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

الاكاديمي

مجلة محكمة متخصصة في الفنون
تأسست عام 1974

العدد 25 المجلد السابع – السنة السابعة – 1999

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

المحتويات

● كلمة بمناسبة اليوبيل الفضي لانطلاقة (الاكاديمي)	بقلم رئيس التحرير
● فلسفة التصميم الطباعي ولغة الاتصال البصري	د. خليل ابراهيم الواسطي
● الوثيقة والدراما – مدخل لفهم السينما التسجيلية عند محمد شكري جميل	د. طه حسن الهاشمي
● (الضوء – الظلام) الرموز والدلالات في النص المسرحي الاغريقي	د. جلال جميل محمد
● الموسيقى في اوبرا القروش الثلاثة	د. علي عبدالله
● دور المتلقي في التجربة الجمالية للنحت المعاصر	جبار محمود العبيدي
● اثر الزخرفة الاسلامية في الفن الجداري الاسلامي	حامد عباس مخيف
● THE WORK OF PRODUCER WITH ART DIRECTOR	Dr. Nayef Al-Shbul

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد 238 لسنة 1981

اليوبيل الفضي لانطلاقة (الاكاديمي)

ظهرت (الاكـــاديمي) فـــي العـــام ١٩٧٤ .. وحتى بعد منتصف العام ١٩٩٣ .. صدر منها ثلاثـــة اعداد فقط وكانت المسافة بين عدد وآخـــر تطـــول ، وصل بين العدد الثالث والرابـــع زمنـــا اقـــترب مـــن العقدين ولاسباب ربما مجهولة لكنها في الغالب بســبب شحة البحوث العلمية ذلك لان الدراســـات العليـــا مـــا كانت قد بدأت وكذلك الترقيات العلمية كـــانت ولازال الكثير منها يعتمد نظام الاعمـــال الفنيـــة بديـــلا عـــن البحوث . وهي مهمة سهلة وروتينية ولا تتطلب زمنـــاً طويلا بعض الشيء بالقياس الى ما تتطلبـــه الترقيـــة العلمية وفق نظام (تقويم البحوث) . هذا واحـــد مـــن الاسباب اذا ما استبعدنا الاسباب المادية المتيسرة فـــي حينها .

لا اخفيكم ، هو جهدٌ ذلك الذي نحـــاول مـــن خلاله البحث عن سبب انقطاعها الذي دام مـــا يقـــرب من العقدين . أعود وأقول اذا ما كان العنصر المـــادي متوفراً . فأن ما تبقى من العناصر تُعد بقية الاســـباب المعوقة الاخرى هينة .

المهم ، اننا وبجهود حثيثة وخـــيرة آلينـــا لان يعود اصدار مجلة (الاكاديمي) التي تُعد واجهة الجـــهد العلمي لاية مؤسسة علمية تطمح ان يكـــون جـــهدها واضحا ويقف بالمواجهة .

عادت (الاكاديمي) في العـــام ١٩٩٣ وهـــي تُصدر دوريا وكل ثلاثة اشـــهر عـــددا يحفـــل بجـــهد

كادرها العلمي المتقدم ولم يقل اصدارها عن اربعة اعداد سنويا . بلغت مع العدد الذي بين ايديكم الـ(٢٥ عددا) ، واسمحوا لنا ان نحتفل مع صدور هذا العدد بالعام الخامس والعشرون بـ(اليوبيل الفضي) لانطلاقة المجلة .

لاننسى ونحن في غمرة فرحة الخمسة والعشرون عاما (اليوبيل الفضي) ان نسجل باسم كافة منتسبي الكلية الشكر والتقدير للاستاذ الدكتور عبدالاله الخشاب-رئيس جامعة بغداد ، الذي كان لحثه المتواصل لنا ولدعمه الكبير المادي والمعنوي سببا في عودتها ثانية عام ١٩٩٣ ، ورحم الله (حافظ الدروبي) اول رئيس تحرير لها ، واطال في عمر الاستاذ اسعد عبدالرزاق،ثاني رئيس تحرير لها والدكتور عبدالمرسل الزيدي،ثالث رؤساء تحريرها ، ولن ننسى جهود عرابها الذي سوف يظل حاضراً فيها دائما (جعفر علي) .

ومباركة جهود كل الذين ساهموا في تعزيزها نشراً وادارة وطباعة ... اعتزاز ومحبة للدكتور خليل الواسطي ، الجندي الباسل غير المجهول والباذل الاكثر من اجل استمرارها وتطورها.

نامل ان تبقى ناشطة وتستمر كمجلة ابداعية علمية ومشروعا ثقافيا دائم التطور ... ومن الله التوفيق ..

رئيس التحرير

أ . د . فاضل خليل

شروط النشر

في مجلة الاكاديمي

1- تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث .

2- ان يكون البحث (جديدا) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى .

3- يقدم البحث بثلاث نسخ مكتوبة بالالة الكاتبة بمسافات مضاعفة بين الاسطر .

4- تحتوي الصفحة الاولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث او الباحثين ومستخلص باللغتين العربية والانكليزية بما لايزيد على مائة كلمة .

5- ترقم الصفحات بالتسلسل بما في ذلك الرسوم والجداول والصور والملاحق .

6- مراعاة الاشارة الى المصادر وترتيبها مع الهوامش في نهاية البحث وتأخذ ارقاما متسلسلة حسب ورودها في متن البحث .

7- ان لايزيد طول البحث عن (30) صفحة حجم (8/1) .

8- تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر .

9- لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .

10- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية .

11- يستوفى مبلغ 10000 عشرة الاف دينار عن كل بحث كأجور نشر ، يدفع المبلغ لحسابات المجلة

12- يستوفى مبلغ 100 مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر وتقويم لغير العراقيين .

13- يستوفى مبلغ 2000 الفا دينار عن كل بحث لخبراء التقويم .

14- توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة على عنوان المجلة .

الاكاديمي مجلة متخصصة في الفنون

جمهورية العراق – بغداد
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – الوزيرية

الأكاديمي

فلسفة التصميم الطباعي ولغة الاتصال البصري

د. خليل ابراهيم الواسطي
استاذ مساعد
جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة

يتناول البحث فلسفة التصميم الطباعي في اطار المنهج العلمي للتفكير والمنهج الفني للتعبير والمهارة المعرفية لوسائل نظرية الاتصال الادراكي (الحسي والذهني) التي تتمثل اساسياتها في كيفية ايصال المعلومة او الفكرة المصممة الى المتلقي .

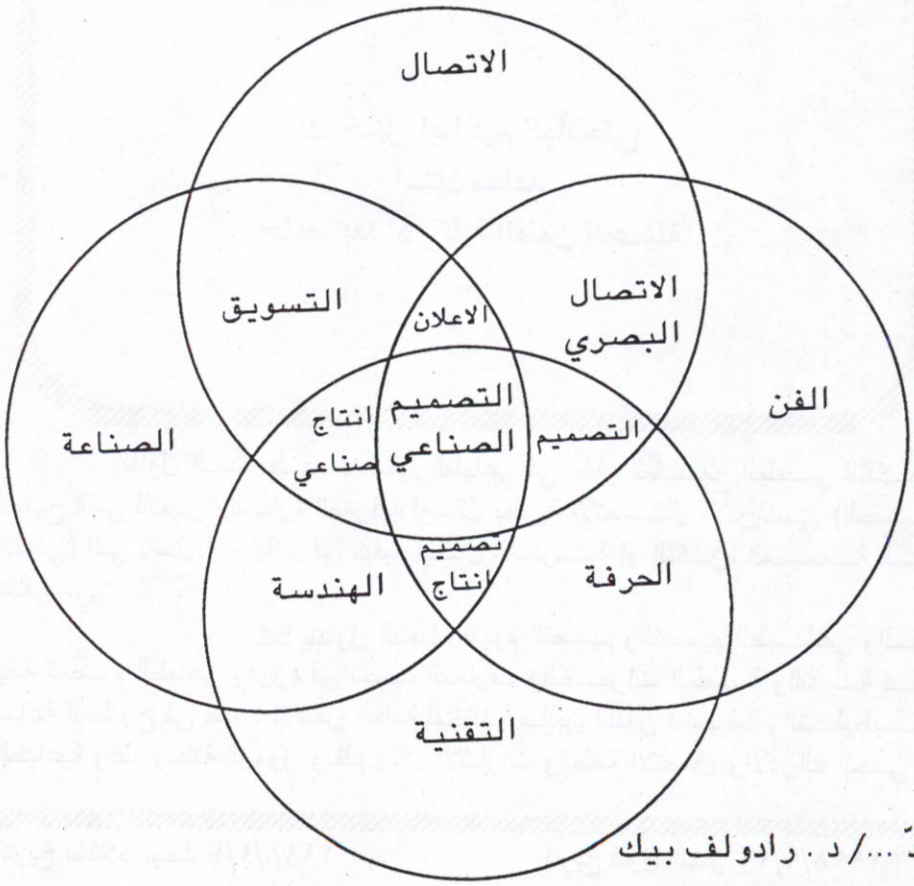
كما يتناول البحث مفهوم التصميم والتصميم الطباعي والى مهمة المصمم الطباعي ودوره في تجسيد المعارف والخبرات العلمية والتقنية في صناعة المطبوع في ضوء الاسس العامة لمختلف ميادين الفنون التطبيقية والتخطيطية والطباعية وعلم وتقنية الرموز ونظم ونقل الاشارات وانظمة الاتصال والادراك الحسي .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٩/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٩/٢٦

المقدمة

كانت الفنون حتى أواخر القرن الماضي ، تعبر عن فنون العمارة والنحت والموسيقى والتصوير ، غير ان مولد القرن العشرين قد شهد تطورا وتغييرا كبيرين ، اذ اصبحت الفنون بجانب ذلك ، النشاط الذهني والروحي للانسان ، وشملت جميع المتطلبات الفعلية والتطبيقية التي تصاحب نشاطات حياته الحديثة .

وقد بلغ الاهتمام باخراج هذه المتطلبات في اشكال وهيئات جميلة وجذابة مبلغا كبيرا يتفق مع اهميتها وتفاعلها في الحياة العصرية للانسان ، مما حدا ببلدان كثيرة في انشاء معاهد بحوث دراسية وثقافية تتناول مجالات الفن عموما وفاعليته التطبيقية في البيئات الصناعية والتجارية والاقتصادية والاجتماعية والتعلمية وفتح مدارس للفنون الجميلة ومدارس للفنون التطبيقية ، واصبحت جميع نشاطات هذه الفنون تشترك في عنصري الخلق والابداع الفكري والمادي بهدف تحقيق المتطلبات البشرية على مختلف ميادين العمل والحياة العصرية ، مما دعا الى وضع مقاييس ومواصفات ومبادئ وقوانين لتخطيط وتنظيم عناصر الفنون الفكرية والمادية لتكون "نظام عمل فني له لغته واساليبه في الاخراج ، اطلق على تسميته فن التصميم".(١)
والمخطط الاتي يبين فاعلية التصميم في الحياة العصرية: (٢)



بعدّ .../ د . رادولف بيك

التصميم Design والتصميم الطباعي Graphic Design

يختلف العلماء والباحثون في تعريف مصطلح التصميم Design . فيري (البسيوني) : "ان التصميم يتضمن معنى التكوين . كما يرتبط معناه بالمصطلحات المختلفة التي تفهم منها وحدة البناء وشكله العام وسحنته وان التصميم يعطي العمل المبتكر كيانه" (٣)

"وللتصميم مدلول واسع غير محدود ويعتبر أصل كل الفنون وتطبيقا لكافة النشاطات الانسانية الهادفة الى تنظيم الوحدات وتكوينها كما انه احد حصائل القدرات العقلية المتمثلة في الذكاء والقدرات الفنية معا" (٤)

وعرفه (الشال) بانه : "عملية تنظيم عناصر مرئية للهيئة الفنية ، وهو يرتبط بعناصر لازمة كالخط والشكل واللون والمسافة والضوء وملامس السطوح ، بحيث تتلائم كلها لخدمة الشكل العام ، ولابد ان يحقق التصميم هدفا معنيا ويخدمه " (٥)

وعرفه ايضا (وونك) على انه : "ليس عملية تزيين فقط بل هو عملية خلق ذات فائدة ملموسة ومرئية ، وهو التعبير الامثل المرئي لماهية شيء ما ، اذ كان رسالة او انتاجا او غيره" (٦)

ويذكر (رشدان) بان التصميم هو : "الابتكار التشكيلي او خلق اشياء جميلة وممتعة ، وهو تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل ما ، وانشائه بطريقة ليست مرئية من الناحية الوظيفية فحسب ولكنها تجلب السرور الى النفس ايضا ، وفي هذا اشباع لحاجة الانسان نفسيا وجماليا في وقت واحد" (٧)

والتصميم يعني : "بناء المطبوع وتركيبه واخراجه بشكله العام ويكون ذلك بتحديد محتوياته والتركيز على الجزء المهم منه والذي يسمى نقطة التأثير" (٨)

وتقول (تروبل) في تعريفها للتصميم بانه : "مجمل عمليات تخطيط وتنفيذ على نمط لايرضي من الناحية الوظيفية فحسب ، ولكن يروق له النظر واللمس ، أي انه يرضينا لما فيه منفعة وجمال في نفس الوقت" (٩)

والتصميم ايضا "هو الخلق والابتكار وايجاد التناسق والتناسب الفني للاشكال المرئية" (١٠) ويوصف التصميم بانه "عمل خلاق يحقق غرضا" (١١)

والتصميم هو : "ابداع وخلق لاعمال جميلة وممتعة ونافعة ، وهو الخطة الكاملة لتشكيل شيء ما وتركيبه في قالب موحد ليس من الناحية الجمالية فحسب ، بل من الناحية الوظيفية" (١٢)

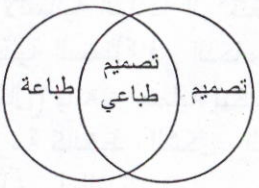
نفهم مما تقدم ان التصميم هو جهد منظم لخطة ذات اهداف ووظائف محددة ، ويستهدف تجميع كل العناصر التي تخدم الهدف النهائي في وحدة كلية متكاملة ، كما انه يؤسس على عوامل محددة ، ويفترض عناصر ضرورية لازمة لاكتمال التصميم .

ولما كان التصميم هادفا ومعبرا عن جهد واداء انساني واع ، فانه يجب ان ينتهي الى صياغة شكل محدد كما يعبر عن شيء مفهوم .

ويرى الباحث ان فن التصميم في ابسط مفهوم له هو "عملية نخطيط وتنظيم وتنسيق وسياق عمل لاخراج عمل فني ما على وسط ناقل وفق مفاهيم الغرض والقياس" كما ان التصميم يشمل التكوين والتركيب (التجميع) والبنية بالنسبة للتصميم.

اما مفهوم التصميم الطباعي فيتضمن فن التصميم والمواصفات الفنية والتقنية والعملية وفق سياقات ومفاهيم تقنيات وسائل النشر والطبع ، لاخراج المطبوع بشكله النهائي . كما في المخطط التالي :

التصميم الطباعي Graphic Design ←



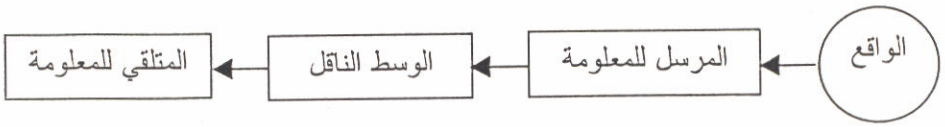
وفي الفنون البصرية على مختلف انواعها تستخدم وسائط نقل مسطحة (ذات البعدين Tow Dimension) ، وهذا اول شرط خاص يتعلق بتنظيم العلاقة المكانية والحيزية ، حيث يضع المصمم افكاره واعماله بعلاقة البعدين فيها ، لكن قد يتطلب من المصمم ان يضع علاقات مرئية باكثر من بعد واحد في التصميم ، وذلك ما نراه في التصاميم الطباعية الحديثة الدقيقة ، اذ انها وان كانت مسطحة الوسط ففيها رسوم صورية ثنائية البعد وثلاثية الابعاد ، وبعض منها ببعد رابع كالرموز والاشكال المقننة بالصوت والصورة .

"اما الشرط الاخر ، فهو تنظيم العلاقات البنائية وطريقة تجميع وترتيب وتنسيق اشكالها ورموزها وصورها وحروفها على هيئة السطح المسطح ذي البعدين" (١٣)

فاذا اخذنا موضوع التصاميم الدقيقة ، فان الشكل والصورة العامة وطريقة تجميع معلوماتها وبياناتها تتم بهذين الشرطين وحينما اخذت فلسفة الفن ابعادها ومضامينها الجمالية والتطبيقية في القرن العشرين بفضل التقدم العلمي والتقني للعلوم الطبيعية والانسانية والاقتصادية والفضائية ، نتيجة معطيات الثورة المعلوماتية (العقود الاخيرة من هذا القرن) وما آلت الية هذه الدراسات وبالذات فيما يتعلق بحقل العلوم والفنون التطبيقية والجمالية من ان تشترك في اسس ثابتة وحقائق الى حد ما ، تلك التي تتعلق بالتوازن والتوافق والانسجام (للصور الفكرية والاشياء المادية) ولخصائص علاقاتها المكانية والجوهرية والزمنية ، مما يعد تطورا لفن وضع التصاميم .

ان فلسفة فن التصاميم تدور محاورها بين المنهج العلمي للتفكير والمنهج الفني للتعبير والمهارة المعرفية لوسائل نظرية الاتصال الادراكي (الحسي والذهني) التي تتمثل اساسياتها في كيفية ايصال المعلومة او الفكرة المصممة الى متقبلها او

مستخدمها بوضوح تام دون تشويش او اعاقة في الفهم من ناحية الشكل والمضمون والكم والكيف . كما في المخطط التالي :



وبما ان التصور والادراك والعلم بالمادة او الشيء المحسوس او المدرك في نهاية الامر هو "حضور صورة الشيء عند العقل" (١٤) ، فبهذا المفهوم تعمل جميع لغات نظريات الاتصال في مختلف العلوم التي من اهمها لغة الاتصال البصري ، وهي لغة جميع الفنون البصرية ، والمبنية عناصر مفرداتها من الرموز، والعلامات ، والاشارات ، وان هذه اللغة قد نظمت مبادئها واسسها العلمية والعملية من نظريات الاتصال وفق قواعد وقوانين علمي السميولوجيا والسيبرنطقيا (Semiology and Cybernetic)*

وبفضل تطور مفاهيم علمي السيميولوجيا والسيبرنطيقا ولغات نظم الاتصال هذه اصبح مفهوم التصميم نظام انساني اساساً لكل اوجه النشاطات التي تشمل جميع نواحي الحياة الحديثة .

"فالتصميم عمل اساس للانسان فنحن كلما نؤدي شيئا لغرض معين، فاننا في الواقع نصمم..وهذا يعني ان معظم ما نقوم به يتضمن قسطا من التصميم" (١٩)

---

* يرتبط مصطلح سميوطيقا "بالتيار المعرفي الانجلو-سكسوني وهذا منذ تبناه (جون لوك) في كتاباته (١٦٩٠) على جهين نجد ان مصطلح "سميولوجيا" يبرز في الكتابات الفرنسية ، منذ (فرديناند دي سوسير) في كتابة دروس علم اللغة العام (١٩١١) ، غير ان العلماء الذين ينتمون الى الثقافة الفرنسية لم يبعدوا تماما (السميوطيقا) من كتاباتهم واذا ما امعنا النظر في استخدام المصطلحات يتكشف لنا انهما كثيرا ما يستخدمان المعنى نفسه : فهما يبدوان مترادفين ، ولكن ، عندما اتى الحين لتاسيس جمعية دولية للسميوطيقا في فرنسا عام (١٩٧٤) – وكان على مؤسسيها ان يختاروا مصطلحا من بين المصطلحين ، وقع اختيارهم على مصطلح سميوطيقا لانتشاره في الثقافات الاخرى خاصة الثقافة الانجلو-سكسونية والروسية . وذلك مع الاحتفاظ بالمصطلح "سميولوجيا" لرسوخه في المحيط الفرنسي وحدد : أ . ح . جديماس الفارق الذي يميز بين المصطلحين في اللغة الفرنسية "سميوطيقا" يحيل الى الفروع ، أي دراسة انظمة العلامات المختلفة .

اما "سميولوجيا" فينطبق على الهيكل النظري للعلم ، ولكن لابد من التنويه هنا الى انه في نهاية الامر يمكن ان نعد المصطلحين مترادفين وهما يعنيان : علم العلامات . (١٥)

اما السيبرنطيقا : هي دراسة اجهزة الضبط وعمليات الاتصال المتعلقة بها ، وتعني السيبرنطيقا اساسا بعمل الجهاز العصبي عند الانسان ، والالات التي تعمل عملا مشابها –أي الحاسبات الالكترونية– وغيرها من الالات الضابطة لنفسها (١٦)

والسيبرنطيقا كعلم جديد له مفاهيم وتعريفات عدة ، وقد وصف ذات مرة بانه : "العلم الذي يشرح فيه الفسيولوجيون للمهندسين كيف يبنون الالات ، ويشرح فيه المهندسون للفسيولوجيين كيف تسير الحياة" (١٧) واثر السيبرنطيقا في الفنون البصرية (في العقد الاخير) اصبح بارزا ، وقد سهلت للتفكير البصري والفنون وسائل التمثيل والمحاكاة لابداع التفكير ، حيث اعدت برامج يمكن للتمثيل السيبرنطيقي ان يستفيد من البحوث حول التفكير المبدع . (١٨)

ان الانسان يحتاج دائما الى الاتصال ، وحينما تكون لغة الاتصال المكتوبة والمقروئة والمسموعة عاجزة عن هذا الاتصال ، فتعد لغة الرموز والاشارات احدى وسائل الايصال المهمة المكملة "فاللغة والاشارات ، رموز تعبر عن الفكر والواقع ، وصلة هذه الرموز وثيقة ومتينة ، لاسيما اذا علمنا بان الاشياء لها اربع وجودات ، منها وجودان حقيقيان وهما:وجود حسي ووجود فكري (ذهني) ، ووجودان وضعيان هما:-وجود لفظي ووجود كتابي او خطي" (٢٠) والرموز هي العمود الفقري للاتصال وبدونها لايمكن للاتصال ان يحقق اغراضه ، فثمة حقيقة واقعة هي ان عملية الاتصال في جميع انماطها تتوقف على انتقال الرموز ذات المعنى المتعارف عليه التي يستخدمها الانسان من اجل التوافق النفسي مع العالم الخارجي .

فالاتصال هو نقل للمعاني عن طريق الرموز ، والرمز الذي يحمل المعنى والفكرة هو جوهر الاتصال بجميع صوره ، والرمز بالمعنى الدقيق لايكتفي فيها بمجرد الدلالة ، بل يضيف اليها شحنة عاطفية من نوع معين مقصود ، فالهلال مثلا رمز للاسلام وكذلك السواد والبياض يدلان على الحزن والفرح والغضب والارتياح او الكراهية والحب ، وهي حالات نفسية تنطق ولاتكتب. (٢١)

من هنا يكون الرمز عنصرا مهما للتفاهم ، فعلم الطبيعة رموز والرياضيات رموز والفلسفة تحليل للرموز والتفاهم في الحياة اليومية قائم على الرموز وتقاليد المجتمع وعقائده اشارات رمزية والاساطير رموز والتعبير عن القيم الاخلاقية والجمالية لايكون الا بالرمز ، والفن كله رموز ، رموز صوتية ورموز لونية حتى احلام الانسان ، هي رموز ، (المصدر السابق).

وقد ادت الرموز دورا مهما في الفنون البصرية والاديان ، وبالامكان ملاحظة الترابط الوثيق بين الفن والدين خلال تاريخ البشرية ، حيث استعمل الرمز لترجمة اشكال معقدة الى اشكال مبسطة لكنها دقيقة وتؤدي المعنى نفسه للشكل المترجم واستعمل الرمز ايضا في بعض الرسوم الكرافيكية المبسطة لاستعماله في اساليب التصميم المختلفة .

فعملية الاتصال مبنية بالاساس على قدرات الادراك البصري واستجابة الانسان لها ، اذ ان بعض الافراد يستجيبون الى ثلاثة انواع على الاقل من الصفات البصرية في نمو المدركات (٢٢)

أ-الصفات المؤثرة المجردة من الاشياء متضمنة الفن وهو يوقظ الاحساس (مادة ما وراء المعاني الرمزية المعبرة) .

ب-تجريد المعلومات البصرية في رموز او صور يمكن تذكرها او التعبير عنها .

ج-التركيب او التنظيم (Structure or Organization) ويسمى في الفن التكوين .

من هنا تظهر اهمية العملية الرمزية في حياة الانسان منذ القدم ، فقد استعمل الاقدمون منهم السومريون والمصريون ، ابجديات صورية ، اذ يجب ان نوضح ان هناك بعض الرموز الاساسية التي يتعرف عليها الانسان بمجرد النظر

اليها وبعضا منها يدل على دلالة واحدة او على معنى واحد ، وان تعددت اشكال الرموز ، فالدائرة كانت واحدة من الرموز المهمة للجنس البشري كله ذلك لان الدائرة او الكرة (المندالة man dala) دائرة تطوق مربعا وهي رمز الكون لدى الهندوس والبوذيين تعبر عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية والبيئية ، وفي الاديان البدائية والاديان المتقدمة تستخدم الدائرة رمزا للكمال النهائي . كذلك فان شكل المستطيل يدل على الشموخ والوقار ، (٢٣) والشكل البيضوي يرمز للانوثة والاجسام والتكوينات الثلاثية الابعاد وصولا للشكل واللون التي تعتبر من المدلولات العامة عند الشعوب تتجلى في التراث والفلكلور والاعلام والشعارات القبلية . (٢٤)

نفهم مما تقدم ان الرموز هي مدلولات تعبر عن تفكير الانسان واحاسيسه بمختلف الطرق شكلا ولونا وهي مستقاة من الطبيعة ، سخرها الانسان لتخدم حياته واغراضه بوصفها وسيلة للتفاهم ومظهرا من مظاهر العقل البشري . وهذا يطابق الوظائف الاربع للوعي الانساني كما عددها (يونغ) وهي: "الفكر والشعور والحدس والاحساس" (٢٥)

وفي الفن يتم التعبير عن المشاعر والعواطف الانسانية خلال الرمز حيث تستخدم الالوان والاشكال لتنقل المعاني التي لايمكن ايصالها باللغة الطبيعية اذ ان الرمز بحد ذاته عمل فني ينتقي مساره ونظمه من الطبيعة والحياة الانسانية (المصدر السابق)

وتقسم الرموز الى عدة انواع وتصنف بشكل رئيس الى ثلاثة : (٢٦)

أولا-الرموز البصرية وتقسم الى:

أ-رموز الحروف : وهي رموز مكتوبة متعارف عليها تتكون من الحروف الابجدية ، اما بكلمات بسيطة او مختصرة او مصطلحات وفق لغة الفن والعلم المطبقة لتلك الرموز على شكل مختصرات .

ب-رموز كتابية رقمية : وهي رموز مكتوبة متعارف عليها عالميا تتكون من الارقام العربية او الاجنبية ، وغالبا ما يضاف اليها بعض الحروف الاجنبية كما هو الحال في الارقام الموجودة على المستندات الرسمية ، وايضا الارقام التي ترمز الى تسلسل كمية الطبع والارقام التي ترمز الى تسلسل الاوراق اضافة الى ذلك يأخذ الحرف بعده الفلسفي كخط .

ج-رموز الصور : وهي رموز مرسومة تتخذ من الاشكال المجردة والخطوط وكل ما من شأنه تشكيل الصورة طريقة للتعامل مع الحس البصري الانساني مثل الرموز الرياضية والرموز الصورية المتكونة من الاشكال كالصور الشخصية للرؤساء والملوك وصور المشاهير من الفنانين والعلماء والمفكرين . اضافة الى صور النباتات والزهور والحيوانات المعروفة .

د-الرموز الملونة : الرموز الملونة هي اكثر الرموز تعاملا مع الحس البصري وهي نادرا ما تستخدم بحد ذاتها ، فمثلا يستخدم اللون الازرق للدلالة على لون الماء او باستخدام المساحات اللونية او التعبيرات التجريدية .

واللون عنصر ادراكي ذهني ، له علاقة وثيقة بالاشكال والزخارف والصور والارضيات ، ولايوجد شكل لاي رمز دون لون ، لذلك اهتم علماء النفس والتقنيون والفنيون بدراسة هذا الجانب المهم كذلك اهتمت الجهات المصنعة للالوان والاحبار الطباعية بوضع ادلة بيانية لخصائص اللون وماهيته وقيمته وشدته ، ووضعت ايضا أدلة لونية كمرتسمات طباعية لغرض مساعدة العاملين في مجال الالوان لانتقاء الالوان المطلوبة وفق المفاهيم الفيزياوية والكيمياوية وقواعد الادراك البصري .

ان سمة اللون هو اعطاء التباين والتضاد والتجانس والانسجام في توليفة الوحدة البصرية الكلية للتصميم ويساهم اللون مساهمة فعالة في توصيل الفكرة في كل خطواتها من حيث جذب الانتباه وخلق جو وجداني وانفعال ملائم عند المتلقي ، وخاصة ان للالوان ارتباطا بمعاني ومشاعر سيكولوجية وتضفي الواقعية على المطبوع .

ثانيا-الرموز السمعية

وهي رموز صوتية تطورت وتقدمت بتطور التقنيات السمعية والموسيقية وما آلت اليه استخداماتها من فوائد ، فقد تم استخدام الجرس في اقدم الحضارات كوسيلة من وسائل النداء السمعي ، واليوم تختلف وسائل النداء السمعي وفق تقدم دراسة الذبذبات الموسيقية كما نراه في الساعات المنبهة ، ففي السابق كانت الساعة تكتفي بتنبيه مستخدمها بنغمة واحدة اما اليوم فهناك نغمات عديدة مؤثرة بشكل اقوى او ذات تأثير موسيقي ذي لحن ، وفي المطبوعات الخاصة تستخدم الاحبار الخاصة كرموز سمعية حيث تظهر صوتا اثناء ادخالها في جهاز خاص (كشفرات المورس) .

ثالثا-الرموز اللمسية

تستخدم لاغراض عديدة ومتنوعة حسب الغرض ونوع الاستخدام وعلى سبيل المثال تخدم ضعيفي وفاقدي البصر وتقسم الى :

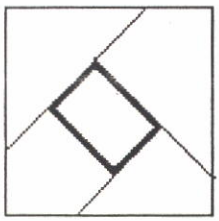
أ-رموز يستعلم عنها باختلاف اللمس السطحي .

ب-رموز يستعلم عنها باختلاف درجات الحرارة للسطح الخارجي للادوات والاجهزة . وان كثيرا من المطبوعات الحديثة تستعمل هذه الرموز على شكل زخارف وارقام ورسومات وصور .

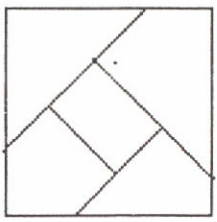
اما الانطباع البصري لهذه الرموز المذكورة فيتم من خلال انمائية وديناميه عناصر مفاهيم الادراك الاساسية الممثلة (بالنقطة ، والخط ، والمستوى-السطح ذي البعدين-والحجم ذي الثلاثة ابعاد) . "وان هذه العناصر الادراكية تصبح مرئية عندما يكون لها (شكل ، حجم ، لون ، نسجه) وتعد ذات دلالة ومعنى عندما

تستخدم عناصر العلاقات المتمثلة (بالموقع ، والاتجاه ، والحيز ، والجاذبية) ويحدد الغرض والوظيفة مسبقا" (٢٧)

وهذا ماينطبق كليا على تصميم الخرائط الحديثة كما موضح ذلك في الانموذج الاتي للانطباع البصري وتقنية تصميم الرمز :

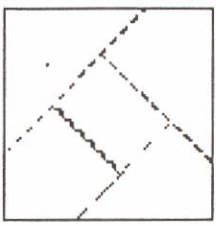


العين تلتقط المنطقة المحددة بالخطوط السميكة لان المساحة مقننة بخطوط بارزة

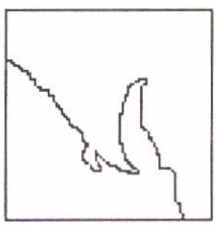


لاتفرق العين في نمط الخطوط لان الخطوط متساوية (غير مقننة)

العين تميز بين المناطق بتباين رسم الخطوط لان الخطوط تباينت بالنوع



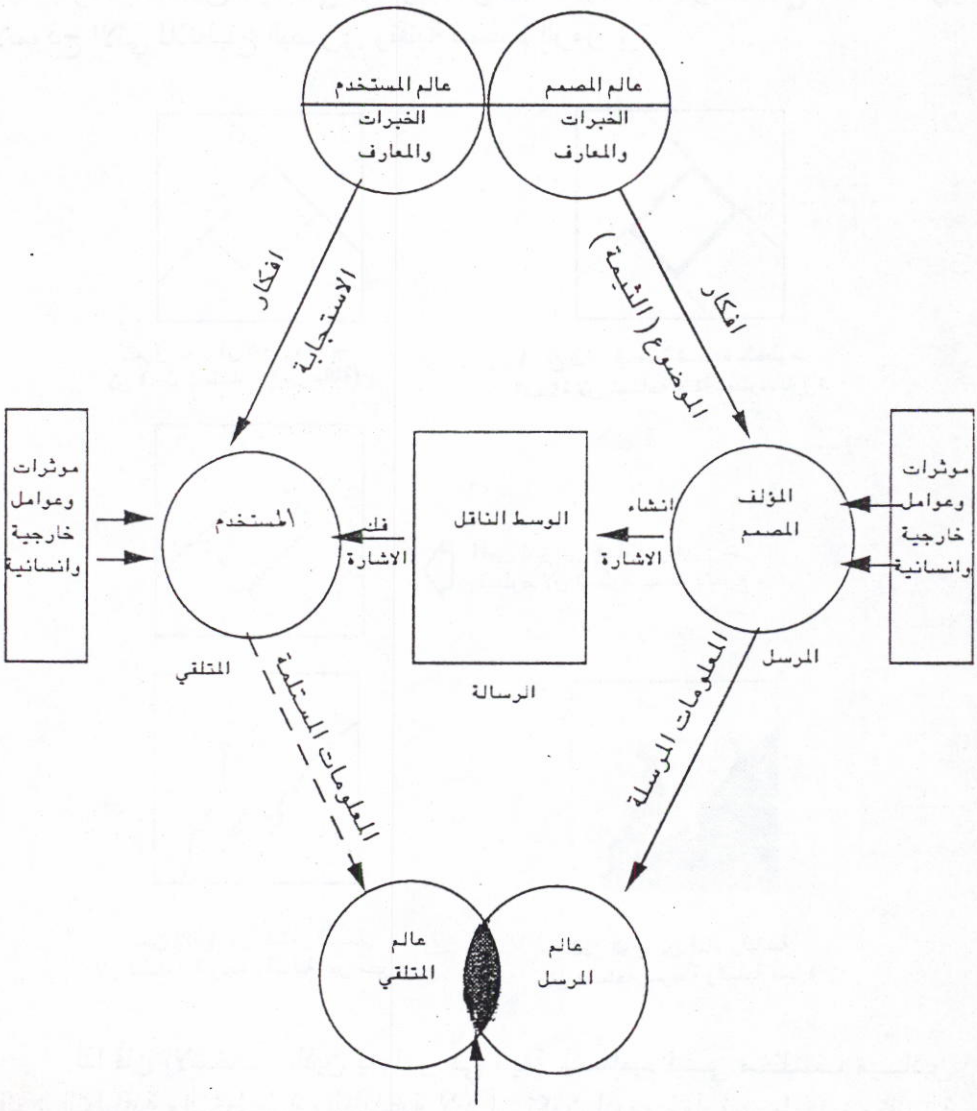
العين تفرق بين الماء واليابسة لان المساحة الموجبة والسالبة مميزة



العين لاتفرق بين الماء واليابسة لان المساحة الموجبة والسالبة غير مميزة

لذا فان الاشخاص الذين يعملون في مهنة التصاميم في مختلف ميادين الفنون التطبيقية والتخطيطية والطباعية لابد ان تكون لديهم معارف بعلم وتقنية الرموز وعلم نظم ونقل الاشارات وان يكون لديهم المام في نظرية تفهم المعلومات والاشارات وانظمة الاتصالات والادراك الحسي، (Communicotion System for – Seunsory Perception) واثرها ووظائفها في عملية الارسال والاستقبال للمعلومات والافكار ، عبر الوسائط المختلفة ذات العلاقة بمهمة التصميم ، وان يجسد الافكار والافعال والمعلومات في الاقل الحد الادنى من مفاهيم الاتصال البصري الذي هو في ابسط مفاهيمه ارسال الاشارة نفسها للمدلول الحسي نفسه كما موضح في المخطط التالي : (٢٨)

مخطط عام لعملية الاتصال البصري



نسبة مساحة المفاهيم المتبادلة (الادراكية والبصرية بين المرسل والمتلقي (*)

(*) اما اذا تطابقت نسبة المفاهيم الادراكية والبصرية فيُعد العمل الفني والتصميمي قد ادى غرضه بالكامل ، وهذا بالكاد لا يحدث ، انما تحدث نسبة كبيرة منه في المجتمعات المتقدمة . (٢٨)

وان نسبة مساحة المفاهيم المستلمة من قبل المتلقي تعتمد على مدى قدرته على الرؤية الادراكية ، وان علم النفس وبالذات الجشتالتيون قد اوسعوا القدرات الادراكية لدى الانسان بحثا في هذا المجال حيث اعدوا ان دور المثيرات لايقتصر على مجرد بدء عملية الاحساس فحسب ، وانما تمد الفرد بأكثر من ذلك . (٢٩) وموقف الجشتاليين يتلخص بـ "ان الموقف المثير ككل اكبر من مجموع اجزائه المنفصلة " (المصدر السابق) ، أي ان النظر الى المثيرات بصورة كلية وما يحدث بينها من تفاعل هو الذي يشكل عملية الادراك .

" فالادراك هو عملية يقوم الفرد عن طريقها بتفسير المثيرات الحسية وفهم معطياتها " . (٣٠) " اما عملية الاحساس فهي تسجيل للمعلومات ، التي عن طريقها يكتشف المثيرات ويحددها ويقدرها " (المصدر السابق)

من هنا فان عملية الاحساس هي جزء من عملية الادراك الكلي ، وان عملية الادراك تتأثر بعاملين هما :

أ-خاصية المثير (المؤثرات الخارجية) – الشدة – التباين – الشكل والارضية – الغلق – الاستمرارية – التجميع .

ب-خاصية الفرد نفسه (المؤثرات الداخلية) – التعلم – الخبرة – الدافعية – التأهب.

ان محور النقاط التي تدور حول الادراك والاحساس بالاشكال والمثيرات عند الجشتالتيين التي تتعلق بعملية الاستبصار ككل تخضع لقانون التشابه وقانون القرب وقانون الاغلاق وقانون التواصل الجيد ، (المصدر السابق) .

ويبدو من هنا ان المفاهيم الادراكية سلوك ينمو ويتطور بالمعرفة والخبرة فاستقبال المثير المدرك (للتصاميم الطباعية) يعتمد على ما يحدث من تفاعل بين هيئة التصميم الطباعي والمتلقي ، وهذا يقودنا الى اهمية الرؤية الادراكية كمرحلة لاحقة للرؤية البصرية في استيعاب ثبات بنية الشكل او بنيات الاشكال بخصائصه الاربعة وهي : الشكل والحجم واللون والنسجة .

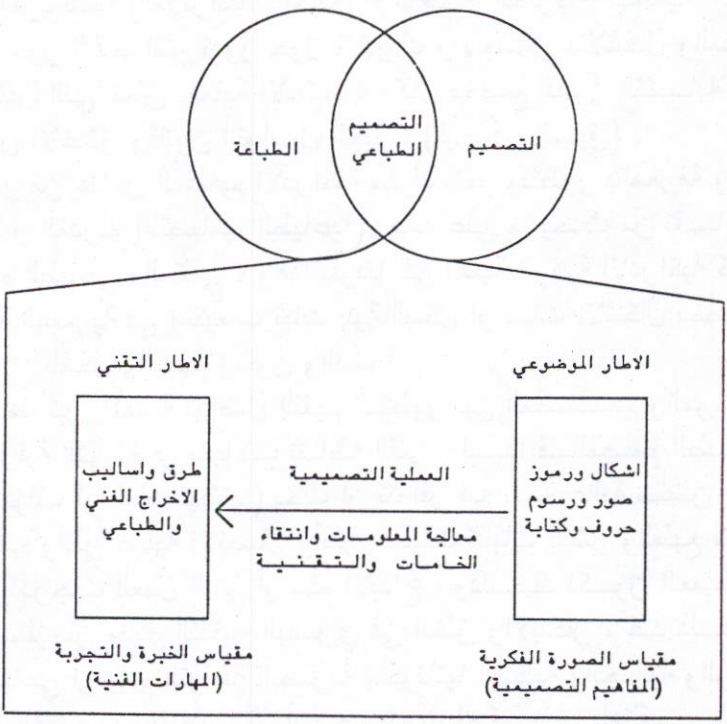
من هنا تبرز اهمية تواصل التفهم المتطور بين المصمم والموضوعات البيئية والمعرفية التي تغدي مجالات نشاطه الفني . لذا فالمصمم الطباعي (او الفنان، او المؤلف او المعد لهيئتها) يجب ان تتوافر فيه نسبة عالية من التخزين الحسي لمفاهيم وأطر عملية الاتصال وأطر عمليات تقنيات النشر والطبع لتمكنه من الوصول الى درجات العمل الفني أو سلم الابداع ، وذلك لكون العمل الفني والابداعي يستلزمان منهج التفكير البصري في الخلق والابتكار . عند ذلك يمكن للمصمم الطباعي ان يقدم التوليفة البصرية بمكوناتها الشكلية والجمالية والوظيفية المؤثرة والفعالة ، بحيث تفيض تأثيرات جديدة وتترك في نفس المتلقي شيئا له معنى ، او علاقة مضيئة لها مغزاها واهدافها .

فعملية التصميم الطباعي تعد من الاعمال الفنية المكتملة تصميما واداءا وغرضا وهدفا "ففي الاعمال الفنية المكتملة تتفاعل كل العناصر الفنية مع بعضها البعض ، انها تتماسك من اجل تكوين وحدة لها قيمة اكبر من مجرد تجميع هذه

العناصر" (٣١) فالوحدة فيها هي العنصر الاساسي وتعد اهم المرتكزات في تكوينات هيئتها ، فمن خلالها تتكاتف كل العناصر ومكوناتها لتخلق علاقة انسجام مع بعضها البعض وتنتظم العلاقات المرئية وغير المرئية لعناصر وحداتها الساكنة، والحركية عن طريق تقنية اسلوب المطابقة والتشابه والتنافر ومعيار مبدأ التوازن بهدف تحقيق الوحدة العضوية لهيئة المطبوع وشكلها ، "عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضروريا لقيمته ، بحيث لايكون العمل متضمنا أي عنصر ليس ضروريا على هذا النحو ... ويكون كل ما هو لازم وجودا فيه" (٣٢)

ان التصميم الطباعي هو في حقيقة الامر تجسيد للمعارف والخبرات العلمية والتقنية لمفهوم التصميم والطباعة اللذان ينتهجان المنهج النظري والعملي لفن الكرافيك* لكونهما جزءا مهما من الفنون الكرافيكية الرئيسية ، لذلك اعتبر عملية تصميمية تكاملية ، لان كلا المفهومين المذكورين يدخلان في صناعة المطبوع بكل ابعادها الفنية والتقنية ومع التطور الزمني للفنون الكرافيكية ، ويمكن توضيح فكرة التصميم الطباعي في المخطط التالي:

مخطط لمفهوم التصميم الطباعي Graphic Design



بعد .... (د.رودولف آرنهم) ... بتصرف . المصدر (٣٥)

* فن الكرافيك Graphic Art : يشمل الرسم والفوتوغراف والتصوير والخط والزخرفة والكتابة والطباعة والحفر بكل اشكاله واي وسيلة تطبيقية لاظهار الصور البصرية على سطح الخامة . المصدر (٣٣) و (٣٤) وايضا ... ان مصطلح فن الكرافيك يتضمن الفنون البصرية والرسم والطباعة وتصميم الحروف الطباعية وتصميم الاعلام وتقنية الطباعة . المصدر (٣٥)

ويتضح من المخطط المذكور ان مهمة المصمم الطباعي تتناول اطارين ، الاول : اطار موضوعي فني ، والثاني : اطار تقني اخراجي ، لذلك فان المصمم الطباعي يجب ان يكون ملما بهذين الاطارين ، وقد لخص رادولف بيك (Dr .Rudloph Beck) الذخيرة المعرفية والفنية للمصمم بالاتي : (٣٦)

الفن	+ الاتصال		= اتصال بصري
الفن	+ التقنية		= حرفة
الفن	+ التقنية	+ الاتصال	= التصميم
الفن	+ التقنية	+ الصناعة	= تصميم انتاج

ان جميع هذه النتائج تنطبق على التصاميم الطباعية الدقيقة بكل خطواتها ومراحلها ، وان معرفتها تسهل على المصمم تحقيق مادة ومحتوى الاطار الموضوعي والاطار التقني بهدف انتاج مطبوع متكامل تصميما وطباعة .

