8

كانون الاول 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- تطور عمل المخرج في المسرح العربي المعاصر - نماذج عراقية -	د. فاضل خليل
٢- المخاطر التربوية لانتشار البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية	د. حارث عبود
٣- الاسلوب السكيثي لتصوير الحيوانات وعلاقته بفنون وادي الرافدين	د. ناصر عبد الواحد الشاوي
٤- تربة زمرد خاتون من خلال منمنمة للمزوق الواسطي	د. ماهود احمد محمد
٥- تحديد المصطلح ومدلوله في الدراسات الموسيقية الشعبية	د. طارق حسون فريد

شروط النشر في مجلة الاكاديمي

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

(٢) ان يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة اخرى.

(٣) ان لايزيد طول البحث عن ٢٠ صفحة من حجم ٨/١ .

(٤) ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق ان وجدت.

(٥) تقدم البحوث مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر.

(٦) ان يتضمن كل بحث يقدم للنشر مستخلصاً باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية بما لايزيد على (٢٥٠) كلمة.

(٧) يقدم البحث بثلاث نسخ.

(٨) مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاماً متسلسلة بحسب ورودها في متن البحث.

(٩) تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين والمستخلص.

(١٠) تنتقل حقوق طبع ونشر البحث الى المجلة حال اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.

(١١) لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.

(١٢) يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.

(١٣) يستوفى مبلغ (٣٠٠) دينار عن كل بحث مكافأة تقويم بالاضافة الى (١٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر.

(١٤) توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى (عنوان المجلة).

مجلة الاكاديمي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد / الوزيرية - بغداد.

تطور عمل المخرج في المسرح العربي المعاصر
- نماذج عراقية -

د. فاضل خليل

استاذ مساعد /كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد

ملخص البحث

من خلال عمل المخرجين الثلاثة يتأكد لنا بان، النظريات العلمية في المسرح ليس لها وطن، وانها ملك مشاع للانسانية كلها، قد يتمرد جيل من الفنانين على جيل اسبق لكن النظرية الفنية تبقى، في خطوطها بعيدة عن صراع المنهج والتيار، وبالتالي - فلا سبيل الى الابداع بعيداً عن القوانين العلمية المتوازنة. ولايمكن لاي فن ان يتطور بمعزل عن المفاهيم والتيارات والتقنيات السائدة في العالم، لاسيما لفن حديث مثل (فن المسرح عند العرب) لايمكنه ان ينمو ويتطور بعيداً عن الاستفادة من الفن المسرحي في العالم. وهذا لايمنع اي عمل فني حقيقي ان يعكس بالضرورة بعض (ملامح) البيئة التي ينتمي اليها ذلك الفن. كما هو الحال في الملامح التي يريد الفنان العربي اتباعها من خلال تجربته في العملية الابداعية في المسرح.

تاريخ تقديم البحث ١٥/٤/١٩٩٤

تاريخ قبول النشر ١٢/٥/١٩٩٤

المقدمة

المخرج العربي المعاصر، ملتزم بقضايا شعبه، يسعى نحو مسرح تخلقه الجماهير، اهم سماته الصدق، يسعى في خدمتها ويلتصق بها شكلاً ومضموناً، لكن تدني واقع التأليف المسرحي بسبب غياب من يبتكر الاشكال المؤثرة والجديدة ابعده عن اداء واجباته اتجاه اهدافه تلك، وهي متآتية من حداثة النشوء للمسرح في الوطن العربي ولان غالبية الذين كتبوا للمسرح وفدوا اليه من اهتمامات وفنون ادبية مغايرة - ان لم نقل بعيدة - كانت كتاباتهم لاتخلو من تأثيرات الصنعة في المسرحية الاجنبية - التي قلدها الكتاب العرب - فأستعاروا اشكالها ومشاكلها، وحاولوا وضعها في قالب محلي بعيد عن الهم العربي. هذا الاستسهال جعل تناولهم للحياة العربية وكأنها في كامل صحتها، خالية من المشاكل، بل وكأن مشاكلها لاتتعدى الزواج والطلاق والولادة، وغيرها من الامور الطفيفة، اذن فالتأليف النابع من واقع المجتمع العربي كان بأمس الحاجة الى كاتب عاش هذا الواقع دونما استعارة لهموم واشكال جاهزة ومستعارة، ولعلنا نتفق في ان ازدهار المسرح العالمي انما كان نتيجة حتمية للتعاون المثمر في الجهود المشتركة للمؤلفين والمخرجين معاً - هذه المعادلة الغائبة والصعبة التطبيق للاسباب التي ذكرناها وهي - غياب المؤلف زائداً حداثة ظهور شخصية المخرج [1]، اللذان كانا سبباً في تأجيل تطورها الى ان ظهر المخرجون الذين كان لهم الاثر الايجابي للارتقاء بهذه الظاهرة وتطويرها رغم حداثتها - ولربما كان ظهورهم نتيجة " لنضج حركة الاحياء الحديثة في الثقافة العربية فبرزت قيادات من كبار المخرجين امثال عزيز عيد، وزكي طليمات وحقي الشبلي، وفتوح نشاطي في المشرق العربي، ومحي الدين باش طرزي في المغرب العربي " [2] ولو تعمقنا بعض الشيء في تركيبة هذا الجيل من المخرجين لوجدنا انهم كانوا بعيدين كل البعد عن طرح المفاهيم الاجتماعية والسياسية المؤثرة، فكانت اعمالهم لاتعدوا اكثر من اعمال استهلاكية، ساهمت مساهمة فاعلة في الهاء الجماهير بدلاً من تثويرهم لتغيير الواقع المرير الذي كانوا يعيشونه ذلك لان عمل هذا الجيل من المخرجين اقترب هو الاخر من عمل المؤلف العربي في تقليد ونقل مشاهداته للمسرحيات اثناء زياراتهم او دراستهم في الخارج دون ان يبتكروا اشكالاً لها خصوصية الواقع العربي ومحاكاته والاجابة عن تساؤلاته. لكن هذا الجيل كان له كامل الريادة والفضل في ديمومة واستمرار الفن المسرحي في الوطن العربي. وفي فتح معاهد فنية

---

(١) ان ظهور شخصية المخرج بمفهومها المعاصر (مفكر وقائد ومنظم) رافق بدايات المسرح العربي. دوقية ساكس ماينتغن عام ١٨٤٧، وظهور مارون النقاش وتقديمه لمسرحية (البخيل) عام ١٨٤٧ التي اقتبسها من المسرح الفرنسي.

(٢) سعد اردش : (المخرج في المسرح العربي المعاصر)، الاقلام، العدد (٦) بغداد ١٩٨٠ ص ٣٣.

خرجت اجيالاً من المسرحيين ساهموا في بناء الظاهرة المسرحية وترصينها. اما الجيل الثاني فأنه اختلف عن الجيل الاول كونه كان قد مر بظروف حربيين عالميتين وسعت من مداركه اضافة الى دراسته لفن المسرح في بلدان مختلفة من العالم خلقت فيهم التعددية في الاتجاهات ووضعتهم امام خيارات مكنتهم من اختيار المسرحيات الافضل لواقعهم اي ان توجهاتهم اصبحت اكثر علمية من جيل الرواد الذين تربوا في ظل ثقافة برجوازية كانت سائدة آنذاك، وهي " ثقافة ليبرالية، وطنية تقوم على فكر رجعي في الغالب " (٣)، اتسم عمل هذا الجيل من المخرجين مع المسرح في كونه اداة مهمة من ادوات التطور، وكذلك من خلال كونه ظاهرة ثقافية حضارية اجتماعية، واحدة من واجباتها التغيير ونشر الوعي والارتقاء بالثقافة، وانطلاقاً من هذا الفهم المتقدم لدور المسرح، اصبح لكل قطر عربي عدد من المخرجين تميزوا بفكرهم الخاص واسلوبهم الاخراجي المتميز يقف على رأس هذه المجموعة (ابراهيم جلال، جاسم العبودي، جعفر السعدي من العراق، حمدي غيث، نبيل الالفي من مصر، د. رفيق الصبان من سوريا، مصطفى كاتب عبد القادر ولد كاكي من الجزائر). لكن تلك الاختيارات هي الاخرى ظلت محدودة ومن غير ما تطور ايجابي يذكر في صالح التغير الاجتماعي رغم التوجهات التقدمية في طروحاتهم واختياراتهم المسرحية.

اما الجيل الثالث من المخرجين في المسرح العربي فكانوا الجيل الاكثر وعياً والاكثر ادراكاً، وعلمية من الجيلين السابقين لاسباب واضحة اهمها تقادم الزمن على الظاهرة المسرحية. الامر الذي جعل اعمالهم تتسم بالدقة والموضوعية فكانت اكثر تأثيراً من الاعمال التي قدمها الجيلين السابقين عدى اسماء قليلة يمكننا ان نستثنيها لانها واكبت التطور فأثرت وتأثرت بالجيل الثالث فزامنته واستمرت معه وكانت رجالات مسرحية لجيلين منهم ابراهيم جلال وجاسم العبودي. اما رجالات الجيل المتداخل الثالث والرابع فهم سامي عبد الحميد وقاسم محمد - الذين سنتناول اساليبهم الاخراجية بشيء من التفصيل فيما بعد - بدري حسون فريد، جعفر علي في العراق فواز الساجر، علي عقلة عرسان، اسعد فضة في سوريا نجيب سرور، سعد اردش، كرم مطاوع في مصر، الطيب الصديقي في المغرب ... واخرون.

لقد عرفت مرحلة الستينات الفهم الحقيق لعمل المخرج في المسرح المعاصر المتصف بالدقة في اختيار النصوص التي تعالج هموم الانسان العربي وتتناول القضايا الجوهرية التي تخدم الواقع العربي فابتكروا اساليب جديدة من العروض المسرحية اكثر جذباً للمتفرج كونها الاقرب الى همومه اضافة الى التعددية والتنوع بالعروض المسرحية وخروج بعضها من القاعات المغلقة الى الساحات، والمقاهي، والمدارس، والمعامل، والمستشفيات بل وفي

(٣) نفس المصدر السابق ص ٣٨.

اي مكان يتسع لتقديم تلك العروض، كذلك التنوع في اختيار النصوص، فقدموا المسرحيات الكلاسيكية والواقعية والطبيعية والتجريبية، والملحمية باساليب متنوعة فقدموا (سوفوكلس، وارستوفان مثلما قدموا لشكسبير، وموليير وغوركي وتشيخوف، واونيل، وابسن، ودورينمات، وبيتر فايس، وميـكان تيري) .. وغيرهم من الكتاب الاجانب برؤى ومعالجات معاصرة، اضافة الى تقديمهم عروض مسرحية لجيل مبدع من الكتاب خلقتهم الثقة بامكانات الجيل الثالث من المخرجين فظهر كتاب متميزون خصوصاً في مرحلة الستينات امثال :

نعمان عاشور، عبد الرحمن الشرقاوي، صلاح عبد الصبور، معين بسيسو، نجيب سرور، يوسف العاني، عادل كاظم، نور الدين فارس، طه سالم، سعد الله ونوس .. وغيرهم. وكان لتطور عمل المخرج والمؤلف في المسرح. بحيث كان لكل مسرح مؤلفه الخاص نذكر على سبيل المثال من تجربة العراق، يوسف العاني وعادل كاظم كانا مؤلفين لفرقة المسرح الفني الحديث، ونور الدين فارس مؤلف لمسرح اليوم وطه سالم مؤلفاً لفرقة مسرح اتحاد الفنانين وسعدون العبيدي مؤلفاً لفرقة مسرح الرسالة، وعلي حسن البياتي مؤلفاً لفرقة ١٤ تموز .. وهكذا. ولو تمعنا بدقة اكثر لوجدنا ان لكل مخرج في مرحلة الستينات مؤلفه الخاص، فعادل كاظم كان مؤلفاً لابراهيم جلال، ويوسف العاني كان مؤلفاً لسامي عبد الحميد وكان بعض المخرجين يكتب ويعد ويقتبس لنفسه امثال بدري حسون فريد، وقاسم محمد وعبد الوهاب الدايني وغيرهم ونتيجة لهذا التطور في التعاون بين المخرجين والمؤلفين، ان ظهر الناقد المسرحي المتمكن، الذي تناول تفاصيل الصيانة التعبيرية والتشكيلية للعرض المسرحي، اضافة الى تفسير وتحليل النص الادبي والتفاصيل الفنية الاخرى للعرض المسرحي.

فبرز كتاب كان لهم التأثير الايجابي الكبير في تطور ظاهرة المسرح وظاهرة الجمهور وقد كان لهم جمهورهم الذي يثق بطروحاتهم، ويرتاد* المسرح اعتماداً على تلك الاراء التي كانت تحرج المسرح حيناً ويحرجها حيناً. من هؤلاء النقاد كان صادق الصائغ، وثامر مهدي، محمد الجزائري، د. جميل نصيف .. واخرون وبمرور الوقت تسلل الى جانب هذه المجموعة من النقاد، كتاباً اثروا سلباً على مستوى النقد واثروا سلباً على تطور الظاهرة المسرحية بالتالي.

فأن بعض النقد بل اغلبه لايعدوا اكثر من مجرد انطباعات واراء شخصية فيها الرضا او عدمه حسب المزاج الذي يكون عليه من يكتب (الانطباع - النقد) لان النقد هو كشف للعملية الفنية بصيغ علمية وتربوية متقدمة لايعرفها الفنان عن نفسه، * " وهنا لايوجد ناقد حقيقي سوى الجمهور باعتباره يجمع في تراكيب متعددة كل المعارف، وهو الذي

يحدد نجاح العمل المسرحي او فشله " (٤).

النزعة الابداعية في المسرح العربي

في الاخراج العربي المعاصر، هناك نزعتان اساسيتان :

الاولى : المقلدة للمسرح الاجنبي، والتي نقلت تجربة المسرح وقلدتها في ادق التفاصيل حتى في نقل مواضيعها الاجنبية وبالتفصيل الدقيق الممل. هذه النزعة اثرت كثيراً على تطور المسرح وابعدته في ان يكون للظاهرة العربية خصوصيتها في التمثيل او في الاخراج ومن العوامل التي ساعدت في ذلك ايضاً توفر النص الاجنبي وشحة النص المحلي. سوف نبتعد عن الخوض في هذه الظاهرة لانها لا تشكل اهمية في خلق الخصوصية للمسرح العربي. ولم تعط المسرح العربي هويته التي تميزه.

النزعة الثانية : هي التي حاولت التخلص من التأثيرات الاجنبية في التناول، بالرجوع الى التراث العربي، منطلقين من كون التراث العربي مليء بالمضامين والاشكال التي تساعد في الوصول الى سمات اخراجية تبعد المسرح العربي بعض الشيء عن التأثيرات الاجنبية.

فالصديقي مثلاً اعتمد اسلوب الاحتفال في المسرح واكد على ان تحضير العرض المسرحي لايجري اثناء البروفات او البيت او الباص فقط، بل يستمر دائماً، وبالاخص على خشبة المسرح، وبمساعدة ومساهمة المتفرج (٥).

او قاسم محمد الذي عاد الى السوق البغدادي، واعتمد على الباعة وهم يعرضون بضاعتهم (مقدمو وممثلو العرض) فكان الوسيلة في عرض افكاره في مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) او ان يستخدم المخرج ابراهيم جلال (عربة البضائع الجوالة) المعروفة في الوطن العربي،عند اخراجه مسرحية(مقامات ابي الورد)تأليف(عادل كاظم)، وكذلك في استخدامه (للمقام العراقي)* وتأثيراته الموسيقية واللحنية على السامع في توصيل مفاهيم العرض بدلاً من الراوي التقليدي وهي طريقة شبيهة بالراوي في مسرح برشت، او في استخدام جلال ايضاً لـ (الهوسة) (٦) كشكل ذو خصوصية عربية في مسرحية (المتنبي) لعادل كاظم ايضاً او سامي عبد الحميد الذي نقلنا الى اجواء الخليج

(٤) قاسم محمد - لقاء - :(مطلوب تبادل الخبرة والتجربة من اجل مسرح عربي متكامل)، مجلة (مرآة الامة)، اجرى الحوار : ازدهار سلمان العدد ٧٧١ للسنة السادسة ٣/ديسمبر ١٩٨٦ ص ٧٧.

(٥) تمارا الكساندروف بوتنتسيفا ص ٢٤٥.

* نوع من الغناء العراقي، يمتاز باصوله، وتنوع مقاماته، وآلاته الشرقية الخاصة به.

(٦) الهوسة العربية، هي اشعار شعبية : تلقى منغمة، لاستثارة الهمم عند الحروب او (التشييع الجنائزي)، و (الاعراس) .. وغيرها من المناسبات.

العربي في اخراجه لمسرحية (هاملت) فاظهر الغواصين وغنائهم وهم يعملون بجد ويبحثون عن اللؤلؤ في اعماق الخليج ونبيل الالفي الذي استفاد من عملية تقديم النذور الى (الاضرحة الدينية) كشكل عربي ديني في مسرحية (ياسلام سلم..الحيطة بتتكلم) للكاتب سعد الدين وهبة.

هذه الاشكال واشكال اخرى كثيرة منها استغلال شكل التجمع والتحلق المأخوذ من (حلقات المساجد)[٧] و(حلقات الذكر)[٨] كما عند الطيب الصديقي في مسرحية(ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) او عند قاسم محمد في مسرحية (مجالس التراث). الذي يثير الانتباه هو ان الاشكال المسرحية التراثية تقرب المسرح العربي شكلاً ومضموناً من شكل ومضمون (المسرح الملحمي) هذا السؤال يثيره المخرج الجزائري عبد الرحمن كاكي الذي يقول : لماذا كل الاشكال المسرحية التي من خلالها نحاول تأصيل المسرح العربي تتهم بانها (برختية)[٩] باعتقادي ان (برخت) قد استفاد كثيراً من فنون الشرق، مثل فن (الحكواتي)- الذي يقابله عند برخت (الراوي) و (الحكواتي العربي) اضافة الى كونه يروي، ويعلق على الاحداث، يشارك في التمثيل ايضاً. ففي المقامات مثلاً، نجد ان البطل يتميز بما يلي :

أ- يعلق على الاحداث، ويقص اخبار بطل المقامات (ابو الفتح الاسكندري) تارة.

ب- يدخل في الاحداث بطلاً - ممثلاً - يشارك (الاسكندري) في رحلاته وفي تجواله، فهو (الحكيم) في (المقامة البغدادية) و (المحتال) في (المقامة الفزارية)، و (الهارب) في (المقامة الاسودية) .. وهكذا تتنوع ادواره في بقية المقامات.

وصل التأثر والتشابه في الاسلوبين (التأصيلي العربي) و (البرختي) حداً دفع ببعض الكتاب ان يؤلفوا مسرحيات تتشابه حتى في اسمائها كما في مسرحية (على جناح التبريزي وتابعه قفه) لـ (الفريد فرج) اذا قورنت باسم ومحتوى مسرحية(بونتولا وتابعه ماتي) لبرخت. لربما هذا التقارب في الاسلوبين كان سبباً في تقديم مسرحيات (برخت) على المسرح العربي بكثرة بل ولا ابالغ تكاد تكون جميع مسرحيات (برخت) مترجمة الى العربية بل ان عرض مسرحية (البيك والسابق)[١٠] في بغداد. قد ازال " كل شكوك المسرحيين العرب في العراق حول امكانية التطبيق العملي لمبادىء مسرح

(٧) (حلقات المساجد)، هي حلقات دراسية في الجوامع والاماكن الدينية.

(٨) (حلقات الذكر) هي حلقات دينية، يصاحبها الغناء والرقص الديني.

(٩) لقاء مع عبد الرحمن كاكي : مجلة المعرفة، العدد ٣٤، السنة الثالثة، دمشق ١٩٦٤ ص ٣٠٤.

(١٠) البيك والسابق : هي مسرحية (بونتولا وتابعه ماتي) لبرخت قدمت باللهجة المحلية، وعرضت في (دمشق) و (القاهرة) اضافة لعرضها الطويل في بغداد.

(برخت)واصبح معياراً لكل مسارح البلاد العربية الاخرى "[١١]. ان حب المخرج العربي بل تطرفه في التجريب جعله لم يكتف في ازالة الجدار الرابع وحسب ولكن بلغ التصاقه بالمشاهد حداً لم يكتف معه بايصال الافكار له وانما كان يشعره بانه جزء من اللعبة المسرحية اذ قام بتوزيع بعض من الممثلين في الصالة بين المتفرجين او استغل ابواب الصالة في الدخول والخروج الى المشاهد.

ان المسرح العربي كواقع جديد يسعى الى الاستفادة من الواقع املاً في تحقيق الشكل الفني الملائم لأن "يجاهد المسرح جهاداً متصلاً للاقتراب من تصوير الواقع قدر استطاعته "[١٢] من هذا المنطلق ادرك المخرج العربي ومن خلال علاقته الوطيدة ميل الفرد العربي- ذو الخيال - الخصب ونزوعه الى المخاطبة العقلية وعدم ميله الى ما هو خيالي في التعامل، الامر الذي ابعده عن الايهام في ايصال المضامين عبر الاساطير والحكايات وما تحويه من مبالغات عن طريقة الرواة والقصاصين والحكواتية، والمسنين من افراد عائلته. وفي تصوري ان من اهم العوامل التي حافظت على شخصية (الراوي) في المسرح العربي تأليفاً واخراجاً هي التأثيرات التي تركها اولئك الرواة والقصاصون والحكواتية في شخصية (المتفرج العربي)، وان اهتمام المتفرج المنطلق من تلك الحكايات والاساطير دفعه لان يطلق على اساليب التسلية تلك اسم (الفرجة) - وهي ذات التسمية التي اطلقها بعض المخرجين على عروضهم المسرحية، ذلك لان عروضهم كانت تقترب في اساليبها من (الاحتفال) فكل مسرح عبارة عن حفل[١٣] ويعتقد قاسم محمد بان مسرحية (اوديب) احتفالية و (هاملت) احتفالية، ويبقى اسلوب التناول انطلاقاً من اعتبار المسرح حفلاً يقيمه اثنان : الفنان والمتلقي[١٤]. وانطلاقاً من ايمان قاسم محمد والصديقي من ان المسرح تراث قبل ان يلجأ الى التراث [١٥] نقل الصديقي الى خشبة المسرح (مقامات الهمذاني) و (رسالة الغفران) وسواهما مانحاً المسرح العربي خياراً جديداً في تعويض غياب التأليف، ونقل قاسم محمد (الجاحظ) و (ابن حيان التوحيدي) وبعض الحكايات التراثية الى خشبة المسرح املاً في تقديم كل ما هو جديد ومفيد في حركة المسرح العربي، وقد كان تعاملنا مع الموروث الشعبي تعاملاً معاصراً وليس تعاملاً متخفياً من دوافع فنية

(١١) تمارا الكساند روث پوتنتسيفا : ص٢٥١.

(١٢) هـ . ب . تشارلتن : (فنون الادب)، ترجمة/د.زكي نجيب محمود، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٨٩.

(١٣) قاسم محمد (لقاء صحفي) : (المسرح هو الانسان .. والانسان هو جوهر المسرح)، مجلة (الطليعة العربية)، السنة الرابعة، العدد ٢٠٥، ص ١٣٤٥ نيسان ١٩٨٧.

(١٤) نفس المصدر السابق، ص ٤٥.

(١٥) قاسم محمد - (لقاء صحفي) : (اطلالة على المسرح العراقي) ، مجلة المجاهد التونسية، اجرى اللقاء بوجادي علاوة - ٧ آوت ١٩٨٧ العدد ١٤٠٩، ص ٤٧.

رصينة. هذه الدوافع كما نعتقد تتيح لحركة التأليف(للنص والعرض)والمعالجة بعداً ابداعياً مضافاً وهكذا فان معالجتهما للتراث في المسرح الحديث هو تيار جديد لحاجة عصرية لا تتيحهما لهم نصوص مؤلفين غيرهم،ان الصديقي وقاسم محمد سعيا الى(تأليف العرض) وا الاخراج من وجهة نظريهما يمثل ابرز قيم المسرح، واهم اركانه.

اما اهم ما يميز هذا الاسلوب في العمل هو المحافظة على (الراوي) كعنصر اساسي من عناصر المتعة في التخيل و (الراوي) في المسرح العربي يدخل في اللعبة اما بشخصية رئيسية تنفرد عن مجموعة التمثيل لتعلق على ما يجري كما في مسرحية (رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس، او معزولة عنها تماماً تقوم بالتعليق على الاحداث، كما في مسرحية (ليالي الحصاد) لمحمود ذياب و (بعد ان يموت الملك) لصلاح عبد الصبور. وهناك اسلوب اخر في تناول شخصية (الرواي) وهي ان تظهر شخصيتان تمثل احداهما شخصية المؤلف والاخرى تمثل شخصية المخرج يقودان العرض المسرحي معلقين على الاحداث، مختلفين حيناً ومتفقين احياناً، كما في مسرحية (فوانيس) لطه سالم، ومسرحية (زواج على ورقة طلاق) لألفريد فرج ومسرحية (حكاية نور الدين الصديقي) للكاتب اللبناني پول مطر، واما الحوار الذي يلقيه (الراوي) فهو مزيج من الشعر والغناء واحياناً من النثر والغناء او الشعر بدون الغناء او النثر بدون الغناء، فالموسيقى والغناء في العرض المسرحي قد تحولت الى " مشكلة فريدة، وذلك بسبب الولع التاريخي للمتفرج العربي بالموسيقى [١٦]، فقد بلغ الولع بالفن والموسيقى عند العرب انهم استقبلوا النبي محمد (ص) عند دخوله مكة بالغناء ولعل الاغنية الدينية الشهيرة (طلع البدر علينا) خير دليل على ذلك. اختلفت توجهات المخرج العربي المعاصر وتمايزت فهي اقرب الى الاسلوب منها الى المدرسة الخاصة او النظام الخاص لما تعنيه المصطلحات - اسلوب ونظام من سعة في التحليل والمعنى الا ان جميع تلك المحاولات ابتغت نقل وظيفة المسرح من مجرد وسيلة للتسلية الى مؤسسة ثقافية هدفها خدمة القضايا المصيرية.

ادرك المخرج العربي ان في ماضيه اشياء مهمة ذات قيمة لابد من اعادتها، وهذه العملية في جوهرها اساسية في عملية الخلق والابداع، وان اولى محاولات التأصيل هي في العودة الى الجذور والبحث فيها عن اشكال وهو ما فعله الصديقي " عندما جعل المضمون الروحي والفكري والاجتماعي لاعماله مستوحىً من بلاده، مشاكل مجتمعه، ومن حياته واخلاقه وضميره اثناء تفاعل ذلك كله مع الواقع، ومع قراءاته وتأملاته، ومن روح العملاق المتمرد في ذاته " [١٧] وهذا ما يمكننا ان نطبقه على بعض المخرجين من جيله من الذين

(١٦) تمارا الكساندروڤ پوتنتسيڤا : ص ٢٣٦.

(١٧) عبد الرحمن بن زيدان : (الطيب الصديقي والاحتفالية) : الاقلام، السنة ١٦، العدد ٤ بغداد - اذار ١٩٨١.

يحاولون التأصيل فقاسم محمد يعلل اسباب الغياب الى كون المؤلف العربي هجين هذا اذا ما اتفقنا على ان النص هو العنصر الاهم في العملية المسرحية فاغلب البدايات القديمة للكتابة المسرحية التي لاتمتلك مقومات نجاحها صنعت المسرح وصنعت المخرج، عليه ونتيجة لذلك " فالمخرجون الرواد قدموا للمشاهد العربي شكلاً ومضموناً اوربياً ممسوخاً وباللغة الفصحى التي بسببها كره المشاهد المسرحية باللغة الفصحى، وبالتالي فان اجماع المخرجين في كون النص الادبي يعتبر الاساس الاهم في العرض المسرحي، ونتيجة لغياب المؤلف العربي كان لابد من تعويض هذا الغياب في المسرح، وهذا لايمكن ان يتم الا من خلال سيادة دور المخرج - المؤلف، وفعلاً سادت هذه الظاهرة ولولاها فعلاً لتلاشى دور المسرح عند العرب.

وسنلتمس في ضوء تجربة ثلاثة من المخرجين العراقيين ادراك التوجه الانساني الواعي لمجمل المخرجين العراقيين والعرب الذين عاصروا هؤلاء الثلاثة، رغم العديد من المشاكل التي اعترضت طريق ابداعهم. ان هؤلاء الثلاثة من المخرجين كأجيال تعاقبت وتقاربت فتداخلت اساليبهم رغم اختلاف بداياتها، واتفقت في توجهاتها الانسانية فشكلت جيلاً عاش تجربة المسرح في ازخر حقبة ابداعية شهدها المسرح العراقي والعربي لاسباب ذكرناها وهي - مرحلة نهاية الستينات ومرحلة السبعينات - فكانوا الجيل الاكثر وعياً وادراكاً، الجيل الذي ساعد على التكوين الرصين للاجيال التي اعقبته. ومن اهم الاسباب هو امتلاكهم للحالة المسرحية فكراً وابداعاً وتوجهات. وابتكارهم لاساليب جديدة في العروض المسرحية اكثر جذباً وقرباً من هموم المتفرج. كما انهم ساعدوا على خلق جيل مهم من المتفرجين الاذكياء ومجموعة من الكتاب والنقاد لايستهان بعددهم ممن ساعدوا على ترصين الظاهرة المسرحية وتطويرها. كذلك سدوا النقص الحاصل من غياب المؤلف احياناً فعوضوا ذلك الغياب بسيادة دورهم كمخرجين - مؤلفين، وبالتالي لولاهم لكانت تضاءلت اهمية المسرح ولما كان لها دورها المهم في حركة التطور الاجتماعية. اذن فاعتماد اساليب هؤلاء المخرجين لحركة الواقع التي خدمت الهدف الاعلى للعرض المسرحي وطورت النص المكتوب من خلال اسلبته وعملها على تأليف العرض المسرحي. امتلكت الريادة والاهمية التي اقتضت تناول اساليبهم واثرهم الايجابي على مجمل الحركة المسرحية العراقية والعربية.

*** اسلوب ابراهيم جلال *:**

(*) ابراهيم جلال/ وهو واحد من كبار المخرجين العرب، عمل استاذاً للاخراج في كلية الفنون الجميلة - بغداد واحد من مؤسسي المسرح في دولة الامارات العربية شغل منصب نقيب الفنانين مدة سبعة اعوام، حائز على عدد كبير من الجوائز. شهادته/ دبلوم معهد الفنون الجميلة - بغداد ١٩٤٥ ماجستير في الاخراج المسرحي معهد كودمان ثيتر - ٥٦ امريكا.

في المحصلة الناضجة لعمل المخرج ابراهيم جلال انه اعتمد في اسلوبه الاخراجي على خبرته الاخراجية الطويلة التي امتدت زهاء ما يقرب من الخمسين عام استطاعت هذه الخبرة ان تنضج من اسلوبه في العمل مع الممثلين وفريق العمل اولاً ومن ثم وعبر الحس الذي يمتلكه والنظرة الجمالية الثاقبة للصورة المسرحية التي يمتلكها فطرياً، او من خلال مخزونه الفكري والثقافي وما تخلقه من تكوينات جمالية على المسرح. هو ينطلق من ضرورة الانسجام بين المخرج وفريق عمله، فهو في احاديث كثيرة يطالب بضرورة " توفير الانسجام الفكري بين المخرج وفريق العمل " (١٨) من اجل النجاح في تحقيق الهدف الذي من اجله تتظافر الجهود.

اما عن تكوين الصورة لديه فتتولد نتيجة التأمل..والحوافز التي يثيرها بالتجارب المخزونة كما اسلفنا فيتولد لديه الايقاع الصوري المسند بالايقاع الصوتي، حواراً، شعراً، موسيقى، غناءاً، رقصاً .. يقول " جلال عندما اقرأ نصاً مسرحياً ابدء بسماع نغم .. وارى صورة تعبر عن هذا النغم .. فاحاول ان اصنع الهارموني في الصورة، الحركة، النغم، كل ذلك لاعادة ترتيب الواقع، لاضاءة العقل والروح لدى المتلقي (١٩)، اذن هو يسعى الى التكامل في العرض مع تناول القضايا الاساسية للشعب، الحال الذي جعله يتجه في بحثه المستمر عن النصوص المحلية التي تابع تأليف البعض من نصوصها بابداء الرأي والنصيحة والملاحظة، فهو يرى ان في النص المحلي شيئاً ما يمكنه ان ينمو ويتطور، ويتوازى بالاهمية مع النص العالمي في المحصلة النهائية تأليف العرض المسرحي - لقد اكد جلال اكثر من مرة من ان ثقته بالمؤلف المحلي ثقة كبيرة لكن النقص، او قلة الوعي المسرحي العالمي، وادراك المفاهيم الاخراجية واسسها لديه تدعوه كمخرج لان يساهم في كتابة النص الادبي ويضفي عليه الشكل. وكما يفعل مع النص .. كان يفعل مع بقية العناصر الاخرى هو يقول " انني في اكثر اعمالي اضع - او اساهم في تصميم الديكور - ومثلها الملابس، الاضاءة، الموسيقى.. الخ. لانني مثلما اريد امتلاك مضمون العمل، اسعى الى امتلاك شكله "(٢٠) وعن تعامله مع الممثل لم يكن ليعطيه الحرية المطلقة في الحركة بل كان يقيده في اكثر الاحيان، انه يبرر ذلك كون الممثل المحلي لايمتلك موهبة (الاداء التمثيلي) وانما اكثر ما يعتمد عليه هو الالقاء المبالغ فيه مع توظيف حركاته الشخصية للدور المسرحي،اما عن

(١٨) عامر بدر حسون :(رحلة الصحون الطائرة) جريدة - الفكر الجديد - حوار مع جلال، العدد ٢٩٥ بغداد ١٩٧٨ الصفحة الاخيرة.

(١٩) ابراهيم جلال : المسرح بلاغة الحياة - حوار مع جريدة الجمهورية العدد ٤٨٤٥ بغداد ١٩٨٢ ص ٦.

(٢٠) عامر بدر حسون : (رحلة الصحون الطائرة) حوار مع جلال - الصفحة الاخيرة - جريدة الفكر الجديد.

(المهمة التركيبية) للتمثيل والعرض فلا يمتلكها غير المخرج، وهو المسؤول الاول عن الصورة النهائية التي تحسن التكوين العام للمسرحية اضافة الى شكواه المستمرة من الممثل الذي يعتقده يأتي الى التمرين وهو غير مهيأ وبالتالي عليه ان يلقن الممثل كل شيء لان " المخرج الذي يملك طموحات ابعد من الحاضر يحتاج الى ممثل مستعد على الفور لالتقاط رؤياه " (٢١). يعتقد المخرج ابراهيم جلال ان واحدة من اسباب تأخر المسرح العربي هو الممثل غير الجاهز الذي يعتمد الحوار بعيداً عن التعبيرات النفسية الخالية من الفعل الفيزيكي (العضلي) - ان الممثل الجيد بالنسبة اليه هو المتمكن من جسده - كلغة تعبير هائلة مهملة عنده فالممثل لايسعى الى تطوير جسده كما لايسعى لتطوير القاءه ايضاً.

اذن فسعيه كمخرج نحو الممثل المتكامل ينطلق من كون اعمال ابراهيم جلال المسرحية وكما وصفها الناقد المسرحي ياسين النصير " ان المشاهد الأصم، والمشاهد الاعمى يستطيعان فهم المسرحية التي يخرجها ابراهيم جلال بوضوح شبه تام " (٢٢)، ويعزوا ابراهيم السبب في اسلوبه هذا ذو التدريبات المضنية الى الممثل اذ يقول " اننا نقضي نصف وقت التدريبات في تعليم اوليات المسرح (٢٣) وهو يصر على الممثل ان لايصعد على خشبة المسرح ليتمرن مالم يكن مهيئاً وهو السبب الذي يجعله يتدخل تدخلاً مباشراً حتى في ابسط الايماءات لديه. والممثل طالما يدخل ضمن رؤى المخرج فما عليه الا ان يقتنع، ويسعى الى التنفيذ، فهو يبغي من عمله مع الممثل الى " ضروة تغيير العلاقات المتغيرة للانسان التي اساسها الموقف الاقتصادي والسياسي والاجتماعي الذي يسعى الانسان لتغييره " (٢٤)، وهو ان يراعي في عمله مع المجموعة ان تكون متماسكة ساعية الى الابداع في كل واحد لايتجزأ، تتجه، تتحرك، تنفعل، تقاوم تفعل فعلها وصولاً الى الهدف الاعلى الذي يشكل اهمية كبيرة بل بالغة الاهمية عند ابراهيم جلال، انه يبدأ بالمسرحية، باستخلاص (فكرتها الاساسية) ويوجه كل الجهود باتجاهها ونادراً ما كان يخفق في الوصول الى تلك الفكرة .. انه في عمله مع المسرحية يعتبر (الفكرة) هي مركز دائرة العمل التي يربطها بالمحيط او تاراً كثيرة يبدأ بشدها وتراً بعد اخر، لتعزف

---

(٢١) نفس المصدر السابق.

(٢٢) ياسين النصير : (وجهاً لوجه) مطبعة دار الساعة، بغداد ١٩٧٦ ص ٤٩.

(٢٣) ابراهيم جلال : (البحث عن هوية متميزة للمسرح العراقي) جريدة - الفكر الجديد - العدد ٢٧٨ بغداد ١٩٧٨ - حوار ثنائي بين ابراهيم جلال وسامي عبد الحميد ص ٤.

(٢٤) نفس المصدر السابق.

(٢٥) علي مزاحم عباس/ (ابراهيم جلال مخرجاً من خلال مقامات ابي الورد) مجلة افاق عربية، العدد(٥)، بغداد ١٩٧٩، ص١٢٤.

بالنهاية سمفونية العرض المسرحي المطلوبة، ان لكل جزء من اجزاء الخشبة فعلها ومدلولاتها في اسلوب جلال فهو " يراعي في توزيع الممثلين داخل الكتل، الانتماء والموقع الاجتماعي "(٢٥).

يسعى ابراهيم جلال الى توصيل افكاره وافكار المسرحية باعتماده المبالغة في الاداء التمثيلي والالقاء، ليؤكد للمشاهد، بان هناك مسافة بين الواقع والتعبير عنه، بين الحياة ومحاكاتها (ارسطيا)،هو يدعو الى ضرورة الانسجام بين نهجين (تغريب برخت)و(ايهام ستانسلافسكي) وبهذا فهو في اسلوبه يسعى الى خلق الانسجام بينهما. وان العرض المسرحي عنده يعني اداة فعالة في التغيير والتأثير والتثقيف، فالمسرح فن ادراك الواقع والتعبير عنه، وبالرغم من هذا المزج بين (ارسطو - ستانسلافسكي - برخت) في اسلوبه لكنها بعيدة عن تأثيرات التجربة الاوروبية والسقوط في الشكلانية البحتة دون الوصول الى العمق التراثي الممزوج بالخصوصية العربية في المسرح التي ينشدها. ولهذا فهو ينطلق من معرفة نوع المسرحية التي يتناولها وكذلك من معرفة الواقع الذي ينطلق منه ومن ثم يحدد عناصر المخاطبة التي تنطبق عليها والاشكال التقنية التي يستخلصها من النص المسرحي كوسيلة للاتصال بالجمهور ففي مسرحية (الطوفان) كان (ملحمياً) كذلك كان في مسرحية (البيك والسايق) اما في مسرحية (فوانيس) فقد اعتمد اسلوب "الواقعية الرمزية* " وشكل " المسرح داخل المسرح " في قيادته للعرض والى اثنين من الرواة هما (المؤلف) (المخرج) في حين انه في مسرحية (الملحمة الشعبية) اعتمد الاسلوب (الاحتفالي) شكلاً واسلوباً و (مسرح الفرجة) الذي اقترحه المؤلف لطرح الافكار والاشكال في المسرحية. فقد كان لكل عرض من عروضه اسلوبه الخاص في الشكل الذي يفرضه عليه المضمون ونوع المسرحية. الا اننا في عروضه نستطيع ان نميز اسلوبه الخاص في استخدام التقنيات كذلك. وهكذا كان لابراهيم جلال خصوصياته كمخرج يمكن ان نقول عنه انه اب الاخراج الحديث في المسرح العراقي المعاصر.

