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

المؤتمر العلمي الثالث 1995

الفن عطاء حضاري متجدد

للفترة من ٥/١٧ ولغاية ١٩٩٥/٥/١٨ على قاعة حقي الشبلي
في كلية الفنون الجميلة - بغداد

كلمة العدد

ينعقد المؤتمر العلمي الثالث لكلية الفنون الجميلة

تحت شعار

الفن عطاء حضاري متجدد

❑ يبقى العلم والابداع حاجة اساسية من حاجات التطور الحضاري لأي بلد، وان التوجه نحو ميادين العلم والمعرفة تحتاج الى عقول نيرة تربط بين الحاجات المادية والحاجات الانسانية.

واليوم ونحن في هذا البلد المجاهد تتفتق العقول لتبدع شرائع الحضارة ولتقول للعالم ان العراقيين هم امتداد لكل التاريخ الذي قدم للعالم انجازات عظام في مختلف العلوم.

وان مؤتمرنا الثالث اذ ينعقد في ظل الحصار الظالم الذي فرضته الامبريالية، فان رجال العلم والمعرفة ابو الا ان يكونوا مبدعين متميزين ومتخطين لكل حواجز الحصار الثقافي والعلمي في سبيل رفع راية العراق العظيم بقيادة باني مجده السيد الرئيس القائد صدام حسين حفظه الله ورعاه ❑

هيئة التحرير

10

تمـــوز 1995

الاكاديمـــي

مجلة متخصصة في الفنون

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

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

محتويات العدد

١- معالجة الحبكة في الدراما الاذاعية	سامي عبد الحميد
٢- ثورة العشرين في الادب المسرحي العراقي	د.عبد الاله كمال الدين
٣- البحوث متداخلة التخصصات وقيمتها وحدودها في دراسة الظواهر الفنية.	د.ابو طالب محمد سعيد
٤- الفنون في العراق خلال العصرين السلوقي والفرثي ومشكلة تكون الفن العربي	د.ناصر عبد الواحد الشاوي
٥- حول مفهوم السيناريو في الافلام الوثائقية	د.صباح مهدي علي الموسوي
٦- خصائص الحروف الطباعية العربية وتطور تقنياتها في الطباعة.	خليل ابراهيم الواسطي
٧- مزج اوكسيد القصدير بأكاسيد التلوين في الخزف / دراسة تجريبية.	علي حسين علوان الاسدي

معالجة الحبكة في الدراما الاذاعية

استاذ فن - سامي عبد الحميد
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

الخلاصة :

يتناول البحث مشكلات الحبكة في الدراما الاذاعية وسبل معالجتها ويمهد البحث في فصله الاول بالتعرض للدراما ومصادرها وطبيعتها وعناصرها واهدافها وينتقل الى طبيعة الدراما الاذاعية في نطاق خصوصيتها واختلافها عن الانواع الاخرى ويركز البحث على موضوعة الحبكة في الدراما الاذاعية من حيث البناء الدرامي واهميته وتطوره من خلال الحبكة ويستشهد البحث في جانبه التطبيقي بتحليل نموذجي من الدراما الاذاعية بهدف الوصول الى الاستنتاجات العامة في مجال البحث وتوجهاته في معالجة الحبكة .

تاريخ تقديم البحث ١٠/٤/١٩٩٥
تاريخ قبول النشر ١٨/٥/١٩٩٥

المقدمـــــة :

تكمن اهمية هذه الدراسة في ان القليل جداً " من ما تعرض لبحث الموضوع وتفاصيله وقليل ايضاً " ما نشر بالعربية بينما هناك الكثير من المراجع بالعربية عن موضوع الحبكة الدرامية في المسرحية ورغم ان الفوارق قليلة بين طبيعة الحبكة في المسرح والحبكة في الاذاعة الا ان اظهار تلك الفوارق وتحليلها يفيد كثيراً المهتمين في الكتابة وللاذاعة لاسيما وان غالبيتهم يعتمدون على مواهبهم دون التزود بالثقافة الكافية بهذا الخصوص .. وعليه فالدراسة تهدف الى التعريف بطبيعة الحبكة في الدراما المذاعة عبر الراديو وطريقة بنائها وبالتالي اثرها في اسناد عامل الترغيب والتسويق لدى المستمع مما يحتاجه الفن الاذاعي بصورة مؤكدة . واذا كانت الدراما الاذاعية قد اختفت عن بعض محطات الاذاعة في العالم او تناقص الوقت المخصص لها في محطات اخرى فان اقطار كثيرة في العالم مازالت تهتم باذاعة هذا النوع من الفن وخاصة تلك التي لم ينتشر فيها - التلفزيون- انتشاراً "واسعاً" واذاعات قطرنا كانت وما زالت تهتم باذاعة الدراما سواء على شكل تمثيليات قصيرة او سهرات او مسلسلات وتزايد في الوقت الحاضر الذين يؤلفون الدراما الاذاعية او الذين يعدونها عن مصادر اخرى وفي جميع الاحوال فانهم يظلون بحاجة الى تفهم تقنيات الكتابة من هذا النوع وخصوصاً " تقنيات بناء الحبكة .

واذا كانت الدراما المسرحية تعتمد في الاتصال بالجمهور على الحركة الجسمانية والمرئيات الاخرى فان من البديهي ان الدراما الاذاعية تعتمد في هذا المجال على الكلمة المنطوقة والاصوات المرافقة والصمت المحسوب وعليه فان بناء الحبكة وتنظيم الافعال داخلها يعتمد على الحوار فقط ومن هنا تنبع خصوصية الحبكة في الدراما الاذاعية .

تحديد المصطلحات

يمكن اعتماد المصطلحات التالية لاغراض هذه الدراسة :

اولاً/ المعالجة : ويقصد بها ممارسة العمل وتقويمه ويقصد بها في هذه الدراسة كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون وتقديم افضل الاشكال لايصال الموضوع .

ثانياً/ الحبكة : جاء في المنجد - (حبكه حبكاً) - اي شده (واحكمه) اي اجاد صنعه و (احبكه) بمعنى حكمه واجاد عمله (المنجد الطبعة الخامسة بيروت،ص١١٠).

والحبكة " لغة اجادة صنع الشيء وشده واحكامه واصطلاحاً " تعني تنظيم وترتيب احداث التمثيلية او المسرحية او السيناريو او الافعال التي تقتضيها بتسلسل منطقي او

تسلسل زمني او بكليهما وفي الانكليزية يطلق عليها (PLOT) اي الخطة او الخريطة.

ثالثاً/ الدراما : جاءت كلمة دراما من كلمة دران DRAN اليونانية القديمة الاصل والتي تعني الفعل او العمل يؤدى ويبين مبشال ليور تعريف ارسطو لها على انه تقليد الاشخاص العاملين (ميشيال ليور ، فن الدراما ، ترجمة احمد بهجت قنصه، منشورات عويدات بيروت ١٩٦٥. ص٧) .

ويذكر معجم اكسفورد للمسرح على انها " مصطلح يستخدم عموماً " الى الهيكل العام للعمل المكتوب للمسرح او الى مجموعات المسرحيات كالدراما الانكليزية والدراما الفرنسية والتي تلتقي باسلوبها ومحتواها وفي عناصر كثيرة كالدراما الواقعية والدراما الاحيائية ويستخدم لاي موقف في ازمة وللاغراض المسرحية من حل لتلك الازمة وبوجود الشخصيات التي يمثلها الممثلون الذين يتعاونون في تبادل الحوار وفي السرد وفي الكلام المنفرد (معجم اكسفورد للمسرح / اعداد فيليبس هارتنون ، لندن منشورات جامعة اكسفورد ١٩٥٧ . ص١٩٤) .

ويمكن ان يستخدم التعريف التالي لاغراض الدراسة هذه (الجنس الادبي الذي يعتمد على محاكات افعال انسانية محبوكة بصورة تقود الى افعال وردود افعال تقود هي الاخرى الى صراع بين شخوص معينة تريد تحقيق اهداف لها بحيث يصل الصراع الى ذروة من التعقيدات ليأتي بعدها حل للازمة او بدونه) اما الدراما الاذاعية فهي تلك الدراما التي تكتب لغرض اذاعتها بالمذياع بواسطة الممثلين .

الدراما وطبيعتها وعناصرها

اذا اتفقنا ان الدراما تعتمد محاكاة الافعال الانسانية لذلك فان طبيعتها تعتمد اساساً على طبيعة الحياة سواء كانت واقعاً " حاضراً " او واقعاً "ماضياً "او ربما واقعاً "مستقبلاً " .

مصدر الدراما

الحياة اصل الدراما ومصدرها (والحياة اصل الفعل ومنبعه وكما قال شكسبير في مسرحيته المعروفة - هاملت (كان الغرض من التمثيل ومازال محاكاة الطبيعة واظهار افضل خصائصها وازدراء القبيح منها "(وليم شكسبير، هاملت، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا) واذا كانت المحاكاة غريزة انسانية تولد مع الانسان منذ الطفولة وتنمو معه ثم تأخذ بالضمور تدريجياً " عندما ينضج يكتبها بفعل المؤثرات الاجتماعية والاعراف والتقاليد او يظهرها عندما تدعو الحاجة اليها والدراما وجه من اوجه تلك المحاكاة التي تدعو الحاجة لاستخدامها فالمواضيع التي يختارها المؤلفون الدراميون مأخوذة عن مواضيع الحياة ،

والاسلوب الذي يتبعونه في تنظيم الاحداث التي تقع للشخوص والافعال التي يقومون بها والاهداف التي يرمون اليها هي في الحقيقة مستمدة من الحياة ايضاً " ففي الحياة نلجأ الى اسلوب المحاورة والسرد والحكاية والتأمل والتقدم والتراجع ومحادثة النفس احياناً " ومحادثة الجموع احياناً اخرى والدراما بجميع انواعها تعالج مشاكل الناس وما يعتلج نفوسهم من عواطف وما يدور في اذهانهم من افكار .

هدف الدراما

نتيجة لعلاقة الدراما بالحياة الانسانية بصورة وثيقة لذلك يمكن اعتبارها اقرب الفنون الى نفوس الناس لاسيما وان غريزة المحاكاة لاتجد لها متنفساً " الا عن طريق التقمص او التكيف او التمثيل فتتحول تلك الغريزة الى نشاط يبعث السرور في النفوس سواء انصب التقمص علي ادوار الآخرين ام على مشاهدة الآخرين يتقمصون ادوار اناس غيرهم .

ولكل فن من الفنون هدف يبغيه مبتدعه ، فالفنان لايخلق عمله الفني بطريق المصادفة بل لابد من ان يصمم له ومثلما يتأثر الفنان بالموضوع الفني الذي يريد التعبير عنه فانه بدوره يريد عن وعي او بدونه ان يتأثر به المتلقون وذلك بتحقيق عناصر الجذب والجمال بالوسائل التعبيرية الخاصة للشكل الفني .

واذن فهدف الدراما الاول هو بعث السرور في النفوس او الترفيه عن المتلقي بطريق سرد حكاية ومحاكاة افعال الآخرين ويأتي السرور من الاكتشاف او من التعرف والترفيه هنا يعني اكثر من التسلية المجردة ، فكما ان الملهاة ترفيه ، فالمأساة هي الآخرى ترفه عن المشاهدين او المستمعين وهناك الكثير من الناس ممن يجدون في القصص المؤثرة من مثل (الملك لير) - (كل انسان)- متعة اكثر مما يجدون في الهزليات مثل (فولستاف) - (ملتون ماركس، المسرحية كيف تدرسها وتدونها ، ترجمة مزيد مدور، دار الكاتب العربي، بيروت ١٩٦٥، ص ١٩) .

في تعريف للتراجيديا يشير (آرسطو) الى انه عن طريق اثارة الشفقة والخوف يحدث التطهير لذلك يكون هدف - التراجيديا - التطهير ومعناه من وجهة نظره وبحسب رأي المنظرين احداث الاكتفاء الذهني لدى المتفرجين وخلق الراحة النفسية لهم (انظر - آرسطو فن الشعر ، ترجمة د. ابراهيم حماد ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٣). ويذكر (الكسندرين) في كتابه (العناصر الاساسية لاخراج المسرحية) الى ان اهداف اي فن من الفنون هو اثارة العواطف، وهذا ينطبق على الفن الدرامي، حيث ان مسرحيات مثل (اوديب) و (عطيل) و (الخال فانيا) تحرك عواطف معينة لدى المتفرجين ، وليس هذا فحسب بل انها ايضاً تدعو الى التفكير بمضامين ذلك العمل وما فيه من صور ومواقف

وعلاقات ، وعليه فالدراما كثيراً ما تحتوي على غذاء للفكر في القضايا التي تهم الفرد والمجتمع (ص٢١٢ ميلتون ماركس، المصدر السابق ص٢١٢) .

عناصر الدراما

كان (ارسطو) اول من نظر للدراما وعناصرها وذلك في كتابه المعروف (فن الشعر) ولم يفعل كل المنظرين الذين جاءوا من بعده سوى التعرض للتفاصيل او تجزأة بعض العناصر التي اوردها او اضافة عناصر ثانوية اخرى، لذلك تعتمد هذه الدراسة تلك العناصر التي اشار اليها ذلك المنظر الاول وهي بحسب الترتيب الذي وضعه لها تشمل ١- الحبكة ٢- الشخصية ٣- اللغة ٤- الفكر ٥- المرئيات ، وهذه العناصر وان كانت مجزأة الا انها تعتمد الواحدة على الاخرى لتكون كلاً كاملاً ، ولا حبكة بدون شخصية ولاشخصية بدون لغة وهكذا .

اولاً/ الحبكة : واذا كانت الحبكة بنظر (آرسطو) بناء الاحداث واذا كانت الاحداث لاتحدث الا افعال تقوم بها شخصيات لذلك لايمكن فصل الحبكة عن الشخصية وعن لغتها وافكارها وبالتالي عن افعالها ولعل من اهم عناصر الحبكة - التحول والتعرف - والتحول يعني تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه وفق مبدأ الاحتمال او مبدأ الحتمية ففي (اوديب) مثلاً يأتي الرسول في نيته - فعل - بعث السرور في نفس اوديب وتخليصه من مخاوفه تجاه امه فيحدث العكس عندما يطلعه على سر مولده اما التعرف فيعني الانتقال من حالة الجهل الى حالة المعرفة مما يؤدي الى تغير الموقف من الكراهية الى الحب او العكس من الرفض الى الفرض او العكس وافضل انواع التعرف " بنظر آرسطو " هو ذلك المقرون بالتحول كما هو في (اوديب) .

ان اية قصة قد تكون محبوكة اولا تكون كذلك.

فالقصة الخالية من الحبكة يأتي ترابط الاحداث فيها وفقاً لتتابعها الزمني اي ان حدثاً معيناً يتبعه حدث آخر وآخر وهكذا . اما من ذات الحبكة فهي التي تتابع فيها الاحداث وفق التسلسل الزمني والمنطقي في آن واحد اي ان يحدث الحدث نتيجة لحدث سابق ويذكر ان القصة ذات الحبكة تكون اكثر تشويقاً (فرود ميليت وجرالد يدس، فن المسرحية، دار الثقافة ببيروت ، ١٩٦٦) ولما كانت الحبكة تقتضي سلسلة من الافعال وردود الافعال او الافعال المقابلة لذلك فان التصادم حتمي وينبع عن ذلك التصادم صراع وازمنة وذروة حيث ينمو الصراع ويتطور مع تطور الافكار والعواطف والافعال التي تتعقد وتتصاعد وصولاً الى الذروة حيث الحل او بدونه .

ثانياً/ الشخصية : لما كانت الدراما محاكاة لافعال اشخاص لذلك فلا بد لهؤلاء

الاشخاص من صفات معينة ولابد لهم من افكار ومن عواطف معينة ، ولا بد لهم من اهداف يريدون تحقيقها وهناك شخصيات تريد ان تفرض افعالها واخرى بالمقابل تريد ان تفرض تلك الافعال .

والشخصية هي الاداة التي بواسطتها تصنع الحبكة وتنفذ الافعال وتنقل الافكار وتوصل العواطف عن طريق اللغة وعن طريق المرئيات والعناصر الاخرى .. ولكل شخصية كيانات ذات ثلاثة وجوه الوجه المادي العضوي والوجه الاجتماعي البيئي والوجه النفسي الشعوري ويتأثر هذا الاخير بالوجهين الاول والثاني ويؤثران فيه وبالتالي تؤثر الوجوه الثلاثة بمواقف الشخصية وسلوكها .

ولابد ان يكون للشخصية مثيلاً لها في الحياة في جميع صفاتها او في بعض منها ولابد ان يكون لتلك الشخصية هدف تريد تحقيقه وتقوم بافعال مختلفة من اجل تحقيقه وفي سبيلها لتحقيق الهدف تواجه عقبات ومعارضة فيحدث الصراع. وسواء كان الصراع بين الشخصية والقوى العليا او مع القدر او مع الشخصيات الاخرى او مع نفسه فان ذلك الصراع هو الذي يؤدي الى قيام الافعال وهي جوهر الدراما .

ثالثاً/ اللغة : ويقصد بها الكلمات التي تستخدمها الشخصية للتعبير عن افكارها وعواطفها وبالتالي تحقق بواسطتها افعالاً وصولاً الى اهدافها ولابد ان تكون اللغة مناسبة للشخصية وطبيعتها وكيانها ومركزها وخلفيتها الثقافية، وبالتالي لمشاعرها ومواقفها وتكون اللغة في الدراما ما يسمى الحوار، وعليه فلابد ان يكشف الحوار عن الشخصية حيث ان كل كلام يجب ان يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة ، اي ابعاد الشخصية الثلاثة ، المادية ، الجسمانية والاجتماعية والنفسية (لايوس ايجري ، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بت،ص٤١١) . ويكشف لنا الحوار ايضاً موضوع الدراما وافكار المؤلف وفلسفته في الحياة ولابد ان ينمو الحوار من الشخصية ومن الصراع ، وهو بدوره يخلق الصراع وهو الذي يكشف عن الاحداث المقبلة ويمهد لها .

رابعاً/ الفكرة : ويقصد به القدرة على قول ما يمكن قوله ويقصد به ايضاً القدرة على القول المناسب في الظروف المتاحة وتوضح الشخصية ما تختاره من اقوال لتعبر بها عن افكاره ويمكن ان تظهر الافكار لاعن طريق الاقوال فحسب بل عن طريق الافعال الصامتة. وتظهر الافكار ليس مما تقوله الشخصية لوحدها بل مما تقوله وتفعله الشخوص الاخرى . وتسمى الافكار التي تبنى عليها الدراما القيم الفلسفية او القيم الفكرية وهي تشمل ايضاً القيم الاخلاقية والفكرة الرئيسية للدراما هي موضوعها ، والموضوع هو الاساس الذي تبنى عليه وحدة الدراما (هننغ تيلمز، الاخراج المسرحي،

ترجمة اديب سلامة، مكتبة الانجلو - مصرية، القاهرة ١٩٩٦١ ص٧١) .

خامساً/ المرئيات : وهي العناصر التي ترى بعين المشاهد من هيئة الممثل الى المنظر المحيط به وما يحتويه آثاث وادوات، الى الضوء المسلط عليه الى غيره من عناصر العرض وكل تلك العناصر تعبر عن بيئة الشخصيات وتتفاعل مع افعالها .

سادساً/ الغناء : ويقصد به اسلوب الغناء الحوار والالحان التي تستخدمها الشخصية وهي الحان تتناسب والافكار والعواطف والمواقف .

طبيعة الدراما الاذاعية وعناصرها

طبيعة الدراما الاذاعية :

تعتبر الدراما الاذاعية شكلاً من اشكال رواية القصة والحكاية عن طريق المذياع وبغياب المرئيات ، وهنا يمكن طرح السؤال التالي : هل هناك خصائص للدراما الاذاعية تميزها عن الدراما المسرحية ؟ وللاجابة على هذا السؤال يمكن القول ان الدراما الاذاعية تحولت في تاريخها من مرحلة البث الحي الى مرحلة التسجيل على الشريط ومن الاعتماد على النصوص الدرامية المسرحية بادئ ذي بدء الى النصوص المؤلفة خصيصاً للاذاعة .

ولظاهرة التسجيل على الشريط اعتبارات معينة نذكر منها ما يلي :-

١- تبقى المادة المسجلة فترة طويلة من الزمن ويمكن اعادة بثها مرات ومرات .

٢- يسمح التسجيل لمرونة كافية في انتاج المادة المذاعة .

٣- يؤمن التسجيل تفادي الوقوع في الاخطاء ، حيث يمكن اعادة التسجيل على الوجه الصحيح .

٤- تتغير نوعية الاصوات بفعل التقادم الزمني، حيث يتعرض الشريط الى متغيرات في التركيب الكيمياوي .

ولايغيب على البال ان الدراما الاذاعية عند تسجيلها وبثها تعتمد على الصوت والصمت فقط .. ويعتمد الصوت على الحوار ولذلك تحتاج الى مساهمة فعالة من قبل المستمعين اكثر من اية صيغة درامية اخرى ، حيث ان مخيلتهم هي التي تعمل عملها في اكمال ماقد يغيب او ما يعوض عن النظر ومالا يسمع او لايرى من افعال .

وللصوت قوة غير اعتيادية في اثارة الاستجابات العاطفية وبسبب استحواذ الراديو على انتباه المستمع بواسطة الصوت فلا مناص من استخدام اقصى امكانياته. ويمكن للمؤلف الدرامي عن طريق الصوت ان يتحول من الماضي الى الحاضر والى المستقبل من غير قيود او حدود وذلك اعتماداً على مخيلة المستمع .

ومن طبيعة الدراما الاذاعية قربها من آذان المستمعين حيث يمكنهم ان يضعوا الجهاز بأقرب مسافة لهم ليستمعوا الى البرنامج الذي يريدون .

ان سعة انتشار وقرب الواسطة يقتضي نوعاً معيناً من الدراما تكون في مواضيعها واشكالها قريبة من عقول ونفوس جمهور المستمعين وتكون واضحة وسهلة التوصيل. ومن نافلة القول ان الدراما الاذاعية لابد ان تنتقي مواضيعها من واقع الحياة اليومية للناس بالدرجة الاولى .

ويقدم الراديو لجمهور المستمعين صوراً ذهنية عديدة وبمساعدة الموسيقى والمؤثرات الصوتية وبالصمت يمكن خلق العرض المؤثر والمثير حتى وان غابت العناصر المرئية وبالصوت يمكن نقل المنظر وهيئات الشخوص وتصرفاتهم وسلوكهم، وبقدر ما يكون غياب المرئي معوقاً بقدر ما يكون مفيداً (انظر كينسجون، والتر. ك. واخرون ، ترجمة نبيل بدر ، الاذاعة بالراديو والتلفزيون، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتلفزيونات العامة ، ب.ت. ص١١٥-١٢٠) .

ويوفر الراديو للمؤلف الحرية الكاملة في الزمان والمكان لينتقل من مكان الى آخر ومن زمان الى آخر عن طريق الكلام او عن طريق الموسيقى والمؤثرات الصوتية او عن طريق الصمت .

وغالباً مايستخدم الراديو المعلق او الرواية لوصف البيئة وتحديد الزمن والوقت ووصف الجو وتأسيس العلاقات بين الشخوص واعطاء معلومات عن المشاركين في البرنامج، وربما تلخص الفعل والتعليق على ما يحدث والانحياز الى جانب الجمهور تجاه المادة المذاعة. والمخيلة تساعد في ادراك ذلك ، فالراديو هو فن المخيلة .

ويتأثر الصوت في الدراما الاذاعية بعدة عوامل تقنية لها علاقة بالاجهزة وبالمكان وكما يلي :-

١- (المايكرفون) : جهاز ينقل الصوت الى المرسلات ويخلق علاقة معينة بينه وبين المؤدي والمتلقي تتكيف هذه العلاقة وفق المسافة بينها ووفق شدة الصوت ودرجته وتبعاً لحساسية الالتقاط وموضع الجاهز بالنسبة للملقي .

٢- (الستوديو) : اذ تؤثر امكانات (الستوديو) المادية على اغراض المؤلف الدرامي وتقيده او تحرره في استخدام التقنيات اللازمة لبناء الحبكة وذلك تبعاً لحجم (الستوديو) ولتجهيزاته .

٣- غرفة السيطرة : حيث ان هذه الغرفة مركز العملية التي تساهم عناصر صوتية مختلفة، الصوت البشري، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية والصمت، لذلك فان مكوناتها التقنية تؤثر في نوعية المادة المسجلة والمذاعة .

٤- **المؤثرات الصوتية** : وهي الاصوات الاضافية التي تساعد على توفير اجواء الزمان والمكان والحالة ونقلها الى ذهن المستمع ويمكن للمؤلف الدرامي ان يحسب لها حساباً عند كتابته .

٥- **الموسيقى** : وهي جزء مهم من البرامج الاذاعية حيث تساهم هي الاخرى في توفير الجو وفي اسناد العاطفة وفي التعبير عن التغير الزماني والمكاني وعلى المؤلف الدرامي ان يفهم استخداماتها المتعددة تعويضاً عن المرئيات .

عناصر الدراما الاذاعية

يمكن تلخيص عناصر الدراما الاذاعية بما يلي :-

١- **الوحدة** : تنتفي وحدة الزمان والمكان في الراديو حيث يمكن للمؤلف الدرامي ان ينتقل كما يشاء عبر الزمان والمكان وتبقى وحدة الموضوع هي السارية .
ووحدة الموضوع تسري على وحدة الفعل حيث لابد من وجود كلية للمعنى الدرامي ولابد ان ترتبط جميع اجزاء الدراما بالكل . ويجب ان يكون كل مقطع متحد بصورة او اخرى بالمقطع التالي وبالكل وتساهم جميع الاجزاء في خدمة الهدف الشامل للدراما او التأثير المطلوب للفعل الرئيسي .

٢- **الحبكة** : لاتختلف حبكة الدراما الاذاعية، كما اسلفنا كثيراً عنها في الصيغ الدرامية الاخرى ، اي لابد من وجود تمهيد وتغييرات وازمة وذروة غير ان الدراما الاذاعية تتطلب اثارة اكثر من غيرها طالما تفتقر الى المرئيات اذ لابد من توفير عنصري التوقع والتشويق باعلى حالتيها لكي يمكن شد انتباه المستمع . ولايتم ذلك الا عن طريق الفعل المثير . ولابد ان يكشف التمهيد مع تقدم الفعل عناصر الصراع والازمة ومنذ المسامع الاولى، حيث ان حدود الوقت الضيق الذي تتطلبه الاذاعة يحتم تغيير بعض القواعد التي تخص عناصر الحبكة وتحتم على المؤلف استخدام حبكة بسيطة رئيسة وبعض من الحبكات الثانوية قدر الامكان .

٣- **الشخصية** : المفضل ان تكون الشخوص الدرامية معقولة وقابلة للتصديق قدر الامكان وتسري شروط ومواصفات الشخصية في المسرح عليها في الدراما الاذاعية من ناحيتي الابعاد والتطور، ولكن تحديد الوقت هنا يجعل من الصعب التعمق في رسم الشخص سيما وان الدراما الاذاعية ليست القوى المحركة بل هي الحبكة - الافعال .
ولابد ان تكون الشخصية امينة مع نفسها ومتناسبة مع الواقع ومصّعد، عنه نسبياً .
ويجب ان ندرك ان غياب العناصر البصرية يحتم على المؤلف الاهتمام بالوصف عن

طريق الكلام، اذ يمكن الكشف عن الشخصية بما تقوله حتى وان لم نشاهد ما تفعله . ولابد من الاقلال من عدد الادوار - الشخوص - قدر الامكان وذلك لرفع الالتباس في تمييز الاصوات اذ قد تتقارب اصوات الممثلين او تتشابه في كثير من الاحيان .

٤- **الحوار**: لا بد ان يكون الحوار متماسكا ومناسبا للشخصية وملائماً للحاله او الموقف والفعل ولا بد ان يكون أرقى صياغة من حوار الحياة الاعتيادية واكثر تكثفا مما هو في المسرح او في التلفزيون والحوار هو الذي يدفع الموقف العام الى امام وهو الذي يكشف الشخصية ويوضح الخط الرئيسي للحبكة وقد يصف الحوار الحركة والعناصر المرئية التي لا ترى كما يصف الاماكن كأن يقول - نحن الان في الطابق السادس في شقة احد العزاب ، جدران الشقة مزخرفة وهناك مدفأه في وسط غرفة الجلوس وهكذا .

٥- **التمهيد**: يقدم التمهيد بالصوت والحوار ولا بد ان يأتي التمهيد بأسرع وقت وأن يظهر من خلال الفعل لا من خلال الوصف الا اذا استفادت الدراما من الرواية في هذا المجال.

٦- **المنظر** : يمكن تقديم المنظر ووصفه كما اشرنا ، سلفا بواسطة الكلام وبالمؤثر الصوتي ولا بد ان يكون وصف المنظر واضحاً ومقبولاً لدى المستمع معبراً بسهولة عن البيئة والصفه المحليه .

كيفيــة بنــاء الحبكــة

كما قال - فكتور هوغو - هناك ثلاثة انواع من الجمهور : المفكرون الذين يطلبون التشخيص، النساء اللواتي يردن العواطف والعامة الذين يريدون الفعل. ووفق هذا التصنيف تقنيات بناء الحبكة حيث لا بد للمؤلف الدرامي في الاذاعة مراعاة مدى استجابة جمهور المستمعين وتقبلهم لنوع معين من الدراما ولعل من اهم مهمات الكتابة الدراما يتعلق بكيفية تركيب الحبكة وكيفية خلق الشخصيات الفريدة والمجسدة تجسيداً كافياً ورغم انهما عمليتان منفصلتان الا انهما تتفاعلان مع بعضهما البعض حيث ان الشخصية هي التى تؤثر في الاحداث وهي التى تقوم بالانفعال وبالتالي تتأثر بها وتتاثر بافعال الشخصيات الاخرى ، وفقاً لمبدأ الفعل ورد الفعل . ان اي ضعف في التشخيص او في تنظيم الحبكة يؤدي بالنتيجة الى اضعاف التأثير الكلي للدراما الاذاعية وللحبكة وحدة تماسكها وتطور يدفعها الى الامام ولا بد ان تنصب تلك الوحدة على افعال الشخوص وان يتم التطور نتيجة للتحولات والتعرفات التي تحدث للاشخاص وهكذا يجب ان يكون هناك افعال وردود افعال وهناك افكار وعواطف تتبعها لتنتج عنها افكار جديدة وعواطف جديدة وكلها ناتجة في الاصل عن دوافع وحوافز .

جزئيـــات الحبكـــة

المهم عند حبك احداث اية دراما هو التفكير في كيفية شد انتباه الجمهور . وليس هناك صيغة معينة لحبكة الدراما الاذاعية وكما قال - ماكسويل اندرس، لكل دراما جديدة مشكلة جديدة وقواعد جديدة وقد لا تفيد معها القواعد القديمة - وهناك جزئيات يمكن مراعاتها عند بناء الحبكة نذكر منها ما يلي :

١- **قرارات الشخصية** : هناك سلسلة من القرارات التي تتخذها الشخصية الرئيسية والشخصيات الاخرى في مواجهة المشكلة التي تقع فيها . فالموظف المعوز الذي يواجه مشكلة مرض زوجته المميت لا بد أن يتخذ قراراً او ان يطلب سلفة مالية من دائرته او ان يستدين او ان يختلس شيئا من المال .

٢-**صراع الشخصية من اجل الوصول الى الهدف**: للوصول الى هدفها تصادف الشخصية عدة معوقات لا بد ان تتجاوزها ولذلك تدخل معها في صراع . والصراع ياتي كخطوة تالية للقرارات .

٣- **الفعل الدرامي** : ولا يقصد به النشاط الخارجي بل القصد والنية والتحرك الداخلي وقد يؤدي التحرك الداخلي الى تحرك خارجي وقد يبقى مكبوتا الى حين ، وللفعل علاقة مباشرة بالقرارات . ولا بد ان يحدث الفعل تحولاً . وحيث لا نرى في الدراما الاذاعية النشاط الجسمانيللفعل لذلك يجب ان يظهر بالحوار فالطريقة الاكثر اهمية في كشف الفعل للجمهور هي التي تتم بالكلام .

بنيـــة الحبكـــة

اذا كانت الحبكة تكون النسق الاساسي للاحداث مما يؤسس الفعل الضروري في الدراما فأن عرض الازمة التي يمر بها الشخوص هي الحبكة . ان الهدف الرئيس من تصميم الحبكة هو كيفية كشف حدث ما يؤثر بحدث اخر يليه . انه تعريف السبب الذي يدعو الشخوص لان يفعلوا ما يفعلوا او يقولون ما يقولون .

وهناك نوعان من الدراما وفقاً لنوع حبكتها: الاولى الدراما التي تتمركز حبكتها على القرار والثاني الدراما التي تتمركزحبكتها على الهدف .[انظر Edar E. Willis Writing Television and Radio Programs P. 4 اما الخطوات التى تتبعها في بناء الحبكة هي اربع :

١- **الموقف الافتتاحي** : ويحدث عندما تقع الشخصية في شباك المشكلة او تكون على وشك الوقوع . ولا بد ان يكون المسمع الافتتاحي -واضحاً وان يشد الانتباه .

٢- التغيرات : وفي الدراما التي تركز على القرار تظهر التغيرات حالما تكون الشخصية في موقف اتخاذ القرار رالاختيار فالموظف المعوز وزوجته المريضة في المثال السابق امامه عدة اختيارات فهو بين ان يترك زوجته تموت بدون علاج او ان يحصل على المال بالاستدانة وبالاختلاس او يبيع مادة ثمينة . وحالما يتخذ قراره يكتشف انه امام مشكاة جديدة تواجهه وهكذا تظهر الازمة وتصبح القرارات صعبة وتصبح النتائج منذرة بالخطر . اما في الدراما التي تركز على الهدف فتنبني بالاسلوب نفسه ولكن مع اختلاف التعقيدات فبدلاً من تصميم سلسلة من تطورات تحتاج الى قرارات فعلى المؤلف ان يفكر بسلسلة من المواقف التي فيها يظهر التقابل بين القوة التي تسند الشخصية والتي تهدده . وافضل تصميم في هذه الحالة هو ذلك الذي يأتي بالمواقف التي تجعل الشخصية تخسر امام معارفها ثم تنجح بعد حين أي بوضع المواقف المهددة بشكل متتابع .

٣- الازمة الختامية : يجب ان يصل الصراع اعلى درجاته اي ان يصل الى ذروته وفي الدراما التي تركز على الهدف فانها اللحظة التي يحقق فيها الشخص النصر الحاسم على معارضيه او ان تلحق به الهزيمة .

الحل : وهو جزء من الدراما الذي يوضح فيه المؤلف ما حصل للشخصية بعد اتخاذ قرارها بعد الذروة ويلجاء الكثير من المؤلفين الى عدم توضيح الحل ويتركونه الى جمهور المستمعين لكي يخمنوه من واقع الحال .

تحليل نموذجين من الدراما الاذاعية

النموذج الاول : دراما تركز على القرار (مارتي) لبادي شاييفسكي

١- الموقف الافتتاحي : رجل اعزب هو (مارتي) تقدم به العمر ويواجه نظرة مشوبة بالشك من قبل المجتمع ومشكلته تنبع من السؤآل التالي : ماذا يفعل كي يتزوج ؟ اي ماهي الخطوات التي يخطوها لكي يحقق الزواج ؟

٢- التعقيدات : لان (مارتي) (قصير القامة) وانطوائي فانه يحجم عن الزواج معتقداً ان الفتيات لايملن اليه وتكشف التعقيدات خواء حياته الحاضرة . يدفعه صديقه (آنجي) لكي يدعو فتاة التقوا بها في صالة السينما . مما يدعوه الى اتخاذ قرار لدعوتها ثم بعد حين يغير رأيه متخذاً قراراً معاكساً ثم يعدل عن هذا القرار ويدعوها فيلتقيان فتصدمه الفتاة برفض العلاقة به ويرتجف فزعاً لهذا الرفض وفي لحظة خروجه من الحانة يسأله عاملها : (متى ستتزوج) ؟

وتظهر لنا بعد ذلك حبكة ثانوية حيث تظهر عمة (مارتي) التي استمرت بالعيش مع ابنها في بيته بعد زواجه وتسوء العلاقة بين الام وزوجة الابن رغم محاولة الزوجة ايجاد طريقة لارضاء والدة زوجها. وتقوى هذه الحبكة الثانوية موضوع الدراما الرئيسي والذي يركز على تعاسة الشخص غير المطلوب للزواج. وثانياً تقوم بتشديد مشكلة (مارتي) باتخاذ قرار عن حالة العزوبية التي يقضيها. وذلك باظهار ان الزواج لايخلو من المشاكل. وتظهر مشكلة جديدة عندما تجبره امه ضد رغبته بان يذهب الى صالة رقص بأمل العثور على فتاة مليحة وعندما يذهب الى الصالة ويطلب من احدى الفتيات ان تراقصه تواجهه بالرفض مدعية انها غير تواقة للرقص في تلك اللحظة، في حين تقبل دعوة رجل آخر. وهنا تاتي نقطة التحول حين تلمح هناك فتاة تكاد تشبهه نوعاً ما حيث تبدو وحيدة وغير مطلوبة. وعندما يدعوها (مارتي) للرقص تنفجر باكية بين ذراعيه لان رجلاً آخر قد رفضها ثم تراقص مارتي وهنا لابد ان يتخذ قراراً نحو هذه الفتاة وتبدو المشكلة على وشك الحل حيث ستوفر له هذه الفتاة فرصة للتخلص من فراغ حياته وعزوبته اذا ما توثقت العلاقة بينهخما غير ان تعقيدات اخرى تظهر لتؤخر الحل وذلك عندما تقف امه موقفاً سلبياً من الفتاة في الوقت الذي كانت هي في اشد الشوق لزواجه وكانت حجة الام برفض الفتاة كونها تكبره عمراً واخلاقياتها موضع شك وكونها ليست ايطالية الاصل - وعائلة مارتي ايطالية - وكان موقف الام هذا متأثراً بتجربة اخته عندما زوجت ابنها قبل ذلك. وهنا تظهر حبكة ثانوية لتقوي حبكة الفعل الرئيسي.

٣- **الازمة الختامية / الذروة** : كان موقف اصدقاء (مارتي) من الفتاة اكثر سلبية من موقف امه حينما يدفعونه الى الغاء موعد له مع الفتاة والذهاب معهم لقضاء ليلة ساهرة وهنا يقع (مارتي) في حيرة هل يدير ظهره للفتاة ويقضي بقية حياته عازباً ام يرفض دعوتهم ويطور علاقته بالفتاة ؟ وكان عليه ان يتخذ القرار الاخير فنراه يتجه الى كابينة التلفون ويدير القرص طالباً اياها.

٤- **الحل** : تنتهي المسرحية بهذه الذروة ومن غير حاجة الى توضيح الحل والاخبار عما اذا كان (مارتي) سينجح في الحصول على الفتاة ام لا. وفيما اذا كان سيتزوجها ام لا. ا يمكن للجمهور ان يخمن ذلك بنفسه. ويختم المؤلف الدراما بايمائة دالة عندما يخرج (مارتي)من الكابينة ويسأل صديقه (آنجي) هذا السؤآل "متى ستتزوج انت يا آنجي" ؟

---

* ترجم الملخص من قبل الباحث عن WILLIS

تلخيص الحبكة ونتائجها

١- عزوبية مارتي مردها شعوره بالنقص لعدم جاذبيته للنساء.
٢- رفض (مارتي) اقتراح آلجي دعوة الفتاة التي صادفاها في دار السينما. اثارة لشعوره بالنقص وباليأس - الوحدة .
٣- يوافق (مارتي) على اقتراح صديقه ولكن الفتاة ترفض - الرفض.
٤- يذهب الى صالة الرقص بناءً على تحفيز امه - يتوقع الرفض.
٥- يطلب مارتي من فتاة ان تراقصه وترفض الرقص ثانية.
٦- يطلب من فتاة اخرى ان تراقصه. تقبل دعوته ويتبع ذلك سلسلة من القرارت تحركه باتجاه علاقة عميقة وذات معنى مع الفتاة التي قبلت دعوته.
٧- تصل الازمة الى ذروتها حينما يقع (مارتي) بين امرين دعوة الفتاة للقاء مرة اخرى ومعارضة امه واصدقائه.
٨- يقرر دعوة الفتاة ويفعل.

تغطي النقطة الاولى اعلاه الموقف التمهيدي للدراما وتصف النقاط الخمس التالية التعقيدات التي تسبب ظهور الفعل وتناميه باتجاه الذروة وتفصل النقطة الثانية الازمة الختامية القرارات النهائية للشخصية. اما الحل كما لاحظنا فمتروك لمخيلة المستمع.