فالاطار الموضوعي هو محور المفاهيم الفكرية والعملية في انشاء الهيئة الكلية للشكل والمضمون ويتحدد الاطار الموضوعي بمرحلتي عمل فني هما :

١-مرحلة تخطيط وتنظيم الوحدة الفكرية (المضمون) حسب الموضوع والغرض والوظيفة .

٢-مرحلة انشاء عناصر وحدات التوليفة البصرية (الشكل) لهيئة التصميم .

اما الاطار التقني هو محور المعرفة والتجربة والخبرة بكيفية انتقاء واستخدام طرق ووسائل الاخراج الفني والطباعي للتصاميم الطباعية ، ويتحدد بمرحلة عمل واحدة مترابطة الخطوات تتمثل بالاخراج الفني والطباعي .وان كلا الاطارين يمكن ايضاحهما كالاتي :

أولا : الاطار الموضوعي

١-مرحلة تخطيط وتنظيم الوحدة الفكرية (المضمون) :

ان موضوعات الوحدة الفكرية للمطبوع تتنوع وتتباين من مطبوع لاخر ، وان عوامل التحكم في اظهار موضوعاتها تخضع للقرارات الفنية والاعلامية والاقتصادية والاجتماعية وفي الغالب تبني موضوعاتها من قبل (الناشر العلمي والفني لصياغة موضوعات المطبوع) والوحدة الفكرية لموضوع التصميم يعتمد على موضوعات ذاتية تتعلق بخبرات المصممين والمرونة الفكرية لدى الناشر في خلق موضوعاتها والتي تهتم بالاساس بالجانب الجمالي لهيئة وشكل المطبوع الكلي ، وان اهمية الجانب الفني والجمالي لهذه الموضوعات تتعلق بمدى تمتع المصمم الطباعي للمهارات العلمية والفنية والقدرات التقنية في عمليات النشر والطبع .

فعندما تتحدد موضوعات التصاميم بشكل واضح ونهائي يتطلب وضع تخطيطات اولية لهيئة وشكل المطبوع بصورة عامة وتنتظم وحداتها الفكرية

والبصرية (Visual and Idea Unities) ومستويات الاظهار لموضوعاتها حسب الاهمية والقياس والموقع والاتجاه طبقا لمبادىء التصميم العام المتمثل بمبدأ التشابه (Similarity) ومبدأ التطابق (Identicality) ومبدأ التنافر (Discord) وعناصر علاقاتها البنائية التي تقرر الطريقة التي بها يجب جمع وضم العناصر لانتاج تأثير معين .

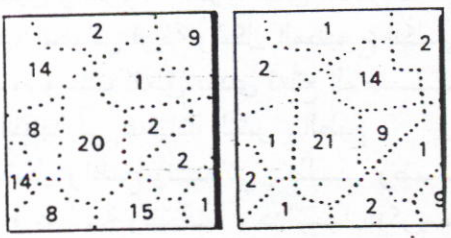
٢-مرحلة أنشاء عناصر التوليفة البصرية (الشكل) :

التوليفة (Composition)تعني النظام الكلي الشامل لهيئة المطبوع ، فكل هيئة التصميم واجزائها لها شكل وحجم ومركز في النظام الكلي ، وهكذا فان "مفهوم التوليفية يبدأ في مجال التصميم للنظام الكلي" (٣٧)و(٣٨) الذي هو تكوين عناصر الوحدات الاساسية (الوحدة الفكرية) والثانوية (الوحدة البصرية) في التصميم بما يحقق الوظيفة النهائية للتوليفة البصرية بعلاقاتها المرئية والمكانية والبنائية مع الوحدات وعناصر تكوينات الوحدات داخل النظام نفسه .

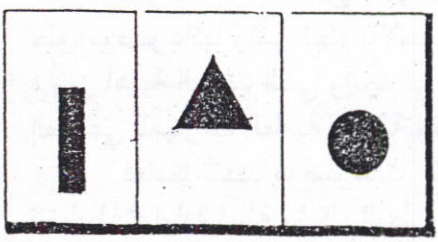
وان تكوينات عناصر وحدات التوليفة البصرية تتكون من عنصر وحدة الصور (Image Unity) وعنصر وحدة الرسوم (Picture Unity) وعنصر وحدة الزخرفة (Ornament Unity) وعنصر وحدة الحروف (Type Unity) ووحدة الرسوم التجريدية (Drawing Abstract Unity) ، وعملية انتظام وتجميع هذه العناصر الهامة هي التي تمثل الشكل النهائي لهيئة المطبوع ، وتتم بعدة وسائل فنية منها التكرار والتقارب والتشابه والتدرج والتراكب والتداخل ...الى ان تظهر الوحدة العضوية بكل ما يحقق عنصري جذب الانتباه والشد السطحي للعناصر بعضها مع البعض الآخر دون ان يفقد أي عنصر ماهيته من ناحية الشكل والحجم واللون والنسجة .

والتوليفة البصرية في نظامها الكلي في مجال التصميم تعتمد على الاسلوب التصميمي في معالجة المتغيرات البصرية (Visual Variable) والتي هي العامل الثاني المؤثر في التوليفة بعد الوحدة العضوية ، وهذا يتطلب وجود التنوع والتي تتمثل بالعناصر التالية : (٣٩)

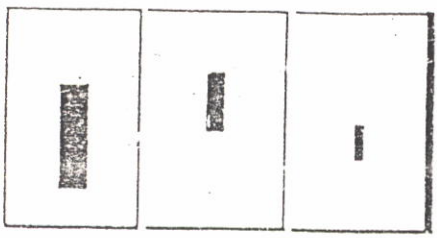
أ- الموقع (Position)

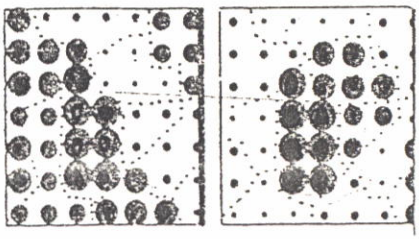


ب - الشكل (Form or Shape)

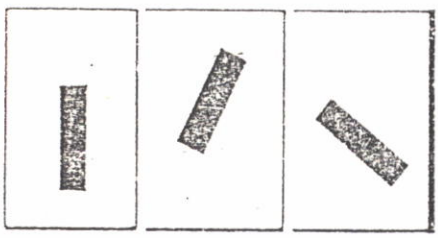


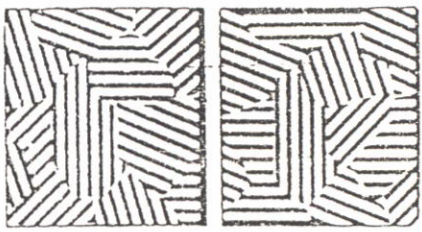
جـ – الحجم (Size)



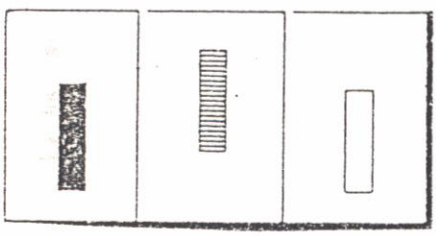


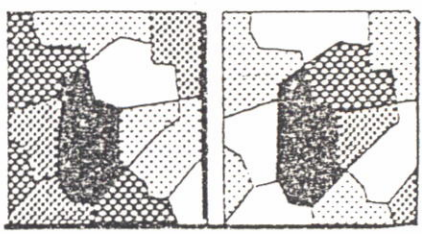
د – الاتجاه (Orientation)



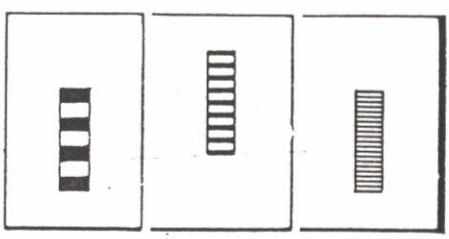


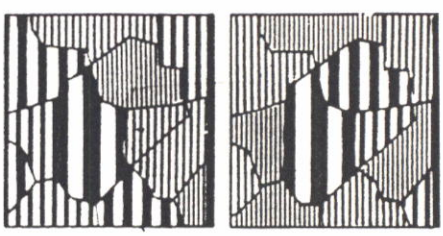
هـ – القيمة (Value)



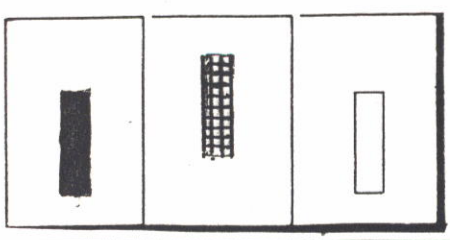


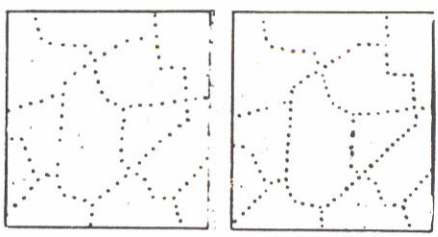
و– النسجة (Texture)





ن– اللون (Colour)





وهذه المتغيرات هي ادوات عمل المصمم لبناء الوحدة البصرية الكلية للتصميم . ومن الامور الحساسة والقلقة في التوليفة البصرية مدى القدرة والامكانية والمهارة لدى المصمم الطباعي في تحقيق الموازنة والتوزيع المكاني لعناصر الرموز والاشكال والالوان لوحدات التوليفة ، بحيث تكون الفواصل الحيزية والبينية لكل عنصر تصميمي سواء كان-شكلا او ارضية-جزءا او كلا ، واضح ومقروء وحاد ومميز مهما كانت درجة الثقل وكثافة الاشكال والرموز في اصغر حيز من مستويات الاظهار السالبة او الموجبة ، كذلك كيفية ايجاد العلاقة في المجال المرئي لكل هيئة المطبوع في ابراز السيادة والهيمنة حسب الاهمية والمرتبة في وحدتي الفكرة الموضوعية كهدف والوحدة البصرية كهدف اخر مثل الموازنة الشكلية والموازنة اللاشكلية للاشكال والرموز حسب شدة تباينها واوزانها وقوة الجذب وقيمة الانتباه وحركة اشكالها وخطوطها بالنسبة للثوابت على سطح المطبوع فيما يتعلق بحركة العين والتنقل والمتابعة لسير واتجاه الرمز او الشكل والتي تتطلب لحظات زمنية من الرائي لتفحص نسجة المطبوع ضمن ابعاد سطح كثيف النسجة بالخطوط والاشكال المتغيرة الاتجاه والموقع وهنا على المصمم الطباعي ان يراعي الزمن واهميته واثره على المستخدم في اسلوب وموازنة استمرارية الحركة للرموز او الاشكال . (٤٠)

ثانيا : الاطار التقني

بعد وضع الاطار الموضوعي بكامل ابعاده ومضامينه الشكلية والبصرية والمعلوماتية ، تبدأ مرحلة التبويب والتصنيف والانتقاء والفرز لكل معلومة بصرية وغير بصرية من معلومات المطبوع المطلوبة وفق الاسس المتمثلة بوضع المواصفات العلمية والفنية لانجاز وتنفيذ المعلومة تقنيا حسب الغرض التصميمي الذي حدد في تنظيم الاطار الموضوعي ، كذلك انتقاء المواد التشغيلية ونوعية الخامات والادوات اللازمة لاخراجها وفق المواصفات المطلوبة ، ويتبعها تحديد نوعية الاجهزة والمعدات الطباعية اللازمة لكل معلومة من معلومات المطبوع حسب مستويات اظهارها تنوعا وتعقيدا وشكلا ولونا بما يلائم الدقة والنوعية .

فالمعلومة البصرية البارزة تنجز بمعدات وادوات ومواد الحفر البارز والغائر وتقنية الطباعة الغائرة والبارزة . اما المعلومة البصرية السطحية فتنجز بادوات ومعدات ومواد التصوير الطباعي بتقنية الطباعة السطحية والطباعة المسامية .

والمعلومة البصرية وغير البصرية المتناهية الدقة في الصغر والكثافة بادوات ومعدات ومواد تصويرية الكترونية وتقنية النشر الالكتروني بالاشعة الكاثودية والليزرية .

ان اتقان الاطارين المذكورين بكل وسائلها الفنية والتقنية يحقق خطة التصميم الاولي من ناحية الشكل والهيئة والنسجة واللون ، والهدف الجمالي

لمظهرها بما يظهر عناصر العلاقات الجمالية المتمثلة بالانسجام والتناغم والتناسب، اضافة الى العناصر التعزيزية للاطار الجمالي المتمثلة بالهيمنة والسيادة وقوة جذب الانتباه .

ان طبيعة التصاميم الطباعية لاتؤهلها لان تكون ذات قيمة جمالية مالم يساهم في ايجادها المعيار التعبيري المتمثل بتجميع وربط العناصر والاجزاء بجميع علاقاتها السياقية المتبادلة مع كل شيء في مستويات اظهار مظهرها الكلي على سطح المطبوع شكلا ومضمونا ، بحيث تستبقي اهتمام المستخدم او الرائي للاستغراق في متعة حسية ، لان العناصر الجمالية في المطبوع تستطيع في ذاتها ان تثير صورا نفسية وافكارا وبهجة ، فألوانها وخطوطها واشكالها تكتسب معاني تصورية ذهنية ، تنم عن الرسوخ والاستقرار عند اختيار الالوان الحارة والباردة والمتداخلة بما ينسجم ويتوافق مع الاثر النفسي والجمالي لدى عموم الجمهور كما وان جمالية المطبوع في جوهر مظهرها الكلي تعتمد على البعدين-بعد المضمون التعبيري في الاطار الموضوعي ، وهذا لايكون ذا قيمة الا بعد ان يتحقق بعده الثاني وهو المادة والشكل المنجزان في الاطار التقني .

فالمادة والشكل والتعبير في التصاميم الطباعية الدقيقة متساوية في الاهمية، لان المضمون التعبيري لايكون على ما هو عليه من جمالية الا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي للموضوع ، وهي الادوات التي تؤدي تجمعها التكوين الجمالي للمطبوع .

"..ان النظرية الجمالية لكل الفنون البصرية ترى ان الشكل لايعلن عن نفسه او هو يتقدم الاشياء داخل ساحة العرض الفني بقدر ما هو يحمل التعبير الداخلي للمضامين المختلفة ليوصلها الى المتلقي ، وهنا تلعب العناصر العلاماتية جانبا كبيرا من التحقيق" (٤١)

فالعلاقة بين العمل الفني للتصاميم الطباعية وما يعبر عنها تجسد العلاقة بين العلامة وما ترمز اليه من دلالة ومعنى لتصل في درجة جماليتها انطباعا ذا تأثير على المستخدم او الرائي ، وتترك في نفسه شيء له معنى او علامة مضيئة لها مغزاها واهدافها .

اما سمات النتاج للتصميم الطباعي من ناحية الابداع لاتنفصل عن المصمم والناشر والطابع كفريق عمل تصميمي تندرج في اطاره نشاطات التفكير والقدرة على نقل المعلومات وايجاد العلاقات بين العناصر المعرفية ، وتندرج ايضا في اطاره دينامية مفاهيم وخبرات ومهارات الفريق التصميمي وخلفياتهم الثقافية والتعليمية والفنية لان النتاج يمكن ان يظهر باشكال عديدة ومتنوعة وذلك وفق تنوع وظيفة النشاطات وطبيعته ودرجته ومستواه في الاصالة والقيمة والفائدة من اجل المجتمع .

وفي حقيقة الامر ان نتاجات التصاميم الطباعية الحديثة تندرج في صنفين من النتاجات :

الاول : نتاج محسوس واقعي منفصل نسبيا عن مبدعه (المصمم ، الناشر ، الطابع) كما في التصاميم التي فيها فرص حرية الانطلاق في التفكير نسبيه ، والتي تتضمن خاصية المرونة على تحويل او تغيير الفكرة او الموضوع وفق الظروف المستجدة وسياق المعلومات الجديدة وتسمح من خلالها بتكوين افتراضات جديدة واظهار المسائل التي كانت خافية وغير مرئية وينبغي اعادة التفكير فيها وتوجيهها توجيها مرنا متحررا ، لان التفكير المرن والمتحرر حتى ولو كان نسبيا يساهم بشكل كبير في حل المشكلات التي تتطلب الجدة والاصالة والقيمة ، ويعتبر كلا من نوبل وسيمون وشو: ان التفكير المبدع كشكل راق للسلوك يظهر في حل المشكلات، ويرون ان حل المشكلات ابداعا اذا ما حقق توافقا مع واحد او اكثر من الشروط التالية : (٤٢)

أ-ان يمثل انتاج التفكير جدة وقيمة سواء بالنسبة للفرد او بالنسبة للثقافة .

ب-التفكير اللاتفاقي ، أي التفكير الذي يغير او ينفي الافكار المقبولة مسبقا .

ج-التفكير الذي يتضمن الدافعية والمثابرة والاستمرارية العالية التي تظهر على مسار العمل بشكل متقطع او مستمر ، والذي تكمن فيه القدرة العالية لتحقيق امر ما . (المصدر السابق)

وهذا النتاج يعبر بوضوح عن سمات الفريق التصميمي المبدع والذي يتبنى التفكير المنتج "وهو نوع من التفكير يتضمن انتاج انساق جديدة من الافكار" (٤٣)

الثاني : نتاج متصل بمبدعه مباشرة ، وهذا النتاج يمكن ان يكون كالنتاج الواقعي المحسوس حتى لو كان مصمم هذا النتاج بعيدا عن مراحل تنفيذ الاطار التقني له ، وهذا النتاج يعبر بوضوح عن شخصية المبدع ، لكون التصميم الابداعي في هذا الصنف اكثر ذاتية ، لان فرص حرية الانطلاق والمرونة في تبني معلومات وافكار جديدة اوسع افقا من الصنف الاول والتي تقود الى تحقيق انتاج جديد واصيل وذي قيمة ، والتي اساس منبعها اصلا من العمليات المعرفية والدافعية داخل المصمم المبدع .

"ان كل ابداع فني هو نتاج ذات قيمة مبدعة متفاعلة تفاعلا كليا وديناميا مع ذاتها ومع الابعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعي" (٤٤)

نفهم مما تقدم ان التصميم الابداعي يتضمن نشاطا ابداعيا مركبا يتعلق بالتحولات التي تحدث ليس لصناعة المطبوع فحسب ، بل للانسان الذي يقوم بانجازها ايضا .

النتائج

١-يعد التصميم الطباعي من الاعمال الفنية المكتملة تصميما واداء وغرضا وهدفا، انها تتماسك من اجل تكوين وحدة لها قيمة اكبر من مجرد تجميع هذه العناصر فالوحدة فيها هي العنصر الاساسي وتعد اهم المرتكزات في تكوينات هيئة التصميم، ومن خلالها تتكاثف العناصر ومكوناتها لتحقق علاقة انسجام مع بعضها البعض وتنتظم العلاقات المرئية وغير المرئية لعناصر وحداتها الساكنة والحركية عن طريق الوحدة العضوية لهيئة التصميم وشكله .

٢-ان سمات النتاج لتصميم المطبوع من ناحية الابداع لاتنفصل عن المصمم والناشر والطباع كفريق عمل تصميمي تندرج في اطاره نشاطات التفكير والقدرة على نقل المعلومات وايجاد العلاقات بين العناصر المعرفية ، وتندرج ايضا في اطاره دينامية مفاهيم وخبرات ومهارات الفريق التصميمي وخلفياتهم الثقافية والتعليمية والفنية ، لان النتاج لايمكن ان يظهر باشكال متعددة ومتنوعة وذلك وفق تنوع وظيفة النشاطات وطبيعته ودرجته ومستواه في الاصالة والقيمة والفائدة من اجل المجتمع .

٣-ان نتاجات التصاميم الطباعية تندرج في صنفين من النتاجات .

الاول : نتاج محسوس واقعي منفصل نسبيا عن مبدعه (المصمم ، الناشر ، الطباع) كما في التصاميم التي فيها فرصة حرية الانطلاق في التفكير نسبية ، وهذا النتاج يعبر بوضوح عن سمات الفريق التصميمي المبدع الذي يتبنى التفكير المنتج وهو نوع من التفكير يتضمن انتاج انساق جديدة من التفكير .

الثاني : نتاج متصل بمبدعه مباشرة ، وهذا النتاج يمكن ان يكون كالنتاج الواقعي المحسوس ، حتى لو كان مصمم هذا النتاج بعيدا عن مراحل تنفيذ الاطار التقني له . ويعبر هذا النتاج بوضوح عن شخصية المبدع لكون التصميم الابداعي في هذا الصنف يكون اكثر ذاتية ، لان فرص حرية الانطلاق والمرونة في تبني المعلومات والافكار الجديدة اوسع افقا من الصنف الاول .

٤-ان مهمة المصمم الطباعي يتطلب تناول اطارين ، الاول : اطار موضوعي فني، والثاني : اطار تقني اخراجي لذلك فان المصمم الطباعي يجب ان يكون ملما بهذين الاطارين ، وان معرفتهما تسهل على المصمم تحقيق مادة ومحتوى التصميم المطلوب بهدف انتاج مطبوع متكامل تصميما وطباعة .

فالاطار الموضوعي هو محور المفاهيم الفكرية والعملية في انشاء الهيئة الكلية لشكل ومضمون التصميم ويتحدد بمرحلتي عمل هما :

أ-مرحلة تخطيط وتنظيم الوحدة الفكرية (المضمون) للموضوع المطلوب تصميمه حسب الغرض والوظيفة .

ب-مرحلة انشاء عناصر وحدات التوليفة البصرية (الشكل) لهيئة المطبوع المطلوب .

اما الاطار التقني فهو محور المعرفة والتجربة والخبرة بكيفية انتقاء واستخدام طرق ووسائل الاخراج الفني والطباعي للتصميم ويتحدد بمرحلة عمل واحدة مترابطة الخطوات تتمثل بالاخراج الفني والطباعي .

ان الذخيرة المعرفية والفنية للمصمم الطباعي تتلخص بالنتائج التالية :

الفن + الاتصال		= اتصال بصري
الفن + التقنية		= حرفة
الفن + التقنية	+ الاتصال	=تصميم
الفن + التقنية	+ الصناعة	= تصميم انتاج

٥-تعتمد التوليفة البصرية في مجال التصميم الطباعي في نظامها الكلي على الاسلوب التصميمي في معالجة المتغيرات البصرية ، وهذا يتطلب وجود التنوع والتي تتمثل بالعناصر الاتية : الموقع -الشكل-الحجم-الاتجاه-القيمة-النسجة-اللون-وهذه المتغيرات هي ادوات المصمم لبناء الوحدة البصرية الكلية للتصميم.
ومن الامور الحساسة في التوليفة البصرية هي مدى القدرة والامكانات والمهارة لدى المصمم الطباعي في تحقيق الموازنة والتوزيع المكاني لعناصر الرموز والاشكال والالوان لوحدات التوليفة بحيث تكون الفواصل الحيزية والبينية لكل عنصر تصميمي سواء كان شكلا او ارضية ، جزءا او كلا . واضح ومقروء وحاد ومميز مهما كانت درجة الثقل وكثافة الاشكال والرموز في اصغر حيز من مستويات الاظهار السالبة او الموجبة . كذلك كيفية ايجاد العلاقة في المجال المرئي لكل هيئة صورة او شكل في ابراز عاملي السيادة والهيمنة حسب الاهمية والمرتبة في وحدتي الفكرة الموضوعية كهدف والوحدة البصرية كهدف اخر مثل الموازنة الشكلية والموازنة اللاشكلية للاشكال والرموز حسب شدة تباينها واوزانها وقوة الجذب وقيمة الانتباه وحركة اشكالها وخطواتها بالنسبة للثوابت على سطح المطبوع .

٦-ان اتقان الاطار الموضوعي والتقني في عمليات التصميم الطباعي بكل وسائلها الفنية والتقنية يحقق خطة التصميم الاولى من ناحية الشكل والهيئة والنسجة واللون والهدف الجمالي لمظهرها بما يظهر عناصر العلاقات الجمالية المتمثلة بالانسجام والتناغم والتناسب ، اضافة الى العناصر التغريزية للاطار الجمالي المتمثلة بالهيمنة والسيادة وقوة جذب الانتباه .

٧-ان التصاميم الطباعية لاتكون ذات قيمة جمالية ، مالم يساهم في ايجادها المعيار التعبيري المتمثل بتجميع وربط العناصر والاجزاء بجميع علاقاتها السياقية المتبادلة مع كل شيء في مستويات الاظهار الكلي على سطح المطبوع شكلا ومضمونا . بحيث تستبقي اهتمام المتلقي او الرائي للاستغراق في متعة حسية ، لان العناصر الجمالية تستطيع في ذاتها ان تثير صورا نفسية وافكارا وبهجة ،

فالوانها وخطوطها واشكالها تكتسب معاني تصويرية ذهنية تنم عـــن الرســوخ والاستقرار عند اختيار الالوان بما ينسجم ويتوافق مع الاثر الفني والجمالي لـدى الذوق العام .

٨-ان العلاقة بين العمل الفني للتصميم الطباعي وما يعبر عنها تجسد العلاقة بيـــن العلامة وما ترمز اليه من دلالة ومعنى لتصل الى درجات السلم الجمـــالي مـــن حيث الانطباع والتأثير على المتلقي . كما ان جماليـــة التصميـــم فـــي جوهـــر مظهرها الكلي تعتمد على البعدين-الاول بعد المضمون التعبيري فـــي الاطـــار الموضوعي ، وهذا لايكون ذات قيمة الا بعد ان يتحقق بعده الثاني وهو المـــادة والشكل المنجزان في الاطار التقني . فالمادة والشكل والتعبـــير فـــي التصميـــم الطباعي تكون متساوية في الاهمية ، لان المضمون التعبيري لايكون على مـــا هو عليه من جمالية الا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي للموضوع وهـــي الادوات التي تؤدي الى انشاء التوليفة البصرية المعبرة والهادفة والتـــي تعطـــي تجمعات عناصرها التكوين الجمالي للتصميم .

المصادر

المصادر العربية والاجنبية مرتبة حسب تسلسل ورودها في البحث

1-Robert ,C. S., Design Fundamentals, London, 1951.p.20 .

2-James pildich , Communication by Design , publisher : McCraw-Hill 1970.p.7

٣-محمود البسيوني ، العملية الابتكارية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة:١٩٦٤،ص٤٧ .

4-Nelson, Roy pull, The Design of Advertising U.S.A: 1977.p.102 .

٥-د.عبدالغني النبوي الشال، مصطلحات في الفن والتربية الفنية-عمادة شؤون المكتبات، الرياض:١٩٨٤ مفردة تصميم .

6-Wussius Wong , Principles of two Dimenesional Design, New york : 1972.p.5

٧-احمد حافظ رشدان ، التصميم ، القاهرة:١٩٨٢ ، ص١١ .

8-Walter Herday, Craphis annual 80/81.the international Annual of advertising and Editorial Craphics.p.8 .

٩-ماركريت تروبل وترجمة محمدي زيد، اصول التصميم في الفن الاغريقـــي ، دار الكتـــاب العربـــي للطباعة والنشر ، القاهرة: بدون تاريخ طبع .

10-Nicholes Tenkins, photo Graphics Photographic For Design, New york : 1973.p.16 .

١١-روبرت جيلام سكوت، ترجمة عبدالباقي محمد ابراهيم ومحمد محمود يوسف ، اسس التصميـــم دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة : ١٩٥٦ ، ص٥ .

١٢-يوسف يوسف خنقر ، اسس التصميم الداخلي وتنسيق الديكور ، دار مجدلاوي للنشـــر والتوزيـــع ، الاردن:١٩٨٣ ، ص٥ .

13- Teaque , Wailter Dorwin, Design this Day ,New york :1990.p.6-8 .

١٤-الشيخ محمد رضا المظفر، المنطق ، مطبعة النعمان ط٣ ، بغداد:١٩٦٨ ، ص١٤ .

١٥-سيزا قاسم ونصر حامد ابوزيد ، مدخل الى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، دار الياس المصرية ، دار العالم العربي ، القاهرة : ١٩٨٦ ، ص٣٥١ .

١٦-د.فيصل السالم و د. توفيق فرج ، قاموس التحليل الاجتماعي ، مجموعة ابحاث الشرق الاوســـط ، الكويت : ١٩٨٠ ، ص٥٣ .

١٧-د.محمد مصطفى الغولي ، السيبرنية -في الانسان والمجتمع والتكنولوجيا ، الهيئة المصرية العامـــة للتأليف والنشر ، المكتبة الثقافية ، العدد ٢٧٥ القاهرة : ١٩٧١ ، ص٢٢ .

١٨-الكسندر وروشكا ، ترجمة د.غسان عبدالحي ابو فخر ، الابداع العام والخاص ، الناشر-عالم المعرفة ، الكويت : ١٩٨٩ ،ص٢٤٤ .
19-Teaque , Design This Day,p.9 .
٢٠-د.مهدي فضل الله ، المنطق ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط٢ ،بيروت : ١٩٧٩-ص٤٦-٤٧ .
٢١-زكي نجيب محمود ، فلسفة وفن ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة : ١٩٦٣ .
22-Some Entormation Aspects of visual precption psychological Review ,Lxi , 1954 ,p.193
٢٣-د.دولف رايسز ، ترجمة، د.سلمان الواسطي ، بين الفن والعلم ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٨٦،ص٧٧ .
٢٤-المصدر السابق، ص٧٨ .
٢٥-نفس المصدر ، ص٧٩ .
٢٦-د.خليل ابراهيم الواسطي ، الرموز ودلالاتها في التصميم ، بحث غير منشور ، بغداد : ١٩٩٨ ص٧-٨ .
٢٧-ميشيل وود ، ترجمة-جمعة عبدالحسين ملاحظات على الجانب السيكولوجي لتصميم الخارطة وقراءتها . بحث غير منشور بغداد ١٩٩٥ ص١١ .
٢٨-جمعة عبدالحسين ، الاتصال البصري في الفنون البصرية ، بحث غير منشور بغداد ، ١٩٩٥ ، ص٤ .
٢٩-ويتيج آرنوف ، مقدمة في علم النفس سلسلة ملخصات شوم-دار ماكجروهيل للنشر ، القاهرة : ١٩٧٧ ، ص٤ .
٣٠-فراير هنري سباركس ، ترجمة . د. ابراهيم يوسف المنصور ، علم النفس العام ، ط٣ ، بغداد : ١٩٨١ ، ص١٢٤ .
31-Read H. The meaning of Beauty, New york : 1961, p.50.
٣٢-جيروم ستولينتز ، ترجمة-د.فؤاد زكريا ، النقد الفني-دراسة جمالية وفلسفيه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ ، القاهرة : ١٩٨١ ، ص٣٥٣ .
33-Peter and Lina Murray,A, Dictionary of Art and Artists, publisher : Penguin Books, 1957, p.139.
34-John Cogoil, Graphic Arts Photography, Publisher : GATF,1981,p.1.
35-Rudolf Arnheim, Visual Thinking, Publisher : University of California Press, London, 1969,p151.
36-Jomes Pildith, Communication by Design, Publisher: Mc Gaw-Hill,1970,p.7.
37-Robert. G.S, Design Fundamentals, Publisher : London, 1951, p.p.7-19.
٣٨-روبرت جيلام سكوت-ترجمة : د.عبدالباقي محمد ابراهيم ومحمد محمود يوسف ، اسس التصميم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة : ١٩٥٦ ص١٦ بتصرف .
39-Jaques Bertin, Graphics and Graphic Information Processing, New york : 1981,p.187.
40-Jacques Bertin, Graphicche Semiologie, New york, 1974,p.105.
٤١-جيروم ستولينتز ، النقد الفني ، مصدر سابق ،ص٣٥٣ .
٤٢-الكسندر وروشكا ، الابداع العام والخاص ، مصدر سابق ص٢٠ .
٤٣-مقدمة في علم النفس-مصدر سابق ، ص٢١٩ .
٤٤-د.علي عبدالمعطي محمد-فلسفة الفن ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت :١٩٨٥ ، ص ٢٣٧ .

الأكاديمي

الوثيقة : الواقع والدراما

مدخل لفهم السينما التسجيلية عند

محمد شكري جميل

د. طه حسن عيسى الهاشمي

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

يتناول البحث الافلام التسجيلية للمخرج محمد شكري جميل ، على وفق منطلقاته النظرية في التعامل مع الوثيقة دراميا ، وتوظيفها في الفلم التسجيلي عبر ثلاث من افلامه هي (صوت العجلة) و (حنين الارض) و (جملة مفيدة) ومعرفة فيما اذا نجح صانع الفلم في توظيف منطلقاته النظرية في افلامه ام لا من جهة ، ومن جهة اخرى فالبحث محاولة لتأطير نظري لصناعة الفلم التسجيلي كفن سينمائي متقدم .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٩/١/٢٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/٢/٢١

المقدمة

لقد بدأت السينما بداية تسجيلية وهذه حقيقة معروفة ، وان الانسان عندما سيطرت عليه فكرة تسجيل الحركة وتوثيقها لم يكن امامه من مفردات سوى مادة الواقع الخام فتوجه اليها ووثقها ، فكان العرض الاول للسينما في العالم هو شريط (لومير) وصول القطار للمحطة . وكان هذا كافيا كي يثير دهشة المتلقي ويستحوذ على أهتمامه ، ثم تطورت السينما الى الاتجاهين المعروفين فيها : الروائي والتسجيلي .

ان السينما التسجيلية قد تحددت مهامها لاحقا وبالاخص فيما يتعلق بذلك النوع من ذي الوظيفة الاجتماعية ، الوظيفة التي تدعي انها تحمل رسالة اجتماعية، تساهم في توعية الجماهير نحو اهداف يؤمن بها صانعوها ، وتكمن خطورة الفلم التسجيلي في توجهه المفترض الى متلقيه عبر مفردات الواقع اليومي المالوف ، فهو يزعم انه يستطيع ان يجلب انتباه المتلقين الى رسالته التي هي رسالة الجماهير نفسها ، ولذا فانها سلاح خطير اذا اريد لها ذلك .

ان السينما التسجيلية لم تحظ في بلادنا بالقدر الكافي من الاهتمام وبقيت نوايا طيبة لدى صانعيه وبالاخص عند انتشار صناعة الفلم الروائي المغري بدعايته وانتشاره ونجومة لمن يعمل في حقله . لذا بقيت السينما التسجيلية اسيرة العرض والطلب ، وكانت باستمرار اداة دعاية ترضي المسؤلين الاداريين اكثر مما هي وسيلة فنية ابداعية ، فنراها تتألق في حقب زمنية (تأميم النفط -قانون محو الامية الالزامي - الحرب العراقية الايرانية) وتأفل في حقب اخرى . في حين انها الجنس السينمائي الوحيد المتبقي لشعوب ما اصطلح تسميته بلدان العالم الثالث لانها لا تستطيع ان تنافس امكانات السينما الروائية في البلدان الرأسمالية لضخامة التكاليف ولتراكم المنجز والافاق التي وصلها ، في حين يبقى الفلم التسجيلي ابن واقعه ومفرداته الثرة التي لايمكن ان تدخل بمنافسة خارجية ، ويبقى الميدان رحبا كي تبدع وتثقف جماهيرها في ظل المواجهة الساخنة -فكريا وحضاريا وانسانيا-التي تتعرض لها هذه الشعوب من قبل الاخر : المستبد ، القوي ، المسلح حتى اسنانه ، المستعد للسيطرة والاستغلال ، وسلاحه الاكبر : تفوقه عبر ظروفه المعروفة وظروف البلدان النامية المعروفة ايضا .

ان ما يجعل البحث مطلوبا هو كون مناقشة المنجز التسجيلي العراقي اليوم في ظل الهجمة الشرسة التي نتعرض لها هو ما نحتاجه فعلا فيه لان السينما التسجيلية وسيلتنا للدفاع عن انفسنا ، فيما اذا ناقشنا هذا المنجز وقومناه في ظل تفوق الاخر بأنجازه الروائي المهيمن ، فلم يبق لنا-على الاقل في الوقت الحالي- سوى السينما التسجيلية وانطلاقا من المثل المعروف-اهل مكة ادرى بشعابها-فان الفلم التسجيلي حصتنا المشروعة غير المنافسة كي نسلط الضوء على واقعنا لنكشف مقدار اصالته وقوته ، بما يمكن هذه السينما من ان تسلح الجماهير بشيء ما يرد بعضا مما تتعرض له من تحديات .

ان العلاقة بين المتصور الفكري لدى صانع الفلم التسجيلي والمنجز المادي الملموس في الصورة مشكلة مهمة رأي الباحث لايمانه ان السينما لايمكن لها ان تصنع بالنوايا الطيبة وحدها ، ولابد للفكرة ان تختبر اولا حتى تفعل فعلها في الانتج الفني . ان مشكلة البحث تنطلق من مناقشة المخرج (محمد شكري جميل) فكريا عبر مقولته التي يضعها لصناعة الفلم التسجيلي وهي : " معالجة الوثيقة دراميا والواقع" هو اساس الفلم التسجيلي كما سيرد في متن البحث ، وان اهم ما يعاني منه الفلم التسجيلي العراقي هو الارضية الفكرية التي ينطلق منها في بنائه الصوري النهائي . وبما ان الوثيقة تعني عند الفنان (جميل) الواقع ، هذه الواقع-الوثيقة المعالج دراميا فلابد لفهم السينما التسجيلية عنده من دراسة هذه المفردات كما تحققت في أفلامه لنصل الى هدف البحث الذي هو :

الوثيقة والدراما "مدخل لفهم السينما التسجيلية عند محمد شكري جميل"

وحدد الباحث هدفه من خلال دراسته ثلاثة افلام للمخرج وهي :

١-صوت العجلة .

٢-حنين الارض .

٣-جملة مفيدة .

لاعتقادنا بان هذه الافلام الثلاثة تنطوي على اهم ما في منجز الفنان من فكر وصنعة وابداع .اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي مناقشا مقولات الفنان الفكرية التي اطلقها في مناسبات متعدد منطبقا اياها على ما انجزه عبر تحليل العناصر البنائية لافلامه الثلاثة .ولابد ان يشير الباحث الى ان فن (محمد شكري جميل) ليس بعيدا عن الدراسات الاكاديمية ، وبخاصة في كلية الفنون الجميلة ، حيث تناولة عددا من الباحثين هذا المخرج في دراستهم سواءا اكان هذه في الميدان الروائي ام التسجيلي نشير الى اطاريح الباحثين طه حسن ، حمودي جاسم ، فارس مهدي ، طارق لعيبي وغيرهم على انه لم تجري مناقشة مشابهة بما قام به هذا البحث من حيث مناقشة الفكر الذي ينطلق منه المخرج في اعماله الفنية مما يعطي تصورا شاملا عن الكيفية التي يصنع بها الفلم التسجيلي العراقي ويزعم الباحث ا البحث يتطرق اليها لاول مرة في الدراسات الاكاديمية في العراق ...

تمهيد

في لقاء مع جريدة (الجمهورية) يقول المخرج السينمائي العراقي (محمد شكري جميل) : "ان الفلم التسجيلي مقياس لمستوى وعي الفنان للوثيقة سواء كانت هذه الوثيقة تاريخية ام كانت طبية ام جغرافية ام أجتماعية ...الخ ... واقول وعي الفنان للوثيقة من حيث القيمة الموضوعية... لذلك عندما يغادر أي فنان الفيلم الوثائقي ، اعني يغدر قيمته كفيلم ، فهذا يعني ان هذا السينمائي قد فقد اهتمامه بالواقع الذي يعتمد على القيمة الموضوعية للوثيقة" (١)

وفي موضع اخر في اللقاء نفسه "هناك الكثير من الوثائق لم تسجل سينمائيا بل نقلت . أي بمعنى عدم معالجة الوثيقة بشكل درامي" (٢) . هنا يطرح (محمد

شكري) مسألتين جديريتين بالانتباه ، الاولى : ان الفنان السينمائي ينظر للوثيقة كقيمة موضوعية ، وعندما يغادر الفنان الفلم الوثائقي كقيمة فانه يفقد اهتمامه بالواقع . والثانية ان الفلم التسجيلي هو معالجة الوثيقة بشكل درامي . ومناقشة متانية لهاتين المقولتين وانطباقها على الافلام التي حددها البحث سنجد بعضا من اهم المقتربات التي تقود الى فهم طبيعة الفلم التسجيلي عموما كنوع فني اولا ، وحدود النظرية وتطبيقها ثانيا . ان الواقع او كما يسميه (محمد جميل) " الوثيقة " وحدود التناول لهذه الوثيقة واحد من اهم القضايا المثارة على المستوى النظري لدى منظري الفلم وعلى المستوى التطبيقي لدى صانعي الفلم ايضا .

وفيما يخص الفلم التسجيلي كانت قضية الوثيقة-الواقع وكيفية معالجتها من القضايا التي اخذت الكثير من المساحة التنظيرية للفلم . لان السينما الروائية التسجيلية تعتمد بالاساس على (المادة الحياتية ، على الظواهر الموجودة موضوعيا) (٣) أي ان المواقع بمثابة مادة خام ، وهذه الاراء تعود لمنظرين من مشارب مختلفة، يتساوى في هذا واقعيون امثال (كراكاور) و (بازان) وانطباعيون مثل (ارنهايم) و (ايزنشتاين) لان الواقع والخيالي في الفن السينمائي لابد له من مفودات واقعية "ان ما هو خيال وغريب في السينما لايتاح الا بواسطة (كذا) واقعية الصورة الفوتغرافية ، وهي واقعية لايمكن مقاومتها ، ان هذه الصورة هي التي تفرض علينا وجود ما لايمكن تصديقه ، وهي التي تدخله عالم الاشياء التي يمكن رؤيتها"(٤) وكذلك تتساوى في هذا الافلام الواقعية والافلام المغرقة في الخيال لان الفلم الخيالي يتوسل بمفردات واقعية للوصول الى متلقيه والا سوف يبقى مبهما ما لم يكن كذلك . ناهيك عن ان الوسيط التعبيري للفلم هو الصورة التي هي واقعية لامحال ، ونتذكر مقولة ارسطو الشهيرة : (ان القصة التراجيدية ينبغي الا تكون مؤلفة من اجزاء لامعقولة..ولكن ما ان يصبح للامعقول وجودا فيها ، ويخلع عليها طابع محتمل التحقيق ، فينبغي عندئذ ان نقبله على الرغم مما في ذلك من امتناع) (٥) . وانطلاقا من مقولة هيجل بان "كل ما هو واقعي معقول وكل ما هو معقول واقعي" (٦) فان الافلام الخيالية وهي تتوسل بمفردات الواقع تبدو معقولة فعلا ، ولكن الفن يقتضي في جملة ما يقتضيه تقديم الواقع بطريقة فنية-مصفى ومنقى..تقديم المادة الخام بلا أستنساخ واذا استطاع الفنان هذا ، فان فلمه التسجيلي كما يقول (محمد شكري) مقياس لمستوى وعي الفنان للوثيقة ، و(الوثيقة) كما ترد في مقولة المخرج هي الواقع لان المقولة الثانية له تقول : معالجة الوثيقة بشكل درامي ، هنا لابد من تحديد الوثيقة في الفلم التسجيلي وليس أدق من تحديدها غير القول انها الحياة كلها سواء اكان حدثا او شخصيا او مادة تاريخية ، ولابد للفلم التسجيلي ان يعرف مادته جيدا حتى يستطيع ان يتصرف بها على وفق اشتراطاته الفنية من تبويب وترتيب وانتقاء الخ ..ان البحث وسط العالم المألوف الذي نعيشه لايكفي لان يقدم فلما نوافق عليه، فلابد له من ان يبحث خلف الظاهرة ، خلف اليومي والمألوف ليقدم لنا كيانا فنيا خلاقا ، حتى نتعرف على ما ألفناه من جديد ، أي ابراز المغزى الكامن ، وهذه

مهمة شاقة ياخذها الفنان على عاتقه ، ولابد له عندها من وعي متقدم وطاقة بحث خلاقة ولمسة شعرية تحيل المغلق الى ابواب مشرعة ومن ثم القدرة على التنبؤ والاحساس العالي بحركة الواقع-الوثيقة ومفرداته . ان حساسية الفنان هي تجاه ما هو السطحي العابر ؟ وماهو الفائض الباقي ، ويقصد (محمد شكري) ومن خلال افلامه التسجيلية نفسها بالوثيقة ، الشارع والجسر ، المرأة والرجل ، الجبل والرقيم الطيني ، حافلة نقل الركاب وحيرة وجه في الزحام .. وهذه مفردات نراها في افلامه بأستمرار .

