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

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

العدد 21- المجلد السادس- السنة السادسة- تموز 1998

رئيس التحرير د.فاضل خليل رشيد استاذ
سكرتير التحرير د.خليل ابراهيم الواسطي استاذ مساعد

- تاريخ و تطور الدمى في العراق. — د.فاضل خليل رشيد
- الوحدات التكوينية والفضاء في النحت البارز ببلاد الرافدين. — د. طارق عبد الوهاب
- الموسيقيون الرومانتيكيون في القرن العشرين. — د.علي عبد الله
- الاخطاء اللغوية والالقائية لدى الملقي وتأثيرها في نقل المعنى الى المتلقي. — د.عبد المنعم خطاوي
- الموازنة ودورها في معالجة اشكالية التخطيط والرقابة في الانتاج المسرحي. — د.وليد رشيد العبيدي
- البناء النسقي للايقاع في فن الرسم (دراسة تحليلية في البنية الايقاعية). — د.نجوى صديق
- تصميم نظام تعليمي لقواعد رسم المنظور. — د.عبد المنعم خيري
- أثر الاضاءة الصناعية على كفاءة العرض في المتحف البغدادي. — عبد الصمد رفيق

رقم الايداع فى المكتبة الوطنية ببغداد 238 لسنة 1981

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

١. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث ٢. ان يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره او قبوله للنشر في مجلة أخرى .

٣. يقدم البحث بثلاث نسخ .

٤. تقدم البحوث مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .

٥. تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين والمستخلص .

٦. ان يتضمن كل بحث يقدم للنشر مستخلصاً باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية بما لايزيد على (١٠٠) كلمة

٧. ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق .

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

٩. ان لايزيد طول البحث عن ٣٠ صفحة من حجم ٨/١ .

١٠. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حال اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر .

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

١٢. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

١٣. يستوفي مبلغ (١٠٠٠) دينار عن كل بحث مكافأة تقويم بالاضافة الى (٢٥٠) دينار عن كل صفحة من صفحات البحث كأجور نشر .

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

مجلة الأكاديمي

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد / الوزيرية - بغداد

الأكاديمي

تاريخ وتطور الدمى في العراق

الاستاذ الدكتور فاضل خليل

عميد كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

عرف العراقيون القدماء فن الدمى منذ ما يقرب من ثمانية الاف سنة ، وذلك من خلال التنقيبات الاثارية في اريدو وفي مقبرة تل الصوان – قرب مدينة سامراء – حين اكتشفوا الدمى الطينية المصاحبة للهياكل العظمية للاطفال المدفونين فيها[١] ، كما عثر على بعض دمى الطين – غالباً غير مفخورة – تمثل بعض الحيوانات وكذلك الالهة الام[٢] . وتنعكس الافكار الدينية لفترة حسونة في وجود دمى الطين التي تمثل الالهة الام ، وكذلك في اسلوب دفن الاطفال في جرار ، ربما كنذور للابنية المشيدة[٣] . وعليه نتبين بان أسس وجذور فنون العراق القديم ومنها فن الدمى يعود تاريخها الى الالف السادس قبل الميلاد ، شانها في ذلك شان بدايات النحت العراقي والعمارة الدينية[٤]، وهذا يرجح الرأي القائل بأن العراقيين الاوائل هم اول من عرف الدمى ، كما عرفها كل من المصريين القدماء والصينيين والهنود الاوائل ، وعرفها بعد ذلك اليونان[٥] . فالثابت تاريخياً ان العرائس كانت اسبق من الانسان في التمثيل والتشخيص ، وانها كانت الاولى في (طابور) الفنون التعبيرية الاخرى[٦]. وقد ادت الدمى مهام دينية متنوعة منذ فجر التاريخ وتطورت بفعل الحضارات وتنوعت بما يلائم بيئة كل حضارة ، وبمرور الزمن اصبح لها قصة تقوم بتمثيلها وتودي كل معناها بدلا من ان توحي لبعضها على ان يصنع المتلقي في نفسه عالمها وحوادثها[٧].

استثمر العراقيون في النصف الثاني من القرن العشرين (واقعة عاشوراء) أي بعد مرور ما يقارب ١٢٨٠ عام على وقوعها ، مستخدمين في تجسيد احداثها اضافة الى البشر الحقيقيين العديد من الدمى التي تمثل لكثير من رموز الخير والشر ، الى جانب الشواخص والبيارق والاكسسوارات من اكف معدنية وخشاخش توضع على راس العلم او السارية ... وغيرها[٨]. لقد توارث العراقيون تمثيل هذه الحادثة وكانوا يطلقون على هذا النوع من التمثيل (التشلية) أو " ما يسمى بمسرحيات التعزية ذات الاصل الفارسي ، وهي تتناول موضوع مقتل الحسن والحسين ، فبعض هذه المسرحيات ترجم الى العربية ، وهذا النوع من المسرحيات هو النوع التراجيدي الشعبي الوحيد "[٩].

ومن مقدمة ابن خلدون ، بعد ان تحدث عن الغناء في ايام بني العباس يقول :" وكان من ذلك في دولتهم ببغداد (...)واتخذت الات اخرى للرقص تسمى بالـ (كرج) وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلق باطراف اقبية تلبسها النساء ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون وامثال ذلك من اللعب المعدة للولائم والاعراس وايام الاعياد ومجالس الفراغ واللهو ، وكثر ذلك في بغداد وامصار العراق وانتشر منها الى غيرها[١٠]. وهكذا نرى ان فن (خيال الظل) كان قد انتشر في بغداد خلال القرن الثالث عشر ، وهو فن يعتمد على الدمى الورقية والجلدية ، وهو ضرب من التمثيل يقوم به شخص من وراء ستارة تضرب الاشعة الضوئية المسلطة على تلك الاشكال الورقية او الجلدية فيظهر خيالها خلف تلك الستارة ، اما الحوارات فكان يقوم بها شخص يسمى (المخايل) او اشخاص يقفون خلف تلك الستارة ، وكانت المسرحيات التي كتبها محمد بن دانيال (١٢٤٨-١٣١١) * وهو طبيب عيون كان يسكن في القاهرة ايام (الظاهر بيبرس) في القرن الثالث عشر .ووصفه (جورج جلكوب George Jacob "بانه اعظم شاعر ممتع في اللغة العربية " [١١] . وقال عن تمثلياته انها "اصعب شيء في الادب يحتاج الى شرح وترجمة (.....) وهو يذكرنا باسلوب الحريري في المقامات "[١٢]. وقد احتوت هذه المسرحيات على الموشحات والازجال والموال واشعار الأطفال وخيال الظل ، وهو من نوع المقامات وضرب من ضروب الادب يتخلله مطالب ادبية من اشعار وملح ونوادر[١٣]. وخيال الظل موضوع تسلية مقرون بالهزل وببعض الادب المكشوف ولكن قربه من المسرحية ادى الى النظر اليه وعرف به فاشتهر امره وعرف شانه[١٤]. الا ان اول من كتب في خيال الظل كما ذكر كوركيس عواد [١٥]هو ابو الحسن علي بن محمد المعروف بـ (الشابشتي) المتوفي سنة ٩٨٨هـ - ٩٩٨ م ، حيث ورد بكتابه (الديارات) ما نصه " وقال دعبل (لعبادة المخنث) يوما والله لاهجونك : قال : والله لئن فعلت لاخرجن امك في الخيال[١٦]، وجاء في هامش الصفحة المذكورة " يريد به طيف الخيال " او ما يسمى بخيال الظل ، والخيال ضرب من التمثيل المسرحي يقوم به المخايل من وراء الستارة[١٧]. وقد لاقى هذا

النوع من الفن رواجاً كبيراً واهتماماً واسعاً خلال فترة حكم المغول سنة ١٢٨٥ م في العراق ، حيث اولى عناية خاصة واصبح في عهدهم اكثر وضوحاً حيث تطورت فيه صناعة الدمى وتنوعت واخذت اشكالاً واوضاعاً اخرى مختلفة تمثل حيوانات وجناً وملائكة[١٨] ذات اثر على المتلقي في استلامه للنص على لسانها ، وانتقل مسرح الظل من العراق الى مصر حيث كان السلطان صلاح الدين (المتوفي سنة ١١٩٣ م) ومعه وزيره القاضي الفاضل يحضران تلك الحفلات . كما كان الخديوي توفيق باشا الذي حكم من سنة ١٨٧٩ – ١٨٩٢ م يحب مشاهدة هذه التمثيليات . والى تركيا نقلها حين اعجب بها السلطان العثماني سليم الاول (المتوفي سنة ١١٩٣ م) عند احتلاله لمصر بعد ان شاهد عروضاً لمسرح خيال الظل " وقال لاحد اللاعبين : تعال عندما نعود الى اسطنبول كي يرى ابني.. ذلك أيضا " [١٩]. وهكذا انتقل مسرح الظل من العراق الى مصر ومنها الى تركيا .ومع بدايات القرن الحالي كانت تمثيليات خيال الظل تمثل كذلك ، وكانت في الغالب تسلية الطبقات الشعبية الفقيرة وبسبب ما فيها من المجون كانت الحكومة تضطهد من يتعاطاها[٢٠] . " وقد ذكر (جكوب)محتويات التمثيليات الثلاث بالتفصيل في كتابه (تاريخ مسرح الظل)(*) من صفحة (٢٥٦ الى ص ١٠١)باسهاب[٢١].

وحديثاً ، لم يتعرف العراق على الدمى الا في العام ١٩٥٤–١٩٥٥م، وذلك بعد زيارة مدينة الالعاب المصرية [٢٢]، التي قدمت فيه الفرقة المصرية بعضا من العابها فاستهوى تحريك الدمى وكانت من نوع الدمى القفازية– ثلاثة من الهواة هم :(عبد الستار عبد الرزاق) الذي رافقهم وتعرف عن كثب على هذا الفن ليمارسه فيما بعد في برنامج تلفزيوني كان يقدم حياً وقد اطلق عليه اسم(قره قوز) ، استمر قرابة العام، وكان يساعده شخص يدعى(فكري بشير) دربه هو ، وزامن هذا البرنامج برنامجاً اذاعياً باسم (قره قوز) [٢٣]ايضاً كان يقدمانه الثنائي (انور حيران وطارق الربيعي)، اللذان انتقلا الى التلفزيون بعد أن توقف عنه (عبد الستار العزاوي) واستمر حتى عام ١٩٦٧م،وتوسع عملهم ليشمل المدارس فقد قدما اول عرض لهما في الاعدادية الشرقية ببغداد عام ١٩٥٦م اطلق عليه

اسم (رحلة الى قمر)، وغيرها من المدارس. أما أهم الشخصيات التي قدماها فكانت: (قره قوز، ابو شنيور، الفلاح الريفي،زهوري) الى جانب الدمى التي تمثل الحيوانات.

وشهدت الفترة من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٨ حيوية في عمل وصناعة الدمى في العراق من خلال الرسوم المتحركة فالعراق لم يهتم بهذا الواقع ولم يؤرخ له قبل، مرحلة الخمسينات . فقد شهدت الخمسينات العاب (خيال الظل) التي كانت تقدم في (مقهى عزاوي) في ليالي شهر رمضان ، حيث اشتهر شخص يدعى (رشيد افندي) بتقديم العاب خيال الظل للصبيان الذين تتراوح اعمارهم من (١٠-١٥)سنة[٢٤]. وبعد ثورة تموز ١٩٥٨ زارت العراق فرق دمى من دول عديدة كالصين وجيكوسلوفاكيا وبولونيا والهند والمانيا وبلغاريا ، مثل فرقة (الثنائي الال ني ايله) الذين تنوعت عروضهم واستخداماتهم للدمى المتنوعة (قفازية وصولجانية وماريونيت). وعلى الرغم من ان تلفزيون بغداد كان قد تاسس عام ١٩٥٦م، الا انه لم يهتم ببرامج الاطفال ، التي كانت تقدم بمبادرات شخصية من المخرجين والعاملين في التلفزيون انذاك[٢٥]. وقد ادركت ادارة التلفزيون هذه الحقيقة فاستقطبت عناصر اكثر كفاءة بعمل وصناعة وتحريك الدمى مثل (علمر مزهر ، وسامي الربيعي)اللذان حققا فلماً بالدمى المتحركة وبطريقة (الكادر-كادر singie frame) باسم (الخزاف) ، كما نفذا فلماً اخراً بالقصاصات الورقية على طريقة (خيال الظل) بعنوان (الطيارة الورقية) . في هذه الاثناء عاد الثنائي (انور حيران وطارق الربيعي) من القاهرة بعد زيارة لمسرح العرائس اطلعا خلالها على عملية صنع الدمى (Marionette Puppets)وتحريكها كذلك على يد (الفريد ميخائيل[٢٦] وصلاح يالسقا[٢٧])، كما شاهدا العديد من عروض الدمى المختلفة ، فاستخدما برنامجاً جديداً باسم (مسرح العرائس) اضافة الى برنامج (قره قوز) وذلك عام ١٩٦٩. كما شكلا فيما بعد فرقة للعرائس المسرحية اطلقا عليها أي اسم (مسرح بغداد للعرائس) كانا يتجولان بعروضها بين رياض الاطفال والمدارس والفنادق ومدينة الالعاب ، في مدن العراق المختلفة . وفي نفس العام ١٩٦٩ م استقدمت الدولة (تلفزيون بغداد) احد مخرجي المسرح

القومي للاطفال والعرائس من مصر وهو (ابراهيم سالم) لاجل اعداد فقرات منوعة للعرائس[٢٨]، وقد استعان لانجاز ذلك لمحركي الدمى العراقيين الذين مر ذكرهم ، وهذه كانت نواة لتاسيس قسم خاص ببرامج الاطفال في (مصلحة السينما والمسرح) [٢٩]، التي استعانت بنفس مجموعة التلفزيون ، وكان للخبرة السينمائية دور هام في مستوى تنفيذ وعمل الدمى من حيث الدقة والحركة والشروط الفنية العالية ، فقدموا الاعمال (القطة بوسي) و(الارنب الذكي) ، وكان الفلمان من اخراج كاظم العطري ، واخيراً فلم (حياة سعيدة) من اخراج عبد السلام الاعظمي . بعد هذه المرحلة توقف العمل في هذا النوع من الافلام لتبدا مرحلة اخرى في تلفزيون بغداد حيث بدا برنامج نصف شهري اسمه (عرائس بغداد) يقدمانه الثنائي (نور حيران وطارق الربيعي) ايضاً ، وقد توقف لاسباب اهمها صعوبة التنفيذ السريع للدمى وغياب المؤلف الذي يقدم الحكايا المناسبة للبرنامج .

وظل الحال بين تاسيس وانقطاع حتى صدور التوصيات التي خرجت بها (الحلقة الدراسية العربية – في بيروت) والتي نصت " ان يراعي المربون والكتاب والفنانون اطوار النمو بالرجوع الى الدراسات النفسية والتربوية "[٣٠] . وللمباشرة في العمل تم فتح دورة تدريبية لبرامج الاطفال في – معهد التدريب الاذاعي والتلفزيوني – في بغداد[٣١] ، استهدفت تثقيف وتوعية الكادر الذي يشرف على برامج الاطفال ، فاكتسبت تلك ابرامج تطوراً واضحاً اهمه ان الدمى كانت ولاول مرة تشارك مقدمي البرامج ، فقدمت برنامج (الشاطر)[٣٢] دميتان من النوع القفازي (Clove Puppet) ، هما (الشاطر) حركها وتكلم بها (انور حيران) و (بسمه) حركها (انور حيران) ايضاً ، واعتمد البرنامج على حوار يجري بين مقدمة البرنامج هدى عبد الحميد والدميتين . وفي عام ١٩٧٤ م قدم برنامجاً باسم (قصص وحكايات) [٣٣]، اعتمد هو الاخر على دميتين هما (الببغاء) و(الدب) توالتا على تقديمه . اما حكاياته فكانت قد قدمت بشكل الرسوم الثابتة وبرنامج اسبوعي هو (عائلة فاهم) [٣٤]الذي اعتمد ايضاً على الدمى المتمثلة باربعة شخصيات رئيسة هي (فاهم) واخته (سوسن) والاب

والام ، تشاركهم دمى ثانوية مثل العم والخال .... وغيرها حسب مقتضيات الحاجة لموضوع الحلقة .

ومن الاساليب التي حاكت عمل الدمى هي ارتداء الممثلين لملابس بازياء خاصة تمثل هيئة الحيوان تغطي الراس او الجسم بالكامل لتمثيل ادوار الحيوانات كما في مسلسل (حكاية للاطفال) المكون من ثلاثين حلقة قدمت عام ١٩٧٠ م ، وكان من تقديم جاسم الصافي ، واخرجه سمير الصائغ ، كذلك كانت موضوعات هذا المسلسل مقتبسة من حكايات (كليلة ودمنة) ومن بعض (قصص الادب العالمي) والقسم الاخر منها كتب خصيصاً للبرنامج المسلسل بتاليف محلي .

اما العام ١٩٧٦ م فكان نقلة نوعية في عمل الدمى وبرامج الاطفال في العراق ، فهو العام الذي بدأ به بث التلفزيون الملون ، واستحدثت به (شعبة الدمى والرسوم المتحركة) التي تؤديها الدمى او تصاحب المغني فيها . هذه الحركة ادت الى تقديم (١٣) برنامجاً تلفزيونياً بين افلام دمى كما هي الحال في (الطيارون الصغار) و (الاسد والفار) و (التنين) وغيرها . ومع مرور الايلم استعان التلفزيون بالخبرة الاجنبية ، فقد اقيمت في شعبة الرسوم والدمى المتحركة في تلفزيون بغداد دورة تدريبية لستة عشر فناناً باشراف (بارو ميرا برودوفا)و (فاتسلاف بولاك) وهما من جيكوسلوفاكيا[٣٥] فكان معهد التدريب الاذاعي يستعين بالخبرات العربية والاجنبية وقد شكلت شعبة خاصة لرسم وتصميم الدمى من مجموعة من الرسامين والنحاتين المعروفين امثال (محمد تعبان وعامر مزهر)وغيرهم ، كما تمت استضافة الرسام المصري (صلاح الليثي) الذي صمم ونفذ دمى (القطار الاخير) عام ١٩٧٨ م . وهكذا كان لتواصل واستمرار العمل اثره الكبير في تحسن العمل في الدمى ونوعيتها .

ولما كان العراق واحد من الدول الستة المؤسسة التي وقعت على انشاء (مؤسسة الانتاج البرامجي المشترك لاقطار الخليج العربي) في ٤ كانون الثاني ١٩٧٨ في ابو ظبي [٣٦]، وقد مثل العراق فيها (فيصل الياسري وفائق الحكيم) .كما كان لتوقيع خطط التعاون مع المانيا الديمقراطية وجيكوسلوفاكيا اثرها

الايجابي في تطوير عمل الدمى ، وقد نصت خطتا التعاون على تزويد المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون بمواد برامج الاطفال ، وتدريب الكوادر العراقية في مختلف مجالات العمل التلفزيوني ، والتعاون في انتاج برامج مشتركة[٣٧]، وارسال عدد من الخبراء الى العراق ، اضافة الى المشاركة في المهرجانات الدولية ، ومنها مهرجان برامج الاطفال والشباب في (براتيسلافيا)[٣٨]. امتازت هذه الفترة بالمواضيع التراثية مثل افلام (الماجينه) [٣٩]بالدمى القفازية و (المغيزل) [٤٠]، نفذت بالقصاصات الورقية عام ١٩٧٨ م وقد نفذتها شعبة الدمى في تلفزيون بغداد وكان السيناريو والاخراج لـ (فاتسلاف برودوفا) ونتيجة للمشاركات في المهرجانات ، ولضرورات تصدير الافلام الى الاقطار العربية ، الامر الذي قلل من استخدام اللهجة المحلية . وبعد دخول الخبرة الاجنبية ساعد ذلك باعتماد الدقة في الاستخدامات الاخرى للديكور والاضاءة والملابس ، وفي تصنيع كافة المستلزمات ، كما اخذت تراعي الدقة في حجوم الدمى المصنعة محلياً.

لقد شهدت بداية السنة الدولية للطفل سنة انتاج اضخم برنامج تلفزيوني على المستوى العربي للطفل (افتح ياسمسم Mobbite Show) كما برز خط جديد من نشاط عمل الدمى وهو تصدير الاغاني التراثية بالدمى القفازية والصولجانية ذات الاسلاك من هذه الاغاني (هلا يارمانه) (كشك وعدس)(بلي يابلبول)(ازكريا) (هيدو)(ام الغيث)(ياكمرنا لا تغيب)(الله مصبحكم بالخير)(شدة ياورد) (اشكمو باشيب)(يايمه انطيني خريزه)(ياحوته يامنحوته). كذلك تم تنفيذ مسلسلتا (سفينة الحكايات) عام ١٩٨٠ وهو انتاج عراقي – سوؤي مشترك (وبابا علي) سنة ١٩٨١ كتب السيناريو له الكاتب المغربي محمد السملالي ، ومثل شخصية الراوي فيها الممثل سامي قفطان .ومن الافلام التي انتجتها شعبة الدمى :فلم (الاخوات الثلاثة) ،ومن اخراج :فلاح زكي،وهو فلم ملون ١٦ ملم وفلم فديو ملون ١٢ انج وفلم (الجسر الجديد)لعزي الوهات ،وفلم (الفار الراسم) وفلم (الكلب والارنب)... وافلام اخرى .

وبعد هذا التطور المهم والكبير الذي شهد عملية افلام الدمى قامت المؤسسة العامة للاثار والتراث بتاسيس (متحف الطفل) وتم اقراره بتاريخ ٢ حزيران ١٩٧٧ ، اما افتتاحه في ١٩ تموز ١٩٧٧ – وهذا المتحف يحوي قاعتين :

القاعة الاولى :- وهي (للعروض)، فيها ستة خزانات متحفية ضمت الاتي :

الخزانة الاولى / عالم الحيوان .

الخزانة الثانية /لعب الاطفال .

الخزانة الثالثة /العلم نور .

الخزانة الرابعة / الفخار والدمى الطينية .

الخزانة الخامسة / عالم الموسيقى .

الخزانة السادسة / الاختام الاسطوانية [٤١].

القاعة الثانية :- وهي (ورشة للصغار)يرتادونها للتسلية ذات الفائدة مثلاً فهم من خلال دحرجة الاختام الاسطوانية يتوصلون الى الاشكال التي تحويها تلك الاختام من لقى اثارية وكتابات مسمارية وارامية وغير ذلك .ان هذا المتحف اقرب الى المختبر الصغير لتجارب الاطفال تاسس وفق صيغ واهداف خاصة بتنمية الطفل اهمها:

تحقيق اكبر قدر من استيعاب الطفل ، ويتحدث بلغة مفهومة ذات فائدة . متنوع الخدمات ياخذ بنظر الاعتبار عمر الطفل من ٧-١١ سنة ، ويعطيه ثقة بالنفس . يربط الوسائل التكنولوجية الحديثة بحقائق التاريخ القديم ، كان يقدم الاسطورة القديمة على شكل قصه تاريخية . ويقدم نموذجاً للعلاقة بين الانسان والالة بمفاهيم عصرية تجد تطورها عبر التاريخ .ويقدم الموقع الاثاري بالصوت والصورة التي ترافق الشرح . يقرب الصورة للعمل الاثاري بافلام متحركة لا تزيد على اربعة دقائق .كما تستغل تعب الاطفال وغريزة الجوع لديهم للاحتفال بهم في مطعم يقدم لهم الحليب والفاكهة والبسكويت[٤٢].هذا تلخيص للنقاط الـ (١٢) التي حددها مؤيد سعيد كمعايير خاصة بتربية الطفل في (المتحف). وقد رافق هذه التجربة تاسيس (مسرح الدمى) الذي كان يقدم عروضه طوال السنة عدا ايام الجمع والعطل الرسمية ، والدوام فيه يبدأ وينتهي

مع الدوام الرسمي ، والدخول الى فعالياته كان يقدم مجاناً لطلاب المدارس التي كانت تنظم لهم زيارات خلال الدوام الرسمي الى المتحف [٤٣] لمشاهدة عروضه المسرحية ومنها مسرحية (صعود اينانا الى السماء) ومسرحية (الصياد ادابا) ومسرحية (وفاء العرب اة النعمان بن المنذر) ، وقد تام استخدام الدمى القفازية المستوردة التي يعاب عليها ان ملامح ابطالها جاءت بعيدة عن الملامحالشرقية، فشكلت نوعاً من الغرابة بين سحنتها الاجنبية وملابسها المحلية .

وقد تزامن مع الفترة التي تاسس فيها متحف الطفل والمركز العراقي لمسرح الاطفال في المؤسسة العامة للسينما والمسرح ، وكانت اول هيئة لهذا المركز تتكون من (امل العراقي ،سعدون العبيدي ، قاسم محمد ،عزي الوهاب ،حسين قدوري،علي مزاحم عباس) وهو مجموعة من المهتمين والعاملين النشطين في حقول مختلفة تهتم بالطفل ، ففيهم المخرج والشاعر والكاتب والملحن والباحث والوثائقي وغير ذلك . وجاءت هذه الخطوة بداية لاشتراك العراق في (الهيئة العالمية المتحدة لمسرح الطفل والشباب). واستمر الحال بتصاعد كبير حتى الثمانينات التي شهدت حرب الخليج .ورغم ظرف الحرب الصعب لم يتوان المهتمون ببرامج الاطفال من الاستمرار بالعمل . فشكلت موضوعة الحرب جزءاً مهما من موضوعات الاطفال ، فانتحت الافلام التالية :(الطائرات الورقية ،كاريكاتير) وغيرها .

في ٥/تموز ١٩٨٣ تم اصدار قانون رقم (٧٢) الذي تم بموجبه انشاء (المركز القومي لافلام التحريك) ، ارتبط بالمؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون .وتم في ضوءه انتاج فلم (الاميرة والنهر) وفي ضوء ذلك ايضا تم ايفاد (١٢)فناناً الى مدينة (سدني)في (كندا) والى (برلين الشرقية) للتدريب ، وكان هذا من اجل الشروع لانتاج الف دقيقة للاطفال[٤٤].

تلكأ العمل كثيراً في ظروف الحصار الصعبة ،واكتفى العاملون ببرامج الاطفال الى استخدام صيغة (البرامج الاحتفالية) التي تصور في قاعات النوادي الكبيرة ويتم فيها استخدام نوع من الدمى الكبيرة التي يلبسها الممثلون وتمثل اشكال

الحيوانات التي تقوم بفعاليات ذات حوار مع الاطفال ، ومن هذه البرامج (هيلا هوب) الذي يعده ويقدمه (وليد حبوش) وكذلك برنامج (علي بابا) . وتوقفت بعد ذلك اغلب البرامج التي تم استخدامها في السنوات التي سبقت الحصار .

الهوامش

١- مورتكارت ، انطوان،الفن في العراق القديم،ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ١٥.

٢- ساكز ، هاري : عظمة بابل . ترجمة وتعليق عامر سليمان ، مؤسسة دار الكتاب للطباعة والنشر ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٢٩.

٣- نفس المصدر السابق ص ٣١.

٤- مورتكارت ، انطوان . ص ١٥.

٥- حسن ، تحية كامل : مسرح العرائس . مقدمة دار الكرنك ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ٧.

٦- حمادة ، ابراهيم . خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ، مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ٢٧.

٧- نفس المصدر السابق ، ص ٢٧.

٨- تتلخص واقعة عاشوراء في مقتل الحسين بن علي بن ابي طالب (رض) التي حدثت عام ٦٨٠ ميلادية ، حين توجه الحسين على راس ٢٠٠ من رجاله لاسترداد الخلافة بناء على دعوة من اهل الكوفة، فقطع جيش يزيد بن معاوية – الذي اصبح خليفة بعد موت ابيه – المؤلف من ٤٠٠٠ شخص الطريق على الحسين ، فتوجه الاخير برجاله الى نهر الفرات ، ولكنه اصطدم باعدائه الذين قاموا بردم قناة المياه التي كان يشرب منها هو ومن معه . وفي اليوم العاشر وبعد عطش مميت ، وبعد ان ياس وبعد ان يأس من مساندة اهل الكوفة الذين تراجعوا عن وعودهم، دخل الحسين ومن معه المعركة في مدينة كربلاء على بعد ٨٠ كم من مدينة النجف فقتل كل اصحابه وقتل الحسين وقطع رأسه وارسله الى يزيد ومثل جثته وتشردت عائلته.

٩- غاسز ، جون وكون ، ادوارد: قاموس المسرح ، ترجمها وقدم لها :مؤنس الرزاز ، راجعها : رشاد بيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٢،٢١٥ . وقد ورد في هذه المقتبس خطان وجدت من الضرورة تصحيحها للقارىء الاول ان الحسن اخ الحسين لا علاقة له اطلاقاً بواقعة عاشوراء ، وانما كان مع الحسين اخوه العباس

.الثاني، ان تدوين الواقعة لم يتم على شكل مسرحية بل بسيرة يتولى قارئـــها (الـــروزة خون) او (الملا) تكرار الكلمات (قال ،وتال ،وقالت ..الخ).

١٠- مقدمة ابن خلدون :طبعة بيروت سنة ١٩٠٠ ، ص ٤٢٩،٦٢٨.

١١- البروفسور كالي ،باول . مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر .

١٢- نفس المصدر السابق .

١٣- العزاوي ، عباس تاريخ الادب في العراق . الجزء الاول ،مطبعـــة المجمـــع العلمـــي العراقي ، بغداد ١٩٦١ ، ص٢٩٢.

١٤- نفس المصدر السابق ص ٢٩٢.

١٥- كوركيس ،عواد واحد من كبار الباحثين والمؤرخين العرب ولد ببغداد وهـــو عضـــو المجمع العلمي العربي (مجمع اللغة العربية بدمشق).

١٦- عواد كوركيس . الديارات . طبع بمطبعة المعارف ، بغداد ١٩٥١م.

١٧- نفس المصدر السابق.

١٨- العزاوي ، عباس : ص ٢٩٣ .

١٩- فرانسوز وخزندار ، شريف : مسرح الظل . ترجمة واعداد : حسن المسعود ، جريـــدة طريق الشعب ، بغداد ١٦ تشرين الثاني ١٩٧٨م ص ٦.

٢٠- البروفسور كالي ، باول ، مسرح التمثيل بخيال الظل فـــي مصـــر ، مجلـــة (الاقـــلام) العراقية ص ٥٤.

(*) اما التمثيلية الاولى : فانها تسمى (طيـــف الخيـــال) وتعطى صورة رائعة للحال السياسية والثقافية بمصر على عهد الســـلطان ((الظـــاهر بيبرس)) . وما التمثيلية الثانية فهي (عجيب وغريب) وهي توضح لنا صوراً كثـــيرة لسوق يدخل الممثلون لها واحداً بعد واحد ويعرضون بمسرح عظيم بضائعـــهم . امـــا التمثيلية الثالثة فهي (المتيم) . وهي تتعلق بعشق (المتيم) (لليتيم) وقد اشـــتملت علـــى اشياء ممتعة منها تحريش الديوك على القتال ونطاح الكباش والثيران بقصـــد الفرحـــة والتسلية .

٢١- نفس المصدر السابق ص٥٥

٢٢- صنع في مدينة الالعاب المصرية مسرحاً صغيراً لعروض الدمى القفازية ، وكان موقعه في شارع السعدون (سينما النصر حالياً) مقابل فندق بغداد.

٢٣- ان كلمة (اراكوز)او (كاراكوز) تشير الى حزب معين من ضروب العرض المسرحي ،حيث ترمز العرائس الى نقاط بشرية معينة ،ويختفي محرك الدمى وراء ستارة ،ويقلد صوت الشخصية التي تمثلها الدمى.وكلمة (قره قوز)تعني في اللغة التركية (ذو العيون السود).

٢٤-السامرائي ،عبد الجبار محمود :رمضانيات .مجلة العاملون في النفط،بغداد،العدد ٩٠ كانون الاول ١٩٦٩،ص٢٦.

٢٥-اهم الاسماء التي قدمت للاطفال انذاك هي ☹على الدبو،محمد الجنابي،فيصل الياسري،حمودي الحارثي،كمال شوقي،عزي الوهاب،عبد الهادي مبارك،حسين التكريتي،عمانوئيل رسام،ابراهيم اليواني).

٢٦ مدير مسرح العرائس في القاهرة.

٢٧- مخرج مسرح عرائس اشهر عروضه التي اخرجها(الليلة الكبيرة)تاليف واشعار صلاح جاهين.

٢٨- العاني ،فاضل:مسرح العرائس اصله عراقي.جريدة الجمهورية،بغداد ١٧ حزيران ١٩٦٩م.

٢٩- على،فاضل عباس:الاطفال والبرامج الاذاعية والتلفزيون.مجلة وعي العمال ،بغداد ٢ ايار ١٩٧٩ العدد ١٣ ص٢٩.

٣٠ من توصيات الحلقة(العناية بالثقافة القومية للطفل العربي)-بيروت من ٧-١٧ ايلول ١٩٧٠،منشورات اتحاد اذاعات الدول العربية ص١٨٩-١٩٧.

٣١- هذا المعهد كان تابعا لوزارة الثقافة والاعلام- المؤسسة العامة للسينما والمسرح.

٣٢- قدم البرنامج منذ عام ١٩٧٢ وحتى عام ١٩٧٦م.

٣٣- بدا البرامج عام ١٩٧٠ ،وتوقف عام ١٩٧٢،وكان من اعداد شيرين محمد خضر ،واخراج رشيد شاكر ياسين واكرم فاضل.

٣٤- من اعداد:رسمية اكرم البزاز،شارك بتحريك الدمى طارق الربيعي وانور حيران وشعلان زيدان وفارس طارق..واخرين،وقد تناوب على اخراجه :وداد سلمان،سمير الصائغ،اكرم فاضل.

٣٥- كاتب مجهول .زاويتان لرؤية مسرح الدمى.مجلة وعي العمال،بغداد ٣٠ حزيران ١٩٧٨،٥٢٠،ص٣٥.

٣٦- عبد الله ،ابتسام :افتح ياسمسم.جريدة الجمهورية ،بغداد ٣اذار ١٩٧٨،ص١٢.

٣٧- كاتب مجهول مؤسسة الانتاج البرامجي المشترك .مجلة الاذاعات العربية تونس،نيسان ١٩٧٨،العدد ١٠٢ ،ص٢٩.مثل فلم(الاميرة والنهر)انتاج مشترك(عراقي-الماني)اخراج فيصل الياسري.

٣٨- الكاتب مجهول :التعاون الاذاعي والتلفزيوني،مجلة الفنون الاذاعية،بغداد اذار ١٩٧٧،العدد ١١ ص٨١.

٣٩- الماجينية:لعبة اطفال تودي في ليالي شهر رمضان وهي متوارثة فولكلوريا.

٤٠ المغيزل:تصغير كلمة مغزل وهي اداة بدائية يتم بواسطتها صنع الخيوط من الصوف،وتهيئة للحياكة.

٤١- رشيد،صبحي الطفلل .نشرة المتحف ،بغداد اب ١٩٧٧ ،العدد الثاني ص٣.

٤٢- سعيد،مؤيد ،متحف الطفل- بغداد ،الفكرة والتجربة .مجلة سومر ،بغداد ١٩٨٢ ،مجلد ٣٨،ج١،٢،ص٢٦.

٤٣- التميمي،سميرة حضارة عظيمة وزوار صغار.جريدة الجمهورية ،بغداد ٢٧/حزيران/١٩٨٤ ،ص١٢.

٤٤- تعبان ،محمد :اول مشروع من نوعه لانتاج اضخم فلم كارتون عربي في بغداد.ملحق جريدة الثورة ،بغداد ١٢/تشرين الثاني/١٩٨١،ص٤.

قائمة المصادر

١. تعبان ، محمد : اول مشروع من نوعه لانتاج اضخم فلم كارتون عربي في بغداد. ملحق جريدة الثورة ، بغداد ١٢/ تشرين ثاني /١٩٨١.

٢. التميمي،سميرة : حضارة عظيمة وزوار صغار . جريدة الجمهورية ، بغداد ٢٧ /حزيران/ ١٩٨٤.

٣. حسن ،تحية كامل : مسرح العرائس .مطبعة دار الكرنك ، القاهرة ١٩٦٠.

٤. حمادة ،ابراهيم :خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال .مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٦١ .

٥. رشيد ، صبحي انور :متحف الطفل . نشرة المتحف ، بغداد اب ١٩٧٧ ، العدد الثاني ،ص٣.

٦. ساكز ، هاري :/ عظمة بابل . ترجمة وتعليق عامر سليمان ،مؤسسة دار الكتاب للطباعة والنشر ١٩٧٩.
٧. السامرائي ، عبد الجبار محمود : رمضانيات .مجلة العاملون في النفط ، بغداد ، العدد ٩٠ كانون الاول ١٩٦٩.
٨. سعيد مؤيد : متّحف الطفل – بغداد ، الفكرة والتجربة . مجلة سومر بغداد ١٧ حزيران ١٩٦٩م.
٩. عبد الله ابتسام : افتح ياسمسم .جريدة الجمهورية ، بغداد ٣ اذار ١٩٧٨.
١٠. العزاوي ، عباس : تاريخ الادب العربي في العراق . الجزء الاول ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٦١.
١١. علي ، فاضل عباس : الاطفال والبرامج الاذاعية والتلفزيون .مجلة وعي العمال ، بغداد ١٢ ايار ١٩٧٩ العدد ٥١٣.
١٢. عواد ، كوركيس : الديارات . طبع بمطبعة المعارف ، بغداد ١٩٥١م.
١٣. غاسز ،جون وكون، ادوارد : قاموس المسرح . ترجمها وقدم مؤنس الرزاز ، راجعها :رشاد بيي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت
١٤. (العناية بالثقافة القومية للطفل العربي)– بيروت من ٧–١٧ ايلول ١٩٧٠ ، منشورات اتحاد اذاعات الدول العربية ص ١٨٩–١٩٧.
١٥. فرانشوز وخزندار ، شريف : مسرح الظل . ترجمة واعداد :حسن المسعود ،جريدة طريق الشعب ، بغداد ١٦ تشرين الثاني ١٩٧٨ م ، ص٦.
١٦. كاتب مجهول : زاويتان لرؤية مسرح الدمى . مجلة وعي العمال ، بغداد ٣٠ حزيران ١٩٧٨ ، العدد ٥٢٠.
١٧. كاتب مجهول :مؤسسة الانتاج البرامجي المشترك .مجلة الاذاعات العربية ،تونس ،نيسان ١٩٧٨ ،العدد ١٠٢.
١٨. كاتب مجهول : التعاون الاذاعي والتلفزيوني ، مجلة الفنون الاذاعية ، بغداد اذار ١٩٧٧ ، العدد ١١ ص ٨١.
١٩. مقدمة ابن خلدون :طبعة بيروت سنة ١٩٠٠.
٢٠. مورتكارت ،انطوان : الفن في العراق القديم .ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ،وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٥.

الملخص

عرف العراقيون القدماء فن الدمى منذ ما يقرب من ثمانية الاف سنة ، دلت على ذلك الدمى الطينية غالباً غير مفخورة ،وتمثل بعض الحيوانات وكذلك تمثال (الالهة الام) ،المصاحبة للهياكل العظيمة للاطفال المدفونين في مقابر (اريدو) و(تل الصوان) قرب مدينة سامراء .وفي عام ٦٨٠ ميلادية وفي ايام بني العباس بعد ان عرف العراقيون الغناء عرفوا (طيف الخيال)التي انتشرت في بغداد خلال القرن الثالث عشر وهو فن يعتمد (الدمى الورقية) و (الدمى الجلدية) – وهوضرب من التمثيل يقوم به شخص من وراء ستارة ويتكلم بدل الشخصيات الورقية والجلدية . ومن ادم كتاب (خيال الظل) هو محمد بن دانيال الموصلي (١٢٤٨-١٣١١)كما عرف العراقيون ما يعرف في (الكرج) وهي تماثيل خيل مسرحية ، من الخشب معلق باطراف مثبتة تلبسها النساء ويحاكين بها امتطاء الخيول ويكرون ويفرون .

وحديثاً لم يتعرف العراقيون على فن الدمى الا في عام ١٩٥٤ م- بعد زيارة مدينة الالعاب المصرية (اللونا بارك) الى العراق وقدمت بعضاً من العابها التي استهوت بعض العراقيين فحاكوها وشكلوا لها فرقاً قدمت هذا الفن في التلفزيون عبر برنامج (القره قوز) وكذلك اسست فرقاً قدمت فعالياتها في المدارس والفنادق – بعدها – اسست الدولة متحفاً للاطفال احتوى مسرحاً للدمى .واهم ما قام به العراق المشاركة في انتاج اكبر برنامج للدمى والاطفال وهو (افتح ياسمسم). واسس في كل دائرة فنية قسم يعنى بشؤون الاطفال وتحريك الدمى.

الأكاديمي

الوحدات التكوينية والفضاء في النحت البارز ببلاد الرافدين

د. طارق عبد الوهاب مظلوم

كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

يهدف البحث الى ايجاد دراسة فنية نقدية للفضاء والوحدات التكوينية في اللوحة ذات البعدين والمنحوتة بالنحت البارز في الفن العراقي القديم كما يهدف الى تسليط الضوء من ان الفنان الرافديني سعى ومنذ عصر الوركاء ان يسلك ويعد مفاهيم وقيم في مسألة توازن العلاقة بين المساحات الفضائية والعناصر المكونة للموضوع الفني .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٢/١٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٣/٢٠

مشكلة البحث :

علينا منذ البدء ان نميز بين مايعرف بالفراغ وذلك المفهوم الذي ينطبق عليه صفات الفضاء الفني الذي يتخلل الكتل التشكيلية المكونة للمواضيع الفنية . فالفراغ ليس هو الفضاء ، لان الفضاء في وجهة نظر الفنان عبارة عن مساحات (مجسمة او مسطحة) نافذة ذات قيمة واهمية عظمى في توزيع الاشكال والكتل ، والتكوينات المنجزة بالنحت المدور او البارز ، اما الفراغ فليس له هذا المفهوم عند الفنان فهو بالتالي غير معني في مجال التكوينات الفنية المؤلفة من وحدات ومايفصل بينها من فضاءات ، هذه الفضاءات هي التي تحدد عبقرية الفنان وتزن مقدار درجة اكتماله الفني لان ذلك مرتبط بنسب ومقاسات يتوصل اليها الفنان تدريجيا وصولا الى مرتبة النضوج والابداع .

ان مشكلة الفضاء في الفن التصويري هي بالحقيقة مشكلة توافق وانسجام . هذه الحقيقة تظهر حينما يكون هناك خطوط ووحدات تكوينية تتعامل وتتجاوب بعضها مع البعض الاخر ففي اللوحة المنجزة بالنحت البارز هي عادة لوحة ذات بعدين (طول وعرض) تتفاعل المساحات الفضائية مع الوحدات التي هي عادة تمثل اشخاص او حيوانات او اشجار او اشياء اخرى ، تفاعلا عضويا لتؤلف فنا متلاحما لايمكننا فصل اجزائه التي حاكها وحبكها الفنان . فالوحدات التكوينية والمساحات الفضائية في العمل الفني ذو البعدين هي من حيث الفعل تؤلف قوى مثيرة تتفاعل وتتجاوب في عالم ذو سطح ننساق رؤيته بمجال علوي وسفلي افقي وعمودي ، وفي هذا الخضم علينا ان نتفكر ان المقدرة الفنية للفنان المنشأ وخيالاته ومعالجاته لعملية الخلق الفني الممثلة بحركات الوحدات وانسجامها مع الفضاءات العازلة والمحيطة . كل هذه الامور تأخذنا الى ناصية قوة الموضوع من حيث التكوين والاخراج الذي طالما بهرنا وبهر اجيال عديدة قبلنا .

اهداف البحث :

يهدف البحث الى ايجاد دراسة فنية نقدية للفضاء والوحدات التكوينية في اللوحة ذات البعدين والمنحوتة بالنحت البارز في الفن العراقي القديم . كما يهدف الى تسليط الضوء من ان الفنان الرافديني سعى ومنذ عصر الوركاء (٣٥٠٠ ق.م) ان يسلك ويعد مفاهيم وقيم في مسألة توازن العلاقة بين المساحات الفضائية والعناصر المكونة للموضوع الفني .

تعريف المصطلحات :

المساحات الفضائية : هي الفضاءات التي تتخلل الكتل التشكيلية المكونة للمواضيع الفنية .

الفراغ : ليس له مفهوم الفضاء فهو غير معني في مجال التكوينات الفنية التي تؤلف اللوحة التشكيلية .

بلاد الرافدين : ارض دجلة والفرات المرتبطة بالحضارة القديمة لهذه البلاد ولها ايضا امتداد ثقافي وحضاري يتصل بحياة الفرد العراقي المعاصر .

اللحة ذات البعدين : هي اللوحة التي لها طول وعرض سواء كانت منفذة بالنحت البارز ام الرسم .

البيئة : هو المكان والزمان والطبيعة التي يحيا فيها الانسان .

الوحدات التكوينية : هي الشيء الممكن لهيئة الفرد او الافراد او أي شيء يدخل في هذا التركيب الذي له حدود تكوينية ، حيث تتفاعل وتتوازن مع الفقرات الاخرى التي تكون العمل الفني .

الحقل الافقي : هو احد الحقول (الافاريز) التي تكون اللوحة الفنية وهي عادة تكون مؤلفة من عدة حقول بشكل افقي .

الفضاء عبر التطور التاريخي :

فكر الانسان منذ فجر التاريخ بالفضاء المحيط به حيث كان يراوده في حياته العامة والخاصة ، فهو يعمل ويتحسس به كما انه يفكر في محيطه وقد الهم الفضاء المطلق منذ الازل خيال الانسان فاصبح ينشأ الصور ويجمع الافكار والخيالات في ذلك الفضاء للتعبير عن امور مقدسة في عالمه . ومثل هذا الواضع اصبح غاية للانسان ليصل الى حقائق كانت ولاتزال اشبه بشيء لم يسبر الانسان لحد الان حدوده واغواره . فالدراسات الحديثة تعمقت في مفهوم الفضاء فاصبح هناك اصطلاح الفضاء الفني والفضاء المعماري والفضاء التعبيري والفضاء المسرحي . وكم من الاشارات في الحضارات القديمة تشير الى تعابير واصطلاحات تتعلق بمفهوم الفضاء مثل كلمة اعلى واسفل وامام وخلف ويمين وشمال . ومن هذه التعابير فالاحساس مباشر في حياة الانسان وبيئته وهكذا للتعبير عن موقعه المكاني في الوجود او الكون .

لقد عرف انسان وادي الرافدين الفضاء منذ ازمنة بعيدة فقد عرفه بوجهات نظر مختلفة فهناك الفضاء الذي يتعلق بالبيئة والذي يحدد موقع الانسان من المكان الذي يعيش فيه كما وقد عرفه بمعان اخرى : سياسية وفيزيائية ، ففي حضارة العراق القديم جاء اصطلاح ملك الجهات الاربعة . هذا اللقب استخدمه الملوك الاشوريون على الدوام . ففي هذا المصطلح قصد هؤلاء الملوك وبدون شك انهم ملكوا الجهات الكونية الاربعة وماينطوي ذلك من سيطرة مطلقة على العالم باجمعه . ونظرا لما للجهات الكونية الاربعة (الشمال والجنوب والشرق

والغرب) من اهمية فقد وجه المهندس المعماري في بلاد الرافدين زوايا البناء الاربعة في العمارة القديمة نحو الاتجاهات الكونية (١) . واضافة الى مالهذا المفهوم من اهمية فكرية ودينية وطقسية فقد ضمنت هذه الزوايا تحتها مايعرف بصناديق الاسس (٢) كل صندوق كان يخفي بداخله لقبه او لقى ذات مغزى ديني اضافة الى المعاني الاخرى التي تتعلق بالتبرك والفال وغايات اخرى لم نعرف فحواها بالضبط لحد الان .

ان سحر وعظمة الفضاء الكبير بالنسبة الى انسان من وادي الرافدين قد رافقه وجود الهة مهمة مقرها السماء كالاله (انو) وهو سيد الالهة جميعا . وهكذا الالهة (سن) اله القمر والالهة (شمس) اله الشمس . كما وقد عرف العراقيون الهة اخرى مقرها في باطن الارض ، اكبرها الاله نركال اله الموتى والموت والعالم الاسفل . فمكان هذه الالهة هو باتجاه معاكس لالهة السماء وهو عالم ماتحت الارض عالم الاموات وعالم مابعد الحياة . وهكذا كان للفضاء اهمية كبرى عند انسان وادي الرافدين . اضافة الى ماذكرناه فقد دخل الفضاء في التصميم المعماري اذ صممت بعض القاعات الكبرى في المعابد بشكل سخر الفضاء فيها لغايات تعبدية محضة ، اذ صمم المدخل في الجانب الذي يجبر المتعبد ان يدور ويتجه نحو تمثال الاله المقصود والذي يقع في نهاية القاعة (٣) ، كما لايخفى علينا مالتصميم الساحة الداخلية المكشوفة (الحوش) في المباني العراقية المتوارثة ، والاواوين التي تطل عليها من اهمية تخدم الانسان في مجال تلطيف حدة مناخ الصيف والشتاء والليل والنهار ، في جو كمناخ العراق القاري (٤) ، كما لعبت هذه الساحات الداخلية المكشوفة دورا حاسما في كسر حدة المناخ في الفضاء الخارجي المطلق والفضاء الداخلي الذي تتميز به هذه الساحات ومايطوي ذلك الامر في تغيير قساوة المناخ وحدة اشعة الشمس وتوزيع الانارة في ساعات النهار المتعاقبة وتماشي ذلك مع مزاج الانسان وشعوره بالراحة والاستمتاع في كل وقت .

