الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

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 ٣٦ - المجلد التاسع - السنة التاسعة ٢٠٠٢

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

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

في هذا العدد

- الاسلام والتصاوير
  د. عياض عبدالرحمن أمين الدوري
- تداخل الزمن والمكان في الدراما
  د. سعد عبدالكريم خيون
- فن الرسم في ضوء نظريات الفن - تحولات المرجع
  د. بلاسم محمد جسام
- اتجاهات الوسط الأدبي نحو مشاهدة البرامج الثقافية في تلفزيون العراق
  د. محمود اكباشي خلف
- التوظيف الجمالي للخامة وتقنية البناء في أعمال النحات صالح القرة غولي
  ابراهيم نزار ابراهيم - د. سعد علي البصري
- قراءة تشكيلية لأقدم ملحمة عراقية
  د. زهير صاحب

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.

الإسلام والتصاوير

الأستاذ الدكتور

عياض عبد الرحمن امين الدوري

ملخص البحث

لم يصل الينا ما يشهد بان العرب كانوا يكرهون التصوير قبل الاسلام ولم يأتي في القرآن الكريم ما يحرم عمل الصور والتماثيل والاية التي كان يفهم منها خطأ ان التصوير محرم في الاسلام هي قوله تعالى ((يا آيها الذين امنوا انما الخمر والميسر والانصاب والازلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون)) صدق الله العظيم.

ان الموقف الفكري للدين الاسلامي المتمثل جزء منه في الاحاديث النبوية الشريفة والتي جذرها الاعمق في القرآن الكريم هي التي جعلت الفنان العربي المسلم ازاء موقف خاص مع الطبيعة اولا ومن ثم التكوين، وهذا الموقف الموحد للفنان العربي المسلم والذي هو بالتالي المسؤول عن ميزة الوحدة في الفن العربي الاسلامي بالاضافة الى ان الفنان العربي المسلم كانت له حضارة وموقف جمالي وفكري مسبوق بتكوين اخر.

من هنا جاءت اهمية البحث في هذا الموضوع الذي اشتمل على مقدمة وتعريف للصورة والتصوير لغويا، فيما اشتمل المبحث الاول على القرآن الكريم والتصاوير، والمبحث الثاني على السنة النبوية الشريفة والتصاوير والمبحث الثالث على رأي الفقهاء في التصاوير اما المبحث الرابع فقد توصل فيه الباحث الى النتائج المهمة وهي زيادة الاقبال على الخط والرسوم الزخرفية النباتية والهندسية، تعقدت الرسوم النباتية وصارت رسومها تدعى بالتوريق (الرقش العربي الاسلامي).

وكذلك جنبت المسلمين اتخاذ الفن عنصرا من عناصر الحياة الدينية وحال دون استعمال التصوير في المصاحف والعمائر الدينية كالمساجد والاضرحة اللهم الا في حالات نادرة جدا.

مقدمـــة

لم تحسم بصورة قطعية قضية موقف الدين الاسلامي مـــن التصـــاوير او لرســـوم ذات الارواح. فليس في كتاب الله ، القرآن الكريم، ما يحرم صراحة عمل النصاوير، غير المعبـــودة، او الاكتساب بها. وجاءت الكراهية والتحريم في عدد من الاحاديث النبوية الشـــريفة الـــتي لايشك بصحتها، فقد وردت في صحيح الامام البخاري وصحيح الامام مسلم. فالنهي عـــن التصاوير واضح جدا في اقوال الرسول محمد صلى الله عليه وسلم في هذا الباب. اما المصـــدر الثالث لعلوم الدين الاسلامي فهو فتاوى الفقهاء، التي اعتمدت اساسا على الاحاديث النبويـــة الشريفة في الفصل بهذا الموضوع. فقد اجمع اغلب الفقهاء على النهي والكراهية والتحـــريم واعتبر بعضهم عمل المصور والرسام من الكبائر التي تستحق اشد العقاب عند الله يوم القيامة.

بعد ان قضى الاسلام على الشرك وثبتت عبادة الله الواحد الاحد وتم تحرير اقـــاليم كثـــيرة خارج شبه جزيرة العرب التي انتشر الاسلام فيها، وقام مجتمع اسلامي جديد تفـــاعلت فيـــه المبادئ مع قيم حضارية جديدة، كانت سائدة في البلدان المحررة خصوصا تلك التي لا تتعارض مع المبادئ الجديدة، حدث التساؤل عن ترجمة موهبة خلقها الله عند الانسان الا وهي موهبـــة الرسم والتصوير التي ترجمت الى عمل فني فيه متعة للنفوس ووسيلة للرزق. ورد الاستفســـار عن شرعية عمل المصور وهل يتعارض مع مبادئ الدين الاسلامي؟ كانت الاجوبـــة مختلفـــة متنوعة. فمنها من اجاز التصوير وافتى بذلك ومنها ما حرم التصاوير واعتبرها مضاهاة للخالق في خلقه، لذلك فان الرسام مطالب يوم القيامة ان ينفخ الروح في التصاوير التي رسمها ولكنـــه غير قادر على ذلك فهو معذب اشد العذاب.

والحقيقة لم ينتهي موقف الفقهاء المعادي للتصاوير منذ البداية والى يومنا هذا. وكان تاثيرهم واضحا حيث لم تستخدم التصاوير في المجالات الدينية واقتصر ظهورها في المجالات الدنيوية في غالب الاحيان.

والدين الاسلامي الوحيد بين الاديان السماوية والوضعية التي لم يستخدم التصاوير في توضيح المبادئ والعقائد لتعميق الفهم وتثبيت الوعي، كما هو الحال في الديانة المسيحية والمانوية. والواقع لم يقض الموقف المعادي للتصاوير على هذا الفن التشكيلي الجميل، فهناك من الاشارات التاريخية والرسوم الباقية من مختلف العصور ما يسهل مهمة الباحث في تتبع صفات المدارس الفنية من رسوم جدارية ومنمنمات مخطوطات.

يتضمن البحث معنى كلمة صورة او صور كما ترد في امهات معاجم اللغة العربية، لغة واصطلاحا. وتتبع معنى هذه الكلمة في الايات القرآنية الكريمة تفسيرا وشرحا وابعادا استنادا الى عدد من تفاسير القرآن الكريم يتقدمها تفسير عبد الله بن عباس رضي الله عنه.

ويتبع ذلك موقف السنة النبوية الشريفة من التصاوير استنادا الى الاحاديث النبوية الشريفة الواردة في الصحيحين. اما موقف الفقهاء في هذه المسألة فقد افرد له محور خاص نتابع فيه الفتاوى من عهد عبد الله بن عباس رضي الله عنه والى الامام محمد عبده وما بعده.

ونختم البحث بمصادر هذا الموقف ونتائجه على هذا الفن التشكيلي الجميل.

الصورة

الصورة اسم من الفعل الرباعي صور يصور. واسم فاعلها المصور، وتجمع صور وصور. وصورة الشيء شكله اوهيئته. اما اصطلاحا فتعني رسم الشيء سواء كان انسانا او حيوانا او منظرا بريا وغيرها. مصدر الفعل ثلاثي صور على وزن فعل.

صور وصور، وقد صوره فتصور، الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الامر كذا وكذا أي صفته[١].

يقول الجوهري: والصور، بكسر الصاد، لغة في الصور، جمع صورة[٢].

اما ابن سيده، فيقول: الصورة في الشكل. فاما ما جاء في الحديث من قوله ((خلق الله آدم على صورته)) أي جعل صورة آدم على صورة امثاله ممن هو مخلوق مدبر[٣].

ويقول الزبيدي، ما خص الانسان به من الهيئة المدركة بالبصر والبصيرة وبه فضله على كثير من خلقه[٤].

وتأتي الصورة ايضا في القول، اتاني ربي وانا في احسن صورة، تجري عليه معاني الصورة كلها ظاهرها وهيئتها وصفتها[٥].

الصورة، ايضا ما ينتفش به الانسان ويتميز بها عن غيره وذلك ضربان ضرب محسوس يدركه الخاصة والعامة بل يدركها الانسان وكثير من الحيوان كصورة الانسان والفرس والحمار، والثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص بها الانسان من العقل والروية والمعاني التي ميز بها[٦].التصاوير تعني التماثيل[٧].وجاء ايضا رجل صير أي حسن الصورة[٨].

القرآن الكريم والتصاوير

ليس في كتاب الله المجيد ما يحرم فن التصوير. اما الايات التي تذكر الصورة، فقد فسرها بأن المقصود بها منح المخلوق من انسان وغيره خلقية وخلقية يتميز بها عن غيره. وهي نعمة من نعم الخالق تعالى للمخلوق.

لم يعتمد أي من الفقهاء على آية من آيات القرآن المجيد في الفتاوى التي صدرت عنهم بخصوص تحريم او كراهية صور ذوات الارواح. والحقيقة هناك فقيه واحد فقط استند الى آية قرآنية عندما ذكر كراهية او تحريم التصاوير، وسوف نأتي على رأيه. وسنلتزم بذكر هذه الايات حسب تسلسلها في القرآن المجيد ابتداءا من سورة آل عمران وانتهاءا بسورة الانفطار، ويتفق علماء التفسير تماما حول شرح هذه الايات الكريمات.

وتم الاعتماد على عدد من التفاسير المهمة وحسب تتابعها الزمني، وهي: تنوير المقياس في تفسير ابن عباس، الفيروز آبادى، وجامع البيان عن تأويل آي القرآن، الطبري، التفسير الكبير، الرازي، الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، تفسير القرآن الكريم، ابن كثير، في ظلال القرآن، سيد قطب، الزبدة، الاشقر، صفوة البيان، مخلوف.

بسم الله الرحمن الرحيم

((هو الذي صوركم في الارحام كيف يشاء لا اله الا هو العزيز الحكيم))

آل عمران، ٦

اجمع المفسرون لهذه الاية ان المقصود بالتصوير، ان الله تعالى بعد الخلق يجعل المخلوق حسب مشيئته طويلا او قصيرا، حسنا او قبيحا، ذكرا او انثى، شقيا او سعيدا سالما او مريضا، أي يمنحه الله تعالى صفات خلقية او خلقية يتميز بها عن غيره. ويحتج المفسرون بهذه

الاية على عدم ألوهية السيد المسيح عيسى بن مريم عليه السلام. فهو مخلوق مثل بقية البشر ومصور في رحم امه فلا يمكن انكار ذلك، كما لايمكن الدفاع عن ألوهية ابن مريم عليه السلام.

فاذا وقعت النطفة في الارحام تتحول بعد اربعين يوما الى علقة وبعد اربعين يوما اخرى تتحول الى مضغة وبعد اربعين يوما اخرى يرسل الخالق ملكا يصورها ويمنحها الصفات التي تتميز بها عن غيرها.

بسم الله الرحمن الرحيم

((ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدول لآدم فسجدوا الا ابليس لم يكن من الساجدين))

الاعراف، ١١

يأتي التصوير بعد الخلق، وان البشر هم من ابيهم آدم وان آدم خلق من تراب. ويوضح سيد قطب، ان الخلق معناه الانشاء والتصوير قد يكون معناه: اعطاء الصورة والخصائص، هما مرتبتان في النشأة لا مرحلتان. والتصوير ارقى مرتبة من مجرد الوجود. فالوجود يكون للمادة الخامة، ولكن التصوير. بمعنى اعطاء الصور.

بسم الله الرحمن الرحيم

((الله الذي جعل لكم الارض قرارا والسماء بناءا وصوركم فاحسن صوركم ورزقكم من الطيبات ذلك الله ربكم فتبارك الله رب العالمين))

غافر، ٦٤

تشير هذه الاية الكريمة الى ارتباط البشر بالارض والسماء ثم اتقان تصوير البشر باحسن صورة من صور المخلوقات الاخرى. وهذه نعمة من نعم الخالق ويصاحب ذلك رزقه من الطيبات بالاضافة الى ذلك فهنا التفرد من كمال واداء الاجهزة فيه بيسر ودقة.

وفسر الحسين الحلاج، هذه الاية الكريمة:

احسن الصور: صورة اعتقت من ذل (كن) ... وتولى الحق تصويرها بيده، ونفخ فيها من روحه، والبسها شواهد البعث، وجلاها بالتعليم، واسجد لها الملائكة المقربين، وشكلها في مجاورته، وزين باطنها بالمعرفة، وظاهرها بفنون الخدمة، وخلق آدم على صورته، أي على صورته التي صور عليها – فاحسن صورته[٩].

بسم الله الرحمن الرحيم

((خلق السموات والارض بالحق وصوركم فأحسن صوركم))

(التغابن، ٣)

يربط الخالق تعالى، في هذه الآية الكريمة، بين خلق السموات والارض بالانصاف وبين تصوير الانسان في اجمل صورة، حيث جعله سويا معتدلا جميلا، فجعله احسن الحيوان كله واجاه، ومن بين هذه الصفات الحسنة انتصاب القامة لا انكبابها واحكامها واتقانها على شكل لا مثيل له في الحسن وتناسق الاعضاء.

بسم الله الرحمن الرحيم

((هو الله الخالق البارئ المصور له الاسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والارض وهو العزيز الحكيم))

(الحشر، ٢٤)

المصور من اسماء الله الحسنى، وهو المصور ما في الارحام، ارحام النساء ذكرا او انثى شقيا او سعيدا أي خلق الانسان كيف شاء وكيف يشاء. والتصوير هنا التخطيط والتشكيل، أي جعل المخلوق على صورة وهيئة يعرف بها ويتسم بها عن سواه.

بسم الله الرحمن الرحيم

((الذي خلقك فسواك فعدلك في أي صورة ما شاء ركبك))

(الانفطار، ٧،٨)

خلق الله تعالى الانسان من نطفة سواها في بطن الام وجعلها معتدلة القامة، (في أي صورة ما شاء ركبك) أي ان شاء شبهك في صورة الاعمام او صورة الاخوال، وان شاء حسنا وان شاء دميما وان شاء صورك في صورة القرد او الخنزير او الحمار او غيرها من الحيوانات. او في أي صورة يخلق الانسان في شكل حسن مستقيم معتدل، حسن المنظر والهيئة او قبيح، طويل او قصير، وان الانسان لم يختر صورته بنفسه بل الله هو الخالق.

الحقيقة لم يذكر أي من المفسرين الاعلام علاقة هذه الايات الكريمات بفن الرسم او الرسم التشكيلي. والرسم او التصوير موهبة من الله تعالى للانسان الذي يترجمها بدوره الى نتاج فني ترتاح له النفوس وتكون وسيلة للرسام ليرتزق بها. ولما سبق فقد اجمع المفسرون ان المراد بالتصوير في هذه الايات الكريمات هو اعطاء الخالق تعالى للانسان صفات خلقية او خلقية يتميز بها عن غيره، وهي نعمة عظيمة من نعم الله تعالى على بني البشر.

وخلاصة القول ان الاسلام جاء ليضع حدا للوثنية والشرك، ودعا او يدعو الى الوحدانية. فقد حرم كل ما له صلة بالشرك ويقود اليه وان عمل الاصنام والاوثان وغيرهما من الامور التي تبتعد عن التوحيد وتقود الى التعددية حرام حرمة شديدة ومعاقب عليه يوم القيامة

بأشد العقاب والتعذيب. ولكن القرآن المجيد مليء بالصور الحسية الجميلة التي تنمي الـــذوق وتصقل النفوس نحو الخير والتحضر.

فأعجاز كتاب الله في لغته ومعانيه وقيمه ومبادئه بعيد كل البعد عن الوقـــوف موقـــف التحريم من فن التصوير. فالصور الحسية فيه كثيرة جدا، مثال ذلك ما نراه في سورة الواقعـــة حيث جنة المقربين، اصحاب اليمين وجهنم اصحاب الشمال. فالقرآن بعيد كل البعد عن تحريم ما ينمي الحاسة الفنية ويهذب النفس وغيرها من القيم المهمة في حياة الانسان، ولكنه حـــــرم التماثيل التي تقود الى الشرك بالله والانحراف عن صفاء الوحدانية[١٠].

السنة النبوية الشريفة والتصاوير

تنص عدد من الاحاديث النبوية الشريفة على موقف معاد للتصاوير والتماثيل. وقد وردت هذه الاحاديث في الصحيحين مما يبعد الشك في صحتها، كما وردت ايضا في بقية الصحاح والسنن.

ومن هذه الاحاديث:

((لا تدخل الملائكة بيتا فيه صورة ولا كلب ولا جنب))[١١].

وجاء هذا الحديث الشريف في صيغة اخرى هي

((لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب ولا تماثيل))[١٢].

وورد ايضا بشكل ثالث هو

((ان الملائكة لا تدخل بيتا فيه صورة))[١٣].

كما ورد: ((لا تدخل الملائكة بيتا فيه تماثيل او تصاوير))[١٤].

وحكاية هذا الحديث الشريف هي ما روتها ام المؤمنين عائشة (رضي الله عنها) ان رسول الله صلى الله عليه وسلم واعد جبريل عليه السلام في ساعة فيها، فجاءت تلك الساعة ولم يأته. وقال صلى الله عليه وسلم: ما خلف الله وعده ولا رسله، ثم التفت فأذا جرو تحت سريره. فقال: يا عائشة متى دخل هذا الكلب هنا؟ فقالت: والله ما دريت. فأمر فأخرج. فجاء جبريل. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: واعدتني فجلست لك فلم تأت؟ فقال: منعني الكلب الذي في بيتك (انا لا ندخل بيتا فيه كلب ولا صورة)[١٥].

ومعروف ان الكلب من الحيوانات النجسة، فلا يمكن ان يدخل جبريل عليه السلام مكانا فيه حيوان نجس. اما الصورة فقد اورد العسقلاني قولا للقرطبي هو ((في المفهم ؟ انما لا

تدخل الملائكة ...)) لأن متخذها قد تشبه بالكفار لأنهم يتخذون الصور في بيوتهم ويعظمونها فكرهت الملائكة ذلك فلم تدخل بيته هجرا له لذلك ... وان الملائكة لا تمتنع من دخول البيت الذي فيه صورة ان كانت رقما في ثوب[١٧]. كما اورد العسقلاني قولا للرافعي في دخول البيت الذي فيه صورة: وجهان قال الاكثر يكره، ان كانت الصورة في ممر الدار لا داخل الدار كما في ظاهر الحمام او دهليزها لا يمتنع الدخول. قال وكان السبب فيه ان الصورة في الممر ممتهنة وفي المجلس مكرمة[١٨].

ويقول العسقلاني ان ملائكة الرحمة هي التي لا تدخل اما الحفظة فأنهم لا يفارقون الشخص في كل حال[١٩].

والصورة التي لا تدخل الملائكة البيت التي هي فيه ما يحرم اقتناؤه، وهو ما يكون في الصور التي فيها الروح مما لم يقطع رأسه او لم يمتهن[٢٠].

وروت عائشة ام المؤمنين حديثا آخر عن الرسول صلى الله عليه وسلم قالت: دخل علي رسول الله وانا مستترة بقرام فيه صورة فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه، ثم قال: (ان اشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يشبهون بخلق الله)[٢١]. وورد هذا الحديث بصيغة اخرى حيث كان لأم المؤمنين قرام سترت به سهوة فيه تماثيل، فلما رآه الرسول صلى الله عليه وسلم تلون وجهه وهتكه، وقال: ((يا عائشة اشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله)) وتم تمزيق القرام وعمل منه وسادة او وسادتين فلم يعترض الرسول صلى الله عليه وسلم على ذلك[٢٢].

وذكرت ام المؤمنين عائشة (رضي الله عنها) من عددا من الاحاديث منها انه كان لها ستر فيه تمثال طائر يستقبل الداخل الى البيت، فلما رآه الرسول صلى الله عليه وسلم قال لها ((حولي هذا عني فاني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا))[٢٣] وفي حديث اخر ان ام المؤمنين

سترت على بابها درنوكا فيه الخيل ذوات الاجنحة فقالت: (فأمرني فنزعته)[٢٤]. وذكرت ام المؤمنين ايضا انه كان لها ثوب فيه تصاوير يغطي سهوة، فكان النبي صلى الله عليه وسلم يصلي اليه فقال: (اخريه فأخرته فجعلته وسائد)[٢٥].

ويستشف من هذه الاحاديث ان التصاوير المرقومة غير محرمة حيث ترد قصة بهذا الشأن عندما زار اثنان من الاصدقاء صديق لهما وشاهدا سترا على بابه فيه تصاوير. فقال احدهما للاخر الم تسمع قول صاحب الدار في التصاوير. فرد عليه: الم تسمعه حين قال: (الا رقما في ثوب فانها غير محرمة)[٢٦].

وجاء ايضا ان ابا هريرة دخل مع صديق له في دار في المدينة كانت تبنى لمروان بن عبد الحكم، والي الخليفة معاوية على المدينة، فرأى فيها تصاوير او مصور يصور، فقال سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: (قال عز وجل: ومن اظلم ممن ذهب يخلق خلقا كخلقي، فليخلقوا ذرة او يخلقوا حبة او يخلقوا شعيرة)[٢٧]. وقد فسر العسقلاني هذا الحديث القدسي بأن خلق الله ليس صورة في حائط بل هو خلق تام ومع ذلك فان بقية الحديث تؤشر الزجر عن تصوير كل شيء. وظاهر الحديث هو ايجاد حبة لا التصوير. وجاء قول العسقلاني ردا على اعتقاد ابي هريرة بان المصور قد شبه نفسه بالخالق تعالى وانه يتناول ايضا ما ليس له ظل لذلك انكر ما ينقش في الحائط[٢٨].

ونقل الامام البخاري رحمه الله حكاية عن عائشة ان بعض زوجات الرسول صلى الله عليه وسلم تحدثن امامه عن كنيسة بأرض الحبشة وما كان يزين جدرانها من تصاوير. فقال النبي صلى الله عليه وسلم: ((اؤلئك قوم كانوا اذا مات فيهم الرجل الصالح بنوا على قبره مسجدا وصوروا فيه تلك الصور، اؤلئك شرار الخلق عند الله))[٢٩].

وجاء في رواية اخرى ان احد الصحابة دخل بيتا مع صديق له فيه تماثيل وبعد جدل ظهر ان التماثيل هي للعذراء مريم والسيد المسيح وغيرهما وكانت تعبد، فقال الصحابي: ((ان اشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون))[٣٠].

وثبت العسقلاني قول الطبري تعليقا على هذا الحديث النبوي الشريف: ((من يصور ما يعبد دون الله وهو عارف بذلك قاصدا له فانه يكفر بذلك فلا يبعد ان يدخل مدخل آل فرعون واما من لا يقصد ذلك فانه يكون عاصيا بتصويره فقط)). ثم يرد العسقلاني بقوله: ويؤيد التعميم فيما له ظل وفيما لا ظل له[٣١]. ويدعم العسقلاني قول الطبري وقوله بحديث او فتوى للخطابي يقول فيها: انما عظمت عقوبة المصور لأن الصور كانت تعبد من دون الله ولأن النظر اليها يفتن وبعض النفوس اليها تميل. قال والمراد بالصور هنا التماثيل التي لها روح وقيل يفرق بين العذاب والعقاب يختص بالفعل فلا يلزم من كون المصور اشد الناس عذابا ان يكون اشد الناس عقوبة[٣٢].

وورد في حديث اخر للرسول صلى الله عليه وسلم: ((ان اصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة فيقال لهم أحيوا ما خلقتم))[٣٣]. علق العسقلاني على هذا الحديث النبوي الشريف: بأن طلب احياء ما خلقه المصور امر تعجيزي فلا يقدر المصور ان ينفخ الروح في الصورة التي صورها فيستمر تعذيبه)[٣٤].

وفي رواية اخرى قال، سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم: ((ومن صور صورة في الدنيا كلف ان ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ))[٣٥].

ونختتم الاحاديث النبوية الشريفة بحديث رواه عبد الله بن عباس. حينما سأله رجل مصور يصور التماثيل، وطلب منه فتوى بذلك، قال ابن عباس: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: (كل مصور في النار يجعل له بكل صورة صورها نفسا فتعذبه في جهنم)[٣٦].

ان امعان النظر في دراسة هذه الاحاديث الشريفة التي تقول بتحريم التصاوير والتمثيل يؤدي الى نتيجة واضحة الا وهي ان المقصود بها هو تحريم كل ما يقود الى الوثنية والشرك خصوصا وان المسلمين غير بعيدين عن اجواء عبادة الاصنام والاوثان او التصاوير والتماثيل. ويستشف من عدد من هذه الاحاديث ان الرسول صلى الله عليه وسلم اراد بذلك ان يقوي سياج الايمان بالخالق تعالى ويبعد المؤمنين عن مظاهر الشرك والوثنية.

ونص حديثان من هذه الاحاديث على مبدأ التشبيه والمضاهاة أي ان المصور بعمله التصاوير والتماثيل يقوم بتشبيه نفسه بالخالق تعالى وهذا كفر وحرام شديد التحريم، فلا يمكن لمخلوق ان يرقى الى مرتبة الخالق في هاتين الصفتين.

اما القضية المهمة فهي مبدأ الخلق وهو صفة الخالق وحده لا يمكن ان يشاركه احد في خلقه وذها واضح جدا في الحديث القدسي الذي رواه ابو هريرة عندما شاهد مصور يزين جدران دار كانت تبنى لوالي المدينة المنورة الاموي.

ثم هناك مبدأ نفخ الروح في المخلوق وهو صفة مهمة يختص بها الخالق وحده. لذلك تحدى من يعمل التصاوير والتماثيل ان ينفخ فيها الروح يوم القيامة وهو ليس بنافخ فعذابه دائم وهو في الدرك الاسفل من النار.

وفي حديث ام المؤمنين عائشة (رضي الله عنها) انه كان لها ستر فيه تماثيل طائر يستقبل الداخل. فلما رآه الرسول صلى الله عليه وسلم قال لها حولي هذا فاني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا.

يضاف الى ذلك حديث الكنيسة في الحبشة وحديث الرسول صلى الله عليه وسلم بخصوص التصاوير التي كانت تزين جدران الكنيسة.

وخلاصة القول فان المقصود بالتحريم في هذه الاحاديث النبوية الشريفة هو عمل التصاوير والتماثيل التي تعبد دون الله اما غيرها فغير حرام.

وقد اشار الى ذلك عدد من الفقهاء منذ عهد عبد الله بن عباس والى يومنا هذا يقول بالتحريم والكراهية والنهي استنادا الى هذه الاحاديث النبوية الشريفة.

وقد ساق محمد عماره من الادلة والبراهين ما يدعم ان التحريم مقصور على ما يعبد دون الله وتوصل الى القول:

اذن ... فالسنة النبوية الشريفة مثلها في ذلك مثل القرآن، لا تحرم الصور والتماثيل على التعميم والاطلاق ... وانما التحريم فيها، كالتحريم في القرآن، خاص بالمواطن التي تصبح فيها هذه الصور والتماثيل شركاء للشرك وسبلا لتعظيم غير الله. اما اذا كانت للمنفعة وتجميل الحياة وزينتها المشروعة وتخليد القيم الفاضلة وتزكيتها ... فان موقف السنة النبوية يصبح معها، لا ضدها، لأنها بذلك تنتقل الامور الضارة الى حيث تصبح واحدة من نعم الله على الانسان[٣٧].

الفقهاء والتصاوير والتماثيل

استند اغلب فقهاء الاسلام على الاحاديث النبوية الشريفة في تحديد موقفهم من التصاوير والتماثيل. والحقيقة ان اغلبهم قال بالتحريم والكراهية والنهي في ضوء سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم. وكان الالتزام بهذه الفتاوى يعتمد على العلاقة التي تربطهم بالخليفة او صاحب السلطان في الدول العربية بصورة خاصة والاسلامية بصورة عامة. فاذا كان لهم نفوذ على الخليفة فان موقفهم ينفذ وبدقة ولدينا امثلة على هذا. ورغم الموقف المتشدد من قبل الفقهاء فان الاشارات التاريخية العديدة وما وصل الينا من رسوم وتصاوير تؤشر ايضا ان هذا الفن الجميل لم يمت بل عاش ليكمل الصفحات المشرقة للحضارة العربية الاسلامية. فرسوم قصور بني امية في الشام ورسوم قصور سر من رأى في العراق والمنمنمات التي تزين صفحات المخطوطات العربية تشكل مدارس للتصوير العربي الاسلامي لها قيمة فنية وحضارية مهمة جدا في تراث الامة.

ان اقدم الفتاوى هي تلك التي وردت على لسان عبد الله بن عباس المتوفي عام ٦٨هـ /٦٨٧م. وجاءت هذه الفتوى عندما سأله رجل من اهل العراق يعمل التصاوير. فطلب منه ان يقترب منه حتى وضع يده على رأسه فذكر حديث الرسول صلى الله عليه وسلم بقوله: ((سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: (كل مصور في النار، يجعل له بكل صورة صورها نفس تعذبه في جهنم).))، ثم اضاف ابن عباس: (فان كنت فاعلا فاجعل الشجر وما لا نفس له) وجاء قول ابن عباس بشكل اخر. قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: (من صور صورة فان الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها ابدا) فربما (اصيب بالربو والاختناق) الرجل واصفر وجهه، فقال له ابن عباس: (ان ابيت الا ان تفعل فعليك بهذا الشجر وكل شيء ليس فيه روح)[٣٨]. وكان ابن عباس من المعروفين بين الصحابة بسعة

اطلاعه على تفسير القرآن الكريم وحساب الفرائض والمغازى وله اطلاع ايضا على الاديان السماوية مثل اليهودية و النصرانية.

وكان لفتوى ابن عباس (رضي الله عنه) اثر كبير وواضح في معظم الفتاوى اللاحقة، فقد اجاز رسم وتصوير الاشجار ورمال الابل وكل ما ليس فيه روح. ونرى هذا التوجه في رسوم الفسيفساء التي تزين جدران قبة الصخرة في بيت المقدس والتي امر ببنائها الخليفة مروان بن عبد الملك ٦٥-٨٦ هـ/ ٦٨٥-٧٠٥ م، ورسوم جامع دمشق الفسيفسائية والذي امر بتشييده الخليفة الوليد بن عبد الملك ٨٦-٩٦هـ /٧٠٥-٧١٥م.

وجاء ايضا عن ابن عباس ان صديقا له قد زاره وهو مريض، فشاهد الزائر ابن عباس يرتدي ثوبا استبرقا، فقال له: ما هذا الثوب؟ قال ابن عباس: وما هو ؟ فرد عليه انه الاستبرق. قال والله ما علمت به، وما اظن ان النبي صلى الله عليه وسلم حين نهى عنه الا للتجبر والتكبر ولسنا بحمد الله كذلك، قال الزائر: وما هذه التصاوير في الكانون؟ قال: الا ترى قد احرقناها بالنار. فلما خرج الزائر نزع ابن عباس الثوب وامر ان تقطع رؤوس التماثيل[٣٩].

اما الصحابي الثاني الذي ثبت موقفا من التصاوير فهو ابو هريرة المتوفي سنة ٧٥ هـ/٦٩٤م. وقد تمت الاشارة الى ذلك. فالواضح في الحديث الذي رواه هذا الصحابي هو ان التحريم يشمل جميع الاشياء التي خلقها الله. ومعروف ان اباهريرة اسلم في السنة السابعة للهجرة.

ظهر اتجاه في عهد التابعين وهو ان التصاوير المرقومة في الثياب جائزة أي غير محرمة. فقد مرض تابعي وقام بزيارته اثنان من اصدقائه. وشاهدا على باب داره سترا فيه تصاوير. فوجه احدهما سؤاله للاخر حول حديث الصديق المريض بانه سمع رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول:(لا تدخل الملائكة بيتا فيه تصاوير)). فرد الصديق عليه الم تسمعه حين قال: (الا رقما

في ثوب)[٤٠]. وعلق النووي رحمه الله على ذلك بقوله: بان المراد (استثناء الرقم في الثوب مد كانت الصورة فيه من غير ذوات الارواح كصورة الشجر ونحوها)[٤١].

وجاءت فتوى المحدث مجاهد بن جبر المتوفي عام (١٠ هـ/٧١٩ م)، بان التجريم عام وشامل لكل الاشياء التي خلقها الله تعالى. ووردت الفتوى بالشكل الاتي: واما الشجر ونحوه مما لا روح فيه فلا تحرم صنعته ولا التكسب به وسواء الشجر المثمر وغيره وهذا مذهب العلماء كافة الامجاهدا فانه جعل الشجر المثمر من المكروه. قال القاضي عياض (وهو محدث وفقيه مالكي ولد في سبتة ومات في مراكش عام ٤٧٦هـ/٧٨٣م)، لم يقله احد غير مجاهد واحتج مجاهد بقوله تعالى: ((ومن اظلم ... واحتج الجمهور بقوله صلى الله عليه وسلم: ويقال لهم احيوا ما خلقتم أي اجعلوه حيوانا ذا روح))[٤٢].

وكان مجاهد بن جبر مولى بني مخزوم وعالم من علماء مكة البارزين وتتلمذ على يد عبد الله بن عباس وروى عنه كثيرا في التصوير.

ان التقيد بفتاوى الفقهاء ضد التصاوير والتماثيل يعتمد على تقوى الخليفة وتمسكه بمبادئ الدين الاسلامي. فقد ورد ان الخليفة المتقي عمر بن عبد العزيز (٩٩ – ١٠١هـ/٧١٧-٧٢٠م) مر بحمام عليه صورة فامر بطمسها او محوها فازيلت. وقال: لو علمت من عمل هذا لأوجعته ضربا. ورغم هذا الموقف المتشدد من الخليفةعمر بن عبد العزيز فهناك في بادية الشام قصور، مثل قصير عمرة، والحير الغربي وخربة المفجر، زينت جدرانها برسوم وتصاوير غاية في الدقة والاقتان. وتنسب هذه القصور الى خلفاء بني امية ويأتي في مقدمتها قصير عمرة الذي ينسب الى الخليفة الوليد بن عبد الملك.

وقبل نهاية العصر الاموي، قال القاسم بن محمد حفيد الخليفة الاول والمتوفي عام ١٠٧هـ/٧٢٥م بجواز التصاوير المرقومة في الثياب سواء امتهنت ام لا وسواء علقت في

الخائط ام لا. وقال ايضا يكره ما كان له ظل او كان مصورا في الحيطان وشبهها سواء كان رقما او غيره. واستند القاسم بن محمد، الذي كان احد فقهاء ومشرعي مكة، على حديث النمرقة[٤٣]. والحقيقة ان فتوى هذا المشرع تقول بالكراهية لا التحريم، وهنا لا فرق لغة ومعنى بين الكراهية والتحريم.

لم يتفق الزهري، ابو عبد الله محمد، المتوفي عام ١٢٤ هـ/٧٤٢م مع توجهات فتوى القاسم بن محمد. ومعروف ان الزهري محدث مشهور ولد وتثقف في المدينة المنورة ثم انتقل الى دمشق وعاش بسلام مع الخلفاء الامويين فقد اكد الزهري في فتواه على النهي لا الكراهية. فقال: النهي في الصورة على العموم وكذلك استعمال ما هي فيه ودخول البيت الذي هي فيه سواء كانت رقما في ثوب او غير رقم وسواء كانت في حائط او ثوب او بساط ممتهن او غير ممتهن عملا بظاهر الاحاديث لا سيما حديث الاستبرق والنمرقة الذي ذكره مسلم وهذا مذهب قوي.

ويظهر ايضا هناك اجماع للفقهاء على منع ما كان له ظل ووجوب تغييره. فقال القاضي (عياض) الا ما ورد في اللعب بالبنات لصغار البنات والرخصة في ذلك. لكن كره مالك شراء الرجل ذلك لأبنته وادعى بعضهم ان اباحة اللعب لهن منسوخ بهذه الاحاديث[٤٥].

وهناك اجماع على تحريم التصاوير والتماثيل من رؤوساء المذاهب الاسلامية التي ظهرت وازدهرت خلال النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي. وجاءت هذه القضية على لسان فقيه شافعي مشهور هو الامام النووي اذلي شرح صحيح مسلم والمتوفي عام ٧٩٦هـ/١٣٩٣م وجاء التحريم مطلقا بغض النظر عن الهدف الذي صنعت من اجله او المادة المصنوعة منها. قال النووي: قال اصحابنا وغيرهم من العلماء: تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم، وهو من الكبائر، لأنه متوعد عليه بهذا الوعيد الشديد المذكور بالاحاديث وسواء صنعه لما يمتهن او

لغيره فصنعته حرام بكل حال لأن فيه مضاهاة لخلق الله تعالى. وسواء ما كان في ثوب او بساط او درهم او دينار او فلس او اناء او حائط او غيرها. واما تصوير صورة الشجر ورمال الابل وغير ذلك مما ليس فيه صورة حيوان فليس بحرام. هذا حكم نفس التصوير. واما اتخاذ المصور فيه صورة حيوان. فان كان معلقا على حائط او ثوبا ملبوسا او عمامة ونحو ذلك مما لا يعد ممتهنا فهو حرام. وان كان في بساط يداس ومخدة ووسادة ونحوها مما يمتهن فليس بحرام. ولا فرق في هذا كله ما له ظل وما لا ظل له. هذا تلخيص مذهبنا في المسألة وبمعناه قال جماهير العلماء من الصحابة والتابعين ومن بعدهم وهو مذهب الثوري، سفيان الثوري، وهو ابو عبد الله سفيان بن سعد المتوفي عام ٦٦ هـ/٧٨٢م وقد اندثر مذهبه، مالك (مالك بن انس المتوفي عام ١٧٩ هـ/ ٧٩٥م) وابي حنيفة (النعمان بن ثابت المتوفي عام ١٥٠ هـ/٧٦٧م) وغيرهم. وقال بعض السلف انما ينهى عما كان له ظل، ولا بأس بالصور التي ليس لها ظل. وعلق النووي: هذا مذهب باطل، فان الستر الذي انكر النبي صلى الله عليه وسلم الصورة فيه لا يشك احد انه مذموم وليس بصورته ظل مع باقي الاحاديث المطلقة في كل صورة[٤٦].