اما الشق الثاني من مقولات المخرج فهو قوله بمعالجة الوثيقة بالشكل الدرامي . والمقصود بالدراما هو "محاكاة فعل كامل له حيز مناسب بلغة فيها متعة"(٧) وهذا هو اول ما يواجهنا بالدراما بمفهومها الارسطي وهذه الدراما تؤكد نفسها عموما في المقصود من كلام المخرج خلال انتظامها في قالب قصصي ، هذا القالب (ونحن مع ارسطو) ضمن نطاق معين أي له بداية ووسط ونهاية وحبكة تنتظم أحداثة وتتابعها ، ولايتم هذا التتابع ما لم يقم الفنان بالتأكيد على طرح الازمنة الميتة من احداثه ، أي لايسجل تفاصيل اية حوادث او يجمع حادثة بلا تصميم مسبق يجعلها ضمن نسيج متنه الدرامي ، وهو اذ يسجل ماله مغزى ، يؤكد بطبيعة الحال ان الحياة الانسانية ليست مفككة ، بل ترتبط حوادثها برباط وثيق بعضها بالبعض الاخر ، وان أي حدث نعالجه دراميا يقود الى الاخر ضمن ارتباطات فنية دقيقة عمادها الحبكة .

ان الفنان يستبعد هنا : الشاذ والعارض ، لان الدراما تتقي بشكل خلاق مادتها من الواقع ، وما لم يكن الانسان عماد هذا الواقع ، او حتى يؤنسن ما يتناوله، فأن هذه الدراما تبقى سطحية ، عابرة ، وانطلاقا من المفهوم الارسطي الذي مازال صالحا للاخذ به وهو "قال البعض ان مؤلفاتهم (درامات) لانها تحاكي اشخاصا يعملون ويفعلون" (٧) ، فالدراما محاكاة الانسان وهو في حالة فعل ، وان لهذا الفعل طبيعته الخاصة به لهذا كان الاصوب ان يكون لمن يفعل وهو الانسان خصائص جسمية ووجدانية محددة . فالدراما للانسان ومن اجله ، وهو انسان بقدر ما نجد انفسنا من خلاله ، او من خلال ما يتعرض له من احداث ، وهذا يفسر لم نتعاطف مع "لير" المصمم دراميا كي يصبح نموذجا انسانيا شاملاعبر الخصائص الجوهرية التي يحملها (لير) ويحملها كل انسان يشترك مع لير في هذه الخصائص التي تقود الى الوضع التراجيدي .

ان معالجة الوثيقة دراميا في موضوع بحثنا هي القالب الحكائي الذي يعالج على ضوئه الواقع .. سواء اكان موضوعا حياتيا او تاريخيا او وثائقيا ، فاذا كان حياتيا فهو يحدث لانسان معين بخصائصه الجسمية والوجدانية المعطاة ، او ما يحدث لامة معينة او منطقة جغرافية محددة من ظروف تهمنا جميعا "ان خلق الاهتمام والتوقع (في اوسع معانيها) يكون اساس الكيان الدرامي برمته" (٨) وينطبق هذا على السينما الروائية والسنما التسجيلية في الوقت نفسه .

الواقع – الوثيقة : لغة الفلم التسجيلي ومراميه

في سينما محمد شكري جميل التسجيلية سوف نعرض لثلاثة من اهم افلامه، وهي :"صوت العجلة" و "حنين الارض" و "جملة مفيدة" . ومناقشين فيها حدود الوثيقة والدراما التي طبعتها . في فلم " صوت العجلة " نستطيع ان نضع أيدينا على عناصر بنائية متعددة منها :

١-التعليق (الصوت البشري للمعلق ، المادة المعرفية التي قام التعليق بتقديمها) .

٢-الصورة (الواقع الذي تظهره (وثيقة آثارية ، تأريخ ، استخدامات العجلة في الحياة اليومية) .

٣-الشريط الصوتي (موسيقى ومؤثرات) .

لقد تظافرت هذه العناصر الثلاث لتقديم بنية فلمية قصد منها ان تكون مستوفية لعوامل تماسكها ، فاذا عرفنا ان الفلم يتحدث عن الاختراع العراقي للعجلة وكيف انه غير وجه التأريخ من خلال النقلة الحضارية التي بلغتها البشرية منذ فجر التأريخ حتى يومنا الحاضر ، فانه يصبح من اليسير علينا ان نتتبع فكرة الفلم مستبعدين اية عوامل لاتستقيم ومخطط الفلم من خلال عوامله البنائية وكما يلي :

١-**التعليق** : الصوت البشري للمعلق : منذ اللحظة الاولى يحاول الصوت ان يهيمن (نبراته المدربة على الالقاء ، الحماس البالغ للاداء) .ان المتلقي يرضخ للصوت منذ البداية بشكل يهمش الصورة المرافقة فعلا ، وهذا هو احد الاخطاء الفادحة في مثل هذه الافلام ان يكون صوت المعلق كيانا بنائيا قائما بذاته ، فما تحاول الصورة ان تبسطه يغلقه الصوت ببنائه الارفع منها . اما المادة المعرفية فهي تبدأ بالقاء لنص شعري سومري وجد على رقيم طيني ونصه كما في صوت المعلق:

أيها النهر

ياخالق كل شيء

ان هذه الاشارة الشعرية تكتسب قوتها من كونها وثيقة مغرقة بالقدم ، وجدت مكتوبة على رقيم طيني سومري ، تؤكد عراقة الوثيقة وترتبط في ذهن المتلقي بحضارة الطين في العراق القديم ، اما الدلالات التي تحملها جملة الاستلال هذه فهي جملة ما تعنيه : العراق ورافديه العظيمين ، والسهل الرسوبي موطن اول حضارة في التأريخ ، والمعنى الديني في خلق السماء والارض ، والى الاسطورة الرافدية في هذا المجال "اسطورة الخليقة البابلية" . ولان التعليق بهذه الكثافة الدلالية ، ولان الصوت في الفلم السينمائي هو احد مكونات الصورة فلابد والحالة هذه ان تكون الصورة لدينا مهيمنة على الصوت التابع لها ، لان فن السينما لم يتكون ويظهر الا لان الصورة هي الوسيط التعبيري لفن الفلم وليس الصوت ، ولكن ما يحدث ان المتلقي يرى لقطة طويلة لمسطح مائي بلا حدود قصد به ان يكون النهر، وهي صورة معتادة مألوفة لدى المشاهد وما همشها هو بلاغة المقطع الشعري الذي سبقها، ومن ثم فان الفلم مقادا بشكيمة التعليق المحكم

، وقل هذا عن شجرة عجفاء يقول التعليق انها شجرة آدم ، دليل عراقة وادي الرافدين ، وهكذا يستمر التعليق بركنيه (صوت المعلق والمادة المعلوماتية) ليصادر كل المادة الصورية وكأنه في تنافس معها مع انه احد العناصر البنائية في الصورة نفسها .

٢-**الصورة** : ولان التعليق هكذا ، فان الصورة تقع في ارباكات عديدة لانها لاتستطيع ان تتخلص من ربقة التعليق لذا فانها تقع في اول اخطائها . فبعد حشد من المعلومات التأريخية ترافقها وثائق مستمرة مستمدة من آثار العراق القديم ، واللقى التي تمتلىء بها المتاحف ، وفجأة يضيق أطار الصورة فجأة ليملئه صندوق خشبي على شكل عربة وفي مركز اهتمام الصورة عجلات تلك العربة وتبدأ هذه العربة بمسح ما يشكل فضاؤها جيئة وذهابا ، ونستطيع كمختصين ان نعرف سبب ضيق الاطار حتى لايكشف اتساع الصورة معاصرة المكان ، وكأننا في فلم روائي نخاف من ان نكسر الايهام ، ولكن ما ضر لو رأينا معاصرة المكان ، من ذا سيحاسبنا . ولكنه التعليق وجملة اللاهية التي تفقد الصورة هيمنتها مما جعل الصورة تزداد ابهاما ، وحتى حركة العربة بدأت مربكة ومفتعلة بأنها لاتمت بصلة الى ما سبقها ولا الى ما يتبعها ، فاذا عرفنا ان هذه العربة ليست بآثارية ، بل انها مصنوعة في زماننا هذا لتشبه ما صنعه العراقيون الاوائل ، فنكون قد عرفنا مبلغ الصنعة في هذه اللقطة وهذا ما يثير في الجانب الاخر من نظرية الفلم التسجيلي لغطا كبيرا حول حدود الواقع في هذا النوع من الافلام ، لان استخدام الممثل المحترف ، والواقع المصنوع مفردات ليست في صالحه ، وان استخدام العربة في مثل هذا الاطار الضيق وحركتها المفتعلة مسألة لم يكن الفلم مضطرا لاستخدامه لها . هنا الصورة سمعية دائما ، واستمرار عرض اللقطات التي تمثل مفردات من حضارة وادي الرافدين بمصاحبة محاضرة التعليق الذي لايهمه ان تطابقت محاضرته مع الصورة ام لايعد مخالفة صريحة للوسيط التعبيري للسينما ، ان التعليق لايعطي فرصة لمتابعة الصورة واذا كان دافنشي قد قال مرة : (ان العين التي يقولون عنها انها نافذة النفس البشرية هي الوسيلة الرئيسة التي يمكن ان ندرك بها مظاهر الطبيعة اللانهائية ادراكا كاملا ، والاذن هي الوسيلة الثانية ، وهي تستمد اهميتها من انها تسمع الاشياء التي رأتها العين) (١٠) ولكن الذي حدث هو ان الاذن هي التي تقود الادراك كما هو جلي . ان السينما كفن تعطي كامل خطابها الفني عبر الصورة وكل ما هو موجود في الشريط الفلمي (موسيقى ، مؤثرات ، حوار ، تعليق) هو كل متداخل وملتحم التحاما جدليا في الصورة كوحدة تعبير اساسية ، ولابد هنا من ان يكون الشريط الصوتي مرافقا للصورة لا ان تكون الصورة مجرد تكرار لما نسمعه ، ان التعليق قد يستخدم كوسيلة ايضاح واما للوصف او التعليم لا ان ينيض بديلا عن التدفق الصوري وان من اكبر المحاذير عند استخدامه في الفلم التسجيلي هو ان نقول كل شيء او كل ما نريده بوساطته

ولاندع للصورة الا القليل ، وعندها نستطيع ان نسمي ما نراه أي شـــيء الا ان يكون فنا سينمائيا ، ومن الممكن ان تكون هـــذه الشـــرائح الصوريـــة مرافقـــة لمحاضرات دراسية كوسائل ايضاح لانها تابعة للصوت وليس العكس كما هو في فن السينما عندما تهيمن الصورة وكل ما يأتي متوجه اليها .

من المعروف ان الفلم التسجيلي في القلب يخضع متطليات جهات الانتـــاج التي تتدخل في ما تريد ان يقوله الفلم كقالب لشتى انواع المحمولات ، من الخطـــاب السياسي الى الدعاية الى غيره ، والفلم التسجيلي المتعارف على تســـميته (بـــأفلام الفن) اصبح هذه الايام يصنع على نطاق ضيق ، ولكن السينمائي الحق هـــو الـــذي يوائم بين جهة التمويل واشتراطات الفن..وفي فلمنا هذا فان من اكبر اشكالاته هـــو ان كاتب التعليق وجد فرصته لينافس البناء الصوري المقترح للفلـــم لا ان يشـــتغل ضمن آالية عامة هي الفلم السينمائي كعمل كلي وشامل . ومن المشاكل ايضا التـــي تصادف بعض الافلام التسجيلية عدم وجود المادة الصوريـــة الملائمـــة فـــأضطر المخرج ان يرتكن للتعليق من جهة وان يحشو فلمه بما لايناسب من صورة..وهـــذه كلها اسباب مما لايهم المتلقي والذائقة الفنية ولاعلاقة لها بتخطيط العرض المقـــترح وكان المفروض ان نرى لغة سينمائية متقدمة لا ان تنسحق الصورة امـــام صـــوت المعلق ومعلوماته الاكاديمية والتي لم تدع للمشاهد ان يندمج في ما يراه من صـــور. واذا عدنا لمشهد العربة (البابلية) المسحوبة جيئة وذهابا واطارها الضيق خوفا مـــن أنكشاف المكان فأننا سنجد اننا في شك لامحالة ونحن نبحث عن معنى لهذه الوثيقـــة ناهيك عن دراميتها ، ولعل التركيب الاسلوبي لـــ "صوت العجلة" منطلقا من الفكـــرة "المنشئية" التي تعتمد مناقشة الشيء منـــذ وجـــود ه علـــى الارض لـــهذه اللحظـــة المعاصرة ، يبعد الفلم عن مناقشة موضوعه من الداخل ، انه جمع للمعلومات مـــن مصادر متعددة ، دون نسق ينتظم في سياق محدد ينظم المعلومة ويشذبها ويبعد الـــى الخارج ما يشتت المتلقي ، ولعله السبب الاساسي الذي جعلنا نركز علـــى اخـــتراع العجلة واهملنا الانسان الذي ابتدعها ، ولان الفكرة المشئية هي الســـائدة رأينـــا ان ابواب الفلم مشرعة لكل ما هو دائري متحرك الذي يستطيع الدخول بسهولة من هذه الابواب . ان أنتقالة الفلم من حضارة العراق القديم الى العصر الاسلامي ابلغ مثـــل في كيف يمكن ان تقود الفكرة المنشئية (التاريخية) التي يقصدها البحث حيـــث اننـــا نرى في الصورة الة ري قديمة تستعمل في اعالي الفرات والتي هـــي (النـــاعور) يظهرها الفلم كونيا احد تطبيقات العجلة ، في حين ان استخدام الناعور كـــان وراءه هموم من نوع خاص هي ان ارتفاع الاراضي على ضفاف الفرات جعـــل الســـقي مستحيلا لانخفاض مستوى النهر عن الاراضي المحيطة مما أستدعى رفـــع المـــاء بهذه الوسيلة ، وهذه الفكرة لوحدها يمكن ان تكون فلما .. ومرة اخرى ينتقل الفلـــم بشكل مفاجيء للعصر الحديث ويقدم لنا كل آلة تستخدم عجلة مما أفقد الصلة بيـــن الماضي والحاضر او انه ربطه بشكل تعسفي . ان من المفارقات الموحية في هـــذا الفلم ان يكون ما يستأثر بأنتباه المشاهد هو اللقطات التي تظهر الناس فـــي عالمـــهم

اليومي المألوف-رغم السيف الذي يسلطه التعليق على وعي المشاهد محاولا ربط كل شيء بالعجلة-على نحو ما يفعل الفلم في تصويره لمشاهد على جسور بغداد وشوارعها-تلك للقطة على جسر الشهداء : شاب معاصر ، ورجل دين ، ورجل يرتدي الزي الشعبي العربي تتداخل حركتهم وتتراكب في اللحظة التي يوقت الشلب ساعة معصمه على الساعة الجدارية التي تطل من برج بناية الحكومة القديمة " القشلة " انها اللقطات الاكثر دلالة وغنى وتأثيرا في المتلقي لانها تقدم له واقع ألفه في غياب صوت التعليق .. اما عن لغة الفلم التسجيلي عبر لقطاته فليس من نافل القول ان يثبت البحث من ان اللغة السينمائية واحدة سواء اكانت في الافلام الروائية ام التسجيلية ، ولكن لم تتوفر لغة سينمائية معقولة في "صوت العجلة" ويقصد الباحث في هذا خصائص الصوت السينمائي من تقديم الواقع بشكل فني وليونة اللقطة بحيث تسمح لما يتصل بها من قبل ومن بعد وكذلك الاثر الدال للصورة وتعبيرها الاوحد الخ .. ناهيك عن تحجيم دور آلة التصوير الخلاق في البناء الفلمي، كان الفلم مصنوعا لاجل البنية اللفظية للتعليق ، وليس من اجل كيان صوري قائم بذاته هو جوهر اللغة السينمائية وما الصوت وبقية مكونات الشريط الصوتي الا عناصر لامكان لها الاتكمن في داخل هذا الكيان الصوري ، ان مشكلة فلم تسجيلي من هذا النوع انه يلقي جانبا ابتكار طريقة لسحر المشاهد ، وكأنما الفلم التسجيلي ليس له دور في الترفيه والتسلية الواعية والتي هي عماد المتابعة .. والا من ذا الذي يسمح لقدميه ان تقودانه الى سماع محاضرات جافة منقولة من بطون الكتب .. ومن ذا الذي يقول ان الفلم التسجيلي ذي الرسالة الهادفة فرض وواجب على من يشاهده .. ان الترويج مطلوب وامتاع المتلقي احد شروط الترويج .

الموسيقى والمؤثرات : اهمل الفلم اهمالا تاما الدور الخلاق لهذه العناصر لحساب التعليق فقط .

حنين الارض: في فلم "حنين الارض" نرى ان العناصر البنائية فيه هي :

١-التعليق .

٢-الصورة .

٣-الشريط الصوتي (صوت ، مؤثرات ، موسيقى)

ان هذا الفلم كجهد تسجيلي افترض مسبقا ان موضوعه قد جرت الموافقة عليه من قبل المتلقي ، ليقدم معلومات قد تواطىء الفلم مع متلقيه كي يؤمن قبليا بها بلا اقناع اوتأثير عن طريق الاذن قبل العين . ويتبين من سياق الفلم ان هذه المعلومات لها هدف واضح ولابد من المضي قدما لتحقيقه حتى لو كان هذا على حساب الصورة، وهدف "حنين الارض" هو ابراز ما انجزته ثورة تموز عام ١٩٨٦ لخدمة الفلاح والارتقاء بالقطاع الزراعي ، اما من هو جمهور الفلم ؟ ، فتلك هي المسألة ، هل جمهور الفلم فلاحو العراق ؟ . ام الشعب العراقي برمته ؟ ، ام هو جمهور المثقفين ؟ . ، يعتقد الباحث ان جمهور الفلم ليس احد هذه القطاعات ، لان الفلاحين لايستطيعون متابعة لغة التعليق العالية ، والجمهور سرعان ما يعرف

النغمة الدعائية المسطحة مثل هذه الافلام اما المتقفون فيحتاجون بناءا فلميا كليا متماسكا والفلم يفتقد مثل هذه النقطة كما سيتوضح . قد يكون الفلم "حنين الارض" فلم مدهشا لغير العراقيين ، جمهور المهرجانات الاجنبية لما يحفل به من تراث وفولكلور ولان اللغة عبر التعليق لن تشغل احدا لانها لغة غريبة عن الجمهور الاجنبي ، وليس هذا القول ضد الفلم ، ولكنه توضيح بسيط حول هدف الفلم . يبدأ "حنين الارض" (١١) بلقطة عامة لارض قفراء تسف بها الرياح ، وصوت مجموعة انشاد نسائية تطلق ما يشبه نداءا للندبة يحاول ان يستبقي من ترك ارضه وهاجر وهي ندبة محملة بالوجع العراقي الدفين " اهنا ولك اهنا " ثم تتحرك الة التصوير بلقطة من على سيارة ترصد لنا هذا القفر المترامي من سهل الى جبل الى واد ، ويرافق صوت المعلق المحترف بلغة رومانسية عالية ، الصورة فيقول :

"لماذا ؟ ..اجل لماذا تنشر الكآبة اجنحتها المثقلة بالمخاوف والشجون على كل السهول الخيرة"

وهو استهلال جيد للشريط الصوتي عندما نضيفه لنداء المجموعة النسائية ولكن سرعان مايركب التعليق هذا الاستهلال الجيد فتنوع الصورة بحمله من خلال لغة ادبية محضة تضيء الصورة الى ظل باهت للتعليق ولنر الجملة التالية الاخرى منه

"آيا من صدرها الافق الكبير ، ويدها الغيمة ، سمعت نشيجنا ورايت كيف نموت فأسقينا"

هنا تتجاوز الصورة جدب الارض المقفرة التي راقفها مستهل التعليق وتأخذ منحى آخر ، هاهي جبال ونهر يتفجر من بين الصخور ، وكانت الموسيقى المرافقة للجدب صوت الالة الشعبية الموسيقية " النقارات " وصوتها الحاد الرفيع ، يوحي بالوحشة اذن ما الذي سيفعله المعلق بعد هذا ؟ وكيف ستتصرف الموسيقى ، والجواب يأتي حالا : المعلق يكمل جملته الكئيبة السابقة فيقول : سمعت نشيجنا ، ورايت كيف نموت فأسقينا ثم يجيء عطاؤها . وتتغير الموسيقى بغتة شيء يوحي بالكارثة ، والصورة مياه تزيد وترعد ويجيء التعليق :

لكن عطاؤها لايجيء رحمة ، بل غضبا ونقمة .

من هذا يصبح مفهوما ان الفلم يناقش مسألة الثروات المائية المهدورة ومعاناة الارض والانسان لعدم الاستغلال الامثل لها ..فمرة هجرة فلاحية لعدم وجود مياه ، ومرة اناس يتزاحمون على صنبور ماء عام ومرة فيضان يغمر الارض والزروع والمشاهد بعد هذا تتراوح بين حزن وكسل وانتظار -رجل ساهم ، آخر يتكأ على مسحاته ، اخر يلف له سيكارة وهو يقتعد الارض ، ويبدو ان التعليق هو الذي يجد الحلول وليست الصورة ، فنسمع المعلق على تلك الصورة آنفة الذكر :

متى تنهض السواعد القادرة ، لتوقف العبث وتحمي الناس من قبضة الطبيعة الغادرة .

لكن ما ينقذ المتلقي من هذه المحاضرة – التعليق هو الشريط الصوتي عبر حداء بدوي يقرب من النواح ولكنه يعطي جو الحداء ، ولقطة عامة لسعفه في مهب الريح في مقدمة اللقطة وفي خليفتها قرية يلفها السكون ، ويعود النداء النادب في مستهل الفلم ، وهذه المرة يؤدي عبر جوقه مشتركة من النساء والرجال

الرجال : اهنا .. اهنا (المقصود هنا)

النساء : اهنا ولك اهنا (وتستعمل كلمة ولك تحريفا عن ويلك وفي هذا السياق استعمالها للنخوة) .

تستعرض لنا آلة التصوير بحركة شبه دائرية (هنا يبدأ المخرج بمناقشة التعليق ليؤكد انه موجود) قرى مبعثرة تغفو في عزلتها الابدية–ويأتي صوت المعلق :

من أين نبتدىء ؟ ، هذا هو السؤال .

هنا مجموعة لقطات موحية تصاحبها موسيقى لالة الربابة المنفردة :

وجه فلاح يغمره الحزن ، حنفية ماء وسط قرية يشرب منها احد الاطفال ، مجموعة صفائح مصفوفة واحدة بعد الاخرى امام حنفية ماء عامة والنسوة بعبائاتهن ينتظرون دورهن في الحصول على الماء ، ثم تقطع الة التصوير الى عمود كهرباء معلق فيه مصباح تتحرك الة التصوير قليلا نرى اننا نطل على قرية ثم يظهر دور المعلق :

الثورة تعني : التحول ، وتفجير الطاقة ...الخ .

وهنا نقطع بهدف الفلم النهائي ، الا وهو معالجات ثورة تموز ١٩٦٨ الرائدة للمسألة الزراعية والفلاحين وبالذات مسألة الزراعة والماء ، ويستلم مفردة الماء فيزداد تخصصا ، انه يتكلم عن الابار الارتوازية ، والسدود ، والجداول وحتى نزيل اللبس عن هذه الانعطافة الحادة نقول ان الفلم مصنوع لصالح وزارة الزراعة والاصلاح الزراعي .. اننا نسوق كل هذا لنعطي فكرة عن الجو العام الذي يطبع الفلم كي نوفر جوا لمتابعة ما نعنيه .

ان الملاحظات عن صوت المعلق ، ومادة التعليق كما هي في (صوت العجلة) . رغم انها في (حنين الارض) اكثر دقة ، واكثر وضوحا في الوصول الى هدفها ، اما ما يتعلق بالصورة فان (حنين الارض) فلم تتوفر فيه لغة سينمائية واضحة في الحفاظ على خصائص الصورة قدر الامكان . ونعني بخصائص الصورة واقعيتها من خلال الصورة والحركة واثرها الدال وتعبيرها الاوحد الخ . فهنا نرى تحرر الة التصوير من جمودها ، فهنالك الحركة الاستعراضية من اليمين الى اليسار ومن اليسار الى اليمين (PAN) وهناك اللقطات الراسية وكذلك الزوايا المناسبة للتصوير وتبقى الموسيقى والمؤثرات (وسيلة اخرى للاحساس بحدث الفلم وفهمه) (١٢) فالموسيقى هنا ليست وصفية دائما او انها ترافق الحالة السيكولوجية التي يفترض ان الصورة سوف تشير اليها فقط ، وانما هي احد البنيات الفرعية التي تحاول ان تتلاحم في نسيج النص السينمائي لتعبر ، وتتنبأ . وهي حالة انتقال في بعض الاحيان من مشهد لاخر ، وان الانتقال من صوت النقارات الجاف الموحش في استهلال الفلم يتناسب تماما مع التعليق اولا ومع الصورة ثانيا ، فهي نسيج

عاطفي مؤثر حاول ان يسلب التعليق هيمنته جنبا الى جنب مع اصوات الجوقة مرة وصوت الحداء مرة اخرى ونشيج الربابة مرات اخرى . فالموسيقى تستغل شدتها (حادة ام ناعمة) وطبقتها (عالية ام منخفضة) ثم الجو العام (رقيقة ام خشنة) ويبدو للباحث ان الصورة والموسيقى والمؤثرات دخلت في صراع مع التعليق لتجد لها مكانا على الشريط الفلمي في معظم لحظات الفلم فهي تنجح احيانا وتخفق احيانا اخرى . ومن حسناتها انها اعتمدت على مدى متنوع من الالات الموسيقية الشعبية العراقية وانواع متعددة من الاصوات تستوحي من الغناء العراقي المتنوع ، اما ما عدا هذا فانها تسقط في تصويرية وصفية بحتة ، انها ترافق التعليق والصورة لتملا حيزا قد فرغ فلابد من ملؤه . ان (محمد شكري جميل) يتقدم خطوة مهمة عن فلمه (صوت العجلة) الا ان الملاحظات حول هيمنة التعلق على الخطاب الفلمي ونمطية البناء السردي والصورة (اللقطة) المستكينة ، ومن ثم تقديم محاضرة معرفية مصحوبة بالصورة وهو ما يؤخذ على هذا الفلم كسابقه .

في الفلم الثالث (جملة مفيدة) الذي يناقش الحملة الوطنية الشاملة لمحو الامية كمطلب وطني وقومي وحضاري قامت بتحقيقه ثورة السابع عشر-الثلاثين من تموز ١٩٦٨ ، يتعرض (محمد شكري جميل) لهذه القضية مكرسا كل فلمه لها ، على خلاف (صوت العجلة) الذي يصلح لمناقشة كل مفردات حضارة العراق لا العجلة حصرا او (حنين الارض) الذي يضيع لينافش المسألة الزراعية في حيز محدود . هذا الفلم التسجيلي او قل ملامحه التسجيلية المتمثلة في عدم وجود ممثلين محترفين، وتصوير الواقع بامانة ، وعرض مشكلة وايجاد الحلول لها والتزام الحقيقة فيما يقدم، هو في حقيقة الامر فلم روائي بحت ، لكن المخرج لم يلجأ الى اطلاقة كفلم روائي لسبب من الاسباب . وفضل ان يكون تسجيليا ، ان كل ما في الفلم ينتمي للسينما الروائية ، من قصته التي تتوفر على نطاق معين من بداية ووسط ونهاية ومن ممثل فرد له حياته ومعاناته وكان يحتاج حتى يستمر ليصبح روائيا واضحا ان تصبح شخصية بطل الفلم اكثر تبئرا ، وان يتكلم قليلا .

ان قصة الفلم عن الفلاح (في عنوانات الفلم كان اسم الفلاح (زاهر)) يخوج من قريته قاصدا المدينة ، ويبدو في المصرف الزراعي لايعرف ان يذيل اوراق رسمية بتوقيعه فيبصم بابهامه عليها مضطرا ، وهو لايعرف ارقام الحافلات العامة حتى ينتقل في ارجاء المدينة ، فيمر باكشاك الصحف التي تزدحم بالعنوانات المثيرة وطنيا وقوميا (صحف ومجلات) ، لكنه يمر امامها لايدري بالذي تحويه ، هذه الحوادث تجعله ينطوي على الم عميق ، ويتفجر احساسه بحاجته الى التعلم ، رؤيته لصبي يقرأ دروسه تحت شجيرة في بستان ، وعند وصوله القرية يصادف خروج مجموعة من النساء دارسات في مدرسة محو الامية ، وهاهو يتشجع الان ويدخل المدرسة مع مجموعة الدارسين من الرجال كي يتعلم حتى ينهض مرة ويكتب على السبورة امام الفصل كله ليكتب (جملة مفيدة) ويرددها الدارسون من بعده تلك الجملة

هي : (علمتني الثورة القراءة والكتابة) ويردد الطلاب هذه الجملة ، والتي كانت جملة مفيدة حقا .

ان عنصري البناء في (جملة مفيدة) كانا الصورة اولا ، والصوت ثانيا . ملتحمين في بناء محكم ، وتعاونا على تقديم خطاب فلمي متقدم ، وفي هذا كنا في صلب فن الفلم الخلاق ، واستراح المتلقي من البناء المتعالي المنفصل الذي يشيده التعليق كبنية لفظية لاتمت بصلة الى البناء الصوري الذي هو الوسيط التعبيري للفن السينمائي ، كما رأينا في (صوت العجلة) على نحو فاضح ، وبدرجة اخف في (حنين الارض) في بعض مشاهده . ان التعليق اذا لم يؤكد حساباته كونه متوجه للصورة لاغير فانه سيصبح كيانا اخر داخل كيان مشوه هو الفلم ، فتصبح كل بلاغته عبارة عن كلمات مصنوعة وجاهزة مصادرة أي معنى تريد الصورة بلوغه مما يحجمها ويلغيها ويجعلها تلهث وراء التعليق كي تقوم بدور المترجم لمفرداته اللغوية .

الوثيقة والدراما

اين الوثيقة في افلام (محمد شكري جميل) ؟ انه سؤال يستند الى مقولات الفنان نفسه ، وفي بحث سريع في الافلام الثلاثة نجد ما يلي :

١-الوثيقة في (صوت العجلة) : المادة التاريخية ، مشاهد الحياة المعاصرة .

٢- الوثيقة في (حنين الارض) : الواقع اليومي للريف ، الموسيقى والغناء الشعبيان

٣- الوثيقة في (جملة مفيدة) : حياة الفلاح (زاهر) ومعاناته ضمن واقعه اليومي المعاش .

وكانت محاولة الفنان في ابراز وثيقته غير موفقة حيث ظهرت كظل باهت للتعليق في (صوت العجلة) ، وكمحاولة تنافسية مع التعليق ومساعدة الموسيقى التصويرية والمؤثرات والتراث الشعبي العراقي في (حنين الارض) .

اما (جملة مفيدة) فهي الواقع اليومي المألوف عبر الصورة اساسا وما يلتحم بها من بناء صوتي مقدمة كلا صوريا شاملا .

اما الدراما فكانت بناءا حكائيا في (حنين الارض) و (جملة مفيدة) ، اما (صوت العجلة) فاننا لمستعيرون من رائد الافلام التسجيلية (جريرسون) عبارته التي يوصف بها هذا النوع من الافلام بقوله (ان هذه الافلام مهما حاولت ان تتخفى فأنها دون ريب شكل من اشكال المحاضرات لاتشتمل على أي بناء درامي ، بل انها لاتعالج أي جزء فيها علاجا دراميا ، بل انها تكتفي بالوصف والعرض ، ونادرا ما تغوص لتكتشف عن شيء ما) (١٤) . ان ما نراه من صورة في (صوت العجلة) عبارة عن لقطات يتم افرازها على وفق ما يريده التعليق ، فاذا ما تابعت التعليق لوحده فانك لاتعود بحاجة الى الصورة ، في حين لو تابعت التسلسل الصوري لوحده فان المتلقي لايعرف الرابط بينها .ويبدو الباحث ان من اهم الاسباب ؟ التي نأت بالوثيقة في ان تعالج الواقع بشكل درامي في هذا الفلم هو افتقادها للعنصر البشري فيها ، واذا ظهر الانسان في اللقطة فانه ظهور عابر الاساس ، جسم متلاشي تغطيه

الالات الضخمة والطائرات وغيره ، ان بناء الفلم نفسه وهو يعتمد التعليق يمدنا بتيار متدفق من المعلومات الوثائقية تمتد من عصر ما قبل التاريخ حتى يومنا هذا مما لم يتيح فرصة للانسان ان يظهر . والمتلقي مصمم ذهنيا كي يتلقى ما يعرفه او يتعاطف معه ، ولايزعم الباحث ان الوثيقة اثارا او معلومات صوتية غير التعليق- تحقق هذا التعاطف ، وهذا هو السبب الذي يجعلنا نتعاطف مع اللقطات التي تقترب من الة التصوير مصورة الناس في حياتهم اليومية مظهرة لنا تقاسيم وجوههم وحركتهم وهو امر نادر في الفلم . ونعود لنقول ان المعالجة الدرامية للوثيقة-الواقع في اساسها عرض احداث تستحوذ على انتباه المشاهد واثارة عاطفته سلبيا ام ايجابيا وهذا لم يحدث الا في مرات نادرة .

في (حنين الارض) هنالك قصة لها بداية ونهاية ، وينجح الفلم في تقديم معالجة درامية معقولة لعلاقة الانسان بالطبيعة ، وهو قادر على ان يشتغل على القواعد الاساسية للسينما التسجيلية من حيث قدرته على الانتقال عبر جغرافية العراق على وفق تسلسل منطقي فيه ايحاءات كبيرة ، لايدع تفصيلا ذي دلالة الا وتوقف عنده . ويزعم الباحث ان هذا الفلم هو الوحيد الذي سجل لنا صوريا السكان الرحل في شمال العراق ممن يطلق عليهم باللغة الكردية (القرج) في لقطات بالغة الثراء ، بشيبهم وبشبابهم (رجالا واطفال ونساء) مع دوابهم واغراضهم التي حملوها عليها ، بتكوين سينمائي مفعم بالحيوية ، والفلم اذ يتعامل مع البشر كممثلين غير محترفين فانه يبقى امينا لواحدة من اهم خصائص الفلم التسجيلي الاثيرة ، وكذلك مع مفردات الواقع الحي غير المصنوع ، وصولا الى تعامل الفلم مع قصة، مفرداتها المادة الخام ، الاكثر دقة ، والاكثر واقعية ، مما لو كانت مصنوعة ، معيدة مقولة (كراكاور) : (الطبيعة وقد ضبطت بالفعل) (١٥) ، فالفلم وهو يقيم قرابة واضحة مع الطبيعة فانه يحاول ان يقدم مرأى شاملا لقضية الارض والانسان بتخطيه الحدود المكانية للحدث ولكنه ينحو احيانا كثيرة الى تناسي تصميمه الذي يوفره الواقع له فيبدو البشر عنده كقيم سطحية وصفية ، لاقيما تكشف بطريقة فعالة حقائق الاحداث ، والا ما معنى جدب الارض ، والفلاح الكسول (يلف سيكارته ولايفعل شيئاً او يتكأ على مسحاته ساهما حزينا) ، ونحن نعلم ان سبب سقوط الحضارات في العراق يعود في اغلب الاحيان الى عدم وجود سلطة مركزية قوية تديم خدمة الارض حتى تنتج . كان الاجدى ان يفهم هذا حتى يصل الفلم الى رسالته وحتى التعليق سقط هو الاخر باللعب على سطح الظاهرة ولم يحاول ان يغوص ليكشف لنا الغاطس منها . ان الفلم احس كيف ان التعليق لايستطيع ان يقيم كيانا لوحده ، عارفا مبلغ الثراء الدرامي في موضوعه فجاهد ليتخلص من اسر التعليق ، فقام باستخدام لغة سينمائية افتقدناها في فلم (صوت العجلة) حتى لقد تناقضت مع التعليق ، فهناك استخدام متقن لحجوم اللقطات ، وحركات اخاذة لالة التصوير . بيد ان الاشياء التي تستحوذ على انتباه المشاهد وتعاطفه تلك اللقطات التي تظهر الناس في حياتهم اليومية في مناقشتهم لهمومهم المشتركة ، اجتماعاتهم ، ولعل من اللقطات

المؤثرة حقا تلك المناقشة الصامتة ، لمجموعة من الفلاحين تجلس على فرش موضوعة على الارض يتناقشون مع المسؤول الزراعي بملابسه المدنية البسيطة فنعرف انها جلسة تحاور واقناع لقضية تهم القرية ورغم اننا لانعرف الذي يتحاورون به ، الا اننا في صلب الموضوع . وعندما يستمر صوت المعلق من خارج الكادر ومنظرا لما نراه فاننا نحس بالكامل كم ان هذا التعليق محشور بين بلاغة الصورة وثراءها البالغ . فالصورة تعني تبسط المسؤول وصبره على الحوار .. وتعني تنوع المناقشين من شيوخ الى شباب .. كذلك نشير الى اللقطات التي يتناقش فيها بعض الفلاحين مع احد المسؤولين حول امورهم اليومية وهم متحلقين حول سيارة الجيب العائدة الى احدى دوائر الزراعة ، او تلك اللقطة التي ترينا تعاون الفلاحون لاقامة سدا بدائيا لمعالجة الفيضان ، اننا نهتم حد الانغمار بالصورة الموحية الدالة اما التعليق فلا يعبأ به المشاهد لغنى ما يراه في اللقطة ... على ان هذه اللقطات بقيت لقطات عامة وكم كنا نتشوق ان نقترب الة التصوير لنرى ملامح هذه الوجوه التي هي مادة الفلم وعلة وجوده .. ثورة جاءت من اجل الفلاحين وهم ابطال هذه الملحمة الانسانية ، ولكن مسحة الاخبار والتغطية السريعة طبعت مقاطع هامة من الفلم .

في (جملة مفيدة) تصل المعالجة الدرامية ذروتها من خلال تبلور المجتمع وكثافته في فرد هو الفلاح (زاهر) . انه شخصية تثير اهتمامنا ، ننتقل معه في رحلته الى المدينة ، نشترك في ردود افعاله ، نعاني ما يعانيه من افقاره الى القراءة والكتابة ، فنرتبك مع ارتباكه ونحتار مع حيرته حتى نصل الى قراره المعقول بأن يستغل فرصة الحملة الوطنية الشاملة لمحو الامية ، ومن ثم اصراره على تعلمه كتابة جملة مفيدة وقراءتها ، رغم سنه الكبير ، وانشغاله في عمله كفلاح ، رغم التقاليد واحكام العمر وغيره . والفلم (جملة مفيدة) هو الوحيد في المجموعة المختارة للدراسة الذي لايتكأ على التعليق ، فتوفر فرصة نادرة لان تتقدم الصورة الى امام مستغلة مساحتها في التعبير كونها الاساس في الوسيط التعبيري للفلم كشكل فني خالص .. ولهذه الاسباب كان (جملة مفيدة) الاقرب الى بلورة كيان فني على قدر معقول من الاقناع والتأثير. ان الدراما في (جملة مفيدة) ، تعتمد على قواعد الدراما الاساسية فهنالك محاكاة لفعل تام ذو نطاق معين ، الانسان زاهر يبتدأ بقضية وينتهي منها في حدود الدراما نفسها ، فهي دراما لاتصنع الواقع ، بل تثير التعاطف ، وتزرع التنبؤات لدى المشاهد وتنقلنا بحميمية بالغة من الفرد الى المجتمع كله عبرمناقشة متأنية للكيفية التي يكتسب بها الفرد وهذا المجتمع مجدهما بالوعي والعمل الخلاق .

ونستطيع ان نلخص الى ان الدراما غابت عن (صوت العجلة) واطلت برأسها من مواضع متعددة في (حنين الارض) وهيمنت باجلى صورها في (جملة مفيدة) .

الوثيقة-الواقع

لقد قدم (محمد شكري جميل) عبر افلامه الثلاثة التي ناقشها البحث انطلاقا من مقولة الفنان نفسه : بان الواقع هو الوثيقة ، ومن خلال ركنين : الواقع كحقيقة مادية قائمة اولا والوسيط التعبيري ثانيا فاذا كان الواقع – الوثيقة لايشغل في الوسيط الا عبر خضوعه لاسلبة ما ، كونه المادة الخام التي يتعامل الفلم معها . كما هو الحال في (حنين الارض) و (جملة مفيدة) وكانت تلك الاسبلة واضحة من خلال انتقاء المخرج لمادة الواقع وترتيبها على وفق ما يتيحه الوسيط التعبيري لفن السينما عبر تقديم واقع فني مختار بعناية من فيض الواقع ، وتوظيف هذا الوسيط بشكل خلاق وباستخدام اسلوب عزيز على السينما التسجيلية ، وهو اسلوب اللقطة الطويلة متفقا مع مؤلف كتاب (نظرية الفلم والحقية الفزياوية) وصاب الاراء العديدة التي تعتبر الاتجاه التسجيلي ي السينما هو الوحيد الذي يجب اعتباره فنا . حيث يقول كراكور : انه يستطيع ان يغير الدنيا بتقنيته الاضافية (١٧) .

والدنيا في الفلم هو ما تقدمه اللقطة العامة (الطويلة) فيظهر لدنيا المكان جليا، متضما اشارة الزمان الذي يقف فيه المكان وهنا الترابط الزمكاني الوثيق في مثل هذه اللقطة ناهيك عن التفاصيل الاضافية المحمولة والتي تنبئ عنها هذه الصورة كي يدرك المتلقي الحدود التي يتحرك بها ، ان اللقطة العامة تلقائية تطابق رؤية العين البشرية للمنظر الطبيعي ، اما اللقطات المقربة (Close up) فانها لقطات مقحمة تجبر المتفرج بان يشاهد ما يريده صانع الفلم ما لم يجري توظيفها بدقة وحذر ضمن الايقاع الكلي للخطاب الفلمي . ان اللقطة العامة (Long shot) (تستثير حساسيتها بالبيءة الشاملة التي تجري الحدث في نطاقها ، مثير بذلك المادة التي ينبغي على اذهاننا ان تثبت بها عند البحث عن المعنى الكامن وراء الحدث) (١٧). ان هذه اللقطة في ظل غياب بطل فرد للفلم كما في (حنين الارض) تعطي الامكانية بان نرى المتلقي الحدث عبر منظورات متعددة . ان الرؤية غير المتقنة في اطار ضيق ، ومتابعة ما يجري ، والبيئة الممتدة امامنا تجعلنا فطريا نقدر وجهة النظر التي نراها وتبديلها ايضا على وفق ما يتاح لنا من رؤية ، وفي مجال اللغات السينمائية فان اللقطة العامة هي امتياز سينمائي قبل كل شيء يوفره الوسيط التعبيري للفلم كفن اصيل . ان هذا كله بعض من اسلوب المخرج في تعامله مع الواقع .

