د. عياض

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

رئيس التحرير: د. حارث عبود
سكرتير التحرير: د. سعد علي يوسف
مدير التحرير: د. بلاسم محمد

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

العدد ٣٧ - 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

في هذا العدد

- التماثيل السومرية.. المرجع والتواصل
  أ. د. زهير صاحب
- نظرة في أساليب السينمائيين العراقيين الرواد
  د. رعد عبدالجبار ثابت
- فن التصميم وعلم الجمال.. تبادل المعطيات
  د. نجم عبد حيدر
- تأثير وسائل الاعلام في تغيير وجهات النظر للمجتمع
  د. ماجد نافع الكناني و د. عبدالأمير يوسف
- تأثيرات الرقش العربي الاسلامي في فنون أوربا
  أ. د. عياض عبدالرحمن أمين الدوري
- فن التصميم الكرافيكي في الوعي البصري المعاصر
  د. بلاسم محمد
- معادلة الحركة في العرض المسرحي
  د. سعد عبدالكريم خيون
- البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة في تلفزيون العراق
  د. فارس مهدي القيسي

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.

التماثيل السومرية المرجع ... والتواصل

أ.د. زهير صاحب

مقـــــــــــدمة :

تؤسس التاريخية منهجها ، بإخضاع الفن لقوانينها " فقد كان الفن غير منفصـــل عـــن التاريخ، ولا يمكن فهم أحدهما فهماً صحيحاً دون الأخر وغالبا ما كان يُقال إن فعل الفن هـــو أن يوصل إبلاغاً لازمن له . غير إنه لا يمكن تفسيره إلا عن طريق المعرفـــة الخالصـــة تماماً بالأحوال التي أدت إلى إبداعه " (بارو ، ١٩٧٧ ، ص١٥٧) . هذه النظرية تضع التمـــاثيل السومرية كخطابات تشكيلية إبداعية ضمن فكرة تفعّيل المرجعية، وتؤكد جوهرها الفكري بأن النظام البنائي للتماثيل السومرية ، هو إفراز من إفرازات البنية الثقافية السومرية ، هذه البنيـــة المغلقة على ذاتها والمكتفية بذاتها أيضاً ، كيّفت أنساقا من النظم الشكلية ، وبفاعلية مغناطيسة، مغنّطت الأشكال بما هو متيافيزيقي ومايثولوجي فقبلتها الذات البشرية الجمعية دون أي قـــهر، بوصفها (الفضيلة) الآمرة ، ومثالاً للكمال ، و نظاماً للشكل في مثاليتهِ العليا الموقرة .

وحين تنير التاريخية دائرة النص من الخارج ، فإن فكرة (التواصل) مهتمة بـــالتنقيب في دائرة النص من الداخل ، فغالباً ما تحقق التاريخية نظم الأشكال الفنية ، بفعل (عجنها) بقبضـــة الزمن المحكمة . إلا أن التماثيل السومرية ليست من هذا النوع ، إنهـــا تشـــكّلات وجـــدت شكلانيتها بذاتها ، وشيدت تاريخها من رسوخها . فهي نوع من قراءة التاريخ بدلالـــة الفـــن وليس العكس . وإذ تؤسس الأشكال النحتية السومرية ذاتها بدلاً من صناعة التاريخية لهـــا ، وفقاً للثورية الكامنة في جوهر فكرة (التواصل) . فإننا لا نبغي تحطيم أسيجة البنية الســـومرية وأنظمتها العاملة في تفاعلها الجدلي ، وإنما نقيم فهماً للفن على إنه نـــوع مـــن التمرحـــلات (التراكمية) بصدد الكيف في تحولات البنى ضمن التجربة والخبرة لإنسانية في شموليتها . ذلـــك إن التماثيل السومرية ، لا تعني ولا تمثل ولا تستعيد (شيئاً) ، لكنها قادرة على إثارة أرواحنـــا كما تفعل الموسيقى ، فالتمثال (الموضوع) هنا غير مقروء لكنه جميل مثل البلـــورة . إن هـــذا التمثيل بالنسبة للنحت ، كالشعر بالنسبة للفن والموسيقى بالنسبة للأدب . إنها بمثابـــة نقـــاط انطلاق إلى (إبصارات) أبعد مدى .

إن هذه (الشذرة) تهتم بإقامة تقابلات فكرية بين مفهومي المرجع والتواصل باعتبارهمـــا نوعاً من الحلقة النارية التي تحدد دلالة الخطاب التشكيلي السومري في الزمن المعاصر .

المـــــــرجع :

لم يفرد حكام سومر وكهنتها في مناهجهم الفكرية تأويلاً يختص بالنشاطات الفنيـــة ، إلا إننا يمكن إن نتحرى ميول الفكر اللاهوتية وتأويلاتهِ للنظـــم الكونيـــة وبنيتـــهِ المايثولوجيـــة والسايكولوجية، من تحليل وفهم وتفسير نظم العلاقات ومن ثم إعـــادة تركيبـــها في بنائيـــة (البدعات) التشكيلية . والتي توصلنا إلى إن نظم العلاقات المهيمنة في بنائية الأشكال ، علـــى إنها دلالات في شكلانية المضامين ، معتبرين الإبداعات التشكيلية السومرية ، نوعاً من البنايات التي تشتغل أنظمتها بسياقات من الديالكتيك بين العوامل المحركة لبنائية الفكـــر ومـــا يمـــيز الأشكال من دلالات تعبيرية . هذا الكيف الإبداعي في آليات إحالة النص من بنائيتهِ الأدبيـــة إلى أنظمتهِ الشكلية ، هو نوع من (التركيب) المتصف بالوعي والإرادة والقصد ، تَنظـــم بـــه ذهنية الفنان الأفكار وفق أنساق، معتمدة على مرجعيات معرفية ، ترتبط ببنائية الفكر كمـــاً وكيفاً ، فالوعي ينطلق هنا ، مما هو ذاتي واجتماعي وروحي . ذلك إن العقيـــدة الســـومرية تتحدث عن أشكال قد لا تكون موجودة دونها . فبنائية التماثيل السومرية التي تثير اهتمـــام الفكر المعاصر ، لم تمت بموت الايدلوجية التي أوجدتها . فهي تقدم خطابها الإبداعي أكثر مـــن كونها حجوم قد رتبت بأنظمة معينة . إنها أعمق تجارب لنا مع الفن .

لا ريب في أن من الطرق الجيدة هنا ، أن نستخلص من الحوادث التاريخية ، الجوانـــب المشتركة بين أشكال التطور ، فيتمثل المرء فكرة أكثر تجدداً عن الدين وعن الفن . وتحظى هذه الفكرة بفائدتها ، شريطة أن نستخلص من الحوادث فعلاً ، لا أن تفرض عليها من خارجـــها . ذلك إن الكهنوت السومري لا يريدون أن يعرفوا سوى أفكارهم أو حدوسهم عـــن المثـــل الأعلى الفني أو الديني ، ويزعمون تعميمه حتى درجة المطلق . وهذا ما يدعى الجميل بذاتهِ (أو الدين) ، بدون أي نعت آخر ، وعندما يراد إرجاع الفن أو التمثيل الفني أو الجميل إلى مبـــدأ وحيد ، فهذا المبدأ كان تقريباً هو الدين.

ولد الفن في المعبد ، ولنقل إن الفن استولى عليه . ذلك إن مطلب التزيين كان موجـــوداً في العلاقات الإنسانية ، فالفن والدين لم يفعلا شيئاً ، سوى امتـــلاك صفـــات مشـــتركة في

الإنسانية. فالفن يستعير من الدين ما به يغدو فناً على نحو أعظم ، وليس دينياً على نحو أعظم. وكذلك الدين فإنه لا يريد أن يُعيره الفن إلا ما يضم هو بالقوة ، وفي هذا يتطوع كلاهما لخداع صاحبة، وبطل هذه اللعبة هو الفنان على مَر التاريخ .

ونحن نعتقد إنه إذا لم توجد تجربة دينية من طبيعة تغاير سائر التجارب ، تجربة هي بحق واحد خارجة وباطنة . فعلى الأقل يوجد وجدان جمالي ووجدان ديني ، ويمكن أن يتصف كل منها بصفة الاستقلال الذاتي ، ولكنهما يتبادلان التأثر والتأير في تلك البنية التحتية اللاشعورية، والتي لا يمكن بلوغها إلا بفضل عملية تفسير استنباطي لبعض النماذج المجردة .

كانت فكرة الإله في اللاهوت السومري ، تمثل شيئاً خطيراً في الكوني كالسماء مثلاً ، فهو من حيث وظيفتهِ شديد الأتساع وغير محسوس ، ولكن قد يخصص له مكان في عالمنا يجد فيه الطمأنينة ، يُقام له معبد . وفي هذا المكان قد يتجلى الإله بصورة أو تمثال ، ليس التمثال بالإله ، أن هو إلا وسيلة من فضيلة الخامات تتيح له المثول للعيان ، ولعله يتجلى ذهنياً حين يدعوه فعل العبادة .

والصورة الذهنية للمكان في الفكر السومري ، هي صورة مظاهر محسوسة ، تشير إلى مواقع لها لون عاطفي ، قد تكون مسالمة أو معادية ، مألوفة او غريبة . إلا إنها في كل الأحوال خارج نطاق التجربة الفردية ، تشعر الجماعة باستمرار بوجود أحداث كونية معينة ، تضفي على المكان دلالات روحية . مثلما يُقرن الليل بالنهار والشروق بالغروب والموت بالحياة ، وقد يتعاظم الفكر التأملي للمكان ، حين يضم المناطق التي لا تدركها التجارب الحسية المباشرة ، كالسماوات مثلاً أو العالم السفلي . وهكذا قد لا يقل الفكر السومري نجاحاً عن الفكر الحديث في إيجاد نظام فضائي منسق، إلا إن هذا النظام لا يُقرر بالمقاييس الموضوعية ، بل بإدراك عاطفي حدسي للقيم .

حققت البنية الفكرية السومرية تحولاً بالغ الأهمية ، أوجد انزياحاً أساسياً في بنائية الحضارة الرافدينية . ذلك إن الوسط الحضاري أصبح يضم أنظمة من الطقوس والمعتقدات والأعراف الشعائرية ، تنظمها مؤسسة معبدية مهيمنة في منهجيتها الفكرية، تقودها قوة كهنوتية ، مؤسسةً خطابها الفكري الرابط بين العوالم المرئية والعوالم المغيبة، بين الصور الأزلية العليا والصور العضوية الأرضية ، بين ما هو سماوي وما هو أرضي ، بين ما هو محدد وتشبيهي مع ما هو لا محدد وغير تشبيهي . نوعاً من التضايف بط به جلال ما هو غيبي لصورة الحضور البشري ، وتسامى كنظام صوري . ما هو أرضي نحو أزلية المثال الأعلى وصولاً إلى الكمال المطلق . فتحول نظام اللغة والأسطورة والتشكيل ، من صور مماثلة لحيثيات الأشياء ، إلى دلالات معبرة عنها . ذلك إن (مُثل) هذه الخطابات في جوهرها، لا تستقي البهجة من الطبيعة (العفوية) للأشياء ، لكنها تسعى إلى نوع من التأويل ، وبما يضع الرمز في خصوصيتهِ اللامحدودة ، متعدياً السببية الرابطة بين المرموز بهِ والمرموز إليه ، فالمهم هنا هو نوع من الإزاحة في أنظمة الأشكال وبما يجعلها موحية ومشفّرة بدلالات (جديدة) . لقد كان هدف الفن ليس التقليد ، بل الكشف عن الصيغ التي (تساند) الفكر الإنساني لامتلاك صلات وثيقة مع عوالمهِ الحاضرة والمغيبة .

إن الاكتشاف المثير للعقلية السومرية ، هو إن لافكار في ذاتها التعبيرية ، يمكن أن تتحول إلى قوى ، لها تأثيرها الفاعل في حركة الظواهر الخارجية وتحولاتها . فالفكر كان يحرّب دون توقف ، وقد أدرك أن المستحيل ذاته يمكن أن يتحقق بأدوات سحرية ، وإن الصلة بالعوالم المنظورة غير كافية لإنجاح الطقوس السحرية ، فيجب إضافة حدوس من العوالم السليكولوجية لخلق صلة متممة مع العوالم الروحية . إنها الرغبة والإدراك والطموح في التقاط القادم قبل حدوثه حرصاً على تحقيقهِ ، فعملية الفهم هنا تهدف إلى ردّ نمط من الواقع إلى نمط آخر .

إنه الصراع بين تحدٍ ينبعث عن الذات من جهة ، والظروف الموضوعية من جهة أخرى. فمن صفات فنون سومر العظيمة ، إنها (تحبّئ) في مكامنها التوتر والتناقض . فهي لا تُبدع عن معاناة مهيمنة لضغوط الواقع ، بل لابد لها من عمليات تركيب ذهنية ، فهي مجسدة للأفكار

لأن مثالها الوحيد التعبير عنها . ورمزية كونها تشيد الأشكال بتفعيل العلامات في أنساقها الشكلية . ذلك إن التماثيل السومرية قبل أن تكون أشكالاً طبيعية كانت صوراً رمزية مستخلصة من الطبيعة ، إنه نوع من إعادة صياغة الطبيعة في جوهرها وماهيتها ، فهي تعود إلى نسق التشكيل وليس إلى الواقع المادي . ولا تستثير حواس الإنسان فقط بل الولوج إلى روحهِ.

وتدلل مجموعة التماثيل السومرية الخالدة ، التي أكتشفها الأستاذ (فرانكفورت) في منطقة قدس الأقداس (Cella) في حرم أحد المعابد السومرية (شكل١) . إلى إننا بحضرة احتفال طقوسي ، وهو بذاته نوع من المحرك الذي يزود ميكانيزم الحياة بتفعّيل عاطفي يسيّرها. وبفعل انكماش التعبير على دائرة الحياة الداخلية التي تتجاهل العالم الخارجي . إن بدى هذا المشهد التعبيري المبجل ، يبث خطاباً روحانياً وصوفياً يتصل بأعمق مناطق الروح . فالمكان وتمثيله هنا مغيب ، ليس كما هو في الوجود المتعين ، فهو فاقد لخصوصيتهِ الجغرافية والزمانية . " ففي الفضاء الأسطوري تلعب الأمكنة . دوراً ثانوياً ، لأن الأسطورة لا تستند إلى المكان ، إلا بمقدار العلاقة التي يقيمها هذا الأخير مع التخيل أو مع اللاواقع " (المقداد ، ١٩٨٣ ، ص٦٠) .

إن ما يشكل جزءً من اليومي ، يصبح في الوعي الجمعي نوعاً من الأسطورة ، التي تنتمي إلى الخيال ، إلى مجال اللامحتمل . ذلك إن الشخصيات، مفرغة تماماً من وجودها المادي كآيقونة معاشة ، (ومرحّلة) بفعل ضغوط البنية العميقة إلى منطقة تتوسط الشعور واللاشعور ، نوعاً من الصوفية عصفت بالمتعبد السومري ، ليجتاز حالة البشري وصولاً إلى حضور الأبدية (شكل٢). ذلك إن الفكر السومري ، قد بثَّ الرغبة في الذات ، إن تدخل سر الحياة ، وإن تتعقب دروب الطاقة الخلاقة في الوجود، وإن تبتكر لا ابتداءً من الواقع المنظور ، بل اتفاقاً مع حقيقة أكثر عمقاً . وهنا يبرز نوع من القصدية ، لتحطيم نظام الصورة الآيقونية كقيم بنائية مادية ، متحولة لبنية فكرية تسقط الصور الذهنية ، ولكن كآيقونات ذات مغزى كوني .

فالتشكيل هنا حدسي (شكل١) ، متحرر من ضغوط القيود الحسية ، وهو محمل بطاقة روحية مهيمنة ، حين يضايف بين الذاتي والموضوعي . بحيث إن الخارجي لا يكون لـه مُبرر وجود ، إلا أن يكون تعبيراً عن الداخلي . فهناك عالماً ذاتياً ليس أقل واقعية ولا أقل حقيقة من العالم الذي يعتبره الحس المشترك عالماً موضوعياً . معمقه الدلالة في أنساق العلامات لتفعّيل معناها في تعدد الإشارية والتشفير في بنائيتها المايثولوجية لهذا النوع من الدوال الرمزية (التماثيل) . حيث تتسامى المدلولات فوق الظاهرات الطبيعية المنفردة ، وبنوع من التعالق بين المادي والروحي وبين الطبيعي والرمزي .

وبتفعيل البنية المايثولوجية للحدث ، إن بدت هذه التماثيل وكأنها قادمة من كوكب آخر (شكل٢) . فهناك قصدية واعية مستندة إلى الخيال والإرادة والوجدان ، سعت إلى تحطيم المنظومة الآيقونية لنظام التماثيل الشكلي ، بفعل تغلغل ما هو انفعالي ، بغية كشف مشكلات الذات الإنسانية . وهنا يمكن رصد نوع من النزعة العاطفية حلّت محل العقلانية ، ترجح خطاب الذات المنفعلة على حساب الواقع . وفي ذلك نوع من الجدل بين الحسي والحدسي لتجاوز معايير الصور المرئية . ذلك إن التجريد يطال كل السمات الواقعية ، ولا يغدو (تمثلاً حقاً) في بنائية مثل هذه الأشكال الرمزية ، إلا بعد أن يلغي من الحدس العيني كل ما يؤلف بنية الموضوع الفردية بعد تبسيطه واختزاله إياه ، فصلة الشبة المادية المنظورة ، قد أمكن الاستعاضة عنها بصلة روحية متضمنة هي صلة الرمز . ذلك إن تظاهر العيني محقق ، عن طريق محض صورة ، يعتبرها الحدس الفني ، مقاربة لجواهر المضمون حداً تشبيهياً . وقد بدت هذه التقابلات مفهومة في نظام التماثيل الشكلي في صيرو ة رمزية ، تظم عالم الحواس بصفتها إثارة للمشاعر ، وعالم الروح باعتبارها كشفاً نهائياً عن بنائية المعتقد الاجتماعي .

إن دلالة تمثال المتعبد السومري ليست إلا (فكرة التعبد) ، أما صورته فتتلخص في تعبيرها الخيالي ، وكي يتضايف هذان الوجهان في نضام التمثال الشكلي ، يلزم تحويل الموضوع إلى شكل فني ، بحيث لا يكون القصد أن تمثل هذه الأشكال ذاتها ، بما فيها من خصوصية فردية ، ولا أن تعرض للوعي مباشرة (الميتافيزيقي) المتضمن فيها ، بل تكون (إشارة) إلى الإلهي

وتلميحاً إليهِ . فقد كان الجدل الروحي يجتاز الذات، بصدد إمكان التعبير الروحي في نظام العلاقات الجمالية التي تميز الخامات . فوجد في الخامات شيئاً من الحيوية (الفتشية) حين تحل بها قدسية المضمون ، نوعاً من التفكير القبلي بنظام العلاقة بين جوهر الفكرة وآليات إظهارها بقوالب الوسائط المادية .

فقد تم تطعيم جوف العينين اللتين احتلتا نصف حجم الوجه ، بأحجار ملونة براقة (شكل٢) ، وفي ذلك نوع من التشفير بأهمية الشخصيات ، والتي بدت تعمل في دراما المشهد خارج حضورها الواقعي . فقد امتصت ذهنية الفنان المبدع فكرة الموضوع امتصاصاً ، وأعادت إخراجها وفق نظام الشكل التعبيري ، والذي هو انعكاس لذات الفنان الحرة الكاشفة المؤولة . ذلك إن هيمنة حجم العينين وحركة اليدين على أنساق العلامات الشكلية في تحري شكلانية المضمون ، يكشف عن نوع من تراكب العلامات في ماهية الإبلاغ في الخطاب التشكيلي ، والذي تم تكثيفه بنوعٍ من الخطاب التداولي ، بين شخصية (الكاهن) كدلالة رمزية، وعوالم القوى الماورائية ، والتي لا يمكن بلوغ جمالية اللاهوتي فيها ، إلا بارتحال الفيزيائي وارتقائه منطقة الميتافيزيقيا .

ولا يُعقل أن يعجز شعب سومر العظيم ، من تمثيل الكفوف بمثل هذا الضمور في بنائية التماثيل (شكل٢) . إلا بإرجاعهِ إلى نوع من العقيدة ، تعمل على (تفعيل) أشكال الكؤوس الاحتفالية ، باعتبارها علامة تتصل أو تُبلغ عن بنائية الحدث . فآليات السرد الصورية هنا ، توجب حتمية الربط في نظام العلاقات ، بين ما يُدرك في أية لحظة ، وما حدثَ قبلها ، وما سيحدث بعدها . فليس (التعبير) هنا مجرد عرض خارجي تلبّس بالعمل الفني ، وإنما هو بمثابة مركز إشعاع تنتظم حول نواتهِ نظم العلاقات بقيمها المادية والفكرية . فثمة بنية عميقة ، تشفر عنها البنية الظاهرة ، وهي بمثابة نوع من الاحتفالية الطقوسية الموسمية ، تنشد تفعيل خصب الطبيعة السنوي . إنها بمثابة فعل سحري (يعيش) بفعل عملية تقديسه والخضوع له .

لقد زاحت سومر استعلاء الفن ليشمل كل الجماهير ، وفي ذلك نوع من التمرحل ، من محدودية الكلاسيكية نحو أتساع أفق الرؤيا الرومانسية . فبدلاً من واحدية التفسير أسست (المدرسة السومرية) في النحت منطقها الرمزي . والإ ادة بالدور الحضاري لهذا الشعب العظيم واجبة علينا . كونه قدّم كماً وكيفاً من المبدعات التشكيلية ، تحتفظ بها متاحف العالم بكل فخر حتى هذه اللحظة .

التواصل :

حين (نلوي) عنق التاريخية ، ونقيم فهماً للتاريخ بدلالة الفن وليس العكس . يكون شعب سومر العظيم قد قدَّم للإنسانية والذائقية المعاصرة ، فهماً للفن من خلال الفن ذاته. ذلك إن التماثيل السومرية وفقاً لآليات منهج التواصل ، (بنية) تتكون من عناصر شكلية تنتظم داخل نسق خاص ، يَفرض الفكري فيها على نظم العلاقات تنظيماً ليس تمثيلياً . أي إن النحت ، تحول من وسيط تمثل فيه التماثيل المدلولات التي تشير إليها دون زيادة أو نقصان ، إلى انساق خاصة تكتسب دلالاتها من علاقاتها الداخلية كل منها بالآخر . فالعملية ليست تمثيل التماثيل لأشياء موجودة – في تطورها الأعلى – لكن النقيض هو الصحيح . إنه الفن الذي ينفصل بالذات عن الطبيعة كالنار والأدوات . لقد رأى (مالارميه) : " في الشعر إيماءة تحدٍ جريء في فراغ كبير ، أنه رَدّ الإنسان الممكن الوحيد على مرور الزمن العاتي في عالم عبثي " (باونيس ، ١٩٩٠ ، ص١٥١).

وحين تؤسس (الأشكال) في التماثيل السومرية ، أنظمتها الشكلية بعيداً عن حكائية المرجعية ومحدودية التاريخية ، فإنها تقول مقولتها وهي تؤسس سلسلتها التاريخية ، باعتبارها وسائل للإنسانية ، والتي مازالت حية بأنظمتها الشكلية الإبداعية وتجديداتها ، لتشيد مقترباتها مع أساليب الفن الحديث . وهي آفاق تبدأ بتأكيد الو جود الإنساني بوساطة الإنسان نفسه ، وبتأكيد حقه في خلق حقيقة أخرى ، خارج الطبيعة بل ويتجاوزها اعتماداً على قوانين خلق

أخرى ، وعلى مقاييس جمالية ومعايير حكم جديدة. فعندما أراد الإنسان أن يحاكي فكرة السير على الأقدام ، أبتكر العجلة التي لا تشبه الساق في شيء .

وإذا تساءلنا أمام تماثيل من هذه المنظومات السومرية ، ماذا تمثل ؟ أنها تمثل من أبدعها ، إنه الفنان نفسه المقدم على هيئة عمل خلاق يعبر به عن سعادتهِ الداخلية . وإذ تؤسس هذه الفكرة ، مقتربها التواصلي بين التماثيل السومرية والتعبيرية . "فذلك لأن الوجود كله في التعبيرية ، امتداد لروح الفنان أو نفسيته . فالفنان مركز الكون ، والكون كله نابع منه" (اوهر ، ١٩٨٩ ، ص٩) هذا هو جوهر التعبيرية ، ومصدر قوتها وجمالها وروعتها . وهكذا فأن نظام الصورة الفنية بين المبدع السومري والمصور التعبيري ، ليست تسجيلاً للواقع الخارجي بقدر ما هي إفراغ لذات الفنان بفعل انصهار الوجود في مخيلتهِ ، كما لو كان التمثال قطعة من ذاتهِ لا جزءً من الواقع الموضوعي المحيط بهِ .

وبفعل انكماش التعبير على الحياة الداخلية التي تتجاهل العالم الخارجي . فان نظام الصورة في التماثيل السومرية يعقد صلة اتصال مع أقنعه (أنسور) وموديلات (موديلياني) (قارن شكل ٢-٣) ، حيث كانت ذات الفنان في سومر والمن الحديث ، تُبدع الأشكال بمثل هذه الهلوسة الفريدة ، التي تكشف أعمق الحقائق النفسية ، حيث يُمثل الشكل بروح (فرويدية) وكأنه تحليل للشخصية ، بالدخول إلى الأعماق وإماطة اللثام عن الكوامن المتوارية بحدسية خارقة . نوعاً من النزعة غير التسجيلية التي سعت في سلسلة الأشكال الفنية ، إلى اختزال الظواهر المرئية لتأكيد استقلالية الأشكال الخالصة . إنها تفرض نظاماً على الأشكال وتقصي من بنائيتها ما هو عرضي وزائل في رؤيا الأشياء ، وتسخر الأشكال والمقاييس لا كأدوات بل كحلول ، لا كوسائل بل كغايات . متوصلة بذلك إلى أسلوب يتيح للفنان مزيداً من الحرية ، للإيفاء بحاجتهِ الروحية وتأويل مالا يحصى من إملاءاتهِ الذاتية . ذلك إن التعبيرية في التماثيل السومرية (شكل٢) تقوم على إعادة بناء العالم في حالته السرية الداخلية . بحيث لم يعد لطبيعة الأشياء من دلالة، إلا بقدر ما تتحول لتعكس وضعاً نسانياً .

وإضافة إلى التعبيرية التي تضع نظام الشكل في التماثيل السومرية بمقتربات الحداثة ، فإن فكرة تجميع الخامات في بنائية الأشكال النحتية (التماثيل) تؤسس لها مقترباً مع بنائية الفن الحديث . ووفقاً لآليات منهج (التواصل) ، كانت التماثيل السومرية (شكل٢) شكلانية صرفه ، وكأنها نحتت من دون خامات ، إن انتصار الشكل على محدودية المدلول ، كان بفعل امتصاص الموضوع نحو داخل بنية الذاتي ، وتحليله وإعادة تركيبة كنظام يقود نسق الفن أو نسق التشكيل . ذلك إن الأشكال السومرية تبرز في الذهن فكرة الخشب وأحياناً فكرة الحجر أو الصُلب ، أكثر مما توحي بفكرة اللحم البشري . فالقيم الثابتة في تماثيل سومر ، هو استخلاص دلالات غير متوقعة ، ولمسة من الجمال يحققها الفنان بالتقارب الشاعري بين أشياء عادية جداً ، تنتزع من غرضها التقليدي لتتحول إلى استعارات شكلية . لقد تخلص النحت من وصايا الأدب ، فحصل على استقلاليتهِ .

تميل الدراسات التحليلية لبنائية التماثيل السومرية إلى اعتبارها قائمة على نظم من العلاقات المتفاعلة في دائرة الشكل ، ذلك إن قيمة المادي تكمن وفق النسق أو النظام الكلمن في نسيج التمثال البنائي . لتقدم التماثيل خطابها التشكيلي بدلالة الخامات والتقنية وليس أي شيء آخر (شكل٢) ، هذا الوعي الجمالي بدائرة تجميع الخامات لبناء جسم التمثال بغية تفعيل تعبيريتهِ ، يعقد نظاماً من الاتصال ، ويشكل سلسلة شكلية متصلة الحلقات مع أفكار (دوشامب) في المواد الجاهزة المتنوعة لتكوين نسيج التماثيل ، ويقيم تواصلاً مع أعمال (بيكاسو) وبالأخص (كأس الأبسنت) ، وبأعمال براك وبيكاسو بتقنية الكولاج في التكعيبية التركيبية ، ليقدم السطح لتصويري للتشكيل خطاباً بشكل أنساق تعبيرية جمالية ، تتعدى واحدية الخامة ، باحثة عن تعددها ، باعتبارها مدلولات جمالية يبثها (الدال) مفرغة من الحكائية التي يقترحها المدلول .

لقد كانت وظيفة الشكل في التماثيل باعتباره نسقاً تشكيلياً ، هو أن يبلغ عن فكرة تأملية ، وأن يقدم مقترباً عقلياً لتلك الدلالة اللاشعورية التي تجتاز بنائية الأفكار ، ليس بمعنى (التوضيح) ، وإنما بالاختزال الرياضي لنظم العلاقات ، لتحقيق أنظمة شكلانية ، تخبئ في ذاتها

قوتها المثالية . فبدلاً من إخفاء عملية (النحت) ، فإنهم يمسرحونها ، وهذا يزيد في إغراء المرء على النظر إلى مثل هذا الأسلوب ، ضمن سياق خيالي من الزمن ، فيعيد المرء رسم الصورة من جديد في عين (البصيرة) ، وهذا البعد الزمني يحّل محل البعد المكاني المألوف الذي يتحول إلى سطح غير مؤكد.

هذا (الكيف) من التفاوت والاختلاف في نظم العلاقات الفيزيائية التي تميز السطح التصويري في التماثيل السومرية ، وبما يجتازها من تعقيدات في بنائية الملامس والإنارة ، هي بمثابة نوع من تجزئة الحقيقة المرئية وإعادة تركيبها ، لتفعّيل دلالة التعبير في فعل الإحساس . بدلاً من الإذعان إلى ما تفرضه المراقبة البصرية ، وفي ذلك تحرير بالكامل للفن من ماديتهِ .

إن التماثيل السومرية باعتبارها أنظمة شكلية ، ليس لها نموذج في الوجود الشيئي، إنها (نماذج) معدّلة ترتقي على المحاكاتية ، فالنحت هنا حدسي متحرر من محدودية القيود الحسية . ذلك إن العلائق البنائية في تركيب الأشكال ، بين الحسي والحدسي والمعرفي والإبداعي توجب التحول في أنساق الأشكال ، نحو سيرورة تكثيف تفاصيل الخطاب التشكيلي إلى منظومات رمزية ، تتفق مع المفاهيم الضاغطة في بنائية التشكيل. والتي ربطت فيها ذهنية المبدع بين المادي والروحي ، لإبداع وحدة أسلوب ، تتسامى فيها المدلولات فوق الظاهرات الطبيعية المنفردة . ذلك إن صلة النسخ المادية المنظورة ، قد أمكن الاستعاضة عنها بصلة روحية في صلة الرمز ، وهو ذلك الكيف الذي يتصف بالقصد قبل كل شيء ، فأوجدت الأشكال انزياحها في سلسلتها التاريخية ، متحولة من صور مماثلة لفيزيقية الأشياء ، إلى بنايات شكلية معبرة عنها ، فأسست الأشكال وجودها بدلاً من صناعة التاريخية لها .

وبدراسة تحليلية تتحرى إحالة الاعتقادي إلى أنظمة شكلية في التماثيل السومرية، يبدو إن آلية الذهن (العقل واليد) كانت تعمل بقصدية نحو نوع من الكشف التجريدي في تركيب الهيئة ، وذلك بتقشير أغلفة الشكل المتتالية وصولاً للبنية الشكلية الرمزية الخالصة . فقد أصبحت موضوعة التماثيل محض وسيلة لإبداع علاقة شكلية تجريدية . وإزاء تغييب محاكاة

تعقيدات الطبيعة ، وجد الفعل الإبداعي للفنان السومري ، إن بإمكانه قلب العالم الخـــارجي باتجاه العالم الداخلي ، وطرح الحلول المبنية على تركيبات شكلية منفصلة عن أي تمثيل حكائي. وذلك بإبداع قراءة رياضية للنص ، يهيمن فيها انفتاح الدال على محودية المدلول، بدلاً مـــن الثقل العضوي لتماثيل عصر الباروك .

وحين (تبلّور) التماثيل السومرية الميتافيزيقي المتضمن فيها ، بـالبحث عن الجوهري المتخفي تحت زوائد البشري ، فإنما لخّصت الشكل إلى قوانـين هندسية (شكل رباعي يقوم على شكل مخروط) وهي بذلك تعقد نظاماً مـن التواصل مع أفكار (سيزان) في العملية الإبداعية في فنـــون التشـكيل ، " والذي كان يرى بوجوب تكثيف الأشكال الطبيعية إلى أنظمة هندسية ترتبط ببنائية الكرة والمخروط والأسطوانة " (مولر رايلفـــر ، ١٩٨٨ ، ص٤٠)، وحيث ضحى (سيزان) بتفاحية التفاحة من أجل صورية الصورة ، فقد أدخلت سومر أيضـــاً مفهوم الطبيعة ضمن قواعد الضبط والدقة ، وبنوع من الشيوصوفية (الموندريانية) والتي انتزعت من الشجرة كل شيء عدا الصورة التي يفترض إنها توقظها في الوعي ، ليس بكونهـا شـجرة وإنما على إنها شكل شجرة .وكـأن المشـهد أشـبه بـالتمرد علـى الظواهـر الخارجيـة وتحطيمها واختراقها من جديد عوداً إلى اللب ، حيث اللـون وحـدهُ والخريـة لوحدهـا ، فالفن لا يُمنطَق ، إنما يخترق بالبصيرة ، والـتي تؤسـس سلسـلة شـكلية مترابطـة بـدءً من سومر ← سيزان ← بيكاسو ← موندريـــان ← دوبوفيـة ،في بنيـة واحـدة هي بنية الفن وليس أي شيء آخر .

وأخراً حين تتنحى التاريخية بصلابتها ومحدوديتها جانباً ، ونبتعد عن هيمنة المرجـــع في إنارة النص ، ونعمد إلى إنارة النص من الداخل ، ألا تعتقدون معي حـين نقـارن شـكلانية التماثيل السومريه (شكل٢) مع التركيب الشكلي لتمثال (برنكوزي) مدام بوغاني (شـكل٤) إن الأخير وبصدد التعبير الجمالي في ديالكتيك نظم العلاقات ، التي تكوّن (الدال) أقل شـأناً كنظام يعمد إلى تحطيم آيقونية الشكل في بنية الفن .

المصـــــادر

١-أوهر . هورست . روائع التعبيرية الألمانية . ترجمة فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .

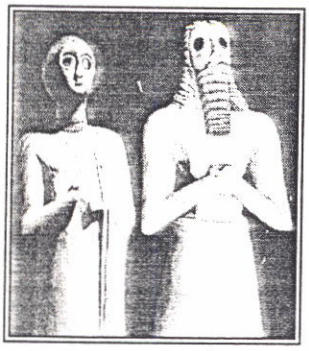
٢-بارو ، أندريه . سومر فنونها وحضارتها . ترجمة د.عيسى سلمان وسليم طه . بغداد ، ١٩٧٧ .

٣-باونيس ، آلان . الفن الأوربي الحديث . ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٤-المقداد . قاسم . هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش) . دمشق ، ١٩٨٤ .

٥-مولر ، جي - أي ، وفرانك أيلفر . مئة عام من الرسم الحديث . ترجمة فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨ .

شكل – ١



شكل – ٢

شكل – ٣

شكل – ٤

نظرة في أساليب السينمائيين العراقيين الرواد

د. رعد عبد الجبار ثامر

مشكلة البحث والحاجة اليه

لا يخفى على أحد ان محاولة في دراسة الأسلوب السينمائي هو آمر عسير ان لم تنقل فيه عسر غير اعتيادي ومنبع ذلك ان كم المتغير والتطورات التي تشهدها الحياة يساهم في أحداث هذا العسر لانه يقود الى حالة من عدم الاستقرار والآتيان بالجديد دائما والذي يؤدي بدوره الى صعوبة رصد الباحثين لهذا الموضوع .. فنحن وفي هذه اللحضات التي ندون بها تظهر تنويعات الأسلوبية جديده بفعل هذا التطور الحضاري الهائل الذي تشهده الإنسانية في كافة أرجاء المعمورة .. لكن هذا لا يعفي من عدم المحاولة لان البعض من هذه التنويعات الأسلوبية قد استقر بشكل واضح وعبر فترة تاريخية معلومة للجميع .. ومنها ما نحاول ان ندرسه هنا في هذا البحث.

ان هذا البحث يحاول رصد التنويعات الأسلوبية للمخرجين السينمائيين الرواد من خلال منجزهم الفني السينمائي .. ويمكن ان نلخص مشكلة البحث في التساؤل آلاتي ..هل يمتلك السينمائيون العراقيون الرواد أساليب سينمائية واضحة المعالم ومحددة .؟

أهمية البحث

يبدو لنا هذا البحث مهم كونه يسعى الى دراسة نجدها او يمكننا ان نعتبرها دراسة رائدة في مجال أساليب المخرجين الرواد وحسب تصورنا لا توجد دراسة في هذا المضمار قد سبقت دراستنا هذه سوى بعض الإشارات هنا وهناك والتي لا يمكن ان نعتبرها بحثا أكاديميا ..ومن هنا يكتسب البحث أهميته إضافة إلى تسليطه الضوء على بعض الجوانب او المحطات من تاريخية السينما العراقية التي لم توثق بطريقة صحيحة .. كما ان هذا البحث مهم لانه بالتأكيد سيحقق الفائدة الموجزة للباحثين والدراسين في هذا المجال .

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى دراسة او محاولة الكشف عن أساليب المخرجين السينمائيين العراقيين الرواد ومن خلال منجزهم الفني السينمائي ، كما يهدف البحث الى التعرف على السمات الأسلوبية لهؤلاء المخرجين

حدود البحث

بالنظر لسعة الموضوع وللكم الهائل من المخرجين العراقيين الرواد فان البحث سيتحدد بدراسة أسلوب المخرجين التاليين :-

١- حيدر العمر

٢- كاميران حسني

٣- حكمت لبيب

٤- عبد الجبار توفيق ولي

منهجية البحث

سيعتمد البحث على المنهاج الوصفي التحليلي ، كون هذا المنهج هو انسب المناهج في تصورنا للوصول الى النتائج المتوخاة من هذا البحث.

أولا:الأسلوب في السينما

تعود مفردة الأسلوب (Style) في اللغات الأوربية الى الجذر اللغوي (Stillus) والذي يعني الريشة . ((وقد انتقل عن طريق المجاز الى مفهومان تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية أولا للتدليل على المخطوطات ثم اخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية))[١].

ويشير ((ابن منظور)) الى ان الأسلوب (ما يقال للسطر من النخيل ، وكل طريق ممتد، فهو أسلوب ، فالأسلوب الطريق ، او الجهة ، او المذهب ، يقال انتم في أسلوب سوء ، وتجمع أساليب ، والأسلوب الطريق ، يقال اخذ فلان في أساليب من القول أي في افانين منه)[٢] .

والحقيقة ان هذا المصطلح قد رافقة الكثير من الغموض بسبب مناطق اشغاله في اكثر من مجال من مجالات الحياة .. وهذا يعني ان لكل مجال من هذه المجالات فهما مختلفا لماهية هذا المصطلح .. وكما يبدو لنا فان التعريفات المعجمية سوف لا تقودنا الى فهم واضح لما هية هذا المصطلح كونها تتعامل معه على اساس لغوي ونحن نحاول ان نقترب منه على اساس اشتغاله في مجال نوعي قد نقترب من الأدب مثلا حتى نصل الى السينما . وقد نقترب من مقتربات السينما الاخرى أيضا .

حيث يقول ((عبد السلام المسدي)) ان الأسلوب هو (دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة)

ان هذا الفهم أعلاه يقودنا للقول بان الاقتراب من منطقة الأدب وخصوصا في قضية التعبير بالذات يسمح لنا بالقول بان منطقة اشتغال الأسلوب حتما هي التعبير والتي لا بد ان تكون بالضرورة عن فكر معين مع الآخذ بعين الاعتبار طبيعة الوسيط في هذا المجال النوعي او ذاك المجال .

ولعل ما قاله ((هيكل)) مثلا بان (الأسلوب هو مآبه تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها ، او هو نمط الأداء او التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن). ان هذا الرأي ينسجم حتما مع ما ذهب أليه الرأي السابق .. بمعنى ان الذات تحاول ان تعبر عن نفسها عن طريق وسيط معين .. هذا الوسيط التعبيري يمتلك قوانينه الادائية وقدرته التعبيرية الخاصة به ووسائله التقنية المعلومة ، والذي يعني من جانب آخر ان المنجز الفني يمثل الذات المبدعة .. او ذات صاحب الإنجاز والتي تسمح بالقول ان الطابق الشخصي ومرجعيان ذلك لابد من

تمثيل في المنجز الفني بطريقة أو با أخرى .. والتي تعني ان محاولة رصد الأسلوب يتم بهذه الطريقة بشكل او باخر .

ولكن هل يعني ان الأسلوب طريقة ادائية او طريقة حرفية على مستوى الإنجاز العملي تكسب صاحبة طابعه المتميز ام ان الطريقة الحرفية او الادائية هي تقنية تمليها شروط استخدام المادة او شروط استخدام الوسيط في ذلك الإنجاز .

ان حرفية الإنجاز تملي تقنية محددة وهي نتيجة طبيعية لشروط استخدام او توظيف المادة الخام التي يتشكل منها ذلك الإنجاز .. فالرسام مثلا بحاجة الى معرفة طبيعة الاستخدام التقني لتحضير اللوحة والألوان والنحات ايضا بحاجة الى هذه المعرفة التقنية حتى يستطيع ان ينجز عمله من الناحية الحرفية .. ومثل هذا القول ينطبق حتما على السينمائي فهو بحاجة الى مثل هذه المعرفة التقنية في تشكيل مادته الفلمية .. فهو لابد ان يعرف طبيعة الشروط الواجب مراعاتها في استخدام العدسات وحركات الة التصوير وتقنيات الطبع والإظهار وعمليات المونتاج والصوت وتوظيف او استخدام الإضاءة والديكور والإكسسوارات وأحجام اللقطات .. الخ من هذه الأمور التي تتطلب معرفة على المستوى الحرفي

هذا يعني ان ما ذهب أليه الرأي السابق من القول بضرورة معرفة طبيعة شروط المواد المستخدمة ومتطلبات الإنجاز ومعرفة الاسس لهذا الفن هو راي سليم ، ولكن هذه المعرفة هي بالتأكيد معرفة ناقصة لانها توقع صاحبها في شباك الحرفية او التقنية ولا تتمثل فيها عملية التظاهر الذاتي في محاولتها التعبير عن نفسها وهو امر يسعى اليه اغلب الفنانين ومنهم السينمائية .

الذي يهمنا هنا ودون الخوض في التفصيلات الواسعة لما هية الاسلوب في المناطق المجاورة وما نريد ان نفهمه او نحدده بما يتعلق الامر بالنسبة للسينما .

فالسؤال الذي يطرح نفسه ، ما هو الاسلوب سينمائيا .. وكيف يمكن لنا ان نحدد ملامحه ان وجدت .. وما هي مرجعيات ذلك.. وهل توجد علاقة جدلية بين الاسلوب والمنهج النظري في السينما.. وغيرها من الاسئلة الكثيرة التي لا يسع البحث لها .

ان ما نقصد به بالاسلوب هو ما يتعلق باسلوب المخرج السينمائي تحديدا والذي نعتقد انة عبارة عن الطريقة او الكيفية التي يستخدم او يوظف بها ذلك المخرج مفـــردات التعبـــير الفلمي وتقنياتها بموجب منهج فني يتم من خلاله تعميق او زيادة تاثير العمل الفني المطـــروح ، وعلينا هنا ان لا ننسى المرجعيات التي تشكل الاسلوب ..والتي هي مرجعيات ثقافية وزمنيـــة وسياسية واقتصادية الخ .. وبقدر تميز التوظيف لتلك المفردات التعبيرية لهذا المخرج عن غـــيره –والذي يعني التميز هنا الابداع او الاصالة والاضافة الواضحة للغة التعبير الفلمي – الكيفيـــة التي توظف بها ادوات التعبير من خلال التنفيذ او الاداء رغم انها تقع ضمن مفهوم الميكانيكيـــة التقنية الا ان المنهج الفني يجعل من طريقة التنفيذ او الاداء ذات مغزى ومعنى وهنـــا ترقـــى الطريقة لتصبح او تبلور الاسلوب والا فانها تبقى اسـ ة التقنية .

فالمنهج الفني الذي يظهر من خلال طريقة التنفيذ او الاداء يكتسب اكمـــل مظـــاهره عندما يغني المعنى ويعمقه عبر مفردات اللغة السينمائية وهو هنا لا يبتعد عن المفاهيم النظرية . وبالتالي يمكننا القول ان الاسلوب في السينما هو طريقة فهم المنهج او النظرية والكيفية الـــتي نفذ بها هذا العمل او ذاك وتميز به .. وهنا لابد من الاشارة الى ان طريقة التحليل الاســـلوبي تعتمد بالاساس على تحليل عناصر التعبير الفلمي ةالتي نقصد بها ((اللغة السينمائية)) والتي مـــن خلالها يمكننا ان نجد طريقنا في هذا الاطار .

ثانيا: نظرة في تاريخية السينما العراقية

مما لا شك فيه ان البحث في بدايات السينما 'لعراقية على مستوى الانتاج الروائي امـــر فيه بعض العسر والسبب في ذلك يعود الى قلة المصادر وخصوصا التي تنحى نحـــو الجـــانب التوثيقي مضافا الى هذا السبب اسباب اخرى منها ان الانتاج الروائي كان في بداياته الاولى من قبل القطاع الخاص الذي لم يحتفظ بتاريخ يوثق تلك البدايات وبقيت في ذاكرة من بقي مـــن رواد السينما العراقية الذي حاولوا تسجيل ما خزنته ذاكرتهم بالاشرطة وبعـــض الكتابـــات المتفرقة هنا وهناك ..وهي محاولات فردية محدودة مثل كتاب الممثل السينمائي ((يـــاس علـــي

ناصر)).. كما ان الاهتمام بهذا الفن لم يحضى بطريقة او باخرى باهتمام الحكومات السابقة حاله الفنون الاخرى على الرغم من وجود بعض الفوارق بين بعض هذه الانواع من الفنون ..فقد حضيت بعضها بعناية خاصة مثل الفنون التشكيلية لانها تحقق فيما يبدو للبعض المنفعة المباشرة والتي كانت عاملا في تطوير هذه الفنون واو بطريقة عرضية غير مقصودة.

كما علينا ان نضع نصب اعيننا ان السينما انتاج واسع ويحتاج الى امكانيات هائلة وسيولة نقدية عكس الفنون الاخرى .. ولعل هذا السبب المهم كان هو الاخر وراء عدم اهتمام بالنتاج السينمي .. ولكن المفارقة جاءت من كم المغامرة التي قام بها السينمائيين الرواد والتي وصلت حد التضحية بالمدخرات والسكن .. وهي شواهد سيبقى جيل الشباب يتذكرها ان تلك التضحيات حققت افلاما عدة هي مادة خصبة لكل باحث ودارس وسينمائي يعتز بة فعلا .. ونضيف نقطة اخرى نجدها مهمة في هذا الجانب وهي ان العراق شهد خلال تاريخه المعاصر كما كبيرا من المتغيرات السياسية التي قادت هي الاخرى في كل مرحلة من مراحل التغيير الى خلق نوع من التثير المباشر وغير المباشر على الانتاج السينائي الروائي وهو امر في غاية الاهمية لان ذلك قد انعكس على موضوعات الافلام وتجسد فيها والمتتبع او المشاهد لهذا الافلام سيلمس بالتاكيد مثل هذا التاثير .

ان هذا السبب قاد ايضا الى حالة فريدة من التنوع في الرؤيا والمعالجة الفنية لموضوعات تلك الافلام مما يعكس بطبيعة الحال ذلك التثير للدراما السياسية في تاريخ العراق السياسي المعاصر .. ولكي لا نبتعد عن موضوعنا ونحن نحاول هنا ان نسجل بعض الومضات من تاريخ السينما العراقية كمقدمة متواضعة للحديث عن التنويعات الاسلوبية لبعض الخرجين الرواد نقول انه يوجد تاريخ رسمي لمشاهدة الجمهور العراقي لاول متحرك على الشاشة ، ومن جلب تلك الافلام ، واين كانت تعرض في تلك الفترة .. وهذه القضية وحدها تحتاج الى بحث وتمحيص هي في الواقع خارج حدود اهتمامنا الحالي . ونحن نريد ان نتحدث بالتحديد عن بدا الانتاج الروائي العراقي.

لعل المغامرة كانت وراء انتاج اول فلم عراقي مشترك مع مصر والذي كان باسم (لبن الشرق)وذلك في عام ١٩٤٦، وتزامن من انتاج هذا الفلم مع فلم اخر هو ايضا انتاج مشترك مع مصر باسم (القاهرة – بغداد).

وهكذا بدا الانتاج بهذه الطريقة المتعثرة وبطاقات غير رصينة ومنهجية في مجال السينما ونقصد بذلك السيناءيين العراقيين الذين عملوا في هذه الافلام.

في عام ١٩٤٨تم انتاج الفلم العراقي ((علية وعصام)) الذي حقق نجاحا على المستوى التجاري عند عرضه مما قاد الى مواصلة الانتاج الروائي، وكما هذا الفلم من انتاج شركة استوديو بغداد للافلام السينمائية والتي كانت تسمى احيانا استوديو بغداد او استوديو العراق ، اشترك في تمثيله ابراهيم جلال ، سليمة مراد ،عبد الله العزاوي ، جعفر السعدي ، وغيرهم ، وقام بالتصوير مصور فرنسي اسمه (مسيو لامار) ، اما المخرج فقد كان هو الاخر فرنسي اسمه (اندريه شوتان) هذان الفرنسيان كما يبدو لنا غير معروفين في الوسط السينمائي ولم نسمع بقيامهم مرة اخرى بالعمل في السينما العراقية .

ان فلم (علية وعصام) اعتبرة البعض من مؤرخي السينما العراقية التاريخ الرسمي لولادة السينما في العراق وبدء الانتاج السينمي العراقي رسميا ولذا يحتفل السينمائيون في هذا الموعد بذكرى تاسيس السينما العراقية.

بعد فلم (عليا وعصام) قدم استوديو بغداد فلمه الثاني والذي كان يحمل عنوان (ليلى في العراق) وذلك في عام ١٩٤٩، هذا الفلم كان من اخراج الخرج المصري (احمد كامل مرسي) ، وتمثيل نخبة من الفنانين العراقيين مثل ابراهيم جلال ، عبد الله العزاوي ، جعفر السعدي ، عفيفة اسكندر، فخري الزبيدي. لكن بطولة هذا الفلم كانت للمطرب اللبناني (محمد سلمان)والمطربة نورهان (وقد عرض الفلم في سينما روكسي خلال شهر كانون الاول عام ١٩٤٩).

لقد شهدت الفترة من عام ١٩٤٦ ولغاية عاد ١٩٤٩ انتاج اربعة افلام عراقية ، مما قاد البعض الى التفاؤل بالانتاج الكمي في هذا المضمار ، لكن الملاحظ من الناحية الفنية ان هذه الافلام كلنت في الواقع تحاكي الافلام المصرية في تلك الفترة ،وهذا الامر يبدو طبيعيا اذا

وضعنا في اعتبارنا ان اغلب مخرجي هذه الافلام من المصريين ، اضافة الى حقيقة مهمة وهي ان الافلام المصرية التي كانت تعرض في العراق تحقق مردودا ماديا جيدا ، مما حدا بالمنتج العراقي الى محاكاة تلك الافلام ، اضافة الى ان الجمهور العراقي قد احب الفلم المصري خصوصا الفلم الاستعراضي الغنائي لكبار مطربي مصر . لقد غلب على هذه الافلام العراقية الجانب الاستعراضي الغنائي ،وقد كانت هذه الافلام خالية من الحبكة الدرامية ومليئة بعدد من الاغاني واللاقصات وكان القصد منها واضح ؟.

بعد هذه الفلام الاربعة وفي بداية الخمسينات فان الانتاج المشترك قاد ايضا الى تقديم افلام اخرى مع بعض الشركات التركية مثل فلم(ارز وقنبر) وفلم (طاهر و زهرة) وكان اغلب العاملين من الاتراك في حين عمل فيه عدد قليل من العراقيين والذين جاء دورهم غير مؤثر عبر هذين الفلمين مما يؤكد لنا بدرجة واضحة غياب الخبرات العراقية بهذا المجال.

وقد شهد القطاع الخاص في الفترة ركودا واضحا ولم تحدث محاولات اخرى لانتاج افلام روائية سواء عن طريق الانتاج المشترك او غيره ،ولكن كانت هناك محاولة واحدة في هذه الفترة أي في الخمسينات لانتاج فلم سينمائي هو فلم (فتنة وحسن) وفعلا تم تصوير قسم كبير منه ولكن ما تم تصويره(قد احترق لاحتراق المكان الذي وضعت فيه علب هذا الفلم).