لقد حدثت عدة محاولات ثقافية وفكرية وفنية اثناء مسيرة تطور الحضارات في الشرق الادنى القديم ، فكان للفضاء في كل حقبة مفهوم خاص وعرف فضائي استحبه اناس تلك الحقبة وذلك الزمان . ففي كل تطور حضاري اصبحت للفناء قيم جديدة تتماشى ومفاهيم العصر . وهكذا كان للانقلاب الكبير باهتداء الانسان الى انشاء القرى الاولى واتخاذ الزراعة ومارافق ذلك في الاستفادة من الحيوانات المدجنة الامر الذي اختلفت فيه المعايير والقيم للنضاء في المجالات المختلفة وبشكل مغاير لها كان قبل هذا العصر . وقد مهد

عصر اكتشاف الكتابة والتدوين الى مفاهيم حضارية بالغة الاهمية ، اتاحت مجال التقدم بصيغ افضل ، فقد ظهر في هذه الحقبة مجال التعبير عن الانجازات الكبرى للمجتمع والدولة باتخاذ الفن التصويري اداة للتعبير عن تلك المنجزات .

ومنذ عصر الوركاء بحدود ٣٥٠٠ قبل الميلاد ظهر النحت والرسم الناضج في بلاد الرافدين واصبح الفن مادة فعالة بيد الدولة واداتها الفنان للتعبير عن شتى مجالات الحياة وهكذا بدأت مسالة اختلاف مفاهيم الفضاء من عصر الى اخر . فالفضاءات في اللوحة الفنية لعصر الوركاء تختلف عن عصر جمُدة نصر الذي يليه كما حصل هذا بالنسبة الى العصور اللاحقة . فاللوحة الفنية من عصر فجر السلالات كانت تختلف من حيث توزيع فضاءاتها عن تلك التي جاءت من العصر الاكدي .....

سيكون من المفيد ان نشير الى المفاهيم المشتركة في اللوحة ذات البعدين عند المصريين والعراقيين القدماء ، هذه المفاهيم ظهرت في مجالات وفقرات مميزة ، ككبر حجم الشخص المهم وكذلك استعمال الوضعية الجانبية اضافة الى توزيع المساحات الفضائية بين الوحدات المكونة للموضوع (لوح ٥ ، ب ولوح ٦) اضف الى ذلك اشغال مساحات معلومة من اللوحة بحقول من الكتابات بالخطوط القديمة التي لها معنى تدويني تاريخي واخر فني تزييني ، غير ان هذه الكتابات لاتخرج عن كونها جزء لايتجزء من كامل الموضوع الفني ، وبدون هذه الكتابة سيحدث خلل في التكوين العام للوحة .

وعندما نتكلم عن اللوحة اليونانية في ادوارها الاخيرة المزدهرة (القرن الخامس – رابع قبل الميلاد) علينا ان ندرك انها كانت تنمو وتتطور بطريقة تختلف عن مثيلاتها في بلاد الرافدين او وادي النيل . فعلى سبيل المثال نهج الفنان اليوناني نحو عدم استعمال الصيغ الفنية الاصطلاحية المكررة ، وتوضيح ذلك على سبيل المثال ان الفنانين اليونان لم يؤكدوا في استعمال الوضعية الجانبية للانسان سواء مايخص الوجه او الجسم . وهذا الامر بالطبع له علاقة وثيقة بالمساحات الفضائية التي تفصل بين الاشخاص سواء كانوا افرادا او جماعات ، وهكذا ففي عصرنا الراهن تغيرت مفاهيم استعمال الفضاء تغيرا حاسما حينما تطورت وسائط النقل في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . فقد تبع ذلك انقلابا حضاريا هائلا في دنيا البشر شمل جميع اوجه مجالات الحياة ، مثل طرق العيش ، وتخطيط المدن ، والعمارة ، حتى شمل كذلك اساليب التعبير في الاعمال الفنية التي تتعلق بالنحت او الرسم .

اجراءات البحث وعيناتـــه :

أ- الفضاء والوحدات التكوينيـــة :

حينما نبدأ بدراسة العمل الفني المنفـــذ ببعديـــن كمواضيـــع الاختـــام الاســـطوانية فـــي بلاد الرافدين مـــن عصـــر الوركـــاء وجمـــدة نصـــر (٣٥٠٠ – ٣٩٠٠ ق.م) فســـوف نجد ان هناك فروق عديدة في استعمال الفضـــاء والوحـــدات المكونـــة للمواضيـــع مـــن كلا العصرين . ففـــي طبعـــة الختـــم (اللـــوح ١ ، ب) مـــن عصـــر الوركـــاء نـــرى موضوع عراك بين محارب يشغل القسم الايمن مـــن العمـــل الفنـــي (لعلـــه الملـــك) ، واقف يحمل رمحا بشكل مقلوب وامامه اربعـــة مـــن الاعـــداء المقـــهورين والموثقيـــن بالحبال . كما يظهر في هذه الطبعة محارب اخر واقـــف يرفـــع بيـــده اليمنـــى رمحـــا او مايشبه سلاح طويل يشهره نحو احـــد المقـــهورين امامـــه . كمـــا يمكـــن ملاحظـــة بقايا مقدمة راس احد المقهورين خلفه . والطبعـــة فـــي جهتـــها اليســـرى تالفـــة وقســـم منها مفقود حيث سبب هذا النقص ارتباك فـــي تـــوازن الفضـــاءات وتوزيـــع الوحـــدات الفنية . واذا امعنا النظر في انشاء وبنـــاء موضـــوع (اللـــوح ١ ، ب) فاننـــا نـــرى ان المحارب في الجهة اليمنى (الملك) قد تعـــادل ووازن بهيئتـــه وحجمـــه جميـــع الافـــراد الماثلين امامه . وهكذا بقيت عين الفاحص تحتار عـــن كيفيـــة انـــهاء وختـــم مفـــردات الموضوع في الجهة اليسى من الطبعـــة ، ولـــو قارنـــا موضـــوع (اللـــوح ١ ، أ) مـــع طبعة الختم الاسطواني مـــن عصـــر الوركـــاء ايضـــا (اللـــوح ١ ، ب) فـــان الامـــر سيصبح اوضح في تفسير النقص او الخلل الـــذي نحســـبه واقعـــا فـــي القســـم الايســـر من موضـــوع (اللـــوح ١ ، ب) ، فطبعـــة الختـــم (١ ، أ) ترينـــا ابتـــداء مـــن اليميـــن موضوعا مكونا من مبنى مستطيل الشكل يستند فوق قاعدة حيـــث يخـــرج مـــن البنـــاء ثلاثة ازواج من القرون وهو كما يبدو بناء لمعبد شـــبيه فـــي واجهتـــه لمعـــابد عصـــر الوركاء التي تمتاز بحليتها العمارية المكونـــة مـــن الدخـــلات والطلعـــات . امـــا جهـــة اليسار فترينا محاربا يصوب سهمه نحـــو ثـــلاث اشـــخاص مـــن الاعـــداء المقـــهورين وقد اخترق كل واحد منـــهم ســـهما . وبنظـــرة فلحصـــة للموضـــوع (اللـــوح ، ١ ، أ) فان وحدة وحجم البناء (المعبد) توازي في كيانها وحـــدة الاعـــداء الثلاثـــة والمحـــارب الذي ختم الموضوع الفني في الاول قد اغلق مـــن اليســـار بواســـطة المحـــارب . امـــا الموضوع في (اللوح ١ ، ب) فقد بقي مفتوحا وقلقا وســـائبا مـــن جهـــة اليســـار وكـــان شيئا ينقصه في هذه الجهة لكـــي يتكـــامل ؟

فهل كان محل البقعة التالفة في طبعة الختم موضـــوع البحـــث تضـــم محاربـــا ، يماثل ذلك الذي نراه في (اللوح ١ ، أ) . فاذا كـــان الامـــر كذلـــك فلعلـــه ذا علاقـــة بقهر او اخضاع احد الاعداء . والذي يشـــجعنا علـــى مثـــل هـــذا الافـــتراض وجـــود

جزء من مقدمة رأس انسان في القسم الاسفل من يسار الطبعة (اللوح ١ ،ب) ولعله هو احد الاعداء المقهورين وقد اجهز عليه ذلك المحارب المفقود .

ان توزيع الفضاءات والوحدات التكوينية في الطبعتين اعلاه تنم عن مقدرة وتجربة فنية فائقة في التدبير والموازنة للمفردات المكونة للموضوع ، خاصة مايتصل بالمساحات الفضائية وتدلنا المقارنات والدراسات هنا مدى مقدرة النحات في عصر الوركاء ، فهو منذ تلك الحقبة هضم امور عديدة في الانشاء والبناء وتوزيع مفردات الموضوع كما انه عرف مقادير القيم الفضائية والوحدات التكوينية التي تتجاوب معها . وهكذا فقد احتسب لكل شيء يخص تكوين وبناء الموضوع حسابه مؤسسا قواعد فنية اساسية للذين مارسوا الفن بعده .

ومن عصر الوركاء ايضا لدينا مسلة صيد الاسود المنفذة بالنحت البارز على حجر الكرانيت وجدت في مدينة الوركاء (اللوح ٤ ، أ) ، ففي هذه المسلة التي يظهر ان جزء منها مفقود نرى فيها نفس الشخص (المحارب او الملك) الذي شاهدناه على طبعتي الختمين اعلاه ولكن في هذه المرة ليس في موضوع عراك بل صيد الاسود .

ان موضوع هذه المسلة يظهر ولاول مرة ان الفنان الرافديني لم يلتزم بمسألة الحقل الافقي فلقد رتب النحاة هنا المنظر العام بان جعل هناك وضعيتين لصياد واحد (ربما الملك) بحيث لم يفصل بينهما شيء ولاحتى خط ، فحجم الصياد في الوضعية العلوية اصغر من الاخرى في الاسفل ، كما انه في العليا نراه يستخدم رمحاً في الصيد ، اما في الاسفل فحجم الصياد اكبر ويستخدم قوساً . لقد اعتبر بعض الباحثين (٥) ان طريقة انجاز هذه المسلة بدائية في تكويناتها ، غير ان هذا العمل لم يدرس دراسة دقيقة ومتمعنة . فحجم الصياد الاعلى اصغر من الصياد في الاسفل ، ربما قصد ابعد من حيث المسافة عن ذلك الذي يقع اسفله . هذا من جهة ومن جهة اخرى فان اشغال اللوح الحجري بموضوع يضم اكثر من فعالية دون استعمال الفواصل هو في الواقع امر جريئ بالنسبة الى نحات عصر الوركاء الذي كما يبدو اراد التحرر من التقليد الممل في استعمال الحقول الافقية (انظر مناقشة الحقول الافقية) . وشيء اخر يسترعي الانتباه في هذه المسلة هي عملية التبسيط في السطوح المكونة للاشخاص والاسود مع وضوح حدود الشكل، الامر الذي ينم عن دراسة دقيقة لنسب الاجسام مع فهم جيد للحركات التي يتطلبها الموضوع .

وفي عصر جمدة نصر لدينا امثلة كثيرة من مواضيع الاختام الاسطوانية التي تظهر النماذج الاقدم ميلا نحو مدرسة النحت لعصر الوركاء مع ميزة بقاء

الكرات واضحة على المشهد ، والناتجة عن عملية استعمال مثقب النحات حيث تركت بدون معالجة (لوح ٢ ، ب) غير ان النماذج الاكثر تطورا من هذا العصر تظهر نزعة الابتعاد عن الطبيعة كما تظهر طغيان اتجاه التبسيط والتجريد (لوح ٢ جـ ، ٢) ، هذا الميل اصبح اكثر شيوعا في عصر فجر السلالات الاول ، اذ اصبح الموضوع برمته زخرفي محض خاصة في بداية هذا الدور (لوح ٢ ، جـ ، د) واكثر من ذلك فالموضوع يمكن استخلاص وحدته الزخرفية التي يمكن تكرارها بشكل متعاقب ومستمر والى مالانهاية وهذا النمط من الزخرفة كما يبدو كان محببا في عصر جمدة نصر وبداية فجر السلالات الاول لكنه استمر في الفن العراقي القديم بعد هذا العصر حيث استعملت الزخرفة بشكل اطر وحاشية للمواضيع الفنية كما في الرسوم الجدارية من دورشروكين خرساباد (لوح ١١ ، ب) وكذلك الرسوم الجدارية المصرية كالمشهد الحربي لتوت – عنخ – امون – (لوح ١١ ، أ).

وتذكرنا الامثلة الزخرفية موضوعة البحث والتي تضخم لميكانيكية التكرار والاستمرار الى مايشبه لاحقا زخرفة التوريق العربي (Arabesque) الذي تميزت به الفنون العربية الاسلامية . وهكذا فان الزخارف واستعمالاتها الفنية ظلت مستعملة في فنون الشرق القديم خاصة الفن الرافديني الى ان دخلت وبشكل متعاقب في الفن اليوناني والروماني والهيلنيني والبيزنطي . وبخصوص موضوع الوحدات التكوينية والفضاء في اختام جمدة نصر وبداية عصر فجر السلالات فقد اصبحت الفضاءات موزعة بشكل متساوي بين عناصر الزخرفة . وهكذا اصبح الايقاع الفني في توزيع التكوينات والفضاءات مقنن بمقاييس واوزان معلومة يمكن حصرها بنظام معين .

ب- الكتابة والفضاء :

دخلت الكتابة المسمارية كمادة اساسية في الموضوع الفني ببلاد الرافدين منذ عصر فجر السلالات (٦) سواء في اللوحة ذات البعدين (لوح ٥ ، ب) او التماثيل المجسمة (٧) ، لقد اضافت حقول الكتابة امرا جديا في خصائص الفن العراقي القديم واصبحت سمة من سماته المعروفة ، فعل ختم من الاختام الاسطوانية الاكدية (لوح ٢ ، جـ) احتلت الكتابة في الجهة اليسرى موقعا لايمكن تغافله او حذفه من تركيب الموضوع ، وهكذا لعبت سيقان القصب الثلاثة التي تتوسط بين وحدتي الاسد والبطل ، وهكذا فان كل فقرة من الفقرات الاربعة المكونة لموضوع هذا الختم وهي : الكتابة ، ووحدة البطل (كلكامش) الذي يصارع الاسد

ومن ثم سيقان القصب الثلاثة ثم وحدة البطل والاسد ، والتي نفذت بشكل معاكس لنظيرتها وباختلافات ثانوية في مسالة التفاصيل ، كل فقرة من هذه الفقرات الاربعة لايمكن حذف أي منها من الموضوع لانها صممت بهذا الشكل وهذا الاعجاز ، فلو صح ان حذف احدها لاصبح الموضوع مفككاً وناقصاً .

ان التوافق الكلي والفضائي المتخذ في توزيع الفقرات المكونة للموضوع في طبعة الختم (لوح٢ ، هـ) يعتبر قمة في الاكتمال التكويني والفني في اللوحة الاكدية المنفذة بالنحت البارز ، فالتعبير القوي والجاد الذي تظهر ، وحدة البطل الاسد ، في كلتا حالتيها اضافة الى الحقول المساحية الفضائية المكملة (حقل الكتابة وحقل القصب) هذه الفقرات تتجاوب مع بعضها بشكل مترابط ومتلاحم ، فحقل الكتابة وحقل القصب اعطيا خلفية يتطلبها هذا العمل الفني ، كما اعطيا حالة بين الاستقرار لمجمل الموضوع الذي ضم وحدتي الاسد والبطل النافرتين من حيث الحركة والهيجان ، وهكذا فان التوليف الاكدي في اخراج الفكرة والتكوين قد تظافرت فيه عدة مقومات ابداعية تراكمت بفعل التجارب التي مارسها النحات الرافديني عبر الاجيال ، لقد اصبح العمل الفني هنا ملتقى لعدة امور يحسب لها حسابها في عملية الخلق الفني والاخراج . فوحدة الاسد والبطل ربما استلهمها الفنان الاكدي من الوحدات الفنية المتراصة في مسلة العقبان من عصر فجر السلالات لايانا ثم من لكش خاصة تلك الوحدة المكونة من كردوس الجند المدججين بالدروع والرماح وهم يسيرون فوق جثث اعدائهم يتقدمهم قائدهم اياناتم (لوح ٧) . لقد رصت مفردات الموضوع في هذه الوحدة رصا كثيفا بحيث اعطت المشاهد حسا خاصا ارادة الفنان ان يظهر بهذا الشكل تعبيرا عن مظهر القوة والبأس والارادة التي لاتقهر ، ونشاهد في هذا العمل العديد من الوحدات المتراصة التي تؤلف حجر الزاوية في التكوينات الفنية الاساسية لحقول النحت الافقية التي تزين المسلة من وجهيها . ورغم ان المسلة فقدت الكثير من اجزائها لكننا مازلنا نميز الكثير من عناصرها النحتية الموضحة بالوحدات المتراصة التي تقص وتسرد جميع الحوادث التاريخية التي اريد بها ان تبرز في هذا العمل الفني الكبير .

جـ- استعمال الحقول الافقية في النحت البارز او عدم استعمالها :

ظهرت الحقول الافقية التي تعلو احدها الاخر والتي تمثل المواضيع القصصية المزدحمة والمنفذة بالنحت البارز منذ عصر الوركاء كما هو منفذ على الاناء الحجري الذي من عصر الوركاء الذي وجد في مدينة الوركاء (لوح ٣ ، ب).والحقول الافقية في العمل الفني الرافديني التي ظهرت قبل هذا الزمن كما

هو واضح في حقول المواضيع المرسومة على الفخار من عصر حسونة وحلف (٨) ان التأكيد في عمل الحقول هو بلا شك يعود الى حاجة الفنان الرافديني الى انجاز مواضيع مختلفة ومتعددة الاغراض ، فكل حقل يمثل فعالية معينة (لوح ٤ب ، ٥ب) ، ولكننا راينا في عصر الوركاء ايضا كيف ان النحات لم يلتزم بهذا النهج حينما انجز لنا مسلة صيد الاسود (انظر ماقبل) وكما اشرنا سابقا فالنحات هنا رتب الصيادين بشكل يعلو احدهما الاخر بدون اللجوء الى الفواصل الافقية للحقول (لوح ٤، أ) ان الاتجاه بعدم استعمال الحقول يعطينا مدى ماكان لهذه الفواصل من عوائق تحدد وتحجم حركة الا نشاء والتكوين بالقطعة الفنية وتحيلها الى عالم يسوده الرتابة والانضباط الممل .

ومثل هذا الامر يكون بلا شك على حساب ارادة الفنان في الانطلاق وحرية الانشاء وبناء الموضوع ، ولكي تعزز مفعول هذا الراي ففي العصر الاكدي وعلى مسلة النصر لنرام – سين (لوح ٦) اهمل النحات ظاهرة الحقول واطلق لنفسه الحرية بان جعل الجنود الاكديين وهم يتسلقون الجبل بدون استعمال الحقول الافقية المتعاقبة الامر الذي اضاف الى هذا العمل الفني روحا وحسا ينسجم وفكرة الواقعية التعبيرية التي حرص ان يظهرها ويبرزها الفنان الاكدي(٩).

ومن الامثلة التي تدلل على مدى ماكان يصبو اليه الفنان الرافديني وعلى مر العصور من حرية في التعبير والميل نحو الاساليب الجديدة بعيدا عن النماذج والاساليب التقليدية المألوفة في القصور الملكية والمعابد ، فلقد وجد الفنان ضالته عندما بدأ يزين اكتاف الاواني المصنوعة من الحجر الرملي الصابوني والتي بدأت تظهر على مسرح الانتشار والشهرة منذ عصر فجر السلالات الثاني . فهي مختصة على مايظهر بتزيين اكتاف نوع من الاواني الحجرية قوامها مواضيع متداخلة من اناس ومخلوقات مركبة وغير مركبة وطيور وثعابين وزخارف ومبان (لوح ٤ ، أ ولوح ٥ ، أ ولوح ٨) .

واكثر من ذلك فان مواضيع هذه الصناعة يطغي عليها روح الاستمرارية والحركة والازدحام وكل هذه الفقرات صيرها الفنان بشكل تتداخل فيه جميع العناصر التي ذكرناها ولكن ضمن مدرسة النحت لعصر فجر السلالات .

لقد سبق تناول مواضيع وفن هذه الاواني في بحث يعالج النحت العراقي نشر في موسوعة حضارة العراق (١٠) ، اشير فيه الى النماذج التي تم العثور عليها واماكن هذه الصناعة فقد اختار المختصون والدارسون للفنون في امرها ،

حتى ان فرانكفورت قد ربطها بصنف الفنون البربرية (١١) ، غير ان الصدف شائت ان يعثر على نماذج من مجاميع كثيرة لهذه الصناعة في جزيرة تاروت الواقعة في الخليج العربي ، على الساحل الشرقي للجزيرة العربية قبالة مدينة القطيف ان ماكشف عنه في هذه الجزيرة هو في الواقع احد المصانع المنتجة لهذه الصناعة في الخليج العربي فالدراسات التي تخص فن بلاد الرافدين لازالت تنمو وتكتمل بفعل الاكتشافات الاثارية التي تظهر من وقت لاخر وتعزز اراء وافكار جديدة تخص موضوع الفن في هذا الوادي وامتداداته الحضارية في مناطق اخرى كالخليج العربي اذ تعتبر تاروت احدى المراكز الفنية فيه . وحينما ندرس التأثيرات الفنية في اساليب هذه الصناعة علينا ان نعرف ان الفنان الرافديني في الخليج تعرض الى مؤثرات فنية خارجية دخلت اليه عن طريق تجارة البحار التي ترتبط بشعوب وثقافات لها اواصر وامتدادات تتصل بالهند والشرق الاقصى ، كما لعب الخليج ذاته دورا حاسما في نقل حضارة وفنون وادي الرافدين الى اقاصي المعمورة . هذا بلا شك يرشدنا الى سعة انتشار صناعة هذه الاواني التي تحتاج مواضيعها الى مزيد من الدراسة والاستقصاء .

وبصدد الازدحام وتكتل المفردات المكونة للموضوع الفني القصصي في الفن العراقي القديم تعودنا ان نرى النحات الآشوري وهو يقسم اللوح المنحوت بالنحت البارز خاصة في زمن الملك آشور بانيبال الى عدة حقول افقية وصلت في بعض الاحيان الى اربعة او حتى خمسة بعد ان كانت ثلاثة في زمن جدة سنحاريب (١٢) . لكننا نراه في الواح المعارك التي تمثل القتال الملحمي ضد العيلاميين وقد ترك هذا النهج ليملي جميع اللوح بالحشود المتراصة والمنشغلة بالقتال من الجيوش الاشورية وهي تفتك بفلول العيلاميين (لوح ١ ، جـ) . وهنا نرى المقاتلين الاشوريين . قد اجهزوا على العيلاميين سواء في المنظر الذي يمثلهم وهم يسقطون مع عددهم واسلحتهم وعرباتهم في نهر اولاى (الكرخة) او ياخذهم اسرى او تناثر جثثهم في ميدان المعركة (١٣) كل تلك المشاهد صورت بشكل متلاحم ومزدحم ومتشابك وبروح ومعالجة لم نألفها في الفن الاشوري بل نراها في مشاهد حربية قصصية ملتحمة خاصة بالفن المصري القديم ، كمعركة قادس في ابو سميل (لوح ١٠) وكذلك الواح الحرب التي تعود الى توتموزر الرابع (لوح ٩) .

ومن الملاحظ فان الواح انتصار آشور بانيبال على العيلاميين قد تم انجازها في نينوى بعد عودة الاخير من فتح مصر ومن دون ادنى شك ان آشور بانيبال قد اخذ معه عند دخوله مصر فنانين آشوريين شاهدوا هذا النمط من

الازدحام والالتحام الملحمي وتأثروا به واكبر دليل على ذلك اننا لم نعرف مثل هذا الشيء قبل زمن آشور بانيبال (١٥) .

التوصيات :

في نهاية هذا البحث يكون من الضروري تثبيت عدد من التوصيات التي برزت من خلال تناول مشكلة دراسة الفضاءات وعلاقتها بالوحدات المكونة للموضوع الفني .

هذه التوصيات ستكون ذات فائدة للباحثين والدارسين اضافة الى طلبة الدراسات العليا . ومثل هذه الدراسات ستتركز في بحوث فنية ونقدية مقارنة سواء في الفنون القديمة ام الحديثة على حد سواء . فليس هناك قياسات تفرق بين القطع الفنية التي انجزت من قبل الفنانين في سالف الازمنة او الازمنة الراهنة . فالقطعة الفنية الفريدة ستبقى ذات مقام رفيع في عالم الانجازات الرائعة للفنون البشرية ، طالما ونحن نعرف ان كل عمل فني فريد تم انجازه في الوقت الحاضر سيصبح بعد حين من انجازات الماضي .

ان الانجازات الفنية الفريدة تبقى على مدى العصور تستلهم وتدرس لانها جزء لايتجزأ من تراث الحضارة الانسانية .وهكذا خلدت فنون عصر الكهوف في اوربا والحضارات القديمة في العراق ومصر واليونان وشرق اسيا ، وكذلك فنون عصر النهضة في ايطاليا واوربا والادوار اللاحقة لها واخرها الانطباعية والتكعيبية والسريالية والتعبيرية والتجريدية(١٦) . والدراسة التي تم تناول محتوياتها تبقى بحاجة الى المزيد من الاستقصاء والمتابعة في بعث منعطفاتها ، فسيكون من المفيد ادراج الفقرات ادناه كي تكون ابواب ومواضيع يتناولها الباحثون في الفنون مستقبلا . هذه الابواب تصلح ايضا ان تؤخذ كعناوين لاطاريح لطلاب الدراسات العليا في كليتنا ومعاهدنا .

١- المطلوب تكثيف الدراسات الفنية والعلمية والتاريخية لايجاد العلاقة والروابط الاقوى بين فنون وادي الرافدين ووداي النيل ، فهناك تأثيرات دخلت هذا الفن اوذاك لابد من معرفة اصولها وتثبيت دوافعها في كلا القطبين .

٢- ان الاتجاه في التجريد والميل الى الاختزال والزخرفة في عصر جمدة نصر وعصر فجر السلالات الاول ، لابد ان يدرس دراسة متخصصة للوصول الى الاسباب التي قادت الى مثل هذا الاتجاه .

تم تأشير بعض المتطلبات الفنية لفنان وادي الرافدين حيث وجدنا ان اعماله الفنية تتساق نحو التحرر والميل نحو الفنون المحببة للناس والاكثر شعبية حينما لايكون الفنان

مرتبطا بالمفاهيم والتقاليد الرسمية المتبعة في المدينة خاصة تلك المواضيع التي تتكرر بكثرة كمشاهد التقديم الى الالهة وبعض المشاهد التي تخص الطقوس والعبادة والحروب .

الهوامش :

١) مورتكات ، انطون ، الفن في العراق القديم ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الاديب ، وزارة الاعلام/ سلسلة الكتب الفنية (٣١) بغداد ، (١٩٧٥) .

2) Mallowan , M.E.L., Nimrud and its Remains , Great Britain (1966) p.p 388.

انظر كذلك : انور رشيد ، د. صبحي ، تماثيل الاسس السومرية ، وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة والكتب القديمة (٤٠) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد (١٩٨٠) .

٣) مورتكات ، انطون ، المصدر اعلاه صفحة ٦٦ .

٤) مظلوم ، د. طارق عبد الوهاب ، المدائن (طيسفون) ، سومر المجلد ٢٧ (١٩٧١) ص٢٩ يتبع

ينظر كذلك نفس المؤلف ، نماذج من النوافذ والفتحات البنائية في العمارة العربية ، مركز احياء التراث العلمي العربي ، جامعة بغداد ، دورة المعالجات البيئية لتصميم المباني عند العرب، ٣-٤ /١٩٨٨/١ ، ص٩ .

٥) مورتكات ، المصدر اعلاه صفحة ٥٣ .

6) Wiseman D.J., Cylinder seals of Weastern Asia , London,(1959 p.17)

٧) موريكان ، المصدر اعلاع ، لوح ٦٥ ولوح ٦٨ .

٨) بصمه جي ، د. فرج كنوز المتحف العراقي : القاعة الاولى ، شكل ٨ .

٩) مظلوم طارق عبد الوهاب ، دراسة لتمثال اكدي من البرونز ، سومر ، مجلد ٣٢ (١٩٧٦) ص٤١ – ٦٨ .

١٠) مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، حضارة العراق ، الجزء الرابع ، بغداد (١٩٨٥) صفحة ٣٥-٣٦ .

(11) Groenewegen – Frankfort, Arrest Movement, London (1951) p.156 .
(12) Mahloom , the Chronolg of Neo-Assyrian, Art, London (1970) ,p.119
(13) Barnett, R.D. Assyrian Place Reliefs, and their Influence On the Sculptures of Babylonia and Persia, London, (1960) . Pls. 117-136
14) Luke bill, D.D, Acient Records of Assyria and Babylonia Chicago (1926) Vol. 2 , Para, 770-771.

١٥) مظلوم طارق عبد الوهاب ، الفنان الاشوري يرافق الحملات العسكرية ، بحوث اثار حوض سد صدام ، وبحوث اخرى ، المؤسسة العامة للاثار والتراث ، مشروع انقاذ اثار حوض سد صدام ، بغداد (١٩٨٧) ص٢٤٥-٢٤٨ .

١٦) سميث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة / وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد (١٩٩٥) .

المصادر العربية :

١- بصمه جي ، د. فرج كنوز ، المتحف العراقي ، وزارة الاعلام – السلسلة الفنية (١٧) مديرية الاثار العامة ، بغداد (١٩٧٢) .

٢- مورتكات ، انطون ، الفن في العراق القديم ، ترجمة وتعليق ، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام ، سلسلة الكتب الفنية (٣١) ، مطبعة الاديب ، بغداد (١٩٧٥) .

٣- حضارة العراق ، تأليف نخبة من الباحثين العراقيين ، الجزء الرابع ، بغداد (١٩٨٥).

٤- موسوعة الموصل الحضارية ، المجلد الاول ، جامعة الموصل ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل (١٩٩١).

٥- مركز احياء التراث العربي / جامعة بغداد ، دورة المعالجات البيئية لتصميم المباني عند العرب / جامعة بغداد ، ٣-٤/١/١٩٨٨ .

٦- بارو ، اندري ، سومر وحضارتها ، ترجمة وتعليق د. عيسى سليمان سليم طه التكريتي، بغداد (١٩٧٩) .
٧- مظلوم ، طارق عبد الوهاب ، الفنان الاشوري يرافق الحملات العسكرية : بحوث اثار سد صدام وبحوث اخرى ، المؤسسة العامة للآثار والتراث ، مشروع انقاذ اثار حوض سد صدام ، بغداد (١٩٨٧) .
٨- تيورو-دانجان ، بلاد الرافدين ، الكتابة ، العقل – الالهة ، ترجمة الاب البير ابونا ، بغداد ، (١٩٩٠) .
٩- بوريس زارينز ، اواني الحجر الصابوني بمتحف الرياض ، مجلة اطلال ، العدد الثاني ، (١٩٧٨) صفحة ٧٥-١٠٩ .

المصادر الاجنبية :

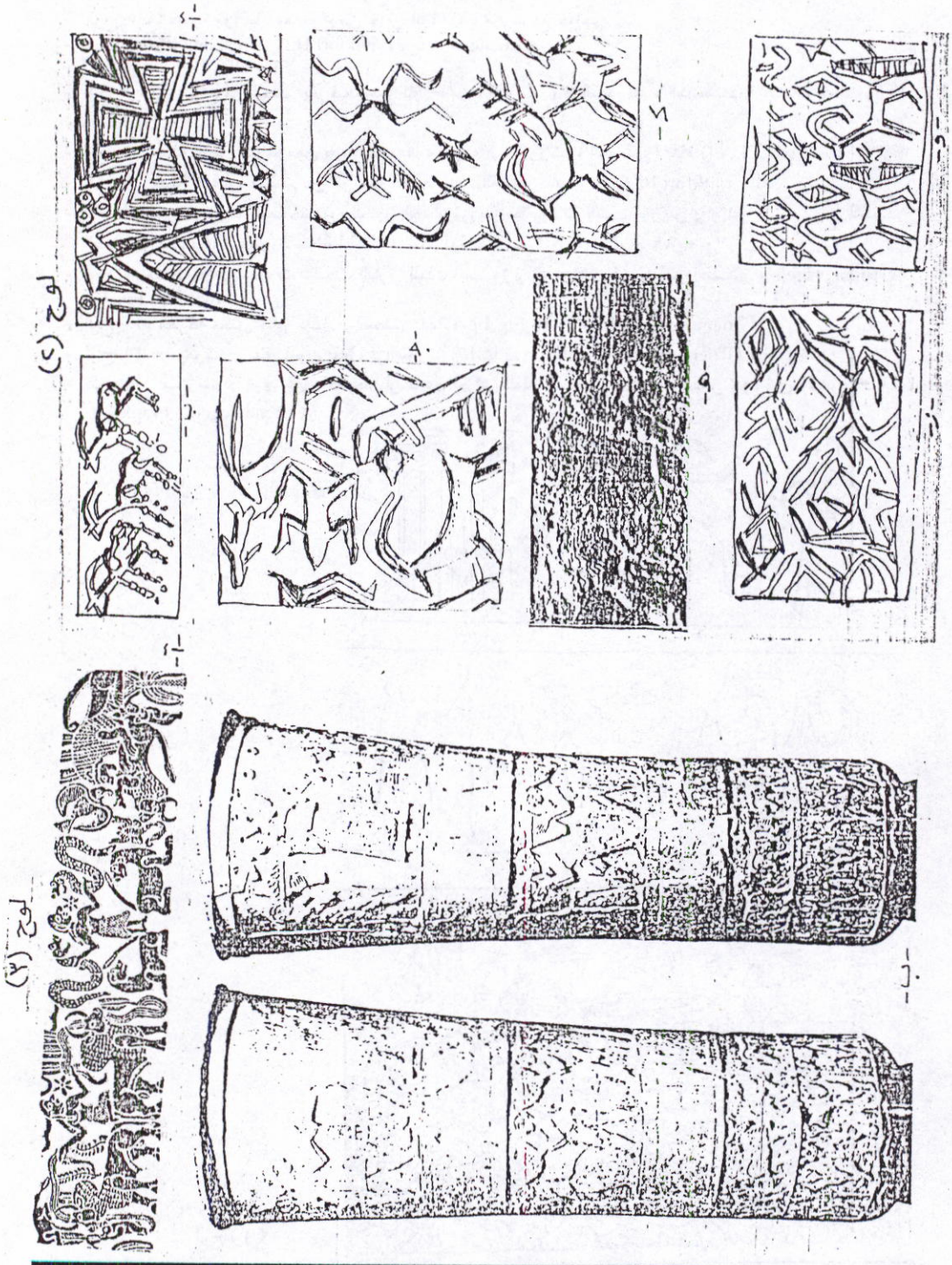
10- Barnett . R.D. . Assyrian Place Reliefs and Their Influence on the Sculptures of Babylonia and Persia London . (1960) .
11- Boardman, John . Greek Art. London, (1964) .
12- Boehmer, R.M. . Die Eatwicklung Der Glyptik Wahrend Der Akkad Zait, Berlin (1965) .
13- Curtis . John . Fifty Years of Mesopotamian Discovery . London . British School of Archaeology . 1936 .
14- Gadd, C.J. , The stones od Assyria , London . 1936 .
15- Groenewegen – Frenafort , H.A., Arrest and Movement .London. 1951 .
16- Frankfort, H., The Art and architecture of the Ancient Orient, Penguin Books , (1958) .
17- Frankfort , H. Cylinder Seals , a documentary essay on the Art and the religion of the Ancient Near East . London , (1939).
18- Madhloom . T.A., The Chroaology of Neo-Assyrian Art.
19- Mallowan ,M.B.L. : Nimrud and its Remains . 3 vols. New York , 1966
20- Mescati, Sabatino, Historical Art in the Ancient Near East.
21- Wiseman ,D.J., Cylinder Seals on Western Asia, London . 1959 .

ثبت الالواح ومصادرها :

- لوح ١ ، أ ، طبعه ختم اسطواني من عصر الوركاء .
- Moscati ,S. Historical Art in The Ancient Near East, ROMA (1963) ,P. 89 : Fig. 19.
- لوح ١ ، ب : طبعة ختم اسطواني من عصر الوركاء ، المصدر اعلاه صفحة ٨٩ شكل ١٨ .
- لوح ١ ، جـ : جزء من لوح بالنحت البارز ، فيه نرى الازدحام الشديد في حشر القوات والاعتدة ، رسم عن لوح في المتحف البريطاني من عصر اشور بانيبال وهو يمثل انتصار الاشوريين على الجيش العيلامي . مورتكات انطوان ، الفن في العراق القديم ، ترجمة د. عيسى سلمان ، د. سليم طه التكريتي ، مطبعة الاديب ، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام ، سلسلة الكتب الفنية (٣١) لوح ٨٤ .
- لوح ٢ ، أ : طبعة ختم اسطواني من عصر جمدة نصر ، الدور الاول .
Wiseman D.J.Cylinder Seals of Western Asia, London(1959) PL . 7.
- لوح ٢ ، ب : طبعة ختم من عصر جمدة نصر ، المصدر اعلاه ، لوح ٥ .
- لوح ٢ ، جـ : طبعة ختم اسطواني من عصر فجر السلالات الاول ، المصدر اعلاه ، لوح١١.
- لوح ٢ ، د : طبعة ختم اسطواني من عصر فجر السلالات الاول ، المصدر اعلاه لوح ١٢ .
- لوح ٢ ، هـ : طبعة ختم اسطواني من عصر جمدة نصر ، فترة الانتقال مورتكات ، المصدر السابق ص٨١ ، الشكل ٤ .
- لوح ٢ ، ز : طبعة ختم اسطواني من عصر جمدة نصر وفترة الانتقال ، مورتكات ، المصدر السابق ، صفحة ٨١ ، شكل ٥ .
- لوح ٣ ، أ : مشهد على اناء من حجر السيتايت خفاجي .
Frankfort ,H. The Art and Architecture of the Ancient Orient, Penguin Book ,1958 , Fig. 9 Pl. 116
- لوح ٣ ، ب : الاناء النذري من حجر الالباستر من الوركاء (المتحف العراقي) .
- لوح ٤ ، أ : مسلة صيد الاسود ، فرنكفورت (Frankfort) المصدر اعلاه (A)PL..9
- لوح ٤ ، ب: لوح من الحجر بالنحت البارز من موقع خفاجي ، لاحظ ان الزاوية الجنوبية من اليسار من اللوح هي من اور . فرانكفورت (Frankfort) (A)PL..33 .

- لوح ٥ ، أ كسرة من اناء مصنوع من حجر الستيتايت من موقع خفاجي .
- Groenewegen – Frankfort H.A Arrest and Movement, London (1951) PL. 55 .
- لوح ٥ ، ب : لوح من الحجر يعرف بمسلة تلو – من موقع تلو ، فرانكفورت ، المصدر اعلاه Frankfort ,PL.33(B) .
- لوح ٦ : مسلة النصر لنرام سين من الحجر الرمادي ، فرانكفورت ، المصدر اعلاه (Frankfort (PL.44).
- لوح ٧ : مسلة العقبان لاباناتم من تلو . فرانك فورت، المصدر السابق Frankfort PL. 34 .
- لوح ٨ :كسر من اواني ممنتخبة من الحجر الصابوني من جزيرة تاروت : بوريس زارينز ، اواني الحجر الصابوني بمتحف الرياض ، مجلة اطلال ، السعودية ، العدد ٢ ١٩٧٨ (لوح ٦٩ – ٧٠).
- لوح ٩ :مشهد حربي منحوت بالنحت البارز للملك تتموزز الرابع ، المصدر اعلاه – Groenewegen Frankfort, Fig.17.
- لوح ١٠: معركة قادش ، ابو سنبل , المصدر اعلاه Groenewegen – Frankfort, Fig.17.
- لوح ١١ – أ :توت – عنخ امون يقاتل في سوريا Groenewegen – Frankfort, Fig.17. لوح ٢٤.
- لوح ١١–ب:رسم جداري على احد جدران قاعة العرش للملك سرجون الثاني من دور شروكين (خسر ساباد) Groenewegen – Frankfort.

لوح (١)

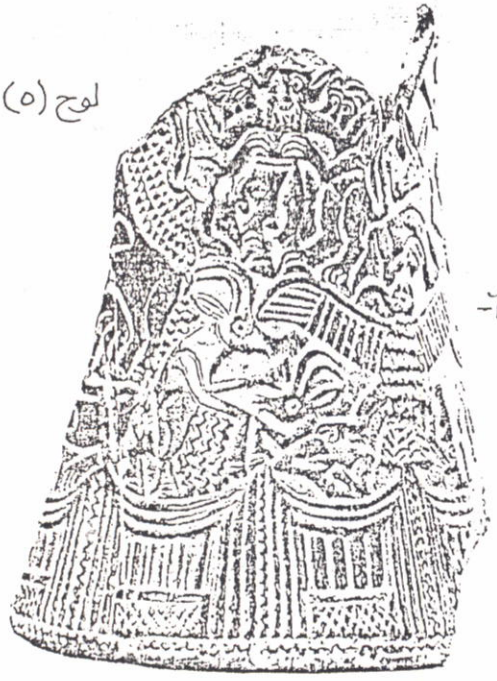


لوح (٤)

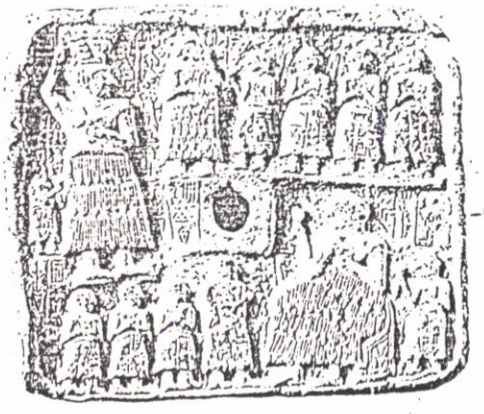
أ-

ب-

لوح (٥)



أ-



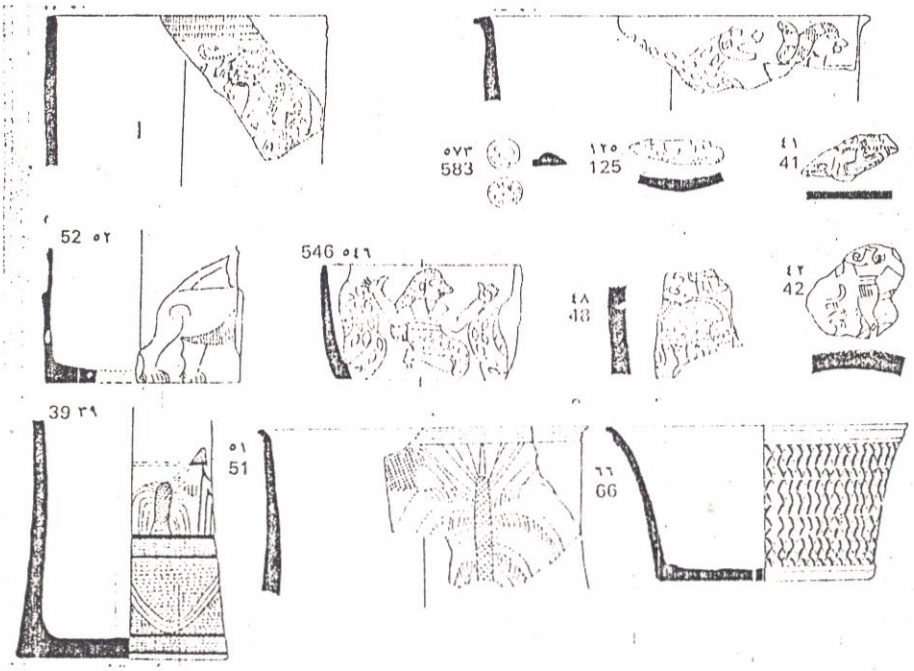
ب-

Stele of Victory of Naramsin

لوح (٦)

لوح (٧)

لوح (٨)



لوح (٩)

17. Relief with Thutmosis IV in a war chariot.

لوح (١٠)

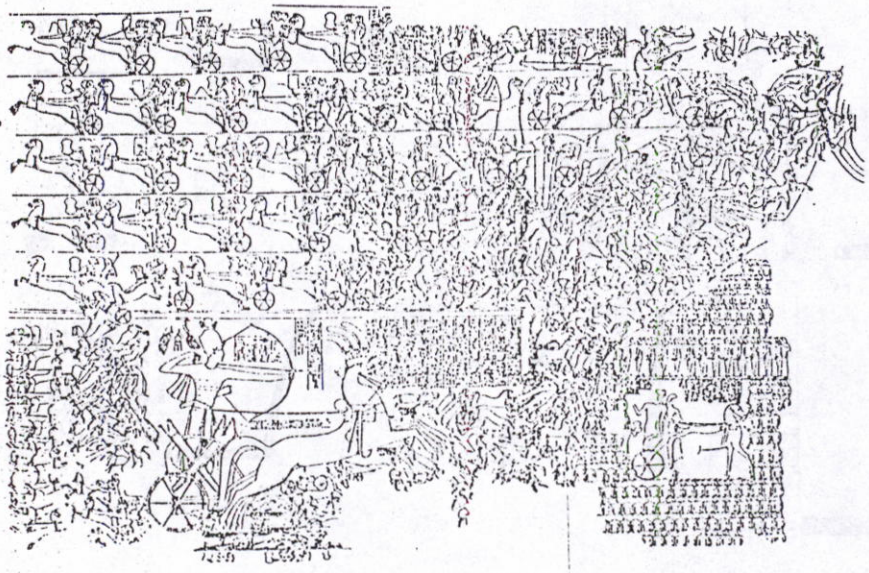
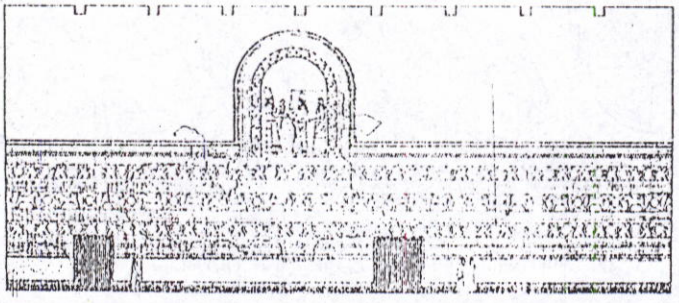


FIG. 31. *The Battle of Qadesh*

« أ »

« ب »



لوح (١١)

الأكاديمي

الموسيقيون الرومنتيكيون في القرن العشرين

د. علي عبد الله

قسم الفنون الموسيقية-كلية الفنون الجميلة

جامعة بغداد

تهدف الدراسة الى التعرف على طبيعة الموسيقى الرومانتيكية الجديدة، والتعرف على ابرز المؤلفين الموسيقيين الرومانتيكيين الجدد، ومدى استجابتهم لروح العصر من خلال استخدام الباحث الطريقة التأريخية والطريقة الوصفية التحليلية .

تاريخ استلام البحث ١٠/٣/١٩٩٨ تاريخ قبول النشر ١/٤/١٩٩٨

١ – المقدمة

بدأت الرومانتيكية تاخذ مكانها في تاريخ الفكر الانساني (على انقاض الكلاسيكية) مع مطلع القرن التاسع عشر (الذي اطلق عليه العصر الرومانتيكي)، وتسللت روح هذا العصر في كل نواحي الحياة من خلال سلسة من الاحداث المتعاقبة بداءت بالادب ثم التصوير واخيراً في الموسيقى التي كانت تمثل قوة التعبير الرومانتيكي في الثورة والحرية والعاطفة .

ورغم تسلط الرومانتكية والتفاف الشعوب حول مبادئها ، الا انها واجهت مشاكل كثيرة في نهاية القرن الماضي وبداية القرن العشرين بعد ظهور افكار جديدة لتيارات مختلفة (كانت هي السبب في نشأة أغلبها)، إضافة لانطوائها وعزلتها عن واقع الحياة وعدم مواكبتها لروح العصر الذي اتسم بالتكنولوجيا والصراع الطبقي وصراع الافكار، من هذا المنطلق اختار الباحث دراسة هذه المرحلة من تاريخ الموسيقى والتي أطلق عليها أسم الرومانتيكية الجديدة ، والتي تكمن أهميتها في إلقاء الضوء على تلك المرحلة ، وكيف مهدت الطريق أمام ظهور الأشكال الجديدة لموسيقى القرن العشرين .

وتهدف هذه الدراسة الى التعرف على طبيعة الموسيقى الرومانتيكية الجديدة، والتعرف على ابرز المؤلفين الموسيقيين الرومانتيكيين الجدد (مدى أستجابتهم لروح العصر، تأثرهم، تأثيرهم، مبتكراتهم، أعمالهم) من خلال إستخدام الباحث للطريقة التاريخية والطريقة الوصفية (التحليلية).

وتحقيقاً لاهداف البحث، رجع الباحث الى الادبيات والمراجع العربية والاجنبية للاطلاع على ماكتب في مجال بحثه، كما انه استعان ببعض اشرطة التسجيل (والاسطوانات) للاطلاع على نماذج من مبتكرات تلك الفترة موضوع البحث الذي حدده الباحث بالمؤلفين الموسيقيين: (ريخارد شتراوس جوستاف مالر ،ماكس ريجر، انتون بروكنر، هوجوفولف، ماكس فون شيلنج، هانس فنسر) الذين مثلوا الموسيقى الرومانتيكية الجديدة .

٢ – الموسيقى الرومانتيكية

تعد الرومانتيكية اهم حركة ظهرت في اوربا بعد (الكلاسيكية)، لانها وبما تحمله من مبادى يسرت للانسان الحصول على حقوقه، ومهدت للثورات وعاصرتها، وارتبطت بالتاريخ والحياة الاجتماعية، لذلك تمتعت بروح جديدة سيطرت على مشاعر الرومانتيكي وارائه، فكان النتاج الرومانتيكي هوصورة صادقة للاتجاهات الثورية والوطنية التي تعبر عن امال ذلك المجتمع (بالروح الفنية، والثورة الفكرية، والضيق بالواقع، ونشد ان السعادة في عالم الاحلام)، انها لم تكن منعزلة عن المجتمع بل كانت وثيقة الصلة به وجزءاً مهماً و مؤثراً من حركة الحياة الشاملة في كل بلاد اوربا، وبشكل خاص في المانية وفرنسا خلال القرن التاسع عشر .