النتائج

نخرج من التحليل السابق بالنتائج التالية :
١- شخصيات الدراما تعاطفية ويمكن تصديقها.
٢- الحوار متسلسل بشكل موثوق ومتماسك.
٣- الموضوع يتطور بقوة وغنى.
٤- الحبكة تتطور بالاتجاه الصحيح والمؤكد من المشهد الافتتاحي وحتى المشهد الختامي.
٥- الشخصية الرئيسة تتردد في قراراتها .

النموذج الثاني - دراما تركز على الهدف (الشفقة لله) لدون برنكلي

١- الموقف الافتتاحي : يهرب (الدكتور ريشارد كمبل) وهو طبيب اطفال في عربة القطار للتخلص من حكم عليه بالاعدام ظلماً حيث اتهم بقتل زوجته وبعكس (مارتي) فهو لايقف حائراً لمعرفة هدفه فالهدف واضح وهو تفادي القاء القبض عليه او تأجيل القبض عليه الى ان يظهر القاتل الحقيق. وفي صراعه للوصول الى هدفه لابد ان يتخذ

* ترجم الملخص من قبل الباحث عن WILLIS وقدمت التمثيلية بعنوان (الهارب)

قرارات ولكن جهوده اليائسة لاتوصله الى هدفه .

وفي الموقف الافتتاحي يكتشف (كمبل) من تقارير المختبر بان هناك مريضاً في المستشفى الذي عمل فيه باسم مستعار يعرف الحقيقة. وفي مشهد موازي يعلم المريض من (فيكتور ليونتي) من اطباء ان حياته سوف لاتدوم اكثر من ستة اشهر وان طبيعة مرضه تجعله يعيش الفترة حياة اعتيادية نسبية ويقرر المريض عدم اخبار زوجته (آن) بالامر لانها سبق وان عانت من موت ابنتها (جيني) بسبب علة في قلبها .

٢- **التعقيدات** : تلتقي (آن) بالدكتور (كامبل) وهي في طريقها الى غرفة زوجها . وكان كمبل الدكتور طبيباً لهم خلال فترة عرض ابنتها الميتة وباعتقاد ان زوجها قد رأى (كمبل) ايضاً تخبره بذلك. في حين ان المريض (ليونتي) لم يمكن قد رأى الدكتور كمبل بعد. وكانت نتيجته ان تعبر (آن) عن اسفها لتسرعها في الحكم على الدكتور حيث ان من الواضح بان عداء زوجها تجاه الدكتور لم يتضائل فهو يلوم الدكتور لتمتعه باجازة في وقت عصيب من اوقات عرض ابنتهما ويتفق مع حكم المحكمة بان الدكتور قتل زوجته وكان اول عمل ينوي القيام به هو اخبار الشرطة عن الاماكن التي يتواجد فيها الدكتور. وبدافع ما. تحاول (آن) القيام بتحذير الدكتور لاعتقادها انه برئ من قتل زوجته وانه غير مسؤول عن موت ابنتهما (جيني). وبعد لحظات تأخذه بسيارتها بعيداً عن المستشفى حينما ظهر رجال الشرطة امامهما. وفي السيارة تتحدث آن لكمبل ومن حديثها نكتشف ان الابنة (جيني) قد توفيت لان اباها رفض الموافقة على اجراء عملية فتح القلب لها. وتقول آن للدكتور " بدلاً من ان يلومك على موتها لابد ان يلوم نفسه " ويقول لها الدكتور انه لم يكن باجازة حينما كانت تعاني الابنة من جلطة قلبية بل كان ذاهباً الى نيويورك للاتصال باحد الاختصاصيين بشأنها. ويصل رجال الشرطة في اللحظة التي يخرج فيها (كمبل) من السيارة. وفزعت (آن) عندما اطلقوا عليه الرصاص.

وفي مشهد لاحق، تخبر (آن) زوجها عما حدث وتكشف ما عرفته عن اجازة (كمبل) حيث تأكدت من انه ذهب الى نيويورك بعدما اتصلت تلفونياً بالاخصائي. وفي المستشفى حيث كان يعالج (كمبل) جرحاً في كتفه. ينضم (ليونتي) الى حشد يحيط بضابط البوليس ثم يدلف بعيداً عنهم بهدوء مظهراً تأنيب الضمير لما حدث.

وفي المستشفى حيث يعرف (كمبل) ان لديه فرصة للهرب من غرفة الاشعة افضل مما لو فعل من غرفة نومه، يصطدم بان الاطباء لم يطلبوا اخذ اشعة له. وبالمقابل يدخل (ليونتي) مركز الشرطة ليعترف بانه هو القاتل الحقيقي لزوجة كمبل.

وتخبر (آن) الشرطة بان زوجها لايمكن ان يكون قاتلاً لزوجة كمبل لانه كان معها مساء

الجريمة ولكن حقيقة كون (ليونتي) يعرف كل التفاصيل عن القتل يجعل ادعاءها مشكوك فيه. ويترك (كمبل) في غرفته بالمستشفى لوحده لفترة فيقوم بفتح جرح كتفه على امل الذهاب الى غرفة الاشعة وتنجح المحاولة ويخبر (كمبل) بعد ذلك بان (ليونتي) قد اعترف بقتل زوجة كمبل ولكن ضابط الشرطة مازال يشكك باعترافه.

تتحدث (آن) مع (كمبل) عن اعتراف زوجها. ويدرك (كمبل) بانها لاتعلم شيئاً عن طبيعة مرض زوجها والان وقد تسلحت بالحقيقة، تقوم (آن) باقناع زوجها بانه كان مخطئاً واحمقاً عندما يبدد البقية الباقية من حياته. ويقوم (ليونتي) باخبار الشرطة بان اعترافه كان زائفاً. وفي هذه الاثناء يؤخذ كمبل الى غرفة الاشعة ويستغل فرصة انشغال العامل والعاملة في مغازلة.

٣- **الازمة الختامية** : يقوم (كمبل) بضرب العامل ارضاً ويحجز العاملة باحدى الخزانات ثم يرتدي ملابس العامل ويخدع حارس الباب ويخرج خارج المستشفى ويتسلل الى شاحنة ملابس الغسيل كانت تقف هناك وعندما ياتي رجال الشرطة ويسألون السائق فيما اذا شاهد احداً يخرج من المستشفى قال لهم انه لم يشاهد احداً فيتركونه لينطلق بشاحنته.

٤- **الحل** : في الختام . يشكر كل من (آن) و (ليونتي) ضابط الشرطة لانه سمح لهما رؤية (كمبل) ويقول (ليونتي) لو القي القبض عليه فسوف يدفع كل مصاريفه. " ساخبره بذلك عندما اجده " ولكن ضابط الشرطة يقول له " لقد هرب كمبل من شاحنة ملابس الغسيل عندما كان السائق يسلم شحنة من شحناته واتجه نحو قطار آت من بعيد.

تلخيص للحبكة ونتائجها

١- يكتشف (كمبل) بان (ليونتي) ، الرجل الذي يعرف هويته الحقيقية هو نزيل المستشفى - موقف غير مشجع.

٢- ترى (آن) الدكتور (كمبل) في المستشفى وتميزه - موقف غير مشجع.

٣- تخبر (آن) زوجها بانها رأت (كمبل) - موقف غير مشجع.

٤- يخبر (ليونتي) الشرطة عن الاماكن التي يرتادها (كمبل) - موقف غير مشجع.

٥- تحذر (آن) الدكتور (كمبل) من فعل زوجها - موقف مشجع.

٦- يهرب (كمبل) من المستشفى وتأخذه (آن) بسيارتها - موقف مشجع.

٧- ينظم رجال الشرطة شبكة تحري حول المنطقة - موقف غير مشجع.

٨- حالما يخرج (كمبل) من سيارة (آن) يطلق عليه الشرطة الرصاص - موقف غير

مشجع.

٩- يكتشف (ليونتي) ان (كمبل) لم يكن باجازة خلال الفترة الخطرة من مرض ابنته بل كان يبحث عن مساعدة من احد الاختصاصيين - موقف مشجع.

١٠- يظهر (ليونتي) شيئاً من تأنيب الضمير - موقف مشجع.

١١- يعلم ضابط الشرطة بامر القاء القبض على (كمبل) - موقف غير مشجع.

١٢- يكتشف (كمبل) ان الاطباء لم يطلبوا ذهابه الى غرفة الاشعة - موقف غير مشجع.

١٣- يعترف (ليونتي) بانه قتل زوجة (كمبل) - موقف مشجع.

١٤- تخبر (آن) الشرطة بان زوجها كان معها مساء الحادث - موقف غير مشجع.

١٥- يرد عليها ضابط الشرطة بان زوجها يعرف كل تفاصيل حادثة القتل - موقف مشجع.

١٦- يستغل (كمبل) فتح جرحه لكي يحصل على فرصة الذهاب الى غرفة الاشعة - موقف مشجع.

١٧- يتملص (ليونتي) من الشرك الذي نصبه ضابط الشرطة من خلال التحقيق معه ويكشف عن معرفته بالجريمة - موقف مشجع.

١٨- يأمر الاطباء باخذ اشعة لجرح (كمبل) - موقف مشجع.

١٩- يخبر ضابط الشرطة (كمبل) بانه لايعتقد ان اعتراف (ليونتي) حقيقياً - موقف غير مشجع.

٢٠- يسحب (ليونتي) اعترافه - موقف غير مشجع.

٢١- يهرب (كمبل) من غرفة الاشعة - موقف مشجع.

٢٢٠- يجد (كمبل) له مخبئاً في شاحنة ملابس الغسيل - موقف مشجع.

٢٣- يتوقف سائق الشاحنة عن السير حينما يظهر رجال الشرطة - موقف غير مشجع.

٢٤- تتحرك الشاحنة من غير ان يعرف السائق ان (كمبل) في داخلها.

٢٥- يعلم ضابط الشرطة ان (كمبل) استطاع الهرب - موقف مشجع.

النتائـــــــــــج

من ذلك التلخيص يمكن ان نخرج بالنتائج التالية :

١- يعطي للتشخيص ولتطور الموضوع تأكيداً اقل مما يعطى للعناصر الاخرى. بعكس ما حدث في الدراما السابقة (مارتي).

٢- الشخصيات غير تعاطفية وانما تبغي الوصول الى الهدف فقط.

٣- الحوار هو الاخر متسلسل وفق السبب النتيجة.

٤- تتباين المواقف بين مشجعة واخرى غير مشجعة.

٥- الموضوع يتطور باتجاه الهدف.

٦- الحبكة تتطور بقوة اضعف مما في النوع السابق.

٧- يركز الانتباه على الفعل بالدرجة الاولى.

٨- مجهودات التشخيص تبذل على الشخصية الرئيسة بالدرجة الاساس.

٩- تختلف التعقيدات في هذا النموذج عنها في النموذج السابق ففي الثاني يخلق المؤلف سلسلة من المواقف التي تجبر البطل على اتخاذ القرارات عن القيمة الاساسية للحياة اما في النموذج الاول فان التعقيدات تشمل على تحولات في الموقف الذي يؤثر في صراع البطل بالتشجيع ام بعدمه للحصول على حريته.

١٠- الشخصية لاتتردد في قراراتها.

الاستنتاجـــــــــات

١- لابد ان تقترب لغة الحوار في الدراما الاذاعية من اللغة التي يستخدمها الناس عادة.

٢- لابد ان تحتوي الدراما الاذاعية على نوع من الصراع سواء كان بسيطاً بين اناس طيبين و مركباً كما لو كان صراعاً بين الانسان ونفسه والطبيعة او بين نفسه والمجتمع.

٣- من المفضل ان تحتوي الدراما الاذعية حبكة واحدة قوية تشمل الصراع المتصاعد وفق تسلسل الاحداث بطريقة تقنع المستمع وتشوقه.

٤- في حالة كتابة الدراما الاذاعية بشكل مسلسل فينبغي ان تقود نهاية الحلقة الاولى الى بداية الحلقة الثانية وهكذا .. اي ان تظهر نتائج كل حلقة في الحلقة التالية.

٥- لابد ان يكون الحوار في الدراما الاذاعية موجباً مجسداً الافعال والاماكن والازمنة والاجواء المختلفة والصور المتنوعة.

٦- لابد ان تصل الافكار في الدراما الاذاعية بسرعة وباختصار وباقناع.

٧- يجب ان تتميز كتابة الدراما الاذاعية بالوضوح وبالحيوية والتنوع.

٨- لابد ان يوحي الحوار في الدراما الاذاعية لعينات الشخصيات وابعادها المختلفة وخصائصها.

التوصيـــــات

١- يوصي الباحث كتاب الدراما الاذاعية بدراسة العناصر الدرامية في مجال المسرح لكي يكونوا خبرةً والماماً كافياً لتقنيات الكتابة.

٢- يوصي الباحث لكتاب الدراما الاذاعية بالرجوع الى النصوص المسرحية العالمية المختلفة للاطلاع على اساليب الكتابة وعلى المواضيع المختلفة التي تتناولها.

المقترحـــــات

١- يقترح الباحث القيام بدراسة مستقبلية حول العناصر الدرامية الاخرى في الدراما الاذاعية يميز الحبكة.

٢- يقترح الباحث القيام بدراسة مستقبلية حول طبيعة الحبكة في الدراما الاذاعية خلال الفترات السابقة في الاذاعات العراقية.

المصادر والمراجع

١- آرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، (القاهرة، مكتبة الانجلو، مصرية ، ١٩٧٧).

٢- اليسوعي، الاب لويس معلوف، المنجد، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٥٦).

٣- ايجري، لايوس، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، (القاهرة، مكتبة الانجلو، مصرية ، ب.ت).

٤- شكسبير، وليم، هاملت، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا).

٥- كينسجون، والتر، ك، واخرون، ترجمة نبيل بدر، الاذعة بالراديو والتلفزيون، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، ب.ت)

٦- ماركر، ملتون، ترجمة ثريا مدور المسرحية، كيف ندرسها ونتذوقها، (بيروت، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٥).

٧- ميليت، فريد، وجالد ايدس فنيسكي، ترجمة صدقي خطاب، فن المسرحية، (بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٦).

٨- ليور، ميشال، فن الدراما، ترجمة احمد بهجت قداحة، (بيروت، منشورات عويدات، ١٩٦٥).

٩- هيليارد، روبرت، ل، الكتابة للتلفزيون والراديو، ترجمة : عبد الفتاح سراع، مجلة الفن الاذعي، عدد ٤٢ لسنة ١٩٦٨، القاهرة، اذاعة الجمهورية العربية المتحدة.

10- WILLIS, EDGAR 40,WRITING TELEVISION AND RADIO PROGRAMS (NEWYORK,HOLT,RINEHART AND WINSTON,INC.,1967).

ثورة العشرين في الادب المسرحي العراقي

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

الخلاصة :

يتناول البحث اثر ثورة العشرين في الادب المسرحي العراقي عبر تحليل النصوص المسرحية العراقية التي ظهرت في الثلاثينات والسبعينات والثمانينات والكشف عن مديات استثمارها واستيعابها للحدث التأريخي والوقائع والوثائق المتصلة بالثورة فضلاً عن دراسة البناء الفني لهذه النصوص والوقوف على مستوياتها الاسلوبية والفنية والتوغل في توجهاتها المضمونية بحسب الزاوية التي اختارها كاتب النص في تناول الثورة وبالتالي مقارنة النصوص مع بعضها وتشخيص مجمل السلبيات والايجابيات في كل نص مسرحي وبيان عناصر استجاباته في تجسيد بطولات العراقيين عام ١٩٢٠ في تصديهم البطولي للاحتلال الانكليزي والغزاة الاجانب .

تاريخ تقديم البحث ١٢/٤/١٩٩٥
تاريخ قبول النشر ١٨/٥/١٩٩٥

مشكلة البحث والحاجة اليه :

ابتلى العراقيون عبر قرون عديدة من تاريخهم القديم والحديث بغزوات الطامعين في ارضهم وخيراتهم والحاقدين على نهضتهم من فرس واغريق وتتر وترك، وعندما قامت الحرب العالمية الاولى اصبح العراق ميداناً للتطاحن بين الانكليز والعثمانيين لفترة سنوات عسيرة انتهت باندحار الجيش العثماني واحتلال الجنرال (مود) مدينة بغداد فجر الحادي عشر من اذار عام ١٩١٧.

لقد لجأ الانكليز الى المكر والخداع للتستر على نواياهم الدفينة المعبرة عن مصالحهم في المنطقة ويأتي منشور «مود» الموجه الي العراقيين بعد ثمانية ايام من السيطرة على بغداد خير دليل على الاساليب الملتوية للبريطانيين حيث اكد بأن (الجيش الانكليزي دخل العراق محرراً لا فاتحاً).. بيد ان هذا الادعاء لم يؤثر على عزائم ابناء العراق التواقين الى الاستقلال والحرية وعلى نحو خاص بعد ان مارست قوات الاحتلال كل صنوف الاهانات وهدر الكرامات وسلب الثروات واثارة الفتن.

وجاءت قرارات (سان ريمو) في ٢٥ نيسان ١٩٢٠ والتي اوصت بوضع العراق تحت الانتداب البريطاني كسبب مباشر لقيام ثورة العشرين اذ كانت بمثابة الحافز والعامل الاكثر اثارة لبدء الكفاح المسلح والذي بلغ اوجه بانفجار الثورة المسلحة في الثلاثين من حزيران عام ١٩٢٠ وخلال خمسة اشهر حقق الثوار باسلحتهم البسيطة وايمانهم الراسخ بقضيتهم نجاحات عسكرية مذهلة وبطولات نادرة، وحين اجهضت الثورة في العشرين من تشرين الثاني من العام نفسه اضطر الانكليز الى مراجعة اساليبهم القديمة بانتهاج سياسة جديدة وذلك لان الثورة التي عمت المدن العراقية كثورة شعبية واسعة اوجدت مقاييس مختلفة اثرت كثيراً على تطورات الوضع السياسي في العراق، وفي ضوء المتغيرات السريعة هذه حاولت بريطانيا اتباع صيغ النفوذ والهيمنة كبديل للاحتلال المباشر وقد استمرت هذه السياسة لسنوات طويلة حتى توفرت الظروف لبدء مرحلة جديدة حقق العراق فيها استقلاله السياسي والاقتصادي باختياره الطريق الوطني في البناء والتقدم.

لقد رافقت ثورة العشرين انواع شتى من وسائل التعبير كالاهازيج والخطب والقصائد والمراسلات التي خضعت فيما بعد للبحث والدراسة من قبل عدد من الباحثين الى جانب دراسة القصائد والاهازيج التي ظهرت في مراحل لاحقة واستعارت في جوهرها اجواء الثورة وتفاصيل احداثها كدرس تاريخي بليغ واذا كانت تلك الالوان من وسائل التعبير سائدة في الفترة التي استغرقتها الثورة فاننا نلاحظ غياب النص الدرامي كنتيجة حتمية تتصل باستحالة الاستجابة الفورية من قبل كتاب الدراما (هذا في حالة الافتراض بوجود

كاتب مسرحي وقتذاك) للانفعال باحداث الثورة خلال حوالي نصف عام من الاحتدام. ولهذا فان اية مسرحية (تستثمر الثورة) لم تبرز في عقد العشرينات. إلا انه وبمرور مايقارب العشرين عاماً على الثورة صدرت اول مسرحية عراقية اتخذت من ثورة العشرين مضموناً لها.. ثم توالت عقود الزمن اكثر من ثلاثين عاماً اخرى وبحلول السبعينات امتد اثر الثورة الى نصين مسرحيين وفي الثمانينات الى ثلاثة نصوص مسرحية.

وبتوافر هذا الكم من النصوص تنبع الحاجة الي البحث في ثناياها والغوص في مكوناتها الفكرية والاسلوبية باعتبار ان هذه الافكار والاساليب في نواحى توافقها او تعارضها مع متطلبات الدراما وتوهاتها الاجتماعية تعد مشكلة بارزة في رصيد ما عانت منه الدراما العراقية من مشكلات اساسية بالاضافة الى ما تحتله ثورة العشرين من مكانة مرموقة في التراث الوطني وبروز ضرورات تقويم النتاج الابداعي المسرحي المستلهم لصفحات موثرة في مسيرة العراق المعاصر.

أهمية البحث:

ترتكز اهمية البحث في كونه يتوغل في دراسة أثر ثورة العشرين في الادب المسرحي العراقي وبيان الحاجات التاريخية لتوظيف وقائع الثورة في الاستثمارات الدرامية ضمن الاطار العام الذي يجعل المسرح مرآة خلاقة للتحولات من خلال بؤر التفاعل بين الادب وحركة التاريخ والمجتمع وصولاً الى مايمكن ان يوفره البحث من اسس مصدرية تساعد الباحثين والمتابعين في التعرف على حجم انعكاسات الحدث التاريخي (ثورة العشرين) في النصوص المسرحية العراقية.

اهداف البحث:

يهدف البحث الى:

أولاً: الكشف عن النصوص العراقية المستوحاة من ثورة العشرين في مراحل مختلفة.

ثانياً: تحليل النصوص والوقوف عند النواحي الفكرية والفنية فيها.

ثالثاً: مقارنة النصوص مع بعضها لاظهار اوجه التشابه والاختلاف فيما بينها في جوانب المضامين والاساليب.

منهج البحث:

يعتمد البحث المنهج التاريخي التحليلي في التعامل مع النصوص التي تشكل بنيته العامة وسياقاته.

حدود البحث:

تنحصر حدود البحث في العقود الزمنية التي ظهرت فيها نصوص عراقية استثمرت ثورة العشرين موضوعاً درامياً.

الدراسات السابقة:

اولاً: لاتوجد دراسات سابقة في مجال أثر ثورة العشرين في الادب المسرحي العراقي.

ثانياً: ظهرت بعض الدراسات التي تناولت أثر ثورة العشرين في الشعر العراقي (القصائد والاهازيج حصراً) ومن ابرزها:

١- ثورة العشرين في الشعر العراقي للاستاذ ابراهيم الوائلي.

٢- شعراء الثورة العراقية للسيد خضر العباسي.

٣- الشعر العراقي الحديث واثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه للدكتور يوسف عز الدين.

٤- شاعرات في ثورة العشرين للسيد علي الخاقاني.

المبحث الاول: مرحلة الثلاثينات

«ثورة العراق الكبرى» اول مسرحية عن ثورة العشرين

في اواخر الثلاثينات وبعد شيوع مسرحيات احمد شوقي الشعرية وتأثيرها على الادباء العراقيين بادر بعضهم الى محاكاة اسلوبها فظهرت عام ١٩٣٨ اول مسرحية عن ثورة العشرين هي مسرحية «ثورة العراق الكبرى» لعبد الحميد الراضي وتتألف المسرحية من ثلاثة ادوار (فصول) يشتمل الدور الاول منها على ثمانية عشر مشهداً ويشتمل الدور الثاني على ثلاثة واربعين مشهداً. اما الدور الثالث فيشتمل على خمسة مشاهد فقط... لقد اهتم الدور الاول بالاحداث المتعلقة بمقاومة الانكليز في الموصل وسنجار بقيادة جميل المدفعي وتفجير الخامية الانكليزية في تلعفر ولجوء الانكليز الى طرح الاستفتاء والموقف

الحاسم للشخصيات العراقية في الاتفاق على طلب الاستقلال الكامل ورفض الوصاية البريطانية. كما يعرض الدور الاول التجمعات والتحشدات في الجوامع والمساجد لادانة قرارات (سان ريمو) ومجابهة الانكليز للمظاهرات بقسوة والمفاوضة بين المندوبين العراقيين والكولونيل (بلفور) الحاكم العسكري لمدينة بغداد وكذلك مقابلة مندوب الثورة للاميرين (علي وعبد الله) في الحجاز والحوار مع (الشريف حسين) في مكة... اما الدور الثاني فيعرض كيفية تحرير (شعلان ابو الجون) بعد اعتقاله من قبل حاكم مدينة الرميثة الكابتن (هيات) وماتبع ذلك من تدمير للسكة الحديد من قبل الثوار ومحاولة الانكليز قمع الثورة في مناطق الديوانية وما جاورها بتوجيه قوات كبيرة بقيادة (براك وهيات وماريوت ومفين وكونتغام) وتوسع الثورة بعد هجوم القبائل على الحاميات الانكليزية في منطقة الفرات الاوسط وامتدادها الى قضاء (ديلتاوه) وحوض ديالى ومقتل الكولونيل (لچمن) على يد الشيخ ضاري ومقاومة العشائر للانكليز في مناطق الدليم... ويختص الدور الثالث بتصوير الاحتفال بقدوم (السير برسي كوكس)، واستقباله من قبل زعماء الشعب (كما يسميهم النص) وفي مقدمتهم الشاعر جميل صدقي الزهاوي ومن ثم تشكيل الحكومة العراقية وانعقاد مؤتمر القاهرة الخاص بالعراق بحضور كل من ونستون تشرشل والكولونيل لورانس والسير برسي كوكس والمس بيل من الجانب البريطاني وجعفر العسكري وساسون حسقيل من العراقيين وختاماً مشهد تتويج الملك فيصل الاول.

تحليل النص:

ان مسرحية «ثورة العراق الكبرى» تمتلك صفة الريادة في تناولها لثورة العشرين إلا انها وبالرغم من ايجابياتها الكثيرة في تسليط الضوء على احداث الثورة وباسلوب وثائقي وقعت في اخطاء فكرية وتاريخية من ابرزها:

أولاً- في الدور الاول (من المشهد الثاني وحتى المشهد السادس) بالغ المؤلف في تضخيم دور جميل المدفعي في الثورة في مناطق سنجار والموصل وتلعفر وجعل الاحداث في هذه المناطق بداية حقيقة للثورة في حين ان كافة المصادر التاريخية الخاصة بثورة العشرين تتفق على ان يوم الثلاثين من حزيران عام ١٩٢٠ هو اليوم الاول للثورة وذلك يرتكز على مسألة جوهرية وهي ان حادث الرميثة (تحرير الشيخ شعلان ابو

الجون رئيس قبائل بني حجيم) ومهاجمة قبيلة (بنو حجيم) للسراي الانكليزي والفتك بالجنود الانكليز هو اعلان جماهيري بقيام الثورة (فكانت الطلقة التي رماها بنو حجيم الشرارة الاولى للثورة العراقية الكبرى)[١] لذا كان على المؤلف الانتباه الى ذلك في سياق تنظيم المشاهد وفقاً لتسلسل الاحداث.

ثانياً- في الدور الثالث (المشهد الثالث) ابرزت المسرحية دور (ساسون حسقيل) في مؤتمر القاهرة وبالرغم من ان معلومة حضور حسقيل في المؤتمر معلومة صحيحة تاريخياً إلا ان التأكيد على دور ساسون حسقيل في مسرحية عن ثورة العشرين يتعارض وحقائق اخرى منها ان وجوده في المفاوضات مع الانكليز لم يكن معبراً عن الشعب العراقي بقدر تعبيره عن رغبات الجانب البريطاني في زج اليهود في قضايا العراق المصيرية مع العلم ان موقفهم من قضية الاستقلال كان موقفاً مناوئاً وقد انكشف ذلك في ردهم على الاستفتاء الذي توجه به المحتلون الانكليز في الثاني والعشرين من كانون الثاني ١٩١٩ وزيفوا نتائجه ففي الوقت الذي اجمع فيه الشعب على طلب الاستقلال (وقع اليهود على عريضة منفصلة طلبوا فيها الادارة البريطانية)[٢]. ويفسر ذلك فيما بعد احتلال ساسون حسقيل (حقيبة وزارة المالية في خمس وزارات بعد تأسيس الحكم الوطني وكان اخر هذه الوزارات الوزارة التي منحت امتيازات النفط لبريطانيا من خلال المعاهدات الجائرة)[٣] وتواصل نفوذه وامثاله (بدعم من الانكليز) في السياسة العراقية واشتداد دور اليهود في التخريب وعلى نحو خاص في فترة الثلاثينات. اي في الفترة التي انجز فيها المؤلف نصه المسرحي.

ثالثاً- في الدور الثالث (المشهد الاول) ثبت المؤلف في النص جزءاً من قصيدة القاها الشاعر جميل صدقي الزهاوي ترحيباً بالسير برسي كوكس (نائب ملك بريطانيا في العراق) بعد ان اجهضت ثورة العشرين بقوة السلاح الانكليزي واستشهاد عدد هائل من الثوار العراقيين. والابيات هي:

عد للعراق واصلح منه ما فسدا وابثث به العدل وامنح اهله الرغدا

الشعب فيه عليك اليوم معتمد فيما يكون كما كان معتمدا (٤)

ويذكر ان هذا الموقف الغريب وغير المتوقع من الشاعر الزهاوي قد بعث الاشمئزاز في نفوس العراقيين لكن المسرحية اختارته وجعلت منه موقفاً وطنياً وكأن ذلك وغيره من المواقف يمثل رأي الجماهير العراقية في اللجوء ليخلصوا العراق من عبث وفوضى الثوار الرافضين للهيمنة البريطانية.

رابعاً- عرضت المسرحية الاوضاع خلال ثورة العشرين بأعتبار ان الجميع من رجال دين وسياسة ورؤساء قبائل وافراد كانوا على مستوى واحد في تأييدهم للثورة في حين ان المصادر التاريخية الخاصة بوقائع ووثائق الثورة تشير الى العديد من الحالات التي كان فيها بعض هؤلاء يقفون موقفاً معادياً ويلوذون بالانكليز فقد برزت في النجف خلال الثورة وعلى سبيل المثال لا الحصر مجموعة (علماء الاوفيس وهم مجموعة من المعممين الفارغين علمياً والذين سخرتهم سلطات الاحتلال بواسطة الاموال لخدمتها وتأييد قضاياها)(٥). وبهذه الوسائل نلاحظ ان (الحكومة البريطانية اصطنعت في العراق رجالاً معلومين من طبقات مختلفة فيهم المتزي بزي رجال الدين وفيهم من يتعاطى التجارة واخر ممن يتظاهر بالوجاهة والزعامة لايهام الرأي العام في خارج العراق وداخله بأن السلطة البريطانية المحتلة متمتعة بثقة العراقيين وحائزة على رضاهم)(٦).

خامساً- في الدور الثالث (المشهد الثالث) من المسرحية يصور النص مؤتمر القاهرة بجعل الشخصيات الانكليزية في المؤتمر تتفوه بحوار لا يتلائم مع مواقفها الحقيقة ازاء القضية العراقية اذ يظهرها وكأنها اكثر حماساً لمنح الاستقلال للعراق من العراقيين انفسهم... ولو ابقينا على الحوار مجرداً (دون ربطه بالشخصيات) لتصورنا انه حوار لايمكن ان يصدر إلا على لسان ثائر عراقي من قادة الثورة كقول:

السير برسي كوكس:

[شعب يلذ اليه في طلب العلا مماته
سئم الحياة على الخضوع فلا تطيب حياته] (٧)

أو قول:

لورانس:

[ابن العروبة والتحرر والطموح صفاته] (٨)

أو قول:

المس بيل:

طال المطال بوعده فتوقدت ثوراته
فمن تراه من التحرر تنقضي حاجاته
فليمنح استقلاله مرفوعة راياته (٩)

في ضوء تحليلنا للنص نخلص الى القول والاعتقاد بأن مسرحية «ثورة العراق الكبرى» كان يمكن ان تحافظ على مصداقيتها لو تجنبت الاخطاء التي اشرنا اليها ولربما كانت هذه الاخطاء سبباً في عزوف المخرجين عن فكرة تقديمها على خشبة المسرح طوال عقود عديدة بالرغم من كونها مسرحية ريادية في مجال موضوعها وفي مجال المسرح الشعري العراقي بشكل عام.

المبحث الثاني : مرحلة السبعينات

امدت مرحلة السبعينات الكتاب المسرحيين العراقيين بفرص تنمية قدراتهم ومهاراتهم الابداعية وتطوير اساليبهم في كتابة النصوص الدرامية بالاضافة الى اتساع آفاق الموضوعات القابلة للاستثمار درامياً والمتصلة بتاريخ العراق في قديم وحديث ومن الطبيعي هنا ان تستحوذ على البعض منها موضوعة التراث الكفاحي للشعب العراقي في الماضي وما آل اليه هذا الكفاح من نتائج في حاضره الجديد.. وعلى هذا الصعيد احتلت ثورة العشرين حيزاً اساسياً في نصين مسرحيين ظهراً في اوائل السبعينات وهما نص مسرحية «الخرابة» ليوسف العاني ونص مسرحية « آي. بي. سي » لمعاذ يوسف وفي بحثنا هذا الحيز نتوقف اولاً عند مسرحية:

الخـرابـة:

تلاحم مسرحية الخرابة بين نضال الشعب العراقي في تاريخه الحديث والنضال القومي على مستوى القضية الفلسطينة والنضال العالمي (وتتداخل اللوحات النضالية على هذه المستويات الثلاث مع بعضها البعض لتؤكد ان الكفاح ضد الامبريالية والعنصرية يجمع المناضلين في خندق واحد ويقف المعادون للشعوب في الخندق المقابل)(١٠) ولتعميق الصورة على المستوى الاول (النضال الوطني) لجأ العاني الى استعراض عام لبطولات العراقيين في ازمان مختلفة وتوقف عند الشرارة الاولى التي مهدت لثورة العشرين ونعني بها «انتفاضة النجف» التي اسفرت عن قتل الكابتن (مارشال) الحاكم العسكري للمدينة على (يد الحاج نجم البقال واصحابه خلال هجومهم في ليلة التاسع عشر من آذار عام ١٩١٨ على دار الحكومة واحتلالهم لمقر الحاكم الانكليزي)(١١) وعلى أثر هذا الحادث

حاصرت القوات الانكليزية النجف لمدة خمسة واربعين يوماً تفشت خلالها الامراض والمجاعة والعطش وانتهى الحصار بدخول الانكليز المدينة بمساعدة جواسيسهم وازلامهم (فتم القاء القبض اولاً على جبر الحداد ابن اخت الحاج نجم ويقال انهم وعدوه باطلاق سراحه ان هو ارشدهم الى مكان خاله فارشدهم الى الموضع الذي استتر فيه في شق (حي) المشراق في المدينة فدخلوا عليه مع جماعة من الموالين لهم من النجفيين فلما رآهم حاول مناجزتهم لكنهم تغلبوا عليه وامسكوه وضربوه حتى ادموه وشجوه، وما ان ذاع خبر امساكه في المدينة حتى هرع الناس الي مشاهدته، واقفلت الاسواق واهتم الجمهور بذلك، وقد جيء به كما جيء بغيره من المشاركين في قتل مارشال والناس صفوف في الشوارع التي يمر بها، وهو مطرق يدخن لفافته لا اثر للجزع عليه)[١٢].. وبعد القاء القبض على الحاج نجم البقال وجماعته نشط الانكليز واعوانهم في القبض على (مائة واربعون ثائراً اسهموا في الانتفاضة ومحاكمتهم جميعاً امام محكمة مؤلفة من بعض القادة العسكريين الانكليز وبضمنهم (بلفور ولچمن) وانتقام الانكليز باعدام احد عشرثائراً في مقدمتهم (نجم البقال) ونفي عدد كبير اخر الى مدينة (سمربور) في الهند)[١٣].

ان مسرحية «الخرابة» وهي تستثمر بعض هذه الوقائع في احدى لوحاتها تتوقف عند شخصية (نجم البقال) لتبيان التلاحم الفكري - السياسي - الفلسفي الذي يوحد عناصر المسرحية على مستوى العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، بين ثوار الامس وثوار اليوم في كل مكان. ففي تلك اللوحة البليغة من النص نشاهد (الواحد) الذي يجسد العقلية البرجوازية التي تستعير بنيتها الايديولوجية من الغرب الامبريالي و (الاول) الذي يمثل النقيض (للواحد) في كل شيء ويمثل في الوقت ذاته شخصية (نجم البقال) بعد ان يستبدل ملابسه ويغير قناعه.

- الواحـد: طبعاً انت الآن تحس بانك كنت على خطأ؟
- الحاج نجم: كنت ومازلت مصيباً.. والذين جاءوا بعدي واكملوا الذي بدأت به كانوا على صواب (تتعالى الهوسات والاهازيج) [يمكن لبريطانيا ان تمتلك ارض العراق ولكنها لاتستطيع ان تخضع عراقياً واحداً لسلطانها][١٤].

هكذا تسترجع مسرحية «الخرابة» شخصية نجم البقال وتحيطها بالاجواء البطولية الزاخرة بالتحدي والعنفوان آبان الثورة ويفلح النص في هذا الاسترجاع بوضع الانتفاضة الممهدة للثورة في مكانها المناسب كحلقة من حلقات الكفاح العراقي في مجابهة القوى الاستعمارية وذلك لان (مسرحية «الخرابة» مسرحية هادفة منحازة في كل كلمة من كلماتها، في كل عبارة من عباراتها، في كل حركة تبدر من شخصياتها، ولعلها من هذه

الناحية لا تضيف جديداً الى مجموعة يوسف العاني المسرحية طيلة العقود الماضية، ومع ذلك فهذه المسرحية جديدة لا على المسرح العراقي فحسب، بل وعلى المسرح العاني نفسه)[١٥].

آي. بي. سي :

تتمحور مسرحية «آي. بي. سي» في خمسة محاور، خصص المحور الثالث منها لثورة العشرين والانتداب والحكومة الوطنية والنفط. وسنحاول التوقف عند المحور المذكور لنتبين اثر ثورة العشرين في المسرحية والزاوية الفكرية التي نظر المؤلف معاذ يوسف من خلالها لاحداث الثورة.

يلفت انتباهنا في النص (اعتماده الدقيق على الوثائق التاريخية المستلة من مصادر ثورة العشرين ووثائق العلاقات النفطية ودوافع الانكليز في احتلال ارض العراق بهدف الاستغلال النفط العراقي وسلب البلاد خيراتها وثرواتها)[١٦] وهذا ما كشفت عنه اتفاقية (سايكس بيكو) حيث جاء في نصوصها (تجزئة البلاد العربية الى خمس مناطق يكون العراق ضمن المنطقة الحمراء تحت الادارة البريطانية مباشرة)[١٧] وعندما جابه العراقيون قرارات هذه الاتفاقية المتخذة في السابع عشر من مايس ١٩١٦ ونتائجها ورفضوا الانتداب وقامت الثورة سارعت بعض القوى المعارضة في بريطانيا نفسها الى الاحتجاج بيد ان الحكومة البريطانية اسكتت هذه المعارضات على النحو التالي: (اولاً- اشارت على البريطانيين السكوت لان تحت ارض العراق بحيرة هائلة من النفط فسكتوا. ثانياً- منحت الشركات الامريكية حصة من النفط المذكور فكان لابد للحكومة الامريكية ان تسكت)[١٨].

ان مسرحية «آي. بي. سي» تتخذ من النفط موضوعاً تدور جميع الاحداث في فلكه وهي بهذا تقدم قراءة جديدة للاحداث في تاريخ العراق من زاوية المطامع الاقتصادية للامبرياليين مدعمة بالوثائق التي تتطلبها عادة كل مسرحية تسجيلية... وبدءاً لابد لنا ان نوضح بان النص لم يستخدم اسماء محددة للشخصيات في اللوحة الخاصة بثورة العشرين وانما عمد الى جعل الحوار يدور على لسان الممثلين الذين يعرضون الاحداث ويقومون بمختلف الادوار.

[- الممثل ١ : آلو.. آلو بومبي.. آلو لندن.. آلو.. آلو قواتنا في ايران... آلو.. آلو..

الجنود هنا يموتون.. الجنود هنا يفرون.. المدن تسقط بيد الرعاع.. الكوفة وكربلاء والنجف والرمادي والفلوجة وكفري واربيل وخانقين.. آلو ارسلوا المزيد من الافواج، من السيارات المصفحة.. من سلاح الجو الملكي.. آلو.. آلو تحياتنا لاصحاب مصانع لانكشاير ولكل حملة اسهم الشركات الانكليزية.

- الممثلون: (في ذعر) الطائرات تهدم البيوت.. الطائرات تحرق الحقول.. الطائرات تقتل الاطفال.
- الجـــوقة: وعشرة افواج من المشاة تصل من انكلترا والهند.. السيارات المصفحة والدبابات تحرق المدن والقرى. وحش من الفولاذ والحديد كان الثوار يصارعونه بعصيهم الهشة وايديهم العارية.](١٩)

ان من خصائص مسرحية «آي. بي. سي» انها في الغالب لاتستعين بشخصيات محددة لعبت دوراً قيادياً في ثورة العشرين كما هو الحال في مسرحية «ثورة العراق الكبرى» وانما تلجأ الى حالة تجردية تفترض فيها (الممثلون) المحددة ادوارهم هم ابناء الشعب من الفلاحين مادة الثورة الاساس. وفي هذا التصور استندت المسرحية على عمق ايدلوجي في النظر لثورة العشرين عبر تجسيد الصراع بين الشعب العراقي وبريطانيا الطامعة بالنفط، وقد اتاح النص لطرفي الصراع ان يعبرا عن حقيقة المواقف والاهداف وفقاً لمجريات الاحداث على جبهة الشعب او على جبهة القوات البريطانية الغازية وردود الفعل داخل بريطانيا نفسها فكانت المسرحية تمتاز بقوة تحليلها للوقائع واستكشاف دوافع الاحتلال من خلال تغلغلها وعرضها لحقيقة ثورة العشرين .

