7
تموز 1994

الاكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

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

رئيس التحرير	د. فاضل خليل رشيد	استاذ مساعد
سكرتير التحرير	جعفر علي عباس	استاذ مساعد
مدير التحرير	خليل ابراهيم الواسطي	مدرس

محتويات العدد

١- حديث الرفيق عبد الغني عبد الغفور

٢- مهمات التلفزيون العراقي في مواجهة امبريالية الاعلام التلفزيوني الامريكي في مرحلة الحصار. د. عبد الاله كمال الدين

٣- الفنان العراقي واستمرارية ابداعاته عبر الحقبات التأريخية الحالكة. د. طارق عبد الوهاب مظلوم

٤- إشكالية العلاقة بين الاضطرابات النفسية والعقلية وظاهرة الابداع في الفن. قاسم حسين صالح

٥ - المعالجات الابداعية على مستوى المجموعة لمشكلة تناقضات الحياة الاجتماعية - الاقتصادية. د. ابو طالب محمد سعيد

٦- بدائل المناظر المسرحية ودورها في الاقلال من نفقات الانتاج سامي عبد الحميد

٧- تجارب تطبيقية بدري حسون فريد
عزام البزاز

كلمة العدد

يكرس هذا العدد من مجلتنا (الاكاديمي) لنشر ابرز البحوث التي القيت في المؤتمر العلمي الثاني لكلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد الذي انعقد للفترة من ٢/٥ ولغاية ٥/٥/١٩٩٤ وتحت شعار (مادامت الحياة تتطور فلا بد ان تتطور صيغها) تلك المقولة الرائعة للسيد الرئيس القائد المجاهد صدام حسين (حفظه الله ورعاه) حيث وضعت عمادة الكلية نصب عينيها هدفاً وواجباً وطنياً مرحلياً يتناسب ومرحلة الصمود التي يمر بها قطرنا العزيز، الا وهو توظيف الابداع في مواجهة الحصار الظالم عن طريق تفاعل الفن والعلم.

ويجد القاريء الكريم ان البحوث التي شملها هذا العدد من المجلة تجمع بين ثلاثة مفاهيم كونت محوراً رئيساً للمؤتمر وهي العلم، الابداع، الحصار، وهي دراسات تطبيقية من اجل ايجاد البدائل للوسائل والمواد التي يحتاجها الفنان في في عمله معتمداً مبدأ الاكتفاء الذاتي بأستخدام الخامات المحلية في عملية الابداع الفني. وهناك دراسات في المردود الاقتصادي للفن ولدوره في تعزيز القيم الاجتماعية والاقتصادية وكيفية التواصل مع المنجز الحضاري العالمي والوصول بالتالي الى المحصلة النهائية التي تساعد على صد الهجمة الامبريالية الصهيونية الشرسة والتي تبرز دور الفنان في المعركة الخالدة (ام المعارك) التي قدمت دليلاً واضحاً على استقلالية قطرنا في قراره وفي تعزيز دوره القومي بقيادة رائد الابداع وقائد المعركة ضد الاعداء والطامعين.

هيئة التحرير.

الابداع في مواجهة الحصار

(المؤتمر العلمي الثاني لكلية الفنون الجميلة)

نص حديث الرفيق عبد الغني عبد الغفور عضو قيادة قطر العراق مسؤول تنظيمات بغداد الرصافة لحزب البعث العربي الاشتراكي خلال حضوره المؤتمر العلمي الثاني لكلية الفنون الجميلة بتأريخ ١٠/٥/١٩٩٤

بسم الله الرحمن الرحيم

ايتها الاخوات ..... ايها الاخوة الاعزاء

نثمن وبأعتزاز كبير مبادرة كلية الفنون الجميلة لعقد هذا المؤتمر وتحت عنوان (الابداع في مواجهة الحصار). سوف لا ادخل في تفاصيل البحوث المقدمة للمؤتمر ولكن سوف ابدأ سؤال عام تحت ضوء الشعار الكبير للمؤتمر (ما دامت الحياة تتطور فلا بد ان تتطور صيغها) واقول لماذا الحصار اصلاً ؟ وما هو الهدف من الحصار؟ هل الحصار له هدف اقتصادي فقط ام انه يستهدف الحياة الحضارية للعراقيين الذين يمثلون النموذج المستقبلي للامة؟ الجواب واضح ايتها الاخوات ايها الاخوة. بأن الحصار لم يكن في تفكير من فرضوه على قطرنا المجاهد على ان يكون في اطار اقتصادي فقط وانما كان في اطاره العام/حصاراً/ثقافيا وفنيا اضافة الى استهداف كل مناحي الحياة الحضارية لشعبنا .. وعندما تكون الفنون والثقافة ووسائل الاعلام هدفا للحصار الجائر.. فان ذلك يجعلنا نستذكر مثالاً من التاريخ القديم وكيف استخدمت الشعوبية الحاقدة الجانب الثقافي لتشوية صورة الخليفة هارون الرشيد في اعتماد الوسائل الثقافية لتشويه الحقائق عن التوجه الجاد لهذا الخليفة المقتدر واهتمامه بالفنون والثقافة اذ حاولت الشعوبية ان تحوّل صورته من انسان حضاري يجاهد ويبني نهضة ثقافية وحضارية وعلمية ويسعى لتقدم العرب الى انسان يعيش عصر الجواري وهذا ما تدحضه المسيرة المجاهدة للخليفة هارون الرشيد.

كما يجعلنا نستذكر المؤتمر الصهيوني الاول الذي عقد في مدينة (بال) عام ١٨٩٧ حيث

اعتبر الفنون والثقافة والاعلام وسائل ضرورية لضمان السيطرة الصهيونية على العالم وبالتالي فقد عمل الصهاينة على منع الشعوب من وجود واحراز تقدم في هذه المجالات اضافة الى المجال الاقتصادي.

وهكذا كانت الفنون والثقافة بجانب الاعلام ماسعت الصهيونية والامبريالية الامريكية لابقاء العراق بعد قيام ثورة ١٧- ٣٠ تموز المجيدة يعيش حالات التخلف الحضاري على المستوى الاقتصادي والسياسي والاجتماعي وعلى مستوى الثقافة والعلوم والفنون وعلى المستوى التقني او « البرامجي ».وكذلك فعلت الشعوبية الفارسية حيث «توافق» و «اتفقت» هذه الخطط المعادية على ان تطور الحياة وتقدمها في العراق يشكل تهديدا لمصالح اعداء الامة.وهكذا واصلوا تأمرهم .. فكان العدوان الايراني في ٤/٩/ ١٩٨٠ ..، وكان العدوان الثلاثيني الاستعماري الصهيوني في ١٧/١/١٩٩١ .. وكان الحصار الجائر.

وقد واجه العراقيون العدوان وانتصروا في قادسية صدام المجيدة، وانتصروا في المنازلة التاريخية ام المعارك الخالدة، مازالوا يواصلون مواجهتهم الرائعة ضد الحصار الجائر (احدى صفحات العدوان الثلاثيني الخائب على العراق)، لقد انتصر العراق بعون الله وحكمة القائد المجاهد صدام حسين وبسالة قواتنا المسلحة وتفاعل ابناء شعبنا.

وها هم العراقيون يواجهون الحصار ... فكيف كانت هذه المواجهة؟ وما هي وسائلنا في جعل المواجهة ضد الحصار .. استكمالاً لحالات الانتصار في (ام المعارك) الخالدة؟

- نعود الان الى عنوان مؤتمركم (الابداع في مواجهة الحصار) حيث كان الابداع والصبر السلاح الماضي والمؤثر في هذه المواجهة، وقد ابدع العراقيون وكل من موقعه..، وما دمنا في رحاب صرح فني وثقافي نذكر ابداع الفنان والمثقف والاعلامي العراقي سواء كان في المجال الرسمي او الشعبي حيث تشهد ساحات العمل الفني والثقافي ابداعات كبيرة في اطار المسرح والادب والثقافة والاذاعة والتلفزيون والسينما والفنون التشكيلية والموسيقية وغيرها..وهناك سؤال يطرح نفسه، اذا كان الابداع بجانب الصبر يؤدي دوره في مواجهة الحصار.. فهل جاء ذلك مصادفة؟.. ان ابداع الانسان وصبره لا يمكن ان يكون بمعزل عن حالة بناء الانسان وايمانه بقضيته .. وهذا ما يؤشر السبب الاساس في صبر الانسان العراقي وابداعه، اذ ان بناء الانسان الجديد الذي عملت من اجله ثورة ١٧ - ٣٠ تموز المجيدة في ضوء نظرية العمل البعثية التي ارسى اسسها السيد الرئيس القائد صدام حسين «حفظه الله ورعاه» قد اينعت ثمارها بعمل متواصل، لبناء الوطن وجهاد باسل لحمايته وابداع لمواجهة صفحة الحصار الجائر.

ايتها الاخوات ... ايها الاخوة

ان انعقاد مؤتمركم العلمي وفي هذا الظرف وتحت عنوان (الابداع في مواجهة الحصار) يجعل استلهام توجيهات السيد الرئيس القائد المناضل صدام حسين (حفظه الله ورعاه) وما جاء في بيان المؤتمر القطري العاشر للحزب في جلستيه الاعتيادية والاستثنائية حول التأثيرات الثقافية والاعلامية مسؤولية وطنية وقومية انطلاقا من ان ما جاء في المؤتمر القطري العاشر

للحزب ليس للحزبيين فقط وانما لكل العراقيين ولكل العرب الشرفاء.

- لقد استهدف العدوانيون وسائل الاعلام والثقافة في حصارهم فمنعوا عن العراقيين حتى (قلم الرصاص)، كما منعوا وصول الورق لطبع الصحف، اضافة الى منعهم وصول ابسط مستلزمات العمل في الفنون التشكيلية والموسيقية ومستلزمات عمل الاذاعة والتلفزيون والمسرح.

- ان تواصل الابداع مهمة الجميع لكسر الحصار الجائر ومواجهة اثار الهجمة الاعلامية والثقافية على شعبنا، هذه الهجمة التي تستخدم التقدم التكنولوجي للولايات المتحدة الامريكية بأسلوب يجسد عقلية الحقد على العراق ونهضته الحضارية.

سنواجه الحصار بالصبر والابداع المستمر هذا الحصار الذي بدأ يتآكل .. وعلى ضوء المؤشرات التي شهدها مجلس الامن الدولي من افتراق لغالبية دول العالم عن الموقف الامريكي المتعنت، فان الحصار لا بد زائل بعون الله.

ايتها الاخوات ايها الاخوة ...

كما ذكرنا فان بناء الانسان الجديد المحصن ضد الافكار الشعوبية والصهيونية والاستعمارية هو الذي جعل العراق يواصل نهوضه الحضاري ويعيد بناء ما دمّره الاشرار ويتجسد هذا البناء للانسان الجديد في تواصل الابداع.

- ان تواصل ابداع وحكمة الرواد واندفاعات وابداعات الشباب من الفنانين والمثقفين تبقى ضرورية لتفعيل دور الفنون والثقافة في تفجير الحالات الابداعية لمواصلة العمل لكسر الحصار وتحقيق النصر النهائي بعون الله وحكمة القائد المجاهد صدام حسين.

- ويبقى لنقل العمل المبدع عبر معارض الرسوم والفنون التشكيلية والاعمال المسرحية والموسيقية والسينمائية الى انشطة جماهيرية بالتنسيق بين كلية الفنون الجميلة ومثيلاتها وبين التنظيمات الحزبية والجماهيرية لتكون الفائدة اكثر شمولية ولكي تتكامل هذه الجهود في مجال الفنون والثقافة مع ما تقوم به الاجهزة الاعلامية والثقافية الرسمية انطلاقا من كون المسؤولية واحدة سواء كان في مجال الثقافة والفنون رسميا وشعبيا لتعزيز حالة الصبر الكبير الذي يعيشه شعبنا الصامد وتشجيع حالات الابداع لبناء العراق العظيم.. العراق النموذج للعروبة والانسانية.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مهمات التلفزيون العراقي في مواجهة امبريالية الاعلام التلفزيوني الامريكي في مرحلة الحصار

استاذ مساعد
د. عبد الاله كمال الدين
كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

((اننا نعرف تماما، بعد ان تعاملنا مع اعلام الاعداء كل هذا الزمن، كم هو مؤثر اعلامهم، وكم هو واسع، ونعرف في الوقت عينه، ان اهم مدخل، ليكون اعلامنا مؤثرا، هو اهتمامه بالتعامل مع الحقائق، بصياغات مقنعة لا وساطه المتلقية، وان نتناول المثالب بصورة مقنعة ايضا لهذه الاوساط، من غير ان نسقط من اعتبارنا، فهم الخصوصيات، وما يقتضي ان يحجب عن طريق الاحساس الوطني للمعنيين)).

حديث الرئيس القائد صدام حسين
في الجلسة الاستثنائية للمؤتمر القطري
العاشر
٥ تشرين الاول / ١٩٩٢

مدخل :

من البديهي القول بان الحصار الذي فرض على العراق لا يعدو ان يكون سوى صفحة من صفحات العدوان الثلاثيني الذي خطط له ونفذ بقيادة امريكا قبل الثاني من آب ١٩٩٠ وباشكال مختلفة في مقدمتها فرض الحصار على استيرادات العراق من الاجهزة العلمية والصناعية التي تدخل في تطوير صناعاته التقنية بالاضافة الى بعض اوجه الحصار الاقتصادي ولا سيما في مجال استلام البضائع الضرورية المتفق عليها مع دول الغرب بموجب الاتفاقيات التجارية الدولية. وبعد مضي اكثر من ثلاث سنوات على فرض(الحصار الرسمي) اصبح واضحا لجميع المتابعين ان دوافع الحصار وكل اساليب العدوان والتجني ضد العراق ترتبط اساسا بموقف الدول الامبريالية(بزعامة امريكا) المعادي للعرب وهم في مرحلة النهوض الحضاري الشامل المتمثل في الوثوب والتقدم الذي حققه العراق على صعيد التصنيع والانجازات العلمية مما بات يشكل من وجهة نظر الاعداء خطرا ماحقا على مصالحهم في المنطقة العربية كقوة رداعة جبارة تختزن تراكما لا يحصى من الخبرات العسكرية واحتياطيا هائلا من النفط والموارد المعدنية الاخرى، وعقولا علمية مدهشة في ابتكاراتها واكتشافاتها الابداعية، ولما كان ذلك في حصيلته قد اوجد توازنا في القوى بين العرب وخصومهم وتوافر الامكانات غير المحدودة في العراق للتفوق السريع في ساحة الصراع مع الصهيونية الى جانب قدراته في الخبرة التقنية المتصاعدة التي باشر منذ سنوات في وضعها بخدمة الاقطار العربية

وبخاصة في مجال الصناعات النفطية وغيرها، مما يؤثر على مخططات ومشاريع الغرب الرأسمالي في بسط هيمنته على عمليات استثمار النفط وتسويقه وتحديد اسعاره بالتأثير والضغط على بعض اعضاء منظمتي ((الاوبك)) و((الاوابك)) فان الامبريالية جندت كل امكاناتها لتطويق العراق في محاولة لترويضه وتدمير رموز طاقاته العظيمة.

ان هذا البحث يحلل، مستعينا بالاحصاءات والارقام، حجم الهجمة الشرسة على العراق في مرحلة (الحصار الرسمي) وسنوات التمهيد في اتخاذه قرار من مجلس الامن والدور البشع الذي مارسته اخطر الوسائل الاعلامية واشدها تأثيرا في الرأي العام. ونعني بها البرامج التلفزيونية في محطات البث الامريكي بخاصة وما مارسته من تضليل واخفاء للحقائق وتشويه مدروس لسمعة العراق الناهض. ويتناول البحث كذلك واقع الاعلام التلفزيوني في العراق في مرحلة مقاومة الحصار وما ينبغي ان تكون عليه البرامج التلفزيونية من مواصفات وتوجهات مؤثرة على صعيد التعبئة الجماهيرية للصمود بوجه الاعيب الامبريالية والضرورات الملحة لأطلاع الرأي العام في اقطار العدوان ذاتها على الخفايا والحقائق من خلال التخطيط لانتاج برامج تلفزيونية موّجهة في السعي لفرض حصار اعلامي مضاد (على قدر المتوفر من امكانات) بهدف تحجيم النوايا المبيتة في الاعلام التلفزيوني الامبريالي الامريكي او تخفيف فعاليته وتأثيراته في عقول المخدوعين من مواطني امريكا واوروبا وللاجابة على هذه التساؤلات والاهداف يناقش البحث المحاور الاساسية التالية :-

اولا :- توجهات الاعلام التلفزيوني الامريكي في تضليل الرأي العام في امريكا والمجتمعات الاوروبية للاضرار بالعراق وتبرير جريمة فرض الحصار.

ثانيا :- الموقف المبدئي للعراق من مسألة هيمنة الانتاج التلفزيوني الاعلامي الامريكي ومقاصده في التغلغل الى مفردات البرامج التلفزيونية في المنطقة العربية في فترة ما قبل الحصار وبعده.

ثالثا :- مهمات البرامج التلفزيونية في العراق لمجابهة الحصار عبر قنوات الاعلام الداخلي وضرورات تنشيط الاعلام الخارجي من خلال الانتاج التلفزيوني الموجه للرأي العام العالمي لشرح مواقف العراق الاصيلة وتفتيت الاكاذيب والافتراءات الامبريالية.

المبحث الاول :

توجهات الاعلام التلفزيوني الامريكي للاضرار بالعراق وتبرير جريمة فرض الحصار

ان المتتبع المثابر لما تقدمه البرامج التلفزيونية الامريكية من معلومات واخبار عن الدول النامية عموما يلاحظ بجلاء انها تكرس مضامين تلك البرامج والاخبار للاضطرابات الداخلية والانقلابات والزلازل والفيضانات والكوارث اما جهود الاقطار النامية في الميادين الاقتصادية

والثقافية والاجتماعية والعلمية وخطط مشاريع التنمية المختلفة فانها اما يشار اليها احيانا بشكل عابر او تختفي تماما من مفردات التلفزيون ودوافع ذلك تعود الى محاولة امبريالية الاعلام الاساءة الى الاقطار الناميةوالتركيز على المعلومات التي لا ترتبط بصلة بواقع التحولات والمتغيرات الايجابية في دول العالم الثالث فخبراء التلفزيون الامريكان يدركون بالتجربة والدراسة(ان الجمهور الامريكي يعتقد بان التلفزيون وحده يشكل المصدر الرئيس الذي يتلقى منه الاخبار بل ويعتقد ايضا ان التلفزيون هو وسيلة الاتصال الجديرة بالتصديق والثقة)[١] وتأسيسا على ذلك تقوم المؤسسات الاعلامية التلفزيونية في تنفيذ خططها لتشويه الحقائق والتقليل من شأن التحولات في الدول النامية او قلب صورة تلك المتغيرات لخدمة الستراتيجية الامبريالية الامريكية تجاه الاقطار النامية والاقطار العربية بخاصة اذ تتعمد برامج التلفزيون الامريكي ما يلي :-

(تقديم المجتمع العربي على انه يتكون من الشخصيات التالية. الاولى : يمثلها واحد من شيوخ الصحراء الغنية بالبترول مالكا للجمال وسيارات الكاديلاك الفخمة اضافة الى حاشية وهذا الشيخ ذو ثراء فاحش، متخلف ومجنون في امور الجنس ويكون ذا اتجاهات غريبة في ميوله السياسية. والثانية :(هي شخصية الارهابي العربي او المخطط لعمليات الارهاب)[٢]. اما التحولات الجذرية في الوطن العربي وبخاصة في العراق خلال العقود الثلاثة الماضية فانها تغيب تماما عن اهتمامات واضعي البرامج التلفزيونية الامريكية ولا يتوفر امام المشاهدين الامريكان أيّة برامج منصفة في تناولها الموضوعي لتراث العرب وما قدموه(للحضارة الغربية في الرياضيات والفلك والطب والفيزياء والادب، والادهى من ذلك ان البرامج التلفزيونية العنصرية التي تشوه صورة العربي تعرض ليس في الولايات المتحدة فقط بل تصدّر الى الخارج ايضا. لهذا نجد ان التلفزيون الامريكي يساهم عن هذا الطريق في تشويه صورة العربي في كل انحاء العالم ففي عام ١٩٨١ فقط بلغ قيمة الافلام التي باعها مصورو افلام التلفزيون الامريكي اكثر من مائتي مليون دولار)[٣].

وتلعب المسلسلات التلفزيونية الامريكية مثل (كوجاك وعالم الفضاء والواجب الخطر وسواها) دورا كبيرا في تحويل التلفزيون على نحو مقصود الى وظيفة(غسل دماغ المواطن الامريكي) من خلال تزيين وتزويق وجه الامريكي القبيح فابطال تلك المسلسلات هم من الامريكان البيض الذي يظهرون كابطال نبلاء او انسانيين يساعدون الغير ويتخلصون من المآزق بسهولة ويتحلون بالشهامة والبطولة والعمل الدؤب ولا تتحدث تلك المسلسلات طبعا عن التمييز العنصري والفقراء في امريكا في حين انها تحاول الصاق كل الرذائل كالجبن والخيانة والسرقة والغدر والاحتيال بالزنوج والمهاجرين العرب لتزكية عملاء المخابرات الامريكية واظهارهم ابطالا ميامين .. وهنا تحقق تلك البرامج هدفها في عقد المقارنات بين شخصية العربي المتخلف وشخصية الامريكي المتحضر وبهذا تهيء المشاهد نفسيا لقبول طروحاتها عن العرب والايمان بصحة ما تتخذه الانظمة الامبريالية من قرارات جائرة بحق

العرب ويدخل موضوع الحرب الاعلامية التلفزيونية ضد العراق في فترة ما قبل العدوان العسكري وخلاله وما جاء به قرار الحصار من تفاصيل ضمن هذه المخططات من حيث محاولة التلفزيون الامريكي اثارة الموضوعات الملفقة عن خزين اسلحة الدمار الشامل والاضطهاد الطائفي القومي وضياع حقوق الانسان وغياب الديمقراطية وما الى ذلك من من حجج واباطيل تستثمر من النظام الامريكي لمواصلة معارضته لرفع الحصار عن العراق ومنح شعبه حق الحياة برفاهية وكرامة.

ان التنسيق المبرمج بين الانظمة الامبريالية ومؤسسات الاعلام التلفزيوني تقوم على المنظور الستراتيجي لمصالح الامبريالية في الشرق الاوسط مع وجود ثقل نوعي للاخطبوط الصهيوني في تلك المؤسسات بما يدفعها نحو مزيد من التطرف ضد العراق باعتباره الدولة الاكثر قوة في المنطقة ولكون ان(لمعظم الامريكيين الذين ينحدرون من اصل يهودي حضورا كثيفاً وتأثير كبيراً على وسائل الاعلام الرئيسية، ويعود هذا الى هيمنتهم على هذه المؤسسات وبالرغم من ان نسبة اليهود في الولايات المتحدة لا تتجاوز(٣٪) الا انهم يشكلون(٢٥٪) اي ربع مسؤلي الجهاز الاعلامي في امريكا وان نسبة ٥٨٪ من المحررين والعاملين في قنوات التلفزيون ينحدرون من اصل يهودي)(٤).

وفي ضوء هذه الحقائق عن دور وتأثير اليهود في الاعلام التلفزيوني الامريكي نستطيع ان نفهم، بوعي، دوافع البرامج التلفزيونية الامريكية في التطرف ضد قضايا العراق المشروعة وندرك بعمق اتجاهات هذه المؤسسات وسياساتها المرتبطة بالتوجيه المباشر للنظام الامريكي وجهاز المخابرات الامريكية ..(ان نظرة متفحصة الى الوراء قليلا نكتشف من خلالها ان وسائل الاعلام التلفزيوني الامريكي تزيد من مساحة اذاعة الاخبار والبرامج على المنطقة العربية اذا ما كانت الاحداث التي تقوم بتغطيتها تخدم السياسة الامريكية)(٥)

في عام ١٩٨٠ على سبيل المثال كرست قنوات التلفزيون الامريكي(٣, ٤٩) دقيقة لتحليل حدث اندلاع الحرب العراقية الايرانية وهي نسبة كبيرة جدا بيد ان هذه البرامج كانت توجه نحو زيادة حدة الحرب والحرص على استمرار الصراع والاقتتال لالحاق الدمار بالعراق وايران معا ولم تول هذه البرامج اية اهمية لمساعي العراق السلمية ولا لمبادراته المتواصلة في السعي للتفاهم والاستعداد لوقف الحرب التي بدأتها ايران في الرابع من ايلول عام ١٩٨٠ واضطر العراق للرد عليها ردا ماحقاً ومقتدراً للدفاع عن ارضه وكرامة شعبه وهكذا فان الزيادة في حجم الوقت الذي يخصصه الاعلام التلفزيوني الامريكي يلتصق بدءا بالزاوية الضيقة التي تنظر امريكا من خلالها لمصالحها الامبريالية .. وفي اطار ذلك يحق لنا المقارنة بين حجم الاخبار التي كانت تقدم من خلال البرامج التلفزيوني عن موضوع تأميم العراق لنفطه او منجزات العراق في الميادين الاقتصادية والصناعية وعندما نتوقف عند الاحصاءات نتبين كيف ان هذه المؤسسات الاعلامية التلفزيونية لم تعر اهمية لمثل هذه المنجزات والتحولات لانها فيما يبدو تجد فيها احداثا مناهضة لمصالحها ويوضح لنا الجدول التالي حصة العراق بعدد

الدقائق في اخبار برامج قنوات التلفاز الامريكية NBC. CBC.ABC للسنوات من ١٩٧٢ - ١٩٨٠.(٦)

١٩٧٢	١٩٧٣	١٩٧٤	١٩٧٥	١٩٧٦	١٩٧٧	١٩٧٨
١,١	١,٦	١,٣	.٤	١,٤	١,٦	٤,٢
١٩٧٩	١٩٨٠					
٣,٥	٤٩,٣					

ويتوضح جليا مدى الاهمال والاغفال المتعمد لبرامج التلفزيون الامريكي للتحولات التي حدثت في العراق ما بعد ثورة ١٧ - ٣٠ تموز. فليس هناك برنامج موضوعي واحد يتحدث عن محو الامية والتعليم المجاني او قرار آذار للحكم الذاتي او خطة العراق الانفجارية في التنمية او قرار التأميم العظيم وسواه من المنجزات والاحداث الجسيمة... ولاريب ان ذلك له ما يبرره في الجانب الامريكي ومن زاوية توجهات الاعلام التلفزيوني الامريكي. وبالامكان اتخاذ عقد السبعينات الذي اشرنا اليه كنموذج في كيفية تعامل الاعلام التلفزيوني الامريكي مع العراق أبان عقد الثمانينات وازدياد عدد دقائق التغطية الاعلامية قبل الثاني من آب وبعده حتى الوقت الحاضر..وتسخير هذا الاهتمام المقصود بكامله للتشويش على مواقف العراق وفبركة الاخبار غير الصحيحة والطعن في سياسته المبدئية وكل ذلك يأتي في نتائجه ليصب في اهداف السياسة الامريكية تجاه العراق ومحاولات البنتاغون اضعاف العراق لصالح مخططات اعداء العرب العدوانية واستمرار التلويح الكاذب بالخطر العراقي لاستنزاف الثروات النفطية في دول المنطقة وقبض أتاوات الحماية وتصريف الكميات الهائلة للاسلحة القديمة والمستهلكه والخاضعة لقرارات التدمير او التقليص بعد تطور العلاقات الدولية بين الشرق والغرب وانهيار المعسكر الشيوعي وبروز امريكا كشرطي دولي بلا منازع. ولعل من اهم المؤشرات في الحملة الاعلامية في برامج التلفزيون الامريكي ضد العراق ذلك التصاعد والتنسيق في مجال الحقائب الاخبارية والتحليلات المصنوعة في دوائر المخابرات بين محطات التلفزيون والاذاعات الموجهة بمختلف انواعها ... الاذاعات الرسمية الموجهة كصوت امريكا وغير الرسمية(السرية)التي يشرف على برامجها عملاء مرتبطون بالمخابرات الاجنبية اذ اصبح التنسيق والتعاون بين برامج التلفزيون الامريكي وما تردده تلك الاذاعات من اكاذيب تتصل بالاهداف الامبريالية فحين تقوم الاذاعات الموجهة بأذاعة الاخبار تحت غطاء انشطة المراسلين في الميدان تكرر الاخبار نفسها في محطات التلفزيون او العكس وهي في مجمل اساليبها تسعى الى اثارة الغضب والاستياء من النظام الثوري القائم في العراق وارباك المستمع والمشاهد ومحاولة تشويه سمعة القيادة السياسية واثارة النعرات والفتن واقتراح بدائل لنظام جديد تقوم هي بصنعه حسب مواصفاتها في سبيل وضع المنطقة تحت المظلة الامريكية .

المبحث الثاني/ موقف العراق من مسألة هيمنة الانتاج التلفزيوني الامريكي

يكرس الاعلام التلفزيوني الامريكي مخططاته للتغلغل الى شاشات التلفاز في الاقطار النامية عبر ما تنتجه المؤسسات من برامج ذات تقنيات عالية المستوى تدس السم في العسل بذكاء وفطنة مستثمرة للخبرات المتعددة في الانتاج الموجه للمشاهدين في الاقطار الاخرى التي تخضع(وفقاً للتصور الامريكي) الى ضرورات الغزو البرامجي وتنطلق تلك النوايا من شبكة هائلة تشكل مايسمى للمحللين بـ(امبريالية الاعلام)

- فما هو حجم الخطر الوافد المتمثل بذلك الاخطبوط الاعلامي التلفزيوني المخيف؟

يلاحظ بدء ان(الشركات المختلطة للبث والانتاج والتصدير لبرامج التلفزيون والتي تغطي في امريكا (٧٧٪) من محطات التلفزيون ... وتعتبر امبراطورية روي تومسن للاعلام من اهم المؤسسات المسيطرة على عشرات المحطات التلفزيونية في امريكا وكندا ونيجيريا وتايلند..اما الاذاعة القومية في الولايات المتحدة فهي تستثمر ما يزيد على (١٣)محطة بث تلفزيوني موزعة على نطاق ثماني دول وهي تبيع برامجها لثمانين قطراً بالاضافة الى شبكة مماثلة موزعة على ستة اقطار وتسيطر على اربع وستين محطة بث تلفزيوني)[٧].

وينتج قسم الخدمات الفلمية التابع لوكالة الاعلام في الولايات المتحدة(ما يناهز "١٧٠٠" برنامج تلفزيوني في كل عام وفي (٦٢) لغة مختلفة تذاع عبر (٥٠٠٠) محطة بث تلفزيوني وتتولى نقلها وتقويتها(٢٠٨٢) محطة في سبعة وستين قطراً، بالاضافة الى ثلاث شبكات اذاعية في امريكا وهي(سي بي اس)و(ان بي سي) و(أي بي سي) تتحكم بما يقارب(٦٠٠) محطة بث تلفزيوني وتقوم شركات التلفزيون الامريكية بتصدير اكثر من(١٨٠)الف ساعة ارسال من البرامج التلفزيونية في العام)[٨] وبلغة الارقام تحدثنا الاحصاءات انه في عام ١٩٦٩ كمثال للهيمنة المطلقة لامبريالية الاعلام التلفزيوني في امريكا ان المؤسسات الامريكية التلفزيونية تتكون من(٥٦)وكالة متخصصة في الادارة و ٥٨٨ للانتاج التلفزيوني و٣٨٨ مؤسسة للانتاج التجاري التلفزيوني و٣٠٧ شركات لانتاج الافلام التلفزيونة و٣٩ معملاً للاعمال التلفزيوني المختلفة و٦٢ شركة تقدم خدمات البحوث والدراسات لتأثير البرامج والحاجة اليها و٣٣ وكالة اخبارو٦٧مؤسسة للعلاقات العامة و الاعلان و٣٧ مؤسسة للسمسرة التلفزيونية)[٩]

ان هذه الامبراطورية المترامية الاطراف لامبريالية الاعلام التلفزيوني الامريكي لاتقتصر أهدافها على جني الارباح داخل امريكا ذاتها انسجاماً مع طبيعة النظام الرأسمالي واسسه الاقتصادية وانما تتعدى ذلك بالضرورة الى اهداف اقتصادية مضمونة لايمكن تحقيقها إلا اذا وضعت مؤسسات الانتاج التلفزيوني امكاناتها بالكامل تحت هيمنة وتوجيه النظام الامريكي واجهزته الاستخبارية بحيث تصبح البرامج منفذة بشكل مباشر او غير مباشر للمصالح الايدلوجية الامريكية وبهذا يتحول احتكار الاعلام التلفزيوني الى نوع من انواع السيطرة

والادارة التي يلجأ لها النظام لتوجيه(عالم الافكار) في الدول النامية والاقطار العربية على نحو خاص، وعلى اساس ذلك فأن تصدير البرامج التلفزيونية الى تلك الاقطار لايختلف في مقاصده عن تسويق الاسلحة القديمة في الجانب الاقتصادي ويتجاوز ذلك الى الجانب الايدلوجي الاكثر اهمية وخطورة .

لقد استغلت امبريالية الاعلام ضعف الانتاج التلفزيوني في الاقطار المذكورة للتغلغل الى مفردات برامجها التلفزيونية لسد الفراغ والكم المتواضع في الانتاج ببرامج مستوردة من شركات الانتاج الامريكية وتشير الاحصائيات التي نشرتها اليونسكو عام١٩٧٤ بأن(اليمن الشمالي يعتمد بنسبة ٥٧٪ من برامجه التلفزيونية على المواد المستوردة والعراق على٥٢٪ ومصر٤١٪ والسعودية ٣١٪ من تلك البرامج المستوردة وحوالي ٧٠٪ من مجموع تلك النسب تستورد من الولايات المتحدة الامريكية)(١٠)

اما(صناعة الاخبار في العالم العربي فتعتمد أساساً على وكالات الانباء الاجنبية وبخاصة الامريكية التي تسيطر على ما نسبته ٨٠٪ من الاخبار المستخدمة في وسائل الاعلام)(١١)

وفي ضوء ما تقدم يصبح بالامكان التعرف على حجم التغلغل الامريكي البرامجي في شاشات التلفاز في اقطار عديدة ويلاحظ ان مصر وهي الدولة العربية الوحيدة التي تمتلك امكانات الانتاج التلفزيوني الواسع كماً ونوعاً لتحقيق نسبة٩٠٪ من الاكتفاء الذاتي لم تستطيع تقليص حجم استيراداتها من البرامج التلفزيونية فنسبة(٤١٪) التي اشار اليها تقرير منظمة اليونسكو هي نسبة تفصح عن دلالاتها بما يوفر الكثير من التساؤلات حول جدية مؤسسات الانتاج التلفزيوني في مصر في التخلص من مخاطر التأثيرات الغربية لبنية المجتمع المصري الذي تحمله الكثير من مفردات البرامج المستوردة .

ويلفت الانتباه ان المنطقة العربية وفقاً للأحصاءات(تستورد٤٣٪)من البرامج التلفزيونية١٠٪ منها من دول اوروبا الغربية و٣٣٪ من الولايات المتحدة الامريكية لوحدها)(١٢) وبمعنى اخر ان٩٠٪ من البرامج تستورد من مؤسسات الانتاج التلفزيوني الامريكية وان هذه النسبة تكون٣٠٪ من المجموع العام لساعات البث اليومي في التلفزيون العربي .

وهكذا يتضح للعيان مدى الاضرار والمردودات السلبية التي تقع على الاقطار العربية جراء تغلغل البرامج التلفزيونية الامريكية ولمجابهة هذه الاخطار المتمثلة بواحد من وجوه الاستعمار الجديد ونعني به(امبريالية الاعلام) سارعت دول عدم الانحياز الى دراسة التدفق غير المتوازن للبرامج التلفزيونية المستوردة واستخدمت تلك الدول تحليلاتها للدعوة الى" النظام العالمي الجديد للاعلام" من خلال ملتقى تونس في اذار١٩٧٦ وكان القرارالمحوري للدول غير المنحازة هو(لما كان النظر في قضية الاعلام في العالم يوضح اختلالاًفي التوازن لمصلحة البعض ويتجاهل اخرين فأن واجب البلاد وغير المنحازة وغيرها من البلدان النامية ان تعمل على تغير

الوضع وان تتحرر من الاستعمار الاعلامي وان تنشئ نظاماً عالمياً جديداً للاعلام)(١٣).

