

جدلية الحكاية والعرض في تأصيل المسرح العربي

أ.د. عقيل مهدي يوسف

. المقدمة .

أرتبطت (شهرزاد) في ألف ليلة وليلة (ببغداد) بوصفها مكاناً إبداعياً حضارياً ، يمثل أزهار ((العقل)) العربي ، ببعده الفلسفي - الإنساني .

بغداد هذه قد أنطوت على تجليات الأزمنة ، التي عبّرت عن حكمة العراقيين ، وأتصالهم بالأقوام ، والشعوب القريبة والبعيدة ، ولان ظاهرة المسرح ، مركبة ، وتقوم على أبعاد ميثولوجية ، وأنثروبولوجية واجتماعية ونفسية ، وأدبية وفنية ، فقد وضعنا خطة بحث ، تصفيّ أبعاد هذه ((الحكايا)) التي هي دائرة علوم ومعارف يمتح منها المبدعون مواد صالحة لأعمالهم .

وهي ترفد ((النظريات)) المتقاطعة ، والتجارب التطبيقية المتنوعة بحاضنة خلاقة من الأسانيد ، والأبعاد الرصينة ، لما يبتغونه من أهداف علمية وفنية وأدبية وفكرية . الأمر الذي أقتضى البحث في ما أسميناه (تراجيديا الخيال) المسرحي ، أن ننظر الى توسط الغريزة والعقل في نسيج رقعة الخير والشر ، وعلاقة (الأبلاغ) بسيميائية التكوين الفني ، لإعطاء مغزى يدور بين آفاق مثالية وأخرى واقعية ، وما أقتضاه السرد في العصر الحديث من ((محاكاة)) السرديات (شهرزاد) ولكن من وجهة نظر الحداثة المسرحية ، أو القصصية . لقد اجتذبت الليالي مخيلات الغرب وأثارت عوالمها حتى (شكسبير) عبقرى المسرح العالمي ، بما أحتوته من أحابيل ، وصراعات ، وشخصيات إشكالية متنوعة ، وما فيها من أرواح شيطانية أو أنسيّة ، كلها شكلت في (ديوان الشرق) هذا معاني السلطة ، ومركبات الغريزة والعقل والعاطفة ، والدين والحياة .

ومن خلال تجربة (توفيق الحكيم) في مسرحية (شهرزاد) ، ستثار زوبعة على التيارات النقدية المتصادمة ، للجواب عن السؤال التراجمي فيها ، وعلاقة البنية الحكائية بمتن ((الشهد)) الحكائي في المسرح ومن خلال معالجة قصة (تودد) الجارية ، سنرى امتداد أفقها (البغادي) الى المعمورة كلها ، بسبب إنها كانت تضع قناع شهرزاد على وجه حكايتها ، بعقريّة عربية وإسلامية ، يعلوا فيها الوعي النسوي الى أعلى مراتب التركيب الفئوي والطبيعي للمجتمع ، وسنسال عن المؤلف العربي ، والاتجاهات الأسلوبية في الكتابة المسرحية ، لنختتمها (بشهادة) كاتب هذه السطور .

((الليالي بين العقل والغريزة))

أظهرت تقلبات (الليالي) عبر حكايا شهرزاد ، رجاحة عقلها بسردها المفتوح ، تجاه المخاطب الملك (شهريار) وهو في حال سوداوية تحبسه داخل عتمة روحه المغلقة ، وغرائزه الوحشية ، وهذا ما يقربنا مما نسميه (تراجميا الخيال) الذي يحتم أن تشتت المخيلة ، إما خلاصاً ، أو موتاً ، لصاحبة اللعبة الخلاقة شهرزاد. والرهان يبقى متوتراً في الحدّ الفاصل بين الخير والشر .

شهرزاد ، دفعت بشهريار لأن يرى في جمالها (عقلاً) ونبلاً يفوق ما فيها من ((غريزة)) ومتع عابرة . هذا ما يذكرنا برأي (كولردج) حين وجد أن دزدمونة في مسرحية (شكسبير) ، تحبّ عطيل ، لأنها كانت قد رأت (وجهه) في (عقله) . مع فارق الجمالي بالطبع ، بين جمال شهرزاد وعطيل! المهم هو طموح ((العقل)) في سطوته على الآخر . حتى سايكولوجية شهريار تغيرت ، حين جعلت قبضة غيرته وشكله المريب بجنس المرأة ، تتراخي بفعل سحر الحكاية .

بتوظيف حرّ ، لفاعلية ((المعرفة)) تلاعبت شهرزاد ، بتقنياتها السردية ، المتوزعة بين اللذائذ والآلام ، لتحصر الزمن في فضاء الحضور الآني في حاضر أخلاقي ، برئ ، لا تشوبه شائبة .

((الليالي والبحث عن الأصل))

يذهب سامي مهدي في أن (ألف ليلة وليلة كتاب عراقي أصيل) ، كما جاء في العنوان نفسه لكتابه هذا ، ويحدد مصدرها العربي بكتاب ((مروج الذهب)) للمسعودي

، و((الفهرست)) لأبن النديم ، و ((الأمّاع والمؤانسة)) لأبي حيان التوحيدى ، فالغاية منها عند الأخير ، هي الأمّاع والمؤانسة ومعرفة أخبار الماضين ، ثم تحولت بعد الإسلام الى الوعظ والإرشاد . ويقف (مهدي) عند ابن عبدوسالجهشياري ، مؤلف كتاب (الوزراء) الذي عزم على تأليف كتاب يضم (الف سمر) من أسمار العرب والعجم والروم . لكنه مات بعد أن أنجز : (٤٨٠) ليلة .

أبن النديم يصف كتاب (هزار أفسانة) بأنه غثّ بارد الحديث ، لكن العرب ((هذبوه)) و ((نمقوه)) ، وألّوا في معناه ما يُشبهه ويقول (رأيتُه بتمامه على دفعات وأنه يحتوي على ألف ليلة ودون ((المائيتي)) سمر ، (هل قرأه بالعربية أم بالفارسية؟!) . أما (التوحيدى) فيردّ أسباب ظهور الكتاب (لفرط الحاجة الى الحديث ، وما وضع فيه الباطل ، وخطط بالمُحال ، ووصل بما يُعجبُ ويُضحك ، ولا يؤول الى تحصيل وتحقيق مثل (هزار أفسان)) وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات) ، أذن هذا الكتاب نقل الى العربية في عهد (المنصور) أو (هارون الرشيد) ، ويذكر ابن النديم أن ((الكتاب)) ألّف ل(حماني بنت بهمن) ، ويستدرك (وجاءوا بخبر غير هذا) . وتعرف حماني هذه باسم أمّها (شهرزاد) وهي من ملوك الزرادشتيين الأوائل ، إما (شهريار) فيقول عنه (المسعودي) بأنه ملك قتلته (برويز) ابنة كسرى الذي حكم عشرون عاماً . وينسب (مهدي) الكتاب الى العرب في العراق ، وأنه (أم) الكتب التي ظهرت بعده ، وأن نسق تأليفه بعد متجانس ينتظمه وعقلية واحدة توجهه ، ويتبنى قيم ، ويصف أوضاع اجتماعية ، متشابهة ، والأبطال يعانون من مشكلة واحدة : غدر الزمان ، وإنقلاب الحال ، وينتصر فيها الخير على الشر في نهاية الأمر .

ويتفق (مهدي) مع تحقيق (د. محسن مهدي) ، بأنه (النسخة الأم قد ألّفت في العراق) لكتاب ألف ليلة وليلة في أواخر القرن الثالث للهجرة ، أي القرن التاسع ميلادي ، وهو يجتهد ، ولم يقطع بهذا الأصل كما يقول لكن سبق (للبارون دوساسي) ، أن أرجع كتاب (ألف ليلة وليلة) الى العرب ، ويذكر (. .) أن الكتاب

١- سامي مهدي ، ألف ليلة وليلة كتاب عراقي أصيل ، ميرو بوتامي- بغداد : ٢٠١٤ ، ، قراءة جديدة ، ص٣٩،٥٣،٥٧ ص٣٣،٣٢،١٥،١٤،١٢.

عربي (الأصل) ، أبطاله معظمهم مسلمون ، مسرحُ حوادثه دجلة والفرات والنيل ، والسحر الذي مارسه العرب ، والجن من أساطير العرب المسلمين (سليمان والقرآن) ، والأديان : إسلام ، مسيحية ، يهودية ، مجوسية ، أحاديث عن موسى وداوود ، وآصاف (مجهولون من الفرس والهنود) ! وتذكر الموسوعة العربية الميسرة ، إنها قصص ، تمثل بيئات خيالية شتى ، و((واقعية)) ، أكثرها بروزاً ، مصر ثم العراق ، وسورية) . وتدور ((فكرتها)) الرئيسة حول طبيعة الملك العادل ، ألتخلص الى (تزهيد الملك في ملكه) .

وقد سخرت (الليالي) من وزراء ، وحجاب وولاة وقضاة ، لأنهم زلّوا عن الحق وبذلك وصلت (الليالي) بالإنسان وما يمر به من أحداث ، الى مصاف المثاليات والغيبيات المذهلة وجازت المعقول الى ضرب من المحال ، التي يتوفر عليها فن القصص ، أكثر حتى من (التاريخ) ، لشموليتها ، ومغزاها الفلسفي ، والجمالي ، ورصدها ، للهزائم والأنتصارات ، وطبيعة الحكم ، والحكام ، وحياة الناس الاجتماعية ، والمعجزات الدينية .

كما يؤكد (ليتمان) في كتابه (ألف ليلة وليلة) أنه نص شعبي ، هويته إبلاغية وتكوينية ، وهو نص فريد يجمع بين عدة أشكال إبداعية .^٢

((الليالي بين المثالية والواقعية))

على مدى سردياتها ، أكدّت شهرزاد على (متخيل) غائب ، أو يعتبر من (العدم) ، لكنها بتحفيظ ((وعّي)) شهريار ، استطاعت أن تحقق (وجود) شهريار الجديد ، المبني على الوعي الجديد ، ما منحه ((الحرية)) للخروج من دوامة وسواسه الغريب .

لقد كسرت شهرزاد ، جرّة شهريار ، المملوءة بالشك ، لينتناقص رمؤها المرضي ، عبر محطات الحكايا ، و ((أحوالها)) لقد جعلته يؤمن بالصباح وكما يقول (إيليا أبو ماضي) .

وتمتّع بالصُّبح ما دمت فيه لا تخف أن يزول حتى يزولا

١- أحمد محمد الشحاذ ، الملاحم السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ . أنظر: ص٢٦٣، ٢٨٦، ٤٠٢

٢- باسم عبد الحميد حمودي ، التراث الشعبي والرواية العربية الحديثة ، الموسوعة الصغيرة ، ١٩٨٨ ، ص١٢، ١٣ .

وربما كان وقع أزمته ، وأشتدادها عليه قد قرّبه من الوصول الى حلّ لمعضلته المرضية كما يقول شاعر :

إشّدي أزمة تنفرجي قد آذن ليئك بالبلج

استطاعت بفضل ما تتعمّت به شهرزاد من فطنة ، أن تخرج هذا الملك المتوحش ، والمُبْتَلَى بنعمته وسطوة ملكه ، من قوقعته الكابوسية وخواء نفسه .

حتى نقلته من شغف التملك الكلي القدرة ، الى حالة من التوازن المعقول بمحدوديته البشرية ، وحياته الواقعية . شهريار هذا بات ليله ((للتأمل)) مع الحكايا ، وأقترّب ((نهاره)) من ((العيش)) مع متطلبات الحياة ، وهذا ما أرادته شهرزاد منه ، أن يكون كائناً (نهارياً) وينبلج صبحه من قلب ((العمّة)) ! .

وربما مغزى ((الليالي)) الرئيس يكمن في المسار الحلقي للحكايا . إذ يرى (د. عبد الحميد يونس) ، أن الليالي ، تلجّ على التعقل في السلوك والأمتناع عن الشطط والتهور ، بسرد القصص ، التي استطاعت شهرزاد بوساطتها أن تحمي بنات جنسها من رعونة شهريار موظفة فيها ((الأدوات الخارقة)) . لتحقيق آمال أبطالها ، مثل الحصان الطائر وطاقيّة الإخفاء وخاتم سليمان والسريّر الطائر . . . ونزعم إنها توسلت (بالخارق) من أجل تأكيد المألوف اليومي لزوجها ، بالعقل ، لا بالمعجزات والخوارق ، لأنها كانت تتحكم بالخارق من بُعد .

وقبل أن ننظر في علاقة ألف ليلة وليلة بـ(المسرح) ، لننظر في ((سرديات)) قريبة الى عصرنا ، ونتفحص إمكانية تحويل سرديات الليالي ، الى سرد مسرحي ، ونستدل على ذلك من خلال (أنموذجين) هما : (طه حسين) و (فاطمة المرنيسي) بإيجاز شديد ، وللتدليل على تصادي الحكايا القديمة مع أزمنتنا الحديثة لا أكثر .

((السرد النثري الحديث عن الليالي))

تدور سرديات (طه حسين) في (أحلام شهرزاد) ، عن الليلة ((التاسعة بعد الألف)) ، التي أفاق فيها شهريار من نومه مذعوراً ، وجعل يستمع لعله يجد ذلك (الصوت) الذي أيقظه . . . إذ ما بات يسمع صوت شهرزاد والتي كان يجيبها بأن الشوق قد أرّقه لسماع قصصها العذب الجميل . وبقيت شهرزاد ، كعهده بها ، غامضة دائماً ، ساحرة اللفظ ، واللحظ ، وتشيع حولها شيئاً (غريباً) لا يُعرف كنههُ ، لكنه كان يبعث

الأمن والأمل والاطمئنان . وينتهي طه حسين ببطله ، الذي يعتقد بأن (الشعوب) إنما خلقت ليرهقها الملوك والزعماء (بالحرب) و (السلم) جميعاً .
ندفعها - يقول شهريار - الى الموت حين نحارب وندفعها الى الشقاء حين نسالم .
لكن : أوقات الملوك ليست خالصة لهم من دون الرعية . هذا الدرس الذي يخلص إليه طه حسين* .

((الليالي وسرديات المرأة الحديثة))

تذكر (فاطمة المرنيسي) في روايتها (شهرزاد ترحل الى الغرب) أن ((كسوة الريش)) رسالة ترويهها شهرزاد ، مفادها أن تحيي المرأة وهي متأهبة للرحيل ، حتى أن كانت محبوبة ، ذلك أن الحب في رأي شهرزاد قد يصبح ((قيداً)) وحين تنتقل الى علاقة^٢ المرأة العربية في سفرها الى (الغرب) تجد أن الغربيين والأمريكان (بيتسمون لأن ((الحريم)) ، بالنسبة إليهم يرتبط بالجنس والإباحية) ، وبالطبع ، تؤكد (المرنيسي) بأن ذلك لا علاقة له بحريم الشرق البتة** ولكن تبقى سطوة ((المرأة)) ، أعلى من (هارون الرشيد) نفسه ، الذي ينشد شعراً :

مالي تطاوعني البرية كلها وأطيعهنّ وهنّ في عصياني

((سر جاذبية الليالي لدى الغرب))

١- طه حسين ، أحلام شهرزاد ، دار المعارف بمصر ، ص١١، ٢٩، ١٥٣ ، ط٣ ، ١٩٥١ .
* وأخيراً ، وليس آخراً ، يُحفظنا كاتب الأطفال المرموق (د. شفيق مهدي) ، بكتابه (ألف حكاية للأطفال) يقدمها بالآتي : ((كتبت لكم هذه ألف حكاية وحكاية ، التي ستقرأونها الآن ، تيمناً بحكاياتنا العراقية البغدادية الخالدة : ألف ليلة وليلة ، لم أترك في خيالي ، مكاناً إلا وزرته ، ولا فكرة إلا كتبتها ، حتى أنجزت هذه الحكايا لكم ، فعساها أن تسعدكم كما أسعدتني)) . د. شفيق مهدي ، ألف حكاية وحكاية للأطفال ، مكتبة عدنان ، بغداد ، ٢٠١٣ ، ص ٥ .

** تقول الأمريكية (اليزابيث) مؤلفة (علاء الدين والمصباح السحري) (. . .) يكفي أن نقرأ ألف ليلة ، لكي نشاهد الأردهار اللانهائي ، والميثولوجيا ، بالعين المجردة ، والعشق الذي نمارسه في أشياءنا اليومية . أخذ الغرب فيما مضى هذا الحس الحضاري ، من نصوص تراثية تبين موقف الإنسان تجاه تحديات الحياة انظر . د. صالح الصحن ، ص ٤٧ .

٢- فاطمة المرنيسي ، شهرزاد ترحل الى الغرب ، ص ٣٤، ٩ ، تر: فاطمة الزهراء زويل ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب، ط ٢ - ٢٠٠٥ .

يذكر (د. محسن الموسوي) في كتابه (ألف ليلة وليلة في الغرب) بأن الإنكليز أعجبوا بها لمزجها الواقع بالخيال ، والطبيعي بالعقلاني ، واشتمالها على الخارق والغريب ، بحكايات تصويرية وخيالية في حين وجد فيها الفرنسيون جدة في مشاهدتها الشرقية من بهاء العاطفة ، ورقة الفكاهة ، وغموض الحياة . كما لدى ((موليير)) المعبر عن فكاهاة الحياة هذه ، حتى أن السريالي (ريتشارد برتون) أخذ (بالبهاء الخيالي) فيها من عجب الخوارق ، وعظمة المشاهد وروعتها . وحين ترجمت الى الغرب أصبحت مدن مثل بغداد ودمشق منتشرة في الأدب الشعبي الإنكليزي التي كانت متداولة في عام (١٧٠٦) وياتت مراسيم مخاطبة الخليفة في ((بغداد)) هي نفسها المعتادة في (البلاط الفرنسي) ومما له دلالة ، ما يثبتته (روبرت هيرون) ، بأن (في هذه المجلدات يرقص السحرة ، والجن ، والمصابيح ، والخواتم ، والطلاسم بوفرة تجعل القارئ يتعجب متغرباً ، لأنه لم يتعرف من قبل على غير الساحرات الممتطيات المكاس ، أو جني قزم يرقص في ضوء القمر) .^١

والحكمة ، والحرية ، وخطيئة الغرور ، وضرورة العمل ، ماثلة في حكاياتها . شهرزاد تحكم على الساحر في علاء الدين بالعقاب لزهوه وطمعه وخبثه . وسر جاذبية شهرزاد هي في تصويرها (الطباع الاجتماعية) ، والمغزى الشمولي (لموضوعاتها) ، و (تقنياتها) السردية .

وثيمات مثل : الشبق الجنسي ، الاخلاقيات الوعظية ، الأحاسيس ، الخيال ، الفلسفة والسخرية ، حب العامة للغريب والشهواني المستتر ، والخيالي المضطرب . وقد أعترض عليها أخلاقياً بعض المتزمتمين من الكلاسيكيين الجدد ، لأنهم لم يفرقوا بين (الحرية) و (الأنحلال) في موضوعاتها الأخلاقية ، ويظنون بأمرء الشرق العطل ، والجهل ، والسذاجة ، الذين يذهبون الى الخرافة لا الى العلم والأخلاق ، ولكن سرعان ما أنقضت الرومانسية على تزمت عقلانية القرن الثامن عشر المحافظ . تُصرّح الناقدة (منربار بولد) ، أنه (كلما كانت ظروف مشهد الرعب أكثر ظهوراً أو

١- د. محسن الموسوي ، ألف ليلة وليلة في الغرب ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص٣،٨،١١،١٠،١٨،٢٢،٨٧،٨٨ .

طيشاً همجياً ، وأعزز خيالاً وخروقاً ، كلما تضاعفت (المتعة) التي نستخلصها منه

كما في (الليالي) يرتبط فيها الرهيب بالغريب المدهش ، مثل قصة علاء الدين ، وأسفار سندباد . بل يُصرّح (هوراس ولبل) بجسارة : في الليالي أعجبنى هذا (الطيش الهمجي) .

((شغف الغرب بالليالي مسرحياً))

مما أستهوى رجال المسرح الغربي ، مثل ((فيكتور هيجو)) وأضراجه في الاقتراب من مسرحة ((الليالي)) ، هو بروز (ثيمة) الهروب الى عالم مثالي ، تتحقق فيه الثروة والطعام والسلطة والجنس والعثور على الكنز ، الذي تحلّ به المشكلات الاجتماعية القائمة على فوارق طبقية محسوسة ، وظالمة بين الغني والفقير . وقد ظن (فيكتور هيجو) ، أن ما توفره هذه النصوص من (عواطف) تستهوي ((النساء)) في المسرح ، وأن ما فيها من تمعن بتحليل طبائع البشر من شأنه أن يجتذب ((الرجال)) الذين يفكرون ، وأما (الحركة) فوق خشبة المسرح فأنها تجتذب ((عامّة الشعب)) ، بصخبها ، وعفويتها ، وصراحتها الفاضحة . مسرحيات تقوم (حكائتها) على علاقة غرامية تعترضها عقبات ، وفيها مؤاتاة الحظ للفقراء المعدمين ، وأن الوهم قد يرفع الفقير على مدارج السلطة فيصبح خليفة ! .

كثير من المسرحيات ، تأثرت بأشكال الأدب الشعبي ، وموضوعاته الخرافية ، والشعبية ، والأسطورية ، وأنماط السيرة ، وشيوع الأمثال ، والفواير فيها وسواها . كلّها وفرت (مادة خام) للمسرحيات من قبل الكتاب ، كما في مسرح (ليسنج) و (سكريب) و (جوتيه) و (دورونيه) وهم من الكتاب الفرنسيين ، الذين أعادوا إنتاج أجواء ألف ليلة ليختمها (بومارشيه) في أوبرا (معروف الأسكافي) وفي إسبانيا أفاد كالديرون من (النائم اليقظان) ليحولها الى مسرحية ((الحياة حلم)) ، أو ما قام به الأمريكي (أدجار ألان بو) في مسرحيته (اللّيلتان بعد الألف) ، وهناك من يجد مقاربات إنجليزية بين ((ترويض النمر)) لشكسبير وقصة ذلك النائم التي أستفاق

١- أنظر : د. فائق مصطفى ، ص ٣٣ .

ليجد نفسه سيداً للقصر ، وشاهد جوق الممثلين ، أو الزوج الذي يروض زوجته بالقسوة واللين والتي تصادفها في بدايات قصص الليالي .
وتشبه (العاصفة) شخصياتها أرييل ، وكالبيان مما يدور بقصة (جزيرة الكنوز) من سحرة وشياطين يأتمرون بأمر سلطان الجزيرة .^١

((القص الغربي والليالي))

أذن تأثر بها الفرنسيون ، والألمان ، والإنجليز ، والإيطاليون ، وسواهم . فهذا (فولتير) يقول: (بأنه لم يزاول كتابة القصة ، إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة ما يزيد على أربع عشرة مرة !). وتمنى (ستندال) على أن يمحو من ذاكرته (ألف ليلة وليلة) حتى يُعيد قراءتها ، والأستمتاع بها من جديد .

وشمّ (جوته) عبير ألف ليلة ، لذلك كان يفوح من ديوانه الشرق والغرب . ونجد أصداء قصص السندباد ، ومغامراته ، وخوارق علي بابا والمصباح ، وبساط الريح ، وتقنية الإطار في رواية بوكاشو (دي كاميرون) .

وتختتم (الديكاميرون) بالنص الآتي : (وهكذا سكت ولم يحر كلاماً) بمثل ما تختتم شهرزاد قصصها : (وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح). وبرناردشو ، يعقدُ مقارنة بين أحترامشهرزاد ، للغرائز الطبيعية ، وبين التشويه الإنجليزي الذي لا يُطاق للسلوك البشري .^٣

ويُضيف بأن العوائل الإنجليزية تُنشئ أبناء أقوياء صحة وجبناء خُلُقاً ! وكانت عمّة برناردشو (تخاف عليه من ليالي شهرزاد ، أكثر من خوفها عليه وهو يركب حصاناً جامحاً) .

ويُضيف (تودورف) من أصل بلغاري في كتابه (الخيالي) ، تقع أنماط الليالي بين الغلو (أسماك ضخمة وطيور هائلة) والغريب (في بلاد غريبة مجهولة) والذرائعي

١- د. صالح الصحن ، ألف ليلة في السينما والتلفزيون عند الغرب ، دار الكوثر ، بغداد ، ٢٠١١ ، ص٤٥،٤٦ .

٢- عبد التواب يوسف ، ألف ليلة وحكايات الطفولة ، دار ثقافة الأطفال ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٥،٣٤ .

٣- د. محسن جاسم الموسوي ، الوقع في دائرة السحر ، ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي الإنجليزي ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٢ ، ص٢٩٨،٣٣٤ .

(البساط الطائر ، وتفاحة الشفاء) ، حيث تتداعى الحدود بين العقل والمادة ،
والروحاني والجسدي .

وينبّه (فورستر) مغزى شهرزاد النهائي ، بالأثارة والترقب من خلال الوصف الدقيق ،
والأحكام المتسامحة ، والحوادث الفريدة ، والأخلاقية المتقدمة ، وحيوية الشخص ،
والمعرفة بثلاث عواصم عربية .

يذكر (بييتس) أنهم عرفوا الخليفة الرشيد (من خلال الحكايا بالطبع) التي يبدو فيها
كريماً وبهياً ومُعطاءً ، وبات لديهم رمزاً للحاكم العادل ! إما نحن العراقيون ، فنجد
شهرزاد (المفكرة) قد اختبأت خلف سرديات الحكايا ، لتفضح ((الكهنة)) وطغمة
السلطة الظالمة الزائفين ، ممثلة بهذا الوحش الذي أسمه (شهريار) .

((الرعية والسلطان))

يذهب (نعيم قطان) الى أن رعايا هارون الرشيد ، لكي يعيشوا كلياً ، وشخصياً ،
الانتصارات التي أنجزها خلفاؤهم وابطالهم ، فأنهم كانوا (يخترعون) الأساطير التي
من شأنها إنشاء مسافة بين الأنسان والتاريخ ، لكي تبتلع عظمة (الحدث) ، شخصية
الأنسان ، وتمحي فرديته كلها ، ثم يُضَيَّف :
كانت (الف ليلة وليلة) صمام الأمان لدى الأنسان الذي لم يكتفي بأنه يعيش التاريخ
مهتماً كان بطولياً .

ويخلص الى أن النخبة ترفض ((مسرحية)) حكايا ألف ليلة وليلة ، لأنها لا تسدّ
حاجة أولئك الذين كانوا يعملون من تلك (المسرحية) ، (أسطورة) ، بعد أن عجزوا من
الإندماج في (التاريخ) .

((المأساة والرؤية المأساوية))

يرى الدكتور عبد الواحد بن ياسر في كتابه (المأساة والرؤية المأساوية) أنتصار
(المكان) في مسرحية ((شهرزاد)) تأليف توفيق الحكيم ، على الأنسان ، وهو الحاكم
على أرتحالات شهريار .

١- عن تودوروف ، المصدر السابق ، ص ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥٤ .
٢- نعيم قطان ، الواقعي والمسرحي ، ص ٤٠ ، منشورات الجمل ، تر : صباح الخراط - زوين . كولون - ألمانيا ، ١٩٩٧ .

يحاول شهريار (بالعقل) أن يحلّ اللغز ، وتمثل شهرزاد (العاطفة) ، والعبد (الغريزة) ويترتب على ذلك (تباين) أوجه الحقيقة بالنسبة لكل واحد منهم .
لكن شهريار الحكيم يشتطّ فيه العقل ، فينحرف الى التداخل مع الشهوة والقلب ، وبذلك يكون حمّال أوجه مختلطة من تلك الوجوه الثلاثة ، التي تجتمع في وجه (واحد) هو وجه شهريار ! العقلي والعاطفي والغريزي معاً .^١

((ألف ليلة في تجربة الحكيم المسرحية))

يذكر ((توفيق الحكيم)) في كتابه ((قالبنا المسرحي)) ، (طول رقاد والدتي ، أضطرها الى شغل الوقت بقراءة قصص ألف ليلة وليلة) وحين كان يصغي لوالدته ، عاش القصص بكل وجدانه ، في حكايات (تزخر بالمتعة ، والطرافة ، والخيال) التي وجدها ((توفيق الحكيم)) صالحة للمسرح بإطار يُعبّر عن قضايا فكرية مختلفة ، لما فيها من (أحداث) متنوعة ، و (نماذج) إنسانية عديدة ، و (مواقف) مثيرة ، و (أجواء) غريبة ساحرة . ثم يُضيف ، بأنها حافلة بعناصر (الميلودراما) (من كنوز وطلاسم ومدن مسحورة ، وجان يحرسون الكنوز ، وفرسان يتحدثون الموت لإنقاذ الجميلات . . . ومبارزات ومغامرات) .^٢

((تحفيّزات مسرحية في الليالي))

يشاطره الرأي ، (د. صفاء خلوصي) ، بأن في ((الليالي)) إمكانية استخدام عنصر (التشويق) ، لكثرة الحوار ، والحركة ، وقلة ما فيها من تحليل ، وسهولة تحويلها الى مسرحيات وتمثيلها .

سبق أن وضع الفرنسي (أنطوان كالان) (١٦٤٦ - ١٧١٥) ترجمة (الليالي) في عام (١٧٠٤) ، مما حفز (جازوت) على كتاب ما أسماه (تكملة لألف ليلة وليلة) وترجم (برتن) بما أسماه (ليالٍ مُلحقة بألف ليلة وليلة) وربما جاءت الدورة لتشمل (توفيق الحكيم) بعد أن أطلع على تجارب أخرى مسرحية ، كما فعل (جوته)

١- أنظر : د. عبد الواحد ياسر ، المأساة ، ص ٢٩٧،٥٥ .

٢- د. علي الراعي ، مسرح الدم والدموع ، ص ٢٠٢ ، مطبوعات الجديد ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

(١٧٤٩ - ١٨٣٢) حين يروي بأن شهرزاد زارته ورجت إليه أن يكتب عنها قصة (جديدة) لأن شهريار لم يعف عنها بعد ! ، وفعل (دي رونييه) الفرنسي ، بوضع قصّة مغايرة ، بأن جعل شهرزاد ، تقتل شهريار ، وتستأثر بالحكم أذن الليلي الملحقة والمكمّلة وكتابة قصة جديدة ومغايرة كلها مهدت الطريق أمام (توفيق الحكيم) لكتابة نصّه بجرأة وثقة .

مسرحية (شهرزاد) لـ(توفيق الحكيم) يؤكد في مقدمتها باللغة الفرنسية الأكاديمي (جورج ليكونت) الذي ترجمها في عام (١٩٣٦) ، (بأن شهرزاد ، أسم مثير للأحلام ، فيها زخرف (أرابيسك) ، بذخ ، وفي المقابل طريق مقفر ، دار في ظلمة ، بركة من مرمر ، رمال تجري ، مأساة النفس البشرية في كل زمان ومكان ، وشهريار ، بهوموه ، وقلقه ، لا يريد أن (يشعر) بل يريد أن (يعرف) ، بعد أن شبع من الأجساد ، ويقوم (الصراع) على تصادم كاسح بين (قلق) الإنسان ، و (سرّ) الأشياء . وتتأتى عظمة ((القلق)) من أنه مرض عضال ، لا طبّ له ، باعثاً على بحث الإنسان المتصل ، عن الأمل للأجيال .

ويعتقد المخرج الفرنسي (لوتيه بو) ، مؤسس مسرح الأوفر بباريس ، ((خليق بأنه تمثل هذه المسرحية على المسرح الفرنسي ، بذوق وفهم حتى يبقى (للشعر) جماله وعمقه) .

يهدى الكاتب مسرحيته الى (ذات العيون الصافية) ، تظهر في المشهد الأول شخصيات ، ساحر يقود وجارية بطريق مقفرة ، منزل منفرد في الليل ، يقول الساحر : ماذا يقول لك هذا الغريب (الأسود) في عينيه نظرات الفجرة ، عبدٌ هرم؟ الجارية : ليس هرماً (تهمس) ليس قبيحاً .

ويلق الجلاذ ، بأن جسدها مأوى للشيطان أو للسيف . العبد يرى شهريار ، شبحاً جامداً كأنه عمود بناء ، وتردّ العذراء : (هي كل شيء ولا يعلم عنها شيء) .
ننتقل الى المنظر الثاني الى قصد الملكة حيث تقول شهرزاد بأن جسدها جميل ، وتساءل الوزير لماذا يظن بأنها تحب شهريار ؟ ويرد الوزير بأنها هي التي بعثته ، وخلقته في ألف ليلة وليلة ، وقد فعلت بهذا الهمجي ما فعلته كتب الأنبياء ، بالبشرية

٢- تحقّق عبد الصاحب العقابي ، ديوان ألف ليلة وليلة ، ١٩٨٠ ، ص ٢٨ ، ١٠ .

الأولى ! وهو مندهش من أسرار : هاتين العينين الصافيتين ، في حين تريد شهرزاد ، عيني شهريار لتطالع فيهما الخيبة والاندحار . . ويشكو شهريار من (الصداع) فقد كان يقتل ليلهو ، وبات اليوم يقتل ليعلم ! ولم يقتل شهرزاد ، لأنها كما تقول كان يجهلها . ومنتقل الى المنظر الثالث ، بهو الملك ، يجتمع فيه شهريار والساحر والوزير .

حيث يروم الملك الرحيل ، ويسأل الوزير ، ما أجمل شيء في الوجود ؟
يجيب الوزير : عينا المرأة .

ثم تظهر (البدياء) في المنظر الرابع ، فيها قمر ، وشهريار يقول الوزير : أن تفحم قلبك بلغو الكلام .

في المنظر الخامس ، بهو الملك (شهرزاد ، والعبد) تقول شهرزاد : شهريار معلق بين الأرض والسماء .

المنظر السادس ، (خان) فيه (أبو سيسود ، والجلاد) ومن ثم شهريار والوزير .
في المنظر السابع ، (خدر) شهرزاد وشهريار ، الذي يقول : نسأل الطبيعة عن سرّها ، فنجيبنا باللف والدوران . وتختتم شهرزاد ، قولها بشهريار : أما هذا ، شعرة بيضاء ، قد نزعت ٢ .

المخرج العراقي - أما ما يخص هذا النص إخراجياً ، فقد بادر المسرح العراقي ، بإخراج مسرحية (شهرزاد) الحكيم من قبل الفنان (جعفر السعدي) عام (١٩٦٤) الذي دعا الى بناء مسرح عراقي ، موظفاً الإطار التاريخي للأحداث ، بإطار تشكيلي ، يتطابق كثيراً مع الجو التاريخي للحادثة ، وقام بالتمثيل (سمية داوود ، صلاح القصب ، فوزية الشندي) على قاعة معهد الفنون الجميلة ، هنا تبرز ظاهرة تأصيلية وتربوية واضحة في إعطاء حيزاً ملموساً لحضور الممثلة العراقية ((المنقفة)) ، والدارسة لفنون المسرح ، والألتزام في التأكيد على القضية الاجتماعية للمرأة ، واتخاذ موقفاً ايديولوجياً من الصراع بين الهيمنة الرجولية ، وانسحاق المرأة ، ومقاومتها للتدمير .

١- توفيق الحكيم ، مسرحية (شهرزاد) ص٦، ٧، ١١، ١٢، ١٤، ١٧، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٤٢، ٤٣، ٥٤، ٦٠، ٧٩، ٨٣
٢- احمد حمروش، كتاب (المسرح .. من الكواليس) (اذاع البرنامج الثالث البريطاني "شهرزاد" اخراج وتمثيل جيلجود) انظر :ص (١٠٢).

إما من حيث الإخراج يجيب (جعفر السعدي) ، لا أنوي أن أقدم شكلاً جديداً في عالم الإخراج المسرحي . إذ أكتفى بالتأكيد على ((قضية المرأة)) ولم يرد من الآخرين الالتفات الى ((اللغة الإخراجية)) للنص .^١

((أسباب عدم ظهور المسرح عند العرب))

أختلف النقاد ، والفنانون ، والدارسون في الكثير من التعليقات التي قيلت في عدم ظهور المسرح عند العرب واليوم بعد أكثر من مائة سنة على تعرفنا عليه ، تدل أن عدم قيام المسرح لدينا ، هو أمر مرتبط بتحولات زمنية ، ومرحلية ، ولأسباب تحتمها الحاجة الحضارية الداخلية آنذاك والخارجية كذلك .

تمّ تأصيل مسرحنا العربي ، بعد قيام الرواد ، بالترجمة ، وتقليد المسرح الغربي ، والأقتباس والتعريب . وتجاوز الرواد إمكانية تحويل التجريدات النظرية للدراما والمسرح الى تجارب إبداعية منفردة في مسارحنا .

أرجع (فرويد) ، (الأحتفال) بوصفه إنتهاكاً بهيجاً للمحظور الديني والدينيوي ، لتجديد المجتمع ، والانتقال من الطقس الى الدراما والمسرح . وتراثنا حافل من الناحية (الأنثروبولوجية) بأشكال السرد مثل (الليالي) ، والفرجة الشعبية العربية مثل التعازي ، والقرقوز ، وخيال الظل ، وسواها .

وقد تهافتت الذرائع (الأستشراقية) التي عزت عدم معرفتنا للمسرح بأننا (عقلياً) لا نميل للتجريد والتخييل ، و ((اجتماعياً)) نحن رهن عادات ((القبيلة)) ، و ((لغوياً)) نحن غنائيون وخطابيون ، و ((دينياً)) بلا طقوس وثنية قبل الإسلام ، وبعده بتنا موحدون ! .

لا نظن أن هذه الحجج التي يسوقونها وفيهم باحثون ومنظرون أكاديميون عرب ، مُقنعة في عدم معرفة العرب للمسرح ، ونحن نتفق مع (ياسر) في تخريجاته المنطقية ، مؤكدين على ((الوضعية الحضارية)) هي الفيصل في ذلك .

١- مسودة رسالة ماجستير عن الفنان جعفر السعدي ، علي محمد العطار ، كلية الفنون ، بغداد ، ٢٠٠٨ .
٢- د. عبد الواحد ياسر ، المأساة والرؤية المأساوية ، ص٢٩٧،٥٥ ، مكتبة عدنان ، بغداد ، ٢٠١٣ .

كما نذكر بأن ((فضاءات)) كثيرة كانت مفتوحة للمرأة ، وكان بإمكان أيّ مسرحي افتراضي في غابر الأزمنة أن يأتي ((بامرأة)) لتمثل في مسرحيته في زمن ظهور ((الليالي) ، سيما أن ((الجو)) الارستقراطي الباذخ للملوك والخلفاء ، تتوفر فيه مئات من القيان ، والجواري ، وامتلاك النساء بعقد ديني ، أو استحواذ مؤسس له عرفاً ، وممارسة ، وتقليد قار . نسوق هذا الأمر ، لتبيين تهافت الحجة القائلة ((بتحريم)) عمل الممثلة ، وبذلك أنتفت الضرورة الى قيام المسرح كما يدعون ! . ولا يصحّ اعتماد تفسير (جزئي) لظاهرة مركبة عامة ، تتداخل فيها عوامل عدّة ، مثل ظاهرة المسرح .

ويدافع (بن ياسر) على أن (كونية) المسرح تأسست في القرن (الثامن عشر) عند (روسو ، وشيلر ، وجوته ، و هيجو ، وكلوديل) هذه المركزية للعالم ، هي التي أرادت طمس الثقافات المحلية ومنها مسرحنا العربي الذي قلّصت أبعاده ، على وفق نظريات التراجيديا ، بمفهومها ((الإغريقي)) القديم ، ولم يتابعوا مظاهر تحولاتها الجديدة ، وأشكال الفرجة الشعبية ، أو الفرجة الأسلوبية التي يبتدعها المخرجون الكبار ، على مرّ العصور ، ومختلف الأمكنة .

((مفهوم التراجيديا في شهرزاد الحكيم))

يجد الدكتور (أنطوان معلوف) في كتابه (المدخل الى المأساة) ، أن مسرحية (شهرزاد) للحكيم ، ليست (تراجيديا) ، لأن شهریار بحث عن مصيره ، ولم يتجاوزها الى مصير آخر ، ولم يتطور الصراع بين الإنسان وقدره ، الذي يشكل (النوع) الدرامي للتراجيديا ، حيث تلتقي النفحة المأساوية ، بالشكل المسرحي في هذا النوع . أي غاب عن مسرحية الحكيم ، ((شهرزاد)) ذلك الطابع الطقسي ، الأحتفالي ، الخاص بالحدث والزمن ، والتعبير ، والعمل ، والأسلوب ، والمفارقة الخاصة بالتجاوز ، أو التطهير وسقطة البطل .

وجد الوزير ، تأثير شهرزاد بالملك ، وكأنها تصدر عن (نبوة) ، من حيث تكريس الروح ، ومغادرة شهوات الجسد ، والبحث عن الأبدية في السماء ومغادرة الزمان والمكان حين نقلته من الطفل الذي (يلعب) بالأشياء الى ((التفكير)) في الأشياء .

تعرف شهرزاد (جغرافية) الأرض ، مصر ، الهند ، الصين ، وهي باكر كانت تعرف الرجال وكأنها عاشرتهم ألف عام ، وكذلك - كما يذكر معلوف - كأنها ملاك هبط على مرده الأرض وشياطينها ، وكأنها من بنات الجن ، وبات عمرها العشرون بلا عُمر ! ، يا ترى هل هي محبوسة في مكان ، أم وجدت في كل الأمكنة ؟

حين حاولت شهرزاد ، إعادة الملك الى الأرض لم تفلح ، ورحل من جديد وهنا خرجت (الأزمة) عن الخيار التراجيدي المطلوب توفره لتخلق الصراع التراجيدي. وقد أخذ شهريار قبل رفع الستار ، قراره ولم يتعقد انفعاله ، أو تبرز أمامه عقبات نفسية أو خلافات فردية بشرية ، أو اجتماعية عامة ، أو مادية . أي لم تضطره المواقف ليتخلى عن أشياء ، أو يتبنى أشياء ، وكأن ((بحته)) ضياعاً ، لا يؤدي الى ((المعرفة)) التي يذكرها قولاً ، لا فعلاً . أي تبقى ((سكونية)) شهريار ، في تركيبية نص ذهني ، في بنيته ، ومحتواه ، ماثلة، تعيق حركته نصل قذف شهريار ليبقى معلقاً بين الأرض والسماء ، ينخره القلق . وعودته باتت دائرية مثل (العود الأبدية) عند نيتشه ، ويعترف بأن ((السفر)) لا يحرر الجسد ، أينما ذهبنا . . إنما نحن ندور على هذه الأرض ، كما يحدد هذا شهريار .

أذن تبقى شهرزاد ، مسرحية (وعد بمأساة) أي مأساوية بفكرها ، وتعبيرها اللفظي ، لكنها ليست ((تراجيديا)) العاطفة والعمل الدرامي التراجيدي الحق . ترجم المسرحية الى الفرنسية (جورج لوكونت) أستاذ أكاديمي . علماً أن (توفيق الحكيم) ألف (أربع) مسرحيات مستوحاة من الليالي : (علي بابا) ، (خاتم سليمان) ، (شهرزاد) ، (ألف ليلة وليلتان) .

وتذكر المصادر بأنه وضع رواية مع (طه حسين) عن هذه الأسطورة في ((الليالي)) وعوالمها الخيالية (القصر المسحور) ، وهو كتاب حوارى كما يؤكد (مندور) الآن ، لنتمن أكثر ، ونقترب من بعض ((التقنيات)) الفنية الخاصة بألف ليلة وليلة ، التي قادت المبدعين الأجانب والعرب الى التأثير بها ، ومحاولة ((مسرحتها)) ، أي تقترب

١- د. أنطوان معلوف ، المدخل الى المأساة ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ٢٠٠٩ ،

أنظر : ص١٦٧،١٦٨،١٧٠،١٧٢،١٨٤ .

١- د. محمد مندور ، فنون الأدب العربي ، المسرح ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص٩٨ .

أكثر من ((البنية الحكائية)) هذه تركيباً فنياً ومحمولات فكرية ، ومضمونات فردية واجتماعية .

نجد في الف ليلة وليلة ، ما يُسمّى (بالمفارقة Irony) لنقف عند ((اشتغالها)) في النص السردي لشهرزاد ، وإمكانية معالجتها (مسرحياً) .
وتحويل البنية الحكائية ، والمتمن الحكائي الى (مشهد) يشتمل على بُعد مرئي ومسموع ، تتداخل فيه الأمكنة والأزمنة والأحداث ، والشخوص الفاعلة وعلاقتها بالموضوع .

((تقنية المفارقة))

تبرز هذه التقنية في أن شهریار ، أراد أن يوقع بشهرزاد لكنها هي من أوقعت به!
إذ تمّ إنقلاب اطمئنان شهریار الى قلق من نمط جديد ، أجبره على مغايرة ثقافته الوحشية في القتل ، للدخول في فضاء ثقافي إنساني جديد .

تقترب شهرزاد ((جسدياً)) منه ، لكنها تأخذه بعيداً حسب ((سيكولوجيتها)) ، بوساطة ((الخيال)) المبحّلتقوده الى تدمير قناعته الشخصية الأثيرة لديه في وعيه ولا شعوره .

فالحكاية تصبح (عين العقل) الذي تجعله يبصر زماناً نفسياً ومكاناً ، مغايرين للمعيش الخاص بكرسي سلطته . شهرزاد تقدم عرضاً ، بشخص واحد ، لكنها تتكلم بألسن مختلفة ، ومتباينة . تقدم ((جدلاً)) يناقض ((المعنى)) الظاهر ، إذ تستعرض ((الخيانة)) لكنها ((تمحوها)) ولا تكرسها كما ترسّبت مثلاً في ذهن شهریار وصاغت قناعته الداخلية المفارقة للحدث والتي حوّلت إرادة ((القتل)) لديه ، الى عطالة بعد اندحاره تحت سلاحها ((السلمي)) ! .

حتى (السامع) يستشعر حاله حال ((المتفرج)) المسرحي ، أنه يدخل (الوهم) لكنه يخرج منه بالوقت نفسه بأزدواجيته ، لأنه يعلم أنها مجرد ((حكاية)) أو ((مسرحية))!
هكذا تنصب شهرزاد مصاندها ، لتتفد شهریار من جوره وظلمه للآخرين ، ولنفسه !
وكأنه يذهب الى أقصى مديات الوهم طوعاً ، كالذي يحدث في تقنية (المسرح داخل المسرح) وهو بالوقت نفسه يتمتع (جمالياً) بسحر السرد ، والمشهد الإبداعي - الفني ، وهذه هي السّمة ((الأنشطارية)) الغالبة في تقنية المفارقة.

ذلك لأن ((المفارقة الدرامية)) تحتوي في مفاهيمها الإبداعية على الجمع بين وجهين مختلفين ، مثل اصطدام الأنسان بالقدر ، أو البطولة بالجريمة ، أو الذات بالعالم ، أو العقل بالجسد ، والوعي بالشعور ، واليقين بالشك ، والأرض بالسما .
فالفهم ، يختلف في الموقف من (الليالي) باختلاف البيئة الاجتماعية ، والمرحلة التاريخية ، والقدرات الإبداعية للمسرحي ، سواء على صعيد النص ، أو العرض المسرحي .

وكذلك تتنوع (التييمات) الأنثروبولوجية ، والسيكولوجية ، والدينية ، والأخلاقية ، وينقسم الجو الثقافي فكرياً وروحياً . وقد تتفاعل كل هذه العوامل لإنتاج عمل مسرحي ، يتطور على وفق تركيبات متداخلة ، متطورة ، متحولة . ترتفع على خط (نقطة البداية) الى (ذرى عالية) ، تختفي فيها حتى آثار البدايات الأولى ، وتجعلها أكثر غنى ، وأوسع تأثيراً ، وأكثر تجزراً في عصرها الجديد .

وترتبط ((المفارقة الدرامية)) ، بآفاق ((التلقي)) المختلف من فترة زمنية الى أخرى ، فما الذي يحققه ((التلقي)) عند مقارنة هذه الأثر الفني (ألف ليلة وليلة)؟! وما الذي نقصده بـ(تقنية التشويق)؟! و(تقنية الحيلة)؟! . وهل من شأن هذه (التقنيات) إيصالنا الى (تاصيل) مسرح عربي؟! .

((التلقي في الليالي))

يمثل شهريار عتبة التلقي ، من وجهة (نظر جواله)) بالاستماع التدريجي بالترقب والتذكّر لحكاية بعد أخرى ، وليس دفعة واحدة ، ويتفاعل مخزون ذاكرته في الوصول الى ((تأويل)) ناضج للحكايا التي تسردها شهرزاد وهو يرقب ما ستفضي إليه ، وما تنفتح عليه من احتمالات .

وهو مستمع مائل موضوعياً ، لأن شهرزاد (تستهدفه) بقصدية متوارية وتُظهر ((كفاءة)) تلقيه ، حين يتابع حكاياها بشغف متصاعد . وترقب (شهرزاد) ردود أفعاله ، لتتحكم بإدارة المعنى في ذهنية شهريار ، بما تحتويه من قيم ، ومعايير ، وتناقضات بين الإمعان باقتراف الجريمة ، أو التوبة والتخلي عنها .

١- أنظر : د. أنطوان معلوف ، المدخل الى المأساة (التراجيديا) ، ص ٢٤٨ .

تتوارى شهرزاد وراء السرد وتقدم منظورات فنية مؤثرة ، من وجهة نظر السارد ، والشخص ، والحبكة ، والقارئ ((الحاضر)) ، شهريار الذي تتعامل معه وكأنه ((مفترض)) أو متخيل ، لتدخله في آفاق الحكاية وأوهامها ، لكي تركيبها في ((ذهنه)) الفردي الخاص ، وهي تترجم (معرفتها) البديلة ، من داخل وعيه نفسه . ويذكر (برناردشو) ، أنك حين ((تتعلم)) شيئاً ، يعني بدهة أنك ((فقدت)) شيئاً . وهذه هي وظيفة الحكايا لتطوير وتهذيب شخصية الملك شهريار ، الذي تقوض مرتكزاته ، وتحرفها عملية القص . هذا الدخول بالتجربة الجمالية ، تدفع المرء (شهريار) الى الاندماج لكنه في الوقت نفسه ، يرقب خلجات شعوره وعواطفه وأفكاره وهي تتحرك من داخل ((كينونته)) الإنسانية ، ويكمل نواقصها بخزين ذاكرته ، وانفتاح مخيلته .

كانت شهرزاد تراهن منذ البدء على تنشيط (آلية التلقي) الخامد عند شهريار ، وتستدرجه تباعاً لملاحقة لذة استكمال ((فجوات)) السرد ، وتحفزه على مشاطرتها وظيفة الابتكار ، وفهم المغزى .

((تقنية التشويق والحيلة))

تقوم اللعبة على تقنية ((التشويق)) قطع فجائي ، تبرره شهرزاد عند (المواقف) الشائكة ! فيتوازي (المونتاج) داخل الحكاية مع خارجها (الديك) لتحفظ شهرزاد حياتها بأثارة فضول الملك .

وثمة تقنية أخرى هي (الحيلة) التي يوظفها مثلاً (الصياد) والمدينة المسحورة ، حين يصطاد (قمقم عفريت) يتهدد الصياد بالقتل ، وهذا ما يذكره كاتب السطور ، عن مسرحيته (القرصان والصياد) التي قدمها في (١٩٧٥) في كلية الفنون الجميلة التي يصطاد فيها شبكة في داخلها قرصان ! .

ويجد (د. فاروق أورهان) أن حكايا الليالي ، أقرب ((تتأولاً)) للفنان المسرحي ، والأكثر ((تعبيراً)) في نقل التراث العربي الى المسرح لغرض (التأصيل) ، وهنا يتفق

١- د. فاروق أورهان ، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي ، وزارة الثقافة والإعلام ، ص ٥٦،٥٢ .

مع ما ذهب إليه (تطبيقاً) رائد المسرح العربي الأول (مارون النقاش) حين تلفت الى موروثه القومي ، فلم يجد مثل (ألف ليلة وليلة) ما يحقق مُرادَه ، ويسعف تطلعاته المسرحية الأولى ، في عالَمنا العربي الكبير في مسرحيته (أبو الحسن المغفل) . ولكن قبل الولوج في معارج مسرحنا العربي ، وتأصيله ، لنبدأ من (البنية الإطارية) الليلي ، التي تجمع (شهرزاد) بـ(شهريار) ، . . وربما هناك أخو شهريار ، شاه زمان ، وقهرمانه شهرزاد ، وهما لا يتماسان مع البنية الحكائية لكتاب الليلي ، ويشكلان هامشاً نافلاً لا أثر له) .

((البذرة المسرحية الإطارية))

يرى ((فاروق أورهان)) أن شهرزاد ، ممثلة ، وجمهورها (واحد) من الناس ، هو (شهريار) . . هي هنا الضمير المحتفل الحاضر والممثل للحمقى الغائبين ، من القراء المتخيلين ((الفرجة)) على الأحداث) .

وقد تحولت شهرزاد عبر العصور ، الى رموز مسرحية إبداعية عند كتاب المسرح ومخرجيه المختلفين ، ونتجت منها معالجات جمالية متنوعة .

وغرض كل مسرحي يتصدى لمعالجة شهرزاد ، هو الوقوف على ما يمكن أن يضيفه المبدع ، للأثر ، ومعرفة الزاوية الجديدة التي يعالج فيها هذه الشخصية (النسوية) المتفردة ، منطلقاً من بيئته وثقافته وعصره واتجاهه الفني الجمالي .

ويكل موقفه السياسي ، وفهمه بعلاقة (الليلي) في المسرح ، بتوظيف الوطنية في مدنها الفاضلة ، أو أدانتها للعبودية وللحروب الأهلية ، والدينية ، أو طرائق بناء الاشتراكية .

وهكذا أختلفت صورة شهرزاد مسرحياً ، في ذهن الفنان ، والأديب ، وجاءت غير مطابقة مع سرديات الليلي ، بل هي تُعبّر عن تصور الفنان وأحلامه ، متجاوزاً الأفكار الجاهزة المستقبلية ، إذ يبقى الاختلاف قائماً بين ضرورات الواقع ، وتصورات الفنان الإبداعية الحرّة عنه .

١- هيثم يحيى الخواجة ، محاور في المسرح العربي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٢ ، ص ٤١ .

ولا يمكن مثلاً الاقتناع (بفهرست ابن النديم) الذي وجد كتاب ألف ليلة (غث بارد الحديث ، تلوكه السنة العامة!) * .

((مسرحية الجارية تودد))

حين أُخْرِجَتْ (توراندوت) شيللر للفرقة القومية للتمثيل - بغداد ، ركزت على ظل ((شهرزاد)) الحافّ ((بتوراندوت)) هذه الأميرة الصينية ، التي اشترطت أيّ يحلّ المتقدم للزواج بها ثلاثة ألغاز ، وإلا فالموت مصيره ، وحين يحلّ الرجل الغريب اللغز ينتصر حينئذ حب (الصورة) ونبها ، على الأحقاد والكراهية .
حسب فلسفة الصورة لدى شيللر - الفيلسوف - الألماني الشهير ، في معادلة الصورة الفنية لأرقى مشاعر الأنسان وأفكاره ومحاولة التوغل في فضاءاتها المفتوحة الساحرة ، وألغازها المتحدية .

أذن كيف جاءت تقنية (اللغز) في هذه الحكاية ؟

((تقنية اللغز))

حكاية في الاصل عن جارية تنفذ ابن تاجر فقد ماله ، بأن يبيعهها الى (هارون الرشيد) وتخيّر العلماء بالغازها وحلولها لها ، فهي :
تحلّ معضلة وترسخ معرفة وتؤد فضيلة وتسخر من أذعياء العلم في الملبس والإشارة والحديث .

تودد ، وظفها المسرحيون ، بعد أن صحّف أسمها (تودد) الى (تيودور) في مسرحية للكاتب الإسباني (لوب ديغا فيجا) و (توراندوت) عند شيللر الألماني ، وسواه مثل كارلو جوزي الايطالي.

ومما يذكر عن فطنة (تودد) :-

- حين سألها الفيلسوف عن قبر مشى بصاحبه ؟

*ترجم الكتاب الى (الفرنسية / جالان - ٧٠٤-٧١٧) و (الألمانية / ١٨٢٣) و (الإنجليزية / ١٨٣٨) و (الغربية (بولاق)) / ١٨٣٥) . أنظر : د. محمود طرشونة ، مدخل الى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة ، دار الشؤون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٧٨ .

١- د. عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية ، المؤسسة المصرية ، ١٩٦٨ ، ص ٩٩، ١٠٠ .

- فأجابته: حوت يونس (عليه السلام) حين أبتلعه .
- وعن بقعة طلعت عليها الشمس مرة واحدة ؟
- أجابت : الأرض التي ظهرت في البحر عندما ضربها موسى (عليه السلام) بعصاه .
- وسألها عن شيء يتنفس بلا روح ؟
- أجابته : قوله تعالى ((والصبحُ إذا تنفّسُ)) .
- وقفت ((الجارية)) أمام الرشيد ، وجه سؤال محرج لها .
- أعلي أفضل أم العباس ؟
- فعلمت أن هذه مكيدة لها .
- فقالت : تسألني عن أسمين فاضلين ، فأرجع بنا الى ما كنا فيه .
- فلما سمع الخليفة الرشيد ، أستوى قائماً على قدميه ، وقال : أحسنت وربّ الكعبة.
- هنا تتماثل شهرزاد ، مع تودد الجارية في إجابة (الحكي) وكأنها تقرن القول ، بنتائج العملية ، سبق لأرسطو أن قال (للاِسْكَندَر) ، أعلم أن ((الرغبة)) إذا قدرت أن ((تقول)) قدرت أن ((تفعل)) .
- إما حبيب تودد ، فقد كان فريد دهره ، وأحسن أهل زمانه وعصره ، ذا وجه مليح ، ولسان فصيح ، يتهادى تمايلاً واعتدالاً ، ويترامى تدللاً واختيالاً ، نجد أحمر ، وجبين أزهر ، وعذار أخضر ، وهكذا تصبح (تودد) فَناع فني لشهرزاد .
- الجارية تودد ، باتت في عرف الغرب ، تحت أسم جديد هو (توراندوت) ، وقام واحد من أشهر المخرجين المسرحيين الروس (فاختتكوف) بإخراجها على وفق أسلوب إخراجي عالمي ، عرف ب(الواقعية السحرية) في المسرح ، و (توراندوت) هذه من تأليف الإيطالي الكاتب المسرحي (كارلو جوزي) الذي هدف مثل (فاختتكوف) الى تشكيل الواقع (فنياً) ، أي صدق المسرح ، وصدق المشاعر الحياتية في أنّ واحد ليصبها متوازنان .

١- أحمد محمد الشحاذ ، الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .

٢- عبد الغني الملاح ، رحلة في ألف ليلة وليلة ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨١ .

حيث يقف ((الفن)) قبالة ((الحياة)) وكأنهما جناحين لطائر واحد . من هنا انبثقت تجارب مسرحية عدّة ، في اتجاهات تجريبية مختلفة .

((جذور التجارب المسرحية الجديدة))

التقت التيارات المختلفة في توظيف ((الليالي)) بالانتقال من الحركة الدرامية والمشهدية في ((السرد)) الى الوقوف عند شهرزاد ((السارد)) نفسه ، و ((السامع)) الذي هو شهريار أي الانتقال من (التمفصل) الواقع (خارج الذات) الى (الاستبطان) في (داخل الذات) . بمعزل عن الرقم الألفي للحكايا ، بعد توقف دوراتها بعد الليلة ما بعد الألف ، لأبتدع عروض ونصوص درامية بآفاق مفتوحة واسعة ربما لم يستكمل (التحول التراجيدي) في بعضها ، لأن شهريار استبدل البحث في (المطلق) ، ورجع الى شهرزاد وبذلك أسقط الصدام التراجيدي المرتقب! ولم ينظر الى ((الوجود)) بنظرة فلسفية ، بل بات ((المكان)) محطة عابرة زائلة ، تقوده الى أحضان شهرزاد ، كالذي وجدناه لدى شهرزاد الحكيم . وحسب (نيقولا برديائف) ، فإن (القلق) يشير الى عالم علوي ، يرتبط بإنسان مُتعالٍ على التفاهة وانعدام الأمان في عالمنا الأرضي ، هذه ((الهوة)) بين العالمين تدعونا الى عبورها بسبب شوقنا الى ذلك العالم الآخر (المُتعالِي) عبر عالمنا (المتناهي) هذا القلق ينبع من هوة العدم ، أو اللاوجود ، أي الوعي بهجران الرب للبطل التراجيدي .

يكتب (الفريدفرج) بأن التراجيديا تبقى مسألة (أنثروبولوجية) أي تخص المجتمع في شموليته ، والشخصية الاجتماعية في أبعادها الكلية .^١

بعد جولتنا في مدّن الحكايا الجميلة ، سنقف عند التجربة (الأم) ، والكتاب المسرحي الحقيقي الذي أقترح (شفرة) مسرحية عربية لألف ليلة وليلة ، وما تحقق من خلال الرائد الأول لهذا المنحى من مُنجزات في مسرحنا العربي (مارون النقاش) ، متأمّلين في الوجه الفني لتجربته الجريئة في تأصيل المسرح العربي .

((مسرحنا العربي والتأصيل))

١- د. عبد الواحد ياسر ، ص ٣٧٥ .