لقد ظهرت بعد عمليات الانتاج المشترك عدد هائل من شركات الانتاج السنمي مثل شركة الكواكب ،بابل ،سمير اميس ،دنيا الفن.. لكن هذه الشركات تعثرت في تقديم اعمال منذ البداية باستثناء شركة دنيا الفن التي قدمت فلم (فتنة وحسن) والذي عرض عام ١٩٥٥ وكان البدء عام ١٩٥٢ ..وقد لاقى هذا الفلم اقبالا جماهيريا واسعا اثناء عرضه لمدة ثلاثة اشهر ، وكان مكان العرض سينما الهلال وسينما الوطني في بغداد.

وهنا لابد لنا من وقفة ازاء هذا الفلم الذي يمكن اعتباره بداية الانتاج السينمائي العراقي الخاص بسبب ان انجازه تم بايدي وخبرات عراقية خالصة عكس الافلام السابقة ،فقد اخرج الفلم(حيدر العمر)وكتب الحوار (عبد الهادي مبارك)وقام بالتصوير العراقي (وليم سايمون) وقام بالنتاج (عبد الخالق السامرائي) ووضع الموسيقى (ناظم نعيم) والتمثيل قام به نخبة من الفنانين العراقيين منهم :منعم الدروبي ،غازي التكريتي ،غازي السراج ،مديحة رشدي ،

عبد الله زكي وبطل الفلم ومنتجه ياس علي الناصر .((في سنة ١٩٥٣ اقدمت مجموعة من الشباب بفضل بعض الجهود الفردية على انتاج شريط فتنة وحسن انتاج وبطولة ياس على الناصر واخراج حيدر العمر ويعتبر هذا الشريط الفلم العراقي الذي يشكل البداية الفعلية للسينما في العراق)).

بعد هذا الفلم شهدت مرحلة الخمسينيات انتاج تسة افلام روائية هي على التوالي:-

١. فلم ندم ١٩٥٥
٢. فلم من المسؤول ١٩٥٦
٣. فلم وردة ١٩٥٦
٤. فلم سعيد افندي ١٩٥٧
٥. فلم تسواهن ١٩٥٧
٦. فلم ارحموني ١٩٥٨
٧. فلم ادبته الحياة ١٩٥٨
٨. فلم الدكتور حسن ١٩٥٨
٩. فلم ارادة الشعب ١٩٥٩

ومن بين هذه الفلام يمكننا ان نقول ان افلام مثل ((سعيد افندي)) و((ارحموني))

يقفان في مقدمة افلام الخمسينيات.((اما فلم عيد افندي لكميران حسني فهو الفلم الابرز والاهم من بين افلام تلك الفترة فقد استطاع بجدارة ان يعبر عن التناقضات السياسية والاجتماعية التي كانت قائمة قبل عام ١٩٥٨)).

ايضايقف فلم (من المسؤول) لمخرجه (عبد الجبار توفيق ولي) في مقدمة افلام الخمسينيات من خلال تقديمه لحكاية بسيطة ذات اطر اجتماعي ومشكلة كانت قائمة في الوقت ، اما في فترة الستينات فقد شهدت اكبر انتاج على المستوى الكمي مع بعض الاخفاقات على المستوى النوعي ..فقد تم انتاج ما يقارب ستة وعشرون فلما روائيا بكادر وخبرات عراقية .

وتقف افلام مثل (قطار الساعة ٧) لمخرجه (حكمت لبيب) وفلم (بصرة ساعة ١١)لمخرجه (وليم سايمون) في مقدمة افلام الستينات .

لقد غلب على افلام الستينيات نوعا من التنويعات الاسلوبية التي لم تشهدها الفترات السابقة ويبدو ان وراء ذلك مجموعة من الاسباب يمكن ان نقول :ان الخبرة المتراكمة في صناعة الافلام واحد من الاسباب المهمة ، اضافة الى ان هذه الفترة شهدة هي الاخرى تنوعا على المستوى الفكري ا سياسي والتي حاولها السينمائيين ان يوكبوا ذلك او لنقل ان يركبو موجة ذلك التنوع ا سياسي.

على العموم جاءت بعض تلك الاعمال متاثرة بما سبق في حين جاءت الاعمال الاخرى بعكس ذلك واستغت بطابع تجاري وكانت المعالجة المودرامية مهيمنة عليها.

وعلى الرغم من ان اغلب الافلام لم يخسر سوى فلم (نبو خذ نصر) الذي اخرجه (كامل العزاوي) وهو اول فلم روائي عراقي بالالوان ((فان ما حققته الافلام الباقية من ربح تجاري كان معقولا الى حد ما)).

ان فترة ا ستينات التي شهدت اكثر ما انتج من افلام على مر عمر السينما العراقية قد شهدت ايضا نوعا من الوافدين عليها من مجالات واختصاصات اخرى بحكم ما شهدته تلك الفترة من صراعات على المستوى السياسي والثقافي والتي حاول البعض استثمار الينما كوسيلة مهمة في اظهار وتمثل ذلك الصراع .((وكان ان قدم القطاع الخاص المنافس عدد من الافلام التي حولت مجاراة الوعي السياسي بضعف بالغ مثل (ارادة الشعب)و(من اجل الوطن) والتي واجهت منتجيها ردود فعل المشاهدين المعاكس)).

ويمكن لنا تاشير افلام الستينات عام ١٩٦٩ بالشكل التالي:-

١. فلم انا العراق ١٩٦٠
٢. فلم عروس الفرات ١٩٦١
٣. فلم حوبة المظلوم ١٩٦١
٤. فلم نبو خذ نصر ١٩٦٢
٥. فلم ابو هيلة ١٩٦٢

٠٦ فلم مشروع زواج ١٩٦٢
٠٧ فلم شذرة البدوية ١٩٦٢
٠٨ فلم نعيمة ١٦٦٢
٠٩ فلم سلطانة ١٩٦٢
١٠٠ فلم من اجل الوطن ١٩٦٢
١١٠فلم اوراق الخريف ١٩٦٣
١٢٠ فلم قطار الساعة ٧ ١٩٦٣
١٣٠ فلم عفرة وبدر ١٩٦٣
١٤٠ فلم ليالي الغذاب ١٩٦٣
١٥٠ فلم العودة الى الريف ١٩٦٣
١٦٠ فلم غرفة رقم ٧ ١٩٦٤
١٧٠ فلم مع الفجر ١٩٦٤
١٨٠ فلم البصرة الساعة ١١ ١٩٦٥
١٩٠ فلم يد القدر ١٩٦٥
٢٠٠ فلم درب الحب ١٩٦٦
٢١٠ فلم وداعا يا لبنان ١٩٦٧
٢٢٠ فلم غزالة ١٩٦٧
٢٣٠ فلم طريق الظلام ١٩٦٧
٢٤٠ فلم الحارس ١٩٦٨
٢٥٠ فلم شايف خير ١٩٦٩
٢٦٠ فلم الجابي ١٩٦٩

وشهدت الفترة من عام ١٩٦٨ الى الان تحولات نوعية ومحطات وفضاءات جديدة في السينما العراقية ، فقد اولت الثورة اهتماما بالغا بصناعة السينما العراقية حيث صدر قانون رقم (١٤٦) الخاص بانشاء المؤسسة العامة للسينما والمسرح وذلك عام ١٩٧٥ . الى جانب صدور هذا القانون اتيحت الفرصة اللازمة من اجل صناعة سينما عراقية جيدة ومتطورة من خلال توفير احدث الاجهزة والمعدات وتوفير الامكانات المادية الضخمة ، وهكذا بدات السينما العراقية الخطوات الرصينة والعملية ، وفعلابدات عجلة الانتاج بالدوران وحققت قفزات نوعية تمثلت بظهور انواع سينمائية جديدة ، كما كانت هذه الافلام تطورا واضحا على مستوى الوعي والرؤية الفنية وعلى مستوى الحرفية ايضا ، وقد استطاعت بعض هذه الاعمال الحصول على جوائز في مهرجانات معروفة فمثلا حصل فلم (الاسوار)

على جائزة مهرجان دمشق الدولي ، وكذلك حصل فلم (الضامئون) على جائزة من مهرجان طاشقند. وهكذا يمكن لنا الاستمرار في الحديث، عن هذه الفترة ولكننا سوف نبتعد عن موضوعنا الذي نريده .. واخيرا يمكن الاشارة الى ان السينما العراقية وبعد الحرب الامريكية العدوانية على العراق وفرض الدوائر الامبريالية الحصار الظالم على هذا البلد العظيم .. توقفت عجلة النتاج السينمي بسبب عدم موافقة لجان المقاطعة على استيراد الفلم الخام ومواد الطبع والتحميض واعتبروها مواد تنتج اسلحة ؟.

بعد هذه القراءة السريعة لخارطة المنجز السينمي العراقي خلال العقود المنصرمة اصبح لدينا تصور واضح عن ظروف الانتاج وارهاصات العملية الفنية والفترة ايضا والتي اثرت بشكل او باخر باساليب المخرجين السينمائيين العراقيين الرواد والذي نحاول ان نتحدث عنه في الجزء الاخير من هذا البحث.

ثالثا: اساليب المخرجون الرواد

من المؤكد ان التنويعات الاسلوبية جاءت على اساس منهجين او نظريتين هما في الواقع نظريات الفلم الكبرى واقصد بهما (الواقعية والانطباعية) ، والتي من خلالهما انبثقت الاساليب والاتجاهات السينمائية المعروفة ، لذا فان المنهج النظري هو الاساس في احداث تلك التنويعات والتي هي في الواقع ليست سد ثغرة في ذلك المنهج بقدر ما هي اضافات نوعية وعملية في حيز

التطبيق وهذا يعني ان رفد النظرية من خلال التطبيقات يضفي عليها بعدا عمليا وفحصا لتلك المفاهيم والطروحات ، وهذا ما حدث في السينما خلال الفترة التي تبلورت بها المفاهيم النظرية والتي جاءت متاخرة عن الانجاز العملي ، ولعل هذا السبب يمكن وراء القدرة الهائلة لنظريات الفلم في التجدد والتواصل والترصيد المطلوب في تلك الاطر النظرية نتيجة للسبب الذي اشرنا اليه.

وقبل الحديث عن اساليب المخرجين الرواد نود القول وفي مطالعة اولية سريعة ومن انطباع الوهلة الاولى ان اغلب التوجهات للمخرجين الرواد اتسمت بالانجازنحو التنويعات الاسلوبية المنبثقة او المشتقة من المنهج الواقعي.. وكما يبدو لنا فان وراء ذلك عدة اسباب لعل من اهمها ان ظهور المخرجين الرواد في الخمسينيات والستينيات قد شهدت ظهور ونمو وانتشار الواقعية الايطالية الجديدة والمواجة الفرنسية الجديدة وكان التاثير لهذه التنويعات الاسلوبية واضحا على اعمال هؤلاء المخرجين الرواد ، اضف الى ذلك او لنقل ان العمل الثانب هو في الواقع عامل اقتصادي والذي كان وراء التوجه نحو هذه التنويعات الاسلوبية وذلك بسبب تشابه ظروف الانتاج السينمي مع ظروف الانتاج في البلدان التي تبلورت بها هذه الاتجاهات مما قاد الى تبني هذه التنويعات الاسلوبية .. كما يمكننا ان نضيف سببا اخر نجده معقولا جدا ومتمثلا في المنجز السينمي العراقي وهو الى رغبة العديد من هؤلاء المخرجين في اختيار موضوعات لصيقة او معبرة عن الواقع العراقي او الحياة الاجتماعية العراقية في تلك الفترة ، والحقيقة ان ذلك يحقق لهؤلاء المخرجين هذه الرغبة لكون الواقعية او التوجه نحو اتجاهات الواقعية وتنويعاتها الاسلوبية يتسم بالبساطة في استخدام التقنيات السينمائية اللازمة والتي هي كما معروف مكلفة وتحتاج الى رصيد مالي وخبرات تقنية وتخصصية عالية متوفرا في ذلك الوقت وقد يكون هذا من الاسباب المهمة ايضا.

من جانب اخر لا يعني قولنا هذا بعدم وجود توجهات نحو الانطباعية وتنويعاتها الاسلوبية والتي كان يمارسها بعض المخرجين في تلك الفترة والذي يمكن ان نلاحظه في العديد من الافلام .. لكن الملاحظ ان هذا التوجه لم يكن بمستوى التوجه الاول .

ومما لا شك فيه ان الاسلوب يأتي من حصيلة معرفة وخبرة في العمل السينمائي وهو وفق معطيات عدة ، منها على سبيل المثال الظروف المحيطة وتاثيراتها سواء الاجتماعية او السياسية او الاقتصادية او الثقافية او النفسية ، كونها تلعب دورا مهما في بلورة الاسلوب بهذا القدر من الكفاءة او ذلك القدر مضافا اليها الخبرة والمعرفة والتي تشكل بصورة جمعية مسار وطبيعة الاسلوب .

وهذه العوامل مجتمعة تتيح لنا امكانية فحص او تسليط الضوء او دراسة اساليب هؤلاء المخرجين الرواد.

ولعل البداية ستكون مع اهم رواد السينما العراقية وهو:

المخرج حيدر العمر:-

المخرج حيدر العمر اخرج فلمين معروفين هما(فتنة وحسن)و(ارحموني) هذا المخرج لم يكن قد درس الاخراج اكاديميا ولكنه استطاع ان يتفرد بزيادة اخراج اول فلم عراقي روائي خالص .. وبنظرة اولية الى الطبيعة الاسلوبية وعبر هذين الفلمين له نلمس بوضوح توجه نحو اساليب الواقعية وان جاءت في معالجة ميلودرامية ، وحيث يمكننا الحديث عنهما بالصورة الاتية وتحليل بناؤهما الاسلوبي وفق التصور الاتي :-

فلم (فتنة وحسن) ((حكاية الفلم))

يتناول الفلم قصة حب بين حسن وفتنة والذي تحاك له الدسائس والمؤامرات من قبل زوجة عم حسن التي هي ام فتنة ، والتي تبغي زواج ابنتها من ابن اخيها ، لكن ارتباط فتنة بعلاقة حب مع ابن عمها حسن تفوت عليها فرصة عقد مثل هذه الزيجة مع ابن اخيها الذي يملك بعض المال وتبدا الام بوضع العراقيل امام استمرار هذه العلاقة ويقرر الاب طرد حسن من الدار حيث انه يعيش معهم الى ان يتضح له في النهاية وعن طريق الصدفة وعبر محادثة خاصة قد استرق سمعها بين الام وابن اخيها يكتشف الاب كل تلك الدسائس التي وضعتها الام امام زواج حسن وفتنة فيقرر الاب طرد زوجته واعادة حسن الى البيت ومن ثم زواجه من فتنة ،ولك في لحظات الزفاف يطلق الطرف الاخر النار على العريس وتسرع العروس

وبمساعدة من المختفلين في مطاردة القاتل ومن ثم النيل منه والعودة الى العرس حيث لم تكن اصابة العريس خطيرة.. ويتواصل العرس مرة اخرى ويعلن عن انتصار الحب على المكائد وهكذا ينتهي الفلم.

فلم (ارحموني) ((حكاية الفلم))

تدور احداث الفلم حول فتاة فقيرة قد خدعت في قصة حب من خلال ارتباطها بلاحد ابناء الاثرياء الذي يستغل حبها ،وتبدا الاحداث بعد ان يرتكب اخيها جريمة السرقة ويسجن نتيجة لذلك هنا تتولى الابنة مهام البيت وتصريف شؤونه خصاصا شؤون والدها المريض الذي تصطحبه في زيارة يومية الى المستشفى لغرض العلاج ..

وهنالك تلتقي بهذا الشاب الثري الذي يغويها بوسائل شتى .. وفي لحظات من الضعف تسلم نفسها له.. ويتخلى عنها ذلك الشاب وهي حامل .. ونتيجة لذلك وخشية افتضاح امرها تهرب من البيت وتبدا رحلة طويلة من العذاب والبحث عن العمل في مدينة البصرة لكنها تفشل في الحصول على العمل فتضطر الى الاستجداء وثناء ذلك تتوقف عند احد الجالسين في احد المقاهي ويسالها لماذا لا تعمل .. وهكذا يتفق معها على العمل في بيته كخادمة .. هذا الرجل يمتلك مسرحا استعراضيا وكان ينتظر ان تقوم احدى المطربات بعمل معه ولكنها لم توافق ولم يذكر الفلم الاسباب .. واثناء ما تقوم به بطلة الفلم من (هدهدة) لابنها النائم في بيت ذلك الرجل تغني وبصوت عذب وبطريقة الصدفة يسمعها مع صديقه الملحن ويعجبان بالصوت ويقرران ان تكون هي البديلة عن تلك المطربة وهكذا تستمر احداث الفلم الى ان يقرر الملحن بعد نعرفه بقصتها الزواج منها وهكذا تنتهي احداث الفلم .

التحليل:-

الملاحظ في الفلمين السابقين ومن النحية الاسلوبية ان البناء الحكائي لهما يكاد يكون متشابه ولكن باوضاع مختلفة ، فمفاهيم مثل التضحية والحب والخيانة والغدر وعدم قطع سبيل الخير والانقاذ في اللحظات الاخيرة والقدرية والصدفة عوامل مشتركة في هذين الفلمين . وهي

في الواقع مؤشرات اولية نسجلها قبل البدء في التحليل ، صحيح ان المعالجة جاءت بطريقة ميلودرامية لكن طريقة عرض ذلك جاءت متسمة بواقعية معاشة نتيجة للظروف والفترة الزمنية والتي لم يلعب بها الخيال بطريقة او باخرى من اجل البحث عن صياغات سينمائية مختلفة بل هيمنت الواقعية المعاشة على شكل واسلوب العرض والتنفيذ وهذا ما يمكن ان تلمسه عند مشاهدة هذين الفلمين .

كما نلاحظ ان هذين الفلمين قد ملئت مشاهدهما بالعديد من الاغاني الاستعراضية والتي احتلت تقريبا نصف مساحة وفضاء العرض المرئي .. ايضا نلاحظ ومن الناحية الاسلوبية وكبناء حكائي لجوء المخرج الى استخدام (فلاش باك) بكثرة كوسيلة مهمة للانتقال بين احداث الفلم حيث كان وسيلة السرد الاساسية ومن وجهات نظر مختلفة للشخصيات وبتناوب يكمل منهما سرد الاحداث من وجهة نظره.

ايضا نلاحظ ان المخرج قد اكد على الاستخدام الواسع لحركات الة التصوير والمزج ، بل يمكننا القول ذهابه الى التاكيد على استخدام اللقطة الطويلة المركبة والتي احدث فيها كمل من التنويعات في الاحجام داخل اللقطة المشهد .. وهذا حقق في الواقع نوعا من الاستمرارية الزمكانية وتدفقا فيزيائيا واضحا للاحداث دون اللجوء الى القطع او وسائل المونتاج الاخرى مما يحقق نوعا من الصدق الفني واكتمالية الاحداث امام المشاهد الذي يحقق له نوعا من الاقناع بتلقائية الاحداث المعروضة وهذه الاستخدامات نلاحظها من الناحية الاسلوبية قد تبلورت عند المخرج حيدر العمر في هذين الفلمين.

ومثل على ماسبق الاشارة اليه من استخدامه للقطات الطويلة والمزج، ففي فلم ارحموني وبالذات في المشهد الذي نرى فيه بطلة الفلم وهي تبحث عن العمل في شوارع البصرة حيث نراها تتجول من شارع الى شارع ومن بيت الى بيت من الصباح الى المساء حيث عمد المخرج الى هذا الاستخدام لهذا النواع من اللقطات للايحاء بالاستمرارية في تدفق الحدث في المكان والزمان .

الة التصوير استخدمها المخرج كاداة للتعليق إلى المادة المعروضة وهذا ما يحسب الى حد توجه نحو مناهج الانطباعية في حين ان الواقعية تؤكد على استخدام الة التصوير كادة مناسبة لتسجيل اوجه الاشياء الملموسة وباقل ما يمكن من التعليق..

هذه القضية تعني نوعا من التداخل في المناهج السينمائية والتي تقودنا للقول ان عدم دراية المخرج ربما بتلك المناهج قد قاد الى مثل هذا الاستخدام ،وكان كما يبدو لنا الهاجس الذاتي والاحساس الذاتي دون المعرفة المبرمجة وراء ذلك الاستخدام ،هذا اذا وضعنا في اعتبارنا ان هذا المخرج الرائد لم يكن قد درس السينما اكاديمياوهي قضية نجدها مهمة في التحليل الاسلوبي لهذا المخرج او ذلك .(الاسلوب او الطراز) الفلم الواقعي عموما لا يفرض وجوده يتجه الى محو وجوده ليفسح المجال لمادته وهو اكثر اهتماما بالذي يعرض منه بكيفية التناول ،الة التصوير هنا تستخدم مع شيء من التحفظ انها بدرجة رئيسية الة تسجيل تعيد صياغة اوجه الاشياء الملموسة باقل ما يمكن من التعليق))

ومن الملاحظات الاخرى نجد ان المخرج حيدر العمر قد لجاء الى استخدام واسع لاحجام واللقطات العامة التي يتجسد بها المكان بتلقائية العفوية من خلال مستوياته البصرية الثلاث والتي ساهمت بشكل ما الى خلق نوع من الحميمية بين المستوى البصري المتحقق للمشاهد والاحداث الدرامية التي تدور داخل هذا المستوى البصري ومثل ذلك المشهد (زفة عروس – في فلم فتنة وحسن) ومشهد(لقاء الملحن وصديقه والمطربة – في فلم ارجموني).

((ان العلاقات ما بين الاشياء ،في المساحة والفضاء الواقعيين، يرتد بعضها على بعض وتتلف في تواشج متدرج يتمدد اتساعا، من القريب الى الاقرب اليه .. بينما حركية نظرتنا وحركتنا نفسها تعملان بالمقابل بحيث يبدو لنا الفضاء المحيط متجنسا ومتصلا مستمرا ،واذا حدث وثبتنا بعض مظاهر استرعت انتباهنا على نحو خاص ،فلن يعني ذلك اننا اجرينا تقطيعا على ذلك النسيج لانه باق على وحدته الثابتة ،الا اذا ضربنا اطار حول الاشياء التي ننظر اليها))

ان هذا الاستخدام لحجم اللقطة قاد حتما الى بلورة وشائج من العلاقات المتصلة على المستوى (المضمون –الدرامي) وطبيعة الحدث التي تولد تلك الحميمة مع المشاهد والتي نجدها

في الاعم الاغلب في الافلام التي تنتج نمجا واقعيا كما هو حال افلام المخرج حيدر العمر .اما الجوانب الخرى لاستخدام المفردات لغة التعبير الفلمي فقد وظفها المخرج بطريقة لا تبتعد كثيرا عن ما اشرنا اليه ، وعلى سبيل المثال استخدامه لزوايا الكاميرا والتي كانت في الغالب تقع ضمن الاحتمال الفيزيائي وهي خالية من الغرض الساكلوجي وهو ما يحسب ضمن توجهات الواقعية في السينما .. كذلك نلاحظ اعتماد المخرج هنا على استخدام الاضاءة من ذات الموقع وهي اضاءة ليست طرازية ومصنعة لاغراض سايكلوجية بل ان التصوير بالضوء السائد ومحاولة محاكاة الضوء كما هو في الواقع المعاش ، الواقع الفيزيائي كان هو المهيمن في الفلمين .

واخيرا يمكننا القول ان السمات الاسلوبية التي يمكن ان نلخصها لهذا المخرج بالاتي :-

١- الاعتماد على اللقطات الطويلة المركبة

٢- التاكيد على مضمون اكثر من العناصر الشكلية

٣- وضع الة التصوير وفق الاحتمالية الفزيائية

٤- عدم الاعتماد على المونتاج في احداث الايقاع الداخلي وترك الاحداث وفق الاستمرارية الزمكانية لطبيعتها الفيزيائية .

٥- استخدام الضوء السائد .

٦- التصوير في الماكن الواقعية من ذات الاحداث ودون الجوء الى استخدام الديكورات والتصوير داخل الاستوديو الابنسب ضئيلة

٧- استخدام الفلاش باك كوسيلة انتقال زمنية رئيسية بين الاحداث ولرواية الحدث من وجهات نظر سردية للشخصيات.

٨- انقيادزوايا الكاميرا لاحتمالية فيزيانية اكثر من الاحتمالية السايكلوجية كونها تعبر عن وجهات نظر ذاتية .

هذه اهم الملاحظات التي يمكن الخروج بها عن هذا المخرج الرائد (حيدر العمر)

المخرج كاميران حسني

هذا المخرج الرائد هو المخرج الوحيد في تلك الفترة الذي درس السينما والاخـــراج السينمائي في اميركا وحصل على شهادة في ذلك . وذلك حســـب المعلومـــات الارشـــيفية الموجودة في دائرة السينما والمسرح ،ان المخرج (كاميران حسني) يقف من بين اهـــم وابـــرز مخرجي السينما العراقية الرواد ومن خلال فلمه (سعيد افندي)

بالذات..على الرغم من تقديمه لعملين سينمائيين واللذين كانا انتاج مشترك مع لبنان.. هذا العملان لم يحققا شيء يذكر على المستويين الفني والتجاري وهما فلم (مشروع زواج)وفلم (غرفة رقم ٧).. لكن ما حققه في فلمه الاول (سعيد افندي)

جعله من المخرجين الذين لا يمكن لاي باحث في السينما العراقية الا ان يعرج عليـــة بطريقه او باخرى ..

ولذا فان الباحث سيركز في دراسته على هذا لفلم بالتحديد.

فلم ((سعيد افندي)) ((حكاية الفلم))

تعرض فلم (سعيد افندي) لتفصيلات اجتماعية حياتية بسيطة لكنها عميقة في مجريـات وسياقات تفصيلات الحياة اليومية المعاشة عبر معالجتها وطرحها باطار فني وجمالي.

فسعيد موظف بسيط يعاني من اشكالات الحياة وهو يحاول براتبه البســـيط ان يجـد المسكين المكان المناسب ليضع نفسه ضمن وضع انساني به، وهكذا تبدا الرحلة عن البحث عن البيت المناسب والجار المناسب والمحلة المناسبة ، ووسط هذه الجولة يقودنا المخرج الى عـــرض تفصيلات من الحياة اليومية للمجتمع العراقي في فترة الخمسينيات مـــن القـــرن المنصـــرم .. ويعرض علينا ايضا الشخصيات المالوفة من (الاسكافي) الى شخصيات تشكل رموزا في المحلـــة الشعبية العراقية ..

ويطرح الفلم ايضا مفاهيم تلك الفترة مثلا الصداقة، التالف والتكاتف بين افراد المحلة الشعبية ، النقد الساخر من الوضع الاقتصادي في تلك الفترة ، الاحلام التي تداعب النـــاس والتي هي احلام العيش البسيطة في بلد بثرماته وغيرهـــا مـــن المفـــاهيم الســـائدة في فـــترة الخمسينيات.

التحليل

بدءاً يسجل هذا الفلم ومخرجه تاثراً واضحا بتوجيهات الواقعية الايطالية والتي قـــد تبلورت بالاساس من المنهج الواقعي في السينما والتي سنحاول الحديث عن تلـــك التاثـــيرات الواضحة في الفلم عند استمرارنا في الحديث عنه.

لقد اعتمد كاميران حسني على المنهج الواقعي وتنويعاته الاسلوبية في هذا الفلم مـــن خلال تاكيده على عدة مواصفات او خصائص هي في الواقع من اهم مرتكزات او منطلقـــات الواقعية في السينما .. ومنها الطرح الموضوعي أي الاعتماد على الموضوعية في طرح وتنـــاول الاحداث الدرامية داخل نسيج الفلم كذلك نلاحظ تاكيده على الاستمرارية الزمكانيـــة في تدفق الاحداث بالتالي عدم تفتيت الجريان الواقعي للزمان والمكان والمحافظة على تلك الوحـــدة الموضوعية عبر تاكيد العلاقة الموضوعية بين مجريات الاحداث والارتباط الزمني والمكاني لتلـــك الاحداث خصوصا في المشاهد التي صورت داخل المحلة الشعبية .

كما يمكننا ان نلاحظ استخدامه للممثل غير المحترف (شخصية بنـــت الاســـكافي – الخرساء) والتي ادتها زوجة المخرج الاجنبية ، هذا الاستخدام واحد من المكتشفات الخاصـــة للواقعية الايطالية مثلما نلاحض ذلك بافلام ديسيكا وخصوصا فلم (ماسحو االحذية وفلـــم سارقوا الدراجة).

كما كان اختيار المخرج لزاوية التصوير على سبيل المثال من مستوى نظر المشـــاهد العادي وهذا في الواقع ما يمكن ان نلمسه في اغلب مشاهد الفلم والذي يولد لنا احساس باننا نرى شخصيات حياتية مالوفة ..وباننا لا نرى شخصيات تقدم لنا بصيغة التفوق او الانحســـار مثلا والتي تتيحها لنا امكانية تغيير زاوية الكاميرا ومستواها ان تحديد درجـــة الرؤيـــة علـــى

مستوى النظر يولد لدينا احساس قوي بالالفة مع الشخصيات والاحداث وبالتالي يؤكد الاحساس بواقعية الاسياء التي تجري على الشاشة.

كذلك يمكننا ان نرصد استخدام المخرج الواسع للنقطة العامة التي تعطينا احساس كبير بالمكان جغرافيا وبواقعية وبزخم كبير من حركة المرئيات داخل هذا الحجم .. وهذا ما نلاحظه في اغلب المشاهد مثل مشهد المقهى ومشهد استجوال للبحث عن دار للسكن وقد لعب هذا الاستخدام دورا مهما فقي ايصال المحتوى وتاكيد قيمة الواقعية للاحداث التي تجري على الشاشة عبر خلق هذا الاحساس بالتواصل الزمكاني للاحداث.

الملاحظة الاخرى ان المخرج قد اعتمد على التصوير في الاماكن الحقيقية كما حلول تاكيدها وبشكل صريح ومباشر عبر تلك العبارة التي وردت في تايتل الفلم والتي اكدت ن هذه الاحداث صورت في اماكن حقيقية.

ويمكننا ان نرصد العفوية والتلقائية في تمثيل الشخصيات وطريقة ادائها وتعاملها مع التفصيلات التي جائت بصيغة اضفت على الفلم مسحة واقعية عبر توكيدها على اظهار التفصيلات الحياتية المعاشة واليومية كما هي مقربة من الواقع المعاش ايضا نجد ان المخرج وبسبب تكاليف الانتاج من ناحية وبسبب تاثره الواضح بالواقعية الايطالية قد ابتعد عن الاستخدام الواسع للتقنيات السينمائية، كذلك عدم محاولته التاكيد على الجوانب الشكلية بقدر ماكان التاكيد على المضمون الذي كان له الاهمية الكبرى في الفلم فجاء الاستخدام المحدود للكاميرا وعدم تاكيد دورها عبر ايجاد حركات معقدة وبهرجة ان جاز لنا التعبير في ذلك .. ان هذا الاستخدام جاء متوائم مع طبيعة الموضوع المطروح بحيث ولدت لنا هذه الحالة توافق ما بين توظيف التقنيات السينمائية وطبيعة الموضوع والتي اضفت اللمسات الواقعية عليه .. ويبدو ان هذا لم ياتي بطريقة اعتباطية بقدر ما كان هناك توجه لدى المخرج والعاملين معه ازاء تبني الواقعية في انجاز عملهم هذا.

ونجد ايضا ان المخرج قد لجأ الى استخدام العدسة الاعتيادية في تصوير احداث فلمه والتي اضفت عليه بعدا عيا بصريا لان استخدام العدسة الاعتيادية في التصوير يؤدي الى ذلك بسبب مقاربتها للزاوية والبعد البؤري لعين الانسان الاعتيادي.. والذي يعني من الناحية الفنية

والجمالية رؤية واقعية ، رؤية بصرية متشابهة لرؤية الانسان والتي تعني ايضا الاحساس البصري الواقعي للاشياء .

الملاحظة الاخيرة هنا ما يمكن ان نسجله من استخدام الزمن والتعامل معه الذي جاء بطريقة اقرب ما تكون الى الواقع والذي اضفى على الفلم نوعا من الصدق وهي ميزة تحسب للواقعيين في السينما فزمن الحدث في الفلم يكاد يقترب من زمن وجوده الفيزيائي المعاشي.

وتاسيسا على ما تقدم يمكن ان نحدد اهم السمات الاسلوبية لهذا المخرج بالاتي:-

١- استخدام الممثل غير المحترف

٢- عدم التاكيد على استخدام وسائل المونتاج وتنويعاته لغرض عدم تفتيت الجريان الواقعي للزمن والمكان الاحداث

٣- استخدام الزوايا ومستوى الة التصوير من مستوى وجهة نظر المشاهد الإعتيادي والتي تخلق الحميمة بين الشخصية والمشاهدة .

٤- الاستخدام الواسع للقطة العامة.

٥- التصوير في الاماكن الحقيقية.

٦- الاعتماد على العفوية والتلقائية كطريقة ادائية لاغلب شخصيات الفلم.

٧- عدم التوسع في استخدام التقنيات السينمائية.

٨- الاعتماد الواسع على استخدام العدسة الاعتيادية في التصوير.

٩- مقاربة الزمن مع الزمن الواقعي الفيزيائي.

المخرج حكمت لبيب

ومن المخرجين الرواد الذين يمكن الاشارة اليهم المخرج (حكمت لبيب) الذي قدم ثلاثة افلام هي (اوراق الخريف- قطار الساعة٧ -وداعا يا لبنان) وهي اعمال اتسمت بتشابه واضح من الناحية الاسلوبية ،لكن هنالك تفاوت واضح بين هذه الاعمال الثلاثة وهذا كما

يبدو يعود الى عدة اسباب لعل من اهمها ظروف الانتاج والفترة الزمنية التي جرى بها انتاج هذه الافلام .

ويرى الباحث ان من بين اهم هذه الافلام يقف في المقدمة فلم (قطار الساعة ٧)كونه اكثر نظجا من الناحية الاسلوبية لاعتبارات عدة لعل من اهمها ان الفلم كان هو الثاني من حيث الانتاج والذي يدفعنا للقول ان التجربة السابقة لابد وان تكون قد تركت اثرا مهم في بلورة معرفته بصناعة الفلم ،اضافة الى عنصر المنافسة الذي كان على اشده من اجل تقديم نموذج فلمي عراقي جيد في تلك الفترة

اضافة الى التاثير الواضح في تلك الفترة بالواقعية الايطالية والتي امتددت الى اقطار عدة ومنها العراق.

((فلم قطار الساعة ٧))(حكاية الفلم)

تجري احداث هذا الفلم في فترة زمنية قصيرة جدا هي ساعة واحدة .. هذه الساعة مليئة بالمفاجئات والتشويق.. من خلال شخصية البطل محمود وهوعامل في محطة قطار عليه ان يعود بعد ساعة لفتح طريق القطار من خلال تغيير مساره .. لكن يحدث وهو في طريق ذهابه الى عمله ان عدة مشاكل يحاول انجازها باسرع وقت متاح له لكي يعود الى المحطة كي لا تحصل كارثة في حالة عدم تغيير مسار القطار.

التحليل

اكد المخرج على استخدام اللقطة العامة التي تزدحم بالتفاصيل الواقعية وعدم الاعتماد على اسلوب القطع داخل هذه اللقطة الى لقطات اخرى مما يخلق الاحساس بالتواصل بكل مجريات الاحداث ضمن الاطار الصوري..مثل ما يمكن ان نلاحظ ذلك في مشاهد (انقاذ الغريق من قبل محمود)ومشاهد(نقله الى المستشفى)ومشاهد (محمود في محطة القطار).

نلاحظ ايضا ان المخرج الى التصوير الخارجي في اغلب مشاهد الفلم وفي الاماكن الحقيقية والتي لم يجري عليها تحويل لاغراض فلمية مما خلق لدينا انطباعا واضحا بعدم التدخل في تشويه حقائق الاشياء مكانيا .. اضافة الى توكيد العامل الزمني .. فكانت احداث الفلم

تجري بزمن هو مقارب للزمن الواقعي فجائت هذه الطريقة في الاستخدام او التوظيف الزمني تعبيرا واضحا من الناحية الاسلوبية نحو مناهج الواقعية في السينما.

ايضا بالمكان رصد الاستخدام الواضح من قبل المخرج للقطة الطويلة المستمرة لخلق نوعا من الاستمرارية في الزمان والمكان وتواصل مستمر ما بين الاحداث وهذا ما يمكن ان نتلمسه في اغلب مشاهد الفلم وبالذات في مشاهد (احضار الطبيب من المدينة الى القرية) وعلى الرغم من استخدام بعض اللقطات القصيرة والنسبية بشكل عام في سياق الفلم ككل والتي جاء استخدامها حسب تصورنا من اجل خلق حالة من التعجيل واثارة التشويق مثلما نلاحظ ذلك في القطار (عجلات الربل)و(عجلات الدراجة الهوائية).

ايضا يمكن ان نرصد تاكيدا واسعا على التفصيلات الصغيرة الواقعية والتي كثيرا ما تحدث في الحياة اليومية المعاشة والتي في الغالب لا تاخذ منا نظرة فاحصة والتي عززت من التوجه نحو الواقعية في الفلم ، ويمكن ملاحظة ذلك في سياق الفلم في مشاهد احضار الطبيب من المدينة بعقوبة الى القرية لانقاذ حبيبة محمود واخيها من الموت والتي اضافت على الفلم بعدا واضحا من الواقعية التسجيلية عبر تذكيرنا باكثر الاشياء واقعية ومعايشة والتي غالبا ما ننساها زحمة الحياة ومشاغلها.

كما نلاحظ ان الفلم قد سعى بشكل واضح الى تكيد القيم الاجتماعية العليا من خلال تصرفات وممارسات وطريقة افعال الشخصيات في الفلم وبالذات في مشاهد انقاذ الغريق وتجميع اهل القرية .

ومن الملاحظات الجديرة بالاهمية والتي لابد من ذكرها هنا بخصوص التوجه الاسلوبي للمخرج حكمت لبيب نحو الواقعة واساليبها ما ورد في تايتل الفلم (المدرسة الواقعية الحديثة تقدم فلم قطار الساعة ٧) وهذا يعني القصدية في تبني الواقعية كمنهج في الفلم والتاثير الواضح الواقعي الجيدة في السينما في ذلك التبني.

واخيرا يمكن ان نحدد اهم السمات لهذا المخرج بالاتي:-

١- الاستخدام الواسع للقطاة العامة.

٢- عدم اللجوء الى القطع في الانتقالات.

٣- الاعتماد على التصوير الخارجي.

٤- التصوير بالضوء الطبيعي.

٥- مقاربة زمن الحدث الفلمي مع الزمنالواقعي الفيزيائي.

٦- الاستخدام الواسع للقطة الطويلة المستمرة.

٧- الاستمرارية الزمكانية.

٨- التاكيد على القيم الاجتماعية والانسانية العليا.

٩- التاكيد على التفصيلات الواقعية المعاشة.

١٠- تبني مناهج الواقعية في السينما.

المخرج الرائد عبد الجبار توفيق ولي

هذا المخرج هو واح من اهم المخرجين الرواد في السينما العراقية ،وستطاعة ان يقدم عدد من الافلام منها فلم (من المسؤول)وفلم (نعيمة).

وسيتناول الباحث واحد منها وهو فلم من المسؤول كون هذا الفلم اكثرا تمييزامن غيره والذي اثر اثناء عرضه النقاد وما صاحبه من ملابسات مع نقابة الاطباء في حينها .

فلم ((من المسؤول)) ((حكاية الفلم))

يتعرض لفلم الى قضية اجتماعية واقعية وهي مشكلة لاحد العمال الذي يحب زوجته حبا جما ولكنة تصاب بمرض عضال وينقلها الى المستشفى في ساعة متاخرة من االيل ويطلب من الطبيب الخفر معالجتها لكن الطبيب يهمل ذلك ويقف موقف سلبيمما يدفع ذلك العامل وفي حالة من ثورة عارمة من الغضب اعمته عن تصور عاقبة ما يفعل .. يقوم هذا العامل بضرب الطبيب بحدى الموجودات على مكتبة مما يؤدي ذلك ل موت الطبيب ،وهكذا تدور احداث الفلم في النهاية.

التحليل

نلاحظ ان المخرج قد اكد على الاستخدام من الناحية المكانية على التصوير في اماكن حقيقية وحفاض على الاستمرارية في الزمن والمكان وذلك بالاعتماد علة توظيف او استخدام القطة الطويلة المستمرة .. كما اكد الدور الفاعل لاستحدام وتوظيف اللقطة العامة في الكشف عن طبيعة العلاقات الزمانية والمكانية للاحداث المعروضة على الشاشة وضمن اللقطة الطويلة المستمرة.

ايضا جاء توكيده على التوظيف الكبير للتفصيلات الحياتية المعاشة والبساطة في عرضها ،ايضا كان عرض الموضوع بطريقة موضوعية عبر حكاية الفلم ومن خلال استخدام زاوية النظر المخرج المتفرج الذي جاء واضحا في سياق الفلم خصوصا في مشاهد المشادة الكلامية بين الطبيب والعامل.

ونرصد ايضا ابتعاد المخرج اسلوبيا عن محاولة توكيد الشكل او غلبته او محاولة توكيد الاستخدام الواسع للتقنية بقدر ما جاء التاكيد واضح على المضمون الذي كان هو بالاساس القصد وهو امر تبتغيه الواقعية في السينما .(اغلب الواقعيين يؤكدون ان اهتمامهم الكبير هو المضمون وليس الشكل او التقنية ..المضمون ياتي دائما في المقدمة))

وتاسيسا على ما تقدم نلخص اهم الملامح الاسلوبية لهذا المخرج عبر هذا الفلم بالاتي:-

١- الاعتماد على التصوير في الاماكن الحقيقية.
٢- التصوير بالضوء السائد.
٣- الاعتماد على القطة الطويلة المستمرة.
٤- مقاربة الزمن الفلمي مع الزمن الفيزيائي الواقعي.
٥- التكيد على التفصيلات الحياتية الواقعية المعاشة.
٦- الاعتماد على استخدام زاوية نظر المخرج المتفرج.
٧- الموضوعية في عرض الاحداث.

من خلال ما تقدم وبشكل مبتسر سردنا اهم الملاحظات التي وجدناهـــا في دراســـتنا لاساليب المخرجين الرواد ،وكما اشرنا سابقا فان البعض من المخرجـــين لم نتـــاولهم بســـبب محدودية البحث وهذا لا يعني عدم اهمية الرواد الاخرين وما حققوه من انجـــازات في تـــاريخ السينما العراقية واكتافينا بمن ورد ذكرهم لاسبقيتهم في العمل وتشابه ظروف الانتاج والفـــترة الزمنية مما يسمح لنا بالقول باننا قد رصدنا اهم الملامح الاسلوبية في فترة محددة مـــن تـــاريخ السينما العراقية.

النتائج

من خلال ما تقدم توصل الباحث الى النتائج التالية:-

١- هيمنة المنهج الواقعي وتجاهاته وتنويعاته الاسلوبية على اعمال الســـينمائيين الرواد.

٢- القصدية الواضحة في التوجه نحو الواقعية عند البعض من المخرجين الـــرواد وبطريقة واعية نلاحظ ذلك عند المخرج كاميران حسني والمخرج حكمت لبيب.

٣- محاولة الدمج بين التنويعات الاسلوبية للواقعية والانطباعية عند البعض مـــن المخرجين الرواد مثلما ذلك عند المخرج حيدر العمر

٤- التاثير الواضح للسينما الواقعية الايطالية في افلام المخرجين الرواد.

٥- مشابهة ظروف الانتاج قاد الى التشابه والوحدة في التوجه نحو الواقعيـــة في الفلم وتنويعاتها الاسلوبية.

٦- عدم الاستخدام الواسع للتقنية السينمائية وتاكيد المضمون على الشكل.

المصادر والملاحق

١ــ آفاق عربية ، الأسلوب ، مركز الإنماء القومي العـــدد ١٢ ,السـنة ١٣ ، ١٩٨٧ ص ١٦٢

٢ــابن منظور السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية نحو بديل السني في نقد الأدب (تونس .. الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٧ ص ٢٠٠

٣–مركز الانماء القومي ، الاسلوب ، افاق عربية (بغداد)، العدد ١٢ السنة الثالثـــة عشـــر ١٩٨٧.

٢–كراهام هاف –الاسلوب والاسلوبية – ترجمة كاظم سعد الدين،بغداد .اصدار دار افـــاق عربية ،١٩٨٥.

٣– عبد السلام المسدي ،السلوبية والاسلوب نحو بديل الشيء في نقد الادب،تونس– الـدار العربية للكتاب –١٩٧٧.

٤–هيكل ،فكرة الجمال ،ترجمة جورج طرابيشي ،بيروت ،دار الطليعة،١٩٧٨.

٥–احمد فياض الفرجي ،السينما في العراق .

٦–عبد الكريم قابوس،لمحة من تاريخ السينما في العراق(تونس –المركز الثقافي العراقي في تونس ،١٩٧٩)

١– يوسف يوسف،ملف السينما العراقية ،بغداد ،دار الرشيد للنشر ،١٩٨٢.

٢– حسن كرمش،دراسة في اقتصاديات السينما العراقية ،بغداد مجلـــة الســـينما والمســـرح العراقية .

٣– رضا عبد الامير ،اشارات في السينما العراقية ،بغداد ،دار الرشيد للنشر،١٩٨٢.

٤– لوي دي جانيتي– فهم السينما ،ترجمة جعفر علي ،بغداد ،دار الرشيد للنشر ١٩٨٢.

٥– جان متري، علم نفس وعلم جمال السينما ،ترجمة عبد الله عويشق ،دمشق، منشـــورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما،٢٠٠.

بيلوغرافيا الافلام العراقية حسب تاريخ عرضها

ت	اسم الفلم	المخرج	السنة
١.	ابن الشرق	ابراهيم حلمي	١٩٤٦
٢.	القاهرة- بغداد	احمد بدر خان	١٩٤٧
٣.	عليا وعصام	اندريه شوتان	١٩٤٩
٤.	ليلى في العراق	احمد كامل مرسي	١٩٤٩
٥.	فتنة وحسن	حيدر العمر	١٩٥٥
٦.	ندم	عبد الخالق السامرائي	١٩٥٦
٧.	وردة	يحيى فائق	١٩٥٧
٨.	من المسؤول	عبد الجبار توفيق ولي	١٨٥٧
٩.	ادبته الحياة	مهند الانصاري	١٩٥٨
١٠.	سعيد افندي	كاميران حسني	١٩٥٨
١١.	ارحموني	حيدر العمر	١٩٥٨
١٢.	عروس الفرات	عبد الهادي مبارك	١٩٥٨
١٣.	تسواهن	حسين السامرائي	١٩٥٨
١٤.	الدكتورحسن	محمدمنير ال ياسين	١٩٥٨
١٥.	ارادة الشعب	برهان الدين جاسم	١٩٥٩
١٦.	حوبة المظلوم	صفاء محمد علي	١٩٦١
١٧.	انا العراق	محمد منير ال ياسين	١٩٦١
١٨.	من اجل الوطن	فوزي الجنابي	١٩٦١
١٩.	سلطانة	صفاء محمد علي	١٩٦٢
٢٠.	قطار الساعة ٧	حكمت لبيب	١٩٦٢

٢١.	مشروع زواج	كاميران حسني	١٩٦٢
٢٢.	نعيمه	عبد الجبار توفيق ولي	١٩٦٢
٢٣.	ابو هيلة	محمد شكري جميل	١٩٦٢
٢٤.	فجر الحرية	محمد منير عبد الحكيم	١٩٦٢
٢٥.	نبو خذ نصر	كامل العزاوي	١٩٦٢
٢٦.	اسعد الايام	برهان الدين جاسم	١٩٦٣
٢٧.	يد القدر	كامل العبلي	١٩٦٣
٢٨.	العودة الى الريف	فالح عبد العزيز الزيدي	١٩٦٣
٢٩.	البصرة الساعة ١١	وليم سايمون	١٩٦٣
٣٠.	اوراق الخريف	حكمت لبيب	١٩٦٣
٣١.	مع الفجر	عبد الجبار العبيدي	١٩٦٤
٣٢.	غفرة وبدر	فالح عبد العزيز الزيدي	١٩٦٤
٣٣.	ليالي الغذاب	جواد الشيخلي	١٩٦٥
٣٤.	العائلة البائسة	جواد مطشر	١٩٦٥
٣٥.	الغرفة رقم ٧	كاميران حسني	١٩٦٦
٣٦.	درب الحب	برهان الدين جاسم	١٩٦٦
٣٧.	شذرة البدوية	عدنان امام	١٩٦٧
٣٨.	طريق الشر	ساهي الجادر	١٩٦٧
٣٩.	الحارس	خليل شوقي	١٩٦٧
٤٠.	ذكريات	نعيم الصافي	١٩٦٧
٤١.	الجابي	جعفر علي	١٩٦٨
٤٢.	وداعا يا لبنان	حكمت لبيب	١٩٦٧
٤٣.	شايف خير	محمد شكري جميل	١٩٦٩

٤٤.	طريق الظلام	عبد الكريم السراج	١٩٧٠
٤٥.	جسر الاحرار	ضياء البياتي	١٩٧٠
٤٦.	الجزاء	حسين السامرائي	١٩٧٠
٤٧.	الضامئون	محمد شكري جميل	١٩٧٢
٤٨.	المنعطف	جعفر علي	١٩٧٥
٤٩.	ليالي بغداد	برهان الدين جاسم	١٩٧٥
٥٠.	سنوات العمر	جعفر علي	١٩٧٦
٥١.	الراس	فيصل الياسري	١٩٧٧
٥٢.	الزورق	عدنان امام	١٩٧٧
٥٣.	بيوت في ذلك الزقاق	قاسم حول	١٩٧٧
٥٤.	النهر	فيصل الياسري	١٩٧٨
٥٥.	التجربة	فؤاد التهامي	١٩٧٨
٥٦.	يوم اخر	صاحب حداد	١٩٧٩
٥٧.	الاسوار	محمد شكري جميل	١٩٧٩
٥٨.	الباحثون	محمد يوسف الجنابي	١٩٧٩
٥٩.	القناص	فيصل الياسري	١٩٨٠
٦٠.	الايام الطويلة	توفيق صالح	١٩٨٠
٦١.	القادسية	صلاح ابو سيف	١٩٨١
٦٢.	المهمة المستمرة	محمد شكري جميل	١٩٨١
٦٣.	مطاوع وبهيه	صاحب حداد	١٩٨٢
٦٤.	ساعات الخلاص	طارق عبد الكريم	١٩٨٢
٦٥.	المسالة الكبرى	محمد شكري جميل	١٩٨٣
٦٦.	فائق يتزوج	ابراهيم عبد الجليل	١٩٨٤

٦٧.	العاشق	محمد منير فنري	١٩٨٥
٦٨.	حمد وحمود	ابراهيم جلال	١٩٨٦
٦٩.	حب في بغداد	عبد الهادي الرواي	١٩٨٧
٧٠	عمارة ١٣	صاحب حداد	١٩٨٧
٧١.	الحدود الملتهبة	صاحب حداد	١٩٨٧
٧٢.	المنفذون	عبد الهادي الراوي	١٩٨٧
٧٣.	صخب البحر	صبيح عبد الكريم	١٩٨٧
٧٤.	شمسنا لم تغيب	عبد السلام الاعظمي	١٩٨٧
٧٥.	الفارس والجبل	محمد شكري جميل	١٩٨٧
٧٦.	شيء من القوة	كارلو هارتيون	١٩٨٨
٧٧.	بابل حبيبتي	فيصل الياسري	١٩٨٨
٧٨.	البيت	عبد الهادي الراوي	١٩٨٨
٧٩.	٦/٦	خيرية المنصور	١٩٨٨
٨٠.	عرس عراقي	محمد شكري جميل	١٩٨٨
٨١.	مكان في الغد	صبيح عبد الكريم	١٩٨٩
٨٢.	بديعة	عبد الهادي مبارك	١٩٨٩
٨٣.	العربة والحصان	محمد منير فنري	١٩٨٩
٨٤.	حب ودراجة	طارق عبد الكريم	١٩٨٩
٨٥.	وجهان في الصورة	حسن الجنابي	١٩٨٩
٨٦.	اللعبة	محمد شكري جميل	١٩٨٩
٨٧.	سحابة صيف	صبيح عبد الكريم	١٩٩٠
٨٨.	عريس ولكن	حسين امين	١٩٩٠
٨٩.	في ليلة سفر	بسام الوردي	١٩٩٠

٩٠.	السيد المدير	عبد الهادي الراوي	١٩٩١
٩١.	فتى الصحراء	عبد السلام الاعظمي	١٩٩١
٩٢.	طائر الشمس	صاحب حداد	١٩٩١
٩٣.	الحب كان السبب	عبد ا ادي مبارك	١٩٩١
٩٤.	زمن الحب	كارلو هارتيون	١٩٩١
٩٥.	نرجس عروس كردستان	جعفر علي	١٩٩١
٩٦.	الملك غازي	محمد شكري جميل	١٩٩٣
٩٧.	%١٠٠	خيرية المنصور	١٩٩٣
٩٨.	العملية ٩١١	نزار شهيد	١٩٩٣
٩٩.	افترض نفسك سعيدا	عبد الهادي الراوي	١٩٩٤

ملاحظة :هذه البيلوغرافيا وردت في كتاب دليل الفلم الروائي العراقي لمؤلفه (مهدي عباس) واصدار دائرة السينما والمسرح عام ١٩٩٧.والباحث يتحفظ على ما ورد فيها من ترتيب ويعتقد ان التسلسل لم يراعى فيه الدقة والبحث والتمحيص.

