكال تحديداً يصنع عندما يؤثر فينا من وراء ظهورنا. فالترعة المنهجية عبر تاريخ الفن تتعامل مع الاشكال الفنية بطريقة يفرضها التشفير التاريخي للاشكال المخزن لدينا، حين يصبح الرسم مجرد تاريخ لافعال مؤسسة سلفاً. ولا نتعامل معه كموضوع عياني ملتحم بخراتنا الحسية[٣].

ان الرسم بهذا التوجه احد الموضوعات التاريخية ومن خلاله يصنع التاريخ حينما يؤثر في الذين يخبرونه والمشفرين به جنباً الى جنب مع خبرة الفلسفة والتاريخ العام للاشكال والوحدات.

لقد شغل الفن، والرسم منه، مساحة واسعة من اهتمام الهيرمونطيقا ومثلما صرح جادامر: فان الفن في النهاية لا يمثل نفسه بل يظل موضوعاً خصباً بالنسبة. الى البحث، شأنه في ذلك شأن الفينومينولوجيا ذاتها التي كانت تهتم بما يتجلى لخبراتنا على نحو عياني وحدسي مباشر... الفن اذن يقدم لنا انموذجاً خصباً للحقيقة التي تحدث في خبرتنا من خلال خطاب مباشر وتظهر لنا تناهي الفهم الانساني باعتباره حقيقة ليست نهائية وانما حقيقة ترتبط بعالم الانسان المعاش الذي يتجاوز اطار القسمة الثنائية الى ذات موضوع والتي هي من صنع المنهج ولا تتمثل على مستوى الخبرة المعاشة[٤].

والحال هل تؤول الخبرة الى معتقدات ورؤى واحلام؟ ام انها عناقيد من العادات؟ يقود السؤال للرجوع خطوة الى المجال المغلق للرسم الذي يولد المعنى بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي... وهكذا يكون التركيز على نظام الدلالة الذي يعمل داخل الرسم على خلق الدال الشكلي وينأى مؤقتاً عن تفعيل المدلول الموضوع سلفاً والمحمول على كتف الدال..

ففي سجن الفن الابلاغي صار الرسم نظاماً نتعلمه من قواميس جاهزة تنوء مفرداته بالخبرات القبلية للدلالة... حيث اصبح التجميع وليس التركيب ... صار الايصال الموضوعي مركزاً في عمليات الانشاء الفني. ولذلك استعير مفهوم صف الرسم(٥).. عندها يمكن عزل الجمالي عن الابلاغي حيث تفرع الرسم عبر تاريخه الى جداول وتقسيمات يمكن من خلالها عزل ظاهرة (اللوحة المرسومة) عن (اللوحة الواصفة)(٦).

درجة صفر الرسم:

انطلاقاً من العلامة كونها حرة التوجه نحو المدلول.. فأنه يمكن اطلاق الدال الى اقصى ما يمكن ان يذهب اليه حتى الى ما بعد التحلل.. الانطلاق التام حيث تتسم الاشارة ظهر حالة من اليوتيبيا حرة تتحرك خارج القوة التاريخية والجدليات الثقافية(٧).

ففي الرسم نكون امام حالة استدعاء الدال. هذا الاستدعاء يشكل اولوية التكوين الفني، لان افتراضات عدة ستحضر معه .. اولها اشكاليات التفسير التي تحاول تجاوز حدود الامكانات الدلالية وخلفياتها، ذلك ان المجتمعات محاصرة اولاً بمعترك المعاني وان ازاحة النقد التقليدي والقراءة لا تتم إلا في المعنى وليس من خارجه، تتحكم في ذلك قواعد الاتصال والتداول التي تقرر فاعلية العمل الفني. ولكي تكون قراءة الاعمال الفنية فعالة فلا بد لها من التحرك في حدود المعنى"(٨).

ولذلك فاشكالية فهم الرسم، أو هكذا يتصور البعض تبدأ من قراءة المعنى المحمول به، ولذلك نحاول هنا فك اشكالية بدأت تأخذ متسعاً مهماً في الدراسات النقدية.