*** اسلوب سامي عبد الحميد *:**

اختيارات سامي عبد الحميد لنصوصه التي يخرجها، يشترط فيها نصف النجاح - وهي مسألة مشروعة اما ميله الى النص العالمي فهو نفس الميل الى النص المحلي.

(*) الواقعية الرمزية : تيار ادبي - شاع منذ ثمانينات القرن التاسع عشر - في ظاهرة معاد للسياسة اما في حقيقته فهو تيار انحطاطي ورجعي، يدعو الى الفصل بين الفن والحياة الاجتماعية، ويرفع شعار (الفن من اجل الفن) - من ابرز دعاته الكاتب والشاعر النرويجي المسرحي هنريك ابسن Henrik Ibsen (١٨٢٨ - ١٩٠٦).

والنصوص التقليدية، والكلاسيكية عنده تحمل ذات الاهمية بالنسبة للنصوص الطليعية والتجريبية. وفي احيان كثيرة يتناول النص الاجنبي هروباً من غياب النص المحلي او ندرته بل لايأبه من شيء في اختياراته لنصوصه مهما صعبت فهو في مسرحية (السود) لجان جنينية كان قد تناول نصاً يعد " بمثابة مغامرة جزئية لما يتصف به هذا النص الدرامي من شكل متقدم في تكنيكية وبناءه الدرامي " (٢٦) لذلك نجده حريصاً على تطوير العروض المسرحية (٢٧) المحلية املاً في الوصول الى خصوصية محلية وعربية تحدد مكاناً مهماً لها في حركة المسرح العالمي -انطلاقاً من ان الفنان لايمكن ان يكون عالمياً مالم يكن محلياً اولاً، وعليه فهو يشترط في اختياراته للمسرحية الاجنبية احتواءها على مضامين انسانية عالية، فثورة الزنج مثلاً تنتمي الى الادب الجماهيري الذي يمنح العاطفة حال سماع صوتها انها مسرحية تنقب عن اسرار الثورة في الهزيمة والانتصار والموت (٢٨)، كذلك الحال مع بقية المسرحيات التي اخرجها مثل:(مهاجر بريسبان)،(بيت برناردالبا)،(هاملت)، (الخرابة)،(تموز يقرع الناقوس)، (القرد الكثيف الشعر) .. وغيرها من المسرحيات. هذه المسرحيات وغيرها من الاختيارات تتم دون ان يتنازل عن شرط احتوائها على اسباب نجاحها كونها تحمل الجديد والمهم -شكلاً ومضموناً- بالنسبة للمتفرج العراقي والعربي وكمحصلة اخيرة في تعامل سامي عبد الحميد مع النصوص عموماً كما يقول هو في هذا المجال لا اتعامل مع كل مؤلف، انني انتقي ولا اتعامل مع نص لايضيف الي تجربة ما" (٢٩)، هذا مع الاخذ بنظر الاعتبار كون سامي عبد الحميد لا يؤمن بوجود نص متكامل ومهما كانت قيمة هذا النص او قيمة كاتبه، عربياً كان ام اجنبياً كلها تخضع الى مشرطة في الحذف، والاضافة هو قدحذف " الشبح " " من هاملت " - لشكسبير وهو في هذا يكون قد حذى حذو الفنان حميد محمد جواد عندما قدمها على مسرح الفنون الجميلة عام ١٩٦٧ - واعتقد للاسباب ذاتها - كون عقلانية هاملت لاتسمح له بتخيل الاشياء - الغيبية - وهو رأى فيه الكثير من الصواب لكن هذا الاجراء لم يرتفع كثيراً بالتجربة في تحويل (هاملت الدانماركي) الى (هاملت العربي) وظلت هذه التجربة حبيسة لجوءها الى تغيير الشكل الخارجي في (الملابس العربية) والديكور وزخرفته العربية، وخيامه

(٢٦) سامي عبد الحميد : مخرج وممثل، نال شهادة الباكلوريوس في القانون عام ١٩٥٠ ودبلوم الاكاديمية الملكية لفن الدراما. لندن ١٩٦٣، وماجستير في العلوم المسرحية/ جامعة اريغون - امريكا - ١٩٧٦.

(٢٧) عصام محمد : جان جنيه على مسرح الاكاديمية، الطليعة الادبية. العدد ٨ آب ١٩٨٣.

(٢٨) صادق الصائغ : ثورة الزنج اضافة غنية للموسم المسرحي.

(٢٩) ياسين النصير : (ثلاث نماذج)

(٣٠) جليل حيدر : (هاملت بين شكسبير وسامي عبد الحميد)، مجلة الف باء، ١٩٧٣/٦/٦.

الصحراوية " فما الذي وصل اليه ؟ " كما يتساءل الناقد جليل حيدر، لقد " ظلت جهوده عند مستوى هذا الاتكاء على المظهر دون الاخذ بمعطيات العمل المسرحي (من قوانين وشخصيات وافكار وفلسفة) [٣٠]، او اجراءه الكثير من التغيرات في مسرحية (ثورة الزنج) فقد " قلص من حجم الحوار وحذف مقاطع فيها الدراما ضعيفة، ولم يلتزم بارشادات المؤلف عن الديكور فلم تظهر البوابة اوبيت من القرن الثالث الهجري، لم يظهر الحبل ولا الثلاجة او المدفع الرشاش " [٣١] ، وقدم فصلا على فصل اخر كما في مسرحية " الخيط " لعادل كاظم.لكن هذا التقديم لم يرتفع بمستوى النص او العرض فمثل " هذا النص بحاجة الى تدخل الاخراج كأداة فاعلة اساسية تقوم بعملية فرز جذرية للنص تستطيع ان تضفي على البناء الفني المضطرب تماسكاً اكبر " [٣٢]، او في العرض الذي كانت بعض مقاطعه " تهبط حتى الضحالة وتقترب من التهريج وخاصة في مشاهدة المحكمة والحوار بين اسرة ابي فلانة " [٣٣]، وهكذا نجد ان التدخل في معالجة النص دون تدخل الاخراج لاتنهض بالنص بل توغل في هبوطه وعدم النهوض به، لكن تبقى جميع النصوص تخضع كما اسلفنا وتتساوى في حتمية الحذف والاضافة من خلال تبريرات مقنعة في الكثير من الاحيان وتصب بالتالي في صالح تأليف العرض المسرحي فهذه الاضافات والحذوفات عنده " تخضع الى دراسة وفهم كاملين للطريقة التي يخرج بها المسرحية [٣٤]، لكنه احياناً يخفق في اختياراته او يعجز عن معالجة البعض منها فتسقط تلك العروض فلا التعريق اسعف مسرحية (اوديب .. انت الذي قتلت الوحش) للكاتب علي سالم، ليجعل منها مسرحية ناجحة او مقبولة جماهيرياً. وكذلك مسرحية (مهاجر بريسبان) للكاتب جورج شحاذة التي لم تخضع لمشرطه كثيراً فبقي النص فيها " فضفاضاً يستأهل التشذيب والحذف حتى يترصن (...) ولم نلمس في اخراجه سيطرة كاملة على جو المسرحية، وانقلبت سخريتها الشعبية اللاذعة والرزينة الى نوع من التهريج العادي " [٣٥].

ان النص الذي يستهويه هو النص الذي تتماثل صوره في مخيلته منذ(القراءة الاولى) كما يقول هو، او (الانطباع الاول) كما يطلق عليه ستانسلافسكي ومن المؤكد ان هذه الصور تتطور تدريجياً في ذهن سامي عبد الحميد وصولاً الى فكر المخرج - اي ما يطمح الى تقديمه للجمهور. فهو يسعى جاهداً الى " ايجاد لغة فهم متبادلة بين ما يحدث على خشبة المسرح وصالة المتفرجين " [٣٦].

يجمل سامي عبد الحميد تجربته المسرحية [٣٧]، بنقاط عدة نلخصها بالتالي :-

---

(٣١) علي مزاحم عباس : ثورة الزنوج - المسرحية الفائزة بجوائز يوم المسرح العالمي الجمهورية، الاربعاء ١٩٧٥/٤/٢٣.

(٣٢) د. سلوى زكو : (الخيط بين التأليف والتهريج) مجلة الاذاعة والتلفزيون ص٤.

(٣٣) نفس المصدر السابق ص٤.

(٣٤) سامي عبد الحميد : (تجربتي في التمثيل والاخراج) مجلة الاقلام العدد ٦- اذار ١٩٨٠ بغداد/ص٤ نسخة المركز الوثائقي للمسرح العراقي.

(٣٥) علي مزاحم عباس : (لم تتألق مهاجر) جريدة الثورة، بغداد ١٩٧٥/٤/١.

(٣٦) د. عقيل مهدي : (جان جينيه) كما قدمه سامي عبد الحميد - استبعاد الذاكرة، الجمهورية بغداد ١٩٨٣/٣/١٨ص٥.

ايمانه بجماعة العمل / المخرج عنده يعتبر المؤلف الثاني للنص - وليس العروض فمن المؤكد بان المخرج هو المؤلف الاول - للعرض/ اعتماده التجريب من اجل التجديد والتنويع / البحث عن اماكن متعددة للعرض / واعتماده اسلوب الدقة في تكنيك الممثل، مع اعطاء الحرية في التصرف باعتباره عنصراً جوهرياً من عناصر الانتاج / وان الديكور والملابس والمكملات الاخرى تعتبر عناصر اضافة ايجابية في العرض فهو يوليها " اهمية استثنائية (...) حتى انها تطغى احياناً على اهم تلك العناصر الا وهو التمثيل "(٣٨)، املاً في الوصول الى التمكامل الفني في العرض المسرحي يبغي ممثلاً جاهزاً صوتاً وجسماً وابتكاراً، الممثل الذي يطلبه سامي عبد الحميد يجب ان يتدرب خارج قاعة التمارين لان فهم ابعاد الشخصية، وتحليلها لايكفي لتقديم شخصية متكاملة من غير اسناد ذلك الفهم والتحليل بتكنيك حاذق .. تبلغ الاهمية لديه في هذا حد انه يلقن ممثليه ما يريده منهم صوتاً وحركة - فيمثل امامهم ويلقي الحوار لهم فيسقط نتيجة ذلك الى تقليد سامي عبد الحميد حرفياً - وفي ذلك من الخطورة ما يضيع شخصية الممثل ويذوبها في شخصية المخرج. واذن فسامي عبد الحميد " يمتلك اتجاه اشكاله المسرحية موقفاً ما. افكاراً تبدو واضحة احياناً وغامضة احياناً اخرى (٣٩)، يصل ايمان سامي عبد الحميد في الشخصية المسرحية احياناً حدا يتجاوز قدرة الممثل الواحد فيسندها مناصفة لممثلين كما في شخصية (اوتونوبشتم) في مسرحية (كلكامش) التي اعدها عن طه باقر - كذلك اسندها الى ممثلين بدلاً من ممثل واحد كذلك الحال مع شخصية (الامبراطور جونز).

ان خشبة المسرح من مفهوم سامي عبد الحميد ما هي " الا ساحة كبرى يلتقي فيها المؤلف بالممثلين، وتتعالى فيها صيحات المخرج حين يصدر اوامره الى الممثلين "(٤٠). وبناء عليه خرج بالمسرح من العلبة الايطالية الى اماكن متعددة ومنها (المسرح الروماني) في اثار بابل حين قدم كلكامش او حديقة (الجمعية البغدادية) حيث قدم مسرحيتي (في انتظار كودو) و(بيت القشبة) التي اعاد تقديمها ثانية على (مسرح بغداد) لاسباب يجملها سامي عبد الحميد لكون هذه المسرحية "لم يشاهدها سوى العدد القليل من المشاهدين لذلك رأينا اعادتها كما اخرجت سابقاً. ان ملائمة موضوع المسرحية ومكان احداثها لبعض المناطق في بلدنا هو الذي حدانا الى اقتباسها "(٤١)، كما حور اكثر من مرة

(٣٧) سامي عبد الحميد (تجربتي في التمثيل والاخراج).

(٣٨) باسم الاعسم (كليوباترا) طرازية العرض المسرحي - القادسية.

(٣٩) سعد هادي (خمس نساء في بيت) مجلة الفنون، العدد ١٩، الاثنين ١٨ كانون الاول ١٩٧٨ بغداد.

(٤٠) (٤) : (ثلاثة حكايات ضاحكة وحزينة عن الانسان)، الثورة ١٩٦٩/٣/٢٦ بغداد.

في شكل صالة العرض التقليدية والمسرح ففي مسرحية (الخان) ليوسف العاني شغل الديكور جزئين من المسرح وصالة المتفرجين، واجلس المتفرجين بالاماكن التي تحيط بهذا الديكور سواء على المسرح او في الصالة، وفي (بيت برنارد البا) (للوركا) كذلك كان العرض فيها داخل قفص حديد كبير يشبه السجن يتوسط قاعة العرض واحتل المتفرج خشبة المسرح والمتبقي من فراغ القاعة، وتجارب اخرى كما في المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة .. وغيرها فهو يقول : انني اتفق مع ماكس راينهاردت في ان لكل مسرحية مسرحها (٤٢)، هذا الانتقال والتنوع في اماكن العرض تبعه تنوع كبير في المناظر فلقد استعان بفنانين كبار في الفن التشكيلي من امثال كاظم حيدر، وسعد الطائي، واسماعيل الشيخلي وبالموسيقى بفنانين كبار ايضاً امثال طارق حسون فريد، وشهرزاد قاسم حسن وغيرهم كذلك اولى اهتماماً لايستهان به في التصاميم والتأليف وبقية مستلزمات العرض " باعتبارها عنصراً مكملاً ومسانداً ومعبراً، فالديكور ليس مكاناً تعيش فيه الشخصيات فحسب، وانما عاملاً مساهماً في اسناد الفعل الدراماتيكي "(٤٣)، هو يؤمن ايماناً قاطعاً بان خيال مصمم الديكور يضيف خيالاً جديداً مغايراً ومطوراً لخيال المخرج. ان سامي عبد الحميد ينطلق في معالجاته واسلوبه من فرضيات يحددها اسلوب المسرحية، فهو (واقعي) في الطرح حين يخرج مسرحية مثل (الخان). اما في مسرحية (الخرابة التي يكتب عنها في منهاج المسرحية (البروكرام) ان ما يجري على الخشبة ليس وهماً وانما احداث واقعية حدثت فعلاً .. اضاف لها المؤلف من خياله .. لذلك رفعنا الجدار الرابع واولنا الوهم المسرحي المعهود واشركنا المتفرج في الاحداث بوعي وليس باندماج (٤٤).و(رمزياً) في (بيت برنارد البا) لـ (لوركا) موغلاً في الرمزية حين يصنع بيتاً (قفصاً من حديد) اقرب الى السجن (حديد) لتجري داخله احداث مسرحية (بيت برنارد البا) ويضع هذا السجن في منتصف الصالة بدلاً من المسرح. وهو وثائقي تسجيلي في مسرحيتي "المفتاح" و " الخرابة ".

*** اسلوب قاسم محمد * :**

هو المخرج الذي ينطلق من الوسط الشعبي في معالجاته الاخراجية باحثاً عما يشغل هذا الشعب، ويحفز الاذهان، فيشغلها بهموم وتساؤلات ومخاوف ذلك الوسط.

---

(٤١) ياسين النصير / (وجهاً لوجه) ص ٤١.
(٤٢) علي حسين : (سامي عبد الحميد) مطبوعات دار القادسية للطباعة. بغداد ١٩٨٣ ص ٧٤.
(٤٣) علي حسين (سامي عبد الحميد) ص٦٩.
(٤٤) سامي عبد الحميد : (كلمة المخرج) منهاج مسرحية الخان تأليف : يوسف العاني.
* قاسم محمد : ينحدر من طبقة كادحة، تتلمذ على يد (يوري زفادسكي) انهى دراسته في معهد الفنون الجميلة - بغداد - ١٩٦٢ حصل على الدبلوم العالي - من معهد الدولة للفنون المسرحية موسكو ١٩٦٨.

يقول " انا اتوجه الى الشعب الذي يقوم باعظم الادوار دون ان يعرف شيئاً من التمثيل "(٤٥) دائماً يستفزه الناس الشعبيون، يحاول ويجتهد ان يأخذ منهم ويكتب عنهم من اثرهم الروحي، والعقلي، من مخيلتهم التي تخزن الكثير وذاكرتهم الوقادة انه يمسرح واقعهم هذا بما يمتلك من خزين فني عال جعلته الدراسة والتجربة والمعايشة انه يحاول " ان يقدم حكايات شعبية بشكل مسرحي متقدم، ولايقدم مسرحية عالمية بهذا الشكل المتقدم " يقول " انا مسكون بهؤلاء الناس هم هاجسي الاول والاخير "(٤٦) ان اعمال قاسم محمد الاخراجية التي اعدها او الفها اعتمدت اسلوب التجميع والتوليف (الكولاج) وان الذي جعل قاسم محمد يلتجأ الى كتابة النصوص المسرحية التي يخرجها هو سبب غياب المؤلف المحلي الذي يمتلك الحرفة والابداع والابتكار وهذا التوليف والتجميع الذي لجأ اليه قاسم محمد يسميها (الحالة المسرحية) التي تخضع لقوانينها الخاصة ويقول " ان عدم خضوع هذه الحالة المسرحية - نصاً وعرضاً - للاساليب التقليدية لايعني انها لا تخضع كلها او بعض منها لقانون ما، ان الشيء الاكيد هو ان هذه الحالة المسرحية تخضع لقوانينها الخاصة "(٤٧)، ان مصادرها " الواقع، الحلم، طيف المنام، الناس، الكتاب، اللوحة، الشعر، التاريخ، الاسطورة، سماعي للغة اجنبية لااعرفها ولا افهمها، ومحاولتي الخيالية في ترجمتها (...) اضف الى ذلك الادب .. الرواية بشكل خاص "(٤٨). اما اسلوبه في تجسيد (الحالة المسرحية - العرض المسرحي) اخراجاً فتقبل المساهمة الفاعلة من قبل مبدعيها الممثل، والعاملين ولكن كل بالحدود المسموح بها ابداعياً شرط ان لاتتجاوز المخرج، وبعد شرط فهم الخطة الاخراجية والايمان بها بشكل قاطع، انه اسلوب يسمح بالابداع والاضافة والاكتشاف بما يطور عمل كل واحد من هؤلاء من خلال التمارين بل حتى خلال ايام العرض لان عنصر المشاهدة مهم عند قاسم محمد، والمتفرج لديه مساهم في بناء العرض المسرحي. وان النص الذي يكتبه قاسم محمد لا يأخذ شكله النهائي الا عند انتهاء ايام العرض وهو اسلوبه في التأليف - غاية في الجدة في مسرحنا العربي. ومعروف عن قاسم محمد انه يعرف ما يكتب بل ويعرف جيداً الى اين سيصل، يقول " انني ارى بوضوح ما اكتبه ، انني اكتب والاحظ ايضاً حركة الشخوص وتنفسهم "(٤٩) من هنا نستطيع القول بان عمليتي التأليف للنص واخراجه/ هما عملية واحدة عند قاسم محمد، حين يبدأ بكتابة النص انما يشرع بالاخراج ايضاً، وما يكتبه من ملاحظات وحوار ماهي الا

---

(٤٥) مقابلة شخصية.

(٤٦) قاسم محمد : (مسكون بالناس الشعبيين) لقاء - جريدة الانباء ١٩٨٥/٧/٢٣ ص ١٢.

(٤٧) منهاج مسرحية (حكايات العطش، والارض، والناس) كلمة المؤلف المخرج قاسم محمد.

(٤٨) قاسم محمد : لقاء (رحلة الكتابة والتمثيل والاخراج) مجلة حراس الوطن العدد (١ تشرين الثاني ١٩٨٦ ص ٤٦).

تحديدات لتفاصيل الخطة الاخراجية، ولا غرابة اذا ما خضعت هذه الخطة للحذف والاضافة، فاستقرارها النهائي لايتم الا بعد انتهاء عرضها على المسرح - كما اسلفنا - وبذلك نجد ان اغلب نصوص قاسم محمد المعدة، او المكتوبة تأخذ شكلها النهائي بعد مساهمة كل عناصر العرض المسرحي فيها، اضافة للمتفرج، ومقدار تقبله او رفضه لاجزائها. انه يؤكد دائماً ان " لاوجود لازمة النص، والمشكلة في الفنان نفسه "(٥٠) انه تجاوز هذه الازمة بل ويجزم بان " المخرج الكاتب هو مستقبل المسرح "(٥١) مع اصراره وتأكيده بانه لم يكن يوماً اديباً مسرحياً ولا مؤلفاً لنصوص مسرحية، وانما هو مخرج ومؤلف لعروض مسرحية.

لقد عاب البعض على قاسم محمد انه الكاتب والمخرج الدائم لنصوصه الامر الذي جعله يتقيد بمنظوره الخاص تأليفاً واخراجاً، في حين " لو ان مخرجاً غيره اقدم على اخراج نصوصه المسرحية ربما كانت التجربة ستكسب اضافات ابداعية اخرى "(٥٢) هذا الرأي على قدر كبير من الصواب الا اننا لمسنا العكس عندما فشل واحد من كبار مخرجينا المسرحيين ابراهيم جلال في انجاح مسرحية (الملحمة الشعبية) رغم المساهمة الفاعلة فيها لقاسم محمد ومشاركته بها مؤلفاً وممثلاً لاحد ادوارها الرئيسية.

ان قاسم محمد يدعو الى ضرورة النهوض بالنص المحلي ويرى ان في تقديم العروض الاجنبية تطويراً لذوق المتفرج، علماً باننا حين نبحث عن العمل الاجنبي في كل اعمال قاسم محمد - التي تربو على الستين عملاً - سوف لن نجد فيها غير بضع مسرحيات لمؤلفين غيره - وغالباً ما يكونون اجانب اما البقية فهي من توليفه أو اعداده او تأليفه. يقول عن اعماله التي كتبها بنفسه " انني اسمعها واراها جيداً، واستخدم لتنفيذها كُل ما هو منجز، ما عدى الناحية التكنولوجية (...) لان مسرحنا في العراق يفتقر الى هذا "(٥٣)، رغم ان جل هموم قاسم محمد تنصب في تقديم مسرح يتميز بالمكونات الفكرية والتقنية العالية، حيوي مؤثر، " ومحرك لاكبر قدر ممكن من خلايا الدماغ الخاملة، وتحويلها الى خلايا نشطة مفكرة سواء على صعيد المتلقي او المؤدي "(٥٤) وذلك بالاهتمام الكامل لما يدور امامه في الحياة، بل انه لم ينس وصية استاذه زاڤادسكي (*) في : ان لايمر من جانب الحياة بلا مبالاة، فلا صغر ما فيها اهمية ولاكبر ما فيها اهمية، ختمها بقوله - كن مبالياً وتفاعل مع الانساني، وتذوق وتعايش مع المحلي. ان قاسم محمد يتحدث عن كيفية

---

(٤٩) عزيز عبد الصاحب : (لاترسم عصفوراً ناقصاً) يوميات مسرحية، مجلة (الاقلام) العدد (٩) السنة (١٥)، حزيران ١٩٨٠ ص٤٦.

(٥٠) قاسم محمد : (لقاء)، الجمهورية، الاربعاء ١٩٨٩/١٠/٣١ - الصفحة الاخيرة.

(٥١) قاسم محمد : (لقاء)، مجلة (صوت الخليج) العدد ٨٢٤، ١٨ نيابن١٩٧٩ السنة ١٦ ص٤٢.

(٥٢) ابراهيم جلال : (البحث عن هوية للمسرح العربي) ص٤.

(٥٣) قاسم محمد - لقاء - (قاسم محمد يتحدث عن اسلوبه الفني واستقائه لمصادر اعماله) اجرى اللقاء: ناديا شداد، جريدة الثورة السورية العدد ١٩٧٤ الثلاثاء، ١٥/ايار ٧٩ ص٧.

اختياره للنص الذي يخرجه فيقول " انني لااتعامل مع كل مؤلف، ولكنني اتعامل مع نص استطيع ان اضيف اليه واعمقه بحيث يحافظ على روحية النص المكتوب "(٥٥) لان فترات ازدهار المسرح كانت تماماً عندما ابتعد المسرح عن المسرحيات المكتوبة، وخلق السيناريوات الخاصة(٥٦). اما في الاداء التمثيلي، فيؤكد قاسم محمد الوجه الانساني في الفهم او التجسيد، اي التوصل الى الصدق الذي يعتري الممثل " في اللحظات المناسبة لمجيء المشاعر والافكار والخلجات بدون ماكياج مسرحي(٥٧) ويجعل الممثل يصل الى كل ذلك باعتماد البساطة في التعامل مع المستلزمات المسرحية الاخرى، وهذا واضح من خلال عروضه واستخداماته البسيطة للادوات المسرحية او المتممات المختزلة جداً والضرورية جداً - كما يطلق عليها قاسم محمد - اي انه يلغي كل ما ليس له حاجة. انه يصل الى الضروري من خلال تحفيز ذهن الممثل، وتفجير طاقاته، وصولاً الى التصور الكامل للشخصية، والجو العام وبالتالي الى - فكر الشخصية ، وسلوكها واندماجها في الجو العام، والتحامها مع بقية الممثلين كواسطة للوصول الى الهدف الاعلى. وفي مسرح قاسم محمد يتم العمل مع الادوار الكبيرة والصغيرة بنفس الاهمية، لانها جميعاً تعمل من اجل الهدف العام للمسرحية، ففي (بغداد الازل) كان يعمل مع الشحاذين ذوي الادوار الصغيرة بنفس الاهمية التي عمل بها مع الشخصيات الاساسية مثل (اشعب)، (رشا)، (البخيل) كذلك عمل في مسرحية (النخلة والجيران) مع الشخصية الثانوية (طه المؤدب) والبطل (حسين) بالاهمية ذاتها. انه يطلب من الجميع الشيء نفسه وهو ايصال المهمة الدقيقة من الدور بالاعتماد على قدراتهم ومساعدتهم في العمل على ايصال افكارهم عن طريق الايحاء حين يخاطب ممثليه :

ان ملاحظتي الرئيسية لهذا اليوم هي افعل
الاشياء دون تردد حتى لو كانت على خطأ (٥٨).

كما لا انسى قوله عند عمله على مسرحية (اضواء على حياة يومية (٥٩) وهو يشير الى الديكور :

هذا بيتكم، وانتم ساكنوه، تصرفوا كما لو كنتم

(٥٤) قاسم محمد : لقاء- (المختبرية والتجريب اقصر الطرق لمعالجة ازمات المسرح(مجلة الطليعة العربية)، العدد ١٧٩-١٣/تشرين الاول ١٩٨٦ ص٤٦.
(*) زافادسكي : واحد من كبار المخرجين والمعلمين الروس، اخر تلامذة ستانسلافسكي.
(٥٥) ياسين النصير :(ثلاث نماذج من الاخراج المسرحي المحلي) مجلة(السينما والمسرح) العدد ١٠ تموز ١٩٧٤، بغداد، ص ٧٩.
(٥٦) الكسندر تايروف : الحياة المسرحية.
(٥٧) قاسم محمد : منهاج مسرحية (حكايات العطش، الارض، الانسان).

في بيتكم الحقيقي ..كيف كنتم ستتعاملون مع
بعضكم، تصرفوا.وسنتعاون على تقويم الخطأ
وتأكيد الصحيح.

من هنا يتضح ان قاسم محمد يحفز ذهن الممثل، ويحرك دواخله .. وهو بالتالي يعمل كالنحات في ازالة الزائد من الصخرة التي ينحتها. وهذا ما يجعل من قاسم محمد يحب العمل مع الفنانين الهواة بسبب صبرهم وقلة مشاغلهم ومشاكلهم، وحماسهم للمسرح، كذلك لانهم مستعدون للتضحية من اجل المسرح ومن اجل انفسهم وكما يذهب قاسم محمد حين يقول " ولعلي استطيع تنفيذ افكاري بحرية اكبر مع الفنانين الهواة لعدة اسباب منها : انهم اكثر مرونة وتقبلاً للافكار الجديدة من الممثلين المحترفين، وبالتالي استطيع العمل معهم في اي وقت " (٦٠) بقي ان نعرف ان قاسم محمد يهمه كثيراً (العمل على الطاولة) لانه يعطي ما يريده كخطوط عريضة - على الطاولة - فقد خبرته من خلال عملي معه مساعداً في مسرحية (حكاية الرجل الذي صار كلباً) لاوزوالدور دراكون - انه كان يصب كامل التصورات التي يطمح في تنفيذها، حتى اني سجلت له تقريباً كل ما قاله على الطاولة، وعند الانتقال الى خشبة المسرح كنت الاحظ الدقة في تنفيذ ما قاله على الطاولة بل كنت اذكره احياناً عندما يتجاوز ملحوظة قالها اثناء العمل على الطاولة. وعليه فهو حين يترك ممثليه يتصرفون بما يحلو لهم فانما هذا يعني بانه اتفق معهم على كل صغيرة وكبيرة، انه يطالب ممثليه دائماً بالفهم الدقيق للكلمة، وما تعنيه فهو دائم المخاطبة لهم ان :

- " ابحثوا عن مضامين الكلمات، ودلالات الحوار،
ولتكن الكلمات مطية المعاني ..فليس الحفظ بالامر

(٥٨) عزيز عبد الصاحب (لاترسم عصفوراً ناقصاً) ص ٤٦.
(٥٩) (اضواء على حياة يومية) مسرحية من تأليف واخراج قاسم محمد.
(٦٠) قاسم محمد : (لقاء)، مسرح الفرجة انعطاف نحو التجديد ، مجلة الوطن العربي، العدد ٣٢٦ ، ص ٧٨.

المهـــم ... افهموا اولاً قبل ان تحفظوا، لان الفهـم
هـو الـــذي يضعكم في قلب الـدور (٦١).

من هنا يتأتى ايمانه بمقولة (كونفوشيوس) " الرجل العظيم يحزنه عدم اكتمال امكاناته ومواهبه، اما الرجل غير العظيم فيحزنه عدم اكتراث الاخرين بموهبته " (٦٢) له الخصوصية المتفردة في التعامل والعمل على تحقيق بقية عناصر العرض. واهميتها عنده لاتقل عن اهمية عمله مع الممثل، رغم انك تراه في الكثير من الاحيان متقشفاً، فقيراً، لكن غناه في تحقيق العرض الكبير متأت من (العمق في البساطة) التي يؤمن بها. هو يعتقد بأن التقصير في احد هذه العناصر تقصير في تكامل العرض بل ان الضعف في احد هذه العناصر يضعف الممثل الذي هو العنصر الفعال والديناميكي في مسرح قاسم محمد، فللموسيقى نفس اهمية الملابس، واهمية اللون توازي الحركة في اهميتها، ولبقية المستلزمات المكملة ذات الوزن وذات التعامل المتفق والمنسجم مع عمل الممثل وعمل الديكور وبالمحصلة النهائية فانها جميعاً تتلاحم في وحدة فنية منسجمة في كل شيء.

المصـــادر :

١- اردش،سعد: المخرج في المسرح العربي المعاصر،الاقلام،العدد٦،بغداد ١٩٨٠.
٦- شارلتن،هـ.ب.،فنون الادب،ترجمة د. زكي نجيب محمود،القاهرة ١٩٥٦.
٤- بن زيدان،عبد الرحمن،الطيب الصذيقي والاحتفالية،الاقلام،السنة١٦ العدد ٤ بغداد ١٩٨١.
٣- بدر حسون،عامر،رحلة الصحون الطائرة،جريدة الفكر الجديد،العدد ٢٩٥ بغداد ١٩٧٨.
٢- النصير،ياسين،وجهاً لوجه،مطبعة دار الساعة بغداد ١٩٧٦.
٧- عباس،علي مزاحم،ابراهيم جلال مخرجاً من خلال مقاماتابي الورد، افاق عربية،العدد ٥ بغداد ١٩٧٩.
١٠- محمد،عصام،جان جنيه على مسرح الاكاديمية، الطليعة الادبية، العدد ٨ ، ١٩٨٣.
٥- زكو،سلوى،الخيط بين التأليف والتهريج،مجلة الاذاعة والتلفزيون.
٨- عبد الحميد،سامي، تجربتي في التمثيل والاخراج،الاقلام،العدد ٦ ، ١٩٨٠.
٩- عبد الصاحب،عزيز،لاترسم عصفوراً ناقصاً،مجلة الاقلام،العدد ٩ السنة ١٥ ، ١٩٨٠.

(٦١) عزيز عبد الصاحب : (لاترسم عصفوراً ناقصاً) ص ٤٩.
(٦٢) نفس المصدر السابق، ص ٤٩.

المخاطر التربوية لانتشار البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية

د . حارث عبود
مدرس / كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

ملخص البحث

هذا البحث محاولة لدراسة التأثيرات التربوية لظاهرة انتشار البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية وبخاصةً ما يتعلق بأستقبال المجتمع العربي لهذا البث. ويتناول فيه الباحث بدايات ظهور البث بعيد المدى وتطور هذا البث واستخداماته للاغراض التربوية وأهم الاعتراضات التي واجهت انتشاره، ثم يعرض لفوائد هذا الانتشار في مجال التربية والتجارب التي عرضها العالم في هذا الميدان وكذلك المخاطر التي ينطوي عليها البث التلفزيوني بعيد المدى على منظومة القيم التربوية والاجتماعية للمجتمع المتلقي وبخاصةً على النظام التعليمي الرسمي وشبه الرسمي وغير الرسمي.

تاريخ تقديم البحث ١٩٩٤/٤/١٢
تاريخ قبول النشر ١٩٩٤/٥/١٠

مقدمـــة

كانت الاذاعة حتى ظهور البث التلفزيوني بعيد المدى وسيلة الاتصال الاكثر فاعلية في ايصال رسالتها الاعلامية عبر الحدود الاقليمية لبلدان العالم المختلفة. وقد استخدمت بالفعل في ايصال المعلومات وتوضيح المواقف والتبشير بالمباديء وبث التعليم على امتداد مساحات واسعة من العالم بشكل جعل من الاذاعة وسيلة مؤثرة في اتجاهات ومواقف الشعوب المستهدفة، او الجمهور المستهدف عبر الحدود الاقليمية.

بيد ان الاذاعة اضطرت ان تخلي جزءاً من ساحة تأثيرها للتلفزيون الذي ابهر العالم بقدرته الفائقة على نقل المعلومات وتصوير الاحداث ونشر التعليم والانماط السلوكية. بل ان المساحة التي بدأ يحتلها التلفزيون في التأثير في ادراك المشاهد. وخلق التأثيرات المطلوبة في سلوكه صارت تنافس الاذاعة شيئاً فشيئاً حتى اصبح التلفزيون - بما حققه من قدرة على الانتشار الجغرافي الواسع والسريع - مهيمناً الى حد كبير على حركة انتقال المعلومات والافكار والتصورات والقيم وبين الشعوب بصورة باتت تقلق المعنيين بالشؤون التربوية والثقافية والاجتماعية علاوة على المعنيين بشؤون الاعلام والسياسة. وتزايد هذا القلق مع تزايد الامكانات التقنية لهذه الوسيلة وتحولها من البث المباشر الى بلدان مجاورة الى البث عبر محطات الاتصال الارضية ثم الى البث المباشر الى ساحات دولية واسعة مما يجعل المتلقي وجهاً لوجه امام بث تلفزيوني يعبر الاف الكيلومترات ويتسلل الى داخل بيته دون حواجز. وكان لابد لهذا الواقع ان يقود الى اعادة نظر جذرية في مفاهيم الاتصال وقدراته على احداث تأثيرات ايجابية وسلبية على المستوى الثقافي والاجتماعي والتربوي، بل على مفاهيم الهوية الثقافية، والحصانة الفكرية، والتفاعل التربوي والاجتماعي بين الشعوب. ذلك ان البث التلفزيوني المباشر عبر الحدود الاقليمية لبلدان العالم اسقط الحواجز التي كانت هذه المفاهيم تتحصن داخلها، ووجدت شعوب كثيرة ان منظومتها التعليمية وبالتالي انماطها السلوكية باتت مخترقة، وستبقى كذلك ان لم تستطع ان تجد لتلك " الازمة " حلاً يعمق حصانتها ويحميها من التفتت والانهيار.

ان هذا البحث محاولة لدراسة التأثيرات التربوية لظاهرة انتشار البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية وخصوصاً ما يتعلق باستقبال المجتمع العربي لهذا البث وصولاً الى مقترحات لمواجهة هذه الظاهرة ومخاطرها.

اهمية البحث واهدافه :

أن البث التلفزيوني بعيد المدى (وهو ما نعني به البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية) واحدة من الوسائل الاساسية في الاعلام الخارجي الذي يستهدف في تأثيراته العالم والفنان والامام الديني في القرية النائية، وكذلك المعلم والقائد الشبابي وغيرهم باتجاه

التأثير في التعليم والافكار والمواقف والاتجاهات وخلق التأثيرات المطلوبة في سلوك كل منهم وفي سلوكهم كمجموع وباتجاه تمرير الاهداف التي تخدم مصالح ذلك الاعلام. (ربيع ١٩٨٩).

ان البث التلفزيوني بعيد المدى اذا ما نظر اليه بوصفه جزءاً من السياسة الاعلامية لبلدان تتقاطع من حيث الاهداف والمصالح مع اهداف ومصالح امتنا العربية، ومنها ما يتصل بالجانب التربوي، فان دراسة تأثيرات استخدام هذه الوسيلة على المجتمع العربي تصبح امراً ضرورياً وملحاً ليس فقط لادراك اتجاهات تلك التأثيرات وعمقها والبحث عن افضل السبل لمقاومة ما هو سلبي منها بل كذلك للافادة مما تنطوي عليه من جوانب ايجابية واستثمار تلك التقنية وتطبيقاتها من اجل التربية والتنمية.

لقد بذلت جهات عديدة على المستوى القومي جهوداً حثيثة للاهتمام بالدراسات المتعلقة باستخدام التلفزيون عبر الاقمار الصناعية ومنها اتحاد الاذاعات العربية والاتحاد العربي للمواصلات السلكية واللاسلكية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم اضافة الى اتحاد الجامعات العربية ومجلس وزراء الاعلام والتربية العرب (دهلوي ١٩٨٢).

وعلى المستوى الدولي كان لجهود اليونسكو وجهات عديد اخرى اسهامات متعددة في هذا الاطار. وقد اكدت هذه الجهات جميعاً ضرورة دراسة امكانية استخدام البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية للاغراض التربوية وضرورة دراسة التجارب الدولية بغية الوقوف على فوائدها ومخاطرها بالنسبة للوطن العربي (الفودات ١٩٨٤)

كما اكد باحثون عديدون ضرورة اجراء دراسات تفصيلية حول استخدام شبكات الفضاء للاغراض التعليمية سواء في مجال محو الامية او التعليم الجامعي المفتوح او غيرهما. (العقاد ١٩٨٢) واكد باحثون اخرون ان البحوث العربية لم تزل قاصرة في مجال دراسة استخدام شبكات الفضاء، والتلفزيون بعيد المدى بشكل خاص في الوطن العربي بصورة تقلل من عمق الهوة بين ما يحرزه الغرب من تقدم في هذا المجال وما يعانيه الشرق من تعثر فيه. (عدوان ١٩٩١).