يُعتبر الرائد (مارون النقاش) (١٨١٧ - ١٨٥٥) أوّل من أصل المسرح العربي على أسس (ألف ليلة وليلة) في منتصف القرن (التاسع عشر) في مسرحيته (أبو الحسن المغفل) وما جرى له مع الخليفة هارون الرشيد) قدمها (١٨٥٠) في داره التي تحولت الى كنيسة . التي كتبها في عام (١٨٤٩) موظفاً ((البنية الإطارية)) بين شهرزاد وشهريار لتقديم حكاية تجمع (الوهم) بـ(الحقيقة) وكأنه يجمع عبقرية الشرق الحكائية بعبقرية الغرب المسرحية ، في نقطة تقاطع ، أشرت انبثاق عهد (إبداعي) جديد ، في عالمنا العربي وبالأخص ((مسرحنا)) .

((ريادة المسرح))

يذهب (جميل نصيف) في كتابه (المسرح العربي ريادة وتأسيس) الى أن (الموروثات الشعبية) غذت المسرح بطقسيتها واجتماعيتها واستعراضيتها واحتفالياتها أشكالاً ومضمومات ويؤكد بأن مارون النقاش قدمها (أبو الحسن المغفل) عام (١٨٤٩) على شكل (رواية مضحكة وملحنة بثلاث فصول) مُستعارة من حكاية (النائم واليقظان) في ألف ليلة وليلة :

الرشيد : يا أخي هل في خاطرك شهوة تريد أن تقضيها أو حسرة تريد ان تمضيها؟
أبو الحسن : والله ما في قلبي حسرة ، إلا أنني أتولى الأمر والنهي ، حتى أعمل ما في خاطري وبالطبع هناك شيوخ أربع من جيرانه ينغصون عليه لذته . ومنادمته ، ويريد (الانتقام) منهم !

هنا تستمر تقنية (المفارقة) ، المتمثلة (بحيرة) أبو الحسن ، وتقلبه بين (الوهم) و (الحقيقة) .

ويذكر (محمد يوسف نجم) في كتابه (الأدب العربي الحديث) أن ألف ليلة وليلة أحد المصادر المهمة التي أعتمدها (أبو خليل القباني) (١٨٣٣ - ١٩٠٢) في كتابة مسرحياته . . مثل مسرحية (هارون الرشيد والأمير غانم بن أيوب قوت القلوب) ، قطع غنائية وموشحات ورقصات شعبية ومسرحية (الأمير محمود نجل شاه العجم) يهرب

غانم حين يداهم جتد الخليفة داره يصفها بأنها مكتوبة (بسجع ثقيل ممجوج ، ويعتمد على الشعر المأثور ، والأمثال السائرة ، والحكم الشعبية السائدة .

ويذكر أن (د. محمد مندور) ، يرى في أن (القباني) كان يُحسن نظم الأزجال والأشعار ، ويُجيد ربط الحوادث في حبكة قصصية مُحكمة) . . و (يقترّب نثره من نغم الشعر) و (لا تكاد تحسّ بأنّقال من أحدها الى آخر) . وكتب (القباني) أيضاً (هارون الرشيد مع أنس الجليس) .

وشخصيات (هارون وأنيس الجليس) والى البصرة (أبن سلمان) و(الفضل بن خاقان) يلعب دوره مثل ياجو في مسرحية عطيل) وثيمة النص :

وسالمتك الليالي فاغتررت بها . . .

وعند صفو الليالي يحدث الكدر . . .

يقدم الدكتور (جميل نصيف) تنظيراً رصيناً لعلاقة (الوضعية الأساسية) التي هي (نقطة انطلاق الحدث) ويميزها من (معالجة الحدث نفسه) (رغم أن الوضعية الأساسية لا تنطوي إلا على ما يمكن تحقيقه في الحدث) .

ينفذ (الحدث) ويحقق كل تلك (اللحظات) التي تشكل نقطة انطلاق لتلك (الوضعية التي يجب أن ينطلق منها تطور (التصادم) .

والأجزاء الأخرى هي : حدث صاعد ، ذروة حدث هابط ، حلّ العقدة (وما يتخلله من أزمات وتعقيدات إضافية) توظف لمعالجة الخطوط التي طرحت (بدايتها) خلال (الوضعية الاستهلالية) .

ويؤدي (البرولوج) الى تنفيذ المهمات الفنية من توفر (العلاقات الدرامية) الناضجة بين (المشهد الاستهلالي) الذي ينطوي على (الاحتمالات) كلها ، التي كشف عنها (الحدث) بتفصيلاته كلها ، خلال (تطوره) العاصف ، وبين (الحدث) نفسه ، وتكون العلاقة بين (المشهد الاستهلالي) و (بناء الحدث) كالعلاقة بين (البذرة) مهما كانت صغيرة و (النبته) مهما كانت كبيرة ومتفرعة .

١- جميل نصيف التكريتي ، المسرح العربي ريادة وتأسيس ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٠، ٨٣، ١٢٢ .
٢- السابق ، ص ١٤١، ١٩٤، ١٩٦ .

أي : أن البذرة رغم صغرها ، تتطوي على كل الاحتمالات التي ستسفر عنها النبتة في جميع مراحل نموها ونضجها .

((مصادر المسرح العربي))

تتوعت المصادر المسرحية التي اقتبست من حكايا (الليالي) أمثال ، النائم اليقظان ، معروف الإسكافي ، مزين بغداد ، علي بابا ، الصياد والعفريت ، وقمر الزمان . . هذا ما توفر عليه مسرح مارون النقاش ، وتبعه (أبو خليل القباني) في استثمار الليالي مسرحياً كما في مسرحيته (ناكر الجميل) وعزيز إياضة في مسرحيته الشعرية (شهريار) ، وعلي أحمد باكثير (سر شهرزاد) واديب مروة في مسرحية (توبة شهرزاد) ، وأحمد عثمان في مسرحية (ثورة في الحريم) . . وسوى ذلك كثير مثل إسكندر فرح في (أنس الجليس) والفريد فرج في (حلاق بغداد) . وفي الزمن القريب أعتمد رياض عصمت في مسرحيته (ليالي شهريار) على عناصر الفرجة الشعبية موظفاً الأجواء الغرائبية الخيالية : (جّن ، عفاريت ، سحرة ، أقنعة ، خيال ظل) . ويتقدم سعد الله ونوس في مسرحية (الملك هو الملك) بإعادة صياغة حكاية (أبو الحسن المغفل) التي سبق أن عالجه مارون النقاش لكن بطريقة مُبدعة جادة فاقت سابقتها .

((المسرح العراقي))

اجتذبت رواد مسرحنا العراقي سحرُ الحكايا ، والألوان الزاهية للبيئة العراقية الشعبية ، وهذا ما نجده عند قاسم محمد في (كان ياما كان) ، وعادل كاظم في (السندباد) ومُحَيّي الدين زنكنه في (السؤال) ، ويوسف الصائغ في (الباب) التي قام بتمثيل دور رئيسي فيها كاتب هذه السطور ، وعقيل مهدي يوسف في مسرحية (الليالي) وفلاح شاکر بمسرحيته (السندباد) و (في أعالي الحب) .

١- د. فائق مصطفى ، أثر التراث الشعبي ، ص ١٤ .
٢- أنظر : جان جوان ، وراء الستار ، ص ٧٧ .

((التناص في المسرح))

يبقى نص الليالي نواة مولدة لتجليات (شهرزاد) المرأة ، عبر نصوص مسرحية تتطلق من فضائها العراقي الى العالم وفي التناص يمكن ردّ مسرحية (السؤال) في تناصها مع الليالي ، الى تناص آخر مع مسرحية (المفتش العام) لـ(جوجول) ، فالكااتب يأخذ شطراً من الخياط الضيف الذي غص بشوكة سمكة فظن الجميع أنه مات ، من هنا يبنتلى الطبيب صفوان به ويأخذ شطراً تناصياً آخر حين يسلمط الضوء على طبيعة البنية الاقطاعية للمجتمع وصراعاتها ، وهنا يقترب من نص (جوجول) حين يستخدم مفتش مزيف ليعرّي شريحة تجمع صاحب البريد ، والخزندار ، وصاحب الشرطة وشاهبندر التجار ، وهم يمثلون السلطة ، ويتبجحون بالقيم الدينية والأخلاقية الزائفة ، لكنهم يسومون غيرهم العذاب من التقاة الصالحين حقاً ! ويبقى (الطبيب) مؤمناً بالعدالة ، ويرفض مثل سقراط الهروب من السجن حين تحين الفرصة لذلك ، لكن بطل جوجول (خلستياكوف) يهرب الى خارج المدينة ، بعد أن عزى فضائح حكامها .

ونجد كذلك تناصاً في (الموت والقضية) (١٩٦٨) لـ(عادل كاظم) شهرزاد مع عطيل ، وهاملت ، دون ذكر أسميهما ، يقومان بدور (درويش) والبطلة شهرزاد تتحول الى بطلة ثورية معاصرة .

((الاتجاهات الأسلوبية))

لا يمكن حصر الاتجاهات الأسلوبية ، والمعالجات التجريبية لليالي مسرحياً ، على مستوى التأليف والإخراج سواء في مسرحنا العربي الكبير ، أو المسرح العراقي ، التي تقع ((تناصاتها)) في فضاءات الليالي العجائبية حيث أستمر الكُتاب ينسجون الحكايا ، ويعيدون إنتاجها ، وابتكار ما يضاهاها ، إما ((حرفياً)) أو ((بالمزوجة)) ، أو بتطويعها للتراث من وجهة نظر عصرية .

وكلّ هذا ينحصر في إطار (التناص) بوصفه تقاطع نصوص سابقة في نص جديد.

١- د. فاروق ، ص ٥٨ ، ٦٠ .

٢- للمزيد أنظر : د. عبد الواحد بن ياسر ، ص ١٥١ .

شهادتي عن :

((تجربتي المسرحية))

شهادة كاتب ومخرج . كنتُ قد أعدت تركيب مادة (الليالي) وأجوائها بطريقة متخيلة وأفتراضية جديدة ، بعنوان (الليالي) تأليفاً وإخراجاً وكذلك أعددت مسرحية (ظرفاء بغداد) عن مجموعة نصوص مسرحية لـ(ألفريد فرج) وقمت بإخراجها مع (قاسم محمد) ، وقدمت في مسرح (الرشيد) - الفرقة القومية للتمثيل .

وعلى هذا المنوال قدمت (مغامرات مسرحية) و (المقامة الواسطية) التي أخرجها الدكتور (زهير كاظم) ، وأخرجت مسرحية (توراندوت) للكاتب الألماني (شيللر) .

في كتابه (دفاع عن المرأة) يذكر (د. جابر عصفور) ، بأن قراء ألف ليلة (يذكرون حكمة شهرزاد التي قرأت علوم العرب ، وعلوم العجم ، وكان لذكائها الفضل في إنقاذ بنات جنسها من بطش الرجل ، وإفساح المجال أمامهن للتفوق في العلوم والمعارف في حكاية الجارية (تودد) تفوقت على كل علماء زمنها في بغداد القديمة) .

في لمحة خاطفة ، أقول : حين كتبتُ مسرحية (الليالي) ، وأخرجتها لكلية الفنون الجميلة - بغداد ، قاربتُ في صياغتها أسلوب حكايا الليالي وجوها العام وأن لم تكن من تلك الحكايا المعهودة في ألف ليلة ووظفت فيها تقنية أسلوبية تتبع تراكم الأحداث ، وطغيان الخوارق ، والأجواء الخيالية ، بأحداث تجتمع فيها شخصيات من الجن والحيوانات والبشر ، مع مواقف عجائبية ، ووسائل سحرية (مثل : الخاتم والقلم ، وسواها) وتدور بين صياد ، وأميرة ، ومتوحش خنزير .

في علاقة من (الحضور) بناء علاقات مشهدية تشكيلية ، وعلاقة من (الغياب) للوصول الى المعاني المستترة ، والدلالات القصصية للمعرض والكتابة .

هكذا تحولت (شهرزاد) الى دور (المرأة) في نص جديد ، مخالف ، ومقابل للأثر الحكائي ، بتأويل مسرحي معاصر .

١- د. جابر عصفور ، دفاعاً عن المرأة ، ص٦٥ ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٢٠٠٧ .
٢- للمزيد : يمكن الرجوع الى أطروحة الدكتوراه ، عيلة عباس ، كلية الفنون ، بغداد الموسومة ، الأساليب الشعرية في النص المسرحي ، سنة (٢٠١١) ، تحليل عينة الليالي للدكتور عقيل مهدي يوسف، انظر: في الصفحات (٨٥-٩٤) .

ذلك لأن مسرحية ((الليالي)) ، تقتضي استراتيجية فنية خاصة وبما أن (ألف ليلة وليلة) تنتشر فيها (ثيمات) مجردة ، يصبح حاسماً أمر تحويلها الى جنس آخر ، (من السردى الى الدرامى المسرحى) ، ويقتضى ((تكنيك)) خاص ، من حيث اختيار شخوصها ، وأحداثها ، ونسيج ((حوارها)) ، وتطوير صراعاتها ، وأختلاف وجهات النظر في مجتمعها الذي تدور فيه .

هذا على صعيد (التأليف) الدرامى - المسرحى . وكذلك الحال نفسها بما تقتضيه فنون (الإخراج) من موهبة فردية إبداعية متميزة ، وصنعة إخراجية ماهرة ، وقدرات أدائية واضحة .

هذا بأختزال شديد ، ما قدمه مسرحنا العراقى ، بخطوطه العامة ، ولا شك أن هناك الكثير من الجهود المسرحية التي لا بد للباحثين من أستكمال هذه ((المباحث)) ، بدراسات أكاديمية منتظرة ، تتصف ذاكرتنا العربية ، بالجاد من البحوث والرسائل والأطاريح ، على صعيد موروثنا الوطنى ، والتخييل الإبداعى فى فنون المسرح ، وجمالياته .

التعالق الدلالي في الفضاء المسرحي المبادئ والتطبيقات

بحث مقدم
د. سهى طه سالم

المدخل

يتعلق الفضاء المسرحي بقدرة الصورة على التضمن عندما تتشاكل مع المحيط المسرحي في عناصره المختلفة، "لقد صاغ "بوغاتريف" في معرض حديثة عن اللباس المحلي على انه صورة في فضاء المسرح له دلالات مفهومية في علم الاعراف.. ويرى ان الديكور المسرحي او (الغرض)* او الازياء كلها صور وعلامات تدل على شيء محدد وليس على غرض بعينه، ففي داخل الفضاء المسرح تتحول التشكيلات التصويرية الى فضاء احالي.. فاذا كان الفضاء المسرحي فضاء بيت، مثلاً، فإن علامات وصور البيت تدل على الذوق والثقافة والطبقة والعمل الذي يمارسه صاحب البيت، مثلاً غرفة الكسول الاعزب من مسرحية "الزواج" لـ "غوغول" مثلها مثل كابينة العمل التي يشتغل بها "فاوست" فهي تشرح على نحو واضح صفات الشخصيات التي تقيم فيها^(١). وهذا حال الازياء والعناصر الاخر، فاللباس مثلاً والديكور والاعراض والحركات المسرحية لا تحمل الكمية نفسها من الصور الدلالية الناجمة عن الوظيفة الاجتماعية لهذه الاشياء في الحياة الحقيقية انما تقتصر على ما هو ضروري ويخدم العرض.

وعليه فأنا امام فضاء من نوع خاص، قد تتطوي دلالاته المتعددة في المسرح على مفاهيم وليس فقط على محسوسات. فعندما نركب صورة التاج على رأس الملك يكون في وضع مرتفع داخل فضاء المسرح والارتفاع ذاته يحمل صفة الجلالة، وارتفاع الكرسي يدل على اغتصاب السلطة بالتضمين.

الفصل الاول

١. التعدد الدلالي في البناء المسرحي

ان المشكلة في الفضاء المسرحي هي انه فضاء محمول على تعدد الدلالات، فعندما تركب الصورة مع مجاورتها تأخذ بعداً بصرياً اخر، ثم تنحرف الى بعد دلالي اخر. وهذا ما يميز خاصية المسرح الرمزي او التعبيري، فتكون امام حزمة رمزية تأخذ

* (الغرض): في المسرح، تعني الحاجة او القصد - تقابلها Object في اللغة الانكليزية والغرض فيما يعنيه يندرج في ما هو مادي مقابل فضاء فكرة ما.

(١) ينظر: اكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دار الشروق، بيروت، ديت، ص ١١٠.

مداها التأويلي فقط عندما يحددها الفضاء الذي قد يكون فضاءً حزيناً مظلماً او ضوئياً، كما يحدد الخطاب العام للمسرحية ايضاً.

في بعض الاحيان يغطي "الفضاء" المسرحي على حقيقة الاشياء شجرة حقيقية بجانب شلال مرسوم، طاولات وملابس تاريخية متحفية، طعام حقيقي.. كل هذه الاشياء تتجاوز صورياً بل تتركب وتتعلق في فضاء هو غير فضاءها الواقعي.. فتكون المجاورات غير القصدية مقبولة والتركيب في فضاء المسرحي مليء آنذاك بالدلالات المضمنة، "فضاء البيت يمكن ان يدل على السكن او السجن او العزلة والموت، والفقر، أي تركيبه التصويرية هي التي تحدد دلالاته فقد تكون طبقية، طبوغرافية او نفسية او اجتماعية او اخلاقية، اذ تعتمد على الاعراف التي يحاول المخرج تقريبها الى ما هو معمول بها في بيئته الثقافية. فضلاً عن ان الكلمات التي تتلفظ بها الشخصيات تقوم في الفضاء المسرحي بوظيفة معينة بالنسبة لجمهور المسرح الذي يجري العرض المسرحي من اجله. فالعرض المسرحي لا يقتصر على خشبة المسرح، بل يشمل ايضاً الصالة وجمهور المتلقين"^١.

فالعالم الذي يجري فيه الحدث له بناء خاص يختار ارادياً بالنسبة للمتلقين، خشبة المسرح الحقيقية مفتوحة دائماً في اثناء العرض والعبارة التي تقول "ارفع الستارة" لها دلالاتها في هذا الشأن لكن يمكن النظر الى المكان الذي يصور على المسرح وتُجرى فيه الاحداث - وهو مكان وهمي الى حد ما. بطريقتين مختلفتين: كما لو كان شيئاً يدور في عالم مفتوح امام المتلقين او على عكس ذلك، كما لو كان كل شيء يجري في عالم مغلق اما المتلقين ... ففي الحالة الاولى يمكن تعيين عالمين يحددان طريقة تصوير عالم العرض واطهاره للمتفرجين، هذان العالمان هما: اداء الممثلين ووضع قطع الديكور.

٢. الفضاء المسرحي والتلقي:

"ويجب ان نبحث عندئذ عما اذا كان فضاء المسرح جعل من المتلقين مكوناً من متفرجين سلبيين ام من اجل مجموعة من الاشخاص تجردت من وصفها السلبي، وعليها ان تشارك الى حد ما على الاقل فيما يجري على خشبة المسرح. فتحت الباب الاول تدرج مسرحيات شكسبير التي يؤدي ادوارها ممثلون يخاطبون الجمهور فعلاً دون ان يخرجوا عن دورهم الاصيلي. اما في الباب الثاني فتتدرج المأساة الاغريقية وبعض مسرحيات "الأسرار الدينية" التي كان الجمهور شارك فيها مشاركة فعالة. اما في المسرح الطبيعي قد ظهرت فكرة فضاء المسرح المغلق، وهو مسرح موجه الى مجموعة من المتلقين تولد فيهم المسرحية متعة جمالية تؤدي الادوار منها كما لو كان هناك حائط رابع. كما لو كان المتلقون لا يشاهدون ما يجري على خشبة المسرح

^١ ينظر: اسعد احمد سامية: الدلالة المسرحية، في عالم الفكر، مج ١٠، العدد ٤ يناير فبراير مارس، الكويت ١٩٨٠، ص ٧٢.

من أحداث، في هذه الحالة يجب ان يعطي الممثل احساساً بانه يرى ويسمع من الشخصيات التي تتجاوز معها في عالم العرض فقط، ومن ثم يبدو هذا العالم وكل ما يحدث فيه كما لو كان لا يوجد احد لمشاهدته من الخارج. اذ يجب ان يحدث كل شيء فيه بطريقة طبيعية ما امكن، هكذا اوصد الطبيعيون الحائط الرابع الوهمي في وجه "المتلقين" وعندما كان كل شيء يحدث كما لو كان المسرح مغلقاً فعلاً، قالوا ان العرض بلغ ذروته الان: المسرح اصبح عندئذ شفافاً، حتى الدراما التأثيرية عدت دراما طبيعية مع فارق بسيط هو ان فضاء الطبيعة يتحول الى انطباعات واجواء تحسها وتعيش فيها شخصيات المشهد الواحد"^{١٠}.

والحال فالفضاء المسرحي يرتبط بمفهوم اخر واستراتيجي يتعلق بدينامية الصورة او العلامة المسرحية وقابليتها للتحويل وهو المفهوم الهرمي في العرض الحركة العمودية وقد اطلق عليها اصطلاحاً اسم "التصدر".

لقد تأثر منظرو براغ، وفهموا العرض المسرحي على انه "تراتب هرمي ديناميكي للعناصر" فكانت دراسة (موكاروفسكي)* المبكرة عن شابلن"^{١١}. قد بدأت بتميز موضوع البحث بنيةً أي نسقاً من العناصر بفعل جمالي واجتمعت في تراتب هرمي تكون فيه الغلبة لعنصر على العناصر الاخر داخل فضاء يحمي ويميز هذه "المهيمنة".

"لقد اوضح "موكاروفسكي" في هذه الدراسة ازدواجية شخصية شابلن في فضاءين مختلفين ومتناسقين "فضاء الصالونات الارستقراطية البرجوازية" متمثلاً شكلياً في لباسه القومي "القبعة، والبايون، وربطة العنق، والصدريّة، واللباس السفلي السروال الواسع متعدد الثنايا والحذاء الضخم" وهو فضاء التشرّد والفقر، واثبت موكاروفسكي ان تصدر شابلن على نحو دائم نابع من سلوكه المزدوج والمتناقض في الاماكن التي تتطلب منه انسجاماً مع فضاءها الاجتماعي والمعماري والطبقي.

فتبرز عنده شخصية الصعلوك في الوقت الذي يفترض ان يمارس فيه سلوك شخصية الرجل العصري، شابلن في المطعم الراقي في فيلم "اضواء المدينة" سلوك الرجل المتشرّد، وعدم احترامه لآداب الطعام ونرى شخصية الرجل العصري تظهر في وقت يجب ان يتصرف فيه صعلوكاً في فيلم "فورة الذهب" حيث مشهد وجبة فالحذاء في الجبال القاحلة المغطاة بالثلوج/ شابلن.. يأكل ربطان الحذاء بالشوكة ويمصص البقايا كما لو كانت عظماً حقيقة ثم التهام ربطة العنق وكأنه امام طبق

^{١٠} ينظر: اسعد، احمد سامية: مصدر سابق، ص ٧٢.

* (موكاروفسكي): متخصص في علم اللغة مع يوكابسن في مدرسة براغ، وقد مثلت افكاره المنظمة على نحو بناء ضمن اطار اللغويات. ففي مقولته: ان (الفن يختلف عن غيره من العلامات بانه يشير الى الشيء المحدد في الواقع بل يشير الى مجموعة الظروف الثقافية والاقتصادية والحضارية فالذي يميز الفن من اللا فن هو نوعية المشار اليه فبينما تكون العلامات خارج الفن علامات عامة محددة بارتباطها بمشار اليه بعينه فان العلامة في اطار الفن وقابلية العلامة تصلح للاشارة الى اكثر من مشار اليه واحد.

للمزيد ينظر: سيزا، قاسم: سيموطيقا، حول بعض المفاهيم والابعاد، انظمة العلامات، ١٩٨٤، ص ٢٥.
^{١١} للمزيد ينظر: ايلام، كير: سيميائ المسرح والدراما، مصدر سابق، ص ٢٨ وما بعدها.

سبغتي"١). فاذن يعتمد التركيب الصوري هنا على بناء صورة شابلن المزدوجة وبقليل من التحريك نكون امام فضائي الفقر والغنى.

٣. التركيب الصوري:

والحال فان "الصورة" تتشكل في الفضاء المسرحي بقابليتها عن التدايل. وفي ملامحها تؤدي الى تمظهر شكلي دلالي. ان قطعة ملابس وسيارة، و صحن طعام مطبوخ وقطعة موسيقية، وصورة على الجدار كل هذه تبدو في الواقع الاشياء مغايرة. والذي يمكن ان يجمع فيما بينهما على انها في الاقل صور تتحرك في فضاء الواقع، لكنها في فضاء المسرح تتمدد الى قراءات اخر، فهي تتضمن الكثير من القيم الاجتماعية والاخلاقية والايولوجية، ناهيك عن تحليلها بالتفكير المنهجي والجمالي، الذي يحدد فهم كل شيء في صورة مسرح... العالم مسرح.

"قصة شعر البيتلز "الخناس" البيجامات المنزلية والمناقشات السياسية ليست تنويعات ولا التعريفات لغموضها، في الوقت الحاضر وهي لا تحظى سوى بالقليل من الاهمية... المهم هو ان تستطيع اعضاء كتلة ضخمة من الوقائع البالغة الفوضى تحت سقف وفضاء المسرح وتحت مبدأ التصنيف، ان ما يقدم هذا المبدأ هو عملية الدلالة فالى جانب تحديات متنوعة "اقتصادية، تاريخية، نفسية"، يجب ان نعرف من الان فصاعداً بخاصية جديدة للظاهرة عندما تكون في فضاء المسرح بانها خاصية المعنى. التي تتكون وتتركب وتنتج منظومة صورية، لكن يجب الاعتراف بانها ليست جميعاً بسيطة كما هي في فضاء الواقع.. أنها اكثر تعقيداً من الف باء البصر، نحن نحسبها بسيطة وتؤول الى مرجعها الاجتماعي، لكن فك شفراتها عندما تصبح "مسرحه" يعني دائماً، تقبل الصراع مع البراءة المحدودة للاشياء"٢).

٤. الوسائط في الفضاء المسرحي :

ان عملية تشريح الفضاء مهما بلغت البنية الزمنية للعرض، فهناك سبب وجيه يبرهن على ان النص المسرحي يتحدد ويدرك في حدود فضائية قبل أي شيء اخر، (فالمسرح هو "فضاء فارغ" في المقام الاول على حد تعبير "بيتر بروك" يتميز مما يحيط به بواسطة مؤشرات منظورة منصة عالية وستارة او مجرد مسافة اتفاقيه تحدد الفواصل بين مساحة التمثيل والصالة)٣ وهو معد الان ليمتليء بالقوة بصرياً وصوتياً، ان اول ما يسترعي الانتباه عندما ندخل مسرحاً هو عامل التنظيم المادي

١) ينظر: يوري لوتمان: مدخل الى سيميائية الفهم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، النادي السيميائي بدمشق - ١٩٨٩ ص ٧٤.

٢) ينظر رولان بارت: مطبخ المعنى، ترجمة ستار زياره خاصة بالبحث عن كتاب.

the semiotic challenge, uk. Basil.

Black well, 1st edition, 1988, pp. 157-159.

٣) ايلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، مصدر سابق، ص ٨٨.

للعمرارة المسرحية نفسها، ابعادها ومسافة خشبة المسرح، الصالة ثم حالة المتلقي وعلاقته خلال حجم المسرح المعد وشكله، فالعرض نفسه يبدأ بتسجيل المعلومات المتوافرة عن الفضاء المسرحي واستخدامه في صورة افتتاح العرض. "فلا يجهل احد من بين الحضور بانه قد يشهق او قد يصفق لحظة احساسه بالبداية شهادةً على حسن ترتيب السينوغرافيا وبالرغم من تمظهر الخطاب المسرحي، تبقى لهذه الضوابط تأثيراتها الاولية في ادراك العرض وتلقيه.

يفترض ان تبدأ انساق العرض بتنظيم الفضاء المسرحي وتنظيم الفضاء الشخصي، هذه العوامل التي اطلق عليها عالم الانثروبولوجيا ادوردت (هال)* نسميه العلاقات (البونية)** . اذ يقدم هذا العلم على فرضية مفادها ان استخدام

الانسان للفضاء في نشاطاته المعمارية والمدنية والمنزلية وأماكن العمل، او النشاطات الجمالية، ليس نتيجة عرض ما او نتيجة وظيفة وحسب، بل انه يمثل اختياراً مشحوناً بالدلالة. فالمسافة على خشبة المسرح لها انساق خاصة، اذ يكون الفرق بين الهمس بين شخصين او الاقتراب دلالات غير تلك التي تحددها المسافات الاكثر بعداً. لقد ميز هال بين ثلاثة انساق وسماها على التوالي: "الثابت" و "نصف الثابت" و "غير الشكلي".

فالمقوم الثابت "يشمل عامة التشكيلات المعمارية الجمالية في المسرح، ترتبط هذه العمارة الجمالية في شكل اساسي ببناء المسرح نفسه واشكاله وابعاده والصالة في المسرح الشكلية "دور الاوبرى في المسارح الايطالية.."

اما مفهوم الفضاء نصف الثابت، فيشمل المواضيع التي يمكن تحريكها كالاتا وما يشمل عليه الديكور في المسرح والعوامل المضافة، كالاضاءة وترتيبات المسرح الاخرى. اما ضروب البون الثالث او الفضاء غير الشكلي، فإنه يعبر عن علاقات القرب والبعد بين الافراد، وهذا ما ينطبق في المسرح على تبادل اداء "الممثل - الممثل والممثل - المشاهد والمُشاهد .

لقد حفل تاريخ المسرح بتغييرات في السيطرة على هذه الثلاثية، ودفعت في الوقت ذاته، المخرجين الى النظر في الوسائط والتركيبات المستعملة في اشغال الفضاء وانتاج دلالاته. "لقد شغلت الاشكال والمركبات النظرية الخاصة بالتركيب الصوري. وعن استخدام العناصر في تكوين بنية الفضاء يرى "روجر فراي" عن الشكل ذي دلالة الكامنة بأن للصور والاشكال قدرة فنية في اداء وظيفة رمزية أي قدرته على ان يحمل معاني واصداء تستعصي على اساليب التمثيل والمحاكاة، وقد نبهنا "فراي" على حقيقة مهمة، هي ان بعض الاشكال او الصور تحمل في ذاتها اصداء وايحاءات معينة نستجيب لها نحن البشر بحكم تكويننا، وبصرف النظر عما

* (هال): عالم في علم الانثروبوجيا (العلاقات البونية).

** (البونية) (Proxemics) علم المسافة بين شخصين او اكثر او المسافة بين شينين ومنه علم البون (البونية).

تمثله هذه الأشكال والألوان سواء استخدمها مسرحي أم رسام فهي تتحدث عن رمزية فنية لا عن توظيف الرمزي في الفن لمعطيات الحياة^٥.
والخلاصة يمكن إرجاع مفهوم التمثيل التصويري إلى رؤية فنية وإخراجية في الفضاء الممتد على طول تاريخ المسرح ومدارسه لنقع على أشكالية الصورة في المسرح وتركيبها ودلالاتها وعلى التجارب الأصلية أو المتوحشة أو المترابطة مع الإدراك الحسي للمخرج، ولأسيما الإدراك الحسي الجمالي كما يقول "ميرلو بونتي".
"إذ لا يقدم هذا الإدراك الحسي الجمالي تمثيلاً جاهزاً للواقع، أي العالم خارج فضاء المسرح، بل يشتغل على نحو فعال على الواقع المعاش المجرب من قبل الفنان على "حقله الشمولي" الذي يستلزم بالنسبة لميرلو بونتي كلاً من التجربة الداخلية والتجربة الخارجية"^٥.

وعليه فإن خشبة المسرح والفضاء العام هما موقعان ينقش عليهما هذا الاشتغال الفعال، لذلك فالفضاء المسرحي ليس حلاً مدروساً ومعزولاً للمشكلة التي تدرك حسيًا وتعاش، ثم تحل تقريباً من الفنان، وإنما هي مشكلة التعبير عن شعور أو رؤية أو فكرة، للجمع بين العناصر وتضمينها الخطاب المطلوب. الذي يكون عادة في بعدين الأول. مشكلة التوفيق بين الفكر والشعور والتعبير والمادة في عملية صنع المرئي من المركبات.

الفصل الثاني

١. الحركة والتركيب الصوري:

إن الحركة هي أول فعل مارسته الإنسان وهي دليل على الحياة بعد أن بثت به الروح فكان الإنسان البدائي كما يقول الفيلسوف الألماني "ج. هيردر" يرى: (شجرة عالية تمتد فروعها العظيمة إلى السماء فتتملكه الرهبة، وعندما تتحرك أغصانها يكاد يرى الخالق يتحرك فيخر ساجداً ويبتعد. وفي هذه الحركة كانت بداية الانتقال من عالم الرؤية المحسوسة إلى عالم الفكر المجرد)^٦. فعن طريق الحركة استطاع الإنسان أن يتعامل مع الطبيعة التي فرضت عليه حاجات ومتطلبات فكادت تكون الترجمة الصادقة والواضحة والمعبرة عن كل أفعاله وغرائزه تجاه الطبيعة. وتعد الحركة (من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات من الدلالات وأكثرها اتساعاً وتطوراً وقد تكون الحركة، حركة اليد أو

٥ بياتلي، قاسم: حوارات في المسرح، معلموا المسرح في القرن العشرين، إصدارات دار الثقافة والإعلام المشاركة في السلسلة المسرحية ط(١) السنة ٢٠٠٢، ص ١٢٠.

٦ اسعد، يونس ميخائيل: سايكولوجية الإبداع في الفن والأدب، مطبعة الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص ١١٤.

٧ باشلار، جاستون: جماليات المكان، ط٢، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٤، ص ١٤٥

الذراع او الساق او الرأس او الجسد كلها تسعى الى حركة والى كشف بعض الدلالات وتوصيلها^(١).

فحينما نريد ان نقول شيئاً او نصور حدثاً او مشهداً، فاننا نستعير بالحركة من خلال التجاور او التضاد او التباعد، وبما للحركة من ان لها قدرة عالية وحقيقة على صياغة الفضاء او عالم الواقع، فالانسان يصوغ عالمه من صور ليست غريبة عليه، ولهذا فهو يعمل ضمن واقعية صور الحياة من خلال الامكانيات الجسدية والحركية الواقعية التي تفسح المجال في اكتساب القدرة الفعلية على ان يكون كل جزء من الجسم له حركة مميزة ومنفصلة ولها دلالات مختلفة، وعلى نحو ما علينا ان نزيل من اذهاننا اية نيه كانت في استخدام شكل الانسان كما هو عليه كاداة من اجل ترجمة ما نسميه الحركة. (فالهدف الحقيقي للحركة هي اذابة كل الترسبات التي تحدد الكائن داخل محيطه الذي يعيش فيه، وذلك عن طريق تحويلها الى حقيقة ملموسة، فمن خلالها تنشأ صور ودلالات وتراكيب جمالية تشير الى وجود حياة، ولها علاقة بكل نشاطاته الانسانية وتجاربه الانفعالية والفكرية وانتقالته الجسدية^(٢)).

ومن هذا المنطلق اصبح للحركة دورها ومكانها في حياة الانسان كما يقول الفلاسفة الاغريق لا وجود الا للحركة، اما عدا ذلك فهو عرضي وزائل.. فالحركة هي التعبير المباشر للتعبير عن مبدأ الوجود، وبالتالي عن قانون الصراع او الصيرورة الحاكم للحياة البشرية وللكون. ولاسيما في الفن والمسرح خاصة، الذي يعتمد في تكويناته وتركيباته الجمالية والصورية، على مبدأ التركيب الحركي، وذلك عن طريق معرفة القوانين العامة التي يجب ان يعمل بموجبها المخرج بالتجاورات الاعلامية التي تستمد معناها من علاقاتها المبنية بين عناصر العرض. فالعرض المسرحي يبدأ اساساً من تركيب حركي ويمر بمراحل عدة ويتطور من اجل البحث عن اسس لصياغة هذا التركيب ومفرداته ومرجعياته، وكذلك دلالات وصور متعددة تحتوي على معانٍ واحاسيس مخفية داخل الممثل، والنص، والمخرج. وقدرة هذه المعاني على تكوين وتحويل هذه التراكيب الاعلامية المتوازنة او المتعارضة او المنقلبة او المتكافئة. وكل ذلك محكوم بقانون "التوازن والايقاع". وهما يشكلان نسجياً يهدف الى تخفيف واقع فضاء شعري، يدفع المخرج الى تحقيق صور

(١) اسعد، يونس ميخائيل: سايكولوجية الابداع في الفن والاداب، مطبعة الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص ٢١٦

(٢) سانشيت، انطونيو خوسيه: فن مسرحية الصورة، ترجمة وتقديم: د. خالد سالم، مركز اللغات والترجمة

باكاديمية الفنون، مراجعة: د. حسن عطية، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عدد

ودلالات يتعايش معها الممثل، ثم المتلقي. فالإيقاع (عبارة عن انشداد ديناميكي يحول الزمن امتداد للحركة الى ادراك حسي، وانشداد حركي في الفضاء، وهو عبارة عن انشداد ما بين الفكر – والصورة والحركة.^(١))

٢. الدلالة المسرحية :

ولما كان العرض المسرحي يحتاج الى كم هائل من العلامات والدلالات الصورية والصوتية والاشارات والايحاءات للوصول الى الانموذج الامثل والحقيقي الذي يعبر عن تعددية الفعل وردوده لا يصاله الى المتلقي باساليب متعددة ومختلفة. فاننا نرى المسرح في تغير وتطور دائم وحركة دائمة على وفق مفاهيم العصر واتجاهاته واساليبه الذي هو فيه. فكان ان عزز المجددون فكرة الحركة من خلال فلسفتها، وكان فلاسفة الحداثة في غرب اوربا هم اول من فجروا التجديد في حركة الممثل. فظهرت اتجاهات اخراجية متعددة لجعل الحركة في المسرح قريبة من الواقع، والابتعاد عن المبالغة غير المألوفة، التي تجعل المتلقي يعيش حالة من التخبط والتشتت، فجاءت اهمية استقلالية الحركة واعتمدت على الممثل، على انه العنصر المهم والمحرك للعرض المسرحي (لان الحركة الجسدية كانت هي الخيط الرفيع الذي قاد توجه التجديد في داخل المشهد المسرحي في بداية القرن العشرين.

فالحركة في التركيب الصوري تكتسب خاصية البعد الرابع "الزمن"، وذلك لانها قائمة على اساس قطع المسافة المعنية في زمن معين فيكون التركيب الصوري عبارة عن بناء او انشاء "زمكاني" معتمداً على الوحدات الثابتة في عنصر الزمن، والمتجسدة بالحركة، سواء كانت حركة عين المتلقي التي تحيط بالتركيب الصوري، او حركة المفردات نفسها داخل الفضاء المسرحي. فنكون امام حركتين، داخلية وظاهرية، فالحركة الاولى هي نتيجة لمجموعة علاقات حسية ناتجة من اجزاء المكان عبر تجاور المفردات والعناصر التكوينية الاولى بعلاقات بعضها ببعض، وانتشارها في الفضاء.. بمعنى انها نابعة من ديناميكية الترتيب التشكيلي للاشياء والمفردات والتوترات الدلالية المتبادلة بين اجزائه التي تجعل عين المتلقي تنتقل تبعاً لحركتها، او بما يوحي بوجود حركة ما. اما الحركة الثانية فهي الظاهرية، وهي التي تعبر عن الكتلة في موضعها داخل الفضاء المسرحي بين مدة واخرى حسب متطلبات العرض، سواء كانت المفردات البنائية، الممثل، الضوء.. كلها (تغير أسس التكوين او توزيع الصورة الاصلية ومن ثم فأنها تثير قيماً جديدة غير القيم التي

(١) جروود جيتسكي، اوجيست: المخرجون البولنديون التجريبيون الكلاسيك، ترجمة هناء عبد الفتاح، اكااديمية الفنون، مراجعة دورتا متولي، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤، ص ١٣٧.

اثرتها الصورة الثابتة من قبل، وعليه فالحركة تمتلك اهمية التأثير في خلق الصورة المتجددة والمعبرة^(١).

لقد دخلت مفاهيم ومصطلحات جديدة تعبر عن لغة لم نألفها من قبل مثل "شعرية الحركة"، "معمارية الحركة" المستمدة من الفعل. ان التجديد في المسرح الحديث قد انبثق من الحركة الايقاعية باحثاً عن لغة جديدة ومستقلة استقلالية اللغة المسرحية ولم يكن مجرد مواجهة للاسلوب الطبيعي للتمثيل، وقد وقف في الوقت نفسه بالضد من الشكلانية الصورية او الرفض المؤسلب "اسلوباً" وكذلك التمثيل الصامت التوضيحي الوصفي الذي يعاني تخلفات الماضي. فالحركة في التركيب الصوري، لها مهام جديدة للمخرج المسرحي في بحثه عن طرق اعداد وتوجيه الممثل عبر هذا الواقع الجديد والمعقد في الوقت نفسه من خلال رؤية مسرحية جديدة ذات معطيات جديدة. ويقول كولدن كريج: (يحلو لي ان اذكر هنا كل شيء انبثق من الحركة حتى الموسيقى... ومسارح كل بقاع الارض في الشرق والغرب، قد نمت، حتى ان تدهور نموها في الحركة، حركة شكل الانسان. وفي سياق متصل استخدام انطوان أرتو المسرح للعلاج بالسحر حيث ظهرت لدى المخرجين المسرحيين "بروك" في انكلترا و"كروتوفسكي" في بولندا، و"جوزيف شاينا" التي دفعته تحليلاته ومفاهيمه عن الحركة في المسرح. الى تناول التناقض بين المسرح الشرقي والمسرح الغربي، وكان يترجم كل الحركات، والاصوات، والوقفات التي يعدها لغة الاخراج المسرحي. وقد دخلت مفاهيمه افاقاً واسعة، بدأت تترك اثراً واضحاً على المتلقي، الذي يدركها عن طريق " صرخات وتأوهات واطياف ومفاجآت وافعال مسرحية من كل نوع وذات جمال سحري في الملابس مستقى من نماذج الطقوس بعينها.. ايقاعات محسوسة في حركات يتألف تصاعدها وتنازلها تماماً مع نبض الحركات المألوفة لدى الجميع"^(٢).

لقد استخدم ارتو الحركة والايماة وتعابير الوجه التي لها القدرة الكبيرة على نقل اللغة المحسوسة في العرض، معتمداً على الميثولوجيا بتوظيفها توظيفاً طقسياً، فهناك كم هائل من الحركات ترافقها اصوات تحمل قدرة عالية على التناغم بصورها المركبة فاخياراته للحركات تكاد تكون جديدة ومدهشة ولا تأتي من فراغ بالنسبة لارتو بل هي ترجمة نابغة من نسيج العرض نفسه تتيح فرصة للمتلقي لان يحس الاثارة ويتفاعل مع جميع المفردات التي تتحرك على خشبة المسرح اما "بروك" الذي كان يبحث دائماً عن الجديد وغير المتكرر، فقد اهتم كثيراً بالحركة، وهي

(١) فالاي، بيكون بياتريس: المسرح والصورة المرئية، ترجمة: د. سهير الجمل، مركز اللغات والترجمة باكاديمية الفنون، مراجعة أ.د. منى حتوت، ج١، عدد ١٦، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤، ص ٧٠.

(٢) ينظر: جرود جيتسكي، اوجيست: المخرجون البولنديون التجريبيون الكلاسيك، المصدر السابق نفسه، ص ١٩٠.

عبارة عن مجموعة من الاشارات والايحاءات يتم توظيفها على وفق ضرورات التعبير، فقد اهتم بالممثل في مسرحه ويعده الاساس من خلال طاقاته المخزون، وكان يستعين بحركة الجسد لخلق طقس خاص وعرض مسرحي ذي تركيبات تصويرية تحمل دلالات مميزة في ذهن المتلقي. ان الحركة عندما تحقق درجة عالية من التعبير عن نفسها فليس ضرورياً ان تصاحبها الموسيقى، والشيء نفسه ينسحب على الفن التشكيلي او على الكلمة.

اما تاديوش كانتور فقد اكد في اعماله اهمية الحركة ودلالاتها العميقة والتي تؤدي الدور الجديد، ومحصلة لعدد من الاحداث والمواقف المسرحية، التي تصاغ وتشيد عبر مختلف مفردات العرض المسرحي وليس مجرد مادة تشكيلية خالصة فقط. لذلك اعتمد على الحركة في اسلوبه وعدها جزءاً وعنصراً مهماً في العرض المسرحي، كما يعدها من الوسائل المهمة التي تعبر عن العمل الفني بعيداً عن الجمود والرتابة والتكرار. فهي عمل نتاج متكامل ولكنها في النتيجة تكون جزءاً مهماً من الحدث.

فالحركة في عروضه تعبر عن صور غريبة ومزدحمة ومركبة تركيبياً تشكيمياً وممسوحة، انه دائم البحث عن اللاوعي عند الانسان. فيحذف كل المتغيرات السايكولوجية التي تعطيها الحركة حتى تغدو عنده لغة تصل الى المتلقي عبر دلالات تصويرية محسوسة وهو يحولها من خلال مرجعيته التي تلتقي مع الصورة والحركة المعبرة من خلال التركيب الذي يعد جزءاً مهماً من اكتشافاته بدأً من النص والمخرج ثم الى الصورة النهائية للعرض ولأجل الحصول على التركيب الصوري، هناك عوامل مهمة وهي " ميل الاجسام نحو ايجاد حالة مركبة او ميل الاجسام نحو جذب اجسام اخر اليها، وميل الفراغ الى جذب الاجسام وملئه. وهذا يعني "ان الحركة ذات قيمة جمالية وفلسفية عالية من اجل الوصول بالعرض المسرحي بالصورة الامثل، في طروحات وتجارب وصياغات مستيقظة تمتلك زمناً متحركاً في ستراتيجيات جديدة مع تطور الزمن بعيدة عن الشبكات الكبرى واقرب الى فضاءات مرتبطة بتيارات وجماعات محددة." (١)

ان التجارب الجديدة للعرض المسرحي في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين قد اسست اسهامات فنية وجمالية لفن الحركة وفتحت المجالات للابداع المتعدد الوسائط اكثر من فرضيته تعبيراً، اذ قدمت من فنانيين ومنظري المسرح اساليب لجؤوا فيها الى تقنيات الصورة والصوت، بتجارب اخراجية جديدة تتسم بالتواضع والبساطة المنبثقة من الوعي الفني الجديد والبعيد عن الاختلافات والتعقيد والرتابة عبر جمع مختلف الانشطة الفنية والتقنية لبناء تركيب صوري لعرض مسرحي من نوع جديد.

(١) اسعد، يونس ميخائيل: المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.

نتائج البحث:

١. ان الصورة في المسرح تتركب مع مجاوراتها تأخذ بعداً آخر يرتبط بمفهوم ستراتيحي بين الصورة والعلامة المسرحية وقابليتها على التعالق الدلالي في الفضاء المسرحي .
٢. ان الرؤية الفنية والاخراجية في الفضاء المسرحي ممتدة على طول تاريخ المسرح لنقع على اشكالية الصورة ودلالاتها في التجارب الاصلية والمتراطة في الادراك الحسي .
٣. العرض المسرحي يعتمد على تكوينات وتركيبات جمالية صورية حركية وذلك عن طريق معرفة القوانين العامة التي يجب ان يعمل بموجبها المخرج بالتجاورات العلامية التي تستمد معناها من علاقاتها المبنية بين عناصر العرض .
٤. التعالق الدلالي في الفضاء المسرحي ما بين الحركة والايقاع يولد انشداد ديناميكي يحول الزمن امتداداً للحركة لادراك حسي وحركي.
٥. ان التجارب الجديدة في العرض المسرحي في القرن العشرين اسست لإسهامات فنية وجمالية متعددة الوسائط واكثر تعبيراً في تقنيات الصورة والصوت التي تنسم بالبساطة والتواضع منبثقة من وعي فني جديد بعيد عن الرتابة والتعقيد في بناء الصورة المسرحية .

مصادر البحث :

١. اسعد ، احمد سامية: الدلالة المسرحية، في عالم الفكر، مج ١٠، العدد ٤ يناير فبراير مارس، الكويت ١٩٨٠.
٢. اسعد، يونس ميخائيل: سايكولوجية الابداع في الفن والاداب، مطبعة الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤
٣. اكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية ط١ دمشق، دار المغرب، ١٩٩٤.
٤. باشلار، جاستون: جماليات المكان، ط٢، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٤،
٥. جرود جيتسكي، اوجيست: المخرجون البولنديون التجريبيون الكلاسيك، ترجمة هناء عبد الفتاح، اكااديمية الفنون، مراجعة دورتا متولي، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤
٦. رولان بارت: مبادئ علم الدلالة، ط٢، تعريب: محمد البكري، دار الشؤون الثقافية
٧. رولان بارت: مطبغ المعنى، ترجمة ستار زياره خاصة بالبحث عن كتاب: the semiotic challenge, uk. Basil. Black well, 1st edition, 1988, pp. 157-1٥٩.
٨. سانثيت، انطونيو خوسيه: فن مسرحية الصورة، ترجمة وتقديم: د. خالد سالم، مركز اللغات والترجمة باكااديمية الفنون، مراجعة: د. حسن عطية، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عدد ١٦، ٢٠٠٤
٩. سيزا ، قاسم احمد: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
١٠. سيزا، قاسم: سيموطيقا، حول بعض المفاهيم والابعاد، انظمة العلامات، ١٩٨٤.
١١. فالاي، بيكون بياتريس: المسرح والصورة المرئية، ترجمة: د. سهير الجمل، مركز اللغات والترجمة باكااديمية الفنون، مراجعة أ.د. منى حتوت، ج١، عدد ١٦، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤،
١٢. قاسم بياتلي: حوارات في المسرح، معلموا المسرح في القرن العشرين، اصدارات دار الثقافة والاعلام الشارقة في السلسلة المسرحية ط(١) السنة ٢٠٠٢
١٣. كير ايلام: العلامات في المسرح، انظمة العلامات، ترجمة واعداد سيرا قاسم ونصر حامد ابو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
١٤. يوري لوتمان: مدخل الى سيميائية الفهم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، النادي السيميائي بدمشق - ٣٣، ١٩٨٩
١٥. يوري لوتمان: مدخل الى سيميائية الفهم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، النادي السيميائي بدمشق - ١٩٨٩.

الاصول الانثروبولوجية في العرض المسرحي الملحمي العراقي مسرحية

(دائرة الفحم البغدادية) - أنموذجا

من قبل

أ . م . د / زهير كاظم

أولاً - مشكلة البحث :

لقد ظهرت ومنذ بدايات فن المسرح الكثير من المدارس والاتجاهات والتجارب التي تستمد شكلانيتها من الموروثات الاجتماعية والممارسات اليومية والطقوس الدينية والسلوكيات الفردية والجمعية للشعوب التي انتجتها، حيث اضفت بعضاً من سماتها المميزة تلك الاشكال التي استمدت تسميتها من خلال نسبها لمنتجها ، فكان المسرح الاغريقي ، والروماني ، والشرقي (الهندي والصيني والياباني) وكذلك فيما بعد المسرح الاوروبي بكل اكتشافاته وتجاريه . ونظراً لوجود الكثير من المقتربات الشكلية في الممارسات الانسانية للمجتمعات المختلفة وذلك بحكم وجود تشابه للحاجات والرغبات ، مع الاقرار بوجود المختلفات من وسائل التعبير عنها باختلاف النظم الدينية والاجتماعية وسلطتها على الفرد والمجتمع ، وبما أن الولادة الشرعية للمسرح كانت من رحم الطقوس والاعياد الدينية في العصور القديمة والوسطى باستثناء المسرح الروماني الذي حاول مناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية ، ومن ثم مسرح عصور النهضة والحديث التي انحازت في كتاباتها ونتائجها نحو الواقع وما تعانيه المجتمعات من ازمت متنوعة ومتعددة . وبما أن المسرح الحديث صار بحكم النتاج الجمعي الاممي ، حيث الاكتشافات المتعددة المصادر ، ولأنه وكما أسلفنا هناك الكثير من المقاربات بين مصادر الثقافة والوعي الجمعي ، ولأن التجارب المسرحية لا تخرج كثيراً عن الصياغات الشكلية لها ، أو حتى في بعض مضموناتها الفكرية وانشائها الشكلية ، فإننا نجد الكثير من المتداخلات فيما بينها مع بعض الاجتهادات والخروجات التي تتطلبها الشروط الموضوعية لبنية المجتمعات التي ينتسب اليها اصحاب تلك التجارب . ومع وفود الاشكال المسرحية الاوروبية الى البلدان العربية في العصر الحديث وظهور

الفرق والمؤسسات الفنية والقائمين عليها بمختلف التخصصات ، والذين تحصل أغلبهم على المعرفة والممارسة لهذا الفن من خلال الدراسة خارج القطر ، حضر بحكم الوجوب تداخلا ما بين ما تعلموه ومارسوه فترة الدراسة وما بين الروافد الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية التي تحكم مراحل تطور الوعي الفردي والجمعي لأبناء مجتمعاتنا العربية ومنها العراق الذي هو في مقدمة الكثير من البلدان العربية تطوراً في فن المسرح ، ومع تطور فن كتابة المسرحية في بلدنا وظهور كتاب ومؤلفين على درجة كبيرة من معرفة في حرفة صناعة النص ، صارت العروض المسرحية ذات اشكال اوروبية ولكن بمضامين عربية أو محلية ، بل وحتى ذهبت بعض التجارب صوب البحث عن شكل مسرحي ذات هوية عربية إلا أنها كانت جهود فردية لم ترتقي الى مرحلة التطور نحو الهدف المطلوب .

ولعل من اكثر المدارس والاتجاهات العالمية تأثيراً في المسرح العراقي هي نظرية المسرح الملحمي ل (برتولد برشت) والتي لها روافدها البنائية من المسرح الشرقي سواء في بنية النص أو شكل العرض والتي لها مثيلاتها من المظاهر شبه الدرامية في تاريخاً العربي التي تؤشر الكثير من الممارسات والسلوكيات الانسانية التي تعتبر عناصر انثروبولوجية مسرحية . وعلى هذا فقد ثبت الباحث مشكلة بحثة بصيغة السؤال الآتي : (ماهي الاصول الانثروبولوجية المحلية التي أسست للعروض المسرحي الملحمي في العراق)

ثانياً - هدف البحث : يهدف البحث الى التعرف على :-

الاصول الانثروبولوجية المحلية التي أسست للعروض المسرحي الملحمي في العراق سواء في الشكل او المضمون .

ثالثاً - أهمية البحث : تكمن أهمية البحث في :

- ١- دراسة جديدة في تجربة مسرحية تنتسب الى مدرسة قل تناولها في المسرح العراقي .
- ٢- تفيد الباحثين والدارسين والمخرجين والعاملين في المسرح العراقي .

رابعاً - حدود البحث :-

- ١- الحد المكاني :- قاعة مسرح الخلد - بغداد .
- ٢- الحد الزمني :- ١٩٧٥ .
- ٣- الحد الموضوعي :- العرض الملحمي (الانموذج - دائرة الفحم البغدادية) ..

خامساً : تحديد المصطلحات :-

- ١- الانثروبولوجية : في المسرح هي : - " دراسة السلوك المشهدي (المسرحي) ل " ما قبل التعبير " الذي يوجد كأساس لمختلف الاجناس والاساليب والادوار للتقاليد الشخصية والجماعية " ^١
- ٢- إن " الانثروبولوجية المسرحية باعتبارها استراتيجية ثقافية يمكن من خلالها ملامسة التجسيد المسرحي - ضمن سياق ثقافي ما - لقضايا حساسة تتصل بمفهوم الانسان في علاقته بالمقدس والجسد والمتخيل والميتافيزيقيا وقضية العودة الى الاصول" ^٢
- ٣ - التعريف الاجرائي : انثروبولوجية المسرح هي :

الشكل المسرحي الذي يتمظهر من خلاله الأساليب والادوار والتقاليد الفردية والجمعية للإنسان وعلاقته بالأصول ، بالاستناد لمبدأ ما قبل التعبير ، الذي هو المستوى الثقافي المشترك ..

الاطار النظري

أولاً - الانثروبولوجيا - الاصول والمسرح :-

منذ الازل وجب على الانسان ان يبتكر قصداً أو دون قصد سلوكيات وعادات يستعين بها على شر المصائب والويلات التي كان مصدرها الثورات الطبيعية المتمثلة بالعواصف والامطار والفيضانات والحرائق ، بالإضافة الى الاطماع الشريرة للحيوانات المفترسة التي تحاول الشبع باصطيادها لهذا المخلوق الضعيف ، وبوعي منه أقر بوجود قوى خفية وراء ذلك وجب عليه التقرب منها لاتقاء شرها ، بل وايضاً لكسب رضاها كي تكون الحارس لكيانه من تلك النائبات ولكن فردانيته في الوجود وتطور

- باربا ، أبوجينا ، زورق من ورق ، ، تر ، قاسم بياتلي ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب - مشروع الألف كتاب الثاني ، ٢٠٠٦ ، ص ٣١ .
- حسن يوسف ، المسرح والانثروبولوجيا ، الدار البيضاء : دار الثقافة ، ب ت ، ص ٦ . ^٢

وعيه بمحيطه ساهم في التقرب الى المخلوق المماثل له في الخلق فكان أن ولدت المجتمعات البدائية التي انتجت انماطاً من العلاقات والسلوكيات ما بين الفرد والمجتمع ، ورسخت في محيطها ألعادات والتقاليد والطقوس الدينية والدينية .

" ان علاقة مختلف الأفراد بالكل لم يكن يوماً علاقة شخصيات مستقلة ذات مضمون متميز بل كانت علاقة أفراد ممنوع واحد ، متشابهين تماماً ، وفي كلهم عوض من كلهم وتجمعهم روابط الدم في كل واحد ، لقد غدى الكل جوهرًا لكل واحد من أولئك الأفراد ، إلا أنه ليس للواحد منهم أي مضمون خاص ، بل شكل فارغ يتجلى ويتجسد فيه مضمون اجتماعي تجسداً فورياً وكلياً تلك هي اللحمة الاجتماعية العفوية بين أقرب القرباء " .

وهكذا صارت الكثير من العادات والممارسات الفردية والجمعية نتيجة لامتدادات الزمن جزءاً من البنية الثقافية للمجتمع التي شكلت انماط الثقافة والعادات والطقوس الخاصة بالاحتفالات الدينية والدينية خصوصيتها وهويتها المتميزة . وهنا يشير الباحث الى أن تعدد حاجات المجتمع التي اوجبت تعدد وسائل التعبير عنها والتي اتخذت اشكال متنوعة منها ما هو نظري يتطلب كل انواع الفنون السردية ،، كالأساطير والاشعار والقصص والحكايات ... خ ومنها ما هو تطبيقي كالاحتفالات بالمناسبات الاجتماعية مثل الزواج والحصاد ، والطقوس الدينية مثل طقوس التعبد والموت والولادة . ولهذه الممارسات دلالاتها ومعانيها ، ذلك أن غياب المعنى عنها يزيحها من فضاءات الثقافة سواء كانت بدائية أم متطورة ، ثم أن هذا المعنى يتم بلورته من خلال التداول الجمعي والفردى لتلك الموروثات عبر الأجيال حيث يتم تطور البعض منها وظهور أشكال جديدة وانذار أخريات ، وهكذا تأخذ دورة الحياة فعلها في تطور انماط الثقافة والوعي المنتج لها ، ورسم الحدود الفاصلة في الشكل والمضمون بين الثقافات الانسانية للمجتمعات المتعددة مع وجود الكثير من المتشابهات والمتفقات منها . وبما أن للفن المسرحي وظيفة مناقشة المشكلات الانسانية وتناول اساليب التعبير عنها ونتائجها ومسبباتها تحليلاً وتفسيراً وطرحها بصيغ وأشكال فنية جمالية " بحثاً عن التماثل من وراء الاختلاف وهو الهدف الأول الذي تسعى الى تأكيد انثربولوجيا المسرح التي أرسى قواعدها (جروتوفسكي وأوجنيو باربا) اللذان تجاوزا كل الحدود الفاصلة بحثاً عن

١- غاتشف ، غيورغي ، الوري والفن ، تر ، نوفل نيوف ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة - ١٤٦ ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢

عمومية التعبير في الكون والتي تتخطى الزمان والمكان والانسال " فان هذا التناول اختلف بأشكاله باختلاف ثقافة وبيئة الفنان المسرحي ، والذي يبحث دائما عن كفاءات الاحالة والانعكاس للموضوعات الانسانية التي بين المجتمع المنتج ومجتمعه مقاربات كثيرة كونهما يرتبطان بنسب انساني متمائل في الخلق والحاجات والمختلف كما أسلفنا بوسائل التعبير .

ومن هنا فقد سعت الكثير من الاتجاهات التجريبية الافادة من تراث الامم الاخرى وخصوصا البدائية منها والتي ترتسم اشكاله من خلال المظاهر الطقسية ، سواء في الشكل أو المضمون حيث اشر هؤلاء المجرمون مدى الصدق والتفاني والعفوية في الأداء ، فكانت تجارب (آرتو - جروتوفسكي - جوليان بيك - بيتر بروك وباربا) الذي أسس المدرسة العالمية للمسرح الانثروبولوجي ، والذي يقول : " وما نما بعد ذلك ك ، أنثروبولوجية ، المسرح أخذ يتجدد في نظري وذهني من خلال ملاحظتي لقدرات الممثلين معي ، وذلك من خلال دخولهم في نوع من الهيكل / الجلد ، أي من خلال القيام بنوع محدد من السلوك المشهدي ، نوع خاص من استخدام الجسد - أي تكتيك متميز ومحدد ، والخروج من وهذا النوع من ، الخلع ، و ، الارتداء ، ، أي خلع التكتيك اليومي وارتداء التكتيك الخارج عن المعتاد والانتقال من تكتيك شخصي الى تكتيك آسيوي أو التكتيك الخاص بأمريكا اللاتينية أو الاوروبي الذي له شكل ثابت ، أجبرني على أن أطرح على نفسي سلسلة من الأسئلة التي قادتني الى أرض جديدة " . اذن لم تقتصر الاستعارات المسرحية على المضمونات الفكرية لموروثات الشعوب الاخرى فقط وانما الى اشكالها أيضاً ، ومن ها فان جميع انماط الثقافة للشعوب كافة سواء كانت نظرية أو تطبيقية تنطوي تحت فضاء الانثروبولوجيا العالمية ، اذا ما قيست وفق مبدأ ما قبل التعبير .