فن التصميم وعلم الجمال

(تبادل المعطيات)

د. نجم عبد حيدر

يُعد التصميم فناً ذا خصوصية ، لا تمتلكها فنون التشكيل الأخرى . خصوصية تقدم له معطيات تحسب له ، وتقدمه فناً تركيبياً يعتمد نظماً معرفية متجاورة يؤلف بينها ويعيد تنظيمها على وفق افتراض صورة المنجز التصميمي المراد تحقيقه ، وفي المقابل نجد هذه الخصوصية تأخذ منه ما تمتعت بهِ الفنون الأخرى ومنها (فنون التشكيل) المجاورة له وهي (الحرية) بكل معانيها الجزئية ، التي تبدو لنا على نحوٍ ما مفقودة أو متضائلة في فن التصميم ، وهذا الفقدان والتضاؤل سببه حدود لا يمكن للتصميم تجاوزها وإغفالها ، وهيَ الأداء والأدائية ، والنفع والنفعية ، والوظيفة والوظيفية ، وهكذا تكون الحاجات والضرورات ، وهيَ بذلك تُعد ضاغطاً فاعلاً للأفعال الإبداعية الحرة (باطلاقية الحرية) ، كما هو حال الفنون البصرية .

إلا أن ما هو خارج الحساب المباشر ، ذلك التسامي الذي يتمتع بهِ فن (التصميم) مِنْ خلال حتمية التركيب الفكري المحقق لميزان الضرورات والحاجات معَ ما يوصف بالجمال والجمالية.

وعليه كانت الحرية في التصميم حرية (موضوعية) تحتمها الضرورة ، بصورتها الزمانية والمكانية ، إن هذه التركيبية التي لابد أن يضطلع بها من التصميم . تجعل منه فناً ينتقل من البسائط في المعارف إلى ما هو في مستوى التحليل نحو المجردات العقلية ، وهكذا الأمر عندما تبنى علاقات الإنتاج في الأداء المحقق للنتاج الفني وفي أداء المنجز ذاته .

إن الحرية التي تنعكس من هذا الفن وتتحقق فيه لابد لها من مستوى متقدمٍ من الوعي التخصصي (أولاً) ، ومستوى متقدمٍ من الوعي بالمجاورات من المعارف وظواهر الوجود (ثانياً) التي لابد أن يندمج بها المنجز التصميمي المراد تحقيقه ، وعليه يمكن أن يكون فن التصميم من أكثر الفنون التصاقاً وتداخلاً بالمعارف المجاورة ، أن كانت علمية أم إنسانية .

هكذا هيَ الحرية لهذا الفن لابد لها من وعي بموضوعية المحيط الضاغط والعمل على التوازن بين جمالية المنجز وأدائيته .

إن هذا التركيب بعد تحليل يحتاج حتماً إلى رؤية تحدد مرجعياتها ثم تحدد افتراضاتها ، بعدَ مقدمات لا تتجاوز ضرورات الإنسان في نسيج ابناء الذي لابد أن يكون توفيقياً لصراعات خفية في المنجز التصميمي المراد تحقيقه ، ولأن التصميم فن من الفنون الجميلة ، كانَ لا بُدَّ أن تكون هذه الرؤية جمالية أو بالأحرى فلسفية جمالية . وعلم الجمال يمثل باباً من أبواب

الفلسفة وجزء من تاريخها وحركة هذا التاريخ المستمر ، فهو المعول عليه في تقديم معطيات الرؤية الجمالية التي يحتاج إليها هذا الفن ، وهنا تكمن الضرورة . ولأن المعرفة تنمو بحركة الافتراض ، فلابد لهذا الافتراض أن ينتقل من الفعل في المحسوس إلى المعقول لأنه جزء من التنامي في التحليل نحو التجريد العقلي المتخصص . إن تأسيس الرؤية التحليلية لأنظمة الكل كمؤسسات فكرية ، يجعل من التصميم نظاما فكريا بمنهج وهذا هو أساس الوعي التخصصي والذي تعمل عليه المؤسسات التعليمية الراقية . والمعرفة كالكائنات الحية لابد لها من حركة نمو تتداخل فيها مجموعة فعاليات ، ولابد لها من مرجع يقدم لها أدوات النمو ، وعليه يمكن أن يكون تبادل المعطيات بين علم الجمال كونه أداة تنظيمية والتصميم كونه أداة إظهار لهذا التنظيم ، فنا يتحرك بنظم تزاوج النظرية بالأداء هو لإرساء النمو والاستمرارية والتطور لكلا الحقلين . فالنظرية بدون معطيات التجربة تتلقفها شراك الفوقية المتعالية . والتجربة بدون معطيات التنظير تقف عند حدود البدائية .

هناك رأي يؤكد أن (كل شيء لا بد أن يبدأ بتصميم) . والتصميم في اللغة يرتبط بأنظمة القرار وبحدود القصد الإرادي الدقيق ، وعليه نجد ان التصميم موضوع فكري في الأساس تتجه نحو الحدود الدقيقة وهو أقرب إلى الرياضيات منه إلى التأويل ، ولابد للإبداع فيه أن يكون بقرار محكم بإرادة ووعي مفرط في تعين حدود التعيين والتثبيت ، وبالنتيجة الموضوعية لا يكون إلا إبداعا في الأداء مرتبط بوظيفته وفاعليته في الحياة .

وهنا يتضح لنا ان التصميم هو إقرار الفكرة في مادة إظهارها ، وهذا الإقرار يمثل صورة الحكم على مبدأ النقد الجمالي كما قدمه (عمانوئيل كانت) في كتابه (نقد العقل المجرد) حيث يقول (إن التجربة ليست الميدان الوحيد التي تحدد فهمنا ، لذلك لا تقدم لنا إطلاقا حقائق عامة وهي لا تثير عقلنا المهتم بأي نوع من أنواع المعارف فالحقائق العامة الأصيلة التي تحمل طابع الاستقلال الذاتي حقائق في ذاتها هي حقائق مستقلة عن التجربة)[١] .

إذا ما التزمنا بالمبدأ الذي يجعل من التصميم فنا من فنون التشكيل وإذا ما التزمنا الفكرة ذات الأساس التطبيقي أو ذات الضغط الوظيفي التي فحواها إن فن التصميم هو فن الأداء والوظيفة ، فإننا بذلك نعلن أن الحرية في الرؤية تحددها قيود الوظيفة وآلية التطبيق الموضوعية. وهكذا نجد المصمم اقرب إلى الواقع بزمنه فيزيائيا وبفاعلية نموه وأدائه من فنون

تبدو لنا حرة، أو هي حرة فعلاً لأنها تستطيع تجاوز مؤسسات الواقع وموضوعيته ، انه (التصميم) صورة الارتكاز الذي يجعل من الإبداع معنىً وأداءً في مادة وهكذا نجد مواءمة بين رؤى فلسفية جمالية ونظرية التصميم وأدائيته ، وفي المقابل نجد تخالفاً وتنافراً بين رؤى جمالية أخرى لا تستطيع ان تنسجم مع مقدمات وافتراضات آلية الفعل التصميمي ، وهنا يتبادر لنا السؤال عن هذه الأفكار والنظريات المتلاقية ولماذا تتلاقى وما الأفكار المتنافرة ولماذا تتنافر؟.

إن الإجابة عن هذا السؤال المركب يحتاج إلى مقدمة في آلية التفكير عند الإنسان ونظم التأويل ومؤسسات الافتراض ، ويحتاج كذلك إلى كشف بنية النظرية بمؤسساتها و مرجعياتها . إذ نجد نظامين فكريين الأول تأويلي والثاني تجريبي قد انطلقا متوازيين متنافرين أحيانا ، ومتلاحمين أحيان أُخر في بنية التحليل والتفكير البشري منذ القدم والى يومنا هذا وعلى الرغم مما قدمته حركة التاريخ من متغيرات ومركبات واسعة إلا إن مؤسساتها بقيت ثابتة تسدل ظلالها على كل متغير في آلية الكشف و التحليل وهما : ميتافيزيقا العقل ومادية التجربة ، أو بمعنى آخر مثالية التحليل والتفكير وما ارتبطت به إلى ما هو فوق الحس والمحسوس والمعين و المحدد والمقيس ، فكانت وما زالت تعلن افتراضات الغيب وتناغي سيكولوجية الإنسان في حياة ما بعد الموت .

هكذا بدت لنا الفكرة الأولى منذ فلسفة وادي الرافدين ومصر الفرعونية إلى ما قدمه الإغريق والرومان من ما يعد تطوراً عنهما ثم ما حققه فلاسفة العصر الوسيط وعلى نحو خاص فلاسفة العرب المسلمين ، وهكذا الأمر يستمر إلى يومنا هذا في أفكار (بركسن وكروتشة) والاتجاه المثالي في البنيوية وما قدمته التفكيكية . إنها فكرة المثال التي لا تطالها أي رؤى تجريبية بل تتساقط تحتها أفعال التجريب والأداء والتعين والقياس .

وفي الضفة الأخرى نجد ثورة أرسطو (٣٨٤-٣٢١ ق.م) في القرن الثالث قبل الميلاد قد بدأت بمشاكسة لا تخلو من علم لكل مقدمات أفلاطون واستمرت وتنامت وجعلت من الحس والمحسوس و التثبيت في التعين و القياس مهمة من مهمات الفكر ، بل نجد المتطور عنها الذي استطاع أن ينفض عباءته المثالية الميتافيزيقية قد تطرف في النقيض وجعل من المحسوس والملموس والقياس ما يعكس المطلق وينعكس منه وفيه ، وجعل من الإنسان في أحيان ما مركز الوجود يبتدئ به وينتهي فيه و إليه.

إن هذا الصراع بين الخطين نجده قد حقق رؤيته للجمال والجميل معنىً وتأويلاً ، فنجد إن رؤية المطلق التي تؤكدها افتراضات التأويل قد تناغمت مع ما يمكن أن يتجاوز الواقع والواقعية والموضوعية والوظيفية والأدائية .

وتألق الخيال محاولا الهروب من سطوة الوجود وماديته إلى ما يحقق له الخروج من جاذبية المادة إلى ما هو مجرد تجريداً كاملاً عن كل ما هو معين ومثبت بواسطة الحس والحواس.

وهكذا كانت صوفية التجريد في التشكيل ، و كان ازدراء المعين والمشخص وعده صوره من صور البدائية في التحليل والتركيب .

إنها فنون جعلت من الحرية الغاية والوسيلة ، أسست الفردية فيها وبها وجعلت مما هو افتراض المستقبل صورة الحاضر ومما هو متخيّلٌ في الماضي لغة لا تخلو من مثيولوجية إنها (دراما) التشكل عندما يكون في اصغر جزيئاته محققاً بوساطته أعلى أنظمته الكلية .. وعليه نجد ان التأويل قد افرَطَ في تناول ما وراء المادة والشكل ، إلى لغة ترتبط بآلية التحليل العقلي الذي يسميه (كانت) بالعقل الخالص .

في حين نجد النقيض رافضا منفعلا متهكما في خطة الموازي المتنافر أحيانا المتلاقي استحياءً ، استطاع أن يؤسس وجوده منذ (بروتوغوراس وجورجياس) [1] عندما أعلنا (إن الإنسان مقياس كل شيء) أعلنا أن النظر إلى الأحداث لا يمكن إلا أن يخالف سياقاتها ، وثم نجد أن كل شيء يبدو بالنسبة إليك نسبياً ، يرجع إلى صورة رؤيتك لهذه الأشياء وبنية و أسس دافعيتك ، هكذا تحقق الشك والعقلانية وهكذا كانت المشاكسة مع المثالية .

إنها البداية تعلن ضرورة الأشياء في الأفكار وضرورة الحدود في الافتراض وضرورة التعين في التأويل وثم تعلن أن الموضوعية والواقعية على الرغم مما فيهما من تحول إلى النسبية ، إلا أن لحظة وعيهما لا تتحقق إلا في زمنهما ، وما يمكن أن يكون أو يوصف بمركز البنى ومحرّكها يمكن أن يفقد هذا الأمتياز ويصبح هامشياً ، كما هو الانفجار من الداخل حسب تعبير (جاك دريدا) ، وكما هو حال التطرف المادي عند (فيورباخ) كما تطرفت عند (ابن رشد) قبله وهكذا تطرفت عند (ماركس) و (انجلس) وتساقطت عندما جعلوا من محور المادة في الوجود جزئيات لأنظمة الكل، لكنها استطاعت أن تنمو عند (ديوي) عندما جعل الكل في الجزء يتداخل وأسقط أسبقية وأهمية أحدهما على الأخر .

إننا في التصميم الذي هو صورة الواقعية والموضوعية في الفن وصورة التحول الرياضي نحو التطور ، نكون قد استدعينا ما هو مركب بين خطي المثال و التجريب ويمكن أن نجده في فلسفة استطاعت ان تثبت مقدرتها في التأويل ، بعد تحقيق الافتراض العلمي نحو (فلسفة العلم) وعليه نجد إن الرؤية العلمية بمنطق يفلسف الصورة كما كانت ويفلسف الصورة كما ينبغي أن تكون ، افتراضٌ هو اقرب إلى رؤية علم الجمال في التصميم .

ويمكننا القول إن رفض المثال كلياً وتألق التجريد العقلي في التفكير ، وفي المقابل رفض التجربة والمادة في التأويل كلياً وتألق التجربة في الخبرة قضيتان لا تتلاءمان في تطرفهما مع التصميم كأداء لا يخلو من مؤسسات علمية برؤية جمالية ، فلابد من موازنة إذ لا يكون التوفيق فيها الضاغط بل يكون التحقيق بمركبات الأداء في الوظيفة والجمال في المنفعة هو الضاغط . إن فن (التصميم) يعلن بقوة علمية وواقعيّة وموضوعة ، يعلن أنّ الجمال صورة يمكن ان تحقق ثوابتها بضروراتها .

وعليه يمكن أن نحقق رؤية فلسفية لفن التصميم ، إذا ما آمنا بالرأي الذي طرحته (فلسفة العلم) ونظريته والتي تدعو إلى تلاقح الأفكار وتداخلها لتؤسس نسيجاً جديداً يمكن له الاستمرار و التفاعل .

و يمكن أن نجعل من رؤى فلسفية جمالية المنحى أدوات تشغل ذاتها في أنظمة التركيب الذي يفترضه فن التصميم .

وهكذا يمكن أن نجد رؤية مثالية لتطبيقات جمالية تجعل من التصميم في تخصصاته الدقيقة ترجمانا لها ، والأمر نفسه يمكن أن يكون برؤية برجماتية أو وضعية أو حتى وجودية، بل إن نزعات الفكر الحديثة التي قدمتها نظرية المعرفة في مخاضاتها الجديدة عندما زاوجت بين المتنافرات ، يمكن ان تكون صورة من صور الاشتغال مع أدائية فن التصميم و نظريته التي لابد لها من التطور نحو الفلسفة . ان الشكل عندما يزج بعلاقات تسحب المجاور الى مركز الشكل ذاته لابد لها (العلاقات) و له (الشكل) من رؤية قصدية يعي المصمم الفنان أسسها و يجعل منها منطلقا لنظم أدائه التطبيقي ، و عندما يتلاقى اكثر من فنان في التزام هذه العلاقات ترتقي بهذا الالتزام بمستوى التنظير بمؤسسات فلسفية نطلق عليها نظريات الجمال .

وهكذا نجد على سبيل المثال أن التزام نظم معينة في أسس التصميم أو عناصر الفن على الرغم مما فيها من ابتدائية في التخصص تمثل صورة مر الصور لعلاقات أصبحت مُستهلكة بفعل التداول المستمر ، وما مشاكسة الحداثة إلا في خلافها معها . ودائما تكون الإثارة في التخالف فعلا يشتغل في جوانب الحياة المختلفة ومنها الفن . ولكي نجعل من آرائنا أرضية ترتكز على نتاجات التاريخ في التخصص وتطوره ، لابد ان نكشف آلية التطور في المؤسسات الجمالية لفن التصميم ذاته ولنأخذ حقل التصميم الداخلي كحقل من حقول التصميم يحقق ما افترضناه مسبقا ، إذ نجد الإنسان منذ بداية وعيه بضرورة المكان المحدد و ضرورة الأشياء فيه . عمل جاهدا على جعل الفضاءات الداخلية على وفق علاقات يعي فاعليتها أداءً وتعبيراً وتأويلاً ، والأمر يستمر بحتمية التطور إذ نجد المصمم قد وظف الرمز وأكد التعبير وحقق التأويل في الشكّلْ المصمم و تركيباته و نظم علاقاته ، إنها حتمية تفرضها جدلية المعرفة بكل صورها وثم تتأكد لنا صورة الشكل عندما يُزَجْ بعلاقات تسحب المجاور إلى مركز الشكل ذاته إذ إن هذه العلاقات بفعل تداولها المستمر تؤسس رؤية تسعى جاهدة لأن تكون نظرية متفلسفة في التخصص ، وعليه يمكن ان نحقق رؤية فلسفية لفن التصميم كما تحققت رؤى يمكن توصيفها الآن .

تبادل المعطيات بين علم الجمال وفن التصميم

يتضح لنا أن الفن ، وفن التصميم على نحو خاص يُعد شكلاً من أشكال التفكير الذي يدعو إلى افتراض يشكل الأشياء والظواهر ، بصوره قد تتجاوز المعطى الطبيعي أو تحاكيه . برغم عد المحاكاة للموجود الطبيعي ، موضوعاً قديم قدماً التشكيل ، إلا أن هذه المحاكاة مهما كانت نسخيه ، إلا أنها تقدم شئ من الافتراض المتغير عن الوجود الطبيعي ذاته ، بدرجه من الدرجات قد تكبر أو تصغر حسب قصدية وإرادته الفنان .

وهذا متفق مع ما حلله (هيجل) ، تحليلا وافيا ومسهبا ، فخرج بنتيجة تتناسب مع منهجه (الجدلي) ، ولا يناقض مثاليته ، وهيَ عدّ (العمل الفني) أجمل وافضل من (الجمال

الطبيعي) ، لأنه يحوي الفكر فضلاً عمّا تقدمه معطيات الجمال الطبيعي ذاتها . فرَسمٌ الشجرة أجمل من الشجَرة ذاتها حسب تعبيره .

وعليه فأننا على الرغم من ما ننحو إلى صفة أكاديمية في البحث يحاول الابتعاد عن الانحياز لمنهج أو لمذهب من مناهج الفكر ، إلا أننا لا نستطيع أن نرفض الرؤية الفنية التي تعدّ الفن نظاماً معرفياً لا يمكن تحقيق نتائجه إلا بعمليات تحليليه تركيبية . تحليل المعطى الطبيعي والبشري الاجتماعي . ثم إعادة التركيب بنظم قد تتجاوز المعطى ذاته إلى مستوى من الافتراق، الذي يبدو لنا كاملاً بصيغ الإيهام على أقل تقدير .

وإزاء ذلك يمكن أن تتحرك المعادلة بتبادل فاعل في جسد النسيج فتتغير حركة الرفد ليتحول المعْزَز إلى مُعزِز ، أي بتحول خطوط الربط بتعاكس .

انه التبادل الإيجابي بين المخيلة وحركة فعلها تطبيقا ، وما نصفه بوعي الإنسان للوقائع أو الأحداث (لا الحدث دراماتيكيا) على الرغم مما فيه من ذلك ، فإنه يتجاوز ظاهر الحدث إلى كشف علاقاته الداخلية . البحث يلتزم الرأي الذي تقدمه فلسفة العلم بأسسها الفسيولجية من عد المخيلة صفة من صفات التفكير الذي تؤطره الواقعية الضاغطة على النفس ، فبعض ما في المخيلة فيه شيء من تجاوز الإرادة لكن لا يمكنها أن تجاوز معطيات الوعي . وعليه فأن المخيلة عندما تحقق صورة ذهنية تسبق الانفعال بالمواد ووسائل الإظهار المختلفة (كما هو الحال لفنون التشكيل وغيرها) فأنها (المخيلة) شكل من أشكال التفكير ، بل لا يمكن أن نفرقها عنه . لسبب بسيط جدا ينطلق من عَدّ كل أسس ومتطلبات التفكير المنضبط ، هي ذاتها أسس ومتطلبات المخيلة .

بل أن المخيلة عندما تتعامل مع موضوع فيه توجه وتخصص دقيق ، فأنها تنطلق من خبرة ومتراكم تجربة في الأداء ، وفيها الكثير من خبرة في التحليل ذاته . وعلية فان رموز الخيال لابد أن تتكيف لبنية الوعي والية تحقيق الفهم كعنصر من عناصر الوعي المتحقق والفاعل في بناء المتحققات مستقبلا ، ويمكن أن يوصف الخيال والمخيلة بالتفكير الذي تكثر فيه نظم الترميز إلى الأشياء والظواهر ، وثم لا بدّ لعلاقة أو معادلة ربط لهذه الرموز ، وهذه المعادلة لا تتحقق إلا بخبره متخصصة لمادة التخيل ذاتها .

وعليه فأن المخيلة والصورة الذهنية الصادرة عنها ، لابد لها من وعي لمقدمات قبلية (تسبق المنتج الجمالي) وتحللها لتنطلق منها ، وهي (المخيلة والصورة الذهنية) ، إذ لابد من وعي العلاقات المؤسسة للمقدمات مع ما يجاورها أو مع مؤسساتها ومرجعياتها .

وإزاء ذلك فأن وعي الحدث بمقدماته ، أو الواقعة بمعطياتها . هو وعي الأجزاء وعلاقاتها في بنية كلية منغلقة على ذاتها أحيانا ، ومتفتحة على بنى مجاورة في الأعم الأغلب.

انه عالم الفكر ، عالم المعرفة ، عالم التخصص ، لا بد له من حركة جدلية المنحى بين (الفعل) و (تصور الفعل) ثم (الفعل ذاته) كمقدمات جديدة إلى (تصور الفعل) المنعكس اللاحق، وهنا تستمر الحركة ويتحقق (التطور) .

أن الفن كمعطى مادي (صورة في مادة) ، يقدم للتصور ، والتنظير في التصور . مقدمات تحرك التنظير نحو متغير يصل إلى مستوى من التباعد مع المنطلقات الأولية ، وهذا ما نسميه بتبادل المعطيات ، بين الفن (كصورة في مادة) (لا نقصد هنا بالصورة الشكل المنغلق على ذاته ، بل نقصد الرؤية عندما يتحقق لها وصف بلغه تتحول إلى فكرة ثم إلى نظرية) وتصوره عندما يؤسس فكرة تنمو إلى نظريه ، أنها (علاقة) بحركتها تكشف (المعادلات) وبحركتها تؤسس (نظريات) . وهذا هو الحاصل في فن التصميم من تأكيد خصوصيته كنظام معرفي مركب .

وعليه فان النظرية التي تتأسس بمعادلة والتي تنطلق من آلية الصورة في الأشياء لابد أن تكون (تركيبية) ولأنها تركيبية ، فهي بالنتيجة المنطقية الموضوعية (تحليلية) . ولكي تكون كذلك لابد لها من وصف ، والوصف يعتمد اللغة ، واللغة أداة فاعلة تحقق تعزيزاً إلى مصدر الصورة في الأشياء ، وقد تتحكم فيها أو تسيرها في اقل حال .

ويمكننا القول إن الفن صورة التنظير في الأشياء وتركيبها ، أو صورة التنظير في مادة إظهاره (الفن) .

وما نطلق عليه (بعلم الجمالَ وفلسفته) ، هو توصيف التنظير بلغة . ولأنه التنظير الأول (الفن) ، لا يتحقق إلا بوعي ، لا يفهم أساسه إلا بوصف ، فان اللغة في النتيجة أداة وصف التنظير في الأشياء وتركيبها .

وهي في أعمها الأغلب غير منطوقة . فإذا ما وصلت إلى مراحل النطق ، تبدأ بتأسيس معنى حسب التوجيه الجمعي ، وهكذا تتأسس الأفكار والنظريات ، وهذا يعني أن الكلمة (المفردة البسيطة من اللغة) تعُدّ اكثر من مجرد شيء مادي محسوس (صوت) . إذ أن قيمتها في المعنى المؤسس بتراكمها وبنائها العَقديّ بينَ ناطقيها أو كاتبيها ، وعليه نجد (الكلمة) تحمل صفة رمزية تتجاوز ذاتها بفعل معناها ، وهذه الرمزية تقترب من المنحى العَقديّ أكثر من القَصديّ ، إذ نلاحظ الاستجابة تتوجه نحوَ قيمة المعنى التأويليه أو المباشرة حسب موقعها وقصدها ، وهذا ما يثبته نظام الاشتراط المؤسس عند الإنسان ، فلو أبدلت الكلمة بكلمة أخرى تؤدي نفس (المعنى) فأن فاعلية الاشتراط تبقى كما هي ، لان نظام الاشتراط المنعكس في الذات يرتبط بالمعنى اكثر من ارتباطه بالأصوات عند البشر دون سائر الحيوانات بحكم آلية العقل والتفكير لديهم . ويتأكد ذلك باستمرار التداول لمادة الاشتراط في بنائه المنعكس الشرطي . الآن ذلك يختلف حتما لدى الحيوانات تبعاً لسلم رقيها فتكون النظم الإشارية صورة أو صوتاً أو رائحة ... الخ أكثر ارتباطاً ومؤسساً للمنعكس الشرطي ، (على الرغم مما في الأنساق من ذلك . إلا أن الحيوان تكون لديه أعظم) .

وهنا يتأكد اندحار فكرة الاعتباط في نتاج الفن وأدائه ، كما اندحرت فكرة دراميتكية الحدث الفني جمالاً وانتماءً .

فما يبدو اعتباطاً هو سرعة في إنجاز الخبرة التي لا يشترط فيها أن تكون فردية دائماً . (لا نقصد هنا (الخبرة الجمالية) ، بل نقصد الخبرة المؤسسة نسقيا بفعل مخاض النسق في نسيجه المعرفي، الذي يستدعي كل مقدمات التراكم لمادة المعرفة ذاتها فضلا عن استدعائه كل مقدمات التراكم لمادة المعارف المجاورة ، (هاهو ابني يلعب بالحاسوب كما لعب جدي بلجام الخيل) ، وهذا الأمر يتحقق بمعطيات حركة الأنساق في مخاض النسيج المعرفي) . وعليه يمكن أن تُبرر الطفرات في التطور ، ولكن بمرجع تراكمي في بنية نسقها وعلاقته بالأنساق المجاورة . وما يبدو لنا طفرة . هوَ التسلم والتفاعل من قبل الأنساق ذاته .

هكذا يبدوا لنا الوجود من خلال ذاتنا . أنها حركة وعي الأشياء والظواهر ومن ثم تفسيرها أو وصفها بطرق عده ، لغة بأصوات أو لغة بالون وأشكال . بعضها قد حقق تراكماً

معرفياً كبيراً فأضحى بسيطاً وسريع الفهم ، وبعضها لم يحقق هذا التراكم وأمامه طريق طويل لينجح .

وها نحن أمام الفن وفن التصميم على نحو خاص إذ يقدم أساسيات وعي لشيء أو وعي لحدث أو وعي لواقعة . حسب رأي (فتجنشتين) . يقدمها فينجح فيتأسس تفاعل نطلق عليه افتراضاً بالتفاعل الإيجابي أو التعاطف أو التذوق ، كل ذلك مفردات مستقاة من اللغة للتعبير عن تلاقي الفهم بين الفعل في الأشياء باحالتها إلى فن ، وإدراك عظمة الفعل . إنهُ الفكر حينما يتشكل بوقائع ينعكس فيها ويتطور بها ، وهذا إذا ما جعلنا (الفكر) الرسم المنطقي للوقائع حسب تعبير (فتجنشتين) في (رسالته المنطقية) ، (الفكر هو الرسم المنطقي للوقائع) [٢] ولا يشترط أن يكون الرسم المنطقي دراماتيكياً أو حدثا بمعنى سردي ، بل لابد أن يحقق الانفعال والتفاعل .

كان التأكيد العلمي الحديث حول موضوع الفكر ، بعده نظام فسلجي المنحى . بفعل عمليات كيميائية مخية (القشرة المخية) ، لا تتحقق إلا بموازنة فاعلة بين الانطباعات آلاتية من البيئة المحيطة الجغرافية والاجتماعية عبر أعضاء الحس بالاستناد إلى اللغة ، إذ تتأسس بذلك المعرفة . وبتراكم النتاج المعرفي يتحقق نسيج يتحرك بمخاض يقدم الجديد ، من حركة المعادلات وتداخلها بمعطيات المتجاور في المعارف المتخصصة . كان لهذا التأكيد العلمي أثر فاعل ، في كشف علاقة الأداء بالتصور أو التصور بالأداء ، فتحقق فهم جديد لأهمية الأداء والفعل التطبيقي العملي . إذ تجاوز مهمة إثبات النظريات ، إلى تعزيز النظريات ذاتها والتداخل معها حيث أصبح من (اللغو) التفكير بالفصل بين النظرية والتطبيق ، أو العقل النظري والعقل العملي ، أو الأداء والفكر . وعليه يمكن أن يكون الأداء بتراكم نتاجه ، محفزاً بل مؤسس لأفكار يمكن أن تتحول إلى مستوى من التنظير . أن ما نجده من أفعال قصدية موجه في الأشكال المؤسسة بعلاقات ، يمكن تكرار مقدماتها وفرضياتها وحركاتها في نظامها البنائي المنغلق على نفسه تارة والمنفتح نحو ما يجاوره تارة أخرى ، هو نوع من التنظير يحتاج إلى سندٍ وصفي كي يستحيل إلى فكرة أو نظرية .

إننا بهذا الرأي الذي يمثل صورة من صورة فلسفة العلم ، نؤكد أن كل معرفة ومنها الفنون، هي قرارات وعي في الأشياء والمفاهيم والظواهر ، تبنى على أسس بمنهجية أو مذهبية ،

مهما كان هذا المنهج أو المذهب ضئيلاً في مستوى تركيبته ، أو مُركباً إلى مستوى المجـــردات العقلية حسب التعبير المثالي ، أو المنطق الصوري للفكر . وإزاء ذلك فأن هذه القـــرارات في وعي الأشياء والظواهر وإعادة صياغتها أو إعادة في تركيب بنيتها نحو تجاوزها ، لابد لها مـــن منطق حل ، نحو رؤية الإنجاز ، وهنا تتأسس الأفكار والنظريات ، وإذا مـــا امـــتزج الوعـــي للمحسوسات والظواهر بمنهج أو بإرادة ممنهجة تحققت بها رؤية جمالية إذا كان هدفها الجمال افتراضاً ، يمكن أن نطلق عليها (بنظرية جمالية) ولا يتحقق لها قيمة ألا بانتشارها .

أننا عندما نؤكد تبادل المعطى في التأسيس والتطور بين الفن وتحليله وبكل نظمه الادائية والنظرية الفنية الجمالية وبكل تصوراتها ورؤيتها ، نؤكد أن الفن معرفة بأدق نظمها وأكثرهـــا قبولا. هكذا هو الفن وفن التصميم على نحو خاص إذ إن ظاهره يُشكل مجموعة علاقات تناولها تنظيم ما انطلق من مادته المؤسسة له . وهذا التنظيم يهتدى بخطواته بمنهج .

هكذا كان أمر انطلاق الفن منذ عهد الكهف محكوم بقضيتين :

الأولى :- معطيات حسية خارج الذات .(الماموث ، الغزلان) ، (القتل ، والانتصار).

الثاني :- دافعيه فسيوسيكوجية ، (رغبة الاستحواذ والتملك) ، قتل الماموث والحصول على الحيوانات ، غريزة البقاء والنمو هكذا كان التفكير في أوله . منقـــلداً إلى معطيات البيئة الخارجية والى التساؤل فيها وعنها ، والى رغبات تنمو بنمـــو وعي الإنسان . وإزاء نمو الوعي تنامي الجهاز الفسيولوجي للإنسان ، وكانت العلاقة بين نظم التركيب للوعي ، والحاجة إلى معطيات وأنظمة إنتاج الوعـــي ذاته الفسلجية المنحى (علاقة جدلية) . وعلى نحو خاص موضوعة التحـــولات الكمية تؤدي إلى تحولات نوعية والعكس صحيح ، إذ تشتغل على نحو كـــلمل في آلية نتاج العمل الفني ومنه التصـــم كفن ومنه التصميم كفن يتعامل مـــع قوانين وضعية لا يتجاوزها.

ها هوَ الفن أداء بهدف ، منذُ بداية الوعي ، وصور التنامي التي نجدها عبر الحضارة والى يومنا هذا ، ما هوَ ألا صور افتراضية بعضها بسيط التركيب كقضية فكرية تحليلية تركيبية ادائية ، كما هو حال المحاكاة عندما تكون دعوتها النسخ بمهارة الحرفة . وبعضها مركب كقضية فكرية تحليلية تركيبية ادائية ، إذ تُوصف افتراضاتها بما يتجاوز المعطى الحسي إلى مراحل من الافتراض المنطقي تتجاوز كل معطيات الحس ، إلا أنها تنطلق منها حتما . ووسائل الإظهار مختلفة ومنها وسائل الفن المختلفة .

وعليه نجد معطيات علم الجمال لفن التصميم ورؤيته تنطلق من ما يأتي :

١. يقدم علم الجمال وهو أحد فروع الفكر الفلسفي المرتبط بمناهجه ومصطلح بصبغتها ، يقدم رؤية تمثل أنظمة الكل لنظم الأداء وتشكل المادة نحو التصميم . وعليه يمكن أن يؤسس أي منهج فلسفي رؤى تطبيقه للتصميم . وهكذا الأمر يمكن أن تكون رؤية التصميم بمنهج مثالي أو مادي أو برجماتي أو وضعي أو حتى وجودي .

٢. لأن التأويل فكرة التشكيل في علاقته الظاهرية على أبسط الأحوال نجد إن الضرورة تحتم التأويل بمنطق (Logic) ، ولأن التصميم نظام معرفي يعتمد (منطق العلم) في أعمه الأغلب، كان من البد أن يكون التأويل علمياً . وإزاء ذلك لا يقبل التصميم تأويلاً أدبياً حالماً أو شاعرياً كما هو حال الفنون الأخر . وما يسقط عليه من ذلك فهو ليس في التصميم بل في المنعكس عليه تعسفاً .

٣. تعدّ جدلية العلاقة بين مؤسستين الأولى جمالية والثانية أدائية . ما يمثل خصوصية التصميم من بين الفنون الأخر .

٤. إن التصميم فن يؤكد انتماءه إلى نظم المعرفة ويتحقق بتحقيقها ويتنامى بنموها . وعليه لابد له منْ وعي للظواهر ومسبباتها ، ووعي الظواهر يُعدّ وعيً للمرجع الضاغط ، وأدائية التصميم تَعي ذلك وتعمل عليه عندما يكون الهدف تجارياً أو مادياً .

٥. يمكن أن يكون التصميم أقرب إلى بديهية علمية تعتمدها فلسفة العلم وفحواها (إن لكل عمل أدائي تطبيقي صورة ذهنية تعد أساس الأداء ورؤية التطبيق وهذه الصورة لا تتحقق إلا بمستوى متقدم من الوعي وفهم عالي للمنهج) .

وعليه فأن هذه الصورة الذهنية قصدية تحكمها الإرادة ، وهكذا الأمر في اتجاهين :

الأول : يؤكد القصدية . يعتمد التحول من ثـابت إلى متغـير ويؤسـس التطـور التصميمي في بنية المعرفة الأدائية وصورها الذهنية . وهذا هو ديدن التصميم كفن .

الثاني : ما يظهر لنا بعيداً عن القصد إلا إنه منطلق منه وهو مستوى الخزين المتداول والذي تتحكم فيه النظرية البيئية بمشموليتها المكانية والزمانية وعليه تصطبغ الصورة الذهنية بهذا المتراكم البيئي الجمعي المكاني وتأسيس ما يطلق عليه بالشخصية الفنية أو الخصوصية .

٦. يمكن أن يعد علم الجمال في التصميم أداة ضبط للمنهج أو توضيح صورة التنسيق الفكري المؤسس للأفعال الإبداعية . هذا إذا ما آمنا بضرورة المنهج وضرورة وعي النسق في النسيج المعرفي كما يكون المنجز التصميمي تحت دفة الوعي الجمالي ذاته دون تخيط.

٧. يعد المعطى التصميمي لعلم الجمال معطى واضحاً يقدم له خبرة التجريب التي تعد النظرية وتقربها من العملية الإبداعية ، يعتمدها التثبيت بالتحقيق ، وهذا الإطلاع المهم لفن التصميم ينطلق من خصوصيته كفن يخضع لحتمية جدلية العلاقة بين التطبيق وجماليته .

٨. لأن فن التصميم فن مركب فلابد له من خبرة مركبة تعي معطيات عده لمعارف مجاورة لابد لها من الاصطفاف تحت رؤية ممنهجة واعية تعرف ما تريدة وهذه الرؤية لاتتحقق إلا بمخاض أساسه جدل ينتقل من الجزاء إلى الكل بين الفكر وأدائها وعليه لابد لمن يعمل بهذا المضمار إن يكون موسوعي الفكر .

٩. يمكن أن تكون التبادلية بين آلية التطور لعلم الجمال كمولد نظرية تتغذى على التجريب . والتصميم كمغذي له ، وكفعل مركب تبادلية توافقية إذ يمكن أن يعزز الأول الثاني ويمكن العكس أن يعزز الثاني الأول . وكلاهما صحيح في آن واحد .

١٠. إن دائرة التحليل في التركيب والتركيب في التحليل تجعل التداخل بين الأداء وتنظيره تداخلاً حتمياً ، وعليه يمكن أن يكون المتلقي أو جموع المتلقين أداة ضغط فاعلة في تحول الأداء وتطوره ، وثم تحول التصور له وبه ، وهناك يكون المتلقي شكل من أشكال الإنتاج الجمالي لأنه أحد أركان القرار حسب التعبير الذرائعي .

الهوامش

(١) بروتاغورس : ولد عام ٤٥٠ اشتهر بانه معلم الخطابة اي انه معلم التفوق في الشـــؤون العلمية و السياسية و قد عمل في مدن كثيرة وكان يتقاضى أجراً على تعليمه و تنسب إليه عدة كتب في المنطق و أصول الثقافة و السلوك . وقد عد إن (كل شئ في الوجود نسبي ترجع نسبته إلى الإنسان الذي يدرك هذا الوجود) ، فليس هناك صدق واحد الإنســـان الصادق يمكن أن يكون كاذبا في الوقت نفسه هذا و على الأرجح هـــو تـــأويل عبارتـــه المشهورة (إن الأشياء بالنسبة إليك هي كما تبدو لك ، و بالنسبة إلي كما تبدو لي ، إن ما يبدو للشخص هو حقيقة ما يحس به) .

جورجياس : ولد عام ٤٨٠ في مقاطعة صقلية ولع بالخطابة و الفصاحة و البيان و بـــرع فيها و اصبح افصح أهل زمانه و ابلغهم . ألف كتباً عديدة في الفلسفة و اشهرها كتاب في الخطابة و كتاب الطبيعة واللاوجود ، و يعد مطورا (للفلسفة الشك أو اللاأدرية العقلانيـــة) و هو ينطلق في تحليله إلى ثلاث قضايا ١- لا شئ واقعي ٢- وإذا كان أي شئ واقعياً فانه مع ذلك غير قابل للإدراك ٣- وإذا كان أي شئ قابلاً للإدراك فانه يكون مع ذلك غـــير قابل للتعبير عنه لغويا .

(٢) لودفيج فتجنشيتن : رسالة منطقية فلسفية ، تر : عزمي إسلام ، القاهرة : مكتبة الأنجلو مصرية ، ١٩٦٨ ، ص : ٧١ .

• من اشتراطات المعرفة النقدية ، التوصيف كما يبحث في النتاج الفني والعاطفي (بـــالبحث الجمالي) . على الرغم مما في (فكرة الجمال) من نسبة وحركة لا تضعها بموضع اتفاق ، بل ما يمكن أن يوضع موضع المعاكس (فكرة القبح) الموضوع ذاتـــه في الأداء الفـــني وتنظيره .

أن دعو الرومانس والرومانسية قد فتح الأبواب أمام تحول في معنى (الجمال والجميل) . نحو تأسيس جديد للرومانس ذاته .

---

(٣) أنظر في ذلك ، عمانوئيل كانت ، نقد العقل المجرد ،

(٤) لودفيج فتجنشيتن : رسالة منطقية فلسفية ، تر : عزمي إسلام ، القاهرة : مكتبـــة الأنجلو مصرية ، ١٩٦٨ ، ص : ٧١ .

تأثير وسائل الاعلام في تغير وجهات النظر للمجتمع

الاستاذ المساعد
د. ماجد نافع الكناني
طرائق تدريس الفنون

الاستاذ المساعد
د. عبد الامير يوسف
تقنيات اتصال

المقدمـــــــة:

درج الناس على وصف القرن العشرين بانه عصر السرعة، وذلك يرجع الى التطـور الهائل الذي طرأ على سبل الانتقال ووسائله، ولان شهد هذا القرن ثورة في انتقال الافـــراد بسرعة لم تكن تخطر على بال، فقد شهد ايضا ثورة في ميدان الاتصال السلكي واللاســـلكي بحيث صار ممكنا ان يجلس المرء الى جوار جهاز من اجهزة الاذاعتين المسموعة والمرئية فيأتيـــه الصوت او الصورة او كلاهما معا باسرع من لمح البصر، ليقف على حقائق هذا العـــالم وهـــو يجلس في ركن هادئ.

انها ثورة الاعلام او ثورة انتقال المعلومات التي شهدها هذا القرن، فالاعلام بوسائله المتعددة من صحافة واذاعة وتلفزيون يؤثر تأثير كبير في توجيه الرأي العام، انه وسيط التغيـــير الذي يشرح ويبشر بالتغيير وهو الذي يروج لافكار المساواة والحرية والعدالة الاجتماعية.

والاعلام مرتبط بالسلطة، وهي سلطة سياسة اقتصادية ضاغطة كما هو الحـــال في الدول الراسمالية ولكنه اداة جارحة ان لم يخلص القائمون على استخدامه ويحسنوا اســـتعماله لذلك فان ضرره يكون اكثر من نفعه.

لذلك يعتبر قطاع الاعلام من اهم الوسائل التي تسهم في تطوير وتقيـــم المجتمعـــات البشرية من خلال المعرفة وتقديم المعلومات وتنمية المجتمع عن طريق نقل الخبرات والمـــهارات والعلوم المختلفة التي يحتاجها الفرد والمجتمع في حياته اليومية في مختلف البشرية. وقد جاء ذكر عملية الاتصال او الاعلام كي يسمى حديثا بين المجتمعات البشرية في القران الكريم مجســـدة بقول الله سبحانه وتعالى في الايات القرانية التي ورد ذكرها فقوله تعالى "وجعلنـــاكم شـــعوبا وقبائل لتعارفوا سورة الحجرات الاية ١٣، وقوله تعالى "ومن آياته خلق الســـماوات والارض واختلاف السنتكم والوانكم في ذلك لايات للعاملين" سورة الروم اية ٢٢.

كل ذلك يدل على اهمية هذا القطاع الحيوي في بناء المجتمعات البشرية وتطويرها من خلال استخدامه كحلقة وصل وترابط بين الشعوب المختلفة في العالم.

ان هذه الدراسة التي اعدها الباحث تأتي من اهمية الاعلام في بناء المجتمع باعتبار وسيلة الخلق والدوافع وخلق الحوار والنقاش والتربية عن طريق نشر المعرفة وتعزيز الثقافة في المجتمع عن طريق نشر الاعمال الثقافية والتاريخية والفنية بهدف الحفاظ على التراث الحضاري وطريق للتواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

لقد تضمنت هذا الدراسة ثلاث فصول، حيث احتوى الفصل الاول على اهمية الدراسة بحاجة الى مثل هذه البحوث من خلال المبررات التي وضعت لهاية الاهمية، وكذلك تم تحديد هدف البحث لكي لا يحدث شطط في درج المعلومات، بعدها حددت بعض المصطلحات العلمية التي تخص البحث والتي هي بحاجة الى تعريف او توضيح.

اما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه الجوانب الا ابية لقطاع الاعلام في المجتمع من خلال وظائف التي حددها اكثر الباحثان في هذا المجال وكذلك يهم قطرنا الصامد بوجه الحصار الظالم.

بعد ذلك تناولنا في الفصل الثالث الجهد النفسي ودور الاعلام في ترويجها كونه مجال نصب في بثها بين المجتمعات البشرية، وكذلك تناولنا دور الاعلام في الحرب، اذ ان الفصل الثالث تخصص للجانب السلبي للاعلام.

بعدها استخلصت النتائج من خلال ما ورد في محتوى البحث وهي تتعلق بالجوانب التي طرحت، ثم الخاتمة.

اعتمد الباحثان على عدد من المصادر العلمية المعتمدة في البحوث العلمية لتعزيز المعلومات التي وردت في محتوى البحث بكل صدق وامانة البحث العلمي.

لفصل الاول

اولاً: اهمية البحث والحاجة اليه:

يعتبر الاعلام بمفهومه المعاصر ظاهرة من ظواهر القرن الحالي على الرغم من ان جذور هذا العلم تمتد الى اعماق التاريخ القديم. ولقد كانت للظروف الموضوعية ونوعية العلاقات التي استجدت بين الامم اثرها البارز في الاستزادة اكثر والتعمق بعيداً في الدراسات والابحاث التي لها صلة بمجالات الدعاية والاعلام بالنظر لقربها من دقائق الحياة واتصالها الوثيق بتفكير المواطن بحاجاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة في تلك البلدان.

لذلك يعد قطاع الاعلام من اهم الوسائل التي تسهم في تطوير وتقدم المجتمعات البشرية بصورة عامة والفرد بصورة خاصة، وذلك من خلال نقله للمعرفة وتقديم المعلومات وتنمية المجتمع عن طريق نقل الخبرات والمهارات والعلوم المختلفة التي يحتاجها الفرد في حياته اليومية من مختلف مجتمعات البشرية الى مجتمعه، اذ يتم ذلك من خلال استخدامه للعديد من الوسائل التي تقوم بعملية اتصال كالاذاعة والتلفزيون والصحف والمجلات والافلام السينمائية، حيث يتم نقل كل ما يجري فعاليات واحداث سياسية واقتصادية وعلمية وفنية من مختلف بلدان العالم (رشتي ١٩٧١، ص٣٨).

ان اقدم وسائل الاتصال والاعلام التي عرفها الانسان هي الاشارة ثم الكلمة المقروءة ومن ثم المطبوعة. الى ان تطورت اختراع اجهزة الارسال الاذاعي حيث عرف الناس (الراديو) ومن ثم (التلفزيون) الذي احدث نقلة كبيرة في تقدم المجتمعات او القارئ بمختلف الاساليب والمؤثرات الحسية.

لقد تجاوز نطاق وسائل الاتصال في المجتمع المعاصر مجال الوصف بسبب الوصف ما تتميز به مكوناته من ضمانة في التنوع والمدى، فهي تشمل طاقات بشرية وادوات والآلات ووسائل اتصال سهلة الاستخدام في خدمة الافراد والجماعات والجماهير، وكذلك تشمل على اجهزة معقدة مقدمة تكنولوجيا اذ انها تنتج وتنتقل وتستقبل وتسترجع الرسائل الاعلامية بين مختلف المجتمعات البشرية (حزب البعث ١٩٨٩، ص١٠٥).

ولذلك نجد ان الوسيلة الاعلامية باستطاعتها ان تيهئ المناخ الملائم للتنمية من خلال تقديمها المنير الملائم لمختلف الخبراء في كافة المجالات لمناقشة خطط التنمية الوطنية للبلاد وتوضيح مضمونها بتبصير المواطنين بخطط الدولة في بناء المشاريع المختلفة المقرر تشديها لكي تجعلهم على اتصال دائم مع قادتهم اذ تعتبر الوسائل الاعلامية حلقة الوصل بين فكر الدولة والمجتمع لاجل التغيير في حياتهم نحو الافضل ومواكبة التطور الهائل الذي يشهد العالم في كافة جوانب الحياة. بالاضافة الى ذلك يقوم الاعلام بدور كبير في التوعية الوطنية والتوجيه للمواطنين وحثهم على المساهمة في تنفيذ برامج التنمية من خلال تحويل الطاقة البشرية الى قدرة انتاجية للبلد والتي لها نتائجها الايجابية منها الانتعاش الاقتصادي والذي يؤدي الى رفع الحالة المعيشية للمواطن وزيادة في دخله السنوي.

لذلك يعتبر قطاع الاعلام اليوم من اكثر القطاعات الاجتماعية مساسا واتصالا بحياة المواطن، اذ يعد الغذاء الفكري له من خلال قيامه بعملية التوجيه والتعبير عن طموحاته وتعميق المفاهيم الدولة والجميع وغرس القيم في داخله، وتحفيزه على الخلق والابداع واستنفار طاقته الكامنة باتجاه الهدف الذي يوجه لاجله (المشهداني ٣ ١٩، ص٨).

ومما تقدم نجد ان قطاع الاعلام في أي بلد من بلدان العالم انعكاسا حيا للواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والمعبر عن الايديولوجية التي يؤمن بها نظام ذلك البلد. وعلى هذا الاساس من كل نظام من الانظمة السياسية في العالم مهما كان شكل فلسفته الاجتماعية راسماليا او اشتراكيا او دينيا فان الضرورة تفرض على قطاع الاعلام ان يكون انعكاسا وتعبيرا عن حالة هذا النظام (جاسم ١٩٨١، ص٣).

ونتيجة لذلك قامت دول العالم على اختلافها بتوظيف قطاع الاعلام بكل قنواته لخدمة انظمتها السياسية ورجالها السياسيين ورجالها وان تنتفع بثمار هذا العلم وتسخره لغاياتها المخلفة، فان كانت تلك الغايات انمائية في المجتمع استطاع الاعلام ان يقوم بدور مهم في بلوغ تلك الغايات من خلال التوجيه والتوعية والارشاد والتحفيز للفرد في الاسهام بتلك الحملة خدمة للمجتمع.

واذا كان هنالك تجري عمليات انتخابات وطنية كان تكون انتخابات رئيس للدولة او انتخاب البرلمان او انتخاب حزبية او جمعيات وغير ذلك فان للاعلام دور مهم في هذه

العملية وذلك لانه يستطيع ان يوضح للمواطنين افكار واراء المرشحين واهتماماتهم في الاصلاح الاجتماعي وقدرتهم في خدمة المجتمع، وكذلك توضحي الايديولوجية التي يؤمنوا بها والغرض من ذلك هو كسب وتأييد المواطن لدعم المرشحين في الانتخابات.

لذلك نجد ان قطاع الاعلام في جميع البلدان يتحمل زخما كبيرا في مجال التعبئة الجماهيرية والعطاء الفني والابداعي والتوجيه والتعبير عن طموحات الفرد في المجتمع ومنها قطرنا المناضل العراق، حيث حظي هذا القطاع برعاية متميزة من قيادة الحزب والثورة وعلى راسها الرفيق المناضل صدام حسين (حفظه الله ورعاه) من خلال متابعة المستمرة لسير تطوره وتوجيهه الدائم لاساليب عمله، بل تمتع هذا القطاع برعاية خاصة من لدن سيادته لما لهذا القطاع من اهمية بارزة في حياة الثورة والمجتمع ولما يلعبه من تأثير مباشر في افكار المواطنين. (حزب البعث ١٩٨٣، ص١٥٦).

لقد رسمت الثورة الخطوط العريض لعمل قطاع الاعلام في المجتمع، اذ اعتبرت الانسان مصدرا للاعلام، لذلك فان الهدف الرئيسي الذي وضع له هو توجيه الانسان الوجهة الصحيحة في الحياة. ولما كانت متطلبات الحياة والتي لا حدود لها بحيث باتت تلامس الحياة اليومية للفرد وتعني وبكل ما يتعلق بمسيرته الحياتية (المادية والمعنوية والنفسية) فان افاقها الرحبة اصبحت تتطلب من قطاع الاعلام كعلم وفن رثقافة ان يتفاعل مع كل الاحداث التي يصبو اليها الفرد والمجتمع والثورة. (حزب البعث ١٩٨٦، ص٧١).

ولكي يؤدي الاعلام هذا الدور بصورة سليمة قد قامت الثورة بتوفير العديد من التقنيات الفنية والعلمية المتطورة التي تسهم في نجاح دور هذا القطاع في المجتمع، لانه اصبح ضرورة اساسية تساهم في تكوين الحياة العامة للجماهير ومقياسا للتطور الحضاري وعامل تسريع في التوعية وفي تنفيذ خطط التنمية القومية، يقول الرفيق القائد صدام حسين (حفظه الله ورعاه) بحق قطاع الاعلام "الاعلام وسيلة من وسائل الثورية الديمقراطية تستخدم في توعية المواطنين وتبصيرهم، وكذلك في الرقابة ولكي يؤدي وسائل الاعلام مهامها بشكلها الصحيح فانها بحاجة الى رعاية كبيرة لا من قبل المسؤولين المباشرين عنها فحسب بل من قبلنا جميعا. (حزب البعث ١٩٨٦، ص٧٢).