وبعد عامين على ملتقى تونس تبلورت مناقشة هذه القضية في المؤتمر العام لمنظمة اليونسكو في دورتها العشرين في٢٢ تشرين الثاني١٩٧٨ وقد توصلت المنظمة الى اعلان بأسم (اعلان اليونسكو حول وسائل الاعلام) جاء على هيئة نظام مقترح يدعم جهود دول عدم الانحياز وقد تضمن النظام احدى عشر مادة وقد ورد في المادة السادسة بأنه(لأقامة توازن جديد من التبادل في تداول المعلومات الامر الذي سيؤدي الى اقامة سلام دائم وعادل والى الاستقلال السياسي والاقتصادي للدول النامية فأنه من الضروري تصحيح وضع عدم المساواة في تدفق المعلومات من والى الدول النامية)(١٤)

ويذكر ان مجلس وزراء الاعلام العرب المنعقد في القاهرة في آب ١٩٧٨ قد عالج خطورة التدفق الاعلامي غير المتوازن وموضوع استيراد البرامج التلفزيونية وقرر(دعوة الاتحادات العربية ذات الصفة الاعلامية والمهنية وغيرها الى العمل على اثارة موضوع اقرار النظام العالمي الجديد للاعلام داخل المنظمات الدولية والمهنية وما تعقده من مؤتمرات وندوات)(١٥) ومن هذه الزاوية اعتبر المجلس الموضوع برمته من شؤون المنظمات الدولية ولم يعر الموضوع للأسف اي اهتمام على المستوى الوطني والقومي .وفي اعتقادنا ان ذلك يعود اولاً: الى طبيعة الاختلافات الايدلوجية للأنظمة العربية من جهة وثانياً: رضوخ بعض تلك الانظمة للزوبعة التي اثارتها مؤسسات الاعلام في دول الغرب حول هذا الموضوع مما ادى الى حصاد متواضع للغاية في تنفيذ قرارات القمة العربية بشأن اقامة وسائل اعلام قومية تعكس التكامل العربي في مجال الاعلام والبرامج التلفزيونية ،بيد ان مجرد الانتباه الى حقيقة هيمنة الانتاج الاعلامي الاجنبي وبخاصة الامريكي في مجال البرامج التلفزيونية والنظر الي هذه الهيمنة كجزء من السيطرة الاعلامية والثقافية الاستعمارية الموجهة نحو تدمير القيم العربية والاسلامية وترويج المفاهيم الحياتية في دول الغرب في اوساط النشئ والاجيال العربية كان حصيلة ايجابية حتى وان تشرنق وتقوقع ضمن الطروحات الفكرية النظرية التي دفعت الباحثين العرب الى التنبه مراراً الى الحاجة الماسة لأتخاذ الاجراءات السريعة لمعالجة الوضع غير الطبيعي السائد.وقد قام عميد الوثائقين العرب عام ١٩٨٣ بترجمة دراسة نشرها المغترب جاك شاهين عام ١٩٧٨ تقوم على تحليل مضامين ستة وعشرين مسلسلاً وبرنامجً تلفزيونياً امريكياً تسخر من العرب وتشوه سمعتهم وأعتبر الباحث هذا العدد مجرد نماذج في ماكنة الانتاج التلفزيوني الامريكي وحذر من تسربها الى شاشات التلفاز العربي ومن هذه المسلسلات(المركز الطبي والمرأة الآلية وهاواي واليس وماك كلاود وكولومبو وكانون وغيرها)(١٦)

ان هذه الأدلة تبين لنا بأن الاضرار الواقعة على المجتمع العربي بتأثير الانتاج التلفزيوني الامبريالي هي واحدة ومتماثلة بيد ان حصة قطر من الاقطار العربية في مرحلة معينة من هذه التشوهيات تقفز الى مركز الصدارة على قدر الموقف المناهض الذي يتخذه ذلك القطر من

مطامع الغرب الرأسمالي .. وبتعبير اوضح ان تحقيق قطر عربي لقفزة نوعية في مجالات التقدم الصناعي والتقني والعلمي ارتكازاً على مبادئ ثورية فعالة جماهيرياً ونضوج مراحل الوصول الى الأ نموذج العربي المتقدم حضارياً يؤدي حتماً الى الاصطدام بالمصالح غير المشروعة للامبريالية في المنطقة العربية وتجعل المعادلات تتغير باتجاه تصاعد التخريب في البرامج التلفزيونية المنتجة في امريكا ومحاولة تسويقها الى دول عربية او اقطار مجاورة للنظام الثوري القائم. وهذا بالضبط ما حصل للعراق قبل احداث الثاني من آب وبعدها وبخاصة ما يتصل منها بقرارات فرض الحصار الجائر اذ بات العراق يحتل سلّم الأولويّات في الاعلام التلفزيوني الامبريالي من خلال التفنّن في ابتكار اساليب جديدة في مضامين البرامج بقصد التوغل الى ابعد مدى في تنفيذ وظائف امبريالية التلفزيون بشأن حرب الاعلام بعد توقف حرب القصف الجوي والصاروخي لارهاب شعب العراق وتدمير البنية التحتية لاقتصاديات العراق وصناعاته ومن المؤسف ان هذه البرامج المضادة للعراق كانت تأخذ طريقها للعرض في نشرات الاخبار العربية وانزلقت بعض الانظمة العربية الى مستوى مؤلم حين سمحت بعرض برامج تلفزيونية امريكية معادية للعراق على شاشات التلفاز في بلدانها لتعبر عن تعاطفها مع دول العدوان او الوقوف على الحياد تحت غطاء التدفق الحر للمعلومات تنصلاً من شروط التضامن العربي وإدانة العدو المشترك .

المبحث الثالث :

مهمات البرامج التلفزيونية في العراق لمجابهة الحصار

لقد أدى العدوان الامبريالي على العراق في تضاعيفه الى بروز وضع جديد بعد ان تأكد على المستوى القومي ان الانظمة الضالعة بالعدوان او الواقعة تحت التهديد الامبريالي (باستثناء المواقف المشرفة لعدد قليل من الاقطار العربية وفي مقدمتها الاردن واليمن والسودان وليبيا) لا يعنيها موضوع الاعلام القومي الموحد وهي تمر بمرحلة الانقسام وغياب التكاتف الفعال بوجه الامبريالية ولهذا كان على العراق ان يتحمل ما الحقه الحصار في جانب الاعلام التلفزيوني من نتائج وعلى ثلاث مستويات :

المستوى الاول : فرض الحصار على حقائق مجريات الاحداث والمواقف المبدئية للعراق بحرمانه من ايصال صوته الاعلامي على نحو عادل للرأي العام الاوربي والامريكي تحت وطأة الضجيج الاعلامي التلفزيوني الامبريالي والعالمي عموماً .

المستوى الثاني: حرمان العراق من استيراد الاجهزة الحديثة في مجالات البث التلفزيوني وقطع الغيار لصيانة اجهزته القديمة التي تعرضت للتدمير بنسب مختلفة جراء القصف الوحشي للمؤسسات الاعلامية والمرسلات وبالتالي عرقلة تطوير امكاناته التقنية في انتاج برامج تلفزيونية بمستوى متميز.

المستوى الثالث : استغلال قرارات الحصار من قبل امريكا وزبانيتها لأضعاف قدرات

العراق في توفير السيولة النقدية بالعملات الصعبة لاستيراد برامج تلفزيونية نوعية(علمية وثقافية وترفيهية) من مصادر مختلفة لتقوية مفردات البث التلفزيوني المحلي.

ولمعالجة آثار المستويات الثلاث المذكورة كان لابد للعراق ان يراجع متطلبات المرحلة الجديدة ويتخذ المناسب من الاجراءات ومن ابرزها الاقلال من عملية الاعتماد على المواد الاعلامية التلفزيونية الاجنبية، واخضاع البرامج التلفزيونية لطبيعة الظروف الجديدة والمراهنة على ابداعات المجاهدين في اعادة الاجهزة العاطلة الى العمل. وعلى نحو مثير ظهرت البرامج التلفزيونية ذات المواصفات الفنية العالية لتستقطب الجماهير في العراق والاقطار العربية ومنها برامج(الملف...الايمان والطاغوت...المؤمن...وطن المبدعين...حملة الاعمار...حديث الناس...عالم اليوم وسواها) واستطاع التلفزيون العراقي في الجانب الكمي والنوعي احياناً ان يسد الفراغ الناجم عن غياب بعض البرامج بتعويضها ببرامج منتجة محلياً وبخاصة في المجال الترفيهي كبرامج الانشطة الرياضية ومواهب الشباب في الغناء والموسيقى الى جانب ترسيخ وتطوير البرامج الثقافية المتعلقة بالتراث العلمي والعسكري والادبي للامة العربية والمستحدث من برامج ثقافية ودينية وتنموية مشوقة .وبالرغم من النجاحات التي تحققت في هذه الاتجاهات فأن ادامة قيام البرامج التلفزيونية بمهماتها في مرحلة الحصار تستلزم التوصل الى حالتين اساسيتين :

الحالة الاولى: الاكتفاء الذاتي في انتاج البرامج التلفزيونية مع توفير مساحة محدودة للبرامج الاجنبية المنتقاة بعناية للاغراض العلمية والثقافية تجنباً للوقوع في مأزق الانغلاق على الثقافة الانسانية .

الحالة الثانية: التخطيط البعيد المدى لتأسيس مؤسسات انتاج تلفزيوني موجه للخارج لخلق التوازن المطلوب في تبادل المعلومات والبرامج بين العراق والاقطار الاجنبية ويساعد على بروز امكانات الدفاع الاعلامي التلفزيوني المضاد .

مستلزمات الحالة الاولى :

١- ان تخطيطاً جديداً للبرامج التلفزيونية يتطلب التنسيق المباشر مع جميع مؤسسات الدولة المعنية بالفن والثقافة لاقتراح برامج جديدة او انتاج تلك البرامج عبر استثمار الطاقات الذاتية في هذه المؤسسات فعلى سبيل المثال يمكن ان تنهض كلية الفنون الجميلة بانتاج برامج ثقافية من خلال التنسيق والتعاون مع قسم السمعية والمرئية والاقسام الاخرى وتزويد دائرة التلفزيون(التي ينبغي ان تسهم في التمويل المالي)بمواد تلفزيونية منتجة بطرائق تقنية رصينة وبهذا تتحول الكلية من مؤسسة تعليمية الى مؤسسة تعليمية انتاجية ..وعلى هذا المستوى من التخطيط والمبادرة بالامكان التنسيق مع قسم الاعلام في كلية الاداب وبأشراف وزارة التعليم العالي لأستثمار التخصصات العلمية والانسانية وعطاءات العقول الابتكارية للاساتذة في عملية الانتاج البرامجي بما يمكن ان يحقق نسبة ملموسة في عملية الاكتفاء الذاتي ولنا في انشطة كلية الفنون/جامعة بغدادفي الآونة الاخيرة خير دليل على صحة هذا

المنطلق اذ استحوذت تلك الانشطة على اهتمام المسؤولين فكتب احد الاعلاميين البارزين مقترحاً بأن(تسمى فرقة كورال كلية الفنون الجميلة بأسم فرقة الكورال الوطنية)(١٧) في معرض حماسه واندهاشه بمستوى الفعاليات الفنية .. الى جانب امكانية التعامل الفعال مع المركز الاستشاري للفنون الذي تأسس مؤخرأفي الكلية المذكورة.

٢- يتحتم على التخطيط التلفزيوني في المرحلة الراهنة مواصلة الجهود لتحديد الهوية الثقافية للتلفزيون من خلال برامج تلفزيونية متوازنة ايدلوجياً وذلك انه في حالة تسرب برنامج واحد او فقرة تلفازية خارج اطار التوجه الايدلوجي العام فأن ذلك من شأنه ان يخلق نوعاً من الارباك لاهداف التلفزيون الاساسية في الامتاع والتثقيف فقد يحدث احياناً وتحت وطأة الحاجة الى سد فترات البث اليومي المقررة عرض مادة بمستوى فكري او فني هابط.

٣- الافادة من تجارب اقطار اخرى في تقليص ساعات البث اليومي فليس من الضروري ان يختتم البث الساعة الواحدة ليلاً كحد ادنى في حين ان بالامكان تحديد فترة انتهاء البث في الساعة الثانية عشر ليلاً كما هو الحال في اغلب البلدان الاوربية ومنها انكلترا ... ان هذا التقليص سيوفر ساعات بث يومياً تساعد نسبياً على الاكتفاء الذاتي من جهة وتنظيم اوقات مشاهدي التلفزيون من جهة اخرى بحيث لايضطر المشاهد الى انتظار الفقرة الاخيرة وهي عادة اما فلم او مسرحية الى ساعات متأخرة جداً وعلى حساب قدراته الجسدية ونشاطه الفكري في اليوم التالي عبر التزامات العمل الانتاجية. كما ان اعادة النظر بساعات البث بما يتناسب والمتوفر من برامج جيدة يجنّب ادارة التلفزيون الاضطرار احياناً الى اعادة عرض مواد غير جذابة او سبق ان عرضت اكثر من مرة لملئ الفراغ دون ان يحقق ذلك اية فائدة عملية ان لم يخلق تذمراً او مللاً عند المشاهد.

٤- الخروج عن الاساليب القديمة في تسجيل البرامج التلفزيونية داخل جدران الاستديو وبخاصة برامج الندوات المتعلقة بحدث ما او ظاهرة اجتماعية اواقتصادية او سياسية. ان الاساليب الحديثة في تنفيذ البرامج تعتمد غالباً على اختيار فضاءات خارج الاستديو وقد ثبت ان مثل هذا النوع من البرامج يمتاز بالحيوية والصدق والعفوية بما يضمن اجتذاب المشاهد وبالرغم من ان التلفزيون قد أولى هذا الاسلوب عنايته من خلال المبادرات الفردية للمخرجين إلاّ ان اقرار هذا الاسلوب كتوجه عام يوفر مساحة اوسع في الاحتكاك بالجماهير ويؤدي الى توالد افكار جديدة في اطار خطط التلفزيون المستقبلية.

٥- تشكيل فرق عمل لتسجيل برامج تلفزيونية وثائقية للفنون الشعبية والطقوس والتقاليد والمواهب الفطرية للمواطنين في التجمعات السكانية المختلفة واجراء مسح ميداني علمي لمواقع تواجد مثل هذه المظاهر والاحتفاظ بالأشرطة في الارشيف لاستخدامها في تطعيم مفردات البث في الاوقات المناسبة.

٦- السعي الى اعادة تنظيم المكتبات التلفزيونية بشكل علمي لتصنيف المواد واستثمارها على الوجه الامثل ومعالجة الارتباكات التنظيمية التي تؤدي الى فقدان القدرة في الافادة

القصوى من محتويات المكتبة والارشيف.

٧- تأسيس شعبة خاصة في ادارة التلفزيون تقوم بتنظيم الجداول الخاصة بالاحداث والمناسبات على المستوى القطري والقومي والعالمي وتذكير لجان التخطيط بمواعيد تلك المناسبات لدراسة امكانات التلفزيون في تقديم برامج مبتكرة بشأنها لزيادة فعالية البرامج وتعزيز الكم والنوع البرامجي.

٨- تنشيط عملية تبادل البرامج التلفزيونية بين العراق والاقطار العربية والصديقة والسعي لتطوير انتاج البرامج المشتركة بين العراق واي قطر عربي او مجموعة اقطار عربية عبر تأسيس مؤسسات قومية للانتاج التلفزيوني.

٩- تمويل شركات الانتاج التلفزيوني الخاصة والمختلطة وضم ممثليها الى لجان التخطيط التلفزيوني للتعرف على امكانتهم في تنفيذ بعض البرامج في الخطط الموسمية والسنوية واحتواء مواهب العاملين في تلك الشركات لتجسيد توجهات التلفزيون العامة.

١٠- اتباع صيغ ابداعية في النظر الى القضية او الحدث الهام المراد التثقيف بابعاده من زوايا متعددة وليس من زاوية واحدة. فأذا كان الموضوع يتعلق بضرورة ابراز مسألة ترتبط بنجاح العراقيين في زمن الحصار من اعادة اعمار العراق يصبح بالامكان توظيف الدراما التلفزيونية و الفلم الوثائقي والتقرير الثقافي والاغنية والانشودة وأراء المواطنين في منجز محدّد بهدف جعل قنوات استثمار الحدث في برامج متعددة متنوعة تحقق اقصى امكانات التأثير بالمشاهد.

١١- الأخذ بمبدأ مسؤولية البرامج التلفزيونية في تنمية القدرات الفكرية والجمالية عند المتلقين وتجنب حالات الانزلاق وراء رغبات المشاهدين او اعتبار تلك الرغبات مقياساً وحيداً لنجاح البرامج لاسيما حين يصطدم بعضها مع مهمات التلفزيون في مرحلة الحصار ومبادئ الاكتفاء الذاتي.

١٢- بما ان برامج التلفزيون في القنوات التلفزيونية تتوّجه الى فئات متعددة من المجتمع تتباين في بنيتها الثقافية واهتماماتها لهذا يكون الافضل ان لا يُعرض في وقت واحد برنامجين او مادتين متماثلتين(مسلسل عربي) أو(فلم عربي او اجنبي) ابتعاداً عن مساوئ الاهدار من ناحية وضمان عدم ضياع الفرصة في متابعة المشاهدين للبرامج من ناحية اخرى ومن هنا يصبح التنسيق بين قنوات البث التلفزيوني ضرورياً بهدف تكامل وتنوع البرامج بما يخدم توجهات الاكتفاء الذاتي والاستثمار الامثل للمواد المتوفرة.

مستلزمات الحالة الثانية :

ينبغي الاعتراف اولا ان صعوبة الحصول على الاجهزة التقنية المتطورة لتأسيس قناة تلفزيونية موجهة الى المشاهدين في الاقطار الاوربية وامريكا يجعل المشروع عسير التنفيذ في مثل هذه الظروف بيد ان هناك بدائل متعددة يمكن ان تنهض ببعض وظائف القناة الموجه في تجسيد الاهداف المطلوبة في الاعلام التلفزيوني الخارجي ومن ابرزها :

١- تشكيل قسم خاص في إدارة التلفزيون بأسم(قسم البرامج الموجهة)يتولّى مهمة التخطيط والتنفيذ لعدد من البرامج التلفزيونية المتطوّرة تقنياً وباسلوب جذاب ومشوق لتناول اهم القضايا التي يجدها المحللون ضرورية لمخاطبة الرأي العام العالمي وتقديم الحقائق الناصعة امام المشاهد الاجنبي وبخاصة ما يتعلق بطبيعة العدوان وآثاره المدمرة ونوايا الانظمة المعادية وحقيقة الاوضاع في العراق وبالامكان الاتفاق مع الشركات التجارية للبث التلفزيوني في بلدان الغرب لعرض هذه البرامج وباللغات الحية ولاسيما اللغة الانكليزية.

٢- دبلجة بعض البرامج الجيدة التي انتجها التلفزيون الى اللغة الانكليزية او سواهامثل برنامج(الملفّ)ووضعها ضمن البرامج الموجهة.

٣- التنسيق مع المغتربين العرب والعراقيين المتحمسين لقضايانا من اجل تكليفهم بالتوسط لدى محطات التلفزيون الامريكية او الغربية او تمويلهم لتأسيس قناة بث في تلك الاقطار تستثمر البرامج الموجهة وعموم القضايا العربية.

٤- تشجيع المغتربين على تصوير وانتاج البرامج التلفزيونية التي تخدم أهداف العراق واستضافتهم في العراق لتنفيذ مثل تلك البرامج بهدف عرضها على المشاهدين الاجانب .

٥- دعوة الجهات والافراد العرب والاجانب المتعاطفين مع العراق لتصوير برامج تعبر عن وجهة نظر العراق في ضوء الحقائق الموضوعية وبخاصة البرامج التي تتناول القضايا الملتهبة في ساحة الصراع مع الامبريالية والتي يتعطّش الرأي العام العالمي للوقوف على خفايها واصولها وتفاصيلها لخلق اعمق تأثير ممكن في عقول المشاهدين الغربيين لكسبهم الى جانبنا في المسائل الحيوية وبخاصة ما يتعلق بالحصار.

الاستنتاجات العامة

ان دراستنا لمهمات التلفزيون العراقي في مواجهة تحديات الاعلام التلفزيون الامريكي وفّرت لنا استخلاص النتائج التالية :

اولاً: ان الهدف الاساس لفرض الحصار الاقتصادي وبالتالي الحصار الاعلامي عبر البرامج التلفزيونية التي تبثها محطات التلفزيون في امريكا ودول اوربا الغربية يرتبط بحالة الذعر التي هيمنت على الانظمة الغربية الامبريالية جراء ما حققه العراق من مكاسب وانجازات وبروزه كقوة رادعة في المنطقة تكبح مخاطر الاعداء وتعرقل مطامع الغرب الرأسمالي.

ثانياً: ان الحصار الاعلامي عبر البرامج التلفزيونية الامريكية لم يبدأ وتاريخ فرض(الحصار الرسمي)عام ١٩٩٠وانما تزامن مع فترة سنوات سابقة كرست الامبريالية جهودها لحرمان العراق من حاجاته في استيراد التقنيات المتقدمة.

ثالثاً: ان التأثير الفعال لليهود في امبيريالية الاعلام التلفزيوني الامريكي يلعب دوراً حاسماً في توجيه البرامج التلفزيونية نحو مزيد من التشويه وقلب الحقائق واستثمار الظروف

للاساءة للعراق وخداع الرأي العام.

رابعا : ان موسسات الاعلام التلفزيوني الامريكي تخصص مساحة اكبر للتغطية الاعلامية المضادة للعراق مستغلة اي حدث للاضرار با لعراق في حين انها تهمل عن قصد بث اية اخبارتتعلق با التحولات العظيمة والانجازات التي حققها العراق في مسيرة التقدم.

خامسا : ارتكاز امبريالية الاعلام الامريكي على احتكار شركات وموسسات الانتاج التلفزيوني تخضع في نشاطاتها المعادية ضد الاقطار النامية والاقطار العربيةوبخاصة العراق الى التوجه المباشر للنظام الامريكي ووكالة المخابرت الامريكية.

سادسا : تحت وطاة الحاجة الماسة لسد الفراغ في البرامج التلفزيونية تلجا الاقطار العربية الى استيراد ٣٠ ٪ من البرامج التلفزيونية الامريكية التي يوظف بعضها للترويج للايدلوجية الامبريالية ومحاولات تخريب وتشويش اذهان الاجيال العربية.

سابعا : ان عدم تصدي العرب للاعلام التلفزيوني الامريكي المضاد يكمن في الاختلافات الايدلوجية بين الانظمة العربية وخضوع بعضها للارادة الامبريالية وتنصل معظم تلك الانظمة من قرارت تاسيس وسائل اعلام قومية وبخاصة في مجال الاعلام التلفزيوني.

ثامنا : ان حصة العراق من العلام التلفزيوني الامريكي المكرس لتشويه الحقائق واثارة الفتن والضطرابات قد تضاعف منذ العدوان بهدف الابقاء على القرارات الجائرة وفي مقدمتها الحصار الظالم.

تاسعا : ان اهداف العدوان الثلاثيني في الحاق اضرار بالغة في مرسلات البث التلفزيوني والمعدات والاجهزة التلفزيونية بقصد تعطيل البث التلفزيوني المحلي قد فشلت امام ابداعات المجاهدين العراقيين في تعمير ما خربه المعتدون في هذا المجال الحيوي.

عاشرا : ان تخطيطا جديدا لمهمات البث التلفزيوني العراقي في مرحلة الحصار يتطلب تبني سياسة الاكتفاء الذاتي في انتاج البرامج التلفزيونية والاقتصار على استيراد نسبة قليلة جدا من البرامج الضرورية.

احدى عشر: ان على المعنيين في الاعلام وضع مشروع مستقبلي لتاسيس قناة تلفزيونية موجهة للاعلام الخارجي للوقوف بوجه الحملة الاعلامية الامبريالية وشرح مواقف العراق من مختلف القضايا لدحر الاكاذيب المفبركة في الدوائر المعادية.

اثني عشر: ضرورة زيادة التنسيق بين قنوات البث التلفزيوني لايجاد افضل صيغة من التكامل في البرامج واوقاة عرض المواد لتوفير الفرصة للمشاهدين في متابعتها تجنبا للاهدار واستجابة لمتطلبات الاكتفاء الذاتي.

ثلاثة عشر: لابد من التنسيق والتعاون بين المغتربين العرب والعراقيين في دول الغرب وبخاصة امريكا من الجل عرض البرامج التلفزيونية المعدة للراي العام في تلك الاقطار عبر محطات البث التلفزيوني التجارية.

اربعة عشر: لا بد من تثقيف الجماهير بحقيقة ان الحصار الاعلامي الاعلامي الامبريالي سيستمر بصيغ مختلفة خلال مرحلة ما بعد رفع الحصار الاقتصادي وان الاجهزة الاعلامية ستجابه المتغيرات بالمناسب من اجراءات ولا سيما في مجال انتاج البرامج التلفزيونية.

خاتمـــــة

لقد حاولنا في هذا البحث وما جاء به من تفاصيل وادلة تحديد مخاطرالاعلام التلفزيوني الامريكي واساليبه ودوافعه في اتخاذ المواقف المعادية للعراق سواء في مرحلة ما قبل العدوان العسكري ومرحلة ما بعد العدوان وفرض الحصار. وفي اعتقادنا ان مهمات التلفزيون العراقي ستصبح اكثر تعقيدا عندما تباشر دول الغرب وامريكا الى استخدام اللغة العربية في البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية بحيث تقوم محطات البث التلفزيوني بذات المهمات التي تنفذها الاذاعات الموجهة وحين يتحول التلفزيون الى تلفزيون دولي يتيح للافراد في اي قطر مشاهدة البرامج تماما كما هو متاح في الراديو فان زيادة الحذر والتهيؤ المسبق لاحتواء المردوددات السلبية يتطلب مضاعفة الجهود في انتاج برامج تلفزيونية تستحوذ على اهتمامات المشاهدين وتجتذبهم نحو الارسال المحلي، الى جانب التفاول المبرر بحدوث متغيرات عربية في المواقف تحقق الحد الادنى من التضامن وتساعد بالتالي على بعث وتنفيذ فكرة الاعلام العربي الموحد وعلى نحو خاص ما يتعلق بالاعلام التلفزيوني من خلال القمر الصناعي العربي لانتاج برامج دولية واخرى اقليمية بمستويات متقدمة وبهذا نواجه امبريالية الاعلام التلفزيوني بنفس اسلحتها ونخفف من اثار الغزو الاعلامي التلفزيوني. ولاشك ان العراق وطن المبدعين والعقول الخارقة والابتكارات الفذة لقادر على تحمل المسؤوليات والصعاب ومواجهة التحديات الآن وفي المستقبل.

المصـــادر والمراجـــع

(١): جورج كومستوك : التلفزيون ومشاهدوه من وجهة نظر العلوم الاجتماعية/ترجمة ابراهيم مصحب الدليمي/مجلة التوثيق الاعلامي /المجلد الرابع /العددالثاني ١٩٨٥ ص ٥١.

(٢): جاك شاهين: في الاعلام الامريكي /ترجمة الدكتور جاسم محمد جرجيس/مجلة التوثيق الاعلامي/المجلد الثاني/ العدد الاول ١٩٨٣ ص ٣٠.

(٣): جاك شاهين : نفس المصدر السابق / ص ٣١.

(٤): وليام ادمز: التغطية التلفزيونية الامريكية لمنطقة الشرق الاوسط /ترجمة تركي عبيد/مجلة البحوث/ العدد التاسع اب ١٩٨٣ ص ١٢٧.

(٥): وليام سي آدمز: التغطية التلفزيونية الامريكية لمنطقة الشرق الاوسط/ ترجمة تركي عبيد /مجلة البحوث/ العدد الثامن نيسان ص ١٤٥.

(٦): وليام سي آدمز: نفس المصدر السابق ص ١٤٨.

(٧): مراجع اليونسكو: (كتاب الاحصاء السنوي طبع عام ١٩٧٢/ في ستراتيجية

الاعلام الرأسمالي وتمركزه / ترجمة د . جليل كمال الدين / مجلة الثقافة / العدد الرابع نيسان ١٩٨١ ص ١٢٧.
(٨) ل .ب اندرييف: الاحتكار الرأسمالي ووسائل الاعلام / ترجمة د. جليل كمال الدين/ مجلة الثقافة / العددان العاشر و الحادي عشر/ تشرين الاول ١٩٨٢ص ١٨.
(٩) الداقوقي (د . ابراهيم): نظرة في اعلام العالم الثالث/ منشورات مركز التوثيق الاعلامي لدول الخليج العربي/ بغداد. ص ٥٣.
(١٠): الداقوقي (د.ابراهيم) نظرة في اعلام العالم الثالث ص ١٠٩.
(١١): مصالحة (د. محمد): دراسات في الاعلام العربي / منشورات مركز التوثيق الاعلامي لدول الخليج العربي / بغداد ١٩٨٤ ص١٢٦
(١٢): النجار (د. رضا): اتجاهات البرمجة التلفزيونية في الوطن العربي/ مجلة البحوث العدد الحادي عشر/ ايار مايو ١٩٨٤ ص ١٥٧.
(١٣): لبيب (د. سعد): دراسات في العمل التلفزيوني العربي/ منشورات مركز التوثيق الاعلامي لدول الخليج العربي/ بغداد ١٩٨٤ ص ١٨٧.
(١٤): وثائق اليونسكو لعام ١٩٧٢: اعلان اليونسكو حول وسائل الاعلام/ مجلة الثقافة / العدد الثاني/ شباط ١٩٨٠ ص ١٤٤.
(١٥): لبيب (د.سعد) دراسات في العمل التلفزيوني العربي/ مصدر سابق ص ١٩٣.
(١٦): جاك شاهين: صورة العربي في الاعلام الامريكي/ مصدر سابق ص ٣٧.
(١٧): البصري (طه) فرقةكورال الفنون الجميلة / جريدة الثورة/ العد٨٤٥٣- الاثنين ١٨ نيسان ١٩٩٤.

الهوامش

- اعتمد البحث الاحصائيات الصادرة عن اليونسكو ومؤسسات دولية واقليمية في عقدي السبعينات و الثمانينات كموشرات ثابتة يمكن اتخاذها ركيزة لقياس طبيعة استمرار الاعلام التلفزيوني الامريكي على نهجه السابق في عقد التسعينات من جهة وتعامل المؤسسات الاقليمية التلفزيونية العربية من جهة اخرى وذلك لعدم توفر احصائيات جديدة لأي من الأعوام الاربعة الماضية بعد الثاني من اب ١٩٩٠وذلك ناتج عن امتداد الصراع ببين العراق و خصومه الامبرياليين وعلى وفق مباى سباقات تحليل الاحداث فان مثل هذه الاحصائيات تظهر عادة بعد حدوث متغيرات او منعطفات تنهي حدثا او حاله معينة . ومن الموكد ان قرار رفع الحصار مستقبلا سيصبح خاتمة طبيعية لتحديد خصائص وضع محدد يوفر امكانيات التحليل الاحصائي لمختلف جوانب الحدث والمواقف والفعاليات والسياسات المرتبطة به .

الفنان العراقي واستمرار إبداعاته
عبر الحقبات التأريخية الحالكة

أستاذ مساعد د. طارق عبد الوهاب مظلوم.
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

المقدمة :-

واجهت بلاد الرافدين عبر العصور تحديات ومصاعب جمة، تمثلت باخطار هجمات الموجات البشرية المستمرة للاقوام المجاورة للبلاد. لقد تكررت مثل هذه الاحداث عبر التاريخ ولكن رغم شدة وطأة هذه الموجات وقسوتها فقد كان شعب العراق يخرج في كل مرة بروح وتجربة جديدة تضاف الى تجاربه المتراكمة اصلا، التي ما برحت ان ارست قواعد اول حضارة انسانية في التاريخ عرفها العالم المتمدن.

لقد واجه العراق منذ اقدم العصور تحديات واطماع آسيوية وغربية وكذلك مؤامرات ودسائس يهودية مستمرة، ولكن هذا الشعب تعلم كيف يقوم باحتواء هذه المحن والتحديات رغم انه كان يواجه ايضا اخطار الطبيعة والبيئة كالفيضانات وقلة الامطار وظهور الاملاح في التربة وقسوة حرارة الجو وبرودته في بعض المواسم.

لقد اثبتت الحوادث المتكررة ان العراقي كان يخرج من كل صعوبة كهذه بافكار واثواب جديدة تعمل على تقويض الاعداء ومن ثم الانتصار عليهم. لقد كان الفنان العراقي عبر العصور احد الشرائح الفعالة في المجتمع الرافديني، اذ مارس عبر الحقب التاريخية وبالذات في الاحداث الحالكة اقوى الادوار في مسألة تنوير الشعب وتركيز كيانه في التصدي والمقاومة. فلقد اثمرت مساعي الفنان العراقي عبر هذه الحقب شتى التعابير الفنية الخلاقة التي تميز بها فن بلاد الرافدين كفن اصيل ومتطور ومؤثر.

ان الحقبات الزمنية الحالكة كما اثبتت لنا الاحداث لازالت مستمرة في عصرنا الراهن متمثلة باخرها وهو العدوان الثلاثيني المتمثل بالتحديات الغربية المدفوعة اصلا من قبل الصهيونية العالمية بقيادة الولايات المتحدة الامريكية. فلا غرابة ان نجد العراقيين في وقتنا الحاضر وهم يتعاملون مع هذه التحديات برباطة الجأش والصبر والحكمة، فهم ورثة حضارة وادي الرافدين التي ارست اعمدة اساسية للحضارة الانسانية المعاصرة.

ان ما يعنينا هنا كيف سيتدبر الانسان العراقي ومن ضمنه الفنان مسألة الحصار الاقتصادي الذي فرضته القوى العدوانية المشار اليها، وكيف يمكن التخلص منه، معتمدا على قدراته الذاتية المرتكزة على تجاربه الماضية والمستنبطة .

لابد لنا ان نوضح ان شعب الرافدين عبر الحقب التاريخية اعتمد في انتاجه الفني على الخامات الوطنية المختلفة. فلقد خلق من مادة الطين المتوفرة في كل مكان اعظم آثار لحضارة متطورة عرفها التاريخ. فمن الطابوقة الطينية(اللبن) او المشوية(الآجر) شيد المعمار العراقي اعظم واكبر المباني وابهاها.

كما وقد زين هذه المباني بافخم المنحوتات والرسوم التي هي الاخرى صنعت من خامات محلية، معتمدا على تجارب وتقنيات اكتسبها الفنان العراقي من خبراته التي تراكمت عبرالعصور.

ان طبيعة الغزو الهمجي على شعب وارض العراق اثمر دائما في توحيد البلاد، ففي كل

مرة من مرات الغزو الاجنبي تتضافر جهود ابناء الرافدين لتنطلق نحو الاجهاز على الاعداء وطردهم ودحرهم. ومن الجدير بالذكر فقد دلت الحوادث التاريخية ان كل انتصار على الاعداء كان يخلق حالة من النهوض الموسوم بالاحياء والاتيان بمعطيات وافكار ومحصلات جديدة. فالفنان العراقي الذي هو احد شرائح الشعب على سبيل المثال كانت تحفزه قضية التخلص من الاعداء والانتصار عليهم،فتراه يتمسك باستلهام التراث ليستنبط روح معاصرة جديدة تناسب ذلك العصر الذي عاش فيه الفنان.

وفي هذا البحث سوف نعتمد على امثلة من فن النحت والعمارة ونعطي بعض امثلة عن الاحياء والاحيائية التي لازمت الفنان العراقي عبر العصور. كما سوف نوضح طبيعة فن النحت العراقي التي ارتبطت بوضوح وبثبات شخصية الفرد العراقي تجاه المؤثرات الخارجية

كما سنوضح ايضا في هذا البحث كيف استمر عطاء الفنان العراقي عبر الحقب التاريخية الحالكة مبدعا ومجددا و مطورا رغم سطوة العدو، موضحين ان جميع الاعداء الذين دخلوا العراق هم من الشعوب غير المتحضرة وقد علمهم العراق القراءة والكتابة وسبل المدينة.

وسوف نعطي في نهاية البحث ايضا خلاصة تربط الماضي بالحاضر مؤكدين ان الحصار الجائم على القطر سوف يفشل وسوف يعقب هذا الفشل تطلع وبزوغ لروح وتجربة جديدة لم تكن في حسبان الاعداء الحاقدين.

الاحياء والاحيائية في التاريخ العراقي

من الامثلة الحية عن فكرة احياء الفن القديم عند النحات العراقي هو ما حدث عندما هزلت قوة الاكديين، فاندفعت قبائل الكويتيين المتوحشة من جهة الشرق(١). وهذه القبائل كانت تهدد الامبراطورية الاكدية(٢٣٤٠ - ٢١٥٩ ق. م) منذ عهد ليس ببعيد عن نهاية حكم تلك الامبراطورية. فدخلت قبائل الكويتيين تدمر المدن وما فيها ولم يبقى من البلاد سوى جزء من القسم الجنوبي لم تمسه يد التخريب على نطاق واسع، وهكذا وبعد انهيار الامبراطورية الاكدية بدأ الانبعاث الجديد المتمثل بمجيء السومريين مرة ثانية على مسرح الحكم والسياسة. فظهر في هذا الوقت بعث المفاهيم والقيم القديمة للدين والسياسة وادارة الدولة(٢).

فقد كان ما جاء بعد طرد الكويتيين من البلاد اكبر واعظم مما كان في عهد الاكديين، ممثلا ذلك بحكم سلالة اور الثالثة(٢١١١ - ٢٠٠٣ ق.م) التي ازدهرت مدينة اور في زمنها(٣).