والموسيقى الرومانتيكية، هي اسلوب فني في الكتابة الموسيقية يربط بين الموسيقى وعناصر مدركة كالطبيعة والبيئة والشعر والادب بما يوحي بفكرة أو قصة أو منظر أو تاريخ انها الموسيقى -ذات الموضوع أو البرنامج - وهو ما يميزها عن الموسيقى الكلاسيكية -الموسيقى المجردة -، من هنا يمكن التوصل الى العلاقة الرومانتيكية في الشعر والادب والفنون الاخرى، ففي المقولة الرومانتيكية التالية " ايها المحبون لاتنسوا اطلاقا " عندما ترغبون في الافصاح عن العواطف بالكلمات ان تتسألوا ما الذي تستطيعه الكلمة (١،ص٣٩)، وهذه المقولة يمكنها ان تؤكد دعوة الرومانتيكيين الى اسناد الكلمة بالموسيقى لايمانهم بإن الموسيقى تمتلك القدرة في أن تضفي على الكلمة المعنى الاشمل والابهى بما تفجره بقوتها الخفية من مكنونات تلك الكلمة وسبر اغوارها، وهو ما ظهر جلياً في سمفونية (بتهوفن) (الكورالية) من خلال لحنه الشهير لقصيدة نشيد الفرح أو (نشيد السلام) للشاعر الالماني (فرد ريك شيلر)، وفي القصيدة السمفونية[١] (وهذا الشكل الفني)الذي لا يحكمه نظام -قالب- السمفونية المألوف انما يخضع الى القصيدة - التعبير عنها)، وكذلك في العمل الفني الشامل (GESAM TKUN STWERK) الذي يتمثل خير تمثيل في دعوة معظم الفلاسفة والمفكرين أمثال (فويرياخ، ونيتشه، وشوبنهاور) والذي جسده (فاجنر) في اوبراته التي اطلق عليها بعد تطويرها بالدراما الموسيقية (DRAMMA PER MUSICA) والتي تعبر عن ايمان الرومانتيكيين ان الموسيقى هي الاصل الذي تنبعث منه كل الفنون ويجب ان تجتمع في عمل فني شامل يتناول موضوعا قومياً[٢]

والمؤلف الموسيقى الرومانتيكي امتاز بالذاتية (كنقيض للمؤلف الموسيقي الكلاسيكي الموضوعي) اذ ارتبطت الموسيقى بمزاج المؤلف ورغباته الشخصية وبما يستطيع ان يجسد مواصفات الرومانتيكية بالعاطفة والمبالغة بالانفعال حتى وان تطلب منه ذلك التضحية بقيم البناء والتوازن والشكل الموسيقي من أجل التعبير الشخصي لأعتقاده بأنه يكتب موسيقى للمستقبل، وهذا الخروج عن المألوف وكسره كان احد الاسباب أو الحاجات التي ادت الى ابتكار موسيقى مختلفة تماماً تميز بها القرن العشرين بعد الرومانتيكية.

لقد عاشت اوربا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر مستوىً ثقافياً رفيعاً متطلعاً بأهتمام كبير الى الفن الموسيقي القومي والوطني والشعبي، وفي المانيا بشكل خاص، اذ تمتعت بفترة استقرار سياسي وأنتظام الاحوال الاجتماعية والثقافية اضافة للتقدم العلمي والصناعي، لذلك وصلت المانيا في تلك المرحلة الى ذروة الترف والرخاء .

في هذا المناخ (البرجوازي) الذي فسح المجال أمام الموسيقى الرومانتيكية لتأخذ دورها في الحياة الاجتماعية والفنية، انتشرت الموسيقى ودور الاوبرا والفرق الموسيقية في المدن الالمانية حتى اصبحت (برلين) اكثر المراكز الموسيقية اهمية في العالم .

٣-الموسيقيون الرومانتيكيون (الجدد)

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وفي خضم الظروف التي شهدتها اوربا بشكل عام والمانيا بشكل خاص، اسهم نخبة من المسيقيين في نشاطات الموسيقى الرومانتيكية المتأخرة (التي اطلق عليها بالرومانتيكية الجديد بيد ان قدرهم وضعهم في المرحلة الانتقالية بين الرمانتيكية والاتجاهات الاخرى التي ظهرت في تلك الفترة لتجد لها طريقاً في البحث عن كل ما هو جديد، وسوف يتم استعراض ابرز المؤثرين في تلك الفترة:

٣-١ (ريخارد شتراوس-R STRAUSS)[٣]

خلال الفترة المحصورة بين عام (١٨٧٠ -١٩١٠) ،في هذه العقود الاربع المفعمة بالبرجوازية وحتى ظهور (الامبرالية) عاش (شتراوس) مرحلة شبابه ونضوجه الموسيقي -رغم عدم ثباته واستقراره على منهج واحد - هذه المرحلة التي شهدت الاختلاف في الاتجاهات الموسيقية الرومانتيكية التي كانت توحي بالتشتت وازدياد ذوبان مبادى عصر الرومانتيكين الكبار (برليوز، ليست، فاجنر، برامز، تجايكوفسكي)، ربما تكون هذه المرحلة بما تحمله من تناقضات سبباً من اسباب عدم ثبات واستقرار هذا الفنان البارع، لذلك أنتهج أساليب عدة باحثاً، متشوقاً عن كل منهج جديد ففي المرحلة المبكرة كان (كلاسيكياً- رومانتيكيا) متبعاً خطى الالمانيين الصارميين (برامز، مندلسون) كما في (كونشرتو الة الهورن في سلم مي بيمول الكبير تسلسل ١١ في عام ١٨٧٢- ١٨٧٣) وصولاً الى أغنية (المسافر العاصفة في ١٨٨٥) التي تحول بعدها بشهور قليلة الى المرحلة الثانية (الرومانتيكية) متبعاً خطى (ليست، فاجنر، برليوز) وفي هذه المرحلة سار على نهج (فاجنر) بعد أن كان معارضاً له، معبراً عن رغبته بالبدء حيث أنتهى (فاجنر) على ان تسند هذه الرغبة بدعامات قديمة من المعرفة العميقة بكل ما كتب قبل (فاجنر) من موسيقى، وهكذا كان شتراوس على الفة تامة بالاغنية الفنية، وبكثير من صيغ موسيقى الحجرة (٦، ص٦٢٧) وهذا ما يؤكد امتداد جذور هذا الفنان وارتباطه بالماضي متواصلاً مع روح العصر غير منفصل عنها، واهم نتاج له في هذه المرحلة هو عدد من المؤلفات (أغاني، موسيقى الصالة -الحجرة القصائد السمفونية[٥]، الاوبرات، الباليهات).

اما في المرحلة الثالثة، فقد انتهج (شتراوس) الواقعية بعد ان سئمت روحه الاغراق المفرط بالخيال والاحلام والاساطير، فتعامل مع العناصر الموسيقية بشكل جديد وبما يمكنها من تجسيد الصور الدقيقة ووصف الاحداث، اضافة الى ابراز الانفعالات المطلوبة، وهو بذلك يكون قد تجاوز واقعية (برليوز وليست)، ولتأكيد واقعيته بادواته المبتكرة كان دائم البحث عن ما هو جديد في محاكاة اصوات الطبيعية وتقليدها من خلال الالات الموسيقية لذلك أشترك مع معاصرة (جوستاف مالر) في بحث عملي لاصدار اصوات غير تقليدية من الة (الفلوت) بواسطة تغيير طريقة النفخ المعتادة بغية الوصول الى ابراز الطابع الصوتي المطلوب، كتقليد صوت الريح حول طواحين الهواء في قصيدته السمفونية (دون كيشوت -١٨٩٧)،

بعد (ريخارد شتراوس) خليفة لـ (برليوز)و (ليست) في غاياته الفنية ومتقدماً عليها في أساليبه الفنية، ويرجع ذلك الا انه قام بنقل اساليب (فاجنر) الدرامية الى الاسلوب السمفوني الجديد وكيفها بما يتلائم وحاجاته، مثلما نقل (فاجنر) قواعد (بتهوفن)السمفونية الى الموسيقى الدرامية.

ورغم الانتقادات التي كانت تهاجمه واصفة اياه بعدم الاستقرار و بانه لايمتلك هدفاً يسعى من أجله وبأنه أشد مؤلفي عصره نشازاً وثورية وتحطيماً للتقاليد (٣،ص٥٢٠) ورغم ما واجهت العقود الاربع للقرن العشرين من حروب و دمار بعد عقود أربع من الترف والرخاء والاستقرار ورغم المذاهب الفنية التي ظهرت مع مطلع القرن العشرين الا أن هذا الفنان ظل كما وصف بانه أنسان متفائل، وبشوش، ودمث، وحيوي، ورجل دنيا، فأستطاع أن يسبغ اعماله بروحه المتفائلة هذه، فنتاج الفنان هو محصلة لروح الفنان +روح العصر.

جدول بأعمال (ريخارد شتراوس)

ت	القصيدة السمفونية (من عام١٨٨٦-١٩١٥)	التاريخ	ت	الاوبرا (من عام ١٩٠١-١٩٤١)	التاريخ	ت	الباليه	التاريخ
١	من ايطاليا يعبر بها عن انطباعاته الذاتية لايطاليا	١٨٨٦	١	(اليكترا) لـ (سوفوكلس)		١	(اسطورة يوسف) تناول موضوعها قصة النبي يوسف (ع)، ولذلك سميت هكذا .	١٩١٤
٢	(ماكبث) النص لـ(شكسبير).	١٨٨٧	٢	(دافنة)مقتبسة من نص يوناني.		٢	(شلا جوبير Schelagobers	١٩٢٢
٣	(دون جوان)	١٨٨٨	٣	(سالومي)مقتبسة من نص يوناني.				
٤	(الموت والتجلي)،موسيقاها ذات قوة هائلة في التعبير عن العذابات الانسانية التي تتجلى بالموت.	١٨٨٩	٤	(السيدة التي لاظل لها)مقتبسة من اسطورة شرقية.				
٥	(نزوات قبل المهزار)، هزلية عالية في تلوينها ولغتها الموسيقية.	١٨٩٥	٥	(هيلينا المصرية) مقتبسة من اسطورة مصرية				
٦	(هكذا تحدث زرادشت) يمجد النص ارادة الانسان المثالي.	١٨٩٦	٦	(آريان ناكسون) تقترب من اسلوب (جلوك وفاجنر)				
٧	(دون كيشوت)، يحاول ان يظهر وجه الفارس الحزين موسوما بحساسية ولطف.	١٨٩٧	٧	(الفارس ذو الوردة) هزلية على غرار (زواج فيجارو) لموتسارت.				
٨	(حياة بطل)، في نسيجها الموسيقي القوى (فائق التكوين) يصل في مقاطع معينة الى اعلى مراتب الديناميكية الممكنة انذاك ويبدو ان(شتراوس)يقصد بها تصوير حياته الشخصية.	١٨٩٨	٨	(السيدة البكماء) هزلية.				
٩	(السمفونية المنزلية)،لوحة موسيقى عائلية يظهر فيها (شتراوس)مع زوجته وابنه.	١٩٠٣	٩	(انترمزو)،هزلية،ذات محتوى معاصر.				
١٠	(سمفونية جبال الالب)خاتمة سمفونياته (ذات البرنامج)	١٩٠٥	١٠	(اربيلا لوميديا) شاعرية				
			١١	(يوم السلام)استعمل فيها اصوات المدافع والاجراس، بعد ان استنفذ الامكانات الصوتية الفخمة الممكنة لتجسيد الانتصار والسلام	١٩٣٨			

			١٢	(غرام داناي)	١٩٤٠		
			١٣	(كابريتشيو)، وهو اسم لشكل موسيقي روماتيكي.	١٩٤١		

٣-٢ (جوستاف مالر – GUSTAV MAHIER)[٧]

يعتبر(مالر) هو المثل الحقيقي للرومانتيكية الجديدة ، واكثر الرومانتيكيين المتأخرين تركيزاً في ذاته. كرس حياته لقيادة الاوركسترا، فمارسها بإخلاص فائق وبأمانة في الاداء فكان بحق من اقدر قادة الاوركسترا في العصر الحديث.

بدأ يبلور اسلوبه الفني بعد ان تحرر من اسلوب عباقرة النغم الذي سار على هديهم (فاجنر، ليست، برليوز)، فكتب تسع[٨] سمفونيات بدأ من السمفونية الاولى عام (١٨٨٨)، الا ان سمفونيته الثامنة تضمنت كل ما اتصف به عهد ما بعد الرومانتيكية من افلاس في العقلية الموسقية واجذاب في الجهاز الاوكسترالي رغم وفرته، الا انه حول (الالفية)[٩] الى كانتاتا رهيبة في ضخامتها، بيد انها لاتتعدى ان تكون عملاً مسرحياً.

كتب سمفونياته على نطاق فخم وجمع فيها كل سمات الفنانين الذين سار على هديهم، مما نتج عنه صيغة يمكن تسميتها بـ(السمفونية الملحمية symphony –epic)، كما انه لم يتمكن الا في اعماله الاخيرة التي تمثلها (اغنية الارض) من تحقيق احكام في الصياغة تعطي انطباع العظمة، اما قلة الاهتمام باعماله فهو لا يرجع الى ضعف في الموسيقى نفسها بقدر ما يرجع الى البيئة والظروف السريعة التغيير التي كتبت فيها تلك الموسيقى.

جدول باعمال (جوستاف مالر)

ت	السمفونية	التاريخ	
١	الاولى (ري الكبير)	١٨٨٨	ارتبطت باغاني مجموعة الرحالة أو المهاجر .
٢	الثانية (دو الصغير)	١٨٩٥	يصفها (كورت زاكس) بقوله تعطي حركتها الختامية صورة لاتنسى للغسق الذي يعيش العالم منذرا بيوم القيامة حيث يسمع طانر وحيد يختلج في ذعر ، ثم تأتي الصحوة الكبرى حيث ينشد الكورس (هيا استيقضوا) (٣، ص٥٠٦).
٣	الثالثة (رى الصغير)	١٨٩٨	مضامينها مستلهمة من حكايات ازهار المراعي وحيوانات الغابة والملاك والانسان والصيف والحب ، تضمنت اضافة في الآلات الاوركسترالية كما ونوعا اشترك في الاداء صوت نسائي (صولو) من طبقة (الكونترالتو) مع كورس للنساء وكورس للاطفال.
٤	الرابعة(صول الكبير)	١٩٠٠	يتميز هذا العمل الاوركسترالي بحركته الرابعة التي تجسد فكرة (دلفل البوق العجيب)المستمدة من الحكايات الالمانية الشعبية،يؤدي الحانها الهادئة صوت نسائي من طبقة (السوبرانو)يبشر بالسعادة السماوية قاد مالر هذا العمل بنفسه.
٥	الخامسة(دوديز الصغير)	١٩٠٢	
٦	السادسة(لا الصغير)	١٩٠٤	السمفونية المأساوية –هكذا اطلق عليها– يصفها (بان بيرج) بانها وحدة جديرة بان تحمل هذا الرقم رغم وجود سمفونية بتهوفن الريفية (1, p299) وتصفها زوجته(ألما) فتقول بان سمفونيته المأساوية هذه هي اكثر اعماله ذاتية... وهي ترهص بنبوءات حول مصيره الشخصي تحققت كلها بالفعل،اذ انه هو ايضا تلقى ثلاث ضربات من القدر :الاولى:وفاة طفلته، الثانية:اصابته بضعف في القلب،والثالثة:وفاته،وهو ما يظهر في نهاية الحركة الرابعة عند وصول موكب الشوم وهو من الاهمية بحيث يجب ان ينصرف النظر عن كل مشهد اخر (١(p299,).

٧	السابعة(لا الصغير)	١٩٠٥	
٨	الثامنة(مي بيمول الصغير)	١٩٠٦	انجزها في فترة صعبة من حياته الصحية والنفسية،اطلق عليها اسم (السمفونية الالف)وهي اضخم سمفونياته، حاول فيها ان يخلق عالم احلامه ضمن تيار منساب لاتحده حدود من الاصوات والالات، وكانت في حركتين محورهما: كلمات الترتيل الجريجوريانى وكلمات من خاتمة فاوست لـ(جوتيه).
٩	التاسعة(ري الصغير)	١٩٠٩	(انشودة او اغنية الارض –قدمت بعد وفاته بعام واحد في مدينة ميونخ) تتشابه مع تاسعة (بتهوفن)من حيث السلم او المقامية (التونالية)،امتزجتو فيها اصوات صينية وشرقية والمانية،(سمفونية للاصوات و الاوركسترا).

– اوجه الشبه والاختلاف بين (ريخارد شتراوس) و(جوستاف مالر) .–

يشترك (شتراوس ومالر) في اوجه شبه بين موسيقاهما من ناحية النزعة الفكرية المتطرفة والحساسية العصبية والتعلق (بالامبريالية)،فكلاهما ادخل في موسيقاه روح التسلط والتلق في العرض، والمظهر الخارجي البراق،وكلاهما علم متالق في فن الاوركسترا الحديث الشديد التعقيد ومن ناحية اخرى في ابتداع انغام بسيطة ومؤثرة، كما ان كلاهما قد بدأ من (فاجنر).

ويختلف (شتراوس) عن (مالر) في نواحي اخرى هي:

شتراوس	مالر
واقعي	رمزي
لم يستند لاي اساس (ميتافيزيقي)	موسيقاه (ميتافيزيقية)
موسيقاه حسية،مستوحاة من الطبيعة.	موسيقاه علوية مثالية
لم تستند موسيقاه على أي عقيدة دينية	موسيقاه مشبعة بالوجد الديني العميق، وبشكل خاص في مؤلفاته الاخيرة
لاتحمل موسيقاه اية نزعة غيبية صوفية	موسيقاه غيبية صوفية،تاتي احيانا بصورة انغام غريبة (ذات طابع شيطاني)
متفائلا،مرحا،متالقا بسعادته في الحياة،تفيض روحه تواضعا وبساطة انعكس ذلك في نتاجه وفي تعامل الناس معه.	متشائما،يائسا،سوداوي،يشعر بالتعاسة في الحياة،انعكاسا لروحه المتوترة وللحساسية المفرطة التي كانت تنعكس على نتاجه وعلى تعامل الناس معه
موسيقاه مستمدة من (فاجنر) و(برليوز)	موسيقاه مستمدة من(فاجنر) و(بركنر) و(بتهوفن)

هنالك اوجه شبه واختلاف اخرى غير ان الباحث اكتفى بهذه النقاط الاساسية، الا انه لابد من الاشارة الى نقطة جوهرية هي انهما واحد يكمل الاخر، فاذا امكن الجمع بينهما، لظهرت عبقرية مهولة،

٣-٣ (ماكس رُيجر- Max Reger)[١٠]

شهدت الحياة القصيرة (نسبيا) لـ(ماكس ريجر) مرحلة الانتقال بين نهايات الرومانتيكية وبداية الاتجاهات الموسيقية الحديثة شأنه شأن معاصريه الذين اختلف عن مساراتهم اذ اختط له طريقا اخر اتجه به نحو منابع الموسيقى الالمانية لعصري (الباروك) و(الكلاسيك) متاثرا بالنسيج البوليفوني لـ(باخ) وبالهارمونية الكروماتية في عصر (فاجنر) وما تلاه ربما هربا من واقع الحياة (العصر) المكتظ بالمستحدثات والمتغيرات السريعة والكثيفة، او هي الرغبة بمناشدة الماضي والعودة اليه باعتبار ان

الماضي في اغلب الاحيان يكون الاكثر توازنا، ولذلك نجد (ريجر) قد عزل نفسه وفضل الوقوف على حافة الحياة الثقافية المتداولة ومناخاتها الثقافية الشائعة فعاش لفنه فقط.

لقد كان (ريجر)نشطا في مجال التاليف الموسيقي، وكذلك في مجال التدريس والقيادة، وشملت مؤلفاته جميع مجالات الابتكار الموسيقي تقريبا (الاورغن، الكورس، الاوكسترا، البيانو، موسيقى الصالة، والاعمال الكورالية، والاغاني)، فهو (كلاسيكي) في مجال تاليفه للاورغن التي تبرز الملامح الموسيقية الدينية (الكاثوليكية) لعصر (الباروك).

امتازت موسيقى (ريجر) كما هي حياته بتناقضات واضحة، فموسيقاه تتجلى في مزج غريب، صخب وقوة غاشمة (تكاد تكون متوحشة) وتلويح بقبضة اليد، مع رقة عاطفية تدعو الى الدهشة، ممزوجة بصوفية دينية خيالية، حزينة الطابع، وكل هذه المتناقضات في موسيقاه هي انعكاس لما في حياته من تناقض، فهو فلاح (بافاري) حاد الطبع، مرح، يميل الى الخشونة والعربدة والمصارعة، وهو غالبا ما يفض نزاعاته بقبضة اليد، وفي نواحي اخرى يكون خجولا رقيقا متواضعا مثل عذراء وديعة من الطراز القديم.

و(ماكس ريجر) كمؤلف موسيقي طليعي مبتكر، ساهم في نمو السمفونية الملحمية، الى ابعاد ضخمة مما ادى الى ندرة ادائها.

قدم (ريجر)مؤلفاته الموسيقية في جميع انحاء المانيا والبلدان المجاورة لها (النمسا)سويسرا، هولندا، اسكندناوة)، وكان يتولى العزف على الة البيانو بنفسه وبشكل متميز للغاية الا انه حصل بعد احباط شديد في الفترة من (١٩٠٤-١٩١٤) على الاعتراف بفنه، فوصف بانه لن يستطيع أي مؤلف موسيقي في الوقت الحاضر حتى ان يداني الانتصارات التي يحققها ريجر عندما قدم مؤلفاته خلال تلك السنوات المترفة التي سبقت الحرب،

جدول باعمال (ماكس ريجر)

مؤلفات الاورغن(كلاسيكية)	المؤلفات الالية	مؤلفات اوركسترالية
السوناته الاولى(فاديز الصغير)	من يومياتي(الة البيانو)	التنوعات والفوجا على(ثيما)لـ(جون هيلر)
السوناتة الثانية (ري الصغير)	الرباعية الوترية(الخمسة)	التنويعات والفوجا على (ثيما) لـ(موتسارت).
الفانتازيا والفوجا، على اسم(باخ)	سوناتة لالة الكمان	التنويعات والفوجا على (ثيما)لـ(بتهوفن) والتي جسدت استاذية (ريجر) التقنية والتاليفية.
البرولودات	مزاميره الدينية	
المقدمات الكورالية	قصائده السمفونية	
الكونشرتو	اعماله الكورالية	
السويت		
الافتتاحية		

٣-٤ (انتون بروكنر Anton Bruckner)[١١]

لقد كان (بروكنر) واحدا من مجموعة الموسيقيين الذين عاشوا عصر ما بعد (فاجنر، وليست، وبرليوز) عصر الرومانتيكيين الكبار في النصف الثاني من القرن التاسع

عشر، فوقف الى جانب معسكر (ليست وفاجنر) المناقض لمعسكر (برامز) وكان بحق من ممثلي الاسلوب الموسيقي الرومانتيكي الاكثر بروزا في فترة ازدهاره وتفتحه.

تطور (بروكنر) ببطيء نسبيا، اما فنه الموسيقي فقد بني على انجازات (بتهوفن وشوبرت) وما حققته الاوركسترا الكبيرة في النصف الثاني من القرن الماضي، من خلال انجازات (فاجنر، ليست، برليوز) ومحاولاتهم توسيع الجسم الاوركسترالي كما[١٢] ونوعا وطابعا صوتيا تلبية لمتطلبات اللغة الموسيقية الجديدة.

اقتبس (بروكنر) الشكل السمفوني التقليدي وضمنه بمحتوى موسيقي شخصي الملامح والسمات، وموسيقاه السمفونية والكنسية نبعت من المنبع الديني، فتشابك الموتيف الديني مع الموتيف الطبيعي كانت حصيلته موسيقى روحية (Mystical) يصعب ادراكها بالحواس والعقل وهذا نجده واضحا فيما الفه للوتريات والالات النحاسية بشكل خاص وفي الاجزاء الختامية من مؤلفاته حيث تقترب اللغة الموسيقية الى ما يشبه التمجيد او التاليه الباروكي (Apothesis)، وفي ذات الوقت تعبر عن الرقة المرهفة والضخامة اللحنية والهارمونية، الا ان ما يؤخذ عليه انه يفتقر الى الاقتصادية في البناء والانشاء مما سبب صعوبة الاداء.

اعمال (انتون بروكنر)

١. انجز تسع سمفونيات، ابرزها السمفونية (الرومانتيكية-هكذا اطلق عليها) وهي في سلم (مي بيمول الكبير)، والسمفونية التاسعة التي اهداها (للخالق العظيم) لكنها لم تكتمل بعد ان حدد حركتها الختامية بـ(الاعتراف الاخير).

٢. ثلاث قداسات كنسية اضافة الى لحن ديني (Te D eum).

٣. رباعية وتربة في سلم (فا الكبير).

٣-٥ (هوجو فولف Hogo Wolf)[١٣].

لايختلف (فولف) عن بروكنر) في انتهاج اسلوب (فاجنر)، واذا كان ثمة اختلاف، فانه يكمن في مقدار الحماس والاعجاب الذي يكنه (فولف) لـ(فاجنر)، ومثلما كان (فاجنر) يقدم الدراما ويخدمها في اوبراه (الدراما الموسيقية)، فان (فولف) كان يقدم النص ويحاول ان يخدم الشعر في الاغاني مع مراعاته لاهمية (البيانو) في تعميق الاحساس بالكلمات وجوها النفسي وتاكيد معانيها، وهو نفس الاستخدام الذي كان يقوم به مثله الاعلى (فاجنر)، لقد وجدت عبقرية (فولف) متنفسها الحقيقي في الاغنية التي انتجتها الرومانتيكية (الملحنة نلحينا شاملا) فكان واحدا من اعظم دعائمها، وان تميزه الدقيق للقيم النفسية في النص الشعري للاغاني وعبقريته في ترجمة تلك القيم الى موسيقى حرفية، لتضعانه مع (شوبرت، وشومان، وبرامز) في مصاف عظماء الاغاني، واغلب اغانيه تصلح لان تسمى درامات موسيقية مصغرة،ولذلك احتل (فولف) بالنسبة للاغنية (Lied) نفس مكانة (فاجنر) في اوبراه (الدراما الموسيقية).

اعمال (هوجو فولف):

١. انجز اوبرا واحدة (المورجيلدر) افتقدت العنصر الدرامي المطلوب لنجاحها فنيا وبشكل ادق فهي لم تشكل حلقة مضافة لفن الاوبرا.
٢. له عمل اوركسترالي من نوع القصيدة السمفونية.
٣. له عمل من نوع السرنادة.
٤. له عمل من نوع الرباعي.
٥. اهم اعماله هي انجازه (مائتي) اغنية فنية.

٣-٦ (ماكس فون شيلنج -Schilling)[١٤]

بدأ (شلينخ) التاليف الموسيقي مقلدا لـ(فاجنر) بالشكل الذي جسم بجلاء مدى قوة تاثير (فاجنر) في معاصريه (الاصغر منه سنا بكثير)، هذا التاثير الذي ظهر جليا في اعمال (شيلنج) الموسيقية الدرامية الاولى والمنجزة في نهاية القرن الماضي وبدايات القرن الحالي، كما في اوبراه (انجفلدة) التي تفوح منها رائحة (رباعية النيبلونيجين)لـ(فاجنر).

لقد حاول (شيلنج) ان يتحرر قليلا من سحر النيبلونج العجيب، الا انه اصبح اسيرا لتاثيرات الموسيقى الرمزية والانطباعية، كما في اوبراه (موناليزا Monalisa) المقدمة في عام (١٩١٥) ثم بعد ذلك اسرته الواقعية، ورغم نشاطه الموسيقي هذا، الا انه لم يكن يحسب في قائمة مؤلفي الطبقة الاولى، لكن اهميته تكمن في كونه معلما وقائدا.

٣-٧ (هانس فنسنر- Pfitzner)[١٥]

عاش (فنسنر) على ارث (فاجنر) الفني، فكان رومانتيكي النزعة متمسكا باعتقاده في الصدق الدائم بجماليات القرن التاسع عشر (يمكن تخيله على انه تركيب مزج بين روبرت شومان وريخارد فاجنر المبكر).

اعتمد (فنسنر) على نفسه في تطوير مهاراته واكتساب قدرات فنية جديدة في دراسته التاليف الموسيقي والقيادة الاوركسترالية، فترك انتاجا موسيقيا (اغاني منهجية، اوبرا، مؤلفات للاوركسترا وموسيقى الصالة).

قام بجولات عديدة في المدن الالمانية، تقلد فيها مناصب فنية وادارية -موسيقية- اذ اصبح في عام (١٨٩٧) مدرسا في (كونسير فتوار-برلين) وقائدا اساسيا فيها، ثم اصبح قائد للاوركسترا في (سالسبورج) ونال لقب مؤلفها الموسيقي، وفي عام (١٩٢٠) حصل على درجة (الاستاذ الكبير) في الاكاديمية البروسية، ثم احتل مكانة عالية في(الرايخ الالماني).

اعمال (هانس فنسنر).

الاوبرا	التاريخ	الاوركسترا	التاريخ	اعمال اخرى
(زهرة من حدائق الحب)	١٩٠١	(شخيرزو)	١٨٨٨	اغاني، على طريقة(فولف وشوبرت، وشومان)
(هنريش البانس)	١٨٩٥	(كونشترو البيانو مي بيمول الكبير)	١٩٢٣	

(القلب The Heart)	١٩٣١	(كونشرتو الكمان سي الصغير)	١٩٢٤	الف بعض الاعمال لموسيقى الصالة- الحجرة
(بالسترينا)، تعتبر اشهر اوبراته	١٩١٧	(كونشرتو الجلو صول الكبير)	١٩٣٥	
		(كونشرتو الجلو لا الصغير)	١٩٤٣	
		(سمفونية،دو ديز الصغير)	١٩٢٣	
		(سمفونية، صول الكبير)	١٩٣٩	
		(سمفونية، دو الكبير)	١٩٤٠	
		(فانتازيا للاوركسترا)	١٩٤٧	

لقد شهدت الرومانتيكية في بداية القرن العشرين تذمرا وانشقاقا وجحودا من قبل بعض اتباعها الذين بعدتهم الروح الرومانتيكية الذاتية عن واقع الحياة (العصر)، الا إن هذا الانشقاق وهذا التذمر لايعني بالضرورة انتهاء الرومانتيكية وذوبانها في أي من المذاهب الجديدة (التي ساهمت في نشاتها)، انما استمرت لكي تعيش بين طيات الموسيقى في القرن العشرين، وكما يقول الفيلسوف الالماني (هوفمان) "ان الموسيقى هي اكثر الفنون رومانتيكية بل هي اكثر الفنون تاصلا في الرومانتيكية لان موضوعها الوحيد هو اللانهاية والانطلاق الحر". (٤، ص٢٣٥).

قائمة المصادر

اولا- المصادر العربية

١- اينشتين، الفرد، الموسيقى في العصر الرومانتيكي، ترجمة احمد حمدي محمود، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، دار التاليف والنشر، ١٩٧٣.

٢- بنشار، ماكس، تمهيد للفن الموسيقي، ترجمة وتقديم محمد رشاد بدران، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٣.

٣- زاكس، كورت، تراث الموسيقى العالمي، ترجمة سمحة الخولي، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٤.

٤- السيسي، يوسف، دعوة الى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت:مطابع الانباء، ١٩٨١.

٥- فريد، طارق حسون، تاريخ الموسيقى المعاصرة، (مخطوطة باليد)، بغداد، ١٩٩١.

٦- فيني، ثيودروم، تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم، القاهرة:دار المعرفة، مطابع الاهرام التجارية، ١٩٧٠.

٧- لانج، بول هنري، الموسيقى في الحضارة الغربية من بتهوفن الى اوائل القرن العشرين، ترجمة احمد حمدي محمود، مراجعة حسين فوزي، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٨- لايخنتريت، هوجو، الموسيقى والحضارة، ترجمة احمد حمدي، مراجعة حسين فوزي، القاهرة: الدار المصرية للتاليف والترجمة، ١٩٦٤.

ثانيا – المصادر الاجنبية:

1- Claude Rostaud, Richard Strauss, Ed Seghers, 1964.

2- Mann, William, Musicin Tiem, London:Millhouse 1989.

The Romantic Musicians During The Twentieth Century

- This research concern with a historical study of the romantic music during the twentieth century and gives an idea about the birth of such music and its characteristics. The research refers to the most outstanding composers of romantic music such as (BERLIZO, FRANZLISZT, WAGNER, BRHAMS, TSCHAIKOWSKY).

If also refers to the important period of romanticism during the pasthalf of the 19th, century when the class struggle and the industrial progress appeared, so the intellectual influences that tookplace which led to the appearance of the new romantics such as (R, STRAUSS, MAHLER, MAX REGER, BRUCKNER, WOLF, SCHILLING, PFITZNER). The research reveals the new methods and concepts which were used during the early 20th, century.

الهوامش :

١- رغم انها من مبتكرات القرن التاسع عشر ، الا ان جذورها تعود الى اليونان كما في معجزة (بوثو)

٢- من مظاهر الرومانتيكية ، الاهتمام بالطابع القومي ، مما زاد من حدته في اوربا بشكل عام وفي المانيا بشكل خاص

٣- (شتراوس ، ١٨٦٤ -١٩٤٩): علم من أعلام الموسيقى الالمانية ، ولد في مدينة (ميونخ) وسط عائلة موسيقية ، اذ كان والده عازفا لالة (الهورن) في فرقة اوبرا المدينة ، فنرعرع بين يدي والده الذي قام بتعليمه الموسيقى حتى بدء يؤلف وهو في سن السادسة اغنية لعيد الميلاد ومقطوعة راقصة من نوع (البولكا) ، وفي سن العاشرة تمكن من الاطلاع على الادب الموسيقي ، وفي عام (١٨٨١) قدم مؤلفا عبارة عن مارش للاعياد عزفته اوركسترا لكلية التي تتلمذ فيها.

-تخرج من جامعة (ميونخ) بعد ان اكمل دراسته في التاريخ والفلسفة.

-نشر كتاب التوزيع الالي لـ(برليوز) في اسلوب جديد وشرح مستفيض.

- منح دبلوم فني من جامعة(هايدلبرج)باعتباره من النابغين المساهمين في رفع صرح الموسيقى الالمانية.

- بدأت عنده قيادة الاوركسترا في مدينة (ماينجن) على يد الفنان (بيلوف) قائد فرقة المدينة ثم في مدينة (ميونخ)، وبعدها اصبح قائدا موسيقيا في (برلين)لمدة عشرون عاما ثم مديرا لدار اوبرا (فينا) لمدة خمس سنوات، ثم قائدا لاوركسترا مدينة (كارمش) حتى وفاته في عام (١٩٤٩)، (انظر، ٥، ص٣).

٥- اخذ (شتراوس) هذا الشكل الفني (القصيدة السمفونية) وقام بتطوير فكرتها عن (فرانز ليست) الذي قام بالجمع بين الموسيقى والشعر ، الا ان (شتراوس) اهتم بالجانب الادبي بشكل واضح.

٦-هي القصيدة السمفونية التي اختارها من نص شعري للفيلسوف الالماني (فردريك نيتشه) تجشيدا لانطباعات شتراوس الشخصية من خلال قراءة مبادئ الفيلسوف (وليس تعليقا عليها) وفي هذا الصدد يقول شتراوس لم اقصد ان اكتب موسيقى فلسفية، ولا ان اترجم موسيقيا عمل نيتشه الضخم، لقد اليت على نفسي ان اعبر موسيقيا عن لوحة لتطور الجنس البشري منذ نشاته عبر مختلف المراحل -الدينية او العلمية- حتى المفهوم النيتشوي المتفوق (2, p88).

٧- (مالر -١٨٦٠ ١٩١١) ، (جيكي الاصل) ولد في مقاطعة (بوهيميا) الا انه اعتبر الماني .

-تتلمذ على يد استاذه (بروكنر) وتأثر به كثيرا .

-قاد الاوركسترا منذ ان كان في العشرين لذلك صار قائدا محنكا يعرف ادواته فقاد في اماكن عديدة في (لايبزج ، وبواغ ، وهامبورغ ، ثم في نيويورك) .

-كان غريب الاطوار ، مصابا بمرض نفسي (الكآبة) اضافة الى صداع دائم في الرأس .

- كان دائم الشعور باليأس والاحباط والفشل .

- اعتمد في بدايته على مادة موسيقية شعبية الطابع ، ثم تحولت مؤلفاته بالشكل الذي تتجاوز به حدود الواقع الانساني .

٨- كتب تسع سمفونيات وبداء بالعاشرة ولكنه لم يكملها .

٩- سميت بالالفية : نظرا لضخامة الكورال والاوركسترا فيها ، وهي السمفونية الثامنة نشرها احد متعهدي الاعلان بهذا الاسم .

١٠-(ماكس ريجر،١٨٧٣-١٩١٦)، عاش ثلاثا واربعين عاما، انتهت في مدينة (لايبزج).

-كان مثله الاعلى هو (باخ)، اصبح مسؤولا عن الموسيقى في مدينة(لايبزج)عام(١٩٠٧)وبعدها باربع سنوات اصبح قائدا لاوركسترا القصر في مدينة (ماينجن)

١١- (بروكنر، ١٨٢٤-١٨٩٦) ولد ابنا لمعلم احدى القرى النمساوية، وكان افضل عازفي الة الاورغن في عصره، استطاع ان يستطرد الالحان التقاسيم)،وهو لايجارى في اساليب فن (الكونترابوينت).

١٣- (هوجو فولف، ١٨٦٠-١٩٠٣): قضى ثلاث واربعون عاما مؤلفا موسيقيا وقائدا موسيقيا(عمل في سالسبورج)، وصحفيا كان يكتب في صحيفة (صالون فينا)، اعتبر (فولف) من اكبر مؤلفي موسيقى الصالون الالمان.

-كان يحترم الشعر والشعراء، ومما يعبر عن احترامه هذا، فقد نشر الكثير من اغانيه (الليد) منسوبا لاسماء شعرائها مثل (اغاني جوتيه) او اغاني (موريكه). (انظر، ٣، ص٧٥).

١٤- (شيلنج، ١٨٧٨-١٩٣٣): كانت بداية مسيرته الفنية في مدينة (بابروت الالمانية) ثم اشتغل باعمال فنية مساعدة، ضم المدير الفني (الموسيقي) المسؤول في مدن (ميونخ وشتوتغارت وبرلين)

١٥-(فنسنر، ١٨٦٩-١٩٤٩): الماني ولد في موسكو، وعاش في المانيا وفينا، احتل مكانة مرموقة ايام (هتلر، ١٨٨٩-١٩٤٥) وبعد تغيير الاوضاع في المانيا ساءت احواله فانتقل بين (برلين وفينا وميونخ) طالبا حق اللجوء السياسي خلال السنوات الاربع من حياته.

الأكاديمي

الاخطاء اللغوية والالقائية لدى الملقي وتأثيرها في نقل المعنى الى المتلقي

د. عبد المنعم خطاوي

قسم الفنون المسرحية-كلية الفنون الجميلة

جامعة بغداد

يهدف البحث الى تأشير اثر بعض الاخطاء اللغوية والالقائية في تغيير معنى رسالة الملقي واهمية اهنمام هذا الاخير باللغة التي يتعامل معها.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/١٢/٢٠ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/١/١٥

الفصل الاول

أهمية البحث والحاجة اليه:

درج المشتغلون في المجالات الفنية التي تستخدم الكلمة وسيلة اتصال رئيسة أو ثانوية على استسهال استخدام اللغة وعدم تقدير أهمية اللفظ اللغوي أو البحث عن الصيغ الصحيحة، ولذلك نسمع منهم ما هو غريب عن أصل لغتنا نحواً وصرفاً ولحناً، فهم دائماً يبتدعون قواعد خاصة بهم ولا يكلفون أنفسهم جهد البحث عن الصرف الصحيح للكلمة وقواعد اللفظ اللغوية الثابتة، ويظنون ان لا فرق بين ضمة وفتحة أو كسرة، وربما جنحوا إلى السكون متى شاؤوا معتقدين انهم بهذا في منجى من الخطأ، جاهلين ان السكون في كثير من الاحيان يوقع الملقي في خطأ كبير.

سوف يحاول هذا البحث تأشير العلاقة بين الاخطاء اللغوية والالقائية التي يرتكبها الملقي وبين المعنى الذي ينبغي ان ينتقل إلى المتلقي عبر الرسالة الفنية التي يحملها الكلام المنطوق والتي يتولى الملقي نقلها عبر أدواته الصوتية سواء أكان هذا الملقي مذيعاً أو مقدما لبرنامج اذاعي أو تلفزيوني أو ممثلا في عمل درامي عبر وسائل الاتصال السمعية والبصرية أو على خشبة المسرح.

ان من المفيد جدا معرفة النتائج التي تؤدي اليها أخطاء الملقي اللغوية والالقائية والتي تؤدي إلى عمليه انحراف في المعنى المراد توصيله وربما أدت إلى تغيير المعنى تماما.

وإذا عرف الملقي ان الخطأ اللغوي الذي يعده بسيطا يؤدي بالمعنى إلى التغيير وبالتالي إلى ضياع الرسالة، فأن هذا سوف يسهم اسهاما فاعلا في تحفيزه على الانتباه ومحاولة تجنب الخطأ.

حدود البحث:

يتناول البحث موضوعه عبر محورين، أولهما يتعلق بالاخطاء اللغوية والثاني خاص بالاخطاء الالقائية، كل ذلك من خلال أمثلة مأخوذة من اللغة العربية الفصحى ولن يكون للبحث أيةعلاقة باللهجة العامية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تأشير أثر بعض الاخطاء اللغوية والالقائية في تغيير معنى رسالة الملقي وأهمية أهتمام هذا الاخير باللغة التي يتعامل معها.

(الاطار النظري)

أقسام الكلام وعلاقتها بالالقاء:

ان الكلام المنطوق هو مادة بحثنا ولا شأن لنا هنا باللغة المكتوبة وقواعد الكتابة.

ان الجملة المنطوقة تتألف من مجموعة من الالفاظ متباينة الطول والمخرج اصطلح علماء اللغة والمشتغلون بالنطق على تسميتها بالاصوات اللغوية، وهي أما صائتة مثل (الالف والواو والياء الممدودات وحركات الاعراب الثلاث الفتحة والضمة والكسرة) واما صامتة مثل حروف الهجاء المعروفة[1].

تجتمع مجموعة من هذه الاصوات الصائتة والصامتة لتؤلف لفظا هو الكلمة، وتنضم هذه الكلمة بدورها إلى غيرها من الكلمات لتؤلف الجملة.

ان العناصر المؤلفة للجملة تتعاون مع بعضها تعاونا وثيقا لتؤدي معنى الرسالة التي تحملها وكل كلمة منها تؤثر في الأخرى وتتأثر بها.

وإذا اعتبرنا ان اللغة المنطوقة تنظيم متكامل يتألف من مجموعة من الاجزاء فانه من الصحيح ان "لا تتناقض مختلف الاجزاء التي تؤلف التنظيم بل تتعاون مجتمعة لتشكل وحدة متناسقة، فالاجزاء في اللغة هي الاصوات والمفردات التي تنسجم في تنظيم تلقائي وذاتي، وكل استغناء عن اصوات معينة أو نشوء مفردات معينة يفضي إلى خلل مؤقت في التنظيم يعقبه توازن داخلي جديد وتتم بعض التغيرات في التنظيم كأدخال عناصر جديدة أو لفظ عناصر معينة دون ان تقضي على بنيانية اللغة أو ان تمس جوهر هيكلها.(٢)

اذا ما نظرنا بتمعن إلى المجاميع الصغيرة من الاصوات نجدها إما ان تكون اسماء أوافعالا أو حروفا:

أما الاسم فهو الرمز الصوتي الذي وضع للدلالة على معنى غير مرتبط بزمن ، وهو أما ان يكون لموجود يمكن ادراكه بالحواس أو أن يكون اسم معنى يدرك بالذهن وقد قسم بعض اللغويين الاسم إلى قسمين: موصوف وصفة، فالاسم الموصوف هو ذلك الاسم الذي يمكن وصفه، والصفة هي ذلك الاسم الذي يوصف به الموصوف. (٣)

وللاسم أقسام اخرى بأعتبار رسوخه في الاسمية وباعتبار تخصصه بفرد أو عدمه وباعتبار التصرف وغير ذلك مما لسنا في مجال الخوض فيه هنا.

أما الفعل فهو الكلمة التي وضعت لتدل على حدث وقع في زمن معين (ماضي ، حاضر، مستقبل) ومنه المجرد والمزيد والمحذوف ومنه للمفرد والمثنى والجمع، وتقسيماته معروفة ، وهو على الاغلب موطن الحدث في الجملة المنطوقة.

أما الحروف فهي إما حروف المباني واما حروف المعاني، فحروف المباني هي التي تكون مادة لبناء الكلمة ، وتسهم في ذلك الحروف كلها ، وقد جاءت تسميتها لتدل على وظيفتها في بناء الكلمة .

وتقسم حروف المباني من حيث الصحة والاعتلال كما تقسم إلى شمسية وقمرية والى مفخمة ومرققة وغير ذلك من التقسيمات التي تسهم في وضع اللمسات المميزة للالقاء.

أما حروف المعاني فهي الفاظ لا يتحقق معناها إلا في لفظ آخر ذي معنى في ذاته يضم اليه حرف المعنى(٤) فحرف الجر (الباء) مثلا لا يحقق أي معنى في ذاته ولكنه عندما ينظم إلى كلمة اخرى لها معنى في ذاتها مثل (القلم) فنقول (كتبت بالقلم) عندها يتحقق في حرف الباء معنى الاستعانة بالقلم ، ولولا انضمام حرف الباء إلى كلمة القلم في هذه الجملة لما افاد أي معنى.

ومن هنا جاء الارتباط وضرورة الالتصاق الصوتي بين حرف (الباء) ولفظة (القلم) ولا يتحقق هذا الالتصاق الصوتي المسهم في تحقيق المعنى إلا بهمزة الوصل، حيث ان تحويلها إلى همزة قطع يشوه النطق ويحدث قطعا صوتيا لا مبرر له على الاطلاق .

من حروف المعاني ما هو مختص بالفعل ومنها هومختص بالاسم ومنها ما يدخل على الاسم والفعل ومنها العاملة وغير العاملة.

والملاحظ هنا ان الحروف العاملة يمكن ان تحمل وحدها بعض المعنى وليس كله، حيث ان الاحرف المشبهة بالفعل مثلا يمكن ان تكون بؤرة التركيز في القاء الملقي كما يحدث في القاء

(ليت) حيث يمكن للملقي ان ينقل معنى التمني عند القائه هذا الحرف ، ولا يتحقق له ذلك إلا باستخدام تنغيم صوتي دال في اثناء القاء (ليت) مع مراعاة موضع النبر، كذلك يمكن ان يحدث مثل هذا عند القاء حروف النصب والجزم والجر.

ان هذا لا يعني ان حروف المعاني غير العاملة لا يمكن ان تحمل شيئا من المعنى ، فلو ألقي بعضها بعناية وبقصد مع التنغيم والنبر المناسب كما في حروف الاستفهام مثلا، حيث يمكن ان تحمل معنى كاملا ولا تحتاج إلى لفظ مرافق ذي معنى في ذاته تنضم اليه.

ان اصوات الاسماء والافعال وهي دوال لفظية تترك في ذهن المتلقي صورة لمعاني معينة متفرقة يقوم التركيب اللفظي الذي نسميه الجملة بضمها جميعا في تركيب واحد يؤدي فائدة معينة . وهذا التركيب اللغوي الذي تؤلفه الجملة يقوم على علاقات معروفة بين اجزائه المؤلفة له من اجل اداء وظيفة مقصودة واي تغيير أو تبدل يحصل في طريقة تقديم هذا التركيب أو أي خلل يصيب العلاقات التي يقوم على اساسها يؤدي بالنتيجة إلى خلل في الوظيفة المقصودة.

عناصر الكلام:

ان الدارس الواعي للكلام واجزائه يدرك ان الكلام المنطوق يتألف من عناصر عدة:

١- الاسماء والافعال التي تستدعي في ذهن المتلقي صورا ومعاني لاشياء أو أحداث وهذه الاسماء والافعال ليست إلا دوال رمزية صوتية. ان المعاني والصور التي تستدعيها هذه الالفاظ تتغير بتغير الظروف المحيطة بالحدث وشخصية الملقي.

٢- أدوات صوتية هي الدوال على المعاني النحوية، ومنها أصوات بسيطة في زمن القائها وفي كيفية نطقها كالضمة والفتحة والكسرة أو ما ينوب عنها في مواضع معينة كالواو والالف والياء الممدودات.

٣- معان نحوية، كما يحدث عند الاضافة والمفعولية.

ان وجود هذه العناصر في الكلام أمر لابد منه لكي يكون الكلام صحيحا مفهوما مؤثرا، وتعني الصحة هنا مجموعة القواعد التي تعارف عليها جمهور المتلقين.

الملاحظ أن الدارس لبعض التراكيب اللفظية يجد ان الاداة مفقودة في بعض الالفاظ اذ يمكن ان يأتي لفظ واحد فقط ويكون معبراً عن حالة متكاملة والكلام معبر أتم التعبير عن المقصود ، كما في قولنا :(صهل)، فصوت الفعل (صهل) يدل وحده على ان القائم بالفعل هو حصان وانه قد قام بالفعل وحده دون معاونة أحد غيره بالاضافة إلى أنه غير موجود في مكان حصول الكلام، كل هذه المعاني نقلها إلى المتلقي صوت الفعل (صهل) من دون وجود أداة أو لفظ يساعد في نقل المعنى وهو مما يدل على غنى المفردة اللغوية وقدرتها على الايصال.

أنواع العلاقات في الكلام:

عرفنا ان هناك علاقات معينة تقوم بين أقسام الكلام في التركيب اللفظي، ولهذه العلاقات أغراض مقصودة تتباين بتباين نوع العلاقة وطبيعية الادوات المستخدمة.