ومما تقدم نرى ان قطاع الاعلام في اكثر من تعريف هو تزويد الجماهير باكبر قدر ممكن من المعلومات الصحيحة والحقائق الواضحة التي تملك الدليل والاثبات على صحتها ودقتها.

ان اختيار الباحثان لموضوع بحثهما يبرز من خلال المبررات الاتية:-

١-انظرا للاهمية التي يحظى بها قطاع الاعلام من قبل قيادة الحزب والثورة في مساهمته الكبيرة في بناء وتطور المجتمع وادراكا من الباحثين في ان مثل هذا البحث يمكن ان يسهم في اضافة جزء يسير من المعلومات لدى القارئ، لذلك تطلب القيام بمثل هذا البحث يخدم الحركة الثقافية في المجتمع.

٢-ان مثل هذه البحوث بالامكان ان تسهم في الكشف عن الدور الايجابي للاعلام في المجتمع عندما يستخدم بصورة سليمة في خدمة الانسان والانسانية وكذلك عن دوره السلبي في المجتمع اذا استغل كاداة تخريب حيث يقول الرفيق القائد صدام حسين (حفظه الله ورعاه) في حديثه مع منسبي الاذاعة والتلفزيون بتاريخ ١٩٧٢/٦/٢٨: "ان من مهام اجهزة الاعلام مواجهة التحري الذي تشنه الاجهزة الاعلامية المضادة التي تستخدم احدث الوسائل التقنية باستعمال الحرب النفسية وابعاد الجماهيرعن مصالحها وتحوي مهامهم الى مهام تبتعد عن العمل الموضوعي المنهجي".

ثانيا:- هدف البحث:-

يهدف البحث الى التعرف على:-

١-دور الاعلام كوسيلة ايجابية في المجتمع.

٢-دور الاعلام كوسية سلبية في المجتمع.

ثالثا:- تحديد المصطلحات:-

حدد الباحثان بعض المصطلحات العلمية والتي تعتمد انها بحاجة الى تعريف او توضيح ولها علاقة بعنوان البحث ومحتواه وهي:-

١-الاعلام:

هو مهمة يقوم بها الانسان لخدمة الانسان والانسانية، والاعلام كمهنة وواجبات تختلف عن وسائل الاعلام التي من خلالها تؤدي رسالة الاعلام، وهو كلمة قديمة ارتبطت بكلمة الاتصال. حيث حددته لجنة "مكيرايد" التي انبثقت عن منظمة اليونسكو بانه دفع للنشاط الاجتماعي والتعبير عن الحضارة عمليات ونظم متنوعة والتحقيق في مسائل تهم الرأي العام واصدار الاوامر والتوجيه اذ انه يخلق اتفاقا عاما في الافكار والاراء كما انه يؤكد الشعور بان الناس يعيشون مع بعضهم البعض من خلال تبادل الرسائل وترجمة الفكر الى عمل ومن ثم فانه يعبر عن كل العواطف والحاجات ابتداءا من ابسط المهام التي تكفل بقاء الانسان حتى اسمى مظاهر الابداع او التدمير (حزب البعث ١٩٨٩، ص٥٧).

٢-الوسيلة الاعلامية:

هي مجموعة الوسائل المادية التي يستطيع ان يمتلكها النظام او الحزب او المجموعة استخدامها في التعبير عن الافكار والفلسفة التي يؤمن بها... كالاذاعة والتلفزيون والصحافة والسينما والمسرح والفنون المختلفة بالاضافة الى الندوات الجماهيرية واساليب التعبئة الجماهيرية النفسية وغيرها من الوسائل التي تقع في اطار المادية للاعلام والثقافة (جاسم ١٩٨١، ص٣).

٣-الخبر الصحفي:

للصحافة اربع وظائف اساسية هي الاعلام ونشر الرأي والتقارير والتعليم حيث تتمايز الصحف عن بعضها في درجة تركيزها على وظيفة او اكثر من هذه الوظائف لتتخذ بذلك طابعا معينا ولكن مهما اختلفت الصحف بعضها عن بعض وتميزت يبقى الخبر الصحفي هو المحور الرئيسي الذي تدور حوله عملية الصحافة، فواجب الصحافة الاساسي هو نقل الخبر الى الجنس البشري اينما كان لتعريفهم عن ما يفعله او يشعر به الناس الاخرين في البلجدان

الاخرى اذ تعتبر الصحف هي الادارة الدائمة لاداء هذه الخدمة الانسانية والتي تلبي حاجات الانسان الرئيسة وهي معرفة ما يدور حوله من وقائع (ابو السعد ١٩٨٣، ص٣٤).

٤-الدعاية:

عرفها والتر ليبمان "Walter Lippman" هي محاولة التأثير في نفوس الجماهير والتحكم في سلوكهم لاغراض تعتبر غير علمية او ذات قيمة مشكوك فيها في مجتمع ما وفي زمن معين.

كما عرفها لندلي فريزر "Lindley Fraser" بانها نشاط او فن اغراء الغير بالتصرف بطريقة معينة بحيث انه ما كان ليتصرف بها في حالة غياب هذه الدعاية وهي ليست محدود النطق بمجال خاص من مجالات الحياة رغم ان اهم مجال تستعمل فيه ما يتعلق بالسياسية الدولية الا انه ليست كل دعاية سياسية هي دعاية دولية او كل دعاية عالمية هي دعاية سياسية، انما نجد ان ادعاية تمارس غالبا عن طريق الاحزاب ومجموعات معينة لها غرض خاص لاجل الضغط او التأثير اذ حاول كل منها اقناع الجماهير لتاييد قضيتها (امام ١٩٨٣، ص٢٩).

٥-الحرب النفسية:

هي الاستخدام المدبر لفعاليات معينة معدة مسبقا للتأثير على اراء وعواطف وسلوك مجموعة البشر وقت الحرب او الطوارئ ويستهدف منها اضعاف معنوياتهم وتغيير نهج تفكيرهم بشكل حقق مصالح العدو في القضايا التي يجري الصراع من اجلها وهي تشمل بمعناها الواسع استخدام علم النفس لخدمة الحرب باساليب العادية، الاشاعة، المقاطعة الاقتصادية، المناورة السياسية مع ما يمكن من الاعمال العسكرية الرادعة. (امام ١٩٨٣، ص٢٤٢).

٦- مفهوم الاتصال

ان كلمة اتصال في اللغة الانكليزية مستخرجة من المصطلح اللاتيني Communis اس Common والذي يعني عام ومشترك فنحن حينما نتصل نحاول ان نخلق ألفه او جواً من الاتفاق مع شخص او جماعة او جماعة مع جمهور، أي اننا نحاول ان نشارك

معلوماته وافكار واتجاهات الاخرين مع معلوماتنا وافكارنا واتجاهاتنا. أي ان الاتصال يجعل المرسل والمستقبل على موجة واحدة في مواجهة رسالة معينة او خبرة معينة Experience.

حيث تم تقسيم الاتصال الى انواع هي:(Agree _1985- p:122)

١-الاتصال الذاتي

وهو الاتصال الذي يتم بين الفرد وذاته وهو يتمثل في الادراك والتفكير والوجدان والتخيل والتصور والعمليات العقلية الداخلية.

٢-الاتصال الشخصي

أي بين الفرد وشخص اخر.

٣-الاتصال من مصدر واحد الى عشرة الاف او ملايين من الافراد

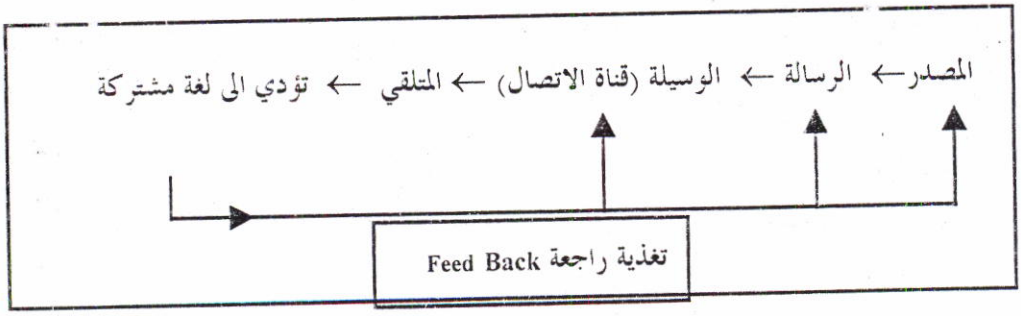
وهو كما يحدث في الاعلام، او كما يحدث عند الادلاء بالاصوات في الانتخابات، وهذا هو الاتصال الجمعي.

٤-الاتصال الثقافي

وهو تفاعل البيئة الثقافية في شكل عمليات اجتماعية تنوع فيها المعلومات والمنبهات وتتبادل ادوارها المعقدة للاتصال بالجماهير.

لذلك يعرف الاتصال بأنه:

"عملية من نقل المعلومات والافكار والاتجاهات من المصدر (المرسل) الى المستقبل (المتلقي) عبر قناة الاتصال".



ان عملية الاتصال تؤدي الى اثارة استجابة نوعية لدى المتلقي بغية التأثير عليه نفسياً وسلوكياً ومعاونته لاتخاذ موقف نوعي محدد.

لذلك فأن هذه العملية تهدف الى خلق جو من الآلفة والاتفاق بين المصدر الاتصالي والطرف المستقبل وبالتالي تحقيق المبدأ المطلوب وهو وقوع فعل تبادل المعلومات بين الاطراف المتصلة.

فالغرض من عملية الاتصال هو توصيل فكرة او خبرة او مفهوم او احساس او ادراك او مهارة من شخص الى آخر بحيث تؤدي الى عملية مشاركة في هذه الخبرات او الافكار مما يجعل احد طرفي الاتصال يؤثر في الطرف الاخر ويؤدي هذا الى تغير ايجابي في سلوك الآخر. لذلك نقف عند هذا التساؤول:

ما الذي تحدثه الرسائل عبر الاتصال؟ (Turnbull –1974p:62)

وللاجابة عن هذا التساؤل لابد ان نفق عند وصف العالم بيرلو Berlo الذي يؤكد بأن الاتصال "عملية ديناميكية تؤكد على عنصر المشا كة كونها لا تسير باتجاه واحد من مصدر الرسالة الى مستقبلها ولكنها ترتد ثانية الى المصدر حتى تتبين انها حققت اهدافها وهذا ما نسميه بالتغذية الراجعة Feed Back.

ومعنى ذلك ان الاتصال يكون فعالاً عندما ينجح القائم بالاتصال بأن يجعل الطرف الاخر يشاركه في الصور الذهنية او العقلية التي يحملها يجري التعبير عن هذه الصور (بالقيم، الافكار، المهارات...) من خلال الرموز ان الرسائل تتضمن معلومات مرمزت تعمل على خفض عدم التأكد بخصوص معاني الصور الذهنية العقلية للناس والرسائل التوكيدية يجري تنقيتها من خلال صور عقلية موجودة.

فالناس يفسرون الرسائل بدلالة الصور العقلية التي يحملونها فعلاً، وان هذه الصور تتأثر بالمقابل بنوعية الرسائل التي يستقبلونها، وان التغير المستمر في الصور العقلية هو وظيفة او دالة نوعية على وجودة الرسائل التي يدركونها في التغير عن تفسيرات غير مألوفة بخصوص العالم والاحداث والناس.

ويمكن لهذه الرسائل المعلوماتية ان تؤثر في الصور العقلية للناس بثلاث طرق هي:

اولا- الرسائل يمكن ان تخلق صوراً عقلية جديدة:

عندما يمر الانسان بموقف جديد او يواجه رسالة غير مألوفة او يسمع فكرة جديدة، فأنه قد لا يكون متأكداً بخصوص معانيها وعدم التأكد يتضمن ان هذا الانسان لا يمتلك صورة عقلية واضحة بخصوص ذلك الشيء وعليه فأن الرسائل المعلوماتية تعمل على خفض عدم التأكد هذا بخصوص خبرات جديدة، وانه من خلال ادراكه الجديد لها تتأس لديه صورة عقلية جديدة.(صالح ،١٩٨٩ص١٠)

ثانياً- الرسائل يمكن ان تغير صوراً عقلية موجودة

منذ ان يبدأ الانسان ادراك ذاته وبيئته والاخرين، فأنه يحاول ان يجعل للعالم معنى ويشكل صوراً عقلية تعطيه معنى لادراكاته وهذه الصور تساعده على تصنيف التشبيهات العديدة والمتنوعة في صياغات قابلة للفهم واللغة تمكن الناس ان يعطوا مسميات لصورهم العقلية بالشكل الذي يجعلهم يتبادلون الاتصال بشكل سهل ومفهوم.

غير ان الصور العقلية تجري مراجعتها باستمرار ويحصل عليها تغير عندما يتم استلام معلومات جديدة. فالناس لا يكونون متأكدين تماماً ما دام هذا العالم وما فيه في تغير مستمر، ولهذا يعمد الناس باستمرار الى مراجعه الرسائل المعلوماتية الخاصة بصورة عقلية موجودة لديهم قد تكون غير مكتملة او غير دقيقة وقد يدمجون معلومات جديدة في صورهم العقلية التي في اذهانهم ويجرون عليها التغير الذي يرونه مناسباً.(صالح ،١٩٨٩ص١١)

ثالثاً:- الرسائل يمكن ان تعزز صوراً عقلية موجودة

عندما تكون الرسائل قريبة جداً من الصور العقلية التي يحملها الافراد، فأنهم يعمدون الى اعادة توكيدها وتقوية معتقداتهم بأن صورهم العقلية هي تفسيرات دقيقة للواقع، وفي الواقع فأن الناس يبحثون في احيان كثيرة عن الرسائل التي تؤكد صدق مدركاتهم. وبالرغم من ان الرسائل التي تعزز صوراً عقلية موجودة تحمل القليل من المعلومات الجديدة فأنه تخفض عدم

التأكد او عدم اليقين من خلال تقويتها لصدق الصور العقلية الموجودة فعلاً. (صالح ،١٩٨٩ص١١)

ان تحديد عناصر عملية الاتصال بمفهومها الحديث وعرض تفاعلاتها وابراز دور الرسائل في تكوين صور عقلية وذهنية لدى الفرد (المتلقي) بشكل منظم ومتسلسل من خلال تفاعله مع بيئته. والتي تعطينا تغذية راجعة Feed Back باشكال مختلفة لموازنة هذه العملية وتنظيمها، ولكي نحقق عملية اتصال جيدة لابد ان يكون هناك ثلاث اهداف يمكن اتباعها هي:

١-جذب الاهتمام للرسالة التي يبثها المصدر.
٢-تقديم الرسالة بشكل واضح لكي يتم قراءتها وفهمها او ملاحظتها بشكل جيد من قبل المتلقي.
٣-تحقيق الانطباع المطلوب والاستجابة المرجوة لدى المتلقي.

عناصر نموذج الاتصال (العبيدي ،١٩٨٩ ص٢٩)

١-المرسل:

وهو القائم بارسال وهو المصدر الذي يعمل على انتاج رسالة سهلة بالمعاني، يوجهها عبر وسيلة اتصال آلية الى الناس لذلك فالمهمة التي يحملها المرسل لنفسه عندما يهيء الرسالة هي الابلاغ وتعديل اتجاهات المتلقي نحو هدف الرسالة.

٢-الرسالة:

وهي مضمون العملية الاتصالية او مجموعة الاراء والافكار المطلوب توصيلها للناس، وتتضمن استعمال رموز كتابية او صورية او سمعية او اشارات ميدانية لنقل الافكار والمعاني ومن اهم شروط نجاح الرسالة في اتمام عملية الاتصال ان تكون الاشارات والرموز والاصول والقواعد التي يستند اليها المرسل مقروءة تماماً لدى المستقبل.

٣-القنـــاة:

وسيلة الاتصال التي تنقل الرسالة وتوصلها من المرسل الى المستقبل وهي الســـمعية والمرئية من وسائل الاعلام.

٤-المستقبل:

هو المتلقي الذي تصله رسالة المرسل فيعمل على فك رموزها وتحويلها الى معنى بقصد تفسيرها وفهمها، وان قدرة المستقبل على فك الرموز بالطريقة المطلوبة من اهم العناصر لاتمام الدورة الاتصالية.

٥-التأثير:

الاتجاه السائد يميل الى ترجيح الرأي القائل بأن لوسائل الاعلام بعض التأثـير علـى مختلف شرائح الناس فأنه من الصعوبة بمكان قياس هذه الاثار بصورة فعالة باساليب البحـث العلمي المتوفرة حاليا.

٦-التغذية الراجعة:

وهي التغذية العكسية او رجع الصدى وبعني رد الفعل الذي يبديه المتلقي لما يكـون المرسل قد ارسله من معلومات ورسائل.

٧- التشويش:

وهو التلوث الذي يطرأ على الرسالة بسبب دخول اشياء اضافية عليها دون قصـد من المرسل ان هذا التلوث يؤدي الى تغير في معنى الرسالة او عدم فهمها، فهماً صحيحاً.

من الامور التي تخلق التشويش (التعب، احلام اليقظة، الاضطراب النفسي، الشرود الذهني).

الفصل الثاني

وظائف قطاع الاعلام في بناء المجتمع

لوسائل الاعلام دور متشعب في المجتمع ظهر بجلاء بعد انتشارها على نطاق واسع في القرن العشرين ولذلك اخذت حكومات الدول على اختلاف ايديولوجياتها الفكرية تخصص لها واسع في ضخمة تشرف عليها وتوجهها نحو تحقيق اهدافها الداخلية من حيث تزويد الجماهير بالاخبار والاحداث التي تدور في العالم واعطاء المعلومات السليمة والدقيقة والحقائق الثابتة التي تساعدهم على تكوين راي صائب في واقعة من الوقائع او مشكلة من المشكلات التي تهم المجتمع بحيث يعبر هذا أي تعبيراً موضوعياً عن عقلية الجماهير واتجاهاتهم وميولهن ورغباتهم ومعنى ذلك ان غاية الاعلام هي الاقناع عن طريق المعلومات والحقائق والارقام والاحصاءات.

فالاعلام تعبير موضوعي لعقلية الجماهير وليس ذاتياً من جانب الاعلامي سواء كان صحفياً مذيعاً او مشتغلاً في السينما او التلفزيون..الخ. لذلك لابد ان يكون الاعلام قائم على الوضوح والدقة والصراحة في نقل الاخبار مع ذكر مصادرها كما تشترط بها الالتزام بمعايير الصدق والامانة اننا نجد ان اكثر الصحف والاذاعات وغيرها من اجهزة الاعلام تقوم بذكر مصادر الاخبار او الانباء الى وكالات الانباء حتى يكون الجمهور على بينة من الامر (المغازي ١٩٧٩، ص١١).

لقد حدد العديد من الباحثين في مجال الاعلام الوظائف التي يقدمها قطاع الاعلام في المجتمع بعضهم يقول بان الاعلام هو جمع وتخزين ومعالجة ونشر الانباء والبيانات الشخصية والبيئية الوطنية والقومية والدولية والتصرف عن علم ومعرفة والوصول الى وضع يمكن من اتخاذ قرارات السليمة والبعض الاخر يذهب الى ان لاعلام انشطة كثيرة في حياة المجتمع وخاصة في جوانب الاجتماعية والثقافية والتربوية والاقتصادية.. والتي سنتناولها ايجاز وكما يأتي:

البعد الثقافي.. كيف تكون وسائل الاعلام في خدمة الثقافة؟

ان الثقافة تتمثل في مجموع الظواهر المميزة والرموز التي يختص بها المجتمع وهي تشمل العيش وطرق الانتاج ومختلف القيم والعقائد والاراء فهي تتجاوز ابعاد الفنون الجميلة والادب والشعر لتكون محور هذا المجتمع واداة وتجدده كما انها التصور للواقع الذي يعشيه الانسان بعد ان يضفي عليه نظرته الخاصة يتخيله حسب اهوائه ومشيئته (جاسم ١٩٩٠، ص١٦).

لذلك فان الاعلام هو المحرك والمعبر عن مقومات النشاط الاجتماعي وهو الذي يعلو بالانسان عن غريزته الى المطامح الحضارية وهو المنبع المشترك الذي ينهل منه الانسان الاراء والافكار. وهو الرباط بين الافراد والوحي اليهم بشعور الانتساب الى مجتمع واحد. وهو الوسيلة لتحويل الافكار الى اعمال والاداة التي تعكس الاحاسيس والحاجيات التي يراد التعبير عنها (الصمودي، ١٩٨٥، ص١٩٥).

مما سبق يتبين انه لا يمكن تصور ثقافة المجتمع بدون تعبير ومؤازرة من اجهزة الاعلام التي تسهم في الخلق والابداع لذلك تسهم المجتمع. كما انه لا سبيل امام اجهزة الاعلام للنجاح بدون زاد ثقافي يشد اهتمام الجمهور اليها ويسمح بابلاغ رسالتها في مختلف المجالات.

وانطلاقاً من هذا الاساس يمكن اعتبار الادوار التالية وظائف رئيسية لاجهزة الاعلام في الجانب الثقافي للمجتمع وهي:-

-ابراز الانتاج البشري بكل اوجهه الفكرية والفنية والمادية ونشره وتوزيعه على اوسع نطاق بين البشر.

-تفجير الطاقات الخلاقة الكامنة في الاشخاص والمجموعات وتمكينها من الاسهام في اعداد الرسالة الثقافية وابلاغها الى العالم.

-تهذيب الذوق العام ووضع الجماهير الى التفاعل مع الانتاج الفكري والابداع الفني.

-التفاعل مع المحيط الاجتماعي والسعي الى الارتقاء به الى منزلة اسمى.

-تناقل التراث بين الاجيال واثرائه وجعله السراج الذي ينير حاضرنا ويصل بين ماضينا ومستقبلنا.

-ضمان الامن الثقافي للمجتمع حتى لا يكون ضحية للغزو الاجنبي الفكري.

البعد التربوي... ما هي علاقة الوسائل الاعلامية بالعملية التربوية في المجتمع؟

التربوية بمفهومها الواسع هي اداة لبناء شخصية الانسان، تهدف الى تكوينه تكوينا شاملا من مختلف النواحي الجسمية والعقلية والوجدانية والاجتماعية والسلوكية وتعمل الى تأهيله لاكتساب الخبرات والمهارات التي تساعده على كسب عيشة واداء وظائفه في المجتمع (السيد ١٩٧٦، ص١٧).

وان هذا التكوين الشامل الذي تحققه التربية يتم عن طريق تزويد الافراد وفق اعمارهم وقدراتهم ومستويات نضجهم بالمواقف التي تنمي قدراتهم على الابداع ويمكنهم من اكتشاف آفاق جديدة تنهض بواقعهم (الكناني ١٩٨٩، ص٢).

ان مختلف المجتمعات المتقدمة والنامية والمؤسسات الدولية المعنية – قد ادركت ما لوسائل الاتصال او الاعلام من دور كبير في نشر الافكار والمعارف والعلوم والقيم العلدات- لذلك فانها تنبت الترابط الوثيق القائم بين التربية والاتصال. هي اليوم تبدي اهتماما كبيرا في تحليل هذه المسألة وتعلق آمالها على وسائل الاعلام حتى توجه اخطر المشكلات التي تواجه المجتمع الا وهي آفة الامية. وبما ان الاذاعة والتلفزيون يمثلان اداة رئيسية لقطاع الاعلام لا يتوقف اثرها عند بعض الاصناف الاجتماعية والجغرافية. فانهما يمثلان اداتين رئيسيتين في تحقيق التربية المستمرة أي التربية المتواصلة على امتداد حياة الافراد منذ نعومة اظفاره الى وفاته.

لذلك يحلل العددي من الباحثين العلاقات القائمة بين المدرسة وسائل الاتصال لما للاعلام من قيمة تربوية وتأثير كبير في تكوين الفكر والذي نشأ الاعلام التربوي المهيأ للتكيف مع الوسط الاجتماعي وهو عمل يندرج في اطار التنمية الشاملة.

ومما تقدم نجد ان استخدام الوسائل الاعلامية (الاجهزة والادوات والمعدات والطرق المختلفة من صحف ومجلات) وهو لنقل المعلومات والمعرف من خلال الخبرات الحسية والادراكية البصرية والتي تعتمد على الاسس النفسية الخاصة برؤية وادراك الاشياء افضل من قراءتها او سماعها فمن خلالها يستطيع المتعلم الحصول على خبرات تعليمية باستخدام حواسه البصرية السمعية (١٥، ص٤٢) لذلك يعد الاعلام احد الوسائل التي تعزز الموقف التعليمي وتطويره وفي مسعدة المتعلم على اكتساب الخبرة بسرعة ويسر وكما يقوم بمساعدة المعلم في عمله في هذا المجال.

٣-البعد الاقتصادي / ما هي مكانة وسائل الاعلام في التنمية الاقتصادية؟

ان التنمية اعمال عديدة الابعاد، والانسان هو منطلقها وهدفها. وهي لا تكـــون الا نتيجة الجهود المتظافرة التي تضطلع بها القوة الحية للامة، وما النشاط الاقتصادي الا هو محـــور من محاورها المتعددة لذلك لابد من التعرف على علاقة الاعلام والاتصال بالتنمية مما يتوجـــب علينا دراسة وظائف الاجهزة الاعلامية في النشاط الا تصادي بمختلف جوانبه من خلال المحاور الاتية:-

-الاعلام كعنصر اساسي منذ زمن بعيد بالانتاج وبالعمل الا ان الصلة بين الاقتصاد والاعـــلام واصبحت بارزة الان فاكثر واضحى الاتصال قوة اقتصادية مهيمنة وعاملا حاسما من عوامـــل التنمية في مختلف انحاء العالم.

تحتل نشاطات الاعلام مكانة كبيرة في اقتصاد كل بلد ذلك من خلال فرص العمـــل ورؤوس الاموال والصناعات المتصلة بمحطات البث الاذاعي والتلفزيوني واجهزة النقاط المقابلة والطباعة وانتاج ورق الصحف والصناعات الالكترونية..الخ والاتصال مرتبط ايضا بفـــروع اخرى عديدة من النشاطات الصناعي مثل الاقمار الصناعية والادمغة الالكترونية والفيديـــو والراديو..

-الاعلام عامل توعية وتطوير ذهني وتطوير ذهني ثم ، ساهمته.

قد يكون اوسع الافق الذهني اول مظهر من مظاهر الاجهزة الاعلامية، اذ بامكـــان هذه الاجهزة ويفضل ما تكتسبه لدى الجماهير من مصداقيته ان تساعد شعوب العـــالم علـــى معرفة نمط حياة الشعوب الاخرى في الجانب الاقتصادي، مما يسهم ذلك في مساعدتها علـــى الاستفادة من تجارب الدول الاخرى في تطوير اقتصادها نحو الافضل والذي يؤدي الى تطويـــر المجتمع نحو حياة افضل.

-الاعلام اداة واجبة لكل تصرف سليم لها مردودها المباشر:

لم تعد هناك حاجة الى اقامة الدليل على اثر الاعلام في تقديم المجتمع بصـــورة عامـــة والتحولات الاقتصادية والاجتماعية التي يمكن ان تترتب عليه في البلـــدان المختلفـــة، لقـــد اصبحت المعلومات الاقتصادية اساس كل تحرك وانجاز لكل البلدان، فكلما طرأ أي تغيير علـــى سعر المواد الاولية المطلوبة بكميات كبيرة نشأت عنه تأثيرات مباشرة على اقتصـــاد البلـــدان

المستهلكة والبلدان المنتجة على حد سواء مما يصدر عنه انعكاسات بعيدة المدى ويبرز ذلك الترابط من خلال العرض والطلب على المواد المنتجة، وهذا يبرز دور الاعلام الذي يتمثل في تشخيص وتسجيل كل هذه المعطيات ونقلها باقصى ما يمكن من الدقة وان لاساسي لكل بلد ان تعمل صفحة واذاعته وهيئاته التلفزيونية على الاشعار والتعريف بالاخطار التي تحدق بهذه النوع من المواد كما انه ينبغي على وسائل الاعلام ان تكشف بمنتهى امانة كل الانعكاسات التي قد تكون عائق امام الاقتصاد وتطوره (الصمودي، ١٩٨٥، ص١٢٨).

وفي نفس الوقت فأن هذه الوسائل مطالبة با، تكون على الدوام راصدة لكل اكتشاف من شأنه يفيد البلاد ويسمح لها بالمزيد من الكسب. وفي الاطار تصح الاشارة الى دور الاعلان الايجابي الذي يمكن اعتباره كنموذج اعلام اقتصادي ذي تأثير مباشر وحافز على التنمية. وبما اننا في هذا الجانب لابد لنا ان نعرج على دور الاعلام في التعبئة الاقتصادية للمجتمع بصورة عامة والعراقي بصورة خاصة لما لهذا الدور خاصة لما لهذا الدور من تعزيز للصمود العراقي في وجه الحصار الاقتصادي الظالم.

– دور الاعلام في التعبئة الاقتصادية للمجتمع العراقي:

لقد كان على الباحثين والمختصين في قطاع الاعلام والدعاية ان يدرسوا تأثير وسائل الاعلام من وجهات نظرا مختلفة ومن زوايا كثير تهم تطور وبناء المجتمع، فهناك دراسات تشمل العلاقات الانسانية بين الافراد في الاسرة الواحدة وطرق التربية الحديثة ونوعية التأثير في سلوك الافراد، وقد تمتد تلك الدراسات لتشمل شرائح مختلفة من المجتمع فلاحا ام عاملا ام طالبا او مثقفا واثر وسائل الاعلام في ارتباطاتهم العامة منها والخاصة.

لهذا الامر جعل الاعلام مرتبط بصورة وثيقة بمصير الانسانية، فهو اداة يتم من خلاله بلورة مقومات الانسان وافكاره وتنظيم مجريات حياته في كافة الظروف التي يتعرض لها مجتمعه ومنها مجتمعنا العراقي الذي يتعرض لاشرس حصار ظالم شهدته الانسانية منذ نشأتها، لذلك يتطلب منا توضيح دور قطاع الاعلام في التعبئة الاقتصادية خاصة اثناء وبعد معركة ام المعارك والي استخدمت بها دوال العدوان العديد من وسائل الاسلحة والدمار اضافة الى سلاح الحصار الاقتصادي وسلاح الاعلام لمواجهة قوة وارادة الشعب العراقي ومحاولة كسب المعركة عن

طريق التأثير الاعلامي لغرض زعزعة ثقة المواطن بقيادته واستخدام الحرب النفسية ومختلف اشكال الدعاية التي يراد منها خلق حالة الاستلاب الفكري وبث الشكوك لديه يسعى الى التمرد والاستسلام لاهداف دول العدوان وخاصة في الميدان الاقتصادي الذي اصبح اكثر الميادين تأثير على المواطن ان مهمة الاعلام وهو تحقيق قدرا من التوازن في المجتمع باتجاه توعية المواطن وتعبئة اقتصاديا باتجاه كسر الحصار الاقتصادي من خلال بث الحماس في نفسه باتجاه استثمار اقصى ما يمكن من الطاقات لزيادة الانتاج وتحسين نوعيته وكذلك اعداد برامج عن اساليب الترشيد الاستهلاكي وكل ما يعزز الصمود العراقي اتجاه هذا الحصار الظالم وعن اهمية البطاقة التموينية ووسائل التدبير ومفردات الالتزام بمعايير محددة للاستهلاك والاقتصاد في مختلف الامور المعايشة وشحذ الهمم واثارة الحماس والاصرار على كسر الحصار الاقتصادي من اجل اسقاط نظيرة الاعلام الغربي والحرب النفسية التي تقودها دول العدوان ضد قطرنا المناضل (المشهداني ١٩٩٣، ص٨).

٤--البعد الزراعي / ما هو دور الاعلام في الاصلاح الزراعي؟

يعتبر الاصلاح الزراعي هو مجموعة مترابطة من الاجراءات الفنية والاقتصادية والاجتماعية ويعتبر جزءا من ستراتيجية القومية الشاملة.. وهنا يحضرنا تعريف الامم المتحدة للاصلاح الزراعي بانه (مجموعة الاجراءات التي تقوم بها الدولة لمعالجة عيوب كيان الاقتصاد الريفي) كما عرفه المؤتمر العالمي للاصلاح الزراعي والتنمية الريفية الذي انعقد في روما عام ١٩٧٩ تحت رعاية منظمة الغذاء والزراعة الدولية بانه (تغيير الحياة الريفية ونشاطاتها من جميع جوانبها الاقتصادية والاجتماعية والبيئية والبشرية) (عزب البعث ١٩٨٩، ص٢٥٤).

هناك علاقة وثيقة بين الوسائل الاعلامية وقطاع الزراعة والري يعد احد الركائز الاساسية لاي مجتمع في العالم، وذلك لاحداث التغييرات او التحولات المرغوبة في البلاد، من خلال قيامه باعداد برامج تعليمية وتثقيفية خاصة بالقطاع الزراعي وذلك لزيادة الوعي عند الفلاح في كيفية استخدام الطرق العلمية الحديثة في الزراعة والتي تسهم في زيادة المحصول والانتاج الزراعي، وكذلك الاعلان عن الاسعار والتمويل والتسويق من اجل تسهيل مهمة الفلاح.. وتعتبر الصحافة والاذاعة والتلفزيون من اهم الوسائل الاعلامية التي تسهم في توعية

الفلاح وتطوير القطاع الزراعي لما لها من اثر واضح في توصيل المعلومات والطرق والاساليب العلمية للفلاح.

وكذلك توجد وظائف اخرى للاعلام في بناء المجتمع منها علاقته بالقطاع الصناعي من خلال قيامه بمهمة الاعلان عن المنتجات الصناعية التي تقوم بانتاجها الشركات الصناعية المحلية والتي تشكل اليوم احد الاعمدة الرئيسية للجانب الاقتصادي في البلاد، حيث يقوم بتعريف المواطن عن نوعية وجودة وقياس المنتجات الصناعية ومقارنتها بالمنتجات العالمية لغرض دعم هذا القطاع من اجل تطويره وتحسينه (حزب البعث ١٩٨٣، ص٧٣).

كما يستخدم الاعلام في التعبئة النفسية للجماهير في الظروف غير الطبيعية التي يتعرض لها البلاد، كالعدوان من دولة اخرى مثل العدوان الفارسي على قطرنا المناضل والحملة الاستعمارية الموجهة ضدنا وكذلك الحصار الظالم الذي يفرضه العالم الغربي والعربي ضد العراق، اذ ان مجموع الفعاليات الثقافية والفنية وتوضيح الحقائق امام الجماهير لابد ان تكون نتائجها تعبيرا حيا عن المنهج والتفكير والبناء النفسي الذي يعمل به حزبنا المناضل حيث ان الوسائل الاعلامية تسهم في ترصين اركان الدولة وسياستها وذلك من خلال:-

أ-التعبير الحي والخرق لافكار وايديولوجية فلسفة الحزب في بناء المجتمع المتحضر.

ب-الدفاع عن المنجزات التي قدمتها الثورة للجماهير من اجل تحقيق مستوى عال لفهم هذه المنجزات واهميتها في حياة الشعب.

ج-تعميق وترسيخ الوحدة الوطنية على اساس الوطن الواحد بين الجماهير لمختلف قومياتهم واديانهم واعتبارها الضمانة الحية لمستقبلهم وحاضرهم.

د-محاربة الافكار الرجعية المتخلفة كالطائفية والعشائرية والاقليمية وكل ما يتبعها باساليب فنية غير مباشرة لتحقيق البرنامج الذي ترسمه الدولة في البناء الاجتماعية للانسان الجديد.

هـ-اطلاق حرية الابداع والعمل للجماهير في كافة الميادين الثقافية والفنية المتوفرة في المجتمع وانمائها. (جاسم ١٩٨١، ص٤).

الفصل الثالث

دور الاعلام في الحرب النفسية

تعد الحرب النفسية صورة من صور الدعاية تستهدف زرع الهزيمة في نفس العدو واقناعه بعدم جدوى المقاومة، ومن ثم يتحتم عليه وضع السلاح والتوقف عن القتال. لقد تداولت وسائل الاعلام العديد من العبارات لمفهوم الحرب النفسية باستخدامها في الصحف والاذاعة والتلفزيون كالحرب الباردة وحرب الافكار والحرب الايديولوجية وحرب الاعصاب والحرب السياسية والعادية وحرب الكلمات وغير الكثير من المصطلحات.

وابرز تعريف للحرب النفسية هو ذلك الذي صور في معجم المصطلحات الحربية عن الجيش الامريكي والقائل (الحرب النفسية هي استخدام مخطط من جانب دولة او مجموعة من الدول للدعاية او الاشاعة وغيرها من الاجراءات الاعلامية الموجهة الى جماعات عدائية او محايدة او صديقة للتأثير على ارائها ومواقفها وسلوكها بطريقة تعين على تقييم سياسة واهداف الدولة المستخدمة لها. (حزب البعث ١٩٨٩، ص٣٤٣).

ان الحرب النفسية تستخدم الكثير من الاسلحة الفعالة للتأثير في العدو ومنها الاشاعة والتي تعد من الاسلحة الفعالة التي تستخدمها الدول للتأثير على معنويات دول اخرى بهدف تقويضهم. وان المعنى العام للاشاعة ينحصر في كونها خبرا منقولا بواسطة الرواية او الكتابة او غيرها من الوسائل تؤثر بسامعها وهي تنتقل من شخص الى اخر عن طريق الكلمة الشفهية دون ان يتطلب الامر بمستوى من الدليل او الاثبات.

لقد وصفها الرفيق القائد في احدى المناسبات بانها (سلاح خطير يستخدمه الاعداء في تنفيذ اغراضهم، والتي هي اثارة الفتن الطائفية والدينية ونشر الرعب والخوف بين الجماهير ولاضعاف مواقف الشعب الوطنية) (حزب البعث ١٩/٦، ص١١) حيث لم يتمكن مصدروها او مروجوها من تحقيق اهدافهم المعادية.

لنجاح الحرب النفسية يعتمد على توفر المعلومات الخاصة الدقيقة عن العدد ومعرفة بعض الثغرات في حياة الشخصيات المهمة لدى العدد ومعرفة نقاط الضعف في البنيان السياسي والاقتصادي والعسكري، اذ ان الحرب النفسية توجه عادة الى قطاعات مختلفة في المجتمع المقابل بهدف تشويه سمعتها او توريطها بعلاقات مشبوهة واثارة الشك من حولها.

وانطلاقا من ذلك نرى وسائل الاعلام دورا كبيرا في الحرب النفسية من خلال الاستخدام الجيد للوسائل المسموعة والمرئية والمقروءة وكذلك الاشاعة والمنشورة والكاريكاتير واشرطة الكاسيت وغيرها من الوسائل.

مهمة قطاع الاعلام في الحرب:

مع التقدم العلمي والتقني لوسائل الاعلام من تلفزيون وراديو وصحافة واقمار صناعية وكوادر متخصصة ازدادت فعالية الاعلام في الحرب بحيث اصبح جزءا من حركة الجيش، وبدا اثره واضحا على مستوى المتحارب داخليا او على العدو خارجي.

ومن هنا نرى الاهمية الكبرى للاعلام في زمن الحرب وتأثير وسائله المتطورة فنيا وثقافيا على نفسية الشعب وقواته المسلحة وصمودها بالاضافة الى التأثير على العدو ولابد هنا من ان نشير الى ان من سمات الاعلام الحرب من اجل نجاحه، الصدق والصراحة ونقل الرؤية الصحيحة للقيادة السياسية الى الشعب بعيدا عن اطار الدعاية المجردة بهدف تعبئة المقاتلين في الجيش والمواطنين وكسبهم واستقطابهم حول الاهداف المركزية للبلد المتحارب موظفا كافة الطاقات التي تخدم المعركة وتضمن النصر، الى جانب ذلك اعتما اسلوب التحليل العلمي للاحداث اثناء مخاطبة الشعب او جنود العدو من اجل احداث التأثير المباشر بعيد عن العواطف المجردة ودون ربطها بالدفاع عن الوطن والامة وتاريخها (حزب البعث ١٩٨٦، ص٧٤).

ان الاعلام ليس وسيلة تقليدية كما قلنا بل وسيلة تعبئة وحشد وتوعية وتحفيز المهم وتحصين الجماهير نفسيا ضد أي اتجاه فيما اذا احسن استخدامها وفيما اذا اختيرت وسائل التعبير الفنية المناسبة في كل ظرف من الظروف واستغلال الزمن استغلالا جيدا قبل فوات الفرصة (المغازي ١٩٧٩، ص١٩).

وعندما تندلع الحرب ويواجه الشعب حالة مصيرية كبرى فان عملية المواجهة يجب ان تكون بهذا المستوى، أي ان تكون مواجهة تاريخية، وعندها سوف تحضر عوامل التحدي التاريخي بكل قوة لدى الشعب، يحضر التاريخ بكل عمق التاريخ وبما يحمل من موروث ثقافي وحضاري ومن رموز وطاقات محركة لهمم الجماهير، تستخدم وسائل الاعلام للتعبير عن النهضة والمواجهة وروح التحدي والصمود والصبر و ثارة النخوة والحماسة وتأجج الروح الوطنية وكذلك كل العوامل التي تحرك عملية الابداع الجماهيري في الادب والشعر والصحافة والقصة والرواية والمسرح والسينما حيث تستخدم كل الوسائل من اجل مواجهة الحالة التاريخية (جاسم ١٩٩٠، ص٦٥).

لذلك ان اعلام الحرب (في جانب اساسي منه) له اهداف محددة تنحصر فيما يأتي:

١-التأكيد على رفع الروح المعنوية للانسان مقاتلا كان في الجبهة او مواطنا في الداخل وربطها بمعنى الواجبات المشروعة للدفاع عن الوطن.

٢-التأكيد على بناء الشخصية العسكرية بتعميق معنى احترام وحب شرف الجندية.

٣-الاسهام في رفع مستوى الثقافة العسكرية للعسكريين من خلال البرامج الخاصة وانطلاقا من مبادئ القيادة السياسية والفكرية والثقافية.

٤-تعزيز روح الانضباط لدى الشعب بما يخلق حالة الالتزام العالي في زمن الحرب.

٥-العمل على تجسيد انتصارات الجيش وزيادة التلاحم الشعبي مع القوات المسلحة.

٦-ايضاح المواقف السياسية التي تصدر عن القيادة والتي تتعلق بالمواقف العسكرية كالموافقة على ايقاف الحرب او المفاوضات او الانسحاب وغيرها.

وهنا اهداف اخرى من الممكن استخدامه ضد قطعات العدو من اجل افشال مخططاتهم وتحقيق النصر عليهم وهي:-

أ-اضعاف ثقة القوات المعادية بقيادتها بالتركيز على الثغرات السلبية في سياسة العدو.

ب-تعميق واثارة الانقسامات بين صفوف القوات المعادية وقواها السياسية.

ج-محاولة استقطاب شرائح المتجمع المعادي وذلك من خلال التشكيك بقيادته وقدرتها على ادارة البلاد والحرب.

د-التأثير على معنويات العدو باستثمار الانتصارات والنجاحات الكبيرة في المعارك.

هـ-العمل على تعميق هزيمة العدو ليس بشكلها المادي فقط وانما بايصاله الى حالة نفسية يائسة وبعدم جدوى استمرار الحرب. (حزب البعث ١٩٨٦، ص٧٥).

نتائج البحث

انطلاقا مما تقدم في هذه الدراسة لابد لنا ان نستنتج وظائف قطاع الاعلام الايجابية والسلبية في المجتمع باعتباره وسيلة فعالة وكسلاح ذو حدين، فنحن ان احسنا استخدام هذا القطاع في خدمة مصالح المجتمع وحسن التفاهم بين الشعوب اعطانا مردودا ايجابيا يسهم في تطور وبناء المجتمع. وان أسأنا استخدامه فانه يرجع علينا بالشر وبالوبال ويمكن تلخيص النتائج التي تبرز اهمية البحث:-

١-تقوم وسائل الاعلام على مساعدة الفرد من تفجير طاقاتها بالخلق وابداع وتساعده على الانتاج، وتمكينه في اثراء التراث الثقافي للمجتمع من خلال اعطاءه الحرية في التعبير عن اراءه خدمة لبناء المجتمع.

٢-تسهم وسائل الاعلام في تهذيب الذوق العام ودفع الجماهير الى التفاعل مع الانتاج الفكري والابداع الفني.

٣-يعد الاعلام من الوسائل المهمة التي تعزز الموقف التعليمية وتطويره في مساعدة المتعلم على اكتساب الخبرة بسرعة ويسر.

٤-يعتبر قطاع الاعلام انعكاسا حيا للواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والمعبر عن الايديولوجية التي يؤمن بها أي نظام في العالم، فهو يعد واجهة حضارية لذلك البلد.

٥-كذلك يستخدم الاعلام في التعبئة النفسية للجماهير في الظروف غير الطبيعية التي يتعرض لها أي بلد في العالم، والتي من خلالها تقوم الجماهير بالدفاع عن منجزات ثورتها وتعميق وترسيخ الروح الوطنية من اجل الوقوف بوجه الاعداء.

٦-محاربة الافكار الرجعية المتخلفة كالطائفية والعشائرية والاقليمية التي تعترض مسيرة المجتمع في الحياة.

٧-يستخدم الاعلام في الحرب النفسية من خلال بثه الاشاعات التي توجه الى المجتمع لغرض زرع الهزيمة في نفس افراد واقناعهم بعدم جدوى المقاومة ومن ثم الاستسلام.

الخـــاتمـــــة

رغم ان مهام الاعلام لا يمكن تجزئتها كمفردات ويجري تطبيق تلك المفردات تباعـــاً ولكن تداخل المهام يفرض بالضرورة اعتمادا صيغ فنية مناسبة وصياغة معينـــة مـــن الكتابـــة والحديث في ضوء كل حالة من اعلان وفي ضوء أي ظرف من الظروف التي يمر بها المجتمـــع، وبالتأكيد ان اساليب العمل والتعبير عن اهداف الاعلام ومهامه تختلف من الناحية التنفيذيـــة للعمل الفني.

وهذا ما حري الباحثان ان يتناولا في بحثهما الموسوم ((دراسة تحليلية حـــول تأثـــير وسائل الاعلام في تغير وجهات النظر للمجتمع)) لعله قد اوفى ولو بشكل نزير مما يسير مـــن تقديم المعلومات التي من الممكن تخدم القارئ في هذا المجال.

والله ولي التوفيق

الباحثان

المصادر العربية

١-القران الكريم.

٢-امام، د. ابراهيم – الاعلام قالاتصال الجماهيري-ط٣- مكتبة الانجلو المصرية/ القاهرة ١٩٨٣.

٣-ابو السعد، عدنان عبد المنعم –تطور الخبر واساليب تحريره في الصحفاة العراقية منذ نشأتها حتى سنة ١٩١٧ –سلسلة دراسات ٣٣٦ – بغداد.

٤-جاسم، لطيف نصيف –الاعلام والمعركة- دار الحرية للطباعة- بغداد ١٩٨١.

٥-----------الطريق الى الغد- احاديث في الثقافة والسياسة والاعلام- مطابع دار الشؤون الثقافية- بغداد ١٩٩٠.

٦-حزب البعث العربي الاشتراكي –تعريفات ببعض المصطلحات –دار الحرية للطباعة- القومية / مكتبة الثقافة والاعلام/ بغداد ١٩٧٩.

٧----------الاعلام وقادسية صدام –الثورة العربية- العدد ٩ سنة- دار الحرية للطباعة- بغداد ١٩٨٦.

٨----------التقرير المركزي للمؤتمر القطري التاسع –بغداد ١٩٨٣ حزيران ١٩٨٢.

٩----------الاشاعة –دراسة تحليلة تقويمية- العدد ٣ سنة ١٩٨٦- دار الحرية للطباعة.

١٠-رشتي، د. جيهان احمد –الاعلام ونظرياته في العصر الحديث –ط١- دار الفكر العربي / القاهرة ١٩٧١.

١١-السيد، د. فتح الباب عبد الحليم –وسائل التعليم والاعلام –ط- عالم الكتب- القاهرة ١٩٧٦.

١٢-شرف، عبد العزيز، المدخل الى وسائل الاعلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت: ١٩٨٠.

١٣-صابات، خليل، وسائل الاتصال نشأتها وتطورها، ط٥، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة: ١٩٩٥.

١٤-صالح، قاسم حسين، الغزو الثقافي عبر الفضائية وتأثيره على الشباب، بحث رونيو غير منشور، بغداد ١٩٨٩.

١٥-الصمودي، د. مصطفى -النظام الاعلامي الجديد- سلسلة عالم المعرفة- ع/٩٤- مطبعة الرسالة- ١٩٨٥.

١٦-العبيدي، جبار عودة، فلاح منفي، وسائل الاتصال الجماهيري، مطبعة جامعة بغداد، بغداد ١٩٨٩.

١٧-الكناني، ماجد نافع -تقويم منهج التربية الفنية المقرر في مدارس المرحلة الثانوية- رسالة ماجستير غير منشورة -جامعة بغداد- بغداد ١٩٨٩.

١٨-المغازي، د. احمد -الاعلام والنقد الفني- السلسلة الثقافية/ القاهرة ١٩٧٩.

١٩-المشهداني، د. فوزي ابراهيم -الاعلام والتعبئة الاقتصادية- مقالة في جريدة بابل- العدد ٧٤٩-سنة ٣- الاثنين ٨ت٢ ١٩٩٣.

٢٠-الموسى، عصام سليمان، المدخل في الاتصال الجماهيري، ط٣، مكتبة الكتابي للنشر، اربد: ١٩٩٥.

٢١-الهيتي، هادي نعمان، الاتصال والتغير الاجتماعي، منشورات دار الثقافة والاعلام: بغداد: ١٩٧٨.

22-Agree, Waren K.: Intriduction to Mass Communication 9th es. Haper and Row publishers, New York 1985.

23-Turnbull, Arthur and Rossel, Biandd: The Graphics of Communication Typography Layout Design, 2nd en., Ohio U. N.Y. 1974.

تأثيرات الرقش العربي الإسلامي في فنون أوربا

الأستاذ الدكتور
عياض عبد الرحمن أمين الدوري

ملخص البحث

تطلق لفظة (أرابيسك) أوربياً على الأعمال الفنية التي كيانها الزخرفة النباتية ذات النمط الأسلامي. وهي لفظة فرنسية تعني "العربي" أطلقها الغربيون على التكوينات النباتية التي قوامها أغصان وفروع وأوراق.

وقد أستبدلت هذه التسمية لاحقاً بلفظة (التوريق) والتي أطلقها العرب على هذه النوعية من الزخارف النباتية حتى أن اللغة الأسبانية إحتفظت بهذا المصطلح العربي بأعتباره أدق لفظ يمكن أن يطلق على هذا النوع من الزخارف.

ولكن هذه اللفظة تم استبدالها مؤخراً من قبل المجمع العلمي العراقي بكلمة عربية أدق وهي (الرقش العربي الأسلامي).

وهذا ما يؤكده الدكتور زكي محمد حسن بقوله"... إنصرف الفنانون العرب المسلمون الى اتقان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها، لإبدعوا في الرسوم الهندسية وأتخذوا من العناصر النباتية زخارف جردوها من أصولها الطبيعية وأسرفوا في استعمالها حتى أصبح بعض أنواعها يعرف عند الغربيين بأسم "أرابسيك" أي الزخارف العربية أو رسوم الرقش العربي". (أطلس الفنون).

من هذا نستشف أن الرقش العربي الأسلامي ينتظم في بنيتان شكليتان أحدهما (هندسي تنطلق من مثلث أو مربع وتفريعاته) ويسمى هذا النوع من الرقش (الخيط). وشكل آخر لين مستوحى من النبات وعروقها ويسمى (الرمي).

ومن هنا نجد أن الرقش الأسلامي كان له صدى واسعا في فنون أوربا من خلال تأثيراته الواضحة في أعمال الفنانين أمثال بيكاسو وماتيس وبول كلي وغيرهم.

ومن النتائج المهمة التي خلص اليها البحث هي:-

- أن تأثير الرقش العربي الأسلامي على الفن في أوربا كان حيوياً، ولقد أثرى الفن العربي الأسلامي، سوق الفن في أوربا، وأعطاه طعماً خاصاً في كثير من الأحيان ولقد أتخذت فنون الغرب نفس أتجاه الفنون العربية الإسلامية في بعض الأحيان، كما لاحظنا ذلك في اعمال كبار الفنانين منهم ديلاكروا وأوماتيس وبيكاسو ماكه وبول كلي.

تأثيرات الرقش العربي الأسلامي على فنون أوربا

أتيح للفنون العربية الآسلامية أن تؤدي ما عليها من دين للفنون التي سبقتها، فأثرت في الفنون الغربية منذ العصور الوسطى، إذ أعجب الفنانون الغربيون بكثير من منتجات الصناع والفنانين في ديار الآسلام، سواء أكانوا من المسلمين أم من غير المسلمين.