ومن هنا فان هذا البحث محاولة لاستقصاء الاثار التربوية السلبية لاستقبال البث التلفزيوني الاجنبي عبر الاقمار الصناعية على الوطن العربي اضافة الى تحري الاثار الايجابية لهذا النوع من البث والتي يمكن توظيفها للاغراض التربوية ونشر التعليم في الوطن العربي قد تشكل اسهامة في الجهود المبذولة على هذا الطريق.

ولتحقيق ذلك فان الباحث سيستعرض مراحل تطور البث التلفزيوني واهتمام العرب بهذا الجانب وما تم التوصل اليه على طريق امتلاك العرب لهذه التقنية الحديثة. ثم يستخلص بعد ذلك حجم الفوائد والمضار التي يفرضها هذا التطور السريع والمترتبة عن

استقبال البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية الدولية ويخضعها للمناقشة والتحليل تمهيداً لوضع استنتاجاته وتوصياته.

البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية - البداية والتطور

ان الخوض في موضوع تطور البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية يمكن ان يعيننا على ادراك التحول الهائل في قدرة البشر على الاتصال بالصورة والصوت عبر التلفزيون كجزء من عمليات الاتصال عن بعد والتي يتيحها القمر الصناعي كما يعيننا في ادراك مدى التأثيرات التي يمكن ان يحدثها الانتشار السريع لهذا البث مستقبلاً.

وقبل الخوض في هذا الامر لابد من الاشارة الى ان القمر الصناعي المخصص للاتصالات والذي يستخدم لاغراض البث التلفزيوني بعيد المدى ليس سوى " محطة تجديد او محطة ترحيل لاسلكية تدور في مدار حول الارض ويستقبل اشارات من مواقع او نقاط محددة فوق الارض ثم يرسلها الى مواقع اخرى او نقاط محددة ". (امام ١٩٧٩ ص٧١).

وهكذا فان القمر الصناعي ليس وسيلة اتصال جديدة ذات هوية محددة المعالم والصفات، انما هو تقنية جديدة لارسال واستقبال انواع متعددة وفي ان واحد من الارشادات التي قد تكون حروفاً او ارقاماً او اصواتاً او صوراً. وهو بذلك يوفر امكانية نقل المعلومات لمراكز المعلومات والصحف ومحطات الاذاعة والتلفزيون بسرعة تفوق كثيراً سرعة التقنيات الاخرى التي سبقت ابتكار القمر الصناعي.

تعود البدايات العملية الاولى لظهور الاقمار الصناعية الى ظهور جيل الصواريخ متعددة المراحل حيث بدأ الانسان يدخل عصر الفضاء فيكتشف ان بامكانه بواسطة هذه الصواريخ اطلاق اجهزة سماها " الاقمار " تبقى في الفضاء الخارجي لتدور حول الارض وتستخدم لاغراض عدة اهمها الاتصالات. وتطورت هذه الاقمار بتطور تقنيات الطاقة واجهزة التحكم الالي. وصار الانسان اليوم يتحدث عن اجيال جديدة من الاقمار الصناعية. (مركز بحوث المناهج ١٩٨٥).

على ان اطلاق قمر صناعي يستخدم كمحطة اتصالات هاتفية وبرقية وتلفزيونية لم يكن غير حلم بعيد المنال راود كتاب الخيال العلمي ومنهم "ارثر كلارك " الذي نشر عام ١٩٤٥ مقالاً في مجلة " عالم اللاسلكي " البريطانية مشيراً الى ان اطلاق مركبة فضائية لهذه الاغراض امر يمكن ان يتحقق مع تطور تقنية اطلاق الصواريخ (امام ١٩٧٩) ولم تمض غير سنوات قليلة حتى بدأ استخدام الاقمار الصناعية مع اطلاق صاروخ " سپوتنك " السوفيتي في بداية عام ١٩٥٧ واعقبته الولايات المتحدة الامريكية باطلاق قمرها الصناعي الاول " اكسبلولو [١] " عام ١٩٥٨.

وقد اصبح عدد الاقمار الصناعية المستخدمة لمختلف الاغراض اكثر من ٢٠ الف قمر

صناعي في عام ١٩٩٠ تغطي مساحة العالم كله، فيها ٦٠ قمراً من نوع الاقمار المخصصة للخدمات الثابتة التي يمكن التقاط بثها التلفزيوني المباشر في الوطن العربي بهوائيات لايتجاوز قطرها المتر ونصف المتر. (البياتي ١٩٩١)

اما اول قمر صناعي لاغراض الاتصالات فيعود اطلاقه الى عام ١٩٦٢ حيث تم تشغيل القمر الصناعي الامريكي التجريبي المسمى (تلستار) الذي اطلق فوق المحيط الاطلسي ليفتح عهداً جديداً في مجال البث التلفزيوني الدولي حيث تم في يوم ٢٣ تموز ١٩٦٢ ربط اوروبا وامريكا الشمالية لنقل برامج لاول مرة (العقاد ١٩٨٢).

اما على صعيد الوطن العربي فقد كان مجلس وزراء الاعلام العرب المنعقد في مدينة بنزرت التونسية عام ١٩٦٧ اول من تنبه الى ظاهرة انتشار الاقمار الصناعية واوصى بالافادة منها في دعم الاعلام العربي.

وشهد النصف الاول من عقد السبعينات نشاطاً حثيثاً لاقامة شبكة عربية فضائية واطلاق قمر صناعي عربي. وتم بالفعل انشاء " المؤسسة العربية للاتصالات الفضائية " عام ١٩٧٦ لتحقيق هذا الهدف. وكان من التوصيات البارزة للجمعية العامة للمؤسسة عام ١٩٨١ ان تعمل الوزارات والجهات المسؤولة في قطاعات الاعلام والتربية والثقافة في الوطن العربي على التنسيق فيما بينها والتهيئة لانتاج برامج عربية عند تشغيل القمر الصناعي العربي. (دهلوي ١٩٨٢) مما يؤكد اهتمام المعنيين العرب في وقت مبكر من ارتياد العرب لهذا الميدان بضرورة العناية باستخدام الفضاء لتحقيق الاغراض التربوية وتلبية الحاجات والاهداف التربوية على المستوى العربي، وهو ما سنتعرض اليه لاحقاً في هذا البحث.

لقد تكللت محاولات العرب لارتياد ميدان الاتصالات الفضائية بالنجاح عند اطلاق القمر الصناعي العربي الاول (عربسات ١) عام ١٩٨٥ محمولاً على صاروخ فرنسي الصنع من نوع (ايريان ٣) ليتخذ موقعه الثابت في المدار الاستوائي على خط طول ١٩ درجة شرقاً. (مركز التوثيق الاعلامي ١٩٨٥) وهذا القمر يجري التحكم فيه من الارض بواسطة شبكة تحكم ارضية. وهو يؤمن خدمات الهاتف والتلكس على المستوى القومي وتبادل المعلومات والبرامج الاذاعية والتلفزيونية وعقد المؤتمرات التلفزيونية الحية بين الاقطار العربية اضافة الى قدرته على تأمين الاستقبال التلفزيوني المباشر والحي على نطاق الوطن العربي كله باستخدام محطات ارضية صغيرة يمكن تركيبها في المدن والقرى والجامعات والمدارس والمراكز العلمية (المشاط ١٩٨٣).

ومما سبق يتبين ان الجهود العربية لارتياد ميدان استخدام الفضاء لاغراض الاتصال لم يكن منصباً على الجانب التقني حسب وانما امتد ليشمل الاستخدامات العديدة للقمر

الصناعي ومنها الاستخدام التربوي والتعليمي وان الجهود المبكرة، حتى قبل اطلاق (عربسات ١) عام ١٩٨٥، كانت تعكس اهتمام المخطط العربي وطموحه لدخول مرحلة جديدة من تطوير العمل التربوي في الوطن العربي عن طريق الافادة من انتشار البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية. وكمثال على هذا الاهتمام المبكر فان المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم قد خصصت ستة من مشروعاتها الثلاثة عشر ذات الصلة بالقمر الصناعي العربي لقطاع التربية والتعليم. وانجزت لهذا الغرض مع حلول عام ١٩٨٥ اعداد الكثير من البرامج التعليمية وعقدت دورات تدريبية مختلفة لهذا الغرض. كما انجزت عدداً من البرامج والافلام التعليمية (الجابر والمتولي ١٩٨٥) . ويشار هنا الى ان هذا الاهتمام اتسم بالانفتاح على التجارب العالمية في هذا المجال، ولذلك فان جهوداً كبيرة ومبكرة بذلت للتنسيق مع هيئات دولية عديدة في مقدمتها منظمة الامم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) (دهلوي ١٩٨٢) للاطلاع على ما تحقق على صعيد استخدام اتصالات الفضاء للاغراض التربوية في مناطق اخرى من العالم وما يمكن ان يواجه تجربة العرب في هذا الميدان.

وخلاصة ما نستنتجه من هذا الاستعراض السريع لنشوء ظاهرة الاقمار الصناعية في العالم واهتمام العرب بها ان الاقمار الصناعية، خلال حقبة زمنية قصيرة نسبياً لم تتعد العقدين من الزمن، قد وفرت امكانات اتصالية هائلة ذات تأثيرات كبيرة وخاصة في الميدان التربوي وان العرب قد انتبهوا في وقت مبكر الى ضرورة الافادة من هذه الظاهرة وسارعوا الى ارتياد هذا الميدان. وكان الهاجس التربوي في مقدمة الهواجس التي رافقت عملية التخطيط لارتياد الفضاء، وان اجراءات مهمة اتخذت لتحقيق هذا الغرض.

على ان المعنيين بالتربية على المستويين الدولي والعربي قد اشاروا الى العديد من التأثيرات الايجابية والسلبية التي ينطوي عليها استخدام الاقمار الصناعية وبحثوا في تشخيصها وهو ما سنعرض اليه.

فوائد و مخاطر انتشار البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية

بالرغم من ان عنوان البحث يشير الى انه دراسة في المخاطر التربوية الناتجة عن انتشار البث التلفزيوني على نطاق واسع وسريع عبر استخدام الاقمار الصناعية الا ان الاقتصار على بحث هذا الموضوع دون الاشارة الى الجوانب المشرقة منه سيمنع رسم الصورة الصحيحة للتأثيرات المحتملة بجانبيها ذلك ان الباحثين في هذا الموضوع وبخاصة منهم من درس مخاطر هذا البث في الجانب التربوي والثقافي والاجتماعي يكادون يجمعون ان هناك فوائد جمة تحققت في العالم من استخدامه وفوائد اخرى يمكن تحقيقها مستقبلاً. وهو ما يفسر اهتمام دول العالم والهيئات الدولية والاقليمية المختلفة وفي مقدمتها الهيئات التربوية

كاليونسكو والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. ويفسر كذلك اعتماد هذا النمط الجديد من امكانات الاتصال وتطورها السريع الذي سبق ان اشرنا اليه. وعليه فان الباحث سيتطرق الى فوائد انتشار البث التلفزيوني في العالم والوطن العربي في الميدان التربوي قبل الخوض في بحث مخاطره.

الفوائد التربوية لانتشار البث التلفزيوني

يمثل توفر المعلومات حجر الزاوية في عملية التعلم، وبالتالي في توفير المناخ الملائم لبناء الخبرات والمواقف والاتجاهات وتشكيل السلوك واعداد الفرد للقيام بدوره الانساني بمختلف مجالات نشاطه. ومعروف ان عملية الحصول على المعلومات ترافق الافراد منذ الولادة. ويقوم المخ بعملية تفسير الاف الاصوات والصور التي تنتقل الى الطفل عبر حاستي السمع والبصر وخزنها. كما يتوصل الانسان الى كثير من المعلومات عن طريق حواسه الاخرى. ويذكر بعض الخبراء ان تجارب عديدة اثبتت :

" ان الانسان يحصل على معلوماته بالنسب المئوية الاتية :

عن طريق البصر ٧٥٪

عن طريق السمع ١٣٪

عن طريق اللمس ٦٪

عن طريق الشم ٣٪

عن طريق التذوق ٣٪ (عبد الهادي ١٩٨٤ ص ١٥)

ان انتقال المعلومات بين الافراد والمجتمعات عبر الاحاديث والاشارات وباستخدام الحواس الخمس وبخاصة حاسة البصر يمنح الفرد قدرة اكبر على اتخاذ القرار بناءاً على ادراك الاسباب والنتائج المترتبة على تطبيق ما تشكله هذه المعلومات من وعي ومعرفة في جوانب حياة الفرد اليومية. ومن البديهي القول ان غزارة المعلومات التي يمكن ان تتوفر للافراد تعينهم على بناء مواقف واتخاذ قرارات اقرب الى الدقة.

ومن هنا فأن ما توفره وسائل الاتصال من امكانية نقل المعلومات بين المجتمعات المختلفة تصب في هذا الاطار. والاقمار الصناعية بحكم تغطيتها لمساحات واسعة من التجمعات البشرية وسرعة ايصالها لتلك المعلومات تتيح فرصاً كبيرة لتنمية عملية التعلم ونشر الوعي وخصوصاً ما ينتقل منها عبر الحاستين اللتين تتصدران وسائل الحصول على المعلومات وهما البصر والسمع. وبمعنى اخر فان البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية يمثل مركز الصدارة في تسهيل انتقال المعلومات عبر الصورة والصوت ليسهم بذلك في تشكيل معارف الافراد وصياغة مواقفهم واتجاهاتم وسلوكهم. وفي ذلك يشير بشير فرج الى ان :

" العلاقة بين المعرفة والسلوك مبنية على الاعتقاد الراسخ بان الذين لايقومون باي

سلوك نحو شيء ما غالباً ما يفتقرون الى القدرة على معرفة او دراسة هذا الشيء وامكانية السلوك نحوه وبالتالي فان الفرد لايستطيع ان يكون اعتقادات او نوايا سلوكية او يقوم بسلوك معين نحو شيء يجهله " (الكامل ١٩٨٥ ص ١٥٣ - ١٥٤).

ولابد من الاشارة هنا الى ان موضوع تدفق المعلومات يعد من الموضوعات الحيوية التي تعاني منها بلدان العالم الثالث ومنها بلدان الوطن العربي وكذلك البلدان الفقيرة بسبب احتكار الغرب لذلك العصب الحيوي من حياتنا المعاصرة. ويكفي ان نشير الى : « ان البلدان النامية تنتج اقل من ١٪ من قواعد البيانات البيلوغرافية والرقمية المباشرة التسعمائة المتوفرة حالياً على الصعيد العالمي » (اليونسكو ١٩٨٢ ص ٥١).

وهو ما يكشف حجم الهوة السحيقة بين البلدان النامية والمتقدمة تقنياً والتي تزداد اتساعاً مع الزمن.

وفيما يتعلق بالقيم الاجتماعية واتصال العادات والتقاليد والسلوكيات الاجتماعية، وهو بطبيعة الحال جزء من البناء التربوي للمجتمع، فاننا نجد ان الاقمار الصناعية تتيح فرصاً اوسع لتعرف القيم والعادات والسلوكيات الاجتماعية بين المجتمعات المختلفة. وهي بذلك تسهم كوسائل الاتصال الاخرى في اغناء العملية التربوية بنقلها الحي للوقائع والاحداث وتيسير الفهم المتبادل لعادات الشعوب وتقاليدها وتوسيع نطاق معلومات المتلقين عن المجتمعات الاخرى وطبيعة الحياة فيها (العودات ١٩٨٤).

واذا ما انتقلنا مما هو غير مباشر من التأثيرات التربوية لانتشار البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية الى ما هو مباشر من تلك التأثيرات، اي ما يتصل منها بالنظام التعليمي فان هناك جملة من الفوائد التي يمكن تحقيقها من ذلك، وفي مقدمتها استخدام الاقمار الصناعية لاغراض محو الامية ودعم نشاط المدرسة وتنمية فعاليات الطلبة الصفية واللاصفية اضافة الى تنمية مدركات الطلبة والمعلمين باتجاه تطوير ادائهم بما يدعم مخرجات العملية التعليمية.

ففي مجال محو الامية وتعليم الكبار نجد ان دخول البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية يمكن ان يكون ذا فائدة كبيرة في الترويج لحملات محو الامية وخلق الاهتمام بها (اليونسكو ١٩٧١).

وهو ما يمكن ان يذلل كثيراً من العقبات ذات الصلة بالموقف الاجتماعي منها والتي تعوق في كثير من المجتمعات المتخلفة نجاح تلك الحملات وبخاصة اذا لم تتوفر القدرة الكافية عبر وسائل الاتصال المحلية للوصول الى كل قرية وقصبة في البلد المعني كما هو الحال في البلدان شاسعة المساحات.

وفيما يتعلق بالمدرسة وفعالياتها فان هناك مؤشرات تؤكد ان وسائل الاتصال الجماهيرية

تيسر تزويد المتعلم بفرص اوسع للمعرفة والثقافة والتعلم بمفهومه الشامل وفرص التهيؤ للاضطلاع بمسؤولية مهنية في المجتمع (الجابر ١٩٨٣). وهو ما يعطي المدرسة فرصاً افضل لدفع عجلة التعلم والثقافة والمعرفة الى افاق اوسع مما ترسمه حدود المناهج الدراسية والانشطة المدرسية اعتماداً على ما توفره وسائل الاتصال من كم هائل من المعلومات (تشيلوكوبيسيوبيتش ١٩٨٤) ولان البث التلفزيوني عبر الفضاء يوفر معلومات يشترك فيها المعلم والمتعلم ومتخذ القرار فان الفائدة المتوخاة تكون مزدوجة ايضاً، مما يؤمن توفير مناخ تربوي جديد ومتجدد لايتحدد في اطار البيئة المحلية ومفرداتها وانما يتسع ليشمل بقاعاً واسعة من العالم وربما العالم باسره مستقبلاً.

ولن يعدم المعلم القدرة على شرح وتفسير الظواهر الاجتماعية والاحداث والتطورات العلمية الحديثة لانه بوجود الامكانية لتسلم البث من انحاء مختلفة من العالم يصبح ما يتحدث عنه المعلم قريباً من مدركات وخبرات الطالب وتصوراته عن العالم. كما ان اصحاب القرار التربوي سيكونون اكثر اقتراباً للدقة فيما يقررون اعتماداً على ما يتوفر لديهم من معلومات.

ولاشك ان ذلك سيجعل المدرسة اكثر قدرة على متابعة التقدم المعرفي اولاً باول والاقتراب من حافة المعرفة الامامية بما يضيق الهوة السحيقة بين المدرسة في الدول المتخلفة والنامية والمدرسة في الدول الاكثر تقدماً، وبين المدرسة وقطاعات المجتمع ومؤسساته الاخرى. وهو ما يجعل التلفزيون ذا فائدة غير محدودة للتربية في الوطن العربي وللمدرسة بشكل خاص.

ان ما ذكرناه من مفردات تتعلق بفوائد استخدام الاقمار الصناعية للبث التلفزيوني في ميدان التربية ليس غير جزء مما يمكن ان تجنيه الشعوب من استخدام هذه الاقمار. فكلما ابتكر البشر قدرات جديدة لاستخدامات هذه الاقمار يكون ميدان التربية في مقدمة الميادين التي ينعكس عليها هذا الاستخدام. ومن هذه الاستخدامات التي يمكن توسيعها وتطويرها الافادة منه في عمل الجامعات المفتوحة حيث يتاح للطلبة مواصلة دراستهم دون الحاجة الى الاجتماع داخل صفوف الدرس ودون الحاجة الى التفرغ التام للدراسة ومتطلباتها. كما يمكن للجامعة ان تقدم خدماتها على امتداد مساحات اقليمية واسعة وتسهم في جعل التعليم الجامعي ممكناً بالنسبة لقطاعات واسعة من الجمهور ممن لم تتح لهم الفرصة لمواصلة تعليمهم العالي. (الجابر والنقيب ١٩٨١).

ان انتشار تجربة الجامعات المفتوحة في عدد من بلدان العالم كبريطانيا والاتحاد السوفيتي (سابقاً) والولايات المتحدة الامريكية والمكسيك والبرازيل والهند وغيرها يؤكد اهمية دور الجامعة المفتوحة التعليمي. واذا ما اخذنا واقع الوطن العربي جغرافياً نجد ان

استخدام القمر الصناعي في ايصال الخدمة التعليمية باستخدام البث التلفزيوني يمكن ان يكون ذا فائدة كبيرة لقطاعات واسعة من المجتمع العربي. ذلك ان الوطن العربي يمتد على رقعة جغرافية شاسعة تبلغ ٦٥٠٠ كم عرضاً و ٤٥٠٠ كم طولاً مع وجود اكثر من عشرة ملايين كم٢ من الصحاري (العقاد ١٩٨٢) وهو ما يمكن ان ينسحب على ميدان محو الامية في الوطن العربي كذلك في ظل ارتفاع نسبة الامية. ولاشك ان استخدام شبكة فضائية كالقمر الصناعي العربي في هذا المجال سيذلل العقبات التي تعترض سبيل تقديم الخدمات التعليمية خاصة في المناطق الريفية والنائية ليس في مجال التعليم الجامعي حسب وانما في مجال التعليم الابتدائي والثانوي كذلك. ومن هذه العقبات التي يعاني منها الوطن العربي تعذر وصول الطلاب الى حجرات الدراسة في المناطق النائية، وعدم تفرغ الطلبة لدراستهم وانشغالهم باعمال اخرى، والنقص في اعداد المعلمين والمستلزمات الدراسية الاخرى. (المشاط ١٩٨٣). وبالرغم من ان دولاً عربية عديدة جربت حل مشكلة صعوبة تأمين البث والاتصالات على المستوى الوطني عن طريق استئجار اقنية قمرية صناعية اجنبية، لكن هذه الشبكات والاقنية تبقى عاجزة عن تأمين البرامج التلفزيونية بالشكل المرضي والذي تغطي كامل حاجة الاقطار العربية. (الجابر والمتولي ١٩٨٥).

يتبين مما تقدم ان البث التلفزيوني عبر الفضاء يمكن ان يقدم فوائد جمة على المستوى التربوي العام (او غير المباشر) مما يتعلق بتوفير المعلومات ونشر التجارب والخبرات ونقل القيم والمواقف والاتجاهات السلوكية اضافة الى الفوائد المباشرة ذات الصلة بالتعليم والنظام التعليمي بمراحله واشكاله المختلفة وبما يحقق تطوير اداء الطالب والمعلم ومتخذ القرار التربوي. كما يتبين ان الوطن العربي يمكن ان يجني ثمار استخدام الاقمار الصناعية وفي مقدمتها القمر الصناعي العربي عن طريق الافادة من بثها التلفزيوني في نشر التعليم ورفع مستوى الخدمة التعليمية المقدمة ومحو الامية وتدريب المعلمين والتنمية الاجتماعية والمهنية والافادة من التطورات العلمية الحديثة في مجال التعليم.

مخاطر انتشار البث على التربية

ان انتشار البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية له خصومه من التربويين المعنيين بشؤون الثقافة والاجتماع. فهم مع اقرارهم بما ينتج من فوائد من خلال استخدامه فانهم يحذرون من مخاطر يرونها جدية وتقتضي الاهتمام والتحسب لمواجهتها.

لقد تحدثنا عند مناقشة فوائد البث التلفزيوني عبر الفضاء حول انتقال المعلومات ووضعها تحت يد متخذ القرار والعالم والفنان وامام القرية الديني والطالب وغيرهم بغية تنمية الادراك والخبرات بما يعزز الدقة في اتخاذ القرار او الموقف او التصرف. ونحن نعلم ان انتقال المعلومات يخضع لعملية اختيار يتحكم بها مصدر المعلومات نفسه فهو الذي يقرر

اطلاق هذه المعلومة او تلك طبقاً لاهدافه ومراميه. ومعلوم ان تدفق المعلومات باتجاهيه، بين الدول المتقدمة علمياً والدول الاقل تقدماً، يعاني من عدم توازن بين الكفتين بشكل جعل الدول الاقل تقدماً - ونقصد بها الدول النامية او الفقيرة - مستهلكة في الغالب لما يرد اليها من معلومات (رشتى ص١٥٥) بمعنى ان مصادر المعلومات تقع تحت سيطرة الدول الاكثر تقدماً. وهكذا فان استخدام المعلومات او اطلاقها او حجبها مرهون بمواقف تلك الدول ونواياها تجاه الدول المستهلكة ومصالحها معها. اضافة الى ان المعلومات سلعة تباع وتشترى كذلك، وهي لهذا رهينة قوانين السوق وشروطه. ومن هنا فان الدول الاكثر تقدماً علمياً تمارس احتكارها للمعلومات واختيار ما تبثه منها وفق هذه المؤثرات. واذا ما عرفنا ان مفاهيم الدعاية والحرب النفسية وغسيل المخ ترتبط بفكرة الادراك كمقدمة للتفاعل السلوكي (ربيع ١٩٨٩) وان الادراك في احد اوجهه هو حاصل جمع المعلومات وتفاعلها فاننا يمكن ان نتصور ما يمكن ان تمارسه دول ذات نوايا عدوانية او استعمارية او ذات مصالح اقتصادية احتكارية من دور تخريبي لتغيير سلوك الافراد المستهلكين من خلال طبيعة اختيارها للمعلومات التي تؤمن لها النجاح في نشاطها الدعائي (عصفورة ١٩٨٢) وهذا واحد من اهم المخاطر التي ينطوي عليها انتشار البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية حيث ان تدفق المعلومات عن طريق التلفزيون سيكون منطوياً دائماً على خطر ما تحمله تلك المعلومات من تأثير سلبي على سلوك الافراد والمجتمعات المستهلكة وخصوصاً ما يتم منها عن طريق البث التلفزيوني الذي لايمر عبر المحطات الارضية ولاتستطيع الدول المستقبلة ان تتحكم فيه.

وحتى حين نسقط موضوع اختيار المعلومات للوصول الى اهداف عدوانية محددة فان وصول البث التلفزيوني الذي مصدره هذه الدول الى البلدان الاخرى وبخاصة بلدان الوطن العربي لايخلو من مخاطر انتقال القيم الاجتماعية والتربوية والانماط السلوكية التي لاتنسجم وطبيعة الحياة العربية الاسلامية وتقاليدها ومثلها، علاوة على ما ينتج من مشكلات اجتماعية تتصل بما تقدمه محطات التلفزيون الغربية من افلام جنس وجريمة وعنف ومخدرات ورعب وغيرها وما تتركه هذه الافلام من تأثيرات سلبية على المنظومة القيمية للبيئة التربوية للمجتمع العربي.(العودات ١٩٨٤).

اما على صعيد النظام التعليمي والمدرسة فان باحثين كثيرين اشاروا الى ما يمكن ان يولده التعرض الى البث التلفزيوني الوافد عبر الاقمار الصناعية من مخاطر. فالنظام التعليمي والمدرسة بشكل خاص درجاً على اتباع الاساليب التقليدية التي تعتمد اسلوب التكرار والحفظ وليس الانفتاح على مصادر المعرفة والجهد الابتكاري (كوبسيويتش ١٩٨٤) وكذلك اعتبار دور المعلم اساسياً دون اتاحة الفرصة الكافية للمتعلم باكتشاف

الحقائق بنفسه والبحث عن حلول للمشكلات التي يواجهها. وفي ذلك ما يضع المدرسة في مواجهة مع الاساليب الجديدة والمثيرة التي يوفرها التلفزيون الوافد والتي لم يتهيأ المتعلم بما فيه الكفاية لتحليل رسائلها ونقدها، مما يقود بالضرورة الى تبنيها واكتساب ما تقوده اليه من انماط سلوكية (الحابر ١٩٨٣) واذا ما نظرنا الى تأثيرات ذلك المعلم وصاحب القرار التربوي فان الامر يصبح اكثر خطورة. هذا عدا ما ينشأ عن الانبهار بالبرامج التلفزيونية عالية الكفاءة من تأثيرات على الاطفال والشباب بشكل خاص وبصورة تزيد من تدني الاهتمام بالقراءة والتعلم عن طريق الاساليب التقليدية المتبعة (القطب ١٩٨٢).

ويشير بعض المربين الى ان التعلم الذي يتم عن طريق تسلم البث التلفزيوني المباشر يتم في مناخ خال من الحوار الحي ولايوفر القدرة على الانتقاء او امكانية البحث عن تفسير من جانب الطالب. كما انها لاتعنى بالاولويات التربوية التي يحتاجها المتلقي بسبب اهتماماتها الشمولية والعمومية (العودات ١٩٨٤) ولذلك يقول توماس سنفلون :

" نحن نعرف الان ان امال الستينات العريضة لم تكن قائمة على اساس وان تحويل التلفزيون التعليمي الى تكنولوجيا يمكن ان يحدث تغييراً جذرياً في النظم التعليمة قد فشل الى حد مؤسف. ولنفس الاسباب التي ادت الى فشل التلفزيون سوف يلاقي رجال تكنولوجيا الفضاء الفشل في محاولتهم لاستخدام الوسيلة نفسها في خدمة التعليم ". (سنفتلون/ في العودات ص ١٦٠)

ان مما يعزز خطورة البث التلفزيوني الوافد على المجتمع العربي في الميدان التربوي بشكل خاص وجود مشكلات فنية كثيرة لازمت هذا الميدان في الوطن العربي اهمها النقص في البحث والدراسات التي تعنى بالاعلام التربوي وتأثيرات البث التلفزيوني عبر الفضاء بصورة خاصة في عملية التعليم والتربية عموماً، اضافة الى شحة المعلومات وضعف مصادرها مما يجعل الساحة التربوية تعاني من " فراغ معلومات " فهيمنة المعلومات الوافدة التي لم يجر انتقاؤها على وفق متطلبات العملية التربوية والمناخ التربوي العربي. يضاف الى ذلك ان دور المعلم والمنهج الدراسي في توعية وتدريب الطلبة على كيفية الافادة وفق البرامج التربوية الوافدة يكاد يكون غائباً تماماً. كما ان ضعف عناصر التشويق ومستلزماته في المدارس العربية وكذلك في محطات التلفزيون يجعلها غير قادرة على الصمود امام كفاءة البرامج التلفزيونية الوافدة، مما يسهل فوز هذه البرامج بالمشاهد العربي في اية منافسة تعقد بين الاثنين.

ان المخاطر الناجمة عن استقبال البث التلفزيوني عبر الفضاء كانت موضوع اهتمام متزايد من قبل الحكومات والمؤسسات التربوية والاعلامية خلال العقدين الماضيين. وقد عقدت لهذا الغرض مؤتمرات ولقاءات عديدة. وقد كان واضحاً منذ وقت مبكر مدى الحذر

من خطورة البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية. وهو ما عكسه رئيس اتحاد اذاعات الدول العربية في دورته لعام ١٩٧١/٩١٧٢ حين قال :

"وهكذا نجد العذر لهؤلاء الذين يحذرون من ان الاقمار الصناعية سوف تؤدي الى امركة العالم. واننا بالفعل قلقون تماماً من ان يؤدي التهافت على الاذاعة(والتلفزيون)عبر الاقمار الصناعية الى طغيان افلام رعاة البقر وبرامج مثل(I LOVE LUCY)ونؤكد ضرورة قيام الاقمار بخدمة القطاعات العريضة من الجماهير التي تعيش في الدول النامية ". (الصحاف ١٩٧٢ ص١٣).

كما اكدت ذلك مناقشات المؤتمر الدولي للاتحادات الاذاعية عام ١٩٧٢ في روما (المصدر السابق) وتوصيات المشغل الاقليمي حول تأثيرات رسالة الاتصال الجماهيرية في العملية التربوية المنعقد في عمان في ايار عام ١٩٨٣ (اليونسكو ١٩٨٣) وكذلك المناقشات التي دارت في ندوة الاعلام العربي والبث المباشر التي عقدت في القاهرة عام ١٩٩٠ (جامعة الدول العربية ١٩٩٠).

السبيل الى المواجهة - مناقشة واستنتاجات

ان تشخيص مواطن الخطر في البث التلفزيوني الوافد عبر لاقمار الصناعية يقودنا بالضرورة الى طرح اسئلة عديدة عن ماهية الحل وكيفية مواجهة هذه الظاهرة اذا كان خطرها الداهم واقعاً لامحالة، وهل ان علينا ان نلقي باسلحتنا بانتظار ما سيكون ام ان نغمض اعيننا واذاننا عن تأثيراته ام ان علينا ان ننهض لمبارزته فيكون لنا دور فاعل كما لباقي الامم.

ان الاجابة عن جميع هذه التساؤلات بالدقة المطلوبة لابد ان تستند الى جهود المعنيين بشؤون التربية والاجتماع والاتصال والى نشاط الباحثين في هذه الميادين بغية صياغة اسلوب المواجهة الصحيحة لمخاطر انتشار البث التلفزيوني، والبث المباشر بشكل خاص، والتركيز على كيفية الافادة القصوى من هذه التقنية الجديدة من تقنيات وسائل الاتصال بما يؤمن تحقيق هذا الهدف. وقبل مناقشة ما يمكن ان يبذل من الجهود لابد من الاشارة الى ان بعض مايطرح من مناقشات حول مخاطربث الاقمار الصناعية التلفزيوني يغفل حقيقتين اساسيتين تسهمان في اضعاف الخطورات المتوقعة :

الحقيقة الاولى : ان البث التلفزيوني الاجنبي الوافد يصل الى المتلقي العربي بلغات اجنبية مختلفة في الغالب وان جزءاً مهماً من هذا البث سيكون كذلك لزمن لاتبدو نهايته ضمن المدى المنظور مما يعني ان جمهور البرامج الملتقطة في الاقطار العربية سينحصر شيئاً فشيئاً في حدود الملمين بلغات تلك البرامج بعد ان تخفت شدة الانبهار الاولى بها في الساحات التي تلتقطها اول مرة.

الحقيقة الثانية : ان المجتمع العربي ليس كياناً هشاً من حيث ارثه الحضاري وبناؤه القيمي فهو يستند الى ارث واسع وعميق وتراكم ثقافي وروحي ليس من السهل تفتيته ولابد ان يكون لهذا الارث وهذا التراكم رصيدها في مواجهة الثقافات والقيم الوافدة.

على ان الركون الى تلك العوامل او الحقائق لوحده لن يكون مجدياً في انجاح عملية مواجهة المخاطر المحتملة للبث الوافد الينا عبر الاقمار الصناعية اذ لابد من اتخاذ تدابير تكتسب حجم جديتها من جدية المخاطر التي اشرنا اليها. ذلك ان قدوم هذا البث اصبح امراً مفروغاً منه، بل انه ربما يقترب منا اسرع مما يتصور الكثيرون. كما ان الوقوف عند حدود دراسة تلك المخاطر وتأثيرها لايكفي لوحده في تلك المواجهة ان لم يرافق ذلك عمل جاد وحثيث للتعامل مع هذا البث على انه واقع متعاظم لايجوز التغافل عنه.

ان تحصين اطفالنا وشبابنا بما يرسخ قيم الفضيلة في نفوسهم ويعمق وعيهم واعتزازهم بهويتهم الوطنية والقومية والروحية ربما يأتي في مقدمة المهام التي تقع على عاتق المؤسسات التربوية والثقافية والاعلامية في هذا السياق اضافة الى ضرورة تعزيز دور الاسرة في هذه المهمة الشاملة وتحشيد الطاقات الاجتماعية للحفاظ على بناء الاسرة والمجتمع وتحقيق عوامل الوحدة والتماسك فيها و هو ما اكدته ندوة الاعلام العربي والبث المباشر (جامعة الدول العربية. ١٩٩٠). وتتحمل المدرسة هنا قسطاً مهماً من هذا الجهد بما تستطيع فعله في تربية النشيء على اسس روحية سليمة وتعزيز ثقتهم بانفسهم وقدرات امتهم وكذلك في توفير اجواء التفكير العلمي الصحيح وتنمية روح الابتكار والانفتاح على تجارب العالم بثقة ووعي ونبذ الصيغ التقليدية المعتمدة على التلقين والحفظ وتلقي المعلومات تلقياً سلبياً يغفل دور الطالب في البحث عن الحقيقة وفي معالجة المشكلات التي تواجهه. ولكي يتحقق هذا الهدف لابد من اطلاق الفرص امام الطلبة للتعبير عن طاقاتهم والتعبير عن وجهات نظرهم وتأمين فرص الحوار الديمقراطي ليس في المدرسة حسب بل داخل محيط الاسرة وفي عموم نشاط المؤسسات التربوية والثقافية والاجتماعية والعلمية. وهنا يمكن ان نؤكد ما اشره بعض الباحثين من ان دور المؤسسة التربوية يبقى مهماً للسيطرة على مخاطر التدفق الاعلامي وتأثيره على السلوك وحرية التفكير وان المواد التي تبث عبر وسائل الاتصال الجماهيري ينبغي الا تنجو من النقد الذي ينمو ويترعرع في قاعات الدرس. (الجابر ١٩٨٣).

يضاف الى ذلك ان جزءاً من حالة الانبهار التي تصيب الجمهور المشاهد لبرامج التلفزيون الوافدة يكمن سببه في التفاوت الكبير بين مستوى انتاج هذه البرامج ومستوى انتاج البرامج المحلية من حيث تنوع موضوعاتها وتنوع اساليب عرضها وغزارة المعلومات التي تحتويها.

ورغم ان دعوات عديدة قد برزت مؤكدة ضرورة رفع مستوى انتاج البرامج التلفزيونية المحلية شكلاً ومضموناً وتنوعاً وتشجيع تبادل البرامج بين الاقطار العربية وضرورة زيادة عدد قنوات البث التلفزيوني المحلي والعمل على ربط البث بين الاقطار العربية (عدوان ١٩٨٢) الا ان جهوداً كبيرة ماتزال ضرورية لتوفير مستلزمات تطور هذا الانتاج كتهيئة الاجهزة التقنية وتطوير كفاءة العاملين في مختلف مراحل الانتاج وحشد الطاقات المتوفرة في شركات الانتاج التلفزيوني في القطاع الخاص واخضاع الخدمات التلفزيونية الى اشراف مباشر من قبل مختصين كفوئين ومنهم التربويون . وهنا يمكن ان تؤدي المؤسسات التربوية العليا كالمعاهد والجامعات دوراً فاعلاً في تأمين الكوادر الاساسية لهذا النشاط على ان تدخل في برامجها التدريبية ومناهجها الدراسية ما يجعلها تواكب التطورات السريعة الجارية في العالم في هذا المجال.

وعلاوة على ما ذكرناه فان القمر الصناعي العربي قد وفر فرصة جيدة على طريق وضع بدائل للبث الاجنبي الوافد وخصوصاً في الجانب التعليمي والتربوي (المشاط ١٩٨٣) لكننا نجد ان سنوات مضت منذ اطلاق القمر الصناعي العربي (عربسات ١) وما تزال طاقة هذا القمر غير مستثمرة الى حدها الاقصى وبخاصة في الجانب التربوي. بل ان عملية ربط الاقطار العربية ببث القمر العربي عن طريق اقامة محطات ارضية محلية متعددة لم تزل ترد في توصيات الندوات المتخصصة بهذا الموضوع للحث على بنائها (الباسطي ١٩٩٢). مما يتطلب بذل المزيد من الجهود لوضع الاهداف المرسومة لخدمات هذا القمر موضع التنفيذ وبخاصة ما يتعلق منها بالجانب التربوي موضوع البحث.