فلقد احيا السومريون الجدد المفاهيم القديمة السومرية و الاكدية التي غذت مقداراً كبيراً من المنجزات الحضارية التي اتوا بها.

و رغم مكوث الكويتيين الغزاة قرابة قرن من الزمان وكاد بقائهم في البلاد ياتي على كل شيء فيه حضارة الا ان الانبعاث والاحياء ما برح ان ظهر بثوب جديد ممثلاً بنهضة جديدة في فن النحت وسائر المعرفة والعلوم، فهناك العديد من تماثيل العاهل كوديا(٤) (٢١٤٤ - ٢١٢٤ / ق.م) وكذلك بعض القطع النحتية المجسمة والمنحوتة بالنحت البارز من عهد الملك

اور نمو وخلفائه، (٢١١١ - ٢٠٠٣/ ق.م)(٥).توضح لنا مدى هذا التطور كما تطور تخطيط المدن ومعابدها في هذه الحقبة اذ يمكن ان تكون مدينة اور ومعابدها وزقورتها المشهورة اكبر مثال للتطور الذي حصل في هذا العصر(٦).

ان الامثلة في مجال الاحياء والاحيائية التي مارسها العراقيون عبر العصور في موضوع احياء الفنون والعلوم عديدة ومتشعبة. فقد حدث ان تكلل طرد كل من العلامين زمن نبوخذ نصر الاول(١١٢٤ - ١١٠٣ ق.م)(٧) وكذلك طرد الخوريين من ارض الاشوريين اذ رافق ذلك نهضة ثقافية وفنية متدفقة(٨). وهكذا اصبح طرد الفرس الساسانيين والروم البيزنطينيين في معركة القادسية واليرموك على التوالي سببا في ظهور كيان جديد للامة العربية وتطور حضارتها مما يتفق وطموح الفرد العربي في كل مكان.

وعلى ما يظهر فان فكرة الاحياء والاحيائية ضلت متاصلة في فكر الفنان والمعمار العراقي عبر العصور. فالاحياء والاحيائية لم يكن سببها دائما هو موضوع طرد الاعداء من البلاد بل كان تشييد المدن الجديدة في بلاد الرافدين ايضا مادة لاستلهام المفاهيم الفنية والمعمارية القديمة الموروثة واعطائها روحا جديدة(٩).

وقد حدث هذا الامر عند بناء مدينة دور- شروكين(خرصاياد) من قبل الملك الاشوري سرجون الثاني(٧٢٢ - ٧٠٥ق.م) وكذلك بناء سامراء من قبل الخليفة العباسي المعتصم(٨٣٣ - ٨٤٢ هـ).

المدرسة العراقية في النحت رغم المؤثرات الخارجية

تميز التراث الفني العراقي عبر العصور بانه ذا شخصية مميزة وواضحة مرتبطة بالارض التي عاش فيها الفنان وهي ارض الرافدين

.فعلى سبيل المثال يتميز النحت العراقي منذ فجر التاريخ بانه يمكن تمييزه بسهولة عن غيره من فنون النحت في الشرق القديم.

فالفنان العراقي صانع هذا الفن كان بطبيعة الحال يؤثر ويتأثر بما يشاهده من مؤثرات فنية تواجهه في حياته العامة او عند ظروف الحروب. ولكن في كل مرة يحدث انه ياخذ فيهاتاثيرات خارجية فنية نراه يدخلها في نحته وكانها اندمجت اندماجا فنيا طبيعيا ومنسجما. واحد الامثلة على قولنا هذا ان النحات العراقي حينماصاحب حملة العاهل الاشوري آشور بانيبال الى مصر تاثر بما شاهده من ظاهرة الازدحام الشديد في منحوتات رمسيس الثالث في ابي سبل ومدينة هابو(١٠).

فحينما عاد هذا الفنان الى آشور ظهر تاثير الازدحام في منحوتات آشور بانيبال التي تمثل انتصاره على الملك القيلامي تيومان. فقد دخلت ظاهرة الازدحام الشديد لاول مرة بهذا المنوال في هذا الزمان وهي منسجمة مع مجمل كيان المدرسة الاشورية في النحت. واذا قارنا هذا الامر مع ما حدث لفن النحت الهندي عندما دخله التاثيرالهيليني ابان حملة الاسكندر الكبير على الهند لرأينا ان الفن الهندي قد فقد الشيء الكثير من مقوماته الاساسية نتيجة لهذا

التاثير الهيليني(١١).

وكمثال اخر بهذا الاتجاه هو ما كان واضحا على فن النحت الاخميني من تاثيرات اجنبية واضحة على المنحوتات التي عثر عليها في برسيبوليس(١٢). فهذه المنحوتات يظهر عليها بوضوح تاثيرات النحت العراقي والمصري واليوناني والهندي وبامكان المتخصص ارجاع كل فن من هذه الفنون الى اصله بسهولة، فقد تكون الفن الاخميني وعاش ومات وهو فن مقتبس من عدة فنون لم تضهر مقوماته في بوتقة واحدة كما هو شان الفن عند العراقيين. ولقد استمر تاثير الفن الرافديني في كل الحقب التاريخية وهو ما نلاحظه جليا على الرسوم والمنجزات الفنية العباسية التي احد امثلتها هي رسوم المقامات للواسطي، والتي ميزها المختصون بانها احد امثلة مدرسة بغداد في الفن(١٣).

استمرار ابداعات الفنان العراقي وعطائه رغم الاحتلال الاجنبي

لقد دخل الفرس الساسانيون ارض العراق وهم غير متحضرون، وعند دخولهم ارض الرافدين تعلموا سكنى القصور الكبيرة الفخمة وكيفية ادارة الاقاليم والمدن، كما تعلموا اساليب الري وامور اخرى لا يسع المجال -ذكرها .

وبخصوص سكن القصور من قبل الاكاسرة فانهم قد سكنوا قصر ايوان المدائن المشهور وان طراز وريازة وتخطيط هذا النوع من الابنية هو من بناة افكار المعمار العراقي حيث لم نجد ولو مثال واحد لهذا النوع في ايران سبق قصر المدائن. ان اصول قصر ايوان المدائن مرتبطة بالجذور البنائية العراقية فهناك قصر الاواوين في آشور الذي يعود الى الالف الاول قبل الميلاد(١٤). وبناء هذا القصر عبارة عن ساحة داخلية يشرف عليها من جهاتها الاربعة اربعة اواوين، كل ايوان تحف به من الجانبين مجنبة ذات ريازة مكونة من اعمدة ودخلات وشبابيك عمياء. ان زمن قصر ايوان المدائن كما حدده المؤرخون يقع بين تاريخين واضحين هو القرن الرابع الميلادي او السادس الميلادي، فقصر الاواوين في آشور يسبق هذا الزمن بعدة قرون. والبناء جملة وتفصيلا متطور من اساليب عمارية عراقية عريقة وليس لاحد من الامم غير شعب العراق ان يدعي بان هذا الطراز من البناء كان من نتاج افكاره(١٥). ففكرة الساحة الوسطية والايوان الذي يتميز بقوس كبير تحف به من الجانبين واجهتان هي فكرة متطورة بلا شك من الاصول العراقية القديمة التي تظهر على اختام عصر الوركاء وجمدة نصر(١٦)(الالف الرابع قبل الميلاد). كما وقد تطور هذا النوع من البناء لدى سكان وادي الرافدين الذين جاؤا بعد هذا الزمن. فالمباني الاشورية والبابلية تذكرنا بهذا النوع من البناء. فلو اخذنا مداخل القصور والمدن الاشورية والبابلية لرأيناها تتكون من مدخل ذي قوس بيضوي او دائري الشكل يحف به من كل جهة برج من الابراج كما هو المألوف في بوابات نينوى(١٧) ونمرود(١٨)(كالح) ودورشروكين(١٩)(خرصاباد) وكذلك بوابات مدينة بابل الاثرية(٢٠). وكما ذكرنا فان اكتشاف مثل هذه القصور في مثال قصر الاواوين باشور الذي يذكرنا بلا شك باواوين الحضر(٢١) فان فكرة هذا النمط من الابنية استمرت في التطور بعد الاشوريين والبابليين في

بلاد الرافدين.

كما وقد استمر هذا النوع البناء في الاستعمال في الازمنة التي تلت ايام الساسانيين، ففي العصور الاسلامية وخاصة العباسية منها نشاهد هذه الاواوين في كثير من المباني كايوان قصر الاخيضر (القرن الثاني الهجري) والمدرسة المستنصرية وما يعرف بالقصر العباسي ببغداد. كما ان اكثر البيوت الموجودة في العراق لحد عام ١٩٠٠ م(٢٢)كانت ذات اواوين داخلية تشرف على حوش الدار، غير ان دخول الافكار المعمارية الاوروبية قد الغى استعمال هذه الاواوين التي هي في الاصل صممت لتخدم الانسان في العراق وامكانية تنقله ضمن الاواوين الاربعة المشرفة على الساحة الوسطية للدار او المبنى في اثناء فصول السنة الاربعة وهو ما يعرف بالطراز الحيري ذي الجذور العراقية.

ان المسح الميداني السريع الذي اوردناه هنا يدحض كل الاقاويل التي قبلت في هذا النوع من العمارة، فالفرس الساسانيون في المدائن استعانوا بالمهندسين و المصممين والعمال العراقيين في اقامة قصر ايوان المدائن حيث انهم ليسوا عارفين في بلدهم ايران بمثل هذا النوع من البناء، وهذا ما يثبت لنا استمرار عطاء المعمار العراقي رغم الوجود الاجنبي في البلاد.

الماضي والحاضر

يتبين لنا من الامثلة التي اوردناها في بحثنا هذا ان عطاءات وابداعات الفنان العراقي المتمثل بالنحات والمعمار لم تتوقف في اية حقبة من حقبات تطور الحضارة في بلاد الرافدين. فلقد ذكرنا امثلة ونماذج فنية ظهرت منذ فجر التاريخ واستمرت في التطور حتى عصور قريبة. لقد تمسك الفنان العراقي بالقيم الفنية الموروثة وقد طورها في كل مرة بما يخدم روح ومتطلبات العصر الذي عاشه، فازدهرت في كل مرة الثقافة والبناء الامر الذي ادى الى ظهور مفاهيم وقيم معاصرة تخدم الاغراض الانية والمستقبلية للشعب.

ان الزمن الذي يمر على الفنان العراقي حاليا والمتضمن ضغط الحصار الاقتصادي والثقافي، يشكل في الوقت الراهن في نفس الفنان مخاضات وأفكار جديدة لا بد ان تاخذ مجالها من حيث تكامل نضوجها بزمن قد يقصر او يطول، الا ان ما سوف يخرج من فن حاليا او في المستقبل سيكون له ابلغ الاثر في تحديد مسار وهوية جديدة للفن العراقي. فلقد اثبتت لنا الحوادث التاريخية التي اوردناها ان الحقبات الحالكة هي التي دفعت الفنان العراقي في كل مرة ان يقفز الى امام معطيا قيم فنية رائدة ومعاصرة. وهكذا لم تمت في نفس الفنان انطلاقة الخلق الفني والابداع، وان الفنان هو دائما كان وما يزال يتحفنا بمعطيات اصيلة ومؤثرة.

مصادر ومراجع منحنية

١- انطون مورتكات : الفن في العراق القديم ، ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي: جمهورية العراق، وزارة الاعلام، سلسلة الكتب الفنية مطبعة الاديب. بغداد- ١٩٧٥.

٢- اندري يارو، سومر وفنونها وحضارتها: ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي

بغداد ١٩٧٩

٣- حضارة العراق، الجزء الرابع، تاليف نخبة من الباحثين العراقيين، بغداد (١٩٨٥) د. طارق عبد الوهاب مظلوم: النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث صفحة ٢٥ - ١٧٣.

٤- مظلوم، الدكتور طارق عبد الوهاب

نينوى، سومر المجلدات ٢٣ - ٢٥ (١٩٦٥ - ١٩٦٩) صفحة ١٣٥ - ١٤٠ وصفحة ٤٩ - ٦٢ وصفحة ٨١ - ٩٠.

٥- المدائن (طيسفون) ١٩٧٠ - ١٩٧١: سومر، المجلد ٢٧ (١٩٧١) صفحة ١٢٩ - ١٤٦.

٦- الفنان الاشوري يرافق الحملات العسكرية: بحوث آثار حوض سد صدام وبحوث اخرى، المؤسسة العامة للاثار والتراث، مشروع انقاذ اثار حوض سد صدام- بغداد- ١٩٨٧ صفحة ٢٤٥ - ٢٤٨.

٧-بصمة جي، الدكتور فرج: كنوز المتحف العراقي، جمهورية العراق، وزارة الاعلام، مديرية الاثار العامة، السلسلة الفنية ١٧.

٨- فن النحت المدور والبارز والنحت على العاج: موسوعة الموصل الحضارية المجلد الاول صفحة ٤٥٣ - ٤٦٧. جامعة الموصل ١٩٩١.

٩- Mallowan. M: E. L, Nimrud and i5 Remaims, 2 vols, london 1966.

١٠- Madhloom . T. The Chromology of Neo- Assyrian Art.London 1970

١١- Frankfort. H, The Art and Arehiteeture of the Ancient Orient London 1954.

الهوامش

(١): اندري بارو: سومر، فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي: بغداد ١٩٧٩ صفحة ٢٥١.

(٢): انطون مورتكات، الفن في العراق القديم: ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي: مطبعة الاديب ١٩٧٥ صفحة ١٩٠ - ١٩٢.

(٣): Frankfort. H. The Art and Architecture of the Ancient Orient, London(1954) PP.50.PLS.45-49.

(٤): انطون مورتكات، المصدر السابق، انظر تماثيل كوديا اللوح= ١٦٥ - ١٧٤.

(٥): انطون مورتكات، المصدر السابق: اللوح ١٧٥ - ١٧٨.

(٦): اندري بارو، المصدر السابق. شكل ٢٤٧، ٢٤٨.

(٧): الفصل السادس "الاعياد والاحتفالات" : د. فاضل عبد الواحد علي، حضارة العراق، تاليف نخبة من الباحثين العراقيين، الجزء الاول بغداد (١٩٨٥). صفحة ٢١٩.

(٨): المبحث الثاني، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث د. طارق عبد الوهاب

مظلوم، حضارة العراق، تاليف نخبة من الباحثين العراقيين الجزء الرابع: بغداد ١٩٨٥ : صفحة ٧٠- ٧١.

(٩): المصدر اعلاه صفحة ٧١.

(١٠): د. طارق عبد الوهاب مظلوم، الفنان الاشوري يرافق الحملات العسكرية بحوث اثار حوض سد صدام وبحوث اخرى، المؤسسة العامة للاثار والتراث مشروع انقاذ حوض سد صدام، بغداد ١٩٨٧ صفحة ٢٤٥ - ٢٤٨.

(١١): Margurite- Marie Deneck, Indian Art, London 1967, pls 10, 13.

(١٢): انظر Frankfort, H. المصدر السابق. صفحة ٢١٣ - ٢٣٣ الالواح ١٧٨- ١٨٥.

(١٣): انظر كتاب. ريتشارد ايتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام- بغداد ١٩٧٣.

(١٤): Walter Andrae, Das wiederer rstandene Assur. Munchen: Beck, 1977. PP. 262- 268.

(١٥): انظر كذلك مجلة Archeologie الفرنسية

Mars 1.981. 201. pp. 54.

وكذلك د. عادل عبود، فن العمارة، موسوعة الموصل الحضارية المجلد الاول(١) صفحة ٤٠٤ - ٤٠٥ وايضا. ايثار جوزيف اسعد، المفهوم الرمزي للاشكال في العمارة الاسلامية - المفهوم الرمزي للغناء الوسطي، مجلة التراث والحضارة العدد - ٨ -٩ (١٩٨٦ - ١٩٨٧) صفحة ٤٢٢ - ٤٤٠

(١٦): د. طارق عبد الوهاب مظلوم، المدائن(طيسفون) ١٩٧٠ - ١٩٧١ مجلة سومر، المجلد ٢٧(١٩٧١) صفحة ١٣١. انظر ايضا O,Revther Presian Architecture, History, in, A.U. pope, Asvrvey of Persian, (London and New York) 2nd Eimp, Vol,I. pp. 425.

(١٧): انظر بوابة المسقى بعد الصيانة في نينوى، الاثار الباقية د. عامر سليمان، موسوعة الموصل الحضارية المجلد الاول(١) صفحة ٥٢٢. وكذلك TariqMadloom- Ali.M.M.Mahdi(NINEVEH). Baghdad- 1976. pl. 256- 25c .

(١٨): M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. New York. 1966. pp. 456 - 460.

(١٩): انظر المصدر السابق لـ FrankFort.
صفحة ٧٣ - ٨١

(٢٠): انظر المصدر اعلاه، اللوح ١٢٢

(٢١): د. فرج بصمه جي، كنوز المتحف العراقي، الجمهورية العراقية، مديرية الاثار العامة ١٩٧١. صفحة ١٩٦. شكل ٣٧٣.

(٢٢): انظر عز الدين جعفر الصندوق، المباني والدور التراثية وكيفية توثيقها، مجلة التراث والحضارة العدد ٨ - ٩(١٩٨٦ - ١٩٨٧) صفحة ١٨٦ - ٢٠٤

إشكالية العلاقة بين الاضطرابات النفسية والعقلية وظاهرة الابداع في الفن

قاسم حسين صالح
استاذ علم نفس الشخصية
قسم علم النفس/كلية الاداب جامعة بغداد .

ثمة اربعة مفاهيم في هذه الاشكالية لابد من تحديدها قبل التطرق الى العلاقة القائمة فيما بينها ، هي:

اولاً/الاضطرابات النفسية

ثانياً/الاضطرابات العقلية

ثالثاً/الفن

رابعاً/الابداع

وغني عن القول إن المعرفة المتجمعة في اي موضوع منها يملاء بمفرده رفوفاً في المكتبات العلمية المتخصصة .وعليه فأننا سنوجز ايجازاً شديداً(وقد نضطر احياناً الى استعمال لغة البرقيات)في ايضاح معاني هذه المفاهيم.

اولاً/الاضطرابات النفسية.

إن العرض السائد في هذا النوع من الاضطرابات يطلق عليه مصطلح العُصاب. ورغم انه أسقط من التصنيفات الطبية الحديثة إلاانه ما يزال متداولاً. وسنشير اليه باعتباره يقدم مؤشراً اساسياً للتميز بين الاضطرابات النفسية والاضطربات العقلية.

يعرّف العُصاب neurosis بأنه اضطراب وظيفيfunctional Disorder دينامي- انفعالي- وهو(نفسي المنشأ)- ويتصف باعراض عامة تؤدي الى اضطرابات في العلاقة الشخصية وحالة عدم كفاية وعدم سعادة(ياسين ١٩٨١،ص٢١٤).

فيما تعرّفه المصادر الاحدث بأنه(مجموعة كبيرة من الاضطرابات غير الذهانية التي تتصف بقلق غير واقعي.ومشاكل اخرى مرتبطة به من قبيل:الفزع(الفوبيا)التجنب،الوسواس، والقسرية)(Neale,Dawson،١٩٨٥،ص٧٨١).

وللعصاب انواع متعددة تزيد عن عشرين نوعاً من ابرزها:

١- استجابات القلق العصابي
٢- الاستجابة التحولية(الهيستيريا)
٣- الاستجابة الانحلالية او التفكك
٤- استجابة الفزع(الفوبيا)
٥- الاستجابة الوسواسية القهرية
٦- الاستجابة الاكتئابية العصابية
٧- استجابات الوهن او التعب
٨- توهم المرض بدون سبب حقيقي
٩-عصاب الحرب
١٠- عصاب الجنس
١١- عصاب عقاب الذات واللوم
١٢- عصاب الشعور بالخطيئة والاثم

وواضح ان الحديث عن العصاب بانواعه يحتاج الى كتاب كامل .غير ان ما يهمنا هنا الاشارة الى الاعراض العامة للشخص العصابي، سنجملها بعشرة مظاهر اساسية :

١- الشخص العصابي يعيش في اطار الواقع ويحس به. ولكن نفسه تعيش بسجن داخلي يشعر فيه بانقباض داخلي شديد، وضيقه مؤلم ضاغط، لايعرف خلالهما اسباب عصابه ولا يجد لها حلاً، فهو مقيد بسلاسل تظهر على شكل توتر عصبي.

٢- يعاني العصابي قلقاً ظاهراً او خفيفاً وشعوراً بعدم الامن وزيادة في الحساسية والتوتر والتهيج والمبالغة في ردود الافعال السلوكية وعدم النضج الانفعالي ومحاولة جذب انتباه الاخرين والاستجابة الصبيانية في مواقف الاحباط.

٣- العصاب هو خلل في جانب او جزء من اجزاء الشخصية وليس مجموعها.

٤- اضطراب في التفكير وبطء في الفهم وعدم القدرة على الاداء الوظيفي الكمال.

٥- نوبات تعكس قلقاً وتوتراً كردود افعال دائمة ومتناوبة الحدوث.

٦- سلوك يتصف بالجمود والتكرار او الطيش والتسرع وحيل دفاعية كالاسقاط ...

٧- سرعة الملل والضجر من معظم الاشياء حوله.

٨- التمركز حول الذات والانانية. واضطراب في العلاقة الاجتماعية.

٩- تصورات وهمية ومخاوف لا اساس لها في عالم الواقع.

١٠- سرعة الغضب احياناً لأتفه الاسباب.

ثانياً/الاضطرابات العقلية.

يطلق على العرض السائد في هذا النوع من الاضطرابات مصطلح الذهان Psychosis- ويعُرف بأنه(اضطراب عقلي شديد وخلل شامل في الشخصية يعوق نشاط الفرد ذاتياً واجتماعياً) (ياسين،١٩٨١،ص:٢٨١) وتعُرفه المصادر الاحدث بأنه(اضطراب عقلي حاد يلحق بالتفكير والانفعال خللاً يجعل الفرد منفصلاً عن الاتصال بواقعه) (Neale,Dawison،١٩٨٥،ص:٧٨٤). ويكون الذهان على نوعين : عضوي، ناتج عن تلف جزئي او كلي في الجهاز العصبي ووظائفه. ومن انواعه: جنون الشيخوخة، جنون الادمان على المخدرات، الاصابة بالزهري والجنون. ووظيفي ناشئ عموماً عن مصدر نفسي، ومن انواعه: الذَور(البارانويا)، الهوس،الكتابة العقلية، الفصام. ويمكن اجمال الاعراض العامة للشخص الذهاني بعشرة مضاهر اساسية :

١- اضطراب واضح في سلوكه وتشوش في محتوى مجرى التعبير عن التفكير.

٢- عدم القدرة على التركيز والوضوح(مكاناً وزماناً وحجماً).

٣- اللجلجة احياناً او السرعة الزائدة في الكلام والحركة والالفاظ غير المنطقية.

٤- ضعف شديد في ادراك او تكوين علاقات بين المفاهيم والاشياء.

٥- خلل عام في الشخصية والسلوك.

٦- سوء توافق واضح وفاضح في التكيف المهني والعائلي والشخصي.

٧- عزلة وانطواء وانسحاب عن المجتمع.

٨- بطء واضح في العمليات العقلية وارتباك واضح في الوظائف الذهنية.

٩- هذيان وهلوسة ذات اساس وهمي.

١٠-اضطراب واضح في الانفعال، وحساسية مفرطة ، وخلل في مفهوم الذات ، وعدم الثبات عل شيء معين ، والقلق والخوف والتناقض الوجداني، ووجود مشاعر الذنب الشاذّة،

والتفكير من حين لاخر بالانتقام الذاتي والتعذيب والانتحار.

ثالثا / الفن: من يستعرض تاريخ الفن((وتاريخه وتاريخ الانسان واحد، اي ان عمر الفن ملايين السنين)) قد لا يخرج بتعريف محدد له : فالبعض يرى ان الفن(ملكة حقيقية للفكر بها اوجه الانسان على مدى العصور. الاحوال التي صادفها واقام التوازن النفساني اللازم لحياته)) (هويغ،١٩٧٨،ص٤) ومنهم من يرى الفن تعباً صرفاً، رفيعاً لاريب لكنه لهو وتسلية ليس إلا. وكثير من يوقّره رثاءً ويحقّره خفاءً باعتباره((عبثاً)) وبعض يكاد يعده ترفاً(هويغ،١٩٧٨،ص١١). وغيرهم من يرى ان افن هو النشاط الانساني الذي يحدث حولنا في يومنا الحاضر، وانتاج التصاوير والتماثيل والفخار والرسوم والحفر وغيرها من المواضيع المشابهة(ولينكس،١٩٨٢،ص١٧). واخرون يرون ان الفن «صفحة تخص الاشياء التي تنتج لتلبية حاجات حية وعملية ،انه تعبير عن مثاليات وتطلعات روحية واعتقادات ايمانيةاسطورية» (ريد ،١٩٧٥،ص١٠). وغيرهم يرى ان الفن «نشأمع الانسان منذ بدأت الحياة الانسانية، وانه عمل مرتبط بالانسان ومستقل بذاته في الوقت نفسه، وان وظيفته الاساسية كانت منح الانسان القوة ازاء الطبيعة او ازء الواقع، او قوة لدعم الجماعة الانسانية»(فشر ،١٩٧٣،ص٦٣) ومنهم من يحتار في امر الفن. فجان كوكتو يقول«للشعر ضرورة، اه لو كنت اعرف لماذا؟) في حين يرى موندريان بان العمل الفني لا يعدو ان يكون تعويضاً لانعدام التوازن في الواقع الراهن » في حين يرى برخت ان الخاصية الاساسية للفن هي تحرير الانسان وإن مسرحنا يجب ان ينمي لدى الناس متعة الفهم والادراك، ويجب ان يدربهم على الاغتباط بتغير الواقع. لا يكفي ان يسمع متفرجونا كيف تحرر بروميثيوس، بل يجب ان يتدربوا على تحريره والاغتباط بهذا التحرير(فشر،١٩٧٣،ص ١٧). على اننا نقدم تعريفاً مقترحاً للفن بانه « اي نشاط إنساني يُدرك بالحواس، ويثير لدى المتلقي الشعور بالمتعة او اكتساب معرفة ، او فائدة عملية، ويسهم في نموه الفكري والنفسي والحياتي، وفي التطور الحضاري للمجتمع » وهو بهذا المعنى يشمل الفنون التقليدية التي تدّرس في الكليات او أكاديميات الفنون الجميلة.

رابعاً / الابداع :

هناك تعاريف عديدة للابداع ، فتارةً يعرّف بانه استعداد او قدرة على انتاج شيء ما جديد، وذي قيمة، وتارة اخرى لا يرى في الابداع استعداداً او قدرة، بل عملية يتحقق النتاج من خلالها، ومرة ثالثة يرى في الابداع حل جديد لمشكلة ما بينما يرى معظم الباحثين ان الابداع هو تحقيق انتاج جديد وذي قيمة من اجل المجتمع(روشكا ، ١٩٨٩، ص ١٩) . ويمكن ان نستنتج بأن الابداع عملية عقلية تعتمد على مجموعة من القدرات تتميز بعدد من الخصائص اهمها : الحساسية للمشكلات، الطلاقة، الاصالة، الجدة (Novelty، التفردUnique والمرونة. وبهذا يكون الابداع الفني هو ذلك الناتج في ميادين :الموسيقى، الادب، الشعر،

الرواية، القصة،الفنون التشكيلية، الفنون المسرحية، السينما، التلفزيون ...الذي يتميز بالخصائص اعلاهويشكل اضافة جديدة للمعرفة البشرية في ميدان الفن(صالح،١٩٨٨،ص١٥)وينبغي ان نميز بين نوعين من الابداع هما الابداع بمعناه العام الواسع الذي يعني ايجاد حلول جديدة للافكار والمشكلات والمناهج ... والابداع الخاص الذي يتصف بالجده والاصالة والقيمة من اجل المجتمع : وان نفرق ايضاً بين الجهد الابداعي الذي يعني استعداد الفرد لانتاج افكار جديدة بما فيها انتاج الافكار القديمة بارتباطات جديدةوبين الانتاج الابداعي الذي يعني انتاج الشخص المبدع في عمل يرضي الذوق العام للجمهور.

اشكالية العلاقة

لنبدأ بهذه التساؤلات :

- هل الابداع الفني،اذا اعتبرناه شكلاً من اشكال العبقرية يرتبط بالضطراب النفسي او بالجنون او ضعف الجسم كما يرى عالم النفس كرتشمر والفيلسوف شوبنهور؟واذا كانت ثمة علاقة فهل انه ((جنون)) او وهن الجسم عند فان كوخ،مارسيل بروست،ودستيوفسكي ... كان سبباً في ابداعهم الفني ام نتيجة !

وهل الابداع الفني نتاج شخصية متكاملة ام انه نتاج شخصية تعاني من نقص عضوي او معنوي فتبدع فناً لسد هذا النقص كما هو الحال مع بتهوفن وغويا على رأي الاوربيين؟

وهل الابداع الفني نتاج شخصية مرّفهة مترفة ام انه نتاج شخصية تعيش صراعاً بينها وبين مجتمع مليء بمشاكل لاتطيق احتمالها ؟

وايجازاً في القول،لنضع هذه الاشكالية بالصيغ الاتية :

هل هناك علاقة بين الابداع الفني والاضطرابات النفسية والعقلية وان كانت كذلك فهل وجودها شرط لازم في عملية الابداع ام ان الصحة النفسية والعقلية شرط لازم في الابداع؟

يستشهد الطرف الاول في هذه الاشكالية بحالات كثيرة للتدليل على ان الاضطراب النفسي او العقلي شرط ملازم لأبداع الفنان،ويوردون قائمة طويلة باسماء لامعة من الفنانين ومن بينهم :

* روسو. كان يخشى البرد والرعد ويظن ان حدوثهما موجه ضده انه نوع من انتقام السماء وكان يظن ان كل انسان في الوجود هو منافس له :فكان لايأكل إلاالطعام الذي يجهزه بنفسه لانه يخشى اذا اكل طعام طاهيته لن يكون احد منافسيه اغرى الطاهية ودسّ له السم فيه.

* تشارلس ديكينز. كان يغادر منزله في وسط الضلام ويتيه في شوارع لندن كالمجنون .قاطعاً مسافات طويلة دون ان يكون له اي هدف من هذه ((النزهة)) الليلية. وكان يدخل بيوت اصدقائه من نوافذها وهو يرتدي ملابس البحارة. ويرقص الرقصات التي تنسجم وانغام الموسيقى. وحين زار اميركا كان يرتدي الملابس المخملية القرمزية والخضراء اللامعة. ويقوم بحركات مستهجنة نابية.

* جورج صاند. كان لهذه الكاتبة الفرنسية المعروفة وقائع غرامية لاتحصى خلال الفترة الممتدة من وفاة زوجها البارون دودو فان حتى تعرفها بشاعر الغزل(الفريد دوموسبيه).

* شيللي. كان هذا الشاعر يعاني من الهلوسات. وكان يدعي ان القيمة الفنية العالية يمكن الحصول عليها من خلال الهلوسات(الدوس هكسلي فعل الشيء نفسه بتناوله عقار ل س د لأحداث الهلوسات من اجل ان يكتب).

ثم بتهوفن الذي كان ـرغم فقره ـ يستأجر اكثر من ثلاثة بيوت في وقت واحد. وموزارت الذي كان يتوهم السم في طعامه. وكيتس الذي كان مصاباً بالهايبوكوندريا (نوع من الفصام) وشوبان الذي عانى من مرض الكأبة. وبودلير المصاب بالشلل الجنوني ...كوكان، غوتيه، دسيتوفسكي، غويا، مايكل انجلو، مارسيل بروست و ...

وليت الامر يقف عند الاصابة بالاضطراب النفسي والعقلي،فهناك عدد كبير من الادباء الفنانين المبدعين ينتحرون بينهم مثلاً:

همنغواي(الذي ما كان يعوزه شيء من متطلبات الحياة المادية)، مارلين مونرو، ستيفان زفايج، كلايست(شاعر الماني)- راندل جاويل(شاعر امريكي)، تولر(كاتب مسرحي الماني انتحر عام ١٩٣٩ من العزلة والوحدة) فرجينيا وولف، مايكوفسكي(رائد المستقبلية انتحر وعمره ٣٧!).اسينيس(شاعر الفلاحين الروسي. قطع شريانه في لاينينغراد ليكتب اخر قصيدة له بدمه، ثم شنق نفسه وهو في الثلاثين من عمره!). الفنان موديلياني، تينس وليامز،صموئيل كراكاس(كاتب امريكي انتحر عام ١٩٦٠ وعمره ٦٦ عاماً!)، جان جوزيف رابيا ريفولو(شاعر من مدغشقر انتحر وعمره ٣٢ عاماً). هنري دي مونترلان (أديب فرنسي انتحر بطلقة موس في مسكنه عام ٩١٩٧٢)، سيليفيا بلات (شاعرة إنكليزية إنتحرت بالغاز عام ١٩٦٣، وكتبت اخر ابيات شعرها تقول :(إني اعتقد بأنني احمل رسالة الانتحار) ميليوسالجاري (مؤلف ايطالي، انتحر بطريقة الهار كيري)، ميشيما (أديب ياباني إنتحر بطريقة الهار كيري ايضاً بعد أن كتب ١٢ رواية و ٧٥ قصة و ١٠ مسرحيات) مارسيلين (كوميدي و مهرج فرنسي عظيم،انتحر بطلق ناري). جالتا فولست (صحفية دانماركية، طلبت إلقاء جثتها في النيل او دفنها في ارض الفراعنة لأنها وجدت الحياة تافهة)، والروائي الالماني الكبير إرنست فايس ، والاديب الايراني(المهاجر)، والشاعر اللبناني خليل حاوي، والشاعر الصيني شويوان الذي قال: لئن اصيب جسمك، فان روحك فائزة بالخلود، فأنت القائد بين الاشباح، وأنت البطل بين الاموات الراحلين و . . . هناك كثيرون انهو حياتهم بالطريقة نفسها.

اما الطرف الثاني في هذه الاشكال فيرد على شواهد الطرف الاول بشواهد كثيرة لفنانين مبدعين غير مصابين باضطرابات نفسية او عقلية. ويستنتجون بالتالي انه ما دام الفنان السليم نفسياً قادراً على انتاج فن مبدع فأن مسألة اشراط الاضطراب النفسي او العقلي بالابداع في الفن تخرج من كونها شرطاً لازماً الى كونها ((مصادفة)) او((حالة خاصة)) قد يكون لها تأثير ايجابي وقد يحدث العكس.

وهناك محور اخر في هذه الاشكالية يتعلق بالتركيبة الفسلجية للفنانين المبدعين.اذ يرى الطرف الاول ان الفنانين المبدعين من تركيبة فسلجية خاصة وإلا لماذا كان بتهوفن مبدعاً في الموسيقى،وبيكاسو مبدعاً في الرسم، والمتنبي مبدعاً في الشعر وبريشت مبدعاً في المسرح و ..؟

وانه لو تهيأت الفرصة ثانية فأنه لا يمكن ان يكون موزارت مبدعاً في الشعر بدل الموسيقى وجواد سليم مبدعاً في الموسيقى بدل النحت، وشكسبير مبدعاً في الرسم بدل الادب المسرحي، لولا ان تركيبتهم الفسلجية جاءت بتصفيفة مناسبة للابداع في هذا اللون من الفن دون غيره. ويضيف اصحاب هذا الرأي قولهم : لماذا يخص الابداع عند معظم الفنانين في مجال محدد، فيما تتعدد مجالاته عند قلة منهم كشارلي شابلن الذي كان مبدعاً في التمثيل والاخراج السينمي والتأليف والموسيقى، ودافنشي الذي كان مبدعاً في الرسم ومهندساً حربياً ومعمارياً وموسيقياً وكيمياوياً ومؤلفاً لكتاب في التشريح!

والواقع إن جذور هذا الرأي تعود الى الطبيب اليوناني «بقراط» الذي صنّف سلوك البشر على اساس اربعة امزجة، واواضح ان المزاج السوداوي يتميز عند فئة من الناس بخصاص سلوكية معينة، ويتضمن انقسام البشر الى صنفين من الامزجة هم صنف الاقوياء وصنف الضعفاء. وان بعض الاقوياء «صفراويون» يتصفون بالتهور والطيش والاندفاع، أو بضعفهم في كبح جماح انفسهم . . . . وان الفنانين يمكن ان يكونوا من هذا الصنف.