وأخذوا عنهم بعض الموضوعات الزخرفية والأساليب الفنية، وليس مثل هذا التبادل الفني غريباً في شيء، فقد أتصل الشرق الأسلامي بأوربا في العصور الوسطى بواسطة التجار اولاً، والمدنية في الأندلس وجزيرة صقلية ثانيا، وبفضل مشاهدات الحجاج في الأراضي المقدسة وكما كانوا يحملون معهم الى أوربا من التحف الأسلامية، ثم بواسطة الحروب الصليبية، فضلاً عن أتصال الآوربيين بالعثمانيين بعد ذلك. (م،٦، ص٦٥٥).

فالحضارة العربية الأسلامية قامت على أرض واسعة تبتدئ من شواطئ الأطلسي حتى الخليج العربي، ومن شواطئ البحر الأبيض المتوسط شمالاً حتى رمال أفريقيا المتوسطة جنوباً، وكانت الشعوب المنتشرة على هذه الأرض ذات دين واحد وتتكلم لغة العروبة ولها نفس المؤسسات في أكثر الأحيان.

ولقد وصف غوستاف لوبون، عظمة هذه الحضارة قائلاً: (عندما ندرس أعمال العرب العلمية وأكتشافاتهم فأننا نرى أنه ليس من شعب أستطاع مجاراتهم بنفس الوقت القصير وبنفس الوفرة الهائلة، وعندما نمتحن فنهم فأننا ندرك أنه يملك أصالة لا سابق لها. (م،٢، ص٧).

أن هذه الشهادة مهمة جداً لتأكيد أصالة الحضارة العربية، حضارة تعود الى ما قبل الأسلام وتمتد حتى يومنا هذا، ونستطيع أن نحدد أطراف الحضارة العربية الحديثة بقولنا، أنها حين أمتدت اللغة العربية، ذلك أنه حيث توجد اللغة العربية فثم شعب عربي وحضارة تنتسب الى العرب. ولقد كان لظهور الأسلام أثر في جمع شتات العرب وفي خلق دولة عربية واحدة يحكمها الرسول صلى الله عليه وسلم ومن جاء بعده من خلفاء. وتابع العرب ايضاً تطوير حضارتهم في مجال الأبداع الفني، ولابد من أن نشير الى أن الفن العربي الأسلامي أدى دوراً هاماً في مجال الحضارة العربية الأسلامية على عكس ما يعتقد بعضهم.

لقد دخل الفن الى جميع مظاهر الحياة العربية، وخاصة في العمارة والتصوير والزخرفة وهذا ما سنوضحه من تأثيرات الرقش العربي الأسلامي (مجال بحثنا) في فنون الغرب.

فالحضارة العربية الأسلامية في مجال التشكيل الفني، هي من أروع الحضارات الأنسانية وأخصبها ــ تميزت بتعدد جوانبها وقوة شخصيتها، وأمانة الفنان المتخصص في معالجة فنونها المختلفة بروح الأيمان والأمانة والجدية والأخلاص والتحرر من الذات ومن المظاهر الشكلية.

والفن العربي الأسلامي من أغنى الفنون في التنويع الموجود في سطوح المباني أو التحف أو الأعمال التطبيقية المختلفة، والفنان العربي المسلم يستفيد من كل خامة ومن كل زخرفة، ومن كل لون في أغناء السطح، مستغلا القيم اللمسية لسطوح الخامات الطبيعية ومنوعاً في اتساع العنصر الزخرفي أو دقته، وفي الظلام التي تلقيها العناصر على الأرضية للوصول الى أعلى قيمة جمالية من ملابس. (م،٧ ص٥-٧).

وأن ماوصلت اليه الزخرفة في العصر الأسلامي من تقدم وازدهار شملت الكثير من الحرف والصناعات، في التفنن بالزخارف النباتية التجريدية والهندسية ذات التقاسيم النجمية والمضلعة الى غير ذلك من نقوشات الخزف والزجاج واشغال المعادن الدقيقة.

وتعد الطبيعة وما فيها من مرئيات أساساً لكل زخرفة صحيحة فهي وحي الفنان ومصدر الهامه وخياله ومنها يستمد أسسها ونظمها وعناصر تكويناته. كان لابد من هذا التقديم لغرض استقراء وفحص محتوى تأثيرات الفن العربي الأسلامي والرقش العربي الأسلامي بالذات في فن اوربا وفي مجالاته المختلفة.

ومن أبرز تأثيرات الفن العربي الأسلامي في بلاد الغرب في مجال العمارة والزخرفة، لقد أقتبس الأوربيون عن طريق الحروب الصليبية، بعض الأساليب المعمارية من قلاع سوريا ومصر كالمشربيات، والمشربيات(*) ومما أقتبسوه أيضاً المراقب الصغيرة على الأسوار والأبراج الصغيرة البارزة.).

وقد شيد النورمانديون في صقلية عمائر كثيرة تتجلى التأثيرات الأسلامية في تصميماتها وقبابها وعقودها واعمدتها وزخارفها. كما أقتبس المعماريون الأنجليز من العمارة الأسلامية زخارف من فروع نباتية كانوا يرسمونها في العمائر بصورة بارزة ويسمونها (بالأرابسك).

كما تبدو في جنوب ايطاليا التأثيرات العربية فضلاً عن أن أبراج النواقيس في ايطاليا في عصر النهضة كانت مقتبسة من أسلوب المآذن المغربية، كما أعجب الأيطاليون بظاهرة معمارية جميلة شاعت في مصر على عهد المماليك وهي تبادل طبقات افقية من احجار قاتمة اللون مع

أخرى زاهية استخدموها في الواجهات الرخامية المخططة التي شيدت في بيزا وفلورنسا وجدوا ومسينا. وفي جنوب فرنسا استخدمت العقود المفصصة والمفصصة الملونة والزخارف المشتقة من الكتابات العربية والزخارف المظفورة والمساند الخشبية. كما أستخدمت في بولندا المقرنصات والأرابسك ووريقات الشجر ذات الفصوص الثلاثة حيث تظهر جميعاً في كنيسة لوفوف ويعود تاريخها الى النصف الثاني من القرن الرابع عشر للميلاد . (م.٦، ص٦٦١-٦٦٢).

اما في مجال الفنون الزخرفية والتطبيقية فقد قلد الأوربيون الكتابة الكوفية مظهراً زخرفياً دون الألتفات الى مضمونها ومعانيها ويبدو ذلك في صليب أيرلندي مصنوع من البرونز كتبت عليه عبارة بأسم الله وهو محفوظ الآن في المتحف البريطاني، وفي المتحف نفسه قطع كثيرة من العملة الأوربية عليها كتابات كوفية ولعل بعضها أستعمل لتسهيل التعامل مع المسلمين، ولكن لاشك أن بعضها الآخر لم يفقه الغربيون معناها فنقلوها كزخارف فحسب، وقلدهم في ذلك كثيرون من بعدهم ولاعجب فأن بين تلك الكتابات عبارات أسلامية او آيات قرآنية لاينظر أن ينقشها ملوك مسيحيون على عمائرهم . (م:٦ ص٦٦٣).

وتأثر الأوربيون كثيراً بالأساليب الفنية في صناعة التحف المعدنية الأسلامية التي كان الأقبال عليها عظيماً في أوربا، فأقبل الصناع على تقليدها ولاسيما في الجمهوريات الأيطالية وأوربا الوسطى ، بل أن هذه الجمهوريات، ولاسيما البندقية، ورثت هذه الصناعة بعد أن بدأت في الأضمحلال في الشرق الأسلامي منذ القرن الخامس عشر. (م:٦، ص٦٦٣).

وكذلك أقبل البنادقة على تقليد التحف الزجاجة الأسلامية ولاسيما ما كان منها مموهاً بالمينا، وأنتشرت هذه الصناعة من البندقية الىغيرها من المدن الأروبية. اما أساليب المسلمين في نقش الخشب وزخرفته وتطعيمه فقد ظهر تأثيرها في فنون البلاد الأوربية التي كان لها بالعرب أتصال مباشر كالأندلس وجنوبي فرنسا صقلية. (م:٦، ص٦٦٤).

وقد أهتم الأوربيون بالمنسوجات العربية الأسلامية حث كان الأعتقاد السائد أن مصوري الغرب في القرن الرابع عشر دأبوا على تزيين لوحاتهم العديمة الأهمية. غير أن من يلقى نظرة متفحصة على الرسوم الفنية بدقة تباينها، والتي كانت لاتحلى سوى الأقمشة الفاخرة في لذك الأوان من حرير وأنسجة مزركشة، لايلبث أن يتبين أنه أنما يواجه ظاهرة أنتشار (أزياء) شرقية

في فنون الغرب، تماماً كما حدث بعد ذلك في القرن السابع عشر عندما ذاعت في الغرب بدعة الرسوم الصينية.

وليس من باب الصدفة أن نقف على هذه الظاهرة من ايطاليا في أثناء القرن الرابع عشر أذ كانت هذه البقعة الغربية مهيأة في تلك الفترة لأستقبال المؤثرات الشرقية بصورة خاصة. فما كان أنه قد مضى جيلان كاملان على العاصفة الكبرى التي احجبت سعيرها آنذاك بين الشرق والغرب عشائر (جنكيزخان) وترتب عليها هجرة عدد كبير من العمال المسلمين الى الغرب واستيطانهم اراضيه.

وكانت حرفة نسج الحرير منتشرة بين الشعوب الأسلامية في الشرق الأدنى وأسبانيا الى أيطاليا وهنا لاقت عصرها الذهبي الأول في أثناء القرن الرابع عشر، حين كانت تصدر الأقمشة الحريرية الأيطالية الى جانب أنسجة الأقطار الأسلامية والآسيوية الشرقية الى البلدان الشمالية كفرنسا وهولندا والمانيا وانجلترا والسويد. كما ظهر بالغرب في نفس الوقت- مع بداية القرن الرابع عشر تيار فني كبير يبشر بالعصرية.

أذ أكتشف مصوروا ايطاليا للمرة الأولى- وعلى رأسهم أعلام مشاهير من أمثال جيوتو (Giotto) ودوتشيودي بوونيق (Buoninsegns Ducciodi)- جمال ما يحيط بهم من بيئة مادية جديدة بالتصوير في رسومهم. ولذلك فقد انصرفوا الى أدخال الكثير من التفاصيل الجذابة المتعددة الأجزاء على لوحات قد يسيهم ذات التكوينات الضخمة. وما لبثوا ان اهتموا بزخرفة منسوجاتهم الحديثة الفاخرة، وبهذا ظهر طابع تصويري جديد طالما كان بعيداً كل البعد عن الرسامين الغربيين في القرن الثالث عشر .

ليس من العجيب اذن ما بعد هذا العرض الخاطف، اذ وجدنا لوحات كبار المصورين الايطاليين تزخر في النصف الاول من القرن الرابع عشر بزخارف المنسوجات الاسلامية او المستوحاة عنها .اذ انه بالرغم من استحداث صناعة الانسجة الحريرية في ايطاليا، وما استنتج ذلك من انتقال كثير من الزخارف الاسلامية اليها مع فنون هذه الحرفة الجديدة، فقد ظلت منسوجات اسبانيا واقطار الشرقيين الادنى والاقصى، فضلاً عن اقمشة دول ماوراء البحار، تواصل تدفقها على الغرب زمنا طويلا بعد ذلك ومن بين الرسوم المذكورة (الاشكال /١ ٨٠ ٩٠) .(م،١،ص١٨).

ان ضخامة عدد من قطع النسيج التي جلبت الى الغرب لاتدعو الى الدهشة لان صناعة النسيج كانت اكبر الصناعات في عالم الاسلام، بحيث كانت تقدم للناس كل ما يحتاجون اليه من ثياب، وتقدم لهم كذلك اهم لوازم البيت كالاغطية والمساند والبسط والستر والخيام ولما كانت قطع النسيج متينة يسهل طيها، فانها لم تكن عسيرة النقل .

فاذا ما وصلت الى بلاد الغرب، استخدمت في اغراض ثانوية في العادة .مثال ذلك ان نسيجاً اسلامياً صنع في وقت مبكر وعليه رسم اسلامي لطائرة استخدام غطاء لنقاب السيدة العذراء ويوجد الآن في كنيسة شارتر(قرب باريس) .

واقدم قطعة نسيج حريرية ذات تصاوير وعليها اسم يكمن تحديد تاريخه، واستخدمت في شي يتصل بالكنيسة . ولابد ان تكون قد صنعت قبل عام ٣٥٠ هـ – ٩٦١ م وهي السنة التي قتل فيها القائد التركي الذي ورد اسمه عليها. وكانت هذه القطعة من قبل في كنيسة (سان جوس سور– مير) (Saint Tosse –Bur-Mer) الصغيرة قرب كالية، وهي اليوم محفوظة في متحف اللوفر في باريس . ومن ناحية اخرى فان اهم قطعة حرير مصورة تحمل اسم مدينة اسلامية توجد اليوم ضمن ذخائر ديسان ايزيدورو (San Isidoro) في مدينة ليون (Leon) بشمال اسبانيا. وتاريخها متأخر بعض الشيى عن تاريخ القطعة الاولى، أي حوالي القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي . وتقرا على هذه القطعة انها صنعت في بغداد، لكن من الممكن ان تكون محاكاة اندلسية لاصل عراقي. فمع ان كثير من قطع النسيج وصلت الى اوربا من بلاد بعيدة فان ما وجد منها في الكنائس الاسبانية يكون في العادة مجلوبا من مركز صنعي اندلسي قريب، وذلك ما نتبينه في قطعة النسيج المسماة ((حجاب الخليفة هشام الثاني المؤيد)) (٣٦٦ هـ– ٩٧٦–١٠١٣ م) التي يمكن ان تكون جزءا من ثوب قدم الى كنيسة سان استبان، في بلدة سان استبان دي جرماج (San Estebn de Gormaz) كغنيمة حرب. وهذا ينطبق ايضا على النسيج الموحدية الكبيرة التي ترجع الى القرن السادس الهجري– الثاني عشر الميلادي، ظهر تطور جديد وهو ان النسيج الاسلامي اصبح نموذجا ينسج النساجون الاوربيون على منواله مع التصرف، وان كان ذلك التصرف محدودا . .

ففي اول الامر اخذ نموذج الرسم الاسلامي على النسيج، الذي يمثل دوائر مع زوجين من الحيوان وقلد في مدينتي لوكا (Lucca) وريجنز بورغ (Regenbrg) .ويقع ذلك اقبلس

التكوين ذات الهيئة البيضاوية، ونماذج رسوم مربعات القاشاني الهندسية، التي كانت تنسج مدجنة مقتبسة من رسوم صينية. وبعد ذلك يبدو ان الصناع الاتراك والايطاليون اثر بعضهم في بعض. وذلك عندما اخذوا ينشؤن نماذجهم في تصوير القماش بوحدات زهرية وعلى هيئة الخرشوف على نطاق واسع . وهناك مجموعة خاصة من قطع النسيج تتكون من تلفيعات حريرية طويلة (Scarres) كانت تدخل في ملابس النبلاء البولنديين في القرن الثامن عشر. (م.٥ ص ٤٥٢) .

وكانت التلفيعات تجلب في الغالب من استانبول بواسطة التجار البولنديين والارمن الذين كان لهم دور في تاريخ الفن البولندي، باعتبارهم وسطاء مهمين بين الشرق والغرب. ولم يلبث ان ادى ازدياد الطلب على هذا النوع من التلفيعات الى صنع نماذج منها بولندا على هيئة بسط دون ان تفقد طابعها الغريب، وظلت تصنع في تلك البلاد وتلبي حاجة السوق فيها حتى نهاية القرن الثامن عشر وهناك تأثر متأخر للنسيج الاسلامي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في تصميمات ويليام موريس[1](م،٥ ص٤٥٣).

وكان الخزف الاسلامي قد أثر تأثيراً كبيراً في تطور صناعة الخزف في اوربا ولاسيما بواسطة الاندلس الاسلامي التي ازدهرت فيها صناعة الخزف ذي البريق المعدني وكانت مصنعها تشتغل لحساب كثير من البابوات والكرادلة والاسر النبيلة في اسبانيا والبرتغال وايطاليا وفرنسا. (م،٦ ص٦٦٣) .

ونظراً لكون الخزف له القابلية على الكسر في اثناء النقل فانه لم يوجد الا في اماكن اوربية قليلة في العصور الوسطى، ولكن اكتشاف آنية زجاجية اسلامية في السويد وجنوب روسيا بل في الصين، يدل على ان بعد المسافة لم يحل دائما دون نقل هذه الاواني. وكانت تلك الاواني في العادة تستقر اخيرا في الكاتدرائيات والكنائس والاديرة. وفي بعض الاحيان كان يظن انها هدايا من الصليبين او من شارلمان نفسه زيادة في التعظيم . واشهر ذخائر الكنائس من الانية الزجاجية في الوقت الحاضر توجد كنيسة القديس اصطفان في فينا، وهي عبارة عن قارورة (زجاجة) حاج شامية مطلية بالميناء يرجع تاريخها الى حوالي عام ٦٧٩ هـ /١٢٨٠ م ويقال ان هذه القارورة تضم ترابا من ارض بيت لحم مشبع بدماء الشهداء . والزخرفة الغنية في هذه القطعة التي عملت لسلطان غير معروف رسمت بطريقة تتناف الى حد ما مع الجو الديني

لانها تضم موضوعات دنيوية مختلفة بينها فريق من السمار والموسيقيين جالسين على حافة الماء .

وهناك قطع اخرى تعرفها عن طريق قوائم المتاحف. مثال ذلك مانجده في القائمة الخاصة بمقتنيات شارول الخامس ملك فرنسا (١٣٧٩-١٣٨٠) اذ نقرأ في هذه القائمة ثلاث اوان من الزجاج على الطراز الدمشقي بالاضافة الى طست وزجاجة سراج، وقطع زجاجية اخرى من نفس المكان (أي من دمشق. ونجد في القرن التالي ان القائمة الخاصة بمقتنيات بيرو كوزيمودي ميدتش Pierocosimode Medici حافلة كذلك باشكال مماثلة من الزجاج الدمشقي. (م:٥ .ص ٤٦٩-٤٧٠).

وعلى الرغم من اهمية صناعة المعادن الاسلامية في العصور الوسطى فقد كان لها فيما يبدو تأثير اقل على الفنون في اوربا. وربما يرجع ذلك الى ان القطع المعدنية المفردة كانت في العادة ثقيلة الى درجة لم يتمكن معها الحاج الغربي المتعب او المحارب الصليبي من حملها معه عند عودته الى بلاده . ومع ذلك فهنالك دلائل على وجود قطع من المصنوعات المعدنية الاسلامية في اوربا، وعلى ما خلفته من اثر . واقدم هذه النماذج واشهرها هو تمثال العنقاء البرونزي الموجود في بيزا . ويعتبر هذا التمثال واحد من المشغولات المعدنية الممتازة من العصر الفاطمي في مصر. وحدث في وقت متأخر، ربما في القرن السابع عشر، ان دخلت قطعة معدنية اسلامية شهيرة اخرى من العصور الوسطى في مجموعة مقتنيات اسلامية شهيرة اخرى من العصور الوسطى في مجموعة مقتنيات ملكية غربية وذلك في ظروف غير معروفة لدينا الآن. وايا كانت هذه الظروف فان القطعة المعدنية التي تعرف باسم ((معمدة القديس لويس)).

قد وصلت متأخرة جدا ولم يكن لاسلوبها في الزخرفة اثر على الفنانين المعاصرين .وحدث ارتباط بين الحروب الصليبية وبين قطعة معدنية مستوردة مماثلة هي عبارة عن طست امتلكه لمدة طويلة ادواق ارنبرج (Arenberg) ومحفوظ الآن في متحف فرير للفن (Freer Gallery of Art) وقد صنع هذا الطلست لخصم الصليبين المسلم السلطان الملك الصالح نجم الدين ايوب قبيل منتصف القرن السابع الهجري / الثالث عشر للميلاد.

وبخلاف هذه القطع الغنية الكبيرة المشهورة التي لم يكن لها مع ذلك تأثير نجد ان بعض القطع الاصغر حجما كان لها تأثير محدد. وفي بعض الاحيان نجد ان النموذج الاصلي لهذه القطع غير معروف الا عن طريق القطع التي صنعت على منواله واقدم مجموعة من هذا الطراز

تتمثل في الاواني الرومانية الطراز[٢] (Ronanesge) وكانت تستعمل لصب الماء. ولايمكن الشك في الشرق الاسلامي قبل ان توجد في اوربا وكان لها في اوربا نفس السمات الوظيفية الشرقية كوجود انابيب لدخول الماء وخروجه، ووجود مقابض مشكلة في هيئة حيوانات كما كانت تحمل نفس اشكال المخلوقات العجيبة المقتبسة من الشرق الاسلامي فضلاعن اسلوب زخرفتها واحد في الحالتين . (م،٥ ص٤٥٩).

وحوالي نهاية القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي أي في الفترة التي شاع فيها استعمال فن صياغة المعادن الاسلامي اوسع انتشار في اوربا وتمثل في ظهور عدد كبير من الطسوت والقصاع والاطباق الكبيرة والاباريق والشمعدانات مصنوعة بهذه الطريقة في البندقية، ويتحمل ايضاً في بعض المدن الايطالية الاخرى، واستمر ظهورها طوال النصف الاول من القرن التالي وجميع هذه الاواني مصنوعة من نحاس شديد البريق، كان يصاغ صياغة دقيقة ويطلى بالفضة . وفي بعض الاحيان كانت تلك الاواني تمهر بامضاءات اعضاء جماعة صغيرة من الصناع[٣] الا ان هذه القطع الفنية لم تكن تؤرخ قط. وكانت تسمى في العادة باسم (صفة العجم) الزمينا (Azzimin Work) (وهي تسمية مشتقة من المصطلح العربي ((اعجمي)) للدلالة على الاجناس غير العربية (الناطقة بالعربية) وظلت هذه القطع الفنية تشتهر لزمن طويل بانها من عمل صناع من الشرق الاسلامي انتقلوا الى البندقية وعملوا فيها. (م،٥ ،ص٤٦١) .

وفي مجال التصوير فقد كره الفنانون المسلمون محاكاة الطبيعة وانصرفوا الى ميادين اخرى تخلو من القيود ويجدون فيها الحرية لاشباع غرائزهم الفنية واظهار مهاراتهم فقد ابتكروا في الموضوعات والعناصر الزخرفية مما جعل الفن الاسلامي ذلك الطابع الزخرفي الاخاذ الذي تميز به عن سائر الفنون الاخرى. وانتجوا سجلاً حافلاً من العناصر النباتية من اوراق وزهور وثمار في اشكال تجريدية محورة ذات طابع عربي اسلامي وجعلوها تتهادى وتتشابك مع بعضها ومع الكتابات الكوفية والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعتها روائع تبهر الابصار . ولقد بلغ من روعة تلك الابتكارات الزخرفية ان اطلق فنانون اوربيون على أي تكوينات زخرفية تتشابك فيها العناصر حتى ولو كانت غير اسلامية بحيث ينتج منها ما يشبه ما ابدعة الفنانون العرب المسلمون، لاشك ان نسبة ذلك الى العرب ينطوي على اكبر تقدير لما وصلوا اليه من اصالة في

زخارفهم واعترافا بفضلهم في هذا المضمار الذي يبرز فيه غيرهم .

ويبرز تاثير الارابسك الاسلامي على طراز النهضة وهو في اوج ازدهاره ويتضح ذلك خلال النهضة الفنونسية في عصر هنري الثاني وبالذات في زخارف الكتب وكذلك في المانيا وخاصة في الاعمال الزخرفية بيتر فلونتر Peter Fiotner وفيرجيل سوليس Virgil Solis في مدينة نورتبرج . (م٨ ،ص ٢٦٤- ٢٦٦).

ومن الفنانون الاوربيون الذي اهتم بفن الزخرفة (الارابسك) فرانشيسكو بليجرينو F.Pellegrino الذي قام بنشر كتاب عام ١٥٣٠ م ضمنه تصميمات خشبية جاءت غير اصلية لانه لم يعامل السطح كطل حدة واحدة ولكنه قطعة في اجزاء مختلفة كان كل جزء منها فيه سيشكل يشبه (الارابسك) وفي عام ١٥٤٦ م نشر كتاب آخر في باريس تحت عنوان Liver de Moresgues وهو موجه لصناع الذهب او الصياغ الاوربيون على اساس تعليمي (م٧ ،ص٣٢).

وهكذا كان ازدهار الفن الشرقي في حياة الاوربيون، في البلاد التي كان بينها وبين العرب تجارة مستمرة، او مبادلات للتمثيل الدبلوماسي كما تم ايام الحكم العثماني، وكل ما وصل الى اوربا من مظاهر الحياة الجميلة في الشرق تأثرت النهضة الايطالية اولا، بتقاليد الفن العربي الاسلامي التي نقلها العثمانيون عبر القسطنطينية . فلقد اصبحت الازياء العثمانية،موضع اعجاب اهل البندقية وفلورنسا لغرابتها وبهائها، فالروب الطويل الشرقي، والعمامة العالية، اصبحا مالوفين لديهم، للعلاقات المستمرة التي كانت بين الدولة العثمانية وبين ايطاليا .ولذلك فاننا لن نستغرب ابدا اذا ما راينا (مازاتشيو) اباً للفن الايطالي وقد تناول في صورة موضوعات وشخوصاً، ارتبطت تماماً بالتقاليد الاسلامية.

ولم يقتصر تأثير الشرق العربي،على ما انتقل الى وربا من مظاهر الفن،بل ان بعض الفنانين حاول الترحال الى الشرق للتعرف على غرائب الحياة وعلى مظاهر الحضارة، التي كان ماركوبولو (من البندقية) قد حكى عنها بعد اسفاره التي قام بها عبر الشرق، في مؤلفه (كتاب روائع العالم) .

وفي لوحة محفوظة في اكاديمية الفنون الجميلة في البندقية،صورها ((جيوفاني مانزويني)) عن القديس الانجيلي مرقص، نرى ان الازياء العربية التي صورها استعيرت من الطراز العثمانية التي

كان التجار الاتراك والعرب يتحملون بها عند زيارتهم البندقية .

وفنان البندقية الاشهر((فرونيز)) .كان بارعا في ستخضار تقاليد الحياة في القدس ايـــام المسيح،ففي لوحاته الكبيرة ((العذراء عند ليفي)) و((العذراء عند شمعون)) وغيرها،نراه قدكسا شخوصه بقماش البروكار العربي المحلى بالجواهر الشرقية،وحاول ان يتصور الطابع الصحيـــح على اقرب وجه.

وعندما كان الفنان يحاول تصوير المواضيع العربية التي تمثل الحياة المستمرة في الشـــرق، والمشاهد المثيرة التي ترد عن الشرق، والمشاهد المثيرة التي ترد عن الشرق، كان يلجا غالبا الى تصوير ذلك في جو قريب من الجو المعاصر،ففي لوحة((الرجل ذوالعمامة)) لروبتر،نلاحظ مدى التزام الفنان لتفاصيل اللباس والهيئة التي يتميز بها لسان الشرق، وخاصة العربي، كما نلاحـظ تقيده بميزات هذا الانسان،كالبسالة والفروسية التي اجاد روبتر التعبير عنها في لوحات صيـــد الاسود. (م٣ ص٤٢).

ومنذ بداية القرن التاسع عشر، فقد تهافت الفنانون على زيارة شمال افريقيـــا مدفوعـــين وراء طبيعة جديدة وحضارة جديدة،ثم غيرت زيارتها جميع اوهامهم، فالفوا هذه المشاهد وتلك الحياة ،واوضحت اساسا لموضوعاتهم ورسومهم.

ولقد ظهر من هؤلاء الفنانين المستشرقين عـــدد كبـــير نذكـــر منـــهم بونتغتـــون Boenington وجيريكو Giricanlt والسيد اوغست M.August وديكامب Decamps وشانمارتان Champmerti ومارلاه Marlat ودوزاه Duzats ،الا ان دور هؤلاء لم يصـــل في اهميته الى مستوى دور دولاكروا Celacroix ،رائد المستشرقين، بناحية اخذها عن البـــلاد العربية ، فبينما كان ديكامب يهتم بالتضاد الضوئي، وكان دولاكروا يبحث عـــن الالـــوان النادرة وعن جمال الاوضاع،وكان شاسيريو Chasseriam يسبغ الوجوه العربية بمسحة مـــن الكآبة وكان فرومانتان يشرع في تحليل مبعث عن العادات والـــروح العربيـــة اماديـــهودنك Dehodeng فقد اغرم بمشاهدة العنف، على عكس وبورغ Leborg ورونـــوار Renoir اللذين بحثا عن الفتنة، كما فعلت الأنطباعية عندما سعت الى الكشف عن جمال بعض مشـــاهد الطبيعة الشرقية.

وفي عام ١٨٣٠م كان استيلاء فرنسا على الجزائر ورافق الأحتلال هجرة عـــدد مـــن

الفنانين وكان ماتيس من اوائل الفنانين الذين هاجروا، ولقد كان تأثير الفن العربي على ماتيس واضحاً جداً، ولقد دون موريس دوني الفنان الرمزي الشهير بعض أنطباعه خلال زيارته للمغرب العربي قال: ((في المقاهي المغربية وفي -حديدة- رايت مصورين ذكر في أسلوبهم بمدرسة ماتيس)).

ولقد قال سامبا: ((أن الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب أكدت انصياعه للون الحي وللشكل المسطح وللرقش العربي الأسلامي. وبكلمة واحدة. لعناصر الفن العربي الذي دعم فنيته حسب أعترافه)). (م،٣، ص٤٦).

أن أطلاع ماتيس على الفن العربي من خلال المنمنمات الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس، ومن خلال الخزف المحفوظ في المتحق الوطني للفنون التزيينية ومن خلال الآثار التي عرضت في المعارض الكثيرة في أوربا، كونت طريقته وأسلوبه في التصوير.

ولقد أصبح مؤكداً أن ماتيس كان يعيش بعمق حالات الأنجذاب نحو مظاهر وآثار الفن الأسلامي بل أننا لنتصور ماتيس وقد شعر دائماً أنه منسوب الى الفن العربي، وأن خياله الذي كان يمتدد دائماً نحو العالم العربي، قد وجد أخيراً حقيقته.

والواقع أن ماتيس كان السابق لفهم الفن العربي الأسلامي وكشفه وتطويره ولقد كان القادر على تعميمه والتعريف به في العالم أجمع متخطياً جميع العنعنات والعصبيات. يندران يكون من بين لوحات ماتيس وموضوعاته ماله صلة بالعرب. أن بالموضوع أو بالأسلوب والطريقة. فلتقارن مثلاً بين لوحته (عارية زرقاء) ذكرى مدينة بيسكر وبين قطعة من صحن الخزف من العصر الفاطمي الموجودة في المتحف العربي في القاهرة أننا نجد فيهما نفس الشكل، نفس التخطيط، نفس التصحيف والتحوير، ولنأخذ أيضاً لوحته (فرنسا ١٩٣٩) لكي لنبتدئ بالكلام عن أحدى (وصيفاته) ولندرس هذه اللوحة بأمعان. أنها مجرد ذات نظرة غامضة جالسة على معقد، ولكن الصورة تبدو لنا لأول وهلة وكأنها صيغة من صيغ الفن العربي، فالرداء أشبه بورقتين متناظرتين تنتهيان بيدين أشبه ببرعمين، والقميص الداخلي كأنه شجرة نخيل، وجيمع توابع الخلفية والمقعد تزيينات عربية محضة (أرابسك) هنا تبدو محاولة ماتيس في الابتعاد عن الأجهاد والهم والمسؤولية الذهنية كما يقول هو. أن الفن لدى ماتيس كشأنه عند العرب، هو الفرح والأيقاع والنغم. ولم ينقطع ماتيس رغم آلامه عن التعبير عن الفرح الذي أحسه وحفظه

في البلاد العربية حيث قضى (أجعل لحظاته المغربية) كما يقول. (م،٣، ص٤٦).

وهكذا فأن الشكل سواء أكان مجرد تزيين أو رمز أو استعارة، يبقى صيغة الجمال الفني المحض. لنأخذ أيضاً لوحة (وجه تزييني على خلفية تزيينيه) في هذه اللوحة تقابل عالم الشرق بتمامه رائحة بشرته السمراء المحروقة بشمس الصحراء. وقبل ذلك نرى الطريقة العربية (وروعة الألوان، رشاقة الرقش، بساطة التجريد). ويوضح ماتيس ذلك بقوله (أن البساطة في فني تعود للرقش العربي الأسلامي. فلكي أستطيع تصوير امرأة مثلاً فأنني أكثف دلالة هذا الجسم ساعياً وراء الخطوط الأساسية).

ولقد حملت لوحات ماتيس العديدة، وخاصة منها لوحات الوصيفات، سر ماتيس كما يقول دييهل: (أنها الأستعارة التي تفسر المنحنيات الخارقة لدى الوصيفة، أنها الخط الذي لايمكن تقليده). ويتساءل دييهل: (ولكن هل الأستعارة إلا الرقش العربي الأسلامي). ولقد أوضح ماتيس لنفسه دور الرقش العربي الأسلامي (الأرابيسك) في فنه، وأبان كلفه به عندما كان يجيب الناقد فيسرده قائلاً: (أنني أحب الرقش العربي الأسلامي لأنه الوسيلة المركزية للتعبير بمختلف الوجوه) لم يعد الشكل غاية لدى ماتيس. لقد أصبح وبكل بساطة مجرد مساحات وليس حجماً، أنها مساحات للون والضياء محاطين بتلك الخطوط السوداء الواضحة، التي أعتاد الناس أن يطلقوا عليها تسمية الرقش العربي (ارابسك). ولقد أصبح من مهام هذه الخطوط تلخيص جميع عناصر الموضوع والتعبير عنها. (م:٣، ص٤٧).

العنصران الرئيسيان اللذان يميزان فن ماتيس واللذان يربطانه بشدة بالفن العربي هما التكرار والتوازن.

أنه من المعلوم أن الرقش العربي الأرابسك يعتمد بالدرجة الأولى على صيغ معينة بعضها مأخوذ عن النبات وبعضها تجريدي لايحمل أية دلالة، وكانت هذه الصيغ مبنية على أصول جمالية أولية هي التناسب والتقابل. ولكن الذهن العربي الذي يميل الى الأمتداد نحو المطلق كما يقولون، يعتمد في كثير من الأحيان أن كان في فكره أو في دينه أو في فنه، الى تثبيت الأيقاع، والى الحفاظ على جواب القرار، والى التكرار المبني على عقيدة دينية.

وليسْ من يجهل أثر العرب في أسبانيا في مجال الفن، فأن الشواهد المتروكة من قبلهم والآبده حتى اليوم، كجامع قرطبة من القرن الثامن، مأذنة جامع أشبيلية (الجيرالدا) من القرن

الثاني عشر ، وقصر الحمراء في غرناطة من القرن الرابع عشر وغيرها، هذه الآوابد هي سجل حافل للنهضة الفنية التي وصلت اليها أسبانيا في عهد العرب. (م:٣، ص٤٨).

في هذا الجو العربي الذي مازال مخيماً حتى اليوم على أسبانيا، وفي (مالقا) التي بقيت عربيته طيلة الحكم العربي، التي تمتاز بآثار وصناعات عربية مازالت قائمة حت الآن، يطلعنا عليها بصورة واضحة مفصلة كتاب روبلس (مالقا الأسلامية) الصادر عام ١٨٨٠م في مالقا من القصبة Alcazabe وهي القلعة العربية الباقية حتى اليوم ولد (بابلورويث بيكاسو (Pabblo Ruiz Picass) عام ١٨٨٠م ونشأ حاملاً معه بذرة الأجداد، شأنه شأن سلفادورد الي وجوان غري اللذين يفتخران بنسبهما لى الحضارة العربية. ولعل ما قاله المؤلفون الذين أختصوا بالكتابة عن حياة بيكاسو مثل زرفوس وكاسو، عن قرابته للعرب، يؤكد ماورد في بحث دولوره الذي خصه الحديث عن بيكاسو وعلاقته بالشرق المسلم، دون أن ننسى أبوللينر Apoinaire وهو الكاتب واشاعر والصديق الحميم لبيكاسو عندما قال كلمته المشهورة (لا نستطيع نكران سلالة بيكاسو العربية) (م:٣، ص٤٨).

والحق أننا لو أجرينا مقارنة بسيطة بين بعض أعمال بيكاسو وبعض الرسوم العربية لاتضحت لنا القرابة المدهشة بين تحريفات بيكاسو وبين تجريدات الفن الأسلامي.

أن صورة الجاموس الموجودة في كتاب عجائب المخلوقات للقزويني تحمل نفس المبادئ التي نهجها بيكاسو في صورة (الصداقة) وفي صورة (أنسان أفنيون). ولعل ألتقاء بيكاسو مع الفن العربي الأسلامي يكمن في محاولة التحوير المشتركة بينهما، ولقد أيد هذا الألتقاء دولوره في مقاله الكبير تحت عنوان بيكاسو والشرق المسلم الذي نشره عام ١٩٢٥م في مجلة الفنون الجميلة. (م:٤، ص١٠٣).

ومما يؤكد رغبة بيكاسو في تحريف الأشكال وأبعادها عن أصولها، محاولاته في تغيير معالم لوحة دولاكروا المسماة (نسوة الجزائر) موضوعه الذ كرره خمسة عشرة مرة (لا ليست هي بعد). (م:٤، ص١٠٣).

أما بول كلي فقد أدرك سر الشرق، لقد لمس تلك الوحدة الغنية في الموسيقى والعمارة والتصوير. وكشف عن ذلك الطابع المتعالي الوفي في الفن العربي عندما كان يصغي الى موسيقى مكفوف، وكان اللحن العربي يخترق أذنه الموسيقية المرهفة لكي يستقر في ذهنه (أيقاعاً مستمر

الى الأبدية)ن وقد عاش هذا الجو الصوفي وأدركه جيداً عندماً كان يحاول رسم لوحة (البدر التمام في سان جرمام حيث مصيف دجيجي. وكان كلي يشعر أنه لم يستطع بعد الدخول الى أعماق السر الشرقي، فيأسف لذلك ويسجل في مذكراته (علي أن أكون متأنياً أذا اردت ان أفعل ما أريد، أن هذا الليل سيبقى في أعماقي الى الأبد).

وفي القيروان قام كل من كلي Klee وماكه Macke ومواليه Moilliet برسم جوانب من هذه المدينة العربية، مدينة عقبة بن نافع ذات المساجد المائلة والتقاليد العربي. وكانت نشوة كلي قد بلغت أوجها عندما تسنى له حضور أحد الأعراس العربية، فكتب في مذكراته بتاريخ ١٦ نيسان (أن هذا العرس هو صورة خالصة من ألف ليلة وليلة، أي شذى، وأي نسيم تمتزج فيه النشوة والوعي والوضوح في وقت معاً).

ولقد أبان ولهلم هاوزتشتاين في كتابه (القيروان أو تاريخ العصور كلي وفن هذا العصر) التغيير الذي أحدثته (القوة العاتمة) للشمس. (لقد استحوذ علي اللون) هذكا كتب بول كلي في مذكراته. فلقد أنضاف الى الخطوط الهيروغليفية تلويناً من طبيعة خاصة، تلويناً مباشراً عاملاً مما يثبت الأوامر المسبقة التي كانت قائمة دائماً بين كلي وبين الجنالية الشرقية، فلقد أصبح مبدأ عدم التشبيه في الفن الأسلامي، وتخطيط الأشكال التجريدية التي تختفي وراءها الأشكال الحية. قائماً بالحاح ووضوح في ذهن كلي المشبع بالأرابسك.

أن الفن العربي الذي قام على مفاهيم عقائدية روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لاشبيه لها، وتجعل الدين الأسلامي يقوم على الغيبية. كما يقول غروهمان أن هذا الفن قد وجد لدى بول كلي مكانة من الرسوخ، ولهذا يضيف غروهمان (أننا نجد كلي وقد تشبع بالرغبة في أخفاء التشبيه، وذلك لأنه قد أقتنع بمفهوم وحدة الوجود، هذه الوحدة التي تبرز لديه العمل على تحوير الأشكال وتفريغها من خصوصيتها، لكي تعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها. وهكذا فأن الطبيعة والأنسان والأبدية، أصبحت نسيجاً رمزياً متضامناً، الواحد يعكس الآخر).

لقد وجد كلي مجالاً واسعاً في الفن العربي الأسلامي لأشباع ذهنه وعبقريته يمتد من الواقعية الساذجة حتى التجريدية العفوية. وليس من الصعب كشف الأواصر بين كلي والفن العربي الأسلامي، فأكثر لوحاته تحمل تسميات عربية، كما تتضمن عرضاً جديداً لنمط من

أنماط الفن العربي، سواء في (الخيط) أم في (الرمي) أو في الواقعية المبسطة أوة في الخط العربي والخط الهيروغليفي، وفي الرسم الهندسي. (م:٣، ص٥٠).

كان هدف الفنان العربي المسلم في الرقش العربي الأسلامي، الأندماج الكلي في موضوعه ولم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها وهو المؤمن بوحدة لوجوده بل كان دوره يكمن في السعي عن طريق الفن، الى الغاء الطبيعة المستقلة عنه، هذه الطبيعة التي فرضها الغلاف العرضي. لكي يندمج في رواج العالم، وليصبح جزءاً من مصدر الأمكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء على وجه اليقين والتحديد. وهكذا فأن الرقش العربي الأسلامي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهية، يرتكز على أساس صوفي حركي، على عكس بعض أتجاهات التجويد الحديث التي تقوم على أسس مكانية ساكنة وجامدة.

أما في التجريدية المدنية فمن الواضح أن النزعة الى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الأرتباط بالمتعالي الواحداني. ولكن بالمتعالي المطلق. هذا الأرتباط الذي تم نتيجة تأمل داخلي عميق علن منه الفنان كثيراً الأخلية. وأبصر كثيراً من الرؤى الغامضة التي تكشفت له عن شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة في أي قيد واقعي فأن الرقش العربي الأسلامي يلتقي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الأنطلاق للتعبير عن المطلق. لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الحق. هو الجوهر، هو الله. ولذلك سعى عن طريق الأجتهاد الى الأندماج بالله.

وهكذا يسعى الرقش العربي الأسلامي والفن التجريدي على السواء الى التعبير عن المجهول، أو عن غير المحدد وغير المرئي والغيبي. (م:٣، ص٥١).

هذا العرض الذي قدمناه يمكن أن يشبه بضوء كشاف أضاء بعض جوانب منظر واسع، فقد قدمت لمحات معينة عن طبيعة اللقاء بين فن العالم العربي الأسلامي وفن أوربا ونخرج من العرض بنتيجة ثابتة هي:

(١) أن مناطق العالم العربي الأسلامي التي كانت المنابع الأولى للأستيراد من الشرق وأستلهام فنون، كانت تقع في منطقة البحر الأبيض المتوسط أي مصر والشام والأندلس والمغرب ثم تركيا بعد ذلك. أما بلاد مثل أيران والهند فقد أدت دوراً أقل.

(٢) أن الغرب كان لديه منذ البداية وعي غريزي بما كان يشكل الطبيعة الأساسية للفن العربي الأسلامي، الأ وهي قدرته على زخرفة المساحات بتصاوير واشكال تروق النفس. كذلك

فقد حاول الغربيون تقليده وذلك ينطبق على تصاوير الحيوانات وهيئة ترتيبها كما وجدت على قطع النسيج التي ترجع الى العصور الوسطى بالأضافة الى ما كان عليها من الموروثات واشكال العقود التي أعجبت الفنانين في عصر النهضة.

(٣) أن تأثير المشرق العربي الأسلامي على الفن في أرربا كان حيوياً، لقد أثرى الفن العربي الأسلامي، سوق الفن في أوربا. وأعطاه طعماً خ صاً في كثير من الأحيان ولقد أتخذت فنون الغرب نفس أتجاه الفنون العربية الأسلامية في بعض الأحيان، كما لاحظنا ذلك في أعمال كبار الفنانين منهم ديلاكروا وماتيس وبيكاسو وماكه وبول كلي.

(٤) أن رقة الأشكال والأبداع للفنون العربية الأسلامية، ظلت تثير حب الأستطلاع لدى الغربيين، ولكنهم لم يتمكنوا من تقليدها بنفس الدقة، وذلك لأن جزء كبير من الأنتاج العربي الأسلامي راجع الى المهارة اليدوية الفائقة لدى الصناع العرب المسلمين، الذين لم يتمكن الغرب من رؤيتهم في ورشهم، ولهذا لم يستطيعوا في أغلب الأحيان أن يصلوا الى ماوصل اليه الفن العربي الأسلامي.

المصادر والهوامش

*المشربيات: دعائم يتقارب بعضها من البعض وتحمل فوقها حواجز بارزة وبين كل دعامتين مقفولة بباب مستور يمكن أن تصوب بالسهام منه الى رؤوس الخاصرين الذين يحاولون أن يحفروا تحت الجدار أو يضعونه تحتها الألغام أو يصب على رؤوسهم الزيت أو الماء المغلي.

١. وليام موريس(١٨٣٤-١٨٩٦) فنان وشاعر وكاتب انجليزي مشهور درس الرسم على روسيتي،واشتغل بالطباعة ايضا. اسس عام ٨٦١ م شركة لانتاج الاثاث والتحف. ساهمت في انتعاش الذوق التي استعمل في مصبغة النسق انتاجية التي كانت معروفة في القرون الوسطى. كما تأثر طابع العصور الوسيطة في حكاياته الشعرية واهمها الفردوس الارضي، وله من الاعمال الادبية، قصة حياة جيسون وموته، حلم جون بول، الاشتراكية نشأتها وتطورها.

٢. الطراز الروماني Romamesgue . هو طراز معماري يتميز بضخامة الجدران والعقود المدورة وقد سادا اوربا خلال الفترة التي انقضت بين عصور الطراز الكلاسيكية والعصر القوطي.

٣. (A.mayer ماير P.J) (صناع الادوات المعدنية المسلمون واعمالهم) جنيف ١٩٥٩ من امثال :علاء الدين البيرجندي، محمد بدر، محمود الكردي، محمد قاسم، عمر، وزين الدين.

٤- البستاني، فؤاد حزام.: منجد الطلاب، ط٥، المطبعة الكاثوليكية. بيروت، ١٩٦٣.

٥- بهنسي، عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم، دمشق، ١٩٧٠.

٦- ـــــ، ـــــ: أثر الفن العربي الأسلامي على الفن الغربي، مجلة فكر وفن، العدد (٣٥) السنة، (١٨) ألمانيا، ١٩٨١م.

٧- ـــــ، ـــــ: بيكاسو والبيكاسوية، مجلة آفاق عربية، العدد (٨)، وزارة الثقافة والأعلام، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٦م.

٨- بوزورث، شاخت: تراث الأسلام، ترجمة، محمد زهير السمهوري وآخرون، الجزء الأول، الطبعة الثانية، عالم المعرفة، (٨)، الكويت، ١٩٨٨م.

٩- حمودة، حسن علي: فن الزخرفة، بيروت، لبنان، ١٩٨٠م.

١٠- شافعي، فريد: مميزات الأخشاب المزخرفة في الطراز العباسي والفاطمي، مطبعة جامعة القاهرة، المجلد ١٦، ج١، ١٩٥٤.

١١- حسن، محمد زكي: فنون الأسلام، مكتبة النهضة العربية، ط١، القاهرة، ١٩٤٩م.

فن التصميم الكرافيكي في الوعي البصري المعاصر

د. بلاسم محمد

لااعرف في هذا اليوم
ماساحب لليوم التالي
جان جاك روسو

اولاً: فكرة الدراسة والهدف منها.

باثر مما تحقق لغير فن من الفنون المعاصرة من ثورة شاملة ومغامرات ادائية.. شهد فن التصميم الكرافيكي- تطوراً سريعاً وسع من مجالاته وتعدد اساليبه واختلاف مواده، ودفع به الى صلب الحياة اليومية. حتى يمكن اطلاق صفة (الفن اليومي) على مجالات المختلفة، نتيجة للتقدم التقني الذي ادى الى تغير كبير في مفاهيم التداول الفني والايصال والوظيفة.. ومن ثم الشكل الجمالي.. وهي المفاهيم التي سمحت لفن التصميم بالاستقلال، عندما دعت تقنيات الاستنساخ والمطبعة الدوارة الى تكاثرالمكتوب والمصور بكميات لانهائية تفوق التقدير.. ومن اجل توفير هذه المادة نزع التصميم الى التعاطف مع فن الرسم وفن التصوير والكتابة والفوتوغراف وعندئذ شيد معماره الجمالي والاعلامي والاخباري.. الذي نجده في الشارع وفي البيت يستثمر الناحية التعبيرية لحاجات وهموم الانسان..

وبهذا التنوع الوظيفي والادائي.. فان التصميم يشكل محيط الانسان اليومي الذي يحاصر التذوق ويفسده.. ويحدد مساراته.. لذلك فهو اشكالية العصر (الفنية).. والفنان الذين نشطوا في محيط الوظائفية لم يدعوا فحسب الى اشكال ذات صلة الدم بالتكتيك او المنحدرة منه بل خلقوا الاساس لتلك الطريقة المركبة الخاصة بتشكيل المحيط الشيئي للانسان في شروط الحضارة الصناعية المعاصرة.

والبحث محاولة محددة للمساهمة في كشف البنية الداخلية للتصميم والمفاهيم المحيطة بانجازاته. في الوثيقة والتوثيق والوظيفة والفعل الجمالي.

ثانياً: تمهيد نظري:

أ-غير المألوف في المألوف:

(تحديد مفهوم اليومي)

لا تكتسب كلمة (فن يومي) في بعدها العلمي، المفهومية الا ضمن فرع محدد من فروع (السوسيولوجيا) فرع جد حديث هو سوسيولوجيا الحياة اليومية. لان الاهتمام بالفن الذي يحيط بالظاهرة اليومية المتبدلة باستمرار وتلبي تلبي حاجات انية ، اصبح ظاهرة توجه الخطاب الجمالي المعاصر.وفن التصميم في جوهره نشا من الحاجات التي تحيط بالانسان اليومية والاسبوعية والشهرية . وهنا يتحدد زمن المصمم بالوظيفة التي تحاصر الفكرة وتقبل الانجاز الجمالي تحت عبائتها. يقول ارفينخ غوفمان: "يوجد مجال حيوي لم تطاله الدراسة العلمية بالشكل الكافي، وهو المجال الذي توجده التفاعلات وجهاً لوجه في الحياة اليومية ، هذه التفاعلات التي تبنيها معايير للاجتماع والتواصل"[1].

فالطقوس اليومية والعلاقات بين الزبناء والاسواق وما يطبعها من اشارت ورموز وكل ما هو مألوف على الجدران في المدن، يمكن تفكيكه الى تصاميم اعلانية.. مثل التفلعات الحاصلة في محطات انتظار الحافلات او القطارات..

ان التقاط بعض الظواهر من قبل المصممين يبقى التساؤل مفتوحاً في بوستر يقوم على صورتين متقاربتين لرجل اسود وامرأة شقراء او العكس ،يثير استفزازات عنصرية في المجتمع الغربي. ويكون مؤشراً على التلاقح بين الاجناس في مجتمع اخر.. وازاء ذلك فان لغة البوستر تؤدي وظائف مختلفة في ثقافات مختلفة.. فالتنوع الكبير في التعبير صاحبة تنوع في الاساليب (واللغة التصميمية).

وهكذا فاليومي في دلالاته العلمية المبنية مفهوم يشير الى مجال هو مجال الحياة اليومية، هذا المجال الذي لا يمكن اختصاره في تعاقب زمني للحظات مختلفة (صبح، ظهيرة، عشية، مساء) ولا مجرد انتقال الانسان من العمل الى تلبية الحاجات الحيوية الى راحة واستكانة بل يمتد

الى مجال شاسع يشمل كل جوانب المعاش يومياً في كل ابعاده الانتاجية والسياسية والنقابية والثقافية والترفيهية، ويمتد ليشمل كل ما هو عادي من الظواهر الذي قد لا تكون له قيمة لكنه يحمل قيمة اساسية عندما يعلن عن نفسه في انجاز جمالي.. بوستر – اعلان– صحيفة– اشارة..

ان التعدد في الاغراض اليومية صاحبة تعدد في اساليب الاعلان عنها وقد وقع كل ذلك تحت هندسة لهذه المعاني، بالصورة والصوت والطباعة.. ليعلن التصميم عن اخبار ينتمي الى جهة او يعبر عن ايديولوجيا.

لكن من المهم الاشارة ومع هنري لوفيفر "انه في الحياة اليومية غموض وهو خاصية من خاصيتها، ويمكن ان تكون خاصية اساسية" بمعنى ان اليومي ليس مكشوفاً وعارياً على الدوام، بل هو مجال للاطفاء والتظاهر والنفاق والزيف والاستلاب والتعبير الغير مباشر عن المواقف والحاجات. يتضح ذلك حين نأخذ في الحسبان المكانة التي تحتلها لغة الصورة في اليومي. وهي نمطاً لهذه الحياة، بما يعنيه ذلك من اكراهات خاصة بكل نمط تساهم في تحديد الملامح الاساسية للحياة اليومية بهذا المجتمع او ذلك.