والواقع ان تاثير هذه الفتاوى غير كبير ومؤثر عند بعض خلفاء المسلمين. فقد عثرت بعثة المانية في احدى غرف قصر المعتصم بالله ٢١٨-٢٧٧هـ/٨٣٣-٨٤٢ م في سر من رأى على رسوم جدارية متنوعة، تصاوير رقص وصيد وغناء وغيرها مما كانت تتطلب مجالس الراحة في قصور عاصمة الخلافة العباسية. ولكن هذا التوجه لم ينسجم مع موقف الخليفة المتقي المؤمن المهتدي بالله العباس (٢٥٥-٢٥٦هـ/٨٦٩-٨٧٠م). فقد تجاوب بشكل ايجابي جدا مع موقف الفقهاء من التصاوير والترف حيث اصر ان تمحى التصاوير في مجالس القصور وان تخرج آنية الذهب والفضة من كنوز القصور وتسك دنانير ودراهم[٤٧].

وحوالي منتصف القرن العاشر الميلادي ظهر رأي او مذهب يقول بجواز عمل التصاوير والتماثيل. وقد جاء ذلك استنادا الى آية قرآنية كريمة هي الاية ١١ من سورة سبأ والآية ١٢ من نفس السورة وهما:

بسم الله الرحمن الرحيم

(ولسليمان الريح غدوها شهر ... ومن الجن من يعمل بين يديه بأذن ربه ... يعملون له ما يشاء من محاريب وجفان وقدور راسيات)

شرح المفسر المعروف القرطبي في كتابه الجامع لأحكام القرآن هاتين الايتين ... فذكران التماثيل ((كانت)) صور الانبياء والعلماء وكانت تصور في المساجد يراها الناس فيزدادوا عبادة واجتهادا، وقال القرطبي ان الرسول صلى الله عليه وسلم قال: اولئك قوم كان اذا مات فيهم الرجل الصالح بنوا على قبره مسجدا وصوروا فيه تلك الصور، أي ليتذكروا عبادتهم فيجتهدوا في العبادة. وهذا يدل على ان التصوير كان مباحا في ذلك الوقت ونسخ ذلك بشرع محمد (صلى الله عليه وسلم) ... وبعد ان يكمل القرطبي تفسير الاية الكريمة يروى ان فرقة من الفرق الاسلامية الدينية تقول بتجواز التصاوير وتحتج بهذه الاية. ونقل القرطبي هذا القول عن مكي ابن ابي طالب بن حموش الاندلسي المتوفي عام ٤٣٧ هـ/١٠٤٥م، في كتاب الهداية الى بلوغ النهاية. يقول قال ابن عطية: وذلك خطأ، وما احفظ من احد من ائمة العلم من يجوزه. ثم يدعم القرطبي قوله بقول فقيه اخر هو المحاس، احمد بن محمد، ابن اسماعيل المرادى، نحوي مشهور ومحدث معروف توفي في القاهرة عام ٣٣٨ هـ/٩٤٨م، والذي قال: قال قوم عمل الصور جائز بهذه الاية، ولما اخبر الله عن المسيح، (سورة آل عمران، ٤٩). وقال قوم: قد صرح النهي عن النبي صلى الله عليه وسلم عنها، والتوعد لمن عملها او اتخذها،

فنسخ الله عز وجل بهذا ما كان مباحا قبله، وكانت الحكمة من ذلك لأنه بعث عليه السلام والصور تعبد. فكان الاصلح ازالتها.

لم يذكر صاحب كتاب الهداية اسم الفرقة الاسلامية التي قالق بجواز التصاوير. ومن خلال اشارات تاريخية تخص السير والتراجم وجدنا ما يؤيد بان احد الذين اجازوا تصوير الحيوان ينتمي الى فرقة المعتزلة. وجاءت هذه الاشارة بالشكل الاتي، فقد وصف احد الجغرافيين (الحموي) واحة الامبراطور الساساني في طاق بستان بالقرب من كرمنشاه، قال ان بعض فقهاء المعتزلة يقولون لو ان رجلا خرج من فرغانه القصوى واخر من شوش الابعد قاصدين النظر الى صورة سبديز ما عنفا على ذلك.

ووردت فتوى النحوي المشهور ابو علي الفارسي، المتوفي في بغداد سنة ٣٧٧هـ/٩٨٧م، وكان هذا الرجل متهما بالاعتزال. وجاءت فتواه عندما شرح آية قرآنية في سورة الاعراف، الاية ١٤٨، بسم الله الرحمن الرحيم ((واتخذ قوم موسى من حليهم عجلا)). يقول الفارسي أي اتخذوه الها. ويكمل فيقول: ومن صاغ عجلا او نجره او عمله بضرب من الاعمال لم يستحق الغضب من الله والوعيد عند المسلمين ... فان قال قائل: فقد جاء في الحديث (يعذب المصورون يوم القيامة)، وفي بعض الحديث (فيقال لهم احيوا ما خلقتم)، قبل (يعذب المصورون) يكون على من صور الله تصوير الاجسام. واما الزيادة من اخبار الاحاد التي لا توجب العلم، فلا فلا يقدح لذلك في الاجماع على ما ذكرناه.

لم يلق هذا الموقف التاييد من معظم الفقهاء، فابن العربي، ابو بكر محمد علي الاندلسي، المتوفي ٦٣٨ هـ/١٢٤٠م يؤكد التحريم ويفصل القول في البيت والمكان الذي فيه تصاوير، فيقول: حاصل ما في اتخذا الصور انها ان كانت ذات اجسام بالاجماع، أي المنع، وان كانت رقما قاربعة اقوال، الجواز مطلقا حديث الباب، والمنع مطلقا حتى الرقم والتفصيل، فان كلنت

الصورة باقية المهنة قائمة الشكل حرام وان قطعت الرأس وتفرقت الاجزاء جاز. قال وهذا هو الاصح والرابع ان كان مما يمتهن جاز وان كان معلقا فلا[٤٨].

والقرطبي المفسر المشهور، الذي عاش ومات في مدينة الخصيب في الاندلس صاحب الجامع لأحكام القرآن، الفقيه الذي دعم رأيه في موقف الدين الاسلامي من التصاوير، أي التحريم بآية قرآنية ثم اظهر موقفه من الاحاديث النبوية الشريفة، واعتمد القرطبي على الاية السادسة من سورة النمل وهي:

بسم الله الرحمن الرحيم

((امن خلق السموات والارض وانزل لكم من السماء ماء فانبتنا به حدائق ذات بهجة ما كان لكم ان تنبتوا شجرها أله مع الله بل هم قوم يعدلون))

وفسر القرطبي هذه الاية الكريمة، بان الخالق افضل من الهة المشركين، وقال: وقد يستدل من هذا على منع تصوير شيء سواء كان به روح ام لم يكن، وهو قول مجاهد ويعضده قوله صلى الله عليه وسلم: قال عز وجل: ومن ذهب يخلق ... ذكره ابو هريرة، فعم الذم والتهديد والتقبيح كل من تعاطى بتصوير شيء من خلقه الله وضاهاه في التشبيه في خلقه فيما انفرد به سبحانه وتعالى من الخلق والاختراع وهذا واضح. واشار القرطبي الى فتوى ابن عباس ولكنه علق عليها: بان المنع اولى والله اعلم لما ذكرنا.

ويعلق القرطبي على حديث (لا تدخل الملائكة ... الخ). كصورة الحيوان مع ادمي وغيره ما لم يقطع رأسه او يمتهن والمعنى فيه ان متخذها قد تشبه بالكفار لأنهم يتخذون الصور في بيوتهم يعظمونها فكرهت الملائكة ذلك فلم تدخل بيوتهم هجرا له بذلك. واشار أيضا القرطبي الى الاية القرآنية التي تذكر سليمان عليه السلان، فان قيل: كيف استجاز، الصور

المنهى عنها. قلنا: كانت جائزة في شرعه ونسخ ذلك بشرعنا. وعن ابي العالية: لم يكن اتخاذ الصور محرما.

اما مفسر صحيح مسلم الامام النووي المتوفي ٦٧٦هـ/١٢٧٧م. فيعتمد على السنة النبوية الشريفة في تحديد موقف الشاقعية من التصاوير. ويحتمل ايضا ان هذا الموقف هو الذي كان سائدا في النصف الثاني الاخير من القرن الثالث عشر الميلادي. وعندما فسر النووي رحمه الله حديث ((لا تدخل الملائكة بيتا ...)) قال العلماء بسبب امتناعهم من بيت فيه صورة كونها فاحشة وفيها مضاهاة لخلق الله تعالى وبعضها في صورة ما يعبد من دون الله تعالى[٤٩]. اما بخصوص التماثيل التي لها ظل فيقول النووي: قال بعض السلف انما ينهى عما كان له ظل ولا بأس بالصورة التي ليس لها ظل، وهذا مذهب باطل فان الستر الذي انكره النبي صلى الله عليه وسلم لأجل الصورة فيه لا يشك احد انه مذموم وليس لصورته ظل مع باقي الاحاديث المطلقة في كل صورة[٥٠].

وعندما ذكر النووي (رضي الله عنه) حديث ((اشد الناس عذابا ...الخ))، قال: هي محمولة على من فعل الصورة لتعبد وهو صانع الاصنام ونحوها فهذا كافر وهو اشد الناس عذابا، وقيل: هي فيمن قصد المعنى الذي في الحديث من مضاهاة خلق الله تعالى واعتقد ذلك. فهذا كافر له اشد العذاب ما للكفار ويزيد عذابه بزيادة قبح كره، فاما من لم يقصد بها العبادة ولا المضاهاة فهو فاسق صاحب ذنب كبير ولا يكفر كسائر المعاصي[٥١].

ويوضح النووي موقفه من التصاوير المرقومة في الثياب ان المراد استثناء الرقم في الثوب ما كانت الصورة فيه من غير ذوات الارواح كصورة الشجر ونحوه ويحتمل ان يكون ذلك قبل النهي كما يدل عليه حديث ابي هريرة[٥٢].

ظل اتجاه التحريم سائدا بعد فتاوى القرطبي والنووي وغيرهما من علماء الامة الاسلامية. فهذا ابن دقيق السعيد المتوفي عام ٧٠١هـ/١٣٠٢م. يؤكد التحريم مستندا السنة والشريعة. وابدى رأيه عندما تطرق الى الكنيسة التي بأرض الحبشة وقد تحدثن عنها اثنتين من نساء الرسول صلى الله عليه وسلم، قال: فيه دليل على تحريم هذا الفعل وقد تظاهرت دلائل الشريعة على المنع من التصوير والصور ولقد ابعد غاية البعد من قال ان ذلك محمول على الكراهية وان التشديد كان في ذلك الزمان لقرب العهد بعبادة الاوثان وهذا الزمان حيث انتشر الاسلام وتمهدت قواعده لا يساويه في هذا المعنى فلا يساويه في هذا التشديد هذا او معناه: وهذا عندنا باطل لأنه ورد في الاحاديث الاخبار عن امر الاخرة بعذاب المصورين، فانهم يقال لهم احيوا ما حلقتم وهذا كله مخالف لما قاله هذا القائل وقد صرح بذلك في قوله عليه السلام ((المشبهون بخلق الله)) وهذا علة عامة مستقلة مناسبة لا تخص زماننا دون زمان وليس لنا ان نتصرف في النصوص المتظاهرة المتظافرة بمعنى خيالي يمكن ان لا يكون المراد مع اقتضاء اللفظ التعليل بغيره وهو التشبيه بخلق الله[٥٣].

اما العسقلاني، احمد بن محمد، الذي ولد في القاهرة وعاش فيها وتوفي عام ٩٢٣ هـ/١٥١٧م مفسر صحيح البخاري، فقد ابدى رأيه عندما فسر الاحاديث التي تعالج قضية التصاوير. وقال: ان كراهية دخول البيت اذلي فيه تصاوير فيه وجهان الكراهية ثم التحريم، وجواز اتخاذ الصور اذا كانت لا ظل لها مما يوطأ ويداس ويمتهن[٥٤]. ثم ذكر عنما شرح حديث (اشد الناس عذابا ...) اولئك الذين يصورون اشكال الحيوان التي تعبد دون الله فيحكمونها بتخطيط او تشكيل عالمين بالحرمة قاصدين ذلك لأنهم يكفرون بالله فلا يبعد دخولهم مدخل آل فرعون. اما من لا يقصد ذلك فانه يكون عاصيا بتصويره فقط[٥٥].

ومع بداية القرن العشرين افتى الاستاذ الشيخ محمد عبده (١٢٦٦-١٣٢٣هـ/١٨٤٩-١٩٠٥م) بتحليل الرسم والتصوير لأن له فوائد في تنمية الذوق وتسجيل معالم الحياة ثم حفظ تراث الامة من علم وحقيقة وتاريخ وبعد ان اصبحت التصاوير والتماثيل بعيدة عن قيادة الانسان المسلم المؤمن الى الشرك واللهو ذبلك فان عقاب المصور غير وارد ودخول البيت الذي فيه تصاوير لا يتناقض مع مبادئ الدين الاسلامي. وجاءت فتوى الشيخ بالشكل الاتي: ويغلب على ظني ان الشريعة الاسلامية ابعد من ان تحرم وسيلة من افضل وسائل العلم، بعد تحقيق انه لا خطر فيها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل ...وليس هناك ما يمنع المسلمين من الجمع بين عقيدة التوحيد ورسم صور الانسان والحيوان لتحقيق المعاني العلمية وتمثيل الصور الذهنية[٥٦].

اما الشيخ عبد العزيز شاويش مفتي الازهر له وجهة نظر تتشابه الى حد بعيد مع وجهة نظر الامام محمد عبده، فهو يعتقد ان ليس المراد بتعميم التحريم في كل زمان وامة. فكيف يكون التحريم مطلقا حيث تحفظ التصاوير حقوقا شرعية وتكون ايضا سببا في علاج بعض الامراض ومن الصور ما تعرف به اسرار الخالق تعالى، ثم يقول: ومن القواعد الاصولية الشرعية ان للوسائل احكام الغايات والمقاصد. فاذا كانت الصور تتوقف عليها بعض احكام شرعية او معالجات طبيعية، او كشف مسائل علمية كان اتخاذها. ولا شك من المرغب فيه شرعا. وان كانت لمجرد الزينة واللهو كان اتخاذها مباحا. اما اذا كانت للتعظيم والعبادة والتبرك، فهي حرام قطعا، معذب صانعها ومعذب متخذها[٥٧].

ويقف بالضد من توجه الامامين السابقين موقف السيد احمد شاكر محمد. فقد اعتبر التصاوير والتماثيل وثنية بعينها وان اجازها هو تقرب الى العقائد الوثنية الاوربية التي غزت بلاد المسلمين. وقد اشار هذا المعنى الى الشيخين دون ان يسميهما وحاول التقليل من ايجابية

موقفهما من الرسوم والتصاوير متهما اياهما بانهما لم يأتيا بشيء جديد حيث سبقهما ذلك الامام الحافظ ابن دقيق العيد المتوفي عام ٧٠٢هـ/١٣٠٢ م، فهو يذكر اناسا قالوا نفس قول الامامين ولكنه ردهم بابلغ رد واقوى حجة في كتابه احكام الاحكام شرح عمدة الاحكام وكان نتيجة هذه الفتاوى الجاهلة ان ملئت البلاد بالنصب والتماثيل وتعظيمها. ثم قاد ذلك الى تاسيس كلية الفنون الجميلة حيث يدخلها الشباب والشابات ويعملون كل ما لا يتفق مع القيم الدينية فاللعنة عليهم ومن يسكت على ذلك[٥٨].

سبقت الاشارة الى موقف الخليفة الاموي عمر بن عبد العزيز من التصاوير التي تزين الحمامات، ولفقهاء المسلمين موقف لا يختلف كثيرا من موقف هذا الخليفة الزاهد. فهناك شبه اجماع على تحريم التصاوير في الحمام ولا يجوز للمسلم ان يستحم فيه، حيث اعتبرت من منكرات الحمام. ولكن هذا الموقف لا يتطابق مع موقف الحكماء والاطباء من هذه التصاوير حيث اعتقد هؤلاء ان المستحم يفقد الكثير من قواه وان النظر الى الرسوم الجميلة في الحمام لها اثر في تقوية نفسية المشاهد.

وتعتبر فتوى الامام احمد بن حنبل المتوفي عام ٢٤١هـ/٨٥٥م مؤسس المذهب الحنبلي من بين الفتاوى المعادية للتصاوير. قال الامام احمد ان الانسان اذا دخل الحمام ورأى فيه صورة فينبغي ان يحكها، فان لم يقدر خرج. اما الفقيه المشهور الغزالي، محمد بن محمد الطوسي، المتوفي عام ٥٠٥هـ/١١١١م فقد افتى بتحريم التصاوير على باب الحمام وجدرانه الداخلية، فقال: الصور على باب الحمام او داخل الحمام منكر تجب ازالته على كل من يدخله ان قدر عليها، فان كان الموضع مرتفعا لا تصل له يده فلا يجوز له الدخول الا لضرورة، فليعدل الى حمام اخر فان مشاهدة المنكر غير جائزة، ويكفيه ان يشوه وجهها ويبطل به صورتها، ولا يمنع من تصوير الشجر وسائر النقوش سوى صورة الحيوان[٥٩].

وتطرق الامام ابن حجر العسقلاني الى موضوع التصاوير في الحمامات عندما شرح في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: ((لا تدخل الملائكة بيتا ... الخ))، قال: فيه وجهان قال الاكثر يكره. اذا كانت الصورة في ممر الدار لا داخل الدار، كما في ظاهر الحمام او دهليزها لا يمتنع الدخول قال وكان السبب فيه ان الصور في الممر ممتهنة وفي المجلس مكرمة[٦٠].

ويقف الحكماء والاطباء على الضد من موقف الفقهاء وبشأن الرسوم والتصاوير في الحمامات، حيث اعتبروا الرسوم الجميلة من مستلزمات الحمام الجيد وافادوا بان لمثل هذه الرسوم فوائد كبيرة للمستحم. وجاءت الاشارة الى ذلك في حديث لطبيب دمشقي يدعى علي بن عبد الله الغزوي المتوفي عام ٦٦٠هـ/١٢٦١م، قال الغزوي: وتفكر في كون الحكماء المتقدمين الذين استخرجوا على ما ذكر في عدد من السنين، نظروا وعملوا وتيقنو ان الانسان اذا دخلها تحلل من قواه شيء كثير فاتفقوا بحكمتهم وجالوا بفكرهم واستخرجوا بعقولهم ما يجبر ذلك سريعا، فقرروا ان يرسموا صورا باصباغ حسنة، يوجب النظر اليها زيادة القوى والاوراح، وقسموا ذلك التصوير الى ثلاثة اقسام وذلك لأنهم علموا ان ارواح البدن ثلاثة اصناف: الحيوانية والنفسانية والطبيعية. فجعلوا كل قسم من التصاوير سببا لتقوية من القوى المذكورة والزيادة فيها: اما الحيوانية فالقتال والحرب والملحمة واما القوى النفسية فالعشق والتفكر في العاشق والمعشوق، واما القوى الطبيعية بالبساتين وصور الاشجار والاثمار والاطيار وما اشبه ذلك. ولهذا السبب اذا سألت المصور عن تصوير الحمام يذكر لك هذه الصفات ولا يعلم لها تعليلا وصارت جزءا من اجزاء الحمام الفاضل وما سبب عدم معرفته بذلك الا بعد السنين وتقادم العهد. فما خلق شيء وما جعل شيء هدرا. ودعم الغزالي قوله بشهادة طبيب اخر مشهور هو الرازي المتوفي عام ٩٢٥م بخصوص ما للتصاوير الجميلة من اثر في ازالة الامراض النفسية. قال الرازي: واعلم ان النظر في الصورة الحسنة المليحة في الكتب

اذا جمعت مع حسن صورها وصنعتها الالوان والاصباغ اللطيفة والاعتدال في مقادير الصور وحسن الاشكال مما ينفي ويلقي الاخلاط السوداوية ويزيل الهموم الملازمة والكدورة عن الارواح. لأن النفس تلطف وتشرف بالنظر فيها فيتحلل ما فيها من الكدورة[٦١].

لم يقبل الفقهاء قول الاطباء بخصوص تصاوير الحمام الفاضل. فتصدى لذلك شهاب الدين احمد بن محمد بن الحسن بن احمد المعروف بالكوكباني ، من علماء القرن الثاني عشر الميلادي، فقال: قال الحكماء وينبغي ان يكون ملح، أي مخلقة الذي تخلع فيه الملابس عن الابدان. لطيف الفضاء، وان تكون فيه التصاوير من الصور اللطيفة الانيقة، كالاشجار والازهار والاشكال الحسنة والعجائب من الاسلحة ونحوها لأجل تحصيل الراحة بالنظر فيها عند الاتكاء، وقد حلل الحمام القوى، لا الملح، اذا كان كذلك كان موافقا للقوى الثلاث، لان التحليل واقع فيها للنفسية والاسلحة للحيوانية والثمار للطبيعة، فلا شك في ان الحمام اخذ من القوى، وخصوصا اذا طال المقام فيه، والنظر الى الاشياء المذكورة منعش مقو. هكذا قال الحكماء، والذي اقوله: انهم ارادوا بالاشكال الحسنة صور الحيوانات الممثلة في جدران الحمام فذلك من المنكرات التي تجب ازالتها عند العلماء واهل الورع[٦٢].

اصول ونتائج تحريم التصاوير

تكشف الاحاديث النبوية الشريفة وفتاوى الفقهاء عن الجذور التاريخية للموقف المعادي للتصاوير والتماثيل، فاول هذه الاصول مسألة المضاهاة والتشبيه بخلق الله تعالى. فقد نصت احاديث نبوية شريفة ان عذاب المصور والرسام يوم القيامة لأنه بعمله التصاوير والتماثيل يضاهي الخالق في خلقه ويتشبه به وهذا حرام اشد التحريم. لأن الخلق صفة مهمة واساسية من صفات الخالق تعالى، فالمصور بعمله هذا يضع نفسه بمستوى من خلقه وهذا كفر. لذلك مطالب من يصنع التصاوير يوم القيامة ان ينفخ الروح في الاشكال والتصاوير التي صنعها وهو ليس بنافخ فعذابه باق.

ومعروف ايضا ان دين الله جاء ضد عبادة الاصنام والاوثان وان التماثيل تمثل تلك المعبودات. فكانت الايات القرآنية والاحاديث النبوية الشريفة تدعو وبقوة الى عبادة الله الواحد الاحد بقوة تعدد الالهة وما اصنام واوثان. فكان الجهاد الاكبر بالقضاء على كل ما يشير الى الوثنية ورموزها، وبما يذكر المسلمون المؤمنون بحياة الجاهلية. فأمر الرسول صلى الله عليه وسلم عندما حرر مكة ان تدمر الاصنام في البيوت وفي الكعبة الشريفة.

وذكر عدد من الفقهاء ان الاسلام ورسوله محمد (صلى الله عليه وسلم) وقف من التصاوير والتماثيل موقف التحريم لأن الدين الجديد قد جاء والتماثيل كانت تعبد فكان الاصح ازالتها. ووصل الامر ببعض الفقهاء الى القول ان التحريم محدد بمن صور الله تصوير الاجسام اما غير ذلك فغير حرام.

وقد تشير بعض الاحاديث النبوية الشريفة الى روح التقشف والبساطة والزهد التي سادت المجتمع الاسلامي في البداية، ويؤكد ذلك حديث الرسول صلى الله عليه وسلم عندما

شاهد سترا فيه تصاوير فأشار الى ام المؤمنين ان تحول الستر حيث يتذكر صلى الله عليه وسلم الدنيا عندما يشاهد تصاوير ذلك الستر. وامر ايضا عليه الصلاة والسلام ام المؤمنين ان تحول ستار اخر كان امامه عند ادائه الصلاة.

ويكفي ان نذكر هنا تعليق الرسول صلى الله عليه وسلم على تصاوير كنيسة في الحبشة ان اؤلئك قوم يصنعون تلك الصور للعبادة والتكريم اولئك شرار الخلق عند الله. وذكر احد الفقهاء عندما تعرض الى دخول الدار اذلي فيه تصاوير ان صاحب الدار قد تشبه بالكفار في احترام وتقدير التصاوير لذلك لا تدخل ملائكة الرحمة بيته.

ومن غير المستبعد ان يكون لليهود دور في تحريم وكراهية التصاوير، حيث دخل الاسلام عدد منهم وكانت لبعضهم مكانة كبيرة عند الرسول صلى الله عليه وسلم وكما هو معروف ان التماثيل والتصاوير محرمة عند اليهود كما جاء في بعض ايات العهد القديم ومنها ((لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة مما في السماء من فوق. وما في الارض من تحت، وما في الماء من تحت الارض، لا تصعد لهن ولا تعبدهن.(الاية الرابعة من الاصحاح العشرين ،سفر الخروج))). وواضح من هذه الاية ان المحرم هو الصور المعبودة فقط ولكن فقهاء اليهود حوروها وصلرت تشمل التصاوير المعبودة وغير المعبودة.

الحقيقة ان موقف الفقهاء من تصاوير ذوات الارواح قد اثر الى حد معين على صناعة التصاوير والتماثيل ولكنه لم يقض عليه تماما. ومن ابرز هذه النتائج ان المسلمين لم يتخذوا من التصاوير وسيلة لنشر مبادئ الدين الاسلامي وتثقيف الناس عليه. فتم ابعاد تصاوير ذوات الارواح من العمارات الدينية وخصوصا المساجد والمساجد الجامعة. فقد خلت جدران قبة الصخرة في بيت المقدس من اية رسومات من ذوات الارواح وكذلك جامع دمشق الاموي الذي زينت جدرانه وقبة الصخرة برسوم فسيفساء جميلة جدا تضم رسوم عمارات واشجار

والمنار وكتابات وغيرها. ولم يقتصر الامر على المباني الدينية بل شمل قبل ذلك الكتب الدينية وفي مقدمتها القرآن الكريم وكتب الاحاديث النبوية الشريفة والسيرة وغيرها فهي خلو من أي تصاوير او رسوم توضح متونها وتشرح المبادئ الواردة فيها. ولا يعني هذا ان التصاوير لم تستخدم ابدا في مباني ومخطوطات دينية فهناك امثلة نادرة جدا لهذا النوع من التصاوير، ومن بينها صور تمثل الرسول الاعظم ونصارى نجران والمعروفة بقصة المباهلة. وجاءت هذه المنمنمة لتوضح غرة جزء من نسخة كتاب الاغاني لأبي فرج الاصفهاني زوقت في مدينة الموصل عام ١٢١٧م. وهذا الجزء محفوظ الان في دار الكتب المصرية في القاهرة. وتجدر الاشارة هنا الى ان البوذية والمجوسية والنصرانية قد اعتبرت الرسوم من الوسائل الفعالة لنشر مبادئ الدين. اما الرسام المسلم فقد اتجه الى تزويق الكتب العلمية والادبية والتاريخية بمنمنمات دقيقة لها قيمة فنية كبيرة.

اما النتيجة الثانية المهمة فهي زيادة الاقبال على الخط والرسوم الزخرفية النباتي والهندسية، تعقدت الرسوم النباتية وصارت رسومها تدعى بالتوريق. ونسب هذا الفن الى العرب وهو صياغة الرسوم النباتية باشكال مختلفة ووصل هذا الفن الى قمة التطور وصار يدعى في اللغات الاوربية بالارابسك نسبة الى العرب. فقد كان للفنان المسلم الفضل الكبير في ابتكار الطريقة التي استطاع بها ان يرجح بين العناصر النباتي وبقية العناصر في اسلوب فني متقن.

وكما اتخذ الفنان العربي المسلم من الخط العربي عنصرا زخرفيا مهما عوض به عن رسوم ذوات الاوراح. وتطور الخط العربي وكثرت اشكاله وصارت للخطاط مكانة كبيرة في المجتمع ووصل بعضهم الى درجة الوزير وكان لياقوت المستعصمي مكانة كبيرة في بغداد. وزاد الاقبال ايضا على الرسوم الهندسية واتخاذها كعنصر زخرفي مهم في التشكيلات الزخرفية المتنوعة.

تنوعت الاشكال وكثرت التعقيدات وتداخلت العناصر النباتية والهندسية والخطيـــة. وهـــذا التنوع والتقدم افاد بعض المتخصصين في الفنون الاسلامية بدعوتها بالفنون الزخرفية.

وكانت من نتائج هذا الموقف من رسوم ذوات الارواح ان الرسام او المزوق لم يـــاخذ مكانته اللائقة في المجتمع كغيره من المصورين في الاديان الاخرى. فتكاد كتب السيرة ومعـاجم الادباء من اخبار الرسامين والمزوقين ووصل الينا عنوان كتاب هو ضوء النبراس وأنس الجلاس والجامع في اخبار المزوقين من الناس. وامتد الامر الى المزوقين من ذكر اسمائهم على الرسوم التي صنعوها وتدنت مكانة الرسام في المجتمع الاسلامي اذا ما قورنت بمكانة الخطاط والمزخرف.

ويظهر ان من اثار هذا الموقف المعادي ان الفنان المسلم قد ابتعد عن مزاولة النحت وانـــه لم يبذل الجهد المطلوب في ذلك. ويحتمل ان الاجواء العامة قد اثرت على نتائج الفنان المســـلم حيث ان الفترة التاريخية لم تكن حافلة بتماثيل ذوات الارواح.

وفي ضوء الموقف المعادي للتصاوير والتماثيل تم اتلاف وتشويه الكثير من التصاوير. فقد طمست الوجوه في رسوم البشر والحيوان في عدد كبير من منمنمات مخطوطة ثمينة في مقامـات الحريري زوقت في عهد الخليفة المعتصم بالله ونجد هذه الكراهية في منمنمات مخطوطة اخـــرى من هذه المقامات محفوظة في متحف لينغراد، حيث تم رسم خط على رقاب رســـوم البشـــر والحيوانات من منمنمات هذه المخطوطة التي زوقت خلال النصف الاول من القرن الثـــالث عشر الميلادي والمحفوظة الان في معهد الاكاديمية العلمية الشرقية في لينيغراد.

الهوامش

١- ابن منظور محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب المحيط. بيروت، ج٢. ص٤٩٢.
الزبيدي، محمد مرتضى الجسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت، ١٣٠٦هـ ، ج٢، ص٣٤٢.

٢- ابن منظور، المصدر نفسه، ج٢، ص ٤٩٢، الزبيدي، المصدر نفسه، ج٢، ص٣٤٢.

٣- ابن منظور، المصدر السابق، ج٢، ص ٤٩١.

٤- الزبيدي، المصدر السابق، ج٢، ص ٢٤٤.

٥- ابن منظور، المصدر السابق، ج٢، ص ٤٩١.

٦- الزبيدي، المصدر السابق، ج٢، ص ٣٤٢.

٧- ابن منظور، المصدر السابق، ج٢، ص ٤٩١.

٨- المصدر نفسه، ج٢، ص٤٩١.

٩- مسرور، طه عبد الباقي، الحلاج شهيد التصوف الاسلامي. القاهرة، ١٩٦١، ص٧٣.

١٠- عمارة، محمد، الاسلام وقضايا العصر. بيروت، ١٩٨٠، ص٤٤،٤٩،٥٨٥.

١١- العسقلاني، احمد بن علي بن محمد بن حجر، فتح الباري شرح صحيح البخاري، الطبعة الاولى بولاق، ١٣٠١هـ،ج ١٠ ص ٣١٩، النووي، يحيى بن شرف صحيح مسلم ، المطبعة المصرية بالازهر سنة ١٩٣٠، ج١٣، ص ٨١.

١٢- النووي، المصدر السابق، ج ١٣، ص ٨٦.

١٣- المصدر نفسه، ج١٣، ص ٨٥.

١٤- المصدر نفسه، ج١٣، ص ٩٤.

١٥- المصدر نفسه، ج١٣، ص ٨١.

١٦- العسقلاني، المصدر السابق، ج ١٠، ص ٣٢٩.

١٧- المصدر نفسه، ج١٠، ص ٣٣٠.

١٨- المصدر نفسه، ج١٠، ص ٣٣٠.

١٩- المصدر نفسه، ج١٠،ص ٣٢١.

٢٠- النووي، المصدر السابق، ج١٣، ص ٨٨.

٢١- المصدر نفسه، ج١٣، ص٨٩، العسقلاني، المصدر السابق، ج ١٠، ص ٣٢٥.

٢٢- النووي، المصدر السابق، ج١٣، ص ٨٧.

٢٣- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨٧.

٢٤- المصدر نفسه، ج١٣، ص٨٩، السهوة وجمعها سهاء وهي شبه الرف والطاق يوضع في الشيء اما الغرام فهو الستر الاحمر والثوب الضيق.

٢٥- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨٥.

٢٦- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٩٣-٩٤. العسلاني، المصدر السابق، ج١٠،ص٣٢٤.

٢٧- العسقلاني، المصدر السابق، ج١٠، ص٣٢٤.

٢٨- المصدر نفسه، ج ١٠، ص٣٢١.

٢٩- المصدر نفسه، ج ١٠، ص٣٢١.

٣٠- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨٧.

٣١- المصدر نفسه، ج ١٠، ص٣٢٤.

٣٢- المصدر نفسه، ج١٠، ص٣٢٤، النووي، المصدر السابق، ج ١٣، ص٩٢.

٣٣- المصدر نفسه، ج ١٠، ص٣٢٤٨٧.

٣٤- النووي، المصدر السابق، ج ١٣، ص٩٣.

٣٥- المصدر نفسه. ج ١٣. ص٩٢.

٣٦- عمارة، المصدر السابق. ص٥٣.

٣٧- النووي، المصدر السابق، ج ١٣، ص٩٣.

٣٨- المصدر نفسه. ج ١٣، ص٩٢.

٣٩- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨٥.

٤٠- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨٧.

٤١- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٩٠-٩١.

٤٢- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٩٢.

٤٣- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨٢.

٤٤- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨٢.

٤٥- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨١-٨٢.

٤٦- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨٢.

٤٧- المسعودي، علي عبد الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج ٤، ص١٣٠-١٣١.

٤٨- النووي، المصدر السابق، ج ١٣، ص٨٤.

٤٩- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٨٥.

٥٠- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٩٠-٩١.

٥١- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٩٢.

٥٢- المصدر نفسه، ج ١٣، ص٩٣.

٥٣- العسقلاني، المصدر السابق، ج١٠، ص٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٩.

٥٤- المصدر نفسه. ج ١٠. ص٣٢٩.

٥٥- المصدر نفسه. ج ١٠. ص٣٢٩.

٥٦- عمارة، المصدر السابق، ص٥٧.

٥٧- تيمور، احمد باشا، التصوير عند العرب، راجعه وزاد عليه د. زكي محمد حسين. القاهرة، ١٩٤٢. ص١٢٢.

٥٨- احمد بن حنبل. المسند، ج٤، ٢٩٨١.

٥٩- العسقلاني، المصدر السابق، ج١٣، ص٣٣٠.

٦٠- الغزولي، علي بن عبد الله، طالع البدور في منازل السرور، القاهرة، ١٨٨٢، ج٢، ص٤-٥.

المراجع

١- ابن كثير، ابو الفداء اسماعيل بن عمرو الدمشقي، توفي ٧٧٤هـ/١٣٧٢م، تفسير القرآن العظيم. القاهرة، ١٣٤٧هـ/١٩٢٨م.

٢-ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي الانصاري، توفي ٧١١هـ/١٩١١م، لسان العرب المحيط، بيروت، الجزء الثاني مادة صور.

٣-احمد بن حنبل، محمد بن سليمان عبد الله، توفي ٢٤١هـ/٩٥٥م.

٤-الاشقر، محمد بن سليمان عبد الله، زبدة التفسير في فتح القدير، الطبعة الثانية، كويت ١٩٨٨.

٥-الرازي، علي بن عبد الله بن محمد، توفي ٦٠٦هـ/١٢١١م، مفاتيح الغيب في تفسير القرآن، القاهرة، ١٣٤٧هـ/١٩٢٨م

٦-الزبيدي. محمد بن مرتضى الحسين. توفي ١٢٠٥هـ/١٧٩٠م. تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت ١٣٠٦هـ/١٨٨٨، مادة ص ر.

٧-الطبري، محمد بن جرير بن كثير، توفي ٣١٠هـ/٩٢٢م، جامع البيان عن تأويل القرآن. بولاق ١٩٠٤م-١٩١١.

٨-العسقلاني، احمد بن محمد بن حجر، توفي ٩٢٣هـ/١٥١٦م، فتح الباري شرح صحيح البخاري. بولاق، ١٣٠١هـ/١٨٨٣م.

٩-الغزوي، علي عبد الله، توفي ٦٤٠هـ/١٢٦١م، مطالع البدور في منازل السرور، القاهرة ١٢٩٩هـ/١٨٨٢م.

١٠-القرطبي، محمد بن محمود، توفي ٦٧١هـ/١٢٧٣م، الجامع لأحكام القرآن، مصر، دار الكتب المصرية ١٩٣٥-١٩٤٥م.

١١-المسعودي، عبي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر.، مصر.

١٢-النووي، يحيى بن شرف، توفي ٦٧٦هـ/١٣٧٤م، صحيح مسلم، المطبعة المصرية بالازهر، ١٩٣٠م.

١٣-سيد قطب، في ظلال القرآن، دار احياء التراث العربي، ١٩٥٢-١٩٥٩.

١٤-عمارة، محمد، الاسلام وقضايا العصر، بيروت، ١٩٨٠.

١٥-مخلوف، حسنين محمد، صنوف البيان لمعاني القرآن، الطبعة الثالثة، كويت ١٩٨٧.

١٦-مسرور، طه عبد الباقي، الحلاج شهيد التصوف الاسلامي، القاهرة ١٩٦١.

١٧-الفيروزآبادي. محمد بن يعقوب، تنوير المقياس في تفسير ابن عباس، الطبعة الثانية، مصر ١٩٥١.