ان تساؤلاتنا تنصب على الصورة في (صوت العجلة) ، هل كانت هذه الصورة وثيقة تعبر عن الواقع ، هل ان الواقع يحمل مثل هذا السطون الابدي ، وتخلص من هذه التساؤلات بان الفلم اثر البقاء بعيدا عن الواقع المرئي ، والسبب هو الالحاح على تصوير اللقى والاثار بطريقة ساكنة من جهة التكوين العام للقطة وتكرار موضوع اللقطة ، حتى ان المشاهد اصبح يتنبأ بما ستكون عليه اللقطة من حيث ارشفيتها على الاقل . ان من جملة ما يجعل المتفرج متابعا للعرض : الاثارة .. ومن ثم ما هو محدد وملموس صورا ، العام الذي يحتوي الخاص ، ان الغموض

والابهام صنوان للملل .. قارنا هذا كله عندما وضعنا الصور الماخوذة من الواقع ، على جسر الشهداء ومراى (ساعة القشلة) . ان الصورة الساكنة والتعليق الذي لاعلاقة له بالصورة شتتا انتباه المشاهد ، فذهب الى ما يعرفه وترك الفلم ينشئ عوالما اخرى لا علاقة لها بالتلقي ونستمر بالمقارنة بين التدفق الصوري لفلم (حنين الارض) حيث النساء بعبائتهن يتزاحمن على حنفية الماء العامة ، او النقاش الذي يجري في مجلس القرية ، وتواضع المسؤول الزراعي او الحزبي بملابسه البسيطة المتقشفة وتعابيره وايماءاته الاليفة ، لان هذا هو الواقع الحي المتحرك بل ان استخدام اللقطات الطويلة المفتوحة جعلنا نتنفس الحيز المتسع عكس صوت العجلة بلقطاته الضيقة الكاتمة للنفس . وما زاد في تقريب الواقع في (صوت العجلة) و(حنين الارض) السباق المحموم بين التعليق والصورة فما تحاول الصورة كسبه يضيعه التعليق بجمله المتحذلقة الذي لم يسبغ على الحدث معاني جديدة عميقة ذات دلالات تساعد الصورة على تعبيرها والوصول الى هدف الفلم . ان الواقع كان سطحيا في (صون العجلة) ووجلا مترددا في (حنين الارض) ولم يأخذ كل امكاناته (جملة مفيدة) ان اللافت للنظر في هذه الافلام الثلاثة ان النفس الروائي للمخرج كان يطل بين اونه واخرى وبشكل بسيط اومعقد حسب طبيعة كل فلم ، كان (صوت العجلة) في مشهد وحيد على جسر الشهداء ، في (حنين الارض) في مشاهد المسؤول الزراعي وتحرك الفلاحين للعمل ، وفي (جملة مفيدة) طبع الفلم كله لقد رئينا اسغراق المخرج في العناية ببعض المشاهد في افلامه وظهر هذا في الجهد الواضح في التكوين والبناء الدرامي مقتربا بشكل كبير من السينما الروائية حتى لتبدو انها تخالف طبيعة الفلم التسجيلي كانها مخطط اولي لمعالجة على المستوى الروائي للسينما . ان الطاقة غير العادية في هذه المشاهد تجعلنا نفكر ان (محمد شكري جميل) هو مخرج المشهد الواحد المعتني بتفاصيله في (جملة مفيدة) انتظار الفلاح (زاهر) لحافلة الركاب ذلك لانتظار الممضى الطويل بسبب من عدم معرفته لارقام الحافلات التي تذهب للمكان الذي يريده ثم صعوده الى الحافلة وجلوسه قرب الشباك في الطابق الثاني منها . وفي (حنين الارض) ذلك المشهد الطويل نوعا للمسؤول الزراعي وهو يناقش ويقنع ويستمع لمناقشيه ، وابلغ ما في هذا المشهد اننا نراه كله دون ان يكون هناك حوار يتضمنه ، بل اننا نسينا صوت التعليق الذي يدرس آنفه بيننا وبين عيوننا التي ترى . ويعتقد الباحث ان المعالجة الدرامية الواقع في افلام (محمد شكري جميل) جاءت مترددة لسببين ، اولهما :ان الافلام كانت تناقش قضايا اجتماعية ملحة تخص قطاعات واسعة من الجماهير وقد صممت لتعرض وجهة نظر محددة سلفا . ان تاريخ الفلم التسجيلي يرينا مبلغ العناء الذي يتكبده من يقدم على معالجات اجتماعية . آنية النظرة الايدلوجية مما يحتم التمثيل الواعي للايدلوجية التي قدمت من افلامها هذه الافلام ، ولم يكن بين الاسماء التي ساهمت في صنع هذه الافلام ممن مؤهل لتمثيل هذه الايدلوجية السائدة .

وعلى العموم ان فلم (جملة مفيدة) بالدرجة الاولى و(حنين الارض) بالدرجة الثانية يقدمان نموذجين هامين في صناعة الفلم التسجيلي العراقي سواء في معالحتها الدرامية للواقع – الوثيقة ، ام في انطباق شروط السينما التسجيلية عليها .

ومن المفارقات الموحية ان (محمد شكري جميل) قد غادر السينما التسجيلية ، ويبدو ان هذه المغادرة النهائية. وهو اذ يغادر هذا الحقل فأنما يتجه نحو السينما الروائية غير متناسين قوله الذي اقتبسناه في بداية البحث بأن (الذي يغادر الفلم الوثائقي كقيمة يفقد اهتمامه بالواقع) . ويبدو ان الحديث عن الواقع كقيمة في افلامه الروائية يحتاج بحثا آخر .

خلاصة البحث

ان السينما التسجيلية عند (محمد شكري جميل) ، رغم نياتها الطبيعية في انجاز خطاب سينمائي متكامل مستعين باهم الكفاءات المتاحة تقنيا وفكريا في السينما العراقية تبقى غير منتظمة في وحة شمولية منجزة هدفها المعلن ، فهي مرة مقيدة بنوعية الوثيقة التي تتعامل معها من حيث عدم وجود المادة الصورية الطموحة (صوت العجلة) والانغمار في ملاحظة التعليق الذي يقيد حدود الصورة وليس العكس ، مما حجم استغلال مكانات الوسيط الفني الذي هو اللغة السينماءية ، والدليل على هذا انه لما اتسعت الوثيقة لديه في (حنين الارض) فان فلمه التسجيلي بدأ يتصرف على وفق قواعد اللغة السينمائية حيث تحركت الة التصوير في زمان الحدث ومكانه ، مشكلة لغة تعبير فنية حاولت ان تلجم عن عنان التعليق في مرات متعددة ان مقولات أي فنان هي تصوير لما يمكن انجازه ، أي هي وعي من الناحية الاخرى للحدود التي تحرك فيها مبدعا ، و(محمد شكري جميل) لايخالط مقولاته التي اعتمدها البحث ، ولكن يخفق في كونه لم يردم الهوة التي تتسع مرة وتضيق اخرى بين المتصور والممكن . ولنأخذ مفهوم الوثيقة عنده ، فمرة هي الواقع الخام ، ومرة الوثيقة التاريخية ، واذ تحدده الوثيقة التاريخية لضيق مادتها ، فانه يفقد فرصة التعبير عن هذه الوثيقة بعناصر اللغة السينمائية ، فيتكأ على ما هو ليس بصريا (التعليق) فيترك وسيطه الى وسط تعبيري اخر لايستطيع منافسته . في حين انه يستخدم اللغة السينمائية عندما تكون وثيقته هي الواقع بعنفوانه وبتجدده وحيويته .

والدراما عنده بابسط صورها متن حكائي ذو نطاق معين على مدى ما يتيحه المفهوم الارسطي لنا واذا ينجح في (جملة مفيدة) في تقديم معالجة درامية متميزة ، فانه يصل الى اهدافه بصعوبة كما في حنين الارض ، ويخفق تماما في (صوت العجلة) . في المشاكل التي تواجه (محمد شكري) في افلامه التسجيلية انه لايختارها ابداءا ومن ثم فانها تعلن اهدافها عبر صوت المعلق ومادة التعليق المغرق في مدرسيته ادبيته ، وان الانقياد للتعليق هو انقياد لوسيط لغوي يلغي اويشوش على وسيط تعبيري اخر هو الصورة مما يجعلها تابع لهذا التعليق ، وشتان مابين الوسيطين التعبريين من جهة وبين شروط الغه كلفة والدراما كصورة.

الاستنتاجات

١-ان (محمد شكري) في افلامه التسجيلية يحاول ان يقيم كيانا فلميا من جهة موضوع الفلم وفرادته ، وهدفه وجمهوره ولكن وعبر مدى الوثيقة سرعان ماتهرب منه الدراما ، فالوثيقة في (صوت العجلة) متكررة ومحدودة . او ان التعليق يهيمن كما في (حنين الارض) .

٢-ينجح (محمد شكري) اذا كانت الوثيقة – الواقع والمعالجة الدرامية معتمدة على الانسان الحي المتحرك كمفردة حياتية معلمة ويخفق كلما غاب الانسان عن فلمه وهذا احد اسباب تفوق (جملة مفيدة) ويطله الفلاح زاهر ، او (حنين الارض) بفلاحية وقراهم.

٣-الغالب على افلام (محمد شكري جميل) التسجيلية هو الحس الروائي وهذا يظهر في بعض المشاهد التي تتحرك وكانها كيانات قائمة بذاتها او هي نولة لافلام اخرى ، نتذكر مشهد الفلاح المتكأ على مسحاته في (حنين الارض) هو نفس بطل فلمه الروائي اللاحق (الظامئون) او اقل ان اللقطة اخذت من الفلم الروائي ووضعت في الفلم التسجيلي وهذا يؤكد صحة استنتاجاتنا .

٤-ان المخرج ينجح في تقديم مشاهد ناجحة وليس فلما ناجحا الابمقدار لانه يفتقد الترابط السيسي والفكري بين مشاهد افلامه في الغالب ، ولانه لم يصمم معالجته الدرامية عبر حبكة ترتبط بالموضوع .

٥-انحدود الوثيقة – الدراما لديه لاتتبع من بنية الفلم ذاته واساليب وبينة الوسيط التعبيري لفن الفلم ذاته والذي هو الصورة . بل عبر مؤثرات خارجية مثل التعليق المعد سلفا ، والايدلوجية بشعاراتها المطلقة والتي لاتستقيم مع الصورة لانها ملحقة بالفكرة وليس العكس .

هوامش البحث

١-طه حسن ،"ملف الفلم التسجيلي" حلقة (١١) . " لقاء مع محمد شكري جميل " ، جريدة الجمهورية ، بغداد ، العدد ٦٣٠٣ ، ص١٠ ، ك١ ١٩٨٦ .

٢-المصدر السابق .

٣-عدنان مدانات ، بحثا عن السينما ، (بيروت:دار القدس ، ١٩٧٥) ، ص١٣١ .

٤-اندريه بازان ، ماهي السينما ، ج١ ، (القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٦٨) ، ص٢٤ .

٥-جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١) ، ص٨١ .

٦-غيورغي غاتشف ، الوعي والفن ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة... ، ١٩٩٠) ، ص٢٥٩ .

٧-رشاد رشدي ، الدراما من ارسطو الى الآن ، (القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨١) ، ص٩ .

٨-مارتن اسلن ، تشريح الدراما ، (بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٨٥) ، ص٤ .

٩-محمد شكري جميل . صوت العجلة: فلم مقاس ١٦ملم . بغداد . مصلحة السينما والمسرح .

١٠-ارنست لندجرين ، فن الفلم ، (القاهرة: وزارة التربية والتعليم ، ١٩٥٩) ، ص٨٧ .

١١-محمد شكري جميل . حنين الارض . فلم مقاس ١٦ملم . وزارة الزراعة والاصلاح الزراعي ، ١٩٧١ .

١٢-الآن كاسبار ، التذوق السينمائي ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) ، ص٥١ .

١٣-محمد شكري جميل . جملة مفيدة . المؤسسة العامة للسينما والمسرح فلم مقـاس ١٦ملـم . بغـداد ١٩٦٧ .

١٤-فورسيت هاردي ، السينما التسجيلية عند جريرسون ، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٥) ، ص١١٣ .

١٥-لوي دي جانيشي ، فهم السينما ، ت جعفر علي ، (بغداد: دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١) ، ص٥٤٥ .

١٦-آلان كاسبار . مصدر سابق . ص٩٨ .

١٧-ج . دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامـة للكتـاب ، ١٩٨٧) ، ص١١ .

المصادر

أ-الكتب

١-ارسطو طاليس ، فن الشعر ، ت عبدالرحمن ، ط١ بيروت، دار الثقافة ، ١٩٧٣.

٢-اسلن ، مارتن ، تشريح الدراما ، بغداد ، مكتبة النهضة ، ١٩٨٥ .

٣-اندرو ، ج ، دادلي ، نظريات الفلم الكبرى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧

٤-بازان ، اندرية ، ماهي السينما ، ج١ ، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٨.

٥-رشدي ، رشاد ، الدراما من ارسطو الى آلان ، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨١.

٦-ستولنيتز ، جيروم ، النقد الفني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ .

٧-غاتشيف ، غيورنحي ، الوعي والفن ، الكويت،المجلس الوطني للثقافة ، ١٩٩٠.

٨-هاردي ، فورسيث ، السينما التسجيلي عند جريرسون ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٥ .

٩-كاسبار ، آلان ، التذوق السينمائي ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ .

١٠-لندجرين ، ارنست ، فن الفلم ، القاهرة ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٥٩ .

١١-مدانات ، عدنان ، بحثا عن السينما ، بيروت ، دار القدس ، ١٩٧٥ .

ب-الصحف

١-طه حسن ، ملف الفلم التسجيلي ، لقاء مع محمد شـكري جميـل ، جريـدة الجمهوريـة ، بغـداد ، العدد٦٢٠٢ ، ١٣ك١ ١٩٨٦ .

الأكاديمي

(الضوء-الظلام) الرموز والدلالات في النص المسرحي الاغريقي

اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوريبيدس ، وارستوفاينس

دراسة تحليلية في الضوء

د. جلال جميل محمد
استاذ مساعد
جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة

ان الضوء في المفهوم الاسطوري الاغريقي يفرغ من معناه ويكف عن حمل أي خطاب علمي ، وهي مرحلة جوهرية تتعدى قضية الهوية ، لان الهدف ليس القطيعة وانما حركة ابتعاد معرفي بالنسبة للاخر حتى يتواصل التطور في حركة موازية للمسرح الاغريقي بحيث تشيء فيه الرموز والطقوس ، وتجسد بالمجردات ، مما يحقق وجود الانسان .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٩/١
تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٩/٢٦

مقدمـــه :

إن المعرفة السابقة المختزنة في الذاكرة اساس لاعادة انتاجها أو انتاج شبيه بها . وتحضير الموضوعات على شكل ما ، ليس خاصاً بما يضرب من الامثلة ، ولكنه شامل لكل الاغراض والفنون وضروب السلوك البشري ، فالمعايير الكلاسيكية مثل الشمولية والتوافق والتماثل التي يتناولها التأويل الاسطوري تندرج تحت صيغة سؤال ، في كيفية تلبية التوافق الناتج عن تلك المعايير لتلك الشمولية ، أم أن بأمكان هذه الاخيرة أن تعطي الصلاحية للتماسك الذي انتج من قبل ؟ ولذا نرى مثلاً بأن الضوء يفرغ من معناه ويكف عن حمل اي خطاب علمي ، ويأخذ بنية اسطورية دالة مفهومياً كمرحلة اولى من انجاز بحث شامل . هذه المرحلة جوهرية تتعدى قضية الهوية بالنسبة الى الاغريق ، لان الهدف من البحث ليس القطيعة وانما احداث حركة ابتعاد ابستمولوجي بالنسبة لمدرسة الاخر حتى يتواصل التطور في حركة موازية للمسرح الاغريقي حسب المنطق الطبيعي للمفهوم الاسطوري ، لان الموقف تجاه القضايا الكبرى سابقاً كان موقفاً اسطورياً ، وانه لاوجود لاي إختلاف من البداية الى النهاية بين الفكر الاغريقي في خطواته البدائية الاولى واسمى النهايات التي بلغها فلسفياً ، فهو متجانس ومطرّد ، وان " الرموز والطقوس فيه تشيء " [1] وتجسد بالمجردات ، وهي عملية تحقيق وجودي له ، وتمثل المجردات تصوراً خيالياً لما هو ممكن حدوثه فعلاً . وتمثل ذلك في الضوء بوجود الشمس ، المضيء الاول في الكون ، وما رافقها من رموز ودلالات في تحقيق وجود الانسان على الارض ، كما ورد ذلك في النصوص المسرحية الاغريقية ، وتحديداً في أغلب مسرحيات اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوريبيدس ، ارستوفانس ، وسيتضح ذلك من خلال تحليل مجموعة من نصوصهم ضوئياً ، وصولاً الى المفهوم المعرفي الجديد [بأن للـ (الضوء – الظلام) رموزاً ودلالات في المفهوم الفلسفي الاغريقي في تلك النصوص] وليس مفهوماً وظيفياً في انارة المكان وتحديد الزمن ، تحقيقاً لامتداد اسطوري يوغل في القدم .

الرمز والدلالة في المسرح الاغريقي :

لابد من تحديد مفهوم للرمز والدلالة والعلاقة بينهما عند الاغريق ، من خلال مقدار التقابل والاختلاف والوظيفة المناطة بهما ، وفعلهما داخل النص المسرحي ، موضوع البحث، بوصف أن للدلالة المسرحية وظائف محددة ، ولها ايضاً خواصاً تتميز بها ، واهمها قدرتها على التحول ، وهذا يعني امكانية تحول البناء المسرحي كله في أية لحظة . والوظيفتين الاساسيتين التي تقوم بهما الدلالة المسرحية هما " تحديد المكان " ، وتحديد معالم الشخصية " [٢] ولها في ذلك اوجه عدة :

١ - **الصورة (الايقون)** : وتظهر صفة الشيء الذي تدل عليه أوصفاته ، اي تكون علاقة ممكنة بين العلامة ومرجعها ، وتحددها فعالية مادتها وفقاً لطبيعتها الداخلية . فضوء المصباح لايمكن أن يكون ضوء الشمس وهو " نتيجة صنع يد الانسان التي صممه على صورة الشيء الاول ، فهو يدل على عمل فني يدرس حسب الموضوع أو الرمز أو الصفات الحقيقية التي تفسره فلسفياً " [٣]. فالاعمال المسرحية الاغريقية نابعة من خيال اسطوري ، فالاغريقي كان يستسلم الى تأثير مايعرض امامه ، لالتقاء المماثلات الجزئية بين الاسطورة وبين الواقع ، فتجعله يقبل امكانية مشابهة ما يعرفه بما يجهله ، فيكشف له بأن ضوء المشعل الناتج من لهب النار يكشف اسرار الظلام كما يكشفها ضوء الشمس .

٢ - **الاشارة** : فهي تتواجد بجوار الشيء الذي تشير اليه ، وينبغي أن تتعايش معه لمدة قصيرة جداً ، وتتحدد بمادتها ومقدار فعاليتها وفقاً للعلاقة الرابطة بينهما ، ويمكن أن تقدم الاشارة المشار اليه ، أو يقعان معاً في آن واحد ، أو تمتد هي الى مابعده بكثير " وهي تمتد في الزمان والمكان ، الى أبعد من حدود قدرتها كأشارة المشار اليه ، في مصدر قابليتها للادراك "[٤] . فهي بذلك حاضرة مدركة تعطي حق ملكيتها للانسان الذي يملك حق تعريفها في ذاتها وشرحها . فأعتقد الأغريق بأنها شكل من اشكال الحقيقة لأنها تكشف عما لايرغب في كشفه ، وهي خاصية الهية ، وأن لااحد يعرف فك غموضها ، ولا احد يمتلك مفاتيحها أوسرّها الا الالهه ، فهم بذلك يمتلكون الجوهر .

٣ - **الرمز** : دلالة تحدد فعالية مادتها وفقاً للمعنى الذي ستفسر به ، وهو علامة مؤسسة ، اصطلاحية . وفي العصر الاغريقي دل على شيء " يقسم الى نصفين ، يقوم كل نصف منهما الى ضيف من الضيفين اللذين استضافهما مضيف ، من اجل ان يعطي كل من الضيفين نصفه

الى اطفاله لكي يقربوا به ويكون شاهداً على ان الضيافة حدثت في وقت سابق "[٥] . فيو كل شيء يصحح وجود شيء اخر أو يدل على شيء متواطأ عليه أو يكون هو المتواطؤ عليه نفسه . فيرد في النص الاغريقي كتوافق قياسي أو تداع طبيعي للافكار ، أو شيء ، أو صورة لها قيمة تذكيريه أو سحرية ، وأن هذا التوافق يحصل بين شيئين ينتمي أولهما الى العالم الاسطوري ، بينما ينتمي الاخر الى عالم المعنويات وبالاخص في المثاليات ، وبهذا يصبح الرمز دالاً على شيء ليس له صورة ، كالخوف والفرح والحرب والعدل والملكية ، فكلما انعدمت صورة الشيء نفسه ، عرضت اشارته كما لو كانت صورة له .

أن للضوء دلالة سيميولوجية ، لان له وظيفة اجتماعية وظاهرية رهينة الاستعمال . وهذا الاستعمال مشروط بحلول وقته واوانه ، وهذا الوقت والاوان ليسا شيئاً غير علاقة لهذا الاستعمال . والمدلول السيميولوجي يعبر عنه بمجموعة من المترادفات ، بأن تطعم دلالته بعناصر وصفية تنسب اليه ، فالضوء واحد ، ولكن يمكن أن يكون مدلولاً لهذه الاوصاف كثيف ، حاد ، معتم ، مظلم .. الخ . ويبقى مع ذلك الضوء هو نفسه دون الالتجاء في مدلوليته الى مجاز أو استعارة . فهو – الضوء – يستطيع أن يخلق ثباتاً مركزياً لعزلة مكثفة يبلغ حداً من القوة ومن القبول الى درجة أن صورة الضوء البعيد الخافت تصلح كمرجع للصور الاقل تحديداً في المكان ، وكأن الضوء قد تحول الى صوت يحبس داخل المؤدي والملتقى صرخة خوف كبيرة حبست في قاع النفس التي هي (جوهر) ولم يستطع المكان الذي هو (عارض) اخراجها . وان أضافة (جوهر) جديد ، أي ضوء جديد ، يعني زيادة الثقة والطمأنينة في النفس ، مع الاحساس بسعة المكان (العارض) الذي كان صفة للخوف ، فكيف بضوء الشمس كله ، الذي يضيء المكان ويكشف الاسرار ؟ انها علامات تدل على قوى ساكنة ومستقرة في القاع ، منذ الاف السنين ، تحركت مع بداية أول اسطورة ، وكشفت عن الحياة الكامنة والقوة الهائلة لهذه المادة الساكنة .

لايمكن أن تكون هناك وحدة خفية يمكن أن يقبض عليها في نهاية تجزئة العمل ، فالموضوعات تتضاعف الى مالانهاية ، فهي تعود مرة ثانية الى الالتحام من جديد ، استجابة لالحاحات غير متوقعة تقوم بها التشابهات والتقاربات ، ولهذا مثلاً ، بقيت (الكترا) محافظة على مفهوميه الاسطوري ، في اعمال جميع الكتاب الاغريق ، ولم تعكس لنا حالة أو فترة

---

* أي الاسهام في الفعل الدرامي .

محددة من الاسطورة في اي منها . فكل دال جاهز فيها ومدلول مكتشف ، بقيا ضمن علاقة الاستكمال الاسطوري الذي هو شرط الفكر الرمزي المتوفر فيها . عليه ظهرت في تلك الاعمال المسرحية تعبيرات واعية ولا واعية وبالاخص في (الضوء – الظلام) يتمثل دوره في اتاحة الفرصة للتفكير الرمزي لكي يقوم بعمله ، رغم التناقض الذي هو طابعه الخاص ، في القوة والفعل ، والكيف والحالية . وبما أن الرمز اولاً واخيراً هو شيء مبتدع أو مخلوق فيكون بذلك الوهم الذي يشكل الاعمال المسرحية ، المتخفي داخل وظيفته التشخيصية ، والتي يمكن أن يطلق عليها التعبير المنطقي ، التي تظهر على شكل علامة تعبيرية أو تعني ذلك ضمناً أو تظهر بوصفها دالاً ، تُشبهُ بالمفاهيم الاسطورية التي كانت سائدة . فحال عرض الفكرة التي يحملها النص يتقدم فهم الرمز الى الامام فيظهر متوازياً معها . هذه خاصية حالية في النص الاغريقي ، مثل ظهور المشاعل التي تدلل على أن المشهد ليلاً ، تحقق بعداً آنياً لمعنى يحصل ، حتى قبل أن نكوّن فكرة عن ماهية الصراع ، أو قبل اعطاء شرح له ، فأن الواحد سيشعر بحدوث التوتر ، وهذا التوتر بين ماض ومستقبل (اللحظة الانية الممسرحة) ، يتجلى في الافعال والحالات " حتى بوجود بعض العناصر المكونة ، مثل الايماءات والمواقف والذروات فيعطيها كثافة متميزة "[٦] . وكانت المعرفة الاسطورية ، محاولة لادراك القوانين الجوهرية المطلقة التي تحكم المتناقضات الحياتية المرئية والمحسوسة ومحاولة للتأليف بين الانسان المدرك ، والموضوع المستعصي على الادراك " ومحاولة فك طلاسم الحاضر وغموض المستقبل بالبحث عن مكوناتهما في الماضي البعيد "[٧]، ومحاولة خلق وحدة شعورية للبعثرة الكونية للموضوعات التي اشرنا اليها سابقاً ، وان جزءً هاماً من البناء الاسطوري هو في موضع تجربة الانسان الاجتماعية ، وفي بناء رمز متواصل ومتداخل مع تراثه الفكري والوجداني الذي يحكم حياته . ولذلك نجد أن الاسطورة بدأت في اطارها الطقسي وامتلاكها فعالية ادائية في جلب خير الطبيعة ودرء شرها ولم يبقى الامر على ما هو عليه ، وانما انتقل الى طور اخر ، هو دور الاسطورة في تعليلها للاشياء . وان ما هو ظاهر يحركه الباطن ، وتحولت الاسطورة بعد ذلك الى الرمزية ، وامتلك الانسان فارقاً يميزه بحيث جعله " يفصل بينه وبين الطبيعة ، بل ويتصارع معها ممثلاً في رمز بطل اسطوري "[٨]، وكان هذا واضحاً في تطور النص الاغريقي من اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيدس ، ثم ارستوفانس .

كيف لنا ان نجد رموزاً ودلالات لـ (الضوء – الظلام) في نص مكتوب دون

ترجمته الى لغة اخرى مغايرة ، هي لغة العرض . أن هذا الموقف يفترض فكرة اساسية هي فكرة " التكافؤ الدلالي "[٩] بين النص المكتوب والعرض المرئي ، لان الشيء الوحيد الذي يمكنه ان يتغير هو مادة التعبير ، أو مضمونه وشكله فيبقى هو نفسه عندما " تنتقل من نظام علامات نص الى نظام علامات عرض "[١٠] حتى وان تجاوز التعدد الدلالي للعرض مجموع النص ، وذلك للاستمرارية في قراءة النص ، قراءة تأريخية مرموزة ، محددة بمفاهيمها الاسطورية ، والتي حافظت على تخليد تلك النصوص ، ويتحقق ذلك بالمستوى الرمزي للقراءة ، الذي هو " مستوى الشعور ، والقاريء الرمزي هو الذي يحلل النص لاستخراج البنية "[١١]. ويشعر بأن المعنى يظهر خلال احتمال الاتصال بالمصدر غير المرئي الذي يقع خلف حدوده المعتادة الذي يعطي معنى للمعنى . فالفن بكل انواعه " مغزل يدور ، يلف حول مركز ثابت لايمكننا أن نمسك به أو نحدده "[١٢].

إن النص المسرحي الاغريقي انموذج ديناميكي شامل تدمج فيه احداث التوالي الضرورية والاحتمالية ، وتولف في بنية شاملة ، والشمولية هي صفة اسطورية ، حتى وان كانت هناك انقطاعات كيفية نتيجة الاختزالات بالترميز في فضائها المعتمد ، حيث تبقى عرضة للمتغيرات الداخلية ، مع المحافظة على وحدة موضوعاتها بالاعتماد على محور اساس مثل شخصية (الكترا) التي شخصت من قبل جميع المؤلفين الاغريق ، وانتقلت الى فلسفتهم ايضاً . ان العالم اللامرئي ليس له شكل ، انه لايتغير على الاقل ليس بالمعنى الذي لدينا ، اما العالم المرئي ، فهو دائم الحركة ، ويتأتى ذلك من خلال " التفاوض بين مستوانا العادي والمستوى الاسطوري الخفي "[١٣]. فالمستوى الرمزي عند الاغريق بالنسبة الى الضوء يتحقق من خلال الشمس ، ورموز (ابولو) في " القوس وكنانة السهام ، وعصا الراعي ، والقيثارة "[١٤] ، فابولو ، اله النور واله الشمس ، دون ان يكون الشمس ذاتها ، ومنها جاءت صفاته المتعددة . " فيبوس (اي اللامع) وزانثوس (اي الوسيم) ، وكريسوكومبس (اي الجدائل الذهبية) "[١٥]. وكان اله النور هو ابناً " لاتوناوليتو وهي الهة الليل من زوجها زيوس كبير آلهة الاغريق قبل زواجه من هيرا "[١٦]. واله الليل دون شك ، فاعتبار ابولو الهاً شمسياً ، فقد كانت وظيفته انضاج فاكهة الارض ، وحماية المحاصيل بالقضاء على الحيوانات والحشرات . فقد كانت اداة زيوس من خلال اشعتها القاتلة كالسهام ، فوصف ابولو " بكونه رامي السهام الذي يطلق سهامه من بعيد باعتباره اله الموت المفاجيء "[١٧]، وفي الوقت نفسه هو الذي يشفي من كل الامراض ، فهو بذلك يحمل ثنائيات الموت والحياة ، وهكذا حال بقية

الالهة فهي تحمل ثنائياتها ، وهذا مفهوم فلسفي يوناني قديم ، في ثنائية الجوهر والعارض . فالشمس التي يمثلها النور جوهر ، والظلام عارض ، ودائماً ترتبط الهزيمة بهروب الظلام امام النور .

تحليل النصوص ضوئياً :

هناك كثير من المفردات التي ترد في النصوص المسرحية الاغريقية تحتاج الى المراجعة والتدقيق والمساءلة ، لذلك يجب على المرء أن يجازف وان يضع في اعتباره ، بأنه لايوجد قرار لاينقض . إن احد الاوجه الفطرية والحتمية في المفاهيم الاسطورية ، هي وجود الرموز ، التي تمثل وجود الانسان ، الناتجة من تخيله لمجموعة من الصور الذهنية ، وهنا ينبغي إظهار كل مفردة لها علاقة بـ (الضوء - الظلام) ، واجلاء حقيقة دلالتها ، لما تمتلكه من زمن غير محدود ، يسمو كلما دعت الحاجة الى تكثيفه من خلال صلته بمشاعر الرضى الحميمة بالالهة ، وصلته القوية بالمتفرج الاغريقي ، ولو أن للمسرحية الاغريقية قانوناً زمنياً لايمكن تغييره ، ولها تدفق بمنحى بياني صاعد وهابط ، وصولاً الى لحظة ذات معنى عميق يبدأ بسلسلة من اللحظات بمستوى بسيط ، يفضي الى الذروة ، ثم الى حل كما يظهر في مسرحية (اجاممنون) ، حيث انشودة الجوقة بوقوعها كفاصل بين ظهور الضوء الذي يدل على سقوط طروادة ، وبين وصول الرسول من طروادة الى ارجوس ، حيث تمثل انتقالة زمنية يأتي فيها الرسول مع الجيش من طروادة الى ارجوس ، وهي اشارة لوحدة الزمان ، ظهرت في الضوء الذي دلل على الانتصار ، ولكن يبقى استحضار عالم الروح غير المرئي والطقس الى عالم الافعال والاشكال المرئية ، حاضراً ابداً ، بحيث لايعطي تنازلات لاي طرف من الميزان البشري كي يبسط رموزه ودلالاته وينتهكها ، لتقلد من قبل الانسان . فتُثير معها مفاهيم العنف والقبح والسخافة والضحك فينزلق النص الى مستوياته الدنيا .

أن عدم وجود شكل للعالم اللامرئي في النص المسرحي الاغريقي يجعله محافظاً على بنياته ، لايتغير ، فيبقى بذلك محافظاً على رموزه ودلالاته وأن مايميز هذا البحث هو استقراءه لتلك الرموز والدلالات ، وبالاخص في جانب مهم منها وهو (الضوء - الظلام) لما له من تأثير في الحياة اليومية للمواطن الاغريقي .

لقد تنوعة الدلالات بين صورة للشيء ذاته الذي تدل عليه أو صفاته ، أو رمز يظهر حاملاً معنى يفسر به الشيء الذي يبغيه ، فيتقدم اصطلاحاً . وفي النص الاغريقي يكون عمل

وحركة الرموز اكثر وأكبر فاعلية من صورة الشيء ، لانه – الرمز – يمثل عالم المثل في فلسفتهم " الاله هو النور ، ولاوجود للظلام فيه "[١٨] .

قد نجد بعض الاشارات التي ترد هنا وهناك في بعض المقطعات من النصوص سنشير اليها في حكم مجاورتها لما تشير اليه ، ولكنها ليست بالفاعلية نفسها التي تفرضها الرموز .

فالكلمة الاغريقية (Theos) تترجم الى كلمة اله " ومعناها يشير الى القوة سواءً من الناحية السايكولوجية أو من الناحية المادية "[١٩]. في هذه الحالة فهي تدل على الشمس لانها اله ، وقوة ، فهذا (اجاممنون)[٢٠] في مسرحية (يوربيدس) يخاطب الخادم العجوز .

اجاممنون : (...) إنصرف ! فقد صارت السماء رمادية ، وتومض من بعيد أولى شعلات الفجر ، وعربة اله الشمس .

هنا يؤكد اجاممنون لخادمه ، جلاء الظلام وبدأ (ابولو) في الظهور لكشف اسرار الليل وتقديمها الى كبير الالهه (زيوس)* ليحكم فيها .

في مسرحيات (اسخيلوس) يرد الرمز بكثرة وعلى امتداد مساحة نصوصه المسرحية ، فالاله (ابولو) يظهر بوصفه نوراً ، صباحاً ، شمساً ، ضوءاً ، نهاراً ، حياة سعيدة ، الاعالي ، والجياد البيضاء . ففي مسرحية " (الفرس) "[٢١] تنشد الجوقة الحوار التالي :

الجوقة : هناك بعيداً حيث تغرب اشعة اله الشمس ..

ويقصد بها ان الاله ابولو يكون غائباً عن اثينا حيث موقعها في غرب البلاد .

١٢٩ * – **الرسول** : (...) عندما انبلج الصباح بجياده البيضاء ، وأضاءة بنوره كل البقاع..

هنا رمز للشمس التي تخرج من احضان زيوس من بحر الاقيانوس بعربتها التي تجرها خيول بيضاء لتأخذ دورتها في النهار كاملاً وتعود في المساء الى احضانه ، فيطلب زيوس من ابولو ان يقدم اسرار الكون في رحلته تلك ، وما خبر فيها من معلومات صالحة أو طالحة ، ليحكم فيها . عليه ، يجب على جميع البشر اذا ارادوا أن يتحقق دعاء لهم ، عليهم بالتوجه في دعائهم الى الاله ابولو كي يحيوا حياة سعيدة .

---

* كبير الهة اليونان القديم ، واله الارض والسماء .

* هذا الرقم والذي يليه من الارقام هو للصفحات في المسرحيات المشار اليها في البحث .

١٣٨- **الملكة** : (تخاطب داريوس)

انت يامن تفوق جميع الفانيين رضاءً بحظك السعيد ، فطالما كنت تتطلع الى اشعة الشمس ، فقد كنت تحيا حياة سعيدة ، يتمناها لنفسه كل انسان .

اي انه يعيش تحت خيمة وحماية زيوس كبير الالهة ، وحاكم هذه الارض . ويحرر التعليق على حوارات الشخصيات دائماً بأسئلة وتفسيرات من الجوقة كي تفسر الاحداث ، فالحوار التالي يظهر مداخلاتها فيها .

١٣٦- **الجوقة** : انت يالهة العالم الاخر ، ايتها الالهة المقدسة ، ايتها الارض ، اي هرميس وانت يامالك الموتى ، ابعثوا بالروح من اسفل الى عالم الضوء ، لانه لو كان هناك من يعلم علاجاً ما لمصائب ، فهو وحده (...) الذي يستطيع أن يخبرنا كيف نحققه .

إن الانتقال من العالم السفلي الى عالم الضوء ، هو عودة الى الحياة السعيدة التي يمنحها زيوس للذين يعيشون على وجه الارض .

وفي مسرحية " المستجيرات "[٢٢] تتضرع الجوقة الى الاله ابولو ممثلاً بالشمس ، بأعتبارها مشاركاً - الجوقة - في الاحداث وليس معلقاً عليها فقط .

١٦٠- **الجوقة** : انا نضرع الى اشعة الشمس المخلصة .

وفي مسرحية " بروميثيوس في الاغلال "[٢٣] ينادي بروميثيوس ، الالهة التي تسكن الارض ، ولكنه لايجد رداً لصدى دعواه الا عند الالهة ابولو ممثلاً بقرص الشمس ، فيخاطبه، بوصفه راثياً لكل شيء ويعرف الاسرار .

٢٣٩- **بروميثيوس** : (...)

ايتها الارض ام الجميع ، اني اناديكم ، كما انادي قرص الشمس الذي يرى كل شيء! انظروا ما اقاسي من الالهة ، وانا اله ! .

وبعد ان ينقل بروميثيوس الى العالم السفلي يعيده زيوس الى عالم الضوء اي فوق الارض ، تحت ناظريه ، ليجعله عبرة ومثل لحكم القصاص الذي يستحقه ، فيعاقبه ، وليخيف به الاخرين ، فيكون ضيفاً وطعماً طوال النهارات لنسر زيوس .

٢٧٥- **هيرميس** : (يخاطب بروميثيوس) (...)

وبعد ان تقضي فترة طويلة من الزمن (في العالم السفلي) ستعود الى الضوء من جديد ، عندئذ حقاً فأن كلب زيوس ذا الجناحين وهو نسر مفترس ، سينقض عليك بأختياره ضيفاً طوال النهار .

وفي " حاملات القرابين "[٢٤] عندما يرفع ابولو يده على انسان ما ، مهما تكن صفته من العامة ام من الملوك ، ام من اصناف الالهة ، فأن لامستقر له ، فينشد الكورس (الجوقة) في ذلك .

٦٤- الكورس : (...) قلت واهاً ثم واهاً لعماد القصر مال

غربت شمس المعالي فتوارى في الظلال .

هنا يرديه في وادي الظلال اي في العالم السفلي ، لانه لم ينظر الى الاعلى ويبصره الهه ابولو .

٦٥- الكورس : (...) وبحق الثأر نادي الدم مسفوحاً وقال

لعنتي تنزل بالقاتل في وادي الظلام .

وكاسندرا في مسرحية " اجا ممنون "[٢٥] تخاطب الكورس وتدعو من ابولو

١٣٩- كاسندرا : (...) فيا اله الشمس ، يا اله !

يامن ينير مقلتي سناه !

من قبل أن اودع الضياء

وانطوي في الحلكة الظلماء

هذه صلاتي ، ياالله الشمس

انها تطلب المغفرة ، وان يستجيب ابولو لدعواها قبل أن تموت وتنتقل الى العالم السفلي ، وتلاقي العذاب .

١٥٨- كليتمسنترا : (...) (يدخل ايجست ومعه رجال مسلحون)

لك السلام ياضياء الشمس

جئت الينا اليوم بالقصاص

ان ايجست يمثل ابولو ، وابولو كان قد قدم كل شيء الى زيوس وامره زيوس بأن يقتص من كليتمسنترا .

تأتي كلمتا الظلال والظلماء للدلالة على العالم السفلي ، فتتقدم الكترا من هيرميس حارس العالم السفلي في (حاملات القرابين) وتطلب منه أن يحمل دعاءها الى الهة العالم السفلي كي ترفع عن اوريست العذاب وتعيده الى عالم الضوء .

٧٢- الكترا : هيرميس ! ياحارس دار الموتى

ودولة الحمام والظلال

.....

احمل دعائي لمقام الالهـة

ارباب هذي التربة الظلماء

لكنه لايستجيب لها ، فيصل بها الحال الى أن تدعو من دموعها وهي في اشد حالات يأسها أن تتحول الى ضياء ، وكأنما تطلب الشفاعة والعفو من زيوس كبير الالهة ليحرر اوريست من عذابه ، فتخاطب اوريست بأنه حتى وان كان في العالم السفلي سيبقى نجماً فيه ، يلمع بشعاعه ليدل الاخرين على الطريق .

٧٦- الكترا : (...)

يادموعي طهري القبر تلالأ بالضياء !

انت يامولاي نجم في رحاب الظلمات .

فيخاطب قائد الكورس (الجوقة) ابولو

١٧٤- قائد الكورس : ابولو لوكسياس ، رب النور

انه يطلب من ابولو أن يمنحه ، النور ، اي يعيده الى الارض الى عالم الضوء .

وفي مسرحية " اجاممنون " [٢٦] يمثل زيوس كبير الالهة بسراج الليل وهو يسخر ابولو كي يكشف ماخفي في الليل ويساعد الانسان في الانتصار على اعدائه .

٣٨- الديدبان : (...)

مرحى . مرحى ياسراج الليل ، يامن جلوت اطباق العتمة بنور النهار

لقد كان الديدبان شاهداً على ضوء مشعل ظهر في الافق البعيد أحمر النيران دلالة على الانتصار .

٣٨- الديدبان : اما الان فكلي امل ان ينك اسارتي حين تسطع نار النبأ السعيد ، فتشتت قطعان الظلام .

ان زيوس لاينام فهو دائم الحركة من خلال شمسه ونجومه وليله وظلامه وظلاله ، فهو يمثل الالهة كلها ، وله القدرة على التواجد اينما يشاء ووقتما يشاء . ان له القدرة على ان ينصر من يريد ومن يشاء .

٤٧- الكورس : (...) وهنا جاء زيوس ذو الجلال

ورمى الثاني بمجد من ضياء

فانطوى كالظل في السمت وزال

هنا يختم اسخيلوس بكل وضوح رمز الشمس والضياء ، والعربة والجياد مشيراً الى ابولو .

٧٢- الرسول : (...) وانت يافتى دلف وبينيا

ياسائق الجياد في السماء

جرت بها مركبة الضياء

يارب قرص الشمس! ابولو!

فيقدم دليلاً قاطعاً على انتصار اجاممنون ، واعادته الحياة الى ارجوس .

٧٣- الرسول : اجاممنون عاهل الاغريق

قد عاد بعد غيبة طويلة

تلألأ الضياء في جبينه

ففتق الظلمة مثل الشمس

جلت قتام الليل في اراجوس

ويُشفع اسخيلوس كل ماذكر سابقاً ، بالتأكيد على المفهوم الاسطوري للرمز ، من خلال تأكيده ، بأن كل مايُسأل ، يجب أن يُجه الى ابولو ، لانه عارف لكل الاجوبة ولا أحد سواه يجيب عليها ، ويقدم لها الدليل .

٨٤- الرسول : كفى سؤالاً وكفى استجواباً

فليس شخص يعرف الجوابا

غير ابولو ، غير ربّ الشمس

من ساعة الاصباح حتى يمسي

ترقب عينه دنا الاحياء

وتطعم التربـــة بالضياء

لماذا يؤكد اسخيلوس ، على ، منذ الاصباح حتى يمسي ؟ لان في النهار حركة ، ويتجه الانسان الى الرقاد ليلاً ، وما يجري في الليل اسرار ، سيكشفها ضوء النهار ، في النهار التالي ، لليل الذي سبقه . وهو يقدم الدليل بأن النباتات في الارض لايمكن ان تقوم الا بوجود ضياء الشمس التي تغذيها وتغوص في تربتها ، " باعتبار ابولو الهاً شمسياً عمل على انضاج فاكهة الارض "[٢٧].

وهنا يظهر دور الجوهر (الضوء) في امكانياته وقدرته في انماء الاشياء وتحقيق التحولات في الموضوعات ، مثلاً بتحويل الهزيمة الى انتصار ، عندما توجه اليه الانظار

ويكون سبباً في تحقيق الدعوات منه ، وهذا مايعزز موضوعة الجوهر في الفلسفة الاغريقية . ويظهر تأثير الرمز الاسطوري اقل في تفاعلاته اليومية والحياتية داخل المجتمع الاغريقي مع الالهة في نصوص سوفوكليس ، نتيجة لتطور الوعي الانساني ، ولكنه لم يختف ، وبقي قادراً على تغيير الاتجاهات الوجدانية والفكرية التي تظهر بين ثنايا موضوعاته ، ويقل الاهتمام بالضوء وتأثيره والشمس وقدرتها ، والليل والظلام ، الا في النصوص الاولى ، وبالاخص في " نساء تراخيس "[٢٨]، حيث يركز على المفهوم الاغريقي في أن الليل هو الذي يلد الشمس ، وان زيوس نشأ من الظلام ، ولم يخلق منه ، وخلق زيوس بعد ذلك السماء والارض وانجب مجموعة من الالهة كاولاده .

٧٧- **الكورس** : اني ادعوك ايتها الشمس التي يلدها الليل ذو النجوم اللامعة اذا انقشع ، والتي يؤوبها الليل الى مغربها في وهج الاصيل . اني ادعوك ايتها الشمس فتنبئني اين يقيم اين كمينه . ايتها الشمس ذات الشعاع الوهاج اتراه يعيش في خلجات البحر أم يعيش في احدى القارتين ! حدثني ايها الاله البصير .

هنا تغيير في التعبير الوجداني وانتقال فعالية العواطف البشرية الى الالهة ، حيث ان ذلك لم يحصل عند اسخيلوس ، فهذه افروديت ربة الحب ، تغري زيوس كبير الالهة رغم سلطانه وسطوته وقوته فهو يمثل النور ويمثل الظلام ، واموت والليل ، انه يحمل رموز الاساطير الاغريقية كلها فاذا به يسقط في اهواء افروديت .

٩٢- **الكورس** : ما اكبر قوة افروديت ربة الحب التي لاتغلب فهي تنتصر على الالهة وتغري زيوس بن كرونوس وسلطان الموت المظلم كالليل . ويعلن سوفوكليس عن الاسرار في خطاباته الحوارية ، وانها ستكون عرضة للكشف من قبل ابولو ، اذا ما اعلنت بشكلها اليومي المعتاد .

٩٨- **ديانيرا** : (تقدم ثوباً هدية الى زوجها وتخاطب ليخاس)

(...) اعددت لك هذا الثوب هدية مني الى زوجي وقل له اني اسأله الايلبسه أحد قبله ، ولا يرى شعاع الشمس ولا يدخل به معبداً ، ولا يقدم به الضحايا الى مواقدها قبل أن يلبسه يوم يشكر للالهة نصره .