وهذه العلاقات أنواع:

١- علاقة مباشرة : ان أبرز صورة تظهر فيها هذه العلاقة هي صيغة المضاف والمضاف اليه كقولنا "كتاب محمد" فالغرض المقصود من هذه الصيغة اللغوية هو فك الغموض واللبس عن كلمة "كتاب" فهي كلمة نكرة لا يعرف سامعها عند تلفظها ما المقصود منها ، صحيح انه يدرك ان كلمة "كتاب" تعني في صورتها التي يدل عليها صوت الكلمة تلك المجوعة من الاوراق المصحفة بشكل معين والتي تحتوي على موضوع معين مطبوع على الاوراق.... ولكن المتلقي لا يعرف كتاب من هو ولذلك جاءت هذه الصيغة لازالة الغموض وتعريف النكرة، فعرف المتلقي ان الكتاب المقصود تعود ملكيته لمحمد.

ومن آثار هذه العملية ان التنوين الذي كان لاحقا بكلمة "كتاب" قد زال وان هناك حرُكة كسر قد لحقت آخر الكلمة الثانية "محمد".

ان العلاقة المباشرة بين لفظي "كتاب" و "محمد" محكومة بطريقة التلفظ واستخدام حركات الاعْراب ، فلفظ الضمة على نهاية كلمة "كتاب" امر لا بد منه ولا يمكن للملقي ان يستغني عنه أما اذا اقتضى الحال أن يستخدم الفتحة أو الكسرة حسب موقع كلمة "كتاب" من الاعراب فهو أمر لا بد منه كذلك ، وفي جميع الاحوال لا يستطيع الملقي اللجوء إلى تسكين كلمة "كتاب" وإلا ضاعت العلاقة بين اللفظين فضاع المعنى.

وكذلك الحال عندما يكون المضاف اليه معرفاً بأل ففي قولنا "كتاب التلميذ" يصبح استخدام الحركة الاعرابية على نهاية كلمة "كتاب" أكثر أهمية اذ بدون الحركة الاعرابية هذه يتعذر على الملقي استخدام همزة الوصل الواجب استخدامها في مثل هذا الموضع في كلمة "التلميذ" لان ذلك يعد ضروريا جدا من أجل الحفاظ على العلاقة بين اللفظين والحفاظ على المعنى.

بالاضافة إلى ما تقدم فان عدم تلفظ همزة الوصل أو تحويلها إلى همزة قطع يسهم في الفصل بين اللفظين ، اذ لابد والحالة هذه من القطع وهو سكوت يقتضي قطع التلفظ مما يضعف الطاقة التوصيلية والتعبيرية للتركيب اللفظي، كما ان تلفظ همزة القطع وهي المبدوءة بصوت الهمزة المعروف يحتاج إلى جهد عضلي أكبر من همزة الوصل.

كما تظهر العلاقة في صيغة المفعولية كذلك ، كأن نقول: "يمضغ لقمة"، فالكلمة الاولى "يمضغ" تدل على ان هناك فعلا يقوم به ذكر مفرد يتعلق بطعام يضعه في فمه يقع عليه فعل المضغ، وقد عرفنا ان هذا الشئ هو لقمة، وعلامات صحة هذه المعاني هي ان الكلمة الاولى "يمضع" تحمل حركة ضم على آخرها، لانها فعل تجرد عن أي ناصب أو جازم ، وان الكلمة الثانية "لقمة" تحمل حركة الفتح لانها مفعول به وقع عليه أثر الفعل.

٢- علاقة غير مباشرة: أي ان العلاقة تتم بوساطة هي حرف من حروف المعاني كأن نقول "يمضغ في المساء لقمة" ، فالعلاقة التي تحكم هذا التركيب هي الظرفية، ولكنها لم تظهر إلا بواسطة حرف الجر "في" ولذلك وجب ظهور حركة الكسر في نهاية كلمة "المساء" علامة على هذا الجر.

ومهما كانت العلاقة التي يقوم عليها التركيب اللفظي فانه لابد له ان يتضمن فائدة إما ان تكون ناقصة مثل "كتاب محمد" أو ان تكون فائدة تامة تعارف الدارسون على تسميتها "جملة مفيدة" وهي تركيب يصح السكوت بعد لفظها سكوتا لا يخلو من معنى وقصد.

٣- وبالاضافة إلى النوعين السابقين من العلاقات بين أقسام الكلام في التركيب اللفظي، فاننا نلاحظ وجود نوع آخر من العلاقة تتميز به الجملة المفيدة فهي لابد لها من ان تحتوي على ما اسماه المناطقة بالموضوع والمحمول وسماه النحاة المصريون حديثا بالمسند والمسند اليه كما في قولنا : محمد ناجح أو نجح محمد، ففي كلتا الجملتين أسندنا النجاح إلى محمد أي حكمنا عليه به. فالنجاح محكوم به أي مسند ، ومحمد محكوم عليه بالنجاح أي مسند اليه.

وقد يكون التركيب اللفظي الذي يضم المسند والمسند اليه ناقص الفائدة كقولنا:"ان قلت الصدق" وهو تركيب لفظي يحتاج إلى تركيب لفظي آخر يضم مسندا ومسندا اليه ليكتمل المعنى فنقول مثلا : "ان قلت الصدق سلمت حياتك". وهنا يسهم التنغيم في القاء الجملتين اسهاما فاعلا في اظهار ما أريد قوله ويمثل هذا التنغيم العلاقة التي تربط التركيبين اللفظيين.

ان اللغة العربية تمثل نظاما متكاملا لا يقبل الاجتهاد والتغيير لانه وصلنا بعد اجتيازه سلسلة من الاختبارات والعقبات أثبت فيها كلها انه نظام متين للغة متينة نقلت إلى الاجيال المتعاقبة آثارا خالدة عبر كل منها عن عصره أصدق تعبير ، ولعل في مقدمة الاثار العظيمة التي نقلتها لغتنا وحفظتها هو القرآن الكريم والذي ترقى فيه اللغة إلى أبهى صورها وضوحاً وبيانا وتصويراً.

ولان اللغة العربية تمتلك هذا النظام اللغوي المتين فأن المتعامل معها لا يجد أمامه سوى التقيد المنضبط بهذا النظام والا شذّ عما هو متعارف عليه بين جماعة المتلقين لما يصدر عنه.

وكما قلنا في بداية بحثنا فأن هدفنا هو الاشارة الى بعض الاخطاء اللغوية والالقائية ومحاولة تبيان أثرها في النظام اللغوي ومدى الخلل الذي تحدثه والذي ينعكس بدوره على المعنى المراد نقله فيعمل على تحويره أو تغييره من حال إلى حال جديد بعيدا عن المعنى.

الفصل الثاني

اولا: الاخطاء اللغوية:

اذا اردنا البحث عن الحالات التي تكون عليها الكلمات في اللغة العربية ، فاننا سنجد اننا أمام حالتين فقط لهذه الكلمات فهي إما ان تكون مفردة واما ان تكون في حالة تركيب مع غيرها.

ان البحث عن الكلمات وهي في حالة الافراد لتكون على وزن خاص وهيئة خاصة وما يجب تلفظه معها من حركات، هو من موضوع علم الصرف، الذي يبحث عن أصول معرفة صيغ الكلمات العربية واحوالها التي ليست باعراب ولا بناء وهو العلم الذي به نعرف ما يجب ان تكون عليه بنية الكلمة قبل انتظامها في الجملة.

أما البحث عن الكلمات وهي في حالة التركيب لتكون أواخرها منتهية بما يجب من حركات اعرابية على ما يقتضيه ما تعارف عليه العرب في كلامهم، فهو من موضوع علم الاعراب ، وهو علم باصول تعرف بها احوال الكلمات العربية من حيث ما يعرض لها في حال تركيبها ، وما يجب استخدامه من حركات اعرابية بعد ان تكون قد انتظمت في تركيب لغوي، ويسمى علم الاعراب كذلك بعلم النحو"[٤]"

ان الاخطاء اللغوية التي نبحثها هنا أما نحوية واما صرفية وفي كلتا الحالتين نجد أثر الخطأ في القاء الملقي.

ان ظاهرة الاعراب التي تتميز بها اللغة العربية تعد من أمتن مميزاتها وضوحا ولذلك تصبح مراعاة الاعراب في التلفظ والالقاء من الضروريات لانها عماد عملية التفريق بين المعاني المتباينة، فالاعراب لغة هو الوضوح والافصاح والابانة وبه "تميز المعاني ويوقف على أغراض المتكلمين وذلك ان قائلا لو قال: (ما أحسنْ زيدٌ) غيرَ معرب، أو (ضرب عمرٌ زيدٌ) غيرَ مغرب، لم يُوقَف على مراده. فاذا قال (ما أحسنَ زيداً) أو (ماأحسنُ زيدِ) أو (ما أحسن زيدٌ) أبان الاعراب عن المعنى الذي أراده"[٥]

ان الفرق بين التعابير الثلاثة السابقة شاسع وكبير، فالتعبير الأول (ما أحسنَ زيداً) يراد منه التعجب من حسن زيد، والتعبير الثاني (ما أحسنُ زيدِ) يراد منه الاستفهام عن أحسن شئ في زيد، والتعبير الثالث (ما أحسنَ زيدٌ) يراد منه نفي فعل الاحسان عن زيد.

تتميز اللغة العربية بالاعراب أساسا فيها، وقد عدّ وشيا لكلامها وحلية لنظامها وفارقاً في بعض الاحوال بين الكلامين المتكافئين والمعنيين المختلفين كالفاعل والمفعول لا يفرق بينهما اذا تساوت حالاهما إلا الاعراب فلو قال قائل (هذا قاتلٌ أخي) بالتنوين، وقال آخر : (هذا قاتلُ أخي) بالاضافة، لدل التنوين على أنه لم يقتله، ودل حذف التنوين على انه قد قتله."[٦]

وما دام الاعراب هو الابانة والافصاح، فان الوقوع في الخطأ الاعرابي يبتعد بالملقي عن الابانة والافصاح وربما ينصرف المعنى عن المقصود إلى غيره كما مرّ في الامثلة السابقة.

وبالاضافة إلى الاخطاء النحوية هناك من الاخطاء ما يتعلق بصرف الكلمة، ويدخل في هذا الباب حال عيون الافعال في صيغة المضارعة على وجه الخصوص، وهذا النوع من الاخطاء يصرف الانتباه إلى غير جهة القصد من جهة، ويشيع صيغة الخطأ بين جمهور المتلقين من جهة أخرى فيسهم بذلك في تجريح اللغة والاضرار بها بدل اشاعة الصيغ السليمة في الاستعمال لتبقى اللغة سليمة معافاة تتمتع بالصحة والحيوية

ان من أخطر علل الملقين الخطائين هو التسكين الذي يظنون ان به يسلمون وان اللجوء إلى استخدامه يصرف الذهن عن جهلهم متناسين ان حركات الاعراب وجدت لتسهيل النطق وعملية الكلام حيث بها يتوصل الملقي إلى النطق والربط بين لفظة و أخرى لضرورة وجود هذا الربط والترابط لتماسك الجملة المنطوقة وقدرتها على ان تكون حاملة رسالة.

ثانياً: الاخطاء الالقائية:

ان ما سوف نشير اليه من اخطاء القائية يقع فيها الملقي لا يعني على الاطلاق عدم وجود أخطاء أخرى ، ولكننا سنذكر ما لاحظناه من أخطاء لدى البعض من الممثلين والمذيعين والمتحدثين عبر الوسائل السمعية والمرئية وهي كما يأتي:

١- أبدال همزة الوصل بهمزة قطع: ويحدث هذا أما لجهل الملقي بالقاعدة التي تحكم نطق الهمزة أو انه يضطر إلى هذا الابدال نتيجة خطأ لغوي وقع فيه وكما يأتي:

في تركيب لفظي يتألف من مضاف ومضاف اليه مثل (ظلال الماضي) فأن نطق همزة الوصل التي في كلمة (الماضي) يأتي عادة بعد نطق صوت اللام الذي في نهاية لفظة (ظلال) مع حركة الاعراب التي يقتضيها الحال فيستند الملقي في القائة على صوت اللام المعربة قافزاً إلى همزة الوصل في المفردة التالية (آلماضي) ، غير ان الملقي الذي يرتكب خطأ لغويا في عدم

اعراب مفردة (ظلال) بتحريك اللام في نهايتها بالحركة المناسبة يضطر إلى تسكين اللام وبالتالي إلى قطع الصوت عنها والبدء بعملية تصويت جديدة في المفردة الثانية (الماضي) وبدء التصويت لابد له في هذه الحال من صوت الهمزة المقطوعة.

٢- عدم الالتزام بقاعدة لفظ لام أل التعريف وعدم لفظها عند التقائها بمفردات تبدأ بحروف قمرية أو شمسية. فعند نطق الكلمات التي تبدأ بحرف شمسي بعد أل التي تسبق النكرات لتعرفها، تقضي القاعدة النطقية في مثل كلمة (السماء) أن ينتقل الملقي من همزة أل التعريف إلى صوت السين مباشرة واهمال نطق صوت اللام نهائيا، ويتركز خطأ الملقي في نطق صوت حرف اللام بين الهمزة والسين وللاختلاف البيّن بين صوتي (مخرجي) اللام والسين يضطر الملقي إلى التركيز في القاء صوت اللام. ان القاعدة النطقية في عدم تلفظ حرف اللام من أل التعريف الداخلة على مفردة مبدؤة بأحد الحروف الشمسية قد جاءت بسبب تقارب مخرج اللام من مخارج الحروف الشمسية وصعوبة الانتقال من اللام إلى حرف شمسي مباشرة.

ان هذا الخطأ يربك سمع المتلقي ويضيف جهداً زائداً إلى جهد الملقي حيث يقوم بنطق صوت لا حاجة به إلى نطقه.

كما يحدث الخطأ أيضا عند التعامل مع حرف الجيم القمري على أنه حرف شمسي وهو خطأ ترتكبه العامة، وقد شاع حتى ظن المتحدثون بالفصحى انهم لا يرتكبون خطأ عند اعتباره حرفا شمسيا.

٣- كثيراً ما يرتكب الملقون أخطاء بسبب بحثهم الدائب عن طرق ايصال اصواتهم وحرصهم على اسماع كل أصوات مفرداتهم، فنسمعهم يبتدعون قواعد القائية لانفسهم فيها الكثير من الغرابة والسذاجة، من ذلك أنهم يطبقون قاعدة القلقلة على أصوات حروف كثيرة ليست من حروف القلقلة المعروفة.

والمعروف ان حروف القلقلة خمسة هي(الباء والجيم والدال والطاء والقاف) يضيف اليها بعض الدارسين أربعة حروف أخرى هي الهمزة والتاء والكاف والسين.

ان القلقلة في حقيقتها هي اظهار نبرة لطيفة للصوت عند الوقوف على الحرف المقلقل ، والسبب ان حروف القلقلة اصوات ينحبس عندها الهواء ولايجري، وإذا ظل الامر على هذه الحال يبقى النطق بالحرف معلقاً في مخرجه فكان من السنن الصوتية ان ينفصم اللسان عن مخرج الحرف متراجعاً قليلاً فينشأ بهذا التراجع خفق من الصوت يسير مسموع في بعض الحالات وغير مسموع في حالات أخرى"[٧] .

ان ما يحدثه الملقون من اصوات ناشزة يضيف إلى أصل الحرف حرفاً آخر لا ضرورة له ، بالاضافة إلى انهم يجيزون لأنفسهم قلقلة حروف ليست من حروف القلقلة (كالغين والخاء والفاء والراء واللام وغيرها) وما أبشع ما يفعلون حيث يكون نطقهم مصحوباً بتصخاب وتهريج ومبالغة في النطق يمجها السمع الواعي ويعافها الذوق الرفيع ان الصوت الطبيعي للقلقلة هو اظهار نبرة لطيفة للصوت عند الوقوف على الحرف المقلقل بحيث لا يستولد منه حرف جديد ولا يميل السكون الذي على الحرف المقلقل إلى حركة مهما كانت من الخفة والضعف.

٤- عند تلوين الجملة الملقاة بالتنغيم المناسب لمعناها سواء أكانت جملة تامة المعنى أو كانت بحاجة إلى جملة اخرى يتم بها المعنى ، فكل حالة لها تنغيم خاص بها يجب ان يصاحب ألقاءها . وليكن المثال الاتي دليلا في بحث هذا الموضوع ، فلو قال قائل :(بعد قليل ،سأروي لكم حكاية

عجيبة في احداثها ، غريبة في شخوصها .) ولنلاحظ ما يجب من تنغيم مصاحب لجملة (بعد قليل)، فلا يمكن مثلاً ان يكون التنغيم دالاً على نهاية كلام الملقي والوقوف النهائي ، وانما يجب ان يكون تنغيماً دالاً على ان الملقي سيواصل كلامه بعد لحظات قليلة.

ولنلاحظ التنغيم الذي يجب ان يصاحب (سأروي لكم حكاية عجيبة في أحداثها) فلو كان تنغيماً دالاً على نهاية الجملة ما اتفق الحال مع استمرار الملقي ونطقه جملة (غريبة في شخوصها) فلكل جملة تنغيم يتفق مع واقع الحال يدركه الملقي أوليتمكن من نقله إلى المتلقي.

عندما يحدث لدى الملقي خطأ في اختيار التنغيم المناسب لجملة معينة يأتي القاء تلك الجملة مرتبكا ضعيفا وغير قادر على القيام بعملية التوصيل بشكل صحيح ودقيق.

٥) كثيرا ما يحدث ان يلفظ الملقي اصواتا ليست موجودة اصلا في النص المهيأ للالقاء، وهي تدخل في باب العادات السيئة لدى الملقين ومن ابرز هذه الاصوات صوت الهمزة قبل البدء بالكلام فيقول مثلاً (أ – في الحقيقة والواقع ...) ويمد الصوت بعد الهمزة بصوت صائت طويل يتأرجح بين فتح وكسر قبل ان يقول (في الحقيقة والواقع).

ان من اسباب هذا الخطأ ان الملقي لجهله يحاول اشغال ذهن المتلقي بصوت الهمزة ريثما يعثر على المفردة التالية، وغالبا ما يرتكب هذا الخطأ المرتبكون حتى وان كانوا مثقفين فالارتباك ينسيهم ما كانو يريدون قوله، واكثر مرتكبي هذا النوع من الاخطاء الالقائية المذيعات المسميات بمذيعات الربط في الاذاعة والتلفزيون واللواتي لا يسمح لهن عادة سوى بنطق كلمات قليلة ينوهن بها عن المادة المنوى تقديمها فيقمن باضافة الهمزة (المطولة) في بداية كلامهن لغرض اطالة فترة مواجهة المتلقي صوتا وصورة من جهة، ومظهرات انهن مقتدرات غير مرتكبات من جهة اخرى.

وربما ارتكب هذا الخطأ مذيعون وممثلون أو غيرهم من المتحدثين .

ان التلفظ بالهمزة في مثل هذا الموضع من الامور المستبشعة الواجب تجنبها لأن فيها مضيعة للجهد الصوتي ومفسدة لحسن الالقاء بالعربية الجميلة .

٦) تحدث لدى بعض الملقين عملية اطالة التصويت لصوت اللام في أل التعريف ولعل الملقي يبحث ايضا في اثناء عملية التصويت هذه عن المفردة التالية وربما كان مثل من ذكرنا ممن يحاول اطالة فترة مواجهته الملتقى .ان الوقوع في خطأ من الاخطاء التي أشرنا اليها سواء أكان خطأ لغويا أم خطأ القائيا، فانه سينحرف بالمعنى ويشتت ذهن المتلقي بأنصراف الانتباه إلى الخطأ، هذا ان كان ممن يفقهون ويميزون الصحيح من الخطأ، أما اذا لم يكن كذلك فالاولى ان لا نسمعه إلا الصحيح ليتعلم منه فالكثير من المتلقين ممن يعتمد في تعلمه على ما يسمع من الوسائل والاجهزة الاعلامية المسموعة والمرئية وبعد ما يسمعه صحيحا تماما وربما استشهد به على انه من الحجج الدامغة.

ان ما أشرنا اليه من مجموعة من الاخطاء لا نعده بأي شكل من الاشكال نهاية المطاف في هذا الموضوع وانما هي ظواهر لا حظناها فرغبنا ان ننقلها إلى من يفيد منها ولعل هناك غير ما أشرنا اليه من الاخطاء لم ننتبه اليه ولذلك نعد هذا البحث خطوة لابد ان تتلوها خطوات منا أو من غيرنا والله الموفق.

الهوامش :

١. عدا الواو والياء (كما في كلمتي وجد ،يجد) فانهما يسميان (نصف مائت او نصف مـــات) وللمزيـــد مـــن التفصيل ينظر: د. عبد المنعم خطاوي ، الالقاء في الدراما، رسالة دكتوراه مطبوعة بـــالرونيو، كليـــة الفنـــون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٣.

٢. ريمون طحان، الالسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط٢ ،١٩٨١

٣. ينظر: كمال أبو مصلح، الوحيد في النحو والاعراب، المكتبة الحديثة، بيروت ١٩٨٩

٤. ينظر: الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية ج١ ، منشورات المكتبة العصرية للطباعة والنشـــر ط١٠ ، صيدا – بيروت ١٩٦٦

٥. ابن فارس ، الصحابي، السيد أحمد الصقر ، مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة

٦. ينظر:ابن قتيبة ، تأويل مشكل القران، تحقيق سيد صقر ، القاهرة ١٩٧٣

٧. ينظر الموجز في مطالب التجويد واحكامه الصوتية للشيخ جلال الحنفـــي / دراســـة مطبوعـــة بـــالرونيو صدرت عن وزارة التربية / معهد تطوير تدريس اللغة العربية ، بغداد ١٩٨١ ،ص١٠٥ –١١٣

الأكاديمي

الموازنة ودورها في معالجة اشكالية التخطيط والرقابة في الانتاج المسرحي

د. وليد رشيد العبيدي

قسم الفنون المسرحية-كلية الفنون الجميلة

جامعة بغداد

يهدف البحث الى :

- تحديد الآلية في أعداد الموازنة وأستخدامها في مجال التخطيط والرقابة بما يمكننا من تحديد الكلفة التقديرية وبالتالي الكلفة الفعلية للمنتج المسرحي .
- التعرف على مدى امكانية تخفيض تكاليف الانتاج للعرض المسرحي بأستخدام الموازنة كوسيلة فعالة فى تحقيق ذلك .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٢/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٢/٣٠

خلاصة :

ان من أهم الوظائف الادارة الحديثة التخطيط للمستقبل سواء كان تنفيذا لسياسة عامة أو تهيؤ

ولما كانت الادارة على أختلاف نشاطها تسعى لتحقيق أهدافها بداهة كان لابد من أن تستعين بالعلوم الاخرى لتطوير كفائة أدائها

وبما أن العملية الانتاجية وعلى مختلف المستويات والانواع تحتاج الى الأستخدام الامثل للموارد وتوجيه الطاقات للوصول الى افضل أنتاج وبأقل التكاليف

عليه فأن أدارة الانتاج المسرحي لاتختلف من حيث المبدأ عن ايـة أدارة انتاج في المنشأت الاخرى مع الاخذ بنظر الاعتبار طبيعة وخصائص النشاط والمنتج في هذا المجال . لهذا فأن رسم الخطط ومتابعتها ودراسة الانحرافات وتحليلها وأعداد الدراسات اللازمة لمعالجتها تعتبر من الوسائل الضروية لرفع مستوى الاداء المسرحي أنتاجيا .

وتلعب الموازنة في تحقيق أهداف المؤسسات وذلك لأنها تمثل الاداة التي تعبر بها الادارة عن هدف تسعى الى تحقيقه ومراقبة مستوى التنفيذ .

وحيث أن النشاط الانتاجي في المجال المسرحي يعاني من اشكالية تطبيق بعض العلوم الادارية والمحاسبية لأسباب عديدة تأتي هذه الدراسة كرؤية تطبيقية في كيفية استخدام الموازنة كوسيلة تخطيطية ورقابية لتساند الادارة الأنتاجية في تحقيق أداء فني وأقتصادي

المقدمة

تسعى كل منظمة الى تحقيق أهدافها من خلال توظيف الموارد المادية والبشرية بأستخدام الاساليب العلمية المتاحة . وأن الوصول الى الانتاج بشكله النهائي لايستلزم التخطيط العلمي فقط بل لابد من متابعة تنفيذ مدى مطابقته بالمخطط ، ومن ثم تحديد الانحرافات بين المخطط والمتحقق لغرض دراسة الاسباب ثم تقصي سبل المعالجة لغرض البلوغ الى أفضل كفاءة واداء .

وتعتبر الموازنة أحد الاساليب الفعالة التي تساعد في عملية التخطيط والرقابة نظرا لما يتميز به الانتاج المسرحي من خصوصية أنطلاقا من طبيعة المنتج ومكوناته فأن عملية أعداد موازنة تخطيطية لعناصر الانتاج تعتبر ضرورة من ضرورات تحقيق الاستخدام الامثل للموارد في مجال النشاط المسرحي .

مشكلة البحث

إن أدارة الانتاج تقوم بالتعاون مع الادارات الاخرى بأعداد تكاليف تقديرية لعناصر ومكونات الانتاج بشكل خطة أو موازنة إلا أن هذه الموازنة أو توزيع الاموال على العناصر الانتاجية لايعتمد الاسس العلمية ولايمكن أن تصلح وسيلة فعالة في الرقابة عند تنفيذ وأعداد المنتج ، مما يضعف عملية استخدام الموارد والسيطرة عليها وبالتالي

تحديد الكلفة التقديرية ومدى أمكانية تخفيض كلفة الانتاج مع بقاء مستوى الاداء اللازم أو استخدامها في تقييم اداء المنظمة والعمل الانتاجي .

هدف البحث :

يهدف البحث الى :

١) تحديد الآلية في أعداد الموازنة وأستخدامها في مجال التخطيط والرقابة بما يمكننا من تحديد الكلفة التقديرية وبالتالي الكلفة الفعلية للمنتج المسرحي .

٢) تحديد الانحراف الحاصل بين المخطط والمنفذ للمنتج المسرحي ، ودراسة الاسباب وتأشير مواطن الضعف والقوة لمعالجة الاولى وتطوير الثانية .

٣) التعرف على مدى امكانية تخفيض تكاليف الانتاج للعرض المسرحي بأستخدام الموازنة كوسيلة فعالة في تحقيق ذلك .

أسلوب البحث

لغرض تحقيق الاهداف المتوخاة تم اعتماد المنهجية التالية :-

الجانب النظري : والذي يتضمن مفهوم الميزانية وأنواعها وأهدافها وطريقة أعدادها .

الجاني التطبيقي :

١. ويتضمن تحليلاً وصفياً لطبيعة الإنتاج المسرحي وطريقة أعداد الموزنة النقدية للمنتج .
٢. تقييم موازنة الانتاج لمسرحية معينة وتحليها لتحديد نقاط الانحراف وكيفية معالجتها .
٣. ايجاد السبل لتخفيض التكاليف من خلال وضع الأسس العلمية للموازنة والاستخدام الامثل للموارد.

مجال البحث

تم أختيار دائرة السينما والمسرح لتكون مجالاً للبحث وكانت عينة البحث تتركز حول مسرحية (العجوز المراهق) إعداد (سعدون العبيدي) وإخراج (د. محمد العسل) . إلا أن أختيار هذه المسرحية قد جاء على سبيل المثال وليس الحصر من حيث الجودة أو عدمها .

فرضية البحث

إن أعداد الموازنة بالدقة المطلوبة سوف يحقق الاهداف التخطيطية والرقابية لعملية الانتاج وبالتالي تحديد المعايير التي يمكن بواسطتها قياس الانحراف ومعرفة اسبابة والوصول الى المعالجات الناجعة

الجانب النظري

مفهوم الموازنة :

تمثل الموازنة بأنها (بيان كمي وقيمي يعد مقدما عن أعمال متعلقة بفترة قادمة مع مراعاة التنسيق بين الاهداف والامكانيات المتاحة والظروف المتوقعة وعامل الزمن ، ولتكون وسيلة فعالة لمراقبة التنفيذ خلال تلك الفترة)(المحاسبة الادارية : حسن كمال ١٩٧٤) حيث تستعمل كخطة تفصيلية تمثل مرشدا لجميع المسؤولين في تصرفاتهم وفي كيفية استخدام الموارد كما وتمثل اساسا لتقييم الاداء في المشروع .

وتتضمن الميزانية التقديرية الشاملة للمشروع البيانات التقديرية المتعلقة بالمبيعات والانتاج وكذلك التكاليف المرتبطة بخطة الانتاج والبيع / المحاسبة الادارية : أحمد أنور ١٩٧٣) وتمثل كذلك الوسيلة في عملية الاختيار بين البدائل المتاحة لأن دراسة وتحليل البدائل تعتبر أحدى المستلزمات العلمية في الوقت الحاضر في تخطيط الموارد اقتصاديا ثم جعلها وسيلة فعالة في تحقيق الاهداف والرقابة عليها .

وللموازنة أهداف عديدة في مجالات مختلفة ومن أهمها ما يلي :-

١. أنها تساعد الادارة في تحقيق وظائف المشروع من تخطيط ورقابة وتنسيق ...
٢. أنها تجعل أدارة الشروع تهتم بدراسة مشاكله المتوقعة وتتخذ الاجراءات اللازمة لمتابعتها عن طريق تعديل الخطط أو الغاء بعضها أو وضع خطط جديدة أو أعتماد الموازنة المرنة .
٣. أنها تخلق الشعور بأبعاد المسؤولية لكل العاملين كل حسب نشاطه الموكل به .
٤. أنها تعمل على خلق روح التعاون والترابط داخل المشروع لأن العمل ينصب نحو هدف واحد .
٥. أنها تضطر المسؤولين الى دراسة كافة دقائق النشاط مقدما مما يساعد على تحقيق أفضل استخدام لعناصر الانتاج المتاحة .
٦. أنها تلزم جميع المستويات الادارية في المشروع أحترام التوقيت الزمني المحدد لأنجاز اعمالهم .
٧. أنها تحقق مبدأ محاسبة المسؤولين ومبدأ الرقابة بالاستناد .

أنواع الموازنات

يمكن تحديد أنواع الموازنات في ضوء عدد من المعايير منها :

١. طول الفترة الزمنية التي تغطيها الموازنة التخطيطية والتي تنقسم الى موازنات قصيرة الاجل وموازنات طويلة الاجل وموازنات مستمرة .

٢. طبيعة النشاط الاقتصادي الذي تغطيه الموازنة التخطيطية مثل موازنات النشاط التجاري و موازنات العمليات الرأسمالية .
٣. موضوع المعاملات التي تغطيها الموازنة التخطيطية مثل موازنات عينية وموازنات مالية والموازنات النقدية .
٤. الوحدة المحاسبية التي تم على اساسها أعداد الموازنة التخطيطية مثل موازنة البرامج و موازنة المسؤوليات وموازنة المنتجات .
٥. مستوى النشاط الذي يتم أعداد الموازنة على اساسه مثل الموازنات الثابتة أو الموازنات المرنة .

إجراءات اعداد الموازنة

في النشاط الصناعي يعتمد أعداد الموازنات اساسا على موازنة المبيعات أولا وعلى ضوئها يتم اعداد الموازنات الاخرى مثل موازنة الانتاج وموازنة أعداد المصاريف والاجور وموازنة المشتريات والمخازن ، يتم تحديدها بالكمية ثم بالنقد ، وأن أعداد الموازنة يتضمن الاحاطة بمجموعة من العوامل منها ما هي داخلية والتي يمكن السيطرة عليها والعوامل الخارجية التي لايمكن السيطرة عليها وأن الإلمام بهذه العوامل وخصائصها أحدى اساسيات متطلبات التخطيط الاقتصادي الجيد للمشروع أو المنتج ، وغالبا تشكل لجان أو فريق يتم تبني عملية أعداد الموازنات (أحمد نور : المحاسبة الادارية ١٩٧٣)

وتمثل موازنة الانتاج الحلقة الرئيسية بين تحقيق الاهداف (المبيعات) وحجمها والموارد والمشتريات المطلوب توفرها ونوع كل منها و اقيامها، وأن تحديد كلفة عناصر الانتاج على اساس المشروع ثم الاقسام ثم الانشطة التفصيلية .

وحيث أن عناصر التكلفة تتكون من عنصرين اساسيين هما :

١. عنصر متغير يتبع التغييرات في الانتاج .. حيث أذا زاد الانتاج يزيد وبالعكس ، وتسمى هذه التكاليف عادة بالتكاليف المباشرة للأنتاج .
٢. وعنصر لايرتبط مباشرة بالانتاج يسمى بالتكاليف غير المباشرة التي تكون او تلعب دورا في تسهيل عملية الانتاج ، إلا إن العلاقة بالانتاج غير موجودة بشكل مباشر .

لهذا فأن تقدير عناصر التكاليف للأنتاج بشكل عام أو لمنتج محدد يتطلب تحديد العناصر المباشرة والغير مباشرة وكذلك المتغيرة والثابتة لكل نوع ، وكذلك ينطبق الحال على التكاليف الادارية وتكاليف البيع والتوزيع .

ونظرا لصعوبة حصر بعض أنواع المصاريف وتحديد تكاليف بعض العناصر وخصوصا الغير مباشرة ، ولغرض جعل مستوى الرقابة فعالا يتم أعتماد موازنات مرنة(متغيرة) أو تتضمن حدودا لكلفة كل عنصر في ظل أحجام أنتاجية مختلفة أو تغير في الاسعار .

ولغرض تحقيق الاستفادة من الموازنة التقديرية لابد مما يلي : (عبد الحي مرعي : الموازنات التخطيطية ١٩٨١) .

١. تحديد صحة التنبؤات والبيانات المعتمدة عليها وأمكانية أستخدام العلوم الاحصائية في تحديدها .

٢. أخذ عامل التغيير في الظروف بما يستحق من الاعتبار وأجراء الدراسة المستمرة في دراسة العوامل وإجراء التعديلات التي تتماشى والظروف المستجدة .
٣. طريقة الاعداد والجهود المبذولة من أجل تحقيق أهدافها ومستوى اللجنة المكلفة بذلك .
٤. تحديد القواعد والتعليمات الخاصة بتنفيذها .
٥. تحديد المسؤولين عنها مع تحديد الفترة التي تغطيها الميزانية .
٦. التوقيت الزمني في أعدادها مع عمل الدراسات الخاصة بكل نشاط .

إن الانشطة الانتاجية جميعها تحتاج الى موازنات كونها أدارة رقابية فعالة للتكاليف ، لأن طبيعة النشاط ونوعية خصائص المنتجات ومكونات العناصر الداخلة فيه تلعب دورا بين طريق أعداد الموازنة ومحتوياتها واسلوب أعدادها وحجم الموازنة وتفصيلاتها ...ونظرا لطبيعة النشاط المسرحي وطبيعة المنتجات المعروضة وخصائصها ، كما أن لعناصر التكاليف خصوصية من حيث المكونات الكمية والقيمة واسلوب استخدام مستويات الاسعار وتغيراتها ، فأن التخطيط للمنتج والرقابة عليه بواسطة الموازنة يحتاج الى تكييفه لمفاهيم وأجراء الموازنة مع الاخذ بنظر الاعتبار طبيعة النشاط لهذا ينصب تحديد الاجراءات العلمية في أعداد الموازنة ودورها في التخطيط لتحديد كلفة المنتج المسرحي ثم الرقابة عليها بما يحقق الاهداف المرجوة بعد تحديد كيف يتم أعداد الموازنات فعلا في المجال التطبيقي للأنشطة المسرحية المختلفة .

استخدام الموازنة في مجال التخطيط

التخطيط : يعني عملية توجيه الموارد بأتجاه الاهداف من خلال الاختيار بين البدائل ووضع السياسات والبرامج اللازمة لذلك وتساعد في عملية التنبؤ بالمستقبل وفي عملية تقسيم الاهداف وتحديد المسؤوليات لأن الموازنة هي خطة تعبر عن الحالة المحددة ورغم أن هنالك أنتقادات توجه الى اسلوب أعداد الموازنة كخطة أنتاج وذلك كونها تهتم في المجال الصناعي الى تحديد الانتاج والنوعية دون النظر الى الاسلوب الذي استخدم في الانتاج ، كما أن اسلوب الموازنة التقليدي لايعطي أجابات سليمة عن حالات مثل افضل اسلوب في الانتاج أو كم وحدة يجب أنتاجها من كل مركز أو مستوى أو قسم ، وكيف يتم التعامل الاستخدامي للموارد وللأعمال والانشطة المختلفة ، لهذا يجد البعض في أدخال الاساليب العلمية الحديثة في أعداد الموازنات التقديرية مثل اسلوب البرمجة الخطية أو الاساليب الرياضية في تحديد البدائل وتحقيق التوازن ومعالجة القيود المفروضة على الانتاج والبيع .

استخدام الموازنة في مجال الرقابة

لم تعد عملية التخطيط هي الغاية لأنجاز المنتج في شكله النهائي بل متابعة عملية التنفيذ وإخضاع سلوك التكاليف لما هو مقدر أو مخطط ، وتمثل الموازنة كاداة فعالة في مجال الرقابة وهذا يتطلب أن تكون قد وضعت بشكل دقيق وتفصيلي يمكن الاعتماد عليه كمعيار في تحديد الانحراف المتحقق نتيجة المقارنة بين المخطط الفعلي مع تحديد الاسباب ثم دراسة افضل طرق المعالجة .

وحيث أن حصول تغيير في الاسعار أو في اساسيات التخطيط بين الواقع والمخطط فقد تظهر مشكلة أن النفقات المقدرة لاتمثل سوى مستوى معين والذي يجب أن تصل اليه التكلفة ولذلك فأنه من الافضل الاعتماد على وضع موازنات تقديرية متغيرة أو مرنة في أغراض الرقابة حيث توضع التكلفة المنتظرة في ظل أي مستوى من مستويات وأنواع الانتاج (أحمد نور : المحاسبة الادارية :١١٠ :١٩٨٤) .

وفي المجال الصناعي هناك معايير هندسية ومعايير أدارية تقدر في ضوئها التكلفة ، وفي مجال الانتاج المسرحي ، نجد أن معايير التقدير تحددها طبيعة الانتاج والمنتج والعاملين والمستويات الفنية والعوامل الخارجية وحالات قد تحصل في عمل دون غيره أو في كل حالة على أنفراد وكأسلوب رقابي لابد من التعرف على مستوى التنفيذ ومن ثم أعادة النظر في الموازنة التقديرية نفسها .

الجانب العملي :

تمثل دائرة السينما والمسرح واحدة من مكونات الهيكل التنظيمي لوزارة الثقافة والاعلام المهمة .. كونها تعنى بوظيفة اساس هي بناء الانسان وعيا وتوجهات ، والتي أطلق عليها عند التأسيس عام ١٩٦٠ اسم (مصلحة السينما والمسرح) والذي تحول الى المؤسسة العامة للسينما والمسرح عام ١٩٧٥ ومع ذلك فأن العام ١٩٦٨ هو التأريخ الرسمي لنشاط هذه الدار مسرحيا اثر أجازة بدايتها الدرامية (الفرقة القومية للتمثيل) . والتي كان لها أن مرت بمرحلة (تجريبية) سبقت الاجازة والتي قدمت خلالها اربعة أعمال مسرحية هي : تاجر البندقية ١٩٦٥ و أنتيجونا لجان أنوي والحيوانات الزجاجية لتنسي وليامز ومسرحية النسر له رأسان لجان كوتو .

ولكي تمارس هذه الفرقة نشاطها لابد وأن يتم التنسيق بينها وبين دائرة الانتاج في الدائرة (السينما والمسرح) والتي تشكل (دائرة الانتاج) المفصل الحيوي والمركزي في التخطيط والاشراف والتنفيذ على هذا النشاط .

ومن الجدير بالذكر أن عملية الانتاج في هذا النشاط يتم من خلال تحديد ماهية الانشطة (المسرحيات) التي يجب أن تقدمها الدائرة ضمن خطة عملها في كل سنة ، حيث يتم تاشير ذلك عند اعداد الموازنة العامة للدولة كونها جزء من الدوائر الملزمة بتحديد حجم النفقات والايرادات المتوقعة مع بيان أنواع العروض المقترحة .

وطبيعي تشكيل لجنة من مدير الانتاج ومدير المسارح ومدير الفرقة القومية للتمثيل وذوي الاختصاص المالي والانتاجي لتحديد حجم الانتاج والنفقات اللازمة له حيث تبوب وفق الفصول والمواد المحددة في نظام المحاسبة الحكومية

وعند أقرار الميزانية الرسمية تبدأ بالتنفيذ الفعلي لما هو مخطط لأنتاجه ولايغفل طبيعة النشاط والايرادات المتحققة وخصوصية بعض العروض (مهرجانات أو مواسم مسرحية محلية أو عربية ..) .

الخطة في مرحلة التنفيذ لأنتاج مسرحي محدد:

عندما تبدأ الدائرة بتنفيذ الخطة المرسومة لأحدى المسرحيات المقررة سواء أكان منها ما ورد في الخطة اصلا أو المضاف لسبب أو لآخر ، ولغرض تحديد ماهية العناصر الداخلة وكيفية تهيئتها يتم :

- تحديد نوع المسرحية ، اسمها ، مخرجها ، تخصيصها المالي التخميني ، مكان عرضها ، موعد العرض ، ...
- على ضوء ذلك يتم تحديد الجهة المنتجة والصيغة التي سيتم أعتمادها في تنفيذ ذلك وبما يجيب عن ((هل أن دائرة السينما والمسرح ستتكفل بالانتاج ومتطلباته ومستلزماته ، أم أن تشاركها جهة أخرى بكيفية أنتاجية يتم الاتفاق عليها ، أم أن تعتمد الدائرة على منتج خارجي بالكامل ووفق اسس تتمسك بها الاطراف المعنية قبل وخلال وبعد التنفيذ ؟..)) .
- أختيار الكادر الفني والتقني وفي مقدمة ذلك قائد المنجز الفني (المخرج) والذي يتدخل عادة في أختيار مجموعة العمل وبعض تقنييه والمستلزمات المادية المطلوبة كما ونوعا في ضوء رؤياه الاخراجية مع أهمية الاشارة الى نسبية ذلك بين مخرج وآخر .
- تحديد طبيعة العقد المبرم ووفق الصيغ المعمول بها عقدا أم راتبا أم نسبة وغير ذلك مما هو متداول .
- تعتمد جهة الانتاج على المتوفر من المخزون للمواد والذي هو مرتجع من مسرحيات سابقة أو بالشراء لما هو غير متوفر .
- اشعار الجهة ذات العلاقة بالاعلام وبالاعلان والترويج للأنتاج المسرحي للقيام بمسؤولياتها
- تحديد دار العرض والسقف الزمني لأيام التدريب والعرض .
- اصدار الاوامر الادارية وأعداد الموازنة التفصيلية للأنتاج المسرحي لغرض تحديد المسؤوليات وتحديد حجم الانفاق والذي على ضوئه تتم المطابقة المالية .. وخلال عملية التنفيذ الفعلي تبرز حالات من أهمها :
  - تجاوز الغطاء المالي المخصص للأنتاج .
  - اللجوء الى البدائل تحقيقا لهدف ضغط الانفاق أو عدم تجاوز الصرف .
  - أن خاصية استمرار العرض أو عدمه تتوقف على حالتي الاقبال الشديد أو الانحسار الغير متوقعين .
  - التغيير المستمر في الكادر التمثيلي بين فترة وأخرى لأسباب متنوعة مما قد ينعكس سلبا أو ايجابا على طبيعة التنفيذ .

نموذج تطبيقي :

اسم المسرحية : العجوز المراهق

اسم المؤلف : (أعداد) سعدون العبيدي

اسم المخرج : محمد العسل .

وعند دراسة ملف الانتاج لهذه المسرحية التي تم أختيارها كنمـــوذج تطبيقـــي وبشـــكل عشوائي على سبيل المثال وليس الحصر لأن هناك نماذج عديدة ومختلفة وجدنا ما يلي :

- أمر عمل يوضح فيه الكادر التقني للمسرحية مع تحديد يوم البدأ بالتدريبات ومنه الجدول الذي سيوضع فيما بعد من قبل الإدارة المسرحية .
- ميزانية تقديرية تحدد فيها التكاليف المقدرة للمواد وللعـــاملين والمصـــاريف والمتنوعـــة والمبوبة على كل مصروفات نقدية ومصروفات خدمية .
- مع وجود عقود طرفها إدارة الأنتاج أم الثاني فهو أما أن يكـــون (مخرجـــا ، ممثـــلا ، مصمم ديكور ، أو غير ذلك) .
- مع مجموعة وصولات للتسليف والصرف .
- وأن بعض المبالغ تسجل على ظهر الاضبارة مثل : كلفة الملابس وقسط الدفع وبعـــض الاجور الاخرى المتنوعة .
- أوراق سائبة مثل :(طلبات وقصاصات ورق) .
- وتعتبر الموازنة التقديرية هنا على وضعها هي الفعلي نفسه كما نود الاشـــارة الـــى أن الكثير من العروض لاتختلف في جوهر أعدادها مـــن حيـــث الاجـــراءات والمستمســـكات الاصولية وإن وجد أختلاف فهو ليس بالمعنى العلمي للكلمة .

مناقشة وتحليل

من خلال استعراضنا للمبدأ العام في أعداد الموازنة واسلوب تحديد ميزانيـــة تقديريـــة لعمل مسرحي بشكل عام والنموذج المدروس يمكننا أن نحدد النظـــرة العلميـــة لواقـــع النشـــاط المسرحي ومدى تطبيقاته لفاهيم الانتاج والمالية والاشارة الى ما يلي :

١. لا توجد نماذج محددة في أعداد الموازنات العلمية تضمن توزيع عناصر الانتاج حســـب طبيعتها والمبالغ بشكل تخطيطي ويمكن أن تصلح كوسيلة رقابية لمتابعة أي نفقات فعلية .
٢. إن إدارة الإنتاج رغم أنها تملك الخطة العامة للأنتاج المسرحي إلا إنها تعتمد بشكل آنـــي على الاستعانة بهذا المنتج أو ذاك .
٣. إن المستلزمات المادية المتعلقة بعرض مسرحي سابق والتي تم تغطيتها ممـــا خصـــص لذلك العرض والتي أدخلت فيما بعد مخزنيا ، يحصل أن يستخدم البعض منها فـــي عـــرض لاحق جديد وتحسب له قيمة على اساس (تكاليف خدمات) أو مردودات نفعية أو تقليـــص بالنفقات ، وهذا غير موافق لأصول المحاسبة المالية والتكاليف لأن الموجـــودات لابـــد أن يكون لها قيمة وأن توزع بصورة أقتصادية إذا كانت لها قيمة استعمالية ، وإلا فأن حســـابات الكلفة تكون تخمينية وبسيطة ولاتخضع لأي مفاهيم علمية .
٤. ليس هناك أي حساب أو تحديد للتلف أو الاندثار وفق الاصول المحاســـبية وذلـــك لأن الاندثار ملزم بطرق ونسب حددت قانونا حسب طبيعة الموجودات .
٥. عدم وجود تمييز بين المواد الداخلة بالعملية الانتاجية كمستلزمات سلعية أو كموجـــودات ثابتة.

٦. تلعب شخصية مدير الانتاج وطبيعة عمله وعلاقته الشخصية وتأثيره دورا في توجيه الكثير من الاعمال أو في تكوين اللوائح .

٧. أن أكثر مدراء الانتاج ليس من ذوي الأختصاص (أنتاج مسرحي) وبالتالي يعتمدون في الادارة على الامكانيات الشخصية وعلى مجموعة التراكمات للتعليمات واللوائح المتوفرة والتي أخذت بعضا منها صفة القانون التي يصعب الدخول عليه وتغييره وإن كان أغلبها لم يبنى على اسس علمية بل هو وليد ظرف يتغير بتغير الحال وحسب الحاجة الآنية .

٨. للمخرج دورا في تحديد المستلزمات ونوعها وبالتالي تأثيره على حجم النفقات ، فقد يطلب مخرج ما مستلزمات تتجاوز المعتاد ، وقد يحصل أن يثبت واقع الحال عدم حاجته لها أو أنه قد صرف النظر عن أحتياجه لها نرجمة لتطور رؤياه الاخراجية وبالتالي عدم حاجة العرض المسرحي لها عند التنفيذ الفعلي .

٩. عدم وضوح الانظمة الحسابية المتبعة ، فهي ليست على النظام الحكومي المعمول به ولا على نظام الشركات المختلطة .

١٠. عدم الاخذ بنظر الاعتبار مسألة أو خاصية تغير الاسعار في أعداد الموازنة على الرغم من تأثيرها على دقة تحديد الكلفة للمنتج الواحد .

١١. أن ظهور موجة المسرح التجاري أدى الى لجوء دائرة السينما والمسرح الى العروض من هذا النمط والتعامل مع السوق بنفس اللغة ، بهدف تحقيق أكبر أيراد ممكن مما جعله يعتمد في الانتاج على ممثلة أو ممثل أو كليهما أو على موضوعة مسرحية مصاغة ومبنية على اسس فنية مسرحية تبتعد عن رسالة الفن وتتقاطع مع الاهداف المرسومة لهذه الدائرة

١٢. أن النموذج المعروض لم يحتوي على اساس علمي أو اداري في أعداد الموازنة أو في توثيق المستمسكات الاصولية ، أي أن الموازنة لم تحقق هدفا رئيسيا في وضعها لأن المبالغ المصروفة فعلا هي المدرجة في الموازنة التخطيطية وبشكل يمكن الاضافة اليه او الضغط فيه حسب متغيرات الحاجة الميدانية.

١٣. عدم الاخذ بنظر الاعتبار تكاليف الاعلان ، و احتسابها ضمن الكلفة الكلية للأنتاج .

١٤. أن الكثافة الاعلانية وسعة رقعة التأثير المتحققة في المتلقي تتفاوت بين مخرج وآخر وعمل مسرحي وغيره بما يؤثر بشكل مباشر على الاقبال على المنتج وبالتالي على عائديته بسبب طبيعة مكانة مخرج العمل أو خصوصيته من حيث انسجامه مع الاهداف العامة للبناء الحضاري في القطر .

التوصيات

١. أهمية أن تأخذ (مادة الانتاج) دورا حقيقيا وبما تستحق على ضوء الحاجة الملحة في المناهج الدراسية وبما يحقق كسبا للطالب عبر ما يكتسبه من المعلومات الانتاجية العملية والتي تؤهله فيما بعد أن يمارس الانتاج وأدارته بعد التخرج سواء من الكليات أو معاهد الفن المسرحي في حياته الاحترافية للأختصاص .