تداخل الزمان والمكان في الدراما

اعـــــــداد

د. سعد عبد الكريم خيون

مشكلة البحث:

ان البحث في ماهية الومان والمكان هو بحث عن توضيح للذات يؤدي الى البحث عن الزمان الضائع والمكان الملازم له وكلما انصرف الانسان بجدية اكثر الى هذا الشي ازداد انشغاله واهتمامه بوعي الزمان اولا ومعنى هذا الوعي في الحياة الانسانية... وحيث لن للزمان فعلا اوقع من المكان وهذا الاثر جلي الوضوح في الحضارات الانسانية المتعددة وبالضرورة يأتي الزمان متقدما على المكان لان الخبرة الانسانية او المعرفة لا تتم الا بتطور الزمن حيث ان الدليل الزماني يدخل في كل من وعي الانسان لذاته ودراسة الانسان للمجتمع ، والحياة العضوية لا توجد الا بمقدار تطورها في زمن ونحن لا نستطيع ان نصف الحالة الاتية للكائن العضوي دون ان نأخذ تاريخه لعين الاعتبار ودون ان نحولها الى حالة في المستقبل تكون الحالة الاتية منها بمثابة نقطة العبور اليها وكانت الدراماة قد وجدت طريقتها في التطور والنضوج لانها تحركت ضمن نطاق الزمان والمكان لذلك لابد من معرفة مفهوم الزمان والمكان في الدراما وهذا البحث قائم اساسا على ماهية هذا المفهوم الذي بنيت عليه اعظم الدراما احداثها ووقائعها وصراع شخوصها ماذا يعني هذا المفهوم؟ وقد بني البحث على هذا التساؤل والاجابة عليه في طرحه ومناقشته جوانب مهمة في نواحي الزمان والمكان.

اهمية البحث:

ان لكل بحث اهميته في تناوله لموضوع معين قد يدخل هذا الموضوع في عملي او علمي سفي او ادبي من جوانب الحياة القائمة على هذه الاسس وتكمن اهميته هذا البحث في انه كشف عن رؤيا كتاب الدراما للزمان والمكان وتطور هذا المفهوم كما انه يتناول مفهوم الزمان بشكل اكثر عمق ذلك لان الحياة بكل اشكالها للكائنات الحية تنمو وتتطور بتتابع زماني اكثر مما هو مكاني وكل تطور يحدث في الزمان ومرتبطة به اكثر من ارتباطه بالمكان بينما لا يتيح الزمان المكاني في نموه وتقدمه الى الامام.

اهداف البحث:

ان البحث في ماهية الزمان والمكان هي بهدف الوصول او التعرف الى التداخل الـــذي يحصل بينهما في الدراما ولان ان تكون قبلها قد وضحنا عناصر الزمان وبعد معرفة التداخـــل الزماني تحملنا النتائج فيه الى حدود المكان ونتوغل لمعرفة ايهما اسبق الزمان ام المكان لذلـــك نجد ان اهداف البحث مترابطة ومتصلة يقود كل منها الى الاخر.

حدود البحث:

عند كتابة أي بحث لابد ان يكون هناك حدود بحثية تتحرك ضمن نطاقها ومفهوم الزمان والمكان يأخذ مداه البحثي في حدود الدراما القديمة ونتناولها وفق رؤية كتابها الاغريق الذين تعتبر اشعارهم اساس الدراما ولتستقل الى الدراما الشكسبيرية التي يكون بحث الزمان والمكان فيها اكثر رحابة لما لهذه الدراما من حرية الحركة والنمو في تناول مفهوم الزمان والمكان ونختتم البحث بالدراما المعاصرة وقد عملى الباحث على تجاوز فترات زمنية لمذاهب فنية مثل الكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية لتقارب افكار الكتاب وعدم تغير مفهوم الزمان والمكان فيهم . . .

وهذا الانتقال يستلزم فترات زمنية متعاقبة ويفترش رقعة مكانية واسعة من بلاد الاغريق وانكلترا وجنوب افريقيا وبذلك نكون قد تناولنا في حدودنا البحثية الحدود الزمانية والجغرافية لتطور هذا المفهوم وقد اقتصرنا في التناول لكي يكون التركيز افضل.

منهج البحث:

لكل بحث معين طريقة في منهج بحثي يخضع فيه البحث لخطوات هذا المنهج واسلوب التناول فيه.. والبحث المعد بطريقة تناوله لافكار الدراميين فهو ينحو منحا وصفيـــا ونتيجـــة لمروره بفترات زمنية فهو يدخل ضمن التاريخي فيكون المنهج المناسب هو المنـــهج الوصفـــي التاريخي بطابع الدراسة التحليلية لانه يناقش اراء وافكار الدراميين لهذا المفهوم ويحللها تبعـــا للمرحلة التي ظهرت فيها هذه الافكار .

عناصر الزمن
ماهية الزمن في الدراما

ان الاسئلة الرئيسية هي تلك التي تتعلق بالنواحي البارزة للزمن في الدراما وبالعوامل المسؤولة عن بروز الزمن في الدراسات الحديثة للدراما والزمن في الدراما يتعلق دائما بعناصر الزمن كما اعطتها الخبرة والزمن في الخبرة يختلف عن الزمن في الطبيعة فالثاني يعني مفهوم الزمن في علم الفيزياء كما متعارف عليه في المعادلات الرياضية وبنفس المفهوم هو الزمن الاعتيادي (الوقت) كما تعودنا عليه في ضبط الزمن من خلال الساعات والتقاويم وهو مستقل بطبيعة الحال عن خبرتنا الشخصية لكن الزمن الاول أي (الزمن الذي نعطيه الخبرة) هو زمن انساني والذي اعتمده الدراما في بنائها والزمن الانساني يمثل وعينا للزمن كجزء من الخليفة للخبرة.. هنا يكون الزمن خاص شخصي ذاتي.

والزمن في الطبيعة له عناصر التي يعرف من خلالها وهي (١) القياس (٢) الترتيب (٣) الاتجاه.

والقياس اصبح اساسا موضوعيا عند الفلكيين وقد توصلوا اليه من خلال بعض الاشياء في الطبيعة نتيجة لحركتها المنتظمة مثال حركة الارض والقمر اعطت الزمن القمري وحركة الارض والشمس اعطت زمنا شمسيا ، اما الدوران الارض بالنسبة للنظام الكواكب الثابتة – الزمن التجمعي – فقد اعتبره علماء الفلك اساس المتربة موضوعية للزمن وتبعا له نضبط ساعاتنا وتقاويمنا والترتيب في الزمن بشكل اساس للتمييز بين الاحداث التي هي سابقة (أي الماضي) واحداث لاحقة (أي المستقبل) والحاضر بين الاثنين. ولكي يكون هناك معنى موضوعي لما هو مسمى بتصور الترتيب الزمني لابد ان يتوافق هذا التصور مع مبدا السببية حيث اطلق

عليه كنت مبدأ الانتاج ، كل ما يحدث يفترض شيئا يسبقه بحسب قاعدة ما او التغيرات تحدث بحسب ترابط العلة بالمعمول...ويقول كنت" انني ادرك ان الظواهر تتابع أي ان هناك حالة للاشياء تحل محل اخرى ، ومعنى ذلك انني اربط ادراكين في الزمان" [1] وهذا الترتيب الذي يفرضه قانون العلية (السلبية) يستلزمه ترتيب الظواهر نفسها أي ان ظهور حالة لم تكن موجودة من قبل يفترض وجود ظاهرة لم تكن تتضمن هذه الحالة من قبل . لذلك فعلاقة العلية علاقة ضرورية ولا يمكن ان يسبق السابق لاحقا ولا اللاحق سابقا .. فالتتابع بين ظاهرتين هو تتابع موضوعي (تفرضه الظواهر وليس تتابع ذاتي كما يعتقد هيوم) ولو افترضنا اننا شاهدنا لقطتين من فيلم في الاول الممثل يمسك ومحتدم بصراع مع ممثل اخر واللقطة الثانية نرى السكين بيد الممثل ذاته وهي ملطخة بالدم والممثل الاخر عبارة عن جثة على الارض ..اذا اردنا عكس الفيلم فسنرى اللقطة الثانية قبل الاولى .. هنا ندرك ان العمليات اللامنعكسة لا تحدد ترتيب الزمن فقط بل ايضا اتجاهه .. أي ان العلاقة تحدد ترتيبا سببيا في اتجاه واحد .. أي تضيف الى تصور الترتيب المفهوم الذي يعين سياق (السابق واللاحق) و (الماضي) و (الحاضر) يسير في اتجاه واحد فقط .. والزمن كما في الطبيعة له عناصر فهو عندما يدخل الدراما يمتلك عناصره الخاصة .. فالزمن في الدراما زمن فني مرتبط هو والفراغ الفني بمعلومات الكاتب او قصة الراوي عن حياة الشخصيات والاحداث المختلفة .. والقصة عبارة عن انعكاس فني لحديث الناس وتشكل الصورة الفنية الادبية امام القارئ او المشاهد كرواية موضوعية للحدث الفعلي والزمن الفني هو انعكاس للحدث او لاحاديث الناس الفعلية والذي يتسرب من خلال الفراغ والزمن الفعليين والزمن الفني في الدراما شرطي .. فالدراما تولد التخيل الموضوعي لواقع الكاتب والشخصيات تتكلم وهي موجودة في هذا الزمن الفني .. ويظهر المؤلف الدرامي حياة الشخصيات الجارية في الزمن الفني الذي لا يتطابق مع الزمن الفعلي والزمن الفني قد لا يكون مضغوطا فقط بل ومحددا ايضا مثلا اذا امتد وصف الشخصيات او شخصية معينة

لانفعالات شخصية اخرى اكثر من هذه المعاناة نفسها والانفعال ذاته .. والزمن في الدراما يمكن ان يكون ذا ابعاد عديدة فالزمن يتأرجح احيانا من الحاضر ويعود الى الماضي ويصور ذكريات ثم من جديد يعود الى الحاضر .. ففي الدراما الكلاسيكية كان الملاحظ وحده الزمان والمكان والحدث وفي الدراما الواقعية تقفز الاحداث والشخصيات في الفراغ الفني والزمن الفني عادة .. وتشابك الماضي والحاضر والمستقبل يعتبر من السمات المميزة لروايات ومسرحيات وافلام القرن العشرين .

ويعبر المؤلف الدرامي عن المشاعر والاحاسيس ومعاناة الاحداث وانفعالاتها في هذا الزمان او ذاك ، ونظرة الناس الى الماضي والحاضر والمستقبل والى جريان الحياة في الزمان .. وفي المسرحية يكون المكان الفني والزمان الفني مستقطعا أيضا طبقا للاساس الدرامي وهناك ايضا ينعكس المكان والزمان الفعليين لحياة الناس بواسطة الرؤية الموضوعية وتخيل حياة الشخصيات في المكان والزمان الفنيين . الزمن في الدراما لا يمكن ان يبرز دون ارتباطه باللغة لانها وسيلة التعبير في العمل الدرامي واللغة لا تستطيع ان تستوعب الحدث وتتمه في جملة واحدة وانما لا بد ان تتمه على مراحل زمنية ولكي تتابع الحدث للتطور لا بد من زمن معين للحدث والحبكة تحتاج الى زمن داخلي لان الشخصيات العاملة في الحبكة توجد وتعمل في الزمن والاحداث الواردة في الحبكة تعمل داخل الزمن ايضا وكل تغيير يطرأ اولا فهو يتم كله في اطار الزمن.

ومبدئيا يوجد هناك زمنين في الحبكة: الزمن الداخلي والزمن الخارجي وكلاهما يستغله المؤلف في صياغة الحبكة فهو يستغل الزمن الداخلي كميا وموضوعيا فالزمن داخل الحبكة يختلف غائيا عن الزمن الموضوعي (الفيزيائي) ، وهو زمن ثابت على معدل معروف وله ميزة مهمة انه زمن غير ارتدادي أي انه لا يمكن ان يرتد الى الوراء .

لكن الزمن في الدراما زمن ذاتي يمكن ان يتسع ويتقلص حسب الظروف وقد لا يكون متتابعا وهو لا يشترط التقسيم الموجود في الزمن الموضوعي (الماضي – الحاضر – المستقبل) لاننا نجد من خلال ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل تتلاشى وتمتزج الفترات الزمنية لذلك فهو زمن غير منسق وغير منظم وتتغير سرعته واتجاهه باستمرار وهو يكون بيد المؤلف الدرامي كمادة سهلة التشكيل وكجزء لا يتجزأ من العمل الدرامي كله وهو بالنسبة للمشاهد او القارئ يكاد يكون غير محسوس فهو موجود احيانا كخلفية للحدث فقط .. الزمن في الدراما يختلف عنه في قصص العهد القديم ، حيث ان الكاتب الدرامي قد يعود الى الوراء مستذكرا احداث وقعت في الماضي ولها اثر في الحدث الحالي وستترك اثارها في احداث المستقبل بينما في قصص العهد القديم " عدم عودة الزمن الى الوراء على الرغم من تشعب القصة الى خيطي حدث متوازيين الا ان الذي يمضي امام اعيننا هو واحد فقط " [٢] ربما تكون في قصص العهد القديم عودة للوراء في الزمن ولكنها لا تأتي عشوائية بل تأتي لاسباب مختلفة مثلا حينما تظهر شخصية جديدة في القصة والعودة هنا تستخدم لغرض تفصيلات عن خلفية نفس الشخصية (الجديدة) وماضيها . لكن بصورة عامة فقصص العهد القديم عديمة العودة بالزمن الى الوراء .. والمستقبل او رؤيته بالنسبة للزمن في الدراما ، فهذه نادرا ما تحدث وقد لا تحدث ورؤية المستقبل قد نجدها في افلام العصر الحديث وخاصة افلام الخيال العلمي حيث تصور الحياة بعد مئات السنين .. كذلك تزخر قصص العهد القديم بحالات النظر الى الامام خاصة تنبؤات الانبياء الذين تنبؤا بما سيحل باليهود من احداث وابلغوهم بها قبل حدوثها وهي اما تكون توقعات باحداث اداها في وقوع احداث او مخاوف من وقوع حدث معين او تكون استفسارات او مخططات للمستقبل .

ونواحي الزمن هي الطابع المميز ظاهريا او ضمنيا للدراما على مر العصور ويضم الاساطير القديمة والنصوص الدينية والتي تطرح للمعالجة لان لها مغزى ضمن نطاق خبرة الكائنات الانسانية وحياتها . . .

حدود المكان في الدراما

تناول (كانت) في فلسفته النقدية صورة المكان والزمان ويرى انهما صورتان اوليتان تخلعهما الحساسية على شتى المعطيات الحسية التي ترد اليها من الخارج دون ان يكون لهما ادنى وجود واقعي في العالم الخارجي باعتبارهما موضوعين قائمين بذاتهما وكما قال في الزمان فهو يقول في المكان " المكان ليس شيئا موضوعيا واقعيا كما انه ليس جوهرا ولا عرضا ولا رابطة بل هو صورة تخطيطية ذاتية تصورية وفقا لقانون ثابت من طبيعة الذهن وتجعل في الامكان تحقيق الترابط او التآزر بين جميع موضوعات الحاسية الخارجية " [٣] وكنت يستخلص مجموعة حجج في رأيه هذا مفادها ان تصورنا للزمان والمكان لا يمكن ان يكون مستخرجا من التجربة ما دامت صورة المكان والزمان مفترضتين قبل التجربة والحجة الثانية اننا لا نستطيع اننا لا نستطيع ان نتصور الا تكون هناك موضوعات في المكان ولكننا لا نتصور عدم وجود مكان اصلا والحجة الثالثة اننا نتصور امكنة وازمنة عديدة ولكننا لا نستطيع ان نتصور هذه الجزئيات المكانية والزمانية الا اذا كان هناك مكان واحد وزمان واحد يكمنان وراء كل هذه التصورات المتعددة للامكنة المتباينة والازمنة المختلفة والحجة الرابعة هي اننا نتصور مكان وزمان لا متناهيين في حين ان التجربة تعطينا مقادير متناهية فهذا الاشتقاق حتما ليس مشتقا من التجربة بل هو حدس اولي وطبعا (كنت) يستند في حجته الرابعة الى الهندسة الاقليدية التي تحدد المكان: ثلاث ابعاد بينما تطور علم الهندسة يبين ان الابعاد الثلاثة للمكان ليس حدسا اوليا بل هي مسلمة افترضتها الهندسة الاقليدية افتراضا وقد لاحظ العلماء امكان اقامة هندسات عديدة . وفكرة المكان ليست حديثة العهد في المناقشة والتناول وهي منذ تطور الفلسفة النقدية اخذت مجالها مجالها في البحث .. وقضية المكان شأنها شأن قضية الزمان ترتبط ارتباطا عضويا وثيقا بالادب الروائي والدرامي على حد سواء . فالاحداث حتى لو كانت داخلية صحيحة تحتاج الى اطار تدور فيه (مكان) وحيز زماني تشغله والاثنان معا يستخدمان في تحديد الاحداث .. فعن طريق وضع الاحداث في مسارها الطبيعي العادي في الزمان والمكان نجدها تحصل على سمة خاصة تنفرد بها – الزمان والمكان يمنحان الاحداث بعدا واقعيا على عكس الاساطير والحوادث حيث ان الزمان والمكان اما لا يرد لهما ذكر بالمرة او لا

يحددان بصورة واضحة . ونحن نجد دائما المكان موجود داخل الحدث ولكن ليس الحدث موجود داخل المكان ولذلك فان المكان الداخلي للحدث لا يتحقق في المكان الخارجي وانما يتحقق في الزمن الخارجي . وهناك اكثر من وسيلة للتعرف على المكان الذي يرد على لسان الشخصيات مثل ذلك وقفات الطريق او المرور بمدينة معينة واحيانا تكون هذه الاماكن التي ترد على لسان الشخصيات لها اثر في حياة أي شخص وسلوكها ومستقبلها مثال ذلك مفترق الطرق الثلاث الذي يقف فيه اوديب وينتج عنه قتله لاباه كذلك وقوفه على باب مدينة طيبة بسبب الوحش ومن ثم انتصاره عليه بحل اللغز وزواجه من امه التي لا يعلم عنها انها امه وفي الدراما يأتي وصف المكان خالي من التشويش على عكس قصص العهد القديم وذلك بسبب التوتر الداخلي في العمل الادبي نفسه بين رسم الزمان ورسم المكان في قصص العهد القديم بالنسبة للنص الدرامي يفترض وجود مكانين : مكان يشار اليه في النص مثلما في أي نص ادبي ومكان العرض وهو مكان خيالي ينبه المتفرج في خياله . والمكان المشار اليه في النص مكان مطبوع يعلن عن نوع معين من التبادل اللفظي .. وهو مكتوب على الصفحة والقارئ للصفحة يدركها بصريا ومن خلاله يميز بين النص الذي هو نسميه نص المؤلف ويشمل ارشادات المسرحية وغالبا ما يكون موضوعا بين قوسين او مطبوع بحروف تختلف في تركيزها اللوني وخطوطها عن باقي النص .

والنص الذي نسميه نص الشخصيات .. وهو حوار الشخصيات عند العرض ومن خلاله تبين فيما اذا كان المشهد مونولوجا او (ديالوجا) او حديث يجري من عدد من الشخصيات ويعود بنا هذا المكان المطبوع الى مكان خيالي ذى ابعاد ثلاثة .. مكان سمعي وبصري وحركي .. أي قراءة للنص تفترض وجود مكان يعينه هو ذلك المكان الذي ينبه القارئ في خياله .. ويعتبر المكان الخاص بالزمن الذي كتب فيه نص المسرحية ذو اهمية كبرى بالنسبة للعرض . فتغير المكان الخاص بمسرحية ما يعني ايضا تغير معناها .. ويعتبر المكان العنصر الوسيط حقا بين العالم الاجتماعي وعالم الكاتب الخيالي ، وبين المتفرجين والممثلين وبين النص والعرض وهو العنصر الذي يربط عناصر العرض بعضها ببعض .

تداخل الزمان والمكان

الزمان ليس وحده العامل الحاسم في تحديد علاقة الذات بالموضوع وكل ما يكشف بـه الزمان عن نفسه يكون تغييرا يشمل الاشياء ذات الابعاد الثلاثة ، أي المكان ولكن هل يفصل الزمان عن المكان ، بعبارة اخرى ايقوم الزمان منفصلا عن المكان ؟ عندئذ يمكن ان نتصـور نوعين من الصراع مختلفين ومستقلين بين الانسان والزمان من جهة وبينه وبين المكان من جهة اخرى . في بعض المسرحيات نجد الشخصيات تواجه الزمان المكاني . وكل مـا في الامـر ان قضية الزمان تبدو عادة اكثر بروزا نظرا لاهتمام الانسان بها اكثر من قضية المكان . الحقيقة ان الزمان غير منفصل عن المكان وقضية الانسان لا تختلف اذا قلنا انه في صراع مع الزمـان او المكان على اساس ان نفهم من الزمان المكاني ومن المكان الزماني وهذه حقيقة اكدها الكسندر حين قال: " ان قليلا من النظر المتأمل يكفي لبيان كيف انهما (أي الزمان والمكـان) يعتمـد الواحد منهما على الاخر ومن ثم فليس هناك مكان بلا زمان كما ليس هناك زمان بلا مكان . تماما كما الحياة لا تقوم بلا جسم ، والجسم لا يستطيع ان يؤدي وظيفته من حيث هو جسـم حي دون الحياة ، فالمكان بحكم طبيعته ذاتها زماني والزماني مكاني"[٤] .

اذن ليست هناك لحظة زمانية بغير موضع في المكان ولا موضع في المكان بغـير لحظـة زمانية .. اذن فالزمان والمكان يكونان معا وحدة حيوية لها صفاتها الخاصة الجديـدة وهـذه الصفات الجديدة ليست مجموع الصفات الزمانية والصفات المكانية وانما هـي صفـات ذات طبيعة موحدة لان الزمان والمكان يرتبطان من الناحية الوجودية . والواقع الانساني لا يعـرف الزمان وحده ، والمكان وحده والانسان لا يواجه هذا مستغلا عن ذاك بل انـه في جـهاده المستمر لتحقيق وجوده انما يرتبط بالزمان والمكان معا ودائما في توتر خلاق .

ديمومة الزمان والمكان

الزمن كما عرفنا يتحدد بثلاث مفاهيم هي القياس ، الترتيب ، والاتجاه وهـــذا طبعـا الزمن الطبيعي او كما يعرف الزمن الفيزيائي .. ولكن هناك ظاهرة اخرى للزمن مهمة هـــي الديمومة وهي تصور فيزيائي للزمن والديمومة تعني اننا نختبر الزمن كأنسياب او سيلان مستمر فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والتغييرات المتعددة فحسب بل شيء يـــدور عـــبر التتابع والتغير والفيزياء بهذا الشكل تترجم الزمان الى ابعاد المكان والفعل يجعل الزمان مكانيـا .. فقد اهتم كانت بمسألة كيفية نشؤ صفتي الاستمرار والوحدة من التتابع الزمني لاحـــداث منقطعة ومتباينة .. ان الزمن كما نعيشه ونخبره له صفة السيلان وهذه الصفة هي عنصر دائـم وسط لحظات الزمن المتتابعة في تغييرها المستمر وكأن صفة الديمومة هذه تفرض على التغيـــير المستمر من الخارج والسيلان المستمر او الصيرورة ، والديمومة غالبا ما تعتبر من وجهة نظـــر سيكولوجية انها من مقومات خبرة " الحاضر الخداع " او المموه . والقصد هو وصف ناحيـــة الاتساع والامتداد او الديمومة في اخبار الزمن اللحظي او الاني كنقيض للنقطة المجردة المقـورة التي تحدد لحظة الزمن الفيزيائي لكن الحاضر الخداع يستعمل كذلك للاشارة بان سيلان الزمن ضمن الحاضر يحوي مسبقا بعض العناصر الاولية للترتيب والاتجاه التي تشير نحو " الماضي " و " المستقبل " الحاضر .. والامتداد الزمني الدائم عبر الحاضر ليشتمل على عناصر من الذاكـــرة والتوقع ، هذه العناصر في تذكرها وتوقعها تاتلف في تجربة الحاضر الخداع . وهذا الامتـــداد ينقل الينا بعض المفاهيم المهمة عن " الماقبل " ، " المابعد " " السابق " " اللاحق " ، " الما ضي " ، " الحاضر " وهي الفاظ تشير الى ترتيب الزمن واتجاه مساره .. ويتمتع الزمن بصفة الديمومـة لان بعض وظائف الذات تدوم عبر الزمان او على العكس ، نحن نكتسب مفـــهوما اوليـــا في الدراما تبرز الديمومة الزمانية كتعبير للعلاقة بين الذات والموضوع وهـــذا خـــاضع لمفـــهوم

الشخصيات للزمان .. وتعتبر عملية تداخل الماضي والحاضر شيئا تزخر به الدراما .. والذات لا يمكن ان تقر للزمن بقيامه بوصفه حقيقة مستقلة ما دامت هي التي تعطي للاشياء وجودها والذات تشكل الزمن تشكيلا خاصا يوافق التجربة ، انه تشكيل ذاتي يأخذ فيه الزمن صفة النسبية او هو يتسم بنوع من التوزيع غير العادل وعدم الانتظام وعدم التماثل في القياس الشخصي للزمن وهي صفة تختلف اختلافا اساسيا عن الوحدات المنتظمة والمتماثلة والمتباينة تلك التي تميز القياس الموضوعي .. والزمن في التجربة الانسانية لا يخضع لقياس ثابت وهو قبل هذا ليس شيئا (او موضوعا) قائما خارج الذات فهو ليس حقيقة خارجية وانما هو حقيقة نفسية مرنة .. وكما قلنا ان ابرز صفات الزمن هي الديمومة الماضي لا ينفصل عن الحاضر والمستقبل منظور اليه بعين الحاضر . الحاضر هو اللحظة الزمنية المشبعة لانه هو التجربة . والماضي والمستقبل كلاهما حاضر في التجربة ، وليسا بذاك تعبيرا عن بعدين او اتجاهين . الزمن في التجربة الانسانية ديمومة واستمرار . البداية لا تنفصل فيه عن النهاية كما ان تغير الزمان لا يمكن ان يتحقق أي وجود في العالم فالزمان هو العلة في تحقق الوجود . واذا فقد عنصر الزمان او اهمل فالتوتر اللازم بين الذات والموضوع لقيام الحياة لا يتم . حينما يعتصر الهم الانسان يشعر حينها انه سجين في المكان الذي هو فيه .. أيمكن ان يكون المكان حقا سجنا للانسان .. وحينما لا يرغب الانسان بتحقق ذاته في حدود المكان الزماني وتتوق نفسه الى نوع اخر من المكان فتتلاشى بذلك من حياته امكانية التوتر بين الذات والموضوع او لنقل امكانية الحياة في نطاق الحقيقة الواقعة لنأخذ مثلا شخصية هاملت .. الم يشعر بالتعاسة ؟ كان هذا مرده لاحساسه بانه في سجن .. فمن حواره التالي:

هاملت .. ما الذي يا صديقي الكريمين، الى الهة الدهر حتى ارسلتما الى هذا السجن غلد نستدن .. السجن . يا سيدي ؟

هاملت .. الدانمرك سجن .

روزنكداتز .. اذن فالدنيا كلها سجن .

هاملت .. سجن ، ممتاز فيه ردهات وسراديب ، والندانمرك من اسوأها ""[٥]

كما وان محاولة الانسان للهروب من جسمه ومن المارة كفيل بأن يزعزع وجوده تماما كاستغراقه الكلي في مطالب الجسم المادية . فالجسم مرتبط بالارض ابدا وكل محاولة لانكسار الجسم والانفلات منه تعد عبثا .. وقد حاول هاملت الهروب من جسمه او انكاره والانفلات منه بقوله:

هاملت .. آه ليت هذا الجسد الصلد يذوب ، يموع ، وينحل قطرات من ندى .
يا ليت الا ربي لم يضع شريعته ضد قتل الذات .

ولكن يبقى هذا الانسان على هذه الارض يبتعد عنها ويعود اليها كما ذهب هاملت ثم عاد الى القلعة مجددا .. السجن .. فها هو قد انتهى الى المكان الذي بدأ منه .. هنا تبرز فكرة الديمومة المكانية .. وها هو يحس بابدية مكانية يعيش فيها متذكرا للمكان المحدود . وكما يختلط في التجربة الانسانية ماضي الزمان ومستقبله في اللحظة الحالية أي تتلاشى فكرة الابعاد الزمانية المألوفة في الحياة العادية .. تتلاشى ايضا الابعاد المكانية .. ولكي يستطيع الانسان الانخراط في التجربة الانسانية التي يعيش فيها سائر الناس . لكي يستطيع ان يحقق وجوده لان ان يخلق التوتر اللازم لهذا الوجود بين ذاته وبين الزمان من حيث مكاني ، والمكان من حيث هو زماني .

١. الدراما الاغريقية

لمفهوم الزمان والمكان عند كتاب الدراما اهمية خاصة وهي نتاج فكري للعصر الذي يكتبون فيه ويمتاز الزمان باولوية على المكان لان الاخر بالنسبة لاغلب الكتاب لا يعدو عن مكان العرض الذي يتجسد فيه نصوصهم المسرحية بينما ظل الزمان في اغلب مراحل الكتابة

الدرامية مناقشة وكانت البداية عند الكتاب الاغريق وتوضحت في كتابات الشاعر بندار الاغريقي وعند شعراء التراجيديا (انجلوس ، سوفوكلس يوربيدس) بالنسبة لشعراء التراجيديا الثلاث والذين اصبح عندهم الاساس لزمن ولكن لكل واحد منهم فلسفته الخاصة وكانت كلمة (Time) التي تعبر عن الزمن قد استمدوها في تراجيداتهم وان الوقت يكشف عن نفسه من خلال التغيير وبهذا المفهوم كل التراجيديات تعالج الزمن لانه موضوعها الرئيسي هو وانما كلحدث من الاحداث العظيمة التي تغير الاوضاع وعظمة التراجيديا تستند اساسا الى ما فيها من اختلاف بين ما وقع من قبل وما يقع بعد وكلما زاد عمق الاختلاف ازداد عمق المأساة .. والملحمة ايضا تعالج موضوع الزمان لكنها تختلف عن التراجيديا لانها لا تعرف للزمن حدود فهي تقص قصص كثيرة وتتناول ماضي غير محدد عكس التراجيديا فهي تتناول فترة من الزمن محددة .. فالتراجيديا الاغريقية تجمع النقيضين فيما يتعلق بالزمن . فهي تحكي اساسا اسطورة قديمة يرويها الناس ولا يعرفون زمن مولدها بالضبط ثم هي تمضي الى الحاضر وتتناول المستقبل . وبذلك فان التراجيديا تصور لنا ازمة ذات طابع مؤقت في عالم لم يتحكم فيه الزمن كل التحكم بعد .. الزمن لم يكن عند الاغريق في الاصل الها ولكنه اصبح كذلك في زمن متأخر وفي صورة خاصة .. في العصر الهيلنستي عبدوه تحت اسم "ايون" أي الزمن السرمدي وهي تختلف عن (Time) الزمن العادي وكان الاورفيون يتصورون الزمن في صورة كانت مقدس يخلق النار والهواء والماء بالنسبة للفلاسفة والشعراء في القرن السادس فقد برز اول تجسيد واضح للزمن فمنهم من يصفه باحكم الحكماء لانه يكتشف كل شيء ومنهم يصفه بأنه يظهر الحقيقة والبعض الاخر يصفه فيجعل له أسنانا تمزق كل شيء اربا اربا .. هذه بالنسبة للشعراء الاورفيون اما بالنسبة الى التراجيديا فقد تجسد الزمن من حيث علاقته بنا والزمن من حيث علاقته بالاحداث والزمن من حيث علاقته بنا حيث تصور التراجيديا الزمن على انه مبدع الاحداث مثال " ان الوقت كان بالنسبة له يمر متثاقلا " من وصف سوفوكلس لعزله فيلوكتيني او يقول " ان الوقت

يولي الادبار" وهذه عبارات فحواها ان الزمن كان في طريقه الى التجسيد الكامل حيث اعتبر الزمن حيا ومسؤولا عن الاحداث ولكن هناك صورة اخرى يعتبر فيها الزمن مؤثرا في حياتنا الداخلية .. فهو كائن حي وهو يتصل بحياتنا ويختلط بمشاعرنا واكثر من ذلك فهو يعيش بداخلنا ولا يفارقنا ابدا كما في"اوديب في كولونوس" السونوكليس"ان الزمن الطويل الذي يعيش معي علمني ان اقبل الاشياء" او كما يقول يوربيدس في (السحب)" ان هذه المرأة قد عاشت في صحبة الزمن الطويل" وهكذا يكتسب الزمن كل التطورات التي تحدث لنا نحن بمعايشته الينا .. والزمن ليس مجرد كاشف للاشياء والامور المقدرة وانما هو المسؤول عن حدوثها ومن ثم يصبح قوة غامضة نصفها مادي ونصفها معنوي والزمن كثير النشاط وهو فاعل افعال كثيرة ، وقال عنه شعراء التراجيديا " ان الوقت يعلمنا الدرس " وهو يمحو الاشياء وهو يهدئ ويسكن ووصفوه بالعظيم . اننا نراه ولا يفلت احد من قبضته .. وتلك صفات الحاكم المسيطر وهي صفات زيوس رب الارباب .. فكل انسان يريد ان يعتبر عن مسؤول للاحداث العظيمة ولابد ان يكون الها ويمكن ان يكون الزمن هو ذلك الاله .. لقد كان الزمن في التراجيديا الاغريقية اول الامر شيئا معنويا غامضا ثم رويدا رويدا بدأت تظهر له شخصية مستقلة .. عند (سقراط) الزمن هو السيد الذي يعلم الناس ويلقنهم الدروس وان كانت قاسية وهو ايضا الاداة التي تنفذ العقاب الالهي .. هذه هي الصورة الاولى عند (الاغريق) وفلسفة (سقراط) في اساسها ان العدل الالهي يرتبط بالزمن .. فالحدث يقع لان الاله قد قرر ذلك وقرار الاله جاء نتيجة لشيء وقع في الماضي واثار غضبه ولانه من عقاب فالزمن هو الذي يترل هذا العقاب ، قد يتأخر العقاب ويرى (اسخيلوس) انه ليس بمشكلة واعتقد يقينا بان تأخر العدالة الالهية امر طبيعي وصادف في كل مسرحيات (سوفكليس) يترل تقريبا باشياء من ارتكبوا الخطيئة .. وقد كان (سوفكليس) ينظر الى الاجيال المتعاقبة كشيء متصل مستمر .. لذلك نجد شخصياته تبدو كأنها في حالة ترقب لا تنتهي الا حين يقع الانتقام الالهي آخر الامر ،

على ان التأخير يمنح الامل احيانا والمستقبل عند (اوديب) مجهول والزمن يسير في طريقه ويبدأ (سوفكليس) بآلام الناس ولا يخوفهم حتى ينفذ فيهم مشيئة الالهة .. وهكذا يبدو الزمن من حيث هو اداة تحقيق العدالة اشبه شيء بقوة ايجابية مدمرة بالنسبة للمجرمين وكذلك سلالتهم والعقاب ليس ماديا فقط انما فيه جانب عقلي لانه يعرض درسا لمن نزل بهم العقاب ولمن حولهم الاتعاظ بما حل بالآخرين .

والزمن كما نعلم يعطي الدروس فهو يمحو ويطمس وعند (ارسطو) بداخلها التطهير لان الزمن عنده لا يمحي الايمان والسعادة او الصبر وانما يمحو الغضب الالهي فيتم التكفير .. وقد لجأ (سوفكليس) الى المسرحية الثلاثية وهي في حقيقتها ثلاث مسرحيات تسير في خط واحد وهو السبيل الذي اتاح له فرصة تناول سلسلة متتابعة من الجرائم التي تفصل بينها اماد زمنية بعيدة ولكنها مرتبطة ببعضها اشد الارتباط مثال ذلك الاورسنية .. اما السبعة ضد طيبة فترتيب عناوينها الثلاث " الايوس" " اوديب " " والسبعة ضد طيبة" أي الاب ثم الابن ثم الاحفاد .

لقد طرأ تطور على الفكر الاغريقي من حيث مفهومه عن الزمن واعتنق سوفوكلس فلسفة مغايرة لفلسفة (سقراط) لان عصر سوفوكلس هو عصر الانسان لا الالهة لان اثينا كانت في اوج قوتها وسيادتها على العالم الاغريقي .. وهذه الفلسفة الجديدة بمقتضاها يأتي بؤس الانسان وتعاسته من تقلبات الدهر وتغير الاشياء كما تأتي سعادته من اسلوبه في مواجهة هذه التقلبات وعند سوفوكلس تفسر الاحداث كضرب من ضروب التحدي للسلوك الانساني ، حيث ان هناك فرق بين الفلسفتين كبير وان كانت كلتاهما مستمدة من اصل فكري واحد ويبدو الفرق واضح حين نناقش امرين اولهما طريقة وصف اثر الانسان وثانيهما اسلوب الانسان في مواجهة هذا الاثر .

وسوفوكلس يدرك معنى العدالة الالهية والمعاناة التي يلقاها الناس من جراء اخطاء قديمة ولم يركز على تأجيل نزول العدالة الالهية بقدر ما اكد على التدخل الالهي المباشر في حياة الناس

يصبح سيدا ينبغي ان نستجيب لكل اوامره بل يصبح مجرد شاهد يعرف كل شيء ويحدنا بالدليل الذي يسمح بالحلم على الناس وعلى الامور .. وبعد فان سوفوكلس ينظر الى الزمن من وجهة نظر الانسان واذا كانت شخصياته تعيش في قلق وترقب كما كانت شخصيات (اوديب) الا انها لم تعد تنتظر اجيالا وهي تعاني هذا القلق .. الامر عنده يقاس بما يجري على الفرد نفسه وعلى حياة هذا الفرد فقط .