ثانياً - اساليب الاخراج في المسرح الملحمي :-

في خمسينيات القرن الماضي كانت الامة العربية تعيش مرحلة انتعاش للمفاهيم القومية والثورات الشعبية التي قضت على الكثيرة من الانظمة والحكومات التي أورثنا اياها الاستعمار ، وما لصق بها من مفاهيم وثقافات أثرت في وعي افراد الشعب ،

١- باربا ، أوجنيو ، وآخرون ، طاقة الممثل ، ، تر ، سهير الجمل ، القاهرة : وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي

للمسرح التجريبي ، ١٩٨٦ ، ص ١ .

- باربا ، ايوجينا ، زورق من ورق ، ص ص ٢٨ ، ٢٩ .

ومنها الشكل المسرحي السائد حيث ظهرت دعوات التمرد والبحث عن موضوعات تناقش مشكلاته وحاجاته بأساليب وأشكال جديدة تلامس مشاعره ووجدانه .

وبعد عودة الدارسين من الفناين والأساتذة من الخارج وهم محملين بأفكار واساليب جديدة مستوحاة مما درسوه وشاهدوه هناك ، برز من بينها فكرياً وتطبيقياً (نظرية المسرح الملحمي لبرتولد برشت) والذي اختلف كثيراً في مبادئ وتطبيقاته شكلاً ومضموناً عن المسرح السائد الذي يسمى بالأرسطي ، ولأنه أطر بمنهج سياسي يتفق حينها في أهدافه مع الظروف الموضوعية المحلية ، ولأنه من الناحية الشكلية (شكل العرض) بينه وبين الكثير من اشكال التعبير التي ورثناها قومياً ومحلياً الكثير من المقاربات ، فقد أثر كثيراً في المسرح العربي وخصوصاً العراقي ، فراح مبدعوننا ترجمة وتعريق مسرحيات (برشت) ذات الطراز الخاص في البنية التي تتوافق ونظريته في الاخراج ، والكتابة على منوالها كما فعل (عادل كاظم) ، والتجريب ضمن اطاره المنهجي في الاخراج مع محاولات الاجتهاد في التطبيق ، كما فعل الراحل المبدع (ابراهيم جلال) مخرج عينة البحث .

يقوم العرض المسرحي الملحمي على ما يلي :-

- ١- الرواية :- والراوي هو أحد الشخصيات الرئيسية ، حيث يقوم بالتمهيد للعرض أو التعليق على الأحداث ، أو رواية ما لا يمكن تجسيده على خشبة ، ويقوم في بعض الأحيان بأداء بعض الشخصيات المسرحية .
- ٢- التأرخ : أو (الأرخنة) ويعني به احالة زمن العرض الى الماضي ، وبهذه الطريقة " يتيح للمتفرج فرصة الحكم على هذه الاحداث بالنظر اليها من خلال بعده عنها زمنياً وبالتالي انفصاله عنها عاطفياً " .^١
- ٣- التجريب : وهو تحويل المؤلف الى غير مألوف ، والغير مألوف الى مألوف بحيث تبدو لنا الاشياء المألوفة كأننا نراها لأول مرة وبذلك يحصل نوع من التناقض الذي يساعد على اثارة دهشة المتلقي . وهو يستند " الى منطق يفترض ضرورة نزع الشيء من سياقه الاعتيادي ومن ثم تغريبه حتى يتأتى لنا ادراكه على حقيقته سواء وقفنا على خشبة المسرح أو جلسنا في صفوف المتفرجين " .

^١ هلتون ، جوليان ، نظرية العرض المسرحي ، تر ، نهاد صليحة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ، ص ١٠٤ .-

والتغريب من شأن أن يطال جميع عناصر العرض المسرحي ، بما فيها الممثل حيث يرفض (برشت) مبدأ التقمص الذي يدعو اليه المسرح الأرسطي والذي من خلاله تتلاشى شخصية المؤدي لحساب الشخصية المؤداة ، وإنما يدعوا الى خلق ما سماها بالشخصية الثالثة التي يقوم برسمها الممثل على خشبة المسرح ، جاعلاً بينه وبينها مسافة سماها (المسافة الجمالية) تتيح له مراقبتها وهي تتحرك وتتفاعل مع الشخصيات الاخرى ضمن الاشتراطات الموضوعية التي أسست لبناء تلك الشخصية ومنها دراسة البيئة الاجتماعية التي تنمي اليها وليس فردانيتها فقط ، " وحقيقة الأمر أن هناك عمليتين متعارضتين تتحدان من خلال أداء الممثل ، على أن أداء لا يحتوي قليلا من هذا وقليلاً من ذلك بعملية خلط ميكانيكي ، فمن خلال تصارع الضدين ومن داخلهما يستخرج الممثل التأثيرات التي يريدها " . " فعلى الممثل ان يقف ، الى جوار الشخصية التي يؤديها ، وينبغي أن تتم عملية عرقلة الاندماج ،، والتقمص العاطفي ، لجعل الجمهور حراً في انتقاد الأحداث والمواقف التي يجري عرضها " . كذلك يشمل التغريب كل الناصر التقية الاخرى حيث تتعارض وظائفها في المسرح الملحمي عما هي عليه في المسرح التقليدي ، والتي لا مجال لذكرها في البحث لأنه غير معني بها .

ويبنى العرض المسرحي الملحمي على :-

١- "مجموعة من اللوحات والحوارات القصيرة والأغاني والموسيقى والمواقف والأحداث القصيرة التي ترتبط فيما بينها بعلاقات جمالية وفكرية " . ومن المؤكد مثل تلك الصيغ تعين المتلقي على التفاعل والاستجابة مع العرض خصوصاً وان من أهم مصادر الموضوعات في المسرح الملحمي هي الحكايات الشعبية المحلية والشرقية التي تأثر بها (برشت) كثيراً والتي صارت السمة الغالبة لمعظم أعماله .

٢- بناء علاقة جديدة بين المتلقي والعرض تقوم على كسر الايهام الذي يدعو اليه المسرح (الأرسطي) ، وهذا يتطلب الغاء الجدار الرابع الوهمي وخلق

- المصدر السابق ، ص ١٧٤ .

٣- برشت ، برتولد ، النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، تحرير ، فيبر ، بيثي نايسه و هاينن هيوبرت ، تر ، كامل يوسف حسين ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام - دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة المئة كتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٢٨ .

٤- برخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، تر ، ، جميل نصيف ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، سلسلة الكتب المترجمة - ١٦ ،

١٩٧٣ ، ص ١١٧ .

معادلة موضوعية ما بين الطرفين تقوم على قاعدة (اللعب / التعليم) ،
وبالتالي مشاركة الطرفين في بنية العرض المسرحي .
٣- هناك توافق ما بين " (برشت) و (بسكاتور) الذي استعمل الأفلام
الوثائقية والمعلومات الاحصائية ومقتطفات من الصحف اليومية لتوضيح
مسرحياته " .

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحث على دراسة سابقة تناولت علاقة الانثروبولوجيا في عروض المسرح
الملحمي العراقي وانما اقتصرت على دراسة بعض العروض المسرحية الملحمية لوحدها
أو في علاقاتها مع اتجاهات أخرى ، مثل :

١- مسرحة المسرح ، مقارنة قرآنية للرؤية الاخراجية لابراهيم جلال ونظرية
المسرح الملحمي للباحث رياض موسى سكران .

٢- الممثل وأداء الشخصية بين المسرح الملحمي والمسرح الاحتفالي في
العروض العراقية . وهي رسالة ماجستير للباحثة فاطمة رفعت حسين
السعدي

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

- ١- جميع العادات والتقاليد والفردية والجمعية التي تمتد جذورها نحو الاصول ،، والتي
لا تشكل مستوى ثقافي مشترك ، تقع تحت مصطلح الانثروبولوجيا .
- ٢- لا تقتصر الاشكال الانثروبولوجية على الممارسات والسلوكيات فقط ، وانما تشمل
كل ما هو نظري كالأشعار والقصص والحكايات والاساطير .
- ٣- الرواية ، والتغريب ، والتأرخ ، والغناء والرقص والموسيقى والشعر والافلام والوثائق
والصحف عناصر أساسية في بنية العرض المسرحي الملحمي .
- ٤- يقوم العرض المسرحي الملحمي على مشاهد قصيرة تتلون لغتها ما بين الفصحى
والعامية والشعر والنثر .
- ٥- كل ما هو غير مشترك من البناءات الفردية أو الجماعية ، والسلوكيات والعادات
والتقاليد والنتائج الفكرية ، التي تقع تحت مصطلح الانثروبولوجيا ، هي صيغ ما قبل
التعبير او ما قبل الثقافة لأنها الاصول أو الجذور .

براديري ، مالك ، و ماكفارلن جيمس ، الحداثة ، ج ٢ ، تر ، مؤيد حسن فوزي ،، بغداد : دار المأمون ، ن ١٩٩٠ ، ص ٣٥٨ !

اجراءات البحث

أولاً - منهج البحث : - وصفي تحليلي .

ثانياً - طريقة اختيار العينة : - الطريقة القصدية .. ولأسباب الآتية :

١ - تعتبر مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية - لبرتولد برشت) والمعركة عنها عينة هذا البحث الانموذج التطبيقي لنظرية المسرح الملحمي ، باعتراف جميع الباحثين والنقاد.

٢ - إن هذا العرض هو من اخراج مخرج واستاذ متخصص علمياً في المسرح الملحمي ، وله تجارب عديدة في هذا الاتجاه .

٣- ان هذه المسرحية رغم انها من الأعمال التي تشكل علامة مضيئة في المسرح العراقي إلا أنها لم تأخذ استحقاقها اعلامياً للظروف التي أحالت دون عرضها ، ولا علمياً من خلال البحوث والدراسات .

ثالثاً - عينة البحث :

تم اختيار العينة كأنموذج يتوافق وعنوان وأهداف البحث وهي : مسرحية (دائرة الفحم البغدادية) تعريق - عادل كاظم ، اخراج - ابراهيم جلال عن مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) تأليف برتولد برشت .

رابعاً - أدوات البحث :

- ١- ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .
- ٢- الباحث باعتباره مشارك في العرض المسرحي (ممثل ضمن المجاميع) .
- ٣- المشاهدة العينية للعرض وحضور جلسة المناقشة الرئيسية للعرض .
- ٤- الكتب والمصادر والمراجع .

خامساً - تحليل العينة :

حكاية المسرحية :-

حصلت ثورة في احدى مقاطعات القوقاز على حاكمها الجائر واستطاع الثوار من حرق قصره والسيطرة على ملكه ، وكانت له زوجة وطفل واحد تقوم على خدمته شابة تعلقت به كثيرا ، وعند حرق القصر فرت الأم بعد ان جمعت ملابسها وذهبها تاركة طفلها وسط اللهب ، في حين استطاعت المريية انقاذ الطفل والهرب به دون علم الثوار لأنه ولي العرش ومن ثم راحت تبحث عن وسيلة لإثبات امومتها له من خلال الزواج من شخص ما ، متناسية حبيبها المقاتل في الجبهة ، وبعد سنين عادت زوجة الحاكم بعد ان استطاع اتباعهم من اعادة السيطرة على المدينة ، ثم انها علمت بمصير ابنها فأرادت استعادته من المريية فقامت برفع دعوى الى القاضي الذي طلب حضورها وحضور المريية والطفل ، فوضع الطفل في وسط دائرة رسم حدودها بالفحم وطلب من الام والمريية ان تسحب كل واحدة منهن الطفل اليها ، وايهما تستطيع سحب الطفل اليها سيكون الطفل لها ولما بدأن بذلك وراح يتألم تركته الخادمة وتنازلت عنه ، وحين سألتها القاضي عن سبب عدم سحبها له اجابت بأنها خافت عليه من الالم والعوق ، وحين ذلك أمر القاضي بان يضم الطفل الى حضن المريية لأن زوجة القاضي لم تكن حريصة عليه كحرص المريية .

تمهيد :-

سوف يحاول الباحث تحليل المشاهد الرئيسية التي بني عليها العرض المسرحي والتي مهدت فكراً وفلسفياً لأحداث المسرحية وأحكام القاضي ، وكذلك لأنها تتفق وهدف البحث وعنوانه في حين أن المشاهد الاخرى الصغيرة انحازت في بنيتها الى ذات الاسلوب الذي بنيت عليه المشاهد الكبيرة ، ولأن مساحة البحث هذا تتطلب شيئاً من التكتيف .

تحليل العينة :-

تبدأ المسرحية بظهور الراوي الذي يحمل على صدره ما يسمى في موروثنا الشعبي ب (النقارة) وفي يديه عصاتين من القصب وهو يضرب عليه بالطريقة التي كان يستخدمها (المسحراتي) في ليالي رمضان ، وهو يغني باللحجة الشعبية العراقية أغنية

تحكي لنا تاريخ الحاكم وعلاقته بشعبه تقول هذه الأغنية : كان ما كان بمدينة
حاكم مترس زيمة

حاكم بغفلة زمن طفر باية فوك باية

وصار سلطان الولاية

ثم يظهر الحاكم بموكبه الرسمي حيث تحف به الكثير من الاعلام الكبيرة جداً
والملوحة كالتى تستخدم في المراسيم الحسينية أو التي تستخدم في احتفالات العشائر
العراقية (البيارغ) ، وهنا ترافق اصوات العزف على النقارة حركة سير الموكب ،
وكأنه يسير بطريقة رسمية في شوارع المدينة حيث الأبهة والمبالغة في حركته.

وبعد مشاهد قصيرة تمهد للأحداث الرئيسية يظهر لنا الحاكم وهو جالس على كرسي
من الخشب مرتفع عن الارض قليلاً يشبه ما يستخدم في بعض المجالس وخصوصاً
مجالس الوعاظ والحكواتية ، وهو يحرك رجلية كما يفعل الاطفال عند اللعب ، ويقوم
بتناول (يكرز) حب الرقي بطريقة مقرزه ، للإشارة الى تفاهة شخصيته وضعفها .

وبعد نجاح الثورة وحرق القصر نشاهد زوجة الحاكم وقد جمعت ذهبها واموالها بقطة
قماش وصرتها على طريقة النساء العراقيات حين يجمعن الملابس في (بقجة) وتهرب
بها ناسية طفلها الوحيد ، في المقابل ومن الجهة الاخرى نرى المريية وهي تحاول
دخول القصر لإنقاذ الطفل وبعد ان تظفر به تهرب هي الاخرى الى الجهة المقابلة .

ثم بعد ذلك يقدم لنا المخرج بعض المشاهد التي تبين حال المدينة وأهلها بعد
سقوطها ولعل من أهمها ذلك المشهد الكوميدي الرائع الذي يكون في حضرة قاضي
المدينة حيث تدعي فتاة غاية في الجمال ان مربي الخيل (الساييس) الشاب القبيح
المنظر والمعوق جسدياً قد اغتصبها بعد أن دخلت عليه في الاسطبل ، وكيف رمى
بها على قشور الحنطة (التبن) ونال منها ، وعلى عادته في الحكم واستنادا الى مبدأ
التغريب ، قام القاضي برمي سكين الى عمق المسرح وطلب منها جلبها واخذ يعلق
على طريقة ترنحها في المشي ، وما أن عادت طرح عليها بعض الاسئلة التي غالباً ما
تطرحها بعض الامهات العراقيات حين يقمن بخطبة امرأة لولدها وبذات اللكنة البغدادية

:

القاضي : كوليلي انت تحبين الحلاوة ؟

الفتاة : (بغنج) كلش هواية .

القاضي : ومن اطينين بالحمام كم ساعة اضلين ؟

الفتاة : ساعتين ثلاثة .

القاضي : حلو ، كل هذا وجايه تدعين انو هذا المسكين السكت اغتصبج ، لا والله انت اللي اغتصبتيه مو هو .

وهكذا كان حكم القاضي الذي اراده المخرج مفتاحا للمتلقى لقراءة شخصيته ، ومن الجدير بالذكر ان الديكور في معظم هذه المشاهد كانت عبارة عن قطع بسيطة تؤثر الى المكان ووفق الطريقة الملحمية . ثم تتوالى المشاهد الى أن نصل الى مشهد الثورة المضادة الذي تستطيع فيه زوجة الحاكم العودة الى السلطة برفقة الحاشية - وفي شيء من السخرية - منها حيث تتحدث بطريقة مبالغ فيها كما يفعلن بعض نساء الطبقات الغنية ، وحيث يشير عليها البطانة برفع دعوى لدى قاضي المدينة المعروف بعذله وانصافه .

وحيث يكون يوم المحاكمة يرسم القاضي دائرة بواسطة الفحم على الأرض ويضع الطفل في وسطها ويأمر المريية بان تقف في جانب خارج الدائرة ويطلب من زوجة الحاكم ان تقف بالجانب الآخر ويأمرهن بسحب الطفل كل الى جهدها ومن تستطيع اخراج من الدائرة سوف يحكم لها القاضي بأموته ، وما ان تبدأ عملية السحب تترك المريية بد الطفل في حين جذبته امه الحقيقية بقوة ، وهنا أمر الحاكم بضم الطفل الى المريية تأكيداً للفكرة الرئيسية للعرض التي هي (الارض لمن يزرها - الطفل لمن تربيته) .

النتائج ومناقشتها

من خلال ما ورد في الإطار النظري من مؤشرات ، وبعد تحليل العينة حدد الباحث النتائج الآتية :-

أولاً - النتائج :-

١- ان تعريق المسرحية واحالتها الى البيئة العراقية من خلال اللهجة المحلية وتوظيف بعض المفردات ذات الخصوصية في التناول ، رغم ان موضوع المسرحية مستمدة من التراث القوقازي ، فان هذا بحد ذاته عنصراً انثروبولوجياً وذلك لتفرد بيئتنا بهذه اللهجة وعدم تداولها من قبل الأمم الاخرى ، ولها جذورها وامتداداتنا نحو الاصول ، وبذلك فإنها تندرج تحت مبدأ ما قبل التعبير أو ما قبل الثقافة .

١- كما أن توظيف الشعر الشعبي ووفق بعض الصيغ اللحنية أو المقامات المحلية ، والتي غالباً ما يتفرد بها مجتمعنا العراقي ، جعل منه المخرج عنصراً غير مشترك بننا وبين الشعوب الأخرى لذلك فقد صار عنصراً انثروبولوجياً .

٢- ان توظيف (النقارة) في العرض وبالطريقة ذاتها التي عرفت لدى المسرحيات ، ورغم أن لها ما يماثلها في التوظيف عند الشعوب الاسلامية ، الا أنها تتفرد في خصوصية المواد المصنعة منها والتي هي (طاسة من معدن الفافون تستخدم من قبل عمال البناء لنقل المواد الانشائية ، وجلد رقيق لأحد الحيوانات ، وقطتي قصب) وهي بذلك ذات سمات انثروبولوجية .

٣- توظيف الأعلام بأحجامها واللوانها المتعارف عليها في بيئتنا وبذات الطريقة في الواقع المعاش يمكن أن ينحاز بها نحو الانثروبولوجية .

٤- أن الروح الشعبية التي طغت على مشهد الاغتصاب واسلوب المناقشة بين القاضي والفتاة وما طرحها عليها من أسئلة ، اضفت عليه شيئاً من الخصوصية المحلية وكأننا أمام حدث محلي أني وبالتالي احالته الى فضاء الانثروبولوجيا .

ثانياً - الاستنتاجات :

- ١- ان موضوع المسرحية فرض على المخرج توظيف عناصر انثروبولوجية في العرض .
- ٢- ان طرز الاخراج في المسرح الملحمي وامكانيات توظيف الشعر والغناء والرقص ... وبلهجات متعددة ساهمت في توظيف الاشكال الانثروبولوجية المحلية في العرض .

قائمة المصادر والمراجع

- ١ - باربا ، أوجينا ، زورق من ورق ، تر ، قاسم بياتلي ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب - مشروع الألف كتاب الثاني ، ٢٠٠٦ .
- ٢ - باربا ، أوجينو ، وآخرون ، طاقة الممثل ، تر ، سهير الجمل ، القاهرة : وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٨٦ .
- ٣- برشت ، برتولد ، النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، تحرير ، فيبر ، بيتي نايسه و هاينن هيوبرت ، تر ، كامل يوسف حسين ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام - دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة المئة كتاب ، ١٩٨٦ .
- ٤- برخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، تر ، جميل نصيف ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، سلسلة الكتب المترجمة - ١٦ ، ١٩٧٣ .
- ٥- برادبري ، مالكم ، و ماكفارلن جيمس ، الحداثة ، ج ٢ ، تر ، مؤيد حسن فوزي ، بغداد : دار المأمون ، ن ١٩٩٠ .
- ٦ - حسن يوسف ، المسرح والانثروبولوجيا ، الدار البيضاء : دار الثقافة ، ب ت .
- ٧- رياض موسى سكران ، مسرحية المسرح ، مقارنة قرائية في الرؤية الاخراجية لابراهيم جلال ونظرية المسرح الملحمي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠ .
- ٨- غاتشف ، غيورغي ، الوعي والفن ، تر ، نوفل نيوف ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة - ١٤٦ ، ١٩٩٠ .
- ٩- هلتون ، جوليان ، نظرية العرض المسرحي ، تر ، نهاد صليحة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ، ص ١٠٤ . هلتون ، جوليان ، نظرية العرض المسرحي ، تر ، نهاد صليحة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ .

جدل الصورة

قراءة في الثابت والمتحول بالعرض المسرحي العراقي

بحث مقدم

من قبل

أ.م.د. صارم داخل أحمد

مشكلة البحث:

اثارت الصورة عبر التاريخ ظهورها جدلاً واسعاً حول أحقيتها في الهيمنة على الملفوظ السردي فكانت ولادة الصورة نبوءة بإزاحة الكم اللغوي (السردي ، الوصف) في العرض واتساع مساحة اشتغالها في الموجز الإبداعي وتكون متناً سورياً (شكلياً) (دلاليًا) موازياً للمتن الحكائي. ولتعود الصورة مرة أخرى وتؤكد أهميتها في انظمة التلقي وتصبح مركزاً فاعلاً في بنية الخطاب الإبداعي، أن تحولات الصورة واشتغالاتها ساهمت في ظهور تيارات مثل الشكلانية والبنوية والسيميائية ، إذ أن الصورة أصبحت علامة مكثفة في الخطاب الإبداعي وبلاغته وعمقه وشكلت الصورة بنية فوقية تمتد بجذورها في بنية النص العميقة ومن هنا برزت مشكلة البحث (كيف يتأسس جدل الصورة المؤثر في تحولات الثابت في العرض المسرحي).

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في كونه يؤكد على الجذور الفكرية لمرجعيات انتاج الصورة ولذا فالبحث يفيد العاملين في الفن المسرحي السينمائي والتشكيلي.

حدود البحث:

الحد المكاني: مسارح بغداد.

الحد الزمني: ١٩٩٠ - ٢٠٠٠م

الحد الموضوعي: العروض المسرحية التي غادرت ثبات النص واكتنزت بكم

صوري.

التعريف الإجرائي:

١ - الصورة: يعرف تودروف الصورة بأنها (دالٌّ بديل لدال آخر يبقى المدلول فيه هو نفسه في الحالتين)^(١).

الفصل الثاني

الأطار النظري

- جدل الصورة في العرض المسرحي

- مؤشرات الأطار النظري

جدل الصورة:

يمثل الجدل إحدى المقولات الفلسفية التي تشير دوماً إلى طبيعة حركة التاريخ في كل مرحلة من مراحل التطور الإنساني وبذلك يكون الجدل مؤشراً للضرورة الإنسانية والفكرية التي حققت امتيازاً ونسقاً فلسفياً واضحاً ومؤثراً ، ومن خلال تتبع مسيرة الفكر الإنساني نستطيع أن يحدد نسقين فكريين واضحين ومؤثرين: الأول (الفلسفة المثالية) والثانية (الفلسفة المادية).

يقوم الجدل في الفلسفة المثالية على الحوار بين الذات والموضوع فإذا كان النشاط العقلي يذهب على تصوير ذهني كان تخيلاً ، أما إذا أن صبَّ على موضوع حسي سمي النشاط العقلي في هذه الحالة إدراكاً حسيّاً ومن أعلى ضروب النشاط العقلي هي تلك التي يتخذ فيها العقل من نفسه موضوعاً لنشاطه حيث يصبح هو نفسه الذات والموضوع في آن معاً حين يدور بينهما حوار جدلي^(٢).

وبذلك يكون أن الجدل المثالي هو إنعكاس ومحاكاة لحركة الواقع دون تدخل للذات فيه هو عرضٌ لموضوع .

أن الجدل المثالي هو إنعكاس ومحاكاة لحركة الواقع دون تدخل الذات البشرية فجدل الإنسان والطبيعة حيث يتوحد كلٌّ منهم مع الآخر في مجتمع عمل واحد، يقول لوسيان

(١) تزيفتان تودروف: مفهوم الأدب، ترجمة منذر عباس، سوريا، حمص، دار الذاكرة للنشر، ١٩٩٠، ص ٧٨.

(٢) عبد الفتاح إمام، المنهج الجدلي، ص ٩١-٩٢.

كولدمان (أي تأمل في العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع لا من خارجه وأن هذا التأمل لابد أن يغير الحياة الاجتماعية لما يحزره من تقدم في العلاقة الجدلية بها وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقات الاجتماعية نفسها)^(١). أن الجدل علاقة دينامية بين ذات وموضوع في الفلسفة المثالية يكون الجدل بين الذات (الفنان) والموضوع (عالم المثل) لذلك يكون المبدع هو ذات واصلة بين العالم العلوي (عالم المثل) و (الواقع) ويكون نتاجه الفني ترسيخ لقيم عالم المثل ، الأخلاقي .

عدّ أفلاطون الارتباط الفكري بعالم المثل أو الذات الألهية وهي أصل كل المعارف الإنسانية والفنون فقد رأى أفلاطون بوجود فيض (نور) آلهي يفيض من عالم الالهة ويعمّ عالم البشر ومن هنا تظهر مساحة الفنون في الجدل المثالي الذي يراه هيكل في الروح المطلقة (أجده أنا في العالم المادي الذي يعكسه العقل البشري ويترجمه إلى أشكال)^(٢).

وبذلك تكون المادة وفق لآراء كارلماركس هي أصل وجوهر الوجود والتي تشكل جدل المادي والذي هو الأساس في مجمل النشاطات البشرية والطبيعية المحكومة بالحركة والتطور (لا يوجد شيء في العالم غير مادة تتحرك ولا تستطيع المادة أن تتحرك إلا في الزمان والمكان)^(٣).

وبذلك يكون الجدل المادي هو سمة للحياة الفنية المعاصرة كونه يخلق أشكال جديدة (أن شكل الحياة الأسمر ومبلغها التقدمي والثقافي هو بفضل نموها الاقتصادي)^(٤).

ومن هنا فإن ماركس يضع حركة الواقع وتطوره على سكة حركة الاقتصاد.

الصورة في النص المسرحي بين الثبات والتحول:

الصورة في النص المسرحي تقع في مستوى الوصف حيث تنحصر وظيفتها في النص على الوصف وتتحرك وفقاً لنسق تناوبي متوازياً مع مستوى السرد ، فالصورة عند أرسطو (صورة متممة للمادة التي تتشكل بها وليس مستقلة عنها ، فالصورة والمادة هما وجهها الحقيقة في كل شيء) ، أما سوزان لانكر فأنها ترى الصورة (شيء ما يوجد فقط لإدراكنا مجرد من نظامه الفيزيقي والسببي)^(٥).

(١) أديث كيزر ويل، ص ٢٧٣ .^١

(٢) توماس مونرو ، التطور في الفنون ، ترجمة عبد العزيز توفيق، مصر ، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١١١.

(٣) لوسكي نيكولا، تاريخ الفلسفة الروسية، ترجمة : فؤاد كامل، مراجعة : زكي نجيب محمود، مصر ، ب.ت. ، ص ٣٩٢.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٩٣ .^٤

(٥) راضي الحكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ١٩٨٦، ص ٣٧.

وبالاتفاق على أن الدال شيء مادي تصبح الصورة في استحضار للمادة شرط الحفاظ على الحضور المادي وهذا يؤدي على اعتبار الصور هي المظهر والشكل. الصورة هي اتحاد بين الشكل والمضمون بوحدة جدلية ديناميكية تنتج دوال متعددة بحركاتها داخل السياق (لفظ ومعنى) داخل النص مع عناصر أخرى داخل العرض. أن الفن يعتمد الصورة الذهنية وكيفية توصيلها إلى المتلقي (معرفة الصورة أو المعنى يدرك بواسطة الحدث ذلك لأن الحدث هو الفعل العقلي الأساسي الذي تعتمد عليه كل أنواع المعرفة)^(١). وكون الصورة مدركاً حسيّاً عقلياً تخيلياً أصبح من الممكن تحويل المدرك الحسي العقلي التخيلي إلى وجود مادي (لوحة ، تمثال، عرض مسرحي، فلم) ويتولد بذلك شكل مادي ناتج عن مضمون تخيلي عقلي فكري ومن هنا ينشأ الجدل ما بين الحسي والتخيلي (المضمون) وبين الشكل المادي (الصورة) ولذلك يكون الفن يعيد تشكيل الواقع صورياً.

فكر	عقلي
فن	جمالي
واقع	مادي

الصورة وعيٌ متقدم وكلما زاد تجريداً ابتعدت عن التشكيل زاد تأثيرها وأثار جدلاً لذلك فإن الصورة تمثل وعياً إبداعياً واجتماعياً باعتبار أنها قناة لتوصيل فكر المبدع إلى المتلقي وهي إشارة واضحة جدل العلاقة بين الفن والواقع .

يجب أن لا تفهم الصورة على أنها نسخة مادية أو شيء مادي ولكن على أنها محتوى أو فكرة يكون الانتباه فيها مركزاً على نوعية حسية بشكل ما^(٢) .

أن ثبات المعنى وعدم القدرة على تأسيس معاني أخرى غير المعطاة وكما في المسرح الكلاسيكي يؤدي إلى ثبات الشكل والصورة وتصبح الصورة هي تفسير للمعنى الأدبي

(١) راضي الحكيم، مصدر سابق، ص ٣٩.

(٢) طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير ، التأويل ، النقد، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠٠٢، ص ١٠١.

(النص) والذي يقود إلى رسوخ وثبات البناء الاجتماعي وطبقاته (التراكمات التي تحدث في توالد الصور التي لا تنقطع تؤدي إلى انتقالات هائلة اختلافات الأشكال وتباينها)^(١).
ففي مسرحية العاصفة تأليف (وليم شكسبير) إخراج (بتربروف) يقول (بروك) حول هذه التجربة (المقصود هو استحضار العاصفة بالامكانيات التي تنتمي إلى المسرح وتساعد الممثلين على التوضع في عالم مادي)^(٢). أن الصورة تعمل وتتأسس على تناقضاتها ولذلك فهي غير ثابتة ودائمة التحول وكما هي في المسرح الملحمي حيث تكشف عن كل متناقضات الاجتماعية وصراع الطبقات وأزمة الإنسان في الوجود البرجوازي المتناقض حيث الصورة مغربة تخضع لقوانين الجدل المادي. أن التطور البطيء الكمي ينقطع في نقطة معينة وتحل لحظة الانتقال والتحول إلى كيفية جديدة. (التغيرات الكمية تجري عندما تتراكم بصورة كافية لتحل محلها التغيرات الكيفية السريعة المفاجئة يتحول نفي شيء الثابت إلى نفي جديد والنفي الجديد يجد نفسه بمواجهة نفياً آخر)^(٣).

مؤشرات الأطار النظري:

- ١- الجدل صيرورة دينامية بين ذات وموضوع باختلاف موقع الموضوع بين عالم المثال والواقع تتغير طبيعة الجدل مثالي أو مادي.
- ٢- نوع الجدل هو الذي يحدد نوع النسق السوري في كل عصر أو مرحلة تاريخية
- ٣- الصورة خزين معرفي للعلاقة بين الذات (الفنان) والموضوع (الواقع) .
- ٤- الصورة في النص المسرحي تقع ضمن سياق الوصف والسرد ، أما بالعرض هي عرض لنمط الحياة الواقع .
- ٥- الصورة في الاتجاهات المسرحية الحديثة هي عرض لواقع متطور قائمة على بنى عالم الأحلام والرؤى المستقبلية.

(١) محمد البوريني، الفضاء الروائي في الغربية، الأطار والدلالة، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق - بغداد، ب.ت. ، ص ٢٦.

(٢) بتربروف، ليس هناك من أسرار، ص ١٧.

(٣) أيفانسييف، أسس الفلسفة الماركسيّة ، ترجمة عبد الرزاق الصافي، منشورات الطريق الجديد، ط٣، بغداد، ١٩٧٦، ص ٨٨.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتشكل مجتمع البحث على العروض التي تعتمد الصورة في بنائها فكانت تجربة صلاح القصب هي الأقرب لهذا الموضوع بما تحمله من رؤى مستقبلية بعد أن غادرت منطقة اشتغال النص، فكان مجتمع البحث يضم كافة الأعمال التي قدمها صلاح القصب

عينة البحث:

تم اختيار ثلاث عينات للمخرج صلاح القصب وهي: الملك لير ، عزله الكرستال ، الخال فانيا تأليف (انطوان تشيخوف). مثلت هذه العينات تنوعاً أدبياً يتراوح ما بين الكلاسيكي والواقعي وقصيدة النثر ، وأن هذا التنوع أدى إلى تنوع واختلاف في إنشائية الصورة المسرحية.

أداة البحث :

استخدم الباحث في تحليل العينة الأقراص المدمجة وما كتب في الصحف والمجلات عن هذه التجربة.

تحليل العينة

جدل الصورة في الأسلوب الإخراجي (د. صلاح القصب)

تتمثل تجريد المخرج صلاح القصب كونها تجريد ابتعدت عن السائد وخطت أسلوباً أمتاز بمغادرة الثابت النصي ومكنت مغاليق المستعصي في النص الأدبي ، إذ أن تتاقل المخرج صلاح القصب بين النص الكلاسيكي الشكسبييري تشيخوف ومن ذهب باتجاه قصائد

النثر (خزعل الماجدي) وبالعودة إلى تجريد المخرج صلاح القصب نجد أن المخرج أجتهد في النص الشكسبييري.

أن الإجراء الأولي الذي يقوم به المخرج صلاح القصب هي تفكيك النص وإعادة بنائه بما يلائم ورؤاة الحلمية المكتنزة بالصور وخلق معادل صوري يتوازي أو يتقاطع مع مقولات النص الأدبي الراسخة. فالقصب يبحث عن مستويات جمالية فكرية غير مكتشفة في النص الأدبي، إذ أن يقوم القصب بتضخيم هذه المستويات وشطرها مرات عدة ويعود يركبها مرة أخرى ضمن نسق صوري يعج بالقراءة والدهشة.

ففي مسرحية الملك (لير) استخدم القصب (القماش الأبيض، التوابيت، الآلات موسيقية نحاسية معطلة) لإنتاج سيل من الصور شكلت تحولاً في نص شكسبير الثابت، فالقصب هنا غادر منطق النص الثابت، ليخلق في فضاءه الصوري المخول - المدهش. فالقصب كشف (مأساة لير) وشعوره بقدوم النهاية الترحيمية (الموت)، لذا ذهب القصب باتجاه إنتاج صور للموت الأثر هو توابيت للموتى، القماش الأبيض هو الكفن الذي يكفن المملكة. الآلات النحاسية الموسيقية والآلات معطلة .

أن الصورة في عروض القصب تتلاشى وتشفت لتعود وتتركب مرة أخرى لتعلن عن وجودها بقوة هي تشير إلى النهاية المأساوية لأبطاله إذ أن الموت يتقرب الجميع. يقوم القصب مشروعاً جمالياً آخر يغامر فيه ويؤكد على أسلوبه الإخراجي في تحديد اللغة الملفوظة ويفسح المجال واسعاً لهيمنة الصورة ففي مسرحية عزلة في الكريشال (تأليف الشاعر خزعل الماجدي) ذهب القصب باتجاه قصيدة النثر وهي أسلوب حديث في الشعر العربي.

قدم القصب تجربته المسرحية خارج حدود بفقد وخلق القصب بناية قسم التصميم الأمامية فقد قام القصب بتغطية هذه بالرمل الأحمر ووزع ممثليه وهم يرتدون ملابس سوداء ووضع آلة طباعة تسجل الحوادث التاريخية، وهناك أيضاً الآلات الموسيقية النحاسية وهي تطلق أجوائها الحزينة وكأنها على السواحل بانتظار مراكب العائدين ولكن دون جدوى. وخلق هذا الفضاء وضيق القصب الشبابيك المطلة على هذه، وإذ أن أخذ ممثليه بتنظيف زجاج الشبابيك المطلة على الساحة وقد أرتدى ممثليه الملابس البيضاء وكأنهم مراقبين للأحداث التي تجري في الأسفل أن صورة هذين ال خلقت بصرياً وحركياً إذ أن مساحة الدائرية ويشخصها المتحركة والتي ترتدي السواد وتتقاطع معها البناية

القائمة بنوافذها الزجاجية الناصعة وحركة ممثلها العمودية صعوداً ونزولاً يرتدون الملابس البيضاء يخضع الإنشاء السوري القصب إلى جدل مثالي - مادي مركب.

فالمساحة الدائرية بشخصها الهائمين في عوالم غير مستقرة (الرمل) إشارة إلى لا جدوى من كل شيء فالبشرية تنتظر وهي تتوشح بالسواد أما خلف المشهد فهي البناية القائمة المهيمنة على هذه المساحة وبحركة شخصها بين الأعلى والأسفل خلقت تقاطع بصرياً مع حركة الدائرية في الأسفل (الباحة) وكأنها حركة هذه الشخص داخل البناية ماهية الإشارة إلى حركة الموت والولادة.

وتبرز بحثية كل شيء الحياة ، الوجود ، الموت في رؤيا صلاح القصب واضحة عندما يعتلي قمة هذه البناية مهرج بطل على المشهد ضاحكاً وكأن كل شيء واحدة وهي الموت.

ثم يزعج القصب بعد ذلك بدراجة نارية تخرج من البناية إلى الباحة لتكديس الشخصيات داخل البناية بعيشة واضحة على انتقال الإنسان من الحياة إلى الموت إذ أن العدم وللأشياء في هذه التجربة اعتمدت على خلق متضادة على مستوى الحركة ، اللون ، الصوت . فالحركة الدائرية في الباحة متضادة معها الحركة العمودية في البناية القائمة، واللون الأسود لأ للشخصيات في الباحة على صوت الآلات الموسيقية النحاسية وكأنه أصوات مراكب بحرية بعيدة على صوت الدراجة النارية بصوتها المتقطع إشارة إلى الإنسانية الآلة وهي تسحق الناس.

أما التجربة المميزة الأخرى للمخرج صلاح القصب.

وهي مسرحية (الخال فانيا) تأليف (انطوان تشيخوف) تمتاز هذه التجربة كونها تأسست على نص واقعي يعتمد اللغة السردية والواضحة في مجمل مستوياته، فالنص يعتمد الحوارات الطويلة واللغة الواقعية (اليومية) ، أما الشخصيات فهي نماذج حياتية لا تملك أي مميزات خارقة في النصوص الكلاسيكية.

لقد تصدى القصب إلى هذا النص وأخذ على عاتقه عملية تطويع النص إلى رؤاة الحاملة، فعمد أيضاً إلى التكتيف والأختزال فيما يخص لغة (السرد، والوصف).

أسس القصب تجربة الإخراجية في (الخال الفاني) ووفقاً داخل فضاء الكلية لشعور ذاتي بحلول النهاية المأساوية إذ أن الموت ، الحريق ، الجثث المتسريلة في أكياس النايلون الشفافة وقع (القصب) خشبة المسرح في مستويين الخلفية إذ أن تتحرك فيها مجموعة من الممثلين وهم يرتدون ملابس رجال أطفاء الحريق، وهم يتحركون بسرعة وبخروجهم من

الكواليس وكأنهم يطفأون حريق في مكان ما، ثم يرجعون إلى الكواليس. أما في المستوى الأمامي إذ أن وقع القصب الشخصيات الرئيسية (أستروف، فانيا، نيدنا) حيث أجلس أستروف على كرسي معاقين وضع إلى جانبه حاوية أزال معدنية كبيرة الحجم. عمد القصب في إنتاج خطابه الصوري على الحركة المتأقلة والمتداخلة ما بين عمق المسرح والجوقة وبين المقدمة (الشخصيات) فكانت الجوقة تمثل خلفية الحدث ونقطة انطلاق واعتمد أيضاً على اللون في الزي والاضاءة. فاللون الأحمر في الخلفية شكل بؤرة لجذب نظر المتلقي وشوه دوماً باتجاه عموم المسرح. أما اضاءة المسرح فقد ركز القصب على بقع لونية على جانبي ضوئية ولونية لتميزها عن الجوقة. أن الشخصيات كانت تعاني الهزيمة والانكسار والاستسلام وهذه حالة كانت سائدة كمجتمع خاض حربين ويعاني من حصار. لذا كانت الشخصيات مسلوقة الإرادة تقع تحت تأثير سلطة خفية تمارس ضغطاً هائلاً هذه الشخصيات تحاول الانتصار لذاتها وكانت تفشل دوماً نتيجة لخوفها. فكانت الصورة في هذا العرض ذاتية أنية (داخل العرض) و جذور واضحة تحمل مأساة المجتمع ومعاناته . لكن المخرج لم يفقد الأمل به حريق في حاوية النظافة المعدنية يقوم الممثلين بدفعها إلى خارج لتشعل حريقاً في مكان ما لا تستطيع فرق الأطفاء أكد القصب على رموز واضحة الدلالة ، أكياس النايلون ، الموت ، النار ، الثورة، رجال الأطفاء .

النتائج

- ١- تمثل الصورة لطبيعة الفكر الذي يقدمه العرض وهي إشارة واضحة لطبيعة الصراع الطبقي في كل عصر .
- ٢- مغادرة النص الأدبي عن طريق تفكيكه وإعادة بنائه تمنح المخرج حرية في تحقيق رؤاها الإخراجية عن طريق إيجاد فرضيات تأسيس فضاء العرض وإنشاء الخطاب الصوري.
- ٣- شكّل صلاح القصب ظاهرة إخراجية واضحة تمثلت بمغادرة النص الأدبي والدخول إلى عالم الرؤى والأحلام الصورية .
- ٤- إنحاز صلاح القصب إلى الجدل المثالي في إنشاء بنيته الصورية حيث أنه قدّم مأساة الفرد بمواجهة قدره الحتمي (الموت) دون خلاص لذلك فهو يستخدم دائماً التضادات اللونية (أبيض ، أسود) والتضادات الحركية (أعلى ، أسفل) أو الإنشاء العمودي والدائري .
- ٥- أنتقل صلاح القصب في تأكيد أسلوبه الإخراجي المكتنز بالصور فهو انتقل ما بين الواقعية والكلاسيكية وقصيدة النثر .

الاستنتاجات

- ١ - أن الكيف الصوري هو نتاج لنوع وطبيعة الجدل في كل مرحلة تأريخية .
- ٢ - التراكم المعرفي في الخبرة يقود إلى تحولات في نوع انتاج الصورة.
- ٣ - أن ثبات النص لا يقود بالضرورة إلى ثبات العرض ، إذ أن التجارب الإخراجية غادرت منطقة النص الأدبي.

قائمة المصادر والمراجع

- ١ - تزيفتان تودروف: مفهوم الأدب، ترجمة منذر عباس، سوريا، حمص، دار
الذاكرة للنشر، ١٩٩٠، ص ٧٨.
- ٢ - عبد الفتاح إمام، المنهج الجدلي، ص ٩١-٩٢.
- ٣ - أديث كيزر ويل، ص ٢٧٣.
- ٤ - توماس مونرو، التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز توفيق، مصر،
القاهرة، ١٩٧٢، ص ١١١.
- ٥ - لوسكي نيكولا، تأريخ الفلسفة الروسية، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: زكي
نجيب محمود، مصر، ب.ت، ص ٣٩٢.
- ٦ - راضي الحكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، بغداد، دار الشؤون الثقافية
العامة، آفاق عربية، ١٩٨٦، ص ٣٧.
- ٧ - طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، ط ١،
دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠٠٢، ص ١٠١.
- ٨ - محمد البوريني، الفضاء الروائي في الغربية، الأطار والدلالة، دار الشؤون
الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق - بغداد، ب.ت.، ص ٢٦.
- ٩ - بيتربروف، ليس هناك من أسرار، ص ١٧.
- ١٠ - أيفانسييف، أسس الفلسفة الماركسية، ترجمة عبد الرزاق الصافي،
منشورات الطريق الجديد، ط ٣، بغداد، ١٩٧٦، ص ٨٨.

المسرح العراقي وتحديات الحرب

د. جبار خماط حسن

الحرب صنو المسرح ، كلاهما يعتمد الصراع أساسا واقعيا لصناعة فعل التأثير والإقناع .. لا توجد حرب من دون مكان وزمان للأداء مثلما المسرح فضاء وممثلون يتخذون أدوارا يقومون بتقديمها بقصد التأثير الجمالي في حدود رمانية منضبطة .. أما الحرب فلا مكان للعب الحر بل القتل والأسر والتهجير الذي يراد من ورائه فرض قانون المنتصر على المهزوم سياسيا وفكريا واقتصاديا .. لكن لا حرب من دون مسرح لها افتراضي يصنعه قائد المعركة .. هناك الماء والجبال والأنهار والبيوت والجنود ومعركة قبل بداية المعركة الفعلية على أرض الواقع .. فالحرب حدث تاريخي وسياسي، لذلك نجد أن نظرية الصراع تقرر أن المجتمعات تعمل عبر صراع أعضائها ومما أسهم بالتغيير الاجتماعي ثم ولغنى المسرح - مثلا استطاع المسرح عبر التاريخ أن يعيد ترتيب هذه الصيغ وتنظيم إمكانية الطرح والإنتاج الثقافي وأن يصنع مناخا لم يكن متوفرًا في كشف الرموز العميقة لأحداث الحرب وعلى هذا تم انتقاء أهم الحروب في التاريخ التي ولدت لنا نتاجا وأحدثت تغيرات في مفاصل الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية بوصفها ألقت بظلالها على الحياة عموما وعلى حركة الإبداع خصوصا وأصبحت فيما بعد درسا للشعوب المنتورة ولأن الحياة الإنسانية سلسلة من الأحداث المتشابكة والمتصلة مع بعضها على أساس نسبي وهذه السلسلة تمتد بلا نهاية ومن المعروف أن التاريخ والأساطير مصدران من مصادر التأليف المسرحي في الآداب القديمة والحديثة فمن

معانيها يستمد المؤلف المسرحي حدثه الخام ليصوغ فيها عمله الفني الذي يبث في رؤيته الفلسفية الخاصة، ويتناول قدرته التقنية على تشكيل الأحداث المختارة، وأن الشك في الأحداث التاريخية المتواترة في بعض الأحيان أو الضعف والتوثيق في صدق حقيقتها يقابله اعتقاد بأن الأساطير لا أصل لها من الواقع، ومن بين كل الأنماط الثقافية تبرز الدراما بما تمتلك من مميزات التعبير والاستقطاب كمصدر للنتاج الثقافي في التفاعل مع الأحداث في حياة الشعوب حيث تكون منتجة لها ومعبره عنها بأساليب غير مباشرة والظروف الثورية في المجتمع هي التي تؤدي إلى ازدهار الدراما، فالدراما بحكم اعتمادها على الحركة تكون الحكمة الدرامية في أي مسرحية تستمد كيانها من كونها صورة مركزة للقوة الاجتماعية الدافعة في الظروف الثورية التي تمر بالمجتمع وعلية تعكس الدراما ظروف التغيير التاريخية والسياسية والاجتماعية. (١).

ويعد الفكر اليوناني المصدر الأول للأشكال المنطقية التي درج عليها الفكر الغربي ونحن نستمد منها عناصر التعبير عن الأوضاع السياسية، فالفكر اليوناني يتحرر من كل نسبية تاريخية، منطلقا نحو قيم غير مقيدة، والتراث اليوناني هو الفكر الفلسفي المنطقي يدور حول القيم العليا التي تحكم التصرفات الإنسانية ومن بينها تصرفات المواطن إزاء السلطة والمجتمع. (٢) ويخضع أسلوب المؤلف الدرامي في بلورة الحدث لمبدأ الانتقاء والتنسيق عبر اقتباس الشخصيات الأسطورية المؤثرة في الحياة الإغريقية ومن أحداث جرت على أرض الواقع وقد ارتكزت الدراما الإغريقية على الصراع السياسي دون غيره من العناصر عبر التحكم بالحادثة والسيطرة المطلقة على النص. (٣) ووظفت الدراما الإغريقية الأحداث السياسية متخذة شكلا أكثر أهمية عبر تقديم عروض مسرحيات من أعمال (اسخيلوس) في التراجيديا وصولا إلى (ارستوفان) في الكوميديا وقد قدم كل منهما شكلا من أشكال القضايا التي تهم الفرد والمجتمع لاسيما موضوعة الحرب فقد قدم لنا (اسخيلوس) مسرحية (الفرس)* على أنها مسرحية مقترنة بالحرب ما بين (الفرس) و(الأثينيين) وقد أعدت هذه المسرحية توثيقا للأحداث التاريخية التي تظهر فيها قوة الإغريق مسلطة الضوء على مفاهيم ودلالات أوضحت صلة الحرب

بالدمار وما يترتب على الطرف المنهزم، لذلك شكلت الجوقة في هذه المسرحية الدور الريادي في انبثاق الصورة المعبرة على لسانها مما أعطى تحولا ومفارقة واضحة بين اندفاعهم نحو الحرب في البداية والصدمة المدوية للهزيمة، وأعطى هذا أيضا الصورة التقليدية للتراجيديا الإغريقية التي تعرض شخصية البطل منتقلا بسبب الخطيئة من حالة السعادة إلى الشقاء ثم الموت. (١) وبالتالي يمكن القول بأن المسرح خرج من الحرب لاسيما أن التراجيديا الإغريقية جلها تطرح وتعالج الحرب وأخبار الأبطال أو انعكاس الحروب على النساء والأطفال ! وقبل أن يؤسس (أرسطو) له مداخل العلم للدخول إلى التراجيديا ، كان المسرح لا يستند على أشعار (هوميروس) فقط ، بل انه انتحى مديخلًا محاكياً للواقع وجد فيه ضالته عندما حول انتصارات الإغريق من انتصارات في ارض الوغى إلى انتصارات احتفالية على مذبح المسرح ، لوصف الحرب آنذاك انتصاراً للقيم النبيلة التي كان يسعى لها عليّة القوم. من هذه النقطة المضيئة في عمق التاريخ ظهر مسرح الحرب أو المسرح الذي يحاكي فعل الحرب ، وفي الجانب التطويري الآخر عرج الرومان على كثير من تلك الانتصارات في مسارحهم ، إذ تناول القدماء منهم موضوع الحرب في كثير من المسرحيات التي كتبوها ولاسيما أن الشعب الروماني قد اتخذ الحرب سبيلا لتشر ثقافته وأفكاره. لذا كانت الحرب موضوعاً مهماً ومنطلقاً أساسياً أكد تداخله ضمن أطر الحياة بصورة عامة والفن بصورة خاصة ، وبالتالي تأكيد صور الحرب وتعدد مضامينها التي اختلفت من معالجة لأخرى جراء اختلافها من شكل لآخر لتصبح جزءاً مهماً من حياة الشعوب ، فبعدما كانت الحرب لدى الأثينيين "واجباً ينبغي أدائه للدولة، أصبحت الحروب العالمية في القرن العشرين نمطاً مغايراً في اتساعها ودرجة تأثيرها بالمدنيين"الذين لا يجدون مبرراً لدمارها ، ولا للتفاعل معها (٢) . وكان للحرب في فينتام أواسط القرن العشرين وانعكاساتها على المسرح في العالم صورة واضحة ، وبكفي أن نذكر هنا ثلاثة نماذج هي (حديث عن فينتام) ل (بيتر فايس) و (U.S.A) ل (بيتر بروك) و (فيتروك) ل (ميغان تيري). لقد أدت (الحروب) دوراً مؤثراً في إعادة إنتاج أنماط حياتية جديدة في المجتمعات، بوصف (الحرب) هي إحدى معطياتها التي أحدثت هزات عنيفة في هذا الوجود .

المسرح والحرب في العراق

لم تكن الحرب العراقية الإيرانية التي استمرت ثماني سنوات مجرد حرب عسكرية عادية وإنما تعدّتها لتصبح حرباً نفطية واقتصادية دُمّرت فيها المنشآت النفطية والاقتصادية، وحرباً سياسية وعقائدية وحدودية بين نظامين سياسيين مختلفين، كان غزو الكويت، والمعروف أيضاً باسم الحرب في العراق والكويت ، والتي أسفرت عن سبعة أشهر طويلة من احتلال جيش صدام للكويت ، وأدى ذلك إلى التدخل العسكري المباشر للقوات التي تفوقها الولايات المتحدة ، و إشعال النيران في ٦٠٠ بئراً نفطية كويتية. و ٢٠٠٣ كلتا حرب الخليج الثالثة أو حرب تحرير العراق من نظم صدام ، أمام مثل هذه الحروب المدمرة كان المسرح يتخذ ادوار مختلفة في علاقته وتناوله للحرب ، مرة نجدة تعبويًا في مرحلة الحرب العراقية - الإيرانية ومرة يتخذ الرفض أو الاحتجاج غير الصريح في مرحلة الحصار ما بعد حرب غزو الكويت ، أما في المرحلة الراهنة بعد ٢٠٠٣ نجد المسرح قد تنوع في عروضه المسرحية وبحسب تباين قناعاته بما بعد حرب تحرير العراق وما ولدت من انقسامات في نسيج المجتمع ووصول الصراع إلى مرحلة الاحتقان الطائفي والذي مهد الطريق إلى الإرهاب ومجاميعه العدوانية أن تفتح حرباً إرهابية ضد مكونات الشعب العراقي ما زالت قائمة . وأمام هذه الحروب كان المسرح بعروضه المسرحية التي يمكن أن تصنف بدءاً بالمسرحيات العراقية أو المترجمة عن المسرح العالمي التي قدمت في الثمانينات (سنوات الحرب مع إيران) على أنها تنتمي إلى (المسرح السياسي) وإلى (المسرح التعبوي) وذلك لكونها تعرضت لإحداث سياسية مر بها العراق في ذلك الوقت من جهة ، ولدعم الروح المعنوية للمواطنين خارج ساحات القتال من الجهة الثانية . ولهذا فأنها تأخذ الطابع (التعبوي) هذا فضلاً عن أن بعض من تلك

المسرحيات راحت تشيد بصمود أفراد الجيش العراقي وشجاعتهم في القتال وإصرارهم على دحر الجيش الإيراني . وقد ظهرت مسرحيات منذ بداية الحرب إلى العودة إلى تاريخ المسرح والبحث عن نصوص تطرقت للصراع العربي الفارسي أو أعداد النصوص الملائمة لطرح فكرة صراع الحرب من المسرحيات العالمية مثل مسرحية (ماريا) للشاعر الإسباني (لوركا) و(الفرس) لـ (اسخيلوس) وقد قدم (سامي عبد الحميد) مسرحية (فصيل على طريق المجد) التي اظهر بها بسالة الجندي العراقي في المعركة وتضحيته في سبيل الدفاع عن الوطن ، ولقد قدم (قاسم محمد) مسرحيه (العطش والأرض والناس) في العام (١٩٨٢) من قبل الفرقة القومية للتمثيل التي تحدثت عن موقف أهالي قرية بين الحدود العراقية الإيرانية بعد أن قامت السلطات الإيرانية بحجب مياه نهر يمر في القرية وتطرقت إلى موقفهم من الحرب وما سببت من دمار للبشر وللزرع ، وكما قامت الفرقة القومية للتمثيل بتقديم مسرحيات تنتمي إلى الصنف التعبوي مثل مسرحية (أم المقاتلين) (لفخري زين العابدين) في العام(١٩٨٢) ويمكن تصنيفها ضمن ما يسمى ب (الواقعة الاجتماعية) ولكنها واقعية في الإطار العام وليس في المنهج فقد تمكن المخرج من نسج حبكة المسرحية بنجاح نسبي عبر تسلسل منطقي للأفعال والوحدات الدرامية ، وكذلك مسرحيه (حكاية من الخندق الخفي) لـ(هاني هاني) التي قدمت في العام (١٩٨٣) وأيضا مسرحيه (العودة) (ليوسف الصائغ) في العام (١٩٨٦) وفي محافظة البصرة قدمت مسرحيات من هذا النوع التعبوي مثل (عرس الجبهة) لـ(عبد آلله عبد القادر)، (احتفالية الوطن والناس) لـ(شاكر العطار) وفي الموصل قدمت أيضا، مسرحيه (أم المقاتلين) . وفي تلك المرحلة (١٩٨٠) تأسست (فرقة المسرح العسكري) التي كانت تقدم مسرحيات تعبوية منها مسرحيه (نائب العريف حسين ارخيص) من أخراج (محسن العلي) ومسرحيه (أم خليل) من تأليف (خالد الدوري) .^(١) أما أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد فقد قدمت مسرحية بعنوان

(خندق واحد) و (بيت المنتصرين) لـ(عبد المطلب السنيد) وهكذا قدمت مسرحيات أخرى ومن الصنف التعبوي نفسه في محافظات أخرى. ولم يطلق مصطلح (المسرح التعبوي) على تلك المسرحيات المشار إليها أعلاه، بل بقي الجدل وأثرا بين المسرحيين حول المصطلح فمنهم من سماه (مسرح المعركة) ومنهم من سماه (المسرح التعبوي) ومنهم من سماه (مسرح الحرب) أو (مسرح المقاتل).ⁱ

وفي كل الأحوال فان تلك الأوصاف تنطبق على بعض ما كان يقدم من مسرحيات لاسيما تلك التي تنتجها فرقة الدولة (الفرقة القومية للتمثيل) ونجد أيضا مثلما كان هناك خلافاً بين المسرحيين العراقيين حول تسمية مصطلح (المسرح التعبوي) أو (مسرح المعركة) أو (مسرح المقاتل) فقد حصل الخلاف أيضا حول تسمية مصطلح (المسرح التجاري) الذي ظهر في المرحلة نفسها ، فمنهم من سماه (المسرح الشعبي) لكونه يتحدث باللهجة العامية، ومنهم من سماه (المسرح الجماهيري) لكونه يجتذب جماهير واسعة ، وكذلك سمي (المسرح الكوميدي) لأن الضحك هدفه، وقد تنطبق كل هذه الصفات على كل ما كان يقدم من مسرحيات بدأت في بداية مرحلة الثمانينات، ومع ذلك فان صفة (المسرح التجاري) أيضا تنطبق عليه . ويرى كل من (ماري اليأس و حنان قصاب) أن (المسرح التجاري) تسميه تطلق بشكل انتقاص على المسرح المحترف الذي يهدف إلى الربح التجاري قبل كل شي عبر جلب أكثر عدد من المتفرجين وإرضائهم بوسائل عديدة منها وجود النجم والحبكة المعقدة والاستعراض المبهر بجانبه رقص وغناء. () أما (محمود محمد كحيلة) أن (المسرح التجاري) . ليس هو سوى المسرح الذي يهتم بالربح فقط لا بالمستوى () ويقصد بالمستوى ناحية المضمون، فضلا عن ذلك فقد اعتمد (المسرح التجاري) على العروض طويلة الأمد أي التي يستمر عرضها للسنوات . وهذا النوع موجود في جميع بلدان العالم ويكفي أن نذكر (مسرح برودوي) في نيويورك و (مسرح البوليفار) في باريس فانه اغلب مسرحياته تجارية وتدوم

v

عروضها لمدة طويلة . لقد ظهر هذا الصنف من المسرحيات في مرحلة الثمانينات في بغداد فجأة عندما عرضت مسرحيه (الخيط والعصفور) على مسرح المنصور، وقد ساعدت هذه الظروف الصعبة التي مر بها العراقيون في الحرب على اتساع رقعة (المسرح التجاري) وتزايد أعداد جمهوره ، وذلك من نتيجة عدم وجود مجالات أخرى للترفيه ومن اجل تخفيف الضيق النفسي على المواطن . غير أن تلك العروض التي تميل إلى صنف (الفارس) في الغالب استغلت من قبل السلطة الحاكمة آنذاك هذا النوع من المسرح وانشغال فئة كبيرة من المواطنين به لكي ينسيهم هموم ومصائب الحرب ؛ولذلك فقد شجعت وروجت له في وسائل الأعلام المختلفة . كما لم تكن هناك (ايدولوجية) سياسية لدعم المسرح التجاري بقدر أحساس السلطة بان هذا المسرح يلهي المواطنين عن التفكير بماسي الحرب وضرورة توقفها بعد أن دامت مدة طويلة ، كما أن أصحاب المسرح التجاري لم يضعوا نصب أعينهم لـ (ايدولوجية) سياسية بقدر ما كان همهم ألا إضحاك الجمهور والترفيه عنه واتخاذ التسلية وسيلة وهدفا. فضلا عن هذا ، كان هناك عدداً من كتاب المسرحية يبتون في نصوصهم شفرات تشير إلى نقد السلطة، ولم يكن من بين كتاب المسرحية بتمامي مع السلطة ألا في حالات نادرة وخشية سوط الرقابة أو منع العمل أو سحب أجازة الفرقة . لذلك فهي كانت تحمل توجيهات مضمرة الترميز والإسقاط إنَّ الفعل الدرامي في عروض مسرحيات الحرب هو الممكن المنطقي الفاعل ، والمزاوجة الفاعلة بين الواقع وظهوره على خشبة المسرح ؛ وذلك لاعتماده على إثارة عاطفة المتلقي وصولاً إلى سحب ذهنيته وتعاطفه ، ليعكس الواقع المعاش ، وهو قصدي ، دلالي ، تحولي، يخلق حالة الخضوع لدى المتلقي، ضمن المعطيات الموضوعية التي تستند إليه المعالجة الإخراجية لتلك العروض . عمد المخرجون في معالجاتهم الإخراجية إلى إقران شخصية المرأة بوصفها (الأم ، الزوجة ، الحبيبة ، البنت) في العرض المسرحي بتجسيد لمفاهيم(الوطن) و (الأرض) ، (الجزر) و(العطاء)

دون اللجوء إلى التقريرية والمباشرة المقحمة في تناول رموز الحرب كفعل وكقيمة بدعوى إلى الحاجات الإعلامية والنفسية والتعبوية .

