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

الأكاديمي

مجلة محكمة متخصصة في الفنون
تأسست عام 1974

العدد 26 المجلد السابع - السنة السابعة - 1999

رئيس التحرير د. فاضل خليل رشيد استاذ
سكرتير التحرير د. خليل ابراهيم الواسطي استاذ مساعد
مدير التحرير د.طه حسن الهاشمي استاذ مساعد

المحتويات

مقاربة سيميائية في منهج ستانسلافسكي	د. عبد الصاحب نعمة
التجربة الحسية الانسانية والحدس المتعال في دراما القرن الثامن عشر	د. ثامر كريم عبد
تعليم وتعلم الفنون بين التوجه المعرفي والوجداني	د. عبد الكريم كاظم
المخيلة وبنائية الصورة الذهنية الجمالية	د. نجم عبد حيدر
طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل	صفاء الدين حسين سامي عبد الحميد
تأثير درجات الحرارة على وسط تزجيجي بأستخدام اوكسيد تلويني واحد	معاذ خليل حمد بكر

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد 238 لسنة 1981

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

مقاربة سيميائية في منهج ستانسلافسكي

د.عبد الصاحب نعمة مرعي
مدرس
كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

يتلخص البحث بألقاء الضوء على عملية اشتغال (علم العلامات) في العالم العربي حيث تركزت معظم الجهود على سيمياء النصوص اللغوية ، لكن الدراسات عن الانساق غير اللفظية فهي نادرة . وبهذا يكون البحث محاولة للخوض في هذا العلم الحديث بغية اجراء تطبيقي على تعاليم منهجية تختص بفن الممثل بشكل خاص والمسرح بشكل عام وهي منهجية (منظومة) ستانسلافسكي ، بوصفها الركيزة الاساسية في عمل كل من الممثل والمخرج في العرض المسرحي .

تاريخ استلام البحث 1999/9/10
تاريخ قبول النشر 1999/10/20

(الفصل الاول)

مشكلة البحث :

عرفت ثلاثينيات القرن العشرين بواكير الدراسات السيميائية بوصفها مقاربة نظرية لانساق التعبير والاتصال عامة .

ووجدت في المسرح مع "مدرسة براغ" البنيوية ، و (الشكلانية) الروسية ، مادة غنية تتوزعها النصوص المتعددة ، فاصطدمت تحاليل (اوتكلرزيك O. Zich) في "علم جمال الفن الدرامي" ، حين قال بالفن الدرامي ، على انه فن الصور (Imges) معللا ذلك بانه : "وبالرغم من ان المسرح ينطوي على بنى معمارية ، يبقى من المستحيل ان نعهد بالمسرح الى ميدان العمارة ، لان العمارة لاتقبل ان ترمز الى شيء ، وهكذا ليس لها وظيفة صورية ، اما المسرح فليس له وظيفة اخرى سوى الاشارة الى شيء اخر ، ويكف عن ان يكون مسرحا اذا لم يدل على شيء اخر" . (٢٠ ، ص٣١) .

كذلك تحاليل (يان موكاروفسكي J. Mukrovsky) في "محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل" عندما جعل النص "دالا" والموضوع الجمالي "مدلولا" . نقول ، اصطدمت هذه التحاليل بمنهجية تحليل هذه النصوص (النص المكتوب-نص العرض) وتوصلت الى التركيز على نص العرض (Perfor mance) بوصفه "العلامة الكبرى" او النسق الاكبر لشتى الانساق الفرعية : الكلامية-الصوتية-الايمائية .

وعلى هذا الاساس ، تبلور سيمياء خاصة بالعرض يحتل فيها النص المكتوب مكانته الجزئية من ناحية ومن ناحية ثانية تبلور قابلية تجزئة العرض (العلامة الكبرى) الى شبكة وحدات سيميائية تنتمي الى انساق متفاوتة يحتل فيها الكلام مكانته الجزئية . جاءت هذه التحاليل على اثر المنجز الابداعي المسرحي ، حينما توجت مكتسبات عصر الطاقة ، الثقافة والفنون بالمكننة بوصفها آلية تعبير انتقلت الى المسرح باشكال مختلفة تمحورت-وفي اوربا بالذات-حول (المسرحة Theatralization) بوصفها بعدا اساسيا في بناء العرض ، شغل الرواد باشكال مختلفة ، منها : مسرحة ظاهرة المسرح ككل عند (مايرهولد) واقتباس (برتولدبريشت) لمفهوم التغريب ، ومسرحة الايماءات والاصوات عند (انتونين آرتو) ، وصولا الى مسرحة محورها (الممثل) عند (ستانسلافسكي)-(اذا الشرطية الشهيرة) .

وحينما يذكر منهج "ستانسلافسكي" في الاوساط الفنية فانه يقترن لديهم بانضج النتائج والمعالجات التي انجزت تاريخيا في هذا المضمار . وتتمثل عبقرية هذا المعلم في دروسه (تمارينه) الملتزمة بمبدأ (الصدق الداخلي) لدى الممثل على

الخشبة ، وتعزيز (التقنية النفسية) في تجسيد الشخصية ، بالاعتماد على اسلوبية المؤلف في (النص) وتحليل موضوعاتها الرئيسة وافكارها واجوائها ..الخ .

يحاول هذا البحث الولوج في منهجية (منظومة) هذا الرائد المسرحي لاثارة السؤال الاتي :

هل يمكن اجراء مقاربة سيميائية في منهج ستانسلافسكي ؟

اهمية البحث

والحاجة اليه :تتجلى اهمية هذا البحث في القاءه الضوء على عملية اشتغال (علم العلامات) في العالم العربي ، حيث تركزت معظم الجهود على سيمياء النصوص اللغوية ، فالكتب والمقالات التي تعالج القصيدة والقصة والرواية متوفرة بغزارة ، كذلك لاتخلو المكتبة العربية من بعض المؤلفات حول السيمياء النظرية ، لكن الدراسات عن الانساق غير اللفظية فهي نادرة ، اذ ليس هناك سوى قلة من الاطروحات الجامعية غير المنشورة التي تتناول سيمياء المسرح من الناحية التطبيقية ، وبهذا يكون البحث محاولة للخوض في هذا العلم الحديث بغية اجراء تطبيقي على تعاليم منهجية تختص بفن الممثل بشكل خاص ، والمسرح بشكل عام ، وهي منهجية (منظومة) ستانسلافسكي ، بوصفها الركيزة الاساسية في عمل كل من الممثل والمخرج في العرض المسرحي . وعليه ، فان هذا البحث يفيد الدارسين في كليات ومعاهد الفطر الفنية على مستوى الدراسات العليا والاولية اضافة الى انه يشيع الفائدة لكافة العاملين في حقل المسرح .

اهداف البحث

يهدف البحث الى :

اجراء مقاربة سيميائية في منهج ستانسلافسكي .

حدود البحث

يتخذ البحث من منهج "منظومة" ستانسلافسكي" متمثلة بمفرداتها : اذا الشرطية (لو السحرية) ، الصدق الحياتي-الصدق الفني ، التركيز ، الانتباه ، الهدف الاعلى ، الفعل المتصل ، مجرى تيار الاحداث . انموذجا تحليليا على وفق المقاربة السيميائية .

مصطلحات البحث

-"السيمياء Semiotics"

كلمة قديمة متعارفة على وزن عربي خاص بالدلالة على العلم نفسه أي الـ : (Semiologie) ، وهي عند (فرديناندي سوسير ١٨٥٧-١٩١٣) نظام من الاشارات (System of Signe) التي تعبر عن الافكار ، وعلم الاشارات

(Semiologie) لفظة مشتقة من الكلمة الاغريقية (Semeion)-الاشارة . (٨ ، ص٤٠) .

واستعملت السيميولوجيا على المستوى التاريخي والمعرفي مع (سوسير) وانتشرت في الثقافة الاوربية . اما (شارل ساندير زبيرس C. S. Peirce ١٨٣٩-١٩١٤) فقد استعمل مصطلح (السيميوطيقا) فكان ذلك اصل الاستعمال في الثقافة الانجلوساكسونية . الا ان المصطلحين معا ، عرفا انتشارا متبادلا ، بل ان العلماء الذين ينتمون الى الثقافة الفرنسية لم يبعدوا تماما مصطلح (السيميوطيقا) من كتاباتهم ، حتى ان الجمعية الدولية التي تأسست بفرنسا عام (١٩٧٤) والمهتمة بحقل العلامات اختارت تسمية (سيميوطيقا) نظرا لانتشاره في الثقافات الانجلوساكسونية والروسية ، غير ان مصطلح (السيميولوجيا) ظل راسخا بصورة قوية في فرنسا وغيرها من البلدان اللاتينية بفضل جهود (رولان بارت) و (مارتيني) . (قارن ١٦ ، ص١٩٢) والحقيقة ان مصطلح علم الـ(Semiologie) ترجم بعدة تسميات منها : السيمياء ، السيمية ، السيميائية ، السيميوطيقا ، السيميولوجيا والرموزية ، لكننا حددنا التسمية بـ(السيمياء) لانها معروفة على وزن عربي خاص بالدلالة على العلم من جهة ، واستنادا لما قرره المؤتمر العالمي للسيمياء عندما الغى الفوارق بين السيميوطيقا والسيميولوجيا ، وتبنى مصطلح الـ(Semiotics) . (انظر ١١ ، ص١٨٧) أي العلم الذي يدرس العلامات .

-العلامة Signe : يعرفها سوسير : وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطا وثيقا ويتطلب احدهما الاخر . والوجهان هما : التصور Concept ، والصورة السمعية-Image acoustique . والتأليف بينهما يعطينا الدليل على مكونين اثنين : الدال والمدلول ، وبالجمع بينهما يتكون المعنى ، والعلاقة بينهما تعتبر اعتباطية (انظر : ١٥ ، ص١٧) . واذن ، فالعلامة عند (سوسير) هي وحدة ثنائية المبنى متكون من وجهين لايمكن الفصل بينهما .

الاول : الدال Signifiant ، وهو بمثابة الحقيقة النفسية او الصورة السمعية التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة من الاصوات تلتقطها اذنه ، وتستدعي الى ذهن المستمع صورة ذهنية او مفهوم ما ، هو :

الثاني : المدلول Signifies : وهو الصورة الذهنية التي تستدعيها سلسلة الاصوات هذه في ذهن المستمع .

وتنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول (قارن ١٢ ، ص١٩) .

"الفصل الثاني"

الاطار النظري

أولا : السيمياء "الشكل الفلسفي"

شاع تعريف عام للدلالة مع الفلسفة اليونانية يستند اساسا على الدلالات اللغوية ، ويجد (امبرتورايكو) : ان الرواقيين هم اول من قال بان للعلامة (Signe) وجهين : دال ومدلول ، ويعزو (ايكو) معرفة الرواقيين هذه الى كونهم اصلا من العمال الاجانب في اثينا ، فاصلهم الحقيقي يعود الى الكنعانيين الفينيقيين القادمين من ارض كنعان (فلسطين-لبنان-سوريا-الاردن) الى شمال افريقيا (ليبيا-المغرب العربي) والذين انتقلوا الى اثينا . ومع الرواقيين ظهر اول مرة في الحضارة الاغريقية اولئك الذين لايتكلمون اليونانية بوصفها لغة اصلية ، وهؤلاء-حسب ايكو-اكتشفوا ان الاختلاف في اصوات اللغة وحروفها-أي شكلها الخارجي الذي يدعى الدال-ينبغي الا يخدعنا-فوراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية ، توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريبا . ويقرر-ايكو-السبب في اكتشاف هؤلاء للفرق بين الدال والمدلول ، هو في كونهم اصحاب تجربة لايمتلكها اليونانيون ، أي تجربة الازدواج الثقافي والحضاري او اللغوي (قارن ١٨ ، ص٤٧٧-٤٧٨) ويجد (د.عادل فاخوري) : ان العرب قد تأثروا بالمدرستين المشائية والرواقية في مجال علم الدلالة (الفارابي وابن سينا) ، اذ انوجدت السيمياء في علوم المناظرة والاصول والتفسير والنقد . فالدلالة عند العرب القدامى تتناول اللفظة والاثر النفسي ، أي ما يسمى بالصورة الذهنية والامر الخارجي . (انظر ١٨ ، ص٤٨٠) واذن ، فالدلالة اللغوية-كما يقول مناطقة العرب-هي نسبة بين اللفظ والمعنى ، والدلالة بوجه عام هي نسبة بين الدال والمدلول .

ويعتقد (فاخوري) ان هذا التعريف ذاته هو الذي استعاره (سوسير) مع استبدال كلمة دلالة بكلمة علامة (Signe) ، وبهذا تكون العلامة لدى (سوسير) اقتران بين الدال والمدلول ، واستنادا لذلك يتم تقسيم العلامة وفقا لنوعية النسبة القائمة بين الدال والمدلول . ويلحظ (ارسطو) نوعين من النسبة واحدة طبيعية واخرى وصفية ، في حين يميز المناطقة العرب ثلاثة انواع من النسب : طبيعية-عقلية-وضعية .

والطبيعية هي : دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية ينتقل لاجلها منه اليه ، أي احداث طبيعة من الطبائع ، سواء كانت طبيعية اللافظ او طبيعة المعنى ، كدلالة (النحنحة على السعال) .

اما العقلية فهي : دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية فينتقل لاجلها منه اليه ، أي استلزام تحقق الدال في نفس الامر تحقق المدلول فيها مطلقا ، كأستلزام المعلول للعلة ، مثلما هو استلزام الدخان للنار او بالعكس .

والدلالة الوضعية هي : الدلالة الاتفاقية المتعارف عليها ، بمعنى جعل شيء بـــأزاء شيء اخر ، بحيث اذا فهم الاول فهم الثاني .

ويرى (فاخوري) ان ثمة تساوف بين انواع الدلالات عند العرب وفروع الموضـــوع عند (شارل بيرس) فـــ :

الدلالة الطبيعية..تشبه...الايغونة Icon .

الدلالة العقلية..تشبه...الشاهد Index .

الدلالة الوصفية..تشبه...الرمز Symbol (قارن ١١ ، ص١٨٠) .

وتمتد مرجعيات السيمياء ايضا الى اجتهادات المفكرين في المجال المعرفـي للعلامة . "وقد نشأ التأمل في العلامة لا عن قصد المعرفة كما نتصور ، بـــل عـــن قصد التشكيك في المعرفة ، أي من منطلق رفض هيمنة معرفيـــة معينـــة" . (١٠ ، ص١٤) . فقد دعا (روجر بيكـــون Roger Becon ١٢١٤-١٢٩٢) الـــى علـــم امبريقي ، والامبريقية عنده لاترتبط بالعالم الخارجي فقـــط ، بـــل بعـــالم الانســـان الداخلي كذلك ، ولذا فالاشراق الداخلي هو نوع من التجربة المعاشة . بينما يذهـــب (رينيه ديكارت الفرنسي Rene Descart ١٥٩١-١٦٥٠) وضمن اهتمامه بالمنـــهج الكلي الى الدعوة في ربط جميع العلوم عبر قواعد هندسية ، ودراسة رموز (الجبر) وعلاماته من خلال العلاقات المنطقية الهندسية . ويؤمن الفيلسوف الفرنسي (مركيز دي كوندورسيه ١٧٤٣-١٧٩٤) بان العلوم يجب ان تتوحد في اطار لغـــة جبريـــة تستوعب كل التراكيب الفكرية ويمكن دراستها كما يـــدرس الجـــبر (قـــارن ١٠ ، ص١٥-١٦) هذه المحاولات الفلسفية وغيرها ، انما كانت تحاول ان تقـــوم بـــدور الموحد بين العلوم المعرفية ، ذلك لان الفلسفة هي محاولة الانسان فهم ذاتـــه فـــهما عميقا من خلال تجاوزه لما هو عرضي للتوصل الى الجوهري ، وهي بذلـــك تبـــدأ بالتساؤل في مفاهيم ما-الطبيعة وما وراء الطبيعة-وتقوم بنقد القيم السائدة وتحليـــل المفاهيم للتوصل الى جوهر الجوانب المرتبطة بالانسان وعالمه . في حين نجـــد ان (السيمياء) لاتبدأ باي مفهوم ، وانما تبدأ بالعلامة ، والعلامة في حد ذاتها شيء مـــا معبر عن شيء اخر ، ولذلك هي ذات طبيعة ثنائية (دال ومدلول) يشتغل في حـــيز العنصر الجزئي حتى يصير متاخما في علاقاته وديناميته للكلي الذي يتوفـــر علـــى جوهر اشتغال السيميائي في الربط بين العلامات . واذا كانت "الفلسفة تنطلـــق مـــن المضمون فان السيمياء تنطلق من الشكل في فهم الانسان ، وبينما تطمح الفلسفة الى العثور عن مفتاح الوجود ، لاتطمح السيمياء الى اكثر من رسم خارطـــة الوجـــود" (١٠ ، ص١٤) . وعليه ، فان منطلق الفلسفي مناظرا لمنطلق الســـيميائي ، الـــذي ارسى قواعده الامريكي (بيرس) عندما نقل الاهتمام بالمنهج الكلـــي ودور الجـــبر المميز في تشكيله الى مجال المعاني . وجاء بعده السويسري (سوسير) الذي كـــان متخصصا في علم اللغات المقارن بالعلامة من منطق لغوي ودعا الى ما سماه بعلـــم (السيميولوجيا) او علم العلامات ولم تبق السيمياء حكرا على ثقافة واحـــدة ، وانمـــا امتدت لتشمل مختلف المجالات : اللغة-الادب-الفن-السينما...وغيرها ، حيث اخـــذ

المفكرون يستطلعون تاريخ الفكر بحثا عن تأملات في علم العلامات تحقيقا للرغبة في الاحاطة بالكلي والتواصل الشامل .

ثانيا : الاتجاهات السيميائية

١-تصور (سوسير) للسيمياء :

تنطلق السيميولوجيا في تصور (سوسير) من (نظام جديد للوقائع) ، وكما يقول سوسير : هناك من الناس من يظن ان اللغة في صميم مبدئها الاساسي ، عبارة عن سجل من الاسماء ، أعني قائمة طويلة بالالفاظ المقابلة لما في العالم من اشياء ولاشك ان مثل هذا التصور في اكثر اشكاله سذاجة ، لابد ان يحيل العلامة اللفظية الى نسخة طبق الاصل من الشيء الذي تشير اليه ، ولكن الحقيقة ان الصلة التي تربط الدال بالمدلول هي مجرد صلة اعتباطية .

ولذلك فالمبدأ السيميولوجي عند (سوسير) هو : انه ليس ثمة علامة في الطبيعة وانما توجد العلامة حيث تكون ثمة وظيفة رمزية .

وعليه ، فان مبادىء النزعة البنيوية اللغوية عند (سوسير) تقوم على :

أ : مبدأ ثنائية العلامة اللفظية .

ب : مبدأ أولوية النسق او (النظام) على العناصر .

ج : مبدأ التمييز بين اللغة والكلام .

د : مبدأ التفرقة بين التزامن (السانكروني) والتعاقب (الدياكروني) التاريخي .

والتزامنية : هي وجهة نظر وصفية تقتصر على النظر الى حالات اللغة .

اما التعاقبية : فهي وجهة نظر تاريخية تحرص على وصف تطور اللغات .

واللغة عند (سوسير) هي نسق عضوي منظم من العلامات ، والعلامات مزدوجة ، لان العلامة اللغوية لاتربط شيئا ما بأسم ما ، وانما العلامة عبارة عن اتحاد لـ (صورة صوتية) وهي الدال ، مع (تمثل ذهني) تصور وهو (المدلول) .

والدال : يندرج تحت (النظام المادي) لانه عبارة عن اصوات ، ايماءات ، حركات، صور محسوسة .

و (المدلول) يندرج تحت (النظام الذهني) لانه يتحدد على مستوى المحتوى- المضمون ، كفكرة او معنى لاكشيء او موضوع .

وبهذا تكون (السيميولوجيا) عند (سوسير) هي ذلك العلم الذي يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية ، ولذلك عرف طريقه الى باقي العلوم الانسانية . (قارن ١ ، ص٤٧-٥٨) .

٢-سيمياء (تشارلز بيرس)

ميز بيرس العلامة على انها "عبارة عن شيء ما يعوض شيئا معينا بالنسبة لشخص معين ، أي انه يخلق في ذهن هذا الشخص دليلا معادلا او دليلا اكثر تطورا" (١٦ ، ص١٩٢) .

واعتمد (بيرس) في تعريفه (للعلامة) هذا ، على ثلاثة اركان في تركيبة العلامة وهي الوسيلة Representamen التي تستعمل للدلالة .
والموضوع Object أي الشيء الخارجي .
والتعبير Interpretant أي الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر .
ونتيجة لهذا التعريف فقد توصل (بيرس) الى تقسيم العلامة الى ثلاث مستويات :
أ - الايقونة Icone ، وهي العلامة التي تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها . والايقونة عند (بيرس) دليل له خاصية تجعل منه ذا دلالة ولو كان موضوعه غير موجود فهي صورة تستنسخ نموذجا ، وهكذا فان الكيفية او الفرد الموجود او القانون يمكن اعتبارها (ايقونات) لاشياء معينة ما دامت تتشابه مع هذه الاشياء وما دامت تستعمل دلائل لهذه الاشياء . وتتفرع (الايقونة) الى الصور Images أي الايقونات التي هي جزء لايتجزأ من الكيفيات البسيطة ، وتتفرع الى الرسوم (diagrammes) أي الايقونات التي تمثل العلاقات ، خاصة العلاقات الثنائية او العلاقات المعتبرة ثنائية . (انظر ١٥ ، ص٥٤-٥٥) . وكذلك الاستعارة ، وكلها تنطوي على جوانب تشابه بينها وبين المشار اليه . والسؤال الذي يمكن اثارته هنا- كما تقول سيزا قاسم-هل (الايقونات) هي علامات معللة من منطلق التشابه الذي يربط بين الدال والمشار اليه ، ام انها علامات عرفية-اصطلاحية شأنها شأن العلامات اللغوية ؟ وهنا يحذر (امبرتورايكو) من النظر الى هذه العلامات الايقونية من مجرد منطلق التشابه على انها علامات طبيعية ، أي انها لاتعتمد على العرف ، ويمكن التعرف عليها بمجرد ادراكها بالحواس . لان (ايكو) يرى ان التشابه ليس علة مطلقة ، وانما يقوم ايضا على علاقة عرفية ثقافية ، فالتشابه الذي نلمسه بين الصورة والشيء الذي تمثله انما هو نتاج لممارسة ثقافية . ويؤكد (يوري لوتمان) ما ذهب اليه (ايكو) اذ ميز بين العلامات العرفية الاصطلاحية (الكلمة في اللغة الطبيعية) وبين العلامات الطبيعية (الصورة) ، حيث يجد ان العلامات الطبيعية الايقونية تنطوي ايضا على جانب عرفي ، ويستشهد بـ (الرسم البياني)-احد العلامات الايقونية عند بيرس-وهو ذو بعدين فقط ، ويبرهن على ان ثمة وجود اتفاق يأخذ شكل قواعد (الاسقاط الهندسي) يحكم علاقة الصورة بالشيء الممثل ، تماما مثلما ننظر الى رسم هندسي وهو ذو بعدين فانه يفتقر الى البعد الثالث الذي يميز الاصل وهو (الشقة) الموجودة في الواقع ولكننا نتعرف عليه من منطلق معرفتنا بقواعد الاسقاط الهندسي . ومن هنا نستنتج ان العلامات سواء كانت ذات طبيعة اصطلاحية او طبيعية فانها تكتسب من مجرد استخدامها كعلامات جانبا عرفيا. (قارن ١٢ ، ص٣٢) .

ب –المؤشر Index وهو العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير اليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع ، مثل الاعراض الطبية التي تشير الى وجود علة عند المريض ، والاثار ، والطرق على الباب ومشية البحار المترنحة وغيرها . فالمؤشر اذن يتضمن نوعا من (الايقون) ، لكنه ايقون من نوع خاص ، فليست اوجه الشبه فقط هي التي تجعل من المؤشر علامة "فالمؤشرات تكون علامات عندما تتجاوز العلة المباشرة لوجودها الفيزيقي ، او فلنقل انها تصبح علامات مزدوجة الدلالة ، ولنضرب مثلا على ذلك الدخان الذي يدل على وجود نار ، غير انه يكتسب دلالة اضافية عرفية في حالة ما اذا كان يحمل رسالة تتجاوز مجرد العلاقة العلية التي تربط بين وجوده وموضوعه ، فهو يدل ايضا بالنسبة للهنود الحمر على مدلولات محددة مشفرة مسبقا وموضوعة من قبل الجماعة" . (١٢ ، ص٣٢) .

ج – الرمز Symbole وهو العلامة التي تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين افكار عامة . (١٢ ، ص٣٤) ، يطلق عليها (بيرس) العادات والقوانين ، وهي عنده اكثر العلامات تجريدا ، وفي هذا المستوى تكون العلاقة بين الدال والمدلول او المشار اليه هي علاقة عرفية وغير معللة . "فالرمز اذن ، دليل–قانون وهو يعمل بهذه الصفة بواسطة نسخة ما . ان كل كلمة وكل دليل تعاقدي عبارة عن رمز (.) والرمز يحيل على موضوع عام ذي وجود في الحالات الخاصة التي يحددها والتي هي الحالات الموجودة لما يعنيه الدليل . وعليه فالامارة يمكنها ان تكون عنصرا مكونا للرمز" . (١٥ ،ص٥٦) ان نظرية (بيرس) المبسطة تصلح لكل انواع العلامات والاشارات الموجودة في المسرح ، الا انها تعاني الحصر والقصور، لانها تدرس العلامات في معزل ، وتركز على العلامة بين الصورة المنفردة والمعنى الفريد وراءها وما يشار اليها . لكن العلامات في المسرح تدرس من خلال التقديم الكلي عبر الشكل المسرحي ، لان الشكل يتكون من انواع مختلفة من الاشارة تقوم على مبدأ الترابط التنسيقي ، فالمسرح يولد الاشياء الفردية في العالم والمعاني المرتبطة بها بطريقة فعلية ، فالعلامات في المسرح ليست مجرد تعبير يشير فقط للعالم ويمثله ، وانما بنية ويؤسسه ويدعمه . وبالرغم من ان (بيرس) قد ركز على الطابع المنطقي الصوري المجرد للرمز ، وعلى دوره كأداة في تحليل الوجود وتنظيمه عبر المنفعة ، مثلما هو تركيزه على الطابع الدينامي في بناء الرمز كما في تلقيه ، فالمتلقي يفسر الرموز التي تصله انطلاقا من رموز موازية اختزنها هو ليستخدمها في فك الرموز التي تصله الا انه من الممكن ان يكون تحليله لهذه الرموز غير مطابق تماما لرموز صاحب الرسالة. فنحن نتعامل مع الوجود انطلاقا من تجربتنا نحن وطياعنا وحساسيتنا والتضمينات التي تطبع رموزنا المختزنة .

ثالثا : سيمياء المسرح والتمثيل

تعود مرجعيات سيمياء المسرح والتمثيل-وكما يرى فلتروسكي-الى (ليسنج G . E Lessing) والذي ميز بين الطريقة التي يستخدم الممثل بها جسده لتجسيد حالة فكرية بالتمام الممكن (أي لانتاج علامة قصدية) وبين التحولات التي يمارسها الجسد في الحياة اليومية طبقا للنسق الطبيعي الذي يؤثر عبره الموقف الروحي على الجسد . ان هذا التمييز يرمي الى الاشارة الى انه-أي ليسنج-قد ادرك العلاقات التي تقام في نطاق لعب الممثلين بين الوظائف المرجعية والتعبيرية. (انظر : ١١ ، ص٣٢) . كما وذهبت توكيدات (دنيس ديدرو ١٧١٣-١٨٧٤) على ان الدال في عمل الممثل هو نقطة الانطلاق ، وان المدلول هو النتيجة ، حينما شدد على ان يمثل الممثل "بشيء من التأمل مع التعمق في درس الطبيعة البشرية ومع تقليد ثابت حسب انموذج مثالي ، وبعد تصور ذهني ، ليكون ممثلا كاملا على الدوام في جميع الحفلات التي يظهر فيها ، لانه يضع كل شيء بمقياس خاص في مخيلته ، ولايتجه بتعبيراته الى ذلك الترديد الممل الذي يصطدم الاسماع" . (١٤ ، ص١٤) ، وهذا هو دليل مقدرة الممثل ، لا في محاولته ان يكون طبيعيا في دوره .

اما (هيجل ١٧٧٠-١٨٣١) وما جاء به من خبرة تاريخية كبرى للنشاط الفني ومن فهم ديناميكي وجد لي للظاهرة الفنية ، فلم تخل أراؤه الجمالية من الكشف "عن احدى الخصوصيات السيميولوجية المرتبطة بلعب الممثل ، وهو ان جهازه ليس مادة جامدة كاللون في الرسم والمعدن والحجر في النحت ، بل هي بالتدقيق (فرد) بأكمله : أي الممثل الذي ينغمس في عمله بجسده ، وهيأته وصوته". (١٤ ، ص٣٦) وبالرغم من توكيدات (هيجل) على تنفيذ النص الدرامي ، لكننا نجد في أرائه اعترافا ضمنيا بان لعب الممثل هو فن كامل ، عندما طالب ان تتوافر عند الممثل القدرة على "استعادة موضوعية النفس ، وجميع خصائص الشخصية في ادق تلاوينها وارهف تدرجاتها" . (٢١ ، ص٣٢٤) معتمدا نبرة الصوت ، والتعبير الجسدي في كشف تناقضات الشخصية ، والتي ينبغي على الممثل ان يقدمها-أي الشخصية- بـ "كليتها الكاملة من ناحية نبرة الصوت ، طريقة التلاوة ، التومئة ، تعبير الفراسة" . (٢١ ، ص٣٢٧) . بيد ان ، مهمة تخطيط المبادىء الاولية للتسويم المسرحي (Theatrical-Semiosis) تعود الى العضو السابق في حلقة الشكلانيين الروس-وكما يشير الى ذلك كيرايلام - (بيتر بوغاتيريف P.Bogatyrev) من خلال دراسته في المسرح الشعبي ، وعندما طرح المقولة التي تقول بان المسرح يحول جذريا جميع الاشياء والاجسام التي تتعين منه عندما تكتسب الاشياء في المسرح والتي تقوم بدور العلامات المسرحية ، مقومات خاصة وخصائص نوعية لاتملكها في الحياة الواقعية . (انظر : ٢ ، من ص١٤-١٥) استند (بوغاتيريف) في دراسته تلك الى انه بالامكان ان ننقل مفهوم اللغة والكلام من اطار الظواهر اللغوية (اللسانية) الى الفن وبنفس الطريقة التي يصل بها

المستمع الى فهم هذه التظاهرة الشفوية الشخصية ، عندما يعرف اللغة بوصفها فعلا اجتماعيا ، ويفهم لغة الممثل او أي فنان من خلال امتلاك لغة ذلك الفن وقواعده . (قارن : ٧ ، ص٤٨) .

الا ان لغة الفن بوجه عام ، والمسرح بوجه خاص ، ليست لها ثوابت ، وانما ثوابتها في متغيراتها ، لذلك فان رموز ودلالات المسرح والتمثيل متغيرة- وهذا يقره يوغاتيريف-بأستمرار ، هذا التغير هو اثراء وارتقاء بتلك الرموز تبعا لطبيعة مبدعي العرض المسرحي ووعيهم العام وثقافتهم المسرحية الموسوعية . فمن المسلم به ان التجربة المسرحية هي عملية تراكم رموز ودلالات استنادا لمديات الخبرة الفنية والجمالية وعمقها لدى العاملين بها . لكن هذا التراكم ليس عملية اجترار ، انما هو عملية اضافة ، واحيانا لاتستند تلك الاضافة الى موروث التراكم ، انما هي حالة ابداعية خالصة بجديدها على المستوى الرمزي والدلالي .
وهذا هو بالضبط ما ينادي به (يوغاتيريف) حينما يؤكد على "ان كل اداء مبدع لدور مسرحي مثله مثل أي عمل ابداعي في أي فن من الفنون يجاهد ضد كل الرموز التقليدية ويؤسس بدلا منها رموزا جديدة ، وتكون بالنتيجة كل التظاهرات المسرحية دلالات رموز او دلالات اشياء ، والموضوع الوحيد الجديد المتجدد في المسرح هو الممثل (.) الذي لانرى فيه نظام رموز ودلالات فقط وانما هو كائن حي" . (٧ ، من ص٤٨-٤٩) .

وهذا ما يؤكده (فلتروسكي) عندما جعل الممثل بمثابة ((الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات)) لان جمهرة الحضور تنطلق دائما من الافتراض بان أي تفصيل يكون بمثابة علامة قصدية ، وبالتالي فان أي شيء ليس له صلة بالتمثيل كتمثيل ينقلب الى علامة لها صلة بواقع الممثل الحقيقي وفي كلا الحالتين لايستثنى تالتسويم هذا الامر . (قارن : ٢ ، ص١٧) .

ان الممثل يمتلك القدرة والقابلية في تحولات العلامة وتبدلاتها من خلال تعامله مع الاشياء حوله على الخشبة ، ومن خلال الحركة التي يقوم بها الممثل فانه يعطينا دلالة الضوء الساقط عليه . كذلك الحال في تحولات (الاداة) بيده ، فالسيف -مثلا-يتحول الى صليب او حصان او حبيبة...الخ ، لان الممثل هو حامل العلامة الرئيس ، وهو المنطلق الرئيس لـ (فلتروسكي) في تقديمه لـ (مفهوم المتصل الذاتي-الموضوعي) عندما جعل من الديكور والعناصر الاخرى في العرض المسرحي على انها (مواضيع فاعلة تلقائية مساوقة لصورة الممثل)

وعليه ، فقد استأنف السيميائي البولندي (تاديوز كاوزان T . Kowzan) البحث في سيمياء المسرح والممثل من خلال بحثه ((العلامة في المسرح)) حيث قال بان "كل شيء في التمثيل المسرحي علامة" . (١٣ ، ص٣٧) . واكد ذلك من خلال تأسيسه لتصنيف خاص بالعلامة المسرحية ، وانساق العلامة ، في محاولة منه تضيف الظواهر وتمييزها الى علامات طبيعية-علامات مصطنعة .