الزمن بالنسبة ليوربيدس يختلف اختلافا واضحا عن (اسخيلوس) وسوفوكلس فقد سلك سبلا عدة في كتاباته واهتم بكل شيء .. في بعض مسرحياته تجدها تقليد حيث نشيد الكورس .. عبارات خلاصتها ان الزمن هو الذي يحقق العدالة وعنده ايضا فكرة الدروس التي تلقنها الزمن للناس كذلك تردد شخصياته الكثير من مفاهيم سوفوكلس .. ويوربيدس بتشائمه يرى ان الدهر قلبا والحياة لا تثبت على حال والزمن هو الذي يفعل كل ذلك وهو مثل سوفوكلس يؤكد ان فترة وجيزة من الزمن تكفي لاحداث اكبر تغيير فيؤكد ان يوما واحد يكفي لكل شيء والزمن عنده اشبه بمملكة تتربع المصادفة على عرشها والامن عنده اصبح مختلط بمشاعر الانسان .. وهذه المشاعر شيء شخصي ذاتي وهي تختلف فيما بينها اختلافا بينا مقياسه الفرد ذاته .. والمشاعر في اعماله نجدها في كل مكان لدى اقصر من سابقيه فنحن في مسرحية وامام هذه المشاعر نحس كما لو كنا نواجه مجموعة هائلة من الامواج الصغيرة المتلاحقة بدلا من موجة واحدة عاتية غارقة طويلة .. وركز يوربيدس على العاطفة الشخصية ويقيس الزمن واثره من خلالها ، أي ان نظرته للزمن كانت ذات طابع نفسي تدور حول العاطفة الشخصية بمعنى ان الحياة كلها بما فيها من امال والام من خوف واطمئنان ، من قلق واستقرار كل ذلك مختلط بمفهوم الزمن بالرغم من ان يوربيدس صور الزمن في صورة خطر دائم وتهديد للانسان لا ينقض ، فقد صوره ايضا في صورة البلسم الذي يداوي الجراح .. مع ان التراجيديا تعالج دائما ازمة من الازمات لا مكان فيها للسلام من بدايتها الى نهايتها ومع ذلك فان الامر لا

وصور العقاب حاسما وسريعا وقاطعا بدل من تصويره في شكل تمديد متصل مستمر .. وهنا يؤكد سوفوكلس على الانسان وعلى التغيير .. هنا يصبح الوقت مبعث القلق في حياة البشر .. والوقت هنا هو سلسلة من التغييرات المباغتة التي تحدث باي طريقة وتؤثر في مصائر الناس ومشاعرهم وعبر سوفوكلس في مسرحياته عن نظرية التغيير التي يحدثها الزمن في صورتين متناقضتين احداهما تتناول التغيير العفوي الذي يقع كيفما اتفاق دون نظام والاخرى عن التغيير الذي يجري وفق نظام دقيق ويعرض سوفوكلس كثيرا من الصور في مسرحياته المختلفة متاعب الحياة واضطراباتها كذلك تكاتف قوى الطبيعة في محاربة الانسان لتبرز ضعفه وكيف يتحدى الانسان هذه القوى ويواجهها بكامل شجاعته ، وهو يجعل ابطاله معاندين ثابتين على مبادئهم لا تزعزعهم نوائب الدهر وهم يتصرفون طبقا لقواعد ثابتة لا تتغير اذا تعلق الامر باسلوب .. كما فعلت (اجاكس) حين عصت اوامر كربون لانها كانت في نظرها اوامر غير حكيمة فقالت " لا اتصور ان الاوامر الملكية لها كل تلك القوة بحيث تجعل الانسان الفاني يتجاهل من اجلها القوانين الازلية التي لا تخطئ .. قوانين السماء " وهنا تبرز لنا فكرة رفض الانسان لما يأتي به الزمن .. وهي تعني الموت في ذاته .. هذه الفكرة تحكم بناء المأساة عند سوفوكلس وفي معظم مسرحياته مثل اجاكس ، (سبعة ضد طيبة) الكتراء اوديب في كولونوس .. نجد الحركة المسرحية كلها تتركز حول شخصية واحدة هي التي تواجه التحديات والاخطار في اصرار يتصاعد باستمرار حتى يصل الى درجة الاستمانة او درجة الموت ذاته دون ان يعرف التسليم ابدا .. والزمن عند (اسخيلوس) هو القوى الكبرى هو الاداة التي يستخدمها الاله لتنفيذ ارادته ولكن عند سوفوكلس يتمثل بارادة بطل المسرحية الذي تحدى الزمن وافلت من قبضته .. وهو الذي يكشف الغطاء عن طبائع الاشياء والناس .. وعملية الكشف عن الاشياء تتيح فرصة الحكم عليها ومسلك الانسان يكشف بالتكرار .. والتكرار يأتي مع الزمن ومن ثم يعرف فيما اذا كان الانسان شجاعا ام جبانا ، صديقا ام عدوا ، وبهذه الفلسفة فان الزمن لا

يخلو من تلميحات الى امل في السلام .. وحاول ايضا على انكار قدرة الزمان على التدمير والتحطيم وقد جعل ابطاله يؤثرون الموت على التسليم .. هذا الهدف عنده هو المبرر الاول والجوهري للموت البطولي .. ابطاله كل هدفهم فهم عن التجميد والخلود وكذلك عن التخلص من حياة قلقة مضطربة قاعدته فالزمن عند يوربيدس قد فقد ابعاده الدينية والالهية التي طوقه بها (الانسان) وغدا حقيقة تتصل بالنفس والذات اكثر من اتصالها باي شيء اخر . لذا فاننا نرى الشعراء الثلاثة في كل منهم ما يتفق والاوضاع على ايام كل منهم .. (اسخيلوس) وعقيدته في العدالة الالهية تتفق زمنيا مع تخلص اثينا من غزوة كبرى كادت تعصف بالعدالة وهي الغزوة الفارسية وسوفوكلس يرفض مبدأ التغيير الخلقي لان ارادة تشكلت حين كانت اثينا تواجه بكل شجاعة تكتل العالم الاغريقي ضدها وتثق ثقة مطلقة في اخلاق ابنائها وفي قدرتها .. بالنسبة ليوربيدس فقد اهتم بالانسان وبؤسه وشقائه لانه كتب حين كانت الديمقراطية في اوجها تمنح كل فرد قيمته وتصون هذه القيمة وحيث كانت شرور الحرب على اشدها وحين كانت سيطرة اثينا تهدد استقلال المدن الاغريقية .. لذا كانت فلسفة كل منهم تعكس اوضاع زمانه ..

٢.الدراما الشكسبيرية :

تمتاز الدراما الشكسبيرية بتحررها من نظام الوحدات الذي سارت عليه الكلاسيكية القديمة وقد احتفظت الدراما الشكسبيرية بوحدة الفعل وقد عمل شكسبير على الانتقال من المعقد الى غير المعقد ومن الشائع والاني الى الاساسي والرمزي وشكسبير لم يحدد شخصياته بمكان واحد ولم يستطيع الزمان ان يقيده كمؤلف في تنقلاته الدرامية . فالزمن في بعض مسرحياته هو التنبؤ بالمستقبل وفي بعضها هو التردد المطرد .. ترى ما هي الصورة الزمنية التي نستخلصها من مكبث .. مسرحية مكبث مسرحية عن التنبؤ قبل ان تكون عن أي شيء اخر

.. فهي لا تقوم بتمثيل التنبؤات بحسب وانما هي مأخوذة بها . انها تعني بالرغبة الى الاحساس بالمستقبل اولا وفي الانتقال الى ما وراء الحاضر الجاهل .. فمكبث رجل ذو طبيعة زمنية مختلفة ، والعالم يغذي خيالاته عن المستقبل ، فهو عندما يسأل الاخوات " ما انتن ؟ " يكون جوابهن اخباره بما سوف يكونه هو .. ومكبث مسرحية ازمة اكثر من اية مسرحية اخرى من مسرحيات شكسبير وافتتاحيتها رمز عن العذاب اللازمني للحظة من لحظات تقاطع الزمن عندما يترجم توجسنا من تتابع الماضي والمستقبل الى نظام اخر من الزمن .. والاختبارات كانت " كلها تلتقي في مفترق واحد من الزمن " عندما صاح مكبث " متى ؟ متى ، غدا او غدا ؟ " هذه هي اللحظة التي تتحدد فيها الروح بين الماضي والمستقبل وتذكرنا بتشابهات اللغة والمشاعر بانه كان على مكبث ايضا ان يمتحن العلاقة بين ما يمكن تمنيه وما يتنبأ به .. فالساحرات المراوغات بدمجن الماضي بالحاضر بالمستقبل .. انهن يأتين به الى ذلك المفترق من الزمن .. ويتحرك مكبث لهجرة الفكرة ولكن زوجه تثنيه (ليدي مكبث) تثني عن تجمع صبغ الماضي والحاضر والمستقبل في ملتقى واحد .. وهي تريد الغاء الفترة الفاصلة بين الرغبة والفعل الفسحة المنكمشة من الزمن حيث يجوز للانسان النظر الى رغباته بلغة زمن الله وبلغته هو ايضا .. وتسود مكبث كلها لغة الازمان والمواسم والتنبؤات وتعد الفترة ، تضع فاعلية الشيء المخيف مكبث تحت سلطة الزمن مرة اخرى متوقعة له اكتشافاته المهيبة وتمزقه الى الحد الذي لا يعود معه قادرا حتى على التظاهر بانه يدرك حركة الزمن لذلك فان مكبث يشقى بالزمن بعد اذ اختار نهايته في لحظة الازمة .

وهاملت مسرحية اخرى من المسرحيات ذوات الازمة المرسومة... وهنا يوجد صدام متعمد بين "الانقضاء" و(القدر) او التنسيق الاسر للماضي والحاضر والمستقبل في لحظة تبدوانها تتطلب فعلا لا يمكن التهكم بنتيجته الا بشكل غامض.. واخيرا ان الاستعداد هو كل شي وان لاختياراتنا مواسمها وهو زمن مختلف عن ذلك الذي نشعر فيه باننا نحيا على الرغم انه كزمن

الملائكة يحل محل اللحظة التي يتحرر فيها الزمن اخيرا بوساطة انقلاب في الخط ، باحكام طارئة واغراض أخطى فيها نرى ما الذي تستطيع التراجيديا الشكسبيرية ان تخبرنا به عن زمن الانسان انها تعرض تصورات الازمنة والمستقبل الغامض بالتوقع للحدث على انها فاعليات ومواجهات بين زمن الانسان والنظم الاخرى ومحاولات مهلكة لفرض هياكل محددة على زمن العالم. وما يستنتج من هاملت بعد كثير من الفعل العقيم الخادع هو الحاجة الى الصبر والاستعداد والدوام الانساني يتمثل في تصريحات مالكوم الملكية وفي انتخاب (هاملت) في الروى التنبؤية نظاما من انظمة الزمن الزمن الدنيوى حيث يسير نحو التوقف.

٣. الدراما المعاصرة:

لقد تخطت الدراما المعاصرة منذ عشرينيات القرن الحالي كثيرا من الحواجز في تصورها ورؤياها للزمان والمكان سواء في النص المسرحي او عند تحقيق العرض لهذا النص وليس من السهل ان يمر العالم بحروب طاحنة دون ان يترك اثرها في طريقة تفكير مجتمعاته على اعتبار ان الانسان يشكل هذه المجتمعات ويتاثر بما حوله من اشياء وعلاقته بهذه الاشياء وكانت نتيجة هذه الافكار والانغماس فيها ظهور حركات ادبية وفنية على حد سواء مثل التعبيرية – الرمزية – الوجودية – العبثية – الدادائية – السريالية وهكذا.. وهذه كانت عبارة عن رد فعل لفصول من الاضطهاد الفكري او ردود فعل لرغبة في بلوغ ما هو افضل من اجل حياة افضل للبشرية والانسانية او هو محالة للبحث في خبايا الانسانية عن طريق الهروب من المحيط الخارجي الى الداخل الى اعماق الانسان او هو احيانا وسيلة البحث عن هوية او هو صرخة غضب ضد الافكار العميقة المقننة ضد الحرب والدراما او هو تعبير لرفض الانسان لتحكم الاله في مصيره او هو تعبير عن عدمية الاشياء لذا نجد عنصري الزمان والمكان يفسران حسب رؤيا الكتاب المعاصرين فنحن نجد في مسرحيات اداموف ان المكان نادرا ما يتسع في

ابعاد المدينة وساحاتها احيانا فمسرحية "المحاكمة التهكمية" نجد الشارع مكانا للمطاردة ، مطاردة الانسان.. لكنه يصبح في مسرحية "في ربيع/٧ " مكان متميز له معاني ايجابية هو مكان تحرر العمال والكفاح من اجل استعادة حقوق الشعب والريف يتحول من مكان للراحة والهدوء والهرب من ضوضاء المدينة. ويصبح مكانا اشبه بالجحيم واحيانا يصبح المكان الوسيط او الفاصل كالباب او الحدود علامة للموت كما في مسرحية "وراء الحدود" حيث تموت الشخصيتين الرئيسيتين بعد عبور الحدود . والاماكن المغلقة هي المكان الغالب في مسرحيات اداموف والغرفة مكان يرمز الى الحياة الداخلية الحميمة والحماية من العدوان الخارجي والغرفة عند اداموف تتقلب على من يشغلها وتتحول الى مكان اشبه بالسجن تمر به القوى المعادية ويؤكد اداموف كثيرا على اهمية هذا المكان المتميز بان يجعل عنوانا لهذا المشهد او ذاك وهو يقيم علاقة بين الانسان والمكان الذي يشغله.. والمكان المغلق عنده بديل رمزي للسجن ، لكن السجن لا وجود مادي له في مسرح اداموف .. في مسرحية "سياسة الفضلات" تصاب الشخصية الرئيسية بمرض .. " جوني " مرضه مرتبط بالمكان مباشرة حيث ان المسرحية كلها تدور حول عمليتين .. الانتقال الخارجي الى الداخل ومن الداخل الى الخارج أي بالمفهوم النفسي ان جوني يدخل الى ذاته العمياء التي يرى فيها مصدرا للمتعة في حين يطرد الاشياء التي لا تسره من ذاته الحميمة ومنها يفهم " جوني " توم الاسود بوضع القاذورات امام باب منزله والمكان " المنزل " هو كناية عن الذات ، لذا فهو يتهم توم بالرغبة في ادخال القاذورات في جسمه .. ويصحب تصاعد العدوان انتقال رمزي من المكان الرمزي للانا (البيت) الى الانا ذاتها .. أي انتقال النفايات من العالم الخارجي الى داخل الجسم .. وخوفه من النفاية هو خوفه من ان يصبح هو ايضا نفاية امام انظار الاخرين الشريرة والشخصية تخاف الاماكن المرتبطة بمرضه صالون حلاقة الشعر حيث مخلفات قص الشعر ، عيادة الطبيب الذي يعالجه ، وتعتقد الشخصية ان السود سوف يعذبونه لانتشارهم في المكان

واتساع الحيز الذي يشغلونه بعد ان كانوا محصورين وهذا اسقاط في المكان لعنصرية البيض وبانتشار السود وتنقلهم زاد خطرهم .. المكان المهدد هنا ليس المكان الذي تشغله الشخصية الرئيسية (جوني) فحسب بل المجتمع كله وهو مجتمع عنصري اساسا وهكذا يتحول المكان الخاص بالفرد الى مكان خاص بالجماعة والمرض الفردي الى مرض جماعي . ومسرحيات الاحلام مثل مسرحية " آه لو عاد الصيف " وهي لاداموف ايضا المكان هو المكان الحلم وتكون له مميزات خاصة . مثل انغلاق مكان الحلم انغلاقا مزدوجا على مستوى الادراك ومستوى العقل فهو مغلق امام العالم الخارجي والحاضر بينما هو مفتوح على العالم الداخلي والماضي . وتقوم المسرحية كلها على الاحاسيس والمشاعر والمكان هو مكان اللاشعور حيث تسقط الشخصيات رغباتها والصراع النفسي الناتج عن عدم تحقيق هذه الرغبات ومكان الحلم هنا مكان تبعث من الذكريات الماضية . هنا يرتبط الزمان بمكان الحلم وتتخلله العودة للوراء او الى ذكريات الطفولة خاصة اما صموئيل بيكيت نجده في مسرحية " نهاية اللعبة " ان شخصية كلوف تقوم بتحديد المكان خلال حوارها حيث تؤكد حركاته المتعددة مثلا اسدال الستائر تؤكد اهمية المكان حيث ان كل حركة تتطلب اكسسوار ، يلفت النظر اليه اما باستخدامه له او بعدم استخدامه له .. هنا يلتقي الزمان بالمكان ما دمنا نعي المكان من خلال الوقت الذي يستغرقه كلوف للتنقل فيه خاصة وان الشخصية عرجاء..وعندما يجوب كلوف المكان في كافة الاتجاهات يرسم الحدود التي سيتم فيها الاداء أي ان المكان لم يكن موجودا قبل استكشافه له فهو يخلقه كلما اكتشفه وقام بقياسه وكلوف ينطق بكلمات مستخدما الفعل الماضي عندما يؤتي الحركات التي يتعرف فيها على المكان ومن يوجدون به .. مرة اخرى يدخل الزمان في افعاله لان كلوف يبدأ من النهاية وينتهي ويعود الى النهاية .. فهو يبدأ من الحاضر ويعود الى الماضي والزمن يرتد الى الوراء ويعود مع الشخصية الى الحاضر وهكذا .

وليس كتاب اللامعقول وحدهم ادخلوا شخصياتهم عالم الحلم ..نجـــد في مســـرحية " سوناتا الشبح "(لصمؤيل بيكت) .. المسرحية الحالمة ان الشخصيات تحتل المكان ذات المكـــان الذي حدثت فيه اغلب احداث الماضي وتستمر مع الشخصيات كل افعالها واقوالها في المـــاضي ويحاسب بعضها البعض في الوقت الحاضر زمن الحلم .. وهكذا يتداخل الزمان والمكـــان مـــن خـــلال حوار الشخصيات وسلوكها ..كثير من الكتاب جعل من الزمان والمكـــان عنـــاصر للبحث عن جوانب اخرى في حياة البشرية ممثلا الكاتب اثول فوغارد من جنوب افريقيا كتـب مسرحيته عقدة الدم .. نجد الكاتب هنا يستخدم الزمان والمكان كعنصرين اساسيين في مســألة الهوية وبالرغم من ان اثول تأثر ببيكيت حيث تناول في مسرحية اخرى شح الوجود البشري .. في مسرحية عقدة الدم هناك شخصيتين هما زكريا وموريس وهما اخوين لام واحدة وكل منهما له اب فزكريا من اب اسود وموريس من أب ابيض وهذا رمز للجنس الاسود والابيض واللون يعطي الهوية لكل منهما وهي هوية مفروضة من قبل قوة خارجية .. ويحاول كل من الاثنـين ان يصل الى غايته فزكريا حينما يحلم بامه حيث يقوم بارتداء ملابس موريس ظنا منه انه سيكتسب هوية الرجل الابيض وبذلك ياخذ صفات ومميزات ذلك الرجل وموريس يفعل نفس الشـــيء حينما يرتدي ملابس اخيه زكريا الاسود لكي يتمكن من الوصول الى درجة معينة من التفـــهم لزكريا ويعرف باهمية شخصيته .. الملابس هنا تلعب دورا مميزا وهاما في تاكيد الهوية وتشير الى مكان ومكانة كل واحد منهما داخل المجتمع ذلك المجتمع المنقسم والممزق وحدت المســـرحية كله يقع في مكان واحد مكون من غرفة واحدة في كوخ من مناطق السود بالقرب من بـــورت اليوانبيت في جنوب افريقيا وعلى المستوى الواقعي فالبيت بيت زكريا يتقاسمه مع موريس وهـو نموذج مصغر لمجتمع جنوب افريقيا على المستوى الرمزي .. والمستوى الثاني باعتبار ان الغرفـة هي عالم داخل عالم بحيث يساعد الزمان كل من موريس وزكريا على الكشف عن مواقفـــهما واسقاط كوابيسهما واحلامهما بشكل جيد .. الزمان والمكان مغيبان لشيء واحد في لغة الهانتو

، فهي رمز للتمركز الزماني لكل حدث ولكل واقع لهذا فان كل الاشياء تعبر عن قوة وكل الاشياء في حركة دائمة .. ويوظف الكاتب المكان من اجل اثبات الهوية وهذا يعني ان أي انسان بفقد الحس المكاني فانه يمكن ان يدعي اية هوية اخرى لنفسه .. وحينما تتجول الشخصية بلا هدف وبلا مكان يربطها او يقيدها تكون قادرة على الدفاع والمحافظة على اية هوية ترغب فيها ولكنها في اللحظة التي ترتبط فيها بمكان واحد تشعر بان حريتها قد قيدت وان الهوية القديمة التي فرضها عليها الرجل الابيض اصبحت هوية مخيفة ومرعبة .. ومسألة الزمن والهوية .. نجد ان هوية الانسان تترسخ جزئيا عن طريق الذاكرة وهذا بدوره يعني انها تترسخ داخل فكر الانسان وتتوالد عن طريق الزمن .. هذا نجده ايضا عند بيكيت (في انتظار غودو) حيث ان الذاكرة المتماسكة هي مفتاح الهوية ذلك لان الزمن هو الذي يسمح بالتغيير . أي انه من الصعب على اية لحظة مفردة ان تعطي الانسان هويته الخاصة اذا لم اسمح بالتغيير في اللحظة التالية .

ففرديمير واستراجون لم يكن لهما ذاكرة متماسكة لانهما لم يكونا يعرفات شيئا عن الزمن .. ان الحديث عن قضية الزمان والمكان وعلاقتهما بتغيير وتاكيد هوية الانسان يقودنا للحظة التي تثبت فيها الزمان والمكان وهذه اللحظة تعبر عن الحالة التي نراها في مسرحية " عقدة الدم " ففي هذه المسرحية عالم داخل عالم . لكن العالم الذي يمارس فيه موريس وزكريا احلامهما ولعبتهما هو العالم الوحيد المسيطر عليه بواسطة دقات ساعة موريس المنذرة والمحذرة ، ففي كل وقت تدق فيه هذه الساعة تعيدهما الى الزمن التأريخي للحقيقة الحاضرة وطوال تلك الفترة يحاول كل واحد منهما ترسيخ وتاكيد هويته داخل مجتمع جنوب افريقيا المجتمع المسيطر عليه من قبل الرجل الابيض ..

نجد ان الزمان والمكان تطور مفهومهما خلال سنين طويلة وحسب الظروف التي مرت بها البشرية .. وكل كاتب درامي يسقط مفهومه لهما على كتاباته نتيجة الظروف المحيطة به والفكر الذي يتبناه المجتمع الذي يعيش ضمنه الكاتب .

الاستنتاجات:

١. اغلب الدراسات الادبية منها والفنية قد تناولت مفهوم الزمان اكثر مما تناولت مفهوم المكان وذلك تاكيدا منها على ان الخبرة الانسانية تتوالد في الزمان .

٢. عندما يطرح كاتب درامي او ادبي فكرة الزمان نادرا ما يرافقها ذكر المكان ، بينما حين تطرح فكرة المكان يقودنا معه الى فكرة الزمان لان المكان يرتبط حتميا بالزمان ، بينما لا يرتبط الزمان بصورة حتمية بالمكان وكل حدث لا يتحقق الا في حضور الزمان وقد يتحقق به فقط دون المكان .

٣. مفهوم الزمان عند الشعراء الاغريق تطور بتطور الفكر الفلسفي عندهم .. ويتطور مدينتهم اثينا .. ظروف الحرب والسيطرة نقلت التفكير بالزمان من الالوهية الى الانسانية التي تواجه الزمن مباشرة .

٤. تأثر مفهوم الزمان والمكان بالتحليل النفسي وانتقال المفهوم من الواقع الخارجي الى الداخلي للانسان واشتراك اللاشعور كمكان للحلم والرؤى هذا يعطي صورة المفهوم عند كتاب الدراما .

٥. اخذ مفهوم الزمان والمكان صورة اكبر من اللاشعور فهو قد اصبح هوية الانسان ووجوده واصبحا يعملان معا كفعل للكينونة والوجود الانساني .

٦. الزمان يتفوق على المكان ليس فقط كونه غير ملزم بمرافقة المكان والظهور منه على عكس المكان الملزم بهذا نجد ان الزمان في الدراما قابل للعودة الى الوراء والعبور الى المستقبل وهذا نتيجة عدم تحديد الزمان بابعاد تقيده بينما المكان محدد بابعاد لذلك فهو لا يحمل هذه الصفة .

المصادر

١. براهيم ، زكريا ، كانت او الفلسفة النقدية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت.

٢. اسعد ، سامية ، مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، مطبعة وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٥ .

٣. اسماعيل ، عز الدين ، قضايا الانسان في الادب المسرحي النعاصر ، دار الفكر ، القاهرة ، ب.ت.

٤. حسين ، محمد عواد ، الزمن في التراجيديا الاغريقية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الاول ، العدد الرابع ، مطبعة وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٧١ .

٥. حسين ، نازلي اسماعيل ، النقد في عصر التنوير كنت ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٦ .

٦. حماد ، احمد عبد اللطيف ، الزمان والمكان في قصص العهد القديم ، مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس عشر ، العدد الثالث ، مطبعة وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٥ .

٧. شكسبير ، وليم ، هاملت ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٨. كرمود ، فرانك ، الاحساس بالنهاية ، ترجمة د. عناد غزوان اسماعيل ، دار الرشيد سلسلة الكتب المترجمة ٧٢ ، بغداد ، ١٩٧٩ .

٩. ميرهون ، هانز ، الزمن في الادب ، ترجمة اسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب .

١٠. يولد ، نيكال ، قضايا البحث الفلسفية في الفن ، ترجمة زياد الملا ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٨٤ .

الهوامش

[١] حسين ، نازلي اسماعيل ، النقد في عصر التنوير كنت ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٦ ، ص١١٩.

[٢] حماد ، احمد عبد اللطيف ، الزمان والمكان في قصص العهد القديم ، مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس عشر ، العدد الثالث ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٥ ، ص ٧٦ .

[٣] ابراهيم ، زكريا ، كانت او الفلسفة النقدية ، دار مصر للطباعة، القاهرة ، ط٢ ، ب.ت ، ص ٧١ .

[٤] اسماعيل ، عز الدين ، قضايا الانسان في الادب المسرحي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ب.ت ، ص ٢٥٢ .

[٥] شكسبير / وليم هاملت ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٧٨ .

فن الرسم
في ضوء نظريات النص
تحولات المرجع

اعـــــــداد

د.بلاسم محمد جاسم

تقدمة

يعمل هذا البحث على مناقشة بعض المفاهيم المتصلة بما انجزته الحداثة وما بعد الحداثة لقراءة "اللوحة التشكيلية" في ضوء نظرية الفن وهي تحديدا: المرجع والنص "اللوحة" والرؤية. وهي الابعاد الثلاثة التي تتحكم بعمليات الانتاج الفني ما قبل المنجز وما فيه وما بعده: وهي ابعاد ظلت تطوى وتقصر على حسب المنطلقات الايديولوجية والثقافية.

ان البحث يهدف ايضا الى تعميم الحوار الذي ظل مقتصرا على الكتابة (الادب) بانواعها السردية والشعرية ليشمل بنشاط مسموع الانواع الفنية الاخرى كالرسم والسينما والموسيقى برغم الاعتراضات الوجيهه في صعوبة ايجاد النظام الكلي المرجعي الذي تمثله هذه النصوص. دون ان يمثلها النموذج الالسني والذي من دونه ستظل عمليات فهم الانجازات الفنية مجرد نظر او سمع محدود ومجزأ ينتهي بانتهاء لحظة القراءة البصرية عند مشاهدة لوحة الرسم.. ونجد ان النزعة الاكاديمية التي تتحلى بها بحوثنا هي خير ما يقيم ذلك الحوار ويعطي لكل ذي حق حقه بعد ان شهد الواقع الاكاديمي في المشرق العربي خاصة مناقشات تصدر عن دوافع ايديولوجية لا يتحدد داخلها شيء جمالي او فني.. الامر الذي يخرج النقاش عن هدفه الاساس المرتبط بفرضيات واجراءات ونتائج والمبني على سلسلة من الوثائق المقبولة تنتهي الى وضع البحوث في اطارها الموضوعي.

المرجع

شغل المرجع، الحركات النقدية قاطبة التقليدية منها والحديثة، ولا نريد ان نستعيد ما قيل، لكننا نحاول هنا ان نتكلم عن مرجع عام وهو ما يسمى (بالنظام) القبلي المجرد الذي يوجد في كل ما هو مختبئ، كالنبع الخفي الذي نشاهده على شكل فروع وانهار.. والاخر هو المرجع الذي يمكن ان نطلق عليه المرجع التداولي **Pragmatic reference**.

وهو المرتبط بنظرية المرسل حيث تعيننا دراسة ذات المؤلف في اضاءة ما ينتجه ومن ثم فهمه، أي بوضع اليد على وثائق السياق للمؤلف (الرسام) النفسية ولاجتماعية.. الخ.

يبرز هنا على نحو جلي المفهوم الاعتباطي للعلامة في النموذج (السوسيري) الذي يقود الى اقصاء الشيء واحلال المدلول محله، وبعبارة اخرى فان المرجع (الشيء) الذي نسميه بـ (دال) لا يعود له وجود في المجال الذي يتكون فيه وجود الواقع ذاته. فالنخلة تحضر كمدلول في صفات متعددة اولها دال لفظي، ومن ثم تصور ذهني، وقد نتكلم عن نخلة توضع في مدخل مصنع للحديد والصلب ونخلة ثانية هي الشيء المنغرز في التربة ولها جذور، بوصفها اسم جنس مجرد يندرج تحت جميع افراده (شجرة، شجرة رمان عنب..صبا).. الخ.

ولكي تستغل لعبة الدال والمدلول (خارج المرجع) وشروط تبنيها ولكي يحققا بعلاقتهما الاكتفاء الذاتي، تؤسس تعدد العلاقة على مفهوم الاعتباط.. الذي يقدمه النموذج الالسني كبنية رمزية صرف يمكن ان تؤدي العابا بذاتها الى ما لانهاية.

"وصحيح ان جملة المظاهر الحسية في ضوء هذه الحقيقة والتي تؤلف كيان العمل الفني على الصعيد الظاهري – بغض النظر عن تنسيقها الكيفي وسحرها العاطفي وقيمتها البنوية الظاهرية – نستطيع ان نعدها مجموعة من الاشارات التي سخرت لتعرض لنا "عالم الفن"

وتوحي بما يضم من كائنات واشياء، وهو مشابه الى حد ما للعالم الواقعي بحيث يتيسر التغلغل فكريا في العمل الفني واستحضار الكائنات التي تحدث عنها.

يمكن هنا مشاهدة امرأة وجبل وجدول في مواضع متباينة وليس هذا العالم ملزما بحال من الاحوال باحترام ما نسميه العالم الواقعي: ما الذي يمنع المصور من ان يعرض علينا زهرا ازرق اللون واجساما تجوب الفضاء بحرية تامة (لوحة شاغال) او اضواء خارقة وهالات من النور (لوحة رمبرانت) وهو قادر اذا ما اراد ان يباعدفي ما بيننا وبين الواقع ويطلعنا على طبيعة تختلف اختلافا كبيرا عن الطبيعة الحقيقية.[١](شكل رقم ١)

هل يمكن احالة جنيات البحر الاسطورية التي صورها واتسWattsاو(غوستاف مورو Moreau) والجياد المجنحة التي عرضها انغرز Engres وباري Barye ودوره Doere، وملائكة فرانجيليكو Fraangelico وتلك الابنية الهندسية المائلة في لوحة رافائيل "مدرسة اثينا" فضلا عن الوف الاطياف المبهجة التي تتخلل الشعر والموسيقى.. ان الفن يمكن ان يعرض لنا كائنات غريبة كل الغرابة ولا نفقه منها شيئا[٢].. لكننا نحضر مدلولها في جملة من التأويلات المفرطة.

وهكذا، واذا ما اعترضنا على كل ذلك، بان المرجع المنقطع في الذهن كواقع نفسي لا يمكن تنحيته في اثناء تعالق الدال بالمدلول.. يجاب بان تبنين الدوال في نص ما من شأنه ان يجعل المرجع يتلاشى شيئا، فشيئا حتى درجة الصفر ,حيث تتبخر العلاقات الناشئة عن الاستعمال وتحل محلها بداية جديدة تماما تبدأ من الصفر (على وفق المفهوم البارتي)[٣]

ويبدأ مفهوم جديد للاشياء عندما تتغير علاقتها. ومثالا فان غرفة تم استعمالها عشرين عاما كما هي بحيثياتها، واثاثها وتوزيع ذلك الاثاث، وفي حركة ما تم توسيع الغرفة واعادة ترتيبها، فكأنك تدخلها اول مرة برغم انك دخلتها آلاف المرات.. انك تبدأ باستعمالها من

درجة الصفر..[٤] ان الفن يكون دائما في حركة تعديل.. لنص سابق، لاحداث ومشاهد ... الابداع الدائم.. الذي حاول الفنانون عبر تاريخ الفن صنعه.

لقد صدم (مانيه Manet) معاصريه باعادة توزيع الحدث.. خاصة في لوحته "الغداء على العشب".. كان قد علق اهمية اكبر على الموضوع اكثر من الاسلوب الذي تضمن اعادة توزيع الاشخاص وجلسة المرأة والمنظر مما اثار حفيظة العرف الاجتماعي والفني معا .

وهذا لم يمنع سيزان من ان يكون اول من اعطى تمجيدا مطلقا لمزايا التصوير وحدها، خلال مزاولته الطويلة للفن ويسهم سيزان بشكل حازم.. بفكرة ان اللوحة وحدة مستقلة يمكنها ان تستوحى من الطبيعة ولكن يجب ان تخضع بالنتيجة الى قوانينها الخاصة وان تكتفي بذاتها.[٥]وعلى الرغم من ان قراءة ذلك تتحقق في ظل (نقد) تؤسسه لغة غير منضبطة.. لغة صوفية كما يسميها ليونارد جاكسون[٦] فانها تعبر عن مدى السجال داخل النموذج الالسني (البنيويين) وخارج هذا النموذج (ما بعد البنيوية) الذي سيكون المرجع منة ذا حضور نفسي واجتماعي فيزيقي.. او هو حضور ميتافيزيقي (غياب).. اما في الادب والفن فانه يتلاشى هو وما انشأ وشيد من استعارات، يمكن تشبيهها بالاقمشة المستعملة Langat .. والسؤال هو ماذا عن المرجع في الرسم؟ لنعد الى تأثير النسق الالسني في المرجع.

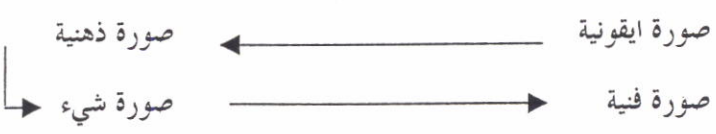
ومثلما ذكرنا فان الدال صورة سمعية (كتابي) يتحول الى صورة ذهنية تزيح صورة الشيء الواقعي، فان النسق في الرسم ينكفئ تماما، اذ نرى دالا خط، كتلة، فراغ، لون، شكل، يشير الى شيء.. أي انه يحل محل الصورة الذهنية، ولا يفسح المجال للمشاهد في تصور شيئا اخر. فالصورة البصرية في الرسم تقمع القدرة على تأويل الاحداث والاشياء. فكان الرسم يؤسس تكويناته على علاقة من نوع ما ويضعك امام حقيقة صورية. ومن هنا: فان ازاحة المرجع التي سمحت باللعب المقيد او الحر في الفن والادب... تسقط هنا في الفنون البصرية الرسم، النحت، السينما... الخ.

نحن نرى (شيئا) وسواء اكان هذا الشيء جزءا من مخزون مشاهداتنا او تصوراتنا (خيالنا) فانه هو الذي يتكلم، وهذا ما يحدث بالضبط في الصورة الفوتوغرافية ان الصورة. صورتي هي رسم (الي) لي انا وليس لغيري اننا ندخل في مجال ما اطلق عليه بالايقنه (Iconicity) التي يمثل فيها المرجع جميع اجزاء الصورة البصرية والذهنية.

فما الفرق بين صورة او رسم ينتمي الى الفن وصورة او رسم ينتمي الى المعاملات في السجلات وكلاهما يقوم على النسق ذاته المكون من (الدال+الشيء).؟

الجواب عن هذا السؤال هو ان (الشيء) ينحو شيئا فشيئا لتحل محل الصورة الذهنية، صورة اخرى تكاد تكون كالمرحلة الثانية في النسق اللغوي أي اننا نرى صورة (الشيء): نراها كصوره ذهنية. ولهذا يعمد (الرسم) الى اقامة سلسلة من التحريفات داخل هذا الشيء ليسهل انتقاله الى الصورة القابعة فيه وعلى الضد من هذا تتطلب المعاملات الرسمية صورا مطابقة مائة في المئة للشخص المتقدم بطلب معاملة – والى مدى قريب كان المسؤولون الرسميون يرفضون الصور الملونة بوصفها تشكل خروجا عن العرف او هي انزياح عن الايقونة المماثلة.. ان الانحراف عن درجة (المرجع) التي تصيب الشيء الذي يبرز لابصارنا: تتحول الى مرجعية تعطي لهذا النتاج شرعية فنية او عدم شرعية.

ولا نأتي بجديد اذا قلنا ان التصوير الفوتوغرافي الذي يقوم على نظام المطابقة قد سعى الى اثبات فنيته: الى اقامة سلسلة من الانحرافات، في الابعاد او التظليل او التشويه.. يعني هنا.. الخروج عن (المرجع) تمهيدا لاحلال الصورة الفنية محل الصورة الشيئية..كما في الخطاطة التالية:



هذا يعني الذهاب الى ما وراء البصر باتجاه الذهن، وهكذا سنجد تسجيل درجات الخروج تتفاوت بين اتجاه واخر ولكنها الشرط او (الضرورة)، بالمفهوم الفلسفي، لينوجد ما هو فني.. فالواقعية **Realism** والمدارس والاتجاهات الاخرى كالسريالية والتكعيبية والتجريدية.. كل منها يمثل درجة ما من ازاحة (المرجع) ليكسب المشروعية الفنية لكن الواقعية تسعى الى المبالغة والتركيز لتسجيل هذه الازاحة دون المساس بالبصري المنطقي. وتسعى الانطباعية الى تسجيل هذه الازاحة من خلال اللون والضوء وتسعى السريالية* الى تدمير الملامح والاكتفاء بالتقاطعات المهمة.(شكل رقم ٢)

والسؤال المهم يعد التحول من النسق الالسني الى التشكيلي

دال ← مدلول ← مرجع

الى

دال ← مرجع ← مدلول

مجرد ترتيب شكلي فرضه الفرق بين ما هو مسموع وما هو مرئي او ان اثارا جوهرية تترك بصماتها على عملية الفهم الابداع في الفنون التشكيلية (الذي يرتبط بدرجة صفر الكتابة)، ولكي نجيب عن هذا السؤال المهم علينا ان نقدم لاليات السمع والبصر.