ولقد كشف ابحاث عالم الفسلجة الروسي، بافلوف، عن ثلاثة انماط للجهاز العصبي المركزي عند الانسان، ومنضومتين اشاريتين، هما المنضومة الاشارية الحسية التي يمثلها نصفا الكرة المنحنيان بأستثناء الفصين الجبهين، والمنضومة الاشارية العفوية التي يمثلها الفصان الجبهيان. وتتعامل المنضومة الاشارية الحسية مع التنبيهات الحسية الخارجية او الداخلية التي تصل الى دماغ الانسان عبر اعضاء الحس على هيئة مدركات حسية او انطباعات طبيعية اواجتماعية، بأستثناء الكلمات. فيما تتعامل المنظومة الاشارية اللغوية مع الكلمات، واللغة التي هي اساس عمليتي التعميم والتجريد، حيث تنشأ المدركات العقلية او الصور الذهنية على اساس المدركات الحسية. وعلى اساس تصنيف(بافلوف) فأن الفنانين ينضون - فطرياً- تحت النمط الاول من الجهاز العصبي المركزي، حيث تتغلب فيه المنظومة الاشارية الحسية « للادراك المجرد او العقلي»، وتتغلب عندهم ايضاً المراكز الدماغية الواقعة تحت المخ «المسؤلة عن الانفعالات والمشاعر او العواطف على المراكز المخية اللغوية(المسؤلة عن الفكر) وهذا هو النمط الغالب لدي الشعراء والموسيقيين والرسامين والنحاتين بشكل خاص، الذين يدركون العالم الخارجي«الطبيعي والاجتماعي» ادراكاً حسياً فضفاضاً، مرتبطاً بمشاعرهم وخيالهم ويعربون عنه ايضاً بصورة حية وإنفعالية : موسيقي، شعر، رسم، نحت . . .

وترى وجهة النظر هذه ان «نصيب» هذا النمط من الاضطرابات النفسية هو الرحام «الهستيريا» فهو مرشح اكثر من النمطين الاخرين للاصابة بهذه الاضطرابات. هذا يعني ان

الفنانين معرضون أكثر من غيرهم من الناس للاصابة (بالهيستيريا) وانه عند تعرضهم للاصابة بها تصبح درجة هذا التغلب مرضية (باثولوجية) ومفرطة وعلى هذا الاساس فان التشويش والاضطراب الذي يعتري المنضومة الحسية والثروة العاطفية الغزيرة التي يحملها الفنان تظهر في اثناء تعرضه (للهيستيريا) على شكل اوهام مرضية و اندفاعات يصاحبها تحطيم عميق للتوازن العصبي يتحول احيانا الي شلل او فتور او نوبات عصبية (صالح - ١٩٩٠ ص ١١) . اما الطرف الثاني على هذا المحور فيعترض على ان ياتي الفنانون مزودون فطريا بتركيبة فسلجية خاصة تختلف عن باقي البشر. ويرى بان الجميع يولدون بادمغة متشابهة، وانه لا فرق بين الناحيتين التكوينية والتشريحية بين دماغ شكسبير، مثلاودماغ راعي الغنم وحتى تفاوت حجم جماجم البشر لا يدل على تفاوت مستوى تفكيرهم. فحجم جمجمتي الكاتب الروسي تورجنيف والشاعر الانكليزي بايرون يساوي (٢٠٠٠ سم٣)، وهو ضعف حجم كل من جمجمتي الفيلسوف الالماني كانت والكاتب الفرنسي اناتول فرانس الذي لا يقل انتاجهما اهمية عن انتاج سابقتيهما. ولو كان الامر يتعلق بالتركيبة البايلوجية - على راي الطرف الاول - فان اديسون كان زملائه يصفونه بالابله. وكان والده يعتقد فيه انه تلميذ غبي ذو دماغ فاسد وقد عد جيمس واط تلميذا غبيا متاخرا عن عمره الزمني من قبل معلميه، ان نيوتن كان اوطأ اقرانه في الصف الاول وكان خاملا. وان باستور كان تلميذا وسطا سبب قلقا لوالده. وان دارون راى فيه والده بانه طفل عادي لا يصلح لشي سوى صيد الكلاب والقطط وانه عار على نفسه وعائلته. وكان بلزاك تلميذا فاشلا وكسولا. وتولستوي لم يكن راغبا في التعلم ولم يكن قادرا عليه كما وصفه معلموه. واميل زولا كان تلميذا رديئا ترك المدرسة ورفض العودة اليها اما انيشتاين وباسكال وبسمارك وبيكاسو وبون كاريه وصاموئيل جونسون وولتركوت ، فقد فشلو فشلا ذريعا في دراستهم حتى في موضوعات تخصصهم. وان طه حسين قصر في دراسته للادب الذي اصبح فيما بعد عميده.

الاشكالية من الداخل

: لقد تطرقنا الى العلاقة بين الموضوعات الاربعة، غير ان هناك اشكالية اخرى تكمن في داخل هذه الموضوعات. فاذا استثنينا مفهوم الفن (باعتباره نشاط انساني يدرك بالحواس) فان المناهج الثلاثة الخرى (الاضطرابات العقلية والاضطراباتالنفسية والابداع)لها اشكاليات خاصة بها، نشير بلغة البرقيات الى جانب منها. هناك خمسة منظورات معاصرة تختلف في تفسيراتها للاضطراباتالنفسية والعقلية. فالمنضور النفسي- الدينامي يوكد الصراعات بين الرغبات المتعارضة والقلق الناتج من تصادم هذه الرغبات او قمعها والدفاعات ضد الرغبات المثيرة للقلق. ان العصاب ينتج في حالة عدم حل هذه الصراعات. فيما يحدث الذهان عندما يتهاوى الانا (Freud،١٩٣٣)، فيما يعزوها المنضور الحياتي- الطبي الى عدم انتظام عمل

الجهاز العصبي لدى الانسان لاسباب: كيمياوية، غذائية، وراثية، بنيوية، (بنية الجسم)، ارتباك في استلام الرسائل العصبية ... (Mahoney، ١٩٨٠). .وينظر المنظور السلوكي لكل من السلوك السوي والسلوك الشاذ على انهما نتيجة للتفاعل بين الانسان وانماط التعلم التي يتعرض لها. وان سوء التكيف هو تعلم وهو المساهمة الاكبر في احداث الاضطرابات النفسية والعقلية ناتج عن اخطاء في ظروف الاشراط، التعزيز، التشكيل و ... ونوع وكم التنبيهات البيئية (Uilman ,١٩٧٥). فيما يعزو المنظور المعرفي تلك الاضطرابات الى أخطاء او تشوشات في العمليات العقلية للفرد ناتج عن تطور مهارات غير مناسبة أو إدراك غير مناسب للتنبيهات (مثلا: المصاب بجنون الاضطهاد(البارونويا) ؟ يمتلك معتقدات غير عقلانية بان الاخرين يقصدون الحاق الاذى به وإن الهلوسات والاوهام والاحلام لدى المصابين بالكآبة تتضمن أفكاراً غير عقلانية عن معاقبة الذات ، ويطورون مخططا سلبياً عن ذواتهم والعالم والمستقبل) (Beck ، ١٩٧٦). أما المنظور الوجودي فيرى ان السبب يكمن في انعدام المعنى، وإن الاضطرابات النفسية والعقلية تحدث ليس في داخل الانسان إنما في علاقاته، وتحديداً عندما يضطر الي ان يتعامل بذات مزيفة ويخفي ذاته الحقيقية. (احدهم يرى الفصام (الشيزوفرينيا)ليس اضطراباً وأن الفصاميين هم الاصلاء لانهم هربوا من واقع لا يليق بالبشر، واقع تسود فيه الذوات المزيفة (Laing ، ١٩٧٩،صلح١٩٩٤).

اما الابداع فقد حمل معه اشكالية بدليل وجود نظريات عديدة حاولت تفسيره (فلسفية ربطته بالالهام، ونفسية : فرويد، يونج، ادلر، كلفورد، بافلوف، فروم، ماسلو، روجرز، تورانس، ياروشفسكي، تومن، ادنهيم و . . .)

موقف ...من الأشكالية

اننا نفترض ان ((الشخصية)) هي محصلة التفاعل الناتج بين المتغيرات في داخل(الفرد) خلال تاريخه السلوكي من جهة، وبينها وبين المتغيرات البيئية التي يعيش فيها ذلك الفرد من جهة اخرى. وان شخصية الانسان حالة معقدة لايمكن ان تحتويها نظرية نفسية واحدة. وان النشاط الذي يقوم به (السلوك) وما ينتج عنه من اعمال (فنون وغيرها) هو حصيلة عوامل متعددة في الكم متنوعة في النوع منظوراً لها بصيغة التفاعل الذي يؤدي الى اختلافات نوعية وكمية لا بصيغة الجمع المجرد.

ونرى ان التعرض للاصابة بالاضطرابات النفسية والعقلية مرهون بشروط اهمها: استعداد الشخص للاصابة بها، اساليب خاطئة في التنشئة الاسرية، ونظام اجتماعي وبائي نفسياً هذا يعني ان احتمال الاصابة بها تحدث في حالة توفر شرط او اكثر، وانها يمكن ان تكون من نصيب فنان او انسان عادي .

صحيح ان الفنانين والكتاب المبدعين تغلب عليهم خصائص نفسية معينة من قبيل:قلق عام واستعداد عصابي، توتر انفعالي، ضعف السيطرة والضبط الذاتي، ميل نحو الانغماس في

الخيال، اللاتقليدية والابتعاد عن المعايير العامة للناس، المغامرة والجرأة الاجتماعية، الحساسية، الميل نحو الانطواء اوالعزلة او البوهمية، الذهول والسهو، النشوة التي تأتي سريعاً وتذهب سريعاً ... وكلهم يتصفون ايضاً بصفات صحية نفسياً، من قبيل: التلقائية، الاهتمام الاجتماعي، العلاقات الشخصية الحميمية، النزعة الى الديمقراطية، الفكاهة والمرح، الحس الانساني الذي يتعدى الحدود القومية والجغرافية، الميل نحو التغيير الاجتماعي ومقاومة عمليات التنميط والقولبة الاجتماعية.

ومع ذلك فأن الذي يلعب الدور الحاسم في تشكيل الشخصية وتباين سلوكها، في حالة تشابه العوامل الوراثية، هي المتغيرات الاجتماعية بدءاً من التنشئة الاسرية مروراً بقيم ومعايير النظام الاجتماعي.واتصالها بالحضارة الانسانية. ونرى ان الفنانين والكتاب مرشحون ربما اكثر من غيرهم للأصابة بالقلق النفسي. ليس فقط لانهم يتصفون بالحساسية. بل لانهم يتعاملون ايضاً مع موضوعات بشرية تمس الذوق الجمالي ورهافة حس الانسان ورقة روحه والخوف على مصيره. والواقع ان القلق يعّد مصدر الاصابة بالعديد من الاضطرابات النفسية .ويصفه علماء النفس بأنه« رد فعل يحدث حين يتعرض للخطرشيء جوهري ومهم بالنسبة للشخص »(صالح،١٩٨٨،ص٦٣). فما هو هذا الشيء الجوهري بالنسبة للفنان؟ هل هو تكامل الانا؟ ثبات المواقف الشخصية؟ المحافظة على مفهوم الذات؟ القدرة على توقع واستباق الاحداث؟ القدرة على التوصل الى التفاهم مع المواقف؟ت تحقيق الميول الاساسية؟ تجنب اللوم والالم والاذلال؟ الكفاح من اجل التفوق؟ وغير ذلك مما يراه علماء النفس؟

على اننا نرى ان القلق ينشأ من مصادر عديدة تتوزع من مناشئها في الابعاد الثلاثة للوجود :الانسان كفرد، والمجتمع، والعالم في الابعاد الثلاثة للزمن: الماضي والحاضر والمستقبل.

وان «الاختيارات» تشكل اهم مصدر للقلق، لكونها ترتبط بها اهم قضيتين شغلتا الانسان منذ زمن بعيد هما: حريته ووجوده. ففي اي مجتمع معاصر توجد اختيارات مطروحة .والذي يكون مقبولاً اجتماعياً ولا يتعرض لأذى او ازدراء او عقاب مجتمعة، هو ذلك الانسان الذي ينتقي كل اختياراته من بين الاختيارات المسموح بها في المجتمع الذي يعيش فيه. واذا كنا نؤمن بأن المجتمع وخاصة في عصر العلم والتكنلوجيا وما صاحب وسائل الاتصال من تطور هائل يتطور باستمرار عندها لامناص من ان نسلم بأن الاختيارات هي الاخرى تتغير كماً ونوعية بالتبعية. ويبدو مع نسبة الفروق ان الناس الذين ينتقون كل اختياراتهم من بين الاختيارات المسموح بها اجتماعياً هم الناس التقليديون الذين يعيشون اخف حالات الصراع وأوطأ درجات القلق. وان الناس الذين ينتقون عدداً من اختياراتهم من بين الاختيارات المسموح بها اجتماعياً ويبحثون عن عدد اخر من الاختياراي البديلة غير مطروحة اجتماعياً يتعرضون لحالات من الصراع والقلق تكون اشد عندهم من سابقيهم. اما الافراد الذين يرفضون كل الاختيارات المطروحة اجتماعياً ويبحثون عن اختيارات بديلة فهم

عموماً- ولايشمل كلامنا هذا المنحرفين سلوكياً- فانهم يعيشون حالة صراع اشد ودرجة قلق اعلى من سابقيهم.

ويبدو ان الذين يعملون اكثر من غيرهم على تسريع تطور المجتمع هم الافراد الذين لا ينتقون كل اختياراتهم من بين الاختيارات المطروحة اجتماعياً بل ينتقون الافضل من بين ما هو مطروح .ويبحثون في الوقت نفسه عن الاختيارات البديلة المشروطة بانحيازها للتقدم الاجتماعي والعلمي والفنانون المبدعون من بين هؤلا.

واذا افترضنا ان كل الفنانين يتعرضون الى الاصابة بالقلق فأن مسألة الفرز الاساسية في ان يكون(س)منهم مرشحاً للأصابة بالاضطرابات النفسية اكثر من(ص)تكمن في كيفية توظيف ومعالجة القلق.وما اذا كان مساره من(الداخل الى الداخل) او من (الداخل الى الخارج) فالقلق يضع الفنان في مواجهة حقيقية مع الاختيارات المطروحة فيرى في بعض او معظم او كل الاختيارات المطروحة «تبعاً لطبيعة المجتمع الذي يعيش فيه وطبيعة ومستوى الوعي عنده» انها لاتشبع حاجاته كأنسان فنان- او انها لاتناسب من وجهة نظر مع انسانية الانسان عموماً وعندها يكون في حالة توتر تدفعه نحو ايجاد طرق لخفضه اهمها الرفض لبعض او معظم او كل الاختيارات المطروحة. والبحث باتجاه خلق الاختيارات البديلة فأذا كان المجتمع فيه المرونة ما تسمح للفنان بحرية الاختيارات (الهادفة) فأن مسار القلق سيتجه في الغالب من داخل الفنان الى خارجه ويكون اقل عرضة للاصابة بالاضطرابات النفسية. اما اذا كان المجتمع يحدد اختيارات الفنان بالاختيارات المطروحة والمسموح بها فقط فهذا يتنافى مع طبيعة الابداع التي من خصائصها خلق الجديد والبحث عن ايجابية بديلة و مثل هذا المجتمع يعمل على تصعيد الصراع و«نفخ» او تضخيم القلق عند الفنان ويكون اكثر عرضة للاصابة بالاضطرابات النفسية والعقلية.وينبغي ان ننظر الى الابداع على انه عملية عقلية مشروطة بتعليمات مكتسبة وظروف مناسبة وانه ليس الهاماً يحدث في ومضه وان الادلة التي لا ترى وجود علاقة ايجابية بين الاضطرابات العقلية والابداع اكثر من الادلة التي تحاول دعم العلاقة بين الابداع والعصاب .وان الفنان المبدع هو ذلك الذي يتميز بدافعية عالية ورغبة عميقة في ان يكون مجدداً ومفرداً او اصيلاً وانه بدون الدافعية الكافية لن يستطيع المرء ان يفكر بطريقة نشطة و قوية فالدافعية هي الداينمو(المولّد)الموجه للنشاط وهي عامل جوهري في التفكير، ولكن ينبغي التمييز بين نوعين من الدافعية "الاولى" خارجية مصدرها خارج الفنان (الرغبة في الحصول على لقب او على تميز ما او على مكانة اجتماعية ...)و"الثانية" داخلية تنطلق من داخل الفنان تتمثل في الرغبة في البحث والمعرفة والشعور بالسعادةفي اكتشاف الوقائع واعطاء الافكار الجديدة .ولهذا يكون للدافعية الداخلية دور حاسم في عملية الابداع.ولا يعني ذلك اغفال الدوافع الخارجية ولكن اذا ما سيطرت الدافعية الخارجية فأن الانتباه سيتركز على الاهتمامات الشخصية بدلاً من موضوع المعرفة وستنخفض بالتالي فعالية البحث والتقصي وتجنب المشكلات المعقدة والصعبة والتوجه الى ما هو سهل ومضمون النتيجة.وعندها سيتحول الفنان

الى حرفي محكوم بالاعتبارات المادية. ويبتعد عن الابداع الذي يهدف دائماً الى اضافة قيم جديدة الى التراث الاجتماعي والحضاري ويسعى الى دفع التقدم الانساني.ويجب ان تجد الدافعية الداخلية اضافة الى الدافعية الخارجية مكانها في المجتمع حيث ان المحرض القوي لعملية الابداع ينطلق من الحاجات الاجتماعية متطابقة مع الحاجات الشخصية.

ونرى ان المناخ الاسري في مرحلة الطفولة، والمناخ الاجتماعي في مرحلة الرشد هما «الرئتان» اللتان يتنفس بهما الفنان ويمكن ان يصابا «بالتهاب» اذا كان الهواء فيهما او في احدهما «ملوثاً». فالصحة النفسية والابداع يعتمدان كلاهما على توفر اجواء سليمة نفسياً في الاسرة والمجتمع و إلافأن الفرد عندها قد يعيش حياة إنفعالية تعيق او تكبح النشاط الابداعي وتظهر على شخصيته خصائص سلوكية سلبية من قبيل: عدم القدرة على انجاز القرار،التردد ، الجبن، الخجل، النقد المفرط للذات، عدم الثة بالنفس، الخوف من النقد، الجمود والابتذال.

ان المناخ الابداعي طارد «للوباء النفسي» ومقلل الى حد بعيد من احتمالات التعرض للاصابة بالاضطرابات العقلية والنفسية. ونعني بالمناخ الابداعي الوسط المباشر والتأثيرات الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية والتربوية سواء في داخل الاسرة او في المدرسة والجامعة او في المجتمع.فعدم الاكراه. وابعاد العوامل التي تؤدي الى الصراع، وتشجيع الاتصال.والاستكشاف، واختيار الصعب في الحدود المعقولة امور تساعد على الصحة النفسية وتطور السلوك الابداعي.بل ان التعليم الجامعي نفسه يمكن ان يكون مصدراً للاصابة بالاضطرابات النفسية ومحبطاً للابداع، اذا كانت مناهجه خاوية ونظامه جامد ومدرسوه تقليديون.ان الشخصية المبدعة في اي مجال من مجالات النشاط لا توجد خارج الاطار الاجتماعي حيث تعيش وتبدع.فالمجتمع كما يرى بياجيه «وحدة عالية اما الفرد فأنه لا يصل الى ابتكاراته واعماله العقلية إلابمقدار ما يحتل مكاناً في تفاعل الجماعات وبالتالي في اطار المجتمع ككل ».وان تصوراتنا المبدعة - كما يقول جيرارد« ليست نتاجاًلدماغ انسان معزول ،بل لدماغ كان مرتبطاً بالتفاعل مع الناس الاخرين وبتاريخ الحضارة بكاملها » وان «من يكن مكرماً في بلد ما فسيكون انتاجه لهذا البلد » كما يرى افلاطون.

المصادر

١- روشكا، الكسندرو.الابداع العام والخالص.عالم المعرفة.ترجمة غسان عبد الحي ١٩٨٩

٢- ريد، هربرت .الفن والمجتمع.ترجمة فارس متري ضاهر، دار العلم، بيروت، ١٩٧٥.

٣- صالح، قاسم حسين، الابداع في الفن. كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨.

٤- صالح، قاسم حسين.في سايكلولوجية الفن التشكيلي.قراءات تحليلية في اعمال بعض الفنانين التشكيلين.دار الشؤون الثقافية العامة.وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٩٠

٥- صالح، قاسم حسين. اضطرابات الشخصية.(مخطوطة كتاب تحت الطبع). ١٩٩٤

٦- فيشر، ارنست، الاشتراكية والفن. دار القلم، بيروت، ١٩٧٣.

٧- هويغ، رنيه.الفن. تأويله وتفسيره (الجزء الاول).ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.

٨- ويلنسكي، آر.اج .دراسة الفن.ترجمة يوسف داود عبد القادر.دائرة الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٢.

٩- ياسين، عطوف محمود.علم النفس العبادي «الاكلينيكي». دار العلم للملايين ١٩٨١

10- Beck, A.T.Cognitive therapy and the fmotional disorders . Neo york, International University press, 1976.

11- Davison,G.C., and Nealej.M.Abnormal psychology.john Wiley, 982

12- Freud, S.the problem of Anxiety.New york, norton, 1933.

13- Laing, R.D. Round the bend. new statesment . July 20, 1979.

14- Ullman, L. P., and krasner, L. apsychological approach to abnormal loehanior. 2nd ed. englewood cliffs, N.}: prentice hall, 1975 .

المعالجات الابداعية على مستوى المجموعة لمشكلة تناقضات الحياة الاجتماعية - الاقتصادية

الدكتور أبو طالب محمد سعيد
استاذ علم التربية
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة اليه واهدافه

١- مشكلة البحث والحاجة اليه :

ثمة مهمة كبيرة تقع على التعليم العالي لانه مدعو الى الاسهام- اكثر فاكثر مما كان عليه في السابق- في تكوين اتجاهات فعالة نحو حل المشكلات التي تثيرها حياتنا المعاصرة وما يثيره الحصار من تناقضات في العديد من مجالات الحياة.

ان المشكلة التي يواجهها هذا المستوى التعليمي مشكلة متعددة الجوانب تتطلب معالجات متعددة الجوانب ايضا، فالحلول الجاهزة قد لا تجد نفعا في هذا الصدد، لان الاستعارة والنقل التكيف قد تقدم حلولا جزئية للمشكلات المادية- التقنية، ولكنها لا تصل الى مستوى تغيير العقول او تكوين الكفايات الوطنية واستغلال القدرات المحلية- الذاتية. فلا بد اذن من فعالية يتكامل فيها النشاط الابداعي ونشاط البحث العلمي والقيم الجديدة التي يفرزها الواقع الجديد اضافة الى النشاط الانتاجي.

ان مفهوم التكامل هذا ليس مفهوما واحدا في جميع تخصصات التعليم العالي ولا يكون سمة مشتركة لجميع تلك التخصصات فاذا كانت مرحلة ترجمة مبادئه ترجمة عملية بشكل متقدم جدا على مستوى التعليم الهندسي بالمقارنة مع التخصصات الاخرى. ومع ذلك فانه في كل تخصص معين يوجه الاهتمام نحو الطرائق الاكثر فعالية والاكثر كفاية في مجال ايجاد ربط وثيق للعملية التعليمية بالحياة ولا يشذ التعليم العالي في تخصصات الفنون الجميلة عن هذه القاعدة بخاصة وانه يواجه ثورة فنية معاصرة تكمن في التوجه نحو الاتجاهات الموضوعية للمبدعين لتكوين تصور اكثر واقعية في الحياة.

ان ميدان الفن مثله كمثل ميادين التربية والاداب والعلوم يعتمد تقدمه وتصوره على جميع الابداعات التي يفرزها في جوانبه المختلفة ونوع تلك الابداعات" فالتدريس والبحث العلمي في جميع التخصصات لا يقومان على اساس المهارة والتدريس فحسب، بل ان الموهبة والاستعدادات الفطرية تلعب دورا هاما في التفريق بين المدرس او الباحث الموهوب والمدرس او الباحث التقليدي[١]".

وعليه فالمعالجات في ميدان التعليم الفني كغيره من الفروع الاخرى تحتاج الى الموهبة والتقنية او المهارة وهذا يتطلب الاطلاع على مفاهيم الموهبة والمهارة والامثلة الابداعية والقدرة على تفسير الرسائل بخاصة الفنية منها وتسخير كل ذلك لمعالجة مشكلات الواقع من خلال مسؤلية التعليم العالي تجاهها واستنادا الى منهج بحث علمي بمفهومه الموضوعي الدقيق.

ولم يتخلف الفن عن غيره من التخصصات الاخرى اذ اتجه نحو الدراسات الابداعية يتلمس في نتائجها ما يعينه على تحقيق اهدافه التي حددها من اجل الاسهام في حل المشكلات

المجتمعة متخذا تنشئة الجيل من جهة والبحوث العلمية من جهة ثانية وابداع العمل الفني من جهة ثالثة وسائل لتحقيق ذلك.

اذن المهمة التي تواجه المعنيين وذوي الاختصاص مهمة رباعية الابعاد، يتمثل البعد الاول بالتناقضات التي تفرزها فترة الحصار ومدته والبعد الثاني يتمثل بالعملية الابداعية وما تسفر عنه من حلول ابداعية تساعد في تقديم الافكار النظرية والتطبيقات العلمية التي تسهم في حل تلك المشكلات، اما البعد الثالث فيتمثل بالمنهج العلمي الذي يتبع للوصول الى تلك الحلول، واما البعد الرابع فيمثل توظيف ما يتم التصل اليه من حلول على مستوى الواقع الملموس.

ان ما تقدم يؤشر وجود مشكلة متعددة الجوانب والابعاد تتطلب المعالجة والدراسة، ولما كانت هذه المشكلة متعددة الابعاد والجوانب بحيث لا يغطيها بحث واحد ولا مجموعة بحوث فلا باس من تجزئتها الى عدد من الابحاث بعدد جوانبها ومن هذا المنطلق، اختار الباحث منهج البحث العلمي الذي يمكن ان يتبع في معالجة مشكلة تلك التناقضات.

ونظرا لكون التناقضات الاجتماعة - الاقتصادية الناجمة عن حصار شامل امتد امد طويلا وعمت نتائجه جميع جوانب الحياة فان الحلول يجب ان تكون ابداعية وليست تقليدية، جماعية وليس فردية، سريعة وليست بطيئة تعتمد بالدرجة الادنى على الجهود الذاتية وليس الاجنبية.

هذا مما فرض على الباحث التفكير في انسب الطرائق التي تستجيب لهذه المطالب الانية، واهتدى الى اختيار تقنية استثارة الابداعية على مستوى المجموعة، علما بانها ليس التقنية الوحيدة لمعالجة مشكلات الواقع، ولكن قيامها على الابداع كان مبررا بيد الباحث لاختيارها، زد على ذلك ان معيار التفريق بين المعارف الشعبية والمعارف العلمية والتفريق بين التخصصات العلمية وغير العلمية والتفريق بين الامم المتقدمة والامم المتخلفة هو معيار المنهج العلمي في الحصول على المعارف وحل المشكلات.بما فيه من موضوعية ودقة وتحكم وتجريب وما يسفر عنه من نتائج قابلة للتطبيق العملية وقابلة للاعادة.

ان الاحساس بهذه المشكلة وما تبعه من تحديد لها وحصرها، جعل الباحث يتسائل هل ان هذه المشكلة كما واجهها وعرضها في اعلاه، تعرضت الى الدراسة والبحث من قبل باحثين سابقين؟ ام انها ما زالت بكرا؟ ولدى استطلاع الميدان لم يجد بحثا ذا علاقة مباشرة، بل وجدت بحوث في الابداع كتلك التي كرست لاكتشاف العملية الابداعية او تلك التي تناولت علاقة القدرات الابداعية ببعض سمات الشخصية او ببعض اضطراباتها. ولم يجد اي دراسة ربطت بين طريقة دراسة العملية الابداعية وحل مشكلات التناقضات الناجمة عن الاوضاع الاجتماعية - الاقتصادية المتغيرة او المتطورة.

ان هذه النتيجة جعلت الباحث يصوغ مشكلة البحث بـ « المعالجات الابداعية على مستوى المجموعة لمشكلة تناقضات الحياة الاجتماعية - الاقتصادية.

٢- اهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث في :

٢-١- القاء الضوء على بعض التناقضات في الحياة الاجتماعية - الاقتصادية وكيفية تشخيصها وتوضيح الطريقة التي تستخدم في ايجاد الحلول لها.

٢-٢- تمهيد السبل لاقتراب الفنانين المبدعين الذين تغلب عليهم الذاتية من الواقع الذي تغلب عليه الموضوعية.

٢-٣- يقرب المسافة بين الابحاث الفنية الجمالية من جهة والابحاث العلمية في مجال الفن القائمة على اساس الموضوعية.

٢-٤- يمهد السبيل الى امكانية تاكيد الصلة بين التعليم الاكاديمي في تخصصات الفنون الجميلة وبين المؤسسات المجتمعية الانتاجية مما يساعد في تضييق الهوة بين هذين النوعين من المؤسسات.

٢-٥- يمكن ان يساعد اعتماد طريقة معينة في اثارة الابداع داخل مجموعة معينة.

٢-٦- يمكن ان يلقى بعض الاضواء امام المعنيين في وزارة التعليم العالي بعملية ربط التعليم العالي بواقع الانتاج.

٢-٧- يساعد في فهم الظروف الملائمة التي تساعد في اطلاق الطاقات الابداعية.

٢-٨- يقدم امكانية استعارة منهج بحث علمي من ميادين علمية وتكيفها لحل المشكلات حلا ابداعيا.

٣- اهداف البحث :

يرمى البحث الى تحقيق الاهداف التالية :

٣-١- ما مظاهر التناقضات التي يمكن ان تركز الجهود لمعالجتها ؟

٣-٢- باي صيغة تسهم العلوم الاجتماعية في معرفة تناقضات الحياة الاجتماعية - الاقتصادية؟

٣-٣- ما القدر الذي يمكن ان يسهم فيه تكامل التعليم والانتاج والبحث العلمي في فهم كامل وفعال من قبل الشباب للحد من التناقضات الاجتماعية - الاقتصادية؟

٣-٤- ما تعنيه استثارة الابداع على مستوى المجموعة؟

٣-٥- كيف يمكن تطبيق هذه التقنية في حل المشكلات المجتمعة؟

حدود البحث :

- يتحدد البحث بالوقوف على تناقضات الحياة الاجتماعية - الاقتصادية.
- يقتصر، على تقنية استثارة الابداع على مستوى المجموعة.

٥- تحديد المصطلحات :

٥-١- تكامل التعليم والبحث والانتاج :

يقصد به لاغراض هذا البحث : دمج تلك العناصر(التعليم، البحث، الانتاج) بكل واحد على ان تبقى بعض خصائص كل منها مستقلة وان الهدف النهائي لهذه العملية تحسين التعليم من الناحية النوعية مع التاكيد على نوعية اعداد المتخصصين وتوجيه الطاقات الابداعية توجيها استثاريا(٦).

٥-٢- التفكير الابداعي :

يتبنى الباحث التعريف الذي قدمه الكسندر روشكا للتعريف المبدع،، انه الوصول بسرعة الى المبادىء والافكار الجديدة بالنسبة للشخص في نشاطه او لمشكلة ثقافية و علمية او تقنية او وظيفية او عالمية.(٤)

٥-٣- البحث العلمي :

هو عملية تقص عن الحقائق ومعانيها وتطبيقاتها بالنسبة لمشكلة ما.

٥- ٤- الفن :

يتبنى الباحث تعريف(سوريو) الذي يرى ان الفن : نشاط ابداعي من شأنه ان يصنع اشياء او ينتج موضوعات وان الصلة وثيقة بين الفن والصناعة(٢).

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة :

واجهت منهجية البحث العلمي في العقود الاخيرة تغيرات عميقة بعد الانفتاح المتزايد للميادين العلمية المختلفة بعضها على البعض الاخر وتكوين علاقات متبادلة بينها بخاصة على المستوى المنهجي. اي الاستعارات في مناهج البحث من ميدان علمي الى آخر، وقد برزت هذه الظاهرة بدرجة اكبر في العلوم الاجتماعية اذ تمت استعارة بعض الطرائق والمناهج من العلوم الصرفة كما في حالة استعارة منهج بحوث العمليات او البحوث الاجرائية واستعارت التربة وعلم النفس والفنون- اداة تحليل المحتوى من وسائل الاتصال وعلى الاخص الصحافة التي انطلقت منها هذه الاداة واستعارة التربية وطرائق التدريس والفنون منهج تحليل النظم من الاقتصاد والتخطيط، وهكذا يتم تكيف المنهجيات المستعارة للميدان المستقبل او المستفيد، ومع ما تواجهه عمليتي الاستعارة والتكيف من مصاعب ناجمة عن عدم الوعي بهذا الوافد الجديد من جهة والرفض الذي يبديه الباحثون الذين الفوا مناهج تقليدية واعتادوا عليها فبدلا من ان يدرسوا المناهج المستعارة ويستوعبونها فهم يلجأون الى اسهل الطرائق وهي الرفض وليس من الصعب عليهم ايجاد المبررات لهذا الرفض.

ومن بين التخصصات التي اعتمدت في حل بحوثها العلمية(ليس الجمالية او النقدية) على منهجيات مستعارة يمكن ان يشار الى الفنون الجميلة اذا اعتمدت على منهجيات مستمدة من علم مناهج البحث العام ومن فروعه التطبيقية في مجالات العلوم التربوية والنفسية، زد على ذلك انها استعارت منهجيات من الادب والتاريخ والهندسة التطبيقية ووسائل الاتصال.

ان هذه الاستعارات المتعددة المصادر مع ما لها من فوائد، فان لها آثاراً سلبية على البحث والباحث، فالباحث في تخصصات الفنون الجميلة يبقى متأرجحاً بين هذا وذاك، فتخصصه الفني يشده الى الخيال والاحساس والتقدير الذاتي والحكم المنطقي الذي تنقصه الموضوعية وتطغى عليه التصورات الذاتية من جهة وبين متطلبات تلك التخصصات من جهة أخرى. واذا كان الباحث طالباً في الدراسات العليا في احد تخصصات الفنون الجميلة فالامر مرهون بالمشرف وما تلقاه من اعداد تخصصي وفي اي بلد تم هذا الاعداد وتبرز المشكلة على اشدها عند مناقشة رسالة او اطروحة ذلك الطالب من قبل لجنة متفاوتة الاتجاهات المنهجية الى حد التعارض.

ان ما يلاقيه باحث الفنون الجميلة المستعير منهجية من العلوم التربوية والنفسية تكمن في العينة وكيفية اختيارها وشروطها واعداد استمارات الاستبيان وادوات القياس وما تقوم عليه من اجراءات صدق وثبات. اما الباحث الذي يعتمد منهجيات من تخصصات اخرى فيواجه ايضاً صعوبات نابعة من طبيعة تلك التخصصات. ولكن هذا لا ينفي وجود اجراءات

وتقنيات خاصة بالتخصصات الفنية ..

ان مرحلة الاستعارة والتبني والتكييف ان تضمنت انواعاً من الاضطراب في منهجيات البحث فأنها لا تخلو من فوائد لأنها كانت تمثل المرحلة الاولى التي افرزت ايجابيات وسلبيات وبينت درجات امكانات النقل والاستعارة ، هذا مما يمهد السبيل للانتقال لمرحلة اخرى بهدف تطوير وتحسين وتكييف المنهجيات المستعارة واقامتها على ارضية من مؤشرات الفنون الجميلة وخصوصيتها.

ان منهجية البحث ليس غاية بذاتها ، بل هي وسيلة لحل المشكلات التي تبرز في مجالات الحياة الواقعية بخاصة تلك المشكلات التي تفرزها ظروف إستثنائية طارئة مثل ما يعاني منه الشعب العراقي من حصار دام أكثر من ثلاث سنوات وان هذا الحصار قد افرز مشكلات وتناقضات متزايدة بتزايد مدة الحصار.

ولكن الشعوب لم تقف مكتوفة الايدي امام تلك الكوارث ، بل تتصدى لها وبدرجات متفاوتة من اجل حلها او تحجيمها الى حين ومن ثم القضاء عليها ويبدأ الجميع بالتفكير بالاساليب اللازمة ، كما يحدث الان في العراق في اثناء فترة الحصار . وهنا تتفتق الاذهان عن سبل وادوات وتقنيات ومناهج من اجل تقديم الحلول الابداعية دون اغفال الحلول المستعارة من الخبرة المتراكمة محلياً وعالميا.

يتوجه الناس في مثل هذه الحالات نحو التفكير باسلوبين يتمثل الاسلوب الاول بتشخيص المشكلات الانية ومحاولة حلها أو التخفيف من وطأتها . اما الاسلوب الثاني فيكمن بالتفكير التحسبي اي اجراء الدراسات ووضع التصورات المستقبلية تحسباً لما سيبرز من تناقضات مستقبلاً فيما لو انتهت الازمة وزالت العوامل المسببة لها ماذا سيحصل في المجتمع وكيف تنظم الامور وكيف يبنى المجتمع بشرياً وموارداً وصناعة وزراعة وتربية . . الخ

ان الحلول الناجعة للمشكلات الانية او المتوقعة لابد من ان تكون حلولاً إبداعية . ولما كان الابداع يقوم على التفكير المبدع وليس إعتباطاً او وليداً للصدفة ، فلابد اذن من تبني منهجية علمية من اجل التوصل الى انتاج ابداعي يسهم في حل تلك المشكلات.