المبحث الثالث : مرحلة الثمانينات

تتزامن مرحلة الثمانينات وبدء الحرب العراقية - الايرانية في الرابع من ايلول عام ١٩٨٠ ولقد اسهم المسرحيون في معركة الثمان سنوات، كل بادواته وطريقته، فظهرت في هذا المجال العديد من النصوص المسرحية تناولت ثلاثة منها ثورة العشرين ضمن المحتوى العام وبنسب مختلفة والنصوص هي: ١- حكاية العطش والارض والناس لقاسم محمد ٢- حكاية شعبية لشاكر العطار ٣- ارض البيارغ لعبد الجبار حسن. وسنتابع اثر ثورة العشرين في هذه النصوص وموقعها تفصيلاً.

حكايات العطش والارض والانسان:

يطلق قاسم محمد على مسرحيته صفة «احتفال مسرحي شعبي» ويحدد موضوعها بـ «حالات مدينة على الحدود» وهذه الحالات تتسلسل على النحو التالي:

أولاً- حياة يومية تصور الطبيعة الأمنة للناس في المدينة وعلاقاتهم وطموحاتهم ومواقفهم.

ثانياً- حبس الماء ومعاناة اهالي المدينة اثر الجفاف وموت البساتين والحقول بسبب قطع الايرانيين لمجرى النهر وتحويله الى سد «كنجان جم» الذي انشيء خلال حكم الشاه عام ١٩٧٥.

ثالثاً- اضطرارالاهالي الى الهجرة وبقاء البعض القليل منهم أملاً في ان تتغير الاوضاع .

رابعاً- حكاية الهجوم على ارض العراق في ١٩٨٠/٩/٤ وسقوط اولى القنابل على سكان المدينة.

خامساً- رد العراق على الهجوم الايراني في ١٩٨٠/٩/٢٢ والتحاق شباب المدينة بقوات الجيش وفي مقدمتهم (جابر بن احمد).. ثم قرار السلطات العراقية اخلاء المدينة الحدودية في الوقت الذي تتوجه جحافل الجنود للتحرير تباركهم نساء المدينة بالزغاريد والامنيات والدعوات.

ومن خلال حكاية يحكيها احمد (والد جابر) تعود الاحداث الى الماضي.. الي ثورة العشرين حين يتذكر (احمد) انه كان صغيراً عندما حبس الانكليز الماء من المكان ذاته في ايران، وكان له اخ يدعى (جابر) يتهيأ لليلة عرسه وبعد الزفاف بأيام احتل الانكليز (صدر النهر) واغلقوا المجرى فرفض الاهالي ان يطبخوا طعامهم من الماء القليل في قاع النهر لانه اصبح ملوثاً بالمحتلين الانكليز، وبعد فترة وجيزة لم يحتمل الفلاحون هذا الذل فيقوموا للجهاد وفي طليعتهم جابر (شقيق جابر). وتتعانق الرايات ويلتحم الرجال وبالرغم من اعتراض الفلاحين على مشاركة (جابر) لتمتعه بايام عرسه إلا انه يصر على مصاحبتهم للجهاد ضد الانكليز.

تنتقل احداث المسرحية من ثورة العشرين الى الحاضر... جنود العراق يحررون الماء بعد دخولهم المنطقة التي يقع فيها سد «كنجان جم» احمد مؤنس (والد جابر) والاهالي في فرح غامر بيد ان (جابر بن احمد مؤنس) يسقط شهيداً وتستقبل عروسه (صافيه) خبر استشهاده بالزغاريد.. فالماء عاد حراً.. في تلك اللحظة ينتقل المشهد مرة اخرى الى ثورة العشرين.. الى احمد واخيه جابر، فيتقدم فلاح من الثوار يطلب من احمد ان يرث الشجاعة بعد استشهاد شقيقه جابر، يقترب احمد من جثمان جابر، وعلى الشاشة في عمق المسرح نشاهد جريان الماء بعد تحطيم «سد كنجان جم» وتعلو الزغاريد للشهيد الذي حرر الماء.. شهيدان كل منهما يحمل اسم (جابر) اي (جابر العم وابن شقيقه). جابر شهيد ثورة العشرين الذي حرر الماء من قبضة الانكليز وجابر احمد الذي حرر الماء من قبضة الايرانيين وتختتم المسرحية بمشهد مؤثر حيث يقف احمد امام جثة شقيقه جابر وامام جثة ابنه جابر

وينشد الجميع اغنية الختام: (٢٠)

- [كرامة ومدفع.. بها نرفع.. هام النصر لهذه الامة ونبني وطننا مثل الجنة]

ان قاسم محمد في مسرحية «حكايات العطش والارض والناس» وفي حدود الحكاية الرابعة. استثمر ثورة العشرين كخلفية تاريخية لماضي الشخوص البطولي في رقعة محددة تدل كل الاوصاف على انها (مدينة مندلي) للربط بين الحالات الشعورية المحيطة باستشهاد (الجابرين) والذي وان حصل في زمن مختلف الا ان دوافعه واحدة... اما موضوع انقطـــــاع مجرى الماء فانه يتخذ في المسرحية بعداً رمزياً يتعدى الجانب المادي الى الجانب الروحي والقيمي. فالماء ليس هنا مصدراً لحياة النبات والزرع وحسب بل مصدراً لحياة الانسان لذا ينبغي ان يكون نظيفاً طاهراً كاللبن المصفى الذي تمنحه الام الحرة الى بنيها. وانحباس الماء يوازي انحباس الحياة، وتحريره في الحالتين يعادل تدفق النقاء في حياة جديدة كريمة.

حكايـة شعبيـة:

تتناول مسرحية «حكاية شعبية» قصة يتهيأ لتقديمها مخرج مع عدد من الممثلين تصور ثلاث مراحل تاريخية عبر ثلاثة اجيال، الاجداد، الاباء... الابناء.. ان ابطال المرحلة الاولى (علي وصابر وسالم وسعدة) يجابهون عدوان (اسكندر باشا) العثماني واوامره الظالمة بقطع النخيل، فيقفوا جمعياً متحدين لاجهاض خططه التدميرية وتقترح (سعدة) ان يتسلقوا النخيل بسلاحهم ليرصدوا تحركات العدو فيرحب وجهاء القرية بهذا المقترح... بيد ان ما يؤلم (سعدة) على المستوى الشخصي هي انها لم تنجب من زوجها (مؤنس) ولداً يحارب مع الرجال.. هنا تعود (المجموعة) في المسرحية باستعادة الماضي لنرى كيف تزوجت (سعدة) وكيف عانت عند انجابها لـ (فطيمة).. وتكبر (فطيمة) وتتزوج من (منصور) وتنجب منه سبع بنات يطلق على الاخيرة منهن اسم (سبعة) ويتعرض الزوجان (منصور وفطيمة) لمواقف صعبة نتيجة عدم مجازفة احد من ابناء القرية في الزواج من البنات تجنباً لسوء الطالع إلا (زيدان) الذي يتقدم للزواج من (سبعة) فيرافقهما سوء الحظ الموروث وينجبان (علاهن وتسواهن).. ويحدث ان يسقط (زيدان) من ظهر جواده فيصبح غير قادر على الحركة بحرية وفي اثناء هذه الفترة تقوم ثورة العشرين فيتحامل (زيدان) على نفسه (رغم عوقه) ويمتطي جواده ليحارب الانكليز اسوة بابناء عشيرته ثم يستشهد في المعركة، وتكبر ابنته (تسواهن) التي تمثل (الجيل الثالث) ويباشر الايرانيون هجومهم على القرية فتسارع تسواهن الى حمل بندقية والدها (زيدان) وتفتك بهم فتكاً.

وهكذا تصبح تسواهن (انموذجاً للمرأة البطلة ومعادلاً للولد الذي تمنته امها (سبعة)

وجدتها (فطيمة) وجدتها الاكبر (سعدة)[٢١].

ان المشهد الخاص بثورة العشرين في المسرحية يعبر عن دلالات عميقة ترتبط ببسطاء الناس من الفلاحين وابناء العشائر الذين يرون ان كرامتهم اثمن بكثير من حياتهم وان احدهم وان عانى من عوق بدني او مرض فلابد له ان يبرهن امام الجميع بانه قادر ان يفعل ما يفعلون ليعيش كربما بين اهله او يموت.

- [زيدان : اهون لي كسر الظهر ولكن لا يهون على الذل ياسبعة.. مادمت حياً.. (يحاول ان يقف) مادام في نفس.. اعطني بندقيتي لاحارب الانكليز][٢٢]

بمثل هذه الصور المتداخلة يطل علينا ثوار ثورة العشرين في مسرحية «حكاية شعبية» وهم بلاريب لايمثلون حالات خارقة استدعتها مخيلة المؤلف بقدر كونهم نماذج مستخلصة من وقائع الثورة التي شهدت الكثير من امثال (زيدان) في سوح المعارك ضد المحتل الاجنبي.

ارض البيارغ :

يفتتح عبد الجبار حسن «ارض البيارغ» بمجموعة من الاطفال بينهم الرسام الصغير (ميمون).. وتتوزع المجموعة على خشبة المسرح لتروي حكاية الناس الطيبين الذي ثاورا على الانكليز في ثورة العشرين وتنتقل احداث المسرحية لتصور حشداً من اهالي منطقة (السعيدة) القريبة من العمارة وبجانب المنطقة عسكر الانكليز بمراكبهم.. وتعرض المسرحية سلوك الانكليز في سلب المحاصيل الزراعية واهانة السكان وحين تتوتر الاحوال يتفق الفلاحون وفي مقدمتهم (حمدان وزامل وحنون صاحب المقهى والمهوال صياح) على ضرورة الاتصال بالفلاحين في المناطق المجاورة للتصدي للمحتلين الانكليز وتقوم ثورة العشرين فيجد الجميع الفرصة للاسهام فيها والالتحاق بالثوار.. وبعد فترة يهيمن على (سعيدة) قلق شديد على زوجها (زامل) لاصراره على مجابهة الانكليز في منطقته بالرغم من تفوقهم في العدد والسلاح.. وفي مشهد اخر من المسرحية تدور الاحداث في مقهى القرية حيث نشاهد (صفر) الذي يتجسس لصالح الانكليز ويحاول ان يثبط العزائم من خلال مبالغاته المقصودة في الحديث على قوة الانكليز وقدراتهم.

- [صفر : (مخاطباً حنون صاحب المقهى) حنون.. الجماعة ثبتوا هنا ولن يستطيع احد زحزتهم انجاً واحداً... ثكناتهم تكبر يوماً بعد يوم.. ياجماعة هذه هي بريطانيا العظمى.. قوية.. ياجماعة ما معقولة الفأر يتناطح مع فيل][٢٣]

لقد انغمس (صفر) في الخيانة حين اصطحب جنوداً انكليز للقبض على (حنون) بتهمة مقاومة الاحتلال ولم يحصد صفر من خيانته سوى الاحتقار والازدراء من اهل القرية الذين

يقررون تخليص حنون من السجن داخل الثكنة العسكرية وفي هجوم مباغت يفلح المقاتلون في تحريره بعد ان يسقط عدداً منهم شهداء ومن بينهم (زامل).. يستمر الاهالي في جهادهم ضد الانكليز والاقطاعي المتحالف معهم... وبعد فترة يقع (صفر) في قبضة الثوار الذين يغرقوه في مياه الهور جزاء افعاله.. وتزداد عزيمة الفلاحين رسوخاً بعد ان تصلهم اخبار انتصارات الثورة في جبهات متعددة. وفي صولة اقتحامية ناجحة يحقق الثوار النصر ويهرب الانكليز من المنطقة.

في الفصل الثاني من المسرحية يلجأ المؤلف الى مزج الماضي (احداث ثورة العشرين) بالحاضر و (حمدان) وهو حلقة الوصل والشاهد التاريخي على مرحلتين (عمره كرمز غير محدد) اما مطر الجاعد واولاده فهم يمثلون الجيل الحالي، احفاد اهل القرية وورثة تقاليدهم وعلى الورثة تقع اعباء حماية التاريخ النضالي والسير على هداه اختباراً للاصالة والوفاء بالوعد للاجداد.

- [مطر الجاعد : (وسط اولاده) عيدوا امجاد اهلكم وماضيكم في ثورة العشرين. لاتعطوا ظهوركم لعدوكم ابداً](٢٤)

وحين يستشهد (علوان) الابن الاكبر لمطر الجاعد في منازلة الثمان سنوات يردد الصدى اسم (زامل وداخل) مسحوبان من عمق الماضي ليمتزجا بعلوان صريعاً. ثم يستشهد (سهران) الابن الاوسط لمطر الجاعد ومطر صامد مثل جذع نخلة لايقبل بالذل والهوان.

ان عبد الجبار حسن يولي في «ارض البيارغ» ثورة العشرين مساحات واسعة بحيث تصبح القاعدة الاساسية للنص والمرتكز الثابت للمقارنة في الاحداث والوقائع وقد اتبع الاسلوب نفسه المتبع في مسرحيتي حكايات العطش وحكاية شعبية من حيث تجريد بنية النص من الاسماء اللامعة والحقيقية في الثورة انحيازاً للفلاحين على اعتبار ان المستوى الطبقي او الديني او الاجتماعي لكيانات تلك الاسماء المعروفة لا يبرر اغفال وتجاوز القاعدة الجماهيرية العريضة من الثوار. فضلاً عن ذلك نجد ان المؤلف استعار من احداث ثورة العشرين واقعة تحرير (شعلان ابو الجون) ووظفها في مشهد تحرير (حنون صاحب المقهى) ومن الواضح ان هذه الاستعارة بمتغيراتها قد وفرت للنص المسار الموحد من المنطلقات الايديولوجية بما يخدم عملية تقويمه وتقدير مزاياه.

المبحث الرابع : الشكل الفنـــي

اياً كان المفهوم الذي ننظر من خلاله لثورة العشرين في الادب المسرحي العراقي فان هناك مباديء جوهرية لاتثير خلافاً او جدلاً وهي ان (الشكل الفني) يكتسب اهمية خاصة في انتاج النصوص المسرحية التي لايتوفر لها تحقيق مقاصدها الفكرية بالاعتماد على المضمون حسب دون الاختبار الواعي للشكل المناسب الذي تصب فيه مجمل توجهاتها ولهذا فاننا نلاحظ في كثير من النماذج المسرحية ان الافكار الجيدة تتعرض للاجهاض السريع عندما لاتجد لها الشكل الصحيح الذي تتواصل عبره مع المتفرج او القاريء وبموجب هذه الاشتراطات تحتل مسألة (الشكل الفني) ركناً اساياً في مجال تقويم الدراما بحسب الموضوعات التي تتناولها وصولاً لافضل اساليب التعبير عن مغزاها الايديولوجي والاجتماعي.

على هذا الصعيد نلاحظ ان مسرحية «ثورة العراق الكبرى» من زاوية (اللغة والحوار) قد حملت ماحملته بعض المسرحيات العراقية والعربية (في المرحلة المبكرة خصوصاً) من عيوب ابرزها ان (الشعر العمودي كثيراً ما يقصر عن اشباع الحاجات المتزايدة في البناء الدرامي للدراما لتقيده بالـــوزن والقافيـــة. وسرعة انجرافه للعواطف)[٢٥]، ولكون النص يضج بالمقاطع الغنائية فانه يقترب من القصائد الدرامية ويبتعد عن خصائص «الدراما الشعرية» في مجال ضعف الفعل الدرامي وانسيابية الحوار. ولقد كانت هذه الاشكالية سبباً في تقلص المسرحيات التي تعتمد الشعر العمودي أثر ظهور شكل فني جديد اكثر انسجاماً وفعالية في انتاج النصوص المسرحية يعتمد الشعر الحديث اسلوباً في الحوار وتمثل نماذج عديدة من المسرحيات الشعرية التي انجزها صلاح عبد الصبور ومعين بسيبو وعبد الرحمن الشرقاوي وسواهم هذا الاتجاه الجديد الذي اصبح مشاعاً نتيجة التأثر بالمسرحية العالمية الحديثة وبصفة خاصة مسرحيات ت.س. اليوت.

ومن ناحية اخرى نلاحظ ايضاً اقتراب بنية نص «ثورة العراق الكبرى» من الشكل الفني العام للمسرح التسجيلي الذي يندمج فيه الشكل بالمحتوى على نحو وثيق... بيد ان النص لم يستوعب مقومات المسرح التسجيلي الاساسية من حيث ضرورة اعتماد ارشيف وثائقي منظم جاهز للاستثمار ايجابياً وفقاً لحاجات النص ولاسيما في نطاق الاحصائيات والتصريحات وامكانيات استخدام الكورس والبانتومايم والاقنعة كوسائل جوهرية في صياغة الشكل. فضلاً عن قصور مسرحية «ثورة العراق الكبرى» في الكشف عن الحقيقة التاريخية بصورة كاملة (من خلال توظيف الوقائع) وبالتالي وجوب (الانحياز للموقف

الاجتماعي بكل رحابته واتساعه وصعوباته ومن ثم اعادة تشكيل الاحداث والوثائق في سياق جديد بغية تقديم البديل الثوري)[٢٦] ويتجلى ذلك حصراً في الدور الاخير (الفصل الاخير) من المسرحية حين اخفق الكاتب في اجلاء الحقائق ووقع في اخطاء جوهرية مما جعل النص في حالة تراجع عن اهم شروط المسرح التسجيلي القائمة على مبدأ ايقاظ القاريء او المشاهد وتحفيزه للاستنتاج والتفاعل.

الى جانب ذلك لم يلجأ المؤلف الى انتقاء الاحداث بما يتوافق وحاجات المسرحية التسجيلية في تحديد الموقف الصريح على المستوى الايديولوجي عبر البحث في الاسباب والدوافع داخل عمليات احتدام الصراع بين القوى المتعارضة في مصالحها ومواقفها وتقديم التفسيرات والحلول لمجمل التناقضات.

اما بالنسبة للمسرحيات الاخرى فان الحديث عن شكلها الفني لايمكن ان يقتصر على الحيز الخاص بثورة العشرين في كل نص دون الاخذ بنظر الاعتبار الشكل الفني العام الذي يؤطر النص بأكمله. وانطلاقاً من ذلك وبموجبه نلاحظ ان الشكل الفني في مسرحية «الخرابة» جاء مزيجاً من المسرح التسجيلي والملحمي والواقعي التقليدي.

ان مقدمة المسرحية تؤكد ان كل شيء سينهج نهجاً ملحمياً غير ان الوثائق التي تستخدم في النص تؤكد ان المقصود هو التوثيق لا التغريب. كما ان اسلوب (الامتداد التاريخي) الذي اتخذه الكاتب (وهو احد مقومات المسرح الملحمي دون شك) لم يكن سوى وسيلة لتسجيل الظاهرة الانسانية والحدث التاريخي وليس لاظهار عنصر المساحة الواسعة للزمان والمكان. فالصور لم تكن مغربة بل اليفة جداً ولم تكتف المسرحية باسلوب النقد المباشر الذي يؤكد عليه المسرح التسجيلي بل التجأت المسرحية في معظم الاحيان الى سلسلة من الاحداث منظور اليها من زاوية «الهجاء السياسي» بيد ان المؤلف اكد العناصر الملحمية عبر الرجوع الى الماضي بشخصيات الماضي (شخصية نجم البقال) وجعل الشخصية نفسها هي الوثيقة التي تقوم بالادوار التاريخية والادوار الحاضرة (المعاصرة) باستخدام الاقنعة. ان نص مسرحية «الخرابة» يستعير الكثير من مكونات الشكل في المسرح التسجيلي كأتباع اسلوب «المحاكمة» في ادانة القوى الظلامية المضادة للتطلعات الانسانية واستثمار الوثائق وتفتيت الحدث والانتصار للنضال والتقدم.

وفي تقديرنا ان مسرحية «آي. بي. سي» من حيث الشكل الفني هي المسرحية الاكثر التزاماً بعناصر المسرح التسجيلي في بنيتها العامة وادواتها الوثائقية الا ان النص كان يحتمل التوسع في مجال الافادة من الوثائق وبشكل خاص في (محور ثورة العشرين) حيث كان بالامكان دعم الشكل الفني ومضمون الحدث بالاشعار والاهازيج والصور الفوتغرافية للثوار والاسرى الانكليز وصور الباخرة (فايرفلاي) التي اغرقها المقاتلون في

مياه نهر الفرات قرب الكوفة بالاضافة الى امكانية الاستعانة بالبيانات والمستندات والاصدارات في زمن الثورة لتوضيفها في البناء الفني التسجيلي للنص.

اتخذت مسرحية «حكايات العطش والارض والناس» شكل المسرح الاحتفالي ففي المشهد الاستهلالي يوضح احد الممثلين للجمهور بان مايجري امامه ليس مسرحية وانما مجموعة من الحالات التي تعبر عن نفسها بصيغ التمثيل المسرحي. ومن المنطقي ان (حكاية ثورة العشرين) التي تمثل الماضي تدخل في تلاحم جدلي مع الحكايات المعاصرة ضمن وسائل التعبير عن المغزى في المسرحية التي تستخدم الغناء والنشيد والرقص والسرد والتعليق والسلايد والشاشة السينمائية وكل مايتيحه الاتجاه الاحتفالي من ادوات بجانب اللغة المبسطة المطلوبة في مثل هذا الشكل الفني من العروض التي تقوم على اسلوب «الفرجة المسرحية» وتسعى لضمان اجواء التفاعل بين القاريء للنص او المشاهد له على خشبة المسرح ومايجري في النص نفسه من احداث.

بيد ان نص «حكايت العطش» اعتمد بعضاً من عناصر المسرح التسجيلي من خلال اختيار المؤلف وقائع قديمة وحديثة محددة من حياة مدينة حدودية ثم نهض بعملية متابعة تطور الحدث ومايتنتج عنه من متغيرات في بنية مجتمعها الخاص.. وهو في كل هذا يخلق شكلاً فنياً مناسباً للتعبير عن الموقف السياسي ويقدم تحليلاً وافياً لمعطياته في مفردات الحوار وتداخل الصور والحالات في لوحات النص وبخاصة خلال حالات الاسترجاع للماضي والعودة للحاضر او العكس بحسب متطلبات جوهر المسرحية.

ولايبتعد الشكل الفني في مسرحيتي «حكاية شعبية» و «ارض البيارغ» عن الشكل الاحتفالي لمسرحية «حكايات العطش» من حيث الخروج على الصيغ المألوفة في انجاز تلك النصوص ومحاولة اتباع صيغ فنية جديدة في اللجوء الى «الكورس» و «مجموعة الممثلين» كحلقات افتتاحية اولى تأكيداً لعناصر «الاحتفالية» في تشكيل المادة الدرامية فضلاً عن الافادة (تكنيكياً) من اسلوب بيراندللو في بعض من مسرحياته ونعني به اسلوب (المسرح داخل المسرح) ضمن اطر وظائف المشهد الاستهلالي في تمثيل دور الوسيط والمراقب (للعبة المسرحية) وباعتماد السرد احياناً والتعليق على الاحداث احياناً اخرى بهدف كسر الايهام وخلق الروح الجماعية والتواصل المباشر مع الجمهور على ضد مما هو سائد في اساليب المسرح التقليدي.

ان كافة النصوص التي تطرقنا اليها (باستثناء نص ثورة العراق الكبرى) قد افادت في شكلها الفني من مقومات (المسرح الشامل) الذي تمتد جذوره عميقاً في طروحات (فاغنر) والقائلة بان (المسرح يجب ان يجمع كل الفنون على صعيد واحد كالشعر والدراما والموسيقى والرقص والغناء)[٢٧] وكانت هذه الاراء في موضع التنفيذ في اعمال

(بيسكاتور) التي مهدت فيما بعد لظهور المسرح الملحمي والتسجيلي. ومن هنا تتوضح طبيعة التداخل في الشكل الفني في عموم المسرحيات التي درسناها في موضوعنا هذا مع تأشير الفروقات النسبية في سيادة اتجاه معين على الاتجاهات الاخرى في كل نص على حدة وامتزاج الاتجاهات (التسجيلية والملحمية والاحتفالية والمسرح داخل المسرح) في بني النصوص عامة بما يمنحها صفة الحداثة والتأثير في تطور الشكل الفني للمسرحية العراقية.

الاستنتاجات العامة

اولاً- قصور الشعر العمودي في مسرحية «ثورة العراق الكبرى» في اشباع متطلبات البناء الدرامي.

ثانياً- وقوع مؤلف (ثورة العراق الكبرى) في اخطاء فكرية وتحليلية في الفصل الاخير من النص ادى الى ضعف في المستوى الفكري للمسرحية.

ثالثاً- امتازت مرحلة الثمانيات بتحديدها (مكان الحدث).. مندلي بالنسبة لمسرحية «حكايات العطش» و (البصرة) في «حكاية شعبية» و (العمارة) في «ارض البيارغ» وبقاء مقترح (المكان) مفتوحاً في النصوص الاخرى.

رابعاً- اعتماد مسرحية «ارض البيارغ» اظهار اتجاهات الصراع بين الانكليز والعراقيين من جهة وبين العراقيين انفسهم من موالين للانكليز ومناوئين، وبهذا كانت اكثر واقعية وصدقاً قياساً بالمسرحيات الاخرى التي اعتمدت على اتجاهين مباشرين في الصراع (الانكليز - العراقيين).

خامساً- استثمر كتاب مسرحيات «حكايات العطش» و «ارض البيارغ» اسلوب (المسرح داخل المسرح) عبر المشاهد الافتتاحية.

سادساً- تنوع الاساليب في النص الواحد والافادة من اكثر من شكل فني كالاحتفالية والتسجيلية والملحمية في انجاز النص.

سابعاً- انتماء مسرحية «ثورة العراق الكبرى» الى الادب المسرحي القومي ضمن مرحلتها التاريخية في الثلاثينات.

ثامناً- انتماء المسرحيات الاخرى الى الادب القومي الاشتراكي بما تحمله من افكار وتوجهات نتيجة التأثر بشيوع هذه الافكار في السبعينات والثمانينات.

تاسعاً- بروز فكرة الدفاع عن الوجود القومي في مسرحية «ثورة العراق الكبرى» وفكرة الدفاع عن الارض في «حكايات العطش» و «حكاية شعبية» و «ارض البيارغ» وفكرة النضال من اجل استرداد واستثمار الثروات الطبيعية (النفط) في مسرحية (آي. بي. سي).

عاشراً- اعتماد مسرحية «ثورة العراق الكبرى» على اللغة الفصحى (الشعر العمودي)

وامتزاج الفصحى باللهجة الشعبية في مسرحية «الخرابة» ومسرحية «آي. بي. سي» وسيادة اللهجة الشعبية المهذبة في «حكايات العطش وحكاية شعبية وارض البيارغ».

احد عشر- فقدان التوازن في توزيع المشاهد داخل (فصول) مسرحية «ثورة العراق الكبرى».

اثنا عشر- لجوء المؤلفين في مسرحيات «حكايات العطش وحكاية شعبية وارض البيارغ» الى اسلوب مقابلة الماضي بالحاضر وصولاً الى فكرة امتداد روح البطولة من الاجداد الى الاحفاد.

التوصيات والمقترحات

اولاً- ضرورة العودة الواعية لقراءة تاريخ ثورة العشرين من قبل كتابنا المسرحيين بهدف انجاز انجاز نصوص مسرحية جديدة تستلهم وتستثمر احداث الثورة.

ثانياً- ضرورة انجاز بحوث اخرى تتعلق بأثر الانتفاضات الوطنية والقومية في الادب المسرحي.

ثالثاً- ضرورة طبع النصوص التي تناولها البحث (والتي لم تطبع في كتب حتى الان) لتصبح بمتناول اكبر عدد من القراء والمتابعين.

رابعاً- ضرورة تنظيم ندوة علمية تتناول اثر ثورة العشرين في الرواية والقصة والمسرحية وانواع التعبير الاخرى.

المصادر والمراجع والهوامش:

(١) الحسني (عبد الرزاق)/ تاريخ العراق السياسي الحديث (الجزء الاول)، مطبعة دار الكتب، بيروت/ ١٩٨٠، ص١٦٦.

(٢) الحسني (عبد الرزاق)/ تاريخ العراق السياسي الحديث/ مصدر سابق، ص١٠٦.

(٣) الحسني (عبد الرزاق)/ تاريخ الوزارات العراقية (الجزء الاول)، مطبعة دار الكتب/ بيروت/١٩٧٤، ص٢٢٦.

(٤) نص مسرحية «ثورة العراق الكبرى» لعبد الحميد الراضي، ص١٣٩.

(٥) كمال الدين (محمد علي)/ معلومات ومشاهدات في الثورة العراقية الكبرى لسنة ١٩٢٠/منشورات دار البيان/بغداد/ ١٩٧٠، ص٧٣.

(٦) الحسني (عبد الرزاق)/ تاريخ العراق السياسي الحديث/ مصدر سابق ص٩٧.

(٧)،(٨)،(٩) نص مسرحية «ثورة العراق الكبرى»، ص١٤٣-١٤٤.

(١٠) كمال الدين (د. عبد الاله)/ تجارب طليعية في الادب المسرحي العراقي المعاصر مجلة شؤون ادبية/ الامارات/ العدد ١٢/ ١٩٩٠، ص٣٨.

(١١) كمال الدين (محمد علي)/ معلومات ومشاهدات في الثورة العراقية الكبرى/ مصدر سابق، ص٤٩.

(١٢) الشبيبي (محمد رضا)/ مذكرات/ مجلة الثقافة العدد الرابع، ١٩٦٩، ص٢٨١.

(١٣) كمال الدين (محمد علي / معلومات ومشاهدات في الثورة العراقية/ مصدر سابق ص٥١.

(١٤) نص مسرحية «الخرابة» ليوسف العاني/ مطبعة السعدي/بغداد/ص٣٣.

(١٥) التكريتي) (د. جميل نصيف)/ الرؤيا الواعية في مسرحية «الخرابة»، مجلة الاداب اللبنانية/ العدد الحادي عشر/ تشرين الثاني ١٩٧٠، ص٩٣.

(١٦) كمال الدين (د. عبد الاله)/ المقومات الفنية والفكرية في مسرحية «آي. بي. سي»/ مجلة آفاق عربية/العدد السادس/١٩٨٩، ص١٤٢.

(١٧) الحسني (عبد الرزاق)/ تاريخ العراق السياسي / مصدر سابق، ص٧٨.

(١٨) الحسني (عبد الرزاق)/ تاريخ العراق السياسي / مصدر سابق، ٦٦.

(١٩) نص مسرحية «آي. بي. سي.» لمعاذ يوسف.

(٢٠) نص مسرحية «حكايات العطش والارض والانسان» لقاسم محمد.

(٢١) كمال الدين (د. عبد الاله)/ الموروث الشعبي للبصريين واثره في المسرح البصري/ بحث قدم الى ندرة بغداد الرابعة للتراث الشعبي ونشر في عدد خاص من مجلة التراث الشعبي/ العدد الفصلي الرابع/ ١٩٨٩، ص١٢٨.

(٢٢) نص مسرحية «حكاية شعبية» لشاكر العطار.

(٢٣)، (٢٤) نص مسرحية «ارض البيارغ» لعبد الجبار حسن.

(٢٥) الزبيدي (د. علي)/ المسرحية العربية في العراق/ منشورات معهد البحوث والدراسات العربية في العراق/ منشورات معهد البحوث والدراسات العربية/ بغداد/١٩٦٦، ص١٧٣.

(٢٦) كمال الدين (د. عبد الاله)/ الابعاد الجمالية والايديولوجية في المسرح التسجيلي/ مجلة آفاق عربية/ العدد السادس/ ١٩٨٨، ص٧٦.

(٢٧) زكي (احمد)/ المسرح الشامل/ رؤية جديدة في المسرح المعاصر، سلسلة كتابك/ دار المعارف بالقاهرة/ ١٩٧٨، ص٨٣.

البحوث متداخلة التخصصات وقيمتها وحدودها في دراسة الظواهر الفنية

استاذ علم التربية - د. ابو طالب محمد سعيد
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

الخلاصة :

انبثقت مشكلة البحث من كون في ان الفنون الجميلة ميدان متعدد العلاقات مع الميادين العلمية الاخرى.
وان الحل الامثل للمشكلة يكمن في دراستها من عدة جوانب وعدة تخصصات وهنا تبرز الحاجة الى استعارة منهج التخصصات المتداخلة. وقد اجاب البحث عن مفهوم هذا المنهج وامكانية تطبيقه في دراسة الظواهر الفنية وحدود استخدامه في هذا المجال وتبين ان هذا الميدان يمكن ان يفيد من هذا المنهج على ان تدعى الاطراف الاخرى حسب طبيعة المشكلة الفنية.
وان البحوث متداخلة التخصصات تسهم في تحسين بحث الظاهرة الفنية بحثاً كاملاً.

تاريخ تقديم البحث ١٩٩٥/٤/٢
تاريخ قبول النشر ١٩٩٥/٥/١٨

١- مشكلة البحث والحاجة اليه واهميته واهدافه :

١-١- مشكلة البحث والحاجة اليه :

بعد ان دخل منهج البحث العلمي ميدان الفنون الجميلة وبعد ان اصبح الفنان باحثاً علمياً اضافة الى كونه فناناً ذا حس جمالي دافئ نشبت المعركة بين انصار الموضوعية العلمية والقائلين بالذاتية الفنية، فمن القائلين بعدم صلاحية منهاج البحث العلمي بموضوعية الصارمة للدراسات الفنية يمكن الاشارة الى (دارفنج كوفمان) الذي قال " انني اشك وبكل امانة في جدوى الكتابة او التحدث عن الفن لان الكلمات لايمكن ان تكون بديلاً دقيقاً عن الشيء الواقعي ولاعن خبرة واقعية مع ان الناس غالباً مايقبلونها وكأنها الشيء الواقع ذاته " (فتح ص٣٦).

اما فاليري فيقول - حسب ارفتج - يجب ان نعتذر عن : التحدث عن الفن، فالفن يرسل معانيه للناس ويرسخها في نفوسهم وهو يخاطبهم بصفته الحسية الادراكية خطاباً مباشراً لايحتاج الى وسيلة من الكلمات .. حيث يطغى الحدس والاسبصار والجمالية الخارجية من الاعماق وتعمل كلها بطرق غير تلك الطرق اللفظية للمعرفة " (فتح ص٤٠).

ويقف على الجانب الاخر الفريق الذي يرى امكانية اخضاع الظاهرة الفنية الى البحث حسب منهج البحث العلمي المعروف في العلوم الاخرى فـ (المؤلف رايس) ونوري جعفر وابو طالب محمد سعيد و (ايكر دبليو ديفد) يمثلون الرأي القائل بامكانية تطبيق منهج البحث العلمي في مجالات الفنون الجميلة فـ (رايس) حاول ان يضيق الهوة بين هذين الحقلين بعد ان وجد بينها العديد من الحبور، اما نوري جعفر فقد رأى ان العلم يقترب من الفن الى درجة الانصهار احياناً واما ابو طالب فقد توصل في بحث قبل هذا الى ضرورة عدم الابقاء على النظام الاحادي او الثنائي من حيث استخدام طرائق البحث في الفنون الجميلة، بل لابد من استعمال النظام متعدد طرائق البحث، اذ ان هذه التخصصات تفيد اليوم من العديد من طرائق البحث العلمي واما بكر فقد نشر بحثاً بعنوان الفنان باحثاً تضمن مثل هذا الموقف.(محمد سعيد دور).

دور البحث العلمي :

ان ما اورده الباحث هنا لايستهدف الخوض في مشكلة التناقض هذه لان الزمن تجاوز مثل هذا النقاش وتحت استعارة منهج البحث العلمي لدراسة الظواهر الفنية وانتقل النقاش خطوة اخرى تكمن في اي طرائق البحث اصلح من غيرها لدراسة المشكلات الفنية فهناك المناهج التاريخية والوصفية والمقارنة ودراسة الحالة والتجريبية والقياس والاحصائية وتحليل المحتوى وهناك منهج تحليل النظم وبحوث العمليات واخيراً بحوث التخصصات المتداخلة فاي من هذه الطرائق تصلح للبحث في هذا المجال ؟ وايها اصلح من غيرها لهذا الغرض

واكثر ملائمة ؟ للاجابة عن هذه التساؤلات يقول محمد سعيد : " ان المناهج العامة للبحث يمكن ان تفيد في الدراسات الفنية .. البحث طريقة تحليل المحتوى التي هي طريقة كمية تلائم دراسات تحليل الاعمال الفنية المسرحية والتشكيلية ، ويرى الباحث نفسه لما كانت الفنون الجميلة متعددة فقد تمت دراستها باساليب متعددة تبعاً لانواعها وانتهى محمد سعيد في بحثه المذكور الى ان تخصصات الفنون الجميلة تستفيد اليوم من العديد من طرائق البحث العلمية (الاجيريقية) وكذلك طرائق البحث النظرية واذا ما حققت الفنون علماً مستقلاً بمساعدة تلك الطرائق فسوف تتحرر من وصاية العلوم المجاورة فيما يتعلق بمناهج البحث . (محمد سعيد).

ان الفن كغيره من ميادين المعرفة قد اخذ بمبدأ الاستعارة لمناهج من العلوم الاخرى مما يتطلب التعريف بمختلف المناهج المستعملة في العلوم وكيفية تطبيقها وشروطها الموضوعية وهكذا ادخل مساق في البحث العلمي دعي باصول البحث او مناهج البحث يدرسه طلبة الدراسات الاولية والعليا وامتدت الجهود الى اجراء البحوث في مجال التعريف بطرائق البحث بخاصة الحديثة منها والتي لم تستعمل على نطاق واسع في مجالات الفنون او انها لم تستعمل مطلقاً من امثال اسلوب تحليل النظم وبحوث العمليات وبعد اسلوب التخصصات المتداخلة من بين الاساليب التي لم تقتحم ميدان البحث العلمي في الفنون الجميلة، مما حفز الباحث الى الاهتمام بهذا المنهج وتكريس بحث خاص به علماً بانها لاتكون مشكلة يعاني منها الوسط البحثي المذكور، بل يتلخص الامر باثارة سؤآل حول مفهوم هذا المنهج وشروطه واجراءاته وكيفية تطبيقه تمهيداً للافادة منه في مجال دراة الظاهرة الفنية. لذا فقد اثار الباحث تساؤلاً حول ما المقصود بالتخصصات المتداخلة ؟ وهل يمكن تطبيقه في دراسة الظواهر الفنية ؟ وما الاجراءات اللازمة للتطبيق ؟

ومن اجل التأكد من عدم تكرار البحث اذا ما كان قد بحث سابقاً من مجلة والافادة من اجراءات وتطبيقات البحوث في هذا الموضوع ان وجدت من مجلة اخرى، استطلع الباحث الميدان فلم يجد ان بحث تناول الموضوع بصورة مباشرة لذا فقد اطمأن الى موضوع بحثه وحدده بـ : البحوث متداخلة التخصصات وقيمتها وحدودها في دراسة الظواهر الفنية ؟

١-٢- اهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث فيما يلقيه من اضواء على مفهوم البحوث متداخلة التخصصات وكيفية نقلها الى مجالات الفنون والافادة منها وتبرز هذه الاهمية بسبب كون هذا المنهج حديث وغير معروف في المجالات الفنية مما يتطلبه التوعية به والتوجيه بضرورة التعاون لانه يتصف بالشمولية وتعدد الجوانب الذي يدرسها من الظاهرة موضوع الدراسة ، لذا فهو

يفيد الفنانين الباحثين واساتذة علم مناهج البحث اضافة الى طلبة الفنون كما انه قد يؤدي الى تغير في وجهات نظر اولئك المعارضين تطبيق لمنهج البحث العلمي في الفنون.

١-٣- اهداف البحث :

يهدف البحث الى تحقيق الاهداف التالية :

١-٣-١- التعريف باساليب البحوث متداخلة التخصصات واستخداماتها.

١-٣-٢- بيان امكانية تطبيق هذا المنهج في مجالات الفنون الجميلة وحدود ذلك التطبيق.

١-٤- حدود البحث :

تحدد البحث بدراسة منهج التخصصات المتداخلة .

١-٥- تحديد المصطلحات :

١-٥-١- الفن: هو اسلوب خاص في نقل التجربة الفردية والاجتماعية الى الآخرين بما في ذلك الادراكات والميول والعادات والمفاهيم والارادة والمعتقدات عن طريق لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الانسان الى الخلق والعاطفة والانتاج من اجل تحقيق خرب من النشاط الابداعي . (محمد سعيد) يبين الباحث هذا الى تعريف لاغراض هذا البحث الذي اورده محمد سعيد في بحث سابق (دور البحث العلمي).