فماذا يمثل استدعاء الدال، والاستعارة، والبلاغة وهل يمكن تحرير هذا الدال من محمولاته التاريخية والسياقية؟ واذا امكن ذلك. فهل لظاهرة الفن الحديث دوراً في تفسير عالمنا الانساني...؟

هذه الاسئلة مهمة لفك شفراته، وبعد ذلك قراءته لان الفن... ويشهد اغتراباً داخل الحقل الانساني، وخصوصاً الفن المعاصر الذي يريد خلق سياقه خارج مرجعيات النظام الذي اعتادت عليه العين في الرؤيا والذي اكدته ثورة (الفوتوغراف) في نقل حقيقة الواقع والطبيعة

بكل توازنها.انها حالة من حالات الاغتراب والانزياح وكسر التوقع وعلى هذا النحو نجد صعوبة تفسير الاشكال التجريدية في الفن.

لقد كانت لاتجاهات التفسيرية تعتمد على عناصر السلسلة التاريخية والفلسفية والانثربولوجية للاعمال الفنية، وهي تسهم في صناعة سياق الفن وانتاجه حيث تصبح الاعمال واللوحات وكانها تشير الى ملصق يستمد دالة ومدلوله من المعجم اللغوي والقصصي والاسطوري.

وعند عتبات الحداثة، حدث انزياح في مراكز المعرفة والاتجاهات... يذهب بالمحمولات القبلية داخل اللوحة الى الوراء... لقد فعل الفن المعاصر الاضطراب الحاصل بين الممارسة الفنية والممارسة الحياتية.. وكنموذج من مثل (البيتنك) الامريكي يوضح الخلط بين الحياة في الفن والفن في الحياة والذي نتج عنه احلال ما يفترض انها حياة الفن بدل النظام المطلوب لخلق الفن. ونتج عن ذلك ما سمي (بالتشويه البصري) وليس على المرء إلا ان يعيد الى ذهنه وجود نساء بيكاسو ذوات الملامح المحسوبة والتي اعيد ترتيبها من جديد. وكذلك الانبعاجات والثقوب في اعمال النحت عند (هنري مور) ومعظم لوحات (فرانسيس بيكون). ان هذه الاعمال لا تقول اشياء واضحة لكنها تقول اشياء كثيرة شأنها شأن صحيفة الاب (ديشين) الذي اصدرها الصحفي هيبير، والتي كانت دائماً تبدأ بكلمات وقحة مجافية للياقة، ولم تكن الكلمات تعني شيئاً إلا انها كانت تشير الى اشياء.. الى ماذا؟ الى وضعية ثورية بكاملها وهذا مثال لكتابة لم تعد تقتصر وظيفتها على الايصال او التعبير بل تفض في ما وراء لغة في آن واحد[٩].

في فن الرسم يمكن اعادة انتاج هذه الصيغة من خلال منطق يعتمد على مفهوم العلاقة، أي العلاقة التي تشير الى ما وراء اللغة. ومثالاً يمكن استدعاء برج ايفل وهو بالتأكيد موضوعاً مجرد من المنفعة لان لا جدوى برج ايفل يمنحه امكانية انه يفيد ما دام علامة والشيء نفسه فأنه لا جدوى رسم الواقع ربما يجعله ذا امكانية ان يتضح من وجهة نظر علامية.. يشير بارت الى ذلك باقتراحه في تكاملية الاطراف حيث يقول: "ان شكل العلامات فارغ ولكنه

حاضر ومعناه غائب لكنه مليء" وان الغياب في الواقع حضور والخواء امتلاء واللاشخصي هو النتيجة الوحيدة للشخصي"[١٠].

ان هذه المقولة تعيد بناء الدال سواء في الفن او الادب وكذلك تبعث على انتاج اللوحة في بنيتها الشاملة لا كعلامة وحسب وانما كعلاقة دالة لا شعورية وغير مرتبطة بالاخلاقيات الحياتية السائدة.