والطبيعية : تتعين قطعا بواسطة قوانين مادية تقتصر معها العلاقة بين الدال والمدلول على علاقة العلة بالمعلول مباشرة . (العوارض الطبيعية) .
والمصطنعة : هي نتيجة لتدخل انساني اختياري ، والذي يستدعي المراقب (المعلل)-يقابله في المسرح المتلقي-في اقامة الرابط بين حامل العلامة والمدلول .
أفرز هذا التصنيف ايضا صياغة مبدأ اخر هو : اصطناع العلامة الطبيعية البينة في المسرح . (انظر : ٢ ، من ص٣٣-٣٤) .

ويجد (كاوزان) ان "العلامات التي يستخدمها المسرح تنتمي برمتها الى فئة العلامات الاصطناعية ، وهي علامات مصطنعة في الدرجة الاولى كونها ناتجة عن عملية ارادية مبنية على تصميم مسبق وهدفها التواصل (الايصال) الاني ، وهذا امر عادي بالنسبة لفن لايمكن ان يوجد بدون جمهور" . (١٣ ، ص٣٨) .
فالعرض المسرحي كما يرى (كاوزان) له القدرة على "تحويل العلامات من طبيعية الى مصطنعة ، حتى لو لم تكن تلك العلامات في الحياة العادية سوى ردود فعل ، فانها ستصبح في المسرح علامات ارادية حتى لو لم تكن لها في الحياة وظيفة تواصلية فانها تكتسبها على خشبة المسرح" . (١٣ ، ص٣٨) .

وبناءا على ذلك ، فقد قام (كاوزان) بتصنيف انساق العلامات وفقا لمعياريين رئيسيين : اولا حسب اساليب الاستقبال Reception من قبل المتفرجين ، ثم من حيث منشأ هذه العلامات وانساقها . وانطلاقا من المعيار الاول يمكن تحديد دستورين كبيرين : اولهما يرمز الى العلامات السمعية ، وثانيهما يتناول العلامات البصرية .

((تضيف كاوزان للعلامات السمعية والبصرية))

١-الكلمة ٢نغم الصوت	نص الكلام	الممثل	علامات سمعية		علامات سمعية (ممثل)
٣-الميمياء Mime ٤-الايماءة ٥-الحركة	تعبير الجسد		علامات بصرية	مكان و زمان	علامات بصرية (ممثل)
٦-الماكياج ٧-زي الرأس ٨-الملابس	مظهر الممثل الخارجي			مكان	
٩اللوازم (الاكسسوار) ١٠-الديكور ١١-الاضاءة	مظهر المسرح (المكان)	الممثل ما عدا (خارجا عن الممثل)		مكان و زمان	علامات بصرية (ما عدا الممثل)
١٢-الموسيقى ١٣-المؤثرات الصوتية	الاصوات غير اللفظية (مؤثرات سمعية غير منطوقة)		علامات سمعية		علامات سمعية (ما عدا الممثل)

تؤكد الدراسات السيميائية في المسرح والتمثيل على مكانة المسرح بوصفه فعلا مرئيا (بصريا) اكثر منه سمعيا ، ولذا نجد في تصنيف (كاوزان) ان العلامات البصرية تحتل (٩) اصناف من اصل (١٣) ، وتحتل السمعية (عدا الكلام) (٣) انساق ، فيما تشكل الكلمة-كل ما يقال على المسرح من حوار ومونولوج او تعليق وروي-نسبة (١/١٣) ، وهي نسبة ضئيلة في نسق الانساق الذي تحدثت عنه (مدرسة براغ) . ومن خلال هذه النسب تظهر اهمية الاتصال غير اللفظي في التفاعل البشري عامة-وفي المسرح خاصة .

ولذلك ، فان العلامة المسرحية-وكما يحددها (امبرتوايكو A . Eco)-تنتمي الى جنس العلامات التي يصنفها شخص ما كعلامات طبيعية لا مصطنعة ، مبررة لا اعتباطية ، متماثلة لا اصطلاحية ، وبعبارات اخرى فان العنصر الاولي لعرض مسرحي-بعيدا عن مساهمات علامات فعلية وسنوغرافية وموسيقية-يصنعه جسد انساني يتحرك ويعرض نفسه على النظر ، وحينما يتحرك الجسد الانساني فانه يعرض كشيء حقيقي . فالعنصر السيميولوجي للمسرح ينحصر بالضبط في كون هذا الجسد الانساني ليس شيئا من الاشياء ما دام ان شخصا يعرضه بعد ان ينتشله من سياق الاحداث الحقيقية ، ثم يؤسسه كعلامة تؤسس في نفس الوقت كدوال (Signifiants) الحركات التي ينجزها هذا الجسد والفضاء الذي تتدرج فيه هذه الحركات . (قارن ٤ ، من ص٦٨-٦٩) .

ولذلك ، فان نسبة التماثل تظهر في اكثر الاحيان بين الاجساد البشرية التي تقوم بالتمثيل وتلك التي يجري تمثلها .

وعليه ، من الممكن ان يكون المسرح الشكل الفني الوحيد القادر على استغلال ما يمكن ان يعرف بالهوية (الايقونية) .

والايقونة ، في المسرح تكون مشروطة بقوانين قابلية تحول العلامة الى حد بعيد ، واذا استطاع نسق علامة ما ان يقوم بدور يشغله عادة نسق اخر ، فمن الواضح انه لايمكن الاستغناء عن شبه مباشر .

وبناءا عليه ، فان مفهوم (الايقونة) في المسرح يؤسس نفعيته عندما يرتكز على قضيتين :

الاولى : كون مبدأ التشابه طبيعيا جدا ، ومبنيا قطعا ، على اساس الاتفاق ، وكما يقول (امبرتو ايكو) : عندما نقول بان صورة ما تشبه شيئا ما غيرها فان ذلك لايلغي حقيقة ان هذا التشابه قد يكون نتيجة اتفاق ثقافي مما يسمح للمتلقي ان يقيم التماثل الضروري بين ما قام وما يقوم-مقام المواضيع ايا كانت المادة الحالية او كيفما كان التساوق الانبنائي فيما بينهما .

والثانية : كون التشابه يدخل في حسابه ليس مجرد علاقة موضوع واحد-بموضوع واحد من بين المواضيع المتماثلة فقط ، بل كذلك علاقة يتوسلها ضرورة الصنف المعني او الفكرة الذهنية المعنية ، ويدخل في حساب ذلك حتى العلامة الاقرب الى الحرفية .

وهذا يتطابق مع مفهوم (بيرس) للتسويم الذي هو نتاج لفواعل ثلاث : العلامة-موضوعها-تعبيرها . والتعبير هو الفكرة التي تصدر عن العلامة بحيث يمكن القول بان أي شيء يسمح للمشاهد بتشكيل صورة ، او ما شابه ذلك عن الموضوع الممثل ، يكون قد قام بدور تابع (ايقوني) . (للمزيد ينظر : ٢ ، من ص٣٨-٤٦) .

الفصل الثالث

(مقاربة سيميائية في منهج ستانسلافسكي)

أولا : اسس المقاربة

كانت تعاليم ((ستانسلافسكي ١٨٦٣-١٩٣٨)) منصبة على معالجة الواقعية بتصوير جديد ، أي ان "نصور الحياة لا كما تحدث في الواقع ، ولكن كما نحسها على نحو غائم في احلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي" . (٥ ، ص١٤) . وقد تتطلب منه ذلك الفهم ، البحث عن الوسائل الكفيلة بالنهوض بـ(فن الممثل) والبحث عن تقنيات جديدة ، تقنيات لاتوصل الممثل الى الصدق من الناحية الشعورية حسب ، وانما صياغة هذا الشعور فنيا فوق الخشبة عن طريق بناء الشخصية بشكل منهجي ، بالاعتماد على اسلوبية المؤلف في (النص) وتحليل موضوعاتها الرئيسة وافكارها واجوائها . والنص ، هو منطلق التحليل عند (الشكلانيين الروس) وهو منطلق للثنائية (دال-ومدلول) المتمثلة في سيميائية (سوسير) التي اشرنا اليها في الاطار النظري . وقد نبه (ستانسلافسكي) الى (التقنية النفسية) بوصفها وسيلة وليست غرضا بحد ذاتها ، وسيلة لتحرير الروح وخلق الصور المدركة للحياة-كما لاحظنا ذلك في (ايقونية) بيرس-اذ يرى ستانسلافسكي-مثلما يرى بيرس-ان العنصر الايقوني المماثل للخلق في المسرح ، هو امتزاج العناصر التقنية النفسية (السيكلوجية) والجسمية (الفيزيقية) والتي اشار اليها بذكاء (ايكو) ملمحا الى حيوية الجسد البشري في خلق العلامة الدالة على خصوصية آلية الاشارة (الانشائية) التي تكتسب خاصيتها المسرحية من وضعها في نظام اشاري خاص يحتويه العرض .

ان الفن الحقيقي عند (ستانسلافسكي) هو "الاتحاد بين الجوهر العميق للتجربة الداخلية والتعبير الخارجي عنها ، وان النوعية التعبيرية للتمثيل تعتمد على هذا الاتحاد" . (١٩ ، ص٥٦) وهذا لايخالف تماما رأي (هيغل) في النفس الموضوعي ، في اندماجه في حالات التعبير عن الموضوع بوصفه حياة ذهنية ترتقي من المادي الى الذهني ، أي بمعنى ان على الممثل عند (ستانسلافسكي) ان يبحث عن امر واحد وهو "ان لايجبر الطبيعة وان لايحطم قوانين الحياة العادية" . (٩ ، ص٢٢) . بمعنى ان الفن بلا تصنع هو ما ينبغي انجازه ، ذلك لان الحياة الداخلية للمثل والحياة الداخلية للشخصية اثناء التمارين والعرض المسرحي تنطلق من (ايقونات) بيرسية دالة ، منفتحة على القصد ، وكما يشير (رايكو) فانها تسعى دائما لكي تنتج ايقونات جمالية دالة على الحياة الاجتماعية . من هنا ، يتبين ان

الوضع الاشاري لحياة الافراد ، ومن لحظات الاتصال الانية بين الممثل والمتلقي- كما يشير (كاوزان)-هي حالة تداولية توليدية ، يتولد منها عند (ستانسلافسكي) ما يعرف بالصدق الفني الذي انتجه (القصد) المفترض عن (ايقونة)بيرسية مفترضة هي الاخرى ، قد تم تهذيبها وتثقيفها وانتشالها من سياقاتها العادية المتوارثة الى السياق السيميولوجي الحضاري. من هنا ، سوف يتم تناول طروحات (ستانسلافسكي) في فن الممثل .

ثانيا : ستانسلافسكي والفعل الداخلي

اقترن وعي (ستانسلافسكي) الحاد برسالة المسرح ، بالمهمات الاجتماعية للممثل ، وحرصه الشديد على الانتقاء من واقع متحرك من قبل الممثل-جاء ذلك على اثر رفض (ستانسلافسكي) للواقعية الشكلية التي كانت سائدة في مسارح (روسيا القيصرية) حيث المبالغة في الصوت والاداء ، وعدم الدقة التاريخية ، والحرفية المشوهة ، مما دفعه الى التقصي والبحث لمعالجة ذلك من خلال البحث في الدوافع الداخلية للشخصية .

يقول ستانسلافسكي : "لكي يقوم فن جديد لابد من ممثلين جدد ، ممثلين من نوعية مختلفة" . (٥ ، ص٨) . ومن هنا ، كان اتجاه (ستانسلافسكي) الى عالم المضمون الداخلي ، والابداع الذاتي لدى الممثل تحديا وتجاوزا من قبله لاساليب الاداء الشكلية القاصرة عن معرفة ابعاد الشخصية المسرحية .

بنى (ستانسلافسكي) تراثا بعد ان قام بصياغة (نظرية الممثل) ورسم معالمها العلمية والتي اغترف منها عدد كبير من المخرجين المسرحيين رغم تفلوت اتجاهاتهم وفهمهم لنظريته في فن الممثل . ان اهتمامه بالفعل الداخلي لم يكن مجود تحدي وتجاوز لاسلوب شكلي كان سائدا على خشبة المسرح الروسي ، بل هو توجه (ايقوني)-(اصطلاحي) ، فقد كان يوجه ممثليه اثناء التمارين ويرشدهم (ايقونيا) أي ان الممثل عليه ان يجد (ايماءات ، اشارات) من واقعه الذاتي ، ويجعلها تتطابق مع واقع الشخصية (الدور) ، فهو يقول للممثل (عليك ان تشعر بالشخصية دون ان تشعر بدلا عنها) ، ان تشعر كما تشعر هي واضعا امامه اداة افتراضية هي (لو السحرية) .

ان (لو) اداة علاماتية ، لانها اداة كشف تنطلق من فضاء المخيلة والخيال هو رمز ، او هو اضفاء دلالات على وقائع حياتية ينطلق منها الممثل في محاولة منه لرسم ابعاد شخصيته المختلفة . اذ اكد (ستانسلافسكي) تأكيدا كبيرا على اهمية المشاركة الانفعالية للممثل ، وعلى الممثل ان ينسى :

١-ترك الانطباع .
٢-الاستعراض .
٣-تلفيق الدور .
٤-ان ينسى احداث التأثير ، بمعنى ان يبتعد تماما عن تلك الصور التي تشاع عن

جمهور القرن التاسع عشر عبر علاقته مع الممثل (النجم) وتمركزه وسيطرته على كل حيثيات العرض . يجب ان يعترف (الممثل) بانه مهما كان الدور الذي يلعبه ، فان الشخصية اكثر منه قوة . انه يلعب الان دور رجل غيرته اكثر غنى من غيرته الخاصة (عليل) يقول بيتر بروك : "ان وجودنا كممثلين يمكن تصويره في دائرتين (الداخلية) هي الدوافع وحياة الممثل السرية والتي لايمكن رؤيتها او تتبعها ، والدائرة (الخارجية) المتمثلة بالحياة الاجتماعية ، وان البحث في المسرح يشكل دائرة تتوسط الدائرتين ، وما مهمة الممثل سوى التقاط الاشارات الخفية من الدائرة الداخلية" . (٦ ، من ص٣٢٢-٣٢٣) .

لذا ، يرسم (ستانسلافسكي) لنا ، دائرة الصدق الداخلي-الصدق الحياتي ، بوصفها منطلقات تدريبية تربوية في مسرحه ، الذي اعد مركزا بحثيا اكاديميا لتطوير فن الممثل ، ذلك ان الاشارة لمفهوم الفعل ليست دقيقة تماما في هذا المجال اذ انه كان يطالب ممثليه ويوجههم الى التفرقة بين مجالين : الصدق الحياتي ، والصدق الفني . فالصدق الحياتي هو عمل وتجربة مع الممثل بوصفه واقعا معاشا، وجملة علاقات اجتماعية تنتظم حياته الخاصة يدخلها في علاقة جدلية مع الشخصية المسرحية ويكون الممثل هنا امام كم هائل من الاشارات والايماءات التي استقاها من حيثيات تجربته الذاتية-الموضوعية .

اذن ، الفعل الداخلي عند (ستانسلافسكي) يولد بالاساس علامة (اصطلاحية) الا ان هذه الولادة تأسست على جملة مفاتيح (ايقونية) يشير اليها-ستانسلافسكي-في تدريبه للممثل مع (سونيا مور) وهي تبحث عن (دبوس) ضائع في خزانة ملابسها وفجأة يوقف (ستانسلافسكي) التمرين ليعود بعد فترة من الاستراحة معلقا وبشيء من الغضب عن فقدان الدبوس الخاص . وقتها طلب (ستانسلافسكي) من احد تلامذته ان يراقب (سونيا مور) وهي تبحث بتلقائية وحرص شديد عن دبوس استاذها مبتعدة عن تلك الكلائش التي قدمتها في التجربة الاولى . وهنا يطلب منها الاستاذ ان تعيد ما فعلته الان . وفي عملية الاعادة يكون الممثل امام طريق واحد وهو (الصدق الحياتي) الذي يرفضه (ستانسلافسكي) أي ان (الايقونة) هنا مجرد نقلة ومستوى يدفع الممثل الى العلامة الاصطلاحية-الرمزية ، والعلامة الاصطلاحية لاتتم الا بمرحلتين :

الاولى : تلقائية .

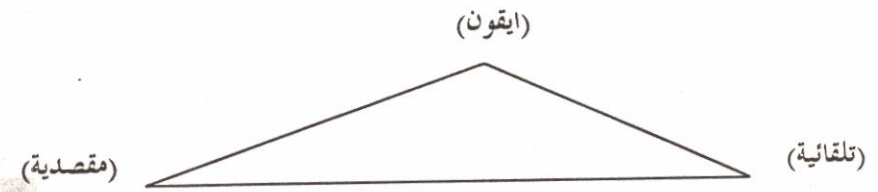
الثانية : منظمة قصدية .

يعيد الممثل (الاولى) بعد صياغتها و (أسلبتها) وجعلها مكثفة للموقف الدرامي ومستويات الشخصية المتعددة . ان ثلاث خطوات في (الشقيقات الثلاث) باتجاه النافذة المغطاة ، تتقاطع مع صرخان (الاورغن) المحبوسة ، هو ايحاء علامي بموت قيصيرية روسيا ، الا انها ليست مشابهة (ايقونيا) لواقعة في القرن التاسع عشر فهي في حوار (تشيخوف) الدفين كامنة في عدد من المفردات اللفظية الحركية السمعية ، رغم ان الشقيقات الثلاث في حركتهن الجنائزية البطيئة طوال

المشهدين الاول والثاني ، ولدت تعبيرا رتيبا-على حد قول مايرخولد-فهذه الحركة علامة اتفاقية ولدت في ذهن المتلقي شعورا بالانكسار والخيبة .

ان بطئ الزمن الواقعي كان مقصودا من (ستانسلافسكي) رغم مهاجمة (مايرخولد) لذلك ، باعتبار ان الزمن المسرحي ليس هو الزمن الواقعي للشخصيات، ذلك لان "الاتفاقات التمثيلية تخضع لرغبة المشاهدين ، وهذا يستدعي من المؤدي في المسرح كنموذج للتواصل الاجتماعي ، وهذا مايمكن تسميته بالاتفاق التفاعلي" . (٢ ، ص١٤٢) حيث كان التمييز بين الواقع الممثل والواقع الجاري .

مما تقدم ، نستنتج ان (الايقونة) في عمل الممثل هي التطابق مع الواقع لتحقيق التلقائية في الاداء ، ويمكن تمثيلها على النحو الاتي :



في التمرين : ← العمل مع الممثل ← (ايقونيا) ← اتفاقي تلقائي ← قصدي .

في العرض : ← اتفاقي قصدي ← دلالة في ذهن المتلقي ← لحالة ← (ايقونة) .

ان الفعل الداخلي عند الممثل هو حضور (مادي-صوري) ويأتي عند (ستانسلافسكي) لتأكيد حالة واحدة ، وهي (التطابق مع الواقع) يقود الممثل الى الشعور بالحقيقة والايمان بها من اجل ان تتفجر في دواخل الممثل المشاعر والاحاسيس الصادقة مع الشخصية ، وهذا ما يسميه (ستانسلافسكي) بـ (الهدف الاعلى) و (الفعل المتغلغل) و (الفعل المتصل) . وهذه تبقى ببساطة "سلاسل من اللحظات الحقيقية الصادقة التي تعكس التيارات الخفية للحياة الانسانية بالنسبة للشخصية المسرحية" (٦ ، ص٣٢٤) تجري هذه المهمات على عاتق الممثل بوصفها وظائف ومهمات تقنية ذات وجوه ثلاث :

١-العلاقة مع مضمون الشخصية .

٢-الارتجال في التدريب ، بحيث يصل الممثل الى (الافعال التلقائية) المفتوحة طوال فترة التمرين ، والتي تتهذب وتتشذب تدريجيا حتى تصل بـ (الارادة) وفعل (التركيز) ودوائر (الانتباه) الى المرحلة :

٣-القصدية : والتي هي بلورة وتكثيف (علاماتي) لافعال الشخصية ، او هي تكثيف وترميز لواقع يسميه (ستانسلافسكي) (الواقع الفني)-الصدق الفني .

ثالثا : تموضع الذات وجدل الواقع

ان منهج (ستانسلافسكي) عبارة عن ادراك متزايد ومتغير للواقع في جملة من الايماءات والاشارات المتغيرة دوما ، أي ان (علاماته) تحيل دائما الى اخرى ، بفضل سعيه الحثيث لان يسلك الممثل مسلكا فنيا لا (فوتغرافيا) لان كل شخصية تمتلك جذورها وامتداداتها في الواقع . وما يهم (الممثل) ليس البحث عن الشخصية بحياتها (اليومية) وانما بحياتها (التمثيلية) من خلال تتبع الظواهر التي تحكم الواقع بصفات الشخصيات . أي بمعنى ، ان يبحث الممثل عن الجانب المبدع في الحياة وليس ذاك الجانب السيري (البيوغرافي) او الوثائقي ، لان كل شيء في الواقع له نغم وترنيمة واداء وعلامات . وكما يقول كير ايلام : "ان منطق الدراما مبني اساسا على عالم مصنوع من مجموعة من الخصائص الطبيعية المنتقاة والاحداث والافعال المرتبطة بزمن محدد ، كل هذه المجموعات تتحد لتكون نموذجا لا للواقع نفسه ، وانما للواقع المحتمل ، والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بقدرة المتفرج على الانتقال من عالم الواقع الى عالم الاحتمال" (٣ ، ص٢٤٨) .

اذا ذهبنا مع (ايلام) في سؤاله : كيف يجري تمييز العالم الدرامي انعكاسيا من دواخله ؟ والذي يضع جوابا له : انها مهمة تتولى (تسمين) الانا على نحو كلف وجعلها ايقونة اضافة الى كونها شاهد بواسطة صفات محددة . (انظر : 2 ، ص ٢٢٩) ، واذا حاولنا ان نعيد قراءة (ستانسلافسكي) على وفق ما جاء اعلاه ، فاننا سنجد ان (ستانسلافسكي) يركز مع تلاميذه (ممثليه) مسألة خلق ترسيمات مكثفة لواقع عياني يمر عبر قناتي (التجربة المعاشة) و (التخيل) منطلقا من اساس واحد هو الافتراض في سؤال مستمر (لو انني ؟) ويضع هذا بعد ذلك في كيفية ادائية مستندة الى (لماذا ؟ وماذا ؟) لذا فان آليات (ميكانيزمات) هذه الوسائل المختبرية تنطلق من مفهوم (الايقونة) بوصفها علاقات (تشابه) بين الذات المبدعة والموضوع. وامام مفهوم الموضوع سنجد ان (ستانسلافسكي) يقدم لنا (الانعكاس الذاتي)-(الانعكاس الموضوعي) مجسدا بذلك تموضع الذات ، أي جدليتها مع الواقع بـ :-

١-الايقونة : عملية الانعكاس الاولى -أي بحث الممثل عن مفردات تجسيدية في دائرة تركيز صغرى . وللمزيد من التوضيح فـ(ستانسلافسكي) في عملية تدريبه للممثل يزج بعددا من الامثلة الواقعية التي تنفذ الى افعال الشخصيات بعد مرورها باسئلة الممثل . مثال ذلك :- (مسرحية الحضيض لغوركي) فالوضعة على المسرح تعني انعكاس اسفل لواقع متهاوي حدده غوركي (كعلامات مكثفة تنبأ بموت فولادة) -وحسب تعبير رولان بارت (فاليوم بحد ذاته انبثاق من الامس) أي ان (ستانسلافسكي) يتيح لممثله في عملية رسم الفعل الداخلي خارجيا أن يثبت امامه مجموعة من الاشارات والتي لن تكون ذات قيمة الا اذا كان مصدرها تعبير عن افكار الواقع .

٢-بما ان الاولى مبنية على الممثل والعلاقة قائمة على اساس التشابه (سيميائيا) فهي قائمة ايضا على (العرف) او (الرمز المتداول) بين الممثل والمتلقي ، على اعتبار ان المتلقي سيميائيا هو الذي ينشيء ويؤسس العلاقة بين الدال والمدلول ، بمعنى ان (الايقونات) للعرض المسرحي لم تولد الا في ظل دائرة الانغلاق الذاتي عند شخصيات المسرح مجسدة من خلال رؤية (ستانسلافسكي) الاخراجية في موضوع (فكرة الاثر) أي نتائج ما يشاهده المتلقي في وصول (الشقيقات الثلاث) الى الرثاء ، وفي موت وانهيار الخال (فانيا). ان ممثل (ستانسلافسكي) يعرف بالتشخيص الذاتي للدور ، اي "ان يكون ملتويا من اجل تعزيز حقيقة العالم المفترضة" . (٢ ، ص٢٢٩) بمعنى انه يعطي حضور المعلومات ، والظروف المعطاة ، والتي هي اساسا (ايقونة) يعطيها بعدا اشاريا في سياق الحركة الاجتماعية . وهنا لابد من وقفة عند اتهام (ستانسلافسكي) بالطبيعية ، أي النقل الحرفي للواقع . مع ان نظرية الانعكاس عنده تجاوزت ما حدده (اندريه انطوان) بعد صدمته باخراجه لمسرحية (طائر البحر) في تركيزه على ان اللفظ هو حامل للفعل الداخلي مما يولد خطابا صوتيا في وضعية الممثل (الستاتيكية) ، وان الوضعة هنا جوبهت من قبل (مايرخولد) برفض اساسه (مسرحة المسرح) الا اننا نشير ان هذه الوضعة كثفت البعد (السيميولوجي) ورسمت الفعل الداخلي بمحاولة (ستانسلافسكي) الخروج من مأزق (الايقونة) المغلقة بانفتاحه على مفهوم اخر هو (الصدق الفني)-الذي مر ذكره-فهو يسلم بالعناصر المعطاة ، الا انه يضعها في غربلة الاسئلة ويمتحنها وفقا لممثليه في ان يجري الحوار على السنتهم مجرى اخر ، يعني ان الايحاء لديه كان مفتاحا لاعطاء مجال حركة الخيال عند المتلقي ، وهذا ما تعتبره (السيمياء) بـ(العلامة المصنوعة)-كما ميزهاكاوزان- . عن العلامة الطبيعية في جعله من هذه الاخيرة "تلك التي تربط ربطا مباشرا بين السبب والمسبب ، اما الاشارة المصنوعة فهي تلك التي تدخل في عملية الزحزحة المستمرة من الشيء الى المغزى" . (٣ ، ص٢٤٩) ان المراجع التي يستند اليها ستانسلافسكي بوصفها مواضيع لخطابه المسرحي تأخذ مكانها في (العلبة الايطالية) كحيز مغلق ، مما جعلها على حد توصيف (مايرخولد) بالمتحفية. ومحاولة منا قد تبدو عادية وبسيطة الا انه لابد من اثارة الانتباه اليها ، وهي ان متحفية (ستانسلافسكي) شكلت بعديا (علامة عرفية) لظاهرة المسرح في موسكو وعموم روسيا ، في مناقشة الاخرين من المخرجين للترسيمات الحركية لـ(ستانسلافسكي) في كونها جرت على ان تكون معادلا موضوعيا للنظم الدلالية (في الدرك الاسفل من مجتمعه) بحثا عن :-

أ-اشارة (نحتية بارزة) .

ب-اطار يحدد البعد الداخلي خارجيا ، في الابعاد التي درج عليها المنظرون من المسرحيين باعتبارها اهم ما يستند عليه الممثل في تحليله للشخصية ، فهو

يؤطر الفعل بالصورة الاجتماعية من خلال تداعيات الذاكرة المفجرة والخالقة للفعل الطارىء وبديهية الحضور عند الممثل ، وبعبارة اخرى ان الممثل عند (ستانسلافسكي) عبارة عن (قواعد الارجاع في تماسكها الدلالي والتداولي) أي بمعنى انه بقدر ما يفترض بالارجاع الى الحادثة المفجرة للحدث المسرحي- (عطيل ورحلة الممثلين الى البندقية واقعيا)-والحوادث العشوائية الاعتباطية تنتهك من قبل (ستانسلافسكي) عندما لايجدها تتلائم الا مع واقعيتها ذاتها . الا ان هذه الرحلة تشكل ارجاعا (ايقونيا) لبناء (انا المتكلم) على اساس (انت المخاطب) بعد ان قام الممثل بتسمين الانا الشخصية-حسب تعبير ايلام- فالاتصال الدرامي عند (ستانسلافسكي) هو (النمذجة الداخلية) أي :-

١-اتصال الدور المسرحي بالدور التخيلي ، والمساحة بين الاتصاليين هي التي يلعب بها (ستانسلافسكي) .

٢-الممثل فعل ومنفعل . فعل بمعنى انه يتعامل مع الشخصية بوصفها بناء درامي، وانفعال أي بحثه وتنقيبه عما يلائم دوره عبر ذاته ، أي يقوم الممثل كتابع (مسيطر على حيثيات شخصيته) فامام شخصية البطل يلجأ الممثل الى البحث عما يشاع عن البطولة ويفهم بالذاكرة الجمعية . فهو هنا يخلق ويكون شخصيته عبر المفهوم التداولي للبطولة في ايماءة واشارة واوضاع وتكوينات .

٣-يعمل (ستانسلافسكي) على التصنيف والتنميط والتخزين . (المستودع الخاص بالممثل) اذ يجري العمل في :

-أيام التمارين -
أ-فن الملاحظة .
ب-استدعاء عنادياته .
ج-تنظيم ما لديه .
د-رسم حدود الشخصية على وفق التشابه (ايقونة) .

- أيام العرض -
أ-حركة مصنوعة .
ب-انشائيات التلقي .

الخلاصة

الواقع يأتي انيا ، فالعلامة الداخلية لاوجود لها ، لان كل الاشياء تشتغل غير مبنية على صورة . وهذا يعني ان العلامة الداخلية لايمكن السيطرة عليها ، لانها تتمتع بصيغة الاطلاق . ولو ان الاشياء المرسومة قبليا – العلامة – لاتمتلك صفة الاطلاق ، لان لها محدودية داخلية ، أي انها تعتمد على (الحافز) الذي تختاره مخيلة الممثل . وهذا الحافز اما ان يأتي عن طريق رغبة لدى الممثل ، او حاجة لحظوية ، وهي في المقابل تحتاج الى رد فعل من الممثل ، وحدوثه معناه اختيار علامي .

لكن العلامة هنا متحررة (منفلقة) وهذا يعني انها غير مكممة من قبل الممثل . في هذه اللحظة التي تتمتع بالانية ، فهي بذلك تحتاج الى مادة تكممها ، وهذا معناه توليد عملية تحقيق واستقراء بدائل . فما هو البديل الذي يحتضن العلامة كي تدخل فيه وتؤطر نفسها فتختار الشكل الذي تتقدم به . هل هو شكل تعبيري ام بديل حركي ام انها تختار بديلا يجمع الاثنين . علما ان كل مدرسة تعمل ضمن منهج ووظيفة تختلف عن الاخرى (البايوميكانيكا) وفعلها ، والنفسي وانطلاقاته التعبيرية تكون ضمن مستويات جاهزة لردود الافعال تتحول فيها العلامة من هلامية غير مؤطرة ، أي غير مرئية (طاقة) الى مرئية تخرج خارج الجلد لتجد لها شكلا يستقبلها او يجد الشكل نفسه فيها لتطابقها مع الواقع (ايقونيا) ولكنها عرضة للتحول في دلالاتها لانها تخضع اسقاطيا في ظروف تتسبب باحداث . وهذا معناه انه اصبح للعلامة حامل ، مكان وزمان ، فتبدأ بالتشظي حسب تأويلات المتلقي وهنا تتحول العلامة الى لامركزية ، لانها تعني عند كل متلق شيئا ما ، لكنها تتمركز في دلالاتها عندما تلتقي مع العلامات الاخرى في سياق عام .

قائمة المصادر والمراجع

١-ابراهيم ، زكريا ، مشكلة البنية ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٦ .

٢-ايلام ، كير ، سيمياء المسرح والدراما ، تر : رئيف كرم ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ .

٣-ـــــ ، ـــــ ، سيميولوجيا المسرح والدراما ، عرض وترجمة نبيلة ابراهيم، مجلة (فصول) ، مجلد (٢) عدد (٣) ، القاهرة : ١٩٨٢ .

٤-ايكو ، امبرتو ، ثوابت السيمياء المسرحية ، نقلا عن ، حسن المنيعي ، المسرح والسيميولوجيا ، طنجة : منشورات سليكي اخوان ، ١٩٩٥ .

٥-ايفانز ، جيمس روس ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، تر : فاروق عبد القادر ، القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٩ .
٦-بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة ، تر : فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة (١٥٤) ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٩١ .
٧-بوغاتيريف ، يوري ، الرموز والدلالات في المسرح ، تر : محمد عبازة ، مجلة (فنون) ، العدد ٦ ، تونس : المطبعة العربية ، ١٩٨٦ .
٨-دي سوسير ، فردنياند ، علم اللغة العام ، تر : يوئيل يوسف عزيز ، الموصل : جامعة الموصل ، ١٩٨٨ .
٩-ستانسلافسكي ، قسطنطين، اعداد الممثل ، تر : زكي العشماوي ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٦ .
١٠-غزول ، فريال جبوري ، علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلالي ، نقلا عن : كتاب سيزا قاسم ونصر ابو زيد ، مدخل الى السيموطيقا ، القاهرة : دار الياس العصرية ، ب : ت .
١١-فاخوري ، عادل ، حول اشكالية السيميولوجيا (السيمياء) ، مجلة (عالم الفكر) مجلد ٢٤ ، عدد ٣ ، يناير / مارس ، الكويت : ١٩٩٦ .
١٢-قاسم ، سيزا ، مدخل الى السيميوطيقا ، القاهرة : دار الياس العصرية ، ب : ت .
١٣-كاوزان ، تاديوز ، العلامة في المسرح ، تر : ماري الياس ، مجلة (الحياة المسرحية) ، عدد ٣٤ / ٣٥ ، دمشق : ١٩٨٨ .
١٤-كياريني ، ل ، فن الممثل ، تر : طه فوزي ، القاهرة المؤسسة المصرية للتكاليف والنشر ، ب : ت .
١٥-مبارك ، حنون ، دروس في السيميائيات ، ط١ ، دار توبقال للنشر - توزيع سوسبريس ، ١٩٨٧ .
١٦-مروي ، محمد اقبال ، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير ، مجلة (عالم الفكر) ، مجلد ٢٤ ، عدد ٣ ، يناير / مارس ، الكويت : ١٩٩٦ .
١٧المنيعي ، حسن ، المسرح والسيميولوجيا ، طنجة : منشورات سليكي اخوان ، ١٩٩٥ .
١٨-المناصرة ، عزالدين ، جمرة النص الشعري ، الاردن : الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب ، ١٩٩٥ .
١٩-مور ، سونيا ، تدريب الممثل على طريقة ستانسلافسكي ، تر : سامي عبدالحميد ، مجلة (سينما و المسرح) بغداد : ١٩٧١ .
٢٠-هونزل ، جينيدريك ، ديناميكية الاشارة في المسرح ، تر : ادميركورية ، مجلة (الحياة المسرحية) عدد ٢٨ / ٢٩ ، دمشق : ١٩٨٧ .
٢١-هيجل ، فن الشعر ، تر : جورج طرابيشي ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨١.

