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

الاكاديمي

مجلة محكمة متخصصة في الفنون
تأسست عام 1974

العدد 24 المجلد السابع – السنة السابعة 1999

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

*المنهج الابداعي لعمل الممثل د.مهند طابور مفتن
*بنية الحبكة في النص المسرحي الملحمي عبود حسن المهنا
عبد الكريم عبود عودة
*الشكل في منحوتات جواد سليم جبار محمود العبيدي
*صناعة الوان مائية على شكل دفتر جيب احمد فؤاد العزاوي
*اثر الديكور المسرحي والاكسسوارات في اكساب د. نايف محمود الشبول
العمل المسرحي اسلوبا تعبيريا ومسلكا خياليا
*التصميم الصناعي وقياسات الاطفال هدى محمود عمر
دون سن السادسة
*ملامح اسلوب تنفيذ المجسمات الخزفية د. صباح احمد الشايع
للنفان سعد شاكر
*الصور الآدمية والحيوانية في الخزف الاسلامي انعام سعدون طه

رقم الايداع في 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 (٥٠٠) 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

المنهج الابداعي لعمل الممثل

د. مهند طابور مفتن

قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

جامعة بغداد

يهدف البحث الى تحقيق اساس فني يمكن الممثل من فهم ظاهرة الدور وتصنيف موضوع عمله معها حسب ما يوجهه منهجه الابداعي من تصوير لحقيقة الدور .

ويتحدد البحث بمجالين :

١-مجال العرض المسرحي ويشتمل على علاقة الممثل بالجمهور.

٢-المجال الزمني من عام ١٩٣٧ وحتى الوقت الحاضر

تاريخ استلام البحث ١ /٢/ ١٩٩٩ تاريخ قبول النشر ٢٥/٢/ ١٩٩٩

خلاصة البحث

توجه البحث الى بيان طبيعة العرض في المسرح ودور الممثل في احداث المتغير الفكري والجمالي في حياة جمهور النظارة ، وركز على غاية المنهج الابداعي وقاعدته في توجيه الممثل لادراك المعنى الباطني للنص.

وأدراج البحث الكيفية التي يصنف بها الممثل اهداف دوره والارتفاع بها الى حيث وحدة العرض الكلية بما يتناسب فيها من اعلاء لوعي الجمهور برسالة المسرح التربوية والجمالية.

وقد توجه البحث بعدد من المحاور، فسعى في المحور الاول الى تحديد مشكلة البحث وبيان الحاجة من اهميتها وهدفها في بناء قاعدة منهجية لعمل الممثل.

اما في محور الاطار النظري فقد تعرض لدرامة المنهج الابداعي محددا اهم سماته.

وقد خصص المحور الثالث لعرض اجراءات البحث ثم تحول الى تحليل عينة البحث في ختام هذا المحور.

وفي المحور الاخير فقد استخلص اهم النتائج وما انعكست عنها من استنتاجات حققت هدف البحث عبر الادارة التي صممها البحث للتحليل، حيث انتهت فيها البحث بأستنباط توصية واقتراح.

مشكلة البحث

من الدلائل المعروفة هي ان المسرح مكان عرض . وفي سياق هذه العبارة، التي لايشوبها غموض، نقول : دون قاعدة تنظم طبيعة العرض المسرحي لايمكن ان يكون هناك تمثيل يشترط نجاح العرض، والنجاح لايخضع لعامل الصدفة ان لم تكن هناك قواعد تنظم من عمل الممثل وتعده بأتجاه عروض ناجحة.

في ضوء ذلك نكون قد أشرفنا على مشكلة البحث التي تثير السؤال الاتي : كيف يمكن للتمثيل ان يحدث متغيرا فكرياوجماليا في حياة جمهور النظارة، خلال العرض المسرحي؟ وبأثر هذا السؤال يتجه الباحث للبحث عن القواعد التي تنظم قيم الدور الفنية تبعا لاداء الممثل في العرض المسرحي. ومن هنا نشأت حاجة الباحث لاجراء دراسة موسومة بالعنوان الاتي : (المنهج الابداعي لعمل الممثل)

اهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في بيان مدى الفائدة من المنهج الابداعي لعمل الممثل، ما يتجه المنهج من أمكانات للممثل بأعداد نفسه روحيا لبلوغ الخط الداخلي لفعل الدور.

هدف البحث

يهدف البحث الى تحقيق اساس فني يمكن الممثل من فهم ظاهرة الدور وتصنيف موضوع عمله معها حسب ما يوجهه منهجه الابداعي من تصوير تحقيقه الدور.

حدود البحث

يتحدد البحث بمجالين

١- مجال العرض المسرحي ويشتمل على علاقة الممثل بالجمهور.

٢- المجال الزمني :من عام ١٩٧٣ وحتى الوقت الحاضر.

تحديد المصطلحات

أ-المنهج

عرف (هارولد كليرمان) المنهج بأنه : طريقة تمكن الممثل من ان يستخدم نفسه بصورة اكثر وعيا، كأداة لتحقيق الصدق على خشبة المسرح .

هذا التعريف لايحمل الا اعتقادا محددا، اذ نفهم منه بان للمنهج هدف نفعي يرسم للممثل طريقا محددا بالوصول الى دوره، وهو بهذا لايتناول طبيعة ابداع الممثل لدوره بقدر ما يستهدف تحديدا لطابع الصدق في الاداء المسرحي.

مع جفاف التعريف الاانه يحمل شيئا من الحقيقة التي تتصل بالاداء الصادق لكن لايتفق الباحث معه اتفاقا كليا لانه يرى في ضوء توجهات البحث ان التحديد الاجرائي لمصطلح (المنهج) هو الطريقة التي تضع الدور علىابعاد متماثلة من أحساس الممثل بأيقاع الحياة

-القاعدة

عرف الجرجاني القاعدة بقوله هي قضية كلية منطقية على جميع جزيئاتها ، ويعرفها ابن منظور (بقوله) القاعدة أصل الاس، والقواعد -:الاساس، وقولعد البيت اساسه.

يتفق الباحث مع ماوردمن معنى للقاعدة، الا انه ضمن توجهات البحث يحدداصطلاحها الاجرائي على النحو الاتي(هي اسس عامة ينطلق منها الممثل ويبني في ضوئها المظهرالعام للدور).

-التكوين المسرحي

التكوين عموما هو أوضاع منظورة على خشبة المسرح، كقطع الديكور، الاضاءة،مجاميع الممثلين، الموسيقى اكمال وبناء ايقاع التكوين هذه العناصر هي

مكونات متفرقة، تؤلف بمجموعها التكوين المسرحي على نحو يظهرفيه موحدا ومعبرا .
وضمن توجهات البحث يحدد الباحث أصطلاحه الاجرائي على النحو الاتـــي:
(تآلف العناصر والتحامها في وحدة التكوين)

الاطار النظري

المنهج الابداعي

لم يظهرمفهوم المنهج اصطلاحا كبرنامج لعمل الفنـــان الجمـالي الافـي العصرالحديث ، بالرغم مما كانت عليه الانظمة الجمالية لارسطو وهيغل وغيرهم من المفكرين القدامى تتضمنه في صورة أفكار خفية في مناهجهم.

اما الحديث عن مفهومه في عصرنا هذا فقد طرح العديـد مـن التفسـيرات الخاصة فيما بين الكثير من المفكرين المعاصرين، والمختصين في مناهج التمثيل، وقد صار للبعض من هؤلاء المفكرين رأيا واضحا على ان (المنهج) ما هو الا مجموعة من القوانين الاساسية لعمل الفنان في تقييم ظواهر الواقع ومن ثم تعميمها فنيا.

كل هؤلاء لم يتناولوا جوهر المشكلة التي تتصل بالوسط التأريخي الاجتماعي، وظرفه الموضوعي اضافة الى علاقته بالميول الذاتية للفنان، وهو يؤثـو بـالضرورة على طابع ابداعه الفني عند عكسه لظاهرة من الواقع في صورة فنية ، انما كان الغـالب في جدلهم يتعلق بطبيعة المنهج لاغير.

ونحن نسلم بطبيعة (المنهج الابداعي) وما تحدده قواعده من نتائج تضفي علـى (عمل الممثل) طابعا مميزا من الاداء، فلا مناص من اللجوء اليه في تحرير الممثل من الاخطاء التي قد يقع فيها كنتيجة لتفسير معيطات الدور من منطلقه الخاص.

جذره القاعدي

في الطبيعة ثمة اثر بارز على خواص اي اتجاه مسرحي في تنظيـم منظـور التكوين الفني، حتى اذا كان ذلك الاتجاه رمزيا او تجريديا.

في مسرح آبيا، مثلا ، نجد ان المسرح انعكاسا لعالم سحري اذ (يولـد مـن انصاف ظلال وخيالات ، تخلق من الاضاءة رموزا، وتقوم فيها الموسيقى بدور ضابط الايقاع) وبمقارنة ذلك مع مايحدث في الطبيعة من احداث، كهبوب رياح عاتية علـى صحراء، فالرمال تتموج وتكون قد أخذت اشكالا متناسقة، والريح قد عزفت بايقاعـها كما تعزف الموسيقى في مسرح آبيا فهي لاتختلف اطلاقا بهدفها عن هدف الريح مـن تنظيم لايقاع الطبيعة وحتى تموج الكثبان الطبيعي يقترب من ايقاعه الايقاع الراقـص لممثل آبيا.

هذا الى جانب ما يفعله فنان الديكور في تجريده لاوضاع المكان لايبتعد اطلاقا بدلالته عن دلائل الطبيعة وما فيها من تجريد.

فنان الديكور بتجريداته يعتمد مبادىء التحوير والتبسيط لاشكال العالم الخارجي وينظمها على هيئة خطوط ومسطحات ترتبط باللون وتشكل أنساقها مع عناصر أخرى.

غايته التي وجدت طريقها الى الوحدات الهندسية تتصل بخلق تكوين رمزي يحتوي فيه حدث العرض المسرحي بأطار من زخرفية المكان.

بالمقابل من هذا فأن للطبيعة أنساقها وتجريداتها كنتيجة لعوامل التعرية التي تمر بها الطبيعة بأثر الزلازل والصواعق والبراكين الارضية التي تغير من قشرة الارض وصورتها.

وبذلك فان فعل الطبيعة قد اوحي للفنان التجريدي بأستخدام عامل التعرية للمكان المسرحي واعطاه تكوينا قائم على دلالات رمزية.

هناك اشارة جديرة بالاهتمام يقال فيها ان الديكور التجريدي ربما (جاء ليشكل افضل صيغة للتعرف على عناصر الطبيعة الغير معروفة او التي يدرك الانسان انها حافزة وملحة، والتي ربما حملها الانسان بعض المعاني التي يصعب تفسيرها، وقد تم نقلها او التعبير عنها بواسطة الالوان والاشكال المجردة).

اما عن علاقة الطبيعة بالمنهج الابداعي فهي تشكل الاساس لقواعد نظامه، كما انها تعد اساسا منطقيا لعمل الممثل على الدور، اذ لاثرها الفاعل اقتران بفهم الممثل لما هو خلاق في طبيعة الانسان او الدور من شعور وثاب.

وهكذا انشق ستانسلافسكي عن المسرح الطبيعي الماثل بتقاليد اندريه انطوان واتجه حيث القوى الخلاقة لطبيعة الانسان السايكولوجية.

فأصبح للطبيعة مقاسا اخر في دورها المؤثر والضروري في تنظيم (الحياة الداخلية للممثل وابداعه الداخلي).

وبالنتيجة فأن للطبيعة خاصية اساسية في تنظيم اي قاعدة في داخل اي نظام مسرحي واقعيا كان ام سرياليا.

قاعدة المنهج

ينظر (ايزنشتين) الى اهمية نظام (ستانسلافسكي) فيجدها (تكمن في انه يستقصي ويمهد الطريق الواعي امام الممثل نحو ولادة وجدانية للمشاعر الحقيقية) ، المشاعر عادة تلازم الممثل منذ اللحظة الاولى من اتصاله بالدور وفي المقدمة منها الاحساسات بالنجاح او الخيبة، ان كان الممثل مبتدءا، وتلازم حتى من تقدم بالتمثيل كثيرا، والاحساس هنا مشروع (لمن؟) للذي لم يكن له قاعدة في التمثيل ، او منهجا يحتذيه.

وتلك القاعدة لايمكن فهمها ان لم تكن على معرفة من اصطلاح (المعنى الباطني) للنص، وقد فسره (ايزنشتين) بأنه (لايرتبط هذا الدور او ذاك فقط، بتمثيل هذا

الممثل او ذاك، بل يرتبط بكل العناصر الفنية المكونة للعرض، وبكل وسيلة من وسائل التعبير المستخدمة في اخراج المسرحية) ، وليس عبثا حين خطط ستانسلافسكي في منهجه المسرحي مراحل تطور الحدث المسرحي واطره بشكل من الابعاد يمكن ان نسميها بالمدركات الحسية التي يرتبط بها كل من المخرج والممثل كي تغذيا الطريق نحو الهدف جنبا الى جنب، وعند اعتماد الممثل على اطار تلك الابعاد فأنه يأخذ بتحسس العمود الفقري للدور المسرحي، وما ان يتلمس الممثل ذلك منذ بداية العمل في دوره فأنه قد وقف على ارضية الدور، واستطاعت حمله فولدت له بذلك الرغبة في الاعلاء من منزلة الدور وابراز حقيقتها.

فالخطوة الاولى في عمل الممثل على الدور، وكقاعدة ثابتة في منهج ستانسلافسكي ، هي تقسيم الدور الى عدد من المراحل يتدرج منها الممثل تدرج اهداف تلك المراحل حتى الوصول الى الهدف الاعلى كغاية نهائية يتطلبها عمل الممثل في بناء الوحدة الكلية للدور.

والحق، ما من احد يشك في اهمية الهدف الاعلى كعامل فكري اساسي. فالانتباه الشديد الذي اعاره المخرج الكبير للهدف الاعلى في تعاليمه وتأكيده المتواصل على اهمية (الدافعية الرئيسية) في تغذية الممثل ابداعيا . لايدعان مجالا للشك في اهمية وخطورة هذه المسألة غير ان ستانسلافسكي قد أكد ايضا على ضرورة البحث عن الهدف الاعلى، ليس في الدور فحسب، بل وفي روح الفنان ذاته ايضا

وخلال ذلك فأن المعنى الباطني كقاعدة اساسية في منهج ستانسلافسكي نقف على حقيقتها في مقولته القائلة لنتفق على ان نطلق كلمة (المنظور) على التآلف الهارموني والتوزيع الرشيد للاجزاء عند عملية الاحاطة بالوحدة الكلية في المسرحية والعرض.

فالمعنى الباطني هو التصرف بالاحداث المسرحية بما يتناسب الاعلاء من قيمتها الفنية، وذلك بأتجاه (ان تملك القدرة على ان تستحضر في ذاتك تصورا ما-هذه مسألة مرتبطة بجملة كاملة من الطرق المكتسبة بالتدريب المستمر، وبعد توفر مثل هذه القدرة يأتي دور التكتيك الخاص بتثبيت هذا التصور وتحويله الى فعل . ولكن ..من الضروري ايضا، امتلاك القدرة على الانتقال الفوري من حالة معينة الى الحالة اللازمة، الى النداء الاول اللازم . وهذه ايضا مسألة تكتيك كامل ومعقد، مسألة تربية الممثل بشكل عام). وهكذا يكون فهم المعنى الباطن للنص بمثابة قاعدة الاساس للمنهج.

اجراءات البحث

مجتمع البحث

لقد شمل المجتمع الاصلي على عروض محلية اصيلة واخرى تمثل فيها نصوصا من المسرح العالمي . حيث تم حصرها من قبل الباحث في ضوء هدف البحث، وأجري عليها دراسته.

سعى الباحث للحصول على مجتمع بحثه من مسارح بغداد، ودور العرض، اضافة الى ماكتب عنها في الصحف والمجلات. كما قام بدراستها ومن ثم صنفها في ضوء توجهات البحث ومرتكزات خطته فوجد فيها عددا من الاتجاهات الفنية. في ضوء ذلك حدد الباحث مجتمع البحث بما تجلى عن تلك العروض من صور في التمثيل.

عينة البحث

في ضوء ذلك اختار الباحث عينة عشوائية غير متحيزة ممثلة لمجتمع البحث عن طريق حصر صور عروض المسرح العراقي. وبأثر ذلك فقد حدد الباحث عينته على النحو الاتي: (علاقة الممثل بالدور)

مصادر جمع المعلومات

١-المصادر المختصة بالتمثيل.
٢-مراجع تبحث في قضايا المسرح.
٣-الدوريات الخاصة بشؤون المسرح.

طريقة البحث

اعتمد الباحث على المنهج التحليلي بغية تحديد الاسس التي اتبعها التمثيل في تشكيل حركة المنظور المسرحي.

اداة البحث

ترتكز اداة البحث على اسلوب تحليل الدور في السلوك والتصرف والصراع.

تحليل العينة

منذ بدء تأريخ المسرح على عهد الاغريق كانت علاقة النص بالعرض علاقة وطيدة، استهدفت خلقا لمشاركة وجدانية بين المؤدي (الممثل) والجمهور، وذلك خلال العروض المسرحية التي كانت تقام آنذاك.

فالمشاركة الوجدانية هي التي اشارت لنا على وجود ارض مشتركة تجمع فيما بين النص والعرض، حيث أرتبط مفهومها بذهننا بمفهوم المسرح، وأصبح اليوم مادة للتجريب يرتكز اليها العرض في الكشف عن عاطفة الدور.

(لغة الدراما هي لغة السلوك، وليست لغة السرد .. وعندما عرف أرسطو الدراما في كتابه (الشعر) نص على ان الاصل فيها هو الحدث وليس القصة .. ومن هنا كان الحدث هو عصب الدراما) ، الحدث في ابسط صورة، (يعني حركة الممثلين اثناء تأديتهم للمسرحية ...والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للممثلين من خروج ودخول الى آخره، والحركة الداخلية ايضا التي تحسم صراعا عنيفا امام مجموعة من النظارة) تدخل في قلب الحدث، وبذلك اصبح الحدث المسرحي مدخلا لعلاقة الممثل بالجمهور، ولاجل ان تكون هذه العلاقة ذا آصرة وطيدة يتبقى على الممثل الفهم بمراحل دوره، اضافة الى سيطرة كبيرة على عاطفته، وبغية تحقيق ذلك على الممثل ان يعمل جاهدا للتوصل الى حالة الانسجام التام بين الجسد والعاطفة ، وذلك بمساعدة عدد من التمارين تكون في خدمته للتخلص من حالات التوتر العضلي، والذي دائما ما يعوق من عملية الانسجام بين الممثل والدور". هناك ممثلون واثقون بأن في مقدرتهم استيعاب ادوارهم المسرحية وادراكها بصورة واضحة غير انهم لايتمكنون من التعبير او من ايصال هذه الكنوز ذاتها الى الجمهور ..تلك الافكار والاحاسيس الرائعة تكون بشكل ما مشدودة ومقيدة داخل اجسامهم اللامتكاملة.."(١٤) .

فالتطبيق العملي على الدور لايام وشهور ضمن خطة مقررة لتمارين رياضية اقرب الى الرقص بأيقاعاتها ستعمل على ازالة أي توتر عضلي، وتمنح الجسم قابلية التماثل مع سلوك الدور بمرونة عالية.

التفكير بتخطي مشكلة التوتر العضلي ، لايمكن العمل على التخلص منها ما لم يكن الممثل على احساس اصيل بدوره" أي يجب ان يمارس الاحاسيس المتطابقة تماما مع احاسيس الشخصية التي يمثلها على المسرح" (١٥) ، وبغير هذا لايمكن ان نخلق في التمثيل احساسا بالمعنى الباطني للدور او النص كاملا ، ولايمكن ان نعطي للعرض المسرحي صورته الجمالية ، ولمجاوزة ذلك على الممثل ان يتمكن من تجسيد حياة الدور الداخلية على الخشبة باحساس صادق ، حينئذ تكون امام عرض قدم حياة الدور على صورة مضمونه الداخلي.

وبالتالي تخلص الممثل من الانطباعات التقريرية والاحكام التأثرية بالدور الى حيث عملية الابداع ، وأثرها الذي سيكون بالغا في عاطفة الجمهور.

الصدق في الاداء المسرحي ليس هدفا مركزيا ، بل قد يتعارض كليا مع روح منهج ستانسلافسكي اذ غايته تكمن حول اطلاق روح الحياة الانسانية للدور ، فالصدق هنا يدخل ضمنا ويصبح حدثا ثانويا في تدرج الممثل مع اهداف دوره.

الهدف الاسمى للمنهج الابداعي هو ان يعي الممثل ويستوعب قوانين الطبيعة الحية استيعابا كاملا ، ولهذا الاستيعاب دوره الفاعل في تفجير الطاقات الشعورية للممثل خلال التعبير عن حياة الدور.

عند تناول حالة الممثل في الابداع نجد هناك تلازما لتيارين متقابلين يعملان على خلق حالة الابداع ، وهما اصلا ينتميان الى قوانين الطبيعة ، والاول منهما هو التيار النابع من طبيعة الدور ذاته ، والاخر هو التيار النابع عن طبيعة الممثل بذاتها ، وبأتحادهما يبدأ نبض حياة الدور طريقه للوجود مع نبض حياة الممثل وايقاعه.

هنا على الممثل ان لايفكر بواقع حال الدور وحكمته وحسب بل عليه ان يحيا مع فكر الدور وحكمته ويتصرف كما يتصرف الدور نفسه ، ذلك لان عمل الممثل على الدور لايكون ذا هدف عند تصوير الممثل لحالة معينة من الشخصية التي يلعبها وانما الهدف ان يمزج بين الفعل الداخلي للدور ووعيه بمسرحة هذا الفعل

عند هذه النقطة فأن الممثل بأستطاعته العمل على تطوير الدور وذلك بأعطائه شكله النهائي المتضمن سماته الفردية والعاكس لخلاصة نقية من الانفعالات.

ومنذ ان يدرك الممثل اهمية ربط الحركة بالانفعال ويعطيها قدرا كبيرا من المعقولية والقبول فانه بذلك يتمكن من استنباط" المعنى لباطني "للدور ، ويمنح العرض صورة غنية تضع الجمهور على حقيقة ابداع الممثل وأبتكاره لكوامن الشعور الداخلي للدور.

واخيرا على طريق اجادة الممثل لدوره ، وتوطيد علاقته به ، لابد من معرفة بقوانين الطبيعة الحية بغية التواصل مع مسار الدور وهدفه بمنتهى الحساسية والاخلاص.

النتائج/الاستنتاجات/التوصيات/المقترحات

النتائج

بعد مناقشة مشكلة البحث في حدود الاطار النظري من البحث الحالي وتحليل العينة في ضوء الهدف الخاص بالبحث ، توصل الباحث الى النتائج الاتية:

١-العرض المسرحي يحقق غايته الفكرية والجمالية كلما آلف بين عناصر العرض ونظم منها في المنظور المسرحي تحقيقا لوحدتها في صورة التكوين النهائي للعرض.

٢-لايحقق التمثيل غرضا ابداعيا ان انطلق الممثل من تفسير معطيات الدور من منطلقه الخاص.

٣-المنهج الابداعي تقترن قواعده بنظام من قوانين الطبيعة الحية ويملي بذلك على الممثل تنظيما لحياته الداخلية حتى يتمكن من صور الابداع لادواره.

٤-المنهج هو اساس الابداع في عمل الممثل وهو يطور من دوره وصولا الى حقيقة ابعاده الفنية والاجتماعية.

الاستنتاجات

١-ان تطابق عمل الممثل على الدور مع غايات المنهج يعطي التمثيل مسوغا بتكامل ابعاده ورسوخا في ابداعه.

٢-ان استيعاب الممثل للمعنى الباطني للنص او الدور يسوغ للعرض المسرحي مشروعية الاستمرار.

التوصيات

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته يوصي الباحث بما يأتي:

١-ضرورة مراعاة الممثل بأختيار دوره.

٢-ضرورة ان يكون الممثل ذا لياقة بدنية جيدة.

المقترحات

استكمالا للفائدة المتوخاة من البحث يقترح الباحث:

١-اجراء دراسة موسعة في افاق التمثيل نظريا وعمليا.

٢-اجراء دراسة تحليلية لاتجاهات التمثيل تقسم بايضاح مناهج تلك الاتجاهات.

المصادر

١-ابن منظور ، محمد بن المكرم ، لسان العرب المحيط ، معجم لغوي علمي ، مجلد ٢٣ ، اعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي ، بيروت ، دار لسان العرب.

٢-الجرجاني ، ابو الحسن علي بن محمد بن علي ، التعريفات ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦.

٣-اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت ، عالم المعرفة ، ١٩٧٩.

٤-بوبوف ، الكسي ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، دمشق ، وزارة الثقافة والارشاد ، ١٩٧٦.

٥-تشيخوف ، ميخائيل ، الممثل ، ترجمة بهنام ميخائيل وزميله ، غير منشور.

٦-رايسر ، دولف ، بين الفن والعلم ، ترجمة سلمان الواسطي ، بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٦.

٧-سرحان ، د .سمير ، دراسات في الادب المسرحي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ت.

٨-ماجارشاك ، دافيد ، منهج الفن اغلاق واساليبه - ستانسلافسكي ، المدخل ، مكان الطبع لايوجد ، ب ت.

٩-ايفانز ، جيمس روس ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، عرض اسامة ابو طالب ، فصول ، مصر ، العدد ٣ ، ١٩٨٢.

١٠-فيتش ، ف ، تيربشكو ، ايزنستين وستانسلافسكي ، ترجمة ريمون بطرس الحياة المسرحية ، دمشق ، العدد ٩ ، ١٩٨٢.

الأكاديمي

بنية الحبكة في النص المسرحي الملحمي

بحث مشترك

المدرس
عبود حسن المهنا
جامعة بابل
كلية التربية الفنية

المدرس
عبد الكريم عبود عودة
جامعة البصرة
كلية الفنون الجميلة

تسعى هذه الدراسة الى بحث البنية الملحمية ومنطلقاتها الفكرية عند برتولدبريشت بهدف كشف تاثير صياغة الحبكة في النص الملحمي على تشكيل البنية الملحمية من خلال بحث بنية الحبكة الداخلية والخارجية والتي تعنى بدراسة الكلي أي الحبكة ضمن بنيتها العامة في النص ، والجزئي بمعنى بنية الحدث الدرامي الذي يشكل بارتباطاته المتنوعة والمتعددة صيغة الحبكة في النص .

تاريخ استلام البحث ١ /١٠/ ١٩٩٨ تاريخ قبول النشر ١/١١/ ١٩٩٨

المقدمة :-

يتطلب البحث في بنية الدراما الملحمية استيعاب الكيان الكلي الموحد المشكل الذي يشتغل بكيفية تؤكد تاسيس ظاهرة جديدة للبناء الدرامي خارجة عن كل السياقات التقليدية الارسطية.

اذ ان البنية الملحمية التي وظفها برشت في النص المسرحي جاءت بقوانين جديدة على مستوى الشكل والمضمون لتؤكد خصوصية هذه الظاهرة التي تحمل ميزات تجاوزها القانون الحتمي السلطي بطبيعة الدراما الارسطية واستبداله بقانون الاحتمال والتغير الذي انتج تقنيات توصيل بديلة تمثل موقف كاتب النص من الوجود وهو موقف يستمد مفاهيمة من الفلسفة المادية الجدلية .

ان البنية الملحمية تعتمد على تفسيرات ايدلوجية تعتقد بان الفرد هذا الكائن الاجتماعي يعيش بدمه ولحمه يتطلب وعيه ووعي دورة في الحياة معرفة طريقة حياته ووسائل عيشة الذي يحياها ((ان مسرح الملحمة قد جاءنا مع اكتشاف ((المعنى الحقيقي للحياة)) عن طريق التفكير المادي الجدلي الذي يحتم على الكاتب المسرحي ان يتناول الانسان على انه مجموعة كاملة للعلاقات الاجتماعية فان الأسلوب الوحيد الذي يستطيع ان يمهد له السبيل ويساعد على ايجاد صورة جامعة للعالم هو اسلوب الملحمة)) [1] .

وفي ظل هذه المعرفة المادية يمكن ادراك قيمة هذا الانسان لكونه نتاج منطقي لظروف عيشة ، كان لابد من التأليف المسرحي عندبريشت ان يستنبط طرق صياغة جديدة للبناء الدرامي تناهض القدرية والاندماجية والضعف الانساني اما الاليه لتطرح تفسيراً جديداً على مفهوم التقريب .

ان النظرية الملحمية في الادب المسرحي تعتمد في الاساس على اعادة صياغة اشكال المحاكاة القديمة بقوانين المادية التاريخية لاظهار الكامن في القصص الشعبي والاساطر والاحداث المشهورة وذلك يعني محاولة عكس المادة التاريخية المستقاة من القديم على الواقع الاجتماعي المعاصر.ان هذا التضمين المرتبط بالفكر المادي يتطلب شكلا بنائيا جديدا قد أخضعه (بريشت) الى مجموعة من التقنيات التي تساهم بتوظيفها الفني بابراز المعنى الجديد لتفسير الواقع وصنف على وفقها بناءه الدرامي بالملحمي كي يفرق بنيه وبين الفلسفة المثالية الارسطية .

مما تقدم تسعى هذه الدراسة الى بحث البنية الملحمية ومنطلقاتها الفكرية عند برتولدبريشت بهدف كشف تاثير صياغة الحبكة في النص الملحمي على تشكيل البنية الملحمية من خلال بحث بنية الحبكة الداخلية والخارجية والتي تعني بدراسة الكلي أي الحبكة ضمن بنيتها العامة في النص ، والجزئي بمعنى بنية الحدث الدرامي الذي يشكل بارتباطاته المتنوعة والمتعددة صيغة الحبكة في النص .

وقد حاول الباحث ان يدرس مفهوم البنية الملحمية وأصولها في النص المسرحي مركزا على دور الحبكة كبنية كلية وكذلك دراسة تعددية الاحداث التي تنتج بدورها المواقف الجدلية على مستوى ارسال النص واستقباله وبالتالي تحويل الفعل الاندماجي الى فعل تفاعلي تغييري .

ان البنية الملحمية تؤكد فرضية حاول البحث دراستها تتعلق بسعي هذه البنية الى عرض الموقف بصيغة فعل درامي حدثي متنوع بهدف تغير المدركات الحاصلة بالتلقي من مستواها العاطفي الانفعالي الى مستوى ذهني فكري يكون المتلقي عنصرا مشتغلا فاعلا في العرض من خلال مفهوم التقريب الذي نظر له (بريشت) بدا من النص وصولا الى المتلقي . حيث اخضع البنية الملحمية في النص المسرحي كي تساهم حبكتها (موضوع الدراسة) من خلال الصياغة الابداعية الجديدة بتحقيق هذا الهدف الجمالي .

المبحث الاول

مفهوم البنية الملحمية في النص المسرحي .

تاخذ البنية مفهومها في مسرح (برشت) الملحمي من تاكيد دور ووظيفة المسرح الاجتماعي في التسلية والتغير حيث يعرف المسرح على انه ((انتاج صور لاحداث حقيقية او موضوعية وقفت بين الناس وذلك بقصد التسلية والتغيير)) [2] ولاجل تحقيق المتعة الفنية لدى متلقي العرض لابد من اتباع طرق توصيل تمتلك نسقيا في التعبير معتمدة على اثارة الانفعال المرتبط باختيار الحدث الدرامي وافتراض موقف اجتماعي بإطربة هذا الحدث بهدف اثارة الوعي الذهني الواعي في تحليل الموقف المسرحي .

ان المسرح الملحمي يعني ((رواية لاحداث تاريخية او معاصرة يكشف من خلالها عن الوسط الاجتماعي لتلك الأحداث في دقة متناهية بواسطة الممثل غير المتقمص للشخصية وعناصر الفضاء المسرحي المعلقة على الحدث بوجهات نظر منسجمة و متناقضة لموقف الشخصيات واقوالها لذلك الحدث مع الخلفية المستعينة بالصورة والوثائق المعرضة عن طريق الشاشة واليافطات الحاملة لعنوان ربما كانت أقوالها مأثورة او أمثلة متعارف عليها جميعا ان تثير في المشاهد موقفا انقاديا من الاحداث)) [3] .

وانطلاقا مما تقدم فان النص المسرحي الملحمي ببنيته الدرامية يسعى الى تحقيق الشكل غير التقليدي في البنية حيث يعد النص هنا نوع ادبي يعتمد في صياغته البنائية على سرد الاحداث المعاصرة او التاريخية ، ويبني هذا السرد على هيئة مشاهد مستقلة كل لة الخاصة التي لاتاخذ فعل تسلسلها الحتمي من القبل او البعد لكي تتولد انطلاقا من البناء الدرامي الارسطي بل تكتسب وحدتها العضوية من خلال وحدتها الفكرية.

وهذا يعني ان البنية الملحمية تاخذ الفعل وتطورة على وفق سياق الخطوط البيانية المنحنية مبتعدة بذلك عن البناء المستقيم الذي يتطور ويتقدم وصولا الى الذروة والحل .

ان استقلالية الحدث يكتشف عنها العنوان الذي نستطيع ان نتعرف بوساطته على موضوعة الحبكة الخاصة بالحدث . اذ يركز الفعل على كشف طبيعة العلاقات الانسانية المرتبطة بنظام اجتماعي له مقومات محددة تشكل فية الشخصية موقفها المتفاعل والمتغير كونها جزء جوهري من طبيعة هذه الافعال والاوضاع الاجتماعية. حيث تكتشف الاحداث تناقضها وحالاتها سلوك الناس في المواقف المختلفة والتي تؤدي بالنتيجة الى تحقيق التقريب الذي يعني احاله كل ماهو مالوف الى غير مالوف وتجريد الحادث والشخصية وإخضاع أشكال التصرف السلوكي والاجتماعي وتجريدها من كل ما هو بديهي ومتعارف علية بغرض ايقاض الانتباه لدى المتفرج واثارة دهشته المتعلقة بحالة التعرف الاولى عن الشيء المغرب، وهذه الدهشة تدفع الى ادراك الاشياء وصولا الى معرفة دلالاتها واتخاذ الموقف ازاءها ان ((جوهر نظرية التاثير التغريبي هو احلال نشاط فكري ثاقب ونقدي اساسا لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة القاصر، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يبتعد يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المالوف ويطل علينا كما لوكان شيئا غريبا يثير دهشتنا)) [4] .

استند المسرح الملحمي في صياغة الشكل البنائي للنص المسرحي على منطلقات الفلسفة المادية التاريخية التي نرى بان الطبيعة وبضمنها الانسان بطبيعته الاجتماعية والنفسية والفكرية يجب ان تدرس باعتبارها عملية تدخل في صلب فعل التاريخ المتغير والمتطور اذ ان الواقع يتشكل من عمليات متفاعلة تؤسسها التجربة الإنسانية لذ فان المحاكاة الفنية الابداعية للواقع لا تلتقط وحيدا ومحددا بل واقعا متميزا منتخبا يمتلك خصوصية المتغيرة ((فالفن رؤية وخلق وهو من اجل ذلك يخلق بصائر جديده ور}ى جديدة تنفذ الى (العلاقات الذاتية –الموضوعية) في واقع متغير ، ممكن الحدوث والجدة والوجود باستمرار ، في صيرورة عمليات متطورة تطورا ثوريا جدليا ، لاتراكما آليا غيبيا . وبما ان التاريخ الحي هواساس الوجود المترتب علية و(الواقع التاريخي هو أساس الوجود الجمالي)) [5] .

من هنا يشكل التاريخ بموضوعاته الماضية وتفسيره المادي العنصر البنائي الاساسي التي تستشهد به الدراما الملحمية وتصوغ بنية الاحداث بمساحاتها الممتدة عبر الزمن الجدلي في الماضي والحاضر والمستقبل. ليكتمل البناء الذري ينتج التفاعل الذهني .

ان مفهوم البنية المتحقق من فعل سرد الاحداث وتنوعها وانتمائها الفكري الى مضمون واحد يؤسس فلسفة خاصة ارادلها الكاتب ان تحقق موقفة من مجريات المتغيرات في عالمنا المعاصر ومن هذا الموقف جاءت ضرورة ((التمرد على كل قديم . ليس من منطلق الرفض بقدر ما هو تصور لخلق وعاء جديد يستوعب مقتضيات التطور من اجل تخطي طريق العثرات برمتها الى افاق

مستقبلية في خدمة الإنسانية)) [6] .

ويؤسس هذا التمرد اجتهادات ايدلوجية تنظر الى صياغة الاحداث واسلوب تغريب الحبكة بطريقة تشخيصه مادية البنية الملحمية في النص المسرحي.

التاريخ:

ان مسرحيات (بريشت) في التعامل الدرامي مع التاريخ تحتم وجود وجهة نظر مخالفة لما يراه (ارسطو) في ان التاريخ هو تدوين لحقائق وقعت زمن معين.

أن التاريخ يعني دراسة نظام اجتماعي مافي زمن ما والنظر اليه من وجهة نظام يمتلك في تسلسله الزمني رقيا ومن خلال هذا الدرس يتحقق التغير في التاثير والتاثر بنوعية البنى الاجتماعية المشخصة لذلك المجتمع.

فالحدث التاريخي هنا هو واقعة قد وقعت بالفعل وقدرة احتفاضة بزمنة وتسلسل تاريخية قد نفيت الا انه يحتفظ بمجموعة الخطوط التي تربط بهذا الزمن الا ان الحكم على الفترة المدونة تتم بوجهة نظر اجتماعي تمثل حالة من الرقي الفكري الناتجة من التراكم المعرفي للخبرات الإنسانية.

ان الدراسة التاريخية تاخذ لها حيز متجدد في التفسير ناتجة عن فرضية فكرية معاصرة تحاور الواقعة. وللفرضية القدرة على النقد والتحليل الذي يؤدي الى تغيير واقناع.

وهذا يعني ان معطيات عصر المؤلف المسرحي قد اعطت وجهة نظر تحليلية للواقع بما ينسجم وفعل التغيير ((ان التاريخ ينظر اليه من حيث كونه نتاجا انسانيا اغترب في ظل الانتاج في الزمن الحاضر ووقع الاغتراب عن التاريخ يعني تحرير وعي الانسان ومنحة القدرة على مجاوزة الواقع وبهذا يفسح المجال امام المشاهد لنقد السلوك الانساني من وجهة نظر اجتماعي معاصرة واكتشاف علاقات انسانية جديدة من خلال العقل وليس العاطفة في تاويل التاريخ ، وهذا يمنحه القدرة المستقبلية في رؤية الحدث)) [7] .

صياغة الأحداث:

ان صياغة الاحداث في تنظيرات ارسطو تعني بمحاكاة الحدث الكامل التام والذي يثير عاطفتي الخوف والشفقة لدى المشاهدين وصولا الى التطهير.

اما لدى (بريشت) المادي فقد استبدل مقولتي الخوف والشفقة بالفهم والعقل وهذا ينعكس على طبعة صياغة الاحداث عند بريشت والتي لا تهتم ببناء الشخصيات ذات الإطار الذي يؤكد على بنائها في فرز حاله الخوف والشفقة فالشخصية التي يتحرك الحدث كمركز لها تصور في البنية الملحمية بعدها فرد ضمن تنظيم اجتماعي طبقي يرتسم الحكم عليها باكتشاف سلوكها وتصرفاتها واستجابتها في المواقف والحالات المختلفة والمتناقضة التي تعكس بالضرورة الظروف الموضوعية التي تنتجها القوانين الاقتصادية والاجتماعية . وعليه فان صياغة الحدث اعتمدت هذه الفلسفة المادية العقلية القائمة على اعتبار الحدث هو محاولة جدلية لاكتشاف المتناقضات من خلال وجهة نظر اجتماعية معاصرة نرى الانسان ضمن أزمنته الحضارية عبر مراحل التغييرات والانتقالات الزمكانية ليس في سياق الحادثة التاريخية المنعزلة عن سير الفعل التطور بل تحمل الحادثة ضمن صياغتها دلالات تعبير معاصرة من شانها تاسيس وجهة نظر جديدة بالاحداث مبنية على الجدل والفهم المادي . وعلية فان الصياغة تتمركز بخلق بناء درامي انتاجي بشكل من تعددية الاحداث وخصوصية بناء الحدث الواحد ليفرز موقفا فكريا واعيا الوجود المادية .

تغريب الحبكة :

ان الحبكة (Plot) هي ((التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد ، انها عملية هندسة الاجزاء المسرحية وربطها ببعضها)) (8) لدى (برشت) فان تشكل الحبكة يتم ببنائية كلية ناتجة عن تعددية الاحداث وصياغتها التاريخية (الموقف المنتج) ولكي ناخذ الحبكة بعدها التاثير الذهني لابد تغريبها واعتماد محاور غير تقليدية وغير مالوفة في بناء الاحداث .. تخلص الحبكة من البناء الهرمي المتسلسل وتقربها من الهندسة البنائية المنحنية والمنكسرة التي تخلق معمارية خاصة للعلاقات الحديثة والشخصية.

وعليه فان تطبيق مفهوم التغريب على الحبكة باعتبارها العنصر البنائي المهيمن في البنية الملحمية للنص المسرحي ياتي في ضوء المواجهة للوضع الراهن ومحاولة قراءة الاحداث بفعل اثارة الوعي والفهم عند المشاهدين والتي تعني بان بزمنها الماضي وتاسيساتها الكلية الناتجة من مجموع الاحداث التي وقعت في زمان ومكان يمثل حيز الوقوع تتطلب في تغريبها رؤية مستقبلية.