ان الابداع في الظروف الاستثنائية غالباً ما يكون جماعياً مع ان الابداع الجماعي ظل حسب روشكا - فترة طويلة مرفوضاً وغير معروف بسبب المفاهيم الفردية الموجودة انذاك(٤،ص١٢٥) وحجتهم في ذلك كما يقول روشكا ((ان الابداع حسب ما يرون نتاج روح فردية لان الاكتشافات والابتكارات التي تمت في الماضي وفي الوقت الحاضر ايضاً قد ارتبطت باسم شخص او فرد واحد))(٤،ص١٢٦) وبصرف النظر عن الشكوك حول امكانات الابداع الجماعي فان الباحث يذهب الى ما ذهب اليه روشكا من ان امكانية الابداع الجماعي قد بدأت في الوقت الحاضر تظهر الى العيان اكثر فأكثر. ومما يعزز ما ذهب اليه الباحث ذلك الرأي

الذي استقاه روشكا من مجلة الجامعة الكاثوليكية في ميلانو والذي نصه ((اننا مقتنعون قناعة تامة بان الوقت الحاضر يتطلب من الباحث ان يعمل ضمن الجماعة ووفق منهج مخطط ومدروس تنتظم فيه فرق البحث التي تتصرف بعيداً عن الارتجالية وعدم المسؤلية. وضمن هذا السياق انتهى (وتفيد) الى نتيجة تقول ((ان وراء كل مكتشف جماعة من الناس تدفعه للنجاح في العمل (٤،ص١٢٧)

ان الباحث اخذ بهذا الاتجاه القائل بالابداعية الجماعية ، لانه يتحدث عن مشكلات فرضتها مرحلة راهنة استثنائية وهي الحصار . وانه في مثل هذه الحالات تظهر الابداعية الجماعية كما يقول روشكا - في بعض اشكالها في التحولات السياسية والاجتماعية التي تتحقق على مسار التاريخ بمساعدة الجماعات المنظمة بعلاقة وثيقة مع الطبقة الصاعدة في مرحلة معينة من مراحل التاريخ)). (٤،ص١٢٧)

ومما لا شك فيه ان ظروفاً اقتصادية صعبة كهذه الناتجة عن الحصار تتطلب حلولاً جديدة وسريعة، وهذه الحلول لا تتحقق على المستوى الفردي الذي يكون محدود الاثر ويتطلب وقتاً طويلاً. لذا فالمطلوب حلول تسهم فيها اطراف عديدة يمثل فيها واقع العمل والمؤسسات الجامعية والمؤسسات الادارية على ان يتوحد ممثلو الاطراف في مجموعات عمل ابداعية . ولابد من ان يقوم نشاط تلك المجموعات على اسس من التنظيم والتخطيط والبرمجة، ومن اجل تحقيق هذه الغاية كرس الباحثون في بعض الدول الاجنبية جهوداً لتوحيد تلك الجماعات الابداعية ووضع القواعد وتوضيح البيئية التي تنظمها ، كتحديد العلاقات بين نوع الحل المقدم للمشكلة وبين شبكات الاتصال بين اعضاء المجموعة . وكما كتبت روكو ((ان هذا الاتجاه تمثل في دراسات ر. ب زاجوت وزميله. ودراسات العلاقات الانسانية في المجموعة واسلوب التفاهم بين المجموعة اضافة الى داقعية الاعضاء مثل دراسات موريتو وبلوكي وبروفير، وهناك من اكد اسلوب القيادة في المجموعة مثل لامبيرت))(٧،ص٢٠٧). وضمن هذا السياق اجريت دراسات تجريبية في علم النفس الاجتماعي لمجموعات العمل وتوصلت الى نتائج هامة من ابرزها ما توصل اليه (ياليف) ((من تحديد واستخدام اساليب ملموسة للتحقق من التقدم المنجز على مستوى المجموعة، اما كيل وماكشين وترينس فقد توصلو الى عامل التجانس فيما يتعلق بدرجة التطور للعوامل العقلية الابداعية الاعضاء كما ان (دان سينو) وزملاذه انتهوا الى تحديد التناسق السني بين البنى الرسمية والبنى غير الرسمية، وتوصل (باييف وبوليكارد الى تكامل الجوانب ودقة وقدرة على التميز الموضوعي للكفايات الفردية، اما روشكا وبوليكارد فقد اكدا العلاقات الشخصية القائمة على اساس التعاون والتنافس المهني))(٧،ص٢٠٧-٢٠٨).

اما اهم الطرائق المحتملة للابداعية في المجموعة فقد ذكرت (روكو) طريقة العصف

الذهني وطريقة الترابطات، واشارت الى ان هذه الطرائق تتضمن مؤشرات خاصة لمعايير بناء المجموعة الابداعية واسلوب الاعداد لها وكيفية عقد الاجتماعات وجمع الاجتماعات وتركيبها ومباديء العمل داخل الجماعة واجراءات اثارة الابداعية وتقنيات الاثارة ووسائل تقديم ما تم انجازه سواء من قبل الفرد او من قبل الجماعة. (٧،ص٢٠٨)

من كل ما تقدم يمكن استنتاج بعض المؤشرات التي تخدم في هذه الدراسة من اهمها :

١- ان الانفتاح بين العلوم في عصرنا الحاضر، سهل مهمة استعارة منهجيات البحث العلمي من ميدان علمي الى آخر.

٢- انتشرت ظاهرة الاستعارة والتكيف الفني وهو الاتجاه الصحيح.

٣- برزت ظاهرة استعارة المنهجيات في ميدان الفنون الجميلة بدرجات اكثر حدة من غيرها من الميادين.

٤- ان الاستعارة مع ما لها من اهمية وفوائد فانها في المراحل الاولى تركت آثار سلبية، يمكن استثمارها من اجل التحسين والتطوير لعمليات التكيف والفن.

٥- على الرغم من تباعد خاصية الذاتية التي يتسم بها الفن وخاصية الموضوعية التي يتسم بها منهج البحث العلمي، فان الجهود المبذولة لاقناع بحوث الفنون الجميلة الى منهج البحث العالمي الصارم، قد ساعدت في تقريب الثقة بينها وقد طوعت بعض مناهج البحوث لاستخدامها في بحوث الفنون الجميلة مع المرونة في تلك الصرامة المعهودة في البحث العلمي.

٦- ان تشخيص المشكلات التي تفرزها التناقضات الاجتماعية - الاقتصادية يمكن ان يعتمد على المنهجية المناسبة التي تفاعل فيها التقنيات المستعارة في الميادين المجاورة.

٧- ان مثل هذه المشكلات تتطلب حلولا ابداعية- جماعية قائمة على طرائق بحث ابداعية ايضا.

٨- ان الابداع في الظروف الاستثنائية غالبا ما يكون جماعيا، على الرغم من ان الابداع الفردي هو حجر الاساس للابداع الجماعي.

٩- ان الباحث تبنى اتجاه الابداع الجماعي الذي كشفت عنه ادبيات الاختصاص.

١٠- ثمة طريقة تستثار فيها الابداعية وهي طريقة المجموعة الابداعية التي درست جدواها واهميتها من قبل باحثين عديدين توصلوا الى اثبات الدور الهام لهذه الطريقة في استثارة الابداع.

١١- درست المجموعة الابداعية زوايا علم النفس الاجتماعي واظهرت النتائج مؤشرات ايجابية حول نتيجة المجموعة وتركيبها والعلاقات الوظيفية والانسانية داخلها.

١٢- اسفر الاطار النظري عن وجود طرائق هامة في استثارة الابداعية من اهمها العصف الذهني والمترابطات.

٢- الدراسات السابقة :

٢-١- لم يجد الباحث دراسات سابقة تناولت هذه المشكلة بصورة مباشرة او غير مباشرة مع وجود دراسات في الابداع بعامة اي ما العمليات التي تدور في ذهن المبدع؟ وما علاقة القدرات الابداعية ببعض جوانب الشخصية او القدرات الفعلية.

٢-٢- هذا على مستوى الادبيات العربية، اما على مستوى الادبيات العالمية فقد وجد الباحث ان الباحثة الرومانية(ميها يلاروكو) قد توصلت بعد الاطلاع على البحوث والدراسات العالمية التي تمت في هذا المجال الى جملة نتائج يمكن تلخيصها بما يلي(*) :

١- ان المجموعة الابداعية تمثل اطارا لحل المشكلات التي لا يمكن ان تحل من قبل المؤسسة فالمجموعة تصل بفترة قصيرة نسبيا وتفترض اختيار بعض الناس ذوي المستوى الابداعي العالي. كما ان هذه المجموعة ليس لها هدف تربوي وتعتمد على مبادرة الاعضاء مع اجراءات ابداعية، تلك هي وسائل بلوغ المجموعة لاهدافها تلك الاهداف التي تمثل اهتمامات قيادات المؤسسات.

ان المجموعة تمثل بالدرجة الاولى اسلوبا شاملا في تنمية واثارة الابداعية وهو اسلوب مستثمر نسبيا على مستوى المؤسسات الانتاجية ومعاهد البحوث- التصميم.

٢- ان ما توصلت اليه من حقائق اعلاه جعلها ترى انه على واضع النموذج للمجموعة الابداعية ينطلق من منطلقين محدودين هما :

أ- الخبرة الايجابية لمجموعات العمل ذات الابداعية العالية وكذلك خبرة الجماعات الابداعية في بلد معين.

ب- التخلص من النواقص على اساس التحقق من وجود امكانات ابداعية فردية من خلال تحليل امكانات الاشخاص ضعيفي الابداعية وكذلك ابداعية الجماعة من خلال دراسة جماعة العمل ذات النتائج الضعيفة(١٠).

٣- دراسة روكو Roco (١٩٨١) :

كان عنوان الدراسة اثارة الابداعية على مستوى المجموعة استهدفت الدراسة تعرف ابداعية الملاكات العاملة في البحث العلمي والانتاج. واشارت الباحثة ان اطلاعها على اتجاهات البحوث التي تمت في هذا المجال قد مكنتها من تحديد منهجية البحث العلمي في مجال المجموعة الابداعية. ثم استعرضت البحوث الخاصة بنموذج المجموعة الابداعية التي تبنتها ثم عرضت وصفا للبيانات الخاصة باعضاء المجموعة الابداعية قبل بدء العمل الابداعي. وقدمت وصفا يسيرا لعمل ومواصفات الاعضاء واجراء التجربة.

انتهت الباحثة الى عدد من النتائج اقامت عليها مجموعة من الاستنتاجات سوف يستعرضها الباحث في موضع لاحق.

ان الدراسات السابقة دلت على امكانية اثارة الابداعية على مستوى المجموعة.

(*)- اشارة الباحثة روكو الى كل من: Baev ,A, A. V. Kell SI N, Makesin

وغيرهم ينظر المصدر(٧). بخصوص هذه الاسماء.

الفصل الثالث

نتائج البحث ومناقشتها

١- المنهجية :

اتبعت في جمع المعلومات الطرائق التاريخية- الوثائقية واتبعت الطريقة المنطقية في تحليلها، واعتمدت الكتب والوثائق التي تمثل ادبيات الاختصاص مصادرا لتلك المعلومات دون الاستعانة بادوات القياس او الاستبيان او الملاحظة لعدم حاجة البحث لمثل تلك الادوات.

كرست اهداف البحث للتعرف على محاور ثلاثة هي :

١- تناقضات الحياة الاجتماعية- الاقتصادية وما ينجم عنها من مشكلات.

٢- علاقة منهج البحث العلمي- بالكشف عن تلك المشكلات وتقديم الحلول لها.

٣- اعتماد التفكير الابداعي للوصول الى تلك الحلول، بالاعتماد على الطرائق الابداعية في البحث عن حلول ابداعية.

٢- النتائج :

٢-١- تناقضات الحياة الاجتماعية ومشكلاتها :

تحددت اهداف البحث في هذا المحور بما يلي :

أ- ما مظاهر التناقضات التي يمكن ان تركز الجهود لمعالجتها؟

ب- باي درجة تسهم العلوم الاجتماعية في معرفة تناقض الحياة الاجتماعي- الاقتصادية؟

جـ- ما القدر الذي يمكن ان يسهم فيه تكامل التعليم والانتاج والبحث العلمي في فهم كامل وفعال من قبل الشباب لجدلية التناقضات الاجتماعية- الاقتصادية؟

للاجابة عن هذه الاسئلة استعرض الباحث ادبيات الاختصاص وانتهى الى ما يلي :

ان العلوم الاجتماعية وبضمنها الفن تدرس تناقضات الحياة الاجتماعية والاقتصادية ليس كمشكلات بحد ذاتها، بل لانه على اساسها يمكن ان يقوم فهم افضل للجوانب المعقدة التي تثيرها الحياة وما تثيره عملية التطور الاجتماعي باسره من مختلف الانشطة والحلول الضرورية والفعالة من اجلها.

«ان الاتجاهات نحو التناقضات التي تظهر في المجتمع والحياة هي من طبيعتها اتجاهات نحو العمل ونحو مطالب التقدم المجتمعي كذلك كما يقول(جورجا ابوستول)«ان الدولة تتبنى اتجاهات شجاعة وفعالة نحو التناقضات في الحياة الاجتماعية- الاقتصادية وهي اتجاهات حاسمة في النضال من اجل تعزيز وترفيه كل ما هو جديد ومتقدم وابداعي ... يجب النضال بصورة مستمرة وباصرار ضد كل ما هو قديم لا يتناسب والمرحلة الراهنة لتطور المجتمع وتوجيه الجديد من اجل التقدم السريع للقوى الانتاجية وتحيسن العلاقات الانسانية». (٥، ص٢٩).

ان هذه المهمة تلقى على عاتق تعلم العلوم الاجتماعية مطالب على استكمال وتوسيع المعالجات في الوقت الحاضر من خلال المساقات الدراسية بخصوص هذه المشكلة، بل لا بد من ان يتعلم الجيل بوضوح وباسلوب جديد من المعالجات ان جميع المشكلات الخاصة بالتناقضات الحياتية الاجتماعية- الاقتصادية يجب ان تكون موجهة بشكل جيد نحو الحياة ونحو الحياة العملية.

ومن اجل تحقيق التقدم في المجتمع ينبغي ان تكون مشكلات التناقضات متضمنة في البنية العامة للبرامج والكتب الجامعية في مجالات العلوم الاجتماعية.

ومن الجدير بالذكر ان بعض التناقضات يستمر بالظهور ومع وجود المعالجات الجادة عبر المراحل التاريخية وذلك راجع حسب(ابوستول) الى«ضعف الكفاية المركزة على خصوصية التناقضات التي تظهر في بعض المراحل التطورية للمجتمع والنقد السطحي الموجه الى اسلوب المعالجات ضمن تعلم العلوم الاجتماعية، كأن يتم التاكيد على الجوانب الكمية المتمثلة في عدد صفحات الكتاب الدراسي المكرسة لبعض المشكلات بالمقارنة مع مشكلات اخرى وضعف المناقشات للتجديدات والتطبيقات للتناقضات»(٥،ص٢٩).

ان مناهج الدراسة وحلقات المناقشة والمحاضرات يمكن ان تسهم في توضيح النواقص والتوجه نحو حل مشكلات التناقضات موضوع البحث، من خلال التركيز على العمل المنتج الذي يتم في المؤسسات المجتمعية خارج الجامعة من جهة وتوظيف هذه الدروس والانشطة لدراسة موضوعات ذات علاقة بالمرحلة الراهنة والمستقبلية مع تاكيد الجوانب النوعية للتطور المنشود من جهة اخرى.

ان تطوير الواقع الاجتماعي- الاقتصادي يحتاج الى التركيز على الانتقال الى مرحلة تحقيق كامل للثورة التقنية- العلمية في القطر وهذا مرهون بتطوير القوى الانتاجية وذلك عن طريق تكثيف الجهود نحو تطوير الصناعة والزراعة في ضوء الانجازات العلمية الحديثة.

ان المهمة التي تقع على عاتق الدولة بعد اجتياز مرحلة الحصار تتركز في خطين اولهما : تصفية ما تبقى من نواقص تركتها الفترات التخطيطية بمرحلة ما قبل الحصار بسبب القصور في انجاز الخطط السابقة كاملة- ان وجد مثل هذا النقص، اما الخط الثاني فيتمثل في تصفية ما تركه الحصار من تناقضات ومشكلات، ومهما كانت الجهود المبذولة فان التناقضات تستمر في المجتمع بشكل اخر كما يقول (ابو ستول)«قد تظهر التناقضات بين قرارات الدولة والاجراءات المتخذة في المؤتمرات العلمية او على مستوى تنفيذه لتلك القرارات والاجراءات(٥،ص٣٠) من هنا تبرز مهمة اخرى على الدولة تحملها وهي مهمة تحسبيه اي التحسب للمستقبل من اجل رفع المستوى التقني وخلق الضروف الجوهرية اللازمة للتقدم الاقتصادي من جهة وادخال نتائج البحوث العلمية في العملية الانتاجية من جهة ثانية ،اضافة

الى الاستثمار السريع للمصادر الاولية المحلية مع تبني التكنلوجيا الافضل والاصلح للاستخدام كضمانة اقتصادية لحل المشكلات الانية والمستقبلية ذات الاهمية الكبرى، اي معالجة التناقضات المشار اليها كالتقليل من الاستهلاك المادي وخفض الكلفة .

اما المهمة الثالثة التي تبرز في حل التناقضات تتمثل في احداث التوازن ما بين مستوى التجهيز التقني والاقتصادي والاستهلاك المادي والمبالغ المكرسة للمشاريع الصناعية ومطالب زيادة كفاية الاقتصاد.

ان مشكلة التناقضات الاجتماعية - الاقتصادية « لابد من ان تحضى بالدراسة ضمن المناهج الدراسية وبرامج الجامعات في البحث العلمي وان تعالج في مناهج جميع المواد كل حسب التخصص وحسب المرحلة التعليمية » (٥،ص٣١) فكما ان الاقتصاد السياسي يمكن ان يحل موضوعات مثل :التقدم التقني والنمو المستمر لانتاجية العمل والكلفة واساليب تخفيضها والمردود الاقتصادي والفائدة فأن الحدود الاخرى يمكن ان تعالج جوانب اخرى من تلك التناقضات ولايختلف الفن عن تلك المواد فدوره بارز في مجالات الاعلام وتحسين المنتجات الصناعية وترويجها وتسخير الابداع الفني من اجل التطور الاقتصادي وفي توعية المجتمع في مشكلات الواقع .وباساليب حلها وغيرها من الامور الاخرى .وحسب(ابو ستول)«ان التناقضات بين المستوى العالي للتقنية الانتاجية ومطالب النمو السريع لانتاجية العمل من جهة والمستوى المنخفض للاعداد العلمي للقوى العاملة بسب التعليم النظري من جهة اخرى تتطلب نوع من التكامل بين التعليم والانتاجية والبحث العلمي»(٥،ص٣١) .وهذا يقتضي اتخاذ اجراءات من قبل السلطات التعليمية بالنسبة لتحسين اعداد الطلبة نظرياً وعملياً من اجل تقديم الحلول لتناقضات تطور المجتمع .

٢-٢ - التناقضات بين القوى الانتاجية والعلاقات الانتاجية .

تكون قوى الانتاج والعلاقات الانتاجية وحدة جدلية عبر مراحل تطور المجتمع الانساني .وكما يقول (ابوستول) :ان هذين الجانبين لاسلوب الانتاج مرتبطان عضوياً فيما بينها ولكنها متناقضان بالوقت نفسه .وان الجوانب العملية لهذه التناقضات لا تحضى دائماً بالتأكيد المناسب على نوع المعالجة المناسبة لمشكلة التناقض هذه»(٥،ص٣١)

وهنا يفترض من الكتب الدراسية وبرامج البحث العلمي ان تعمل على تصفية اوضاع العمل التي تؤدي الى تناقض القوى الانتاجية الجديدة والقوى الاجتماعية الوطنية الجديدة ايضاً.

ان الثورة التقنية - العلمية المعاصرة تمارس تأثيراً عظيما في القوى الانتاجية مما يسبب تعميق التناقض بين القوى والعلاقات الانتاجية بخاصة في الاقطار المتقدمة صناعياً.

ان المطالب اعلاه تفرض ان يركز تعليم العلوم الاجتماعية على معالجة مشكلة التناقض بين

قوى الانتاج والعلاقات الانتاجية وبهذه التقنية يمكن تصفية الطابع الوصفي لمعالجة هذه المشكلات وان الطالب يمكن ان يعلم ان يفكر وان يقدر اهمية تحليل عوامل تطور المجتمع المعاصر ومعرفة برامج الدولة في التعليم وتعميقها.

وهنا يبرز دور الضلع الثاني في مثلث التعليم، البحث، الانتاج لان المشكلات والتناقضات لاتحل بقوة سحرية ولا بالقرارات الادارية او السياسية وحدها، بل لا بد ان تتخذ تلك القرارات على اساس من نتائج البحث العلمي،هذا ما يفسر توجه الدولة«الجماعات والافراد الى وضع الخطط لاجراء البحث لتخفيض تلك المشكلات واقتراح الحلول الناجحة لها. ان هذا الدور الهام يقودنا الى التساؤل عن المنهجيات العلمية التي تتبع في مثل هذه البحوث ولدى استعراض تازيخ العلم نجد العديد من المنهجيات قد اتبعت عبر التاريخ في معالجة مشكلات المجتمع ومن بين تلك المنهجيات ما اعتمدت تقنيات استثارة الابداعية للتوصل الى حلول جديدة وعدم الاكتفاء بالحلول التقليدية وتعددت تقنيات اثارة الابداع فمنها ما اكدت على الابداع الفردي ومنها اكدت الابداع الجماعي وثالثة اعتمدت الابداع ضمن المجموعة. وهذا النوع الاخير هو موضوع هذا البحث. وقد تبين في الفصل الثاني ان احدى التقنيات المناسبة لهذا الوصف هي تقنية الابداع ضمن المجموعة.

٢-٣- تقنية استثارة الابداع على مستوى المجموعة :

تضمنت اهداف البحث هدفاً تركز حول :ما تقنية البحث على مستوى المجموعة؟

وبعد استعراض بيان الاختصاص تبين ان هناك تقنيتان هامتان تتبعان في هذا المجال كما اوردت ذلك (روكو)* هما طريقة العصف الذهني وطريقة المترابطان فماهما هاتان التقنيتان؟ يذكر روشكا في كتابه الابداع العام والخاص الطرائق والتقنيات التي تستعمل بهدف حفز الافكار الابداعية وانتاجها ما يلي:«اكثر الطرائق انتشاراً هي المسماة العصف الذهني وطريقة السينيكتيك او (الجمع بين العناصر المختلفة)وهناك طرائق اخرى معروفة تحت تسمية هندسة القيم والاختراعية وهاتان تدوران في فلك الطريقتين السابقتين» إلا انه كرس جهده على ما اسماه بالطرائق الاساسية وهما العصف الذهني والسنكتيك. اما محمد سعيد، فقد اورد لي كتابة علي التربية في القيم العالي الجزء الاول ثمان طرائق وتقنيات يمكن ان تسهم في اثارة الابداع واغلبها مستخدمة للتدريس الجماعي. مثل « العصف الذهني والمائدة المستديرة والندوة والمجموعة التدريبية والممارسة ذاتية القيادة للقدرات العقلية وحل المشكلات وطريقه المشروع » ((٤،ص١٨١)و(٢،ص١٧١-١٧٢)

ان الباحث تحقيقاً لاهداف البحث يقتصر على تقنية العصف الذهني لانها من ابرز التقنيات وانهما تجمع اهم صفات تلك التقنيات.

---

*- ننظر الفصل الثاني من هذا البحث.

ان اهم طرائق العصف الذهني الذي اسسها (اوزبورن سنة ١٩٣٨ وطورها سنة ١٩٥٧ تهدف الى توليد الافكار الجديدة وتتلخص بجمع فريق صغير من الافراد لغرض التفكير وايجاد افكار جديدة لمواجهة المشكلة ويكون الجو غير نقدي ومتسامح تماماً بحيث يذكر الشخص اي شيء يخطر بباله ... اي هذه التقنية تزيد من انتاج الافكار وتدرب المشاركين على عادات التفكير المفيدة وانها تقوم - حسب روشكا- على الفصل الاصطناعي بين الاشكال من جهة وتقويمها ومحاكمتها من جهة اخرى، ويشير روشكا الى انها من وحي فرويدي ويدعو روشكا في هذا الفصل المحاكمات المؤجلة.

تقوم هذه الطريقة على اساس مراحل ثلاث ففي المرحلة الاولى يتم توضيح المشكلة وتحليلها الى عناصرها الاولية التي تنطوي عليها ثم يفوت من اجل عرضها في جلسة العرض الذهني التي تظم من ١٠-١٢ شخصاً.

اما المرحلة الثانية فتبدأ بأن يوضح مدير الجلسة للافراد كيفية العمل والسلوك ويطلب منهم الالتزام ببعض المطالب منها تجنب النقد او التقويم وتقبل اي فكرة مهما كانت خيالية او وهمية والادلاء باكبر عدد ممكن من الافكار ومتابعة افكار الاخرين.

اما المرحلة الثالثة فهي مرحلة تقويم الاشكال واختيارها وحسابها وقد تستغرق هذه المرحلة يوماً او اكثر بحيث يمكن للافراد ان تظهر لديهم افكار جديدة.

ان تقنية العصف الذهني طريقة فردية وجماعية ولكن اعدادها هو معد للعمل الجماعي(٤،ص١٨٣-١٨٤) ولهذا السبب اما الجانب الاساسي لاستثارة الابداعية على مستوى المجموعة تستغرق جلسة (العصف الذهني عادة(١٥-٦٠)دقيقة بمتوسط قدره ثلاثين دقيقة.

«تستعمل هذه التقنية لمعالجة المشكلات التي تتطلب حلولاً اكبر من المشكلات التي تستلزم محاكمات عقلية او تلك التي تتطلب اتخاذ قرار ما .وغالباً ما تعالج المشكلات التي تتطلب حلولاً بالأعلانات او بالمشكلات التجارية او بعض المشكلات التقنية التي يمكن ان تنطوي على عدد من الحلول ... وتستخدم في مجال البحث والتطوير»(٤،ص١٨٥)

اما التقنية الثانية وهي تقنية المترابطات او السنيكيكسي«فقد كانت بداية الاهتمام بها على يد غوردون سنة ١٩٤٤واكملت خصائصها بكثير من التفصيل في كتابه المترابطات واستعمل غوردون هذا المصطلح بنوع ثاني للاشارة الى الجمع بين العناصر المختلفة ...اي طريقة المترابطات كما يطلق عليها شتاين طريقة سفسطائية تشترك مع طريقة العصف الذهني بنقاط مشتركة غير انها تمتاز بمظاهر خاصة بها ...فالطابع الخاص لطريقة المترابطان هو استعمالها للكنايات والتماثلات...وهي تقوم على اليتين هما:جعل الغريب مألوفاً وجعل المألوف غريباً ... ومن اجل جعل الغريب مألوفاً والمألوف غريباً ينبغي الاستخدام المنظم للتماثلات وتحدد هذه التماثلات باربعة انواع :شخصية ومباشرة ورمزية وخيالية»(٤،ص١٨٨)

ان المقارنة بين هذه التقنية وتقنية العصف الذهني توضح - حسب غوردون «ان نقطة الضعف في طريقة العصف الذهني هي التوجه السريع نحو وضع الحلول حتى انه يتم طرح الافكار منذ اللحظة الاولى للجلسة ... إلا ان غوردون اعد نوعاً مختلفاً من التحضير بحيث ان المدير او الرئيس«يقوم هو وحده الذي يكون على علم بالمشكلة التي تطرح للمناقشة في البداية ...وعندما يحس المحرك او المدير ان الاعضاء قد اقتربوا من الموضوع الاساسي يعلن عن المشكلة المعروضة للحل»(٤،ص١٩٠)

اذن طريقة اوزبورن وطريقة غوردورن تختلفان - حسب ارنولد - فالاول يعد المشكلة بسرعة كبيرة اما الثاني فيتأخر كثيراً في طرحها كأنها في قفص الاتهام.

تتكون جماعة السينكنكيس- كما يذكر روشكا - ضمن مؤسسة ما من خمسة الى سبعة اشخاص مع مدير يسمى العميل الخبير ... ولا تستغرق الجلسة اكثر من ساعة ... وان توليد الاشكال والحلول وفقاً لطرائق المترابطات تمر بالمراحل التالية :-

١- تعين المشكلة المطروحة.

٢- جعل الغريب مألوفاً.

٣-فهم المشكلة.

٤- الاليات الاجرائية لانواع التماثلات.

٥- جعل المألوف غريباً.

٦- تقويم الحلول وأختيار ما يناسب المعايير المحددة مسبقاً.

وهناك تقنية اخرى يلجأ إليها المبدعون والباحثون وهي تقنية المناقشة او المباحثة التي تستعمل من اجل إيجاد حل او إيجاد المشكلات الجديدة التي تسهم في معرفة ظاهرة ما اوتخص مبدأ او اساس او طريقة لأن تقنيات العصف الذهني والمترابطات لا تنجح في مثل هذه الحالات لأنهما تستعملان في انتاج الافكار المتتالية او المتناوبة .

تحتاج تقنية المناقشة الى إعداد مسبق وان يكون لدى اعضاء الجماعة قدر كبير من الاهتمام بالمشكلة وان تكون المشكلة محضرة تحضيراً جيداً وان تناقش اراء الاعضاء مناقشة مفصلة ... وان تكون الاراء المطروحة عبر المناقشة ومعبرة وتمس الموضوع مباشرة وتحتاج الى ضبط النفس ومرونة العقل والوضوح في التعبير والتأني، ويتراوح حجم الجماعة ما بين ستة مشتركين وعشرين مشتركاً. ووقتها بحدود من ساعة ونصف الى ساعتين. (٤،ص١٩٥)

٢-٤- تكوين المجموعة الابداعية

نص الهدف (٣ - ٥) كيف يمكن تطبيق هذه التقنية في حل المشكلات المجتمعية. وتمهيدا للاجابة عن هذا السؤال ناقش الباحث طبيعة التناقضات الاجتماعية- الاقتصادية وما ينجم عنها من مشكلات، ثم عرج على دور منهجية البحث العلمي في معالجة المشكلات المجتمعية، ثم استعرض التقنيات التي تستخدم لاستثارة الابداعية على مستوى المجوعة وحدد ثلاث تقنيات (العصف الذهني والمترابطات والناقشة) وفي هذا الجزء من البحث ينتهي الباحث الى عرض الجانب التطبيقي لتلك التقنيات لحل المشكلات المجتمعية، ويتضمن هذا الاستعراض الاجراءات التي تتبع في تنظيم تقنية المجموعة الابداعية. يعتمد الباحث هنا في عرض الجانب التطبيقي على التجربة التي اجراتها الباحثة الرومانية (ميهاكيلاروكو)(٧،ص٢١١-٢٣٠). تقول روكو ان بناء المجموعة الابداعية يتم في خمس مراحل هي :

أ- تحديد الامكانات الابداعية لاعضاء المجموعة قبل تكوينها مع دراسة تفضيلات اعضائها الذاتية تجاه بعض المباديء التطبيقية وعمل المجموعات واساليب وانظمة العمل وانماط القيادة وانماط القادة يتم كل ذلك على اساس اختيارات سوسيو مترية تحدد العلاقات التفضيلية بين الاعضاء.

ب- جمع المعلومات عن عمل الجماعات التي ياتي منها اعضاء المجموعة الابداعية مثل مستوى الابداعية لتلك الجماعات واساليب القيادة فيها وسمات شخصية رئيس المجموعة في مجال العلاقات الانسانية.

جـ- يتم وضع التعليمات وتدريب المجموعة حسب ثلاث مراحل هي :

١- تدريب المجموعة بوساطة المفاهيم الخاصة بظاهرة الابداع وتحديد العوامل المعطلة والمثيرة للابداعية. ويتم في هذه المرحلة اطلاع اعضاء المجموعة على النتائج التي يتم تحقيقها في مجال تنفيذ الانشطة في مجموعة. وتحدد النواقص في هذه النواقص التي قد يتصف بها المستمع في المجموعة الابداعية ومنهم على التخلص منها.

٢- اعلام واسع لاعضاء المجموعة حول المعطيات الخاصة باسلوب تنفيذ النشاط من قبل المجموعة مثل المبادىء الوظيفية لاساليب الاعداد لجلسات العمل واساليب تقويم المشكلات ومعالجته وجو العمل والعلاقات ما بين الاعضاء، ودور الفائد واسهامه ... الخ.

٣- دراسة النظام المعرفى الخاص بطرائق الابداعية المطبقة وتعليم اعضاء المجموعة عدد من الاجراءات وهي معالجة المشكلات وتحديدها منطقيا ، التفكير المغرق ، التخيل المبدع ، استقراء الدوافع، المواقف الابداعية.

٤- ادخال المجموعة الابداعية في العمل يكون مرحلة الاعضاء فيها حلا مبدعا للمشكلات الاختصاصية.(٧،ص٢١١-٢١٢)

طرائق البحث استخدمت طرائق بحث وتدريب على الابداعية متعددة حسب مراحل التنفيذ لانشطة المجموعة ووفقا لخصوصية كل مجموعة ، مع الاشارة لكل طريقة استخدمت في المرحلة المعينة من مراحل عمل المجموعات . ونشير (روكو) ان بعضا من هذه الطرائق استخدمت خلال مراحل البحث كافة مثل الملاحضة النفسية - الاجتماعية والتجريب اضافة الى المحادثة الموجهة.

وتقول (روكو) انه قبل تكون المجموعات الابداعية تم عقد لقاءات تمهيدية مع الشباب القادمين من الوحدات الانتاجية ومن وحدات البحث وقد قدم في اطار تلك اللقاءات معلومات عامة تتعلق بالمجموعة الابدعية.

جلسات العمل : وصفت (روكو) جلسات العمل في بحثها المشار اليه بانها اتبعت خمسة انماط لاجتماعات عمل المجموعة هي :

١- اختيار المشكلة. ٢- تحديد المشكلات وتوزيعها الى مشكلات فرعية. ٣- تعميق اكثر الافكار والحلول الخاصة بالمشكلات موضوع الدراسة. ٤.تحليل وتقويم واختيار ناقد للافكار والحلول، ٥- وضع الوسائل اللازمة لتطبيق الافكار في العمل وصولا الى الحلول التي تقدمها المجموعة من اجل تحقيق الاهداف. ان الانماط الخمسة تنضم جميعها في جلسات المجموعة الابداعية بحيث تؤمن اجتياز مراحل العلمية الابداعية كلها ابتدائا من لحظة ظهور الافكار حتى مرحلة تجسيد تلك الافكار في العمل. وتتم خلال تلك المراحل ضمنيا ممارسة التنقيبات الابداعية الخاصة بكل لحظة رفيعة للابداعية. وقد اسهمت تنقيبات العصف الذهني والستكتيك وغيرها اما ابتكار الافكار وانطلاقها والتوصل الى الحل المبدع للمشكلات.

٥- ان المرحلة الاخيرة تمثلت فيما يتحقق من تقدم سواء على مستوى الاعضاء او على مستوى المجموعة.

ان المبداء الذي تقوم عليه طرائق التحقق في اسلوب الحل الذي تقدمه المجموعة يكمن في مقارنة القيم بمؤشرات التقدم الفردي والجماعي مثل عدد الافكار وعدد الحلول وتكرار ودرجة تفاعل تدخلات الاعضاء واصالة وكفاية نتائج المجموعة بصرف النظر عن فترات انشطة الجماعة(٧،ص٢١٢)

حجم المجموعات :

حددت (روكو) حجم المجموعات الابداعية بعدد من الاشخاص تراوح ما بين (٧-٢١) عضواً من الشباب الذين تراوحت اعمارهم ما بين (٢٣-٣٣) وضمت المجموعات شباباً من المهندسين «والتقنين والباحثين العلمين والمصممين وزعوا الى عشر مجموعات ابداعية في نطاق معهدين للبحث العلمي والهندسة التكنولوجية واربع مؤسسات انتاجية بواقع مجموعتين من الانتاج ومجموعتين من البحث -التصميم .اختير اعضاء المجموعات بدقة وتنظيم ونقد موضوع لمدة اكثر من سنة .

الاستنتاجات.

انتهت روكو الى عدد من النتائج والاستنتاجات منها ما تعلق بحجم وتكوين المجموعا ت والعلاقات بينها «والقيادات والقادة ومنها تعلقت بالاختيارات التي طبقت لمعرفة العلاقات التفصيلية ومنها تعلقت بالابعاد النفسية للمجموعات التي تكون المجموعات الابداعية واخرى حول التدريس الابداعي وهناك معطيات خاصة باجتماع العمل للمجموعات الابداعية كذلك توصلت الى نتائج خاصة بطرائق التحقق من التقدم الذي سجلته المجموعات الابداعية وعلى اساس هذه النتائج توصلت الباحثة الى عدد من الاستنتاجات فيما يتعلق بحجم المجموعة (٣-٧) عضواً واهمية التجانس في المجموعات من حيث الامكانات الابداعية ودور قائد المجموعة الذي ينبغي ان يكون خبيراً والصفات الاخلاقية -المهنية لاعضادالمجموعة ومما يعوق الابداعية عدم تساوي مستوئ نشاط العوامل الابداعية وهي المرونة والعلاقة والاصالة وهناك استنتاجات عديدة تناولت جوانب العملية الابداعية على مستوى المجموعة يهمنا هنا من الاستنتاج القائل :ان الابداعية على مستوى المجموعة برهنت على مستوى اعلى من الابداعية الفردية في حالة اثارة الامكانية الابداعية. (٧،ص٢٣١)

خلاصة بالنتائج ومناقشتها :

تبين من خلال استعراض النتائج ومناقش

١- تتركز الاتجاهات التي تتخذها التناقضات حول العمل وحول مطالب التقدم المجتمعي.