يقول لاكان: ان البنية الشاملة للادب هي بنية لا شعورية وهي تشبه الى حد كبير حالة الحلم حيث يكون في هكذا نوع من استدعاء الاشكال (الفعل للدال) بينما المدلول في حكم التفسير وهو شيء طائر، ومع لاكان، فأن الدال في الفن يتحرر من طمر المدلول ويكون لدينا عندئذ (مدلول مترلق) (Sliding) ودال عائم (Fliating) والانفصال بين الدال والمدلول يحدث نتيجة لانفصال تم بين التجربة والذات[١١]. بين ان تصور تجربة قادمة حيث نبني الذات الفنية التي نريد ان تظهر في المجال الجمالي، وعند ذاك وفي المسعى المذكور نصقل التجربة وننظمها بين مادية الرسم وحقيقته عندما ننصرف في ذات الوقت عن التجربة كحادثة واقعة ابدية في صورتها الواقعية، يتولى الدال التشكيلي فعله في صرف النظر عن القوى الضاغطة ويبدأ الحاجز بالتشيؤ من قلب العلامة صراعاً بين الحقيقة والرسم. بين المعنى والشكل ليتركنا وجهاً لوجه مع ما اسماه لاكان (بالاشارة العائمة) حيث يكون دورنا كمشاهدين هو تفسير الاشارات أي البحث عن نواة رئيسي مخزون في اللاشعور يمثل حالة الصفر.. حالة التقبل بلأ مرجعيات مخزونة.. حالة اللا معنى وحسب لاكان قمة انعتاق الدال وتحرره.. الذي انتج الانقلابات الاسلوبية الخطيرة في تاريخ الفن[١٢]. التي تنفي التمركز المنطقي[*] في المفهوم الفلسفي، حيث يصار الى ان اللوحة التشكيلية (لا تريد قول ما تقوله الصحف) وانما تريد احداث الاثر. الاثر في ذاته. هكذا فعل بيكاسو متجاوزاً حالات الترسيخ التدريجي للشكل الكلاسيكي بصفته موضوعاً لنظرة ما، حيث تشهد الاشكال تحولاً اخيراً للاشكال والعلامات كما هي بدون وراثة...الرسم الابيض ذلك الذي فعله جاكسون بولوك وموندريان.

الجسد التشكيلي:

اشكالية الوهـــم:

الوهم مبدأ هام في الفن. بل هو في الواقع مبدأ اساسي. حيـــث يتـــم التوصـــل الى التجريد الفني بدون عملية تعميم كالتي نستخدمها للتوصل الى التجريد العلمي. فدور الوهـــم كما ترى (لانجر)[١٣] دور هام وليس له أي علاقة بخداع الظن او الهروب من الحقيقة –الوهـــم يقوم بوظيفة جديدة يصرح بها، فقد تعلمنا ان نرى فقط بالقدر الذي نحتاجه لاغراضنـــا .. في الحياة العامة الفعلية يقرأ الانسان العادي فقط اللافتات الملصقة بالاشياء المحيطة كما هـــي دون أي عناء اضافي، وكل الاشياء المفيدة لسبب او لاخر تغيب وفقط حينما يوجد شـــيء مـــا في حياتنا وليس لنا غرض سوى ان نراه كما هو الحال بالنسبة لحلية او حجر ثمين. يتخذ الانسان العادي ازاء مثل هذه الاشياء موقفاً فنياً صرفاً قوامه الرؤية المجردة. الرؤية وحدها... هذا هـــو هدف الوهم في الفن التصويري[١٤].

المشكلة الرمزيـــــــة:

هذه الطريقة التي يقدم فيها الفن نفسه (البنية التشكيلية) ولكن مع الاقرار باستحالة فصل الشكل عن احدى تجسيداته الفنية او تعابيره المرجعية فاننا ازاء اشكالية التفكـــير بـــين الشكل المنطقي والمعنى الذي يعطيه بين الشكل الذي تعطيه اللوحة وبين توسطها.

الشكل الدينامي للشعور يمكن ان يرى في اللوحة وليس عن طريق توسطها ويـــاخذ كل من الشكل الرمزي والوظيفة الرمزية والاهمية الرمزية شكلا مكبرا في التجربة واحساســـا بالجمال وحدسا بالاهمية[١٥] فما يطلق عليه (التذوق) انما هو حدس منطقي في صنع الشـــكل المنطقي الذي يؤكد حقيقة اننا نشعر به اكثر مما نعرفه . والحال فان هذا الشعور يرتبط بالطرق المختلفة التي يعالج بها المرء سلسلة مادية معطاة لانتاج تعبيرات ومعالقتها بمحتوى مفـــترض . ولاجل بيان هذا اقترح فلوبير في قوله "التعبير عن الفكرة" التي هي مفهوم التجربة الذاتيـــة او حياة الشعور. وهنا حينما نتحدث عن الشكل في الر سم فأننا نقصد شيئاً مجرداً، على الرغم من

ان العمل الفني شيء محدد وفريد. انه اكثر من الشكل الفيزيقي، حتى حينما يكون الشكل هو احد اهم عناصر العمل الفني.