إن مرحلة الثمانينات قدمت فيها مسرحيات تتناول نقداً غير مباشر للسلطة وإدانة للحرب الدائرة، وهنا نذكر مسرحية كانت بعنوان (ليلة مع الملا عبود الكرخي) التي أعدها وأخرجها (سامي عبد الحميد) التي أنتجتها (فرقة المسرح الفني الحديث) قدمت على مسرح بغداد في (١٩٨٢) التي حملت العديد من الشفارات أو التلميحات التي تدين السلطة. وبعد حرب غزو الكويت وقيام حرب تحريرها من سيطرة جيش صدام حسين في عام (١٩٩١) فرض على العراق الحصار الاقتصادي فكان لهذا الحدث الأثر الملموس على الثقافة بشكل عام والمسرح بشكل خاص ونتج ما بعد الحرب عدد من المسرحيات التي كانت فيها كتابها نصوصاً وشفارات تنتقد السلطة التي لم تظهر بشكل واسع إلا في مرحلة التسعينات أي بعد انتهاء الحرب مع إيران وهنا نذكر مسرحيات (فلاح شاكر) مثل (قصة حب معاصرة، في أعالي الحب، مائة عام من المحبة، والجنة تفتح أبوابها متأخرة) جميعها كانت تحمل شفارات أو تلميحات تدين السلطة والحرب وتظهر مآسيها فنجد مثلاً أن مسرحية (قصة حب معاصرة) فيها صراع بين رجل وزوجته حول الهجرة من العراق أو البقاء وتحمل المعاناة والقهر، ومسرحية (في أعالي الحب) تكشف عن مضار الحروب في هدم الحياة الزوجية في المجتمع .

وكانت مسرحيات (عبد الكريم السوداني) التي أعدها أعضاء (فرقة المسرح الفني الحديث) مثل مسرحيه (إلى أشعار آخر) التي تتعرض لمدرس مستقيم يتحول إلى وحش يمتص الدماء بفعل الظروف القاسية التي يمر بها جراء ظلم السلطة، و مسرحيه (شكرا لساعي البريد) التي كانت تحمل أبعاداً وتلميحات نقد للسلطة الحاكمة وإدانة الآثار السلبية التي خلفها الحرب على القيم الإنسانية النبيلة التي تغيرها إلى ما هو دنيء ومنحط . ألا أن كتابة النص المسرحي العراقي لم يتوقف عند موضوعة الحرب فقط إنما تناولت موضوعة الإنسان، وهمومه، وتطلعاته، وصراعه مع ذاته وللآخرين، وأن ما بعد الحرب والحصار الأثر الواضح إذ كان النص المسرحي العراقي قد أخذ خصوصية عبر استعراض الأزمات السياسية التي كانت متمثلة بالحرب والحصار ليكون النص

العراقي متفوقاً" على النص العالمي المترجم ليخضع لخصوصية النص العراقي ونجد ذلك واضحاً في مسرحية (بيت الأحزان) إذ كان النص مستعاراً من الشاعر الإسباني الكبير (عابرييل غارسا لوركا) عن مسرحية (بيت برنارد ألبا) وأيضاً (يوسف الصائغ) فقد استلهم من النص العالمي مسرحية (عطيل) للكاتب وليم شكسبير وسميت بمسرحية (دزدمونة) حيث تم توظيف النص لطرح القضايا السياسية العراقية. ولأننا نريد مسرحاً عراقياً يعيد بناء الذوق العام ويغير القناعة السلبية التي كثيراً ما تردد بأن المسرح العراقي أخفق في إيجاد مسرح يتواصل مع الجماهير ولا ينحسر في حدود النخبة وهي فكرة لطالما أريكت نسيج أو سياق الجدوى من ضرورة وجود المسرح في المحيط الثقافي العراقي وهو لا يمتلك القدرة على التواصل مع الجمهور الواسع والمتنوع ولهذا نجد مخرج العرض كثيراً ما يردد: بأن الجمهور يتزقب الأفكار المعاشة المقدمة بأسلوب جديد يحقق الصدمة الجمالية وأمام هذا التصور ينطلق المخرج في أغلب عروضه من أفكار ومضامين لها العلاقة المباشرة مع واقع المجتمع العراقي ليحلق بها إلى فضاء أبداعى يولد لدى الجمهور لذة التفكير والتمتع بالشكل المسرحي والأداء التمثيلي المتوازن مع متطلبات المعالجة المسرحية . احتوت اغلب المعالجات الإخراجية لعروض الحرب على فكرة صراع الرجل العائد من الحرب أو الأسر ؛ ليجد تحولات الواقع الاجتماعية والاقتصادية والمادية وما يترتب عليها من متعلقات ، هذا التحول في مجريات الحدث يحاول المخرج بناء فكرته الدرامية عليه ليضع الفرد وسط الأزمات ، وما يترتب عليها من ألم الحرب إلى ألم حياة ما بعد الحرب حينما تتماها مع استبداد هذا التحول ، محاولاً بذلك محاكاة الحروب التي مرت بالعراق و (الحصار) الذي فرض عليه بشكل قسري ولمدة أكثر من عشر سنوات كما في مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) أو ذاكرة الشهيد الممزوجة بالهذيان ، وهو يتحدث عمّا جرى به من جراء الحرب كما في (الذي ظل في هذيانه يقظاً) ومفهوم تضمين وترميز علامات الحرب كما في (سيدرا)) حققت المعالجات الإخراجية صدق الحدث الواقعي للحرب في بعض العروض وأخفقت في الأخرى ، في حين جاء بعض العروض يفوق درجة الصدق إلى حد التطهير النفسي بعد المعاناة والويلات والخوف والهاجس والذعر من الحرب كما في (الذي ظل في هذيانه يقظاً) و (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) وحتى (قصة حب معاصرة) . وبالتالي

تأسست لعروض ذات المظهر الحربي على ضرورات متعددة ، فقد تباينت بين السياسية والاجتماعية والاقتصادية على وفق الصياغات الجمالية والفكرية ، ومن خلال الراهن من الأحداث التي يشكل مادة العرض المسرحي متمثلة في وقائع الحرب مسرحيا على الجمهور من خلال تواصله مع الأحداث المسرحية لأن الفرضية الأساسية التي أنطلق منها العرض تتمثل في استثمار الحرب التي - كثيرا ما يعالجها المخرجون بوصفها افتراضا مسرحيا يعالج الأحداث المعاشة بمنطق البعد الخيالي بكل مستوياته الإبداعية من خلال إيجاد مقارنة تخيلية تستدعي الواقع / التأريخ ولكن على نحو جديد يتأسس بوساطة الشراكة المسرحية ما بين الجمهور والعرض المسرحي وهذا ينعكس أو يؤكد تساؤلات تداعب عقل المتلقي حول جدوى استثمار الحرب مسرحيا ؟ وهل نحن معها أم ضدها ؟ وهل ما نطرحه من يوميات عن تلك الوقائع المرعبة للحرب يولد لدى الجمهور قناعات جديدة حول سلبية الحرب وأثرها النفسية والاجتماعية والاقتصادية المدمرة ؟ وهل يتطلب من الفن أن يكون مؤولا للوقائع المعاشة وما تثيره تلك المعادلة من آراء لدى الجمهور من أن العرض قد ينحاز إلى ذلك الوضع السياسي أو غيره مما يعني تجاوزا لعمل وأداء المسرح بشكل عام حول ماهية المعالجة المسرحية التي تتعامل مع العرض المسرحي بوصفه افتراضا تخيليا يفسر الوقائع الحياتية المباشرة (الحروب الثلاث) يجد إرباكا في المفاهيم العامة التي تشكل بمجموعها الإطار الفكري العام الذي يتحرك في عقل الفرد وتصوراته إزاء ما يجري من حول من متغيرات بنبوية شاملة في حدود جغرافية الوطن العراقي إذ أن خلاصة تلك الحروب العنيفة تتمثل في أوصال الوطن المقطعة والمدن المعزولة والأفراد يعيشون قيود أو أسوار المفاهيم المغلقة والمعلومات التي أوجدتها تلك القطيعة غير المعلنة بين أبناء البيت العراقي الواحد وبالتالي ظهرت سلوكيات جديدة تؤكد فكرة الوطن البديل والدليل تزايد نسب اللاجئين في الشتات الأمر الذي يؤكد بروز ثقافة المواطن السلبي الذي يخفي رأسه أمام المشكلات الطارئة حيننا والعميقة حيننا آخر .والمتتبع لواقع للمجتمع العراقي ما بعد الحروب الثلاث (الحرب العراقية الإيرانية وحرب غزو الكويت وحرب تحرير العراق ٢٠٠٣ نحد ما يحدث الآن كان حاصلًا في وقت النظام الأحادي قبل التغيير نظام صدام إذ نجد مفهوم التعبئة الإعلامية أو حالة الطوارئ الإعلامية التي اتخذت من مفهوم المجتمع العراقي محركا فاعلا لتمرير حالات

التأزم السياسي المزمّن التي تأخذ تارة صفة الحرب وتارة صفة التصفيات السياسية للمعارضين وتارة اتخاذ الحصار شماعة أو الإرهاب للإعلان عن المواطن الصبور الذي ينفذ فقط ولا يسمح له بالنقاش وما على المجتمع غير التصفيق للقائد الضرورة الذي ينظر للشعب قرابين لبقاء القائد بلحمه ودمه لأن الشعب ببساطة قطيع أعمى لا يهش ولا ينش !

وتلخص الكلمات الآتية القصد مما أريد :

أنين .. أنين في كل مكان .. وطني يسكنه الضجيج .. وطني متخّم بالفرع

بين الغفوة والغفلة .. غابت الصحوة فينا .. وارتدنا بئر العسل المسموم

رحنا نرتشف منه ، نتقاطع .. نتزاحم فيما هو .. هناك .. نجمل رسمه .. ضحكته ..

رقته .. انظروا ألبه .. انه يفتح الأبواب لهم .. الطائرات .. الدبابات المدافع .. جيش

عمرم يغزو المدينة .. أحموا المدينة (٩)

في زمن الحرب يقتل الأبناء ويموت الناس من الجوع والخوف وتفقد الحبيبة حبيبها.

ولم تسلم النساء من اعتداء الغزاة والعسكر ، وسط غبار الحرب ورائحة الموت أصبح الهم

الوحيد هو البحث عن الأمان وحماية الذات . انكسار روح الفرد وضياع جدوى وجوده في

زمن الحرب ، نجده في ما يكتبه الكاتب فلاح شاكّر في مسرحيته ((قصة حب

معاصرة))

- دعيتي ارحل من تداعيات هذا العصر المشثوم المليء بالصدأ، وأحيا خارج

أسواره ، فلا اسمع من عصرك إلا ضجيج الصراعات ودوي الحروب وأصداء عجالاتها

ونكباتها ، ولست في الحق أرى ما تريه ... إذا كان هذا هو الذي تريه أنت ..

أما الكاتب يوسف الصائغ فقد لخص لنا انعكاس الحرب على تفكك بنية الأسرة وضياع الأمل بوجود حياة مستقرة ..لذا يكتب لنا ((يوسف الصائغ)) في مسرحيته (العودة) الآتي :

سميرة : ساروا وراءه .. وكنت أتطلع إلى الناس

والعلم الذي يلف النعش .. وسمع الموسيقى

والرصاص .. والزغاريد .. من يصدق ؟

الناس حسبوا أنني ابكي على أخي ..

ما كانوا يعرفون أنني ابكي عليك ..

ابكي على زوجي .. () x i

فهو بذلك قام برصد كل تفاصيل معاناة الأسرة العراقية. ليحكم النص بشرط سياسي دقيق الترميز وعالي الإيحاء الفكري في بنية النص.

أن معالجة (الصائغ) الدرامية في شخوص أفراد مسرحيته كونها تمتلك الجدل والمواجهة لكي تطلق أفكارها، عبر اتخاذها لغة التعبير والترميز والمجاز لتطلق لنا الانكسارات الداخلية والكم الهائل من الإحباط التي كانت تعيشه الشخصية .

محمود : أكنت سوف تكونين اسعد حظا .. لو قتلوني

وجعلوا منك أرملة ؟

سميرة : أرملة !! عجباً .. وماذا تراني ألان ؟

الست أرملة يا محمود ؟ بل إنا الأتس

x

بين الأرامل .. أرملة زوجها حي !!()

إن مفهوم الحرب في المسرح ولذ ترابطا مسرحيا ما بين القبيح / الحرب وعلاقته بالجميل / المسرح ليولد مفهوما حديدا يتلخص بجماليات القبيح ، فالحرب وما تواده من كوارث نفسية واجتماعية واقتصادية وسياسية ، يمكن أن تكون مادة للتعبير المسرحي بشرط تحويلها من تأريخها وإحداثها الواسعة إلى بعد إنساني له القدرة على التواصل مع الناس ، ويمكن القول أن المسرح العراقي نجح في إيجاد تلك المعادلة الجمالية والمسرحية ما بين الحرب والعرض المسرحي .

الاستنتاجات

ومما ورد نستنتج أن الحرب وتناولها مسرحيا أعطت تأشيراً عملياً لانعكاسات الحرب ونتائجها وأسباب حدوثها والنقد المباشر أو غير المباشر للسلطة ويمكن أيجاز تلك الاستنتاجات بالنقاط الآتية :

- ١- تصدع منظومة القيم والثروات والسيادة وإحساس المواطن بالعجز لدى المواطن
- ٢- تعودة على الجاهز من المفاهيم الأحادية التي لا يدخلها الباطل في زمن صدام قبل ٢٠٠٣ أو زراعة مفاهيم التشويش لدى المواطن ما بعد ٢٠٠٣
- ٣- أفرز واقعا مشوشا يعيش حالة أشبه بصراع القط والفار ولي ذراع تكاد تكون يومية ! والرايح الأكبر هو ا صانع العنف أو الإرهابي لأنه يرى في أزمات المؤسسات التنفيذية والتشريعية وقودا لعمله ألبومي في حين نجد ان الخاسر الأكبر هو المواطن المسكين الذي يعيش دوامة الواقع الاقتصادي الصعب فضلا عن ضعف الخدمات .

١. السياسي بعد ٢٠٠٣ اغفل دوره التنويري في إيجاد بيئة اجتماعية - اقتصادية تساعد على شيوع الروح الايجابية لدى المواطن فضلا عن زيادة منسوب الانتماء لدية التي يمثل أساسا موضوعيا لمفهوم المواطنة ، بل نجد أن الأرض السياسية الرخوة أوجدت مناسبة طيبة للإرهاب للدخول بإستراتيجية شيوع الروح الطائفية بديلا عن الروح الوطنية التي معيارها الانتماء لحدود الوطن الواحد الذي يجمع بنائه بعيدا عن مفاهيم الطائفية والمناطقية والحزبية الضيقة . هناك عروض تناولت دراما الحرب وتمت معالجتها بأساليب واتجاهات إخراجية متعددة

، أي أن دراما الحرب لا تصح أن تتفرد بطريقة أو بمعالجة إخراجية واحدة أو منهج إخراجي واحد .

٢. أخذت المعالجات الإخراجية بمضمونها الدرامي مساحة فكرية وجمالية كبيرة ومؤثرة في عروض الحرب ، لتناول المخرجين هذا الموضوع من جوانب عدة خارج النسق الوظيفي التقليدي ، على وفق انتقاء المخرجين للقراءات الجديدة للنص الدرامي حق وان لم يكرس في كتابته للحرب .

٣. حققت المعالجات الإخراجية صدقها في تجسيد عروض الحرب ، وكان لزاماً أن يرافقها أو يوازنها فعل الإبداع الفني والجمالي شكلاً ومضموناً من قبل المخرجين العراقيين .

٤. إنَّ المعالجة الإخراجية لعروض دراما الحرب في هذه المرحلة اتسمت بالبساطة وقلة تكاليف الإنتاج انسجاماً مع ظرف الحصار وتأثيره على البنية التحتية للبلد .
٥- إنَّ المعالجة الإخراجية لعروض دراما الحرب في هذه المرحلة اتسمت بالبساطة وقلة تكاليف الإنتاج انسجاماً مع ظرف الحصار وتأثيره على البنية التحتية للبلد .

٦- تمكن المخرج المسرحي من خلال المعالجات الإخراجية لعروض مسرحيات الحرب من تطوير الفعل الدرامي عن طريق استعارة المواقف والأحداث الواقعية والتاريخية وبنائها درامياً ، إلا في بعض الحالات التي كانت دون المستوى المطلوب .

٧- إنَّ الممثل هو الوسيلة الرئيسة لتحقيق المعالجة الإخراجية في عروض الحرب ، وتأتي بقية العناصر الأخرى مكتملة لإظهار صورة الحدث المسرحي .

لغة العرض المسرحي ومستويات تأثيرها على أداء الممثل المسرحي ونوعية تلقيه تجربة زيغمووند يوشنت أنموذجاً

د. خليل حسين الحركاني

موضوع البحث :-

يتناول البحث العلاقة الجدلية بين لغة التعبير الفني المسرحي المنطوقة وبين مبدع الأثر الفني وتلقيه . إن من أهم المفاصل التي سيتناولها هذا البحث بالدرس والتحليل هي قدرة اللغة ليس على حمل القيم الفكرية والجمالية إلى المتلقي فحسب وإنما قدرتها إلى المحافظة على الوجود الذاتي المستقل للجماعة التي ينتمي إليها المتلقي . إنها وظيفة نادرة لفن التعبير التمثيلي تظهر عندما يتعرض شعب ما إلى المسخ عبر الخطوات الممنهجة التي يفرضها عليه الأقوى . وسيتناول الباحث تجربة مؤثرة تنتمي إلى شعوب وسط أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر متخذاً من تجربة أحد رموزها أنموذجاً محدداً لها سيتناولها الباحث :-

تجربة رجل المسرح المجري (زيغمووند يوشنت) باعتباره مؤسس المسرح الريفي وصاحب اتجاه محدد الملامح يتمثل بمزجه بين التواصل الفني مع جمهوره الريفي عبر العرض المسرحي من جهة وتوظيف لغة العرض المسرحي عبر الممثل للمحافظة عليها وعلى هوية الناطقين بها من جهة أخرى .

أهمية البحث :-

تكمن أهمية البحث في ندرته أولاً فهو يتناول مجتمعاً لا يعرف القارئ العربي عنه شيئاً . سيلتقي القارئ - المختص وغير المختص - بتجربة تنسم هي الأخرى بالندرة في تاريخ مسرح بلدها ذاته . أما من حيث زمن البحث فهو الآخر يمتلك أهميته الاستثنائية لأنه يتناول تجربة المسرح ودور اللغة في تحقيق التواصل الجمعي والحفاظ على الهوية المحلية باعتبارها وظيفة من وظائف فن التمثيل المسرحي

وبالتالي العرض المسرحي غير التقليدية إذ إنها تظهر أو تنشأ الحاجة لها عندما تتعرض الجماعة المعينة إلى عامل الإلغاء .

ولأن القارئ العربي لا يمتلك إلا القليل من المعلومات عن المسرح ونشاطه وتاريخه في وسط أوروبا وخاصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فان تقديم بحث الذي ينتمي إلى تلك الحقبة الزمنية يعد إضافة جديدة إلى المكتبة التخصصية . ولما كانت التجربة موضوع البحث تدرس تأثير العرض المسرحي باللغة المحلية على جمهور محدد في تجربة لرجل مسرح تركت تأثيرها ليس على الحياة المسرحية المجرية إبداعاً وتقليماً فحسب وإنما على حياة الشعب المجري بأسره فإنها تكتسب أهمية استثنائية تستحق منا دراستها والاستفادة من نتائجها في عملنا المسرحي النظري منه والعمل على حد سواء .

أهداف البحث :-

يهدف البحث إلى تحقيق الأهداف الآتية :-

أولاً: التعريف بالتجارب المسرحية الأجنبية التي ستفيد القارئ العادي والباحث المختص في معرض دراساته وبحوثه التخصصية .

ثانياً : تسليط الضوء على نتائج التجربة المجرية في موضوع الوظيفة الاستثنائية لفن التمثيل المسرحي المتمثلة في تأصيل الوجود الوطني للمجتمع الريفي خاصة وعموم المجتمع المجري في فترة عصيبة من تاريخه . الفترة التي وقع فيه تحت السيطرة الهابسبورغية النمساوية وما ترتب عليها من محاولات جادة لطمس هويته المحلية عبر (ألمنته) لغة وسلوكاً وعادات وتقاليد وثقافة وفن بكل أشكاله . من هنا تكتسب أهمية تجربة الأنموذج الذي وقع اختيار الباحث عليه وهو الفنان والكاتب والمدير المسرحي المجري (يويشت زيغمووند) .

ثالثاً : تحفيز الفنان المسرحي العربي إلى التعامل مع لغة العرض المسرحي المنطوقة بعد إعادة الاعتبار إليها بشكل يؤدي إلى إبداع لغة تعبير مسرحي عربي (الثالثة) تجمع بين العربية الفصيحة والعامية . تخاطب المتلقي (العادي) والمتخصص وتحظى بالقبول عبر أحداثها التأثير الوجداني والمناسب .

مقدمة

كانت البلاد المجرية قد تخلصت للتو من كوارث الاحتلال العثماني الذي استمر لأكثر مائة وخمسين عاماً لتدخل في محنة جديدة محنة الخضوع إلى سلطان الإمبراطور النمساوي من عائلة (آل همبسبورغ) الذي أسس إمبراطورية شاسعة الأطراف شكلت البلاد المجرية جزءاً صغيراً منها . واضطرت إلى الخضوع الكامل للسلطة النمساوية / الألمانية حتى في مرحلة تكون الدولة المجرية شبه المستقلة ضمن الإمبراطورية النمساوية لتصبح إمبراطورية النمسا والمجر . (١)

لقد خلقت تلك التبعية سكوناً وتوقفاً اضطرارياً أحدث ضرراً بالغاً في حياة المجرين اليومية ، الفكرية والروحية! وخاصة بعد أن هيمنت الثقافة الألمانية على كل مفاصل الحياة المجرية إذ غدت اللغة الألمانية لغة السراي المجرية ولغة الخطاب اليومية ولغة الثقافة والفن ومن ضمنها لغة العرض المسرحي .

في ضوء ذلك أنقسم المجتمع المجرى إلى معسكريين متصارعين حول مستقبل الخطاب الثقافي / الفني المجرى بالارتباط بمستقبل الأمة المجرية ذاتها .

المعسكر الأول : شكل قوامه أتباع البلاط الإمبراطوري النمساوي والحكومة المجرية التابعة له إضافة إلى الإقطاع والارستقراطية في الأرياف والبرجوازية مالكة رؤوس الأموال الكبيرة والصناعة المجرية في المدن وأسواقها ، وكانت هناك فئة ثالثة تنتمي إلى الطبقة الوسطى ولكنها أصبحت في أوضاع اقتصادية جيدة مما دفعها إلى التطلع للانتماء إلى عالم الارستقراطية وعالم أصحاب رؤوس الأموال . ولكن هذه الشريحة لاتمتلك الخلفية الحضارية / الثقافية التي امتلكتها ارستقراطية الريف

وبرجوازية المدنية ، إلا إنها أصرت على الالتحاق بهم فتبنت دعوتهم لاستبدال عناصر الخطاب الثقافي المجري كله بأخر أكثر (رقياً وتمدناً) .

الارستقراطية المجرية الريفية كانت تتبع الثقافة الفرنسية في كل شيء وخاصة ارستقراطية شرق الدانوب أما ارستقراطية غرب الدانوب المجري فقد التقت مع أغنياء المدن المجرية بتبني الثقافة الألمانية جملة وتفصيلاً

أما المعسكر الثاني فكان يكافح بكل الوسائل المتاحة للحفاظ على الهوية المجرية بثقافتها بفنونها بعاداتها بتقاليدها وبلغتها الأصيلة.

لقد انعكس ذلك الانقسام على العرض المسرحي المجري بشكل مباشر كان المعسكر الأول يدعو إلى أن يكون العرض المسرحي المجري ألمانياً في كل شيء ، فعمل على رعاية الفرق المسرحية (الألمانية) وواظب على دعوتها لتقديم عروضها المسرحية في قصورها وذهب لمشاهدة العروض الأخرى في مسارحها ، ثم وازب على قراءة ما يكتب عنها في المجلات والصحف الصادرة باللغة الألمانية . كان من أهم شروط الانتماء إلى النخبة المجرية التعاطي مع العرض المسرحي (الألماني) اللغة والأسلوب والموضوع !!!

كل ما يهمهم إرضاء البلاط النمساوي وتلبية الذائقة الفنية ذات الملامح الألمانية شكلاً ومضموناً ، حتى وصل الأمر بهم إلى التخاطب فيما بينهم باللغة الألمانية وكانوا يحتقرون اللغة المجرية ويربطون بينها وبين التخلف الحضاري . وعندما نجحت محاولات المعسكر الثاني باعتماد اللغة المجرية في عروض مسرحية في مدينة بودابست ولجمهور بودابستي مجري في مسرح (بشت) الذي أفتتح موسمه الأول في ١٨٣٧/٨/٢٢ في الضفة الشرقية لنهر الدانوب العجوز قررت إدارة المسرح بيع حق استعمال مقصورات المسرح البالغ عددها (٤٦) مقصورة للاستعمال الدائم كي تؤمن مبالغ مضمونة تنفقها لإنتاج أعمالها ودفع أجور العاملين فيها. فنفذ منها حتى عام ١٨٤٠ م. (٤٣) مقصورة وكان جميع المؤجرين من الأثرياء والارستقراطية المجرية . ولكن ما يلفت النظر أن أولئك المؤجرين أنفسهم كانوا يحتفظون لأنفسهم ولأسرهم بمقصورات في قاعات مسرحية أخرى في قاعات مسارح بودابست (الألمانية) وكانوا يواظبون على حضور كل

عروضها المسرحية وعروض الأوبرا أما مقصوداتهم في المسرح المجري ، مسرح (بشت) فكانوا يرسلون لمشاهدة عروضه في أغلب الأحيان الخدم بدلاً عنهم . كان حدثاً مدوياً عندما ذهب البارون " سيموني اشتفان " وبناته " كارولينا وماريا " لمشاهدة عرض مسرحي مجري ألقى فيه أشعار مجرية وطنية للشاعر المجري (مارتي فوروش) هكذا تداخل الموقف الحضاري في الانتماء وفي لغة العرض المسرحي في وقت واحد . (٢)

كان الفريق الثاني يؤمن إيماناً مطلقاً بأصالة لغته المجرية بآدابها وبناءها الجمالي والقواعدي والبلاغي ... لم يخجل من المجاهرة بمجريتهم بل قدموا بلغتها روائع مسرحية أدبياً وعرضاً فنياً ولم تثنيهم محاربة المعسكر الآخر بل صمدوا فكان بقاء المسرح القومي المجري يعني الأمة المجرية وبقائها وأصالتها يعني انتصاراً لحريتها واستقلالها. فظهرت العديد من الفرق المسرحية المجرية وقدمت العرض المسرحي المجري الشعبي ذي الأسلوب الغنائي مما أدى إلى استقطاب قطاعات واسعة من أبناء المدن من الطبقات الفقيرة وصغار الموظفين والكسبة والطلبة لمشاهدة عروضها، وخاصة عروض (المسرح الشعبي) بنجمته الخالدة " (Luza BLaha) ". فشكلت بمرور الزمن منافساً شرساً لعروض (المسرح الألماني) في بودابشت وبقية المدن المجرية الكبرى (٣) . ولكن الأمر كان مختلفاً في الأوصاف النائية وفي القرى والأرياف المجرية بين أوساط الفلاحين والمزارعين ومحيطهم الاجتماعي ، هذا الذي كان يعاني من كل أصناف التخلف والفقر والاضطهاد ، لذا يكتسب نشاط المسرحيين المجرين الذين خاطبوا هذه القطاعات الاجتماعية الكبيرة أهمية استثنائية .

وهنا يتربع (يوشت زيغموند) على عرش المسرح الريفي المجري . فقد أحدثت تجربته أثراً هائلاً وبشكل مزدوج سنأتي على تناوله لاحقاً .

في المدينة المجرية وتحديداً في بودابشت ظهر اتجاهين مسرحيين رئيسيين : أحدهما : كان يدعو لأن يأتي المسرح من الأعلى .

مسرح مشمول بالرعاية الإمبراطورية النمساوية الهابسبورغية المسرح الذي يروج للثقافة واللغة الألمانية .

وثانيهما : كان يدعو لأن يأتي المسرح من الأسفل ، من القاعدة الاجتماعية ، لتكون تلك القاعدة الاجتماعية مادةً وهدفاً للعرض المسرحي . وكان إتباع هذا الاتجاه قد اتفقوا على أهمية وضرورة وجود العرض المسرحي المجري جملة وتفصيلاً بينما اختلفوا على أهدافه بشكل عام . في ذلك الحين أعلن عن موقفين محددين مثل أحدهما أول مدير لأول فرقة مسرحية تقدم عروضها باللغة المجرية ، " بال راداي " ، الذي دعا في بيانه الشهير الذي نشره في ٢١/١١/١٨٩٥ إلى المسرح الأخلاقي " Moral Theatre " مسرح يدعو لنشر القيم والأفكار لغرض تربية الناس بمعانيها الإنسانية الشاملة وغير المقيدة بحدود .

أما الموقف الثاني فقد كان يمثله كلمن لاسلو " Laszlo Kelemen " فكان يدعو إلى المسرح الوطني " Patriot Theatre " مسرح يدعو ويروج للقيم الوطنية ، المحلية ، القومية المجرية بكل ما تعني تلك الكلمات من معنى) .(٤)

الصراع حول لغة العرض المسرحي

لقد انقسمت مدينة بودابست في موقف أبنائها من لغة العرض المسرحي بحسب محل سكنهم أيضاً فمن سكن في الجانب الشرقي من ضفة النهر أي في (بشت) كان متحمساً لأن تكون اللغة المجرية لغة العرض المسرحي أما أبناء الضفة الغربية (بودا) فكانوا متحمسين لأن تكون اللغة الألمانية بدلاً من اللغة المجرية . كان ذلك الانقسام منسجماً و مترجماً للتوزيع الطبقي الأثني لسكان المدينة ، فبينما كان سكان (بودا) من الأغنياء كان سكان (بشت) من الفقراء ومتوسطي الحال . أما في الأرياف ، فكانت السهوب المترامية الأطراف خارج المعادلات فلم تكن لتساهم في معارك فنية لغوية معقدة كهذه . كانت تعيش تحت كابوس التخلف المريع والفقير المريع .

إلا أن أصحاب الاتجاه الثاني / دعاة المسرح الوطني / انطلقوا لمخاطبتهم هؤلاء الناس وتقديم نتاجاتهم المسرحية أمامهم وفي أماكن سكنهم وتواجدهم ويقف في مقدمتهم رجل المسرح (يوشث زيغموند) لذا يستحق منا دراسته فهناك العديد من الأسباب التي تجعل من تجربته موضوعاً دسماً للبحث والدراسة .

- فرداة التجربة في تاريخ المسرح المجري .

إنها تجربة ولدت في رأسه ونفذها بنفسه ومنحها معالم خاصه بها واسم مميز لها . التجربة اتسمت بالفراة والخصوصية . فراة فتحت الباب على مصراعيه أمام نشوء مسرح ، يعتمد اللغة المجرية أداة تعبير فنية أساسية له ويقدم عروضه في عموم الريف المجري.

نقل مركز الثقل من العواصم إلى السهوب والقرى والأرياف في أزمان محددة . وأصبح التجريب في العرض المسرحي يتخذ لنفسه مكاناً في الريف ، كما هو الحال في أرياف الإمبراطورية النمساوية الأخرى وهذه تجربة (كروتوفسكي) التي بدأت في الأرياف البولونية . لقد صرح الفنان البولوني (فاسلاف سبوجيك) زميل (جرسي كروتوفسكي) بأن (ظهور المسرح الريفي في الأساس جاء كي يتعامل مع الموروث الشعبي ويعالجه بأسلوب فني يختلف عن الأسلوب الكلاسيكي المعروف ، لقد أردنا تقديم مسرح جديد، وكان مكان هذا النوع من المسرح قريبة " فيغانيتي " " Waganity " تلك القرية الصغيرة الواقعة بالقرب من (أولستين Olsitin من هذا المكان أعلنت الفرقة نفسها وباشرت أولى نشاطاتها في القرى المجاورة) (٥) إذن تعدت هذه التجربة الحدود المجرية ونجحت في توظيف العرض المسرحي المخصص لمخاطبة المجري القروي لتتدخل وبشكل سافر في الحفاظ على هويته وبلورة ذائقة الفنية في آن واحد . وكانت متأثرة بشكل غير مباشر بتجربة بوشكين المسرحية في الأصقاع الروسية .

ولكي نتمكن من دراسة التجربة بشكل سليم يرى الباحث ضرورة التعرف على صاحبها هو يوشنت زيغمونند ؟....

(ولد يوشنت زيغمونند في المنطقة الواقعة شرق نهر " تيسا " Tisza المجري لعائلة ثرية ارستقراطية تملك ضياعاً شاسعة ويعمل لديهم آلاف الفلاحين والعمال الزراعيين والإداريين والخدم في مدينة ريفية صغيرة جداً أسمها " سنت تورويان Szent toroyan عام ١٨٦١ " جرياً وراء التقاليد الارستقراطية المجرية السائدة آنذاك توجب على هذا الوليد الجديد أن يكون تعليمه وثقافته فرنسية الهوية فكان لزاماً عليه تعلم اللغة الفرنسية والاطلاع على مناهل الثقافة الفرنسية بكل تفاصيلها . وكان عليه أن يعيش في الأراضي الفرنسية وبالتحديد في مدينة باريس ، المدينة

الأكثر إشعاعاً وتألقاً في العالم ، وهكذا شد زيغmond الرحال إلى باريس فاستأجر غرفة لدى عائلة باريسية وياشر منذ اللحظة الأولى استنشاق عبير الحرية الفرنسي . لم تواجهه أية صعوبات في اللغة فهو يتقنها في بلاده لأن دراستها وتعلمها واستعمالها شرط أساسي من شروط الانتماء والقبول بين صفوف النخبة المجرية ، ولكنه كان يعاني ويتألم ففي (كل يوم يمضيه في شوارع ومتاحف ومقاهي ومسارح باريس كان يسيطر عليه الحزن الشديد لما لمس من فارق هائل في مستوى التطور الحضاري بين بلده الأم ، البلاد المجرية والبلاد الفرنسية) . (٦) ولكنه مع كل هذا الحزن لم تؤثر فيه أو ترغمه على احتقار وطنه وشعبه وبالتالي احتقار ذاته هو والخضوع لهيمنة الشعور بالدون والضعفة ، كان يقاوم ذلك التحدي ويعمل جاهداً على التخلص من تأثيراته السلبية ولذا لم يحاول قط الاندماج كلياً والذويان في الحياة الباريسية . ترك فجوة فارغة تفصله عن المجتمع الباريسي، ولم يسلك ذات الطريق الذي سلكه غيره عندما " تفرنسوا" ، وما الكاتب الدرامي الروماني (يوجين يونسكو) إلا إنموذجاً لذلك . اتجاه آخر ظهر لدى (زيغmond يوشث) أبرز ملامحه تعميق التأصل في انتماءه لوطنه لبيئته الأم استغل وجوده في البلاد الفرنسية فبدء بجمع البيانات والدراسات والمخططات الهندسية والمنجزات الأدبية والفنية باختصار قرر الاستفادة القصوى من كل المنجزات الحضارية الفرنسية ليوظفها خدمة لأبناء جلدته ، أبناء مدينته الصغيرة (سنت تورونيا Szent toronya) أو أبناء (آرد Arad) أو أبناء

(تمسفار Temesvar) أو أبناء (بشت Pest) أو أبناء

(سجد Szeged) أو (دبرتسن Debrecen) وفي معرض بحثه عن الأداة الأنجع في تحقيق أهدافه اختار المسرح أداة له .

كتب (زيغmond يوشث) إلى الممثلة المسرحية المجرية العظيمة

(ماري ياساي Mari Jaszaj) التي كانت تعيش هي الأخرى في باريس وتشكو منها مباركاً لها انزعاجها وحفزها على العودة إلى بودابست المدينة التي ظهرت فيها وتألفت وأمنت جمهور المسرح بروائع أعمالها ، (حفزها للعودة إلى بودابست حيث ستجد الامتتان لها والتعلق الشغوف بها) (٧) هكذا كان " زيغmond " يسير

جسداً في باريس ولكن قلبه ينبض هناك وأحاسيسه تلتهب هناك في شوارع بودابست وأزقتها على ضفتي نهر الدانوب العجوز .

في العقد الأخير من القرن التاسع عشر بدء (يوشث زيغوند) بالظهور مفكراً روائياً وكاتباً مسرحياً كل هذا الثراء والتنوع في العطاء كان مؤطراً بحسه المجري الأصيل فأصبح كل شيء بالنسبة له يبدأ من بودابست وينتهي بها كتب في مذكراته اليومية قائلاً :

(أنه لأمر يثلج صدري وأنا أسمع الفنانة العملاقة ماري ياساي (Mari Jaszai) تضيق ذراعاً بباريس وأنها تتشوق للعودة إلى بلادي المجرية في أسرع وقت ممكن) (٨) كانت رغبة الفنانة المسرحية (ماري) مطابقة لرغبته هو ، فقد سيطرت عليه وهو مقيم في باريس / قبله أنظار العالم في نهاية القرن التاسع عشر / الرغبة التي لا يمكن مقاومتها ، الرغبة في العودة إلى بلده الأم .

كتب رسالة لصديقه (سويل منكات Mankat Szopel) مفضياً بها عن رغبته قائلاً (يسيطر على وجداني ومشاعري وأحاسيسي هذه الأيام الشوق إلى الوطن شوق ليس لدي القدرة على مقاومته ولا تحمل ثقل ظله الكئيب انتظر بفارغ الصبر عودتي) لقد كانت مشاعره صادقة تجاه وطنه وشعبه. لم يترك (ليف تولو تستوي) وحيداً في مآثره الإنسانية إذ لم يتردد ولو للحظة واحدة قبل أن يعلن عن تقسيم ضياعه المترامية الأطراف التي ورثها إلى قطع متساوية المساحة ومنحها للفلاحين الذين كانوا يعملون فيها لقاء أسعار رمزية منحها لهم إيماناً منه بانتمائه لهم .

النشاطات الأدبية والفنية

لما كانت كتابة الرسائل تعامل آنذاك كنوع أدبي مستقل ومعترف به في خارطة الأدب الأوربي كان (لزيغوند يوشث) باع طويل فيها خصص البعض من هذه الرسائل للكتابة حول الأرض والفلاح وحياة الريف بشكل عام أول تلك الرسائل كتبها عام ١٨٩٠ م. من يقرأ رسائله (الريفية) سيتمكن من تشكيل صورة متكاملة المعالم عن الحياة في الريف المجري.

مواضيعها كانت حول تفاصيل الحياة اليومية في الريف وفي القرية مثل إنتخاب ، القاضي، احتفالات الأعراس ، الولادات ، الوفيات ، ومراسيم العزاء والدفن ، البناء ، الحياة في أسواق الأحد. حيث البيع والشراء للبضائع والحيوانات ولاسيما الأبقار والخيول كانت رسائله تتحدث عن كل شاردة وواردة في حياة القرية وناسها بشكل خاص وحياة الريف المجري بشكل عام حتى شملت - وهو لماً يزل في بداياته الأولى - الممثل "المسرحي الريفي" وطبيعة عمله ومن ثم درجة تعلق أبناء الريف به . كان غالباً ما ينهي الخبر حول نشاط ممثلي المسرح الريفي وفرقتهم المسرحية بترجمة مشاعر الناس اتجاههم وشعورهم بالحسرة لرحيلهم على أمل اللقاء بهم من جديد في عروضهم الجديدة / القديمة . وقد كانت رسائله كثيرة جداً ولكن لم يبق منها سوى خمسين رسالة فقط أما أول رسالة فقط كتبها فكانت بعنوان عسكري يؤمن على عائلته .

أما نتاجه الإبداعي الثاني فكان أديباً خالصاً هو الآخر فكتب عدد من القصص والروايات إضافة إلى " السهوب " . ورد في ((مذكراته)) الشهيرة ذكر لكتاب فريد من نوعه أسماه ((السهوب)) . (خصوصية وفرادة هذا الكتاب كمنت في أسلوب تأليفه الذي زوج بين السرد الروائي والأسلوب الدرامي) . (٩) ويذكر انه خصه لفردة مسرحية ريفية . وكان الحقل الثالث لنشاطاته الأولى كتابة عدد من القصص والروايات كلها كانت تتحدث عن الحياة ، الناس والطبيعة الريفية . إلا أن ما ميز نشاط (زيغموندي) الأدبي هو الحقل الرابع وأعني به الكتابة الدرامية في البداية كتب بالاشتراك مع عدد من زملائه في الفرقة المسرحية عدد من النصوص أبرزها :

- برولوج .

- بيت الموتى .

- انكوش هفايف .

ثم كتب بعد ذلك نصوصاً كاملة وبمفردة ، ونصوصاً ريفية الموضوع والشخص والأحداث وهي :-

- مسرحية المدمن .

- كلمات السيدة ، كلمات ألاله .
- سأعلمك كيف يجب أن يكون .
- مسرحية كانوا ثلاثة.
- مسرحية يولجا (Gano Jelcsa) .

وهناك مسرحية سادسة له عنوانها العازب والخطيب ولكن مع شديد الأسف فشلت كل محاولات الباحثين ومؤرخي المسرح المجري في الحصول على نسخة منها ، وما المعلومات التي توفرت حولها فإنها توفرت بسبب الإعلان عن عرضها وشهادة ممثلين شاركتا بأداء أدوارها النسائية وهي (السيدة مولنار) (والسيد بوشكاش) فضلاً عن شهادة الممثل (بيتر بالنت) الذي مثل فيها أيضاً ، ولكي تتشكل فكرة واضحة لدى القارئ عن أعمال (يوشت زيغmond) الدرامية سيقوم الباحث بترجمة تلخيص مكثف لقصة كل نص منها مع ترجمة كاملة لمسرحية : كانوا ثلاثة .

فلسفة يوشت زيغmond الدرامية

إن فلسفة التأليف الدرامي عند زيغmond تنطلق من:-

- ١- شرط مخاطبة المتلقي عبر الحوار وكلماته المدونة باللغة المجرية الجوهر الحقيقي للتجاوب الخلاق الحيّ بشرط أن تدعمه الموهبة الدرامية التي تحقق له القدرة على بناء المشاهد والفصول ورسم الشخصيات وبالتالي تهيئة الجوّ الذي تنطق به الكلمة المعبرة أو يدفع إلى النطق بها في مكانها المناسب والذي يجعلها هي الكلمة الوحيدة المشبعة بالتعبير والتي يستحيل استبدالها بأي كلمة أخرى غيرها مهما كانت قريبة منها في معناها وحتى لو كانت مطابقة وبنفس معناها وتلك هي الموهبة التي اكتشفها في نفسه .
- الكلمة / الحوار المجري مكتوب على الورق ثم مؤدى على خشبة المسرح تحقيقاً للهدف الأسمى المتمثل بالإحساس بالجمهور والتفاعل معه .
- فالمؤلف الذي لا يرى المتلقي عبر كلماته وهو يدونها لا يمكن أن يعوض هذه الموهبة بأخرى بديلة .

٢- مراعاة نوعية الفرقة المسرحية التي ستقوم بتقديم نصوصه ممثلة على خشبة المسرح / مقدرتها وقدرة ممثليها /.

٣- اختيار العنوان المثير للنص المسرحي لما له من أهمية حاسمة في كسب الجمهور لمشاهدة العرض .كان يركز على اختيار عنوان مناسب لنصوصه الدرامية أنه يرى أن العنوان الجيد يكون (نابعاً من الموضوع ومعبراً عنه وفي نفس الوقت ملفتاً للنظر ومثيراً للتفكير ومحركاً للخيال وباعثاً على التعجب ومبلوراً للتوقعات رغبة في التعرف على موضوع العمل بكل تفاصيله) . (١٠)

فلو أخذنا على سبيل المثال عنوان مسرحية : (كلمات السيدة كلمات الإله) ، ترى أنه اختيار هذا العنوان الذي يجمع بين السيدة العذراء والرب وأبنة من وجهة النظر المسيحية من جهة نظر ديانة ضاربة جذورها في أعماق المجتمع الريفي تعيش في كل لحظة من لحظات حياته إذن حمل في العنوان هذا (قيماً مستلة من تراث ، النزرتي) ، العمود الفقري للديانة المسيحية الكاثوليكية والارثودوكسية والإصلاحية البروتستانتية على حدٍ سواء كان تجاوب القارئ للنص سريعاً يبدأ منذ اللحظة الأولى عندما تعانق عيناه حروف عنوانه كلمات السيدة ، كلمات الرب (الإله) فخلق تقبل غير مشروط له بغض النظر عن بناءه الفني وسياقاته الدرامية . (١١)

ولنعرض بالتحليل لعنوان مسرحية (المدمن)

فالإدمان على تعاطي الكحول ظاهرة مرضية تفتت في حياة المجتمع الريفي المجري وسببت له مآسي كثيرة ، لذا عندما يقرأ العنوان تعرض وبشكل تفصيلي أمام مخيلة القارئ مأساة تعرض لها أو تضرر منها أو سمح بحدوثها من جراء الإدمان إذن كانت القصيدة في انتقاء عناوين محلية لموضوعات محلية تحدد مصائر شخصيات محلية هي الأخرى وضعها في بناء درامي وخصصها إلى القارئ والمشاهد المحلي المجري الريفي على وجه التحديد .

فلسفة يوشيت زيغوند المسرحية

إلا إن تأثير هذه النصوص الدرامية المنشورة على حياة الإنسان الريفي كان محدوداً جداً بسبب ضعف توزيعها وقلة عدد قراءها . ولما كان يعمل مع زملائه منذ عودته من باريس على تأسيس فرقة مسرحية فقد وجد الفرصة سانحة لتقديم هذه النصوص على خشبة المسرح . رسالته كانت تركز على توظيف فنون المسرح وآدابه لإيصال قيم محددة . كان يريد أن يؤسس مسرحاً يحمل رسالة قوامها الحفاظ على النوع المجري عبر توظيف أدواته هو : اللغة المحلية والموروث الشعبي وفنون الأداء التمثيلي المحلية . فبواسطة اللغة يحيى الروح الجماعية والانتماء وبواسطة الدراما يحدث التطهير .

وبواسطة التراث الكوميدي المحلي الذي لايقوم على الضعة بل يعتمد على التعرف على ملامح البيئة الواقعية للمجتمع الروعوي المجري في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين ومن ثم القدرة على تجسيدها فنياً لينتزع الاعتراف المطلوب .

أول خطوة نفذها كانت :

تأسيس فرقة مسرحية محلية أسماها " فرقة القديس اشتقان / اصطفيان / كان ذلك في عام ١٨٩٣ م. بلغ عدد ممثليها في عام تأسيسها (٢٥) خمسة وعشرين ممثلة وممثلاً ثم تزايد هذا العدد ليصبح عام ١٨٩٤ م. أربعين زميلاً وزميلة . مايميز ممثلي فرقته تلك أنهم كانوا جميعاً من الهواة كانوا ممثلين ريفيين ينتمون إلى الريف وناسه بدمهم ولحمهم ويكل جوارحهم بماضيهم وحاضرهم ، وكان من أكثرهم موهبة الفلاح الممثل (كولجار بال Kolcsdr Pal) والممثل (رايجي بشت)

Rajki Pist

ثاني خطوة نفذها فكانت قد سبقت الخطوة الأولى ولكنه طورها عندما عمل عام ١٨٩٢ على تأمين قاعة للعرض المسرحي ، وكما كانت الإرادة الإمبراطورية وممثليها المحليين لايعبأون ببرامج من هذا النوع بل يعملون على تنفيذ برامجهم الداعية إلى " ألمنة " كل ما هو غير ألماني من شعوب الإمبراطورية فإنهم أعاقوا كل جهد يرمي إلى الحفاظ على الهوية الوطنية ، لذا وجد (زيغوند) نفسه أمام تحدٍ

كبير يضع مصير كل أفكاره وجهوده وبرامجه في كف عفريت . قرر أن يخصص جزء من داره لتكون مقراً وقاعة لعروض فرقته المسرحية خصص " البيت الزجاجي " كما هو واضح في الصورة رقم (٢) الذي كان مخصصاً لزراعة الورود والأزهار والنباتات النادرة ليكون قاعة مسرح ، كان المكان ضيقاً فلم يتمكن من وضع مصاطب تسع لجلوس أكثر من خمسين مشاهداً وخمسين مكان للمشاهد الواقف ، ولما كان الإقبال على عروضه كثيفاً ضاق بها المسرح ذرعاً فقرر بناء مسرح في حديقة داره الواسعة وقد استفاد في تصميمه لذلك المسرح من التصاميم الإغريقية فكان مسرحه دائرياً كما هو واضح من الصورة رقم (٣) ، وكان هذا المسرح يسع لـ (٢٥٠) مقعداً بينما كان طموحه توسيعه لتصل سعته (٤٠٠ مقعداً) (١٢) ما أن باشرت فرقة (سنت اشتفان) بتقديم عروضها المسرحية حتى بدأت الكتابات النقدية والتقارير تنشر حولها في الصحافة المحلية وفي الصحف الواسعة الانتشار أيضاً حتى أن الشاعر المجري العظيم (أدي أندريه Ady Endre) كتب معلقاً على عروض (زيغموند) قائلاً : (عندما نرى مسرحاً فلاحياً شعبياً الذي انتشر هذه الأيام بإمكان (زيغموند) أن يعلمنا الكثير عنه). أهم ماميز تلك العروض تقنياً هو البساطة ، إنها عنوان عروضه فقد كان مسرحه فقيراً جداً يتجنب الاعتماد على الديكورات الضخمة والإكسسوارات الغالية وكل احتياجاته كان يجلبها من بيته هو . مواعيد العروض كانت تبدأ في الساعة السابعة والنصف مساءً وتستمر حتى منتصف الليل إذ كان يقدم أكثر من عرض مسرحي في الليلة الواحدة لجمهوره ومن بين العروض التي قدمتها فرقته كان إضافة إلى جميع مسرحياته : الكترا بارين ومسرحيات من فصل واحد البعض منها اشترك في تأليفها والبعض الآخر كتبه زملائه الآخرين .

فلسفة زيغموند في التلقي الفني :-

كان سكان القرى المتناثرة في السهوب المجرية يحضر ماشياً على الأقدام ليصل إلى (سنت ترونيا) حيث يقع مسرح فرقة (سنت اشتفان) الذي يقدم عروضه باللغة المجرية . كان الجمهور متنوعاً فلم يقتصر على الرجال فقط بل حتى الأمهات وهن يحملن أطفالهن الرضع كُنْ يحرصن على حضور تلك العروض

المسرحية مع ماكان يرافقها من فعاليات ثقافية أخرى . لقد نجح (زيغوموند) بتأسيس تقليد جميل مفاده إقامة " معرض " لما كان يكتب حول عروض فرقته المسرحية تحت شعار " سوية مع الفلاحين ويضع صور للممثلين ولقطات لبعض المشاهد المسرحية وكانت جدران الصالة هي الاخرى مزينة بصور لأكثر ممثلي مسرحه الريفي موهبة وخاصة الممثل (بال) والممثل (بشت) كما أسلفنا .

(ولما كانت أعداد المشاهدين تزداد بشكل لايمكن لقاعة المسرح أن تستوعبه عمدت إدارة الفرقة إلى تقديم عدة مسرحيات قصيرة في الليلة الواحدة . المشاهدون كانوا يقطعون أميالاً من أجل الوصول إلى مكان العرض ولذا لم يكن بمقدور إدارة الفرقة أن تعلن بأن القاعة مملوءة) . (١٤) كتب الناقد المسرحي المجري (هنزلي) Henczcil عام ١٨٩٣م رسالة طريفة إلى (زيغوموند) ذكر فيها تأثير عروضه المسرحية على مشاهديها الفلاحين قائلاً : (كانوا منبهرين ومعجبين بكل عرض حتى إنهم كانوا يرددون حواراته عن ظهر قلب بما في ذلك تلك العبارات الميتة وقليلة الأهمية ، باختصار كانوا يعيدون الحوارات كلمة كلمة وجملته جملة) (١٥) أما الأغاني التي صاحبت تلك العروض فكانوا يرددونها في الشارع وهم عائدون إلى بيوتهم بعد انتهاء العرض . هكذا كان التأثير السحري لعروض (زيغوموند) المسرحية على متلقيه .

الحقيقة المطلقة بدأت تدق أجراسها معلنة عن بدء الأيام الأخيرة له فـي (سنت تورونيا) ، (كان يوم الخامس والعشرين من شهر آب في عام ١٨٩٤م . موعداً لتقديم آخر عرض مسرحي لزيغوموند) (١٦) ... لم تسعفه كل محاولاته وهو ينتقل من طبيب إلى آخر في رومانيا وفي المجر وفي فرنسا قبل أن يحل الخريف غادر متوجهاً إلى جنوب أوروبا حيث الجو المناسب للمصابين بالتدرن الرئوي ، غادر وهو واقع تحت الإحساس بطول النهاية ، ذهب وقواه في هوان وضعف شديدين عندما وصل خريف ذلك العام إلى مدينة (كان) الفرنسية لم يكن يقوي على الوقوف على قدميه بمفرده ، هكذا صرح صديقه (سنت ايفان اشتفان) (١٧) الذي بقي معه حتى اللحظة الأخيرة من حياته : (لقد حملته بذراعي كي أنزل به في الحافرة) (١٨) عندما فارقته الروح وتنفيذاً لوصيته نقل جثمانه إلى مدينته الريفية)

سنت تورونيا) ودفن هناك ولكن أين على وجه التحديد ؟ لقد أوصى بدفنه في نفس المكان الذي بنى مسرحه الدائري وتحديداً في نفس المكان الذي اعتاد الجلوس فيه ،

(وَدَعَهُ فَلَاحُوا الْقَرْىَ وَهُمْ يَنْزِلُونَ جَثْمَانَهُ فِي الْقَبْرِ بِالْعَوِيلِ وَالْبَكَاءِ لِبَسِ شَبَابِ الْمَدِينَةِ الْمَلَابِسِ الْبَيْضَاءِ مَوْشَحَةً بِشَرِيْطِ الْحَدَادِ الْأَسْوَدِ . أما النساء فقد وضعن أغطية سوداء على رؤوسهن، وارتدى الرجال حللهم القاتمة السوداء. أستمر الحداد الرسمي لأسابيع طويلة أما حدادهم القلبي والوجداني فقد استمر لسنين طويلة . هكذا مات الرجل المخلص الذي لم يكن له مثيل في العالم وسوف لن يظهر مثله أبداً هنا يلف المكان الحداد والصمت المطبق) (١٩). ولتفرده في تأسيس تجربة المسرح الريفي بسماتها المحددة لم يستطع أحد أن يواصلها بعد موته لذا بقيت التجربة الوحيدة في تاريخ المسرح الوطني ، ولكنها من جانب آخر فتحت الباب على مصراعيه للنشاط المسرحي في الحواضر البعيدة والقرى والأصقاع النائية للتعامل مع المتلقي الإنسان أولاً والمجري ثانياً وثالثاً ورابعاً .

تقدم تجربة (يشوت زيغموند) دروساً غاية في الأهمية في ميدان العلاقة بين لغة التعبير الفني ولغة المتلقي من زاوية حاجة الأخير إليها لا لأنها لغة معروفة لديه وإنما باعتبارها حافظة مقدسة لمجمل وجوده الإنساني ،

وكانت منطلقات (زيغموند) الأساسية عند تقييمه للإنسان بشكل عام وللإنسان المجري المقهور بشكل خاص مبنية على فلسفة محددة ترى في الإنسان مخلوقاً مزدوجاً الوجود ، فهو جزء من الطبيعة وهو من أكثر الحيوانات ضعفاً من الناحية البيولوجية . عوض هذا الضعف بالقدرات العقلية التي أدت به الى العزلة ، لذا ظهرت له حاجات جديدة تماماً ذات أبعاد طبيعية ، اجتماعية ، نفسية تتوزع بين :

١- الانتماء : بمعنى التوجه إلى الأفراد والمؤسسات الاجتماعية كبديل نفسي

للعلاقات مع الطبيعة.

٢- التجاوز: بمعنى تخطي الحدود الحيوانية والدخول في حالة الخلق والإبداع

في اللغة والفن وغيرها.

- ٣- التجذير : بمعنى حاجته إلى أسرة صغيرة (العائلة) كبيرة المجتمع وبيت في هذا العالم (الدار والوطن) .
- ٤- الهوية : بمعنى حاجته لتأسيس هوية خاصة به كي يتمكن من التضرع أمام الآخرين بالقول : أنا، أنا ، ولست أنا الذي ارغب أنت في أن أكون .
- ٥- الإطار المرجعي : وهو تكامل الحاجات السابقة لتشكيل إطاراً مرجعياً للتوجه نحو الكون الذي نعيش فيه بما في ذلك العلاقات مع أفراد الجنس البشري الأصدقاء منهم والأعداء .

ولكي يوفق في تحقيق هذه الذات وظف لغة الحوار والتعبير التمثيلي المسرحي لتكون الأداة الأكثر فاعلية عنده كي يحقق فيها هوية للإنسان الذي يحمل اسم المجري دون غيره ، إن لجوءه إلى اللغة وتوظيفها على مستويات الأدب الدرامي والفن المسرحي كان نابعاً من قدرة اللغة على بناء وصيانة العقل الذي يعمل وفق نظام محدد يطلق عليه : (الحالة الأولى Inibid State) في العقل من خلال تفاعلها مع محيطها ومراحل النضج التي يتعرض لها العقل عبر سلسلة من الحالات تتمثل فيها البنى المعرفية التي توصل إلى الحالة الثانية وهي الحالة المستقرة (Steady) هنا لاتحدث إلا بعض التعديلات الضئيلة وهي التي يطلق عليها (بالحالة النهائية) للعقل التي تتمثل فيها معرفة اللغة بشكل ما قد تقود بشكل أو بآخر إلى تحديد سببية السلوك ولكن ذلك لايلغي خاصية الإنسان الذي يلجأ إلى التبصر والفترة لتوحيد فهم يشترك فيه مع الآخرين للتمتع بالجانب الخلاق لاستعمال اللغة (٢٠)

كانت قناعة (زيغموند) راسخة بان المجتمع الذي يتكلم لغة واحدة يعمل بشكل جوهري على تطويرها لأن العلاقة عنده بين اللغة والفرد علاقة عضوية تؤكد فكرة (اعتبار نمو اللغة مطابقاً لتطور العضو الجسدي الذي يرفض المبدأ الشائع القائل : أنه ليس هناك شيء في العقل مالم يكن موجوداً إلا في الحواس) . (٢١)

كان وجود الإنسان والمجتمع المجري مهدداً بسبب محاولات إلغاء اللغة المجرية من عقل وذاكرة المجريين لذا كانت تجربته الفنية تصب في ميدان الحفاظ على اللغة التي تعني في النهاية الحفاظ على النوع كله ولكن يتوجب علينا أن ندرس أدواته

العملية التي وظفها ومن ثم درجة النجاح التي حققها على المتلقي من ناحية / وهذا هو الأهم / وعلى لغة الأثر الفني والأدبي من ناحية أخرى .

عناصر التوظيف عند يوشت زيغمووند :-

أولاً : في النص المسرحي .

ربط في نصه بين لغة الحوار المنطوقة (Verbal language) مع موضوعه ، فكان الموضوع مجرياً خالصاً وبالتحديد ريفياً ومدون بلغة مجرية خالصة يقدم أمام متلقٍ مجري خالص وفي مسرح مجري خالص بناه بنفسه داخل جدران بيته .