الخاتمـــة

يتبين مما تقدم ان البث التلفزيوني عبر الاقمار الصناعية ينطوي على فوائد تربوية عديدة يمكن ان تعود على الوطن العربي كما ان له مخاطر كثيرة ايضاً وان هذه الفوائد والمخاطر ليست غائبة عن اذهان المعنيين بهذا الامر من التربويين والاعلاميين بخاصة. كما يتضح ان الاسلوب الافضل للحد من التأثيرات السلبية الخطيرة للبث التلفزيوني الوافد هو اسلوب المواجهة الشاملة بمعنى التهيؤ الشامل لاستقبال هذا البث والتعامل معه من خلال تأمين الاستعدادات المادية والبشرية اللازمة لنجاح هذه المواجهة وفق اسس علمية سليمة. وما عرضه الباحث من استنتاجات وتوصيات في هذا الاطار ليس غير خطوة على هذا الطريق.

مصادر البحث

١) اليونسكو ١٩٧١ :استخدام الفضاء للتربية والتنمية في الدول العربية اتحاد اذاعات الدول العربية. القاهرة ١٩٧١.

٢) الصحاف ، محمد سعيد ١٩٧٢ :دلالة اجتماع روما. المؤتمر الدولي لاتحادات الاذاعيين حول اتصالات الفضاء. اتحاد اذاعات الدول العربية ١٩٧٢ ص ٩-١٤.

٣) الجابر ، زكي والنقيب ، عدنان ١٩٨١: دور وسائل الاتصال الجماهيري في الجامعة المفتوحة.ندوة خبراء لدراسة امكانية قيام الجامعة العربية. الجهاز الدولي لمحو الامية وتعليم الكبار. بغداد ١٩٨١ ص ٨١-٨٤.

٤) رشتي ، د. جيهان نظم الاتصال. دار الفكر العربي. القاهرة (لم تذكر سنة الطبعة).

٥) عصفورة ، اسامة ١٩٨٢ :التدفق الاعلامي من الناحية التقنية. مجلة البحوث العدد ٦ المركز العربي لبحوث المستمعين والمشاهدين. بغداد ١٩٨٢ ص ٥٩-٧٩.

٦) القطب ، د. اسحق بن يعقوب ١٩٨٢ :اثر التلفزيون في المطالعة عند الشباب . مجلة البحوث العدد ٦ المركز العربي لبحوث المستمعين والمشاهدين. بغداد ١٩٨٢ ص ٨٠-٨٦.

٧) العقاد ، د. ليلى ١٩٨٢ :القمر الصناعي العربي والتعليم المفتوح. دار الفكر العربي . القاهرة ١٩٨٢.

٨) دهلوي ، سعود ١٩٨٢ :استخدام القمر العربي للتعليم والتنمية في منطقة الخليج العربي . مجلة البحوث العدد ٦ مركز بحوث المستمعين والمشاهدين. مؤسسة الخليج العربي للطباعة والنشر. الكويت. ١٩٨٢ ص ١٦٣ - ١٧٦.

٩) اليونسكو ١٩٨٢ :نظم المعلومات والانفتاح بالمعرفة. مجلة التربية الجديدة العدد ٢٧ السنة ٩ مكتب اليونسكو الاقليمي في البلاد العربية. بيروت ١٩٨٢ ص ٥٠ - ٦٣.

١٠) امام ، د. ابراهيم ١٩٨٢ :الاعلام الاذاعي والتلفزيوني. دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٨٢.

١١) المشاط ، د. علي ١٩٨٣ :الشبكة العربية للاتصالات الفضائية واماكنياتها. جهاز تلفزيون الخليج. مطابع النصر الحديثة. الرياض ١٩٨٣.

١٢) الجابر ، زكي ١٩٨٣ :الاعلام والمؤسسة التعليمية. مجلة التربية الجديدة. العدد ٣٠ مكتب اليونسكو الاقليمي للتربية في البلاد العربية. بيروت ١٩٨٣ ص ١٨ - ٣٣.

١٣) اليونسكو ١٩٨٣ :المشغل الاقليمي حول تأثيرات رسالة الاتصال الجماهيري في العملية التربوية. مجلة التربية الجديدة العدد ٣٠. مكتب اليونسكو الاقليمي للتربية في البلاد العربية ١٩٨٣ ص ١١٢ - ١١٩.

١٤) عبد الهادي ، محمد ١٩٨٤ :مقدمة في علم المعلومات. منشورات مكتبة غريب الطبعة الاولى. القاهرة ١٩٨٤.
١٥) كوبيسيوتيش تشيسلو ، ١٩٨٤ :المدرسة ووسائط الاتصال . مجلة مستقبليات. المجلد ١٤. العدد ١. مكتب اليونسكو الاقليمي للتربية في الدول العربية. بيروت ١٩٨٤ ص ٩ - ١٨.
١٦) العودات ، حسين ١٩٨٤ :دور وسائل الاتصال الحديثة في تقديم التربية ونشرها في الوطن العربي. المجلة العربية للتربية. المجلد ٤ العدد ٢. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. مطبعة المنظمة. تونس ١٩٨٤ ص ١٥٤ - ١٦٥.
١٧) مركز بحوث المناهج ١٩٨٥ :استخدامات القمر الصناعي العربي في المجال التعليمي. وزارة التربية الكويت. ١٩٨٥.
١٨) مركز التوثيق الاعلامي ١٩٨٥ :شبكة الاتصالات الفضائية العربية " عربسات " مجلة التوثيق الاعلامي. المجلد ٤ العدد ١ بغداد ١٩٨٥ ص ١٠٢ - ١٠٦.
١٩) الجابر ، زكي والمتولي ، ثريا ١٩٨٥ :التعليم عبر القمر الصناعي العربي . دليل اعداد البرامج. المنظمة العربية للتربية والثقافة والاعلام. مطبعة المنظمة تونس ١٩٨٥.
٢٠) الكامل، د. فرج ١٩٨٥ :تأثير وسائل الاتصال. الاسس النفسية والاجتماعية. دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٨٥.
٢١) ربيع ، د. حامد ١٩٨٩ :الحرب النفسية في الوطن العربي. دار واسط للدراسات والنشر والترويج. الدار العربية. بغداد ١٩٨٩.
٢٢) جامعة الدول العربية ١٩٩٠: ندوة الاعلام العربي والبث المباشر. جامعة الدول العربية ووزارة الاعلام المصرية. مجموعة وثائق الندوة.رونيو. القاهرة ١٩٩٠.
٢٣) عدوان ، د. نواف ١٩٩١ :فلنواصل دعم البحوث لمواكبة تطورات الثورة الاعلامية. مجلة الاذاعات العربية. اتحاد الاذاعات العربية العدد ١. شركة فنون الرسم والنشر والصحافة. تونس ١٩٩١ ص ١٣ - ١٧.
٢٤) البياتي ، د. ياس ١٩٩١ :احتلال العقول. دار الحكمة . بغداد ١٩٩١.
٢٥) الباسطي ، رؤوف ١٩٩٢: الاعلام العربي في مواجهة التحديات الجديدة. مجلة الاذاعات العربية العدد ١ اتحاد اذاعات الدول العربية. طبع شركة فنون الرسم والنشر والصحافة تونس ١٩٩٢ ص ٤-٥.

الاسلوب السكيثي لتصوير الحيوانات وعلاقته بفنون وادي الرافدين

د. ناصر عبد الواحد الشاوي
استاذ مساعد / كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

ملخص البحث

في هذا البحث تحليل بعض الاعمال الفنية السكيثية من حيث مواضيعها وتقنية صنعها واسلوب تنفيذها بهدف تعرف أثر حضارة وادي الرافدين على الاسلوب السكيثي لتصوير الحيوانات ويتبين ان هناك أثر واضح يتجلى بثلاثة مضاهر يتعلق الاول بأساليب التكوين والانشاء، ويتعلق الثاني بتقنية الصنع والتنفيذ أما الثالث فيتعلق بالموضوع والمضمون. وهذه المظاهر الثلاثة أثرت في شكل الاسلوب الذي جاء مميزاً عن غيره من الاساليب الفنية لتصوير الحيوانات من ناحية وحافلاً لبعض مضاهر حضارة وادي الرافدين من ناحية اخرى.

تاريخ تقديم البحث ١٩٩٤/٥/٢
تاريخ قبول النشر ١٩٩٤/٦/٢٧

مدخـــل :

السيثيون او السكيثيون (Scythians) او الاشكوزيون(Ishkuzai) كما اسماهم الاشوريون [١]، هم قبائل متنقلة استقرت خلال القرن السابع قبل الميلاد في السهوب المحصورة بين مصبي نهري الدانوب (Danube) والدون (Don) على ضفتي نهر الدنيبر (Dnieper)، ووصلت اهم اثارهم الفنية من جنوب روسيا ومنطقة البونتك (Pontic)، والكوبان(Kuban) التي لم تكن ضمن مناطق استقرارهم الاصلية [٢]. كما ظهرت ملامح الاسلوب الذي عرف باسمهم في سيبريا والقوقاز وكازاخستان والتائي (Altai) وغيرها، في مناطق تمتد من اوروبا الى الصين شرقاً. تميزت هذه القبائل بالشدة والبأس في القتال، وبرزت كقوة كبيرة ليس لها منازع بسطت نفوذها على المناطق المحيطة بالبحر الاسود، وبعد ان هزمت الميديين اندفعت قبائل السكيثيين حتى وصلت بلاد الشام وفلسطين، وتمكنت زمن حكم زعيمهم بارتاتوا (Bartatua) وابنه ماديس (Madyes) من السيطرة على اسيا لفترة تزيد على ربع قرن. ومع ان الملك الاشوري سرجون (٧٢١ - ٧٠٥ ق.م) اتبع سياسة الشدة مع السميريين (cimmerians) ابناء جلدتهم، الا ان الملك اسرحدون (٦٨٠ - ٦٦٩ ق.م.) تحالف مع السكيثيين وعقد صلحاً معهم تزوج بموجبه زعيمهم بارتاتوا شقيقة الملك الاشوري اسرحدون. لكنهم غيروا مواقفهم في النهاية وتعاونوا مع الميديين على اسقاط الدولة الاشورية.

تأثر السكيثيون بثقافة وفنون الامم التي اتصلوا بها خاصة حضارة وادي الرافدين التي شمل تأثيرها ايران وشمال سوريا وبلاد الاناضول، حتى ان هذه المناطق اضافة الى ارمينيا وبلاد القوقاز شكلت وحدة حضارية واحدة [٣]. وكان ذلك بشكل خاص، نتيجة للنشاط الاقتصادي والعسكري الواسع الذي مارسه الاشوريون خلال النصف الاول للالف الاول قبل الميلاد. كما تهيأت للكيثيون فرصة الاتصال بحضارة الاغريق الذين كانوا قد اندفعوا شرقاً واقاموا مستوطنات لهم على سواحل البحر الاسود مما اتاح فرصة امام فنانيهم لانتاج مختلف الاعمال الفنية باسلوب جديد يرضي ذائقة زبائنهم السكيثيين [٤]. وتأسياً على ذلك لاغرابة في ان تتلمس التزاوج بين فنون وادي الرافدين وايران وبلاد الاغريق مخروجة مع ما جاء به السكيثيون من موطنهم الاصلي.

لقد كان نشاط السكيثيين من السعة بحيث اكتشفت اثارهم في مناطق عديدة مثل كييف الى الشمال من منطقة الكوبان ومناطق البحر الاسود واسيا الصغرى، واكتشفت بعضها حتى في اوروبا حيث لايعرف ان السكيثيين وصلوا الى هناك، وتركوا اعمالاً عديدة ومختلفة من بينها قطع تصور عدداً من الحيوانات كالغزال، واللبوة، والارنب، والثعلب، والغرفين، صنع بعضها من الذهب ورصع بالمواد الملونة، كما صنع بعضها من

البرونز بشكل منحوتات بارزة او مدورة، واتسمت اساليب تنفيذ هذه الاعمال الفنية وتكويناتها ومواضيعها بانها ذات ميزات لانجد لها مثيلاً مطابقاً في فنون الامم المعاصرة.

ان الغرض من تصوير الحيوانات في الاعمال الفنية في الحضارات القديمة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً والفكر الديني الذي امنت به تلك الاقوام. كما ارتبطت بعض الحيوانات بممارسات وطقوس السحر الذي شغل جانباً كبيراً من فكر الانسان منذ اقدم العصور وحتى الوقت الحاضر، اذ ان بعض الحيوانات او اجزاء منها، كالمخلب او السن مثلاً، منحت قوة سحرية في العديد من المجتمعات البدائية والمتحضرة على السواء (٥). لقد تنوعت اصناف الحيوانات التي ظهرت في الفنون، والاعمال التي تؤديها، تبعاً لخصوبة الفكر الذي ظهرت فيه، وكان لارتباط بعضها بالبيئة الطبيعية او الحالة الاقتصادية الاثر الاول في بروزها في الاعمال الفنية، كما ان التزاوج الحضاري بين الامم، والاقوام كثيراً ما ادى الى انتقال حيوانات غريبة من مركز الى اخر او من حضارة الى اخرى، فليست جميع الحيوانات التي ظهرت في فنون السكيثيين هي ضمن البيئة الطبيعية لبلادهم، وهي ليست ذات طبيعة اقتصادية تجعلها ذات خصوصية لديهم، اضافة الى ان بعضها كان خيالياً مختلقاً. ان معظم الحيوانات التي احرزت خصوصية في فنون السكيثيين كانت شائعة في فنون الشرق القديم وخاصة حضارة وادي الرافدين منذ الالف الثالث قبل الميلاد. ونظراً لان بعض الباحثين اشاروا الى وجود هذه العلاقة دون ان يبنوا اين تظهر، وكيف تمت، ارتأيت تناول هذا الموضوع بالبحث.

الهدف :

يهدف هذا البحث الى تعرف ملامح الاسلوب السكيثي لتصوير الحيوانات، والتأثيرات التي طرأت عليه بفعل اتصال السكيثيين مع الامم الاخرى، لاجل الوصول الى اهم الخصائص والمميزات الفنية والفكرية التي طبعت ذلك الاسلوب ولاقت رواجاً عند السكيثيين انفسهم. ولتحقيق هذا الهدف يتم استعراض اراء الباحثين السابقين في الفنون السكيثية، وتوسيع علاقة تلك الفنون بفنون الامم الاخرى التي اتصل بها السكيثيون، كما يتم تحليل عدد من الاعمال الفنية التي يتفق على نسبتها السكيثيين، والتي اتسم اسلوب تنفيذها بسمات لانجدها في غيرها من الاعمال التي تصور الحيوانات، املين ان تنكشف العلائق المباشرة وغير المباشرة بين الاسلوب السكيثي لتصوير الحيوانات وفنون حضارة وادي الرافدين.

علاقة الفنون الاغريقية :

ان دراسة وتحليل العديد من الاعمال الفنية التي تنسب الى السكيثيين تبين بوضوح اثر الاساليب والتقنيات الاغريقية الى الحد الذي يعتقد ان بعضها صنع من قبل الفنانين

الاغريق انفسهم. وهذا الرأي مقبول اذا ما تذكرنا ان هجرات حصلت من بلاد ايونيا واليونان الى سواحل البحر الاسود، وان هؤلاء المهاجرين اقاموا مدناً احتفظت بطابعها الفكري والفني الذي تميز بعلاقته الوثيقة وحضارة بلاد الاغريق. ان هذه المدن لعبت دوراً بالغ الاهمية في حمل الاساليب والتقنيات الفنية الاغريقية شرقاً الى مناطق جديدة، وانه من خلال هذه المدن، حصل اتصال مباشر بين السكيثيين والاغريق خلال القرن السابع قبل الميلاد، الوقت الذي كان فيه الفنانون الاغريق منشغلين في انتاج اعمال فنية في اقليم البونتك شمال البحر الاسود، غاية في الجمال والاتقان [٦].

يبدو ان السكيثيين لم يعجبوا بالفنون والصناعة الاغريقية الدقيقة حسب، بل ان الامر تعدى ذلك حين اظهر بعض حكامهم اهتماماً بالمظاهر العمرانية ايضاً، حيث ذكر ان ملك السكيثيين سكيلس (Scyles) زار مدينة اوليبيا (Olebia)[٧] عدة مرات واعلن عن اعجابه بعمارتها حتى انه امتلك بيتاً فيها زين باشكال حيوانات خرافية مثل : السفنكس(Sphinx) والغرفين (Griffin) [٨] انه من الثابت ان العديد من الاعمال الفنية ، والالات والادوات المستخدمة في الحياة اليومية، التي عثر عليها في اغلب المناطق التي وصل اليها السكيثيون هي اغريقية المنشأ او الاسلوب وانها صنعت بايدي فنانين اغريق [٩] . بعض هذه الاثار لابد ان وصل الى ايدي السكيثيين عن طريق التعامل التجاري بينهم وبين بلاد ايونيا، التي مثلت انذاك احد المراكز الحضارية المتقدمة للاغريق، وخلال القرن السادس قبل الميلاد كان الفنانون الاغريق يصنعون اعمالاً مختلفة تنفيذاً لطلبات خاصة من قبل الزبائن السكيثيين [١٠]، ومثل هذه الاعمال وان تميزت باحتفاظها بالتقنيات والاساليب الفنية لصانعيها فهي لابد وان حملت كذلك سمات تتلائم وذوق الذين رغبوا في اقتنائها. ان بعض الفنانين الاغريق اقاموا ورشاً لانتاج الاعمال الفنية في اماكن قريبة من مصادر الطلب، اذ عثر على واحدة من هذه الورش قرب احد القبور الملكية في الذيبر شمال البحر الاسود، واثبتت دراسة الاعمال الفنية التي عثر عليها في ذلك القبر انها صنعت بايدي فنانين اغريق [١١]. ان دور الفنانين الاغريق في تكوين اسلوب تصوير الحيوانات السكيثي تعدى عملية صنع ما يحتاجه الزبائن السكيثيين من اعمال فنية مختلفة وفق اسلوب اغريقي - ايوني (Greco - Ionian) الى الحد الذي امتزجت فيه سمات الاسلوب الاغريقي والعناصر والموضوعات السكيثية المحلية [١٢]، وانتجت اعمالاً ذات اسلوب جديد مرغوب من قبل السكيثيين. لكن الامر لا يقف عند هذا الحد اذ يؤكد بعض الباحثين على ان الاسلوب الايوني نفسه مأخوذ بدوره عن اسلوب الشرق الادنى لتصوير الحيوانات [١٣]، اي انه يعطي الفضل الاول لحضارة وادي الرافدين.

علاقة فنون وادي الرافدين :

مع ان وسائل الاتصال الحضاري بين وادي الرافدين والبلاد المجاورة بيّنة منذ الالف الرابع قبل الميلاد ، الا ان الالف الاول قبل الميلاد شهد اتساعاً في انتشار تلك الحضارة على يد الاشوريين حتى غدت سماتها واضحة في فنون بلاد ايران والاناضول وبلاد الشام، واذا ما تذكرنا ان السكيثيين وصلوا الى حدود الدولة الاشورية قبل نهاية القرن السابع قبل الميلاد ، فلا غرابة ان نتلمس اثر حضارة وادي الرافدين في فنونهم. نحن نعلم بفضل المدونات الاشورية، ان السكيثيين كانوا على حدود الدولة الاشورية زمن الملك سرجون الثاني، وان علاقتهم بالاشوريين تطورت كثيراً زمن الملك اسرحدون، وبقيت وطيدة حتى اواخر ايام الدولة الاشورية حين انتصر السكيثيون لهم وساعدوهم في حربهم ضد الميديين وساهموا في فك الحصار عن مدينة نينوى عام ٦٢٣ قبل الميلاد (١٤). ان الظروف السياسية والاقتصادية التي سادت في منطقة الشرق خلال تلك الفترة، ربما منحت السكيثيين الفرصة للتعرف عن قرب بحضارة وادي الرافدين وفنونها، فساعد ذلك على انتقال بعض الميزات والعناصر الفنية المتجذرة فيها الى فكر السكيثيين وفنهم، وعلى وجه الخصوص الموضوعات والرموز الحيوانية، الطبيعية منها والاسطورية المركبة، ومشاهد الصراع والاقتتال بينها. ان اكرجال (Akurgal) يعتقد انه خلال الالف الاول قبل الميلاد ، لم يبق هناك اي مركز في الشرق الادنى خارج تأثير الحضارة الاشورية، ويرى ان الحثيين والاورارتيين والفينقيين والايرانيين والسكيثيين تأثروا بشكل كبير جداً بالفنون الاشورية (١٥).

ان العديد من العناصر والموضوعات الفنية التي ابدعتها مخيلة فناني وادي الرافدين بفعل الفكر المتميز للعراق القديم مثل : الضفيرة، ورأس النخلة، والوردة، وشجرة الحياة، وغيرها من الوحدات الفنية الاخرى، انتقلت الى فنون السكيثيين. فقد ذكر ارتامونوف (Artamonov) ان شجرة الحياة والانشاء الخاص بها الذي يشاهد على السيوف السكيثية المذهبة، التي عثر عليها في قبور كلرمس (Kelermes) وملغونوف (Melgonov) لاتبين اثر فنون وادي الرافدين في الفنون السكيثينية حسب، انما هي لاتختلف باي شكل من الاشكال عن اساليب موضوعات اشورية واورارتية مشابهة(١٦).

ان الدارس لفنون العراق القديم يعلم علم اليقين ان الغصن او الشجرة كرمز للحياة هي فكرة ابدعها فنانوا وادي الرافدين منذ الالف الرابع قبل الميلاد ، او منذ فترة سامراء، وظلت تحمل مثل ذلك المعنى حتى اخذت شكلها وتشكيلها المميز زمن الاشوريين (١٧). وانتقل هذا الشكل الى فكر وفن اقوام اخرى ومن بينهم السكيثيين، اضافة الى ان الحيوانات بنوعيها الطبيعية والمتخيلة، ومشاهد مهاجمة الاسد للثور او الاسد للماعز او الغزال، هي

الاخرى افكار رافدينية للتعبير عن الصراع بين الشر والخير او القوي والضعيف. وهذا موضوع اخر نلاحظه في فنون السكيثيين. لقد لعبت ايران دور الوسيط الناقل للفنون العراقية القديمة بعد ان نهلت هي نفسها منها الكثير، فعند بداية القرن الثامن قبل الميلاد توسعت الامبراطورية الفارسية شمالاً واصبحت على اتصال بمناطق السكيثيين حول بحر قزوين، مما ادى الى انتقال بعض الوحدات والعناصر الفنية التي برزت في الفنون الايرانية انذاك الى فنون القبائل السكيثية (١٨). ولما كان من الثابت لدى المختصين في الاثار والفنون، ان الفنون الايرانية استلهمت مقوماتها من حضارة وادي الرافدين منذ فترة العبيد، وخلال الفترة الاشورية الحديثة على وجه الخصوص، ندرك ان التأثير الذي طرأ على فنون السكيثيين بعد اتصالهم ببلاد ايران يعود في الاصل الى فكر وفن بلاد وادي الرافدين. وفيما يتعلق باسلوب تصوير الحيوانات على وجه التحديد، يقول روستوفتزف (Rostovtzeff) ما معناه ان بلاد فارس قبلت اسلوب الشرق الادنى في تصوير الحيوانات دون اجراء تحوير عليه لاي مدى يذكر (١٩) ان الحضارة التي ساهم الايرانيون في نقلها الى السكيثيين كانت برأيه حضارة هجينة طغت عليها عناصر شرقية واغريقية (٢٠) واذا تذكرنا ان فنون الاغريق في بعض تقنياتها ومظاهرها تدين كذلك لاثر الحضارة والفنون الشرقية، اذ انتقل اليها بين الذي انتقل عناصر ووحدات زخرفية ورمزية كالضفيرة والوردة السداسية والثمانية الاواق، ورأس النخلة المروحية والحيوانات الطبيعية كالاسد والثور والمختلقة كاغرفين و السفنكس وغيرها (٢١). عندها ندرك عمق تأثير حضارة وادي الرافدين على الفنون الاغريقية والسكيثية معاً وعلى اسلوب نحت الحيوانات السكيثي على وجه التحديد.

تصوير الحيوانات في الفنون السكيثية :

كان تصوير الحيوانات نادراً جداً في منطقة البونتك، شمال البحر الاسود خلال الفترة البرونزية، لكن الامر تغير بعد ذلك، خاصة بعد بروز السكيثيين، فقد اغرم هؤلاء في تصوير الحيوانات المختلفة لتزيين عدة خيولهم واسلحتهم مثل : السيوف والدروع والجعاب، والعديد من الالتهم وادواتهم واوانيهم وحليهم. ونظراً لقلة خبرة السكيثيين بتقنيات صناعة المعادن وفنونها، فقد استخدموا الصناع الاغريق الذين كانوا اقاموا في مناطق تواجد السكيثيين، لما لهم من خبرة كبيرة في هذا المجال.

ان الاعمال الفنية السكيثية التي وصلت الينا عن طريق التنقيبات الاثرية، تبين بوضوح مدى حب السكيثيين لتصوير الحيوانات كعناصر زخرفية ذات مضامين دلالية من ناحية، كما تبين من ناحية اخرى ظهور وشيوع اسلوب جديد في تصوير الحيوانات اتسم

بالتصرف الكبير في التشريح والتكوين والحركات، الى جانب تصوير الحيوانات بشكل قريب من شكلها في الواقع، ويعتقد ان رغبة السكيثيين في استخدام الحيوانات لغرض التزيين، هي التي قادت الفنانين الى ابداع اشكال جديدة، ميثيولوجية لها اجسام محورة بشكل ينسجم والاشكال العامة، وتكوينات الاشياء التي عملت عليها (٢٢). كما تعكس تلك الاثار تقدماً تقنياً عالياً ودقة في التنفيذ، اضافة الى الرغبة الكبيرة في استخدام المواد الاولية الثمينة مثل : الذهب، والعاج، والاحجار الكريمة، والمواد الملونة (٢٣).

اصل الاسلوب وعلاقته بفنون وادي الرافدين :

يعتقد روستوفتزف ان المصدر الاصلي لاسلوب تصوير الحيوانات السكيثية هو الارث الفني للاقوام التي سكنت اسيا الوسطى، واستناداً الى ما اورده، فان هذا الاسلوب انتقل من اسيا الوسطى الى جنوب الاتحاد السوفياتي ومناطق سيبيريا في نفس الوقت تقريباً. لكنه لم ينف ايضاً ان هذا الاسلوب المتميز يحتوي على عناصر عديدة مصدرها الاول اقاليم الشرق القديم، مخصصاً على وجه التحديد بلاد الشام ووادي الرافدين (٢٤). كما اكد ان استخدام الالوان المتعددة (Polychromy) الذي اصبح سمة مهمة من سمات اسلوب تصوير الحيوانات السكيثي اخذ من بلاد فارس او بلاد اشور (٢٥). اما بوروفكا (Borovka) فانه يرى ان دراسة وتحليل الاعمال الفنية السكيثية تثبت ان اصل الاسلوب المستخدم في تصوير الحيوانات انما يعود الى الحضارات المتطورة في سيبيريا وشمال شرق روسيا وبلاد السكيثيين (Scythia) ، وهو مع ذلك يضيف بان الاسلوب تشبع بتأثيرات مصدرها اواسط اسيا وبلاد الاغريق، وحاصل هذا التفاعل الثقافي ادى الى ظهور اسلوب جامع جديد في تصوير الحيوانات، منفصل عن اصوله، ليس باسيوي او اغريقي (٢٦). ويرى سميرنوف (Smirnov) ان هناك اختلافاً بين الفنون السكيثية باختلاف المناطق، ولاحظ ان اسلوب تصوير الحيوانات في الاقاليم السكيثية الواقعة شمال البحر الاسود وسفوح جبال الكوبان (Kuban) يختلف عن اسلوب تصوير الحيوانات في جنوب سيبيريا، وهذا الاختلاف يشمل الموضوعات وكذلك طرائق التنفيذ (٢٧). اما كزليف (Kiselev) ، الذي كان منحازاً قبل بوروفكا الى اصول الاسلوب المحلية، فذكر ان هناك مركزين تم فيهما ابتكار اسلوب تصوير الحيوانات احدهما جنوب روسيا والاخر في سيبريا، واثر كل واحد منها بالاخر منذ فترة مبكرة، وهو برأيه هذا اهمل حقيقة انه لم تكن هناك فترة مبكرة في تصوير الحيوانات في منطقة البونتك (٢٨). ورأى كالجرن (Kalgren) ان اسلوب تصوير الحيوانات ربما اخذ من فنون الشانغ (Shang) في الصين بعد ان نفذ ببطيء باتجاه الغرب حتى وصل مناطق البحر الاسود بعد حوالي خمسة قرون (٢٩). لكن

كلنجندر (Klingender) يعتقد ان الاعمال الفنية التي تصور حيوانات باسلوب يحمل سمات سكيثية سايبيرية انتج خلال الفترة التي اتصل فيها السكيثيون في حضارتي بلاد ايران ووادي الرافدين، وليس قبل ذلك، بعدها تأثر الاسلوب بفنون الاغريق الذين استوطنوا جنوب روسيا واسيا الصغرى (٣٠).

ويورد جتمار (Jettmar) ما توصل اليه روستوفتزف وبعض ما جاء به بوروفكا حيث يذكر ان اسلوب تصوير الحيوانات قدم اصلاً من جنوب سيبريا ومن هناك وصل الى اقليم البونتك شمال البحر الاسود، ويرى ان نقطة البداية لتكون الاسلوب ربما كانت في منطقة القوقاز حيث مارس النحاتون القوقازيون نحت الحيوانات خلال القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد وحيث يكثر غزال الايل الذي اخذ مكانه مميزة عند السكيثيين (٣١). ان الباحثين روستوفتزف وبوروفكا يؤمنان ان اصل الاسلوب السكيثي لتصوير الحيوانات هو خارج بلاد السكيثيين، وهو ربما يكون يتأثر المناطق الشرقية لهم، او الشمالية الشرقية. ورفض كلاهما نسبة الاسلوب الى اسيا الصغرى وميزا العلاقة بينه وبين فنون سيبريا. الا ان نقطة الاختلاف بينهما هي ان بوروفكا اعتقد ان المصدر الاصلي للاسلوب هو منطقة سيبريا نفسها في حين ان روستوفتزف يؤكد ان اواسط اسيا هي المصدر الاصلي لكل من فنون سيبريا والسكيثيين معاً ان الاعمال الفنية التي اكتشفت في سيبريا والمنحوتة من مواد عضوية : خشب، قرون، عظام، تبين عند دراستها ان هناك علاقة بين اسلوب نحت الحيوانات في سيبريا واسلوب نحت الحيوانات عند السكيثيين. لابد ان بوروفكا افترض ان المنحوتات السيبرية هي الاقدم لذلك لم يستبعد انه كان لها دور في تشكيل اسلوب نحت الحيوانات السكيثي، ويزداد احتمال تصديق هذه الفرضية اذا ما عرفنا ان بعض المنحوتات السكيثية شكلت بوساطة طرق صفائح المعدن على هياكل منحوتة من الخشب. ان الخطوط القوية، المستقيمة والمنحنية، والسطوح والاشكال الهندسية المختلفة، تميز اسلوب نحت الخشب باستخدام السكين، لذلك يمكن الافتراض ان الفنانين السكيثيين، قبل ان يتبلور اسلوبهم في نحت الحيوانات باستخدام المعادن، كانوا مارسوا النحت وقرون الغزلان والعظام ولم تصلنا اعمالهم هذه لسبب او لاخر. لكن تولجرن (tallgren) رجح ان اصل اسلوب تصوير الحيوانات السكيثي لا يمكن ان يكون تطور عن فن نحت الخشب في الشمال بعد ان تأثر بفنون الجنوب، وذلك لان بعض الاثار التي وجدت شرق روسيا والتي تعود للانان اينو (Anan ino)(٣٣) تم جلبها من الجنوب عن طريق التجارة او السلب فتأثر بها الفنانون المحليون وصنعوا اعمالاً على غرارها، خاصة تلك التي يظهر عليها الغرفين والحيوانات الملتفة والتي فقدت معناها الرمزي وصورت كعناصر زخرفية ليس اكثر (٣٤). فاذا صح الرأي الذي يفترض ان الفنانين السيبريين تأثروا في اسلوب نحتهم للحيوانات

بفنون اواسط اسيا وهذا هو عين الصواب، عندها يكون البحث في اصل فنون اواسط اسيا هو الاجدى وبذلك نعود الى نقطة البدء تارة اخرى في البحث عن اثر الفنون الاغريقية وفنون حضارة وادي الرافدين لوقوع الاولى تحت تأثيرهما.

خصائص الاسلوب وعلاقتها بفنون وادي الرافدين :

يعتبر الغزال من ابرز الحيوانات التي تكرر تصورها في فنون السكيثيين، وغزال الايل هو الحيوان الطوطم لقبائل الساكا (Saka) واسمهم هذا يعني شعب الايل (٣٥). ان افضل الامثلة الفنية السكيثية التي تصور الغزال، هو الاثر المصنوع من الذهب والذي عبر عليه في كوسترومسكايا (Kostromskaya) في اقليم كوبان. هذا المثال الذي يعود على الارجح الى بداية القرن السادس قبل الميلاد، يمكن ان يعد واحداً من افضل النماذج التي تحمل الخصائص المميزة للاسلوب السكيثي في تصوير الحيوانات (شكل ١). صور الغزال في وضع بروك وارجله مثنية تحت بطنه وحوافرها ظاهرة للعيان، رأس الغزال ورقبته ممدودان الى الامام، عينه دائرية الشكل مفتوحة وكأنه في حالة يقظة وانتباه لاحالة هدوء وراحة. قرون الغزال محورة بتصرف شديد اذ يندفع فرعان منها الى الامام بشكل حرف (و) ويكون الباقي صفاً رئيساً من اشكال تشبه حرف (S) تمتد على الظهر وتنتهي بشكل يشبه الحرف (c) . لاخراج الشكل عمد الفنان الى تبسيط جسم الحيوان بشكل سطوح هندسية تلتقي مع بعضها البعض بحيث تؤلف مناطق الالتقاء خطوطاً منحنية بشكل منساب وباسلوب الشطف، الامر الذي يوحي بالحركة والسكون في ان واحد ، اما الفراغات التي وزعت على مجمل جسم الحيوان بشكل موزون، والخط الخارجي له فساهمت في تعزيز الشعور بالانسيابية والحركة. اضافة الى زيادة الايهام بارتفاع الشكل المنحوت اكثر مما هو عليه في الواقع. ان غزال كوسترومسكايا يحمل في تكوينه العام واسلوب تنفيذه بعض السمات التي نراها في عدد من الغزلان البرونزية التي عثر عليها في سيبريا وهي مأخوذة عنه (شكل ٢ أ، ب) الا انه يتسم كذلك بالهندسة والتبسيط في التشريح مما يدعونا الى اعتباره افضل الاعمال التي تمثل قمة تطور الاسلوب السكيثي في تصوير الحيوانات. تكوين غزال كوسترومسكايا يذكرنا بتكوين صفوف من غزلان صورت على صفحة من الذهب عثر عليها في منطقة زوية (Ziwyia) حيث يجثم كل واحد منها وارجله مثنية تحته داخل عيون شبكة، عقدها بشكل رأس اسد يشبه الى حد كبير رؤوس الاسود التي كانت تزين جوانب المسلة المكتشفة في تل الرماح والتي تعود للملك الاشوري ادا نيراري الثالث (٨١١ - ٧٨١ ق.م.)(٣٦).

ان اصل التكوين الذي يصور غزالاً وارجله مثنية تحته ربما يعود للفنون السورية الحورية او الفنون الميتانية، التي يعود تاريخها الى النصف الثاني من الالف الثاني قبل

الميلاد (٣٧) ولكن اذا ما عرفنا انه لم يكن للحوريين والميتانيين فن خاص بهم، وان فنونهم هي مزيج بين فنون المناطق التي سكنوها او اتصلوا بها وبين فنون وادي الرافدين (٣٨).

وان ماعزاً جاثماً وارجله مثنية تحته مرسوم على ختم اسطواني يعود للعصر الاشوري الوسيط، اي من الفترة نفسها (٣٩)، يمكن القول ان التكوين الميتاني وكذلك التكوين المرسوم على ختم اسطواني من سيالك (٤٠)، تعود جذورها الى حضارة وادي الرافدين، كما ان العمل المصنوع من الذهب، الذي عثر عليه في زوية، والذي يربط بين الغزال والماعز والاسد ممثلاً برأسه، والتكوين الشبكي (٤١)، يحمل عناصر فنية من حضارة وادي الرافدين، ذات مدلولات فكرية معلومة، وبذلك، نكون قد انتهينا مرة اخرى الى اثر فنون حضارة وادي الرافدين في فنون بلاد ايران وفنون الميتانيين وفنون السكيثيين من خلالهما.

اذا ما قارنا غزال كوسترومسكايا بغزال اخر يعتقد انه يعود لنفس الفترة عثر عليه في كول - اوبا (Kul - Oba) قرب كرج (Kerch) (الشكل ٣)، يتبين لنا ان انحرافاً جديداً طرأ على اسلوب تصوير الحيوانات السكيثية، فمع وجود التشابه في التكوين والحركة للغزالين كليهما، يلاحظ ان جسم الغزال الثاني زين بصور عدد من الحيوانات من بينها الاسد والغرفين، وزعت بطريقة تفتقر الى الرتابة والهندسية، ونفذت باسلوب يخلو من التبسيط الذي تتسم به طريقة تنفيذ الغزالين. ان المعالجة الطبيعية لاشكال الحيوانات المضافة على غزال كول - اوبا وحركاتها، ترجح تأثير الاسلوب السكيثي لتصوير الحيوانات، خلال هذه الفترة، بفنون الاغريق، فكانت النتيجة المزاوجة بين اسلوبين وفكرين مختلفين. ان غزال كول - اوبا صنع دون شك بعد غزال كوسترومسكايا بدلالة احتوائه على عناصر مضافة منفذة باسلوب مختلف عنه وربما يعود تاريخه الى القرن الخامس قبل الميلاد، لذلك فهذا المثال يؤشر مرحلة تدهور في الاسلوب السكيني لتصوير الحيوانات تقبل فيها تأثيرات فنية خارجية (٤٢).

ان الموضوعات التي تصور الغزلان تعبر عن هدوء وسكينة وكأن الحيوان مستغرق في تفكير عميق لحظة تقديمه كنذر او ضحية تذبح لامر ديني او سحري. ومع ان بعض الحيوانات المضافة على غزال كول - اوبا تتصف بالعنف والقوة الا انها لم تغير من مضمون العمل الذي ربط بين الغزال وفكرة الخير والضعف بل عززها الفنان بوضعه للارنب الذي رمز فيه للضعف ايضاً بين قوتين قادرتين على احلال الموت والهلاك، احداهما طبيعية رمز اليها بالاسد والاخرى متخيلة مختلقة رمز اليها بالغرفين فليس امام الارنب الا الاستسلام الى المصير.

الحيوان الاخر الذي اعجب فيه السكيثيون وصوروه في فنونهم هو من فصيلة السنوريات، نمر او على الارجح لبوة، ولما كانت هذه الحيوانات لاتتواجد بشكل طبيعي في

جنوب روسيا، لذا يمكن اعتبار وجودها في فنون السكيثيين دليل اخر على تأثرهم بفنون اقوام اخرى. صور هذا الحيوان بتكوينات مختلفة، وبسطت بعض اجزاء الجسم او حورت حتى غدت ابعد ما تكون عن شكلها الطبيعي.