الأكاديمي

التجربة الحسية الانسانية والحدس المتعال في دراما القرن الثامن عشر

د.ثامر كريم عبد
مدرس
كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

ان مشكلة هذا البحث تنطلق في السؤال الاتي : كيف تتجلى اهم ثيمات التجربة الحسية الانسانية والحدس المتعالي في دراما القرن الثامن عشر ؟

ومن اهداف البحث : الاجابة على السؤال الذي اثارته مشكلة البحث وذلك من خلال آلية اشتغال العناصر الموضوعية التي يكشف عنها استخدام منهج التحليل الثميولوجي .

تاريخ استلام البحث ١٩٩٩/٩/٤ تاريخ قبول النشر ١٩٩٩/١٠/٢٠

المقدمة:

مشكلة هذا البحث مشكلة فلسفية ، اذ انها تنطلق من السؤال الاتي : كيف تتجلى اهم ثيمات التجربة الحسية الانسانية والحدس المتعالي في دراما القرن الثلمن عشر ؟ ومن اهم اهدافه : الاجابة على السؤال الذي أثارته مشكلة البحث ، وذلك من خلال آلية اشتغال العناصر الموضوعية التي سوف يكشف عنها استخدام منهج التحليل (الثميولوجي) [١] ، مفترضين بان العناصر الموضوعية التي تنطوي عليها مشكلة هذا البحث وهي (التجربة الحسية) و (الحدس الميتافيزيقي) كانت كامنة حينئذ في حبكات الدراما التي سبقت دراما القرن الثامن عشر لاسيما (حبكات مآسي كورني وراسين) ، ذلك ان الحبكات (الراسينية) كانت محكمة الاجزاء قائمة على ثنائيات من العناصر الموضوعية (الثيمية) عقلية تجريبية تحكمها قوانين ثابتة متأثرة بالنزعة العقلية التجريبية التي بدأها (ديكارت) والتي تؤكد ان القوانين التي تتحكم بالوجود هي قوانين ثابتة ، لذلك لم يكن غريبا على مآسي (راسين) ان تمثلت الوجود (الديكارتي) المنظم على نحو موضوعي كما تمثلت القوانين التي وضعها (أرسطو) في بناء (المأساة) على انها قوانين ثايتة مطلقة لاتتغير هذه القوانين ذاتها كانت مشروعا للبحث الفلسفي والتجريب الدرامي في دراما القرن الثامن عشر ، لاسيما الدراما التنويرية والدراما العاطفية .

المبحث الاول

التجربة الحسية الانسانية في الدراما التنويرية

كانت القوانين التي وضعها (أرسطو) للمأساة والملهاة القديمتين قد تحكمت بمجمل خصائص (الموضوع) الدرامي وبناء (الحبكة) . تلك القوانين العضوية التي ظلت مهيمنة على الخصائص الموضوعية الصنفية للدراما في القرن السابع عشر ، والتي تم اختراقها في دراما عصر التنوير ، من خلال دمج (المأساة بالملهاة) هذه المحاولة التجريبية أنضجت (بنية صنف درامي ثالث)[٢] متأثر بالعناصر الموضوعية : الثيمية الحياتية المترشحة عن التجربة الحسية الانسانية الواردة في فلسفة (جون لوك)[٣] ، والمناقضة لمجمل العناصر الثيمية اللاهوتية ، الواردة في فلسفة العصور الوسطى ، والعناصر الثيمية الميتافيزيقية ، الماثلة في فلسفة (ديكارت) العقلية .

ان الثيمات الحياتية الماثلة في حبكة الصنف الدرامي التنويري الجديد المتأثرة بفلسفة (جون لوك) تكتشف ويتم ادراكها من خلال تعقيدات الحدث الذي يكشف بدوره عن الماضي الخاص بالتعقيدات الحياتية والارتباطات العائلية بين الشخصيات الدرامية ، وهو ما يتجسد ماثلا في نص الدراما التنويرية (الابن الطبيعي) للكاتب والفيلسوف التنويري الفرنسي (دنيس ديدرو)[٤] حيث نلاحظ ان ثيمة الحب المحورية هي التي تكشف عن ماضي العلاقة الحياتية متمثلة بالصداقة بين (دوفال وكليرفيل حينما يتنازل دوفال عن حبه لروزالين لصديقه كليرفيل) .

ومع هذا فأن ثيمة التضحية المسيطرة على تصرف (دوفال) بدلالة التنازل عن حبه لاعلاقة لها بثيمة التضحية في سبيل الواجب ، المهيمنة على حبكات مآسي كورني وراسين ، لان ثيمة التضحية في (الابن الطبيعي) لاتتحكم فقط بالموقف العقلي من ثيمة الواجب نحو الصديق فحسب بل تتحكم ايضا بالكشف عن التجربة الحياتية لتجنب سيطرة ثيمة : الغواية او الحب الحرام ، حينما ينكشف ماضي العلاقة بين (روزالين ودوفال) في نهاية حبكة (الابن الطبيعي) ، اذ نكتشف بأن (روزالين هي اخت دوفال) ، وهذا الكشف النهائي للعلاقات بين الاخوة من خلال الاحداث ، هو كشف-ثنائي ثيمي=الحب الحاضر او الغواية ، والرابط البايلوجي=الرابط المادي الانساني والحياتي بين الاخوة ، وهذا الرابط الاخير يشير بوضوح الى انتقال الاهتمام الفلسفي في عصر التنوير من هيمنة ثيمات علم الطبيعة-الى هيمنة ثيمات علم الحياة (البايلوجي) بحيث مارست هذه الثيمات الاخيرة ضغطا على النسق التحليلي للشعر الدرامي مما ادى في النهاية الى دمج الصنفيين الدراميين (المأساة والملهاة) .

ان العلاقة الثنائية الثيمية المنشطرة عن ثيمة الحب المحورية في دراما الابن الطبيعي تبين بوضوح نوع التصادم الثنائي بين-العقل والعاطفة-او بين-اللوغوس والغواية-على انه تصادم داخلي يستند الى علم الحياة وينطلق اساسا من التجربة الحسية الانسانية ، والتي يتم البرهنة على مقدماتها من خلال حركة الحبكة الدرامية ، وهذا البرهان النهائي القائم على فرضيات حسية وعاطفية هو السمة الموضوعية البارزة التي تميزت بها دراما عصر التنوير ، وفي افضل نماذجها الدرامية سواء في نصوص (ديدرو-كما لاحظنا في الابن الطبيعي-او عند بومارشيه في حلاق اشبيلية ، وزواج فيغارو ، او عند لسنج الالماني في الدراما الفلسفية-ناثان الحكيم-المشيعة بثيمات التسامح الديني ، والعقلي ، والاخلاقي-او عند فولتير في دراما-زائير-القائمة حبكتها محوريا على ثيمة الغيرة المماثلة لثيمة الغيرة في مأساة عطيل لوليم شكسبير)[٥] لقد قاومت النزعة العقلية الفلسفية لـ(لوك و ديدرو) من بعده جميع المهيمنات الثيمية القبلية المتعالية (الميتافيزيقية) التي قال بها الفلاسفة-المدرسيون واللاهوتيون-اذ استبدلتها بمهيمنات ثيمية جديدة تتلائم ومتطلبات الصنف الدرامي الجديد الذي يطلق عليه (ديدرو : الصنف الجدي ، والذي ينطلق من موضوع هام ، وحبكة بسيطة عائلية قريبة من الحياة الواقعية ، وهو ميال الى المأساة اكثر مما هو ميال الى الملهاة)[٦] كما انه ميال نحو معرفة الواقع فلسفيا واختياره على اسس علمية تجريبية .

وعلى الرغم من طغيان-النزعة العقلية-في النصف الاول من القرن الثامن عشر ، كانت-النزعة العاطفية-تؤكد وجودها في الدراما في الوقت ذاته-حيث قاومت-النزعة العاطفية-كل مله صلة بالمرجعيات التاريخية والاسطورية للحبكات المأساوية والملهاوية-يقول-يومارشيه : ((لماذا اهتم وانا شخص مسالم اعيش في دولة ملكية في القرن الثامن عشر ، بالثورات التي حدثت في اثينا وروما ؟

لماذا اهتم حقا بطاغيته جزر البلوبونيز او بتضحية اميرة من اوليس))[٧] ويرى يومارشيه ان هذه المرجعيات لاتتلائم وحبكات دراما عصره يكونها لاتشتمل على اية ثيمات حسية انسانية عاطفية ، وتبعا لهذا يضيف يومارشيه قائلا : ((لكي نهاجم الرذيلة يلزم لنا مسرحية عاطفية جدية تؤثر فينا بالوسائل الطبيعية حتى نذرف الدموع))[٨] هذا هو الاساس الثيمي : مطابقة الواقع ، الذي قامه عليه الحبكات في الصنف الدرامي الجديد في عصر التنوير ، حيث تبين كلمات ، يومارشيه ، بشكل واضح بان التمثيل الثيمي الذي تقوم عليه-حبكات الدراما الجدية-هما ((مطابقة الواقع والوعظ الاخلاقي))[٩] ، لذلك اصبح الانسان العادي المتوسط من سكان المدن انسب بطل لهذا الصنف الدرامي ، بوصفه كيانا من العلاقات (البايولوجية والسايكولوجية) وكذلك بوصفه فردا من افراد تلك الطبقة التي أججت أوار الثورة الفرنسية في اواخر القرن الثامن عشر أي عام ١٧٨٩ ، وزودت الدراما بثيمات : الحرية والعدالة والمساواة ، كما زودتها منهجيا ببداية التحليل الفلسفي والنفسي للحدث والشخصية الدرامية .

لقد آمن كتاب الدراما في عصر التنوير الذي هم فلاسفة ومنظري وكتاب نصوص درامية ، والذين ربطوا لاول مرة منذ (أرسطو وأسخيلوس) بين الثيمات الفلسفية والثيمات الدرامية-آمن جميعهم بان-ثيمات : الشر والرذيلة والخطيئة - لا تنبع من طبيعة الانسان الخاطئ كما تصوره اللاهوت بل تنبع من طبيعة النسق الاجتماعي القديم المخالف - لموضوعية العقل - لذا تصور الفلاسفة كتاب الدرامة في عصر التنوير ، ان على ثيمات : الشر والرذيلة والخطيئة ، الماثلة في الفلسفات والدرامات القديمة ، ان تتراجع امام - تيمات : العقل = نور المعرفة = (تحرير الانسان من انساق الفكر الاسطوري)[١٠] أي ربط البطل الدرامي ببيئته الواقعية وبتفاصيل احداث حياته اليومية ، أي (تصوير البطل الجديد ، وصلته المباشرة بالحياة اليومية بدرجة اكبر مما كانت عليه في فن الدراما للاتجاه الكلاسيكي الجديد)[١١] ، وكذلك الاتجاه الكلاسيكي القديم .

لقد اكتشف الدراميون الذين هم فلاسفة عصر التنوير بأن حركة محور أي حدث درامي قائم على هيمنة - ثنائية ثيمية - اساسية لايعني تحطيم حركة محور الحدث المسيطر على - هيمنة الثنائيات الثيمية - والغائها بتقيضها كما يحدث في - المأساة - او التعارض الظاهري بين الثيمات الممثلة في الحكية كما في - الملهاة - بل لان عنصر الاكتشاف - الثيمي - ينتمي الى تصادمات عائلية - تفرزها المصالح في الحياة اليومية حيث (تنطوي البنية الجديدة على امكانيات هائلة لتعقيد التصادمات سايكلوجيا ، وللكشف المعمق عن المنابع الاجتماعية لهذه التصادمات ، ولاغناء جميع الاجزاء المكونة للحدث)[١٢] في الصنف الدرامي الجديد ، الذي لم تكتمل بنيته الا في اواخر القرن الثامن عشر في نصوص الدراما العاطفية المترشحة عن تجربة موجة العاطفة والاندفاع .

المبحث الثاني

الحدس المتعالي في الدراما العاطفية

تعرضت الدراما في نهاية القرن الثامن عشر الى ضغط التحولات الادبية والفلسفية ، اذ انتقلت – من الصنف الدرامي الجدي القائم على ربط الدراما بالحياة اليومية ، والمتأثر – كما لاحظنا – بفلسفة (لوك) العقلية التجريبية – الى (الصنف الدرامي العاطفي)[١٣] القائم على العودة الى ربط مواضيع الدراما بالاساطير الشعبية ، وبالشعر الاغريقي والقروسيطي والنهضوي ، كما ربطها (بالمثيلوجيا) الكامنة في شعر (نوفاليس)[١٤] الذي قدس الليل بوصفه بوابة الاحلام بقوله : (المجد لليل الابدي)[١٥] ، ويضيف (نوفاليس) بتساؤل متعالي (ميتافيزيقي) وقلق روحي مماثل للقلق المتعالي عند الفيلسوف (كانت)[١٦] المعاصر له ، قائلاً : (كل ما يرى يتصل بما لا يرى ، وكل ما يسمع يتصل بما لا يسمع ، كل معقول يرتبط باللامعقول ، وكلمة الشاعر نظير تجربة الصوفي ، تتجه اتجاها غير محدد نحو ميتافيزيقيه السكوت)[١٧] .

هذا لاتجاه المتعالي (الميتافيزيقي) الذي حدده (نوفاليس) هو الذي هيمن على التداعيات الباطنية الحرة للبطل في الصنف الدرامي العاطفي الحالم بعالم – روحي خالد – خالي من – ثيمات : الطغيان الموضوعي ، والخطيئة المسبقة ، والشر ، هذا العالم ذاته هو الذي تطلع اليه (جوته وشيللر)[١٨] في بواكير انتاجهم المسرحي متأثرين بمقدمات – نقد العقل المحض ، وميتافيزيقيا الاخلاق – للفيلسوف (كانت) المؤسسة على – حدس الروح – بوصف – الميتافيزيقيا الكانتية = (العلم الذي ينتقل من معرفة المحسوس الى معرفة ما فوق المحسوس)[١٩] ، والثيمة الكانتية الاخيرة : عن معرفة ما فوق المحسوس = ما فوق الطبيعية ، هي تمثيل – لثيمة : حدس الروح – والاتصال – (بالوجود المتعالي ، الكانتي)[٢٠] عن طريق تصعيد الخيال لبلوغ اقصى درجات الحدس المتعالي الذاتي ورؤيا الروح ، وهذه الثيمة هي لاكثر هيمنة على – حبكات الدراما العاطفية – والتي انتقلت من البرهنة على كل ماهو عام ودنيوي وموضوعي – كما هو الحال في – الدراما التنويرية – الى البرهنة – على كل ما هو خاص وذاتي وروحي خالد – وهو ما تنطوي عليه بشكل متفرد – حبكات الدراما المبكرة – لكل من (جبته وشيللر) اللذين تأثرا بشكل مباشر وفي وقت مبكر جداً – بالحبكات العاطفية – الخاصة بحركة (العاطفة والاندفاع)[٢١] التي هيمنت علىحركة النص المسرحي الالماني في النصف الاخير من القرن الثامن عشر ، فقد كتب (جيته) اولى نصوصه الدرامية المبكرة (جيتز قون برلشنجن) ، ١٧٧٣، قائمة حبكتها على هيمنة ثيمة الكفاح ، حيث يكافح بطلها ضد قوى الطغيان في عصره ، [٢٢] غير ان من اهم نصوص (جيته) الدرامية الكثيرة في هذه الفترة – (أفجبينيامن تاوريس–١٧٨٧ القائمة حبكتها على هيمنة ثيمة ترويض طاغية تاورس واستدرار عطفه من قبل أفجينيا لانقاذ اخيها أورستيس)[٢٣] ، وهذا النص الدرامي من الناحية الصنفية ليس بالنص

التراجيدي او الكوميدي بل هو نص وعظي اخلاقي من الصنف العاطفي مشبع بالدلالات الرمزية الاسطورية والتأريخية واللاهوتية ، وكل ما يجعل من الشخصية = الروح اكثر انعتاقا وتحررا ، والفكرة = الحدس اكثر ملموسية وحسا بالتعالي ، ويبدو ان تأثير (كانت) ونوفاليس في نصوص (جيته) الدرامية لم يظهر بشكل ضاغط الا في نصوصه المتأخرة لاسيما (توركواتو تاسو ١٧٩٠) ، و (فاوست) في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، ففي نص (تاسو) يلاحظ تأثير (نوفاليس) بشكل عميق ، وذلك من خلال التحليل النفسي لشخصية-تاسو-الشاعر الخارق الحساسية و المسكون بأحلام الليل ، والذي يسمو على طغيان ثيمة الكراهية الفائقة بالعاطفة والخيال والحوار مع الذات ، ذلك الحوار الذي -على ما يرى كانت -هو نظير تجربة الصوفي يتجه اتجاها فائقا نحو الحدس المتعالي بالايدية عبر لحظات الجنون التي تنظمها تجربة الشاعر (تاسو) .

الا ان الاحساس الفائق بالحدس المتعالي الناضح عن العاطفة المتأججة والخيال بلا حدود في نصوص (جيته) الدرامية لم يجد سبيله نحو تحليل التأريخ فلسفيا ودراميا الا في نصوص (فردريك شيللر) الذي عرض الحدس المتعالي -الكانتي- بدون استخدام مفرط للثيمات الرمزية ، وهو مايتجلى ماثلا في الدراما العاطفية (اللصوص ١٧٨١) المتأثرة بحركة جماعة (العاطفة والاندفاع) ، حيث تنهض حبكتها من حالة الصراع بين ثيمتي : الشر والخير (فالشخصية المحورية -كارل فون مور-مماثل لشخصية -روبن هود-فهو ثائر وعاطفي منحدر من الاساطير الشعبية يتمتع بحدس اسطوري متعالي على الحوادث اكد حتمية انتصاره على قوى الظلم والطغيان والشر) [٢٤] .

ان تحليل الحوادث فلسفيا ودراميا ، وعلى نحو - ثيميلوجي-لم يظهر في حبكات نصوص -شيللر-الا في (ثلاثية-فاينشتين ، ١٧٩٩)[٢٨] فمنذ ثلاثية-اورستيس-الاسخيلوسية ، وحبكات الدراما الشكسبيرية والراسينية-الاسطورية والتأريخية ، لم يظهر ما يماثل هذه الثلاثية في تحليلها للحوادث التأريخية دراميا ، فحبكة النص من هذه الناحية تحليل دقيق لاشتغال ثيمتي الطموح والكبرياء على مستوى تتابع الاحداث وعلى مستوى الشخصية ، -ففالنشتين-يقع ضحية تدبير مشترك من قبل شخصين مقربين له - فبيكولوميني ، وبتلر-من جهة كما انه ضحية كبريائه وطموحه ، وحدسه المتعالي المستقبلي ورؤيا قدراته الروحية بحتمية صعوده نحو السلطة والشهرة .

خاتمة البحث

ان الية اشتغال العناصر الموضوعية على-نحو ثيميلوجي-من خلال تطور الدراما في فرنسا والمانيا آبان القرن الثامن عشر ، قد حررت صنفين جديدين من اصناف الدراما اولها-الصنف الجدي-الماثل في نصوص - ديدرو ، ويومارشيه ،

وفولتير ، ولسنج – حيث يمتاز هذا الصنف الدرامي التنويري بالتجريب– عن طريق تصوير الحياة اليومية – وتخطي القواعد القديمة فقد دمجت المأساة بالمهاة ، وكانت نتيجة هذا الدمج ان تمنع الصنف – الجدي – بخاصية الانتقال من المعقول – الديكارتي– الى المحسوس التجريبي بتأثير من التجربة الحسية الانسانية الماثلة في فلسفة – جون لوك– حيث تم الانتقال من هيمنة – ثيمات علم الطبيعة – الى هيمنة – ثيمات علم الحياة – البايلوجي – وهو ما يتجلى ماثلا . في معظم حبكات نصوص هذا الصنف الذي تشتغل عناصره الموضوعية في حدود مطابقة الواقع والوعظ الاخلاقي .

اما ثانيهما : فهو الصنف (العاطفي) القائم على العودة الى ربط الدراما بالاساطير الشعبية وبالشعر الملحمي القديم ، كما ربطها بشعر – نوفاليس – الذي مجد الليل الابدي ، حيث ان تجربة الشاعر عنده نظير تجربة الصوفي تتجة اتجاها غير محدد نحو ميتافيزيقيا الصمت .

لقد اثر نوفاليس – على حبكات نصوص كل من – جيتة وشيللر – اللذان تأثرا بالحبكات العاطفية الخاصة بحركة العاطفة والاندفاع وبفلسفة – كانت – المؤسسة على حدس الروح لبلوغ اقصى درجات الشعور بالتعالي ، وهو تصعيد خيالي للشخيص امامه رؤيا الروح والاحساس بالابدية والخلود ، وهو ما يتجلى ماثلا في حبكات نصوص – جيته – لاسيما – حبكة دراما – أفجينيا في تاوريس ، وتوركواتوتاسو– .

الهوامش

١–عن منهج التحليل (الثميولوجي) ينظر : عبد ثامر كريم ، التأثيرات الفلسفية في الادب المسرحي العراقي ، اطروحة دكتوراه ، مكتوبة على الالة الكاتبة ، بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨ ، ص٣١ .

٢–ينظر : كوركتيان . م.س ، الدراما ، القسم الرابع في كتاب نظرية الادب ، تر ، جميل نصيف التكريتي ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ ، ص٦٩٨ .

٣– جون لوك (١٦٣٢–١٧٠٤) كتب (محاولة في الادراك الانساني) فردهما من خلاله الى معطيات التجربة الحسية الانسانية .

–ينظر : زيادة ، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ج٢ ، بيروت : معهد الانماء العربي ، ١٩٨٨ ، ص٣٨٧ .

٤–دينس ديدرو ١٧١٣–١٧٨٤ فيلسوف وناقد وكاتب مسرحي فرنسي واضع الانسكلوبيديا ، يعترف بالوجود الموضوعي للمادة الخالدة في الحركة وعد الزمان والمكان اشكالا موضوعية لوجود المادة .

–ينظر : هوريتز ، اصول فلسفة الطبقة الوسطى في عصر النور ، بغداد : مطبعة الرابطة ، ١٩٦٠ ، ص٤٠.

٥–ينظر : كوركتيان . م.س ، المصدر نفسه ، ص٧٠٠–٧١٢ .

٦– ينظر : دينيس ديدرو ، الدراما البرجوازية ، في كتاب ميشال ليور ، الدراما ، ترجمة احمد بهجت ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٥ ، ص١٨١ .

٧-نيكول ، الاراديس ، المسرحية العالمية ، ج٣ ، تـر ، عبدالله عبدالحافظ ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، بلا تاريخ ، ص١ .
٨- نيكول ، الاراديس ، المصدر نفسه ، ص٢ .
٩-نيكول ، الاراديس ، المصدر نفسه ، ص٢ .
١٠-ينظر : محمد ، رمضان بسطا وبسي ، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ ، ص٦٩-٧١ .
١١-ينظر : كوركتيان . م.س ، المصدر نفسه ، ص٧١٥ .
١٢-ينظر : كوركتيان .م.س ، المصدر نفسه ، ص٧١٦ .
١٣- أستخدمنا مصطلح الدراما العاطفية بدلا من الدراما الرومانتيكية لضرورات تميلها طبيعة هذا البحث ومنهجه في التحليل .
١٤- نوفاليس ، فردريك فون هاردنبرغ -١٧٧٢-١٨٠١ ، من الشعراء الالمان ، بالغ في استخدام الالفاظ الصوفية في شعره عشق الليل والموت اللذان يهيمنان على قصائد ديوانه (اناشيد الليل) .
-ينظر : زيادة ، معن ، ج٢ ، المصدر نفسه ، ص٦٦٤ .
١٥-ينظر : غريب ، روز ، تمهيد في النقد الادبي الحديث ، بيروت : دار الكشلف ، ١٩٧١ ، ص٧٤ .
١٦- عمانؤيل كانت ١٧٢٤-١٨٠٤ ، كتب بحثه (في صورة ومبادىء العالمين الحسي والعقلي) ثم وضع كتابه نقد العقل الخالص .
-ينظر : ابراهيم ، زكريا ، كانت ، او الفلسفة النقدية ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ص٣٦-٥٤ .
١٧-غريب ، روز ، المصدر نفسه ، ص٧٥ .
١٨-جوته ١٧٤٩-١٨٣٢ شاعر ومؤلف مسرحي الماني ، فردريك شيللر ١٧٥٩-١٨٠٥ مؤلف وشاعر الماني وسيد المسرحية العاطفية .
-ينظر : تيلر ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ، بغداد : دائرة الاعلام ، سلسلة المأمون ، ١٩٩٠ ، الجزء الاول ص٢٢٨ ، الجزء الثاني ، ص٥٠٦ .
١٩-رجب ، محمود ، الميتافيزيقيا عند الفلاسفة المعاصرين ، الاسكندرية : منشأة المعارف ، ١٩٦٦ ، ص٢٤ .
٢٠- عن الوجود المتعالي او الكائن المطلق .
-ينظر : ابراهيم ، زكريا ، المصدر نفسه ، ص٤٠ .
٢١-تنتمي حركة العاطفة والاندفاع الى دراما رومانتيكية بنفس العنوان للكاتب الالماني فردريش مكسيمليان ، خرج فيها على الوحدات الكلاسيكية .
-ينظر : نيكول ، الارداىس ، المصدر نفسه ، ص٢٧ .
٢٢-ينظر : نيكول ــ، الارداىس ، المصدر نفسه ، ص٢٧ .
٢٣- ينظر : نيكول ، الارداىس ، المصدر نفسه ، ص٢٧ .
٢٤-ينظر : نيكول ، الارداىس ، المصدر نفسه ، ص٣١-٣٢ .

الاكاديمي

تعليم وتعلم الفنون بين التوجه المعرفي والوجداني

د. عبد الكريم كاظم الأمام
أستاذ مساعد/ قسم التربية الفنية

تكمن اهمية البحث في وضع مؤشر جديد في حل الجدل القائم بين الجانب الوجداني والمعرفي للفنون ويمكن الافادة مما جاء في البحث من آراء في ميادين فلسفة الفن والتربية الفنية. ويهدف البحث الى الاجابة على التسائل الآتي : هل ان تعلم وتعليم الفنون ينطوي تحت اتجاه معرفي ام تحت الاتجاه الوجداني حيث يقتصر البحث بكونه يعالج مسألة نظرية اختلف فيها المربون والنظريون في ميدان الفن والتربية الفنية.

تاريخ استلام البحث ١٩٩٧/١١/٥ تاريخ قبول النشر ١٩٩٧/١٢/١

مشكلة البحث :-

بات التركيز على الوعي أمراً مهماً في الفلسفات المعاصرة وخصوصاً في تحليل عمليتي التعليم والتعلم فقد ظهر العديد من النظريات المعرفية التي ترجمت العملية التعليمية وجعلتها عملية تركيز على العقل وتجعله الأساس فيها إذ يرى لأندا (Landa) في نظريته الرياضية الأستكشافية بأن العقل البشري هو أنعكاس لقوانين الطبيعية.

الفن واحد من الموضوعات التي تضاربت فيه الأراء الفلسفية في مسألة تعليمه.

إذ يرى البعض بأن الفن لا يمكن تعليمه أو تعلمه لانه قضية ذاتية، لا وجود لأية آليات أو معايير تجعل الفن خاضعاً للتعليم بل أنه يأتي من خلال الصدفة أو بطريقة ميكانيكية.

من جانب آخر يتساءل البعض ما الفن؟ أهو تفكير؟ أم هو معرفة أم أنعكاساً أم نشاط وأنتاج؟

وفريق آخر يرى أن الفن يحتوي في ذاته على هذين الشكلين من الوجود الأنساني في وقت واحد. وجهات النظر المتباينة هذه تجعلنا أمام تساءل يؤكد مشكلة هذا البحث ونحن أمامه.

أين الفن من الجانب التعليمي هل هو معرفي أم وجداني؟ أم أنه يجمع بين الشكلين؟

أهمية البحث:-

تكمن أهمية البحث بـ

١-وضع مؤشر جديد في حل الجدل القائم بين الجانب الوجداني والمعرفي للفنون.

٢-يمكن الأفادة مما جاء في هذا البحث من آراء في ميادين فلسفة الفن والتربية الفنية.

هدف البحث:-

يهدف البحث الى الأجابة على التساؤل الأتي:

هل أن تعلم وتعليم الفنون ينضوي تحت اتجاه معرفي أم تحت الأتجاه الوجداني؟

حدود البحث:-

يقتصر البحث بكونه يعالج مسألة نظرية أختلف فيها المربون والنظريون في ميادين الفن والتربية الفنية.

يكمن التوجه المعرفي في الفنون وراء التفكير بالسيطرة على السلوك الداخلي للفنان أو لدارس الفن (النشاط العقلي الداخلي). هذا النوع من السيطرة يدخل الجانب الموضوعي خارج الدماغ الى الدماغ، وتبدأ عملية التحليل والتركيب بما يقضي الى حالة تغيير بالعمل الفني وبتكوينه. ولا يتأتى هذا النوع من التغيير عن طريق الصدفة ولا بطريقة ميكانيكية وأنما يكون النشاط المتعلق بتكوين العمل الفني هو عبارة عن برنامج عقلي للتفاعل مع البيئة وليس التكوين الفني المحدد في الفنون بل في عموم الحياة.

يشير (سانتيانا) الى أن الفن واع بهدفه فهو نشاط يقوم به الفنان ولديه فكرة واعية عن تحقيق هدف معين في المستقبل. وأن ميدان الفن هو نفسه ميدان سيطرة متعلم الفن الواعية على عالم المواد والحركات التي ينبغي للمتعلم أن يستوطنه.

(ستوليتنز: ص١٣٠)

ويرى البعض بأن الفن لا يمكن تعلمه أو تعليمه لعدم وجود آليات ومعايير لتعليمه، ولكن هذا لا يعني أن الفن لا يعلم لأن العلم لم يثبت وجود شيء خارج الدماغ فكل العمليات تحدث في الدماغ ولها Image فيه، إذ لا يوجد شيء في الدماغ.لم يخضع الى علاقات والى عناصر والى أنظمة مترابطة ومتكاملة فلو نظرنا الى الدماغ من الناحية الفسلجية نتساءل أين مصدر الفن في الدماغ أهو الغدة النخامية؟ أم الغدة الدرقية؟ أم الدماغ نفسه؟ هل هو وظيفة أحدى الغدد أم في

الهرمونات؟

يذكر فريق الـ West Port بأن العمل الفني الجيد لا يحدث ببساطة أي أنه ليس نتيجة لعملية وضع الصور بدون تفكير... وأن أفكار الفنان تبدأ بالعقل وهو المكان الذي تبدأ منه الصورة وأن العقل والخيال يشكلان الصورة طبيعيا، فالفنان عندما تراوده فكرة ما فأن الخيال يبدأ بالعمل فورا من خلال تخطيط الأشياء المخزونة في الذاكرة فأنها تعرف الصورة في العقل (West Port: p30-33).

اذن فكرة العمل الفني موجودة أصلا في ذهن الفنان أو في دماغه، إذ يؤكد الوتري* الطبيب الجراح في جراحة الدماغ والأعصاب أن الفكرة الخلاقة والأحساس المرهف يصدران عن الدماغ فهو الذي يخطط وهو الذي يبدع فينتج الفن الجيد الجميل.

الا أن عناصر هذه الفكرة تكون غير متكاملة فيبدأ بالخضوع الى عمليات عقلية هي:-

١- **التصور:** وهي أعادة الصور العقلية التي سبق وأن مرت بخبرة الفنان.

٢- **الخيال:** وهي أستخدام صور عقلية لم يسبق لها أن مرت بخبرة الفنان.

٣- **التفكير:** أي هناك موقف معين فيه متغير غير منظور يعطي أنفعال معين أو ظاهرة معينة فالفنان يفكر ويسأل ما التغير الذي يتسبب في هذه الظاهرة حتى أن الفنان يفترض في بعض الأحيان أفتراضات يكون لها شيئا في الدماغ، وهذا يعد تفكيرا لاته يدعو الى نوع من الحيرة يجعله يبدأ بالتفكير في حل لذلك يقوم بالأفتراضات.

لقد كشفت بعض الدراسات أن العمليات المعرفية العقلية (Cognitive Processes)والتي تشمل التذكر/ الخيال/ التصور/ التفكير...الخ تتأثر بالبيئة التي يعيش فيها متعلم الفن لذلك حللت تلك الدراسات أنماط التفكير لدى متعلم الفن وفقا لـ:

---

* في مقابلة أجراها الباحث مع د. الوتري عام ١٩٩٥.

١-**القدرات** (Abilities) التي تعكس أمكانية تنفيذه للأشياء، أي يستطيع أن يرسم ولكن ليس رسما جيدا، أو يستطيع أن يرسم لكنه لا يستطيع أن يعطي كشفا أو شرحا عن رسمه، فالقدرة لدى الفنان تأتي من الخارج لتحتل مكانها في الداخل وتكون للقدرة أبعادا عضلية فيزيائية وفسلجية.

٢-**القابليات** (Capabilities) وهي نوع من النشاط المتخصص يأتي عن طريق الأكتساب المنظم يرافقه عمليات عقلية ثابتة وهي نوع من الآلية بحيث تميز فنانا عن آخر.