كان المشاهد في نصه الدرامي مادته ، فقد تناوله بقيمه وعاداته وتقاليده وانتماءه العرقي . تناوله بلغته هو في زمن عصيب هيمن فيه الخطاب اللغوي الأجنبي إذ كانت فلسفة البلاط (ألمانية) ولغة الحرفيين (الألمانية) ولغة التكنولوجيا (ألمانية) ولغة الدين (ألمانية) ولغة العبادة (لاتينية) ولغة الطرز المعمارية (ألمانية) ولغة الخطاب الإعلامي (ألمانية) ولغة الثقافي الفلسفي الأدبي ألمانية وأخيراً لغة الأدب المسرحي والعرض المسرحي (ألمانية) هي الأخرى . كان من أهم شروط التقبل في (فينا) أن يكون المثقف (المبدع المجري) مجيداً للألمانية وبعكسه لم يكن بوسعه أن يجد له مكاناً تحت شمس الإمبراطورية النمساوية.

من هنا تكتسب تجربة (يوشت زيغمووند) في كتابته النص الدرامي باللغة المجرية ، أهمية ذات بعد تأريخي نفسي أكثر منها فنية ذلك أنه أعتمد البساطة الشديدة في أسلوب تأليفه منطلقاً من تحديده لمستوى القارئ لها أو المشاهد لعروضها المسرحية . وفي الوقت الذي يمكننا فيه القول بأن

(زيغمووند) كان عاشقاً متيماً للدراما والمسرح لانستطيع القول بأنه كان كاتباً درامياً كتب نصوصه بتقنية فنية متطورة . فلا الوقت قد سمح له للتأمل وصقل الموهبة ولا المرض تركه يوظف كل ما لديه من حس وموهبة في كتاباته الدرامية ، ومن ناحية أخرى أن يجعل من المسرح والدراما شيئاً ذي بال ، وليس له هو ذاته .

أراد للمسرح أن يلعب دوراً حاسماً في حياة الريف المجري المنعزل عن العالم الخارجي ، كان يرى في المسرح وسيلة تثقيفية ترفيهية ، فنية وحضارية من شأنه أن يبقى على وجود أمته التي لا يُجيد معظم أبنائها غير اللغة المجرية ، وعندما أسس فرقته المسرحية بدء مهمة البحث عن النصوص الدرامية المناسبة في المكتبة المجرية فلم يجد شيء يذكر لذا قرر الكتابة هو نفسه سواء مع زملاء له أو بمفرده . كتب نصوصه الستة ذات الفصل الواحد وأسمائها هو نفسه (مشاهد شعبية) ، كان هدفه من كتابة تلك النصوص التواصل والتأثر بروح العصر وخاصة أجواءه الفكرية والفنية سواء في باريس أو ميونخ أو أثينا أو ميلانو أو البندقية أو بودابست . لقد اختار مواضيعها وكتبها بنفسه (لتكون مشاهد واقعية نابذة من عمق الحياة الفلاحية والقروية مستعيناً بعناصر من تجربته الشخصية ذاتها) . (٢٢) حتى شخصيات تلك النصوص كانت عبارة عن نماذج عامة بنكهة محلية لقد عمد إلى أن يكون اختيارها من بين أبناء القرية. أناس أحياء يعيشون ويتفلسفون ويتصرفون بطريقة مجرية خالصة فأطلق عليهم ذات الأسماء التي يحملونها في الحياة الاعتيادية . أما مواضيع نصوصه فكانت في أغلب الأحيان مستقاة من أحداث وقصص حقيقية . قصص حدثت بكل تفاصيلها ونهاياتها . أذن المواضيع وتداعياتها في معظم نصوصه كان معروفاً لدى القارئ والمشاهد قبل أن يتعاطى معه (كانت معروفة من قبل أبناء الريف ذاتهم وربما يكون البعض منهم كإنسان وكمشاهد أحد المساهمين الفعليين في أحداثها) . (٢٣)

أهم هدف وضعه الكاتب هو يكتب نصوصه كان استعمال اللغة المجرية لتكون حاضنة للفكرة والحدث والسلوك المجري ، ومن ثم تكون أداة للتوصيل الفني ، كتبها لأناس تتواضع درجات حاجتهم إلى التعاطي مع القيم الفنية والجمالية . أناس يدخل في قلوبهم السرور عندما يروا أنفسهم يتحركون أمام أعينهم ويتحدثون بلغتهم هم في وقت يحدث فيه خطر الزوال النهائي لوجودهم. هنا تكمن الأهمية التاريخية لنصوص (زيغموند) الدرامية فهو لم يكتب (بلغة المستويات الثلاثة ليصبح الفعل والفونولوجيا والقواعد والمفردات التي تجعل من الجملة وحدة رئيسية في القواعد . لقد استعاض عن ذلك بالنظام الهرمي للوحدات القواعدية . التي تشمل المورفيمات ،

المفردات ، العبارات ، الجمل ، الفقرات ومن ثم النصوص) . (٢٤) كل هذا كان متناغماً مع موضوعات وشخص مستلة من البيئة الريفية مادة أعماله الدرامية وهدفه في آن واحد.

الممثل كوسيط بين زيغوند والمتلقي :-

عندما واجهت (زيغوند) صعوبة في أحداث الأثر المطلوب عبر نصوصه الدرامية بحث عن أداة إضافية تمكنه من تحقيق هدفه الاسمي المتمثل بتقديم اللغة المسرحية أمام المشاهد المجري باعتبارها لغة للخطاب اليومي وللخطاب الإبداعي في آن واحد أراد أن يفند تلك الآراء التي وضعت اللغة المسرحية في موضع اللهجة المحلية الخالية من مقومات اللغة ومستوياتها البنيوية وقدرتها على إنتاج الشعر والأدب أو الدراما أو أن تكون لغة مناسبة للعرض المسرحي في زمن (شيلر) و (جوته) وغيرهما من كتاب الحضارة الألمانية . عندما اختار العرض المسرحي وأداته الأساسية الممثل المسرحي لتحقيق هذه الأهداف كان قد أنجز فعلاً تاريخياً ثنائياً تمثل في النهوض باللغة المسرحية من جهة والنهوض بالممثل المجري من جهة أخرى.

إن رغبة (زيغوند) بالارتقاء بالفن التمثيلي ليلعب دوراً أساسياً في ظل غياب الأدوات الأخرى بين المبدع والمشاهد لا لتوصيل قيم جمالية معقدة تحقق متعة التلقي فقط وإنما أراد أن يكون وسيطاً بين الثقافة المسرحية وأبناءها ، هذه الوظيفة كانت تعيش انحساراً كبيراً ناتج عن هيمنة التراجع الحضاري والتخلف الشامل بسبب فقدانها لشرعية وجودها المستقل ، ولهذا السبب فرض على أبناءها التعاطي مع عناصر ثقافية وحضارية غريبة أو لنقل أجنبية . هذه الحالة حتمت عليه أن يعمل ليكون العرض المسرحي ولغته وتقنياته تابعاً غير أصيل إلى المدرسة الألمانية على وجه التحديد . زاد في تعميق تلك المشكلة التباين الحاد بين الريف والمدينة فالمدينة المسرحية كانت " متألّمة " أما الريف المسرحي فظل " مجرباً " غارقاً في " تخلفه " وتبعاً لذلك هجرت اللغة المسرحية وحلت الألمانية محلها في الأدب والفن ومن ضمنها العرض المسرحي . وبالرغم من أن تلك المشكلة لم تكن مقتصرة على الأمة المسرحية وحدها بل شملت كل الأمم الخاضعة لسلطان " آل هابسبورغ " كالأمة

البوسنية والأمة التشيكية والأمة السلوفاكية والأمة السلوفينية وغيرها من الأمم الأخرى . إلا أن آثارها السلبية على الأمة المجرية أكثر شدة . إن الحفاظ على اللغة المجرية بالنسبة (لزيغوموند) هو حفاظ على " النوع " المجرى برمته . بالنسبة له يمكن تخليد اللغة عبر توظيفها في الخطاب اليومي وفي التعبير الفني الخلاق . لذا استعان بالمثل المسرحي كأداة لتخليد اللغة المجرية . المعادلة عنده ليس للعرض المسرحي المجرى الريفي وظائف جمالية معقدة وليس له وظائف تجريبية في الأداء التمثيلي وليس له وظائف استحداث المنظر المسرحي بل كان يركز على وظيفة قلما عمل على تحقيقها فنان مسرحي آخر . وظيفة الممثل المسرحي في عروض (زيغوموند) ليس الاكتفاء بتحقيق وظائفه التقليدية وخاصة تجسيد الشخصية الفنية التي يؤديها على خشبة المسرح بعد دراستها وتحديد أهدافها الخاصة والعامة كي تساهم في إنجاح العرض المسرحي المقدم . عمل الممثل عند (زيغوموند) بوظيفة أو وظائف أخرى . فالممثل لديه يجب أن يتحلى بالسمات الآتية :-

أولاً : أن يتحدث اللغة المجرية بالسليقة لأن هذا يعني أنها لغته الأم . يعرفها يحبها ويتعامل مع مستوياتها القواعدية والبلاغية ولكنه يطلب منه أن يجيدها كما يتكلمها القروي المجرى صافية وعذبة وعميقة حمالة للدلالات الحسية والشعورية والحياتية المحلية ، طلب (زيغوموند) من ممثله ألا يتكلف في نطق الكلمة والحوار أثناء العرض بل عليه أن يكون تلقائياً حد السذاجة التي تذكر ببساطة الإنسان المجرى الريفي ولكنها في الوقت ذاته تؤثر إلى عمقه وأصالته .

ثانياً : أن يكون إبناً للبيئة نفسها ، لذا بحث عن ممثلين ريفيين ووجدتهم . فكانوا جميعهم من المدن والقرى والسهوب المجرية الريفية . كانت حاجته لممثلين من هذا النوع نابعة من ضرورة تفهم شخوص مسرحياته وسلوكياتهم فضلاً عن التعرف على ماهية الفكرة التي تدور حولها مشكلة العرض المسرحي برمته . بالنسبة له : ممثل ينتمي إلى البيئة المحلية وحده قادر على أن يحقق الجو العام المناسب لعرض البيئة ذاتها بنجاح . إن الممثل عنده خادم يعرض بيئته لأبنائها ليس لأنها تمتلك عناصر استثنائية ونادرة لدى الأمم الأخرى ، وإنما ليذكر مشاهديه " بمجريتهم " وفي كونها بيئتهم هم ، بيئتهم التي أبدوها ويعيشون في ظل قوانينها وعاداتها وتقاليدها

وأنظمتها الروحية واللاهوتية . ممثل من هذا النوع سيكون قادراً على الأداء الأصيل وعلى الإقناع بضرورة وأصالة عناصر بيئته . الممثل المسرحي عنده لا يمثل إلا الشخصيات المحلية وهو بهذه لا يشبه الممثل المسرحي العامل في فرق العاصمة بودابشت .

إذن عليه أن يفهم دلالات كل حركة وإشارة وإيماءة وتوريه لشخصيته التي يمثلها في العرض المسرحي باعتبارها عناصر محلية ، عند ذلك سيكون قادراً على عرضها وعلى إعانة المشاهد لاحترامها وتبنيها وعدم النفور منها لاعتقاده بأنها جزء من تخلفه الحضاري .

الاستنتاجات:-

- إن البشر لم يولدوا ليتعلموا لغة بشرية معينة بدلاً من أخرى ذلك إن الأفراد في أي مجتمع يتكلمون لغة واحدة قد طوروها لتكون أحد أهم ملامح هويتهم . بواسطتها يستطيعون إبراز خصوصيتهم وشرعية وجودهم .
- إن تعرض الجماعة المعينة في البحث (المجتمع المجري) إلى الإلغاء التام يدفع أبناءها للبحث عن وسائل دفاعية محددة تساهم في منع هذا المسخ ويثبت البحث قدرة فن التمثيل والعرض المسرحي على تحقيق هذه الأغراض .
- توظيف تقنيات بيئة الحياة اليومية وطريقة التفكير والسلوك في بناء الشخصية الفنية يجعل منها مقبولة من قبل المتلقي المحلي الذي ينتمي إلى تلك البيئة .
- يكون التلقي للعرض المسرحي ممتعاً ومؤثراً في ذات المتلقي عندما يكون موضوع العرض وممثله معروفاً بقدر معلوم من قبله.
- إن نجاح العرض المسرحي في تحقيق أهدافه يتطلب إيماناً مسبقاً بقدرة العرض المسرحي على تحقيق رؤية مبدعه الفنية والفكرية والسوسيولوجية في آن واحد.

النتائج :-

إن أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث هي :-
إمكانية توظيف فن التمثيل لتحقيق وظائف أخرى غير وظائفه التقليدية . ففي هذا
البحث :-

- ١- تمكن رجل المسرح المجري (يوشت زيغوموند) من توظيف فن التمثيل للحفاظ على اللغة الأم .
- ٢- توظيف فن التمثيل وأدب المسرح لإقناع المتلقي المجري الريفي بأهمية التمسك بلغته الأم ليس لأنه يجيدها بل لأنها تمتلك مقومات اللغة الحيّة . اللغة المبدعة لكل القيم الفنية وتمتلك بنية قواعدية وقدرة على إبداع الخطاب البلاغي بكل مستوياته .
- ٣- توظيف فن التمثيل والعرض المسرحي لبناء علاقة نوعية بين فن المسرح وبين متلقي يمتلك مواصفات خاصة ولكنه يعاني من مخاطر الاضمحلال والزوال تمكن العرض المسرحي من عرض عالم هذا المتلقي على خشبة المسرح فتمكن من إقناعه بأنه كائن أصيل وليس مسخ وله الحق في العيش كما يريد وليس كما يراد له .
- ٤- قدرة الفرقة المسرحية بعروضها التي تعتمد على النص المحلي والممثل المحلي والمخرج المحلي والمشاهد المحلي على تعميق انتماء الفرد لجماعته في ظل ظروف القاهرة .
- ٥- للعرض المسرحي تأثيره الايجابي على المشاهد بغض النظر عن تمدنه وتحصيله العلمي وثقافته العامة .
- ٦- طبيعة المتلقي تحدد طبيعة الأعمال الفنية المسرحية التي يحتاجها ويتلف لمشاهدتها . فعندما يخاطب العرض المسرحي جمهوراً من الفلاحين الأميين يصعب عليه تقديم مسرحية هاملت لهم كما كتبها شكسبير لذا كانت تجربة (يوشت) بكتابة نصوصه التي اعتمدت على المشاهد كمادة

أولية للنص وعلى المشاهد كمادة أساسية للتلقي وعلى المشاهد كهدف مكلف بالعمل على حفظ نوعه الأول الذي كان يهدده في مجتمع البحث الزمني .

٧- إن التخلي عن تقديم روائع المسرح العالمي أمام جمهور من أبناء الريف لايعني التقليل من قيمة هذه العروض الفنية . كما أن بساطة النصوص الدرامية المقدمة على خشبة المسرح بواسطة فرقة مسرحية متواضعة الإمكانيات وبممثلين محليين هواة لا يقلل من قدرتها على أحداث التأثير الفني والفكري على جمهور المشاهدين .

٨- عند تقييم تجربة بوشت زيغوموند يتوجب علينا التركيز على قيمتها التاريخية قبل قيمتها الفنية.

الهوامش:-

- ١- مجموعة مؤلفين : تاريخ البلاد المجرية ، معهد الدراسات التاريخية في أكاديمية العلوم المجرية M.T.A ١٩٨٠ م.
- ٢- فرنس كريني : تاريخ المسرح المجري ١٧٩٠- ١٨٧٣ م . معهد الدراسات والبحوث المسرحية في أكاديمية العلوم المجرية M.T.A ١٩٩٠ م. ص ٢٦٤ .
- ٣- المصدر نفسه .
- ٤- جورج سيكيّ : المعركة الخاسرة من أجل المسرح القومي المجري ، بيان ١٨٦٣ أنموذجاً
- جورية معهد الدراسات والبحوث المسرحية في أكاديمية العلوم المجرية M.T.A ، ١٨٩٨٥ ، العدد الرابع ص ١١ .
- ٥- اسبوجيك فاسلاف : أهداف المسرح التجريبي عند كروتوفسكي ، بودابست ٢٠٠٦ م. ص ١٩ .
- ٦- كالمان مكسات : موسوعة الكتاب المجرين ، اختيار جورج ستراي ، ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ ، بودابست .

- ٧- زيغmond بوشت : مذكرات ، بودابشت ١٨٩٤ م. ص ٩٠ .
- ٨- صحيفة اوروش هازا الحكومية الصادرة بتاريخ ١٤/٥/١٨٩٢ م.
- ٩- زيغmond بوشت : مذكرات ، ص ١٢ .
- ١٠- بيير فولدج : الفيغارو ١٨٩٢ م.
- ١١- نعمان عاشور : المسرح حياتي ، ١٩٧٥ ، القاهرة ، ص ١٢٧ .
- ١٢- يوجا كانو : مخطوطة هنغارية ، ١٩٥٦ م.
- ١٣- يوزف فرنس : صحيفة اوروش هازا .
- ١٤- اندريه أدي : قلوب فلاحية : مجلة مفكرة ، بودابشت ١٤/٥/١٩٠٥ م.
- ١٥- لاسلو رايك : زيغmond بوشت ، بودابشت ١٩٦٤ ، ص ١٢٠ .
- ١٦- منكا صبولي : زيغmond بوشت ، بيكيش ، ١٤/١٠/١٨٩٤ م.
- ١٧- المصدر نفسه .
- ١٨- فرنس صبو : أيام زيغmond في مدينة سنت - تورونيا وذاكرة الناس ، بيكيش م. ١/٧/١٠
- ١٩- المصدر نفسه .
- ٢٠- المصدر نفسه .
- ٢١- نعوم جومسكي : محاضرات ودن ، تأملات في اللغة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ م.
- ٢٢- ميهاي صبوكا : زيغmond بوشت ، مخطوطة مودعة في معهد الدراسات والبحوث المسرحية M.T.A مدونة بتاريخ ١٠/٩/١٨٩٣ م.
- ٢٣- المصدر نفسه.
- ٢٤- نعوم جومسكي : ص ٩٠ م.

بنائية المتخيل في النص المسرحي العراقي المعاصر

- مسرحية (التخمة) انموذجا

- بحث مقدم من -

أ.م.د. معتمد مجيد حميد

رسل خلفه كاظم

ملخص البحث :

يعد مصطلح بنائية المتخيل من المصطلحات الغامضة .. فنحن أزاء مخيلة خصبة تستطيع تجسيد الخيال مع الواقع بكثير من التقاطعات ، إذ ظهر هذا الارث وليد القدرة الخارقة والجمال العجيب ، ذلك المتخيل الذي استطاع استيعاب كل المفارقات الواقعية في كينونة الانسان وخياله الجامح .

هذه الدراسة تعمل على اكتشاف الغموض في النصوص المسرحية ومعرفة خيوطها المجهولة ، كونها مزجت بين العجائبي والغرائبي وخلطت الكذب بالصدق ، والواقع بالمتخيل ، وانها تمكنت من ترتيب الوقائع التاريخية بفضاءات سحرية خارقة لا وجود لها على الارض واتخذت من الاجناس الأخرى في العوالم الأخرى ابطلاً لقيادة حوادث تلك الحكايات ونسجها في قالب مسرحي مؤثر .. تضمن الفصل الأول . الاطار المنهجي للبحث . مشكلة البحث المتمركزة في التساؤل الآتي : ما هي بنائية المتخيل في النص المسرحي العراقي المعاصر ؟ وضمن المدة المحصورة في الحدود الدراسة الزمانية (٢٠٠٣.٢٠١٣) والمكانية (العراق).

اما الفصل الثاني (الإطار النظري) جاء في مبحثين - المبحث الأول (بنائية المتخيل) ، وجاء المبحث الثاني عن (تجسيد المتخيل في النص المسرحي العالمي) وختم الفصل الثاني بمؤشرات الاطار النظري .

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد ضم مجتمع البحث وعينة البحث التي ضمت مسرحية (التخمة ٢٠٠٦) للكاتب مثال غازي وهي عينة انموذجا مختارة عن مجتمع البحث .

وكانت خاتمة الدراسة الفصل الرابع الذي اشتمل على النتائج التي توصل إليها البحث ،

منها :

- ١- ان بنائية المتخيل تتعدى في الدراما الفكرة والحالة ويتخذ من الشخصية الدرامية محوراً للتجسيد .
- ٢- يعمل المتخيل على استحداث صور لا منطقية جذورها واقعية يستخدمها بعض المسرحيين لإنتاج صورهم اللا منطقية .

مشكلة البحث والحاجة اليه :-

ساعدت المخيلة منذ القرن التاسع عشر في انتاج الحداثة بشكل لا مثيل له فاكتشاف الصورة الفوتوغرافية والسينما والتلفزيون خلقت صرامة الخطاب العقلي وأصبحت رموز هذه الاكتشافات وإنتاجاتها تتواصل مع بنية متخيل الإنسان أكثر مما تتواصل مع عقله .

إن المتخيل مفهوم متعدد المعاني والاستعمالات إلى درجة الاضطراب والاختلاط لكونه نشاط عقلي يتطلع نحو العاطفة فالإنسان بطبيعته يتخيل حتى يهب للأشياء معاني جديدة وأشكال وصور متعددة فهو دائم الخلق وبه يصبح للأشياء وجود ما . فعلمية رفض العالم المعاش تقوم باستحضار المتخيل عبر قنوات الذاكرة الانتقائية مرتكزاً على آليات تجسيد المتخيل خاضعاً لبنية المتخيل ذاته لكونه لا يعمل على استحضار المتخيل إلا من خلال بنيته الداخلية فهي تحقق وظيفته ، وهذا ما نتلمسه لدى الكتاب المسرحيين لأن النص المسرحي يحتاج إلى التجدد والتحدي سواء كان هذا التجدد يعود إلى العقل أو المخيلة أو إلى التاريخ أو الواقع ، فغالبية النصوص المسرحية تحمل جواب وجودي عن سؤال كوني يرجع الإنسان إلى إنسانيته فهو فعلاً نص إنساني يمكن أن يكون فعلاً مسرحياً وقد تناول مفهوم المتخيل الفلاسفة وعلماء النفس وكذلك تناوله الكتاب المسرحيون لإيجاد علاقة عضوية بين الذات والموضوع في الفن ، فالنص المسرحي يتكون من تركيبية معقدة تنصهر بها المشاعر الوجدانية واللغة والواقع والآمال والآلام لأن المتخيل ينبع من عمق الرؤية العربية للعالم ولواقع المجتمع العربي ويؤدي المتخيل إلى انفتاح النص المسرحي وجعله يعيش عمقه وتشعبه الذي يحمل لذة حسية ومنتعة ذهنية تشد

عقل المتلقي وتدفعه للتفكير والمشاركة الايجابية الفعالة وهذا ما يميز النص المسرحي ويحوّله من وجود إلى وجود ومن رمز إلى رموز ومن معنى إلى معان إذ بدأ المتخيل يمارس طقوسه في النص المسرحي العربي فاجتهد الكتاب المسرحيون العراقيون في وضع المتخيل على محك التجربة والتجريب المسرحيين وهذا ما ظهر في أغلب كتاباتهم التي أرادوا من وراءها تحويل المسرح من الاهتمام بالخيال والوهم إلى الاهتمام بابداع المتخيل فأصبح المتخيل كينونة مستقلة بخصوصيتها كما أصبح فلسفة تكشف الغائب عبر الحاضر لينطلق التساؤل ويصبح قائماً : ماهي بنائية المتخيل وتداخلاته في النص المسرحي العراقي المعاصر ؟

اهمية البحث :

تنبثق اهمية البحث من دراسته لتداخل الواقع والافتراض في تشكيل مفهوم المتخيل في النص المسرح العراقي المعاصر مما يجعله ذو فائدة للدارسين في مجال الادب المسرحي عامة وللنص المسرحي العراقي خاصة .

هدف البحث :

يهدف البحث تعرف بنائية المتخيل وتداخلاته في النص المسرحي العراقي المعاصر .

حدود البحث :

الزمانية - ٢٠٠٣ الى ٢٠١٣ .

المكانية - العراق ، بغداد .

الاطار النظري

المبحث الاول / بنائية المتخيل - المفهوم والتطور :

كشفت التجارب عن تنوع كبير في انماط وتقنيات الكتابة واشكال التعبير ، وهذا التنوع ينعكس عن وضع ثقافي مزدحم بالخصوصيات ، لان الفرد يتعامل مع خبراته السابقة وتجاربه التي يسعى جاهداً إلى تنظيمها بأشكال ومضامين ذات حرفة من اجل ان يبدع ويخلق ما هو جديد مما هو قديم وما هو حركي ممن يروم السكون ، فبرز نوع من الابداع يجمع بين الواقعي والمثالي (المثالي هو ما ليس واقعياً) أي الابداع الذي يجمع بين ما هو نتاج الفكر والتخيل (المثالي) وبين ما هو نتاج الادراك الحسي المباشر (الواقعي) وعلامة الثاني (الواقعي) هو انه مرتبط بزمان ومكان . بينما علامة الاول (المثالي) انه ليس متصوراً قبلياً على زمان معين محدد (لانه صادق بالنسبة إلى أي زمان) (١) . وهذا بفضل الصور الذهنية المتخيلة المنتجة من قبل المخيلة والتي تسمى بالمتخيل وهناك اشتباك عند البعض حول هذا المفهوم (المتخيل) وذلك لوجود مفاهيم مقارنة ومتشابهة إلى حد ما لهذا المفهوم ، ولفك هذا الاشتباك بين المفاهيم المتداخلة نعمل على تحديد تلك المفاهيم التي هي (الخيال ، التخيل ، التخيل ، المتخيل ، الفانتازيا) .

لقد وضّح شاكِر عبد الحميد مفهوم الخيال بانه "طريقة للاستكشاف والتجوال العقلي على نحو ارادي مرّن واحتمالي ولاعب بالبدائل خلال العوالم الخاصة بالصور والخيال في جوهره عملية تحويل للصور وعلى عكس الحال في الاعتقاد الذي يكون أما صحيحاً وأما خاطئاً فان الخيال ، ليس كذلك ، انه اكثر حرية واكل التزام بأمور الصدق والكذب والصواب والخطأ" (٢) وهو الملكة العامة التي ترتبط باحدى فعاليات العقل البشري ، الا وهي التخيل ، كما اكد لطفي الشربيني على ان الفانتازيا " هي الاستغراق في خيال أو وهم بعيد عن الواقع وتطلق الفنتازية على الالحن الموسيقية المتحررة من القيد وغير التقليدية " (٣) . إنّ البحث في المتخيل لا يأتي الا من خلال معرفة بنيته واشتغالاتها وبنية المتخيل عند الانسان تتطلق من رؤيته للعالم ، والانساق الادبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية ، ومرجعياته المعرفية والثقافية والاجتماعية ، وهذه الرؤية تعد كياناً قاراً داخل العمل الادبي والفني وخارجه لفهم العلاقة بين الجزء والكل داخل كل بنية من الاعمال المنجزة ، والعلاقة بين هذه الابنية بعضها مع البعض

الآخر وتكون هذه العلاقات . ما يسمى (بالواقع الافتراضي) وهو " واقع يحاكي الواقع الحقيقي " (٤). أي انه يعمل على نقل الوعي الانساني إلى بيئة افتراضية وذلك بتحرير العقل للغوص في تنفيذ المتخيل بعيداً عن مكان الجسد ، " وعلى نحو حر تماماً من دون التزام بروابط أو نظام أو قوانين كما في الشخص الذي يبني قصوراً في الهواء . ثم يهدمها ليبني قصوراً اجمل منها" (٥) والمتخيل كبنية متحرك لا يتصف بالجمود شأنه شأن الطبقة التي تشكله أي انه لا يمثل كياناً منعزلاً بل هو خليط من الوعي واللاوعي ، اذ عن طريق الوعي يستطيع المتخيل ان يستعيد " صور المحسوسات المخترنة في الخيال او المصورة" (٦) . ويقوم الفرد بانتقاء صور من المخ عبر ما يسمى (بالذاكرة الانتقائية) . وهي " احضار صور الذاكرة إلى قوة الخيال حيث يعاد تركيبها وتشكيلها" (٧) والعقل الباطن يحفظ التفاصيل المتعلقة بشخص ما او حدث ما دون آخر وخاصة تلك الاحداث المهمة في حياته والتي تكون مصدر فرجه او ألمه ، فيكون رد فعل اللاشعور الداخلي التأثير بهذه الأحداث وحفظ كل التفاصيل المرتبطة بها بشكل لا ارادي . وتكون الذاكرة الانتقائية اقرب إلى عملية استدعاء المعلومات من الحافظة ، اذ يصبح " التذكرة عملية تمثل للصور المحفوظة في المصورة (أو الخيال) داخل الحس المشترك ، وهو القدرة المدركة لصور المحسوسات " (٨). اذ يقصد بالذاكرة الانتقائية الميل بالايجاب او السلب تجاه موضوع أو قضية في اطار مجموعة من الصور الذهنية التي يكونها الافراد ، ومن خلال الذاكرة الانتقائية يستطيع الانسان ان يدرب دماغه على محو ذكريات محرجة او محزنة من ذهنه واستدعاء ذكريات اخرى يعمل على وضعها كأساس للبناء التكويني للمتخيل فهي القاعدة التي تشيد عليها جدران العالم الافتراضي . وتنشط هذه الذاكرة في عملية الابداع اذ تساهم من خلال ما تراكم فيها من المحفوظ او المقروء او المشاهد في تكوين اطار او سياق ينتج من خلاله المبدع ابداعه مع الابداع السابق عليه . كما يساهم هذا الاطار في تشكيل ذائقة المتلقي التي تشكلت من خلال ما تراكم في ذاكرته من ابداعات سابقة .

كما تمتد الاسطورة لتؤسس لآلية استخدام متداولة للمتخيل ، فالاسطورة تتجذر في الواقع فهي ليست مظهراً سماوياً أي انها بعيدة عن ان تكون شبيهة بالهام او وحي ؛ بل انها تنبثق من اعماق الانسان وهي تبلغ بحياته حد الكمال ، فاذا ما شاهد الانسان تتكرر مظاهر الطبيعة له وعدم موافقة التاريخ لما يرتجيه يخيم عليه اليأس والسخط ويجد نفسه مندفعاً الى الانطلاق مما هو فيه فيخلق له آفاقاً اخرى من خيال " (٩). وهذا الخيال هو خيال الفرد صانع الاسطورة بالرغم من ان الاسطورة لا تنسب الى ذات فردية وان كانت في الواقع من فكر او خيال احدهم ثم تابعه غيره على ما يتصوره او يتخيله فهي " نتاج لا شعور جمعي . عاشت في لا شعور الجماعة وانتعشت من خلال الفرد" (١٠). والانسان عندما يفكر يستقبل تصورات من الخارج ثم تثير هذه التصورات في نفسه صوراً يطلها ، ويحاول مطابقة التصورات الخارجية مع الداخلية وربطها مع

بعضها في نسيج معرفي مغاير للنساق المعرفية هذه الحالة تجعله بدائياً يعتمد على حواسه فقط ولا يستطيع التفكير او التحليل . وتتجلى في الاساطير القديمة اشتراك عناصر كثيرة من التصورات الخارجية والداخلية التي تكون مجموعة من الصور الذهنية المبهمة والمخيفة والغامضة ترسم في ذهن مبدع الاسطورة وتكون المتخيل . " فالاساطير مشاعر انسانية جياشة ، وأحاسيس ، وتصورات ، ومواقف ، تطلعنا على فلسفة الانسان في الوجود ، وعلى محاولاته الفكرية الاولى والتي تتضمن خلاصة تجاربه وماضيه ، وكيف كان يستنتج من هذه التجارب منطق ومفاهيمه وتعامله مع واقعه ، وفق منطق خاص ، ووفق مضامين اخلاقية ، تمت صياغتها في قوالب ادبية ذات خصوصية " (١١) اذ يشترك الوعي الانساني واللاوعي في أن واحد لتكوين الاسطورة . " اذ كان لدى الاغريق قصة يفسرون بها وجود الشر والمشكلات الاخرى. ذلك بانهم كانوا يعتقدون بانه فيما مضى كانت شرور العالم ومشكلاته محبوسة داخل صندوق وقد هرب الناس عندما قامت بفتحة المرآة الاولى ، وهي المسماة باندورا ومثل هذه القصص تسمى اساطير " (١٢). وبذلك استطاعت الاساطير ان تفسر وتحلل ما حدث لترضي النفس الانسانية وتجعلها قادرة على فهم الصورة الذهنية التي تتميز بطابعها السحري والخارق والقادرة على تحفيز المشاعر والاتجاهات فهي تعمل على دفع بنية المتخيل نحو التحقيق لكونها تشغل حيز كبير من تفكير الشعوب والحضارات على حد سواء وللأسطورة ايضاً جاذبية واهم ما في هذه الجاذبية هو ان صاحب الاسطورة او صانعها يسبح في عالمه الخيالي بدون قيود او حدود وبحرية مطلقة ، وفي هذه الحقيقة خطر الانحراف والافلات من الصلة بالواقع الحياتي ، ونتائج ذلك لا تنحصر في القعود عن متابعة واقع الحياة وما ينجم عن ذلك من انقاص وتهديد لحاجة البقاء . وانما لها ان تزيد من حدة الاضطرابات العاطفية ، ولها ان تزيد في البعد الذي يفصل الواقع عن الخيال وان يجعل قبول الواقع امراً صعباً لا يمكن احتمالته والتعايش معه . (١٣) كما لجأ الفن الى توظيف السحر في ابداعاته ليضفي جمالية رفيعة ؛ لانه يلعب دوراً حاسماً في تكوين افكار عن العالم المادي ، فهو يسمح باستحضار خيالات وصور مختلفة الانواع ويحدد علاقتها بالواقع فكان البشر منذ اقدم العصور يمارسون السحر ويستحضرون الارواح الشريرة ويقدمون الاضاحي والقرايين ويؤدون طقوسهم الدينية لاجل التعايش مع الطبيعة والرغبة في تفسير ظواهرها . ظناً منهم انهم بذلك يمكنهم السيطرة على غضب الطبيعة والآلهة . وقد طالت هذه الممارسات كل الشعوب البدائية والمتحضرة كما طال ايضاً العوالم الرمزية وكل الصور المتخيلة التي انتجتها المخيلة الانسانية ، وهذا ان دل على شيء فهو يدل على مدى تصديق الناس بهذه الخرافات ، اذ ليس السحر بغريب عن فكرنا اليومي فهو متعارف عليه في كافة المجتمعات ، اذ " ان نوادي السحر ، وجمعيات تحضير الارواح ، وعبادة الشيطان في امريكا واوروبا شديدة الشيوع هذه الايام . فما يشبه حفلات الزار ، وقراءة الطالع ، وكتاب الاحجية

والتماثل وما إلى ذلك ، ظواهر شديدة الانتشار في اوساط المتعلمين ، والجامعيين ، ورجال الحكم" (١٤) فالانسان يظن بان للسحر قوى خفية لذلك يلجأ اليه للشفاء من مرض ما او كشف الخفايا والتنبؤ بالمستقبل ويقوم بهذه الاعمال مشعوذين لديهم القدرة على التعامل مع السحر حسب معتقداتهم. وتعد الهلوس منبعاً وغذاءً للصور المتخيلة ويقصد بالهلوس " ادراكات حسية لمواضيع خارجة عن الجسم او حتى من داخله في غياب أي وجود لهذه المواضيع ، وللهلوس ان تكون في أي مجال من المجالات الحسية من بصر او سمع او شم او ذوق او حس او الحركة والتوازن " (١٥). اذ ان الهلوسات ادراك متخيلة أي ادراكات من دون وجود مثيرات خارجية ، وبذا فهي تختلف عن الادراكات الخادعة التي يتواجد فيها المثير وفي الهلوسات يرى الشخص او يسمع اصواتاً غير موجودة في الواقع الموضوعي، أي لا وجود للمثيرات الخارجية في محيطه، وتعد احلام الفرد السوي شبيهة بالهلوسات، ولكنها غير موجودة في حالة اليقظة . ويمكن ان تحدث الهلوسات نتيجة عمليات الاستغراق في التأمل (١٦) .

ان المتخيل عند ارسطو غير مرتبط بزمان ومكان معينين حاضرين ، وانما هو صور قد خلت من الزمان والمكان وان العقل هو الذي يتقبل الصور فهو في الواقع بمثابة المادة ويؤكد ارسطو على " ان الصورة لدى الاديب علامة العبقرية ووصل بالبعض القول ان صورة واحدة ينتجها فنان في حياته الفنية افضل له من الكتب العديدة" (١٧). وهذا يعني ان تمتاز هذه الصورة بالتناسب والوضوح والترتيب ، وهو ما تقوم عليه قوة الاقناع العقلي لدى ارسطو ، اذ كلما كانت الأجزاء متممة بعضها بعضاً اكتملت الصورة ، وكذلك ان تتحلى هذه الصورة بالامانة في نقل الواقع الحسي لكي يسمو الفنان على مجرد التصور التاريخي للواقع . أي انه على الفنان ان يستعمل الصورة المتذكرة والمتخيلة وان يخلق منها صورة مقنعة بحقيقتها . فالفن عند ارسطو محاكاة لجوهر الطبيعة الكائن في واقعها وليس في عالم مثالي غير ملموس ، اذ يفسر ارسطو المحاكاة بنظرة واقعية. فهو لا يرى الفن مجرد نسخ وتقليد وانما هو رؤية ابداعية يستطيع الفنان بمقتضاها ان يخلق عملاً جديداً من مادة الحياة والواقع ، وفقاً لما كان ، او لما هو كائن ، او لما يمكن ان يكون ، او يعتقد انه كان ، فهو اعادة خلق صورة جديدة من " تشكيل لغوي ، يكون خيال الفنان من معطيات متعددة ، يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فاغلب الصور مستمدة من الحواس ، إلى جانب ما لا يمكن اغفاله من الصور النفسية والعقلية ، وان كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، او يقدمها الشاعر احياناً كثيرة في صور حسية " (١٨) والمخيلة تتصرف بحرية كيفما تشاء مع معطيات الحس بحسب الاختيار فتبدع صوراً تركيبها وتفرق بينها ؛ إذ

بإمكانها أن تتصور الشيء الواحد ، أشياءً عدة او صوراً مختلفة ؛ لأنها تمتلك القدرة على التجريد كأن تتخيل رأس حيوان على جسم إنسان أو العكس.

ولقد عدّ أوغسطين المتخيل عملاً مرتبط بالذاكرة او شكلاً من اشكالها ، اذ عني بظاهرة الذاكرة وقال الشعور بالزمان مصدره الذاكرة من حيث ان الشعور بالزمان يولده الانتباه أولاً . فهذا يولد شعور الحاضر ، وثانياً الذاكرة ، وهذه تولد شعور الماضي ، وثالثاً التوقع ، وهذا يولد الشعور بالمستقبل" (١٩) والآخر هو من صنع المخيلة وما تكونه التصورات العقلية التي يستلهمها من تفاعله مع بيئته التي تتألف من كم هائل من الأشياء التي تنعكس على سلوكه وتشكل خامته وهكذا تقوم الذاكرة بخزن المعلومات وتقوم المخيلة باستعادة الخزين الذاكراتي وتخضعه لعمليات تحليل وتركيب بحضور الوعي يتم بموجبها تحول متسلسل في الصورة التخيلية يؤسس عمليات التفكير .

غير ان العقل الديكارتي استبعد المخيلة ووصفها بانها مجنونة المسكن ، ونظر اليها نظرة قذحية، كما ركز على الذات الداخلية والمقصود بها هنا " الذات المفكرة" فذكر ديكارت " ان ادراكي لهذه الاشياء بالالوان والاصوات يكون قد اتسم عن طريق الحواس التي توصلها إلى مخيلتي بالتعاون مع الذاكرة" (٢٠).

بمعنى انه من خلال المخيلة يتمكن من الاعتماد على الصور الخارجية فالمتخيل لدى ديكارت ، هو التأمل للواقع فعند تخيل شكل ما فإنه يتم معاينة هذا الشكل في المخيلة بفضل ما للذهن من قوة ، فالصورة المتخيلة ناتجة عن الذهن تصل إلى الذات من خلال المخيلة وتكون هذه الصورة مستتبطة من الواقع الموضوعي. ويؤكد ديكارت شكه الديكارتي ، فيقول : " اني افترض اذن ان كل الامور التي اشاهدها هي باطلة ، واقنع نفسي بانه لم يوجد شيء مما تمثله لي ذاكرتي المليئة بالاكاذيب ، واتصور انه لا يوجد عندي أي حس وعتقد ان الجسم والشكل والامتداد والحركة والمكان ليست الا تخيلات من صنع عقلي . فماذا عسى ان يعد حقيقياً ؟ ربما انه لاشيء في العالم يقيني" (٢١).

اذ يرى ديكارت ان الصور انفعال جسدي وان الحس مظللاً ومنافياً للعقل ؛ لانه ناشئ عن الجسد ، وهنا يفصل بين الجسد والعقل في الانسان . فذكر " تراءى لي ان عرائس البحر

والخيل ذات الاجنحة الطائرة وسائر ما شكلها من خيال هي من تلفيقات ذهني واختراعاته الا ان هذه المعاني هي متأتية من الخارج أي من الطبيعة من دون نور فطري يرشدني إلى الصواب" (٢٢). ان شكه في حواسه وعقله زعزع ثقته بكل معارفه ومعتقداته ما عدا شيئاً واحداً ، هو انه لم يشك في كونه يشك ولكن الشك نوع من التفكير ، فهو اذن يفكر ، بالاستناد إلى ذلك فهو موجود .

كما وقد اعطى كانط اهمية ودوراً للمخيلة ولم يعدّها سيدة الخطأ والظلال كما فعل ديكرت حتى ان كانط يرى بان " المخيلة اطاراً توحيداً للدراك والمفهوم ، وهو يسلم بالضرورة يكون المخيلة شرطاً (قبلياً) لوحدها ، اذ بفضلها يحصل التراكم وتتوافر امكانية اصدار الاحكام" (٢٣) هذا من جهة ومن جهة اخرى فان من الواضح " ان كانط اعطى للمخيلة شرعية الحديث عنها في عملية المعرفة حيث أدخلها في التركيب العام الذي يتم بين الادراك والمفهوم ، ومن ثم رفع عنها تهمة التشويش على العقل وازعاج طمأنينته" (٢٤) وان قدرتنا على التصور وانتاج المتخيل تعود بالاحرى إلى الشعور بالجمال ، فهو الذي يحفز الفهم ويقوده إلى التفكير ؛ اذ ان الشعور بالجمال مثل السحر يشعرونا بقدرة المخيلة وقوتها في انتاج المتخيل .

ان الفكرة الاساسية لدى برغسون " ، هي ان العالم المادي يخضع لسيطرة قوى تسمى قوى الاندفاع الحيوية ، وان الفن يقوم على اساس الحدس ، والحدس هو تفهم مباشر للواقع الذي لا يستطيع العقل ان يفهمه" (٢٥). كما انه ذروة عمليات الاختيار والتركيب ، او الدمج في صناعة المتخيل بعد استقبال المثيرات من قبل العقل ، فالحدس الذي يتسم بالكفاءة ، هو الذي يحقق جمالية المتخيل والمتعة المتجسدة في موضوع ما.

ويميز " برغسون بين العقل كوسيلة لادراك الاجسام المادية والوقائع المحسوسة ، وبين الحدس كوسيلة باطنية للدراك المباشر لكل ما هو كفي وزماني حقاً ان التعقل يمكنه القيام بالتحليل وكشف جوهر الاشياء وتحويلها الى قوانين واضحة ، لكنه بنفس الوقت يعجز عن ادراك الحركة الدائمة، ... فالعقل يقوم بعملية التحليل والتراكيب لادراك الحقائق الجزئية المادية ويجعلها وسيلة لخدمة الحياة العملية ، بينما الحدس يقوم بعملية تطلع كلي والتحام مباشر بالحقيقة لكشف جوهرها" (٢٦). فبفضل الحدس يستطيع الفرد ان يتعمق في داخل موضوعه المتخيل ويزيل الحواجز المكانية والزمانية بينه وبين هذا الموضوع وينفذ اليه بنوع من التعاطف " لذلك يعرف

برجسون هذا الحدس الخلاق بانه الغريزة وقد صارت غير مبالية ولا مكترثة ، بل شاعرة بنفسها فقط وقادرة على تأمل موضوعها وتوسيعه الى ما لا نهاية" (٢٧).

اذ يعدّه برجسون آلية أساسية لصناعة المتخيل ، فهو يتيح للانسان النفاذ الى باطن الشيء وازاحة النقاب عن الحقيقة والغوص في اعماق الواقع ، فالحدس هو المتخيل والمتوقع لاكتساب جزء من المستقبل يمنحنا متخيل افتراضي للحقيقة.

المبحث الثاني / تجسيد المتخيل في النص المسرحي العالمي

النص المسرحي يتأسس من تركيبية معقدة ، ينصهر في داخلها الوجدان واللغة والواقع والاقدام والآمال والآلام والخيال والجنون والاسطورة لتشكل نسيج من الرموز المتألفة والمنفتحة على فضاءات واسعة لذلك فالنص المسرحي يتأثر بالكاتب مثلما يتأثر الكاتب بالبيئة التي يعيش فيها ، ففي التراجيديا الاغريقية لعبت الطبيعة دوراً بالغ الاهمية في حياة الكاتب أو الفنان الاغريقي . فهي بتنوعها خلقت في نفسه الاحساس المرهف ، ونمت فيه الخيال وعودته حب التأمل ، إذ تميز الاغريق بالخيال الخصب الذي قاده إلى انتاج الاساطير الرائعة ذات المغزى الفلسفي العميق ، وادباً ذا خلود ، وفكراً عميقاً عاش على مرّ العصور ، من دون ان يذهب بريقه أو يفتر الاهتمام به ، فكانت الاساطير الاغريقية تعبيراً تلقائياً عن لقاء الإنسان مع الطبيعة وجهاً لوجه ، تحمل في طياتها بذور الفكر الدرامي ، فاذا كان المسرح الاغريقي القديم قد وصل بالفكر الدرامي إلى قمة شامخة ، فلا ينبغي علينا ان ننسى ان قدراً كبيراً من هذا الفكر الدرامي كان كامناً في تلك الاساطير حتى نسج منها كتاب المسرح اعمالهم المسرحية الخالدة (٢٧).

إذ استطاع الكتاب المسرحيين بدءاً من اسخيلوس ، تقديم مسرحيات متخيلة ، متفاوتة المستوى في قوة المتخيل واطغاه ، ابطالها من الآلهة أو انصاف الآلهة أو الملوك أو من الأمراء أو من النبلاء ، وأوقعتهم الظروف في ازمات شديدة ، ولم تقتصر موضوعات التراجيديا على الاساطير فهناك كتاب استمدوا موضوعاتهم من الحياة المعاصرة ، كما هو الحال عند اسخيلوس الذي استمد موضوع مسرحيته (الفرس) من الحرب الفارسية " فلقد كان هذا الحدث السياسي الهام هو الوحيد الذي ارتفع عند الاغريق إلى سمو وجلال الأساطير ، لا سيما وان وطنهم قد خرج من معمعة الحروب الفارسية منتصراً رافع الرأس" (٢٨). ان التغني بالمثل العليا المدنية ، وتأكيـد

انتصارها لم يكن فقد عند اسخيلوس، بل تتسامى المثل ايضاً عند سفوكلس، ففي مسرحية (الكترا) نجد البطلة الكترا لا تتخلى عن وفائها لابيها وانتقامها له ، فموضوع المسرحية هو انتقام الابن أورست واخته الكترا من والدتها كمينسترا وعشيقها اللذان تسببا بمقتل والدها ويساعدهما في هذه المهمة الآله ابولو . والصور المتخيلة تكمن في استحضار صوت الله ابولو في حوار أورستيس الذي يخاطب به المري، بوصفه صوتاً يمثل ذاتاً غيرية فاعلة تمتلك منظوراً خاصاً خارج كيان شخصية أورستيس أو وعيه. واستحضار صوت كمينسترا في حوار الكترا مع الجوقة بوصفه ، صوتاً آخر ، كما يظهر المتخيل في حوار الجوقة الذي تضمن اسطورة قديمة مفادها ان بيلوبس جد اجامنون سابق أحد ملوك اليونان فسبقه بحيلة وكان الملك قد جعل الزواج بأبنته مكافئة لمن يسبقه فلما انتصر بيلوبس تزوج ابنته وعاد بها إلى اثينا على عجلة مذهبة تطير بها في الجو خيل مجنحة. ولم يكن تناول الكاتب الاغريقي للاساطير عبثاً بل انهم " كانوا يتبعون منهجاً معيناً في اختيارهم للمواقف التي تصلح درامياً لخلق الأحداث وتطورها ، والشخصيات التي تلائم التراجيديا بما جُبلت عليه من خواص متفردة في سلوكها" (٢٩)

لقد لعبت في العصور الوسطى الذاكرة الانتقائية دوراً أساسياً في صناعة الصور الذهنية ، إذ يميل الكاتب إلى انتقاء المواضيع الدينية تلك التي تتعلق بالله وبالعالم المثالي وبالإنسان والقانون الخلقي وسمو الروح على المادة ، يصبح المتخيل واللامرئي أكثر حقيقة وقرياً وحتى أهمية من العالم الحقيقي (الواقعي) الذي نعيش فيه وفيما يتعلق الكاتب في العصور الوسطى بالمواضيع المثالية والمعجزات وكل ما يخص عالم ما وراء الواقع .

ارتبط المذهب الكلاسيكي من غير انفصال بواقع الكاتب الذي ينتمي إليه وذلك لان " الاتجاه الكلاسيكي عامة لم يشجع حرية الخيال ، فقد يكون خيال الفنان عظيماً ، ولكنه لا يسمح ان يرخى له العنان ، فمثلاً يقول بوالو : ان الخيال موهبة عظيمة لا يستغني عنها شاعر حقيقي، ولكن اذا استمر الشاعر للعب بها فانه لن يصل إلى الكمال ولا بد ان يكبح عقله خياله" (٣٠).

أي ان الصور المتخيلة التي يبثها الكاتب يتغلب فيها العقل على الخيال ، والصدق في تصويرها للعواطف . فالكاتب كان ملزماً بتطبيق قانون الوحدات الثلاث التي قال بها أرسطو ومشابهة الحقيقة والعرف الأخلاقية التي هي دعامة من دعائم الموضوع الكلاسيكي ، فقد عمد

مولير إلى فضح الأخلاق البرجوازية كما في مسرحية البخيل أو بعض الرذائل الهينة داخل المجتمع الارستقراطي نفسه ويستهنئ بها كما في مسرحية (عدد البشر) (٣١).

أي ان مولير كان يسخر من الواقع الذي كان يعيش به على الرغم ان مخيلة الكاتب كانت اسيرة القوانين، الا انها لم تقيد افكاره وتمنعه من خلق عوالم جديدة ففي (البخيل) يظهر لنا مولير الجو الساخر للعرس الذي اقامه الأب ليتزوج من حبيبة ولده حيث يوصي بالاقتصاد في الاموال كما يطلب من الطباخ التقليل من الهدر ولكن عندما تصل ماريان تتبادل كلمات الحب مع ابنه باسلوب يعتمد التورية لكي لا يفهم الاب . تتوالى الاحداث ويسرق صندوق الذهب من الاب البخيل بالاتفاق مع الصديق وعندما يعلم الاب يبدأ بصراخ مضحك معبراً عن مشاعر اليأس والضياع لفقد الصندوق، وتتوالى الاحداث الساخرة والمضحكة في المسرحية حتى تنتهي نهاية سعيد بزواج ابنه ممن يريدان وبعودة الصندوق اليه . فالكاتب بصوره الذهنية المتخيلة يُبرز دور الشر الذي يجسده الاب ، اذ كانت صفة البخل تلازمه فضلاً عن الكراهية والجشع، وسخر مولير هذه الصور لتسلية الجمهور واقناعه عبر الاضحاك المعبر والكاشف للحقيقة الانسانية الفاسدة التي ظهرت في عصره ؛ لان مولير اديب ساخر مولع بالاختراع والتوليد ، يرصد في ادبه الموضوعات الغريبة، ويتتبع عيوب الناس ويفضح نزواتهم والتواءاتهم وتقاليدهم المنحرفة وموضوعاتهم البالية ، ويصور كل ذلك بالوان زاهية واضحة مغرية ليقبل المتلقي على تأملها وليقلع عن امعانه في تقديس فضائل هي في الحقيقة رذائل ، وقيم وعقائد وعوائد لم يعد لها نصيب من الواقع (٣٢) ويكشف (مولير) تصوير بخل بطلة ، بطريقة مضحكة تدعو إلى السخرية ، بمشهد (هرياغون) يتحدث عن خطة يضعها للتقليل من مصروفات الزواج .

هرياغون: يجب ان تشتري الأشياء التي لا يؤكل منها الا القليل والتي

تشبع عاجلاً : كثير من الفاصوليا الدسمة مثلاً

مطبوخة مع لحم خروف مدهن وفول وكستنا

ومفانق" (٣٣)

اما في الرومانسية فقد تخطى الكاتب عن قانون الوحدات الثلاث، واهتم بتصوير المشاعر والدوافع والخيال الفردي، وكانت المخيلة هي القوة السحرية لانتاج المتخيل لذلك كان الكاتب يعيش في عالم الاحلام ويعبر عن اللامحدود ، " واصبح كل شخص من هؤلاء الرومانطيين يغتذي بحلمه ويخلق المثال الذي يعيش فيه والذي تظهر حياته بالنسبة اليه قاسية ممة. وهذا هو الطريق إلى البرج العاجي " (٣٤) إذ اصبح للمتخيل صورة اخرى، وتعدى حدود الواقع، وبدأ ينتقل إلى عوالم جديدة شخصياته متخيلة تتمثل (بالاشباح والاطياف والساحرات والمجانين) التي كان لها دور في تشكيل بنية النص المسرحي نتيجة للحرية التي يمتلكها المؤلف والفكر السائد ، فتجاوزت المسرحية وحدة الموضوع والزمان والمكان فضلاً عن وجود أكثر من حبكة منحت مجالاً رحباً لانتاج نص يحوي كل هذه الاشكال الخيالية والتنوع البنائي (التركيبى) النصي (٣٥).

لقد عمد شكسبير في مسرحية (هاملت) على عمل توازن بين العالم الخيالي والعالم الواقعي الحقيقي، تأخذ هذه العوالم إلى عوالم اخرى يرى فيها ما لا يراه الآخرون حيث يرى الأطياف ويكلم طيف ابيه المقتول :

الطيف : أنا روح ابيك ،

وقد حكم علي ان اطوف في الليل زمناً ،

وفي نهار ، بان اتصور جوعاً في اللهب

إلى ان يحترق ما اقترفته من الآثام

في حياتي الدنيا ، فأظهر منها(٣٦)

تبدأ شخصية هاملت بالمعاناة وصراع داخلي يصلها إلى حد الادعاء بالجنون تخيل والتفوه بكلام متخيل ، ففي حديث لهاملت يكلم صديقه هوراشيو يقول:

هاملت : نهضت من قمرتي

مدثراً بثوبي السحري في الظلام. (٣٧)

كما يشعر هاملت بسخرية الاقدار حينما يفيق من جنونه ويرى ما وصلت اليه حالته وهو يريد قتل عمه وفاءً للشبح . كما نجد ان الشخصيات عندما تعرض لطورها عن الزمان والمكان المتخيل غير المرئي فهي تعرضه بعده لسان حال المؤلف الذي يصدر الشخصية، لكي تسرد صورة الزمان والمكان المتخيل على لسانها حتى تحدد للمتلقي هيكل التضمينات الذي يعتمد عليه لكي يقرأ ويفسر ويملاً الفراغات ؛ كما في مشهد الملكة جرتورود وهي تصف مشهد غرق اوفيليا الذي تم في الزمان والمكان المتخيلين حتى تنقل صورة الغرق إلى المتلقي أي تصف لنا الحدث الدرامي الخفي.

كذلك في مسرحية (ماكبث) نجد الكاتب يرسم صوراً لحدث مقتل الملك دنكان الذي تم في الزمان والمكان المتخيلين فيظهر الزمان المتخيل في ثلاث مناطق داخل الدراما : في الحدث الماضي ، اثناء الحدث أي في الوقت الحاضر وبعد الحدث (في المستقبل) فهو يتسلسل بالاحداث من الماضي إلى المستقبل أو يقفز بالاحداث من زمن إلى آخر ، وثم يبين عن طريق الحوار ان الزمان آخريين ليسا هنا أو غير الذي تعيشه الاحداث الآن . وعلى المتلقي ان يتخيله في ذهنه ، ويضع الكاتب مفرداته الأساسية في وعي المتفرج من خلال ما يدور داخل "هنا" و "الآن" ومن خلال باقي العناصر الدرامية والمسرحية . (٣٨) ولم يكتفي شكسبير بذلك بل تعداه لدخول عوالم اخرى وصور لنا الساحرات وسحرهن في التأثير على مكبث وتقديم النبوءات اليه لمقتل الملك دنكن :

ساحرة ٢ : في ابهامي وخز - انه لدليل

على شيء قادم ، ملؤه شر وبيل

افتحي يا اقفال

لكل من يقرع . (٣٩)

ويعد ان ينفذ مكبث عملية القتل يصاب بهوس بشأن يديه الدامية ، إذ كلما نظر إلى يديه وجدهما ملطختان بالدماء . وفي الحقيقة ان هذا الدم يخيل إلى مكبث بسبب الهذيان وعدم تصديق فعلته البشعة .

مكبث : أي يدين هنا ؟ هه! انهما تقلعان عيني؟

أو هل تغسل بحار نبتون العظيمة كلها هذا الدم

عن يدي فتنظف ؟ لا، بل ان يدي هذه

لسوف تصرج البحار العارمة ،

وتجعل الأخضر أحمر قانياً . (٤٠)

قد اطلق شكسبير العنان للتصورات والخيالات التي تصل إلى حد احلام اليقظة، والأوهام والفتنازيا والهروب إلى عوالم جديدة واكتشاف الجديد والغريب والتمرد على قواعد الكلاسيكية ، إذ صور مسرحياته بأدق تفاصيلها وجعلنا نبحر في عوالم المتخيل .

اما في التعبيرية فيعبر الكاتب عن رؤياه الشخصية للحقيقة ، فهو لا يهتم بتصوير المظاهر الخارجية ، بل يصور التجارب والافعال في ضوء نظريته الخاصة لها. إذ ان التعبيريون يبحثون عن الحقيقة داخل النفس البشرية، وليس مما يلاحظ من المظاهر الخارجية ، والانسان في نظرهم يسعى دائماً إلى الاكتمال، وقادر على ان يكون عظيماً ، لكن الثورة الصناعية هي العائق الذي يقف في طريق حياته، التي جعلها حياة آلية ، " فالتطور التكنولوجي الهائل للاقتصاد الرأسمالي الأمريكي، التقى مع فلسفة التعبيريين في مفهوم (مكننة الروح) بحيث اصبحت مشاعر الإنسان وعواطفه خاضعة لآلية محسوبة يمكن استدعاؤها في لحظة الحاجة والتخلي عنها في لحظات اخرى . وبذلك يصبح الإنسان مسلوب الحس والارادة ويمكن الاستغناء عنه واستبداله بآلة صماء" (٤١) لان الكاتب يستعين بملحقات تعينه على تشخيص الدور واعادة انتاج صور من واقعه المعيش أو الافتراضي المتخيل . إذ كتب يوجين اونيل مسرحية (القرد كثيف الشعر) على اثر انتحار ديسكون (احد الوقادين الذين يعملون في سفينة من عابرات المحيط) الذي تعرف عليه قبل مدة قصيرة من انتحاره ، فاثارت هذه الحادثة مخيلة الكاتب، لماذا ينتحر مثل هذا

الشخص الذي تميز بتفوقه البدني، الذي كان يعيش في ظل انسجام تام مع فكرته المحدودة عن العالم.(٤٢) استخدم الكاتب القرد كرمز للتعبير عن الإنسان وفطرته في مواجهة التقدم الصناعي، فيسخر من الطبقة الرأسمالية المتوحشة التي تتعامل بازدراء مع الطبقة الكادحة المعذمة . ويجعل الكاتب شخصية (يونك) تعاني من شيء من الجنون بسبب عدم قدرتها على مجارات الحضارة وهذا الجنون هو الذي يجعلها تتخذ من حديقة الحيوان ملجأ لها لما تعانيه مع البشر . فهي شخصية لم تجد الانسجام مع المحيط عندما أصبحت تتمتع بالانسانية، فحاولت العودة إلى انتماءها القديم ، لكن هذا مستحيل لان الثمن كان حياتها .

ووظف المؤلف الحلم عندما ترك يانك الباخرة وبدأ رحلته في البحث عن انتمائه في مناخات، هي مزيج من الواقع والحلم والاختيل الذهنية ، يعيش يانك حلم اليقظة عندما يتوهم الانتقام من الطبقة الغنية وخاصة ابنة المليونير والثأر منها لكرامته، بعد ان وصفته بالحيوان القذر امام زملائه لكن حلمه هذا وطموحه في تحقيقه ساقه إلى الهاوية. وهذا يؤكد فشل الإنسان في شعوره بالانتماء مع الطبيعة في ظل الحضارة المادية الجديدة التي شوهدت جمالها بمظاهرها الفجة والقاسية ، وشعوره بالانتماء إلى البدائية الأولى بحيوانيتها المتوحشة .