احد الاعمال الفنية التي تصور هذا الحيوان عثر عليه في سيبريا، وهو مصنوع من الذهب بطريقة الصب [٤٣]. صور الحيوان ملتف على نفسه بعنف بشكل دائري تقريباً منغلق على الاطراف والذنب، بحيث يقابل رأسه مؤخرته، وعملت بعض اجزاء جسم الحيوان : الاذن والعين وفتحة الانف، ونهايات الاطراف، وبعض مناطق الذنب باشكال دائرية مختلفة الاحجام، ورصعت بمواد ملونة (شكل ٤). ان الحيوانات السنورية تضطجع بشكل مشابه لتكوين هذا العمل الفني في حالة الاسترخاء والراحة او النوم لا في حالة العنف، او في حالة اللعب كما تفعل القطط عندما تدور حول نفسها لتعض ذنبها ، لا حالة الغضب التي يصورها هذا الاثر احسن تصوير، اذ يبدو (النمر وا اللبوة) مكشراً انيابه وكانه من فرط هياجه وغضبه ينهش نفسه. هذا التكوين المميز ليس من ابداع السكيثيين او السايبريين الذين تأثروا بهم وخلفوا اعمالاً مشابهة، لكن اصله برأي جتمار، الذي لم يورد دليلاً على ذلك، يعود لفنون شرق اسيا [٤٤]. ولكن تجدر الاشارة الى وجود اساس هذا التكوين في منطقة لورستيان في اعمال فنية يعود تاريخها الى النصف الاول من الالف الاول قبل الميلاد [٤٥]، وعلاقة هذه التكوينات بفنون وادي الرافدين من الالف الثالث قبل الميلاد ليس فيها خلاف [٤٦]. وسواء صح الرأي : ان الاعمال الفنية التي عثر عليها في لورستان كانت سرقت اصلاً من معابد وادي الرافدين او لم يصح، فهي متأثرة بشكل مباشر بالفن الاشوري [٤٧]. اما اصل التكوين الدائري فارجح انه يعود الى فنون وادي الرافدين من الالف الثالث قبل الميلاد، كما يظهر جلياً على طبعات بعض الاختام الاسطوانية التي تظهر البطل جلجامش يسيطر على اسدين ممسكاً بذيلهما المنتهيين برأس حيوان [٤٨]. طور في منطقة زوية ومنها انتقل الى مناطق اخرى من بلاد ايران وبلاد الاغريق والفنون السكيثيية، فكان شكلاً محبباً للاساور والمعاضد والحجول.

اما افضل الاعمال السكيثية التي تصور هذا الحيوان (النمر او اللبوة) فعثر عليه في كلرمسكايا (Kelermeskaya) في اقليم كوبان ايضاً (شكل ٥) في هذا الاثر المصنوع من الذهب صور الحيوان من الجانب، لكن ارجله الاربعة بدت للعيان وكانها تتصل بجانب واحد منه. رقبة الحيوان ممدودة بموازاة الجسم، اما رأسه فمنحدر الى الاسفل، وعلى نهايات الارجل اضيف حيوان ملتف على نفسه بعنف بحيث يقابل رأسه الذنب، بتكوين مشابه للمثال السابق، وكرر هذا الحيوان الملتف فيه مرات بشكل متصل ومعاكس للاول، الاعلى

اسفل، ليكون ذنب (النمر او اللبوة). فم الحيوان مفتوح يكشف عن الانياب، والعين دائرية، وكذلك فتحة الانف التي صورت بشكل مواجه للناظر مع ان الرأس جانبي، هذا التشويه في التشريح الذي حصل جراء الجمع بين مشهدين احدهما امامي والاخر جانبي، اي بين اجزاء منظورة واخرى مستترة، عبر شكل متميز عن حالة الغيض والاهتياج التي يعاني منها الحيوان، فالناظر الى الحيوان من الجانب يلاحظ ان اطراف الحيوان الخلفية والامامية صورت كانها اطراف خلفية منظور اليها من الخلف [٤٩]، وجمعت الاقدام مع بعضها وكان الحيوان في لحظة الوثوب على غريم له. فكرة العنف والضعف يمكن ملاحظتها كذلك على لبوة صورت بشكل جانبي وخلفها ارنب رأسه بالاتجاه المعاكس على صفيحة من الذهب، ربما كانت تزين جعبة للسهام عثر عليها في موقع زوية ويعود تاريخها الى اوائل الالف الاول قبل الميلاد [٥٠] ، (شكل ٦). تصرف الفنان بارجل اللبوة التي ظهر منها اثنان فقط، بشكل كبير حتى بدت كل واحدة منها وكانها خصلة مبرومة على نفسها ونهايتها على شكل حلزون، كذلك نهاية الذنب وجانب الجسم ونهايتي الفكين ايضاً. كما بدت عين الحيوان كروية جاحظة من شدة الهياج والغضب. ان الشكل الحلزوني، والعين الكروية الجاحظة، وكذلك الارنب الذي صور مدابراً للبوة هي سمات لانجد نظيراً لها او جذوراً في فنون وادي الرافدين. انما تظهر في كلرمسكايا على اعمال فنية يعود تاريخها الى القرن السادس قبل الميلاد [٥١]، ويمكن تتبعها في فنون بلاد السكيثيين وما جاورها. لكن فكرة العنف والضعف ممثلة باللبوة والارنب الذين استعيض بهما عن الاسد والغزال والماعز، وكذلك شكل الضفيرة الذي يزين جانب الاثر هي من بين عناصر ومواضيع فنية مختلفة ابدعها فنانوا وادي الرافدين وانتقلت من هناك شرقاً وغرباً وبقي بعضها محتفظاً بمعانيه الاصيلة او بمعان قريبة منها، كما فقد البعض الاخر مضامينه ومعانيه واصبح حليه زخرفية ليس اكثر.

ان الامثلة السابقة على قلتها كافية تماماً لمناقشة مشكلة البحث، اذ ان لبوة كلرمسكايا وما يشابهها من اعمال يمكن ان تعد، من ناحية الموضوع، نقيضاً لمجموعة الغزلان التي يمثلها غزال كوسترومسكايا، فمواضيع الغزلان تمثل الضعف وحالة الاستسلام او ربما الجانب الخير من الحياة ان لم تكون قوة الحياة نفسها، في حين تصور مواضيع الحيوانات السنورية (النمر او اللبوة) حالة الغضب والغيض والقسوة والموت، وربما جانب الشر في النفس البشرية والذي يستحضر كاملاً في ساحة القتال والاشتباك المباشر مع العدو، وهذا ما احتاج اليه السكيثيون وتميزوا به، لذلك دخلت هذه الحيوانات الى ثقافتهم واخذت مكانة محببة في فنونهم، فحملت مضامينها وبعض ملامحها الاصلية التي نجد جذورها في حضارة وادي الرافدين. اما اسلوب التنفيذ فاستجد عليه ما استجد نتيجة صنع هذه

الاعمال من قبل فنانيين هدفهم الاول هو ان تنال اعمالهم الاستحسان والقبول لدى زبائنهم السكيثيين.

الخلاصـــة :

كان للسكيثيين اسلوباً مميزاً في تصوير الحيوانات برز بشكل واضح خلال القرن السادس قبل الميلاد نتيجة اتصالهم المباشر وغير المباشر في حضارة وادي الرافدين، اذ تطورت علاقتهم بالاشوريين كثيراً زمن الملك اسرحدون خلال النصف الاول من القرن السابع قبل الميلاد، وكانوا قد دافعوا عن الدولة الاشورية ضد الميديين قبل ان يغيروا مواقفهم السياسية وينتصروا لهم ضد الدولة الاشورية. اما اتصالهم غير المباشر بحضارة وادي الرافدين فكان عن طريق ثلاثة سبل : الاول بلاد ايران التي تأثرت فنونها بفنون وادي الرافدين، والتي انتقلت اليها الكثير من الاعمال الفنية العراقية خلال فترات الحروب، وربما يكون من بينها بعض الاعمال التي عثر عليها في زوية او التي تأثرت بها فنون لورستيان. والثاني بلاد الاغريق التي تأثرت هي الاخرى بالفنون الشرقية خلال القرن السابع قبل الميلاد، وخاصة بفنون حضارة وادي الرافدين. وكان الاغريق اقاموا عدداً من المستوطنات على سواحل البحر الاسود عمل فيها الفنانون الاغريق لصالح السكيثيين. والثالث الفنون السورية الحورية والتي لم تتكون الا بفضل حضارة وادي الرافدين.

ان اثر فنون حضارة وادي الرافدين على الفنون السكيثية، واسلوب تصوير الحيوانات على وجه الخصوص، يبدو بثلاثة مظاهر ايضاً : الاول يتعلق بالتكوين الذي يصور حيواناً وارجله مثنية تحته، والتكوين الدائري الذي ينتهي طرفاه برأسي حيوان، وهذه اخذت عن طريق بلاد ايران وخاصة فنون لورستان وموقع زوية. والثاني يتعلق بالتقنية، اذ ان استخدام الالوان المتعددة (Polychromy) الذي ظهر على بعض الفنون السكيثية هو بتأثر من فنون الشرق وبلاد ايران على وجه الخصوص، او بتأثر الاعمال الفنية التي عثر عليها هناك والتي يمكن ان يكون بعضها قد سرق من معابد وادي الرافدين. اما الثالث فيتعلق بالموضوع، اذ ان حضارة وادي الرافدين تميزت باستخدام الغزال او الماعز كرمز للجانب الخير من الحياة، وربما قوة الحياة نفسها، وتميز تصوير هذا الحيوان بالفنون بالهدوء والضعف والاستسلام للاسد رمز القوة السالبة للحياة، او ربما قوة الموت نفسه، وهذين الرمزين كانا على وجه الخصوص، محبوبين لدى السكيثيين فتقبلوهما فكراً وفناً، اذ كان هدفهم الاول هو ايقاع الموت بالخصم وبكل عنف وقسوة، اضافة الى انهم تقبلوا رموزاً اخرى اخذت من حضارة وادي الرافدين ايضاً مثل : الغرفين وشجرة الحياة والوردة ورأس النخلة المروحية والضفيرة.

ونظراً لان الحيوانات حملت معان رمزية ذات قوى سحرية ترتبط بالخير والحياة، او الشر

والموت، ولانها استخدمت من قبل السكيثيين لتزيين عدد القتال او كجزء من حلل الخيل، فقد انتقلت الى مناطق واسعة امتدت من الصين الى اوروبا، ولهذا نجدها في فنون العديد من الامم والشعوب وهي تحمل مضامين فكرية متقاربة وذلك ربما يكون بتأثير غير مباشر من حضارة وادي الرافدين او ان تلك الحيوانات تحمل من الصفات ما يجعلها ذات دلالات متقاربة المعنى عند الامم المختلفة وعندها يكون البحث في الاسلوب هو الاجدى للكشف عن العلائق والصلات فيما بين تلك الثقافات والحضارات.

الهوامش :

١- طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات (بغداد ١٩٧٣) ص ٥١٩ - ٥٢٠.

٢- Karl,Jettmar, Art of the steps (New York 1976)p.50.

٣- Tamara T. Rice, The Scythians (London 1957) pp.151 - 152.

٤- للتفصيل عن العلاقة بين الاغريق والسكيثيين يراجع :
John Boardman, The Greek Overseas (London 1960) pp.250 - 264.

٥- المصدر السابق، ص ٣٤. Karl, Jettmar

٦- M.I. Rostovtzeff. The Animal Style in Southern Russia and China, (Prencton 1929) P. 64.

٧- اعني المستعمرات التي اقامها الاغريق الايونيون شمال البحر الاسود قرب مصبي نهري الدنيبر (Dineper) و البج (Bug).

٨- المصدر السابق ، ص ٦٣.. Tamara T. Rice

٩- Gregory, Borovka, Scythian Art, (New York1960)p.22.

١٠- المصدر السابق، ص ٢٢. Tamara T.Rice,

١١- المصدر السابق، ص ٣٢. Karl, Jettmar

١٢- M.I. Artamonov, The Splender of Scythian Art, (London1969) P.29.

١٣- المصدر السابق ، ص ٦٣.. Tamara T. Rice,

للمزيد عن العلاقة بين حضارة الاغريق والشرق (وادي الرافدين) يراجع J.Bordman المصدر السابق، ص ٣٥ - ٨٤.

١٤- المصدر السابق، ص١٢. M.I. Artamonov

١٥- Ckram, Akurgal, The Art of Greece: Its Origin in the mediterranean and Near East (New York1966).

١٦- المصدر السابق ، ص ٢٧ ,M.I. Artamonov

١٧- اي شكل يأخذ مركز السيادة في الوسط وعلى كل جانب من جانبيه شكل او اشكال اخرى موزعة بالتناظر.

١٨- المصدر السابق ، ص ٢٠. M.I. Rostovtzeff

١٩- المصدر السابق ، ص ٦٤.

٢٠- M.I. Rostovtzeff, Ellinstovi Iranstov. P.7, after: V.A. Il'inkaia,"The current the Problem of the Scythian Animal style;" Sov. Anthropology and Archaeology. Vol.XXI, 1-2.1982, p.68.

٢١- للمزيد يراجع: John, Boardman, Greek Art, (New York1975) pp.34-58.

وكذلك :(U.S.A.) William,Biers, The Archaeology of Greece 1981) pp.126-147.

٢٢- المصدر السابق، ص ٣٥ Tamara T. Rice

٢٣- المصدر السابق، ص٧٤.

٢٤- المصدر السابق، ص٦٣-٦٧ M.I.Rostovtzeff

كذلك : المصدر السابق، ص١٥٢ Tamara T. Rice

٢٥- عن المصدر السابق، ص٧٢ .Karl, Jettmar

٢٦- المصدر السابق، ص٧٩ Gregory Borovka

٢٧- بعد المصدر Il'inskaia السابق، ص٧٩ K.F. Smirnov , Savromety (Moscow 1964) p.216.

٢٨- S.V.Kiselev, Drevniaia istoriia Iuzhnoi Sibiri, 2 nd.ed.(Moscow 1951) . بعد : المصدر السابق، ص٨٤ Karl Jettmar

٢٩- المصدر السابق، ص١٨٦ Karl, Jettmar

٣٠- Francis, Klingender, Animal in Art and thought.(Cambridge,Massachusetts 1971) p.96.

٣١- المصدر السابق، ص ٤٨، ٥٣ . Karl, Jettmar

٣٢- المصدر السابق، ص ٧٣. V.A.Il 'inskaia

٣٣- اقوام سكنت شمال وشمال شرق كازان (Kazan) خلال الفترة من القرن السابع الى القرن الثامن قبل الميلاد، للمزيد يراجع : المصدر السابق، ص ٥٥-٥٩. Karl, Jettmar

٣٤- A.M. Tallgren, " Caucasian Monuments: The Kazbak

Treasure " in: E.S.A. Vol.5.(Helsinki 1930)pp.109-182.

بعد: المصدر السابق، ص٥٨ Karl, Jettmar

٣٥- المصدر السابق، ص٢١٢، ٢٣٩. Karl, Jettmar

٣٦- فرج، بصمه جي، كنوز المتحف العراقي (بغداد ١٩٧٢) ص٣١٦.

٣٧- المصدر السابق، ص٣٣ Karl, Jettmar

٣٨- Henri Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient . Penguin Books (U.S.A. 1970) pl.287,p.248.

٣٩- انطون، مورتكات، الفن في العراق القديم، ت. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي (بغداد ١٩٧٥) ص٣٣٣.

٤٠- المصدر السابق، ص٢٣٥ Karl, Jettmar

٤١- يمكن افتراض وجود علاقة بين التكوين الشبكي على اثر زوية والتكوين الشبكي لمجاري قارورة الماء الفوار من تلو، والذي يعود تاريخه الى القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد ، والذي نجد صداه في الشكل الشبكي لمجاري الماء على مسلة اونتاش خوبان التي عثر عليها في سوسة والتي يعود تاريخها الى عام ١٢٥٠ قبل الميلاد يلاحظ ان هذه المسلة تحمل زخرفة الضفيرة كذلك ينظر :

اندرية بارو، سور فنونها وحضارتها، ت. عيسى السلمان وسليم طه التكريتي (بغداد ١٩٧٧) ص ٢٤٨، ٣٨٣.

٤٢- لهذه الفترة تعود السمكة، المنفذة بنفس الاسلوب، والتي عثر عليها في المانيا والمحفوظة في احد المتاحف في برلين. والتي تؤرخ الى القرن السادس قبل الميلاد ينظر : Karl, Jettmar المصدر السابق، ص ٤١، ٤٩.

٤٣- يوجد اثر اخر مشابه في الموضوع والتكوين ومختلف قليلاً في التفاصيل عثر عليه في مقبرة ارزان (Arzan) للتفصيل ينظر، Renate, Rolle, Die Welt der Sky-then(Luzern and Frankfort 1980) p.42.

٤٤- المصدر السابق، ص٣٣ Karl, Jettmar

٤٥- اندريه بارو ، بلاد اشور، ت. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، (بغداد ١٩٨٠) تنظر الاشكال : ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ص١٤٦ - ١٤٧.

٤٦- اندريه بارو، المصدر السابق، شكل ١٥٤، ص١٤٧.

كذلك المصدر السابق ص ٧٦، شكل ٧٩، ٨٠، H.Frankfort

٤٧- المصدر السابق، ص ١٧٧، Karl, Jettmar وكذلك اندريه بارو، المصدر السابق، ص١٥٨.

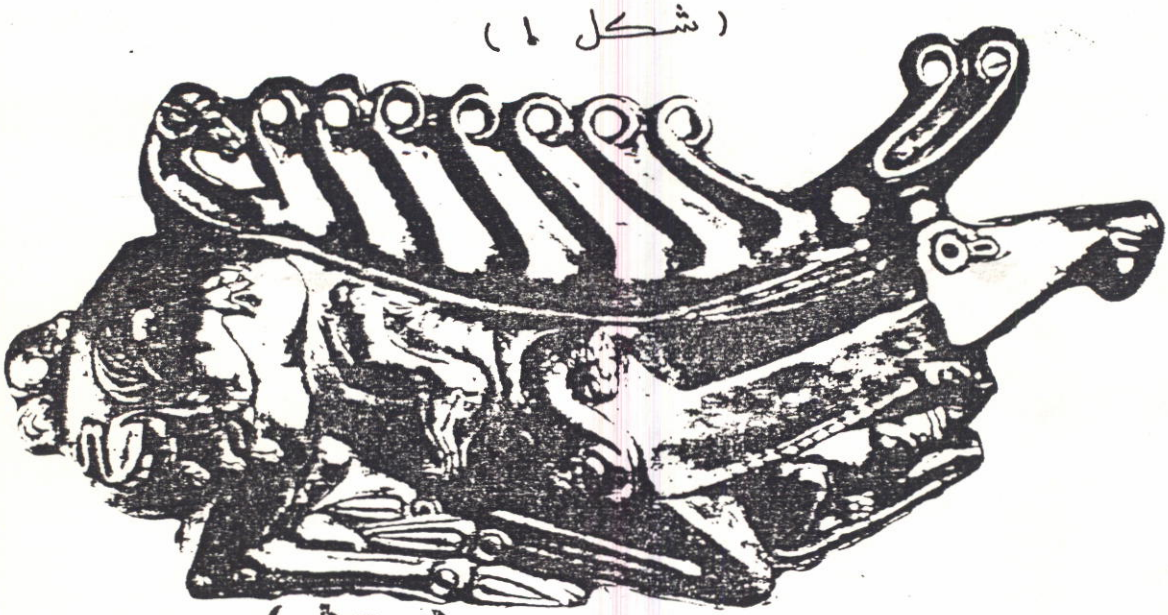
٤٨- ينظر هامش رقم ٤٥.

٤٩- اسلوب اخراج هذا الاثر يذكرنا ببعض سمات المدرسة التكعيبية.

٥٠- اندرية بارو، المصدر السابق، شكل ١٧٤، ص ١٥٩.

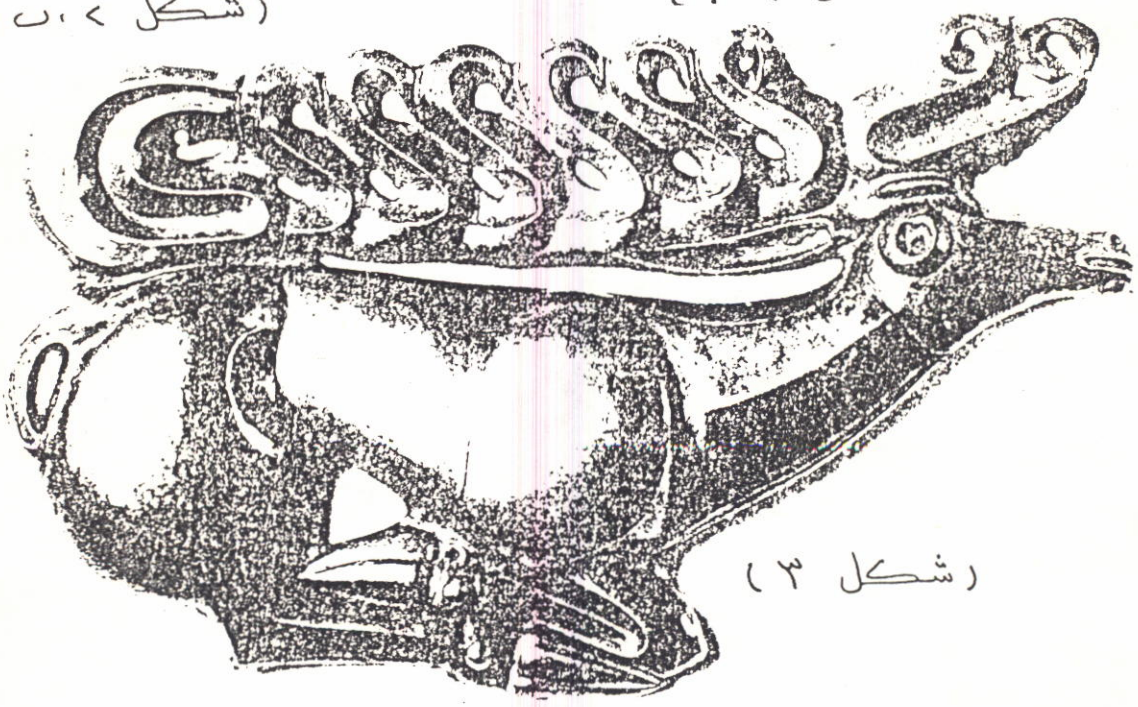
٥١- المصدر السابق، شكل ١٢، ص٩٧-٩٨، Karl, Jettmar

(شكل ١)

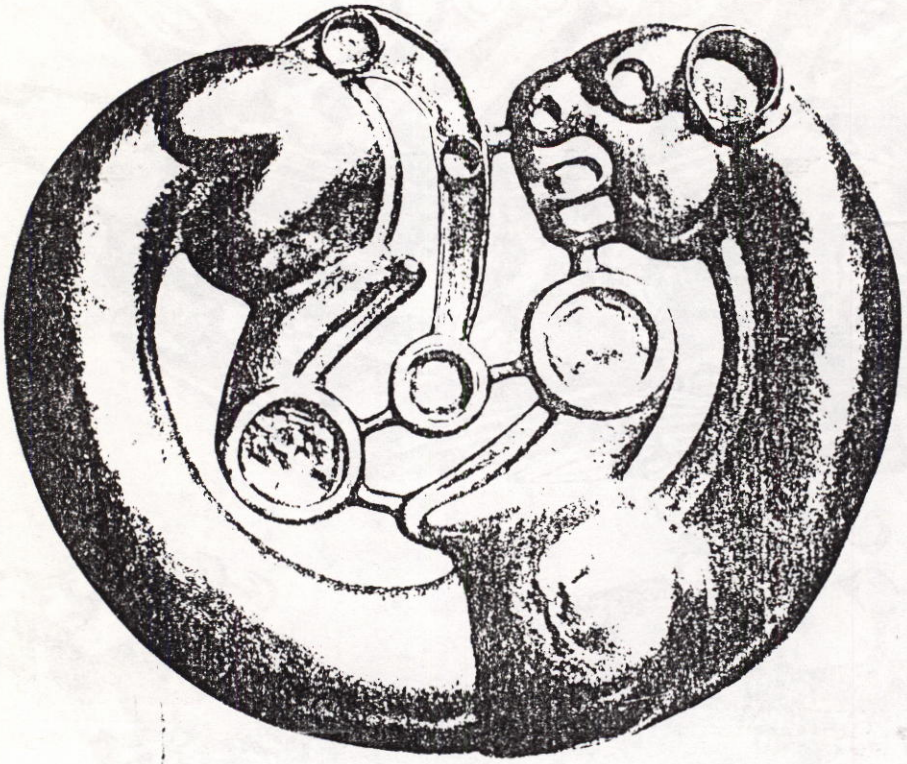


(شكل ٢، ب)

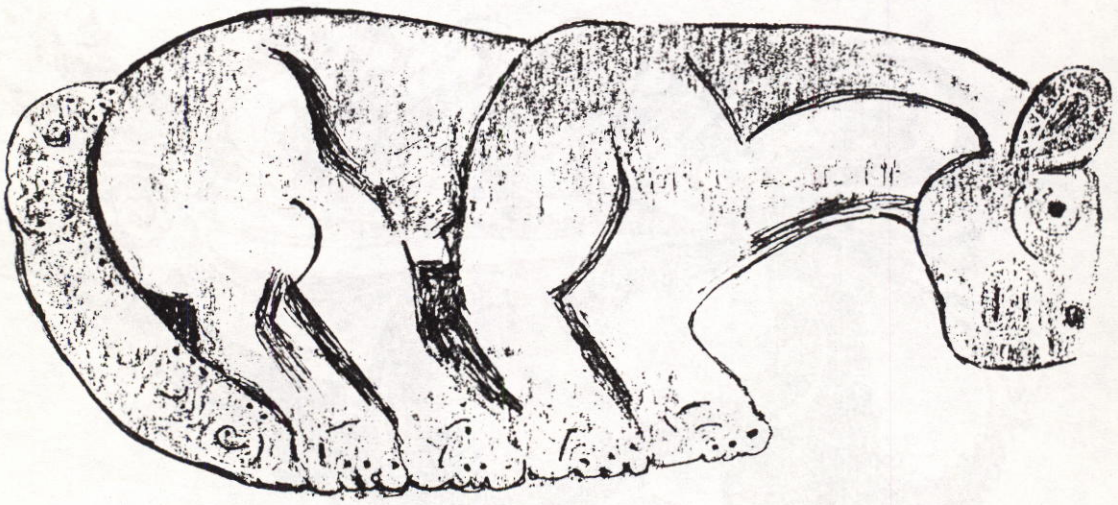
(شكل ٢، أ)



(شكل ٣)



(شكل ٤)



(شكل ٥)

(شكل ٦)

تربة زمرد خاتون
من خلال منمنمة للمزوق الواسطي

د. ماهود احمد محمد
استاذ مساعد/كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

ملخص البحث

يتناول هذا البحث تنسيب الشاهد العماري المثمن القاعدة وفوقه القبة الميل حسب ما جاء في الوثيقة التاريخية (منمنمة الواسطي) والتي رسم فيها شاهد قبر زمرد خاتون كما كان في الاصل .. مما يجعلنا نخالف الرأي القائل بأن شاهد قبر زمرد خاتون هو البناء العماري المثمن القاعدة والذي يمثل حسب اعتقادنا شاهد قبر زبيدة الجويني المتوفاة سنة ١٣٠٧ م.

تاريخ تقديم البحث ١٩٩٤/٤/٢٥
تاريخ قبول النشر ١٩٩٤/٥/٢٣

يحظى فن تصوير وتزويق المخطوطات العربية باهمية كبيرة في تاريخ الفن العربي الاسلامي، اذ كشف لنا الكثير من المعطيات التشكيلية والمعمارية التي ساهمت في ترسيخ مفاهيم جديدة لطبيعة وغنى واصالة تراثنا الفني الخالد. اضافة الى الدلالات الروحية والجمالية التي عبر عنها هذا الفن - خاصة من خلال المنمنمات :

كادوات ذات عناصر وقيم فنية متميزة من جهة، ووثائق اثارية وتاريخية من جهة اخرى - فقد منحنا ما نحتاج اليه في مجال معرفة ودراسة الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية في العصر العباسي. ونذكر بالذات منمنمات القرنين الثاني والثالث عشر الميلاديين سواء في تصاوير مقامات الحريري او خواص العقاقير والحيل الميكانيكية وعجائب المخلوقات او في غيرها من المخطوطات العربية المصورة.

ونظراً لسهولة الحصول على مصورات منمنمات مقامات الحريري للواسطي، اهتم الباحثون بدراستها بشكل مفصل ودقيق وذلك لواقعيتها وقيمتها الجمالية وتنوع مواضيعها واحتوائها على مشاهد لمختلف جوانب الحياة المعاشية والتقاليد في الفترة الاخيرة من العصر العباسي في بغداد.

وفي ضوء مشاهدة حديثة لاحدى منمنمات الواسطي على ظهر الورقة التاسعة والعشرين وفي المقامة (الساوية)، التي تمثل مشهد الدفن في مقبرة عامة، حيث تم ملاحظة كتابة غير واضحة المعالم محفورة على واجهة احد القبور [1] قمت بدراسة المنمنمة مرة اخرى بصورة دقيقة وشاملة بعد تكبيرها وملاحظة وقراءة الكتابة المحفورة على رخامة القبر، وتدقيق الحروف فيها وتحليلها، لان بعضها غير واضح المعالم نتيجة تلف وتساقط الالوان .. وتبين الاتي :

بسم الله
الرحمن الرحيم
تربة
زمرد
خاتون [2]

من هنا يمكن اعتبار ذلك احد اهم الاكتشافات الوثائقية الحديثة في منمنمات الواسطي، وتكمن اهميته في :

اولاً : التأكيد بما لايقبل الشك على ان الواسطي كان يعيش في بغداد وانه زوق المخطوطة فيها. وكانت بعض البحوث تثير الشك حول ذلك لان الواسطي لم يشر فيها الى اسم المدينة التي كان يعمل فيها. اما من كتب انه كان يعمل في بغداد فأراءه حول ذلك لم

(١) في حلقة دراسية قبل سنتين قدم طالب الماجستير مجيد محسن الساعدي بحثاً باشرافي تحت عنوان (منمنمة في المقامة الساوية للمزوق الواسطي). ومن خلال المشاهدة والبحث لاحظ الطالب الكتابة المحفورة على الرخامة.

(٢) اتفق على صحة قراءة النص على رخامة التربة بعد مشاهدة المنمنمة كل من الدكتور عيسى سلمان والدكتور عبد الرحمن الكيلاني التدريسيين في جامعة بغداد.

تصل الى اليقين، اذا اعتمدت على الاجتهادات من خلال مقارنات اسلوبية من جهة ومعمارية وزخرفية من جهة اخرى بين المعالم التي صورها الواسطي والشواخص وعناصرها في تلك الفترة، اضافة الى الاشارات التاريخية في المصادر .. مع طبيعة الواقع الثقافي والفني لمدينة بغداد في زمن المستنصر بالله العباسي الذي ظهر اسمه في كتابة بخط النسخ على شريط حجري مزخرف في واجهة مسجد في منمنمة من المقامة البصرية (٣).

غير ان توثيق الواسطي ورسمه لقبر (زمرد خاتون) حيث مكان المقبرة معروف الكرخي الواقعة في الجانب الغربي من بغداد .. يضع حداً لكل الشكوك والاجتهادات بشأن مكان تزويق المخطوطة. والواسطي كما هو معروف كان حريصاً في كل منمنماته على توثيق العالم المحيط به. الى جانب غناها التعبيري والفني - حتى للمدينة ان الكثير من دراسات العمارة المدنية والدينية وتقاليد وحياة الناس اعتمدت عليها.

اضافة الى كونها امدتنا بمعلومات قيمة عن الازياء والاثاث والادوات المنزلية والابواب والنوافذ وفتحات التهوية.

ثانياً : قدمت المنمنمة صورة تتضمن رسماً (لتربة زمرد خاتون) التي كثر حولها الجدل ولم يثبت لحد الان مكانها وشكل عمارتها. رغم ان اغلبية الباحثين اتفقوا في الوقت الحاضر على ان الشاخص المعماري المثمن القاعدة وفوقه قبة الميل والمسمى سابقاً بقبر الست زبيدة، هو تربة زمرد خاتون، وذلك في ضوء ما كتبه العلامة المرحوم الدكتور مصطفى جواد الذي طلب (الاخذبة حتى يعثر على ما يثبت خلافه)(٤).

وهذا يعني انه ترك الباب مفتوحاً للمناقشة والاستقصاء والبحث. ومن المعروف ان تربة زمرد خاتون او الست زبيدة من المعالم التاريخية المهمة الباقية من القرنيني الثاني او الثالث عشر الميلاديين (او من القرن الرابع عشر الميلادي). وقد تم تشييدها وسط مقبرة الشيخ معروف الكرخي في جانب الكرخ والتي كانت تدعى سابقاً بمقبرة (باب الدير).

وتقع التربة في الجنوب الغربي من جامع الشيخ معروف على بعد ٢٥٠-٣٠٠متر (٥). وتتكون من قبة مخروطية الشكل تقوم على قاعدة مثمنة الاضلاع *. وقد اختلفت الاراء حول تاريخ البناء وتحديد عائديته فنسب الى اكثر من شخص اعتماداً على الدراسات التخطيطية والمصادر التاريخية. فقرر البعض انه يعود الى الست زبيدة بنت جعفر بي ابي المنصور زوجة الخليفة العباسي هارون الرشيد المتوفاة سنة ٢١٦ هـ/ ٨٣١م. (٦)، ويخالف ذلك العلامة الالوسي فيذكر بان التربة قد تكون لزبيدة اخرى. او لعلها تربة امرأة من بنات الامراء او زوجاتهم او تربة ملك من الملوك (٧). ورجح الرحالة لستراتج نسبة هذه التربة الى عون ومعين من اولاد امير المؤمنين علي بن ابي طالب على ضوء اشارة ابن جبير (٨).

(٣) سلمان عيسى. الواسطي يحيى بن محمود ص ٥٤.
(٤) جواد مصطفى. وسوسة احمد. دليل خارطة بغداد المفصلة ص ١٧١.
(٥) العاني احمد/ علاء الدين/ المشاهد ذات القباب المخروطية في اقليم بغداد ص ٩٤.
(٦) الكامل في التاريخ/ ج٨/ ص٥٩.
(٧) الالوسي/ محمود شكري/ تاريخ مساجد بغداد واثارها ص ١٢٩.
(٨) رحلة ابي جبير/ ص٢١٢ و ص٢١٣.

ونسب ايضاً الى الست زبيدة ابنة السلطان بركيارق زوجة السلطان مسعود محمد ملكشاه المتوفاة سنة ٥٣٢هـ/١١٣٧م. وقيل ان البناء قد يكون لامرأة احد ملوك البويهيين او لامرأة احد سلاطين السلاجقة. وانه في ذلك التاريخ لاتوجد الا زبيدة واحدة هي ابنة السلطان بركيارق (٩).

ويرى احد الباحثين ان التربة تعود الى الست زبيدة بنت هارون الجوني زوجة ظهر الدين محمد بين الحسن بين عبد الرحمن بن محاسن الحنبلي الصرصري المتوفاة سنة ٧٠٦هـ/١٣٠٦م (١٠).

واخيراً نسب البناء الى السيدة زمرد خاتون زوجة الخليفة المستضيء بامر الله العباسي وام الخليفة الناصر لدين الله المتوفاة سنة ٥٩٩هـ/١٢٠٢م (١١). وجرت مناقشات مستفيضة حول ما ذكرته اعلاه اعتمد الباحثون فيها على الدراسات التخطيطية والمصادر، اضافة الى الاستطرادات الروائية. ومن ثم دراسة التربة من ناحية هندستها وعناصرها المعمارية والزخرفية مع مقارنتها بالمراقد الاخرى.

ونتيجة لتحليل هذه الاراء ظهر الاتي :

١- ان نسبة عائدية التربة الى السيدة زبيدة زوجة هارون الرشيد يخالف ما ذكرته المصادر من انها دفنت في مقابر قريش في الكاظمية بجوار قبر موسى بن جعفر (١٢).

وكان اول من ذكر التربة بهذه التسمية هو نظمي زادة صاحب كتاب (كلش خلفاً)الذي انهى تأليف سنة ١١٠٠هـ/١٦٨٦م. وكذلك ذكرها الشيخ كمال الدين الصديقي الدمشقي الذي زار بغداد سنة ١١٣٦هـ/١٧١٦م (١٣). اي بعد ثلاثين عاماً من ذكر نظمي زاده للتربة بهذه التسمية. ويظهر انهما اعتمدا على شيوع الاسم بين العامة. وقد نسبها الرحالة نيوبور ايضاً الى الست زبيدة زوجة هارون الرشيد حين زار بغداد سنة ١١٨٠هـ/١٧٦٦م معتمداً على شاهد القبر الذي استحدثه حسن باشا والي بغداد عند وفاة زوجته عائشة سنة ١١٣١هـ/١٧١٨م ودفنها تحت القبة (١٤). والملاحظ ان الرحالة نيبور اعتمد على الشاهد (الكتابة) دون ان يعرف انها من استحداث حسن باشا على القبر وبنفس الخط الذي كتبه لزوجته (١٥).

٢- لم يذكر الالوسي اي دليل تاريخي بان التربة تعود الى اميرة او ملك من الملوك .. ورغم قوله بان الاسم الشائع عند اهل بغداد يعود الى الست زبيدة(١٦).

٣- اما ترجيح ليسترانج بنسبة التربة وقبتها الى عون ومعين .. فقد جاء ذلك على اساس

(*) ينظر الشكل (١).

(٩) مجلة دار السلام ص١٩٧. الحسني/ عبد الرزاق/دائرة المعارف الاسلامية م٤. هامش ص١٧.

(١٠) العزاوي/ عباس/ العراق بين احتلالين ع١/ص٤٠٦.

(١١) جواد/ مصطفى/سيدات البلاط العباسي ص١٩١.

(١٢) البداية والنهاية. ج١٢/ص٦٢.

(١٣) العاني احمد/علاء الدين/المشاهد ذات القباب المخروطة في اقليم بغداد ص٨٨.

(١٤) نيبور/الرحالة الى العراق. ص٣٨.

(١٥) نفس المصدر.

(١٦) الالوسي/محمود شكري/تاريخ مساجد بغداد واثارها ص ١٣٩.

اشارة الرحالة ابن جبير حين زار بغداد .. ومر في طريقه بجوار تربة مخروطية وانما شاهد مشهداً اخر في مقبرة اخرى(١٧). ورفض ليسترانج ان يكون القبر للست زبيدة زوجة هارون الرشيد لانه مناقض للتاريخ.

٤- تشير المصادر التاريخية ان السيدة زبيدة خاتون ابنة السلطان بركيارق زوجة السلطان مسعود توفيت في همدان او دفنت هناك .. ولم تنقل الى بغداد (١٨).

ويذكر مصطفى جواد سيدة اخرى هي زبيدة بنت نظلم الملك الطوسي الوزير الشهيد والتي دفنت بالجانب الشرقي في دار بياب العامة، وكذلك زبيدة بينت المقتضي لامر الله العباسي والتي تزوجها صوريا السلطان مسعود .. وتوفيت في بغداد سنة ٥٨٩ هـ/م. وربما دفنت تحت قبة زمرد خاتون(١٩).