٣-**الأستعداد** (Redness) وهذا في مجمله وراثي وهو خاصية دماغية داخلة في الجينات والكروموسومات ويظهر بأشكال مختلفة.

٤-**النزعة** (Trans) وهذه مكتسبة ايضا بفعل التربية Education فهناك مثلا من ينزع الى أن يكون سرياليا أو أنطباعيا أو واقعيا...الخ.

٥-**الطريقة** (Method) والتي تحدد كيفية أخراج العمل الفني وهذه مكتسبة ايضا وحسب تقنية الأخراج يتعلمها الفنان بفعل التربية.

٦-**الاتجاه**(Attitude) وهو يمثل حالة الفضيل لدى للون مثلا عن لون اخر ويشترك من الناحية الوجدانية والجمالية (Jackson:P)

أن التوجه المعرفي لا يهدف من وراءه تعليم الفنان أو دارس الفن قوالب جامدة وانما يركز على كيفية جعل الفنان او دارس الفن يفكر وكيفية تحديد قدراته المعرفية وخاصة نمط التفكير جعل أي ليس المقصود أن نجعله يحفظ معلومات بشكل آلي ليصبح فنانا.

انما نجعله يفكر في تكوين عمله الفني ليس من خلال أخضاعه الى قواعد وانما في سياق عمليات عقلية يكون لها ما يناظرها في دماغه. وكان المعرفة الفنية تمثل له ثروة وهو حر بأستثمارها وتنميتها. وبذكر مونرو أن أدخال التوجه المعرفي في الفنون هو ليس محاولة لاحلال منهج منطقي في مجال الفن. انما هو محاولة للتساؤل كيف يمكن جعل عمليات الفن العملية (العقلاني منها واللاعقلاني) أشد قوة وأبلغ في

قدرتها الأصلية على الخلق وأكثر نجاحا في بلوغ أهدافها الخاصة التي جرى أختيارها بحرية تامة. (مونرو: ص١٧٦).

ويتمحور التوجه المعرفي لتعليم وتعلم الفنون بما يأتي:-

١-تنمية الذوق الفني بمعنى أننا نستطيع أن ننقل المستوى الحسي والأدراكي لدارسي الفن من مستوى الجهل والمعلومة الناقصة الى مستوى المعرفة والمعلومة التي تكاد تكون كاملة قدر المستطاع من خلال تدريب بصره على عينات دالة وواضحة وممتلئة بالأمثلة المختارة والمنتقاة والمعبرة عن العنصر الفني الذي تذكر في اطاره.

٢-تشجيع دارس الفنعلى التصرف الفردي والمستقبل والمتنوع وخاصة حينما نتعامل مع طلبة موهوبين من شأن هذه المعارف أن تصقل مواهبهم وأن تدلهم الى معرفة الخصائص الخلاقة في نتاجات المبدعين على مراحل التاريخ المختلفة دون السقوط في المعنى التاريخي الخارجي انما تناول تاريخية تكنلوجيا العمل الفني الواحد أن اصررنا على فهمنا الخاص هذا للتاريخ.

٣-تنمية القدرة على فن قراءة العمل الفني من خلال تحليل عناصره الفنية وفهم مستوياته النسيجية والتركيبية.

٤-التركيز على قصدية الرسالة الماثلة في العمل الفني لا على ما يحيطه من مؤثرات لا قيمة لها الا بمقدار ما استطاع ذلك العمل أن يفلح بأحضارها ضمن نسيجه.

لقد ركزت نظريات التعليم (Instructional Theories) ذات التوجه المعرفي كنظرية برونز واوزبل وسكاندورا ولاندا على أن أية عملية تعليمية لابد أن تهدف الى حيازة المتعلمين المعرفة الخاصة بالظواهر المعينة في مجال تخصصهم العلمي او الفني، فضلا عن بناء مهارات خاصة للسيطرة على هذه الظواهر، وتشكيل قدرات المتعلمين ودوافعهم وسماتهم الشخصية وخاصة المواظبة والضبط الذاتي والسيطرة، كما أن مردودات الفعاليات التعليمية- التعلمية تعد بمثابة ظواهر

عبارة عن عملية انطلاق وتعبير حر لا حدود له.

القصدية اذن هنا بمعنى الأتصال:. بمعنى نقل رسالة محدودة من طرف معني بطرف اخر تنقل اليه الرسالة.

أن من المتفق عليه تقريباً ان الأتجاهات التأملية او الباطنية والجوانب الوجدانية قد تختلف او تتفاوت من وقت لأخر، ومن مجتمع لأخر ومن نظام قيمي الى نظام قيمي أخر. ومن فرد الى أخر ولكن من المتفق عليه ايضاً هو الثبات النسبي للجانب المعرفي. وهذا يعني توفير نوع من السهولة، وتوفير امكانيات بناء ستراتيجيات في التدريب على العمل الفني. تكويناً وتصميماً. إذ انه من الصعب في مجال التربية الفنية اعتماد حالات وجدانية غير ثابتة قد تحدث في مجال الفن " مناقشة حالات فريدة او حالات نسبية او بالغة في النسبية والتفرد" إلا أنه في مجال التربية الفنية التي تقوم اساساً على اسس ثابتة وقصدية فمن غير المعقول اننا نلجأ الى تفسيرات او تحليلات او تناولات وجدانية او تعبيرية او حتى جمالية لأنها لا يمكن ان تنتقل كقدرة بحد ذاتها شيئاً الى الأخرين وتدربهم على ذلك الشيء.

أننا لو أخذنا الفنو بجانبه التعليمي وسألنا هل يدرس الجمال؟ هل تدرس الأساليب الفنية المعاصرة بتكويناتها لكي تعم تعليمياً؟

اننا لو درسنا الجمال من الناحية الوجدانية وليس العملية لوجدنا انفسنا امام توجه المتعلم نحو خيارات متعددة ايهما افضل. ويبقى هذا السؤال قاصراً إذ أننا لو عرفنا المعلم بلماذا الأختيار ولماذا التفضيل كنا قد وجهناه التوجه المعرفي. ويؤكد سبينوزا ذلك (وهو اول من ابرز هذه الحقيقة) بأن " العاطفة لا تصبح عاطفة حالما تكون فكرة واضحة ومتميزة عنها" (ريد: ص٥٣).

فالتوجه المعرفي أذن هو الحالة النهائية للفن وهو يتجاوز المرحلة التأثرية وحالة الأستمتاع حيث أن العمل الفني له عمران، الأول هو عمر استهلاكي، والثاني تأريخي توثيقي، أي اننا لا نعلم بالظبط كيف كان الآشوريون أو السومريون يتمتعون بالمنحوتات والرسوم الأ اننا نملك الكثير عن مادة هذه الرموز.

أن التوجه المعرفي في تعليم وتعلم الفنون يرمي الى تحشيد العمل العقلي في العمل الفني وفتح الآفاق لتطبيقه عمليا لتوسيع القاعدة الأنسانية للفن من جهة والوصول الى اللغة المشتركة العالمية أو عالمية الفن. فالتدريب على التوازن أو التناسب أو الأيقاع في العمل الفني مثلا لا يفهم على أنه عملية تدريبية ميكانيكية، بل هو محاولة جعل هذه العملية التدريبية فرصة للأبداع والتطوير من خلال ايجاد علاقة تفاعلية بين أسس وعناصر تكوين العمل الفني وبيان الطبيعة التكاملية بينهما لتساعد متعلم الفن على استخدام افضل لعناصر التكوين، فالتكوين يستند الى روابط عقلية ادراكية، أي بمثل ما يتأثر الجانب الحسي بالمفاهيمي، كذلك يؤثر الجانب المفاهيمي على الحسي في صياغة وبناء عناصر التكوين.

أن هذا البحث بأستناده الى التوجه المعرفي في تعليم وتعلم الفن لا يمهد أو يقترح الباحث فيه القاعدية في الفن التي تهدف الى انماط جامدة ومعيارية ثابتة أنما يسعى الى أقتراحها في تطوير وتنمية المهارة وصقلها من خلال توظيف القاعدية تلك، بمعنى آخر اضافة متغير جديد وخلق نسق مفتوح عن نظام سابق، وانسقة مدروسة، فالمدخل العلمي لفهم تكوين العمل الفني، يلغي الفوضى، ويلم اشتات الحواس بصيغة كبرى، قائمة بحدودها المستقلة الواضحة، ويمنح الفنان وحتى متلقي الفن آفاقا مفتوحة للتعرف على اثر التكوين في خلق تجربة فنية جمالية راهنة، إذ يرى بلاش "أن فهم التكوين يستند الى قوانين مدركة لها أساس عقلي وهو يرتبط بالخبرة والمعرفة، وله قواعده الجمالية التي يستند اليها في تقويم أي تكوين وقد تبلورت هذه القواعد من خلال دراسة الأعمال الفنية التي أبدعها الفنانون عبر التاريخ" (بلاش: ص٢٢).

أن اطراف العملية الفنية مشدودة بين المصدر الذي هو خاصية الدماغ وتشكيله للرموز والمفاهيم العملية والفنية، وما ينتج فنيا عن طريق النتاج الفني، الذي يخضع في طرائق أداءه الى الالمام بقوانين الفن ذاتها، كمعرفة اتجاه الخطوط وتقاطعها وتوازن الحجوم ونسبتها وتميز الأشكال عن خلفياتها وفرز المساحات تبعا

سايكولوجية مخصصة (المعرفة، المهارات، القدرات،...الخ).

إذ تتفاعل هذه الفعاليات بعضها مع البعض الآخر لخلق أسلوب معين عند تشكيلها كما أنها تترابط بعد الأنتهاء من عملية التشكيل، وهذا يتفق تماماً مع طبيعة العمل الفني وتكوينه لأغراض التدريب أو التحليل أو التعليم أو البحث. يذكر هربرت ريد "بأن الفن كما قيل عنه طريقة للمعرفة" وعالم الفن هو نهج للمعرفة وقيمة للأنسان شأن عالم الفلسفة وعالم العلم، بيد أن هذه المعرفة ليست معرفة تجريدية أنعكاسية بمعنى أنها جامدة أو ساكنة، أنها في الواقع معرفة قائمة على لغة نفسية أنفعالية تتأرجح بين كونها واقعية لا تحتاج الى تفسير لانها تستند الى الحواس أو مثالية ذات قاعدة فكرية تميز الفنان عن غيره، أو تعبيرية بمعناها الفني التشكيلي (في الرسم على وجهالخصوص). (ريد: ص٢٩٩).

أن نقطة البداية في أي عمل فني هي أن يتعلم دارس الفن كيف ينظر الى حقائق الطبيعية بعمق يكفل تنمية الحصيلة الفنية التي يختزنها العقل البشري ثم يعود ليخرجها في صورة فن، وأن يتعلم كيف يربط بين الكل والجزء، فالفنان أو دارس الفن عندما يباشر العمل الفني لا يضع في أعتباره الحكم الجمالي فقط (كما يفسر البعض) في توزيع العلاقات بين الأجزاء أو المفردات البصرية وأنما يبنى ذلك على أساس معرفي. فهو حتى لو أخل في جانب منه مثلاً (كالغاء التوازن أو التناسب أو السيادة) فهو لتحفيز المتلقي في البحث عنها وأعادتها ضمن تصوره لها وهذا ما هوملاحظ في الأتجاهات الحديثة في فن الرسم التي تتعدم فيها أحياناً النسب أو التوازن أو أي من القواعد الجمالية في تكوين العمل الفني فالفنان هنا لو لم يكن على بينة من أبعاد أجزاء جسم الإنسان الحقيقي مثلاً أو تناسبه مع المفردات الأخرى لما أحدث هذه التغييرات في تلك الأجزاء للتعبير عن فكرة معينة. يرى (بيشوب Bishop) بأن "من غايات المنهج في تعليم وتعلم اساسيات الفنون هي ضرورة أدراك دارس الفن العلاقات البصرية في البيئة وفهمها وزيادة مهارات أداء

استخدامه و معرفته بالفن والعملية الأبداعية" (رونتري: ص٤١-٤٣).

ويتفق (وبسنتر) مع هذا الرأي إذ يؤكد بأن الشطر الأول من حياة الفنان تراكمي من الناحية العقلية فهو يتعلم وينمو ويخبر الطبيعة والفن والناس ويتفاعل وبيئته، ويجري التجارب على مختلف الأساليب والوسائل ويكتشف نفسه رويداً رويداً في البث فيما يريد أن يقوله وينفذه قبل أي شيء آخر فأذا أستوى الى النضج أخذ ينتقي وينظم بعض هذه العناصر مؤلفاً منها تكويناً أو تركيباً أو تولفية جديدة، على ان استبصاراته ومنجزاته الأولى تبقى له وتضم بدرجات متقاوتة في انتاجاته في اثناء طور النضج. (مونو: ص١٩)

أن الوعي حالة ثابتة في الدماغ البشري فهو يتحكم بالأستعدادات والتفاعلات الأجتماعية بين الأستعدادات البايولوجية والمؤثرات الخارجية. فالدماغ تدخل اليه مثيرات كثيرة وان الذي يفسر هذه المثيرات هو الوعي البشري. وان تكوين العمل الفني الذي لا يرتبط بوعي الفنان هو تكوين متدني حتى وان تأطر بالعناصر الفنية، إذ ان في مقتضيات الوعي ان يكون هذا التكوين هادفاً لذا نجد ان من الضروري ان تركز مناهج تعليم الفنون على الجانب المعرفي وليس فقط على الجانبين الواجداني والمهاري ولا يخرج الأبتكار او الأبداع عن دائرة الوعي بل يمثل اعلى مستويات الوعي، فتعلم وتعليم الفنون، هو علم شأنه شأن العلوم البايولوجية والهندسية الأخرى وظيفته كيفية التعبير عن الحالات والمواقف والتركيز على الأهداف ذات المعنى الأنساني وتدريب الطلبة على ان تكون التعابير منظمة (أن جاز لنا التعبير) وهذا التنظيم منسجم اساساً مع اسس الأدراك الحسي كي نسهل هذه العملية (عملية الأدراك وفهم المعاني والدلالات).

أن التوجه المعرفي في الفنون ينطوي عليه ادخال فلسفة القصدية في الفن خاصة القصدية التي ترتبط بأهداف وتعلم الفنون والتربية الفنية لا بالفن الأضطراري او الأكراهي الذي يرتبط بكلمة القصدية والذي يشعر البعض انه تقييد او تجسيد للفن وخنق حرية الفن كما يعتقد البعض بهذا الأتجاه بل ان الفن هو

لانفتاحها وانغلاقها وقربها وبعدها وتشابهها واختلافها والشكل الدائم الأصلي عن الطارئ والتحول، وسوى ذلك من صياغات فنية يستمد الفنان من واقع دراسته وتحليله للخبرة الفنية والجمالية في نطاق تكوين العمل الفني.

يرى ما يبرز أن الأعمال الفنية الراقية تأتي نتيجة التخطيط الواعي للفنان وتتم عملية التخطيط أو التصميم (التكوين) بدقة عن طريق رسم محاولات أولية للعمل الفني وهذه التخطيطات نتيجة لأستخدام لغة الفن لتكوين عناصر معينة يمكن تنفيذها (مايرز: ص٢٣٥).

أن العملية الأدراكية في الفن لا تقوم بمعزل عن آليات المعرفة المتمثلة بالأدراك والتأمل والتذكر والخيال، وهذا ما يترسب في الذاكرة الفردية الموصولة بذاكرة الجماعة التي ينبغي اتاحتها، عمليا عن طريق تحليل العمل الفني بمنهج نقدي وتفكر تفسيري وتركيبي للمشكلات الفنية للوصول الى تفاعل مباشرة حينا وغير مباشر حينا آخر، امام المتطلب الأنجازي للنتاج الفني.

أن التوجه المعرفي لتعليم وتعلم الفن وجعل الفن قابل للتحقق يعزز من قدرات الأختبار الذاتي لدارس الفن الذي ينطلق حينئذ من درايه حسية مباشرة ومن معرفة وصفية تغذى طرائق معالجته تلك، ليصبح بأمكان الفنان تربويا أن يحدد بمدركاته الحسية الجوانب الأساسية أو الأولوية لتكوين العمل الفني ويحاول ربطها بكل تلك المفاهيم المشتقة من تأمل التجربة التي تركها له السابقون في هذا المجال المحدد.

ولا يمكن- مثلا- تجاوز الأنجازات التي تطورت في عصر النهضة والتي أنفتحت على الجديد المضاف اليها من خلال خبرات فنانين مختلفين في مناهجهم الفنية ومنجزاتهم الملموسة وتحفل موضوعه تكوين العمل الفني بمعالجة أسئلة يطرحها الفنان على نفسه من نوع ما علاقة الوحدة بالكثرة؟، ما علاقة مستويات لانظر وخطوط التلاشي؟، وكذلك الأرضية والتوازي وسواها بخط الأفق؟ ، وهل يقوم التكوين بمستوى النظر أم فوقه أم تحته؟. ويتبين الفنان من واقعه العلمي أهمية

أختزان هذه المفاهيم النظرية (المشتقة) اساساً من الخبرة العلمية في تجويد اداءه الفني، إذ لا معنى لمدركات من غير استبصارات حسية والا فقدت جوانب هامة من عناصرها الفنية.

فالفن يستوعب تكوين العمل الفني بفهمه المتواصل الى مناطق التكوين وتحليل آليته (تقنياته) لا بطريقة خارجية توضع كمقياس جامد بل بفهم قوانين المنطق الفني وذلك بأحالة التكوين الى مدى ارتباطه وتفاعله مع الشرط الداخلي للتجربة الفردية المحددة للوحة.

أن الفن يتضمن فروضاً بجعل توكيدية محددة ولكنها تعبر عن اهداف خارجية تقع خارج حدوده بل تنبثق من داخله بصيغة وعي تفتح أمكانيات عناصر اللوحة المادية على معاني مختلفة ومتطورة حسب قدرة وثقافة المتلقي الفنية، وخبرته في هذا الصدد الفني الخاص، لذلك يرى فينكس " أن المعرفة تتكون ذاتياً وموضوعياً في نوع من العلاقة بين الذي يعرف (الفاعل) والمعروف (المعووض) (فيكس: ص٦٧٥).

مدمجة للعناصر الموضوعية ينقلها من انفصالها الخارجي الى الذات الأنسانية الخيالية بنوع من الأتصال يدمج الصفة المعرفية للأشياء، والصفة الأنطباعية بمعايير نسبية معبرة عن مظاهر الشيء تبعاً للنمط الفني المنجز الذي ينسب بنظامه المادي التكويني الملموس، نظام مفاهيمه وذائقته الفنية الجمالية بأدراك "الموضوعات والأشكال والألوان... في علاقات معينة، وعلى هذا الأساس فالفكرة الرئيسة في بناء أو تصوير تمثال ما تقرر العلاقات العامة للأجزاء، وهذه العلاقات بدورها تقرر العلاقات الفرعية". (صالح: ص١٤).

وبات واضحاً ما يتعلق بعمليات الشكل التي درست تجريبياً على يدي كل من بيرت Berrt وايزنك Eysenik وسيتشور Seashore عن كيفية تركيب القدرة الجمالية في ذلك الشكل الخاص والتي تجعل بما يدعى بطلاقة التعبير (مثل سهولة التعبير بالفرشاة) وكذلك العامل المتعلق بالوحدات الفنية كتذكر الصيغ والعلاقات

اللونية أو الواحدة أو المناظر المختلفة فضلا عن الأبتكارية، وانتقاء ما يناسب من الخبرة والمعرفة الراهنة بدافعية وجهد ومهارة تدرك القيمة الوظيفية للعمل الفني.

وبذلك نتوصل الى أن الأبتكارية التي تتطلبها في الدرس التربوي للفنون تتمثل اساسا في "أنتاج الصيغ الجديدة والوحدات الجديدة من أجزاء وعناصر معروفة أو أجزاء بعضها معروف والآخر غير معروف". (صالح:ص١٧).

فتعلم الفنون هو تغير في التنظيم المعرفي المستند الى مدركات جمالية (نسق، توازن، تناغم، ايقاع، قبح، جمال، ... وسواها) وهذا ايضا يتطلب مهارات يدوية أدراكية يقضي توجهها الوجهة المثالية للجمال والفن وتنمية الأحاسيس بتأطير نوعيتها (المنجزة على سطح اللوحة ذاتها) وشدتها، تمايز ألوانها وتدرجاتها، وخلق مسافة ومدى جزئي وواسع لفضاء اللوحة عبر تكوين العمل الفني لكي يقبض الفنان في لوحته من خلال هذا التكوين على شدة الأنتباه لاكبر مدى وفترة زمنية ممكنة وهذا ما يحدث موقفا ادراكيا جديدا حيث تتحقق الخبرة الجمالية عبر هذا الوسيط الذي يجمع الجانب العقلي والمادي.

يشير جاكسون Jackson في دراسة أجراها عام ١٩٩٢ الى أن معظم دارسوا الفن بحاجة الى استخدام المعرفة لأنتاج أعمل فنية مبدعة.. وأن المشكلة الرئيسية لهؤلاء تتمثل في استشعار العلاقة المتداخلة لجميع المفردات البصرية بدرجة يميلون معها الى أدراك العالم بطريقة ثلاثية الأبعاد (Jackson: pp13-14).

" أن تكوين العمل الفني الحائز على صفات تربوية علمية (في الةىتاعغ٧٦نظام الفني) حيثما كان فرديا، غير مرتبط بتاريخ انجازه وقيمته تنبع من ذاته ومتغلبا على الآلية والنمطية الروتينية (أي مبتكرا) لأن العمل الفني يؤكد نفسه من خلال شكله الذي يحققه التكوين. (فيكس: ص٦٧٥).

وهكذا يصبح الجمال بمثابة مثير جمالي علوي ينسي الشخصية ويوجهها بالتعبير عن الذات الجمالية المتطورة للفنان من جهة وللمتلقي (العارف بالفن والجمال) من جهة ثانية. وهكذا فأن تكوين العمل الفني من الناحية التربوية يستمد

مصادره المعرفية من خلال الحواس، حيث ينقلها الفنان عن طريق التعلم من طور الأنطباع (الصوتي) الى بناء تكوين منظم ونمط محدد ويعتمد كذلك على (العقل) بترقية العملية الفكرية (فما يراه الفنان الرسام يتوقف كثيرا على ما يبحث عنه) فعلى سبيل المثال ولع الفنان فائق حسن في رسم الخيول... كان يعتمد على نوع من المفاهيم التي استخدمها لتنظيم خبرته لذلك تميزت حساسيته الفنية بهذا الجانب بكمال خاص افرده عن سواه من الرسامين الآخرين.

اذن العقل يرشد الادراك حسب توفير الخبرة المتراكمة في ضرب اسلوب محدد ومن المصادر المعرفية الهامة التي يرسخها الجانب التعليمي للفن هو معرفة (الوجود) والتعامل المستقل نسبيا مع (التقاليد) وتأشير الحدود المنطقية والعملية (للألهام) و(للحدس) إذ انها تخضع في النهاية لابد الى معايير: الأدراك الحسي اولا والى البناء النظري (المفهوماتي) ثانيا.

الأستنتاجات:

١-أن التوجه المعرفي ينسجم تماما مع موضوعات الفنون وسبل تعليمها لطبيعتها الوجدانية المهارية من منطق فلسفي مفاده أن الجانب الوجداني يقاد من لدن الأدراك والفهم المعرفي لكي ينمط عملا اكاديميا يمكن تعريفه.

٢-أن لبناء المعرفة لدى الفنان أو دارس الفن أهمية قصوى لأنها تمثل قاعدة لوسيلة الأداء لأنشاء العمل الفني الذي يعد بدوره أداة للتعبير البصري إذ يمثل الغاية النهائية وجوهر العمل الفني.

الأ أن مجرد معرفة المتعلم بأساسيات الفنون لا تقود الى بناء مهارة ولكن قد تصلح المعرفة كمتطلبات مسبقة لبناء المهارة التي تعد بمثابة قدرة على تطبيق تلك المعرفة التي تمهد لها.

٣-أن الفن إذا ما انضوي تحت واقع التعليم والتعلم او تحت واقع البحث يصبح معرفيا واتجاها معرفيا بالرغم من طابعه الوجداني.

المصادر العربية

١- بلاش، بيلا، الفنان في عصر العلم، ترجمة فؤاد داود، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٧.

٢- دافيدوف، لندا، مدخل علم النفس، ط٤، ترجمة سيد الطواب وآخرون، القاهرة دار ماكدوهيل للنشر، ١٩٨٣.

٣- رونتري، ديريك، تكنلوجيا التربية في تطوير المنهج، ترجمة فتح الباب عبد الحليم سيد، الكويت، المركز العربي للتقنيات التربوية، ١٩٨٤.

٤- ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

٥- ستولنتر، جيروم، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ط٢، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.

٦- صالح، احمد زكي، علم النفس التربوي، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧١.

٧- غاتشف، فيورغي، الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠.

٨- فينكس، فيليب، ه. فلسفة التربية، ترجمة، محمد لبيب النجيمي، القاهرة- نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د.ت.

٩- مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها، القاهرة، مكتبة النهضة العربية، ١٩٦٦.

١٠- مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج٣، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد والآخرون، القاهرة، الهيئة العربية للكتاب، ١٩٧٢.

المصادر باللغة الأنكليزية:

1- Guilford, J.P. Creativity. Aquarter century of Progress in perspectives in Creativity, Chicago, Aldine pub. 1975.

2- Jackson, John, An Introduction of drawing, London Tigerbooks International pub, 1992.

3- Kryspin,W. 7others, Writing behavioural objectives, Aguide to planning instrction, Blurgess Publishing Co, U.S.A. 1974.

4- Landa, Lev. N.D. The Algo- Hearistic Theory of Instruction, New York. The Institute for Advanced Algo Heuristic studies, 1980.

5- Westport, Connection, Famous Artistic painting course, Inc., printed in U.S.A. 1965.

الأكاديمي

المخيلة وبنائية الصورة الذهنية الجمالية

د. نجم عبد حيدر
مدرس
كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

البحث محاولة لكشف المخيلة وتكوين الصورة الذهنية المنتجة عن الخيال واثرها في تكوين البنية الابداعية في فنون التشكيل اذا ما أمنى ان الفن يعتمد على نظم معرفية قابلة للتطور والنمو تستنبط علاقاتها ومفرداتها من تراكم الفكر والمعرفة البشرية وبالتالي يضع الفن نفسه كجزء مهم من هذه المعرفة وهو نوع من انواع المعارف .

تاريخ استلام البحث ٥/١٠/١٩٩٩ تاريخ قبول النشر ١٧/١١/١٩٩٩

المقدمة :

يمكن أن نجد الكثير من المعاني في الفكر القديم متناسبة متناغمة مع نتاجات الفكر المعاصر ومعطياته التي تعتمد على العلوم الصرفة، وفي المقابل يمكن أن نجد في الفكر المعاصر تناغماً وتجانساً مع الفكر القديم و معطياته التي تعتمد على نظم مثيولوجية.

والفكر مع الاتجاهين واقع الحدث وجائز الاستمرار. وهذا ما نجده في تفسير ماهية الخيال والمخيلة وآلية الصورة الذهنية المنتجة عنهما. فالشريف الجرجاني يعرف الخيال بأنه (قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما قدمت إليه من خزانته). وهو يعتمد اعتماداً كلياً بهذا التعريف على الفارابي وابن سينا ويمكن إرجاع التعريف إلى أصول إغريقية ترتكز عند أرسطو. وهكذا يقول ابن الزملكاني في تعريفه للخيال (تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم انه ذو صورة) وهكذا نجد مع لسان العرب تعريف تحت جذر خيل (تخيل الشيء له: تشبهه. وتتخيل له كذا أي تشبهه له، أو نتخايل ... يقال تخيلته فتخيل لي؛ تقول تصورته فتصور: وتبينته فتبين، وتحققته فتحقق). والخيال كما يؤكد عليه (ابن منظور) بأنه (ما تشبه لك باليقظة والحلم من صور). *

أننا لا نبغي الاغراق في التعريفات اكثر من التحليلات اذ سنجد في هذا البحث الكثير من التحليل للنظرة العلمية التي تعتمد العلوم الفلسفية ومعطياتها التي قدمتها للحضارة البشرية.

وعليه فان هذا البحث محاولة لكشف المخيلة وتكوين الصورة الذهنية المنتجة عن الخيال وأثرها في تكوين البنية الإبداعية في فنون التشكيل إذا ما أمنى أن الفن يعتمد على نظم معرفية قابلة للتطور والنمو تستنبط علاقاتها ومفرداتها من تراكم الفكر والمعرفة البشرية ، وبالتالي يضع الفن نفسه كجزء مهم من هذه المعرفة وهو نوع من أنواع المعارف.

أن البحث في المخيلة ونظم الخيال يقودنا حتماً إلى البحث في الوعي وبنية الإدراك وجدلية الحركة فيما هو مدرك وما هو مؤسس بالوعي، إذ أن معطيات الفكر بآليتها الحركية تقدم للخيال وبنية المخيلة نظامها الادائي الإنتاجي، وعليه فان الباحث يعمل على كشف النظام الذي يؤطر به المخيلة ويحققها. وبالتالي الكشف عن نظام الموازنة القصدي الارادي الذي يعمل عليه الفنان المتخيل، والذي يوازن به بين انفعالاته وعواطفه وصراعه مع بيئته

*يمكن ان تراجع كتب اللغة والتأريخ العلمي العربي ، وتجد الكثير من التعريفات للخيال والمخيلة . راجع في ذلك (لسان العرب)

الاجتماعية والطبيعية وبالتالي تكريس منطق الحل) (حل الصراع الذي ينعكس مع نتاجاته الفنية. إذ ما امنا أن الفن والتشكيل منه اداة من أدوات التعامل مع ديناميكية الوجود وحركته المستقلة فهو (الفن) اداة من أدوات منطق الحل الشامل الذي يتعامل معه الإنسان مع صراعات وجوده، وبما أن التخيل والصورة المنتجة عنه يشكلان ديناميكية النتاج الفني، فان التخيل والمخيلة نظام من أنظمة الحل للصراعات التي يبغي الإنسان تحقيق التوازن فيها.

ومن متطلبات التوازن هو الخبرة في كشف متناقضات الصراع في استشراف منطق الحل لتحقيق التوازن ذاته. ومن هنا نجد ان الخبرة ليست فقط خبرة تفكير وتنفيذ بل هي خبرة تخيل تعتمد على تراكم الصورة الذهنية كمفردة مخزونة، وعلى النظام الفكري تنظيم انساق العلاقات التي تقدمها الية الوعي ومخزون الذاكرة وبالتالي خبرة الية عرض المخيلة كبداية لتحقيق الاداء الابداعي الجمالي.

وعليه فان اهمية هذا البحث تنطلق من توظيف نظام المخيلة والصورة الذهنية المنتجة عنه ضمن رؤية فلسفة العلم التي يعتمدها الباحث ويعمل على كشف نظام علمي ينعكس في فنون التشكيل بفعل الخيال المتخصص الموجه في رؤية فلسفة العلم ذاتها .

ماهية الخيال والمخيلة الجمالية

ادرك (انجلو) أهمية الخيال والمخيلة وكان موضوعا فاعلاً في بنية ابداعه الفني إذ يقول (أن المصور الذي يكون خياله نشطاً ذلك الذي لا يختلف عمله عن تفكيره إلا قليلاً لكنه لو عرف كيف ينشط خياله لانتج فناً رائعاً)[1].

وانجلو هنا يطرح موضوعاً مهماً في ماهية المخيلة الجمالية إذ يربطها بالابداع بعدها اساساً ومحركاً له، وأخيراً يؤكد على أن الخيال لا يختلف عن عمل التفكير، فهو نوع من التفكير إذا كان بفعل ارادة وقصد.

ويؤكد على أن عملية تنشيط الخيال ما هي إلا عملية تدريب وتجريب بحكم ارتباطها بآلية التفكير. (وانجلو) كرسام لا يختلف عن (بودلير) كشاعر مبدع إذ يقول (الصفة التي يتصف بها الفنان والشاعر ليست المشاهدة بل الخيال. فالخيال في الفنون الجميلة، هو سيد الملكات وهو الذي يحلل العناصر التي تقدمها الحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما تتراءى له. وما العالم

1 J. ROBERT : ANGELO, NEW JERSEY, 1963, P:55.

المرئي كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانه وقيمة نسبية، وهو نوع من الغـــذاء على الخيال هظمه وتحويله)[2].

قد تكون مقولة بودلير سابقة لزمنه أو هي بالفعل متجاوزة لهذا الزمن وذائقية إنها دعـــوة لتجاوز الوصف والنقل والمحاكاة دعوة التركيب المفردة في دائرة التصـــور والتخيـــل علـــى علاقة ليست كما هي عليه في عالم المدركات الجاهزة أو ما يطلق عليه بالمدركات العيانيـــه. وهذا هو لب ثورة الانطباعية وثورة سيزان ورؤيته التحليلية. فهو يؤكد على (أن ما يراه ومـــا يمثل رؤيته ليس هو عالم الحواس السمجة التي تنقلها الحس أدوات الحس (إذ يقول) أن رؤيتي تتجاوز المحسوس لتجعل منه جوهراً تساقطت منه مادياته)[3].