يقوم السمع (وهذا ما ذهب اليه بعض الباحثين)[٧] بتوليد الصورة الذهنية مباشرة، لان (ما نسميه) هو مجرد علامات اتفاقية عن الشيء ولا علاقة لها بالشيء كما بينا (الاعتباط) اما في البصر فهو يولد الصورة الواقعية لان ما من شيء نراه الا وهو موجود هناك قبل ان يظهره توسط الضوء بيننا وبين عمليات الابصار (قمة الاذن فتخصه بالذهن وعالمه وقمة البصر مختصة بالواقع وعالم الواقع.. السمع احدى وسائل اجتياز العالم)[٨]، ويعني هذا ان السمع، لا بوصفه الية التقاط ، بل بوصفه (دلالة) ،مرتبط بما يحدثه في خيالنا... في العلامة التي نلتقطها.. فهي

تسمع كلمة (طنطل) وكنا نسمعها في طفولتنا وهي التي تمثل كائنا حيا خرافيا.. ان علامة (طنطل) لا تمتلك مرجعا محددا لكي تتم الإحالة اليه ولكنها تمتلك سياقا.. تنشأ فيه ، ويتيح لنا ذلك السياق تطور شكل تلك العلامة على حسب ذات كل واحد منا، ولكن التداول المتكرر والموحد لهذه العلامة قد اسهم في توحيد خيالنا ومن ثم تأسيس تشفير جمعي لعلامة (الطنطل)[٩].

ان التصور الذهني ينتقل من مرجعين: مرجع الاشياء الموجودة في الواقع ومرجع الانشاء الخيالي..المقيد بالتداول والتكرار.. والمضي الى تأسيس شفرة في القراءة.. وهكذا فان الحكاية هي جزء زمني في مفصل(الخيال)،كما هو عند فرويد فالمرحلة(الاوديبية)[١٠]حيث يقودنا الذهن على اشده الى التعامل مع العلامات المسموعة، وفي مرحلة انتقالنا من مبدأ الخيال واللذة أي مبدأ الواقع ولا نكون قد كثرنا من مشاهدتنا ووسعنا مخزوننا من الاشياء التي تشكل مرجعا لنا، بل نكون قد اسسنا تفكيرا منطقيا لاستيعاب هذه الاشياء،فاننا لانعود نقبل مبدأ التلاعب الذهني بقراءاتنا!

هكذا يفعل الابداع المسموع من قصة او رواية او اسطورة.. الخ انه يسمعنا او يكتب النا علاقات جديدة بين (الاشياء).. انه يتلاعب بتصوراتنا الذهنية عن طريق اقامة شبكة علاقات مصغرة (ان صح التعبير) نرى بها الاشياء كالطنطل.. تتحد على وفق جهد مشترك عبر السياق والخيال الفردي.. الذي يتحول بوساطة التكرار الى خيال جمعي. وهذا ما يمكن ان نصطلح عليه في الكتابة بدرجة صفر الكتابة. انه في المستعمل وليس الجديد واذا انتقلت الى الكتابة من وجهة نظر اخرى فانها في استعارات قديمة من سلة (المهملات) أي تحرير النص من ربقه، ومن ثم تركيب هذه الاستعارات المستعملة البالية التي تفوح منها رائحة استكشاف ما سيحدث، فان الصفر سيداهمنا ونقع في استقبال غير المتوقع.. ان اللاتوقع هو خارج معرفتنا وفي منطقة يباب لا مرجع فيها. حيث تبدأ العملية الفنية بالتكون!

والان نعود الى الرسم فماذا يحدث في ضوء نسق دال،مرجع.(شكل رقم٣)

يسمح الفن (فن الرسم) بالتحول من الطبيعة التي تزخر باشياء لا حصر لها، لكن كما قلنا ايضا.. نحن لا نبعث (الشيء) الذي نحتفظ له بنسخة او بنسخ مخزونة بل بدرجة (انحراف) هذا الشيء عما هو لدينا، وبعبارة اخرى فاننا نرى (شيئا) ما، يحيل الى ما في حوزتنا ولكن بنفس الوقت يجعل هذه الاحالة مقلقة، وبعبارة اخرى فان لوحة فنية تجعل من الشجرة انسانا، ولكنها ستجعل القارئ (الفني) يسكن عبر هذه القلقلة بين وجوده متعددة وزوايا مختلفة للوجوه المرسومة والوجوه الواقعية. بين زحف قطة وزحف طفل .(شكل رقم ٤)

وبهذا فان عمليه قراءة الرسم تمر بمرحلة معسرة، انها مرحلة غير مستقرة: تنشب بين الشيء واقصاه على عكس الادب وسماعة: اذ ان اقصاء المرجع والوثوب الى صورته الذهنية تمر بمرحلة ولادة طبيعية..

وهكذا فان نظام التعالق البصري يتسم بعمليات قيصرية).. قبل استقبال المولود الجديد..

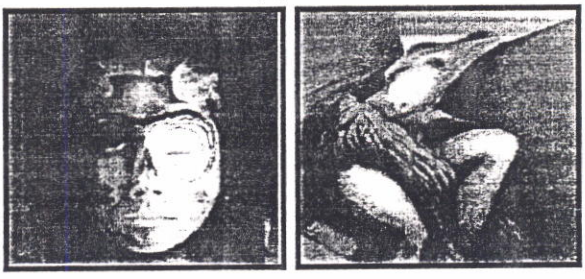
ان قراءة الرسم في ضوء هذا قراءة تواترية يسحب المرجع نفسه ويعود ثانية. يغيب ولا يعود وليس له حدود ملحمية ولا يتبنين في كتل انه اللا شيء الذي يقترب من الافلات من الوجود لولا الجدران الفنية والادبية والتاريخية التي تعيد تحديده، أي على انه شيء محدود حتى وان كان بياضا (فراغا) فانه يعلن عن وجود الاتي: ان تعلن (العرصة) وهي الفراغ المؤطر بابنية حضور بنائها الاتي، معنى ذلك ان الرسم اللامتعين الذي يجرد مرجعه عن لحمه.. ولا يبقى سوى عظام لا تنشئ هيكلا بل تقاطعا.. سيتحرر.

شاغال رامبرانت مورو انغر

شكل(١)

دالي رافاييل

شكل(٢)



علاء بشير علاء بشير

شكل(٣)

بيكاسو بيكاسو

شكل(٣)

الهوامش والمصادر

• يتعلق المبدأ الاول في نظرية اللغة عند سوسير بالخاصية الجوهرية للعلامة فالعلامة اللغوية عنده اعتباطية، ذلك ان أي اتحاد بعينه بين الدال والمدلول انما يمثل وحدة اعتباطية، وفهم هذا المبدأ المبهم على وجه الصحيح يعد اساساً لمفهوم اللغة والمنهج اللغوي عنده، والمبدأ المذكور يسيطر على التحليل اللغوي اجمالاً والنتائج المترتبة عليه لا حصر لها.

ينظر: فرديناند دي سوسير. اصول اللسانيات الحديثة وعلى العلامة تأليف جوناثان كلر. ترجمة دكتور عز الدين اسماعيل ، المكتبة الاكاديمية. القاهرة ٢٠٠٠ ص٧٢.

(١) * ينظر: تقابل الفنون، ايتيان سوريو ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي مراجعة عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٣ ص١١٦.

(٢) المصدر السابق ص١١٧.

(٣) حول هذا الموضوع يمكن مراجعة بحثنا المنشور، في مجلة الاكاديمي العدد (٣٥) تصدرها كلية الفنون الجميلة ,بغداد ٢٠٠٢.

(٤) هذه الافكار للدكتور مالك المطلبي وهي ثمرة حوارات ومناقشات مع البحث مدونة .. كلية الفنون الجميلة بغداد. ٢٠٠٢/٨.

(٥) ينظر الفن في القرن العشرين. جوزيف اميل مولر. ترجمة مهاة فرح الخوري. دار طلاس للترجمة والنشر,دمشق ١٩٨٨ص ٢٥.

(٦) ينظر ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الادب والنظرية البنيوية ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، سوريا، دمشق ٢٠٠١ ص٣٢.

• النسق: المفهوم والوظيفة وشروط التوظيف..

ثمة تعريفات للنسق يذهب بعضها الى حد التناقض ويقدم معجم وبستر (Wabster) خمسة عشر تعريفاً للنسق منها.

ان النسق: مجموع متظافر من عناصر متظافرة لا يمكن تعريفها الا في ضوء علاقاتها بعضها ببعض حسب موقعها داخل المجموع (سوسير).

–مجموع منظم من العناصر الذهنية والافكار المترابطة منطقياً

–مجموع يمتلك بنيةً لكل عنصر متعالق (معجم روبير)

-مجموع يشكل كلا عضويا... (مجموع من القضايا العلمية والفلسفية) المكونة لكل عنصر منظورا اليه في انسجامه الداخلي بدل مطابقته لحقيقة خارجية (بول فولوكية)
-مجموعة عناصر منظمة في تفاعل دينامي منظمة حسب غرض معين (دو رونساي).
-دينامية النسق وخضوعه لتحولات وتبدلات طارئة على العناصر والمكونات وهناك مجموعة اخرى من التعاريف. فالنسق في الرسم هو علاقات. وحدود قابلية انتشار الشكل والفكرة

ينظر في هذا الصدد. المنظور النسقي: حسن الطالب، كلية الاداب مكناس في مجلة علامات العدد ١٤ سنة ٢٠٠٠ ص١١٤.

- الايقنه: هي المثلية في المبدأ البيرسي.

يمكن مراجعة بحثنا في تعريف المصطلحات.. التحليل السيميائي لفن الرسم. د. بلاسم محمد. اطروحة دكتوراه. غير منشورة كلية الفنون الجميلة بغداد ١٩٩٩.

- كانت مهمة من مهام الفن البعيدة اثارة تطلعات لا يمكن اشباعها في المستقبل ليكشف لنا تاريخ شكل من الاشكال الفنية عن لحظات حرجة يتطلع فيها الشكل الفني الى ابداع مؤثرات جديدة لم يكن من الممكن التوصل اليها الا بتطوير المستوى التقني أي في شكل فني جديد، ومن الشطحات والمبالغات التي ظهرت فيما يسمى (بفترات التردي) تنبع في الحقيقة من اخصب بذور الفن وطاقته التاريخية.

ينظر: الحداثة. الوطني، الاختلاف، حداثة الاخر، ولتر بنيامين، ترجمة سيزا قاسم , مؤسسة عيبال ١٩٩١ ص٢٥٣.

(٧) يمكن مراجعة تقابل الفنون (سوريو) ص١٥٧ وما بعدها .

(٨) البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الاسيوي القديم، يوسف الحواراني ,دار النهار للنشر بيروت ١٩٨٧.

(٩) الفكرة للدكتور مالك المطلبي، كتبه للباحث باعتباره وجهة نظر، وهي مدونة كتابيا موجودة لدى الباحث ٢٠٠٢/٨/٢٥.

(١٠) اشارة الى عقدة اوديب.

اتجاهات الوسط الأدبي نحو مشاهدة البرامج الثقافية في تلفزيون العراق

د. محمود اكباشي خلف

مقدمة

يعد التلفزيون من أهم وسائل الاتصال المهمة في نشر الوعي الثقافي بين الجمهور وايصال النتاج الثقافي للأدباء والكتاب والتعريف به من خلال برامج مخصصة لهذا الغرض لذلك أصبح التلفزيون من وسائل الاتصال الرئيسية في انتشار الثقافة والآداب من خلال برامج تخصصية في هذا المجال تسهم في تقديم النتاج الأدبي والأخبار واللقاءات والمتابعات والتقارير عن الشعراء والأدباء أو نقل الندوات والمهرجانات وغيرها من الأنشطة ذات الصلة .

والعلاقة بين التلفزيون والمثقف أو الأديب في هذا المجال علاقة تبادلية في الأدوار فيكون التلفزيون ناقلا لأبداع المثقف أو الأديب الذي يمثل الطرف المتلقي في هذه العملية الاتصالية ويكون المثقف أو الأديب منتجا لبرنامج تلفزيوني من خلال الاعداد فيكون عندها الطرف المرسل في العملية الاتصالية .

مشكلة البحث :

ومن هذه التبادلية في الأدوار جاءت مشكلة هذا البحث والتي تكمن في الأجابة عن السؤال التالي .. ما هي اتجاهات الوسط الأدبي نحو مشاهدة البرامج الثقافية بصفته منتجا ومتلقيا في نفس الوقت للنتاج الثقافي من خلال التلفزيون ومديات تقارب وأختلاف ثنائية الأنتاج والتلقي وانعكاساتها على نوع وكم البرامج الثقافية التلفزيونية انتاجا ومشاهدة .

أهمية البحث

يكتسب البحث أهميته لكونه يبحث في شريحة لم تتناول من قبل كطرف متلقي ومنتج في نفس الوقت للبرامج الثقافية التي تشكل النافذة الأعلامية لأيصال أبداع هذا الوسط إلى أكبر قدر ممكن من الجمهور لما يتميز به التلفزيون من انتشار وعدم تطلب مهارات معينة لفك رموز الرسالة الاتصالية ويسجل البحث مدى استيعاب هذه البرامج للنتاج الثقافي من وجهة نظر الأدباء وبذلك يستطيع الباحث تحديد اهم هذه البرامج من قبل الوسط الادبي الذي يتميز بوجهة نظر نقدية وتحليلية لما يعرض امامه من برامج تلفزيونية ثقافية متخصصة او عامة .

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن اتجاهات الوسط الادبي نحو مشاهدة البرامج الثقافية في تلفزيون العراق

حدود البحث

١- البرامج الثقافية التلفزيونية المقدمة من على شاشة تلفزيون العراق المتخصصة بالآداب والفنون .

٢- الوسط الأدبي في مدينة بغداد فقط لكونها تشكل الثقل الأساس وتضم العدد الأكبر من الأدباء والكتاب.

تعريف المصطلحات :-

ويحدد الباحث أهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث لايجاد أكبر دقة ممكنة في اعطاء المعنى الدقيق لمفردات العنوان والتي سترد في متن البحث :-

١- أتجاه **Attitude** يورد المعجم الفلسفي ثلاثة تعاريف للأتجاه[١]:-

أ- موقف الفكر كما يرتضيه لنفسه أزاء مشكلة ما فيقال مثلا الأتجاه البرجماني .

ب- في علم النفس التجريبي :- تهيؤ الكائن الحي للأستجابة لمنبه أو موقف مع الاحتفاظ بالتوتر العضلي والادراكي أو الفكري إلى أن تتم الاستجابة أو يتغير الموقف .

ج- وفي علم النفس الأجتماعي :- تنظيم ثابت لعمليات أدراكية وانفعالية وتكيفه يتركز حول موضوع ما ويجعل الشخص يسلك أزاء هذا الموضوع سلوكا منسقا ويخلص الباحث إلى التعريف الأجرائي للأتجاه في هذا البحث :- فهو المواقف التي يتخذها الفرد نحو المواضيع والأفكار وهي أما سلبية أو ايجابية مع أو ضد التأييد والمعارضة .

٢- البرامج الثقافية :- ويتبنى الباحث تعريف الدليمي [٢] للبرامج الثقافية ((ونعني بها مجموعة البرامج التي تتعرض بشكل مباشر للأنشطة المتصلة بالأدب والنقد الأدبي والدراسات الدينية والفنون التشكيلية والمسرح والعلوم والدراسات الأنسانية)) .

٣- الوسط الأدبي :- هم المشتغلون بالأدب والثقافة من شعراء وقصاصين ونقاد وكتاب .

الاطار النظري

ما هية الثقافة بين العمومية والتخصص

اذا ما أخذنا الثقافة بلفظها العربي نجده ((مأخوذ من تثقيف الرمح أي تسويته واللفظ الأجنبي **Culture** يعني في أصلة اللغوي الزراعة)) واذا ما تمسكنا بالمدلول اللفظي نجد ان الكلمة أبعد ما تكون عن الأدب والفعاليات الاتصالية المرتبطة به الا أن المصطلح العام هو الذي يقودنا باتجاه الفهم الدقيق للكلمة والتي تعني اصطلاحيا ((جميع المناشط والاهتمامات المميزة لشعب ما أما المدلول الاجتماعي أو العام للثقافة هو الحضارة التي هي جملة ظواهر اجتماعية ذات طابع ديني وخلقي وتطبيقي وتكنيكي أو علمي شائعة في جميع قطاعات مجتمع ما أو عدة مجتمعات فيقال مثلا حضارة عربية أو حضارة صينية))[٣].

ولا تتفق التعريفات الكثير لمدلول المصطلح بعضها يقصرها على مجموعة المعارف والافكار السائدة وأشكال الابداع الفني والادبي المختلفة والمحصلة النهائية لأفادة الانسان من المعارف والعلوم والاداب والفنون ومن التقاليد والعادات لتطور ملكاته العقلية ومهاراته اليدوية والفنية وصقل وجدانه ليحرك كل هذا ارادته في مواجهة الظروف المحيطة . أن الثقافة لا تحدد نمط السلوك والمعارف التي يحملها الفرد بل تقدم نموذج للشخصية وتحدد الادراك العقلي والسلوك تجاه المتغيرات في البيئة الاجتماعية والطبيعية واستغلال تلك البيئات استغلالا واعيا وتعمل الثقافة على توحيد المشاعر والأفكار والشعور بالأنتماء والهوية القومية [٤].

وعليه فأن الثقافة ليست مجموعة من المعلومات التي تحتفظ بها الذاكرة بل هي ممارسة وسلوك في التفكير والتخطيط والتنفيذ)) .

وتشكل البيئة الثقافية عاملا أساسيا في تكوين شخصية الفرد وانعكاس هذا التكوين على مجمل العلاقات المتكونة بين أفراد المجتمع وهنا تبرز أشكالية في تحديد السلوك الأكثر رسوخا لدى الفرد فكما اسلفنا أن الثقافة مكونات مكتسبة تتأثر بشتى الظروف البيئية

والاجتماعية وظروف النشأة للفرد وهناك العادات والتقاليد ((والتي تكون أكثر رسوخا وتأثيرا لكونها ترتبط بخبرات الطفولة والشباب حتى وان اكتسب ثقافة مضافة فأن بيئته تفرض عليه طابعا من السلوك والتصرفات)) [٥].

ويجد الباحث ان هذا الاختلاف حول أثر الثقافة في تكوين الشخصية كان الباحث على تقسيم محتوى الثقافة وهذا التقسيم مستند إلى جذر اجتماعي يتعلق بنشؤ الفرد ومدى ما تهيأ له من ظروف لبناء شخصيته الثقافية واستنادا إلى هذا التقسيم الذي يقصره إلى ثلاثة أقسام :-

١- **الثقافة العامة** :- ((وهي الأفكار والعادات والتقاليد المختلفة وأنماط السلوك وطرق التفكير التي يشترك جميع أفراد المجتمع العاقلون فيها وهذه العموميات تختلف من ثقافة إلى أخرى)) [٦].

٢- **الثقافة الخاصة** :- ((وهي العادات والتقاليد والأنماط السلوكية المختلفة والمتعلقة بنشاطات اجتماعية بينها تأثير متبادل التي حددها المجتمع للقطاعات المختلفة منه أثناء تقسيمه للعمل بين أفراده , والعناصر الثقافية التي تشتمل عليها خصوصيات الثقافة هي في معظمها خاصة بالمهارات اليدوية وبالمعرفة الفنية)) [٧] ويجد الباحث أن خصوصيات الثقافة هي التي تحدد التقسيمات الطبقية في البيئة الاجتماعية استنادا إلى المكونات التي تحتوي عليها تلك الخصوصيات والتي تكون مختلفة من فرد إلى آخر في نفس المجتمع الواحد وعلى أساسها أيضا يتحدد نوع ومدى القدرة على الادراك العقلي والقدرة على اتخاذ المواقف تجاه الحركة العامة للمجتمع المحيط بالفرد .

٣- متغيرات الثقافة :-وهي تلك العناصر التي نجدها بين أفراد معينين ولكنها لا تكون مشتركة بين أفراد الثقافة جميعهم بل أنها لا تكون سائدة بين طبقة لها تنظيم أجتماعي معين)) [٨] .

ولعل هذه المتغيرات هي التي تولد ذلك التنوع الذي لا ينتهي من أنماط السلوك الثقافي وأنماط التلقي لجمل المنتج الثقافي من آداب وفنون وعلوم ودراسات انسانية فالاعتماد على هذه المتغيرات يمنح الفرد المنتج للثقافة والآداب فرصا أكبر للتعبير عن ذاته المنطلقة من فردية ولكنها ممتزجة بحس الجماعة التي حققت له هذا التفرد والتميز الذي يحقق الذات المبدعة لدى الفرد المنتج للثقافة والآداب والفنون والانطلاق نحو الأفق الأنساني المرتبط أساسا بالجذر الاجتماعي الخاص بمكان معين .

ومهما أختلف المختصون في تحديد المفهوم العام للثقافة الا انهم يتفقون جميعا على الدور الحيوي البارز الذي يمكن أن تؤديه هذه الثقافة في عملية بناء المجتمع وتنميته وفي مجال تعبئة الامكانات وشحذ القدرات لدرء الأخطار والدفاع عن الوطن والمنجزات اذا ما تظافرت عناصر الواقع المعيشي مع عناصر الخيال الرحبة واذا ما تناغمت معطيات التأريخ والتراث مع الوقائع المعيشية .

البرامج الثقافية التلفزيونية

الاتصال الجماهيري بالمنظور المتقدم ما هو الا تجسيد لثقافة المجتمع وحضارته وتعبير عن القيم والمعايير المستمدة من هذه الثقافة مما يؤكد أهمية الملم القائمين بها على عملية الاتصال بالثقافات المرجعية للمجتمع وشرائحه المختلفة فضلا عن درايتهم بالتركيبة النفسية والاجتماعية لتلك الشرائح ومعرفتهم باحتياجاتها من البرامج ورغباتها واختياراتها بهذا الخصوص يضاف إلى ذلك أن اداء وسائل الاتصال لوظيفتها الثقافية يتطلب أجادة لغة الثقافة العليا ولغة الثقافة الجماهيرية في وقت واحد لكي يكونوا قادرين على فهم الفن الراقي واستيعاب الافكار والجوانب الثقافية المعقدة ومن ثم تقديمها للجمهور بأسلوب مبسط خال من التعقيد ومن دون اللجوء إلى الحذف والتحريف والاتصال بهذا المعنى يكون ((أحد العناصر

المكونة للثقافة لأنه مصدر تكوينها وعامل من عوامل اكتسابها وثرائها وانه يساعد على التعبير عنها ونشرها))[٩] ومن دون الاتصال تبقى الثقافة حبيسة الحدود المكانية والزمانية التي تحددت بها واخضاعها إلى عزلة تامة لا يمكن القضاء عليها وتجاوزها الا بالعمليات الاتصالية سواء بالاجهزة أو الاتصال المباشر والتي تسهم بشكل فعال ومتدرج في التأثير وحسب سعة الانتشار بالنسبة للوسيط ، في نشر ونقل النتاج الثقافي للجاهير والمشاركة في الحياة الثقافية .

((واذا كان هذا الأمر ينطبق على وسائل الاعلام والاتصال بشكل عام فأنه يزيد وضوحا في خالة التلفزيون الذي أصبح على رأس هذه الوسائل من حيث سعة الانتشار وعمق التأثير بالنظر إلى الخصائص الذاتية لهذه الوسيلة))[١٠] .

وعلاقة الثقافة بالتلفزيون علاقة ترابطية منذ بدايات نشوء هذا الجهاز الذي وجد في نقل الثقافة بكافة انواعها إلى أوسع جمهور ممكن وبناءا على ذلك يمكن تلخيص أهم نقاط العلاقة الترابطية بين التلفزيون والثقافة :-

١- بالنظر لاتساع الرقعة المكانية التي يغطيها البث التلفزيوني أصبح أكثر وسائل الاتصال تأثيرا في شرائح المجتمع لكونه يعتمد على الصورة والصوت في نقل الثقافات إلى الجماهير الواسعة .

٢- ومن خلال نقل الثقافة وبأبسط المهارات من قبل المتلقي نجد أن التلفزيون يساهم فب الارتقاء بمستوى الوعي الثقافي العام .

٣- يضمن التلفزيون أوسع مدى لأنتشار الثقافة والاستفادة منها .

٤- ولأن التلفزيون يتميز بالحالية وسرعة نقل الخبر والحدث فأنه بذلك يديم صلة المشاهد بالحركة الثقافية المحلية أو العربية أو العالمية ويضعه على تماس مع ما يحدث من مستجدات ثقافية .

٥- التلفزيون يشكل الذاكرة الصورية الحية لحفظ تأريخ الشخصيات الثقافية ونتاجها واصداراتها الثقافية .

وبالرغم من هذه الأهمية الكبيرة الا أن هناك عدد من الباحثين لا يخفون قلقهم من أن التلفزيون ((أثر سلبا على الثقافة وقلة الأهتمام بالكتابة والقراءة وأخذ التلفزيون بما يملكه من قوة تأثير يجذب المشاهد اليه ويسترف وقت فراغه على حساب عاداته واهتماماته الأخرى))[١١] ويجد الباحث أن في هذا الرأي تطرف غير مدروس لأن التلفزيون في اليوم الواحد يمكن أن يعطي خبرة ثقافية لأكثر من كتاب في مختلف أنواع الثقافة والفنون بل ويكون في أغلب الأحيان محفز على زيادة الأطلاع في موضوع ثقافي يمكن أن يجده المتلقي في الكتاب أو يكون مصدر تعريف بالأدباء والكتاب بشيء أقرب ما يكون إلى الدعاية الأعلامية الموجهة نحو جعل المتلقي يبحث عن نتاج أولئك المبدعين .

أن التلفزيون وبكافة أنواع البرامج التي يقدمها سواء برامج الأطفال أو العائلة أو البرامج السينمائية والبرامج المتصلة بالأخبار أو البرامج الترفيهية وبرامج التسلية فأنها بمجموعها تشكل أثرا في التكوين الثقافي للفرد والمجموع على حد سواء .

ويركز الباحث على البرامج الثقافية التي تكون مصدر أهتمام الوسط الأدبي أو الذين يحملون مستوى ثقافي معين يؤهلهم لاستقبال مثل هذه البرامج والتفاعل معها وتشتمل البرامج الثقافية ((البرامج الأدبية وبرامج الموسيقى الكلاسيكية والمقصود بالبرامج الأدبية هي كل ما تعرضه الأذاعة بوسيلتيها من راديو وتلفزيون من قصص تأريخية أو اجتماعية وأمسيات شعرية ونقد أدبي وعرض ومناقشة محتوى ما نشر من كتب))[١٢] .

من هنا ينطلق هذا البحث في جانبه التطبيقي في تناوله للبرامج الثقافية والأدبية واتجاهات الوسط الأدبي في مدينة بغداد لمشاهدتها ومعظم هذه البرامج تعد من قبل أما شعراء أو قصاصين أو أي تخصص أدبي آخر .

وتعتبر الساحة الثقافية في العراق من أكبر الساحات في الوطن العربي إلى جانب مصر ولبنان سواء على صعيد الوسط الأدبي أو القراء . وتعمل الصحافة على تغطية المنجز الثقافي العراقي من خلال صفحات ثقافية وفنية يومية أو اسبوعية منتظمة الصدور وتغطي نتاج المثقفين من الرواد والشباب وما بينهم .

كذلك تقوم الأذاعة بتقديم العديد من البرامج الثقافية لمستمعيها وعلى مدار ساعات البث .

ويحاول تلفزيون العراق تأدية دور يناسب حجم مساحة البث والمساحة المخصصة للثقافة في وسائل الاتصال الأخرى لاسيما أنه الوسيلة الأكثر انتشارا وشعبية من الصحافة والاذاعة لكونه لا يحتاج إلى قدرات مهارية عالية من قبل المتلقي في فك رموز الرسالة الاتصالية من خلال تقديم المادة الثقافية جاهزة صوتا وصورة مما يضفي عليها قدرة أكبر على التأثير والأقناع لكن وكما يبدو من خلال ملاحظة ما يبث تلفزيون العراق من برامج ثقافية أن هناك العديد من المشاكل تلمسها الباحث بعضها فنية تلاحظ أثناء البث ومدى جودة الصورة ونقائها، والأخرى في المضمون الذي يقدم وعدم وجود برنامج ثقافي تلفزيوني مستقر شكلا ومضمونا .

فمن خلال تفحص معدلات البث التلفزيوني ولأية سنة وبدون تحديد نجد أن البرامج تختلف في التسميات وتتشابه في المضامين بالأضافة إلى وضع تلك البرامج في أوقات لا يكون فيها حجم المشاهدة كبير وعلى سبيل المثال يورد الباحث مجمل ساعات بث البرامج الثقافية لعام ٢٠٠٠ استنادا إلى كراس معدل البث لهذه السنة .

البرامج

١- الثقافة في أسبوع .

٢- المسرح للجميع .

٣- أم المعارك في ذاكرة الشعراء .

٤- تقارير ثقافية

- جرائد تموز الثقافية .
- جرائد عن معرض الكتاب اللبناني .
- جرائد مهرجان المربد الشعري .
- جرائد مهرجان التراث الشعبي .

٥- قصائد شعرية

- قصائد لأم المعارك .
- مهرجان شعري لجأ العامرية .
- قصيدة لتموز .
- قصيدة ليوم النصر العظيم .
- قصيدة القدس .
- جلسات شعرية مربدية .

٦-البرامج المتفرقة

- ميلاد القائد ميلاد الأبداع .
- القائد في ذاكرة الثقافة .
- تحرير القدس ((القائد صلاح الدين الأيوبي)) .
- جرائم وهزائم أمريكا .

وبلغ مجمل ساعات البث لعام ٢٠٠٠ (٤٨،٣٣) ساعة ومن الملاحظ أن كل البرامج في هذا التقرير هي برامج مناسبات وبرامج اخبارية بأستثناء برنامجي الثقافة في أسبوع والمسرح للجميع وهذا الأمر يؤشر إلى أن التلفزيون والقسم الثقافي لا يعمل بخطة قبلية وأنما يعتمد

على المناسبات والمهرجانات لأيجاد مادة ثقافية يقدمها للمشاهد وأن الثمان والأربعين ساعة هي نسبة أنتاج قليلة قياسا إلى قسم التنسيق التلفزيوني والذي هو بالأساس قسم غير أنتاجي نجده قد أنتج (٤٧٥،٠٣) ساعة .

ويخلص الباحث مما تقدم إلى أن البرامج الثقافية في تلفزيون العراق لم تكن بمستوى الطموح للمشاهد غير المختص وعلى هذا الأساس الواقعي تم تأشير أهم النقاط التي أعتمد عليها الجانب العملي من هذا البحث وهو كالآتي :-

١- متابعة برامج التلفزيون من قبل الوسط الأدبي بشكل عام من حيث عدد ساعات المشاهدة والأوقات المفضلة لها .

٢- متابعة البرامج الثقافية التلفزيونية المفضلة لدى الوسط الأدبي .

٣- التعرف على أهم الدوافع لمشاهدة البرامج الثقافية .

٤- التعرف على المستويات الثقافية التي يفضل الوسط الأدبي وجودها في البرامج الثقافية .

٥- التعرف على مدى تغطية البرامج الثقافية التلفزيونية للمنجز الثقافي العراقي من وجهة نظر الوسط الأدبي .

٦- مدى مساهمات أفراد الوسط الأدبي في أعداد البرامج الثقافية .

الدراسات السابقة

تناول العديد من الكتاب والباحثين موضوعة البرامج الثقافية من خلال الكثير من الدراسات والبحوث والتي عنيت بتناول موضوعة الثقافة والتلفزيون

دراسة سعد لبيب دراسات في العمل التلفزيوني ودراسة عبد القادر الدليمي دور التلفزيون في تعميق الوعي الثقافي ودراسة المحيتي الأتصال والتغير الثقافي وأستفاد الباحث من هذه الدراسات في الأطار النظري للبحث لكونها بحوث نظرية ولا تعتمد التطبيق الميداني وهنا نقطة الأختلاف عنها فالبحث الحالي معني في جانبه التطبيقي على معرفة اتجاهات الوسط الأدبي نحو مشاهد البرامج الثقافية في تلفزيون العراق .

اجراءات البحث ومناقشة النتائج

أولا :- منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل لتحقيق أهداف البحث والوصول إلى الأجابات التي يسعى اليها الباحث .

ثانيا :- أداة البحث

استخدم الباحث استمارة الاستبيان أداة لجمع بيانات الدراسة الميدانية ولقد احتوت الاستمارة على اسئلة مغلقة محددة الاجابة واسئلة أخرى مفتوحة الاجابة لأن أعضاء الوسط الأدبي يميلون إلى تثبيت أرائهم الذاتية من خلال خبراتهم وتجاربهم العملية في ميدان الثقافة والادب .

ولقد استغرق أعداد الاستمارة * واختبارها شهر ولكون الباحث يتعامل مع وسط يحمل درجة عالية من الثقافة ودرجات الفهم التحليلي والتفسيري فلقد كانت الاسئلة تدور حول مدى متابعة الوسط الأدبي لبرامج التلفزيون بشكل عام وعدد ساعات المشاهدة وما هي البرامج الثقافية المفضلة لديهم .

بالاضافة إلى وضع أسئلة لمعرفة أسباب عدم مشاهدة البعض منهم للبرامج الثقافية واقتراحاتهم لتطويرها والنهوض بها لكون الكثير منهم عمل أو يعمل في أعداد البرامج الثقافية . ولقد قام الباحث بعرض استمارة الأستبيان على عدد من الاساتذة والمختصين ** لمراجعتها منهجيا وعلميا وتقرير مدى صلاحيتها .

وعلى ضوء ملاحظات لجنة الخبراء قام الباحث بأعادة مراجعة استمارة الأستبيان من النواحي الاتية :-

١- أعادة صيلغة بعض الآسئلة .

٢- أضافة بعض الأسئلة .

٣- حذف بعض الأسئلة .

وبعد الأنتهاء من اعداد أستمارة الأستبيان قام الباحث بتجربتها على عينة مكونة من خمسة أشخاص من أعضاء الوسط الأدبي للتعرف على :-

١- مدى وضوح الأسئلة بصورة عامة .

٢- معرفة الأسئلة التي يحاول المبحوث التهرب منها أو التخوف من الأجابة عليها بصراحة .

٣- الأطلاع على صعوبات التعامل مع الوسط الأدبي .

٤- معرفة الوقت الذي يستغرقه ملئ الأستمارة .

وأعتمد الباحث في تحليل البيانات الميدانية بأستخراج التكرار والنسبة المئوية.

ثالثا :- عينة البحث

أختار الباحث عينة عشوائية من الوسط الأدبي العاملين في الصحف والمجلات التابعة لوزارة الثقافة ووزارة الأعلام وضمت العينة خمسون مبحوثا من مختلف التخصصات الأدبية والذين عمل معظمهم في اعداد أو المساهمة في اعداد البرامج الثقافية للأذاعة والتلفزيون*** .

النتائج والمناقشة

ضمت عينة البحث أربع وعشرون شاعرا وكانت نسبتهم المئوية ٤٨% وأثني عشر قاصا وكانت نسبتهم المئوية ٢٤% وتسعة نقاد وكانت نسبتهم المئوية ١٨% وخمسة كتاب وكانت نسبتهم المئوية ١٠% وهذا التقسيم طبيعي بالنسبة للوسط الأدبي في بغداد وفي العراق بصورة عامة **** حيث يتميز بكثرة الشعراء نسبة إلى التخصصات الأخرى .. وجاءت نتائج الأستبيان كما يلي :-

أولا :- حول متابعة برامج التلفزيون بشكل عام

بلغت نسبة الذين يتابعون برامج التلفزيون أحيانا ٥٢% وبلغت نسبة الذين يتابعون التلفزيون بشكل عام ومستمر ٤٠% أما نسبة الذين لايتابعون فبلغت ٨% وهي نسبة قليلة جدا ويرى الباحث أن هذه النسبة غير قطعية في اجاباتها لأن التلفزيون في العراق يشكل جهاز التسلية الرئيس وكان من الممكن أستبعاد أستماراتهم الأستبيانية لو لا أن لديهم أكثر من سبب يجعلهم لا يتابعون البرامج التلفزيونية بشكل عام والثقافية بشكل خاص وهذا ما سيأتي الباحث على ذكره في أسباب عدم مشاهدة البرامج الثقافية خاصة .

ثانيا :- عدد ساعات المشاهدة اليومية

وجاءت نسب هذا السؤال مطابقة تقريبا لأجابات السؤال الأول حول متابعة البرامج بأستثناء الذين لم يجيبوا على السؤال الأول وهم نفس العدد ٨% وبلغت نسبة الذين يشاهدون لمدة ساعتين ٥٨% ونسبة الذين يشاهدون ثلاث ساعات ٢٤% أما نسبة الذين يشاهدون أكثر من ثلاث ساعات فكانت ١٠% .

ثالثا :- الوقت المفضل للمشاهدة التلفزيونية

حصلت الفترة من ١٠-١٢ مساءا على أعلى نسبة مئوية حيث بلغت ٣٠% وهي فترة السهرة بينما حصلت الفترة من ٢-٤ على أوطأ نسبة وبلغت ٤% بينما جاءت الفترة من ٩-١٠ بالمرتبة الثانية وبلغت نسبتها ٢٨% وبلغت نسبة الفترة من ٧-٩ ٢٢% وجاءت بالمرتبة الثالثة ، وجاءت بالمرتبة الرابعة الفترة من ٥-٦ وحصلت على نسبة ٦% . أما عدد الذين لم يجيبوا فكانت نسبتهم ١٠% ، وكل هذه الأسئلة السابقة وبضمنها هذا السؤال للتأكد من متابعة عينة البحث لبرامج التلفزيون والتعرف على أفضل الأوقات لمشاهدة البرامج التلفزيونية بالنسبة للوسط الأدبي والذين تكون القراءة والكتابة لديهم بالدرجة الأولى في مشاغل الحياة اليومية .