٢. أهمية اعداد نظام محاسبي خاص لدائرة السينما والمسرح يوفق كليا بين كونها قطاع حكومي وبين مستلزمات النشاط المسرحي وضروراته من خلال الاستعانة بكادر محاسبي متخصص وبعض الخبراء في المجال المسرحي .

٣. وضع معايير محددة واضحة لكيفية تحديد ودفع الأجر للكوادر العاملة سواء من كان منها (مخرج ، ممثل ، تقني ، ...) وذلك لأن المعايير الحالية غير واضحة المعالم .

٤. تحديد هيكل لأدارة الانتاج تتوفر فيه الاسس التنظيمية والعلمية لتحديد صلاحية ومسؤولية هذه الحلقة المهمة.

٥. استخدام النموذج المقترح في أعداد الموازنة التقديرية.

جامعة بغداد — ميزانية (التكاليف) التقديرية — نموذج رقم (...)

كلية الفنون الجميلة — المنتج .....

قسم فنون المسرح — الفترة .....

جهة التنفيذ .....

التفاصيل	جزئي	جزئي	كلي	الملاحظات
أولا – المستلزمات المادية (المواد)				
أ/ المواد المشتراة				
ب/ المواد المسحوبة من المخازن				
ثانيا – الاجور				
أ/ الكادر الفني				
ب/الكادر التقني				
ثالثا – المصاريف				
أ/ مصاريف ثابتة				
ب/ مصاريف متغيرة				

المصادر:

أولا – مرعي ، عبد الحي ، الموازنات التخطيطية وأساليب التحليل الكمي ، دار المطبوعات ، الاسكندرية :١٩٨١ ص٥.

ثانيا – كمال ، حسن ، المحاسبة الادارية ، جامعة عين شمس ، القاهرة : ١٩٧٤،ص٥١.

ثالثا – نور ، أحمد ، المحاسبة الادارية وبحوث العمليات ، مؤسسة الشباب ، الاسكندرية :١٩٧٣، ص٧٦.

رابعا – نور ، أحمد ، المحاسبة الادارية ، مركز الكتب الثقافية ، بيروت : ١٩٧٤ ، ص٦٣ .

خامسا – ملف أنتاج مسرحية (العجوز المراهق) ، دائرة السينما والمسرح ، بغداد .

سادسا – مقابلة : السيد مدير الانتاج في دائرة السينما والمسرح (سهيل جابر) في آذار ١٩٩٧ .

سابعا – عبود ، سالم محمد ، وليد رشيد العبيدي .

بحث مقدم الى مجلة الاكاديمي (تحت الطبع) بغداد ١٩٩٧ .

الأكاديمي

البناء النسقي للايقاع في فن الرسم
(دراسة تحليلية في البنية الايقاعية)

د. نجوى صديق الحمامي

استاذ مساعد

قسم التصميم-كلية الفنون الجميلة

يهدف البحث الى تشخيص دور الوحدات الايقاعية في بناء النسق الايقاعي ودراسة العلاقة التبادلية بين طبيعة الخط وطبيعة الايقاع وكيفية تمثل الاخير للاول، كما يهدف الى استنباط تحديدات ايقاعية مسرفة .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٢/٧ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٣/٣

مشكلة البحث والحاجة اليه

يحتل الأيقاع اهمية كبيرة في الفنون قاطبة ، وفي الفن التشكيلي بشكل خاص ، نظـــرا لمـــا يترتب عليه من دور وظيفي وبنائي موحد للعناصر البصرية داخل اللوحة التشكيلية بالاضافة الى ما يحققه من اثر نفسي لدى المشاهد حين يخط للعين مجرى بصريا سلسا تنتقل أثره العين مـــن نقطة الى أخرى .

ورغم ما حضي به الفن التشكيلي من دراسات نظرية كثيرة فقد ظلت العديد من المُسائل الفنية النظرية والتطبيقية غير المستوفية لحوارها الفني النظري والتطبيقي وبالذات فيما يختـــص بمعالجتها من منظور عصري .

وتحاول هذه الدراسة هنا أن تضع مقتربات نظرية وعملية الدراسة كيفيات بناء النســق الايقاعي وتمثله لخطوطه الحركية وعناصر صيرورته ووضع الاسس التي يسعى هـــذا البحـــث لأستـــنباطها ، وعليه فأن مشكلة البحث تتجلى بالسؤال الآتي :

ما هي اشتراطات صيرورة الايقاع ، وما دور الوحدات في بناء النسق الايقاعي عـــبر تمثلها للخطوط.

أهمية البحث

وتتجلى في تأكيد دور الايقاع بأعتباره عنصرا وظيفيا وبنائيا ، كما تتجلى بسعيه الـــى وضع تأسيسات نظرية وتفسيمات تطبيقية في نوعه هذا بالاضافة الى الفـــائدة المتوخـــاة منـــه للمعنيين والعاملين في هذا المجال من دارسين وفنانين كما أنه يعود بالفائدة ايضا لما يتميز به من معرفة علمية في أغناء المكتبة العربية وسد النقص الشائع فيعا .

هدف البحث

وتتثمل أهداف البحث بما يلي :-

١-يهدف البحث الى تشخيص دور الوحدات الايقاعية في بناء النسق الايقاعي .

٢-يهدف الى دراسة العلاقة التبادلية بين طبيعة الخط وطبيعة الايقاع ، وكيفيـــة تمثل الاخير للأول .

٣-كما يهدف البحث الى استنباط تحديدات ايقاعية معرفة .

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة الايقاع في فن الرسم من خلال عدد من الاعمال الاكاديمية الكبيرة التي أختيرت لهذا القصد ، حيث لا جدال على شهرة واستاذية اصحابها ، كما يمكن أعتبارها أفضل نموذج شامل على الميزات و القواعد الفنيةالمقترنة بفن الرسم .

منهجية البحث

تعتقد الباحثة أن المنهج الوصفي التحليلي هو أنسب المناهج البحثية واكثرها ملائمة لأنجاز هذا البحث ، لأنه يتيح أمكانية أفضل في اجراءات التحليل والاستنطاق والاستدلال على القيم الفنية في الاعمال الفنية .

مقدمة

ليس من السهولة تحديد مفهوماً محدداً للإيقاع لأننا مهما حاولنا أن نخلص الى تحديد صيغة واحدة رغم أننا كما هو معلوم لدى الجميع نستطيع من خلال احاسيسنا الحية أن نشعر بالايقاع في الموسيقى وفي الشعر وفي الاصوات الايقاعية على أختلافها وتنوعها ، وفي المرئيات يبدو الامر اسهل بكثير من سابقة ، إذ لابد للأشياء من هيئة أو شكل أو صورة تتجسد فيها حيث تقوم حاسة البصر لدينا بأدراك الايقاع في العمل النحتي أو في شكل بناية جميلة أو في لوحة تشكيلية عبر الخطوط والكتل والالوان والقيم التعبيرية والبنائية الاخرى ..

ومع تفتح تصوراتنا ومداركنا على ما حولنا اتضح أن الايقاع برتبط بطبيعتنا الانسانية وطريقة تكوينها سواء شعرنا به أو لا، إذ أن أفكارنا وتوازننا الكياني إنما يمارس نوعاً من الآلية تقربه من آلية النظام الايقاعي وعلية لابد من الاعتراف من أن طبيعتنا البشرية ذات طابع ايقاعي بما في ذلك طريقتنا الأجتماعية في العيش ، حياتنا وخواص أفكارنا ولاغرابة في ذلك فهو مرتبط بفطرة الانسان وطريقة تكوينه إذ أن الاحساس (بحركة الايقاع ومتغيراته كان دون شك خاصية فطرية جذرية في الانسان)[1] . وأن أي تغير في أيقاع هذه المدركات سيكون بالضرورة مصحوباً في نفس الوقت بتغير في كياننا .

ليس ثمة شك من أن الأيقاع يحتل اهمية قصوى في الفنون قاطبة والفن التشكيلي بشكل خاص بأعتباره واحداً من أهم المظاهر البنائية والجمالية في لغة التعبيرالتشكيلي لما يترتب عليه من دور في تثوير القيم الفنية والجمالية وأتساق الخطوط وأنسيابها وأعتدالها ونظم بنائها وتراكبها مع الفواصل المناسبة ، ولايفوتنا أن نذكر هنا ما يمكن أن يحققه الايقاع من أثر نفسي وراحة لاحدود لها للمشاهد حيث يضع للعين مجرى بصرياً سلساً تنتقل أثره العين من وحدة الى أخرى

بسلاسة وتلقائية ونستطيع أن نقول من أن جمال اللوحة التشكيلية ، أنما يقوم على وجود الايقاع فيها ولايبلغ تأثيرها قوته إلا من خلال وجوده فيها ، إن هذا الفهم للإيقاع الذي يربط بين الايقاع والعمل الفني يجعلنا نؤكد على ضرورة توفر وعي معرفي بالايقاع يساعد الفنان على توحيد التجربة والربط فيما بينها ، ولولا الايقاع لظل الانتباه حائراً مشتتاً وهذه الاستجابة الحية للأيقاع فينا إنما تتأسس على طبيعة الايقاع الفطري فينا فهو الذي يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا فنشعر بالارتياح للوحة إذا ما وجدناه فيها ويصيبنا القلق إذا فقدناه .

الايقاع وأهميته :-

من المؤكد إن الايقاع يقف في مقدمة الخصائص الجمالية في الفن التشكيلي ربما بسبب ما يحدثه من أثر نفسي بالنسبة لمشاهد ، ولذلك فأن الايقاع حسب وظيفته الجوهرية ، حالة من الانسجام بين عناصر اللوحة ، فأذا ما اسلمنا بذلك تيسر علينا إدراك أهمية الايقاع تيسر علينا أدراك أهمية الايقاع في الفنون التشكيلية وخصوصاً في فن الرسم ، وهو الامر الذي خصصنا له هذه الدراسة هنا . ولعل واحد من ابرز الافكار التي تقفز الى الذهن هو السؤال الذي يتوجه الينا بعد كل هذه ما هو الايقاع ؟

أن أي تأمل واعي لما سبق سيؤكد حقيقة أن الايقاع سر الفنون وهو حسب وظيفته الجوهرية كما قلنا سابقاً حالة من الانسجام بين عناصر اللوحة اذ بمجرد أ، يرتسم على فضاء اللوحة شكل ما (فأن النظر سيبدأ على الفور رحلته فوق الخطوط والتراكيب الصورية والتشكيلات التي تخلق حركة يمكن أن تصبح بسهولة متناهية شيئاً منتظماً بكلمة اخرى ايقاعاً متحركاً) [٢] فهو يرتبط في صميمية العمل الفني وليس ثمة عبارة أبلغ في المعنى من تلك التي أطلقها كاندنسكي حث يقوال (إن الايقاع هو النبض ، بل هو الحياة في اللوحة)[٣] فهو قوة ذات تأثير ديناميكي تدفع بالخطوط الى التوثب والظهور حيث يمكن أعتباره (حركة ذات علاقات ديناميكية مؤثرة تأخذ النظر في طريق سهل بأتجاه الاستمرارية التي تتواصل تدريجياً مع بعضها عبر العناصر التشكيلية في تصاعد منظم لخطوط واشكال وعناصر أخرى ..)[٤] . أن مظهري التواصل والاستمرارية الواردان هنا هما اللذان يخلعان على المقولة التالية معنى وتعريفا لا يختلف عن سابقه (فالايقاع تدفق خطي بلا عوائق وهو حتى في حالة انقطاعه يكون قادرا على اعادة التواصل والابنبثاق من نقطة الى اخرى) [٥] وهذا التعريف يفسح مجالا لظهور الفواصل –المساحات – والعودة الى استمرارية الخط وبالتالي بروز ظاهرة التكرار التي يقوم عليها الايقاع في شرطه التكويني ، حيث يقتضي الامر تكرار الوحدة الايقاعية وتواليها بشكل منظم فماهو

الحال في الموسيقى والشعر (ان الايقاع هو تكرار الكتل او المساحات مكونة – وحدات – قد تكون متماثلة او مختلفة ، متقاربة او متباعدة وتقع بين كل واحدة واخرى مسافات عرف بالفترات وهكذا نرى ان للايقاع عنصري اساسيين يتبادلان واحدا بعد الاخر على دفعات تكرار كثيرا او قليلا ، وهذان العنصران هما الوحدات والفترات) [٦] فالوحدات تتمثل باجزاء الخطوط وهي تعمل على تجسيد الكتل والاشكال ، اما الفترات فهي الفواصل او المسافات التي تقع بين خطين او بين وحدتين او – نواتين– ايقاعية كما سنأتي على ذلك فيما بعد .

اذن فالايقاع هو تكرار منظم لوحدات متتالية ذات طاقات حركية تؤثر في النظر وتقوده بسلاسة داخل التكوين ، وقد يحتوي على فواصل ذات طاقات تواترية تساعد على استمرار التواصل بين الخطوط المقطوعة .

التمثل الايقاعي

ويصبح الان السؤال التالي واقعا ملحا : كيف يمكن للفنان ان يحقق الايقاع ؟

بدءا لابد ان نقول وقبل كل شئ يجب على الفنان ان يتمكن من السيطرة على ادواته التعبيرية وان يخضعها لصياغة نوعا من التناسق الهارموني في الايقاع للحصول على القيم الجمالية ، وتلك هي الفكرة التي تناقشها "سوزان لانجر" باصرار بقولها (ينبع الجمال من الاتساق و الانسجام) [٧] فالخطوط بتعاقبها المتكرر والمتصل وبانسيابها الهادئ (حيث الايقاع ينساب هادئا سلسا) [٨] تسهم بقسط وافر منن التعبير في التكوين الايقاعي ، وهذا لا يعني ان الفنان يجب ان يهتم بالجانب الشكلي فحسب بل هناك الموضوع او للمادة التي تقتضي ان يتلائم الشكل مع المضمون للحصول على التأثير الجمالي وهذا يحتم أن يكون العمل الفني عملاً متكاملاً من حيث الافكار والمعاني فاذا ما ما تم ذلك يكون الايقاع قد أنطوى على التنظيم الدلالي والشكلي ، ويكون الفنان قد حقق ما نصطلح على تسميته بالتناسق العام في اللوحة أي أنعدام التنافر بين عناصر المضمون من جهة وعناصر الشكل من جهة أخرى ، حيث يصل الانسجام الى اقصاه بين الفواصل والخطوط الحركية التي تجسد الاشكال وتكسب العناصر الشكلية دلالة ومعنى وهذا ما يسميه أرنهايم بالانسجام الديناميكي (الذي تبدو فيه كل نقطة أو عنصر محتلا موقعه الملائم داخل الكلية)[٩] ، وكما أن جمال الايقاع الشعري يقوم على وضع الكلمة في مكانها المناسب (بحيث تلتحم الكلمة بالاخرى ويكسب الكلام بعضه بعضاً قيماً وخصائص جمالية) [١٠] كذلك الامر بالنسبة الى للايقاع فلكي يكتسب جاذبيته ويحرك النفوس له لابد من الاهتمام بالتناسب الشكلي أي الاثر الخطي المؤدي الى استجابة النظر ، ونعود للتأكيد على ضرورة أن تكون الحركات الخطية لدنه ، منسابة متصلة ، متواصلة متناسبة ومؤتلفة فالايقاع هو

تعبير عن الجمال المنظور وجمال التشكيل الحركي ومن ثم تصميمه وبناءه ينبغي أن يراعي بمنتهى الدقة ليقوم بأداء وظيفته المزدوجة ، واذا كان للخط دلالته الحركية الهامة في البناء الايقاعي على اعتبار(أن الخطوط قادرة دائما على خلق الحركة)[١١] فأن للفاصل أو الفراغ ايضا دلالته ومعناه في المشهد التشكيلي ، فالفاصل ليس فضاءا صفرا بل نوعا من المسافة المتوترة التي تدفع الى التوثب من نقطة الى أخرى مستكملة البناء اليقاعي حيث أن هذه(التوترات البسيطة التي تتدفق من عنصر الى أخر تخلق أيقاعا..) [١٢] إذ أن اتسامه (أي الفاصل) بالحيوية والامتلاء بدفع النظر الى التقدم بلهفة لإستئناف الحركة الخطية التي شرعت العين بمتابعتها من قبل ولذلك فهو يعطي قيمة أنتباهية قصوى لشكل الكتل ، كما أنه يفسح من جانب أخر المجال لتنوع الخط الحركي وأتجاهاته ومرونته مما يساعد على تنامي التوتر التصاعدي للايقاع وهو ينطلق من نقطة الى أخرى فتعمل عمل الأستراحة بالنسبة للمد الحركي .

الخط والإيقاع

أن العناصر الموجودة في الطبيعة على أختلافها وتنوعها سواء كانت من نتاج الطبيعة أو من نتاج المخيلة الأنسانية تظل في حقيقتها نتاج خط يد الفنان وستجد بالضرورة شكلا محددا يميزها ويفردها ، وأن أي من هذه الاشكال سواء كان طبيعيا أو فنيا سيتجسد بهيئة ما منذ لحظة تمثله لصيرورته بصيغة محددة حيث يتجسد الشكل عن طريق الخطوط التي تحدده من الخارج،ومن البديهي أن نقول أن ثمة علاقة تبادلية ووشائج قوية تربط بين الخط والآيقاع، اذ يخلع الاول على الثاني طابعه ومظهره فتعطينا حركة الخطوط أنطباعات شعورية وفكرية عن صورتها المركبة ، فيصبح من السهل اداركها وتأويل معناها وهي تسعى لخلق نسيجها الحركي المتمظهر بالايقاع ، حيث يقوم الأخير بدور التغذية الراجعة للخطوط التي لاتبلغ تاثيرها وقوتها إلا من خلال الإيقاع ذاته ، وتنعكس نتائج هذه العلاقة القائمة بين – الخط والإيقاع – على بطء الدفق الايقاعي وشدته فكلما صغر طول الخطوط كلما توترت الحركة الايقاعية واصبح الايقاع وثابا قويا وكلما زاد طول الخط كلما بدا الايقاع ناعما بطيئا سلسا، والايقاع هنا يذكرنا بميزان الشعر العربي (كلما استعمل مقاطعا قصيرة كلما كان اكثر حركة وكلما زاد من المقاطع الطويلة كلما كان أكثر بطئا) [١٣] .

ومن نتائج هذه العلاقة ايضا أننا نحصل على ايقاع جديد كلما أختلفت الخطوط وتنوعت اذ أن التمثل الخطي لايقاع تجريدي يمكن أن يكون معبرا بمجرد أن يصمم الفنان خطا منحنيا تتناوب معه بعض العناصر الخطية الاخرى ، فلو وضعنا على سبيل المثال :- خطا محدبا وآخر مقعرا وكررناهما لعدد من الممرات لحصلنا على سلسلة ايقاعية وان قوسين من دائرة باتجاهين

مختلفين يكونان ايقاعا منحنيا كما في الشكل (١) حيث بأمكان الحركة الخطية أن تعمل على تاسيسات مختلفة ، وأن الخط باي شكل كان يمكنه أن يكون نواة لبناء سلسلة ايقاعية منحنيا لحركة مستمرة إذا ما التقيا بنقاط تماس محددة – كما في الشكل(٢) – وذلك بسبب رسوخهما واستقرارهما وامتلاكهما مراكز مختلفة .

النسق الايقاعي

يؤلد التنظيم التشكيلي تاثيرا بالغ الروعة إذا ما عرف الفنان كيف يطوع عناصرُه التعبيرية ويبني من خلالها وبواسطتها علاقة تشكيلية دقيقة ، وبفضل هذا التنظيم الذي يجمع الاجزاء الخطية ويحدد اتجاهاتها وحركاتها وتتابعها ينشأ النسق الذي يعتبر محرك الايقاع ومادته وشرطا اساسيا فيه (فالنسق هو طريق توافق رصف الوحدات المتجاورة مع بعضها) .

والنسق الايقاعي هو مجموعة من الوحدات أو النواة المتواصلة تبعا لطاقتها الكامنة وقوة التجاوز الذي نحسه بين عناصرها ، وهذا التجاوز مرتبطا بسياقات التفاعل بين النواة – أي الوحدات – وعلاقتها التتابعية واتجاهاتها الحركية ، ولايفوتنا أن نذكر هنا بأن الخط بأعتباره وحدة أو نواة ايقاعية ، هو المؤسس الايقاعي الحركي الاول فيها .

أن الايقاع بأختلاف انواعه واشكاله أما ينمو في جوهره من حركة تتوالد في تتابعات خطية تمثل النواة التي فيها القيمة الخطية الصغرى للحركة ، وأن سلسله التتابعات الخطية المتتالية والمتكررة بأنتظام على طول المد الحركي تيني الشكل الايقاعي ، وأن الفواصل المناسبة التي تتوفر بينها تتحول بفعل توثب الحركة وتدفق استمراريتها الى قيم جديدة ، حيث أن وجودها داخل المسار الخطي لايغير شيئا من طاقة الدفق الحركي للوحدات بل على العكس ، فهي بأعتبارها نواة ايقاعية تندمج في مجرى النسق وتضفي في أحيان كثيرة سمة الجمالية واللدونة ، وهي بهذه الحالة – أي الفواصل – تاخذ دور النوع الآخر من النواة الايقاعية ، وبذلك يصبح التشكيل الايقاعي هو مجموع الوحدات المتصلة والمنفصلة وما بينها من مسافات .

من الواضح أن ثمة نظام أو ميكانيكية فائقة الدقة تنطوي تحت الايقاع فلم العمل في وحدة منظمة وتكرارا ذات الخطوط والاشكال كلما كان ذلك متيسرا إنما يسير بأتجاه تحقيق ما نصطلح على تسميته – بالوحدة – التي بأكتمالها يولد الايقاع ، ولذلك يستعمل التكرار المتوفر في خواص العناصر الخطية أو اللونية مثلا كوسيلة من الوسائل الاساسية التي توحد العمل لأن تكرار الخواص المتشابهة لأي عنصر أو- نواة – ينتج وحدة وأن الايقاع لايتجلى إلا من خلال هذه الوحدة ، ومن الواضح ايضا أنه يقوم على الحدوث التتابعي ، كما يقوم على وجود أثنين من النواة الايقاعية المختلفة والمتكررة ، بمعنى اخر فقرتين أو أكثر لتكوين التتابع الحركي الذي يبقى

الايقاع فيه (شكلا) أخرا من اشكال أنتاج الحركة) [١٤] اذن فالايقاع يصبح هنا مشروطا بتوفر ثلاثة مظاهر لصيرورته هي :-

- الاستمرارية .
- التكرار .
- الحركة .

الاستمرارية

هذه تتناسل من الحدوث التتابعي للأجزاء التي تتصل ببعضها البعض واحدة تلو الاخرى فيتاح لكل جزء من الوحدات الايقاعية فرصة التفاعل والتواصل ، حيث تشتمل (الوحدات على التتابع الحركي) [١٥] ومن هنا تأتي الاستمرارية عبر هذا التتابع متجلية بالحركة الخطية التي تقوم على التكرار المنتظم وعن طريق التواصل والترابط العظوي بين الاجزاء ، وبما يتيسر لها من طاقات تدفعها بأتجاه الجزء الآخر منها سيتولد تدريجيا شكلا خطيا مترابطا يعمل على حذب الاجزاء اليه فتبدو الحركة في النهاية في وحدة كبيرة واضحة للعيان قد تكشف عن نفسها في شكل منتظم بسيط أو بالعكس قد تفصح عن نفسها عبر حركة مركبة بالغة التعقيد مدهشة المظهر ولابد أن نلفت النظر هنا الى أن التكرار المنتظم للنواة الايقاعية وتكرار الخواص المتشابهة ينتج وحدة سواء كان (ألوان ، سطوح ، خطوط ، كتل ، الخ ..) وهذه اللوحة كما اسلفنا سابقا توجد شكلا من العلاقات بين العناصر سواء كانت متماثلة أو متناقضة أو متقابلة ، وهذه الفكرة تتجلى بأن التقابل هو ايضا في جوهره محظ علاقة تشتمل اساسا على فكرة مفادها أن ثمة صلة قوية ورابطة بين الاجزاء الامر الذي يتجلى في شكل الايقاع الذي يتطلب أكثر من الترتيب الميكانيكي بين العناصر الواحدة المتواصلة والمتجسدة بخط الاستمرارية الذي ينجزه الفنان غالبا بالسليقة مكونا نسق الشكل الحركي للخط واللون والكتل ، وأن الايهام الذي نشعر به ونحن نقف أمام اللوحة والتأثير النفسي والجمالي الذي تستجيب لخه أعيينا أنما هو وليد الانفعال الذي يولده النسق الذي يقوم على فكرة مفادها أن العلاقات التتابعية تشكل أنساق ايقاعية ذات مظاهر حركية ولهذا يتحول أي تتابع للأنساق الايقاعية الى صورة للاستمرارية .

التكرار

أن العلاقة بين التكرار والايقاع لتقترب كثيرا من العلاقة بين الموسيقى والنوتة المكتوبة اذ بمجرد أن يشرع الخط بالمد والتطور حتى تتأثر الحركة التي تتزايد بالتنامي عبر سيرها ، مرسخة أولا وقبل كل شيء مظهر الاستمرارية ، وبالتالي فأن التكرار تركيبات شكل ما

تدريجيا بوجود فواصل يخلق حركة تواترية قادرة على قيادة النظر من وحدة الى اخرى بطريقة تبدو وكأن اللوحة خالية من الفواصل ، وعليه فالايقاع هو (نموذج التوترات المفعمة بالحيوية والامتلاء التي تدفع للتوثب من نقطة الى أخرى مستكملة البناء الايقاعي) [١٦] حيث تعمل هذه التوترات على خلق وتتابع وثاب يسهل مرور المجرى البصري فوق مجال الفاصلة أو المسافة بلا صعوبة ، وهذه الفكرة تتطابق فيما ذهبت اليه سوزان لانجر من (أنه علاقة بين التوترات)[١٧] . ولابد أن نلفت النظر الى مسألة هامة بأن ليس كل ما يتكرر هو ايقاع ، وأن توفر ترتيب الوحدات والتكرار الذي يدفع النظر بالتقدم المنتظم ، لأن الايقاع لابد أن يتدفق من وحدة أو – نواة أيقاعية – ليتواصل في وحدة – نواة – أخرى ، ولابد من أن نقول ايضا أن أعادة ذات التكرارات سيؤدي بالضرورة الى شكل رتيب يفتقر الى التنويع ، ولايثير الاهتمام ، وهنا لابد أن يفسح المجال امام التغير كي يأخذ فرصته في العمل الفني بغض النظر عن كونه تغيرا بسيطا أو كبيرا ، لأن دوره سيتأكد ببقائه مصدرا لأنتاج الحركة (والحركة هي التي تنقل من الوضع السكوني الى الديناميكي)[١٨] على حد تعبير كادنسكي ، وفي نفس الوقت الذي نؤكد فيه على أن التنوع والفواصل – المسافات – مظهران مهمان في نسق المتكررات نحذر من تجنب خلق فاغات أو مسافات واسعة أو متماثلة ، بل يجب الاهتمام بخلق علاقات ومسافات غير بعيدة ، متنوعة ومنسجمة مع بعضها لأن المسافات البعيدة ستجعل الحركة تفتقد الى المظهر الايقاعي ، وفي الوقت الذي نؤكد فيه على ضرورة التنوع نحذر من الافراط فيه لأن الافراط والشطط سيؤديان الى كسر الاستمرارية ويربكان الايقاع وسيجعلانه غير محتمل ، وسيكفي النظر بملاحقة الخطوط المستمرة والمتصلة فقط تلك التي ترتبط وتؤثر ببعضها .

ليس ثمة شك من ان للتكرار بالاضافة الى وظيفته التكوينية والجمالية ضرورات هامة ترتبط مباشرة بأهمية دوره الفاعل في أنتاج البناء الايقاعي بعد وصف الوحدات المتكررة واخضاعها لمعالجة فنية دقيقة وما الايقاع إلا تشكيل من (التكرار للوحدة الايقاعية ذاتها عددا من المرات) [١٩] فالتكرار اذن هو شرط تكويني في صيرورة الايقاع ، ويقوم التكرار بتحقيق الوظائف التالية .

١- أن تكرار الوحدات من ذات النوع لعدد من المرات إنما يؤكد بروز الوحدات سواء في اللون ، الحجوم ، الخطوط ، الخ ... حيث أن (التكرار لخواص العناصر وسيلة من الوسائل الاساسية التي توحد العمل ..) [٢٠] .

٢- أن الوحدات تولد من التكرار كما اسلفنا سابقا وهي بحد ذاتها تتجسد في شكل علاقات بين العناصر سواء كانت متماثلة أو متقابلة أو متضادة وهي أيضا تعزيزا لفكرة الصلة والتركيب

بين الاجزاء التي يتطلب تصميمها أكثر من مجرد ترتيب ميكانيكي لتجسيد بنية الوحدة المتمظهرة بالشكل الايقاعي ..

٣- أن التكرار يعمل على خلق التواصل في العناصر المتجسدة بنمط الاستمرارية الـــذي ينجزه الفنان مكونا نسق الشكل الحركي للخط واللون والكتل ..ألخ .

الحركة

تكتسب اتلصورة واقعيتها بقدرة مظاهرها على التجسيد و (بطبيعة الحال تاتي الحركـة في طليعة هذه المظاهر) [٢١] اذ تعد الحركة واحدة من ابرز المظـاهر الديناميكيـة فـي الفـن التشكيلي وهي اول العناصر التي تستجيب لها العين وتتأثر بقوتها وتوترها وانبســاطها . وهــي التي تقود المجرى البصري داخل التكوين وعلى السطح المرئي .

وتتمثل الحركة دائما بشريط خطي يعمل على ربط عناصر اللوحة مع بعضها هذا الـى جانب قدرته الكبيرة على تحديد الاتجاه وشكل الحركة فالخطوط كما هو معروف لدينـا (تـبرز قيمة الكل أو المجموع على صورة تعبير قوي بآيات التأثير)[٢٢] . أن التقدم الطبيعي للخطـوط يعطي الحركة أتجاها محددا لكنه في نفس الوقت يمكن أن يسهم في تطوير متزايد للأحجام فيخلق تاثيرا سيئا وطاردا للأهتمام بحيث يتوزع أهتمام العين وتبقى الحركة فضاضة ومظلمـة . فمـن أيما نقطة يبدأ المجرى البصري تكمن هنا الحركة ذات الحيوية القصوى المتمثلـة فـي طاقـة الخطوط التي تعلن عن نفسها بعفوية وبساطة حينما يعم بينهما الانسجام وينعدم الافراط في التنوع والمبالغة فيه ، وينفتح الطريق لظهور إلتنوعات المتناسقة التي ستضفي بالضرورة توترا علـى جملة القيم الكفيلة بخلق الاحساس بالديناميكية في داخل اللوحة .

أنواع الايقاع

لقد بات واضحا مما سبق من أن الحركات الخطية تعمل على تأسيسات ايقاعية مختلفة ، نظرا لطبيعة العلاقات بين الخط والأيقاع ، وعليه فإن استنطاقنا لعدد كبير من الاعمال الفنية فـي ضوء التأسيسات النظرية التي سقناها في متن البحث ، وضعنا أمام عدد من الانساق الإيقاعيـة التي نجملها في الانواع النظرية الآتية :-

١) **الإيقاع الشعاعي** :- ويتمثل بنوع من الخطوط المتوحدة الخواص وتتقارب

بأتجاه بعضها منبثقة من مركز واحد مكونة نوعا من الحركة الإيقاعية المنظمة تنطلق من نقطة المركز وتتجه الى خارج الإطار ، حيث تقوم الخطوط بدفع النظر من المركز الى محيط الدائرة.

وقد يحدث أن نجد في الحركة الداخلية لاشكال بعض التكوينات ميلا لتجسيد زخم حركي عالي ، مما يجعل عناصرها التشكيلية والبنائية غير متلائمة ، بسبب الأنحدار السريع والانطلاق بأقصى طاقة ، وعليه تقتضي الضرورة اضافة عناصر تشكيلية تحد من قوة الطاقة وتقلل من سرعتها كما في المثال الآتي :-

إذا ما دققنا النظر في لوحة (المصباح الكهربائي) للرسام (جياكومو بالا) فسنرى المصباح بشكله البيضوي يشغل نقطة امركز ومن حوله يظهر التداخل الهارموني لموجات الخطوط الناعمة منتشرة على شكل شعاع لضوء متوهج يقود النظر الى خارج اللوحة ، وهنا يصبح من البديهي القول أن هذه الخطوط تكشف عن قوة أنتشارية سريعة في كل الاتجاهات الامر الذي دفع الفنان الى توظيف بعض العناصر للحد من طاقتها كما هو الحال مع الخط العمودي النازل من اعلى اللوحات الى اسفلها والمتمثل بالقائم االذي يتوسط فضاء اللوحة ، ويعمد (بالا) الى نفس الغرض باستخدامه لشكل الهلال في الزاوية العليا ، كما يستعين بالخلفية التي حالت دون وصول الحركة الشعاعية الى حافة أطار بالاضافة الى الدور الكبير الذي لعبته الحاشية ا لمضللة بلون قاتم والتي عملت على ارتداد النظر الى نقطة المركز فميزت الدور الكبير الذي لعبته الحاشية مجمل الحركة الشعاعية بمظهرين :-

الاول :- ينبثق من نقطة المركز الى الخارج وفي جميع الاتجاهات.

الثاني : فهو مرتد اليه ينظر الشكل رقم (٣) .

٣) **الايقاع الخطي التقليدي** :- في لوحة (النزول من الصليب) للفنان "دوريرو" تبرز بشكل خاص الخطوط الخارجية للاشكال والتي تحدد مباشرة الحركة الايقاعية المتمثلة في الخط الذي يتشكل على هيئة قوس منحني طويل يبدأ من الخط الخارجي لرأس الشكل الذي يمثل السيد المسيح وينزلق تحت الظهر وصولا الى الفخذ الايمن والركبة ليصعد في طيات ملابس الشخصية الجالسة الممسكة بيده ويتواصل في الصعود في عباءة الشخصية الثانية التي تظهر واقفة في اليمن لينتهي القوس صاعدا الى راس الشكل الواقف في الاعلى .

تتأسس الحركة الايقاعية هنا على خطين متوازيين في زخمها الحركي يتمثل بالخط الشابق الذكر الذي يربط الشخصيات المتقابلة مع بعضها أما الثاني فهو معاكس للأول واقصر منه يبدأ من القدم عبورا على الساق وصولا الى الايدي امتشابكة وينتهي بالمرفق ، ويؤدي هذا الخط دورا هاما في خلق حالة التوازن والتقليل من سرعة أنزلاق النظر مع انطلاقة الخط

الرئيسي ، فهو يعمل عمل الفاصلة التي تتواجد في كل التكوينات ذات الحركة التي تتكون من زخمين حركيين والجدير بالذكر ان كلا الخطين يحظى بخطوط معززة له فالخط المنحني الخارجي الطويل يعمل على تشديد قوة الخط الرئيسي وترسيخ استقرار الثقل في اسفل اللوحة ومنع النظر من الأنزلاق خارجها بأعتباره وعاءا جامعا للعناصر الصورية حيث يعمل على تقوية وشائج العلاقات الموضوعية بين عناصر التكوين ينظر الشكل رقم ٠٤) .

٤) **الايقاع السكوني** :- أن مثل هذا الايقاع يبدو مالوفا جدا في التكوينات الكلاسيكية وخاصة تلك التي تتناول المواضيع الدينية ، حيث تعمل على اضفاء نوعا من المسحة السكونية الى جانب الحفاظ على توازن العناصر الايقاعية وأنسجامها هارمونيا . في لوحة (النحيب من أجل المسيح) للرسام – جورجيو – في التكوين الافقي تتقابل الكتل المكونة نوعا من التوازن المتماثل ذي تأثير سكوني كبير نتيجة لسطوة التجمع البؤري لعناصر اللوحة وتمركزها في نقطة جذب واحدة ، يتضح هذا من خلال خط الحركة الايقاعية التي تنطلق من الجهة اليمنى عن طريق الوشاح المتدلي من السيدة العذراء ليضم وجه السيد المسيح والعذراء ومن ثم ينزلق على جسد المسيح ليتجه نحو يسار اللوحة لينتهي عند القدمين ، تتعزز هذه الحركة بخطوط أخرى منحنية مثل الخط الذي ترسمه الخطوط الخارجية للشكل الذي يحتضن السيدة العذراء ، وخط القماش الذي تفرشه الجثة والخط المنحني للمرآة الباكية عند قدمي السيد المسيح .

إن اندفاع الخطوط والعناصر مجتمعة بأتجاه مركز جذب واحد قد أضفى على اللوحة مظهرا هارمونيا هادئا أبرز ما فيه سهولة وأنسيابية الحركة الايقاعية التي تأخذ شكلا دائريا يضم مركز التأثير العاطفي في داخل العمل الفني ، ينظر الشكل رقم (٥) .

٥) **الايقاع العمودي الديناميكي** :-لو تطلعنا الى لوحة (الثالوث) للرسام الاسباني الشهير – الكريكو – لتبين واضحا أن التكوين العمودي فيها مبنيا على نواة ذات شكل مجسم اشبه بمتوازي المستطيلات ، متمثلا بشكل السيد المسيح ، وعلى الشكل بنيت العناصر التكوينية التي تظهر متراصة ومتماسكة .

إن طبيعة هذا التأسيس حدد مظهر النظام الحركي الايقاعي الذي يعلن عن نفسه في شكل الحرف-S- والمنطلق من نقطة الكتف للشيخ الذي يسند الجثمان ليتواصل منحنيا في الخط الخارجي للعباءة من الجهة اليمنى نزولا الى ساعد شكل السيد المسيح عبورا فوق الخط الابيض المتمثل بقطعة القماش التي تغطيه ثم يتجه الى الاسفل مكونا منحنيا آخرا ينتهي عند القدمين وصولا الى خط القماش من الاسفل . إن الشكل الوضعي لمتوازي المستطيلات يقوم على عدد من الخطوط المائلة المندفعة بقوة والمتقاطعة مع الخط الحركي للأيقاع في اكثر من نقطة مكونة

زوايا حادة ذات طاقات ديناميكية وثابة اضفت سمة حركية على فضاء اللوحة يساعدها في ذلك وضع العناصر التكوينية التي حددت حركتها طبيعة الزوايا الحادة المتولدة من خطوطها الخارجية والتي تكشف عن شعور تعبيري تصاعدي متناسبا وطبيعة الموضوع . ينظر الشكل رقم (٦) .

٦) **الايقاع الحلزوني** :- لعل لوحة الكريكو – عبادة الرعاة – أحسن نموذج يتجسد فيه هذا النوع من الايقاع حيث تاسس على عدد من المنحنيات المتصلة بحكم تماسك العناصر البصرية داخل التكوين ، حيث يلعب الضوء وسطوعه مساحات معينة دورا مهما في قيادة الحركة الايقاعية عبر التضاد القوي بين الظل والضوء .

يتشكل البناء الايقاعي في هذه اللوحة من المساحات الاكثر سطوعا اضائيا والمتمثلة بشكل الطفل الذي يعتبر نواه لمنحنى صغير يتجه نحو الاعلى نحو منطقة مضيئة أخرى مكونا منحنى اكبر يتصل هذا بمنحنى اوسع منه مشتملا على الاشكال الممثلة لشخصيات الرعاة وهم يتطلعون الى الطفل ، ثم يتواصل صعوده في منحنى أوسع بأتجاه اشكال الملائكة لينزل مع الشكل الذي يقف في يسار اللوحة ليتواصل مع القدم اليسرى للشكل نفسه .

يبقى أن نقول :ان التأسيس الوضعي للبنية الايقاعية يجد له صدى كبيرا في مستوى التعبير العاطفي الذي يتطابق هنا وطبيعة الطاقة المتنامية في هكذا نوع من الخطوط الحركية . ينظر الشكل رقم (٧) .

٧) **الايقاع الافقي الديناميكي** :- أن لوحة (الصلب) لـ – تيوبولو – يمكن أن تعد مثال رائع للحركة التي تنطوي على اقصى طاقة فاعلة ودافعة فالديناميكية في هذا التكوين لاتكمن في تلك الخطوط الانسيابية والمنحنيات الزاحفة فحسب بل في عنف الانطلاقات والاتجاهات التي حددت وضع الخطوط وتقاطعاتها مكونة زوايا حادة عملت على كسر الرتابة الناتجة من فرط تكرار المنحنيات ، إن الحركة الايقاعية في لوحة – تيوبولو – تتمظهر بشكل أفقي ، وإن الوضع الايقاعي الناتج عن الخط المنحني لتكورات ظهر الفارس والحصان ينطوي على طاقة الحدث بحيث يؤسر النظر ولا يترك له فرصة التسلل الى خارج اللوحة .

يتأسس الايقاع هنا على بعض العناصر الهامة العاملة على التواصل مع بعضها بالمد الحركي الذي يتوسع من يمين اللوحة الى يسارها ويبرز الرمح بخطه الافقي كموزع للنظر

ومشيرا الى تقسيم الحدث حول محور الصلبان التي مثلت صور التعامدات والحالة الديناميكية في منظومة الحركة المندفعة في المنحنيات الافقية ، ينظر الشكل رقم (٨) .

٨) **الايقاع المزدوج** :-أن واحدا من أبرز الاعمال الكبيرة التي يتجلى فيها مثل هذا النوع من البناء الايقاعي يكمن في لوحة الفنان – تنتوريتو – المعروفة باسم (سوزانة والشيخ) حيث يظهر خط الايقاع منزلقا على جسم سوزانة يقابله آخر اقصر منه ناتجا من الخط المستمر المتصل برأس العجوز . كما يمكننا أن نرى في الزاوية اليمنى على شكل حرف – S –ومع ذلك فأن الحركة نفسها تضج بالحيوية ولا تخلو من الديناميكية . كما يمكننا أن نجد ايضا حركة اخرى متلائمة تنطلق من نقطة التجمع عند نهاية السياج ، مجددة حافته وقاعدة المرأة وفضاء البركة وجميعها تتلاشى في عمق اللوحة البعيد، وأجمل ما فيها قدرتها العالية على اضفاء تلك الجمالية الهادئة ،بالاضافة الى تحقيقها حالة التوازن بين مجموع العناصر البصرية ، ينظر الشكل رقم (٩) .

٩) **الايقاع على شكل الحرف – S –:-** ويمكننا أن نميز هنا نوعين من هذا الايقاع ، الاول يكشف عن نفسه في لوحة (الانبعاث) للرسام – كرونيوالد – اذ يتجلى الايقاع على شكل حرف – S –عمودي يقترب في صورته من شكل علامة الاستفهام(؟) حيث تعمل الكتل هنا على أعادة الحركة في موجات أكثر سعة . أما الثاني فيمكن أن نراه في لوحة الـ (معجزة) للرسام الأيطالي الشهير – تنتوريثو – اذ يتأسس الايقاع واضحا داخل التكوين في صورة الحرف –S – الافقي مما يمنح اللوحة هذا المظهر النابض باشكاله الحركية ذات الزوايا الحادة التي تقوم بتعميق الشحنات والقوى المؤثرة والتي تخلق بدورها إحساسا مفجرا للشعور ، فالحركة الايقاعية تتدفق هنا منزلقة فوق حدود الاشكال المتراصة والمتلاحمة بشكل الحرف – S –الافقي الذي يضم في منحنياته كل عناصر التكوين ويجمع بين طرفي اللوحة في حركة انسيابية سهلة ، ينظر الشكل رقم (١٠-أ ، ١٠-ب) .

١٠) **ايقاع العقدة** :- في لوحة (الصلب) للرسام – ماتياس كرونيوالد – تشترك الخطوط الخارجية للأشكال مع بعضها لتقدم مثالا واضحا للحركة الايقاعية المتمظهرة بشكل عقدة غير منتظمة إلا أنها تشتمل في طرفيها على تقابل متوازن وجيد ويمكننا رؤية الخطوط الرئيسية قد تحركت من الجانبين لبناء قاعدة راسخة قادرة على تحمل بنية الكتلة الكبيرة .

١١) في هذه اللوحة تنبثق الحركة الإيقاعية من الخطوط المحددة لثياب السيدة الجالسة والتي تبدو واضحة في أسفل اللوحة ليتواصل الخط بعدها عموديا مع عباءة الشكل الواقف خلفها مكونا منحنى كبيرا يتصل برأس السيد المسيح ومنه ينطلق بعنف ممتدا على طول الذراع الايسر لينعطف بعدها في الخط الافقي للخشبة ، ثم ينحدر الى الاسفل بقوة مماثلة لشدة التوتر المعلن في الذراع اليمنى مكونا مثلثا مقلوبا في شكل عقدة تضم مركز السيادة في اللوحة ، ومن هنا ينطلق الخط نازلا في عباءة القديس الواقف الى يسار السيد المسيح ، إن التفاف الشخصيات حول الجسد المصلوب وتقابل الكتل في الجانبين خلق تكوينا مغلقا مفعما بالسكينة والوقار . ينظر الشكل رقم (١١) .

١٢) **ايقاع الزوايا الحادة** :- أن هذا النوع من الإيقاع يؤشر الحركة بأتجاه معين وفي لوحة (بنتسكوستس) للكريكو ، يمكننا أن نطالع عددا من الزوايا الحادة المكونة لإيقاع حركي تصاعدي ، معلنا عن إنبعاث حركي ديناميكي مفعم بالسمو والرفعة والوقار وهو مظهر من التعبير المُتناسب جدا مع طبيعة الموضوع ، والذي حتم هذا النوع من البناء المتراص في وحداته التصويرية التكوينية التي تشتمل على نفس الخواص الحركية ذات الطاقة المتنامية تصاعديا ، والجدير بالذكر أن هذا النوع من الايقاع يمكن أن يتداخل مشتركا مع أنواع ايقاعية اخرى لاعبا دور العنصر المساند الذي يظهر لتشديد وتأكيد دراماتيكية شحنات وقوى العناصر البصرية الأخرى ، ينظر الشكل رقم (١٢) .

النتائج

١) أن الأيقاع واحد من اهم الخواص البنائية والجمالية في لغة التعبير التشكيلي ، بفضل دوره الفاعل في تثوير القيم الفنية والجمالية وما تنطوي عليه من اتساق الخطوط وأنسيابها وأعتدالها ونظم بنائها وتراكبها مع الفواصل المناسبة .

٢) أن الايقاع يقوم على توفر عنصرين اساسيين يتبادلان واحدا بعد الاخر على شكل دفعات تتكرر كثيرا أو قليلا هما : الوحدات والفترات، فالوحدات تتمثل بأجزاء الخطوط ، وهي تعمل على تجسيد الكتل والأشكال ، أما الفترات فهي الفواصل والمساحات التي تقع بين خطين ، أي بين وحدتين ايقاعيتين .

٣) وكما أن للخط دلالته الحركية الهامة في البناء الأيقاعي ، فأن للفاصل أو للمساحة دلالتها ومعناها في المشهد التشكيلي ، فالفاصل ليس فضاءا صفرا ، بل نوع من المسافة المتوترة التي تدفع بالتوثب من نقطة الى اخرى مستكملة البناء الإيقاعي .

٤) على الايقاع أن يكون منطويا على التنظيم الدلالي والشكلي تجسيدا للعلاقة النوعية بين الشكل والمضمون في أطار التناسق العام في عالم اللوحة ، وهذا ما اصطلحنا على تسميته بالانسجام الديناميكي .

٥) تقوم الفواصل بدفع النظر الى التقدم واستئناف الحركة الخطية التي شرعت العين بمتابعتها ، لذلك فهي تعطي قيمة أنتباهية قصوى الشكل الكتل ، وتفسح المجال لتنوع الخط الحركي وأتجاهه ومرونته مما يساعد على تنامي التوتر التصاعدي وهو منطلقا ، فتكون بمثابة الاستراحة للمد الحركي .

٦) ثمة علاقة تبادلية بين الخط والايقاع حيث تنعكس نتائجها على بطء الدفق الايقاعي وشدته ، فكلما قصر الخط توترت الحركة الايقاعية وكلما طال الخط بدا الايقاع ناعما بطيئا سلسا ، ومن تبعات هذه العلاقة ايضا أنها تنتج ايقاعا جديدا كلما أختلفت الخطوط وتنوعت

٧) يعتبر النسق محرك وشرطا اساسيا فيه ويتكون النسق الايقاعي من مجموعة وحدات أو – نواة – متواصلة تبعا لطاقتها وعلاقتها التتابعية وأتجاهاتها الحركية وقوة التجاوز فيما بينها ، ويعتبر الخط المؤسس الايقاعي الحركي الاول فيها .

٨) أن الايقاع بأختلاف أنواعه واشكاله ينمو في جوهره من حركة ذات علاقات ديناميكية تدفع بالخطوط الى التوثب والظهور ، وهذه تتأسس على شكل تتابعات خطية ، وأن سلسة التتابعات المتتالية والمتكررة بأنتظام تبني الشكل الأيقاعي ، إذ إن الحركات الخطية تعمل على تاسيس ايقاعية مختلفة نظرا لطبيعة العلاقة بين الخط والإيقاع .

٩) إن الايقاع لايتجلى إلا من خلال الوحدة التي تنبثق من تكرار خواص معينة لعناصر محددة .

١٠) أن الايقاع مشروط بتوفر ثلاثة مظاهر اساسية في صيرورته هي :- الاستمرارية ، التكرار والحركة .

الهوامش

(*) عمر ، أحمد مختار ، علة الادلة ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ، ١٩٨٢ ص٦٨-٧٤ .

المصادر

١) أبو ديب كمال ، في البنية الايقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،١٩٨٧،ص٤٣ .

٢) Bamz , J. Ritmo Y Movimiento, Leda, Barcelona, 1979. Page 13 .

٣) Kandinsky, Wassily, Cursos dela Bauhous, Alionza ,Madrid 1987, page 180 .

٤) Bamz, J. O. B. Cit. Page 12 .

٥) Gemz Claire , Herbet, La vida oculte del cuadro, Leda, Barcelona, 1971, page 24 .

٦) رياض، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكسلسة ، دار النهضـــة العربيـــة، القـــاهرة ١٩٧٤،ص٩٥ .

٧) حكيم ، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافيـــة ، بغـــداد ،١٩٨٦ ،ص١٠٠.