أن رأي (سيزان) لا يختلف في فحواه عن رأي (بودلير) و(انجلو) في الهدف والمعنى انـــه واعز يطلب من الفنان أن يكون اداة تغيير وبناء لاآده نقل ومحاكاة. والمخيلة والصور الذهنية فيها تستطيع أن تحدد بعض العلائق الارتباطية التي تبني وتؤسس مادة التخيل وبنيته وهـــذه العلائق هي المفردات المخزونة في الذاكرة أو خزين الذاكرة كماً ونوعاً وعمليـــة اســـتحضار مادة الذاكرة أو تخزينها كمفردة أو كمفردات في دائرة بنية التصور وأخيراً العمليات التركيبية للمفردات القديمة المخزونة والمفردات المستحدثة هذا ما يشكل آلية التخيل. ويمكننا أن نوضح ذلك بالرسم التحليلي الآتي :

الذاكرة

⇩

مخزون الذاكرة

⇩

استدعاء مفردات من مخزون الذاكرة

⇩

بناء العلاقات الجديدة من خلال اعادة تركيب المفردات القديمة والحديثة

⇩

تحقيق الصورة التخيلية كنتاج تصور ذهني

---

2 برتملي، جون: بحث في علم الجمال، ترجمة: انور عبد العزيز، القاهرة: دار النهضة، مصـــر، 1970، ص250

3 A. ERNEST : The Painter in History, London, : PHICIP and ALLAM. 1980. – P: 32.

ماهية وآلية الذاكرة وخزينها

يقدم أرسطو للفكر البشري تحليلا متقدما لماهية الذاكرة والتخيل ففي كتابه الثالث الفصل الرابع يقول بما معناه (لقد وهبت الحيوانات القدرة على الإحساس بالطبيعة ولكن الإحساس عند بعضها يؤدي إلى لذاكرة وفي بعضها الآخر لا يحدث. ولهذا فان الحيوانات ذات الذاكرة اقدر على التعلم من تلك التي لا تمتلك الذاكرة وتساعد حاسة المس على التعلم عند الحيوانات ذات الذاكرة ومن الحيوانات من له المخيلة وله الذاكرة وقدر ضئيل جدا من الخبرة، في حين يرتفع الجنس البشري إلى مستوى الفن والى العقل فمن الذكريات تحدث الخبرة والخبرة هي نوع من العلم أو من الفن)[1].

نظرة أرسطو هذه تربط بذكاء (ومن خلال مذهبه الذي يقدم الحس والمحسوس متجاوزا به مثالية افلاطون) بين الذاكرة وفاعلية الإدراك وخزينه وهو بهذا يصل بالنتيجة المنطقية بربط الذاكرة بفاعلية الإدارة والدافعية والقصد.

ويمكن أن نقول بان التذكر هو عملية ذهنية تقوم على استرجاع الآثار التي خلفها الماضي في الذهن وتدعى هذه الآثار بالذكريات وهو الصورة الذهنية التي تتعلق باحداث الماضي. لهذا يحدث التذكر بمعناه الدقيق ضمن دائرة التصورات الذهنية التي بعضها صور مرئية والبعض الآخر صور سمعية أو لمسية فادوات الحس ومستوى الإدراك مفردات بناء آلية الذاكرة. تحقق فاعليته بثلاث أسس.

أ- تثبيت مفردات الذاكرة بعد فاعلية القصد والارادة والدافعية فيها.

ب- حفظ المفردات.

ج- استدعاء المفردات عند الحاجة أو المسبب الذاتي والخارجي.

فالتثبيت : هو تحويل المعلومات المدركة إلى ذكريات وهنا تلعب الدافعية وانسجامها مع المادة المثبتة مهمة كبرى في تثبيت المفردات والمواد في خزين الذاكرة.

((والواقع أننا لا نقوم بتثبيت كل المعلومات المدركة في الذاكرة إنما نقوم بانتقاء بعضها

---

[1] مطر، اميرة حلمي: الفلسفة اليونانية، القاهرة: دار المعارف، 1988، ص248.

دون الآخر بتأثير بعض العوامل الموضوعية والذاتية))[1]. إضافةً لذلك فان المعلومات والعلاقات المنظمة كالأشكال الهندسية تتثبت في الذاكرة بصورة ايسر من المعلومات غير المنظمة. كالخطوط التي لا نظام لها. وهكذا فالمواضيع التي تخضع لدائرة الاهتمام الشخصي أو الجماعي تأخذ موقع مهم في الذاكرة اكثر من المعلومات والعلاقات الأخرى.

وتأتي مرحلة الحفظ التي تمثل مرحلة استقرار للمفردات والعلاقات في خزين الذاكرة. وما عملية الاستدعاء إلا عملية اعادة تثبيت ويمكن أن نميز بين نوعين من من عمليات التذكر.

الأول : يمكن أن نسميه بالتذكر التلقائي: وهو ظهور الذكريات بالذهن دون أن يكون هناك مناسبات صريحة لأدائها. بل العوامل السيكولوجية التي يعيشها الفرد والظرف الحياتية والأخبار المجاورة (المجاورة للمادة المتذكرة تلقائياً) تؤدي إلى إظهارها وتحقيقها.

الثاني : فيمكن تسميته بالتذكر الإرادي أو القصدي: وهو إرادي يحمل جهداً عقلياً واضحاً لعمليات الاستدعاء. ويمكن حساب هذا الجهد بواسطة أجهزة قياس كهرباء الدماغ (إذ تم التأكد بالتجارب العلمية على حدوث عمليات بيوكيميائية معقدة في عصبونات الدماغ تؤدي إلى تشكيل الذاكرة حيث يتم تثبيت الإشارات في العصبونات الدماغية من خلال حدوث تبدلات في الحامض النووي)[2].

وهنا يمكن أن نربط التذكر بعمليات التفكير الآخر إذ أن عمليات التفكير الابتدائية مشابهة لعمليات التذكر إلا أن العمليات العقلية العليا كالاستنتاج والاستقراء والتحليل والتركيب مرتبطة بآلية التفكير اكثر منه بآلية التذكر ولو أن التذكر بالنتيجة الموضوعية يكون اداة من أدوات التفكير وعليه يمكن أن نصف الذاكرة بأنها (مجموعة الانطباعات البيئية التي تسجل على (القشرة) المخية على نسق الأصوات التي تسجل في آلة التسجيل أو الصور الفوتوغرافية المنطبعة على آلة التصوير. أن الذاكرة عبارة عن تسجيل فسلجي حي إيجابي فاعل ومتفاعل في آن واحد على حين أن التسجيل الآخر تسجيل فيزيائي سلبي جامد. والذاكرة هي الأساس الفسلجي للوظائف العقلية العليا الأخرى. وقد ثبت لدى علماء الفسلجة في لوقت الحاضر أن كل انطباع يسجل على صفحة القشرة المخية لا يزول عن الوجود بتقادم العهد ولا يمحى ابدا

---

[1] JAFFAR, NOURI : CREATIVITY AND BRAIN MECHANISMS, BAGHDAD : AL, ZAHRA, 1976, P. 50.

[2] Ibid, P: 80,

وان الانطباعات مخية قديمة سجلت قوتها بتراكم انطباعات جديدة. وان عملية استعادة ما هو مسجل في القشرة المخية هي ابراز الانطباعات المراد استعادتها أو اخراجها من بين اكداس الانطباعات الأخرى التي تراكمت قوتها)[1].

ولان التذكر والذاكرة مرتبطة بنوع المفردات المستقاة من البيئة المدركة والمعقولة فهي بالنتيجة المنطقية ترتبط بادوات التوصل (الحواس) وتتأسس بأساسها، فهناك عمليات التذكر البصري والتذكر السمعي والحركي والفكري والانفعالي. وهنا يكون التفكير والانفعال للعمليات العقلية التي تقدم لخزين أو مخزن الذاكرة الافتراضي الفكري والانفعالي حسب بنية الإنسان الذهنية.

أثبتت علوم الدماغ من خلال تخصصاتها المختلفة وعلى نحو خاص علم خلايا الدماغ وكهربائيته ومغناطيسيته وكيميائيته من أن الخلايا المخية الخاصة بعملية التذكر تأخذ ارتباطاتها الكهربائية مع مواقع التخصيص الوظيفي للحواس وتعمل على نقل المعلومات إلى الموقع الدماغي المسؤول عن الذاكرة)[2]. إنها شبكة نسيجية لا يمكن فصل علاقاتها إلا أن الاختلاف بين إنسان وآخر لا ببنية المواقع المتخصصة في الدماغ البشري بل بمستوى نمو ونضج وتكاثف الخلايا في هذه المواقع. ويمكن أن نجد من أن يكون (س) من الناس اكثر خيالا من (ص) بينما (ص) اكثر قدرة في الحسابات الرياضية والمنطقية من (س) وهكذا. وهذا لا يعني من ان الفوارق الفسلجية هذه الحاسمة في مستوى النتاج الابداعي في مجالات الحياة المختلفة، إذا لم يرافقها الدافعية النفسية والاجتماعية، وكم ونوع العمل المكثف وتكون بين الخبرة في التخصص الابداعي.

وكما أن الذاكرة اداة للخيال والتصور فهي اداة معرفة وهو نتيجة موضوعية لان كل معرفة أو إضافة لمعرفة ما تبدأ بتصور لعلاقاتها وروابط جديدة كانت موجودة بشكل ما في تلك المعرفة وهذا ما نشاهده بوضوح في الخيال العلمي، فهو افتراضي منطقي لما يمكن أن يكون، وبعض مهم من هذا الخيال والتصورات العلمية تتحقق فعلا. كما حدث الهبوط الإنسان على القمر ويمكن أن يحدث الهبوط على المريخ وهكذا. إلا أن المفردات التي يمكن أن تحقق التصور والتي تؤخذ من خزين الذاكرة هي مفردات متحققة بمعطيات واقعية موضوعية ومنها الحدث العلمي أو العلاقات النسيجية المتحققة فعلاً رغم حركتها النسيجية في نسيج المعرفة.

---

[1] جعفر، نوري: الفكر طبيعته وتطوره، بغداد: مطبعة التحرير، 1977، ص139.

[2] Luria, A.R, Human Brain and Psychological Processes، New York, Harper, 1966, P-38.

أننا نتذكر في الغالب ما قد رايناه أو سمعناه أو ما قد مثل أما حواسنا، واننا في مثل هذه الحالات نشعر شعوراً مباشراً بما نتذكره رغم انه يبدو لنا كشيء ماضي- هذه هي المعرفة المباشرة الناشئة عن الذاكرة وهي مصدر كل معرفتنا بالماضي وبواسطتها وبواسطة عمليات استنتاجية استقرائية تتبعها عمليات قصدية بتغير أنظمة هذه العلاقات في خظم نسيجها الأساس تتكون النتائج الإبداعية في المعرفة ومنها الفنون.

الصور الذهنية* جزء مهم من أجزاء البنية الجمالية

اتضح لنا ان الصور الذهنية هي الجزء المهم في بناء المخيلة والمخيلة الجمالية على وجه التخصيص. والصورة الذهنية نتاج ذهني يلازم الانسان في حياته منذ بدايات النضج الأول للخلايا الدماغية بعد ولادته، وتتعقد وتتراكب بنمو الدماغ عبر سنوات النمو الحسي للانسان أو هكذا تبدأ بالتخصص وتعتمد على مستوى الإدراك والوعي ومتراكم والمعرفة وكم ونوع مفردات الذاكرة. وهنا نكون أمام معادلة منطقية استدلالية من قياس التصور الذهني بمقياس طردي مع مستوى الوعي والادراك وقيمة المعرفة للفرد. إذ أن التصور الذهني يلعب دوراً مهماً في حياة الفرد ويحدد مستوى تفكيره ونوعية ذاكرته ومستوى خياله.

وقد تصل العملية الذهنية لإنتاج الصور إلى درجة معقدة من التركيبات للمفردات الحسية المخزونة في الذاكرة، فتحاول اقتحام الضوابط التي ترفضها البيئية ومؤسساتها من قوانين الطبيعة ومعطياتها أو نظم عقلية ذات بعد فسيولوجي، وتتناول المدركات الثابتة وتبدأ باعادة علاقاتها وتحطيمها لبناء علاقات جديدة، فيتأكد في الذهن ما في هذه المفردات ويضمحل بعضها وتسدل على بعضها الآخر ستار كثيف يخفيها.

إلا أن من ميزات البشر هو إمكانية استحضار الأشكال والالوان التي سبق لهم رؤيتها أو الأصوات التي سبق لهم سماعها وكذلك فيما يخص الروائح والعطور والملموسات، واتضح أن بعضهم يمتاز عن الاخرين في استحضار بعض الصور دون سواها وهذا يرتبط بمستوى الدافعية السيكولوجية نحو اتجاه ما، أو الدافعية الاجتماعية أو الظرفية الحياتية التي تؤطر حياة الفرد وصراع البقاء والتنامي . كذلك ((هناك أساس فسلجي اساسه تتكاثف الخلايا المخية

---

* لقد استاثر البحث في موضوع الصور الذهنية باهتمام علماء النفس اكثر من نصف قرن، وبذلت جهود جبارة للوقوف على طبيعة الصور الذهنية ووظيفتها وصلتها بالتفكير، ونخص بالذكر من العلماء الذين اهتموا بهذا الموضوع فرنسيس جالتون في انكلترا وشاركو وبيئية في فرنسا وودورث في امريكا.
انظر : مراد، يوسف : مبادئ علم النفس العام، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1954، ص238.

المسؤولة والمتخصصة عن وظائف حسية وارتباطها بالمواقع الدماغية المسؤولة عن الذاكرة))[1].

وتكون هذه العلاقات ترابطية متناسبة ديناميكيا ما بين الدافعية والانفعال* باتجاهها وبين الأساس الفسلجي المخي الذي يشكل البنية الخيالية للصور الذهنية ضمن دائرة النتاج.

وعليه فان العمليات الذهنية التي تستحدث الصور من الذاكرة وتعيد تنظيم علاقاتها او التي تتدخل نسيجها الواقعي أو المنطقي تخضع إلى ارتكازات أو منطلقات لتحقيقها وهي :

1 – الدافعية السيكولوجية والاجتماعية التي تأطر حياة الفرد المتميز.

2 – الجانب الفسيولوجي الدماغي بفعل مستوى تكاثف الخلايا المخية المسؤولة عن هذه الواجبات.

3 – الخبرة المكتسبة (الخبرة التصورية الخيالية والخبرة الادائية التنفيذية) التخصص القصدي في بنية التصور واتجاهاته.

4 – البيئة الطبيعية والاجتماعية التي تحيط بالفرد والتي تزوده بعناصر أو مفردات المادة المتصورة.

وهذه في نظر الباحث تشكل البنية الأساسية لعملية بناء الصور الذهنية في المخلية. وهنا لابد من مناقشة كل واحدة على انفراد.

اولا – الدافعية السيكولوجية والاجتماعية التي تؤطر حياة الفرد المتخيل

كان لمفهوم الدافع والدافعية التي تسير السلوك الإنساني حيز مهم وكبير في الفكر الإنساني منذ بداية النضج الفكري للانسان وهو يشغل الكثير من الأفكار والتصورات. وكان

1: -

* الدافعية والانفعال:

هو نظام سايكولجي يرتبط بهدف، قد يستتر عن الوعي وقد يكون فيه، والدافعية إحدى العوامل التي تحدد السلوك وهي تتضمن كل أنواع السلوك من تعلم واداء عملي، وادراك، وانتباه، وتذكر، ونسيان، وتفكير، والعلاقة بين الدافعية والسلوك تكون مركبة معقدة في احيان كثيرة، رغم ما فيها من وضوح وترتبط الدافعية بنظم اجتماعية وسياسية إضافة إلى نضمها الفسيولوجية ويستثار الانفعال بواسطة طائفة من التاثيرات الفطرية والمكتسبة من خلال شكل الموقف المحقق للانفعال.

للفكر الفلسفي حيزا مهما في تطور مفهوم الدافع وهذا ما نشاهده عند الاغريـــق والمســلمين وفلاسفة العصر الوسيط وصولا إلى الفكر المعاصر. إلا أن مفهوم الدافعيـــة والدافـع فسـر ببساطة على انه (العامل الذي يستثير سلوك الإنسان ويوجهه ويمكن أن يقسم الدوافـــع إلـــى قسمين أو عنصرين:

1 - العملية الداخلية التي تضطر الشخص إلى الفعل .

2 - الهدف والغاية التي يحققه الدافع نتيجة الفعل على أن بعض العلماء يضيفون إلى ذلك مـن أن الدافعية تتضمن بالإضافة لما سبق رغبة شعورية في شيء أو ظاهرة أو موضوع)[1].

يمكن أن يكون الخيال والصور الذهنية انعكاس واضح عن ماهية الدافعية الســيكولوجية للانسان المتخيل، فالصور المتخيلة بارادة واعية قصدية صورة من صور التفكير الذي يتـأثر بالدافعية، والواقع أن الذهن قد اتجه إلى أن يصوغ خيال الإنسان بما تمليه عليه دوافعه.

إلا أن الدوافع والدافعية تتغير وتتاثر بتطور الإنسان الفكري المعرفـــي وكذلـك بتطـور علاقاته الاجتماعية ومظاهر بنيتها التي يعيشها الفرد، وهذا التغير والتطور هو تغير نســيجي ارادي، وهو ما يحصل بالنسبة للفنانين أو المبدعين في مجال العمل الفني التشكيلي، فيتحكـم بنية نسيجهم الحياتي والمعرفي لان دافعيتهم تتأطر بأطرها وتؤطر احكام تصوراتهم الخيالية. بل أن عملية التغير والتطور تكون ذاتية فردية بحكم تغير وتطور في حياة الفنان بوصفه فـرد (وهكذا تبنى فرديته بجدلية العلاقة بين الغايات والأهداف ونســيج الحيـاة الـذي يؤطرهـا، فالاهداف والغايات تغير في نسيج الحياة وفي ظرفية الوعاء الحياتي نجـد تغـيرا واضحـا بمستوى حركة النسيج)[2].

وكل ذلك يمكن كشفه من خلال ظاهر وبنية الخيال والصور الذهنية .

ورغم ذاتية وشخصانية السيكولوجية الفردية وانعكاسها فـــي الدافعيـة. إلا أن الجـانب المحسوس الجانب الجمعي منها كما طرقه (كارل يونك) والجمعي المتفاعل بفعل زمن الحدث، أي ما هو تاريخي موروث وما هو أني ظرفي نسيجي له آثار واضحة علـى بنيـة الخيـال والصور الذهنية وهو على الارجح له السطوة على نسيج المخيلة للمجتمعات وما نسميه بفنون الجماعات ومسحتها كما نطلق عليه بالمسحة العربية والهندية والانكليزية وهكذا.

---

[1] موراي، دوود .ج : الدافعية والانفعال ، تر: احمد عبد العزيز سلامة، القاهرة: دار الشرق،1988،ص28.

[2] Dewey, J : How we Thin is, Heath, Boston, 1933, P-58.

ثانيا : الجانب الفسيولوجي الدماغي

كان للتقدم العلمي السريع خلال هذا القرن الفضل الكبير في كشف الكثير من خفايا وظائف الدماغ الارادية وغير الارادية ومنها العمليات الذهنية للشعور والتخيل.

(فدماغ الإنسان كتلة جيلاتينية شبه سائلة واقعة في القحف الذي هو القسم الاعلى من الجمجمة، ويبلغ وزنه زهاء كيلو غرام وربع كيلو الكيلو غرام وهو مكون من مواد بروتينية وشحوم ومن مواد أخرى في مقدمتها البوتاسيوم والمغنيسيوم والكالسيوم والفسفور والحديد والذهب والنحاس وتنتشر فيه اوعية دموية هائلة القدرة تمده بالغذاء وتنقل منه الفضلات التي يمثلها ثاني اوكسيد الكاربون وقد وصل دماغ الإنسان في الوقت الحاضر إلى ارفع درجات ارتقائه البايلوجي)[1].

يتضح لنا من خلال علوم الدماغ المختلفة من أن دماغ الإنسان قد تطور عبر سني نمو الإنسان التطوري البايلوجي ولهذا يمكن أن نقول بان الدماغ البشري قد تطور تطورا تراكميا مشابها لعمليات التكديس ولا بد من التنبيه هنا إلى أن جميع الناس الاسوياء من وجهة نظر علوم الاعصاب الحديثة متماثلون في مجموع خلاياهم العصبية ولكنهم يختلفون اختلافات كثيرة وكبيرة من ناحية توزيع الخلايا العصبية على أرجاء المخ وبالإمكان لغرض لتوضيح والتبسيط تقسيم الناس على وجه العموم إلى ثلاث مجموعات من ناحية كثافة الخلايا العصبية في مناطقهم المخية الثلاثية (الامامية والحسية) التي اشرنا إليها وهذا التقسيم رغم ما فيه من جدل إلا انه أحد ارتكازات التي اثارتها النظرية السايكوفسلجية الحديثة ومن روادها العالم العراقي د. نوري جعفر.

1- مجموعة الأفراد الذين يتقارب عندهم مجموع الخلايا العصبية في المناطق المخية الثلاثية الجبهية مع مجموع الخلايا العصبية الموجودة في المناطق الثلاثية الحسية. كما يتقارب عندهم أيضا مجموع الخلايا العصبية الواقعة في الاقسام الدماغية التي تقع تحت المخ وهؤلاء يمتلكون الأساس الحسي (المخي) الذي يؤهلهم للاستمتاع بالرياضيات والعلوم النظرية وبالفنون على حد سواء, وبامكانهم أن ينتجوا اعمالا في الفن أو في الرياضيات والعلوم الطبيعية النظرية بمستوى معتدل

[1] جعفر، نوري : التفكر طبيعته وتطوره، ص93.

2- مجموعة الافراد الذين يتجاوز عندهم مجموع الخلايا العصبية الدافعة في المنطقة الثلاثية المخية الجبهية مجموع الخلايا العصبية الواقعة في القسم الخلفي الاعلى من المخ والذين يتجاوز عندهم مجموع الخلايا العصبية الواقعة في المخ على مجموع الخلايا العصبية في الاقسام الدماغية الواقعة تحت المخ. وهؤلاء يمتلكون الاحساس الجسمي (المخي) الذي يؤهلهم للقيام باعمال ابداعية ذات مستوى عال في الرياضيات والعلوم الطبيعية النظرية.

مجموع الافراد الذين يتجاوز عندهم مجموع الخلايا العصبية الواقعة في المناطق المخية الثلاثية الحسية مجموع الخلايا العصبية الواقعة في القسم الامامي الاعلى من المخ والذين ايضا يتجاوز عندهم الخلايا الواقعة في الاقسام الدماغية التي تحت المخ مجموع الخلايا العصبية الموجودة في المخ. وهؤلاء يمتلكون الاحساس الجسمي (المخي) الذي يؤهلهم للقيام باعمال ابداعية ذات مستوى عال في بنائية الشكل الجميل والعمل الفني[1].

يتضح لنا بأن العمليات العقلية التي تؤسس عمليات التصور وبنائها بتكوين المخيلة هي عملية عقلية صرف وعلى الاعم لاغلب يكون بعضها ارادي يتحمل دوافع اساسها سايكولوجي أو سيسولجي وبعضها الاخر والاقل كما وقيمتا بسيط بفعل ارتباطه الغريزي. ونقصد هنا بالارادة هو القصد والاقرار بالمادة أو المفردة المتخيلة. وفقدان الارادة في الصور الذهنية تقودها على الاعم إلى الشكل المرضي من الجانب السايكولجي وحتى الفسيولجي (كالاصابات العضوية لاجهزة الدماغ).

وقد اخضع الدماغ البشري إلى اقيسة علمية تكشف الجهد المنجز اثناء الفعاليات الذهنية المختلفة ومنها العمليات التخيلية التصورية وكان القياس العام الغالب هو مستوى عال من الجهد. ومن هذه الاقيسة هو مقياس الجهد الكهربائي. ويزداد الجهد كلما كان فعل الخيال قصديا ارادية فهنا يكون ضمن دائرة البحث والاستقصاء ويرتقي إلى عمليات التحليل والتركيب.

ثالثا : الخبرة المكتسبة (الخبرة التصورية الخيالية والخبرة الادائية التنفيذية)

السائد عرفا بأن الخبرة ترتبط بالاداء وافعاله ونتائجه فهي خبرة عمل ونتاج وبناء

[1] JAFFAR, NOURI : CRATIVITY AND BRAIN MECHANISMS, P-56.

وتركيب، والمتقدم من الدراسات قد كشف بأن هناك خبرات ذهنية كخبرة التحليل والتركيب والخيال. فكما هو حاصل من تراكم في تجارب الأداء والتحليل والياتهما ابتداء من خبرة كسب المفردة في خزين الذاكرة فهي ذاكرة تخصصية. هو كذلك يحصل من تراكم في التجربة للقدرة على التخيل والتصور.

ولان الخبرة مرتبطة بالتجربة ومتراكمها. فأن التجربة بالنتيجة الموضوعية لابد من توفرها وتوفر تراكمها لكي تكون هناك خبرة للصور الذهنية والخيالية. وهذا هو الحاصل فعلا ويتم من خلال عدة معطيات اهمها :

أ - التجربة التصورية والخيالية كما في التجربة الادائية العملية اذ تستطيع ان تحلل الظاهرة إلى ابسط عناصرها. يمكن ان نقوم بفعل للتحليل والتركيب للتعرف على الخواص الجزئية للعلاقات والانسجة التي تركب مادة التصور الذهني وهو وفعل قصدي بدوافع.

ب - التجربة التصورية والخيالية يمكن ان تكون اداة تغيير في بنية العلاقات وهي بالنتيجة تكون اداة تشكيل نسيجي يتراكم العمل في نسيج المعرفة حتى اذا كان متجاوز للسائد منها. كما يحصل في الخيال العلمي والخيال الفنتازي.

وبالنتيجة تتخصص بفعل تراكمها وتكون الخبرة الخيالية والتصورية مرتبطة بحياة الانسان وصوره الذهنية وذاكرته وبيئته وانفعالاته. وتتأطر في اطرها وتتخصص بخصوصياتها. وتكون اسلوبيتها بميكانيكية وطبيعة اسلوب الحياة المختلفة. وكما يقول جون ديوي (ان قمم الجبال لاتطفو في الهواء دون ان ترتكز على شئ)[1].

رابعا : البيئة الطبيعية والاجتماعية التي تحيط بالفرد

(العالم المحيط بنا في تنوع غير متناهي لمظاهره. فالطبيعة هي الواقع الموضوعي الموجود خارج الوعي ومستقلا عنه وليست لها بداية ولا نهاية، وهي لا متناهية في الزمان والمكان، وهي في حالة حركة وتغير مستمر. والطبيعة غير العضوية طبقا لقوانين تطورها تولد العضوية وتعد الاخيرة كل الظروف البيولوجية الضرورية لظهور الانسان. ومع ذلك

[1] ديوي، جون "الفن خبرة" ، ص10.

فأن العامل الحاسم في عملية ظهور الانسان هو تشكل المجتمع. فأن ظهور المجتمع يغير بقدر كبير الطبيعة نفسها والناس حين يدركون القوانين الموضوعية يفعلون فيها بواسطة ادوات ومعدات للعمل مصنوعة بطريقة معينة، فانهم يستغلون مواد الطبيعة وطاقتها من خلق الثروة المادية الضرورية للجنس البشري)[1].

لهذا اثرت الدراسات التأملية والتجريبية للبيئة الطبيعية والاجتماعية اثرا كبيرا في تطور النشاط العقلي للانسان. وذلك بحكم العلاقة الترابطية ما بينهما وبينه ان هذه العلاقة في احيان ما من حياة الانسان تاخذ نطاقا (وتكتيكيا) جدليا بحكم صراع البقاء وصراع الوجود الانساني الذي تقدمه حقيقة وتطور العلاقات البشرية.

وصفت هذه العلاقة بانها علاقة ضغط ودفع وهي (خارجية وداخلية) والمقصود بالخارجية هو المحيط البيئي الطبيعي الاجتماعي. والداخلية هو البناء السيسولوجي والسايكولوجي للانسان.

فهناك نوع من التداخل ما بين هذه الضغوط داخليا وخارجيا تؤدي إلى تشكل الشخصية وتبنى الظاهر السلوكي وتؤطر البنية الخيالية بفعل الارادة والقصد.

(ان العالم المدرك الذي يحيط بالانسان بتشكل من الاشياء والحوادث والعلاقات .. وابرز مايميز الشئ عن الحوادث هو ثبوته على الرغم من التبدل الزمني، اما الحادثة ترتبط حتما بعنصر الزمن ولا تستمر بالوجود لمدة طويلة. فمنها ما يظهر للحظة ومنها ما يأخذ حيزا زمنيا اطول .. اما العلاقات في الطبيعة فانه نظرة الانسان اليها تقترن بالاشياء والحوادث اذ لايمكن قصور علاقات من دون وجود الاشياء والحوادث فنحن نميل إلى تعين العلاقات بالنسبة للاشياء)[2].

وان المظاهر الثلاث التي يستلمها الانسان عبر حياته وهي الاشياء والحوادث والعلاقات ومايرتبط بها في مسميات اخر تشكل الذكاء الذي يستقي منه الانسان مفردات ذاكرته والعلاقات البنائية لمخيلته وتصوراته الذهنية وهي بالحكم أو النتائج تشكل ظاهرة من مظاهر ارادة الحياة التي توصف بانها حاجز شامل لكل البناء المعرفي الانساني. وهذا مايؤكده البرجماتيون وعلى رأسهم (جون ديوي) (انظر كتابه الفن خبرة).

لهذا يمكن ان ترتبط التصورات الارادية وحتى الغير ارادية بدافعية الصراع من اجل

---

[1] روزنتال. م-، واخرون : الموسوعة الفلسفية، ترجمة، سمير كرم، بيروت : 1982، ص285.

[2] Dewey, J : How we think, P-72.

البقاء والوجود وباشكاله البسيطة والمعقدة بعقد علاقات الوجود الانساني. وهنا تكون امام حقيقة لامناص منها من ان الطبيعة والبيئة بشكلها العام رغم وجودها الفيزيائي خارج الانسان أو خارج الذات المدركة ورغم اسبقيتها بالقياس الزمني التاريخي الا انها ترتبط به ارتباطا متفاعلا وجدليا متناميا وهذا ما اكده الباحث في البداية. فالشئ والظاهرة والعلاقة تتفاعل مع الانسان فتتحول إلى اشياء وظواهر وعلاقات فيه وله في احيان كثير. ونحن لا نريد ان تدخل في صميم الخلافات الفلسفية المثالية والمادية كما طرحت عبر تطور الفكر الفلسفي. الا ان ما يهمنا هنا هو حقيقة تؤكدها فلسفة العلم وهي عندما تكون البيئة والطبيعة ضمن دائرة التصور الذهني وضمن بنائية الخيال والمخيلة فهي بالنتيجة الفرعية مدركة ومتحققة عقليا عند الانسان وترتبط به. ويمكن ان يكون صفة التكرار للظواهر الطبيعية من الصفات التي تركز المفردات الطبيعية البيئة التي تختزن في الذاكرة لكي تستخدم في المخيلة عند اعادة الصور.

(فاذا كانت القوانين الطبيعية تفترض انتظام الطبيعة، هو المبدأ الذي لا يمكن قبوله بصفة مطلقة، فأن توقع الانسان حدوث شئ ما في المستقبل لايمكن ان يكون يقينيا أو ضروريا، لأن ما نتوقعه قد لايحدث وان هناك بعض الشك في توقع حدوثه، لذلك نقول ان القانون الطبيعي احتمالي، وان احتماليته تزداد، كلما تاكدت قدرته على تفسير حوادث اكثر حتى يصل إلى درجة عالية من الاحتمالية فيقرب بها إلى درجة اليقين)[1].

وعليه وفق الارتكازات التي تقدم معطيات للذاكرة والصورة الذهنية والتي تم مناقشتها يمكننا ان نكشف بنظام منطقي تطبيقي الية الخيال والمخيلة في الفن التشكيلي.

الية الخيال والمخيلة وحركتهما في بناء الصورة الذهنية الجمالية عند مايكل انجلو

ان امثلة تركيب الخيال بفعل تحليل مفردات محسوسة أو معقولة من سياقات ونظم وعلاقات نجدها واضحة وكثيرة في الفنون عاما وفي التشكيل على نحو خاص لهذا فأن بنية المخيلة وتألقها في عمليات الاستحضار والتفسير واعطاء صيغة تعبيرية أو ترميزية عليها هي التي تعطي قيمة للابداع الفني وكما قال مايكل انجلو ((ان المصور هو الذي يكون خياله نشطا

[1] خليل، ياسين خليل، مقدمة في الفلسفة المعاصرة، ليبيا : منشورات الجامعة الليبية، 1970، ص97.

ولذلك لايختلف عمله من تفكيره الا قليلا، لكنه لو عرف كيف ينشط خياله لانتج فنا رائعا))[1].

وما عملية تنشيط الخيال التي يطرحها انجلو الا عملية تدريب وتجريب وخبرة في اسلوب بناء المخيلة وهذا لايتم الا بدافعية وقصد وارادة واعية تهي ماتفعل. وقد يكون الشاعر الفرنسي بودلير متوافقا مع الاتجاه الذي نسير عليه في هذا البحث حين عرف الخيال بالنسبة لفن التصوير اذ قال : ((الصفة الاساسية التي يتصف بها المصور الفنان ليست المشاهدة بل الخيال. فالخيال في الفنون الجميلة هو سيد الملكات وهو الذي يحلل العناصر التي تقدمها الحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما تترائى له. وما العالم المرئي الا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية. وهو نوع من الغذاء على الخيال انه يهظمه ويحوله))[2].

ان واجب الخيال عند بودلير هو واجب تحليلي تركيبي واضح. وما تقدمه الحواس والذاكرة هو مادة محللة مسبقا فمن مجموع اسئلة واختيار قد وضفه الفنان لبناء الفعل الابداعي وبعد ذلك يبدأ الفنان بتركيب واعادة تشكيل هذه المواد أو المعطيات وهنا تكون صيغ البناء الخيالي صيغ جديدة بفعل التحليل هو لب العملية الابداعية.

لقد لاحظنا كون خيال الفنان ليس خيالا اعتباطيا تقوده الفاقة والحاجة الانية بل هو خيال عامل مجرب يحمل خبرة وهو خيال باحث ومنقب ومكتشف اضافة لكونه خيالا تحليليا تركيبيا.

الية الخيال والمخيلة وحركتهما في بناء الصورة الذهنية الجمالية عند بابلو بيكاسو

ولنأخذ مثالا يرتبط بالفن العالمي المعاصر. فهذا الفن التكعيبي وفي بداية ظهوره كان التكعيبيون الاوائل وخاصة (بيكاسو وبراك) تقودهم ارادة واعية وقصد فعال في كل حرفيات وبنى العمل الفني. ((ابتدعو منهجا استطاعوا ان يكشفوا به تداخل الظواهر بصريا. ومن ثم فانهم اوجدوا في الفن امكانية الكشف عن العمليات عوضا عن حالات الوجود السكونية. التكعيبية فن اولى التفاعل كل اهتمامه. التفاعل في ما بين شتى المظاهر. والتفاعل بين البيئة والحركة، بين الاشياء الصلبة والفراغ المحيط بها. والتفاعل بين الرموز البيئية المرسومة

---

[1] J. ROBERT : ANGELO. MICHEL ANGELO. NEW GERSEY : 1963. P. 16.