١-٥-٢- البحث العلمي :

يتبنى الباحث التعريف الذي وصفه رومل والذي حدد البحث العلمي بـ " انه نقص او فحص دقيق لاكتشاف معلومات " او علاقات جديدة ونمو المعرفة الحالية والتحقق منها (دو البحث العلمي).

١-٥-٣- طريقة البحث :

حدد محمد سعيد طريقة البحث في مجموعة من القواعد العامة المستخدمة من اجل الوصول الى الحقيقة في العلم (دور ص ١٢)وتبنى الباحث هذا ا لتعريف الاجرائي لاغراض هذا البحث .

٢- الاطار النظري والدراسات السابقة :

٢-١- الاطار النظري :

ان دراسة الظاهرة الفنية تقتضي النظر اليها من ثلاثة جوانب رئيسية هي تحليل الانتاج الفني ودراسة منتج العمل الفني والاثار الذي يتركها العمل الفني في متلقيه .

ويتفرع من هذه الجوانب او المجالات عشرات المجالات الفرعية التي يتسم كل منها بخصوصية تجعله بحاجة الى منهجية خاصة به ، مثلا دراسة نص مسرحي تحتاج الى طريقة غير الطريقة التي تحتاج اليها دراسة الاسلوب الاخراجي وهذا تختلف عما يحتاجه موضوع التمثيل او (الديكور) ومثل هذا الامر يحدث بالنسبة للفنون التشكيلية ، هذا اذا نظرنا الى طبيعة الانتاج الفني وتتكرر الحالات نفسها اذا تناولنا منتج العمل من الناحية النفسية او الاجتماعية او تناولنا دراسة الاثار النفسية والاجتماعية التي يتركها هذا النتاج في المتلقين ومع ذلك فان النتاج الفني يمتاز عن غيره من النتاجات الفكرية بانه نتاج بجهود عدة تخصصات علمية وانسانية وادبية في العوامل البايولوجية والنفسية والاجتماعية والسياسية والدينية تتظافر على تكوين شخصية الفنان والهامه موضوعات فنية وثقافية هذا ما يجعل ميدان الفن ميدانا خصباً لتطبيق البحوث متداخلة التخصصات .

ان هذا التعقيد بجوانبه السلبيه والايجابية يثير امام الباحثين في الفن عدة مشكلات منها ما يتعلق بالمشكلة الاساسية في البحوث العلمية الفنية ان مادة البحث هي النشاط الفني التي هي ظاهرة غير متكررة على الاغلب وانما تقوم على اساس الابداع وخضوعه لمتغيرات كثيرة وعوامل عديدة مما يجعل الباحث يعمل ظروف اقل دقة من الباحثين في العلوم الطبيعية . وثمة مشكلة اخرى تتعلق بان متخذي القرار غالباً ما يعتمدون خبراتهم الوظيفية التي ربما تكون غير موضوعية وغير دقيقة . وهناك عقبة اخرى تتمثل في عدم وجود جهات متخصصه بالبحث في هذا الميدان مما يؤدي الى تأخر نقل المناهج واستعارتها وبالتالي الى التأخير في صياغة نظرية خاصة بالبحث العلمي في الفن وهناك مشكلة السيطرة المنهجية للعلوم المجاورة على بحوث الفنون الجميلة مثل مناهج التربية وعلم النفس والادب وغيرها . ومشكلة خطيرة تواجهاً لباحثين في هذا المجال وهي ضعف ايمان بعض الفنانين الاكاديميين بمنهج البحث العلمي في دراسة الظواهر الفنية .

ان هذه المشكلات وغيرها جعلت الباحث يعمل من خلال طريقة بحث (واياً كان نوعها) ذات محددات معينة لابد من مراعاتها .

ان المشكلات الفنية معقدة ومتعددة لانها تتأثر بسلوك مبدعي النتاجات الفنية وهذا السلوك يخضع لتعقيدات السلوك الاساسي بحاجة الى تعقيدات سلوك الفنان بخاصة ، اما الحد الثاني فيمثل في ضعف امكانية السيطرة على الظبط التجريبي لان اغلب الظواهر الفنية غير كاملة للتجريب المختبري ، لذا فالباحث ينتظر حدوث الظاهرة ومن ثم يحاول دراستها كذلك يوجد محدد ثالث هو التغير السريع الذي يتعرض له النشاط الانساني المرتبط بتغير الانسانية والاجتماعية السريع مما ينعكس اثره في النتاج الفني ويقلل من

امكانية تكرار التجربة في ظروف مماثلة زد على ذلك ان الظواهر الفنية تخضع لمعايير جمالية واخلاقية مما يصعب اخضاعها الى المعايير موضوعية ومن المحددات الاخرى يمكن الاشارة الى ان النتاج الفني هو ثمرة لعملية داخلية هي العملية الابداعية التي لا يمكن ملاحظتها ملاحظة موضوعية مما يضعف من امكانية التوصل الى نتائج دقيقة بخصوص وصف وتفسير تلك العملية .ومع كل ما تقدم اثبتت الملاحظات ان تلك الصعوبات لم تقف عائقاً بوجه الباحثين في الفنون الجميلة من اجل معالجة المشكلات الفنية المختلفة باستخدام المنهج العلمي وها هي بحوث الدراسات العليا وبحوث الترقيات على الرغم مما فيها من نواقص فانها تقدم ادلة على تلك الامكانية لتطبيق البحث العلمي في الفنون .

انتهى محمد سعيد في بحثه المشار اليه الى ان التخصصات الفنية نستفيد اليوم من العديد من طرائق البحث العلمي التي انتضمت في مجموعتين من الطرائق ضمن المجموعة الاولى العديد من طرائق البحث العلمي (الاميرتقي)وضمنت المجموعة الثانية طرائق نظرية يمكن بمساعدتها اي تحقق بمفردها حقائق خاصة بالفنون الجميلة مقدما علماً مستعملاً (البحث العلمي) . واوصى الباحث نفسه ان يتوجه الباحثون في الفنون الجميلة الى انجازات البحث في الميادني الاخرى واستثمارها في تطوير بحوثهم كالافادة من المناهج والمصطلحات والحقائق الجديدة والقوانين والنظريات واثارة المشكلات الجديدة والتعريفات الاجرائية " (البحث) . ويمكن ان يطبق الباحث هنا تأسياً على ما تقدم طرائق البحث وادواته ، وتاتي البحوث متداخلة التخصصات كواحدة من تلك الطرائق التي يفضل نقلها الى بحوث الفنون الجميلة .

ان العرض اعلاه اسفر عن بعض المؤشرات التي من اهمها :

- ان الظاهرة الفنية ينظر اليها الباحثون من ثلاث زوايا . عن طبيعة العمل الفني ومنتج هذا العمل وما يتركه من اثار مختلفة .
- ان المجالات الفنية متعددة وكل فرع ذا طبيعة تتطلب اجراءات منهجية.
- ان الظاهرة الفنية متعددة الجوانب وبذلك تعد محوراً لبحوث من تخصصات مختلفة علمية وانسانية .
- ان الظاهرة الفنية متعددة لارتباطها بالسلوك الانساني وهذا التعقيد يثير عدداً من المشكلات امام الباحثين في مجال الفنون .
- ان المشكلات الفنية والطبيعية الذاتية للفن وعدم إيمان بعض الفنانين الاكاديمين بمناهج البحث الفني سبب تأخير بناء منهجية خاصة بالفن .
- ان تلك الطبيعة فرضت على الباحث ان يعمل ضمن محددات معينة .
- دلت الخبرة البحثية في هذا المجال ان التخصصات الفنية استفادت من العديد من طرائق البحث العلمي المستمدة من علوم اخرى .
- ان البحوث العلمية في الفنون الجميلة استفادت من العلوم الاخرى باستعارة المفاهيم والحقائق الجديدة .

ان كل ما تقدم اكد امكانية الافادة من مناهج البحث العلمي في بحوث الفنون الجميلة.

٢-٢- الدراسات السابقة :

- دراسة محمد سعيد (١٩٩٣) :

كان عنوان الدراسة : البحث العلمي ودوره في تطوير الجوانب العلمية في الفنون الجميلة وقد استهدف الاجابة عن سؤال هو : هل افاد الفن من اساليب البحث العلمي في دراسة الظواهر الفنية والى اي حد تغلغل المنهج العلمي في الدراسات الفنية ؟

خلص الباحث من استعراض النتاج يقول ان العمل الفني وان كان يعتمد اساساً على الذاتية والانفعالية فانه يتسم بالموضوعية مما يجعله قابلاً للقياس اعتماداً على اراء الخبراء في تقدير القيمة الجمالية وباستخدام ادوات او مقاييس معنية مما يتطلب تكريس طرايق وادوات مصادر يشريه يتم الرجوع اليها في اصدار الاحكام .

ومن ابرز النتائج التي توصل اليها الباحث مايلي :

٢-٢- ثمةطابع مشترك في البحث العلمي في ميادين النشاط المختلفة كالقواعد والاسس العامة . -ان كل علم اضافة الى وجود اسس عامة في الفن تحفظ له مناهج بحث خاصة به تقوم على طرائق خاصة به .

٢-٢-٣- ان البحث في الفنون الجميلة يستمد ادواته من المناهج العامة اضافة الى ما تقدمه له التخصصات المجاورة كالعلوم السلوكية وعلم الاجتماع ...الخ .

٢-٢-٤- ان الفنون الجميلة تفيد من جميع طرائق البحث كل حسب خصوصيتة من جهة وطبيعة الطريقة المناسبة من جهة اخرى .

٢-٢-٥- عند تطبيق منهجية بحث علمي في دراسة المشكلات الفنية تنشأ مشكلات منهجية جدلية تتفاوت فيها وجهات نظر الباحثين في تقديم الحلول لها .

٢-٢-٦- مازال تخصص الفنون الجميلة لم يبلور له منهج بحث خاص ولذلك فهو يعتمد على المناهج التربوية والنفسية والادبية وغيرها .

٢-٢-٧- ثمة حاجة ماسة الى بناء تقاليد منهجية بحث خاصة بالفنون الجميلة .

٢-٢-٨- ثمة حاجة الى طرائق تجمع البحث بين الموضوعية والذاتية .

٢-٢-٩- ثمة مشكلات تكون ميادين للبحوث الفنية .

٢-٢-١٠- برز الاهتمام بالبحوث الفنية منذ بداية الثمانينات بسبب افتتاح الدراسات العليا في الفنون الجميلة وظهور تقليد الترقيات العلمية بالنسبة للفئات مما يتطلب وقف اعداد بحوث علمية من اجل الحصول على تلك الترقية.

٢-٢-١١- ثمة محاولات بذلت على طريق بناء المنهج العلمي الخاص في الفنون فقد اصدر معد هذا البحث كتاباً وعدد من البحوث التي من شأنها التمهيد للمنهج المستهدف .

٢-٢-١٢- ظهر ان هذا الميدان غني بالموضوعات الصالحة للبحث العلمي في مجال

الفنون وانطلاقاً من المفهوم الحديث للبحث العلمي ومفهوم الفنان الباحث .

٢-٢-١٣- فيما يتعلق باهداف البحث في الفنون تبين انها لاتختلف عنها في البحوث العلمية الاخرى فهي تهدف الى السيطرة على مشكلات قائمة، وفهم الظاهرة موضوع البحث والتنبؤ والتحكم فيها .

٢-٢-١٤- يؤدي البحث العلمي دوراً هاماً في تحسين المحتوى القديم لتعليم الفنون .

٢-٢-١٥- ان البحث العلمي يمكن ان يؤدي دوراً هاماً عن طريق استخدام طرائق جديدة في البحث .

٢-٢-١٦- كشف البحث المذكور عن ان الفنون الجميلة تقدم للبحث العلمي الموضوعات الفنية لتكون موضوعات للدراسة والتحليل وانها تقدم ميادين تطبيقية لاختبار النظريات التي تظهر في مجالات الفنون كما انها تقدم تغذية راجعة الى الجانب النظري.

٢-٢-١٧- ان البحث في الفنون الجميلة يتطلب عدم البقاء على النظام الاحادي او الثنائي من حيث استخدام طرائق البحث، بل لابد من استعمال النظام متعدد طرائق البحث العلمي .

ان ما ورد في هذه الدراسة السابقة يضمن مؤثرات صحية كانت حافزاً للباحث لاجراء هذا البحث الذي يعد حلقة في سلسلة بحوث اجراها من اجل بلورة منهج خاص بالفنون الجميلة. وقد افاد الباحث من البحث المشار اليه جملة حقائق بخاصة تلك المتعلقة بامكانية تأسيس منهج خاص للفنون وتلك التي تتعلق بامكانية الاستعارة من العلوم الاخرى مناهجها وغيرها من المؤشرات التي كانت منطلقات لاجراء هذا البحث المكمل للجهود المبذولة على هذا المسار .

٣-٢- نتائج البحث ومناقشتها

٣-٢-١- طبيعة منهج البحث :

نظراً لكون هذا البحث ذا طبيعة مكتبية فقد اعتمد الباحث الطريقة التاريخية في جمع المعلومات المتعلقة بالاطار النظري واستعراض نتائج البحث في فقرة النتائج واستخدام المنهج الوصفي - المسحي في جمع تلك المعلومات . وفيما يتعلق بتحليل المعلومات فقد استخدم الطريقة المنطقية بجانبها الاستقرائي في مناقشة النتائج وبجانبها الاستنتاجي في التوصل الى الاستنتاجات، وقد توصل الى النتائج التالية :

٣-٢- النتائـــج :

٣-٢-١- مفهوم البحوث المتداخلة التخصصات والمشكلات التي تهتم بها :

ثمة عوامل عديدة تفرض على الباحثين العلميين الاستعانة بباحثين من تخصصات اخرى مجاورة بالدرجة الاولى من اجل تناول الظاهرة موضوع البحث من عدة جوانب " منها صعوبة البحث في وقت معين وفي مجال معين فكلما زادت المرحلة صعوبة كلما ازدادت احتمالات اشراك مجموعات بدلاً من افراد بالقيام بالمهمة المطروحة " (عدوان، ص١٧) . ومنها ما افرزته الثورة العلمية - التقنية المعاصرة من مؤشرات تتعلق بالحقائق العلمية من جهة ومناهج البحث العلمي المتقدمة من جهة اخرى وتشابك العوامل المؤثرة في الظاهرة موضوع البحث من جهة ثالثة .

اما في مجالات بحوث الظواهر الفنية فقد برزت الحاجة الى صياغة نظرية في الفن على نحو يؤدي الى استيعاب التقدم العلمي والمعرفي والاجتماعي نحو هذه النظرية توضح الممارسة الفنية في مستوى المطالب الاجتماعية المعاصرة .

ان الانشطة الفنية اذا ما نظر اليها من خلال المفهوم العلمي فانها تكون بنية خاصة لصيرورة فعالة داخل المجتمع، واستناداً الى هذا الفهم الواسع لايمكن معالجة هذه الانشطة باسلوب منفصل مقطوع عن الوسط او السياق العام الذي تكون جزءاً منه، وهنا تبرز جدلية البحوث متداخلة التخصصات التي تتركز في دراسة موضوع واحد مشترك فيما بينها بهدف الفهم العلمي العميق من جهة والاكثر شمولية للحياة الاجتماعية من جهة اخرى ويستند هذا المنهج في البحث الى مبدأ كون الانسان فردية بايلوجية وواقع اجتماعي بالوقت نفسه .

ان الحاجة الى جمع كميات كبيرة من المعطيات وتحليلها او الى تكرار العديد من البحوث والتجارب في مجالات الفن، كل ذلك ادى الى تأكيد اهمية البحوث متداخل التخصصات ومنهم من يدعوها بالبحوث التعاونية .

ان البحوث متداخلة التخصصات استناداً الى هذه الحقيقة تفترض ان ينظر الى الانسان ككائن ملموس خاص مختلف من جهة واكتشاف جوهره الاجتماعي من جهة اخرى.

ان هذا المفهوم للانسان وعلاقته بالمجتمع يتطلب تحقيق تصور اكثر شمولية واكثر موضوعية للحياة البايلوجية والفسيولوجية والنفسية للانسان الذي لابد من النظر اليه ليس كروح او مجموعة من الدوافع والحاجات فحسب، بل ككائن فرد ديناميكية شاملة مع ما فيها من تناقض في المعايير والقيم الروحية .

ان المنهجية متداخلة التخصصات تجعل من الممكن فهم طبيعة العلاقات التي توجد بين البنى الاجتماعية عن الموضوعية الذاتية الانسانية. هنا يصبح الحديث متكامل الشخصية الانسانية في البنية الاجتماعية حسب مبدأ الاختيار الحر للتفاعل مع تلك البنى وعن التنظيم العلمي للعلاقات الفنية والثقافية وتنظيم عقلاني لتخطيط عمليات التحضر في ظروف التطور الصناعي والتقني المعاصر وتحليل للعمليات والحراك الاجتماعي وبحث الظواهر ودور وسائل الاتصال الجماهيري في اطار الانظمة المتعاصرة هذه بعض المشكلات التي تعالجها البحوث متداخلة التخصصات والتي يجب ان يتجه اهتمام الباحث نحوها.

٣-٢-٢- طرائق حل المشكلات وتقنياتها :

ان حل المشكلات المذكورة تتطلب اكتساب طرائق بحث خاصة مع تطوير نظام مفهومي قادر على ضمان تحقيق معرفة موثوق بها للحقائق لذلك اصبحت مشكلة الطريقة في البحث واسعة الانتشار وموضوعاً للمناقشة عبر الفترات التاريخية للتقدم العلمي هذا التقدم الذي فرض اعادة النظر في بناء وجهات النظر المعرفية والمنهجية، مما ادى الى ظهور اتجاهات متعددة لطرائق وتقنيات لاتؤمن بصدق الاستنتاجات بالاسلوب الآلي واصبحت الحاجة ماسة لان تتكامل هذه الطرائق في مفهوم منهجي علمي موحد .

ان النتاجات الفنية كمحصلة لعملية موضوعية لها منطقها وفائدتها ولها هدف يكمن في تجسيد تغييرات الفنان عما يجيش في نفسه من حاجات وما يعانيه من انفعالات وما يتعرض له من مؤثرات وحسبما تؤهل له موهبته من جهة والتقنية المكتسبة من جهة اخرى، بهدف التكامل الفعال مع المجموعات الاجتماعية الكبرى، وهنا يثار تساؤل حول مدى الافادة من منهج التخصصات المتداخلة في الفنون الجميلة من خلال استعراض الكم الكبير من البحوث التي تناولت الظاهرة الفنية يمكن القول ان هذا المنهج لم يدخل بعد مجال الفنون الجميلة فجميع تلك البحوث على اختلاف اهدافها كأن تكون لنيل درجات علمية او بحوث ترقيات او تعضيد او بحوث تكليف من جهات وهيئات مجتمعية رسمية كلها كانت فردية يقوم بها باحث واحد وحتى وان وجد بحث ما منجز من فريق او لجنة فان اعضاء الفريق او اللجنة هم من تخصص واحد وليس من تخصصات متنوعة وعليه فلا يوجد اسلوب تعاوني لاجراء البحوث ام اعداد ادوات بحث حتى وان تطلب الامر الرجوع الى تخصصات علمية مجاورة فان الباحث كان يرجع بنفسه الى ادبيات تلك التخصصات ويستعير منعا ما يستعير سواء بالنسبة للمحتوى ام للمنهجية والادوات .

وعليه فان الوضع يتطلب من الباحثين في الفنون الجميلة ان يتجهوا نحو البحوث متداخلة التخصصات التي تقوم على اساس التعاون المثمر بين الباحثين من ميادين اخرى

مختلفة مع عدم اهمال خصوصية ميادين الفنون الجميلة بخاصة فيما يتعلق بالمفاهيم التي يعمل الباحث بموجبها وتحديد لغة علمية خاصة .

ان هذا المطلب لايتحقق مالم تكون فرق من اناس باحثين من فروع علمية مختلفة مع مجموعة من المشكلات التي تتعلق بفروع علمية متداخلة مثلاً اختيار مشكلة كيف تخدم الفن البيئة الاجتماعية - الاقتصادية والنفسية في قطرنا ، هنا نحتاج لدراسة هذه المشكلة فناناً باحثاً يتناول الموضوع من حيث طبيعة العمل الفني وتقنياته ويحتاج الى عالم اجتماع يتناول القيم الاجتماعية التي تتضمنها هذه التقنيات مع موقف الجمهور ومما لاشك فيه ان تحسين الاجراءات البحثية والاحصاءات والعقليات وتغلغل الطرائق الدقيقة بخاصة الرياضيات والاحصاء في الميادين المختلفة للمعرفة الانسانية يتطلب احداث تغيرات جوهرية في نطاق المشكلات النظرية والمنهجية للبحث مع توفير اقصى درجة من الدقة حسب خصوصية ميدان البحث مع اعتماد اللغة الرياضية والرمزية من اجل تحقيق اكبر درجة من العلمية في البحوث دون اهمال الخصوصية في ميادين العلوم المختلفة عند تصميم مخططات البحوث لدراسة الظاهرة الاكثر شيوعاً، اي ظواهر وعمليات البحث في الفنون، لانه من الضروري مراعاة ان الاجراءات والامكانات العلمية المشار اليها كالمفاهيم الرياضية والاحصائية لايمكن ان تطبق على مستوى واحد في جميع الميادين العلمية ولايمكن ان تعكس على محتوى الانشطة الفنية كما تعكس محتوى العلوم البحثية لان هذه الانشطة من خلال طبيعتها مشروطة بالقوانين الفنية العامة والنفسية للفنان والاجتماعية للوسط الاجتماعي منهجية ذات طابع فني ونفسي واجتماعي .

٣-٢-٤- نحو علم للفنون الجميلة :

ان العملية الفنية من خلال طبيعتها الغالبة تبدو كعملية كبيرة التعقيد تتحرك في ضوء اهدافها جميع الاجهزة الثقافية والفنية لفترة معينة وفي ظروف مناسبة، مما يتطلبه تكوين علم فنون جميلة واسع ومفتوح نحو المستقبل، علم مستقبلي متوازن بحث يكون فعلاً محققاً للعلاقة الخاصة ونمط خاص من الاتصال والارتباط والتكامل الفعال للفرد والمجتمع.

٣-٢-٥- حدود استخدام التقنيات والاجراءات في الفنون الجميلة :

يتضح من كل ماتقدم ان هناك حدود معينة لاستخدام تلك التقنيات والمفاهيم والاجراءات الموضوعية في مجالات الفنون دونها في مجالات التخصصات الاخرى الا ان هذه الحقيقة تبقى ثانوية للمنهجية المتبعة في البحوث الفنية، اما على المستوى الاول فلابد من وضع منهجية مناسبة خاصة بالظاهرة الفنية بموضوع البحث .

ان دور المفاهيم والتقنيات والتعاريف في ظروف تحسين اساليب البحث العلمي للظاهرة الفنية والربط الجدلي للتحليل الكمي مع التحليل النوعي يكون في علم الفنون عام جداً ودون بحوث الظاهرة الفنية يمكن ان تندرج على مقياس تقع في نهايته السفلى الملاحظات غير المسيطر عليها وفي طرفها الاعلى تقع التجارب المتكاملة المسيطر عليها. ان هذا التكامل يبرز في علاقة خاصة مع التدريب الفني والبحث في الفنون ويستخدم في تكامل جميع النتائج العلمية والتقنية المعاصرة وعليه فان هذه النتائج تقدم حلولاً للميدان الفني باسره من شأنها ان تسهم في تحسين هذا الميدان على اسس علمية .

ان الفن كمشكلة علمية لتنظيم المصادر الانسانية وقيادتها لابد له من ان يستفيد من منهجية خاصة بتحقيق الوحدة بين الميدانين الاساسيين لاي معرفة علمية (الاميريقية والتطرق ان يحقق العلاقة بين المعرفة الايجابية للظاهرة الفنية وتقويمها الضمني والفهم واهميتها .

ان علم مناهج البحث في الفنون الجميلة لايمكن ان يقتصر على علم تسجيل وتصنيف ولاكفرع يقع مخطط نظري مستقيل للواقع بل انه يهدف الى فهم العلاقات الوثيقة بين اللحظة الامبريقية والنظرية، كما انه لابد من ان يؤسس هذا العلم على وحدة من القواعد والمبادئ التي توجه المعرفة الحقيقية والشمول لجميع الجوانب العلمية لتحقيق الشخصية الانسانية والظاهرة موضوع البحث بشرط مراعاة وجهات النظر الاجتماعية والبايولوجية والنفسية في المجتمع الذي يعيش فيه لفنان .

٤- خلاصة النتائج :

يمكن تلخيص ما اسفر البحث من نتائج بما يلي :

٤-١- ان تحسين الممارسة الفنية ورفع مستواها الى مستوى المطالب التي فرضها التطور الاجتماعي المعاصر وبحث الظواهر الفنية لابد من ان يتم من وجهة نظر اشمل وان البحوث متعددة التخصصات تسهم في هذا المجال اسهاماً جيداً .

٤-٢- ان دراسة العمل تتم من خلال النظر الى الانسان على انه فردية بايلوجية ونفس وواقع تاريخي اجتماعي وهذا يتطلب الاخذ بنظر الاعتبار بعض الجوانب الخاصة بالاتجاهات المتعددة من الفروع العلمية بهدف التحليل بدرجة اعلى من النجاح ضمن اطار متعدد التخصصات .

٤-٣- ضمن هذا النظام من الافكار يتم التأكيد على انه اذا كانت المنهجية متعددة التخصصات مفيدة في بحوث الفنون الجميلة فانها خاضعة الى مبادئ منهجية تفسر جوهر العمل الفني بنفسه كظاهرة خاصة بالانسان .

٤-٤- ثمة امكانية لتحقيق مناظرات لاستخدام المفاهيم والاجراءات والتقنيات الموضوعية في ميدان العلوم الاخرى وهذا يعد جانباً ثانوياً وهناك الجانب الاول يكمن

في تطوير منهج مناسب وخصوصية الظاهرة الفنية .

٤-٥- ان السياق القائم على اساس تبني منهجية بحوث الفن متكاملة ضمن علاقة خاصة مع الممارسة الفنية يقدم للميدان الفني باسره حلولاً فعالة لتحسين هذا الميدان على اساس علمي من اجل تحقيق الشخصية الانسانية للفنان على مستوى المطالب المتزايدة دائماً للمجتمع المعاصر .

٤-٦- يمكن اعتبار الاشراف المشترك على طلبة الدراسات العليا بداية للاخذ بأسلوب البحوث متداخلة التخصصات .

٥- الاستنتاجـــات :

استناداً الى ما توصل اليه الباحث من نتائج يمكن استنباط الاستنتاج التالي الذي يمكن ان يكون اطروحة مكملة لتيار قائم في تحديد علاقة معينة بين ما هو ضروري لايجاد بحث متداخل التخصصات وبحث اشمل للظاهرة الفنية .

ويتمثل هذا الاستنتاج في ان الظاهرة الفنية ظاهرة موضوعية يمكن اخضاعها للبحث العلمي بخاصة والبحوث متداخلة التخصصات بحيث يسهم العديد من الباحثين من التخصصات العلمية الاخرى في دراستها وان البحوث الفنية وان كانت ذات طبيعة خاصة فانه يمكن تعزيزها وتحسينها عن طريق استعارة منهجيات وادوات وتقنيات بحث من العلوم الاخرى، ويقع ضمن سياق الاستعارة هذه منهج التخصصات المتداخلة. وان الاخذ بهذا الاتجاه من شأنه ان يؤدي الى بلورة علم مناهج بحث متكامل خاص ببحوث الفنون الجميلة ولايمكن ان يقوم هذا المنهج مالم تتعاون جهود الفنانين الباحثين وباحثين وعلماء من التخصصات العلمية الاخرى .

٦- التوصيـــات :

يوصي الباحث بضرورة الانتقال من مرحلة التنظير من اجل التمهيد للاخذ باسلوب التخصصات المتداخلة الى ميدان التجريب العملي وتطبيق الاسلوب المذكور عن طريق تكوين فرق العمل متعددة التخصصات لدراسة معطى الظواهر الفنية سواء على الصعيد العام الرسمي ام على صعيد التعاون بين افراد كجهود ذاتية وعلى ان تكون البداية تجربة على نطاق ضيق تنتهي بالتقويم لتحديد نجاح المشروع .

٧- المقترحـات :

استكمالاً لهذا البحث الذي يكاد يكون الوحيد من نوعه يقترح الباحث مايلي :

٧-١- اجراء دراسة مقارنة على المستوى العالمي وفي المجالات العلمية المختلفة من اجل استنباط المؤثرات التي تستخدم في الاخذ بهذا المنهج مستقبلاً .

٧-٢- اجراء دراسة مسحية داخل القطر لمعرفة آراء العلماء والباحثين العراقيين ووعيهم بهذا المنهج من جهة ومدى استعدادهم للتعاون مع الفنانين الباحثين في اجراء بحوث من هذا النوع من جهة اخرى .

٧-٣- اجراء دراسة متداخلة التخصصات الفنية في بادئ الامر وذلك باختيار موضوع ودراسته مسرحياً وتشكيلياً واتصالياً وموسيقياً ونفسياً .

المصـــادر والمراجـــع

١- شرام، ويلبور، التحديات التي تواجه بحوث الاتصال، في : جماعة لويز باتافي في الولايات المتحدة الامريكية، تقديم ومراجعة نواف عدوان، ترجمة المركز العربي للبحوث، قطر، دار الحرية للطباعة، بغداد : المركز العربي لبحوث المستمعين والمشاهدين، ١٩٨٨ .

٢- محمد سعيد، ابو طالب، البحث العلمي ودوره في تطوير الجوانب العلمية في الفنون الجميلة (قطر)، ١٩٩٣ .

٣- ـــ، ـــ، علم مناهج البحث، ط١، قطر دار الحكمة ، الموصل : دار الحكمة للنشر، ١٩٩٠ .

٤- فتح الباب، عبد الحليم، مناهج البحث في التربية الفنية .

الفنون في العراق خلال العصرين السلوقي والفرثي ومشكلة تكون الفن العربي

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

الخلاصة :

يلاحظ الدارس لفنون العراق خلال فترات الاحتلال الاجنبي انها بعد سقوط مدينة بابل مرت في فترة ركود وفي الحالات كافة ، لكنها بدأت تنشط من جديد بعد غزو الاسكندر وقيام الدولة السلوقية، لذلك ظهرت عليها تأثيرات هلنستية وبدرجات متفاوتة، ثم اخذ هذا التأثير بعد الفترة السلوقية يضعف تدريجياً لصالح الارث الفني لبلاد وادي الرافدين وللثقافة العربة حتى اصبحت اقرب اليهما منه الى اي ثقافة اخرى هلنستية ام فربين شرقية ام رومانية غربية. لقد أوجد الفنانون العرب وخاصة من النحاتين اساليب فنية لا تجد نضيراً لها في اي مركز حضاري آخر، وكانت من الابداع وقوة التأثير الى الحد الذي ظهرت ملامحها في فنون الامم الاخرى، وخاصة الفن الذي اطلق عليه تجاوزاً الفن الفرثي. وتأسيساً على ما تقدم لا يجد الباحث اليوم حرجاً من وصف هذه الفنون بفنون وادي الرافدين خلال فترات الاحتلال الاجنبي، ووصف فنون القرون الاولى للميلاد في العراق بالفنون العربية.

تاريخ تقديم البحث ١٩٩٥/٤/١٥
تاريخ قبول النشر ١٩٩٥/٥/١٨

مدخل :-

لايختلف المختصون في الآثار والفنون القديمة في ان هجرة الاقوام الجزيرية الى العراق بدأت منذ الالف الرابعة قبل الميلاد وتأكد ذلك بدلالة البقايا الاثرية من حضارة العبيد، التي كشف عن آثارها في الجزيرة والخليج العربي وجنوب العراق، والتي توالت بعدها هجرة أقوام جزيرية أخرى مثل الأكديين والبابليين والاشوريين ، وكان لكل منهم إنجازات عظيمة في مجالات الحضارة المختلفة ، وأسلوب مميز في مجال الفنون واصبح ماخلفوه آرثاً شرعياً للقبائل العربية التي ما لبثت أن أصبح لها شأن كبير خلال هذه الفترة والفترات اللاحقة .

الهدف :-

من خلال إستعراض أبرز الأنجازات الفنية في العراق خلال العصرين السلوقي والفرثي في مجالات صناعة الفخار والدمى الطينية والنحت والرسم[١].

يهدف هذا البحث الى تعرف أبرز سمات وملامح تلك الفنون ، ودور القبائل العربية في أرساء أساليب فنية جديدة أدت الى تكون فن عربي في العراق خلال العصرين السلوقي والفرثي.

خلفية تاريخية

البعض يظن إن سقوط مدينة بابل عام ٥٣٩ ق. م كان بداية النهاية لحضارة العراق القديم بعد أن أصبح العراق خاضعاً للامبراطورية الفارسية التي أمتدت سلطتها حتى وصلت الى مصر عام ٥٢٥ق.م ومع إن بابل حاولت الخروج على تلك السلطة إلا أنها فشلت في ذلك وبقي العراق تحت الأحتلال الفارسي حتى هزيمة الشاة دارا الثالث على يد الأسكندر عام ٣٣٠ق.م وبذلك خضع العراق لحكم السلوقيين بعد وفاة الأسكندر. وعلى الرغم من ظهور بعض ملامح الفنون الأغريقية خلال هذه الفترة ، أو ما يعرف بالفنون الهلنستية ، فأن الغلبة كانت للفكر الشرقي الذي نشأ وتطور على أرض الرافدين منذ أقدم العصور[٢].

وتجمعت القبائل العربية في جزيرة العراق حتى شكلت قوة سياسية واقتصادية ذات شأن، وبرزت مملكة عوبايا في شمال العراق وعاصمتها مدينة الحضر[٣].ورغم أن العرب أصبحوا بين قوتين كبيرتين :الفرثيون في الشرق والرومان في الغرب[٤].وأن كل قوة كانت ترغب في تدمير الأخرى ، ورغم صعوبة الوضع تمكن العرب في العراق من البقاء على

الحياد معظم الوقت ، ومن بناء حضازة بقيت بعض أطلالها قائمة حتى الوقت الحاضر ، وكشف علماء الأثار عن أعمال فنية مختلفة وصفت بعد دراستها وتحليلها أنها فنون هلنستية أو فرثية(٥) .كما فتح الباب أمام بعض الباحثين للخروج عن هذا الوصف غير الدقيق بعد محاولة تحديد أبرز ملامح هذه الفنون والتعرف على مبدعيها ، وتبين إن العديد من الأعمال الفنية المتميزة في مواضعها واساليبها هي من انتاج فنانين عرب وحق علينا ان نطلق عليها مصطلح «الفن العربي».

صناعات الفخار

يعتبر الطين من أهم المواد الأولية المتوفرة في بيئة العراق لذلك أدخله العراقيون في الصناعة منذ فترة العصر الحجري الحديث وظل مستخدما على مر العصور ، فصنع منه اللبن والآجر والدمى والألواح الفخاريةوالأواني على أختلافها ، كما صنعت منه خلال فترة الأحتلال المسارج والتوابيت ولعب الاطفال إضافة الى الأواني والجرار.

إن دراسة النماذج التي وصلت الينا تبين أستمرار التقاليد والاساليب التي أعتادها الصناع العراقيون في الفترات الأشورية والبابلية السابقة ولم ينبها الا تغير طفيف في بعض الأحيان ، فصنعت الصحون بأعماق مختلفة ، منها السميكة الجدان كتلك التي عثر عليها في بعض مواقع منطقة ديالى ، أو الرقيقة الجدران كما هي الحال في الأمثلة من نفر ، كذلك صنعت الطاسات والكؤوس، أما أشكال الجرار فتميزت ببدنها المغزلي وعنقها القصير وفوهاتها ذات الشفاه البارزة الى الخارج ، وزود بعضها عند الأكتاف بزوج من العرى طرفها الأسفل يكون بهيأة راس حيوان .وزينت الفخاريات بأسلوب التحزيز عن طريق رسم خطوط مستمرة عند الأكتاف أو على البدن بوساطة آله مسننة أو بشكل صف من أوراق معرقة ، أو بأسلوب الختم بأشكال دائرية كالعجلة أو الوردة أو كرسم الشمس ، وطليت بعض الجرار بطبقة من زجاج أخضر اللون(٦).

وبعد غزو الأسكندر للبلاد طرأ تغيير ملحوظ على هذه الصناعة سواء فيما يتعلق في الطينة أو أشكال الاواني أو تقنيات التلوين وطرق التزيين، فيلاحظ أن الطينة التبنية اللون هي الغالبة ، وعملت أنواع كبيرة من الجرار ذات المقابض الثلاثة للخزن ، أو ذات القواعد المدببة لحفظ السوائل ومن بينها الشكل الأغريقي الأصل المعروف بأسم -أمفورا- Amphora -كذلك صنعت الجرارذات الرقاب القصيرة الضيقة المزودة بعروة صغيرة واحدة كافية لحملها بأصبع السبابة فقط، او على عروتين متقابلتين في آعلى الكتف ، واختلفت أشكال هذه الجرار فمنها ذات الخطوط الخارجية المنسابة ومنها ذات السطوح المستقيمة التي تؤلف حافات كالزاوية عند التقاء بعضها ببعض . وغطيت سطوح

بعض ا لأواني الداخلية أو الخارجية بطبقة حمراء اللون ، أو تبدو بنية أحياناً بسبب أرتفاع درجة حرارة الحرق كما زينت أبدان بعض الجرار بزخارف هندسية كالدوائر والمثلثات أو نباتية كالمراوح النخيلية والأشجار.

كذلك صنعت المسارج ذات الأبدان العالية بفوهة طويلة واحدة أو بفوهتين أحياناً، وزود بعضها بمقبض معمي غير نافذ،وهذه المسارج تكون أما مزدوجة وهي تعكس التأثير في الأشكال الهلنستية سواءاً بالشكل أو الحلية.

وخلال الفترة المعروفة بالفرثية أنتشرت صناعة الفخار في العديد من مناطق العراق منها مدن نينوى وأشور والحضر في الشمال، وبعض مناطق ديالى وبغداد وسلوقية وكيش وبابل في الوسط ونفر والوركاء وميسان في الجنوب، ومواقع اثرية آخرى منتشرة في العراق غيرها حيث عثر على الجرار والاواني والصحون المختلفة والأباريق والمسارج والتوابيت المزججة منها وغير المزججة. وأستخدم الصناع اطياناً مختلفة: كالحمراء والوردية والتبنية المائلة الى الأصفرار أو الأخضرار، وطليت في بعض الأحيان بلون مختلف عن لون طينة الصنع ، أو زججت بطبقة خضراء مائلة للزرقة . وتنوعت أشكال واحجام الجرار فمنها : الكروية والبيضوية البصلية والمغزلية والقرصية الشكل كذلك اختلفت اشكال واحجام رقابها فبعضها واسع مختلف الأرتفاع ، وبعضها طويل ضيق كالقوارير. أما قواعدها فتكون مسطحة أو حلقية أو مقعرة الى الداخل . وهذه الأنواع من الجرار تكون أما بعروة واحدة بين الكتف والرقبة كافية للحمل باصبع واحد أوبأصبعين أو كبيرة كافية لمرور اصابع الكف الأربعة أو تكون بعروتين متقابلتين احياناً وبدون عرى أحياناً أخرى. (٧)

وتميزت بعض الجرار بأنعدام الزخاف أوقلتهاحيث لم تزد في بعضها عن خطوط محزوزة او ما يشبه الحلقات عند الكتف او اسفل الرقبة او اعلاها ، في حين رسمت على بعضها زخارف هندسية تعتمد في إنشائها على الخطوط المستقيمة والمتكسرة والمنحنية أو على الاشكال الهندسية البسيطة ، كالدائرة والمربع والمعين أو الاشكال غير المنتظمة ، واحتوت نماذج قليلة جداً على رسوم آدمية منفصلة أو قد تكون مشهداً كما في الجرة الفريدة من مدينة اشور. كما احتوت بعض كسر الفخار من مدينة الحضر على كتابات ارامية اضافة للزخارف الهندسية.