٢- تتحمل الدول مسؤولية تبني اتجاهات شجاعة وفعالة نحو التناقضات الاجتماعية -الاقتصادية من اجل تعزيز كل ما هو جديد وتقدم وترقية.

٣- يتحمل التعليم العالي نصيباً فيما يتعلق باسلوب معالجة التناقضات.

٤- ان بعضاً من التناقضات يستمر بالظهور على الرغم من وجود المعالجات الجادة عبر المراحل التاريخية وذلك راجع الى جملة اسباب منها اسلوب المعالجة ضمن تعليم العلوم الاجتماعية.

٥- ان مناهج الدراسة وحلقات المناقشة والمحاضرات يمكن ان تسهم في توضيح النواقص والتوجه نحو حل المشكلات من خلال التركيز على العمل المنتج في المؤسسات المجتمعية خارج الجامعة.

٦- تتركة مهام الدولة بعداجتياز مرحلة الحصار في خطين اولهما تصفية ما تبقى من نواقص تركتها فترات ما قبل الحصار والثاني يتمثل في تصفية ما تركه الحصار من تناقضات ومشكلات.

٧- لايمكن القضاء على التناقضات كلياً، بل ستظهر تناقضات اخرى كتلك التي تظهر بين قرارات الدولة والاجرادات التنفيذية او قرارات البحث العلمي او قرارات المؤتمرات.

٨- ثمة مهمة تحسبية تقع على عاتق الدولة هي المهمة التحسبية اي التحسب لتناقضات المستقبل.هناك مهمة اخرى تتمثل بضرورة احداث التوازن بين مستوى التجهيز التقني والاقتصادي والاستهلاك المادي ومطالب زيادة كفاية الاقتصاد.

٩- ثمة تناقضات تبرز بين القوى الانتاجية والعلاقات الانتاجية.

١٠- تمارس الثورة العلمية -التقنية تاثيراً قوياً في القوى الانتاجية مما يؤدي الى تعميق التناقضات بين هذه القوى والعلاقات الانتاجية.

١١- للبحث العلمي دور هام في تشخيص المشكلات واقتراح الحلول الناجحة لها.

١٢- يعتمد البحث العلمي في تادية هذا الدور على منهجيات متعددة من بينها اثارة الابداعية.

١٣- كشفت النتائج ان احدى التقنيات المناسبة هي تقنية الابداع على مستوى المجموعة.

١٤- كشفت النتائج ان التقنيات التي تستعمل بهدف حفز الافكار الابداعية وانتاجها هي العصف الذهني والتكنيك والمناقشة.

١٥- ان تقنية العصف الذهني تستعمل لمعالجة المشكلات التي تتطلب اتخاذ قرارها .

١٦- تضمنت النتائج توصيفاً لاجرادات البحث حسب تقنيات العصف الذهني والمترابطات والمناقشة .والاجرادات التي تتبع في تنظيم تقنية المجموعة الابداعية .

١٧- كشفت النتائج عن ان بناء المجموعة الابداعية يتم في خمس مراحل :تحديد الامكانات ،جمع المعلومات ،تدريب المجموعة ،اعلام واسع للاعضاد ،دراسة النظام المعرفي الخاص بالطراءق الابداعية المطبقة ،اختيار الحل المبدع للمشكلات.

١٨- تضمنت النتائج وصفاً لجلسات العمل وانماط الاجتماعات الخمسة وحجم المجموعة .

١٩- ان الابداعية على مستوى المجموعة برهنت على انها اعلى من الابداعية الفردية في حالة اثارة الامكانات الابداعية.

الاستنتاجات:

توصل الباحث -على اساس النتائج اعلاه - الى استنتاج ما يلي :

١- ان استثارة الابداع على مستوى المجموعة تفوق في الانتاج الابداعي (افكار او انتاج مادي) الاستثارة الفردية للابداعية.

٢- ان الانفتاح بين الميادين العلمية شجع على استعارة منهجيات البحث من ميدان الى اخر ،مع تكيفها حسب طبيعة الميدان المستعير.

٣- ان هناك تقنيات اصلح من غيرها من الطرائق او التقنيات لاثارة الابداعية وهي :العصف الذهني والمترابطات والمناقشة.

٤- ان تعليم العلوم الاجتماعية على المستوى الجامعي يمكن ان يسهم في حل المشكلات

الاجتماعية - الاقتصادية.

٥- ان تكوين مجموعات ابداعية مؤلفة من ممثلي ميدان العمل وممثلي الجامعة يسهم في تشخيص مشكلات تناقضات الحياة الاجتماعية - الاقتصادية.

٦- ان تكامل التعليم والبحث والانتاج يعد احد الاساليب لربط التعليم بالحياة.

التوصيات:

يوصي الباحث بما يلي :

١- ان تفيد الجامعة العراقية من توجه وزارة التعليم العالي والبحث العلمي نحو واقع العمل بان توظف هذا الاتجاه في تكوين مجموعات ابداعية لحل المشكلات التي يواجهها واقع العمل وكذلك تلك التي تواجهها الجامعة نفسها.

٢- ان تدخل الجامعة في برامجها الدراسية وبرامجها للبحث العلمي والذوات ما يؤكد تفهم الطلبة لمشكلات التناقضات الاجتماعية -الاقتصادية.

٣- ان تدرب الجامعة طلبتها على استخدام تقنيات اثارة الابداعية من جهة وكيفية تكوين المجموعات الابداعية.

٤- ان تقوم الجامعة باعلام واسع عن التقنيات الابداعية كما عالجتها ادبيات الاختصاص العالمية باستخدام، وسائل اتصال متعددة، كالبحوث والنشرات والمحاضرات والبرامج الاذاعية والتلفزيونية والصحافة.

٥- استقدام بعض الخبراء من الدول التي تتميز بالتطور التقني في هذا المجال من اجل الاسهام في تدريس الملاكات العراقية في هذا المجال.

٦- فتح الابواب بدرجة اوسع بين مختلف الميادين التخصصية بقصد تبادل منهجيات البحث العلمي وتكيفها.

المقترحات:

استكمالاً للبحث الحالي يقترح الباحث ما يلي :

١- القيام باجراد دراسات تجريبية ،للتعرف على فاعلية التقنيات الابداعية كالعصف الذهني والمترابطات والمناقشة في مجتمعنا ومقارنة النتائج التي تم التوصل اليها بما توصلت الادبيات العالمية .

٢- اجراد دراسات لمعرفة الكفاية الابداعية على مستوى المجموعة.

مصادر البحث ومراجعه

١- محمد سعيد، ابوطالب، السلوك الابداعي في التدريس الجامعي والبحث التربوي ،(رومنيو) مايس ١٩٩٤.

٢- ---------،--------- ، علم النفس الفني، الموصل: دار الحكمة، ١٩٩٠

٣- روشكا، الكساندر، ا لابداع العام والخاص ، الكويت: عالم المعرفة ١٩٨.

4- AL, Rosca, Gindirea creatoare , in : A . ghircev ALti , psihologie generala , editiaa A 11-- a , editurea didqctica si pedogica .

5 -- ApostoL , Gheorghe P., abordarea problemei contradictiictiilor vietii societ -- economic Im predarea stiintelor sociale , in : forum , Nr .3 martie 1977 , P.29 .

6 -- Mohamed saied , abou talib , Contributii La -- integrare invatamunntului cu cercetarea si productica , teza de doctorat , un . din bucuressti , 1978 .

7- Roco, Mihaela, stimularea creatirtatii lanivelul de groupa, in : Girboreanu, meria Si alti, stimularea crativitatii elevilor in procesul de invatamint, bucurest, editare didactica gi pedagogica, 1981.

بدائل المناظر المسرحية
ودورها في الاقلال من نفقات الانتاج

استاذ فن : سامي عبد الحميد نوري
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

المقدمـــة

مشكلة البحث والحاجة اليه

لم يكن العاملون في حقل المسرح في العصور الاولى من تاريخ الحركة المسرحية يستخدمون المناظر المسرحية المصنعة ومفرداتها كما يستخدمها اقرانهم في العصور المتقدمة، سواء من ناحية الشكل او من ناحية النوعية وموادها ام من ناحية الوظائف الخاصة بها. فقد كانت عمارة المسرح- مكان التمثيل- ترضي العاملين والمشاهدين باحثية مكان الحدث كما هو امامهم من غير اضافات منظرية او باضافات جزئية نوعا ما. كما لم يكن عامل الايهام بالبيئة يلعب دوره الفاعل في اقناع المشاهد. واذا ما استخدم البعض منهم في تلك الفترات نوعا من المناظر فانما كان استخداما محددا جدا. فالاغريق القدماء كانوا يكتفون بواجهة المسرح الاصلي بمنظر يقدمون امامه اعمالهم المسرحية وكان رجال الكنيسة في العصور الوسطى يستخدمون بناية الكنيسة نفسها مكانا للعرض المسرحي. وفي العصر الاليزابيثي تغير شكل العمارة المسرحية وتغيرت خطوط الرؤيا للنظارة ومع ذلك فقد كانت الواجهة وما تحتويه من مرافق مكانية هي المنظر الوحيد المستخدم في العروض المسرحية مهما اختلفت المسرحيات في امكن احداثها..

ومع دخول العرض المسرحي الى الاماكن الخاصة المغلقة وفي عصر النهضة بالذات برزت الحاجة الى المناظر المسرحية وبرزت الحاجة الى تحقيق عناصر الايهام في مكان الحدث وعند ذاك ظهر المنظر المرسوم ذو البعدين. اما المنظر المجسم ذو الابعاد الثلاثة فلم يظهر للوجود الا عند ظهور الاتجاه الواقعي في منتصف القرن التاسع عشر حيث كان لازما ان يتبع المكان المسرحي العناصر الانتاجية الاخرى من ناحية واقعيتها وماديتها الملموسة من اجل تحقيق عامل اقناع المشاهد وذلك عن طريق توفير عناصر الايهام فيها- اي من الموضوعة وفي الاخراج وفي التمثيل وفي المنظر وفي الاضاءة وما اليها.

وما من شك في ان بناء المنظر المجسم والمناظر المجسمة لاية مسرحية يقتضي توفير مبالغ لشراء المواد اللازمة لذلك البناء واخرى لاكمال كافة المتطلبات التي يقتضيها عنصر الايهام سواء في تفاصيل العمارة المكانية وطرازها ام في الملحقات اللازمة كالاثاث و(الاكسسوارات) والاصباغ. وباتت بعض المسرحيات التي تتحدد فيها الاماكن تكلف مبالغ كبيرة تصرف على تصميم وبناء المناظر. وحتى عند ظهور المدارس المسرحية الاخرى التي وقفت ضد الواقعية فانها لم تكن تستغني عن المناظر المصنعة باختلاف طرازها وتراكيبها فالمدرسة الرمزية والتعبيرية ظلتا تستخدمان مفردات(ديكورية) قريبة الشبه لتلك التي تستخدمها المدرسة الواقعية وان كانت بعض الاتجاهات تميل الى الاختزال وايجاد البدائل وتميل ايضا الى استخدام الدلالات اكثر من استخدام الكتل والاشكال الواقعية.

صحيح ان مسرحنا في العراق قد تناول الاشكال المختلفة للعروض المسرحية ولجأ الى الاساليب المتنوعة لها وطرق العديد من الابواب الفنية ولم يتمسك كثيرا بالواقعية وتفاصيلها ولكن ما زالت هناك بعض الفرق المسرحية تتمسك بضرورة بناء المناظر الواقعية ذات الكلفة المالية الكبيرة. وتحت وطأة الحصار الظالم الذي فرضته على قطرنا دول العدوان الاستعمارية ومن تبعهم وفي ظروف شحة المواد التي نصنع منها (الديكورات) المسرحية واثمانها الباهضة يصبح لزاما عار المنتج المسرحي ان يفكر جديا في تقليل النفقات وايجاد البدائل التي تعوض عن المناظر الكاملة . ومن هنا برزت مشكلة البحث هذا والحاجة الى القيام به.

اهمية البحث

تكمن اهمية هذا البحث في ايجاد الحلول لمشاكل ومصاعب تصاميم وبناء المناظر المسرحية وايجاد المنافذ اللازمة لايجاد البدائل التي تعوض عن تلك التي تكلف مبالغ طائلة بحيث لا تؤثر على طبيعة العرض المسرحي ولا على توفير البيئة المناسبة للشخوص المسرحية ولا على تهيئة الوسائل لاقناع المشاهدين ومما يسهل على العاملين في المسرح انتاج عروضهم بلا تردد ولا توقف لدى التفكير في كلفة الانتاج وخاصة عندما يقتضي الامر تقديم مسرحيات واقعية في مواضيعها وفي اشكالها وفي اساليب اخراجها من غير التضحية بالقيم الدرامية الفكرية والعاطفية والجمالية.

اهداف البحث

يهدف هذا البحث الى :

١) التعرف على امكانية ايجاد بدائل للمناظر المسرحية في العروض المسرحية المختلفة في اساليبها واتجاهاتها.

٢) التعرف على كيفية استخدام تلك البدائل بالصورة المثلى مما يحقق الغرض المطلوب منها.

٣) التعرف على وسائل تحقيق المهمات الاساسية للمناظر المسرحية سواء كانت وظيفية ام مساعدة ام ترفيهية.

٤) التعرف على بدائل استخدمها المسرحيون العراقيون في اعمالهم في الفترات السابقة.

حدود البحث

يتحدد هذا البحث في دراسة عدد معين من البدائل للمناظر المسرحية التي يفترضها الباحث ولانواع مختلفة من العروض المسرحية، كما يتحدد في القاء الضوء على عدد من البدائل للمناظر المسرحية التي ظهرت في المسرح في العراق خلال الفترة من الستينيات وحتى التسعينات من هذا القرن- اي خلال ثلاثين سنة وخصوصا في مسارح بغداد.

مصطلحات البحث

البدائل : جاء في المنجد ان بدل الشيء يعني غيره. اذ اتخذ عوضا عنه. وفي هذا البحث يقصد بالبدائل كل ما يعوض عن المناظر المسرحية سواء في المواد ام في التكوينات ام في الهيئات وبما يحقق اغراضها ووظائفها في العمل المسرحي.

المناظر المسرحية :

يقصد بها في هذا البحث كل ما يوضع على المسرح للدلالة على المكان الذي تدور فيه الاحداث او للدلالة على الخلفية التي يمثل امامها الممثلون في العرض المسرحي سواء كانت مصنعة ومركبة ام كانت ضمن عمارة المسرح نفسها وسواء كانت ممثلة للاماكن الحقيقية ام معبرة عنها.

نفقات الانتاج

ويقصد بها كل ما يصرف من مبالغ لتوفير تجهيز عناصر الانتاج المسرحي من اجور العاملين الى مواد بناء المناظر المسرحية وملحقاتها والى مبالغ ايجار القاعة ومصاريف الدعاية والاعلان وغيرها.

الاطار النظري

يتضمن الاطار النظري لهذا البحث ثلاثة مواضيع اساسية يمكن على اساسها دراسة امكانية استخدام البدائل للمناظر المسرحية وهي : مهمات المنظر المسرحي اولا واساليب المنظر المسرحي ثانيا وانواع المنظر المسرحي ومواده ثالثا.

اولا- مهمات المنظر المسرحي :

يتكون العرض المسرحي من عناصر سمعية وبصرية وحركية متعددة.وتمثل تلك العناصر- النص والممثل بصوته وجسمه والمنظر والزي والملحقات(الاكسسوار) والاضاءة وحركة كل من الممثل والمنظر والاضاءة. ويضاف الى ذلك الموسيقى والمؤثرات اجزاء العنصر السمعي. ولكل عنصر من تلك العناصر مهمة معينة لغرض جذب المشاهد والحفاظ على متابعته للعرض وبالتالي لاسناد العقل المسرحي ولايصال القيم الدرامية المختلفة. وتؤدي تلك العناصر مهمات معينة ايضا تؤدي وظيفتها في دعم العناصر الدرامية المتظمنة- الفكرة والحوار والشخصية والحبكة والصراع.

ويحدد(جون دولمان) مهمات المناظر المسرحية بما يلي : (١) التغطية والاخفاء حيث يختفي الممثلون خلف المنظر لينحجبوا عن رؤية المشاهدين في الفترات التي تدعو الضرورة ان يكون خارج منطقة التمثيل وعندما لا يشارك الممثلون في الفعل المسرحي. ويذكر ان كلمة(سكينا Skene) التي اشتقت منها كلمة(منظر) تعني باليونانية القديمة(الملجأ).(٢) التزيين حيث

كانت هذه الوظيفة مستخدمة منذ القدم فقد استخدمالاغريق القدماء بعض القطع (الديكورية) لاغراض التزيين اي لتجميل الخلفية المعمارية الثابتة. (٣) الايحاء بالجو النفسي حيث يتم ذلك عن طريق افتراض المكان والجو العام للمشهد من اجل تصعيد التأثير الدرامي. (٤) الايحاء بالمكان حيث ان الفعل المسرحي لا بد يحدث في مكان معين في هذا المشهد او ذاك. (٥) تصوير المكان حيث يساهم المنظر في تجديد ووصف الخصائص المحلية للبيئة.

[م ٣ ص٢٩٢]. وقد وجد الباحث بان دولمان قد اعطى ثلاثة مهمات متشابهة يمكن ان تصبح مهمة واحدة كما انه لم يركز على المهمة الاساسية للمنظر الا وهي المهمة الوظيفية التي تخدم الفعل وبدونها لا يمكن للفعل ان يتم او يتطور.

اما (ديفيد ويلكر) فيحدد المهمات على انها اربعة : (١) تاسيس آلية لتنظيم حركة ومواضع الممثلين حيث يعين المنظر حدود مناطق التمثيل واماكن حركة الممثلين وقوفهم وجلوسهم وتثبيت نقاط ارتكاز وملاذات لهم. (٢) التعبير عن الجو النفسي للمسرحية حيث ان المنظر يساعد على خلق واثاره المشاعر لدى الشخصيات التي تتحرك داخله او امامه، وذلك بتاثيرات التكوينات- باشكالها واحجامها والوانها وملمسها والفراغات بينها. (٣) اعطاء معلومة عن الصفات المحلية(Locale)للمسرحية وزمانها حيث يحمل المنظر صفات الفترة والبيئة والامة. (٤) بعث المتعة البصرية حيث لا بد ان يحمل المنظر بعض الصفات الجمالية مما يسر النفوس [م٥ ص ٢١]. ويرى الباحث ان ذلك التحديد للمهمات ليس دقيقا. فان آلية حركة الممثل قد تتم حتى بدون وجود المنظر وان الجو النفسي للمسرحية قد يحدث بمجرد اداء الممثلين ومشاعرهم. وهكذا فأنه لم يؤكد على المهمات الوظيفية للمنظر وعلاقتها بالفعل الدرامي.

ويشير (ميشيل جوزيف) الى ان المناظر تساعد على تاسيس العوامل التالية: (١) المكان والزمان- مكان الحدث وزمان وقوعه. (٢) الشخصية حيث يعبر المنظر عن حالة الشخصية الاجتماعية والاقتصادية وطباعها. (٣) الطراز حيث يوضح الاسلوب المعماري للمكان وفترة(٤) الجو الزمني: حيث تخلق الانطباعات عن الحالات النفسية التي تكتشف الشخوص في موقف معين ومكان معين وفقا للاشكال والالوان وعناصر التكوين الاخرى. (٥) التكوين حيث يساهم المنظر في استكمال تكوينات العناصر البصرية في الصورة المسرحية وعلاقاتها بالكتل الاخرى وباجسام الممثلين والاضاءة الموجهة على المنظر وما تثير من احساسات ومن مشاعر ومن قيم جمالية. [م ٨ ص٤١] . ولا يرى الباحث ان جوزيف قد الم بالمهمات جميعا وانما فصّل المهمة المساعدة لا غير.

ويذكر(هينغ نيلمز) المهمات الخمس للمنظر وهي: (١) المعالم الخلفية لغرض ابعاد المشاهد عن تشتت الذهن في مكان غير محدد المعالم. (٢) الاسلوب او الطراز لغرض خلق التوافق بين

مكان العرض واسلوب المسرحية نفسها. (٣) نقل المعلومات لغرض اعطاء فكرة عن المكان والزمان الذي ترويهما الاحداث. (٤) الجو لغرض اعطاء الاحساس العام الذي يكتنف شخوص المسرحية. (٥) القيم الجمالية لغرض جعل العين تتلذذ برؤية المنظر[م ٤ ص٢٧١- ٢٧٣] ويرى الباحث ان نيلمز يشير الى المهمة المساعدة ايضا دون المهمة الوظيفية.

وهكذا فان آراء المنظرين السابقين تبرز مهمات ثانوية ولا تؤكد المهمة الاصلية. وبناءا عليه فقد اتفق الباحث مع رأي (ديريك بوسكل) في تصنيفه للمنظر المسرحي وملحقاته بثلاث مراتب وفقا لمهماتها: (١) المرتبة الوظيفية: وتتمثل في المواد المطلوبة ماديا للمسرحية وتكون ضرورية للفعل المسرحي وللممثلين ومثلا على ذلك فيما لو كان للبطل للمسرحية ان يموت في فراش المرض فان المنظر يجب ان يحتوي على سرير او ما يماثل السرير امام خلفية مناسبة بسيطة كانت ام مركبة. (٢) المرتبة المساعدة: وتتمثل في المواد غير الضرورية للفعل الدرامي ولكنها تساعد على جعل ذلك الفعل مقنعا للمشاهدين وتساعد على تسهيل مهمة الممثل في تنفيذ العمل الرئيس والافعال الثانوية. وفي المثال السابق تكون الكراسي والشراشف ومفردات الادوية عوامل مساعدة للفعل. (٣) المرتبة التزيينية وهي تشمل المواد غير الضرورية للفعل وغيابها لا يلاحظه المشاهد بوضوح بيد انها تساعد على خلق الجو وتساعد الممثل على تنفيذ عمله، كما انها تضيف غنى وعمقاً بصريا للانتاج. وفي المثال السابق تكون الستائر والمزهريات والصور وسائل تزيينية تجميلية تضاف الى المنظر[م ٦ص ٣٨]. وقد اعتبر الباحث ان ذلك التصنيف للمهمات الذي اورده(بوسكل) مفيدا في اجراءات بحثه وبالتالي يكون اختيار البدائل على اساسه.

اساليب تصميم المنظر المسرحي

طالما ان المنظر المسرحي عنصر من عناصر الانتاج التي تساعد على تحديد الاماكن والفضاءات التي يمثل داخلها الممثلون. وطالما ان وجوده من عدمه يعتمد على طبيعة الانتاج المسرحي والمدرسة التي ينتمي اليها والفترة التي يمثلها، لذلك فان تلك العوامل هي التي تحدد اسلوب تصميم وتنفيذ منظر المسرحية وتكمن الاختيارات الرئيسية للاسلوب في المجالات التالية:

أ- هل يجب ان يكون المنظر تمثيليا، اي ان يكون محاكيا للواقع مكانيا وزمانيا. وغرض هذا الاسلوب خلق الايهام بالواقع. ويمكن تحقيقه بالمزج بين المواد الحقيقية والمواد المصنعة مسرحيا والممثلة للمواد الحقيقية اي البدائل لها ويمكن اللجوء اليها عندما يسبب تحضير المواد الحقيقية مشاكل مستعصية كما في حالة منظر غابة.

ب- هل يجب ان يكون المنظر تقديميا اي ان لا يكون محاكيا للواقع مكانيا وزمانيا وانما يفترض الواقع افتراضا. ويميل هذا الاسلوب الى استخدام المفردات والقطع(الديكورية) المختزلة

والمصنعة خصيصا للمسرح. كما في حالات الستائر المجردة والمنصات والمدرجات واجزاء من الجدران او اجزاء مختارة من المعمار.

ويمكن ان ياخذ هذا الاسلوب منحى تجريديا حيث يكون الغرض منه استخدام مادة واحدة اما لافتراض مواد اخرى مماثلة او مواد اخرى مختلفة ومثلا على ذلك فان كرسي عرش قد يفترض وجود قلعة وان سرير قد يفترض وجود غرفة نوم وراية واحدة يفترض وجود رايات عديدة ويمكن ان يفترض ايضا وجود معسكر للجيش ويمكن ان يوضع كرسي اعتيادي ويستخدم بافتراض قارب او مركبة.

ج- ما الصيغة المادية التي ياخذها المنظر؟ اذ ان هناك عدة خيارات في هذا المجال. فقد يكون المنظر على شكل ستارة مرسومة ذات بعدين، او قد يكون مجسما بثلاثة ابعاد، او قد يكون بشكل صورة معكوسة ضوئيا على شاشة بيضاء. كما يمكن ان ياخذ شكل منظر ثابت حيادي ليمثل اماكن متعددة مختلفة خلال العرض. او ان يكون مركبا لمناطق خاصة ومواد خاصة تستخدم في وقت واحد او في اوقات منفصلة كل على حدة. وقد يكون المنظر شبه ثابت اي تبقى اجزاء منه ثابتة واخرى متغيرة ومتحركة[٦ ص ٣٨].

وهكذا يمكن القول بان المنظر ووفقا للمعطيات سالفة الذكر اما ان يكون بيئة تتحرك داخلها شخوص المسرحية ويتعامل مع مفرداته الممثلون كما يتعاملون مع مفردات المكان في الحياة الواقعية ويسري هذا المبدأ على الاسلوب التمثيلي للمنظر. واما ان يكون خلفية تعرض الشخوص المسرحية ادوارها امامها ولا يتعامل الممثلون في هذه الحالة مع مفرداتها كتعاملهم مع مفردات المكان الواقعي. ففي المنظر التمثيلي يمكن للشخصية ان تفتح الشبابيك اوتغلقها او يمكن ان تتكأ على عمود رخامي. او يمكن ان تتدفأ على نار المدفأة. اما في المنظر التقديمي فلا يشترط مثل هذا التعامل. ان هدف المنظر التمثيلي انتاج نسخة مشابهة للطبيعة اما هدف المنظر التقديمي فهو زخرفي لتوفير الاحساس والجو المسرحي فقط. [٧ ص ٧٦]

انواع المنظر المسرحي وموارده

يحدد (هارولد بوريس) الانواع التالية للمناظر المسرحية:

١- المنظر ذو البعدين غير المؤطر: ويشمل الستائر والمعلقات والسقوف والشاشات.

٢- المنظر ذو البعدين المؤطر: ويشتمل المسطحات والاقواس والابواب والشبابيك وما اليها.

٣- المنظر ذو الابعاد الثلاثة: ويشتمل الغطاءات واقسام الوحدات المعمارية والمتوازيات والسلالم والتركيبات المعمارية للشرفات والجدران.

اما المواد المستخدمة في صنع الديكور وبناءه فهي كثيرة جدا لا يمكن حصرها بسهولة

ولكن يمكن ان تحدد بصفتين اساسيتين:

(١) المواد الطبيعية: وتشمل جذوع الاشجار واغصانها واوراقها والقصب والالياف النباتية وجلود الحيوانات واصوافها وغير ذلك مما يخف وزنه ويسهل حمله، ويمكن الاستفادة منه في اعطاء الصفات المحلية والبيئية.

(٢) المواد المصنعة: وهي جميع المواد التي تصنع لتستخدم في البناء في الحياة الاعتيادية وما يمكن استخدامها في بناء المناظر بيد ان مقتضيات الفضاء المسرحي ونفقات الانتاج تقتضي الاقتصاد على المواد التي يمكن وضعها على خشبة المسرح بسهولة ويمكن تغيير اماكنها بيسر كالاخشاب الخفيفة الوزن والاقمشة وخاصة الخام الاعتيادي و(الجنفاص) والخيش وهذا ما سار عليه المنتجون لفترات طويلة. وعندما ظهرت مواد صناعية اخرى يمكن استغلالها في بناء الديكور مثل (الفايبر كلاس) و(الستايرو بورد) و(البلاستيك) فقد اخذ المصممون يفكرون في كيفية استغلال هذه المواد الجديدة الا ان كلفتها المالية احيانا تجعلهم يترددون في استخدامها[م ٢ ص ١٣٤- ١٥٧].

ومن الجدير بالذكر ان اختيار المواد التي تبنى بها المناظر المسرحية لها الاثر الكبير في زيادة او اقلال نفقات الانتاج فكلما قل الثمن كلما كان ذلك مفضلا بشرط عدم التضحية بالمتانة وبالجمالية.ولا حاجة للبحث هذا بالدخول في تفاصيل المواد ونوعيتها ولا في كيفية صنعها اذ يمكن للقاريء الرجوع الى المراجع الخاصة في حالة ضرورة التعرف على المزيد.

البدائل الممكنة للمناظر

تطور المناظر وبدائلها في المسرح العالمي

قبل الدخول بالتحليل والمقارنة للعينات التي اختبرها الباحث من عروض المسرح العراقي والتي تشكل نماذج للبدائل، والتي يمكن بعد ذلك الاهتداء بمعطياتها لكي يستغني المصمم او المخرج عن المناظر الاصلية لغرض التخفيف من نفقات الانتاج وخصوصا في مثل هذا الظرف الاقتصادي الصعب الذي يمر به قطرنا، لا بد من انتقاء نماذج من المسرح العالمي، قديمه وحديثه، مثلت بدائل مصنعة وواضحة للمناظر المسرحية ولتكن تلك النماذج قاعدة للدراسة، لكي يمكن بضوء عناصرها وتكويناتها واستخداماتها وملامحها مقارنة النماذج المسرحية موضوعة البحث. وعمد الباحث الى وصف تلك النماذج وتحليلها حسب تدرج فتراتها التاريخية وتطور معطيات الاسلوبين الرئيسي للانتاج المسرحي- التمثيلي - المحاكاتي والتقديمي- السردي.

ولعل اول ما يطالع الدارس في هذا المجال هو استخدام عمارة المسرح الاصلية لمنظر مسرحي ذلك الاتجاه الذي ابتدأ منذ بداية ظهور المسرح كممارسة دنيوية على ايدي الاغريق القدماء ! اذ عندما تحولت العروض من طابعها الطقسي الديني الى طابعها المسرحي وظهرت نصوص مكتوبة تحتوي على شخوص وعلى ابعاد وعلى صراعات واحداث تقع في اماكن معينة وازمنة

معينة، ظهرت الحاجة الى بناية معينة تقدم فيها المسرحيات وهكذا فقد بنى الاغريق تلك البنايات الدائرية الشكل ذات المدرجات التي خصصت لجلوس المشاهدين والحلبة المركزية المخصصة للتمثيل والواجهة التي خصصت لاختفاء الممثلين من جهة وللتمثيل من جهة اخرى وكذلك لصد اصوات الممثلين وارجاعها الى المشاهدين كان هناك اتجاه شديد نحو اعتبار الخلفية المرئية جزء ثابت من المسرح نفسه.

ويوجد هذا ممثلاً في الواجهات المعمارية للمسارح الاغريقية والرومانية والاليزابية[م ١ ص ٣١٨]. ويؤكد منظرون اخرون ذلك المبدأ الذي يقول ان العمارة الاصلية كانت بمثابة منظر مسرحي " وينتهي الكثير من العلماء الى ان جدار الحرم الذي كان يقوم مقام مؤخرة المسرح وللمنظر المسرحي ... يرجع الى عهود لاحقة في تاريخ المسرح- قد استعمل مبكرا منذ مطلع القرن الخامس كمؤخرة لمنصة خشبية ثم في نهاية القرن كمؤخرة لمنصة حجرية"[م ٢ص ٢٤]. لقد كانت(الاوركسترا) في المسرح الاغريقي دائرية الشكل وكانت البداية لمعمارية المسرح وكانت تحتوي على المذبح في مركزها. وكان المشاهدون يقفون او يجلسون حول سفح التل. واضيف اليها بعد فترة مقاعد خشبية للمشاهدين سميت(تياترون Teatron) اي مكان للمشاهدة واستبدلت تلك المقاعد الخشبية فيما بعد بالمقاعد الحجرية، وظلت الاوركسترا والتايترون مستخدمة فترة طويلة قبل بناء(السكينا Skene)الخشبية التي كان يلجأ اليها الممثلون لتغيير ملابسهم، والتي كانت بمواجهة المشاهدين ولم تستخدم كخلفية للفعل المسرحي الا في زمن(اسخيلوس) ثم تطورت بعد ذلك الى البناء الحجري المزخرف والمشتمل على الاعمدة وبعد ذلك اضيف اليها طابق ثاني. وكان سقف الطابق الاول يكون افريزا سمي(البروسينيوين Proskenion)حيث يصعد عليه الممثلون في بعض المشاهد ليمثلوا ادوار الالهة. ولهذا الافريز مشابه له في شرفة المسرح الاليزابيثي- لقد كانت(السكينا)في فترة سوفوكلس قائمة الزوايا مع حياطين جانبيتين سميا(پارا سكينا Para Skene) بثلاثة فتحات للابواب بمستوى الارضية وكانت الباب الوسطية مركز التبور للفعل وليس هناك من دليل على ان الاغريق حالو ان يمثلوا الخلفية المنظرية بطريقة تخرج ممن الرمزية عموما ولكنهم استخدموا فعلاًبعض المناظر--- المرسومة للافتراض فقط والدليل على ذلك ما جاء في كتاب (ارستو فانيس). وفي الحقبات التالية عندما استخدموا (موشورات)ثلاثية الجوانب سميت (بيرياكتوي-periaktoi)كانت توضع على جانبي منطقة التمثيل ويمكن تدويرها لكي ينظر للمشاهدين ثلاثة سطوح زيتية مرسومة ، واحدا يمثل الاماكن ويرمز الى خلفية التراجيديا والثاني يصور المساكن ويرمز للكوميديا والثالث يظهر الاسيجة والاشجارويرمز الى المسرحية(الساتيرية). لقد شعر الاغريق القدماء بضرورة وجود المناظر خاصة بعد ان ذكرها ارسطو في اشارته الى عناصر التراجيديا ،وفي زمن سوفوكليس استخدمت اجزاء من المناظر

المرسومة كما ذكر سلفا وهناك دلائل واضحة على استخدامهم للملحقات والاثاث كمكان مفترض.

وهناك ايضا دلائل ثانية عن استخدامهم لميكانيكية خاصة في تحريك القطع الديكورية وقطع الاثاث وبضمنها (الاسكيايما Ecceclema) وهي عربات لنقل تلك القطع، وكذلك (الاكسوسترا Exostra) المشابهة للعربات ،(الماشينيا Machina) او الرافعة التي كانت تستخدم لرفع الممثلين الذين يمثلون الالهة[م ٣ ص ٢٧٥- ٢٧٨ م]. ولقد اشار ارستوفانيس في كتاباته الى الملحقات الواقعية واستخدمت في الكوميديات المناظر الاكثر واقعية كالتلال والاشجار والصخور وما اليها [م ٢ ص ٣].

وقام المسرحيون الرومان بعد ذلك ببناء مسارحهم باسلوب يقترب من اسلوب المسارح الاغريقية مع اختلافات معينة. ومن التغيرات التي احدثوها على تلك العمارة هي ان المسرح لديهم كان شبه دائري وتوجد فيه منطقة التمثيل وتحيط بها مدرجات جلوس المشاهدين بثلاثة ارباع المساحة تقريبا. وكانت بناية(السكينا) اكبر مما كانت عليه في المسرح الاغريقي وبجناحين كبيرين وبافريز بارز كبير ايضا مع اعمدة مزخرفة وسقفيات على الابواب. وكان الباب الوسطي لديهم اكبر من البابين الاخرين. وكان هناك سقف منحدر يغطي مساحة المسرح الواجهة وليس هناك من دليل على انهم استخدموا التزيينات المنظرية الأضافية على ما هو موجود في الواجهة المعمارية. ويذكر انهم استخدموا احيانا الاقمشة المرسومة المعلقة على الافاريز والابواب بدلا من البيرياكتوي الذي استخدمه الاغريق. واحيانا اخرى استخدموا ستارة كبيرة لتغطية السكينا.