[2] برتملي، جون : بحث في علم الجمال، ترجمة : انور عبد العزيز، القاهرة : دار نهضة مصر، 1970، ص250.

على سطح الصورة والواقع المتغير الذي نمثله. انها فن التحرر الدينامي من جميع المواصفات السكونية))[1].

ومن المؤكد ان النتاج الذي انتج في معرض 1907 لبيكاسو وبراك والذي اطلق عليه ماتيس ساخرا (بالتكعيبية) لم يكن اعتباطا. فهذه ثورة على الواقع والواقعية في الشكل والبناء واللون لم يكن وليد صدفة أو نزوة بل باقرار ووعي في بناء الخيال وتوظيف المخيلة وتوجيه الذوق وتغير صيغ الادراك وطريقة استلام الرسائل الصورية بل حتى التغير والتداخل في بنية هذه الرسائل.

انه تحليل يعي منهجه بكل الخطوات يبدأ باختيار المفردة وينتقل باختبار العلاقة والنظم والانسجة ومن ثم يظهر بناء اخر لهذه المفردات والعلاقات ويركب نسيجا جديدا. انه معادل متوازن مع التركيب الجديد الذي استطاعت العلوم الكيميائية والفيزيائية والفسلجية والسايكولجية ان تحققه.

ولنأخذ مثالا من امثلة الفن التكعيبي وندرس البناء التركيبي للمخيلة في بناء لوحة بيكاسو الشهيرة (الآنسات) التي تمثل بداية في الحركة التكعيبية. ان الخيال والقرار الذي يتوجه بفعل عدد من الروافض المتمردة التي اجتاحت فناني ذلك الوقت قد كان له الاثر الفعال في بناء هذا النتاج الابداعي. فالحافز هو رفض صيغ سائدة في الرسم وايجاد بدائل جمالية يمكن ان تكون ذات اثار اوسع في نفوس المتألقين. فهو رفض باقرار ووعي منهجي لمسلمات جمالية مصممة من اجل العمل على تغييرها. ان ادوات الفنان التشكيلي تنطلق من عناصر البناء ذاتها اضافة إلى فكر ومنطلق تحليلي يبغي تحقيقه.

وهنا نجد لوحة (الآنسات) التي تعد احد المفاتيح الاساسية للفن التكعيبي مثال واضح للقوة الخيالية التي ركب بها الفنان عناصر بناء اللوحة بدافع فكر ومنهج. ورغم الجديد والمبتكر في هذا العمل الا انه يمكن الكشف عن المفردات المخزونة في ذاكرة الفنان التي كانت مصدر لهذا البناء.

لقد اثير الكثير من النقد على هذا العمل وكانت التأثيرات الافريقية في النحت وخاصة رسوم الاقنعة مايشكل رافدا مهما من روافد المخيلة التحليلية لبيكاسو فمن المؤكد ان بيكاسو قد شاهد واطلع على نماذج النحت الافريقية الذي كان ينتقل من المستعمرات الفرنسية.

---

[1] بيجارو، جان : نجاح بيكاسو واخفاقه، ترجمة : فايز صبار، دمشق : وزارة الثقافة، 1975، ص93.

فالوجوه وبشكل خاص المرسومة في الجهة اليمنى من اللوحة مشابهة بشكل كبير للاقنعة الافريقية المنتشرة في منطقة الغرب. وبشكل خاص النحت المنتشر في ساحل العاج. اضافة إلى تأثيرات الوحشية في الفن التشكيلي. وبفعل الجانب اللوني فيها ((فتتكون السمة الغالبة للجو اللوني بفعل استخدام اللونين الوردي الحاد و(الاوكر) الذي اعتاد بيكاسو استخدامها في مرحلتيه الوردية عبر السنتين السابقتين. وغير ان الهيئة المرسومة في الزاوية اليمنى العليا للوحة تعرض مثلا للوجه والثديين انجز بواسطة حزوز باللون الازرق))[1].

وهذه المفردات التحليلية مخزونة في ذاكرة الفنان لكونها مفردات تتعلق بالتخصص الدقيق الذي يتعامل معه وكونها ترتبط بالدوافع التي ستنفجر بفعل انتاج العمل الفني. أي بفعل التركيب لهذه المفردات. ما انجزه في هذه اللوحة يعد كسرا لكل الحدود والقوانين السائدة ففي هذا العمل قد غير بيكاسو النمط التقليدي لرسم جسم الانسان وهذا منجز بفعل دافع وارادة واعية وبفعل مخيلة تعرف ماتريد انها مخيلة باحثة محللة مركبة. وكذلك فقد كسر النمط التقليدي في الرسم للمنظور وخطوط التلاشي، ومعالجة جديدة للفضاء في اللوحة فقد رفض الصيغة الترتيبية التي تقسم اللوحة إلى قسمين متوازين ما بين الكتل والفضاء.

آلية الخيال والمخيلة وحركتهما في (الصور السريالية)

من الخطأ ان نتصور بأن الخيال عملية مرتبطة بالقضايا (الدراماتيكية) فقط فهو عملية بناء مفاهيم ومظاهر تأخذ مجموعة من المفردات البنائية فيقوم الخيال بالتحليل والكشف عن عناصر الجزأ ووظائفه ثم اعادة بنائه بصيغ اخرى ليست كما كانت عليه سابقا. كما نجعل من الانسان يطير من خلال جهاز معلق في ظهره (ولو هذا نفذ بشكل بسيط مؤخرا). اذ اخذ هذا الموضوع حيزا كبيرا من الخيال المستقبلي وما يتطلب عليه لو جعلنا كل الناس في مدينة ما ينتقلون بهذا الشكل فيجب ان تكون عشرات التغييرات في مجال الحياة الاخرى منها تبديلات معمارية واجتماعية (البناء . الطرق . الملابس . الاسواق) ... الخ. هذا خيال قد يتحقق كما تحقق غيره من خيالات أُخر. والعمليات التخيلية لاتتعامل مع الافكار ذات البعد الزمني الطويل بل تدخل في مجالات اضيق كما في فنون التشكيل. رغم ان البعض من الاعمال الفنية تأخذ بعدا دراماتيكيا اطول كما هو في بعض الاعمال السريالية وفي اعمال (سلفادور دالي) على وجه التخصيص، فلنأخذ لوحة (سيلان الذاكرة) كمثل للعمليات التحليلية التركيبية فيما

---

[1] فراي، ادور : التكعيبية، ترجمة : هادي الطائي، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، 10، 1990، ص32.

يخص المخيلة واساليب التفكير نجد اتجاه التحليل عند (دالي) هو اتجاه يركب تركيبا غير واقعيا لمفردات واقعية بحيث يخلق اثارة انفعالية لدى المشاهد لفعل لا معقولية المنظر المشاهد وبفعل بنية تعبيرية ذات منحنى سريالي.

وما جرى في اللوحة الانفة الذكر تحليلا لمفردات بنسق مغاير لمسيرة الطبيعي. فاستخدمت مفردة الساعة. والتي هي وحدة الزمن ذو العلاقات الفكرية الانسانية. ومفردة (تعليق الملابس المغسولة) أو فكرة الغسيل قد تمازجت بفعل تركيب قصدي بعد تحليل لماهية المفردات ضمن دائرة انتخابية تعي ماتريد وما تحاول من بناء.

ان الحركة السريالية استطاعت ان تؤسس منهجا فكريا اصبح كمبدأ أو كمنارا يهتدي به من التزم أو انضم إلى هذا الاتجاه في الفن. وكأن هناك خصومة بين الحلم والواقع ينطلق منه البناء التطبيقي للفكر السريالي في التشكيل. فهم رافضون لمظاهر الواقع المحسوس والمدرك وكأنهم ينطلقون من افكار قد مزجت مابين المثالية الافلاطونية في ازدرائها للحس والمحسوس والاتجاهات الفرويدية في التحليل السايكولجي للاوعي. فرفض حس ومظاهر الواقع يعني التلاعب بهذه الاسس والمظاهر يتجاوز الزمان والمكان والعلاقات ان سمو اللاوعي على الوعي عند السرياليين جعل من اللاوعي حقيقة بديلة لمعطيات الوعي بل تأسس بحكم المتراكم الكمي والنوعي من النتاج السريالي في الادب والفن (وعيا) سرياليا جديدا. وهذا المنهج قد استثمره سريالي الفنون التشكيلية منهم (سلفادور دالي) و(ماكس ارنست) وهكذا كان اللامعقول يشكل بنية قصدية، في البناء الخيالي السريالي من خلال استحضار مفردات واقعية أو معقولة وتغير العلاقات التركيبية بينها. فكانت اعمال (دالي) على وجه الخصوص ذات صيغة دراماتيكية ضمن دائرة اللامعقول فمفردات الانجاز لديه مفردات محسوسة ومدركة ركبت بفعل رفض علاقاتها وسياقاتها القديمة إلى علاقات وسياقات جديدة. واذا رجعنا إلى لوحة (سيلان الذاكرة) لوجدنا ان ذلك واضح اذ عمليات التحليل التي جزئت المفردات والعلاقات والافكار تتلخص بالاجراءات التالية .

فالزمن مفردة عقلية والساعة مفردة مادية كأداة لتحقيق وعي الزمن (وهذا افتراض الفنان). وعملية تعليق الملابس مفردة لها رمزيتها. والفكر والمنهج السريالي واضح عند الفنان. وهنا لعبت المخيلة الابداعية بتركيب للعلاقات والمفردات تركيبا جديدا لا على الشلكلة القديمة بل اسس نسيج جديد. فيجعل من الساعات ملابس معلقة في اجواء جرداء صحراوية بخلفية سحرية هذا في البناء التمثيلي أو التصويري هو قصد واعي لمجريات المنهج الذي

يسير عليه الفنان.

ان هذه الصورة التي ركبت بفعل تحليل في مخيلة الفنان هي عملية انتجت انتاجا ضمن التحليل. اما اجراءات التنفيذ فهي الاخرى تأخذ مجالات العمليات التحليلية التركيبية ضمن عناصر البناء للعمل الفني.

الية الخيال والمخيلة وحركتهما في بناء الصورة الذهنية الجمالية عند الفنان العراقي كاظم حيدر

ولنأخذ مثل تشكيلي عراقي معاصر. يتألق فيه البناء التحليلي للخيال. انها لوحة وجه الفنان للرسام كاظم حيدر. هذه اللوحة رسمت بعد مرضه باللوكيميا (سرطان الدم الحاد). هو مرض قاتل لا محال علم الفنان بمرضه وبرحيله المحتم وعن قريب. لقد كان هذا الانسان استثنائي في مجابهة هذا المصير. انه محكوم بالاعدام واعدامه ينفذ في أي لحظة. قوة الرجل في المجابهة ومصارحة الذات فقد حاول ان يقهر الشعور بالخوف والارهاب (ارهاب الموت). وحاول ان يسخر من هذا المصير بواسطة هذا التحدي بل حاول ان يسخر من خوفنا نحن جموع المتلقين لمجرد سماعنا بالسرطان. فرسم الامه ومعاناته ومصيره وسخرية الوجود لديه. فكان منهجا يعتمد على ترهيب المشاهد وتأكيد تحدي الفنان بالسخرية من الحياة. فانتج مجموعة من الاعمال التي تمثل اسلوبا جديدا يختلف عن اسلوبيته السابقة. ولوحة وجه الفنان كانت من اللوحات التي انتجها الفنان والتي تمثل تركيبا خياليا لمنهج حاول ان يطبقه في معرضه الاخير ونجح. فقد احس المشاهد ببشاعة مرض السرطان دون ان يذكر اسمه على أي لوحة. واشعرنا باجتياح الجسد اجتياحا مدمرا من الداخل. فلم يرسم محتويات الدم المخرب من خلال صورته الميكروسكوبية ولو فعل ذلك لسقط الهدف. بل كان التركيب البنائي بصيغة سريالية تحليلية من خلال بناء لا واقعي لمفردات الجسد والوجه والعيون والشرايين وانابيب الاوردة المنخورة. فكانت الشرايين والاوردة الهزيلة متداخلة متشابكة مكونة شكل الوجه المشابه لكف انسان قطعت اصابعه. وتقصد الفنان ان يبقي العيون على رونقها وقوتها وهي تنظر للوسط أي تتجه إلى المتلقي قوية مفكرة. ومن خلال حرفية لونية وتخطيطية ومن تركيب جمالي خيالي سحري ينسجم مع المنهج الذي خطه. فكان خيالا تركيبيا استخدم مفردات واقعية مركبة بشكل لا واقعي وبناء انشائي يثير الرهبة لدى المشاهدين. فهناك توافق بين مجموع المتناقضات الفكرية ما بين (القوة ، الشجاعة ، الامل ، الحب ، الحياة ، الموت ، المرض ، النهاية).

نتائج البحث

بعد مناقشة الباحث الخاصة بألية المخيلة والمعطيات الفسلجية لتحقيق الرؤيـــة الجماليـــة بصور ذهنية قصدية تشكل البناء الناتج للخيال الفني. يمكن ان تصل إلى النتائج الآتية :

اولا : نظام الوعي هو نظام تراكمي جدلي. يعتمد على مجموعة معطيات يقدمها الفكـــر بأليته المركبة من البسيط الحسي إلى المركب المجرد. وان نظام الوعي هذا بما فيه من تراكم وتكوين خبرة في توجهاته. فهو في اعمه الاغلب نظام قصدي. أو بمعنى اخر، عندما يتجاوز الوعي اشكالية البناء الحسي فهو وعي موجة بمجموع دوافع تتحكم بها البنـــى الســـايكولجية والسيتولجية للانسان. والخيال والمخيلة كظاهرة فاعلة في حياة الفرد تخضع إلى اليـــة بنـــاء الوعي. فالوعي يؤطر المخيلة ويحققها بل يمكن للباحث ان يقول من ان بنية الوعي تخلق بنية المخيلة.

ثانيا : وفق الفقرة اولا. يمكن ان نقول من ان مستوى التفكير ومستوى صراع الفكـــر للفرد مع بيئته الاجتماعية والطبيعية تشكل مستوى المخيلة وبيئة الخيال. وعليه فأن للخيـــال والمخيلة درجات واشكال تكون وتشكل بنية وظاهر التفكير للفرد.

ثالثا : بحكم ... توجه الوعي والفكر الانساني نحو موازنة الضغـــوط الحياتيـــة التـــي تخلقها اشكال الصراعات الاقتصادية والاجتماعية فأن الخيال لابد ان يكون اداة تعويـــض أو تنفيس للضغوط ويشكل نظام الحل افتراضا وتصورا.

ورغم ما فيه من تخطي لآلية الحل والمجابهة فهو نوع من انواع منطـــق الحـــل الـــذي يتناسب مع مستوى التفكير للانسان المتخيل.

رابعا : يمكن عد الفن التشكيلي اداه من ادوات التعامل مع ديناميكيـــة الوجـــود. وهـــو (الفن) ظاهرة حية تتعامل مع الوجود وتدخل في معظم الصراعات ما بين الانسان بتركيبتـــه الفسيولوجية المتفاعلة ومحيطه البيئي الاجتماعي.

وعليه فأن الفن اداة من ادوات منطق الحل للصراعات التي يبغي الانسان تحقيق التـــوازن فيها وهو بالتالي يخضع لمستوى التفكير فيه وله أو يحكم بمستوى الوعـــي المتحقـــق للنظـــم المعرفية المتخصصة.

خامساً : ولان الفن نظام من انظمة الحل في الصراع الدائم فهو نظام تأملي اولا وتطبيقي لبنية التأمل ثانيا، وعليه فأن الفن والتشكيل منه محكوم في نتاج التطبيق بمستوى الصورة الذهنية المتأملة والمتشكلة في وعي المنفذ، المنتج، الفنان.

سادساً : يمكن عد الوجود المادي للعمل الفني التشكيلي محكوم ببدء نظام التخيل والمخيلة المتخصصة الموجه بقصدية عالية وهي بداية تكوين صور ذهنية متخصصة تتحكم بنظم معقدة مع مستوى النسيج الفني السائد. فنظم الحداثة (على سبيل المثال) تختلف عن النظم الكلاسيكية والرومانسية. ونظم الانقلاب في بنية النسيج محكومة حتما بنظام التحويل الذي يعي السائد ويزدريه التغير، وكما يقول (الدفيج فتحنشتين) في رسالته المنطقية الفلسفية ((ان متغير القضية يعني التصور، وتدل قيمتها على الاشياء، [المفردات] التي تندرج تحت هذا التصور)) [1]

سابعاً : من خلال عد الخبرة ظاهرة من ظواهر الوجود، وتعد عند المغالين من دعاتها نظام فسيولوجي يصيب الانسان والحيوان على حد سواء الا ان نظام التحكم والاستمرارية وصراع البقاء يعطي للخبرة قيمة تتعدى صفاتها الانسانية فهي (ظاهرة مستمرة لا تنقطع لأن التفاعل بين المخلوق الحي والظروف المحيطة به واقعة متضمنة في صميم الحياة. وتحت تأثير ظروف المقاومة والصراع)[2].

من خلال ذلك نجد من أن الخبرة نظام يدخل إلى البعيد المتخفي من الوعي ومنها الخيال والمخيلة فهناك خبرة في التخيل وهناك مستويات من النتاج الخيالي يعتمد على مجموعة معطيات اهمها :

أ – حجم التراكم للصور الذهنية المخزونة في الذاكرة التي ستكون مفردات الخيال.

ب– النظام الفكري في ربط هذه الصور بعلاقات تعي الظروف المحيطة من بقاءات ومعطيات ايجابية ومنها يعي المتخيل اوليات (منطق الحل) ويجعل الخيال اداة لهذا المنطق الذي يحقق نتاج ايجابي في صراع الفرد مع بيئته الاجتماعية والطبيعية.

---

[1] فتجنشتين، لدفيج : رسالة .... فلسفية، ترجمة : د. عزمي اسلام، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، 1968، ص96.

[2] ديوي، جون : الفن خبرة، ترجمة : د. زكريا ابراهيم، القاهرة : دار النهضة، 1963، ص63.

ج- النظام التكتيكي في وعي الية عرض المخيلة عندما تكون متخصصة واداة ابداع جمالي.

وعليه فأن الخيال خبرة. وهناك مستويات من الخبرة فيه وله.

ثامناً : للمعطيات الواردة يمكن ان نقول من ان الخيال ما هو الا عملية من عمليات التفكير وهو يخضع لآلية الخبرة والتجربة ويمكن تنشيطه وتطوير اليته. فهو أي (الخيال) ما هو الا عملية من عمليات التحليل والتركيب وبالتالي هو نظام قصدي ارادي فاعل في التعامل مع ضغوطات الحياة ومتطلباتها البيئية والاجتماعية.

ونظام تنسيق الصورة الذهنية ما هو الا تركيب علاقة متخصصة لتحقيق بنية جديدة أو متجددة جماليا.

تاسعاً : ان نظام التحول من ثابت إلى متغير ثم الدخول في ثابت جديد لكي يدخل في خضم صراع جديد . نظام جدلي يحكم التطور في الفنون و.. مسببات هذا التحول بعضها اجتماعي وسياسي وعلمي وطبيعي واقتصادي ... الخ. والتخيل جزء من الية التحول وسياسي تطبيقي واضح، يشكل ظاهر التحول، والصور الذهنية تخضع حتما لمخاض النسيج المتحول.

عاشراً : التذكر عملية ذهنية تقوم على استرجاع الاثار التي خلفها الماضي في الذهن والتي نسميها بالذكريات وهي الصور الذهنية التي تتعلق باحداث الماضي. وعليه يمكن ان نقول من ان بناء مستوى الادوات ونظام التوصيل الحسي مفردات الية بناء الذاكرة ويمكن تحقيقها بثلاث اسس :

أ - التثبيت بنظام الارادة والدافعية.

ب- حفظ المفردات.

ج- استدعاء المفردات عند الحاجة.

احد عشر : للخيال والمخيلة والذاكرة اساس فسلجي كشفته علوم الدماغ الحديثة المتطورة الا ان تحقيق الخيال وتكوين الصورة الذهنية التي تكون اداة من ادوات الفن يعتمد على مجموعة مسببات ومؤثرات

اولاً : كما اسلفنا البنية الفسلجية الدماغية وهي الاساس المادي المسبب.

ثانياً : النظام التكويني المؤسس للتوجه وتحقيق اسلوبية الخيال والصورة الذهنية.

ثالثاً : الدافعية التي تسببها نظم اجتماعية وطبيعية واقتصادية.

اثنى عشر: اتضح للباحث ان الذاكرة ونظام التذكر اهمية كبيرة في تكوين الصور الذهنية المؤسسة للخيال وعليه فأن خزين الذاكرة كما ونوعا يتحقق على نحو مايبنيه التخيل ولأن التذكر والذاكرة مرتبطان بنوع المفردات المستقاة من البيئة الطبيعية والاجتماعية فأن معطياتهما تشكل الصورة الخيالية وهذا ما يؤسس ظاهرية الاسلوب الجمعي أو اسلوب المجتمعات في الفنون كما نصف التشكيل العراقي او الغربي على سبيل المثال.

ثالث عشر: يمكن ان تكون آلية الخيال والمخيلة مفردات منطقية لما يمكن ان يتحقق مستقبلا ويمكن ان تكون اداة من ادوات هذا التحقيق وهذا واضح في العلوم اكثر مما هو بالفنون اذ ان الخيال العلمي هو نوع من انواع استشراف المستقبل كما حدث في تخيل الانسان في هبوطه على القمر والذي اصبح واقعة علمية. وهذا يمكن ان يكون بالفنون لكن النظام الفردي الصرف للمتخيل في الفنون التشكيلية لا يحقق الصور ذاتها في العلوم الصرفة.

المصادر العربية

1. برتملي، جون : بحث في علم الجمال، ترجمة : انور عبد العزيز، القاهرة : دار نهضة مصر، 1970.
2. بيجارو، جان : نجاح بيكاسو واخفاقه، ترجمة : فايز صبار، دمشق : وزارة الثقافة، 1975.
3. جعفر، نوري: الفكر طبيعته وتطوره، بغداد: مطبعة التحرير، 1977.
4. خليل، ياسين خليل، مقدمة في الفلسفة المعاصرة، ليبيا : منشورات الجامعة الليبية، 1970.
5. ديوي، جون : الفن خبرة، ترجمة : د. زكريا ابراهيم، القاهرة : دار النهضة، 1963.
6. روزنتال. م-، واخرون : الموسوعة الفلسفية، ترجمة، سمير كرم، بيروت : 1982.
7. فتجنشتين، لدفيج : رسالة .... فلسفية، ترجمة : د. عزمي اسلام، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، 1968، ص96.

8. فراي، ادور : التكعيبية، ترجمة : هادي الطائي، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، 10، 1990.

9. مراد، يوسف: مبادئ علم النفس العام، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1954.

10. مطر، اميرة حلمي: الفلسفة اليونانية، القاهرة: دار المعارف، 1988.

11. مواري، دوود .ج : الدافعية والانفعال ، تر: احمد عبد العزيز سلامة، القاهرة: دار الشرق،1988.

المصادر الاجنبية

1 - A. ERNEST : The Painter in History, London, : PHICIP and ALLAM. 1980. – P: 32.

2 - Dewey, J : How we Think is, Heath, Boston, 1933.

3 - Ibid,

4 - J. ROBERT : ANGELO. MICHEL ANGELO. NEW GERSEY : 1963.

5 - JAFFAR, NOURI : CREATIVITY AND BRAIN MECHANISMS, BAGHDAD : AL, ZAHRA, 1976.

6 - Luria, A.R, Human Brain and Psychological Processes New York, Harper, 1966.

طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل

المدرس
صفاء الدين حسين

استاذ فن
سامي عبد الحميد

قسم الفنون المسرحية

يكشف البحث عن الترابط الحيوي بين الانسان والقوى الاخرى التي يتعامل معها وبالتالي عن اسلوب الحركة لدى العراقيين في رسالتهم الحياتية المختلفة وبالتالي لغرض تحقيق الدقة التاريخية عندما تمثل تلك الحركات على خشبة المسرح وتأثيرها على تشكيل جسد الممثل ووضعياته المختلفة وبذلك يمكن ان يفيد البحث المخرجين والممثلين الذين يتعاملون مع نصوص مسرحية معتمدة على التراث العراقي.

تاريخ استلام البحث ١/ ١٠/ ١٩٩٩
تاريخ قبول النشر ١/١١/ ١٩٩٩

مشكلة البحث والحاجة اليه:

عكست آداب وفنون وادي الرافدين طابع الحياة اليومية الأجتماعية والدينية للعراقيين القدماء وعكست طبيعة تفكيرهم وتصوراتهم عن الكون وتفسيرهم للظواهر الطبيعية وعلى رأسها فكرة الخلود ونشأة العالم وتمثل ذلك في الممارسات والطقوس والأعتقادات والمراسيم المختلفة والتي ترسمها حركات الأشخاص ووضعيات اجسامهم وتنوعها وفقاً لطبيعة كل منها واتخذت تلك الحركات طابعاً متميزاً واسلوباً واضحاً.

والحركة ليست إلا تعبيراً عن دوافع معينة ووسيلة للأتصال بالأخرين سواء كانوا من الألهة ام من البشر. وكل حركة يقوم بها الأنسان ليست إلا تدليلاً على معنى وقيمة ولتشكل عمقاً على وفق المفهوم الأجتماعي والسياسي والعقائدي الذي يكمن ورائها والحركة لا تعد عنصراً واحداً من عناصر طرازية حقبة من حقب الزمن بقدر ما تكون شكلاًمن اشكال الحضارة نفسها وتنوع الحركة واختلافها فأنما تدلل على نمط ما من انماط الحياة وتحمل في جوهرها قيمة فلسفية.

والحركة هي فلسفة الروح للجسد وخصوصاً لدى العراقيين القدماء – سومريين وبابليين واشوريين. وطرازيتها هي خلاصة للموقف الفلسفي المتعلق بعلاقة الأنسان بالوجود.

والحركة بأعتبارها فعلاً جسدياً فلا بد ان تكون فيها روح لأنها تعبر عن الأنفعالات وشخصيتها كما تعبر عن الأفكار التي يريد الأنسان توصيلها الى الأخرين ولذلك اصبح من مهمات المخرج المسرحي اذا ما اراد معالجة نص مسرحي يتعلق بأحداث تاريخية او اسطورية من تراث العراقيين القدماء كما هو الحال مثلاً مع ملحمة كلكامش، ان يدرس اسلوب الحركات التي يقوم بها شخصيات المسرحية، ودوافعها وفلسفتها لكي يوجه الممثلين من اجل تحقيق طرازية العمل، وقد لاحظ الباحثان ان عدداً من الأعمال المسرحية التي اخرجت في قطرنا ومن تلك التي تناولت مواضيع واحداث من تاريخ العراق القديم لم تكن تلك الحركات

التي تقوم الممثلون تتناسب وطابعها الحقيقي واسلوبها المستند الى المصادر المتوفرة ولذلك عمد الباحثان الخوض في موضوعة (طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل).

أهمية البحث وهدفه:

تتجلى اهمية هذا البحث في كشفه عن الترابط الحيوي بين الأنسان والقوى الأخرى التي يتعامل معها وبالتالي عن اسلوب الحركة لدى العراقيين في رسالتهم الحياتية المختلفة وبالتالي لغرض تحقيق الدقة التاريخية عندما تمثل تلك الحركات على خشبة المسرح، وتأثيرها على تشكيل جسد الممثل ووضعياته المختلفة وبذلك يمكن ان يفيد البحث المخرجين والممثلين الذين يتعاملون مع نصوص مسرحية معتمدة على التراث العراقي.

تعريف المصطلحات:

الطراز: يعرفه (الكسندر دين) كالأتي:

"الطراز بالنسبة للمؤلف هو درجة ونوع لمشابهات الحياتية التي استعملها في كتاباته ودرجة استفادته من الشكل والتركيب الدرامي".[1]

ويعرفه (اوغست ستاوب) على انه:

"التأثير الشامل للعمل ويتحقق باستخدام العناصر الدرامية وبالتكوين لتقديم تصميم معين. انه طريقة حل المشاكل".[2]

ويعرفه (ايفريت ام شريك) على انها:

"طريقة التعبير، الطريقة التي يعالج بها الفنان مادته النقدية لتحقيق الأبداع المطلوب".[3]

أما التعريف الأجرائي فهو:

الأسلوب الذي يتبعه الشخص لأعطاء عمله صفة معينة او الطريقة التي يستخدمها الفنان لأعطاء طابع معين لعمله الفني فيظهر بشكل له خواصه التي يختلف عن خواص على اخر.

الحركة: يعرفها (الكسندر دين) على أنها:

"العنصر الجوهري الرابع في الأخراج المسرحي حيث أنها تكون الصورة المسرحية المتحركة".[٤]

ويعرفها (ايفريت ام شريك) على انها:

"الجانب الفيزيقي للتمثيل حيث أن الدراما ليس إلا قصة محكية بواسطة الفعل"[٥]

ويعرفها (اوغست ستاوب) على انها:ك

" أي تقدم يحدث في المكان والزمن في أن واحد"[٦].

وتعرف اجرائياً على انها:

جميع الأفعال الجسمانية التي يقوم بها الممثل في الأنتاج المسرحي سواء كانت مفروضة من قبل المؤلف لاستمرارية الأحداث ام كانت منبعثة عن دوافع الشخصية التي يمثلها الممثل ام كانت تقنية تفتضيها التصرفات الحياتية سواء كانت انتقالية ام موضوعية. وسواء كانت حركة عامة ام أيحاء.

الوضع الجسماني

ويعرفه (الكسندر دين) على انه:

"الوضع الذي يتخذه جسم الممثل بعلاقته مع المتفرجين ومع الممثلين الأخرين في الوقوف او عند الجلوس"[٧].

ويعرفه هننغ نيلمز على انه:

" تخطيط افعال المسرحية في سلسلة التشكيلات او اللوحات"[٨].

وتعرف اجرائياً على انه:

"الوضعيات التي يتخذها الممثل في العرض المسرحي ويرسم بواسطتها الصورة المسرحية التي توصل دلالة معينة الى المتفرج.

الأطار النظري

الحركة علامة:

لكل حركة يقوم بها الأنسان ارادياً ام عن غير ارادة دلالة معينة، أي معنى يقصده القائم بها بغية الوصول الى اهداف تعبيرية واتصالية وبأعتبارها فعل جسدي له دوافع ومسببات لذلك فهي تكون بالتالي علاقة تواصلية. ويمكن تقسيم الحركات والأيماءات بحسب علاقاتها ووظائفها الى ما يلي:

١-**التماثلية** : أي تلك التي يقوم بها الشخص ليمثل بها شيئاً ما- حجمه او شكله.

٢-**التأشيرية**: أي تلك التي يقوم بها الشخص للتأشير الى شخص او شيء في مكان ما أو الى أتجاه ما.

٣-**التأكيدية**: التي يقوم بها الشخص لغرض التأكيد على فكرة ما أو رأى يطرحه او موقف يتخذه.

٤-**التفكيرية**: أي تلك التي يقوم بها الشخص لغرض مساعدة نفسه على التفكير وأخذ الوقت الكافي لالتقاط الفكرة التي يريد ان يعبر عنها وغالباً ما تكون الحركة والأيماء من هذا النوع تكرارية[٩].

عناصر الحركة:

لكل حركة يقوم بها الأنسان عناصرها التي تميزها عن الحركة الأخرى لديه أو عن الأخرين والعناصر هي:

١-**اشغال الفضاء بالجسم**: ولهذا مساحته ووزنه الذي يمكن أن يتغير بالعناصر البصرية الأخرى، كاللون مثلاً أو الفراغ وفي أشغال الفراغ للحركة ايضاً كثافتها.

٢-**الأتجاه**: لكل حركة أتجاه تاخذه حين يقوم بها الشخص ويمكن قياسه بالتقدم الشامل للحركة وعدد التغيرات في التقدم فهناك أتجاه نحو شيء أو شخص وهناك اتجاه عن شيء أو, شخص.

٣-**السرعة**: وتأخذ كل حركة يقوم بها الأسان سرعة معينة ويمكن قياسها بالزمن الذي تقطعه ولسرعة الحركة ودوافعها وأهدافها.

٤-**الجهد:** ولكل حركة جهد معين يبذله صاحبها ويقصد به الطاقة المصروفة أثناء الحركة انها القوة التي تديم الحركة واستمراريتها ويمكن قياس الجهد بالقوة الضرورية لتنفيذ الحركة والتي تشمل الشد والأسترخاء المستمرين من بداية الحركة وحتى أنتهائها.

٥-**التحكم:** ويقصد به مقدار سيطرة الشخص المتحرك على حركته ويتحرك الشخص عندما يكون هناك دافع غلاب للحركة عندها تكون سيطرته غير طوعيه أما عندما يكون هناك مجرد رغبة عندها تكون السيطرة طوعية. والتحكم معناه تنظيم الحركة وفق العناصر السابقة.

أشكال الحركة وقيمه:

تأخذ أي حركة يقوم بها الأنسان اشكالا متعددة ولكل شكل قيمته والأشكال هي:

١-**المستقيمة:** تكون مباشرة وقد تكون ثقيلة أو خفيفة وقد تكون سريعة أو بطيئة وتعتبر الحركة المستقيمة عن الجزم والمباشرة والأستقامة والصدق وعن الضغط والصراحة ودوافعها قوية وبسيطة.

٢- **المنحنية:** تكون غير مباشرة وقد تكون ثقيلة أو خفيفة وقد تكون سريعة او بطيئة وتعتبر الحركة المنحنية عن الخداع والألتوائية والمخاتلة وعدم المباشرة وعدم الوضوح. ودوافعها قوية وغير بسيطة.

٣-**المتعرجة:** تكون غير مباشرة وقد تكون خفيفة او ثقيلة وقد تكون سريعة او بطيئة وتعبر الحركة المتعرجة عن عدم المباشرة وعن التردد وعن الغموض وعدم الصراحة والمراوغة ودوافعها قوية ومعقدة[١].