اما الكاتب العبثي فيريد ان يتحلل من واقع الحياة الواعية ، زاعماً ان فوق هذا الواقع أو خلفه واقع اقوى فاعلية واعظم اتساعاً ، وهو واقع اللاوعي المكبوت داخل النفس البشرية ، فهو يعبر عن عقله الباطن من دون تحفظ ، غير مبالٍ بما سيكون ، وتمرد على الافكار والمبادئ التي كانت سائدة في عصره ، تمرد على العالم الخارجي وآمن بأن الفن سحر يستطيع احراق العالم القديم وبناء كون جديد كما انه تجاوز دور الادراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية، وتخطي دور الشعور الطبيعي بحقيقة هذه الاشياء ليتركز فقط على عامل المخيلة وحدها(٤٣).

وعلى ذلك فاننا نرى ان في مسرح بيكيت شخصيات تبحث عن حقيقة النفس الانسانية للكشف عن مكوناتها بالغوص داخلها إذ " تحاول شخصياته ان تغوص داخل اعماقها وتحلل دوافع سلوكياتها وأسبابها بقدر ما تستطيع ثم نكتشف ان المعاناة الاساسية العميقة ترتبط بمعاني كلية مطلقة ولهذا نرى ان عالم بكيت يقترب من روح الشعر والموسيقى (٤٤) ولكن الحقيقة التي يعنى بها مسرح العبث ليست حقيقة موضوعية، بل حقيقة نفسية تعبر عنها الحالات الفعلية أو

المخاوف ، والاحلام ، والصراعات داخل نفس المؤلف ، وهذه الرؤيا نابعة من اللاوعي وهو كما نعرف ينكر العناصر المعقولة والعاقلة ، فالكاتب العبثي يرسم صور غير معقولة في اغلبها، وافعال ليست لها دوافع ظاهرة وشخصيات دائمة التغير من حالة إلى حالة ، وإذا سأل المتلقي ما الذي يحدث ؟ فسيجد ان شيء ممكن ان يحدث ، لذلك يجد المتلقي نفسه مضطراً للتساؤل عما يحدث ، أي ما الذي تحاول المسرحية تصويره (٤٥).

كما في مسرحية (في انتظار غودو) لصومويل بيكيت؛ لان المتلقي لا يعرف غودو فقد يكون صورة وهمية أو متخيلة لما نريده ، أو هو انتظار الأمل في زمن لا أمل فيه ، أو هو المخلص ، وهكذا عدة تساؤلات تطرق ذهن المتلقي عن غودو ، والانتظار في حد ذاته عبث حقيقي ؛ لان الشخص المنتظر ليس له وجود أو هيئة . إذ يستطيع المتلقي تأويل هذا الشخص بعدة تأويلات فبعضهم يرى فيه المنقذ وبعضهم يرى فيه السعادة والفرح وبعضهم يظن بأنه الموت أو الفراغ.

فالإنسان عند بيكيت يعيش في عالم يصنعه بنفسه، لانه يعيش في مجتمع محروم به من أية حرية للاختيار إذ انه محكوم من قبل الشخص الأقوى ، لذلك فهو يطلق العنان لمخيلته لانشاء عالم يستطيع التصرف فيه بعيداً عن عقله ويسلم نفسه إلى المخيلة وعدم الادراك وللجنون والصمت وأحياناً للحلم الذي يعد امتداداً للمخيل في الواقع ، والذي يعبر بصدق عن احساس دفين ومكبوتات تختلج نفس الإنسان ولا يستطيع تحقيقها الا في عالم الحلم (العالم المتخيل) الذي تسقط فيه جميع الرقابات ، فالحلم يخلق صورة متعذرة التفسير ، أي صورة متخيلة و " الصورة المتخيلة هي التي تفصل الإنسان عن المشهد الطبيعي ، وتمنحه القدرة على السيطرة على الطبيعة " (٤٦).

وفي المسرحية العبثية (في انتظار غودو) هناك ايضاً السخرية مما توارثه الناس من آداب وتقاليد وشرائع ومثل ، السخرية من العلاقات الاجتماعية كما في العلاقة بين السيد والعبد فهي تثير الازدراء من السيد والشفقة على العبد المسكين ، اذ حاول بيكيت ان يطرح من خلال مسرحية ، أزمة الإنسان ووحده ويأسه في المجتمع الذي يعيش فيه ، وهذا التشاؤم عند بيكيت جاء نتيجة احساسه بعبثية الحياة وخلوها من أي منطق فوظيفة المتخيل عند الإنسان هنا ان يقدم

لنا عالم آخر يكون بديلاً عن العالم الواقعي، عالم يبعد الإنسان عن العالم الواقع ويكشف له عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها .

مؤشرات الإطار النظري :

١. يستحضر المتخيل من عدة مصادر منها الاسطورة والتراث الشعبي وهذان المصدران من المصادر الرئيسية لاغناء المتخيل ، اذ تتجلى فيهما اشتراك عناصر كثيرة من التصورات الخارجية والداخلية التي تكون مجموعة من الصور الذهنية المبهمة والمخيفة والغامضة أحياناً ترتسم في ذهن مبدع الاسطورة وتكون المتخيل .
٢. ان عنصر السخرية والضحك هما خيار الكاتب المسرحي ، فانه لا يفتأ ان يغني نصه بالعديد من المواقف واللمحات الطريفة والذكية، وعندما يسخر الانسان من الواقع ، فهو يقارن مافي هذا الواقع من نقص وبين الكمال الذي يسعى اليه.
٣. يجسد الجنون ليمثل الذات الانسانية وصرختها من أوجاع المجتمع وفساده فهو يكشف عن دواخل النفس ويعريها للوصول الى الحقيقة الداخلية ، فالمجنون يعيش في عالم الاحلام والتخيلات مشيحاً عن العالم الخارجي ، اذ يسقط خياله على كل ما في الوجود .
٤. اعتمد المتخيل على الذاكرة الانتقائية ، فهي تعين الكاتب على استحضر افعال وكلمات ومواقف او احداث من المخيلة في اطار صور ذهنية متخيلة فالذاكرة الانتقائية تميل بالايجاب او السلب تجاه موضوع ما او قضية معينة.
٥. لم يلتزم المتخيل بصورة محددة او جانب المؤلف بل تعداها الى التنوع واللامالوف واتجه نحو اللاشكل واللامركزية فتارة المتخيل يساند الحدث المسرحي ، او الفعل المسرحي واخرى يكون هو مركز الفعل والحدث .
٦. المتخيل حصيلة عدة عوامل مجتمعة منها : الادراك الحسي وتجربة الفنان ومعاناته فهو يغني ذهنية الفنان ويفتح المجال واسعاً لنقل تجربته الى المتلقي ، كما انه وسيلة لتميرير ما يريد معالجته ويكون هذا المتخيل اما صريح او ضمني.

الفصل الثالث : الاجراءات

- . مجتمع البحث : المسرحيات العراقية التي كتبت بين المدة المحصورة من ٢٠٠٣ - ٢٠١٣ .
- عينة البحث : مسرحية (التخمة) تاليف مثال غازي ، وهي عينة قصدية بما يتلاءم مع
- موضوعة البحث . انموذجا عن مجتمع البحث .
- منهج البحث : المنهج الوصفي التحليلي .
- اداة البحث : مؤشرات الاطار النظري معايير تحليلية .

تحليل عينة البحث :

المسرحية : التخمة (٤٧)

الكاتب : مثال غازي

سنة التأليف : ٢٠٠٦

الحكاية بدأت :

تتحدث هذه المسرحية عن شخصيات استحضرها الكاتب من مسرحية (الكترا) التي تناولها كتاب الاغريق (اسخيلوس و سوفوكلس) . تدور أحداثها في قصر مدينة أرجوس التي كان ملكها اجامنون الذي قتل على يد عشيق زوجته أيجست ، يعيش في القصر الكترا ابنة اجامنون وتابعتها وكليمنسترا زوجته وعشيقتها الملك الجديد ايجست وتابعه ، تنتظر الكترا عودة أخيها اورست للانتقام من ايجست قاتل والدها ، يأتي أورست إلى القصر مع المري لكن أورست ليس هو كما تحلم به الكترا البطل الشجاع المنقذ فهو شخص ضعيف البنية هزيل ، نحيل الجسد ، أهلكه السفر والسير الطويل ، لا يستطيع تحمل اعباء مملكته فيوكلها إلى تابعه (المري) ليكون هو المقاتل ضد ايجست لينتصر عليه ويحكم أرجوس . وفي النهاية يغادر اورست من جديد ويترك أخته الكترا.

التحليل :

اختار الكاتب عنوان المسرحية (التخمة) وهو داء يصيب الانسان من أكل الطعام الرخيم ، أو من امتلاء المعدة وهذا رمز يدل على تخمة ايجست من القتل حتى أصبحت الجريمة بالنسبة له داء يسيطر عليه وجعلته هذه التخمة يصاب بالجنون من شر اعماله فيقتل تابعه ويحرق المدينة ، لأنه ايقن بأنه سيكون الخاسر في النهاية ، وكثير ما يصيب هذا الداء الملوك واصحاب السلطة بسبب طمعهم .

أورست : بل هو الوقع لقد أولد العجز التخمة فلا حال لديهم أفضل منه لا أعرف أي صدمة سيصابون بها حال ملاقاتي فكرة الثلج قد كبرت حتى لا شيء يعدلها لديهم سوى المعجزة .

المسرحية ص ٢١ .

ويطرح المتخيل في المسرحية تغييرات جدلية من الحكاية في اعادة تركيب وبناء العلاقات بين الشخصيات انطلاقاً من علاقة الكترا بأيجست ، ايجست بتابعه ، أورست بالمربي ، كلمسترا بالكترا ، حيث قامت العلاقات على فعل اعادة البنى التي تحكم العلاقات ، فنجد أن ايجست يحب الكترا ويحاول التودد إليها حتى لو كانت النتيجة قتله ، أن يسعى إلى إخراجها من حزنها الطويل ، لكن الكترا تعيش من أجل فكرة واحدة هي الانتقام لقتل أبيها الذي غدرت به زوجته بالتواطئ مع ايجست .

ايجست : ... سأجعل من هذه الأبواق أضعافاً مضاعفة له ، شرط أن تخلعي ثوب الحداد وتظهري بهجة الصبية في أحضان البهجة .

الكترا : لا بد أنك تهذي . ما عدت أستطيع ذلك هذا السواد لوني ، بشرتي ماضي الذي لا أستطيع الفكك منه . لقد مات أبي وغادر أخي هذا الربوع مبعداً وأمي قد اختارت ولاءات نزوات لا تنتهي ، لم يعد لي خيار فيما أريد أو لا أريد ما عدت أعرف لوناً غير هذا اللون ولا أريد .

المسرحية ص ١٤.١٣ .

أن تداخلات المتخيل الافتراضية في هذه المسرحية هي إعادة انتاج أحداث واقعية وإعادة تركيبها برؤى أكثر إدهاشاً وإثارة ، وتساؤل مثلاً ما علاقة الكترا بايجست ويعطي قراءة متعددة للنص الأصلي بشكل حدائي ، أي برؤى أخرى تخالف حقيقتها الواقعية ، تظهر فيها حرية المخيلة . وصور الكاتب ايجست بصورة الانسان الكئيب ، الحزين ، المتألم ، يتخبط في ظلام اليأس ، كما جعله كائناً متوحشاً لا يرضيه ويروي روحه سوى حب الكترا التي ترفضه وتمقته بشدة ، أن الحزن والألم واليأس هي حالات نفسية ، عبر عنها مثال غازي هنا تعبيراً تصويرياً متخيلاً ، حيث خيل وجسم ورسم صورة لمعنى نفسي هو الخوف من فقدان (فقدان السلطة ، فقدان الكترا) والكاتب المبدع هو الاسرع في تصوير المرئيات والأمور الحسية ، فضلاً عن الأفكار والخواطر والأمور الذهنية ، فالكاتب صور لنا أحداثاً استحضرها من مسرحيات أخرى ، حتى أصبحنا نراها واقعاً آخر نراه أمام اعيننا كما رآه هو . ويتضح كذلك في حوارات مثال غازي تصوير العواطف والانفعالات ، حتى لكأننا نرى الأشخاص المرتسمة على ملامح وجوههم ملامح الضعف والتعب أو ملامح الارهاق والهزل ، ونستشعر كل هذه الأحاسيس في حوار أورست للمربي الذي يقوم باجباره على أخذ مكانة أورست الضعيف لأنه لا يستطيع مواجهة ايجست :

أورست : ... هذا النحول لن يزيدهم سوى الخيبة واليأس . لم تفلح يدي في مسك سيف أو حتى أن تتحمل وزر قتل انسان . كيف للثأر أن يكون ، لقد ساء ما يراهنون عليه .

هل كان لديك ضعيف أن يهزم ديكاً ينبض حيوية وقوة؟

أنهم ينتظرون ، هناك ، ...

ويرتضون لأنفسهم هذه التخمة .

التي أغلقت عقولهم وجعلت من ابناء ارجوس كقطيع من الحملان بانتظار من يشاء ذبحهم ساعة ما يشاء .

المسرحية ص ١٦ . ١٧ .

أن مفردات تشكيل المتخيل في هذه المسرحية قامت على مرتكز اعادة انتاج الحكاية برؤية فنية اجتماعية أخرى ليست على شاكلة الحكاية الاصلية فقد اظهر الكاتب عالماً آخر يقترب من العالم الحقيقي ، فأعاد انتاج العلاقات الثنائية ، بما يخدم رؤيته الفنية فأظهر الشخصيات ليست كما نعرفها وهو ما يعكس رغبة الكاتب بطرح هذه الاسطورة باطار جديد معاكس أو مغاير وبثوب حديث واقعي فلم نجد أي شخصية تمثل الآلهة أو أشباه الآلهة ، بل كانت شخصياته مألوفة لنا وهو عامل انفتاح باتجاه الواقع المعاشي فظهر المتخيل مجموعة من العلاقات داخل صور تحيلنا إلى الواقع .

أن الكاتب يطرح من خلال متخيله واقعاً متصوراً ، فأيجست يسلم طوعاً لأورست وتابعه من دون مقاومة بعد أن قام باحراق المدينة كاملة وكأنه يقن خسارته . إذ يميل أوجست إلى اشاعة الخراب في المدينة ، الخراب هو النموذج الاكثر استجابة للكاتب عندما يخرج الحاكم أو الملك ويترك الخراب الشامل في مدينته ، لينتج شكلاً أكثر ايغالاً في ذاكرة الفناء ثم يبدأ التهام أشرس وأكثر ايلاماً من الموت .

الفصل الرابع : نتائج البحث

- ١- ان بنائية المتخيل تتعدى في الدراما الفكرة والحالة ويتخذ من الشخصية الدرامية محوراً للتجسيد .
- ٢- عمل المتخيل كملجئ للروح لدى الكاتب المسرحي ، ففي خضم ظروف الحياة الاجتماعية والسياسية المضطربة وعدم القدرة على التكيف مع المحيط الخارجي ، خلق الكاتب عالمه الافتراضي منفذاً للهروب من الواقع
- ٣- ان بنائية المتخيل اسهمت بوضوح في تحول النص المسرحي من النوع المألوف الى نوع مختلف من المتخيلات التكوينية اللا مألوفة .
- ٤- يعمل المتخيل على استحداث صور لا منطقية فاعلة جذورها واقعية يستخدمها بعض المسرحيين لانتاج صورهم اللامنطقية .

هوامش البحث :-

- ١- ينظر : عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ج٢ ، ط١ (العراق : منشورات نوي القري ، ١٤٢٧) ص٤٣٨ .
 - ٢- شاعر عبد الحميد : الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٩) ص٥٠ .
 - ٣- لطفي الشربيني : معجم مصطلحات الطب النفسي ، مراجعة عادل صاحب (الكويت : مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ب،ت) ص٥٨ .
 - ٤- شاعر عبد الحميد : الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٩) ص٢٨ .
 - ٥- المصدر السابق نفسه ، ص٥١ .
 - ٦- المصدر نفسه ، ص١٥٦ .
 - ٧- جابر عصفور : الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب) ط٣ (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢) نقلاً عن ابو حيان التوحيدي : العوامل والشوامل ، ص٣٥٢-٣٥٣ .
 - ٨- شاعر عبد الحميد : الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ، مصدر سابق ، ص١٥٧ .
 - ٩- حسين مجيد المصري : الاسطورة بين العرب والفرس والترک . دراسة مقارنة ، الدار الثقافة للنشر ، ص٣٠ .
- www.Kotobarabia.com
- ١٠- سيد القمني : الاسطورة والتراث ، ط٣ ، (القاهرة : المركز المصري لبحوث الحضارة ، ١٩٩٩) ص٣٣ .
 - ١١- سيد القمني ، مصدر سبق ذكره ، ص٢٥ .
 - ١٢- هاني الكايد : ميثولوجيا الخرافة والاسطورة في علم الاجتماع (عمان دار الراجحة للنشر وتوزيع ، ٢٠١٠) ص٣٠ .
 - ١٣- ينظر : علي كمال ، ابواب العقل الموصل (باب النوم وباب الاحلام) ، (بيروت : دار الجيل ، عمان : الدار العربية ، ١٩٨٩) ، ص٥١٨ .
 - ١٤- علي زيعور: الكرامة الصوفية والاسطورة والحلم ، ط٢ ، (بيروت : دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٤) ص٢٧ .
 - ١٥- علي كمال : ابواب العقل الموصدة ، مصدر سابق ، ص٥٠٣ .
 - ١٦- ينظر عزيز حنا داود ، ناظم هاشم العبيدي : علم نفس الشخصية (العراق : جامعة بغداد ، ١٩٩٠) ص٣١٤-٣١٥ .
 - ١٧- خوسيه انطونيو سانشيث: فن مسرحية الصورة ، تر : خالد سالم (القاهرة وزارة الثقافة ، ٢٠٠٤) ص٦ .
 - ١٨- عبد الفتاح احمد ابو زايد : التابة والابداع ، (بيروت : دار الملتقى للطباعة والنشر ، ١٩٩٤) ص٤٨ نقلاً عن د. علي البطل : الصورة الفنية ، ص٣٠ .
 - ١٩- ينظر: عبد الرحمن بدوي ، فلسفة العصور الوسطى (بيروت : دار القلم ، الكويت وكالة المطبوعات ، ١٩٧٩) ص٣٣ .
 - ٢٠- رينيه ديكرت، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الاولى ، تر: كمال الحاج ، ط٢ (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٧٧) ص٢٢١ .
 - ٢١- عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة ، ج١ ، مصدر سابق ، ص٤٩٣ .
 - ٢٢- رينيه ديكرت : مصدر سابق ، ص١١٧ .
 - ٢٣- محمد نور الدين افاية : المتخيل والتواصل (بيروت : دار المنتخب العربي ، ١٩٩٣) ص١٦ .

- ٢٤- المصدر السابق نفسه ، ص١٦ .
- ٢٥- شاكرا عبد الحميد : التفضيل الجمالي (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠١) ص١٧.
- ٢٦- سماح رافع محمد : المذاهب الفلسفية المعاصرة (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٧٣) ص٧١ .
- ٢٧- ينظر : محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤) ، ص٧-٢ .
- ٢٨- المصدر السابق نفسه ، ص٤٢ .
- ٢٩- المصدر السابق نفسه ، ص٣٩ .
- ٣٠- احسان عباس : فن الشعر (بيروت : دار صادر، عمان : دار الشروق، ١٩٩٦) ص١٢٣ .
- ٣١- ينظر : شكري محمد عباد : المذاهب الادبية النقدية عند العرب والغربيين (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٣) ص١٥٢ .
- ٣٢- ينظر: مولير ، مسرحية البخيل (المقدمة) ، تر : يوسف محمد رضا (بيروت : دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٧) ص٣٠ .
- ٣٣- المصدر السابق نفسه ، ص١٣٨ .
- ٣٤- احسان عباس : فن الشعر ، مصدر سابق ، ص١٢٥ .
- ٣٥- ينظر : اياد كاظم السلامي : بنية الحلم في النص المسرحي العراقي ، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، ٢٠٠٧) ص١١٩-١٢٠ .
- ٣٦- وليم شكسبير : مأساة هاملت ، تر: جبرا ابراهيم جبرا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩) ص٦٠-٥٩ .
- ٣٧- المصدر السابق نفسه ، ص٩٤ .
- ٣٨- ينظر: مروة مهدي مصطفى : الزمان - المكان المتخيل (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٧) ص٢٩ .
- ٣٩- وليم شكسبير : مأساة مكبث ، تر: جبرا ابراهيم جبرا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ص١٤٥ .
- ٤٠- المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٠ - ١٠١ .
- ٤١- طارق العذاري : المسرح التعبيري (عمان: دار الشروق ، ٢٠٠٣) ، ص١٥٤ .
- ٤٢- ينظر : يوجين أونيل، مسرحية القرد الكثيف الشعر، تر: جلال العشري ، مراجعة : حسن محمود ، تقديم : رشاد رشدي (القاهرة : مؤسسة فن الطباعة ، ١٩٦٢) ص٨-٩ .
- ٤٣- ينظر : فايز ترحيني ، الدراما ومذاهب الادب ، مصدر سابق ، ص٢١٨ .
- ٤٤- نادية البنهاوي : بذور العبث في التراجيديا الاغريقية (واثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر) ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨) ص٢٥٥ .
- ٤٥- ينظر : رشاد رشدي ، فن كتابة المسرحية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨) ص٢٠٢-٢٠٤ .
- ٤٦- حسن حماد : الخيال اليوتوبي (القاهرة : دار الكلمة ، ١٩٩٩) ص٤١ .
- ٤٧- مثال غازي : التخمة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦)

Abstract :*Structuralism in the imagined theatrical text
Contemporary Iraqi*

By

Assistant Professor Dr. Ma'tmad Majid Hameed

Rusul Kilfah Kazem

The concept of imaginary structuralism very mysterious , incurable , and the understanding and interpretation .. We opinions fertile imagination can embody the fantasy with reality much of intersections hacks , it appeared that legacy Walid ability hacks and strange beauty , it imagined that could accommodate all the ironic realism in human beings and wild imagination .

The purpose of this study is discover the ambiguity in the word play and learn weaved unknowns , being the mix between the miraculous and wacky and confused lies the truth , and in fact Imaginary, and she was able to arrange the historical facts Spaces magical superhero does not exist on the ground and taken from other races in other worlds heroes to lead those incidents and anecdotes woven in the form of a theatrical effect .

The present study includes the first chapter included the methodological framework for the search of the research problem stationed in the following question : What is the structuralism of the imaginary in contemporary Iraqi theatrical text ?

And then limits the study time (2003 2013) and spatial (Iraq) an dobjectivity,.

And ensure that the second chapter (the theoretical framework and previous studies) two Detectives came first topic under the title (structuralism imagined) , and came second section under the title (the structuralism of the imaginary in the theatrical text World) . And seal the second act of the theoretical framework. The third chapter (research procedures) has included the research community , and the research sample , which included play (satiety 2006) writer example of Ghazi.

The conclusion of the study the fourth quarter , which included the findings of the research , including:

- ١ - that the structuralism of imaginary beyond the drama and the idea of the situation and take the personal dramas of the focus of the embodiment .
- ٢ - is working on the development of imaginary pictures do not logical and realistic roots used by some playwrights to produce photographs of no logical .

مرجعيات نشوء الفعل في العرض المسرحي بحث مقدم من قبل الدكتور حسين التكمه جي

مشكلة البحث:

يعد الفعل في المسرح من الالهية بمكان بحيث لا يمكن قيام الدراما بالكلية من دونه ، بوصفه روح الدراما والسر الكامن في تفجير التوتر وبناء الشخصيات والحبكة وصولاً الى المعنى ، ويعد الفعل مصدراً مهماً في تفعيل دور الصراع وصولاً لإنتاج البناء الدرامي . واكتمال بناء المشهد بكل تفاصيله وعناصره ، وتكمن اهميته في تلك الهيمنة السلطوية بدءاً من الوحدات التكنيكية الصغيرة و وصولاً الى التفاصيل والفصول الكبيرة ، سيما ان تنوعه العجيب بين العناصر السمعية والبصرية والحركية يجعله القوة المهيمنة في العرض المسرحي ، وبين لحظة نشوء الفعل والحل او النهاية مسافة تكتنز بكم لا يمكن حصره من الافعال الصورية واللغوية والحركية ، تؤجج بدورها التنامي الدرامي بشكل تصاعدي او افقي او عامودي بوصفة البنية التي تحقق النص والعرض معا .

ولعل مهمة المخرج المسرحي تنحصر في توضيح وإنتاج وتفعيل دور الفعل ، في كل لحظة من لحظات التطور الدرامي في العرض المسرحي بوصفه الشرارة التي تؤجج الحدث، ولا تقف مهمته هنا فقط بل تتعدى الى استنباط الأفعال غير المرئية أو المستترة خلف الحدث ، بوصفها دوافع أو منبهات وحوافز لأفعال اخرى ، وهو ما لا يراه او ينتبه اليه بعض المخرجين ، . ولأهمية هذا الموضوع فإن البحث سيحاول ان يجيب عن هذه المشكلة ضمن المتن ، كما سيحاول فك الاشتباك بحيث تفتح افاقاً جديدة لعمل المخرج المسرحي ، في صيغ التعامل مع الفعل ، او الالهية البالغة في انتاجه ، فإننتاج الفعل في العرض المسرحي من اولى مهمات فن الاخراج بل من اصعب كوامنه ، بوصفها تسبب على الدوام حالة القلق والتفكر والتأمل لدى المخرج الذي يمتلك خيالاً خصباً في انتاج الصورة .

ذلك ان الصورة البصرية تمتلك كما هائلاً من الافعال لا حصر لها ،ومن هنا اصبح من الضروري ان يطرح الباحث التساؤل التالي (هل ان جميع المخرجين يتعاملون بذات الطريقة أو الاسلوب في انتاج الفعل ؟) وعلى وفق ما تقدم صاغ الباحث عنوان بحثه كالآتي : (مرجعيات نشوء الفعل في العرض المسرحي) .

أهمية البحث : تأتي أهمية البحث من كونه روح الدراما وله خاصية الانتشار الكلية على مستوى خطابي النص والعرض ، كما أنه يفيد الدارسين والمخرجين والمسرحيين بالعموم .

هدف البحث : انه يسلط الضوء على الأهمية الداخلية والخارجية في أنتاج الدراما وتطور الفهم والإدراك وصولاً للمعنى .

حدود البحث : يتحدد هذا البحث في آليات اشتغال الفعل ومرجعياته لجهد المخرج الإبداعي على مساحة العرض المسرحي .

جوهر الفعل في العرض المسرحي

يعد الفعل مصدراً للاستجابات التي ينطوي عليها العرض المسرحي بوصفه قوة تحرك الأشياء من حالة إلى حالة ترقى عليها ، ولعل تعريف (أرسطو) للدراما من كونها " فعل نبيل تام " يوضح تلك القوة التي ترقى بالدراما إلى مرحلة التطهير . ويذهب بنديتي إلى إن " كلمة (فعل) تطبيق عملي كما يستخدمها أرسطو في (فن الشعر) لا تعني الأعمال الخارجية أو الأحداث ولكن شيئاً أشبه ما يكون بـ (الغرض) أو القصد وربما كانت كلمة (دافع) تفترض اغلب ما في معناها " (١) . ولعل تعريف بنديتي أحادي النظرة حيث إن الفعل فعلان (خارجي وداخلي) .

ويطالعنا إبراهيم حمادة بتعريفين للفعل بوصفه .

" تحرك أو تطور الحادثة داخل الحكمة أو التكوين العام للمسرحية ، أو هو احد الأحداث المتضمنة في ذلك التطور كما يفشيها ، أو يحاول أن يفشيها الممثل على خشبة التمثيل ، خلال الحوار ، أو خلال تعبيراته الجسمانية " (٢) .

وهو بهذا يعتبر فعلاً داخلياً ، أما بالنسبة للتعريف الآخر فهو يتصل بالفعل المسرحي الخارجي .

بأنه " ما يطلق على الحركة ، أو النشاط الجسmani الصادر من الممثل أو الممثلين عن وثبة ، أو همسة ، أو إلقاء حوار " (٣) .

ولو أمعنا النظر في التعريفات أنفة الذكر ، فإنها تقتصر إلى تعريف شامل كامل ، حينما تتفق على نظرة أحادية للفعل ، حيث تقرنه بعمل الممثل باتجاهين

خارجي مصدره الحركة والهمسة والإلقاء وتطور الحدث ، وداخلي بوصفه (دافع)

وما ذهبت إليه التعريفات صحيحاً ، إلا إن عمل الفعل في المسرح لا يتأتى من مساحات محدودة على الرغم من كونها مهمة جداً .

وطالما كان لكل فعل من الناحية الفيزيائية رد فعل يساويه في المقدار ويعاكسه في الاتجاه ، فان الفعل المسرحي ينطوي على كل المثيرات التي تغير أو تحاول تغير الحالة الشعورية للمتفرج ، حيث إن العرض المسرحي يحوي كل الرسائل (السمعية والبصرية والحركية) ، ولما كانت المثيرات وفقاً لقوانين الاستجابة هي (أضواء ، أصوات ، روائح ، ألوان) فإنها تشكل وفقاً لارتباطاتها العلائقية محفزات لبناء المثير وتحقيق الاستجابة .

ومن هنا يتضح إن كل مثير في العرض المسرحي هو (فعل) وان العرض ينطوي على كم هائل لا يمكن حصره من الأفعال بوصفها قوى تثويرية ، وتأسيساً على ما تقدم بالاستنتاج المنطقي فان كل فعل (مثير) ورد الفعل (استجابة) .

وفقاً لهذه القاعدة توصي أكثر الدراسات المسرحية بأهمية الفعل حتى لتبدو أحياناً تعليمية وتسلطية ، وذلك لان لحظات عمل الفعل تسري في العرض ، كما يسري الدم في الجسم ، ولعل اغلب المخرجين ذهب لتوكيد بناء الفعل في العرض المسرحي استناداً للأهمية التي يختص بها الفعل من غزارة تنوعه ومواصفاته كما سيأتي ذكره لاحقاً .

ولنا أن نعرف الفعل في العرض المسرحي من كونه " القوة الكامنة والدافعة والمهيمنة والمثيرة على أنسقة تنامي العرض من البدء حتى الانتهاء "

سيما إن المخرج المسرحي ينظر إلى المسرحية باعتبارها خيالاً ختم بذهنه أو ذاكرته الإخراجية أكتضاضاً هائلاً من الصور، التي تقتضي التحقق ، حينما تشكل لديه حافظاً مستمراً عن الكيفية التي تؤهله لانجاز تلك الرؤى ، وهذه حقيقة لامناص منها ، فهي في قوامها جزء هام من العملية الإبداعية للإخراج ، ولعل مرجعية هذه

الرؤى تلك الاستجابات التي حققها النص حينما وفرت للمخرج مهمة تبنيه والرغبة في إخراجها .

ثم إن مهمة تحقق الرؤى تنهض من خلال مفاصل العرض المهمة ، إذ إن العملية الإبداعية للإخراج تستند إلى قاعدتين للفعل ، أولها سمة الأفعال التي تقدمها البنية الدرامية ، وثانيهما سمة الأفعال التي يؤسس بها المخرج نسيج العرض ، التي تتوزع في ثنايا العرض وصولاً للفكرة العامة ، ولو أجرينا إحصاءً لأنواع وعدد سمات الفعل على مستوى النص والعرض ، لأدركنا إنها من الكم بحيث يصعب حصرها إن لم يكن ذلك من المحال .

فمنها الحركي و الصوتي و الموسيقي ، والكلامي ، واللوني ، وأزماري ، والمكاني ، والضوئي ، والظاهر والمستتر ، والذي يقع خارج العرض (الوضعية الأساسية) ، والذي يلي الأحداث والترقب ، والصامت ، والرابط ، والهابط ، والرمزي ، والإشاري ، والدلالي ، والأيقوني ، والتأويلي ، والداخلي ، والخارجي ، والتوتري ، ناهيك عن الفعل الرئيسي الصاعد والنازل والثانوي والساند ، وسواها من الأفعال التي لو تحسناها بعمق لأدركنا إن لكل منها قوى كامنة للتأثير والاستجابة .

لاسيما إن هذه الأفعال تأخذ قدراً كبيراً في التعزيز لسماتها الانتشارية المهيمنة على كل مفصل من مفاصل العرض ، فهي بهذا الوصف وفقاً لقوانين الاستجابة تعد بمثابة (مثيرات) أولية ساندة للفعل العام ولفعل المشهد الذي يستقيم توتره وفقاً لقوة (الدافع) وبناء قوانين الصراع .

ولكنه تنوعها قد يصبح من الصعوبة بمكان التعامل معها إخراجياً ، ولكنها في الحقيقة ستمسي سهلة يسيرة لو رتبت وفق (مبدأ الأهمية) على قاعدة أيهما السائد في هذه اللحظة (الآن وهنا) ، وأيها الرئيسي وأيها الثانوي والساند ، وما هي الأفعال التقنية التي تصاحب الفعل العام وترتبط به وفقاً لعملية الفرز و(السيادة) التي يؤشرها الموقف الحداثي ، عندها فقط يمكن للمخرج ، أن يتلاعب بأحاسيس

المتفرجين في تحقيق رؤاه وفقاً لاكتشاف المثير وإسناده لبلوغ الاستجابة وأيصال المعنى .

إن المخرج هنا بمثابة عازف بيانو يعرف على أي الأفعال يضرب لإصدار اللحن ، ذلك لان كل فعل منها له صوته ونغمته وطبيعته ولونه ، كما هي مفاتيح البيانو .

وهو ما عرف بالدراسات الأدبية بما يسمى التصدر " أعلامي " حيث يتسيد عنصر معين في لحظة محدودة ، وتراجع العناصر المتبقية لتشكل خلفية له . وعلى ما يبدو في الدراسات المسرحية ، فإن الفعل قد شكلهما لكثير من المخرجين ، فقد تلمس البعض منهم طريقته في التعامل مع الفعل ، فذهب (كليرمان) مثلاً ليحدد الفعل في مساحات ثلاث :

١. الفعل الأساسي (وهو ما حددته جميع الدراسات الدرامية) .
٢. التوجيهات أو الضوابط التي تلون الفعل المذكور ضمن ظروف المشهد (ويقصد به الأفعال الثانوية والساندة) .
٣. السلوك الجسدي الذي يرافق الفعل (ويقصد به عمل الممثل) (٤) .

وعلى الرغم من إن وجهة نظر (كليرمان) صحيحة وفق طريقته وأسلوبه ، إلا انه على ما يبدو يعتمد على قدرة الممثل في صياغة الفعل لخلق الإثارة . إلا إننا نرى إن الفعل أحيانا قد لا يرتبط بعمل الممثل فقط ، فقد يكون بقعة ضوئية أو قد يكون ضربة موسيقية ، أو قد يقوم الفعل في تحويل الوظيفة الدلالية لموجودات المنظر المسرحي ، أو قد تكون ضربة لون ، ولعل (كليرمان) قد ذهب إلى معنى ذلك في الأحداث المصاحبة للحدث الرئيس في النقطة الرقم الثاني .

كما يقودنا (كليرمان) إلى أسلوب جديد يتبناه (فاخنتكوف) حين يقترح منح أسماء لكل مشهد أو إشارة تعتبر بمثابة مفتاح بيد المخرج للولوج في بناء مشهده ، تعد ضوابط ملائمة للأفعال وحصرها ، فيسمى المشهد مثلاً (الفخ) وآخر (الحسم) وغيره (الإنعتاق) وهكذا (٥) .

وأهمية هذه الطريقة تأتي من تحديد السمة المميزة للفعل العام وفعل المشاهد بوصفه فعل متسيد حينما تكون الأفعال الأخرى سائدة تتسم بسمات الفعل العام ، وتأتي الأهمية الأخرى من إن جميع الأفعال العاملة ضمن خصوصية المشاهد تصب في بودقة واحدة ، كي لا يفلت من يده فعل من هنا أو هناك .

وهذا ما دعى إليه (أدولف آبيا) الذي كان يبني مشهده ضوئياً بقوله من إن مصباح واحد إن لم يضيء في زمنه المحدد وتوقيته المدروس فإنه سيؤدي إلى كارثة (٦) .

.... أليس المصباح هنا بمثابة فعل ضوئي ساند أو رئيسي ؟؟ . في حين يرى (ستانسلافسكي) انه لا يمكن تحديد الفعل الرئيسي ، ما لم تكشف الفكرة الحاكمة لهذا الفعل ولا بد أن يرتبط هذا الفعل بخطة المؤلف معبراً عن أفكاره بدقة . وأن الشخصية هي المسئولة عن قيادة هذا الفعل (٧) .

ولسنا هنا بصدد التوسع في وسائل التعامل مع الفعل ، إلا إننا نبحت في جوهر هذه الأهمية التي يوليها المخرجون للفعل ، مستندين بذلك إلى رأي (ستانسلافسكي) الذي يبني عليه (كليرمان) وجهة نظره حين يؤكد إن أفعالاً من نوع (الحرية) أو (الغزل) وغيرها تثير دوافع مادية وجسدية وفيزيائية ، وحتى الشخص الجالس على الكرسي والمنتقل بفكره ، غير قادر للتعبير عنها ، يُظهر سلوكيات مادية (جسدية) غير عادية (صغيرة) تقرأها في عينيه أو تنفسه (٨) .

ووفقاً لهذا المفهوم فإن (ستانسلافسكي) يلاحق الفعل الرئيسي بأفعال سائدة ثانوية وأفعال صغيرة جداً . وهذا ما يدفعنا إلى القول من إن الفعل الواحد في المشهد الواحد فعلاً مركباً من مجموعة من الأفعال التي تسير متوافقة ومتزامنة ومتواترة مع الفعل الرئيسي .

ولعل هذا المفهوم يسند صحة رأينا في إن الدوافع الصغيرة السمعية والبصرية والحركية ، إنما هي مجموعة من المحفزات والمثيرات لبلوغ الاستجابة الآنية أو الكلية ذلك لخصوصيتها التكميلية لانجاز الاستجابة .

و " لتجنب احتمال الرتابة الناجمة عن التكرار ، فان المخرج يضيف وضعيات وظروفاً جديدة تهدف إلى إثارة مفاهيم واستجابات جديدة داخل كل حالة ، ولكن خط الفعل يظل متطابقاً مع ذلك الذي في النص " (٩) .

وهذا لا يكفي دون أن يقاد الفعل بالتمهيد الأساس له ، بان ترافقه أفعال سائدة لكي يصبح منطقياً ومقتعاً بكل تفاصيله ، ومن المخرجين من قدم أعمالاً مقتعة بأفعال ليست منطقية ، أي إنها لا تمت إلى الواقع بصلة لأنه اعتمد التمهيد الأساسي المقنع لها واستطاع فرض الإمتاع والإثارة على المتفرج .

ذلك " إن الفعل يساهم في خلق المشكلة والصراع معاً ، وان صيرورته لا تقوم إلا في زمن معين ومكان معين وتؤدي بالتالي إلى حدث معين . أو تتجلى هذه الصيرورة من خلال صفاته التي تؤطره إذ يجب أن يكون مفيداً وواضحاً ، اقتصادياً متماسكاً ، وأخيراً لا بد أن يكون ملائماً في المشهد والمسرحية " (١٠) .

إن إبقاء المتفرج مركزاً على المفاصل الأساسية للفعل ، يعد عاملاً مهماً لإبقاء التوتر قائماً لتعزيز الاستجابة ، والابتعاد عن تفعيل دور الأفعال المعيقة التي ستؤدي إلى عملية كف وقتي أو كلي ، تفقد التأثير الناجم عن بناء الفعل . فالفعل قوة ديناميكية تساهم في تأطير التناغم وبناء الوحدة والانسجام في جميع الوحدات التقنية للعرض المسرحي صغيرة كانت أم كبيرة ، وهو ما تضطلع به العملية الإبداعية للإخراج .

ويشير (زاخوفا) بهذا الصدد ... إلى إن لحظة نشوء الفعل لحظة مهمة وخطيرة بدرجة كبيرة في عملية الإبداع ، وذلك لان مهمة المخرج تنحصر في استثارة الفعل وفقاً للأركان الأساسية المسبقة (يقصد بها التهيئة المنطقية المقصودة لنشوءه) والتي تستند إلى الحيوية التي تؤطره من الناحيتين الداخلية والخارجية ، الذاتية والموضوعية ، الشكلية والمضمونية ، الزمانية والمكانية ... إذ إن هدف الفعل " يكمن في محاولة تغير الموضوع " الذي يقع الفعل عليه (لتعديله) بهذا الشكل أو ذاك (١٢) .

وبذلك يصبح الفعل الواعي المبني منطقياً والمؤطر بالتعزيز أداة طيعة بيد المخرج ليس لتثوير المشاعر والأحاسيس فقط ، إنما لكل أنواع ردود الفعل الانفعالية والتلقائية التي من شأنها خلق التوتر .

" إن التوتر هو الأساس المستمر الذي يوحد بين الوضع في أي لحظة معينة وبين الفعل بأكمله . تبقى المسرحية في حالة التوازن غير الكامل حتى اكتمال الفعل ، ويكون ابسط مثال واضح على هذا التوتر هو الترقب " (١٣) .

والترقب في ديدنه – عملية ملاحقة المتفرج للأفعال التقنية الصغيرة بوصفها مثيرات تسعى لبلوغ الاستجابة النهائية .

أما بخصوص الفعل في المسرح الحديث ، فلن يكون اقل أهمية عن المسرح التقليدي ، فالفعل واحد بكامل مفاصله وتنوعاته واستخداماته ، وان اختلف ، إلا أن اختلافه منصب على طريقه التناول في بناء شكل التكوين المدجج بالإشارة والإيماء والدلالة الرمزية ، لشد الانتباه وتركيز بؤرة التلقي من قبل المخرج بطريقة مغايرة للمسرح التقليدي ، إلا إن عوامل خلق الإثارة والاستجابة ستبقى قائمة وفقاً لحركة أنسقه العرض المتحولة دلاليًا .

وبهذا تصبح جميع المثيرات والمحفزات (السمعية والبصرية والحركية) في العرض المسرحي التقليدي أو المعاصر بمثابة أفعال سائدة ومعززة لبلوغ الاستجابة .

ولعل من الضروري التوكيد هنا الى ان اهمية الفعل تكمن في اقتناصه وتفعيل دوره وإخضاعه بين ان يكون سمعياً وبصرياً و حركياً ، فالمخرج يستدعي على الدوام القوة المهيمنة والفاعلة بإنتاج الفعل ، من لحظة نشوءه حتى لحظة استظهاره ، ولعله ينبغي هنا حتمياً البحث عن الأفعال المستترة على مستوى الخطاب النصي وتحويلها الى إيانة بصرية ضمن مساحة الصورة البصرية بوصفها الأفعال المعول عليها في تثوير ماهيات الصورة ، وصولاً لمرحلة التوتر وإثارة الدهشة والترقب .

على الرغم من أن المسرح المعاصر يقصي النص . إلا انه في المقابل يبحث عن فعل بصري يعوض اختفاء الخطاب اللغوي أو المفاهيم ، حينما يعمد الى إبداله

بضربة لون أو مفردة منظريه متحركة ، وأحينا يعوض ذلك بالحركة والإيماء والإشارة ، أو بفعل موسيقي أو علامة توليدية دلالية حتى لحضة انفراج المعنى الدلالي بقصدية الفعل او اعتباطيته .

نخلص إلى القول من إن المهمة الأولى للمخرج تأتي من تحديد الفعل الذي سينهض عليه المشهد ، لتسيده على بقية الأفعال ، ثم يصار إلى أهمية تهيئة الأفعال التي ترافقه حتى بلوغ الذروة ، ثم تحدد الأفعال الساندة وفق مبدأ التعزيز له بعد أن يتم ربطه بالفعل الرئيسي أو العام للمسرحية ، على إن تشذب منه الأفعال التي لا تتفق معه في البؤرة التي سيتم حصره فيها ، بوصفها أفعال معيقة له .

وعلى وفق ما تقدم يتضح أن مهمة المخرج الابداعية وخياله الخصب هي المعول عليها اولا وأخرا في إنتاج الفعل وصيغ التقديم وأسلوب المعالجة ، لكون الفعل مدجج بالتفاصيل التي يصعب معها الفرز والتحديد والاختيار الدقيق ، عندها يصبح الفعل المتسيد واضحا ومقروءا من قبل أكثر الأفراد ، وليس مبهما يصعب فهمه وإدراكه أو حل شفراته الدلالية .

نتائج البحث :

- ١ . يعد الفعل في العرض المسرحي فعلا مركبا غاية في التعقيد .
- ٢ . للفعل خصوصية انتشارية في مجسات الصورة البصرية .
- ٣ . يمكن أن يكون الفعل المتسيد اسما أو عنوانا للمشهد المسرحي .
- ٤ . ظهر أن للفعل قاعدتان الاولى تقدمها البنية الدرامية ضمن خطاب النص ، والثانية يؤسس لها المخرج ضمن نسيج العرض .
- ٥ . استخدام الفعل الساند يساهم ويعزز بشتى الوسائل ،العناصر الاخرى لإثارة الدهشة .
- ٦ . يعد الفعل معزز ومنبه لتحقيق عملية الفهم والإدراك ووضوح المعنى .
- ٧ . التهيئة المسبقة لمنطقية نشوء الفعل هي التي تؤطره بالحيوية والتدفق والتنامي .

٨. الفعل الدرامي فعل مبني على افعال ووحدات تقنية أصغر منه ترافقه منذ لحظة انطلاقه حتى بلوغ الذروة .
٩. ينبغي أن تشذب الافعال الثانوية التي لا تتفق مع الفعل المتسيد في البؤرة بوصفها افعال معيقة .
١٠. الفعل في المسرح المعاصر يستند على الصورة البصرية، من كون التيارات المعاصرة تقصي النص الدرامي .

المصادر

- (1) Benedetti , Robert r . , the actor of work (new jersey , prentice – hall , inc) , 1976 , p . ١٦٩ .
- (٢) إبراهيم حماده ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة : دار الشعب ، بت ، ص ٢٠٧ ، ت ٣٣٢ .
- (٣) نفس المصدر أعلاه ، ص ٢٠٨ ، ت ٣٣٣ .
- (٤) هارولد كليرمان ، حول الإخراج المسرحي ، ترجمة ممدوح عدوان ، دمشق : دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة ، ١٩٨٨ ، ص ٩٢ .
- (٥) انظر ، كليرمان ، نفس المصدر والصفحة .
- (٦) انظر ، أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : دار وزارة الإعلان ، ١٩٧٠ ، ص ٣٨ .
- (٧) نقلاً عن : ألكسي بويوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر شريف شاكر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٦ ، ص ٥١ - ٥٩ .
- (٨) انظر كليرمان ، المصدر السابق ، ص ٩٦ .
- (٩) انظر كليرمان ، المصدر السابق ، ص ١١٠ .
- (١٠) سامي عبد الحميد ، محاضرات مترجمة لطلبة الدكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٦ .
- (١١) ينظر بوريس زاخوفا ، فن الممثل والمخرج ، تر عبد الهادي الراوي ، عمان ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٩٦ ، ص ١٩٣ .
- (١٢) س . دبليو . دوسن . الدراما والدرامي ، تر عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ ، ص ٥٥ .

تقنية الواقع الافتراضي في تصميم الزي المسرحي أ.م عماد هادي عباس الخفاجي

مشكلة البحث:

شهد المسرح الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين تطورا علميا كبيرا في مجال التكنولوجيا وخاصة مع ظهور الحاسوب الذي نتج عنه ثورة تكنولوجية غيرت الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية على كل المستويات وان هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى خلق أفاق جديدة أمام المخرجين والمؤلفين والممثلين باكتشاف سبل وأدوات وإمكانيات جديدة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني حيث أصبح بإمكان المتلقي أن يشاهد العرض المسرحي بظروف إنسانية أفضل وفي ظل إمكانيات وتجهيزات حديثة على كل الأصعدة من حيث الزمان والمكان وتقنيات الصوت والصورة وبما يتناسب وروح العصر.

وانطلاقا من إن المسرح يتفاعل مع المتغيرات التي من حوله وانه لن يكون بمعزل عن هذه المبتكرات التكنولوجية الحديثة لذا فقد عمل المشتغلون في عالم المسرح على تطويع كل هذه المعطيات والمستجدات والمبتكرات الحديثة لتوظيفها من اجل الوصول بإعمالهم إلى أعلى المستويات للوصول إلى شكل فني ناضج، فالتطورات الهائلة في تقنيات الإضاءة المسرحية والمؤثرات الضوئية الساكنة والمتحركة على السواء والتقنية الحديثة في تصميم الزي المسرحي، وصولا إلى مبتكرات الصورة الثابتة إلى المتحركة حتى يومنا هذا الذي نعيش فيه عصر وسائل الاتصال الحديثة (الكومبيوتر والانترنت) التي جعلت من العالم إلى ما يشبه القرية الصغيرة التي تقلصت فيها أبعاد الزمان والمكان ، وتأثيراتها على كافة مناحي الحياة وعلى كافة أصناف الفنون بشكل عام والمسرح بشكل خاص بحيث نجح بعض المخرجين من إدخال لغة عرض جديدة على المستوى التقني للمسرحية وذلك بالاستفادة من التكنولوجيا الحديثة المواكبة للعصر وخاصة عندما ادرك ذوي الاختصاص بان العالم الذي نعيش فيه ليس العالم الوحيد الموجود بل ان العالم الذي نعيش فيه هو مجرد نقطة بداية لعوالم تقنية أخرى لا وجود لها بالعوالم الواقعية التي يمكن اندماجها مع بعضها البعض لاطلاق عوالم وكائنات وبيئات تحرك احلامنا وتكون لها عملية ملموسة

فالواقع الافتراضي بيئة تفاعلية ثلاثية الابعاد ومصممة بواسطة برامج كمبيوترية ويحيط الواقع الافتراضي بالمستخدم ويدخله في عالم وهمي بحيث يبدو له هذا العالم وكأنه واقعي

وبالتالي هذا يتيح لمصمم الزي المسرحي أن يجسد نموذج التصميمي على شاشة الكمبيوتر وان يدخل عليه الممثلين الرقميين وهم يتحركون مرتدين الزي الذي يصممه مع حرية الاختيار من حيث طريقة التصميم وعملية تبديل اللون كي يصل إلى النتيجة المطلوبة بالعمل .
وعليه تكمن مشكلة البحث في التعرف على تقنية الواقع الافتراضي وكيفية استخدامها وتوظيفها في تصميم الزي المسرحي وبناء عليه حدد الباحث عنوان بحثه بالاتي(تقنية الواقع الافتراضي في تصميم الزي المسرحي)

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على التطور التقني والتكنولوجي وانعكاسه على خلق بيئة تفاعلية بين مصمم الأزياء والواقع الافتراضي وكما انه يفيد مصممي الأزياء المسرحية بشكل خاص والمهتمين بدراسة الفن المسرحي بشكل عام كونه يسلط الضوء على خصائص ومميزات الزي المسرحي وبيان مقوماته الجمالية من خلال تناوله للتكنولوجيا الرقمية الحديثة، وما سيوفره من كم معرفي في كيفية توظيف واستخدام الزي المسرحي ضمن تلك التكنولوجيا وما ستضيفه هذه التقنية الحديثة من خصوصية تصميمية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى:

١- التعرف على التقنيات الحديثة وكيفية استخدامها وتوظيفها في تصميم الزي المسرحي.

فروض البحث:

يفترض البحث

١. إمكانية الاستفادة من تقنية الواقع الافتراضي في تصميم الزي المسرحي
٢. الاستفادة من البرامج المتنوعة الخاصة بالحاسوب في تصميم الزي المسرحي

منهج البحث:

يستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي

خامساً - تحديد المصطلحات :-

أولاً: التقنية: عرف الشيخ العلامة عبد الله العلايلي التقنية على إنها "تقن، إتقان الأمر، إحكامه" (١). أما لونيس معلوف فقد عرف التقنية على إنها "ما يختص بفن أو بعلم، وهي جملة الأساليب أو الطرائق التي تختص بفن أو مهنة" (٢). ويتبنى الباحث التعريفين ليعرف التقنية إجرائياً (طريقة أو أسلوب للتفكير في حل المشكلات من خلال استخدام المعارف والمعلومات والمهارات لإيصال الفرد إلى النتائج المرجوة والتي يمكن بواسطتها إشباع حاجته وزيادة قدرته لتنمية عملية الخلق والابتكار لديه لتحقيق أهداف محددة) .

ثانياً: الواقع الافتراضي: عرف (جيرون لانير) * الواقع الافتراضي على انه "مصطلح يقوم بخلق بيئات ثلاثية الأبعاد باستخدام الرسومات الكمبيوترية وأجهزة المحاكاة simulation، بحيث تهيب للفرد القدرة على استشعارها بحواسه المختلفة والتفاعل معها وتغيير معطياتها، فيتعزز الإحساس بالاندماج في تلك البيئة" (٣) ويتبنى الباحث تعريف (جيرون لانير) للواقع الافتراضي ليعرفه إجرائياً على أنه عالم يصنعه الحاسوب بحيث يمكن للمخرج والمصمم توظيفه في العرض المسرحي آنياً وبنفس الأسلوب الذي يتفاعل معه في العالم الحقيقي

رابعاً - التصميم - Design

هو "مجمل عمليات التخطيط والتنفيذ على نمط لايرضي من الناحية الوظيفية فحسب ، ولكن يروق له النظر واللمس، أي أنه يرضينا لما فيه من منفعة وجمال في الوقت نفسه" (٤)

وقد عرفه شوقي على انه "تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفسية فحسب ، ولكنها تجلب السرور والفرحة إلى النفس أيضاً ، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد" (٥)

ويتبنى الباحث التعريفيين للخروج بتعريف إجرائي يتلائم وأهداف بحثه هو (الإدراك الواسع والواعي من اجل وضع حلول مناسبة لكافة الصعوبات في فضاء العمل وسهولة استخدام ما يشتمل عليه لجعل هذا الفضاء مريحاً ومميزاً بكافة الشروط والمقاييس الجمالية وأساليب المتعة والبهجة).

توظيف التقنية الرقمية في تصميم الزي المسرحي :-

لا يمكن دراسة مفهوم التصميم بمعزل عن الخلفية التاريخية التي أدت إليه فالتصميم يحمل المصطلح الايطالي هو (disegno) معنى مزدوج كرسم (drawing) وكقصد (intention) وهو ينطبق على الهندسة مثلما ينطبق على الفن .
فالتصميم : اصطلاحاً هو التشكيل أو التكوين العقلي (الفكري) والتي تسميه (دورثي سيرز) بالفكرة "ويمكن لها أن تكتمل قبل بدء الإدراك ، كما يعرف قاموس اللغة الانجليزية " أكسفورد " " الفعل " تصميم " على انه : أن تصنع خطة أو مخططاً لشيء ما أو إن تنظم شيئاً ما أو تدركه في عقلك ... ليتم انجازه فيما بعد (١)
والرقمي (Digital) هو " تقنية الكترونية من اجل توليد وحفظ ومعالجة البيانات بصورة ثنائية : موجب ، غير موجب ، الصورة الموجبة يمثلها الرقم ١ والصورة غير الموجبة يمثلها الرقم صفر ، إن البيانات المحفوظة أو المرسله باستخدام التقنية الرقمية هي عبارة عن سلسلة من الأصفار والآحاد كل حالة فردية من هذه الرقمية تسمى بت" (٢)

والتصميم الرقمي اصطلاحاً "تصميم بمعاونة الحاسب تصميم الحاسب ، إحداث تصاميم مؤتمتة بواسطة الحاسب وعرضها على الشاشة ، كل تصميم منفذ باستخدام الكمبيوتر" (٨) ويعد هذا الطرح كان على الباحث أن يوضح مفهوم عمل الحاسوب الالكتروني ، الحاسبة تمتلك لغة خاصة بها تخزن من خلال هذه اللغة كل الأشياء التي يمكن أن تخزن داخل الذاكرة وتسمى هذه اللغة (باللغة الثنائية) وتتكون من (٠،١) تستطيع الحاسبة أن تفهم الأشياء وتعالجها من خلال هذه اللغة ، وهذا مايدفع (المصمم) إلى تشكيل الزي المسرحي من خلال هذه اللغة التي تتناسب بين ظهور الكتل وأشكالها وبين إخفائها وهكذا يكون الضوء الظاهر على جسد أي كتلة هو شكل من أشكال الواحد وان إخفائه يعد شكلاً من أشكال الصفر وباستمرار هذا الجانب الثنائي سيعمل المسرحيون على إنشاء منظومة معبرة تتسجم مع طروحات النظام المتوفر في الحاسوب ومن خلال هذا نلاحظ إن للتقنية الحديثة في التصميم دوراً أساسياً للعملية الفنية من خلال تحديد

أسلوب الفنان المصمم في عمله فهي تمثل الخبرة والقدرة على تجسيد فكرة المصمم بواسطة أدواته المنتقاة لإخراج العمل التصميمي من حيز الفكرة إلى حيز الوجود المادي ، لان العمل الفني هو تنظيم جمالي يحمل فكرة يجسدها الفنان المصمم باستخدام تقنيات منتقاة بهدف تحقيق المدى التعبيري للعمل الفني بما توفره التقنية نفسها من إمكانيات تساعد الفنان المصمم على إظهار فكرته الفنية كما يسعى إلى تحقيقها ، فيقع اختيار التقنية المناسبة وفق عدد من الاعتبارات التي يحددها الفنان المصمم ، يقول ناثن نوبلر " إن الفنان هو صاحب القرار في نوع وعدد التنويعات التقنية الواجب استعمالها في أي عمل فني منفرد ، تبعاً لأسلوبه الشخصي وغاياته الجمالية والتعبيرية" (١) وان الفكرة التصميمية هي الباعث الذهني الذي يستند إليه التكوين المادي لها ، فلكي تتحول الفكرة من الإطار الذهني إلى الإطار المادي لا بد أن تكون بدافع الإنتاج التقني ، إذ يتأثر المصمم بموضوعات تثير حواسه وتدفعه للتفكير بها إذ إن " تلك الموضوعات هي مغذيات تحفز صيرورة الفكرة فهي تثير الحواس وتوقظ وتحرك الملكات العقلية من أجل أن تقارن وترتبط أو تنفصل" (٢) ويرى الباحث بعد هذا الطرح بان أهم ما يميز العملية التقنية في التصميم هو ذلك التناغم الخفي بالحوار بين المصمم والمادة والأداة والطريقة وصولاً للقيمة الجمالية التي توافق العملية التقنية مع الوظيفة التي يؤديها المصمم على أن لا يغفل المصمم بان الحاسب الالكتروني لا يمكن أن يكون بديلاً عنه لان الحاسب يفتقر إلى الحدس والخيال وقفزات التبصر والمنطق الاستقرائي والمشاعر والعقل الذي يتأثر بالمشاعر والرغبات والمؤثرات والأحاسيس والفطرة السليمة وحكم القيمة والإحساس الجمالي وإمكانية التعامل مع الغموض وطالما يوجه في التصميم شيئاً نتعلمه ولا يمكن تعليمه لذا فان دمج الإمكانيات المتاحة بالعمل الحاسبي مع عقلية المصمم المنتقاة للوصول إلى قرارات جديدة وسريعة هو التوجه الأنسب في التعامل مع الحاسوب . اذا من خلال الحاسبة وبمساعدة عقلية مصمم الأزياء المتفتحة يتم عرض مجمل أفكار المصمم وبأكثر من خيار إلى جانب السرعة بالتصميم والتنفيذ وهي بذلك أي الحاسبة تسهم بتطوير الصورة بخياراتها الواسعة وخلق لغة للتداول ما بين مصمم الأزياء والمخرج المسرحي كونها تمتلك خواص لا تمتلكها الأدوات التي عرفها الإنسان فالسرعة والدقة والتسلسل النمطي والتفاصيل الدقيقة وقابلية التجميع الضخم للمعطيات وحفظها في ذاكرة الجهاز والسرعة في استرجاعها والتصرف الحر بها كلها أمور تسهم بالكشف عن مكونات التصميم وتنفيذه داخل الحاسبة وعرضه للمخرج وبالتالي الجمهور وبكل عناصره من أزياء ديكور وإضاءة وحتى الموسيقى وبقية المؤثرات المسرحية الأخرى،وهي بهذا تدخل الزي المسرحي في تصميم نظام خاص ويخلق لغة حوار رقمية لدى كل من المصمم والمخرج

وعناصر السينوغرافيا ومن خلال هذا التدخل تكون قد أنتجت مجموعة من الأوامر التي حددها المصمم لتكون مخرجا ثانيا للعرض وبصلاحيات جديدة وأفكار تساعد المصمم على قراءة العرض المسرحي بشكل دقيق ومدروس ليكون على معرفة تامة بكل تفاصيل ما سيقوم به لأنه قد رآه مسبقا داخل الحاسبة الاليكترونية بسبب معرفته أولا بالبرامج الموجودة داخل الحاسبة والتي من ضمنها برنامج (الرسم الاليكتروني في تحديد النقاط البؤرية) ومع ماذا يتعامل والمساحات والمسافات الموجودة أمامه قبل نزوله على خشبة المسرح لتكون لدى المصمم معرفة تامة بكل المداخل والمخارج فتساعده في تحديد رؤياه وتطويرها لربط كل العناصر مع بعضها وبالتالي نشوء علاقة أو ما يسمى إيجاد نظام خاص لهذه العلاقة داخل العرض المسرحي لان كل شيء سيكون محسوبا ومنظما بشكل دقيق، لذلك فالحاسبة الاليكترونية والبرمجة امتلكت الجزء الأكبر في تنفيذ اغلب العمليات الفنية خصوصا في عالم السينما والبرامج التلفزيونية والإذاعية والمسرح مما دفع المخرجين على صياغة فضاءات جديدة لعرض أفكارهم وبمجال أوسع لتشكيل الصورة المشهدية وبما يخدم رؤاهم الجمالية وحركة التطور التقنية.