وعثر في بعض مساكن مدينة اشور على عدد من الجرار تمتاز ان لبعضها فوهات كبيرة تدل على انها استخدمت لحفظ الطعام، وكان البعض منها ليدفن في الارض بحيث تكون فوهاتها المحاطة بحافة سميكة بارزة عند مستوى الارض، ويمتاز هذا النوع من الجرار بانتفاخ البدن وقصر العنق وانعدام المقابض والقاعدة، لعدم الحاجة اليها. كما عثر على

اباريق مختلفة الاشكال بعضها مزين بخطوط تدور حول النصف العلوي منها على البدن والعنق او تتركز عند الاكتاف وتكون الخطوط الخارجية لهذه الاباريق مناسبة أو منكسرة ، ولها عادة مقبض منفرد او مزدوج . كذلك صنعت الاقداح والاطباق والقدور من الفخار المزجج وغير المزجج ، ونعرف من بعض كسر الانية انها كانت مزينة بزخارف كنسيج السلة او شكل المقدقة او الميسم ، او خطوط محزوزة كأنصاف الدوائر او كطبعة اسفين(٨) وصنعت المسارج بأشكالها المعروفة وزودت بعروة نافذة أو معمية مقابلة للمشعل ، افقية او عمودية بالنسبة لجسم السراج . وتكون بمشعل واحد او مشعلين اوثلاثة مشاعل في بعض الاحيان ، وزينت قبضة السراج وقسمه العلوي بزخارف بارزة او تركت غفلا من الزخرفة ، وهي اما ان تكون مطلية بطبقة من زجاج اخضر اللون مزرق او غير مزججة كما يلاحض في الامثلة التي وصلت الينا من سلوقية وتل ابو ذر ومدينتي آشور والحضر وغيرها.

وصنعت التوابيت من الفخار خلال الفترة الفرثية حيث عثر في مدينة آشور على عدد كبير منها ، يتراوح طول هذه التوابيت بين ١٤٠سم- ١٨٠سم يبلغ عرضها ثلث طولها تقريباً ، أما أرتفاعها فيتراوح بين ٣٠سم -٥٨سم . وتغطي هذه التوابيت بألواح من الطين أو حجر الكلس في بعض الاحيان . وصناعة التوابيت من الفخار لم تكن شيئاً جديداً خلال فترة الاحتلال وأنما هي أمتداد لصناعة آشورية. الا أن توابيت الفخار هذه تميزت بكبر حجمها وأنتصاب جوانبها وتحليتها بالزخارف والنقوش والنحت الناتيء الذي يحتوي على وحدات نباتية كأغصان العنب المتموجة بأنتظام والمثقلة بالعناقيد ، أو حبل مبروم، أو أقواس يستقر طرفاها على الأرض مباشرة أو على أعمدة لتبدو كأنها مدخل معبد تقف في وسطه أمرآة عارية في بعض الأحيان أو مرتدية ملابس وفوق راسها قلنسوة عالية وقد تحمل بعض النساء سعفة في اليد اليسرى أو قد يظهر داخل قوس المعبد قرص نجمي الشكل . وزودت بعض التوابيت بعروتين في كل جانب أما كاذبتين أو يمكن رفع التابوت بواسطتها ، وهذا النوع يكون بهيأة حوض يشبه الحذاء Slipper(٩)

أستمرت صناعة الفخار في العراق على نفس المنوال تقريباً خلال القرون التي سبقت ظهور الأسلام سواء في الشكل أو الزخارف البارزة أو المعمولة بالطبع بوساطة الختم أو القالب ، أو لون طبقة التزليج ، لكن أختلافاً واضحاً يبدو على مكونات الوحدات الزخرفية التي تزين أبدان بعض الأواني ، التي رسمت على أختام دائرية أو مربعة كالحيوانات مثل : الثور والحصان والجمل والغزال وبعض الطيور والأوراق والأغصان ، وهذه الرموز والأشكال رسمت بشكل مبسط ومحور ، كما أستخدمت وحدات هندسية مختلفة تعتمد في إنشائها على التناظر والتكرار والتوزيع الموزون ، وقد عثر على أنواع من هذه الأواني في المدائن وبغداد وتكريت وسامراء ، ومناطق آخرى غيرها. (١٠)

الدمى الطينية

إذا كان الحجر والمعادن على أختلافها والعاج يشكل المادة الرئيسية التي صنعت منها المنحوتات للحكام والملوك ورجال الدين والصفوة من رجال ونساء المجتمع في حضارة وادي الرافدين القديمة ، فأن مادة الطين ومنذ فترة العصر الحجري الحديث استخدمت في النحت لعمل الدمى والتماثيل المختلفة لعامة الناس، وعكست لنا إضافة للموضوعات الدينية ، جوانب مهمة من الحياة الأجتماعية على مر العصور ، لذلك لم تكن صناعة الدمى الطينية باليد أو بوساطة القالب، التي أنتشرت في مراكز مهمة مثل بابل وسلوقية واشور وغيوها ، شيئاً جديداً طارئاً على الفن العراقي خلال فترة الأحتلال ، وأنما دليل إنتعاش فن واسع الأنتشار أصلاً لتلبية حاجة ورغبات عامة الناس من الفقراء بشكل خاص.

لقد عثر على العديد من الدمى الطينية التي يعود زمنها الى الفترة السلوقية والفرثية والتي تتركز مواضيعها على تصوير الهات مثل عشتار- أفروديت ،وبرسيفون والفتاة سايكة مع أيروس ،والاله هرقل ،والكهنة والمتعبدين، والموسيقيين ، والمحاربين، والفرسان، والأمهات، ومواضيع أخرى كالاقنعة ورؤس الأشخاص إضافة للحيوانات المختلفة، وجميعها تعكس أسلوباً فنياً محلياً رغم أن مواضيع بعضها لم يكن من صلب حضارة وادي الرافدين.

ويمثل عددمن الدمى التي عثر عليها في بابل إمرأة عارية إو مرتدية للملابس وهي بوضعيات مختلفة يعتقد إنها الألهة أفروديت تارة تمسك ثدييها بكفيها على صورة الألهة عشتار، أو تقف أو تضطجع نصف عارية ، أوترضع طفلاً تارة أخرى، وتصور دمى غيرها إمرأة وهي عارية بعضها على سرير والبعض الاخرمنها بدونه، وتصور بعض الدمى امرأة بكامل لباسها مضطجعة أيضاً وهي تحمل بيدها قدح . ويضن أن هذه الدمى تمثل الألهة برسيفون إبنة الأله زوس من الالهة دميتر(١١). ومثلت بعض الدمى شاباً وشابة وهما عراة يعانق أحدهما الأخر، ربما يكونان إله الحب إيروس والفتاة الجميلة سايكه، ومع إن الدمى تحمل ملامح هلنستية في طراوة الجسم وطريقة تصفيف الشعر، إلا أن الطابع الشرقي يغلب على البعض بمواضيع دينية عراقية بقيت منتشرة بين الناس رغم دخول الثقافات الغربية وخاصة طقوس الآلهة الأم التي أقترنت بالخصب والحياة.

وصورت بعض الدمى التي عثر عليها في سلوقيا وبابل الأله هرقل الذي لقي شعبية كبير في بلاد الشرق بعد غزوات الأسكندر، وفي العراق بشكل خاص لأقترانه بالبطولة والقدرة الفائقة التي كانت أصلاً من صفات البطل كلكامش ولأقترانه بالأله نرجال(١٢). ويظهر الأله هرقل برموزه المعتادة- الهراوة وجلد الأسد. الا أنه يظهر متعباً في بعض

النماذج على غير صورته الاصلية في الفكر الأغريقي، فقد مثل واقفاً وجسمه يميل الى جانب اليسار وعلى وجهه تتسم علامات التعب والارهاق. لكن عدداً كبيراً من تماثيل هذا الأله المصنوعة من الحجر والبرونز تعكس وظائف ومهام جديدة هي من بنات أفكار العراقيين والعرب ليس غيرهم، كالحراسة الحظ والعالم الأسفل(١٣) .

وعملت دمى لرجال ملتحين يلبسون رداءاً طويلاً يصل الى القدمين، أو قصيراً يصل الى الركبتين، مع عباءة تغطي الظهر وجانبي الجسم، ويرتدي بعضهم سروالاً والثوب والسروال هي من لباس العرب أنذاك- وهذه الدمى تصور على الأرجح متعبدين أو ربما كهنة. كذلك صنعت دمى تمثل موسيقيين، ونظراً لما للموسيقى من علاقة مع مختلف الطقوس الدينية في وادي الرافدين لا يستبعد أن هذه الدمى هي أستمرار لتقاليد سابقة.

وعثر في بابل وسلوقية وتل ابو ذر في بغداد على دمى تصور رجالاً محاربين يلبسون عباءة على الظهر وثوباً قصيراً يصل الى الركبتين مشدود عند الوسط بحزام يتدلى طرفاه، وينتعلون حذاءاً له حافة عريضة، ويلبس البعض منهم غطاءاً رأسي او خوذة مخروطية الشكل. ويرجح ان لهذه الدمى ارتباط بمواضيع نذرية دينية ذلك لان البعض منها وجد محفوظاً في المعابد (١٤).

واضافة الى الدمى التي ارتبطت مواضيعها بالدين فقد عملت تماثيل اخرى من الطين تمثل خيلاً وخيالة ، وبعض الطيور والحيوانات كالخنازير والارانب والكلاب والاسماك وغيرها. ويلاحظ ان بعضاً من هذه الدمى تميز بدقة الصنع مما يدل على براعة الصانع واتقانه لقواعد النحت لذلك يظن انها لم تكن محض دمى صنعت للعب الاطفال بل يربح على انها تمائم سحرية او ربما قرابين قدمت من الفقراء من الناس تقرباً للالهة.(١٥) اما البعض منها فصناعتها رديئة واكتفى صانعوها بتمثيل شكل الحيوان وهذه ربما صنعت من قبل الامهات كلعب اطفال او تكون صنعت من قبل الاطفال انفسهم.وعثر في تل ابو ذر في منطقة بغداد الجديدة (١٦) على عدد من الدمى الطينية التي يعود زمنها الى الفترة الفرثية يصور عدداً منها امرأة واقفة تحمل آلة موسيقية مثل: العود والقيثارة والصنوج او تكون جالسة على كرسي وفي حجرها طفل ترضعه او تمسك به. وتمثل احدى الدمى شاباً وفتاة الى يمينه وهما يتهامسان. والنساء في هذه الدمى يظهرن محتشمات بلباس طويل يغطي الجسم عدا مقدمة الرأس والوجه والرقبة.

اما في مدينة آشور فقد عثر على عدد قليل من الدمى الطينية داخل القصر المعروف بالمسكن الفرثي الكبير. تمثل احداها امرأة جالسة وامامها طبل او ربما يكون اناءاً كالقدر، وهي تضع قدميها فوق حافته لتثبيته ويداها ممدودتان كانها تدق عليه (١٧).

ومع ان المرأة تبدو عارية الا انها تلبس فوق رأسها غطاءاً مخروطي الشكل. نفذ هذا

العمل بشكل مبسط غير متقن، وعدم الاتقان يظهر كذلك على رأس رجل ملامح وجهه ليست اكثر من انف معمول بوساطة الضغط والسحب بالسبابة والابهام، وحاجبين وشاربين ولحية مرسومة بشكل حزوز. ويستدل من هذه الدمى وغيرها، المصنوعة باليد منها او بالقالب، ان هذا الفن لم يكن واسع الانتشار في مدينة آشور خلال الفترة المعروفة بالفرثية.

دراسة النماذج السابقة من الدمى الطينية تبين بوضوح ارتباطها بفنون وادي الرافدين من حيث الاسلوب، والموضوع الهلنستيني ظاهر ايضاً خاصة على الدمى التي تصور الاله هرقل والالهة افروديت وهي عارية، وهذه الدمى تمتاز برشاقة الحركة ورقتها واتقان النسب ودقة الصنع في اظهار التفاصيل، كما كانت تمتاز وغيرها من الدمى بالميل الى الاسلوب الطبيعي واظهار العواطف اضافة الى الملامح الهلنستية في تصميم الملابس وطرق تصفيف الشعر. وتتجلى براعة النحات واضحة في الربط بين اجزاء الجسم بشكل صحيح في مختلف وضعيات الوقوف والجلوس والاضطجاع، وفي ابراز مختلف اجزاء الوجه والجسم بدقة كبيرة، كما تظهر في عمله لطيات الملابس واتجاهها الذي يتلائم وحركة الجسم. وتجدر الاشارة الى ان عدداً من الدمى لم تحمل مثل هذه المواصفات حيث لم تكن نسب الجسم صحيحة واهملت التفاصيل او اظهرت بحزوز تفتقر الى الدقة والاتقان. ان السبب الكامن وراء ابتعاد صناع الدمى عن الشكل الطبيعي للاجسام هو الاختلاف الكبير في مقاييس الجمال الفني السائد في حضارة وادي الرافدين عبر الحقب السابقة والطارئ القادم مع غزو الاغريق والفرثيين واحتلالهم لمراكز الحضارة في العراق، الاختلاف الذي ما لبث ان حسم لصالح الارث الفني والفكري لحضارة وادي الرافدين كما يتبين بوضوح في فنون العمارة والنحت خلال فترة الاحتلال.

فـــن النحـــت

حظي فن النحت في بعض مراكز المدن في العراق وبلاد الشام على السواء خلال فترات الاحتلال باهتمام عدد من الدارسين، لكن الخطأ الذي رافق دراساتهم هو الانحياز الى التعميم الذي اطلقه بعض كبار الباحثين. فقد عالج روستوفتزف مشكلة الفن الفرثي ووصف فنون الصالحية وتدمر وبابل بانها فنون فرثية، لكنه عاد وصحح آراءه حين وضح ان العناصر الايرانية تبدو ثانوية في الفنون الدينية لوادي الرافدين، ومع ذلك فان انجهولت وفوكي وهوفر وجلوك تمسكوا بوصف فنون مدينة الحضر بمصطلح الفن الفرثي ربما لاسباب سياسية اكثر منها فنية، ولم يؤيد وارد بيركنز وكولج ونبها الى ضرورة الاهتمام بدراسة العناصر المحلية الظاهرة في فنون المنطقة (١٨). واطلق سفر ومصطفى مصطلح " فن بلاد الرافدين " او فن بلاد الرافدين من العصر الفرثي "(١٩) . وهذا دون شك اقرب الى الصواب من المصطلح السابق . لكن مصطلح " الفن العربي " عندي هو عين الصواب .

ان الدارس لفن النحت في العراق يلاحظ ان هذا الفن تأخر كثيراً بعد سقوط مدينة بابل ، ويعرف كيف ان الامر ظلَّ كذلك حتى خلال الفترة السلوقية رغم ما عرف عن حب الاغريق للنحت وازدهاره خلال الفترة الهلنستية (٢٠). غير ان الامر لم يبقَ على تلك الحال ونشط النحاتون في بعض المدن وخاصة الحضر وخلفوا لنا ارثاً فنياً متميزاً تعود بواكيره الى القرن الثاني قبل الميلاد ، واستمر النحت في الازدهار حتى منتصف القرن الثالث الميلادي الذي شهد سقوط المدينة وضمور فن النحت في العراق الى الحد الذي لم يعثر فيه بعد ذلك على منحوتات ذات اهمية فنية متميزة.

لقد عثر المنقبون على عدد قليل من المنحوتات في مدينة آشور. المدينة القريبة والمعاصرة لمدينة الحضر، ومع قلة الامثلة في النحت المدور وتلفها الشديد فان بعض امثلة النحت البارز ذات اهمية خاصة في دراسة تطور فن النحت في العراق. ان بقايا تماثيل الاشخاص من اشور تبين ان النحاتين استخدموا حجر الحلان، وان بعض اعمالهم في النحت المدور نفذت بحجم اكبر من الحجم الطبيعي للانسان (٢١). وتدل اجزاء تمثال احد الاشخاص، والتي تتكون من الرأس والساقين والقدمين مع القاعدة، على انه كان يلبس سروالاً ضيقاً وحذاءً وكلاهما مزين بالاسلوب الحضري. وتدل ملامح الوجه واسلوب تصفيف الشعر ان العمل يمثل اميراً عربياً من منتصف القرن الثاني الميلادي. اما التمثال الذي بقي منه جزء يسير من السروال والقدمين فقط والذي ظنه اندريه كاهن (٢٢). فلا اظنه كذلك، لان الكهان في الحضر من هذه الفترة لم يرتدو السراويل ولا الاحذية، وانما ظهروا عراة الساقين، حفاة القدمين الا اذا كان لباس الكهنة في اشور يختلف عنه في مدينة الحضر، وما اظن الامر كذلك (٢٣).

ان افضل ما يصور العلاقة بين النحت في مدينتي آشور والحضر هو تماثيل الاله هرقل مع انها اصيبت بتلف وتشويه كبيرين. فاحد امثلة النحت البارز من آشور تصور هرقل بوقفته المعتادة : مواجهة للناظر، ثقل جسمه على القدم اليمنى، على يده اليسرى المثنية مع المرفق، جلد الاسد، وهو يمسك بهراوته في يده اليمنى، وكأن التمثال واحد من تماثيل هرقل الحضرية.

اما افضل المسلات من آشور فتصور كل واحدة رجلاً في وقفة تعبدية كأنه داخل محراب او قوس معبد. اثنان من هذه المسلات مستطيلة الشكل محدبة من الاعلى، تذكرنا بشكل المسلة في العراق القديم، نحت على كل واحدة منها رجلاً متعبداً بشكل جانبي، وهو يلبس سروالاً فضفاضاً و ثوباً له اكمام طويلة يصل طرفه الاسفل الى الركبتين، ويلف جسمه بشملة تمر من تحت يده اليمنى فتتركها طليقة، وطرفها مرمي فوق ساعده الايسر.

ومع ان السروال فرثي الشكل الا ان الوقفة التي لم يوفق النحات في تصويرها بدقة، وقفة تعبدية عربية، بدلالة رفع اليد اليمنى للتحية وحمل طرف السعفة بالكف اليسرى. هذه الامثلة تظهر بوضوح بساطة الانشاء ومهارة النحات المتواضعة في تصوير الحركة وتفضيل الوقفة الجانبية لا الامامية للمتعبد، الامر الذي دفع بعض الباحثين الى الاعتقاد ان هذه الامثلة تعود الى القرن الاول قبل الميلاد، في حين رجح آخرون انها تعود الى القرن الاول الميلادي وهذا امر يصعب الفصل فيه الآن (٢٤).

ان افضل الامثلة لدراسة فن النحت في العراق خلال الفترة من القرن الثاني قبل الميلاد وحتى منتصف القرن الثالث الميلادي، هي منحوتات مدينة الحضر التي بلغت مستوى الذروة وبدون منازع (٢٥). وقد ميز سفر ومصطفى في دراستهم الرائدة، الحضر مدينة الشمس، وجود ثلاثة ادوار تاريخية اختلف اسلوب النحت الحضري باختلافها، وهذه الادوار هي :-

١- دور التكوين ويبدأ مع بداية النحت في هذه المدينة وينتهي في منتصف القرن الاول الميلادي.

٢- دور السادة وينتهي في منتصف القرن الثاني الميلادي عند اعتلاء الملك ولجش ابن نصرو السيد العرش وحمله لقب الملك .

٣- دور الملوك وينتهي بسقوط المدينة عام ٢٤١ م.

يبدو ان اقدم التماثيل التي وصلتنا من مدينة الحضر هي تلك الاعمال التي زينت معبد الاله مرن المعروف بالمعبد الهلنستي ، الذي تشير فترة بنائه، على وجه التقريب، الى القرن الثاني قبل الميلاد وكذلك التماثيل التي عثر عليها في معبد شحيرو، وتماثيل اخرى تشترك معها بنفس السمات، وهذه الاعمال جميعاً تبين تأثر النحت العراقي بالموضوعات والاشكال التي تعود اصولها الى الفن والفكر في بلاد الاغريق. ان اشهر تماثيل هذه الفترة تصور آلهة النصر نايكة وحارسة المدن تايخة والاله هرمز وغيرها. لقد تركز اهتمام النحاتين اذن على عمل تماثيل الالهة خاصة ربات النصر والحظوظ لارتباطها بحماية وحراسة المدينة. ومع ان ملامح العرب من سكان مدينة الحضر تمتاز بالصرامة والحدة والوضوح واستطالة الوجه وبروز عظام الوجه والجبين، وان بعض هذه الملامح تظهر حتى على وجوه النساء الحضريات، فان تماثيل الالهة من هذه الفترة ذات وجوه دائرية وشعر متموج يعكس الاثر الهلنستي بوضوح. كما اظهر النحاتون اهتماماً بالحركة وكانوا في هذا الدور مقلدين اكثر منهم مبتكرين. لكن خصوصية هؤلاء النحاتين تظهر في اعتمادهم نسباً جديدة لجسم الانسان فيها شيء من الخلل اذا ما قورنت بالنسب الطبيعية للجسم، كما انهم اختزلوا التفاصيل وبسطوا السطوح والاشكال باسلوب جديد مميز ليس له شبيه في مراكز النحت

الاخرى.

خلال دور السادة انتقل النحات الحضري الى اسلوب جديد ابتعد فيه عن التأثيرات الخارجية، واخذ يحرص كل الحرص على اظهار الشبه بين السادة الحكام ووجهاء المدينة وبين التماثيل التي ينحتها لهم، فاصبح هذا الدور بداية حقيقية لاسلوب نحت متميز اتضحت خصائصه خلال الفترة اللاحقة. ان افضل الامثلة على النحت خلال هذه الفترة هي التماثيل النصفية التي تزين اقواس المعبد الكبير، و تمتاز بنفورها العالي عن الارضية واظهار الملامح باسلوب يعتمد السطوح المتلاقية، كما في التماثيل النصفية التي تزين قوس معبد التثليث ، التي تمثل، برأي احد الباحثين، نشر يهب وزوجته وولدهم نصرو وهو يافع مرة، ورجل مرة ثانية، وفي المرة الثالثة وهو شيخ وقور، ويليها تماثيل ذرية نصرو واحدهم شاب في زي رجل الدين. (٢٦)

ويعد تمثال السيدة ابو بنت دميون. افضل تماثيل النساء واهمها لدراسة اسلوب النحت لهذه الفترة، اذ يعكس بشكل واضح عدم اهتمام النحات بنسب الجسم الطبيعية وابتداعه لنسب جديدة من عنده، تتلائم وذوقه الفني ومقاييسه الجمالية الخاصة. اما افضل تماثيل الرجال فتمثالا سلوك بن يملك وولده دمو بن سلوك اللذان يمتازان اضافة للصفات السابقة، بانهما اكبر من الحجم الطبيعي اذ يزيد ارتفاعهما الكلي عن مترين. ورغم ابتكار النحات لنسب خاصة به لجسم الانسان، الا انه اظهر معرفة كبيرة في تشريح الجسم، ورغبة في محاكاة الشكل الطبيعي للانسان ، ويبين احد الباحثين " ان مقياس الجمال لاجسام الرجال والنساء في هذه الفترة هو الامتلاء مع التأكيد على ابراز ملامح القوة والصحة للرجال وتكور الاثداء وسعة العيون للنساء (٢٧).

ان دراسة سمات النحت الحضري خلال فترة الملوكية ترينا انه اكثر بساطة منه خلال الفترات السابقة، ذلك لان عدداً من تماثيل الملوك ابتداءاً من ولجش حتى سنطروق الثاني وابنه عبد سما، آخر حكام مدينة الحضر، هي معرفة ومؤرخة، لذلك فان اهم سمات النحت خلال هذه الفترة، التي ابتدأت من منتصف القرن الثاني الميلادي تقريباً، واستمرت قرناً من الزمان او يزيد، هو استرخاء حركة الجسم وانحناء خطوطه الخارجية وانسيابيتها. هذه السمات برزت بشكل واضح للعيان خلال العقد الرابع من القرن الثاني الميلادي، كما يلاحظ واضحاً على تماثيل : الاميرة دوشفري ابنة الملك سنطروق الثاني. وابنتها سمي، والعازفة قيمي، والكاهنة مرتبو، اما تماثيل الرجال فخير ما يمثلها تمثال عبد عجيلو كما اظهر النحاتون خلال هذه الفترة كذلك اهتماماً في تجسيم مقابض السيوف وعمدوا الى ربطها في بعض الاحيان بجسور لتقويتها، كما في تمثال القائد العسكري الذي عثر عليه في المعبد الخامس، وهذه المعالجة ربما تكون بتأثير النسخ الرمانية للتماثيل الاغريقية .

ومع ان النحاتين الحضريين حاولوا التقرب الى النسب الطبيعية لجسم الانسان الا ان الملاحظ هو استمرار تنصيف الجسم دون خط المحزم بقليل بحيث يكون النصف العلوي للجسم اقصر من نصفه الاسفل. هذه السمة وحدها تؤكد ان النحاتين العرب اختطوا لانفسهم نسباً واسلوباً في النحت ميزهم عن غيرهم من النحاتين في المراكز الاخرى فرثية كانت ام رومانية. وحق علينا ان نصف هذا الاسلوب دون تردد باسلوب النحت العربي في مدينة الحضر. اما صفة الامامية التي طبعت التماثيل الحضرية المدورة والبارزة على السواء وان تمت نسبتها من قبل عدد من الباحثين الى غير ارض وادي الرافدين (٢٨)، فان الدلائل الفنية تشير الى انها ميزة عراقية اصيلة برزت بشكل واسع في النحت الحضري لمبررات دينية اقتضت المواجهة التامة بين المتعبد والاله. ويجدر التنويه اخيراً ان التماثيل المدورة الكبيرة المصنوعة من الحجر والتي تركها لنا الحضريون لم تكن مدورة تماماً، وذلك لان النحات اخذ بعين الاعتبار ان اعماله ستقام في المعابد او بينها وتوضع بشكل ملاصق للجدران ولا حاجة به الى نحت ظهورها فهي بكل الاحوال لن تكون ظاهرة للمشاهد. اي انه اخذ بعين الاعتبار اقتران المنحوتات بالعمارة مع انها منفصلة عنها.

واضافة الى شيوع النحت على الحجر لوفرته حول مدينة الحضر، فقد برع النحاتون في عمل التماثيل المدورة والبارزة من البرونز والنحاس. وكانوا من الاقتدار بحيث ان بعضاً منها كان بالحجم الطبيعي، اذ عثر في المعبد الكبير على حذاء برونزي يبلغ طوله ٢٥ سم وهو جزء من تمثال كبير ربما يعود لاحد ملوك الحضر. ومن اشهر المنحوتات المعدنية تلك التي تصور الاله نرجول (٢٩). والربات اللات ومنرفا ونايكة ووجه الاله ديونايسوس الذي عمله النحات شعدو، ووجه المدوسة الذي عمله النحات بربعلشمين واعمال اخرى غيرها تصور : النسور واللبوات او اجزاء من نبات عرناس الصنوبر او ورقة الاكنش. كما صنعت الاجراس والمسارج والمجامر والاواني وغيرها.

ونظراً لان صناعة التماثيل للاشخاص والحيوانات ، منفردة كانت او مجتمعه، هي بالدرجة الأولى لاغراض دينية فقد ضمنت رموزاً ذات دلالات فكرية عميقة مثل : النسر، والعجل، والناقة، والاسد، واللبوة، والكلب، والغزال، والسمكة، والافعى، والعقرب، وبعض المخلوقات المركبة، وفي ذلك دليل اضافي على ارتباط الفن والفكر الحضري بثقافة العراق القديم و الجزيرة العربية.

وكما خلف لنا النحاتون الحضريون ثروة كبيرة من النحت المدور فقد خلفوا كذلك اعمالاً عديدة في النحت البارز، وهذه الاعمال تساهم في التعرف على اساليب النحت والانشاء، اضافة الى انها تسلط الضوء على الموضوعات الدينية التي شغلت فكر الانسان العربي آنذاك.

لقد صور المثالون عدد من الالهة بشكل نصفي على الواح من الحجر، واهم هذه المنحوتات تلك التي تصور الاله مرن وابنه برمرين، وهذه امتازت بالمواجهة وقوة التعبير والتناظر في الانشاء، وتلك التي زينت احجار الاقواس في مداخل الاواوين. وصورت بعض الاعمال الالهة بشكل كامل مثل برمرين، ونرجول الى جانب احدى الالهات او الى جانب الراية، كما نحتت العديد من التماثيل البارزة لالهة محاربين، وملوك وكهنة ومتعبدين واقفين في مداخل او على جوانب مصغرات المعابد ولم يقتصر النحت البارز على عمل المشاهد المنفصلة بل استخدم كذلك كونه جزءاً من العمارة في تزيين مداخل المعابد واماكن محددة من الجدران، كما استخدم في تزيين بعض الصناعات كالحصالات الحجرية والاحزمة، وبعض اجزاء الحلى، وغيرها .

ومن بين الاعمال التي تتميز بتعدد الاشخاص والمشاهد، النحت الذي يصور زواجاً تعقده الالهة ومع ان هذا العمل المصنوع من الحجر مصاب بتآكل وتلف كبير، الا ان له اهمية خاصة في دراسة النحت البارز الحضري. اذ قسم اللوح افقياً الى حقلين، مشهد علوي يظهر في وسطه اله شمسي، ربما يكون الاله مرن نفسه بدلالة النسر الناشر الجناحين، وهو يعقد القران بين سيدة واقفة الى يمينه وسيد واقف الى يساره، يظن انهما الاله المريخ والالهة الزهرة (٣٠). ويشهد هذا الزواج الهان شمسيان آخران، واحد على كل جانب، اضافة الى الاله نرجول الذي وقف في اقصى اليمين. اما الحقل الثاني، اي السفلي فقد تلف او فقد نصفه اليسار، والباقي منه يصور ثلاثة اشخاص وقوف يرتدون الملابس الحضرية المعتادة للاثرياء ويحمل كل واحد منهم سعفة في يده اليمنى وهؤلاء دون شك هم من البشر فليس عليهم ما يشير الى غير ذلك.

انشاء هذا اللوح بسيط يعتمد اسلوب الافاريز الافقية، وهذه فكرة ابتدعها ومارسها فنانو وادي الرافدين خلال الفترات السابقة لحل اختلاف الزمان او المكان بين مشهد او حدث وآخر، كما يعتمد اسلوباً سهلاً في الانشاء اساسه الاعادة والتكرار ومواجهة المشاهد لشدة والتأثير فيه دون وسيط، وهذه ميزة طبعت الفن العراقي خلال فترة الاحتلال الفرثي وترجع اصلاً الى التراث الفكري والفني لفناني وادي الرافدين ايضاً.

وتعد المنحوتات البارزة التي عثر عليها في معبد اللات من بين اهم اعمال النحت البارز في الحضر، ومنها مشاهد الاحتفال بتكريم الالهة اللات (٣١). يبدأ هذا العمل بالمشهد الرئيس الذي يصور الالهة اللات راكبة، بشكل جانبي، على ظهر ناقة تتقدمها عازفة على الدف وهم يسيرون باتجاه اليمين، وفي الفضاء يطير اله يرجح انه كيوبيد (٣٢)، يواجه الموكب الهة بوضع افقي تقريباً تلتف حول وسطها افعى، يقف فوقها نسر كبير ناشر الجناحين، وتحمل الالهة بيدها ميزان لذلك عرفت انها اللات-نمسس (٣٣). ويتبع هذا، خلف

الألهه اللات، افريزين، الاعلى يشتمل على منحوتات نصفية لعدد من العازفين وهم يقرعون الدفوف، او يضربون الصنوج، او ينفخون في آلات هوائية مختلفة، يصاحبهم بعض المحتفلين وهم يحتسون الخمر. والافريز الاسفل عبارة عن غصن كروم متموج بانتظام يحتوي على اوراق عنب من الاعلى وعناقيد من الاسفل ثلاثة في كل مجموعة.

انشاء المشهد الاول مغلق الى الداخل وفيه اختلال في النسب يبدو واضحاً عند مقارنة الالهة اللات - نمسس مع اللات الراكبة على الناقة. ومع ان النحات امتلك تقنية جيدة في التنفيذ الا انه كان ضعيفاً في الانشاء حيث يتضح ذلك من : الرتابة في التوزيع، والاعادة في الحركات والتشابه في تصوير شعر الرأس واوراق وعناقيد العنب.

الذي تقدم يبين الاختلاف في اشكال واحجام الواح النحت البارز، فمنها ما هو مستطيل افقي او عمودي، او مربع تقريباً، وهناك ثلاثة الواح على الاقل عملت بشكل دائري، واحتوت المشاهد على شخص واحد نصفي او كامل، او اثنين او ثلاثة، او اربعة، او اكثر يقف الواحد منها جانب الآخر وفق تكوين بسيط يعتمد الاعادة والتكرار.

واستخدم النحات الانشاء المغلق في عدد من الاعمال ، كما اظهر في بعضها اهتماماً في مركز السيادة. وفي جميع مشاهد النحت البارز وضع النحات الاشخاص في المستوى الاول من اللوح فانعدم في اعماله عميق الميدان، واصبحت الشخوص وكأنها واقفة بازاء جدار. وكان النحات الحضري ميالاً الى اسلوب النحت البارز العالي حتى بدت بعض اعماله وكأنها كاملة التجسيم، وليزيد في هذا التأثير حاول تحرير جزء من رؤوس الاشخاص لتبدو بشكل مدور، كما في اللوح الذي يصور الاله بعلشمين وعلى جانبه ثلاث آلهات. او حرر الرأس كاملاً وقطع جانبي اللوح حسب مقتضيات شكل الخط الخارجي للاشخاص، كما في اللوح الذي يصور الالهة اللات واقفة فوق ظهر اسد بين متعبدتين في هذا العمل لجأ النحات ايضاً الى تغطية الخلفية وبعض المناطق العميقة من الشكل بطبقة من القار ليزيد في امتصاص الضوء، فيبدو العمل وكأنه معمول بالنحت المجسم. هذه المعالجات وغيرها دليل على اصالة النحات الحضري الذي نبذ التقليد وابتدع اساليب وتقنيات جديدة لم يسبقه اليها احد مما جعل نحته في النهاية يمتلك سمات ومميزات فريدة لم نجدها في المراكز الفنية الاخرى.

وبرزت اسماء عدد من النحاتين العرب في مدينة الحضر وهم : آدي وزبيدو، ويهبشي ابناء المهندس برنني، جد يهب بن زرقا، برنشرا، شمشيهب، حبيب، ولاعتزاز بعض الفنانين العرب بعملهم اضافوا لقب النحات لاسمائهم مثل : ابا النحات بن عجا زرقا وشبز النحات. وبرع في فن النحت باستخدام المعادن كل من : بربعلشمين بن شمشعقب وشعدو الذي حمل لمهارته الفائقة، لقب الاستاذ. ويذكر ان النحاتين الحضريين انجزوا بعض اعمالهم الفنية بشكل منفرد واشتركوا احياناً في انجاز اعمال اخرى كما هي الحال مع الأخوه آدي وزبيدو

ويهبشي و النحاتين شمشيهب وحبيب (٣٤).

امثلة النحت السابقة تبين محاولات النحات العربي في اختطاط اسلوب متميز في معالجة الشكل والتعبير عن الموضوع المراد تصويره، كما ان البعض منها يبين مدى تأثير بعض مراكز النحت في الشرق وحتى الهند خلال الفترة الكوشانية ببعض ملامح النحت في وادي الرافدين، فقد تميزت الفنون البوذية ببعض السمات مثل : رفع اليد اليمنى للتكبير او التحية (ابايا مودرا) ،ولمة الشعر (الاوشنيشا) الظاهرة فوق رأس البود و البودستفا، والكشف عن الكتف واليد اليمنى، واستخدام التماثيل الحيوانية على جانبي العرش ، وغيرها. كما ان النحت الروماني الذي قام على ارث النحت الاغريقي، اختط اسلوباً جديداً بعد اتصاله بفنون بلاد الشام والعراق، اذ اصبح اكثر حدة خاصة عند تنفيذ عقصات شعر الرأس، واكثر مباشرة وهندسية عند تنفيذ اجزاء الجسم وطيات القماش، هذه الملامح لم تفقد تأثيرها في الغرب بعد سقوط مراكز المدن المهمة في العراق بعد الغزو الساساني وظل تأثيرها واضحاً في الفنون المسيحية.

فـــن الرســـم

لانجانب الحقيقة اذا قلنا ان الفنانين في العراق خلال فترة الاحتلال لم يهتموا بالرسم بكونه وسيلة للتعبير او للتزيين اهتمامهم بالنحت او الزخرفة البارزة مما يؤشر انهم اكثر ميلاً للاجسام الثلاثية الابعاد منهم الى السطوح ذات البعدين، غير ان ذلك لايعني انهم اهملوا فن الرسم ولم يمارسوه، فقد وصلت الينا بعض الرسوم الجدارية من مدينتي آشور والحضر. وهذه الرسوم، على قلتها، تعكس لنا محاولات الرسامين التي لم تصل بأي حال من الاحوال الى مرحلة الابداع والتميز، كما يلاحظ في فن النحت على الحجر. ونفذ معظم هذه الرسوم اعتماداً على اسلوب الحز العميق وليس اسلوب تلوين السطوح كما هي العادة في فن الرسم (٣٥).

ففي مدينة آشور احتفظت بقايا جدران الايوان الشمالي الشرقي على اجزاء من رسوم جدارية ملونة، يظهر في البعض منها اشخاص بالحجم الطبيعي وبعضها تصور مشاهد لرجل محارب على ظهر حصان وسائق عربة او خيّال. ولجأ الفنانون الى استخدام الالوان المختلفة لابراز تفاصيل الموضوع كبشرة الجسم ولون الثياب. واستخدمت لهذا الغرض الالوان الاحمر والبني والاصفر والازرق والابيض. وفي احد الامثلة رسمت صورة لامرأة لابد انها كانت ذات منزلة مرموقة، عيونها واسعة وشعرها الاسود مرفوع فوق الرأس ومشدود بشريط احمر اللون، ورغم الضرر الكبير الذي اصاب الرسم فان الباقي منه يعكس براعة الرسام واهتمامه بتصوير الاشخاص، كما احتوى الرسم ايضاً على زخارف مختلفة من

بينها غصن الكروم وعناقيد العنب، الزخرفة التي لاقت رواجاً كبيراً في المنطقة العربية خلال هذه الفترة وانتقلت منها شرقاً وغرباً.

كذلك وصلت الينا بعض الرسوم المحزوزة على ملاط الجدران، والكسر الباقية منها لاتساعد كثيراً على معرفة التكوين العام للمشهد او الموضوع.فقد صور على بعضها رجال وربما على البعض الآخر منها نساء وهي تتسم بسعة العيون وطول الانف وصغر الفم. ومع ان بعض الاشخاص تلبس اقراطاً الا ان ذلك لايمكن ان يؤخذ دليلاً على ان الرسوم تصور نساء (٣٦). لان الرجال العرب آنذاك لبسوا اقراطاً بشكل حلقة بسيطة .

كما وصل من آشور ايضاً مشهد ديني مرسوم على جرة ويظهر فيه عدداً من الاشخاص ربما يكون من بينهم اله جالس على عرش والهة مستلقية على اريكة وطفل واقف بينهما ويحف بهما كاهنان او متعبدان واحد الى اليمين والثاني الى اليسار وهما يقومان بحرق البخور، المشهد مرسوم بالفرشاه وقد اختلفت الوانه نتيجة تقادم الزمن لكن ملامح الاشخاص وازيائهم يمكن مقارنتها دون تردد بملامح وأزياء الاشخاص المعاصرين لهم من مدينة الحضر ومدن بلاد الشام كتدمر و الصالحية . أما اسلوب التكوين والانشاء فهو الاخر لا يحيد عن اسلوب الفن العربي لهذه الفترة التي طغت عليه صفة المواجهة .

ان الضرر الكبير الذي اصاب رسوم مدينة آشور ، وقلة الامثلة التي وردتنا منها لا يمكننا اليوم من اصدار حكم عادل دقيق على مستواها الفني ، لكنها دليل يمكن الركون اليه للتعرف على بعض اساليب وموضوعات الرسم في واحدة من مراكز المدن المهمة في العراق خلال القرن الاول الميلادي (٣٧) . وتعكس مهارة الرسامين وجرأتهم في استخدام الالوان والخطوط .

أما مدينة الحضر التي لا تبعد كثيراً عن آشور ، فأمدتنا بأمثلة كثيرة من الرسوم المحزوزة على ملاط الجدران لبعض البيوت والمعابد ، وبدراسة هذه الرسوم يمكن التعرف على ملامح وسمات وموضوعات فن الرسم في العراق ، لما وصلته هذه المدينة من مكانة مرموقة خلال القرون الثلاثة الاولى للميلاد . ان المشاهد التي جمعت من اماكن مختلفة من المدينة تصور عدداً من الالهة أو رموزها ، ومشاهداً لعدد من الاشخاص منفردين في جلسة راحة بوضعية الاضطجاع ، او على ظهر حصان كمحاربين او في نزهة صيد ، كما صورت بعض الحيوانات كالاسد والغزال والخنزير وفي الوقت الذي تظهر فيه براعة واتقان الفنان واضحة في بعض الرسوم ، فأن البعض الآخر منها نفذ بأسلوب تعوزه الدقة يعكس صورة لفن الرسم الفطري في مدينة الحضر . ومن بين رسوم الالهة المنشورة صورة يعتقد انها تمثل الالهة اترعتا رسمت باسلوب الحزوز على جدار المعبد الثالث (٣٨)

في هذا الرسم تبدو الالهة واقفة على قاعدة مستطيلة الشكل ، وترتدي ثوباً اغريقي

الاصل من نوع الخيتون (CHITON) طويلاً ، يصل الارض و يترك الاقدام ظاهرة فقط ، وفوق قمة رأسها تاج كأنه برج تنسدل من فوقه عباءة ، تغطي ظهر الالهة وجزء من جانبيها ، وتمسك بيدها اليمنى المثنية من الرفق ، ومع مستوى الرأس ، عمود طويل ، طرفه الاسفل يستند الى القاعدة ويزيد ارتفاعه عن ارتفاع تاج الالهة قليلاً ، في أعلى العمود كرة يقف عليها نسر في حالة تحفز وتأهب ، أما يدها اليسرى فمثنية الى جانبها وكأنها تمسك ثوبها ، قامة الآلهة طويلة وجسمها ممتلىء قليلاً .