طراز الحركة:

هناك عوامل عديدة تساهم في تكوين وتغيير اتساق التصرفات البشرية والعادات وكذلك الحركات التي يقوم بها الأنسان في هذه الحضارة او تلك مما تكون اسلوبا خاصا أو طراز ا حياتياً معيناً ومن تلك العوامل:

١-الفلسفة الفكرية والأجتماعية والدينية للمجتمع مما يفرض سلوكاً معيناً للناس في

تعاملهم مع بعضهم او في طرق تعبدهم وتقربهم من الآلهة والقوى العظمى مما يعطي طابعاً معيناً لحركات الاشخاص.

٢-البيئة او طبيعتها: مما يؤثر في السلوك وايقاع الحركة وانواعها مما يوفر مجال التكيف عن طريق الحركة والوظعية الجسمانية ومقدار التقارب او الأبتعاد بين الأشخاص.

٣-التأثر بالحضارات الأخرى: غالبا ما يتأثر الأفراد في أمة من الأمم بعادات وسلوك الأفراد من أمة أخرى نتيجة للتعامل والأختلاط[١١].

٤-التقدم الحضاري: كلما تقدمت أمة من الأمم في تحضرها كلما أبتعدت عن البدائية في تصرفاتها، وعليه يتم تهذيب الكثير من العادات والتصرفات كما يتم أستبدال البعض منها بأخرى تتناسب وطبيعة التقدم ودرجة الثقافة[١٢].

طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء

السومريون:-

من التماثيل الموضوعة في ساحة المعبد وهي بمجموعها تماثيل تصور فروض العبادة الدينية، ويلاحظ أن الجسم مشدود لا حركة فيه، وتشترك الوجوه كلها بنظرة تكاد تكون ثاقبة تظهر فيها البساطة باستدارتها الواسعة والدقيقة والمبالغ بها تعبيراً عن الأندماج في المعبد. كما في الأشكال (١،٢،٣).

واختلفت تقاليد المنطقة الجنوبية من سومر عن تقاليد المنطقة الشمالية قليلا جداً كما يظهر من تماثيل فنان الشمال الذي ((أختار وضعا مخالفاً للتماثيل المتعبدة الواقفة حيث تظهر في مدينة ماري تماثيل كثيرة جالسة، واخفي الزي الجزء الأسفل من النصب))[١٣] ويلاحظ كذلك اتكاء الذراع على الفخذين، أو أقترابهما مع تشابك اليدين كما في الشكلين (٤،٥).

وبملاحظة حركة الراقصة والمغنية (ماري) كما في شكل (٦)، نكتشف حرية الحركة خاصة وهي ترتدي سروالا وقد نشر شعرها على ظهرها.

وفي الشكل رقم (٧) ادناه تظهر تفاصيل حركة الأسرى حيث يبدو

الأستسلام والتعب الظاهر على الوجوه والأنكفاء ذلك تعبير عن حالة النكوص والخذلان التي أصابت الأسرى بعد المعركة.

ومن خلال شكل الحركة والهيئة والطابع العام للتكوين الحركي والاتجاة والتنوع فضلا عن تقاطع اشكال الحركات بين القائد والجنود والأسرى يمكن اكتشاف سلوك السومريين في تمجيدهم لدولتهم.

ويلاحظ أن القائد (الملك) يبدو منعزلا عن الجند وبذلك يتعمق مفهوم القيادة وكما تصوره لنا المسلة الي سميت العقبان ونحتت تمجيدا لذكرى ((ملك لكش على مدينة (اما) المجاورة، وهذا العمل يضم خلاصة مجرى المعركة أبتداء من الأعلى الى الأسفل))[١٤].

وتتنوع طرازية الحركة الحربية من خلال استخدام ادوات القتال (الرماح) التي يحملها الجنود كما مبين في الشكل (٨).

وتختلف الحركة الحربية السومرية من حيث هيأتها وشكلها وديناميكيتها عن طابع الحركة الدينية فهي تبدو أكثر قوة وحدة كما مبين في الشكل (٩).

وتأخذ الكراديس تشكيلا منظما في وضعيات الاجسام وفي طريقة حمل الرماح.

تشكل الأعياد والأحتفالات عنصرا مهما من الحياة اليومية للسومريين حيث تقام في أيام محددة من السنة ويشارك فيها عامة الناس ابتهاجا بمناسبات خاصة وعامة، وكأن تكون الأنتهاء من بناء معبد الأله المدينة أو عودة الجيش منتصرا من القتال او في مناسبات غيرها[١٥]. ويتجلى ذلك بوضوح في احتفالات (الأمير كوديا في حدود(٢١٥٠ق.م) حيث ترد اشارات صريحة الى قيامه بدور الزوج للأله (ياؤ) في لكش والى تأدية الطقوس والمراسيم الخاصة بهذا الزواج كألاغتسال وتقديم الهدايا والقرابين)[١٦].

وتقترب اشكال الحركات في تلك الطقوس من اشكال الحركات للأنسان في الحياة اليومية حيث التحرر من قيود حركات التعبد.

الأشوريون:

تنوعت حركات الأشوريون على وفق تنوع المناسبات وتميزت بقوتها

وشدة وبأس ملوكها وعظمة جيشها، لذا فأن هذه القوى كانت سبباً في زيادة حدة الحركات وصرامتها، كما يتبين ذلك في عدد من الجداريات والمنحوتات والأختام الأسطوانية وكذلك أنعكس على الشكل المعماري للمدن الأسطورية، التي تميزت بقوتها وضخامتها وتتمثل طرازية الحركة ونسقها في شكل(٩) الذي يجسد صورة الملك تغلات بلسر الثالث وهو يستقبل رسمياً عددا من الوفود، فأن حركة افراد الحاشية تظهر موحدة ومتكررة في الوقفة وحركة اليدين المتقاربتين التي اتخذت شكل وحركة يد الملك نفسها، اضافة لمسكه الصولجان. اما شكل حركة اعضاء الوفود فتبدو مختلفة ومتنوعة مما يدل على أن هؤلاء ليسوا بأشوريين، ولاحظ الباحثان أن اختلاف حركة الأيدي التي كانت مرفوعة ومنثنية بينما حركة الثانية مندفعة الى الخلف.

ويلاحظ أن حركة الجنود الأشوريين حادة وراسخة وهم يقفون أمام الأسرى الذين جلسوا على الخوازيق كما في شكل (١٠). بينما يظهر التكوين الجسدي وحركة الشكل خنوع الأسير الأول واستسلامه بينما حركة الأسير الثاني توضع توسلاته بعد قتل رفيقه او قتله.

يصور لنا الشكل (١١) مشهدا تعبويا حيث يظهر اثنان من الألهة وقد حمل الأول مزهرية، يتدفق منها الماء في الجهات الأربع وينسكب منها في أواني معلقة في الهواء او يتساقط منه على الأرض، وهي صورة لاربع جداول يسيطر عليها الإله والى جانب كل اله رجل يرتدي جلد سمكة وبيده جردلا لحمل الماء.

أما الاله الثاني فأتخذ وضعية مغاير إذ اعطى ظهره للرجل حامل الجردل وتعبر اشكال الحركة في هذا الشكل عن الترابط بين التعبد والطبيعة.

البابليون:

يعد المعبد، المركز الرئيسي لعمل طقوس العبادة وعند (البابليون يسمى مجازا البيت، ويطلق عليه في اللغة السومرية (E) وفي اللغة الأكدية (بيتو Bitu) الذي يعني (سكن) او محل اقامة الأله. وهذا المكان بالذات هو المحل الطبيعي لأقامة الأله على الأرض، أذ يعتبر وكأنه بيته)[١٧].

ويعد تقديم الطعام، جزء من طقوس العبادة، ويصاحب هذا الطقس العديد من الحركات التي يؤديها المتعبدين، بدأ من غسل الأله وغسل وتنظيف القرابين ((هناك نصا مكتوباً بالكتابة المسمارية يشرح لنا بالتفصيل الخدمة اليومية الخاصة بتقديم المأكولات للأله (آنو) في الوركاء حسب الطقوس المتعارف عليها والتي ظلت مطبقة حتى عهد السلوقيين))[١٨].

أن حركات التقرب من الألهة.تأخذ أشكالا منتظمة وتكون على النحو الآتي: ((لوي الصلب او طيه، ويعني طلب الرحمة، ورفع شأنها ومباركتها، كذلك تعضيمها وخدمتها، وتعني ايضاً التحسر والتأوه والبكاء والنحيب امامها- أي امام الألهة... فيقدم الشخص نفسه اليهم ويركع امامها ويمسك اطراف المعطف ويقبل اقدامها ويرفع اليدين نحوها، حيث تكون راحة اليدين مفتوحة))[١٩].

وكانت حركات الركوع والسجود امام تمثال الألهة، هي السائدة والمعهودة في المعبد ((وتوضح المنحوتات الحجرية أن من شعائر الخشوع والصلاة عند البابليين والأشوريين ايضاً الوقوف امام تمثال الأله ورفع الساعد الأيمن امام الوجه بحيث تكون اليد قريبة من الفم. والأمثلة كثيرة على ذلك ولعل من ابرزها مسلة حمورابي، التي يشاهد في أعلاها الملك البابلي- وهو يقف امام اله العدل (شمش) وقد رفع ساعده الأيمن امام الوجه، والجدير بالذكر أن الكلمة البابلية (Qarabu) التي تعني الصلاة أو الدعاء تكتب بالخط المسماري بعلاقة مركبة من صورة الفم زائدا السيد))[٢٠] كما في الشكل (١٢).

أن تعاقب الحضارات في أرض العراق القديم، خلفت نوعا من الموائمة بين الحركات وتحديدا في طقس التعبد حيث تشابهت لدى الاقوام التي سكنت وادي الرافدين.

أن ترديد الكلمات والتأوهات والحركات، تعد لغة طقسية كاملة، بل هي في واحدة من معانيها، هو حضور الأله المخاطب في ذهن المعتمد أن ذلك يكشف عن الدور العميق الذي تلعبه الصلاة في الحياة اليومية وهذا العمق في الديانة تفترض الواقعية فيه، فتحصل بواسطتها سهولة ادراك وجود وحضور الأله.

أن الحركة في حالة تنوعها، كما تبين ذلك جليا في حركة الصلاة جاءت تعبير عن الطاقة الرمزية التي تحتويها الحركة بصورة عامة، ويتضح ذلك في حركة اليد المرفوعة، فالصلاة تؤدي وفق طقس حركي متفق عليه، لذا فأن حركة الصلاة، غيرها في القتال الذي سيأتي لاحقا توضحيه.

وفي كل يوم من أيام السنة، كانت العبارات والطقوس الدينية تقام في معبد المدينة، ثم يجري السكب المقدس من ماء وجعله في أنية خاصة، وتنحر الذبائح للأله بوصفها لها خصائص البشر، فأجسامها تحتاج الى الطعام والشراب والغسل والدهن والكساء[٢١].

أن هذه الأفعال التي عبرت عن مفهوم عقائدي لدى العراقيين القدماء أنما صورت على وفق سلسلة من الحركات المتأنية والراسخة في الفكر البابلي فالحركات البسيطة في شكل المنحوتات، إنما تعبر عن الطابع المتميز لمفهوم عقائدي متغلغل ومتشرب في تلك الحقبة وتعبر عن مفهوم اشمل واعم، فالحركة التي تبدو بسيطة، الا انها ممتلئة بطاقة رمزية عالية بوصفها تملك طاقة للتعبير عن مكونات أنسان تلك الحقبة.

الجدير بالملاحظة أن العديد من المشاهد المعبرة عن الحياة اليومية البابلية جاءت منسجمة مع طبيعة حياة العراقيين القدماء، نفسها وذلك تأكيدا ((لوطئة التقاليد المتوارثة، فقد زاوج بين الفخامة والرقة في الصياغة))[٢٢] وبذلك يتضح لنا أن الأختلاف بين الصياغة الجمالية للحركة الطرازية لدى البابليين ولدى الأقوام السابقة، ذلك لأن البابليين أنما امتصوا كل الحضارات التي سبقتهم واحتوها بصورة تامة وهذبوا بعد ذلك عاداتهم وسلوكهم حيث تبدو الرقة والبساطة في حركاتهم كما في الشكلين(١٤،١٥).

وبرزت بعض مشاهد القتال، المعبرة عن جانب اسطوري وعقائدي من خلال بعض اللوحات الفخارية، إذ تظهر اللوحة المبينة في الشكل (١٣)، كيف يمسك الأله بسكين ضخمة يشطر بها جنية الى شطريين، وقد ظهر رأسها ذات العين الواحدة وشعاعات الضوء المنبثقة عنها بصورة كاملة[٢٣] وقد ركز الفنان على حركة الأيدي

للجنية التي سحبت الى الخلف.

ومن خلال الحركة وتفصيلاتها نلاحظ أن الأله بكامل عدته الحربية، مثلما هي الجنية بكامل تفاصيلها الحركية والجسدية الأ أن الأولوية قد عمقها الفنان من خلال جركة السكين وشطر الجنية، ثم سيطرة الأله على القدم اليمنى للجنية وذلك بالسيطرة عليها من خلال وضع قدم الأله اليسرى عليها.

وبذلك حقق الفنان التوازن بين الأنشائين النحتيين وخلق وحدة متكاملة من خلال الكتلة والفضاء الداخلي بين يدي الأله والفضاء الواقع بينهما بالقياس الى الموازنة القائمة بين الفضاء الخارجي الواقع للأعلى والأسل من يدي الأله.

الأستنتاجات والتوصيات

يستنتج الباحثان من هذه الدراسة ما يأتي:

١-صرامة الحركة في مواقف التعبيرن خصوصاً بما يتعلق بتشابك اليدين وانتصاب القامة لدى السومريين.

٢-تكون الحركة خلال الرقص أكثر تحرراص وكذلك بالنسبة للحركات القتالية لدى السومريين.

٣-ترفع الذراع اليمنى بزاوية شبه قائمة بينما توضع الذراع اليسرى على مقبض السيف او جنب الجسم لدى الأشوريين عند الأستقبال والأحتفال.

٤-تكون حركات الجنود متشابهة ومنضبطة وموحدة وتنم عن القوة والصرامة.

٥-حركات الصيد متنوعة وأكثر تحرراً لدى الأشوريين.

٦-يضع البابلي ذراعه اليمنى على كتفه الأيسر وذراعه اليسرى على جنبه الأيمن عند التعبد او عند مقابلة الملك عند البابليين.

ويوصي الباحثان :

١-ضرورة اتباع المعرفة التأريخية في الجمال الحركي عند تقديم مسرحية تتعرض لحضارة وادي الرافدين.

٢-أن تخصص مفردة من مفردات تربية الجسم لتدريس الحركات الطرازية لدى مختلف الأمم ولمختلف العصور.

الهوامش :

[1] دين، الكسندر، العناصر الأساسية لأخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد لالحميد، بغداد، دامعة بغداد، ١٩٧٢، ص٣٥١.

[2] ستاوب، اوغست، creating theatre أبتكار المسرح، ملزمة مطبوعة بالألة الكاتبة موجدة لدى سامي عبد الحميد، ص٧.

[3]Schreck, Evntt M., Pinciples and styles of Acting, (Reading, Addison-Wesley publisshing company,) 1970, p. 190.

[4] دين، المصدر السابق، ص٢٢١.

[5] انظر Shreck , P.39

[6] ستاوب, المصدر السابق, ص١٥.

[7] دين, المصدر السابق, ص٤١.

[8] نيلمز، هننغ ، الاخراج المسرحي، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦١,ص١٥١.

[9] Benedetti, Robert, The Actor at work, p.77.

[10] انظر، :Staub, المصدر السابق، ص ١٥-١٦.

[11] انظر، نيلمز، المصدر السابق، ص١٧١- ١٧٣

[12] نظر Schreck, p .189.

[13] الخطاط، سلمان عيسى، تاريخ الفن القديم، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٠,ص ٤٧.

[14] باور, اندريه, سومر فنونها وحضارتها، بغداد: وزارة الاعلام – مديرية الآثار العمامة, ١٩٧٩,ص١٨٥.

[15] انظر: على، فاضل عبد الواحد، حضارة العراق: الاعياد والاحتفالات، الجزء الاول، بغداد: دار الحرية للطباعة, ١٩٨٥,ص٢٠٧.

[16] المصدر السابق، نفسه, ص٢١١.

[17] بوتيرو، جان, الديانة البابلية, ت: وليد الجاور, بغداد, جامعة بغداد, ١٩٧٠،ص١٣٤.

[18] المصدرالسابق نفسه, ص ١٤٤.

[19] المصدرالسابق نفسه, ص١٤٥.

[20] عبد الواحد، فاضل وعامر سلمان, عادات وتقاليد الشعوب القديمة, بغداد: دار الكتاب للطباعة والنشر، ١٩٧٩,ص١١٧.

[٢١] عبد الواحد، فاضل، عامر سلمان ، المصدر السابق نفسه، ص١١٦.

[٢٢] الخطاط، سلمان عيسى، المصدر السابق نفسه، ص٧١.

[٢٣] ينظر: الخطاط، سلمان عيسى، تاريخ الفن القديم، بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٠, ص٧٠.

المراجع باللغة العربية

١- بارو، اندريه، سومر وفنونها وحضارتها، (بغداد، وزارة الأعلام- مديرية الأثار العامة)، ١٩٧٩.

٢- بونيرو، جان، الديانة البابلية، ترجمة وليد الجادر (بغداد- جامعة بغداد)، ١٩٧٠.

٣- الخطاط، سلمان عيسى، تاريخ الفن القديم، (بغداد- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي)، ١٩٨٠.

٤- دين، الكسندر، العناصر الأساسية لاخراج المسرحية، (بغداد- جامعة بغداد)، ١٩٧٢.

٥- عبد الواحد، فاضل وعامر سلمان، عادات وتقاليد الشعوب القديمة، (بغداد- دار الكتاب للطبع والنشر)، ١٩٧٩.

٦- علي، فاضل عبد الواحد، حضارة العراق: الأعياد والأحتفالات، ج١، (بغداد- دار الحرية للطباعة)، ١٩٨٥.ز

٧- تيلمز، هننغ، الأخراج المسرحي، (القاهرة- مكتبة الأنجلو مصرية)، ١٩٦١.

المصادر والمراجع باللغة الأنكليزية

1-Benedatti, Robert, The Actor at Work, (1New Jerscy, Prentice- Hall, Inc.), 1976.

2- Schreck, Everet M., Principles & Styles of Acting, (Reading, Aaddison-Wesley Publishing Company), 1970.

3- Staub, Agust, Creating Theare,

تأثير درجات الحرارة على وسط تزجيجي بأستخدام اوكسيد تلويني واحد

معاذ خليل حمد بكر الهيتي

كلية التربية / جامعة الانبار

يهدف البحث الحالي الى دراسة الالوان الناتجة عن اختـــلاف درجات الحرارة على وسط تزجيجي بأستخدام اوكسيد تلويني واحد .

١-الاوكسيد التلويني هو – داي كرومات البوتاسيوم ($K_2CR_2O_7$) .

٢-الوسط التزجيجي هو اوكسيد الرصاص ($RED\ LEAD, PB_3O_4$) .

وقد حدد الطينة المستخدمة بطينة دويخلة ، عكاشات البيضـــاء فقط دون اضافة أي مادة لها .

تاريخ استلام البحث ١ /١١/ ١٩٩٩ تاريخ قبول النشر ١٣/ ١١/ ١٩٩٩

الفصل الأول

أهمية البحث والحاجة إليه :

تأتي أهمية دراسة مثل هذه البحوث موافقة لحاجة مكتبتنا العراقية بوجه خاص والمكتبة العربية بوجه عام لتحديد وتعين المسار الصحيح والواضح في عمليات التطبيق العملي . ويعد موضوع التزجيج من المواضيع المهمة والجميلة في صناعة الخزف لما له من تأثير كبير في تعدد وتنوع أساليبه وألوانه وملامسه . وان حبي ورغبتي في دراسة تكنولوجيا التزجيج وفقني لاختيار هذا الموضوع مادة لهذا البحث خصوصاً وان طلاءات التزجيج التي تكسوا سطوح الأعمال الخزفية تفتقر إلى دراسة مثل هذا النوع ، والتي تهدف إلى تحديد الاتجاه الصحيح والسليم للوقوف على المعرفة العلمية والفنية في تهيئة واعداد خلطات التزجيج لهذا النوع من الطلاءات . وتبقى الحاجة إلى معرفة كيفية السيطرة على مواد التزجيج والأكاسيد الملونة في عمليات تهيئتها واعدادها للحصول على الطلاءات متعددة الألوان بسبب اختلاف درجات الحرارة . تكسب الأعمال طابعاً جمالياً وفنياً يمتاز بتعدد ألوانه وملامسه والتي لا تعطيها الطينة الخزفية نفسها . [١ ــ ص ٢٤٣] .

وان العمل على إنجاز مثل هذه البحوث المستخدمة أو الخاضعة للمنهج التجريبي تجعلنا قادرين أن نعمل لجعل كل ما يقع تحت أيدينا من مواد أولية مختلفة موضوعاً مهماً للخلق والابتكار ، والتي تعمل في الوقت ذاته على الإلمام بطبيعة هذه الخامات سواءً ما كان منها طبيعياً أم كان مصنوعاً .

ونظراً لأهمية أوكسيد داي كورمات البوتاسيوم [$K_2CR_2O_7$] في تلوين التزجيج بألوان متعددة بسبب اختلاف درجات الحرارة . وفي الوقت الحاضر لا تخلوا اغلب المشاغل الشخصية والمختبرات الأكاديمية من وجود مثل هذه الأكاسيد الملونة ومركبات التزجيج .

وفي ضوء هذه الدراسة العلمية والفنية ، فقد أصبح من الضروري معرفة سلوكها وتصرفاتها بطريقة بحث علمي دقيق . وان معرفة تصرفات الأكاسيد التلوينية والتي تعطي تعددية لونية كبيرة ، وبما أن للألوان أهمية واسعة وان فن الخزف هو أحد الفنون التشكيلية كالرسم والنحت * والذي يولي للون أهمية كبيرة في إخراج ألوان جذابة مؤثرة ، فقد بات

---

* كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، تدريس الخزف كفرع في قسم الفنون التشكيلية منذ تأسيسها وحتى الوقت الحاضر .

العمل على إنجاز مثل هذه البحوث ضرورة ملحة لتعزيز ودفع العلم والفن من أجل فتح آفاق جديدة نحو التطور والتقدم والارتقاء .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى دراسة :

- الألوان الناتجة عن اختلاف درجات الحرارة على وسط تزجيجي باستخدام أوكسيد تلويني واحد .

١. الاوكسيد التلويني هو داي كورمات البوتاسيوم [$K_2CR_2O_7$] .

٢. الوسط التزجيجي هو أوكسيد الرصاص الأحمر [RED LEAD , PB_3O_4] .

حدود البحث :

أ ــ نوع الطينة : حددت الطينة بطينة دويخلة ، عكاشات البيضاء فقط دون إضافة أي مادة لها .

ب ــ تركيبة التزجيج : حددت تركيبة التزجيج بصيغة كيماوية هي تزجيج الرصاص الأحمر RED LEAD والذي رمزه الكيماوي [PB_3O_4] .

ج ــ نوع الاوكسيد التلويني : حددت نوع الاوكسيد التلويني بأوكسيد داي كورمات البوتاسيوم والذي رمزه الكيماوي [$K_2CR_2O_7$] .

د ــ درجة الحرارة : حددت للحرق درجتان هما :

١. درجة حرارة حرق [٩٠٠] درجة مئوية .

٢. درجة حرارة حرق [١٠٠٠] درجة مئوية .

هـ ــ جو الحرق : تم الحرق في جو عادي مؤكسد وفي فرن كهربائي صغير يعرف بـ (فرن التجارب) .

تحديد المصطلحات :

- **الحرق** [FIRING] : هو عملية إشعال أو إيقاد النار في الفرن [٢ ــ ص ٢٦٩] .

ــ أو هي عملية معالجة حرارية لمواد الخزف والتي تبدأ من مرحلة تلبيد* جو

---

* عملية التصلب والشد واكتساب الجسم الطيني خاصية مقاومة الإنضغاط ، والتصلب هو نتيجة اتحاد مكونات الطين وانصهارها حيث تبدأ الدقائق بالاقتراب والالتحام في نقطة التقاءها بعضها مع بعض مما يؤدي إلى وجود قوى ربط عالية المتانة توفر للمنتج مقاومة الإنضغاط وبقية الخواص الأخرى .

الفرن [SINTERING] الى الحد الأدنى للحـــرارة الحمـــراء [٥٠٠ ــ ٦٠٠] درجة مئوية ، والحرق يضم مرحلتين هما : رفع درجة الحرارة ، ثم التبريد والتـــي تحدث خلالها تغييرات كيمائية وفيزياوية في أجسام الأطيان وخلطات التزجيج . [٣ ــ ص ٨٣] .

- **التزجيج** [GLAZE] : هو تلك الطبقة المطفية فوق الأجسام الخزفية والتي تمتـــاز بعدم تأثرها بالتقلبات الجوية وحرارة الشمس ، والناتجة من تفاعل عدة مركبات تمثل الســليكا فيها الشق الحامضي والأكاســـيد القاعديـــة الشـــق القـــاعدي ، أمـــا الأكاســـيد المتعادلـــة AMPHOTERIC فتعمل على ربط هذين الشقين . [٤ ــ ص ٣٩] .

- **الفخار** [POTTERY] : وهي الأجسام المشكلة من الطين والمجففـــة والمحروقـــة بدرجة حرارة تقترب من [٩٥٠] درجة مئوية ،الى [١٠٠٠] درجة مئوية حيث يتحـــول الطين الى مادة حجرية مسامية صلبة لا تتأثر بالماء وذلك بســـبب حـــدوث حالـــة الـــتزجج [VITRIFCATION] والتي تحدث في حدود [٨٠٠] درجة مئوية حيث تقـــوم المـــواد الصاهرة [FLUX] بصهر السليكا وحسب نوع الطين . [٥ ــ ص ١٢١] .

- **الخزف** [CERAMIC] : وهو الطين المحروق المزجج . [٦ ــ ص ١٠١] .

- **الطين** [CLAY] : رواسب تتكون من حبيبات دقيقة جداً ناتجـــة عـــن التجربـــة الكيماوية لمعادن الفلدسبار ، وتحتوي على بعض المعادن مثل الكوارتـــز وأكاســـيد الحديـــد والمنجنيز وكذلك تحتوي على بعض البقايا النباتية المتحللة ، ويختلف لون الطين تبعاً لنســـب المواد الحاوية على أكاسيد الحديد والمنجنيز وكذلك كبريتاته . [٧ ــ ص ٢٠٦] .

- **الأكسدة** [OXIDATON] : هي عملية اتحاد الأوكسجين مع العناصر والمركبـــات كالتفاعل الذي يحدث أثناء الحرق بدرجة حرارة فوق الحمراء ، وتتحـــق الأكســـدة بإدخـــال المزيد من الهواء الى النار ، وان جو الفرن الذي يميل الى إنجـــاز الأكســـدة يدعـــى بـــالجو المؤكسد . [٥ ــ ص ٢١١] .

- **أوكسيد الرصاص** [LEAD OXIDE] : مساعد صهر قوي جداً يكسب الطبقـــات التزجيجية خواصاً ضوئية من صفاء وبريق ، وهو أقدر من غيره على توزيع وإظهار جمـــال التلوين . لكنه طبقات تزجيجية ضعيفة المقاومة الكيماوية والميكانيكية ، ثقيلة في كثافتها . [٩ ــ ص ٣٩] .

الفصل الثاني

الإطار النظري :

- الطين [CLAY] :

تشكل خامة الطينة في الخزف المادة الأساسية المستعملة في صناعته والتي تتكون من مجموعة معادن مختلفة تعرف بمعادن الطين [$AL_2O_3 . 2SIO_2 . 2H_2O$] وهي عبارة عن سليكات الألمنيوم المائية .

تعد الطينة ناتج ثانوي لتفاعل العديد من العوامل المختلفة كعمليات تعرية الصخور بفعل الرياح والأمطار وظروف الجو من حرارة وبرودة على سطح القشرة الأرضية التي تتكون من ثلاث أنواع من الصخور هي النارية والرسوبية والمتحولة [١٠ ــ ص ٣٥] .

وقد لا يتوقف الأمر على عمليات التعرية فقط بل يتبعها تحلل هذه الصخور كيماويا فتعطي معادن جديدة . فمثلاً معادن الفلد سبار عند تحللها تعطي الطين[CLAY MINERALS]

ومن المعروف أن صخور الفلد سبار تعد هي الأصل في تكوين الطين حيث يوجد الفلد سبار في الطبيعة بأنواع متعددة تدخل الألو مينا والسليكا كأساس في تركيبها الكيماوي وقد يرتبط معها أوكسيد قلوي واحد مثل البوتاسيوم ، أو الصوديوم ، أو الكالسيوم ، ومن الفلد سبارات الشائعة الانتشار هي :

١. فلد سبار البوتاسيوم [$K_2O . AL_2O_3 . 6SIO_2$]
٢. فلد سبار الصوديوم [$NA_2O . AL_2O_3 . 6SIO_2$]
٣. فلد سبار الكالسيوم [$CAO . AL_2O_3 . 2SIO_2$]

ونتيجة لتعرض الفلد سبار للعمليات الكيماوية مضافاً إليها تأثير عوامل الطبيعة متمثلة بالماء وثاني أوكسيد الكاربون ونظراً لسهولة إذابة الأكاسيد القلوية فيها ، يفقد فلد سبار الصوديوم الذي يذاب من قبل الماء وثاني أوكسيد الكاربون تاركاً الألومينا والسليكا حيث يفلت من التفاعل على شكل كاربونات الصوديوم في المحلول ، وفي هذه الحالة يتحطم بناء الفلد سبار والمعادلة الآتية توضح تفاعل الفلد سبار مع الماء وثاني أوكسيد الكاربون . [٩ــ ص ٥٠]

$$NA_2O . AL_2O_3 . 6SIO_2 + H_2O + CO_2 \longrightarrow AL_2O_3 . 2SIO_2 . 2H_2O + NA_2CO_3 + 4 SIO_2 .$$

وتختلف الطينة في خواصها من منطقة لأخرى من حيث اللدونة والتشكيل عند العمل ومقدار تحملها لدرجات الحرارة عند الفخر . وهذا يتوقف على كمية الشوائب الموجودة فيها

كالمواد العضوية (الدبال) [**] أو المعدنية مثل أوكسيد الحديد .

وتصنف الأطيان الى نوعين هما :

أ ــ الأطيان الأساسية [*] PRIMARY CLAY.

ب ــ الأطيان الثانوية [*] SECONDARY CLAY.

ويبلغ قطر الحبيبات التي يتكون منها الطين (١/ ٢٥٦) من الملم . [١١ ــ ص ١٩٥]

- **أوكسيد الرصاص الأحمر** [RED LEAD] رمزه الكيماوي [Pb_3O_4] .

وهو أوكسيد قاعدي يستخدم في طلاءات التزجيج ، لونه احمر مشرق جميل ، يمتاز برخص سعره ومتوفر بكثرة ، وسهولة تفاعله مع السليكا ، يقلل من لزوجة المصهور ، يعمل على إعطاء نعومة ولمعان لسطح التزجيج وانتظام لاذابة المركبات الأخرى . ومن سلبياته عند الاستعمال لا يمكن استخدامه في التزجيج في درجات حرارة أكثر من [١١٠٠] درجة م بسبب تبخره وتطايره ، إضافة الى طبيعته السمية العالية .

يوجد الرصاص في العراق في منطقتي [ماريا سنا] وتقع في محاذاة الحدود العراقية ــ الإيرانية في القسم الشمالي الشرقي من القطر ، وفي منطقة [دوري سركوارة] وتقع بمحاذاة الحدود العراقية ــ التركية وعلى بعد [٢٠] كم من شمال مدينة العمادية .

وفي جميع هذه الخامات فان أعلى نسبة للرصاص لا تتجاوز (١٢ %) [١٢ ــ ص١٣٤]

- **الطين الصيني** [CHINA CIAY] :

رمزه الكيماوي [$AL_2O_3 . 2SIO_2 . 2 H_2O$]

[**] الدبال : هو مادة سمراء أو سوداء تنشأ من تحلل المواد النباتية والحيوانية وتشكل الجزء العضوي من التربة .

[*] الأطيان الأساسية : أطيان تتكون بالقرب من صخور الفلد سبار الأصلية ، وهي غير منقولة بواسطة الأمطار أو الرياح أو المياه . وتمتاز بنقائها وقليلة اللدونة ، وتختلف في حجم حبيباتها ، ذات لون أبيض لخلوها من الشوائب .

[*] الأطيان الثانوية :: أطيان منقولة من مواقع الصخور الأصلية تمتاز بلدونة عالية ، صغر حجم حبيباتها بسبب انتقالها من منطقة الى أخرى بوساطة الماء والرياح تحتوي في تكوينها على شوائب تؤثر في لونها ولدونتها .

وهو الاسم التجاري للكاؤولين . في بداية الأمر كان يستورد من الصين ، كما يمكن تجهيز الطين الصيني من أي كاؤولين طبيعي ، يمتاز الطين الصيني بلونه الأبيض وبنعومته ونقاوته العاليتين ، يحتاج الى درجة حرارة عالية الانصهار . ويستعمل الطين الصيني لأغراض عديدة منها ، في إنتاج الخزف الصيني [البورسلين] وفي المنتجات الخزفية البيضاء وفي صناعة العوازل والحراريات ، يضاف الى بعض الأطيان لرفع درجة حرارة نضجها ، ويعد واحداً من إحدى مكونات مادة التزجيج حيث يقوم بعملية شبك طبقة التزجيج على سطح العمل الفخاري (أي يمنع سيلانه) .

- السليكا [FLINT] رمزه الكيماوي [SIO_2] :

تعد السليكا [SIO_2] وحدة البناء الرئيسية والأساسية في حلقات التزجيج ، تمتاز بمقاومتها لدرجات الحرارة [REFRACTORY] وان نسبتها في خلطات التزجيج هي التي تحدد درجة حرارته . فعند ارتفاع نسبة السليكا فيه زادت صلابته وقل انكماشه ومنع تشققه وتصدعه وصعب انصهاره . [٩ ــ ص ٣٩] . تضاف السليكا الى خلطات التزجيج بأشكال وصور مختلفة ، فأما تضاف بشكل رمل من نوع كوارتز [QUARTS] أو بشكل رمل من نوع الفلنت [FLINT] وبالإضافة الى الشكل الحر للسليكا ، فأنها توجد متحدة بأكاسيد أخرى ضمن أكاسيد الطبيعة مثل الأطيان والفلدسبارات والرصاص الجاهز . ويعد الفلنت من أكثر أنواع السليكا استخداماً في الخزف بسبب وفرته ورخص أسعاره . ومن الأكاسيد التي تسلك سلوك السليكا هي التيتانيوم [TiO_2] والزركونيوم [ZrO_2] .