٨) ابو ديب، كمال ، المصدر السابق ، ص١٢٠ .

٩) Arnheim Rudolf Arte Y percepcion Visual, Alianza, Madrid, 1985, page 472.

١٠) الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الاعجاز ، مطبعة المنار ، القاهرة ١٩٦١ ، ص٦٨ .

١١) Gemz Claire, Herbert. O. b. cit, page 80 .

١٢) Kandnsky Wassily, O.B. cit, page 178 .

١٣) د. محمد ، محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص٥٩

١٤) Gemz Claire, Herbert. O. b. cit, page 46 .

١٥) ابو ديب ، المصدر السابق ص١١٤ .

١٦) De Sagaro J. Compsicion Artistica. Leda, Barcelona, 1980, page 57

١٧) حكيم ، راضي ، المصدر السابق، ص١٣٩ .

١٨) K. Wassily, Punto Y Linea, Barral, Barcelona 1984, page 57 .

١٩) ابو ديب ، كمال ، المصدر السابق ، ص١٣٩ .

٢٠) نوبلر، ناثان ، حوار الرؤية ، دار المؤمون ، بغداد ، ١٩٨٧، ص١٠٤ .

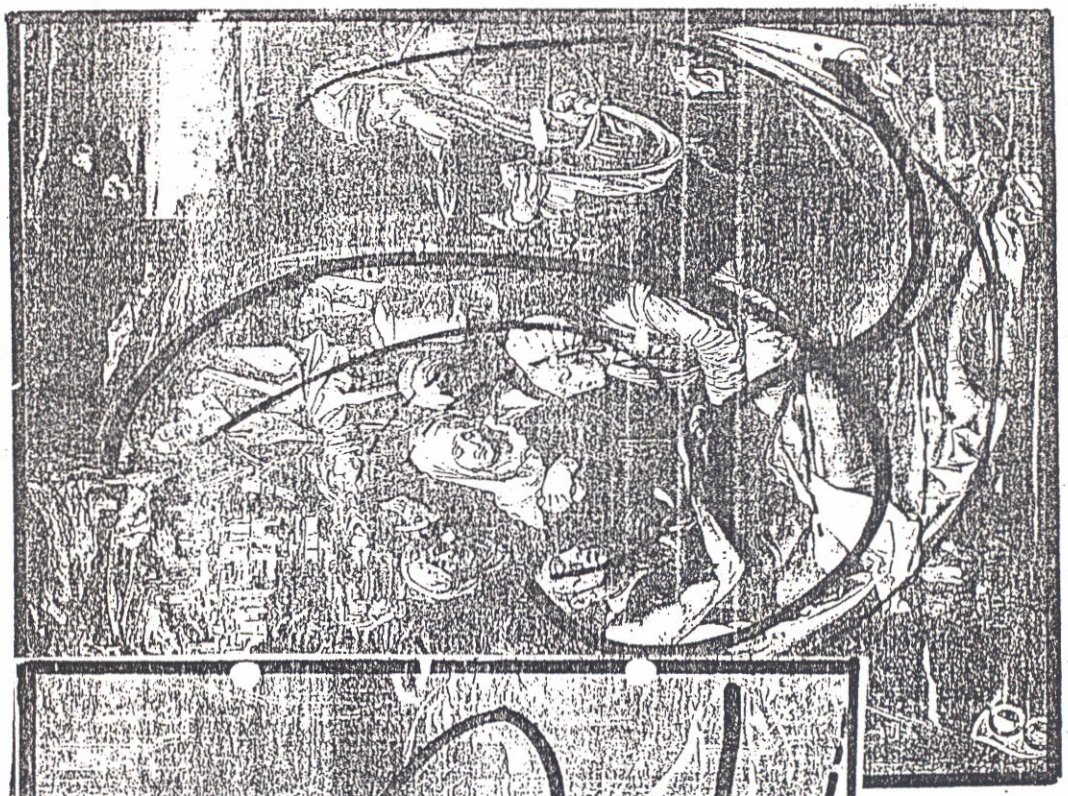
٢١) مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، الـــدار المصريـــة للتـــأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٤، ص١٤ .

٢٢) حيدر كاظم ، التخطيط والالوان ، مطابع جامعة اللموصل ، ١٩٨٤ ، ص١٣٢.

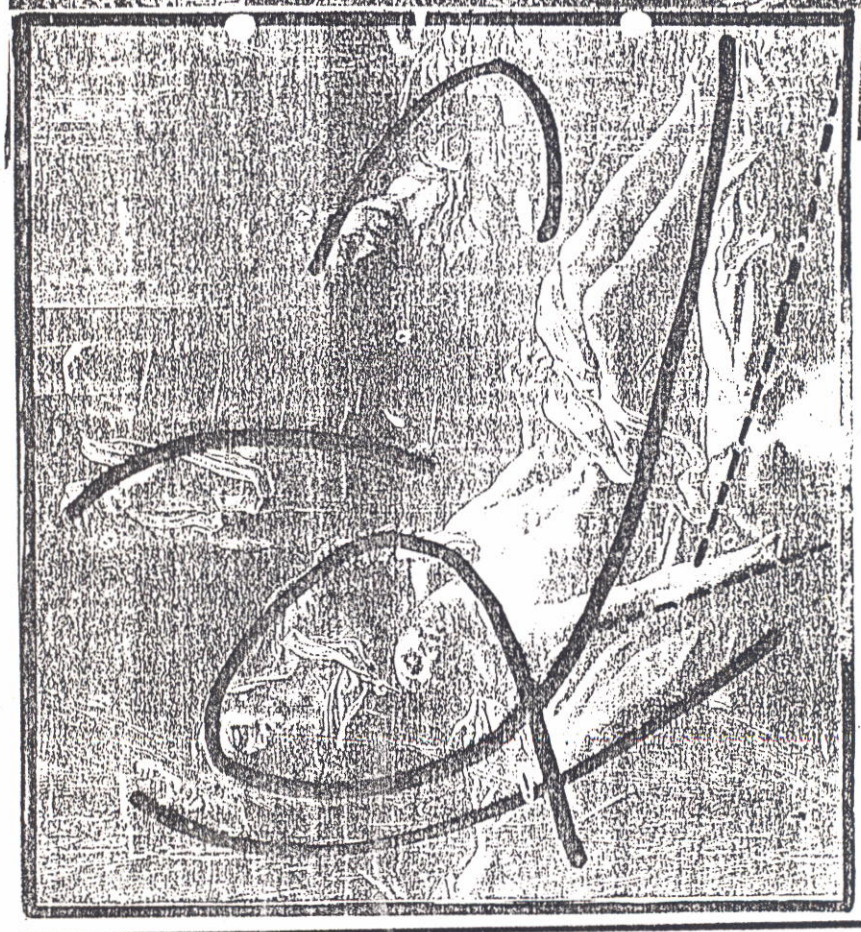
شكل رقم "١"

شكل رقم ٢-١

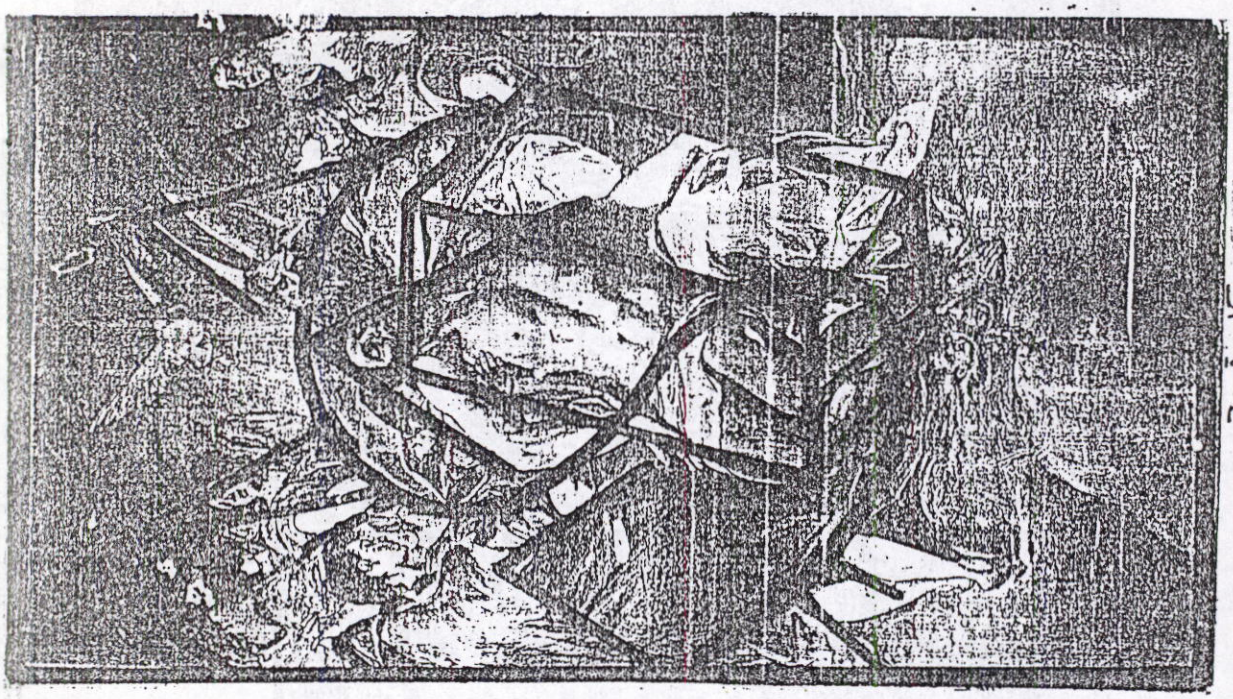
شكل رقم ٢-٢



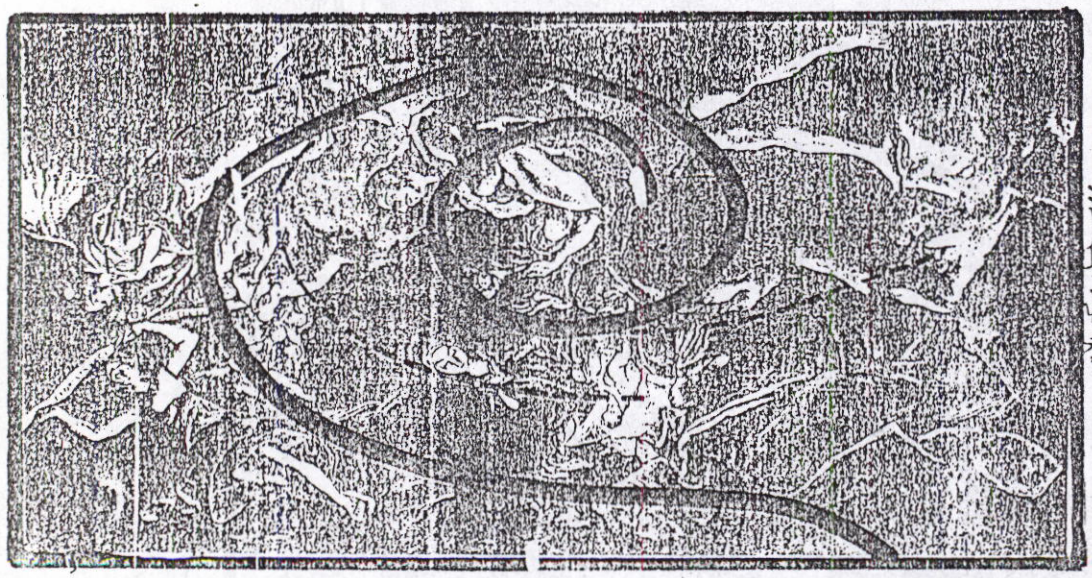
شكل رقم «٤»



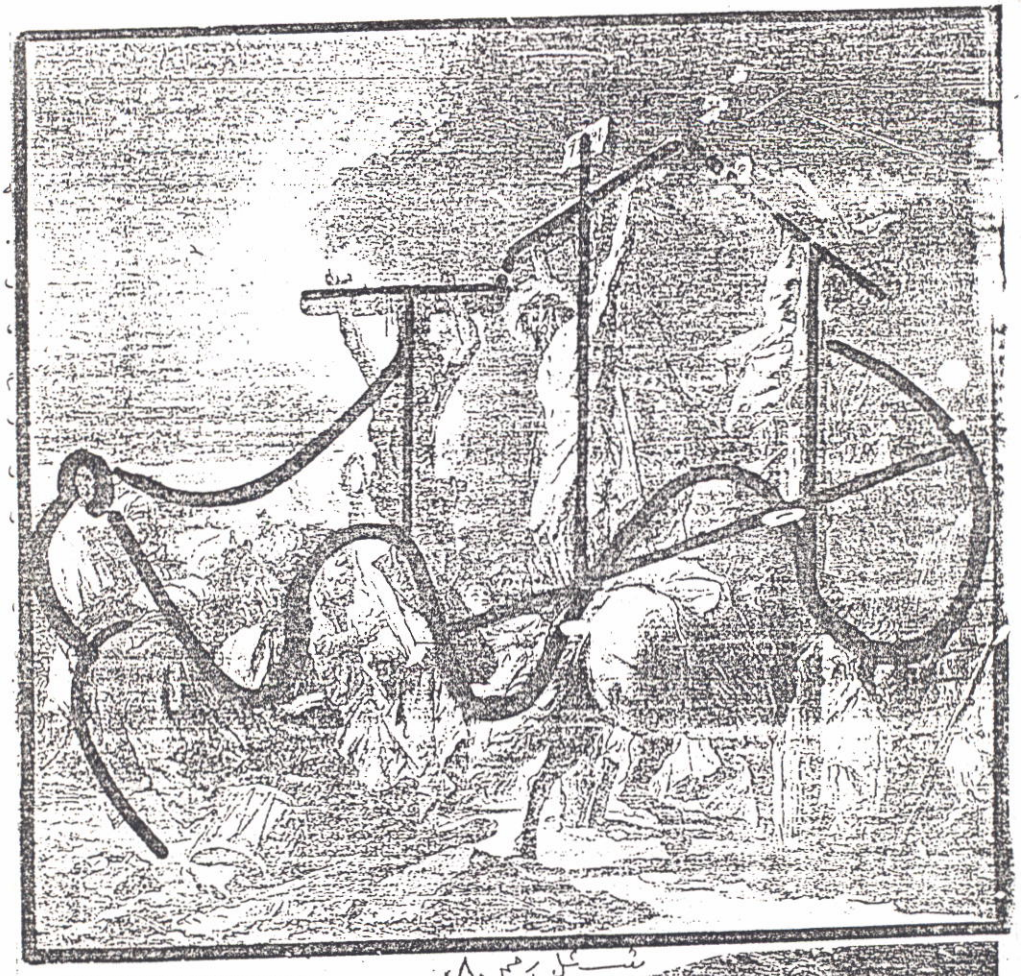
شكل رقم «٥»



شكل رقم (٨)

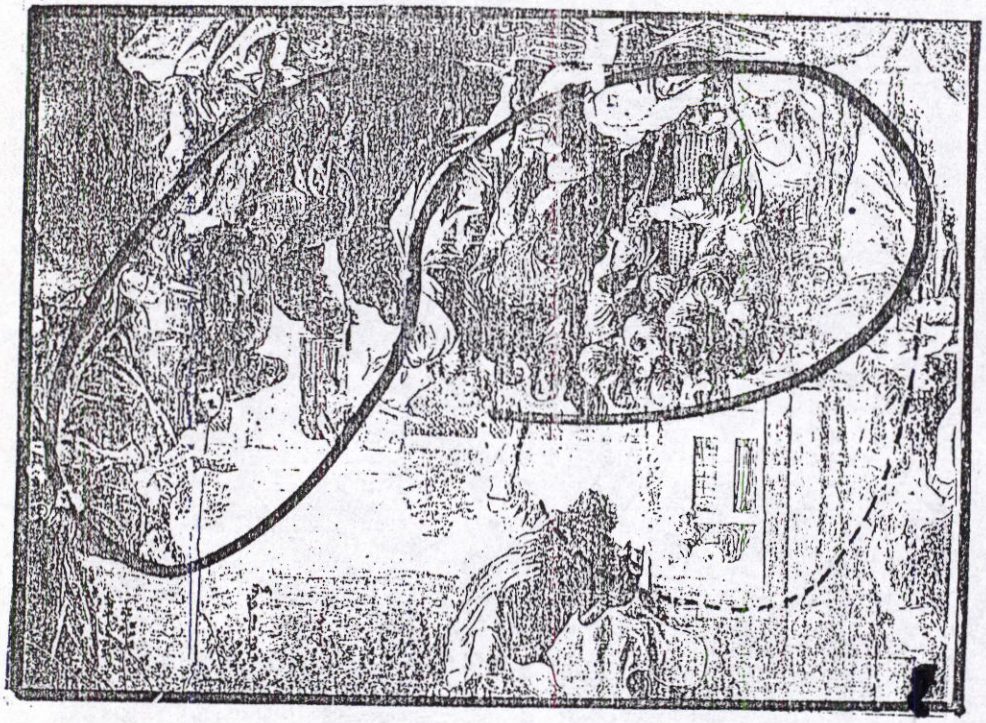


شكل رقم (٩)

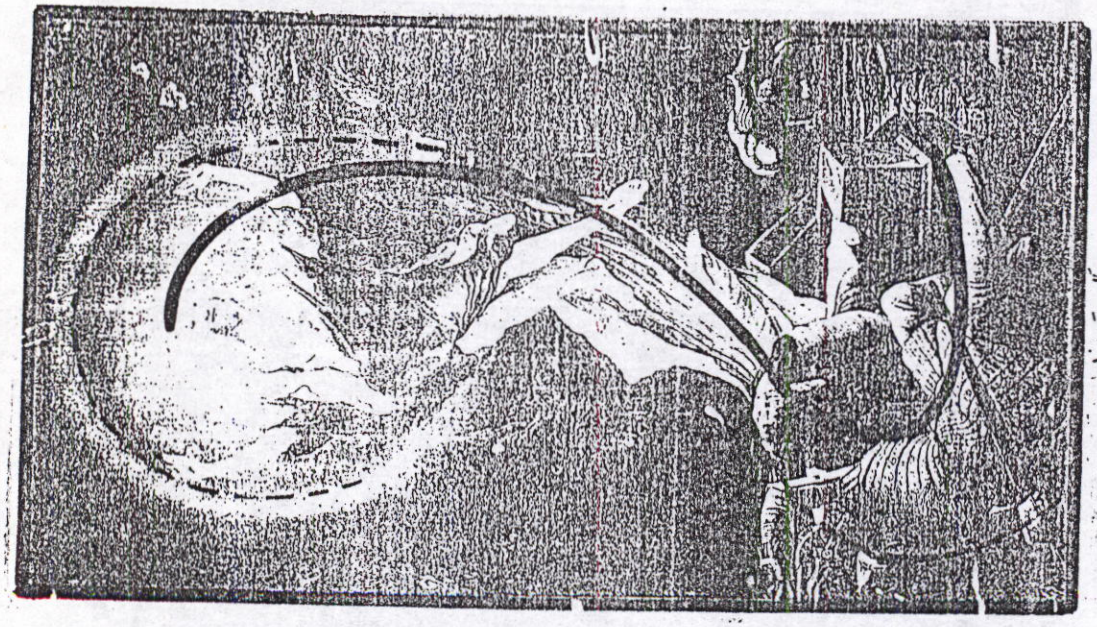


شکل ۸۰

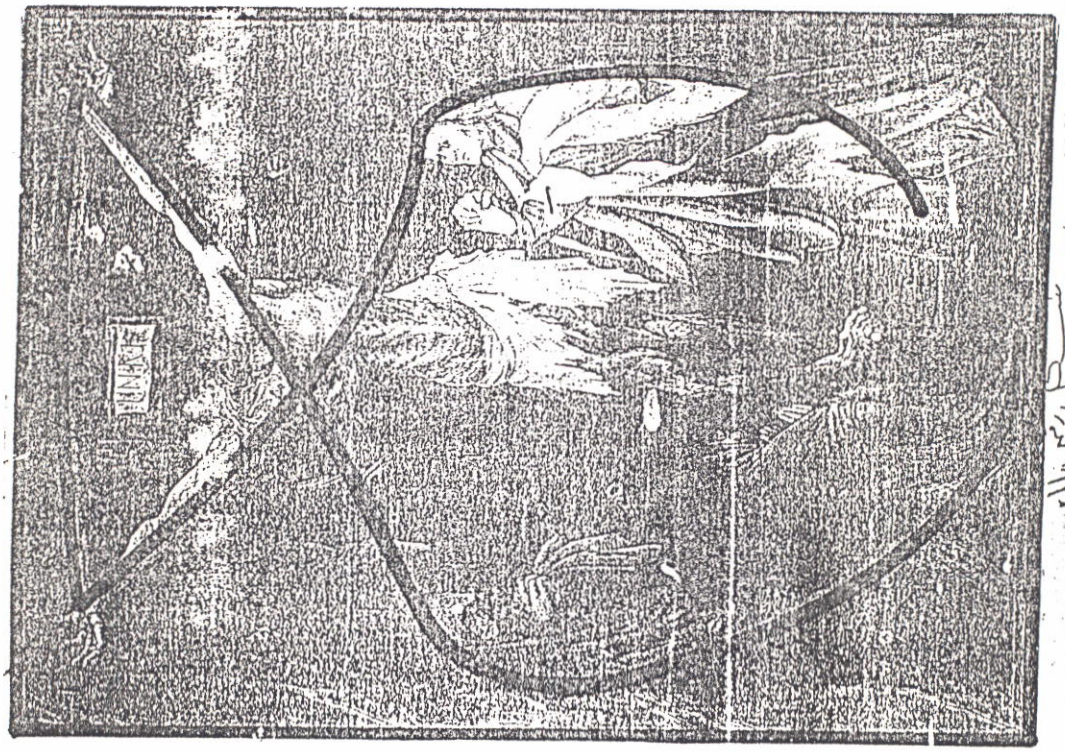
شکل ۸۱

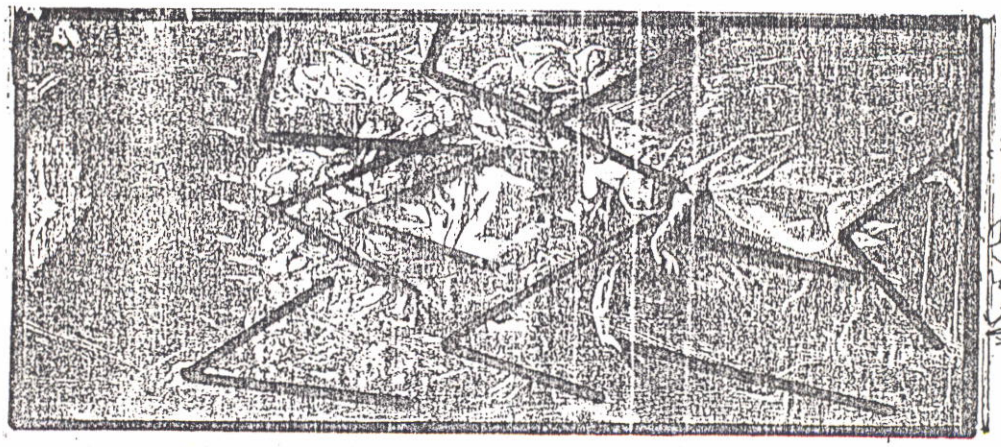


شکل نمبر ۱۰ (۱)



شکل نمبر ۱۰ (۲)





الأكاديمي

تصميم نظام تعليمي لقواعد رسم المنظور

د. عبد المنعم خيري حسين العاني

استاذ مساعد/ كلية الفنون الجميلة

يهدف البحث الى السعي الى تغيير المناهج التقليدية في مجال التربية وادخال التقنيات الحديثة ووسائل التعلم الذاتي في اصول التربية الفنية عن طريق استخدام البرامج والانظمة التى يصممها ذوي الاختصاص في الكلية.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/١/١٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٢/١٠

الفصل الاول

مشكلة البحث واهميته

تهدف عملية التعليم الى احداث تغير في سلوك الفرد المتعلم عن طريق اكسابه المعارف والعلوم والمهارات واتجاهات تؤدي الى السلوك المرغوب فيه ، وهذا ما يكسب الفرد عادة مضمون الاطار المعرفي اما عن طريق التعلم الذاتي حيث يعتمد الفرد على نفسه في تنمية معارفه او عن طريق الاستعانة بعلم يقوم بتنظيم وتوجيه عملية التعلم الفردي والجماعي .

يستخدم التدريسيون طرائق تقليدية مختلفة لنقل المعلومات الى الطلبة وخاصة في مجال تعليم الفنون الجميلة ، ولم تجري محاولات ادخال التعليم طرائق حديثة تستخدم فيها انواع التقنيات ووسائل التكنولوجيا المتقدمة ، واخص بالذكر تعلم الفنون الجميلة ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ضعف اطلاع بعض اساتذة الفن في كلية الفنون الجميلة الى تقنيات وطرائق التدريس المختلفة وفلسفتها الاّ عند ترقيته العلمية في دورات التعليم المستمر على الرغم من انه من الفنانين الكبار .

وهذا مما يسبب خلل في جوانب ايصال المعلومات الى الطلبة مما يفوت الفرصة على طالب الفنون ان يتقن بعض المهارات الفنية خلال فترة دراسته وهذا ايضاً يسبب هدراً في وقت وجهد الطالب ومستوى تعلمه وهذا ما ينعكس بالطبع على عدم تحقيق اهداف الاقسام العلمية في تخريج طلبتها .

ان عالم اليوم عالم متطور سيطرت فيه التكنولوجيا الحديثة ، يحتم علينا ان ننظر بجدية وبصورة متكاملة الى عملية التدريب بشكل عام وجوانبها التقنية ، والتكنولوجيا بشكل خاص والملاحظ ان بلدان العالم الثالث ومنها اقطار الوطن العربي ما زالت مستهلكة للتكنولوجيا المستوردة التي تتطور يوماً بعد يوم كماً ونوعاً وتعقيداً لذا لا بد لنا من تفسير وفهم لهذه التكنولوجيا من اجل تطويعها لخدمة مشاريعنا التنموية ولتحقيق ذلك لا بد من اعادة النظر في هيكل التعليم التقني والفني ومحتواه ومستواه ، وان العنصر الاساس في تطوره هو التدريسي ، وأعني هنا تدريسيوا الفن والتربية الفنية ، لأنه مصدراً مهماً في رفد الملاكات الوسطية في المجالات الفنية والتربوية .

ان اعداد مدرس التربية الفنية يتميز عن اعداد اقرانه في الاقسام العلمية الاخرى في كلية الفنون الجميلة ، حيث تشمل مناهج اعداده : ثلاثة جوانب هي مجال تخصصه الفني ، ومجال آخر هو اعداد ه المهني فضلاً عن مجال ثقافته العامة فزيادة على مهمة مدرس التربية الفنية التربوية والثقافية هي تقرير علاقة التعليم الفني بالمحيط الاجتماعي والاقتصادي ، وذلك للجدلية الموجودة بين اهداف هذا النوع من التعليم ومتطلبات المحيط المشار اليه .

ومن المبادئ الاساسية في محتوى التعليم التقني ، ايجاد التوازن والتكامل العقلي بين تكوين (اعداد) نظري عملي وتطبيقي فعال . فالناحية النظرية التي يتمتع بها طالب التربية الفنية هي سيطرته على مواد الاختصاص الفني من جهة . ومن جهة اخرى تمكنه من تجاوزها حتى مواكبة سير التطور السريع الذي عرفته التكنولوجيا الحديثة مواكبة فعالة لا تقتصر على الناحية الاستهلاكية لهذه التكنولوجيا . بل باستطاعة مدرس التربية الفنية القدرة على انتاج وسائله

التعليمية والتقنية التي تساعد في تعليم طلبته وبهذا يكون الهدف لصالح مدرس التربية الفنية بأن يكون منتجاً لتقنيات التدريس الفني بل والتدريس العام . اما الناحية التطبيقية تؤهل الطالب لأكتساب البعد الملموس لما تلقاه من نظريات كي يتمكن من اكتساب صيغة إنتاجية فعالة وخلافه ترقى الى النهوض وبالعملية التعليمية .

مما تقدم نجد الحاجة الى ان نسعى الى تغيير المناهج التقليدية في مجال التربية الفنية وادخال التقنيات الحديثة ووسائل التعلم الذاتي في أصول التربية الفنية ، وهذا لا يعني التخلي عن مدرس التربية الفنية . بل وعلى كلية الفنون الجميلة ان تسعى جادة في توجيه تدريسيوا اقسامها كافة ومصممي مناهجها الى تحليل المميزات التكنولوجية الى وسائل متيسرة في متناول التدريسي والطالب عن طريق استخدام البرامج والانظمة التي يصممها ذوي الاختصاص في الكلية لذا يجد الباحث بأن يقدم انموذجاً في تدريس مادة المنظور الذي هو من الدروس الاساسية التي يمارسها الطلبة في اقسام الكلية وهي : - قسم التصميم وقسم الفنون التشكيلية وقسم التربية الفنية ، فضلاً عن تدريسها في معاهد الفنون التطبيقية ومعاهد الفنون الجميلة وكليات المعلمين .

يعد الانموذج من النظام الحالي المصمم للطالب والمدرس معاً نوعاً من انواع التعلم الذاتي أو الفردي ، وبهذا يحدد الباحث عنوان بحثه الموسوم : ((تصميم نظام تعليمي لقواعد رسم المنظور)) وهذا النظام التعليمي Instrutiond System ينمي برنامج اعداد تأهيل طلبة قسم التربية الفنية من خلال ادخال تقنيات حديثة الى برامجها لكون الانظمة التعليمية من الوسائل والتقنيات الحديثة التي تسهم في تقديم المثيرات البصرية والفنية حسب نظريات التعلم الحديثة ومن خلال ما تقدم يمكن تلخيص اهمية البحث في النقاط الآتية :

١ - امكانية توظيف انظمة وبرامج التعلم الذاتي في مجالات التربية الفنية .
٢ - السيطرة على اتقان واستبقاء تعلم المادة لفترة اطول .
٣ - تسهم في تسريع العملية التعليمية واختزال وقت وجهد المدرس والطالب معاً .
٤ - النظام يقدم مادة علمية منهجية يكون مردودها ايجابي للطالب والمدرس معاً .
٥ - يحتوي النظام على شرائح وشفافيات تعرض اثناء التعلم في اجهزة العرض الضوئية في أي وقت كان لأنها صممت للتعلم الذاتي .
٦ - قد يفيد النظام المؤسسات التعليمية كافة التي تعنى بتدريس المادة العلمية .
٧ - تقدم معلومات جديدة للهواة والمحترفين في مجال الفن ، قواعد الرسم التي تحقق البعد الثالث (العمق) وفق تسلسل منطقي وقواعد علمية بحثية منظمة .

هدف البحث :- ((تصميم نظام تعليمي لقواعد رسم المنظور))

حدود البحث : - يتحدد البحث في طلبة الفنون التشكيلية والتربية الفنية وقسم التصميم ، اللذين يدرسون مادة المنظور للعام الدراسي ١٩٩٥-١٩٩٦ .

المصطلحات :

١ - النظام التعليمي : Instrutional System يتبنى الباحث تعريف برجز ١٩٧٧ Briggsالذي ينص على : -

(الحاوية الكلية للمواد ، والاختيارات ، ودليل المتعلم الذي يحتاجه لبلـــوغ اهـداف أي وحدة تعليمية ، مهما صغرت سواء على مستوى تدريسي مفهوم واحد او على مســـتوى مســاق دراسي ، وترافق هذه المواد عادة ، فعاليات معززة ، وعمليات مطلوبة لتشغيل النظام التعليمي) (١٢ : ص٢١)

٢ – المنظور : يتبنى الباحث تعريف الشيخلي وذلك لتطابقه مع اجراءات البحث الحالي والذي ينص على :

((مجموعة من القواعد والحلول التي توصل اليها الفنان بالممارســـة الفعليـــة للفنُـون التشكيلية ، والتي بواسطتها نتمكن من تحقيق البعد الثالث او العمق الذي نشاهده ونحسه ، علـــى سطح مستوى ذي بعدين فقط والذي نسميه اللوحة)) . (٤، ص٢٢)

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

١ – ١ – التعلم الذاتي

ظهر مفهوم التعلم الذاتي في أواخر الخمسينيات حيث انسجم هذا المفهوم مع الاتجاهـات التربوية الحديثة التي تهتم بمراعاة الفروق الفردية بين المتعلمين ، وجعل الطالب محور العمليـــة التعليمية وتوفير فرص تعلم متعددة تعمل على استخدام المتعلم اكثر من حاسة في التعلم واثـــارة دوافعه ليستجيب ويتفاعل مع ما توفره هذه البيئة لتؤدي الـــى حصيلـــة مـــن الادراك والتفكـير والاستيعاب .(٩ ، ص٥٦)

أسفرت نتائج الدراسات التي أجريت ضمن هذا الاطار ظـــهر ان التعلـم الذاتـي لـه مردوداته في الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية ، حيث يسمح بـالحصول علـى الاسـتجابة الفورية والتعزيز الفوري لها ويقدم تعليميا يتناسب مع سرعة المتعلم ويزيد مـــن فـهم المتعلـم لتركيب المادة قيد الدراسة ، كما انه يساعد على تثبيت التعلم من خلال اعادة المادة لأكـثر مـن مرة او التمرين خلال الممارسة او للتدريب على تعلم خبرة معينة لتسهم في تحرير المدرس مـن تدريس المهارات الاساسية بطريقة تقليدية وتشخيص مستوى الطلبة وتحديد اساليب تعلمهم وتقويم مستوياتهم في التحصيل كما ويساعد على صرف الوقت مع الطلبة الذيـن يحتـاجون المسـاعدة وجعل المدرس بمثابة مرشد ودليل للطالب وليس محـاضرا فحسـب (٢٢،ص٥١-٥٢) و (٩، ص٦٠) .

اما بخصوص الاسس النفسية والتربوية للتعلم الذاتي فقد ركزت جميع نظريات التعلـم الذاتي وزيادة مسؤولية الفرد على تعلمه والاهتمام بجانب اساسي وهو ان التعلم مسألة فرديـة ولا بد للمتعلم من استخدام عنـاصر جوهريـة بأسـلوبه الخـاص فـي التفكـير (٢٠،ص١٤٦)، (٨،ص١١٥) .

وان تعلم الانسان يتم من خلال ادراكه الاشياء والتفكير بها وفهمها ، لذا فان عملية التعلم متداخلة تبدأ بالادراك الذي يعني قدرة الكائن العضوية على الاستيعاب والفهم باستعمال الحواس . (٥،ص١٤٣) .

فالادراك الحسي للمتعلم يشمل مجموعة وسائل حسية مرتبطة بنظام معقد يخص كل متعلم كما ان المتعلم يتفاعل مع الجزء الذي يختاره من هذه الرسائل والتي يقدمها له البرنامج التعليمي (١٨،ص١٣) (١،ص١٢)

وقد لخص (منصور ١٩٨٣) المبادئ الاساسية ذات العلاقة المباشرة بالاساس النفسي والتربوي للتعلم الذاتي بالنقاط الآتية :

١ – اعتبار كل تلميذ حالة خاصة في تعلمه .

٢– مراعاة مبدأ الفروق الفردية بين المتعلمين .

٣– مراعاة السرعة الذاتية لكل متعلم اثناء تعلمه .

٤– تقسيم المادة التعليمية الى خطوات صغيرة هادفة .

٥– التسلسل المنطقي للخطوات التعليمية وتكامله .

٦– التعزيز الفوري والتغذية الراجعة بعد كل خطوة .

٧– حرية الحركة اثناء التعلم وحرية الاختيار لمواد التعلم اساسيتان في عملية التعلم .

٨– الايجابية والمشاركة في التعلم (١٠،ص١٣)

كما تضيف (المنشئ) اسسا اخرى نفسية وتربوية للتعلم الذاتي هي :

١ – تعزيز الثقة بالنفس والاعتماد عليها والشعور بالواجب والقدرة على ما يطلب انجازه .

٢ – تحديد الاهداف السلوكية التي تصف ما يجب على الطالب ان يقوم به (١٣،ص٧-١٨)

وعلى هذا الاساس فان التعلم الذاتي يقوم على مبادئ وفلسفة تعليمية كاملة محورها الطالب بخصائصه الفردية من خبرات سابقة ، وسرعة في التعلم واهتمامات وعادات واساليب في التعلم ، وعندها تراعي هذه بتعلم الطلبة بشكل اسرع وافضل .

١ – ٢– صيغ وبرامج التعلم الذاتي :

ان التعلم الذاتي لا يمكن الا من خلال صيغ وبرامج متكاملة ومتفاعلة العناصر ، تتفاعل باستمرار مع بعضها بحيث تكون وحدة متكاملة ، وهي تعمل بأسلوب نظمي وتنظيمي ، أي تنظيم الافراد والآلات والمادة التعليمية حيث تعمل معا في نظام محدد لتحسين عمليتي التعليم والتعلم . (٦،ص٦٩) فالمعنى الشامل لكلمة نظام لا يقتصر على الاجهزة فقط بل يشمل برامج وطرائق التدريس جميعا على انها نظام متكامل بالبيئة التي يعمل بها ويؤثر فيها في الوقت نفسه ، كما يتعامل النظام التعليمي مع مكوناته لتحقيق الاهداف التعليمية بكل فاعلية وافضل كفاية(١١،ص١٤٤).

١–٣– مبادئ وأسس تكنولوجيا التعليم في التعليم التعليمي (نظام برجز).

لقد حدد برجز مبادئ واسس التصمصم التعليمي (النظام) في مجالات مختلفة من التدريب العملي الذي ينطبق في المجالات العلمية والصناعية والعسكرية والفنية والتربوية وهو موضوع الدراسة ، يمكن اجمال هذه المبادئ بالنقاط الآتية :-

١ – التحليل Analysis

هو عملية ايجاد دراسة حول كيفية قيام الافراد باعمالهم وماهي المواضيع التي تحتاج الى تدريب ؟ وكيف تقاس نتائج الانجاز في العمل ؟ أي دراسة ما يجب ان يعطي وما يجب ان لا يعطي والكيفية التي يعرف بها المدرس بانه اعطي مادة معينة الى طلبته .

٢ – التصميم Design

يعتمد هذا المبدأ على مبدأ التحليل أي ان تحليل الحاجات التعليمية يساعد المصمم على وضع الاهداف التعليمية التي يمكن تحقيقها لأنها لم تكن موضوعية بدون تصميم ، لذا يقتصر عمل المصمم على رسم الاساسيات لكيفية انجاز العملية التعليمية ، او التدريب وعلى المصمم ايضا سد الثغرة الموجودة بين الواقع العملي والواقع التدريبي وهكذا يكون التركيز حول المتعلم ودراسة إمكانية تسليمه والحصول على كفاءة عالية للبرنامج او النظام التعليمي المعد .

٢- البناء Development :

ان عملية بناء النظام وتقويمه يتم من قبل المختصون في الميدان حيث يقوم المصمم بوضع مخطط المادة التعليمية ثم يقوم البناء بتجريب هذا النظام مع توفير جميع مستلزماته من مواد واجهزة وتقنيات وعلى المصمم ان يتاكد من سلامة تصميم الموضوع وذلك بتجريبه استطلاعيا .

٤ – التنفيذ Impiemention :

يفترض ان البرنامج للنظام المصمم وضع لحل مشكلة من مشاكل التعليم بعد الاخذ بنظر الاعتبار جميع المواصفات المتعلقة وفئات الطلبة الذين سيتم تطبيق النظام عليهم وعلى المصمم ان يدرسها جيدا ليكون التنفيذ ناجحا ومفيدا .

٥ – السيطرة Control:

ويعني بها السيطرة النوعية Quality Control وهي تطبيق طريقة منهجية للتأكد من ان الاهداف المرسومة قد تحققت او قد يتخذ ما يلزم لتحقيقها وان تلك الاهداف صادقة ، (١٤،ص٣٥٦-٣٨٤) كما تدخل في مجال السيطرة التعليمية عملية التغذية بنوعيها المتقدمة والراجعة وهي كما يأتي :

أ – التغذية المتقدمة Feed forward:

وهي الاوامر التي تصدر من المدرس الى المتعلم وتسجل جميع المعلومات المقدمة من المدرس الى الطالب (١،ص٤٤).

ب- التغذية الراجعة Feed back:

ويفسرها برجز بانها الوسيلة التي يمكن من خلالها الكائن الحي التكيف مع البيئة او المحيط الذي يعيش فيه اذ يستقبل الدماغ المعلومات من الحواس ويرسلها الى العضلات

والتعليمات التي تصدر الى العضلات تعتمد على المعلومات الآتية من الحواس ، وبذلك يكون الدماغ جزءا من حلقة التغذية الراجعة والتي تتكون من ثلاثة عناصر اساسية هي : الحواس، الدماغ ، العضلات ، وهذه العناصر تشكل الدائرة التي تسري من خلالها الاشارات العصبية والنبضات بصورة مستمرة (١٧،ص٣١٩).

١-٤- الخطوات الاساسية في تخطيط وتنفيذ النظام .

١ – تحديد الاهداف التعليمية :

على المصمم ان يحدد الاهداف التي يروم تحقيقها ليتسنى له العمل ضمن إطارها ومن ثم معرفة مدى تحققها من خلال عملية التقويم النهائي للنظام ومن الشروط الواجب توافرها في وضع الاهداف التعليمية للنظام هي : –

أ – قناعة الطلبة وتوقع نجاحهم في التعلم .

ب- قناعة التدريسي وثقته بنجاحه في التدريس .

ج – ان التعليم يتحسن من خلال المحاضرة والمختبر ومن عمليتي التقويم والتغذية الراجعة .

د – اختبار الطرائق المناسبة لتحقيق الاهداف وتحسين المنهج الدراسي .

هـ- بغية تنمية الموضوعية Objectivity لابد من اختيار توضيح النظريات والظواهر هدفا بحد ذاته .

و – بغية تنمية الاصالة Originality لابد من اعتبار قيام الطلبة بالمشاهدات والعمل والتطبيق في ميدان العمل الطبيعي هدفا بحد ذاته .

ز – بغية تنمية القدرة على التنظيم Organization لابد من اعتبار الفة العمل على التقنيات والاجهزة والمواد واستخدامها هدفا بحد ذاته .

ح – بغية تنمية الممارسة Practice لابد من اعتبار حل التمارين والامثلة وحل المشكلات هدفا بحد ذاته .

ط – تحقيق مستوى متقدم من النمو Develoment في تحصيل الطالب وتمييز خبراته لابد من اعتماد العمل باستثمار المهارات اليدوية Skills والعمل اليدوي .

٢ – تحليل مهمات التعليم وتصنيف تحديد الشروط اللازمة للتعلم :

لكل علم من العلوم مهمات تعليمية معينة ينبغي على المصمم ان يحددها ومدى صعوبتها ليحدد اولوية التعلم بها وان هذه المهمات متوفرة في كل العلوم وهي :

صعوبتها ليحدد اولوية التعلم بها وان هذه المهمات متوفرة في كل العلوم وهي :

أ – المعلومات والحقائق	Informationes & facts
ب – المفاهيم	Conceptions
ج – المبادئ	Principles
د – المهارات	Skills
هـ- الاتجاهات	Attitudes

٣ – اختيار الطرائق والوسائل المناسب لذلك النوع من التعلم :

تم اختيار طريقة التدريس فضلا عن اختيار الوسائل المرافقة لتلك الطريقة من خلال معرفة العوامل الآتية :

أ – اثارة الطالب بشتى انواع المثيرات .

ب – استجابة الطالب لهذه المثيرات المقدمة .

جـ – يستطيع الطالب ان يقدم تغذية راجعة الى نفسه لكي يقوم استجابتها .

د – قيام الطالب بتمارين معينة ضمن المادة التعليمية المصممة .

ومن خلال هذه العوامل نستنتج ان طريقة التدريس او التدريب في التعليم تعتمد على طبيعة التعليم وهدفه .

٤ – تركيب العناصر :

الهدف منها هو اعداد خطة التصميم من خلال البرمجة Programming والجدولة عنصران في خطة التصميم الموضوعة .

٥ – تطبيق خطة التصميم المعدة :

وفيها يستفيد المصمم من جميع معلومات التغذية بأنواعها المتقدمة والراجعة فضلا عن اجراء عملية التقويم النهائي للخطة لغرض التأكد من تحقيق الاهداف المحددة في الخطوة الاولى ومن خطوات التصميم واجراء التعديلات اللازمة في حالة عدم تحقيق بعض هذه الاهداف وعندها تصبح عملية متكاملة من جميع الجوانب (٢ ، ص ١٦) .

٦ – مهمات المصمم التعليمي :

ينبغي على المصمم ان يكون قادرا على تطبيق الخطوات الاساسية في تخطيط وتنفيذ التصميم التعليمي وهي :

أ – تعيين مخرجات التعلم ، ليكون قادرا على ملاحظة اداء الطالب المتعلم .

ب – دراسة خصائص كل متعلم من الفئة المستهدفة .

جـ – من خلال (ا ، ب) يستطيع المصمم اختيار وترتيب مواقع اثارة استجابات الطلبة .

د – تعيين الوسائل الملائمة لاستجابات الطلبة .

هـ – تعيين الحالات التي يمكن من خلالها ملاحظة استجابات الطلبة التي تمثل السلوك المطلوب للمتعلم .

و – تعيين المعايير اللازمة للحصول على الاداء المطلوب من قبل المتعلم .

ز – اذا اعتمد المصمم على النقاط (ح ، هـ ، و) اعلاه فأنه يستطيع العرض الملائم لتقويم الطلبة في الوصول الى الاهداف التعليمية او التغير المطلوب في سلوكهم .

حـ – يحدد المصمم التعليمي الآلية اللازمة لمراقبة تفاعل الطالب مع المعلومات والمفاهيم والمبادئ المقدمة له .

ط – تعديل التصميم المعروض عندما تكون استجابات الطلبة غير منسجمة مع نتائج التعلم المطلوب او المعينة (١٩ ، ص ٢) .

٧ – الاستخدام البشري للمواد والاجهزة التعليمية المصممة تعليميا : Users

ان عملية التصميم تقوم على اساس الدراسة التعليمية والسلوك الانساني وتحليل الحاجات ومن ثم تخطيط الذي ينظم العلاقة التصميم التعليمي وبين المتعلم واختياروسائل الاتصال بينهما وهذا يعتمد على العوامل الآتية :

أ – توافر عنصر السيطرة Control من خلال التغذية الراجعة الموجبة والمتقدمة .

ب – توافق ميكانيكية الاجهزة مع نظرية الاستخدام البشري من خلال ردود الفعل التي تصدر من الجهاز ومن الطلبة .

جـ – تنظيم المواد والعمليات والجهد البشري المبذول فيها .

د – تحديد الوقت لأجراء التجارب والعمليات .

هـ – التنسيق في الاستخدام البشري المتمثل بعدد الطلبة الذين يعملون على الجهاز في وقت واحد .

و – متابعة عملية الحصول على القراءة النهائية Follow up .

ز – معرفة الطالب بنتائج عمله أي تعلم الطالب Learning .

حـ – ترابط وتدرج خطوات العمل التكوينية .

ط – الجانب الواحد في الاستخدام البشري من خلال مراعاة المصمم لشعور الطلبة اثناء العمل على الجهاز أي توفير الجو المناسب لهم للعمل على الجهاز بصورة مريحة .

ي – تصميم كراس يحتوي على تعليمات يستطيع الطالب بموجبها انجاز خطوات التعلم ويشمل الافكار والتعليمات .

٢ – الدراسات السابقة

٢ – ١ دراسة مرس ١٩٧٩

هدفت الدراسة تحسين طريقة تعليم الرسم في مجال التربية الفنية عن طريق عوامل الاثارة الخارجية التي تصلح لتعليم الرسم في المدارس الثانوية – ثم تحديد انسب الطرق التي تقدم عوامل الاثارة لاعطاء اكبر عائد ابداعي للطلبة .

صمم الباحث دراسته على السلوك الانساني مثير واستجابه طرق المثيرات تنوع تبعا للموقف التعليمي لطبيعة المتعلم ، وقد خلص الباحث الى ان هناك طرقا ابداعية لتقديم عنصر معين وتم حصرها في :

ان افضل طريقة لتنمية الابداع في فن الرسم هو في الطبيعة ، في التراث ، في الخامات وفي البيئة المصنوعة ، وهذا ما تميزت به المجموعة التجريبية عن الضابطة في تعليمها

٢ – ٢ – دراسة ألن واتكنسون Allen and Atkinson 1979

اجريت الدراسة في جامعة ريديكك بهدف تطوير نظام تدريس فعال لتعزيز التدريس الاعتيادي بأستخدام نظام المعالج الدقيق في تلفاز لعرض الرسوم يتم بواسطتها الحصول على منحنيات الامتحانات المختلفة . وبعد التطبيق وجد استمتاع الطلبة بهذا النظام وزيادة استيعابهم

للمادة التعليمية ، وامكانية استخدام نظام التعليم بمساعدة الحاسب الالكتروني مع الطرق التقليدية لتدريس مادة التحكم لمرحلة البكالوريوس .

٢ – ٣ – دراسة الأسدي ١٩٨٨

هدفت الدراسة الى تصميم برنامج تلعيمي ما بين طريقة الصلابة في التحليل الانشائي للعتبات المستمرة ، استخدمت الباحثة انموذج ايليس واستيفن الذي يعتمد طريقة العصف الذهني في انتاج البرامج . كانت اداة البحث هي الملاحظة والاستبيان لجمع المعلومات .

كانت النتائج ايجابية وهي اسهام البرنامج في حصول المجموعة التجريبية على اعلى درجات من المجموعة الضابطة في كل الفعاليات ووقت اقصر في الاجابة عن الاختبار البعدي من قبل المجموعة الضابطة ، كما اشر استخدام الوسائل التعليمية جانبا ايجابيا في التعلم .

٢ – ٤ – دراسة بوردين وتيتاس Purdin and Titus P.M.Ramesh. v. 1992

هدفت الدراسة الى تصميم نظام تعليمي لصف الكتروني الموضوع الموجه لصفوف متعددة الوسائل حيث كان الجهد موجها بشكل على ظروف (مناخ) غرفة التدريب ، حيث ان النظام مجهز بتسهيلات صفوف متعددة الوسائل لتطوير خطة الدرس لكفايات ذاتية الحركة يمكن تنفيذها ببرامج الحاسوب .