فالشكل الذي يبدعه نحات يتأثر بصورة عميقة بلون وملمس المادة التي نحته منها. والمنحوت ينبغي ان يتشكل ويأخذ صورته النهائية اذا ما اريد له ان يكون اكثر من مجر شكل. أي اذا ما اريد له ان يكون شكلاً تعبيريا[١٦].

يجب رؤية الامكانات الرمزية للشكل بالمعنى العام أي شكل منطقي. لكن الشكل المنطقي كما ترى لانجر.. ليس شكلاً مرئياً انما هو شكل تصوري. كيف يحدث ذلك؟

في العادة نرى اشكالاً وصوراً والواناً وحركات. أي باختصار نرى مظاهر اشياء دون ان نكون واعين لمظاهرها الخاصة ونستخدمها فقط باعتبارها مؤشرات لاشياء مدروسة. فاحتياجات حياتنا الفعلية قوية بحيث ان الشعور بالبصر يصبح متخصصاً جداً في خدماته... فحين يراد لتعبير ناقص من حيث مرجعياته ان يوسع الى جانب نوعه – ما دامت الثقافة المقترضة لم توفر نموذجا عمليا وان لم ينتج بسبب ان المحتوى الواقعي المراد التعبير عنه لم يحدد بعد ، فلا بد من تقديم تعبير جديد ومحتوى جديد وطريقة جديدة لتعالق الاثنين ، مما يجعل الرسم في ذاته يبتكر شفرته الخاصة وفي ذلك تكون الاشكال حرة لا تطابق الانواع المختلفة من الاشكال بل تعمل هذه الشفرة الانتاجية ... في ما نسميه ابداعاً . بهذه الحالة تم القضاء المحمولات المرجعية ثم نقل المعرفة والخبرة الاجتماعية للاشكال الى عالم لم يعد مالوفاً .. عالم يترك اثره المزيف . فالاثار الجديدة تحيلنا الى محتوى ثقافي كذلك ، هي نتيجة من فعل الافراد (الفنانون) لكنها تمثل فكرة ثقافية ، فيكون التعبير منتجاً على نحو زائف بواسطة صانع اثر بديل ، ليس له خصائص مؤشرية فعلية .. وهنا تحدث عملية التدليل داخل الفن على السواء : بين الاثر في محمولاته وبين ما نسميه بالتشاكل بينه وبين الفكرة الثقافية عن الحافز . يمكن تمييز فحسب على اساس بعض قوانين التطابق **Simlitude** .

التطابق والتشاكـــــل:

التطابق ليس تشاكلا مبهما . بل هو نظام تحويل هندسي محكوم بقوانين التناســـب ، واختيار دقيق للملامح التي سيتم تصنيفاً لصيغ العلامة من درجة الصفر اســـتناداً الى اربعـــة ثوابت هي أ-السلسة المادية المستعملة. ب-تعقد تمفصلها. ج-العلاقة الاعتباطية او المعللة بين شكل التعبير وشكل المحتوى. ودرجة نوع الجهاز الفيزياوي من اجل انتاج التعبير.

دعنا نتأمل الثابتتين الاخيرتين فقط، فالتعبير يمكن ان ينتج من جهة الجهد الفيزياوي الذي يمكن ان نعدد فيه: التميـــيز **Recognition**، والتعـــرف اشـــارياً **Ostension**، والربـــط **Combination**، والابتكار **Invention**. فالتمييز يستعمل على عرف ثقافي، حدثـــاً طبيعياً "او نتيجة آلية" بوصفه التعبير عن محتوى مفترض، يقوم به فن الرسم بانتقاله بالشيء من مرجعياته الى كيانه فالتعبير مثالاً في عرض صورة سيكارة يكون مثالاً لكل السكائر الموجودة في خبرتنا، استطيع عرض حفنة من التبغ بوصفها عينة للسكائر ولاحالة عليها. استطيع في الرسم ان اقلد ايماءة رجل يدخن سيكارة بوصفها "عينة تخيلية" تحلينا الى السيكارة او الى التدخين او الى الفقر او الرثاء او الموت او الى المفاتيح السياقية الاخرى **Contextnal Clues**. وفي الربط **Combination** نستطيع ان ننسخ انماطاً جاهزة من التعابير لكي تركبها في سلاسل كبرى كما يحدث في اللغة، وفي تلك الحالات (التمييز والتعريف والربط) يمكن ان تنتخـــب التعبيرات الرمزية او تنتج استناداً الى نمط سابق التأسيس وتعالق مع محتوى معروف من قبـــل. اما الحالى الرابعة فهي الابتكار **Invention**[١٧] تحويلها او عرضها، في حين تهمل ملامـــح اخرى، لذلك فأن التعالق بين تعبير ومحتوى محكوم باعراف تقنية، وفوق ذلك لم تكن للمـــرء معرفة سابقة بالملامح المشخصة (لحدوة حصان) فلن يكون قادراً ابداً على ان يتصورها ارجاعياً من الاثر الى صانع الاثر.