وفي ضوء هذا نتج الكم الهائل من الصور التي تكشف عن البنية الغامضة لهذه الحياة. وتثير التساؤلات عن العادي والمألوف. مثلها مثل الهواء لا يمكن ان نشعر به كعصب اساسي للحياة الا عندما يصبح مجالاً لتفكيرنا..

لقد اثار التصميم عناصر مهمة في سيرورة ر لطقسنة) وجعل من مسرح الحياة صورة لا مجال فيها لشيء اسمه ثانوي في البنية (اجتماعية– مجالية ما) او لشريحة اجتماعية ما. بل ان الثانوي في المجال اليومي قد يكون فاعلاً ومحدداً.

في بوستر او اعلان تثير صورة اغلاق محل للتسوق وهو شيء عادي.. ومألوف.. الى ان شيئاً في حياة اليومي قد توقف،حركة السوق والمحل او ان المحل له قواعد في التسويق.. وهكذا تأويل.. يطرح قيمة نموذجية (قدوة) ترتكز على الجاذبية والاغراء الذي تمارسه بعض القيم الجمالية التي تقدمها او تعبر عنها مجموعة من الرموز، وقد يتعلق الامر بقيم معروفة

منتشرة في المجتمع او العكس ،قيم جديدة في اطار التشكل والتشكيل وهنا بالضبط تحدد النقطه البؤرية يشيعها اطار التشكل لرهانات التصميم في اثارة الوظائف واشكالها ولباسها الجمالي[٢].

ان التصميم بهذا المعنى يقوم بتفكيك المألوف في الحياة اليومية ويكشف عن ظواهر اكثر غرابة ويتمثل ذلك فيما اصبح يلعبه الاعلام المرئي الثابت والمتحرك.. من دور بارز في توجيه اليومي والتحكم فيه، الى حد ان بعض الدراسات المعاصرة في علم النفس تربط بين اشكال الاحباط والقلق والاكتئاب من جهة والفرح والمتعة من جهة اخرى لفئات اجتماعية.. وبين الاثر الذي تحدثه الصور الاعلامية والاعلانية.

ثالثا: التواصل في التصميم: بنية وظيفة

شهد مفهوم التواصل ونظرية التواصل تطوراً ملحوظاً وملفتاً للانتباه منذ بداية الحرب العالمية الثانية، فتعددت الصيغ والابحاث والاشكال وتطورت التقنيات والوسائل وتعمقت الاشكال وتشابكت المعارف المهتمة بالتواصل ولغته.

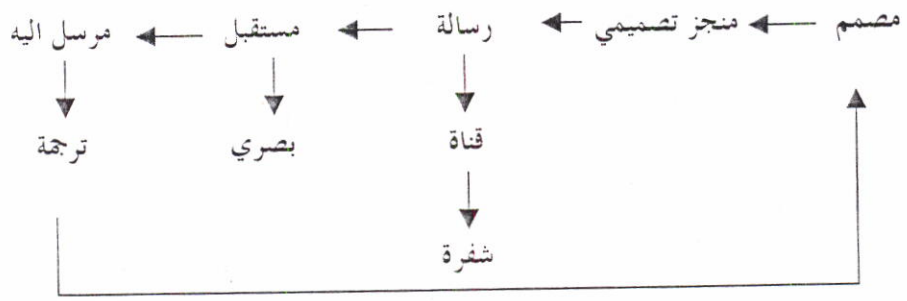
وهنا لابد من التأكيد على ان التواصل هو موضوع لمجموعة من العلوم المختلفة مثل الانثربولوجيا وعلم الاجتماع واللسانيات والسيميولوجيا والاقتصاد وعلوم السبرنطيقا.

نشير الى مستويين من التواصل في فن التصميم الذي استثمر كل المعارف والمتواليات المحيطة بها.

المستوى الاول: ماهية التواصل ووظائفه.

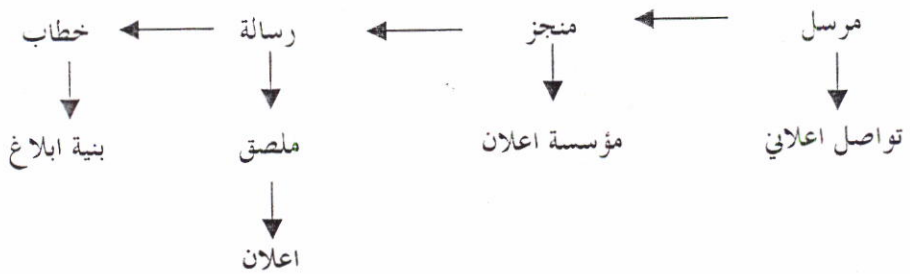
والمستوى الثاني: البحث الشكلي وقضاياه.

ولنا ان نقترح تعريفاً اجرائياً لهذه المفاهيم يحاول رصد القاسم المشترك بين العلوم والابحاث، فالتواصل هو بنية ديناميكية ووظيفة تستلزم فيه التفاعل والارسال ونية الاستقبال من خلال استعمال رموز وقوانين تم الاصطلاح عليها[٣]. فالتواصل في التصميم بنية تستلزم مجموعة من المكونات والعلاقات الثابته وهي :



يكمن عمق التواصل حسب هذه الخطاطة بين الفنان والمستقبل من المعرفة والمواقف والاحاسيس والقيم والتجارب والثقافات والاهتمامات والطموحات الخاصة بكل واحد منهما او مجموعة افراد او مؤسسات او شريحة اجتماعية او مهنية.

توضح الخطاطة التالية بعض الامثلة التي تشمل عناصر التواصل الاساسية

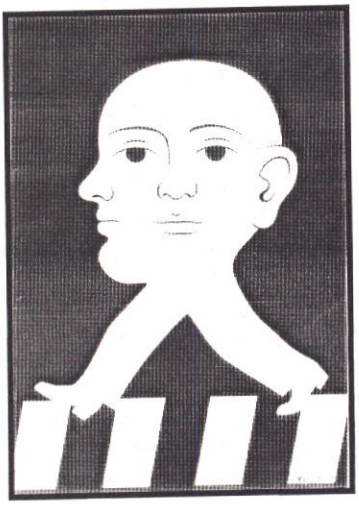


وهكذا صار التصميم في مجالاته المختلفة يحمل في تضميناته لغة ايصالية تحدد في سياق بصري وثقافي يدفعنا الى الاستنتاج بان الجانب الوثائقي في التصميم يعطيه ميزات اولية اعتماداً على قوة الملامح التقنية لهذا الشكل من الفن بخاصية واقعية اكبر من تلك التي تتمتع بها بقية ضروب الخلق الفني، غير ان التصميم ورغم الحدود المقيدة له، فقد طور ببطء شكله الفني وان تلك الخصائص التي ذكرناها قد ساعدته واعاقته في ذات الوقت على طريق تطوره.

ان "الموثوقية" **Authenticity** على الصعيد الايديولوجي قد جعلت من التصميم فناً اعلامياً الى ابعد حد، وكفلت له جمهوراً واسعاً، ولكن من جهة اخرى كان هذا الاحساس بواقعية الصورة في فن التصميم هو الذي نشط الاحساسات والانفعالات بدون قيد او شرط. تلك الانفعالات النمطية التي نجدها عند المتفرج السلبي على الكوارث الطبيعية الحقيقية سوهي تشبه الانفعالات شبه الجمالية.. ذلك ان مشهد المرأة والعطور والملابس التي ترتديها في اعلان معين، هو استثمار لظاهرة الانوثة والمتواليات المصاحبة للجمال الانثوي وان الصورة الفوتوغرافية والدقة التقنية قد اخرت ولادة فن التصميم كفن اكثر مما ساعدت عليه[٤].

يتجسد هذا الموقف المألوف في المسلمات العامة لنظرية المعلومات، والنظرية الشكلية عن الشكلايين الروس التي تشير الى الالية الذاتية للادراك البصري. والدور المجدد للفن والقول بان العادة تمنعنا من رؤية وتحسس الاشياء، ولذلك يجب تشويشها او اثارتها او بعثها من جديد حتى يتوقف عندها نظرنا وهذا من اهداف الاوفاق الفنية، وهي السيرورة التي تفسر تبدلات الاسلوب في الفن، الاوفاق بمجرد ماتغدو مقبولة تسهل الالية الذاتية بدلا من ان تحطمها[٥].

ان نظرية الاعلام التي طرحها (شلوفسكي) توضح بان الخبر الذي يحمله بلاغ معين يتناقص تدريجيا كلما زادت احتماليته، ولذلك فان البوستر والعمل التصميمي بكل ابعاده لا يحتفظ بالكثير من قيمته الاعلامية حال تعود الجمهور على محتوياته.. وهذا ما جعل فن التصميم يقع تحت عنوان (الزائل):



يثير الابلاغ في البوستر شكل (١) موثوقية مرورية ، يمكن مشاهدة المنظر الذي يقوم عليه في الشارع كظاهرة طبيعية لكن بمجرد انجازه في صناعة ثقافية فان انزياحاً للمفهوم الطبيعي قد حدث فعلاً.. وان الابلاغ يحدد البنية الجمالية وصناعتها...

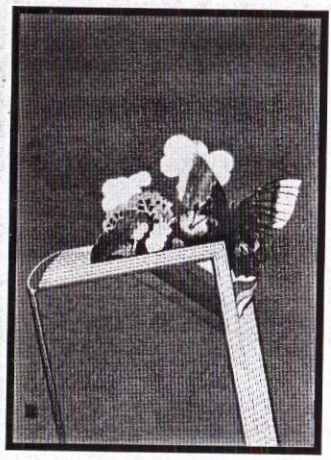
وعلى هذا الاساس تعمق النظرية الشكلية من نظرية الاثارة في المألوف التي يفتش عنها التصميم ويحيلها الى منظومته.

رابعا: الابلاغ ونظرية الاغراض.

سان فن التصميم كما هو معروف، وسيلة من وسائل التبليغ القائم على وسائل جمالية لحتمها الخيال والابداع، وعلينا. ان يكون هذا الفن شكلاً من اشكال التعبير المعاصر.

فالتبليغ **Communication** لغة، لغة التعبير عن واقعة معينة، غاية الفن اخراجها ووصفها من خلال ما يتسرب منها الى العالم الخارجي والداخلي للنفس الانسانية[٦].

في الشكل رقم (٢) يمكن ان تثير واقعة الكتاب اشكالية معرفية تتم بنظرية الغرض.



التي تتمازج فيها المفردات فيما بينها محققة بذلك بناءً محدداً تتواجد فيه بواسطة فكرة او غرض مشترك..

ان دلالات العناصر المفردة في العمل تشكل وحدة هي الغرض (الذي نتحدث عنه).. سواءً عن الغرض العام (ثقافة الكتاب) او عن غرض اجزاءه.. اللون والتشكيل ولذلك يمكن القول انه ما من عمل الا وله لغة.. وللغة معنى تتوفر على انجاز غرض.. ولذلك يتميز العمل التصميمي (طباعيا ام صناعيا) بوحدة عندما يكون قد بني انطلاقاً من غرض وحيد، يتكشف من خلال العمل كله..

ونتيجة لذلك تنظم السيرورة الفنية اختيار لحظتين هامتين:

اختيار الغرض وصياغته.

ان اختيار الغرض (شكل رقم ٣) هو الاشارة الى بنك وتمييزه من خلال العلاقة.

وان هذا الاختيار وثيق الصلة بالقبول الذي قد يجده المصمم لدى المتلقي او المستقبل. وتدل كلمة مستقبل على حلقة من الاشخاص غير محددة بدقة وقد يكون المصمم نفسه في اغلب الاحيان على غير معرفة دقيقة بهم.

ولذلك فصورة التصميم (العلامة) مع صورة المستقبل تكون حاضرة باستمرار في وعي التصميم ووعي المصمم ذاته. ومع ادونيس، فان المصمم يخترق الحدث محولاً اياه الى رمز((يعني ان الحدث أي كان لا يكون ابداعياً.. ان يكون غاية تحكمها اداة.. الحدث هو وسيلة .. لترميز التاريخ[٧].

فعلامة البنك الشعبي هي عرض خاص لمنتوج وهي ايضا هوية ثقافية أي "رؤية للعالم" من هنا كان على المصمم ان يجعل من المميز (Logo) بعناصره الصورية واللفظية اداة تقود الى تحديد هذا السقف الثقافي الذي تقترحه المؤسسة والتماهي فيه والذهاب الى زبائنها مدثرة بقيمة واطره الفكرية وهي الشعبي، الفرس، الرؤية الطقوسية للهوية.

فالواقعة والابلاغ والارسال. قد نظم في معطى جمالي يستطيع الانسان الذي تزدحم امام ناظريه الاشياء ان يميز العلامة بين الاف العلامات التي اصبحت مألوفة في محطينا البصري

من خلال ما يتناقض في شكله وجوهره للاحالة المباشرة وغير المباشرة مع محيط المستهلك[٨].

خامسا: الوظيفة والشكل في فن التصميم.

لا تزال فكرة الشكل والوظيفة موضع اهتمام المنظرين والممارسين في حقول المعمار والتشكيل العملي والتصميم الطباعي والصناعي وهذه القضية في تطور منذ الفترة التي سبقت الثورة الصناعية.

ان قضية التصميم خصوصاً تكتسب صنوف (الصراع) بين الفني واللافني، بين احتقار الكمال التكنولوجي وانبعاث التزيين من جديد متأثراً بالباروك.. وانتهاءً بالهوس الجماعي بكل ما هو قديم من اجل تبديد الرتابة في السائد من الاشكال التقنية للعمارة والتشكيل.

فالنفور من الاشكال التي تكون وظائفيتها رمزاً.. له بواعثه الاعمق في وعينا وادراكنا للشكل.. وكما يشير الكثيرون فهناك تناقض بين التشكيل وبين (الوصفة الاجتماعية) لتراث الشكل.. وما للشبه المضجر بين اشكال التصميم لمختلف انواع المنتجات الصناعية الآ احساس بانقطاع المعرفة الخيالية والتأملية للفن .. لكن التداخل الذي اسسه التصميم في مختلف مجالاته كان له جذر مشترك مع ما هو خيالي وواقعي.. وهو نتيجة تداخل والتقاء شروط ذات طابع اجتماعي واقتصادي وتقني.. ويمكن القول ان الوظائفية كاتجاه في التشكيل العملي اخذت تدفع باتجاه تأسيس فترتها التاريخية التي تهيمن على مراحل تطور الفكر الخاص بصياغة الوسط المادي للانسان[٩].

ورغم ان الحياة المعاصرة تبحث عن اشكال وسبل جديدة لتشكيل ذلك الوسط وتفحص بعمق جوهر الحاجات الانسانية وتطلعاته فانها لا تستطيع ان تنهل فقط من تجارب الوظيفة ومنجزاتها.

لقد وضع تشكيليو الوظيفة نصب اعينهم التمثل **Assimelaton** الفني للماكنة ومنتوجاتها والعثور على قيم (استتيكية) في كل حقل من الحقول المسماة بالخدمات.. فكان من اهداف مدرسة (الفن الجديد) تزيين مختلف اشياء الاستخدام اليومي.. من الملبس والشارع

التصميم تمر بثلاثة مراتب اساسية ويجد نقطة الانطلاق في تحليل الوظيفة العملية للشيء والتي تكون معقدة للغاية يتطلب التعرف عليها الكثير من الاختبارات ولا تقود هذه الناحية الى نتائج حاسمة فيما يخص الشكل الجمالي للشيء. ويقول (لياخ) ان اختيار هذا الشكل الجمالي وليس ذاك نابع من عاداتنا وليس من حكم موضوعي. اما مسألة ان يلائم الشيء المصنوع النظام المعقد لحاجات الاستخدام فيمكن ان تحسمها الى جانب الوظيفة العملية، الوظيفة الرمزية لمادة الاستخدام اليومي التي هي عنصر من عناصر (المنطقة الصورية) في حياتنا كذلك لا تخلو من الاهمية النتائج التي يثيرها في حياتنا النفسية الحضور البصري الصرف لمادة الاستخدام اليومي في وسطنا[١٠] شكل رقم (٥).

شكل رقم (٥) تصاميم مختلفة تلبي اغراض وظيفية انجزها د.بلاسم محمد

يقول عالم النفس رودلف ارنهايم في كتابه (الفن والاستقبال البصري) ان الصفات البصرية الصرفة للمظهر هي في الجوهر اقوى كل الوظائف فهي تصلنا بالشكل الاكثر عمقاً ومباشرة.

ان التعرف على الوظيفة الرمزية لمادة الاستخدام يقوم الى جانب الوظيفة العملية

بوظيفته كعلامة ورمز يصور الوضع الاجتماعي وكذلك هو احد اشكال اظـــهار شـــخصية الانسان الذي يستخدم تلك المواد كاللباس والمواد والاثاث التي تمثل فيها الوظيفة الرمزية.

ان الاشارات الغامظة كما يقول بير جيرو تنهل قيمتها من جذور وبـــنى متجانســـة واشارات تحتية.. وان الفنون سواء كانت خيالية او واقعية، مرئية او غير مرئية، موضوعيـــة او ذاتية تشخص الطبيعة والمجتمع(١١).

شكل رقم (٦) ملصقات لاغراض مختلفه من تصميم د. بلاسم

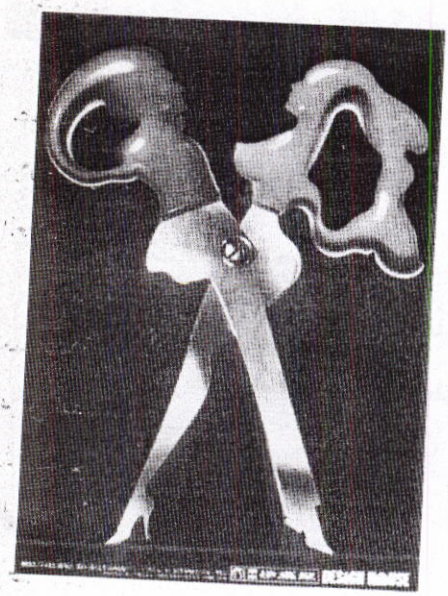
وفي ضوء ذلك فان مفهوم الاعلان مثلاً لم يعد محصوراً بالتعريف بالموضوع، بل اصبح نشـــاطاً ثقافياً حين دخل المتحف بل واصبح متحفاً متجولاً وهو يجمع بين الفن البصري وفن الطباعـــة والمكان الذي يربط بين الفن والمعرفة والعلم(١٢).

سادسا: سيمياء التصميم

١-العلامة:

يبرز مفهوم العلامة كانموذج اوفى لكل ما هو دلالة بالعرف والاصطلاح، على انتظام حياة الناس وفقا لجملة من الدلالات التي تقترن بمجموعة من العلامات يراعيها كل اطراف المجتمع البشري هو شيء سابق لبروز مفهوم العلامة على سطح الوعي النفسي والمعرفي. فالانسان في حياته العادية يرتدي للباسه من الاقمشة ما تختلف مركباته باختلاف الفصول. بينما يطرد العرف بينهم ان يجعلوا الاسود زيا للشتاء والابيض للصيف لاسباب تفرضها الطبيعة الفيزيائية للون.. في حين يسير الناس في الطرقات على اليمين دون الشمال واذا تماحكوا فاولهم بالسبق من كان على اليمين.. فهذه العلامات العرفية لا موجب لها من قرائن الطبيعة.. ولا اقتضاء له في مسلمات العقل[١٣].

وهكذا فان حياتنا مليئة بالعلامات.. التي تحيل الى دلالات ايحائية (Connotation) مقابل دلالاتها الطبيعة.. أي ما يمكن ان نصطلح عليه الفهم والتوسع والقصد والتوسع، والمعنى والاحالة.



يشير ل. بلومفيد ان الايحاء في العلامة يعني: التعالق الثابت لدلالة مشتقة وهي ثانوية بالنسبة الى الدلالة الاساس.

ومثالا فان المقص بين يدي حلاق يشير الى الحلاقة في حين يمكن ان يعطي دلالة ايحائية اخرى عندما نضعه في ملصق على صورة شريط سينمائي فتتحول الدلالة الى رقابة. لكن في ملصق اخر(فلن دلالته هي الرابطة) او المحور بين انسان وانسان (التواصل)..شكل رقم (٧).

لقد استثمر التصميم الدلالات الايحائية للعلامة بشكل مثير حيث يسند الى الشيء وظيفة اخرى غير وظيفته الاصلية. وان الدلالة الثانوية دلالة اعتباطية ولا تقوم على ارادة فرد من الناس. ففي كل مجتمع –متخيلاً كان او حقيقياً– تؤلف الاشياء نظاماً دلالياً ويتجلى الايحاء داخل هذا المجتمع. لذلك يستطيع الافراد الاحالة اليه دون حاجتهم الى توضيح هذا التصرف(١٤).

فالاحالة تشكل رسالة في التصميم قادرة على توسيع مفهوم العلامة وانفتاحها. وهكذا تصبح السيمياء اداة مهمة ان لم تكن اساسية لدى المصمم، لان عليه ان يفهم الطريقة التي ينسب بها الانسان معنى لعلامة ما ويستجيب لها. وان يكون قادراً على التحقق من أي حامل –علامة، وعن اية شروط يتم نقل الشيء وتحولاته حتى يصبح علامة.. (علامة دالة) اضافة الى ما تقدمه السيمياء في تحليلها لظاهرة الانتاج الفني من خلال مقولاتها الرئيسية:

التركيب:– من حيث علاقة العلامات الشكلية بالعلامات الاخرى.

والدلالة:– وعلاقاتها بموضوعاتها التي تمثلها

والتداولية – العلامات وعلاقتها بالمؤولين(١٥).

وحيث ان المقولات الثلاث متوافقة أي [يتوقف بعضها على البعض الاخر] فان فصلها في اية مرحلة انما هو افتراض مرحلي وحسب، ولا ينعكس هذا الفصل او التحليل في الاستعمال الاعتيادي للعلامة، بل يسمح للمرء بالتركيز على جانب من جوانب اشتغال العلامة اكثر من الجانبين الاخرين وبالعكس.

ولذلك فان ثمة انحيازاً نحو تفاعل العلامة –المؤول يفرض نفسه على انجاز التصميم اذ تعد العلاقة بين العلامة والمؤول البعد الاكثر تحدياً، وهي ما تدعم على نحو خاص دراسات تحويل الصيغة العلامية.. من حاملها الاجتماعي الى حاملها الفني والبصري والمعجمي معاً. ان هذا التحول يحدد نطاق قرارات التصميم في الكيفية البنائية والكيفية الابداعية كذلك، اما علاقة العلامة– الموضوع فانها ذات طبيعة اكثر تقليدية. لان العلامات الكونية ما تزال ترتبط بموضوعاتها ارتباطاً عرفياً وانسانياً.

وفي ضوء ذلك، يبدو لنا ان ثمة متجهين لانشاء التصميم:-

١-متجه الى اسلوب التمثيل - الشكل

٢-متجه الى نمط التعبير

ان تفاعل هذين المتجهين ينتج: انماط المؤولات ← انماط التعبير

ان التفكير في الصورة (التصميم). في نمط بنائها وفي طريقة انتاجها لدلالاتها ووقعها، امر لا يمكن خارج القضايا التي تطرحها العلامة البصرية. وعليه فان التصميم ذاته يقوم على:

-الهوية والتمثيل البصري

-المرجعية والمعنى الجاهز

-الجمالية وبناء المعنى

-الغاية والمدلول الايدلوجي.

ان هذا البناء في تمددة وسعة انتاجه، حدد السياق الذي انبنى عليه الانتاج في حقول التصميم كافة من حيث قدرته على التواصل والمعرفة والاعلام.. واعادة بناء المرجع..

والخلاصة فان النهج في البحث السيموطيقي للتصميم عامة ينطوي على الايديولوجيا المستخدمة في انتاج الاثر التشكيلي والدلالي فيما يسمى اليوم بـ "الثقافة الواسعة الانتشار" mass Culture وقد كشف علم الدلالة عن الالية التي تخلط بين ثقافة وثقافة اخرى.. وفي ضوء ذلك يحاول التصميم انجاز معرفة آليات الاتصال والاعلام. فنجد مع بويسانس، وماريتينه وبريتو اساساً متيناً لوصف آلية انظمة الاتصال غير اللغوية وطرائق توصيفها، ومنها الاعلان وشفرة الطرق وارقام الحافلات وغرف الفنادق.. الى غير ذلك من الانظمة الذي تطور مع نشأة العلوم الخاصة بالاتصال وتقدمها وارتبط بصورة خاصة بعلم الدلالة ويستعين بالعلوم الفرعية كعلم الجمال والرؤية التشكيلية.

هكذا فالتصميم صاحب كل خطوة من خطوات حياتنا اليومية.. يوجهنا ويقودنا، بدأً باشارات المرور التي تحدد ايقاع سيرنا وانتهاءً بالاعلانات في الشوارع وفي وسائل الاعلام التي تعبر عن انماط الانتاج وعن الايديولوجيات السائدة والمؤثرة في نسيج حياتنا.. يمكن القول اننا نعيش عصر التصميم.

المصادر والهوامش

(١) الغير مألوف في المألوف او نقد الحياة اليومية- عبد السلام ديرار في مجلة فكـــرة ونقـــد السنة (٢) عدد ١٣ المغرب نوفمبر ١٩٩٣ ص٣١.

(٢) ينظر المصدر السابق. ص٣٢-٣٦.

(٣) ينظر: من التواصل الى التواصل الشعبي، يوسف آيت هِمو، في مجلة فكر ونقد العدد ٣٦ فبراير ٢٠٠١، ص٩٤.

(٤) ينظر: وهم الواقع، يوري لوتما، ترجمة ستار زياره.

The Illusion of Reality – In : Semiotics of Cinema by: Jurij Lotman, Ann Arbor: University of michigan. Paress 1976.

(٥) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس – ترجمة ابراهيم الخطيـــب – الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الابحـــاث العربيـــة – بـــيروت ١٩٨٢، ص٣٦.

(٦) ينظر: التبليغ في الفن، النص الادبي من اين؟ والى اين؟ الدكتور عبد الملـــك مرتـــاض، جامعة وهران، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ١٩٨٣، ص١٥.

(٧) ينظر: سياسة الشعر: اودونيس. دار الاداب بيروت ١٩٨٥. ص١٨.

(٨) للمزيد عن تحليل هذا الشعار: ينظر ولا يكف الحصان عن الصهيل: سعيد بنغـــراد، في مجلة علامات العدد (٧) ١٩٩٧، ص٢٥.

(٩) ينظر: الشكل والوظيفة. عدنان مبارك، في مجلة فنـــون عربيـــة العـــدد٧ ،١٩٨٢س ، ص١٠٨.

* مصمم ومحاضر في احد معاهد التصميم الالمانية.

(١٠) ينظر: المصدر السابق، ص١١٠.

(١١) علم الاشارة: بير جيرو، ترجمة منذر عياش، دمشق ١٩٨٨، ص١١٦-١١٧.

(١٢) ينظر: لغة الفن التشكيلي: علم الاشارات البصرية د. عز الدين شموط: دون مكـــان ، ط١، ١٩٩٣. ص٧.

(١٣) ينظر: ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية. الدكتور عبد السلام المسدي مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله – تونس، ١٩٩٤. ص٥٠-٥٣.

(١٤) ينظر: الادب والدلالة: تودروف، ترجمة محمد نديم خشفه، مركز الانمـــاء الحضـــري، حلب، ١٩٩٦، ص٢٥-٢٦.

(١٥) ينظر: السيموطيقا وتعليم التصميم الكرافيكي، توماس اوكيرس، هانز فان ديك ترجمـة ستار زيارة، خاصة بالبحث.

Ockerse, Thomas: Semiotics and Graphic Desgin, Education in Semiotics, Unfolding, Editing by: Tasso Borbe Berlin. 1983.

معادلة الحركة في العرض المسرحي

د. سعد عبد الكريم خيون

المقدمة

ان الدراسات السيمولوجية تنظر للحركة على انها منظومة اشارات دالة متنافسة تتحكم فيها تركيبة نظامية تتكون من بني معينة من العلامات المقصودة للتعبير عن فكرة العرض ويتم ادراك هذه المنظومة الاشارية من قبل المتلقي بواسطة اكتشاف العناصر المكونة التي تميز المنظومة وطبيعة بنيتها .

والمخرج المسرحي يهتم في وضع معادلة تصميمه الحركي على توحيد العناصر البصرية والدراماتيكية والحركية وتركيبها ، واستاد المضامين (الدلالية) البصرية والدراماتيكية والحركية لها في العرض المسرحي .

مشكلة البحث:

اعد الحركة من اهم عناصر الاخراج المسرحي ، وتمثل علامة بصرية محسوسة في العرض المسرحي ، وتمثل دلالات فكرية وجمالية ونظام مشبع بانساق وشبكات اشارية تحتاج الى وضع معادلة محسوبة تعبر عن وحدة وتناسب وتوازن لتخلق شدة وتتابع وتركيز وان هذه المعاني اذا ما تجزئة وحللت ولم تسند وتبنى بواسطة مضامين حركية فان العرض المسرحي يصبح مفكك وغير متناسق ومنسجم .

والسؤال الذي يطرحه البحث هو كيف نبني معادلة حركية متزنة للعرض المسرحي .

اهمية البحث:

ان فك وتحليل جزئيات الحركة من قبل المخرج تعطيه وظيفة هندسية ، فالمخرج يمسك بتضاريس وجغرافية النص ، ويضع معادلة محلوله وليس مبهمة او معقدة لان المعادلة الحركية تعبر عن القصة وعن الشخصية . وتعبر ايضا عن الفعل واللغة ورؤيا المسرحية .

لذا يكتسب البحث اهمية لكونه يسلط الضوء على الدراسات الحديثة (البنيوية والسيميولوجية) التي اهتمت ابحاثها في المسرح وخصوصا على الحركة ودلالاتها وعلامات العرض المسرحي والقدرة التحويلية لدلالة الحركة على المسرح .

ويهدف البحث الى افادة الدارسين في المسرح (الاخراج) في التعرف على الحركة وتركيبها وتصميمها .

غاية البحث

يهدف البحث الى التعرف على كيفية صياغة معادلة الحركة في العرض المسرحي من قبل المخرج ووضع التشكيل الحركي النهائي .

حدود البحث

تنحصر حدود البحث في عمل المخرج مع الممثل والديكور والاضاءة والمؤثرات والملابس والملحقات الاخرى وتعامله مع المصممين (السينوغرافين) والموسيقين .

منهج البحث

اعتمد البحث المنهج الوصفي والمعلومات المتخصصة بموضوع البحث ثم القيام بتحليلها ومقارنتها وتصنيفها بهدف التوصل الى النتائج المتوخاة .

البحث الاول

مهد (فرديناند سوسور) و (تشارلز بيرس) الطريق الى صياغة السيمولوجيا (علم العلامات) وهو مصطلح " يطلق على العلم الذي يدرس الانظمة الرمزية في كل الاشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة " [1] . ولقد اتسع حقل علم العلامات ليشمل دراسة انظمة اخرى غير لفظية وتم تطبيق مناهج البحث البنوية والسيمولوجية على (الانثروبولوجي) و (الميثولوجيا) كدراسة انظمة العلامات في الاساطير والطقوس وكذلك في النظم الاقتصادية والثقافية ... الخ .

ولقد ساهمت مدرسة براغ البنائية ما بين عام ١٩٢٨ – ١٩٤٨ بتحقيق اول طريقة منهجية بنوية – دلالة لدراسة الفن ، وعلم الدلالة في الفن هو دراسة الفن كنظام للعلامات "

(٢) ولم يكن اهتمام البنيويين في البداية منصبا على دراسة العرض المسرحي سيميولوجيا بل اهتموا بدراسة الادب والفن وانتقل الاهتمام تدريجيا الى باقي روافد الفنون الاخرى وصولا الى المسرح .

وبخصوص البنيوية في المسرح هناك دراستان مترجمتان من الانكليزية الاولى بعنوان (الدلالات في المسرح الشعبي) والثانية بعنوان (اشكال ووظائف المسرح الشعبي) البتروغاتيرف . وثلاثة دراسات لجيري ميلوسكي هي (النص الدرامي كعنصر من عناصر المسرح) و (الملامح الاساسية للحوار الدرامي) و (بناء السياقات الدلالية) وهناك ايضا دراستان ليندريخ هونزل هما (ديناميكية العلامة في المسرح) و (كهنونية الوسائط المسرحية) ودراسة واحدة لكاريل بروستان بعنوان (العلامة في المسرح الصيني)(٣) .

فقد تبلور مفهوم السيميولوجيا في المسرح من خلال هذه الدراسات بغرض الوصول الى هدف يؤكد بان الظاهرة المسرحية ظاهرة علاماتية وتم تحديد العرض المسرحي على ضوئها بانه " فعل سيمانتكي (علامي: سيمائي) مركز الى اقصى حد يستخدم كاداة التواصل دلالات تفضي بطريقة تكاد تكون منتظمة دائما الى بعض المضامين ،لذا كان المسرح فن الشفرة والاصطلاح اكثر من الفنون الاخرى ، واعتماده على الشفرة هو احد معطياته الاساسية (٤) .

واذا تناولنا العرض المسرحي بصفته عرضا بصريا محسوسا فانه يتكون من وحدة سيمائية تبث الى المستقبل في وقت واحد وتتألف المجموعة من الانساق يمكن تصنيفها على ضوء معيارين " اولا بحسب اساليب الالتقاط من جانب الجمهور . ثم من حيث منشأها ، ويمكن انطلاقا من المعيار الاول ان نحدد دستورين كلين واولهما يرمز الى العلامات السمعية وثانيهما يتناول العلامات البصرية ، ويمكن على اساس المعيار الثاني ان نميز العلامات المتأتية من الممثل وتلك الواقعة خارج عن الممثل " (٥) .

انساق العلامات في العرض المسرحي

المعيار الاول

العلامات السمعية
النص
الموسيقى
المؤثرات الصوتية

العلامات البصرية
الممثل
الديكور
الحركة
الملابس
الاضاءة

ان العرض المسرحي باعتباره وحده سيموطيقيا ، حيث يكون العمل نفسه " شـــيء" او مجموعة من العناصر المادية هي الدال او وسيلة نقل العلامة ، وحيث يكون المدلـــول هـــو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور [٦] .

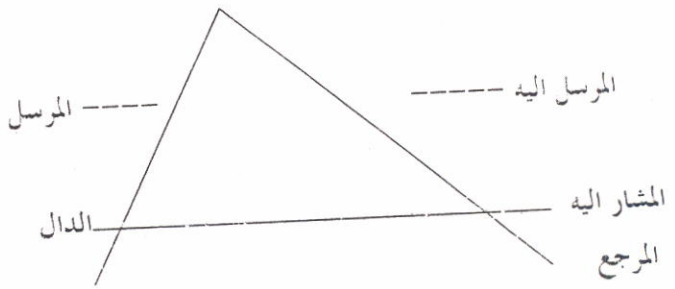
وما يخصنا في هذه الدراسة تناول الجانب البصري من العلاقات التي تشـــكل الحركـــة جزءا اساسيا مدة باعتبارها علامة بصرية تتألف من محتوى وتقوم بوظيفة سيمولوجية في العرض كما هو في بعض عروض التعازي التي تشكل العلامة فيه شيء محسوس يولد معـــنى في ذهـــن المتلقي .

فالكلمة المنطوقة او المقروءة علامة ، والرائحة علامة ، والصورة علامة ، بل ان كـــل معطيات الوجود المحسوس يمكن ان تتحول الى علامات حيث تنتظم في اطار يسبغ عليها دلالـــة معينة من خلال علاقاتها مع علامات اخرى " [٧] .

وقد ارتبطت الحركة بمستوى توظيف دلالي ضمن التأملات القديمة للانسان بعدهـــا لغته الاولى ، فهو يتواصل بها مع المجموعة البشرية . لذا تمتلك الحركة طبيعة ازدواجية يمكن ان ندرجها على ضوء الدراسة السيمولوجية بأنها اشارة والاشارة نتاج اجتماعي واع يتكون مـــن

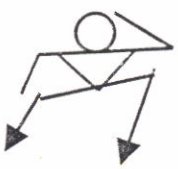
دال ومدلول يمثلان بوجه عام شيئا او مفهوما غير الاشارة ذاتها (هو المشار اليها او المراجع ضمن علاقة ثلاثية الابعاد تندرج في عملية التواصل بين المرسل والمرسل اليه " [٨] .

المدلـــــول



فالدال هو صورة بصرية اما المدلول فهو المفهوم الذهني الموجود في الوعي الجماعي لمعنى الصورة ، لذا فان رفعه اليد الى الاعلى بطريقة معينة ، وهي حركة جسدية يمكن تسجيلها بالعرف الاجتماعي لجنس معين بمعنى الاشارة الى الحركة التحية (ومن اجل التوضيح نقترح المخطط التالي) :

الدال	المدلول
صورة بصرية	ومفهوم ذهني
فعل حركي	حركة التحية
	التحية



فحركة التحية تمتلك معنى مجردا يربط بين الدال والمدلول لدى جميع الشعوب والامم ويمكن استخدام هذه الحركة ضمن مفهوم محدد يعين لنا دلالة ذات صفات مشتركة بجنس ما او لامه،

فحركات التحية عند الصينين تختلف بتفاصيلها في الايماءة والانتقالة والمصافحة عن حركات التحية عند العرب ، وبذلك تأخذ التحية على المسرح بتعدد اشكالها اعطاء دلالة اجتماعية عرقية خاصة بالشخصية .

ان الحركة نظام اشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور المهيئة وهي بطبيعتها شيء ملموس موجود على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في ذهن كل فرد من افراد المجتمع تتحول عند الاستخدام الى وسيلة اساسية من وسائل الاتصال فاشارتها يمكن تحويلها الى رموز ومعان تدرك عن طريق الحواس (حاسة البصر) وبهذا المعنى تصبح الحركة صورة مرئية دالة على الفعل السايكولوجي والاجتماعي .

اذن فالحركة حقيقة معبرة عن صورة مادية ملموسة موجودة في الواقع ، حيث تحيلنا التحية الى مشار اليه واقعي يصل لنا وندركه بالتلقي عبر خطوط اتصاله التي تبرز علاقة الدال بالمدلول . وهي شيء مادي بصري يحدد الدلالة . غلا دلالة بدون احالة الى شيء يرتبط بالعالم الواقع الخارجي المحيط بالانسان .

ولقد عمل (بيردوسل) الى الاخذ بنظر الا عتبار تطبيق مبادئ السيمولوجيا باعتبارها اطار للتطبيق على حركة الجسم . وقسم الحركات الجسمية الى مستويات واصناف والى مناطق تصدر منها واليها الحركة وربط كل هذه الاقسام بصفته عالم (انثروبولوجي) يدرس السلوك الانساني كعلم ، ربط دراسته بالحركات المختلفة واطلق عليها اسم السلوك ، فتغير ملامح الوجه يعتمد على الانف والاذن والعين والحنجرة والوجنات ومن خلاب تغيرات معينة لعضلات الوجه ينتج لنا تعبير ذو دلالة ، وكذلك باقي اعضاء الجسم كالرأس والاطراف والجذع " هنالك سلوك العينين كالنظرة الجريئة " والنظرة المختلسة والنظرة الشرزاء وهنالك سلوك اليدين وسلوك الكتفين والعطفين والساقين والقدمين " .

ومجموع هذه الحركات تشكل دلالة سلوكية ذات معنى محدد ، فكل تشكيل حركي يبني علاقة بين الدال والمدلول ، ويرسم بهذه العلامة خط دلالي بين العنصرين موضحا تثبيت العلاقات التوصيلية بين الناس وموجودات العالم .

فالحركة اذن " كم اغنى وسائل التعبير عن الافكار واكثرها مرونة ، بمعنى انها تمثل اكبر مجموعات الدلالات اتساعا وتطورا . وقد تكون الحركة حركة اليد او الذراع او الساق او الرأس او الجسد كله ، وتسعى الحركة الى خلق بعض الدلالات وتوصيلها فالممثل الذي يقطع خشبة المسرح ذهابا وايابا ليعبر عن قلقه وحيرته او يفتح فمه وتتسع عيناه تعبيرا عن دهشته او يفرك يديه تعبيرا عن فرحه ، او يجري ويلتفت وراءه على انه مطارد "[٩] واستخدامه على المسرح ياخذ مستواه الدلالي ليس من اعتبارات ان الحركة علامة اصطلاحية لها قوانينها ورموزها المرتبطة بواقع معين ، بل تحمل العلامة المسرحية (الحركة) دلالة مصاحبة تاخذ سياقها من خلال السياق العام للعرض . وبذلك تساعد هذه الدلالات المصاحبة باعطاء ثراء متنوع للحركة اضافة الى انها تحفز ذهن المتفرج من خلال الاشارة الى الواقع الذي امثله صورة الحركة المنتقاة ، ومثال على ذلك فان الحركة العسكرية للاستعداد ، وهي بطبيعتها دلالة اصطلاحية تدلل ان الشخصية العسكرية ، ولكن طريقة اداء هذه الحركة يمكن ان تولد دال جديد فيمكننا التعرف على ان الشخصية ضعيفة جسمانيا من خلال حركتها الضعيفة او ان الشخصية لرجل قوي او غاضب وكذلك يمكن التعرف على جنسية العسكري ايضا ، عندما تغطي هذه الوحدات الدلالية الثانوية على المعنى الاصطلاحي الاساس ، وتلعب العلامة (الحركة) دورا ابداعيا متميزا في الفن طبقا لقول (موكارنسكي) " الفن يختلف من غيره من العلامة بانه لا يشير الى شيء محدود في الواقع بل يشير الى مجموعة الظروف الثقافية والاقتصادية والحضارية فالذي يميز الفن عن اللافن هو نوعية المشار اليه فبينما تكون العلامات خارج الفن علامات عامة محدودة بارتباطها بمشار اليه بعينه . فان العلامة في اطار الفن وقابلية العلامة لان تصلح للاشارة الى اكثر من مشار اليه واحد "[١٠] .

وتوجد علامات حركية يمكن توظيفها على خشبة المسرح وتقسيمها الى الانواع التالية :

١. الحركة التي تصاحب الكلمة .
٢. الحركة التي تحمل محل الكلمة وتكون بديلا عنها فهزة الرأس تعني رفضا او قبولا .
٣. الحركات التي تجعل محل الديكور او بعض قطع الاكسسوارات كصعود درج وهمي او طرق باب دون وجوده المادي .
٤. الحركة التي تدلل على بعض الاحاسيس والانفعالات [١١] .

ان الدراسات السيمولوجية تنظر للحركة على انها منظومة اشارات دالة متنافسة تتحكم فيها تركيبة نظامية تتكون من بنى معينة من العلامات المقصودة للتعبير عن فكرة العرض ويتم ادراك هذه النظرات الاشارية من قبل المتلقي بواسطة اكتشاف العناصر المكونة التي تميز المنظومة وطبيعة بنيتها ، وتقع ضمن المراحل الاستكشافية التالية:

١. التعرف على العناصر الدالة .
٢. قراءة هذه العناصر أي استخلاص معانيها المتعدد بالرجوع الى الواقع الثقافي والاجتماعي.
٣. تثبيت المدلول الحقيقي بالتعرف على السمات المتشابهة او المتكاملة لمختلف الوحدات الدالة طول العرض [١٢] .

فالحركة لا تأتي منفردة بذاتها بل تكسب دلالتها من خلال تعارضها ووجودها ضمن السلسة المنظومة الحركية وعلاقاتها الاخرى داخل العرض . ويساعد هذا الوجود الدلالي بالنتيجة في تعبير مواقف وعادات المتلقي المكتسبة .

المبحث الثاني

تصنيف الحركة باعتبارها وحدة سيمولوجية

تنطلق التصنيفات السيمولوجية للحركة كعلامة ، من نقطة الاتصال التي تربط بين المبدع بصفته الذاتية والوعي الجمالي المستقر في ذهن المستقبل . وكذلك بين تفرد العلامة واستقلاليتها ومستوى التأثير التواصلي . وتنطوي العلامة المسرحية على ثلاثة عناصر رئيسة تحلل على اساسها امكانياتها على توصيل الرسالة وينتج عن هذا التحليل ربط جدلي بين الفنان والعلامة والواقع وبذلك تحدد العلامة الفنية ضمن العناصر التالية " اولا رمز محسوس يبدعه الفنان ، وثانيا معنى مودع في الوعي الجماعي ، وثالثا علاقة تربط بين العلامة والشيء الذي تشير اليه العلامة في الواقع "[١٣] .

وتكتسب الحركة اهمية سيمولوجية خاصة فيها يتعلق بالممثل وبامكانيته الجسدية في التعبير فبصف الممثل طبقا لقول (فلتدوكسي) بانه " الوحدة الديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات " [١٤] .

ويأخذ جهد الممثل في العرض الدرامي التقليدي منه والحديث قدرة المحاكاة التمثيلية من خلال تحوله الى شيء غير نفسه ، ويأتي هذا التأكيد على اثبات فردية الممثل كذات الممثل كذات او على التخلص منها . بالاضافة الى الحركات الفسيولوجية اللاارادية كالتعبير عن الخوف والفرح والحزن التي تستخدم في العض وتقبل على انها حركات دالة .

والحركة كعلاقة تأخذ وظيفة سيمولوجية تستطيع تميزها من خلال دراسة التصنيف العام للعلامات على المسرح كما يراه السيمولوجين حيث تصنف الحركة على مجموعتين هما:

المجموعة الاولى: يمكن تميز هذه المجموعة على ضوء العلاقة التي تؤكد وجود او غياب التحليل بين الدال او المدلول وتقسم الى ما يلي:

١. **العلامات الطبيعية:** يربط الدال والمدلول في هذا النوع من العلامات بعلاقة علمية سببية من خلال تحديد جانب الربط الفيزيقي ومثال ذلك الممثل الذي يقوم بحركة رفع قدح ماء الشرب فهو يقوم بهذه الحركة لوجود سبب فيزيقي وهي العطش يربط بين الدال رفع

القدح والمدلول العطش (شرب الماء) او عندما يفتح الممثل راحتي يديه فان الدلالة توحي ببرودة الجو ، وهذا يستنتج من الحركة التي قام بها الممثل والتي تربط بسبب تجددها ضمن قانون طبيعي.

٢. **العلامات الصناعية:** وهي العلامات التي تربط بين الدال والمدلول معتمدة على الارادة وغالبا ما تكون صفة هذه العلامات جماعية عرضية " كما هو بالنسبة لحركات التأدب – تقبيل يد السيدات والانحناء امام الكبار – الدال التحضر ومداه . وجدير بالملاحظة ان الحركة في مسرح بعض بلاد اسيا مثلا دلالات صناعية الى اقصى حد ، أي دلالات لها قوانينها ورموزها وتتناقلها الاجيال ، ولا تفهم الا من قبل المتخصصين " [١٥].

ان حركات الممثل على خشبة المسرح على طول فترة العرض قد تتجاوز الحركات اللا ارادية ويستطيع الممثل ان يحيلها الى حركات صناعية ، وبذلك يختلط في العرض الواحد هذان النوعان من العلامات بحيث : يحول العرض العلامات الطبيعية الى علامات صناعية بمعنى ان يضفي ( ) الى العلامات فتصبح علامات ارادية على الرغم من انها في الحياة مجرد افعال انعكاسية او ارادية ، وتكسب وظيفة توصيلية حتى وان افتقدتها في الحياة " [١٦] .

المجموعة الثانية: ويطلق عليها اسم التصنيف الثلاثي الذي وصفه انش ، سي ، بيرس) وفقا لعلاقة الدال بالمدلول وهي تقسم الى ما يلي:

١. **الايقونة** : يتمثل موضوع الايقونة كعلامة دال من خلال التشابه او التطابق بين الدال والمدلول فحركة شيخ طاعن في السن موجودة في الواقع يستطيع الممثل بصوته وجسده وهما افضل طريقة لتحقيق الايقونة ان يحاكي هذه الشخصية من خلال عنصر التطابق ، فتقوس الظهر ، والايقاع البطي للسير بالاضافة الى بعض الايحاءات والتصرفات في السلوك يحقق تطابقا تاما بين الشخصية والدور ، والحركة الايقونية " تحاكي او تعكس معناها في شكلها مثل الصور الفوتوغرافية فهي ورثة مطبوعة تحيل الشخص ما من طريق محاكاة مظهره الخارجي " [١٧] .

ان المسرح هو افضل مجال لتطبيق الايقونة وهذا متأت من عنصري التشابه والتطابق بين الدال المسرحي والمشار اليه في الواقع فجميع الحركات التاريخية وحركة الفترة المستخدمة

في العروض المسرحية التقليدية تخضع لقانون العلاقات الايقونية ، بصفتها حركات متشابهة تماما وتنتمي الى الوقع الذي اخذت منه انتماء متماثلا ، والامثلة واضحة في مجال المسرح الحر في العروض المسرحية التقليدية تخضع في فرنسا (اندريه انطوان) الذي يؤكد على عملية استنساخ الواقع فوتوغرافيا ونقله حرفيا على خشبة المسرح ، وكذلك في العروض الواقعية (ستاستلا فسكي) الذي يدعو فيها لمحاكاة حركة الواقع بصدق وايمان .

٢. المؤشر: ان ارتباط علاقة المؤشرات بمواضيعها يعتمد على وجود علاقة سببية بين الدال المدلول " في المؤشر تكون العلاقة ملموسة وواقعية ومن النوعالتعاقبي العرضي عادة . المؤشر بالاساس منها هو الدال الذي يكون علاقة بالمدلول " مؤشر به " في صيغتها "[١٨] . فحركة اليد مثلا اثناء ملامسة اصبعي الابهام والسبابة مؤشر على وجود النقود ، ويرتكز هذه الاشارة الحسية بين الدال والمدلول على رابطة التجاور الواقعي بينهما .

ان العرض يحوي بتفاصيله مجموعة كبيرة من المؤشرات ولا يمكن اعتبار جميع الجوانب العرض مؤشرات بمعنى ما بسبب اتساع نطاق فصلية المؤشرات فكثيرا ما يصور المنظر الدرامي من خلال الايداعيات العلية او التجاور بدلا من الصورة المباشرة " [١٩] . فالمؤشرات لا تشكل حالة مستقلة قائمة بحد ذاتها في العرض المسرحي بل يعد وجودها فيه على القيام على القيام باداء وظيفة تتصاحب مع دلالة ايقونية . فالحركات التي تقوم بها الممثل تعبر عن حالات الشخصية النفسية وتصور بذلك الجو العام الخاص بالموقف الدرامي تصويرا ايقونيا وفي نفس الوقت تشير هذه الحركات الى محتوى الشخصية الاجتماعي والاقتصادي بان تحدد طريقة اداء الحركة واسلوبها ونوعية العمل الذي تقوم به الشخصية في الحياة وتشير اليه بفعل حركي .

٣. الرمز: يحيل الشيء الى علاقة ثبتها العرف الاجتماعي في الوعي الجمعي . ولا يعني بوجود تشابه او صلة سببية بين الدال والمدلول وعلى هذا الاساس يعرف (يغل) الرمز بانه " دلالة لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى والتعبير في العرض المحض هي علامة ( ) بحتة ، فهذا التعبير او هذه الصورة او هذا الشيء الحسي لا يمثل الا في ادنى الحدود ذاته ، لذا لا يوقظ فينا بالاحرى الا فكرة مضمون غريب عنه تماما ولا جامع على الاطلاق بينهما "[٢٠] .

فالسيف على سبيل المثال رمز الشجاعة العربية رغم انعدام العلاقة المتطابقة او بينه وبين موضوع الرمز بل انه اكتسب هذه الدلالة من خلال الاستخدامات العاملة للعرض الاجتماعي المتداول اذن فالرمز هو " علامة تشير الى الموضوع التي عبر عنها عرف . وغالبا ما يقترن بالافكار العامة التي تدفع الى ربط الرموز بموضوعه " [٢١] .

ان العرض المسرحي يستخدم الحركة كعلامة ويبدع منها اشكالا جديدة لا وجود لها في الحياة يمكن ان يدركها ادراكا حسيا ، ولا تاخذ هذه الاشكال صيغة التعبير الحقيقي عن الاحاسيس والافكار الان خلال الرمز وبالتالي تكتسب صفة .

وتعزز (سوزان لانجر) هذا بقولها " ان الاشكال اما ان تكون تجريدات فارغة ، او انها تحوي مضمونا ولهذا فان الاشكال الفنية تعد اشكالا من نوع خاص ولها معنى خاص ، انها اشكال معبرة منطقيا ، او ذات معنى ، انها رموز لوضوح البعدان " [٢٢] . فكل حركة على خشبة المسرح من اجل ان تصبح رمزا يجب ان تجرد من علاقاتها الحياتية العادية وتاخذ مجالا دلاليا مثيرا عن طريق تركيبها الفني ضمن نسق العلاقات العامة في العروض وتستطيع الحركة كعلاقة رمزية ان تاخذ مكانة مهمة ووظيفة ادراكية وتوظف عن طريقها ما في الحياة من مواقف وافكار وتجعلها اكثر ادراكا بالنسبة للملتقي "[٢٣] . وبهذا فالحركات الانسانية الناتجة عن خبرة بشرية واسعة تتحول الى عملية ابداعية مدروسة من خلال تخيلها كفعل رمزي اولا وادراك مهمتها ووظيفتها الاساسية في الحياة الداخلية للبشر ثانيا .