وفي العصور الوسطى وبعد ان تبنت الكنيسة العمل المسرحي كانت بناية الكنيسة من الداخل تستخدم كمكان للعرض وعندما نقلوا المسرح الى الشوارع والساحات العامة استخدموا منصة متنقلة . ويذكر(هواينتج) بان العصور الوسطى شهدت ثلاثة انواع من المسارح"الاول: مسرح المصطبة المؤقت للفرق التمثيلية الجوالة. الثاني : المسارح المتصلة المستخدمة في تقديم مسرحيات الاسرار والمعجزات. الثالث : مسارح العربات المستخدمة في تقديم مسرحيات الاسرار الانجليزية والالمانية [م ٤ ص٢٩٢] . وكانت المسارح المتصلة تعتمد على فكرة تحريك المشاهدين بدلا من تحريك المناظر وتبديلها امامهم حيث كانت هناك عدة غرف وكلٌ منها تمثل منظرا او بيئة مختلفة . وعمدت الكنيسة بعد فتره الى تقليل عدد الغرف . اما في العهد الاليزابيثي فقد كانت ابنية المسارح قريبة الشبه با لمسارح الرومانية مع اختلافات معينة فا لبناية كانت هي الاخرى مفتوحة وفي الواجهة توجد خشبة المسرح التي تمتد مثل اللسان داخل الصالة وهناك بناية مرتفعة تحتوي على طابقين و مقدمة المسرح خشبية مثلثة الشكل وكانت الشرفة في الطابق الثاني محمولة على عمودين وفي المقدمة وعلى جانبيها

توجد ابواب تعلوها شرفات اخرى ايضا. وكانت تعلق الستائر على الفتحات . ولم يستخدم المسرح الاليزابيثي اي نوع من انواع المناظر وكان المسرحي يكتفي ببعض الاثاث والملحقات لاعطاء دلالات موحية بالمكان . وبعد ان ابتعد المسرحيون عن استخدام معمار المسرح كنظر اساسي لمسرحياتهم وخاصة بعد ان تغير تصميم البناء واصبحت البناية مقفلة تفرز منطقة التمثيل عن منطقة جلوس المشاهدين بأطار المسرح وما حدث من تطورات اخرى على العمارة في عصر النهضة ظهرت الحاجة الى استخدام المناظر المسرحية حيث استخدمت الستائر المرسومة والاجنحة والمناظر الجانبية وكان هدف المصممين من الرسم توفير الايهام با لعناصر الثلاثة عن طريق التظليل بالرسم على الستارة ذات البعدين ". ان فكرة خلق ايهام او تخيل مرئي للامكنة انماهو ثمرة طبيعية لاهتمام القرن السابع عشر بخطوط المنظور وقواعده، هذه القواعد التي فتحت افاقاً جديدة امام رسامي عصر النهضة [م ص٣١٨]وظلت الستارة المرسومة غير المؤطرة والاجنحة المؤطرة مستخدمة لقرون عديدة . ولم يقتصر استخدامها على الأيطاليين بل استخدمها الانكليز في القرن السابع عشر واول ما ظهرت لديهم في حفلات التنكر في البلاط . وكان (انيغو جونز)اول من ساهم في استخدامها بعد ان شاهد استخدامات الايطاليين لها وتشير رسومه الى حرية اكثر في اسلوب التنفيذ والرسم اكثر مما كانت عليه رسوم سيرليو وكان هو الذي " اوجد نظام تغير المناظر المسرحية بجعلها تنزلق على قنوات محفورة في خشبة المسرح [م ١ ص ٣٢٢]. ولا بد هنا من الاشارة الى انواع الستائر المرسومة التي استخدمت في تلك الفترة:(١) ستارة خلفية وستائر جانبية تغطي وتحيط بمنطقة التمثيل. (٢) ستارة خلفية مع ستائر خاصة بتغطية الجوانب. (٣) المتدليات وهي قطع قماش واسعة تمثل اجزاء مختلفة من المناظر كالسماء والاشجار [م ٢ ص ٢٠١ - ٢٠٦].

وعندما ظهر الاتجاه الواقعي في الفن المسرحي في اواسط القرن التاسع عشر وابتداءا من عام ١٨٣٠م. وعندما راح الكتاب يكتبون مسرحياتهم بموضوعات مستوحاة من الواقع ويجعلون احداثها تجري في بيئات حقيقية محاكاة للواقع الاجتماعي عندها تغيرت النظرة الى المناظر المسرحية وبات المنظر المرسوم غير متلائم وطبيعة ايحاءات النص وموضوعه وطبيعة حياة الشخوص والاماكن التي يعيشون فيها .وراح النقاد يعارضون اسلوب المناظر المرسومة وينادون بايجاد البدائل عنها وذلك بسبب زيفها وافتقارها الى عنصر الاقناع.

لقد كان الواقعيون في معالجاتهم الاخراجية اقرب الى النواحي العملية والتجارية"ومع بواكير عام ١٨٥٠ استخدم توم روبرتسون وجماعة البانكروفت في انكلترا المناظر المعلقة. وهي مناظر ذات اسقف وحوائط خلفية وجانبية استعملت بدلا من استخدام الستائر الملونة المعتادة. وقد ادى هذا الى استخدام ابواب ونوافذ حقيقية واشياء اخرى مثل المدافيء ذات الابعاد الحقيقية[م ١ ص ٣٢٥].

وكان المعارضون للواقعية الذين اظهروا تعارضهم لتوجهاتها بعد فترة قصيرة من ظهورها، اقوى الثائرين ضد المناظر المرسومة اضافة لثورتهم ضد المعالجة الواقعية في النواحي البصرية في العرض المسرحي[م ٣ ص ٢٩٩].

ومع ذلك فقد ارادوا ان يجعلوا من المناظر تتجاوز الواقع وتقترب من فن المسرح او باعتبارها فنا قائما بذاته وكان على رأس اولئك الانكليزي(غوردن كريغ) وتركزت احدى اعتراضاتهم على عدم ضرورة مبدأ الدقة التاريخية الذي لجأت اليه الواقعية والطبيعية سواء كان ذلك في المنظر ام في الزي المسرحي. وحتى اولئك الذين تمسكوا بالواقعية امثال(قسطنطين ستانسلافسكي) تبنى بعض الوسائط التي عممها الرمزيون.ففي مطلع القرن التاسع عشر ١٩٠٥ اخرج مسرحية(حياة انسان) لأندريف ووضع تصاميم المناظر لها(ڤي.اي.اغيريوف) الذي استغنى عن البناء الكامل للبيت الروسي واكتفى بتعليق ستارة قطيفة سوداء في الخلفية وعلق امامها اطر للابواب والشبابيك مصنوعة من الحبال البيضاء[م ١٠ ص ٢٥٢] وبذلك وفر الكثير من المواد المطلوبة لبناء المنظر الواقعي لذلك البيت واستغنى عن الكثير من تفاصيله.

وفي عام ١٩١٢ قام الانكليزي(غوردن كريغ) بتصميم مناظر مسرحية(هاملت) واخرجها لفرقة مسرح موسكو الفني وفي تصاميمه لتلك المسرحية لم يستخدم القلاع وباحات القصور وقاعات العرش كالتي في الدانيمارك يومها بل استخدم شاشات متحركة كان يغير تكويناتها مع تغير المشاهد، وبذلك اختصر الكثير من تكاليف الانتاج منطلقا من مبدأ الابتعاد عن الدقة التاريخية والايمان بان الفن المسرحي لابد ان يفرض العناصر الجمالية على العناصر الواقعية بل ويزيحها.

وفي عام ١٩٣٥ قام(مارتن براون) باخراج مسرحية اليوت(جريمة قتل في الكاندرائية) في مسرح ميركوري في لندن مستخدما الستائر فقط من غير ان يوظف تصاميم لبناية الكاتدرائية. وفي عام ١٩٥٣ اخرجت مسرحية(في انتظار غودو) لساموئيل بيكيت في باريس لاول مرة ولم يستخدم المخرج سوى شجرة جرداء امام خلفية سوداء. وفي عام ١٩٧٠ استغنى(بيتربروك) عن مناظر(حلم ليلة صيف) المتنوعة، الغابة والقصر- واكتفى بجدران بيضاء وارجوحتين(ترابيز) تتدليان من سقف المسرح.

وفي عام ١٩٧٥ شاهدت مسرحية(هاملت) اخرجها المخرج الطليعي الروسي(يوري لوبيموف) لمسرح تاكانغا في موسكو- مكتفيا باستخدام ستارة خيش كبيرة تستعرض المسرح وتتحرك باتجاهات مختلفة وتدور حول نفسها وبذلك استغنى عن مناظر القلعة والقصر وما اليها مما يتطلبه المنظر الواقعي للمسرحية.

وكانت الاعترافات على التكامل في التفاصيل التي تبنتها الواقعية قد ادت الى التقدم خطوة نحو الواقعية المبسطة حيث لم يجد انصارها ضرورة لمثل ذلك التكامل ولا داع للدقة

التاريخيةالمتحفية التي تخرج عن اطار الاضافة الفنية الخلاقة. وقد تفهم عدد من الفنانين بأنه بالأمكان استخدام الواقعية بصورة محددة وخصوصا في الواجهة الامامية من غير الاضطرار الى المبالغات اللتشبيهية. ويورد (دولمان) مثلا على ذلك في مشهد الشرفة في مسرحية(روميو وجوليت) حيث تكون الشرفة نفسها كمنظر امرا مفروغ منه رغم واقعيتها اما باقي تفاصيل منزل جوليت فليست ضرورية ولذا يمكن الاستغناء عنها.

والرمزية من اول المدارس التي عارضت الواقعية حيث اعتبرت عموما اسلوبا منفصلا او حركة بارزة في فن المنظر وبالطبع كانت لها مبرراتها حيث ان الرمز شيء يقف بديلا عن شيء اخر لا من الناحية التمثيلية ولكن من الناحية التقليدية- القناعة- وقد استخدمت الرمزية في المسرح في مجال الملحقات المسرحية اكثر من مجال المنظر. وفي المسرح الصيني مثلا فان عصا خشبية يمكن ان ترمز الى طفل حسب قناعة الممثلين والمشاهدين على حد سواء. وكان جمهور الفترة الاليزابيثية يتقبل وجود شجرة واحدة او غصن شجرة للدلالة على وجود غابة. وربما يصبح شباك نموطي الطراز رمزا للكنيسة. ورغم ان الاسلوبية مرتبطة بالرمزية ولكن هدفهما مختلفان حيث ان الرمزية تؤسس الفكر او الجو النفسي في حين تؤسس الاسلوبية الطراز او(النموذج Mode) ويهتم الاسلوبي في توفير نظام تزييني زخرفي يمكن ان يصف اسلوب كاتب معين او فكرته الرئيسة او مقصده او الفترة التي يعيشها او قوميته او فترة الانتاج. وعليه فان الاسلوبية تاخذ الشكل الخارجي للمسرحية. وفي بعض الاحيان تستخدم الاسلوبية كطريقة تزيينية للخلفية فقط في حين يكون التمثيل واقعيا[٣ ص ٣٠٨ - ٣٠٩].

اما الشكلانية فتدعو الى ابعاد المنظر المسرحي واستبداله بخلفية شكلية بحت، اي ان لا تكون الخلفية تشبيهية- تمثيلية- ولا موحية بل يجب ان تنتمي الى المسرح وليس الى المسرحية ولا تميز شيئا ما سوء الفضاء المسرحي. وانحدر هذا الاتجاه من المسرح الاليزابيثي والاغريقي. وينتمي الاسلوب التشكيلي في المنظر المسرحي الى الاتجاه الشكلي وان كانت بدايته ارتبطت بالواقعية. ان محاولة الحصول على تاثير تشكيلي(بلاستيكي) باحياء مقدمة المسرح بارتباطها بالاطار لم تكن ناجحة طالما ان الاطار يحدد التكوين ويؤسس المسافة الجمالية. ولذلك فان مسرح المنصة الخالي من الاطار يهيء الفرصة لتحقيق التاثير البلاستيكي من غير الغاء للمسافة الجمالية وهذا ما حدث في عمل راينهارت(المعجزة) الذي صممه(نورمان بيل غيديز).

وللتعبيرية دوافع عديدة وتتداخل فيها اساليب ومناهج متعددة ايضا حيث تستعير التعبيرية المسرحية الكثير من الفنون الاخرى وخصوصا الرسم. وتكون مرحلة متطورة من الانطباعية ويستخدم التعبيري المنظر استخداما خاصا وكذلك جميع عناصر الانتاج الاخرى وهدفه جعل جميع العناصر الحسية كاداة موحدة للتعبير عن التجربة الداخلية للبطل وموقفه.

وتاخذ الافعال والصور صيغة الحلم حيث تكون ناتجة عن تحرر اللاوعي من الرقيب ولذلك ياخذ المنظر طابع المبالغة في الحجوم والالوان ويتصف بالتشويهات البصرية كما لجدران المائلة والسقوف الهابطة والالوان المتناقضة. ولعل التكعيبية والتشكيلية صور اخرى للتعبير في مجال الفنون البصرية.

اما ملحمية برتيست فهي تاخذ من الواقعية شيئا وتنتمي الى المسرحية كليا حيث يختار مصمم المناظر اجزاء من الواقع وليس الواقع كله ،كما دعت الى استخدام المناظر المنعكسة على الشاشات عبر الشرائح الصورة او المرسومة :

ولا يفوت البحث في مجال البدائل للمناظر المسرحية من الاشارة الى استخدام الوسائل البصرية المتعددة في الديكور المسرحي وخصوصا تلك التقنية التي استخدمها الجيكوسلوفاكي (جوزيف زوفويودا)ومنها استخدام الاضاءة كعنصر اساسي من عناصر التكوين المنظري وكذلك استخدام الفانوس السحري (laterna majica)وقد توضح ذلك عند تصميمه لمسرحية (كوميديا الحشرات)للكاتب (جابك)عام ١٩٦٥ [١٠ص.٧٦٤.٧٦٥]

وبجدر القول ان المسرح الشرقي عموما لم يستخدم المناظر المسرحية بشكلها الواقعي الكامل بل كان يميل الى الاختزال والى الرموز والدلالات اكثر من لجوءه الى التفاصيل البيئية للمكان . فمثلا يستخدم قطعة قماش زرقاء للدلالة على النهر او عصا للدلالة على الشجرة وهكذا.

وفيما عدا عمارة المسرح الثابتة لم يكن الصينيون او اليابانيون القدماء يستخدمون مناظر اضافية . وقد كان هدفهم الاساس اثارة خيال المشاهد ليكمل الصورة المسرحية عن طريق الايحاء ،ومن الاستخدامات الحديثة لعمارة المسرح كبديل للمنظر المسرحي ما جرى عام ١٩١٩ في مسرح (فيه كولبية) بعد ان قام (لوس جوفية) باعادة بناء .وفق معمارية خاصة استخدم هيكلها الرئيس منظرا ثابتاً لعدة مسرحيات اخرجها فيما بعد المخرج الفرنسي (جاك كوبو)الذي كان يلجأ الى تغير بعض ملامح تلك العمارة الثابتة باضافات بسيطة على فتحاته كاضافة ستائر او اعمدة او بغلق بعض المداخل. [م ١٠ ص ٣٦٢].

هذا وقد استخدم بعض المصممين المعاصرين الضوء والاشعة الملونة والصور المعكوسة على الشاشة كوظيفة تكوينية بديلا للمنظر المسرحي. ومن اشهر الذين مارسوا هذا البديل هو المصمم الجيكوسلوفاكي(جوزيف زنوبودا) الذي اخترع ستارة الضوء وهي عبارة عن عدد من الاشعة الضوئية الصادرة من اجهزة موضوعة في مقدمة المسرح وباتجاه المشاهدين وبزاوية منفرجة مع الخشبة بحيث لا تسقط تلك الاشعة على الابصار مباشرة ولكنها بمجموعها تحجب الرؤية عن الجمهور كما انه استخدم عددا من الابتكارات في الضوء لتكون بديلا للمنظر او عنصرا مساهما فيه

بدائل المناظر في المسرح في العراق

بضوء الاستعراض المختصر لتطور المناظر في المسرح العالمي وللمناظر البديلة التي استخدمها المسرحيون في اوروبا وفي الشرق، يمكن وضع التصنيف التالي كمعيار لتحليل عينات هذا البحث التي اختيرت قصديا من عروض المسرح في العراق خلال فترة تبدأ من منتصف الخمسينات وحتى بداية التسعينات من هذا القرن. وعن طريق وصف وتحليل النماذج التي استخدمها المصممون والمخرجون العراقيون كبدائل عن المناظر التي كانت تحتمها طبيعة العروض المسرحية. يمكن الاهتداء بها والحذو حذوها عند تصميم مناظر المسرحيات في هذه الفترة التي تحتم الاقلال من نفقات الانتاج وعدم التبذير وتدعو الى اللجوء الى التدبير لكي يمكن مواجهة ظرف الحصار الذي شحت فيه المواد او ارتفعت اسعارها.

واذا كان البحث قد اقتصر على تلك النماذج فهذا لا يعني عدم وجود نماذج اخرى استخدمها المخرجون ولكنها جميعا نماذج عمدت الى الاختزال او الى التعويض لا يسبب الضيق المالي وزيادة نفقات الانتاج بل بسبب النظرة الفنية التي تحلى بها اولئك. ومن جهة اخرى فقد لجأ البعض منهم الى تلك البدائل بسبب الافتقار الى رصيد مالي كفوء. ويمكن تحديد ذلك التصنيف بثلاثة انواع من البدائل. اولها عمارة المسرح كبديل وثانيها البدائل الاختزالية وثالثهما البدائل الابتكارية. ورابعها البدائل احادية المواد او متعددة المواد.

اولا- عمارة المسرح بديلا:

قام البعض من المخرجين العراقيين باستغلال الاماكن الاثرية او البنايات الاخرى غير البناية التقليدية للمسرح فضاءات لعرض مسرحياتهم ومن غير استخدام للمناظر المسرحية المصنوعة. وفي ادناه نماذج من تلك العروض:

١- فيت روك : في عام ١٩٧٢ قام جعفر علي بعرض مسرحية(فيت روك) لميغان تيري ومن اخراجه في حصن الاخيضر مع طلبة اكاديمية الفنون الجميلة ورغم ان المسرحية هذه تتعرض للحرب الامريكية الشائبة وقد عرضت في شوارع وساحات بعض المدن الامريكية ومن غير استخدام للمناظر ايضا ورغم ان احداثها تقع في اماكن متعددة مثل معسكرات الجيش وساحات المعارك والبيوت الا ان المخرج العراقي لم يتقيد باخراجه باماكن الاحداث الواقعية وانما اتخذ من عمارة الحصن فضاءات يتحرك فيها الممثلون بحرية ورغم ان اماكن احداث المسرحية لا تتوافق مع تلك الفضاءاتإلا ان المهم هو افكار المسرحية وليس اماكن وقوع احداثها، تلك الافكار التي تقف بالضد من الحروب و تدعو للسلام بين بني البشر[١١

ص١١١].

٢- ملحمة كلكامش : وفي عام(١٩٧٧) قام سامي عبد الحميد بنقل عرضه لملحمة كلكامش من مسرح الاكاديمية الصغير الى المسرح الاثري في بابل. ولم يستخدم في عرضه هناك سوى قطع معينة من(الديكور) المتحرك وظلت الانقاض الاثرية المواجهة لمدرجات جلوس المشاهدين هي الخلفية التي يمثل امامها الممثلون وكانت الاجواء التي هيمنت على المكان مناسبة لعرض مثل تلك الملحمة التي تتعدد فيها المناظر[١١ ص ١٢٠].

٣- ترنيمة الكرسي الهزاز : في عام(١٩٩٠) قدم عوني كرومي من اخراجه مسرحية(ترنيمة الكرسي الهزاز) لفاروق محمد في بناية منتدى المسرح واستغل الغرف الموجودة في ذلك البيت العراقي التراثي وباحته الرئيسة لتكون مواقع الاحداث المسرحية. ولو قدم ذلك العرض في بناية من بنايات المسرح التقليدي لاضطر المخرج الى بناء مناظر لغرفتين وللباحة ولكلفه ذلك مبلغا كبيرا من المال ينفق على شراء الاخشاب والخيش والاصباغ وما يتبع ذلك من امور. وبعد تقديم تلك المسرحية حاول مخرجون عديدون استغلال بناية المنتدى لعروضهم المسرحية ولكن لم يكن استغلالهم بالطريقة المثلى الذي قام بها المخرج كرومي حيث كان البعض منهم يضيف قطع ديكورية الى العمارة الاصلية ويوضب المكان كما في مسرح الاطار التقليدي.

٤- الى اشعار آخر : حذا سامي عبد الحميد حذو عوني كرومي في استغلال بناية المنتدى عندما قدم فيها مسرحية(الى اشعار آخر) عام(١٩٧١) لعبد الكريم السوداني والتي انتجتها فرقة المسرح الفني الحديث ورغم ان افعال المسرحية تقع في اماكن متعددة- عيادة طبيب، سوق، شارع، مكتب .. الخ. الا ان المخرج جعل من غرف البناية الاصلية وابوابها وسلمها وشرفاتها بدائل لاماكن النص ولم تنفق الفرقة سوى مبالغ زهيدة جدا ككلفة للملحقات والادوات. " لم تكن هناك ازياء ولا مكياج ولا ديكور بل تقميص سريع وتبادل مواقع باقل قدر من وسائل صنع الهوية[١٢ ص] ويؤكد صلاح حسن الرأي بالأقتصاد بالنفقات في هذا العمل قائلا« لقد استخدم المخرج في هذا العمل اقل ما يمكن من الاشياء واعني الديكور، الاكسسوار، الموسيقى، المكياج، الانارة، بمعنى آخر انه اعتمد اسلوبية المسرح الفقير ... » [١٣ ص].

٥- عزلة الكريستال : عام ١٩٩٢ وفي مهرجان المسرح العربي قدم صلاح القصب مسرحية(عزلة الكريستال) المعتمدة على قصيدة للشاعر خزعل الماجدي امام احدى بنايات كلية الفنون الجميلة ولم يستخدم من المناظر المصنعة شيئا بل استغل الباب الرئيسي للبناية ونوافذها وطوابقها اماكن لعمل الممثلين. واستغل الفضاء الفسيح للمكان استغلالا حقق اجواء مناسبة للعمل.

وقبلها بسنوات قدم سامي عبد الحميد مسرحية(الرحلة الاخيرة للسندباد) لكريم جمعة في ساحات الكلية وحدائقها ولم يستخدم هو الاخر اية مناظر مصنعة وبعدها قدم محمد صبري صالح مسرحية(القردوح) في ساحة قسم التربية الفنية.

ثانيا- البدائل التجريدية والاختزالية :-

عمد بعض مصممي الديكور في العراق الى التجريد والاختزال في بعض المناظر لمسرحيات واقعية او تاريخية تتناقض طبيعتها وعامل التجريد. ومن النماذج التي تذكر في هذا المجال.

١- انتيغونا : عام ١٩٦٦ قدمت الفرقة القومية للتمثيل مسرحية جان انوي(انتيغونا) اخرجها سامي عبد الحميد وصمم الديكور لها كاظم حيدر الذي اكتفى في تصميمه على مرتفع يستعرض وسط الخشبة واطار شباك معلق فوق وسط المرتفع. مختزلا بذلك الاماكن التاريخية التي تقع فيها احداث المسرحية ذات الموضوعة التاريخية والمعالجة الحديثة واضافة الى ذلك فقد نقش اجنحة المسرح السوداء اللون بموتيفات مبهمة المعالم لا تدل الا على التشرد والضياع. ولم يلتزم المصمم بتفاصيل الدقة التاريخية ولا بمعماريته اطلاقا.

٢- في انتظار غودو : وفي الجمعية البغدادية اخرج سامي عبد الحميد مسرحية ساموئيل بيكيت(في انتظار غودو) ترجمة جبرا ابراهيم جبرا عام ١٩٦٧ ولم يستخدم المخرج حينذاك سوى خشبة المسرح العارية وستارة خلفية بيضاء امامها غصن شجرة متيبس ملتزما بارشادات المؤلف وموفرا للمنتج تكاليف الانتاج فيما لو استخدم ديكورا كاملا مقارنة بما صرف لديكور آخر لنفس العمل انتج لحساب فرقة المسرح الفني الحديث بعد ذلك بسنوات قام بتصميمه فاضل السوداني حيث بنى شجرة ضخمة وسط المسرح كلف بناؤها مبلغا معينا ولم تؤدي الغرض المطلوب كما ادى ذلك الغصن المتيبس الذي استعمل في مسرح الجمعية البغدادية.

٣- جزيرة الماعز : عام ١٩٨٥ اخرج سامي عبد الحميد مسرحية اوغوبيتي(جزيرة الماعز) التي تقع احداثها في بيت ريفي في جزيرة ايطالية وقد اختار المخرج المسرح الدائري الصغير مكانا لعرض مسرحيته وقام الدكتور عباس علي جعفر بتصميم مناظرها حيث اختزل المفردات الى تكوينات من القصب اليابس وزعت على ثلاثة جوانب من الحلبة وقد ادت تلك التكوينات مهمتها الوظيفية والتزيينية، واعطت ايحاءاً كاملا بالمكان والجو النفسي للشخوص حيث الحياة الجافة المتعطشة لان ترتوي. وعلى المسرح نفسه قدم المخرج نفسه مسرحية جان جنية(السود) بديكور مختزل لا يتعدى لوحتين بلونين اسود وابيض تمثل كل واحدة منهما مكانا لقطبي الصراع الوهمي. وقد رشت على شاشة البيض خيوط من الصبغ الاحمر كدلالة رمزية ولكنها تقليدية لروح الشر التي يحملها البيض و رسمت على شاشة الزنوج شمس كبيرة كدلالة رمزية وهي تقليدية ايضاً لروح الخير والشوق الى التحرر من عبودية البيض .[١٤ص٢٧].

٤- عدو الشعب :في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٦٧ اخرج بدري حسون فريد مسرحية(عدو الشعب)لأسن وبدلاً من استخدام منظر واقعي لأماكن في النرويج استخدم ستارة سوداء امامها أطر خشب بيضاء تمثل الابواب والشبابيك ونهج في ذلك النهج نفسه الذي اخرج به ستانسلافسكي مسرحية اندريف(حياة انسان).

٥- الملك هو الملك :أخرج الدكتور فاضل خليل مسرحية سعد الله ونوس(الملك هو الملك)عام١٩٧٩ لأكاديمية الفنون الجميلة وفي مسرحها الصغير لم يستخدم المصمم قطع ديكورية صغيرة ومتحركة حملت تزينات وموتيفات زخرفية عربية[١١ص٢١٧]

ثالثاً - البدائل الابتكارية :اختار بعض المخرجين العراقين مفردات ديكورية تجمع بين وظيفتها المنظرية ومهمتها الادواتية مستغنين عن بناء مناظر كاملة ومكتفين بخلفيات بيضاء او سوداء تتحرك امامها اجساد الممثلين وادواتهم .وندرج في ادناه نماذج لذلك الاتجاه :

١- المتنبي :اعتاد المخرج الراحل ابراهيم جلال ان يستخدم(السايكلورما)بشكل واسع في معظم المسرحيات التي يخرجها ولا يميل الى المناظر الكبيرة المصنعة والتي تحتل فضاء المسرح .وفي مسرحية(المتنبي)لمؤلفها عادل كاظم من انتاج الفرقة القومية سار بهذا الاتجاه حيث كانت الخلفية البيضاء التي تتلون بين الحين والاخر هي المنظر الرئيسي في العرض وعُلق في مقدمة المسرح قطعة قماش تمثل خيمة عربية وما تبقى من تكوينات متنوعة بتنوع الاماكن فقد كانت تصنعها اجسام الممثلين وبعض الاثاث المستخدم

٢- الملك لير :اخرج الدكتور صلاح القصب مسرحية شكسبير المعروفة(الملك لير)عام ١٩٨٥على مسرح الرشيد في مهرجان المسرح العربي الاول الذي تبناه منتدى الادباء الشباب. ولم يستخدم المخرج لتلك المسرحية مناظر اطلاقاً بل اكتفى بقطعة قماش كبيرة استخدمها الممثلون استخدامات متعددة مرة تمثل ارض جرداء ومرة تمثل بحراً ومرة اخرى تمثل رداءاً كبيراً وبالأضافة الى ذلك استخدم اقفاص حديدية يجلس الممثلون داخلها ويحركها ممثلون اخرون عبر مساحة المسرح مكونة بذلك تكوينات مختلفة امام(السايك).

وقد سبق للمخرج نفسه ان استخدم قطعة القماش الكبيرة في عرضه المعروف(الخليقة البابلية) ولم يستخدم معها اية قطع ديكورية.

٣- رسالة الطير : اخرج قاسم محمد وبانتاجات مختلفة مسرحيته المعدة(رسالة الطير) لم يستخدم فيها منظرا معينا بل استخدم العصي التي يحملها الممثلون ويشكلون بها تكوينات متعددة.

وقد سبق لسامي عبد الحميد ان نهج النهج نفسه عندما اخرج(ملحمة كلكامش) لطلبة التربية الفنية في قسم الفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة. ويمكن القول بان هذا النهج قريب من الاسلوب الذي استخدمه المخرج الروسي المعروف(يوري لوبيموف) في مسرحيته(النساء

المحاربات)حيث استخدمت العصي الطويلة كمفردات ديكورية وادواتية لمشاهد متعددة.

٤- الخان : بدلا من بناء ديكور كامل لخان لبيع المواد الغذائية بالجملة بجدرانه الثقيلة وابوابه الضخمة عمد المصمم الراحل كاظم حيدر الى الاختزال والاختيار في آن واحد وذلك في مسرحية(الخان) لفرقة المسرح الفني الحديث التي الفها يوسف العاني واخرجها سامي عبد الحميد على مسرح بغداد عام ١٩٧٧ فامام جدار البناية الاصلية للمسرح قام المصمم ببناء تكوينات دالة كونها من صفائح السمن المعروفة ومن اكياس الحبوب اعطت ايحاءا كاملا بالمكان واضفت جمالا مسرحيا على مشاهد المسرحية برمتها وبذلك وفر للفرقة مبالغ بناء جدران وابواب الخان المعروفة «ولاعطاء صورة حية للخان، قام مصمم الديكور والفنان المبدع كاظم حيدر بالاستفادة من المواد الخام المحلية والتي هي من مستلزمات عمل الخان، فحول الصفائح والاكياس(الگواني) الى كتل ضخمة اقنعتنا بثراء التاجر، معتمدا على البساطة والثقة بخيال المتفرج فعلق بعض الاكياس في سقف المسرح وعلى امتدادات الخشبة». [١٥ ص]

٥- دعوة بريئة للحب : في اخراجه لمسرحية(دعوة بريئة للحب) لجان جيرودو عمد محسن العزاوي في انتاج الفرقة القومية للتمثيل عام ١٩٩٣ الى استغلال الواح(البارافانات) الحواجز الجاهزة والتي لم تصنع خصيصا للعرض، لتكون مفردات لمناظر مسرحية

.وقد علق تلك الحواجز المائلة الى الصفرة امام خلفية بيضاء هي ستارة(السايك) واستخدم كذلك اثاث جاهزة لم تصنع هي الاخرى خصيصا للمسرحية وبذلك وفر مبلغا كبيرا من المال كان من الممكن ان ينفق لبناء ديكور خاص للمسرحية. وقد ادت تلك الحواجز غرضها حيث شكلت تكوينات وحدة المكان- مكاتب اخرى الشركات وعزلتها في آن واحد.

واذا كان هذا البحث قد اقتصر على عدد معين من العينات فهناك كما ذكر سابقا نماذج كثيرة اخرى لا حصر لها دللت على استخدامات البدائل للمناظر المسرحية ووفرت للمنتجين جزءا كبيرا لنفقات الانتاج ونذكر منها على سبيل المثال مسرحية(الحاجز) لبدري حسون فريد في كلية الفنون الجميلة حيث استخدم المواد المتوفرة في مخزن قسم الفنون المسرحية وسلم خشبي واحد كمفردة ديكورية.

واستخدم عادل كريم بنايات قسم التربية الفنية كمناظر لمسرحية(فصيلة على طريق المجد) وذلك عند تقديمها في مهرجان بغداد الرابع للمسرح العربي في شباط عام ١٩٩٤ ولم يستخدم صلاح القصب في مسرحية(الخال ڤانيا) للفرقة القومية اية ديكورات مسرحية واكتفى بجدار مسرح الرشيد كخلفية. واخرج عزيز خيون مسرحية(لو) في مبنى منتدى المسرح من غير ان يستخدم منظرا مسرحي سوى جدران المبنى.

رابعا- البدائل باحادية المواد

لجأ العديد من المخرجين والمصممين العراقيين الى استخدام مادة واحدة في بناء ديكورات مسرحياتهم بدلا من المواد المتعددة التي تقتضيها واقعية المنظر. ومامن شك في ان الاقتصار على مادة واحدة لاغراض عديدة يخفف كثيرا من نفقات الانتاج. ومن الامثلة على ذلك ما ظهر في المسرحيات التالية :

١- بغداد الازل : في منتصف السبعينات اخرج قاسم محمد مسرحيته المعدة(بغداد الازل بين الجد والهزل) التي صمم الديكور لها الراحل كاظم حيدر وفي جولة في مسارح الجزائر قامت بها فرقة المسرح الفني الحديث لعرض تلك المسرحية استخدم المصمم مادة(الستايرو بورد) ليضع منها قطع ديكورية عديدة تمثل بيوت بغداد القديمة بجدرانها (وشناشيلها) وابوابها وشبابيكها المزخرفة القديمة. وقد استطاع المصمم ان يكيف تلك القطع لفضاءات مسرحية مختلفة حسب اختلاف عمارة المسرح الذي عرضت فيه المسرحية وبذلك حقق المخرج مهمات المنظر المسرحي الوظيفية من جهة وحقق مهماته المساعدة والتزيينية من جهة اخرى. واستغنى بذلك عن الاخشاب والاقمشة وما اليها من مواد.

٢- كان ياماكان : وفي عام ١٩٧٨ قام قاسم محمد ايضا باخراج مسرحية(كان ياماكان) للفرقة القومية للتمثيل وصمم الديكور لها الراحل كاظم حيدر ايضاواستخدم في تصميمه مادة واحدة هي قضبان الحديد الرقيقة التي شكل منها تشكيلات عديدة تصور اماكن متعددة القصر والغرف وما اليها .ولو استخدم الاخشاب والقماش لتصوير المناظر المختلفة لانفق مبلغا اكثر بكثير مما انفق لشراء تلك القضبان الحديدية وتشكيلها. وكان قد استخدم المادة نفسها وبالاسلوب نفسه لمناظر مسرحية عادل كاظم(الخيط) التي اخرجها سامي عبد الحميد لفرقة المسرح الفني الحديث في مسرح بغداد المصمم فاضل قزاز .

٣- الكفالة : في هذه المسرحية التي كتبها عبد الكريم السوداني واخرجها سامي عبد الحميد وصمم الديكور لها نجم عبد حيدر وقدمتها فرقة المسرح الفني الحديث في شهر شباط عام ١٩٩٤ وفي مهرجان بغداد للمسرح العربي. استخدم المصمم مادة واحدة هي(الجنفاص) حيث علق عدة اشرطة منه تحيط بفضاء الخشبة لتدل على اماكن متعددة ،مكان توقيف المتهمين وشارع وواجهة وبيت ومكتب عمل ... الخ. وبذلك اختصرت الفرقة مبلغا كبيرا خاصة وان(الجنفاص) موجود في مخزنها.

اما استخدام الضوء كبديل للمنظر فلم يستخدم الا نادراً في المسرح العراقي واذا كانت عروض د. صلاح القصب تعتمد كثيرا على استخدام الاضاءة الا انه لم يستخدمها لوحدها كمعادل للمنظر كما ان استخدام الصور المنعكسة على الشاشة لم تستخدم الا قليلا في

الاعمال المسرحية واذا ما استخدمت فانها لم تكن لوحدها بل كانت اضافة للمنظر المسرحي المصنوع .

الخاتمة

الاستنتاجات :

يمكن الوصول الى الاستنتاجات التالية من خلال هذا البحث :

١- هناك امكانيات واسعة لايجاد البدائل للمناظر المسرحية التي قد يكلف تصنيعها مبالغ كبيرة سواء ما يصرف على المواد ام على عملية التنفيذ. وقد ظهرت تلك الامكانات واضحة في عدد وفير من التصميمات المنظرية العراقية خلال فترات مختلفة من تاريخ المسرح.

٢- لم يعد الجمهور يرفض البدائل للمناظر المسرحية بل اخذ يتقبلها بعد ان اصبح متفهما لطبيعة العمل المسرحي وافتراضاته واصبح قادرا على استخدام خياله لاستكمال متطلبات المنظر المسرحي مكانيا وزمانيا.

٣- ظهر ميل واضح لدى المخرجين العراقيين للابتعاد عن الواقعية الفوتوغرافية في المنظر المسرحي واللجوء الى الواقعية المسرحية والى الاتجاهات الاخرى في تصاميم المناظر. كالاسلوبية والتعبيرية والرمزية وغيرها.

٤- يمكن توفير مبالغ كبيرة عند استخدام بديل للمناظر المسرحية خاصة بعد ان اصبحت المواد تكلف كثيرا. وظهر واضحا مثل ذلك التوفير عندما اكتفى المخرجون باستخدام عمارة المباني المسرحية كخلفيات منظرية لمسرحياتهم.