ان الكلام عن قوانين التطابق وادوات العرض يعني ان ندرك ان علـــى التعبـــير ان يشخص او يجسد ملامح ملائمة يحدثها الشكل الدال في تمفصلها، لكن التمفصلات في الاثـــار ليست مثل اللغة. اذ انها ليست مترابطة في تتابع زماني لكن في تصاحب مكاني، لذلـــك فـــأن

التعالق في الرسم ليس مجرد تعالق وحدة مع وحدة اخرى فقط، بل توجد تفصلات وملامح اخرى لهذا التعالق، تحيل او تشير او هي في ذاتها تكون الملمح الشكلي للتطابق.. لنفترض انني اريد ان اخلق اثر لكأس شراب على طاولة هناك اربعة ملامح تتصل بذلك: شكل دائري، وتحديد حجم الشكل، وملمح لوني. وصفته كونه رطباً، وبمألوفية الاثار السابقة من النمط يستطيع المرء ان يتبين من هذا الاثر الحضور السابق لكأس الشراب. ولو كان المرء يعرف قانون التحويل للانتقال من حجم الاثر الى الحجم المفترض لكأس الشراب فيمكن ان يكون الاكتشاف صحيحاً، وفي النهاية فأن ما اكتشفه المرء ليس المرجع (كأس الشراب لهذا او ذاك) بل المحتوى "كأس شراب" فقط[١٨].

في الرسم يعطي التطابق نوعاً من الاثر، هو ليس الاثر ذاته، بل تحولاته واقتداءاً بيالمسليف فأن الشكل والعلامة في الفن ترتبط احالياً بالوظيفية أي بانتاج قانون التكافؤ بين تعبير ومحتواه.

في الرسم ليس مهماً اكتشاف المحتوى المرجعي وانما اكتشاف الكيفية الفنية التي تؤسس نمطاً من التعبير. وبعض الاشارات الجمالية التي تشعرنا باللذة. بهذا المعنى فالتعبير هو انشاء صنعة الرسم والمحتوى هو وجوده.

فكل عمل فني ومع (لانجر) ليس له عناصر وهمية واخرى فعلية ممزوجة فيه، فالمواد فعلية لكن عناصر الفن دائماً ما تكون ضمنية وهي عبارة عن عناصر تشكل حتى تؤدي. شكلاً تعبيرياً ولان هذا الشكل معد لاحد الحواس او للخيال، تصبح خصائصه الاخرى غير مهمة. وهكذا يقدم فرهريه او مبنى جميل نفسه لعين الناظر مباشرة باعتباره لوحة بصرية. نحن نرى هذا الشكل الغريزي او الشعري في تجريده، أي اننا نعي الشكل بدلاً من استخدامه بصورة شبه واعية كما لو كان اشارة لشيء او تطابقاً مع حقيقة ما، ان التجريد الفني تجربة ما... وهو يتم عن طريق خلق شيء مرئي، ليس له أي التزام عملي على الاطلاق، وهذه هي الوظيفة الاساسية للوهم، ومثل هذا الوهم ليس خداعاً او تمثيلاً بل هو العكس تماماً للتمثيل. نحن نحس اشكالاً موجودة مباشرة جاءت متجمدة واخذت شكل حياة، هنا فقط في الرسم[١٩]. يمكن التكلم عن (شكل حي) وليس شكلاً في علم الحياة.

المصادر والهوامش

(١) ينظر: تودروف، الادب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضري، ط١، طلب ١٩٩٦، ص١٣.