ويقدم لنا سوفوكليس استخداماً اخر للشمس ، في انها ليست نوراً فقط ، وانما بصيرة واحياءً للنباتات والاهم انها قاتلة فتاكة ايضاً ، وتطلق سهامها (اشعتها) فتحرق وتدمر ، " ولما كانت الشمس قاتلة باشعتها التي تضرب كالسهام "[٢٩]. ان هذا تحولاً في موضوع

الرمز ، بعد أن كان يتوهج بالخير ، أصبح فيه جزءٌ من الشر ، اي فعلاً منه ، وهذا انتقال من سلوك بشري الى سلوك الهي ، بعد أن كان الاله يصبغ البشر بالخير ، أي اصبح التبادل عكسياً ، واصبح بامكان الشمس أن تغير الوان الاشياء ، فيظهر هنا البعد العلمي لحرارة الشمس واشعتها .

١٠٢- ديانير : (...) ولم اعرضه للشمس وجعلته هدية كما علمتني ، فلما أويت الى بيتي، رأيت عجباً لاتكاد يصدقه العقل . قد رميت الصوف الذي صبغت به الثوب في وهج الشمس فلما سرى فيه حر الشمس تلاشى كأن لم يكن شيئاً ، لايرى منه على الارض الامايرى من نشارة الخشب التي يأكلها المنشار ، حتى اذا وقع على الارض رايت الحجارة تغلي بزبد كزبد النبيذ الصافي ، اذا اريق على الارض .

١٠١- ديانير : (...) وقد اوصاني أن احفظ هذا السحر في جوف غرفة مظلمة لايأتيها شعاع الشمس ولا حرّ النهار ، حتى يأتي اليوم الذي اريد أن استعمله بلونه .

ويظهر ذلك ايضاً في مسرحية " اوديب في كولون "[٣٠] عندما يتحدث الكورس عن مصير الانسان المسكين (اوديب) .

١٦٩-١٧٠- الكورس : (...) وكذلك الانسان من كل جانب ومن اعلاه الى اسفله تتزاحم عليه البلايا ، تتلاطم عليه كالموج العاتي فتأتيه الموج مرة واحدة من ناحية الغروب وتارة من ناحية مشرق الشمس ومرة من شعاع وسط النهار .

ان هذه كلها اشعة شمس حارقة مهلكة ، فلا يعرف اين يولي وجهه للخلاص ، أي لامنفذ له في الخلاص .

وفي " اوديب الملك "[٣١] يفصح سوفوكليس عن قوة الضوء وتأثيره الكبير على الظلام وقوة النهار وقدرته على تحجيم قدرة الليل .

٤١- الكورس : (...) وما عنه الليل يضنيه النهار .

وفي موضع آخر يقدم للمفردة دلالتين ، واحدة معرفية والاخرى مادية .

٥٢- تيريزياس : (...) (لاوديب)

انت تبصر ولكنك لاتبصر الا ظلاماً .

فيخاطب اوديب الاله ابولو

٨٨- اوديب : ياويلتاه قد وضح الامر . ايها النور الذي ارى اخر مرة ، فقد هلكنا ، لاني ولدت ممن حرم الله أن يلدوني وعاشرت من حرم الله أن يعاشروني ...

ويخاطب كريون اوديب بأن يرعى الحرمات ، وان لم يكن حرمات الاحياء فالالهة ، أي انه اظهر اهتماماً بالانسان وبقية الاحياء .

٩٧- اوديب : (...) ولكن ان كنتم لاترعون حرمات الاحياء فارعوا حرمات الشمس التي تغذي كل شيء ، فلا تظهروا هكذا للعيان ذلك الحرام الذي لن تقبله الارض ولا المطر المقدس ولا الضوء . هنا تركيز على الضوء ، وجاء في الاخر لينهي كل شيء في عدم الرضى في البصر والبصيرة من قبل الاله زيوس .

وفي مسرحية " اوديب في كولون "[٣٢] يستمر تأثير الاله ابولو في قدرته على تحقيق الدعوات التي توجه اليه من قبل البشر ، وكشفه للاسرار واهلاكه لمن يفتعل السيء منها .

١٥٣- اوديب : (يخاطب كريون) (...) اني ادعو عليك الاله الذي يبصر كل شيء ، اله الشمس ، ان يرميك انت واهلك بنفس الحياة التي رماني بها في شيخوختي .

ويظهر تكرار مفردات الليل والنهار بكثرة في مسرحية " الكترا "[٣٣] لتحل محل استخدام الشمس والضوء والظلام ولكنها تحمل الرموز نفسها .

٢٠٧- الكترا : (...) لن اكف عن النحب والعويل ما أبصرت وميض النجوم الساطعة وضياء النهار .

اي انها ، حتى ولو ظهرت امام ابولو الذي تنتظر منه القصاص على فعلتها ، فستستمر في أخفاء الاسرار ، ويقدم سوفوكليس هنا دلالة الاستمرارية في جريان الزمن .

٢٣٤- كليتمسنترا : (...) واتذرني بكل ويل ، فحرم علي النوم بالليل ، وكل متاع بالنهار. وكان الدهر مالك كل شيء يقودني ليلاً ونهاراً الى الموت .

ويغيب ظهور الشمس الا ماندر ، وتأتي مخاطبتها على شكل اسئلة أو تنذر بعدم الرضا ، والقدرة في استجارة الدعوة .

٢٣٦- الكورس : اين اذن شهب زيوس ؟ اين الشمس المشرقة ؟ كيف تصبر راضية على هذه الآلم ؟

وفي " اتتيجونه "[٣٤] يستخدم سوفركليس مفردة الشمس كدلالة على الانتصار ، ولايتحقق ذلك الا بوجودها ، وان الشمس عندما تشرق في اي مكان فهو دليل انتصار للاحداث التي تجري فيه ، وان ابولو عندما يظهر ، فهذا معناه نصر اكيد ، وهو أجمل الالهة فيدعوه أن ينصر طيبة بالشروق عليها .

٢٥- الكورس : ضياء الشمس يا أجمل ضياء . اشرق على طيبة ذات الابواب السبعه ، لقد

طلعت ياعين النهار باطياف كلون الذهب . اي من خلال اشعتك الساطعة الجميلة .

وعندما تخالف انتيجونه اوامر زيوس ، فانها بذلك تدفع بنفسها الى القصاص الذي ساقه اليها زيوس ، وهو العالم السفلي .

٥٠- **انتيجونه** : اني اساق الى رحلة الموت الموعودة ، مسكينة لايبكي علي باك ..

فعندما يستخدم سوفوكليس مفردة ظلام بدلاً عن مفردة نور فهذا معناه ، انتقال من عالم الارض الى العالم السفلي وعذاباته .

٥٢- **الكورس** : قضى هذا القدر على دانايا فاستبدلت بنور الشمس عقر مظلمة من جديد ، القيت في ظلام القبر .

وفي " اجاكس "[٣٥] لايبقى سوفوكليس للامل شيئاً ، فيخاطب الظلمات (العالم السفلي) الامل الاخير ، وهنا يمنح تجاوراً في القوى بين قوة الظلام وقوة النور .

٨٨- **اجاكس** : ايتها الظلمات التي لم يبقى لي ضياء سواها . ياظلمات الموت فانت أجلّي مايبقي لي من ضياء تقبّليني .

يعود سوفوكليس في النهاية ليقرّ بمفهوم الرمز الاسطوري لابولو في حواره ، ويجلى التأثير القدري للاسطورة .

١٠١- **اجاكس** : (...) وانت ايتها الشمس التي تمتطي مركبها فوق قباب السماء التي لايبلغها أحد اذا رايت ارض قومي ، فاوقفي زمامك الذهبي ، وبلغي ابي وامي مصيري وقدري .

١٠٢- **اجاكس** : (...) وانت ياضياء النهار الذي ارى ويا أيتها الشمس التي تمتطي عجلبا

وتصل مديات التأثير للرمز الاسطوري الضوئي عند (يوريبيدس) الى مستوى أقل مما وصلت اليه عند سوفوكليس ، وبالاخص في تفاعل موضوعاتها مع الالهة والاقدار . ورغم ذلك يبقى المفهوم الرمزي الاسطوري لابولو حاضراً ابداً ومهيمناً كما يتوضح ذلك من حوارات الجوقة في مسرحية " الكترا "[٣٦]

٥٨- **الجوقة** : (...) وفي نفس اللحظة ، غير زيوس مسرى النجوم المضيء ، وضوء الشمس ، ووجه الفجر السمح ، وساق عربته مخترقاً غرب السماء ، مشيعاً حرارة حامية من لهيب السماء (...) . ان الشمس قد ادار عرشه الذهبي الوهاج ليكدّر ابناء الانسان ، بهذا التغيير الناجم عن الشجار الواقع بينهم .

٧٧- **اورستيس** : يارضي ، يازيوس ، يامن ترى عينه كل شيء ...

يمثل زيوس هنا الشمس (ابولو) .

يدفع زيوس بالاله ابولو (ضوء الشمس) أن يغير من مساره ويحرق باشعته من ارتكب اخطاءً من بني البشر - حيث حول يوربيدس الصراع فيما بينهم - لانهم لايمتثلون لاوامر الالهة .

ويقترب يوربيدس من سوفوكليس ، في التأكيد على دعوات الانسان من جميع الالهة ويستقر في الاخر على الظلام متمثلاً بالليل في تحقيق دعواه في ان يتحول الى ضوء لتختار الكيترا الطريق الذي تتمناه .

٦٣- **الكترا** : يانور النهار ! ايتها الشمس السيارة الساطعة ! يالارض ! ويالليل ، كن منذ الان نهاري .

ويستخدم اسلوب الامر هنا ليرتقي بالانسان الى مصاف الالهة . ويقدم كما زميله سوفوكليس مفهوماً علمياً لتأثير ضوء الشمس على الالوان لكنه يغلّف بالمفهوم الاسطوري على قدرة ابولو ، عندما تغير الشمس بشرة الانسان من بيضاء الى سمراء كما يظهر ذلك في " عابدات باخوس "[٣٧].

٨٨- **بنثيوس** : (...) وبشرتك بيضاء من فرط العناية بها ،

فهي لاتتعرض لاشعة الشمس بل دائماً في الظلام .

ويقترب يوربيدس في " الطروادیات "[٣٨] تأثيرات ضوء المشاعل من تأثيرات ضوء الشمس ، فيكون بذلك قد وضع الشمس في مستوى ادنى ، من ان تكون الهاً .

٢٥- **كاسندرا** : هاتوا الشعلة . ارفعوا وانشروا لهيباً ، اني اعظم الاله ، انظروا ، انظروا اوقد معبده المقدس بالمشاعل .

(...)

فأنني انا نفسي في عرسي أحمل هذا المشعل يضوي ناراً وينشر نوراً تكريماً لك ياهيمن مليك الزمان .

ويبقى مفهوم الحياة والموت مرتبطاً بالنور والضوء والظلام والعالم السفلي ففي " ايفجينيا في اوليس "[٣٩].

١١٨- **ايفجينيا** : (تخاطب اجاممنون) (...)

لاتذبحني قبل موعد موتي ! ماأحلى النور ! لاتجبرني على رؤية الظلام السفلي ابولو رمز النور يبقى مقدساً ، ولكنه مجهول الكنه والماهية بالنسبة الى البشر ، فهو المضيء

وهو القادر على تغيير كيانات الاشياء .

١٣٢- **ايفجينيا** : مرحباً ايها النور المقدس ! مرحباً ايها النهار ، يامن تضيء في يديك شعلة العالم . ينبغي لي أن اقيم في حياة جديدة غريبة ، ويجب ان يكون مصيراً جديداً غريباً ، ودائماً ، ايها النور الغريب دائماً .

اي انه بعيد عن البشر ولا يلتقي بهم .

وفي " ريسوس "[٤٠] يتحرك اقتراب استخدام المشعل من مفهوم الشمس .

١٥٢- **هكتور** : (...) فلو لم تنطفيء مشاعل الشمس الساطعة ، لما اوقفت انتصار رمحي.

يعود يوريبيدس ليؤكد بأن النهار ولد من الليل ، وان الضوء ولد من الظلام ، وان الشمس وعربتها تمثل الاله ابولو .

١٨٠- **اثينا** : (...) حدد له هكتور مكاناً للراحة خارج صفوفه ، الى ان يخلع الليل النهار. قريباً من هنا تريان جياده البيضاء مربوطة الى عربته التراقيه ، وتتألف بوضوح خلال الظلام .

يبقى رمز ابولو الاسطوري الممثل بالشمس وعربتها وضيائها أقوى الرموز ابداً في المفهوم الاغريقي .

وعبر هذا الممر الذي يبدأ من اسخيلوس في استقراء الرمز الاسطوري ودلالاته في الضوء والظلام مروراً بسوفوكليس ويوريبيدس ، وتضييق استخدامهم له ، وصولاً الى ارستوفانيس الذي وصل عنده انحراف الاستخدام الرمزي الى ادناه ، حيث الصراع بدأ اكثر جلياً بين الانسان والانسان واختفى ولو ظاهرياً القدر ، ولكنه بقي حاضراً في اللاوعي الجمعي . فيدرك ارستوفان استخدام مفردات الضوء ، النور ، الحياة السعيدة ، النهار ، الظلام الليل ، العالم السفلي ، فيعطيها صورها الحقيقية سواءً بالاشارة دلالياً لها ، أو ايضاحها مباشرة عبر حواراته على لسان شخوصه في أغلب مسرحياته ، فيرسم انداداً للالهة في ادارة كفة صراعه بوجود الانسان . ويعطي للمشاعل والمصابيح التي هي من صنع الانسان اهمية اكبر ووظيفة ابعد من الاستخدام اليومي لها ، خالقاً مفهوماً جديداً في التعبير ، مضافاً الى المفهوم الاسطوري الذي كان سائداً تماماً عند من سبقوه . فيرتبط استخدام مفردة الليل بالدعارة والظلام بالمضاجعة ، كما في مسرحية " الاخارنانيون "[٤١] ينزل فيها ارستوفانيس الى مستوى تبشر في عواطفهم وغرائزهم الجنسية .

١٧٧-**ديكايوبوليس** : اما انا ، فأوّد الذهاب الى الفراش (يقصد ليلاً) ، ان الشهوة لتستبد بنفسي ، اريد أن اضاجع في الظلام ويظهر ارستوفانيس ، قوة الانسان مقابل قوة الالهة في مسرحية " السلام "[٤٢] بأن يطلب من زيوس الكف عن استخدام سهام الشمس المدمرة لبلاد الاغريق .

١٩٥- **الخادم الاول** : (...) اي زوس ! ماذا تنوي ؟ ضع مكنستك جانباً وكف عن ابادة بلاد الاغريق !

ويقدم في حوار آخر تأمر الشمس والقمر على بلاده ، حيث يكشف ابولو الاسرار فتضيع البلاد في ايدي البرابره ، وهو يخترق قانون بناء الصراع اول مرة بتحويله مابين البشر .

٢١٣- **تروجايوس** : اذن فاعلم ، ان القمر والشمس الشريرة يتآمران ضدكم ويريدان وضع بلاد الاغارقة في يد البرابرة .

٢١٤- **هيرميس** : اذن ، فلهذا السبب ظل سائقا العربات ، هذان الخائنان ، يغشاننا ويخدعاننا مدة طويله ، يسلبنا احدهما نور النهار ، ويمنحنا الاخر في قرص زميله .

يقدم ارستوفانيس مفهوماً علمياً مثل سابقيه ، فيدلل هنا على كسوف الشمس وخسوف القمر ، حيث وجود الاسرار في الحالتين .

بدأ ابولو يتعاطف مع الانسان ويكشف له عن خفايا العالم السفلي ، فبدأت تسميته تظهر عند هيرميس حارس العالم السفلي بصانع المصابيح دلالة على الشمس والقمر والنجوم.

٢٢٧- **تروجايوس** : لانه صانع مصابيح (اي كاشف اسرار) وقد كنا نعمل فيما سبق ، في الظلام (اي انهما يعملان سوية) ، اما الان ، فلن نتداول الا في ضوء مصباح (اي لايمكن ان يتم اللقاء الا في الضوء ، ويصبح كشف الاسرار علناً) .

يبقى ارستوفانيس طو وعظمة شأن الالهة ، ولو بالمكانه فقط وليس في القدرة الوظيفية ، وذلك ليتفاعل الشعب مع مسرحيته بجميع طبقاته ، لمل للالهة من مكانة مقدسة عندهم . ففي مسرحية " ليزيستراتا "[٤٣] ينزع الى ذلك ؛

٣١٦- **السيدة الثانية** : اقسم بربة النور* ، انني سأعود بمجرد ان اصلحه .

يوضح ارستوفانيس ويجلي الامور بمقارنة الوضوح بضوء النهار .

---

* ربة النور هي ليثوريا .

٣١٧- **ليزيستراتا** : لاشيء غير المعاذير والحجج في كل كلمة ! ان الامر واضح ، وضوح ضوء النهار .

ويفضي ارستوفانيس الى نفس المفهوم الاغريقي في تكون النهار من الليل والضوء من الظلام ، ويتضح ذلك في مسرحية " الطيور "[٤٤]

١٩٠-**الكورس** : كان في البدء الفضاء وظلام وليل

وتارتاروس الشاسع الكنيب

ولكن الارض لم تكن موجودة ، ولا السماء ولا الهواء

حتى ولدت أخيراً ، في صدر الظلام .

السحيق ، بيضة ، حبلت فيها دوامة الريح

وباضها الليل الادكن الريش

(...)

ففقسنا الحب باندماجه في تارتاروس الفسيحة ،

مع الفضاء المظلم الداجي ،

ونقلنا الى فوق كاول نتاج الحب

وصعدنا الى النور لاول مرة .

هذا الحوار يدلل على ولادة زيوس العظيم ، وانه اذا ما غادر مكاناً أو هجره ، فأن الظلام سوف يلفه ، ويبقى معزولاً في داجية الى ان يعود اليه ، ويدلل بها على الهزيمة .

٢٤٢- **الكورس** : ثم بقعة يحدها الظلام

بقعة هجرها كل ضوء

راينا ها منعزلة وداجية .

يقرب ارستوفانيس تشبيه الشمس بالمشعل ، حيث استخدم الفتيل عندما يورد ذلك في مسرحية " السحب "[٤٥].

٣٢٤- **الكورس** : (...) وخسفنا القمر بسرعة ، واقسمنا على الشمس في غضب أن تلّف فتيلها الى الداخل والاترسل ضوءها لكم بعد ذلك . وهنا يظهر ارستوفانيس ، ادارة الانسان لدفة الصراع من خلال تسييره لحركة الشمس الممثلة بالرمز ابولو .

هكذا يبقى الرمز الاسطوري ابولو المتمثل بالشمس اساساً دلالياً في المفاهيم الاغريقية

داخل نصوص كتاب الاغريق .

ونورد ملحقاً في نهاية البحث باسماء المسرحيات وصفحاتها التي تنم عن اشارة (دلالة) أو صورة (ايقونة) والتي يمكن ان يفرد لها دراسة خاصة تقرب القارىء اكثر من تحليل النصوص المسرحية الاغريقية .

المصـــادر :

(١) كمال ، صفوت ، الرمز والاسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية ، مجلة عالم الفكر المجلد التاسع ، العدد ٤ ، الكويت : وزارة الاعلام ، ١٩٧٩ ، ص١٨٥ .

(٢) اسعد ، سامية احمد ، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٠ ، العدد ٤ الكويت : وزارة الاعلام ، ١٩٨٠ ، ص٩٢ .

(٣) السرغيني ، د. محمد ، محاضرات في السيميولوجيا ، المغرب ، الدار البيضاء : وزارة الثقافة ، ١٩٨٧ ، ص٣٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٤٠ .

(٥) المصدر نفسه ، ص٤٤ .

(٦) Langer , Susanne K. Feeling and Form , Great Britain Lowe and Brydone , Fifth Impression , 1973 , P. 308 .

(٧) عطيه ، حسن ، الكترا ومع المرأة في الدراما الاغريقية ، القاهرة : الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية ، مجلة فنون ، العدد ٣ ، السنة ٨ ، ١٩٨٧ ، ص٥٠ .

(٨) المصدر نفسه ، ص٨٣ .

(٩) آبرسفيك ، آن ، قراءة المسرح ، ترجمة احمد الدافري ، عُمان : مجلة نزوى ، العدد ٨ ١٩٩٦ ، ص١٣٤ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص١٣٤ .

(١١) عبد الرحيم العطاري ، مشروع سيميائية النص لدى رولان بارث ، الدار البيضاء : ملحق قوال الثقافي ، العدد ٣٧ ، السبت ١٤ مارس ١٩٨٧ .

(١٢) بروك ، بيتر ، ليس هناك اسرار ، ترجمة غريب عوض ، البحرين ، المنامه : مسرح الصواري ، ١٩٩٨ ، ص٨٢ .

(١٣) المصدر نفسه ، ص٧٧ .

(١٤) الخوري ، لطفي ، معجم الاساطير / الجزء الاول ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص١٦ .

(١٥) المصدر نفسه ، ص١٦ .

(١٦) المصدر نفسه ، ص١٦ .

(١٧) المصدر نفسه ، ص١٦ .

(١٨) Bergman , Gosta M., Lighting in the theatre , Stokholm : Almquist & Wiksell international , 1977 , P. 28 .

(١٩) يوربيدس ، مسرحيات يوربيدس ، ترجمة امين سلامه ، القاهرة : دار المأمون للطباعة والنشر ، ١٩٨٤ ، ص٤٤ .

(٢٠) المصدر نفسه ، ص٦٣ .

(٢١) ايسخيلوس ، المسرح الاغريقي / المجلد الاول (الفرس ، المستجيرات ، السبعة ضد طيبة ، بروميثوس في الاغلال) ، ترجمة د. ابراهيم سكر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص١١٦-١٥٢ .

(٢٢) المصدر نفسه ، المستجيرات ، ص١٥٤-١٨٩ .

(٢٣) المصدر نفسة ، بروميثوس في الاغلال ، ص٢٣٤-٢٧٥ .

(٢٤) ايسخيلوس ، مأساة اوريست (حاملات القرابين) ، ترجمة د. لويس عوض ، القاهرة: دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ ص٦٤-١٧٤ .

(٢٥) ايسخيلوس ، مأساة اوريست (مأساة اجاممنون) ، ترجمة د. لويس عوض ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ ، ص١٣٩-١٦٦ .

(٢٦) المصدر نفسه ، ص٣٨-١٦٦ .

(٢٧) الخوري ، لطفي ، معجم الاساطير / الجزء الاول ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص١٦ .

(٢٨) سوفوكل ، نساء تراخيس ، ترجمة د. علي حافظ ، الكويت : وزارة الاعلام ، سلسلة المسرح العالمي ١/٢٦ ، ١٩٧١ ، ص٧٣-١٢٠ .

(٢٩) الخوري ، لطفي ، معجم الاساطير ، الجزء الاول ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ط١ ١٩٩٠ ، ص١٦ .

(٣٠) سوفوكل ، (اوديب ملكاً ، اوديب في كولون ، الكترا) ، ترجمة د. علي حافظ ،

الكويت : وزارة الاعلام ، سلسلة المسرح العالمي ٢/٣٥ ، ١٩٧٢ ، ص١٠٩-١٩٢ .

(٣١) المصدر نفسه ، ص٣٣-١٠٢ .

(٣٢) المصدر نفسه ، ص١٠٩-١٩٢ .

(٣٣) المصدر نفسه ، ص٢٠٣-٢٦٨ .

(٣٤) سوفوكل ، (انتيجونة ، اجاكس ، فيلوكتيت) ، ترجمة د. علي حافظ ، الكويت : وزارة الاعلام ، سلسلة المسرح العالمي ٣/٤٥ ، ١٩٧٣ ، ص٢١-٦٥ .

(٣٥) يوريبيدس ، (الكترا ، اورستيس) ، ترجمة اسماعيل البنهاوي ، الكويت : وزارة الاعلام ، سلسلة المسرح العالمي ، العدد ٥٦ ، ١٩٧٤ ، ص٢٥-٨٤ .

(٣٧) يوريبيدس ، عابدات باخوس ، ترجمة د. عبد المعطي شعراوي ، الكويت : وزارة الاعلام ، سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٨٠ ، ١٩٨٤ ، ص٧٧-٩٢ .

(٣٨) يوريبيدس ، (الطرواديات ، اندروماخي) ، ترجمة اسماعيل البنهاوي ، الكويت : وزارة الاعلام ، سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٦٧ ، ١٩٨٣ ، ص١٣-٦٤ .

(٣٩) يوريبيدس ، ايفيجنيا في اوليس ، ترجمة امين سلامه ، القاهرة : دار المأمون للطباعة والنشر ، مسرحيات يوريبيدس ، ١٩٨٤ ، ص٥٨-١٤٨ .

(٤٠) المصدر نفسه ، ريسوس ، ص١٥٠-١٨٠ .

(٤١) اريستوفانيس ، كوميديات اريستوفانيس / المجلد الاول ، ترجمة امين سلامة ، بغداد : وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ ، ص١١٧-١٨٨ .

(٤٢) المصدر نفسه ، السلام ، ص١٩٢-٢٧٢ .

(٤٣) المصدر نفسه ، ليزيستراتا ، ص٢٧٣-٣٥٦ .

(٤٤) المصدر نفسه ، الجزء الثاني ، الطيور ، ص١٣٧-٢٧٥ .

(٤٥) المصدر نفسه ، الجزء الثالث ، السحب ، ص٢٨٨-٣٩٠ .

الملحق

	المسرحيات	الصور	الاشارات
اسخيلوس	الفرس	١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٨ .	١٢٠ ، ١٣٨ .
	المستجيرات	١٥٨ ، ١٦٢ .	———
	بروميثوس	٢٥٣ ، ٢٦٢ .	٢٥٣ .
	حاملات القرابين	٩٢ ، ٩٥ ، ١٠٩ ، ١٤٤ .	٩٢ ، ٩٥ ، ١٠٩ ، ١٤٤ ، ١٧٤ .
	اجاممنون	٢٤ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٣ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٣٩ .	٣٧ ، ٣٨ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٤ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٥

	المسرحيات	الصور	الاشارات
سوفوكليس	انتيجونا	٢٥ .	٢٥ ، ٤٨ ، ٥٦ .
	اجاكس	١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .	٧٨ ، ١٠١ ، ١٠٢ .
	فيلوكتيت	١٧٤ .	١٤١ ، ١٥٦ ، ١٧٤ .
	اوديب ملكاً	٤١ .	-------
	اوديب في كولون	١٣٢ .	٤١ ، ٥٢ ، ٩٧ ، ١٦٢ ، ١٦٩.
	الكترا	--------	٢٠٧ ، ٢٣٤ ، ٢٤٧ ، ٢٦٧ .
	نساء ترخيس	١٠٢ .	٨٩ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٠١ ، ١٠٢ .
يوريبدس	الكترا	٥٨ .	٣١ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٩ ، ٧٨ .
	اورمتيس	١١٣ .	١٤٢ .
	المستجيرات	١٦٦ .	١٦٦ .
	ابناء هرقل	--------	-------
	عابدات باخوس	٧٧ ، ٧٨ ، ٩٠ ، ٩٢ .	٧٨ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٢ .
	الطرواديات	٢٤ ، ٢٥ .	٢٤ ، ٢٥ .
	اندروماخي	--------	١٢٩ .
	هيبوليتوس	--------	٦٤ .
	ايفجينيا في اوليس	٥٨ ، ١٣٢ .	٥٨ ، ١٣٢ .
	ريسوس	١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٧١ .	١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٧٧ ، ١٨٠ .
ارستوفانيس	شيوخ اخارناي	-----	١١٧ ، ١٣٧ ، ١٧٥ ، ١٧٧
	السلام	-----	١٩٥ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢٢٧ .
	ليزيستراتا	٢٨١ .	٢٨١ ، ٣١٦ ، ٣١٧ .
	الزنابير	١٨ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٧٢.	١٨ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٧٢
	الطيور	١٩٠ ، ٢١٧ ، ٢٥٧ .	١٨٩ ، ١٩٠ ، ٢١٧ ، ٢٤٢ ، ٢٥٧ .
	المجلس القومي	١١ ، ١٢ .	٩ ، ١١ ، ١٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٠ .
	محكمة النساء	٣٢٣ ، ٣٢٤ .	٢٠١ ، ٢١٨ .
	السحب	-----	٢٨٨ ، ٣٠٤ ، ٣٠٨ ، ٣١٤ ، ٣١٨ ، ٣٢٤ .

الأكاديمي

الموسيقى في اوبرا القروش الثلاثة

د. علي عبدالله

يتناول البحث عرض لمشكلة البحث للتعرف على حاجة الباحث في ايجاد حل لهذه المشكلة من خلال الهدف الذي رسمه لها وهو التعرف على القيم العقلية والعاطفية والجمالية والاجتماعية والتعليمية التي توحي بالدلالات الموسيقية في المسرحية موضوع البحث .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/٩/١٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/١٠/٢٤

المدخل

في عام (١٩٢٨) كتب (برتولت بريشت) مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) فأستطاع بهذه المسرحية ان يشيّد مسرحية حية تعد "من أقوى مسرحياته تأثيرا في المسرح الحديث لا في المضمون النقدي الساخر الصارم حسب ، بل في التقنية المسرحية أيضاً"(١).

ويتفق النقاد وذوو الاختصاص على أن هذه الاوبرا تحوي قصة محبوكة بشكل يثير الاهتمام إضافة الى روعة الأسلوب الذي كتب به نص المسرحية ، لذلك فأن هذه المسرحية تعدُ نموذجا من الادب المسرحي العالمي ، فإذا ما اضفنا الى ذلك أن المؤلف الموسيقي الالماني الكبير (كورت فايل *) كتب لها موسيقى رائعة جميلة خالدة في اسلوبها شعبية في تعبيرها بحيث تتفق تماماً مع معاني النص المسرح (٢) .

وانطلاقا مع أهمية هذه الأوبرا ، ولعدم وجود (سكور –score**) الموسيقى الخاص بها ، ولعدم وجود مؤثرات دلالية لنوع الموسيقى في النص ، لذلك أعدها الباحث مشكلة جديرة بالبحث ، الذي يهدف الى :

التعرف على القيم العقلية و العاطفية و الجمالية و الاجتماعية و التعليمية من خلال تحليل محتوى النص .

وتكمن اهمية البحث في: إلقاء الضوء على طبيعة الموسيقى المسرحية عند بريشت ، لكي يفيد الباحثين والاختصاصين المهتمين في انتاج هذه المسرحية .

---

(١) ، برتولد بريخت ، أوبرا القروش الثلاثة ، ص ٢٤ .

*موسيقي الماني ولد عام (١٩٠٠) م وتوفي عام (١٩٥٠) .

(٢) محمود النحاس ، اوبرا الفرروش الثلاثة ، في: مجلة المسرح والسينما ، ص٥١ .

** (سكور – scor) : السجل الموسيقي الذي يدون فيه المؤلف الموسيقي كل ماله علاقة بالمؤلف الموسيقي

المبحث الاول

علاقة (بريشت) بالموسيقى

تختلف نظرية (بريشت) عن كل النظريات و المفاهيم المسرحية الأخرى ، ذلك لانه جعل من الفن المسرحي وسيلة تربوية لتغيير المجتمع إيمانا منه بأن المسرح أداة فعالة للإصلاح الاجتماعي،ولذلك ربط (بريشت) دراماته و أهدافها ومضامينها في دائرة التربية و التثقيف .

وانطلاقا من مفهوم (بريشت) لوظيفة المسرح فأن فلسفته تخالف بشكل واضح و صريح المفاهيم الدرامية الشائعة في كل مناهجها و تتعرض للفن المسرحي بشكل جديد وبمضمون مبتكر كل الابتكار ، أنه يريد من الأحداث التي تدور على خشبة المسرح ان تجعل المتفرج واصدا متعقبا متسائلا لا متفرجا مندمجا فيما يجري على المسرح ، فتوقظ فيه حيويته و فعاليته بدلا من استنفاد هذه الحيوية و الفعالية في المشاركة الوجدانية التي تشد المتفرج شدا الى خشبة المسرح "و الاستعاضة عن الإيحاء و الوهم و التأثير السلبي بتلمس الحجج الفعلية لتغيير الأحداث و تعليلها و حمل المتفرج على الوقوف تجاهها لا معاناتها و التأثير بها بعد أن تكون احساساته قد سمت الى منزلة التعقل و التميز و اعتبار الإنسان موضعا للدرس والبحث والاستقصاء ، و إثبات قدرته على التغير و التغيير"[1] .

١- الموسيقى البريشتية :

تحتل الموسيقى عند (بريشت) مكانة مهمة فهو يرى ان ادخال الموسيقى الى الدراما كان له ابلغ الاثر في كسر الاشكال التقليدية ، فمن خلال الموسيقى اصبحت الدراما أقل ثقلا وأكثر ظرفا ، وبذلك اقتربت العروض المسرحية من المنوعات ،" لقد زعزعت الموسيقى في الدراما دعائم الانطباعية بما عرف عنها من ضيق ورتابة ومن ناحية أخرى دعائم التعبيرية في ما عرف عنها من أحادية جانب مهووسة ، وذلك بأن

[1] يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث ، ص٨٧ .

ادخلت الى الدراما التنوع ... و منذ ذلك الحين و بفضل الموسيقى بعث المسرح الشاعري [1]".

لذلك اتخذ (بريشت) من الموسيقى وسيطا جماليا مستقلا عن سائر العناصر الفنية الاخرى المركبة للعرض عبر تعليقها على الحدث المسرحي و الكشف عن القوانين و النظم الاجتماعية و الاقتصادية ، و كذلك تعمل الموسيقى على الارتقاء بوعي المشاهد من خلال حمله على الانصات لصوت العقل فهي لم تعد مؤثرا صوتيا تخلق جوا على المسرح يأتي منسجما و الجو الذي يفرضه الحدث ، وإنما استخدمها (بريشت) في (الاغتراب *) .

٢- الغناء البريشتي :

أولا – الغناء الانفرادي :

لم يعد الغناء عند (بريشت) عنصر إمتاع فقط ، بل هو عنصر مستقل عن الحدث ، يعلق عليه ويعترضه ويدفعه الى الأمام بعيدا عن التطريب ، ويسهم الغناء البريشتي في تلخيص حكاية او مشهد وأحيانا للربط بين مشهدٍ و آخر ، وكما يقول (بريشت) :

" لقد ظهر هذا النوع من الغناء عندما اقترحت على (فايل) أن يكتب موسيقى جديدة لعدد من الأغاني المعدة لمهرجان الموسيقى المنعقد في بادن – عام ١٩٢٧ حيث تقرر تقديم أوبرات من فصل واحد وحتى ذلك التاريخ كان (فايل) قد كتب أشياء مفيدة بما فيه الكفاية و التي تعالج أمورا (سايكولوجية) بصورة خاصة "[2] ، فأخذت

هذه الاغاني شهرة واسعة حتى اقتبس عدد من ابيات منها فيما بعد لتستعمل في الخطب والمقالات الافتتاحية .

---

(١)برتولد بريخت ،نظرية المسرح الملحمي ،ص٢٥٢

* في الشائع استحدام كلمة (التغريب) ، والاصح هو (الاغتراب) للمزيد ينظر، علي عبد الله، الموسيقى التعبيرية ص٤٧

(٢) برتولد بريخت ، المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

ثانيا – الغناء الجماعي (الجوقة)

تحتل الجوقة عند (بريشت) مكانة خاصة ، اذ أخذت وظيفتها طابعا خاصا أيضا يختلف في مضمونه وفي طريقة أدائه وفي تحركاته عن الجوقة اليونانية ، فلم تعد الجوقة ترتبط شكلا بالنص انما وسيلة مهمة من وسائله في الأغتراب ، فهي هنا توضح للمشاهد ما يغمض من العلاقات المتبادلة بين القوى ، فيحقق (بريشت) بواسطتها اتصالا مباشرا بالمشاهد من خلال مقاطعة الحدث و التوجيه و الاخبار عما سيحدث ، وبغية الايغال في الأغتراب يستفز (بريشت) يقظة المشاهد مؤكدا ان فعلا شنيعا سيقع و يطلب منه تحديد حجم الخسارة و الربح من جراء ذلك الفعل الدرامي ، ويطلب من الجمهور ان يسترجع في ذاكرته الأحداث المتراكمة التي ساقها العرض ، وهو بذلك يسعى للتدليل على شيء ما و البرهنة عليه من خلال العودة بالفعل الى نقطة البداية وبهذا يحول دون تحقيق الاندماج بين الصالة و خشبة المسرح .

والجوقة في مسرح (بريشت) الملحمي هي مجموعة من الاصوات المنشدة سواء من ممثلين لشخصيات رئيسة او ثانوية تركوا شخصياتهم ليعودوا اليها بعد الانضمام الى الجوقة التي لم يحدد عدد افرادها ، و لم ترتبط بالحبكة من حيث الشكل وفق (التقليد الارسطي) في (الحوار المتبادل) ، لكنها ترتبط بالحبكة من حيث المضمون ، وتحول دون اندماج المشاهد مع الشخصية او العرض وتنشط ملكته النقدية لدوافع الشخصيات وأسباب الحدث وإثارة الأسئلة المعاصرة و المعبرة عن أزمة الإنسان في عالمنا المعاصر .

وتقوم الجوقة في معظم مسرحيات (بريشت) بأداء أغنية الختام التي تقوي رغبة المشاهد في ضرورة التحدي للقوانين القسرية و النظم والاعراف المغربة له عن ذاته وانتاجه وقوة عمله ، وهي في نفس الوقت تزرع فيه الأمل المتمثل بالوعي بضرورة التغيير وحتميته .

أما موسيقى الغناء البريشتي ، فهي غير معنية في خلق حالة إنسجام مع كلمات الأغنية ، وهنا يكمن الأغتراب في ذات الغناء البريشتي .

٣- علاقة بريشت بالمسرح الموسيقي:

لم يقتصر تأثير (بريشت) على المسرح المنطوق ، بل ترك أثرا هائلا على المسرح الموسيقي المعاصر بوصفه نوعا مسرحيا خاصا ، وقد عللت ظاهرة تأثير (بريشت) على المسرح الموسيقي المعاصر : بأن عمله كان يرمي الى تغيير دور المسرح من خلال الموسيقى ، إضافة الى أنه كان لأدخال الموسيقى في المسرح أتباع كثيرون بين مؤلفي الأغاني المتخصصين بهذا الشأن ، وبشكل خاص (كورت فايل) و (هانزا يسلر*) و (بول ديساو**) .

لقد تكونت نظرية (بريشت) في المسرح الملحمي*** أولا على شكل ملاحظات في أوبرا (نهوض وسقوط الماهكوني) ولذلك كانت عملا أوبراليا أبرز فيه (بريشت) نقده للمسرح (البورجوازي) كما يحلو له وصفه .

لم يكن لجوء (بريشت) للمسرح الموسيقي محض مصادفة ، إنما كانت هنالك مناقشة مستفيضة لواقع المسرح الموسيقي وبشكل خاص فن الأوبرا ، فهو يرى : منذ وقت مضى أنه كانت هناك حركة نحو تجديد فن الأوبرا ، لكي يصبح شكل الأوبرا حديثا وان يساير مضمونها العصر ، ولكن دون تغيير طبيعتها المطبخية ، ومن اجل تخلفها ذاته يعشق الأوبرا روادها ، فان انسياب تيار من نماذج جديدة من المستمعين ذوي أذواق جديدة لابد ان تدخل في الحسبان ، وهو بهذا يتخذ موقفه من فن الأوبرا على أساس انها تجربة وجدانية لا مناقشة عقلية ، وعدم معقولية الأوبرا في رأيه تكمن في

---

*مؤلف موسيقي الماني ولد عام (١٨٩٨) وتوفي عام (١٩٦٢)

** مؤلف موسيقي ، ادخل الاغاني والمقطوعات الموسيقية على العديد من المسرحيات ومن بينها مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) وابتكر (ديساو) و(كورت فايل) مجموعة من المسرحيات الموسيقية التي كانت قادرة على تحويل نصوص واراء (بريشت) الى صيغة تلائم المسرح الموسيقي .

*** المسرح الملحمي : " مذهب حديث في المسرح يعتبر المضمون اهم من الشكل والحقيقة اهم من المجاز والايهام المسرحي .واسلوبه قصصي وتعليمي ، ووسائله تشمل المناجاة وخطب القوة ، وسرد الحوادث على لسان راوٍ ، وعدة وسائل حديثة مثل الاذاعة الصوتية .. وقد ظهرت هذه الحركة على يد بدارفن بسكارتور وبرتولد بريخت"

مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، ص١٩٧. ←

ان العنصر العقلي موجود فيها ، فكلما استطاعت الموسيقى ان تجعل الحقيقة غير حقيقة وغير واضحة ، اصبحت العملية كلها أكثر إمتاعا فالمتعة تنمو بالنسبة لدرجة أنعدام الحقيقة .[١]

أن الموسيقى عند (بريشت) تختلف تماما عن وظيفتها المعهودة اذ حملت موسيقى المسرح الملحمي البريشتي موسيقى خاصة (سواء ما قام بريشت بتأليفه [٢] بنفسه من موسيقى ام ماكتبه المؤلفون الموسيقيون الذين تعاملوا معه) ، أنها " موسيقى لا تقوم بتجسيد الحدث انما تقف في تضاد معه – تغربه – لتحقق الهدف في الانفصال بين المسرح و الصالة لان الموسيقى الجادة و الممتعة و العقلية تسهم من جانبها في إجبار الاخرين على الاصغاء لصوت العقل ، فتكون وظيفتها هذه متطابقة مع الاهداف الأساسية للمسرح الملحمي الذي يعتمد العقل قبل العاطفة "[٣] .

٤ – مرجعية مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة):

كتب (برتولد بريشت) أوبرا القروش الثلاثة عام (١٩٢٨) منطلقا من مسرحية الكاتب الانجليزي (جون جاي Gone GAY*) (أوبرا الشحاذ) التي كتبها عام (١٧٢٨) ووضع موسيقاها (جون كريستوف بيبوشي - Pepusch) و (أوبرا الشحاذ) هي وصف للمجتمع (الأنكليزي) في أواخر القرن السابع عشر وصورة نقدية للظواهر السلبية التي ظهرت في المجتمع أنذاك ، لكن (بريشت) أختار هذه المسرحية بالذات وكتب أوبراه (دراى جروش) ناقلا المسرحية بأحداثها و أسماء أبطالها وأماكن وقائعها وما تحويه صورة المجتمع (البورجوازي) في تلك الفترة.

←أن مفهوم المسرح الملحمي عند (بريشت) هو مفهوم شرقي ، وبلا شك فأن تجربة مع (اوبرا بكين) خلال عرض (موسكو) في أوائل الثلاثينيات هي التي حركته نحو مسرحه الجديد ، وعندما اخذت تغييراته المسرحية تتبلور ، نوضح ان مسرحه لم يقلد التقاليد الشرقية بشكل محاكاة ، وانما كيفها بذكاء من اجل اصلاح التقنيات المسرحية لخدمة انشاء مسرح سياسي شرعي . ينظر.

Boinoff, Jack Ed music Theater in changing Society,p.25

[١] ينظر ، أمين العيوطي ، بريخت عن العرض الملحمي ، في مجلة المسرح ص٧٣ .

[٢] للمزيد ، ينظر ، برتولت بريخت ، المصدر السابق ، ص٢٠٢-٢٠٣ .

[٣] علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ،ص٤٧.

* كاتب انكليزي يعد ممن كتاب العصر الاليزابيثي المتأخر ، ولد في عام (١٦٨٥) وتوفي عام (١٧٣٢) .

المبحث الثاني

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من نص مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) لـ (برتولت بريشت) والبالغة عدد صفحاتها (١٢٦) صفحة ، والمترجمة من قبل يوسف عبد المسيح ثروت .

٢- طريقة البحث :

قام الباحث باستخدام طريقة تحليل المحتوى لانها طريقة تتسم بملاءمتها لهذا النمط من الدراسات والأبحاث التي تستهدف الكشف عن المضامين و الاتجاهات و البنى.

٣- أداة البحث :

قام الباحث ببناء تصنيف يتفق والمحتوى المحلل لمسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) وقد قام الباحث بتقسيم هذا التصنيف الى القيم : العقلية والعاطفية والجمالية والتعليمية والاجتماعية ، وجاء التصنيف وفق الشكل الأتي :

جدول تصنيف القيم (أداة البحث)

ت	القيم العقلية	ت	القيم العاطفية
١	ما يشير الى الحيلة والدهاء	١	ما يشير الى الحب والكراهية
٢	ما يشير الى الحس والبداهة والاستنتاج	٢	ما يشير الى الفرح والحزن
٣	ما يشير الى الندم (تأنيب الضمير)	٣	ما يشير الى الخوف و الأطمئنان
٤	ما يشير الى العدالة	٤	ما يشير الى التشاؤم و التفاؤل
٥	ما يشير الى المظاهر الحضارية والتهذيب	٥	ما يشير الى الغيرة

ت	القيم الجمالية	ت	القيم الاجتماعية
١	ما يشير الى اللعب و الحفلات والسفرات	١	ما يشير الى الرشوة (الفساد الأداري)
٢	ما يشير الى الافتتان و النشوة	٢	ما يشير الى الدعارة والتسول(الفساد الاجتماعي)
٣	ما يشير الى الإثارة	٣	ما يشير الى السرقة (العصابات)
٤	ما يشير الى إيقاع ، غناء	٤	ما يشير الى الجريمة
٥	ما يشير الى المغامرة و المشاعر العميقة	٥	ما يشير الى الطبقية

ت	القيم التعليمية
١	مايشير الى النصيحة
٢	مايشير الى التحريض

٤: وحدة التحليل:

قام الباحث بأستخراج العبارة كوحدة للتحليل وذلك لملاءمتها لطبيعة البحث.