٥- ونسب عباس العزاوي التربة الى زبيدة ابنة هارون الجويني زوجة ظهير الدين الذي كان (رئيس العراق في دولة ابغا) وكان ذا كرم وجود ويتردد اليه (حكام البلد) وحين تزوج زبيدة اصدقها اثني عشر الف مثقال ذهب (٢٠).

واعتمد العزاوي في إزيه باعتبار زبيدة من البيت العباسي .. فهي ابنة هارون الجويني من زوجته رابعة بنت ابي العباس احمد ابن الخليفة المستعصم بالله وقطع بان التربة لها (اذا لم نرى من نال مكانة مثلها في عصرها ولامثل ابيها وامها وزوجها) ثم هي :

أ- عباسية من جهة الام.

ب- اشتراكها في الاسم مع زبيدة زوجة هارون الرشيد.

جـ- الصلة الصهرية.

د- ان اخوتها سميا بالامين والمأمون .. وابوها هارون.

وعلى هذا حدث الالتباس عند العامة، فنسبت التربة الى زبيدة زوجة هارون الرشيد وليس الى زبيدة ابنة هارون. ثم ذكر ايضاً بان التشابه بين قبة التربة وقبة الشيخ السهروردي يشير الى صحة رأيه .. واعتبر العمارتين من عصر المغول (٢١). ويناقش مصطفى جواد ذلك فيقول :

اذا ما ثبت تاريخياً (بان السيدة زبيدة الجوينية دفنت في الجانب الغربي في مقبرة معروف الكرخي .. يثبت حينئذن ان زبيدة الجوينية دفنت في قبة الست زمر خاتون نفسها، ثم غلب اسمها على اسم زمرد فنسبت القبة اليها دون صاحبتها (٢٢).

٦- اعتبر اغلب الباحثين ان رأي العلامة مصطفى جواد في عائدية التربة الى زمرد

---

(١٧) لسترانج، كاي/ بغداد في عهد الخلافة العباسية ج٣ هامش ١ص ٣٠٠.

(١٨) جواد مصطفى/ سيدات البلاط العباسي ص ١٨١ -ص ١٩٢.

(١٩) العزاوي عباس/ العراق بين احتلالين. ج١، ص ٤٠٦.

(٢٠) نفس المصدر ج٣/ ص٤٦.

(٢١) جواد، مصطفى. سيدات البلاط العباسي ص ٤٧.

(٢٢) هرتسفليد/ نزهة اثرية ج٢/ص ١٧٤.

خاتون مقبولاً. لانها دفنت في مقبرة معروف الكرخي بعد وفاتها سنة ٥٥٩هـ/١٢٠٢م معتمداً في ذلك على الدراسات التخطيطية والاستطرادية الروائية مع ملاحظة هندسة عمارتها ومقرنصاتها، حتى ان هرنفليد اعتبرها من عمارات القرن الثالث عشر الميلادي ايام الناصر لدين الله، بعد ان قارنها مع تربة السهروردي [٢٣]. علماً بان مصطفى جواد يذكر انه لم يجد (نصاً كاملاً خلصاً بتاريخ بنائها [٢٤]). ولكن استطرادات الاخبار تنسبها الى زمرد خاتون. وبهذا فهو يعتقد ان اسم زمرد استبدل باسم زبيدة لانها مجهولة التاريخ عند الناس، ولايعرفها الا المختصون بتاريخ العراق وخططه، كما ان (اسم زمرد حطم حروفه الزمان فبقي منه الزاي والدال فظن الناس ان هذين الحرفين هما من اسم زبيدة لا من اسم زمرد) [٢٥].

ولا ادري اي كتابة يقصد، تلك التي كتبها حسن باشا على القبر .. ام غيرها ثم هل كان الاسم مكتوباً لوحده فقط ام الى جانبه اسماء اخرى، او تاريخ، او اي شيء اخر. ان الامر في رأي يبدو غامضاً .. فهو حتى لم يحدد اية كتابة يقصد واين رأها او قرأها، هل في داخل القبة، او على شاهد القبر .. او على حجارة خارجها.

ثم يعود في مكان اخر فيقول : ان تحديد كيفية ظهور اسم زبيدة صعب جداً .. غير ان الكتابة التي تآكلت هي التي جعلت العامة تظن انه لايعود الى زمرد. كما ان (اسم زبيدة اخف والطف على الالسنة واشهر) [٢٦]. من زمرد.

وفي رأي ان الالتباس بين الاسمين غير وارد، لان الفرق بينهما واضح جداً. ولايمكن يحدث خطأ ما في تصحيفها. وقد يكون هناك تبديل بين حرف او حرفين، اما ان يكون في كل الاسم فهذا غير ممكن. اذ كيف ينقلب اسم زمرد الى اسم زبيدة. علماً بانهما شخصيتان معروفتان عاشتا في عصرين مختلفين وتفصل بينهما عدة قرون - هذا اذا افترضنا ان زبيدة المقصودة هنا هي زوجة هارون الرشيد وليست زبيدة اخرى. اضافة الى ذلك فان زمرد كانت الاقرب الى عصرنا والاكثر وضوحاً في فترتها التاريخية ومعروفة في البر والاحسان وبناء الربط والمدارس والمساكن جوار تربتها [٢٧].

كما ان تسمية التربة وعائديتها الى زمرد لم تظهر الا بعد مرور حوالي سبعة قرون على وفاتها، اي بعد ذكرها لاول مرة مصطفى جواد سنة ١٩٤٧ وكذلك سنة ١٩٥٠ [٢٨].

وهذا يعني ان التربة كانت باسم الست زبيدة طوال هذه المدة ومعروفة بها عند العامة الذين تداولوه قرناً بعد قرن، بغض النظر عما اذا كانت زبيدة الرشيد او زبيدة اخرى.

---

(٢٣) جواد، مصطفى، العمارات الاسلامية الحقيقية م٣ ، ص ٣٨.

(٢٤) جواد، مصطفى، سيدات البلاط العباسي ص ١٨١.

(٢٥) نفس المصدر.

(٢٦) سبط ابن الجوزي، مرآة الزمان.

(٢٧) جواد، مصطفى : العمارات الاسلامية المتبقية ١٩٤٧م. وسيدات البلاط العباسي ١٩٥٠م.

(٢٨) سبط ابن الجوزي/ البداية النهاية ج ١٣ ص ٣٦.

ومما يبعث على الشك في عائدية التربة الى زمرد ان المؤرخين ذكروا بان تربتها تقع (بجوار) او (بقرب) او (الى جانب) قبر معروف الكرخي (٢٩). غير ان المسافة بينهما اكثر من ٣٠٠ م وهي مسافة كبيرة في حسابنا الان .. فكيف كانت في حسابات ذلك العصر لايمكن القول مطلقاً، انهما متجاوران. الا اذا كان الجوار والقرب كمصطلحات في تلك الفترة تقوم على مثل هذه المسافات. كما ان المؤرخين اشاروا الى وجود عدة ابواب للتربة - وليس باباً واحدة كما هو حالها الان. والتربة كمصطلح لاتعني البناء والقبة فقط اذ هي تعني القبر نفسه او تشمل المقبرة كلها واحياناً الارضية حول الشاهد او المقبرة الخاصة. ولهذا من الممكن ان تكون تربة زمرد خاتون تشكل مساحة كبيرة محاطة بجدار وابواب. وان صورة المقبرة التي رسمها الواسطي في منمنمته الساوية - التي اثارت النقاش مجدداً حول التربة تشعرنا بانها كانت فعلاً تشمل مساحة كبيرة مع ابنية مقببة قد تكون امكنة للسكن او للوعظ. فقد جاء (ان الشيخ ابو الفرج ابن الجوزي جلس للوعظ عند تربة الخليفة الناصر لدين الله المجاورة لمعروف الكرخي فتاب مائة وثلاثون شخصاً ومات ثلاثة في المجلس بوجدهم)(٣٠). وذكر انه كانت في التربة مرافق عديدة فيها خزانة كتب حتى ان (نجاح الشرابي كان له خمسمائة مجلد وضعت في خزانة كتبها)(٣١).

ولهذا اجتهد الباحث العاني فقال ان مساحة التربة تمتد من موقعها الى جامع الشيخ معروف اي حوالي ٢٥٠ - ٣٠٠ م. وهذه مسافة كبيرة جداً .. رغم ان بعض الحجاج جعلها محطة لهم وهم في طريقهم للحج وبعد عودتهم ايضاً وكانت تضرب لهم في ظاهرها الخيام (٣٢).

وجمع الواسطي في منمنمة اكبر عدد ممكن من الابنية والقبور قدر ما تتسع لها المساحة التي تحددها جوانب ورقة المخطوطة بعد ان ترك مكاناً لسطرين في الاعلى وفي الاسفل بحيث جعل المساحة مربعة الشكل ومكتضة بالتفاصيل التي ان دققنا فيها (لايخطر على بالنا انه رسم مقبرة في مدينة (ساوة) الواقعة بين الرأي وهمدان. كما ذكرها النص : (انست في قلبي القساوة. حين حللت ساوة. فاخذت بالخبر المأثور. في مداراتها بزيارة القبور. فلما صرت الى محلة الاموات وكفان الزمان رأيت جمعاً على قبر يحفر ومجنون يقبر)(٣٣).

اذن ليس من المعقول ان يسافر الواسطي الى مدينة ساوة ليرسم مقبرتها. بل يرسم المقبرة القريبة من مكان سكناه او مكام عمله. ولهذا فنحن نلاحظ تشابها كبيراً بين المقبرة المرسومة في منمنمة، ومقبرة معروف الكرخي التي لازالت تحمل لحد الان ملامح البيئة البغدادية القديمة من نخيل وقبور وشواهد وطبيعة.

ومن قرائتنا لخطط بغداد وتتبع خرائطها، نجد انه كانت في تلك الفترة في الجانب

(٢٩) مختصر المجلد الثاني من مرآة الزمان ص ٣٦ و ص ٣٢٤.

(٣٠) جواد ، مصطفى/ العمارات الاسلامية العتيقة. ص ٣٢. ص ٤٨.

(٣١) جواد ، مصطفى/ سيدات البلاط العباسي ص ٩٣٤ ص ١٩٤

(٣٢) مقامات الحريري ص ٩٧.

(٣٣) البغدادي ابي بكر / تاريخ بغداد ص ١١٣.

الغربي محلة للواسطيين التي يمر بها نهر كرخايا(٣٤). قريبة جداً من مقبرة معروف الكرخي التي قد يكون الواسطي من سكنتها وعاش فيها ويبدو انه زار المقبرة القريبة عدة مرات فالمقابر كانت تزار كثيراً انذاك لوجود قبور الاولياء والشيوخ وابناء الخلفاء والامراء وحتى الخلفاء انفسهم. او تصديقاً لحديث الرسول (ص) اذا ضاقت بكم الصدور فعليكم بزيارة القبور.

وتوحي التفاصيل الدقيقة المرسومة ان الوسطي كان على معرفة تامة بالمقبرة *. وخاصة تربة زمرد خاتون بدليل انه رسمها بكل دقة : طراز بناءها، ارتفاعها، واجهتها طريقة تصفيف الطابوق بعضه على بعض وفق الطريقة البغدادية، شكل قمتها التي تتكون من ثلاثة (شرافات) هندسية منظمة ومسننة ومتناظرة، اثنان منها على الجانبين يشكلان زاوية قائمة وواحدة في الوسط متساوية الاضلاع. اضافة الى الرخامة ولونها وزخرفتها وطبيعة الكتابة المحفورة عليها وكان الواسطي رسم التربة عياناً *. ومن خلال الرجال الذين يطلون من خلف التربة على اليمين وعلى اليسار يمكن تخمين ارتفاعها بطول قامة الانسان تقريباً. وحاول الواسطي بصورة خاصة اظهار التربة بوضوح. فنراه قد زاح المشيعين عن واجهتها بل واحاطها بهم من الخلف ومن الجانبين لتكون مركزاً للسيادة الفنية في المنمنمة وكانه اراد عن قصد ان يعرف التربة ويقرأ اسم زمرد خاتون عليها كل من يشاهد المنمنمة. ورغم الحيز المحدود الذي تشغله، فهي من ناحية الرؤية الفنية - كجزء من التكوين - تتطابق من رأينا مع اتجاه الواسطي كرسام واقعي. الذي تتحدد ملامحه بشكل (ايقوني) اذ انه في نزوعه للمطابقة مع مظاهر الاشكال المادية، نراه قد اهتم بجميع التفاصيل حى الدقيقة منها، مما يؤكد الاعتقاد بان التربة كانت المعنى الاساسي والرئيسي في تجربته المتصلة بهذا الجزء من الحياة.

اضافة الى ذلك نجد ان هيئة التربة نفسها فرضت شروطها العمارية الخاصة على الرسام باعتبارها تعود الى ام الخليفة، او الى البيت العباسي. لذلك رسمها بصفاتها ذات المقومات الثابتة بتراكيبها الواضحة التخطيط لكنه نجح ايضاً في اخضاعها لفعاليته التعبيرية ولقيمة جمالية ارتبطت بانتظام هذه التراكيب ضمن حدود مستطيل الشاخص، ويتكون المستطيل من قسمين، يفصل قسمه العلوي المتكون من ثلاثة (شرافات) خطاً مستقيماً بارزاً، تحته مساحة زخارف نباتية متناظرة تمتد الى الاسفل حتى العقد المدبب المبني من الاجر الذي رصف داخله بشكل مائل ينتهي من الاعلى (بقفل) بحيث يكون حنية داخلية ثبتت فيها الرخامة. ثم قسم الواسطي الرخامة بواسطة الخطوط الى اربعة

---

(٣٤) ابن الاثير، الكامل في التاريخ ج ٩ص ٣١٠.

(*) ينظر شكل (٢)

(*) ينظر شكل (٣).

اقسام مستطيلة حفر عليها : بسمه، تربة زمرد خاتون. وعمارة التربة تقترب كثيراً من تفاصيل عمارة تلك الفترة وخاصة في طراز المحاريب والبوابات.

ويوحي الحزن العام والمأساوي الذي يسود جو المنمنمة بان شخصية الميت مهمة ومعروفة بغض النظر عما جاء في النص. فتوزيع المشيعين وتب وقفتهم وحركة وصراخ النساء. يؤكد ذلك، بل ويجعلنا نتساءل : هل سجل الواسطي انطباعاته عن عملية دفن احد الامراء .. مثل ابي الحسن علي ابن الخليفة الناصر لدين الله وولي عهده ونائبه في الفتوة، الذي توفي بعد ثلاثة عشر عاماً من وفاة جدته زمرد خاتون ودفن في تربتها ؟ وهل كان عمر الواسطي آنذاك يسمح بحضور عملية الدفن هذه ؟ ثم بعدها زوق المخطوطة سنة ٦٦٨ هـ / ١٢٣٧ م.

وبما ان ابا الحسن توفي سنة ٦١٢ هـ/١٢١٥ م فالفرق اذن بين التزويق والوفات حوالي (٢٢) سنة.. وكان ذلك اليوم حدثاً مشهوداً في تاريخ بغداد، اذ شيع ابي الحسن (نهاراً ومشى جميع الناس بين ايدي تابوته الى تربة جدته فدفن عندها).

ولما ادخل التابوت اغلقت الابواب وسمع الصراخ العظيم من داخل التربة، فقيل ان ذلك صوت الخليفة ودامت المناحة عليه في اقطار بغداد ليلاً ونهاراً. ولم يبقى في بغداد محلة الا فيها النوح. وما سمع ببغداد مثل ذلك في قديم الزمان وحديثه)(٣٥).

فهل رسم الواسطي فعلاً الحدث اعلاه كما ذكرنه ووصفه ابن الاثير .. ام انه رسم مجرد عملية دفن اعتيادية ؟ وهذا غير ممكن .. اذ لايجوز دفن ميت اعتيادي بهذا القرب من تربة زمرد خاتون، كما هو واضح في الصورة .. الا اذا كان الميت من الاقرباء جداً من عائلة الخلافة او الشيوخ المعروفين. وذكر (بلوشية) ان الوسطي، كان يعمل للخليفة العباسي في بغداد (٣٦). وكنت قد ذكرت في احد بحوثي ان صورتي الغرة في المخطوطة كانتا تمثلان كلاً من الخليفة المستنصر بالله وابنه الخليفة المعتصم .. وان الواسطي زوق ورسم المخطوطة لهما اولاً لاحدهما (٣٧).

ولهذا فان اهتمامه برسم تربة زمرد خاتون وكتابة الاسم عليه كالتزام باني ضمن سياق وطبيعة وعمل وتزويق المخطوطة للخليفة او الى عهده .. ويكون بالتالي مرغوباً فيه. وهذا ما يؤكده التزامه بعمارة التربة التي كانت حديثة البناء في ذلك الوقت. اذ لايمكن ان يكون قد غير من شكلها وطبيعتها البنائية .. لانها تعود الى ام الخليفة .. ولايستطيع لنفس السبب ان يرسم عمارة اخرى لاتشبهها ومخالفة للاصل ثم يكتب عليها تربة زمرد خاتون، وفي مخطوطة مهمة مثل مقامات الحريري التي قد يتوارثها الخلفاء انفسهم او ابنائهم من الامراء وتحفظ في خزانة كتبهم.

من هنا نستطيع وبكل ثقة ان نقول : ان منمنمة الواسطي على ظهر الورقة التاسعة

---

(٣٥) E.Blochet.Msulman Painting X11 th - Xv11 th. London. 1929.p.21

(٣٦) احمد ماهود الواسطي ص ٢٥.

(٣٧) العزاوي ، عباس/ العراق بين احتلالين ج ٣ ص ٢٦.

والعشرين في المقامة الساوية تعتبر من الوثائق التاريخية المهمة جداً. وان تربة زمرد خاتون. كانت موجودة بشاخصها الذي رسمه الواسطي وليس بشكل اخر قبل ان تنهدم وتندرس اثارها، ربما في اثناء غزو المغول لبغداد او في فترة حكمهم لها. او نتيجة لمرور عقود طويلة من السنين عليها فاصابها الاهمال وطواها النسيان.

وحين نعود الى البحث عن عائدية التربة المنمنمة القاعدة وقبتها الميل، بعد ان تم توثيق تربة زمرد خاتون. فنجد ان ذلك يتقرر على ضوء مقارنتها بقباب مخروطية اخرى لنتعرف على فترة بناءها التاريخية. وقد اشار العزاوي الى التشابه والتماثل بينها وبين قبة السهروردي المشيدة سنة ٧٣٥ هـ/١٣٣٤م.

وكأنهما بناء واحداً (٣٨). غير ان العاني، خالفه في ذلك لان اوجه الاختلاف بينهما اكبر واوسع من اوجه التشابه والتماثل ولهذا فهو ينفي ان تعود القبتان الى فترة تاريخية واحدة . لكنه لم يأخذ بنظر الاعتبار التنوع في الاسلوب والطراز وهي قضية اساسية في الفن والنقد الفني وتحليل الاعمال سواء كانت تشكيلية ام معمارية.

ومن هذا نرى ان تكون عائدية التربة الى الست زبيدة بنت هارون الجويني اخت الامين والمأمون المتوفاة سنة ٧٠١ هـ/١٣٠٦م .

تلك التي خلط العامة بينها وبين الست زبيدة زوجة الخليفة العباسي هارون الرشيد.

المصادر والمراجع :

١- الالوسي، محمود شكري، تاريخ مساجد بغداد واثارها. تحقيق بهجت الاثري، بغداد : مطبعة دار السلام، ١٩٢٨.

٢- ابن جبير، ابي الحسن محمد بن احمد، رحلة ابن جبير، بيروت : دار ومكتبة الهلال، ١٩٨١.

٣- ابن الجوزي ، المتنظم في تاريخ الملوك والامم، حيدر اياد ١٩٥٩ هـ.

٤- ابن الاثير، الكامل في التاريخ، القاهرة، ١٢٩ هـ.

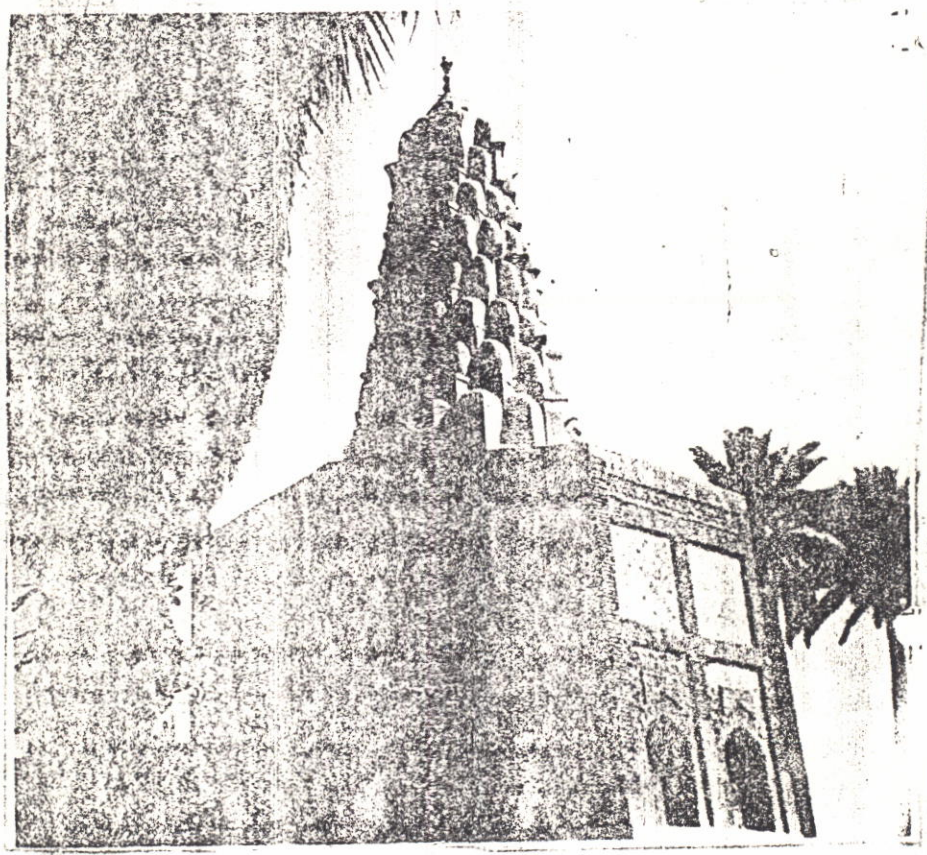
٥- ابن كثير، البداية والنهاية، بيروت ، ١٩٦٦.

٦- ابن الساعي، الجامع المختصر في التاريخ وعيون السيل، بغداد، ١٩٣٤.

٧- العزاوي، عباس، العراق بين احتلالين، بغداد ١٩٣٩.

٨- العاني، احمد علاء، المشاهد ذات القباب المخروطة في اقليم العراق، رسالة ماجستير

(٣٨) العاني، احمد، علاء الدين . المشاهدات القباب المخروطة في اقليم بغداد ص ٩١.



شكل (١)

فقلت له بعد للدابة النازروزا ملذ العبازفا مثلك في طلاوة علانبك وجيبه

تبارك الامثل زوت منفض او كنفض منفض ثم نفرقا فانطلقت ذات اليمين

صورة (٢٩) الآلة الحادية عشرة (السادسة) شكل (٥٧)

شكل (٢)

خط رقم (٣)

رونيو ١٩٦٠.
٩- جواد، مصطفى، سيدات البلاط العباسي، بيروت ١٩٥٠.
١٠- جواد، مصطفى، العمارات الاسلامية العتيقة في بغداد، في مجلة سومر العدد، ٣٢، ١٩٤٧.
١١- جواد، مصطفى، «سوسة»، احمد، دليل خارطة بغداد، المجمع العلمي ١٩٥٨.
١٢- الحسني، عبد الرزاق، في مجلة دار السلام، بدون مكان نشر، دائرة المعارف الاسلامية، ١٩٤٢.
١٣- الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، القاهرة، ١٩٣١.
١٤- لسترانج، كي، بغداد في عهد الخلافة العباسية، ١٩٣٦.
١٥- الحديثي، عطا، عبد الخالق وهناء، القباب المخروطية في العراق، بغداد، ١٩٧٤.
١٦- سبط، ابن الجوزي، مرأة الزمان في تاريخ الاعيان، حيدر اياد، ١٩٥١.
١٧- سلمان، عيسى، الواسطي يحيى ابن محمود، بغداد، ١٩٨٢.
١٨- سبور، كارستن، رحلة نيبور الى العراق، بغداد، ١٩٦٥.
١٩- مجلة دار السلام، قبر زمرد خاتون، العدد (٦)، ١٩١٩.
٢٠- ماهود احمد، الواسطي، في : مجلة فن، العدد (١)، ١٩٨٧.

تحديد المصطلح ومدلوله
في
الدراسات الموسيقية الشعبية

د. طارق حسون فريد
استاذ علم موسيقى الشعوب المساعد
كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

ملخص البحث

يسعى البحث في عرض تاريخي موجز الى تناول عدد من المصطلحات الاساسية المتداولة في الدراسات الثقافية الشعبية منذ ما يزيد على قرنين. كما يطرح البحث مصطلح (التراث الشعبي) و (الموروث الشعبي) الغنائي الموسيقي بتفسير ودلالات جديدة اختلفت بعض الشيء عما قيل بهذا الشأن في الاطروحات العربية. كما يقسمهما الى ثلاثة مستويات رئيسية متوخياً من ذلك تسهيل استيعاب مادتهما الموسيقية عند دراسة الارث الموسيقي المبتكر منهجياً او فطرياً غريزياً.

كما يسعى الى ادراك مراحل تطور عناصر التراث والموروث الغنائي الموسيقي الحركي ضمن نطاق التكامل الوظيفي في سياق حركة المجتمع والحياة، واجواء الابتكار والاداء والتداول المختلفة.

تاريخ تقديم البحث ١٩٩٤/٥/٦
تاريخ قبول النشر ١٩٩٤/٦/١

الفصل الاول

تمهيد :

في البداية لابد من الاشارة الى معرفتنا بسعة كلمة التراث والمأثور والموروث وكلمة الشعب، وبالتالي اصطلاح (التراث الشعبي) او اصطلاح (الفولكلور) وغيرهما مما استعمل في بعض الاطروحات النظرية الاكاديمية وتداول في البحوث والمقالات والدراسات، وانتشر بين اوساط عاملي المراكز والمؤسسات الاقليمية العربية والمعاهد والجامعات المعنية بامر جمع وتوثيق ودراسة ونشر الارث الفني الغنائي الموسيقي المدون او المتناقل الينا شفاهاً ومحفوظاً في العقول والصدور وطرائق الاداء الموسيقي المختلفة.

واننا ندرك اهمية مصطلح (الفنان الشعبي) الدال على الاداة الحية الخازنة والناقلة والموصلة لتراث الشعب الحي الايجابي للاجيال القادمة، ولقد بات هذا المصطلح حاملاً كل سمات الخصوصية المحلية للشعب العربي. فأخذ ينظر الى الفنان الشعبي بأنه المعبر والمجسد الاساسي للمأثورات الشعبية وثقافة حامليها، لحضارة الانسان الشعبي وثقافته المتّسمة بالتنوع والتباين والتعدد والاختلاف، وذلك كمؤشرات الى الغنى والخصب الحضاري، لحضارة الانسان الشعبي المرتكزة في خواصها الاساسية على التوافق والانسجام والتجانس والتطابق في احيان كثيرة لارتباطها بوجود الجماعة (العشيرة، القبيلة، الشعب ... الخ) وكيانها الاجتماعي ومختلف احتياجاتها الروحية والمادية.

ان الاصطلاحات المتداولة في الدراسات الموسيقية الشعبية تتبدل مع تبدل مدلولاتها انسجاماً مع حركة البحث المنهجي العلمي وتنوع منطلقاته ومعاييره الثقافية والاجتماعية والنفسية الاجتماعية (السيكولوجية) والاثنولوجية والاثنولوجية الاقليمية والانثروبولوجية الثقافية وغير ذلك. وكما تغيرت في الماضي طوال القرنين السابقين ستتغير هذه المدلولات والمفاهيم والمعاني مع كل زيادة في نسبة التعمق في مجالات بحث الثقافة الشعبية او الجماعة الحاملة لتلك الثقافة. فمع كل اكتشاف دراسي منهجي علمي جديد لعناصر المادة الفنية الشعبية وانسجتها ووظيفتها وعلاقاتها مع مختلف الفنون والعلوم الانسانية تضاف لمدلولات ومعاني الاصطلاحات السابقة مدلولات ومعان جديدة. وعندما يقف مجال هذا التوسع في ذروته - ولكل شيء حدود - يظهر البديل الموضوعي المناسب. فهو اما اصطلاح جديد لمدلولات ومعاني قديمة، او اصطلاح قديم لمدلولات ومعاني جديدة. وهذا ما حصل مع اصطلاح فولكلور وفولكسليد وفولكسكندة واثنولوجيا مثلاً.

ومع مرور الوقت ونتيجة لتأثير الثقافات الحديثة وزيادة نسبة المتعلمين والمتخصصين وتوسع نطاق الدراسات التراثية الشعبية بقفزات كبيرة - وليس بخطى سريعة - تنتشر وتتداول في مختلف الاوساط الاجتماعية والثقافية والعلمية اصطلاحات وتعاريف تنسب الى شتى جوانب المعرفة بدءاً من المحافظة على مدلول الاصطلاح الاصلي وانتهاءاً بقلب معناه الاساسي. ولكون حركة البحث الموسيقي في العراق في طور النشوء فأن الكثير من الاصطلاحات العالمية قد خضع لمساعي التعريب، والكثير منها ايضاً ما زال يتداول كما انحدر الى مناهج التعليم والبحوث والدراسات من مختلف اللغات الحية.

١ - تحديد معاني المصطلحات المتداولة ودلالاتها :

ولو عدنا الى سبعينيات القرن الثامن عشر - والى سنة ١٧٧٣ م على وجه التحديد -

لوجدنا الباحث الالماني يوهان جوتفريد فون هردر(J .G.Herder)(١٧٤٤-١٨٠٤ م) عندما استعمل اصطلاح فولكسليد (Volkslied)، وهي كلمة المانية مركبة من كلمة (فولكس) اي شعب وكلمة (ليد) اي اغنية، كان يتحدث عن ثلاثة معاني او انواع مختلفة من الاغنية الالمانية المتداولة في عصره. فكان يتحدث عن (الاغنية الشعبية)كما كان يتحدث عن (اغاني الشعب) او (اغاني الوطن) ، فالمصطلحات الثلاثة هذه كانت تعني عنده الشيء نفسه[١].

وعندما شاع اصطلاح (الاغنية الشعبية) كمقابل عربي لاصطلاح (فولكسليد) او عندما انتشرت ترجمات اصطلاح الباحث هردر الى اللغات الاوربية الاخرى والعالمية المختلفة لم يكن مدلول الاصطلاح هذا متشابهاً ايضاً. ولاغرابة فيما حصل مادام الاتفاق لما يحصل بعد بين اوساط الدارسين حول ما هو (شعبي) وما هو (غير شعبي) سواءاً الانسان كحامل للثقافة او مادة الثقافة نفسها. واي الاغاني تعتبر شعبية ؟ وما هي مواصفات الفنون الموسيقية الشعبية ؟وهل يشترط ان تكون نتيجة ابداع جماعي فقط او ابداع فردي ينحدر الى الجماعة او تستسيغه الجماعة ؟ وما هو مالموقف من الالحان المدونة الاقدم، او الالحان القديمة التي تغيرت نصوصها او تنوعت جملها ومساراتها اللحنية ؟ واي الاشكال والانواع والقوالب والانماط الموسيقية الغنائية او الموسيقية الراقصة، او الغنائية الراقصة المنتشرة في الريف والقرية والمدينة - تبعاً للبيئات المختلفة - تعتبر شعبية؟ وبأي دليل او برهان او مواصفات ومقاييس نحجب هذه الصفة عن الاشكال والانواع الاخرى؟ وهل التسمية المطلقة - اي شعبي او غير شعبي-على بعض الاغاني والالحان والايقاعات والرقصات والتراتيل والاناشيد نابعة من بعد اجتماعي ام بعد ثقافي اجتماعي، ام نابعة من بعد موسيقي محض؟ ام لكون عناصرها الاساسية الموسيقية تحمل مميزات نغمية وايقاعية ولونية وديناميكية خاصة ؟ ان التساؤلات اكثر مما ذكر والاجابة عليها بحاجة الى المزيد من البحث الرصين وبنفس علمي طويل منطلق من وضوح معيار التقييم قبل كل شيء وبدون توضيح ذلك نبتعد بهذا القدر او ذاك عن الدقة المطلوبة في النهج الدراسي العلمي للتراث والموروث الغنائي الموسيقي (الغناسيقي) العراقي.

ولو تناولنا اصطلاحاً اخر لتوضيح هذا الامر فسنجد ان ما حصل مع اصطلاح الباحث هردر قد حصل فيما بعد ايضاً مع اصطلاح الباحث الانجليزي وليم جون تومز(W.J.Thoms) الذي استعمل اصطلاح (فولكلور Folklor) في اربعينات القرن التاسع عشر - وفي سنة ١٨٤٦م على وجه التحديد - فكلمة (فولك) هي ككلمة (فولكس) الالمانية وتعني شعب، اما كلمة (لور) فانها متعددة المعاني. اذ وجدناها تعني مدلولات (علم) و (حكمة) و (معرفة تقليدية) و (معرفة مكتسبة عن طريق الدرس والخبرة) و (معتقد ديني) و (مجموعة من المعارف والتقاليد) عند بحثنا عن معناها في قواميس اللغة، اما في واقع الممارسة والتطبيق فقد تعدت معانيها الى جميع محاور الارث الحضاري الروحية والمادية، بينما كان المفهوم الاصلي الذي ارتبط بالكلمة في البداية كبديل لمصطلح (العاديات الشعبية) او (الاثار الشعبية الدارجة) لايغطي ميدان دراسة الثقافة المادية كما حصل في بعض الاقطار العربية او الاوروبية وغير الاوروبية من قبل [٢].

وهكذا نجد ان ما اتى به الباحث تومز من اصطلاح ودلالة ومعنى،وبعد حوالي سبعين

عاماً على ما اتى به الاديب الفيلسوف هردر،او بعد اربعين عاماً من ظهور كلمة (فولكسكنده Volkskunde) ومعناها علم حول الشعوب، كان اكثر سعة وشمولية فيما يعنيه آنذاك، وهذا مما ساعد على ادخال انواع مختلفة من الارث الحضاري الشفاهي والمدون تحت لوائه، والاصح ادخال جميع مواد التراث الشعبي في احيان كثيرة، وبخاصة عند اولئك الذي تنقصم الدراسة العلمية من الباحثين العرب، فقد جرت الكلمة على الالسن من قبل من يعرف ومن لا يعرف. ولعلنا بسبب شمولية اصطلاح الفولكلور هذه نفسر ايضاً سبب التعلق به كأصطلاح في شتى مناطق العالم الى يومنا هذا، رغم تداول اصطلاحات عديدة اكثر دقة بما يخص تحديدها للمادة الشعبية. وما يوضح هذا الامر نلحظه من كلمات عالم الفولكلور الياباني (ايشيدا Ishida) الذي كتب يقول : " ان الاثنولوجيا الشعبية اليابانية تتميز بوضع مستقل على نحو ما عن الاثنولوجيا العادية (اي الاثنولوجيا العامة). وعلى الرغم من ان هذا الميدان لازال يعرف حتى اليوم بالاسم السيء الحظ (فولكلور)، فانه يغطي ميدان دراسة اوسع بكثير من مدلول علم الفولكلور كما هو معروف في اللغة الانكليزية. فالاثنولوجيا الشعبية اليابانية تقترب من مفهوم الفولكسكنده الالمانية (٣).

لقد اخذت تظهر تدريجياً بعد شيوع اصطلاح الفولكلور تفسيرات عديدة له، وتنوعت مفاهيمه بين قطر واخر، وتصنيفاته للمواضيع والابتكارات وشتى انواع الابداع الانساني المتوارثة من الاجيال السابقة. ومن الممكن، وبعد قرن ونصف تقريباً على تداوله داخل اوروبا وخارجها، الاطلاع على عدة تعاريف له، وضعت من قبل طليعة المتخصصين العرب ومجموعة من المتخصصين العالميين. كما يمكننا الاطلاع على مواقف الباحثين منه كأصطلاح ودلالة، تلك المواقف التي تتراوح بين القبول والرفض.

وبسبب التنوع الذي ظهر لمعنى اصطلاح الفولكلور كأسم للعلم نفسه او موضوع العلم الذي يقترب في احيان كثيرة لاصطلاح الفولكسكنده او الاثنولوجيا الاقليمية، وللاهمية المتزايدة الملقاة على مدلولات الفولكلور ومعانيه، ولدور مواده في الانبثاق الحضاري الجديد المعاصر لمختلف شعوب العالم، تعددت دراسة موضوعاته منذ منتصف القرن التاسع عشر، كما انشغلت مؤسسات وطنية واقليمية ودولية ايضاً بموضوع تحديده كمصطلح وبمفهومه، وذلك بعد اشتداد الموجة الاستعمارية وتعدد رحلات الانثروبولوجيين الى البلاد النامية في آسيا وافريقيا في القرن الماضي ومطلع هذا القرن.

ولعل من ابرز المدارس التي تعاقبت في دراسة الفولكلور هي : المدرسة الرومانسية التي ظهرت في القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر العقل والتنوير، وكتمرد على الكلاسيكية في التفكير. وقد اسس المدرسة هذه الاخوان (جريم Grimm) وهما مؤسسا المدرسة الفولكلورية العلمية وذلك قبل استخدام لفظ فولكلور بعقود. والمدرسة الميثولوجية التي اهتم اعلامها (شوارتز وماكس موللر وافانيسيف) بالاساطير وقدموها على ما عداها من التراث الشعبي، وعنوا بتتبع النشاط الروحي والفني للشعوب وبالدراسات النفسية والفيلولوجية (اللغوية) للاجناس البشرية. والمدرسة التي تميزت بتفسيرها التاريخي للتراث الشعبي، وبدراسة الظواهر الشعبية بمنهج مادي، وقد تأثر بهذا المنهج فردريك إنجلز في كتابه (اصل العائلة). ومدرسة التحليل النفسي عند سيجموند

فرويد والمدرسة الاثنولوجية والمدرسة الانثروبولوجية والمدرسة البنيوية التي ترى ان الفولكلور ليس بظاهرة تاريخية عامة مطلقة اذ انه لايعبر عن الاستمرارية التاريخية (٤).

ان المدارس او الاتجاهات (الحركات) الفولكلورية المتتابعة في الاقطار المختلفة قد استطاع بعضها الصمود مع مرور الزمن واجريت عليها بالطبع بعض التعديلات المعينة، بينما حكم التطور العلمي ومسيرة البحث العلمي المعاصر على البعض الاخر منها بالزوال لاعتبارات مختلفة. ولقد خصص د. محمد الجوهري في كتابه (علم الفولكلور) اربعة فصول متتالية لاستعراض تلك الاتجاهات النظرية. ونجده يصنفها الى نظريات كلاسيكية واخرى معاصرة ويخصص لكل منها فصلاً مستقلاً (الفصل الرابع والخامس)، بينما يتناول النظرية البنائية ودراسة الادب الشعبي في الفصل السادس، ويتطرق الى بعض الاتجاهات المستحدثة في الفصل السابع.وبدراسة هذه الفصول (الصفحات ٨٥ - ١٧٧) نتعرف بشكل يكاد يكون تفصيلي على المدارس الفولكلورية المتعاقبة (٥).