الواقع الافتراضي (Virtual Reality)

تقدمة:

التكنولوجيا الرقمية هي إحدى تلك الوسائل التقنية التي ظهرت وانتشرت مشكلة ملمحا من ملامح العصر وأصبح حضورها طاغيا ولها إسهامها الواضح في تطور الكثير من مجالات الحياة وأبواب العلم وحاجات البشر كونها احتوت على أصعدة المعرفة كلها فاخترت وسائلها كل القيم الإنسانية وحدث تأثيرها تحولات جذرية في شتى مجالات الحياة مما أدى إلى إفرار مفاهيم حدثية حول فنون المجتمعات المعاصرة وهنا لا بد لنا من الاعتراف أولا بان الفنون بصفة عامة قد تفاعلت على مر العصور مع ما عرفته الحضارات من تقدم علمي وتقني .

وانطلاقا من إن المسرح كائن حي يتفاعل مع المتغيرات التي من حوله وانه لم يكن يوما بمعزل عن هذه المبتكرات والتكنولوجية الحديثة لذا فقد أصبح من الضرورات الملحة التعرف على استعمالات وتطبيقات تقنية الواقع الافتراضي Virtual Reality

العرض

الواقع الافتراضي هو واحد من أهم تقنيات التصميم اليوم وكلمة الواقع الافتراضي أو الحقيقة الافتراضية يقصد بها كما سبق القول التمثيل شبه الواقعي للأشياء والأجسام والأشخاص وبيئات تواجدتها مضافا إليها فكرة التفاعلية بين مستخدم الحاسوب والأشياء التي يتعامل معها وكل هذا

يتم بشكل ثلاثي الأبعاد ويتم التعامل معه في زمن حقيقي وكأنها أشياء حقيقية على ارض الواقع ومما تجدر الإشارة إليه بان البعد الثالث أو التجسيم يلعب دورا رئيسيا في تقنية الواقع الافتراضي من خلال "أحالة المخرجات إلى نماذج شبيهة بالواقع وتجعل المتعامل معها يندمج تماما كأنما هو مغموس في بيئة الواقع ذاته. وفي هذه التقنية تشترك فيها حواس الإنسان كي يمر بخبرة تشبه الواقع بدرجة كبيرة لكنها ليست حقيقية" (١١) ويرى الباحث بأنه لا بد من توضيح بان الانغماس في الواقع الافتراضي تم الاتفاق عليه Immersive Virtual Reality ويعني هذا الانغماس في الحقيقة الافتراضية أن يصبح المستخدم مغمورا تماما في عالم مختلف ثلاثي الأبعاد بحيث تهيئ هذه التقنية للفرد القدرة على استشعارها بحواسه المختلفة والتفاعل معها وتغيير معطياتها فيتعزز الإحساس بالاندماج لتلك البيئة فيشعر الفرد أنها تجربة حقيقية يمارس فيها أختياراته

التطور التاريخي لفكرة الواقع الافتراضي

ظهر الواقع الافتراضي فعليا بل واستخدم كثيرا حتى قبل أن يطلق عليه اسم من الأسماء التي ذكرناها سلفا. لقد كان أول ظهور لهذا المفهوم في أوائل الستينات من القرن العشرين على شكل محاكيات* ثم تقدمت تقنيات الواقع الافتراضي تقدماً ملحوظاً في الثمانينات من القرن العشرين وخاصة بعد صناعة أنظمة جديدة لحاسب تفاعلي مولد لصور ثلاثية الأبعاد، إلى أن "طرح مصطلح الحقيقة الافتراضية Virtual Reality لأول مرة في عام ١٩٨٩م، وقد أطلقت مصطلحات أخرى عديدة تشير إلى هذا المفهوم منها: الحقيقة الاصطناعية Artificial Reality في السبعينات، و Cyberspace عام ١٩٨٤م، ومؤخراً العوالم الافتراضية Virtual Worlds والبيئات الافتراضية Virtual Environments في التسعينات" (١١) ، وبعد ذلك يرى الباحث بان الواقع الافتراضي تكمن أهميته في انه مثل الواقع الحقيقي بل كأنه هو فهو يعتبر وسيلة فعالة لمحاكاة الواقع مهما كانت ظروفه وصعوبته فهو يجعل بإمكان المستخدم من التوغل والتفاعل داخل محيط ثلاثي الأبعاد (٣D)

شبيه بالواقع وان المشاهد في ذلك المحيط هي عبارة عن صور معروضة بواسطة جهاز كمبيوتر متطور وحتى يستطيع المستخدم التفاعل مع تلك المشاهد فإنه بحاجة إلى لبس أدوات خاصة يضعها على رأسه تحتوي على عدسات للرؤية إضافة إلى قفازات لليدين وكلها تعمل تحت نظام الواقع الافتراضي يمكنه تحسس حركة رأسه أو جسده من خلال أجهزة الاستشعار (Sensors) تقوم بإرسال إشارات إلى الكمبيوتر والذي يستجيب ذلك بدوره لذلك بتعديل أي

مشهد . وهنا يرى الباحث إن الواقع الافتراضي يخلق حالة من التواجد المكتمل بحيث يتم فيه أيهام المستخدم بأنه لا وجود للحاسوب فلا يرى أو يشعر بأي شيء سوى هذا العالم المصنوع

الذي يوجد الحاسوب ، ويتصرف داخله بحرية تامة بحيث تكون رؤية العالم الافتراضي والتعامل معه عن طريق شاشة الحاسب الآلي ، دون الشعور بالتواجد الواقعي داخل العالم المصنوع . وهكذا فإن الواقع الافتراضي هو وسيلة تجعل الكمبيوتر يتأقلم ويتكيف مع المستخدم بدلاً من العكس وأن استخداماته تمتد لتشمل العديد من الاستخدامات الحالية والمستقبلية للحياة والعلوم بشكل عام والفنون بشكل خاص

ويمكن أن نخلص من هذا بان التعريف المتداول للواقع الافتراضي يشير إلى كونه بيئة ذات

أبعاد ثلاثة يتم إنتاجها بواسطة الحاسب وتعمل في الوقت الحقيقي وتستجيب طبقاً لتصرف

المستخدم وتتفاعل معه ويشير هذا التعريف على الرغم من بساطته الشديدة إلى الأمور التالية:

١. انه ثلاثي الأبعاد بمعنى اقترابه أكثر من فكر المستخدم بجعله يعيش في عالم هو أقرب ما يكون إلى تخيله وفهمه وقدراته الذهنية.

٢. الواقع الافتراضي ليس مجرد محاكاة لبيئة واقعية فقد يحاكي بيئات افتراضية أو خيالية لا توجد إلا في خيال مصممها.

٣. الواقع الافتراضي عالم تفاعلي يمكن للمستخدم فيه التجول والاستكشاف والتحرك بحرية تامة في هذا العالم المصنوع وبإمكانه التعامل معه بنفس المنطق الذي يستطيع التعامل به في الحياة العادية.

٤. يعمل الواقع الافتراضي في الوقت الحقيقي أي إن الاستجابات تكون فورية وفي الوقت الحقيقي طبقاً لتصرف المستخدم والعمل بهذا الشكل التفاعلي في الوقت الحقيقي يعني ان البيئة التي يتم إظهارها تستجيب بشكل طبيعي إلى إجراءات أو أفعال المستخدم.

٥. التواجد الحميم(الانغماس) وهو الشعور الذي يتولد لدى المستخدم بأنه متواجد حقا داخل هذا العالم ومرتبطة به ومتفاعل به.

ومن هنا يمكن تحديد الاسباب التي ادت الى زيادة الاهتمام بالواقع الافتراضي كما يلي:

١. تحويل الخبرات المجردة الى خبرات محسوسة يسهل تعلمها

٢. نقل الخبرات المتعددة من اماكن متعددة

وسائل غمس المستخدم في البيئة الافتراضية:

البرمجيات:

وهي مهمة جدا فهي التي تنقلنا من الواقع الحقيقي الى الواقع الافتراضي فهي لها قدرة خاصة على عرض بياناتها المرئية المجسمة على شاشة واحدة او على اكثر من شاشة او على الخوذة والنظارات المستخدمة لهذا الغرض وهي ايضا لها القدرة على استقبال وترجمة التحركات واعداد ردود الافعال المناسبة للتحركات التي يقوم بها المستخدم من معدات الحس المتمثلة في القفازات واليد وغيرها ويضاف اليها ايضا البرمجيات الثانوية الخاصة بالصوتيات التي يمكن لها معالجة الاصوات المناسبة للمجسمات (ثري دي ساوند) وكذلك معالجة الاصوات التي يصدرها المستخدم فهي عبارة عن نظام لقاعدة المعطيات التي تبني العالم الافتراضي وتتابع تفاصيله.

الادوات والانظمة المستخدمة خلاله:

١. وسائل العرض البياني : التي تعمل على غمس المستخدم في هذا الواقع اما عن طريق

اجهزة العرض والعرض الاسقاطي او عن طريق اجهزة الراس

٢. ادوات الامساك والتحكم: هي اجهزة تمكن المستخدم من لمس وامساك الاجسام الموجودة

في الواقع الافتراضي التي ليس لها اساس وجود مادي وغير وضعها من مكان لآخر بحيث

يستعمل قفازات لربط يد المستخدم بالواقع الافتراضي

٣. نظام التتبع :وهو النظام الذي يرصد باستمرار موقع واتجاه راس المستخدم وحركة ذراعيه

باستخدام الكاميرا التي تراقب حركة المستخدم

وبعد ان يتم الحصول على كامل البيانات تأتي مرحلة جديدة لاجراء هذه البيانات على

الشاشة تسمى هذه المرحلة بمرحلة الاظهار.

الاطهار: ويمكن تعريفها بانها عملية تحويل المعطيات الرقمية الى رسوم حاسوبية وبدقة عالية

وتتالف هذه العملية من نقل المعطيات من ارقام الى مضلعات ثلاثية الابعاد ثم تأتي عملية

جعل هذه المضلعة تبدو حقيقية باعطائها الصفات اللونية والبصرية الملائمة لتحاكي الواقع

وهذه الخطوة تسمى التصيير (١٢)

وبشكل او باخر هذه هي الخطوات الضرورية التي تمثل احتياجات المصمم لتصميم الزي

المسرحي والتي توفرها برامج الواقع الافتراضي لتمكن المصمم من الانتهاء من العملية

التصميمية وتقديم التصميم بشكل نهائي.

النتائج:

١. أدت الثورة التكنولوجية والتقنيات الحديثة كالواقع الافتراضي الى ظهور انظمة ومصادر تعلم غير تقليدية ولم يعد استخدامها وتوظيفها في الفن ترفا بل اصبح ضرورة ومطلبا حيويا لما تقدمه هذه المصادر من نقلة نوعية في اعادة صياغة وتطوير التصميمات
٢. استخدام تقنية الواقع الافتراضي وتقنيات الحاسوب المتقدمة يساهم في اثراء العملية التصميمية بايجاد معايير لتوظيفها في عرض وتقييم التصميم في مجال الفن والتصميم

٣. يساهم الحاسوب وتقنياته المتعددة بتوسيع خيال المصمم كونه يعرض كل الموجودات بصورة ثلاثية الابعاد مما يتيح التفكير باكثر من بديل
٤. يعد الحاسوب وبرامجه المتعددة وسائط جمالية جديدة مضافة لفن المسرح لما لها من اهمية في تقديم ازياء مسرحية جديدة وفق التطور التقني الحديث
٥. التقنية الافتراضية جزء فاعل في لعبة التواصل المسرحي وليس شيئاً مساعداً فحسب بحيث تساهم في مساعدة جميع العاملين في المسرح (مخرج، ممثل، مصمم اضاءة او ازياء او ديكور..الخ).
- المصادر:

- ١ - العاليلي، الشيخ العلامة عبد الله، قاموس الصحاح في اللغة والعلوم (تحديد صحاح العلامة الجوهري والمصطلحات العلمية الفنية للمجامع والجامعات العربية)، إعداد وتصنيف: نديم مرعشلي، إمام مرعشلي، بيروت، (دار الحضارة العربية) الطبعة الأولى، ١٩٧٤، ص ١٤٣.
- ٢ - معلوف، لونيس، قاموس المنجد في اللغة، دمشق: (مطبعة الغدير، منشورات ذوي القربى، ب ت، ص ٦٣.
- * جيرون لانير (Jaron Lanier): هو مهندس حاسوب أميركي الأصل.
- ٣ - لانير، جيروم، الواقع الافتراضي Reality Virtual، (www.startimes2.com)، تاريخ الولوج ٢٠١٥/٢/٥
- ٤- ماري، (الإيحاء والأسلوبية)، مجلة علامات، العدد الأول، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ٨٣.
- ٥- اسماعيل شوقي، (الفن والتصميم)، مدينة نصر، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٤٣.
- ١- frederick p. erooks, Jr, the Design of Design, Pearson Education Inc, USA, 2010, P4.
- ٧- فادي محمود حسن، مصطلحات في التصميم، الأردن، مكتبة المجتمع العربي للنشر، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٤١.
- ٨ - سيمون دانا، دليل الكامل للتصميم الرقمي الثلاثي الأبعاد، بيروت، الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٩، ص ١٨٦.
- ٩١ - ناثن نوبلر، حوار الرؤية، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٧، ص ١٠٩.
- ١٠١ - عبد الرحمن بدوي، امانويل كنت، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ١، ١٩٧٧، ص ١٧٤.

مقال	بعنوان	الواقع	الافتراضي، اسم	الموقع:تكنولوجيا
١٠-	التعليم	(www.khayma.com/education-technology/tch.htm)	تاريخ	الولوج
٢٠١٥/٢/٦.				
١١-	عصام فريحات، مقال (الحقيقة الافتراضية ماهيتها وبعض تطبيقاتها التربوية) الموقع: مراكز	مصادر	التعلم	والمكتبات
	المدرسية (www.informatics.gov)، تاريخ الولوج ٢٠١٥/٢/٦.			

١٢- Iped .Robert G. Eggleston :” MULTI-MODAL VIRTUAL ENVIRONMEN RESEARCH AT ARMSTRONG LABORATOR “Paul M. Fitts Human Engineering Division. 2001.P18 – P٢٨

التصميم الكرافيكي، تحديات الحاضر والمستقبل

من قبل

أ.د. نصيف جاسم محمد

توطئة

مع التوسع الحاصل الذي يحصل في عالم التصميم تقف الفلسفة في اطارها العام، والتصميم في اطاره الخاص موقفا كبيرا ينبع من اهمية فهم اوضح للفلسفة واشتغالها في شقين فاعلين يعدان محور العملية التصميمية، هما النظرية والتطبيق، اذ اشكل الأمر عند كثير من المشتغلين بهذا الشأن، فبعضهم يرى ان لاعلاقة بين الاثنين، وهناك من يرى عكس ذلك، وهناك من ادخل العمل التصميمي في باحة الفلسفة وكأنها هي من توجه، وهناك من ادخلها في باحة التطبيق العملي، واكتفى بذلك، وفي خضم ذلك اثير الكثير من الكلام والحوارات التي تبتغي الوصول الى مقاربات تنهي ذلك الجدل، لكن الأکید بان العمل التصميمي ينهل من معطيات الفكر الفلسفي ومفاهيمه، ومعطياته، ويصبها في العملية الاجرائية، بمعنى اخر انها مهمين، فضلا عن ذلك عن الاطروحات الجديدة وانظمة المعلوماتية، والوسائط المتعددة التي اضافت كما كبيرا من الانساق الجديدة ذات البعد الوظيفي والجمالي والتداولي التواصلي، ويشير الواقع الى اننا نشهد شيئا تاريخيا يحدث، وسوف يؤثر في العالم تأثيرا زلزاليا، ليهزنا على النحو نفسه الذي هزنا به اكتشاف المنهج العلمي، واختراع الطباعة، ووقدم العصر الصناعي (٣ ص ٣٧١)، وهذه الانتقال النوعية الكبيرة اثرت بشكل كبير على منظومة الاداء والتفاعل معها من قبل الجمهور (المستخدم)، مثلما اصبح بالامكان الان اعادة انتاج الصور المرئية بهدف نقل الافكار الى جمهور اوسع بكثير من اي زمن سابق (٤، ص ١٢٥)، بل والتفاعل معها والتوسع في ايراد التعليقات، وممارسة انماط مبتكرة توسع الافاق المعرفية ومنظومة التعامل مع الادوات، او في صناعة الافكار التصميمية، وطرائق تنفيذها.

ولاشك ان التغيرات الكبرى تستغرق عادة اجيالاً او قروناً، ورغم ان هذا التغير الذي نحن بصددده لن يحدث بين عشية وضحاها، فان حركته ستكون اوسع كثيرا، فسوف تظهر التجليات الاولى لطريق المعلومات السريع في الولايات المتحدة الامريكية على سبيل المثال، مع بداية القرن الجديد، وفي غضون عقد واحد ستكون هناك تاثيرات واسعة (٣ ص ٣٧١)، ليس هذا فقط، انما

سيشتمل ذلك المنظومة العالمية كلها، وهو منجز كبير على مستوى التعاطي مع أنظمة المعلومات الواسع. كما لا شك ان فلسفة التصميم بشقيها ستفيد من المعطيات الجديدة التي تنتظر المواكبة من قبل المشتغلين بهذا الضرب من الفنون التطبيقية ذات الهدف النفعي قبل كل شيء، الورقة الحالية تجول في اربع تحديات تنتظر التصميم الكرافيكي كعلم وكفن دخل بقوة في صميم أنشطة الحياة الحاضرة والمستقبلية كذلك، وهي تحديات تنشط في مجالات العلم الحديث وتقنياته، نوردتها وفق الآتي:

- تحديات الصورة والكاميرات الرقمية

- التصميم الكرافيكي الافتراضي

- التصميم الكرافيكي التفاعلي

- مستقبل الطابعات ثلاثية الابعاد

- تحديات الصورة والكاميرات الرقمية

لاشك ان العالم الحالي يشهد تطورات مهمة على صعيد توظيف الوسائل والادوات ذات الصلة بالتصميم الكرافيكي ، منها: الصورة والكاميرات الرقمية التي دخلت بقوة في مجال كان دائما يتعاطى مع المستجد الجديد الذي يتطلع الى المستقبل وفق نظرة ثاقبة تعتمد ما تجود به المختبرات والورش الصناعية التي اخذت على عاتقها تطوير وابتكار ما يتصل بالحاويوب وبرمجياته، أن (المحاور الأساسية لدراسة مستقبل الكمبيوتر في القرن الحالي تدور حول عدد من الاتجاهات التي بدأت تباشيرها في الظهور سريعة متفتحة في بعض الجوانب، وعلى استحياء تنتظر التطوير والإرتقاء في جوانب أخرى ويمكن حصر هذه المحاور في أربعة أساسية.

الأول: التطورات التقنية في صناعة الحاسوب

الثاني: دمج الحاسوب بالإنسان

الثالث: الانترنت وتعاضم ثورة الاتصال بين البشر

الرابع: الآثار ومخاطر المستقبل

وتتطلق تقنيات المستقبل من نقطة أولية مفادها أن حقبة التصغير في صناعة المعالج الدقيق قد وصلت إلى منتهاها، وأنه قد آن الأوان لحقبة جديدة تتفق والتسارع غير المسبوق في نمو هذه الصناعة (١١) ، ومن هذا المنطلق فان البحث عن افاق جديدة هو اساس الاشتغال القادم الذي يعتمد الصورة في صناعة التصميم وهي التي تشكل تحديا للتقانة والمصممين عموما ،اذ " اصبحت في بعض الأحيان موضوعاً قائماً بذاته وينظر إليها اليوم على انها جزء أساس من الرسالة الإخبارية الصحفية، مما تعطيه نوعاً من القيمة وقدرًا من المصداقية فضلاً عن دورها في نقل مضمون فكري قد تعجز الكلمات عن نقله بنفس درجة الكفاءة " (٨، ص ٢٢٤) ، ولا ينكر هذا الدور سواء اكان في مجال الصحافة المطبوعة او المرئية الفضائية ،واليوم نجد ان جل

المطبوعات تعتمد الصورة اساسا فاعلا في صناعتها وهو دور يرتقي في كثير من الاحيان الى ان تكون الصورة فيه ذات اشتغال سائد عما سواه من العناصر الاخرى ،كونها " وسيلة إتصال متكاملة تتميز بغنى سنن ثقافتها..... وتعرض موضوعاً او مشاهدة مُعينة، تخاطب من خلاله جمهوراً حاضراً ومهيئاً لاستقبال الخبر " (١٤،ص٤٢) ،فضلا عن مجموعة كبيرة من المزايا التي تختص بها.وعالم اليوم يعي هذه المزايا ويحاول ان يعززها من خلال التوظيف المناسب للصورة في عصر صوري واضح. ولعل (المعطيات التي رافقت الصورة ، اثمرت اكثر من غيرها على احداث الكيف الوجودي المتجسد في العالم،كون الصورة اكثر الاظهارات التي تجعل الانسان متكيفاً على النحو المطلوب في ضوء ثقافة الجديدة)،(١٠ص٦١) ،التي تعتمد التبادل المفاهيمي والمناقشة في كل شيء تقوم به،وفي واقع الحال فإن(ثقافة العين أقوى من ثقافة الأذن، ذلك أن العين هي حاسة النور وهي لا ترى موضوعها رؤية جيدة إلا اذا استطاعت تثبيته وتحديد أبعاده، أنها حاسة المكان، لذا تقترن العين بالتفكير، لما لها من قدرة على تعدد منظوراتها وزوايا نظرها) (٦ص٧)، وليس ذلك فقط فهي تفعل منظومة المشاهدة ،ما يعني تعزيزا للوعي والادراك والتلقي على حد سواء،ولكون الصورة تعد من عناصر التشكيل التصميمي البصري حاضرا ومستقبلا فإن (الاشكال التصميمية المستقبلية يجب ان تلقى الاعتراف والتقدير وذلك لقدرتها الحية على إستثارة وتفجير تكوينات شتى في الاعماق المجهولة للذات، باعثة معاني ومفاهيم (جديدة) في المتلقي، كانت موجودة لديه من قبل ولكن ليس بالطريقة نفسها. ولكنه الآن يعيد أكتشافها كأشياء لم يكن مقصوداً ان تكون هناك لأنها كانت مخبأة او مطموسة بفعل قوى أخرى واصبحت الآن تستطيع أن تتطور بطرق جديدة)(٥ص١٣٠) ، وافضل مجال لها هي التقانة الرقمية التي دخلت بقوة لتؤسس باحة جديدة لتلاقح الفن مع العلم في فضاء افتراضي ليس له حدود، ان (التقنيات الرقمية أثرت بشكل كبير في الأشكال الفنية الأخرى النحت، السينما، التأليف الموسيقي، الصوتيات، وسمحت بابتكار ألوان وأشكال وتركيبات متنوعة، والتلاعب بها وإعادة ترتيبها ودمجها، مما دفع الرسامون، النحاتون، المعماريون، المصورون، الموسيقيون، فنانو الفيديو والمسرح، دفعهم إلى تجريب هذه التقنيات وأصبح بإمكانهم دمج الأشكال الفنية المتنوعة، مثل الرسم، التصوير، النحت، الرسوم المتحركة والموسيقى، بأسلوب ألغى الحدود بينها)(١٢) ،وفي ذات الوقت طور من مفهوم التداولية التواصلية التي هي احد اطراف التلقي الاتصالي البصري وسط بيئات تتنوع فيها المؤثرات التي قد لاتكون عرضية فقط ،وانما في كثير منها قصدية توظف فيها الصورة الرقمية الى اعلى مستوى تتمتع به، ويرى البعض ان (أفضل الاحتمالات والسيناريوهات حدوثا خلال العقد القادم على اقل تقدير ...، هو ذلك السيناريو الذي يختلط فيه التفاؤل بالتشاؤم المشوب بالفوضى والخوف، حيث ان لغة التفاؤل تشير الى انه وخلال المرحلة القادمة سيتم الوصول الى بداية عصر الثورة الرقمية اللامتناهية، والتي ستقلص شيئا فشيئا من

استخدام الورق والطباعة والحبر وغيرها من الوسائل الإعلامية التقليدية المكلفة والمحدودة، وبالتالي إمكانية التوسع في سرعة ودقة نقل المعلومة والخبر الى مختلف أرجاء العالم، مع التأكيد على حدوث الكثير من التجاوزات المسيئة لحرية الإعلام والإنسان، وذلك في محاولة البعض لاحتواء هذا الوحش الذي بدأ يخرق الكثير من الأماكن التي كانت تعتبر حتى وقت قريب من المحرمات على العامة، وهو ما يجعل من البعض يركن الى التشاؤم والخوف في كثير من الأوقات (٢٩)، وطبيعي جدا ان يحمل اي تطور ،او ارتقاء نوعي بعض الجوانب السيئة وفي مجال الصورة الرقمية ،فأن حدود الحقيقة ،أو الواقع قد تجد مساحة لها عد بعض المشتغلين الذين كثيرا ما يحاولون فبركة او تشويه الحقائق التي تحملها، لكن هناك من الدروس التي يمكن ان ينتفع منها جراء ذلك الا وهو عدم ارتباط (الإبداع العلمي في عصر الثورة الرقمية بشخص واحد كما كان الحال في الماضي، عندما اخترع أديسون المصباح، ولكنه نتاج إبداع تعاوني ، وعمل فريق وان من شروط الفريق الناجح في هذا المجال هي أنه يجمع بين أصحاب الرؤية، أي القادرين على إبداع أفكار جديدة، وأصحاب القدرات التنفيذية أي القادرين على تحويل هذه الأفكار إلى واقع ومنتجات.. ووجود رؤية فقط دون تنفيذ يحولها إلى نوع من الهلوسة) (١٤)، وهذه الرؤية الخلاقة تنبئ بكثير من التفاؤل المستقبلي ،على الاخص وان هناك كثير مما لم يقل في مجال صناعة الصورة الرقمية ذلك ،إننا اليوم وكل جراًة نؤكد معايشتنا للإعراض الأولى لذلك الانفجار الرقمي العظيم، الذي سيعايش فيه الإنسان في السنوات القادمة عصر سيادة الآلة وتفوقها، حيث ستتخطى التكنولوجيا قدرة الإنسان على السيطرة عليها أو استنقائها، ولنعلن فيه ان القرن الحادي والعشرين هو القرن الأول الذي سيتنازل فيه الإنسان شيئاً فشي عن سيطرته وسيادته الأزلية على محيطه، لذا فان أي منا لا يمكن ان يتخيل بعد اليوم ماذا سيحصل (٢٣)،فضلا عن ذلك فأن مجال الصورة وما سيحصل عليها في قادمات السنين لا يمكن ان يحدث الا مع توافر تقانة الكاميرات الرقمية التي تقوم بواجب مهم كونها اداة منتجة للصورة الرقمية ،فضلا عن المزايا التي تتمتع بها.

أن التطور السريع والمطرود للتقنية الرقمية في مجال التصوير والمصاحبة لتطور التقنية الرقمية عموما وتقنية البرمجيات والطباعة خصوصا تحتم علينا أن نقول إن المستقبل للرقمي بلا شك. من جهة أخرى لا تزال تقنية الفلم في تطور أيضا فالأفلام الآن أكثر حساسية وأكثر دقة ومتنوعة أكثر مما كانت عليه في السابق وتقنية الورق أيضا في تطور وتنوع مستمر ولا اعتقد أن هذا التطور في تقنية الفلم سيتوقف قريبا) ... ويبقى أن نعلم أن معظم معامل التصوير الآن تستخدم مكائن طباعة رقمية ، وهذا يعني أن الصورة التي التقطتها بالفيلم نسخت وتحولت إلى رقمية قبل طباعتها (١٦) ، كما ويحدد اخرون كثير منمواصفات كاميرا المستقبل ،نورد منها:

- ستكون حساسات الكاميرا صغيرة جدا وربما ستكون بحجم حساسات الموبايل.

- ستكون جودة الحساس عالية جدا وذو حساسية تفوق ال ١٠٢٤٠٠ وبدون تشوش يذكر.
- ستكون دقة الصورة كبيرة جدا بحيث يكون مقارب لما تستطيع عين الانسان التقاطه (اكثر من ٦٠٠ ميغابيكسل) للصورة.
- سيتم صناعة عدسة بمدى ١٠-٣٠٠ ملم على الاقل بفتحة ٢,٨ وبحدة خرافية جدا على طول مدى العدسة.
- ستكون العدسة اعلاه خفيفة جدا بسبب صغرها لان الحساس صغير اصلا.
- بسبب صغر العدسة ومداها الكبير ستكون العدسة مدمجة مع الكاميرا وغير قابلة للتبديل.
- ستكون الحاجة الى الثلاثي نادرة جدا لان انظمة تقليل الاهتزاز ستكون متقدمة جدا
- انظمة (Scene recongnition) ستكون اكثر تطورا من ان تعرف مناطق اوجه البشر. ستتستطيع هذه الانظمة التعرف على المنظر وتحتار الاعدادات المناسبة. فكاميرا المستقبل ستعرف اذا ماكان المشهد هو ملعب كرة قدم وستقوم بتغيير الاعدادات مباشرة الى سرعة غالق عالية وفتحة واسعة مع حساسية (٨٠٠).
- انظمة (Scene recongnition) ستساعدنا على تطوير تكوين الصورة! فاذا كنا امام منظر طبيعي سنقوم الكاميرا باقتراحات مفيدة مثل عدم توسيط خط الافق.
- سيكون في الكاميرا نظام GPS مبني بداخلها (ليست مجرد وصلة كما في كاميرات اليوم). ويقوم GPS بتسجيل احداثيات موقع الصورة تلقائيا، وستستطيع محركات البحث ربط الصور بالمواقع الجغرافية الكترونيا بحيث تكون عندنا صور شاملة لاغلب مناطق العالم.
- جميع الكاميرات يمكن التحكم بها لا سلكيا ويمكن تنزيل الصور منها لاسلكيا بدون اضافة اي وحدة لاسلكية الى الكاميرا، (١٧)، ومع هذه المزايا وغيرها نصل الى حقيقة الأهمية التي يوليها العاملون في مجال الصورة والتصوير الرقمي .
- ان الكاميرات الرقمية بدأت بسحب البساط فعلاً من الكاميرات الفيلمية ،لكن هذا لا يعني تغييب أحدهما للآخر على الأقل في السنوات القليلة القادمة فما دام هناك زبون مستعد للدفع فستستمر الشركات المصنعة في خططها الإنتاجية.(١٦).

التصميم الكرافيكي الافتراضي

في خضم التطورات التقنية الرقمية برز ومنذ فترة اسلوب جديد للتعامل مع انشطة الحياى المختلفة ،وفي واقع الامر فإن منظومة الحاسوب والبرامجيات كافة انما تعمل في الفضاء الافتراضي التواصلي الذي يعد منظومة لتبادل(الأفكار يكون فيه كلا الطرفين المشاركين، سواء كانا بشراً أو آلة أو شكلاً من أشكال الفن، نشطين ولهما تأثير على بعضهما البعض. وهو عبارة عن تدفق حيوي للمعلومات يكون بين طرفين.والعديد من أشكال التواصل التي كانت أحادية الاتجاه في السابق، مثل الكتب والتلفزيون، أصبحت تفاعلية مع ظهور أجهزة الكمبيوتر والإنترنت

والأجهزة الرقمية وأجهزة الهواتف المحمولة. وهذه التقنيات التفاعلية المتطورة، أو وسائل الإعلام الجديدة، أدت إلى حدوث زيادة سريعة في فرص التواصل التفاعلي عبر الوسائط والتخصصات والثقافات والطبقات الاجتماعية والمواقع وحتى الوقت. والتواصل التفاعلي هو مصطلح حديث يشمل أشكال المحادثة المتطورة هذه. وهو سمة رئيسية من سمات عصر المعلومات الحالي. وتشهد التجارب الجديدة في مجال تصميم التفاعل تطوراً بصفة يومية (٣١)، هذا العصر المعلوماتي الذي يختزن الكثير من انماط المعلومات التي يعمل عليها الافراد والمؤسسات والشركات. هذا وتعود بدايات تطبيقات المعرفة التفاعلية إلى عدة سنوات مضت، حيث بدأ هذا المصطلح بالظهور للتعبير عن أنظمة الحوسبة المتطورة القادرة على تحليل كميات هائلة من البيانات والتعلم من هذه البيانات لاستخلاص حلول ومقترحات لمشاكل معقدة، مثل تطوير الأدوية ورسم خرائط الكواكب في المجرة. تطمح هذه التقنيات إلى محاكاة أساليب الذكاء البشري في التعلم ومعالجة المعلومات واستثمار القدرات الكبيرة لتقنيات الحوسبة في تطبيق هذه الأساليب على كميات ضخمة من البيانات (٢٦).

ان مصطلح الواقع الافتراضي ينطبق على محاكاة الحاسوب للبيئات التي يمكن محاكاتها مادياً في بعض الأماكن في العالم الحقيقي، وذلك في العوالم الخيالية. أحدثت بيئات الواقع الافتراضي هي في المقام الأول التجارب البصرية، وإما عرض على شاشة الكمبيوتر أو من خلال عرض مجسم خاص، ولكن بعض المحاكاة تتضمن معلومات حسية إضافية مثل الصوت من خلال مكبرات الصوت أو سماعات الرأس. بعض الأنظمة المتقدمة لمسية، وتشمل المعلومات عن طريق اللمس (٢٧)، كما ان هذه التقنية تقوم على مزج بين الخيال والواقع من خلال خلق بيئات صناعية حية تخيلية قادرة على أن تمثل الواقع الحقيقي وتهيئ للفرد القدرة على التفاعل معها . وتستخدم هذه التقنية في مجالات شتى كالتطب والهندسة والعمارة والتدريب العسكري والقضاء والتعليم ، فهي لا تقتصر على مجال معين فقط لكنها تفيد في جميع الميادين خاصة الميادين التي تحتاج إلى التدريب . وتؤدي الأبعاد الثلاثية دوراً رئيسياً في تقنية الواقع الافتراضي حيث تعطي نماذج شبيهة بالواقع وتجعل المتعامل معها يندمج تماماً كأنما هو مغموس في بيئة الواقع ذاته . وفي هذه التقنية تشترك فيها حواس الإنسان كي يمر بخبرة تشبه الواقع بدرجة كبيرة لكنها ليست حقيقية يتم خلالها توصيل بعض الملحقات بالحاسب الآلي تمكن الفرد من رؤية البرنامج بصورة مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ، ويستخدم الفرد خلالها مجموعة من الأجهزة والأدوات مثل : القفازات وغطاء للرأس تمكنه من اللمس والشعور والرؤية والسمع ، وبرامج تطور بيئة الواقع الافتراضي تهيئ للمستخدم بيئة تسمح له بالتفاعل معها وكأنها بيئة حقيقية (٢٨)، وهناك العديد من تطبيقات الواقع الافتراضي منها:

-البحث العلمي

- المحاكاة

- الطيران.

ويقول أحد خبراء نظم العالم الافتراضي "د. بايلنسون" قال كما نقلت ذلك صحيفة الشرق الأوسط، واطلعت عليه المثقف: "ان مايصنعه مختبره من أمور متعلقة بالواقع الافتراضي هي من أكثر التجارب الغامرة التي يشهدها كوكبنا"، كما وينوه الى كونه الى جانب إجراءه تجارب تقنية للعالم الافتراضي يقوم باستقبال رجال الأعمال الراغبين باختبار مستقبل الواقع الافتراضي. فقد ذكرَ نقلاً عن جريدة الشرق الأوسط بأنه استقبل "مارك زكربيرغ" أحد مؤسسي "فيسبوك" قبيل أسابيع من إعلانها شراء شركة "Oculus VR"، في زيارة نظموها للتعرف على مستقبل الواقع الافتراضي(٥)، وفي مجال التصميم الكرافيكي، فان تطبيقا الواقع الافتراضي تنشط في مجال البرمجيات الرقمية التي تعد وسيلة اساس في عمل المصمم، على الخص في مجال تطبيقات معالجة الصور والنصوص، ولا يخفى على احد الدور الذي تؤديه التقانة الرقمية في تصميم الصحف والمجلات وعموم أنشطة الكرافيك الحديث، ان معالجة الصور على سبيل المثال ماكان يتحقق لها هذا الوضوح والدقة الطباعية العالية لولا توافر الوسيلة الافتراضية، وبات بإمكان المصمم اقتراح عديد الخيارات وهو يعمل على الحاسوب، وان يرى مايفكر فيه قبل مرحلة الطباعة، وسيشهد المستقبل تطورات نوعية في مجال تطبيقات التصميم الكرافيكي وغيره، على الاخص وان هناك عمل كبير تقوم به شركات التطوير والتجهيز الطباعي، كما ان مجال التصميم الرقمي سيكون له دور فاعل في العالم الكرافيكي المعاصر، ومنه سيخرج الكثير والوقت متاح امام هكذا تطبيقات افتراضية جديدة على مستوى التطبيق والعرض .

ان تعبير الواقع الافتراضي وهما كلمتان مترابطتان من كلمات التسعينات الطنانة، له تاريخ يعود ابعد بكثير من العام ١٩٨٤ وهو العام الذي قال عنه جورج اورويل قبل ستة وثلاثين عاما... انه سيشهد اللغة الجديدة (١ ص ٤١٠)، وهو ما يحصل الان حيث اخذت بحوث الواقع الافتراضي تطغى على ميادين العلم كافة، ومنه التصميم بتخصصاته وانشطته التي وجدت لها قبولا واسعا في اوساط العلم والمشتغلين به.

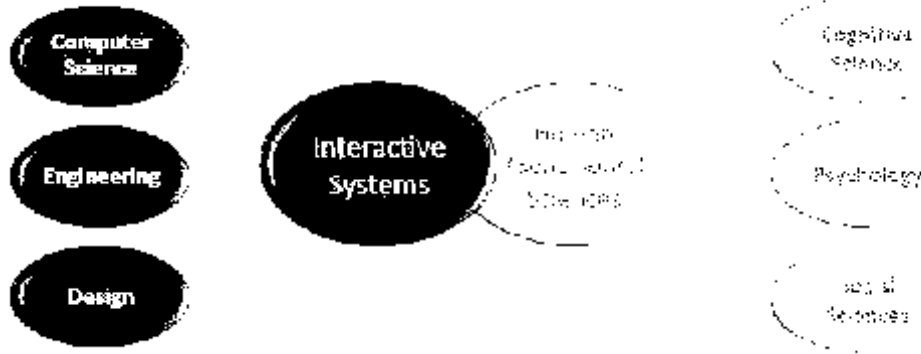
التصميم الكرافيكي التفاعلي

يعد التواصل التفاعلي نمطا من انماط تبادل للأفكار يكون فيه كلا الطرفين المشاركين، سواء كانا بشرا أو آلة أو شكلاً من أشكال الفن، نشطين ولهما تأثير على بعضهما البعض. وهو عبارة عن تدفق حيوي للمعلومات يكون بين طرفين. والعديد من أشكال التواصل التي كانت أحادية الاتجاه في السابق، مثل الكتب والتلفزيون، أصبحت تفاعلية مع ظهور أجهزة الكمبيوتر والإنترنت والأجهزة الرقمية وأجهزة الهواتف المحمولة. وهذه التقنيات التفاعلية المتطورة، أو وسائل الإعلام الجديدة، أدت إلى حدوث زيادة سريعة في فرص التواصل التفاعلي عبر الوسائط والتخصصات

والثقافات والطبقات الاجتماعية والمواقع وحتى الوقت، والتواصل التفاعلي هو مصطلح حديث يشمل أشكال المحادثة المتطورة هذه. وهو سمة رئيسة من سمات عصر المعلومات الحالي، وتشهد التجارب الجديدة في مجال تصميم التفاعل تطوراً بصفة يومية. تشمل أشكال التواصل التفاعلي الحوار الأساسي والتواصل غير اللفظي وكتب الألعاب والخيال التفاعلي ورواية القصص والنص المدمج والتلفزيون التفاعلي والأفلام ومعالجة الصور والفيديو ومشاركة مقاطع الفيديو وألعاب الفيديو ووسائل الإعلام الاجتماعية والمحتوى الذي يتم إنشاؤه من قبل المستخدم والتسويق التفاعلي والعلاقات العامة والواقع المعزز والاستعلامات المحيطة والواقع الافتراضي. (١٩).

تعود بدايات تطبيقات المعرفة التفاعلية إلى عدة سنوات مضت، حيث بدأ هذا المصطلح بالظهور للتعبير عن أنظمة الحوسبة المتطورة القادرة على تحليل كميات هائلة من البيانات والتعلم من هذه البيانات لاستخلاص حلول ومقترحات لمشاكل معقدة، مثل تطوير الأدوية ورسم خرائط الكواكب في المجرة. تطمح هذه التقنيات إلى محاكاة أساليب الذكاء البشري في التعلم ومعالجة المعلومات واستثمار القدرات الكبيرة لتقنيات الحوسبة في تطبيق هذه الأساليب على كميات ضخمة من البيانات. لكن مجالات تطبيق هذه التقنية ظلت محصورة في الحقول التخصصية كتطبيقات الدفاع والبحث العلمي والفضاء، وذلك بسبب تعقيد الأنظمة المستخدمة وارتفاع تكاليفها، مما جعلها بعيدة عن متناول المستخدمين العاديين، إلا أن التطورات المستمرة والانتشار المتزايد لتقنيات الحوسبة السحابية قد يضعان تطبيقات المعرفة التفاعلية في مصاف التقنيات الاستهلاكية المتاحة للعامة في المستقبل القريب (٢٤)، وفي تاريخ التكنولوجيا مثلت أجهزة الكمبيوتر العامل الأساس للتغيير خلال الثلاثين سنة الماضية، ونظراً لأهميتها لعالم المال والتجارة ووقوعها شديد التأثير في المجتمع بصفة عامة، فقد أطلقنا اسمها على عصر بأكملها تكريماً لها بعصر المعلومات، إن ما حدث من تطورات وتقدم في مجالات مثل الهندسة الوراثية، والطب، وتكنولوجيا المركبات ذاتية والفضائيات وكثير غيرها، ما كان يخطر على البال لو لم تكن أجهزة الكمبيوتر قد لعبت دورها الخطير، وهي تساعد الباحثين والمهندسين ككل في كل خطوة اتخذوها على طريق التقدم (٧ص ٢١)، وتمثل أجهزة الحاسوب والاجهزة اللوحية، فضلاً عن اجهزة الموبايل وبعض من شاشات العرض التلفازي ميدانا مهما للتواصل المعلوماتي التفاعلي، على الاخص وان هناك كثير من التطبيقات التي يمكن ان تؤدي ادوارا فاعلة في ادامة واستمرارية التواصل، ولتصميم أي منتج تفاعلي يجب الأخذ بالاعتبار عدة نقاط مهمة: من الفئة المستهدفة؟ وما الخدمات والنشاطات التي سيقدمها المنتج؟ أين سيتم تقديم المنتج؟ وللتصميم التفاعلي فروع متعددة، وما يهنا هنا هو *uman-computer interaction design*، وهو مجموعة تداخل علوم كثيرة: علم الحاسب، علم الإدراك، علم النفس، وأخيراً علم

التنظيم في محاولة لفهم كيف يستخدم الأشخاص التقنية ويتفاعلون معها، كما يبين المخطط الآتي:



الموقع التفاعلي يجب أن يضمن تواصلًا مباشرًا بين المصممين والمستخدمين بحيث يتفاعل المستخدم بالموقع ويتأثر فيه (٢٢)، كما أن العروض التفاعلية الفيديوية يمكن أن تسهم في أنشطة التصميم ولها أهمية، وفق ما يأتي:

١- الفيديو التفاعلي كنظام عرض.

٢ - الفيديو التفاعلي وسيلة مساعدة في التعليم المستقل .

٣- الفيديو التفاعلي مصدرا للمعلومات، وفي مجال التصميم الصحافي

فإن الصحيفة ذاتها سوف تتطور للتفاعل مع القراء، فبدلاً من أن يضطروا للتنقيب في أكوام من ورق الصحف سوف يكون باستطاعتهم الوصول مباشرة إلى ما يريدون، إذ ما الداعي إلى أن يضطر القراء إلى تصفح وتقليب باب العقارات ، وهم لا يرغبون في شراء بيت جديد . ليصلوا إلى الخبر أو الحدث الرياضي الذي يهمهم، وسوف تتيح صحيفة اليوست الجديدة للقراء الوصول مباشرة لأقسام الأخبار والرياضة والإعلانات المبوبة وغيرها. فضلاً عن ذلك فسوف يتخذ الإعلان نمطاً تفاعلياً أيضاً، حيث يستطيع القراء الوصول مباشرة لإعلانات المنتج الذي يبحثون عنه كذلك فسوف تصبح الإعلانات نفسها أكثر شمولاً وتفصيلاً.

وبما أن التفاعلية مرتبطة بالحالة التواصلية السردية، فإنها حال الوحدات الأساسية للأعمال السردية، الزمان والمكان، فإنه لم يعد الفن متمسكاً بالمنظور ولا بخاصية البعد الثالث، التي تعد من القواعد العظيمة التي يحسن التمسك بها كما كان الحال في الماضي، إذ أصبحت معالم ومحددات المجال البصري تميل باتجاه اللا تحديد (١ ص ٢١٥)، أي الانطلاق نحو تفعيل الخيال والاتساع بالقدرات الذهنية التي تتطلبها المرحلة الافتراضية التفاعلية الحالية التي تقودها أنظمة وبرامجيات الحاسوب، ومنذ بضعة عقود، من منا كان يتصور بإمكانه اللوُّجُ إلى عالم آخر يختلف عن الواقع الذي نعيشه، لتغمرنا الحياة فيه وتأسرنا ألوانه وحركاته، وكأنه الواقعُ بحد ذاته!.. ومن كان يتصور بإمكانه الغوص في عمق البحار أو السفرُ بين الكواكب، أو العودة

بآلة الزمن الى ما قبل العصور الجليدية ليعيش بعينيه وجسده مغامرةً حقيقيةً بينَ الديناصورات والوحوش المنقرضة من على كوكب الأرض، بإمكانياتٍ لا تُنتاهية من الصوت والصورة واللون والإحساس واضطراب المشاعر (٢٣)، واصبح ذلك متوافرا الان بفعل التقنيات الحديثة التي تربط بين الآلة وبين المستخدم الذي سيجد نفسه متفاعلا بشكل حثيث ومباشر يبيث آراءه وافكاره، ولربما سيغير من قناعاته حول التصميم بالحذف، او الاضافة، كما انه سيجد نفسه امام مستخدم اخر، او اكثر يتحاورون في ما بينهم للوصول الى ناتج مقنع مقبول. ان الحالة التواصلية التفاعلية تبشر بالكثير، على الاخص وهي دخلت بقوة في مجالات العلم من خلال التطبيقات التي تقدمها وتفتحها، والمستقبل ينبىء بالافضل في مجال التصميم كما نرى، من ذلك ميدان الصحافة والمطبوعات وستغير الإعلانات التجارية التفاعلية الإعلان، وإذا ما كانت إعلانات اليوم تمارس فعاليتها على المستوى الواسع، فإن الإعلانات التجارية التفاعلية ستعمل على مستوى Macro Level النطاق متفردة لكل فرد، حيث سيفضل تصميم درجة Micro Level المجهرى عن توجيه رسالة قياسية منتظمة إلى الجماهير، وبدلا من مشاهدة وابل من مختلف الإعلانات ستة او ثمانية ضمن فقرة إعلانية سيكون لكل فرد تجربته الشخصية الفريدة مع إعلان تجاري تفاعلي ما، وبمرور الوقت سنتطور الصناعة خارج نطاق الطرق التقليدية.... ولن تختفي تلك الإعلانات التقليدية، بل سيكون هناك صيغة إعلانية جديدة أكثر حميمية وشخصية. وستكامل الصيغتان الإعلانيتان الواسعة النطاق والمجهرية بدلا من أن تحل إحداها مكان الأخرى (٧ص ٣٦٥)، هذا وستفتح منصات خدمات المعرفة التفاعلية الباب أمام سيل من الابتكارات والإبداعات لتحويل كل "شيء" يمكن ربطه بشبكة الإنترنت إلى كائن ذكي (٢٤)، وهو مايسير اليه العالم وسط تقانة متطور باذخة النضوج والتكامل، ونستشرف المدى الذي سيبلغه العمل التفاعلي كبير الاثر في مجال التصميم بانواعه كافة، ومنه الكرافيكي، على الأخص في ميدان التواصلية التداولية وتطوير تقنيات التجهيز الطباعي.

مستقبل الطابعات الثلاثية

تعد الطابعات مكملا مهما في التصميم واخرجه، ولايكاد العمل الرقمي الحديث يتم دون وجود طابعات ذات عمل ودقة عالية ولكل انواع المطبوعات، ويشتمل ذلك انواع المكائن الطباعية التي باتت تعمل على الانظمة الرقمية وبعد ان قطعت الطابعات شوطا كبيرا في مراحل تطورها، سواء اكانت طابعات ابرية (Dot matrix)، او طابعات نفث الحبري (Inkjet)، او الطابعات الليزرية (Laser jet)، فأنا الاكيد ان المستقبل يبشر بالكثير في مجال الطابعات الرقمية ذات الصلة بالعمل التصميمي، او التصوير (ويمكن تصنيف الطابعات بالاعتماد على معايير اللون: الطباعة الملونة أو تباين الأبيض والأسود. التقنية: الطارقة، نفث الحبر ١٩٨٤، الليزرية ١٩٧١، والحرارية. التخصص: الصور، الملصقات، السطور، والرسومات (بلوتر). وكلها طابعات

ثنائية الأبعاد. أما اليوم فقد تم اكتشاف بعد ثالث للطباعة جعل الطابعات قادرة على خلق مجسمات مرسومة مسبقاً على الكمبيوتر من خلال نفث مساحيق أو موائع من مواد مختلفة مشكّلة طبقة تلو الأخرى، فيتقدم رأس الطباعة حسب أول بعد ليمسح خط كامل ويعاود مسح الخط التالي وهكذا حتى يصل إلى نهاية البعد الثاني ويعاود الكرة في الطبقة التالية التي تمثل البعد الثالث حتى يطبع المجسم بأكمله (٣٠).

ان الطباعة الحاسوبية هي جهاز وظيفته إنشاء نسخة ورقية من وثيقة حاسوبية. يتم تزويد الطباعة بالوثيقة إما بوصلها بالحاسوب الذي يحتوي الوثيقة عن طريق موصل ، أو قد تكون الطباعة مبروطة بشبكة حاسوبية يرتبط بها الحاسوب أو يمكن تزويد الطباعة بالوثيقة مباشرة (من كاميرا رقمية أو من بطاقة ذاكرة). وتختلف الطابعات بحسب:

- لون الطباعة (ملون، أسود فقط)
 - نوع التقنية (نقطية، حبرية، ليزيرية)
 - دقة الطباعة (حيث تقاس بحسب عدد النقاط الحبرية التي تطبع في كل بوصة مربعة م).
 - المهام (قد تقوم بالطباعة فقط وقد تقوم بعدة مهام مع الطباعة كفاكس أو ماسح ضوئي) (٣١)
- لكن السنوات الاخيرة شهدت تطورات مهمة في مجال الطابعات الرقمية، وتشكل الطابعات ثلاثية الأبعاد احد اوجه تطور تقانة الطباعة الرقمية.

بدأ (تشاك هال، أحد مؤسسي شركة 3D Systems في اختراع نظام التجسيم عام ١٩٨٦، ليكون بذرة الطباعة ثلاثية الأبعاد فيما بعد والتي ابتكرها إيمانويل ساكس في ١٩٩٣، لتمثل في الوقت الراهن ثورة تكنولوجية تسبب كثيرا من الجدل، وتعتمد الطباعة ثلاثية الأبعاد على بناء أجزاء المنتج المطلوب طباعته عن طريق إضافة الطبقات الدقيقة فوق بعضها البعض حتى يتم تشكيل المنتج في صورته النهائية، وذلك بالتأكد بعد رسمه على الكمبيوتر بصيغة الـ D3 أو ما يسمى بالرسوم ثلاثية الأبعاد عن طريق برنامج الكاد CAD، ويتم الطباعة باستخدام مواد مختلفة، ويحدد عدد هذه المواد طبقاً لنوع الطباعة وقوتها وتطورها، ويمكن أن تطبع الطباعة ثلاثية الأبعاد لمجسم باستخدام مادتين الأولى تكون لطباعة الجسم، والثانية تكون مادة هشة لطباعة الأجزاء الفارغة في المجسم يتم من ذلك تنظيفها منه بعد إتمام عملية الطباعة. وتختلف تكنولوجيا وعمل الطابعات ثلاثية الأبعاد، ولكن يبدو أن لا أحد يفكر في كيف هذه الطابعات من المتوقع أن تقوم بثورة كلية ليست أقل من الثورة الرقمية التكنولوجية التي ظهرت بظهور أول كمبيوتر ومن ثم الموبايل وحتى الحاسبات اللوحية) (٣٢)، وفي السنوات الأخيرة بدأت الطباعة ثلاثية الأبعاد تنتشر بشكل كبير و الآن وأصبحت هناك شركات متخصصة في هذا المجال

ولها مزايا كثيرة أهمها :

- سهولة نقل أي تصميم لمنهج أو أي شيء من ملف على الكمبيوتر إلى منتج فعلي عبر طبعه بالطابعة المتصلة بالكمبيوتر.

- تساعد هذه الطابعات على تخصيص الأشياء وفق الزيون الذي يريدها وكذلك تخفف من هدر المواد الداخلة في التصنيع.

- يمكنها صنع أشياء معقدة لايمكن الوصول إليها عبر تقنيات التصنيع التقليدية في المعامل. لكن هذه الطابعات لاتزال أمامها الكثير من القيود، فهي بطيئة نسبياً و لايمكن طبع أي شيء بأبعاده الكبيرة، كما و أن دقة الطباعة والتفاصيل المطلوبة لاتزال محدودة و المواد الداخلة في التصنيع عالية التكلفة(٣٣)، تكمن الفكرة الأساسية لعمل الطابعات ثلاثية الأبعاد علة النحو الآتي:

يتم تعبئة المواد البوليمرية والمواد المستخدمة كاللاصقات والمواد الأخرى التي تستهلكها الطابعة، وبحسب طبيعة المواد التي تستخدمها كل طابعة ثلاثية، سواء بوليمرات لبلاستيك المقوى والذي يعرف بإسم "film transfer resin" ويختصر بـ "FTI" وهو على شكل مسحوق يرش ويجمع مع مواد لاصقة، أو من خلال صهر البوليمرات بشعاع الليزر، و لكن في النهاية يتم وضع طبقات تشكل الجسم طبقة تلو أخرى وسمك كل طبقة يصل إلى "٠,١ mm" وقد يكون أقل أو أكثر بقليل، وبالاعتماد على حجم الجسم والآلة والمواد المستخدمة؛ فإن هذه العملية قد تستغرق ساعات أو حتى أيام لتكتمل، وهذا يتطلب فحص الآلة وهي تقوم بعملها بين الحين والآخر للتأكد من عدم وجود أي أخطاء ثم إزالة الجسم المطبوع أو الأجسام المطبوعة في بعض الحالات من الآلة، ويتم التأكد بأخذ كامل الحيطه أثناء إبعاد الجسم المطبوع وتجنب لمس الأسطح الساخنة والمواد الكيميائية السامة (٣٤).

هذا وكشفت مؤسسة "جارتنر" Gartner للأبحاث اليوم عن توقعاتها المستقبلية الخاصة بتقنية الطباعة ثلاثية الأبعاد، وأشارت فيها إلى وجود تقدّم كبير في هذه التقنية لإنتاج الأنسجة الحية والأعضاء، مما سيشعل جدلاً حول الجانب الأخلاقي لهذا الاستخدام بحلول العام ٢٠١٦، وفي الوقت ذاته سيشهد استخدام هذه التقنية لإنتاج الأعضاء غير الحية مثل الأطراف الصناعية ازدهاراً كبيراً، لاسيما مع ازدياد عدد السكان ومستوى الرعاية الصحية المتواضع في البلدان الناشئة. وبهذه المناسبة، قال "بيت باسيلير"، رئيس الأبحاث لدى "جارتنر"، إن استخدام الطباعة ثلاثية الأبعاد في مجال طباعة الأنسجة الحية والأعضاء البشرية سيشهد تقدماً كبيراً يفوق بكثير فهم الناس وقبولهم لتداعيات هذه التقنية (٣٥)، وفي مجال الطباعة الكرافيكية يرى كاتب الورقة ان المستقبل سيشهد الدخول الحقيقي والفاعل الى استخدام الطابعات ثلاثية الابعاد في مجال التصميم الكرافيكى الجسم ،وصناعة الالواح الاعلانية ،والكرافيك المعماري،فضلا عن ذلك في مجال صناعة المطبوعات رباعية الأبعاد ،وفي مجال الطباعة ،فإن تقنية النانو في طباعة

الاسطح، تتنافس الان كثير من شركات الالكترونيات العالمية في البحث والتجريب لأبتكار وسائل وتقنيات متقدمة تعتمد على توظيف تقنية النانو في الطباعة الكيميائية على الأسطح فائقة الدقة، ما يعرف باسم الطباعة النانوية (٢) التي اخذت تدخل في الفن الطباعي وغيره، كما يتوقع أن تلج تقنية النانو جميع مناحي الحياة مثل الطب، والزراعة، و الغذاء، والبيئة، و الإلكترونيات والحاسبات الإلكترونية، بل يتوقع أن تؤدي هذه التقنية إلى تصغير الأجهزة والمعدات وخفض سعرها واحتياجاتها من طاقات التشغيل، ما يؤدي إلى تحديث مزيد من الأجهزة الإلكترونية و الألعاب، بحيث تلتنقي الاحتياجات في التطبيق الطبي والعسكري والأمني والاستكشافي في الفضاء القريب منها والبعيد (٣٦ص ٦٤).

نتائج

نؤشر في ادناه النتائج التي توصلت اليها الورقة:

- ١- توافرت وتتوافر امكانات مستقبلية كبيرة امام المشتغلين في تطوير التقنية التفاعلية بما يتيح المجال امام تعزيز العملية التواصلية ورفع الحواجز بين الاجهزة ذات العلاقة وبين المستخدم، ما سيمهد الطريق امام ابتكار انماط جديدة من اساليب التعامل التقني.
- ٢- ستحافظ الصورة الرقمية على مكانتها كعنصر كرافيكى فاعل، وذلك لأمتلاكها خصائص الاقناع البصري، والوضوح، والقبول، والمباشرة، والافصاح عن المعاني المرسله، وسيتم ذلك عن طريق سلسلة من برامجيات المعالجة الصورية التي انتشرت في الاونة الاخيرة.
- ٣- لن تتوقف الشركات المنتجة لكاميرات التصوير الرقمي، على الاقل في المدى المنظور على ضخ كل جديد، على الأخص في مجال العدسات ذات الدقة والسرعة العالية، والملائمة لظروف التصوير المختلفة، وبما يلائم تطلعات المصورين والمصممين في انتخاب وتجسيد افكارهم.
- ٤- ادى وستؤدي تجارب الواقع الافتراضي دورا فاعلا في تعزيز رؤى المصممين الكرافيكيين، وفتح منافذ جديدة عن طريق التجريب وتقديم اقتراحات تسهم في تجسيد الافكار المطروحة، وتقدم هذه التقانة امكانات معززة تربط بين العلم الحديث وتصورات المصممين.
- ٥- سيكون للبرامج الرقمية الخاصة بالتصميم الكرافيكى الرقمي مساحات اشتغال جديدة عبر التطوير والتحديث المستمر، على الاخص في مجال الاضافات (المرشحات والفرش والتدرجات وقوالب الاشكال)، ما سيوفر قدرات جديدة تسهم في انتاج اعمال ابداعية مؤثرة بصريا.
- ٦- ستوفر التقانة الرقمية امام المصممين فرص لتقديم تجارب تطبيقية عن طريق دمج المؤثرات البصرية في العملية التصميمية، والتعامل مع البعد الرابع، ولربما ابعاد اخر بطريقة ابداعية تتجاوز المتعارف عليه في مجال التصميم الكرافيكى.

٧- ستتاح للمصممين فرص ابداعية جديدة في التعامل مع الطابعات الرقمية، ومنها ثلاثية الابعاد لتنفيذ افكار جديدة ما كان لها ان تنفذ سابقا، على الاخص في مجال صناعة الاعلانات والالواح الضوئية، ولربما بعض من انواع المطبوعات المجسمة.

٨- هناك فرص جديدة لدخول تطبيقات التصميم الكرافيكي مجالات العلوم الحديثة للاستفادة من قدراتها، من ذلك تقانة النانو التي دخلت بقوة في صناعة الورق الخاص بطباعة العملة، والطابع، والوثائق الأمنية، فضلا عن الاحبار ومكائن الطباعة .

التوصيات

توصي الورقة بما يأتي:

١- تشجيع البحوث المستقبلية في مجال فنون التصميم الكرافيكي لما لها من اهمية في فتح منافذ جديدة في مجال تعزيز القدرات الفكرية الابداعية.

٢- ايلاء التعامل مع الامكانيات التي اضافتها التقانة الرقمية اهمية اكبر، وتعزيز التعامل التفاعلي مع الادوات ذات العلاقة، وبما يسهم في الارتقاء النوعي للمنتج الكرافيكي .