رابعا :- البرامج الثقافية المفضلة وحسب الأولوية

جعل الباحث هذا السؤال مفتوحا والأختيار حر من قبل عينة البحث ودون فرض رأي مسبق أو وضع اسماء لبرامج وأنما ترك المجال للأدباء والكتاب ليعطوا الأولية للبرامج الثقافية التي يتابعونها واستطاعت البرامج الثقافية العراقية أن تحقق نتائج جيدة مقارنة مع ما يبث من برامج عربية وأجنبية وكان تسلسل البرامج الثقافية العراقية كالتالي :-

١- الثقافة في أسبوع

٢- المسرح للجميع

٣- تقارير ثقافية

٤- جرائد المهرجانات الثقافية

٥- شيء ما

٦- قطار العمر

والملاحظ هنا أن بعض البرامج توقفت أو تحولت إلى قناة العراق الفضائية كبرنامج قطار العمر الا أنها لاتزال حاضرة في عقل الوسط الأدبي مما يدل على أهمية ما كانت تقدمه من مواد وموضوعات علما أن بعضها كان في منتصف الثمانينات كبرنامج شيء ما .

خامسا :- دوافع الوسط الأدبي لمشاهدة البرامج الثقافية

تبين أن نسبة ٥٨% من الوسط الأدبي يتابعون البرامج الثقافية التلفزيونية للأطلاع على أخبار الثقافة و ٢٢% منهم يتابعونها لزيادة معلوماتهم أما الأسباب الأخرى كتمضية الوقت فبلغ\ت نسبتها ٢% والأسباب المختلفة ٢% . أما نسبة الذين لم يجيبوا على هذا السؤال ١٦% وأكثر من نصف هذه النسبة لا يشاهدون البرامج التلفزيونية على الأطلاق كما أسلفنا في السؤال الأول ويرى الباحث أن البرامج الثقافية التلفزيونية تشكل النافذة الأخبارية التي يتابع فيها الوسط الأدبي الأخبار الثقافية والتي يكون هو جزء من هذه الأخبار وهذا الأمر

يرضي الطموح الأبداعي للأديب والمثقف وفي نفس الوقت يجعله في قلب الأحداث الثقافية أولا بأول ويشكل زيادة في المعلوماتية التي لا يمكن أن يحصل عليها بشكل آني وسريع عن طريق زيادة المعلومات الا عن طريق التلفزيون .

سادسا :- حول اذا كان البرنامج الثقافي تخصصيا بحقل من حقول الآداب

وحول اذا ما كان البرنامج الثقافي تخصصيا بحقل من حقول الآداب بلغت ما نسبته ٤٠% من الوسط الأدبي يفضلون أن يكون البرنامج تخصصيا ونستطيع أن نربط هذه النتيجة بنتيجة السؤال الرابع الذي وجد فيه الباحث أن البرامج المفضلة كانت تخصصية .

وبلغت نسبة الذين لا يرغبون أن تكون البرامج تخصصية ٢٠% أما الذين يريدونها بين التخصص والعموم فكانت نسبتهم ١٦% . ويرى الباحث أن الوسط الأدبي يرغب أن تكون له برامجه التخصصية التي تميزه عن بقية فئات المجتمع وطبقاته وهنا نجد أن المرجعية الأجتماعية والنفسية هي التي تقاسمت الاجابة عن هذا السؤال فالأديب يريد أن ينتشر أدبه التخصصي بين عموم المجتمع المتلقي وأن يكون التخصص هو المنتشر وعلى الصعيد النفسي نجد أن الأهتمام بالتخصص يرضي النزعة النفسية الذاتية التي يتميز بها معظم المشتغلون في الوسط الأدبي وهذا التركيز على التخصص يرضي هذه النزعة المنطلقة من الذات المبدعة التي تبحث عن التميز .

سابعا :- حول تغطية البرامج الثقافية التلفزيونية للمنجز العراقي

أجمعت الآراء على أن برامج تلفزيون العراق الثقافية لم تغط المنجز الثقافي العراقي وبلغت نسبة الذين أجابوا ((بنسبة قليلة)) ٨٤% وهي نسبة عالية جدا اذا ما قيست بحجم العينة الكلي وبقية الأجوبة الأخرى وبلغت ((النسبة العالية جدا)) صفر والنسبة العالية ٢% أما الذين لم يجيبوا فبلغت نسبتهم ١٦% . ويرى الباحث أن هذه النقطة تؤكد مدى أتساع زقعة الأبداع الأدبي العراقي مما جعل تلفزيون العراق لا تصل حجم التغطية الأعلامية لديه إلى حجم المنجز الثقافي والأدبي العراقي وأن استمرار هذا القصور سيؤدي بالتالي إلى ايجاد فجوة

بين الوسط الأدبي وتلفزيون العراق مما ينعكس سلبا على مستوى التعاون بين التلفزيون والوسط الأدبي الذي يلعب دورا مزدوجا كمرسل ومتلقي في نفس الوقت .

ثامنا :- عن المدة الزمنية التي تستغرق في مشاهدة بنامج ثقافي تلفزيوني فضل

ما نسبته ٣٠ % من الوسط الادبي عينةالبحث ان يكون البرنامج نصف ساعة بلغت نسبتهم ٤٦% ، أما الذين يفضلون ان تكون مدة البرنامج ربع ساعة فنا دون فقد كانت نسبتهم ٨ % وتعكس هذه النتائج تفضيل الحالة الوسط فلا يكون البرنامج طويل ممل ولا يكون قصير غير مشبع بالمادة الفلمية والصوتية وبلغت نسبة الذين لم يجيبوا فقد بلغت نسبتهم ١٦%

تاسعا :- حول مدى أقبال أسر الوسط الأدبي على مشاهدة البرامج الثقافية التلفزيونية

بلغت نسبة الضعيفة ٣٤% وبلغت نسبة المتوسطة ٢٨% أما الجيدة فبلغت نسبتها ١٨% والجيدة جدا بلغت نسبة ٤% أما الذين لم يجيبوا على السؤال فكلنت ١٦% . واذا ما عممنا النتيجة لهذا السؤال فسنجد أن البرامج الثقافية التلفزيونية لا تتابع من قبل الكثير من أفراد المجتمع لأن أسر الوسط الأدبي والتي تعتبر على تماس يومي مع الحياة الثقافية بأكثر دقائقها وخصوصياتها من خلال أنتماء أحد أفرادها إلى الوسط الأدبي وتشكل هذه النتيجة من وجهة نظر الباحث أنعكاس خطير وحساس يتمثل في ضعف تأثير أفراد الوسطالأدبي في مجتمعهم التي تمثل الأسرة نواة هذا المجتمع مما يعطي أنطباعا أن الأديب يميل إلى العزلة وعدم الأختلاط وطرح الآراء في وسطه الأجتماعي مما يجعل عملية التأثير قاصرة ويكون الأديب ونتاجه في جانب وعلى الجانب الآخر المجتمع المتلقي لآدابه وفنونه .

عاشرا :- حول مساهمة أعضاء الوسط الأدبي في أعداد البرامج الثقافية التلفزيونية

بلغت نسبة الدباء والكتاب من الوسط الأدبي الذين يساهمون في اعداد البرامج الثقافية ٢٦% أما الذين لا يساهمون فكانت نسبتهم ٥٨% والذين لم يجيبوا بلغت نسبتهم ١٦% .

ويرى الباحث أن هذه النسبة على شبه قطيعة بين التلفزيون كمؤسسة وبين الأدباء وتكون المسؤولية مشتركة الا أن التلفزيون كمؤسسة يتحمل النسبة الأكبر من عدم التعاون هذا لأن الأديب والكاتب وأعتزازا بمكانته ووضعه النفسي والأجتماعي الخاص يتطلب من التلفزيون البحث عن الطاقات الأبداعية التي يمكن أن ترفد التلفزيون بمواضيع تخدم التوجهات الأبداعية وتكون قادرة على تغطية المنجز الثقافي كما يتطلب الأمر من الأدباء القادرون على أعداد البرامج الثقافية اختراق الحواجز التي يعتقدون بأنها موجودة في طريقهم نحو التلفزيون وطرح ما يمكن طرحه من أفكار ومواضيع جديدة للبرامج التلفزيونية .

حادي عشر :-

كان هذا السؤال للأدباء الذين ساهموا في اعداد برامج ثقافية وأبرز الموضوعات التي قدموها أي أن هذا السؤال للنسبة التي بلغت ٢٦% من الذين اعداد البرامج الثقافية لتلفزيون العراق وكانت المواضيع كالآتي :-

١- مقابلات أدبية
٢- فن تشكيلي
٣- ثقافة عامة
٤- آخر الأصدارات
٥- متابعات ثقافية
٦- تحليل نقدي
٧- أضاءة تجارب ابداعية
٨- ثقافة دينية
٩- عرض كتب
١٠- نقد كتب

١١- شعر أطفال

١٢- مناقشات

١٣- ثقافة تأريخية

ثاني عشر :قدم الأدباء والكتاب من الوسط الأدبي عينة البحث في هذا السؤال المفتوح مجموعة من المقترحات والتي وحدها الباحث في النقاط الاتية :-

١- أستحداث برنامج عن الفن التشكيلي

٢- برنامج عن القصة ومتابعات قصصية من استضافة قاص

٣- التدقيق في أختيار الشخصيات المساهمة من حيث جدارتها

٤- تنويع البرامج الثقافية

٥- أحترام مواعيد البث

٦- أن يكون البرنامج الثقافي ذا لغة أرفع من مستوى المعدل العام

٧- الأهتمام بالأمور الخاصة باعداد البرامج الثقافية التلفزيونية

٨- أجراء لقاءات مستمرة مع الأدباء والفنانين

٩- أعطاء برامج الحوارات الثقافية مساهمة أوسع

١٠- تجوال الكاميرا التلفزيونية في أهم أماكن تجمع الوسط الأدبي

١١- أن تكون هناك ساعة يومية على أقل تقدير للثقافة

١٢- الأهتمام بالأنشطة الثقافية للمحافظات

١٣- الصدق والتواصل مع الوسط الأدبي

١٤- البحث عن مقدمين جيدين

١٥- زيارة الأدباء في بيوتهم

١٦- عودة التلفزيون الثقافي

١٧- استحداث برامج عن علم النفس

١٨- منح فرص أكبر للبرامج المتخصصة

١٩- تسهيل اتصال الأدباء بالتلفزيون

٢٠- أهتمام أدارة التلفزيون أكثر بالأدباء والكتاب

٢١- أن يعامل التلفزيون البرنامج كأثمن ما يقدمه

ثالث عشر :- بلغت نسبة الذين لا يشاهدون البرامج الثقافية في التلفزيون ١٢% والذين يشاهدون البرامج الثقافية ٨٨% ولقد أجمل الذين لا يشاهدون أسباب عدم مشاهدتهم بالنقاط الآتية :-

١- الأنشغال بأعمال أخرى

٢- التلفزيون العراقي لا يقدم ثقافة ولا يوجد كادر ثقافي متخصص في صناعة البرامج الثقافية التلفزيونية

٣- البرامج الثقافية التلفزيونية لا تدور حول المواضيع الثقافية

٤- أهتمام المثقف بالقراءة والكتابة أفضل من متابعة التلفزيون

٥- الوقت الذي تبث فيه البرامج الثقافية غير مناسب

٦- بسبب أنقطاعها وعدم تواصلها

٧- عدم أهتمامها بالأدب والفنون

وبالرغم من قلة الذين يشاهدون الا أن الباحث يرى أن بعض الأسباب منطقية جدا وخصوصا الأسباب رقم (١) ، (٥) ، (٦) أما بقية الأسباب فهي مجرد آراء شخصية جدا ويستخلص الباحث مما تقدم النتائج الآتية :-

١- قلة نسبة البرامج الثقافية في التلفزيون قياسا إلى البرامج الأخرى

٢- تشعب بعض البرامج الثقافية بين مختلف التخصصات الأدبية والفنية مما جعلها غير مهمة بالنسبة للوسط الأدبي ورغبته في أن تكون له برامج تخصصية

٣- عدم تغطية البرامج الثقافية التلفزيونية للمنجز الثقافي العراقي وهذا ما أجمع عليه الوسط الأدبي

٤- ضعف أقبال أسر الوسط الأدبي على مشاهدة البرامج الثقافية التلفزيونية مما يؤشر سلبا على دور المثقف والأديب في المجتمع الذي يبدأ من أسرته

٥- عدم مساهمة غالبية الوسط الأدبي في أعداد البرامج الثقافية وابتعادهم عن التلفزيون كمؤسسة وأبتعاد المؤسسة عنهم

٦- الموضوعات التي تناولها الأدباء الذين ساهموا في اعداد برامج ثقافية كانت تقليدية ولا تجذب المشاهد وتركز معظمها حول متابعة الأصدارات والكتب وغيرها من المواضيع التي لا تشبع حاجة المثقف بشكل كامل

٧- لم تشكل نسبة الذين لا يشاهدون البرامج الثقافية التلفزيونية من الوسط الأدبي أهمية كبيرة وذلك لقلة عددهم نسبة إلى الذين يشاهدون وهذا دليل على أن التلفزيون في العراق أخذ يحتل مكانة جيدة بين الأوساط المثقفة ومنافسته للكتاب والجريدة اليومية والمجلة الأسبوعية

وبناءا على ما ترتب من نتائج البحث يوصي الباحث بما يأتي :-

١- زيادة البرامج الثقافية في تلفزيون العراق وبما يلبي حاجة المشاهد العادي والمشاهد من الوسط الأدبي

٢- أستحداث أو أعادة انتاج البرامج الثقافية التخصصية في حقول الأدب والفن المختلفة وتكون بطريقة مبسطة ومفهومة

٣- العمل على تغطية المنجز الثقافي العراقي من خلال منحه مساحة برامجية أكبر

٤- فتح أبواب التلفزيون كمؤسسة أمام جميع الأدباء والمثقفين

٥- تعاون التلفزيون مع النقابات والأتحادات ذات العلاقة كأتحاد الأدباء والكتاب ونقابة الفنانين ونقابة الصحفيين للأشتراك في انتاج البرامج الثقافية

٦- تشكيل لجان متخصصة لأعداد البرامج الثقافية التلفزيونية بدلا من أناطتها بشخص واحد يستنفذ ما لديه في شهر أو أكثر

٧- أعادة انتاج بعض برامج التلفزيون الثقافي الملغى وخصوصا تلك التي لاقت نجاح جماهيري

٨- زيادة أجور ومكافئات معدي البرامج الثقافية التلفزيونية من الوسط الأدبي

٩- تنظيم مواعيد بث البرامج الثقافية التلفزيونية والمحافظة قدر الأمكان على أوقات بثها المعتادة

١٠- أعادة برامج الحوارات والمناقشات الثقافية

١١- أعادة البرامج التي تسلط الضوء على أهم رموز العراق الأدبية والثقافية

١٢- الأهتمام بثقافة المحافظات من خلال برامج تلفزيونية خاصة

١٣- العمل على أعادة البرامج الثقافية التلفزيونية المتخصصة بأدب الشباب

المصادر

١. مراد وهبة وزميليه ، المعجم الفلسفي ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، ط٢ ، ١٩٧١.

٢. الدليمي ، عبد القادر ، دور التلفزيون في تعميق الوعي الثقافي ، بغداد ، مجلة البحوث ، العدد ٢٨ ك١ ، ١٩٨٩ .

٣. الهيتي ، هادي نعمان ، الأتصال والتغيير الثقافي ، بغداد ، دار الرشيد , ١٩٧٨ .

٤. لازاروس ، ريتشارد ، الشخصية ، ت سيد محمد غنيم ، بيروت ، دار الشروق،١٩٨١ .

٥. بان ، فانسينا ، المأثورات الشفاهية ، ت أحمد مرسي ، القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٨١ .

٦. حجازي ، أحمد مجدي ، المثقف العربي والألتزام الآيديولوجي ، دراسة في أزمة المجتمع العربي ، مجلة المستقبل العربي السنة ٧ العدد ٧١ ، ١٩٨٥ .

٧. لبيب ، سعد ، دراسات في العمل التلفزيوني العربي ، بغداد ، مركز التوثيق الأعلامي لدول الخليج العربي ، ١٩٨٤ .

٨. خلوصي ، ناطق ، مقالات في التلفزيون ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١ .

٩. الغنام ، عبد العزيز ، أعداد البرامج الأذاعية والتلفزيونية ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ملزمة مطبوعة ، ١٩٨٦ .

١٠. تلفزيون العراق ، قسم التنسيق التلفزيوني ، معدل البث التلفزيوني لعام ١٩٩٤ ، ولعام ٢٠٠٠ ، محدود التداول .

ملحق رقم ((١))

م / أستمارة أستبيان حول

اتجاهات الوسط الأدبي نحو مشاهدة البرامج

الثقافية في تلفزيون العراق

الأساتذة الفاضل المحترمون

تحية طيبة

يقوم الباحث بأجراء دراسة حول ((أتجاهات الوسط الأدبي نحو مشاهدة البرامج الثقافية في تلفزيون العراق)) لذا يضع الباحث بين أيديكم هذا الأستبيان للأجابة على فقراته .

أرجو أعطاء رأيكم الواضح والصريح على فقرات هذا الأستبيان خدمة للبحث العلمي وأرجو الأجابة على فقراته بوضع علامة (✓) أمام الحقل الذي ترونه مناسبا بالنسبة للأسئلة التي تتطلب ذلك واعطاء الأجوبة للأسئلة التي لا تتضمن الحقول علما أن هـــذا الأســتبيان مخصص لأغراض البحث العلمي فقط ... شاكرين تعاونكم سلفا .

مع تحيات الباحث

التخصص

١- هل تتابع برامج التلفزيون بشكل عام

نعم

لا

أحيانا

٢- كم ساعة تقضي بالمشاهدة يوميا

ساعتان

ثلاث ساعات

أكثر

٣- ما هو الوقت الذي تفضل فيه المشاهدة

٢-٤ ، ٥-٦ ، ٧-٩ ، ٩-١٠ ، ١٠-١٢

٤- ما هي البرامج الثقافة المفضلة لديك ؟ يرجى تثبيتها حسب الأولوية

٥- ما هي دوافعك لمشاهدة البرامج الثقافية التلفزيونية ؟

أ- الأطلاع على أخبار الثقافة

ب- زيادة في المعلومات

ج- تمضية وقت

د- أسباب أخرى تذكر

٧- هل ترى أن يكون البرنامج تخصصيا بحقل من حقول الأدب ؟

نعم ☐ لا ☐ إلى حد ما ☐

٨- هل ترى أن البرامج الثقافية التلفزيونية غطت المنجز الثقافي العراقي ؟

بنسبة عالية جدا ☐ بنسبة عالية ☐ بنسبة قليلة ☐

٩- ما هي المدة الزمنية لمشاهدة البرنامج الثقافي التلفزيوني ؟

ساعة ☐ نصف ساعة ☐ ربع ساعة فما دون ☐

١٠- ما مدى أقبال أسرتك على مشاهدة البرامج الثقافية التلفزيونية ؟

جيد جدا ☐ جيدة ☐ متوسطة ☐ ضعيفة ☐

١١ - هل ساهمت في أعداد برنامج ثقافي ؟

نعم ☐ لا ☐

١٢-ما هي مقترحاتك لتطوير البرامج الثقافية ؟

١- للذين لا يشاهدون البرامج الثقافية التلفزيونية أذكر سبب عدم مشاهدتك للبرامج الثقافية التلفزيونية .

الهوامش

[١] مراد وهبة وزميليه ، المعجم الفلسفي ، القاهرة ، دار الثقافةالجديدة ط ٢ ، ١٩٧١

[٢] مراد وهبة وزميليه،المعجم الفلسفي،مصدر سابق،ص٨٣ .

٣ مراد وهبة وزميليه،المعجم الفلسفي،مصدر سابق،ص٨٣ .

٤ الهيتي،هادي نعمان، الأتصال والتغيير الثقافي ، بغداد ، دار الرشيد , ١٩٧٨ ، ص٧٥.

٥ لازاروس،ريتشارد،الشخصية،ت سيد محمد غنيم،بيروت،دار الشروق،١٩٨١، ص٢١٠ .

[٦] بان،فانسينا،المأثورات الشفاهية،ت أحمد مرسي،القاهرة،دار الثقافة،١٩٨١ ، ص ٦٧ .

[٧] حجازي،أحمد مجدي،المثقف العربي والالتزام الايديولوجي،دراسة في أزمة المجتمع العربي،المستقبل العربي السنة ٧ العدد ٧١ ، ١٩٨٥ ص٤.

[٨] حجازي ، المصدر السابق نفسه ص ٦ .

[٩] لبيب ، سعد ، دراسات في العمل التلفزيوني العربي ، بغداد ، مركز التوثيق الأعلامي لدول الخليج العربي ، ١٩٨٤ ، ص٣٩ .

[١٠] لبيب ، سعد ، مصدر سابق ص٤٠ .

١١ خلوصي ، ناطق ، مقالات في التلفزيون ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١ ، ص ٥٠ .

[١٢] الغنام ، عبد العزيز ، أعداد البرامج الأذاعية والتلفزيونية ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ملزمة مطبوعة ، ١٩٨٦ ، ص ١٨٨.

* ينظر ملحق رقم (١)

** تكونت لجنة الخبراء من الاساتذة :-

١. د. حارث عبود رئيس قسم الفنون السمعية والمرئية .

٢. د.علي الياسري مدير عام دار ثقافة الأطفال ورئيس قسم ثقافي سابق.

٣. د.جاسم الصافي مدرس كلية الفنون الجميلة .

٤. د.حمودي جاسم مدير مركز تطوير طرق التدريس جامعة بغداد .

٥. د.فارس مهدي مدرس كلية الفنون الجميلة مدير تلفزيون العراق السابق .

*** لا يتمكن للباحث تحديد نسبة أعضاء الوسط الادبي عينة البحث من المشتغلين في اعداد البرامج الثقافية لانها متحركة وغير ثابتة

**** حسب الأحصائيات التقريبية لأتحاد الأدباء والكتاب في العراق يتجاوز عدد الشعراء المسجلين في الأتحاد الألف شاعر لعموم محافظات العراق .

التوظيف الجمالي للخامة وتقنية البناء في اعمال النحات صالح القره غولي

بحث من اعداد

إبراهيم نزار إبراهيم د. سعد علي يوسف

ملخص البحث

شهدت مسيرة النحت العراقي المعاصر العديد من التجارب التي امتدت لما يزيد عن نصف قرن . حيث ظهرت اسماء كان لها حضور متميز . ومنها تجربة الفنان جواد سليم ، خالد الرحال ، محمد غني حكمت ، صالح القره غولي ، اسماعيل فتاح الترك .

ولما كانت قيمة أي عمل فني تكمن فيما يحمله من فكر ، وبالنظر لاهمية الدراسات الجمالية لتحقيق تواصل معرفي بين العمل الفني و المتلقي ، اصبح من الضروري معرفة جماليات و تقنيات البناء في اعمال النحاتين ومنهم النحات صالح القره غولي من خلال تحليلها وبيان دلالاتها فضلا عن توثيقها.

وتأتي اهمية دراسة الاعمال النحتية للفنان القره غولي بما ورثه من تراكم حضاري أثر في توجهه الفني ليقترن بحركة النحت المعاصر في العراق ، بما انتجه من منجز فني اصيل ، اكد فيه على اهمية الفن كرافد من روافد الحياة الانسانية ، بالاضافة الى توجهه لدراسة الواقع عن طريق الوعي بالتجارب الحديثة شريطة الحفاظ على الشخصية الوطنية .

لذا هدف البحث الحالي الى الكشف عن :-

١. تحديد خصوصية التوظيف الجمالي للخامة في اعمال النحات صالح القره غولي
٢. التعرف على التقنيات المستخدمة من قبل النحات.

وتحدد البحث بدراسة الاعمال النحتية للنحات صالح القره غولي ، المنجزة خلال الفترة (١٩٦٠ الى ١٩٩٩) والموجودة داخل العراق .

وقام الباحث بتصميم استمارة لتحليل الاعمال ، تم بموجبها تحليل الاعمال وقد احتوت على معلومات عن : اسم العمل ، سنة الانجاز ، القياسات ، الخامات المستخدمة ، الالوان ، التقنية المستخدمة ، فكرة العمل . وقد استخدم الباحث الطريقة التاريخية في جمع

المعلومات في الاطار النظري ، وطريقة تحليل المحتوى في مجال تحليل الاعمال و استخراج النتائج و الاستنتاجات . مع الافادة من المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

وقد توصل الباحث الى عدد من النتائج اهمها:

١. اعمال النحات صالح القره غولي لا تخلو من بعد فكري او فلسفي ، فهو لا يبحث عن شكل يخلو من قضية محددة .

٢. الحداثة عنصر ملازم لكل اعمال القره غولي حتى التقليدية منها ، فاعماله غير محددة الدلالة ، ولا تحتاج لتبريرات انجازها سوى ابتداع شكل جمالي .

٣. اغلب اعماله تتميز بالضخامة و الاستطالة ، وهي صفة غالبة لمعظم اعماله، لما يعتقده النحاتبان ضخامة العمل وحجمه تثير خيال المتلقي .

٤. كل منحوتاته تقريبا يجمعها جذع طويل خال من الاطراف . اما الاطراف السفلى فتختفي في كل الاعمال ، او قد تظهر مختزلة وبشكل واضح .

٥. استخدم القره غولي خامات متعددة و غير مألوفة في النحت، والبعض الاخر من الخامات كان ياخذها من الواقع معطيا اياها مدلولات اخرى تختلف عن الوظيفة التي كانت عليها، و يعمد على توظيفها في اعماله النحتية بطريقة جمالية .

٦. اعتمد النحات على تقنيات نحتية غير مالوفة لدى بقية النحالتين لتحقيق قيم جمالية غير معتادة.

٧. طريقة اللحام كانت التقنية المكملة لعملية لف الحبال ، حيث يقوم بلحام الهيكل المتكون من الاسلاك او القضبان الحديدية ، ثم يعمل على تغطيتها بالحبال .

٨. تقنية الطلاء بالقار ونشره على المنحوتات كانت احدى الطرائق المتبعة في التنفيذ.

٩. يؤكد في مجموع اعماله النحتية على تقنية التركيب و البناء .

١٠. جميع اعماله تتصف بالغرائبية و على نحو غير تقليدي، فهي لا تتشابه مع المنجز النحتي العراقي على الاطلاق.

١١. يؤكد النحات على العلاات الحمالية الشكلية المتحققة بفعل تمازج الفضاء مع الخامة.

١٢. يظهر ازدواج الدلالة التي يضعها القره غولي في ثنايا منحوتاته.

١٣. حاول النحات عدم الوقوع في نمطية المرجعية الواحدة عن طريق تعدد مرجعيات العمل الواحد.

وقد استنتج الباحث ما يلي:

١. لم يهتم القره غولي بالاتجاهات الجمالية السائدة و بقواعدها الاكاديمية.

٢. استلهم النحات الخامات غير الشائعة في النحت العراقي المعاصر عبر تقنية صيرت الخامات المهملة الى اعمال نحتية.

٣. نبذ صالح القره غولي كل المضامين الجاهزة لاشكاله النحتية ، معتمدا على القدرة الايحائية لمنحوتاته.

٤. استفاد من التراث العراقي القديم و الثقافة الشعبية ، ولم يكن متقاطعا مع التراث الانساني.

٥. رفض القره غولي الانظواء داخل مذهب او منهج معين .

٦. العمل النحتي عند القره غولي عبارة عن منظومة ترنيزية ، تتجاوز فيه المعنى الاشاري للعمل باتجاه المعنى الايحائي .

ويوصي الباحث بما يلي :

١. صيانة منحوتات القره غولي و التي هي من مسؤولية الجهات الفنية المختصة.

٢. الاهتمام بالجانب الاعلامي للفنان ، بالاضافة الى الاهتمام بالجانب الارشيفي و التوثيقي من قبل الجهات المختصة.

اهمية البحث والحاجة اليه

ان فن النحت – وطبقا لهيكل " يجسد الروحية.. في شكل جسماني، موافق لمفهوم الروح ومطابق لفرديته . ويضع في متناول تاملنا الجسم و الروح في كل واحد غير قابل للقسمة "١ ولما كان هيغل قد فهم فن النحت بدلالة (التمثال) فأن تعريفه للنجت يكاد يكون مقصورا على تلك الدلالة المتحققة في المنجزات النحتية اليونانية و الغربية ، بل و مجمل المنجزات النحتية غير الحديثة.●

وبالضد من ذلك لم تعد غائية الفنان ، او النحات ، الحديث معنيا بيجاد معادل نحتي . من خامة صلبة للكائن الانساني ، ولم تعد تعنيه ايضا قضية تصير الجسم زيا تاريخيا او تعبيريا . او تجاوز فناء الكائن عبر تخليده نحتيا . انما صار الفنان يعن يبانتاج منجزه النحتي بعيدا عن تماثله بالكينونة الواقعية ، الانسانية والحيوانية و الشيئية.

ومع انفتاح الفنان الحديث على فنون الحضارات غير الاوربية ، والتي كانت تعد على وفق قيم وثوابت المنطق الجمالي الاوربي – فنون بدائية . فأن فن النحت الحديث بات تمظهرا اشكاليا لمخيلة الفنان وشطحاته الجمالية و الحضارية ، المنتجة اعمالا نحتية نابذة للقواعد و التصورات و الاساليب المسبقة . وبذلك تحول المنجز النحتي الى مجاز يوحي باكثر من معنى ويستدعي اكثر من تاويل .

على طريق ذلك المسار الجمالي الحداثي تظهر تجربة الفنان العراقي المعاصر ((صالح القره غولي)) المسبوقة بتجربة الفنان العراقي الرائد جواد سليم ، بوصفها التجربة الابداعية النحتية الاكثر حداثة في خارطة النحت العراقي و العربي.

تاتي اهمية دراسة المنجز النحتي للفنان (القره غولي) نتيجة لتميزه في توظيف الخامات غير التقليدية ، او غير الشائعة نحتيا ، وتحويلها من مواد مهملة و عادية الى خامات رئيسة لمنجزات غير تقليدية.

ولم يكن ذلك التوظيف صرعة فنية ، انما هو محصلة جدلية لرؤى الفنان (القره غولي) الجمالية و الفكرية او الفلسفية ، والتي استندت الى خزين معرفي و حضاري عراقي وانساني.

ان تجربة الفنان (النحات) صالح القره غولي من التجارب النحتية القليلة التي ظهرت في العقد السادس من هذا القرن ، و هو احد القلائل الذين اسسوا سياقا جماليا نحتيا غير متقاطع مع الجماليات العربية التراثية و الفنون الشعبية العراقية ، وبذلك تظافرت في منجزاته النحتية المعاصرة الاصالة على نحو غير تقليدي . فاذا كان النحات العراقي او العربي المعاصر ، ينحت على الخشب و البرونز و الحجر فان القره غولي لم يعتمد على هذه الخامات فقط وانما اعتمد خامات جديدة تكشف عن موهبته في اختيار خامات غير شائعة في فن النحت . تلخيك عن ارتباطها بالبيئة.

ويعد هذا البحث ذو اهمية لانه الاول في موظوعه ، ولكون النحات صالح القره غولي لم ياخذ حقه من البحث و الدراسة التقدية . ولرفد المكتبة الفنية بالمزيد من الدراسات النقدية و الفنية عن الفنانين واعمالهم . ولتكون هذه الدراسة مرجعا يستفاد منه طلابالدراسات الاولية و العليا ودارسي الفنون الجميلة.

اهداف البحث

١. تحديد خصوصية التوظيف الجمالي للخامات في اعمال النحات صالح القره غولي.
٢. التعرف على التقنيات المستخدمة في الاعمال النحتية للفنان صالح القره غولي.

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على دراسة الاعمال النحتية المدوزة و البارزة للفنان القره غولي و المنجزة خلال الفترة (١٩٦٠ – ١٩٩٩) و الموجودة داخل العراق.

اجـــراءات البحث

اولا : مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث الاعمال الفنية للنحات صالح القره غـــولي و البالغـــة تقريبـــا (١٣٠) عملا ضمن الفترة المحصورة ما بين (١٩٦٠-١٩٩٩) لم يتمكن الباحث من حصرهـا كونها وزعت في اماكن متعددة وتم اهداء القسم الاخروتعرض الباقي منها للتلف و الضيـاع ، ولم يقم الفنان صالح القره غولي بأي توثيق دقيق لاعماله سوى ماذكر في ارشيف مركز صـدام للفنون ، والتي لا تتعدى ٣٠ عملا.

ثانيا : عينة البحث

شملت عينة البحث الاعمال النحتية المدورة و البارزة للفنان صالح القره غولي وقد تم اختيار العينة بصورة قصدية ، و بما يحقق اهداف البحث ، وقد بلغت نسبة العينة ١٠% مـن مجتمع البحث .

ثالثا: ادوات البحث

تم الحصول على المعلومات باعتماد ما يلي:

١. الملاحظة الميدانية لاعمال النحات في الاماكن التالية :

أ. مركز صدام للفنون

ب. الاعمال النحتية الموجودة في القاعات الفنية

٢. اعتماد الصور للاعمال الموجودة في ارشيف مركز صدام للفنون، والتي لم يســـتطع الباحث الوصول الى اعمالها الاصلية.

٣. استمارة تحليل الاعمال

٤. المقابلات الشخصية مع الفنان

نتائـــــج البحـــــــث

بعد الانتهاء من تحليل الاعمال الفنية للنحات صالح القره غولي مكن التوصـــــل الى النتائج التالية :-

١. يعمل النحات صالح القره غولي ، باطار الفكر والتنظير الفلسفي في النحت. فاعماله لا تخلو من بعد فكري او فلسفي معين . فهو لايبحث عن شكل يخلو من قيمة جوهرية او صورة معينة محددة .

٢. يبحث النحات القره غولي من خلال تجاربه الواسعة عن الحداثة ، فهو عنصر مـــــلازم لكل اعماله حتى التقليدية منها ، وهذا ما يظهر في تمثاله الرازي ، الذي ابتعد فيه قـــدر الامكان عن مطابقة الواقع . فاعماله غير محددة الدلالة و لاتحتاج الى تبريرات لانجازهـــا سوى ابتداع شكل جمالي حتى ان تطلب الامر افزاع المتلقي او نفوره من العمل .

٣. تنطوي اعماله على صفة الضخامة و الاستطالة ، فعشرة اعمال من مجموع ثلاثة عشـــر عينة يبلغ ارتفاعها اكثر من مترين و نصف المتر (٢,٥ م) و هي صفة غالبة على معظم اعماله لما يعتقده النحات بان ضخامة العمل وحجمه تثير خيال المشاهد وتبقـــــة محـــط اشكالية دائمية لديه.

٤. كل منحوتاته تقريبا يجمعها جذع طويل خال من الاطراف عدا تمثال الرازي او التكوين الانساني الصغير الذي يظهر في عمله هوميروس ، اما الاطراف السفى فتختفي في كـــل الاعمال او قد تظهر مختزلة وبشكل مبالغ فيه كما في عمله (فدائيو فلسطين و السلام والمهانة)

٥. يؤكد القره غولي على الفرادة في نتاجاته النحتية ، وبخاصة الفرادة الاسلوبية و طريقـــة التنفيذ. اذ اعتمد على تقنيات نحتية غير مالوفة لدى بقية النحاتين لتحقيق قيم جماليـــــة غير معتادة ، فاغلب اعماله تتميز بتقنية لف الحبال بصورة يدوية مباشرة تنوعت ما بين

الربط والحياكة و التداخل ما بين خيوط الحبال و الشعر ، التي لم يعتمد فيها على اتجاه معين ثابت ، تبعا لما يتطلبه غرض النحات.

٦. طريقة اللحام كانت الطريقة المكملة لتقنية لف الحبال ، حيث يقوم في اغلب اعماله بلحام الهيكل المتكون من الاسلاك او القضبان الحديدية ، ثم يعمل على تغطيتها بالحبال تاركا فراغات غير محشوة في داخل منحوتاته. التي تشير في معظمها الى ثقل الكتلة الا انها في الحقيقة لا تعادل الصورة المتخيلة عنها .

٧. كانت طريقة الطلاء بالقار ونثره احدى التقنيات المتبعة و بشكل واسع في اغلب منحوتاته كما في الاعمال (امراة عراقية ، الصمود، فدائيون، الاهوار)

٨. تستخدم طريقة الربط بالصامولات و البراغي (اللوالب) خصوصا للجذع المنساب الى قاعدة التمثال .فهو يؤكد في مجموع اعماله النتحية على تقنية التركيب والبناء ، وفي تمثال الرازي ظهرت تقنية الحفر على الحجر و التي تكاد تكون المثال الوحيد على تقنية الحذف في النحت لديه.

٩. الغرابة هي احد اهم المحاور التي تفرد بها هذا النحات ، فجميع اعماله تتصف بالغرائبية و على نحو غير تقليدي ، فهي مثيرة في كثير من الاحيان وتستفز ذهن المتلقي بسبب اشكالها الغريبة و التي لاتصل بالواقع باي شكل من الاشكال و لا تتشابه مع المنتج النحتي العراقي على الاطلاق . و حتى في الواقعية منها . وخاصة ما يظهر في تمثال الرازي . والذي يمكن ان يكون اقرب مثال للواقعية الا انه تجاوز هذا التقليد باضافة ذلك الكائن الغرائبي غير المالوف بالاضافة الى عدم اهتمامه وتجاوزه لكل التفاصيل و الزوائد الموجودة في هذه الشخصية.

١٠. يؤكد النحات على الفضاء النحتي المتمازج مع الخامة و علاقتها الجمالية الشكلية المتحققة بفعل هذا التداخل ، فالاشواك التي ظهرت بكثرة في اعماله(السلام ، خيمة

فدائي فلسطيني، الصمود١ الصمود٢، القنوط) بالاضافة الى خاماته البارزة في اعماله مثل (وحي المعركة ، المهانة) كالقرون . والاعناق الطويلة في عمله (هوميروس).