ان قانون الديالكتيك يطبق على زمن الحادثة باعتباره الوحدة التكوينية الاولى المشكلة لبنية الحبكة الكلية . وهذا الديالكتيك يحمل عناصر تناقضه المكتشفة من محور سيان الجدل . فالزمن الماضي هنا يعني زمن الحادثة التاريخي . يتجاوز ويناقش الزمن الحاضر والذي يعني لدينا زمن المشاهدة أي الحضور العيني الحيي ومن خلال صراع الاضداد بين الزمنين في التحليل والتفسير

الجدلي تنتج الرؤية المستقبلية والذي هي عبارة عن اعادة انتاج لبنية الحدث في ذهن المتلقي اذ ان الحادثة التاريخية او المعاصرة الموظفة في حبكة النص تاؤل بهدف تحررها من الاغتراب عبر رؤية المشاهد المستقبلية ... هنا تفرز هذه المعالجات التقريبية بنية خاصة يعرض فية الحدث مبني على موقف واعي بحقيقة الحياة الاجتماعية باتجاة تغيرها .

ومن اجل تحقيق هذه الرؤية المغربة يلجا (برشت) الى مجموعة من التقنيات يمكن ذكر بعضا منها والتي تبنى في ضوء توظيفها عناصر الحبكة التي تشتمل بالنتيجة على كل عناصر البيئة الدرامية من (شخصيات، واحداث، ولغة، وحركة) فالحبكة هي الوعاء الذي يحتضن جسد النص المسرحي وهي الروح الفعلية للدراما وهذه التقنيات هي :

1-القطع

2-العنوانات

3-سلوك الشخصيات ومصائرها الغير متوقعة التي تؤدي الى فرض السؤال

4- الحدث حالة تاريخية فريدة .. تعكس تقنية توظيف اثارة مجموعة من التساؤل والاندهاش .

5-الاستشهاد والتعليق.

6- السرديات.

المبحث الثاني

بنية الحبكة وتعددية الاحداث

تؤكد المصادر الادبية في دراسة البنية الدرامية ان ارسطو وبرشت أتفقتى على ان الحبكة هي روح الدراما . اذ يقول (ارسطو) في كتابة فن الشعر ((ان الحبكة هي الجوهر الاول في التراجيديا بل انها (كذا) في منزله الروح بالنسبة للجسم الحي)) [9].

وكذلك يؤكد (برشت) في كتابه . الارغون الصغير الطرح السابق اذ يقول ((ان القصة (الحبكة) تشكل حسب رأي ارسطو ورأينا أيضا روح المسرحية)) [10] من هذا الفهم المشترك لدور الحبكة كونها تمثل روح الدراما عند الاثنيين يتضح لنا تعريف كل منها للحبكة . فيعرفها الاول بانها سلسلة من الأحداث المتتالية المترابطة مع بعضها وفق حتمية او احتمالية قابلة للتصديق ولا يمكن تجزءة هذا التوالي او تقطيعه حيث يركز (ارسطو) على وحدة الحدث كونه يعتبر إن ((القصة محاكاة لفعل يجب ان يعرض فعلا واحدا تاما في كليتة وان تكون اجزاء العديدة مترابطة ترابطا وثيقا حتى انه لو وضع جزء من غير مكانة او حذف فانه الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب)) [11] .

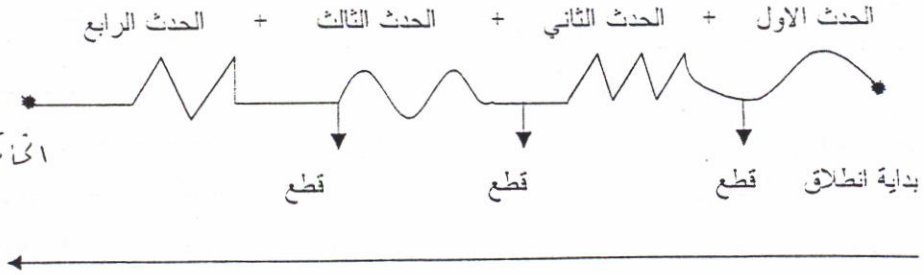
وكذلك ينظر الثاني الى الحبكة بعدها سلسلة الاحداث المترابطة مع بعضها البعض اذ ان هذا الربط يحقق بالنتيجة فعل الاثاره والانتباه.

ان نقطة الالتقاء والاتفاق الواضحة في النظر الى الحبكة باعتبارها سلسلة من الأحداث المترابطة بين المنظرين الدراميين يتبعه تفسيرات عدة في توظيف الاحداث وبناء ها وربطها عندها . حيث يخضع هذا البناء الى حتمية جمالية تميز الاول عن الثاني . وما يهمنا في دراسة بنية الحبكة الملحمية هو البناء الذي يستخدمه (برشت) ليفسر في ضوء ترابط وتسلسل الأحداث .

ان القصة (الحبكة) في النص الملحمي تتشكل من مجموع الأحداث التي تعتمد التعددية في صياغتها . وهو بهذه الطريقة يؤكد على اقرار نظام بنائي جديد لوحدة الحدث اذ انه لا يعتمد التصاعدية التي من شانها ان تجعل من الفعل الحدثي مرتبط بزمان ومكان محددين ويسير وفق حتمية منطقية متسلسلة ومحددة ببداية ووسط ونهاية . بل جاءت صياغاته البنائية من مبدا اضفاء الصلات الحتمية لتحدث التي تشتغل كي تنظم المشهدية ضمن منطقية منهجية تعتمد التصاعد السهرمي للفعل ضمن الحدث المفرد .

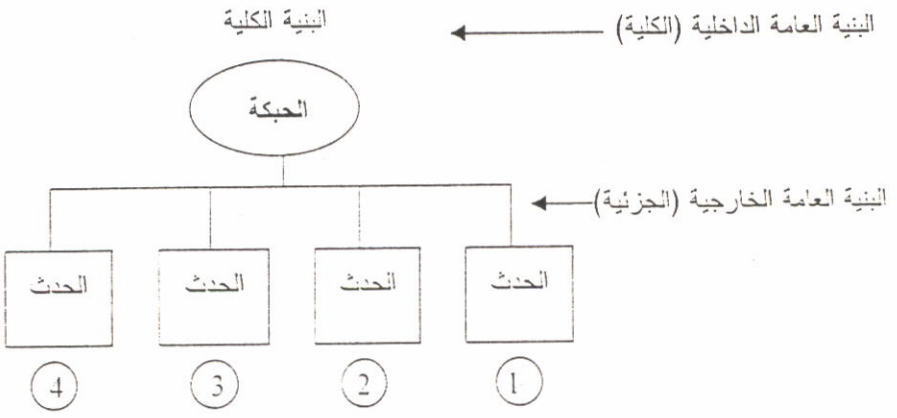
وعلية حاولت البنية الملحمية ان تستفيد من البنى السردية في الملحمة تحقيقا لفكرة تعددية الاحداث المبنية عل استخدام القصص المستقلة في كل مشهد عن الاخر . وهذا يعني استقلالية الاحداث فكل حادثة توظف في هذا البناء تمتلك حبكتها الخاصة بها ((فاجزاء القصة لابد وان توضع بعناية في مقابل بعضها البعض وذلك بان تعطي كل واحدة منها بنية الخاصة وكانة مسرحية ضمن مسرحية)) [12] .

ان خط سير الأحداث لهذه البنية لايسير بخط تصاعدي مستقيم يقود بالنتيجة المنطقية الى الذروة بل ان الأحداث ضمن تعدديتها وخصوصيته بناؤها تاخذ مسار الخط المنكسر حينا والمنحني حينا آخر وهذا ما يجعل خط الفعل في اتجاه سير بياني متعرج كون ان بنية الحدث الواحد تأخذ لها طريق تصاعدي خاص يختلف بتكوين الهندسي عن بنية الافعال والاحداث الاخرى.



خط البنائي في النص المسرحي الملحمي

ان الحبكة في النص الملحمي تمتلك بنية عامة يشكل في حدودها المعنى العام وخطة البناء للوحدة الكلية التي تمثل الفكرة الفلسفية . اما تعددية الاحداث فان صلتها المباشرة تتاكد من مدى ترابطها بالفكرة العامة رغم تميز الاحداث بخصوصية البناء الداخلي ، وعلية فهناك بنية كلية تمثل الحبكة والفكرة العامة وبنية جزئية تمثل الحدث ذاته .



ان بنية الحدث في النص المسرحي الملحمي تؤسس مقولاتها الشكلية في البناء على السرد والمقاطعة ضمن تقنية الربط الممثلة للبنية العامة الخارجية. والتي تفرز تعددية تخلق فعل انتقال ذهني مبني على ربط حدث باخر لايشتركان بتسلسل منطقي متتالي تصاعدي بل ان الحدث هنا يمتلك بنية الداخلية كثيمة وبنيتة الخارجية كشكل حدثي بنائي ويعرض كفعل درامي متكامل يتفرد بمضمونة لعرض زمان ومكان خارجيين بهدف توسيع مساحة التناول وسرد الاحداث التاريخية او المعاصرة .

ان مساحة التناول الجديدة تبعد النص المسرحي عن تقليد الأقدمين في اختياراتهم للحدث التام الكامل الذي ينطلق من نقطة بداية الحدث وصولا الى التأزم والتعقيد والحل الذي يؤدي كنتيجة جمالية عند (ارسطو) الى التطهير.

فالحدث في النص الملحمي قد شكل عنصر بنائيا مهيمنا على طبيعة ومجريات الفعل الكلي . اذ ان الانتقال الزماني والمكاني بالحدث يولد الخطوط المتعرجة التي تركز على عملية ايجاد معادلة موضوعي تشتغل في فلكة صياغة الاحداث وتعدديتها وصولا الى الفكر الجمالي المتناقض مع (ارسطو) والذي يعني بالتغريب.أي تغريب الحادثة التاريخية واعطائها مستوى من المخاطبة بما يتلائم مع فعل الحاضر المنظور الية من وجهة نظر نقدية تؤدي الى تغيير في فعل الاستقبال عند المتلقي. لذا فقد استفاد (برخت) من السرد الروائي الذي يعمل على كسر التصاعدية الحديثة التقليدية وينقل سير الفعل من خط حدثي الى اخر وهو بهذه التنقلات المتعددة السياق يعطي لبنية الحدث

مجالات لايقاض الذهن . اذ يتطلب من المشاهد ان يلعب دورا فاعلا في ربط الاحداث بوحدة فكرية واحدة تساعد على ادراك واقعة وبالتالي تغيرة وهذا يعني ان مهمة النص المسرحي الملحمي لدى (برشت) ليس ((تنمية الحوادث ، بل عرض الواقع ، والتمثيل لايعني هنا النسخ بالمعنى الذي يعطيه المنظرون الطبيعيون لهذه الكلمة ، لان المطلوب هو اكتشاف الواقع (او بالاحرى أبعاده) وهذا الاكتشاف (الأبعاد) يتم بواسطة مقاطعة سير الأحداث)) [13].

في ضوء ما تقدم أسس (برشت) فرضياته في توضيف الحدث دراميا فالحدث (Action) يعني الفعل باللغة الاصطلاحية وهو بذلك محاكاة لسلوك انساني له ضوابطه الاجتماعية المرتبطة بالواقع كمعطي يؤثر ويتاثر به الحدث وما على الدراما الا صياغة مجموع الأحداث للتعبير عن الموقف الاجتماعي الذي يمثل وجهة نظر الكاتب المسرحي . فالحبكة اذن هي مجموعة الاحداث المتراصة والمتتالية والمتلاصقة البناء الذي تتشكل في النص المسرحي من الأحداث المعبرة عن المواقف.

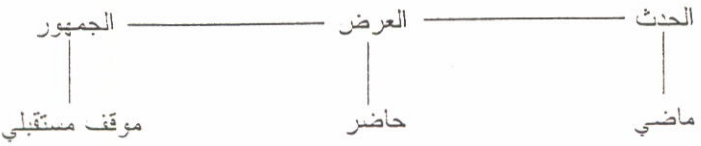
ان (ارسطو) تعامل مع الحبكة في ضوء حتميتها الستاتيكية وجعلها بإطار المحاكاة الكاملة والتامة التي تحمل وحدة في موضوعها لكي تؤدي عن طريق الحزن والشفقة الى فعل التطهير والاندماج بالحدث والانغماس فية حيث يتحول الفعل من خلال المحاكاة من فعل الشخصية (موقفيا) إلى فعل المتفرج (موقفة) ليصبح الفعلان في بودقة واحدة يمثل الهدف من بنية الحبكة المؤدي الى التطهير.

ان هذه الفلسفة المثالية الارسطية التي أنتجت بنية درامية خاصة لم يتفق (برشت) معها ، لانه يؤمن بان العالم المعاصر عالم مادي قائم على المتغيرات ومن هنا فان ((فعل برخت في أساسه هو بناء تكوين لمسرح جديد، في عالم تجدد مستمر وتغير لا يعرف الهوادة . ولما كان المسرح تعبيرا لطبيعة هذا العالم في نموه واستمراريته وتغيره وانتقاله من مرحلة لاخرى ، على شكل طفرات وفي مسار حلزوني اصبح من المحتم الا يعترف هذا المسرح بالجو السكوني)) [14] .

لقد انطلق (برشت) من مفهوم ديناميكي حركي يفسر فيه الحياة والواقع اذ ربط ربطا جدليا وحركيا بين فعلي الوجود والعدم كي يحقق الصيرورة المتغيرة المبنية على اساس التفاعل بين هذين الحدين.

وبما ان صيرورة المسرح تتمثل في الحدث الدرامي . الفعل الذي يحاكي لكي ينتج موقفا وعلية فان التمثيل الاحسن لكشف متناقضات الكائن البشري ووعيه الطبقي التاريخي يتم عن طريق اختيارات الحدث وتعدديته . بمعنى تعددية الفعل أي تعددية الموقف لكون ان الحدث يؤدي في حالة محاكاته الدرامية الابداعية الى موقف .ولكي يصل الى هدفه التقريبي فانه اعتمد في بنية الحبكة على العناية بتمركز الأحداث انطلاقا من انها ((المضمار الحي الذي فيه يسري التوتر مسرى درامي بين الشخوص بصفتها انعكاسا لمواقف لا تمثيلا لها)) [15] .

وبهذا تخلص من السكونية ومن النظرة الاحاديةالسلبية التي تحقق الاندماج بمعنى انه استعاض ببنية الحدث المتسلسل الواحد بمجموعة من الاحداث الكاشفة لسلوك الناس في حالاتهم المختلفة كي يؤثر في حركة الزمن عن طريق حركية وتعددية الاحداث.



ومن خلال هذا التداخل بالأزمان الذي ينتج عنة تخلص من المظاهر الانفعالية ((شذب(برخت) معظم الظواهر الانفعالية السطحية واستطاع ان يعزل الموضوعات الاخلاقية والسياسية (كما في شتيلو والام شجاعة) بصفاء بلوري من التصميم الدرامي واكد على الحدث مخالفا بذلك السلوك الإنساني او التمثيل)) [16] .

ان الحدث كفعل يولد موقفا فكريا واعيا ينتج تحليلاته بالاعتماد على ايدلوجية اشتراكية مادية المحتوى . فالموقف المستخلص من تعددية الاحداث والمتضمن فعل التغريب هو موقف تجاوز الحتمية المثالية السكونية البنية المعقدة وانطلق بمساحاته المتغيرة لكي يحتوي العالم الدرامي متمثل بكشف حقيقة الواقع الاجتماعي ببيانية مؤثرة. مستثمراً مادته من حركة التاريخ كي يجددها بالمواقف والحالات ويعطيها أبعاد إنسانية جديدة من خلال تفكيك إكسسوارات المواقع ومناقشتها مناقشه واعية غير اندماجية وصولاً إلى تحقيق التغريب.

ان موضوعة الحبكة الملحمية أسست مفاهيم جديدة لتفسير العالم اعتمدت لإظهارها فنياً ودرامياً على بنيه مسرحية وعلى تصميم معماري جديد للأحداث محافظة بذلك على طبيعة الشكل والمضمون المنتمي لهذا التغير .

فالتوتر في متابعة بنية النص الحديثة لا ينبغي أن يأخذ له طريق أو سلك باتجاه نهاية المسرحية بل تملك لدى بريشت مستويات عديدة من الذروات تلازم كل حادثة معروضة وبذلك يستطيع المشاهد أن يقرأ مجموعة من الأزمان والتوترات الجزئية المرتبطة بطبيعة التعددية الحديثة كون أن انفصالية الأحداث بعضها عن البعض الأخر أوجد هذا التعويض في التوتر الذي لا يهتم بفعل نمو الأحداث الداخلي بل يركز على التركيب الانتقائي كي يرسم الخطوط المنحنية المستندة الى القفزات والطفرات التي تكون بديلة عن فعل التطوير الجبري . من منطلق ((أن الإنسان عملية تحوينية مستمرة وليس ذاتا ساكنة ، ووجوده الاجتماعي هو الذي يخطط مسيرة فكره ، أذ كيف للفكر أن يصنع أصول الوجود ، وعلى ذلك فالعقل هو الأصل في الكيان الثقافي لا الشعور)) [17] .

ومن هذا التأسيس فقد نتعرف عن العناصر الأساسية في الاختلاف بين البنية الملحمية المكتشفة من قبل برتولد بريشت والبنية الدرامية التقليدية التي استنبطت من مفاهيم أر سطو في كتابة فن الشعر . والتي وضعت لنا دراسة بنية الحبكة وطريقة صياغتها في النص المسرحي الملحمي .

النتائج

من خلال ما تقدم يمكن لنا أن نسجل النقاط التالية باعتبارها نتائج للبحث افرزها التحليل الخاص با لحبكة ونثبتها في النص المسرحي الملحمي وكما يلي :

1- أن البنية الملحمية في النص المسرحي تعتمد في بناءها الدرامي على الحبكة المفتوحة التي تؤسس منظورها في التسلسل الحدثي معتمدة على تعدديه الأحداث لإنتاج بنية كليه خاصة تنتهي بدورها الى بنية جزئية عامة تمثل مجموع الأحداث التي تشكل فيها بنية الحبكة .

وبهذه الطريقة استحدث (بريخت) مفهوما جديدا للبنية الدرامية مستندا بذلك الى الفكر المادي الديالكتيكي في الصياغة والبناء بهدف اثارة وعي المتلقي اثاره ذهنية لاعاطفية.

2-يتطلب من متلقي البنية الملحمية التي تطرح مجموعة من الأحداث الممثلة لافعال مبنية والتي هي عبارة عن مواقف من الحياة والواقع الاجتماعي المدروس دراسة علمية، ان يتعامل مع الحبكة لا بطريقة اندماجية بل يتحول هو الاخر الى جزء فاعل يبني موقفه من خلال زمن التلقي الذي هو عبارة عن فعل استيعاب ومناقشة المعروض من الافكار والمواقف واتخاذ وجهة نظر خاصة معتمدة على تحليل وتفسير المتلقي كائن اجتماعي مفكر .

3-اسس (برشت) صياغات جديدة للحبكة في النص المسرحي متجاوزا بذلك الارث الادبي للبنية الدرامية الارسطية انطلاقا من مبدأ جمالي يعتمد الفلسفة المادية التاريخية التي تنظر للإنسان وتعده كائن متغير مرتبط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية . وهو بذلك نتاج لهذا التفاعل الجدلي وعليه بما ان تشخيص الحياة دراميا قد اختلف هذا يتطلب ايجاد وصياغة حديثة تتلائم مع التشخيص الجديد للحياة التي تؤمن بفعل التغير.

مصادر البحث

1-اريك بنتلي : المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت (بيروت : مؤسسة ايف للطباعة والتصوير ،ب ت) ، ص 367 .

2-برتولد بريخيت: محاورات بريخت المنجكاوف . ترجمة د. شفيق محلي. مجلة المسرح (القاهرة)العدد 26 فبراير 1966 . ص76.

3- سلام الاعريجي :كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي . رسالة ماجستير 1989. ص8.

4- ايرنيج فيتشر: ((برتولد بريشت والسياسة))النظرية السياسية والممارسة الادبية ، ترجمة كامل يوسف (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة . 1986) ص28.

5- يوسف عبد المسيح ثروت : ((منظور بريشت)) مسرح الامعقول وقضايا اخرى (بيروت: المكتبة العصرية) ص14 .

6- د. محمد صديق : بداية الطريق الى النظرية الملحمية في المسرح . مجلة القاهرة (القاهرة) العدد 95، 15 مايو 1989 . ص3.

7- سلام الاعرجي : المصدر السابق .ص16.

8-د. ابراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية (القاهرة : مطبوعات دار الشعب: ب ت) ص127.

9-ارسطو طاليس : فن الشعر . ترجمة ابراهيم حماده (القاهرة: المكتبة الانجلو مصرية 1977) ص98 .

10-برتولد برشت: نظرية المسرح الملحمي . ترجمة د. جميل نصيف التكريتي (بيروت : عالم المعرفة، ب ت) ص40 .

11- ارسطو طاليس :المصدر السابق ص113.

12- برتولد برشت : نظرية المسرح الملحمي . ص136.

13- فالتربنجامان: برخيت . ترجمة اميرة الزين (بيروت : المؤسسة للدراسات والنشر 1974) ص34.

14- اربك نبتلي : المسرح الحديث ص 256.

15-يوسف عبد المسيح ثروت : معالم الدراما في العصر الحديث (بيروت المكتبة العصرية ب ت) ص89.

16- المصدر السابق نفسه .ص9 .

17- ارنست فيشر: ضرورة الفن ، ترجمة اسعد حليم (القاهرة : مطبعة الثقافة ب ت) ص 128.

الأكاديمي

الشكل في منحوتات جواد سليم

المدرس
جبار محمود العبيدي
جامعة بغداد-النشاطات الثقافية والفنية

تكمن اهمية البحث في موضوع الشكل في منحوتات جواد سليم لعدة اعتبارات منها ان فترة جواد تحققت فيها اولى النتاجات الابداعية للفن العراقي المعاصر ، تمثلت في نتاجات جواد لغناها الفني وريادتها الابداعية ، وان تلك الفترة عاصرت نتاج الفن العالمي المعاصر الذي تميز بالحداثة والتجديد وفق انعكاسات وتاثيرات الحربين العالميتين على الفن وتياراته وصيحاته الفنية ، التي جاءت كرد فعل في تلك التجارب العالمية المعاصرة واستلهامه الموروث العراقي وعملية التفاعل البناء بين كل هذا الاستلهام والاستلال الحضاري .

تاريخ استلام البحث ٢ /١/ ١٩٩٩ تاريخ قبول النشر ٣٠/١/ ١٩٩٩

الفصل الأول

١- أهمية البحث
٢- مشكلة البحث
٣- حدود البحث
٤- تحديد المصطلحات

أهمية البحث:-

تكمن أهمية البحث في موضوع الشكل في منحوتات جواد سليم لعدة اعتبارات منها أن فترة جواد تحققت فيها أولى النتاجات الإبداعية للفن العراقي المعاصر ، تمثلت في نتاجات جواد لغناها الفني وريادتها الإبداعية ، وأن تلك الفترة عاصرت نتاج الفن العالمي المعاصر الذي تميز بالحداثة والتجديد وفق انعكاسات وتأثيرات الحربين العالميتين على الفن وتياراته وصيحاته الفنية، التي جاءت كرد فعل على الحرب في تلك التجارب العالمية المعاصرة بالإضافة الى استلهامه لموروثه الحضاري العراقي والتجارب الحضارية الإنسانية الأخرى وعملية التفاعل البناء بين كل هذا الاستلهام والأستلال الحضاري وبين معاصرته للفن العالمي المعاصر ، وقدرة جواد الإبداعية في نتاج أعماله الفنية النحتية وطبيعة الشكل فيها ، الذي يعد العمل الفني بحد ذاته في تعبيره عن المضمون والقيمة الجمالية المتحققة من خلال التنظيم الشكلي المتحقق في الشكل .

مشكلة البحث:-

تكمن مشكلة البحث في عدم توفر دراسة نقدية تخصصت في موضوعية الشكل في منحوتات جواد سليم .

أهداف البحث:-

يهدف البحث الى الإجابة عن تساؤل وهو هل أن جواد في نتاجاته النحتية أصيلا أم هجين ؟

حدود البحث:-

يتحدد البحث في حدود الشكل في منحوتات جواد سليم .

تحديد المصطلحات:-

الشكل لغويا: الشكل بالفتح: الشبه أو المثل ، والجميع أشكال وشكول .
وقد تشاكل التشبيهات وشاكل كل منها الآخر . وشكل الشيء صورته المحسوسة ، وتشكل الشيء: يصور وشكله: صورة (م (١) ص) .
الشكل:- (الهيئة، ترتيب الأجزاء في جانب مرئي) وليس شكل . عمل فني ، بأكثر من هيئة ، أو ترتيب أجزاءه ، أو جانبه المرئي . (م ٩ ص ٥١) .

وقد ورد مفهوم الشكل في المعجم الأدبي بأنه:- هيئة العمل الفني المبنية والمعبرة عن مضمون العمل الفني أدبيا بألفاظ وعبارات نثرا وشعرا ، ورسما بألوان وخطوط وظلال ، ومجسما نحتا بأبعاد ثلاثة وموسيقيا بالنغم والصوت. (م ١٢ ص ٢٥٢) .

بينما يرى جان بارتيملي في كتابه بحث في علم الجمال حيث قال: بأن الشكل :- هو مجموعة الروابط الداخلية أو القالب الذي يؤسسه ذلك العمل في تمام مكانه ، وهو الذي يستطيع أن يبضم هذه الفكرة في وحدة الشكل وأن يدخل أجزاءها في موضوع الفن منتظما . (م ٤ ص ٢٠٥) .

ويؤكد آرنست فيشر ارتباطه الشكلي بالمادة فيقول: بأن الشكل: هو تجميع للمادة بصورة معينة ، ترتيب معين لها . حالة نسبية من حالات استقرارها . (م ١٣ ص ١٥٩) .

ويؤكد كذلك جون ديوي في كتابه الفن خبرة: بأن الشكل:- وثيق الصلة بالصورة بمعناها الفني ، ونحن نجد في كل منها تنظيما للعناصر المكونة أو الأجزاء المركبة . (م ٨ ص ٦٢) .

ويكرر أرنست فيشر رأيه في الشكل فيقول: بأن الشكل : هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين . (م ١٣ ص١٦٤) .

بينما يرى ستولنيتز جيروم في كتابه النقد الفني في مفهومه للشكل: فهو تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني وتحقيق الارتباط بينها، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ بها عناصر العمل موضوعها في العمل كل بالنسبة للآخر ، وبالطريقة التي يؤثر بها كل منهما في الآخر ، وهو يدل على نوع الوحدة التي تتحقق بتنظيم المادة الحسية أو الموضوع المصور في حالة الفن التمثيلي . (م ١٠ ص ٥٩) .

ويرى الباحث أن هذا التعريف الأخير هو الذي يتناسب مع طبيعة البحث.

الموروث الحضاري :- هو السلوك العام المأخوذ من تجارب المجتمع الماضية . (م ٢ ص ٤٥) .

الموروث الحضاري أيضا:- هو تجارب السلف من معرفة وسلوك وقيم وتقاليد منعكسة في الآثار التي تركوها في المتاحف والمقابر والمنشآت أو المخطوطات ، وما زال لها تأثيرها حتى عصرنا الحاضر. (م ٧ ص ٨٤) .

الأصالة: قيمة اجتماعية قبل أن تكون قيمة فنية وتعرف في علم اجتماع بأنها الطابع المميز لأفراد المجتمع من غيرهم من المجتمعات . ويدعونها في مصطلحهم (بالشخصية الوطنية) أو الشخصية السياسية أو الشعور الجمعي أو الروح العليا . (م ١٢ ص ١٧١) .

أو الأصالة:- هي إحدى الخصائص المهمة في العمل الفني ، تتضمن حقائق تشكل طابع المجتمع العراقي وقضاياه بشكل خاص والمجتمع العربي بشكل عام وتستوعب عطاء تراثه، بحيث تصبح جميعها نقطة ارتكاز في تقييمه . (م ١١ ص ٨) .

الفصل الثاني

الإطار النظري

١- مفهوم الشكل:

للشكل مفاهيم عديدة ومختلفة باختلاف الأفكار والرؤيا الجمالية والفنية وتياراتها التي يعبر عنها الشكل . ولاشك في أن الشكل ينقاد بصورة أساسية لطبيعة الفكر المعبر عنه في العمل الفني ، أو تبعاً لطبيعة المهمة أو الدور الذي ينشده الفنان في عمله الفني ، فمنذ أقدم الأزمان نجد النتاج الفني قد أتخذ أشكالا مختلفة تبعا لاختلاف مراحله التاريخية من حيث الفكر السائد لكل مرحلة .

ففي عصور ما قبل التاريخ ومنها العصر الحجري القديم اتخذت أشكال النتاجات الفنية نزعة مطابقة للطبيعة لأسباب اقتصادية وسحرية ، في حين تغيرت هذه النزعة الى أشكال تجريدية في العصر الحجري الحديث نتيجة لاختلاف الفكر الذي يقف وراء تلك النتاجات . (م ١٤ ص ٢٤) . وفي سومر ، في العراق القديم أنقاد الشكل في العمل الفني انقيادا تاما لطبيعة الفكر العراقي القديم ، فتارة نجده تجريديا أو رمزيا وأخرى واقعيا تسجيليا توثيقيا كما في آشور من العراق القديم ، وهكذا الحال في مصر القديمة نجد الشكل في العمل الفني يتغير وينقاد للفكر السائد في كل مرحلة من مراحله التاريخية .

وتؤكد النظرية الشكلية على الشكل ذي الدلالة في العمل الفني هذا الشكل ذي الدلالة الذي سيحقق الانفعال الجمالي كما يرى ذلك كل من بل وفراي أصحاب هذه النظرية الفنية . (م ٣٤٠ ص) ولكن يبقى تساؤل هنا غاية في الأهمية وهو هل يمكن تحديد طبيعة الشكل ذي الدلالة؟ أن هذا التعبير واسع وعام وأن كانا أصحاب النظرية الشكلية هذه قد أشترطا بالشكل ذي الدلالة أن يحقق الانفعال الجمالي ولكن ما طبيعة هذا الشكل وهل يمكن تحديده ؟ لن يستطيع أصحاب النظرية الشكلية أن يثبتوا ادعائهم هذا، فجميع الأشكال في الوجود وفي الأعمال الفنية خاصة تحمل دلالة معينة، وحتى الانفعال الجمالي الذي اشترطوا في الشكل ذي الدلالة تحقيقه هو واقع وعام أيضا فكثير من الأعمال تحقق انفعالا جماليا وطبيعة أشكالها من محاكاتية مثلا أو انفعالية ، فهذا لا يمكن تحديده وفق تصور ورؤية أصحاب النظرية الشكلية .

ويرى الباحث أن النظريات الفنية اتخذت موقفا معينا تجاه الشكل في العمل الفني كل حسب ما تعتقده وتراه تلك النظرية، فمن هذه النظريات من أكد على الشكل وحرفيته الواقعية وفيها من أكدت العكس من ذلك كما في النظرية الشكلية .

مفهوم الشكل لا يمكن حصره في لفظ معين أو مرادف والشكل أكثر الكلمات غموضا في لغة الفن لسببين هما:-

١- أن قدرة الشكل على القيام بوظائف متنوعة في الفن وكونه مصدر لقيم متباينة ، هو بعينه الذي يحصل هذا اللفظ مستعصيا على التعريف البسيط .

٢- تعني لفظة الشكل معاني متعددة ، ولو أستطعنا أن نكون صورة واضحة عما بينها من فوارق ، فكان في ذلك كسب كبير في تحديد معنى الشكل (م ١٠ ص ٣٤٠) .

ومن معاني الشكل هو تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها ، فعناصر الوسيط هي الأنغام والخطوط . (م ١٠ ص ٣٤٠) .

والشكل لفظ يدل على الطريقة التي يتخذ فيها العناصر مواضعها في العمل كل بالنسبة الى الآخر ، وبالطريقة التي يؤثر بها كل منهما في الآخر ، فهو أذن يشتمل على ضروب من العلاقة فيها تعاقب الحوادث التي تكون عقدة الرواية أو المسرحية والوزن في الشعر ، والترتيب المكاني للمساحات اللونية في التصوير ، والتوازن والتضاد بين هذه المساحات ، وتعاقب الحركات الجسيمة في الرقص ، والشكل ليس بالوعاء المستقل بل هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألف من مواد مختلفة وتنظيم هذه المواد .(م ١٠ ص ٣٤٠)

وكثيرا ما يستخدم لفظ الشكل للدلالة على نمط محدد معين من التنظيم كما في النماذج الشكلية التقليدية مثل تركيب القوافي في القصيدة وهو معنى جزئي فقط . ولا يمكننا أستخدام لفظ الشكل خارج معناه في كونه تنظيم عناصر الوسيط المادي وتنظيم الدلالة التعبيرية له والأكتفاء بوصف يا له من شكل أو نقول أنها لوحة بلا شكل بقصد تحديد الشكل الجيد والشكل الرديء إلا إذا كنا نعرف ما هو الشكل الذي نقصده (م ١٠ ص ٢٠٣) ولأهمية الشكل في العمل الفني أولت النظريات الفنية والجمالية اهتماما للشكل ، حيث تحددت طبيعة تلك النظريات تبعا لموقفها إزاء الشكل ، أو مدى أهتمامها بالشكل من عدمه في العمل الفني مما حدى ببعض المفكرين الجماليين ونقاد الفن أن يُسموا أحد هذه النظريات الفنية بالنظرية الشكلية التي ترى أن العمل الفني هو شكلا ذا دلالة يحقق الانفعال الجمالي ، في حين تتحدد طبيعة النظريات الفنية الأخرى ومفاهيمها الجمالية والنقدية من خلال وجهة نظر كل نظرية إزاء موضوعية الشكل، فجميع النظريات الفنية اتخذت موقفا تجاه الشكل بين مؤيد لتحقيقه حرفيا، وبين معارض لهذا الاتجاه المحاكاتي والتأكيد على تحقيق الشكل دون تعير للمضمون أي اهتمام ، بل أن الفنان لا يرى للمضمون حاجة في هكذا أعمال تؤكد على الشكل كما في النظرية الشكلية .

أذن يمكننا القول أن الشكل في العمل الفني في عدة حضارات إنسانية قد أنقاد بشكل كامل للفكر الذي ترتكز عليه تلك الحضارة وتغترف منه المضامين الفكرية المتحررة بصيغة الشكل في العمل الفني .

وهكذا استمرت النتاجات الفنية وأشكالها في تغير دائم تبعا لاختلاف فكر الحضارة التي تنتمي أليها ، والى سر ديمومتها ووجودها وفلسفتها العقائدية . وهذه نتاجات الفن الإسلامي في أشكالها التجريدية تجسد أهمية وانعكاس الفكر الإسلامي وفلسفته في تحديد الشكل وطبيعته التجريدية، في نزوع الشكل نحو المطلق في الأعمال الفنية .

ومما يجدر الإشارة أليه هو أن الفكر في كل حضارة موجود بل في كل مرحلة من مراحل تلك الحضارة ، وهذا ما يوحد طبيعة النتاجات الفنية وأشكالها في كل مرحلة من المراحل الممثلة للحضارة وهذا يعني تأكيد الأنا الجماعية وغياب الأنا الفردية للفنان ، الى أن تتحقق تلك الأنا الفردية في نتاجات الفن العالمي المعاصر الذي يؤكد على فردية الفنان المعاصر في فكره ورؤيته بل حتى في أحاسيسه وتصوراته ومشاعره كما في نتاجات القرن العشرين وتياراته وإرهاصاته .

٢- التيارات الفنية في العالم المعاصرة لجواد سليم

ولد جواد سليم في عام ١٩١٩في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، ثم عاصر حربا عالمية ثانية أشد ضراوة وأعنف فتكا وأشد وحشية من سابقتها بما جرته على الإنسان من فناء وعلى الحضارة من دمار ، وقد نال جواد سليم من الحرب نصيبه من الصراعات النفسية ، حيث سافر في بعثة دراسية الى باريس عام ١٩٣٨ فمكث فيها أقل من سنة حتى أعلنت الحرب وأصبحت باريس في خطر فغادرها وألتحق بروما عام ١٩٣٩ لأكمال ما حصل عليه في باريس وإذا بروما تلتهمها الحرب أيضا فرجع الى بغداد حاقدا على الحرب ومشعلي نارها فهو يقول في مذكراته:

(هذه الحرب السوداء التي كانت شرا على الإنسان هذه التي حرقتني من كل شيء تقريبا) (م ٣ ص ١٢٥) .

وفي أعقاب كل حرب تظهر أفكار جديدة وآراء جديدة غريبة عن المفاهيم السائدة ، يقول الناقد المعاصر والاس فاولي:- ((أن الحروب تجعل الحالة الفكرية بعيدة كل البعد عن السلام والسكينة ، فيقوم الفنان أو الأديب بارتياد أرض غريبة أو اللجوء الى عالم أحلامه ، فيكون عندها فنه غريبا عن هذا الواقع البليد الزائف ، فلذلك أتصف فنان هذا العصر بأنه شاذ ، غير منسجم مع واقعه ، حالم ، خيالي ، مثالي)) . (م ٣ ص ٢٦)

شهد العالم في هذا القرن تقدما علميا سريعا ، تخلفت عنه النواحي الثقافية والاجتماعية ، فتقدمت الآلة بمراحل على الإنسان ، وتخاذلت قيمه وروحياته تجاه الماديات التي ميزت هذا العصر .

ومن البديهي أن تكون الفنون انعكاسا لروحية هذا العصر المضطرب ، فهي قلقة متغيرة تبحث عن أنماط جديدة باستمرار وهكذا تعددت الأساليب الفنية حتى كادت أن تكون بعدد الفنانين . ولم يعد هذا الفن في هذا العصر يعتمد على مدارس ومذاهب كما هو الحال في القرون الماضية بل أصبح تيارات ينضوي تحت لواءها جميع الفنانين في العالم .

خمسة تيارات فنية ظهرت في القرن العشرين فمثلت اضطراب العصر وقلقه المبدع ، وهذه التيارات هي:-

أ- التيار التكعيبي:- الذي يعتبر أول ثورة في الفن التشكيلي ورد فعل لتحركات الفنية الواقعية التي استمرت قرون عديدة تحاكي الطبيعة وتعتمد الواقع .

لقد عمدت التكعيبية الى تحطيم الأشكال الطبيعية وتفتيتها وتشويهها ، وقد ظهرت هذه الحركة في عام ١٩٠٨ وسط حلقة تضم كل من بيكاسو وبراك ، جوان جري وفلمنك . وما لوحة ((كورنيكا)) لبيكاسو إلا اجتماع ولوم وتأنيب لضمير إنسان هذا العصر المتوحش الذي لم يروض بعد .

ب- التيار المستقبلي:- الذي كان بمثابة صرخة جريئة بوجه الفن التشكيلي حررته من قيود المحاكاة وقد فتح الباب أمام المواهب للإبداعات، وقد قاد هذا الاتجاه جماعة من الرسامين والنحاتين ومن بينهم بوتشيوني ، بالا ، سفريني ، كازا و روسلو ، وهذا مقطع من بيانهم الذي صدر عام ١٩١٠:- ((أن جميع الحقائق التي تلقى في المدارس والمراسم لم يعد لها وجود بالنسبة الينا ، لقد أطلقنا أيدينا حرة نقية لنبدأ كل شيء من جديد)) .

ج- حركة الدادا:- ظهرت في عام ١٩١٦ في زيورخ بقيادة ترتسنستن تزارا ، هوجو بول وتدارسوا كيفية أن يواجه الفن وحشية الحرب ؟ وكيف يجب أن يؤرخ الفن مرحلة الحرب البشعة التي هدرت جميع القيم الإنسانية . وكيف يجب أن يكون الفن الذي تتجه الحرب وصمة عار في جبين الإنسان

ومسبة الأجيال على مر الزمن ؟ تقول الدادائية ((أن العالم الذي يستعر بنيران الحرب ليس له معنى وعلى ذلك فأن الفن الذي يعيش في تلك الفوارق يجب أن لا تكون له معنى)) .

د- تيارات السريالية:- ظهرت في عام ١٩٢٤ برعاية أندرية بريتون الذي عبرت فلسفته الحرة من كل قيد وهي التعبير عن خوالج النفس بعيدا عن كل رقابة تفرقها الأفكار أو التقاليد أو القوانين وإطلاق العنان لرغبات الفنان مضمونا وأسلوبا حيث هروب الفنان من عالمه الكئيب الى عالم خيالي أسطوري حالم بعيد عن الكآبة .

هـ- حركة التجريد:- وهي حركة أقوى تأثيرا من التيارات السابقة إذ أخذت فيما بعد مساحة زمانية ومكانية أوسع . فهي تيار روحي وصوفي في الفن تسمو الى المطلق البعيد عن عالم الواقع وماديانه، تبحث عن كشف أسرار الوجود ومعاني الطبيعة الغامضة وتتشد الخلود بما تبعثه من مضامين لا تنصب وتفسيرات لا تنتهي وإيحاءات ملهمة . أن أهم فناني هذه الحركة هم كاندنسكي فنان التجريدات الموسيقية ، وموندريان ذو التجريدات الهندسية. (م ٣ ص ٣٠) .

ويرى الباحث من خلال ما تقدم أن الفنان في النصف الأول من القرن العشرين كان يعيش قلقا فكريا مرعبا إزاء الحرب وويلاتها وآثارها ، فهو قلق لا يعرف كيف يحرب بواسطة فنه ، أيوثق الحرب ودمارها ؟ أم أن تكون رد فعله إزاءها وحشيا كما هي تتصف ؟ أم ماذا يفعل ؟ .