- النيتونايت [BENTONITE] :

وهو طين من الأطيان يمتاز بحبيباته الصغيرة جداً وذو مطاطية عالية بشكل كبير حيث لا يمكن استخدامه في تكوين القطع الفخارية ، كذلك له معامل تقلص كبير يمكن إضافته الى الطين بنسبة لا تزيد على [٥ %] لغرض إعطاء الطين زيادة في مطاطيته . أما الى خلطات التزجيج فانه يضاف لغرض جعل الخيط عالقاً ، أي يمنع التزجيج من الترسب السريع وبالأخص التزجيج القلوي الجاهز بنسبة[٢% ــ ٣%] والتركيب بشكل عام هو [٣ ــ ص ٢٢] .

- K_2O	0.5	- AL_2O_3	12.0
- Na_2O	2.0	- SIO_2	64.2
- CaO	2.0	- Fe_2O_3	2.0
- MgO	2.3	ومركبات أخرى قليلة جداً	

- داي كرومات البوتاسيوم : رمزه الكيماوي [$K_2Cr_2O_7$]

مادة تستعمل في التزجيج

لأعطاء اللون الأحمر والأصفر والبني ، وهي مادة قابلة للذوبان بسبب اتحادها مع البوتاسيوم (وهو مادة صاهرة قوية) والبوتاسيوم يساعد داي كرومات البوتاسيوم على الانتشار الدقيق والمتجانس في وسط التزجيج . وداي كرومات البوتاسيوم مادة سامة جداً .

- **الفائدة من التحليل الكيمياوي للطين :**

الى جانب الاستفادة في معرفة التكوين المعدني للطين من جراء تحلياية الكيماوي إلا أن هناك فوائد مهمة أخرى منها : معرفة درجة النقاء التي يمكن بواسطتها تكوين خلطات صحيحة منه لانتاج مشغولات سليمة . كذلك يبين التحليل الكيماوي نوع الشوائب الموجودة في الطين ومقاديرها كوجود المواد العضوية والكبريت والأملاح الذائبة والمواد التي يجب التخلص منها أو الحد من تأثيراتها الضارة على المشغولات ، ويتبين من نتائج التحليل الكيماوي مقادير الزيادة في مكونات الطين كارتفاع نسب السليكا أو الجير أو ماء الارتباط مما قد يلحق بالمشغولات أضراراً ان لم تعالج لإيقاف فعلها ، كذلك تدل نتائج التحليل الكيماوي للطين على خواصه الحرارية ولون مشغولاته بعد تسويقها .

- **طينة دويخلة البيضاء :**

تقع ترسبات طينة دويخلة في محافظة الأنبار وعلى بعد ٨٠ كم شمال قضاء الرطبة حيث يوجد في هذه المنطقة مقلع الكاؤولين البيض ، وان هذه الترسبات تتكون من عدة طبقات متداخلة من الأطيان بالبيضاء والملونة والصخور الرملية ومغطاة بطبقة سميكة من حجر الدولومايت (كاربونات المغنيسيوم والكالسيوم) ويصنف الكاؤولين الى نوعين استناداً الى كمية أكاسيد الحديد التي يحتويها في تركيبه .

النوع الأول : يحتوي على نسبة حديد لا تزيد على [1.2 %] .

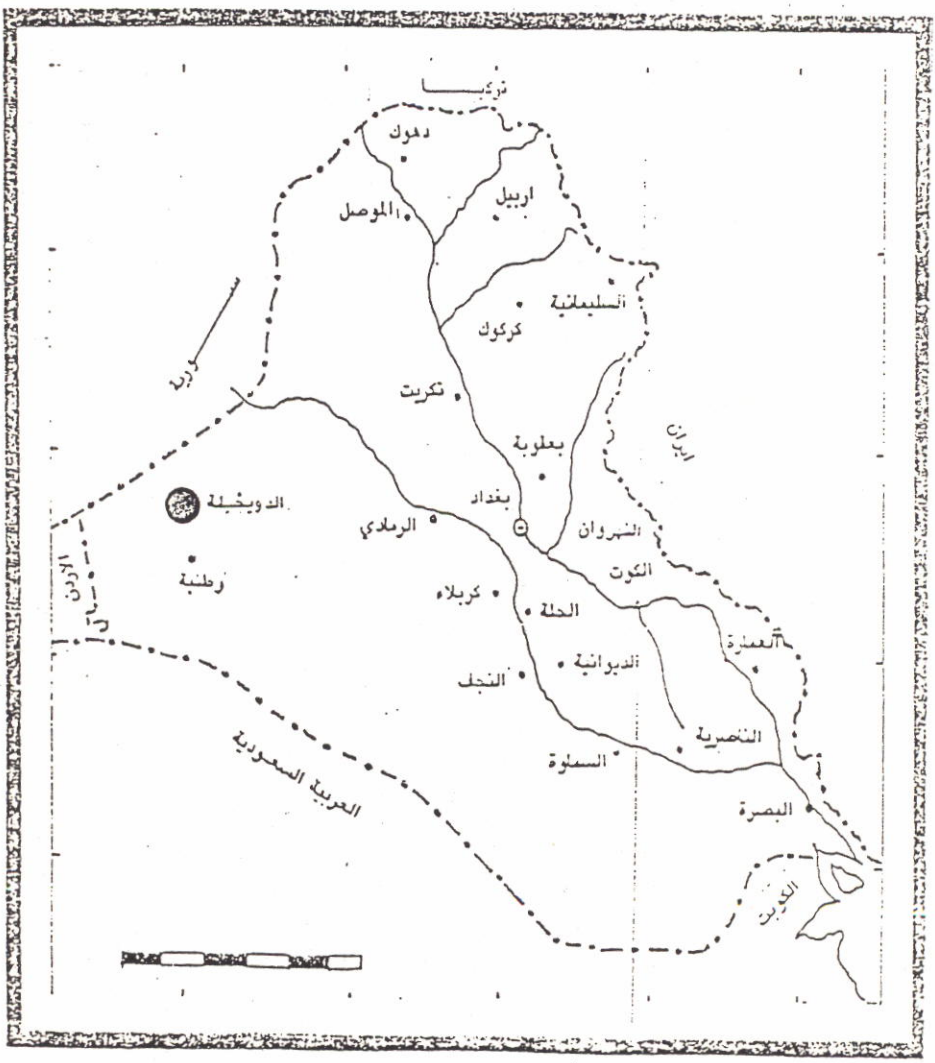
النوع الثاني : يحتوي على نسبة حديد تتراوح من [1.2 % الى 2 %]

والشكل أدناه (خارطة العراق) موضح عليها موقع طينة دويخلة :

التحليل الكيمياوي (٨)

مكونات التربة	Lab	SiO_2	Fe_2O_3	Al_2O_3	TiO_2	CaO	MgO	Soa
النسبه	%	%	%	%	%	%	%	%
تربة الدويخله	6722	47.26	1.32	34.84	1.40	0.15	0.38	—

L.O.I	Na_2O	K_2O	C	S	MnO	ZrO	غيرها	Total
%	%	%	%	%	%	%	%	
12.91	0.25	0.61	—	—	—	—	—	99.12



(٩)

الفصل الثالث

إجراءات البحث :

- من أجل الوصول الى نتائج بصيغتها القابلة للعرض والتحليل والمناقشة تناول الباحث في هذا الفصل تعريفاً للإجراءات التي قام بها :

- **المنهج المستخدم :**

تم استخدام المنهج التجريبي الذي يعد من أكثر أنواع البحث العلمي دقة للوصول الى تحقيق هدف البحث لكونه يقوم أساساً على أسلوب التجربة العلمية التي تكشف عن العلاقات السببية بين العوامل المتصفة فيها والمؤثرة فيها .[١٣ ــ ص ٨٧]

العينة :

تم إجراء [٦] تجارب مختبريه في مشغل كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، فرع الفخار ، جامعة بغداد ، وعلى طينة دويخلة البيضاء وعلى البسكت فقط .

ــ ثلاثة تجارب بدرجة حرارة [٩٠٠] درجة مئوية .

ــ وثلاثة تجارب بدرجة حرارة [١٠٠٠] درجة مئوية .

وبلغت مدة الحرق [١٢] ساعة .

- **نماذج التجارب :** نفذت التجارب على طينة دويخلة البيضاء وعلى البسكت فقط دون إضافة أي مادة للطينة .

وصف التجربة :

الطول ، العرض ، الارتفاع ، درجة حرارة الحرق ، زمن الحرق بالساعة

٧،٥ سم	٥و٥ سم	١،٥ سم	١٠٠٠ درجة م	١٥ ساعة

- **الفرن الكهربائي المستخدم وملحقاته :**

من أجل الوصول الى دراسة علمية دقيقة ونتائج لونية ثابتة بعيدة عن أي تأثيرات تذكر استخدم فرن كهربائي صغير يعرف بـــ(فرن التجارب) تبلغ أبعاد الفرن من الداخل : الطول = ٣٢،٥ العرض = ٢٦ سم العمق = ٣٦ سم يحتوي الفرن على فتحتين صغيرتين أحدهما أمامية تستخدم للنظر والمراقبة ، والثانية في سقف الفرن وتستخدم للتهوية ، يبلغ قطر الفتحتين [٣،٥] سم . ومن ملحقات الفرن محرار

صغير مصنوع من مادة البورسلين يبلغ طوله [٣١،٥] سم . ومقياس لدرجة الحرارة وهو ألماني الصنع وذو تنظيم قابل على قطع وتثبيت درجات الحرارة المطلوبة .

- **الأدوات المستخدمة في إعداد خلطات التزجيج :**

ـ ميزان صغير تم استعارته من أستوديو حياة للتصوير في مدينة هيت ، وهو ميزان مضبوط ذو كفتين متوسطة العمق لاستيعاب كميات مناسبة من مواد التزجيج .

ـ قطع الغيار : فقد تدرجت أوزانها من [١] غم الى [٥٠٠] غم ، كما تم استخدام هاون صغير من البورسلين مع مراعاة نظافتها قبل الاستعمال . مع منخل صغير إطاره من البلاستك وذو حافة مرتفعة يتكون من [٢٥٠] ميش .

ـ تم استخدام أوعية وأواني من البلاستك والفرفوري لتهيئة خلطات التزجيج واعدادها بصورة دقيقة ومضبوطة ز

ـ تم استخدام علب من الزجاج والبلاستك الشفاف لحفظ مواد التزجيج والأكاسيد التلوينية كما تم لصق قطع صغيرة من الورق على هذه العلب دونت فيها أسماء المواد ورموزها .

ـ تم استخدام ملاعق صغيرة من الستيل مع فرشاة لمزج ودفع الطلاء عبر ثقوب المنخل .

ـ تم استخدام دفتر صغير لتدوين المعلومات والملاحظات خلال مرحلة سير العمل .

- **طريقة تطبيق مادة التزجيج :**

من المعروف إن هناك طرق عديدة ومتنوعة تستخدم في عملية طلاء التزجيج على سطوح الأعمال الفخارية منها الرش بواسطة جهاز ضغط الهواء وطريقة الفرشاة والغطس والسكب والشاشة الحريرية . في هذا البحث استخدمت طريقة الطلاء بواسطة الفرشاة ، عرض الفرشاة [٤] سم مع أخذ كافة الاحتياطات والتدابير اللازمة من كمامات وكفوف بلاستيكية وصداري خاصة لتجنب الرذاذ المتطاير وسمومية بعض المواد وتجنب بعض ألوان المواد الصعبة الإزالة مثل الرصاص الأحمر وأوكسيد داي كرومات البوتاسيوم[$K_2Cr_2O_7$] .

- **حسابات التزجيج :**

استخدمت الطريقة الحسابية أدناه من أجل الوصول الى حسابات علمية دقيقة هي :

ـ بعد أن تحدد درجة الحرارة ودرجة اللمعان وكمية الألمونيا اتبعت الخطوات التالية :

أ ـ يكون استخراج النسبة المئوية من حاصل ضرب النسبة المستعملة × الوزن الجزئي ثم يجمع حاصل ضرب جميع المواد .

ب ــ ثم يضرب حاصل ضرب كل مادة ×[١٠٠] ويقسم على مجموع جميع المواد .

النسبة المستعملة × الوزن الجزئي × ١٠٠

إذن : ـــــــــــــــــــــــــــــــ = النسبة المئوية

مجموع النسب المستعملة × أوزانها الجزئية

- **خلطة التزجيج :**

بعد أن أخذ بنظر الاعتبار الجانب الحسابي والكيماوي اعتمد الباحث في إجراء تجاربه على خلطتي تزجيج تتكون من مادة تزجيج رصاصية هي الرصاص الأحمر وبدرجتان حرارة واطئة هي [٩٠٠] درجة مئوية و [١٠٠٠] درجة مئوية ، بلغ وزن مادة التزجيج المطلية على سطح النموذج [١٠] غم .

خلطة رقم [١] :

درجة الحرارة [٩٠٠] درجة مئوية

RED LEAD	80%
CHINA CLAY	9%
FLINT	9%
BENTONITE	2%
	100%

خلطة رقم [٢]

درجة الحرارة [١٠٠٠]درجة مئوية

RED LEAD	54%
CHINA CLAY	18%
FLINT	26%
BENTONITE	2%
	100%

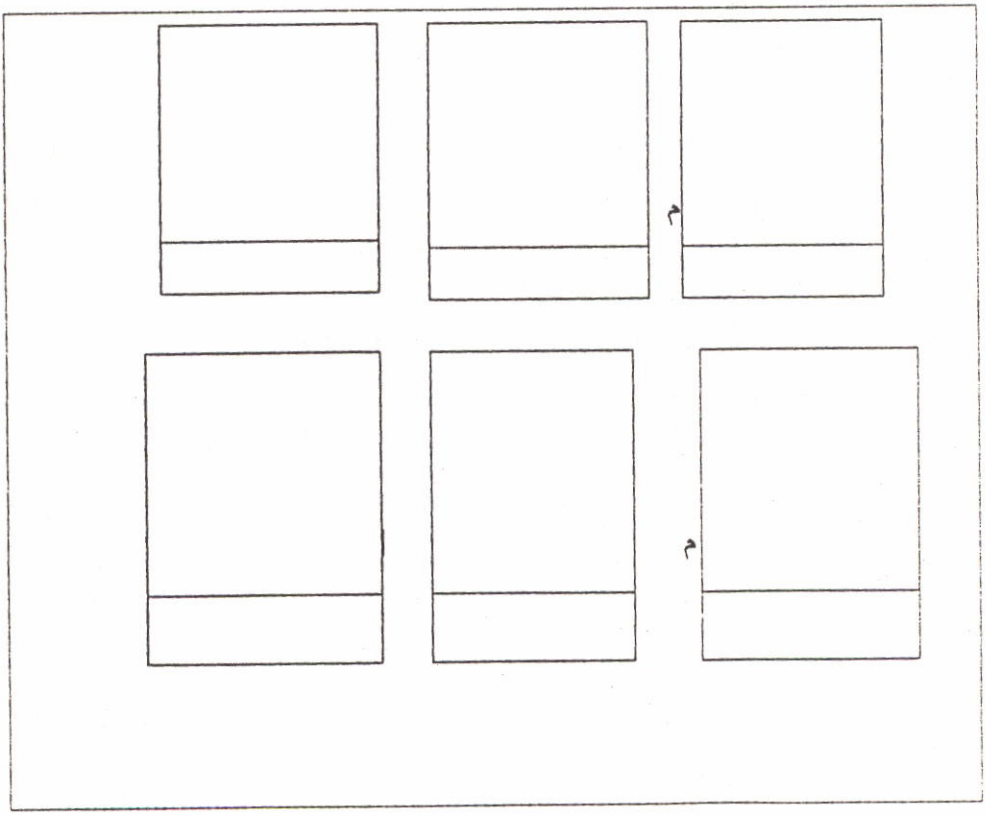
- **الأوكسد التلويني المستخدم ونسبته في خلطتي التزجيج :**

أوكسيد داي كرومات البوتاسيوم	خلطة التزجيج [١]	خلطة تزجيج رقم [٢]
٢	٢	٢
٤	٤	٤
٦	٦	٦

- **ملاحظة :**

كانت تمشية الأفران بطيئة جداً في حالة الفخر والتزجيج ، استغرق فرن الفخر [١٥] ساعة أما فرن التزجيج فقد استغرق [١٠] ساعة . الفتحة الأمامية للفرن وهي خاصة للنظر كانت تغلق منذ بداية تشغيل الفرن . أما الفتحة الموجودة في سقف الفرن وهي خاصة للتهوية كانت تترك مفتوحة حتى وصول الفرن إلى درجة حرارة [٥٠٠] درجة مئوية عندها تغلق الفتحة ويستمر الفرن حتى بلوغ درجة الحرارة المقررة .

- **نماذج تجارب التزجيج :**



الفصل الرابع

- عرض النتائج
- تجربة رقم [١] درجة الحرارة [٩٠٠] درجة م :

ـ في النسبة [2 %] من داي كرومات البوتاسيوم كان التزجيج واللون على البسكت* ما يلي :

((تزجيج لماع ، شفاف ، اللون أحمر برتقالي خفيف .))

ـ في النسبة [4%] من داي كرومات البوتاسيوم كان التزجيج واللون على البسكت ما يلي :

((تزجيج لماع ، شفاف ، ، اللون أحمر برتقالي متوسط .))

ـ في نسبة [6 %] من داي كرومات البوتاسيوم كان التزجيج واللون على البسكت ما يلي :

((تزجيج لماع ، شفاف ، اللون أحمر قاتم مصحوب بظلال برتقالية .))

- تجربة رقم [٢] درجة الحرارة [١٠٠٠] درجة م :

ـ في النسبة [2 %] من داي كرومات البوتاسيوم كان التزجيج واللون على البسكت ما يلي :

((تزجيج لماع ، شفاف ، خاكي فاتح .))

ـ في النسبة [4%] من داي كرومات البوتاسيوم كان التزجيج واللون على البسكت ما يلي

((تزجيج لماع ، شفاف ، ، خاكي مصحوب بظلال خضراء .))

ـ في نسبة [6 %] من داي كرومات البوتاسيوم كان التزجيج واللون على البسكت ما يلي

((تزجيج لماع ، شفاف ، خاكي قاتم .))

مناقشة النتائج :

مناقشة نتائج تجربة رقم [١] :

يعد التزجيج الرصاصي من الطلاءات التزجيجية القديمة التي استخدمت في حضارة وادي الرافدين ، حيث عثر على رقم طيني يحتوي على وصفة كاملة لتركيبة تزجيج مؤلفة من

---

* البسكت هو الطين المحروق لأول مرة .

خمسة مواد ، في حين استخدمت في البحث الحالي تركيبة تزجيجية تتكون من أربعة مـــواد هي :

- الرصاص الأحمر بنسبة 80% .
- الطين الصيني بنسبة 9% .
- الفلنت بنسبة 9% .
- والنبتوماين بنسبة 2% .

كان دور الرصاص الأحمر في خلطة التزجيج مادة صاهرة قوية تعطي لطبقة التزجيج شفافية وقوة ولمعان عالية حداً ، إضافة الى أن زيادتها يؤدي الى خفض درجة حرارة المصهور .

أما دور مادة الطين الصيني [CHINA CLAY] والذي نحصل عليه من مادة الألومينيـــا والذي رمزه الكيماوي [$AL_2O_3 - 2SiO_2 - 2H_2O$] حيث تعمل مـــادة الألومينيـــا AL_2O_3 على ربط أو شبك الطلاء التزجيجي بسطح الجسم الخزفـــي بســـبب وجـــود مـــادة الألومينيا في كل من الطينة والطلاء التزجيجي حيث تعمل درجات الحـــرارة العاليـــة علـــى ذوبان مادة الألومينيا في كل من الطينة والطلاء عندها تحدث عملية الربط بينـــهما فيصبـــح عملها رابط شبكي بين طبقة التزجيج والجسم الفخاري .

أما مادة الفلنت SiO_2 وهي مادة حامضية تعمل على رفع درجة حرارة المصهور لأنها مـادة مقاومة لدرجات الحرارة العالية إضافة الى أنها تعمل على انتضام لأذابة مركبـــات الـــتزجيج والأكاسيد التلوينية وتجانس انتشارها في الوسط التزجيجي .

أما دور مادة النيتونايت الوحيد فهو جعل المحلول التزجيجي عالقاً دون ترســـب ؛ لأن مـــادة الرصاص الأحمر مادة ثقيلة تترسب بسرعة في قعر الإناء .

الطلاء في كلا التجربتين أو الخلطتين رقم [١] ورقـــم [٢] نفـــذت بطريقـــة الفرشـــاة و عرضها [٤] سم . الطلاءات نفذت على سطوح قطع فخارية معمولة مـــن طينـــة دويخلـــة البيضاء دون إضافة أي مادة إليها وعلى البسكت مباشرة لأنها طينة نقية خالية من أوكســـيد الحديد والأملاح . الحرق تم في جو حرق مؤكسد أما أوكسيد داي كرومات البوتاســـيوم فقـــد استخدم بنسب ثلاث هي [2% ، 4% ، 6%] وهو أوكسيد يمتاز بتعدد ألوانه بسبب اختلاف درجات الحرارة وقابليته على الذوبان لاتحاده مع أوكسيد البوتاســـيوم وهـــو مـــادة صاهرة قوية . إضافة الى أن البوتاسيوم يساعد أوكسيد [$K_2Cr_2O_7$] على انتظام إذابته وانتشاره بصورة دقيقة ومتجانسة في خلطة التزجيج ، وقد أعطت نتائج خلطة التزجيج رقم [١] بدرجة حرارة [٩٠٠] درجة م النتائج التالية :

- أظهرت نتائج داي كرومات البوتاسيوم في النسبة 2% تزججاً لماعاً شفافاً ولون تراوح بين الأحمر والأحمر البرتقالي على طينة دويخلة البيضاء . وقد ظهر تأثير الأوكسيد في التزجيج كمركب صاهر قوي ، يمكن ملاحظة ذلك من خلال تأثيره في طبقة التزجيج حيث اللمعة الشديدة بالإضافة الى صفاء وتجانس اللون فيه لأن أوكسيد داي كرومات البوتاسيوم مادة قابلة للذوبان بسبب اتحادها مع البوتاسيوم ، والبوتاسيوم مادة صاهرة قوية تساعد أوكسيد الكروم على الانتشار الدقيق والمتجانس في وسط التزجيج ، علماً أن درجة حرارة انصهار (داي كرومات البوتاسيوم واطئة جداً تبلغ [٥٠٠] درجة مئوية . [٥ ــ ص ٣٣٨] .
- في حين أبدى أوكسيد داي كرومات البوتاسيوم في النسبة 4% استعداداً لظهور تزجيج لماع شفاف ولون أحمر برتقالي أكثر قوة عند مقارنته في النسبة 2% ، وهذا ناتج بسبب ارتفاع نسبة الاوكسيد ، وهي ظاهرة ثابتة أن زيادة نسبة أي أوكسيد في خلطات التزجيج تتجه باللون من الفاتح الى الغامق أي أن عمق اللون وقتامته تزداد بزيادة نسبة الاوكسيد المستعمل .

أما الألوان الحمراء فإنها تظهر في درجات الحرارة المنخفضة بسبب سلوك أوكسيد داي كرومات البوتاسيوم في خلطات التزجيج سلوكاً حامضياً . [٩ ــ ص ٢٥] .

واوكسيد داي كرومات البوتاسيوم عندما يتفاعل كحامض فانه يذوب بسهولة في الخليط مع أوكسيد الرصاص والسليكا معطياً اللون الأحمر والذي يتدرج بفعل ارتفاع درجة الحرارة من اللون الأحمر الى اللون البرتقالي والأصفر .

- أما نسبة 6% من أوكسيد داي كرومات البوتاسيوم فقد أعطت تزجيجاً لماعاً شفافاً أحمر قاتم . اللون القاتم جاء نتيجة زيادة نسبة الأوكسيد فاتجهت باللون من الفاتح الى الغامق . أي أن عمق اللون يزداد بزيادة نسبة الأوكسيد المستعمل .

مناقشة نتائج تجربة رقم [٢] :

ــ نفس مكونات خلطة التزجيج رقم [١] ولكنها بنسب مختلفة جداً حيث استخدمت في التجربة رقم [٢] النسب التالية :

- الرصاص الأحمر 54%
- الطين الصيني 18%
- الفلنت 26%

• البنتونايت 2% :

عند إجراء مقارنة بين التجربة رقم [١] والتجربة رقم [٢] نلاحظ ما يلي :

إن انخفاض نسبة المادة الصاهرة [الرصاص الأحمر] في التجربة رقم [٢] الى نسبة 54% وزيادة نسبة الطين الصيني الذي نحصل منه على مادة الألومينا الى النسبة 18% ، وكذلك وزيادة نسبة الفلنت الى 26% في الوسط التزجيجي جعل درجة الحرارة ترتفع الى [١٠٠٠] درجة م . وفي ضوء هذه الدرجة أعطت التجربة رقم [٢] النتائج الآتية :

ـ داي كرومات البوتاسيوم يعد واحداً من الأكاسيد التلوينية السهلة الذوبان في خليط التزجيج بسبب انخفاض درجة حرارة انصهاره لاتحاده مع مادة البوتاسيوم الصاهرة والتي تعمل على انتظام ذوبان جزئيات الأوكسيد بسهولة وتجانس انتشاره في وسط التزجيج . إضافة لما تقدم يعد الأوكسيد المذكور من الأكاسيد المتعادلة (أي ذات تفاعلين) ففي درجة الحرارة الواطئة يسلك سلوك حامضي فيعطي اللون الأحمر والأحمر البرتقالي والمصفر . وفي درجات الحرارة العالية يسلك سلوكاً قاعدياً فيعطي اللون البني أو الخاكي أو الأخضر وخاصة Cr_2O_3 .

ـ أعطت النسبة 2% من داي كرومات البوتاسيوم تزجيج لماع ، شفاف خاكي فاتح مخضر

ـ أعطت النسبة 4% من الأوكسيد تزجيج لماع ، شفاف خاكي مصحوب بظلال خضراء نتيجة لارتفاع نسبة الأوكسيد .

ـ أما في النسبة 6% فقد أعطى الأوكسيد تزجيج لماع ، شفاف خاكي قاتم مخضر . إن تفاعل أوكسيد الكروم [Cr_2O_3] في خليط رصاصي يعطي اللون الأحمر الذي يتدرج الى البرتقالي والأصفر حتى درجة حرارة [٩٢٠] درجة م .

في حين يعطي [Cr_2O_3] في خليط رصاصي لونا أخضر كلما ارتفعت درجة الحرارة من (٩٢١ ـ ١٠٥٠) درجة م ومن سلبياته أنه يتطاير في درجات الحرارة العالية ، وكذلك يعطي [Cr_2O_3] في التزجيج القلوي والبور اكس لوناً أخضر ولكنه ليس بجمال الخضار الذي يعطيه أوكسيد النحاس [CuO] .

• الاستنتاجات :

خلطة رقم [١] :

١ ـ أفضل لون أحمر برتقالي مشرق لماع شفاف تم الحصول عليه من نسبة [2-4 %] من أوكسيد داي كرومات البوتاسيوم .

٢ ــ من نسبة 6% من الأوكسيد تم الحصول على لون أحمر قاتم لماع شفاف .

خلطة رقم] ٢] :

١ ــ أعطت نسبة 2% من الأوكسيد لون خاكي جميل فاتح مخضر قليلاً .

٢ ــ أفضل لون خاكي وسطي مصحوب بظلال خضراء لماع شفاف تم الحصول عليه من النسبة [4 %] من الأوكسيد .

٣ ــ أما نسبة 6% من الأوكسيد فقد أعطت لون جميل خاكي قاتم مخضر لماع شفاف .

- **التوصيات :**

في ضوء النتائج التي تمخض عنها البحث يوصي الباحث بما يلي :

١. دراسة نفس الأوكسيد مع تزجيج البوركس والقلويات وعلى أطيان عراقية أخرى .
٢. دراسة نفس الأوكسيد بإدخال متغيرات (أكاسيد تلوينية أخرى) مع خلطات تزجيج أخرى مثل الرصاص الأبيض ، رصاص أحادي أو ثنائي .
٣. دراسة أوكسيد الكروم أو ايرون كرومين في تزجيج عالي الحرارة .

قائمة المصادر حسب تسلسل ورودها في البحث :

١. نورتن ، ق ــ هـ ، الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة وتقديم سعيد حامد الصدر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

٢. Leach . Bernard , Apotter Book , Faber and Faber London, 1971 .

٣. Fourmier , Robbert , Ustrated Dictionary of Pracical Pottery , Nostrand Reinhold co. , New . York , 1973 .

٤. الشكري جابر ، لمحات بمآثر العراق العلمية في الكيمياء ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .

٥. Hamer , Frank , The Potter`s Dictonary of materials and techniques , Pitman , London , 1975 .

٦. مجلة سومر ج١ــ ٢ المجلد العشرون ، مديرية الآثار العامة ، الجمهورية العراقية ، بغداد ، ١٩٦٤ .

٧. جميل ، عادل كمال وهرمز ، مازن يوسف ، علم الصخور ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨١ .

٨. نخبة من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، الجزء التاسع ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .

٩. علام ، علام محمد ، علم الخزف التزجيج والزخرفة ، ج ٢ ، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤ .

١٠. بشادي ، د . أحمد محمد وعبد العزيز ، د . إبراهيم العوضي ، أسس الكيمياء ، دار القلم ، الكويت ، ١٩٨٥ .

١١. حلمي ، محمد عز الدين ، علم المعادن ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٤ .

١٢. جميل ، عادل كمال وعجام ، علي فليح ، كيمياء المعادن والخامات ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ .

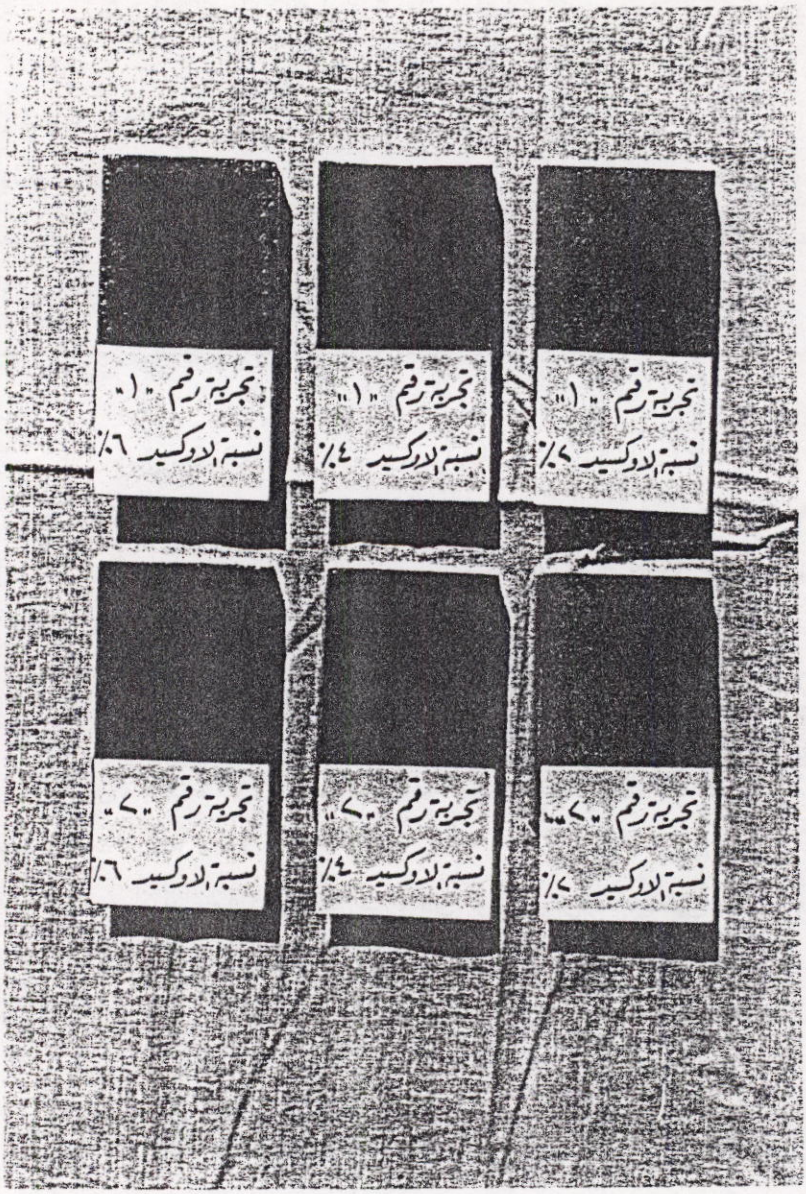
١٣. الزوبعي ، عبد الجليل إبراهيم والغنام ، محمد أحمد ، مناهج البحث في التربية ، ج ٢ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٠ .

١٤. Har Don , d . Glass and Glaze , History of technolocy Vol , 11 Five Volumes .

١٧. أرنهايم ، ليو ، بلاد ما بين النهرين ، ترجمة سعدي فيضي عبد الرزاق ، دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨١ .

١٨. ليفي مارتن ، الكيمياء والتكنولوجيا في وادي الرافدين ترجمة وتعليق محمود فياض وجواد سامان البدري وجليل كمال الدين ، دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٠ .

١٩. لويد سيتون ، آثار بلاد الرافدين ، ترجمة سامي سعيد الأحمد ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .


تجربة رقم "١"
نسبة الاوكسيد ٧٪
تجربة رقم "١"
نسبة الاوكسيد ٤٪
تجربة رقم "١"
نسبة الاوكسيد ٦٪
تجربة رقم "٧"
نسبة الاوكسيد ٧٪
تجربة رقم "٧"
نسبة الاوكسيد ٤٪
تجربة رقم "٧"
نسبة الاوكسيد ٦٪