٥- وحدة التعداد :

قام الباحث باستخدام التكرارات كوحدة للتعداد.

٦- نموذج محلل :

ت	العبارة	الصفحة	التصنيف		التكرارت
			القيم	فقراتها	
١	هذه الطريقة تستطيع شنقه	٦٣	اجتماعية	مايشير الى الجريمة	١
٢	هو موجود مع مومساته	٦٣	اجتماعية	مايشير الى الدعارة	١
٣	اترك الامر لي، المال سيد الدنيا	٦٣	اجماعية	مايشير الى الرشوة	١
٤	الحب اعظم شيء في العالم	٦٣	عاطفية	مايشير الى الحب والكراهية	١
٥	لكني احبه ، فكيف افكر في الطلاق	٦٢	عاطفية	مايشير الى الحب والكراهية	١

٦	الفكرة تستثير خيالي	٦٥	جمالية	مايشير الى الاثارة	١
٧	هاك ذراعا مزيفة اخرى	٦١	عقلية	ما يشير الى الحيلة والدهاء	١

ت	العبارة	الصفحة	التصنيف		التكرارت
			القيم	فقراتها	
٨	هذه خمسة نماذج من البؤس تستطيع ان تكيفت بها التاثير في القلوب البشرية	٣٧	عقلية	مايشير الى الحيلة والدهاء	١
٩	وقبل انتهاء هذا الاسبوع سيكون ما فعله كافيا لآن يقدمه الى الموت الذي هو جدير به كل الجدارة	٦٤	اجتماعية	مايشير الى الجريمة	١
١٠	نعم، هما صديقان ، أليس كذلك ؟ العمدة والمجرم الاول	٦٤	اجتماعية	مايشير الى الفساد الاداري (الرشوة)	١

٧: الصدق :

قام الباحث بعرض أداة البحث (التصنيف) على مجموعة من الخبراء* للتأكد من قدرتها على التحليل .

٨- الثبات :

لقد قام الباحث بتحليلين منفصلين على عينة صغيرة من المسرحية المحللة عبر الزمن ، وكانت الفترة بين التحليلين تبلغ عشرين يوما ، فظهرت النتائج المستخلصة من هذين التحليلين عبر الزمن متطابقة .

جدول رقم (١)

ت	القيم العقلية	التكرارات	النسبة المئوية %
١	ما يشير الى الحيلة والدهاء	٢٢	٦٤،٧ %
٢	ما يشير الى الحس والبديهة والاستنتاج	٤	١١،٧ %
٣	ما يشير الى الندم(تأنيب الضمير)	٤	١١،٧ %
٤	ما يشير الى العدالة والظلم	٢	٥،٨ %
٥	ما يشير الى المظاهر الحضارية والتهذيب	٢	٥،٨ %

ت	القيم العاطفية	التكرارات	النسبة المئوية %
١	ما يشير الى الحب والكراهية	١٦	٥٠ %
٢	ما يشير الى الحزن والفرح	٦	١٨،٧٥ %
٣	ما يشير الى الخوف	٤	١٢،٥ %
٤	ما يشير الى الغيرة	٤	١٢،٥ %
٥	ما يشير الى التشاؤم	٢	٦،٢٥ %

*.د فاضل خليل أ.د صلاح القصب أ.د سامي عبد الحميد د. محمد عبد الرحمن الجبوري د. وليد شامل

ت	القيم الجمالية	التكرارات	النسبة المئوية %
١	ما يشير الى إيقاع ، غناء	٤٠	٦٧،٧ %
٢	ما يشير الى اللعب و الحفلات والسفرات	٦	١٠،٢ %
٣	ما يشير الى الافتتان و النشوة	٤	٦،٨ %
٤	ما يشير الى الإثارة	٣	٥،٠ %
٥	ما يشير الى المغامرة و المشاعر العميقة	٦	١٠،٢ %

ت	القيم الاجتماعية	التكرارات	النسبة المئوية %
١	ما يشير الى الفساد الاجتماعي (الدعارة والتسول)	٣٠	٣١،٢٥ %
٢	ما يشير الى السرقة	٢٠	٢٢،٨ %
٣	ما يشير الى الفساد الإداري (الرشوة)	١٨	١٨،٧٥ %
٤	ما يشير الى الجريمة	١٦	١٦،٦٦ %
٥	ما يشير الى الطبقية	١٢	١٢،٥ %

ت	القيم التعليمية	التكرارات	النسبة المئوية %
١	ما يشير الى التحريض	١٠	٥٨،٨ %
٢	ما يشير الى النصيحة	٧	٤١،١ %

المبحث الثالث

النتائج و مناقشتها

لغرض تحقيق هدف البحث في الكشف عن القيم العقلية والعاطفية والجمالية والاجتماعية والتعليمية التي توحي بالدلالات الموسيقية ، ثم تحليل نص مسرحية (أوبرا القروش الثلاث) لـ (برتولت بريشت) والتي تكونت من (١٢٦) صفحة ، وللإجابة عن هدف البحث ، سيتم عرض أثنين وعشرين فقرة موزعة على خمس قيم كشف عنها التحليل (كما في جدول رقم ١) وتترتب في هذا العرض القيم وفقراتها تنازليا حسب أهميتها ، وذلك بناء على ما حصلت عليه كل قيمة من تكرار ، وقد اعتبر تكرار الوحدات القيمية لآي قيمة مؤشرا للأهمية المعطاة لها ، فالقيمة التي تحصل على اكثر نسبة من التكرارات تكون قد اعطيت اهمية اكثر من تلك التي حصلت على نسبة أقل،وذلك أستنادا الى نظرية "(وايت –white) " في ان أهمية القيمة تأتي من ارتباطها بتكرارها .[1]

لقد حصلت القيم الجمالية على أعلى نسبة من التكرارات ، تليها القيم الاجتماعية ثم القيم العقلية ثم القيم العاطفية ، وجاءت القيم التعليمية في النهاية اذ حصلت على اقل التكرارات قياسا للقيم الأخرى ، وسوف يتولى الباحث مناقشة القيم حسب أهميتها :

١- القيم الجمالية :

احتلت القيم الجمالية المرتبة الأولى بين المجموعات القيمية (جدول رقم –١–) اذ حصلت الفقرة الأولى منها (ما يشير الى الغناء) على اعلى التكرارات التي بلغت (٤٠) تكرارا ونسبة مئوية هي (٦٧،٧ %) تليها فقرتا (ما يشير الى اللعب والحفلات والسفرات) و (ما يشير الى المغامرة والمشاعر العنيفة) اذ حصلت كل منهما على نسبة (٦) تكرارات ونسبة مئوية مقدارها (١٠،٢ %) ،كما في الجدول الاتي :-

---

(1) white , Ralph K, Valve . Analysis ;Nature and use of the method.P.355

جدول رقم (٢)

ترتيب التكرارات والنسب المئوية للقيم الجمالية/مرتبة تنازليا

ت	القيم الجمالية	التكرارات	النسبة المئوية	الملاحظات
١	ما يشير الى غناء ، إيقاع	٤٠	٦٧،٧ %	
٢	ما يشير الى اللعب والحفلات والسفرات	٦	١٠،٢ %	
٣	ما يشير الى المغامرة والمشاعر العميقة	٦	١٠،٢ %	
٤	ما يشير الى الافتتان و النشوة	٤	٦,٨ %	
٥	ما يشير الى المعاصرة	٣	٥ %	

١-١ ما يشير الى غناء ، إيقاع :

تعد هذه الفقرة من بين فقرات القيم الجمالية التي اعطاها النص أهمية كبيرة اذ حصلت على أعلى التكرارات مما جعلها تشغل المرتبة الأولى وترجع أهمية هذه الفقرة الى طبيعة نظام المسرح الموسيقي المعاصر ، اذ يتوجب على الكاتب (اللبريتو)[1] أن يراعي في نص الأوبرا جانبا مهما وهو الغناء الذي يشكل العمود الفقري في بناء هيكل الأوبرا الجديدة ضمن مفهوم المسرح الموسيقي المعاصر بعد أن كان الغناء يشكل الأساس الذي تبنى عليه الأوبرا منذ تأسيسها على يد جماعة.

[1] (اللبرتو –Libretto) : كتيب النص الأوبرالي الشعري .

(الكاميراتا)* في القرن الخامس عشر ، اضافة الى اعتماد (بريشت) على الغناءبوصفه وسيلة من وسائله في (الاغتراب) من خلال استخدامه في التعليق على الحدث واعتراضه ودفعه الى الامام، او في تلخيص الحكاية او المشهد او للربط بين مشهد وآخر ، لذلك فأنه لمن الطبيعي أن تحتل فقرة الغناء أعلى التكرارات ضمن القيم الجمالية .

٢-القيم الاجتماعية :

احتلت القيم الاجتماعية المرتبة الثانية بين المجموعات القيمية (جدول رقم ١) اذ حصلت الفقرة الاولى (مايشير الى الفساد الاجتماعي) على نسبة (٣) تكرارا وبنسبة مئوية مقدارها (٢٥ر٣١%) تليها فقرة (مايشير الى السرقة) التي حصلت على نسبة (٢٠) تكرارا وبنسبة مئوية مقدارها (٨ر٢٠%) كما في الجدول الآتي

جدول رقم (٣)

ترتيب التكرارات والنسب المئوية للقيم الاجتماعية ، مرتبة تنازليا

ت	القيم الاجتماعية	التكرارات	النسبة المئوية الملاحظات
١	ما يشير الى (الفساد الاجتماعي): الدعارة والتسول	٣٠	% ٣١،٢٥
٢	ما يشير الى السرقة	٢٠	% ٢٠،٨
٣	ما يشير الى (الفساد الإداري): الرشوة	١٨	% ١٨،٧٥
٤	ما يشير الى الجريمة	١٦	% ١٦،٦٦
٥	ما يشير الى الطبقية	١٢	% ١٢،٥

*(الكاميراتا Camerata) : جماعة من الادباء والشعراء ورجال الثقافة والفكر والموسيقى المحترفين والهواة كانت تجتمع في فلورنسا، آلت على نفسها الأأن تطبق المثل الجمالية العليا للفلسفة اليونانية القديمة على الموسيقى ألإيقاعية ، بنظر ، علي عبد الله ، المصدر السابق ص٧.

٢-١ ما يشير الى الفساد الاجتماعي :

يتضح من الجدول رقم (٣) أن فقرة (ما يشير الى الفساد الاجتماعي ضمن القيم الاجتماعية قد حصلت على أعلى التكرارات وجاءت في المرتبة الثانية بعد القيم الجمالية .

ويأتي التأكيد على هذه القيمة انطلاقا من آراء (بريشت) التي تعبر بشكل صادق عن فلسفته في النقد اللاذع والتحليلي لأحداث (المانيا) خلال النصف الأول من القرن العشرين الذي جاء بعد النهضة الصناعية العارمة التي قامت في (المانيا) وشهدتها العقود الثلاثة الأخيرة (عقود الرخاء الاقتصادي) من القرن التاسع عشر ، والتي خلقت بونا شائعا بين طبقة (البرجوازيين) وطبقة العمال ، التي كانت تشكل إحدى أهم هموم (بريشت) في البحث عن علاج للمجتمع ، وبشكل خاص بعد الحرب العالمية الأولى التي هزت الكرة الأرضية وغيرت الكثير من الأفكار والمفاهيم التي كانت سائدة منذ قرون ، ففي فترة التضخم المالي التي عاشتها (المانيا) ما بين عام (١٩٢٠-١٩٢٧) ، هذه الفترة التي أدت الى انتشار الأمراض الاجتماعية الخطيرة والمتمثلة في الفساد الاجتماعي والفساد الإداري ، في هذا الجو المظلم كتب (برتولت بريشت) مسرحيته هذه ليثبت أن هذا المجتمع (البرجوازي) لا يمكن إصلاحه* واستئصال عناصر الانحلال و التدهور منه مهما قدمت له من وسائل الرقي والتعليم وأنه طالما توجد في هذا المجتمع عصبة من أصحاب البنوك وكبار الرأسماليين فسوف يظلون يخلقون حولهم جوا من الفن الفاحش يقابله فقر مدقع في الطبقات الكادحة تدفع بعض أفرادها الى التسول أو السرقة أو الرشوة بجانب ما يستهوى الفتيات الجميلات الفقيرات من عرض أنفسهن على الأغنياء ، كل هذا عاشه (بريشت) نفسه فعلا وفهمه حتى أن جملا وعبارات وردت في نص المسرحية ، هي نفسها التي

*يبدو ان بريشت هنا متأثرا بجماعة (الفوضويين Anarchists) : وهم جماعة من المفكرين والمثقفين ثاروا على وضع المجتمع الشاذ ورأوا ان هذ المجتمع قاس قسوة لاعلا ج لها إلا بتدمير المجتمع كله ومن يقومون عليه .

كان يستخدمها الجنود الالمان الذين سرحوا من الجيش بعد الهزيمة العسكرية التي منيت بها المانيا ، وقد فقد أكثر منهم أعضاء من أجسادهم ، فكانوا يتسولون وهم يحملون لافتات كتب عليها (لقد فقدت ذراعي في الدفاع عن وطني).

لقد أهتم (بريشت) في مسرحيته هذه بما يؤكد السلبيات التي سادت المجتمع (البرجوازي) لذلك كان نقده لاذعا وفاضحا للرشوة وانتشارها بين كبار الموظفين الذين لا يمكنهم الموازنة بين مرتباتهم المحدودة وما في أيديهم من سلطات واسعة فتكون النتيجة أنهم يتفقون مع من لا يملكون أية سلطة رسمية ولكنهم يجنون أرباحا طائلة ، لذلك يتفق (عمدة شرطة المدينة – براون النمر) مع (زعيم اللصوص –ماك هيث) ، وعلى هذا الغرار يتفق وزير المالية مع أصحاب البنوك ، وغير ذلك من عناصر الانحلال التي يعزوها (بريشت) الى النظام (البرجوازي) ولا أدل على ذلك من الكلمة التي يلقيها (ماك هيث) عندما يشرب نخب عمدة شرطة المدينة (براون النمر).

" كل هذه الصور أنما هي نتيجة للآثار العميقة التي تركتها في نفسه أولا الحرب العالمية الأولى وما فيها من ويلات ، ثم ثورة العمال الفاشلة التي أعقبتها الحرب ، وأخيرا انهيار (المانيا) الاقتصادي وما تبعه من تحلل في المجتمع واختلال في توازن القوى البشرية نتيجة لمضاربات البورصة والصفقات الكبيرة التي كان يقوم بها رجال المال ورجال الأعمال "[1] .

٣- القيم العقلية :

احتلت القيم العقلية المرتبة الثالثة بين المجموعات القيمية ، اذ حصلت الفقرة الأولى منها (ما يشير الى الحيلة والدهاء) على نسبة (٢٢) تكرارا ونسبة مئوية مقدارها (٦٤،٧ %) تليها فقرات هما (ما يشير الى الحس والبديهة والاستنتاج) و

[1] محمود النحاس ، المصدر السابق ، ص٥١.

(ما يشير الى الندم – تأنيب الضمير) اذ حصلت كل منهما على نسبة (٤) تكـــرارات ونسبة مئوية مقدارها (١١،٧ %) كما في الجدول الآتي :

جدول رقم (٤)

ترتيب التكرارات و النسب المئوية للقيم العقلية ، مرتبة تنازليا

ت	القيم العقلية	التكرارات	النسبة المئوية	الملاحظات
١	ما يشير الى الحيلة والدهاء	٢٢	٦٤،٧ %	
٢	ما يشير الى الحس والبديهة والاستنتاج	٤	١١،٧ %	
٣	ما يشير الى الندم (تأنيب الضمير)	٤	١١،٧ %	
٤	ما يشير الى العدالة والظلم	٢	٥،٨ %	
٥	ما يشير الى المظاهر الحضارية والتهذيب	٢	٥،٨ %	

٣-١- ما يشير الى الحيلة والدهاء :

تعد هذه الفقرة من بين فقرات القيم العقلية التي أكدهـــا (بريشـــت) في نـــص المسرحية ، ففي نقده للمجتمع و الظروف المحيطة به و الانحلال الاجتماعي والأخلاقي الذي هو نتيجة حتمية للمجتمع (البرجوازي) ، كان لابد من وسيلة تمكن شخصياته التي تعبر عن هذا الانحلال و التدهور من الاستمرار كل على حســـاب الأخـــرى ، فالطبقة (البرجوازية) كانت تبتكر أنواع الحيل التي تؤشر دهاءا كبيرا من أجل ديمومة الاستغلال للطبقة المسحوقة والحصول على مكاسب أكثر بطرق غير مشروعة ، ومـــن البديهي أن تبتكر الطبقة الثانية (المسحوقة) أنواعا من الحيل كي تستطيع أن تتكيـــف بها بغية مقاومة هذا التيار والخلاص من الشرك الذي نصب لها ، أنها لا تخلـــو مـــن

علاقات متبادلة هي مركز اهتمام المسرح الملحمي فهو " يقدم بالدرجة الأولى المشاهد التي تظهر فيها العلاقات المتبادلة بين الناس بشكل تصبح معه واضحة القوانين الاجتماعية التي تسيرهم ، وبالتالي فأن أهداف المسرح الملحمي هي أهداف عملية ، فهو يبين تغيير العلاقات المتبعثرة بين الناس وتبعية الإنسان لظروف معينة سياسية واقتصادية وكذلك قدرته على تغييرها "[1] .

٤- القيم العاطفية :

احتلت القيم العاطفية المرتبة الرابعة بين المجموعات القيمية (جدول رقم -١-) ، اذ حصلت الفقرة الأولى منها (ما يشير الى الحب و الكراهية) حسب التسلسل التنازلي ، نسبة (١٦) تكرارا وبنسبة مئوية مقدارها (٥٠ %) تليها فقرة (ما يشير الى الحزن والفرح) التي حصلت على نسبة (٦) تكرارات وبنسبة مئوية مقدارها (١٨،٧٥ %) ، كما في الجدول الآتي :

جدول رقم (٥)

ترتيب التكرارات والنسب المئوية للقيم العاطفية ، ترتيبها تنازليا

ت	القيم العاطفية	التكرارات	النسبة المئوية	الملاحظات
١	ما يشير الى الحب والكراهية	١٦	% ٥٠	
٢	ما يشير الى الفرح والحزن	٦	% ١٨،٧٥	
٣	ما يشير الى الخوف والاطمئنان	٤	% ١٢،٥	
٤	ما يشير الى الغيرة	٤	% ١٢،٥	
٥	ما يشير الى التشاؤم والتفاؤل	٢	% ٦،٢٥	

(١) برونولد برخت ، المصدر السابق ، ص٢٠٥ .

٤-١ مايشير الى الحب والكراهية :

لقد حظيت هذه القيمة بكم من التكرار جعلها تحتل المرتبة الرابعة بين القيم الخمس موضوعة البحث ، ورغم أن المسرح الملحمي يدعو لاستخدام العقل في مقابل المشاعر وإثارة المحاكمة العقلية وتحويل الأحاسيس الى أدراك ، الا أنه لا يتوانى عن عرض السلبيات بطريقة تؤكد إنكارها ورفضها من قبل المجتمع وفرض الإيجابيات التي تقود المجتمع الى جادة الأمان .

٥- القيم التعليمية :

احتلت القيم التعليمية المرتبة الخامسة بين المجموعات القيمية (جدول رقم - ١-) ، اذ حصلت الفقرة الأولى منها (ما يشير الى التحريض) على نسبة (١٠) تكرارات وبنسبة مئوية مقدارها (٥٨،٨ %) تليها فقرة (ما يشير الى النصيحة) التي حصلت نسبة (٧) تكرارات وبنسبة مئوية مقدارها (١و٤١%) كما في الجدول الآتي :

جدول رقم (٦)

ترتيب التكرارات والنسب المئوية للقيم التعليمية ، ترتيباً تنازليا

ت	القيم التعليمية	التكرارات	النسبة المئوية الملاحظات
١	ما يشير الى التحريض	١٠	٥٨،٨ %
٢	ما يشير الى النصيحة	٧	٤١،١ %

٥-١- ما يشير الى التحريض :

يتضح من الجدول رقم (٦) أن الفقرة (ما يشير الى التحريض) جاءت لتؤكد أن المسرح الملحمي يتناول الإنسان بصفته كائنا متطوراً لا جامدا مثلما خلق (منذ

بداية الخليقة) وما يزال كما هو غير متغير ، فعمل المسرح الملحمي الأول هو تسجيل هذا التطور من خلال تأثير الإنسان في العالم وتأثير العالم فيه (التأثر والتأثير).

وبما أن الإنسان ليس كائنا ثابتا بل هو كائن متغير لذلك يدعوه (بريشت) الى المواجهة عن طريق التحريض من أجل التغيير ، تغيير النظم الذاتية بنظم موضوعية لبناء الإنسان الجديد الذي يستطيع أن يواجه مواجهة حقه كل أشكال التطور السريع والأحداث الجسام التي واجهت وتواجه إنسان القرن العشرين .

الاستنتاجات و التوصيات

١- الاستنتاجات :

في ضوء ما كشفت عنه نتائج البحث ، توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية :

أولا : إمكانية كشف دلالات الموسيقى في نص أوبرا لقروش الثلاثة للكاتب الالماني (برتولت بريشت).

ثانيا : أنصب اهتمام بريشت في هذه المسرحية موضوع البحث على القيم الاجتماعية ، الا أن طبيعة الأوبرا في اعتمادها على الغناء جعل من القيم الجمالية تحتل المرتبة الأولى بين المجموعات القيمية .

ثالثا : في الفترة التي كتب بها (بريشت) هذه المسرحية عام (١٩٢٨) لم يكن يعتمد المسرح التعليمي بشكله الواسع الذي عرفته نظريته فيما بعد .

٢- التوصيات :

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها البحث ، فأن الباحث يوصي بالاتي :

- اعتماد طريقة تحليل المحتوى للكشف عن دلالات الموسيقى في النص المسرحي .

ملخص البحث

يتناول البحث عرض مشكلة البحث للتعرف على حاجة الباحث في إيجاد حل لهذه المشكلة من خلال الهدف الذي رسمه لها وهو التعرف على القيم العقلية و العاطفيـــة و الجمالية و الاجتماعية و التعليمية التي توحي بالدلالات الموسيقية في المسرحية موضـــوع البحث .

ولتحقيق هذا الهدف قام الباحث بعرض شامل من خلال الإطار النظري الذي يشمل التعرف على علاقة كاتب النص (برتولت بريشت) بالموســيقى و نوعيــة الموســيقى البرشتية و مواصفاتها ، ثم قام الباحث بإجراءات البحث لتحديد مجتمع البحث و طريقتـه و أدواته التي يستخدمها ووحدة التحليل ووحدة التعداد ، كما قام البـــاحث بعــرض نموذج محلل لنص المسرحية مع العبارات التي أعتمدها الباحث كوحـــدة للتكـــرارات ، وعرض كذلك جدولا للتصنيف .

وفي المبحث الثالث عرض الباحث النتائج و ناقشها مستندا في ذلـــك الى المراجـــع و المصادر التي تعزز أراءه التي حصل عليها من خلال التكرارات و النسب المئوية ، وخرج بالاستنتاجات و التوصيات التي توصل اليها من صلب البحث .

المراجع والمصادر

أولا : المراجع والمصادر العربية

١- بريشت ،برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف ، بيروت : عالم المعرفة (ب،ت) .

٢- بريخت ، برتولد، يوسف عبد المسيح ، اوبرا القروش الثلاثة ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الحكمة بغداد/مطبعة السعدون ١٩٧٠

٣- ثروت ،يوسف عبد المسيح ، معالم الدراما في العصر الحديث ، بيروت : منشورات المكتبة العصرية ، (ب،ت) .

٤- عبد الله ، علي ، المسرح الموسيقي في العراق ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد : ١٩٩٥ .

٥- عبد الله ، علي، الموسيقى التعبيرية ، دار الشؤون الثقافية – بغداد –١٩٩٧

٦- العيوطي ، أمين ، بريخت عن العرض الملحمي ،في : مجلة المسرح ، العدد السادس والعشرين ، القاهرة : ١٩٦٦ .

٧- النحاس ، محمود ، أوبرا القروش الثلاثة في : مجلة المسرح والسينما ، العدد ٥٨ ، ديسمبر ، من ص٤٩ – ٥١ ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف و النشر ، ١٩٦٨ .

٨- وهبة ، مجدي ، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، لبنان : مكتبة لبنان ١٩٧٩ .

ثانيا : المراجع والمصادر الأجنبية

1. Bornoff, Jack ,Ed ,Music Theatre in changing Society ,Printed by Declee , Tournai ,Unisco ,London , 1959 .

2. White ,Ralphk.Valve .Analysis ,Nature and use of the method . New Jersey . Librations Press , 1951 .

الأكاديمي

دور المُتلقي في التجربة الجمالية للنحت المعاصر

المدرس
جبار محمود العبيدي
جامعة - بغداد/النشاطات الثقافية والفنية

يمثل "المتلقي" ودوره في التجربة الجمالية أساسا لايمكن الاستغناء عنه في عموم هـذه التجربة ،ان كانت على صعيد الفنون التشبيهية او في مجال الفنون اللاتشـبيهية ،ولكـن يـرى الباحث هنا ان معظم الدراسات الجمالية والنقدية توجهت نحو "الشـيء الفنـي" دون "المتلقـي" باستثناء ما تذكره عن النظرية الذاتية احدى نظريات التقدير الجمالي التي تؤكـد دور "المتلقـي" واعتماده أساسا متفردا في هذا التقدير الجمالي، وهي تقف فـي الطـرف المعـاكس للنظريـة الموضوعية التي تعتمد الشيء الفني أساسا لهذه التجربة الجمالية .

ومع هذا فقد ظل دور "المتلقي" مغمورا وثانويا في التجربة الجمالية الى ان جاء النحـت المعاصر واحدث التحول الجذري في مفاهيم وأساليب تحقيق "الشيء الفني الجديد" و"متلقيه" الـذي يتخذه النحات المعاصر أحيانا أساسا له.

تاريخ استلام البحث، ١٩٩٩/٣/١ تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/٤/٢٠

الفصل الاول

أهمية البحث والحاجة اليه :

يمثل "المتلقي" ودوره في التجربة الجمالية أساسا لايمكن الاستغناء عنه في عموم هذه التجربة ،ان كانت على صعيد الفنون التشبيهية او في مجال الفنون اللاتشبيهية ،ولكن يرى الباحث هنا ان معظم الدراسات الجمالية والنقدية توجهت نحو "الشيء الفني" دون "المتلقي" باستثناء ما تذكره عن النظرية الذاتية احدى نظريات التقدير الجمالي التي تؤكد دور "المتلقي" واعتماده أساسا متفردا في هذا التقدير الجمالي، وهي تقف في الطرف المعاكس للنظرية الموضوعية التي تعتمد الشيء الفني أساسا لهذه التجربة الجمالية .

ومع هذا فقد ظل دور "المتلقي" مغمورا وثانويا في التجربة الجمالية الى ان جاء النحت المعاصر واحدث التحول الجذري في مفاهيم وأساليب تحقيق "الشيء الفني الجديد" و"متلقيه" الذي يتخذه النحات المعاصر أحيانا أساسا له.

أهداف البحث : التعرف على الدور الجديد للمتلقي في التجربة الجمالية للنحت المعاصر ..

مجتمع البحث : النحت المعاصر وأساليبه واتجاهاته الجديدة بشكل عام .

حدود البحث : بعض النماذج النحتية المعاصرة الجديدة في رؤياها للمتلقي من حيث تحقيق دور جديد له في التجربة الجمالية الجديدة للنحت المعاصر من ١٩٥٠-١٩٨٠ .

طريقة البحث : لايمكن البحث في دور "المتلقي" الجديد للنحت المعاصر من التجربة الجمالية الجديدة ، بمعزل عن هذا النتاج النحتي ،لذا فقد رأى الباحث ان يكون تحليل العينات في صلب الاطار النظري تحقيقا للفائدة والهدف المنشودين من البحث، الذي يتخذ من طريقة البحث الوصفي التحليلي للنتاجات ودور المتلقي في التجربة الجمالية المتحققة فيها منهجاً له .

الفصل الثاني

دور المتلقي في التجربة الجمالية للنحت المعاصر.

يحتل "المتلقي" دورا مهما في التجربة الجمالية مناصفة مع أهمية دور العمل الفني في هذه التجربة، حيث لا تتحقق شروط التجربة الجمالية أو الوعي الجمالي بدون متلق يتأمل فيه ويحاوره ويتفاعل معه، فيكون بذلك من خلال رد فعله تجاه العمل الفني إيجابيا أو سلبيا,والتي ترتبط الى حد ما باستجابة هذا المتلقي أو ذاك وقدرته على وعيه للجمال المرتبط بخلفيته الفنية والثقافية بشكل عام , وقدرته الذوقية لأشكال الجمال في تكوينات الفن التشكيلي عموما والنحت خاصة .

ان عملية الوعي بالجمال تعتمد أيضا في شقها الثاني على "العمل الفني" وطبيعته في شكله المنفرد أو أشكاله المحققة للتكوين ،وما يحمل من مواطن الجمال فهل يستطيع هذا الجمال أن يثير "المتلقي" في تحقيق غاية "العمل الفني" ،عن طريق اثارته برد فعله المتحقق تجاه هذا العمل الفني أو ذاك؟ أم أن هذا العمل الفني الموصوف بالجمال الذي يبحث عنه هذا "المتلقي" المتذوق للجمال لم يدركه قط وذلك لعدم قدرته على ذلك ؟

على ان هناك كثيرا من الآراء ووجهات النظر في أهمية دور المتلقي وطبيعته وتأثيرها في التجربة الجمالية ، حيث اختلفت آراء نقاد الفن ومنظريه حول هذا الدور ومدى أهميته في تلك التجربة الجمالية ((إذا كان الشكل بوصفه التركيب الكامن في الموضوع الفني ليس وحده الوسيلة التي يتقرر بواسطتها إذا كان العمل حسن التنظيم من الجهة التشكيلية ، بل إذا كان لا يتحدد آخر الأمر إلا عن طريق تجربة أولئك الذين يدركونه جماليا ، وذلك لان وحدة العمل الفني إنما وحده في تجربة المشاهد))[1] .

ان هذا الرأي يتطابق الى حد ما مع رأي الناقد الجمالي "ناثان نوبلر" في كتابه "حوار الرؤيا"، الذي يعتبر المتلقي جزءا لا يتجزأ من العمل الفني حيث يقول في ذلك : ((أما بالنسبة الى المشاهدين مستهلكي الفنون ، فان المعنى يبدأ بالعمل نفسه ، فالمشاهد يبدأ من حيث ينتهي الفنان والمعنى الذي يجده الملاحظ في الأثر الفني نفسه ،ولكنه أيضا يتوقف على حالة المشاهد المزاجية وخلفيته الثقافية ، تماما كما يتوقف على مقدرته في النفاذ ببصيرته في العمل الذي أمامه))[2] .

---

[1] جيروم ، ستولنيز : النقد الفني ،ترجمة : فؤاد زكريا ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١ ، ص٣٥٣

[2] نوبلر ، ناثان:حوار الرؤيا،ترجمة:فخري خليل ،مراجعة جبرا ابراهيم جبرا،بغداد:دار المأمون للنشر والترجمة،١٩٨٧ ، ص١٥ .

((ان من اهم وظائف الشكل ان ينبهنا الى عناصر مختارة معينة ويجعل المشاهد (المدرك) يركز اهتمامه عليها، فالتنظيم الشكلي للعمل أشبه بمرشد يعلن في مواضع معينة))[1].

هذا يعني اهمية العلاقة القائمة بين "المتلقي" و"العمل الفني" وما يمثله تجاه المتلقي، وهو التنظيم الشكلي ،ويرى الباحث هنا ان التنظيم هو العلاقة الصريحة المباشرة مع المتلقي (المشاهد)، وهنا يرى "جيروم" : ((ان على الشكل يخفف تعقد العمل حسب قدرات المشاهد ويجب عرض العناصر بوضوح يكفي لاختزانها في الذاكرة واستيعابها في المخيلة . وأبسط وسيلة شكلية لتحقيق هذه الغاية هي العود، اذا لو كانت العناصر الجديدة تتعاقب بلا انقطاع لفاقت طاقة الانتباه على الاستيعاب ، اما التعرف على ما سبق للمرء ان صادفه فانه يثبت تجربة المشاهد))[2].

((ان أيا من مباديء الشكل يمكنه ان يوضح الاهمية النسبية لعناصر العمل ، ولكن مبدأ الترتيب المتدرج هو اوضح الامثلة ، نفس طريقة وضع العناصر حسب ترتيب الاهمية ، يبين المدرك (المشاهد) كيف ينبغي ان يوزع اهتمامه ،فلولا هذا المرشد لتشتت الانتباه تماما، ولما عاد للتجربة عندئذ ذلك العمق والحيوية اللذان يتميزان بهما التذوق الجمالي))[3] .

((الفنان يخلق حالة بصرية لتصبح بدورها موضوع مادة لاستجابة "المشاهد" او رد فعله، وبهذا المعنى فان الفنون البصرية قد تقوم مقام اللغة ،وكما هي الحال في اللغات الاخرى، فان هناك مصدرا للايصال وهو الفنان، وهناك الوسيط الذي ينقل المعلومات المستمدة من المصدر هو العمل الفني وهناك أخيرا "المتلقي" الذي هو المشاهد ، ومثلما هي الحال في قاريء النص فان على المشاهد ان يميز ويبسط الرموز ، قبل ان يحصل التفاهم بينه وبين اللوحة أو الأثر الفني . وكما انه ليس من الضروري ان تسبب القراءة المتعة دائما ،او ان يجد القاريء كل كتاب في المكتبة شيقا كذلك حال الملاحظ العابر ، فهو قد لا يستمتع بكل قطعة فنية يراها أو بكل عمل فني يلقاه، ومن الجائز ان يتملك الشخص الاعتيادي استجابة جمالية تلقائية تجاه بعض الأعمال الفنية، والمتعة الجمالية انما هي نتيجة امتزاج النزعات الذاتية بالقدرات المدركة امتزاجا معقدا ، فليس في استطاعة أحد ان يقر عن يقين لم تسبب أشياء معينة ردود فعل إيجابية تسبب هي الأخرى العكس .

---

[1] جيروم ستولنيز : النقد ص٣٥٦ .

[2] المصدر نفسه – ٣٥٦ .

[3] المصدر نفسه – ٣٥٥ .

اما اذ شاء المشاهد ان يزيد استجابته للقيم الفنية ليس فعلا بالمتعة ،فعليه ان يغير الظروف التي تجعل استجابته سلبية))[1] .

وهذا يعني ان "نوبلر" يشترط في المتلقي لن يكون أهلا وقادرا على استيعاب العمل الفني وعناصره المحققة للتكوين، بالاضافة الى اشتراطه ان يكون منتبها تجاه هذا العمل الفني وكيفية اقامته الحوار بينه وبين العمل الفني، وهنا يود الباحث ان يشير الى ان كثيرا من نتاجات الفن المعاصر ومنه النحت المعاصر قد لايمتلك من العناصر ما كان يمتلكه في الفنون التشبيهية، فالنحت المعاصر أخذ في الاستلال والاقتصار على بعض العناصر الفنية دون سواها كما هو الحال عند "هنري مور" مثلا وغيره في تأكيده على العناصر: المادة (الكتلة) والشكل والفضاء بشكل خاص كما يبدو في الشكل رقم(١)، وان بعض نتاجات هذا النحت المعاصر قد غالى في فقدانه العناصر الاساسية المكونة للنحت التشبيهي، فهو تجاوز المادة والخط والشكل والملمس واللون وأبقى على عنصر الفضاء كما فعل ذلك النحات "دانييل جورين"[2]في تحقيقه عملا فنيا نحتيا معاصرا من خلال قاعتي عرض خاليتين يتخذ من فضائهما عنصرا أساسيا لعمله الفني المعاصر، على انه قد رسم خطوطا على ارتفاع مختلف من قاعة الى أخرى بمستوى قدم او قدمين من الارض في كلا القاعتين الفارغتين اعتماده الفضاء الداخلي في هاتين القاعتين ،محور عمله الفني ،كما يبدو في الشكل رقم (٢).

اذن النحت المعاصر استل عنصرا واحدا من عناصر النحت التشبيهي واتخذه أساسا ومحورا لتكوينه النحتي الجديد كما هو الحال عند "دانييل بورين" ، او أن النحات المعاصر استل عنصرين او اكثر وأتخذها أساسا ومحورا لنتاجه المعاصر ،كما هو الحال عند "هنري مور" وغيره. وهذا الحال ينطبق على جميع عناصر النحت التشبيهي ،حيث لجأ بعض النحاتين استثمار عنصر الخط مثلا واتخذه أساسا لتكويناته النحتية المعاصرة كما جاء عند النحات "جوز دي ريفيرا في تكوينه المسمى(رقم ٣٥)[3] لعام ١٩٥٦،كما في الشكل رقم (٣) حيث حقق النحات في حركة خطه المعدني الصقيل ،فضاءات داخلية وخارجية لكتل وهمية على ان النحاتين "ماري كاليري" و"ماري فيرا" قد اكدا هذا الاتجاه في عمليهما كما في الشكلين (٤،٥) على التوالي .

---

[1] نوبلرناثان ،حوار الرؤيا ص١٦ .

[2] انظرسميث،ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية،ترجمة : فخري خليل ،مراجعة جبرا ابرهيم جبرا، بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٩٥ ،ص٢٣٢ .

[3] The Modern of Art

وهذا الحال خاص باستلال بعض عناصر النحت التشبيهي واتخاذها أساسا ومحورا للنتاج الفني المعاصر ،يستمر وينطبق على عموم النحت التشبيهي من شكل وفضاء ومادة وخط وملمس ولون .

بالاضافة الى ما تقدم فان النحات المعاصر في أحد اتجاهاته قد لجأ الى النحت التشبيهي بجميع عناصره وبشكل حرفي قاصدا من خلال هذا التشبيه والمحاكاة الحرفية ،تحقيق رد فعل "المتلقي" او دهشته واعتمادها أساسا للمتعة الجمالية في نتاجه الفني ،ولم يقصد المحاكاة والتشبيه في عمله الفني كهدف نهائي، بل اعتمدها كوسيلة لتحقيق تلك الدهشة ورد الفعل .هذا ما جاء به النحات السوبريالي "دوان هاسون" في عمله النحتي (متبضعة من فلوريدا)[1]كما في الشكل رقم (٥) وكذلك النحاتين "ريغ تبلر" في عمله (فتاة على قاعدة طويلة)١٩٧٢ كما في الشكل رقم (٦) وجورج سيكال في عمله (فتاة على اريكة) في عام ١٩٧٣كما في الشكل رقم (٧).

(في الاساس ان التجربة الجمالية هي نتاج التواصل بين "الشيء الفني" و"المشاهد" وهذا التواصل لا يتأتى الا اذا تهيأت الظروف لحدوثه، وهذه الظروف هي استعداد المشاهد وقابليته على تحسس وادراك معالم ذلك الشيء، او التجربة التي تساعد على خلق حالة من المتعة الجمالية وموقف التلقي من جانب المشاهد، والتجربة الجمالية انما تتحقق بكل طاقاتها بفضل التفاعل القائم بين الناظر والشيء عن طريق الاتصال المباشر والمركز)[2]

ان ادراك الشيء يتطلب من المشاهد ان يقتضي ما لايلائمه من الاحساسات الكثيرة التي تنتقل اليه في الوقت الواحد، ان ينتقي تلك التجربة التي من شأنها ان تساهم في بناء التجربة الفريدة وغض النظر عن الاساسات التي لا شأن له بها .

وهنا يرى الباحث ان من شروط العمل الفني الجديد هو وحدته العضوية التي تصب في وحدته في كونه وحدة واحدة متكاملة لا يمكن فصله الى اجزاء متفرقة بالنسبة الى النحت المعاصر وعناصره (فحين يواجه الشخص الذي تلقى تدريبا على تحسس الرموز البصرية المألوفة بلوحات التكعبيين على سبيل المثال فان القواعد التي ألفها لادراك الصورة الفوتغرافية لن تعينه لفهم الصورة التكعيبية ،لقد استعمل "خوان غريس" و"جورج براك" انساقا تركيبية مغايرة لتلك التي قد تبدو في التشبيه الفوتغرافي ،كما في الشكلين المرقمين(٩،٨) على التوالي . وان الفروق الثقافية من شأنها ان تعرف تدريبا لأناس مختلفين للتحسس على نحو مختلف بحيث ان

---

[1] انظر : سميث ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص٢٢٧ .

[2] نوبلر ناثان : حوار الرؤيا ، ص ١٧ .

الحوافز الحسية المتماثلة ستولد ادراكات لدى الشخص الذي ولد وعاش في المدينة تختلف عن تلك التي تتولد لدى الشخص الذي عاش طوال عمره في الحقل))[1]

ويؤكد هذا الرأي المنظر "هربرت ريد" في كتابه "الفن اليوم" بأن المتلقي يكون على نوعين: نوع له عين ساذجة ونوع آخر من هذا المتلق له عين مدربة ،وان هذه العين المدربة هي القادرة على تحقيق ادراك حسي كخطوة أساسية مهمة في تحقيق ادراك العقل له حيث يقول في ذلك (المنظور العلمي اذن بناء يركبه العقل ،وليس ادراكا حسيا مباشرا،الشكل البيضاوي المدور الذي نراه في رسم لسيزان (طبق الكومبول) قد يكون فعلا اقرب الى البيضاوي الذي تراه العين المدربة ، من ذلك البيضاوي نجد صعوبة في تعليم الصبي ليركبه عقله طبقا لمباديء افتراضية . فاذا شئنا الان ان نعمم، فيمكننا ان نقول ان الفنان قد وصل الى مرحلة ادرك فيها : ١- تمثيل الشخصية الحقيقية لموضوع هو بناء عقلي او موضوعي ،٢-ان الشكل الظاهري الذي هو التجربة المباشرة للعين هو تجربة (ذاتية) عند ذلك يكون من الطبيعي لمثل هذا الفنان ان يرغب في ان يخطو خطوة اخرى لكنه سيدرك ان هذه الخطوة الاخرى يمكن ان تكون في اتجاهين مختلفين ،في احد الاتجاهين ،يمكنه ان يؤكد طبيعة نشاطه العقلي او الموضوعي ،ولكنه بدلا من التظاهر بأن ينسخ بهذه الوسيلة الشخصية (الحقيقية) للموضوع أي المشهد المرئي، فأن في مقدوره ان يشرع مطبقا مباديء افتراضية اخرى ،فاذا اعتبر الموضوع مجرد نقطة الانطلاق ، ثم بمراعاته لبعض القوانين ينشيء تأليفا يستمد شرعيته من انسجام البناء الشكلي الذي ألفه الموسيقار ، هذا هو احد الاتجاهين يمكن ان ينطلق فيه فنانا المفترض ، في الاتجاه الآخر يمكنه ان يؤكد الطبيعة الذاتية لنشاطه ومن ثم يخلف وراء ظهره أية محاولة من تلك المحاولات لنسخ الشخصية الظاهرية للموضوع بكل ما تراه تجربة العين المباشرة من أشكال ، ويشرع بعد ذلك في أن يبرز على لوحته تنظيما من الخطوط والالوان النابعة كلية من ذاته، والتي ان كانت تخضع لأية قوانين على الإطلاق فانما يخضع لقوانين منشئها فحسب، كل عمل فني لذن هو قانون لذاته، هاتان هما في الواقع النظريتان اللتان تشتملان فيما أرى كل المظاهر الباقية في الفن الحديث ، النظرية الاولى (نظرية التجريد) والثانية (نظرية التلقائية الفنية)[2] .

على ان هذه التلقائية لا تتحقق الا لمن يمتلك عينا مدربة غير ساذجة ،قادرة على التركيز وتحقيق العلاقة المطلوبة بين العين المدربة وبين الشيء الفني لتحقيق الإحساس بهذا

---

[1] نوبلر ،ناثان : حوار الرؤيا، ص ٢٣ .

[2] ريد،هربرت، الفن اليوم ، ص٦٦-٦٧ ترجمة محمد فتحي وجرجيس عبده، مصر:دار المعارف، ١٩٨١،ص٦٦-٦٧.