ونتيجة لتعدد المدارس او الاتجاهات الفولكلورية في العالم، منذ ظهور ابحاث الاخوين جريم المتعلقة بالقصص الشعبي الالمانية وما شابهها، تنوعت المواد التي يتناولها هذا العلم بالدراسة والتحليل والتصنيف، لذا بات امر تصنيف المادة الفولكلورية التي يشملها هذا العلم وفق تلك المدارس من الامور الملحة بين اوساط المتخصصين والدارسين. ويعتبر مؤتمر (ارنهايم) المنعقد في هولندا سنة ١٩٥٥ م من المؤتمرات الهامة التي تدارست امر تصنيف مواد الفولكلور، اضافة الى تدارس امور اخرى كتحديد المصطلح الدال على هذا العلم الذي تشعبت مواده تدريجياً فشملت التراث الروحي والمادي. لقد اجمع الخبراء المشتركين في مؤتمر ارنهايم على تسمية هذا " العلم على المستوى العالمي باسم الاثنولوجيا على ان تضاف اليه صفتا اقليمية وقومية في كل مرة نريد فيها - بهذا الاسلوب - تمييزه عن دراسة الشعوب التي ليس لها تاريخ مكتوب " (٦).

ومهما تكن تسمية هذا العلم فان تقسيمات مادته الشعبية حسب مؤتمر ارنهايم هي : الادب الشعبي، العادات والتقاليد الشعبية، المعتقدات والمعارف الشعبية، الفنون الشعبية والثقافة المادية. وهكذا ومع الوقت اضيفت فنون ومواد اخرى الى الفروع او الاقسام الاربعة الاساسية لما اتفق عليه في ارنهايم او ادمجت بعض الاقسام واستقلت اخرى. فبعضهم يضيف فنون المحاكاة الى الادب الشعبي او يفصل الفنون الشعبية - ويقصد بها فنون الغناء والموسيقى والرقص - عن الثقافة المادية اي الحرف والصناعات والازياء والعمارة الشعبية وغير ذلك.اما البعض الاخر فانه يدمج العادات والتقاليد الشعبية مع المعتقدات والمعارف الشعبية، وتوجد من يضيف اليها الطب الشعبي، كاضافة الالعاب الشعبية الى الفنون الشعبية اي الى الغناء والموسيقى والرقص الشعبي (٧).

ولايعود سبب الاضافة او الدمج الذي حصل في محاور تصنيف مادة علم الفولكلور هنا او هناك او هنالك الى ترجيح هذا المحور على ذاك، او تقليل اهمية هذه المادة الفلوكلورية على تلك، ولكن يعود الى تخصص الباحث المنظر لهذا العلم - الحديث نسبياً - والى زاوية الرؤيا التي يعالج بها الموضوع برمته، اضافة الى الاهداف القريبة والبعيدة المتوخاة من كل تقسيم.

ويجدر الاشارة هنا الى ان د. محمد الجوهري وزملاءه قد سبق وان قدموا تقسيماً سداسياً لمواد التراث الشعبي سنة ١٩٦٩ م انطلاقاً من نظرة شاملة وواسعة تهتم بكل الجوانب الروحية والاجتماعية والمادية (للثقافة التقليدية Traditional Culture) او (التراث الشعبي Folk Tradition) او(Tradition Populaires) كما سموه ايضاً. ثم قسموا ميدان الدراسة الى اربعة اقسام رئيسة فيما بعد. والذي يعنينا اكثر من غيره هو تعليلهم لعملية ادماج الفنون الشعبية والثقافة المادية في قسم واحد. ومما نشر نجد ان الادماج يتعلق بكيفية معالجة الفنون الشعبية باعتبارها ليست منتجات فنية ذات قيم جمالية في ذاتها يمكن ان تكون مصدراً يجب ان تستلهمه الاعمال الفنية للفنانين المبدعين في الوقت الحاضر. انهم ينظرون الى الفنون الشعبية (اي الموسيقى والغناء والرقص) بنظرة مشابه لنظرتهم الى العناصر الثقافية المادية (اي الحرف والصناعات الشعبية)، فاعتبروها منتجات تدل على ثقافة معينة وعلى شخصيات مبدعيها ومستخدميها وما بينهم من علاقات. ويعني هذا الامر بان الاندماج لم يكن راجعاً الى اعتبارات نظرية او منهجية عامة بل الى لفت النظر الى نوع ومستوى المعالجة المتوقعة من دراسة هذه المنتجات الفنية الشعبية.

ومع ذلك فان وجهة النظر في اي تقسيم حديث او احدث تكمن في الواقع في الالتزام بنظام معين يسهل العمل التنظيمي فيما بعد، اي ان التقسيم - ومهما يكن نوعه - هو الذي سيملأ علينا ابواب دليل العمل الميداني [٨]، ويحقق اهداف العمل لمرحلة ما بعد الجمع الميداني، اي عمليات التوثيق والارشفة والتصنيف والبحث والدراسة ثم الدراسة المقارنة.

وارتباطاً بدور الفنون الشعبية بمجمل ابراز السمات القومية والوطنية، وايماناً بدور التراث الشعبي في تجسيد الملامح المميزة للجماعة (او القوم، العشيرة، الشعب ... الخ) والتعبير عن شخصيتها وفلسفة وجودها الحقيقي، اصبح الفنان الشعبي - حامل الثقافة الشعبية المكتسبة اجتماعياً - هو المعدن الاكثر قيمة والرافد الاكثر اهمية بين افراد الجماعة الاخرين في مختلف التجمعات السكنية وشرائح المجتمع الواحد لاقطار العالم الثالث وشعوبها المختلفة.

وبسبب الصفة العالمية لدور الفنان المنبثق من الشعب والمرتبط به، والاهمية الكبرى لكل التعبيرات الفنية المأثورة ووسائل المعرفة التقليدية، التي يؤديها ويجسدها ويعبر عنها هذا الفنان، والتي تعمل في الجماعة او المجتمع وتؤثر فيه، نجد ان الشعوب المختلفة تدريجياً ومنذ حوالي قرنين قد استعانت بمادتها التراثية، ومن خلال اكثر من منهج دراسي علمي متطور، لاجل ابراز خصائص ملامح وجودها الحضاري، واظهار شخصيتها المتميزة الاصلية.

وكان للدراسات الفلوكلورية وبغض النظر عن مناهج مدارسها وتخصصاتها في اوروبا ومنذ النصف الاول من القرن الماضي الاثر البالغ : في نمو الروح القومية " و " مصدراً لأحياء ونهوض اللغات القومية فيها " [٩] ومختلف جوانب التراث الشعبي الروحية والاجتماعية والمادية بما يخدم مساعي ايجاد فن موسيقي وطني الملامح قومي السمات، يعتمد في الاساس على افكار ومضامين شعبية ومادة موسيقية مسجلة من الاغاني

والطابع الصوتي المحلي والرقصات وموسيقى الالات الفلوكلورية.

لقد اختلفت بعض الشيء معاني المصطلحات والتعاريف ومدلولاتها الاقليمية الدالة على مؤدي هذا الدور الثقافي ومادته الفنية - اي الفنان الشعبي - ، وذلك نتيجة لارتباطها وانبثاقها من اجواء تراثية لثقافات امم وشعوب واقوام وقبائل مختلفة ومتنوعة. ومهما يكن من امر فان جميع تلك المصطلحات والتعاريف جاءت متطابقة تقريباً في مفهومها العام العالمي، وذلك لارتكازها على استنتاجات وقوانين واحدة تتعلق بعلم الفولكلور (ويقال التراث الشعبي او المأثور الشعبي) [١٠] وتشابكاته وتداخلاته مع العلوم الانسانية والعلوم الصرفة المعروفة. ونقصد بذلك علاقته بعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الاثنولوجي وعلم الانثروبولوجي وغير ذلك.

ان المصطلحات والتعاريف الدالة على مؤدي الفنون الشعبية والمادة الثقافية الشعبية التي يحملها وبالتالي العلم الذي يدرس هذه المادة التراثية تتبدل مع تطور حركة البحث غير المنسقة من حيث مستوياتها في الكم والنوع في مختلف مراكز حركة البحث العلمي العربي والعالمي. وان النتائج العامة لمختلف الاطروحات التخصّصية تتأثر فيما بينها وفق شكل مقارب لقانون ارخميدس [١١] ان جاز التعبير في بعض الاحيان.

فبعد الاخوين جريم وابحاث هردر في الاغنية الشعبية ودراسات جماعة الفولكسكنده وما ذهب اليه وليم جون تومز في اصطلاح الفولكلور نشطت دراسة التراث الشعبي في القرن الماضي في اقطار مختلفة مثل انجلترا وفرنسا والنمسا وروسيا والدول الاسكندنافية وبوهيميا (براغ) واسبانيا وامريكا ، ناهيك عن النشاط الواسع الذي حصل في هذا القرن في شتى ارجاء المعمورة بما في ذلك العديد من الاقطار العربية كالعراق والسودان وتونس والمغرب ومصر.

ونتيجة لهذا النشاط المتنوع، والتطور الكبير لمناهج البحث مع دخول مختلف التقنيات المتطورة فيها ، واعتماد الدراسات على التجريد والتكثيف والاختزال لعناصر المادة الفولكلورية الاساسية، تعددت تدريجياً المدارس ومنطلقاتها واهدافها واطروحاتها ، وتباينت مستويات التنظير الى الحد الذي فقدت فيه تلك المتعة والتعرف على الغريب من سلوك الاقوام والشعوب واحوالها ، والمتميز من فنونها القولية وصناعاتها الشعبية وغناءها وثقافتها الحركية (الرقص والالعاب الشعبية) وغير ذلك. تلك المتعة حول دراسة المجتمعات التي دفعت الرحالين الاوائل للتنقل بين اقطار العالم ومناطقه واقاليمه المجهولة، ومنهم الرحالين العرب والمسلمون كابن بطوطة [١٢] وغيره.

لقد ابتدأنا بمعالجة مدلول مصطلح (الفنان الشعبي) كحامل للثقافة الشعبية (الفولكلور) في العراق ومنطقة الخليج العربي بهدف الوصول الى معرفة مدى تطابقه مع جوهر التعريفات العديدة المعروفة في مجالات البحث الفلوكلوري، ومع بعض ما جاء من آراء ونصوص بشأن تعريفه في المطبوعات والمنشورات ذات العلاقة بالتراث الشعبي التابعة للمؤسسات العربية والدولية الرسمية وشبه الرسمية، واطروحات الباحثين والمتخصصين المعترف بها علمياً.

ومن التعاريف الاكثر حداثة لما اطلعنا عليه لمعنى الفلوكلور هو ما نشرته منظمة الامم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة في مطلع عام ١٩٨٥ م، حيث ورد في الصفحة الاولى من

وثيقة لجنة الخبراء الحكوميين الثانية المختصة بصون الفلوكلور، وفي البند الفني - الف - النص الاتي :

٢- تعريف الفولكلور :

يمكن تعريف الفولكلور على النحو التالي :

الفولكلور (بالمعنى الواسع للثقافة التقليدية والشعبية) هو ابداع نابع من جماعة وقائم على التقاليد تعبر عنه جماعة او افراد معترف بانهم يصورون تطلعات المجتمع ذلك بوصفه تعبيراً عن الذاتية الثقافية والاجتماعية لذلك المجتمع، وتتناقل معاييره وقيمه شفهياً، او عن طريق المحاكاة او بغير ذلك من الطرائق، وتضم اشكاله، فيما تضم اللغة والادب والموسيقى والرقص والالعاب و الاساطير والطقوس والعادات والحرف والعمارة وغير ذلك من الفنون " (١٣).

وفي بداية عام ١٩٨٢ م نشرت منظمة اليونسكو نتائج الاستقصاء الذي جرى في سبعين دولة، وكان من بينها العراق والسودان وليبيا والجزائر وقطر. ووفقاً لنتائج هذا الاستقصاء يمكن ان يحدد مصطلح الفنان الشعبي استنباطاً بانه : (ذلك الفنان المعبر عن ذاته او عن روح الجماعة، ونتاجه الفني تعبير عن اتفاق جماعي، وجزء من التراث الثقافي) (١٤).

ان التعريف السابق المستنبط من نتائج الاستقصاء لايحدد في الواقع وسيلة تعبير الفنان الشعبي ، التي حدد مجوعها الكلي باثنين وثلاثين جانباً. فهي، اي وسائل التعبير، شاملة وتمثل اختصاصات الفنون الموسيقية ثلاثة جوانب منها فقط، وهذه هي :

١- الموسيقى وغيرها من اشكال الابداع المعبر عنها بالاصوات.
٢- الرقص وغيره من اشكال الابداع المعبر عنه بالحركات.
٣- الاغاني.

ان الاستقصاء، الذي اجرته منظمة اليونسكو في سبعين دولة ونتائجه التي نشرت في بداية عام ١٩٨٢ م. قد اثبتت مفهوم (الفنان الشعبي) يعني كل الفنانين الشعبيين وليس فئة منهم. وبهذا المعنى اشارت مختلف تعريفات علم الفولكلور ومنها التعريف الذي صدر عن اليونسكو عام ١٩٨٥ م كآخر تعريف يصدر من مؤسسة دولية.

ومن التعاريف المشابهة لذلك نذكر ما اورده، د.احمد علي مرسي : " ان الفولكلور في جوهره ظاهرة طبيعية مادية او معنوية، نشأ من داخل الجماعة، وتعيش عليها الجماعة ايضاً في جانب هام من جوانب ممارستها الحياتية " (١٥). ونذكر ايضاً ما اورد، د. محمد علي ابو ريان : " كلمة الفولكلور او عبارة التراث الشعبي تتضمن جميع انواع المعارف التي يتناقلها الناس بالكلمة الشفاهية المنطوقة، للنصح او التوجيه، والتربية والترفيه عن طريق ضرب الامثلة او الرموز والقصص والحكايات والاساطير، والمواويل والرقص وغير ذلك من فنون شعبية لانعرف لها اصلاً مكتوباً او هوية يتعين بها صاحبها. وينطوي - اي الفولكلور - على جميع الحرف والمهارات الفنية التي يتعلمها المرء عن طريق المحاكاة، وما يصدر عنها من انتاج مادي ذي طابع جماعي شعبي واضح، مع استبعاد التعليم المدرسي والمنهجي المنتظم في مجال التراث الشعبي بما فيه من حرف او فنون شفاهية منطوقة. وان كان الفولكلور يشكل شطراً محدوداً من ثقافة المجتمعات الصناعية المتقدمة، فانه يشكل

مجمل ثقافة المجتمعات الامية البدائية " (١٦).

ومن التعريفات المماثلة ما اورده كاتب السطور في لائحة الاجور والمكافآت الداخلية الخاصة بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية بالدوحة، والتي تتحدد بموجبه صفة (الفنان الشعبي) مع صفة (الراوي الشعبي) بانه : هو المواطن الشعبي (ابن الشعب او ابن البلد الشعبي) المتعايش مع محيطه، والمعاصر لاكثر من جيل (عمره من خمس واربعين سنة واكثر) والمطلع على التراث الشعبي او احد مجالاته بالممارسة الفعلية وفق وسائل واساليب الاداء العفوي والفطري والمكتسب المتوارث والمبتكر الذاتي. وهو الذي بامكانه التحدث بما هو جديد لم يعرف من قبل في احد مجالات الموروث الشعبي حديث الممارس او الخبير الفعلي او باستطاعته ان يضيف او يؤكد او ينفي او يصحح معلومات تراثية سابقة ".

ان الفنان الشعبي هو اذن ذلك المواطن الذي يحمل او يختزن او يؤدي او يعبر عن جميع دلالات مصطلح الفولكلور (ومرادفاته) الذي شاع في ثقافتنا العربية المعاصرة او منذ منتصف هذا القرن تحديداً، سواء كان المصطلح يدل على " مواد الادب الشفاهي للامة وعلى الاغاني والموسيقى وعلى مختلف اشكال الابداع الفني الشعبي " (١٧). ام على " وسائل التعبير الدرامي والمسرح الارتجالي والاحتفالات الطقوسية " (١٨) و " وسائل التعبير التشكيلية والفنون التطبيقية ذات القيمة الجمالية " (١٩)، ام على " فنون العاب الاطفال ومهارات الفروسية وكل مظاهر النشاط الانساني مما له قيمة جمالية وطبيعية فنية (٢٠).

وان كانت الاقتباسات التي استعرضت فيما سبق تعطي التصور المطلوب عن مجمل التعريفات العديدة الاخرى المعروفة في مجالات البحث الفولكلوري في العراق والعديد من الاقطار العربية والصادرة من قبل المؤسسات المعنية بشؤون التراث الشعبي او المقتبسة من اطروحات الباحثين والمتخصصين العرب والاجانب، فان العرض التالي لمصطلح الفنان الشعبي يوضح بمفهومه من وجهة نظر نخبة من المعنيين بالفولكلور من الذين التقيناهم في جولاتنا الميدانية.

ان كلمة الفنان الشعبي تعني عند السيد/ يوسف احمد عبد الله هو ذلك الانسان البسيط الملم بعادات ومعارف وتقاليد مجتمعه، وبالتالي يستطيع هذا الفنان ان ينقل مالديه لغيره " (٢١).

ويقول السيد /حسن كمال : " عندما نطلق كلمة شعبي يتحدد مفهوم هذا الفنان، فهو فنان اما (سليقي) او (فطري) وهبه الله موهبة معينة سواء أكان في التأليف ام في الغناء والرقص والموسيقى ام في الحرفة والصناعة الشعبية ام في فن من الفنون الشعبية المتعارف عليها " (٢٢).

وفي صياغة اخرى لتعريفه قال : " الفنان الشعبي هو الاعلام المتنقل بالنسبة لدولته وشعبه، هو بالفعل يعطي صورة صادقة لما يدور في المجتمع بكل عفوية وبساطة وتلقائية، هو الاعلام المتنقل العفوي الذي يختلط بالناس وتأخذ منه الناس وتردد ما يقول في مختلف مجالات الابداع الشعبي صوتياً كان او مادياً، حرفياً صناعياً او قولياً او شعرياً، وتبقى آثار هذا الفنان موجودة امامنا في كل امور حياتنا " (٢٣). ويضيف الى تعريفه

السابق للفنان الشعبي قوله:"بانه ليس بالضرورة ان يكون الفنان الشعبي أمياً، وليس هو تلقائياً مائة بالمائة، فقد يكون الفنان الشعبي مثقفاً يعي ويحب ان يطور ويحب ان يقوم فناً من الفنون او منهجاً من المناهج الثقافية بما يجعله متلائماً مع العصر" (٢٤)، وان " الفنانين الشعبيين في هذه المرحلة التي يعيشها الخليج العربي قد يكون معظمهم مثقفين، وهم يرتكزون على المبادىء القديمة للتراث الشعبي، ويضيفون عليه من ابداعاتهم ايضاً، ولذلك نجد انماطاً جديدة من القصيدة الشعبية مثلاً، او الاغنية الشعبية، او حتى تطويراً للحركة الايقاعية في الرقص الشعبي " (٢٥).

ويعرف السيد / محمد احمد جمال الفنان الشعبي بقوله : " هو ذلك الشخص الذي توارث عمله او غنائه او ادائه من خلال الممارسة مع الجماعة او مع العائلة، ويؤديه بطريقة عفوية وليس للتكسب، وهو الرجل الذي يمارس عملاً ما، وهذا العمل في البحرين ام الفلاحة او الغوص " (٢٦). ويضيف : " والفنان الشعبي ليس عمله الاساسي هو الغناء، فالغناء هو مصاحب لعمله بطريقة عفوية وموروثة، وفيما بعد، وعندما توقف عن اداء عمله الاساسي او حرفته الاساسية بقيت عنده ذكريات العمل السابق ذاته وما كان يصاحبه من فن، فالفنان الشعبي اذن هو ذلك الانسان الهاوي، الذي يتقن الفن بشكل سماعي، اي عن طريق الاستماع والتلقي المباشر من الناس اصحاب الخبرة " (٢٧).

وما قاله السيد / محمد احمد جمال ايضاً هو ان نعت البحار (السابق) بالفنان الشعبي هذا الوصف الذي بدؤا يطلقونه في البحرين منذ عام ١٩٤٥ م والى يومنا هذا، يمكن ان يشمل كل اولئك الذين شاركوا في رحلات الغوص ووجدوا في الدور (دور الطرب). فكل الناس فنانين شعبيين، لان كل الناس في البحرين كانت هذه حرفتهم. وبهذا التلخيص الذي ذكره لصفة الفنان الشعبي نجده يقترب كثيراً الى المدلول الشائع لبعض تعريفات الفنان الشعبي التي اتينا على ذكرها.

ونستشف من عبارات السيد/ احمد الفردان عندما تحاورنا معه حول مصطلح الفن الشعبي بانه هو : " الذي يخلق ومنذ صغره فناناً " (٢٨). وهو انسان " يعطي من صغره الى ان يموت وكريم مع الناس ويتميز باخلاقه الحميدة " (٢٩)، ولايشترط ان يكون الفنان الشعبي حسب معايشة احمد الفردان لهم، من طبقة اجتماعية او حالة معينة وقد يكون " ابن مليونير وقد يكون ابن فقير " (٣٠). ويوضح رأيه هذا بذكر اسم الفنان الشهير محمد بن فارس وهو من العائلة الحاكمة في البحرين، واسم السيد / علي البشر وهو من عائلة طواشين كبار في مدينة الكويت، والسيد / فاضل مغامس وهو من عائلة كويتية شهيرة وكذلك اشهر عازف مرواس وهو (مروس) لا يبارى. علماً ان السيد / احمد الفردان نفسه تاجر معروف، ووجه فني بارز وعازف ايقاع ماهر.

الفنان الشعبي كما حدده السيد / راشد عبد الله المعاودة هو : " ذلك الانسان المنحدر من الشعب - ويمكن ان يكون من مختلف طبقاته الاجتماعية فالفن مثل الحب - والذي تعلم الفن من خلال المعايشة والسماع والمشاهدة والمحاكاة والاستماع والملاحظة، واستطاع ان يستوعب احاسيس الناس وان يعبر عنها في ذات الوقت " (٣١). ان صفة الفنان الشعبي برأي السيد / المعاودة يستحقها الانسان المنتج الذي يبدع بعمله ويأتي بشيء جديد لم يعرف من قبل ويعتبر مقبولاً من الجماعة. فالعازف الذي ينحصر مستواه في

ترديد ما يقوله الاخرين فقط ويدور حول عزفه فقط وليس له خلفية في الامور الاخرى تحجب عنه هذه الصفة.

وحول استعمال كلمة فن من قبل الانسان الشعبي، وما هو مدلول هذه الكلمة بالنسبة اليه، اوضح السيد / معاودة ان : الانسان الشعبي البسيط لايعرف معنى فن لقلة معرفته بالشيء، ويستعمل كلمة فن لكنه هل يعرف معنى هذه الكلمة ؟ ثم يقول : " لقد عرفنا بان كلمة فن في المجتمع البحري وفي نطاق تراثه الشعبي تستعمل مع بعض الفنون الشعبية، فاذا مسك احدهم الطارة (دف كبير) واخذ يضرب عليها، وسألته : ماذا تضرب او ماذا تعني ؟فيجيبك : فن خماري او فن عدساني. وقد يستعمل كلمة فن مع فنون اخرى كقوله : فن مربع وفن سامري " (٣٢) لكنه لايعرف معنى كلمة فن كما يعرفها المثقفون او المتخصصون.

وفي لقاء مطول مع د. صالح حمدان الحربي حدد مدلول كلمة فن بما يأتي : " ان كلمة فن في هذه المنطقة تعني فنون الغناء قبل شمولها لاي فن اخر، لذلك عندما نتحدث عن الفن الشعبي نتكلم عن فن الغناء في منطقة الخليج العربي " (٣٣). وسبب هذا الارتباط ناتج ايضاً من علاقته بمعنى كلمة فنان في المفهوم الشعبي، فهي " تعني الشخص الممارس لفنون الموسيقى والغناء والرقص " (٣٤). وليس للفنون الاخرى. ولهذا نحن قد نختلف نوعاً ما عن المفاهيم الدولية الا اننا نعتقد - والقول للحربي - بان " مفهومنا للفن الشعبي ينحصر بهذه الفئة " (٣٥) من الناس فقط . " ان مفهوم الفنان الشعبي في منطقتنا لايعني كل الفنون الشعبية بل فقط اولئك الذين يمارسون الفولكلور الموسيقي. اي اولئك الممارسون للغناء والعزف والرقص " (٣٦) ولهذا السبب نبعد عن تصورنا " النحاتين والقلافين (صانعي السفن) والغواصين ولم نتطرق الى العاملين في الصناعات والحرف الشعبية الاخرى " (٣٧) ولا الى مؤدي ومبتكري مختلف فنون الادب الشعبي وغيرهم من فناني التراث الشعبي بالمفهوم العام الشائع.

وبعد استعراض الاراء التي اوردناه - وهناك ما يماثلها مما تم حصره او لم يتم حتى الان - نجد ان المفهوم المحلي لكلمة فن واصطلاح الفنان الشعبي هما اكثر ارتباطاً بأولئك الاشخاص الممارسين لانماط واشكال الغناء والعزف الموسيقي والرقص الشعبي، واقل ارتباطاً بالاشخاص الممارسين لاداء وابتكار فنون الادب الشعبي (الفنون القولية) المختلفة، او البارزين في مختلف الصناعات والحرف والمهن، كمهنة التطبيب الشعبي، او اولئك المشاركين والمجسدين لمختلف التقاليد والعادات الشعبية، او اي شكل اخر ممكن من الظواهر والممارسات والافعال والنشاطات الانسانية التي يمكن ادراجها ضمن المادة التي تخص الدراسات الفولكلورية او اي تسمية اخرى بالمفهوم العالمي، او مادة التراث الشعبي وما يرادفها من اصطلاحات اخرى بالمفهوم المحلي في مختلف اقطار الخليج العربي والجزيرة.

ان سبب هذا الارتباط بين مصطلحي (فن) و (فنان شعبي) ومدلولهما ناتج من واقع الاستعمال اليومي لهما في المنطقة بشكل عام، والذي نطلع عليه فيما نشر، ومنها الاطروحات الجامعية ايضاً. وذلك كالنص الوارد في اطروحة د. يوسف دوخي، فنقرأ ما يأتي : " وكلمة (فن) لاتعني ما نعرفه الان باطلاق الصفة على معظم الفنون الادبية

والموسيقية والتشكيلية، وغير ذلك من افانين الصناعة المتعارف عليها بشتى الانواع والمقاييس، وانما هي كلمة قائمة بحد ذاتها اطلقت على نوع معين من الغناء استخدمه الكويتيون ودأبوا على غناءه، فكان ان اطلقوا عليه هذه التسمية (فن) " (٣٨). وجمعها افنان " ويقال افنون والجمع افنين " (٣٩).وفي مكان اخر من اطروحة د. دوخي يرد تعريفه لكلمة فن فنقرأ : " ضرب من الغناء عرفته الكويت في بداية معرفتها بتلك المرحلة التي صاحبت بداية غناء السامري والعرضة والصوت وغير ذلك من صنوف الاغاني المتوارثة مثل اغاني البحر والبحارة (٤٠).

حقاً، قد يصعب علينا في هذا السياق تحديد استعمال كلمة (فن) في اقطار دول الخليج العربي. ولربما بسبب هذه الصعوبة ايضاً وردت صياغة لغة د. دوخي في كتابه غير مباشرة في امكانية تحديدها لتاريخ استعمال كلمة فن. فعندما نقرأ (الفن ضرب من الغناء عرفته الكويت في بداية معرفتها بتلك المرحلة التي صاحب غناء السامري .. الخ) قد نفهم منه ان كلمة (فن) هنا تعني اصطلاحاً عرف في مدينة الكويت كأسم بديل للسامري، او انها نوع اخر من الغناء صاحبت بداية ظهوره بداية ظهور غناء السامري وربما ايضاً غناء الصوت وشيلات رقصة العرضة وغير ذلك ايضاً.

وان كان هذا هو المقصود. وهكذا يفهم من العبارة المقتبسة، فأنه نستطيع تحديد تاريخ استعمال او ظهور كلمة (فن) كضرب محدد من الغناء الذي عرف في المنطقة استنتاجاً من معرفة بداية غناء السامري الواضحة للمتخصصين في منطقة الخليج العربي. وما ينسجم مع الافتراض السابق المستنتج من اطروحة د.دوخي هو تلك الاشارة العابرة ولعلها المقصودة لاستعمال كلمة فن كتسمية. مرادفة لكلمة سامري، وذلك في النص المخصص لتحقيق وشرح ديوان (ابن فرحان). ومن هذه الاشارة يفهم بأن السامري عبارة عن لون جديد مبتكر من الوان الشعر النبطي نسب الى محسن بن عثمان الهزاني (٤١).(حوالي بداية النصف الثاني من القرن الثاني عشر للهجرة الى اوائل القرن ١٣ هـ)، وبرع في هذا اللون الشعري فيما بعد الشاعر فهد بورسلي المتوفى سنة ١٣٨٠ه.

ان هذه الاشارة الى استعمال كلمة (فن) كما وردت في ديوان بن فرحان المحقق كتسمية، رادفة لنوع جديد من الشعر النبطي المبتكر، وهو هنا (السامري)، هي بمثابتة اقدم مؤشر يثبت استعمال كلمة فن كأصطلاح مرتبط بكلمة السامري ذات الدلالات المحددة في فنون البادية في دول الخليج العربي. ويعني هذا ان كلمة فن لربما شاع استعمالها للدلالة على احد انواع الشعر النبطي المنشد او المغنى منذ اوائل القرن الثالث عشر للهجرة، وهو تاريخ وفاة الشاعر الهزاني، او ربما ادخلها كاتب شرح الديوان زيادة في توضيح كلمة او اصطلاح السامري للقاريء المعاصر.

وبعد الرجوع الى محقق الديوان هذا وهو الشاعر علي عبد الله خليفة (٤٢)، ذكر لنا انه قد ادخل كلمة فن بعدً كلمة السامري توضيحاً للنص، لان التسمية هذه حسب ما اعتقد مرادفة فعلاً ومطابقة للمعنى في المنطقة.

وفي مجال تحديد اقدم نص مطبوع ورد فيه استعمال كلمة فن كأصطلاح او اسم لنوع من الشعر او الغناء، وجدنا في مكتبة الشاعر خليفة مطبوعاً منذ سنة ١٩٥٥م للشاعر فهد بن راشد بورسلي نشرته مطبعة مقهوي في مدينة الكويت ويحمل عنوان (مقتطفات من

ديوان بورسلي). وفي هذه المقتطفات وجدنا في الصفحات ٦٦- ٩١ وهي حوالي ثلث مجموع الصفحات تسعة عشرة قصيدة جاءت تحت عنوان (سامري)، وقصيدة واحدة بعنوان (فن سامري) وتسع قصائد بعنوان (فن)، علماً ان جميع هذه القصائد هي من نوع واحد ومتشابه في الشكل والبنية والمضمون بينما نشرت في صفحات الديوان الباقية، اي من الصفحة ٥ الى الصفحة ٦٥، عدة قصائد عمودية غير متشابهة شعراً ومكرّسة لشتى الأغراض والمناسبات (٤٣).

ومن خلال العرض السابق لا نريد في الواقع ان نوحي او نزرع يقيناً بأن ما قيل حول اصطلاح كلمة (فن) ومدلولها في منطقة الخليج العربي ليس هو بحاجة الى اعادة النظر والى المزيد من البحث والدراسة والمناقشة والتشاور، فأن الجهد الذي بذل كان محدوداً ولم يغط الا جزءاً من منطقة واسعة غنية بفولكلورها الموسيقي. وحقاً ما ينطبق على كلمة فن ينطبق على مدلول اصطلاح (الفن الشعبي) و (الفنون الشعبية) او (الفولكلور) وكل ما ينطوي تحت لوائه من ابداع شعبي حُفظ لنا في صدور وعقول وضمائر وسواعد الاباء والاجداد.

ونعتقد بأن المشاركة الجماعية المنظمة لمختلف المتخصصين في علم الفولكلور والعلوم الانسانية المتداخلة معه تعطي بعض الضمانة لصياغة تعاريف اكثر دقة نسبياً في المستقبل المنظور، ولا نغفل في ذات الوقت أهمية مختلف الاجتهادات ووجهات النظر للباحثين والدارسين والمتخصصين العرب في هذا المجال البكر.

مراجع وهوامش الفصل الاول

(١) حجازي ، د. محمود فهمي : اتجاهات البحث في الاغنية الشعبية، مقالة في مجلة الفنون الشعبية، العدد ١٣، السنة ١٩٧٠ م، وزارة الثقافة - مصر ، ص ٣٤-٤١.

(٢) الجوهري ، د.محمد: علم الفلكلور، ط١، السنة ١٩٧٥م، دار المعارف بمصر، ص٣٣ و ٤٨.

(٣) المصدر السابق : ص ٤٨.

(٤) ابو ريان، د. محمد علي : تصنيف التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الانسانية، نشر في الكتاب الثالث من سلسلة ندوات التخطيط لدراسة التراث الشعبي الصادر عن مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية في الدوحة بدولة قطر سنة ١٩٨٥م،ص٢٨٧-٢٨٨.

(٥) الجوهري : المصدر السابق.

(٦) المصدر السابق : ص٤٧ .

(٧) المصدر السابق : ص٤٩-٥٠.

(٨) المصدر السابق : ص٥١.

(٩) ابو ريان : المصدر السابق، ص٢٨٧.

(١٠) كمال، صفوت : التراث الشعبي واثره في الثقافة العربية المعاصرة، مقالة في مجلة الدوحة، يونيو/حزيران ١٩٨٤م، ص١٢٢-١٢٤.

(١١) ارخميدس (Archimedes) (٢٨٧ ؟ - ٣١٣ ق.م.) رياضي وفيزيائي يوناني

اكتشف مبدأ الثقل النوعي. والقانون المقصود به هو ضغط السائل في الاواني المستطرقة، حيث السوائل تقف على نفس الارتفاع فيها على الرغم من اختلاف اشكالها واحجامها، ونعني بهذا التعبير المجازي ان نتائج البحث العلمي الفولكلورية تتأثر فيما بينها في مراكز البحث والدراسة على الرغم من اختلاف اقطارها وتقاليد عامليها ومتخصصيها العلمية.

(١٢) ابن بطوطة (١٣٠٤ - ١٣٧٧م) رحالة عربي صاحب كتاب (تحفة النظار في غرائب الامصار وعجائب الاسفار).

(١٣) دار اليونسكو : ١٤-١٨ يناير/كانون الثاني ١٩٨٥م، (اليونسكو، سند/ثقافة/شت/٢/باريس ١٦/١/١٩٨٥م، الاصل : فرنسي)، ص١.

(١٤) دار اليونسكو : ٢٢-٢٦ فبراير/شباط ١٩٨٢م، (دراسة التدابير الواجب اتخاذها لحماية الفولكلور والثقافة الشعبية التقليدية)، (اليونسكو/صقو/تشت١/٣ باريس ٨/١/١٩٨٢م، الاصل : فرنسي).

(١٥) مرسي، د.احمد علي : الادب الشعبي والعادات والتقاليد الشعبية، نشر في الكتاب الثالث من سلسلة ندوات التخطيط لدراسة التراث الشعبي، صدر عن مركز التراث الشعبي، الدوحة/دولة قطر ١٩٨٥م، ص٩-٢٧. كذلك انظر صفوت كمال : المصدر السابق، ص١٢٢.

(١٦) ابو ريان : المصدر السابق : ص ٢٨٥-٢٨٦.

(١٧) - (٢٠) صفوت كمال : المصدر السابق : ص١٢٢.

(٢١) عبد الله، يوسف احمد: رئيس قسم الفنون والغناء الشعبي بدولة قطر، مقابلة مسجلة على شريط كاسيت اجراها المؤلف معه يوم (٤/٥/١٩٨٦م) في مكتبه، وانتهى المؤلف من تفريغها يوم (٢٨/٥/١٩٨٦م) في (١١) صفحة، انظر ص١٠.

(٢٢) كمال، حسن سلمان : مدير اذاعة دولة البحرين، مقابلة مسجلة على شريطي كاسيت اجراها المؤلف معه يوم (١/٤/١٩٨٦م) في مكتبه، وانتهى المؤلف من تفريغها يوم ٢١/٦/١٩٨٦م، في ٢٣ صفحة، انظر ص١.

(٢٣) المصدر السابق : ص ١٠.

(٢٤)-(٢٥) المصدر السابق : ص ٢ و ص٣.

(٢٦) و (٢٧) جمال، محمد احمد : مشرف الموسيقى في اذاعة البحرين، مقابلة مسجلة على شريطي كاسيت اجراها المؤلف معه يوم ٣١/٣/١٩٨٦م في مكتبه، وانتهى المؤلف من تفريغها يوم ١٩/٦/١٩٨٦م في ١٧ صفحة.انظرص١.

(٢٨-٣٠) الفردان، احمد : نائب رئيس جمعية الموسيقى والفنون الشعبية في البحرين، مقابلة مسجلة على ٣ اشرطة كاسيت (او ٥ اوجه) اجراها المؤلف معه يوم ٣٠و٣١/٣/٩٨٦ في مكتبة بالمجمع التجاري، وانتهى المؤلف من تفريغها يوم ١٣/٦/٩٨٦ في ١٩ صفحة، انظرص١. في غرفة رقم ٥١٣ بفندق الدبلوماسي مساء يوم ٢/٤/١٩٨٦م، وانتهى من تفريغها يوم ٩/٦/١٩٨٦م في ١٧ صفحة ، انظر ص٢ و ٣.

(٣١) المعاودة، راشد عبد الله: رئيس جمعية الموسيقى والفنون الشعبية البحرينية

السابق،مقابلة مسجلة على ثلاثة اشرطة كاسيت اجراها المؤلف معه.
(٣٢) المصدر السابق : ص٢.
(٣٣-٣٧) الحربي، د. صالح حمدان : متخصص في الموسيقى من مدينة الكويت، مقابلة مسجلة على شريطي كاسيت اجراها المؤلف معه في قاعة الاجتماعات بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية في الدوحة بدولة قطر يوم ٢٦ و ١٩٨٤/٩/٢٧م، وانتهى من تفريغها يوم ١٩٨٤/١٠/٥م في ٢٣ صفحة ، انظر ص١.
(٣٨-٤٠) دوخي، يوسف فرحان : الاغاني الكويتية، منشورات مركز التراث الشعبي بالدوحة، الطبعة الاولى، الدوحة ١٩٨٤م، ص٢٥٠.
(٤١) ديوان ابن فرحان : جمع وتدوين حمد محسن النعيمي، تحقيق وشرح علي عبد الله خليفة، منشورات ادارة الثقافة والفنون في وزارة الاعلام القطرية، الدوحة ١٩٨٠م، ص١٩و٢٠.
(٤٢) تم اللقاء مع الشاعر البحريني علي عبد الله خليفة في مكتبه الذي كان يشغله كمشرف لاعمال مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية في الدوحة بدول قطر وذلك في ١٩٨٥/٣/٤م.
(٤٣) يلاحظ في قصائد الشاعر فهد بورسلي، التي تحمل العناوين (سامري) او (فن سامري) او (فن) ، انها قد جاءت في ديوانه هذا وقد دون تحتها اسم الشاعر كما ياتي : للمرحوم فهد بورسلي. بينما جمع القصائد العمودية في الديوان قد ثبتت بدون ذكر اسم الشاعر، واكتفى بذكر عناوينها المتنوعة فقط.