وعلى ضوء ما تذم يمكن تحليل حركة الرمز بنيويا كونها " تتركب من دال ومدلول ويقع الدال في مستوى التعبير بينما المدلول في مستوى المضمون ، ويمكن تقسيم كل من هذين المستويين الى صورة ومادة " [٢٤] .

وبذلك تتألف الحركة الرمز من اربعة عناصر رئيسية لتوصل قيمة الرمز الدلالية وهي كما يلي:
مستويات الحركة الرمز

الدال	المدلول
مادة التعبير	مادة المضمون
(الجسم الانساني باعضاءه)	(العناصر الفكرية والعاطفية المكونة للدلالة)
(تشكيل حركي يشير الى حالهما)	(تنظيم شكل للمدلولات يعتمد على غياب اوحضور الطابع الدلالي)

ويمكن الاستشهاد بمثال مما تقدم ذكره بعرض مسرحية (قصة الخليقة البابلي) التي تمثل مجالا واسعا لاستخدام الحركة الرمز من خلال تجريد كافة الاشكال المتقدمة في العرض واخضاعها لقانون ايقاعي وصولا الى حالة تعبير راقصة . فالتعبير الجسماني في عرض الخليقة البابلية هو صورة قابلة للادراك الحسي وتعبر عن الوجدان البشري . فالايقاعات والترابطات تعبر معا عن تعقيد واثراء (الحياة الباطنية) للانسان . انها تيار الخبرة المباشرة انها الحياة كما يشعر بها الاحياء "[٢٥] فالتشكيل الحركة مع استخدام قطع القماش يصور طريقة انفصال الارض عن السماء رمزيا عن طريق الصورة البصرية ، وكذلك الاجساد وهي تتحرك وتتكور ترمز الى عملية التكوين التي ترويها قصة الخلق البابلية عن اختلاط الماء الحلو بالماء العكر .

ان الحركات في هذا العرض تحمل رمزيتها عن الالهة البابلين وعن قصة التكوين التي توضحها مجموعة الحركات الايقاعية والايحاءات والاشارات التي تستخدم من قبل الممثل فتحول الفضاء الى عالم سحري تبثق فيه الحركة تلو الحركة لتؤكد رمزيتها وتعبر عن موضوع فني مبدع يستخدم الحركات بقدرات تخيلية رمزية ويضفي عليها طابع السحر و( ) فيهما ، محتدا الاثارة الخيال عند المتفرج .

وعليه يمكن تميز نوعين من الرمز حيث تطلق عليها (سوزان لانجر) الرمزية والرمزية الجمالية .

فالرمزية العامة تعني الذي يحمل دلالات التي التصقت بالمعنى الاجتماعي والتاريخي الشائع فهي تشير الى واقع عيني يعتبر وسيلة اتصال مباشرة تساعد المتلقي بالتعرف عليه من خلال الرجوع الى دلالته الثابتة بالعرف الاجتماعي .

اما الرمزية الجمالية فهي النوع الذي يستند الى خيال الفنان وابداعه . ولا تعتمد على فرض علاقة مسبقة بين الرمز والواقع من وجهة نظر تاريخية او اجتماعية بل انها تنطلق من فهم وتأسيس جديد للشكل لكي يحدد صورته الابداعية بمدلول واف ذي معنى . وهذا ما نراه في الاعمال الفنية المبدعة التي تحاول ان تخرج من اطار المحاكاة والتقليد الى ابعاد واسعة وتخيليه وابتكاره في التعبير عن الواقع .

المبحث الثالث

القدرة التوليدية والتحويلية لدلالة الحركة على المسرح

لا تتميز الدلالة العلامية للحركة على المسرح بالثبات والجمود فهي لا تحوي دال لا يتغير ، بل ان خاصية التحول والتوليد في الدلالات تنطبق على الحركة بصفتها علامة دالة ذات ثراء متعدد . يمكن ان تتحول وتتولد منها دلالات مصاحبة عن طريق عملية الاختزال والتكثيف في استخدامات الحركة من اجل انتاج اكبر عدد من الحركات وبالتالي الارتقاء بمستوى العرض المسرحي وادراكه جماليا عن طريق الاكتشاف الدائم الذي تقوم به العلامة الحركية التي تحوي بداخلها مجموعة متعددة من الدوال ناتجة عن خاصة التحول والتوليد الدلالي ، وتعني القدرة والتوليد "الاقتصاد الفائق لوسائل الاتصال ، بمعنى ان مخزونا صغيرا يمكن التنبوء به من الدوال يستطيع ان تنتج بنيات دلالية غنية "[٢٦] ويمكن تحليل عملية التعدد الدلالي الذي يميز الحركة على المسرح من خلال ما تحمله الدلالات المصاحبة من معنى مضان توليدي الى طبيعة الدلالات الاصطلاحية وبذلك يستخدم اعدادا غير متناهية من الدوال لتوليد اعداد غير متناهية من الوحدات الاتصالية الحركية الفعالة على المستوى الاجتماعي والثقافي .

فالسيف كمفردة دالة يمكن استخدامه بحركات متعددة لابصال دلالات مختلفة وعليه يستعمل لحركات القتال وكذلك لحركات التحية ، وتدرس الحركات على المستوى الدلالي في المسرح بصفتها حاملة معنى ويمكن استخراج معان توليدية منها . فحركات المجموعة مثلا تستخدم بطرق ودلالات متعددة ، يتمكن تحويل التشكيل الحركي للمجموعة المتماثلة كي تدلل على انها افراد شعي يقومون باداء هتافات او للدلالة على شريحة اجتماعية معينة او للدلالة على مجتمع مختلف الطبقات والاتجاهات الفكرية ، ويمكن تميز هذه المجموعة واجزائها من خلال حركة فرد منها على حدة .

وتبرز قدرة الجسم الانساني على التحول الدلالي في مثال مسرحية (رسالة الطير) عندما احال الفنان (قاسم محمد) حركات المجموعة الى حركات طيور حيث اخذت الاجساد وحركتها معنى تغيرت فيه طريقة استخدامها ووظيفتها في الحياة . وهذا يعني ان الحركة تخطت

معناها الدلالي الحضري سواء كان في النص ام في الحياة وكشف عن معنى توليدي جديد يخدم مسيرة العرض ويطور المشهد .

ان العروض المسرحية الواقعية الطبيعية تحد من مرونة القدرة التوليدية للحركة ، كونها كما ذكرنا تعتمد على الحركة المصنفة من النوع الطبيعي (الايقونة) ولكن اغلب العروض المعاصرة تستند في استخدامها للحركة بالاعتماد على الاختزال والتكثيف واخضاع قدرة الحركة التوليدية لخدمة العرض المسرحي ، فعروض المسرح (مايرخولد) و (حرونو فسكي) تعتمد على مرونة الحركة وتعدد الدوال التقليدية فمثلا يستخدم (الميرفولد) ( ) بعلاقة حركية مع الممثل وبعطيها عدة دلالات فيستخدم السكين تارة بحركة معينة كاداة للقطع ومرة اخرى اداة ( ) في تكوين اخر تستخدم كسفرة للحلاقة . اما (جرونوفسكي) فيحيل جسد الممثل وحركته الى قطعة من الديكور ويقدم استخدامات عدة للدلالة على شيء غير ذاته فهو يدل مرة على انه مائدة الطعام ومرة اخرى طاولة محكمة او شجرة وهكذا تتعدد الدلالات الحركية وتولد من خلال سياقها العام في العرض دلالات جديدة قد تكون موجودة في الحياة . ولكن استخدامها على خشبة المسرح يرتبط بعرض ايمائي يصل الى المتفرج ويثير خياله .

وبواسطة الجدلية القائمة بين الدلالات الاصطلاحية والمصاحبة يمكن ان تمارس الحركة دلالاتها التوليدية في العرض . فالمشيد كونها دلالة اصطلاحية تعني تنقل الجسم من مكان الى اخر نستطيع ان نولد منها دلالات اخرى تعتمد على اتساع الدلالات المصاحبة التي تولدها هذه ( ) . ويمكن ان تدل ( ) على الحالات التالية :

١. دلالات فسيولوجية تنقل بناء الجسم الماشي كالطول او العرض او الضخامة والنحافة .
٢. دلالات سلوكية تنم عن اخلاق المشيد كالتبختر او الاحتيال .
٣. دلالات مرضية تنم عن وجود مرض او عاهة جسمانية .
٤. دلالات نفسية تنم عن حالة الماشي النفسية كالغضب والفرح .
٥. دلالات متصلة بعجز الماشي من شباب او هرم .
٦. دلالات متعلقة بجنس الماشي كان يكون رجلا او امرأة .

لقد صنفت الحركة بعدها علامة بصرية قد تتحول ضمن سياق العرض الى علامة سمعية ومثال ذلك مسرحية (تساؤلات مسرحية)* اخراج (د. عوني كرومي) فقد احال حركة الممثل (جابر) الذي يتذكر فيها طفولته والالعاب الشعبية التي كان يمارسها مع اصحابه ، ان علامة حركية راقصة الى طرف على الارض بالاقدام وخلق اصوات ايقاعية منسجمة وبذلك تم احالة الحركة من علامة بصرية الى علامة سمعية .

يمتلك جسد الممثل تصورا على العناصر الدلالية المكونة للعرض ، فيأخذ الجسد بتعبيراته وتحركاته الاداليوية ضمن التدرج الهرمي لهذه العناصر . فالبنية التي يتكون منها العرض تحقق تدرج وتصدر لبعض العناصر على الاخرى ، وفي اغلب الاحيان يتصدر جسد الممثل هذه المنظومات بحيث يجذب وجوده المادي الديناميكي بقية العناصر لبنية العرض . فالتركيز او الاهتمام على حركة ما ضمن العلاقات النظرية او السمعية تبرز اهمية الحركة كقدرة توليدية وتحويلية خالقة حالة من الاثارة والاستفزاز بالموقف والسلوك في ذهن المتفرج . وهذا ما يحدث في مسرح بريخت الملحمي عندما قطع حركة الحدث المسرحي الجاري وتوجه انتباه المتفرج وتوقفه لكي يتأمل معنى تحول الحركة من نسق الى اخر ضمن الشخصية الواحدة . فالممثل هنا يخرج عن الشخصية ويقوم باداء حركات تعبر عن ذات الممثل الانسان مما يؤدي الى احداث التغريب .

ان العرض المسرحي في معناه العام يتألف من مجموعة من الدوال المسرحي المتوفرة في بنيته والمتعددة المزايا ، ويمكن استخدام اكثر من مفردة دلالية للتعبير عن موقف معين وهذا ما يحصل في العمل الفني باعتباره شكلا تركيبيا والفن كشكل يتكون من مجموعة من العناصر المتنوعة التي ترتبط وتتفاعل في ابراز هذا الشكل بحيث ( ) بوضوح وبموضوعية وبحيث يمكن ادراكه "[٢٧] .

وهذا يعني ان الدال على خشبة المسرح يشمل انماطا عدة للعلاقات بين مجموعة الدوال المكونة لشكل العرض . فكل دالاه تشكل من دمج اكثر من دالتين في تركيب واحد يطلق عليها اصطلاح (الدالة المركبة) .

من خواص الدلالة المسرحية ايضا الميل الى التعقيد . فهناك حالات يضطر المتفرج فيها ان يجمع بين دلالتين او عدة دلالات تنتمي الى مجموعات مختلفة لكي يكتشف المدلول المركب "(٢٨)

والحركة على المسرح تتوزع بين العديد من الدوال البصرية منها السمعية كحركة الضوء يعني توليد دلالة كركبة قادرة على توصيل معناها الجديد للمتفرج ومثال ذلك استخدام العصي كمفردة تكوينية وديكورية في عرض مسرحية (ملحمة كلكامش) اخراج (سامي عبد الحميد) حيث تشكل حركة العصي مع حركة الممثل وحدات مركبة تنتج معنى جديدا يمكن للمتلقي التعامل معه وادراكه ، فالعصي تتشكل بتكوين هندسي معين مع جسد الممثل فتكون جبلا وتكون بحركة صغيرة وتغير طفيف لهذا التكوين تتحول العصي في موقع اخر مع التشكيل الجسدي للمثل الى مجاذبة او عصي للاتكاء . وباضافة عنصر مادي دلالي اخر كالزي مع حركة الجسد والعصي تشكل غابة الارز الذي يتجول كلكامش فيها بين الاشجار بحثا عن زهرة الخلود ، وهذا يعني اجتماع اكثر من دال حركي بوحدة دلالية حركية.

المبحث الرابع

انواع واشكال الحركات على المسرح ووظائفها الدلالية

تعد الحركة عنصرا اساسيا من عناصر الاخرج المسرحي وتلعب دورا مهما في تثبيت المعنى ضمن تسلسلها من بداية العرض حتى نهايته . فالحركة على المسرح لا تنفي عملية انتقال الجسم من مكان الى اخر ضمن المساحة فقط ، بل تشمل الحركة جميع الايماءات والاشارات والتصرفات التي تتضمنها الشخصية اضافة الى الافعال العواطف وردود الافعال التي تميز الشخصية ضمن محيطها وظروفها . وبهذا المعنى فالحركة على المسرح " هي صورة المسرح في حالة الفعل ، وهي تشمل لحظات التصور في مظاهرها الدائمة والمتغيرة "[٢٩] .

وعندما تريد تصوير فعل ما فلا بد من صياغة هذا الفعل من تركيب من الايماءات والاشارات والانفعالات المنسجمة مع معناه ، ولا بد ان يكون زمن الحركة متغير ومرتبط بمجموع التفاصيل الدقيقة التي تساعد على تأليف هذه الصورة الكاملة للدلالة على الفعل ، ومن الاوجه الاساسية للفعل هي عملية الانتقال التي تعني " حركة بسيطة تعتبر موضع المادة بالنسبة لعلاقتها بالمواد المحيطة بها ، فالمادة تذهب او تحرك وقد تطول او تقصر وقد تسرع الحركة او تبطي ، وقد تسير الحركة بخط مستقيم او خط غير منتظم ، وحيث يكون هناك انتقال يكون هناك نشاط "[٣٠] . ان العرض المسرحي يقدم مجموعة كاملة من الحركات والتشكيلات القادرة على اصابة معنى معلوم يصل الى المشاهد ضمن تطور البدية الدرامية لقصة المسرحية ، ولذا يقدم الفعل بتنوع مركب مستمر ويركز على الاهداف المهمة التي يريد العرض الوصول اليها " ان كل من الافعال يظهر في مجال العلاقات ولهذا يمكن القول ان معنى الصورة ودلالتها يشبه شكل الحركة وتقضي به قوانين انتشارها وتوزيعها وتركيبها [٣١] .

من المعلوم ان الحركة لا تحدث الا بدافع او اشارة معينة فالمثير في الحياة النفسية يولد رغبة والرغبة بدورها تولد فعلا وهذا الفعل اما ان يكون على شكل حركة انفعالية ( ) او موضعية . كانعكاس بواسطة الاشارة والايماءة فالفعل " هو الحركة الجسمانية التي يقوم بها الانسان نتيجة تحفز الجهد "[٣٢] . ولاسباب تعدد المثيرات التي لا حصر لها فان الاستجابات ستكون متباينة من شقها الاخر ، ان كل حركة على المسرح لابد ان ترتبط بسبب او دافع باعث وتبرز هذه البواعث على ثلاثة اوجه منها حسي متعلق بالحواس الخمسة وما تقع عليها من مثيرات وطبيعة الاستجابات المتولدة التي تؤثر عكس نوعية الحركة وشكلها ، ومنها ما هو

عقلي مرتبط بالتفكير والادراك والشعور وهي عمليات ذهنية موجودة في دماغ الانسان وتعكس ايضا حركات معينة ضمت استجابات عقلية اما النوع الاخير فهو نفسي متعلق بالحالة النفسية للانسان وما لها من انعكاسات وعلى اساس هذا التقسيم يمكن تميز الانماط العامة للحركة المرتبطة بالافعال وردود الافعال التي يقوم بها الممثل وعلاقتها بالمثيرات حيث تقسم الى ما يلي:

١. ردود فعل في اتجاه هذه المتغيرات .
٢. ردود فعل ضدها .
٣. ردود فعل بعيدا عنها" [٣٣] .

وتتضمن هذه الانماط انواع معينة ومحددة من الحركات تتغير في شكلها وطريقة تكوينها وادائها من فعل لاخر تبعا لطبيعة علاقتها بالمثير او الفعل ورد الفعل ويمكن اجمال ابعاد الفعل الاساسي بما يلي:

١. الاتجاه: يتم قياس الاتجاه بالنظر الى كامل الحركة في العرض المسرحي والتي يتحدد على اساسها التغيرات الطارئة على الحركة من فعل لاخر وطريقة التنقل " يتأثر الاتجاه بالخط الذي يسير فيه الشكل الذي تشكله الكتلة التي تحيط بالحركة او الموافقة لها" [٣٤] .

ونتيجة للتغيير في اتجاه السير وشكل الكتلة يتم تغير اتجاه الحركة ، لتحقيق دلالة معينة ، فالاتجاه بالسير نحو الشيء واحتضانه ، له دلالة مختلفة عن الاتجاه بالسير ضد الشيء وعدم تقبله .

ان استمرارية حركة الممثل يمكن تحديدها بالاتجاه سواء بحركة خط السير او الكتلة ، وهناك نوعان من الاتصال في تحديد اتجاه حركة الشخصية ، وهما الاتصال المباشر الذي يتم بين الشخصيات التي تشكل طرفي الصراع الشخصية المرسلة للعقل والشخصية المستقبلة له – والاتصال غير المباشر والذي يظهر في مسرحيات الممثل الواحد وفيها يتحدد الاتجاه اما الى الموجودات المادية والكتل وعلاقتها بالممثل ، او يتم التوصل عن طريق اتجاه المشاهدين في حالة توجيه حوار الممثل لنفسه (حوار داخلي ، المناجاة) .

٢. السرعة: المقصود بالسرعة هي الفترة الذهنية التي يتم فيها تنفيذ الفعل او العدة التي تستقر فيها الحركة الحيز الذي تشغله ، وعلى ضوء التبادلية في العلاقة الاولوية في تقديم أي عنصر على الاخر يمكن تميز السرعة وقد تكون الحركة سريعة غير انها لا تاخذ مساحة واسعة في تنقلها وبالعكس وللسرعة دلالة معينة ، ترتبط بالمشاعر الانسانية والعواطف

فالحركة السريعة تدل على القلق وعدم الاستقرار وهي من النوع القوي امـــا الحركـــة البطيئة فقد تدل على الهدوء او الخمول وهي غالبا ما تكون من النوع العنيف .

٣. الوزن (الثقل): يختص هذا العنصر المركب بالقوة والزخم الذي يعتبر الحركة " ويقصـــد بالوزن مقدار ثقل الحركة وقوتها " [٣٥] ويحمل الوزن على المسرح صفتان هما القـــوة والضعف ، وتكون طبيعة تأثير هذا العنصر بالسرعة والزمن متباينة فقد يكون الجسم ثقيلا ولكن حركته سريعة ان استمرارية الفعل وتواصله متعلق بالزخك الذي تعطيه اياه الحركة تبعا لحركة النوع الدافع والمحرك ويتحدد على اه اس هذه العناصر الطاقة التي يصرفـــها الممثل لتنفيذ الفعل والتي تقاس بالقوة الضرورية اللازمة للحركة " ان العناصر الدرامية هي مصدر الطاقة ومحفزها ، ويمكن الاحتفاظ بالطاقة الكامنة بواسطة الراحـــة او بالحركـــة المسيطرة عليها اما اطلاق الطاقة فيتم بالحركة والكلام" [٣٦] .

٤. السيطرة : وهو العنصر الذي يبرز ديمومة الحركة واستمراريتها تدفعها وتشترك جميـــع ابعاد الحركة من اتجاه وسرعة ووزن وبوحدة انسيابية تتعدد على اساسها المقومات التي توقف الفعل او عن ممارسة دوره الدلالي ، وتحوي السيطرة على حقيقتين هما حر ومقيد – وقيم الحركة الحرة تدلل على الاقدام في تنفيذ الفعل وتحقيق الاندفاع نحو تنفيذ الرغبـات اما المقيد في حركة تدل على التوقف او الخضوع ويكون فيها شعور الشخصية في حالـــة التعبير عن مواقفها مكبوت او سليب .

وينتج اهتمام المتفرج بالافعال التي يقوم بها الممثل من خلال سيطرة الممثـــل علـــى الافعال وطريقة ادائها المرنة الرشيقة والتي يصرف ، فيها اقل جهد ممكن لتوصيل معناها الى المتفرج وهذا يتطلب سيطرة اعضاء الجسم كافة ومعرفة كاملة بتفاصيل وتواصل الفعـــال المقدمة على المسرح ( ) او حركات معينة بطريقة مصيره وتدريبه علـــى الاحســـاس بالايقاع وتغير سرعته وزيادة القوة والجهد ولابد للمثل من ان يسيطر على تقنية التعويض والتشديد والحركات الثانوية".

وتتطلب السيطرة معرفة اسلوب الفرز بين الحركات والافعال والذي يعـــني تجميـــع وحدات معينة من الافعال والحركات وايجاد وسائل فرز وفعل بين كل فعل واخر ، ويتبع كـــل مجموعة فاصل يربط ويركب المعنى الكامل للعقل للسيطرة عليه ذهنيا وجسديا .

المبحث الخامس

المنابع الاساسية للحركة على المسرح

يستقي المخرج الحركة على المسرح من مصادر اساسية عديدة ينبغي دراسة منابعها وتحديد وظائفها الدلالية من خلال ارتباطها بنوعية وطبيعة هذه المصادر وهي:

١. الحياة: المنبع الاساس الذي يرجع له المخرج في انتاج حركات على المسرح هو الحياة ، كونها اكثر عامل دلالي يربط العلاقات الانسانية ، فالحركة لغة كاملة للتواصل بين البشر قائمة على ايضاح دلالي ثري ، يعتمد الحركات والاشارات والايماءات والوقفات المستخدمة لبناء بنية هذه اللغة . ان حركة الانسان في الحياة لها صور كثيرة واشكال متعددة وهي بطبيعة الحال خاضعة لتميز مباشر او غير مباشر يعطيها حجما واقعيا .

٢. الكلمة: تعتبر الكلمة اصغر وحدة تكوينية في النص النسرحي وتكون مجموع الكلمات جمل وتؤلف الجمل بمجملها النص طارحة فكر وفلسفة الكاتب ، وتبرز الكلمة كمنبع اساس للحركة على المسرح حيث يستقي المخرج منها شكل ونوعية ودلالة الحركة بوساطة تحويلها الى فعل مركب بصري على مستويين الاول احلال الصورة البصرية (الحركة) محل الكلمة او بديلا عنها وهنا تعطيه الحركة المستقاة من المنبع الاساس (الكلمة) دلالة معينة تبث الى الملتقي . اما الثاني فترافق الكلمة فيه حركة معبرة عن معنى المنطوق ، ويشكل هذا المستوى دلالة تركيبية مؤلفة من وحدتين قد اندمجتا بوحدة اتصالية واحدة كشفت عن موقف وفكرة العرض من خلال الرجوع الى المرجع الاساسي الذي انتجت من هذه الدلالة وهو الكلمة يعدها منبع اساس من منابع استلهام الحركة على المسرح .

٣. الحكاية: وما تقدمه الحبكة المعروفة امامنا عن طريق الحركة ، وتبرز دلالة الحركة ووظيفتها في تحديد الوحدات القصيرة وتجميعها لتؤلف الهدف العام ، وبذلك تبنى الحركة على اساس الوحدات التي ترتبط بتسلسل منطقي كاشفة ضمن سيرها عن قصة المسرحية وسير تطور بنية الحدث .

٤. الشخصية: الرغبات والدوافع التابعة للشخصية والتي تجسد فعل انساني اورد فعل ناتج عن طبيعة العلاقات بين الشخصيات ، لها اساس مصدري يمكن دراسته في تحديد طبيعة الافعال وردودها وتقبلها او رفضها مما تشكل منبعا حقيقيا لاستخدامات الحركة على المسرح ضمن دلالة هذه الرغبات والدوافع التي تكشف بدورها عن طبيعة الشخصية .

٥. التكوين الجمالي: وهو التكوين المستمد من طبيعة العرض المسرحي وما يحدثه من تأثير جمالي وتشكيلي على الرؤية البصرية التي تشكل (ميزانسين) ( ) العمل المسرحي مما يؤدي الى ابتكار وسائل حركية وحركات جديدة للتعامل مع الفضاء واعطائه شكلا فنيا خاضعا لمعنى جمالي محدد تملك دلالته ضمن سلسلة المصادر الاخرى للحركة .

الاستنتاجات:

١. اغلب الدراسات الحديثة المنصبة في المسرح اكدت ان العرض المسرحي يتكون من وحدة سيمائية تبث الى الملتقي وان هذه الوحدة هي معادلة لكل انساق العلامات في المسرح ومنها العلامات البصرية وتكون الحركة ركيزة لها .

٢. ان الحركة نظام اشارات ومعادلة الحركة هي الربط بين المعاني والصور المرئية التي تدرك عن طريق الحواس فتصبح الحركة فعل الصورة مرئية دالة سيكولوجية واجتماعية .

٣. ان الدراسات الحديثة السيولوجية تنظر للحركة على انها منظومة اشارات دالة تعبر عن فكرة العرض ومن خلال عناصر مكونة وضمن مراحل استكشافية .

٤. من خلال تصنيف الحركة على المسرح ظهر هناك مجموعتين تضم علامات بين الدال والمدلول .

٥. ان للحركة قدرة توليدية وتحويلية للدلالة في العرض المسرحي ولها ثراء متعدد يمكن ان يتحول وتتولد عنها دلالات مصاحبة عن طريق الاختزال والتكثيف .

٦. ان اهم بعد من ابعاد الفعل في الحركة هو السيطرة الذي يبرز ديمومة الحركة وتحوي السيطرة ( ) هما الحرة والمقيدة .

٧. على المخرج المسرحي دراسة المصادر الاساسية للحركة على المسرح ومعرفة منابعها وتحديد وظائفها الدلالية ليكون وضع المعادلة الحركية مبني على مرجعيات مسبقة .

المصادر والمراجع

١. احمد (د. سامية اسعد) . الدلالة المسرحية . مجلة عالم الفكر العدد ١ عام ١٩٨٠ .
٢. ايلام (كير) " العلاقات في المسرح " انظمة العلامات ، تر ، سيزا احمد قاسم ونصر حامد ابو زيد ، القاهرة: دار الياس العصرية ١٩٨٦ .
٣. بيرس (تشارلز لانجر) ، تصنيف العلامات ، انظمة العلامات ، بغداد: دار الثقافة العامة ، ١٩٨٦ .
٤. بركة (بسام) الجذور الفلسفية والنظرية اللسانية للاشارة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت (العدد ٣٠ ، ١٩٨٤).
٥. جالاي (ماريان) دور المخرج في المسرح ، تر ، لويس بقطر ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧٠ .
٦. دين (الكسندر٩، اسس الاخراج المسرحي تر، سعدية غنيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية القديمة ١٩٧٢ .
٧. دياك (فرانشيك) البنيوية في المسرح مساهمة مدرسة براغ ، تر، سامي عبد الحميد ، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد دار الشؤون الثقافية ١٩٩٢ .
٨. هيغل الفن الرمزي ، جورج طرابيشي ، بيروت: دار الطليعة ، موسوعة علم الجمال الهيغلي ، ١٩٧٩ .
٩. زياد (ماري) ، النص المسرحي والحداثة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت العدد ٤٤ ، ١٩٨٧ .
١٠. رشيد (امين) السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ، انظمة العلامات ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ .
١١. فيرش (اندريه) ، دراسة سيموطيقية علانية ، مسرح التعازي ، مجلة المسرح القاهرة: العدد ٥ ، ١٩٨٨ .

١٢. فضل (د. صلاح) ، نظرية المباينة في النقد الادبي ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ .

١٣. فريد (بدري حسون) وعبد الحميد (سامي) مبادئ الاخراج المسرحي وزارة التعليم العالي ، الموصل ، مطابع دار الكتب للطباعة والنشر ١٩٨٠ .

١٤. لانجر (سوزان) فلسفة الفن ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦ .

١٥. نوري (سامي عبد الحميد) الفعل الانساني على المسرح ، مجلة السينما والمسرح بغداد ، العدد العاشر تموز ١٩٧٤ .

١٦. قاسم (سيزا) السيموطيقا ، حول بعض المفاهيم والابعاد ، انظمة العلامات بيروت ١٩٨٣ .

الهوامش

(١) د. صلاح فضل ، نظرية البنائية غي النقد الادبي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧) ، ص ٤٤٥ .

(٢) فرانشيل دياك ، " البنوية في المسرح . مساهمة مدرسة براغ ، ترجمة سامي عبد الحميد ، مجلة الثقافة الاجنبية ١٩٩٢ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) د. سامية اسعد احمد (الدلالة المسرحية) مجلة عالم الفكر " الكويت " العدد واحد ، عام ١٩٨٠ ص ١٩٨٣ .

(٥) ماري زيادة " النص المسرحي والحداثة " مجلة الفكر العربي المعاصر (بيروت) العدد ٤٤ — ٤٥ ، ربيع ١٩٨٧ ، ص ٧١ — ٧٢ .

(٦) كيرايلام " العلامات في المسرح " انظمة العلامات ، ترجمة واعداد سيزا احمد قاسم ونصر حامد ابو زيد (القاهرة: دار الياس العصرية ، ١٩٨٦) ، ص ٢٤٠ .

(٧) اندريه فيرث " مسرح التعازي " دراسة سيموطيقية علانية " ترجمة فهاد صليحه ، مجلد المسرح (القاهرة) العدد الخامس ، يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٨ ، ص ٣٨ .

(٨) بسام بركة " الجذور الفلسفية والنظرية اللسانية للاشارة " مجلـــة الفكر العربي المعاصر (بيروت) العدد ٣٠ – ٣١ صيف ١٩٨٤ ص ٤٥ .

(٩) سامية اسعد احمد ، الدلالة المسرحية ، ص ٩٠ .

(١٠) سيزا قاسم " السيموطيقا : حول بعض المفاهيم و.بعاد " انظمة العلامات " ص ٣٥ .

(١١) ينظر: سامية احمد اسعد ، الدلالة المسرحية ، ص ٩٠ .

(١٢) المصدر نفسه ، ص ٨٠ – ٨١ .

(١٣) امين رشيد " السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ، انظمة العلامات ، ص ٦٢ .

(١٤) كيد ايلام ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣٨ .

(١٥) د. سامية اسعد احمد ، الدالة المسرحية ، ص ٩١ .

(١٦) كير ايلام ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .

(١٧) اندريه فيرت ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .

(١٨) ترنس هوكز ، المصدر نفسه ، ص ١١٨ .

(١٩) كيرايلام المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .

(٢٠) هيغل ، الفن الرمزي ، ترجمة جورج طرابيش (بيروت: دار الطليعة ، موسوعة عالم الجمال الهيغلي ، ١٩٧٩) ص ١١.

(٢١) تشارلز لانجر بيرس " تصنيف العلامات " انظمة العلامات ، ص ١٤٣ .

(٢٢) سوزان لانجر ، نقلا عن (راضي الحكيم) ، فلسفة الفن عن سوزان لانجر (بغـــداد) دار الثقافة العامة ، ١٩٨٦) ص ١٧ .

(٢٣) سوزان لانجر ، المصدر السابق ، ص ١٩ .

(٢٤) د. صلاح فضل ، نظرية البدائية في النقد الادبي ، ص ٤٦٢ .

* قصة الخليقة البابلية ، عرف مسرحي تقديم اكاديمية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية عام ١٩٨٢ تأليف ثامر عبد الكريم ، واخراج د. صلاح القصب .

٢٥ سوزان لانجر ، المصدر السابق ، ص ٤٨ .

(٢٦) كيرايلام ، المصدر السابق ، ص ٢٤٥ .

• رسالة الطير: مسرحية من اعداد واخراج قاسم محمد ، قدمها طلبة معهد الفنون الجميلة / بغداد عام ١٩٨٥ وقدمت مرة اخرى من اخراج المخرج نفسه للفرقة القومية للتمثيل عام ١٩٨٧ .

• تساؤلات مسرحية ، عرض مسرحي قدمه طلبة الصف الرابع قسم الفنون المسرحية ، اكاديمية الفنون الجميلة ، اخراج د. عوني كرومي عام ١٩٨٥ .

(٢٧) سوزان لانجر ، المصدر السابق ، ص ١٤ .

(٢٨) د. سامية احمد اسعد ، الدلالة المسرحية ، ص ٩٤ .

• ملحمة كلكامش: مسرحية من اعداد واخراج الفنان سامي عبد الحميد عن ملحمة كلكامش ترجمة الاستاذ طه باقر قدمت ثلاث مرات وكما يلي:

١. كلية الفنون الجميلة / بغداد ١٩٧٧ .

٢. الفرقة القومية للتمثيل / ١٩٧٨ .

٣. كلية الفنون الجميلة / بغداد ١٩٨٢ والحديث المشار اليه في هذا المبحث خاص بهذا العرض .

(٢٩) الكسندر ( ) اسس الاخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم .

(٣٠) ساموئيل سليدون المصدر السابق ، ص ١٢٦ .

(٣١) د. عوني كرومي الحركة لغة الممثل ص ٦٤ .

(٣٢) سامي عبد الحميد نوري " الفعل الانساني والحركه على المسرح او علم النفس والحركة مجلة السينما والمسرح بغداد العدد العاشرة لتموز ١٩٧٤ ، ص ٧١ .

(٣٣) هاريان جالاي دور المخرج في المسرح ، ترجمة لويس بقطر ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ص ١٨٨ .

(٣٤) بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد مبادئ الاخراج المسرحي – كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ص ٤١ .

(٣٥) سامي عبد الحميد " الفعل الانساني والحركة على المسرح " ص ٧١ .

(٣٦) بدري حسون فريد ، وسامي عيد الحميد ، المصدر السابق ، ص ٤٣ .

البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة في تلفزيون العراق

د. فارس مهدي القيسي

الفصل الاول
اطار البحث

مقدمة البحث

يعد التلفزيون في طليعة وسائل الاتصال الجماهيري في مساحة انتشـــاره واتســـاع مهماته ومجالاته وعمق تأثيره وما يؤديه من دور في حياة الجمهور.

وتتجسد اهمية وخطورة هذا الدور من خلال قدرته على تحقيق الاهداف الستراتيجية في الاعلام والترفيه والتثقيف فضلاً عن التعليم والتأثير في سلوك وتعزيز الاتجاهـــات العامـــة للجمهور. ولهذه الاسباب اضحت هذه الوسيلة محط انظار الجمهور الذي تشكل المرأة نصفـه. وعندما يتعلق الامر بالمرأة فان اهمية التلفزيون تتصاعد لما للمرأة من دور في تطوير المجتمع ولما لها من حاجات لا يمكن اشباعها الا بوسائل الاعلام التي ينبغي ان تبنى خططها وبرامجها المتعلقة بالمرأة على اسس علمية وموضوعية ترتقي الى مستوى الطموح للارتقاء بها الى ما تستحق مـن مكانة في المجتمع المعاصر وحمايتها من الآفات الاجتماعية الخطيرة التي تهددها ومن ثم تهدد كيان الاسرة والمجتمع بأسره من خلالها.

وبذلك برزت اهمية معالجة شؤون المرأة في التلفزيون، معالجة اكاديميـــة لا يحددهـــا مقدار نسبتها في المجتمع ولا تفرضها التحديات المعاصرة التي تعيشها من حيث كوننا عـــرب تمس تراثنا وتقاليدنا ومقوماتنا الدينية وتمس لغتنا وثقافتنا واركان حياتنا فقط، وانمـــا هنـــاك اعتبارات موازية لا تقل اهمية عما ذكرناه وهي الاعتبارات الاكاديميـــة والعلميـــة والذوقيـــة والجمالية وقياس عمق التأثير والتي ينبغي ان تتجه لمعالجة هذا الموضوع بعده ذي مكانة واهميـــة بالغتين.

والمهم في هذا البحث هو علاقة المرأة في التلفزيون من خلال محطة تلفزيون العـــراق من بغداد (القناة العامة) ومقدار تأثير برامج التلفزيون في المرأة العراقيـــة، علـــى اســـاس ان

التلفزيون وسيلة اعلامية تربوية ترفيهية تثقيفية في حياة المرأة وعلاقته بالمرأة بصفتها مستقبلة ومستجيبة لاهداف تلك البرامج.

يتعرض البحث الى دراسة الخصائص الاجتماعية والثقافية والتربوية والنفسية لبرامج المرأة اذ ان مراعاة معرفة خصائص الجمهور النسوي المستقبل او المتلقي يحقق رؤية ضرورية في التعرف على حاجات ومتطلبات الجمهور.

وهذا ما يؤكده خبراء الاعلام والاجتماع في ضرورة التعرف على خصائص الجمهور المتلقي والتعرف على انطباعاته المتغيرة بشكل علمي ودقيق.

كذلك يرنو البحث ومن خلال تأسيسه النظري تقديم لمحات من السياسة الاعلامية العراقية كمفهوم وعلاقتها بالتخطيط لبرامج التلفزيون وعوامل نجاح الخطط الاعلامية الموجهة للمرأة في دورات التلفزيون المعمول بها.

١- مشكلة البحث:

تقتضي الاصول العلمية ضرورة ان لا تنشأ فكرة البحث العلمي من فراغ ويجب ان لا تنتهي الى فراغ وعلى هذا الاساس فان السمة الرئيسية التي تميز البحوث العلمية هي ان ترتبط بمشكلة محددة تشتد الحاجة الى من يتصدى لها بالدراسة والتحليل.. هذا البحث يتعرض لمشكلة اعلامية وفنية ذات اهمية كبيرة لان لها تأثير في المجتمع تتمثل بدراسة واقع البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة في تلفزيون العراق من بغداد، ومدى اهتمام التلفزيون بالمرأة في سبيل النهوض بها وبالتالي النهوض بواقع المجتمع.. ونتسائل في هذا البحث هل قام المسؤولون في التلفزيون بدراسة الشريحة المستهدفة لهذه البرامج واعداد خطط برامجية ذكية وطموحة لتطويرها.

ومن هذا المنطلق قام الباحث بدراسة (تلفزيون العراق من بغداد) بعده انموذجاً لمحطات التلفزة العراقية وشرعت بالبحث والتعرف على دور التلفزيون في تنمية المرأة

وتطورها، وكان من مبررات هذا الاختيار ان تلفزيون العراق يعتبر من القنوات الرسمية في القطر وترسخت فيه تقاليد مهنية وفنية لاعداد البرامج وانتاجها ويشتمل على اقسام ووحدات انتاج برامجية وادارية يمكن ان تقوم بدورها المنشود هذا بالاضافة الى ان الباحث كان مديراً لتلفزيون العراق طيلة سنوات عديدة وقد ترك فيه تقاليداً ودراسات واصول عمل ينبغي لها ان تكون قد اعتمدت كمنهج عمل يقوم على اساس علمي رصين.

٢- اهمية البحث:

تنبع اهمية البحث كونه يعالج موضوعاً حيوياً يرتبط بدور المرأة في المجتمع باعتبارها تشكل أحد مرتكزات التنمية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية اذا ما احسن اعدادها وتنميتها ثقافياً واعلامياً من خلال الدور الكبير للتلفزيون وبرامجه الخاصة نحو المرأة. كما يعد هذا البحث محاولة جادة للوقوف على الدور الذي يؤديه التلفزيون للنهوض بواقع المرأة العراقية والكشف عن نقاط الضعف في الاساليب والانواع البرامجية التلفزيونية وتأثيرها في الشريحة المستهدفة وجمهور المتلقين من النساء.

٣- اهداف البحث:

نظراً لان البحث العلمي هو نشاط منظم وهادف فلا بد من قيام الباحث بتحديد الاهداف التي يرمي الى تحقيقها من خلال بحثه.

يهدف البحث الى معرفة واقع البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة في العراق ومعرفة اهداف وتخطيط الانتاج البرامجي التلفزيوني الموجه ، كما يهدف البحث الى :-

١) معرفة واقع العمل الانتاجي والتخطيطي لبرامج التلفزيون الموجهة للمرأة.

٢) التعرف على الاهداف والوظائف للبرامج التلفزيونية المتعلقة بالمرأة.

٣) الوقوف على مدى اسهام البرامج التلفزيونية في تطوير المرأة والارتفاع بمستواها وواقعها في المجتمع.

٤) التعرف على المدة الزمنية المخصصة لفترة برامج المرأة في دورة تلفزيونية واحدة.

٤- حدود البحث:

يتحدد البحث في دراسة موضوعة برامج التلفزيون المخصصة او الموجهة للمرأة فقط ضمن فترة برامجه يطلق عليها بفترة برامج المرأة وعلى وفق دورة تلفزيونية واحدة تبدأ من ٢٠٠٢/١/١ ولغاية ٢٠٠٢/٦/٣٠. والتعرف على خصائص واهداف ووظائف تلك البرامج بواسطة تحليل تلك الدورة المخطط لها في تلفزيون العراق من بغداد مع الالتزام بحدود الانتاج البرامجي التلفزيوني العراقي فقط.

٥- الدراسات السابقة:

على حد اطلاع الباحث في هذا السياق فان هناك عدداً من الدراسات المتعلقة بالموضوع نذكرها:

١) دراسة معهد التدريب الاذاعي والتلفزيوني -وحدة بحوث الاتصال- تحليل مضمون عينة من برامج الاذاعة والتلفزيون الموجهة وغير الموجهة للمرأة.

٢) دراسة شكرية كوكز خضر "الصحافة النسوية في العراق نشأتها وتطورها ١٩٢٣-١٩٩٠" رسالة ماجستير تقدمت بها الباحثة الى قسم الاعلام في كلية الاداب/جامعة بغداد عام ١٩٩٩.

٣) دراسة اتحاد الاذاعة والتلفزيون في مصر والخاصة بالبرامج الخاصة بالمرأة المصرية في ثلاث قنوات.

٤) دراسة عبد عاطف العدلي "دور الاذاعة في تغيير النظرة التقليدية الى المرأة في القرية". دراسة ميدانية في قرية مصرية- جامعة القاهرة ١٩٧٩.

الفصل الثاني
الاطار النظري

المبحث الاول
التلفزيون والمرأة ... الاثر المطلوب

اولاً: اهم الخصائص الاجتماعية والثقافية والتربوية والنفسية لبرامج المرأة في العراق

لو نظرنا الى البناء الاجتماعي للمجتمع العراقي قبل ثورة ١٧-٣٠ تموز ١٩٦٨ لرأينا ان هذا البناء كان يتميز بالجمود والتخلف والسكون الحضاري والثقافي وذلك بسبب المرحلة التاريخية التي مر بها العراق خلال عهود الاستعمار والاقطاع والاستبداد والتخلف وبسبب الظروف الاقتصادية والثقافية والاجتماعية المحيطة بالمجتمع التي كانت تتميز بالارباك والتخلف وعدم الاستقرار.

ان هذه الاعتبارات الموضوعية والذاتية التي مر بها القطر العراقي لم تمكن البناء الاجتماعي من التطور والتقدم خلال المدة الزمنية التي مر بها المجتمع خلال العهود الماضية التي اتسمت بالتخلف بسبب سيطرة الاستعمار، اذ عانت المرأة كغيرها من ابناء المجتمع انماطاً متعددة من التخلف والجهل وابتعادها عن المشاركة في الحياة اليومية وذلك لانعدام نظام سياسي واجتماعي ينهض بواقع المرأة الثقافي والاجتماعي في العراق.

وبعد مجيء الثورة عام ١٩٦٨ حدثت تغييرات في المؤسسات والنظم الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية في العراق شملت المرأة وذلك باهتمام قيادة الحزب والثورة بالمرأة ينقلها من واقعها المتخلف الى واقعها الجديد عن طريق التعليم وتأسيس المنظمات النسوية التي ساعدت في زج المرأة الى ميادين العمل المختلفة.[١]

لقد نتج من الجهود التي بذلتها قيادة الحزب والثورة في العراق بعد ثورة ١٧-٣٠ تموز المجيدة في محاربة الامية ونشر التعليم، التقليل من حجم التخلف والجهل المنتشر في العراق ولاسيما عند المرأة التي حرمت من التعليم سنوات طو لمة فقد انخفضت نسبة الامية من ٨٥%

الى ٦٠% في عام ١٩٧٥. وان دخول المرأة العراقية الميادين شتى ونجاحها في كسر الطوق الذي كان يمنعها من مزاولة الاعمال خارج البيت يمكن ان يفسر بعاملين:

الاول: ارتفاع مكانة المرأة الاجتماعية.

الثاني: حاجة المجتمع الكبير الى خدماتها وانشطتها ولاسيما بعد تطور المجتمع وتحضره.

وهذا يؤكد ضرورة مشاركة المرأة في الحياة اليومية وعليه ينبغي ان يركز الاعلاميون على فئات النساء، فالنساء ينتمين الى طبقات اجتماعية مختلفة في الريف في المدينة وفي البادية وفي اعالي الجبال. ان دراسة الوضع الاجتماعي سيسهل كثيراً على القائمين بالتخطيط واعداد البرامج الوصول الى هذا الجمهور وذلك من خلال اختيار الصيغة والاسلوب المناسب والذي يتلاءم وطبيعة جمهور المتلقين وكيفية الوصول اليه. (٢)

ومثلما يجب ان تكون هناك برامج مخصصة للمرأة مخطط لها ومتطورة يجب ان تكون هذه البرامج مراعية ضمن تخطيطها اولاً واخيراً مدى استجابة جمهور المتلقين لمثل هذه المادة الاعلامية او الفنية او الثقافية، لانه مثلما لمعد البرنامج وجهة نظر في اعداد مضمون البرنامج فان للجمهور وجهة نظر في تقبل البرامج والموضوعات المعروضة عليه، فقد يكون متقبلاً لوجهة نظر شخصية عكس وجهة نظر المعد وبذلك لا يحقق البرنامج هدفه، وهذا يتوقف على مدى معرفة القائمين على التخطيط والاعداد والتقديم والاخراج بالخصائص الاجتماعية الدقيقة لجمهور المرأة.

ان الجمهور النسوي في المجتمعات النامية كلما ازدادت ثقافته وتعرفه على ثقافات العالم المختلفة والمتطورة زاد تخلصه من قيود العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية المتخلفة والبالية. (٣) واستطاع ان يواجه الغزو الثقافي باشكاله المتنوعة الذي اصبح نوعاً من انواع الاستعمار الذي تفرضه الدول المتقدمة على الدول التي هن في طور النمو والتقدم، ولاسيما في المرحلة الراهنة. اذ يجب ان تسلح المرأة بالعصرية والثقافة لكي تستطيع ان تنتقي من البرامج ما لا يهبط بثقافتها او يقلل من قيمتها في المجتمع وتكون محصنة ثقافياً واخلاقياً ضد هذه التيارات المتأتية من دول ذات تقاليد وثقافات تختلف عن ثقافاتنا وتقاليدنا، ويسهم التلفزيون اسهاماً كبيراً في هذا الجانب من خلال برامجه التي تخاطب عقول الجمهور النسوي وتساعد في

تعبئتها ثقافياً وحضارياً اذ تؤثر البرامج الثقافية والفنية والتنموية الموجهة الى المرأة في ترصين القيم والافكار وبالتالي تحديد الميول والاتجاهات، فالبرامج التلفزيونية تستطيع ان تعمل بمجملها الى اجراء حالة من التطور تصب في خدمة عمليات التنمية التي تهدف اليها الحكومات لاسيما في المجتمعات النامية اذا ما استخدمت بصورة علمية وهادفة. (٤)

ويؤكد تقرير لجنة (ماك برايد) بان التلفزيون يتحمل مسؤولية كبيرة في تكريس اوضاع التثقيف والتوعية داخل مختلف المجتمعات نتيجة تأثر الرأي العام بالصورة والاسلوب الفني المعتمد التي يقدمها التلفزيون عن المرأة وترسيخها في الاذهان. (٥)

كما تسهم بعض البرامج التلفزيونية في احداث تغييرات على طبيعة المرأة ولاسيما فيما يتعلق بكيفية مواصلة التربية والتثقيف التي تقتصر بصفة خاصة على الاطفال وتنشئتهم، فمثلاً تقوم المرأة عند مشاهدتها برنامجاً يعلمها كيفية الادارة التربوية للطفل فيما يخص مسألة تعلم عادات جديدة ايجابية تسهم في تطوير شخصية الطفل بالاخذ بالتعليمات الموجهة اليها وهذا يعتمد على مدى تقبل المرأة وفهمها للبرنامج وايضاً ان تراعي هذه البرامج عند اعدادها لتوعية الجمهور النسوي الذي تتوجه اليه حاجات المرأة الريفية والحضرية فالمرأة الريفية قد تحتاج الى اسلوب مغاير تماماً لاسلوب المرأة الحضرية في كيفية طرح مثل هذه الافكار في مجال اللغة والتقديم والاخراج الفني ووسائل الايضاح. (٦)

فالخصائص الثقافية لدى الجمهور النسوي المتمثلة بالاطلاع والقراءة والاختلاط ومتابعة الاذاعة والتلفزيون والقدرة على مواجهة اعباء الحياة اليومية، يسهم كثيراً في فهم الرسالة الاعلامية التي يحملها البرنامج التلفزيوني وتقبلها بكل سهولة وهذا يساعد القائمين على التخطيط والانتاج في تحقيق افضل النتائج.

فالاعلام بطبيعته يهدف الى تغيير القيم السائدة المؤثرة سلبياً في المجتمع ولاسيما عند النساء لانهن الاكثر التصاقاً بالعادات والموروثات الشعبية والبيئية ولخطورة ادوارهن لانهن المسؤولات عن التربية والتنشئة للاطفال.

لقد اولى علماء الاعلام وعلماء النفس اهمية خاصة بطبيعة السمات النفسية او الخصائص النفسية لجمهور النساء لما لها من دور في متابعة ما يعرضه ويبثه التلفزيون لان العامل

النفسي يؤدي دوراً كبيراً في مدى تعرض الجمهور للتلفزيون فان كل برنامج موجه الى جماعة معينة لابد ان يحدث نتائج معينة نتيجة لمعرفة القائمين على انتاج تلك البرامج بالخصائص النفسية للجمهور النسوي وكيف يتم تحفيزها في الوقت المناسب وباي الاساليب الفنية المثيرة او المشوقة لاحداث عملية الاستجابة والانتباه الى المادة الاعلامية.

ولهذا يمكننا ان نخرج في حالات كثيرة بتنبؤات دقيقة عن تأثير البرنامج التلفزيوني المعين اذا اخذنا بالحسبان السمات الشخصية والخصائص النفسية للشريحة المستهدفة. فالمرسل القائم بالاتصال يهتم بنوعية الافراد الذين يحتمل ان يغيروا انماط حياتهم الشخصية واتجاهاتهم اكثر بعد التعرض للبرنامج التلفزيوني الموجه اليهم. وهذا يستلزم ان يخاطب معد او مقدم البرنامج الجمهور بشكل واع، ولاسيما ان جمهور المرأة في المجتمعات "النامية" له معتقداته وتقاليده وعاداته الموروثة التي تملي على المعدين او على القائمين على الانتاج اعداد برامج تتلائم والخصائص النفسية لهذا الجمهور من خلال:

١) التناغم والتشابه والمشاركة في الخبرات لدى كل من معد البرنامج واهدافه من الجمهور.

٢) ربط مادة المضمون للبرنامج بالحاجات المستقبلية بشرط ان لا تتنافى مع عادات وتقاليد المجتمع.

٣) مراعاة الحالة النفسية للجمهور وذلك باختيار الوقت والمكان والموضوع المناسب.

وعليه فمن الضروري ان تكون البرامج الموجهة للمرأة صادقة ومستقاة من واقع المرأة كي لا تسبب اثاراً سيئة كقيامها بتقليد النساء في المجتمعات الاخرى تتعارض وتقاليدها وقيمها وعقائدها مما يؤدي الى حالة من الارباك والاضطراب في سلوك المرأة وقد يتسبب ذلك ايضاً في العديد من المشكلات النفسية التي تنعكس على الحياة العامة للمجتمع. (٧)

لهذه الاسباب لجأت العديد من المجتمعات الى تحديد سياسات واعداد خطط برامج التلفزيون تنسجم مع طبيعة مجتمعاتها في الجوانب التربوية والنفسية والاجتماعية.

وقطرنا كان من بين الاقطار التي نزعت الى الاستقلالية في تحديد الخطط والسياسة العامة للتلفزيون العراقي وتحديد ملامح هويته الوطنية وخطابه الاعلامي.

ثانياً: التخطيط البرامجي وعلاقته بالخطاب الاعلامي العراقي الموجه للمرأة

ان مفهوم الخطاب الاعلامي ينبع من السياسة الاعلامية بوصفها مفهوماً عاماً يقوم على مجموعة القواعد الموضوعة لتنظيم وتوجيه عملية الاتصال ومؤسساته في البلد. كذلك يتبع مفهوم الخطاب من المعايير التي تحكم نشاط الدولة تجاه عملية التنظيم وادارة ورقابة وتقويم نظم واشكال الاتصال المختلفة من اجل تحقيق افضل النتائج الممكنة.