أن هذا القلق الفكري جعله يحطم كل شيء في فنه من مضمون فكري وقيم فتبعه الشكل ، فهو لا يؤمن بعد بضرورة القيم الإنسانية ، فكل أطراف الحرب تدعي الحق ، والمهم في ذلك أن الدمار قد حصل ، التحطيم قد تحقق ، فكان رد فعله في الشكل كما هو في المضمون ، فأخذ ينتج أعمالا محطمة الأشكال ، كما فعلت الحرب في تحطيم كل شيء .

الفنان لم يعد يؤمن بقيم المنطق والعقل لأن الحرب حطمت هذه القيم ، فأصبح لا تستهويه الأشكال الواقعية أو الكلاسيكية المحاكاتية ، بل أنه لا يؤمن حتى بالأشكال التي أشترطها كل من بل وفراي في نظريتهم الشكلية الأشكال ذي الدلالة ، أنه أصبح يرفض كل دلالة منطقية ، أنه فعلا في قلق دائم ، صيحات احتجاج ، إرهاصات وعدم وضوح في الرؤيا ، هكذا كان يرفض الحرب ، كان يرفض كل شيء، وعليه فأن طبيعة الشكل في هكذا ظرف لا تحدده معايير أو مقاييس بعد، إنه شكل بلا دلالة تشير الى معيار أو مقياس معين من الناحيتين الجمالية والفنية ، أي أنه شكل لا تحدده حدود معينة في التنظيم الشكلي أو المعيار الجمالي أو المضمون الفكري .

٣- بينة جواد سليم:-

ولد جواد في عام ١٩١٩ في أنقرة وكان والده ضابط في الجيش التركي وحين عاد الى العراق أستمر في تحصيله الثانوي (م ١٥ ص ٦١) .

نشأ جواد في محيط فني وفي يديه الأقلام والأصباغ وأشبعت عيناه باللون والخط والشكل ، وفي سن المراهقة والشباب فشل جواد في علاقاته بالجنس الآخر بسبب تربيته العائلية المحافظة وقال في إحدى مذكراته في ١١ / ١٠ / ١٩٤٣ (إن أكثر النساء اللواتي قطعن علاقتهن معي كان سببها برودي وكبريائي وعدم اهتمامي) (م ٣ ص٦٠) .

في عام ١٩٣٥ سافر جواد الى فرنسا لإكمال دراسته الى باريس حيث العلم والفن والحضارة والجمال إذ لا يزال بقايا تيار التأثريين ، وبعد سنة واحدة فقط أضطر للذهاب الى إيطاليا وغادرها أيضا لنفس السبب المأساوي (الحرب) وعاد الى بغداد في بداية الأربعينيات . (م٣ ص٦٦) .

أن تأسيسه فرع النحت في معهد الفنون الجميلة وصحبته لرواد الفن العراقي الحديث (أكرم شكري ، فائق حسن ، عطا صبري ، حافظ الدروبي) وتعرفه على نخبة من الفنانين البولونيين عن طريق أصدقاء الفن عام ١٩٤٢ ، واتصاله بفنانين إنكليز موظفين في السفارة البريطانية ببغداد، ومساهمته السنوية في المعارض الفنية، كل هذه العوامل التي ذكرناها كونت مخاض قلق نتج عنه بعض رسوم البروتريت الأكاديمي وطبيعة جامدة وبعض المنحوتات من الخشب والمرمر (م ٣ ص ٦٦) .

سافر الى إنكلترا في عام ١٩٤٦ لإتمام دراسته وحصل على دبلوم شرف في الرسم والنحت عام ١٩٤٩ (م ١٥ ص ٦١) وقد حققت دراسته هدفها المنشود حيث الخصوبة والإنتاج وتبلورات قابليته الفنية بالدراسة والقراءة والإطلاع والعمل المتواصل ، وفي تلك الفترة كان النحات الإنكليزي هنري مور ينصب منحوتاته الهائلة التي تتخللها الفراغات والفجوات ذات التكورات كما في منحوتته المضطجعة المميزة بتداخل كتلها بفراغاتها (م ٣ ص ٦٧) . ثم تزوج لورنا الإنكليزية فأضاف لعائلة سليم رقما وزخما فنيا آخر . (م ٣ ص ٢٦) .

٤- الأصالة عند جواد سليم :

أن تفاعل الفنان بإمكاناته الذهنية والثقافية مع عوامل محيطة بالبيئة ولا سيما الثقافية منها في موضوع تخصصه (م ٦ ص٥) ، وكذلك توفر مرحلة تاريخية سابقة يعد في ذاته عاملا مهما في إمكانية تحقيق الفنان أصالة فنية مميزة ، وهذه أصالة جواد الفنية التي تؤكد على رغبته وتأكيده في إستلهام الموروث الحضاري في العراق القديم ، وإمكانية الغرف والاستلال والاهتداء الى كنوز الفكر العراقي القديم مترجما بالنتاج الفني والثقافي والأدبي في أرض الرافدين المعطاء .

وقد عشق جواد نتاج بلاده وحضارته بعد أن شاركته الغربة والوحشة في باريس وروما ولندن في مراحل دراسته المختلفة حيث وجد نتاجات أجداده القدماء في سومر وبابل وآشور وجدها أسيرة ناطقة رغم صمتها الأبدي ، فدعت جواد لها لاحتوائه في حضنها فعانقها عناق الغريب لأهله عناق المهاجر لأحبابه ، وتفاعل معها تفاعلا لأكبر بعد عودته الى بغداد واشتغاله في الآثار العامة ، فأبهرته العيون السومرية الكبيرة وكان وفيا لها فرسمها في عدد من لوحاته ، وأثارته الحركة والقوة والثبات في الفن الآشوري، فأستعارها بعد هضمه لها في نصب الحرية، وهذا ما سيتم الحديث عنه في الفصل القادم الخاص بتحليل الأعمال الفنية لجواد سليم وخاصة طبيعة الشكل فيها وكذلك في النتائج التي ستفسر عن ذلك .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث:- يشتمل البحث على أعمال جواد سليم النحتية .

٢- عينة البحث:- تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية .

٣- أداة البحث:- أعتمد الباحث معيار الإطار النظري ومباحثه في إجراءات التحليل .

٤- طريقة البحث:- أعتمد البحث طريقة التحليل الوصفي منهجا للبحث .

تحليل العينات

١- البناء - مرمر - كما في الشكل رقم (١)

قال جواد حال انتهائه من جداريه البناء:-

((استقرت في رأسي فكرة إنشاء هذا الموضوع منذ عدة سنوات وقد أستوحيت الشكل عند رؤيتي أسطة طه البناء الوحيد في العراق في عمل الزخارف .....)) . (م ٥ ص ٣٢) .

وهنا يعترف جواد بأنه استوحى هذه الجدارية المرمرية من واقعه في بغداد ليعبر عن حبه وشغفه بقيم وتقاليد بغداد وأسطواتها القدماء حيث الأتقان والأخلاص في الحرفة أو المهنة بأعتبار العمل ضرورة الحياة ، بل من أهم مقوماتها، فأنطلق جواد من واقع بغداد وخصوصيتها ليغوص عميقا في نتاج الحضارات الإنسانية متفاعلا معها ، مستلا ومستلهما منها خصائص فنية واتخاذها نقطة انطلاق في تكوين فني معاصر من المرمر الصقيل معالجا فيه ومحققا من خلاله أبداعا فنيا مستوحيا ومستلهما تنظيمه الشكلي من عدة ينابيع حضارية ، فقد أستوحى جواد في هذه الجدارية تقليدا قديما حيث إعطاء الحجم الأكبر للشخص المهم في اللوحة الجدارية أو النحت الجداري ، وكذلك (تأثره الواضح في منحوتات مصر القديمة إضافة الى إشارته للأقواس الإسلامية في هذا العمل . بالرغم من جدارية جواد هذه هي من أولى أعماله الناضجة في تاريخ مسيرته الفنية حيث نفذها في عام ١٩٤٤. (م ٥ ص ٣١).

استطاع جواد في مشهده الحياتي هذا أن يحقق القيمة الجمالية من خلال التوزيع لعناصر الموضوع المؤلفة للتكوين الإنشائي للموضوع وتوظيفها بما يظهر أهمية كل عنصر من هذه العناصر في هذا العمل الفني ، واهتمامه بعملية التنظيم الشكلي لها من حيث الموازنة والاستقرار والانسجام بين تلك العناصر الشكلية بما يحقق هدفه المضموني المنشور في العمل ، بالإضافة الى ذلك فقد أهتم جواد في كيفية معالجة مادة العمل الفني المرمرية هذه التي تميل الى شكل المستطيل العمودي ومعالجة طبيعة حجم هذه القطعة في ايجاد التكوين الإنشائي المناسب لها ، حيث أكد جواد على حجم الشخصية الرئيسية في الموضوع الإنشائي وجعلها تحتل مساحة رئيسية في التكوين وهذا تقليد عراقي قديم ، كما أكد على استخدامه للأقواس العربية الإسلامية وخطوطها المنحنية الدافئة التي تميزت بروحية وشكل الفن الإسلامي المعماري في بغداد ، حيث أن عموم التكوين يميل في خطوطه الخارجية الوهمية الى شكل قوس كبير محتو لعموم التكوين الإنشائي في هذه القطعة المرمرية الصقيلة التي أضافت طبيعة مادتها هذه صفاءا ونقاوة على الشكل مما أكسبها هيبة ورفعة تماثل هيبة ورفعة الأعمال الحضارية القديمة التي أستلهمت فيها تشكيلة هذا التكوين وعناصره الفنية، ويرى الباحث أيضا أن جواد حقق

الانسجام والتآلف بين عناصر فنية مختلفة المصادر الحضارية وأخرجها بشكل إبداعي رفيع المستوى من حيث توظيف الاستلال والاستلهام من هذه المصادر الحضارية في بناء وتنظيم شكلي كما هو عليه في الجدارية هذه .

أكد جواد على مضمونه بشكل واف مبسط يتجلى في شخصية الأسطة طه الذي لو نظرنا إليه لوجدناه سعيدا فرحا في عمله واثقا كل الثقة في إنجاز عمله على أتم وجه ويعكس هذا الجانب الحالة المعنوية والروحية التي شدت جواد لتنفيذ هذا العمل ، الذي أكد على العمل الدؤوب عند الأسطة طه وعماله الذي لجأ فيهم جواد الى أكثر واقعية من إسطاهم في محاولة من جواد الى توضيح فكرة العمل وحركاته المختلفة ودور كل شخص في عملية البناء .

إضافة الى ما تقدم لا يفوتنا أن جواد أكد على عناصر التكوين الإنشائي في النحت الجداري (البارز) على عناصر الكتلة والخط والفضاء والملمس وأستثمرها بشكل حافظ فيه على المنظور رغم تسطحها أي منحها السطح الواحد في الارتفاع عن الأرضية Bag Round وذلك من خلال التلاعب والتصرف بأحجام وأبعاد الشخوص وقرب وبعد كل واحد منهم ، والتأكيد حتى على أعضاءهم بما فيهم الأسطة طه الذي نراه واثقا في عمله محققا المثل القائل والمشهور في بغداد (ضربة الأسطة بألف) .

لقد عبرت خطوط جواد المنحنية عند دفء روح جواد وشرقيته فهو حول تلك القطعة المرمرية الى منحنيات رغم صلابتها وجعلها تنطق رغم صمتها المادي الأبدي ، ويشيرنا هنا قدرة جواد على التنوع في مصدريته الفنية وقابليته على تحقيق التوافق والانسجام الشكلي بين المصادر المختلفة هذه ، وكذلك تعدد أساليبه ومعالجاته الفنية في القطعة النحتية الواحدة ، فنجده في شخصية الأسطة طه تجريديا مبسطا للشكل بينما نجده واقعيا تقريبا في شخوصة الآخرين .

٢- الأمومة - مرمر - كما في الشكل رقم (٢)

تشكل الأمومة ظاهرة إنسانية حية في عموم المجالات منطلقة من العلاقة الأزلية بين الأم وأبناءها وما تحمل من دفء وحنان ورحمة كما تؤكد ذلك الكتب السماوية في مكانة الأم وقدسيتها، في مثل هذا الجو العاطفي يرى الباحث أن جواد قد دفعته قوة داخلية عارمة ومتجددة بتجاه إنتاج موضوع الأمومة لعدة مرات وبمعالجات مختلفة ، ففي هذه القطعة النحتية التي أنتجها عام ١٩٥٤ والمؤلفة بشكلها العام من كتلة رئيسية كبيرة بهيئة هلال كبير وفي وسطه قطعة بيضوية صغيرة ومعلقة في فضاء هذا الهلال ، و يرى الباحث أن جواد ضمن صفة الاحتواء المتحقق عند الأم لأبنها واستعاره وأكد عليه في عمله هذا ، ولم يجعل هذه القطعة البيضوية الصغيرة مستقرة وثابتة فلربما أراد أن يقول أن الطفل لا يمكن أن يستقر ويهدأ ويطمئن ألا في حضن أمه أي في حالة احتوائها له ، وقد حقق جواد هذا في تنظيم شكلي معاصر أعتمد فيه الشكل أساسي وفضله على عناصر الكتلة والخط والفضاء الداخلي والفضاء الخارجي مستمدا مادة عمله المرمر حيث الهيبة والوقار من خلال صقله وتحقيق أعلى درجات الدقة والتهذيب high finishing.

لقد أوحى جواد للمتلقي الى النسبة المهمة بين حجم الأم المحتوي وبين حجم الطفل المحتوى بشكل معاصر يسوده التصرف المحكم في الشكل وتنظيمه المحقق للقيمة الجمالية والمتعة الجمالية من

خلال استثماره عناصر الكتلة وفضاءاتها وهيئتها الهلالية التي هي بلا شك من عناصر التشكيل الفني المعماري الإسلامي ، ويبدو تأثير هنري مور وفضاءاته على جواد ومنحوته . أنظر الشكل (٢)

يرى الباحث أن جواد استعار دلالتين أساسيتين الأولى فكرية ومضمونية وهي احتواء الأم لطفلها والثانية واقعية شكلية هي نسبة الأم لطفلها وقد حقق جواد ما أراد في هاتين الناحيتين رغم ابتعاده عن الشكل الواقعي أبتعادا كليا ولجوءه الى الشكل التجريدي ولكنه حقق مفهوم وطبيعة العلاقة بين طرفي الموضوع الأم وطفلها في تشكيل وتنظيم شكلي معاصر مطابقا لطبيعة الفن العالمي المعاصر وخاصة عند النحات الإنكليزي هنري مور في أستخدامه وتأكيده على الكتلة وفضاءاتها وخطوطها وفراغاتها المتداخلة في أكثر من حيز فهكذا عمل جواد ولكن أكسبها صفته الشرقية الإسلامية في أستلهامه لموروثه الحضاري الإسلامي المتمثل بالهلال وفضاءاته وهيئته .

أن جواد أقترب في تكوينه هذا من الشكل ذي الدلالة وأكد من خلاله على الدلالة الفكرية ، الدلالة المضمونية للموضوع ومحافظته عليها وتأكيدها على العكس من أصحاب النظرية الشكلية الذين غادروا الشكل الواقعي المحاكاتي دون مضمون أو دلالة منطقية كما فعل جواد، أذن جواد تميز عن معاصريه في أنه أستلهم موروثه الحضاري وتفاعل مع طبيعة العلاقات الشكلية للموضوع دون النقل والاستنساخ الحرفي للتكوينات الفنية ، وأنه حقق هدف الموضوع ومضمونه من خلال تشكيل إسلامي معاصر ، أكد فيه شغفه وحبه لأهلة بغداد وأنواعها الكثيرة .

٣- السجين السياسي - مواد مختلفة - كما في الشكل رقم (٣)

يقودنا عنوان هذا العمل الفني الى طبيعة مضمونه الفكري المعبر عن الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في العراق آنذاك ومعاناة الإنسان الناتجة عن ذلك الوضع ، أهتم جواد بالإنسان بأعتباره الوحدة الرئيسية في البيئة الاجتماعية ، فأهتم في محنته الفكرية وهذا ما أكده حين مرة عندما سُئل عن تمثاله هذا (السجين السياسي) فقال: (أنه الإنسان في محنته الفكرية) هذا من الناحية المضمونة الفكرية للعمل التي لخصها جواد ضمن رؤياه الفنية بتنظيم شكلي لا يمت بصلة مباشرة بالإنسان من الناحية الشكلية المحاكاتية بل أنه أبحر بعيدا في ترميزه لهذا الإنسان المثقل بالهموم والمحن، ترميزه لعموم الحياة ضمن هذا التشكيل الفني الحديث الذي يبدو بلا شك تأثره بحركات النحت العالمي المعاصر ، فوضع القضبان والأعمدة في كل جهة ارتقى بمن هو داخل هذه القضبان الى عليين موضعه في مرتفع ، في سمو عن قواعد هذه القضبان والأسلاك وأعطاه صفة الإشعاع والتأثير والتغيير رغم سجنه ، رغم القضبان تلك المحيطة به ، لم يرضخ جواد لأمر سجينه بالأستسلام والسكون وعدم الحركة بل حرك الجو العام للعمل والتكوين فيه فحرك الأعمدة والأسلاك في استخدامه واستثماره شكل الأهلة لتدخل وتخرج من ذلك الحيز ، لتثير الحركة، لتحقق التغيير والثورة في الشكل وما يعنيه هذا الشكل من مضمون فكري في هذا العمل الفني .

وجاء استخدام جواد للأقواس والأهلة في خدمة تنظيمه الشكل للتكوين من جهة وتحقيق رغبة جواد وولعه بها من جهة أخرى ، ولعه في أهلة بغداد وأنواعها .

ويرى الباحث أن جواد استطاع أن يستنطق المادة، أن يستنطق شكلها التنظيمي المرمز به ويجعله يصيح بأعلى صوت عن مضمونه ، عن دواخله عن مشاعره وغضبه الذي لا يهدأ إلا بتحقيق غاية في الحرية والكرامة الحقة . لقد أشار هذا العمل الى جرأة قلما يمتلكها فنان من معاصريه في أنه

جرّد سجينه السياسي هذا من كل صفة محاكاتية مباشرة الى صفة مطلقة لا حدود لها وفق السياق المعروف لطبيعة الإنسان وهيئته، فرمز أليه من خلال الفضاء المتحقق بنصب الأعمدة والقضبان ووضعه كرة بسيطة في أعلى هذا الفضاء، فهو أوما إيماءة بسيطة وهمس في ذهن المتلقي لتصل الى أعماق النفس البشرية عن طريق لغته البصرية، أذن يمكننا أن نرجح بأن جواد قد حقق دلالة بل دلالات لا يمكن حدها في شخصية سجين معين أو سجناء معينين، بل أنه أشار الى الوضع العام السائد بكونه سجنا كبيرا وصغيرا في وقت واحد، هذه الدلالات تبقى وفق تفسير متلقيه آنذاك ورد فعله تجاه أحداث تلك الفترة وخلفيته الثقافية والفنية والفكرية، فالدلالة مطلقة لا حدود لها ، وقد تأثر جواد في هذه القطعة بعمل نحتي لبيكاسو كما يبدو في الشكل رقم (٨) .

٤- الأمومة - عدة مواد - كما في الشكل رقم (٤)

مثلما تُرجمتْ الأفكار والمضامين في عدة أعمال نحتية عولج موضوع الأمومة ، ففي هذا العمل كغيره من الأعمال الثلاثة ، حاول بل تمكن جواد من تأكيد ذات المبدأ المتحقق في الأعمال السابقة لموضوع الأمومة ، فقد تمكن جواد من تحقيق ذات الاحتواء في تنظيم شكلي تجريدي مختلف بشكل جوهري عن التجارب السابقة لموضوع الأمومة كما في الشكل رقم (٢) ، غير أن هذا الاحتواء تميز بالأناقة والتهذيب والتجريد المطلق في قطعتي العمل .

ويرى الباحث أن جواد حاول الاقتراب في إخراجه لشكلي الأم والطفل من خلال تحقيق النسبة الطبيعية الواقعية بين حجم الأم وطفلها أو أبنها في تعبير أدق ، فالعمل الفني المتحقق هنا في هذا التنظيم الشكلي رغم تجريديته المفرطة فهو لا يخرج عن دائرة التبسيط في الشكل أو الهيئة الإنسانية وعملية الترميز لها بهذه الخطوط والكرات والكتل الأخرى لتكوّن فيما بعد شكلي الأم وأبنها ، وأن جواد استطاع أن يحقق أسلبة الشكل بالكامل وتحويله الى شكل تجريدي بحت منطلقا من نقطة واقعية وهي طبيعة النسبة بين ما يعنيه بالأم وما يعنيه بالابن من حيث حجم كل منهما وطريقة وضع العلاقة المادية بينهما من الناحية الشكلية ، معبرا بذلك الشكل التجريدي عن دلالة معينة من خلال إشارته الى بعض سمات الجسم الأنساني ونسبته والمحافظة على السمة الإنسانية التشخيصية رغم تجريديتها ولو من خلال نقطة ارتكاز واحدة للانطلاق الى تحقيق ما يهدفه الفنان في غاية شكلية معاصرة ، متأثرا ومتفاعلا مع أسلبة النحات جاكومتي في أسلبته لأشكاله الإنسانية الى حد تحويله لهيئة هي أقرب شكل الهيكل العظمي في تجريديته وتبسيطه .

ويرى الباحث أن جواد أمتلك باقتدار القدرة على عدة معالجات فنية مختلفة للموضوع الواحد في أكثر من عمل فني واحد وهو الأمومة فقد عالج ذلك بشكل واقعي مستلهما موروثه الحضاري السومري ، وأخرى بتجريد تام يتناسب وطبيعة التكوين الشكلي للموضوع وطبيعة المادة المنفذة به وهو ما عملهما في المعالجتين الأخريتين ، فلكل موضوع تكوينه ومادته عند جواد ، بل لكل معالجة في الموضوع الموحد مادتها، تكنيكها ، استنطاقها الى أقصى حد ممكن عند جواد، فهو يقرر لكل موضوع تكوينه ومادته ومعالجته بالشكل الذي يظهر ويؤكد قيمه الجمالية المتحققة بالشكل من خلال المادة وتنظيمها ومن خلال تحقيق هذه المادة وشكلها التنظيمي والإنشائي لمضمون وغاية الفنان في العمل الفني ، فالنحات الماهر ذو العقل المبدع يصير مادته وفق رؤياه الفنية والجمالية من خلال تطييع مادته وإخضاعها لإرادته وقدرته الإبداعية كما حدث عند جواد .

٥- تمثال فتاة - خشب - كما في الشكل رقم (٥)

قال جواد سليم في ٢٣ / ٩ / ١٩٤٣: (أن الفنان الذي ينشد الوصول الى هدفه يجب أن يكرس له كل قواه وحياته ، فيجب عليه أن يهضم كل قديم ليأتي بالجديد وما هذا القديم إلا دنيا هائلة) (م . ص ١٠) . من هنا يرى الباحث أهمية القديم وموروثه الحضاري عند جواد وفنه ، وما هذه القطعة الخشبية إلا ترجمة لتلك المشاعر والرؤيا الفنية والحضارية ، فقد مال بشكل واضح الى استلاله واستلهامه الشكل بالكامل من حضارة سومر وتماثيلها غير أنه أستثمر طبيعة حركتها، نسبها ، سكونها الأبدي ، التعبدي ، ليعبر في هذه المنحوتة بشكل معاصر عن قدرته التعبيرية التي لاتخلو من مسحة الحزن وهموم جواد الإنسانية ، جعل هذا الاستلهام والاستلال نقطة انطلاقه في التعبير عن ما أراد في تحقيق هدفه الإنساني المعبر عن هموم الإنسان . إضافة الى ما تقدم فأن جواد حاور ضفائر تلك السومرية حوارا وديا ، عميقا وأخرجها بهيئة أهلة تلك الأهلة التي عشقها جواد بكثرة، على أن هذه الأهلة أحدثت فضاءا داخليا خفف الى حد ما من ثقل الكتلة المنظورة وفضاءا خارجيا لخطوط الأهلة الخارجية وعلاقتها بالكتلة العامة ، هذا ما فعله جواد في تنضيمه الشكلي ليحقق القيمة الجمالية للعمل الفني من جهة ومن خلال التعبير عن عصره وهمومه من جهة أخرى متجلية في مسحة الحزن في وجه المنحوتة .

لقد أظهر جواد قدرته التعبيرية عن رأس الفتاة بشكل خاص حيث أوصل الينا ما أراد ايصاله ونفس عن همه وهم المتلقي كما يريد ذلك تولستوي في نظريته الانفعالية . فقد تجاوز جواد كل اهتمام في أجزاء الجسم الباقية قياسا باهتمامه بالرأس والوجه بشكل خاص ، وأخراجه القيمة الجمالية المتوخاة في القدرة التعبيرية لجواد في منحوتته هذه ، فالوجه حزين، هادي مطمئن يكمن إطمئنانه في عينيه المغمضتين النائمتين وكأنهما في سبات عميق رغم وقوف تلك السومرية في هيئتها الحركية .

يرى الباحث أن جواد استطاع أن يستلهم روح الماضي وموروثه الحضاري، في حمله قضية ما وفي شكله المبسط المستوحى من ماضيه حيث استطاع أن يجانس ويتفاعل إبداعي معاصر ما بين ماضيه وشكله وفكره وبين ما يتطلب منه فنه وعصره، وهنا يمكننا القول أن جواد أنتقى حركة تمثاله كاملة من سومر وبنى نظاما مشكلا حضاريا معاصرا ترجم فيه مشاعره الجياشة تجاه الإنسان وحزنه ، فجواد واسع الحركة والقدرة في الاستلال والأستلهام والأستلاب ، فهو أستحضر ماضيه وأستلهمه وأستلب من أشكاله ما أراد وصولا الى النتاج الحضاري المعاصر المبدع الأصيل .

٦- حيوان أسطوري - مرمر - كما في الشكل رقم (٥)

تميزت فنون العراق القديم وحضارته بغزارتها بالأساطير والحكايات التي عبرت عن خيال خصب وقدرة إبداعية في نتاج تلك الحضارات ، في إنتاجها الفني والأدبي على حد سواء . وأستثمر فناننا العراقي القديم تلك الأساطير والحكايات في فنه التشكيلي وخاصة النحت، فتمكن بقدرته الخلاقة أن يكون وينتج أشكالا أسطورية حيوانية مركبة كما في الثيران المجنحة في آشور وقد توصل الى مثل هكذا أعمال بحكم الفكر السائد آنذاك ومعتقداته المرحلية وكذلك الحيز المهم الذي شغله الحيوان في حياتهم الواقعية والعملية الذي أنعكس في الكثير من الأعمال الفنية ومنها الأختام الأسطوانية والإناء النذري وغيرها . لقد أستوحى جواد شكل حيوانه الأسطوري هذا من حضارته في سومر وأصبغه صبغة تشكيلية معاصرة تعبر عن استلهامه لذلك الموروث الحضاري .

لقد أضفت مادة الشكل المرمرية الصقيلة بساطة وهيبة في وقت واحد ، فبساطته تجلت في تنظيمه الشكلي المحقق للقيمة الجمالية فيه ونظام التسطيح الكتلي الملائم لتلك المادة الصقيلة في عموم الكتلة ، فقد سطح وجرد كل أجزاءه مع حفاظه على نقاط دلالته في كونه يمثل حيوان ما ، وكذلك تأكيده على شكل الهلال المتمثل لقرون هذا الحيوان الأسطوري وأن جاء بصيغة التصرف في طبيعة شكل هذه القرون ضمن السياق العام لعملية التبسيط في العمل الفني الحديث ، كل هذا أكد على علاقة التشكيل بين عناصر الكتلة والخط والفضاء والملمس كعناصر رئيسية من عناصر العمل النحتي لتحقيق غايات في المتعة والقيمة الجمالية للشكل ، علاوة على ذلك في تأكيد جواد على هذا الشكل الحيواني الذي قد يعني ثور مثلا ومدلولاته في الأخصاب والجنس والقوة .

ويرى الباحث أنه زواج بين إستلهامه لشكل هذا الحيوان من موروثه الحضاري وبين تأثيرات هنري مور في الكتلة والخط والفضاء وسطوح هذه الكتلة الصقيلة وصياغتها الفنية بروح جوادية خالصة .

٧- نصب الحرية - برونز - كما في الشكل رقم (٧)

أن الأطار السياسي والأجتماعي لعصر جواد سليم في العراق والأقطار العربية الأخرى ، فترة مهمة من فترات النمو والتطور والصراع في تأريخنا الحديث حيث كانت روافد تلك الفترة تنبع من ينابيع النهضة العربية على حقيقة أوضاعها وقد تمثل ذلك الوعي التأريخي والانفتاح على الحضارة وبتعاظم هذا الوعي لدى جواد بدأ الأنطلاق المستقبلي عنده، حيث أستند الى عبقريته وقدرته على البحث والتقصي الدؤوب في إستلهام تراث الأمة العربية وخاصة العراق وصياغة هذا التراث بروح معاصرة، بلغة تشكيلية معاصرة لتشير الى قيمة مطلقة في ذهنه وخياله (م: ٥ ص ١٢) .

وقد ترجم جواد ذلك في نصب الحرية الذي عبر بصدق عن نضال شعبنا في ثورة تموز عام ١٩٥٨ ، حيث يتألف النصب من أربعة عشر قطعة برونزية تمثل شخصياتها عموم المجتمع العراقي ، قضية الجندي والثائر والمرأة والمناضل والعامل والفلاح ....

يبدأ النصب بحركة الحصان الدائرية المتجهة نحو اليسار حيث استدارة عنقه الطويل ورأسه الغاضب المتجه نحو المنحوتات التالية له لتتجه العين نحو اليسار تلقائيا وتساعد حركة الرجل الحصان بحركة قوية ، الحصان الذي يمثل رمزا للأصالة والفحولة والقوة (م ٥ ص ١٣٦) .

فيكذا يظهر ذكاء جواد الميداني في قدرته على سحب المشاهد ونظره من خلال الحركة المعبرة المتحققة في التنظيم الشكلي في هذا الجزء من التكوين العام وقدرة جواد في جعل حركة الحصان محتوية وحاضنة للأجزاء المجاورة له في النصب حيث أننا لو مددنا خطوط وهمية لاتجاه حركة الحصان لأحتوت هذه الخطوط الوهمية وأمتداداتها الرجال الثلاثة الممسكين بالحصان مضافا إليهم الشخص الذي يحاول فتح اللافتة كما يبدو في الشكل رقم (٧) . وهنا تحققت الريادة والأهمية من خلال الأحتواء المكاني لأول جزء في الجدارية .

يرى الباحث أن جواد قد إستلهم الموروث الحضاري برؤيا معاصره، حضارية حية ، متفاعلة إيجابيا مع نتاج حضارات أخرى كالمصرية القديمة مع إستعارته واستلاله لعناصر فنية أسلامية كالأقواس والأهلة على أن توظيف كل هذا تفاعل به جواد مع حركات وتيارات فنية معاصرة فنانين معاصرين .

ويرى الباحث أن جواد كان في نصب الحرية فنانا انتقائيا في طبيعة تعدد أساليبه الفنية في النصب ومعالجاته المتعددة ، فنجده في بعض قطعه رمزيا كما في الحصان الجامح وتعبيريا كما في الباكية

وتجريديا عند الأم الثكلى وواقعيا في الجندي، كما أن نصب الحرية هو أقرب الى الختم الأسطواني المعاصر في شكله العام فهو عبارة عن شريط مستطيل فيه السرد المتسلسل للأحداث كما هو في الختم الأسطواني في أحيان كثيرة.

أنه ختم معاصر، برؤيا معاصرة، بروح معاصرة، بشكل معاصر عبر جواد من خلاله عن حسه المرهف المرتبط بتحقيق هدف أبداعي مميز. لقد زاوج جواد بين الأشكال ذي الدلالة عن بل وفراي وبين تعبير هذه الأشكال عن مضامين فكرية معنية في أبداع مميز ، وأختار جواد مادته البرونزية للعمل حرصا منه في إظهار قدرتها التعبيرية في أقصى حدودها وطاقاتها في المطاوعة والملمس وما تحدثه من ظل وضوء فهي أكثر أستجابة من الخشب والحجر ، فمادته مطيعة لمجرد همسة جوادية لتلك الكتل الطينية .

الفصل الرابع

النتائج و الاستنتاجات

النتائج:-

من خلال تحليلنا لعينة مختارة من أعمال جواد سليم ودراسة طبيعة الشكل فيها في الفصل السابق يرى الباحث أنه من الممكن إستخلاص مايلي:-

١- أن جواد إستلهم موروثه الحضاري في العراق القديم في سومر وآشور إستلهاما عميقا في الكثير من أعماله النحتية .

٢- إضافة الى استلهامه للموروث العراقي القديم فقد تأثر في حضارات أخرى مثل الحضارة المصرية القديمة (عمل البناء مثلا) ، والحضارة الأغريقية في منحوتة الحرية في نصب الحرية وفي عموم تأكيده على الشكل المحاكاتي الذي يؤكد عليه فن تلك الحضارة من حركة واقعية قوامها الإنسان وجسمه بشكل عام .

٣- تفاعل جواد مع الفن العالمي المعاصر وحركته الفنية وخاصة مع أعمال النحاتين هنري مور في حواره مع الكتلة والفضاء والخط واللمس ، ومع بيكاسو في تحطيمه للشكل المحاكاتي والابتعاد منه ومع جاكومتي في أسلبته للشكل الإنساني حتى أن يصل الى هيكلته .

٤- أستقى جواد من هذه المصادر كافة الشكل المناسب المعاصر والمحقق لرؤية جواد وبيئته وهمومه وقد جانس بين كل هذه الأستلالات والأستلهامات وأخراجها بشكل أبداعي ويرى الباحث هنا أن جواد أستطاع أن يهضم ماضيه وحضارته وحضارات إنسانية أخرى في النتاج الفني وأن يتفاعل ما كان معاصرا له عالميا وأن يحقق من خلال ذلك أعمالا تحمل صفة جواد العراقية العربية الشرقية والمعاصرة في نفس الوقت، أعمالا تحمل صفة الأصالة في أستلهامه موروثه الحضاري وناتجة عن تفاعله الإيجابي الأصيل مع تلك الحضارة العراقية القديمة التي أكدت محليته ووطنيته في

الصفة الفنية، فجواد أصيل في إستلهامه لهذا الموروث، وأنه أي جواد أصيل في طبيعة التفاعل مع نتاج الحضارات الأخرى كالمصرية والأغريقية ومتفاعلا تفاعلا حيا وعميقا مع تيارات عصره الفنية ومن خلال كل ذلك أستخلص جواد نتاجا خاصا به يؤكد ذاتية جواد ووطنيته ومحليته الفنية ويؤكد إنسانيته بتفاعله مع نتاجات الإنسانية الأخرى القديمة والمعاصرة على حد سواء، وعلى هذا الأساس تبقى مسألة غاية في الأهمية وهي أن جواد كان أنتقائيا في أعماله الفنية في العمل الفني الواحد ، أنتقائيا في إستلاله ما يراه مناسبا لطبيعة الشكل عنده المحقق لرؤية جواد الجمالية والتعبيرية والمضمونية . فنوع جواد معالجاته للموضوع الواحد كما في مواضيع الأمومة التي حققها بعدة معالجات لموضوع واحد هو الأمومة ، وكذلك تعددت المعالجات في العمل الفني الواحد عنده كما في نصب الحرية، ففي بعض شخوصه في هذا النصب نجده رمزيا وأحيانا واقعيا وأخرى تعبيريا وهكذا في أحيان تجريديا بحتا ولكن تحتويها مضامين فكرية وليست أشكالا ذات دلالة فحسب ، فهو حقق الشكل المبسط المعبر عن فكر ومضمون معين وليس دونه ، كما كان يفعل معاصريه من الفنانين العالميين في أعمالهم الفنية أحيانا ، وهذا ما يؤكد حدود مساحاته وقدرته الفكرية والفنية والإبداعية في عملية التفاعل والإستلهام والأستلال والتوظيف لهذه العناصر في أطار فني معاصر.

الاستنتاجات:-

١- كان للموروثات الحضارية تأثير كبير في أعمال جواد النحتية وخاصة الشكل.

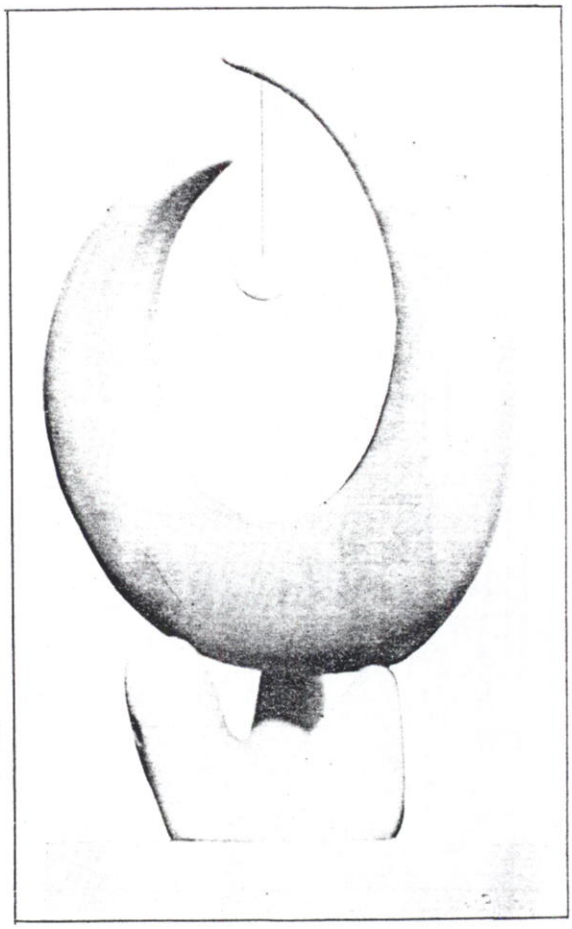
٢- أثرت الأعمال العالمية المعاصرة في العديد من أعمال جواد سليم النحتية.

٣- كان للبيئة دورا ملموسا في موضوعات جواد سليم وأسلوب معالجته لها.

قائمة المصادر

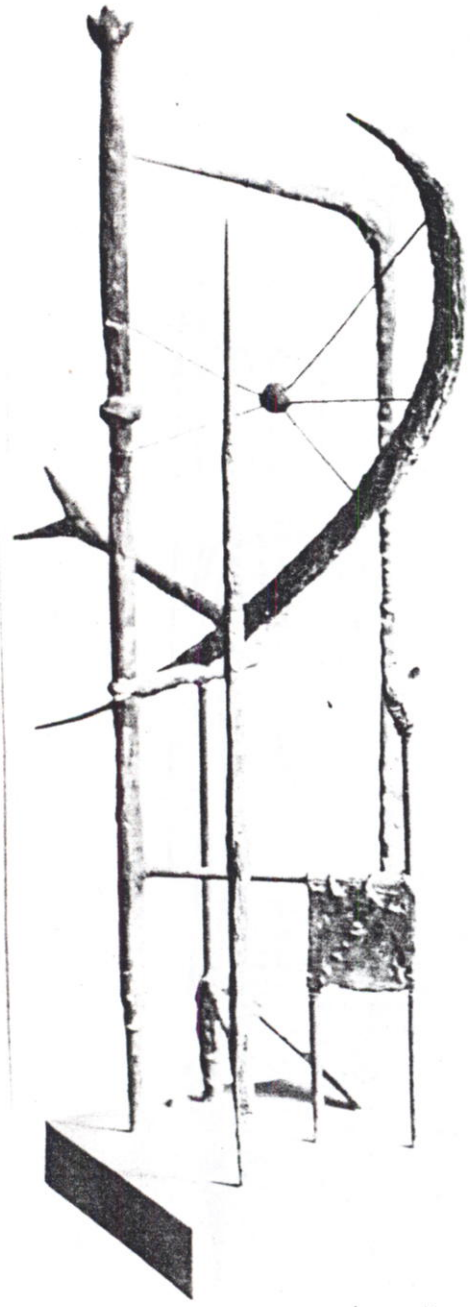
رقم المصدر	أسم المؤلف	أسم المصدر
١	ابن فارس ، أبي الحسين أحمد بن زكريا	قرآن كريم ، مجمل اللغة-ح٣ ، ط١، دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان - بغداد ١٩٨٤
٢	البصري عبد الجبار داود	ساعات بين التراث والمعاصرة ، وزارة الإعلام سلسلة دراسات ١٤١ دار الحرية للطباعة ١٩٨٧
٣	الصراف . عباس	جواد سليم . وزارة الإعلام - مديرية الثقافة العامة - بغداد - ١٩٧٢
٤	برتيملي . جان	بحث في علم الجمال . ترجمة د. أنور عبد العزيز ، مراجعة د. نظمي لوقا ، دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٧٠ .
٥	جبرا . أبراهيم جبرا	جواد سليم ونصب الحرية . وزارة الإعلام - بغداد - ١٩٧٤ .
٦	جعفر . نوري	الأصالة في العلم والفن . وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٠ .
٧	حداد . مرتضى	الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر . رسالة ماجستير - جامعة بغداد .
٨	ديوي . جون	الفن خبرة . ترجمة د. زكريا أبراهيم ، مراجعة وتقديم د. زكي نجيب محمود ، القاهرة ١٩٩٣ .
٩	ريد . هربرت	معنى الفن . ترجمة سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، ط ٢ - بغداد .
١٠	ستولنيز . جيروم	النقد الفني . ترجمة د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨١ .
١١	عبد المحسن . حسام	الأصالة في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة بين مفهومي التراث والمعاصرة ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد .
١٢	عبد النور . صبور	المعجم الأدبي . ط ١ ، دار الملايين . بيروت .
١٣	فيشر . أرنست	ضرورة الفن . ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١.
١٤	هاوزر . أرنولد	الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، مراجعة أحمد خاكي ج ١ ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر .

شكل (١)

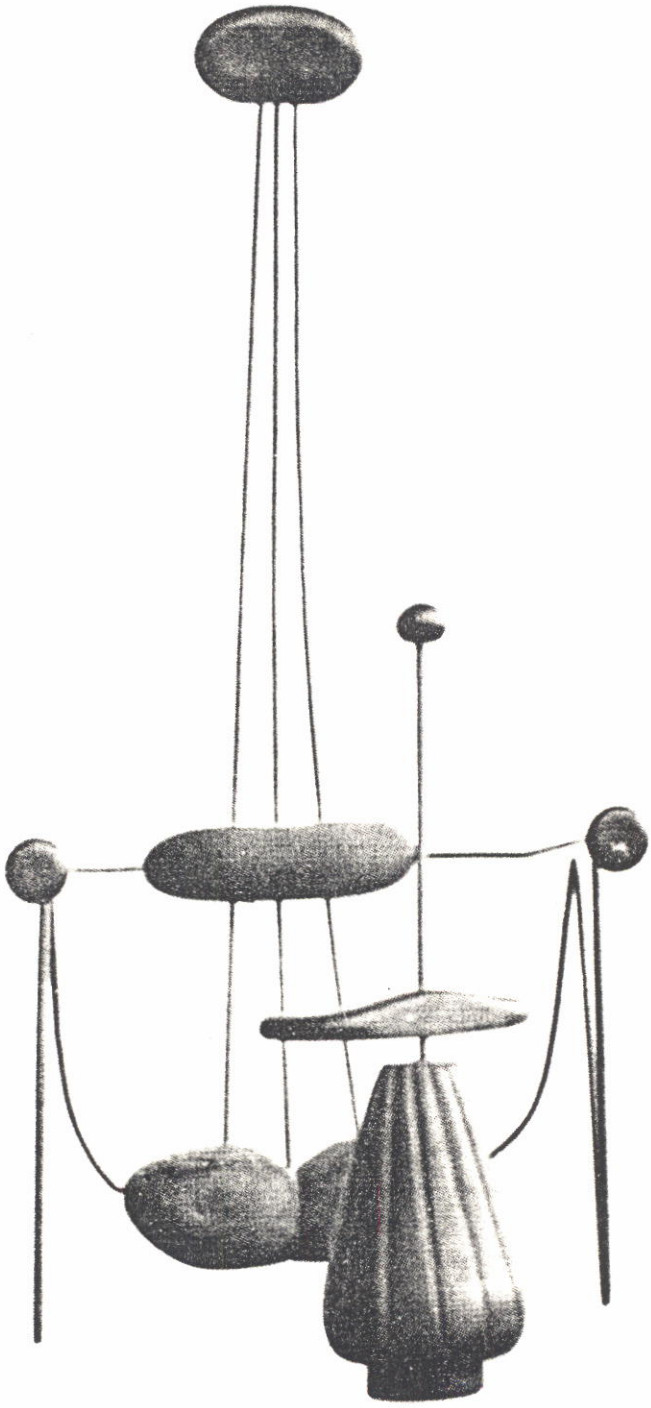


أمومة

شكل (٢)



شكل
(٢) السجين السياسي



أمومة

شكل (٤)

شكل (٥)

جواد مع تمثال الفتاة

شكل (٥) حيوان أسطوري

شكل (٦)

الأكاديمي

صناعة ألوان مائية على شكل (دفتر جيب)

احمد العزاوي
كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

■ أن هدف البحث هو التوصل إلى تصنيع مواد لونية تذوب في الماء والقصد من إنها تذوب أي تكون مع الماء محلولا متجانسا لان كلمة يذوب في الماء تعني الإذابة الايونية كذوبان الملح أو السكر وطبعا في هذه الحالة فان ألون غير صالح إذا ذاب في الماء ولكن يمكن التعبير ينحل بالماء دون صعوبة وبسرعة أي أن المواد الداخلة يمكنها التصلب ولكن تذوب وتنحل ثانية لأنها مواد من النوع المرتد ولو كانت غير مرتدة فمعنى ذلك إنها تتصلب ولا تعود لتنحل ثانية.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٩/٣ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/١٠/١٥

إن وجود الشحنة في مواد التلوين المائي خصوصا الألوان الشفافة ولان اكثر أنواعها مستوردة إضافة إلى أثمانها بالعملة الصعبة وتأثرها على اقتصاد الطالب الذي يحتاج باستمرار لهذا النوع من الألوان في المدارس الابتدائية والثانوية وحتى المدارس الصناعية والمؤسسات التي ترتبط بالفن التشكيلي إضافة إلى مكاتب المهندسين المعماريين.

وقد اعتمدت التجربة المرتبطة بالمواصفات الخاصة بالمواد التي تم توظيفها في تحقيق إخراج النموذج المناسب والموافق لجميع الاحتمالات بحيث أن استعماله يفي بالغرض الذي صنع من اجله مع موافقته للمتطلبات الفنية التي توجد في النماذج أجنبية المصدر.

واعتمد الباحث أن يكون المذيب الأساسي لبناء النموذج رابطا وفي نفس لاصق وان يكون من النوع المرن ويعتمد الانتشار والارتباط الميكانيكي وليس الامتصاص والتداخل أي ان يكون منتشرا على سطح القاعدة او المساحة الحاملة للرابط الحاوي على الصفة او المسحوق اللوني والمواد الأخرى التي يتضمنها المزيج وان من صفات المزيج هو الارتداد لان المادة المتخففة قد تتحجر بعد التبخر الماء ولكن وجود المواد الضمنية تبقى هذه المواد سريعة الذوبان وغم جفافها وتتحلل بسهولة إلى اللون المطلوب.

إن مواد المزيج اللوني لا تتأثر على القاعدة الورقية فتسبب لها التجعد أو الانكماش بل تبقى الورقة ذات المواصفات الخاصة بشكلها دون تأثير. وهذه الألوان يمكن استعمالها بدل الأقراص اللونية المتحجرة والتي تحتاج فترة لترطيبها أو بدل التيوبات والتي يجد الطالب صعوبة في حملها أو تركها أو نسيانها لأنها باستمرار تشغل إحدى يديه لحملها، بينما هذا النوع من الألوان على شكل دفتر يوضع في الجيب دون أشغال بال أو عائق وعند الاستفادة منه واستعماله فلا يحتاج الرسام سوى اقتطاع جزء صغير وأذابته بالكمية المناسبة من الماء النقي وإذا كان الماء مقطرا نحصل على صفاء اللون اكثر من ماء الحنفية الحاوي على الأملاح والكلور، وهذه المادتين تأثر على كيميائية اللون.

في حالة الألوان المركبة فيمكن اخذ جزأين من لونيين وأذابتها لتكوين الخليط اللوني خصوصا ألوان القهوائي فيمكن تحضيره من خليط ألوان الأسود

والبرتقالي إضافة اللون الأحمر تعميق اللون أو تفتيحه بنسبة قليلة مناسبة. كما في النموذج (١).

أو مزج اللون الأخضر الفاتح مع الأزرق الكوبالتي للحصول على الأخضر الغامق وقد تحتاج إلى القليل جدا من الأسود لجعله محروقا أو محمصا وكما نلاحظ ذلك في النموذج (٢).

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث المبني على التجارب والخبرة التطبيقية (العملية) لانتاج النموذج المرفق ولأهمية الموضوع من الناحية الاقتصادية فرغم أن الفكرة الموضوع بسيطة لكنها علمية وضمن السلوك المختبري لتحقيق النموذج المرافق للمواصفات والذي اثبت كفاءة ف الوظيفة والمناط به.

ولهذا فان كثرة البحوث النظرية التي لا تقدم سوى الأفكار والتطورات والآراء إن اجترار ما تحتويه بطون الكتب أو سرد تاريخي أو تحليل مضامين ماضيه أو مقارنة آراء أو نماذج قديمة بعضها ببعض أن اكثر البحوث التي نقول عنها إنها مفيدة أو مهمة لم تتناول أي مجال صناعي أو اقتصادي أو تربوي أو اجتماعي أو إعلامي سوى أن نقول عنها كلمة (امتياز) وهذه الكلمة تتضمن الكثير الذي يحتاج إلى إعادة النظر والتحميض للتعرف على الغايات المرجوة من ورائها فرغم أن كلية الفنون كلية تطبيقية وهي ليست نظرية، فان الطابع النظري هو الذي يسود. أن بناء مظهر أو بناء ورشة للطباعة أو مختبر لصناعة الألوان يجعل من الكلية والطالب عنصرين إنتاجيين في نفس الوقت متفهمين لجميع صور المواد وعلاقتها بالاقتصاد العام للبلد والذي هو في أحوج ما يكون لهذا الاتجاه البنائي الإيجابي التقدمي.

أن الإنتاج الذي يقوم به فرع الفخار يعتبر بحق جزء من التطبيق العلمي في حقل الكيمياء مع المواد المختلفة لتحقيق طفرة علمية اقتصادية فنية وان فرع الرسم ولمادة تكنولوجيا الرسم بتقديم هذا النموذج المرفق قد حقق التوازن بين التطبيق العلمي المثمر وبين النظرية العلمية والمنهج الدراسي الذي يؤهل الطالب لتخطي أي صعوبة لتحقيق النجاح والتفوق.

هدف البحث

أن هدف البحث هو التوصل إلى تصنيع مواد لونية تذوب في الماء والقصد من إنها تذوب أي تكون مع الماء محلولا متجانسا لان كلمة يذوب في الماء تعني

الإذابة الايونية كذوبان الملح أو السكر وطبعا في هذه الحالة فان ألون غير صالح إذا ذاب في الماء ولكن يمكن التعبير ينحل بالماء دون صعوبة وبسرعة أي أن المواد الداخلة يمكنها التصلب ولكن تذوب وتنحل ثانية لأنها مواد من النوع المرتد ولو كانت غير مرتدة فمعنى ذلك إنها تتصلب ولا تعود لتنحل ثانية.

إن هذه هدف البحث كغاية هو تكوين ألوان مائية ذات مواصفات مطابقة أو احسن وان توضع المادة اللونية فوق قاعدة ورقية على أن لا تتأثر الورقة أو تمتص أو تتشبع بالمادة اللونية بل تبقى المادة اللونية مع محلولها عند الجفاف ملتصقة فوق سطح الورقة فقط.

وان مجموعة هذه الأوراق الحاوية على الألوان المختلفة التي تكون ألوان الطيف الشمسي مع بعض الألوان المساعدة، يمكن أن تكون منها دفتر معتدل المساحة والسعة ليوضع في الجيب ويمكن الحصول على المواد وكذلك على الصبغة (ألوان) والمثبتات وكذلك اللواسق والروابط الضرورية التي تحقق النتائج دون صعوبات أو عائق أو تأخير وفي نفس الوقت تكون جافة ومحافظة على اللون دون تساقط ودون أن ينتقل إلى الأصابع عند مسحها به كذلك الملابس أو يطبع على بعضها البعض بل يحب أن يكون جيدا وغير سلبي كتأثره بالرطوبة أو الحرارة أو التكسر أو التقشر أو التساقط وهذا هو هدف البحث إضافة إلى سرعة الذوبان والسيولة عند استعماله أي عند اقتطاع جزء صغير أو جزئيين ومزجها بالمذيب المائي لتذوب كل عناصر الخليط اللوني عندها تنقل اللون بواسطة الفرشاة إلى الورقة للتلوين.

مشكلة البحث

أن أهم مشكلة في البحث الحصول على المواد الأولية لا مكان صنع هذه الألوان إضافة إلى أن المواد الأولية تنقسم إلى قسمين:-

اولا:

pigment أو الصبغة اللونية والتي يمكن أن تكون سائلة أو جافة أي على شكل محلول مائي أو مسحوق فإذا كانت سائلة فما هي المتطلبات الضرورية كمواد مضافة أو مساعدة لجعل السائل الملون يقبل الطلاء على الورقة دون أن يتشبع الورق به أي يمكن رفعه من الورقة عند التلوين به الكامل كمية دون نقص.

ثانيا

أما المشكلة الثانية هي طبيعة وخواص المادة المضافة والتي تكون حاملة للمسحوق اللوني والتي تجف ثم يمكن أذابتها أو تسليها بسرعة أي إنها من النوع المرتد أي تكون رابط ولاصق في نفس الوقت ودون أن تتأثر القاعدة الورقية عند طلائها به وعند الإذابة تخرج كل المادة ولا تمتص الورقة أي كمية منها لان اللون من الأنواع التي لا تذوب بل تكون معلقا مع الرابط واللاصق الذي يجف.

أن البحث عن مواد لها كل الصفات المطلوبة كمواد رابطة أو مساعدة أو لاصقة مع النسب ومع بعضها البعض يتطلب أن يكون جميعها بدرجة واحدة دون أن يعيق بعضها البعض الأخر في السيولة أو التبلور أو الانحلال. أن إضافة بعض المعقمات والتي تكون قاعدية لخواص البقاء ألون دون تأثر أو تحول نتيجة الحموضة مما يسمح بتكوين الفطريات أو الاشنات أو السبورات أو غيرها نتيجة الرطوبة أو التصاق بعضها مع بعضها الآخر. علما انه تم فحص الحموضة عن طريق (PH) بواسطة جهاز PH. Meter ولم تتغير الألوان ولو عدنا إلى المذيب الذي تتداخل بين أجزائها جزيئات الصبغة دون أن تذوب فيه أو تغير من تركيبها الكيماوي عكسه إذا ذاب يتداخل مع الألوان الأخرى إذ كانت الألوان الزيتية إذ يجب أن لا يذوب في الدهن لنفس السبب السابق, لا أريد التطرق إلى النواحي الكيميائية التي لها علاقة بلون من وجه والألوان الأخرى أو بالمذيب أو اللاصق الذي يقوم بعملية الربط بين اللون والقاعدة الموجود عليها أو انتقالية بعد الذوبان (الانحلال) إلى ورقة ولكن موضوع الذوبان الذي قصدناه أو انحلال اللون في الوسط المصنع دون ذوبان (solubility) خصوصا في الألوان ذات المصدر النباتي أو الحيواني والتي تكون الألوان غير ثابتة لفترات طويلة كذلك صعوبة الاستفادة منها في مجال البحث ولهذا يمكن أن يلون بها أي بودر ابيض تحويله إلى معجون يمكن الاستفادة منه. كلون بوستر أو لون تمبرا كما نلاحظ ذلك في (ألوان البوستر) أو (ألوان الاكريليك) أو ألوان التمبرا وجميعها ألوان غطائية أما (البلمرة) وهي تنشيط الجزيئات عن طريق الحرارة أو الضغط أو الضوء أو المواد المساعدة للإسراع بالتفاعل وتكوين أواصر ذات سلاسل طويلة معقدة لمادة لونية جديدة كمادة (كربونات الرصاص القاعدي) أو مادة (الليثوبوك) المتكونة من كبريتيد الزنك مع كبريتات الكالسيوم أو كبريتات الباريوم.

كذلك الأكسدة (oxidation) والتي تكون روابط اوكسيجينية داخل الجزئيات خصوصا عندما تكون للجزيئات اصرتين مزدوجتين أو اكثر.

إن أكسدة ذرة الكربون الثلاثية لتكوين(البيروكسيدات peroxides) في النقطة الأكثر سالبية تكون حلقات مشبعة أو غير مشبعة.

لهذا نجد أن صناعة الألوان المائية اسهل من الألوان التي تنحل بالماء أيضا كألوان الاكريليك التي يجب أن تذوب أو تنحل في مذيب عضوي وهذا بدروه في الماء أما إذا تبخر العضوي فان المادة تتصلب ولا يمكن أذابتها بعد ذلك أو حلها بالماء.

أن صناعة هذه الألوان أعطت ناتجا لا فقط اقتصاديا بل علميا وفنيا وذلك للسرعة والرخص والقيمة الفنية والإبداعية للنتائج. رمز كربونات الرصاص القاعدي $2pboc_3.pb(oh)_2$.

الصبغة اللونية pigment

عند متابعة مصادر اللون ودراسة خواصه والتعرف على التأثيرات المصاحبة أليه خصوصا المصدر النباتي والمصدر الحيواني لكونهما مصدريين سائليين مما يمكن الاستفادة منهما في ألوان مائية • أي الألوان الشفافة) أما في حالة تحضير لون غطائي غير شفاف كألوان البوستر عندها يجب إضافة مسحوق ابيض لتلوينه وجعله كثيفا ويتوقف ذلك على المواد الأخرى المساعدة وطبعا من الممكن التحكم في الدرجة اللونية والكثافة. أي الدرجات الغامقة والفاتحة السائلة والكثيفة على شكل معجون لوني فقط بل يجب التعرف على الصبغة اللونية أنها تبقي ضمن المحلول كخليط متجانس معلق وليس ذائبا والمسحوق اللوني مهما جعلناه ناعما ورقيقا فهو يبقي مادة ثقيلة تترسب في الماء دون أن تترك الماء ملونا وهي صفة اللون الجيد وان غسله بالماء لا يعني تغير خواصه بل يمكن أن يتخلص اللون من الأملاح إذا كانت موجودة ضمن المصدر النباتي أو الحيواني وحتى المصدر الطبيعي وليس الكيميائي.

وتوجد طريقتان للاختبار والتحقق من صلاحية اللون وهي أن تأخذ المسحوق اللوني ونمزجه مع قليل من الماء لتكوين معجون نضعه فوق ورقة وننتظر قليلا لنشاهد أن الورقة قد امتصت الرطوبة من المعجون مكونة بقعه يمكن مشاهدتها خلف الورقة فإذا كانت هذه البقعة لا تحتوي على اللون بل فقط الرطوبة من المعجون فإذا كانت هذه البقعة لا تحتوي على اللون بل فقط الرطوبة فيعني ذلك صلاحية اللون

العكس يعني عدم الصلاحية لانه سوف يؤثر على الألوان الأخرى في العمل الفني ويتداخل معها خصوصا إذا كانت رطبة علما أن الألوان النباتية رغم كثرتها ووفرها وسهولة الحصول عليها يمكن الاستفادة منها لتكوين ألوان تصلح في الرسم المائي ومنها هذه الألوان، اللون المستخرج من نبات الجزر (البنفسجي).

اللون المستخرج من الشوندر (الأحمر القرمزي) المستخرج من الحشرات والمسماة حشرة القرمز. (الأحمر القرمزي) أيضا.

اللون المستخرج من الكركم الأصفر (الاوكري). اللون الأسود المستخرج من حرق العظام أو العاج أو بعض الأخشاب خصوصا شجرة العنب وحتى هباب المداخن المنتج عن طريق حرق المواد البترولية:-

١- اللون المستخرج من الحناء(الأخضر الحشيشي).

٢- اللون المستخرج من الزعفران (الأصفر المحمر).

٣- اللون المستخرج من النيلة (الأزرق النيلي).

٤- اللون المستخرج من الدودة ألوان مختلفة وحسب المثبت وهي:-

آ- مع الشب (احمر قرمزي).

ب_مع كلوريد القصير (احمر قاني).

ج- مع بيكرومات لون (بنفسجي).

٥- الألوان المستعملة لصباغة الملابس.

٦- الألوان المستخدمة لصباغة الشرابت.

٧- الألوان المستخرجة من الجهرة وهي حبوب صغيرة مستخرجة من شجرة تنمو فيها. أما بالنسبة لمادة

(ألفوه) المستعملة في صباغة الملابس مع النيلة خصوصا أن هذه المادة إذا مزجت مع بعض المواد التالية أعطت ألوان مختلفة.

اللون	+	المثبت
١-ألفوه	+ بيكاربونات البوتاسيوم	يعطي (احمر غامق)
٢- ألفوه	+ كبريتات النحاس	يعطي (النبي) أو (القهوائي الفاتح)
٣- ألفوه	+ الشب(الملح)	يعطي (ازرقا)
٤-ألفوه	+ كبريتات الحديد	يعطي (احمر)
٥- ألفوه	+كلوريد القصدير	يعطي (برتقالي محمر)

أما بالنسبة لاستخراج الألوان الطبيعية أي من الحجارة الملونة بعد سحقها وتكوين مسحوق ناعم يجب أن يغسل في الماء لتخلصه من الأملاح التي تذوب في الماء ثم يترسب الباودر. وبعد تخلصه من الماء آخذه ووضعه على ورق جرائد حتى يجف ثم إعادة طحنه وتنعيمه ليمكن مزجه مع المواد المساعدة الأخرى لتكوين المعجون اللوني المطلوب كمادة طينية كألوان الكستنائي المحمر والذي يستخرج من (سينسكا) منطقة في إيطاليا أو الحجارة المسماة (هماتيت) وهي ذات لون احمر ويعني هماتيت شبيهة الدم وهذه المصادر كثيرة ومختلفة ويوجد في شمال العراق أنواع من هذه الحجارة ذات الألوان المختلفة. هناك المصدر الواسع والمهم وهو المصدر الكيميائي وهي المركبات والاكاسيد للفلزات المختلفة والتي تذوب في الحوامض أو القواعد.وتسمى بالصبغات الحمضية المصدر أو القاعدية المصدر أو حسب نوع كالكلس /كبريت /زنك / حديد / كاديميوم / رصاص /نحاس/ كوبلت / كروم / تيتانيوم / كربونات.

وهذه تحتاج إلى طرق معقدة من التفاعل المرتبط بالحرارة أو بمواد مساعدة للإسراع بالتفاعل وهذه المواد على مستوى الإنتاج المعملي المتخصص وتوجد جاهزة من مصادرها المعملية المتخصصة في صناعة الألوان. كما توجد ألوان بيضاء يمكن ان تكون محملة بالألوان الأساسية ومن هذه المواد:

١- مادة كبريتات الكالسيوم المائية $(CaSO_4.2H_2O)$

٢- الكاؤولين ويتكون من خليط (سليكات الألمنيوم)+(بيكاربونات الكالسيوم)

٣- التلك (البودرة الطبية) وتتكون من (سيلكات المغنيسيوم الكلسية) $[CaMg_3(SIO_3)_4]$

٤- بيكاربونات الرصاص القاعدي $[2pbCO_3.pb(oH)_2]$

٥- أوكسيد الزنك (ZnO).

ولو آخذنا (الأزرق أو لترامارين) فحصولنا عليه من مزج الكاؤولين بيكاربونات الصوديوم والكبريت في محيط مؤكسد وهو في الحقيقة مركب من سيلكات الألمنيوم وكبريتات الصوديوم وله درجات مختلفة بين غامق وفاتح.

أما مادة (ارزق الكوبلت) فيتكون من أملاح الكوبالت ويكون بين فاتح وغامق على شكل درجات وبالنسبة للألوان الخضراء فيمكن أن نسحق بعض الصخور ذات اللون المخضر وان ارض فيرونا في إيطاليا تعتبر مصدر لهذا النوع

من الصخور ومن الأمثلة (أوكسيد الكروم) وهي مادة خضراء اللون وتتكون أيضا من تسخين (هيدروكسيد الكروم) وهي صبغة كيميائية.

أن الأحجار الكريمة مصدر الألوان الطبيعية ولكن لسعرها الغالي اتجه إلى الصبغة الكيميائية كذلك من الصبغات الطبيعية (صبغة العنبر) وهي تتكون من المنغنيس مع السيلكات والكالسيوم) وتوجد بكثرة في جزيرة قبرص. من الصبغات التي تعطي ألون (الكستنائي المحمر) صبغة الإسفلت.كما توجد ألوان من الحجارة كاللازوردي والأحمر والأزرق والأبيض والأسود والرصاصي.

وان شمال بلدنا الحبيب يعج بأنواع مختلفة الألوان من الصخور والتي يمكن أجراء بعض المتطلبات عليها كالغسل والسحق والنخل واعادة المزج مع الماء للتخلص من الأملاح ثم تجفيفها واعادة طحنها ثم أجراء الاختبارات عليها للتعرف على كفاءتها مع الدهن أو الماء أو الكلس أو الضوء أو بعضها البعض الأخر.

بعض الأدوات التي تم تصنيعها للمساعدة في العمل:-

أ-ورق مشمع

تم اخذ ورقة من النوع الخفيف ثم طلاؤها حيث غمست في مذاب الشمع وكذلك تم تجربة الورنيش الشمعي والذي صنع من دهن خفيف (دهن الذرة مع نسبة من الشمع) ليتكون الورنيش والذي وضع على الورق من نوع خفيف ليتم تشميعه.
والتشميع يقصد به عدم التصاق الورقة الفاصلة بين الورقة الحاملة للون وبين اللون نفسه نتيجة الرطوبة.

٢- آلة تثقيب

صنعت الآلة التثقيب من الخشب مع عدد من الدبابيس يخرج منها الجزء المدبب وصنعت لغرض تثقيب الورق الملون وذلك لسهولة قطع جزء منه واستعماله في إذابة اللون المستعمل في الرسم المائي مع قناني لوضع المواد المحضرة التالية مع غلقها جيدا لحين الاستعمال وهي:

آ-ألدكسترين $C_6H_{10}O_5$ أو النشأ.

ب-الصمغ العربي (راتج) أو المحلي.

ج- محلول كثيف من $C_{12}H_{22}O_{11}$ السكروز.

د- مادة معقمة قاعدية (مرشح مادة الصفراء) أو استعمال (الفورمالين).

المواد المستعملة والداخلة في المحلول

توجد مواد معقمة ضرورية تضاف إلى السائل أو المحلول الذي يمزج به المسحوق اللوني وربما أن المحلول يتكون من مواد عضوية فأنها تكون معرضة للتلوث بالفطريات أو الاشنات أو البكتريا فبرغم من أن اكثر البوردات ذات مصدر كيميائي تكون سامة فان بعضها ذو المصدر النباتي أو الحيواني وحتى الطبيعي قد يكون عرضه لمهاجمة هذه الأصناف الحياتية لهذا يكون من الضروري إضافة مادة معقمة للخليط اللوني المتجانس ومن هذه المواد المعقمة والتي لا تؤثر على الصبغة أو المحلول هي:-

١- مادة الفورمالين ($2HCOOH$) نحصل عليه من إضافة ٤٠% ماء مقطر إلى الفورمالدهايد وهذا يحضر من الكحول الاثيلي مع الأوكسجين بمساعدة مادة سوداء البلاتين.

٢- ملح الشب ويتكون من(كبريتات الألمنيوم البوتاسيوم) $(KSO_4.AL(SO_4)_3\,24H_2O)$.

٣- ملح البوراكس.

٤- كما توجد مادة معقدة يمكن استخراجها من مرارة الحيوانات وذلك بالطريقة التالية:-

للحصول على مادة غير ملونة وذلك بالتخلص من المادة الخضراء أي الحصول على المادة ذات المرارة العالية والقاعدية التركيب لمنع التلوث وهي عملية حماية ولا تأثير على طبيعة اللون وهي بدون آثمان عالية وغير متسامية ولا تتبخر وعلى الأكثر يمكن استعمالها في الصبغات عضوية المصدر أو ذات المحاليل الكربوهيدراتية.

المحاليل الحاملة للمسحوق اللوني والتي تكون رابطة لاصقة مرتدة عضوية المصدر

فكرة عن المواد الداخلة في المزج:-

المواد العضوية:-

من المعلوم أن الكاربون يعتبر العنصر الأساسي في تركيب المادة العضوية على كركبنا الأرضي وان اكثر المركبات العضوية تكونت من أواصر متحدة لذرات الكاربون بقوة بحيث لا يوجد عنصر أخر له هذه المواصفات لاتحاد ذراته بعضها بالبعض الأخر من جهة ولعلاقته التكافؤية الرباعية من جهة اخرى، وهذه القابلية للاتحاد من الجهات الأربعة لذرة الكاربون كما في الرمز التالي C مما جعله يتحد أو

يمتزج مع عناصر ومركبات كثيرة أخرى، أن اتحاد ذرتي كاربون يعني وجود اكثر من اصرة تتحد بهما وان اكثر العناصر التي تتحد بالكاربون هما عنصري الهيدروجين (H) والأوكسجين (O) كذلك النتروجين (N) إضافة إلى الهالوجينات الكلور (CL) والفلور (F_2)واليود (I_2) والبروم (BR_2) وكان سابقا يعتقد أن المواد العضوية لا يمكن الحصول عليها إلا عن طريق الحيوان والنبات ولكن تم تحضير (اليوريا) من مصادر غير عضوية وفعلا تم الحصول على عدد كبير من هذه المركبات بل اصبح عددها يزيد على عدة الآلف وفي زيادة مستمرة للحصول على أنواع أخرى نتيجة للتجارب وفي تكوين وأواصر عن طريق البلمرة للحصول على أنواع جديدة.

أما أوصافها:-

فان أكثرها يتأثر بالحرارة بل وحتى الاشتعال ويفقد أو أصره ويعود إلى الكاربون (أي التفحم) أكثرها لا يذوب في الماء وقسم كبير يذوب في المذيبات العضوية (كالكحول، الأثير الكلوروفورم كلوريد الكاربون، ثاني كبريتيد الكاربون) وهي بطيئة مقارنة بتفاعل المواد الغير عضوية ويمكن للعناصر أن تحل في المركب العضوي مكان الهيدروجين (H) لعملية تسمى (التعويض) ويكون الكاربون ومركباته سلاسل مفتوحة كالميثان (CH_4)أو سلاسل مغلاقة كالبنزول (C_6H_6).

ومن ميزات عنصر الكاربون انه إذا ارتبط بأواصر منفردة لعنصر ثاني فيكون (مشبع) وإذا ارتبطت ذرتي كاربون باصرتين أو اكثر اصبح (غير مشبع).

المواد الداخلة في المحلول

أولا: الصمغ العربي:-

يوجد هذا النوع من الصمغ العربي في الأسواق رغم ثمنه الغالي إذ يجلب من أفريقيا وبالذات السودان، ومن أشجار تسمى (TROPSKA) وهي من أشجار (إلا كاسيا الاستوائية) ويسمى بالصمغ العربي من قبل التجار الأوربيين لان الذين يجوبون أفريقيا قبل الاستعمار الأوروبي ويتعاملون مع السكان المحليين بالتبادل التجاري هم العرب وهذا الصمغ شبه شفاف زجاجي المظهر يميل بين الأصفر القهوائي وحجمه بين الجوز البندق وقليل الشوائب.

يمكن تحويله إلى محلول صمغي عن طريق سحقه وطحنه ومزجه مع الماء بعد وصفه على نادر هادئة ليتم الذوبان ثم ليتبخر جزء من الماء إلى درجة من الكثافة واللزوجة المقبولة لتحقيق الالتصاق والجفاف بأسرع وقت.

ثانيا: الصمغ المحلي:-

يوجد على أشجار العنجاص والخوخ ويكون مادة دفاعية من قبل الشجرة ضد الحشرات أو قد تصاب بالمرض فتفرز المادة المذكورة هذا النوع اقل نقاوة من الصمغ العربي قلعها من الأغصان مما يسحب معه جزء من غلاف الشجرة أو وجود الحشرات الميتة فيه.

وطريقة تحضيره أن يؤخذ ويسحق ويوضع داخل قطعة قماش ويعلق بخيط داخل قنينة فيها ماء لفترة مناسبة ليذوب ببط وكون فاتح اللون، أما بالطريقة السريعة وهي وضع الصرة معلقة داخل قدر فيه ماء يغلي على نار معتدلة إلى أن يذوب جميع ما في الصرة من الصمغ ولا يبقى سوى الشوائب عندها تخرج الصرة ونعصرها من بقايا الصمغ وتطرح خارجا. ليبقى الماء الحاوي على الصمغ ولكنه على الأكثر يكون محلولا حفيفا وغير لاصق لكمية الماء الزائدة الموجودة في القدر وان بقاء القدر على النار مع المزج المستمر يتبخر الماء إلى حد الذي يصبح قريبا من كثافة العسل أو أخف قليلا ليكون جاهزا للاستعمال مع إضافة قليل من مادة معقمة.

السكر أو العسل

بما أن العسل الجيد غالي الثمن ولقابليته على امتصاص الرطوبة من الجو فيمكن الاستعاضة عنه بالسكر وبما أن هناك أنواعا متلفة منه فيمكن أعطاه فكرة للتعرف على اكثرها وأي منها يناسب عملية التحضير.

١- سكر أحادى ورمزه ($C_6H_{12}O_6$) مثل:-

آ) سكر العنب (الكلوكوز)

ب) سكر الفواكه (الفروكتوز)

٢- السكر الثنائي ورمزه ($C_{12}H_{22}O_{11}$) مثل

آ) سكر القصب (السكروز)

ب) سكر الشعير (المالتوز)

ج) سكر الحليب (اللاكتوز)

وان سكر القصب (السكروز) هو النوع الرخيص المستعمل في البيوت.

نأخذ السكر مع قليل من الماء الحار ونمزجه ثم نضع مادة معقمة معه كالشب بكمية قليلة مع إضافة بعض النقط لمادة حامضة لمنع التبلور وبعد أن يبرد يكون كثيفا وبشبه العسل من حيث السيولة وهو المناسب للاستعمال.

النشا والدكسترين $(C_6H_{10}O_5)$:-

أن مادة النشا متعددة المصادر فمن الرز والبطاطا أو الذرة بعد عمليات لا حاجة لذكرها ويتكون النشا من أواصر لجزيئات السكر بين ٢٤-٢٦ جزئية لتتكون جزئية النشا والتي عن طريق استحلاب النشا بعد غليه بوجود قليل من (H_2SO_4) حامض الكبريتيك كعامل مساعد يمكن الحصول ثانية على السكر والمعادلة التالية توضح التفاعل:

$$C_6H_{10}O_5 + H_2O \xrightarrow[H_2SO_4]{\phi} C_6H_{12}O_6$$

وكذلك فان جزئيات النشا بالتكتل وتكون أواصر عن طريق البلمرة نحصل على مادة السليلوز لان تركيب جزئية النشا لا تختلف عن تكريب جزيئه السليلوز سوى كمية الجزئيات الداخلة ويلاحظ ذلك من رمز السليلوز $(C_6H_{10}O_5)n$ آما مادة (ألدكسترين) وتسمى الصمغ الإنكليزي والمستعملة في الطوابع والظروف والرسائل فيتكون من جزيئات النشا بعد تحميصها بطريقة التقطي الاتلافي بدرجة حرارة ٢٠٠-٢٥٠م للحصول على مادة صفارء اللون إذا أضيف لها الماء النقي تصبح لاصقا جيدا ومرتدا وان أنزيم (PTYALIN) الموجود في اللعاب يحول النشا إلى سكر المالتوز.

النتائج التي تم الحصول عليها بعد التجارب المختبرية

سبق وتعرفنا على (الصبغات) اللونية وكذلك على المواد المساعدة في عملية تكوين الروابط أو اللاصق إضافة إلى المواد المعقمة.

الخطوة الأولى:-

هي أن تأخذ أحد المساحيق اللونية في إناء مناسب ثم نضيف له الماء فقط بقطرات مع المزج المستمر لتكوين راسب متجانس لا يحتوي أي تبلور أو تكتل للمادة اللونية وذلك كخطوة أولى لمزجها مع الروابط ولان مزجها مباشرة مع محاليل

هذه الروابط او اللواسق سيؤدي إلى صعوبة في تحقيق المزج المتكامل وصعوبة تداخله مع المواد الرابطة.

يعد ذلك نأخذ النسب التالية من المواد التي تساعد في تحقيق الكفاءة النوعية من الجفاف والالتصاق والامتزاج والسيولة السريعة وانحلال المادة اللونية كلها في فترة قياسية، عكس الألوان الأخرى الموضوعة على شكل أقراص أو أنابيب أو علب زجاجية نجدها بعد فترة تتصلب وتجف وحتى تتحجر ويصعب الاستفادة منها الأمر الذي يحتاج إلى إعادة سحق ودق ونخل واذابة لاستعادة المادة حيويتها ووضعها في علب جديدة. أن أهم المواد التي نجحت في تطابق هذه المواصفات في السيولة والجفاف أو الجفاف والارتداد السريع هي الروابط المناسبة والمطلوبة لمزجها مع اللون والطريقة التالية:-

١- نأخذ محلولا سكريا كما ذكر سابقا وعلى نار هادئة لتكوين سائل كثيف (شيرة) تشبه العسل وهنا لا نحتاج إلى مادة العسل للترطيب كما في الألوان المائية.

٢- يضاف قطرات حامض الترتريك (الليمندوزي) لمنع تكون التبلور.

٣- نأخذ مقدار ١٠٠غم من النشا ومزجه مع الماء البارد لتكوين راسب متجانس ثم يغلي ماء مقطر على النار وقبل الغليان نسكب مزيج النشا المحضر فيه، ومع المزيج يتكون ما يشبه الجيلاتين مع كثافة واضحة يرفع عن النار لكي يبرد ثم يضاف له مادة معقمة مع مزجه بواسطة (الخباطة) لتحقيق كثافة بإضافة كمية مناسبة من الماء النقي ليتكون راسب لزج مناسب الكثافة يوضع داخل قنينة تغلق جيدا.

٤- نأتي بصمغ العربي أو محلي نظيف لا توجد فيه شوائب كما ذكر سابقا ليكون لدنيا صمغ ذو لزوجة مناسبة للعمل. ثم نأخذ هذا الصمغ ونضعه داخل قنينة ذات سداد محكم خوفا من التلوث لان في حالة تلوثها يزداد لون الصمغ احمرار ويفقد شفافيته ولزوجته.

تهيئة هذه المواد نأخذ الكميات المناسبة لمزجها وتحضير الخليط المناسب وحسب النسب التي سيكون فيها المزيج بأعلى مستوى من الكفاءة عند مزجه مع المسحوق اللوني المحضر سابقا وبالطريقة التالية:-

المحلول السكر+ محلول النشا أو محلول الد كسترين+ الصمغ العربي أو المحلي + المادة المعقمة وبالنسب التي حصل عليها الباحث بعد تجارب أعطت افضل النتائج

المطلوبة من الألوان على القاعدة الورقية غير الماصة أو التي تتشبع بحيث حققت النتائج التالية:-

١- عدم التسيل.

٢- عدم اللزوجة.

٣- الجفاف الكامل.

٤- عدم خروج المادة إلى الأصابع عند لمسها.

٥- سرعة الذوبان والمطاوعة.

٦- التلوين بالمستوى الموازي الألوان المائية الأجنبية.

٧- عدم امتصاص الورقة (القاعدة) لأي من مادة ألوان أو الروابط.

٨- بقاء الألوان دون تأثير بالرطوبة لوجود الورق المشمع.

٩- أن كمية قليلة أو قطعة صغيرة تعطي ناتج لوني لمساحة مناسبة للتلوين.

١٠- لا تتحر أو تتصلب بحيث تتكسر أو تتشقق.

وان افضل النسب التي توصل إليها الباحث لتحقيق احسن النتائج المتوخاة للنموذج المناسب والمرفق طيا هي كما يلي:-

١٠% من المادة $C_6H\ O_5$ على شكل محلول من النشا المطبوخ.

١٥% من المادة $C_6H_{12}O_6$ من السكر الأحادي.

١٥% من المادة الراتج النباتي (الصمغ العربي/ أو الدامر/ أو الصمغ المحلي).

١% مادة معقمة من المواد المذكورة سابقا.

١% ماء نقي (ماء مقطر).

٥٨% الصبغة اللونية (PIGMENT).

نأخذ هذه النسب وذلك بمزج المواد الرابطة والآسقة لوحدها ونمزجها مزجا جيدا ثم نضيف المادة المعقمة بعدها نصب البكمنت (الصبغة اللونية) على شكل محلول كثيف القوام نعيد المزج ثانيته لتكوين المزيج المناسب لدينا على شكل معجون كثيف القوام يمكن وضعه على القاعدة بسمك مليم أو يمكن طلاء القاعدة الورقية بطريقة ميكانيكية أو يدوية ويمكن رش قليل من اللون الجاف فوق هذا الطلاء للإسراع بالجفاف ولزيادة كفاءة اللون عند الاستعمال لان هذا اللون المضاف سيتداخل بين المزيج السابق خصوصا في حالة وجود قليل من السيولة للمعجون اللوني المحضر ويمكن رش الصبغة اللونية كمسحوق لزيادة سرعة الجفاف وامتصاص الرطوبة الأمر الذي يجعل مجرد وضع الفرشاة الرطبة أو المبللة كافية

لسحب كمية من اللون الذي يذوب بسرعة مكون اللون الكافي للرسم به والتلوين خصوصا إذا كان الرسم (بالاكفريل) أي الألوان الشفافة وذلك لان الألوان الغطائية غير الشفافة تحتاج إلى بودر ابيض مضاف لتكوين الغطائية بينما في هذا البحث يتم الرسم بهذا الألوان دون الحاجة إلى هذه المادة البيضاء.

وقد تم تحقيق النتائج كنموذج مرافق مع البحث على شكل دفتر رغم أن العمل كان يدوي ولو كان بأجهزة يمكن أن تعطي نتائج تجارية ناجحة ورخيصة وتغطي مجالا واسعا من الحاجة. لأنها كدفاتر في الجيب لاتكون عائقا أو عرضة للنسيان أو الفقدان إضافة إلى عدم الحاجة العلب أو التيوبات أو القناني وسداداتها .

المراجع

١- معالجة وصيانة الآثار، عبد الستار باهرة
دراسة ميدانية وزارة الثقافة والأعلام بيروت ١٩٨١.
٢- الكيمياء العامة ، إبراهيم أسماعي / فاضل احمد.
بغداد / العراق ١٩٤٧
٣- تكنولوجيا الرسم، العزاوي احمد فؤاد
جامعة بغداد مطبعة الجامعة ١٩٧٨
٤- قطف الأزهار في خصائص المعادن والأحجار، الغربي احمد بن عوض : بغداد /١٩٩٠
١- Odrzavanye I popravlyanye ridli zaklin beograd 1980
٢- Colour technology
For artist and industrial design
London 1962 by F.A.Taylor.