وللمقارنة فأننا يمكن مراجعة لوحة رقم (١) لكاندنسكي لنرى كيف يمكن لهذه البقع اللونية من اثارة اشياء مهمة، وقد اطلق النقاد على هذا الاتجاه التجريدية الغنائية. ان المثير البصري يمكن ان يرتب خارج سياق البصري المرجعي او الواقعي. مما يجعل خلق عالم اللوحة امراً واقعاً.

(٢) هانز جيورج جادامر: تحرير روبرت برنا سكوني، ترجمة وشروح د. سعيد توفيق المجلس الاعلى للثقافة مسقط ١٩٩٦، ص١٤.

(٣) ينظر المصدر السابق، لقد تم ترحيل بعض الافكار واعادة انتاجها.. ص١٤-١٨. لما له صلة بالتوافق والتقابل بين الفنون.

(٤) نفسه المصدر، ص١٥.

(٥) استعير هنا عنوان كتاب رولان بارت درجة الصفر للكتابة محاولاً استثمار بعض ما ورد من افكار من اجل تثبيت المصطلح الاجرائي الذي يحمله البحث، وكذلك اود الاشارة الى خطأ الترجمة لا صحح "درجة الصفر" ليصبح (درجة صفر الرسم).. الذي ترتبط فيه درجة الصفر باحداث شرخ في سلسلة المدلولية التي بتحملها الدال حتى يمكن تحريره من الطمر الذي فوقه حتى يعي كل شيء بحيث يصبح ذاته ليس شيئاً بل صفراً.

(٦) للمزيد ينظر بير بورديو: قواعد الفن ترجمة ابراهيم فتحي دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة، ١٩٩٨، ص٨٠٧.

(٧) ينظر: رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١ "مقدمة المترجم".

(٨) ينظر: عبد الله الغذامي. الخطية والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية. النادي الادبي الثقافي جدة، ١٩٨٥، ص٥٠ وقد تم استدعاء بعض الافكار الواردة فيه ومن ثم اعادة انتاجها حيث تكون الالسنية مفتاح قراءة النص وبيان تعدده وانفتاحاته على آفاق اخرى ومنها الفن.

(٩) لعبت صحيفة الاب ديشين التي اصدرها جاك روني هبير دوراً متميزاً بعد قيام الثورة الفرنسية ١٧٨٩ وكانت تعبر عن اتجاهات المتطرفين المعادين للبرجوازية والمدافعة عن الفئات المسحوقة، يمكن اعتبارها مرآة للعناصر المختلفة التي تشكل المكونات الثقافية والايديولوجية لحركة اللاسروالين ولغتهم العامية المجافية للغة البرجوازية. يمكن مراجعة بارت –درجة صفر الرسم، مصدر سبق ذكره، ص٢٧.

(١٠) سوزان سونتاج –الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة محمد سويرتي دار افريقيا الشرق– الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص٣٦.

(١١) ينظر، الغذامي، الخطيئة والتكفير –مصدر سبق ذكره– ص٥١.

(١٢) المصدر السابق، ص٥١.

(*) التمركز المنطقي مفهوم جاء به دريدا ، يحاول نفي ما انتجه الحضارة الغربية من مفاهيم وايديولوجيات قارة ومتوارثة.

(١٣) اشارت لانجر الى ذلك في كتابها مشكلات الفن Suzanne K. langer. Problems of Art New York: Charles Serlbners Sone. ١٩٥٧. P.p. ٢٧-٤٣.

(١٤) المصدر السابق، ص١٧٧.

(١٥) ينظر: المصدر نفسه ، ص١٧٩ .

(١٦) للمزيد: ينظر سوزان لانجر: الابداع، مصدر سبق ذكره، ص١٧٧.

(١٧) ينظر: امبركو ايكو. اسهام القيم في السيميوطيقا، ترجمة ستار زيادة، ترجمة خاصة بالبحث.

(١٨) ينظر: المصدر السابق.

(١٩) لانجر، الابداع. مصدر سبق ذكره، ص١٨٦. كاسير فلسفة الاشكال الرمزية. ويراجع للمزيد ترجمة كمال اسطفان، في مجلة العرب والفكر العالمي عدد ٣ مركز الانماء القومي بيروت ١٩٨٨، ص٦١.