توصلت الى ان هذا النظام يؤدي الى نشاط ذاتي فعال عند المتعلمين فضلا على تقليص الاحتياجات الاقتصادية في الصف .

٢ – ٥ – دراسة المعاضيدي ١٩٩٥

هدفت الدراسة الى بناء نظام تعليمي للتدريب على ادراك الفني ، وتعرف اثره من خلال مقارنة نتائج المجموعة التجريبية مع نتائج الضابطة بأستخدام اختبار مستقل مصمم لقياس الادراك ، ظهر فيه تفوق المجموعة التجريبية ، كما اظهر النظام وجود فرصا واسعة لحدوث عملية التعلم أي تغير سلوك المفحوص بأتجاه اهداف المتعلم المحدود وهذا بحد ذاته يشير الى امكانية توجيه السلوك والسيطرة عليه والحصول على اعلى مردود ممكن .

استنتج الباحث مناسبة النظام التعليمي لتعلم مهارات التربية الفنية . كما اسهم النظام في زيادة حجم التعلم من خلال التغذية الراجعة التي تصحح السلوك واستبقاء المعلومات المكتسبة .

٢ – ٦ – دراسة العاني ١٩٩٦

هدفت الدراسة الى تصميم برنامج تعليمي للابداع في الخط العربي الكوفي ، حيث تحدد البحث في طلبة السنة الثانية من قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة . واسفرت النتائج :-

١- توجد فروق دالة احصائيا بين تحصيل المجموعة التجريبية الضابطة .

٢- يمكن الابداع في تكوينات – تشكيلات – الخط العربي الكوفي .

استنتج الباحث ان هناك امكانية للابداع في الخط العربي وان التدريب المبني على اساس تقنيات وطرائق حديثة أثر في النتاجات الابداعية للطلبة . وان الابداع بالاضافة الى الموهبة يقوم على اساس التدريب واكتساب التقنية .

٣ – مناقشة الدراسات السابقة

هناك كثير من الدراسات السابقة اختلفت في طبيعتها بأختلاف المادة العلمية سواء أكانت المادة نظرية او عملية او مختبرية ، حيث اجتهد في اتباع سبل متعددة واكثر تطورا في بناء او

تصميم برنامج او نظام تعليمي يسعى الى تحقيق تعلم افضل عن الطريق الجماعي او التعلم الفردي بأقصر واقل كلفة للتعلم .

لقد اختار الباحث احدث الدراسات التي انجزت منذ عام ١٩٧٩ وحتى عام ١٩٩٦ وبخاصة التي انجزت في مجال الفنون التشكيلية ، حيث ان اغلب هذه الدراسات كانت تجريبية ، فمنهم من قوم دراسته على مجموعتين تجريبية وضابطة لمختلف المستويات في التعلم الثانوي او المرحلة الجامعية حيث كانت النتائج تشير ايجابيا لصالح المجاميع التجريبية في تغيير سلوكهم وايدائهم المهارة وتعلم افضل من خلال البرامج والانظمة .

لقد اثبتت الدراسات امكانية تفريد التعلم في مجال الفن والتربية الفنية بأستخدام البرامج والانظمة والحقائب التعليمية التي صممت لاغراض التعلم في مجال الفن . وما هذه الدراسة الحالية الا امتدادا للدراسات السابقة جاءت لتسد بعض الجوانب الفنية التي يجد الطلبة فيها صعوبة التعلم والتطبيق حيث يقدم النظام فيها سبل اكثر سهولة ذا تسلسل منطقي للتعلم من السهل الى الصعب واستخدام طرائق تعليمية تساعد الطلبة على اختلاف مستوياتهم في التعلم مما يساعد النظام على الغاء الفروق الفردية بين المتعلمين .

الفصل الثالث

منهج البحث واجراءاته

١ – مجتمع البحث

هم طلبة السنة الثانية في قسم التربية الفنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد للعام الدراسي ٩٤ / ١٩٩٥ والبالغ عددهم (٥١) طالبا وطالبة موزعين على (٣) شعبا دراسية .

٢ – عينة المفحوصين في البحث

يعد بعض المختصين ان نسبة (٥ – ١٠) % من افراد مجتمع البحث نسبة مقبولة لبناء النظام ، وخاصة اذا كان المجتمع متجانسا من الناحية العلمية والفئات العمرية .

لذا اختار الباحث (١٠) مفحوصين من طلبة السنة الثانية في قسم التربية الفنية ، بواقع خمسة طلاب وخمسة طالبات ليكونوا عينة تجريبية في بناء النظام التعليمي لمادة المنظور .

٣ – اداة البحث :

بما ان البحث يهدف الى بناء نظام تعليمي لقواعد مادة المنظور من خلال :

أ – النظام التعليمي لرسم سطح منتظم (المربع) ومن ثم رسم مكعب بعدة مواقع (جميع الحالات) المواقع (تحت ، فوق ، على) مستوى النظر .

ب – تصميم الاختبار القبلي والبعدي لتقويم النظام ومقارنته بمجموعتين تجريبية وضابطة .

٤ – اختيار الموضوع الدراسي :

تم اختيار رسم المكعب من مادة المنظور بعدة مواقع امام الناظر (فوق وتحت خط النظر) ويمين او يسار الناظر ، وذلك لكون المكعب هو الشكل الاساسي لرسم المجسمات (الحجوم) ، والذي تنطبق عليه قواعد ونظريات الرسم المنظوري ، وهذا مما يساعد الطلبة في

تعلم رسم الاشكال والاجسام الهندسية التي يستعملها الانسان ، كما يساعد الطالب على رسم الغرف والصالات والشوارع وتوزيع عناصر (الديكور) فيها .

وقد تم تحديد مستوى المادة العلمية المقرر لطلبة السنة الثانية من كتاب (المنظور) * المساعد للمنهج المقرر دراسيا في قسم التربية الفنية وقسم الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة والاقسام المشابه لها .

٥ – تحديد قواعد رسم المكعب :

قام الباحث بتقسيم المادة العلمية حسب خطوات رسم المكعب في حالة المنظور الى الخطوات الآتية :

أ – المرحلة الاولى وتشمل رسم : خط الافق وتحديده بالحرفين (س،ص) ، ثم رسم مربع (ا ب جـ د) ضلعه (٥) سم على جهة اليسار ، بحيث يبعد (ا ب) عن س ص بمقدار (٧) سم ويوازيه :

أ ب // س ص .

ب – تعيين نقطة التلاشي (ن) ، وتحديد المسافة (ق) وبعدها عن (ص)، وتوصل المستقيمات (ا ن ، ب ن ، د ن ، ا ق) على التوالي ، يقطع (ا ق) المستقيم (ب ن) في ب

جـ – من نقطة (ب) ترسم مستقيم // س ص فيقطع (أ ن) من (أ) فتكون (أ ب // س ص) * أ ب // أ ب . ثم رسم من (أ) مستقيم // أ د فيقطع (د ن) في (د) .

د – الشكل الحاصل مكعب تحت مستوى خط النظر يقع يسار الناظر .

هـ – للحصول على مكعب يقع يمين الناظر تتبع نفس الخطوات مع قلب الشفافيات الى جهة اليمين فتصبح الرسوم جميعها يمين الناظر أي ان : المكعب تحت مستوى النظر يمين الناظر .

و – اما اذا اردت المكعب فوق مستوى خط النظر . اجعل اتصال الشفافيات من الاسفل لتصبح الرسوم فوق خط النظر . واتبع نفس الخطوات لرسم مكعب يمين ويسار الناظر فوق مستوى خط النظر ز

ان ما تقدم هو آلية النظام في رسم المكعب بجميع حالاته المحددة (تحت وفوق خط النظر ، يمين ويسار الناظر) (*) .

الثبات :

لقد اعتمد الباحث اسلوب (دلفي) او المسمى بسياسة دلفي ((Delphi policy)) وهو من الاساليب النوعية الاستكشافية الشائعة الاستخدام في عمليات التنبؤ (**) ، ومن خلال هذا الاسلوب يمكن الحصول على طريقة منهجية منظمة في اتفاق آراء مجموعة من الخبراء حول ظاهرة معينة ، دون تجميع وجها لوجه ، وانما يتم لقاء الباحث بصورة انفرادية معهم ، ليعبر كل

---

* الشيخلي ، اسماعيل ، المنظور رقم الايداع في المكتبة الوطنية ، بغداد ، ١٩٧٨ .

* انظر الملحق (١) النظام المقترح .

(**) Makridakis , S & Wheel wright , Forecasting metiads a N.Y: John wiley a Sous , 1978 . p . 497

منهم عن آرائه في ضوء آراء المجموعة عدة مرات حتى يتم الوصول الى التنبؤات وآراء متفق عليها تقريبا .

يعد اسلوب دلفي من وجهة نظر العديد من الباحثين اداة مناسبة للحصول على اكبر قدر من الاتفاق بين الخبراء وبخاصة ما جاء به كل من كيلي وثيبيوت ١٩٥٤ م اللذان حددا مميزات هذا الاسلوب بالنقاط الآتية :

١ – الاسلوب يقلل الاثر السلبي للافراد المسيطرين على المجموعة الذي يظهر عادة بوضوح في مناقشات اللجان وفي الحوار المكشوف (سمنار) .

٢ – يضمن اسلوب دلفي تخليص احكام المفرد في ضغط الجماعة الذي يميل عادة على تشتت حكم الفرد وكبحه لضمان مسايرة الافراد لمثيلة المجموعة .

٣ – في المناقشات والمواقف المتجمعة يقل التنكير عادة على المشكلة المطروحة ، لذا غالبا ما يتم التوصل الى حل المشكلة وقد يكون بعيدا عن طبيعة المشكلة ومسبباتها .

كما ويركز (الكي) في ١٩٦٩ على ثلاث نقاط لاسلوب دلفي التي يمتاز بها دلفي قد تؤدي الى تجنب التأثير السلبي في آثر ضغط المجموعة وتأثير الافراد المسيطرين على الآراء في الموضوع وهذه المميزات هي :

١ – سرية الاستجابة لا يعرف المستجيب الآخرين على نفس الاستبيان وهذا يضمن تجاوز مساوىء استخدام المناقشة وجها لوجه . وبهذا فأن المستجيب يستطيع ان يعبر عن آرائه ويغيرها ويعد لها بحرية تامة دون ضغط او مجاملة .

٢ – الافادة من التغذية الراجعة من خلال عرض التعديلات بشكل متتابع ومنظم من خلال جولات متتالية . ويتم في كل جولة تقديم خلاصة بالآراء التي ادلى بها الخبراء . وهكذا يستطيع الخبير الافادة من الآراء وتحسينها بمسايرة الآخرين .

٣ – يمكن استخدام الوسائل الاحصائية في التوصل الى النتائج المطلوبة ، مثل المتوسط المئيني ، الوسيط [*] خطوات اسلوب دلفي :

ويتم وفق الجولات الآتية :

الجولة الاولى :

يكون الاستبيان فيها استطلاعي يتضمن اسئلة مفتوحة هدفها دعوة مجموعة الخبراء الى التنبؤ حول الموضوع المطلوب دراسته . وفي حالات اخرى يكون الاستبيان مغلق يكون الباحث قد اعده مسبقا وصاغ عناصره عالية من الدقة ، يقومه الخبراء عن طريق محك – يعالج احصائيا بهدف التوصل الى مدى تقارب الآراء او تباعدها .

الجولة الثانية :

يعيد الباحث الاستبيان لنفس مجموعة الخبراء بصورة منفردة مشفوعا بخلاصة التعليقات والتعديلات التي ادلوا بها في الجولة الاولى ، ويطلب الباحث منهم اعادة النظر في الاستجابات السابقة ، واذا ما عدل الخبير من استجابته واتفقت استجابته الجديدة مع رأي الاقلية ،

---

[*] Dalkey , N.C. An Experimental study of group opinion the Delphi Method . Future , Vol , 1 , (Spt 1967) p p. 408-246

ويطلب منه اضافة او حذف ما يراه مناسبا قد تقترب من رأي الاكثرية . بعدها يقوم الباحث بعد تسلم الاستجابات لجميع الآراء ومعالجتها احصائيا وتصنيفها بأتفاق او اختلاف الآراء .

الجولة الثالثة :

يعاد الاستبيان لنفس المجموعة مع خلاصة ما توصل اليه من اسباب ومبررات الخبراء . ثم يطلب منهم اخرى اعادة النظر في استجاباته آخذا بنظر الاعتبار المبررات التي ذكرت . وتكون الاستجابات غير مقيدة ايضا وقد يصل الخبراء فيها الى شبه اتفاق بينهم . وفي النهاية يضع الباحث احكام قيمية ويضع مجموعة اختيارات يبني عليها استنتاجه الذي اتفق عليه اغلب الخبراء .

المصادر

- القرآن الكريم

١ – حيدر ، جعفر موسى ، دراسة مقارنة بين انتاج برامج التعلم الذاتي واساليب ونظم التقنيات التربوية الحديثة ، مسحوبة رونيو ، قسم المدرسين الصناعيين ج . التكنولوجية ، بغداد ، ١٩٨٥ .

٢ – حيدر ، جعفر موسى ، التصميم التعليمي في التعليم الهندسي ، ورشة عمل ثلاث ساعات ، ج . التكنولوجية ، قسم المدرسين الصناعيين ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٣ – زيتون ، عايش محمود ، اساسيات الاحصاء الوصيفي ، الاردن ، مطبعة الجامعة ، ١٩٨٤ .

٤ – الشيخلي ، اسماعيل ، المنظور (ب . د) ، ١٩٧٨ .

٥ – صالح ، قاسم حسين ، التلفزيون والاطفال ، ط/١ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٤ .

٦ – الطويجي ، حسين حمدي ، التكنولوجيا التربوية ، دار القلم ، ١٩٨٣ .

٧ – العاني ، عبد المنعم خيري حسين ، تصميم برنامج تعليمي للابداع في الخط العربي الكوفي ، اطروحة دكتوراه فلسفة في تقنيات التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة ، ج . بغداد ، ١٩٩٦ .

٨ – عبد العال ، محمد سمير ، برنامج التعليم الذاتي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مركز تدريب قيادات تعليم الكبار لدول الخليج بالبحرين ، ١٩٨١ .

٩ – المركز العربي للتقنيات التربوية ، مجلة تكنولوجيا التعليم ، العدد / ١٤ ، الكويت ، ١٩٨١ .

١٠ – -------- ، --------- ، العدد /١١ ، الكويت ، ١٩٨٣ .

١١ – المنظمة العربية للثقافة والعلوم ، مجلد /٥ ، العدد الاول ، ١٩٨٥ .

١٢ – المعاضيدي ، سالم دحام عيادة ، بناء نظام تعليمي للتدريب على الادراك الفني ، اطروحة دكتوراه فلسفة في تقنيات التربية الفنية ، كلية الفنون الجميلة /ج . بغداد، ١٩٩٥.

١٣ – المنشىء ، انيسة محمد حسن ، المستحدثات التربوية ، محاضرة القيت على المشاركين في الدورة التربوية للتعليم المستمر ، الجامعة الكنولوجية ، جزيران ، ١٩٧٧ .

١٤ – منذور ، حامد مكي ، مقارنة تحليل بين قسم هندسة المكائن والمعدات في الجامعة الكنولوجية وقسم هندسة الميكانيك بكلية الهندسة في جامعة بغداد ، رسالة ماجستير ع ، م قسم المدرسين الصناعيين ، ١٩٨٦ .

١٥ – مرسي ، احمد سيد محمد ، عوامل الاثارة في تنمية الابداع في التعبير بالرسم في المدارس الثانوية ، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية ، ١٩٨٠ .

16 – Allen A.J.S Atkinsons & Bernetie – Computerised Learning of positional Servocyclep Computer and desigen of Control system , praceeding of the TFA symposum Zurick , Switzerland 29-30 Augest 1969 .

17 – Buss , A.H. ((Psychology Behavior in perspective)) . John wie Sons , inc. , 1978 . p. 319 .

18 – Cham , pagne . D.W. and Goldman , R.M. , ((Howd book For Managing Individualized Learning in the classroot Educationl Technology publications Englwood cliffs , New Jersey , 1975 .

19 – Merrill , M. David , editor , ((Instructional Design Reading)) , prentic – Hall , Inc. , 1971 .

20 – Palardy , J. Michael , ((Teaching Today , Task and Tallenge)) Macmillen publishing Company , Inc , New York , 1975 .

21 – Purdin & Tittus. D.M. Ramesh . V. : object or henteat Multi – Madid Class room Innstruction system . Kansas City – Ks. VSA , 1992 .

22 – Talbert , E.G. & Franse , L.E. , ((Individualizd Instruction Bell and Howell Cumpang , 1972 .

تقدم الفكرة مباشرة: اما اهمية النظام والفكرة تقدم مستقلة بكراس خاص

تابع الخطوات التالية عملياً مع الرسم داخل المستطيل في الاسفل:

١ ـ نرسم المستقيم الافقي (س ص) طول (١٨)سم وهو خط النظر (الافق).

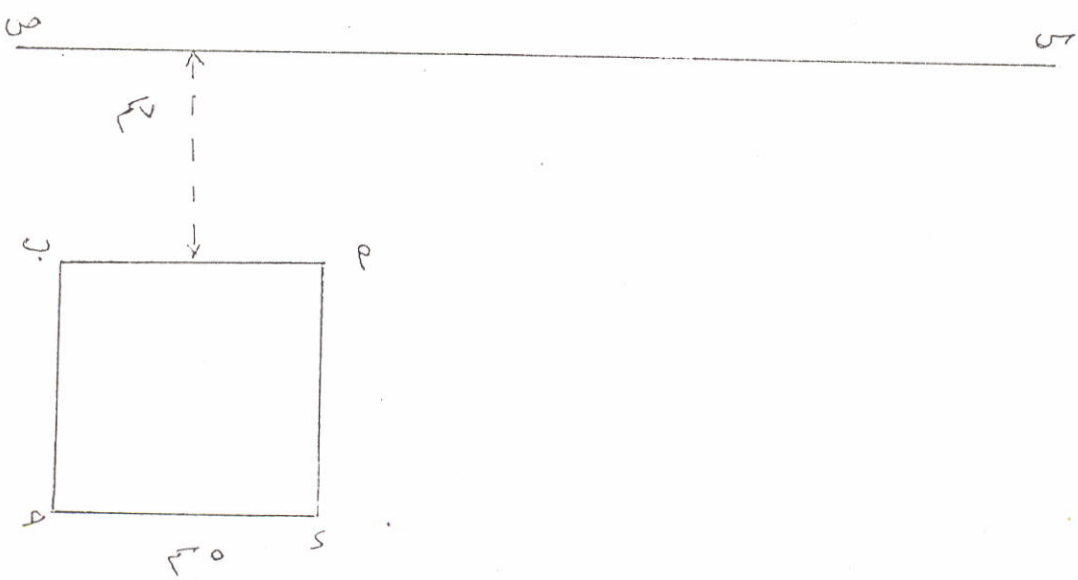
* انظر الخط (س ص) في الاسفل ثم تابع الفقرة (٢):

٢ ـ نرسم المربع (ا ب جـ د) طول ضلعه (٥)سم في الجهة اليسرى كما في الورقة بحيث يبعد المستقيم (ا ب) عن خط النظر بمقدار (٧)سم ويوازيه اي س ص // ا ب.

انظر الشكل اسفل الورقة لطفاً.

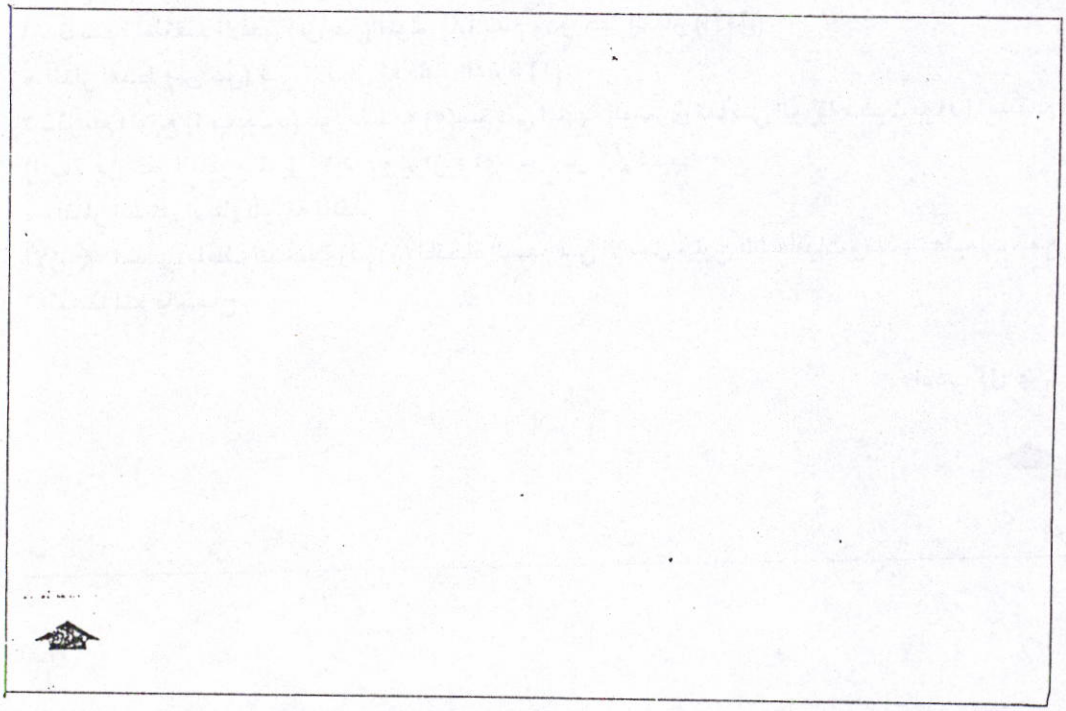
الآن ← اسحب بلطف الصفحة رقم (١) باتجاه السهم في الاسفل خارج الشفافيات ونفذ التعليمات.. مع تمنياتنا لكم بالنجاح.

اذهب الى ص٢



ارسم في المستطيل الكبير بنفس القياسات ما تعلمته في الصفحة رقم (١) وحسب تسلسل الخطوات التي رسمت في النموذج الاصلي.. مع تحياتنا

بعد اكمال الرسم انظر التعليمات في المستطيل الصغير في الاسفل.



الآن: وبعد ان اكملت الرسم حسب القياسات في النموذج الاصلي لشفافية طابق رسمك مع النموذج المرسوم في الشفافية ونفذ ما يلي:

١ ـ اذ لم يكن رسمك مطابقاً للنموذج ارجع الى دراسة التعليمات ونفذ كما بدات اول مرة.. بعد الانتهاء من الدراسة.. اذهب الى مخزن رقم (١) وتناول ورقة ونفذ الرسم من جديد.

٢ ـ اذ كان الرسم مطابق فانك تتعلم جيداً.. سر في متابعة التعليمات حتى النهاية.

الآن: اسحب بلطف الصفحة (٢) خارج الشفافيات. ضع الصفحات (٢،١) في مخزن (٢).

اذهب الى ص ٣

ص ٢

الآن: ادرس النقاط التالية بشكل جيد، وطبق الخطوات مع الرسم بدقة كما يلي:

١ ـ نحين نقطة التلاشي (ن) الناظر، بحيث تبعد عن نقطة (ص) بمقدار (١٧)سم. (انظر الرسم).

٢ ـ نعين المسافة (ق) تبعد عن نقطة (ص) بـ (١)سم.

٣ ـ نصل كل من النقاط بمستقيمات (ا ن)، (ب ن)، (جـ ن)، (ا ق) على التوالي.

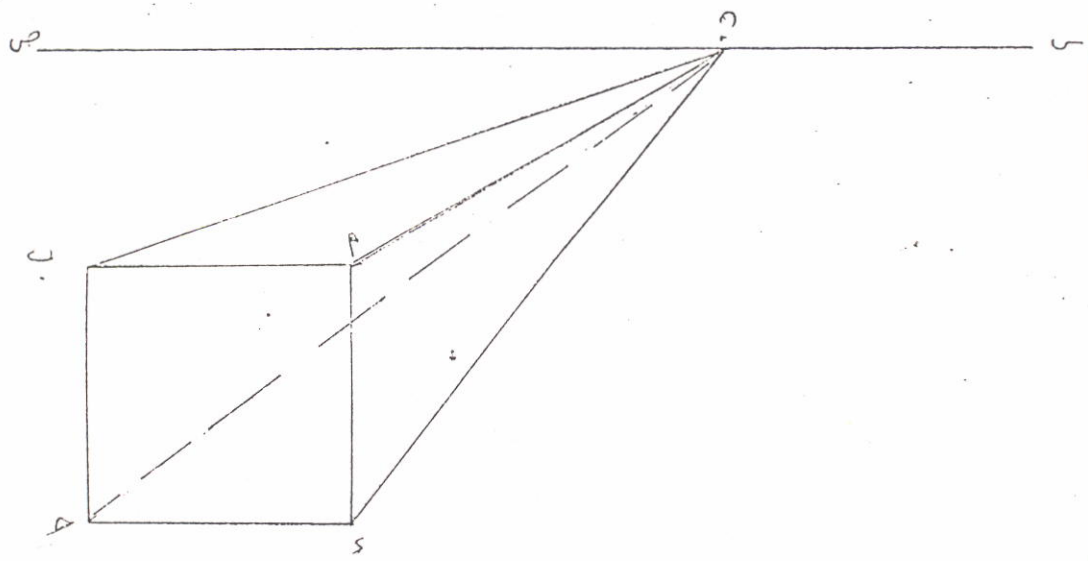
٤ ـ المستقيم (ا ق) يقطع المستقيم (ب ن) في النقطة (ب).

التغذية الراجعة:

ـ راجع الخطوات التي درستها جيداً واستجمع الافكار المهمة وركز عليها.

ـ ركز على الشكل النهائي قبل اجراءات الفقرة الخامسة التالية:ـ

٥ ـ اسحب الورقة (٤) خارج الشفافيات ونفذ التعليمات لوحدك دون الاستعانة بالنموذج المرفق.



اذهب الى ص٤

ص ٣

انك جيد الان لانك ترسم وفق النموذج انتقل الى الفقرات التالية:

ـ ارسم النموذج الذي درسته عند الخطوة الاولى والذي انتهى في الصفحة ـ ٣ ـ وبنفس القياسات المثبتة في النموذج في داخل المستطيل الكبير التالي.

«استخدم القياسات وبدقة وحافظ على نظافة الرسم ولك النجاح».

نفذ الرسم في
داخل المستطيل

الآن: بعد ان كملت الرسم طابقه مع النموذج الاصلي وتاكد من انه صحيح او تابع ما يلي:

١ ـ اذ لم يكن الرسم مطابقاً للنموذج خذ ورقة من مخزن (٢) وكرر رسم الشكل الى ان يطابق النموذج المرسوم.

٢ ـ اذ كان الشكل مطابقاً. فانك تتقدم بصورة جيدة وعليك متابعة التعليمات الى النهاية.

الآن: اسحب الصفحة ـ ٣ ـ بلطف وضعها مع هذه الورقة في المخزن ـ ١ ـ حسب التسلسل.

ص ٤

اذهب الى ص٥

الآن: ادرس النقاط التالية بدقة مع النموذج المرسوم اسفل المستطيل:

١ ـ من نقطة (ب) نرسم مستقيم بحيث يكون موازياً للمستقيم (س ص) (نظريه يمكن رسم مستطيل يوازي مستقيم معلوم من نقطة خارجة عنه).

٢ ـ المستقيم الحاصل من نقطة (ب) سيقطع المستقيم (ا ن) في نقطة (أ) فيكون (أ بَ // س ص).

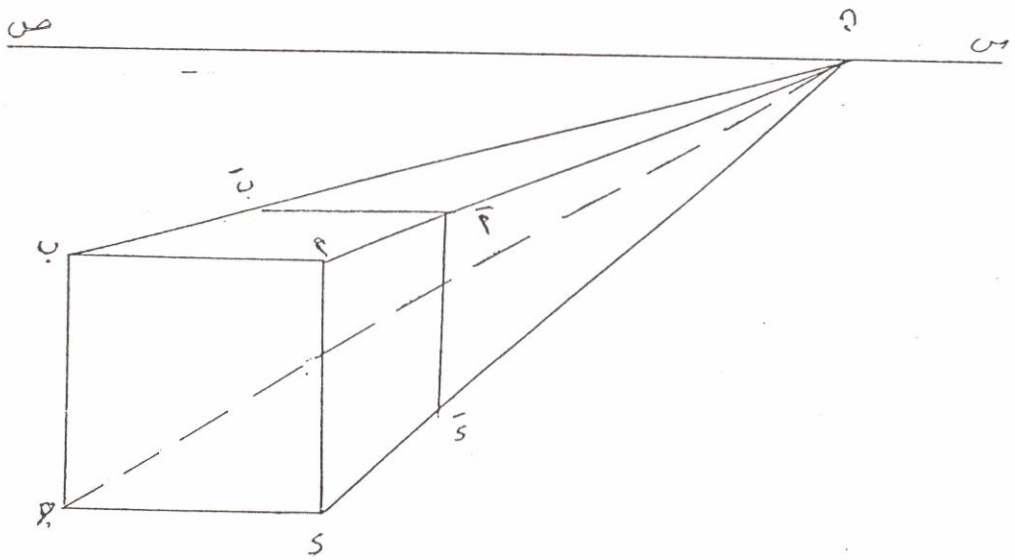
* أ بَ // ا ب (اذا توازى مستقيمان فالمستقيم المرسوم الموازي لاحدهما يوازي الاخر).

٣ ـ نرسم من نقطة (أ) مستقيم // ا د (نفس السبب) فيقطع المستقيم (د ن) في (دَ).

* انظر الشكل جيداً ستجد مكعب مرسوم تحت مستوى النظر يقع يسار الناظر.

تغذية راجعة: افحص دراسة الشكل مع الخطوات السابقة ثم انتقل الى الفقرة (٤).

٤ ـ الآن: اسحب الورقة رقم (٦) خارج الشفافيات ونفذ تعليماتها بعناية.



ص ٥

اذهب الى ص٦

انك تسير بخطوات جيدة وبمستوى ممتاز وعليك متابعة التعليمات التالية:

ارسم داخل المستطيل المجاور التالي الخطوات التي درستها منذ البداية لتحصل على الشكل النهائي المطابق للنموذج الواضح على صفحة (٥)..

وتمنياتنا لك بالنجاح..

الآن: طابق الرسم الذي انجزته اعلاه مع النموذج الاصلي، و لابد ان يكون مطابقا للنموذج لانك كررت رسم النموذج لعدة مرات.. وانتقل الى الخطوة التالية:ـ

١ ـ اذ لم يكن الرسم مطابقاً.. اعد دراسة الصفحة (٥) ثم خذ ورقة من المخزن (٢) ونفذ ما مطلوب في الصفحة (٦) الى ان يتطابق الرسم مع النموذج الاصلي.

٢ ـ اذ كان الرسم مطابقاً.. فان رسمك جيد واصبحت ترسم المكعب المطلوب تحت مستوى النظر.

٣ ـ اسحب الورقة ص٥ وضعها مع ص١ في المخزن (١) بلطف..

اذهب الى ص٧

ص ٦

الآن: ادرس النقاط التالية لزيادة المعلومات مع التطبيق عملياً.. كما يلي:

١ ـ المكعب الناتج تحت مستوى خط النظر يقع يسار الناظر تظهر ثلاثة اوجه منه فقط (اي انه يحقق العمق الثالث في رسم المنظور).

٢ ـ اذ لم تدرك شكل المكعب بصورة مجسمة، لانك تلاحظ غياب الاوجه الثلاثة الاخرى فيمكن توضيح الرسم للمكعب بستة اوجه اذ كان المكعب من مادة الزجاج كما يلي:

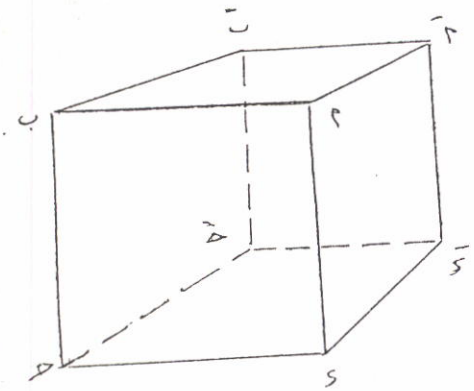
٣ ـ ارسم واتبع الخطوط التالية حسب الشروط وبصورة منقطة لانها تقع خلف الشكل وتابع خطوات الرسم التالية: وصل النقاط (جـ ن) بخط مستقيم، ثم ارسم في (بَ) عمود يوازي ب جـ ثم ارسم من (دَ) خط افقي يوازي د جـ.

٤ ـ تتقاطع المستقيمات المرسوم من نقطة (جَـ) وهي الركن الثامن للمكعب، بهذا يتضح ان المكعب له ستة اوجه.

(F.B.) اعد مع نفسك متابعاً الرسم و خطوات العمل جيداً وبتركيز..

الآن: اسحب الورقة (٨) بلطف خارج الشفافية ونفذ ما عليها من واجب اودعك لتذهب الى الصفحة ٨٠.

ص ٧



انك تقترب من نهاية العمل وانك اتقنت المكعب اذ نفذته بصورته الكاملة في المستطيل الآتي (الكبير مطبقاً الشروط والقواعد لكل خطوة تخطوها وبنفس القياسات للنموذج الاصلي.

ارسم الآن

ص ٨

الآن: طابق الشكل الذي رسمته مع النموذج الاصلي ولاحظ النقاط:

١ ـ اذا لم يكن الرسم مطابقاً للنموذج الاصلي أعد دراسة الخطوات في ص٧، بصورة مركزة.. ثم اذهب الى مخزن (٢) لتعيد الرسم على احد الاوراق من المخزن ثم انتقل الى فقرة (٢) التالية بعد اتقانك وتعلمك رسم المكعب المطلوب.

٢ ـ اذ كان الرسم مطابقاً فانك جيد وحققت هدف النظام بكامله ونقول لك مبروك والف مبروك نجاحك.. أعد لطفاً الاوراق من مخزن (١) حسب تسلسلها الى الشفافية.

قبل ان تحتفظ بالاوراق فاعمل استزادة.. فاذا اردت ذلك تابع الصفحات التالية لتطلع اكثر واكثر ليكون نجاحك بتفوق.

مبروك.. مبروك نجاحك

ص٩

الآن: لكي ترى الصور النهائية لمكعب وبصورة مجردة من الخطوط..

ما عليك الا ان ترفع جميع الشفافيات فوق هذه الورقة وتلفها الى الجهة الثانية بلطف من جهة الاعلى.. ثم ارفع هذه الورقة من بين الشفافيات لترى صورة المكعب لوحده وبدون خطوط تلاشي.. وهو:

مكعب تحت مستوى خط النظر يقع يسار المشاهد.. وتلاحظ منه ثلاثة اوجه هي الجهة العليا والامامية والجهة اليمنى منه.

راجع ص١٠ لطفاً

ص٩

ارسم في المستطيل الكبير بنفس القياسات ما تعلمته في الصفحة رقم (١) وحسب تسلسل الخطوات التي رسمت في النموذج الاصلي.. مع تحياتنا..

بعد اكمال الرسم انظر التعليمات في المستطيل الصغير في الاسفل:

امامك اربعة مكعبات باوضاع مختلفة، تحت كل مكعب عبارة (جملة) ناقصة بعد اكمال الجملة تصبح العبارة صحيحة تحدد موقع المكعب المرسوم بالنسبة الى خط النظر. طريقة الحل:

ضع في الفراغ الاول من الجملة احد الكلمات (فوق) او (تحت) وفي الفراغ الثاني ضع كلمة (يمين) او (يسار) لتكتمل الجمل.. بعد ان تكمل حل الجملة الاربعة اذهب الى مفتاح الاجابة اسفل الورقة.

بعد ان تسحب الحزام ستجد الحل الصحيح.

امنح نفسك على كل كلمة صحيحة (٥ ، ١٢) درجة.

اي يصبح لكل سؤال (٢٥) درجة للحل الصحيح.

تذكر اذ كان الحل صحيحاً فانك تستحق (١٠٠) درجة.

* انك لن تحتاج الى النظام.. اما اذ اقل.

فانك بحاجة الى دراسته فاذهب الى المخطط الانسيابي والتعليمات.

١ ـ مكعب تحت مستوى النظر يقع يسار الناظر.

٢ ـ مكعب فوق مستوى خط النظر يقع يمين الناظر.

٣ ـ مكعب فوق مستوى خط النظر يقع يسار الناظر.

٤ ـ مكعب تحت مستوى خط النظر يقع يمين الناظر.

ارجع الى المخطط الانسيابي لاسلام القرار ثم نفذ.

ص ١٠

١١٧

الآن : اذا اردت ان تكمل دراسة حالات ومواقع المكعب بالنسبة للناظر يمكن ان تتبع التعليمات لكل حالة . .
ونود ان نيسر لكم الدراسة فاننا سوف نستخدم نفس الخطوات ونفس الشفافيات للحصول على الحالات التالية
نرجو ان تتابع تسلسل الارقام والصفحات لتحصل على الحالات الثلاثة للمكعب كما يلي :

١ - لرسم مكعب تحت مستوى خط النظر يقع يمين الناظر . . اقرأ ونفس التعليمات التالية :

أ - اقلب الشفافيات بحيث يكون (ص١) الى الاسفل و(ص٩) الى الاعلى تحصل على رسم مكعب تحت مستوى النظر . . يمين الناظر واذا اردت تتابع خطوات الرسم كما فعلت في الحالة السابقة . .

ب - ستلاحظ قلب الحروف الى الجهة الاخرى وهذا لايؤثر على سير وتتابع الخطوات في لرسم . . يرجى ملاحظة ذلك .

جـ - اقلب الصفحات البيضاء التي كتب عليها خطوات الرسم الى جهة النظر ليسهل عليك قرأة وتتابع الرسم . لتتابع الاحداث اذهب الى ص١١ .

الآن : ندرس المكعب وهو فوق مستوى خط النظر وسوف نقدم الحالات التالية :

١ - رسم مكعب فوق مستوى خط النظر يقع يسار الناظر . . تتبع ما يلي :

أ - أدر الشفافيات التي امامك بحيث يكون اتصال الشفافيا العلوي باتجاهك ليكون فيه اوراق الشفافية من الامام باتجاهك بحيث يصبح المستطيل الحادي على الرسم الى الاعلى اما الكتاب في المستطيل الثاني سوف تصبح اسفل ما عليك الا قلب الاوراق باتجاه نظر اليها ليسهل عليك قراءة البرنامج وتنفيذ نفس الخطوات في تتابع الاحداث .

ب - لاحظ انقلاب الحروف وهذا ايضاً لا يؤثر على الشكل الحاصل وتتابع خطوات تغذية عرفته خذ ورقة من مخزن (٢) ولخص خطوات الرسم مع رسم النموذج وتابع التعليمات حسب كل خطوة .

اذهب الى ص١٢ وتابع مع التنفيذ الخطوات الاخرى . .

الآن : ستحصل على مكعب فوق مستوى خط النظر يقع يمين الناظر ، ما عليك الا ان تقلب الشفافيات بحيث تكون (ص١) هي الصفحة الاخيرة اسفل الشفافيات . . ثم تابع رسم الخطوط كما فعلت في تمرين ص١٠ . . وملخصها ان تتابع الرسم من الاسفل الى الاعلى . .

مع تمنياتي لك بالنجاح

عندما تصل هذه المرحلة من النظام فانك تعلمت الشيء الكبير من قواعد المجسمات التي تصادفك في حياتك اليومية والتي تستطيع ان تبرز ما على الورقة باستخدامك قواعد لمنظر وعلى سبيل المثال لا الحصر : الاشياء المشابهة للمكعب كثيرة تذكر منها : (التلفاز - المبردة - كرسي طعام - منضدة - خزان ماء - طباخ . . . . الخ)

الآن : خذ ص١٣ واجب عن اسئلتها . . تمنح شهادة نجاحك .

ص ١١

الأكاديمي

أثر الاضاءة الصناعية على كفاءة العرض في المتحف البغدادي

عبد الصمد رفيق الخالدي

مدرس مساعد

قسم التصميم-كلية الفنون الجميلة

يهدف البحث الى التعرف على واقع حال الاضاءة الصناعية في المتخف البغدادي والتعرف على الروابط والعلاقات بين الاضاءة الصناعية من جهة وادائية المعروضات في المتحف البغدادي من جهة اخرى.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٢/٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٣/١

الفصل الأول

منهجية البحث

مشكلة البحث :

ان الإضاءة تنطوي على حدين ، مجرد، مادي. المجرد تظهر في الأفكار والمعارف الفعلية البشرية ولا تحتاج الى براهين تجريبية تسعفني. مثل إدراك الفضاء الداخلي زمانا ومكانا . اما المادي فيتجسد في وجوده للعيان. وهو الإدراك المباشر مثل إدراك اللون والضوء المنعكس في الموجودات.
ان الإضاءة الصناعية تقوم بوظيفتها بنقل الاستثارة الحسية للأعصاب ونقلها من العقل الى حاسة البصر فتدرك الشكل واللون .

ان المصمم الداخلي يبحث ليفهم ما قدمه الفيزياتيون من نظريات تتعلق بالإحساس اللوني وما شكله الكيميائيون من قواعد لتحضير الألوان ومزجها . فالمشكلة التي يواجهها المصممون في الفضاءات الداخلية ليست في تقنية الأجهزة وتوظيفها لأن تتك بالإمكان معرفتها وتعلمها عن طريق الممارسة والخبرة ولكن المشكلة تكمن في إيجاد علاقات ترابطية بين مجموع الخطوط والأشكال والتكوينات والألوان والتراكيب التي لا تنسجم إلا بوجود الإضاءة الصناعية والمادية بغية التوصل المنطقي لتأثر (الإضاءة الصناعية) على الأشكال المتأثرة بها.

انطلاقا مما تقدم يضع الباحث مشكلة بحثه بصيغة تساؤل منطقي هي: هل للإضاءة الصناعية تأثير من ناحية الكم والكيف على طبيعة المعروضات في المتحف البغدادي ؟
ومن هذا التساؤل نستعرض سؤالا يرتبط بشكل مباشر مع التساؤل أعلاه . ما هي العلاقات الارتباطية بين الإضاءة الصناعية بأنواعها وأنظمتها مع أشكال المعروضات وحجمها؟

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في فتحه أبوابا معرفية للدارسين في مجال التصميم الداخلي للاستفادة منها ولاسيما في خلق وتحقيق مفاهيم جديدة عن الإضاءة الصناعية . وتتجلى أهمية البحث في إعطاءه معلومات تفيد إدارة المتحف البغدادي للاستفادة منها لتطوير نظام الإضاءة فيه.

هدف البحث :

يرمي البحث لتحقيق

أولا : التعرف على واقع حال الإضاءة الصناعية في المتحف البغدادي.
ثانيا : التعرف على الروابط والعلاقات بين الإضاءة الصناعية من جهة و أدائية المعروضات في المتحف البغدادي من جهة اخرى اى معرفة مدى التأثير المباشر الشكلي والمادي للإضاءة الصناعية على أدائية المعروضات في المتحف البغدادي.

مجتمع البحث وعيناته:

ضمن حدود البحث تم تحديد المتحف البغدادي كدراسة حالة لتحليل عينات البحث ضمن المجتمع الأصلي . لذا فان جميع الفضاءات الداخلية للمتحف تعتبر مجتمع البحث أما عينة البحث فقد اعتمد الباحث الطريقة القصدية لاختيار العينات (البيت البغدادي ـ المقهى البغدادي ـ السوق البغدادي) مبرراً ذلك:

أولا : لأن العينات المذكورة تمثل الصفات والخصائص التصميمية لمجتمع البحث الكلي.
ثانيا : سعة العينات كبيرة من ناحية الكتلة والفضاء والحجم وتعدد الفعاليات فيها.
ثالثا : لأن في العينات التكرار الواضح لتوزيع الإضاءة الصناعية على مجتمع البحث.

تعريف المصطلحات :

الضوء: الطاقة الكهرومغناطيسية المشعة في سلسلة الطول الموجي التي تحتوى على الأشعة فوق الحمراء والأشعة المرئية وفوق البنفسجية (X) أكس وينتقل بالفراغ بسرعة تتراوح ما بين (١٨٦) ألف ميل في الثانية ١. انه الرؤية المفتوحة ٢. والضوء موجات كهرومغناطيسية يسقط على الأشياء ويميزها فينير حاسة البصر ، ويقيم في قدرته على النفاذ في الأشياء لإخراج معانيها واخراج ما في داخلها الى الخارج ٣ .

التعريف الإجرائي للضوء: هو ذلك الإحساس البصري المترتب من سقوط موجات كهر ومغناطيسية على الأشياء لمعرفة كينتها من خلال انعكاسها عن الأشياء او اختراقها، وهو شكل من أشكال الطاقة وله لون وحدود وشكل حسب المصدر الضوئي. والضوء ناتج من شيء مضيء اما طبيعياً كالشمس أو صناعياً كالغازات أو النفط أو المصباح الكهربائي أو الفلورسنت .

التباين: العامل الأساس لأدراك الشكل في المجال البصري، فاذا كان المجال البصري واحداً ومتشابها في عناصره ، فالذي نراه هو ضباب لاشيء، فقط إحساس بالضوء في الفضاء ٤، وبدون تباين لا يوجد شكل، وهنا تبنى الباحث التعريف المذكور آنفا ويؤكده في الفصل الثالث لتحليل عينات البحث.

الفصل الثاني

الإطار النظري

تتقدم الإضاءة العناصر التصميمية الأخرى في العلاقات الشكلية والمادية. فيها يظهر المؤثر والمتأثر. ومن خلال تواجدها في الفضاءات الداخلية بصيغها المتنوعة -المختلفة- تقوم الأشكال البارزة بربط مكوناتها مع الأشكال الغائرة لإعطاء تعبيرات جمالية مرئية. تأتي الإضاءة بشكل عام من مصدرين – طبيعي وصناعي- لكل منهما خصائصه ومؤثراته و تعبيراته في الفضاءات الداخلية. فالإضاءة الطبيعية ترتبط بالفتحات ومواقعها وأحجامها وعلاقتها بالاتجاهات العامة. أما الإضاءة الصناعية فتعتمد بالدرجة الأساس على الكثافة الضوئية والقيمة واللون وكذلك موقع المصدر الضوئي وزاوية السقوط وطبيعته ونوعه ومن هنا تبرز العلاقة الجدلية القائمة بين الإضاءة الصناعية والأشكال المرئية في الفضاءات الداخلية ولاسيما المتاحف ، فالأشكال المعروضة في المتاحف تحقق حضورها بفعل الإضاءة الصناعية وطريقة توزيعها.

ولهذا اهتم البحث بكيفية تفسير العلاقة بين الإضاءة الصناعية والمعروضات وتحديد مستويات الإضاءة والعرض استناداً للمحاور التنظيمية والعملية الواردة في متن البحث.

---

1. Light and film, U.S.A published by time 1972 p. 13.
2. Webster's Dictionary, p. 892.
٣. محمد، جلال جميل، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي...اطروحة دكتوراه_ كلية الفنون الجميلة / بغداد: ١٩٩٧ ,ص١٣.
4. Scott, Robert Gillam, Design Fundamentals, The. Published. P .10.
5. Light and film, P. 10.

مهمات الإضاءة الصناعية في فضاءات العرض:

من خلال الإضاءة الصناعية يهدف المصمم الداخلي الى تحقيق جملة من المهمات -تكتيكية- هي اعتبارات ومبادئ تصميميه للوصول الى الاستراتيجي الأساسي والغاية الجمالية التعبيرية من خلال الربط النسيجي بين مراكز الضوء والعرض (الشكل) . والعلاقة المتبادلة بين المؤثر (الإضاءة) والمتأثر (فضاءات العرض) . وصولا الى تحقيق الفكرة التصميمية المفترضة.

أولا : التنوير Illumination

ان الاتصال الواقع بين مفردات العرض وفضاءاته وبين المتلقي (الزائر) للمتحف معدومة بدون الإضاءة الصناعية , فالاشكال والشخوص والفضاءات المعروضة تقع تحت سيطرة الإضاءة لإيصالها الى عين المتلقي لإدراكها بشكل سليم١. ان الهدف المقصود هو إنارة المعروضات بمختلف أشكالها وأحجامها لتحقيق العلاقة السيكولوجية بين بيئة العرض والزائر .

التنوير يقوم بالمزاوجة بين فضاءات العرض (المختلفة الوظائف) من خلال التناغم الإيقاعي للإضاءة بين الإضاءة العالية للأشكال المعروضة (الجوهر) وبين القيمة (وقيم ضونية خافتة . . إضاءة غير مباشرة على المكملات الأخرى الثانوي)).

ثانيا : الأبعاد Dimensions

في بعض فضاءات العرض في المتحف ولا سيما القريبة من الجدار, يتحد البعد الثالث للفضاء- العمق (Depth) شكلا وهنا يبرز دور الإضاءة الصناعية في توضيح الخلخلة والغموض والتحير واعطاء البعد الثالث للارتفاع والعرض, وجعل فضاء العرض اكثر واقعية بفعل تقديم بعض من مفردات العرض والتأكيد عليها طبقا لتفرة (أولا) وإضاءة الخلفية Background والجزء المتبقي من الفضاء وجعله في المرتبة الثانية وازاحتها الى الخلف بقوة الأشكال المتقدمة نحو المتلقي (الزائر).

بالرغم من تنظيم فضاء العرض في المتحف بشكل يتناسب مع حجم المعروضات ومع بيئتها وتوقيع الأشخاص Figures في حالة الوقوف تارة والجلوس تارة أخرى, في المقدمة- في المؤخرة, إلا ان سيناريو العرض في الفضاء المجرد تبقى عارية وغير متوازنة إلا باستحضار العمق لتكملة نهاية المطاف.

اما في الفضاءات الوسطية – حيث العرض في الوسط- تلتقي الشفافية بشكل ملامس مع العمق لاعطاء حالة الجمالية والواقعية للعرض خاليا من التشويه وموضحا الغموض ومبررا هوية العرض من خلال تنوع المصادر الضونية الثابتة والمحمولة من جهة, واتساعية كادر البصر باختيار ما ينجذب له من جهة أخرى٢.