الشيء الفني، ومن ثم ادراكه ووعيه عقليا، وفي هذا تكون علاقة المتلقي بالشيء الفني علاقة متلق بشيء فني حيث يدور هذا المتلقي (حول) "الشيء الفني". هذا في معظم الفنون التشكيلية ومنها النحت بنوعيه التشبيهي واللاتشبيهي، على ان هناك تحولا في طبيعة هذه العلاقة بين هذا المتلقي وبين الشيء الفني، ففي نتاجات النحت المعاصر، أخذ النحات يجعل من هذا المتلقي لم يدور (حول) الشيء الفني ، بل جعله يغوص ويغور في اعماق هذا "الشيء الفني"، حيث قدم ديفيد سمث عمله المسمى(ساحة العاب)[1] ١٩٦٢ كما في الشكل (١٠) بحيث يدخل "المتلقي" داخل هذا "الشيء الفني" وليس حوله، ومما يعد تحولا في نظام طبيعة العلاقة بين المتلقي و"الشيء الفني"، مما يعبر عن بحث هذا الفنان عن قيم جمالية جديدة في تغييره لطبيعة هذه العلاقة . وهذا الحال ينطبق على نتاج النحات "دانييل بورين" في الشكل رقم (٢) سابق الذكر،حيث يجعل من المتلقي يسير داخل الفضاء النحتي المحقق والمعبر عن النتاج الجديد في النحت .

ومن هنا يرى الباحث ان هناك انواع عدة من العلاقة بين "المتلقي" و"النتاج الفني" لعموم النتاجات الفنية التشبيهية واللاتشبيهية ، ومن هذه العلاقات للنحت بنوعيه (التشبهي واللاتشبيهي) هي ما يلي :

١-العمل الفني + المتلقي = التجربة الجمالية

وهذا ما يمثل العلاقة الطبيعية التقليدية بين "المتلقي" وبين "العمل الفني" بشكل عام حيث تتناصف الاهمية بين طرفي العلاقة للتجربة الجمالية والموازية بينهما .

٢-محاولات الاستغناء في النحت المعاصر عن دور المتلقي في هذه التجربة الجمالية من خلال تغليب دور النتاج الفني على دور هذا المتلقي من خلال عدم الاكتراث برد فعل "المتلقي" كما يحصل في اتجاهات النحت المعاصرة التي قد لاتبدو تحمل أية سمة من سمات النحت ،كما جاء في نتاجات "تاكيس وسوتو" وغيرهم في اعتمادهم النتائج الفيزيائية العلمية واتخاذها عنصرا أساسيا في النحت الجديد ، فتاكيس يحاول مثلا ذلك من خلال إشارات جهازه العلمي الفيزياوي التي لاتمت الى النحت بأية صلة . وفي هذا يذوب دور "المتلقي" في سعيه لايجاد القيم الجمالية الجديدة التي يسعى اليها في النحت المعاصر، كما في الشكل رقم(١١) .

٣-اما العلاقة الثالثة بين "النتاج الفني" و"متلقيه" فهي التي تبحث وتعمل على تأكيد رد فعل ودهشة المتلقي واعتمادها أساسا في التجربة الجمالية من خلال نتاج نحتي تشبيهي لايبغي

---

[1] انظر: سميث ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ص

من التشبيه هدفا له بل وسيلة لتحقيق رد فعل ودهشة المتلقي كما جاء في نتاج "دوان هانسون" (متبضعة من فلوريدا) كما في الشكل رقم (٥) سابق الذكر .

٤-محاولات النحات المعاصر الغاء (الشيء الفني) واقتصاره على الفكرة الفنية دون هذا (الشيء الفني) كما حدث في نتاج "ريشارد يونغ" في نتاجه المسمى(خط في ايرلندا ١٩٧٤)[١] كما في الشكل رقم (١٣) الذي يؤكد الدور المتفرد "للمتلقي" في هذه التجربة الفنية الجديدة التي تسمى تجربة جمالية .

٥-محاولات تشتيت ذهن "المتلقي" والاعتماد على هذا التشتت مادة أساسية في النحت المعاصر ،وكما فعل ذلك النحات "جوزيف كوسوث" في عمله(كرسي وثلاثة كراسي عام ١٩٦٥)الذي حاول فيه تشتيت ذهن المتلقي من خلال عرض كرسي حقيقي قابل الانطواء وصورة كرسي وصورة اخرى لمعنى كلمة كرسي في القاموس ومن ثم يطرح على مشاهديه السؤال التالي: في أي اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء؟ ام في ما يمثله ؟ ام في الوصف اللفظي له ؟ ام ان كان بالامكان التعرف عليه في أي منها اطلاقا)[٢] كما في الشكل (١٤) .

اليس هذا تلاعبا في ذهن "المتلقي" وتشتيتا له؟ واعتماد هذا التشتيت مادة أساسية في مادته الفنية الجديدة .

---

[١] انظر : سميث ،ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص٢٢٢ .

[٢] سميث،ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ٢٣٢ .

الفصل الثالث

نتائج البحث وتوصياته

يظهر مما تقدم ان دور "المتلقي" في التجربة الجمالية هو دور أساسي وحيوي وقد تم الاعتماد عليه في النحت المعاصر اكثر من دوره السابق في النحت التشبيهي المتمثل بموازنته في الاهمية للنتاج الفني،بل اصبح في بعض اتجاهات النحت هذا "المتلقي" هو الاساس المتفرد الذي يسعى لتحقيقه النحات المعاصر من خلال الارتكاز عليه في حالات علاقة متعددة بين المتلقي والنتاج الفني الجديد.

١-ان النحات المعاصر حقق موضع جديد للمتلقي،فبعد ان كان هذا "المتلقي" للنحت المعاصر يدور(حول) "العمل الفني" ليصبح (في) "العمل الفني" كما جاء عند "ديفيد سميث" في الشكل رقم(١٠) او "نتاج دانييل بورين" في الشكل رقم(٢)او نتاج زميلهما الآخر فيليب كنغ في عمله (المدى)كما في الشكل رقم(١٥)الذي يستطيع "المتلقي" ان يمشي في النتاج النحتي الجديد.

٢-ان النحات المعاصر حاول ان يجعل "المتلقي" نتاجه الفني وان كان ذلك قد تم بصورة غير مباشرة وذلك في اعتماده على تشتيت ذهن "المتلقي" كما فعل "جوزيف كوسوت" في عمله (كرسي وثلاثة كراسي عام١٩٦٥) في الشكل رقم (١٣) الذي تم ذكره .

٣-اعتماد النحات المعاصر في نتاجه على رد فعل "المتلقي" ودهشته كما فعل النحات "دوان هانسون" عند انجازه عمل (متبضعة من فلوريدا) وهنا عمل "هانسون" على اعتباره رد الفعل المتحقق او الدهشة هو أساس تجربته الجمالية الجديدة لما يرى فيها من قيم جمالية جديدة يعتقدها تتحقق في مثل هذه الصيغ والاساليب .

٤-هناك اتجاه جديد في العلاقة بين المتلقي وناجه الفني الذي يتخذ من الفكرة الفنية أساسا في نتاجه الفني دون الشيء الفني وهذا يعني تفرد "المتلقي" في الاهمية حيث لاشيء فني سوى (الفكرة الفنية) كما فعل ذلك "ريشارد يونغ" في نتاجه المسمى (خط في ايرلندا) الشكل-رقم (١٣) الذي يشترط فيه النحات ان يرى هذا النتاج من الطائرة جوا.

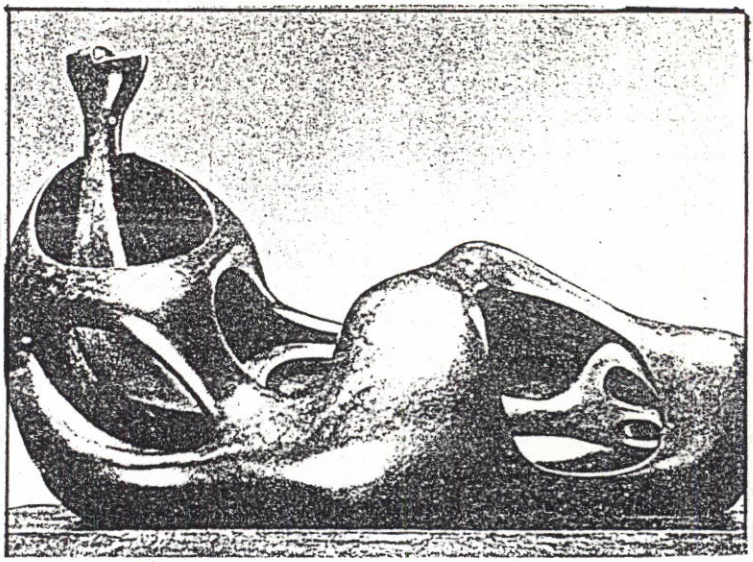
٥- ان النحات المعاصر لم يكترث برد فعل "المتلقي" كما جاء ذلك عند "تـاكيس" فـي عمله (اشارات) الذي لايبغي الفنان فيه سوى تحقيق هذه الإشـارات مـن جـهازه العلمي البحث في الشكل رقم(١١).

اذن تنوعت وسائل وغايات النحت المعاصر في "المتلقي" ، محاولات إلغاء دوره أحيانـا او في إعطائه الأهمية الأولى والأساسية في أحيان أخرى او في تفرد هذا "المتلقـي" بدور الأساس في هذه التجربة الجمالية الجديدة ،وهذا يعني التحول الجذري في دور المتلقي في التجربة الجمالية الحديثة للنحت المعاصر .

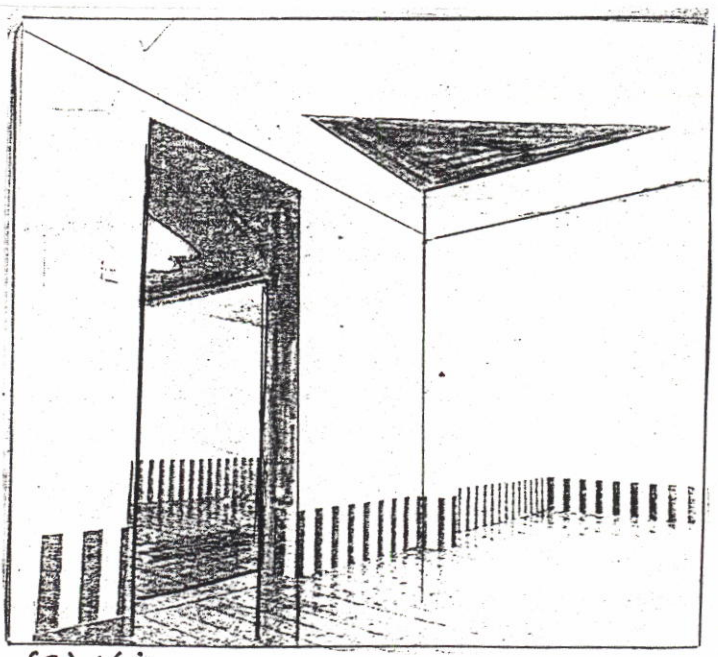
التوصيات : يوصي الباحث بضرورة استمرار البحث والتقصي عن كل ماهو جديـد وفريـد خطوة بخطوة مع خطوات وتطورات وتحولات النحت المعاصر .

قائمة المصادر:

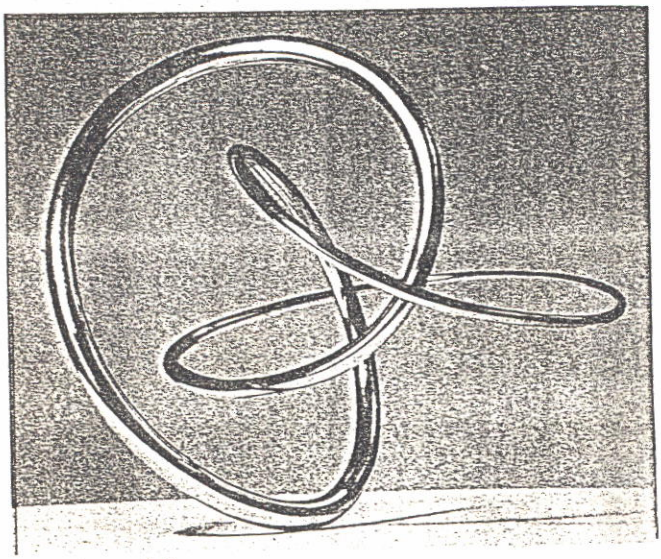
التسلسل	اسم المؤلف	اسم المصدر
١-	ادوارد لوسي سميث	الحركات الفنية في الحـرب العالميـة الثانيـة، ترجمة فخري خليل، مراجعـة جـبرا ابراهيـم جبرا، بغـداد : دار الشـؤون الثقافيـة العامـة ١٩٩٥.
٢-	هربرت ريد	النحت الحديث،ترجمة فخري خليـل، مراجعـة جبرا ابراهيم جبرا، بغداد دار المأمون للترجمـة والنشر ١٩٩٤.
٣-	هربرت ريد	الفن اليوم ،ترجمة : محمد فتحـي وجرجيـس عبده، مصر دار المعارف ١٩٨١ .
٤-	ناثان نوبلر	حوار الرؤيا، ترجمة :فخري خليـل مراجعـة: جبرا ابراهيم جبرا بغداد:دار المـأمون للنشـر والترجمة ١٩٨٧ .
٥-	ستولتيز جيروم	النقد الفني ،ترجمة :د.فؤاد زكريـا، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١ .



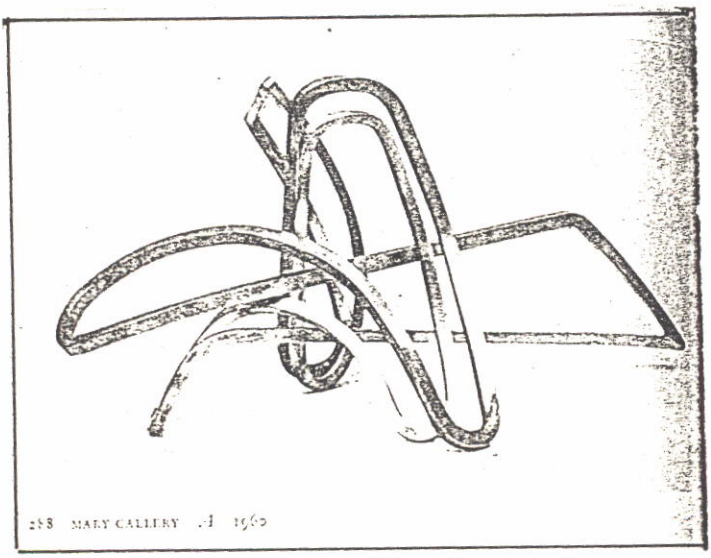
شكل (١)



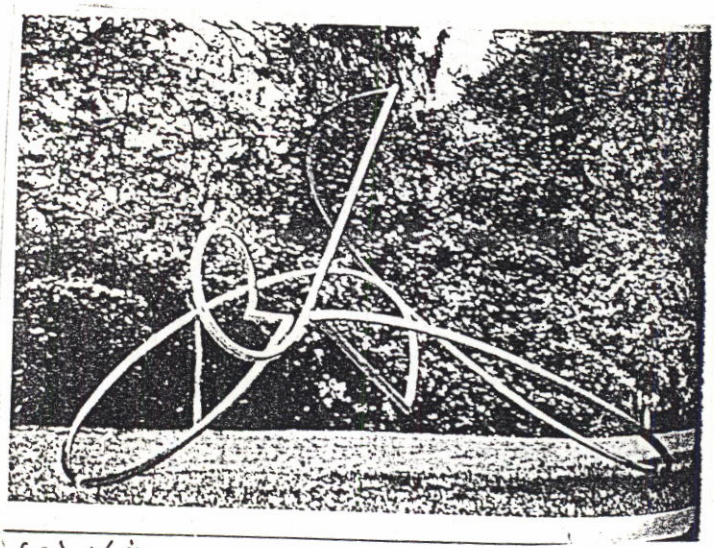
شكل (٢)



شكل (٣)

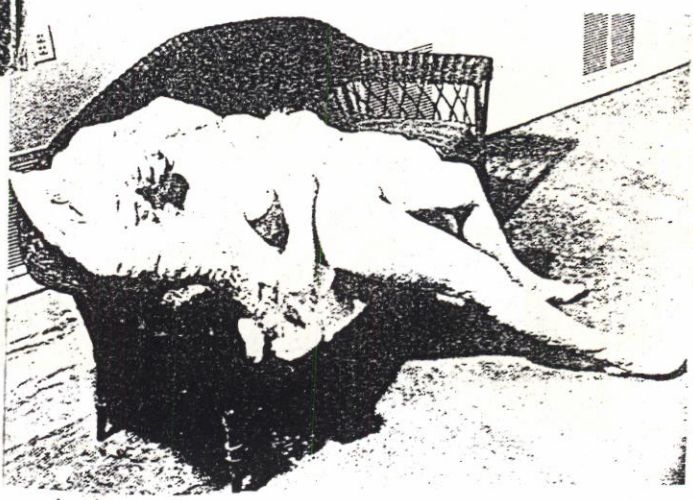


شكل (٤)

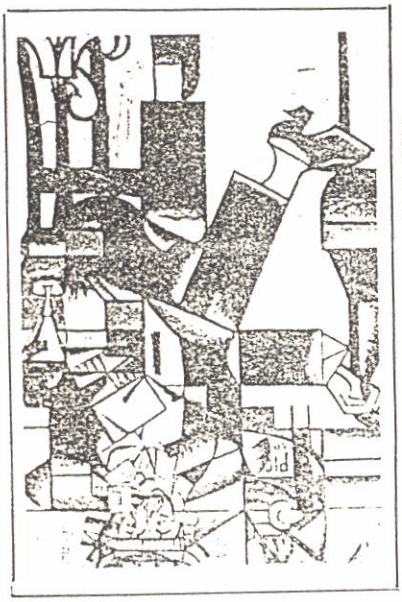


شكل (٥)

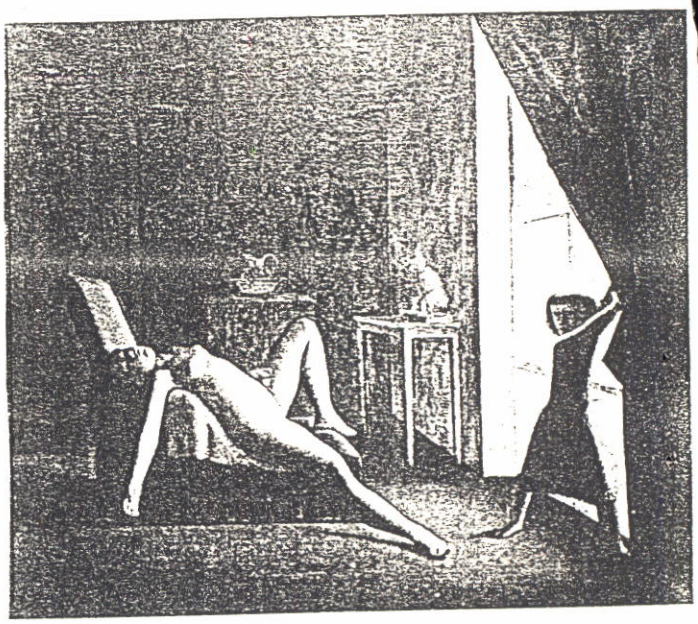
شكل (٧)



شكل (٦)

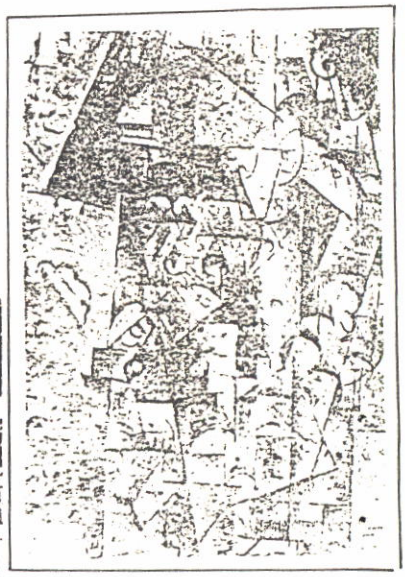


شكل (٩)

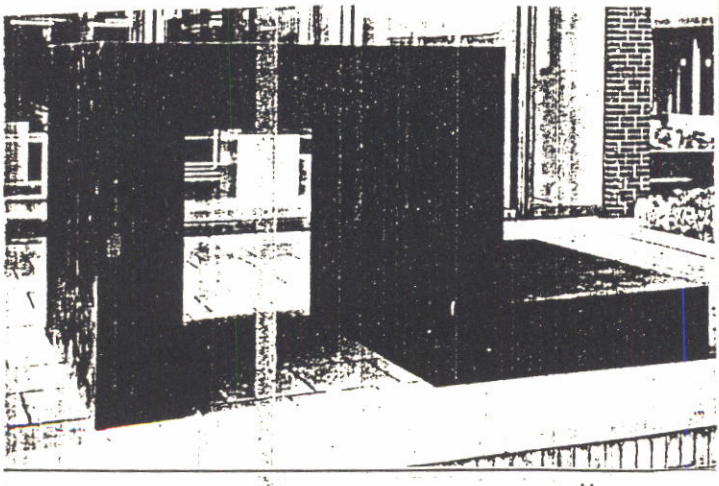


44 BALTHUS The Bedroom 1954

شكل (٨)

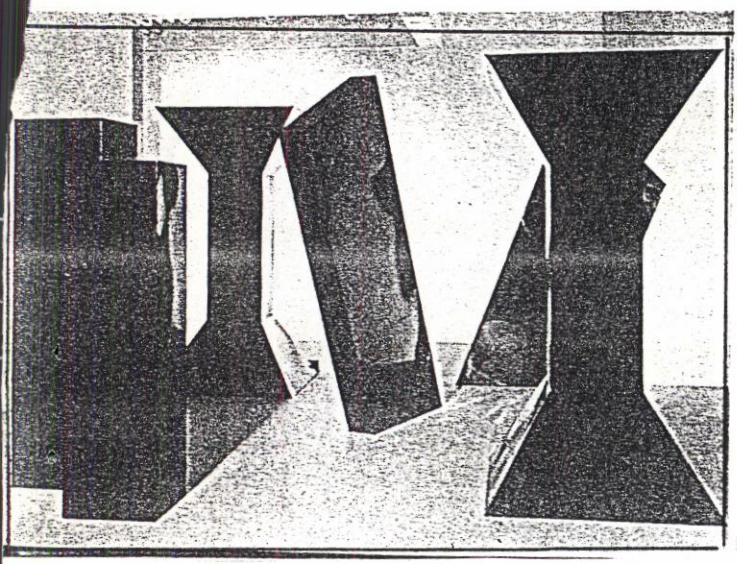


شكل (١٠)

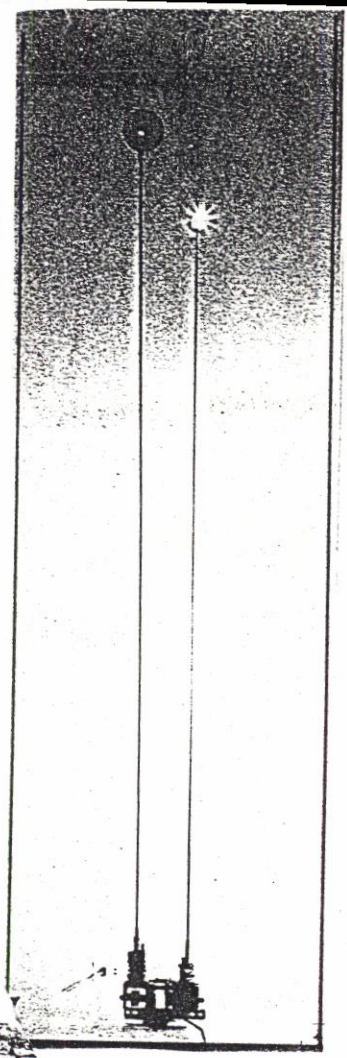


ساحة الحاب

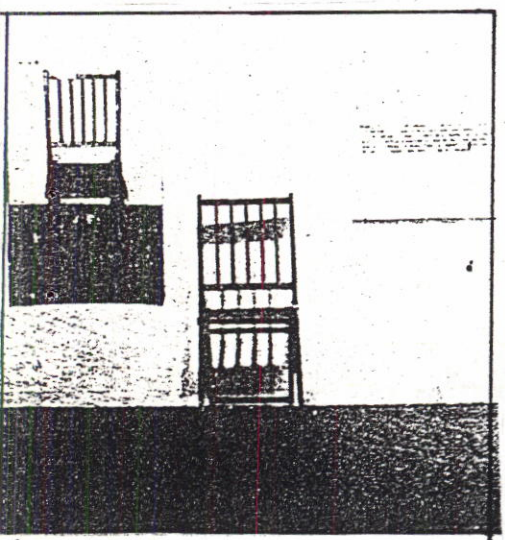
شكل (١١)



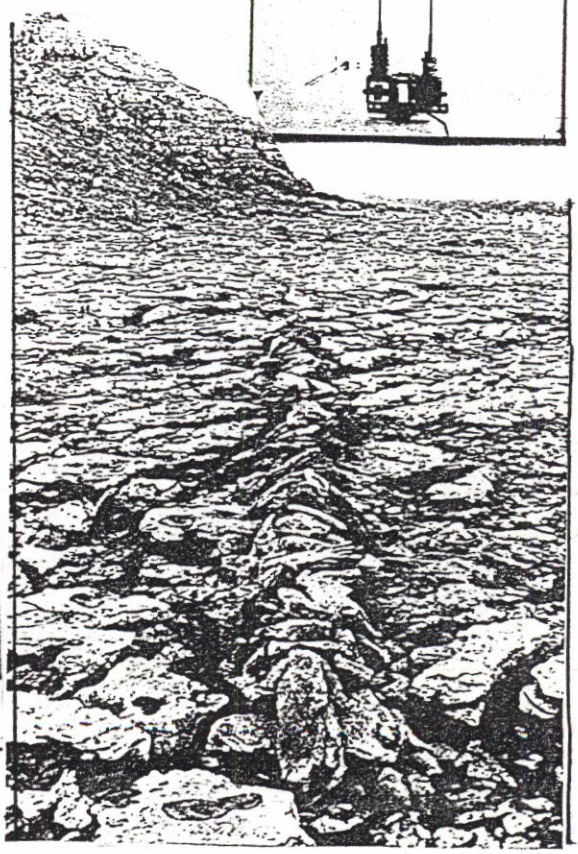
شکل (۱۵)



شکل (۱۲)



شکل (۱۴)



شکل (۱۳)

الأكاديمي

اثر الزخرفة العربية الاسلامية في الفن الجداري الاسلامي

المدرس
حامد عباس مخيف
جامعة بابل / كلية التربية الفنية

يهدف البحث الحالي الى التعرف على الفنون الزخرفية الاسلامية والتعرف لاثر الفنون الزخرفية الاسلامية ومكانتها في الفن الجداري الاسلامي من خلال القواعد والنظم للزخرفة الاسلامية . كما ان البحث يختصر على دراسة الفنون الزخرفية التي امتازة بها الفن الجداري الاسلامي والتي اصبحت بحق صفته المميزة للفترة الممتدة من عهد الرسول الكريم (ص) الى حكم الدولة العباسية على يد هولاكو .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٩٨/٨/٣ تاريخ قبول النشر ١٩٩٨/٨/٢٣

الفصل الاول

اهمية البحث

لقد حرص الانسان ومنذ أن عاش في الكهوف على ان يزخرف مسكنه بالزخارف المختلفة. وقد ظل ذلك يلازم الانسان عبر العصور على أختلاف مادة الزخرفة ووسائلها. ومنذ القدم قام الانسان بطلاء بيته المشيد من الحجر بطبقة من الجص ثم اخذ يزخرف هذه الطبقة بشتى أشكال او بزخارف محفورة. وبعد ان اهتدى الانسان الى صناعة الطابوق ، حاول هندسة بيته باشكال مختلفة ثم اهتدى الى طريقة تزجيج الطابوق وتلوينه بالوان شتى وان يستخدم هذا بالطابوق المزجج في زخرفة الجدران مما زادها جمالا ، وكون منها صورا مستمدة من حياته وبين عقيدته وزين بها الجدران .

كما ابتكر الانسان طريقة عمل الحنايا في الجدران ليقضي على الرتابة التي يحسن الناظر الى جدار واسع ممتد امامه لايقطع استواءه شيء . وقام بزخرفة هذه الحنايا من الداخل ثم أهتدى بعد ذلك الى عمل المقرنصات ، زوايا الجدران في الاجزاء العالية ، ثم قام بتزيين هذه المقرنصات بالمرايا ، كما استخدم الالواح القاشانية والقراميد (الكاشي الفرفوري) كما نسميها في العراق (٥ ، ص٧)

ففي العصور التاريخية القديمة كانت الاهداف الرئيسية من الرسوم الجدارية المزخرفة ان تخدم اغراضا دينية وشعائرية . (١٢، ص٧٨)

وما ان اخذ الانسان باسباب المدنية وخصوصا في القرى الزراعية الاولى حيث عرف السكن في البيوت باللبن المشوى والحجارة والطابوق حتى اخذت الرسوم الجدارية شكل هذا التطور ، حيث استخدم مادة الملاط والجص في اكساء جدران البيوت ، فوجدها صالحة للتزيين بصور مائية والوان مختلفة ، وبعد ان عرف الانسان مادة الطلاء توصل الى فن التزجيج وبدأ يستخدم الطابوق المزجج في اخراج الاشكال الزخرفية الملائمة لذوقه وطبيعة العصر .

وقد أقبل العرب قبل الاسلام على زخرفة عمائرهم المختلفة بالرسوم والزخارف المتنوعة ، وتشير الكتب الى ان جدران الكعبة كانت تزيينها رسوم مختلفة كان من بينها صورة تمثل النبي ابراهيم الخليل (ع) ورسوم للملائكة ورسوم اشجار وصورة للعذراء وفي حجرها السيد المسيح (ع) وكان لفن الرسوم الجدارية امتدادا الى العصر الاسلامي ، حيث استخدم العرب طرقا متعددة في تزيين وزخرفة جدران الابنية الدينية والمدنية ، كالرسم بالالوان المائية والفسيفساء واستخدم الطابوق في ابراز الاشكال الزخرفية المطلوبة ، كما اتخذوا طريقة استعمال البلاطات الزخرفية وتربيعات القاشاني للغرض المذكور (٧ ، ص٥٥) .

وقد شاعت طرق زخرفة الجدران عبر العصور . ومن الصعوبة ترتيبها زمنيا بسبب عدم وصول وثائق سلسلة الابنية التي تمثل هذه الطرق كي تستطيع التعرف على ايهما اقدم وايهما احدث ولكن تستطيع لقول ان بعض هذه الطرق كانت معروفة قبل الاسلام وبعضها ظهر لاول مرة في العصور الاسلامية ، وجميع هذه

الوسائل الزخرفية كانت قد أستعملت قبل الاسلام باستثناء المقرضات والفسيفساء الخزفية والفسيفساء ذات المرايا حيث كانت من ابتكار الفنان المسلم ولم يعرفها العالم من قبل... (٤ ، ص٢٧) ولقد شهدت الاقطار الاسلامية طرقا مختلفة في تزيين الجدران ، ومال الفنانون المسلمون في كل قطر الى نوع معين من هذه الطرق حسب طبيعة ارضية والخامات المتوفرة لديه فقد استعمل الطابوق احداث اشكال زخرفية في العراق اكثر من غيرها من الاقطار الاسلامية ، واستعمال الفسيفساء شاع في بلاد الشام (البلاد التي كانت تحت السيطرة البزنطينية) والتي برعت في صناعة الزجاج والاكساء بالجص والجص المزخرف بالوان المائية (الفرسكو) او المزخرف بالحفر . قد شاع في معظم البلاد الاسلامية ، واشتهرت بلاد المغرب والاندلس بالمقرنصات ، كما برع الفنانون المسلمون بالعراق باستعمال القراميد الخزفية في الزخرفة . (٤ ، ص٧٣) .

والفنون الزخرفية من الفنون الجميلة التي عرفها الفنانين المسلمون واعتنى بها بعد ان واجه تحريم تصوير المخلوقات ذات الارواح فأتجه الى تقليد النباتات ثم ما لبث ان اصبحت اشكالا مجردة عن أصلها المنقولة منها وقد أطلق عليها الغربيون اسم (الاثربسيك) الى الفنون العربية ، وهي صفة يمتاز بها العرب (٢ ، ص١) .

وقد قسم الدكتور فريد شافعي مراحل تطور الزخرفة الاسلامية الى اربعة مراحل :

الاولى: مرحلة التأثر بالفنون المحلية .

الثانية: والتي يكون فرعها الفن الاسلامي قد كون شخصية المتميزة مع بقاء بعض التأثيرات المحلية .

والثالثة: هي مرحلة تبادل العناصر والاساليب الزخرفية على مدى واسع بسبب الهجرات بين البلاد الاسلامية .

والرابعة: هي مرحلة الازدهار وازدياد العناصر القريبة من الطبيعة... (م:٣،ص٥٦) .

والزخرفة كغيرها من الفنون توقف نشاطها منذ ابداية الدعوة الاسلامية وحتى خلافة عثمان ابن عفان (رض) وذلك لانشغال المسلمين والدولة الاسلامية ينشر الدعوة الاسلامية والتوسع في الفتوحات وتثبيت اركان الدولة . لقد فرضت هذه الفترة حالت من التقشف اصبح من العسير في ظل ظروفها الاهتمام بالفنون بشكل عام . وقد اتسمت خلافة عثمان بن عفان (رض) بالليون ولم يكن حريصا على التقشف والخشونة في العيش مثل سلفه فأتجهت طبقة من الاتقراطيين انذاك للترف في حياتها واستخدام المعماريين لبناء القصور الفخمة كما استخدم المزخرفين من العراق ومصر والبلاد الاخرى لتزيين قصورهم وقد امر الخليفة عثمان بن عفان لاعادة بناء مسجد المدينة بالحجارة المنقوشة وزينت جدرانه بالجص واستبدلت اعمدته (جذوع النخل) بأعمدة من الحجارة المنقوشة مما جعله نموذجا للجمال الفني

في عصره . كذلك اعيده بناء مسجد البصرة بالاجر والجص واتخذت له اعمدة من الحجارة ، واتم ابدال الخنادق المحيطة بمسجد الكوفة بجدران ، ورفع متنه باعمدة من الرخام تم نظمها الى احدى قصور الحيرة .

وتبلورت الاتجاهات الفنية في عهد الدولة الاموية والتي حرص رجالها على ان لايكون مظهرهم اقل من مظهر الاعاصم كما جاء على حد تعبير احد رجال الدولة عند مناقشته لابي ذوالغفاري حتى لايستخدمونهم فاقبلوا على التشيد والتعمير والتصنيع .

وقد استفادت الدولة الاموية اضافة للخبرات الفنية السابقة استفادت من الصناع والفنيين والفنانيين من البلاد المفتوحة (البلاد التي كانت خاضعة للدولة البيزنطينية والساسانية) واستعد منهم العمل في منشائتها العمرانية .

فقد استقدم الامويين بنائين من العراق وبلاد الشام لتشيد دار الخليفة الاموي كما استقدم ابن الزبير بنائيين من الفرس والروم كي يعيدوا تشيد الكعبة . وطلب الوليد من بن عبد الملك الى عمر بن عبدالعزيز واليه على المدينة المنورة ان يعيد مسجد المدينة ويعيد بنائها من جديد وبعث اليه بالمال والفسيفساء والرخام وثمانين صانعا من الروم والقبط من اهل الشام ومصر . (٨ ، ص٤٣)

وهكذا نرى ان الفن الاسلامي قد ولد في المدينة المنورة في عهد عثمان بن عفان بين احضان الحرم المدني ثم اخذ ينمو ويتفتح عن اكمامه ويتغذى خلاله هذا النمو بألية الشرق والغرب من الشام ومن مصر ومن شمال افريقيا ومن ايران ليكشف عن نفسه في اواخر العصر الاموي في الشام في واجهة قصر المشتى الموجود حاليا في متحف برين التي تعد نموذجيا للزخرفة الاسلامية التي تجاوزت مرحلة النقل عن الفن البيزنطي والساساني الى مرحلة الابتكار . حيث خطواته الاولى التي ترسخت ليصبح الهلال بدرا في بغداد ابان الدولة العباسية . التي امتازت قصورها بروعة زخارفها الجصية والتي حضيت بدراسات مكثفة من قبل علماء الاثار ، ومن هذه الزخارف ماهو استمرار الطراز الزخرفي القديم الذي يمتاز بالحفر العميق والقرب من الطبيعة ، ومنها ما سمي بالانتقالي والذي يتمثل بالحرف العميق والايقاع على الاشكال الهندسية التي تحيط بالزخارف مع ابتعاد قليل عن الطبيعة ، حيث استجاب الفنان المسلم لفلسفته في الفن والتي شخصت في عدم مضاهات خلق الله . ومنها طراز حديث يجسد الاتجاه الفني للزخرفه الاسلامية وفيه يبتعد الفنان المسلم ابتعادا تاما عن الطبيعة حيث يرسم خطوطا منحنية وحلزونية بحيث يصعب على الرائي ادراك الصلة بينها وبين العناصر الزخرفية السابقة فقد رسمت العناصر الزخرفية هنا محورة معدلة ، منسقة ليس لها خلفية ، وقد استعملت القوالب في بناء هذه الزخارف في الانجاز السريع وبأقل الكلفة . كما استعملت الحفر المائل في عمل هذه الزخارف ويعتقد انه مأخوذ من عمل بعض الحلي والتحف التركية التي كان يجلبها المماليك والاتراك الى سامراء . ويعد هذا الطراز من الزخارف الاسلامية ابتكارا جديدا واسلوبا جديدا في الزخرفة الجصية غير

مسبوق ، او بعبارة اخرى هو من اسلامي ناضج ويعد (الارابسك) نموذجا رائعا لهذا الفن . (١ ، ص٤٦)

فهي فروع بنائية وعناصر زخرفية ليست مبتكرة أي انها ليست جديدة على الفنون السابقة ولكن الجديد منها هو ترتيب العناصر ترتيبا غير مسبوق ، وتنسيق اجزائها تنسيقا جعلها تبدو كأنها شيء جديد ، لقد جمع الفنان المسلم وحداته الزخرفية التي ورثها ثم عبرها معا في بوتقته ، ومزجها بفلسفته وسلط عليها اشعة عبقريته فخرجت بين يديه شيء جديدا لايخفى اصله ولكننا لايمكن ان ننكر عليه شخصيته الواضحة القوية لقد اندفع الفنان المسلم وهو يرسم الارابسك وراء خياله ، لكنه اخضع للقواعد الفنية التي يقوم عليها فن الزخرفة (التوازن ، التقابل ، التماثل ، الاشعاع) فخرجت الارابسك من بين يديه رائعة تشدنا للوقوف عندها كلما وقع النظر عليها . وتعد الارابسك بأنها لغة الفن الاسلامي كما وصفت الصور الادبية بأنها لغة الفنون الاوربية (٥ ، ص٣٣) ولقد شغلت الاشكال الزخرفية مساحات واسعة في الفن الجداري الاسلامي وطرت تعبر عنه اجمل تعبير ، فدراسة الفن الجداري الاسلامي تستوجب دراسة الاشكال الزخرفية التي اعطت لهذا الفن خصائصه ومميزاته وطبائعه المعروفة . وهنا تكمن اهمية البحث الحالي .

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى .

١-تعرف الفنون الزخرفية الاسلامية (المرجعية التاريخية) .

٢-تعرف اثر الفنون الزخرفية الاسلامية ومكانتها في الفن الجداري الاسلامي من خلال القواعد والنظم للزخرفة الاسلامية .

حدود البحث

يختصر البحث على دراسة الفنون الزخرفية التي امتاز بها الفن الجداري الاسلامي والتي اصبحت بحق صفته المميزة . ويمكن تحديد فترة الدراسة بالفترة الممتدة من عهد الرسول الكريم (ص) بأنتهاء حكم الدولة العباسية على يد هولاكو عام ٦٥٦هـ .

مصطلحات البحث

الفنون الزخرفية:

وهو تعبير يطلق على عموم الزخرفة ، أي يشكل كل انواع الزخارف . فهو يشمل الحفر على الجص . الفسيفساء ، والارابسك والمقرنصات ، الخ . والفنون الزخرفية من الفنون الجميلة التي اعتنى بها الفنان المسلم بعد ان لقى تحريم تصوير المخلوقات ذات الارواح فأتجه الى تقليد النباتات ثم ما لبث ان اصبحت شكل مجرد

عـن اصلـها المنقـول منـها واطلـق عليـها الغربيـون (الارابسـك) (٢ ، ص١).

الفن الجداري الاسلامي:

ويقصد به ابداعات الفنان المسلم في رسم وتزيين جدران المساجد والقباب والمنائر والمحاريب والقصور والبوابات ...الخ اما التعريف الاجرائي للفن الجداري الاسلامي (ابتكار متبرع اختص به الفنان المسلم على مختلف امتاع الدولة الاسلامية تجسد في عمائر الدولة على اختلافها واختلاف ثقافات وحضارات شعوبها)

الزخرفة :

عبارة عن وحدات بنائية او هندسية يخضعها الفنان لقواعد الفنية (التوازن ، التماثل ، الاشعاع) وبخيال مبدع فتنتج عن ذلك اشكالا غاية بالجمال تسمى الزخرفة (٥ ، ص٣٥)

الارابسك:

هو نوع متطور من الفنون الزخرفية والتي استطاع الفنان المسلم فيها جمع وحداته الزخرفية التي ورثها ثم صهرها معا في بوتقيته ومزجها بفلسفته وسلط عليها عبقريته فخرجت من بين يديه شيء جديدا لايخفى عليك اصله ولكنك لاتستطيع ان تنكر عليه شخصيته الواضحة القوية ، والارابسك تمثل لغة الفن العربي الاسلامي . ولغة ارابسك تعني الفنون العربية وهي صفة تميز بها العرب دون غيرهم . (٥ ، ص٣١)

المقرنصات:

اشكال زخرفية استخدمت في تزيين زوايا الجدران في الاجزاء العليا منها فأستخدمت في الجدران المربعة التي تنتهي من الاعلى الى قباب ، وفي البوابات واسوار المدن ، وكلمة مقرنصة مشتقة من اللغة العربية من كلمة (مقرنص) أي جالس القرنصاء ، لقد شاع هذا اللون من الزخرفة في بلاد المغرب وبلاد الاندلس وانتشر في البلاد الاسلامية حيث يستعمل هذا التجويف (الزوايا) بترتيب وحدات تسمى (الكوي) بشكل متجاوز فوقها فوق بعض وتتفنن في وضعها وتنسيقها وتزيين جوانبها بالرسوم المختلفة حتى تبدو قطعة من الفن الجميل تغير الرائي بنص وحيد وتعبر عن عظمة الفن الاسلامي (٤ ، ص٨٨-٨٩)

الفسيفساء :

فن زخرفي يتمثل في قطع صغيرة الحجم تصاغ ضمن قوالب معينة . قد تكون من الزجاج الملون ومن الحذفاء والاجرار والبلور الملون بالوان مختلفة ثم تجمع القطع التي يتكون منها الشكل بعضها الى بعض وتثبت بواسطة الجص او الملاط وقد اتخذها العرب المسلمين في تزيين العمائر الدينية والمدنية . (٧،ص٥٦)

١-الفنون الزخرفية الجدارية في عهد الرسول (ص) والخلفاء الراشدين (رض) :

ان اهتمام الرسول (ص) بنشر الدعوة الاسلامية وتثبيت مبادىء الدين الحنيف واهتمام الخليفة ابوبكر الصديق وعمر بن الخطاب (رض) بالفتوحات الاسلامية وتثبيت اركان الدولة جعل الاهتمام ينصب على الجانب العسكري مع اعلى حالات التقشف .

وان الانتصار التي فتحت في عهد الخليفة عمر (رض) ما هي الا معسكرات لجيش المسلمين بنيت بناءا بسيطا بناءا على توجيهات الخليفة وصيته لهم (لاتطاولو في البناء والزموا السنة تلزمكم الدولة ، ولاترفعوا بنيانا فوق القدر) وعندما سئل ما القدر قال (ما لايقربكم من السرف ولايخرجكم عن القصد) ان ظروف اعلاه لاتساعد على قيام الفن او العناية به .

وقد تغير الحال في عهد الخليفة عثمان بن عفان (رض) حيث ظهرت في عهده الفنون التشكيلية متجلية في القصور التي شيدت في المدينة على ايدي بنائين ومزخرفين استقدموا لهذا الغرض من العراق ومصر والبلاد الاخرى هذه القصور لطبقة من الناس اتجهت نحو الترف في الحياة .