دراسة هذا المثال تبين بوضوح تمكن الفنان الحضري من فن الرسم ، مخطوطه جريئة ، لينة وطرية عندما اراد ابراز حيوية وطراوة الوجه والرقبة والذراعين والصدر وتفاصيلهما وبعض طيات الثياب.[٣٩] وقوية صلبة عندما رسم الاجزاء الاخرى . مثل هذا القتدار في التخطيط يظهر على صورة إلهة طائرة وجدت مرسومة احدى الغرف الكائنة يسار الداخل من البوابة الشرقية [٤٠] .

ويظهر الاقتدار نفسه في مشهد مرسوم عثر عليه في بيت معنو [٤١] يصور بناءً بطابقين تعلوه آلهة تمسك بحافة دائرة الابراج المتكونة من اثني عشر برجاً وفي وسطها الاها الشمس والقمر محاطان بالنجوم ، وعلى يمين القسم العلوي للبناء رسم ربما يصور الهة طائرة ، وامام البناء يضطجع رجل كأنه في حالة راحة بوضعية جانبية لقيت رواجاً كبيراً خلال الفترة الهلنستية في معظم مناطق العراق و بلاد الشام وقبل ذلك في اتروريا [٤٢] . وهذه الجلسة هي أقرب الى تقاليد العرب والعراقيين كما يظهر في اللوح الذي يصور الملك آشور بانيبال وزوجته في حديقة القصر [٤٣] .

تمكن الفنان العربي في الحضر من استخدام عنصر الخط في الرسم ويظهر ذلك واضحاً في الصور المرسومة على جدران الغرفة (٣) الى يسار الداخل عبر البوابة الشرقية للمدينة التي صور في احداها نسر بشكل جانبي وهو واقف فوق دكة داخل ايوان وخلفه راية حضرية وداخل الايوان مذبح يحترق فوقه البخور ، وصور في اخرى رجلاً مضطجعاً على سرير ، وفارساً فوق ظهر جواد ، ورسوماً اخرى غيرها [٤٤] .

مما تقدم تبين بوضوح ان فن الرسم الجداري الذي كان مزدهراً تأخر كثيراً بعد سقوط مدينة بابل عام ٥٣٩ ق.م وظلّ كذلك لعدة قرون، لكنه بعد بروز مراكز حضارية عربية في العراق ،خاصه مدينة الحضر، استرد جزءاً يسيراً من مكانته غير انه لم يلق المكانة المرموقة في نفوس عرب العراق، ولم يصل المكانة التي وصلها فن الرسم الجداري في في مدينة الصالحية التي لا تبعد كثيراً عن مدينة الحضر [٤٥]، اذ ان اغلب الرسوم التي وصلتنا من مدينتي آشور والحضر نفذت بأسلوب الكرافيتو (CRAFFITTO) والقليل الباقي منها

يعكس مهاره الفنانين في الرسم والتكوين،و هذه الاثار الباقية تبين مساهمة الفنانين العرب المتواضعة في فن الرسم وتعكس اسلوباً لا يمكن ان ينسب لغيرهم.

النتائج:

رغم ان العراق بعد سقوط مدينة بابل عام ٥٣٩ ق.م. وقع تحت تأثير ثقافات غريبة وافدة ، فأن الفنون التشكيلية بقيت محتفظة بمواضيع وسمات فنية وتقنية مستمدة من الأرث الفني لحضارة وادي الرافدين. وبعد ان برز العرب وأسسوا مملكة لهم عاصمتها الحضر اهتموا بالفنون، وتركوا لنا اعمالاً تميزت بصفات ليس لها نظير في فنون الاقوام الاخرى، لذلك يمكن ان نصطلح على تسمية الفن في العراق خلال تلك الفترة بالفن العربي. واهم هذه الصفات هي :

١- المواضيع التي تطرحها الاعمال الفنية، والرموز المستخدمة فيها، مستمدة من الفكر والثقافة العراقية والعربية .

٢- استخدام قانون خاص لنسب جسم الانسان يمتاز بتنصيف الجسم عند المحزم، واعتماد سمات جمالية مميزة مثل :
امتلاء الجسم، وابراز ملامح الصحة والقوة.

٣- الابتعاد عن دقة التشريح، والميل الى تبسيط اجزاء الجسم الى سطوح هندسية مع التأكيد على ابراز الشبه .

٤- سيادة اسلوب المواجهة في النحت المدور والبارز على السواء، مع التأكيد على استرخاء الحركة وانحناء الخطوط الخارجية وانسيابيتها.

٥- بساطة الانشاء ، والميل في الوزن الى اعتماد التناظر والتكرار في وحدات الموضوع او اجزائها .

الهوامش

١٥- بالنظر لخصوصية فن العمارة واتساعه فقد درس منفصلاً في البحث الموسوم " الطراز المعماري العربي القديم في العراق خلال فترات الاحتلال الاجنبي ٥٣٩ ق.م - ٦٣٧ م ".

١٦- ول ديورانت " قصة الحضارة " ت.محمد بدران، مج ٢، جـ ٣،ط ٢(القاهرة ١٩٥٦)، ص ٤٥-٤٧

١٧- للمزيد عن مملكة عربايا والحضر يراجع : فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى، الحضر مدينة الشمس، منشورات وزارة الاعلام العراقية. (بغداد ١٩٧٤) .

١٨- للمزيد يراجع :

PERKINS J.B. WARD, " THE ROMAN WEST AND THE PARTHIAN EAST ",PROCEEDINGS OF THE BRITISH ACADOMY, LI.1965,PP. 175 - 199.

١٩- ينظر مثلاً :

INGHOLT H.," PARTHIAN SCULPTURES FROM HATRA ", MEMOIRS OF THE CONNECTICUT ACADEMY OF ARTS AND SCIENCE, (NEW HAVEN 1954).

فالتراندريه هاينس لينتسن، آشور المدينة الهلنستية، ت. عبد الرزاق كامل الحسن، منشورات المؤسسة العامة للآثار والتراث، (بغداد ١٩٨٧).

٢٠-جابر خليل ابراهيم،" الفخار بين العصر البابلي الحديث (الكلدي) والعصر الاسلامي"،حضارة العراق، جـ ٣ (بغداد ١٩٨٥)، ص ٤٩-٥٠.

٢١- طارق مظلوم، " حفريات ابو ذر في بغداد الجديدة "، سومر، مج ١٥، ١٩٥٥، ص ٨٥-٩٦.

٢٢- فالتراندريه هاينس لينتسن، المصدر السابق، ص ٣٠، ٣٧، ٣٩، ٤٠.

٢٣- المصدر السابق، ص ١٣٥-١٤١.

٢٤- جابر خليل ابراهيم، المصدر السابق، ص ٧٤، اللوح ١٧ عن :

ADAMS R. LAND BEHIND BAGHDAD, (CHICAGO1965).

٢٥- GUIRAND, F. "GREEK MYTHOLOGY ", NEW LAROUSS ENCYCLOPEDIA OF MYTHOLOGY, HAMLYN,1959,P.98.

٢٦- VAN BUREN, E.DOUGLAS, CLAY EIGURINES OF BABYLONIA AND ASSYRIA, (LONDON 930), P.132.

وعن الاصل الشرقي للبطل هرقل يراجع :

LEVY G.R. "THE ORIENTAL ORIGIN OF HERAKLES, "JORNAL OF HELLENIC
STUDIES, LIV,1954,PP.4-54. LEV

٢٧- واثق الصالحي. " هرقل جندا (الـه الحظ في الحضر) "، سومر، العدد ٢٩، ١٩٧٣، ص١٥١-١٥٥١، وكذلك "

" HERCULES NERGAL AT HATRA ", IRAQ,35,1,1975,PP.65-68.

٢٨- قارن مع تماثيل آلهة محاربين من مدينة الحضر، والتي اخمن انها تماثيل محاربين شهداء .

٢٩- مريم عمران موسى، دمى هلنستية من بابل في ضوء تنقيبات التل الشرقي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب جامعة بغداد ١٩٩١ .

٣٠- طارق مظلوم، المصدر السابق.

٣١- فالتراندرية وهانيس لينسين، المصدر السابق، ص ٤٧-٤٨.

٣٢- NASSER AL/-SHAWI/SCULPTURES OF HATRANS A STUDY OF COSTUME AND JEWELERY,DOCTORAL DISSERTATION,INDIANA U.1986.

٣٣- فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى، المصدر السابق، ص ٥١-٥٢.

٣٤- ول ديورانت، المصدر السابق، ص ١٢٥-١٣٥.

٣٥- فالتراندريه هاينس لينستن ، المصدر السابق، ص ١٥٣.

٣٦- المصدر نفسه، ص ١٥٤.

٣٧- رسم على جرة من اشور بصور رجل يحرق بخور وهو يرتدي سروالاً وذكر انه كاهن دون شك، فالتراندريه وهانيس لينستن، المصدر السابق، ص ١٥٦. تجدر الاشارة ان المشهد قريب الشبه من مشهد الملك الذي يقوم بحرق البخور قرب الراية الحضرية ينظر : فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى، المصدر السابق، ص ١٤٨.

٣٨- فالتراندريه هاينس لينستن، المصدر السابق، ص ١٥٢-١٥٣.

٣٩- لنعرف اهم امثلة النحت المدور والبارز في مدينة الحضر يراجع:واثق الصالحي،" النحت في الحجر"، حضارة العراق، جـ ٤، دار الحرية للطباعة (بغداد ١٩٨٥)، ص ١٨٩-٢١٨.

٤٠- حمد سلطان السعدون، تطور اسلوب النحت الحضري، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد، (بغداد ١٩٨٨)، ص ٩٥.

٤١- المصدر نفسه، ص ١١٩.

٤٢- للمزيد من الاراء في اصل الاماية يراجع :
واثق الصالحي ، " الملامح البارزة للفن الفرثي في ضوء المكتشفات الاثرية "، مجلة كلية الاداب، جامعة بغداد، العدد : ٢٦-١٩٧٩، ص ٣٦١-٣٧٥.

٤٣- من الاعمال البرونزية الهامة التمثال الذي يصور هرقل اله مملكة ميسان العربية والذي ربما يعود زمنه الى النصف الاول من القرن الثاني الميلادي. للتفصيل يراجع :
واثق الصالحي، " دراسة تحليلية لتمثال برونزي لهرقل "، سومر، العدد : ٤٢، ١٩٨٤.

٤٤- فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى، المصدر السابق، ص ٢٨٤.

٤٥- للتفصيل يراجع :
حازم النجفي ، " الاحتفال بتكريم الالهة اللات - مشهد موسيقي من الحضر "، سومر، مج ٣٧، ١٩٨١، ص ١٣١-١٤٢.

٤٦- المصدر نفسه، ص ١٣٦.

٤٧- WATHIQ AL-SALIHI, " ALLAT NEMESIS ICONOGRAPHICAL ANALYSIS OF TWO RELIGIOUS RELIEFS FROM HATRA ", MESOPOTAMIA,XX,1985,P,145.

٤٨- تراجع كتابات الحضر التي تحمل الارقام الاتية : ١. ٤. ٥. ٣٤. ٤٦. ١٠٦. ٢٢٢. ٢٣٧. ٢٨٩.

٤٩- لتعرف فن التصوير خلال الفترة الهلنستية واثرة في فنون البلاد العربية يراجع :
ول ديورانت، المصدر السابق، ص ١٢٠-١٢٤.

٥٠- فالترانديه وهانيس لينستن، المصدر السابق، ص ١٦٠.

٥١- للمزيد عن الرسم والرسم الجداري في مدينة آشور يراجع : المصدر السابق، ص ١٥٦-١٦٠.

٥٢- فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى، المصدر السابق، ص ٤٠٢.

٥٣- تظهر الطراوة نفسها على رسم ملون لفتاة عثر على بعض اجزاءه في دار مجاورة للمعبد الثاني.

٥٤- ماجد الشمس، " رسوم عربية من الحضر "، سومر، مج ٣٧، ١٩٨١، ص ١٥٦.

٥٥- بيت يقع قرب المعبد الكبير وسط مدينة الحضر، ويفصله عن المعبد الشارع المحيط بالمعبد.

٥٦- OTTO BRENDEL, ETRUSCAN ART, PENGUIN BOOKS,1978,P.185.

٥٧- HENRI FRANKFORT,THE ART AND ARCHITECTURE OF THE ANCIENT ORIENT,4TH.ED.PENGUIN BOOKS1970,P.193.

٥٨- ماجد الشمس، المصدر السابق، ص ١٤٦-١٥٨.

٥٩- M.ROSTOVTZEFF,DURA EUROPOS AND IT'S ART,(OXFORD1937) PP.74,76,83,94,96,108,110,113,124,125.

حول مفهوم السيناريو في الافلام الوثائقية

مدرس - د. صباح مهدي علي الموسوي
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

الخلاصة :

السيناريو الوثائقي موضوع هذا البحث يشكل واحدة من المقومات الاساسية في عمل الفلم الوثائقي يعتريه بعض الغموض بسبب تنوع طرق كتابته بين صناع الافلام.

ونظراً لاهميته في تحديد الهدف وتنظيم العمل واسهامه في تجاوز الهدر في المال والجهد والوقت كونه خطة عمل ودليل بين يدي صانع الفلم، لذا تهدف هذه الدراسة للاجابة على التساؤلات التالية :

أ- ماهو مفهوم السيناريو الوثائقي، وكيف يكتب وماهي اهميته ؟

ب- هل يمكن للفلم الوثائقي ان يكون تنفيذاً لسيناريو معد مسبقاً مادام يتعامل صانع الفلم مع واقع حي متحرك.

تاريخ تقديم البحث ١٨/٤/١٩٩٥
تاريخ قبول النشر ١٨/٥/١٩٩٥

مقدمـــة

اقامت دائرة السينما والمسرح تظاهرتين تعني بشؤون الفلم الوثائقي الاول حول سينما الحرب والثانية عن دور الفلم الوثائقي في ام المعارك ومن خلال المناقشات التي رافقتهما اتضح جلياً اننا لانزال لم نبلور لغة مشتركة حول الكثير من المفاهيم وسط ثقافتنا السينمائية وبالاخص في مجال الفلم الوثائقي ففي احدى المناقشات طالب احد المشاركين بضرورة ايجاد مفهوم للفلم الوثائقي. بعد مرور اكثر من سبعة عقود على ظهور هذا المصطلح واكتساب مشروعية تداوله في الوسط الثقافي السينمائي ، نجد اليوم من يطالب بالبحث عن مفهوم له .. ان دل هذا على شيء فانما يدل على النقص الكبير في مصادر ثقافتنا السينمائية اولاً وغياب الاهتمام في مجال النقد والدراسة والتحليل للافلام الوثائقية ثانياً .

فاغلب ما كتب في هذا المجال بالرغم من قلته قد تركز حول موضوع الفلم دون تناول عناصر لغته التعبيرية والسيناريو موضوع هذا البحث يشكل واحدة من المقومات المهمة في عمل الفلم الوثائقي الذي يعتريه بعض الغموض بسبب تنوع طرق كتابته بين صناع الافلام . ونظراً لاهميته في تحديد الهدف وتنظيم العمل واسهامه في تجاوز الهدر في المال والوقت والجهد كونه خطة عمل ودليل بين يدي صانع الفلم . لذا تسعى هذه الدراسة الى الاجابة عن بعض التساؤلات التي تدور عن دور واهمية السيناريو الوثائقي من خلال ثلاث مباحث الاول يتناول علاقة كاتب السيناريو بالواقع. هذه العلاقة التي تتحدد بطبيعة الفلم وهدفه والتي تفرض بالنتيجة بناءاً معيناً واسلوباً في تناول الواقع. اما المبحث الثاني فهو يستعرض آراء وتجارب رواد الفلم الوثائقي حول موضوع السيناريو. هذه الآراء التي تتباين بين مؤيد ومعارض للسيناريو وجوانب السلب والايجاب في كل من هذه الآراء. اما المبحث الثالث والاخير فهو يعنى بالمراحل التي على كاتب السيناريو اتباعها لبناء افكاره بالشكل المنظم ووظيفة ومتطلبات كل مرحلة. وفي الختام نود ان نشير بان هذه الدراسة لاتهدف الى حصر السيناريو الوثائقي كمفهوم بين اقواس بل تبحث عن ارضية من الفهم المشترك للسيناريو الوثائقي وبلورة معايير عمل في كتابته.

نتمنى ان نكون قد وفقنا لما نرجوه من فائدة.

واللـــــه الموفـــق

هدف البحث :

يهدف البحث الاجابة عن بعض التساؤلات حول مفهوم السيناريو في الافلام والتي تتمثل في :-

أ- ما هو مفهوم السيناريو الوثائقي. وكيف يكتب . وما هي أهميته . أي محاولة وصنع معايير لذلك .

ب- هل يمكن للفلم الوثائقي ان يكون تنفيذا لسيناريو معد مسبقا. ما دام يتعامل صانع الفلم فيه مع واقع حي متحرك

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في توضيح بعض الغموض الذي يسود مفهوم السيناريو . وابراز أهميته في تنظيم العمل وتجاوز الهدر في المال والجهد والزمن . كما يمكن أن يشكل نواة لدراسات لاحقة تبلور سياقات وتقاليد صحيحة لدى العاملين في حقل الافلام الوثائقية.

حدود البحث :

أقتصر البحث حول موضوعية السيناريو الوثائقي.

آراء وتجـارب :

ولدت السينما نتيجة حلم الانسان في تسجيل الواقع وأعادتة لذا نرى افلام المرحلة الاولى المتمثلة بأفلام الاخوان لو لم تذهب ابعد من كونها تسجيل لموضوعات حياتية بسيطة قدر ما تسمح به اله التصوير بألتقاط جزء من العالم المعروض امامها دون اي تدخل من قبل صانع الفلم . فنجد (فلم الخروج من المعمل)وفلم (غذاء الطفل) وفلم (وصول القطار) وغيرها الكثير من الاشرطة لم تكن سوى تسجيلاً صادقاً اميناً لوقائع واحداث بسيطة تختار دون سابق اعداد وترتيب بل كانت تتسم جميعها في البساطة والعفوية في بالتصوير وتسجيل الواقع كما هو . دون الاعتماد على نص مسبق (سيناريو) عدا فلم (رش الجناييني) الذي يمثل موضوعه (ولداً صغيراً يطأ بقدميه انبوباً من المطاط فينقطع الماء مما يسبب قلق البستاني ولم أراد هذا معرفة سبب انسداد الانبوب أندفع الماء الى وجهة فجأة(١)هذا الذي يحمل في موضوعه روح الدعاية هو الوحيد من بين افلام لومير الذي سبق التفكير والاعداد له قبل التصوير .

أذن فأن ولادة السينما لم تعرف السيناريو ، بل كانت موضوعات الافلام تنتخب من قبل صانع الفلم وتصور على سجيتها .

لذلك نجدها تعد الان بمثابة وثائق أجتماعية مسجلة تمثل جانباً من الحياة العامة في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر "[١] وحتى بعد تطور وسائل الفلم التعبيرية واكتشاف عناصر اللغة السينمائية وحتى يومنا هذا ظلت سمات مثل العفوية والموضوعية والبساطة وغيرها من السمات الاخرى التي تكمسب العمل الوثائقي المصداقية هاجس كل وثائقي لخلق عنصر الاقناع لدى المشاهد وسحبه للمشاركة الفعالة مع ما يعرض امامه على الشاشة. ولو تتبعنا مسيرة الفلم الوثائقي نجد خلال اراء وتجارب الرواد الاوائل ان البدايات الاولى للتفكير في موضوعة السيناريو . تتمثل في أراء دزيغا فيرتوف. صاحب أتجاه سينما الحقيقة . يسقط السيناريو الخرافي البرجوازي . تحيا الحياة كما هي أن السيناريو خرافة ألفها الاديب عنا . ونحن نعيش حياتنا ولا نخضع لأي أختلاف " [٢]فيرتوفي الى جانب رفضه لكل تقاليد السينما الروائية . فأنه يؤكد من خلال كتاباته وفي اكثر من مكان على رفضه للسيناريو لكل تخطيط مسبق في مواجهة الواقع بل يطالب صانع الفلم أن يكون جاهزا لكل الحلول التي قد يفرزها الواقع . وتسجيلها بعفويتها ثم بعد ذلك يعيد ترتيب مادته من خلال المونتاج با لشكل الذي يتلائم مع فكر وهدف صانع الفلم " أنني أخذ من أحدهم اليدي الاقوى والاكثر مهارة ومن آخر أخذ الارجل الاكثر صقلاً والسرع ومن الثالث الرأس الأجمل والاكثر تعبيراً.وعن طريق المونتاج أصنع الانسان الجديد الكامل"[٣] فقد كان للمونتاج الدور الاساس في جميع أفلام فيرتوف التي أنجزها فمن خلاله كان يبني المادة المصورة التي يحصل عليها من المراسلين السينمائيين الذين كانوا منتشرين في ارجاء البلاد . دون اي سيناريو معد مسبقاً . ومن اهم تجاربه في هذا المضمار فلم " الرجل والكاميرا " وهو عمل تجريبي لم يعتمد فيه على سيناريو . أكد فيه فيرتوف قدرة الوثائقي على التغلغل في اعماق الواقع ورصد الحياة كما هي أضافة الى استخداماته التقنية بحثاً عن لغة سينمائية جديدة اما روبرت فلاهرتي الذي يعد الاب الروحي للفلم الوثائقي ورائد الاتجاه الرومانتيكي والذي تمركزت موضوعاته في البحث عن الغرابة من خلال بحثه في علاقة الانسان بالعالم الذي يحيط به . هو الاخر لم يعتمد في افلامه على سيناريو معد مسبقاً ." بل كان يشكل افلامه ويكونها أثناء وجوده في المكان نفسه أثناء التصوير ثم تأتي المرحلة الاساسية في بناء الفلم بعد ذلك في حجرة المونتاج أي أن كتابة السيناريو الفعلي لدى فلاهرتي كانت تتم في حجرة المونتاج أثناء قص المادة المصورة "[٤] أذ كان اسلوب فلاهرتي يعتمد على الملاحظة الطويلة . فما أن يتبنى موضوعاً حتى تيفاعل معه ويعايشه بكل تفاصيله ثم يقوم بعد ذلك بعملية الاختيار لاهم أوجه الموضوع

. مسجلا أياه من خلال المراقبة الطويلة دون الاكتراث بما ينفقه من فلم خام ففي فلمه نانوك (١٩٢١). الذي يروي صراع الانسان مع الطبيعة من اجل البقاء " ظل فلاهرتي يتبع نانوك ومعه الكاميرا لمدة شهرين آملاً أن يوفق في تصوير نانوك وهو يرشق عجلاً بحريته من فتحة الجليد "(٥) . وعند ما لم يوفق بالحصول على هذا المشهد أضطر بنائه من خلال جلب عجل ميت تاركاً لبطله نانوك حرية التصرف في افعاله اثناء التصوير دون تخطيط مسبق أن اعادة بناء الحدث وسيلة من وسائل الفلم الوثائقي . لا تلغي من وثائقية المادة المعروضة مادام يتضمن المكان والشخوص أنفسهم . وكثير ما كان فلاهرتي يقول " أحياناً يتحتم على المرء أن يزيف امراً ليعبر به عن الروح الحقيقية "(٦).

اما فترة الستينات التي تعد مرحلة أنتعاش السينما وبفضل التطور التقني في أجهزة التصوير والصوت . فقد تم تطوير الكاميرا ١٦ ملم الخفيفة الوزن والفلم الخام ذو الحساسية العالية . الذي ساعد على التصوير بأقل أضاءة ، ولذلك برزت امكانية تسجيل الصوت المتزامن . كل هذا التطور أثر على جماليات الفلم الوثائقي والذي انعكس في أتجاهات السينما المباشرة وسينما الحقيقة التي ظهرت في كل أمريكا وفرنسا. فقد مكنت هذه الاجهزة جماعة السينما المباشرة المتمثلة في اعمال كل من روبرت درو ورتشارد ليكوك وغيرهم" . من اعادة تعريف فكرة التوثيق التسجيلي بالنتيجة كان هذا التعريف الجمالي يساوي رفض تقاليد جريرسون بتأكيد على التخطيط المسبق والنصوص المفصلة بعناية . النص يتطلب أفكار مسبقة عن الحقيقة ويميل الى الغاء العفوية والغموض. السينما المباشرة ترفض الافكار المسبقة . وتعتبر خيالية وفقا لتقاليد جريدسون الحقيقة لا تراقب وانما تنتظم لكي تطابق الذي يقوله النص "(٧) فالسينما المباشرة الغت تماماً اي فائدة للسيناريو معتبرة اياه عقبة في الكشف عن الواقع وتفصيلاته . لان اي تخطيط مسبق يبعد امكانية تسجيل آنية الحدث ويفقده عفويته وتلقائيته العالم الذي يحيط بنا اما السينما الحقيقية التي ظهرت في فرنسا على أيدي جان روش وأدجار مورلاين فهي الاخرى لم تولي أهتماماً للسيناريو . فقد أقتربت في آرائها وافكارها من نظرية سينما حقيقية والعين السينمائية التي تهتم بتوير الحياة على سجيتها ومسك الاحداث بحرارتها ومن الاراء التي لا تولي أهمية للسيناريو في عمل الفلم الوثائقي ما يراه مستر زابريسكي اذ يعتقد أنه " يجب على السينمائي الشاب ألا يقيد نفسه بسيناريو . وأذا كانت هوليود تتعامل مع كتاب سيناريو يتقاضون أجور باهظة فانه ما يكاد الفلم ينتهي حتى يتضح أنه لا علاقة له بالسيناريو "(٨) . ان هذا الاسلوب في عمل الافلام الوثائقية بكل ما فيه من صدق ووفاء للواقع فأنه يحمل بعض المخاطر لأن اللأعتماد على الواقع في بناء الفلم يجعل المخرج خلف الاحداث على امل ان يصنع من خلال ما سجلته عدسة

الكاميرا من مشاهد حياتية شيئاً عند منتجها . ويقود في أحيان كثيرة الى أفلام تفتقر الى الجانب الفكري والفني . ويقول كاشيبش كارياج أشهر مخرجي السينما البولونية " ان نظرية الاحداث تعبر عن نفسها ويمكن قبولها الى حدود معينة . اما الاخذ بها تماما فأنه يبعد العمل عن مفهومه الفني . ويمنع أمكانية تفسير الواقع ."[٩] ومن الوثائقيين من يؤكد على السيناريو أهمية كبيرة . أذ يرى هؤلاء أن يسبق العمل سيناريو يتضمن بشكل واضح ومبرمج ما سيكون عليه الفلم . الذي يمثل هذا الراي هو رائد السينما الوثايقية جون جريرسون" كان يؤكد على التخطيط المسبق وخاصة في مرحلة كتابة النص. كان يسمح بشيء من الاكتشاف والارتجال ولكنه لا يبارك أبداً ذلك النوع من التجريب الأعتباطي الذي يميز طرائق فلاهرتي وفيرتوف أذ أن اياً منهما لم يستخدم نصا أبدا ...كان يميل الى الاعتقاد بأن النص هو القوة الكبيرة وراء الفلم الوثائقي "[١٠]. هذا الاسلوب هو الاخر لا يخلو من مأخذ لكونه يقرب في تعامله مع الواقع من الفلم الروائي . فالتحديدات التي يفرضها السيناريو على صانع الفلم لم تترك مجالاً للمستجدات التي قد يفرزها الواقع أثناء التنفيذ بل تقود في الكثير من الاحيان الى تشويه الحقيقة الموضوعية لتنسجم ومتطلبات السيناريو ومن الشواهد على التباين بين التصور المسبق عن الواقع من خلال السيناريو والواقع الحقيقي ما حدث للمخرج بيير لورنتز في فلمه " النهر" (يقال أن لورنتز عندما راى نهر الميسيسبي ألقى بالسيناريو الذي كان قد كتبه فقد بدا له النهر كئيباً لا طرافة فيه . مجرد مجرى كبير من المياه الداكنة يجري بين شطئآن رتيبة خالية مما يلفت النظر. وحينئذ تبين ان موضوع الفلم لاينبغي ان يكون النهر ذاته بل الناس الذين يعيشون على جانبيه وما فعلوه بالنهر وما فعل النهر بهم [١١]. اذن كيف يجب ان يكون السيناريو وماهي وظيفته ؟ قبل الاجابة نقول ان الفلم الوثائقي يهتم بالناس والاحداث والاماكن الموجودة فعلاً في الواقع. وكما ذكرنا سابقاً ان لقاء الكاميرا مع الواقع لاتصنع فلماً وثائقياً دون افكار وآراء صانع الفلم التي تسهم في عملية الانتخاب والكشف والتحليل.

والسيناريو الجيد هو الذي يجمع بين هذين الاسلوبين اي ان يتضمن اختيارات صانع الفلم التي تخدم موضوعه وتوصله لغايته بشيء من الانسيابية تحسباً لحركة الواقع ومتغيراته. لان السيناريو الوثائقي لايتجاوز كونه هيكلاً عاماً لبناء الفلم ووصفاً لموضوعه كما ان معرفة صانع الفلم بالكثير من التفصيلات المتعلقة بالموضوع تزداد وتتسعه اثناء التنفيذ. لذا نرى من النادر ان نجد فلماً وثائقياً يمثل تجسيداً حرفياً لسيناريو معد مسبقاً. لان الغلبة تكون دائماً للواقع باستثناء الفلم المونتاجي الذي يعتمد على المادة الارشيفية التي تسمح لصانع الفلم بالتخطيط والاعداد المسبق بشرط التعامل مع المادة

الارشيفية بحدود المعقول حسب ما تقتضيه الامانة. ان تنوع المجالات التي يتضمنها الفلم الوثائقي مادته. تتيح لكاتب السيناريو بنى صورية متنوعة غير متناهية. " فالى جانب الوقائع الحياتية والاحداث التاريخية او تناول سيرة ذاتية الشخصية ما يمكن خلق افلام وثائقية ذات تأثير فني هام عبر المراقبة الطويلة لمجال من مجالات النشاط الانساني. لان اهم نقطة في عمل كاتب السيناريو الوثائقي هو مدى طرافة الظاهرة المراقبة وغرابتها وجاذبية طباع البشر التي يصفها. فيمكن لمادة صورة بالصدفة ان تصبح مركز التوتر الدرامي الاساسي للفلم كلمة " (١٢).

علاقة كاتب السيناريو بالواقع :

ان الفلم الوثائقي هو الفلم الذي يهتم بالواقع الحقيقي ولكن لقاء الكاميرا مع الواقع لم يخلق بعد فلماً وثائقياً. الفلم الوثائقي بالمفهوم الصحيح الواقع زائداً مشاعر ورؤية وذاتية صانع الفلم. لذا على المخرج الوثائقي ان يصل الى الناس الى مشاكلهم ليس فقط لمجرد ان يسجل على الشريط نظرته الى الحياة بل ان يتفاعل بشكل مباشر مع الناس مع الاحداث والظواهر الحقيقة.

اذن فان مصادر الالهام بالنسبة للفلم الوثائقي تكمن في مصدرين الاول الواقع وما يفرزه من احداث وظواهر تثير اهتمام صانع الفلم ويتفاعل معها وبذلك تكون موضوعة فلمه القادم.

والمصدر الثاني هو افكار ورؤية صانع الفلم التي تتمثل في تفسيره للواقع ومعالجته للموضوع بالشكل الذي « يغوص الفلم خلف هذه الاحداث والمظاهر ليقدم لنا خلقاً فنياً يمكن ان يبلغ مراحل الفن العليا . والخلق الفني بهذا المعنى لايعني تصوير اشياء بعينها وانما يقصد به ابراز المغى الذي ينطوي خلف هذه الاشياء » (١٣). هذين المصدرين ذاتية الفنان. والعالم الخارجي الذي يحيط به (الواقع) لهما نفس الاهمية من التأثير والقيمة التعبيرية للفلم على الشاشة. ولضرورات هذه الدراسة يمكن ان نتناول موضوع علاقة المخرج بالواقع. هذه العلاقة التي تعتمد بالدرجة الاساس على الهدف الذي سعى اليه صانع الفلم فهناك من المخرجين من يتخذ موقف الشاهد على الواقع ويكتفي بوصف الحدث او المشكلة وعرضها على الشاشة. دون ان يطرح للمشاهد وجهة نظره بشكل مباشر. وفي هذه الحالة تكون علاقة المخرج بالواقع اشبه بالوسيط بين الواقع والمشاهد. وهذا لايعني عدم تدخل صانع الفلم بالواقع. لان عملية الاختيار والانتقاء ومن ثم المونتاج هو تدخل بحد ذاته. هذا الاسلوب بالعلاقة بين المخرج والواقع تسمح بحرية اكبر للواقع للتعبير عن نفسه. وكمثال قريب لما تقدم من حديث نجده في فلم (الاهوار) للمخرج قاسم حول الذي ابتعد عن الصواب

الكاتب يوسف يوسف عندما ادرجه ضمن الافلام السياحية معتبراً اياه (مثالاً للفلم الناضج الذي يحمل في اعماقه هدفاً سياحياً)[١٤]. فالهدف الذي يرمي اليه الفلم هو الغور في اعماق الواقع وكشف علاقته وتطلعاته وما يعاني منه من مخلفات الماضي. وما الجمال الذي نشاهد في الفلم هو جمال الطبيعة وجمال الحقيقة. فالكاميرا في هذا الفلم اصبحت وسيلة للبحث والتحليل. امينة في نقل الواقع كما هو. كما اننا في مثل هذا النوع من الافلام نجد ان وجهة نظر المخرج ومعرفته تتسع وتتبلور اكثر اثناء التنفيذ وبعد الحصول على المادة الخام يعيد ترتيب هذه المادة بالشكل الذي يكشف عن دراما الحياة. مثل هذه الافلام يمكن ان نطلق عليها تسمية افلام مفتوحة على الواقع بسبب مرونتها واستجابتها لكل المتغيرات التي قد تطرأ او تفرضها حركة الواقع كذلك هنالك من المخرجين من يفسر الواقع من وجهة نظر ذاتية بحته. فهو لايتعامل مع الحقائق والاحداث ككل. وانما ينتقي ويختار اجزاء منها ويبني واقعاً سينمائياً جديداً يحمله رسالته الى المشاهد. ففي هذا النوع من الافلام نجد حرية التعبير فيه للمخرج اكثر والواقع بالنسبة اليه مجرد مادة خام يمكن تشبيهه بالطابوق يبني من خلاله افكاره ورؤيته عنه. كما تحتل الحقيقة والدراما التي يتضمنها الواقع المرتبة الثانية. المهم هو ابراز افكار صانع الفلم وخلق تأثير انفعالي لدى المشاهد للاستجابة لما يعرض امامه على الشاشة من المخاطر التي قد تصاحب عمل هذا النوع من الافلام هو يتضمن الفلم طروحات قد تتعارض مع الواقع بسبب تجاوز صانع الفلم على الحقيقة وعدم امانته لها. ويندرج ضمن هذه الافلام اغلب الافلام المونتاجية التي تعتمد على المادة الارشيفية. ومن الامثلة الناضجة في السينما العالمية فلم (فاشية عادية) لميخائيل روم وافلام (لماذا نحارب) لفرانك كايرا اما في السينما العربية يمكن ان نأخذ كمثال فلم (مشاهد من الاحتلال في غزة) للمخرج مصطفى ابو علي (الفلم يهدف الى ابراز تمسك الشعب الفلسطيني في البقاء في ارضه واصراره على مقاوة الاحتلال الصهيوني.فقد اعتمد المخرج على الوثائق التي صورت من وكالات اجنبية عن الاحتلال[١٥]. ونجح في تحليلها من وجهة نظر سياسية وتوظيفها ضمن بناء سردي يتسم بالوضوح والاقناع نحوالهدف الذي يسعى اليه.

اضافة الى هذين النوعين من العلاقة بين المخرج والواقع هنالك نوع ثالث يمثل تزاوج بين الاسلوبين السابقين. وهذا يتجسد في اغلب الافلام التي تتعامل مع الواقع المعاد تصويره بسبب اهمية الحدث وعدم تمكن الكاميرا من تسجيله في وقته. اذ يتم اعادة تصوير الحدث بأماكنة وشخوصه واحداثه شريطة المحافظة فيه قدر الامكان على الموضوعية. وهذا الاسلوب لايلغي من وثائقية الحدث المعروض امامنا بل على المخرج التعامل معه وكانه واقع حي يجري امام كامراته فاسحاً المجال امام احداثه بالتعبير ومهمة المخرج تنصب بالبحث

والكشف عن دراما الواقع ضمن اطار الحدث نفسه وليس في غرفة المونتاج. ومثال على ذلك يمكن ان نتناول فلم (الشهيد اكرم منا) للمخرج عبد الهادي الراوي. الذي يؤكد قيمة وعظمة الشهيد في نفوس العراقيين بعدم ترك جثمانه على ارض المعركة. فالفلم يروي لنا حدثاً واقعياً لانقاذ جثة شهيد حدث اثناء حرب قادسية صدام المجيدة. وقد نجح المخرج في المحافظة على مصداقية الحدث من خلال التحقيقات التي اجراها مع الناس الذين عايشوا الحدث وكذلك من خلال عفوية ومنطقية مجرى الاحداث (الذي يقوم على ترتيب المشاهد وفق تسلسلها غير المركب. وبما يشعرنا اننا امام واقعة حقيقية لايتدخل المخرج في صياغتها الا بقدر ما يجعله يحافظ على شروطه الفنية) (١٦). هذه الانماط من العلاقة بين المخرج والواقع في الفلم الوثائقي والتي تستند جميعها الى واقع حقيقي قد تفيدنا في هذا البحث في توضيح العلاقة بين السيناريو وعملية الاخراج.

مقومات السيناريو الوثائقي :

قبل التطرق الى موضوع كتابة السيناريو الوثائقي لابد من وضع صياغة لمفهومه الذي ليس كما هو عليه تماماً في الفلم الروائي والذي يعرفه سد فيلد(بانه قصة تروى بالصور) (١٧).

بقدر ماهو مرحلة التفكير وبلورة موضوع الفلم واختيار وتثبيت مادته والبحث عن اسلوب الوصول اليها. فهو يمثل (المخطط الادبي للفلم السينمائي المؤسس على واقعة حياتية حقيقية) (١٨). وبهذا يختلف عن السيناريو الروائي في اسلوب كتابته وطبيعة المعلومات التي يتضمنها. فالسيناريو الوثائقي يعتمد في مادته على الدراسة والتحليل والمعايشة للواقع المراد نقله الى الشاشة. بما يشبه البحث في اي من المجالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .. الخ والمعلومات التي يتضمنها هي حقائق استمدت من مصادر متعددة. وقد يستعين كاتب السيناريو باخصائيين في الجوانب المتعلقة بمادة فلمه لغرض الاستفادة واغناء مصادر موضوعه.

اما السيناريو في الفلم الروائي سواء كان مؤسساً على قصة من وحي الخيال او واقعة حقيقية فان كاتب السيناريو والمخرج يضعان في اهتمامها الاول تحقيق العمل الفنية حتى وان كانت على حساب الحقيقة. فالمتعة والتشويق وخلق الترقب وغيرها من المشاعر الانسانية التي تشد المشاهد للعمل تتيح للكاتب تعدد الاحتمالات في معالجة الموضوع لتحقيق الهدف.