هذا بالاضافة الى ان السياسة الاعلامية تنبع من الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والقيم السائدة في المجتمع مع مراعاة ارتباط هذه السياسة باهداف التنمية الشاملة وارتباطها ايضاً مع السياسة الثقافية والاجتماعية.

وبذلك يمكن لنا ان نقول بان الخطاب الاعلامي يعد المرآة العاكسة لمفاهيم وفلسفة الدولة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

والسياسة الاعلامية لا تنبع من فراغ بل تضع نصب عينها الاحتياجات الاساسية للمجتمع في المجالات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية والعادات والتقاليد. (٨)

والتخطيط للاعلام العراقي ينبع من السياسات العامة لقيادة الحزب والثورة التي اعلنت عنها في مؤتمرات الحزب القطرية وخطط التنمية الوطنية والقومية التي اولت المرأة اهتماماً خاصاً بعدها عنصراً حاسماً في عمليات التنمية والتطور واوكلت الى الاذاعة والتلفزيون مهام كبيرة على هذا الصعيد.

وتأسيساً على ما تقدم من مفاهيم للخطاب الاعلامي فعند القيام بالتخطيط لسياسة الانتاج التلفزيوني لابد ان يراعى بوضع الخطوط العريضة للتخطيط البرامجي الذي يتلائم مع اهداف المؤسسة ويراعى في ذلك تحديد نسبة معينة للمواد والبرامج التلفزيونية على خريطة التخطيط البرامجي وبشكل متوازن ومراعاة التنوع في البرامج المختلفة والاوقات المناسبة لعرضها.

كما يتضمن تكنيك واعداد وتنفيذ وتقديم البرامج التلفزيونية ومراعاة امور عديدة كأسم البرنامج ومضمونه وارتباطه بالجمهور كذلك موعد بث البرنامج بوقت مناسب وادراك

وفهم لطبيعة خصائص الموضوع والجمهور وما يتبعه من امور خاصة تتعلق بالاساليب الفنية والمؤثرات الصورية وجماليات الاخراج التلفزيوني.

نلاحظ مما تقدم ان البرامج المقدمة الى شريحة معينة بتوقيتها وموضوعاتها واسلوبها الاخراجي في العرض والتقديم تبنى على اساس العلم والدراسة لتحقيق الهدف الذي تسعى اليه محطة التلفزيون بما يخدم اهداف التخطيط البرامجي ورغبات الجمهور واحتياجاته في اطار عام تحدده التوجهات الاعلامية المرحلية التي تضعها الدولة بحسب طبيعة الظرف والمستجدات لتلك المرحلة.

ونقدم في ادناه مثالاً للاهداف العامة للتخطيط البرامجي التلفزيوني للاعوام السابقة في تلفزيون العراق:

١- التوجه نحو العائلة العراقية ومخاطبتها بالمواد الاعلامية والفنية الموجهة والتي تهدف الى غرس القيم الايجابية.

٢- تعزيز مسألة الانتماء الى المتجمع والوطن من خلال اعداد البرامج والمسلسلات المحلية التي تعمل على تعزيز القيم الوطنية.

٣- التخفيف من الضغط النفسي على المواطنين وازالة اثاره اليومية.

٤- تفعيل الوعي السياسي والثقافي وتعبئة اجمهور باتجاه المستجدات السياسية في العالم.

وهناك ايضاً مطالب وحاجات تتعلق بالوضع الاجتماعي والاقتصادي تحاول من خلالها دائرة التلفزيون الترويج لها والتشجيع على تبنيها وهي ايضاً تدخل ضمن اطار الاهداف العامة للتخطيط البرامجي.

يتضح ان التخطيط البرامجي لا يخرج عن كونه يهدف الى توظيف الامكانيات البشرية والمادية والفنية المتاحة خلال سنوات الخطة من اجل تحقيق اهدافها الاعلامية مع الاستخدام الامثل لهذه الامكانيات وتحديد السقف الزمني للخطة وتوفير المعلومات الدقيقة لاعداد تلك البرامج موضوع الخطة. مما يسهل ذلك من عمل القائمين بدراسة وتحليل البرامج التلفزيونية المقدمة وتفسير نتائجها كذلك يسهل عمل معدي ومقدمي ومخرجي البرامج التلفزيونية في

التوجه نحو نقطة الهدف من البرنامج ومنع التشتت وعدم التركيز في العملية الانتاجية. واستخدام الاسلوب الافضل في الخطاب التلفزيوني الموجه لجمهور المشاهدين.

ان مهمة مشجعي البرامج التلفزيونية ولاسيما الموجهة الى شريحة معينة كالجمهور النسوي تواجه نوعاً من الصعوبة باتجاه حصر وقياس الآثار التي يخلقها التلفزيون على المرأة سلباً او ايجاباً وهذا ما يدعو الى ان تخضع البرامج المنتجة للمرأة الى العديد من المعايير العلمية والخصائص الاعلامية التي يكون في مقدمتها رؤية هؤلاء المنتجين لمحتوى البرامج ونوعيتها ومدى انسجامها مع حاجات ورغبات وقابليات مشاهديها من الجمهور الى جانب نوعية القدرات التي يتمتع هؤلاء المنتجون انفسهم والمهم في عملية التوجه البرامجي للمرأة ان تعتمد الصيغ والمفاهيم التي تحدد ما يطلب من التلفزيون ايصاله من افكار وقيم ووقائع مختلفة تهم المرأة التي تعد اليوم احد اهم اهداف العملية التنموية والتربوية في المجتمع.[٩]

ويتضح مما تقدم ان العملية الانتاجية التلفزيونية توصف بانها العملية الشاملة لجميع الفنون الاذاعية والتلفزيونية من صوت وصورة ومؤثرات فضلاً عن التخطيط وما يتضمن من اعداد موضوعات وتقديم واهداف وهو يشمل النواحي والامكانيات المادية والبشرية والفنية.

تعتمد عملية الانتاج التلفزيوني على مجموعة من العمليات والخصائص التي لابد من مراعاتها عند الانتاج لاسيما واذا كان الانتاج موجهاً للمرأة وذلك لاهمية هذه الخصائص ومن جملة هذه الخصائص[١٠]:

١- خصائص النمو النفسي لجمهور المرأة الذي تتوجه اليه برامج التلفزيون وكيف يمكن تطبيق الحقائق السايكولوجية في حدود امكانيات الوسيلة، وحث المرأة على استطلاع عالمها الخارجي وارشادها نحو ممارسة الحياة بشكل واعي وحقيقي.

٢- عند انتاج البرامج الخاصة بالمرأة لابد من معرفة مستوى النضج الفكري والعلمي الذي وصلته المرأة اليوم في ضوء خبراتها السابقة وفي ضوء المرحلة الجديدة.

وهنا يجب ان يعرف منتجو البرامج الاجابة عن التساؤلات الاتية:

((لماذا تنتج برامج المرأة؟ وكيف يجب ان تنتج؟ وما هو مضمونها؟ وما اهدافها؟))

٣- تحديد اتجاهات المرأة وحاجاتها ومشكلاتها في البيئات المختلفة الحضرية والريفية، فانتاج البرامج الموجهة للمرأة في المدينة تختلف في مضمونها وشكلها ولغتها عن البرامج الموجهة الى المرأة الريفية.

٤- تحديد اهداف الانتاج البرامجي الموجه للمرأة، مع مراعاة ان تتلائم هذه الاهداف مع عملية التنمية الخاصة بالمرأة.

٥- المعرفة الكاملة بخصائص التلفزيون وجماليات التصوير والاخراج وتوظيف تقنيات التلفزيون في تعميق مضمون اهداف البرنامج واعتماد وسائل حديثة ومشوقة في الاعداد والاخراج او التنفيذ. (١١)

نستنتج من ذلك ان هناك مجموعة عديدة من العوامل التي تعمل بموجبها محطات التلفزيون والتي تساعد في انجاح التخطيط البرامجي الموجه الى جمهور متخصص كالجمهور النسوي وعلى وفق سياسة اعلامية واضحة المعالم ومن هذه العوامل ما يأتي:

١- وضوح الرسالة الاعلامية سواء من ناحية الموضوع المناسب للجمهور المستهدف وعقليته وخبرته من حيث استخدام الادوات اللازمة التي تساعد في جذب انظار الجمهور وتوصيل المعلومات اليه بسهولة.

٢- استخدام وسائل الاثارة والتشويق لاشباع حب الاستطلاع لدى الجمهور. وهذا يتوقف على طبيعة الموضوع ومدى ملائمته له. ووقت بث البرنامج وعلى كمية ونوعية المعلومات المقدمة له وقيمتها المعرفية وحداثتها.

٣- تقسيم خطة تنفيذ البرنامج الى مراحل تبدأ من جمع المعلومات وحصر الجمهور المستهدف وتنتهي باختيار الاسلوب والتقنية المناسبة لتجسيد المعلومات او مضمون البرنامج.

٤- مدى ملاحقة الموضوعات المختارة لبرامج وقضايا وحاجات ومصالح الجمهور النسوي ويتضمن حلولاً لمشاكله اليومية.

٥- استخدام وسائل التكنيك المبهر في التقديم والتنفيذ او الاخراج ومراعاة امور عديدة منها اسم البرنامج، ومضمونه، ومعد بثه...الخ.

المبحث الثاني

اهم مراحل الانتاج البرامجي في التلفزيون الموجهة للمرأة في تلفزيون العراق

اولاً: التخطيط لانتاج البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة

اصبح التلفزيون في مقدمة وسائل الاتصال تأثيراً في حياة الجمهور لما يتمتع به من مزايا جذابة ويقدم المواد بشكل واضح وسريع وفي زمن حدوث الوقائع..

ان اهمية التلفزيون اخذت تتزايد في الآونة الاخيرة لاسيما بعد ظهور الفضائيات والاقمار الصناعية مما دفع القائمين بالاتصال وخبراء الاعلام والاجتماع والفنون الى تبني سياسات وخطط جديدة ذات اصول ومبادئ علمية للقيام بعملية التخطيط لانتاج برامج تلفزيونية لها تأثير واضح في الشكل والمضمون.

وعليه لابد من القيام بعمل تخطيطي علمي ومبرمج يعتمد في جهده على جملة من الخطوات المهمة التي لابد من مراعاتها ولنبدأ من الخطوة الاولى:

١- دراسة الجمهور المستهدف: ويعني الاهتمام والتركيز على نوع الجمهور الذي نخاطبه خلال عمليات الانتاج البرامجي في التلفزيون والاخذ بالحسبان دراسة خصائص هذا الجمهور وما يتسم من سمات تجعل عملية التلقي ناجحة لذا تقوم بعض المؤسسات الاعلامية بايجاد منافذ لها للتعاون مع المنظمات والجمعيات والاتحادات لغرض التنسيق فيما بينها للتعرف على الجمهور المستهدف ومعرفة اتجاهاته وميوله لكي يجري اعداد وتخطيط البرنامج التلفزيوني الموجه بشكل ناجح ومدروس.[١٢]

٢- مضمون البرنامج: بعد عملية تحديد الجمهور لابد من القيام بعملية اعداد لما تتضمنه البرامج الموجهة لجمهور المرأة، أي نوع من البرامج المقدمة او المخصصة لها؟ كأن تكون

برامج اجتماعية او صحية او ثقافية او ترفيهية بحيث تسهم بمجملها في تقديم معلومات واقعية وحديثة تعمل على تثقيف وتوعية المرأة. (١٣)

وفضلاً عن ذلك لابد وان يتلائم مضمون البرنامج مع توجهات المرأة العصرية مع مراعاة القيم التربوية لمجتمعنا العراقي التي تستمد مقوماتها من تاريخ وتراث امتنا وديننا الاسلامي الحنيف.

٣- اختيار الاسلوب الفني: عند التخطيط لانتاج البرامج التلفزيونية لابد من مراعاة الاسلوب الفني الذي يجري من خلاله طرح الموضوعات والمواد الاعلامية لان اختيار الاسلوب الفني المناسب يمهد الطريق امام المعد والمقدم ومخرج البرنامج لمعرفة الطريقة واختيار التقنيات المستخدمة في نوعية البرنامج واسلوب عمله فهناك مجموعة من الاساليب المعتمدة في الانتاج كاسلوب الحديث المباشر او الاسلوب الدرامي او الندوة التلفزيونية .

٤- اختيار الوقت المناسب: والمقصود به وقت عرض البرنامج التلفزيوني الموجه للمرأة فعامل الوقت يؤدي دوراً اساسياً في مدى متابعة الجمهور للبرامج التلفزيونية فالجمهور النسوي له خصوصية في عملية التلقي او المشاهدة بحكم طبيعة الاعمال التي يزاولها الجمهور النسوي. ولذلك يجب مراعاة هذه الخصوصية عند بث البرنامج التلفزيوني المخصص للمرأة.

كذلك مراعاة تجنب تقديم برامج مطولة وذات معلومات مكثفة في وقت قصير وغير مناسب كأوقات الصباح او اوقات الليل المتأخرة لان هذا سيسهم في افشال البرامج الموجهة للمرأة، لان البرامج المطولة التي تبث باوقات غير مناسبة لن تجد لها اذاناً صاغية ومن ثم فانها لا تشد الجمهور الى متابعتها وتضيع امكانات اعداد البرامج وبثها هدراً من دون جدوى.

٥- فريق العمل في البرنامج: لكي تتكامل عناصر عملية انتاج البرامج التلفزيونية وتحقيق اهدافها بنجاح لابد من الاهتمام باختيار فريق العمل المناسب كالمعد، والمخرج، والمقدم وبقية الفنيين اذ يجب ان يجري اعدادهم وتأهيلهم تأهيلاً عالياً وان تصقل خبراتهم ومواهبهم لكي يسهموا في تنفيذ الخطة البرامجية بنجاح. (١٤)

ثانياً: تحديد اهداف الانتاج البرامجي للتلفزيون الموجه للمرأة

وتبعاً لهذا التخطيط البرامجي لابد ان يكون هناك عدد من الاهداف تنطلق اساساً من نوع البرامج التي يعرضها التلفزيون وتسعى الى تحقيقها على وفق الخصائص والسمات والحاجات والاتجاهات والميول للجمهور المستهدف والذي سيلعب دوراً هاماً في عملية التنمية والتطور.

وفيما يأتي اهم الاهداف التي يرمي اليها الانتاج البرامجي التلفزيوني الموجه الى المرأة العراقية.*

١- التوعية السياسية: المقصود بها خلق الفكر السياسي والتعبوي وطنياً وقومياً لدى المرأة بعدها شريحة مهمة في المجتمع تشارك من خلال موقعها كربة بيت او موظفة او طالبة سواء في الريف ام المدينة في تطوير وانضاج عملية التنمية القومية الشاملة.

٢- التوعية الاجتماعية: المقصود بها تنمية الشعور بالمسؤولية الاجتماعية لدى المرأة سواء داخل الاسرة او في المجتمع وتوضيح استغلال الوقت للمرأة وتوجيهها نحو قضاء الاعمال والحاجات ذات النفع الاجتماعي العام.

٣- التوعية الثقافية: وتهدف الى النهوض بالمرأة على وفق ما رسمته محاور الخطاب الاعلامي الرامي الى تطوير الواقع الثقافي للمرأة وتشجيعها الى مزاولة الاعمال والانشطة الثقافية وتطوير قابلياتها الثقافية المتنوعة ورفع مستواها وقدراتها بغية رسم ملامح الشخصية القومية للمرأة العراقية-العربية المتميزة.

٤- التوعية الصحية: وهي تنمية قدرات المرأة في كيفية معالجة الامراض واستخدام طرائق العلاج ومعرفة الشروط الصحية والوقائية عن طريق عرض الافلام والتمثيليات الارشادية وارشادات الصحة العامة والعناية بصحة الام والطفل.

٥- التوعية الاقتصادية: والمقصود بها تثقيف وتوعية المرأة في مجالات التدبير المنزلي وحسن استخدام الميزانية اليومية وتقليل الانفاق وترشيد الاستهلاك وعدم التبذير. كذلك تهدف هذه البرامج الموجهة للمرأة في الريف الى كيفية الاعتناء

بالحيوانات الداجنة واصول ومبادئ الزراعة التي تعمل في مجملها على خلق امرأة مدبرة ومنتجة.

ومن جانب اخر لابد ان نشير الى طبيعة القيم التي ينبغي ان تؤكدها البرامج التلفزيونية وتكريسها في نفوس الجمهور النسوي وهي [١٥]:

١- تنظيم وتوجيه طاقات النساء واستثمار هذه الطاقات على افضل وجه.

٢- تأكيد دور النساء في بناء العراق وبث الحماس فيهن وتعزيز دورهن في مواجهة الازمات الاقتصادية او السياسية او الاجتماعية الطارئة.

٣- تأكيد تحمل المسؤولية ومحاربة كل انماط الانحراف على مستوى الفكر والسلوك.

٤- تأكيد النهوض بالمرأة الريفية وربطها بالمدينة وتلبية حاجاتها الثقافية والترفيه الصحي المنظم.

٥- الموازنة بين عنصري الترفيه والتوجيه في البرنامج الواحد. وفي عموم البرامج موضوع الخطة وذلك لاحداث عوامل التشويق والاثارة وتجسيد عملية التفاعل والتجاوب معها.

ثالثاً: اعداد البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة

يشير مفهوم اعداد البرامج التلفزيونية الى عملية كتابة النص وتهيئة عناصر البرنامج التلفزيوني. فالكتابة للتلفزيون ترتبط بتحقيق وظائفه واهدافه فالكتابة التلفزيونية لجمهور محدد كالمرأة من اصعب الامور وذلك لقلة المصادر المعلوماتية التي تعالج قضايا المرأة واحتياجاتها الفكرية والذهنية والثقافية والفنية.

ان التوجه نحو اعداد البرامج التلفزيونية يتطلب تحديد اهداف عامة لتلك البرامج من خلال المضامين المستقاة من الخصائص العامة للجمهور النسوي، لذلك فعلى معدي البرامج ان يراعوا عدداً من الاعتبارات من خلال التساؤلات الاتية:

١- ما مقدار حاجة الجمهور لهذا البرنامج؟

٢- ما هي المادة التي يجب ان يقدمها البرنامج؟

٣- ما هو الاسلوب المناسب الذي يجري اختياره في تقديم البرنامج؟

وان البرامج التلفزيونية التي تتضمن الاجابة عن الاسئلة الثلاثة اعلاه تكون برامج وافية بالغرض الذي انتجت من اجله ومحققة للفائدة المرجوة منها.

ومن الامور التي يجب ان يراعيها معد البرنامج او الكاتب في اعداده للبرنامج هي:

١-معرفة الزمن المحدد للبرنامج.

٢- تفهم الكاتب طبيعة المجتمع والايديولوجيات السائدة فيه.

٣- اختيار موضوعات تلائم الجمهور المستهدف من حيث الجوانب الاجتماعية والثقافية والسياسية.

٤- معالجة النص بطريقة متسلسلة ومرتبة ومشوقة وبلغة واضحة وسلسة بعيداً عن التشويش والتعقيد.

٥- اقتراب مضمون البرنامج من اهتمامات وقضايا المرأة المعاصرة.

٦- ضرورة ترتيب الافكار من الاهم الى المهم حتى تفهم بسهولة وعلى وفق تسلسل الاهمية.

رابعاً: تقديم البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة

يعد تقديم البرامج التلفزيونية فناً من الفنون التلفزيونية التي تحتاج الى خبرة كبيرة واطلاع واسع ومعرفة خصائص الوسيلة، فالمقدم التلفزيوني من الضروري ان تتسم بسمات الشكل والحضور والمظهر. فمقدم البرنامج التلفزيوني يكون مؤهلاً ومن ذوي الخبرة ويمتلك اللباقة وحسن النطق لانهم يمكن ان يكونوا قادة رأي يقدمون النصائح او التساؤلات بالنيابة عن الجمهور في البرنامج التلفزيوني كذلك فان عملية التقديم هي عملية اتصال مباشر مع الجمهور المستهدف وما يترتب عن ذلك من حسن الاداء ودقة التعامل مع الكاميرا-المشاهد.[١٦]

خامساً: اخراج البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة

يعد الاخراج من المراحل المهمة في العمل التلفزيوني ويميل المخرجون في البرامج الموجهة للمرأة وبحسب طبيعة المرأة (شفافة وعاطفية) وعدم ميلها للبرامج الجادة.. الى اعتماد برامج التسلية والترفيه والمشاهد التمثيلية الكوميدية والمشاهد المشوقة. وابراز النواحي الجمالية والعاطفية في البرامج واستخدام المؤثرات الصوتية والمعالجات الاخراجية المبهرة لاحداث عامل التشويق والاثارة والترقب كذلك يتطلب المخرج الناجح ان يراعى لبعض الخصائص الاجتماعية والنفسية للجمهور النسوي المستهدف ومعرفة الطبيعة الانثوية الشفافة والطبيعة الواقعية ومراعاة العادات والتقاليد والاعراف السائدة في المجتمع العراقي لكي لا يجرح مشاعر فئة معينة من الجمهور اثناء الاداء.(١٧)

وان يراعي المخرج التسلسل المنطقي في تقديم لقطاته وحجوما حسب سلم انواع اللقطات والابتعاد قدر الامكان عن الافراط في المونتاج وحسب مضمون المادة الاعلامية المقدمة للمرأة.

مؤشرات الاطار النظري

من كل ما تقدم يمكن للباحث ان يجمع خيوط بحثه السابق في موضوعه التلفزيون والمرأة والاثر المطلوب ومراحل واساليب وانواع الانتاج التلفزيوني الموجه للمرأة والتي يمكن ان تشكل هذه المباحث وتفرعاتها تأطيراً نظرياً لاساليب وانواع البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة والمتضمنة مؤشرات نظرية سيستعين بها الباحث في تطبيقاته على الدورة التلفزيونية المعتمدة في تلفزيون العراق والموجهة للمرأة ضمن فترة برامج المرأة. ويمكننا ان نصوغ هذه المؤشرات بما يلي:

١- ان البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة يجب ان تكون في اهدافها رؤية المرأة نفسها وللاخريات، وبذلك لا يمكن تبسيط الامور الدور الى حد القول ان برامج

المرأة هي الحديث عن قضية المرأة بمعناها المجرد. بل هي ضرورة جوهرية واقتفاء لاعادة تشكيل الوعي والذات النموذجية عبر البحث المستديم عما يجمعها مع الاخرين وما يميزها عنهم بنفس الوقت.

٢- ان البرامج الموجهة الى شريحة معينة دون سواها تبنى على اساس العلم والدراسة لتحقيق الهدف الذي تسعى اليه محطة التلفزيون ومعرفة الخصائص النفسية والاجتماعية والاقتصادية للشريحة المستهدفة من خلال معرفة فئاتها العمرية ومهنها الوظيفية ومكانتها الاجتماعية.

٣- اختيار الاسلوب الفني الافضل في طرح الموضوعات والمعلومات الموجهة لجمهور المرأة اذ ان هذا يمهد الطريق امام كاتب البرنامج لمعرفة الطريقة الناجحة للدخول الى عالم المرأة واحداث التأثير المطلوب فيها.

٤- تعين نوع البرنامج الموجه للمرأة ومدى ملائمته للجمهور المستهدف لغرض كسب اهتمامه ورضاه وتلبية رغباته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة.

٥- اختيار مقدمي ومقدمات للبرامج الخاصة عن المرأة بما يحقق الاتصال المباشر مع الجمهور المستهدف وما يترتب على ذلك من حسن الاداء ودقة التعامل مع الكاميرا والمشاهد وما يحمله من مؤهلات (اللباقة، والحضور، وحسن النطق، وجمال المظهر والخلق).

٦- اعتماد معالجات اخراجية مبهرة وجميلة يبرز فيها النواحي الجمالية والعاطفية بغية احداث عوامل التشويق والاثارة والترقب ويتطلب ذلك معرفة الطبيعة الانثوية الشفافة والواقعية بنفس الوقت.

٧- اختيار المسافة الزمنية للبرنامج حسب مضمونه والموضوع الذي يطرحه وابعاد حالات الملل والضجر في تقديم البرنامج، مع ضرورة الانتباه الى اهمية اختيار التوقيت المناسب في عرض البرنامج والتنويه المسبق عنه في اطار فني جميل ومثير.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

١- منهج البحث: تشير هنا الى الطريقة المستخدمة عبر البحث، فالطريقة المستخدمة في هذا البحث تجسدت خلال البحث باجراءات وفقاً للهدف والمرامي التي فرضها كل مرحلة من مراحل البحث وهكذا استخدم الباحث الطريقة الوصفية التحليلية المناسبة لموضوع البحث. وتجري اعتماد مبدأ التحليل لتلك البرامج من حيث الزمن والاعداد والتقديم والاسلوب الفني والجمالي المعتمد.

٢- عينة البحث: ان الخطوة الاساسية لتحديد صحة مسار الدراسات ترتكز اولاً على اختيار وتحديد العينة بما ينسجم ومتطلبات الدراسة وبما يكفل تمثيل مجتمع الدراسة تمثيلاً عادلاً للواقع المطلوب دراسته، فاستخدم الباحث لتحديد عينة البحث المسح الشامل للبرامج التلفزيونية العراقية المنتجة في الدورة التلفزيونية لفترة برامج المرأة للفترة من (٢٠٠٢/١/١ ولغاية ٢٠٠٢/٦/٣٠) .

٣- اداة البحث: من خلال المباحث الواردة في الاطار النظري خرجنا بمؤشرات نظرية والتي شكلت اطاراً نظرياً لاساليب وانواع البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة والتي سيتعين بها الباحث كاداة للتحليل ومراقبة نتائج التحليل لكل عينة ومدى الاقتراب والابتعاد بين تلك المؤشرات والمضمون الاعلامي والمعلوماتي للبرنامج عينة التحليل.

تحليل البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة مباشرة من تلفزيون العراق

سيقتصر تحليلنا للبرامج التلفزيونية المقدمة من (القناة العامة) في تلفزيون العراق وضمن فترة برامج المرأة لدورة تلفزيونية واحدة تبدأ من ٢٠٠٢/١/١ وتنتهي في ٢٠٠٢/٦/٣٠ وقد شملت هذه الدورة ستة برامج تلفزيونية عراقية توزعت على عدد ايام الاسبوع وبواقع حلقتان من كل برنامج اسبوعياً وهي:

١- برنامج لك يا سيدتي تقديم مليكة.

٢- برنامج بلا رتوش تقديم هناء الداغستاني.

٣- برنامج انامل مبدعة تقديم الهام عبد الحميد.

٤- برنامج استشارات طبية تقديم (اطباء مختصون).

٥- برنامج ماجدات من بلادي تقديم حنان عبد اللطيف.

٦- برنامج الحديقة المنزلية تقديم مهندس زراعي عدنان عبد الرزاق.

برنامج لك يا سيدتي

١- تعريف عام بالبرنامج: برنامج الطبخ وتحضيرات المأكولات والحلويات العراقية يقدم ٣ مرات اسبوعياً أي ١٢ حلقة شهرياً. تقدمه سيدة من المجتمع العراقي ومن مشاهير الطباخين العراقيين كذلك يعطي البرنامج طرائق تحضير المأكولات الشعبية والحديثة وانواع السلاطات والمقبلات خدمة للمائدة العراقية. يعرض هذا البرنامج ايام السبت والاثنين والخميس.

٢- هدف البرنامج: تعليمي-ارشادي حيث يقدم البرنامج الكثير من المعلومات الى النساء من ربات البيوت والموظفات والطالبات ولجميع الفئات العمرية ويرشدهن الى كيفية استغلال كل ما يتوفر للمرأة من مواد غذائية في تقديم مائدة عراقية كاملة.

٣- الجمهور المستهدف: من خلال دراسة مضمون البرنامج وتحليل دلالات اسمه واهدافه التي يرمي اليها من وجهة نظر العاملون فيه انا موجه الى جمهور المرأة بفئات عمرية

محددة تبدأ من ٢٥ سنة وحتى ٥٠ سنة ولربات البيوت والنساء الموظفات في دوائر الدولة او غيرها ولكل المهتمين بامور الطبخ او المائدة العراقية حتى من الرجال.

٤- الاساليب واللغة المستخدمة في البرنامج: يعتمد هذا البرنامج على اسلوب الحديث المباشر مع ربة البيت او الموظفة المجازة في البيت. حيث يجري شرح طريقة تحضير اكلة معينة لمائدة الغداء او العشاء او المناسبات الخاصة حيث تقوم مقدمة البرنامج باعداد الحلقة وتحضير مستلزمات انتاج الاكلة المراد تقديمها ويجري التقديم باللغة الشعبية الدارجة والقريبة الى مسامع ربات البيوت.

٥- الاخراج: كما ذكرنا بان البرنامج من نوع التقديم المباشر في الاسلوب مما يعني هذا ان الاخراج يكاد يكون معدوم فيه اذ يفتقر البرنامج عناصر اللغة الفنية في الاخراج ووسائل الانارة والتشويق وادخال تقنيات الحاسوب او المؤثرات البصرية التي تعطي للبرنامج شكلاً مشوقاً وجميلاً.

٦- المساحة الزمنية للبرنامج: برنامج لك يا سيدتي يعرض بمساحة زمنية قدرها (٨-١٠ دقائق) فقط.

برنامج بلا رتوش

١- تعريف عام بالبرنامج: وهو من البرامج الاسبوعية الذي يقدم صباح كل ثلاثاء وهو من النوع الاجتماعي التنموي يتناول هذا البرنامج يوم في حياة امرأة عراقية وذلك من خلال اجراء لقاء معها وتصدير واقع حياتها داخل البيت وكيف يمكن لهذه المرأة من ادارة شؤون الاسرة اضافة الى عملها الوظيفي داخل مؤسسات الدولة. كيف تقوم هذه المرأة بتربية اولادها وادارة حياتها الزوجية مع عرض لمواهبها وهواياتها وطرق تفكيرها تجاه الحياة.

٢- هدف البرنامج: يهدف البرنامج الى تسليط الضوء على نموذج عراقي من النساء وابراز دورها داخل الاسرة والمجتمع والكشف عن مواهبها وطرق ادارتها للمنزل والعمل وبيت الزوجية. وتوضيح ابداعاتها في مجال التدبير المنزلي واستغلال كل ما

يتوافر للمرأة من حاجات وبدائل تستطيع من خلالها بناء اسرة ناجحة ومتكاتفة ومنتجة تعمل على تخفيف حدة الحصار الاقتصادي الذي يهدد كيان الاسرة العراقي.

٣- الجمهور الذي يستهدفه البرنامج: يركز البرنامج على الجمهور النسوي على اختلاف مستوياته وفئاته العمرية ويتناول البرنامج النساء البارزات في المجتمع كالطبيبة والمهندسة والصحفية والمحامية وغيرها من النساء اللاتي يشغلن مواقع مهمة في المجتمع سواء على المستوى الاجتماعي او السياسي او الثقافي.

٤- الاساليب واللغة المستخدمة في البرنامج: يعتمد هذا البرنامج على اسلوب اللقاء المباشر مع (المرأة النموذج) والمتميزة في مجالات العمل او التدبير المنزلي وتقوم مقدمة البرنامج باعداد مجموعة من الاسئلة لاجراء الحوار مع ربة الاسرة والتعرض الى مختلف وجهات النظر بشان معظم القضايا الاجتماعية والمهنية والاقتصادية والتربوية. ويستخدم البرنامج اللهجة اللغوية البسيطة الذي هو خليط بين الفصحى والعامية او ما يسمى (اللغة الاعلامية البسيطة).

٥- التقديم: يتضمن برنامج "بلا رتوش" مقدمة برامج ناجحة في ادارتها للحوار واسلوبها البسيط في الدخول بالمواضيع ومناقشتها العلمية لمختلف المواضيع المطروحة مع ضيفة البرنامج. والتقديم في البرنامج مقبول اجتماعياً وتربوياً مما يخدم ذلك البرنامج في تحقيق اهدافه المناط بها. هذا بالاضافة الى جودة المظهر الذي تظهر فيه مقدمة البرنامج مما يتلائم وطبيعة البرنامج من خلال حسن استخدام الوان وتسريحة الشعر.

٦- الاخراج: برنامج (بلا رتوش) من البرامج التلفزيونية التي تحتاج الى اسلوب اخراجي عالي الكفاءة وذلك لكسر الرتابة في الحوار والتنقل بالكاميرا الى اكثر من موضوع ومكان ولكن ما تشاهده في البرنامج هو البساطة في الاخراج والاسلوب والفقر الواضح في استخدام التقنيات التلفزيونية في تعميق وتجويد الشكل.

٧- المساحة الزمنية: يتراوح وقت البرنامج من ٢٠-٢٥ دقيقة يعرض من تلفزيون العراق.

٨- الموضوعات الرئيسة التي وردت في البرنامج: يركز البرنامج على الموضوعات التي تهتم باقتصاد الاسرة ودورها الانتاجي في المجتمع والدور القيادي الفعال الذي تحتله المرأة في المجتمع كذلك يتناول البرنامج موضوعاً عن الدور السياسي للمرأة واهمية العمل للمرأة.

برنامج انامل مبدعة

١- تعريف عام بالبرنامج: برنامج يقدم ٣ مرات اسبوعياً (السبت، الاثنين، الاربعاء). يقدم البرنامج اساليب تصنيع المواد المترلية بالمواد المتوفرة للاسرة وبشكل جميل ومبدع مثل تصنيع الستائر، المناشف، المناضد، خياطة الملابس، وسائل حفظ المواد المترلية وغيرها.

٢- هدف البرنامج: ارشادي-توجيهي يهدف الى تطوير الامكانات الفردية لربة الاسرة وتعليمها طرائق جديدة ومبتكرة في استثمار الموجودات في المترل على احسن وجه. وهو جزء من التدبير المترلي وتصليح وابتكار وسائل جديدة وتخفف من كاهل الاسرة في اقتناء حاجات لا ضرورة لها بل يمكن تصنيعها ذاتياً.

٣- الجمهور المستهدف للبرنامج: يركز البرنامج على عموم الجمهور النسوي في المدينة فقط ويستبعد الجمهور النسوي في الريف حيث ما يقدمه البرنامج تتعلق في البيت او المترل داخل المدينة حصراً ويركز البرنامج ايضاً على ربات البيوت لمختلف الاعمار والموظفات ايضاً.

٤- الاساليب واللغة المستخدمة في البرنامج: يعتمد البرنامج على اسلوب الحديث المباشر حيث تقدم مقدمة البرنامج باعداد موضوعاً انتاجياً يفيد الاسرة وتقوم بالشرح على اسلوب ((لك يا سيدتي)) وهي بمواجهة الكاميرا مستمدة بذلك اللغة الاعلامية المبسطة.

٥- الاخراج: يعتمد الاخراج وحسب طبيعة البرنامج على اسلوب اللقاء المباشر والحديث بمواجهة الكاميرا مع عرض للقطات تفصيلية تركز على طريقة صنع تلك المواد بواسطة

الانامل المبدعة. وينقص الاخراج في هذا البرنامج وسائل التقنية الحديثة والابهار لاحداث تشويق في البرنامج.

٦- المساحة الزمنية للبرنامج: وقت البرنامج يتراوح من ٨-١٠ دقائق فقط. .

٧- الموضوعات التي يتعرض لها البرنامج: يقدم البرنامج الموضوعات التي تركز على اهمية العمل للمرأة داخل البيوت وموضوعات التدبير المنزلي للاسرة.

برنامج ماجدات من بلادي

١- تعريف عام بالبرنامج: برنامج اسري يقدم بواقع ٣ حلقات اسبوعياً ايام الاحد والثلاثاء والخميس، وهدف البرامج الاجتماعية الهادفة الى تسليط الضوء على دور المرأة العراقية وهو من الماجدات العراقيات المبدعات اللاتي تركن اثراً اجتماعياً او علمياً او اعلامياً او سياسياً في المجتمع.

٢- هدف البرنامج: يهدف البرنامج الى ابراز دور الماجدة العراقية في عملية البناء العام للمجتمع والخاص للاسرة بواسطة استضافة نموذج مبدع من الجمهور النسوي واجراء الحوار المباشر معها ومن خلال الحوار وتبادل وجهات النظر يمكن لنا ان التعرف على نضال وجهاد الماجدة العراقية وحسن تدبيرها في بناء الاسرة وتطوير جوانب معينة في المجتمع.

٣- الجمهور المستهدف: يركز البرنامج على جمهور خاص من النساء المتعلمات او في طريقهن للتعلم ولمختلف الفئات العمرية فالبرنامج يخاطب شريحة النساء او الفتيات في دور التعليم الاولي او الجامعي ومراقبة تطوير الامكانات الذاتية للمرأة وآلية عملها وتدبير او موازنة امورها الذاتية والموضوعية بين العلم والاسرة.

٤- الاساليب واللغة المستخدمة في البرنامج: كما هو الحال في برنامج ((بلا رتوش)) فان الاسلوب المستخدم في البرنامج هو اسلوب اللقاء المباشر واجراء حوار مع ماجدة عراقية يجري اختيارها بالتنسيق مع الاتحاد العام لنساء العراق والتعرف من خلال هذا

اللقاء على ابداعاتها وتحصيلها العلمي وطرق معيشتها وتدبيرها للمنزل وآلية الموازنة بين تطوير امكانياتها الذاتية وحسن تدبير المنزل وتربية الاولاد ومتابعة معيشتهم.
وتستخدم اللغة الاعلامية المبسطة في عملية الحوار حيث ينسجم هذا والشريحة المستهدفة للبرنامج.

٥- الاخراج: تبعاً للاسلوب الخاص بالبرنامج فان الاخراج يكاد يكون متشابهاً مع طريقة اخراج برنامج بلا رتوش. يفتقر الى استخدام الوسائل الشكلية والمبهرة والطريقة الاخراجية المشوقة في تقديم تلك الماجدة. حيث تلاحظ في البرنامج ان الحوار يجري بمواجهة الكاميرا دون الخوض بتفاصيل ومواقع متنوعة وربما الخوض بمعالجات اخراجية جديدة مثل التصوير في مواقع العمل والمنزل والسوق وبين الاولاد.

٧- المساحة الزمنية للبرنامج ويتراوح وقت البرنامج من ٢٠-٢٥ دقيقة بمعدل ٣ حلقات اسبوعياً أي ١٢ حلقة شهرياً.

٨- الموضوعات الرئيسة التي يتناولها البرنامج: يتناول البرنامج موضوعات تركز على الدور الانتاجي للاسرة واهمية العمل للمرأة وعلى العلاقات الاسرية والزوجية.

برنامج الحديقة المنزلية

١- تعريف عام بالبرنامج: برنامج الحديقة المنزلية يقدم ثلاث مرات في الاسبوع ايام السبت والاثنين والاربعاء بوقت ٧-١٠ دقائق. يتناول البرنامج موضوعات التنسيق الزراعي وحسن تدبير الحديقة في المنزل.

٢- هدف البرنامج: ارشادي-تعليمي يقدم معلومات مهمة في تنسيق وترتيب الحديقة داخل المنزل وطرائق صناعة او زراعة الزهور في الحديقة.

٣- الجمهور المستهدف: المرأة في البيت كربة الاسرة والى الموظفات المتعلمات والفتيات دون سن ١٨ سنة اذ يمكن لنا ان نقول ان الفئة العمرية المستهدفة للبرنامج تتراوح من ١٣-٣٥ سنة ولجميع المهن في المجتمع باستثناء المرأة الريفية حيث لم يتناول البرنامج أي ارشاد زراعي خارج حدود الحديقة المنزلية.

٤- الاساليب واللغة المستخدمة في البرنامج: يعتمد البرنامج على اسلوب الحديث المباشر مع الجمهور من قبل مهندس زراعي مختص في شؤون الحدائق المترلية مستخدماً بذلك اللغة العلمية في مجال الهندسة الزراعية واللغة الفصحى والعامية في تقديم المعلومات الفنية في ادارة الحديقة المترلية.

٥- الاخراج: تبعاً للاسلوب فان الاخراج لا يتعدى ان يكون اجراء مقابلة وحديث تجاه الكاميرا مع تصوير بعض اللقطات التفصيلية والوصفية للزهور بعيداً عن أي تقنية مبهرة ومشوقة تخدم ناحية المضمون وتساهم في تجميل الشاشة.

٦- المساحة الزمنية للبرنامج: يتراوح وقت البرنامج من ٧-١٠ دقائق ويقدم بواقع ٣ حلقات اسبوعياً وبمعدل ١٢ حلقة شهرياً.

٧- الموضوعات التي وردت في البرنامج: يركز البرنامج على موضوعات تتعلق بعالم النباتات والتدبير المترلي للاسرة وتنظيم البيئة داخل المترل.

برنامج استشارات طبية

١- تعريف عام بالبرنامج: برنامج اسبوعي يقدم كل يوم (سبت) يقدم فيه احد الاطباء او الطبيبات موضوعاً تعلق بالصحة العامة والصحة الفردية وطرق الوقاية من الامراض والعناية بصحة الاسرة والطفل.

٢- هدف البرنامج: يهدف البرنامج الى توفير قاعدة معلومات صحية وطبية وقائية وعلمية للجمهور النسوي هدف البرنامج.

٣- الجمهور المستهدف: جميع النساء من ربات البيوت والموظفات والعاملات في المدينة او الريف ولمختلف الفئات العمرية.

٤- الاساليب واللغة المستخدمة في البرنامج: يعتمد عرض البرنامج على اسلوب الحديث المباشر مع احد المختصين في الصحة وعلوم الحياة والطب النسوي والاطفال يقدم في هذا اللقاء نصائح وارشادات ومعلومات عن تلف الامراض لتساهم في ترصين الوعي

الصحي للمرأة وتعليمها على طرق الوقاية من الامراض. مستخدماً بذلك اللغة العلمية الممزوجة مع اللغة الاعلامية المبسطة.

٥- الاخراج: لا يوجد شيء يذكر عن الاخراج اذ يمكن ان تطلق على عملية انتاج البرنامج (بالتنفيذ) حيث يخلو البرنامج من المعالجات الاخراجية الفنية وعناصر اللغة الفنية.

٦- الموضوعات التي وردت في البرنامج: يركز البرنامج على موضوعات تهم صحة الام والطفل والاسرة وموضوعات عن الامراض التي تصيب النساء وطرق الوقاية او المعالجة منها.

٧- المساحة الزمنية للبرنامج: يقدم البرنامج بواقع حلقة اسبوعياً واحياناً حلقتين كذلك يلاحظ ان لقصر البرنامج (٥) دقائق اعطى حرية للعاملين في قسم التنسيق التلفزيوني من اعادة عرض البرنامج اكثر من مرة في الاسبوع لحين توفر حلقات جديدة من البرنامج واحياناً تعرض الحلقة اكثر من مرة في اليوم الواحد.

نتائج تحليل العينات

١- جاءت البرامج الموجهة للمرأة للحديث عن حالات وصور المرأة لنفسها وليس للاخريات فكانت اهداف برامج المرأة (ماجدات من بلادي وبلا رتوش) للحديث عن دور المرأة المجرد دون التفاعل مع الاخريات ومحاولات الخروج بوعي جديد وسلوك حديث وتجارب مقنعة فكانت النماذج مفتعلة وقصدية ومباشرة.

٢- جميع البرامج كانت موجهة الى شريحة واحدة فقط من الجمهور النسوي وعلى الخصوص ربات البيوت والموظفات دون الالتفات الى شرائح وفئات عمرية مثل النساء في الريف والجبل والفتيات المراهقات حيث لاحظنا اثناء عملية التحليل اختفاء هذه الشريحة من التخطيط البرامجي.

٣- افتقار التنويع في الاساليب الفنية في طرح الموضوعات والمعلومات الموجهة لجمهور المرأة واقتصار اسلوب الحديث المباشر مع الجمهور دون البحث عن اساليب جديدة وحديثة ومقنعة كالاسلوب الدرامي او الندوات او التسجيل في طرح المعلومات.

٤- وجود ضعف واضح في عملية تقديم البرامج باستثناء برنامج (بلا رتوش) حيث كان لمقدمة البرنامج دورها الفعال في تقديم البرنامج وعنايتها في اختيار والوانها وطريقة تسريح الشعر مما زاد في منطقية الحضور والاقناع.

٥- ضعف المعالجات الاخراجية وافتقارها الى النواحي الجمالية والعاطفية في اخراج تلك البرامج ويمكن لنا الجزم بعدم وجود مخرج مبدع خلف تلك البرامج اذ كانت العملية اشبه ما تكون سطحية وغير فعالة وتنفذ من قبل المصور او ما شابه.

٦- عدم الاستقرار في تقديم البرنامج وبوقت محدد ووجود حالة من التذبذب والعشوائية وعدم الالتزام بمواعيد محددة للبرنامج مما يخلق حالة من الارباك والتشتت واعتماد المشاهد على حالات الصدفة في المشاهدة واهمال واضح في عملية التنويه عن البرنامج لغرض كسب اكبر عدد ممكن من المشاهدين وتعميم الفائدة.

الاستنتاجات

١- ان برامج المرأة اذا كانت مجرد حديث عن قضايا المرأة فلن تكون سوى صراخاً يفتقد كل المعاني الجمالية المتوقعة من أي عمل فني.

٢- ان الاعمال الابداعية الموجهة للمرأة يجب ان تكوّن رؤية المرأة لنفسها وللاخرين في سياق تاريخي وسياسي ونفسي واقتصادي واجتماعي معين، وبذلك لا يمكن تبسيط الدور الى حد القول ان برامج المرأة هي الحديث عن قضية المرأة بمعناها المجرد بل هي ضرورة جوهرية واقتفاء لاعادة تشكيل ذاتها عبر البحث المستديم عما يجمعها بالاخرين وما يميزها عنهم.

٣- ضرورة ان تخضع برامج المرأة الى العديد من المعايير العلمية والخصائص الاعلامية التي تتركز في ناحية مضمون اعداد البرامج ونوعيتها واختيار الاسلوب الذي ينسجم مع حاجات ورغبات وقابليات مشاهديها من الجمهور النسوي على وفق الحقائق النفسية والاجتماعية والاقتصادية.

٤- استخدام وسائل الاثارة والتشويق والتقنيات المبهرة في التقديم والتنفيذ والاخراج وذلك لاشباع حب الاستطلاع لدى الجمهور وتحقيق مديات واضحة في التأثير للجمهور النسوي.

٥- اختيار الاسلوب والتوقيت المناسب في عرض المادة الاعلامية او المعلوماتية الموجهة في برامج المرأة.

٦- افتقار الدورة التلفزيونية الى البرامج الموجهة للمرأة في الريف او الجبل او الفتيات المراهقات حيث ان اغلب البرامج المنتجة هي موجهة الى المرأة في المدينة ولمختلف الاعمار والمستويات العلمية.

التوصيـــــــــــات

يوصي الباحث بضرورة:

١- استحداث قسم خاص لبرامج المرأة في تلفزيون العراق يتخصص بانتاج برامج المـــرأة على ان تتوفر له الامكانات المادية والبشرية والتقنية التي تمكنه من انتـــاج الـــبرامج الموجهة.

٢- ان يرتكز الانتاج البرامجي للمرأة على كوادر متخصصة من النساء لهن القدرة علـــى الاعداد والتقديم والاخراج.

٣- وضع خطط ذات اهداف محددة مستنبطة من الاهداف التنموية للخطـــة المركزيـــة للاعلام العراقي ويجري ترجمة هذه الخطط والاهداف في اطار مراحل زمنية تنفذ خلالها حصيلة من تلك البرامج الهادفة.

٤- الاستعانة بالخبرات والتجارب من قبل المهتمين بشؤون المرأة من اساتذة علم النفـــس والتربية والاجتماع والاعلام والفنون من الذين يمكن ان تساعد مساهمتهم في تطويـــر مسيرة الانتاج البرامجي المتعلقة بالمرأة.

٥- اعداد اعلاميات وفنانات للتخصص في مجال الكتابة والاخراج لبرامج المرأة والاسرة.

٦- ضرورة الشروع بحملة انتاج واسعة من البرامج الموجهة للمرأة والاســـرة ولجميـــع الشرائح المستهدفة ولكل الفئات العمرية وفق دراسة تعد لهذا الغرض.

٧- استخدام اساليب جديدة وحديثة ومتطورة في عملية الاخراج والتقديم واعداد النـــص العلمي المكتوب.

٨- دراسة امكانية تخصيص قناة مرئية خاصة ببرامج الاسرة والطفل تحمل وجهة النظـــر العراقية وتغطية كافة قضاياها.

قائمة المصادر

١- ابراهيم ابو عرقوب، الاتصال الانساني ودوره في التفاعل الانساني (عمان: دار مجدلاوي للنشر، ١٩٩٣).

٢- ابراهيم الداقوقي، نظرة في اعلام العالم الثالث (بغداد: مركز التوثيق الاعلامي، ١٩٨٥).

٣- ابراهيم امام، الاعلام والاتصال بالجماهير (القاهرة: مكتبة الانجلو مصرية، ١٩٨٥).

٤- احسان محمد الحسن، الاسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي (بيروت: دار الطليعة للطباعة، ١٩٨٦).

٥- حامد عبد السلام زهران. علم النفس الاجتماعي (القاهرة: عالم الكتب، ط٥، ١٩٨٤).

٦- حماد البمبي، فن الاخراج التلفزيوني (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم).

٧- سهير جهاد، البرامج التلفزيونية والاعلام الثقافي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٧).

٨- صادق الاسود، الرأي العام والاعلام (بغداد: مطبعة التوجيه المعنوي، ١٩٩٠).

٩- صدام حسين، عن الثورة والمرأة (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧).

١٠- فوزية فهيم، الاعلام والمرأة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).

١١- ليلى عبد المجيد، سياسات الاتصال في العالم الثالث (القاهرة: مكتب الطباعي العربي، ١٩٨٦).

١٢- مصطفى المعموري، النظام الاعلامي الجديد (الكويت: مطبعة الرسالة، ١٩٨٥).

١٣- يوسف مرزوق، فن الكتابة للاذاعة والتلفزيون (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨).

الهوامش

(١) ثورة ١٧-٣٠ تموز، التجربة والآفاق، التقرير السياسي الصادر عن المؤتمر القطري الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي، ١٩٧٤، ص١٨٤.

* عن احصائيات بشأن نسبة الامية في الوطن العربي الخاص بالمرأة لعام ١٩٩٩/مجلة اتحاد اذاعات الدول العربية/العدد ١٢ لعام ١٩٩٩.

(٢) صادق الاسود-الرأي العام والاعلام (بغداد: مطبعة التوجيه المعنوي، ١٩٩٠) ص٢٩٨.

(٣) حامد عبد السلام زهران، علم النفس الاجتماعي (القاهرة، عالم الكتاب، ١٩٧٧) ص١٩٢.

(٤) ابراهيم امام، الاعلام الاذاعي والتلفزيوني، ج٢، (القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٥) ص٥٧.

* ماك برايد رئيس اللجنة الدولية لمعالجة قضايا الاتصال في الدول النامية، ويعد هذا التقرير اول وثيقة رسمية للامم المتحدة تولي مطامح البلدان النامية اهتماما.

(٥) مصطفى المعموري، النظام الاعلامي الجديد (الكويت، مطبعة الرسالة، ١٩٨٥) ص٢١٩.

(٦) عبد الله احمد السامرائي، تخطيط البرامج الارشادية (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٩٢) ص١٨٥.

(٧) حامد عبد السلام زهران، علم النفس الاجتماعي، مصدر سابق، ص٢٩٩-٣٠٠.

(٨) ليلى عبد المجيد، سياسات الاتصال في العالم الثالث (القاهرة: مكتب الطباعي العربي، ١٩٨٦) ص١.

* من محاضر اجتماعات لجنة التلفزيون التي يرأسها الباحث بصفته مديرا للتلفزيون عام ١٩٩٨.

(٩) ابراهيم امام، قضية التخطيط الاعلامي في الوطن العربي، (القاهرة: اليونسكو، ١٩٨٠) ص٢٢.

(١٠) يوسف مرزوق، فن الكتابة للاذاعة والتلفزيون (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦) ص٢١٩.

(١١) انظر: حماد البمبي، فن الاخراج التلفزيوني (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٩٩) ص١٢.

(١٢) حسن مصطفى، الاتصال والتغير الاجتماعي (المجلة التونسية لعلوم الاتصال، ع٢٢، ١٩٩٢) ص٨-١٠.

(١٣) نواف عدوان، البرامج الاذاعية والتلفزيونية، مجلة الاذاعات العربية ع٢، ١٩٩٠، ص٥٨.

(١٤) سهير جهاد، البرامج التلفزيونية والاعلام الثقافي ,'لقاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧) ص٢٨.

• من محاضرات لجنة التلفزيون/مناقشة واقع برامج الاسرة والطفل، عام ١٩٩٨.

(١٥) فوزية فهيم، الاعلام والمرأة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦) ص٧٦-٧٨.

(١٦) لقاء مباشر مع د.حارث عبود-رئيس قسم الفنون السمعية والمرئية-مقدم برنامج تلفزيوني ناجح ٢٠٠٢.

(١٧) حماد البمبي، مصدر سابق، ص٨١.

• لم يستطع الباحث التعرف على مخرج البرنامج ويبدو ان البرنامج ينفذه مجموعة من مصوري التصوير الخارجي وحسب التسلل!!