١١. استخدم القره غولي خامات متعددة و غير مالوفة في النحت ، كالحبال و خيوط الشعر ، القار، القماش، الحديد ، البلاستك ، الالمنيوم ، الجلد ، الاسلاك المعدنية ، مواد الخردة المهملة(كالعجلات المسننة، المكائن القديمة ، الات حفر الابار الارتوازية) بالاضافة لاستخدامه خامات طبيعية كقرون الثور ، وبعض مقاطع الخشب التي ياخذها بدون ان يعالجها . وخامات اخرى ياخذها من الواقع يوظفها في اعماله النحتية بطريقة جمالية ، حيث يعطيها مدلولات اخرى تختلف عن الوظيفة التي كانت عليها ، او يضيف على جانبها الوظيفي بعدا اخر ، كشبكة الصيد والفالة و المشبك المعدني.

١٢. لم يعتد النحات على التعامل مع خامات مثل الخشب و الحجر و الجبس الا في حالات قليلة منها، لا تجعل من الفنان على جانب من الصدارة و التفرد الا في قليل من الاعمال . فاستخدامه للخشب اقتصر على صنع القواعد الخشبية لهذه الاعمال واما بالنسبة للجبس فلم يدخل في عينة البحث الا في عمله هوميروس في الشكل الانساني الصغير على ظهر الحيوان الاسطوري . وبخصوص الحجر يمكن ان يكون الرازي هو العمل الوحيد للنحات و المثال الوحيد في هذه العينة.

١٣. استخدم النحات الالوان في منحوتاته والتي تعددت بين الاسود و الابيض ، الاصفر، الاحمر ، البرتقالي ، الاخضر ، الفضي ، الذهبي . الا انها لم تكن سوى شذرات يضعها النحات هنا او هناك ما عدا عمله السلام الذي كون كليا بالاخضر والاحمر و الاصفر. اما اللون السائد في جميع الاعمال فهو اللون الاسود . ولعل هيمنة ذلك اللون ذات مرجعية خاصة بالفنان . بالاضافة لارتباط هذا اللون بجوانب اجتماعية و بيئية دعت النحات لاستخدامه كدلالة على الشيء او كتعبير عن زي شعبي محلي .

١٤. يظهر ازدواج الدلالة التي يضعها النحات في ثنايا منحوتاته . فالقرون مثلا تعبير عن القوة و الخصب ، الا اته عبر عنها عن واقعة او حادثة معينة كما يظهر في تمثاله (من وحي المعركة) وكذلك شبكة الصيد التي تدلل في موضوعيتها على وظيفة الصيد المعروفة فانها تظهر في عمله الاهوار وقد ادت دورا مزدوجا كدلالة على الضوء المنبعث ممن مصباح.

١٥. يستخدم النحات الملمس للتعبير عن قيم جمالية ، كما يظهر في استخدامه للاسلاك المشبكة او القضبان الحديدية المدببة و الاشواك في الكثير من اعماله التي حاول من خلالها اضفاء ملمسا خشنا على هذه المنحوتات . وفي احيان اخرى يستخدم خيوطا من الشعر مرنة للتعبير عن الملمس الناعم كما في عمله (خيمة فدائي فلسطيني) و (الصمود).

١٦. تعددت مرجعيات النحات . فقد حاول جاهدا عدم قولبتها في قالب نمطي ثابت، فالمرجعية السومرية و اليونانية تظهر في عمله هوميروس ، وقضية اللاجئين الفلسطينيين ضمن عمله (فدائيو فلسطين)، وقصة الملك سليمان و الملكة بلقيس تظهر في عمله السلام ، بالاضافة الى مرجعياته المحلية و الشعبية و الوطنية التي تظهر في اعماله المراة العراقية ، قرويات ، الاهوار ، الشهيد ، الصمود ١ ،الصمود٢ ، و كذلك القضايا القومية كان لها نصيب في منحوتات القره غولي كما في عمله من وحي المعركة ، فالمرجعية لا تتحدد بمصدر واحد في اغلب الاحيان انما هي عدة مر جعيات تتداخل في عمل واحد.

الاســـــــتنتاجات

من خلال اطلاعنا على النتائج التي توصل اليها البحث يمكن استنباط الاستنتاجات التالية:

١. اتسم منجز صالح القره غولي النحتي بالاستفادة من الخامات غير الشائعة في النحـــت العراقي المعاصر بل والعربي ، حيث طوها عبر تقنية فنية صيرت من تلـــك الخامـــات (المهملة) اعمالا نحتية كبيرة.

٢. اعتمد على القدرة الايحائية لمنحوتاته من خلال اهتمامه باشكال منحوتاته على نحو غـير تقليدي ، نابذا وراءه كل المضامين الجاهزة.

٣. يمكن عد التجريب سمة مميزة في منجزه، لكنه تجريب غير منفصل عن ارضيته الحضاريـة والجمالية الخاصة.

٤. لم يهتم القره غولي بالاتجاهات الجمالية السائدة وبقواعدها الاكاديمية و غير الاكاديمية ، الأمر الذي يدخل أعماله في بوابة الفن ((الجليل)) حيث التجاوز لكل ما هـــو ســـائد ومألوف .

٥. استفاد من التراث العراقي القديم والثقافة الشعبية ، ولم يكن متقاطعـــا مـــع الـــتراث الإنساني . الأمر الذي جنبه الوقوع في التقليد ونقل التجارب الأخرى .

٦. لم يهتم بفضاءات منحوتاته ، وبخاصة الفضاءات الخارجية وربما يعود ذلك إلى طبيعـــة الخامات المستخدمة ، وعدم مقاومتها للظروف البيئية الخارجية . وبدون إدامة وصيانـة تلك المنحوتات فإنها قابلة للتلف حتى في الفضاءات الداخلية .

٧. تميز بنبذ إنتاج الأعمال التجارية ، أو المحددة مواضيعها على نحو مسبق . فهو يرفـــض ارغامات المشتري فردا أو مؤسسة .

٨. يمكن القول بأن صالح القره غولي شكل اتجاها متميزا في عموم الساحة الفنية العراقيـــة والعربية ولا نستبعد تأثيره على النحاتين الشباب .

٩. رفض القره غولي الانضواء داخل مذهب أو منهج معين .

١٠. استفاد من المرجعيات لكن بدلاله مفارقة العمل النحتي لها ، وان أشار إليها .

١١. الاشتغال على إنتاج رموز نحتية تستدعي دلالات غير محددة .

١٢. نبذ التعامل مع المنحوتة ، على وفق المنظورات الواقعية والنفعية والعقلانية من خلال صدم المتلقي العادي والمختص بغائية إحياء طاقته التخيلية . بعد تحفيزه على نبذ الآراء المسبقة والجاهزيات الذوقية والنقدية .

١٣. تجاوز المعنى الإشاري بأتجاه المعنى الإحيائي . أي ان إشارية العمل متأسسة في ضوء قدرتها الايحائية . فالعمل النحتي عند القره غولي عبارة عن منظومة ترميزية تحيل إلى لغة نحتية ان جاز لنا القول بوجود لغة نحتية .

١٤. إن المتلقي الأمثل لأعمال القره غولي عبر التعامل مع المنحوتة من حيث هي منحوتة فقط اما الإحالات المرجعية التي يشير إليها العمل النحتي ربما في ذلك العنونة فهي بمثابة المقدمات المؤدية إلى تأسيس عتبة الدخول إلى عالم المنحوتة ، لكن بعد تجاوز تلك المرجعيات ، بل ونبذها .

التوصيات

١. يوصي الباحث بالمحافظة على منحوتات القرة غولي وصيانتها ، وهذه مسؤولية الجهات الفنية المختصة . فما زال اغلب تلك المنحوتات مرميا في المخازن كأشياء مهملة .

٢. لم يعن النقد العراقي والعربي ، بمنجز صالح القرة غولي ، كما يجب ، ولم تعن المؤسسات الإعلامية بالتعريف بذلك المنجز وصاحبه ، الأمر الذي أدى إلى عدم إشاعة ذلك المنجز النحتي بين الجمهور بل وبين أوساط الفنانين ايضا . ويوصي الباحث بالاهتمام بالجانب الإعلامي وإتاحة الفرصة للمزيد من المقالات النقدية .

٣. الاهتمام بالجانب الأرشيفي والتوثيقي للنحات صالح القرة غولي من قبل الجهات الفنية المختصة بهذا الشأن .

٤. ان عالم صالح القرة غولي النحتي ممتلئ بالعديد من الرؤى الجمالية والفلسفية ، التي تستدعي للكشف عنها المزيد من البحوث والدراسات .

المقترحات

١. يقترح الباحث اجراء المزيد من البحوث والدراسات للكشف عن منجز النحات صالح القرة غولي . لما يحمله عالمه النحتي من رؤى جمالية وفلسفية .

المصادر والمراجع

الكتب :-

القرآن الكريم

الكتاب المقدس

١- الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ترجمة فؤاد كامل ، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق ، مؤسسة طباعة الألوان المتحدة ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

٢-مونتو ، من الفلسفة والفنون الأفريقية ، الجزء الأول ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

٣- ابن منظور، لسان العرب ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ، دار لسان العرب ، بيروت ، ١٩٥٦ .

٤- ادونيس ، م ، النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، بدون تاريخ .

٥- اميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، مصر ، ١٩٧٢ .

٦- اوزياس ، جان ماري ، الفلسفة والتقنيات ، ترجمة عادل العوا ، منشورات دار عويدات ، الطبعة الأولى ، لبنان ، بيروت ، ١٩٧٥ .

٧- بارو ، اندريه ، بلاد آشور ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ .

٨- بارو ، اندريه ، سومر فنونها وحضارتهما ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الرشيد ، ١٩٧٩ .

٩- باونيس ، الان ، الفن الأوربي الحديث ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .

١٠- برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

١١- البسيوني محمود ، نحت الأطفال ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

١٢- بهاد الدين احمد ، ثلاث سنوات من حزيران ١٩٦٧ - ١٩٧٠ ، دار الطليعة العربية ، بيروت ، ١٩٧٠ .

١٣- بوريان ، محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ .

١٤- جبران مسعود ، الرائد ، معجم لغوي عصري ، دار العلم للملايين ، الجزء الأول ، الطبعة الرابعة ، مطبعة العلوم ، لبنان ، ١٩٨١ .

١٥- جونسون ، ر . ف ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨ .

١٦- حسنين محمد مخلوق . صفوة البيان لمعاني القرآن ، الطبعة الثالثة ، الكويت ، ١٩٨٧ .

١٧- ديوي ، جون ، الفن الخبرة ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

١٨- الرازي ، محمد بن ابي بكر ، مختار الصحاح ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، بدون تاريخ .

١٩- روزنتال ، م . ي . يودين ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ترجمة سمير كريم ، الطبعة الثالثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١ .

٢٠- ريد ، هربرت ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

٢١- ريد ، هربرت ، النحت الحديث ، ترجمة مخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٤ .

٢٢- زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن المعاصر . دار مصر للطباعة ، ط٢ ، مصر ، ١٩٦٦ .

٢٣- زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر للطباعة الحديثة ، مصر ، بدون تاريخ .

٢٤- سانتيانا ، جورج ، الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، مكتبة النجلو المصرية ، القاهرة ، بلا تاريخ .

٢٥- ستولينيز ، جيروم ، النقد الفني ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، القاهرة ٩٧٤ .

٢٦- سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٢ .

٢٧- سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم ، محمد محمود يوسف ، الطبعة الثانية ، دار النهضة بمصر ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

٢٨- سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ .

٢٩- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ط١ ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ .

٣٠- شتراوس ، كلود ليفي ، الأسطوري والمعنى ، ترجمة شاكر عبد الحميد ، الطبعة الأولى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٣١- الصائغ ، عبد الهادي ، علم المعادن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بدون تاريخ .

٣٢- الصفدي ، مطاع ، استراتيجية التسمية في نظام الانظمة المعرفية ، الطبعة الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٣٣- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الثالثة ، بغداد ، ١٩٨٧ .

٣٤- الطائي ، حيدر محمد ، خواص المواد الهندسية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧ .

٣٥- طارق عبد الوهاب مظلوم ، حضارة العراق ، الجزء الرابع ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .

٣٦- طه تايه ذياب ، سامي مظلوم صالح ، التكنلوجيا المعاصرة ، الموسوعة الصغيرة ، العدد ٤٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٧٩ .

٣٧- عادل كامل ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، مرحلة الستينات ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٣٨- عادل كامل جميل ، مازن يوسف هرمز ، علم الصخور ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ١٩٨١ .

٣٩- عبد الجواد محمد احمد ، سلمان الخطاط ، تكنولوجيا المواد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .

٤٠- عبد المعطي شعراوي ، هوميروس شاعر الالياذة والاوديسا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٤١- غاتشف ، غيروغي ، الوعي والفن ، ترجمة نوفل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٤٦ ، مطابع السياسة ، الكويت ، ١٩٩٠ .

٤٢- غارودي روجيه ، واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

٤٣- فاخر عقل، معجم علم النفس ،الطبعة الأولى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧١ .

٤٤- فيشر ، ارنست ، ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، بلا تاريخ .

٤٥- قاسم حسين صالح ، في سيكولوجية الفن التشكيلي ، دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٤٦- كمال عيد ، فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ١٩٧٨ .

٤٧- كمال عيد ، جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ، العدد ٦٩ ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ .

٤٨- كولنجود ، روبين جورج ، مبادئ الفن ، ترجمة احمد حمدي محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مطبعة المعرفة ، ١٩٦٦ .

٤٩- لتكرانس ايكه هو ، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور ، ترجمة محمد الجوهري ، حسن الشامي ، الطبعة الاولى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢ .

٥٠- لويد ، ستين ، آثار بلاد الرافدين ، ترجمة سامي سعيد الاحمد ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ .

٥١- الماجد ، عبد الرزاق مسلم ، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٧٧ .

٥٢- المبارك ، عدنان ، في فلسفة التكنيك ، الموسوعة الصغيرة ، العدد ٣٧٧ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٢ .

٥٣- مونرو ، توماس ، التطور في الفنون ، الجزء الثالث ، ترجمة عبد العزيز توفيق جادور وآخرون ، مطابع الهيئة المصرية العامة لكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

٥٤- النجار ، عبد الوهاب ، قصص الأنبياء ، ط٣ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، بدون تاريخ .

٥٥- نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الطبعة الأولى ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٥٦- نوار سامي مهدي ، الأحياء في العمارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧ .

٥٧- نوبلر ، ناثان ، حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا اطير جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .

٥٨- هوميروس ، الاوذيسة ، ترجمة دريني خشبة مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٠ .

٥٩- هيغل ، فن النحت ، ترجمة جورج طرابيش ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٦٠- يوسف خياط ، معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت ، بدون تاريخ .

الاطروحات

١ . جنديل ، نجم عبد حيدر ، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر ، رسالة دكتوراه غير منشورات ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .

٢. الربيعي ، جواد عبد الكاظم عباس ، المنحوتات الخشبية في الفن العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩١ .

٣. سعيد مصطفى امجد ، العلاقة الفنية والتقنية بين النحت والعمارة وتطبيق ذلك على القصر العباسي ونصب الشهيد في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .

٤. الغريري ، قاسم ، التطور في النحت العراقي المعاصر ، رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨ .

٥. كريمة حسن احمد ، الاعمال الفنية للنحات محمد غني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .

٦. الكلابي ، محمود عجمي ، الأعمال الفنية للنحات خالد الرحال ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ .

الجرائد والمجلات

١. "النحات العراقي الرائد صالح القرة غولي " ، مجلة الخليج ، العدد ٣٥٤ ، دولة الأمارات العربية المتحدة ، ١٩٩٩ .

٢. بتول اطميش ، "تمثال عراقي في متحف باريس " ، جريدة الثورة ، العدد ٨٣٥٨ ، بغداد ،١٩٩٣ .

٣. صلاح عباس ، " صالح القرة غولي " ، جريدة العراق العدد ٦٧٢٤ ، بغداد ، ١٩٩٩/٢/٤ .

٤. طه حسن ، " حوار عن الأصالة والأجيال والجمهور عن النحات صالح القرة غولي " ، جريدة القادسية ، بغداد ، العدد ٣١٩٩ ، ١٩/ ٣/ ١٩٩٠ .

٥. عادل كامل ، " نحاتون عراقيون " ، جريدة العراق ، العدد ٢٧٠٩ ، بغداد ، ١٩٨٤/١٢/٢٩ .

٦. عادل كامل ، التقنية في التشكيل العراقي المعاصر ، مجلة آفاق عربية ، العدد الحادي عشر ، شهر تشرين الثاني ، للسنة ١٨ ، ١٩٩٣ .

٧. عاصم عبد الأمير ، النحت العراقي الحديث ، آفاق عربية ، العدد ٤ للسنة ١٨ .

٨. فاروق يوسف ، " الحداثة الأخرى " ، مجلة الواسطي ، العدد الثالث ، السنة الأولى ، تصدر عن مركز صدام للفنون ، بغداد ، ١٩٩٣ .

٩. فاروق يوسف ، النحت العراقي الآن ، مجلة فنون ، العدد ١٦٦ ، بغداد ، ١٩٨١/١١/٢٩ .

١٠. الموسوي ، سلام كاظم ، مفهوم الجمال والجلال في فلسفة الفن ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٥-٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .

١١. نجاة عبد الوهاب ، " صالح القرة غولي " ، مجلة ألف باء ، ع ١٣٣٣ ، بغداد ١٣/٤/٩٩٤ .

المراجع الأجنبية

١. DOERENER , MAX : THE MATERIAL OF THE ARTIST , LONDON – CO,L .T.D. ١٩٤٩ .
٢. ROY E. HUNT , GEOIECHNICAL ENGINEERING INVESTIGATION MANUAL MC Graw-Hill Book company . NEW York . ١٩٨٤ .
٣. THE NEW Encyclopaedia Britannica .Volume ٢٧ , Fifteen Edion , Printed in U.S.A ١٩٨٧ .

الهوامش

[1] هيغل ، فن النحت ، ترجمة جورج طرابيشي ، الطبعة الاولى ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٨٠ ، ص ٦ .

* للحديث هنا معنيان ، زمني واسلوبي . أي " احديث" زمنيا بدلالة المعاصرة والحديث فنيا واسلوبا .

مثلت أول ملحمة عراقية على إناء فخاري بشكل كبير الحجم أشبه بالطبق ، ذو قاعدة دائرية الشكل قطرها (٥٠ سم) وجوانبه مستقيمة ارتفاعها (١٥ سم) ، وقد عثر عليه في أحد القبور في موقع الأربجية قرب الموصل من عصر حلف في العراق – الألف الخامس قبل الميلاد (*Hijara, p.* ٢٧) وهو بهذا مرتبط كوجود بالطقوس والشعائر الدينية التي تعيشها الجماعة ويبلغ بنائه الفكري ، عن دلالات كانت بمثابة وسائل اتصال بين الأفراد ، عن طريق ضرب من التناغم الوجداني ، وجد صداه بشكل تمثلات ذهنية ثابتة . عاش فيها ما هو فكري حياتي بشكل حيوي ، بفعل تمرحله نحو ما هو ما ورائي في عوالم ما بعد الموت . فهو الخاص الذي يدلل على مغزى عام وإلى دلالة كلية تقف خلفة . فقد تم إيداع مثل هذه الأفكار بصياغة أدبية وأسلوب سردي، ينتمي للصورة التي فهمها بها الوعي الاجتماعي وأخضعها لسيطرته الفكرية المنظمة والواعية .

إن الإلمام بتفاصيل هذا المشهد الذي يزين سطح هذا الإناء ذو الأهمية الطقوسية، لن يتم باعتباره وحدة منعزلة . بل هو في سياق المحصلة الثقافية للفترة الحضارية ككل، وكحلقة في سلسلة التطور التاريخي . فقد جسد الفنان عبر مادته الطبيعية وبواسطتها فعل فكرته وإرادته ، أي مخططة الذي أرتسم قبل ذلك بوعيه . ذلك إن نظام الإنشاء التصويري في آليات سرد الحدث ، وفهم العقد المهيمنة في تحرير النص ، وسيناريو توالي الأحداث . قد نظم كتكوين لما من شأنه ضبط إدراك المشاهد وتوجيه انتباهه ، بحيث يبدو التكوين مفهوم موحد ، وقد انصهرت أجزاءه في كل واحد ، لتجعل منه جسدا منتظما ومجموعة من نظم علائقية داخلية ، تخضع لقوانينها الخاصة وتكفي نفسها بنفسها .

فعلى السطح الداخلي لقاعدة الإناء ، يظهر ما يشبه شكل المذبح (*Altar*) ، وهو شكل ذو طبيعة قدسية أعد لتقديم القرابين في المزارات ذات الطبيعة الدينية (شكل١) وبفعل أهميته الدينية أحتل مركز المساحة المهيمنة على السطح التصويري ، وكأن كل الأحداث تنتهي

قراءة تشكيلية
لأقدم ملحمة عراقية

أ. د. زهير صاحب

إليه وتبدأ منه . وفي نظامه الهندسي التجريدي هو نظام من العلاقة بين الظاهرة الحسية الطبيعية بخصائصها المعروفة ، وعالم الموجودات الروحية ، وفي تفاعل فكري كبير ، بين الشيء وجوهرة والشكل ومضمونة .

ويؤطر شكل المذبح وعلى السطح الداخلي لجوانب الإناء مجموعة من الرموز الدينية حيث قسم السطح التصويري والذي هو بمثابة إفريز ، إلى عدد من المستطيلات يتناوب في الظهور عليها مجموعة من الرموز الدينية ، والتي تبدأ بشكل رأس الثور (**Bukranum**) وشكل ما يعرف بالصليب المالطي (**Maltes Cross**) . في حين مثل في أحد المقاطع مشهد أثنين من الرجال يؤديان فعالية شعائرية ، تتمثل بخلط مزيج من سائل مقدس داخل إناء فخاري هائل الحجم (شكل١) . ولعل هذه الرموز قد احتفظت في زمانها ومكانها بقيم دينية ودلالات تعبيرية ذات مفاهيم اجتماعية . لم يهتم الفكر الديني بزمانه بمظهرها الطبيعي كمفرده من مفردات العالم المرئي ، بل يستدل فيها على أفكار كامنة خلف المظاهر ، ساعيا في آليات إظهار إبداعية إلى تكوين رموز شكلية ، تحتفظ بدلالاتها بتعبير سايكولوجي عن نسيج المعتقدات الجمعية وبما يرضي تطلعاتها التعبيرية .

وضمن التطور الكلي القائم على بنائية الفكر الحضاري ، يظهر على السطح الخارجي لجوانب الإناء ، ما يمثل مشهد صراع ملحمي ، بين رجل وحيوان مفترس ، في حين تشارك اثنان من النسوة بدور خاص في هذه الدراما (شكل١) ويظهر في التكوين العام لهذا المشهد تنسيقا لبنية الزمن ترتبط بآليات فهم الفكر وتحليلها ومن ثم كيفية تركيبها وتفسيرها . ذلك إن الفنان ، قد أنتقى من الموضوع ، مجموعة من العلاقات ، محاولا إبرازها بشكل تكوين له كيانه الخاص والأفكار المرتبطة به في الوسط الحضاري . وتمثيل ذلك في بنائية التكوين كقيم شكلية والوضع الحركي العام للشخصيات ، هو فعل تعبيري لا يخلو من انفعالات سايكولوجية ، وتجسيد ذلك عبر المظهر الخارجي للمشهد .

يتمثل موضوع الإفريز الخارجي بحدث احتفالي طقوسي وقد أكتسب أهميته بنوعية الفكر الحضاري ، كونه جزء فاعلا في الممارسات الناشطة في بنائية الوعي الاجتماعي . فهذا التعبير عن النفس الذي يجد انعكاسه في الأعمال الفنية ، هو بمثابة دليل أو مرجع تسترشد به الجماعة . فعلى يمين المشهد تقف اثنان من النسوة بوضعية راقصة وهما يمسكان بقطعة من القماش تتميز بصف من الزوائد في الأسفل . هذه الإثارة الانفعالية ، أريد لها أن تشد من عزيمة البطل وفعله البطولي ، وهو يواجه حيوان مفترس أندفع بقوة هجومية . وفي مثل هذا المناخ الدرامي الذي يؤطر جو الحدث تعلو الصيحات فتكون إشارة انتصار . ذلك إن التعبير عن بنائية الدلالة المرتبطة بمطامح جمعية ، يبدو أكثر وضوحا في الخطاب الذي يبثه المشهد . فالتعبير عن المحتوى الفكري ، يبدأ من تلك التجريبية التي وجدت صداها في مخيلة الفنان ، والتي سبق له معاناتها في ظل الواقع القائم . وآليات إظهارها كإبلاغ من نوع شعائري، هو بمثابة طقوس ذات إثارة عاطفية ، لتكون عاملا مؤثرا في بنية الحياة الاجتماعية وقواعد السلوك . فهي بمثابة إذكاء لعواطف معينة في سايكولوجيا الأشخاص ، والتي تعد ضرورية ونافعة في سياق العمل المعيشي . فقد كررت الجماعة الإنسانية هذه العمليات عدة مرات ، حتى أظهرت بالتجريب رمزا أو وسيلة للتعبير عن إشكالاتها الفكرية .

ويبدو من تفحص البنية التشريحية وسماتها المميزة فسلجيا والأداء الحركي للحيوان الذي يجب أن يقتل ، أنه يشبه شكل الأسد . فمنذ هذه الفترة القبتاريخية الموغلة في قدمها نشأت معادلة الحياة أول مرة في الفكر الرافديني ، والتي استمرت على طول التاريخ على أرض الرافدين دون انقطاع . وهي وجوب أن ينبري أحد الأبطال لإبادة هذه القوة الفتاكة التي تعبث في ممتلكات الإنسان في عصر القرى الزراعية الأولى . وفي ذلك تأكيد حقيقة تواصل حضارة أرض الرافدين ونقائها وأصالتها ، في نقلتها النوعية نحو العصور التاريخية . ذلك إن جميع ما يتصل بالتسيج الفكري للأعمال الفنية من تقاليد وأعراف ما أن تستقر وتختبر وتصل

من جيل إلى آخر حتى تصبح لها طبيعة مترسخة اجتماعيا ، يبقى الناس متشبثين بها ، ويغلبهم إزاءها التوقير والاحترام ، بفعل ارتباطها بسلسلة متصلة من الأفكار والقيم الاجتماعية .

ويعبر الوضع الحركي للامرأتين في المشهد ، إلى إنهما تؤديان رقصة طقوسية خاصة . ذاك إن نوع الإيماءة يشير إلى نوع من الذاتية في التعبير إزاء مؤثرات لحظة محددة حيث استطاع الفنان بفعله الإبداعي ، من أن يجعل من الظاهر تعبيرا عن الباطن في مدلول فعل الحركة . فالتعبير هنا مجموعة من التأثيرات الانفعالية التي تضفي على المضمون الجمالي دلالة وجدانية خاصة ، تتجسد في معاناة الروح . وهما في ذلك يرتبطان بسماتهما الشكلية المميزة مع أشكال النسوة الراقصات في فخاريات عصر سامراء . وكل هذه الأشكال رغم مضامينها الروحية ، فهي مفردات تنتمي لعالم الواقع، وهي تشبه ذاتها في القصيدة الطبيعية ، لكنها في خارج حضورها الواقعي . إنها بنائية الفن التي تعلو على طبيعة كل الأشياء والظواهر .

وإذا كان الفنان في إنتقائيته الواعية ، في الحذف والتبسيط والاختزال والتجريد ، الذي يطال النظام الشكلي للامرأتين في المشهد ، وذلك بالبحث عن الجوهري من خلال الكلي . ففي ذلك مظاهر فنية مستندة إلى عالم الوعي الفكري للجماعة ، والذي يقرر ما وراء هذه التمثلات من صفات روحية تكمن خلف هذه المظاهر . ومع ذلك فإن صله من التشابه مازالت قائمة مع أشكالها الواقعية ، ذلك إن تظاهر العيني محقق عن طريق محض صورة يعتبرها الحدس مقاربة للمضمون حدا تشبيهيا . ومع ذلك فإن سمات الأشكال الفنية المميزة ، كانت تعبيرا أختاره الفنان بعناية للفكر المجرد ، بقيمها الشكلية التي تميل إلى الابتعاد عن المباشرة بوساطة محاكاة الأشياء . فهي كشفا تنقله أشكالا رمزية ، تضم عالم الحواس بصفتها مصدرا للمشاعر وعالم الروح ، فأعطيت المعطيات الطبيعية تفسيرات عقلية ، ورفع العضوي بموجبها لمستوى الفكر . فاكتسبت مثل هذه الأشكال مضامين روحية في نوعية تفكير الجماعة الزراعية، ونتيجة استقرار دلالاتها في ذهن الجماعة ، والتي ترتبط بأفكار الخصب والتناسل

بفعل استمرارية الممارسة والفهم . إن أصبحت مثل هذه الرموز علامات اصطلاحيه ضمن حدودها الزمانية والمكانية .

واستطاع الفنان أن يجعل المضمون يسري في القيم الشكلية التي تميز مفردات المشهد المهيمنة ، فمجموعة الأفكار كان الفنان يجدها في الواقع الخارجي ، لكن صياغة التعبير هو ما يؤلف جوهر عمله ومأثرته . فشكل البطل بدلالته الرمزية (كلكامش الأقدم) ، (شكل١) يفصح إنه الحاوي على قوة التذكير وربما الموحد للجهد البشري وزعيم الجماعة . وذلك يبرز في قيم الشكل بتمثيل الدائم والعام والخاضع لقوانين ثابتة . وهو الشيء الذي لا ينفي ضرورة تفريد العام ليعبر عن المفهوم السامي، وهو مفهوم يرتفع بالمادي إلى حيز مثالي رفيع ، بقوة معتقد وقوة نهوض اجتماعي . ولعل ذلك يفسر الانتقال بالشكل الطبيعي من صورته العرضية إلى شكله الجوهري الخالد ، الذي يبغي العموم بالرمز ، وفي ذلك نوع من التسامي فوق مستوى الواقع لكشف المضمون الباطن للحقيقة ، بخصوصيته التي تبغي اختزال ما في الواقع إلى رمزه الروحي بوساطة الجمع بين الصورة الفردية الطبيعية والمنهج الرمزي .

فهنا لا يمكن أن يتصف شكل البطل بتفاصيله الحسية الماثلة للنظر في مجال إدراكه ، بل ترتكز الرؤية في انتقاء عدد من السمات الشكلية الأساسية للشكل لتكوين مظهرة العام ، وفي صيرورة من الخلق تقوم على معادلة ، إن كل ماله نفس الشكل له أيضا ذات الجوهر . وهنا نصل إلى نوع من الرمزية الواعية في توظيف مظاهر الأشياء باتجاه مطامح الوعي الجمعي . وهذه الرؤية بحد ذاتها ، لا تشكل محض نسخ عن الطبيعة ، وفي ذلك يكمن التخيل في الرقي على جميع الصور الفردية وشتى أنواع التفاصيل . فهذه الاستعاضات الرمزية تجد ديمومتها في طقوس دورية قائمة على العرف الاجتماعي ، حيث ينبري البطل كرمز اجتماعي للدفاع عن الحياة والتجدد والبقاء ضد قوى الموت والفناء . ولعل ذلك متجسد بكل تأكيد في العلاقات الذهنية المشتركة وارتباطها الرمزي بوجود الجماعة .

وأدى تطور المستوى الحضاري لإنسان هذه الفترة ، أن اكتسبت هذه الملحمة ، شعائر وطقوس وممارسات اجتماعية لا حصر لها . ففي هذا المشهد الخالد يعرض الموضوع في بنائية حسية وعاطفية وروحية ، ذلك لأن المضمون يتوسع ويكبر وينال الاستمرارية في الممارسة عند إدراكه من قبل الروح . ولعل هذا المشهد بحد ذاته ، كان نوعا من الترجمة الرمزية للخبرة ، ويعد وسيلة حيوية للفهم كما يعد تمثيلا للخبرات لكل من المبتكر ومجتمعه ، وهو بحد ذاته تعبير عن الرغبات والمخاوف والتفكير والشعور العام لمثل هذه المجتمعات الزراعية النامية . كنوع من معادلة روحية للعالم الخارجي والعالم الداخلي ، حيث بدت مثل هذه التقابلات السايكولوجية مفهومة بوساطة نظم التشكيل ، وفي سيرورة رمزية تضم عالم الحواس بصفتها مصدرا للمشاعر ، وعالم الروح باعتبارها كشفا نهائيا عن المعتقدات الاجتماعية .

إن العلاقة البنائية بين مختلف جوانب التكوين ، أي بين الحسي والعقلي وبين المعرفي والإبداعي . توجب الانتقال إلى عوالم الرموز ذات الطبيعة الدينية ، حيث نلج بدء انفصال الفكر عن الطبيعة . فقد أختلف الأمر حين صار رقي الفكر هو الذي يشكل عين الإنسان ، عندما توهج فيه ما أسفرت عنه الحاجة الروحية من طموح وإرادة ونداء بالبقاء والديمومة . فعلى الإفريز الداخلي لجوانب الإناء ، يتكرر ظهور شكل رأس الثور المعروف بالبوكرانيوم (شكل١) . وهو رمز هائل الحيوية في خصوصية الفكر لهذه الفترة ، والذي يرتبط بمفاهيم الخصب والتكاثر والفحولة والقوة وثورة التناسل بمعناها العام . حيث وجد الفكر في دلالات هذه المفردة الطبيعية ، رمزا يتصف باستدلالات عن الرغبات التي تجتاز تركيبة الفكر الاجتماعي . فمثل هذه الأفكار المتجسدة بمثل هذه الأشكال الرمزية ، إذا ما حررت من عموميتها وماهيتها الطبيعية ، تقدم لنا تفسيرا لما تعنيه وتدلل عليه في التمثيل المحدد . فرؤية مثل هذه الأشكال ما هو إلا امتلاء بعدد كبير من الأحاسيس البشرية ، وتمثيلها بوجب تركيزها أو تكثيفها في بنية رمزية . شأنها شأن الفكر حيث يستوعبها ويغنيها ، ذلك إن الفكر

بدء يدرك الجوانب الحسية للظواهر وما تخفيه من أفكار في خصوصيتها الجوهرية . فهي تقابلات تقوم على الكشف والتأويل ، وهي تقابلات تضم معادلة بنائية الفهم والتفكير . وما وجودها في هذا المشهد التصويري ، إلا لترتقي بالحدث من طبيعته نحو بنائه الروحي، أي بإغداق نوع من القدسية عليه . وسيكون لها الدور الفاعل في إنجاح مثل هذه الطقوس والشعائر الاجتماعية ، والتي تقرر استمرار البقاء والتجدد بمفاهيمه العامة . وهذه الأشكال رغم بنائيتها التجريدية وفقدانها الارتباط بالواقع بصدد مشابهتها بالطبيعة، إلا أنها تبقى عظيمة وحية الفاعلية في قيمتها الروحية الاجتماعية . وهي بذلك تحتفظ بتناسب محدد بين جانبيها ، الطبعي الحدسي المدرك من قبل الفنان والجماعة كظاهرة معاشه ، ووقعه الاجتماعي الروحي كرمز اكتسب قدسيته من خلال الممارسات في الفكر الاجتماعي للجماعة .

ويبدو من خلال بنائية المضامين الفكرية الشائعة الظهور في الأعمال التشكيلية ، إن كانت لهذه الرموز أهمية اجتماعية داخل المجموعة ، فهي بمثابة لغة تداول في بنائية الفكر ، ذلك إنها تنقل أو تبلغ نفس المعنى لكافة أعضاء المجموعة . ولذلك وجدت طريقها للأعمال الفنية التشكيلية . فهي تدلل على محاولة الفكر الإنساني في التعبير عن خبراته الانفعالية الجماعية التي تصاحب الصيد والحروب والموت ، وكثيرا ما تختلط بالطقوس الدورية التي تقيمها الجماعة بغية إحلال الخصب والتجدد في الطبيعة . ولعل ذلك ما يبرر ظهورها في التشكيل الفخاري – مجال الدراسة – فعن طريق الفن استطاعت الملكة الإبداعية للفنان ، إن تؤول عوالم لم تشهدها في الواقع المعاش . وسخرتها سلاحا في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء .

إن هذا التعبير عن النفس والذي يجد إنعكاساته في الأعمال الفنية الفخارية ، يبرز في ظهور ما يعرف بشكل الصليب المالطي على الإفريز الداخلي للعمل التشكيلي. بهيأته المجردة الشائعة الظهور في الأعمال الفنية من هذه الفترة (شكل١) . والذي نجد له مرجعيات ذات أنظمة شكلية واقعية في عصر سامراء . فقد حقق التركيب الشكلي متحولا في نظامه ، حين

تحولت أشكال الوعول إلى شكل مثلث وقد أرتبط كل منها برأس مربع يكون نقطة المركز . فهو بذلك صليبا سامرائيا وليس مالطيا ، بفعل قدمه الزمني على مثيلاته في الفخاريات المالطية. لقد كان الفكر يبحث عن البنية الأساسية للأشكال، فوجد في مثل هذه التجريدات الرمزية رموزا للتعبير عن الحقيقة الروحية . إنه الفن المتخلص أو المتحرر من هيمنة الطبيعة بأشكاله الجوهرية الخالدة . والتي هي محركات فاعلة فكريا في مثل هذه الملحمة ، وهي تفصح عن وجودها لتدلل عن أفكار البقاء والخصب والتجدد وربما نيل حسن الطالع باعتبارها نوعا من العوذ الدينية التي تؤدي دورها الهام في إنجاح أحداث الصراع هذه ببنائيتها الشعائرية الاجتماعية .

إن تحولات مثل هذه الأشكال الرمزية (مورفولوجيا الشكل) من بنيتها الواقعية نحو أشكالها المجردة . ربما تعود إلى أهتمام الفنان ، بالمضامين القدسية لهذه الأشكال على حساب أنظمتها الشكلية . الأمر الذي جعل فكر المبدع مركزا بصدد المضمون على حساب الدقة في محاكاة الشكل الواقعي . طالما إن صفة القدسية ملازمة للأشكال رغم التحولات التي تدخل عليها بسبب نسخها لعشرات المرات . أو أن تطور الوعي الفكري قد أوجد ضرورة ملحة إلى ابتداع أشكال مطلقة للتعبير عن ظواهر مطلقة ترتبط بعوالم القوى الغيبية ، حيث تدعو الحاجة الروحية إلى التحرر من النموذج . وصولا لبلوغ الشكل الرمزي الخالص ، في مخاطبة القوى الماورائية التي يصعب التكهن بإرادتها .