بينما في السيناريو الوثائقي ان التأكيد على الحقيقة ومصداقية الموضوع هي الاساس. اما عنصر التشويق وشد المشاهد على كاتب السيناريو والمخرج اكتشافها وبناءها من مادة الموضوع نفسها. هنالك مسألة مهمة تتعلق بحجم المعلومات التي يتضمنها كل من

السيناريو الروائي والوثائقي فالاول يضم تفصيلات مسهبة تشتمل على حركة الموضوع وحركة الكاميرا ، وزوايا التصوير وحجم اللقطة وغيرها من المعلومات التي تدخل في بناء المشهد والمحسوبة ضمن الاطار العام للفلم. اما الفلم الوثائقي فتدون فيه المعلومات المهمة وقد تكون على شكل ملاحظات او اشارات تشير الى (مقابلة، استخدام وثيقة، كاميرا خفية) او اي شيء آخر يدخل ضمن بناء الفلم. لان (السيناريو المفصل بشكل دقيق ايضاً لايصبح عملياً بشكل كبير اذا كان المخرج لايسيطر على المواقف المصورة بشكل كامل)(١٩). يتضح مما تقدم ان السيناريو الوثائقي من الصعب اخضاعه بشكل دقيق ومحدد ضمن قواعد واصول مثل الشروط والمبادىء التي يخضع لها البناء الدرامي للقصة في السيناريو الروائي. فالسيناريو الوثائقي لكونه دليل عمل للمخرج فهو يتباين من فلم الى آخر حسب طبيعة الموضوع ونوع الفلم وقد اشتشهدنا في المبحث السابق بالكثير من صناع الافلام الذين انتجوا افلاماً بالغة الاهمية دون سيناريو. والبعض منهم من يكتفي بورقة سجل عليها بعض الملاحظات عن الاماكن يسترشد بها اثناء التنفيذ. كما ان هنالك افلاماً تتطلب موضوعاتها سيناريو واضح ومحدد وخاصة منها الافلام المونتاجية والافلام التي تعتمد على احداث معاد بناءها والتي تستخدم ممثلين غير محترفين احياناً.

وفي عمل اي فلم وثائقي (من عظيم الاهمية ان يمتلك صانع الفلم خطة واضحة المعالم لكل اهدافه وحدوده. وبالرغم من عدم وجود سيناريو بالمعنى الحرفي او المفهوم الشكلي له والا فأنه سيصور آلاف الاقدام ثم يعود الى غرفة القطع ويقضي اسابيع في محاولة الترقيع. هذا التبذير بالمال وبالوقت وليس هنالك احتمال ان يكون الفلم جيداً).(٢٠). فوضوح الرؤية بالنسبة للعاملين في الفلم وبرمجة متطلبات التنفيذ من الامور الحيوية. اضافة الى ماتوفره من مال وجهد وزمن. فهي عوامل تسهم في انجاح العمل وتوصل صانع الفلم الى اهدافه المحددة من خلال ما توفره من فرص للتأمل والاكتشاف والاضافة. مادام من الصعوبة اخضاع السيناريو الوثائقي الى مواصفات وشروط محددة اذن كيف يكتب وعلى ماذا يعتمد ؟ للاجابة عن هذا التساؤل نقول انه لابد من وجود صيغة عمل تنظم تصورات كاتب السيناريو واساليبه في معالجة الموضوع. وهذه الصيغة تتمثل بشكل مراحل على كاتب السيناريو اتباعها اثناء الكتابة للافلام الوثائقية وهي :-

اولاً / الاختيـار والمعالجـة :

الموضوعات التي يهتم بها الفلم الوثائقي كثيرة فعالمنا المعقد معين لاينضب لصناع الافلام. يمدهم بالمادة الخام للكثير من المشاكل والاحداث الاجتماعية والسياسية والنفسية وغيرها من الموضوعات التي لايمكن حصرها. فكل انسان يمثل موضوعاً بحد ذاته

والموضوع المختار سواء كان بتكليف من جهة منتجة او اختيار المخرج. وسواء يكتب من قبل صانع الفلم نفسه او كاتب متخصص عليه في هذه المرحلة تقديم وصف لفكرة الفلم بشكل واضح وبسيط. كما عليه في معالجته ان يجيب على بعض التساؤلات وفي مقدمتها ان يحدد لنفسه المساحة التي ستكون مجال بحثه. كذلك حدود القضية او المشكلة التي تهمه.

وهذه المرحلة تمثل الاجابة عن اول التساؤلات ماذا ؟ (على الكاتب وهو يفكر في صياغة نصه وطريقة الدخول في موضوعه. ان يتمثل دائماً الغرض الذي من اجله يكتب هذا النص ولبلوغ هذا الهدف من حيث المعلومات التي يحتويها الفلم او من حيث المواقف والمشاعر التي يثيرها. على الكاتب اولاً ان يدرك ماهو شعور الجمهور.

(اي جمهور) بالنسبة للموضوع)[٢١]. من الامور في هذه المرحلة هي تحديد الهدف ونوعية المتلقي لانه عن نفس الموضوع يمكن ان ينشأ اكثر من عمل يختلف في مضمونه من مخرج الى آخر حسب الهدف الذي يسعى الى تحقيقه. فالنص الذي يفتقر الى الهدف يجعل من صانع الفلم اشبه بالشخص الاعمى الذي لايدرك من الاشياء سوى ملمسها الخارجي فوضوح الهدف يعني وضوح الرؤية مما يجعل صانع الفلم على بينة فيما ينتقيه من الواقع الذي يدخل ضمن مجريات احداث فلمه. لاننا في بعض الاحيان نشاهد افلاماً تتوالى فيها امام عيوننا اللقطات دون وحدة بناء توصلنا الى مايريد قوله صانع الفلم. بقيت مسألة مهمة اثناء المعالجة على كاتب السيناريو ان يأخذها بنظر الاعتبار هي نوعية المشاهد وفئته العمرية. فكل فلم وثائقي يحمل رسالة الى المشاهد لذا يجب معرفة طبيعة المتلقي والظروف التي تحيط به حتى نضمن ايصال مانبغي قوله من خلال معالجة الموضوع بالاسلوب واللغة التي تتناسب معه. (ونادراً ما يمكن انتاج فلم سينمائي لاكثر من نمط واحد من الجمهور) [٢٢].

ثانياً / البحث والدراسة :

هذه المرحلة من كتابة السيناريو تمثل الاجابة عن السؤال كيف. اي البحث في السبل التي توصل الى الهدف. وهذه المرحلة تتطلب جهداً ووقتاً من قبل كاتب النص في الحصول على المعلومات التي تتعلق بموضوعه اذ تقتضي في احيان كثيرة البحث المكتبي والدراسة والكشف الميداني والاتصال بالناس من ذوي الخبرة والمعرفة لغرض التأكد من صحة المعلومات.

فقد يطول البحث اياماً وليالياً بين الكتب من اجل اثبات حقيقة تاريخية اوقد يقتضي السيناريو السفر الى اماكن متعددة والمكوث فيها من اجل اختيار الاماكن والناس

الحقيقيين واعطاء واعطاء صورة صادقة عن الموضوع. فالمعايشة للموضوع عن قرب يساعد الكاتب على اكتشافه الكثير من التفاصيل المهمة المتعلقة بالموضوع والتي لايمكن معرفتها دون مراقبة حية للواقع بنظرة ثاقبة مع ذاكرة حية متحركة. فكتابة السيناريو من خلف الطاولة والاعتماد على الذاكرة وبعض المصادر المكتوبة دون المعايشة تبعد الاحساس بالكثير من الجوانب المهمة المتعلقة بالحدث او الحالة. وقد تقود السيناريو الى لغة الوصف الادبي اكثر من لغة الصورة. فنجد بعضاً من كتاب السيناريو من يولي اهتماماً في انتقاء المفردة وصياغة الجملة الادبية. فيصبح السيناريو اشبه بمقالة او دراسة تصلح للنشر واقرب من لغة الفلم التعبيرية. وعند التنفيذ نجد ان الصورة تخضع للكلمة وتصبح وظيفة اللقطات معادل صوري لما يقوله المعلق. لذا على الكاتب في بحثه ان يدرك ان التفاصيل المتعلقة بالحدث ليست كلها مهمة وعليه في تناوله لاي موضوع ان يستخلص ماهو مهم ومؤثر وفعال ويقود الى الهدف. كما عليه ان يتذكر انه يتعامل مع واقع حي متحرك (لذلك فان سيناريو الفلم الوثائقي لايمكن ان يكون دقيقاً جداً. لذا ينبغي ان يتوفر للمخرج والمصور السينمائي مديات معقولة للتعامل مع الاشياء غير المتوقعة والمتعذر السيطرة عليها). (٢٣).

ثالثاً / اعداد الخطة (سيناريو التصوير) :

تعتمد هذه المرحلة على ماتم تهيئته من معلومات ووثائق واماكن وشخوص واي شيء آخر له علاقة بالموضوع. اذ يقوم كاتب السيناريو الذي من البديهي ان يكون ملماً بلغة التعبير السينمائية بانتقاء وترتيب مادته بالشكل الذي يضمن تحقيق الفهم والادراك ويوصل مايريد طرحه من افكار من خلال موضوعة الفلم. ومن سمات البناء الجيد للسيناريو الوثائقي من تتوفر فيه :

١- الوضوح والمنطق في عرض الاحداث

٢- ان يمتلك بداية ونهاية مقنعة

٣- ان يحتوي على عنصر الاثارة والمفاجئة لشد المتفرج

والتي يمكن خلقها في العمل من خلال مايسمى (بالتعقيد) ونعني به عرض مادة الموضوع بتسلسل يختلف عن التسلسل الموضوع في الواقع بحيث لاينسجم وتجربة المشاهد الحياتية. بالشكل الذي يجعله لايسبق العرض في معرفة نتائج الحدث والاسلوب المتبع في اعداد السيناريو هي تقسيم المعلومات الى قسمين الاول لخط الصورة والثاني لخط الصوت. وتحت خط الصورة يقوم الكاتب بادراج تتابع اللقطات والى اليسار مايقابلها على خط الصوت. وفي كتابة المرئيات يمكن لكاتب السيناريو ان يوجز مضمون اللقطة ويترك

للمخرج حرية التنفيذ بالشكل الذي يراه معبراً او يعطي وصفاً لحجم وزاوية اللقطة والعناصر الداخلة فيها وفي هذه الحالة للمخرج ايضاً حرية التصرف وايجاد البديل في التعبير. في حالة تعذر التنفيذ لاي سبب كان.

اما الخط الصوت فيقوم الكاتب بتثبيت العناصر الصوتية امام اللقطات بالشكل الذي يدعم ويعمق مضمونها. فاما ان يضع موسيقى لخلق الجو العام وتعميق التأثير الانفعالي للقطة. او مؤثرات صوتية لتأكيد واقعية الصورة. او يكتب حواراً حياً في حالة شمول المشهد على مقابلة لانه لايعرف ما سيدلي به محدثه. او يضع تعليقاً لاضافة معلومات للقطة او التركيز على شيء معين او استخدامه كوسيلة ربط بين المشاهد. وهنا لابد من اعادة التأكيد والتذكير. بحقيقة ان السيناريو الوثائقي لايمكن ان يشتمل على كل التفاصيل المتعلقة بالموضوع. كما لايمكن ان يكون في بناء محكماً لان المخرج اثناء التنفيذ يتعامل مع واقع حي متحرك لايعرف ماذا ستؤول اليه النتيجة. لذلك نجد من الصعوبة ان يكون الفلم الوثائقي تنفيذاً حرفياً معد مسبقاً لان الغلبة دائماً للواقع.

نمـــاذج للتحليـــل :

نحاول في هذا المبحث التطرق الى ثلاث نماذج من السيناريوهات الوثائقية. انتجتها دائرة السينما والمسرح. وقد انتخبت هذه السيناريوهات كعينة للتحليل بسبب تنوع موضوعاتها وتوفرها ضمن ملفات دائرة السينما والمسرح. فهنالك العديد من الافلام المنتجة لم تتضمن ملفاتها سيناريو بالمفهوم الصحيح بل اشبه بالتعليق والبعض منها اعتمد انتاجها على الفكرة فقط. وهذه السيناريوهات هي :-

١- سيناريو فلم الباب اخراج وكتابة نزار شهيد.

٢- سيناريو فلم الانسان والفن اخراج وكتابة علي هادي حسون.

٣- سيناريو فلم عبور ايام المحنة. سيناريو خزعل الماجدي واخراج حسين امين.

وبما ان هدف الدراسة يعني بموقومات كتابة السيناريو الوثائقي فسنقتصر على دراسة النصوص التي تم على ضوءها موافقة التنفيذ. سيناريو فلم (الباب) ملحق رقم (١) يمثل موضوع فلم الباب الجانب الجمالي والتراثي للباب العربي. ومن خلال قراءة سريعة يمكننا معرفة وتحديد المأخذ على مثل هذا النوع من الكتابة للافلام الوثائقية. فهو يفتقر الى ابسط مقومات السيناريو الوثائقي التي اشرنا اليها في المبحث الثالث من هذه الدراسة. فهذا النوع من الكتابة التي تبدو قد اعدت من وراء الطاولة وفي اجواء هادئة معتمدة على التصور المسبق دون الدراسة والمعايشة. لاينتظر منها ان تخلق فلماً ناجحاً فنياً. فلو تتبعنا مشاهد السيناريو فاننا نستخلص النتائج التالية :

أ- ان التعميم والغموض يسود معظم المشاهد. ففي كل مشهد نجد عبارة (منظر باب قديم) دون تحديد نوع الباب مكانها فترتها الزمنية قيمتها الجمالية والتشكيلية التي ادت الى اختيارها دون غيرها من الابواب .. صحيح ان كاتب السيناريو غير ملزم بتثبيت كل التفاصيل المتعلقة بالمشهد فاسحاً المجال للمخرج اثناء التنفيذ لكن المعلومات الاساسية التي تبني فكرة المشهد وترشد المخرج اثناء التصوير من الضروري تثبيتها في السيناريو.

ب- ان موضوعة الفلم من الموضوعات السيطر عليها. فالمادة التي يعتمد عليها الفلم ثابتة غير متحركة. لذا يفترض بالسناريو ان يتسم بالدقة والوضوح من حيث المعلومات واسلوب التنفيذ. لانه هدف الفلم ليس التعامل مع الباب من حيث الوظيفة كونها تعزل حرمة البيت عن طريق المشاع. بل التعامل معها كمنحوتة فنية ترتبط زخارفها وشكلها ومادتها بالموروث الثقافي والفني وكذلك بالظرف المناخي للبلد.

جـ- اغفل السيناريو فن العمارة العربية اذ لم يتضمن لقطة واحدة للعمارة العربية التي تشكل الباب جزءاً منها. حيث ان تصميم الباب والمنافذ الاخرى كشبابيك وما تحتويه من زخارف ومنحوتات ترتبط وتخضع للتشكيل الفني العام للمبنى واسلوبه.

د- لم يعير السيناريو اهتمام للمجرى الصوتي الذي يرافق مشاهد الفلم اذ يفترض بالسيناريو ان يشير الى ما يدعم الصورة من عناصر الصوت التعبيرية. من موسيقى ومؤثرات او تعليق خصوصاً وان مثل هذه الافلام يؤدي المجرى الصوتي دوراً كبيراً في رفد المشاهد بالكثير من المعلومات التي تدعم مضمون الصورة وتعمق الاحساس بها. واخيراً فان البناء العام للسيناريو لم يرتقِ الى مستوى الفكرة لامن حيث المعالجة ولا الاسلوب.

اما سيناريو فلم (الانسان والفن) ملحق رقم (٢) فهو ينتمي الى افلام السيرة الذاتية التي تتناول حياة احدى الشخصيات ذات العطاء الثري في مجال من مجالات الحياة. والفلم في ذلك يعتمد على موروث الشخصية وما يتعلق بها من وثائق تسهم في نقل حياتها وافكارها على الشاشة بهدف توثيقها وتعميمها على الاجيال اللاحقة باعتبارها جزءاً من تراث الامة التي ينتمي اليها.

والتعامل مع هذا النوع من الافلام يتطلب من كاتب السيناريو لايقتصر على سيرة وحياة الشخصية واستعراض انجازاتها. بل يتعداها الى التحليل والكشف عن الجوانب الغير معروفة عنها ضمن اطار الظروف الاجتماعية والاقتصادية السياسية التي عاشتها الشخصية. واثرت وتأثرت بها وهنا سيواجه كاتب السيناريو مساحة زمنية تمتد عشرات السنين لذا يتطلب تكثيفها لتتلائم وزمن الفلم وذلك من خلال اختيار اهم المراحل

والاحداث والاماكن التي اثرت في بناء الشخصية ثم اعادة بنائها وفق تسلسلها المنطقي بالشكل الذي يحقق فهم وادراك من قبل المشاهد لاهمية وافكار والمجازات الشخصية المعروضة امامه.

ففي سيناريو الانسان والفن لم يتعمد كاتبه على اي دراسة لحياة واعمال الفنان ابراهيم جلال بدليل ان السيناريو قد عجز عن رسم ملامح هذه الشخصية المبدعة على الشاشة. ولم يلم بكل جوانب حياتها وافكارها واعمالها بل جاء وفيه بعض الاخطاء منها.

ان السيناريو يذكر ان الراحل قد درس الفنون السينمائية في ايطاليا في حين ان الزمالة قد سحبت منه واضطر العودة الى الوطن. ثم بعد ذلك انهى (الباكلوريوس في عام ١٩٦١ والماجستير في عام ١٩٦٣ من المعهد الفني في جامعة شيكاغو)[٢٤]. وجاء في التعليق ان الراحل مثل فلمه الثاني (ليلى في العراق) بعد عليا وعصام ١٩٤٨ والصحيح ان فلمه الثاني هو (القاهرة بغداد) كما ان السيناريو تضمن مصطلحات غير متعارف عليها في كتابة السيناريو ففي اغلب المشاهد استخدم كلمة (سنك) التي يقصد بها صوت وصورة وهذا الاستخدام غير ملائم لانه كلمة تعني اشارة اما في مشاهد المقابلة تكررت كلمة لقاء خاطف والمتعارف عليه لقاء قصير لان اللقاء الخاطف قد لايسمح زمنه الارتسام على شبكية العين. اما من حيث المعالجة والبناء الفكري للفلم. فقد تجاهل السيناريو الكثير من المراحل حياة الفنان واعماله وافكاره واهتمامه والظروف التي احاطت به. وجعلت منه رائداً من رواد الفن العراقي كما نلاحظ ان السيناريو قد ركز على عطاء الفنان في مجال السينما في الوقت الذي يمثل المسرح رصيده الفني والفكري الاكثر كونه مخرجاً ومعلماً فيه. لذا لم يرتقِ السيناريو في بناء مشاهده المتعاقبة الى مستوى عطاء الفنان ابراهيم جلال كما لم توظف الوثيقة واللقاءات وفق بنية تصاعدية متزامنة مع تطور الشخصية من الناحية التاريخية والفكرية.

اما سيناريو فلم (عبور المحنة) ملحق رقم (٣) فهو ينتمي الى الافلام المونتاجية التي تعتمد على الارشيف في مادتها. وعلى وسيلة المونتاج في توظيف الوثيقة العلمية ضمن سياق يحقق التأثير الدرامي والفكري لمضمون الوثيقة حسب الهدف الذي يسعى اليه صانع الفلم. لان مضمون اللقطة يتأثر باللقطة التي تسبقها واللقطة التي تليها. لهذا يتطلب هذا النوع من الافلام دراسة وتحليل للوثيقة الفلمية بما ينسجم والهدف المحدد مسبقاً من قبل صانع الفلم الذي هو في الغالب يكون كاتب السيناريو بسبب معرفته بحرفية بناء الفلم وبالاخص فن المونتاج .. هنالك اسلوبان امام صانع الفلم في تحقيق هذا النوع من الافلام الاول وجود (نص) سيناريو وعلى ضوءه يتم البحث عن الوثائق التي تدعم النص وتجسده صورياً.

اما الاسلوب الثاني فهو تحديد الهدف ومن ثم البحث والدراسة في الوثائق الفلمية واختيار مايلائم هدف الفلم وعلى ضوءها يكتب السيناريو .. مايلاحظ على سيناريو فلم عبور المحنة انه تعامل مع الوثيقة الفلمية بشكل سطحي دون اي تحليل لمضمونها العاطفي والدرامي والفكري بل اكتفى السيناريو بوصف اللقطات ومكان وجودها مما جعل السيناريو اكثر من اشبه بمسجل تنظيم تنظيم داخل الارشيف لذلك لم يذهب السيناريو اكثر من استعراض لوثائق لم يحكمها خط فكري يرتقي بالوثيقة الى ابعد ما تحتويه من مرئيات .. فالسيناريو اراد ان يقول لنا هكذا كانت الحياة وهكذا تجاوز الناس محنتهم انقطاع الماء اضطر الناس الذهاب الى النهر .. انقطاع الكهرباء ادى الى تعطيل الكثير من مرافق الحياة الحيوية .. انقطاع الجسر جعل الناس يعبرون بوسائط النقل المائي .. الخ.

من مشاهد الحياة في زمن الحرب . وهذا ما كشفت عنه الوثيقة كشاهد على ما حصل. اذن ماذا اراد السيناريو ان يقول من خلال الوثيقة ؟ الحقيقة لاشيء اكثر مما قالته الوثيقة نفسها. نستخلص مما تقدم بان السيناريوهات الثلاثة ذات موضوعات جيدة وجديرة لكن المعالجة لاترتقي الى مستوى الموضوع بسبب عدم الدراسة والتحليل والالمام بشكل دقيق بكل ما يتعلق بالموضوع معتمدة على التعليق في ربط المشاهد وملىء الفراغات ومعالجة الاخطاء. اذ يفترض ان يكون السيناريو لمثل هذه الموضوعات مبني بناءاً محكماً ويتسم بالدقة والعلمية والوضوح لان هذه الموضوعات مسيطر عليها ويمكن الوصول الى ادق تفاصيلها.

نتائج البحث :

١- ان السيناريو الوثائقي لايتجاوز. كونه هيكلاً عاماً للموضوع المختار ودليل عمل للمخرج يسترشد به اثناء التنفيذ.

٢- ان الفلم الوثائقي لايخضع لسيناريو محكم ودقيق. لان المتغيرات التي يفرضها الواقع لاتسمح بذلك. كذا يجب ان تتوفر حديات معقولة تحسباً للمستجدات التي قد تطرأ اثناء التنفيذ.

٣- ان لغة السينما لاتعني بكل التفاصيل المتعلقة بالحدث لذا على السيناريو أن يتضمن الجوانب المهمة منها وتبنى وفق هدف الفلم المحدد مسبقاً.

٤- ان الفلم الوثائقي يحمل رسالة الى المشاهد. مما يقتضي عند كتابة السيناريو معرفة طبيعة المشاهدين والفئة العمرية. ليتسنى اختيار الاسلوب واللغة التي سيخاطب بها الفلم مشاهديه.

٥- ان الفلم الوثائقي يتعامل مع واقع حقيقي. لذا تعتبر الدراسة والبحث والمعايشة شرطاً اساسياً لكاتب السيناريو للالمام بكل جوانب موضوعه ونقل الحقيقة بكل موضوعية وصدق.

الهوامـــــش

١- جورج سادول : تاريخ السينما في العالم - ترجمة ابراهيم الكيلاني وفائزكم نقش منشورات عويدات - بيروت ١٩٦٨ ص ٣١.

٢- محمد الفرجاني : قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن. الدار العربية للكتاب ليبيا - تونس ١٩٧٨ ص٢٩.

٣- دزيغا فيرتوف : الحقيقة السينمائية والعين السينمائية. ترجمة عدنان مدانات منشورات مجلة الهدف ١٩٧٥ ص٨٧.

٤- دزيغا فيرتوف : المصدر السابق ص ٢٦.

٥- د. منى الحديدي : الفلم الوثائقي تعريفه - اتجاهاته - اسسه وقواعده. منشورات دار الفكر العربي ١٩٩٢ ص ٣٥-٣٦.

٦- البرت فولتون : السينما الة وفن . ترجمة صلاح عز الدين. المركز العربي للثقافة والعلوم، ص٢٦٩.

٧- نفس المصدر ص ٢٦٩.

٨- لوي دي جانيتي : فهم السينما. ترجمة جعفر علي. دار الرشيد للنشر. بغداد ١٩٨١ ص ٣٥١.

٩- هيلا كلولمان : انتاج الفلم السينمائي. ترجمة عبد الحليم البشلاوي. مكتبة الوعي العربي ١٩٧٧ ص ١٠٢.

١٠- كاشيميش كارالباج : العين الصابرة. الاصدارات الفنية والسينمائية. وارشو ١٩٧٩ ص ٧٨.

١١- لوي دي جانيتي : المصدر السابق ص ٣٤١.

١٢- البرت فولتون : السينما آلة وفن : المصدر السابق ص ٢٨٢.

١٣- مجلة الحياة السينمائية : المؤسسة العامة للسينما. العدد ٢٣-٢٤ السنة ١٩٨٤-١٩٨٥ . سوريا - صفحة ٧٢.

١٤- فورسيث هاردي : السينما التسجيلية عند جريرسون . ترجمة صلاح التهامي. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة ١٩٦٥ ص ١٢١.

١٥- يوسف يوسف : موضوعات الفلم الوثائقي العراقي. دائرة السينما والمسرح/بغداد ١٩٨٣ ص ٣٣.

١٦- حسان ابو غنية : فلسطين والعين السينمائية - منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨١ ص ٣٢٩.

١٧- يوسف يوسف : السينما العراقية والحرب - دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٩٢ ص ٥٢.

١٨- سسد فيلد : السيناريو .ترجمة سامي محمد. دار المأمون١٩٨٩ بغداد ص ٢٣.

١٩- مجلة الحياة السينمائية. المصدر السابق ص ٧٢.

٢٠- كين دالي : الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي. ترجمة عصام الدين المصري الدار العربية للموسوعات ١٩٨٧ ص ٣٤.

٢١- فن كتابة السيناريو : دار الشؤون الثقافية العامة. دار الحرية للطباعة - بغداد ١٩٨٦ ص ٧٥.

٢٢- فن كتابة السيناريو : دار الشؤون الثقافية العامة - دار الحرية للطباعة. بغداد ١٩٨٦ ص ٧٥.

٢٣- كتابة النصوص للافلام القصيرة. اتحاد اذاعات الدول العربية. القاهرة ١٩٧٣ ص ١٠.

٢٤- فن كتابة السيناريو. المصدر السابق. ص ٤٧.

٢٥- فن كتابة السيناريو : مصدر سابق ص ٤٥-٤٦.

٢٦- احمد فياض المفرجي : فنانو السينما في العراق. دائرة السينما والمسرح. بغداد ١٩٨١ ص ٩.

المصـــــادر

الكتب :-

١- فورست هاردي . السينما التسجيلية عند جرير سون. ترجمة صلاح التهامي. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة ١٩٦٥.

٢- يوسف يوسف : موضوعات الفلم الوثائقي العراقي. دائرة السينما والمسرح/ بغداد ١٩٨٣.

٣- حسان ابو غنيمة : فلسطين والعين السينمائية. منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١.

٤- يوسف يوسف : السينما العراقي والحرب. دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٩٢.

٥- جورج سادول : تاريخ السينما في العالم. ترجمة ابراهيم الكيلاني وفانزكم نقش. منشورات عويدات. بيروت ١٩٦٨.

٦- محمد علي الفرجاني : قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن. الدار العربية للكتاب. ليبيا - تونس ١٩٧٨.

٧- دزيغا تيرتوف : الحقيقة السينمائية والعين السينمائية. ترجمة عدنان مدانات . منشورات مجلة الهدف ١٩٧٥.

٨- د. منى الحديدي الفلم الوثائقي - تعريفه - اتجاهاته - اسسه وقواعده. منشورات دار الفكر العربي ١٩٩٢.

٩- البرت فولتون : السينما آلة وفن. ترجمة صلاح عز الدين. المركز العربي للثقافة والعلوم.

١٠- لوي دي جانيتي : فهم السينما. ترجمة جعفر علي. دار الرشيد للنشر. بغداد ١٩٨١.

١١- هيلا كولمان : انتاج الفلم السينمائي. ترجمة عبد الحليم البشلاوي. مكتبة الوعي العربي ١٩٧٧.

١٢- سد فيلد : السيناريو . ترجمة سامي محمد. دار المأمون. بغداد ١٩٨٩.

١٣- كين دالي : الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي. ترجمة عصام الدين المصري. الدار العربية للمؤسسات ١٩٨٧.

١٤- فن وكتابة السيناريو : دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ١٩٨٦.

١٥- كتابة النصوص للافلام القصيرة : اتحاد اذاعات الدول العربية. القاهرة ١٩٧٣.

١٦- ملفات دائرة السينما والمسرح.

١٧- احمد فياض المفرجي : فنانو السينما في العراق/بغداد ١٩٨١.

الكتب الاجنبية :-

١- كاشميش كاراباج : العين الصابرة . الاصدارات الفنية والسينمائية. وارشو ١٩٧٩ ص ٧٨.

المجلات :-

١- مجلة الحياة السينمائية : المؤسسة العامة للسينما. العدد ٢٣-٢٤ السنة١٩٨٤-١٩٨٥. سوريا.

مزج أوكسيد القصدير بأكاسيد التلوين في الخزف - دراسة تجريبية

مدرس - علي حسين علوان الاسدي
كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

الخلاصة:

يهدف البحث الى دراسة التأثيرات اللونية الناتجة من وجود اوكسيد القصدير في تزجيج الرصاص، بحيث يمكن فهم تصرفاته اللونية بطريقة علمية تيسر العمل بهذا الاوكسيد المهم مع الملونات الاخرى.

ويقتصر البحث على تطبيق اوكسيد القصدير في صيغة تزجيج واحدة يكون وجود الرصاص فيها رئيسياً وبدرجة حرارة نضج مثلى بلغت ٩٧٠م ودراسة التأثيرات لاوكسيد القصدير اللونية مع بقية الاكاسيد التلونية الاخرى الشائع استعمالها في الخزف في جو تأكسد. وتم تحديد طينتين لغرض تطبيق التزجيج هما طينة عكاشات والتاجي واضيف الرمل الاسود بنسبة ٢٠٪ لكل منهما.

تاريخ تقديم البحث ١٥/٤/١٩٩٥
تاريخ قبول النشر ١٨/٥/١٩٩٥

الفصل الاول:

« أطـار البـحـث »

١-١ أهمية البحث:

تعتبر دراسة التأثيرات اللونية الفاتحة من وجود اوكسيـد القصديـر (SnO_2) (Tin oxide) ذات اهمية متميزة لانه يشكل جانب مهم وضروري في استخدامه الشائع، ولان اوكسيد القصدير له اهمية بالغة من بين الاكاسيد التلوينية ومؤثر لوني كبير في تأثيره على تلوين أكاسيد اخرى، فهو يعتبر محوراً مهماً استخدم في تركيب التزجيج الاساس.

بالاضافة الى استخدام القصدير كأوكسيد تلويني فهو مادة شديدة العتمة تستخدم كمادة حامضية مقاومة للحرارة تزيد من ظهور البلور على سطح التزجيج وبالمقابل فهو بذلك يعمل على رفع درجة حرارة الصيغة التزجيجية.

يعتبر اوكسيد القصدير الذي استخدم منذ فترات طويلة المركب المهم في اظهار الزخارف او الرسوم المعمولة على الطلاء او تحته.

وتأتي اهمية البحث استجابة لحاجة مكتبتنا العربية لمثل هذه البحوث لاعملية حيث ان دراسة مثل هذه البحوث قد تمت بلغات اجنبية وقد القي الضوء في هذا البحث على اهمها من حيث ان البلدان المتقدمة تكنولوجياً قد اتقنت وسائل استعماله وانتاجه وقطعت اشواطاً متقدمة في هذا المضمار.

ان التقصي في مثل هذه البحوث يقود بالضرورة الى زيادة التمكن من معرفة تصرفات الاكاسيد خصوصاً تلك التي تؤثر بشكل كبير على تغيير خواص تركيب صيغة التزجيج واهميته تكمن كذلك في امكانية استخدام القصدير في مختلف درجات الحرارة ومختلف انواع التزجيج وعلى مختلف انواع الاطيان مما يؤدي الى تشعب تأثيراته اللونية التي صار من الواجب معرفتها بطريقة بحث علمي دقيق.

١-٢ هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى دراسة التأثيرات اللونية الناتجة من وجود اوكسيد القصدير في تزجيج الرصاص بحيث يمكن فهم تصرفاته اللونية بطريقة علمية تيسر العمل بهذا الاوكسيد المهم مع الملونات الاخرى.

١-٣ حدود البحث:

سوف يقتصر البحث الحالي على:

تطبيق اوكسيد القصدير (SnO_2) في صيغة تزجيج واحدة يكون وجود الرصاص فيها رئيسياً وبدرجة حرارة نضج مثلى بلغت (970°م)، ودراسة تأثيرات (SnO_2) اللونية مع بقية الاكاسيد التلوينية الاخرى الشائع استعمالها في الخزف في جو تأكسد (Oxidation atmosphere) وتم تحديد طينتين لغرض تطبيق التزجيج هما طينة عكاشات والتاجي واضيف الرمل الاسود بنسبة (20%) لكل منهما.

١-٤ تحديد المصطلحات:

١-٤-١ التلوين (Colouration)

هو اضافة الاوكسيد المعدني (Mineral Oxide) الملون الى مركبات التزجيج وخلط النسب بحيث ينتج خليط متجانس، اذا طليت الاعمال الفخارية به ينتج لون معين يمكن تكراره لاعطاء نفس النتائج فيما اذا كرر استعماله.

والاكاسيد التلوينية (Colouring Oxides) توجد بكثرة منها مايدخل كملون للتزجيج ومنها ما يؤثر في نوع تركيب التزجيج ايضاً فيسلك سلوكاً قاعدياً (Basic) او حامضاً (Acidic) او متعادلاً (Amphoteric) كما الحال في اوكسيد القصدير (SnO_2) الذي يسلك سلوكاً حامضياً مقاوماً (Aciddic - Refractory) يعمل كمركب مقاوم للحرارة ويضيف عتمة (Mattness) للتزجيج.

ان فهم الطريقة العلمية لظهور اللون تنطوي على ان يتخلص الالكترون (Electron) من قوة جذب النواة (Neculas)، ولهذا التخلص يحتاج الالكترون الى طاقة فيحصل عليها من ضوء النهار (Day light) فيقفز الى المدار الاعلى، وعندما يفقد الالكترون الطاقة الزائدة تظهر هذه الطاقة على القطعة الخزفية.

ان اكاسيد التلوين (Colouring Oxide) هي الاكاسيد التي لها القابلية على امتصاص (absorption) او على التعامل مع الوان طاقة الطيف المرئي (Visiple Spec-trum) ولهذه الاكاسيد مدار، خارجي غير مشبع بالالكترونات من امثالها الحديد (Fe)، النحاس (Cu)، الكوبلت (Co)، الكروم (Cr)، الانتيموني (Sb)، المنغنيز (Mn)، وتسمى ايضاً بالاكاسيد الانتقالية لانها تسمح للالكترونات بالانتقال من مدار الى مدار، اللون الملائم يظهر لانسجام طاقة احد الوان الطيف المرئي مع طاقة الالكترون، وان حدث هذا

الانسجام ينتج عن ان مدارات هذه الاكاسيد غير مشبعة بشكل كامل بالالكترونات، فهذا يعني انها تخلق نزعة لعمل اواصر مع عناصر اخرى.

وهناك عوامل اساسية تؤثر في ظهور اللون وهي كما يأتي:

١- الحالة التأكسدية Oxidation state

٢- تركيب التزجيج Glaze composition

٣- درجة الحرارة Tem Perature

٤- جو الحرق Firing atmosphere

لون الطينة بعد الفخر Clay Colour after Firing

١-٤-٢ اوكسيد القصدير SnO_2

تعود تسمية القصدير بـ (Stannum) نسبة الى الاسم الروماني حيث اطلق الرومان عليه تلك التسمية ورمزوا له بـ (Sn) ويظهر لنا الجدول الدوري على ان عنصر القصدير الذي رمزه الكميائي (Sn) ووزنه الذري (118.70) وعدده الذري (50) وله اربعة الكترونات في غلافه الاخير.

والرمز الكيميائي لاوكسيد القصدير هو (Stannic oxide SnO_2) ووزنه الجزئي (151) حيث ترتبط ذرتين من الاوكسجين مع عنصر القصدير مكوناً اوكسيد القصدير، كما ويوجد اوكسيد القصديروز الاسود (stannous Oxide SnO).

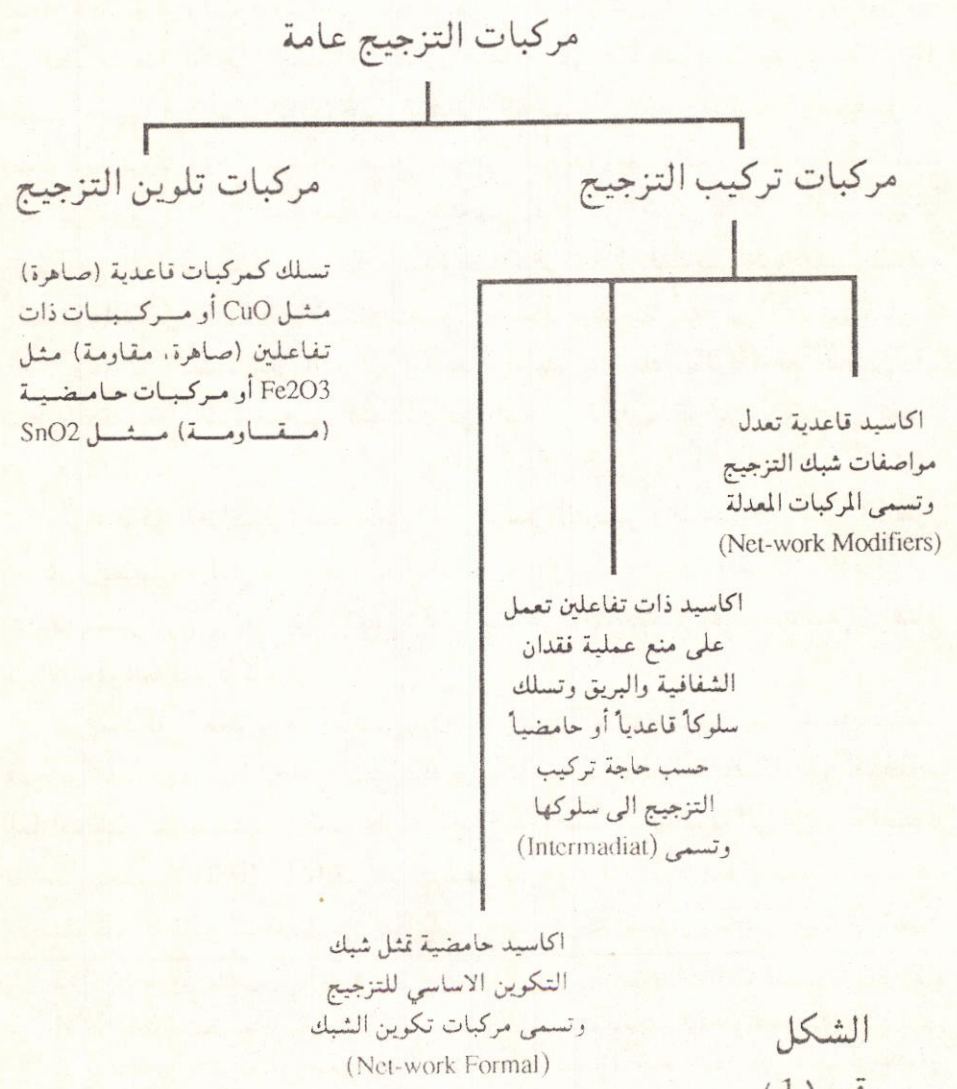
ان الاستعمال الرئيسي لاوكسيد القصدير هو مركب يضفي عتمة لتحلله القليل في مركبات السيلكا (SiO_2)، وهو الاوكسيد الاكبر لاعطاء اللون الابيض، ويستعمل بأتساع، وانه مهم كذلك لانتاج الوان مؤكسدة جداً في التزجيج (In Glaze)، وتحت التزجيج (Under Glaze) وفوق التزجيج (Over Glaze) (4 ص 62).

١-٤-٣ التزجيج (Glaze)

هو صيغة او تركيبة او خلطة كيميائية معمولة ضمن حسابات معينة من مركبات مختلفة قاعدية (Basic)، حامضية (Acidic)، وذات تفاعلية (Amphoteric)، وبدرجات حرارة تحددها انواع المواد الداخلة في تركيب التزجيج (5 ص 8) (انظر الشكل رقم 2).

والتزجيج معناه الطلاء للجسم الفخاري وقد اصطلح على الجسم الفخاري المغطى بطبقة التزجيج بالخزف، اما مركبات التزجيج فتختلف عن بعضها البعض وتوجد انواع مختلفةمنها مركبات الرصاص، مركبات القلويات، البوركس، الالومينا، السيليكا وغيرها.

تطور التزجيج بشكل علمي على يد هيرمان سيجر (H. Seger) (1839-1894) الذي قام بدراسة المواد الكيميائية للطلاءات الخزفية، وقد تبين ان لكل مادة تزجيج تتكون من ثلاث مواد ذكرت سابقاً، وبعزل الواحدة عن الاخرى لايمكن تكوين التزجيج، وقد حسب سيجر من خلال وحدات التركيب (Formula Unite) التي تعمل بطريقتها الصيغة ، صيغات تزجيجية ناجحة اصبحت طريقته منهجاً لعمل صيغ التزجيج الكيميائية التي لازالت تستخدم حالياً (6 ص 87.85).