الأكاديمي

اثر الديكور المسرحي والاكسسوارات في اكساب العمل المسرحي اسلوبا تعبيريا ومسلكا خياليا

الدكتور نايف محمود الشبول
استاذ مساعد
الاردن-جامعة اليرموك-قسم الفنون الجميلة

تكمن اهمية البحث بكونها دراسة تبحث في عناصر اساسية من عناصر العمل الدرامي اذ يدخل الديكور المسرحي والاكسسوارات المستخدمة في العمل المسرحي في اطار مفهوم القدرة التعبيرية التشكيلية للعمل الفني المسرحي . ان القدرة التعبيرية التشكيلية تخص التصوير الزمني او النحت الفني ومثلما تدرك ان المخرج الذي لايملك حيزا من الخيال ومهارة في تشكيل الاجسام لايملك القدرة على فعل أي شئ في المسرح .

تاريخ استلام البحث 1 / 1 / 1999 تاريخ قبول النشر 20 / 4 / 1999

مشكلة البحث :

لما كان العمل الدرامي المسرحي يتشرك فيه عدّة أطراف وتتظافر جهود متعددة يتعاون فيها الإنسان والمكان (المخرج، الممثل ، كاتب النص، مساعد المخرج، رجل الإضاءة ... وغيرهم)، والمكان: -(من خشبة المسرح، الديكورات والاكتسسوارات، والإضاءة والملابس) وبدون حالة الاندماج بين الانسان والمكان يبقى العمل المسرحي عملاً ضعيفاً سلبياً غير قادر على أن يتحوّل إلى حالة تعبيريّة ورؤية خياليّة إدراكيّة. ولكل هذا ولما كان عنصر المكان يشكّل جانباً رئيساً في العمل المسرحي إضافة إلى عنصر الزمان والإنسان جاءت هذه الدراسة لتبحث في هذا العنصر مثلما تحاول توضيح أثر ذلك في تحقيق القيمة الجمالية للعمل المسرحي وتوضيح الأسلوبية التعبيريّة التي سيأخذها وسط مسلك إبداعي ومدرك خيالي كما ستحاول هذه الدراسة كشف البعد الجمالي والمكاني الوظيفي في العمل الدرامي بهدف التأكيد على الاهتمام بهذا الجانب الرئيس واحترام هذا العنصر.

منهجيّة البحث :

لما كانت دراسات الباحث وثقافته قد اكتسبها ضمن عنصر زماني طويل عاشه في بلاد ذات إرث حضاري في هذا الجانب جاء الاعتماد على المراجع الأجنبية بالدرجة الأولى مثلما حاول أن يقف على دراسة هذا الجانب من منظور عربي بقصد تحقيق حالة توازن بين منهجية عربيّة وأخرى أجنبية بحيث يحدد مدى الرضا أو التوافق على أهمية هذا العنصر. ولذلك تنوّعت مراجع الباحث ومصادره بين الروسيّة والإنجليزيّة وأخرى عربيّة مترجمة.

أهميّة البحث :

تكمن أهمية البحث بكونها دراسة تبحث في عناصر أساسية من عناصر العمل الدرامي، ومثلما تأخذ أهمية أخرى بكونها دراسة باللغة العربيّة في الوقت الذي

نحتاج إلى دراسات علميّة تعالج مثل هذه الموضوعات وبالتالي فهي بحث نفيس في هـذا الإطـار.

تمهيـــــد :

يدخل الديكور المسرحي والإكسسوارات المستخدمة في العمل المسرحي في إطار مفهوم القدرة التعبيرية التشكيليّة للعمل الفني المسرحي، وينبغي أن لانعتقد أن القدرة التعبيرية التشكيلية هي مسألة تخص التصوير الزمني أو النحت الفني ومثلما تدرك ان المخرج الذي لايملك حيّزاً من الخيال ومهارة في تشكيل الاجسام البشريّة لايملك القدرة عى فعل أي شيء في المسرح [١]

ويدخل فـي مجـال التعبيـر عـنصر التشـكيل: فالفنـان التشكيلي الذي يصمم الديكور إنما يعبّر بلغته عن أماكن الحوادث المسرحيّة، فيما يعبّر تشـكيلياً عـن بنائـها النفسي والاجتماعي والاقتصادي والفنان الذي يبدع الموسيقى والألحان يجسّد في الواقع المناخ المثالي للعرض المسرحي ويحدد له الايقاع الموسـيقي.

والفنان الذي يصوغ حركة الإضاءة المسرحية ويحدد مصادرها وقوتها واتجاهـات أشـعتها وألوانـها يُسـهم فـي الواقـع في بنـاء المناخ التشـكيلي والتعبيري للعرض المسـرحي، وينبـه إلى التحوّلات الزمنيـة والنفسـية في إحداث المسرحية [٢]

يقول أوسكار ياكوفيش ريميز في كتابه "وضعية المشهد التمثيلي هي لغة المخرجين" [٣]. إن العنصر الأساسي لمهارة المنتج تكمن في توضيعه المشهد التمثيلي رغم أن هناك اصطلاحاً فرنسيّاً وصف المنتج بأنه مخرج المسرح (metteur en scene). وأن الوظائف الصعبة والمتعددة الجوانب التي تقع على عاتق المخرجين تظهرهم كمنظّمين ومبتكرين للمسرحيّة في الصورة التشكيلية أو اللوحة التشكيلية المسرحية من خلال توضيعه المشهد التمثيلي ويقول المخرج الروسي أو. دي بوبوف "ان القدرة التعبيرية التشكيلية للحلقة المستمرة لتوضيعه المشهد

التمثيلي تكمن في لغة المخرجين[٤].

ومن هنا يتضح لنا أن معرفة الإدراك الحسي الانفعالي، وفهم شكل ومحتوى العمل المسرحي الدرامي، وان القدرة على فهم الترابط الصعب للشخصيات في المسرحية، ومفهوم الإخراج الايدولوجي وتقرير الأسلوب الجديد وحلول المسلك الخيالي (الهيئة الخيالية) تظهر بشكل أفضل وتعبيراً أكثر[٥]. والجدير بالذكر ان تطوير معنى توضيعة المشهد التمثيلي في المسرح يرتبط بشكل وثيق مع طبيعة شكل مهنة واحتراف المخرج، فالمخرّج هو العقل المدبّر، وهو تلك البصيرة الواعية مقدماً بالهدف الأخير الذي يجب أن يحققه العمل المسرحي (العرض)[٦]

ولأهمية معنى توضيعة المشهد التمثيلي، فقد عرفها بركفوزوايف فرون في موسوعته[٧] بأنها " تأدية المسرحية على خشبة المسرح من خلال التمثيل الدرامي والإيقاع الحرّ". وهناك إشارة تدل على المساواة بين توضيعة المشهد التمثيلي والأداء نفسه، لذلك تنحصر مهمة المنتجين في عمل التوضيعة المطلوبة للمشهد التمثيلي، وكما أسلفت فإن هذه الكلمة مشتقة حرفياً من التعبير الفرنسي (mise en Scene)[٨] الذي يعني عملية الترتيب للمشهد التمثيلي على خشبة المسرح. ويجب أن ندرك بأن عملية ترتيب الممثلين على المسرح مع مواد البيئة المحيطة تقع في هذا الإطار. وهذه تقع في أول مهام المخرج أو المنتج مشيراً إلى أن هناك أصل ومصدّر لمهنة المخرج في عملية توضيعة المشهد التمثيلي. وجاء في إحدى الموسوعات الروسية[٩] إن توضيعة المشهد التمثيلي هي وضع الممثلين على خشبة المسرح والتحكم بذلك خلال عرض المسرحية. ولذلك أصبحت توضيعة المشهد التمثيلي تمثل أحد طاقات الدور لعمل المخرج. وجاء في موسوعة أخرى روسية[١٠]. ان توضيعة المشهد التمثيلي هي إحدى أهم الوسائل للحلول الأيدولوجية والفنية للمسرحيّة بحيث تبرز فكرة المخرج من خلال التعبير ووجود الشخصيات التي تقوم بالأدوار مثلما تظهر سلوكياته وترسّم العلاقات النفسية والصراعات التي تتم أبان عرض المسرحية[١١] فتوضيعة المشهد التمثيلي تؤكد على حركة شخصيّات الممثلين على خشبة المسرح

ضمن المكان والزمان المحدد أو المخصص لذلك، كما يتم أيضاً التركيز على توضيعة المشهد التمثيلي خلل البروفات التي تتم قبل عرض المسرحية. والجدير بالأهمية أن ترتيب وضعيّة المشهد التمثيلي يحتاج من الممثّلين والمخرَجين إلى امتلاك طرق معيّنة وقوانين محدّدة بغية تحقيق هذا الترتيب. حيث تعتمد قوانين توضيعة المشاهد التمثيليّة على طلب الحيويّة والفعاليّة على خشبة المسرح من منطلق ضوابط تؤكد على ضرورة أداء المشهد التمثيلي حسب النص وحسب تعليمات المخرج. لذلك ان العرض المسرحي هو الذي تتكامل فيه كل عناصرالظاهرة المسرحية (الكلمة، الممثل، الإطار التشكيلي، الديكور ، والملابس، والأقنعة، والاكسسوارات أو الإضاءة)[١٢]. ولذلك لابد للمثّل أن يعيش الدور بكل أحاسيسه حتى يتسم أداؤه بالقوّة والإقناع لدى المشاهد وكي يتمكّن الممثل من تحقيق هذا الاندماج لابد من أن يكون ممثلاً مثقفاً أيضاً قادر على الإسهام في رسم صورة المشهد التمثيلي. حتى يكون الأداء ضمن إطار الهدف المنشود. فمن هنا نجد أن الحالات الضرورية للقدرة التعبيرية لتوضيعة المشهد التمثيلي تكون صحيحة من وجهة نظر معيّنة إذ أن تركيب الحركات يحظى برضى المشاهدين لأن كل حركة والوضعية المعيّنة ومجموعة الممثلين قد تفهم من قبل المشاهدين بشكل مختلف ومستقل عن طريق استخدام خشبة المسرح[١٣]. فعلى سبيل المثال: إذا ما وقف ممثل ما على المسرح بمواجهة الإضاءة الموجودة في مقدمة خشبة المسرح، وتقدّم إلى الأمام أو إلى الوراء خطوة مبتعداً عن جمهور المشاهدين، فإن هذا التغيير في وضع الشخصية على المسرح سيكون من الصعوبة بمكان على المشاهدين لرؤيته، لكن الأفضل الوقوف على جوانب المسرح حتى يتسنّى للمشاهدين رؤية الممثل بوضوح وهو يؤدي دوره على خشبة المسرح[١٤].

ولقد كانت في السابق قوانين محددة تبيّن كيفيّة سلوك الممثل على خشبة المسرح بحيث يتعيّن عليه تفادي المنحنيات غير الضرورية، والزوايا، والدوائر، وعدم إظهار خلفيّة الممثل أمام المشاهدين.

يقول ستانسيلافسكي: من وجهة نظر فهم الحركات الجماعية على خشبة المسرح نجد أن هناك بعض الفروق بين الحركة من الجهة اليسرى للمسرح إلى الجهة اليمين منه أو من الجانب الأيمن إلى الجانب الأيسر [١٥]. أي العكس بالعكس، ويقول الممثل سيكشوف: ان فن الحركة على خشبة المسرح يعد مشكلة كبيرة ... فالممثل يتحرّك من الجانب الأيمن إلى الجانب الأيسر أو بعكس ذلك وثم يتقدّم باتجاه الأنوار الموجودة في مقدمة المسرح أو يكون واقفاً بشكل مواجهة نحو الجمهور [١٦]. وهذه الطريقة إذا ما تمّت تكون تنمّ عن قدرة تعب ريّة على المسرح وهي قدرة غير مألوفة وبنفس الوقت تتسم بالمنطقية وذلك من خلال الاستخدام الأمثل لكل هذه الحركات في زمان واحد ولا يجوز بحال من لأحوال تجاهلها. وقد أكد على هذه الرؤية الشاعر المسرحي السويسري الأصل أدولف أبيا برؤيته للمسرح التي تستهدف توحّد عناصر اللكنة، الموسيقى، والتشكيلي في هارموني ساحر [١٧].

ويجدر بنا أن نعي أنه هناك قدر معيّن من توضيعة المشهد التمثيلي، وترتيب المجموعات بموازاة الأنوار الموجودة في مقدّمة المسرح أو متعامدة معها. وذلك باستخدام منحنى الدائرة ... فالتوضيعة العمودية تمنح إمكانية إيجاد منظورية للحركة وبالإمكان استخدامها أو توظيفها كمدخل فعّال إلى بعض الأجزاء من المسرح وتحديد الساحات التي تكون أمام الستارة ... فنجد مثلاً أنه في مسرحية إيڤان فرانكو بعنوان (عندما يأتي الأموات إلى الحياة) أن حركة المارشال توكفسكي قد لفتت الأنظار والإعجاب في عمق المسرح بعد حوار مع المارشل بولكر، حيث لعبت الإضاءة دورها البارز في هذه المسرحية [١٨]

ومن الاساليب الاخرى التي يستخدمها المخرجون في ترتيب توضيعة المشهد التمثيلي بموازاة الإضاءة الموجودة في أعلى مقدمة المسرح وفي مثل هذه الحالة من الاستخدام تدرك أن الاقتراب وإبعاد الشركاء في العمل المسرحي يبدو اكثر فعالية بالنسبة للمشاهد مثلما تعد الطريقة القطرية أفضل ترتيباً لتوضيعة المشهد

التمثيلي، حيث تمنح هذه الطريقة التوازن للحركة، كما أنها تقتصر من أطوال الممثلين الحقيقيّة لإظهار صورتهم طبيعيّة للعين، بمعنى تحقيق أسلوب الخداع البصري أو المعالجة البصريّة للرؤية، كما أن هذه الطريقة تعطي الإحساس باتساع فسحة الحركة أكثر، وهذا من شأنه إبعاد الهدوء عن المسرح، بحيث نلاحظ أن الممثّل الذي يبدو بأطوال مختلفة لابد وأن يمتلك قدرة تعبيريّة خاصة[١٩].

ويمكن تلخيص هذه الطرق الإخراجية بالتالي:

طريقة الإبقاء على مسافة معيّنة في المسرح :

إن المخرجين حسب هذه الطريقة يحرصون حرصاً تامّاً على الإبقاء على مسافة معيّنة في المسرح بين شخصيات المسرحية[٢٠] بحيث لاتبقى هذه الشخوص جامدة ثابتة بل تبدو اكثر حيوية وحركة وديناميكية وذلك حتى تضفي على الجو العام حالة من الشعور بالارتياح سواء للمشاهد أو الممثل.

الطريقة الشطرنجيّة :

وتسمّى بطريقة تركيب الشطرنج وبها تكمن أحد قواعد التوضيعة الجماعية للمشهد التمثيلي في وقوف الممثل خلف زملائه الممثلين الآخرين، ويجب بهذه الحالة أن تكون هناك مسافة بينه وبينهم وذلك حتى يتسنّى للمشاهدين رؤية كل ممثل في هذا المشهد التمثيلي[٢١] بشكل واضح إضافة إلى أن هذه الطريقة تفيد استقطاب أكبر عدد من المشاهدين من مشاهدة المسرحية وتمكنهم رؤيتها وحضورها.

طريقة الخطوط المتقطعة :

حسب هذه الطريقة ينبغي عدم ترتيب المشهد التمثيلي بخط مستقيم بغية رؤية الجمهور من القاعدة، لكن يجب أن يكون خطاً متقطعاً، وحتى في حالة ترتيب الممثلين نلاحظ أن بالإمكان تحقيق ذلك من خلال حركة دائرية معيّنة للأجسام[٢٢] ويجدر بنا تنفيذ خط متقطع بطريقة أفقية وعمودية .

وبعد أن خلصنا من استعراض أبرز الطرق في ترتيب المشهد التمثيلي لابد وأن نبرز هنا دور مايسمّى مدارات الحركة في التوضيعة للمشهد المسرحي.

مـــدارات الحـــركة :

عندما يكون المخرج قد جعل ممثلين يعيشون توضيعة معيّنة ينبغي عدم التجاوز إلى توضيعة أخرى حتى الانتهاء من التوضيعة السابقة، وذلك بقصد المحافظة على التعبير المرن، وهذا يوجد شدّة تماسك أكبر عن القيام بالتمثيل كما يفسح المجال أمام الممثل لرسم الخطوط الخاصة بسلوكياته بشكل أكثر وضوحاً، فمن هنا يكون من الضروري تعلّم كيفيّة استخدام مدارات الحركة المختلفة بدءاً من المدار الأصغر إلى المدار الأكبـــر [٢٣]. ويُعرَف المدار الأصغر بأنه مدار للحركة يتم عن طريق حركة العين أو عضلات الوجه.

في حين يُعرف المدار الأكبر بأنه مدار للحركة يتم عن طريق حركة الرأس ومن ثم حركة الأصابع، أو حركة الكتف، أو الحركة من اليد إلى الكوع، وأخيراً حركة الذراع. ويتخذ هذا النوع الثاني شكلاً أكثر اتساعاً عن طريق حركة الكتف وحركة الجسم كاملاً .... بمعنى أن أوسع مدار لحركة الممثل تكمن في الحركة على كامل خشبة المسرح. كما أنه يمكن إكساب هذه الحركة قدرة تعبيريّة فنيّة هامّة لتوضيعة المشهد التمثيلي عن طريق استخدام مبدأ ترطيب الشعر تجعيده إلى أن ينعقد.

إيجاد مركز لتركيب المشهد :

إن كل توضيعة مشهد تمثيلي تحتاج إلى مركز لتركيب المشاهد ويقصد بذلك المكان الذي يتم فيه عمل بروفة للمشهد قبل عرض المسرحية بالشكل الرسمي وهذه تكسب العرض المسرحي نوعاً من التماسك الفني الذي يساعد في جذب اهتمام المشاهد. فعلى سبيل المثال هناك التحرّك أو الإيقاع السريع، والتوقّف غير المتوقّع، أو تغييرالحركة تحت تأثير معيّن، والجدير بالذكر هنا أن إيجاد مركز

لتركيب المشهد يعتمد على المخرج من جهة، وعلى السلوك المنتظم للمشاركين في العمل المسرحي من جهة أخرى[٢٤]. مثلما يجب أن نعي أو ندرك أن فن إنجاز عملية التركيب هو مهارة الخبراء أو الحرفيين في المجالات ذات العلاقة بالدهانات، والرسوم الزيتية، والاعمال النحتية[٢٥]. وبالنسبة لهؤلاء المهرة بعد الإحساس بمرونة المواد أمراً ذا معنى أساسي أو رئيسي، كما يحتاج العمل أيضاً إلى تحقيق نوع من الحيوية أو ما يُسمّى بالقدرة التعبيرية وذلك من خلال القدرة على اختيار الأطوال والتفاصيل ، والأجسام المستخدمة في العمل المسرحي فالموجودة في النص لابد وأن يرتسم على خشبة المسرح. ونقصد بذلك أنه ينبغي على المخرجين أن يكونوا قادرين على دراسة عملية التركيب سواء أكان هؤلاء رسّامين أم نحّاتين ، أم مهندسين معماريين، وان يكون المخرج على دراية بوسائل التعبير للأنواع الأخرى من ضروب الفنون المختلفة فيقول بيتروون في معرض بيانه عن أسئلة توضيعة المشهد التمثيلي بأنها: لا تقتصر على الترتيب الفعّال للشخصيّات فقط بل تتعدى ذلك بأنها تشكل واقع لطاقة الدور في العمل المسرحي المتنامي وبسبب ذلك لايكون بالمستطاع الحكم على نوعية هذه التوضيعة بدون أي رابط للفكرة مع ما استوحي على خشبة المسرح . ولكي تكون البروفات ناجحة ومحققة لأغراضها يتوجب على المخرج في البداية أن يحسم البيئة التي سيتم عليها تمثيل الأدوار وبالطبيعي أن يعتمد هذا البت في الأمر على الديكورات والأثاث والإكسسوارات المصاحبة للمشهد التمثيلي إضافة إلى الإضاءة التي تجعل دور الممثل أكثر حيويّة وتجعله أكثر انفعالاً واندماجاً مع الدور الذي سيؤديه بأقصى طاقته وبالتأكيد أن كل هذا يساهم في نجاح المسرحيّة. بحيث نرى اليوم أن هناك نظريّة تدعو إلى ضرورة امتزاج المناظر والإضاءة والموسيقى وغيرها في العناصر في وحدة عضويّة ومن أهمها انصهارها ودعاتها الكاتب المؤلف المسرحي آيبا [٢٦].

وفي الوقت الحاضر نرى أن تعاون المخرج المعاصر والممثلين قائم على البحث عن التوضيعة الملائمة للمشهد التمثيلي، على الرغم من أن تاريخ المسرح قد كشف

أن هناك فترات تاريخيّة مختلفة كان المخرجون فيها يستخدمون طرقاً ديكتاتورية في توضيعة المشهد التمثيلي بمعنى أنهم يقومون بذلك بمفردهم وبمعزل عن الممثلين ومن أمثال هؤلاء المخرج ستانسيلافسكي الذي استخدم هذه الطريقة الدكتاتوريّة[٢٧].

يقول الناقد المسرحي رودنتيكي: أن ممارسة المخرج لكافّة تفاصيل وخطط العمل المسرحي كانت منذ البدايات الأول بل الأيام الأولى لوجود المسرح ... فقبل البدء بالبروفات، يقوم المخرج برسم توضيعة المشهد التمثيلي وليس أدل على ذلك من طريقة ستانسيلافسكي السابقة الذكر[٢٨]. بمعنى أن المخرج كان يقرر كل شيء وما دام للمخرج كل هذه في الخلق الناجح للعرض المسرحي الحديث فلا بد من توفّر التدريب الكافي في مؤسسات متخصصة لإعداد المخرج الناجح[٢٩]، فما على الممثل سوى تنفيذ الدور حسب تعليمات المخرج الحرفية. فعندما قام ستانسيلافكي في مسرحية "شايكا" برسم توضيعة المشهد التمثيلي لم يكن له أيّة دور رئيس أو ثانوي في هذه المسرحية. قال أحد أبطال هذه المسرحية وهو تريبليف[٣٠]: إننا بحاجة إلى أشكال جديدة متطوّرة لكنها أي هذه الأشكال غير موجودة ، فالواقع أفضل من لاشيء موجود، بحيث أصبحت فيما بعد هذه الأشكال الجديدة واقعاً يتم التعبير عنه في التوضيعات الجديدة التي قام ستانسيلافكي بإعدادها وتفعيلها بكل عناية وإتقان: إن تقييم المخرجين لعمل ستانسيلافكي كان على أنه تجربة جميلة كانت لتنظيم الألحان المتعددة لكامل العمل الدرامي. لقد سجّل ستانسيلافكي اللون لطريقة الترتيب على خشبة المسرح في مسرحية "شايكا" حيث من المعروف أن يعرّف الممثلين بأدوارهم، واستخدام التحليل التمثيلي، وإيجاد توضيعة المشهد التمثيلي التي توجد نوعاً من الحس الضروري واللازم لإثراء العمل المسرحي، وإذا ما أُعطي الممثل العمل الثابت الذي سيقوم به وأمرهم، عندما سيقوم بالنظر إلى توضيعة المشهد التمثيلي وذلك بحكم الفطرة، كما أن المخرج سيكون أكثر قدرة على اختيار

الأفضل. إذ أن منزلة المخرج اليوم في عملية عرض العرض المسرحي لا يسبقها في الأهمية سوى منزلة المؤلف [٣١]

لقد كان ستانسيلافسكي يمتلك فكرة عمل العرض المسرحي بدون توضيعات ثابتة للمشاهد المتثيلية، إلا أن هذه الفكرة لم تظهر على أرض الواقع ويقول [2]: (بأنه يريد عرضاً مسرحياً، بدون أي توضيعة لمشهد تمثيلي). فعلى سبيل المثال يفتح الجدار اليوم وغداً يأتي الممثل كيف تم فتح هذا الجدار). ويستطيع أي مخرج أن يقوم بابتكار مثل هذه التوضيعة للمشهد التمثيلي، إلا أن هذا الأمر أو الحلم الذي أراده ستانسيلافسكي يحتاج إلى ممثلين مهرة بشكل عالٍ في فهم التقنيات الداخلية والخارجية على السواء لقد حاول ستانسيلافسكي رفض التوضيعة الثابتة للمشهد التمثيلي في الممارسة التعليمية في العمل الدرامي، ونرى في كل بروفة تغييرات في المواقف وذلك من خلال توزيع الأثاث، والحواجز الخشبيّة على خشبة المسرح وذلك بقصد إضفاء أجواء من المفاجأة أولاً والطرافة ثانياً والذي من شأنه الإسهام في الارتقاء بمستوى العمل المسرحي.

يقول ستانسيلافسكي [٣٢]: (انه كان يحلم بعرض العمل المسرحي في الاستديو الخاص به ضمن مساحة داخل جدران أربعة يتم إنشاؤها على دائرة متحركة، وهذا بحد ذاته يجعل الممثلين يقومون بتصحيح توضيعة المشهد التمثيلي حسب منطق الأحداث على المسرح على الرغم من أنه لم تظهر هذه التجربة التعليمية على أرض الواقع.

يقول المخرج الإنجليزي جوردون كريج في هذا الباب [٣٣]: (بأن على الممثل إطاعة المخرج الذي قام بعمل بيئة معيّنة للمسرحية بما في ذلك (المشاهد والملابس ... والإضاءة) ان رؤية كريج هذه تعكس نمطاً ديكتاتورياً أيضاً، إذ تدور حول توضيعة المشهد التمثيلي بشكل رئيس مثلما تعتمد على عرض العمل المسرحي والتي بيّنت معنى التعبير عن معنى المحتوى.

ولكن قد يهمس الكاتب الروائي التمثيلي بشكل مرتّب ومنمّق جداً. وهناك مثال كلاسيكي عن توضيعة المشهد التمثيلي للمؤلف بتمان في المشهد الأخير من عمله الكوميدي (جوجول) المصحح[٣٥]

فنستطيع أن نلاحظ أنه هناك توضيعة جميلة للمشهد التمثيلي في نشرليدمنيتوف: ولننظر هنا إلى إخراج أحد المشاهد في مسرحية (ماسكاراد) حيث يقول النص[٣٦]: (إرم البطاقات على وجهه. إن الأمير مندهش جداً، ولا يعرف ماذا سيعمل) هنا المسألة بالنسبة للمخرج والممثّل لا تكمن في مسألة تمثيل أو تقمّص الشخصية، بل في كيفيّة تقمّص الدور حسب مقصد المؤلف، لذلك ومن هنا تبرز توضيعة المشهد التمثيلي من خلال سلسلة من الظروفة التقمّصية المستمرة للعمل المسرحي مع وجود علاقة بين كل الشخصيات والأسلوب الجديد للمادة الدرامية. وان هذا الهدف المنشود يتم تحقيقه من توضيعة المشهد التمثيلي عندما تصبح التعبير المرن والاكثر وضوحاً للتمثيل السائد في المسرحيّة، حيث أن توضيعة المشهد التمثيلي تمتلك معنى جيّداً عندما ترتبط بشكل وثيق مع المناظر.

لذلك ومما سبق نلاحظ أن استخدام التقنيات المسرحيّة والمبادئ المعماريّة، والأساليب النحتيّة، توسّع إمكانيّات توضيعة المشهد التمثيلي ونخلص هنا إلي القول بأن توضيعة المشهد التمثيلي ليست فقط تمثّل التعبير المرن لمحتوى المسرحية، بل في التوضيعة الجيّدة التي تستطيع إكمال التعبير غير الموجود في النص الذي كتبه المؤلف لتوضيح المدلول الضمني، وتجعل في العديد من الحالات أفكار المخرج والكاتب الروائي أكثر قبولاً وجماليّة وروعة. إن هذه الرؤية تشكّل حسب قانون التماخض والتمخّض (التفاعل والانفعال والتلاحم بين العوامل الاجتماعية والاقتصاديّة في نشأتها وتطوّرها حسب نظريّة كارل ماركس حالة واقعة وتبدأ العملية بعامل يولّد عاملاً مضاداً له ثم يجتمع العاملات في عامل جديد واحد متّحد).

بمعنى أن الترابط بين شكل ومحتوى توضيعة المشهد التمثيلي هو شكل

يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع المحتوى وذلك بكونها تتطابق من الأسلوبيّة الجديدة والجوهر الأيدولوجي للمسرحية. بالاعتماد على مبدأ العلاقة والارتباط على خشبة المسرح مع المشاهدين ومن هنا نشعر بأهمية الديكور المسرحي والإكسسوارات في إكساب العمل المسرحي أسلوبيّة تعبيريّة، ومسلكيّة خياليّة وبالقدر نفسه تمنحه وحدة عضويّة وفنيّة جماليّة برؤى ابتكاريّة إبداعيّة .

ومما سبق نجد أن أبرز المصطلحات والمفاهيم التي ركّزت عليها هذه الدراسة هي تلك التي تعنى بالإنسان أولاً وبالمكان ثانياً باعتبارهما عنصران أساسيّان في العمل المسرحي الإنسان المخرج، والإنسان الممثّل الذي يجب العناية بجسمه ، وصوته، وإعطاءها التكيّف والاستعداد حتى يكون تناول الممثّل للعمل تناولاً إبداعياً وذلك حسب رأي ستانسيلافسكي[٣٧]. والإنسان الكاتب أو الروائي، وكذلك الإنسان الحرفي أو المهني، ثم المكان الذي نقصد به خشبة المسرح بما يقع فوقها من ستارة وإضاءة ومخططات وديكورات باعتبار أن هذه الاشياء مجتمعة تكون عناصر رئيسة وغزيرة في نجاح العمل المسرحي على اعتبار أنه عمل فني يشبه أي عمل فنّي من ضروب الفنون الجميلة الأخرى ، والجدير بالذكر أن المناظر المسرحيّة لها وظائف مختلفة تعنى بالتغطية أو الاخفاء فإن المنظر يُسهم في تغطية ما يمكن أن يكون قبيحاً، وأخرى وظائف تجميل تضيف عنصراً جمالياً، مثلما تستطيع إيجاد جوّ عام وإيحاء بالحالة النفسية، مثلما أنها توحي بالزمان والمكان.، وقد استطاعت هذه الدراسة أن تبيّن صفات المخرج الناجح، والممثّل الفنان، والكاتب الإبداعي، والمتلقّي أو المشاهد الذوّاق. مثلما كشفت عن خشبة المسرح اللازمة لأداء عمل مسرحي إبداعي ومستلزماتها من ديكورات تساعد في توصيل الرؤية التعبيريّة، وتحقيق الناحية التخيليّة في العمل الفني وكذلك الإضاءة بتأثيرها المادي وإكساب الأشياء ثراءً لونياً بالاضافة إلى عناصر المناظر المسرحية الأخرى فإذا ما اجتمعت العمارة وأتقنت تصميم المناظر المسرحية ، وتوفّرت المهن المسرحية بالإضافة إلى الإضاءة المسرحية تحقق العمل الاحترافي في المسرح

فهذه عناصر لايمكن التغاضي عنها في العمل المسرحي إلى جانب النص المسرحي والممثلين[٣٨]. وان الاهتمام بهما كان منذ أقدم العصر ونحن بأشدّ الحاجة إليّه اليوم[٣٩].

1) Knebel M. O.: Poetry of Pedagogic, M. 1976, p. 68.

Knebel, M : Potery.

2 آردش، أسعد : المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٩) ١٩٧٩، ص: ١٢ سنشير إليه لاحقاً: آردش: المخرج في المسرح المعاصر.

3) Remez.o : Producers ides & mythan scenes, M.

1981, p.23, Remez.o: Producers

4) PoPov. A. D.: About artistic integrity of the play M. 1957.

p.43. popov: About.

5) Remez.o : Producer's . 1981, p.23.

6 آردش : المخرج في المسرح المعاصر، ١٩٧٩، ص: ١٦.

7) Stanislavskiy K. S.: Producers Specimens, 1898-1930, in (6)Volime. M., 1978, Vol. I, p.9.

1981, p.23, Remez.o: Producers

8) Krisri G. V.: Actor training in Stanislavskiy's school. M., 1978, p.81.

Kristi G. V. Actor.

9) Kristi G. V.: Actor, 1978, p.76.

10) Stanislavskiy: Producers, 1978, Vol. II, p.70.

11) Collected articles-Producer's skill-M., 1956, p.28.

Collected articles:

12 آردش : المخرج في المسرح المعاصر، ١٩٧٩.

13) Reme Z. o.: Producer's, 1981, p.53.

14) Reme Z. o.: Producer's, 1981, 36.

15) Stanislavskiy: Producers, 1978, Vol. 4, p.112.

16) Stanislavskiy: Producers, 1978, Vol. 2, 128.

17 آردش : المخرج في المسرح المعاصر، ص: ١٠٦.

18) Stanislavskiy: Producers, 1978, Vol.6, p.48.

19) Stanislavskiy: Producers, 1978, Vol.4, 116.

20) Knebel M. O.: Poetry , 1976, p. 126.

21) Pankova N. P.: Stage etudes by painting masterpieces, M. 1982,p.88.
Pankova, : Stage.

22) Knebel M. O.: Poetry , 1976, p. 77.

23) Knebel M. O.: Poetry, 1976, p. 23.

24) Pankova. N.: Stage, 1982, p.34.

25) Collected articles, 1956, p.88.

26 فرانسك، هواتينج: المدخل إلى الفنون المسرحيّة ، ترجمة كامل يوسف وآخرون، مصر، دار المعرفة القاهرة، ١٩٧٠: ص ٢٠٣-٢٠٤.

27) Stanislavskiy K. S.: Articles Speech convarsations letters, M. 1958, p.63. Stanislavskiy: Articles . .

28) Stanislavskiy: Producers, 1973, Vol.3, 53.

29 فرانك : المدخل إلى الفنون، ١٩٧٠: ص٢٠٧.

30) Stanislavskiy, K.: Articles, 1953, p. 92.

31 فرانك : المدخل إلى الفنون، ١٩٧٠: ص٢٠٧.

32) Stanislavskiy K. : Producers. 1978, Vol.2, 11.

33) Stanislavskiy K.: articles, 1953, 211.

34) Stanislavskiy K.: Producers, 1978, Vol.4, 110.

35) Collected articles, 1956, p.116.

36) Pankovain: Stage, 1982, p.73.

37 فرانسك: المدخل إلى الفنون، ١٩٧٠: ص ص ٢٦٠ - ٢٦٦.

38) John dolman Jr.: The Art of Play Production, Newyork, Harper's Brothers , 1949, pp. 292-293.

39 فرانسك: المدخل إلى الفنون، ١٩٧٠، ص٢٨٥.

المصـادر باللغـة العربيـة والأجنبية والمترجمة

- أردش، أسـعـد: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد (١٩)، ١٩٧٩.
- فرانك م. ، هواتينج : المدخل إلى الفنون المسرحيّة، ترجمة: (كامل يوسف، د. حربي مصطفى، بدرالدين، دريني خشبه، محمود السبع)، مراجعة: حسن محمود سعيد خطّاب، مصر، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٠.

- John dolman Jr. :

1949 The Art of Play Production , New York, Harpers Brothers.

- ستانسلافسكي، قسطنطين: إعداد الممثّل، ترجمة د. محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، مراجعة درين خشبه، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٩٨١.
- نيكول، الاردس: علم المسرحية، ترجمة : دريني خشبه ، مكتبة الآداب ، مصر، (دون تاريخ).
- بنيتلي، أريك : نظريّة المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروت، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٦.

1- Stanislavskiy K. S. : Producers specimens, 1898-1930 in 6 plicate. M.,

2- Stanislavskiy K. S. : Articles, Speech Conversations, Letters. M., 1953.

3- Collected articles. Producer's skill, M., 1956.

4- Popov A. D.: About artistic integriy of the Play, M. , 1957.

5- Kristi G. V. Actor training in Stanislavskiy's School. M., 1978.

6- Remez O. Producer's idea and mythanscenes. M., 1981.

7- Knebel M. O. Poetry of Peagogic, M., 1976.

8- Pankova N. P. Stage etudes by painting masterpieces. M., 1982.

الأكاديمي

التصميم الصناعي وقياسات الأطفال دون سن السادسة

هدى محمود عمر
مدرس مساعد

يهدف البحث الى اعداد قياسات بالأوزان والابعاد الحقيقية لجسم الطفل العراقي في مرحلة الرياض (٤-٥) سنوات.

حيث تضمنت عينة البحث أطفال رياض امانة بغداد ولجانبي الكرخ والرصافة وبنسبة ١% من المجتمع الاصلي ولكل وحدة ادارية من محافظة بغداد.

وقد عالجت البيانات احصائيا باستخدام المئينات ٥% ٥٠% ٩٥% وقد توصلت الباحثة الى عدة نتائج من خلال هذه الادوات وهي التعرف على ١١قياس من قياسات جسم طفل الرياض كذلك وزنه (٤-٥سنة) كذلك نلاحظ ان قياسات واوزان الذكور اكبر واكثر من الاناث في جميع القياسات.

الفصل الاول

١-١ مشكلة البحث

تهتم معظم الدول بالقيام بوضع مواصفات قياسية لأجسام اطفالها لغرض ان تقيس اغلب المنتجات والأهمية لمقاييس في عمل تصاميم تلائم الجسم البشري ولا تحدث تشوهات بيولوجية تؤثر على اداته لذلك من الضروري ان تخضع تصاميم منتجات الأطفال من أثاث وملابس ومستلزمات اخرى وفق مواصفات قياسية مناسبة مع اعمارهم واطوالهم وأوزان اجسامهم ولكون المنتجات الصناعية، المستوردة والمحلية المصممة للطفل لا تلائم القياسات الخاصة به لذلك تسبب مشاكل بيولوجية تؤثر على الفسلجة الحيوية له مما يؤثر تدريجيا وبمرور الزمنة على كفاءة اداء وظائف الجسم وقد يحدث تشوهات خلقية وعليه ارتأت الباحثة في دراسة هذا المجال لعدم توفر مثل هذه القياسات خدمة للطفل العراقي.

١-٢ هدف البحث

اعداد قياسات بالأوزان والابعاد الحقيقية لجسم الطفل العراقي في مرحلة الرياض (٤-٥) سنوات وذلك للاستفادة منها في المجالات التالية: (تصاميم وخياطة الملابس – تصاميم المنتجات الصناعية المرتبطة بهذه الاعمار من أثاث وألعاب وتوزيع الفضاءات داخل القاعات والمجالات التي يستخدمونها).

١-٣ حدود البحث

يقتصر البحث على اطفال* (الروضة والتمهيدي) داخل امانة بغداد ولجانبي الكرخ والرصافة وذلك لكثرة وسعة المجال في حالة اخذ الحدود الجغرافية للقطر بأجمعه فاعتمدنا باختيار استنادا الى التعليمات:

(Data and its use Educational building and Furniture Design 1984 Anthropometric)

والتي ينص على وجوب لختيار عينة عشوائية ولمختلف الطبقات الاجتماعية والاقتصادية على ان تتراوح ما بين (٢٠٠-٥٠٠) شخص ولكل مرحلة عمرية وبذلك نحصل على نتائج دقيقة (٨،ص٦).

١-٤ تحديد المصطلحات

١-التصميم الصناعي

هو خلق تصميم مناسب للحاجة البشرية مع الاهتمام بالجانب الوظيفي والمظهر العام والتكاليف (٧،ص٥٥).

٢-الانثروبومترية* Anthropometric

-هو العلم الذي يعني بدراسة الجنس البشري وقياساته واصوله ونشأته (١٠،ص٢٣).

-هو العلم الذي يتعامل في قياس الجسم البشري لتحديد الاختلافات بالافراد-بالجماعة...الخ (١٠،ص٢٣).

---

* اطفال تريض: هي مدرسة مشرفة للأطفال في عمر اربع سنوات للروضة وخمس سنوات للتمهيدي (٦،ص٤).

-هي الدراسة العملية للعلاقة الهندسية بين الانسان ومحيط عمله ويمثل محيط العمل الظروف التي يعيشها الفرد ومن يستخدمه من مكائن ومعدات (٩،ص٤٠).

-هي تكنولوجيا تصميم العمل والتي تعتمد على علوم الباليولوجية البشرية** (١٠،ص١٨).

-اما الباحثة فقد عرفت الانثروبومترية بأنها الدراسة العملية للعلاقة بين الانسان والبيئة وتعتمد على الهندسة البشرية.

٣-الوزن

هو محصلة قوة جذب الارض لجميع اجزاء ذلك الجسم وهو كمية اتجاهية تتجه دائما نحو الاسفل بصورة عمودية أو هو قوة جذب الارض لذلك الجسم ويتم قياسه بواسطة الكغم.

٤-ارتفاع العين

هي المسافة العمودية على الارض الى مستوى النظر عندما يكون الانسان واقف (منتصب القامة) وتقاس جميع القياسات الاخرى بالملم.

٥-ارتفاع الجسم الى الكتف

وهو المسافة العمودية على الارض الى اعلى قمة الكتف.

٦-ارتفاع الجسم مع رفع اليد

هي المسافة العمودية على الارض من قمة قبضة اليد اليمنى عندما يكون الانسان يقف منتصبا واليد مرفوعة عمودية على سطح الارض.

٧-عرض الجسم وهو فاتح يديه

وهي المسافة الافقية على سطح الارض والمحصورة بين وسطي الذراعين الممتدين الى الجوانب بشكل افقي لمستوى سطح الارض والمارة بمركز الجسم.