٥- تنوعت اساليب استخدام البدائل للمناظر لدى هذا المخرج او ذاك فمنهم من استخدم مبنى المسرح كمنظر ومنهم من استخدم الاختزال في المنظر المسرحي ومنهم فئة ثالثة لجأت الى التنويع في الخيارات، حتى اصبحت البدائل هي الطابع البارز في المناظر المسرحية في الفترة الاخيرة واعتبارا من السبعينات وحتى اليوم.

التوصيات

يوحي الباحث العاملين في حقل المسرح وفي مجال المناظر المسرحية بما يلي :

١- التفكير في الاستعاضة عن المناظر المسرحية المصنعة والتي تكلف مبالغ كبيرة بمناظر بديلة سواء عن طريق الدلالات او الاختزال ام عن طريق البدائل في المواد،وعدم التزمت في المحافظة على التفاصيل.

٢- التفكير في الاستفادة من المباني الاثرية لتقديم الاعمال المسرحية مثل- مسرح بابل والمدرسة المستنصرية وطاق كسرى والقصر العباسي ومدينة الحضر وقصر الاخيضر وما اليها.

٣- التفكير بالاستفادة من موجودات مخازن الفرق المسرحية وعدم اللجوء الى شراء المواد الجديدة لبناء المناظر.

المقترحات

يقترح الباحث في مجال هذا البحث :

١- اجراء دراسة علمية تخص البدائل في آلية وميكانيكية تحريك المناظر المسرحية.

٢- اجراء دراسة اكثر توسيعا في مجال البدائل للمناظر المسرحية سواء على مستوى رسالة الماجستير ام اطروحة الدكتوراه.

الهوامش

١- هواينتج، فرانك م . المدخل الى الفنون المسرحية : ترجمة كامل يوسف، القاهرة(دار المعرفة) ١٩٦١.

٢- Burris, Harold- Meyer & Edward c. Cole, Scenery for The Theatre, Boston(Little, Brown and Company) 1971.

٣- Dolman, John Jr., The Art of play Production, New York(Harper & Brothers. Publishers, 1946.

٤- نيلمز، هننغ، الاخراج المسرحي : ترجمة امين سلامة القاهرة(مكتبة الانجلو المصرية) ١٩٦١.

٥- Welker, David, Theatrical Set Design, Boston, (Allyn & Bacon, Inc.)1979.

٦- Bawskill, Derek, All Abot Theatre,

نسخة مصورة من مخزن مجانية التعليم في كلية الفنون الجميلة.

٧- Oren, Parker W, and Harvey K. Smith, Scene Design and Stge lighting. New York (Holt,Rinehgrt and Winstons) 1979.

٨- Josepon, Stellow, Scnery, The Theatre For Students, New York (Richards Rosen Press, Inc.) 1970.

٩- ليفر، جيمس الدراما ازياؤها ومناظرها، : ترجمة مجدي فريد، القاهرة(المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والطباعة والنشر) ب.ت

١٠- Breckett, Oscar G. & Robert R. Findlay, Century of Innovation, New Jersey, (Prentice- Hall, Inc.)1973.

١١- ياسين، عبد الخالق ابراهيم، الجانب التربوي والجمالي في عروض كلية الفنون الجميلة. رسالة ماجستير بكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، عام ١٩٨٨.

١٢- الاعرجي، نازك، الى اشعار آخر. الجمهورية بغداد عدد ١٩٩١/١٢/٢٩.

١٣- حسن، صلاح، الى اشعار اخر، تعالوا نشاهد مسرحا حقيقيا، الثورة، بغداد عدد ١٩٩٢/٢/٧.

١٤- علي، عواد، المألوف واللامألوف في المسرح العراقي بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة. وزارة الثقافة والاعلام) ١٩٨٧.

١٥- عباس، علي مزاحم، الخان مسرحية البحث عن المصائر، الاذاعة والتلفزيون عدد يوم ١٩٧٧/١/١٤.

تجارب تطبيقية

الاكتفاء الذاتي والابداع الفني
تطبيقات على مسرحية الحاجز

استاذ فن : بدري حسون فريد
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

طريقة استخدام الانابيب المطاطية
والبلاستيكية اللينة في عمليات صب التماثيل البرونزية

مدرس. عزام البزاز
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

مقدمة .

بادىء ذي بدأ، لابدّ من مقدمة موجزة عن بعض الاساسيات والمتطلبات في عالم المسرح كي نستطيع ان نتدرج في موضوعنا عبر طروحات أكاديمية وصولاً الى الدخول في صُلب البحث. إن عصب أي مشروع تجاري أو فني أو صناعي هو المال. وعالم المسرح في كل مكان يعتمد في تنفيذ برامجه على المال ايضاً، فالمال شيء اساسي له، ولذا اهتمت الدوائر السياسية والثقافية في كل انحاء العالم بالمسرح اهتماماً كبيراً، على اختلاف انظمتها السياسية والاقتصادية والثقافية، ذلك أن :

«المسرح هو الشكل الوحيد للتربية الروحية والفنية للأمة وهو النشاط الوحيد المناسب للكبار والصغار على السواء والسبيل الوحيد الذي يمكن للجمهور المتواضع وغير المثقف من الاتصال بأعظم الوان الصراع إتصالاً مباشراً ويمكنه من أن يخلق لنفسه ديناً مديناً له طقوسه وقديسوه وإنفعالاته. هناك أناس لهم أحلام ولكن من لا أحلام لهم لديهم المسارح[1]»

ومن هنا جاءت أهميته الخطيرة في المجتمعات المتحضرة، وبأقل بقليل في المجتمعات الاخرى، غير انه يجدر بنا أن نتذكر أن هناك نوعان من المسرح في العالم، منذ أمد بعيد وحتى اليوم، في أكثر بلدان العالم.

أولاً : مسرح يهتم بالفن والفكر والجمال والشمول الانساني ويُسمى عندنا بالمسرح (الجاد الرصين) الذي يجمع بين التراجيديا والكوميديا وأنواعاً أخرى من المسرحيات.

ثانياً : مسرح يهتم بالتسلية العابرة الى حد الأسفاف والإبتذال وهو ما يُسمى عندنا (بالمسرح الهابط) أو (التجاري).

أما المسرح الأول (الجاد الرصين) في العالم، فهو الذي ينفذ خططه الانتاجية على الطرق التجارية وفي خانة المسرح التجاري، وهنا ينبغي أن نصحح خطأً شائعاً، يقع فيه الكثيرون، ذلك ان مفهوم المسرح التجاري السائد في العالم، ويمكن تعريفه ببساطة وإيجاز هو ذلك المسرح الذي يُخطط بدقة وينتج بحساب ويُقَدر منذ البداية (ميزانية الانتاج). وكم هو المردود المالي الذي سوف يحصل عليه، وينبغي ايضاً أن يكون هناك ربحاً وفيراً لكي يستمر في انتاجات فنية رصينة لاحقة، هذا النوع من المسرح قدّم ويقّدم أعظم ألأعمال المسرحية الرصينة في ارجاء العالم ويعتمد عادة على كبار الكتاب والمخرجين والممثلين والمصممين ... ألخ.

أما المسرح الثاني، فهو مسرح (التسلية العابرة والاسفاف والابتذال)، وهو ايضاً يعتمد المال اساساً في تنفيذ برامجه ولكنه يبتغي التجارة أولاً واخيراً ... أو الحصول على الربح الوفير، بدون تقديم فن او فكر او ذوق وجمال في عروضه المسرحية. مثل هذا النوع من المسرح يطلق عليه عندنا في العراق، وربما في العالم العربي بـ(المسرح التجاري) وهو مفهوم علمي

خاطىء ... فالمسرح التجاري بالمفهوم يمكن ان يقدم أعظم الاعمال المسرحية رصانة وفناً وفكراً وجمالاً، ونحن نطلق على مثل هذا المسرح عندنا بالمسرح الجاد الرصين، ومهما يكن من امر فان هذا التخبط في التسمية لايعني شيئاً وانما المهم هو جوهر الانتاج المسرحي وهدفيته وإضافته الجديدة وتأثيره الفني والجمالي الذي ننشده ... ولا بد لنا ان نذكر بعض الوقائع والحيثيات - بأختصار شديد - على ما للمسرح التجاري نفسه من شروط وضغوط وقيود ومصاعب وخروقات في مجمل النشاط المسرحي في أرجاء العالم، ففي امريكا مثلاً، البلد الغني، والغني ايضاً بالقدرات والكفاءات الفنية في مجال المسرح، يذكر أولو الامر من فناني المسرح والباحثين همومهم ومصاعبهم العديدة في إنتاجات عدة فرق مسرحية مشهورة وعريقة في أمريكا :-

«وجدير بالذكر انه لم تحقق اي واحدة من هذه الفرق (المسرحية) أي نوع من الاكتفاء الذاتي إقتصادياً إلا عندما تطبق الطرق التجارية المتبعة في المسارح التجارية (.....) إن فرقة (گروب ثيتر) كانت تعتمد على تصميم اعضائها على العمل ولو بدون مقابل، او على قبول اجور اقل بكثير من الاجور المتعارف عليها، او حتى ما يسد رمقهم »(٢).

على ان الكاتب نفسه (وهو مسرحي معروف) يؤشر لنا على الخلل فيذكر لنا :

«ان البعد الاساسي في نشاطنا انه بينما كنا نحاول ان نقيم مسرحاً صادقاً على اساس فني، كنا ننجز عملنا على اساس اقتصادي يهتم بالمظاهر، فلقد كانت اهدافنا تتعارض مع وسائلنا تعارضاً صارخاً. »(٣) فيما نجد كاتباً آخر يتصدى للمسرح التجاري في امريكا بشكل آخر ويذكر حقيقة ينبغي الانتباه اليها :

«على ان الذي لا مناص من الاعتراف به منذ البداية، هو ان المسرح التجاري يشكل على اكثر التقادير تواضعاً - ضغطاً شديداً على الدراما بوجه عام (.....).

ومن المحتمل ان يتحول ضغط المسرح التجاري الى طغيان جارف، وفي هذه الحالة تكون أمام الفنان سوى علاقة واحدة تربطه بالمسرح، تلك هي علاقة العداوة. وفي ظروف كهذه، يكون كاتب المسرح احد رجلين، اما ثائراً او فناناً، او إمعة ومطية ذلول! »(٤)

مفهوم الاكتفاء الذاتي والابداع الفني

ومن خلال ما مر بنا نفهم ان المال والاقتصاد يلعب دوراً في مجمل النشاط المسرحي، خاصة اذا كانت المسارح تعتمد على نفسها دون معونة او غطاء مالي سواء من المؤسسات الحكومية او المؤسسات المالية او غيرها ... وهذه النقطة تدفعنا للدخول الى صلب بحثنا، خاصة وان البحث يتصدى للاكتفاء (في مجال الانتاج المسرحي)، والابداع الفني (اي الحصول على عمل فني جمالي فكري مميز) في زمن الحصار الغاشم على قطرنا المناضل، وتطبيقاً بالذات على مسرحية (الحاجز)(٥)وما من شك ان مفهوم (الاكتفاء الذاتي) واضح لا يحتاج اي شرح او تفصيل وهو يعني باختصار شديد :- ان المؤسسة المسرحية التي تقوم بانتاج مسرحي؟

أن تكتفي بما عندها من وسائل الانتاج كافة اولاً، وان توجد البدائل الملائمة المفيدة بما يتوفر لديها من وسائل الانتاج والمعدات واللوازم المسرحية ثانياً، وثالثاً أن لا يكون الاكتفاء الذاتي عاملاً أو سبباً في هبوط الانتاج أو فقره، وانما المطلوب هو العكس تماماً أي أن يتوفر (الابداع الفني) وهذا يعني القفز على حاجز الظرف المالي الصعب، والحصول على أبدع ما يُمكن بأقل التكاليف المتوفرة ذاتياً.

أما الأبداع كمصطلح فلسفي وعلمي، فهناك تعريفات كثيرة له، ويمكننا أن نستعير هذا التعريف الذي ينفعنا ويرشدنا في هذا البحث، «ويتفق(تورانس) وجماعته على تعريف الابداعية، بأنها عملية يصبح الفرد بها حساساً للمشكلات والنواقص والفجوات في المعرفة والعناصر المفقودة وغيرها، أي تشخيص الصعوبة والبحث عن الحلول وعمل التخمينات وصياغة الفرضيات بخصوص النواقص واختبار الفرضيات وتعديلها، أو إعادة إختبارها والوصول اخيراً الى النتائج[٦] ثم يضيف الكاتب نفسه قائلاً :-

«إن الإبداع عملية عقلية تعتمد على مجموعة من القدرات تتميز بعدد من الخصائص اهمها الحساسية الشديدة للمشكلات، الطلاقة، الاصالة، الجدة، التفرد، والمرونة، وبهذا يكون الإبداع الفني هو ذلك النتاج في ميادين :- الموسيقى، الأدب، الشعر، الرواية، القصة، الفنون المسرحية، والسينما الذي يتميز بالخصائص اعلاه ويشكل إضافة جديدة للمعرفة البشرية في ميدان الفن.[٧]»

الخطوات الاجرائية والتنفيذية للإكتفاء الذاتي والإبداع الفني في زمن الحصار تطبيقاً على مسرحية (الحاجز)

أولاً :- إختبار المسرحية

ان بعض المختصين بالمسرح في امريكا - ورغم امكاناتهم المالية الا انهم يوصون بالنصائح التالية لاختبار المسرحية، او المسرحيات لموسم مسرحي معين. «لقد تعودّت(ماركو جونز) (وهي مؤسسة ومخرجة مسرح (دالاس) الصغير)، ومؤلفة (مسرح الحلبة) أن تقول :- إن اخراج مسرحية من المسرحيات يعود الى شغف المخرج بها، ولكن هناك اعتبارات اخرى تؤثر في هذا الاختيار، فيجب اولاً ان تكون المسرحية مرضية للجمهور، هذه هي الخاصية الاولى وفي نفس الوقت يجب ان تكون المسرحية التي وقع عليها الاختيار في مستوى قدرة المخرج والعاملين معه في المسرح في حدود الامكانات التي تحت تصرفهم ويستطيعون تقديمها بصورة ناجحة ومعقولة ويجب ان يتم اختيار مسرحيات الموسم وفقاً لميزانية محدودة (.....) وفي النهاية يجب ان تكون المسرحية عملاً يستحق الجهد الذي يبذل فيها، يجب ان يضع المخرج كل هذه الاعتبارات امام عينيه اثناء تخطيط برنامج الموسم الحالي.[٨]»

ونحن نعتقد بظرفنا الحالي، ينبغي ان يكون اختيار المسرحية، على اسس ومواصفات معينة كأن تكون المسرحية رصينة جادة ومثيرة وجديدة في مضمونها الفكري والجمالي وشكلها

الأخاذ وأن تمس الحالة العراقية من قريب او بعيد، وأن يتوفر فيها العبق الشمولي الأنساني الذي ينفعنا، وأن يتوفر فيها رسم دقيق بارع للشخصيات، وحوار رشيق مسرحي، وعقدة تلهب ذهن المتفرج وجو نفسي يغلف الفعل الدرامي ويتفاعل معه بإطار من الدهشة والمتعة والجمال. ويفضل أن تكون المسرحية ذات عدد قليل من الشخصيات وقليل جداً من المناظر والملحقات المسرحية حيث لا تكلف ميزانية مالية كبيرة، وهذا بالفعل ما قمنا به في مسرحية (الحاجز) حيث إن المسرحية كانت منشورة في مجلة الاقلام وتوفرت لدينا اعداد منها. وتعتمد على شخصيتين فقط، وذات منظر واحد ثابت واستفدنا من (السايك) لخلق الجو النفسي والتعبيري بين حين وآخر ... وقد كانت ميزانية الأنتاج (١١ الف دينار) وصرفنا على الأنتاج (٦٧ دينار فقط) وكانت للمسرحية صدىً فني واعلامي وجماهيري طيب، مما شجعنا ان نشارك بها في المهرجان الدولي السادس في المسرح الجامعي في الدار البيضاء، المغرب في ايلول ١٩٩٣ والتي احدثت ضجة فنية واعلامية وجماهيرية كبيرة بحيث نشرت الصحف المغربية بالعربية والفرنسية الشيء الكثير عن المسرحية، ومخرجها، وعن العراق الصامد، وجريمة العصر (الحصار).(٩)

ثانياً :- اختيار مسرحيات لا تحتاج الى مناظر متعددة.

على المخرج ان يبحث في - وقتنا الراهن - (زمن الحصار) ان يحصل على مسرحية ذات منظر مسرحي واحد، او الحصول على منظر مسرحي (تكويني) يصلح لعدد كبير من المسرحيات بعد إضافة اجزاء بسيطة له في كل انتاج :-

«ذلك ان فائدة المنظر (الديكور) و (الاكسسوار) اولاً هي ابلاغ المتفرج ان الحوادث التي سيشهدها تجري في بيت معين وفي بيئة معينة (...) ولا يمكن ان تكون مهمته ابداً (المبالغة) بقصد خداع المتفرج عن زمانه ... بل ان المبالغة والافراط في تزيين الحوائط وتراكم التفصيلات وقطع الاثاث فوق المنضدة يؤدي اثراً غير مرغوب فيه فانه يسرق عين المتفرج ويصرفها عن الممثلين، والممثلون هم العنصر الاساسي فوق المنصة»(١٠)

واعتماد المنظر الواحد الذي يمكن استغلاله بمهارة، او حتى بدون منظر، يخفف كثيراً من كاهل ميزانية اي انتاج مسرحي، وهذا ما قمنا به في مسرحية (الحاجز) كما اشرنا اليه قبل قليل. وفي اثناء دراستي في امريكا، وجدت ان هيئة الانتاج في معهد (كود مان ثيتر) في شيكاغو تستعمل خشب المناظر المسرحية التي انتهت وكذلك اقمشتها والمسامير من جديد في اي انتاج دون ان يصرفوا (بنساً) واحداً وهذا ما لا يحدث عندنا مع الاسف الشديد.

ثالثاً :- (إختيار مسرحية لا تحتاج الى تصميم ملابس جديدة)

ذلك ان تصميم الملابس الجديدة وشراء الاقمشة وخياطتها يكلف مبالغ كبيرة، وانما ينبغي الاعتماد على ما هو متوفر في مخزن الازياء التي يمكن إعادة تشكيلها من جديد بعد اجراء التعديلات عليها، او اضافة قطع عليها ... اما في مسرحية (الحاجز) فقد استفاد الممثلان من

(التراكسودات) المتوفرة، الاولى ملك خاص للممثل والثانية كانت استعارة.

رابعاً :- ايجاد حلول عملية للحصول على نسخ المسرحية.

ان طبع اية مسرحية حتى لو كانت ذات فصل واحد ولعدة نسخ يكلف الاف من الدنانير، وأحسن طريقة يمكن اتباعها - رغم انها متعبة وتأخذ بعض الوقت - هو ان يكتب الممثلون ادوارهم بانفسهم، وهذا ما نتبعه اليوم في جميع انتاجاتنا المسرحية في قسم الفنون المسرحية، اما في مسرحية (الحاجز) فكما اسلفنا كانت منشورة ولم تصرف فلساً واحداً للحصول عليها. هذا وينبغي، ان نعمل على ترشيد الصرف على طبع البطاقات ومناهج المسرحيات والاعلانات وغيرها ... ومنهاج مسرحية الحاجز كان بسيطاً ومتواضعاً ويفي بالغرض المطلوب.

خامساً :- المحافظة على الاجهزة الكهربائية.

ينبغي المحافظة على الاجهزة الكهربائية (البروجكترات) بأنواعها و (الدمير)، والمعدات واللوازم المسرحية التي تتعلق بالانتاج المسرحي سواء اثناء التمارين، او عند العرض. او بعد العرض مباشرة حيث ينبغي ادامتها ومعالجة الخلل الفني فيها ان وجد، لكي يمكن تحقيق الاكتفاء الذاتي فيانتاجات مسرحية قادمة ان المخرج المبدع او المصمم المبدع للأضائة يستطيع بابسط واقل الاجهزة الكهربائية ان يخلق التأثير الدرامي المطلوب، دون ان يفرط بها لكي يحافظ على الاجهزة وعلى عمر المصابيح التي تكلف مبالغ كبيرة والتي تستورد من الخارج بالعملة الصعبة ... وقد عملنا في مسرحية (الحاجز) على عدم استعمال الاجهزة (البروجكترات) اثناء التمرين، وكان استعمالنا لها قبل العرض بيومين فقط.

سادساً :- سياقات الاكتفاء الذاتي عملية عقلية تنظيمية توصل الفنان الذكي الى الابداع.

ان تحقيق ما ورد في اعلاه - سياقات الاكتفاء الذاتي - يوصل الفنان الى الابداع من اقصر الطرق بالاضافة الى شروط اساسية اخرى، ذلك ان الابداع يتأتى من عملية عقلية تنظيمية مفكرة نشطة تستطيع ان توجد (البدائل) - اية بدائل لا تكلف شيئاً - على شرط ان لا يخل ذلك بالابداع الفني وفي حدود الامكان، هذا وان الاقتصاد والتدبير، في كل مجالات الحياة ومنها الانتاج المسرحي - وفي ظرفنا الحالي - خاصة له مهمتان اساسيتان مركزيتان :«لقد اكد السيد الرئيس القائد (صدام حسين حفظه الله ورعاه) في رسالته في ١٢ آب ١٩٩٢، على ان الحاجة ماسة في هذا الظرف، كما في كل الظروف، وفي إطار الدولة العراقية الى التدبير والى مدبرين في كل مؤسسات الدولة، يقودهم الوزير المسؤول اكثر مما نحن بحاجة الى منظرين، حيث ان عملية التدبير لا تحتاج الى كلام كثير، او الى تنظير يذهب بنا احياناً، في متاهات نحن في غنى عنها. وان ما تحتاجه عملية التدبير هو تحديد مفردات معينة في الحياة وايجاد الحلول العملية والعمل عليها، بما يتناسب والظرف والحال، وبما يتصل بالامكانات وخلقها، واذا شئنا القول مباشرة : ان روح التدبير قائمة اساساً على الاقتصاد

بالنفقات، وتجنب الهدر وحسن ترتيب الاسبقيات التي ينبغي ان ينصب عليها الجهد والامكانيات.»(١١)

لقد استلهمنا هذه الرسالة جيداً في انتاجنا لمسرحية (الحاجز) وعملنا على ضوئها وينبغي على المؤسسات المسرحية كافة، والحكومية منها بوجه خاص ان تسترشد بهذه الرسالة في انتاجاتها وتطبق مضمونها الفلسفي والاقتصادي وكان همنا في ذلك الانتاج ان نحقق انتاجاً فكرياً وفنياً رفيعاً، متخذين من منهج (ستانسلافسكي) في تدريب الممثل، واسلوب (المسرح الفقير) الذي يستغني عن كل شيء ما عدا الممثل الذي يجابه الجمهور المتلقي باتصال حي ودائم ومباشر بينهما.(١٢)

الهوامش

(١) جان جيرودو - محاضرات في المسرح، من كتاب (الرؤيا الابداعية)، (مجموعة مقالات) اشرف على جمعها (هاسكل بلوك) و (هيرمان سالنجر)، ترجمة اسعد حليم، مراجعة دكتور محمد مندور، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، نشر نهضة مصر، (سلسلة الف كتاب ٨٥٥) ص١٨٥.

(٢) إلمرايس - المسرح الحي، ترجمة الدكتور داود حلمي السيد، القاهرة، المطبعة العالمية، نشر دار نهضة مصر للطباعة والنشر، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ص١٨٣.

(٣) المصدر نفسه، ص١٧٩.

(٤) إريك بنتلي - المسرح الحديث - الجزء الاول والثاني، ترجمة محمد عزيز رفعت، مراجعة احمد رشدي صالح، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، نشر الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص١٢.

(٥) قُدمت مسرحية (الحاجز) في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، على قاعة حقي الشبلي، من ١٥ شباط ١٩٩٣ حتى ٢٢ منه، في مهرجان (ام المعارك) وهي من انتاج قسم الفنون المسرحية، وتأليف واخراج بدري حسون فريد، وتمثيل حسين التكمجي، و وليد العبيدي، ثم قُدمت في المهرجان الدولي السابع للمسرح الجامعي في الدار البيضاء، في المغرب، عدة مرات ونالت استحسان النقاد والفنانين والجمهور.
(الباحث)

(٦) قاسم حسين صالح - الابداع في الفن، بغداد، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام - الجمهورية العراقية، سلسلة الدراسات (٢٧٦)، ص(١٤، ١٥).

(٧) المصدر نفسه، ص١٥.

(٨) ماريان جالاوى - دور المخرج في المسرح، ترجمة لويس بقطر، مراجعة دكتور عبد العزيز حمودة، القاهرة، المطبعة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص٣٣.

(٩) ينظر جريدة (أنوال) المغربية في اعدادها المتتالية بتاريخ ١٩٩٣/٩/٧، ٩٣/٩/١٠، ٩٣/٩/١٥ وجريدة (الصحراء المغربية) في ٩٣/٩/١٨ وجريدة (الاتحاد الاشتراكي) في ١٩٩٣/٩/١٠ وجريدة (ليبراسيون) الفرنسية في ١٩٩٣/١٠/٢.

(١٠) الفريد فرج - دليل المتفرج الذكي الى المسرح، كتاب الهلال، العدد ١٧٩ القاهرة (د.م) ص١٢، ١٣.

(١١) آفاق عربية - الثقافة في معركة المصير، مجلة آفاق عربية، العدد التاسع، أيلول ١٩٩٢ اصدار دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، ص٨.

(١٢) ينظر جيرزي كروتروسكي - نحو مسرح فقير، ترجمة كمال قاسم نادر، بغداد، دار الحرية للطباعة وزارة الثقافة والاعلام دار الرشيد للنشر، ص١٧.

المصادر والمراجع

اولاً : الكتب

بنتلي (إريك) - المسرح الحديث، الجزء الاول والثاني، ترجمة محمد عزيز رفعت، مراجعة احمد رشدي صالح، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، نشر الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥.

جالاوى (ماريان)- دور المخرج في المسرح، ترجمة لويس بقطر، مراجعة د. عبد العزيز حمودة، القاهرة، المطبعة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

جيرود و (جان) - محاضرة في المسرح، من كتاب (الرؤيا الابداعية) (مجموعة مقالات) اشرف على جمعها هاسكل بلوك، هيرمان سالنجر، ترجمة اسعد حليم، راجعهُ : د. محمد مندور، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، نشر مكتبة مصر بالفجالة، باشراف الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي، سلسلة الف كتاب (٥٨٨) ، (١٩٦٦ رايس (إلمر) - المسرح الحي، ترجمة د. داود حلمي السيد، القاهرة، المطبعة العالمية، نشر دار نهضة مصر للطباعة والنشر، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

صالح (قاسم حسين)- الابداع في الفن ، بغداد، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام - الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (٢٧٦). ١٩٨١.

فرج (الفريد) - دليل المتفرج الذكي الى المسرح، كتاب الهلال، العدد ١٧٩، القاهرة، (د.م) ١٩٦٦.

كروتروسكي (جيرزي) - نحو مسرح فقير، ترجمة كمال قاسم نادر، بغداد، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

ثانياً : المجلات

آفاق عربية، العدد التاسع، أيلول ١٩٩٢، اصدار دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام.

ثالثاً : الصحف

جريدة أنوال (المغربية) بتاريخ ٩٣/٩/٧، ٩٣/٩/١٠، ١٩٩٣/٩/١٥.

جريدة الصحراء (المغربية) في ٩٣/٩/١٨. جريدة (الاتحاد الاشتراكي) (المغربية) ٩٣/١٠/١٠. جريدة (ليبراسيون) الفرنسية في ٩٣/١٠/٢.

طريقة استخدام الانابيب المطاطية والبلاستيكية اللينة في عمليات صب التماثيل البرونزية

عزام البزاز

يمكن استخدام وسيلة اخرى غير الانابيب الشمعية في عمليات صب التماثيل البرونزية للحصول على مواصفات فنية متقدمة وذلك بتنفيذ الطريقة التالية وهي كما يلي :-

أ- المواد المستخدمة

١- انابيب مطاطية او بلاستيكية وبأحجام متعددة.

٢- زيت المحركات كثافة ٣٠.

٣- مسحوق الطابوق - السكري -.

٤- البـــــورك.

٥- اسلاك معدنية.

ب- طريقة التنفيذ

١- اخذ قياسات للأنابيب وحسب الاطوال المطلوبة.

٢- تأشير اماكنها بعلامات على التمثال الشمعي.

٣- قطع الانابيب بزاوية منحرفة - شكل -1

٤- دهن الانبوب بالزيت.

٥- تثبيت الانبوب على المكان المؤشر وبواسطة الضغط باليد.

٦- استخدام خليط السكري والبورك بنسبة ١ الى ١ لإتمام عملية التثبيت - شكل-2

٧- ربط الانبوب من الاعلى بواسطة السلك.

٨- وبعد تثبيت جميع الانابيب الخاصة بالمصبات او تنفيس الهواء وكذلك المبازل وربطها من الاعلى بالسلك يتم ما يلي :-

٩- بناء الجدار على المسافة المطلوبة وحسب التواءات سطح التمثال الشمعي.

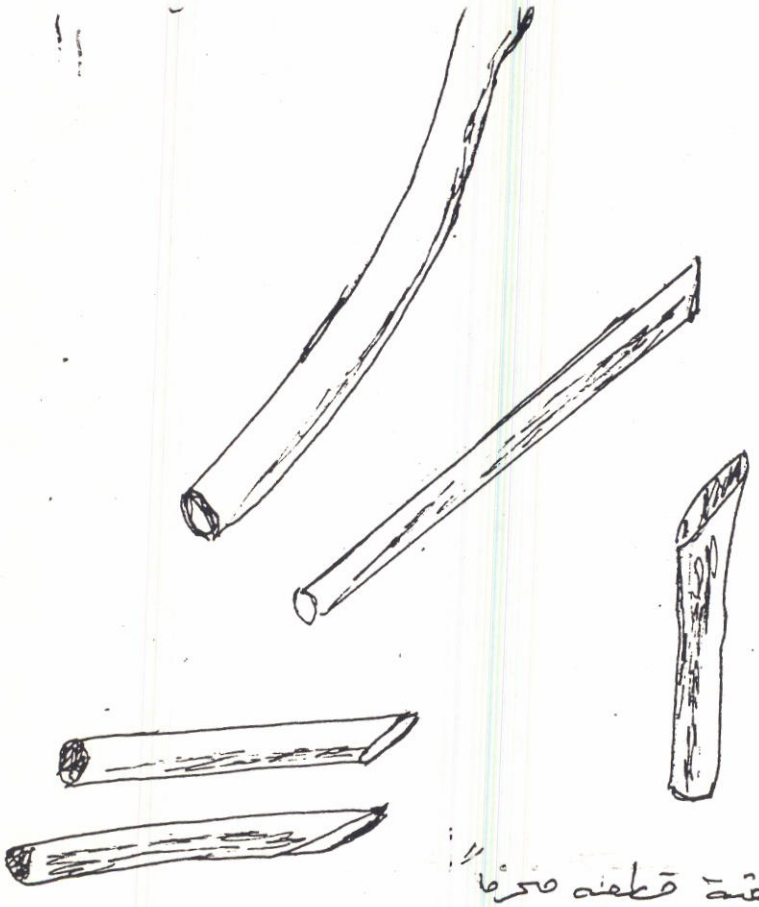
١٠- يتم صب خليط مسحوق الطابوق (السكري) مع البورك بنسبة ٢ الى ١.

١١- بعد ساعتين في الجو البارد وساعة في الجو الحار يتم سحب الانابيب المطاطية وبهدوء لتشكل التجاويف الخاصة بالمصبات والهواء والمبازل.

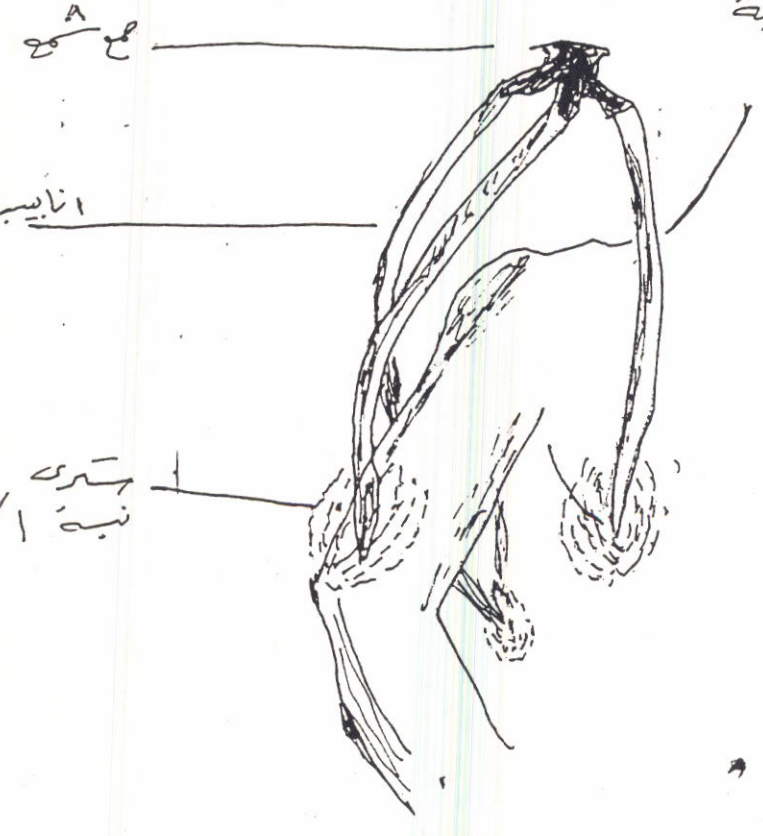
١٢- يتم بناء شبكة صغيرة جداً من الشمع على ان يتوسطها قمع وبمادة الشمع لمجاميع الفتحات الخاصة بالمصب او المصبات على ان تغلف هذه الشبكة الصغيرة بالسكري والبورك.

مبررات هذه الطريقة :-

أ- التقليل من استخدام الشمع.



رأس الانبوب وكيفية قطعه محرفا بزاويه مناسبة



شكل

ب- السرعة في التنفيذ.

جـ- استحالة القطع في المصب او انبوب الهواء.

د- اختصار في زمن الحرق.

هـ- انهاء مشاكل الطقس الحار (الصيفي) المؤثر كلياً على ثبات الانابيب الشمعية المستخدمة سابقاً.

النتائج والمميزات :-

١- الحصول على نقص واضح في كمية الشمع المحروق.

٢- تتم عملية انصهار الشمع الخاص بالتمثال مباشرة نتيجة الى الفراغات الحاصلة بالمبازل وتتحول الى شمع سائل تتم مغادرته بسرعة كبيرة.

٣- تتحول المصبات وممرات الهواء الى فتحات تبخر وبسرعة هائلة نظراً لان الشمع لا يوجد الا في اعلاها.

٤- نحصل على طريقة سهلة جداً في كيفية تحريك الانبوب نظراً لقدرة المادة المطاطية والبلاستيكية على الالتواء وعدم القطع او الكسر وبنفس القطر تقريباً.

٥- الحصول على سطح نظيف جداً بعد عملية الصب.

٦- ان عملية قطع الانابيب بعد الصب تم في زمن لا يزيد على ١٠٪ من زمن التنفيذ بطريقة شبكة الانابيب الشمعية المستخدمة في الطريقة السابقة.

التجارب :-

تم تنفيذ ثلاثة تماثيل بارتفاع $\frac{١}{٢}$ ٢ متر بهذه الطريقة.

١- تمثال للنحات عزام البزاز وكان نجاح التجربة ١٠٠٪ ومن قبله مباشرة وبالنتائج المذكورة.

٢- تمثال للنحاتة نداء الشيخ قام بتنفيذ الطريقة نفسها السيد علي ابراهيم - مصهر علي - وكان نجاح التجربة ١٠٠٪ وبالنتائج المذكورة.

٣- تمثال للنحات علاء قام بتنفيذ الطريقة نفسها السيد علي ابراهيم - مصهر علي - وكان نجاح التجربة ١٠٠٪ وبالنتائج المذكورة.

وبنجاح هذه التجربة الجديدة نكون قد فتحنا طريقاً جديداً لمميزاته الايجابية في الجوانب الفنية والاقتصادية وكذلك الزمن المستغرق.

شروط النشر:

- ❑ - يقدم الباحث نسخة من البحث مطبوعة على الالة الطابعة.
- ❑ - ان تكون عدد صفحات البحث المقدم (٢٠ - ٢٥) صفحة.
- ❑ - يبت في صلاحية البحث خلال مدة اقصاها ثلاثة اسابيع.
- ❑ - ترقم الهوامش من واحد الى نهاية البحث بارقام متسلسلة فقط.
  اما نص الهامش ومصدره فيوضع في نهاية البحث.
- ❑ - تكون الاولوية في النشر وفق تاريخ طلب النشر المقدم الى رئيس التحرير، في حالة الايفاء بالمتطلبات الاخرى .

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
٢٣٨ لسنة ١٩٨١

طبع الغلاف في دار الكتب للنشر والطباعة
التنضيد التصويري / مكتب المعاصر

الاخراج الفني / خليل الواسطي

بغداد ١٩٩٤