الشكل رقم (1)

الفصل الثاني:

« أطـار نظـري »

استعمل التزجيج من قبل فخاري العراق القديم وتعد المرحلة الاولى للتطور الصناعي التكنولوجي لحضارة وادي الرافدين (Mesopotamia) وعليه تعتبر بداية صناعة الفخار في العراق، اول حضارة في التاريخ حررت الانسان من اعتماده على المواد الموجودة في الطبيعة مثل الحجر والخشب والعظام واعتماده على عمليات صناعية وتقنية وتدخل الكيمياء فيها في الوقت ذاته، حيث استخرج القصدير (Sn) من الطبيعة واستعمل في «سبيكة البرونز» وهي سبائك تصنع لاغراض متعددة ومنها السبيكة المصنعة لصب التماثيل البرونزية التي يدخل فيها معدن النحاس (Cu) من (85 -- 95%) عنصراً سبيكياً رئيسياً مع القصدير بنسبة من (15 - 5%) اضافة الى (1%) لعناصر اخرى مثل الفسفور والمنغنيز والنيكل والزرنيخ والالمنيوم لتسهيل وتحسين نوعية هي المعدن (7. ص 6).

ولقد تم الحصول على القصدير اما بشكل خبث (اي مادة ثانوية) مع النحاس وفي مناطق تعدينه او انه موجود بشكل عن النحاس لكن بالقرب من مناطق تعدينه (7. ص 13).

وقد تمكن العراقيون القدماء من الحصول على النحاس والقصدير من آسيا الصغرى وعمان وقبرص، ووادي عربة جنوب البحر الميت، وسيناء، وبلاد القوقاز، وهناك آراء متعددة تشير الى ان العراقيين القدماء كانوا يستخرجون القصدير من شمال العراق اضافة الى المصادر السالفة الذكر.

ويستخدم النحاس مع القصدير لان العراقيين القدماء عند صبهم للتماثيل بمادة النحاس تأكد لهم بأن النحاس النقي عند صب بالقوالب له قابلية شديدة على امتصاص الغازات التي تتولد عنها فراغات على سطح التمثال المصبوب، اضافة الى ان درجة انصهار النحاس بحدود (1080م) والقصدير ينصهر بدرجة (220م) لذلك فقد تم استخدام القصدير مع النحاس للتخلص من الفقاعات وخفض درجة انصهار النحاس حيث ان سبيكة

توضيح: ارتأى الباحث ان يكون الفصل الثاني (اطار نظري) بدل الدراسات السابقة وذلك لعدم وجود دراسات كيميائية خاصة بهذا الموضوع غير دراسة واحدة قام بها الباحث الانكليزي (آلن كيجر سمث) وكانت هذه الدراسة تأريخية بشكل عام لتزجيج القصدير وقد تطرث لها الباحث في الاطار النظري هذا.

البرونز تنصهر بدرجة حرارة بحدود (700°م - 820°م) (7. ص. 14-21) وتعتبر صناعة الخزف اول ثورة صناعية تكنولوجية في تاريخ الانسان قد بدأت في وادي الرافدين قبل اكثر من خمسة الاف سنة (7. ص. 10-11).

وقد استخدم التزجيج في العراق القديم منذ عهد البابليين والاشوريين واستخدمه الانسان لتغطية الاواني الفخارية لغرض سد المسامات الموجودة في الشكل الفخاري بالاضافة الى اعطاءها الوقاية الصحية بالنسبة الى الاواني الاستعمالية فضلاً عن اكتسابها الشكل الجمالي بالالوان الخزفية (9. ص. 83-93).

لذلك فالعديد من الفخاريات اما تبقى مفخورة دون ان تغطى بالتزجيج او تغطى بها لاكتسابها المواصفات اعلاه.

ولقد انتج المصريون القدامى بلاطات ذات سطوح مزججة تعود لفترة (4500 ق.م) وقد كانت المادة المعتمة المصرية القديمة هي بايرونتيمونات الكالسيوم (Calcium Pyroan-timoniate $Ca_7 Sb_2 O_7$) التي استعملت كمادة تزجيجية في الغالب (10. ص. 22).

وكان الخزف البابلي يمثل دلالة مهمة في تطور الخزف في بلاد وادي الرافدين يمثل دلالة مهمة في تطور الخزف في بلاد وادي الرافدين وفي تزجيج البلاطات خصوصاً تلك التي مازالت باقية كجداريات بوابة عشتار وشارع الموكب وقد استخدم الخزاف المسلم التزجيج على اوانيه الفخارية، كالصحون والاباريق، واقداح الشاي، الجرار، والبلاطات، واستعمل عدة الوان منها الابيض الذي يميل الى الاصفرار قليلاً (Cream Colour) والازرق الفيروزي (Turquoise)، الاخضر (Green)، الارجواني (Purple)، ولكل من هذه الالوان اوكسيده الذي يكسبه اللون الممكن الحصول عليه، ومن هذه الاكاسيد، اوكسيد القصدير (SnO_2) الذي يعطي اللون الابيض واوكسيد النحاس (CuO) الذي يعطي اللون الاخضر واوكسيد المنغنيز (MnO) الذي يعطي اللون الارجواني واوكسيد الكوبلت (COO) الذي يعطي اللون الازرق، وقد استخدم التزجيج في العصر الاسلامي وكانت له خصائص في الفخاريات فكان منه اللماع (Shiny) والمطفأ (Matt) (9. ص. 83-93).

ولما انتهى عصر الفتوح الاسلامية واستقر المسلمون في البلاد المفتوحة اخذوا عنها ثقافتها، فألفوا انفسهم في صناعة الفخار الموروثة لتقاليد خمسة في هذا الفن هي: المصرية، العراقية، الاغريقية، الفارسية، الرومانية، تضاف اليها الصينية وذلك لان الباحث المنقب (رزه Sarre) كشف في سامراء فخاراً من عهد اسرة تانج (Tang) ومعه من الخزف الصيني الرقيق. (11. ص. 248-249).

توارث الخزف المطلي بتزجيج القصدير وامنح ولكن بداية استخدامه الاول غير

مؤكسدة، ان لكسر الفخارية تعود الى انتاج شاهد ومستمر اصله الشرق الاوسط في وادي الرافدين (Mesopotamia) في القرن التاسع الميلادي كما اوضح ان تفور تزجيج قد ساد بشكل متسع وقد كانت مدن تزجيجية الرئيسية هي كما كان معروفة الامكان التي تطور بها صناعة الخزف كسامراء وبغداد والكوفة (10. ص. 21).

وفي المائة والخمسين سنة اولى من حكم العرب المسلمين تطور تزجيج الانية بأتساع في الشرق الاوسط، فاللون الازرق (Blue) استعمل في مصر وسوريا اثناء الحكم الروماني واللون الاخضر (Green) وتزجيج الرصاص الاصفر (Litharg) استعمل بأتساع في القرن الاول بعد الميلاد.

وكانت التنقيبات التي اجريت في عام (1966م) تشير الى تاريخ القطع المزججة بالقصدير التي تعود لسامراء الى نهاية القرن الثامن او بداية القرن التاسع الميلادي (12 ص. 10-11).

وتبين من دراسة خزفيات مدينة سامراء المتبقية بأنها تكون بيضاء صافية وبعضها ملون بالصبغات الزرقاء والخضراء وبعض زخارفها معمولة بالبريق المعدني.

اغلب الابنية المزججة بالقصدير المتبقية الى الان عبارة عن آنية، عميقة وصغيرة الحجم وحافتها معمول الى الخارج (Out rim) يبدو ان المترفين كانوا يستعملونها ومن المحتمل انها كانت تستعمل للشرب وبعضها مزجج بالكوبلت الذي يعطي اللون الازرق.

ان الكوبلت لم يستعمل من قبل هذه الفترة في اي مكان آخر (١) واستخدمت بعض انواع الزخارف مثل النجمات الزهور المبتكرة والتربيعات والاقواس مدببة ذات الزخارف المؤكدة بخطوط متعددة ونقاط بألوان غامقة (dark Colour) وكانت الزخارف تعمل بطريقة الحزوز بأستعمال اداة تحزيز وزخارف مطبوعة او تعمل بالفرشاة.

تطورت زخرفة الخزف على يد الخزافين المسلمين بموضوعات كانت ترسم فوق طبقة شفافة من الطلاء او فوق طبقة معتمة منه ففي الحالة الاولى كانت الموضوعات ترسم فوق طبقة رقيقة بيضاء (13 ص. 170)، وعن تطور استعمال اوكسيد القصدير (SnO_2) في مصر فأن اماكن تطوره وصناعته كانت كدنة الفسطاط (القاهرة قديماً) ومدينة الفيوم فقد تطور الخزف في عهد احمد بن طولون والى القاهرة المبعوث من بغداد وفي سنة (879) بنى جامعة المسمى جامع بن طولون في القاهرة الذي احتوى على استعمال فنون عديدة، وفي عهد الفاطميين تطورت تقنية الخزف واستعمل الخزف ذو البريق المعدني بشكل واسع (13 ص. 215).

اما تركيب التزجيج المستعمل فكان اما قاعدي من الرصاص (Lead) او من القلويات (Alkaline) وغالباً ما يستعمل الرصاص مع اوكسيد القصدير لاعطاء اللون الابيض، واستعملوا الرصاص كذلك لاعطاء شفافية للتزجيج على الاشكال المعلوة بطريقة القوالب الجبسية.

استعملت المركبات القلوية (Alkaline Compounds) في القرن الثاني عشر لاعطاء البريق الاحمر المعدني على محلول ابيض (White slip) ويكون اللون ناتجاً من وجود النحاس (Copper) (12. ص. 23).

حتى عام (1100م) كان تزجيج البريق يعمل على اوكسيد القصدير الابيض وخلال هذه الفترة استعمل اوكسيد القصدير (Tin Oxide) مع اوكسيد النحاس (Copper oxide) لاعطاء اللون الاخضر اللماع، هذا التزجيج الاخضر بدأ بمحاولات لانتاج اللون الصيني الشهير (السلادون) (٢).

اما في بلاد فارس فقد وجد (آلن كيجر سمث) ان مدن تصنيعه الرئيسية هي مدن الري في شرق ايران وسوسة وقاشان في شمال ايران وتطورت صناعة الخزف بصورة عامة في عهد السلاجقة اثناء حكم - الملك شاه - (1072-1092م) وقد تطور استعمال القصدير في سوريا في مدينة الرقة (Rakka) التي استعمل فيها اوكسيد القصدير في التزجيج بشكل واسع (12. ص.37) فيما بعد اصبح ينسب طريقة استعمال اوكسيد القصدير في التزجيج الى اماكن وتسميات المدن هذا اضافة الى ان هذه المدن تعلمت اسلوباً خاصاً في التزجيج في الغالب كان ينسب الى اماكن تصنيعه مباشرة، (فالقاشاني) ماهو الا نوع من التزجيج القصديري الذي شاع استعماله في مدينة قاشان وكذلك بنفس الطريقة في مدينة فينزا (Faenza) فتسمى طريقة التزجيج فيها بـ فينس (faience) الشائعة ونسبة لمدينة دلفت (Delft) تسمى طريقة التزجيج او الاشكال المعروفة بـ (Delftware) وملقة (Malaga) ربما تعود هي في مصطلح المايوليكا (Majolica) (10. ص.48).

وبعد فتح العرب لاسبانيا عام (711-719م) نقلوا معهم معظم الحرف والحرفيين فأنتقلت الزخرفة العربية وصناعة المعادن وازدهر العلم والفلسفة والشعر والادب الذي احتك بالثقافة المسيحية لدى اهل البلاد ففي مدينة الزهراء نشأت صناعة الخزف في عهد الخليفة عبد الرحمن الثالث (912-961م)، واستعمل في هذه المدينة اوكسيد القصدير لاظهار البريق المعدني (14. ص. 2-4).

لقد تأثر الخزف الاسباني نتيجة لهجرات المغاربة واختلاط العرب المسلمين بالاسبان

والانتقال بين البلدان العربية وخصوصاً من المغرب واسبانيا وقد ادت الى انتقال تقنية تزجيج القصدير الى مدينة ملقة (Malaga) التي اختصت بصناعته ومنها امتد الى ايطاليا واليونان والعالم الاوربي بحدود (1300) ميلادية، بالاضافة الى مدينة الزهراء فهناك قرطبة وفالنسيا التي شاع فيها استخدام اوكسيد القصدير في التزجيج (15. ص 561).

ان المغاربة اخذوا المعرفة بالخزف والتزجيج الي جزيرة ملقة، وبحدود (1300م) كان المصدر المسجل المبكر لاعمال المينا القصديرية في ايطاليا، ثم انتقال التقنيات الخزفية في زخرفة الجامع الاخضر في تركيا في عام (1423) ميلادية.

وقد زار ايطاليا (هيرسكا فوجل) وهو خزاف من المانيا في عام (1503) وعندما رجع الى وطنه كان قد تعلم تحضير المينا القصدرية والمايوليكا. وفي فرنسا في عام (1542م) استطاع (برنارد باليزي) من استعمال تقنية المنيا القصديرية بعدما كان يفحص بتمعن الخزفيات التي استوردت من ايطاليا.

ان تزجيج القصدير قد تطور في القرن الخامس عشر في ايطاليا في عهد اسرة ميدتشي، زججت التصاميم المرسومة بالالوان الخزفية بشكل واسع، وخلال (1470-1480م) قد استعمل الاخضر من (النحاس) والجوزي من (المنغنيز) الازرق من (الكوبلت) والاصفر من البرتقالي من مزج (الانتيموني والحديد)، والاخضر الزيتوني من (النحاس والانتيموني) والشذري المزرق من (النحاس) بوجود (الصوديوم)، والارجواني من (الكوبلت والمنغنيز) .(.10ص.86).

يقول (وارن .أ.كوكس) مؤلف كتاب الخزاف عن (بكولباسو) انه استاذ خزاف وكيميائي ايطالي من مدينة - كاستل دورانية - المعروفة كمركز له شهرته في تصنيع خزف المايوليكا فيقول عن الالوان المعدنية بأن اللون يتركب من الفضة (Silver) والنحاس (Copper) والخل (Vinegar)وتختلف بأختلاف نوع اللون المطلوب وقد يكون ذهبيا او مائلا للحمرة وكانت القطع تسوى لتكون فخارا ثم تغمر في (طلاء ابيض) كان يتضمن اوكسيد القصدير (Tinoxide)واكسيد الرصاص (Leadoxide)(.16ص92.)

اما في القرن السادس عشر الميلادي فكان مركز تزجيج القصدير في فرنسا كان في (مدينة نفرز)(Nevers)والتي كان اول انتاج عن طريق ايطاليا ، ان خزف مدينة نفرز يكون ذو تزجيج ازرق عميق معتم نتيجة لوجود تزجيج القصدير مع الكوبلت ، ويطلى على تزجيج ابيض مكون من اوكسيد القصدير ، ولقد استخدمت تلك التقنية في بريطانيا واماكن آخرى .

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين كان خزف (مدينة دلفت) (Delftware)احد التعبيرات لخزف القصدير وكان انتاجه غزير فوصل الى جميع ارجاء اوربا وحتى الصين واليابان عندما كانوا يعملون البورسلين (Porcelain)نقلا عن اشكال دلفت خصوصا الخزفية الاوربية .

وفي مطلع القرن السابع عشر وخلال السنوات من (1615-1630م)بدأ الخزافين بتغطية الانية كاملة بتزجيج القصدير الابيض بدلا من الاعتماد على تزجيج القصدير الابيض لاملاء تصاميم الرسم والزخرفة فقط (10. ص.127-129).

الفصل الثالث:

« أجراءات البحث »

تم في هذا الفصل القيام بدراسات تجريبية تظهر ابعاد تأثيرات اوكسيد القصدير اللونية وتأثيراته الاخرى، فقد تم استخدام نوعين من الاطيان العراقية المستخدمة بشكل واسع من قبل الخزافين العراقيين هما :

طينة عكاشات (٣): وهي طينة رمادية اللون تستعمل في الحرق المنخفض الحرارة (Eartheaware) والعالي الحرارة (Stoneware).

طينة التاجي (٤): طينة حمراء منخفضة الحرارة (Earthenware).

وقد اضيف الرمل الاسود العراقي لتحسين خواص التربتين المكونة للطينتين المستعملة في الخزف بنسبة (20%) لكل منهما لكل منهما ومن خلال الفحص الكيميائي لهاتين التربتين والرمل الاسود فقد تبين احتوائها على نسب عالية من السيلكا والالمنيوم مع بعض المركبات القلوية وبعض الاكاسيد الملونة وكما موضح ذلك بالجدول الاتي:

المركبات ٪	الرمز	تربة عكاشات	تربة التاجي	الرمل الاسود
اوكسيد السليكون	SiO_2	47.86	42.66	55.48
اوكسيد الالمنيوم	Al_2O_3	34.12	9.90	8.89
اوكسيد الحديد	Fe_2O_3	1.7	5.4	3.37
اوكسيد الكالسيوم	CaO	0.42	8.12	11.17
اوكسيد المغنسيوم	MgO	0.49	6.87	3.99
اوكسيد البوتاسيوم	K_2O	0.47	1.7	1.34
اوكسيد الصوديوم	Na_2O	0.42	1.25	1.2
اوكسيد التيتانيوم	TiO_2	-	0.67	0.6
ثلاثي اوكسيد الكبريت	SO_3	-	0.5	0.07
اوكسيد المنغنيز	MnO	-	-	0.92
اوكسيد الزركونيوم	ZrO	-	-	0.03
المفقود من الوزن	L.O.I.	12.10	-	12.25
غيرها	-	3.42	15.54	1.01
المجموع	-	100	100	100

يبين الجدول التحليل الكيميائي لمكونات تربة عكاشات والتاجي والرمل الاسود.

ولغرض تطبيق التزجيج المحتوي على هاتين الطينتين فقد تم حساب صيغة لتزجيج الرصاص وكما يأتي:

« وحدات الصيغة »

(الحوامض)	(المتعادلة)	(القواعد)
RO_2	R_2O_3	RO , R_2O
1.7 SiO_2	0.2 Al_2O_3	0.7 PbO
		0.3 CaO

جدول ايجاد النتائج بالنسبة المئوية الوزنية

مركبات تركيب التزجيج

PbO	CaO	Al2O3	SiO2	المواد ورموزها	الوحدات الوزنية	الوزن الجزئي	الاوزان الفعلية	النسبة المئوية
0.7	-	-	-	اوكسيد الرصاص Litharg PbO	0.7	223	156.1	49.440
-	0.3	-	-	كاربونات الكالسيوم Whiting $CaCO_3$	0.3	100	30	9.502
-	-	0.2	0.4	الطين الصيني China Clay $Al_2O_3. 2SiO_2. 2H_2O$	0.2	258.1	51.6	16.344
-	-	-	-	رمل ابيض ناعم Flint SiO2	1.3	60	7.8	24.707
							315.7	99.998

قربت النتائج النهائية لهذه الصيغة، وكما يأتي:

المـركبـــات	النسبة المئوية ٪
اوكسيد الرصاص	50
كاربونات الكالسيوم	10
طين صيني	16
رمل (فلنت)	24

فكانت خصائص التزجيج [٥] هي كمايأتي:

١- تزجيج شفاف.

٢- تزجيج صقيل لايحتوي على كسور ناعمة (Crazing) او كسور كبيرة (Crackle).

٣- صيغة تزجيج منخفضة الحرارة (Earthenware) حيث بلغت درجة الحرارة النضج المثلى لها (970°م).

وقد قام الباحث بدراسة خصائص اوكسيد القصدير تجريبياً في ضوء عمل نماذج طينية فخرت بدرجة حرارة (1000) درجة مئوية مع صيغة التزجيج اعلاه وقد حددت التجارب بالاختبارات الاتية:

رقم الاختبار	نوع الاختبار	عدد فرعي	الاوكسيد المضاف ورمزه	نسبته المضافة بالغرام
(1)	تأثير العتمة التي يعطيها اوكسيد القصدير للتزجيج		اوكسيد القصدير SnO_2	2 4
(2)	تأثير اوكسيد القصدير كمو، ثرلوني ابيض		اوكسيد القصدير SnO_2	8 16
(3)	اختبار اوكسيد القصدير مع اكاسيد التلوين الاخرى	(1.3)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد النحاس CuO	4 + 4
		(2.3)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد الكوبلت COO	4 + 0.125
		(3.3)	اوكسيد القصدير $SnO2$ + اوكسيد الكروم Cr_2O_3	4 + 3
		(4.3)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد المنغنيز MnO	4 + 3
		(5.3)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد النيكل Ni_2O_3	4 + 4

رقم الاختبار	نوع الاختبار	عدد فرعي	الاوكسيد المضاف ورمزه	نسبته المضافة بالغرام
		(6.3)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد الحديد الاحمر Fe_2O_3	4 + 4
		(7.3)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد اليورانيوم U_2O_3	4 + 6
(4)	اختبار التصرفات اللونية الخاصة لاوكسيد القصدير	(1.4)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد الكروم Cr_2O_3	4 + 10 مليغرام
		(2.4)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد الكروم Cr_2O_3	8 + 10 مليغرام
		(3.4)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد الكروم Cr_2O_3	16 + 10 مليغرام
		(4.4)	اوكسيد القصدير SnO_2 + اوكسيد الفناديوم V_2O_5	4 + 6

بعد تهيئة وتحضير المستلزمات وخلط المواد قام الباحث بعملية تطبيق التزجيج على النماذج المفخورة بواسطة فرشاة عريضة، وقد اعتمدت تسمية النتائج اللونية على (قاموس ميثيون للون)(٦).

الفصل الرابع:

« نتائج البحث »

بعد الدراسة التجريبة التي تمت في هذا البحث لاوكسيد القصدير (Sno_2)في تزجيج الرصاص فقد تم التوصل وحصر النتائج بالشكل الاتي :-

الاختبار رقم (1): تأثير العتمة التي يعطيها اوكسيد القصدير للتزجيج :

ظهر في هذا الاختبار ان اوكسيد القصدير (Sno_2)ابدى مقاومة (Refractory) للحرارة فيزيد من تصلب التزجيج الشفاف بأضفاء عتمة بيضاء واضحة مما يؤدي الى اطفاء صيغة التزجيج الشفافة وذلك لانه عمل على النمو البلوري في سطح التزجيج ونظرا لوجود اوكسيد الكالسيوم (CaO)[٧] قد شجع في زيادة ظهور العتمة (Mattness) فعند اضافة (2)غرام من اوكسيد القصدير الى صيغة التزجيج اثر قليلا في اضفاء عتمة بحيث يمكن القول ان سطح التزجيج اصبح فيه من الخشونة في الملمس وكذلك ذو تأثير لوني يميل الى لون ابيض فيه قليل من الصفرةناتجة من وجود الرصاص معه ، وبأضافة (4) غرام من (SnO_2) الى صيغة التزجيج كان التأثير اكثر عتمة وبلون يميل اكثر الى الابيض . ازدادت العتمة في نماذج طينة التاجي اكثر من نماذج طينة عكاشات ويعود السبب في ذلك على احتواء طينة التاجي على (Fe_2O_3)الذي عمل على تقليل الشفافية بوجود (SnO_2) وكذلك ارتفاع نسبة (CaO) فيها .

الاختبار رقم (2) : تأثير اوكسيد القصدير كمؤثر لوني ابيض :

عند اضافة (8) غرامات من (SnO_2) لصيغة التزجيج اضاف عتمة لونية بيضاء واضحة مع وجود تأثير لوني مائل قليلا للاصفرار ناتج من وجود الرصاص .

تأثير(SnO_2)كمؤثر لوني واضح جدا فملمس التزجيج (Glazetexture)خشن تقريبا مما يعني وجود نمو بلوري في سطح التزجيج واعطى التطبيق الخفيف للتزجيج على سطح النموذج خشونة واضحة ولكن تبين من اعادة التطبيق بمسك متوسط ادى الى ظهور كثافة لونية منسجمة وجيدة، يصلح هذا التزجيج ليكون (تزجيج اساس) اي لاظهار الوان اخرى فوقه واعطاء لون اكثر صفاء .

عند اضافة (61) غرام من (SnO_2) الى صيغة التزجيج تبين ان اضافته هذه قد ادت

الى ظهور لون ابيض واضح جدا وهناك بعض ظهور انسحاب التزجيج[٨](Crawling)في التطبيق الاعتيادي والتزجيج يكون خشن جدا في التطبيق الخفيف.

لقد نتج هذا الانسحاب نتيجة لفقر الالتصاق ما بين التزجيج وسط الجسم المفخور خلال عملية الذوبان والنضج رهذا يعني بوجود الكمية العالية (16 غرام)من (SnO_2) قد اثر سلبيا في تخلخل تركيب التزجيج .

الاختبار رقم (3) : اختبار اوكسيد القصدير مع اكاسيد تلوين اخرى :

تجربة 1.3 : اعطى (SnO_2) المضاف منه نسبة (4)غرانات مع (4)غرامات لـ (CuO)لون اخضر رمادي (greyish Green)في التطبيق المعتدل للتزجيج . فأذا كان تطبيق التزجيج سميك فقد نتج لون اخضر قوي (Strong Green) ، وفي التطبيق الخفيف اعطى لون اخضر خفيف (Linght Green) مع وجود بعض الخشونة .

تجربة 2.3 : اضافة (4) غرام من (SnO_2) مع (0.125)غرام من (COO) اعطى لونازرق رمادي (Greyish blue) ويكون التطبيق السميك ذو لون ازرق جميل له تأثير فني جيد على الفخار ويبدو التزجيج مابين اللماع والنصف لماع (between shiny and Semimatt)اما في التطبيق الخفيف فقد كونه نصف لماع (Semimatt)وذو طيف ازرق خفيف (Light blue) غير مؤثر .

تجربة 3.3 : عند اضافة (4)غرامات (SnO)الى نفس صيغة التزجيج الاساسية مع (3) غرامات من اوكسيد الكروم (Cr2O3) اعطى تأثيره الواضح اللون (الزيتوني Olive) ويكون النموذج ايضاً محتوي على اطياف لونية حمراد (red) مائلة الى البرتقالي (Orange) والتأثير اللوني فني وجيد يمكن استعماله بشكل واسع واعطاء نفس النتيجة حيث يفضل تطبيق التزجيج بشكل معتدل، اثر وجود (Cr2O3) مع (SnO2) في اضفاء ليونة للتزجيج حيث تحولت العتمة الناتجة من (SnO2) وحدة الى تزجيج النصف لماع (Semimatt).

تجربة 4.3 : بأضافة (4) غرامات من (SnO2) مع اضافة (3) غرام من (MnO) اعطى لون جوزي-بنفسجي (Violet-brown) وللتطبيق السميك للتزجيج يعطي ارجواني غامق (dark purple) اما التطبيق الخفيف كان التأثير اللوني الناتج هو

قهوائي فاتح (Light brown) والتزجيج الناتج كان مابين اللماع والنصف لماع.

تجربة 5.3 : في هذه التجربة تميز اضافة (4) غرامات من (SnO_2) مع (4) غرامات من اوكسيد النيكل (Ni_2O_3) بظهور لون اخضر رمادي (Greyish Green) الذي فيه انطفاء لوني باهت (dull colour) حتى ان تطبيق الطلاء التجريبي السميك اظهر الثقوب الدبوسية (Pin holes) مع وجود بعض المسامات المنسحبة التزجيج ناتج ذلك من تطبيق الطلاء السميك اما في التطبيق الاعتيادي للطلاء فكان الناتج اللوني ذو تأثير اخضر مصفر باهت (dull yellowish Green) باهت مشابه لتأثير الصيغة (Stain) في التزجيج اي ليس له تأثير لوني قوي مع ظهور بعض الخشونة في سطح التزجيج تعزى لظهور البلورات (حبيبات خشنة).

تجربة 6.3 : وجود (4) غرامات من (Fe_2O_3) مع (4) غرامات من (SnO_2) قد اثر في اعطاء لون جوزي فاتح (Lightbrown) يميل الى اللون الذهبي (Golden brown) كلما اصبح التطبيق اكثر اعتدالا، والتزجيج مابين اللماع (Shiny) والنصف لماع (Semi Matt) وفي التطبيق السميك قد ظهرت بعض الثقوب الدبوسية (Pin holes) وقليل من المساحات المنسحبة التزجيج.

تجربة 7.3 : اضافة (6) غرام من (U_2O_3) مع (4) غرامات من (SnO_2) اظهر تأثير لوني جوزي محتوي على لون اصفر (Yellowish brown) وفي تطبيق الطلاء الاعتيادي ظهر لون جوزي مصفر (Yellowish brown) نصف لماع (Semimatt). وكلما قل سمك الطلاء ازدادت خشونة التزجيج مع زيادة في اللون الاصفر. ان مركبات صيغة التزجيج المحتوية على (U_2O_3) يجب ان تخلط جيداً لانه يصعب سحق حبيبات (U_2O_3) الخشنة اثناء عملية السحق في اناء السحق ويعطي (U_2O_3) عندما لايسحق جيداً تأثير لوني برتقالي واضح على شكل نقاط لونية منتشرة بشكل عشوائي.

الاختبار رقم (4) : اختبار التصرفات اللونية الخاصة لاوكسيد القصدير :

تجربة 1.4 :[٩] تم استخدام كمية قليلة (trase) بلغت (10) ملغرام من اوكسيد الكروم (Cr_2O_3) مع (4) غرام من (SnO_2) فلوحظ ان التطبيق الخفيف للطلاء اعطى طيف لوني اصفر رمادي (Greyish yellow) واللون الناتج في التطبيق الاعتيادي هو اللون الاصفر (Yellow) وظهرت الثقوب الدبوسية (Pinholes)، وايضاً ان التزجيج احتاج الى زيادة درجة نضجه قليلاً او اجراء له عملية التنقيع (Soaking).

تجربة 2.4 : ان مضاعفة نسبة (SnO_2) من (4 - 8 - 16)

تجربة 3.4 : مع بقاء نفس نسبة (Cr_2O_3) وهي (10) مليغرام قد اعطى نفس النتيجة تقريباً مع ظهور لوني افتح.

تجربة 4.4 : التأثير اللوني الاصفر المعتم المائل الى الرمادي قليلاً (greyish yellow) هو اللون الناتج من اضافة (6) غرامات من (V_2O_2) (4) غرامات من (SnO_2) الى تركيبة التزجيج من وجود بعض المساحات التي ظهر عليها توزيع لوني اصفر بشكل نقاط غير منتظمة منتشرة عشوائياً وهو تأثير لوني جميل اذا ماتكرر على القطعة الفخارية يصبح اللون جيد ومؤثر. لوحظ انه عند التطبيق السميك للطلاء يظهر هناك بعض المساحات المنسجمة (Crawling) ومن هنا يكون التطبيق الاعتيادي له تأثير ايجابي.

« استنتاج »

١- يضيف اوكسيد القصدير (SnO_2) عتمة للتزجيج بنسبة من (2) غرام فما فوق على النسبة المئوية للتركيبة التزجيج، وهو مؤثر لوني جيد ابيض جيد من (8) غرام فما فوق يمكن استعماله (كتزجيج اساس).

٢- اللون الابيض المصفر الباهت ناتج من اضافة (2) غرام و(4)غراممن(SnO_2) ظهر من تأثير العتمة اللونية وبوجود الرصاص في التزجيج .

٣- النسب الكبيرة من اوكسيد القصدير (8%) فما فوق تؤدي الى رفع درجة حرارة الضج لتركيبة التزجيج .

٤- اللون ا لذي اثره وجود (SnO_2) مع (CuO)في التزجيج هو انه اللون الاخضر الغامق (dark Green)اصبح افتح قليلا .

٥- وعندما اضيف (SnO_2)الى (CoO)كان الناتج لون ازرق فاتح (Light blue)بعدما كان اوكسيد الكوبلت (CoO)ذو قوة تلوينية قوية زرقاء غامقة على الفخار مباشرة بنفس النسبة المضافة.

٦- اضاف (SnO_2)مع (3)غرامات (Cr_2O_2) تأثير لوني جميل يمكن استعماله كطلاء فني مؤثر وناجح وذلك لكون اللون الناتج ذو طيف من الاحمر البرتقالي الذي اساسه لون اخضر يميل الى اللون الزيتوني اما تأثير (SnO_2)فهو توضيح وتخفيف حدة اللون الاخضر الكرومي .

٧- ان استعمال (4) غرامات من (MnO) مع (SnO_2) اعطى اللون الجوزي المائل الى البنفسجي (Brown-Vioet)بعدما كانت (4)غرامات من (MnO)تعطي مع التزجيج لون جوزي يميل الى اللون الارجواني (Brown - Purple)قليلا .

٨- اعطى اوكسيد القصدير (SnO_2)مع(Ni_2O_3) لون اخضر رمادي باهت (Dull Greyish Green)غير محبب استعماله في الخزف.

٩- ان اضافة (4) غرامات من الحديد (Fe_2O_3) مع (SnO_2) اعطى لون جوزي فاتح (light brown) وهذا تأثير واضح في اللون الذي يعطيه الحديد بصورة خاصة ، مابين اللون العسلي (Hony) والجوزي (Brown)وهو تأثير لوني متوقع حدوثه بنفس النسبة السابقة الذكر .

١٠- تأثير (6)غرامات من (U2O3)مع(4) غرامات (SnO2)هو تخفيف حدة العمق اللوني بحيث يبدو عليه لون جوزي ذو لون اصفر بدل الاحمر العميق (Deep Red)المتوقع .

١١- تأثير (6) غرامات من (V2O5) بالتزجيج اعطى لون اصفر (Yellow) ،وعند اضافة (SnO2)الى صيغة التزجيج المحتوية على الفناديوم اعطى لون اصفر قريب من اللون الاصفر الرمادي (greyish Yellow) .

١٢- لا تعطي الكميات القليلة جدا (10)مليغرام من (Cr2O3)مع (SnO2)تأثير وردي اللون كان متوقع ، وان اللون الناتج هو اصفر لبموني (Lemon - Yellow) تقريبا.

١٣- استخدام تزجيج قصديري ،ملون بطبقة واحدة بدل طبقتين الاساس واللون ، يعطي نفس النتيجة اللونية .

١٤- اثرت اضافة نسبة الرمل الاسود (20%)الى تربتي عكاشات والتاجي الى اضافة لونية اغمق قليلا .

الهوامش:

(١) كان نتيجة لاستيراد بعض القطع الخزفية من قبل الصينيين فقد تعلموا ، استخدام الكوبلت واطلقوا عليه الازرق الاسلامي (Islamic Blue).

(٢) السلادون (Celadon) : هو لون اخضر معتم غالباً ماينتج في حالات اختزال اوكسيد الحديد.

(٣) طينة عكاشات: سميت بهذا الاسم نسبة للموقع الذي توجد فيه ضمن منطقة عكاشات الواقعة غرب العراق قرب مدينة الرطبة.

(٤) طينة التاجي: سميت بهذا الاسم نسبة للموقع الجغرافي التي توجد فيه والذي يمتد شمال مدينة بغداد ، ويطلق على الطينة الاسم الشائع محلي (الطينة الحمراء) على الرغم من ان لونها يميل الى اللون القهوائي المحمر.

(٥) صيغة التزجيج: هي صيغة او تركيبة او خلطة التزجيج والتي تعني عدد المواد ونوعها واوزانها المئوية والتي تميز صيغة تزجيج عن غيرها.

(6) Eyr. Methuen. " methuen Hand book of Colour" Fletcher & Son Ltd, London. 1981.

(٧) لانه (CaO) مصنف ضمن المركبات التي تساعد على ظهور العتمة بالاضافة الى اوكسيد التيتانيون (TiO2) واوكسيد الخارصين (ZnO).

(٨) يختلف انسحاب التزجيج اعلاه عن انسحاب التزجيج الناتج من وجود بعض الاوساخ او الدهنيات ملتصقة على سطوح النموذج المفخور واتضح ذلك من خلال اعادة الاختبار نفسه.

(٩) كان الغرض من اجراء هذه التجربة وذلك للحصول على اللون الوردي، (Pink) الناتج من تطاير (Cr2O3) على القطع الخزفية المزججة بأوكسيد القصدير في الفرن خلال عملية النضج التي تسمى هذه الظاهرة بـ ظاهرة التطاير (Flashing)

المصادرالعربية والاجنبية:

«موثقة حسب تسلسل ورودها في البحث»

١- الاسدي، علي حسين علوان، "دراسة المتغيرات المؤثرة في تلوين بعض الاكاسيد المعدنية في التزجيج"، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة 1988.

2- Green, David . "Ahand book of phttery glazes" Faber and Faber. Ltd. 1979.

3- Parmelee, Cullen, W. "Ceramis glazes". U.S.A. third adition. 1973

٤- الالفي ، ابو صالح، الفن الاسلامي، اصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعارف لبنان، الطبعة الثانية، 1967.

5- Singe, Felix, German. W.L. "Ceramic glaze Borax" cousidiated Limited. London, 1964.

٦- بيلنكتون، دورام ، "فن الفخار صناعة وعلماً" ، ترجمة عدنان خالد واحمد شوكت 1976.

٧- العيساوي، عباس جبر دهش ، "تقنيات البرونز في النحت العراقي المعاصر" اطروحة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة 1986.

٨- ليفي، مارتن، "الكيمياء والتكنلوجيا في وادي الرافدين" ترجمة وتعليق د. محمود فياض المياحي، د. جواد سلمان البدري، د. خليل كمال الدين، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980.

9- Kuhnel, Ernest. "Islamic Art" Tranaslated from German by katherine watson, London, G-bell & Sons. 1970.

10- Smith, Alan Caiger. "Tin glaze pottery in Europe and the Islamic world, London. 1973.

١١- ديورانت، ول ، "قصة الحضارة" ، الجزء الثاني من المجلد الرابع - عصر الايمان - ترجمة محمد بدران، اختارته وانفقت على ترجمته الادارة الثقافية في جامعة الدول العربية - القاهرة - الطبعة الثالثة 1972.

12- Lane, Arther. "Early Islamic pottery", London, 1957.

١٣- ديماند .م.س "الفنون الاسلامية"، ترجمة احمد محمد عيسى، دار المعارف المصرية-الطبعة الثانية 1958.

14- Forthingham , Alice wilson. "Lustreware of Spain" New York. 1951.

15- Encyclopedia International, Canada, Vol-14-1963.

١٦- الصدر، سعيد حامد. "مدينة الفخار" دار المعارف بمصر 1961.

RESEARCH ABSTRACTS

1- PLOT TREATMENT IN RADIO DRAMA,
Mr.SAMI ABDUL HAMEED, ART PROFF.

In addition to treatment of radio drama, the research starts with the nature, goals, and resources of drama. Plot in radio drama has its peculiarities, the research considers structure and its importance, and tareks a practical example for analysis.

2- THE TWENTY REVOLUTION IN IRAQI DRAMATIC LITERATURE
Dr. ABDUL ALAH KAMAL AL-DEEN , ASST.PROFF.

Through analysis of dramatic texts of the thirties, sevenades, and eighties the research indicates the extent to which these texts exploited the nistoricul event amdalso the documents related to it.

3- MULTI - PURPOSE RESARCHES:THEIR VALUE AND LIMI IN STUDYING ART PHENOMENAE.
Dr. ABU TALIB M. SAEED, PROFF.

Fine arts have a multilateral filed with other sciences. Theresearch suggest the adoption of the related specialization methods.

4- THE ARTS IN IRAQ THROUGH THE SELEUCID AND PARTHIAN PERIOUS AND THE PROBLEM OF THE FORMATION OF ARAB ART.Dr. NASSER ABDULWAHID AL-SHAWI ASSOCIATE PROFESSOR.

After the fall of Babylon arts went through a period of stagnation, but started to revire after the invasion of Alexander and the rise of selected state.

5- ABOUT THE SCRIPT IN DOCUMENTRARY FILMS.
Dr.SABAH M.AL-MUSAWY

The research sheds light on the nature of the script of the documentary film : How it is written , and has it a preparation.

6- ARABIC LETTERING: DEVELOPMENT OF PRINTING TECHNIGUES.
BY : KHALIL IBRAHIM AL-WASITY

The research consecrates on the characteristics of the Arabic letter and their effect on manofctors the printing letter, this contra to latin lettering wihcbcy was affected by printing techniques.

7- MIXING OF TIN OXIDE WITH COLORING OXIDES IN CERAMIC
ALI HUSSAIN ALWAN AL-ASADI

The aim of this research is to study the color impact resulted from the presence of tin oxide in lead glazing disorder to undertan its coloring changes in a scientific way making the use of this important oxide with other coloring materials easier.

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
٢٣٨ لسنة ١٩٨١

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

الاخراج الفني/خليل الواسطي
بغداد ١٩٩٥