٨-طول الرجل

وهي المسافة العمودية على الارض والى نهاية الورك عندما يكون الجسم منتصب القامة.

٩-طول اليد

وهي المسافة من اعلى قمة الكتف الى نهاية الاصبع الاوسط.

١٠-طول القدم

وهي المسافة الافقية من راس اصابع القدم الى نهاية الكعب.

١١-ارتفاع الجلوس المنتصب

هو المسافة العمودية على سطح الارض (أي قمة الرأس عند تحديد ارتفاع الجلوس "المقعد" زاوية الجلوس لقائمة ٩٠).

١٢-طول اليد عند الجلوس

وهي المسافة من نهاية الظهر الى رؤوس اصابع اليد وتكون ممدودة الى الامام (يحدد ارتفاع المقعد).

---

* الانثروبومترية: هي كلمة لاتينية ومعناها (قوانين العمل) ترجمت بتعريف تحت اسم العلاقة بين الانسان والمنتج (١،ص٨٨).

** تعني تكنولوجية البشرية: وهي علم التشريح والانسجة والفسلجة (١٠،ص١٨).

١٣-ارتفاع الركبة عند الجلوس

وهي المسافة العمودية على الارض الى نصف غطاء الركبة (يحدد ارتفاع المقعد)(١٠،ص٧٥-٨٢).

الفصل الثاني

٢-١ الاطار النظري

٢-١-١ نبذة تاريخية عن الانثروبومترية

ان الاهتمام بالانثروبومترية (الهندسة البشرية) كان منذ القرن الاول قبل الميلاد في روما وكتب المعماري (فيتروفيوس Vitruvius) (ان الجسم البشري مصمم من الطبيعة ووصف لاجزاء الجسم البشري بنسب نسبة طول الجسم).

اما في القرون الوسطى حيث ظهر دونيسويس Dionysius وكتب حول جسم الانسان وقسمه الى تسعة اجزاء.

وفي القرن الخامس وصف (Cennino.Cannini) الايطالي ان طول الانسان مساويا الى عرضه عندما تكون ذراعه ممتدة (١٠،ص١٥-١٦).

اما في عصر النهضة فان (ليوناردو دافنشي Leonardo Davinci) قسم جسم الانسان الى ثمانية اقسام (٤،ص٣٤٨).

اما (لوكا بكولي Luca Pacoli) فقد قسم جسم الانسان الى نسبة سماها بالمقطع الذهبي (١٠،ص١٧).

اما اول من استعمل كلمة الانثروبومترية فكان عام ١٨٧٠ من قبل عالم الرياضيات البلجيكي (Quetelet) حيث جعل هذا العلم رسميا ومعترف به كذلك هو من خلق مصطلح الانثروبومترية (١٠،ص٢٣).

من خلال ذلك نجد ان الاهتمام بدأ بالانثروبومترية ولكن على شكل دراسة فعلية تعلقة بين الانسان (الجسم البشري) والآلة وارتباطهما بالبيئة المحيطة قد بدأ ابان الحرب العالمية الثانية من خلال علمي:

١-الهندسة البشرية.

٢-العوامل البشرية.

حيث اختص الاول بتحديد المقاسات النمطية للجسم الانساني في محاولة للربط بينهما وبين المنتجات بينما المجال الثاني هو البحث في تحديد القدرات الانسانية ومداها عند استعمال المنتجات.

وظهر علم الانثروبومترية كعلم مستقل بذاته في اوائل الستينات وعرف بكونه العلاقة بين الانسان والبيئة (٧،ص٨١-٨٢).

ثم بعد ذلك تطور وحدثت عدة مؤتمرات في هذا المجال منها مؤتمر انعقد في استردام ١٩٧٣ وكذلك الحلقة الدراسية الدولية في الهندسة البشرية المهنية المنعقدة في بخارست عام ١٩٧٤ والندوة الدولية في الهندسة البشرية لمجموعة الدول الاشتراكية المنعقدة في موسكو عام ١٩٧٢ وفي بلغاريا عام ١٩٧٥ وفي بودابست عام ١٩٧٨ (٥).

وان هذا الموضوع يرتبط بالدرجة الاولى بالانسان (والانسان هو نظام بايولوجي مركز في مشروع العمل).

وان الانسان من خلال قيامه بالفعاليات والانشطة فان انجاز هذه الفعاليات أو النشاطات بالضرورة يتطلب القيام بحركة الاجزاء وربما يتطلب حركة عامة لأجزاء الجسم.

لذلك كان من الضروري التعمق في مجال الانثروبومترية فهي تطبيق المعرفة لتصميم مكان العمل، بيئة العمل، الادوات المستعملة ومتطلبات العمل التي تناسب قابليات ونواقص العامل والعرض من ذلك هو ضمان مدة العامل وسلامته وانتاجيته وذلك بتقليل الجهد الفيزيولوجي والنفسي والعاطفي عند العمل ولتحقيق ذلك من الضروري قياس وتحليل كل جزء من اجزاء العمل كافة وظروف ومتطلبات العمل ككل.

اضافة الى ذلك نجد انه من العوامل الرئيسية لتسويق المنتج بنجاح هو ملائمته الاستعمالية لمقاسات جسم الانسان الذي يستخدمه خصوصا اذا كان المنتج سيتم التعايش معه بالجلوس عليه أو الوقوف فيه أو حمله أو لمسه وبالتالي من الضروري ربط الشكل العام للمنتج وجسمه وابعاده بمعدلات حركة اعضاء الجسم وحدود مقاساتها لذلك نجد ان نسب جسم الانسان دخلت في جميع مجالات الصناعة الحديثة وارتبطت علاقته بالانسان مثل الاثاث والمكائن والالات...الخ، ولكنها تخضع لمعايير تصميمية ونسب محددة (٥).

٢-١-٢ مقاييس الأطفال وتأثيرها

تعتني جميع الدول التي تقدمت اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا عناية تامة بأطفالها فتعمل جاهدة على ان توفر لها التغذية الكاملة والرعاية الطبية وجميع سبل الراحة النفسية ونحن نعلم ان اطفال اليوم هم شباب الغد ورجال المستقبل وكل جهد أو مال ينفق في سبيلها سوف يرتد الى الدولة اضعافا مضاعفة لذلك ان المستوى الصحي للشعب هو احد مقاييس التقدم والرقي لكل امة فالشعب الذي تعلو وحدة افراده وتمتاز اجسامهم بالصحة والقوام السليم من علامات الصحة الجيدة.

لذلك يجب العناية بقوام الطفل بعد ولادته وخصوصا اثناء المدرسة لانه يقضي وقتا طويلا فيها وهي اخطر مرحلة لأنه فيها يتم تحديد وتنظيم وثبات وقوة وبناء عضلاته وجسمه فيجب الاهتمام بعدة نواحي لبناء قوام جيد:

توفير المقعد الراحة والجلوس على المقاعد المناسبة (أي تكون قياساتها مناسبة مع اعمارهم واجسامهم) والا فانهم يصابون بعيوب قوامية كثيرة.

على المدرسة ان تهيئ الملاعب وتزودها بالأدوات التي تحقق حاجة التلاميذ وهذه جميعا وفق مقاييس مناسبة.

ان يجعل المدرس نفسه امثلة للقوام السليم وان يلاحظ التلاميذ ذلك ويرشدهم الى الاوضاع السليمة (٢،ص٤٥-٥٩).

٢-٢ الدراسات السابقة

٢-٢-١ Comparative anthropometric data application of data 1964

في دراسة تيونسكو ١٩٦٤ هدفت هذه الدراسة الى ايجاد اوجه الاختلاف والتشابه لقياسات اجزاء جسم

الانسان باختلاف الاجناس والمناشئ.

لقد اجري هذا البحث من قبل لجنة من اليونسكو حيث قابلت الاشخاص الذين تتراوح اعمارهم بين (٧-١٥) سنة ولعدة دول من اسيا والولايات المتحدة.

اما عينة البحث من الافراد فقد قسمت الى خمسة مجموعات عمرية وقسمت الدول الى مجموعتين مجموعة آسيا ومجموعة الولايات المتحدة.

اما الاداة التي استخدمت لجميع المعلومات والبيانات فكانت استمارات وادوات القياس.

ومن النتائج التي حصلوا عليها باستخدام النسبة المئوية هي:

وجود تشابه بين قياسات اجزاء الجسم البشري بين بعض الدول ووجود فروق بين قياسات اجزاء الجسم البشري بين دول اخرى.

ان حجرة الاثاث لدولة معينة غير ملائمة لدولة اخرى.

عند تصميم اي نوع من الاثاث فمن الضروري ان يستند الى قياسات ومواصفات جسم الانسان في هذا البلد.

عند تصميم اي نوع من الاثاث يجب ان يتوفر فيه الاستقرار والثبات وعدم الاهتزاز واللون المناسب مع العمر والمكان.

كما توصلت اللجنة في دراستها الى أي نوع من الاثاث عندما يصمم فانه يصمم لمجموعة اعمار وليس لعمر واحد.

وهذه الدراسة تباينت من حيث الاهداف حيث كانت تهدف الى اعداد معايير ومواصفات لبعض التصاميم الخاصة برياض الأطفال وكذلك استعملت هذه الدراسة استمارات القياس والمقابلة وكذلك الوسائل الاحصائية (٥٠%-٩٥%) وهذه كلها مشابهة مع اجراءات الدراسة الحالية (٣، ص٣٣-٣٤).

٢-٢-٢ Anthopometric data and its use educational building and furniture design 1984

وهي دراسة لليونسكو ١٩٨٤ حيث هدفت الدراسة الى معرفة طريقة اشتقاق القياسات للجسم البشري ومدى ملائمتها مع تصميم الاثاث.

اجري هذا البحث من قبل لجنة من اليونسكو حيث قابلت الاشخاص الذي تتراوح اعمارهم بين (٥-١٨) سنة ولـ(١٩) قطر من آسيا والمحيط الهادي، اما الاداة التي استخدمت لجمع المعلومات والبيانات من عينة البحث فكانت استمارات لقياس الاطوال وادوات القياس كما استخدمت النسبة المئوية في تحليل النتائج ومن اهم هذه النتائج:

١-وجود نسب بين ابعاد جسم الانسان وطول جسمه.

٢-وجود فروق في قياسات جسم الانسان بين دولة واخرى.

٣-عدم وجود فروق كبيرة في قياسات الجسم بين الذكور والاناث في عمر واحد.

٤-عند تصميم أي نوع من الاثاث تصمم لمجموعة اعمار وليس لعمر واحد.

٥-عند تصميم الاثاث يوجد معادلات خاصة لاستخراج قياسات هذه الاثاث.

كما توصلت الدراسة الى وجوب اختيار عينة عشوائية ولمختلف الطبقات الاجتماعية والاقتصادية على ان تتراوح ما بين (٢٠٠-٥٠٠) شخص ولكل مرحلة عمرية وبذلك نحصل على نتائج دقيقة. اعتمدت عليها في طريقة قياس اجزاء الجسم أي تشابه في الأهداف وتشابهت هذه الدراسة من حيث استعمالها لاستمارة القياس اضافة الى تشابه الوسائل الاحصائية واستخدام النسب (٥%-٥٠%-٩٥%) (٣،ص٣٤).

٢-٢-٣ التصاميم القياسية ومواصفات الاداء لأثاث رياض الأطفال والمدارس الابتدائية ١٩٨٦

اعدت هذه الدراسة من قبل رياض تيوني واخرين واخرون ١٩٨٦ ولستهدف الى اعطاء التصاميم الهندسية القياسية ومواصفات لمواد لاحدى عشرة قطعة اثاث تستخدم في رياض الأطفال والمدارس الابتدائية.

ومن اجل تحقيق اهداف البحث قام الباحثون باختيار اربع رياض اطفال وخمس مدارس ابتدائية لامانة بغداد ولجانبي الكرخ والرصافة كما استخدمت استمارات القياس والمقابلة الشخصية لافراد عينة البحث وللاعمار من سن (٣-١٤) سنة حيث حددت لـ(١٠٠) طفل ولكل مرحلة عمرية.

ومن اجل الوصول الى النتائج استخدم الباحثون المئينات* ٥%-٩٥% من تحليل البيانات وتوصلوا الى محددات التصميم الهندسي لكل قطعة اثاث نسبة الى سن المستخدم وبما يخدم الراحة وكفاءة الاداء.

تشابهت مع الدراسة في انها اعتمدت في بغداد اضافة الى استخدامهم لاستمارة القياس ومن حيث المئينات التي هي ٥%-٩٥% واختلفت النتائج مع الدراسة حيث ان الدراسة شملت جميع الوحدات الادارية في بغداد وانما هذه الدراسة شملت وحدة معينة من بغداد (٣،ص٣٥-٣٦).

الفصل الثالث

٣-اجراءات البحث

٣-١ عينة البحث

اختارت الباحثة عينة البحث من اطفال رياض امانة بغداد ولجانبين الكرخ والرصافة وبنسبة ١% من المجتمع الاصلي ولكل وحدة ادارية وبذلك اصبح عدد الأطفال المشمولين بالبحث ٤٠٠طفلاً ذكورا واناث و١٠% من مدارس الرياض من كل وحدة ادارية وبطريقة عشوائية ولذلك اصبح عدد مدارس الرياض لأطفال عينة البحث (١٥) روضة وبواقع (٧) روضات في الكرخ و(٨) في الرصافة وكما مبين في الجدول رقم (١).

٣-٢ اداة البحث

ان اداة البحث هي استمارة قياس عراقية مأخوذة من اطروحة هدى محمود يتم بموجبها قياس بعض اجزاء لجسام الأطفال الذي شملتهم عينة البحث واستخدمت في بناء هذا النموذج عدة دول اخرى تم تصنيعها

---

* المئينات: وهي تمثل القياس الذي يشمل القياسات المساوية له أو الاقل منه والتي تشكل مجتمعة ٥% من مجموع كلي لقيم العينة والمئين ٩٥% والذي يمثل القياسات المساوية له أو الاقل منه والتي تشكل مجتمعة ٩٥% من المجموع الكلي لقيم العينة (٣،ص٤٦).

من قبل الباحثة وهذه الادوات هي:

انبوب معدني ذو مقطع دائري بشكل عمودي على قاعدة ذات ثلاثة اذرع تشكل قاعدة الارتكاز على الارض وقد استخدم للتدريج بالملم على الاسطوانة لتحديد الابعاد الحقيقية وكما موضح في الشكل رقم (١).

انبوب بلاستيكي اسطواني ذو قاعدة مستطيلة ثابتة ويوجد داخلها لوحة بلاستيكية مستطيلة متحركة على العمود المدرج ومقسم الانبوب البلاستيكي بالملم وكما موضح في الشكل رقم (٢).

الميزان

ولاجل التأكد من صلاحية هذه الادوات فقد استعانت الباحثة بباحثتين اثنتين لقياس نفس مجموعة الأطفال لبعض اجزاء اجسامهم باستخدام نفس الادوات ونفس الاستمارة وتبين للباحثة بأن ارقام القياسات بين الباحثة والباحثتين متطابقة في بعضها ومتقاربة جدا في البعض الاخر وهما (شيماء عبد الجبار - لبنى لسعد عبد الرزاق).

امانة بغداد	الوحدات	الرياض	اطفال الروضة		اطفال التمهيدي		المجموع
			ذكور	اناث	ذكور	اناث	
الكرخ	المركز	المنصور التأسيسية	٦	٦	٦	٦	٢٤
	المنصور	العدل	٨	٧	٩	٦	٣٠
		الفاروق	٧	٧	١٠	٩	٣٣
	الرشيد	البراعم	٦	٥	٦	٦	٢٣
		الاريج	٨	٧	٨	٦	٢٩
	النورة	النجوم	٤	٣	٤	٤	١٥
	الكاظمية	الحرية	٨	٨	١١	٨	٣٥
الرصافة	المركز	الزهور	١	صفر	١	١	٣
	الكرادة الشرقية	الايمان	٤	٤	٥	٥	١٨
		الجمهورية	٧	٩	٩	٧	٣٢
		الوحدة	١٢	٨	١٣	١٢	٤٥
	فلسطين	الرياحين	٩	٨	٩	١٠	٣٦
	بغداد الجديدة	الربيع	٧	٦	٦	٧	٢٦
		الشروق	٥	٥	٩	٦	٢٥
	مدينة صدام	النصر	٥	٤	٦	٦	٢١
المجموع	١١	١٥	٩٧	٨٧	١١٢	٩٩	٣٩٥

جدول رقم (١)

اعداد اطفال عينة البحث حسب الجنس والمرحلة ولكل وحدة ادارية ولكل روضة من رياض اطفال امانة بغداد ولجانبي الكرخ والرصافة.

٣-٣ الوسائل الاحصائية

ان الوسيلة الاحصائية التي اتبعت في التحليل هي مقاييس التمركز بالمئينات (٥%-٥٠%-٩٥%) (٣،ص٤٦)، لجميع القياسات الموجودة من الملحق رقم (١) الى الملحق رقم (٢٢).

الفصل الرابع

٤-النتائج

١-ارتفاع العين

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	%٥	%٥٠	%٩٥	%٥	%٥٠	%٩٥	%٥	%٥٠	%٩٥
روضة	٩٤٨	١٠١٨	١٠٩٦	٩٢٣	١٠٠٣	١٠٨٦	٩٢٧	١٠٠٩	١٠٨٨
تمهيدي	٩٨٣	١٠٧٥	١١٧٢	٩٩٨	١٠٥٥	١١٤٦	٩٩٦	١٠٦٤٥	١١٦٣
روضة وتمهيدي	٩٦٣	١٠٤٦,٥	١١٥٥	٩٥٠	١٠٢٨	١١٢٩	٩٦٠	١٠٣٧	١١٤١

يستفاد من ارتفاع العين في تحديد ارتفاع السبورة واللوحات ووسائل الإيضاح وهي تقع ضمن الحدود (٩٢٣-١١٧٢)ملم لغرض اعطاء زاوية نظر مريحة للأطفال وكذلك للكتابة المريحة والمناسبة على السبورة عندما يكون الطفل واقفا.

٢-ارتفاع الجلوس المنتصب

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	%٥	%٥٠	%٩٥	%٥	%٥٠	%٩٥	%٥	%٥٠	%٩٥
روضة	٧٧٠	٨٢٧.٥	٨٩١	٧٥٠	٨١٤,٥	٨٨٢	١٥٤	٨٢٠	٨٨٤
تمهيدي	٧٧٩	٨٧٤	٩٥٢	٨١١	٨٥٧	٩٣١	٨٠٩	٨٦٤	٩٤٤
روضة وتمهيدي	٧٨٢	٨٤٨.٥	٩٣٧	٧٧٢	٨٣٥	٩١٧	٧٨٠	٨٤١.٥	٩٢٦

ويستفاد من ارتفاع الجلوس المنتصب في تحديد ارتفاع مسافة الظهر وكذلك الارتفاع المناسب بالنسبة للسراير المزدوجة اما حدودها فهي (٧٥٠ واعلى ارتفاع هو ٩٥٢) ملم.

٣-ارتفاع الركبة عند الجلوس

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	%٥	%٥٠	%٩٥	%٥	%٥٠	%٩٥	%٥	%٥٠	%٩٥
روضة	٣٧٥	٤٠٣	٤٣٤	٣٦٥	٣٩٧	٤٣٠	٣٦٧	٣٩٩	٤٣١
تمهيدي	٣٨٨	٤٢٦	٤٦٤	٣٩٥	٤١٨	٤٥٤	٣٩٢	٤٢١.٥	٤٦٠
روضة وتمهيدي	٣٨١	٤١٥	٤٥٦	٣٧٦	٤٠٧	٤٤٧	٣٨٠	٤١٠	٤٥١

ويستفاد من ارتفاع الركبة عند الجلوس في تحديد الارتفاع المناسب للكراسي، مقعد الدراجة الهوائية. ارتفاع بايات الدرج الارتقاء السفلي للمنضدة، علما ان اعلى ارتفاع هو ٤٦٤ملم واقل ارتفاع هو ٣٦٥ملم.

٤-ارتفاع الجسم مع رفع اليد

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	%٥	%٥٠	%٩٥	%٥	%٥٠	%٩٥	%٥	%٥٠	%٩٥
روضة	١٠٧٩	١١٦٦.٥	١٢٥٦	١٠٥٧	١١٤٩.٥	١٢٤٤	١٠٥٩	١١٥٦	١٢٤٦
تمهيدي	١١٢٦	١٢٣٣	١٣٤٢	١١٤٥	١٢٠٩	١٣١٣	١١٤١	١٢٢٠	١٣٣١
روضة وتمهيدي	١١٠٣	١٢٠٠	١٣٢١	١٠٨٩	١١٧٨	١٢٩٢	١١٠١	١١٨٧.٥	١٣٠٦

ويستفاد من ارتفاع الجسم مع رفع اليد في معرفة ارتفاع تعلقة الملابس، السبورة، مفاتيح التشغيل، معرفة المدى الاقصى للوصول الى المفاتيح، المقابض، الملابس، سقف السراير المزدوجة والوصول الى اعلى ارتفاع للفتحات الخاصة ببعض من انواع اللعب علما ان اعلى ارتفاع يبلغ هو ١٣٤٢ملم واقل ارتفاع هو ١٠٥٧ملم.

٥-ارتفاع الجسم الى الكتف

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
روضة	٨٠٠	٨٥٩	٩٢٥	٧٧٨	٨٤٦	٩١٦	٧٨١	٨٥١	٩١٨
تمهيدي	٨٢٩	٩٠٨	٩٨٨	٨٤٣	٨٨٩.٥	٩٦٧	٨٤٠	٨٩٨.٥	٩٨٠
روضة وتمهيدي	٨١٢	٨٨٤	٩٧٣	٨٠٢	٨٦٨	٩٥٣	٨١٠	٨٧٤.٥	٩٦٢

يستخدم ارتفاع الجسم الى الكتف في صناعة الملابس ويقع بين ارتفاع يبلغ ٩٨٨ملم واقل ارتفاع ٧٧٨ملم.

٦-عرض الجسم وهو فاتح يديه

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
روضة	١٠٠٧	١٠٨١.٥	١١٦٥	٩٨٠	١٠٦٥.٥	١١٥٤	٩٨٥	١٠٧٢	١١٥٦
تمهيدي	١٠٤٤	١١٤٣	١٢٤٥	١٠٦١	١١٢٠.٥	١٢١٨	١٠٥٨	١١٣١.٥	١٢٣٤
روضة وتمهيدي	١٠٢٣	١١١٣	١٢٢٥	١٠١٠	١٠٩٢	١١٩٩	١٠٢١	١١٠١.٥	١٢١١

ويستفاد من عرض الجسم وهو فاتح يديه في تحديد قياسات عرض فتحة الباب والممرات والملابس وتوزيع العدد داخل قاعات الرياضة وان اكبر قياس هو ٢٤٥ملم واقل قياس هو ٩٨٠ملم.

٧-طول الرجل

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
روضة	٦١٢	٦٥٧	٧٠٨	٥٩٦	٦٤٧.٥	٧٠١	٥٩٨	٦٥٢	٧٠٢
تمهيدي	٦٣٤	٦٩٤	٧٥٦	٦٤٥	٦٨١	٧٤٠	٦٤٠	٦٨٧.٥	٧٥٠
روضة وتمهيدي	٦٢٢	٦٧٤.٥	٧٤٦	٦٠٩	٦٦٤	٧٢٩	٦٢٠	٦٦٨	٧٣٦

وتستخدم طول الرجل في معرفة قياسات الملابس وحساب بايات السلم وان الارتفاع الاعلى هو ٧٥٦ملم والاقل هو ٧٤٠ملم.

٨-طول اليد

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
روضة	٤٣١	٤٥٨.٥	٥٠٣	٤١٥	٤٥١	٤٩٨	٤٢٣	٤٥٤	٥٠٠
تمهيدي	٤٤٢	٤٨٤	٥٢٧	٤٤٩	٤٧٤	٥٢٨	٤٤٨	٤٧٩.٥	٥٢٧
روضة وتمهيدي	٤٣٣	٤٧١.٥	٥٢٤	٤٢٩	٤٦٤	٥١٩	٤٣١	٤٦٧.٥	٥٢١

تستخدم طول اليد في قياس الملابس ومعرفة مسافة التناول من الرفوف واكبر طول يد هو ٥٢٧ملم واقل طول يد هو ٤١٥ملم.

٩-طول اليد عند الجلوس

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
روضة	٤٨٤	٥١٥	٥٥٨	٤٦٦	٥٠٨	٥٥٨	٤٧٦	٥١٣	٥٥٨
تمهيدي	٥٠٠	٥٤٤	٥٩٢	٥٠٤	٥٣٣	٥٨٢	٥٠١	٥٣٨	٥٨٧
روضة وتمهيدي	٤٨٩	٥٢٩	٥٨٤	٤٨٠	٥٢٠	٥٧٣	٤٨٥	٥٢٥	٥٧٨

يستفاد طول اليد عند الجلوس في قياس الملابس ومعرفة مقدار وسهولة ومقدار قياس التناول في المناضد علما ان اكبر مسافة هي ٥٩٢ملم واصغر مسافة هي ٤٦٦ملم.

١٠-طول القدم

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
روضة	١٥١	١٧٣	٢٠١	١٤٢	١٧٠	١٩٩	١٥٠	١٧١	٢٠١
تمهيدي	١٥٣	١٨٢	٢١١	١٥٣	١٨٠.٥	٢٠٤	١٥٣	١٨١	٢١١
روضة وتمهيدي	١٥١	١٨٠	٢٠٦	١٥١	١٧٤	٢٠٣	١٥١	١٧٦	٢٠٤

ويستفاد من طول القدم في تصميم الاحذية وعرض بايات الدرج وفي صناعة الجواريب وذواسات الارجل بالنسبة للعب الأطفال ومستلزمات الأطفال علما ان اكبر قدم يبلغ قياسها ٢١١ملم واصغر قدم يبلغ قياسها ١٤٢ملم.

١١-الوزن

نوع المرحلة	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
روضة	١٣	١٦	٢١	١٢	١٥	٢٠	١٣	١٦	٢١
تمهيدي	١٤	١٩	٢٤	١٤	١٨	٢٨	١٤	١٨	٢٥
روضة وتمهيدي	١٤	١٧	٢٤	١٣	١٧	٢٥	١٣	١٧	٢٤

ويستفاد من الوزن في معرفة ثقل الجسم والذي يستخدم في اماكن العمل مثل الاسرة-الكراسي-اماكن اللعب التي تتطلب ان يكون الجسم فوقها...الخ.

علما ان اثقل طفل يبلغ وزنه ٢٤كغم واخف طفل يبلغ وزنه ١٥كغم.

خلاصة النتائج

١-خلاصة نتائج اطفال الروضة (٤سنوات)

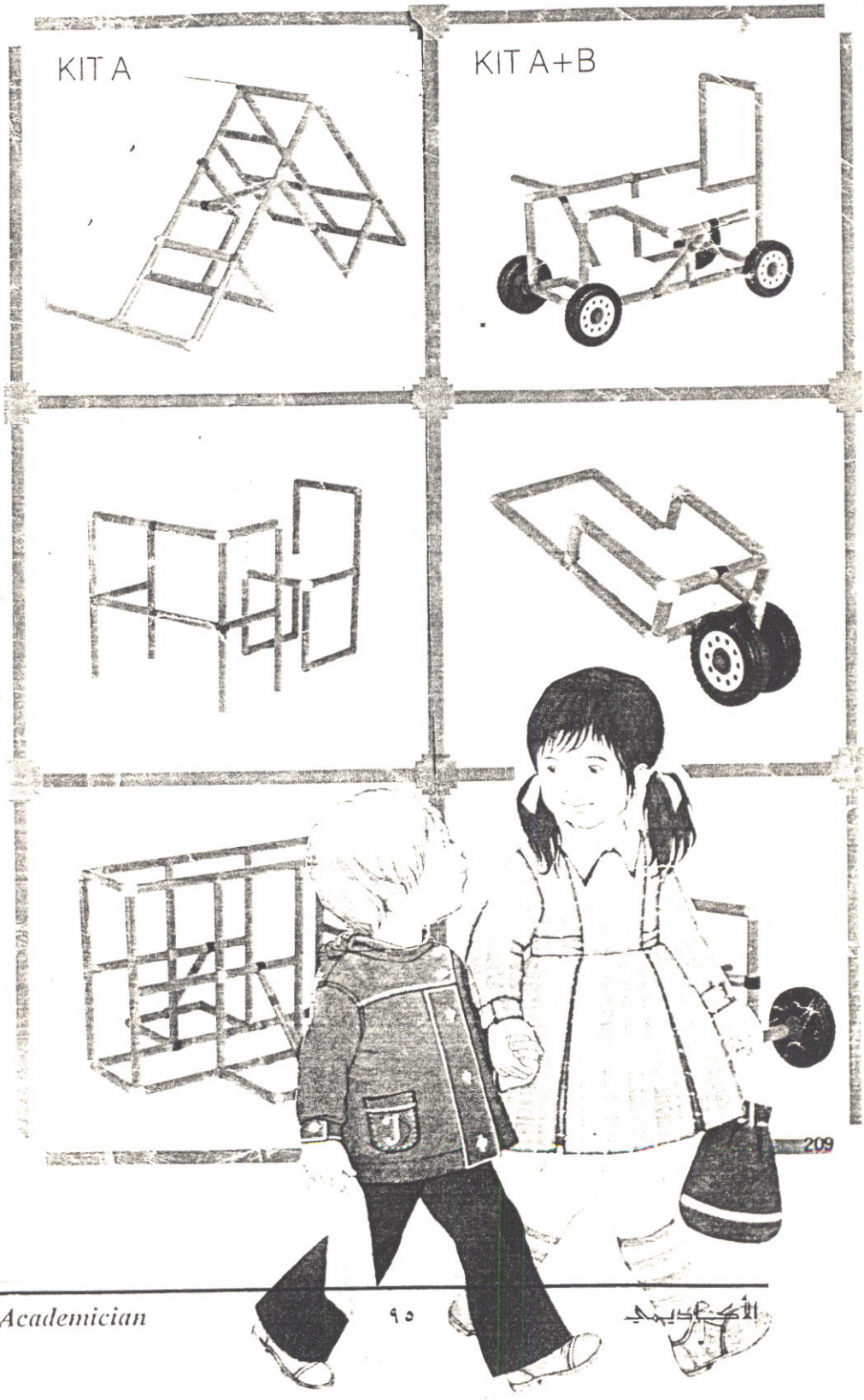
المحتويات	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
١-ارتفاع العين	٩٤٨	١٠١٨	١٠٩٦	٩٢٣	١٠٠٣	١٠٨٦	٩٣٧	١٠٠٩	١٠٨٨
٢-ارتفاع الجلوس المنتصب	٧٧٠	٨٢٧٥	٨٩١	٧٥٠	٨١٤٥	٨٨٢	٧٥٤	٨٣٠	٨٨٤
٣-ارتفاع الركبة عند الجلوس	٣٧٥	٤٠٣	٤٣٤	٣٦٥	٣٩٧	٤٣٠	٣٦٧	٣٩٩	٤٣١
٤-ارتفاع الجسم مع رفع اليد	١٠٧٩	١٦٦٥	١٢٥٦	١٠٥٧	١٤٩٥	١٢٤٤	١٠٥٩	١١٥٦	١٢٤٦
٥-ارتفاع الجسم الى الكتف	٨٠٠	٨٥٩	٩٢٥	٧٧٨	٨٤٦	٩١٦	٧٨١	٨٥١	٩١٨
٦-عرض الجسم مع فتح يديه	١٠٠٧	١٠٨١.٥	١١٦٥	٩٨٠	١٠٦٥.٥	١١٥٢	٩٨٥	١٠٧٣	١١٥٦
٧-طول الرجل	٦١٢	٦٥٧	٧٠٨	٥٩٦	٦٤٧.٥	٧٠١	٥٩٨	٦٥٢	٧٠٢
٨-طول اليد	٤٣١	٤٥٨.٥	٥٠٣	٤١٥	٤٥١	٤٩٨	٤٢٣	٤٥٤	٥٠٠
٩-طول اليد عند الجلوس	٤٨٤	٥١٥	٥٥٨	٤٦٦	٥٠٨	٥٥١	٤١٦	٥١٣	٥٥٨
١٠-طول القدم	١٥١	١٧٣	٢٠١	١٤٢	١٧٠	١٩٩	١٥٠	١٧٠	٢٠١
١١-لوزن	١٣	١٦	٢٠	١٢	١٥	٢٠	١٣	١٦	٢١

٢-خلاصة نتائج اطفال التمهيدي (٥سنوات)

المحتويات	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
١-ارتفاع العين	٩٨٣	١٠٧٥	١١٧٢	٩٩٨	١٠٥٥	١١٤٦	٩٩٦	١٠٦٤.٥	١١٦٣
٢-ارتفاع الجلوس المنتصب	٧٩٩	٨٧٤	٩٥٢	٨١١	٨٥٧	٩٣١	٨٠٩	٨٦٤	٩٤٤
٣-ارتفاع الركبة عند الجلوس	٣٨٨	٤٢٦	٤٦٤	٣٩٥	٤١٨	٤٥٤	٣٩٢	٤٢١.٥	٤٦٠
٤-ارتفاع الجسم مع رفع اليد	١١٢٦	١٢٣٣	١٣٤٢	١١٤٥	١٢٠٩	١٣١٣	١١٤١	١٢٢٠	١٣٣١
٥-ارتفاع الجسم الى الكتف	٨٢٩	٩٠٨	٩٨٨	٨٤٣	٨٨٩.٥	٩٦١	٨٤٠	٨٩٨.٥	٩٨٠
٦-عرض الجسم مع فتح يديه	١٠٤٤	١١٤٣	١٢٤٥	١٠٦١	١١٢٠.٥	١٢١٨	١٠٥٨	١١٣١.٥	١٢٣٤
٧-طول الرجل	٦٣٤	٦٩٤	٧٥٦	٦٤٥	٦٨١	٧٤٠	٦٤٠	٦٨٧٥	٧٥٠
٨-طول اليد	٤٤٢	٤٨٤	٥٢٧	٤٤٩	٤٧٤	٥٢٨	٤٤٨	٤٧٩.٥	٥٢٧
٩-طول اليد عند الجلوس	٥٠٠	٥٤٤	٥٩٢	٥٠٤	٥٣٣	٥٨٣	٥٠١	٥٣٨	٥٨٧
١٠-طول القدم	١٥٣	١٨٢	٢١١	١٥٣	١٨٠.٥	٢٠٤	١٥٣	١٨١	٢١١
١١-لوزن	١٤	١٩	٢٤	١٤	١٨	٢٨	١٤	١٨	٢٥

٣-خلاصة نتائج اطفال الروضة والتمهيدي معا (٤-٥) سنوات

المحتويات	ذكور			اناث			ذكور واناث معا		
	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%	٥%	٥٠%	٩٥%
١-ارتفاع العين	٩٦٣	١٠٤٦.٥	١١٥٥	٩٥٠	١٠٢٨	١١٢٩	٩٦٠	١٠٣١	١١٤١
٢-ارتفاع الجلوس المنتصب	٧٨٢	١٤٨.٥	٩٣٧	٧٧٢	٨٣٥	٩١٧	٧٨٠	٨٤١.٥	٩٢٦
٣-ارتفاع الركبة عند الجلوس	٣٨١	٥١٥	٤٥٦	٣٧٦	٤٠٧	٤٤٧	٣٨٠	٤١٠	٤٥١
٤-ارتفاع الجسم مع رفع اليد	١١٠٣	١٢٠٠	١٣٢١	١٠٨٩	١١٧٨	١٢٩٢	١١٠١	١١٨٧.٥	١٣٠٦
٥-ارتفاع الجسم الى الكتف	٨١٢	٨٨٤	٩٧٣	٨٠٢	٨٦٨	٩٥٣	٨١٠	٨٧٤.٥	٩٦٢
٦-عرض الجسم مع فتح يديه	١٠٢٣	١١١٣	١٢٢٥	١٠١٠	١٠٩٢	١١٩٩	١٠٢١	١١٠١.٥	١٢٢١
٧-طول الرجل	٦٢٢	٦٧٤.٥	٧٤٦	٦٠٦	٦٦٤	٧٢٩	٦٢٠	٦٦٨	٧٣٦
٨-طول اليد	٤٣٣	٤٧١.٥	٥٢٤	٤٢٩	٤٦٤	٥١٩	٤٣١	٤٦٧.٥	٥٢١
٩-طول اليد عند الجلوس	٤٨٩	٥٢٩	٥٨٤	٤٨٠	٥٢٠	٥٧٣	٤٨٥	٥٢٥	٥٧٨
١٠-طول القدم	١٥١	١٨٠	٢٠٦	١٥١	١٧٤	٢٠٣	١٥١	١٧٦	٢٠٤
١١-لوزن	١٤	١٧	٢٤	١٣	١٧	٢٥	١٣	١٧	٢٤


KIT A
KIT A+B
209

المصـــادر

احمد، مصطفى: التصميم الداخلي: القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٧٧.

الرملي، عباس: وآخرون، تربية القوام ، مصر، دار الفكر العربي، دار الصفا للطباعـــة، ١٩٧٧.

عمر، هدى محمود: واقع اثاث رياض الأطفال في العراق وسبل تطويره (دراسة ميدانيـــة في بغداد)، اطروحة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٠.

عبو، فرج، علم عناصر الفن: بغداد، ج١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعـــة بغداد، طباعة دار ثقافين للنشر ميلانو، ايطاليا، ١٩٨٢.

المشهداني، فوزي: محاضرات في الهندسة البشرية لطلاب الدراسات العليا: بغداد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٢.

مردان، نجم النبي علي، الاسس التربوية في تصاميم أبنية رياض الأطفال: بغـــداد، كليـــة التربية للبنات، جامعة بغداد، ١٩٨٧.

وزارة الصناعة، المعهد المتخصص للصناعات الهندسية، مركز التنمية الصناعية للـــدول العربية، اثر تطبيق علم الارجونوميك على راحة المستعمل: بغداد، ١٩٧٤.

Unesco. Anthopometric Data and its use Educational building and furniture design. Uneo regional office for education in Asia and the pacific Bangkok. Thailand. 1984.

Yorwood S. Dumm, Design and oraft, London.

Panero, Julius. Human dimension and interior space, New York. 1979.

الأكاديمي

ملامح اسلوب تنفيذ المجسمات الخزفية للفنان سعد شاكر

المدرس الدكتور
صباح احمد حسين الشايع
جامعة البصرة-كلية الفنون الجميلة

من مميزات الخزف العراقي انه استجاب لمختلف الموضوعات وما دلت عليه التنويعات التي طرحها الخزاف بحيث انه لايقتصر في تعامله واساليبه المختلفة على واحد من الخزافين ، ومن ابرز الخزافين العراقيين الاوائل الفنان سعد شاكر ، لذا كانت هذه الدراسة مهمة في دراسة ملامح اسلوب المجسمات الخزفية للفنان سعد شاكر.

تاريخ استلام البحث ١/ ١/ ١٩٩٨ تاريخ قبول النشر ٣٠/ ٧/ ١٩٩٨

كان الخزف قبل ربع قرن بشكله البسيط ، بعدها قطع مرحلة متقدمة وخاصة في المجسمات الخزفية النحتية واحتل مكانة في حركة الفن التشكيلي من خلال دور الخزاف الذي اصبح ضرورة ملحة في الحركة التشكيلية فضلا عن اراء الناقدين حيث كانوا يقيمونه على اساس تطبيقهم للقيم الجمالية للرسم والنحت .

لذا كان للتجديد امرا لابد منه بعد ان كان مقتصرا على الخزف الشعبي خلال زمن يسوده التكرار ، ويكمن التجديد في الخزف من خلال طريقة تنفيذ الاعمال وما تحمله من مميزات مما جعلته فنا صعبا لايقبل التغيير في مفرداته بسهولة ، تلك المفردات التي يمر بها الخزف من المادة الاولية الطين ، اللون والتغيرات الكيميائية والفيزيائية التي تحدث اثناء الحرق. فقد تجاوز الخزاف العراقي الشكل المألوف المتمثل بالمزهريات والاواني الاستعمالية الى عمل المجسمات التحتية وانطلق الخزاف في محاولات للابداع مع الاستفادة من التقنيات الحديثة التي تعد جانبا مهما في العمل الفني على ايدي خزافين معروفين كانت لتجربتهم مساهمة فاعلة في الحركة التشكيلية ومنهم الفنان سعد شاكر الذي كان في مقدمة الخزافين من خلال تجربته ويختلف في اسلوبه عن الاخرين خاصة في السنوات الاخيرة لذلك اهتم الباحث في دراسة الملامح في اسلوب المجسمات الخزفية النحتية لما لها من اهمية تميزه عن غيره من الخزافين فشملت الدراسة اربعة فصول ، تركز الفصل الاول في المقدمة والتعرف على مشكلة البحث واهمية البحث والحاجة اليه وحدود البحث وهدف البحث .

اما الفصل الثاني شمل الاطار النظري من خلال ايضاح وعلاقة القيم الجمالية للمجسمات الخزفية واعطاء مقدمة عن نشأت الخزف العراقي المعاصر في حين الفصل الثالث شمل اجراءات البحث وتبيان مجتمع البحث وعينة البحث والمنهج المستخدم واعطاء مقدمة عن الخزاف سعد شاكر .

اما الفصل الرابع شمل النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث .

مشكلة البحث

الخزف فن حديث بالرغم من امتداد جذوره عبر الاف السنين ، الا انه تطور رغم قصر عمر تجربته الفنية التي نلمس من خلالها هذا التطور وقد ساهمت المادة من طين الى الوان خزفية الى اكتشاف قيم جمالية وفنية في المجسمات الخزفية التي اخذت تبحث في الاشكال بتجسيد مبتكر عن الالوان الخزفية التي جاءت وليدة تجربة الفنان ، وسعد شاكر واحد من الخزافين الذين استطاعوا ان يجدوا ملامح في اسلوبهم بشكل يختلف عن الخزافين الاخرين وبمستوى ولغة عصرية جديدة من خلال اعماله ، تلك مشكلة تتطلب ان يتصدى لها الباحث للتعرف عن الملامح

في اسلوب المجسمات الخزفية للفنان سعد شاكر لما لها من اهمية باعتبارها جزء من الدراسات الاكاديمية وبهذا يكون موضوعا خصبا للدراسة باعتبار الفنان من الخزافين الاوائل وله دور في مجال الخزف لما يحمله من افكار ضمن مرحلته .

وبهذا تكون الدراسة ضرورية لاسيما ان الفخار في وادي الرافدين يعد من اقدم الفنون التي عرفها الانسان (١). أي من اول فنون الانسان (١٣) . كونه ارتبط به منذ اقدم العصور وتطور ، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى ان التعرف على المجسمات الخزفية للفنان سعد شاكر ضرورية لانها لم تحدد بشكل واضح فضلا عن البعض يعتبر الخزف من الفنون التطبيقية (٢). في حين اخرى تعتبره صناعة ذات غرض نفعي كباقي الصناعات .(٧)

ويرى الباحث على من هذه الاراء ممكن ان تكون قبل عشرون عاما أي بدايات فن الخزف في العراق مثلا وما التطور الذي حدث في السنوات الاخيرة في مجال الخزف من خلال القيم الجمالية والمواضيع ذات المضامين الفكرية الا دليل على انه احد الفنون التشكيلية

فقد كتب الناقد السوري طارق الشريف مقالة عن معرض الخزف العراقي المعاصر في دمشق وكان الخزاف سعد شاكر احد المشاركين (ان الفنانون لجآوا الى عدة صيغ فنية والى اشكل تعبيرية وجمالية متنوعة حققوا عن طريقها اهدافهم وهكذا اصبح الخزف قادرا على استيعاب كل الافكار المطلوبة من الفنان سواء كانت جمالية تزينية او تعبيرية انسانية لكل الشيء البارز والهام هو التحول الكبير الذي خضع له (الخزف المعاصر) اذ لم يعد الخزف عبارة عن أوان نفعية استعمالية ولا جداريات تزينية بل تحول الى فن له قدرة على تنفيذ جميع الاهداف المعاصرة للوحة او لتمثال النحت . أي اننا امام فن تشكيلي بالمعنى الدقيق للكلمة) .(١٠)

"وكتب الناقد جميل حمودي يتحدث في مقال عن معرض الفنان سعد شاكر وما حققه من الابداع في فن الخزف ليس السيراميك عند سعد شاكر فنا ثانويا كما يسمه بعض النقاد في اوربا الغرض منه استعمالي في الحياة اليومية او كوسيلة زخرفية متممة لفنون اسمى منه . انما هو عنده فن اساسي من الفنون التشكيلية له شخصيته وابعاده الخاصة فن يستوعب جميع وجوه التعبير ويتجاوب مع مختلف الاحاسيس الانسانية فهو في الواقع مزيج من الرسم والنحت" (٥).

اهمية البحث والحاجة اليه

من مميزات الخزف العراقي انه استجاب لمختلف الموضوعات وما دلت عليه التنويعات التي طرحها الخزاف بحيث انه لا يقتصر في تعامله واساليبه المختلفة على واحد من الخزافين ، ومن ابرز الخزافين العراقيين الاوائل الفنان سعد شاكر ، لذا كانت دراسة موضوعة مهمة

ودراسة الملامح في اسلوب المجسمات الخزفية ضرورة مما دفع الباحث لدراستها . ومن الواضح لايزال الاسلوب في الفن التشكيلي العراقي غير مفهوم من حيث الحقيقة (١٠) .

الا ان الخزاف سعد شاكر وضع شيء من الوحدة في اسلوبه من خلال المجسمات الخزفية لكي يتخذها كمسار له في اعماله فقد اتخذ التجريد والرمز وحاول ان ينوع في الاتجاه من خلال الموضوعات وكانت اغلب اعماله مرتبطة بالواقع وذات توجه رمزي او تجريدي بحيث اختزل كثير من الاشكال التي لها دلالات تعبر عن حالة أجتماعية او نفسية وتمكن الفنان من معالجة الشكل بالاتجاه الرمزي مما يدل على امكانية في المعالجة لذلك امتازت اعماله بجمالية متميزة وذات تقنية عالية .

لذا يرى الباحث حاجة الى هذا البحث لما له من اهمية في الدراسات الاكاديمية للتوصل الى معرفة جوانب مهمة في المجسمات الخزفية للفنان بعد التحليل للاعمال مما يدعو الحاجة اليه ولهذا تكتسب الدراسة هذه اهمية خاصة لانها تعد اول دراسة لملامح الاسلوب للفنان سعد شاكر وهي بلا شك دراسة متواضعة اقدمها للتعرف على جانب مهم من المجسمات الخزفية .

حدود البحث

المجسمات الخزفية النحتية للفنان سعد شاكر للفترة ١٩٦٩ _ ١٩٩٥ .

هدف البحث

يرمي البحث الى تقصي :_

تعرف سمات اسلوب الخزاف سعد شاكر المميزة لاعمال المجسمات الخزفية النحتية .

الفصل الثاني/الاطار النظري

القيم الجمالية للمجسمات الخزفية

للقيمة الجمالية اهميتها في المجسمات الخزفية حيث يتجه الخزاف نحو التأكيد عليها من خلال استثماره للون والكتلة كقيمتين اساسيتين ليكونا عملا متكاملا فضلا عن اعتماد الخزاف على مواضيع لها صلة وقيم جمالية مستوحاة من الطبيعة او الاشكال الهندسية التي يوظفها بشكل يحقق بواسطتها هذه القيمة .

تتحقق القيمة الجمالية في الخزف نتيجة لعلاقة الخزاف مع العمل الفني ويتوصل من خلال هذه العلاقة الى اشباع رغبته (٣) .

وتعتمد جميع الفنون على القيم الجمالية وتتحقق كذلك من خلال علاقة المشاهد بمستوياته المختلفة والعمل الفني ، فالاحساس بالقيمة الجمالية في المجسمات الخزفية خاضعة الى ثقافة المشاهد بما فيها بيئته وتأثيره النفسي (٣) . بالرغم من ان الجمال قيمة لا تخضع الى المعيار بشكل عام وفي الفنون التشكيلية على اختلافها والمجسمات الخزفية منها قيمة جمالية

تتوافر في التكوين وتزيد من تجاوب المشاهد وهذا التكوين بغض النظر عن الفنان في حالته النفسية لانها تعتمد اصلا على العمل الخزفي وكيف يتعامل الخزاف معه .

وهناك اتجاهات للقيمة الجمالية للمجسمات الخزفية غير ثابتة لانها تعبر عن وضع اجتماعي محدد تزول بزواله فيكون العمل الخزفي ذو اهمية تاريخية . اما الاتجاه الثاني تعتبر القيمة الجمالية ثابتة وخالدة بحيث لاتتأثر بتغيير الظروف التاريخية التي ولدت فيها (١٣) .

كما ان للقيمة الجمالية وظيفتها في أي عمل فني تميزه عن غيره من الاعمال من خلال الاسلوب (٨) . فالقيمة الجمالية في اسلوب الخزاف سعد شاكر تميزه عن القيمة الجمالية في اسلوب الخزاف شنيار عبد الله وهكذا بالنسبة الى الفنون الاخرى .

نشأت الخزف العراقي المعاصر

في بداية المنتصف الثاني من هذا القرن لم يكن للعراق ما يمكن ان يطلق عليه تشكيليا اسم الخزف بعيدا عن الفخار الشعبي البسيط الذي استمر يكرر نفسه واقتصر على مجموعة من الحرفيين (٩) .

وخلال هذه الفترة تتطلع الحركة التشكيلية الى ان تجد طريقا في التعبير عن ذاتها بعيدا عن الفنون الحرفية المعروفة متجهة في البحث عن افاق جديدة في الفن التشكيلي الى ان توصلت في بداية الخمسينات الى تجربة جديدة لم يتعامل معها الفنان التشكيلي من قبل وهي تعامله مع الطين واللون (٦) . وكانت لهذه التجربة ذات اثر لرؤية عميقة للتراث من خلال ما موجود من فخاريات في المتحف العراقي وما يحمله العراق من تاريخ طويل في حضارته العريقة التي تمتد جذورهاالى الاف السنين ، فقد انشأ فرع الخزف بصورة رسمية عام ١٩٥٥ حيث انتدب فنان انكليزي يدعى (آيان آولد) الذي بقي سنتان ، بعدها جاء الفنان القبرصي فالنتينوس كارالمبورو عام ١٩٥٧ (٦) .

في عام ١٩٥٧ كان للخزف اول مشاركة وذلك في المعرض المقام في قاعة منظمة اليونسكو في بيروت تحت عنوان (معرض الفن العراقي المعاصر) وقد عرضت في هذا المعرض نتاجات لاعمال خزفية لفرع الفخار في معهد الفنون الجميلة (١٤) . وانفرد فرع الخزف في المعهد باقامة اول معرض عام ١٩٥٨ وكان المعرض من نتاج فالنتينوس كلرالمبورو و ايان اولد كأستاذان للفرع وكذلك سعد شاكر كأحد الطلبة ، ومنذ ذلك الحين بدأت فكرة فن الخزف تنضج وتتبلور في ذهن كل فنان واقيم اول معرض مستقل للخزف عام ١٩٦١ وعرض اساتذة الفرع مع طلابهم الذين ساهموا مساهمة جادة ومن بينهم الفنان سعد شاكر وكانت لاعماله الاثر المميز في الخزف وكانت اغلب الاعمال التي عرضت ما هي الاعبارة عن اعمال تخص

الاستعمال اليومي واخرى من المجسمات الخزفية ، بعد هذا المعرض استمرت معارض اخرى ضمن نشاطات المعهد السنوية .

بعد ذلك تاسست اكاديمية الفنون الجميلةوكان فرع الخزف احد فروع قسم الفنون التشكيلية ، واستلم مهنة التدريس في هذا الفرع الفنان سعد شاكر يساعده الفنان اسماعيل فتاح الترك في التدريس في هذا الفرع ذاته حدث تطور في فن الخزف بعد عام ١٩٦٨ وشهد هذا التطور الذي ارتبط بالعمارة الحديثة خاصة في الفنون التشكيلية ، ففي البنايات التي شيدت حديثا وضعت الجداريات الخزفية وبدأ فن الخزف يرتقي من خلال المعارض التي اقامتها اكاديمية الفنون الجميلة من خلال سنواتها ونتاجات طلاب فرع الخزف كما انتقلت كثير من المعارض لتمثل العراق خارج القطر ، فضلا عن مشاركة الخزافين في معارض داخل وخارج القطر ومنهم الخزاف سعد شاكر وشنيار عبدالله وماهر السامرائي والذين ساهموا في تجاربهم الى تطور فن الخزف في العراق .

لذلك تعد السنوات الاخيرة من هذا القرن وعلى وجه التحديد بعد العقد السابع عصرا ذهبيا لفن الخزف في العراق ويمكن "ان نؤكد ذلك من خلال اراء الفنانين العالميين اللذين ادهشهم هذا الفن باصالته مما حققه ويحققه هذا الفن كان يوازي ما كان قد حققه فائق حسن للرسم العراقي وما انجزه جيل الرواد في تأسيس بداية لفننا المعاصر". (١٦)

الفصل الثالث/اجراءات البحث

مجتمع البحث

يشكل مجتمع البحث اربعون عملا عن المجسمات الخزفية للفنان سعد شاكر كما مبينة في الملحق رقم (١) حصل الباحث عليها من الارشيف لمركز صدام للفنون ومن الفنان وتم حصرها والاستفسار عن تاريخ الانجاز البعض منها من الخزاف لتمثل مجتمع الدراسة فضلا عن انتمائها لفترات مختلفة من مراحل تنفيذها .

عينة البحث

تم اختيار سبعة عشر عملا كعينة قصدية (انتقائية) لموضوع البحث وفي فترات مختلفة لتحقق من خلالها هدف البحث كما مبينة في الملحق رقم (٢) .

المنهج المستخدم

اعتمدت هذه الدراسة على تحليل المجسمات الخزفية للفنان سعد شاكر وقد تم تحليل محتوى هذه الاعمال تحقيقا لهدف البحث فضلا عن اجراء مقابلة مع الفنان للاستفسار عن بعض المعلومات التي تخص موضوع الدراسة .

اداة البحث

ضمن اداة البحث الامور الاتية :

١-التعرف عن طبيعة المادة الاولية وطبيعة تعامل الخزاف معها وهي :

أ- الطين ب- الالوان الخزفية

٢-تحليل الاعمال للوصول الى سمات او الملامح في اسلوب المجسمات الخزفية للفنان سعد شاكر .

مقدمة عن الخزاف سعد شاكر

ولد الخزاف سعد شاكر في بغداد سنة ١٩٣٥ ودرس في معهد الفنون الجميلة واشترك في المعارض الاولى للخزف مع اساتذة فرع الخزف "أيان اولد" و "فالنتينوس كارالمبوس" كأحد الطلبة في عام ١٩٥٩ .

تخرج من العهد واشترك في معرض اقيم عام ١٩٦١ للخزف وكانت مساهمته فاعلة ، بعدها اصبح اول خزاف عراقي يقوم بتدريس هذه المادة في المعهد ، ثم درس فن الخزف في لندن عام ١٩٦١-١٩٦٥ واستلم مهمة تدريس مادة الخزف في اكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٦٦ . أقام معرض مستقل عام ١٩٦٧ على قاعة كولبنكيان بعد عودته من لندن*. الملحق رقم (٢) يوضح شيء من حياة الخزاف ، لقد تطلع الخزاف سعد شاكر عبر تجربته الفنية الى أكتشاف قيم فنية وجمالية في اعمال المجسمات الخزفية وتركزت في البحث عن اشكال بتجسيد مبتكر فضلا عن الالوان في محيط تجربته الطويلة بحيث استطاع ان يجد ملامحا في اسلوبه تختلف عن الخزافين الاخرين مما كان لها الاثر في شخصيته . كتب عن الخزاف سعد شاكر كثير من النقاد من خلال رؤياهم لاعماله في المعارض المشتركة او الشخصية فقال عنه جبرا ابراهيم جبرا "ان فن سعد شاكر هو فن استقصاء الشكل ضمن حدود القواعد الخزفية التي يفرضها على نفسه ومن هنا تأتي التوترات والحلول التي يأخذ المرء بملاحظاتها في اشكاله ، التوترات والحلول التي هي مصدر جمالها" . (٤)

كما كتب عنه محمد الجزائري وقال "لم تعد اعماله مجرد اعمال تتطابق مع الفائدة مع الاسلاف بل تعدتها الى شيء من الروح الشرقي والتجريد ذات الطابع العالمي الى جانب استلهام الموضوعات الملتهبة".

في حين كتب عنه الناقد السوري طارق الشريف وقال "نرى في تجارب سعد شاكر الخزفية القدرة على ربط الخزف بمضمون انساني يقدم عبر المادة الملونة المشكلة نحتيا وان ما قدمه سعد من اشكال دائرية أوكروية وربط هذه الصيغ المستقاة من الدائرة وبين المضمون

الانساني الذي يريده بحيث اصبحت هذه الدائرة تتجاوز كل الاشكال الاخرى في قدرتها على التعبير". (١١)

يتوضح مما سبق ان للخزاف سعد شاكر اهميته في مجال الخزف وتطوره في العراق فضلا عن امتلاكه اسلوبا يميزه عن غيره من الخزافين .

تحليل الاعمال

شكل (١) اسم العمل : مقطع نباتي ، سنة التنفيذ : ١٩٧٢ ، القياس : ٣٥ سم (القطر)

ان الطبيعة وما فيها أثر في عمله الكروي بحيث لايمكن فصل الكرة من خلال اعماله الفنية عنها وانما اعتبرها ينبوعا لاغلب اعماله رغم انه ليس تقليدا لها وانما انتقى عناصر لتضيف للكرة ما تحتاجها ، فانتقى في هذا العمل من قطع البصل تشكيل لتنفيذه على ما يبدو بأسلوبه الخاص وبتحوير نابع عن وعي الخزاف وقدرته على ايجاد اشكالا تختلف عن اصلها . من خلال الاسطوانة والشكل الدائري الذي ينفذ في الكرة وامكانيتة في التعبير عنها برموز نباتية .

استخدم اللون الابيض البصلي كدلالة على لون المقطع الطولي او العرضي للبصل ويرى الباحث ان الخزاف قد وفق في اللون الذي يبدو وكأنه من الوان خزف Stone Ware الانكليزي ذو الدرجات الحرارية العالية مما يدل على ان للون اثره في نفس الخزاف وجاء نتيجة لدراسته وتاثره بألوان الخزف البريطانية اثناء دراسته هناك وتوصل عبر تجربته الى هذا اللون على الطينة العراقية الـ Searthen Wave ذو الدرجات الحرارية الواطئة مما يدل على امكانيته في استخدامه للالوان الخزفية .

ويرى الباحث ان الخزاف في تنفيذه العمل في مرحلته الاولى لايجد صعوبة في التنفيذ واعني الشكل الكروي لانه عمل قالبا جبسيا لنصف كرة مما سهل عملية تنفيذ الكرة وتبقى فقط الاضافات التي يقوم بها الفنان على الكرة وبهذا يكون الجهد المبذول فيلاقي مثل هذه الاعمال ما عدا الالوان الخزفية التي تاخذ جانبا مهما في العمل الفني .

شكل (٢) اسم العمل : تكوين معماري ، سنة التنفيذ : ١٩٧٥ ، القياس : ٧٥٠ سم

في هذا العمل يبدو ان الخزاف متاثر في الطبيعة من خلال القيم التشكيلية الموجودة واتخذها كعناصر في تكوين العمل الفني ومن هذه القيم اتخذ المقطع النباتي كتامل من وحي الطبيعة متجها نحو التاكيد على القيم الجمالية من خلال استثماره للون والكتلة التي امتازت بسمات خاصة اثناء التنفيذ في العمل الذي يشكل بابعاده اطار للمضمون وبهدف تكوين عناصر جمالية مستوحاة من الطبيعة وقد جسد الفنان في عمله شكلا هندسيا وهي الاسطوانة المنتظمة الممتدة الى الاعلى لتواصل فكرة الموضوع .

لقد دفع الخزاف بحواسه للمتعة والخيال والبهجة وتاثيره يكمن فيما ينتجه من رضا حسي وتخيلي من خلال عشقه للون الخزفي ذاته ومن خلال العمل بحيث استولى على مشاعره وتذوقه اللون الخزفي واستمتع به مثلما تسحره الوان الطبيعة المتاثر بها ، فاللون في عمله يؤثر مباشرة في النفس مثلما تفعله الموسيقى لذلك يبدو ان الخزاف مهما حاول ان يبتعد عن الواقع فهو لايمكن ان ينفصل عنه من خلال تجربته الحيوية ومن خلال تنويعه للمواضيع ومن هنا نجد ان الفنان استمد من الطبيعة والبيئة افكاره و رؤياه الفنية ، واستطاع الفنان ان يستخدم جو تعبيري في هذا العمل مملؤ بالحقيقة والاحساس بالثقة من خلال استخدامه اسلوبا تجريديا في تنفيذ العمل .

كان للمادة اولا اثرها في اظهار العمل الفني بل وسيطا بين الفنان ومضمون العمل من خلال تنفيذ أي عمل خزفي وتعامله معها فضلا عن امكانية الفنان في استخدام اللون الخزفي .

شكل (٣) اسم العمل : تكوين ، سنة التنفيذ : ١٩٧٥ ، القياس : ٣٥ سم القطر

عند الرؤيا الى العمل الفني نجده عبارة عن كرة من الطين وعليها اضافات طينية تبدو كانها مستوحاة من الاحياء المائية واستخدمت هذه الوحدة وتفاعلها مع عناصر العمل الفني من خلال عمليات التنظيم واقصد بالتنظيم اضافة الطين او حذفه بطريقة الحزوز الذي يجعل من الفنان ان يغير من الاشكال فضلا عن استخدامه اللون بدرجات مختلفة وتبدو نمطا متناسقا من مشاهد الرؤيا للوجود كما ان فكرة الموضوع في الكرة والحركة في الفراغ من خلال المادة يبدو انه ظرف ملائم مع فكرة الموضوع ويدل على نمو الزمن والحركة كون العمل منفذ لمناسبة تأسيس الحزب في السابع من نيسان لذلك يدللنا العمل على الحركة وتواصلها وديمومتها من خلال الزمن الذي لا ينتهي.

توصل الفنان سعد شاكر الى ان يتخذ اسلوب التجريد بحيث كان مبدعاً في اختزاله للاشكال ولا يمكن التعرف عليها في صميم عمله لذلك من الصعب على المشاهد الاعتيادي ان يفهم ماذا تعني اعماله.

تلك من خصائص الفنان المبدع له القدرة على التجريد ويمتلك مهارة في تحليل العناصر في عمله الفني من خلال فهم العلاقات بين العناصر (١٢).

توصل الباحث من خلال الاعمال الثلاث السابقة للفنان لها ميزات مشتركة وفي اعتماد الخزاف على الطبيعة وما حوله من موضوعات كعناصر مهمة في توظيفها في اعماله وبأسلوب تجريدي يختلف عن الاصل سواءاً في الشكل او مضمون العمل الفني فضلاً عن هذه الاعمال تمثل الفترة الاولى من تجربة الخزاف في مجال الخزف ويؤكد الباحث على ان الكرة التي قام بتنفيذها بنفس قياس القطر ٣٥ سم والتي استمرت في اغلب اعماله لهذا القياس مما يشير على

استخدام القالب الجبسي وعن طريقة تنفيذ الكرة ، لذلك ككتلة لا نجد شئ جديد لعمل الخزاف والجديد الذي نجده في الاضافات على الكرة أي العناصر الاخرى التي تكمل العمل الفني.

شكل (٤) اسم العمل : الفدائي الملثم ، سنة التنفيذ : ١٩٧٦ ، القياس : ٤٥ سم القطر

الفداء قيمة انسانية عظيمة لها الاثر الكبير في فكر الفنان ووعيه لما يحمله من معانٍ كبيرة في الرفض والتضحية والثورة ، في هذا العمل ركز الفنان على عنصر الموازنة في توزيع الكتل من اجل استقرار العمل مستفيداً من امكانية المادة (كتلة الطين) في خلق شكل ملائم للتعبير عن حالة الفداء وايصال مضامينه بهذا الشكل الذي ساهمت عناصره بصورة فاعلة لتخدم المضمون واستخدم في العمل عدة رموز فالحمامة رمز السلام والمحبة وهو مايريده الفدائي ويناضل من اجله والبندقية وسيلة للدفاع عن النفس ولحماية السلام والعدل، وانتصاب الشعر بهيئة اسطوانات من الطين ، واتساع العيون حالة لليقظة والحذر وهي من صفات الثائر كل هذا جعلت من العمل الفني شعوراً للمشاركة الوجدانية للمقاتل .

في مثل هذه الاعمال جعلت الفنان سعد شاكر قد خرج من دائرة الخزف كأداة أستعمالية في الحياة اليومية لتدخل ساحة الفن الذي لايقف عند حدود الوظيفة الجمالية المرتبطة بالمنفعة كما في الخزف التقليدي بل تجاوز ذلك الى امتلاك الواقع والكشف عنه ، ذلك موقف بحث عنه الفنان في مختلف التقنيات من اجل القيم التعبيرية الاكثر ضرورة فقد تعامل معها الخزاف كما تعامل النحات او الرسام من تقنيات الفن التشكيلي وهذا مايؤكد عليه الباحث من ان الخزف هو من الفنون التشكيلية .

فجمالية الشكل الدائري والتكوين المغلق ومعالجة الكتلة ببعض الاضافات قد حققت انتقاله في تجربة الخزاف من خلال ثقافته والاحساس بالعمل الفني وتفاعل الفنان مع مجموعة مترابطة من اساليب التفكير للوصول الى تجربة جديدة ينفرد بها عن غيره ، لذلك يجد الباحث ان الفنان سعد شاكر من خلال اعماله جاد في البحث ويميل في اغلب مجسماته الخزفية النحتية الى التجريد والرمز في اسلوبه وعن طريقها يجسد العمل الفني من خلال المادة في التنفيذ لكي يصل الى مجسم خزفي نتوقف لمشاهدته كثيراً لفهم رموزه وننقده بعمق ، ويعد هذا التحول في تجربة الخزاف دليل على امكانية الفنان وتمييز اسلوبه واكتشاف ذاته في تنفيذ مضامين اعماله ، وقد يصل الرمز عند سعد شاكر في اعماله مرحلة التجريد والعكس يصح عندما يكون موضوع العمل ذو تسمية أي دلالة رمزية والعمل منفذ بشكل تجريدي.

اما اللون المستخدم في هذا العمل هو اللون الابيض الغير لماع (Matt) وله دلالاته تتفق مع موضوع العمل الفدائي وهو رمز السلام والنقاء المستخدم منذ العصور القديمة .

شكل (٥) اسم العمل : يوم الارض ، سنة التنفيذ : ١٩٧٦ ، القياس : ٣٥ سم القطر

العمل بشكله الكروي المجوف ، طريقة تشكيله بطريقة القالب ويبدو ان الخزاف يتبع طرق عدة في سبيل الحصول على نتائج يهدف لها في عمله الفني .

في هذا العمل نجد الاختلاف عبر اجزائه المكونة للعمل وما الاسطوانات الفخارية الناتئة التي لها علاقة بالمخاريط الفخارية التي استخدمت في العمارة في عصر الوركاء التي تغرز في واجهات الجدران والفنان استخدمها هنا كتأثر بها اولاً وحاول ان يوظفها في عمله لتكوين موضوع اخر يختلف عن ما يهدف له في السابق وتتوضح قيمة الظل والضوء من خلال العمل عن طريق هذه المخاريط الفخارية التي غرست على السطح الخارجي للكرة وتشكلت وحدة الاسلوب الذي يزيد من الاهتمام البصري والتأمل فضلاً عن تقدير مواطن الجمال الحسي والاستمتاع به بحيث استطاع الفنان ان يعبر عن فكرة الموضوع باتجاه رمزي . والرمز كما نعرف يعد من المراحل الاولى التي قام بها الانسان للتعبير عن نفسه ، فقد عبر الانسان البدائي بالكتابة بما يحيط به بهيئة رموز متخذاً دلالات معينة في التعبير عن ما يحمله من فكر فظهرت المقاطع الصورية بهيئة رموز تحاكي الطبيعة ذات دلالات رمزية تعبرعن الاشياء باختلافها كالحيوان والانسان لذلك كانت البدايات الاولى لتصوير الاشياء بهيئة رموز مصورة انتقلت الى مرحلة اخرى كما تعرف بالكتابة الهيروغليفية المصرية ثم الصينية التي تعتبر من اقدم الكتابات التي توصل اليها الانسان وتعد افضل مثال للرمزية (١) .

يرى الباحث ان الفنان استفاد من التراث "حضارة بلاد الرافدين" ونصف العناصر بروح معاصرة معتمدا على عناصر اخرى كاللون الخزفي فنجد في هذا العمل استخدام اللون الاحمر تعبيرا عن قوة الارض واهميتها للانسان فكان العمل ذات اتجاه رمزي مباشر وصريح واللذي لايمكن فهمه الا من خلال مضمون العمل لذلك تبدو اعمال الفنان ذات مضامين انسانية امتدت رموزها من الواقع ذات الدلالات المرتبطة بالانسان .

شكل (٦) اسم العمل : ازهار من بلادي ، سنة التنفيذ : ١٩٧٨ ، القياس : ٣٥ سم

ان اكثر العناصر المستخدمة في العمل الفني من الطبيعة وعبر عنها الفنان بشكل نابع عن انطباعه الحسي وقد نظمت عناصر الموضوع بشكل حققت ارتباطها مع بعضها بهدف ايصالها الى المتلقي .

العمل امتاز بالانسيابية في التكوين العام وسط حركة مستمرة وبعمق يوحي بحركة الزهور وقد حقق الخزاف من الموضوع واللون معنا متكافيء فهو يثير مكامن الحس عند الناظر لموضوع زهور من بلادي . حاول الخزاف ان يترجم افكاره ومشاعره من خلال الموضوع الى اشارات تعبر عن معنى بهيئة رموز وتعد لغة الفنان في التعبير الخصب فكان العمل الفني ذو

ملامح رمزية ، فقد عبر عن البلاد بالكرة كرمز واستخدم عن الزهور بأشكال توحي بالزهور في وسط هذه الكرة أي في وسط هذه البلاد .

في هذا العمل عالج الفنان العمل الفني عن طريق الكتلة والفراغ الذي يحيط به مما جعل حركة العمل مفيدة من حيث التقنية والتعبير عن الموضوع من خلال استخدامه مادة العمل الرئيسية لتنفيذ المجسم الخزفي النحتي واستطاع ان يوظف هذه المادة في عمله وجعلها لغة الشكل في التعبير فضلا عن استخدامه اللون الابيض المائل الى الحليبي الذي ساهم هو الاخر في اعطاء العمل بشكله النهائي .

والرمزية تتضح في عمله من خلال تجاوز الشكل للمضمون الذي تكرر بشكل في عمله الفني وبتكرار متشابه .

الفصل الرابع/النتائج والاستنتاجات

من النتائج التي توصل اليها الباحث هي :

١- اظهرت نتائج البحث ان الخزاف سعد شاكر من خلال اعماله الخزفية النحتية وعبر تجربته في هذا المجال "مجال الخزف" استطاع ان يتعامل مع المادة الاولية الطين وتوظيفها في اعماله وجعلها لغة التعبير بعد ان يجري عليها عدة مراحل للتوصل الى مادة جيدة يتعامل بها في اعماله .

٢- اوضحت الدراسة ان الخزاف سعد شاكر يتعامل مع اللون الاسود المعتم والاحمر اللماع كما في الشكل ١، ١٠، ١١ ، وفي عمل واحد كلونين متضادين ، ونستنتج من هذا على ان الفنان خلق علاقات لونية فضلا عن امكانيته في التعامل مع اللون الخزفي كمادة لمتطلبات انجاز العمل الخزفي .

٣- من نتائج الدراسة توصل الباحث الى ان اغلب الالوان الخزفية المستخدمة من قبل الفنان سعد شاكر هي الوان Stone ware ذو درجات حرارية عالية ، ونستنتج من هذا على ان الخزاف قد تاثر من خلال دراسته في بريطانيا بالالوان المستخدمة هناك وممكن ملاحظة ذلك في الاشكال ١، ٤، ٨، ١٢، ١٣ ،١٥ كما استخدم الالوان غير اللماعة في اغلب اعماله لكي يجذب النظر للعمل بكامله وليس بريق اللون كما يفعله خزافون اخرون ، ونستنتج من ذلك على ان الفنان استخدم اللون بتقنية عالية من خلال تجربته في الحصول على ملامح خاصة للسطوح بواسطة اللون من خلال خبرته في استعمال مادة التزجيج ومعرفة المراحل التي يمر بها العمل الخزفي داخل الفرن الذي يعد عاملا مهما .

٤- يتبين من خلال البحث ان الفنان سعد شاكر استخدم الالوان باسلوب جديد وغاية في الجرأة مما جعلته مبدعا متمكنا في المادة الاولية التي تتطلب معالجة دقيقة وبصبر لانها تخضع

لاعتبارات عديدة من اهمها التفاعلات الكيمياوية الحرارية للالوان ودرجة ضبط اللون وفق ما يريده الخزاف .

٥- من نتائج الدراسة توصل الباحث الى ان الخزاف سعد شاكر انفرد بطريقة التشكيل بواسطة القالب الجبسي تميزه عن غيره من الخزافين وذلك باستخدامه قالب جبسي دائري قطره (٣٥) سم كما في الاشكال ١، ٣، ٥، ٦، ٧، ١١ لتنفيذ الكرة من الطين في اغلب اعماله ونستنتج من ذلك بانه لا جديد في هذه الكرة سوى استغلاله لها في تنفيذ ما عليها من الطين ما يحقق مضمون العمل الخزفي .

٦- اوضحت الدراسة على ان الخزاف متأثر في الطبيعة من خلال العناصر التشكيلية الموجودة في العمل الفني كما في الشكل ١، ٢، ٣ الا انه لا يقوم باستنساخها بقدر ما يوظف ما موجود فيها من خلال افكاره ورؤياه الفنية باستخدامه اسلوباً تجريدياً في تنفيذ العمل الفني وتنويعه للمواضيع فهو لايبتعد عن الطبيعة بل تأثر حتى بالوانها وكان مبدعاً في اختزاله للاشكال بحيث لايمكن التعرف عليها في صميم عمله من قبل المشاهد الاعتيادي ، ونستنتج من ذلك على ان الخزاف سعد شاكر امتلك مهارة في تحليل العناصر في عمله الخزفي النحتي من خلال فهمه للعلاقات بين العناصر المكونة للعمل الفني .

٧- من نتائج الدراسة تبين لدى الباحث على ان الخزاف سعد شاكر استطاع ان يركز في اغلب اعماله على عنصر الموازنة في توزيع الكتل من اجل استقرار العمل مستفيداً من امكانية المادة "الطين" في خلق شكل ملائم للتعبير كما في الاشكال ١، ٤، ٥، ٦، ٨، ٩، ١٠، ١٢، ١٤، ١٦، ١٧.

٨- من نتائج الدراسة توصل الباحث على ان الفنان سعد شاكر خرج في عمله المجسمات الخزفية النحتية من دائرة الخزف كأداة استعمالية في الحياة اليومية لتدخل مجالاً اخراً في الفن الذي لايقف عند حدود الوظيفة الجمالية المرتبطة بالمنفعة بل تجاوز ذلك الى امتلاك الواقع والكشف عنه ، ونستنتج من ذلك على ان الفنان بحث في مختلف التقنيات الاكثر ضرورية وقد تعامل معها كما تعامل النحات او الرسام من تقنيات الفن التشكيلي .

٩- اوضحت الدراسة على ان الفنان سعد شاكر استلهم بعض عناصره من فنون حضارة بلاد الرافدين القديمة كأستخدامه للاسطوانات الطينية التي تشابه المخاريط الطينية المستخدمة في واجهة الجدران في الوركاء الا ان الغرض هنا من استخدامها الشكل (٥) ليس كما في السابق وانما وظفها بشكل تخدم ومتطلبات عمله الفني وبروح معاصرة معتمدا على عناصر اخرى كاللون الخزفي .

١٠- توصل الباحث الى ان اغلب المواضيع السياسية والاجتماعية التي نفذها الفنان سعد شاكر والتي لها صلة بالحياة يسعى الى ابتكار صيغ جمالية وان يحدث تغيير في الرؤية وذلك عن طريق الجمع بين حالتين في استخدام رموز متناقضة مع بعضها كما في الشكل ٤، ٨ مما جعل الخزاف ان يوصل حقيقة الموضوع ، وادرك من خلال تجربته الفنية على ضرورة خلق رؤية جديدة في مجال الخزف لكي تسمح للناقد ان يدركها .

١١- يرى الباحث عبر تحليله للاعمال النحتية الخزفية ان الفنان لايقلد الطبيعة بشكلها المنظوري وانما يستشف منها الاشياء ويعيد صياغتها بطريقته الخاصة وبهذا ان التشخيصية قليلة في اعماله وان وجدت لا يعطيها الشكل الاكاديمي او الكلاسيكي وانما بروحية اخرى يعبر عنها بذهنه .

١٢- من نتائج البحث تبين بعض اعمال المجسمات الخزفية للفنان وخاصة المرحلة الاخيرة من اعماله تبدو بصمات العصر والحداثة من خلال الشكل ١٤، ١٥، ١٦، ١٧ وذات ملامح تجريدية ورمزية .

١٣- ان ما اضافه الخزاف سعد شاكر من قيم جمالية في اعماله التجريدية جعلت المتذوق يتقبل هذه الاعمال التي وصلت الى مستوى من خلال تجربة الفنان في ابداعه لمختلف الابتكارات من المجسمات النحتية الخزفية .

١٤- امتازت اعمال الفنان سعد شاكر منذ اواخر الثمانينات الى الان بمرورها بمرحلة انعطاف جادة وسريعة جعلته بعيدا عن ان يكرر نفسه من خلال الاعمال وخاصة باستخدامه الكرة كعنصر اساسي واصبح بعيدا في الوقوف عند حد معين لذلك انه ساهم في تغيير مسيرة الحركة الخزفية المعاصرة من خلال اعماله التي احدث بها تغييرات متعددة في التنفيذ .

التوصيات

يدعوا الباحث الخزافين الى :

١-الابتعاد عن استخدام القالب الجبسي لغرض الاستنساخ لعدة قطع وذلك لفقدان العمل الخزفي اهميته من حيث التنفيذ ، وبالامكان عمل قالب جبسي لغرض تنفيذ عمل واحد او عملين وفيما عداه يعد نتاج متكرر لا ابداع فيه من حيث الشكل .

٢-التنوع في الكتلة وعدم الاعتماد على شكل واحد مكرر في الاعمال مما يفقد العمل اهميته واعتباره نسخا عن سابقه .

المقترحات

بعد ان عرفنا االملامح في اسلوب المجسمات الخزفية النحتية للفنان سعد شاكر والتي تميزه بخصائص معينة عن غيره من الخزافين ، وما نعده مسؤولية على الدارسين والباحثين المختصين في شؤون الخزف ، اقترح ما يلي :

١-القيام بأعداد دراسة شاملة تتناول ملامح الخزف العراقي المعاصر .

٢-القيام بأعداد دراسة تتناول ابراز اساليب الخزافين العراقيين المعاصرين .

المصادر

١-بارو اندرو. سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ .

٢-بهني عفيف . جماليات الفن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ، ١٤ ، الكويت ، شباط ١٩٧٩ .

٣-بيرى رالف باترن . آفاق القيمة ، ترجمة عبدالحسن عاطف سلام وتقديم زكي نجيب محمود ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨٦ .

٤-جبرا ابراهيم جبرا . دليل المعرض الرابع للفنان سعد شاكر محمد ، قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ، بغداد ، ١٩٧١ .

٥-حمودي جميل . جريدة البلد في ١٤ /١٩٦٧/٣ .

٦-الراوي نوري . معرض الخزف العراقي ، وزارة الثقافة والفنون في ٢٨/نيسان ١٩٧٩ .

٧-ريند هربرت . الفن والصناعة والتصميم الصناعي ، ترجمة فتح الباب عبدالعليم ، ومحمد محمود يوسف ، عالم الكتب ، القاهرة ، السنة بلا .

٨-ساندل رولف . مفهوم الاسلوب مجلة الثقافة الاجنبية ، ترجمة لمياء عبدالحميد العاني ، وزارة الثقافة والاعلام دار الجاحظ ببغداد دار الحرية للطباعة ، العدد الاول ١٩٨٢ .

٩-السعيد شاكر حسن . فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، وزارة الثقافة والاعلام الجزء الاول ، السنة ، بلا .

١٠-الشريف طارق . معرض الخزف العراقي المعاصر في دمشق ، مجلة الرواق ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الجاحظ للنشر العدد٦ ، ١٩٧٩ .

١١-الشريف طارق . جريدة تشرين السورية ، دمشق في ١٩٧٩/٩/٥ .

١٢-صالح قاسم حسين . الابداع في الفن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .

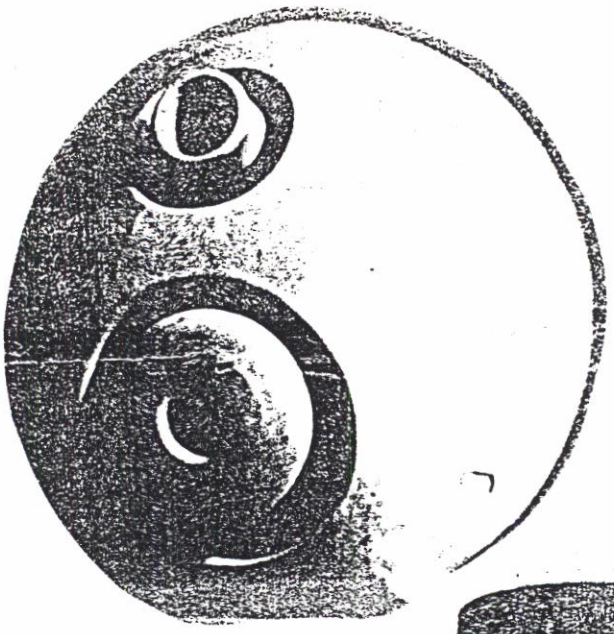
١٣-عطية عبود . جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت الطبعة الاولى ، ١٩٨٥ .

١٤-كاظم عبد . دليل المعرض الفني المعاصر ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٥٧ .