إن هذا السحر الكائن في جذور الفكر الإنساني ، والذي يوحي بذات الوقت ، بإحساس بالعجز ووعي بالقوة خوفا من أحداث الوجود مع الرغبة بالسيطرة عليها . هو الجوهر الأصيل لهذا العمل الإبداعي . فهنا تعيش ماهية المضمون في بنائية ذات مدلولات ثقافية واجتماعية وتاريخية ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة من خلال إطار نوعي اكتسب مضمونة من الخارج . وهي مرتبطة بالحالة العامة للتفكير والتي وجدت خصوصيتها في

التكيف للمحيط الفكري ، وتستند إلى بنائية متداخلة من العوامل النفسية والحاجات والمتطلبات الاجتماعية . باعتبارها تمثلات فكرية لهذه المدلولات أو إشارات إليها، فهي حبلى بمدلولاتها الحضارية الإنسانية التي تتجاوز المدلول الظاهري للتمثيل ، إلى نوع من التضايف بين المادي والروحي ، وبين الطبيعي والرمزي . فالوعي ينطلق هنا مما هو عاطفي واجتماعي وروحي ، فتنبثق شرارته كنشاط وإبداع وخلق بفعل الإرادة . وفي ذلك كله تدليل على تحقيق إزاحة نوعية حضارية في بنائية الفكر ، أوجدها إنسان العراق الأول في ربوع هذه الأرض الطيبة المعطاء .

المصادر :

١. *Hijara, Ismail. Three new graves from Arpachigah, world Archaeology, Vol:*١٠, ١٩٧٨.

اهميـــــة استغلال تقنية
اللقطة الطويلة
في العمل الفني الدرامي

د. متي عبـــو بولـــص

مشكلة البحث

نحن نعرف او على اعتبار ان العمل الفني المرئي سواء كان تلفزيون او سينما، هو فن الصورة والذي يعتمد بشكل اساسي على لغة التعبير الصوري ، والتي من خلالها يتسنى للعمل الفني معالجة مختلف المواضيع من خلال صورة ذات امكانيات كبيرة تخاطب فيها المتلقي وصولا الى تحقيق حالة الادراك والغرض الذي يقصده صاحب العمل .

ومع ان الوحدة البنائية الرئيسة في وسيلتنا المرئية هي ((اللقطة)) ، لذلك فان لهـذه اللقطة على اختلاف احجامها وما تتضمنه من تكوينات مختلفة تساهم بشكل كبير في خلـــق تاثيرات مختلفه تساهم بشكل كبير في خلق تاثيرات مختلفة من خلال استقلالها بشـــكل فـــني ومدروس ويمكننا التطرق هنا الى استخدام تقنية اللقطة الطويلة المستمدة والتي يمكن ان يكـون لها تاثير فني مميز سواء في التعبير عن المستوى الواقعي او الدرامي او النفسي وبذلك يكســـب استخدام هذه التقنية الدور الفاعل في تصعيد محتوى المضمون للعمل الدرامي والســـؤال الي يتضمن في بحثنا هذا ومن خلاله تتحدد المشكلة هو كيف يمكن استقلال تقنية اللقطة الطويلـــة المستمرة في خلق التاثيرات النفسية (السايكولوجية) وبالتالي السيطرة على استجابة الجمـــهور من خلال تعبيرية هذه اللقطة.

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على اسلوب استخدام تقنية اللقطة الطويلـــة المستمرة وما يتضمنه ذلك الاسلوب من تاثيرات نفسية تساهم بشكل كبير في التاثيرات علـى انطباعات المشاهدين وتحقيق الغرض المطلوب الذي يقصده صانع العمل .

اهداف البحث

يهدف البحث الى تحقيق الاهداف التالية :-

- التعرف على مفهوم وتاثير اللقطات المختلفة بصورة عامة ، واللقطة الطويلـــة المســـتمرة بصورة خاصة .
- توضيح الجانب النفسي (السايكولوجي) الذي يمكن تحقيقه من خلال استغلال تقنية هذه اللقطة .

حدود البحث

يقتصر دراسة هذا البحث على التاثير النفسي للقطة الطويلة المستمرة في الاعمـــال الدرامية بصورة عامة ، اما العينة المختارة ، فقد كانت بعض المشاهد من احد الافلام الاجنبية .

مفهوم اللقطة واحجامها ودلالاتها

نحن نعرف ان وحدة البناء الرئيسة في السينما والتلفزيون هي ((اللقطة)). والتي يعرفها مارسيل مارتن من وجهة نظر التصوير على انها ((الجزء من الشريط المطبوع بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا بالعمل واللحظة التي يتوقف فيها))[١] في حين يقول ادوار د ستاشيف في كتابة (برامج التلفزيون انتاجها واخراجها) ، على انها (اللقطة في التلفزيون هي ما تراه على الشاشة في اللحظة التي تقوم فيها بتشغيل كاميرا واحدة على الهواء حتى تشغل كاميرا اخرى تلتقط الصورة نفسها او صورة اخرى خلال مدة معينة من الزمن) [٢]

وقد تستمر اللقطة الواحدة لبضع ثوان او ولدقيقة او تستمر اكثر من ذلك .

بينما يعرف (احمد سالم) اللقطة بانها (جزء من الفلم الخام الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توقف للمنظر أي شيء يراد تصويره وتحدد اللقطة من لحظة ادارة الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف) [٣] .

ويلاحظ ان ترتيب الاشياء ضمن اطار اللقطة يساهم في خلق تاثيرات مختلفة ، حيث ان من خلال اللقطة الواحدة يمكن ان يتغير ترتيب الاشياء ، اذ ان الحركة داخل اللقطة يمكن ان توجه انتباه المشاهد الى اشياء مطلوبة في اللقطة حسب متطلبات الموقف ، ويمكن كذلك من خلال الحركة اخفاء اشياء كانت مرئية او اظهار اشياء كانت خفية .

وهناك احجام عديدة للقطة ولكل من هذه الاحجام تاثيرها في المشاهد والانتقال بين احجام اللقطات في العمل الفني هو كسر طوق الرتابة والملل لدى المشاهد بالاضافة الى تاثيراتها ودلالاتها الدرامية في العمل الفني . حيث ان لكل حجم له تاثيرها المطلوب وفقا للطريقة التي يرتئيها المخرج في تصميم لقطاته او من خلال اختباره للزاوية المناسبة وكذلك استخدام العدسة التي تساهم في اثراء التعبير الصوري للموضوع واعطاءه التاثير المطلوب لدى المشاهد .

فاللقطة العامة على سبيل المثال تتحدد وظائفها فبالرغم من الوظيفة التاسيسية الـــتي تؤديـــها بالاضافة الى وضيفتها في كشف المكان ، فانها تؤدي وظيفة سايكلوجية من خـــــلال تصغـــير الاشياء ، اضافة الى دورها في ابراز طبيعة التفاعل (العلاقات) بين الشخصيات والموجـــودات بصورة عامة .

ويلاحظ كذلك ان تاثير اللقطة العامة يمكن ان تستقل واقعيا في ابراز العلاقة بـــــين الناس وما يحيطهم ولذلك يفضل استخدام هذه اللقطة من قبل المخرجون الواقعيون لما لها مـــن اثر فاعل في الحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشهد [٤] .

اما اللقطة المتوسطة فلها من الخصائص والوظائف ما يساهم في خلق التاثير المطلـــوب ضمن بنية الشكل الصوري وكوسيلة تعبيرية تدعم المخرج في تبرير الانفعـــــالات والمواقـــف المختلفة التي يراد التعبير عنها حيث تساهم في ابراز تلك الحالات المختلفة وفقا لمتطلبات ســـير الاحداث ، وبالتالي يكون لها دور مهم في اثارة الانتباه وتحقيق حالة مـــن التواصـــل خـــلال الموضوع ، فالوظيفة التي تؤديها اللقطة المتوسطة هي الربط عند الانتقال من لقطة عامـــــة الى لقطة قريبة وبالعكس .

وبذلك فهي تساهم في خلق الانسيابية عند الانتقال بين الاحداث داخل العمل الفـني حيث يكون دورها هو التواصل بين وحدات الموضوع المرئي ، وتجنب المشاهد من الانزلاق في متاهات الغموض لسير الاحداث .

ويمكن استغلال وظائف اللقطة المتوسطة لتوضيح معاني ودلالات درامية وسايكلوجية ، فهي توضب لتوضيح صميمية العلاقة بين الشخصيات واظهار طابع الصلة والتقارب وتوكيد الحالة العاطفية ، حيث نلاحظ ان اللقطة المتوسطة الثنائية يكثر استخدامها في افلام اجتماعيـــة وبشكل يجسد فيها التقارب والتالف بين الافراد وضمن اطار تلك اللقطة .

ويمكن توضيح اثر العلاقة والتاثيرات التي تحدثها اللقطة المتوسطة في استجابة المشاهد من خلال فهمنا لكيفية استغلال الفضاء والانماط التجاورية بين الشخصيات ، حيث يلاحظ ان الشخصيات الشريرة مثلا عندما تتخطى حدودها تقترب من فضاءنا فانها تولد حالة من الرفض وعدم الارتياح لذلك التصرف [٥].

اما اللقطة الكبيرة فقد يكثر استخدامها لابراز او التركيز على اهمية الموضوع او جزء منه ، فهي تميل الى رفع من اهمية الاشياء من خلال التركيز عليها وابرازها بحجم كبير ضمن سير الاحداث .

وتوظف اللقطة الكبيرة في اغلب الاحيان توظيفا رمزيا ضمن سياق العمل المعروض فتكون لها القدرة على ابراز اهمية الاشياء والايماء بالمغزى الرمزي لهما[٦].

في التلفزيون يكون استخدام القطة الكبيرة اكثر منها في السينما وذلك وفقا لطبيعة وظروف الانتاج في كل وسيلة . فاللقطة الكبيرة في التلفزيون تحقق نوعا من التاليف بين حجم الشاشة التلفزيونية ، في حين نلاحظ ان استخدامها في السينما يظهر الموضوع عملاقا ومبالغا في حجمه .

ونحن في اطار بحثنا (اللقطة المستمرة الطويلة) والذي يتناول الجانب النفسي (السايكلولوجي) لهذه التقنية ، يمكننا القول ان اللقطة المستمرة الطويلة التي تحدد في مداها ضمن مديات اللقطات المختلفة فانها تساهم في نقل تاثيرات تلك اللقطات المختلفة من خلال الاستمرارية في دوران الة التصوير أي الانتقال بين احجام اللقطات الاخرى بشكل متصل ، وبالتالي نقل التاثيرات التي تحملها تلك الاحجام المتنوعة وفقا للغرض الذي يراد توظيفه من قبل المخرج ومن خلال تنوع عناصر التعبير الصوري والتي تساهم في تعزيز تعبيرية هذه اللقطة بالشكل الذي يحقق التاثير المطلوب .

اللقطة الطويلة المستمرة :

على الرغم من تعدد وسائل التعبير الفنية وتطور تقنياتها ، الا ان العمـــل الفـــني لا يتوقف عند الاستخدام التقليدي لتلك الوسائل وانما يسعى الى تجديد اسلوب استخدامها وفقـا لرؤية صانع العمل ، وبالشكل الذي تتوفر فيه فرصة واسعة من الاختيارات والادوات الفنيـــة التي تتيح له تكوين موضوعه بشكل فني متكامل تتداخل فيه المعطيـــات التعبيريـــة المســـتمرة الطويلة والتي هي موضوع بحثنا تكون احد تقنيات العمل المرئي والتي تتداخل فيـــها عنـــاصر التعبير المتنوعة والتي تحقق قيمة تعبيرية عالية تجعل من استخدامها خلال العمل الفني يكســـبه جمالية وتاثير ينعكس اثره على المشاهد ومدركاته .

واذا ما تتبعنا بداية استخدام تلك التقنية لوجدناها في اكمال الاخوة لوجير السنمائية الاولى والتي تجسد في افلامهم الاولى مثل وصول القطار والتي سحرت المشاهدين في بدايتـــها لكونها ظهرت وكأنها تمسك بزمام الاحداث في عفويتها وسهولتها كما تشـــاهدها في الحيـــاة الواقعية [٧]

حيث كانت تلك الافلام في بدايتها قصيرة تصور احداث يومية متنوعة كما نراها في الواقع .

وان اللقطة الطويلة المستمرة كانت قد تنوعت ما بين مصطلحـــات متعـــددة مثـــل (الدورة الطويلة) وفقا لتعريف الوي دي جانيتي) والتي كانت قد استخدمت للمحافظة على التواصل الزماني والمكاني للحدث .وبمرور الوقت تطور فن المونتـــاج ووضعـــت الفرضيـــات والدراسات حول استخدام تقنية المونتاج ، حيث ساهمت افكار ونظريات العديد من المنضربين امثال كريفت وايز نشتاين ويودفكن وغيرهم الى الارتقاء بفن المونتاج في الفلـــم الى مراحـــل متقدمة ، حيث انتجت افلام كان للمونتاج دورا اساسيا في نجاحها ايام السينما الصامته [٨].

هذا بالاضافة لظهور منظرين كان لهم باحا كبيرا في السينما امثال اندريـــه بـــازان وكراكاور والنظريات التي وضعوها التي كانت تعارض استخدام المونتاج الاعتيادي وطـــرح بدائل عنه (اللقطة الطويلة) والتي كانت احدى تلك البدائل التي يستعاض بها دون استخدام المونتاج الاعتيادي والذي اعلن فيه قيرتوف) بانه سحر الطرق الشكلية للتوليـــف الفيلمـــي وعمليات المعامل وفوق كل شيء سيناريو غير نظامي أي خرافي [٩]ومن خلال ما تقدم تتضـــح ظروف استغلال الوسيلة السينمائية في تسجيل الواقع والتعبير عن ذلك الواقع بطريقة منظمـــة وبالشكل الذي تكون فيه اله التصوير اكثر صدقا وعفوية في التعبير . على حد تعبير (بازان) بان السينما تحقق كمالها بكونها فن الواقع . اما (كراكاور) فيقول عنها ، لقد وجدت السينما لتقوم الحياة كما هي بعمق اكثر وضرورة اكبر فنستنتج من هذا ان الغرض الرئيســـي مـــن استخدام تلك التقنيات هو المحافظة على المستوى الواقعي خلال بنية الفلم او العمل الفـــني ، حيث ان القيمة الحقيقية لواقعية الحدث المكون من اجزاء مترابطة تتجسد ن خلال اظهار هذه الاجزاء بكل صدق وامانة وبشكل غير مفتعل او مسلوخ عن واقعة .

وبناءا على ما تقدم يمكن ان تقول ان اللقطة الطويلة المستمرة كوسيلة تعبير تضـــاهي اسلوب استخدام المونتاج وتساهم في تعزيز واقعية الحدث بشكل فني متميز الذي يتم مـــن خلال الامكانيات التي تؤديها اله التصوير وفق خطة مدروسة يرتأيها صانع العمل في التعبـــير عن موضوعة اما اذا تطرقنا الى الكيفية التي يتم من خلالها التعبير باســـتخدام تقنيـــة اللقطـــة الطويلة المستمرة ، فيمكننا القول ان حركات الكاميرا المختلفة وحركة عدســـتها اضافـــة الى امكانيات استخدام تملية الرافعة (الكرين) مع الكاميرا يهيئ فرصة كبيرة في استغلال اقصـــى حرية لها في الاداء من خلال متابعة الموضوع وتسجيل اجزاء حركاته وبالشكل الذي يؤدي الى انعكاس درامي وجمالي على الموضوع المرئي وبالتالي خلق امكانيات وتاثيرات ســـايكولوجية . ويمكن ان نضيف هنا ان لا يتوقف الامر على حركة الكاميرا فقط وانمـــا حركـــة الموضـــوع

واختيار الزاوية المناسبة والتي من خلالها يقوم الموضوع بشكل يساعد على تحقيـــق الانطبـــاع المطلوب وبالاستعانة مع العناصر التعبيرية الاخرى التي تساهم في تعميق معنى الصورة وما تحقق العلاقة الترابطية بين الشخصيات وما يحيط بها ، والتوظيف السليم لها بعمـــل علـــى تحقيـــق المستويات المختلفة التي يراد التعبير عنها .

التاثير النفسي للقطة الطويلة المستمرة :

تشترك الفنون السمعية والبصرية مع باقي الفنون الاخرى (الفنـــون الجميلـــة) في تميزها بمخاطبة الاحاسيس والعواطف الانسانية عبر وسائل وعناصر تشكيلية مختلفة وساهمت في اثراء الادراك الانساني باعتبارها وسيلة تواصل بين الافراد .

ومن خلال تعريف (تولستوي) للفن الذي هو (ضرب من النشاط البشري الـــذي يتمثل في قيام الانسان بتوصيل عواطفه الى الاخرين بطريقة شعورية ارادية مستعملا في ذلـــك بعض العلاقات الخارجية [١٠] .

ومن هذا التعريف يمكننا توضيح القدرات الفنية للفنون المختلفـــة ، ومســـاهمتها في التعبير عن الحياة الداخلية للفرد وتوضيح انفعالاته النفسية عن المكبوتات التي تعتليه وصولا الى تحقيق الاثر المطلوب .

ومن خلال ذلك نستطيع ان نبين دور واهمية الفنون السمعية والبصريـــة في تحقيـــق وتوضيح عملية الادراك الحسي لدى المشاهد وفقا لاسلوب المخرج وبنا على تقنيات الوســـيلة البصرية .

ونحن نعلم ان جماليات السينما والتلفزيون تتعلق بجانب فكري وفني في ان واحـــد ، فالجانب الفكري يمكن تحديده وفقا للمضامين التي تطرح اما الجانب الفني فهو طريقة استخدام التقنية لتوظيف المسائل الفكرية على اساس سايكلوجي أي طريقة اثراء الاتصال بالمدركـــات

الحسية [١١] .فالقطة وتحديد الكادر وزوايا الكاميرا والعدسات والاضاءة واللون من الامـــور التقنية طرق متعددة الاتصال بالادراك الحسي فالمقدرة على الرؤية في السينما هي (مقدرة الة التصوير على الرؤية بمقدرة واعية نستطيع ان نكشف لنا الحركات التي لا يمكن ادراكها [١٢]

هذا بالنسبة للسينما ، وكذلك الحال بالنسبة للتلفزيون كوسيلة بصرية تمتلك ايضـــا لغة صورية تساهم في خلق تاثيرات متعددة تنعكس على استجابة المشاهدين من خلال مجموعة من الرموز والاشارات التي تنقل رسالة ذات مضمون محدد الى المتفرج ، حيث يمكن من هـــذه الرموز والاشارات التعبير عنهما بوسائل متعددة . وبما ان التلفزيون والسينما يشـــتركان في نفس اللغة كون الاثنين يتعاملان مع الصورة كعنصر اساس . فان المفردات اللغوية لكليـــهما يشمل جانبا تقنيا في قسم منها والقسم الاخير يشمل جانبا تعبيريا والذي يظهر مـــن خـــلال توظيف الجانب الاول [١٣] .

وفي ما يتعلق بتقنية اللقطة الطويلة والتي هي موضوع بحثنا وباعتبارها احدى عنـــاصر اللغة الصورية ، فيلاحظ امكانية الاستغلال الوظيفي لها كتقنية تساهم في عرض مجال بصـــري محدد .

وكذلك تمتلك جميع مفردات الصورة بعلاقة وطيدة فيما بينها ، لان لكل مفردة منها علاقة باخرى فحركة الكاميرا هي التي تحدد حجم اللقطة وزاويتها واستخدامها مـــن خـــلال [illegible] [١٤]

اما فيما يتعلق بالجانب التعبيري فيمكن استغلاله ضمن تقنية اللقطة الطويلة المستمرة ومن خلال توظيف العناصر المختلفة وبشكل فني تعبيري وفقا لما يراه المخرج مناســـبا ، مـــن خلال استغلاله لحركة الكاميرا المتنوع واستخدام العدسة المناسبة اضافة الى استقلال عنـــاصر اخرى كالاضاءة واللون والرمز والمؤثر فهذه الامور مجتمعة تساهم في اضفاء التاثيرات المختلفة عليها.

اما فيما يتعلق بالة التصوير نفسها ، فان التاثيرات التي تساهم في خلقها تكون نتيجة لعلاقة الكاميرا ذاتها أي التاثيرات التي تنتج من خلال استغلال حركات الكاميـــرا المختلفـــة اضافة الى اعتماد تاثير العدسات المختلفة .

فالعدسة ذات البعد البؤري المتوسط مثلا يظهر من خلالها الموضوع المصور بنفـــس شكله وحجمه ، اما العدسة ذات البعد البؤري القصير والتي تمتاز باتساع زاوية الرؤيا فيـها ، حيث تعمل على تشويه بعض الشيء للموضوع المحصور امامها .

اما العدسة ذات البعد البؤري الطويل فتكون زاوية الرؤيا فيها ضيقة والعدسة المتغيرة البعد البؤري او ما تسمى بعدسة الزوم حيث تعطينا تاثير مجموعة العدســـات ذات الابعـاد البؤرية المختلفة والتي من خلالها تستطيع ان تقرب الموضوع او تبعده فهي تكون عادة ســريعة او خاطفة .

وعلى الرغم من التشابة في النتيجة التي تحصل عليها من تاثير عدسة الزوم وكذلك في حالة استخدام (حركة الدولي)فان الاستخدام الثاني يكون اكثر تاثيرا سايكلوجيا ، حيـــث يحدث من خلالها تحريك المشاهد معها قربا من الشيء او بعدا عنه ، حيث يولد لدى المشـاهد استخدام عدسة الزوم الانطباع بتحريك الشيء قربا او بعدا عنه[١٥] .

حيث نلاحظ استغلال هذه الحركة ضمن اللقطة الطويلة المستمرة وخاصة في مشاهد المتابعة والمطاردة سواء كان استغلال الكاميرا من وجهة نظر ذاتية او موضوعية (وجهة نظـر المشاهد) . وحركة المتابعة اسلوب مفيد في لقطات وجهة النظر لخلق احساس بالحركة داخـل وخارج المشهد .

وبنفس الحالة يمكن ان تكون هناك اهمية لحركة الموضوع ضمن اطار اللقطة (فـــاذا كانت الشخصية تبحث عن شيء فان المتابعة من وجهة نظر الشخصية والتي تســتغرق وقتـا طويلا تساعد في زيادة التوقع خلال البحث [١٦].

وبهذا نرى ان حركة المتابعة او التراجع بالنسبة للمثل الى الوراء عن طريق الكاميرا اسلوب مؤثر في مفاجأة الشخصية والجمهور بكشف اشياء جديدة لم تظهر سابقا ضمن اللقطة وبصورة مفاجئة اكتشفت لنا من خلال تراجع الة التصوير الى الوراء مما يؤدي ذلك ان تبين دور اللقطة الطويلة المستمرة للكشف السايكلوجي ضمن اطار تلك اللقطة والتي تؤدي دور المؤشر لتوحي باننا على وشك ان تشاهد شيئا مهما .

واذا ما اردنا مقارنة حالة الكشف السايكلوجي ضمن اللقطة الطويلة مع حالة الكشف باستخدام المونتاج ، فاننا نلاحظ ان الحالة الاولى تكون اشد تاثيرا ، حيث ان المونتاج والقطع الى لقطة اخرى يؤكد سرعة الاكتشاف فتكون بذلك اللقطة الطويلة افضل واقوى تاثيرا اضافة الى امكانية استغلال اللقطة الطويلة في المحافظة على الاستمرارية في الزمان والمكان والتي من خلالها نستطيع ان نبين مدى قدرة اللقطة الطويلة في اعطاء فكرة عن واقعية الحدث الذي يعرض امامنا عبر تواصل المكان والزمان الفيزيائي ضمن اطار اللقطة .

وبهذا الخصوص يفترض (بازان) ان هناك عنصر من التفاعل بين الانسان والاشياء المدركة كاحد المظاهر الرئيسية للواقع ، لذلك فاننا وانطلاقا من افتراض بازان هذا نستطيع ان نجسد المستوى الواقعي من خلال استخدام اللقطة الطويلة المستمرة من خلال تمكين المشاهد في ان يتابع ويكشف ما معروض امامه من خلال لقطة مستمرة متواصلة تغطي الحدث بزمانه ومكانه الحقيقين . ففي فلم جول وجحم لـ (لفرانسوار تروفو) مثلا تفضل الى التصوير الاستدارة وليس القطع بين ثلاث شخصيات في المشهد . امرأة يحيها رجلان احدهما الزوج والاخر اعز صديق للزوجة ، تقف هي في منتصف الاطار بينما يجلس الاثنان على جانبيها ، هناك احساس صادق بالحب يؤلف بين الثلاثة . ولغرض تاكيد ذلك يستدير المخرج بواسطة الكاميرا اولا الى احدى الشخصيات ثم الى الثاني وبعد ذلك الى الثالث ثم يرجع بعد ذلك مرة اخرى وبزمن اطول للقطة مما يؤكد طبيعة العلاقة السايكلوجية بين الناس .

وفي مشهد من فلم (اكل الشر) للمخرج (جاك كليتون) يتحدث الـــزوج مـــع زوجته السابقة وينفي انه تالم لفراقها ويستمر حوارهما في حين تزحف الة التصوير ببطء وهـــي تمر في غرفة معيشته لتكشف لنا الصور والذكريات والهدايا التذكارية من زوجته السابقة .مـــن خلال ما تقدم نستطيع تحديد التاثيرات المختلفة من خلال استخدام تقنية اللقطـــــة الطويلـــة المستمرة ، كالتاكيد على اهمية ما يجري والحفاظ على الموضوع ضمن الاطار وتوكيد التكاتف والعلاقة السايكلوجية بين الشخصيات ، وخلق نوع من التوازن وربط المواضيـــــع المنفصلـــة اضافة الى قدرتها على الربط وفي الكشف عن المكان وكشف العلاقات بين موجودات ذلـــك المكان واستغلال تقنية اللقطة في تغطية حركة الموضوع وابراز التاثيرات التقنية المتولدة من هذه الاستخدامات .

منهجية البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للعينة وذلك لان هذا المنـــهج هو الاكثر ملائمة لطبيعة البحث فهو يسعى الى تحليل عينة البحث وفق اداة واضحة ومحـــددة لتحقيق اهدافه .

عينة البحث

لقد تركزت عينة البحث على نموذج (الفلم الاجنبي عودة الشيطان) وهو من افلام الرعب والذي تجسدت في سياق اهدافه عناصر الخوف والمفاجأة والفزع والتصـــدي للقـــوة الشيطانية ، حيث نلاحظ استغلال تقنية اللقطة الطويلة ضمن احداث هذا الفلم والتي عـــبرت عن الحالات السايكولوجية المختلفة والتي مرت بها شخصيات الفيلم طوال زمن عرض الفيلم (٨٠ دقيقة) .

الاداة المستخدمة في التحليل

تتحدد اداة التحليل للعينة طبقا لما جاء في الاطار النظري للمبحث الثالث والذي من خلاله تم توظيف التاثيرات النفسية ضمن تقنية اللقطة الطويلة المستمرة الى اربعة محاور .

أ. التاثير النفسي من خلال الكشف لردود الافعال .

ب. التاثير النفسي من خلال توضيح العلاقة بين الشخصيات .

ج. التاثير النفسي من خلال متابعة الموضوع .

د. التاثير النفسي من خلال كشف المكان العام للاحداث .

تحليل العينة

١. التاثير النفسي لكشف ردود الافعال:

يمكن ملاحظة هذا التاثير السايكولوجي من خلال احدى مشاهد الفيلم ، ففي بداية تازم الاحداث ، نلاحظ مجموعة الشباب جالسين وهم يحتفلون ، وفجاة يفتح بـــاب القبـــو ويصاب الجميع بالدهشة وذلك لانه حدث غير متوقع . فيندفع الشباب نحو القبو للتاكد مـــن الموضوع فنلاحظ الشباب الخمسة يقفون حول القبو وفي وجوههم اثار الدهشة لما قد يكـــون بداخلة وهم على جهل له ، فنلاحظ الكاميرا تستعرض وجوه الشباب الواحد تلـــو الاخـــر والقلق واضح على تعبيرات وجوههم.

وفي مشهد اخر يستمع الشباب الى تسجيل صوتي يعثرون عليه داخل القبو المـهجور حيث يتضمن صوت رجل يتحدث عن جريمة قتل ستحدث في البيت المهجور الذي سكنوا فيه هؤلاء الشباب وفي اثناء استماعهم الى التسجيل الصوتي تتحرك الة التصوير بلقطة مســـتمرة لاستعراض ردود افعالهم حيث يظهر الخوف والقلق على وجوههم واضحا ويرافـــق المشـــهد ضوء برق ياتي من الخارج وكذلك يمكننا ان نستشف الخوف من خلال استغلال اللون الازرق

والذي ينعكس على الستارة في الخلفية لتساهم تلك العناصر ضمن استغلال تقنية اللقطـــة في خلق الحالة النفسية للمشهد .

ب. التاثير النفسي من خلال كشف المكان:

يمكن ان نلاحظ ذلك في بداية الفيلم ، حيث نشاهد السيارة التي تضـــم الشـــباب الخمسة وهي في طريقها للغابة ، فعندما تدخل السيارة الغابة وتسير الى الامام ، تقوم الكاميرا بمتابعة حركة السيارة وهي تتوغل في اجواء الغابة ضمن لقطة طويلة مستمرة ، حيـــث تـــرى ضمن اللقطة كشف المكان في الغابة من خلال ظهور الاشجار الكثيفة تغطي العمـــق لفـــترة ليست بالقصيرة واثناء تقدم السيارة تكشف لنا الكاميرا عن بيت مهجور وسط الغابة . فمـــن خلال هذه اللقطة ثم الكشف العام عن المكان الذي هو مركز الحدث وفي مشهد اخر ، تحـــت القبو عندما يترل (سكات) الى القبو ليستكشف المكان المجهول يقوم (اشلي) صديق سكات بالترول اليه والبحث عن صديقة (سكات) بعد ان يطول غيابة ، حيث نشاهد (اشـــلي) يترل درجات السلم السفلي بحذر شديد وعند هبوطه على ارض القبو يحاول ان يستكشـــف المكان ، حيث تترحك الكاميرا حركة افقية دائرية لاستكشاف القبو من خلال لقطة مســـتمرة حيث تبدأ من اشبلي وتنتهي به دليل خلو المكان من صديقة ، كما ان ظلمة المكان وبمرافقـــة مؤثر صوتي تساهم في خلق حالة نفسية للمشهد .

ج. التاثير النفسي من خلال متابعة الموضوع:

في بداية احداث الفيلم تشاهد القوة الشيطانية وهي تتقدم في الغابة ضمن وجهة نظر (ذاتية) ، حيث تتحرك الكاميرا بسرعة كبيرة وضمن لقطة مستمرة ، وكذلك يمكن ملاحظة تكرار مثل هذه اللقطة في بعض مشاهد الفيلم . فعندما تقوم القوة الشيطانية بملاحقة الفتـلة في الغابة ليلا حيث يمكننا ان نشعر بقوة الخطر من خلال سرعة الة التصوير وهي تقوم بملاحقـــة

الاشخاص ، لذلك تكون اللقطة المستمرة الطويلة عامل مؤثر في خلق الاحساس بسرعة القـوة الشيطانية وعدم امكانية صدها .

د. التأثير النفسي من خلال كشف العلاقة بين الشخصيات:

وقد تم تحقيقة في عينة البحث عبر اتجاهين ، الاول اعطى احساس عن صميمية العلاقة بين الشخصيات ، اما الاتجاه الثاني فمن خلال توضيح التناقض بين الشخصيات المتصارعة مـن خلال بعد المسافة بين تلك الشخصيات والتي جسدتها اللقطة المستمرة الطويلة .

نتائج تحليل العينة :

ا. فيما يتعلق بالتاثير النفسي من الكشف لردود الافعال نلاحظ انه قد تم تحقيقه السـليكلوجي بشكل واضح من خلال تدعيم عناصر التوتر والخوف والاضطراب وكذلك تدعيم التوتـر وبناء الحدس لدى المشاهد.

ب . التاثير النفسي من خلال كشف المكان ثم اظهاره في العينة من خلال العمل على ابـــراز العناصر والموضوعات المهمة كالاشخاص والابنية بصورة مفاجئة وغير متوقعة ومن خـــلال استغلال حركة الكاميرا بلقطة مستمرة اضافة الى طبيعة المنظر الذي يساهم في خلق الجـــو النفسي ، واستغلال العناصر التعبيرية المتعددة كاللون الذي اعطى مدلول الرعب الـــذي يغطي المكان .

ج. التاثير النفسي من خلال متابعة الموضوع ، ثم توضيحه في عينة البحث من خلال اسـتغلال الحركة السريعة لكاميرا التصوير وهي تجتاز الغابة بسرعة كبيرة اضافة الى انقضاضها علـى الشخصيات ومطاردتها لهم وادخال الرعب في قلوبهم ضمن تاثير لقطة مستمرة .

د. التاثير النفسي من خلال كشف العلاقة بين الشخصيات وقد تم تحقيقه في عينة البحث عـبر اتجاهين الاول ابراز حقيقية العلاقة بين شخصياته والثاني العمل على خلق احساس عن طبيعة التناقض بين الشخوص من خلال توضيح بعد المسافة بين الشخصيات المتصارعة ضمن مجال اللقطة المستمرة .

الاستنتاجات :

١. ان للقطة الطويلة المستمرة دورها الفاعل والمهم في ابراز الجانب النفســـي مـــن خـــلال استغلال تاثيرات عناصر متعددة كحركة الكاميرا والاضاءة والمؤثرات الصورية المختلفة ، والتي تساهم في اغناء التعبير الصوري من خلال ما تتضمنة من مدلولات مختلفة .

٢. لقد ادى استخدام اللقطة الطويلة الى اضفاء ابعاد ســـــايكولوجية متعـــددة لا يتيحـــها الاستخدام المنفرد للقطات .

٣. ان استخدام اللقطة الطويلة كلقطة تاسيسة يتيح تهيئة جو الحدث للمشاهد ، كما يضفـــي تاثيرات نفسية وملامح محددة لكل من هذه الشخصيات .

٤. تمثل الكاميرا المتحركة مصدر الصدارة في الوسائل التي تتيح تقديم تاثيرات اللقطة المستمرة الطويلة لاي حدث .

٥. لقد ساهمت اللقطة الطويلة المستمرة في التعبير عن الاحساسات والتاثيرات النفسية الـــتي تمر بها الشخصيات من خلال ثقل الوقت الذي يستغرقة الحدث ضمن اطار تلك اللقطـــة وفي هذه الحالة يكون بالامكان السيطرة على استجابة الجمهور بالتاثير الدرامي عليهم من خلال الاستغلال الواعي لهذه التقنية .

التوصيات :

١. يوصي الباحث بابداء اللقطة الطويلة المستمرة اهتماما كبيرا وخاصة في الدروس النظريـــة والعملية لما لها من اهمية من خلال دلالاتها الدرامية في أي عمل فني .

٢. اطلاع طلبة القسم على نماذج متنوعة سواء كانت افلام او اعمال تلفزيونية على ما يعزز خبراتهم من خلال المهارات العالمية في تطوير الفنون السينمائية والتلفزيونية.

قائمة المصادر

١. محمد سعيد (ابو طالب) ، علم مناهج البحث، دار الحكمة للطباعـــة والنشـــر، الموصـــل ١٩٩٠.

٢. اندرو (ج. دادلي) نظريات الفلم الكبرى، ترجمة جرجيس فؤاد، الهيئة المصريـــة العامـــة للكتاب.

٣. جانيتي (لوي دي) فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر ١٩٨١.

٤. رايس (كارل) فن المونتاج السينمائي، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، المؤسســـة العامـــة، سلسلة الموسوعة الصغيرة ١٩٨٦.

٥. استاشف (ادوارد) واخرون، برامج التلفزيون انتاجها واخراجها، القاهرة، مؤسسة ســـجل العرب، ب.ت.

٦. مارتن (مارسيل) اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، القاهرة، الدار المصريـــة للتـــأليف والترجمة ١٩٦٤.

٧. السوداني (عبد الكريم)، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية، رســـالة دكتـــوراه ١٩٩٦ غير منشورة.

٨. سالم (احمد) ، في التعبير السينمائي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموســـوعة الصغيرة ١٩٨٦.

الهوامش

---

(١) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة : سعد مكاوي ، الدار المصرية للنشر ص١٤٧

(٢) ادوار ستاشف وردوي يرتيز ، برامج التلفزيون انتاجها واخراجها ترجمة احمد طاهر القاهرة ص٨١

(٣) احمد سالم في التصوير السينمائي – انفلمولوجيا – بغداد – سلسلة الموسوعة الصغيرة ص٦٠

(٤) لوي جانيتي – فهم السينما – ترجمة جعفر علي ص١١٠

(٥) المصدر السابق ص١٥ .

(٦) عبد الكريم السوداني ، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية ، رسالة دكتوراه ص١٤.

(٧) انظر قسم السينما ، المصدر السابق ص١٥ .

(٨) كارل رايس المونتاج السينمائي ص٢٥ .

(٩) ج. دادي اندرو نظريات الفلم الكبرى ، ترجمة جرجيس فؤاد ص١٠٢ –١٠٦ .

(١٠) ابو طالب محمد سعيد ، علم مناهج البحث ، ج١ مطبعة الحكمة للنشر ص٢٢ .

(١١) احمد سالم ، المصدر السابق ص٣٧ – ٣٨ .

(١٢) المصدر نفسه ص٣٨ .

(١٣) عبد الكريم السوداني . وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية . رسالة دكتوراه ص٦.

(١٤) المصدر السابق ص١٢.

(١٥) عبد الكريم السوداني ، وظيفة اللغة الصورية ، المصدر السابق ص٢٣.

(١٦) لوي دي جانبي . فهم السينما ، المصدر السابق ص١٦٤ .