ثالثا : الاختيار Selectivity

ان الفنون البصرية (سينما-تلفزيون) يقوم المصور بوضع الأشكال في الكادر, وتنظيم علاقات فيما بينها لجعل التكوين البصري متألقا وذات تعبير جمالي متوازن من خلال عملية اختيار حلقة من السلسلة ومشهد من البانوراما.

اما في التصميم الداخلي , فيتم الاختيار وفق المتطلبات التصميمية , ان التنوع التصميمي للإضاءة الصناعية في مساحة العرض المتحفي , الثابت المخفي – المتحرك الظاهر الملون ذات الكثافات المتعددة المختلفة لاعطاء تكوينات بصرية متنوعة _يقع ضونية_ محطات مظلمة_ أماكن متدرجة ضونية (امتزاج بين الإضاءة الصناعية والطبيعية) التداخل الكمي بين تكوينات الإضاءة_ التعاقب المفاجئ بين الضوء المسلط والشكل المظلم _ الوضوح التام للفضاءات المدركة مع الفضاءات المحيرة الغامضة . بين الوظائف الأساسية والثانوية – بين المستويات -العام-عام خاص- خاص خاص- من خلال التنويعات المتقدمة يقوم الزائر باختيار مواطن التكوين وجعله في الكادر الشخصي, وهنا يقوم بتفضيل فضاء على فضاء, وجزء على الآخر وصولاً الى الجانب التعبيري الجمالي .

---

1. Thomson, The museum Environment, Butterworth Ltd. London 1978 P25

٢. ستانيوفورث, سارة, الممارسات الخطرة في المتحف- الإضاءة غير مناسبة- ترجمة أنعام حمدي, مجلة التراث والحضارة العدد كثيرة هي ٨-٩ ١٩٨٧,ص٣٦٥.

رابعاً : الجو (البيئة) Atmosphere

رسالة الإضاءة الصناعية هي تحقيق او التعبير عن الحالة او الظروف في الفضاءات الداخلية ولاسيما في فضاءات العرض للمتحف .

هنا ارتبطت الإضاءة بالزمن بشكل مباشر, والزمن له مديات. الزمن الماضي المرتبط بالمواقف والأحداث من شكل وتكوين الحالة الآنية, ومرتبط أيضا بالزمن اليومي, فمن خلال شكل المصدر الضوئي وأسلوب تعليقه وكيفيته ومواقعه بالنسبة للفضاء الداخلي هي عوامل تعبيرية عن زمن الفضاء. اما القيمة الضوئية للون وكثافة الضوء في الفضاء الداخلي عناصر إيضاحية للوقت (الزمن) وقت الغروب- الشروق- الليل- النهار -الصيف- الشتاء.

الإضاءة الصناعية تساعد بلا شك على خلق البيئة الداخلية من خلال التفاعل ولاحتكاك بين الضوء والبيئة والشكل . ان التفاعل الواقع بين المهمات المذكورة آنفا يبدأ من التنوير مروراً بالمهمات ومنتهياً فيه, فبدونه لا تفاعل ولا صراع ولا شكل ولا فضاء . وعند حدوث التفاعل يبدأ الصراع في الفضاء الداخلي لاعطاء مديات الأبعاد المجسمة بين المستويات العمودية والأفقية – البارزة والغائرة- بين الإيهامي والحقيقي , وصولاً الى أنقى تفاعل ألا هو بين الثابت والمتحرك وبين الأساسي والثانوي وبين الجوهر والعارض . وبين الشكل والضوء وبين الضوء والظل بين الظل الذاتي والمنقول . خلقاً التناغم الظاهري والتراكب والتشابك فتحقيق التوازن البصري للكتل في الفضاء الداخلي , وبعدها يبدأ المتلقي (الزائر) باختيار التكوين البصري والتشكيل المنسجم والتصميم المتوازن وفقاً لإدراكه المنطقي وتحليله المرتبط بالأساس الفسيولوجي والسيكولوجي وبموضوع الذاكرة .

بين العناصر التكوينية البصرية والإضاءة الصناعية:

كثيرة هي المصادر والمراجع التي تهدف الى تحقيق العلاقات بين العناصر والمبادئ في التشكيل والتصميم. وكثيراً ما كتبوا وأسسوا نظريات وتوجيهات وتحليلات حول إيجاد عنصر جديد او إضافة عنصر او اكتشاف مبدأ تصميمي جديد يضاف الى المبادئ السابقة, فبدأ من الباوهاوسيون ومروراً بجميع التيارات التصميمية – الدولية – الحداثة وما بعد الحداثة وما آلت اليها من ظهور تيارات منها – الشكلانية – الوظيفية – فالتكتيكية , جميعها تكونت وتشكلت بحكم قوى وعوامل متعددة ذاتية وموضوعية , بيئية فلسفية , مركبة متشعبة لا مجال للبحث للخوض في ممراتها والتوسع فيها , لكن نقول هنا انها كانت (صب السائل في أباريق جديدة) نعم... انها فلسفات موجودة قبل هذا الزمان لم تتغير البنية النصية لها ولم يتغير جوهر الفكر الفلسفي, لكن الذي تغير هو الهيكل الشكلي فأصبح الشكل هو العنصر المتغير الدافع وناقل الفكرة من زمان الى زمان , ومن بيئة الى اخرى ومن مجتمع الى آخر. ومترجم أفكار المصمم من النظرية الى التطبيق ومن التصميم المتمنى الى التصميم الواقع . استناداً لما تقد يرى الباحث مبرراً منطقياً لمناقشة جدلية الضوء مع الشكل في الفضاءات الداخلية سواء كان الشكل خط مستقيم – منحني – منكسر او فضاء مغلق – مفتوح – منساب او كتلة بحجم كبير واتجاه معين او حجم صغير ذو حافات متنوعة او إضاءة ذات كثافة شديدة ولون معين – كلها شكل مشكل ضمن تكوين مصمم . إذن ستحضر العناصر في التكوين البصري بين شكل وشكل , لأن الفضاء شكل والكتلة شكل والإضاءة شكل .

علاقة الضوء بالشكل:

من الواضح والمعلوم ان الفضاءات الداخلية العامة بشكل عام والمتاحف بشكل خاص هي نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها تعبيرها ودلالتها , وهي متداخلة – متفاعلة – منسجمة – متناغمة – وليس هناك لاستقلالية لأي عنصر من العناصر الداخلة في التراكيب. تستحضر العناصر مجتمعة وبنسب جمالية منطقية تكون الإضاءة بلا شك العامل الأساسي لتوضيح العلاقات والأواصر فيما بين العناصر نحو السيادة والجذب .

انطلاقاً اما تقدم نتساءل ما الذي نريده من التأثير الضوئي على الأشكال ؟ وماذا يحصل للشكل من تغيرات ؟ وهل هناك تغيرات فعلاً للشكل تبعاً للمصدر الضوئي ؟ وكيف ؟

من المعلوم ان للشكل Shape جزئين :

١. الجزء المادي (كتلة الشكل) Mass of the shape هذا الجزء الثابت لا يتغير بإسقاط الضوء عليه.

٢. الجزء الشكلي وهو الجزء الأكثر فعالية في الفضاءات الداخلية لقدرته التعبيرية ودرجة تأثيره على المتلقي او الزائر للمتحف .

والشكل هو جوهر التكوين البصري في الفضاءات الداخلية . وفي جميع المستويات والعناصر يتكون الشكل من كثافة وقيمة وتباين . وفي هذا المجال لابد ان نذكر ان إدراك الشكل يعتمد على :

١. اللونية واللالونية Chromatic and Achromatic.
٢. البراقة التي تعود الى الاثنين Brightness .
٣. اصل اللون Hue .
٤. التشبع Saturation[١].

ان اصل اللون والتشبع يعودان الى اللونية وان اي إضافة او نقص في صفاتهما يسبب التباين وخارج هذا التباين فالإنسان هو الذي يبني إدراكه للشكل معتمداً على نوعية مصدر الضوء والإحساس به وخاصية الانعكاس التي تمتلكها المادة , الملمس البصري[٣] .

اما القيمة Value فتعتمد على كمية الضوء الذي يعكس الشكل وهي صفة تجعل العين ترى اللون ساطعاً او قاتماً. وللقيمة دور في تحقيق تقيم المساحات المختارة في الشكل ويتم تصنيفها الى:

الألوان الفاتحة – المتوسطة – القاتمة, حيث يعتبر الأبيض أعلى درجة في القيمة اللونية لانه يعكس اكبر كمية من الضوء, والأسود ادنى درجة فيها لانه يعكس اقل كمية من الضوء او قد لا يعكسها, والدرجات اللونية واللالونية كلها تقع بينهما. والأزرق يظهر اكثر سطوعاً (براقة) من الأحمر في الإضاءة المعتمة القليلة, ولكن في الإضاءة العالية يكون الأحمر اكبر براقية يليه البرتقالي فالأصفر.

اما التباين فيعتبر قاعدة لإدراك الأشكال. فالضوء المنعكس في شكل في المجال البصري يعتمد على كمية الضوء الذي تعكسه المادة ونوعه بالطريقة والكيفية التي انعكس فيها . ويكون التباين بعد رسم الأشكال والمساحات المعززة بالألوان وفي الوقت نفسه يتم تحديد وظيفة الشكل في التكوين المتداخل مع مجموعة العناصر الداخلة في تركيبه من كتلة ولون وفضاء.

ولاجل تغطية العلاقات بين الضوء والشكل بشكل يتناسب مع حجم الموجودات في الفضاءات الداخلية للمتحف يجب التعرف على مهمات التكوين للشكل في هذه الفضاءات. فللتكوين أهداف تتمثل بالمفردات التالية:

* التوازن Balance : ان غياب الإضاءة يفقد التوازن في الفضاء الداخلي وفقدان التوازن يعني فقدان الملاحظة والتحليل . ان تصارع الأشكال وتناقضها وتباينها في الفضاءات الداخلية تهدف الى التحقيق وإيجاد التوازن للقوى باتجاه التعبير الجمالي, لذا يلجأ المصمم الداخلي من خلال هذا الصراع الى إيجاد شفرات أساسية وثانوية لتوزيع القوى المتصارعة باتجاه خلق الأضداد المرئية واللامرئية ولابقاء شحنات متزايدة في الشد والانتباه وإحضار العناصر والأشكال وزيادتها كماً وكيفاً لالحاقها بمثيلاتها في الاتجاه المقابل للقوى. والتوازن يعني تفكيك وتحليل بنية النظام السابق وتقسيمه الى الأجزاء المفروضة لتهيئتها لاقامة نظام متوازن مبني على تركيب تلك الأجزاء وفق الوظائف الجزئية والكلية. وفي الفضاءات الداخلية توازنات نذكر منها:

أ – التوازن في القيمة: هو التوازن بين الأسود والأبيض,بين الضوء والعتمة,ان قيمة اللون القاتمة لها وزن بصري اكبر من القيمة الفاتحة له ويستطيع المصمم الداخلي ان يوازن بين منطقة صغيرة قاتمة مقابل منطقة كبيرة فاتحة.

ب– التوازن الملمسي: ان السطوح البصرية الظاهرة ذات الملمس الخشن يكون له وزن بصري اثقل من الناعم.

---

١ سكوت, روبرت جيلام, أسس التصميم, ترجمة عبد الباقي محمد, ط٢ الجمعية المغربية لنشر المعرفة والثقافة العالمية, القاهرة, ١٩٨٠, ص٤٩ .

٣ فدعم, احمد عبد الله, توظيف الإثارات السمعية والبصرية في مشاهد عرض النحوتات داخلياً, رسالة ماجستير, ١٩٩٥ بغداد ص١٥

ج- التوازن اللوني : ان الألوان التي تعطي الإحساس بالدفيء (الأحمر, البرتقالي , الأصفر) تبدو اكبر وزنا بصري من الألوان التي تعطي إحساس بالبرودة (الأزرق, الأخضر, الأخضر المزرق). فالمصمم الداخلي يستطيع ان يخلق توازناً بصرياً - جمالياً بتكوين جزء بسيط من الأحمر يساوي مساحة كبيرة من الأزرق او الأخضر في الإضاءة الاعتيادية .

* الإيقاع Rhythm : هو التكرار الحاصل بين شكل واخر بحيث يخلق آلية حركية ينقلها الإدراك . ثم يبدأ بالاستغناء عن متابعتها للتشابه الكبير الذي يعاد باستمرار, تكرار القوس مع العمود, تكرار النوافذ مع الجدار بإيقاعات متساوية .

في المتاحف يصار الى تنظيم سلسلة من الوسائل وخزانات العرض ذات إيقاعية متناوبة مع الممرات وفضاءات العرض لتحقيق سير الحركة انسيابياً ولتحقيق التوحيد في وظائف العرض م خصوصية المعروضات في آن واحد. وبهذا تكون الإضاءة متناوبة مع وجود المعروضات بشكل استمرار وانقطاع في الفترات ما بين الكتل المعروضة... وهذا هو المتمنى:.

* الوحدة Unity : من مهمات المصمم الداخلي في تصميم الفضاءات الداخلية ولاسيما المعروضات للمتاحف, تحقيق حالة التوحيد للأشكال والفضاءات المتعددة المكونة من عناصر متعددة سواء كانت خامات, ألوان, أشاث, عناصر إنشائية... الخ.

فيتم تحقيق وحدة في الشكل او وحدة في اللون او في القيمة الملمسية وبالتالي توضيح الفكرة التصميمية, لذا يظهر هنا التباين بين القديم والحديث, بين الضوء الساطع والعتمة وبين القيم الضوئية المتدرجة المتعاقبة المتشابكة المتنوعة من حيث المصدر واللون والكثافة والموقع . لذا تعد الوحدة مشكلة المصمم الداخلي في توحيد الأشكال ورزمها وتوجيهها نحو مصدر الفكرة التصميمية المقترحة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

ما بين الإضاءة الصناعية ورسالة المعروض:

ان عدم استقرار الأفكار والآراء في مجال التحليل البنائي للتصميم الداخلي للمتحف بشكل عام, راجع الى الترابط العضوي بين المتلقي (الزائر) ودوافعه في التعقيدات المتزايدة في هذا المجال . هذا بالتالي يؤدي الى سعة الخيال والتصور والتأويل للفضاءات الداخلية للمتحف.

ففي المتحف البغدادي(البيت البغدادي) يرتد الزائر وتقل خطواته وهو في حيرة من أمره ليستقبل جزءاً من التكوين البصري لكن دون جدوى , لعدم استعداده فكرياً وحسياً وبصرياً للدخول الى هذا الجزء لسوء التوطئة والتمهيد للإضاءة الصناعية (المفصل المرتبط بين فضاء البيت البغدادي وما قبله- فضاء المولد النبوي) . وفي البيت يفقد العرض والمعروضات تأثيرها بسبب الحشو والتصنع الإضافي الزائد بوضع شخص يشرب الماء بزاوية من زوايا الفضاء المفتوح الممتد نحو السماء (Court) حيث جاء الجزء لصقاً بالفضاء لذلك جاءت الإضاءة معيباً مضافاً الى العيوب السابقة.

وبسبب عدم وجود الإضاءة الصناعية وكفاءتها يندفع الزائر الى الأمام تاركاً ثلاث فضاءات في البيت (الغرف المواجه للفضاء الداخلي) وهي بمثابة سرداب البيت, حيث أصبحت هذه الفضاءات متروكة غير مرتبطة مع الممر والفناء لعدم وجود التأثير الضوئي الصناعي ليحول هذه الفضاءات المهملة المتروكة الى فضاءات فعالة- متحركة.

ان هذه الفضاءات (الغرف- السراديب)مصممة للمشاهدة من بعد من خلال النوافذ والفتحات الموجودة في الباب , وهي كالغرف العلوية في البيت – لذا يجب الاهتمام بها وبالمفردات والفعاليات الداخلة في تركيبها. فبصعوبة بالغة يجد الزائر زاوية معينة من خلال الباب او النافذة (زاوية الرؤية) لمشاهدة الداخل بل يقف كثيراً من الوقت وهو في الممر الضيق . الممر الرئيسي لتدفق الزوار الى هذا المكان .

فالإضاءة العامة الفيضية[1], التي تقوم بتقليل التباينات في الإضاءة وانظلال المضاءة الى الحدود المطلوبة او تعرف الشكل فهي لا تحتاج إلا ان تكون ذات خاصية مباشرة او عند استخدام الإضاءة العامة الفيضية في الغرف بكميات قليلة فانها

1 William, Rollo Gillospie, Ibid. p 168.

لا تقلل من التاثير الدرامي للظلال، وتظهر التباينات حادة وخشنة وبذلك يمتلك الشكل معناه . ويجب ان تكون للإضاءة الفيضية تأثير على الفناء الداخلي ، لان الإضاءة الطبيعية قد أثرت قبلها بشكل مباشر على الغرف الداخلية ، وبهذا سوف تحصل التداخلات وتراكبات تكوينية بصرية جديدة بفعل الإضاءتين وتحويل هذا الجزء من المهمل الى الفعال والى محطات فضائية انتقالية الاستمتاع والمشاهدة.

وفي هذا الوقت نفسه تلعب الإضاءة الطبيعية Day Light دورها الارتكازي والساند في الإضاءة الصناعية والمنسجم معها طوال فترة العرض ، فنراها شكلا أساسيا في المرة الأولى موضحا معالم الفضاء المفتوح ومحتوياته من شخوص وأثاث والأنشطة المبعثرة غير المترابطة وظيفيا وتصميما ، ونراها خلفية Back Ground في المرة الثانية لاماكن الإضاءة الصناعية المفتقرة الى التوجيه العلمي .

ان إلغاء الحدود والمفاصل بين الإضاءتين أمر مقبول لكنه محفوف بالمخاطر ولا سيما في الفضاءات الداخلية للمعروضات ، لان الإضاءة الصناعية تبنى وفق ظوابط ومعايير علمية محسوبة ، وان التغيير الحاصل في زوايا أشعة الشمس في الفصول الأربعة تدخل عارضاً على جوهرالإضاءة الصناعية وبالتالي تقلل او تزيد من الإضاءة الكلية وبالتالي التأثيرعلى كفاءة العرض . ناهيك من التأثيرات والمخاطر لأشعة الشمس على المعروضات في المتحف .

ان هدف العرض بالدرجة الأساس تكمن في البيئة الزمانية – الوظائف والأنشطة والحِرف (البيئة السلوكية) الأشخاص– الأثاث . ولا يمكن الفصل بين المفردات والعناصر أعلاه في كل جزء من أجزاء المتحف البغدادي . وهنا يتبادر الى الذهن تساؤلات كثيرة. كيف تكون العناصر والمفردات فاعلة في الفضاءات الداخلية للمتحف البغدادي؟ كيف يتم تحقيقها –عرضها – دفعة واحدة ؟ وأي من العناصر يتم التأكيد عليها ؟ وكيف تكون الإضاءة لها وهي معتمة ؟ من المعلوم ان المتحف البغدادي يقوم بنقل رسالة الماضي بتفاصيله إلينا عبر العناصر الفاعلة المذكورة آنفا. فعلى المصمم الداخلي هنا إبراز بيئة الماضي بشكل يتناسب مع حجم المعروضات وإضفاء الجانب الجمالي لترسيخ هذه القيم في الذاكرة وتوثيقها فكرياً .

ان تركيبة الفضاء الداخلي (المقهى البغدادي) المكونة من عناصر متزاحمة – غير متنافسة – خارجة عن إطار التفسير والتأويل– تفقد تنظيماتها ولاسيما الشخوص الى بدائية الترتيب وتصل أحيانا الى السذاجة، وان إهمال الإضاءة الصناعية لهذه العوامل أفقد الفضاء الداخلي توازنه بالرغم من وجود الإضاءة الطبيعية ، وذلك لعدم استحضار التباين بشكله ومضمونه بين الشخوص من جهة وبين الموجودات (الأثاث) من جهة أخرى لقلة الاحتكاك والمتمفصل بالفضاء ولعدم التركيز على الفعاليات والادائيات لهم . وهنا يجب الإشارة الى ان ملامح الشخوص خالية من الانفعالات والتوترات من تمدد وتقلص لذا يتم التأكيد والتركيز على طبيعة الفعالية المؤدي للشخص وطبيعة الملابس والأزياء ، أي إخراج الصراع بصيغ درامية وحسب الفعالية والموضوع . ان عدم تقسيم وتحليل الفضاء الى أولويات وأسبقيات تشكيلية – تصميمية – تلاشى فيه روح الكتلة والشكل المتقدم وغربت الخلفية عن الوجود فجاءت النتيجة باختلال التوازن البصري للفضاء الممتد الواسع ، المتلاشي الى الإضاءة الطبيعية التي لا حول لها ولا قوة لاخراج العناصر الى الوجود وبذلك تهشم التكوين البصري لغياب مركزية الإضاءة الصناعية وجماليتها .

بالرغم من وجود القيم الملمسية للخامات والسطوح البصرية الظاهرية في فضاء المقهى ، لكن لا يدرك الزائر قيمتها وأهميتها وطبيعتها – صناعية – طبيعية– لفقدان التركيز الايضائي (التنوير – الإظهار) لها . ولنفس السبب قد غادر الإحساس هذا الفضاء . الإحساس بالدفء والبرودة للألوان في المحددات والعناصر والمكملات والأزياء والأثاث بل حتى في النسيج الأرضي للمقهى .

اما البيئة الزمانية فهي الأخرى تعاني من مشاكل قاسية ، فالشخص الزائر لا يدرك بيئة المكان – زمانيا – صيفا ام شتاءاً ، ليلاً ام نهاراً ، وهذا بالطبع يجعل المعروضات مفصولة شكلاً ومضموناً – وظيفيا وجماليا – وهذا يترتب على المصمم الداخلي تشكيل خلفية من الإضاءة باللون الأزرق – على سبيل المثال – ذات الكثافة المعتدلة مع إخفاء المصادر الضوئية في التراكيب الإنشائية للمبنى لعدم التركيز على المصادر الضوئية الظاهرية من قبل الزائر والخروج بحصيلة ضوئية ذات جو (Mood) منسجم وممتد وخلفية جمالية للفضاء الداخلي للمقهى، مع تغير لون الجدران الى اللون الرصاصي ، الرماديات (Middlegray) مع إنشاء بقع ضوئية من الألوان الدافئة وتسليطها على الفعاليات والأنشطة (صاحب المقهى – مكان صراع الديوك – صباغ الأحذية) لجعلها كتل هيكلية وأشكال مرئية محسوسة لخلفية جمالية تعبيرية واضحة عن برودة الجو والبيئة . ان الزائر هنا سيدرك قيمة ومعاني هذه البيئة فيصطاد ببصره تكوينات منفصلة ويدخلها في الكادر التكويني بشيء من التسلسل المنطقي وبالتالي التذوق الجمالي لفضاء العرض . الامر الذي يحقق لنا التنويع في الشكل مع إبقاء وحدة الفكر الأساسية في استمرار وتجديد دائمين . وتحديد الشكل التكويني للتصميم الداخلي للمقهى وتفصيله بشكل – مكان للعرض – وفضاء الممر وبالتالي إقامة الحدود الواضحة لتوجيه الزائرين من المدخل فالاستماع فالخروج .

بعد كل ما تقدم من علاقات وروابط بين المؤثر (الإضاءة الصناعية) والمتأثر (المعروض) والمؤثر (المعروض) والمتأثر (الزائر) , يتبين بأن الإضاءة ستهيمن على سيادة الفضاء بحضور عواملها ومستلزماتها وخصائصها التقنية والعملية . والذي سيؤثر – الموقف – حتما على توحيد الأشكال وجمعها وتسهيل مهمة العرض وإدراكه وتحقيق الواقعية والوهم في آن واحد .

بعد تحقيق الفروض النظرية المتقدمة يقفز الفضاء المحدد (المقهى البغدادي) من حالة الرتابة والجمود الى التغير المستمر والتحديد بفعل الإيقاعية المتوازنة المنسجمة بين الإضاءة المركزة على الشخوص وبين أماكن لم يتم التأكد والتركيز عليها (الخلفية). هذا الإيقاع الذي يقوم بفحص المعرفة والمعلومات للزائر ويجعله باحثا عن مصادر قوته . علما ان الإيقاع الذي بدأ من نقطة معينة فهو ينتهي في النقطة ذاتها مرورا بالمكونات البصرية المتنوعة الموحدة بفعل الإيقاع المترتب للإضاءة سواء على المحددات لخلق إيقاعات متناوبة على الجدران بين الشكل البارز والغائر . او بين قيمة ملمسية خشنة, وأخرى ناعمة , او بين الضوء والقيمة او بين الضوء ولونه .

من خلال الاستقراء والاستنباط وتحليل بعض التصاميم التطبيقية – العملية السابقة تبين للباحث بأن المصادر الضوئية المثبتة في مستوى نظر المشاهد سيؤثر تأثيرا سلبيا على المعروضات التي هي بمستويات متقاربة للمصادر الضوئية , لذا تشكل الحالة تسطيح .الملامح التعبيرية – وتشويه الشكل وانعكاس الإضاءة بصورة غير طبيعية لا تتناسب مع موضوعية العرض, هذا بالإضافة الى ان سقوط الإضاءة الصناعية من مصادرها العلوية وبزاوية (من ٤٥° الى٣٠° الدرجات المسموح بها لزوايا السقوط على المعروضات) سيكون تأثيرها إيجابيا نحو خلق التباين في الشكل الواحد . وذلك بتحقيق الظلال الذاتية (Shade) .

أولا : ذات القيم المختلفة المعتمدة على طبيعة المصدر الضوئي وطبيعة الخامة ولونها ومدى انعكاس الأسطح عليها ومدى تأثرها بالبيئة المحيطة والحصول على الظلال المنقولة(Shadow) .

ثانياً : مما يركب الشكل ويشكله ويخلق الصراع بين أماكن سقوط الظلال المنقولة من خلال اختلاف التباين في القيمة الضوئية وربط البدايات – الخطوط الخارجية للشكل Outline – مع نهايات الظلال المنقولة سواء على الأشكال الأخرى او على الجدران او على الأرض .

فعند سقوط الإضاءة بزاوية ٤٥° على جزء من العرض تتضح معالم المعروضات ولا سيما الشخوص (بالرغم من سوء إنهاء السطوح الخارجية لها بالورنيش) إلا أنها تمتلك قابلية تثوير حاسة البصر واستفزازه نحو تكوين بصري بينه وبين الذي يليه وما يحيط به من مفردات وعناصر ومكملات . اما السوق البغدادي فانه تكوين تصميمي بنسق منظم خالي من التنويع التشكيلي سواء في الشكل او الاتجاه او في حجوم المحلات (الدكاكين) فجاءت مكررة قياسية هندسية . بالرغم من إمكانية المشاهد في هذا الفضاء المتصل والحاوي على أجزاء وتفصيلات معينة الا ان لغة الاتصال تبقى مجهولة بين المتلقي (الزائر) والفعاليات القائمة في السوق بسبب تساوي الأجزاء (المحلات) في الإضاءة عن طريق مصدر ضوئي فقير – مصباح متوهج تنكستن (٦٠ واط) ووضعها في أماكن السوق , وظهور الاخفاقات المتلاحقة في الأجزاء لعدم توضيح التفاصيل الدقيقة بشكل يتناسب مع وظيفة الحرفة او العمل .

الشكل والخلفية Shape And Background:

لقد اتفقنا في بادئ الامر بأن جميع العناصر تدخل في حوض الشكل فلخط شكل والخلفية شكل, لكن لاجل تحديد المعرفة العلمية المنطقية ولتحقيق الفروض في هذا البحث, يود الباحث تعريف الحدود القائمة بين عناصر الشكل والخلفية والعلاقة بينهما تحت لواء الإضاءة الصناعية .

ان غياب التنوير والإظهار للعمليات في العنصرين (الشكل والأرضية) قد ساهم في عرقلة الرؤية الصحيحة للفضاء الداخلي للسوق باعتباره مكون من جزأين, الممر في وسط السوق (الخلفية) والمحلات والحرف (الشكل) للفضاء الداخلي . وان عرقلة الرؤية ناتجة عن عدم حصول التباين بين الأشكال فيما بينها بسبب إلغاء الحدود والفواصل واندماج القسم الآخر بصورة تامة مع البعض الآخر .

ان الأساس والقاعدة المهمة لوجود التباين هو اختلاف الكثافة الضوئية (Intensity) للمصدر الضوئي الساقط على الأشكال, حيث يظهر في الحال تباين بين الشكل وما حوله بسبب الكثافة . ولغرض توضيح ذلك, نقول بأن تركيز الإضاءة بشكل حزمة ضوئية من مصباح (٢٥ واط) سلك حراري متوهج ينتج ٢.٩ ليومن/واط . وحاصل ضرب الرقمين هو قياس الإضاءة على الشكل المضاء . اي ان (٢٥ واط) هو قياس قوة المصباح او السلك الحراري في المصباح وهذه القوة تولد

حزمة ضوئية بين المصدر الضوئي وبين الشكل المضاء . وحاصل ضرب الرقمين هو انعكاس او قياس الإضاءة من الجسم او الشكل ولاسيما على السطح الخارجي لها. وهذه المعادلة تعتمد على العوامل التالية :ـ

(١) طبيعة السطح المضاء .
(٢) نوعية الخامة المستعملة للشكل .
(٣) القيمة الملمسية للشكل .
(٤) لون الشكل .

بعد تحقيق العرض للموضوع سابقاً , سيحصل التباين بين الشكل وخلفيته اي إضاءة المحلات من الداخل سيولد شحنات ودفعات تثير حاسة البصر فتدرك الأشكال بشكل عام دون اللجوء الى التفاصيل, وبعد فترة قصيرة سيحول المتلقي جزءا من إمكانيته الحسية والبصرية لإدراك الممر – الخلفية – حيث تم إضاءتها بقيمة ضوئية ذات كثافة قليلة لتحقيق التباين والتضاد بين الشكل والخلفية . وان ما يعزز هذا التحليل هو التدرج نحو العناصر الأخرى فعلى سبيل المثال ظهور القيمة الملمسية في الشكل بصورة متقدمة عن القيمة الملمسية في الخلفية , وظهور أماكن وبقع ضوئية في الشكل يقابلها بقع معتمة او ذات قيمة ضوئية خافتة , الامر الذي يعزز التداخل والتراكب والتشابك للوصول الى التوازن البصري للتكوين العام في السوق , وهو التوازن الضوئي المتحقق بين أشكال الإضاءة ومصدرها وانعكاساتها من جهة وبين خلفية الإضاءة الخافتة والمعتمة من جهة أخرى . وفي داخل الشكل تحقيق التوازن الشكلي – الضوئي بين صاحب الحرفة او المهنة في المحل وبين الأشكال المحيطة (الخلفية) داخل المحل نفسه . واستمرار هذا التوازن بين الحزمة الضوئية الموجهة نحو عمل الشخص(Figure) وبين الأماكن غير المضاءة والتي جاءت في الدرجة الثانية (الخلفية) ومن هذا التدرج يتحقق الإيقاع المتوازن في السوق لتكرار الحالة (ضوء – عتمة) في كل جزء من الأجزاء وان الفواصل بين المحلات – الخلفية – ستصبح مهيئة لتحفيز الإيقاع بين المحلات (الشكل) وبين الفترات فيما بينها (المسافات).

ان مهمة الإضاءة الصناعية هنا تكمن في كيفية إبراز العناصر التصميمية في المحلات لتحقيق كفاءة عالية في العرض وهذه العناصر هي :ـ

(١) البناء الهيكلي للمحلات / طابوق , جص , سقف مسطح أم قبو او قبة .
(٢) حجم المعروضات وكيفية ترتيبها وتنظيمها , وأسلوب عرضها .
(٣) الترتيب الداخلي للمحل وطبيعة الخامات المستخدمة فيها وتوضيح ألوانها .
(٤) إبراز آلية الشراء والبيع للمحلات .
(٥) الملابس والأزياء للشخوص .

ان اكثر الفضاءات ممكنة الاستخدام لألوان الإضاءة تكمن في السوق البغدادي لاختلاف الفعاليات والأنشطة . وكثرة الخامات المستخدمة وتعدد الأجزاء , وجمالية المكان . ففضاء (الحداد) على سبيل المثال مفتقراً الى التعبير التكويني الخاص بتوضيح الفعالية والنشاط هنا. فبالرغم من إقحام الفضاء الداخلي بعناصر وإكسسوارات تخص نشاط (الحداد) إلا ان الإضاءة الصناعية تلعب دوراً في تحويل هذا الجزء الى نقطة جذب فقط باستخدام إضاءة داخل الغرف (كوره) هذه الإضاءة توحي بالحركة الموضوعية تعبيراً عن النار في الفرن . ويتم هذا بموجب جهاز يسمى (Colorton)* حيث يعطي الجمالية التعبيرية عن الإدانية . بشكل قريب الى الواقع وحسب الرغبة[1], وفي الوقت نفسه يكون هذا الفضاء مرنا لتحويل هذا الجمود والإيقاع المتكرر بفعل هندسة المحلات الى تشويق الزائر واستمتاعه والتأثير عليه وتأمين الاتصال النفسي لإدراك كنية الوظيفة .

مستويات العرض :

ان عنصر الاختراقية للزائر المتلقي في بعض الفضاءات الداخلية تمتحف البغدادي امر لابد منه , لتحقيق المشاهدة والتذوق المعرفي والجمالية . الامر الذي يؤدي الى تماسك الكتلة بالفضاء بشكل مترابط وحيوي . ان السوق البغدادي بشكل عام يُعد فضاءا عاما للزائر لامكانية التجوال. وان بعض العناصر المعروضة أمام قسم من المحلات بشكل متنوع تعد, فضاءاً

* جهاز صغير الحجم ابعاده 50 cm , 35 cm وارتفاعه 30 cm .

1 Jones, Tom, The art of light and color, Vannostrand Rrinhold Company. U.S.A 1972, p39 .

عاماً خاصاً, عاماً لوقوعها ضمن الفضاء الكلي العام , وخاصاً لانها تخص المحلات وحسب انشطتها وفعالياتها الحرفيه. اما الفضاءات الداخلية للمحلات فتُعد فضاءاً (خاصا – خاصا) اي عدم وصول من العام الى داخل المحلات بشكل مطلق , الامر الذي يفرض نظام تصميمي للإضاءة لمعالجة وابراز المستويات التصميمية وحسب الأولوية .

فالمستوى الأول – العام – الخلفية – يمثل الكتلة الواسعة الممتدة والمترابطة مع الأجزاء الأخرى لابراز الأشكال المتقدمة (المستويين العام الخاص – الخاص خاص) . وفي المستوى الأول يتحقق جزء يسير من الانتمائية للزائر بفعل وقوعه تحت البيئة الفيزياوية لمكان وتناغمه مع البيئة السلوكية للسوق .

اما المستوى الثاني (العام الخاص) وهو الجزء الذي يربط بين المستويين الأول والثالث ويعد مفصلا تصميمياً لتوضيح الغموض والتحير الواقعين في السوق . فهذا الجزء اصبح جامداً غير واقعي بعيد عب السلوك الحركي للسوق لعدم وجود التعامل التجاري للشخوص مع أصحاب المحلات لذا جاءت الإضاءة فقيرة هزيلة , وضعيفة البنية وغير مخصصة لهذا المستوى . وكان من الأحكم إبراز المعروضات بطرق مختلفة عن طريق الإضاءة الصناعية الموقعية والتجويفية اي من خلال تجاويف المحلات او من خلال المعروضات وبطريقة مشوقة ومثيرة .

اما المستوى الثالث , الفضاءات الداخلية للمحلات (الخاص خاص) المستوى الأهم والفاعل في العرض الذي يربط الأجزاء في السوق من خلال توحيد الإضاءة بشكل عام مع البيئة الداخلية ولاسيما مع المستوى الأول وتنوع في القيم الضونية – اللونية – وتحقيق نقاط الجذب بالنسبة للفضاء الداخلي الكلي . ان غياب العناصر الواقعية كالقناديل والمعلقات الضونية, افقد الفضاء الجمالية التعبيرية وجعلها ساكنة ومقيدة وخالية من الحركة الدرامية المتسلسلة (سيناريو السوق) .

المؤشرات ومناقشاتها

* قدرة الإضاءة الصناعية على تحويل الأشكال المعروضة – حاليا – من كتل ساكنة الى مفردات حيوية وفاعلة ومؤثرة في نفسية المتلقي باستخدام المستويات الضونية الرئيسية والثانوية والفيضية . فجعل بعض الأماكن (نقطة جذب) تقوم الإضاءة الرئيسية بدورها بتوجيه كل إمكانياتها من قيمة ضونية وكثافة ولون في تحقيق ذلك والذي يؤدي الى توجيه الأشكال المجاورة نحو (نقطة الجذب) اما الإضاءة الثانوية المساعدة للرئيسية هي التي تهيئ البيئة الداخلية لفضاءات المتحف – الخلفية – من المكان والزمان , وهي الرابطة بين الإضاءة الصناعية والطبيعية المنسجمة , المتضادة, المتراكبة, لتنوير حاسة البصر لرؤية الممكنات مع كفاءة التشويق والاستمتاع . وهذه الإضاءة هي التي يساعد المصمم الداخلي في إكمال الفكرة التصميمية الضونية للفضاء الداخلي بشكل دقيق وتحقيق حالة التعبير الجمالي المرئي المدرك. اما الإضاءة الفيضية التي تعطي للفضاءات الداخلية ولاسيما المعروضات نكهة فلكلورية – شعبية – تراثية بالتعبير اللوني وطريقة استخدامها ولاسيما في الغرف الداخلية – السرداب – للبيت البغدادي .

* ان الأنواع الثلاثة للإضاءة الصناعية تعطي المعالم الرئيسية للملابس والأزياء بل تعطي تعبيراً عن التفاصيل الدقيقة للشخوص (الحزام , الأزرار...الخ) وطبيعة الخامة المستخدمة في الملابس. وما هي الألوان وتدرجاتها. وهي من المهمات والضرورات لتحسين كفاءة العرض , وليس من الضروري إضاءة الشخوص وتوجيهها على الوجوه لتوضيح الملامح الشخصية لها , لان العرض في المتحف مبني على أساس عرض بيئة سلوكية مبني من عادات وتقاليد وتراث, بيئة زمانية مناخية وبيئة مكانية وعرض المهن والحرف التقليدية لفترة محددة من الزمن .

* للإضاءة الصناعية خصائص بصرية " جمالية ووظيفية " وهي تقدم للفضاء الداخلي تنويعات مختلفة للأشكال المتنوعة بفعل إسقاط هذه الإضاءة على الأشكال وأحداث أمرين تكوينيين , هما الظل الذاتي للشكل والظل المنقول .

* ان تشكيل الإضاءة الصناعية مع الظل بشكل عام يساعد في تجسيم الشكل وإعطاءه هويته وفعله عن محيطه كي يتم تفسيره على حدة . وعليه هناك نوعين من الظلال , الأول يساعد في تجسيم الشكل , هو الظل المنقول , اي ان الشخوص وبعض المفردات الموجودة في المتحف البغدادي ظهرت منفصلة عن الفضاء الداخلي بسبب إسقاط الإضاءة الصناعية من الأعلى ومن مصدر واحد وبزاوية مقدرة من ٨٥°–٩٠° على المسقط العمودي الى الأسفل , حيث أعطت ظلالاً ثقيلاً جداً على الوجوه والأجسام وعلى الأرضية والشخوص القريبة المجاورة . ان تلاشي الظلال الذاتية مع الظلال المنقولة للشخوص قد أثرت تأثيراً مباشراً على المعروضات من حركة الشخوص وادائهم وملابسهم والمظهر الخارجي للفضاء الداخلي ككل. وهذا يعني ان بعض الشخوص لا يمكن رؤية التفاصيل المظهرية لها من اسفل منطقة الجذع والأجزاء السفلية .

ان الظلال المنقولة في المتحف من العوامل المربكة والمقلقة بشكل مستمر لسيادة المعروضات (وهنا يقصد الباحث الظلال المنقولة الموجودة حاليا في المتحف اي واقع الحال) , لان هذه الظلال قد أوجدت أشكال مشوهة خلخلت التكوين البصري

للفضاء الداخلي بفعل الإسقاط الثقيل على الأشكال المجاورة والأرضية وبهذا فأن الظلال المنقولة بدلاً من ان تسهم في فعالية المعروضات والتحسين من الصورة الجمالية للتكوين البصري للفضاء الداخلي للمتحف فقد أضعفت حالة القوى المتصارعة للأشكال والشخوص مع الموجودات . ان جمالية الإضاءة الصناعية تكمن بوجود امتدادها في الفضاءات الداخلية (حسب الهيكل) وهنا يبدأ الصراع بشكل تنافسي بين الإضاءة من جهة والظل الذاتي والمنقول من جهة أخرى .

ان من الخصائص الجمالية الإضاءة الصناعية في المتحف هو إمكانية تحقيق نسيج تكويني لسطح الظاهر بفعل الأشكال , البارزة والغائرة , اللتان تغذيان جمالية الإضاءة وتحققان القيمة الملمسية للسطح . حيث ان تكرار الأشكال البارزة وبأحجام صغيرة ومتناوبة تعطي الإيحاء بالقيمة الملمسية الخشنة للسطح بفعل إسقاط ضوئي من البارز على الغائر (البارز- ضوء) و (الغائر- عتمة). ان الظلال الذاتية تقوم باختزال الأشكال وتعريفها نحو الإدراك المستمر الفعال والظلال المنقولة هي إضافة (الاختزالات) نحو التراكم الإيجابي للشكل .

ان حجم وشكل الظل المنقول يتغيران بتغير زاوية الإضاءة وبعد المصدر الضوئي عن الجسم , فنلاحظ ان طول الظل يبدأ من الصفر في الإضاءة العلوية ويتدرج بتغير الزاوية وصولاً الى طول مساو لطول الجسم عند زاوية ٤٥° من الجانب يبدأ بعدها بالتجاوز على طول الجسم عند الإضاءة الموجهة من الأسفل وصولاً الى أطول مرحلة عند زاوية ٩٠° من الأسفل الى الأعلى . وكذلك فأن حجم الظل المنقول يتغير تبعاً لبعد المصدر الضوئي عن الجسم فحجمه يتناسب عكسيا مع بعد المصدر عند ثبات المسافة بين الجسم والسطح الذي يسقط عليه الظل . استناداً الى الحقيقة العلمية التي تؤكد بأن الظل هو حجب الضوء من قبل جسم ما فأن المنطقة المظونة التي لا يصلها الضوء تكون ذات قيمة لونية غامقة وهذا يعني ان الجدران المطلية في المتحف تضيف ظلاً منقولة غامقة حادة تشكل ثقلاً ومرتكزاً قوياً لا يتناسب مع حجم المعروضات لأنها (الظلال) تمسخ الجانب التعبيري للمعروضات .

* ان تأثيرات الإضاءة الطبيعية من خلال عدم السيطرة على مصادرها (Court) أثرت تأثيراً مباشراً على بعض المعروضات وبالتالي احتل الأماكن المقترحة لوضع الإضاءة الصناعية وبشكل قسري . ففي البيت البغدادي كان التوظيف موفقاً من ناحية التشكيل والتوقيع وغير موفقاً وظيفياً وإدانياً بالنسبة للأشكال وترتيبها وعلاقتها بالمعروضات , لذلك اصبح التداخل دون حدود فاصلة او معرفة بين الإضائتين وبذلك غابت خصوصية الإضاءة الصناعية في الفناء والغرف التابعة لها .

ان السيطرة على الإضاءة الطبيعية في هذا الفضاء من العوامل الضرورية لإيقاف التدخل البيئي المباشر للفضاء وتحسين الصورة الجمالية للبيت . هذا يتم من خلال فصل الزمنين الواقعين في الفضاء الواحد . فالإضاءة الطبيعية تفرض زمناً معيناً – واقع – مختلفاً عن الزمن الناتج من الإضاءة الصناعية . فعلى سبيل المثال واستناداً الى الحوار الصوتي في البيت البغدادي يفترض توظيف الإضاءة في بعض الغرف لتحقيق الزمن اليومي كوقت غروب الشمس او وقت الليل .

* من خلال تقسيم الفضاءات الداخلية للمتحف الى المستويات الثلاث (عام) و (عام – خاص) و (خاص خاص) يعطي المعروضات أولوية الوجود والحضور وتقديم القسم الفاعل دون الآخر بعد التأكيد عليها ضوئياً وحسب طريقة توزيع المعروضات , جاعلا منها محطات جمالية بصرية لتكوين بصري متوازن ذات هيمنة وسيطرة مستمرة. ان هذه المستويات هي مستويات العرض الأساسية في المتحف , اي ان الاهتمام الضوئي يتوزع على المستويات بشكل متسلسل منطقي واعطاء كل مستوى الإضاءة السليمة الدقيقة لتنفيذ المخطط المبرمج من قبل المصمم الداخلي .

* لتحقيق بيئة ملائمة للعرض المتحفي تقوم الإضاءة الصناعية بعملية التحويل في :

(١) أشكال الشخوص اداءاً , اما في تضخيم حركاته واشاراته او في تقطيع ظلاله
(٢) الخامات , اما بزيادة قوة التعبير عنها او بأضعافه لها الى درجة مسحها بأن يجعل من الخامة في الملابس غير معرفة (اي بدون تعبير) .
(٣) المكان واعلان هويته بفعل التكوين البصري بين العناصر .
(٤) الإكسسوارات والمكملات بأنواعها وتكويناتها وإضفاء القيم الجمالية عليها (أواني , صحون , زجاجيات...الخ).
(٥) الجو , بإيجاد مناخات خاصة لتعيين حالات معينة .
(٦) الفضاء – الزمن , عندما يزج بالشخوص والأثاث بالحياة الداخلية للأحداث والمواقف كل هذه الفقرات تقوم بنقل التكوين والصورة من تشكيلة الى أخرى , أي ان الإضاءة تحولها جذريا لإيجاد معانٍ جديدة .

ان الإضاءة الصناعية تحمل في طياتها الزمان والمكان , ينكشف عن المكان (الفضاء) كتله, كمية, وطول وعرض وعمق عن طريق الظل واللون والشكل , يحوله الى كيف من خلال دلالته التعبيرية ومعانيها , وما يتركه من تأثير نفسي وفكري على الزائر بوجود مكوناته التعبيرية , وبذلك يُلحق الموضوع بالمكان وله قدرة الإنشاء والتركيب , لأن الزمن متحرك فيه , والإحساس متعلق بالزمن .

* ان إخفاق مبدأ النسبة والتناسب بين الحجم والهيكل المعماري لبعض الفضاءات الداخلية (ارتفاع الباب, الشرفة, حجم المحلات) مع حجم الشخوص اربكت التوازن البصري للمعروضات بشكل ملحوظ .

* ان استخدام الإضاءة الصناعية ومدلولاتها اللونية في الأماكن التي تحتاج الى تعبير عن الانفعالات والصراع من الأمور الرئيسية في المتحف .

* التباين المستمر الإضاءة الصناعية مع البقع الظلامية (عتمة) للفضاءات الداخلية للمتحف يخلق حالة التكوين البصري المتوازن, المتنوع, ذات الإيقاع المنسجم, غير رتيب, لإدراك حالة المعروضات بشكل افضل, وإثارة حاسة البصر للزائر وتساؤلاته نحوها .

* ان التوجيه التصميمي للفضاءات الداخلية للمتحف مرتبطة بالإضاءة الصناعية, حيث تقوم بتحويل الإمكانيات المادية والتشكيلية الإضاءة من السكون الى الحركة ولاسيما في الممرات والمداخل, ايقاف, حركة, سير, اتجاه معين .

* لتقريبها الى الواقع وتحقيق اكبر قدر ممكن من النجاحات البيئية السلوكية للمعروضات تم توظيف اللغة والحوار سيناريو " في بعض الفضاءات الداخلية للمتحف , ولإكمال ما تقدم تلعب الإضاءة هنا دورها بالتأكيد على أماكن الحوار والكلام لتوضيح العلاقة المرتبطة بين الحدث والبيئة الداخلية , وبعد التركيز والتأكيد الضوئي سيتم تقديمها للزائر بصورة افضل لإدراك المعروضات بشكل افضل .

التوصيات

يوصي الباحث بالفقرات التالية:

- التأكيد على إعادة نظام الإضاءة بشكل جذري في المتحف وتوظيف الإضاءة الرئيسية والثانوية والفيضية حسب موقعها.

- توجيه الإضاءة بشكل مباشر على الفعاليات ولأنشطة الرئيسية في الفضاءات الداخلية للمتحف, وتوجيهها نحو إبراز الأزياء, الملابس, المكياج, الأثاث, المكملات... الخ .

- إيجاد معالجات تصميمية للفناء المفتوح (Court) لمعالجة الإضاءة بشكل مباشر في المتحف , اي السيطرة على الفتحات بشكل يتناسب مع حجم ووظيفة الفضاء الداخلي .

- توزيع نظام ضوئي استناداً الى المستويات الوظيفية (عام)(عام خاص)(خاص خاص) في الفضاءات الداخلية للمتحف ولاسيما السوق البغدادي .

- توجيه الإضاءة الصناعية لابراز الخامات والمكان والفضاء الزمني والبيئة المناخية من خلال الاستخدام الأمثل لألوان الإضاءة ومواقعها وزوايا الإسقاط الضوئي .

- إعادة تصميم بعض الفضاءات استناداً الى النسبة والتناسب العقلاني مع حجم الهيكل المعماري للفضاء الداخلي .

- توظيف الإضاءة الصناعية بجعلها محطات ضوئية معينة في بعض من الفضاءات وخلق محطات عتمة لتحقيق الايقاع المتناغم بينهما.

- توجيه الإضاءة الصناعية من مصادر مخفية على الأماكن الحركية ولاسيما ممرات لتوجيه الزائرين وحركتهم في أروقة المتحف .

- إمكانية استخدام الإضاءة الصناعية مع اللغة والحوار في بعض الفضاءات الداخلية للمتحف اي عند بدء الكلام يتم التركيز الضوئي على المتكلم وعند الانتهاء تخفت الإضاءة وفق نظام صوتي وجعله ضمن الخلفية والتركيز على المتحدث الآخر وهكذا .