وقد امر الخليفة بأعادة بناء مسجد المدينة الذي كان بناءه بسيطا بالحجارة المنقوشة وزين بالجص واستبدلت جذوع النخيل (أعمدته) بأعمدة من الحجارة المنقوشة وقد تجلى الجمال الفني في مسجد المدينة الذي اعاد بناءه الخليفة عثمان بن عفان (رض) وهنا يمكن القول ان الفن الاسلامي ولد في عهد عثمان بن عفان (رض) كما تم في عهده بناء مسجدي الكوفة والبصرة وذات الطريقة التي بني فيها مسجد المدينة (٥ ، ص١٣)

٢-الفنون الزخرفية الجدارية في عهد الدولة الاموية في الشام :

وتبعا لتبلور الاتجاهات الفنية في عهد الدولة الاموية حيث اتجهت هذه الدولة الى الدنيا اكثر من اتجاها للدين . حيث حرص رجالها على ان لايكون مظهرهم اقل من مظهر الاعاجم (على حد تعبير معاوية عند مناقشته لابي ذو الغفاري) فأقبلوا على التشييد والتعمير والتصنيع . فأستقدموا الصناع والفنيين والمواد المختلفة من البلاد المفتوحة سواء كانت خاضعة لحكم البيزنطنين او الساسانيين ليشيدوا الاثار الكبيرة التي خلفتها ورائها ، ومن روائع الفنون الزخرفية الجدارية في هذا العصر (م:٥،ص١٣)

أ- قصر خربة المفجر

حيث كانت زخارفه مصنوعة من الحفر على الجص واحتوت على عناصر بشرية وحيوانية ونباتية وهندسية وقد استخدمت بتحلية الوحدات المعمارية ولا سيما النوافذ المخرمة .

ب- واجهة قصر المثنى

المنسوبة الى الخليفة الوليد الثاني ٧٤٣/٧٤٤م والتي تتألف من قاعدة افقية ارتفاعها ستة (٦م) مؤطرة بأفريز ضيق سفلي كقاعدة لها وافريز اخر علوي وافريز منكسر من الواجهة الى اربعين مثلثا بوضعيات معتدلة ومقلوبة بصورة متناوبة ، وقد زينت الافاريز الافقية والمنكسرة والمثلثات بزخارف متنوعة من العناصر النباتات والكائنات الحية بشرية وحيوانية بواسطة الحفر الغائر على الجص .

ج: وفي قبة الصخرة لوحات من الرخام بزينات الوجهين الخارجيين في احدى الدعامات الكائنة في المتن الاوسط-منسوبيين للخليفة عبد الملك بن مروان وقد احتوى اللوحان زخارف نباتية في رسوم الشجر ، بعضها ذات مناطق بيضوية كونتها حركة الاغصان الحلزونية تخفيها اطر من الاوراق المفصعة واللوزية ، كما توجد في قبة الصخرة زخارف رخامية اخرى تمثل الطراز الاموي ، وتبدو بلون ذهبي على ارضية سوداء ابرز عناصرها رسوم شجرة الحياة داخل مناطق هندسية او بين اقواس تحملها اعمدة متصلة (٩ ، ص٥١)

وفي الجزء السفلي من القبة افريز قوامه فروع نباتية ويوجد في متحف دمشق لوح من الرخام مستطيل الشكل كان في الجامع الاموي مزخرف بزخارف نباتية قومها فروع ذات حركات حلزونية على هيئة الدوائر تتنقلها اوراق العنب والعناقيد في وسط اللوح منطقة معينة تتوسطها وريدة ويفصل العناصر الزخرفية عن بعضها افريز رشيق من عناصر حبات المسبحة . (٧ ، ص٧٢)

د- فسيفساء العصر الاموي

ومنها فسيفساء قبة الصخرة/الخليفة عبدالملك بن مروان/والتي تغطي اجنحة وبواطن العقود ورقبة القبة ، وتتألف من فصوص صغيرة ومكعبات مختلفة الحجم تمثل خليطا من مواد مختلفة بعضها من الزجاج الملون وغير الملون (الشفاف) ومن مكعبات من الحجر الوردي وصفائح من الصدف وقد الصقه هذه الفصوص والمكعبات على طبقة من الجص واللون الغالب على هذه الفسيفساء هو الذهبي والفضي والازرق والاخضر بدرجاته المختلفة وكذلك اللون الاحمر والبنفسجي والاسود والابيض . وترى في فسيفساء قبة الصخرة تنوعا الاشكال ورسوم نباتية تمثل صورة النخيل والزيتون والقصب وقد رسمت رسما واقعيا ويتدلى من بعض النخيل مراجين التمر ، وزينت جذوع النخيل بأشكال هندسية كالمربعات والمستطيلات والفصوص اضافة الى ذلك فقد رسم الفنانون في قبة الصخرة مزرعة للقصب . وتحتوي هذه الفسيفساء رسوما تمثل اواني للزهور ذات اشكال مختلفة (بيضوية واسطوانية) . موضوع في داخلها اوراق وفروع نباتية محورة عن الطبيعة وكذلك نجد فيها رسوما نباتية تمثل ما يعرف بقرون الرخاء مقشرة بين تلك الاواني . وتقسم هذه الفسيفساء شريطا يؤرخ عمرها وعمرها طوله ٢٤٠م بالخط الكوفي بالفص المذهب على ارضية زرقاء داكنة وتتضمن آيات قرانية واسم الخليفة الذي شيد القبة وتأريخ بنائها . (١٣ ، ص٨٤)

كما ان فسيفساء المسجد الاموي قد أتسمت بالواقعية والاقبال على رسوم الطبيعة البحتة التي تمثل الاشجار والانهار والجبال والعمائر المختلفة ، وقد أستخدمت الالوان البراقة في عمل هذه الفسيفساء واتسمت بتعدد الوانها وانسجامها مع بعضها فقد وصلت هذه الالوان الى (٢٩) لونا مختلفا بحيث شملت على (١٣) درجة من اللون الاخضر ، و(٤) درجات من اللون الازرق والذهبي و (٣) درجات من اللون الفضي . كما عثر في احد القصور الاموية في خربة المبنى بفلسطين على مجموعة من الفسيفساء وذلك في ارضية احدى قاعات الاستقبال استخدم الفنانيين اشكالا هندسية مؤلفة من نجوم ومعينات ومربعات وخطوط مجدولة اما الوانها فالابيض والاخضر والاسود والاحمر . (٤ ، ص٢١)

٣-الفنون الزخرفية في عهد الدولة العباسية

ان دراسة الزخارف الجصية التي حظيت بالنصيب الاوفى من الدراسة اكدت على انها تنقسم الى ثلاثة طرز ، طراز قديم ، وهو أمتداد للطراز الزخرفي الذي كان سائد في العالم الاسلامي . وطراز انتقالي وفيه حرص الفنان على تنفيذ الزخارف بطريقة الحفر العميق ، والابقاء على الاشكال الهندسية التي تحيط بالزخارف ولكنه أبتعد في رسم هذه الزخارف عن الطبيعة وهذب فيها ونسق اطلاقا من فلسفته في الفن والتي تتلخص في عدم مضاهات خلق الله . فقد تضائلت في هذا الطراز مساهمة خلقية الرسم ، واصبحت مجرد خطوط تفصل بين العناصر الزخرفية لتبدو مستقلة بعد ان كانت ترتبط بعضها بواسطة فروع نباتية صغيرة اما الطراز الثالث ، فهو احدث الطرز الثلاثة وجودا وقد تبلورت فيه الاتجاه الفني للزخرفة الاسلامية اذ ابتعد الفنان فيه ابتعادا تاما عن الطبيعة واخذ يرسم خطوطا منحنية وحلزونية قد يصعب على الرائي ادراك الصلة بينها وبين العناصر الزخرفية التي عرفناها بالبطراز بين اعلاه وقد استعمل الفنان المسلم في هذا العصر القوالب في الزخرفة الجدارية والغرض من استعمالها سرعة الانجاز لكلف اقل ، كما استعملت الحفر المشطوب او الحفر المائل ، وقد يكون ذلك بفعل تأثيرات فنية قادمة من تركيا مع حلي وتحفيات المماليك . (٥ ، ص٣٤)

ومن أهم الآثار العباسية الجدارية التي ازدادت بالفنون الزخرفية نذكر :

أ-محراب جامع الخاصكي/بغداد/وينسب الى حكم الخليفة المنصور ، والذي تتمثل زخرفته بالحفر على الرخام ، وهو حاليا محفوظ في المتحف الوطني/بغداد/وهو عبارة عن تجويف مقعر يتوسطه افريز رأسي محفور ، فيه زخارف نباتية يخرج بعضها من اواني وزهريات وقرن الرخا كائنة في المحور . ويغلب على عناصرها اوراق العنب الخماسية وهي تشبه زخارف قصر المثنى في العصر الاموي من ناحية قربها من الطبيعة ووجود حبات عنب ثلاثية لدى اتصالها في الاغصان . وينتهي الافريز من الاعلى بورقة نخيل تتفرع منها اضلاع محاربة

(شعاعية) تشغل عقد نصف كروي يرتكز الى عمودين حلزونيين لكل منهما تاج من ورق (الاكنثاس) . (٥ ، ص٢١)

ب-مجموعة من تيجات الاعمدة عثر عليها في الرقة والمنطقة المحصورة بين الرصافة ودير الزور وهي موجودة في متاحف (المتروكولتان ، برلين ، استنبول) تنسب ال عهد الرشيد ولهذه التيجان زخارف نباتية تمتاز بالتحوير عن الطبيعة وتنفيذها بواسطة الحفر البسيط والمشطوف احيانا ، وتغلب على عناصرها الاوراق النخيلية وانصافها (الاكانتاس) ، وتعلو هذه التيجات افاريز ضيقة ذات زخارف نباتية ، يعتمد موضوعها الزخرفي على حركة الاغصان الالتوائية ، تخرج من ثنائية مراوح نخيلية كما يفصل بعض التيجان عن الافاريز التي تعلوها سلاسل من حبيبات المسبحة او اللولؤ ...(٧ ، ص٧٤)

ج-فسيفساء العصر العباسي

ان الآثار التي وصلتنا عن هذا العصر فيما يتعلق بالفسيفساء الجدارية قد لاتكون كثيرة ، ولكن تؤكد على ان الفنان المسلم استخدم هذا الفرع الزخرفي في تزيين الجدران وتجميل المباني . ومن الاخبار عن ذلك ترميم فسيفساء فيه الصخرة من قبل الخليفة المأمون وترميم الكعبة وتغطية جدران ردهاتها بالفسيفساء من قبل الخليفة المهدي . كما شاع استخدام الفسيفساء في تزيين جدران الحمامات .

كما عثر في سامراء على كميات من الفصوص والمكعبات الزجاجية ذات الالوان المختلفة (الاحمر والازرق والذهبي والاسود) ولوحظ ان بعضها كان ملتصقا بطبقة من الجص مما يؤكد استخدامها في تزيين الجدران ، كما عثر في بيت الخليفة على مجموعة قطع صدفية ملتصقة بالجص ايضا تختلف عن الفصوص الزجاجية ، كدليل استعمالها في كسوة الجدران . وقد عثر في قصر القائم بن عبدالله المهدي/في تونس على قطعة فسيفساء زخارفها تتألف من اشكال هندسية بحتة الوانها الاحمر والاخضر والبني وهي محفوظة الان في متحف باردر .

كما شاع في هذا العصر استخدام الفسيفساء الخزفي ، وذلك بتهيئة قطع صغيرة الحجم مختلفة الاشكال من الخزف ثم تجمعها بعضها الى جانب البعض الاخر وتثبيتها على الجدران بواسطة الجص او الملاط . وهذه طريقة كانت سائدة في العراق قبل العصر العباسي ، وقد استعملت في زخارفها الاشكال النباتية والهندسية فضلا عن الزخارف الكتابية اما الوانها فكان يغلب عليها الابيض والذهبي ، وقد استعملت في كسوة جدران المباني من الداخل والخارج ولاسيما المساجد والمحاريب ... (٧ ، ص٦٥)

وجدير بالذكر ان الزخارف الاسلامية قد بلغت اوج مراحل تطورها في هذا العصر وبالذات بعد نهاية حكم المأمون . وخاصة في سامراء ، لتعلق عن نضوح زخرفة عربية اسلامية ، انفرد بها العرب دون سواهم ، بعد ان اطلعت الفنان العربي المسلم لخياله الفني ، وقد عرفه هذه الزخارف لدى الغربيون في (الارابسيك) أي الفنون العربية . (١١ ، ص٢٨)

ويمكن ملاحظة هذا الفن الزخرفي (الارابسيك) في أغلب الآثار العمرانية في ذلك العصر فهي موجودة في القصر العباسي ببغداد ، وفي أغلب القصور العباسية ، والمحاريب والمساجد والقباب والمنائر ، كما يمكن مشاهدة هذا الفن جليا في مداخل واروقة المدرسة المستنصرية في بغداد ، وجميع الاثار العباسية في سامراء .

٤-الفنون الزخرفية الجدارية في بلاد المغرب والاندلس

أ-مسجد القيروان نرى فيه الكثير من طرق الزخرفة الجدارية ففيه الزخارف المدهونة والمحفورة (حفرا غائرا او نافذا) وفيه القراميد المعروفة لدينا بالكاشي الفرفوري وقد حظي محراب مسجد القيروان بنصيب وافر من الزخرفة قوامها العناصر الهندسية الممتزجة بالزخارف النباتية ، التي تطغى فيها ورقة العنب على كل عنصر نباتي مع ذلك فأن زخارف المسجد لاترقى الى زخارف واجهة قصر المشتى في بلاد الشام .

ب-القصور المغربية والاندلسية ومنها القصر القديم بقرطبة حيث عثر في الحفائر الاثرية على قطع من الرخام تزداد بعقود زخرفية تتكىء على عمد ذات ابدان مضفورة وفيها شجيرات تتدلى منها عناقيد كثيرة وتوريق ليلتف حول نفسه في وشاك وجمالية عالية .

اما زخارف قصر الزهراء فقد كانت مدهونة باللونيين الاحمر والاصفر وبزخارف محفورة من العناصر النباتية . وقد عثر في حفريات القصر على قطعة من الرخام نرى فيها ما يشبه (شجرة الحياة ١) يخرج منها فرع نحو اليمين واخر نحو اليسار تحمل الاوراق والاثمار ويتجلى في رسمها التناظر والتقابل بشكل رائع . العقود فيها متداخلة ، متقاطعة فصوص متعددة والفنان هنا لم يترك مجالا للفراغ في عمله . (م:٧،ص٨٣-٩١)

٢-القواعد والنظم الزخرفية في الرسوم الجدارية

لكل علم وفن وصناعة قواعد واصول تقوم عليها . وللزخرفة مثل حال غيرها من الفنون قواعد مستمدة من الطبيعة ومنها على وجه التحديد فيما يأتي .

١-التوازن هو القاعدة الاسلامية التي وجب اعتمادها في تكوين زخرفي فالتوازن في معناه الشامل هو التعبير عن التكوين الفني المتكامل في توزيع العناصر والوحدات والالوان ضمن الفضاء المحيط بالعمل الفني . ومن الامثلة التي تحويها الطبيعة لتجسد فيها التكبير ولون اجمل تجسيد ما نراه في الاشجار والازهار عندما تتوزع فيها الاشكال والالوان بجمالية رائعة (م:٤،ص٧٨)

٢-التماثيل من اهم القواعد التي تقوم عليها الزخارف في الفن الجداري الاسلامي ولهذا التماثل عدة اشكال منها .

أ-التماثل النصفي ويشمل التكوينات التي يكمل احدهما الاخر في الجدارية .
ب-التماثل الكلي وفيه يكتمل التشكيل من تكوين متشابهين تماما في اتجاه متقابل او متضاد .
٣-التشعب ان معظم التلوينات الزخرفية غالبا ما تتضمن التشعب وهو على انواع .
أ-التشعب من النقطة ومنه تمتد الخطط والوحدات والاشكال من النقطة بأتجاه الخارج في الشكل .
ب-التشعب من الخط ومنه تتفرع الاشكال والوحدات من الخط المستقيمة والمنحنية من جانب واحد ومن جانبين ويمثله في الطبيعة سعف النخيل وامتداد اوراق الشجر من فروعها شكل (٢)

التكرار تعد اساليب التكرار كثيرة حيث تجمع بين العديد من النظم الزخرفية في تكوينات اشكال وهي لضم اكثر من وحدتين زخرفية في الاشكال وتتجسد تلك التكرارات في النبات بشكل مميز كسنابل القمح وعيدان الذرة وفي الكائنات الحية كأسراب الطيور وقوافل الابل (م:٥،ص٣٤)

ثانيا: عناصر الزخرفة الاسلامية

١-الاشكال الهندسية

هي تكوينات يتمكن تشكيلها من علاقات بين الخط ويمكن استخدام الات الهندسة في تكوينها حيث تنهدم المضلعات والدوائر والمربع والاشكال النجمية والتي كونها اغلب الجداريات الاسلامية .

٢-الاشكال النباتية

وهي ما تستوحي من اشكال عناصر الاشجار كالزهرة والورقة بكل اشكالها.

٣-الاشكال الكتابية

وهي ما يفصل الخط العربي في تكوينها وعلى وجه الخصوص الخط الكوفي الزهر والمورق والهندسي .

٤-الصور الادمية والحيوانية والنباتية

وهي ما تستوحي اشكالها من عناصرها الاساسية لشكل الانسان والحيوان والنبات . (م:٣،ص١٠١)

ثالثا: مميزات الزخارف في الفن الجداري الاسلامي

١-كراهية الفراغ .
٢-التسطيح الزخرفي .
٣-الابتعاد عن تقيد الطبيعة المباشر .
٤-التكرار .
٥-الرسم الترجيحي .
٦-اعطاء اللون فلسفته الخاصة .

١-لقد مال الفنان المسلم الى ملء المساحات بالزخرفة للتخلص من الفراغ وهو ما بلغت النظر في اغلب جداريات العمائر الاسلامية وحيث عبر الغربيون عن تلك الظاهرة عند الفنان المسلم بمصطلح (الفزع من الفراغ) .

٢-يعد المرمر نادرا جدا في الرسوم الاسلامية اذا تعرف الفنان المسلم عن التسجيم ورسوم مسطحة واستعاض عن ذلك بالتلوين والتذهيب للتخفيف من وطأة هذا التجسيم في الاعمال الجدارية .

٣-صورة الفنان المسلم امثاله كما تصدرها في خياله وليس ما وجدت في الطبيعة حتى لايسوده ذلك ان يتصور الاشكال الحية والتي هي من صنع الله سبحانه وحده .

٤-التكرار استخدمه الفنان المسلم للتغلب على شكله الفراغ واستخدام التكرار في مختلف الفنون الاسلامية كالصنوبر والعمارة .

٥-قام الفنان المسلم بتوضيح وتجسيم ما في المخطوطات على شكل رسوم توضيحية ومن امثلة ذلك رسوم على الواسطي كمقامات الحريري .

٦-استخدمت الالوان في الفنون الاسلامية ومنها الجدران للحصول على وظيفة جمالية حيث استخدمت الالوان الورقاء والخضراء والذهبية وخصوصا في العمائر الاسلامية . (م:٦،ص٥٨)

الفصل الثالث

أولا: اجراءات البحث

١-مجتمع البحث ، المصادر المتوفرة والمتاحة والتي عنيت بدراسة او نقل تفاصيل الفن الاسلامي الجداري بشكل عام والتي سلطت الضوء على الفنون الزخرفية كمقوم اساس للفن الجداري الاسلامي ، تلك المصادر التي وثقت نشاطات الفنان المسلم منذ عهد الرسول (ص) وحتى انتهاء وسقوط الدولة العباسية .

٢-اداة البحث تم الاعتماد على المصادر المتاحة في نقل الحقائق والوقائع التأريخية التي وردت في تلك المصادر للاجابة على السؤال الوارد في اهداف البحث والذي يؤكد المكانة الرئيسية والمهمة للفنون الزخرفية في الفن الجداري الاسلامي .

٣-عينة البحث اقتصرت عينة البحث على عدد من العناصر الاسلامية التي احتوت الفن الجداري الاسلامي والتي تم التطرق اليهما في الفصل الثاني من البحث الحالي .

ثانيا: نتائج البحث

من خلال مجريات البحث الحالي وفي ضوء ما تقدم من استعراض موضوعي لما خلفه الفنان المسلم وعبر المراحل المختلفة من موروث فني في المجال الفني الجداري وضمن المتاح من المصادر التي حصل عليها الباحثانت لانجاز هذا البحث ، يمكن الخروج بالنتائج الاتية .

١-ان الفنان المسلم وعبر مراحل متتالية استطاع ان يجمع وحداته الزخرفية التي ورثها ومزجها بفاسفته حتى صارت اعماله صفة مميزة للفن العربي بشكل عام ، ووصفه بأنها لغة الفن الاسلامي .

٢-ان المكانة التي احتلتها الفنون الزخرفية تشكل المساحة الكبرى في الفن الجداري الاسلامي ، حتى صارت صفاته المميزة والمعبر عن ذلك الفن ، فدراسة الفن الجداري الاسلامي بدراسة الفنون الاسلامية الزخرفية في ذلك العصر .

٣-استخدم الفنان المسلم العناصر الزخرفية كافة في اعماله الفنية الجدارية واستطاع ان يوفق بينها في تآلف وانسجام بديع بحيث اصبحت شاهدا على ابداعاته الفنية .

٤-استخدم كل مخلفات بيئته المحلية وبمهارة عالية لتجسيد الجدارية الاسلامية .

٥-اصبح للفن الجداري الاسلامي اثره الواضح في الفنون الشرقية والغربية على حد سواء حيث استوحت تلك الفنون من ابداعات الفنان المسلم في اعماله الجدارية .

٦-استطاع الفنان المسلم ان يجسد القواعد والنظم الزخرفية الاسلامية خير تجسيد وبشكل لايتعارض مع المعتقدات الاسلامية في الوحدانية واستعاض بذلك من تجسيد المخلوقات البشرية .

٧-استعاض الفنان المسلم بتكويناته الزخرفية عن النقل النصي للطبيعة .

المصادر

١-بابا دبولو/الاسكندر : جمالية الرسم الاسلامي ، تونس ، ١٩٧٩ .

٢-حبش ، حسن قاسم: فن الزخرفة ، بغداد ، ١٩٨٤ .

٣-حميد ، عبدالعزيز واخرون: الزخرفة العربية الاسلامية ، جامعة بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد بلا .

٤-مرزوق عبدالعزيز الفنون الزخرفية الاسلامية في المغرب والاندلس ، بيروت ، بلا .

٥-مرزوق ، عبدالعزيز العراق مهد الفن الاسلامي ، وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧١ .

٦-حسن ، زكي محمد فنون الاسلام ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٤ .

٧-حميد ، عبدالعزيز الزخارف المعمارية ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٥ .

٨-داود ،عبدالرضا بهية الاسس الفنية للزخارف الجدارية ، رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .

٩-الرفاعي ، ابرز تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ، دمشق : دار الفكر ، ١٩٧٧ .

١٠-سلمان ، عيسى ، العمارات العربية الاسلامية في العراق ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ .

١١-العبيدي ، صلاح : د. عبدالعزيز حميد . د. احمد قاسم – الفنون الزخرفية العربية الاسلامية ، بغداد ، ١٩٨٢ .

١٢-المصري ، كمال : تاريخ الفن في العصور القديمة . مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٦ .

١٣-يوسف شريف ، تأريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ .

lay-out points and a character for change of decoration, thoughts about facture, light, costumes/.

3. Review and duscussion of sketches.
   i) in pencil
   ii) in colour
4. The work at a model
   /Determination of exact proportions, precise lay-out points, searching for facture and colour, checking of space parameters, checking of decoration change/.
5. Approval of a model with a collective.
6. Making of decorations, costumes, thea.
7 Arrangement and light repetitions.

Note: Every heading of the above list is added with concrete examples from practice. Typical complications and difficulties are specially stressed.

Doctor
of Yarmouk University
Nayef M. H. Al-Shbul
Jordan

LITERATURE

1. Верніївська І.М. Становлення української радянської сценографії. – К., 1981.
2. Кучеренко З.В. Вадим Меллер. – К., 1975.
3. Коваленко Г. Данило Лідер. – М., 1980
4. Березнін В. Театр Йозефа Свободи. М., 1973.
5. Михайлова А. Образний світ сцени. – М., 1979.
6. Михайлова А. Сценография и опыт. – М., 1990.
7. Попов А.Д. Творческое наследие. –М., 1979.
8. Товстоногов Г. Зеркало сцены. – Л., 1980, т.1.
9. Памфілова М. Федір і Ірод. – К., 1969.
10. Френкель М. Пластика сценического пространства. – К., 1987.
11. Фиалко В. Режиссура и сценография. - К., 1989.
12. Art integrity of aperformance, From, P. P. 7-12.
13. See, Stage Mangement.

Producer you can make your own choice.

I think there is nothing left for all the rest.

If you think that a producer has more freedom in comparison to you then you are mistaken. An author, an actor, and scales of a theatre, material resources and other things limit his freedom. Specificity of our art, the art of a theatre, lies namely in this artistic mutual subordination. (12)

3. Main problems to be solved by a producer and an artist in mutual cooperation.

To make a talk with an artist effective a producer must come for this creative meeting prepared respectively. Then this talk will have professional and productive character. What baggage must bring a producer to a creative meeting with an artist? This baggage should include:

a) existence of idea about a performance (determination of an over and above task is very essential here);
b) general feeling of visual image of a performance;
c) determination of a measure of conventionality in a performance;
d) understanding of space resolution of a performance;
e) determination of a principle of decorative staging (pictorial and plane pictorial and space, constructive and architectural, functional and simulative);
f) the character of decoration change;
g) knowledge of main lay-out points, producer's stresses;
h) knowledge of a method of a performance;
i) knowledge of a principle of light use;
g) knowledge of a principle of use of costume, requisite, thea, make-up. (13)

Some of such knowledge will make a talk with an artist concrete. However, a producer must not thrust an artist upon hid own approach to the case, he must propose it as a subject for discussion and sometimes to hide something in order not to stiff the artist's initiative.

4. Stages of work of a producer with an artists

1. Introductory talk before reading and better after reading a play by an artist.
   /Change of impressions, separation of main things in their impressions, feeling of atmosphere, ways of action current, media, facture, colour/
2. Discussion of a creative task.
   /Determination of significance for staging in general idea of a performance. Searching for visual decision. Selection of method of staging and determination of a measure of conventionality, the ways of contact with spectators. Determination of main

inertness, torpidity and then as a result of illness (taking poison). People are always gathering around Tatyana. If Tatyana's couch is placed in depth of a stage then mise en scenes in the number of scenes will be planned in depth. So, a couch should be at foreground. But it is unacceptable. A number of conflicts between old man Bezsemenov and Nil, between a father and children take place at dinner or tea. Such scenes are to be built around the table. When scandals flare up the people take in the whole room by their temperament. That is why the table can not be placed in background or against a wall, there shoulds

Art director — be free space around it.

I thinking about the bureau. It will prevent and "argue" with cupboard. Isn't it possible to place it in depth, in small niche which exist in old

Producer — houses? May be a door was in that place.

Art director — It's good. Niche will enforce the feeling of Bezsemenov's abode.

The floor is imagined to me as painted and covered with rural strips.

Producer — Group and individual photos in queer frames are on walls.

After you do rough sketches in pencil we shall have another meeting and change our general thinking once more. And after colour sketch is ready we shall make a model. We shall change placement of doors, cupboard and a table in the model repeatedly. It is very convenient to build mise en scene of main events of a performance using a model.

Art director — And, if it is no late, to order both remakes and supplements for an artist.

Producer

Well, what can you say about sketches of costumes'.

We have both the author's and producer's characters, which are quite detailed. You should study them. Then I ask you to gather photo material related to that epoch. Old photos illustrated magazines of 1900-1902. Before you make a sketch of a costume I'd like you to have a detail talk with every performer individually about the part he or she performs. Every performer has its own request to an artist relatively to the costume. The performer sees certain details in temper of his/her character, which "warm" him/her or connected with a life prototype of his/her character, from which the author pushes off during his work. All this should be taking into account by an artist and a producer in order to enrich a performance and image, and what is the main it helps to create a feeling of authorship inside the actor. Sometimes a hat, a tie or a scarf found by an actor and an artist

Art director — together, make the character native and beloved for the actor. Thus, we discussed all parts related to your initial work. As to all other details

here. Small levers of motion work in this case. As if a performance develops in "close-up". If the actor turns his head it will be considered as noticeable stage motion. And when he sits on a chair or stands up this act is considered as a tangible action. This action already tells us something. It will be easy to work in this play for a producer when an artist is able to suggest him a large number of possibilities to create mise en scenes. Taking into consideration the fact that four acts develop in one room a producer will have to change position of furniture with a help of characters. Chairs must be placed round the table at the time of dinner. After dinner they can be placed in other way, namely in such manner as it will be advantageously and conveniently for a future current of action.

Art director

Is it possible to make other decorations for other acts? For example, to take a bedroom in Bezsemenov's house for a third act. I hope they

Producer have.

It stands for reason. Two different rooms can be taken for four acts. It will bring relative diversity for mise en scenes. Every theatre can solve this problem in its own way. But I think that these circumstances will not help much to make mise en scenes for producer. Cases are known when difficulties provoke inspiration. One can create such a variety of mise en scenes having only one bench or one stool that can not be made in rich furnished apartment. All things are determined by a

Art director producer's fantasy.

Producer So, you do not put any lay-out requirements for me, do you?

Art director No, except one.

It has appeared that you could not help putting requirements. There is

Producer one, isn't it?

Yes, you are right. But it can not suggest you anything. A hundred years ago actors used to run out to footlights and to make dialogues for spectators. Now they stepped aside from this. Perhaps only in opera singers try to stand closer to a conductor. Bearing in mind this fact you should form the apartment's furnishing so the foreground will be filled maximally. You see there is nothing bad in actor's wish to be close to spectators. Vice versa, an actor would like to secure a contact with a spectator, but he is ashamed to go out of footlights. It is nothing to do for him there. All his stage life is connected with partners and things, but partners and things are placed in depth. And namely here the time for difficulties begins. For example, Tatyana is lying on her couch during all current of a play. At first it happens due to her

things. I think we can leave only two doors. One at the front, which leads to Tatyana's room. This door is necessary for us and will be the subject for all characters (the scene of Tatyana's poisoning). And the other door, an entrance door, through which everybody can go to all other rooms of Bezsemeno's house, i.e. to his old parents, lodgers, Peter. I think that windows are not necessary as well. A trunk can be placed in the parent's room. As to Bezsemenov's bureau where all his "business stationery" are placed, I think it is necessary. He keeps his papers, accounts, and orders there. He has his book of income and expenditures. And the key from his bureau Bezsemenovs keeps on the chain. When Elena comes to pay for lodging he takes "the book of fate". It contains everything: how much coal was taken, how much shall be taken from a lodger for broken glass, etc. Dinner table and big family cupboards are necessary.

Art director — You see, you have already mentioned that the door to Tatyana's room should be at the foreground. Can you give me a draft of your lay-out?

Producer — I could give it to you, but I do not want. You choose a passive part of a performer again. But I want your imagination of Bezsemenov's dwelling. I am not going to step aside from my imagination and vision of it. Moreover, I shall defend it but after you express your imagination with the help of a pencil and colours. The third thing will appear in the result of confrontation of our imaginations. It will be richer and it will be our mutual vision of Bezsemenov's world. A producer treats an artist in the same way as an actor: the richer initiative and the brighter a fantasy, the better for a producer because such things enrich a performance.

Art director — I ask about your sketch as a producer because I do not want to work in vain. You know that the task of an artist lies both in solution of a general image of a performance (composition, colours, etc.) and in the fact the producer could create mise en scene easily and actors should feel themselves and act in comfort on stage.

Producer — You understand your task quite right. The problem is I do not want to thrust you with categorical producer's requirements. If the place of action and the character of what is happening are not left within one room and have a lot of scenes, then it will be more difficult for a producer to hide his own imagined composition of a performance, final mise en scene, effective mass formations, etc. Such action episodes demand necessary stairs, balconies, etc. In most cases staging tasks are simpler in "Petties" but from the other side they are more complicated for a producer. A performance is executed in one decoration. A room is the place of action. There is another expression

Producer — In my opinion, you select typical things. Piling up is a good thing here and you were right to note it. As to the Bezsemenov's den as an image of an oak sarcophagus I think that it is not Gorky. I feel in that something like a frontal symbolism. Don't you imagine that this room should be very ordinary and even merry? And that the whole system of Bezsemenov's unfriendly family life contrasts with merry wallpaper. This wallpaper is even called in special shops as "merry". As to the stage space, it seems to me that this room should resemble cul-de-sac. We know and watch large streets, lanes and even blind alleys in our life from which apparently there is no exit. Railways also have their siding to which locomotives and wagons are driven in. They stay there for a long time useless and... begisn to rust. I see Bezsemenov's hall like such siding.

Art director — When I determined Bezsemenov's dwelling as a sarcophagus or a house-coffin you call it front symbolism. Why is an expression "cul-de-sac" not considered as front symbolism then?

Producer — But I believe when you take a pencil in your hands and begin to make drawings, you will see that "cul-de-sac" will not lead you to a cheap cliche. You will not find such decorative signs for "cul-de-sac" which are close to hand, but it can be fined for sure for a coffin and it is dangerous because it can be vulgar.

Art director — Probably, you are right. Well, what if to build a room in the form of a corner, and to place and stove made of Dutch tile?

Producer — Try to make a shkits I am afraid to state such things.speculatively. However, your version to build the room at the straight corner seems right to me.

Art director — I should know in what extent I must be strict to the author's direction in description of Bezsemenov's room.

Producer — Theatre always considers the author's directions as much as they help to reveal the author's idea but to reveal in such way as the theatre sees it. The fact that this room is situated in rich bourgeois house is very important for us and has a binding character. Further Gorky gives so many details and descriptions that it is necessary to select from them and do such choice, which is the most suitable to our vision. According to the author there are three doors and two windows in the room. And if we place the mentioned stove against the wall and a trunk, piano, cupboard with dishes, cabinet, couch, pot with philodendron and some bentwood chairs, it will be impossible to solve this task as no walls will be enough in the room to place all these

Producer — It is necessary for us to solve all problems related to artistic staging of a performance "Petties"

Art director — Yes, I would like to have clear tasks from you.

Producer — What do you call clear tasks?

Art director — I think, it is a general character and a principle of staging. Main visual image of a performance. And requirements to me as an artist in making mise en scenes. I mean where and what points do you need for main mise en scene.

Producer — I like your business approach. But you see if I could answer all your questions completely then there would be no necessity to engage an artist for the work, don't you?

Art director — I do not understand your formulation of the question.

Producer — Well. When a have a possibility to imagine general principle of staging of "Petties", main colour of staging and add my out-lay requirements to that then I shall simply invite a good modeling master, explain everything to him and manage without you. Do you consider yourself as a performer of a producer's will only?

Art director — In most cases I have to work in such way. Every producer has his own imagination about a play.

Producer — Certainly, every producer must have his own imagination about a play and some its details. However, he evaluates himself very low as an artist. You have read Gorky, haven't you? His creative works provoke the whole world of images. "Petties", in particular, made us to recollect an old Russian province.

Art director — It stands to reason.

Producer — So, please, tell me about the world you have imagined after your have read "Petties".

Art director — I feel the dwelling of "Petties" as a huge oak sarcophagus. A house-coffin where all living creatures is choked, from where a young life breaks free and escapes (Nil, Polat). There are many parts in this house. Things form such closeness that people stumble against them.

Regulation of work of an artist with a too much precise task leads to limitation of his creative imagination. Doing so a producer robs himself because he only pushes an artist to step on the way of realization of his own imagination but at the same time an artist would be able to penetrate into the idea of a creation and idea of a producer, to bring his own unique decision, which could enrich and develop the idea of the producer, and to endow it with maximum of expressiveness. Notwithstanding the situation when a producer has certain skills of stage master, he must not put his colleague into the bed of Procrustes of his own wish.

When an artist has aquatinted with the idea of a producer and then works completely independently, such situation can sometimes lead to divergence between an artist and a producer. Staging can be very interesting in itself but does not be in harmony with a producer's idea. Something should be changed: whether idea or staging. It becomes obvious that the artist was too original in the way of expression of his understanding of the idea. When he would have a chance to meet with a producer in the process of work such thing could not happen.

Cases when an artist can be called the author or co-author of a performance are not so widespread. But this approach is quite possible (one can recollect some works of David Borovsky or Usef Shainy Theatre in Poland) but it could not be called as typical.

The latter method is the most prevailing.

After meetings, talks, changes of impressions between a producer and an artist, the unity of points of views and opinions as to the play, principles of its stage implementation, a search of the outward image of a performance is established. The work of a producer with an artist in this case has the character of a continuous dialogue, verbal at first and then visual: artist "talks" by means of sketches and outlines expressing his own thoughts, feelings and opinions using professional language.

The work shall be crowned with success if a producer brings to an artist's mind clearly and expressively what he believes the most essential in the play and performance, what scenes he evaluates as the main, in what way he imagines them, how he likes to form an action, what stresses should be made. It is very important to define a core for every episode, its sensitive and visual centre, and main point of rest for mise en scene practice. Producer's directions, proposals and pieces of advice make the work of an artist clear and purposeful: gradually sketches turns into outlines, at first in pencil and one colour. Furthuret consultations gives a color to outlines and clarify panning. Approved by a producer, they turn into "pattern", rough model cut from a cardboard. A rough model is appeared in the result of long complicated and often disputable work, so called a producer's model. Oleksiy Dmytrovych Popov, an outstanding Russian producer, gives a typical example of method of work of a producer and an artist in his book "Art integrity of a performance":

An ideal thing, i.e. the producer's idea is materialized in a visual image.

The most widely used principle of formation of a stage image in a modern theatre is an art generalization of reconstruction of place of action, emphasizing its typical features.

Examples:

"The place where sawdust was rustling" by Pysarenko L., I. Franko Theatre
"Daybreaks are quiet here", Frenkel M., c. Kyiv, Theatre for youngsters
"Yaroslav the Wise", - Lider L., I. Franko Thatre
"At the bottom", Borovsky D., Lesya Ukrayinka Theatre

In other performances concreteness of place and time concedes to generalization and

conventionality. The main thing is to reproduce a social and philosophical idea.

Examples:

Three performances "King Leer"
I.Franko Theatre, Art Director Meller V.
A. Ivaniv Theatre, Art Director Ivnytsky M.
M.Zankovetska Theatre, Kyprian M.

The process is developed in direction of emphasizing, condensation, intellectuality of visual image.

The work of a producer with an artist is not limited by creation of a relevant visual image. Let's consider it generally.

2. Methods of work of a producer and an art director.

Methods of work of a producer and an artist are very diverse and individually unique. However, current analysis of different ways of creative communication with an artist makes it possible to find out a certain generalization.

1. A producer charges an artist with a particular task, the artist performs it professionally.
2. An artist works individually and presents the final result of his work for a producer.
3. The idea of a performance and its solution belongs to an artist, a producer forms a performance in accordance with a stage work.
4. An artist works in close contact with a producer and actors, takes a direct part in the whole process of the performance realization.

appeared suddenly among abstract constructions in number of performances, as namely such type of scenery solution was demanded in deeply psychological melodrama of Mogem and Colton".

Genres decision of a theatrical performance complements and clarify its idea's direction. Therefore, both genre and idea of the work is a key for finding generalized image of a performance without which there is no reason to talk about a theatre as a piece of art.

Therefore, a creation of visual image of a performance is the main task for a modern theatre artist.

What does a theatre visual image mean? How can it be interpreted? Shyfrin N.A., an outstanding Russian stage master, gives the following answer on this question in his book "Art director in the theatre": "I think that it is an organic unity of many of specific features of a certain phenomena or a subject. Moreover, this unity has a property to provoke rich associations in different aspects. Artistic image must be full of ideas, fresh and not only to help in getting to know life phenomena in a new way but also to give rise to high and strong moral feelings. Without hot feelings, partiality of an artist in his relations with reality, a creation of art can not be staged. In what way do artistic image appear?

Every artist knows from his own experience that it is difficult to trace the ways of birth of an image. An image can not be modeled artificially. The impact is necessary for its origin. Let's recollect "Boyar's wife Morozova" by Surikov. It was not quite necessary for Surikov to see a black raven on white snow. The image of the boyar's wife Morozova was living inside in him. Otherwise, not a single raven could not suggest it. However, the faint feelings which swirled in soul of an artist when he was seeking for expression of that epoch, were crystallized under the influence of this visual impression into colorful chord of black and blue with white which concentrated dramatic mood of the picture".

It is impossible to determine the future image of a performance beforehand. The author's directions, the first vivid metaphor, precise epithet, acute literature description do not suggest a visual image of a performance, And suddenly one can see the performance in blue, gray, yellow or red. And then a thought and creative attention of a creator starts to work, and the found thing begins to appear in outline. The idea of the work and clear understanding of that we would like to express by means of a performance gives a birth to a system of images. The image of a performance is always known generalization of the most essential, typical and principal properties of phenomena, events. description of types, which a play shows. If an image does not accumulate all these things in itself, its integrity will be ruined for sure" (2)

Depending on a producer's idea of a performance and mainly on its over and above task and genre, the tasks are determined which are to be realized by means of artistic staging of a performance. It can bear informative, narrative function and acquaint spectators with the place of action, social and national peculiarities of surroundings can express the main idea of the performance emotionally, create an appropriate mood for a spectator, and reflect the atmosphere of events. Artistic staging of a performance determines a character of mise en scene, the way of actors' stage action, a character of stage communication. It becomes a means of the form of connection between characters of a performance, a means for determination of genre peculiarities of a performance stressing the most important places of a performance. By means of its metaphoric system artistic staging can enlarge and enrich the plot of a play, provoke different associations in a spectator.

However, having such a diversity of tasks which artistic staging can bear, it should first, to express the idea of a dramatic work and over and above task of a producer. Thoughtful penetration into essence of ideas of dramatic work and seeking for visual images which are adequate to it is one of the peculiarities of modern theatre and stage art. The idea means the beginning and the end of artistic activity, tasks an artist puts forward, a result of search addressed to a spectator. Creative initiative of an artist is so high in this connection that can suggest not only a principle of stage implementation of a producer's idea but also to create general mood and direction of ideas of a performance conditionally to it. However, connection of theatre staging with a task of ideas should not be understood as a direct and final implementation into scenery of clearly formulated idea about a performance. The question is, first, in what extent it is important for an artist to fathom the idea, and, second, in what extent scenery helps to disclose the idea for a spectator. An artist of a modern theatre goes beyond the limits of exact artistic tasks and enters into sphere of descriptive producing.

Therefore, penetration into the idea of a dramatic work is a binding requirement of creative activity of a modern artist, the process connected with forces of other creators of a performance by a synthetic nature of a theatre, and, first of all, with work of a producer.

Genre coloring of a performance should be considered in close connection with determination of ideas.

Precisely determined genre of a performance can suggest to its producer the right principle of its staging, helps to find an appropriate method, and promotes integrity of the form of descriptive decision. All the said problems are in the range of interests of mutual work of a modern artist and a producer. A performance's genre dictates competently the choice of expressive methods. Thus, it is no wonder that even in the period of the most active searching for a mental form of a theatre of 20-ies, real life scenery predominated in staging of everyday life and psychological drama. "Even in Berezol, - as A.Drak mentions in his book "Ukrainian scenery art", - the most leftist Ukrainian theatre which ruined all traditions severely, - a quite realistic scenery of Meller to the performance "Sedi" was

1. The function and place of staging in general idea of a performance

The entire image of a performance arises from a play and is created by a sum of influence means on a spectator which are united by artistic skills and will of a producer.

Artistic skills an Art Director possesses (an artist) play an important part in this connection.

Material staging makes it possible to catch the hidden plot and the inner image of a play through a visual image, helps to understand its main idea, mood, atmosphere, genre, to see its poetic nature, and, in principal, it helps in creative work of an actor, makes for the success of disclosing of a man's character and its spiritual essence.

In the process of work at a performance a producer arranges interaction between its different artistic components. In the same way as a composer, which while orchestrating a musical opus writes the individual part for each instrument, a producer must use peculiarity of every component to optimize a general sound of a scenic opus, i.e. a performance.

Plastic, scenery, musical side of a performance does not exist in itself but in the context of a general idea, in the interaction with alive man acting on the stage.

The essence lies in the fact that staging must have its own place, its own function in general art solution of a performance.

"It is necessary to determine a function and place for visual impressions in creation of an artistic image of a performance", - Tovstonogov G.O. writes. - "Moreover, staging without an actor, without a general process of the given performance can not have an independent artistic value. However, it is necessary for it to "sound" at full power in combination with general idea, stage resolution of a performance, its atmosphere, and alive man acting on the stage.

Only in this connection a possibility appears for creation of the entire work of stage art, in which an artist plays one of the parts that is important, responsible, necessary and completely understandable and essential in general art ensemble where all components are subject to disclosure of a single thought, a single, idea a single resolution employing images.

The entire does not mean conglomeration of some kinds of art, which exist together but do not interact, the entire means such unity of different arts where each of them transforms and acquire a new quality" (1)

الأكاديمي

THE WORK OF PRODUCER WITH ART DIRECTOR

Doctor
Of Yarmouk University
Nayef M. H. Al-Shbul
Jordan

تاريخ استلام البحث 1999/5/15
تاريخ قبول النشر 1999/6/15