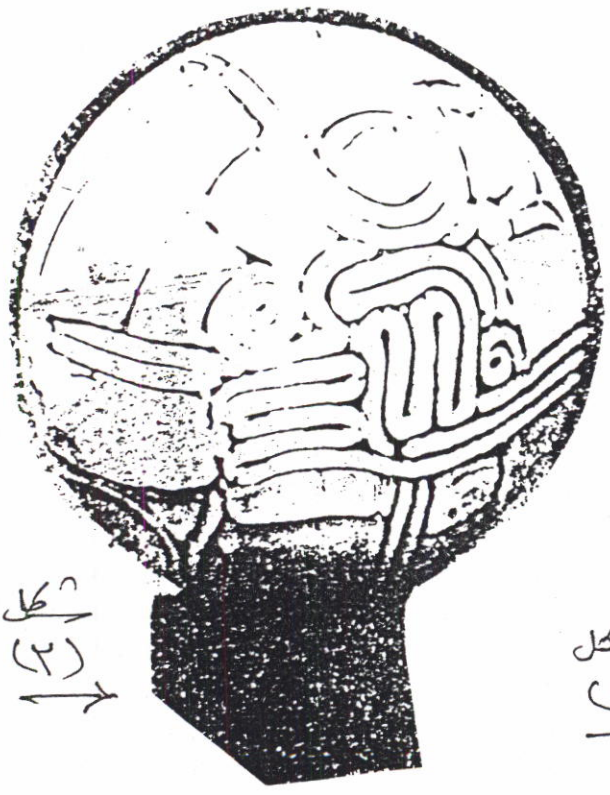
١٥-كامل عادل . الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، مرحلة الرواد دار الرشيد للنشر وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٠ .

١٦-كامل عادل . على هامش الحركة التشكيلية في العراق ، منشورات المركز الاجتماعي ، جامعة الموصل ، ١٩٧٩ .

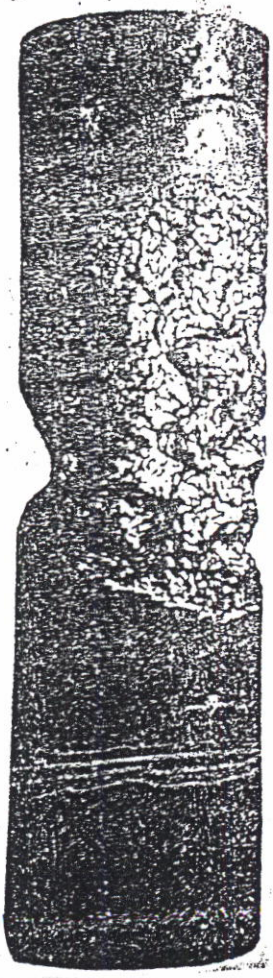
١٧-الكمان جان . مجلة الارض والبيئة ، فكرية علمية شاملة ، السنة الاولى العَدد الثاني .



شكل (١)



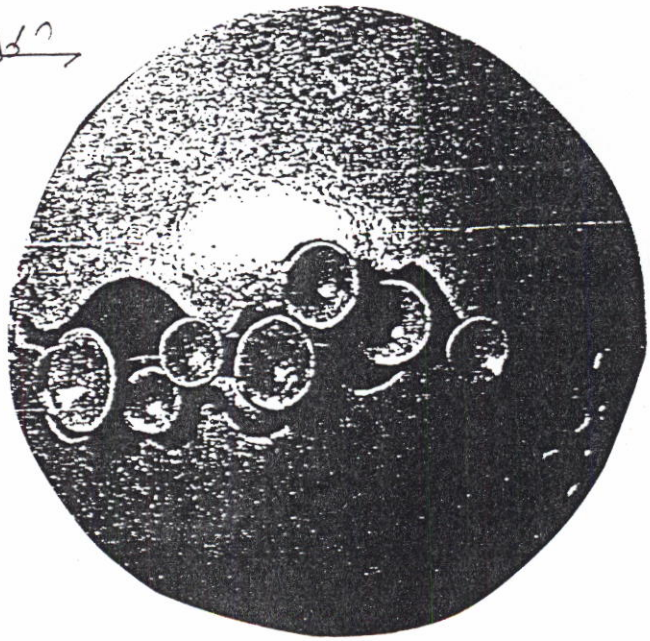
شكل (٢)



شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)



شكل (٦)

الأكاديمي

الصور الآدمية والحيوانية في الخزف الإسلامي

انعام سعدون طه

معهد الفنون التطبيقية/ بغداد

■ يهدف البحث إلى التعرف على أنواع الرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية التي طبقت على الخزف وكشف القيمة الجمالية للتقنيات وأسلوب التصوير في الفن الإسلامي (بغداد وسامراء) في فترة الخلافة العباسية.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٥/١٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٦/٥

الفصل الأول
مشكلة البحث وأهميته

خلقت حضارة الإسلام شعوب الأرض، عندما صار الإسلام بناءا وفنا فلسفة وروح، خلقت انسانها الجديد المتفتح الذي انطلق يثبت للتاريخ اصالته، وينتج فنا متفردا، قاد الفنان فكرا، وانفتح بمجتمعه الأخرى، فخلق فنا له ميزاته، لتتناقله الأمم أجيالا من بعده.

والخزف، ضرب من فنون الإسلام، أجاد الفنان فيه وأبدع لقد ساعدت دراسة الخزف الإسلامي في إلقاء الضوء على هذا الجانب المهم من جوانب الفن الإسلامي، إذ بلغ هذا الضرب من الفنون أيام الخلافة العباسية مرحلة متطورة.. تجلت فيها قدرة الفنان بصورة عامة والعراقي بصورة خاصة. حتى صار ، لا يخلو أي فن من الفنون الإسلامية من التصوير بوصفه جزء أساسي من العمل، كما في منتجات الخزف والنسيج والمعادن، والأبواب والمقابض والرسوم الحائطية والعاج... وغيرها.

أن دراسة الصور المرسومة على الخزف الاسلامي، يقود لدراسة أنواع تلك الرسوم والقيم الجمالية والتقنية فيها، ومعرفة تفاصيل الأزياء للإنسان آنذاك. إضافة ، لدراسة أنواع الحيوانات والنباتات التي اعتمدها الفنان في رسومه تلك.

ولأهمية كل تلك النتائج التي من الممكن أن يحصل عليها الباحث بعد أن وضع تساؤلا أساسيا للوصول إلى تلك النتائج، مفاده:

هل استطاع الفنان أن يجسد على الأواني الفخارية رموزا وتجريدات تحمل معان عميقة تعبر عن مرحلة زمنية جديدة؟

أهداف البحث

أن الأهداف الرئيسية صيغت بنقطتين هما:-

١) أنواع الرسوم الآدمية والحيوانية التي طبقت على الخزف.

٢) القيمة الجمالية للتقنيات وأسلوب التصوير في الفن الإسلامي.

حدود البحث

الحدود الزمانية : من القرن الثامن-العاشر الميلادي (فترة من الخلافة العباسية).

الحدود المكانية: الخزف الإسلامي في بغـــداد وســامراء.

الحدود الموضوعية: الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية فـــي الخـــزف الإســلامي.

تحديد المصطلحات:

الفخـار

عند تعرض العمـــل الطينـــي للحـــرارة فـــي فـــرن، تحـــدث عليـــه سلســـلة مـــن التغيرات في طبيعة الطين حتى يصـــير صلبـــا وشـــبيها بـــالحجر(١٣ ص ١٨).، الفخـــار: كل ما عمل من الطين وعـــرض للحـــرارة(٢١ ص ٦٩٨).

اختار الباحث التعريف الإجرائـــي التـــالي:-

أي شكل صنع من الطين وعرض للحرارة العالية.. وتجـــري عليـــه تغـــيرات تحولـــه إلـــى صلبه وتقل مساميته فيتغير رمزه الكيمياوي وغـــير مطلـــي بالزجـــاج.

الخـزف

عرفه ابن منظور والزبيـــدي:-

اعتمد الباحث التعريف الإجرائي له: الفخار يسمى خزفـــا عندمـــا يطلـــي كليـــا بطبقـــة مـــن الزجاج " مواد كيمياويـــة لـــها خاصيـــة الانحـــلال بالمـــاء تطلـــى بـــها الفخاريـــات وعنـــد تعرضها للحرارة تتخذ صفة الصلابة وتعطي بريقـــا وألوانـــا مختلفـــة" منـــه مـــا يســـتعمل صناعيا وجماليـــا ووظيفيـــا. (١٢ص٣٠٩).

الـــتزجيج:Glaze

وهو يعرف بأنه كيماويـــات ومعـــادن أرضيـــة محلولـــه بالمـــاء، يظـــهر بحالتـــه الصلبة المتماســـكة وبمظـــهره الـــبراق بعـــد حرقـــه بدرجـــات الحـــرارة العاليـــة (١٣ ص ١٤١). لقد غلب التزجيج على غيره من المـــواد فـــي العصـــور المصريـــة القديمـــة وفـــي العراق وسوريا، إذ كانت مراكزا مهمة فن الطـــلاء بـــالتزجيج وانـــه عـــرف قبـــل الأوانـــي الزجاجية (١٠ ص ٢٩). هنالك فرقـــا بيـــن زجـــاج الخـــزف والزجـــاج العـــادي (زجـــاج النوافـذ).

Glaze طلاء الخزف" الـــتزجيج".

Glaze الأواني الزجاجية غـــير الفخاريـــة (١٤ص ٨٥).

للزجاج صيغة كيمياوية محددة موضوعة بنسب معينة محسوبة.. أن بدء تحول البنية الزجاجية إلى بلورات هو ما يسمى بتبلور الزجاج وينتج بعد تجميد المصهور وتبريده ببطيء شديد.. هناك زجاج معتم ، ونصف معتم، واللماع (١٧ ص٣).

والتعريف الإجرائي المتبع البحث:-

التزجيج: هو صيغة الكيمياوية تتحول إلى طبقة زجاجية تكسو القطعة الفخارية لتكسبها المتانة والتحملة ولتضيف عليها صورة جمالية بعد تعرضها للحرارة..

الشكل:-

هو كائن المادة الذي يمنحه وجوده حقيقة هو الوجود الفني الذي تحققه قيمة الأشكال.. هو الأساس التكويني لكائن المادة.. فالعمل الفني يدل عليه وجوده كيان خاص له (٨ ص ٤١٣). الشكل له علاقة طبيعية منتمية إلى الرؤية التي يمثلها، للشكل رؤية وتفسير سواء أكان بسيطا أو معقدا (١٨ ص ٢٣٦).

الشكل الفخاري هو تكوين يستعمل بتقنية معينة.. ويعطي أسلوب التشكيل صفات الشكل المستنبط.. ومن خواص الفخار خلق تجربة عملية يدخل بصنعها اليد والفكر(١٣ ص ٦٥).

ويلعب شكل الأواني الفخارية دورا في تصنيف الفترات الحضارية والتاريخية ويكون أحيانا دليلا لتبادل العلاقات الثقافية والحضارية في المجتمعات ويؤرخ فترة زمنية مختلفة(١١ص ١٢).

والتعريف الإجرائي المتبع في البحث:-

الشكل: هو تكوين خاضع لإرادة الإنسان ويشكله حسب ما تقتضيه مدركاته الحسية والفنية واتجاهه ومساره، وبه يحدد ملامح أفكاره..

اللون:- يعرف اسحق نيوتن:-

الضوء الأبيض يتألف من مجموعة من الأضواء المختلفة الألوان (١٦ص١٦٢).

وعرف أيضا :

" هو التأثير الفسيولوجي.. أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم على شبكية العين..سواء أكان الناتج من المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون(١٨ص١٠٢).

ويكون التعريف الإجرائي له:-

اللون:- هو تأثير الانعكاس الضوئي على شبكية العين وحسب أطوال موجبة معينة مختلفة من لون لأخر....

الفصل الثاني

١- الدراسات السابقة

١) دراسة خالد ألاعظمي

تركزت دراسة خالد ألاعظمي الموسومة" خزف سامراء الإسلامي" والمنشورة في مجلة سومر/ المجلد الثلاثون .. حول مدينة سامراء منذ بدء نشوئها حتى هجرها بعد ان عادت بغداد العاصمة.. فقد تحدث الباحثون عن الأطيان واختياراتها وطلاء الفخاريات بعد تمام عملها وذلك المحامل والمساند التي كان يستعملها الخزاف وتحدث عن أنواع الخزفيات في سامراء وصنفها وبدا دراسته على أساس هذه الأصناف فتناول أشكال وأنواع الفخاريات وطريقة صنعها..ثم درس الألوان الرئيسة واستخدام الفنان المسلم لأهم واكثر الألوان استعمالا وتحدث عن النقوش على الأواني والرسوم واساليبها، ولكن الباحث ركز بدراسته على الخزف ذي البريق المعدني لاشتهار مدينة سامراء به واعتباره فنا أصيلا طهر بهذه المدنية أولا.

لكن الباحث درس سامراء فقط وأهمل المدن الأخرى ولم يدرس أنواع الرسوم التصويرية على الأواني.. لكنه تناول فترة مهمة في الخزف العباسي الإسلامي وهي فترة ذهنية.

٢- دراسة ناهض عبد الرزاق ١٩٨٥

الموسومة " الخزف الإسلامي" المنشورة في مجلة آفاق عربية/ السنة العاشرة / العدد العاشر. لقد تناول الباحث فلسفة الفنان المسلم التي تجسدت في موضوعاته.. لقد تحدث عن عدد من المدن الإسلامية كالبصرة.. الكوفة..سامراء..واسط... دار السلام. تحدث الباحث بشكل خاص عن الخز فذي البريق المعدني لاشتهاره بهذه الفترة الزمنية.. تحدث عن مراحل صناعة الخزف وعن أنواع النقوش المستخدمة والمواضيع التي صورت على الأواني والتي كان منها الزخارف النباتية المتمثلة بأوراق العنب وأوراق النباتات الأخرى وتوريق "

الأرابسك" والنباتات المحورة والزهور والأشكال الهندسية والدوائر والمستطيلات والمنحنيات والمعينات.. الخ.

وتحدث عن رسوم الأشكال الآدمية وغزوات الصيد والممارسات الاجتماعية الأخرى وبشكل اكبر تحدث عن رسوم الحيوانات والطيور.. والكلاب.. الجمال... الغزلان.. الحيوانات المركبة... الحيوانات المفترسة... وكذلك الرسوم المعمارية كالأعمدة والعقود ورسم الكعبة الشريفة والقوارب والسفن والنصوص الكتابية وانواعها ودمج الرسوم الحيوانية والادمية مع التوريقات النباتية والهندسية معا. ودرس الخزف في البلدان الإسلامية الأخرى. فكانت الدراسة شاملة، استعرضت مساحة كبيرة من العراق والعالم الإسلامي ولكن بتغطية موجزة جدا.

الإطار النظري

مدخل إلي مفهوم الفن الإسلامي

لقد وجه الإسلام الأنظار إلى الجمال فيما أبدعه الله من مخلوقات ووجهنا إلى أدراك التكوين الفني المحكم وأسراره بالتناسب والتناسق اللوني والضوء والظلال لينمي بالإنسان قوة الملاحظة والتكفير والتأمل فيسمي مرهف الحس وذو ذائقة سامية.. أن وحدة الفن الإسلامي تتوافق مع تنوعه..فان له إيقاع خاص كما الوزن في الشعر و" السيمترية" التناظر في العمارة .. والتناظر والحركة في الخزف الفنون الدقيقة الأخرى. أن البيئة اصل تلك الإيقاعات (Rythem) وان تلك الخاصية هي التي تخلق الصور الفنية من خلال العالم الخارجي وفي الخزف كما في الفنون الإسلامية الأخرى فان" اللون والخطوط والظل وملمس السطح هي من العناصر الفنية التي تحقق نوع من الإيقاع مع العناصر الأخرى لتكوين وحدة العمل الفني المتكامل" (١ص١١٠).

لقد كان الفن العباسي يحاكي كل فئات المجتمع ويصور الجوانب المهمة في حياتهم والتي انعكست على التصوير في إنتاج الفنان.. فكانوا يستخدمون الصور بكثرة على الجدران والسجاد وغيرها في زمن الخلافة العباسية. " كان الفنان يستخدم التصوير على الأواني كالأقداح وقد ظهرت الصور الملونة عليها والتي تمثل الوقائع والعادات.. فكانوا يقتنون الأثاث والرياش التي رسم عليها صور آدمية أو حيوانية أو نباتية (٩ص٤).

لقد انتج فنا متفردا يحمل دلالات نضوج لدى الفنان مما يعزز مرجعياته الفكرية والفلسفية التي جعلت من أسلوبه الفني يمتلك غنى وانتشارا.. اسهم في نجاح الفنان المسلم في تعامله مع واقعة وبيئته المحيطة به.. فقد وظف الكتل بشكل ينسجم مع الضوء الساطع في بيئته فجعلها بسيطة .. فهو يضيء ويسقط ظلا في المساحات ويؤلفها معا.. فدلل على أن التعامل مع" البيئة هي سمات مشتركة في كل الأقطار الإسلامية وتبرز من خلال عرى الواجهات وقلة بروز النتوءات واستعمال البلاط الخزفي والمقرنصات "(١٩ ص ٢٢). لقد مر الفن الإسلامي بمراحل مهمة هي:

١) مرحلة التأثر بالمنجز الفني في البلدان التي تم فتحها من قبل العالم الإسلامي.

٢) مرحلة الممارسة والابتكار، خصوصا فترة الازدهار العباسية.

٣) مرحلة النكوص الحضاري التي بدأت مع النصف الآخر للقرن السابع الهجري والتي آدت إلى تراجع المجتمع فنيا وعلميا على حد سواء (ينظر ٢ ص ٢٧).

كان جل اهتمام بمحاكاة الطبيعة ومزج الواقع بالفن وتوظيفه فق " صور الفنان الطبيعة".. ورسوم النخيل والأشجار وعبر عن الكتل وتوزيعه الضوء والظل لتحقيق بعض التفاصيل الطبيعية الدقيقة .. مثل رسم العروق في اسفل السيقان والأوراق (٧ص٢٩).

تقنيات الخزف العباسي وانواعه

لقد عرف الفنان في بلاد التزجيج منذ العصور القديمة ، وقد كان الخزف دليلا لقياس المدنية والحضارة التي بلغتها الشعوب.. برع الفنان المسلم بصنع خزفيات راقية من حيث الشكل والتقنية والألوان. وقد اعتمد على :-

١) الطين (clay) اعتمد الفنان المسلم في العراق على أطيان خاصة اختلفت عن تلك التي استخدمها في بقية المراكز الفنية الإسلامية.. إذ إنها كانت ناعمة الملمس.. برتقالية اللون. متماسكة الأجزاء ، وليست هشة.. وكان يستخدم تقنية البناء اليدوي أو الضغط بالقالب أو على عجلة دوارة (ينظر ٣ص ٢١٧).

٢) النقوش (The designs) كانت الزخارف او النقوش تتم أما بالحفر فهو أما أن يكون حفرا عميقا " "Engraved " أو حفرا بسيطا " Incised ". وأحيانا يكون بالإضافة فقد عملت وفق أساليب متنوعة حيث كانت بعض القطع مزينة

بزخارف ناتئة أو بارزة "deckorationin relief" . وما كان منها نقوشا زينت بالرسم بالألوان فكان عن طريق توزيع الألوان على سطح الأواني. ومنها ما زين بواسطة أشرطة مستقيمة أو منحنية وخطوطا هندسية وعناصر نباتية وما كان مزينا برسوم وطيور وحيوانات. (قارن ١١ ص٢٦٩).

٣) الألوان استعمل الفنان ألوانا متنوعة أحيانا بصورة مفردة أو متعددة ومنها الأزرق .. الأخضر.. الأزرق الفيروزي (turquose) .. البني الغامق.. البني الفاتح .. كانت الألوان تستخدم بشكل مفرد على الحباب " الزير" ومتعدد الألوان على الصحون ولقد ساد فيها اللون الحليبي الأبيض (cream) أو اللون البني المحمر. (١٥ ص ١٦٤).

أما أهم ما برز من تقنية زخرفية ولونية في العصر العباسي:

أولا: الخزف ذي الزخارف البارزة .. مطلي لون واحد وهو من ابسط أنواع الخزف ويقسم إلى:-

آ) جرارة كبيرة.. أواني كبيرة مزججة بلون واحد براق ازرق أو اخضر مزينة بزخارف بارزة تمثل أشرطة تفرعات نباتية زخرفت بطريقة القرطاس. "Barbotin technique".

ب) صحون صغيرة .. أكواب .. آواني أخرى زمزميات بزخارف بارزة ذات لون اخضر براق تمثل زخارفها رسوم هندسية ونباتية وأوراق محورة (١٥ ص ٦٧).

ثانيا: الفخار المدهون ذو الزخارف المحززة "Graffito" يتم طلائها بطبقة رقيقة بيضاء من (slip) دهان طيني ثم يبداء الفنان بعمل حزوز وخدوش على سطحها لتظهر من خلالها الطينة الأصلية وتتم قبل الحرق الأول(٥ص ٣١٢).

ثالثا: الزخرفة فوق الطلاء الزجاجي حيث يتم برسم الزخرفة على الآنية بعد تزجيجها باللونين الأزرق والأخضر.. ثم تعاد إلى الفرن مرة أخرى بعد الرسم ولكن بدرجة حرارة مخفضة لتثبيت الألوان (٣ ص ٢٠٩).

رابعا: الزخرفة تحت الطلاء الزجاجي يتم أما قبل علمية الحرق الأولى ثم تغطي الانية بطلاء زجاجي بسرعة خوفا من تحلل الوان الزخارف ثم تحرق (٦ ص ٣١).

أو الرسم بعد الحرق الأول حيث تزخرف الانية على بطانة بيضاء شفافة بلون واحد أو عدة ألوان ثم يعاد للفرن بدرجة حرارة مخفضة لتثبيت الألوان.. وتغطي بالطلاء الزجاجي بعد ذلك وتحرق مرة أخرى.. الألوان المستخدمة اكاسيد مضاف إليها مادة صاهرة لتثبيتها، ومادة القصير واوكسيد السليكون والزنك لتجميل اللون (١٥ ص٧٩).

وهناك الزخرف المحزز تحت الطلاء الزجاجي "Sgraffiatoware" تحزز الأواني بالة حادة فيكون خطوطا خارجية للرسومات واضحة محددة تطلى بالمادة الزجاجية وكانت رسوم الحيوانات والنباتات والأشكال الهندسية (١٢ ص ٣١٤).

خامسا: الخزف ذي البريق المعدني (instrs ware)أو الغضار المذهب نسبة لما يتميز من بريق ذهبي برع الخزاف العراقي بصناعته في القرن الثالث الهجري- التاسع الميلادي (٣ص٢١٥).

بعد تشكيل الأواني من الطين العادي كان الخزاف يغطيه بطبقة من الطين النقي تسمى البطانة (slip) ثم يسويه في الفرن ثم بعدها يصبغه بالدهان الزجاجي الأبيض المعتم ثم يحرقه لتثبيت الدهان ثم يرسم عليه الزخارف بمزيج من مواد مختلفة منها الكبريت واوكسيد الفضة واوكسيد النحاس الأحمر وبرادة الحديد وتذاب هذه المواد في الخل أو أي حامض أخر ويكون سائل يرسم به الخزاف ثم يحرق لتثبيت هذه المواد للمرة الثالثة ويجب أن يكون الفرن حينئذ ذو نار هادئة وان يكون هواؤه قليل ودخانه كثير ليس به لهب وذلك لان الفرن شديد الحرارة يذيب السائل المعدني الذي رسمت به الزخارف وإذا تمت العملية بنجاح ستترك آنية تحمل طبقة رقيقة متلألئة لا تدرك باللمس.. والأجزاء التي يتراكم بها الدهان تبدو كتلة من الذهب أو النحاس، أما الرقيقة يدخل الضوء من خلالها وتكون لامعة متلألئة وانتشر هذا النوع في بلاد النهرين ليعم العالم الإسلامي. (٢٠ص ٦٩).

الفصل الثالث

اجراءات البحث

لقد تنوعت الزخارف والأشكال التي استخدمتها الفنان واختلفت بطريقة رسم الشخوص الآدمية وتصوير الحيوانات وتصوير النبات ودمجت أحيانا جميعها في

أناء واحد. (الشكل رقم ١) يمثل مجموعة من الأشكال الزخرفية التي نفذت على الأواني وطريقة تنفيذها. وقد تم اختيار مجموعة من الأشكال المحتفلة وفترتها الزمنية لتمثل عينة البحث.

النموذج الأول شكل رقم (٢)

النموذج يمثل آنية كمثرية الشكل ارتفاعها ٢٩٢ ملم ذات تزجيج اخضر اللون، وهي من القرن الثامن الميلادي، نفذت الزخرفة بشكل ريليفات مضافة وقد طبقت بلا اعتناء بشكل عشوائي وقد ظهر التجريد واضحا على الأشكال، ففي وسط الآنية رسمت صورة الأسد عليه التجريد بتصوير حركته وشكله، وقد حاول الفنان ملئ الفراغان حول الأسد، بداخله برسم وحدات زخرفية على شكل دوائر محززة وقد استعملها بذات الوقت على الريليفات المنحنية حول الآنية ومنها استطاع ملئ الفراغ على سطح النموذج. عنق الآنية قصير رسمت عليه غير منتظمة ذات قطع حادة كونت شكل زخرفي أعطى حركة لتكوين الآنية بشكل عام.

النموذج الثاني شكل رقم (٣)

النموذج يمثل صحن من القرن التاسع الميلادي، نلاحظ هنا التطور في رؤية الخزاف، إذ اخذ نماذجه الزخرفية من أجزاء واقعية. وقد جردت كثيرا لتخدم واقعيته وفكره. يمثل الشكل المرسوم على الصحن زخرفة على هيئة أجنحة الطيور، وقد شكلت بتكوين زخرفي كمروحة نخلية وقد تم توظيف الأجزاء الحيوانية بتشكيلات نباتية دمجت معا. التقنية اللونية المستعملة كانت البريق المعدني الذي ابتكر في القرن التاسع الميلادي.. وهذا أهمل الخزاف الاهتمام بالزخرفة واعتمد كثيرا على التقنية اللونية. ألوان الصحن كانت الأبيض في القاعدة والزخارف رسمت بالألوان البني و الأسود و الأحمر و الأصفر " الاوكسر".

النموذج الثالث شكل رقم (٤).

يمثل صحن قياس قطره ١٢٢ ملم من القرن العاشر الميلادي. النموذج يمثل تصوير الحيوان أليف من واقع الفنان وهو عبارة عن جمل رسم بتجريد يحمل على طهره راية تدلت لتصل إلى خلف الحيوان متصلة بجسده وقد قام الفنان بملىء الفراغات المحيطة بالجمل وحول حافة الإناء بزخارف كأنها كثبان رملية المهم أنها

أعطت حركة وملئت الفراغ الألوان المستعملة هي الترابية فكانت ألوان الرسوم بنية فاتحة وغامقة على أرضية بيضاء والزخارف الخلفية نقاط ملونة وكله رسم بالبريق المعدني.

النموذج الرابع الشكل رقم (٥).

النموذج يمثل صحن قطره ٢٣٥ من القرن الثامن الميلادي. الرسم كان يمثل غزالا ، كان واضحا أسلوب الخزاف في هذه الفترة إذ اعتمد التجريد بشكل واقعي يخدمه ويخدم مفكرته .. هنا اعتمد الفنان التوازن الزخرفي في رسم الشكل وذلك بأنه رسم قرون الإبل بتكوين زخرفي نباتي وجعله يستطيل ليصل إلى اسفل الحيوان من الخلف وبالجهة المقابلة ثم رسم ساق نباتي بشكل زخرفي ينبع من قم الحيوان لينحني بشكل جميل إلى الأسفل ينتهي عند أقدامه والحركتين تكون شكل دائري زخرفي يحيط بصورة الحيوان بمحاذاة حافة الإناء وبهذا يخلق الفنان حركة ويملي الفراغ بتكوينات مناسبة، نلاحظ أيضا حركة الحيوان المتناسقة والرشيقة المتوازنة والأسلوب المبسط برسم التكوينات، استخدم الفنان الأرضية البيضاء واللون الأصفر" الاوكر" ولونت بتقنية البريق المعدني والخلفية بنماذج (عين الطاووس).

النموذج الخامس الشكل رقم (٦).

النموذج يمثل صحن قطره ١٥٣ ملم من القرن العاشر الميلادي. النموذج يمثل طائر رسم بتجريد عالي وقد حورت أجزاءه بإضافة زوائد زخرفية متوازنة جاءت لتخدم الشكل ولتملئ الفراغ حول الطائر، رسم الفنان أشكاله بطريقة مبسطة وحاول إضفاء أشكال زخرفية بسيطة على جسد الطائر لتعطيه حركة وتملئ الفراغات بطريقة جميلة مدروسة.

النموذج السادس شكل رقم (٧).

النموذج يمثل صحن قطره ٢٢٩ ملم من القرن العاشر الميلادي. لقد صور الخزاف صورة اجتماعية، ذلك أن العربي كان يتغنى بالفروسية وركوب الخيل ، أن هذا الإناء يحمل صورة فارس يمتطي حصانه ويحمل بيده سيفا ودرعا. نلاحظ التجريد الجميل في رسم الأشكال والاتزان بالحركة المتبادلة بين حركة أقدام الحصان (الذي يوحي بالسير) وبين حركة ذراعي الفارس بالتأهب والاستعداد.

رسم الفنان فراغات بشكل دوائر في قميص الفارس وقد أعطت إحساس بفراغ جميل أعطى شاقة وخفة حركة الشكل. رسم خلف الفارس وحصانه نقاط ملونة ملئت الفراغ المحيط بالشكل، والألوان المستعملة كانت الأبيض والبني والأزرق والأصفر بألوان البريق المعدني.

النموذج السابع الشكل رقم (٨).

النموذج يمثل صحن قطره ١٨٦ ملم من القرن العاشر الميلادي. رسم على الإناء صورة لشخصين يحملان باقة من الأوراد وباليد الأخرى كيس، الأشكال رسمت بصورة مبسطة جدا وكان التجريد واضحا في التصوير الأشخاص والورود. الرجلان يلبسان السراويل والحذاء الطويل والقبعات العربية على الرؤوس ملئ الفنان الخليفة بزخارف تجريدية ملونة باللون الجوزي وقد شكلت وحدة زخرفية متجانسة مع الخطوط الحادة لرسم الأشكال وبداء التناظر واضحا برسم الأشكال واتخذت الانحناء باتجاه الصحن كما زخرفت الحافة بأقواس كأنها كثبان رملية لإضفاء الزخرفة على التكوين الألوان المستعملة في الأرضية الأبيض أو التبني والألوان التي رسمت بالزخارف والأشكال الجوزي والأصفر الفاتح والأخضر ورسمت بتقنية البريق المعدني.

النموذج الثامن الشكل رقم (٩)

النموذج يمثل صحن قطره ١٢٩ ملم من القرن العاشر الميلادي. الرسم يصور فتاة جالسة يتدلى شعرها إلى الجانب صورت حركة القدمين بطريقة جميلة وغريبة وبشكل زخرفي محور وبإحدى يديها (اليمنى) ترفع تكوينا غير معروف واليد الأخرى (اليسرى) وضعت بشكل أفقي على بطنها التكوين رسم بتجريد عالي ورمزي ، الخلفية رسمت عليها نقاط بشكل دائري محوري ، والألوان كانت الأحمر، الاصفر، البني، الأسود وبالبريق المعدني.

النموذج التاسع الشكل رقم (١٠)

النموذج يمثل صحن قطره ١٩٢ ملم من القرن العاشر الميلادي. يمثل صورة لرجل يرتدي مازرا طويلا ويحمل راية خلف ظهره مثل بوضع جانبي وباليد الأخرى يحمل صيدا " حيوانا اصطاده"، خطوطه بسيطة للغاية وبها تجريد عالي رسم بالألوان الاحمر، الاصفر، وبالبريق المعدني.

الشكل رقم (١١) يمثل زخرفة عين الطاووس التي ابتكرها الخزاف في القرن التاسع الميلادي مليء الفراغات في أوانيه.

الشكل رقم (١٢) يمثل انية من القرن التاسع الميلادي، رسمت عليها زخارف نباتية وهندسية بشكل جميل وبألوان البريق المعدني.

النتائج

خلص البحث إلى جملة من النتائج:-

١) اتجه الفنان المسلم بجميع تصويراته ورسومه إلى التجريد العالي، رغم انه حاول تمثيل شخوصه وحيواناته بواقعية إلا أن التجريد في التعبير كان سمة أشكاله.

٢) جاءت أعماله تحاكي واقعة الاجتماعي والفكري وجمع أحيانا بين عدد من العناصر الآدمية والحيوانية والنباتية معا للخروج بشكل زخرفي متكامل.

٣) اعتمد الفنان بتقنية اللونية على الزجاج الأخضر والأزرق والبني غالبا.. وقد ركز على تقنية البريق المعدني بعد اكتشافه في القرن التاسع الميلادي وشمل تقريبا تلوينه لجميع أوانيه حتى غلبت هذه التقنية على جميع التقنيات اللونية آنذاك.

٤) اتسم القرن العاشر الميلادي بالذرة في الإبداع.. فقد سيطر الفنان على تقنياته اللونية وزخارفه .. وكانت سامراء وبغداد من المدن الإسلامية الأولى والمهمة في ابتكار النماذج الزخرفية واللونية وامتد منها إلى باقي المدن الإسلامية الأخرى.

٥) كانت أشكال الخزف متنوعة منها .. الأواني والأباريق والجرار الكبيرة والصحون وغيرها وركز الفنان على الأواني المسطحة لآمكانية إظهار الرسوم عليها أما الجرار والأباريق اعتمدت الزخرفة البناتية في الغالب .

المصادر:-

١- الألفي ، أبو صالح " الفن الإسلامي اصوله، فلسفته /، مدارسه"، القاهرة/١٩٩٦

٢- الأصمعي، محمد عبد الجواد " تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام" دار المعارف، مصر/١٩٣٦

٣- الاعظمي ، خالد خليل "خزف سامراء الإسلامي " مجلة سومر / مجلد ٣٠/ج ٢١/١٩٧٤

٤- ابن منظور / لسان العرب مجلة ٩/ بيروت ١٩٥٦

٥- العطية، زهير "حضارة العراق" دار الحرية، بغداد / ج٩/١٩٨٥

٦- الشالن عبد الغني نبوي " الخزف ومصطلحاته الفنية" دار المعارف مصر/١٩٦٢

٧- الباشا ، د . حسن " فن التصوير في العصور الوسطى" القاهرة /١٩٥٩

٨- برتيمللي، جان " بحث في علم الجمال" ترجمة انور عبد العزيز /بغداد، ١٩٨٦

٩- حميد ، عبد العزيز العبيدي، د. صلاح حسين " الفنون العربية الإسلامية" بغداد /١٩٧٩

١٠- حتي، فيلب "تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين" ترجمة جورج حداد وعبد الكريم رأفت، دار الثقافة /بيروت/ ١٩٨٥

١١- حسن، زكي محمد " فنون الإسلام " دار الفكر العربي بيروت، ط١/١٩٤٨

١٢-ERNST . J. GRUVE" ISLAMIC POTTERY OF THE EIGHT TO THE FIFTEENTH CENTURY" LONDON/ 1976

١٣- ديكرسون ،جون "صناعة الخزف" ترجمة هاشم الهنداوي/بغداد /١٩٨٩

١٤-دورام، بيلتيكون "فن الفخار صناعة وعلما" ترجمة عدنان خالد، احمد شوكت ،دار الحرية للطباعة ،بغداد ، ١٩٧٤

١٥-ديماند ، م.س.ط "الفنون الاسلامية" ترجمة احمد عيسى،دار المعارف/مصر/١٩٥٨

١٦- طالو، ميح الدين "الرسم واللون" مكتبة أطلس/دمشق/ط٣/١٩٦٩

١٧- علام ، محمد علام " علم الخزف" الهيئة العامة للكتب/ مصر/ ج١/١٩٧٦

١٨- عبو، فرج " علم عناصر الفن" بغداد / ج ١/١٩٨٢

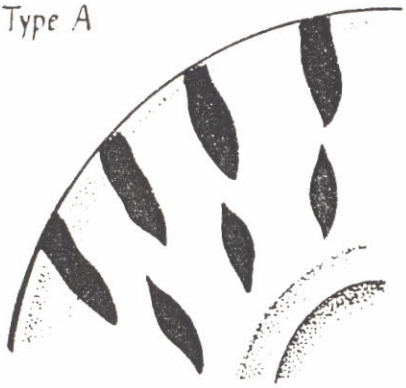
١٩- مرزوق ، د. محمد عبد العزيز "الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه"، بغداد/١٩٦٥

٢٠- مرزوق، د. محمد عبد العزيز " العراق مهد الفن الإسلامي" وزارة الثقافة والأعلام/ بغداد، ١٩٧١

٢١- وجدى، محمد فريد "دائرة معارف القرن العشرين، مجلد ٣ ،ط ٢

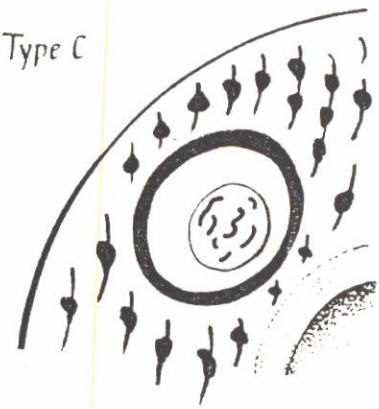
DECORATION OF OUTSIDES OF
'ABBASID LUSTRE-PAINTED BOWLS

Type A

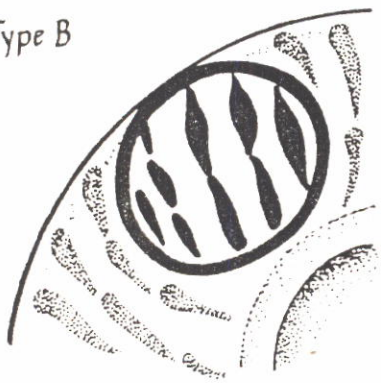


Just dashes, no circles

Type C

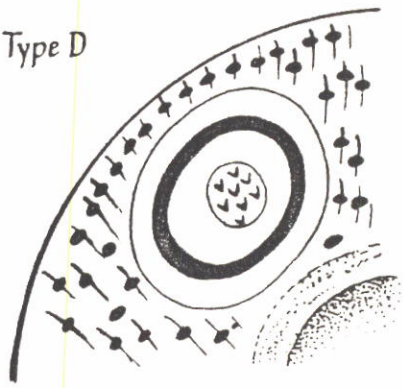


Type B

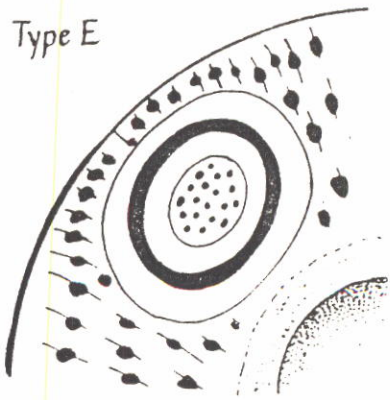


Thick, light-coloured dashes, and dark-coloured circles with dashes of same colour.

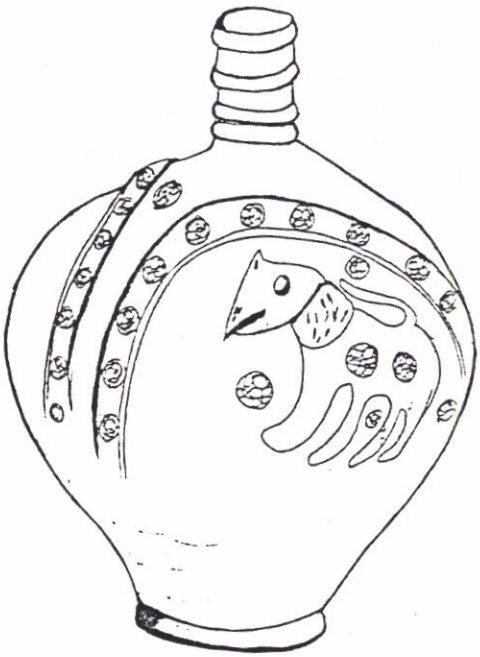
Type D



Type E



شكل (١)
نماذج تمثل طريقة رسم
الزخارف

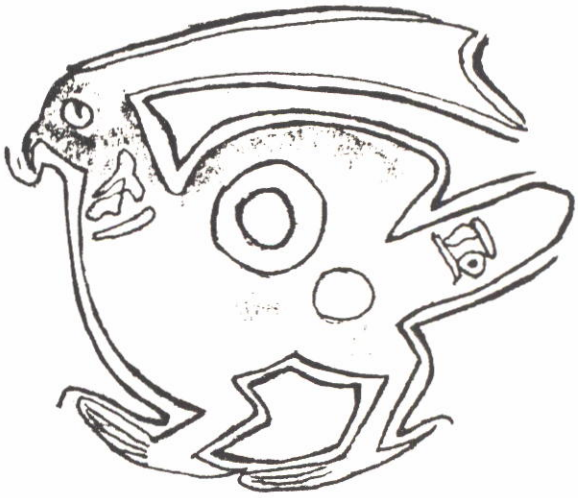


شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)



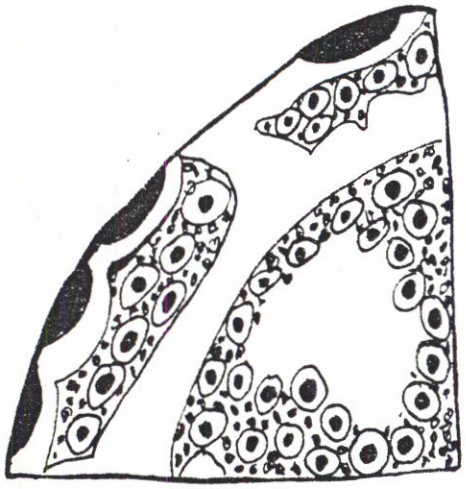
شكل (٦)

شكل (٧)

شكل (٨)

شكل (٩)

شكل (١٠)



شكل (١١)

الشكل (١٢)ـ قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة العراق في القرن التاسع الميلادي ـ معروض في معهد الفن بمدينة شيكاغو .