الفصل الثاني

تمهيد :

ان اي تناول للفنون الموسيقية في العراق المعاصر لابد من ان ينطلق من استيعاب وادراك شامل لتلك المسيرة الخصبة الطويلة للامة وبجميع ابعاد عمقها الحضاري الممتد الى حضارة سومر وبابل واشور، وبجميع امتداداتها وارتباطاتها مع الثقافات المعاصرة لتلك المسيرة الحضارية، ومن هذا المنطلق لتحديد مجالات الدراسة والبحث يقف الدارس اليوم امام كم هائل من الانجازات الفنية المحفوظة في مختلف اشكال التدوين القديمة والامم والمخطوطات والرسائل وكتب التراث الادبية والفنية والعلمية، ويواجه ايضاً الكثير من الملامح والخصائص الفنية في شتى مواضيع الموروث الشفاهي الذي حفظته الاجيال المتعاقبة في الصدور والعقول ومختلف اشكال الاداء الغنائي والموسيقي والراقص.

ولكون الدارسين والمتخصصين في حقول الفنون الموسيقية في العراق، ومنذ ستينات هذا القرن، يمثلون الجيل الطليعي من الباحثين في هذا المجال الفني، الذي احتل مكانة مميزة في مسيرة الدراسات الانسانية فانهم يتحملون مسؤوليات جسام في دراسة التراث الموسيقي المدون السابق وفك رموزه المستعصية وشرح نظريته الموسيقية ومنطلقاته الفلسفية والجمالية وتوضيح اساليب الاداء بلغة معاصرة مفهومة، ثم الشروع في عملية احياء التراث الموسيقي السابق واستلهامه من جهة، ومعرفة خصائص الموروث الشعبي الموسيقي وسماته وملامحه من جهة اخرى.

كما على الدارسين والمتخصصين، وكذلك المبتكرين والمؤدين الموسيقيين، السعي الحثيث والدؤوب للدمج بين ما هو مدون وبين ما هو متناقل شفاهاً انطلاقاً من الوحدة القائمة بينهما لاعتبارها النسغ الصاعد والنسغ النازل في جذع واغصان شجرة الموسيقى العراقية، ومع ان الموروث الموسيقي الشفاهي كان تراثاً منهجياً ذهنياً وابتكاراً فردياً ارتبط بظروفه ومنهاجه ومدارسه الفنية فقد انتشر بين الناس تدريجياً وغاص في الضمير الاجتماعي للشعب والامة عبر عصور الانكماش والتقوقع الحضاري واصبح موروثاً. ولانعني بهذا المنطلق في العلاقة بين التراث والموروث الموسيقي حصر منشأ الثقافة في الطبقات العليا او المتعلمة اي في (الراق الاعلى Upper stratum) ، لان الثقافة يمكن ان تكون ايضاً من خلق الشعب وانها يمكن ان تنتشر من الشعب او الطبقات الدنيا او (الراق الام Lower Stratum) متخذة اتجاهاً رأسياً الى الراق الاعلى وافقياً الى اجزاء من البلاد [١] كما نفهم ثقافة الراق الام او الادنى بانها ذلك الشيء المكين الصلة بالارض العراقية والقريب من الطبيعة في مختلف مناطق العراق واقاليمه المتنوعة [٢].

الانجازات والابداعات التي حقق بها الاسلاف تقدماً كبيراً، وكشف الاضافات العلمية والفنية التي اسهموا فيها. وبعملية الكشف هذه نخطو خطوة كبيرة لفهم تطور المفاهيم والاساليب وطرائق حل المشكلات وطرحها، وطريقة التعامل مع الافكار الجديدة في ضوء المبادىء العامة [٤].

اما ما نقصده باصطلاح (الموروث الموسيقي) فهو كل ما توارثناه من الاباء والاجداد من فنون غنائية وموسيقية وراقصة، وتعلمناه من خلال الملاحظة والمشاهدة والسماع والاستماع. فهو الثقافة الموسيقية المنقولة الينا شفوياً، او لنقل (التراث الموسيقي الشفاهي) وليس المكتسبة عقلياً من خلال المعرفة الفنية المنظمة والموثقة التي تكتسب داخل المدارس والمعاهد والجامعات الموسيقية. ان فنون الموروث الموسيقي ذات طابع جماعي من حيث الابتكار والاداء والتلقي عادة، والاداء او الابتكار الفردي فيه هو تعبير عفوي صادق عن روح الجماعة وضميرها ووجدانها، لذا يعرف الجميع مؤدين ومتلقين مادتها الغنائية الموسيقية (الغناسيقية) والموسيقية اللغوية (الموسلغوية)، ويتقن الجميع - في قرية او قبيلة او عشيرة ما - اداء الحركات التعبيرية الراقصة وبتلقائية - كما في الدبكات والاهازيج والهوسات -.

ونشير باصطلاح الموروث الموسيقي الى تلك الفنون الموسيقية الغنائية الراقصة المتوارثة اجتماعياً والمجهولة المؤلف، والتي تتنوع عناصرها اللغوية واللحنية والايقاعية والحركية خلال كل اداء جديد من جراء الاضافة او الحذف مما يجعلها لاتتطابق مع ما سبق او مع ما سيأتي في التفاصيل - نتيجة للاستطراد الآني - كما تتصف بالمحافظة التامة على الخصائص الجوهرية لمختلف عناصرها الموسيقية والحركية واللغوية الرئيسة مع كل اداء جديد لها.

ولابد لنا من التأكيد هنا بعد تجزئة الارث الحضاري الموسيقي الى جزئين احدهما التراث والاخر الموروث، وكأننا بذلك نتحدث عن سقف الارث الموسيقي وارضه، او نتحدث عن النسغ النازل والنسغ الصاعد لديناميكية حركة الارث الحضاري، من ان ما يبتكر من فن موسيقي رفيع المستوى ويؤدي هو تراثنا المعاصر الذي سيضاف للتراث الموسيقي المدون

السابق كحلقة جديدة لسلسلة الابتكار الفردي المقنن. والذي سيتحول بعضه او الاصلح ذلك الاكثر اصالة وصدقاً فيه الى موروث موسيقي للاجيال القادمة، كما بات الكثير من التراث الموسيقي موروثاً لاجيال الحاضر. وسيبقى الكثير من تراثنا الموسيقي المنهجي التقليدي المعاصر لايصلح للتداول من قبل اجيال النصف الثاني من القرن الواحد والعشرين، وذلك كما اصبح الكثير من التراث الموسيقي للقرن الماضي لايصلح للتداول في عصرنا. ويعود سبب والى جانب الاهتمام بمعرفة قيم ومفاهيم عصرنا الذوقية والجمالية والفكرية والنفسية، وبمعرفة المميزات والخواص الصوتية والفيزيائية والرياضية للمادة والنسيج الموسيقي المتداول، ازداد الاهتمام ايضاً بمعرفة دور التراث الموسيقي والموروث الموسيقي في المجتمع ووظيفتهما في حياة مختلف شرائح المجتمع العراقي. ولاتفهم مراحل تطور عناصر التراث والموروث وتبلورها الا من خلال دراستهما في نطاق التكامل الوظيفي في سياق حركة المجتمع والحياة، واجواء الابتكار والاداء والتداول والاستهلاك المختلفة.

وسعياً للوصول الى فهم اعمق لتبلور تلك العناصر ضمن مساعي الابتكار والاكتشاف والوصف والتعبير والمحاكاة نطرح ضمن هذا السياق تفسيراً او مدلولاً مختلفاً بعض الشيء عما قيل لاصطلاحي التراث والموروث. وبهذا نروم تسهيل استيعاب مادتهما الموسيقية، كما نهدف من وراء ذلك توضيح بعض ذلك التداخل الحاصل في مفهوم الاصطلاحين من الزاوية الموسيقية، ومدى ارتباطهما بمختلف اشكال الابداع الاخرى ليس في القطر العراقي فقط بل للانسان والجماعة والاجناس العرقية والقبائل والشعوب والامم المختلفة بشكل عام، انطلاقاً من شمولية الاصطلاحين ضمن اطروحات علم الفولكلور وعلم موسيقى الشعوب (اثنوموزيكولوجي).

ولانسعى بالطبع من وراء هذا الطرح الجديد لاصطلاحي التراث والموروث بما يتعلق بالفن الموسيقي المبتكر المنهجي والشعبي الخروج عما هو متعارف عليه او متفق حوله في مختلف الاصدارات التنظيرية للعلوم المتعلقة بدراستها، ولكن رغبة بزيادة دقة مفهومهما المرتبط بمجموع الارث الموسيقي المتناقل الينا بهذه الصورة او تلك او بهذا الشكل او ذاك.

ان ما نقصده باصطلاح (التراث الموسيقي) هو كل ذلك الذي حفظ لنا حول الارث الحضاري الموسيقي مدوناً - وبالطبع يشمل هذا القول الارث الغنائي والراقص -. وهو كل ما نتج عن جهد ابداعي منهجي ذهني عرف او لم يعرف مبدعه او مبتكره. وهو الذي ابتكر بتوافق مع معطيات العصر الذي ظهر وتبلور فيه، واختزنت فيه مختلف المسارات اللحنية والايقاعية والظواهر الصوتية والطبيعية والحياتية المتداولة بشكل ارادي او لا ارادي لاشعوري.

ان التراث الموسيقي العربي جزء من التراث العلمي العربي، والثاني كما يقول د. ياسين خليل له " صلة بكل ما ورثناه رغم ضياع عدد كبير من المخطوطات والاثار الدالة على شغف الحضارة العربية بالعلم ومعرفة اسرار النفس الانسانية وقوانين الطبيعة. ولكن الاهم من ذلك هو ان للتراث صلة بوجودنا المعاصر ولابد من اثر يحدثه فيه. لان لا قيمة للتراث من دون معاصرة ولاقيمة للمعاصرة من دون جذر يمتد بالامة الى اعماق تجاربها الماضية في العطاء والابداع " (٣).

وان الغاية التي نسعى اليها من دراسة التراث العربي (الموسيقي) تكمن في الكشف

عن ان دراسة الفلكلور الموسيقي العراقي المعاصر لايمكن ان تستكمل ملامحه الاساسية بدون العودة المنهجية المتأتية الى التراث الموسيقي العملي وفهم ما تركه الاجداد في مخطوطاتهم ورسائلهم وكتبهم على ان تتم العملية هذه ضمن الفهم الواعي والموضوعي لجميع جوانب تراث الامة الروحي والاجتماعي والمادي وموروثاتها الثقافية الشعبية، وبجميع علاقتها مع تراث وموروث شعوب وامم المنطقة الاخرى، والتي كانت لها علاقات واتصالات ثقافية وتجارية وسياسية عبر العصور مع العراق ومراكز النفوذ العربية الاخرى. ومن خلال ذلك نحقق المستوى المطلوب من الدراسات الفلكلورية المقارنة، التي باتت سمة البحث المنهجي الفني المعاصر، ومن خلال نتائج تلك الدراسات فقط يمكننا تحديد مستويات الاصالة الفنية وتشخيص ما هو دخيل على التراث والموروث الغنائي والموسيقي والراقص.

ا - ما المقصود بالتراث الموسيقي والموروث الموسيقي ؟

التراث الموسيقي والموروث الموسيقي للشعب العراقي هما حصيلة تراكم حضاري انتجته المئات من الاجيال المتعاقبة في بلاد ما بين النهرين بتوافق تام مع كل ما آمنت به من قيم ومعتقدات واعراف ومبادىء، ومارسته من عادات وطقوس ونشاطات وفعاليات، وشرعته من قوانين واحكام، ومع كل ذلك الذي ابتكرته من فنون واداب، واكتشفته واخترعته في شتى مجالات المعرفة العلمية.

فجميع انواع هذا التراكم الحضاري، الذي وجد اكتشافاً او اختراعاً، كان الهدف من ايجاده تلبية احتياجات الانسان والجماعة الفطرية والغريزية والروحية والمادية والجمالية والذوقية وغير ذلك، كذلك تنظيم العلاقات الحياتية والاجتماعية والنفسية المتنوعة بين الافراد والجماعات في مختلف مواقع السكن والعمل والانتاج والراحة والاستجمام في العراق. ولذلك يصبح الارث الحضاري هو المعيار الحقيقي لشخصية مبتكرية ومكتشفية ومستهلكية ومتذوقية في الازمنة المختلفة من مسيرة الشعب والامة.

ان التراث الموسيقي والموروث الموسيقي هما المادة الصوتية والنسيج الموسيقي المجسد لمجموع الارث الحضاري الموسيقي الذي يبتكر ويؤدي ويعاد اداؤه في هذا العصر كما في العصور السابقة، والذي ازدادت نسبة استهلاكه وانتشاره في هذا العصر بسبب الزيادة الكبيرة في امكنة الاداء وتنوع اجهزة الحفظ والنشر المقروءة والمسموعة والمرئية وانتشار التعليم والوعي باهمية وارتفاع المستوى الثقافي والرفاه الاجتماعي والاقتصادي، تجاهل او نسيان الصيغ والقوالب التراثية الموسيقية المعاصرة او تذكر ما كان فيها يعود لعصر سابق الى سببين. فالاول يتعلق بالعمل الموسيقي نفسه كشكل ومضمون فني وبالتالي كلغة تعبيرية فنية. والسبب الثاني يتعلق بالمتلقين او المستهلكين انفسهم اي يتعلق بالجانب الجمالي والفلسفي والذوقي والحسي والنفسي للجماعة المتلقية للعمل الفني.

ان التحديد السابق لمفهوم اصطلاحي التراث والموروث الموسيقي لايتجاهل ولن يستطيع تجاهل التأثير المتبادل الواضح او الخفي بين مادتيهما الفنية، اي بين ما جاء من فن موسيقي نتيجة لابتكار فردي وجهد ابداعي منهجي مقنن، وقد يشمل هذا الفن مدرسة او تياراً او جماعة فنية محدودة، وبين ما يصدر من الجماعة من فن موسيقي تلقائياً وعفوياً كجزء مما ورثوه من الاباء والاجداد ومن محيطهم الثقافي الموسيقي، بل نؤكد ضرورة وحتمية حدوث التأثير المتبادل هذا اقتباساً او استلهاماً او استقراءً"، وبدونه يفقد

الشعب وتفقد الامة خصائصها وسماتها الوطنية والقومية.

٣- المستويات الثلاثة للتراث والموروث الموسيقي :

لقد تيسرت اليوم عملية تحديد الخواص الفنية للعصور المتعاقبة التي برزت او تداولت فيها الاعمال الموسيقية الفنية، واصبح ادراك اشكالها الموسيقية، مجردة كانت (اي موسيقية بحتة) او مرتبطة بنص شعري او نثري (اي موسيقية لغوية - موسلغوية) او مرتبطة بحركة تعبيرية راقصة معينة، او بنص وحركة معاً، امراً اكثر سهولة وذلك نتيجة لما انجز من بحوث ودراسات في مجال التراث والموروث الموسيقي العالمي المعاصر.

لقد شهدت اوروبا ومنذ القرن الماضي او اوخر القرن الثامن عشر حركة دؤوبة في مجالات البحث والتقصي والدراسة للموسيقى الرفيعة والفنون الموسيقية الشعبية. وما زالت مراكز البحث الموسيقي الاوروبي ومراكز البحوث الموسيقية العالمية والعربية التي ظهرت فيما بعد تتحفنا بالجديد كل يوم حول التراث والموروث الموسيقي المحلي والعالمي لمختلف الامم والشعوب والاجناس والاعراق. وبفضل التناول العلمي الجاد للارث الموسيقي تراثاً ام موروثاً توضحت عند الدارسين الخواص الفنية لهذا العصر او ذاك، الذي تنتمي اليه اشكال محددة من المؤلفات الموسيقية. وبفضل مساعي الباحثين تمكنا ايضاً من تحديد مراحل تطور عناصر تلك الاشكال والانواع الموسيقية الاساسية والمنهج الفني الذي تنتسب اليه والمنطلقات الفلسفية والجمالية التي استندت اليها. وبالتالي توضحت ايضاً مميزات القوالب والصيغ الفنية وخصائصها وملامحها ضمن سياق التطور العام لمسيرة لغة الفن الموسيقي عبر مختلف المدارس والتيارات الفنية المتعاقبة.

وتبعاً لما حفظ مدوناً او تناقل شفاهاً من ارث ثقافي روحي ومادي واجتماعي وانطلاقاً من مساهمة هذا الشعب او ذاك وحجم انجازاته ضمن مسيرة الخط التطوري والموسيقي العام بات بالامكان تقسيم التراث والموروث الموسيقي للأمم والشعوب والاجناس الى ثلاثة مستويات اساسية كما يأتي :

المستوى الاول : هو ذلك الموروث الموسيقي الخاص بالاجناس العرقية والجماعات والقبائل والاقوام التي عاشت بمعزل عن التأثير الحضاري الانساني، ولم تكن يوماً احدى حلقات التاريخ الانساني او لم تؤد فيه دوراً مؤثراً وبارزاً، وربما مازال بعضها يعيش بالمستوى الثقافي - الفني الذي كانت عليه في عصور ما قبل التاريخ. ورغم وجود صعوبات عديدة لتحديد كلمة البدائي (الفطري) والفن الموسيقي او الثقافة الفنية التي تنطوي تحت لوائها، ورغم ندرة وجود شعب بدائي بمعنى الكلمة اليوم في عالم الاتصالات الثقافية المتنوعة والسريعة، ورغم اختلاف معايير علم الفولكلور (او التراث الشعبي) او علم الاثنولوجي (او الانثروبولوجي الثقافي) [٥]، فيعني المستوى الاول ثقافة شعب يفتقد الى البعد التاريخي لتمييزه عن دراسة ثقافة الامم التاريخية (كالامة العربية) او دراسة ثقافة شعب تاريخي (كالشعب العراقي).

ومهما يكن الامر فاننا لانجد في المستوى الاول من الموروث الموسيقي تراثاً مدوناً يعكس حالة متقدمة حضارياً في عصر من العصور السابقة، لكون الجماعة التي ينسب لها هذا المستوى تعيش في مرحلة ما قبل اختراع الكتابة، تلك المرحلة التي عرفتها الحضارة السومرية لاول مرة في التاريخ الانساني عند اختراعها الكتابة المسمارية. كما

لانجد لديها آلات موسيقية تتحلى بمستوى صوتي ثابت ومقنن كما نلاحظه في الالات الهوائية والوترية النقرية السومرية والبابلية من امثال آلة الكناروم ـ الكنارة) والعود طويل العنق والجنك (البالاك، البالانك) بانواعه المختلفة.

ان الظواهر الفنية الموسيقية، غناءاً كانت ام رقصاً اضافة لاساليب العزف المختلفة، وفق هذا المستوى هي في حدودها الدنيا، وما زالت تبتكر وتؤدى تلقائياً وعفوياً، وتتناقل شفوياً من جيل لاخر، وتخدم اغراض السحر، وتبتعد عن وظيفة الترويح او التشقيف، وتخلو من اسس التنظير المسبقة .. الخ. وانطلاقاً من هذه الملامح والخصائص الفنية اطلق بعضهم اصطلاح الموسيقى البدائية او الفطرية على النتاج الثقافي - الموسيقي لهذا المستوى، الذي تذوب فيه شخصية المبتكر ضمن عملية الخلق الجماعي . فلا وجود لكلمة (الانا) التي يطلقها الفنان المبتكر او المؤدي في المستويين الاخرين الاكثر تطوراً، وحل محلها كلمة (نحن) التي تعني الجماعة المبتكرة والمؤدية والمتلقية في آن واحد.

المستوى الثاني : هو ذلك الذي يشمل موروث وتراث الشعوب والامم التي ساهمت بدور رائد وبارز في الحياة الثقافية والفنية والعلمية ومختلف جوانب الحضارة الاخرى ضمن المسيرة الانسانية، وكانت حضارتها تمثل احدى ذروات تلك المسيرة الانسانية الطويلة في عصر من العصور المتعاقبة. فلهذه الشعوب المتحضرة ذات العمق التاريخي موروثها الموسيقي المميز الخصائص والملامح كما لها في ذات الوقت تراثها الموسيقي الفني المنهجي الذي حفظ لها مدوناً وانعكست جوانب عديدة منه على نظرية موروثها الغنائي الموسيقي المتناقل شفاهاً.

ان الشعوب التي يقع تراثها وموروثها الموسيقي تحت هذا التقسيم، كشعوب اقطار الوطن العربي وشعوب الدول الشرقية بعامة، لها قيمها الجمالية الخاصة بها، وتنفرد بخصائص حسية وذوقية فريدة، ولفنونها الصوتية مواصفات محددة ليس بالامكان ادراكها واستهلاكها وتقبلها بدون استيعاب مختلف جوانب حضارتها السابقة وقيمها الروحية والفلسفية والمادية ولقد تبلور نتاج هذه الشعوب الموسيقي باشكال وقوالب وانماط وصيغ تعددت اساليب ادائها من خلال مقاييس الطاقة الصوتية للحنجرة أو الجهاز الصوتي، وكذلك من خلال مختلف الالات الموسيقية المصوتة لذاتها (الأيديوفونية) والجلدية الايقاعية (الممبرافونية) والهوائية الخشبية او النحاسية اللحنية (الأيروفونية) والوترية النقرية او القوسية اللحنية (الكوردوفونية).

وتبرز في المستوى الثاني ملامح شخصية الفنان الموسيقي، مبتكراً كان ام مؤدياً، ووفق مختلف اشكال الابتكار والاداء الفني المبدع في مجالات الموسيقى والغناء والرقص والدنيوي. لقد تمكن الفنان الموسيقي وفق المستوى الثاني من استقطاب ابرز ملامح عملية التعاطف الجامعي وخواصها، فهو لسان حال الجماعة (العشيرة او القبيلة)، وهو المعبر عن آمالها واحاسيسها وآلامها ومعاناتها وطموحاتها وتاريخها الثقافي. والى جوار ذلك تبرز في المستوى الثاني ملامح الغناء او الانشاد او الترتيل الجماعي المحكم لحناً وايقاعاً ونصاً واداء بين مجموعتين متقابلتين او بين مجموعة (كورس) ومغني منفرد. لقد تبلورت ملامح الاداء هذه شكلاً ومحتوى من خبرة ذهنية فردية متراكمة يعكسها منهج واضح وكيفت طاقاتها (الفردية المتراكمة) الى امكانات الجماعة (المجموعة او الكورس) المؤدية

محترفة كانت او هاوية (غير محترفة).

المستوى الثالث : لهذا التقسيم هو تراث وموروث الشعوب والامم التي لم ينقطع بعد اتصالها بنتاج مسيرتها الموسيقية الفنية السابقة في القرون العشرة الاخيرة، او لنقل منذ عصر النهض (الرينسانس او Renaissance) تحديداً. فترات هذه الشعوب (الاوروبية) الوثيق الارتباط بانجازات مسيرة الفن الموسيقي المنهجي العالمي مازال خصباً وعطائه المتجدد مستمراً من خلال ابداعات العديد من المؤلفين الموسيقيين الرواد، الذين انجبتهم حركة التعليم المنهجي الموسيقي ومناخات الحياة الثقافية المتطورة.

ان الموروث الموسيقي الغنائي والراقص لشعوب المستوى الثالث المتعايشة في وسط وغرب اوروبا متطور العناصر، ولم ينقطع تفاعله مع ما يبتكر من فن موسيقي جديد داخل اوطانها او في المراكز الموسيقية العالمية التي تقع خارج حدودها الاقليمية. فهو متجدد الصفات والملامح وفقاً لتأثير تيارات المدارس والاساليب الفنية المتعاقبة، ويؤثر ويتأثر بها وفق حركة ديناميكية صاعدة.

ولقد سعى علماء الفولكسكنده Volkskunde والفولكلور Folklor والاثنولوجي Ethnology وجامعو التراث الروحي والمادي للشعب منذ النصف الثاني للقرن الثامن عشر في اوروبا، مثل الاخوين جريم Grimm، سعياً حثيثاً لدراسة الارث الموسيقي الحضاري للشعوب والامم الاوروبية المختلفة وبحث العلاقة بين ما هو يرتبط بالطبقات الراقية (فن النخبة) من الشعب وبين ما هو يخص العامة من الشعب (فن الفلاحين والرعاة والبحارة والصيادين واصحاب المهن وغير ذلك). وليس هذا فقط بل شملت دراساتهم وبحوثهم شعوب وامم المستوى الفني والاول ايضاً في جميع ارجاء المعمورة.

وفي الوقت الذي تتمسك الشعوب المنتسبة للمستوى الثاني بموروثها الفني وتتقوقع عليه وتنكمش على تراثهم الموسيقي التقليدي والمبتكر والمؤدى وفق اسس ومعايير تكاد تكون اقرب للثبات والرسوخ، نجد الشعوب والاقوام والاجناس المنتسبة للمستوى الاول - قد انحسر عددها الى اضيق الحدود الممكنة في هذا القرن - مازالت تعيش مرحلة التطور التلقائي العفوي لموروثها الموسيقي فقط لعدم وجود تراث موسيقي لديها. اما الامم والشعوب التي تنسب للمستوى الثالث وفق معايير هذا التقسيم فقد اقتربت او باتت اقرب ما تكون لذلك اليوم الذي سوف تتوقف فيه ينابيع وروافد موروثها الموسيقي من التدفق بالاطار التلقائي العفوي الغريزي نتيجة التعليم وعمليات التثقيف المبرمج في عصر الاجهزة الالكترونية، ونتيجة لتطورها الاجتماعي والثقافي والاقتصادي .. الخ.

فمع انتشار التعليم وارتفاع المستوى الثقافي العام لديها انحسرت التلقائية والعفوية والدوافع الفطرية الغريزية في مجالات التعبير الفردي والجماعي الى اضيق حدودها الممكنة في هذا القرن بخاصة. وساد مذهب تغليب العقل على الحس والذهن على العاطفة والشعور في التعبير الفني (الغنائي - الموسيقي - الراقص) والسلوك الاجتماعي والتصرف الحياتي وفق التزام جماعي باداء موروث موسيقي روحي او دنيوي قد اكتسب من خلال مناهج تعليمية وثقافية مختلفة ومتداخلة. فالشعب او من يمكن ان يحملوا هذه الصفة من شرائح المجتمع اصبحوا لايبتكرون بل يحاكون ويعدلون ما تقدمه لهم اجهزة الاعلام والثقافة المقروءة والمرئية والمسموعة من فنون موسيقية فلكلورية معدلة مشذبة

وموجهة، واخذوا لاينحازون الا لما غرس في اعماقهم عبر مراحل التعليم الاجباري المختلفة. وبعد ان وضعت مناهج تعليمية وثقافية اوصلتهم الى هذه النتائج غير المرضية، او الحالة البائسة لكونها عقم شعبي فني استفحل، بدؤا بوضع مناهج جديدة للخروج من هذه الازمة الثقافية.

ومن الملاحظ ان المستويات الثلاثة السابقة لمادة التراث والموروث الموسيقي قد كانت حدودها الفاصلة اكثر وضوحاً في القرنين الماضيين مقارنة بما هي عليه في عقود هذا القرن. وذلك بسبب عوامل التغيير والتبدل التي طرأت عليهما كتحصيل حاصل للاحتكاك الثقافي المتزايد والازدهار الحضاري العالمي. الا ان هذا التغيير والتبدل، ومهما كانت كميته في مجال تداخل المستويات المطرد، لم يستطع بعد ازالة تلك الحدود الفاصلة والمشخصة بينهما قياساً بما حصل في المجالات العلمية واساليب استعمال التقنيات والمعدات والاجهزة المستخدمة فيها.

فوجود المؤسسات العلمية المتخصصة والتعليمية والانتاجية، ومؤسسات الخدمات الصحية، والمعامل والمصانع والمزارع في اقطار الشعوب التابعة للمستوى الاول والثاني في هذا العصر، وتطبيق احدث التقنيات العالمية فيها، وتشغيل اعقد الاجهزة والمعدات والمكائن من قبل ابناء الوطن المؤهلين علمياً، لايعني بالضرورة انهم ايضاً بذات المستوى من حيث الوعي الثقافي والتجاوب والادراك الموسيقي الفني. فهناك تفاوت ملحوظ لدى شرائح المتعلمين (والمثقفين) في شعوب المستوى الثاني من حيث المستوى العلمي والتقني المكتسب من خلال التعليم ومن حيث المستوى الثقافي والفني الذي اكتسبوه من العائلة والبيئة والمجتمع.

فالشرائح المتعلمة التي تأهلت لأعلى التخصصات العلمية وتمارس اعمالها في مراكز عليا ورفيعة في مختلف المؤسسات نجدها بمستوى اخفض من حيث كونها شرائح متلقية او مؤدية للفنون الموسيقية وذلك لقصور في مناهج التربية الفنية خلال مراحل تعليمهم المختلفة اضافة لكونهم ابناء مجتمع فولكلوري يمثل المستوى الثاني فنياً. ان تباين المستوى العلمي والمستوى الفني لدى الطبقة المتعلمة في المجتمعات النامية او مجتمعات العالم الثالث لايلاحظ في نطاق الفنون الموسيقية فقط - وان كان اكثر وضوحاً لاعتبارات اجتماعية - بل يلاحظ على مستوى الادراك والتقبل للفنون التعبيرية الاخرى ايضاً.

وبهذا نريد القول بان الشرائح المتعلمة في العراق وان هي تقاس بالمستوى الثالث من حيث طبيعة تخصصاتها وتأهيلها العلمي والتقني الا انها ما زالت تمثل المستوى الثاني موسيقياً وفنياً، وذلك لارتباطها الوثيق بالموروث الموسيقي (بالفولكلور) واجواء ادائه ضمن وظيفته الاجتماعية المختلفة. وبهذا وكأننا نؤكد مقولة ريتشارد فايسRichard Weis عالم الفولكسكنده السويسري الذي قال وفق معياره النفسي - الاجتماعي (السيكو - سوسيولوجي) :

" توجد الحياة الشعبية والثقافية الشعبية دائماً حيث يخضع الانسان - كحامل للثقافة - في تفكيره او شعوره او تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث ". (٦). ويعني بكلمة التراث في هذا القول الموروث كما شرح. او ما قاله فايس بأنه : " يوجد في داخل كل انسان شد وجذب دائمين بين السلوك الشعبي وغير الشعبي " (٧). ونفسر هذه المقولة بان هناك شد

وجذب في اعماق الانسان المتعلم (في العراق) عند استماعه لما يؤدى من فولكلور موسيقي ضمن آفاق معايشته اليومية.

اما الانسان العراقي البعيد عن المعرفة المكتسبة عقلياً او المعرفة الموثقة والمنظمة كتلك التي تكتسب في مراحل التعليم المختلفة فانه اقل انشداداً وانجذاباً بين السلوك الشعبي وغير الشعبي (السلوك الراقي)، ان لم ينحصر سلوكه بالكامل على ما هو شعبي فقط، وبالتالي نجد هذا الانسان يتجاوب مع كل المأثورات الشعبية وبدون تفريق الى حد التطابق.

ان الاعمال الفنية الموسيقية المبتكرة للالات والصوت البشري والتعبير الحركي، وبغض النظر عن اشكالها ومضامينها ومجاميعها واساليب ادائها، هي امتداد اصيل لتراث الشعوب والامم المبتكر السابق والمحفوظ باساليب التدوين المختلفة، وموروثها الشفاهي. وان كان اصطلاح الموروث الشفاهي الموسيقي يعني كل ذلك المتناقل من الاجيال السابقة والحامل بين طياته خواص التراث المبتكر، فان تراث الشعوب والامم الموسيقي يعني كل ذلك الذي حفظ مدوناً من الافكار والانجازات الفنية الخلاقة للشعوب المتعاقبة او من يمثلها من الفنانين البارزين كأسماء شاخصة تبلورت حولها قيم العصر الفنية.

فكل نتاج موسيقي فني اصيل يراد منه التعبير عن القيم الوطنية والقومية وتجسيدها لابد له من الاعتماد على العناصر والخصائص الايجابية للتراث والموروث في انسجام وتوافق مبتكر جديد. وهذا الامر ليس هو بجديد بل هو ما كان حاصلاً فعلاً ومنذ قرنين تقريباً. فكانت بداياته ظهور تلك المؤلفات الموسيقية للاوركسترا والبالية والاوبرا في اقطار وسط وغرب اوروبا، ومن ثم في شرقها في القرن الماضي ابان العصر الرومانتيكي. وبعد عهود قليلة انتشر هذا الاسلوب من التعامل في التأليف الموسيقي الى مختلف اقطار العالم الاخرى، وبما في ذلك اقطار الوطن العربي.

وان كان الامر بهذا الاعتماد والصلة بين التراث والموروث الموسيقي وبخاصة عند شعوب المستوى الثاني من هذا التصنيف فهناك ايضاً مؤلفات موسيقية مبتكرة للاوركسترا والاوبرا والبالية، ومختلف انواع الموسيقى الالية والغنائية والراقصة التعبيرية التي لاتعتمد على الموروث الشعبي الموسيقي او على الفولكلور بقدر اعتمادها على اخر ما توصلت اليه مسيرة التراث الموسيقي العالمي. فهي تتصل وتتواصل مع ذروة انجازات الخط المنهجي الموسيقي المبتكر من قبل سلسلة المؤلفين الموسيقيين الطليعيين، اولئك الذين تتابعوا في الالف سنة الاخيرة من حركة التاريخ الحضاري. ويلاحظ مثل هذه الاعمال الفنية، اي المؤلفات والانتاجات الموسيقية بخاصة عند ناوبغ المراكز الموسيقية في الاقطار المصنفة ضمن نطاق المستوى الثالث، والذين اصبحت الفنون الموسيقية لديهم لغة تعبيرية مستقلة تجاوزت مادتها الصوتية ومضامينها الجمالية والفلسفية الحدود الوطنية والقومية، تلك الحدود التي كانت الشغل الشاغل لفناني ومبدعي القرن الماضي من فناني المدرسة الرومانتيكية والرومانتيكية الجديدة.

وليس بالامكان دراسة التراث والموروث الموسيقي للشعوب والامم وادراك عناصرها وخصائصها وتفهم مضامينها واجواء ادائها وتلقيها بطريقة واحدة او باسلوب منهجي محدد. فالتراث الموسيقي يمكن ان يقرأ او يدرس ومؤسساته التعليمية قد شيدت منذ

عصور الحضارة العربية الاسلامية، وبالتأكيد قبل ذلك بكثير. بينما دراسة الموروث الموسيقي وادراك عناصره وخصائصه ومميزاته، وبخاصة الموروث الموسيقي لشعوب المستوى الثاني والاول، مازال بحاجة الى المزيد من الجهد العلمي المثابر.

وان سبب هذه الحاجة الى العمل الاكاديمي التخصصي في زمن منظور قادم نابع من كون الموروث الموسيقي لهذا الشعب او ذاك ولهذه القبيلة او تلك الجماعة لم يجمع بعد بالطريقة والاساليب المطلوبة فكيف يمكن الحديث عن خصائصه ومميزاته وعناصره الاساسية، واجواء ادائه واستهلاكه ضمن سياق الانشطة الاجتماعية المختلفة ؟ وكيف يمكننا الكشف عن جوهره المضموني الخاص، والكشف عن المعطيات التي استدعت ظهوره الى الحياة ؟ وكيف نحدد تطور عناصره المقبلة او نسبة الانكماش والضمور التي ستصيبها ؟

ان هذه التساؤلات وغيرها - وهنا يدخل موضوع دوافع الابتكار و مبرراته ومسببات الانكماش والازدهار - ولاتستغني عما سيتم بعد مرحلة الجمع الميداني، وذلك كعمليات التوثيق والارشفة والدراسة والبحث والدراسة المقارنة المنهجية المتخصصة.

والى جوار ذلك نرى ان صعوبة دراسة الموروث الموسيقي (الفلكلور) عند الشعوب التاريخية، كما هو الحال عند دراسة الفلكلور العراقي، تكمن في طبيعته الخاصة لكونه فلكلور شعب عميق الجذور في التاريخ الحضاري ومتين الصلات مع الثقافات الانسانية المتعاقبة، ولكونه سريع التأثر والتكيف لمستجدات الثقافة العالمية، ومن جانب اخر تكمن في ان الشعب العراقي جزء من الامة العربية والعالم الاسلامي وان في بودقة المجتمع العراقي المعاصر انصهرت وتفاعلت اساليب فلوكلورية متنوعة عبر مسيرته الحضارية الطويلة.

ومن هذا المنطلق تشخص قصور الانطباعات الاولية التي صدرت على شكل بحوث او دراسات من قبل بعض الدارسين الاجانب عند تحديدهم ملامح الموروث العراقي او غيره من شعوب اقطار الوطن العربي. فهناك خلط غير مسؤول بين ما هو تراث وموروث موسيقي. ولايمكن ان توضع الامور في نصابها الصحيح الا من خلال المسوحات الميدانية المبرمجة ودراسة الارث الموسيقي من مختلف جوانبه الممكنة، وبالتالي تحديد اسس وبرامج التربية الموسيقية عبر وسائل الاتصال المتنوعة وسنوات المراحل الدراسية المختلفة ابتداءً من رياض الاطفال او قبل ذلك وانتهاءً بمدارس تعليم الكبار.

مراجع الفصل الثاني :

(١) - (٢) للاستزادة حول مدلول (الراق الاعلى) و (الراق الام) وتفسيرات قائليها انظر د. محمد الجوهري، المصدر السابق، الصفحات ٣٦-٤٠.

(٣) خليل ، د.ياسين : التراث العلمي العربي، الجزء الاول، مطبعة جامعة بغداد، سنة ١٩٧٨م، ص ١٠.

(٤) المصدر السابق : ص٢٨-٤٨.

(٥) فريد، د. طارق حسون : تاريخ الفنون الموسيقية، الجزء الاول ، بغداد ١٩٩٠ م ، ص٣٥.

(٦) - (٧) الجوهري : المصدر السابق ، ص٤٠.

Research Abstracts

1- Contemporary Arab Theatre Producer :Three Iraqi models by Dr. Fadhil Khaleal.

These three models emphasize that atheory for the theatre has no leoundries ; it is the heritage of humanity. There may be arebellious generation againt another, but the theory is for from the struggle of methodology and undercurrento.

Creatuiity has to have basics and fandation ; balaneed sules.

The theatre in the arab world cammat develop without the benbit of the heritage of the world theatre.

This does not deny the usage of the enuironmenel characteristies.

2- Educatorieal Dangers of satellite T.V. Broadcasting by. Dr. Harith Aboud.

This is an attempt to study main educatorial inpacts of satellite T.V. Broadcasting or Arab society and educeational systems, and low this new technology can be emplogyed to providel more and better educational chanees for Arab coming generations.

3- Scynthian Animal Style and its relation to the Art of Meso potamia.
By Dr. Nasir Alshawi

In this research scythian work of art were analysed and the influence of mesopotamian wlture in form, style technique and in subjects were deteeted and evaluated. The impaet of mesopatamian culture on scythian aminal style was finally summaujed.

By : D.r. Nasor Al- Shawi

4- The tomb-stome of Zumurruda Khatoon.
By Dr. Mahood Ahmed.

In adrawing by Alwasiti the researcher finds evidence diffirent from the Known tonbstone which is really the burial place of Zubaida Aljuani in 1307 A.D.

5- Determination of the term and its meaning in popular musical studies.
By Dr. TARIQ HASSOON FARID

The research paper endeavours to provide a brief historical review of a set of actively used basic terms related to popular cultural studies over a period of more than two centuries. The paper also rejects the term of " At-Turath Al-Musiqi : i.e.musical traditional culture " and the term " Al-Mourooth Al-Musiqi " i.e.musical oral ". It comes up with new interpretations and indications which are somehow different from what has already been said in this regard. These are divided into three main levels with a view to facilitating the comprehension of the musical material when the naively, instinctly, mentally and systematically created musical heritage is studied.

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