٣- ضرورة البحث عن أطر استخدامية جديدة في مجال التصميم الكرافيكي، من ذلك دخول عالم الوسائط المتعددة التي تمتلك امكانيات تقنية كبيرة يمكن الاستفادة منها.

٤- ايلاء تطبيقات البعد الرابع اهمية لما لها من مساحات عمل كبر، من ذلك صناعة فن الفيديو، والتجارب الافتراضية، والسينوغرافيا، والفن الرقمي التفاعلي، الى غير ذلك.

المقترحات

تقترح الورقة دراسة:

- تقنية النانو في مجال طباعة الوثائق الأمنية (دراسة مستقبلية).

المصادر

١- اسا بريغز، بيتر بورك ترجمة مصطفى محمد قاسم، التاريخ الاجتماعي للوسائط من غوتنبرغ الى الانترنت، سلسلة كتب عالم المعرفة، ٣١٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ٢٠٠٥ .

٢- الأسكندراني، محمد شريف، تكنولوجيا النانو، من اجل غد افضل، سلسلة كتب عالم المعرفة ٣٤٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ابريل ٢٠١٠.

٣- بيل جيتس، المعلوماتية بعد الانترنت، طريق المستقبل، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة كتب عالم المعرفة ٢٣١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٩٨.

٤- - جون .ج. تايلر، قصص العقول، ترجمة د. لطفي نظمي، سلسلة كتب عالم المعرفة ٩٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، اغسطس، الكويت ١٩٨٥.

- ٥- ديفيد إنغليز ، جون هغسون، سوسولوجيا الفن ،طرق للرؤية، ترجمة ليلي الموسوي، سلسلة كتب عالم المعرفة ٣٤١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، يوليو ٢٠٠٧.
- ٦- عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، المغرب.
- ٧- فرانك كيلش ،ترجمة حسام الدين زكريا مراجعة: عبد السلام رضوان، ثورة الانفوميديا،الوسائط المعلوماتية وكيف تغير واقعنا، سلسلة كتب عالم المعرفة ٢٥٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،يناير ٢٠٠٠.
- ٨- محمود خليل ، وآخرون : إنتاج اللغة الإعلامية ، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، القاهرة، ١٩٩٩.
- ٩- عصام سليمان موسى ، المدخل إلى الإتصال الجماهيري، ط١، دار الشعب، الأردن، ١٩٨٦.
- ١٠- هادي نفل، ثقافة الصورة الايقونية في عصر التكنولوجيا الرقمية ، بحث منشور مجلة الاكاديمي العدد ٦١ .

- ١١-<http://qenshrin.com/details.php?id>
- ١٢-<http://www.ujcenter.net>
- ١٣- <http://m.almothaqaf.com/index.php/qadaya2009>
- ١٤-<http://today.almasryalyoum.com/article2.aspx?>
- ١٥-<http://m.almothaqaf.com/index.php/qadaya2009>
- ١٦-<http://aljsad.com/forum11/thread>
- ١٧-<http://www.almumen.com/log/?p=87>
- ١٨-<http://aljsad.com/forum11/thread>
- ١٩-<http://ar.wikipedia.org/wiki>
- ٢٠-<http://www.aljazeera.net/news/scienceandtechnology>
- ٢٢-<http://www.tech-wd.com/wd/2010/11/07/interaction-design>
- ٢٣-<http://almothaqaf.com/index.php/orchestra/86994.html>
- ٢٤-<http://www.aljazeera.net/news/scienceandtechnology>
- ٢٥-<http://ar.wikipedia.org/wiki>
- ٢٦-<http://www.aljazeera.net/news/scienceandtechnology>
- ٢٧-<http://ar.wikipedia.org/wiki>
- ٢٨-<http://tecbytec.ahlamontada.com/t7-topic>
- ٢٩-<http://almothaqaf.com/index.php/orchestra/86994.html>

٣٠-<http://www.tvbaghdad.net/News.aspx?NewsId>

٣١-<http://ar.wikipedia.org/wiki>

٣٢-<http://www.shorouknews.com/mobile/news/view.aspx?cdate>

٣٣-<http://albast-info.blogspot.com/2014/01/imp3d-3d.html>

٣٤-<http://www.al-mowaten.com/ar/news>

٣٥-<http://aitnews.com>

٣٦- محمد بن عتيق الدوسري ، التقنية متناهية الصغر (النانو) ، دورية الامن والمجتمع ، العدد ٣٥٨، المركز الوطني لبحوث التقنية متناهية الصغر ، مدينة الملك عبدالعزيز للعلوم والتقنية، الرياض، ٢٠١٤.

لغة التواصل في تصميم الأزياء النسائية الاعمال التصميمية للفنانة منى المنصوري أنموذجاً

أ.م.د. فائق علي حسين

ملخص البحث

يشكل موضوع التواصل دوراً مهماً في تصاميم الأزياء العربية _ لما يمتلكه من مداخلات فكرية وصياغات شكلية مألوفة ولغة خاصة قائمة بذاتها وامتسكة لمراجعها الصورية إلا أنها لها صلة تواصلية بمجرى التغيير والمعاصرة وتنسجم والفكر البيئي للمتلقي. وهذا ما جعلت من لغة التواصل وسيلة للوصول إلى متحقق إبداعات فنية تتناسب وقيمة العصرنة. بذلك حددت مشكلة من خلال التساؤل الآتي " ماهي مضامين الفكرية والتطبيقية للغة للتواصل في بنية تصاميم الأزياء العربية المعاصرة التي تعتمد على الموروث؟" اما هدف البحث فتضمن " تعرف عن السياقات الفكرية للغة التواصل من خلال المقاييس التطبيقية لتصاميم الأزياء العربية _ الموروثة_ النسائية المعاصرة " ضمن الحدود المكانية لمصممة الأزياء العربية منى المنصوري، وللفترة الزمنية ٢٠١٠_٢٠١٢. وقد تضمن الفصل الثالث الاطار النظري والذي تناول محورين، الاول: المضمون الفكري للتواصل، والثاني: لغة التواصل وتصميم الأزياء . وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث والتي تمثلت بالمنهج الوصفي التحليلي اذ تم اختيار عينة بطريقة قصدية منظمة لتحليلها والوقوف على نتائجها معتمداً على فقرات أداة البحث المتضمنة: الخصائص المرئية للعناصر، تقنيات الترابط الشكلي، آلية التصميم التطبيقي للمكملات، تضمين التواصل الفكري البيئي والمجتمعي. وقد توصل البحث الى اهم الاستنتاجات وكما يلي: _

الاستنتاجات

تبين من خلال الموقف التحليلي للنماذج التصميمية للأزياء العربية ما يلي: _

١. ارتبطت توظيف معايير لغة التواصل الفكرية والتطبيقية وفقاً لمحددات المفاهيمية المعاصرة، للمحافظة على قيم الموروث وحماية المحتوى البنوي التفصيلي لتصميم الزي الأساس.

٢. تطور فن تصميم الأزياء العربية وفق افتراضات القواعد التفصيلية والبنائية قابلة للتطبيق في عمليات تركيب الأجزاء متفاعلة مع المتغيرات التقنية.
٣. اظهرت النماذج تأسيس لبني تصميمية مزجت بين اللامالوفية والغرابية تعبر عن روح العصر ومتوائمة مع اصل البناء التفصيلي الاساس الذي ينتمي إليه الزي .
٤. توظيف المكملات التزيينية الثابتة ومضافة بشكل مكثف وبعده مستويات اظهرية عملت على التفاعل والاندماج مع الصيغ الشكلية البنائية للزي.
٥. الموازنة بين الوعي الفكري الإبداعي وبين التطور التقني باعتبارها إحدى سمات التواصل والمعاصرة الشاملة.

Abstract

The subject of communication constitutes an important role in _Arab fashion designs _ thanks to its interventions and intellectual formulations formality familiar private language standalone and consistent image of references, but they have a communication link and change the course of contemporary and consistent environmental and thought for the recipient. This is what made the language of communication and method to get to the verifier artistic creations commensurate with the value of modernization. Thus identified the problem through the following question, "What is the intellectual and practical the contents of the language to communicate in the structure of contemporary Arab fashion designs that rely on tradition?" The aim of the research now include "Learn about the intellectual contexts of language to communicate through applied standards for designs of Arab women's contemporary fashion " within the spatial Arab fashion designer Mona Al Mansouri border, and for the period of time 2010_2012. Chapter II included a theoretical framework which dealt with two axes: first, the intellectual content of the communication, and the second: the language of communication and fashion design. The third quarter included research procedures, which were represented as descriptive and analytical approach was selected sample deliberate in an orderly manner for analysis and stand on its findings based on paragraphs search tool included: Visual characteristics of the elements, the formal coherence techniques, Applied Design supplements mechanism, included intellectual communication of environmental and community. The research has come to the most important conclusions, as follows: _

Conclusions

Show through analytical models for the design position of the Arab fashion following:_

١. linked to employ the language of the intellectual and practical communication standards, according to the determinants of contemporary Conceptual, to preserve and protect the heritage values of the structural content of the detailed design basis outfit.

٢. the development of the art of Arabic fashion design according to the assumptions and detailed structural rules applicable to the operations of the installation of parts interacting with technical variables.
٣. models showed the establishment of structures design mix between uncommon strangeness reflect the spirit of the age and origin of the building are aligned with the detailed basis on which belongs outfit.
٤. employ ornamental supplements fixed and added intensively and several levels of the show worked on the interaction and integration with structural formulas formal dress code.
٥. balance between the creative and intellectual awareness among technical development as one of the overall communication and contemporary features.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث

أولاً: أهمية البحث والحاجة إليه:

أخذت موضوعة التواصل أهمية كبيرة في المساحة الفنية لتصاميم الأزياء _العربية _ لما لها من إشكالات فكرية معرفية وصياغات شكلية قد تكون مألوفة إلا أنها لها صلة تواصلية بمجرى التغيير وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن ، أي انه جديد نسبة إلى ما موجود ومألوف مسبقاً، بأعتبره اتجاه ولغة خاصة قائمة بذاتها و متماسكة لمراجعتها الصورية مع شرطية إعادة التنظيم التصميمي كعملية ابتكارية ينسجم وموضوعة الفكر البيئي للمتلقي . وهذا ما جعلت من لغة التواصل وسيلة للوصول إلى متحقق إبداعات فنية تتناسب وقيمة العصرنة فضلاً عن تحديدها لأساسيات البنى الشكلية للزي والتي تعمل كمراجع لبلورة صورته النهائية، وهذا ليس بالسهل لان التواصل يحتاج إلى ديمومة يشير إليه ويحدده بصورة خاصة.

ومن هنا تأتي أهمية البحث لما تلك الأزياء من تكوينات فنية تنطلق من اتساع الفكر المادي والوعي المعرفي والصيغ الجمالية الابداعية التي قام عليها التكوين التصميمي، والذي ساعد على فتح آفاق جديدة في النظم التطبيقية الحديثة باتجاه الاستمرارية والتواصل، بذلك حددت مشكلة البحث في محاولة الإجابة عن التساؤل الآتي: _ ماهي المضامين الفكرية والتطبيقية للغة للتواصل في بنية تصاميم الازياء العربية المعاصرة الموروثة

ثانياً: هدف البحث: تعرف عن السياقات الفكرية للغة التواصل من خلال المقاييس التطبيقية لتصاميم الأزياء العربية النسائية المعاصرة.

ثالثاً: حدود البحث: تتضمن تصاميم الأزياء النسائية العربية _ الموروثة _ للمصممة الأزياء منى المنصوري ، وما حققته من تواصل في المستويات الفكرية في ضوء المتغيرات الشكلية والتطبيقية ، وضمن الفترة الزمنية ٢٠١٠_٢٠١٢.

رابعاً: تحديد المصطلحات: ويتضمن تعريف المصطلحات وبما يناسب البحث:

١. اللغة : وعرفت على انها " الاتصال هو نقل المعلومات والافكار من مصدر الى متلقي وتنشأ الحاجة عموماً الى وسيلة او واسطة لهذا التبادل " . وهذا يتطلب الى وجود مادي لنقل وتبادل الفكرة واستقبالها من قبل المتلقي . مما يشير الى ان " وظيفة اللغة هي التعبير عن الفكر..... الذي يأتي على اساس الحضارة البشرية وتمثيل الوسيلة الرئيسية التي تتواصل بها الاجيال وعن طريقها تنتقل الخبرات والمعارف والمنجزات الحضارية بمختلف صورها..... ذلك ان اللغة تعينه على الامتداد تاريخياً ليسهم في تشكيل فكر وثقافة وحياة الاجيال التالية" . وعليه تتفق الباحثة مع التعريف الاخير بما يتناسب مع البحث الحالي.
٢. التواصل: وعرف "على انه التابع أو الصلة أو العلاقة الغير منقطعة... ومتغير ومرتبط بلحظات وخطوات مجاورة وصغيرة إلى ابعد الحدود" وهذا يوحي بطبيعة إجرائية خاضعة إلى التنسيق الصلة للمخططات التصميمية تحدها الصيغ المتداولة بشكل متقارب غير منقطع. ويأتي على أساس "نقل فعال للمعنى المحتوي دوماً على رسالة مكونة من علامات دلالية. إذ لا يوجد تواصل بدون نسق مكون من علامات دلالية". مما يؤكد الدلالة الموضوعية للمعنى كأساس للتصورات الشكلية دون الخروج من فلسفة الذات باعتبارها خلفية للتعبير التواصلية. وعليه حدد مفهوم التواصل الإجرائي " تفاعل سياقات التنسيق بين الخطوط التصميمية المصاغة وفق الرموز الشكلية المعروفة وخضوعها لضرورة المعايير الجارية التعامل بها، مما تستدعي الاستجابة لأعتبارات التحديث والمعاصرة".

١ مصممة امارتية عملت في تصميم الازياء منذ عام ١٩٩٠ وصاحبة " دار المنصوري للتصميم " متخصصة في تصميم الازياء المحلية التراثية والعالمية المعاصرة ، لها عروض ازياء خاصة في الامارات ، لبنان ، ايطاليا ، فرنسا ، ولها جوائز عديدة على المستوى المحلي والعالمي . الباحث .

نوبلر ، ناثن . حوار الرؤية - مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، تر : فخري خليل ، مر: جبرا ابراهيم جبرا ٢ ، مط : دار الحرية للطباعة ، دار المأمون ، ١٩٨٧ ، ص٤٦ .

٢ جمعة سيد يوسف ، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مطابع السياسة ، ١٩٩٠ ، ص ١٣-١٦ .

النهضة العربية ، ١٩٨٩ ، ص ٦٠ . دار الجابري . جابر ، معجم علم النفس والطب النفسي، ج ٢ ، ٤

٥ حنون مبارك ، دروس في السيميائيات ، دار توفيق للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٧ . ص ١٧

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: المضمون الفكري للتواصل

من عصور خلت وجدلية الصراع قائمة بين ما هو قديم موروث وبين مفاهيم التواصل مع الجديد، فمثلما هناك جانب من الفكر الإنساني يتوق إلى تحقيق اتجاهات وأساليب التجديد التي لا تلبث أن تعمم ابتكاراتها لتصبح نظام يحكمه تفاعلات منهجية ذات صلة وثيقة مع توجهات العصر، هناك أيضا من جهة أخرى، من يبحث عن التواصل بمستوياتها المختلفة بوصفها موضوعا يقدم نتاجات جديدة دائما مع أصالة الفكر، اللغة ، المعنى لبيئة المتلقي. حيث " تدخل في سياق تاسيس نظرية جديدة للمجتمع تستند الى وعي واستلهم بعض ادواتها من مناهج العلوم الاجتماعية فضلا عن معطيات المعاصرة " ، وهذا يشير الى ان المفاهيم الجديدة لا تنشأ بشكل مستقل عن نداعيات البيئة والوقوف على أبعادها وحقيقتها رسالتها وبيان أوجه الشبه والاختلاف بينهما فحسب، بل محاولة منها استخلاص رؤية جديدة بلغة القديم_ والمقصود بالقديم أصالة الفكر، التقاليد الموجبة، التراث وقيم الموروث، محاكاة المكان والزمان، وارتباطه الوثيق بتواصلية التراث ودوره لتجديد المعرفة الثقافية وفي تفاعله الحضاري.

وقد اشار " كريغ " الى تحديد عدة مجالات في موضوعة التواصل، والتي عدها نظريات تتعارض فيما بينها الا انها تشكل مفاهيم تتطلق على اساسها الرؤى الفلسفية في تفسير لغة ومعنى التواصل، منها ما تعتبر التواصل فناً للمحادثة، او وسيلة ارتباط بين أطراف من خلال علامات وإشارات ذات دلالات، وقد يكون اختباراً للحوار مع الآخرين ، ومنها يشير الى إن التواصل عملية إعادة إنتاج النظام الاجتماعي. ومن جانب آخر تعتبر النظرية التقليدية في التواصل عملية نقل المعلومات من فرد إلى آخر، فالفرد يتفاعل مع هذه المعلومات ليشكل نظاما يكمن في انتاجها ويتبادلها مع الآخرين في آن واحد، ولو لم يكن كذلك ما تمكن من بناء مجتمع وتطوير محيطه وإحداث تغيير في التعبير والتفسير الناتجة من ثقافات جديدة تتشكل من وظائف وأهداف تدعم من مقبوليتها " فالأنساق الثقافية تعتمد على التواصل بين افراد المجتمع الواحد في تفسير المعاني لتصبح جزءا من هويته وخصوصيته التي تبلور الصياغة

١ افاية . محمد نور الدين ، الحدائة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، أفريقيا الشرق ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ص٧٣.

٢ Craig and Editors : Robert Heidi Muller : Theorizing Communication.. Sage Publications. 2007.p65.

الشكلية " وبذلك يمكن ادراك التغيير 'الحاصل في الصياغة الشكلية _تصميم الأزياء موضوع البحث_ من خلال نمط اداء الزي بالقياس الى الغاية، ونمط التواصل بأعتماده على تبادل الرموز وكيفية ومكان استخدامها.

ووفقاً لذلك فلا يمكن الوقوف على تحركات التواصل داخل تلك المجالات في تصاميم الأزياء العربية الموروثة_ التي توفر أماكنها لا حصر لها من المعايير الشكلية المختلفة وتحدد انماط السلوك الفني _التصميمي_ المتبادلة في المجتمع. وبذلك لم يكف الفكر الانساني عن طرح علاقة التواصل بالزمن والمجتمع ، بل اخذ يوضح تجدد وتبادل الأساليب الأنسانية بأستمرار لاسيما في زمن التكنولوجيا التي تلتقي فيها كل الاجناس وتتواصل فيها كل الثقافات واللغات والتجارب ، ولما كان التواصل يؤمن بالتطور والتقدم الذي يبني على الماضي وينفصل عنه في ذات الوقت ، فقد فتح مجالاً واسعاً في إيجاد السبل الفكرية والبنائية الكفيلة لجعل من المفاهيم والتصورات في ماهية عناصر البنى التصميمية والتقنية تستوعب كل التحولات الحاصلة في البنى المعرفية التقليدية وتكيفها بالتدرج مع المتلقي، لتشكل انعكاساً للتعبير عن انتماء المجتمع لنظام عصره. وهو بذلك يشير إلى التداخل مع عدة مستويات تصميمية والتي تأخذ طابع التحول في تصميم الزي كسياق يستدعي النظر الى عملية التحديث ، التي تعبر عن وعي لمرحلة تتحدد بالقياس الى ماضي ويقدم نفسه كنتيجة انتقال من القديم الى الجديد، وهذا يتعلق بالانتماء إلى الأزمنة وتلبية متطلباتها وطموحاتها الفكرية والتكنولوجية.

وهناك من يرى، ان الرغبة في تحقيق التواصل في تصميم الأزياء_ العربية التراثية _ يجد أن التقاليد المتوارثة تحمل طابعا فكريا متداخلا بين الاختلاف والتعقيد . لذلك تكون ممكنة التغيير عبر جهد وصنع المصمم . فللتقاليد صلابتها وأساليبها وطرائقها كأنموذج للأصالة والثبات ومن جهة اخرى تفتح جدلا واسعا في التكيف مع التجديد ومحاولة احتوائه مع معايير التقاليد ، باعتبار التجديد عالم قائماً وشمولياً . ، وهذا يقع على المصمم بأجراء التحديث في

^١ الغازي . احمد جودي شعلان ، ، خصوصية التشكيل اللوني في العمارة العراقية الخارجية ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة . ٢٠٠٠ .

^٢ افاية . محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، أفريقيا الشرق ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ص ١٨١ .

^٣ "ويقصد بها مجموع العمليات التراكمية التي تتقوى من بعضها البعض" . افاية . محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، أفريقيا الشرق ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ص ١٢٤ .

^٤ كارل . بوير ، اسطورة الإطار ، في الدفاع عن العلم والعقلانية ، تحر: مارك ا.نوترنو ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٩٢ ، الكويت ، ٢٠٠٣ ، ص ١٢ .

^٥ القرغولي . محمد علي علوان ، جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ ، ص ٨ .

البنى التصميمية للزي عبر أساليب وقدرات فكرية وتخطيطية لتحقيق ضرورة العلاقة المتبادلة بين الطرفين. وهذا يشير إلى عملية تحريك القديم للتواصل مع الحديث يشكل أنفتاح على ما هو موجود معروف ومألوف لعمليات التوازن بين الماضي والمعاصر، أي يعمل بدلالة الأنفتاح على الجديد ويستمد معياره من عصور ماضية بل يستمد ويرتبط بتراته الثقافي ويعمل على تحديده، تشكل فيها التقنية والخامات الجديدة أنعطافات كبيرة وبشكل فاعل لحركة تصميم الأزياء.

على أن تداول الأنساق الثقافية يحدده سلوك متبادل بين الفرد كمصمم ومتلقي مع المحيط البيئي وضمن تصور محددات التقاليد للمجتمع، حيث يتعين استحداث سياقات شكلية توافقية تقع بين التجديد والخبرات المكتسبة من تقاليد وتكون مفهومة ولها قيمة تدعم من عملية التواصل الفكرية مع ما هو معاصر. فعلى الرغم من كون شكل الزي يتجدد مع متغير الزمن، إلا أن متغيراته الشكلية البنائية_ نسبة إلى الأزياء العربية_ لم تكن بالظهور إلا في بداية الثمانينات، عندما حاول المصمم تبني الاستعارات الشكلية تتلاءم مع التمثيل النهائي للزي وتحت ضغوط تصميمية متجددة. إذ لا يمكن أن يكون أي تواصل يحمل التجديد وإعادة التكوين إلا بوجود تمثيل شكلي مناسب في نسق جديد تحيط به وتبحث في ذات الوقت عن انساق ودلائل تحيط بتصميم الزي التقليدي، منها انساق موضوعية ضمن شروط ثقافية ترتبط بالمعنى والدلالة الذي يستمد كامل فعل التواصل، وأخرى انساق اجتماعية حضارية وتتميز بكونها من نتاج المصمم نفسه. وهذا يشير إلى ضرورة التوازن بين مستوى النظم الشكلية للهيئة ومستوى المعاني المرتبطة بها " التي تجعل من وجود الأشكال ومواضيعها تتوقف على وجود قوى تدركها، فوجود لغة ومعنى تشكل أساسا لوجود الموضوع"، ومن جهة أخرى ترتبط ارتباطا وثيقا بالمواقف الفكرية للمصمم المستندة إلى الخبرة مما يجعل من تصميم الزي ذي مضمون ويولد حوار بينه وبكيفية ادراكه وعلى ذلك، فبالإمكان تمييز مستويين للتواصل في تصميم الأزياء_ العربية_ هما:

المستوى الأول: يتعلق بالنظم الفكرية_ ويمثل القيم الثقافية والأنماط السائدة في المجتمع.
المستوى الثاني: يتعلق بالنظم الشكلية_ ويتضمن المقومات التصميمية الشكلية المخزونة ضمن البيئة ذاتها.

واستنادا إلى ذلك يعتمد التواصل في النمط التصميمي للأزياء العربية_ الموروثة_ على أساس العلاقة بين تجديد النظم الفكرية والنظم الشكلية، والمعاني المرتبطة بهما والتي لها الأثر في المجتمع بالإضافة إلى ان إعادة استثمار وتوليد تلك النظم يأتي بفعل قوة دلالة لغتها التصميمية. حيث يمكن النظر إلى هذه المستويين كمحاولات لاستخلاص المعاني الكامنة في

^١ بيار غارو، السيمياء، تر: انطوان ابن زيد، بيروت، منشورات دار عويدان، ١٩٨٤، ص ١٠.

تصميم الزبي والتعبير عنها بالمواد والخامات، البناء التفصيلي ، الإضافات التكميلية ، التقنيات . فالقصد منها التأكيد على عمليات تداول المتلقي لعملية التواصل المتجددة في تصاميم الأزياء .

المبحث الثاني: لغة التواصل... وتصميم الأزياء

أسئلة كثيرة يمكن طرحها على لغة التواصل في التصميم ، فبالإمكان القصد بالتواصل بأنه لا يمثل الاتفاق الساعي للعملية المتبادلة بين القديم والجديد، بل في " فكرة تنسيق مخططات العمل التصميمي الذي يستند إلى الأعتبارات بين تقاليد المجتمع والتجديد الشامل". فبين إشكالية التفاعل للتجديد المحرك للإبداع وعملية التواصل المختزنة للأشكال وإعادة تشكيلها بإضافات جديدة، أعطيت أهمية خاصة بما هو أدائي _ كتصميم الأزياء بأعتباره يشكل فعلا تصاغ على أساسه المعايير التصميمية والسياقات التطبيقية.

ولاشك أن تصميم الأزياء _ العربية وفي سعيه الى متحقق مفاهيمية التواصل سيدنو من وضع ظاهرة اجتماعية ولغة تصميمية تحتاج إلى تفسير بروح العصر، كون اللغة في تشكيل التصميم تعد " عملية تكوين لعلاقات مكانية متتابعة ". أي الى مصطلحات تصميمية منطقية لمجموعة من القواعد لها معان دقيقة للسياق الذي ترد فيه ، وقادرة على التغيير بالأعتماد على كيفية استعمالها ومكان وجودها ، فاللغة في العمل التصميمي تفترض نسق او نظام مرتبط بالشكل الذي يخاطب ويأثر بالمتلقي ، والمؤلف من مؤسسات التكوين (العناصر والاسس) وهي اللغة الأكثر فعالية في تأسيس علاقات تفاعلية لتلك العناصر والاسس كونها تشير الى "علاقات مكانية أكثر من انها علاقات زمانية " ، وعموما فهي علاقة جدلية يتوخى منها تركيز بين مفاهيم التواصل المكاني ، والمعاني المألوفة التي تعززُ من بناء ثقافة لها لغة في تصميم الزبي ، وذلك من خلال استثمار الشكل كرموز بصرية مقتبسة من المجتمع التي تشمل التقاليد والأعراف الاجتماعية.....الخ ، فضلا عن استيعاب متغيرات ومتطلبات العصر لها سلطة التجديد والتغيير والتأثير الجمالي.

وعلى الرغم من أهمية التداول الشكلي الذي ينظم ويرتب فعل التواصل ، بأعتبار _ الأخير موجها نحو التفكير بشروط ثوابت المجتمع ويسعى الى وضع أسلوبا إجرائيا لتوثيق الأسس

١ افاية . محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، أفريقيا الشرق ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ص٢٤٧

٢ العزاوي . هشام عدنان ، تواصل التجريبية أم انفصال العقلانية ، المؤتمر التكنولوجي العراقي الخامس للجامعة التكنولوجية ، بغداد ، ١٩٩٩ . ص١٠ .

٣ الكناني . محمد جلوب جبر ، حدس الانجاز في البنية الابداعية بين العلم والفن ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤ ، ص٣٠٢ .

٤ التواصل المكاني:ارتباط عناصر المكان بالذاكرة كصورة ذهنية معنوية تدعمها وتعمل على استمرارها مع الزمن". افاية . محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٨ ، ص٤٠

الشكلية المعروفة في الزي، إلا انه لا يمكن ايضاً حصر تحركات التجديد والتحديث ، داخل مجال التصميم فهو يركز على الواقع بكل قيمه المادية ، بأفترض أن القيم المادية غير ثابتة ومتغيرة تبعاً للتغيرات العصر والبيئة بكافة شموليتها، ويندرج تحت مفهوم التواصل الذي يمثل الربط بين مراحل التطور المختلفة ورؤيا متتالية للزمن والتي تعد كضرورة للتغيير . وهذا الأحتواء الزمني في المحتوى التصميمي للزي التقليدي مسألة حتمية يتجسد في انتماءه وفي ماهيته وفي البحث عن هويته الموجودة. وهنا يخضع تصميم الزي الى عملية بنائية متبادلة مضافة عليه تقع في استمراريته وتواصله زمني ، اذ يحتوي الزي على شيء^٢ من القديم يقابلها هو الآخر على شيء من بنية الجديد وفقاً للمفردات الشكلية التفصيلية والتطبيقية للسياق التصميمي ، وتأخذ بالضرورة مزايا وظيفية مقترنة بصيغ اللغة التعبيرية، ووظيفة جمالية أسلوبية. ومن الضرورة الوقوف على مفهوم الاستمرارية من خلال فهم جدلية التطور وصلة التبادل بين لغة القديم والجديد، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار تطور تصاميم الأزياء بمرور الزمن قد يكون " بأستبدال بعض المفردات او الاجزاء لها قيمتها الحضارية والتاريخية ، وهي تعطي الأحساس بالتواصل غير قابل للتبديل" ، وهذا يجسد مفهوم الاستمرارية في تصميم الأزياء _موضوعة البحث_ أما أن يكون ضمن خصائص تصميم الزي نفسه بينما تنظيم المحتوى الأساس يكون محافظ عليه، أو أن يكون في بعض من اجزائه أو محتوياته عندما يحدث تحولا في الخواص الشكلية لربط الأجزاء عندها يدرك كل من أصل البناء التفصيلي والجزء المضاف على الزي بشكل مترامن، وفي الحالتين ترتبط وتتدمج المتغيرات الشكلية ضمن ثوابت محتوى تصميم الزي. فعلى الرغم من استخدام التكوينات الجديدة نتيجة التأثير بالتيارات الفكرية التي شجعت على نزعة التقليد للتصاميم العالمية ومعاصرتها، الا ان هناك عدة محاولات في عملية الحفاظ على البنية الشكلية للزي ولغته التصميمية، وذلك من خلال: _

١. ادخال تكوين جديد يتطابق مع الأصل في الشكل والمواد ويوضح فكرة التصميم الأساس لكنه يدرك كعمل تصميمي بالأعتماد على المبادئ المعاصرة للتشكيل.
٢. اعادة البناء التصميمي _للزي_ مطابقةً نسبياً للبنى التاريخية التقليدية وذلك لأهميتها الرمزية.

^١ جون كرانن، فكر الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل ، سلسلة عام المعرفة ، ١٩٩٢. ص٤٦-٤٧ .

^٢ تواصل زمني: اعتماد المعاني الجديدة في ديمومتها وتواصلها المعنوي للأشكال والمفاهيم التصميمية المكتسبة بين الماضي والحاضر. الجابري محمد عابد، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٩١.

^٣ Hedman, Richard, Andrew, Jaszewski (Fundamentals of Urban Design). Planners Press. Chicago . Illinois . 1984,p35 .

وعليه فالتفكير في موضوعة التواصل يتعين التفكير في مسألة التحديث والتجديد التي فُعلت من التواصل، وفي ذات الوقت سمح التواصل لها بالتفاعل مع مكونات الأشكال والعلاقات الفنية الموروثة وأستمراريتها مع العصر من خلال التأكيد على مرجعيات البيئة الثقافية للمجتمع. ومن خلال ذلك ينصب موضوع التواصل في بنية تصميم الأزياء _العربية _ على مجموعة من العلاقات والروابط الواضحة ومرتكزة في نظمها والتي يعتمد عليها تصميم الزي " مما يستطيع أن ينظم هذه العلاقات من تنوع وتناسق كل جزء الى الأجزاء الأخرى ثم الى الكل في الزي." ، اذ تلعب الصفات المظهرية للعناصر على انتاج وتفعيل أسس التنظيم من تباين وأنسجام وتناسب في اللون والشكل والخامة للأجزاء التفصيلية التي ترتبط بالشكل الاظهاري للزي ، فالذي يجري هو تنظيم لترابطية العلاقات بين ما هو متحقق لفاعلية الشكل وصفاته المظهرية وبين مكونه الموضوعي للتصميم وكيفيات التنسيق بصورة متكاملة "فالتنسيق ليس وجوداً مادياً محسوساً فحسب بل قانوناً بحكم علاقات الوحدات داخل_ التصميم" ، وهذا يشير الى إن بناء وحدات لشكل وهيئة الزي يفرض نظاماً مشتركةً من العلاقات كموضع الاجزاء، الالوان ، الإضافات والتي يعد التحكم بهما يعطي نتائج ايجابية على وحدة التصميم، من خلال توظيف ومعالجة ما تحويه من مكونات العناصر البنوية أي الأجزاء التفصيلية ثم شكل العلاقة الناتجة منها وما يرتبط بها من تصاميم تطبيقية لها غرضها ودلالاتها في التجسيد، مما " تتطلب أساليب مختلفة في الإنشاء ترتبط أساساً بوجود توافق بين فكرة المصمم ووسائل التعبير عن هذه الفكرة"^١، وهذه الوسائل الاظهارية ليس من السهل إخضاعها الى قوانين ثابتة بل يؤسس عليها الكثير من الأختيارات التي تؤثر في عملية التوافق أو الانسجام ، ليبرز حالة ظهور الشكل أكثر ملاءمة.

فالمصمم يتحكم بالأفكار حينما تصبح الاجزاء التصميمية خاضعة لعلاقات مدروسة يتطلبها الزي، فهناك علاقات تتعلق مع بعضها لتشكل دعماً في الأستمرارية والتواصل وهناك علاقات تتعارض وتختلف لتحقيق جذباً واستثناءً بين المستويات التصميمية ، مما يؤكد ان الحكم على التصميم لا يأتي على أساس الفكرة التي تحتويها فحسب ، بل على أساس قيمتها وتماسكها وحساسيتها وعمقها. وبهذا الوصف يضع مصمم الأزياء أمام خيارات تحقق معالجات تصميمية

^١ بريتلبي، جان. بحث في علم الجمال ، تر : أنور عبد العزيز ، مر : نظمي قوما ، مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٧٠ ، ص ٤١٢.

حموده، عبد العزيز : المرايا المقعرة - نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٧٢ ، مطابع الوطن، ^٢ كويت ، ٢٠٠١ ، ص ٢٢٦.

^٣ Picon, G. *The Grand Palais*. 1967. In: S.Lazar (Ed). *Homage to Pablo Picasso*— London : Ebling. 1976.p119

غرضها التواصل مع تصاميم الأزياء التراثية متأثراً بالمعطيات البيئية لتؤسس معالم الزي - ومعاصرتة، من خلال تنظيم وترتيب العناصر، أو التصغير والتكبير المساحي، أو من خلال استخدامات الخامة، أو من تأثيرات ميزات اللون ، هذه كلها تعزز المتكون التصميمي للزي، وعلى سبيل المثال قد يبدو الأثر ناتج من الاجزاء التفصيلية التي تتخذ خطوطاً تتجزأ وأخرى توحى بالتوسع ، او من خلال تداخل او تراكب او تجاور الاجزاء التفصيلية وقد تتقاطع مع بعضها البعض، إذ ان لكل منها علاقة ترتبط الى حد كبير بعمليات التنفيذ لتكوين الزي، ومن جهة اخرى يشترط تنظيم القواعد والنظم مع الشكل الخارجي للجسم، السائد من الموضة، الإعداد التصميمي والتفصيلي، الخامة ومستجداتها، المكملات، التي تقود الناتج الى استكمال الإحساس بصيغ الاستمرارية وتواصل الأفكار من حيث لغته التعبيرية وجمالية الشكل الخارجي للزي.

وبناءً على ما تقدم، تخضع تصميم الأزياء - التراثية - الى اتجاهات التواصل تقع بين الثابت والمتغيرات المتبادلة باختلاف الموضة، المكان، البيئة، ضرورات الشكل الجديد... الخ، التي تضم دلالات تعبر عنها مفرداتها الشكلية، ويمكن تفسيرها على أساس الطابع البيئي في صياغة الأشكال البنائية لتصميم الزي .

الفصل الثالث: الإجراءات البحثية

أولاً: منهجية البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي - التحليلي كونه المنهج الأكثر ملائمة في تشخيص الخصائص ضمن المحتوى الموضوعي وفق أداة محددة وواضحة لتحقيق هدف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث وعينته: يتضمن مجتمع البحث مجموعة من تصاميم الأزياء الخاصة بمصممة الأزياء منى المنصوري، والتي تمثل تصاميمها لغة التواصل في الأساليب الفكرية والشكلية التفصيلية ووفقاً لاعتبارات تراثية مكانية، وضمن الفترة الزمنية المحددة (٢٠١٠-٢٠١٢) . حيث بلغ مجتمع البحث (٤٢) نموذجاً تصميمياً تراثياً، معتمداً على أن تلك الأزياء شهدت تحولات فنية من حيث المكونات المادية للخامات والمكملات التطبيقية والكيفيات التقنية لترابط الاجزاء التفصيلية لها مما عملت على تعددية خصائص البناء التصميمي للزي لتحقيق نتائج متنوعة، لذا تم اختيار عينة البحث ممثلة عنها وبطريقة قصدية منظمة وبنسبة (١٢%) والبالغ عددها (٥) نماذج تصميمية وذلك وفقاً لسياقات لغة التواصل الفكرية وامكانيات التطبيق المعاصرة لتصاميم الأزياء العربية الموروثة التي تناولتها المصممة.

ثالثاً: أداة البحث: ولتحقيق مفردات التحليل للواقع التصميمي للأزياء العربية المتضمنة في مجتمع البحث وعينته فقد اعتمد البحث الفقرات التالية، بعد عرضها على لجنة الخبراء* في مجال التصميم والبحث العلمي واجراء التعديلات اللازمة عليها: _

١. تعددية الخصائص المرئية للعناصر (التشكيل التصميمي).
٢. تقنيات علاقات الترابط الشكلي.
٣. اشتغال آلية التصميم التطبيقي للمكملات.
٤. تضمين التواصل الفكري البيئي والمجتمعي.

* لجنة الخبراء:

١. أ.د.مها الشخلي ، الجامعة المستنصرية، كلية التربية الأساسية.
٢. أ.م.د. هند محمد سحاب العاني، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.
٣. أ.م.د. لبنى اسعد عبد الرزاق، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.

تحليل النماذج التصميمية :

نموذج رقم (١)



تضمن النموذج منظورا متنوعا لخصائص تصميم الخامات المؤلفة للأجزاء التفصيلية مظهرة عدة مستويات للتجديد ومعنى التواصل التي فعلت من مدى الإدراك والشد البصري كمحقق الإثارة وتدفع الجذب لتعدد مراكز التشكيل للعناصر نتيجة لانفتاح الفضاء والقادرة على احتواء المتغيرات للفعل التصميمي. فقد أثرت العناصر المرئية المشكلة للزبي تأثيرا في نمط دلالة اشتغال الأسس التصميمية ، نتيجة لهيمنة مفردات الأقمشة ، اللون الواحد ، وتعدد اتجاهات الحركة، بوصفها مؤثرات لعملية ربط الأجزاء التفصيلية والتي أحدثت قيما جماليا في المساحات الاجزاء المتراكبة، مما تدفع ببنية التصميم إلى تعدد

المجال أو المحتوى الفكري لدى المتلقي. فالتوازن الوهمي والتباين إضافة إلى تنوع ابعاد الأجزاء شغلت فضاءات مفتوحة تخطت خصوصية ماهو جزئي إلى ماهو كلي التي أسهمت في وحدة الشكل ضمن نسق منسجم شكلا ولونا وفي القيم الضوئية ، مما حقق حركة افتراضية إيحائية ناتجة منهما تستكمل الاستمرارية من خلال الانتقال من مستوى إلى آخر ومن وحدة بصرية إلى أخرى لتصميم الزبي، حيث اكدت التحول لمعطيات التقنية البنائية التي تدعم الأنساق الفكرية للغة التواصل وحضورها في البنية التصميمية.

اظهر الزبي شكلاً منتقل مستند إلى طبيعة الخامات الذي فعل من خاصية الحركة المرنة والمتقلة وأدعم من ثبات ووحدة الاتجاهات في مجالها المرئي، كما تمثلت الوحدة البنائية للتصميم في قيمة التناسب بين الأجزاء على أساس الصورة الدلالية للزبي من خلال الانفتاح والانغلاق في البنية التفصيلية والناجئة من عدم التكرار للأجزاء الذي حقق التجاذبات نسقية جديدة في سياق الزبي، وهذا مايقود إلى الوعي المدرك للمصمم واشتغاله للأثر بين فعل التجديد الشكلي التفصيلي وبين المحتوى الفعلي للرموز البيئية ك لغة تواصلية تمتلك انطباعات بصرية محددة للتصميم.

وأظهرت آلية العلاقات تحولات فكرية وبنائية غير مألوفة أو غير معتادة معتمدا على الجمع بين علاقات متباينة انسجمت مع رؤية التشكيلات التي بدت كسياقات متوازنة ظاهريا ومتجانسة ومنسجمة في صفات وأسلوب البناء التصميمي بشكل مدروس للأجزاء التفصيلية على أساس مستوى التطبيق الزخرفي المختزل مما شكلت مسارات اتجاهية بشكل متعاكس تبدو مكملة

بعضها البعض مما حققت التواصل بين أجزاء التصميم على اثر توظيف عناصر يؤر الجذب تشابهت في طبيعتها الإنشائية لتمثل نواتج خطية متصلة ومتراصة، مما اتخذ الزي صيغ متعددة من خلال تركيب الأجزاء بنسق عامودي عملت على تقسيمات فضائية كلياً على الرغم من حالة الانسجام مع اتجاه الحركة والأتساع المساحي وترابط إيقاعية الأشكال الجزئية مع التصميم العام وأستمراره مستغلاً بذلك توظيف المكملات التركيبية التزيينية الثابتة والمضافة لتؤسس قوى أدائية تطبيقية تتحكم فيها المتغيرات الفنية الأبتكارية والذي عزز من وحدة الزي المظهرية.

وبذلك يمكن التوصل إلى إن تصميم الزي قد استثمرت مخيلة المصمم في الاستعارة من مستوى محيطه الثقافي البيئي والتي شكلت الركيزة الفاعلة لهذا التصميم إلى جانب الوعي الفكري لمعايير لغة التواصل التصميمي والتقني وتوجهات العصر بدلالات متغيرة في الأساليب التفصيلية والبنائية عن ماهو معروف في تصميم الأزياء .

نموذج رقم (٢)



اظهر النموذج إمكانيات التكوين الشكلي لتقنية شفافية الخامات التي تميزت بإظهار التفاصيل الدقيقة للمفردات وربطت بعلاقات جمالية منسجمة في المحتوى التفصيلي البنيوي والتطبيقي للزي . اعد فيها سيادة اللون المحرك الفعلي الذي تبدو من خلال دلالات التواصل البصري نتيجة الانسجام اللوني وهيمنة المكملات التي شكلت حالة من التعبير عن الخواص المظهرية للزي .

أن أهم سمات تصميم الزي يأتي في من خلال التشابه في الأجزاء التفصيلية وما حققه من انفتاح وتحريك الفضاء من حيث استمرارية البنية المفتوحة

وانغلاق البنى الجزئي ضمن ارتباطها بالكل مراعيًا بذلك خصوصية التكوين واحتكامها إلى المستوى الشكلي والتقني الاظهاري، وفقا لعملية الترابط التقني التي جعلت من اشتراط خصوصية الزي تبني تصورهما الإدراكي عبر آلية اشتغال مفردات الرموز الدلالية الزخرفية كقيمة محرك لسياق الفعل التصميمي، إلى جانب ذلك استثمار العلاقات التفصيلية وفق لمتطلبات التشكيل البنائي، الذي حقق تعبيراً واقعياً لمعطيات العصر ضمن سياق تركيب الأجزاء البنائية للزي كنتاج فعلي محرك لروحانية التصميم، مما تقود إلى شمولية الرؤيا للزي الناتجة من ربط الأجزاء

التفصيلية بالمنطق الشكلي عززت من ارتباطه بالقيم البيئية التي تسهم في تفعيل التحولات الثقافية والاجتماعية.

وأفترض الزي مجالا محددًا للخطوط ناتجا من بنية الزي لقسمين منفصلين في عموم التصميم ضمن الوحدة الكلية متوازنة فضائيا مع الوحدة الإنشائية لتصميم الزي. إلى جانب الأثر التزييني للمكملات بإضفاء متحقق فضائي ايجابي معالج اظهاريا بشكل متماثل ومتقابل حققت تفردا مثيرا للانتباه والجدب خاضعة لشرطية العمل الوظيفي بالأرتباط شكلا وموضوعا مع تصميم الأقمشة. في حين شكلت التبدلات والتحولات التقنية من خلال المناسبة للشفافية الخامة والمكونات والتركييب التفصيلي واللون اتصفت بالمحتوى الجمالي وإمكانية الترابط بينه وبين الرؤية الموضوعية للزي مما يجعل هذا النوع من التصميم مصاغا على وفق حاجة معينة تفرضها المكان والزمان. حيث أظهر النموذج اثر للثقافة البيئية السائدة متمثلة من عناصر واقعية تجمع بين مفاهيم العصر وبين التواصل الشكلي والفكري ، وذا حضور دلالي وتاريخي من خلال التوظيف للمكملات التزيينية الثابتة والمضافة والتي لها دورا في تحديد ملامح التصميم وتعزيز اللغة التواصل الجمالية الوظيفية ضمن آلية تشكيل مكونات التزيين في السياق البصري ، بالإضافة الى تحقق بعدا فنيا معاصرا لبنية تصميم الزي من خلال مستوى العناصر وتنظيمها وعلاقات الترابط التقني. ومن هنا كانت التضمين البيئي والاجتماعي في بنية الوعي الفكري للتصميم عمل على استعارة الموضوعية للغة التواصل وهيمنة بنية الشكل على تصميم الزي.

نموذج رقم (٣)



أثار النموذج ازدواجية الرؤيا كشكلين مرتبطين استند أحدهما على الآخر لإظهار متغيرات وثوابت خاصة الانغلاق والانفتاح أوجبت انقسامًا في الفضاء التصميمي للزي على الرغم من إظهاره شكلا وموضوعا وتقنيا كوحدة واحدة غير مجزأ كمؤثرات مرئية أستثنائية بين العناصر فاعلة الشكلية والألوان مما فعلت من جهة أخرى القيم الحركية والأتجاهية المتعددة في التصميم كأتجاه فعلي للانتقال من مستوى إلى آخر، معتمدا البناء الخطي التفصيلي المفتوح والمغلق لتحقيق تجاذبات بصرية ، مستثمرا طبيعة العناصر الداخلة في تصميم الأقمشة كمؤثرات الجذب والإثارة الشكلية في تصميم الزي . كما

عملت المساحة اللونية على هيمنة شكلية كمحاولة لإحداث مؤثرات الجذب البصري نتيجة من أشغال لوني ضمن الحيز الفضائي ، عمل المصمم على تشغيل خصائص تنوع الخامة ، فضلا

عن طبيعة المكملات التزينية التركيبية باختلاف التشكيل التصميمي للأقمشة مؤكدا علاقة كل جزء بالآخر وارتباطها بصلة وثيقة لعلاقة الجزء بالكل ليضمن في ذلك استمرارية الأجزاء التفصيلية قادت إلى حركة انسيابية اتسمت بالاتجاهية والاستطالة في الزي.

فقد اظهر الزي أجزاء الشكل التفصيلي العام كوحدة واحدة مجتمعة ومقاربة مع بعضها البعض كخاصية وظيفية تحقق سمة جمالية من الناحية التفصيلية باعتبارها خصائص تصميمية لها بناءها الفكري من خلال أستحداث مفاهيم شكلية أرتبطت بموضوعية البيئة الفاعلة في تصميم الزي، انعكست على ضوئها صياغات التركيب لعلاقة الربط بين العناصر الفاعلة للأجزاء التفصيلية مع الأسس كحالة الانسجام والتوازن اللوني في الفضاء الكلي كوحدة موضوعية وشكلية، أضفت حيوية خاصة على قيمة التباين المظهري المفترضة بين الداخل والخارج المناسبة الخامة وعلاقتها كنواتج شكلية قابلة لتحقيق إجراءات تطبيقية ذوقية ، والتي فعلت من الصورة الذهنية التعبيرية البيئية كضرورة تتوافق مع أدائية الزي وفاعليته ، لها خصائص ثابتة لدلالة الشكل ووجودها المادي الناتجة عن تداخل الوعي الذهني للتطورات التقنية والمخيلة المصممة وادركها المستوى الزمني لمفاهيم التواصل من خلال إعادة تركيب أنساق الخصائص الدلالية المظهرية المقترنة بالمثل الشكلي للتصميم الزي المعرف بيئيا واجتماعيا.

نموذج رقم (٤)



اظهر التصميم بناء شكليا للعناصر كضرورة جمالية ووظيفية أتمت بتراكب وارتباط الأجزاء التفصيلية، وماتحمله من خصائص شكلية ولونية، اذ فعل النموذج من صفة ألالانتظام لبنية التصميم وتجسيم الحدود المكانية للأجزاء التفصيلية، نظمت بطريقة وتقسيم الأجزاء المحركة للوحدات التصميمية البصرية للزي ، الا أنها أسست حالة من التجاذب اللوني والشكلي والاتجاه في أدراك قيم الجمال المحتضنة لمعنى الثقافة البيئية والاجتماعية . حيث أثر تشغيل وتعدد الإيحاءات المرئية للصورة الذهنية الواعية للمصممة من خلال عملية التشكيل والتركيب الأجزاء التفصيلية برويا

متجددة ومتغيرة لماهو مألوف، مما شكلت قوى بصرية جمالية ضاغطة من خلال تتعدد مستويات العلاقات البنائية باعتماده التنوع كسمة تبادل فضاءات الأجزاء التفصيلية، المكملات التزينية الثابتة والمضافة التي عملت على أحداث توازنا غير متماثل من الناحية الشكلية وانسجاما من الناحية اللونية، وأحدثت من جهة أخرى انتقالا متناوبا منسقا للخامات والالوان

وابعاد الاجزاء التفصيلية أتسمت بالمرونة والانسيابية ناتجة من تعدد الطيات كمتحقق طبيعي للخامة وفقا لتسلسل الاجزاء التصميمية التفصيلية التي اكدت على الانتقال بالمجال البصري بخطوات متتالية في فضاء الزي، والتي أعطت للزي سمات جمالية في ضوء علاقة بين واقعية التصميم ومخيلة المصمم الإبداعية الواعية للمحتوى المرئي حيث أكد على محددات التعبير للبيئة الذاتية التي مزجت بين معايير التجديد والتغير الشكلي للزي من جهة وتحديد سياق التواصل المرتبط بفاعلية الخصائص البيئية الاجتماعية من جهة أخرى.

ونتيجة انتقال العناصر التصميمية من البسيط إلى المعقد من خلال تنافذ العلاقات التقنية الرابطة إلا انه اظهر الزي الكلية الموحدة بذاتها الشكلي الشمولي نتيجة اقتران الأجزاء التفصيلية المكثفة بشكل متداخل في وسط مرئي قابل للتشكيل المتتابع في منظومة من التقنيات التصميمية التفصيلية والتزنية مضافة كمكملات تركيبية متداخلة والمؤلفة ضمن أجزاء الزي، محققاً حالة من الإثارة البصرية حدد البيئة الجمالية مع بنية الجسم ، وذلك من خلال مستويات توحيد الأجزاء التركيبية في بناءها المتصلة والمنفصلة مهيمنة بشكل متراتب وبرؤية تعبيرية لصياغات موضوعية معاصرة ودلالات لغة التواصل شكلا وموضوعا.

نموذج رقم (٥)



تأسس التصميم تبعاً لتعدد الطاقات التعبيرية للخصائص المرئية للعناصر التقسيم المساحي، التنظيم الشكلي، ومراكز المكملات التي تقترن بمستويات توظيف الأجزاء وفقا لبنية التصميم والأثر الجمالي كقيمة معادلة لها حضورها الدلالي موضوعا وشكلا ، فقد ارتبطت الخطوط التفصيلية للأجزاء والألوان من إيجاد علاقة نوعية وشكلية عكست اشتغالا فكريا واعيا لضرورة التغيير منطلقاً من تعزيز قيمة الإشكال التفصيلية بعلاقات منطقية جديدة اتخذت شكلا منتقلا في الشكل الظاهري للزي ، وذلك من خلال قيمة العناصر الشكلية في إطار هندسي وأشغاله للفضاء الكلي بشكل متداخل ومترابك أستثمر فيه ترتيب

وتبادل الأثر التصميمي للأجزاء اللونية وتآلف علاقاتها ونسب تمثيلها البنائي محققا الأنسجام تبعاً للصفات الشكلية للخامات المستخدمة وما يتم إظهاره من قيم جمالية تثير حالة من الشد البصري، مما عملت على انفتاح السياقات الموحدة للتصميم وفي ذات الوقت تشكل رؤية توافقية بين الواقع المعرفي الثقافي والتكيف البيئي وضرورات تفعيل معايير لغة التواصل بينهما.

خضع الزي لمقاييس تنظيمية ناتجة من أسس التصميم التفصيلي والتطبيقي ، مما اظهر الحركة الإبداعية الناتجة من خلال تنوع الانتقالات الشكلية واللونية المتراكبة بصيغ ابتكارية جديدة حققت فاعليتها الجمالية ضمن قيمتها الشكلية ، معتمدا على علاقات التصميم المرئية للأجزاء المتجاورة والغير مرئية المتداخلة والمتراكبة ارتبطت أساساً الفعل التقني الرابط بشمولية المحتوى التصميمي معتمدا التناسق في الحيز المكاني لإبراز خصوصية الزي وما يترتب عليها من تحديد الأشكال والأجزاء والكيفيات المحركة لها بصريا وذهنيا. اذ عملت المصممة على فاعلية الاشتغال التقني لربط الاجزاء مع الملائمة الأدائية الوظيفية لدعم فكرة اللامألوفية كنواتج تصميمية أحدثت التوازن والانسجام مع الخامة وتصميم الأقمشة والمكملات وبين تقنية الربط التي أظهرت الزي مستوى واحد وشامل مع شرطية الاستخدام . كما اظهر تصميم الزي تأثير التركيب التفصيلي بوحدة المكملات التي تقترح نظاما يقتضي بتقسيمات بصرية وظفت على أساس قيمة جمالية تتواصل فيها السياق الوحدات المجزأة في الصيغ الدلالية لتكون نواتج شمولية مفاهيميا فكريا وتطبيقيا. وبذلك تمظهرت المعالجات الأدائية لصياغة الزي من الواقع بفعل مؤثرات المجتمع تتواصل مع المفردات البيئية والرغبة في توظيف واستغلال التقنية للخامات وتنوع مستوى فعل التكوين التصميمي والمكملات التطبيقية والترينية تبدو كضرورة واعية للمصمم في أحداث جذب بصري لديمومة فعل التواصل لتصميم الزي .

النتائج والاستنتاجات

تبين من خلال الموقف التحليلي للنماذج التصميمية للأزياء العربية ما يأتي:ـ

١. ارتبط فعل التوظيف لمعايير لغة التواصل الفكرية والتطبيقية وفقا لمحددات المفاهيمية المعاصرة، الغرض منها المحافظة على قيم الموروث وحماية المحتوى البنيوي التفصيلي لتصميم الزي الأساس، وذلك من خلال مطابقة تجسيد الرؤيا الفنية والفكرية الحضارية ومحاولة إعادة إنشائها وتشكيلها بما يوائم مع خصائص ومتطلبات المعاصرة في التشكيل التصميمي للزي.
٢. حضور الحس التاريخي في التعامل مع الأنساق الدلالية التصميمية باعتباره تجسيد مادي ملموس لنقل المعنى والتأثير الثقافي المرتبط بالموقع المكاني البيئي الاجتماعي ، اذ ان عملية التجديد والتحديث تستند الى معايير زمانية متغيرة فضلا عن الاهتمام بتداول العلاقات التصميمية المتجددة في سياق التواصل وتجديد المعرفة الثقافية. على إن ذلك التعامل لايمكن إدراكه إلا من خلال رؤيا زمنية للماضي تعمل كضرورة لعمليات التواصل مستمرة وغير منقطعة عن الحاضر وإمكانياته الأدائية التي استندت إليها وتميزت بها النواتج التصميمية.

٣. أظهرت عناصر التشكيل التصميمي مؤثر متغيرات وظائفية اسس التنظيم الكلي، الغرض منها تحفيز البعد الجمالي والمعنى التعبيري، اذ ارتبطت واستندت العناصر التصميمية بالتراث الثقافي والعمل على تحديدها وظيفيا في تصميم الزي. فقد استثمرت التنوع والتباين وأحيانا بشكل مفاجئ من حيث توزيع وتنسيق الشكل التفصيلي للأجزاء، الألوان، الخامات ، طرق استخدام المكملات التزيينية (الثابتة والتركيبية المضافة) ، مما تدفع إلى هيمنة احدهما على الآخر بشكل منسجم ومحققا تناسب الاجزاء والكل في وحدة التصميم ، حيث تم التعامل معها برؤيا نمطية لآليات لغة التواصل التصميمي.
٤. تطور فن تصميم الأزياء العربية _موضوعة البحث_ وفق افتراضات القواعد التفصيلية والأنساق البنائية قابلة للتطبيق في عمليات تركيب الأجزاء وارتباطها مع بعضها البعض بشكل متجدد ومتفاعل مع المتغيرات التقنية.
٥. اظهرت النماذج تأسيس لبنى تصميمية مزجت بين اللامالوفية والغرابية في التشكيل التصميمي للزي من خلال العلاقات الرابطة كمفاهيم تعبر عن روح العصر ومتوائمة مع اصل البناء التفصيلي الاساس الذي ينتمي إليه الزي . كونه مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمواقف الفكرية للمصممين لجعل من تصميم الزي ذي مضمون يولد لغة حوار في كيفية ادراك المتلقي للعمل التصميمي.
٦. توظيف المكملات التزيينية الثابتة ومضافة بشكل مكثف وبعده مستويات اظهرية عملت على التفاعل والاندماج مع الصيغ الشكلية البنائية للزي ، حيث خضعت المكملات التطبيقية إلى معايير مفهومة في الاندماج الشكلي التفصيلي سواء بطريقة الربط التقني للأجزاء كجزء من بنية تصميم الزي أو في تنوع الاستخدام المادي التزييني الغرض منها إظهار معايير مجتمعية سائدة لقيم التواصل يقابلها في ذات المستوى قيم جمالية معاصرة.
٧. إحكام بناء المعنى التصميمي من خلال الموازنة بين الوعي الفكري الإبداعي وبين التطور التقني باعتبارها إحدى سمات المعاصرة الشاملة ، اذ تزامنت مع متغيرات التمدن الحضاري الثقافي وانعكست في صياغة مفاهيمية لغة التواصل الاجتماعي البيئي في أظهار البناء الشكلي والموضوعي للزي.

المصادر

١. افاية . محمد نور الدين ، الحدائثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، أفريقيا الشرق ، بيروت ، ١٩٩٨.
٢. برينتمي، جان. بحث في علم الجمال ، تر : أنور عبد العزيز، مر : نظمي قوما، مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٧٠.
٣. بيار غارو ، السيمياء ، تر: انطوان ابن زيد ، بيروت ، منشورات دار عويدان، ١٩٨٤.
٤. الجابري. جابر ، معجم علم النفس والطب النفسي ، ج٢ ، دار النهضة العربية، ١٩٨٩.
٥. الجابري محمد عابد، التراث والحدائثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٩١.
٦. جمعة سيد يوسف ، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، مطابع السياسة ، ١٩٩٠.
٧. جون كرانت ، فكر الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل ، سلسلة عام المعرفة ، ١٩٩٢.
٨. حموده، عبد العزيز : المرايا المقعرة - نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٧٢، مطابع الوطن، كويت ، ٢٠٠١.
٩. حنون مبارك، دروس في السيميائيات ، دار توفال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ١٩٨٧ .
١٠. العزاوي . هشام عدنان ، تواصل التجريبية أم انفصال العقلانية ، المؤتمر التكنولوجي العراقي الخامس للجامعة التكنولوجية ، بغداد ، ١٩٩٩.
١١. الغازي . احمد جودي شعلان، خصوصية التشكيل اللوني في العمارة العراقية الخارجية ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة، ٢٠٠٠.
١٢. القرغولي . محمد علي علوان، جماليات التصميم في رسوم مابعد الحدائثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ .
١٣. كارل . بوير ، اسطورة الإطار ، في الدفاع عن العلم والعقلانية ، محر: مارك ا.نوترونو ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٩٢، الكويت ، ٢٠٠٣.
١٤. الكنائي. محمد جلوب جبر ، حدس الانجاز في البنية الابداعية بين العلم والفن ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤، ص٣٠٢.
١٥. نوبلر ، ناثان . حوار الرؤية - مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، تر : فخري خليل ، مر: جبرا ابراهيم جبرا ، دار الحرية للطباعة ، دار المأمون ، ١٩٨٧.
١٦. Craig and Editors : Robert Heidi Muller : Theorizing Communication .. Sage Publications. 2007.p65.
١٧. Picon, G. The Grand Palais. 1967. In: S. Lazar (Ed). Homage to Pablo Picasso - London: Ebling. 1976

رؤية جديدة في تشكيلية موندريان بتصميم الأزياء المعاصرة

بحث مقدم من قبل
م.د. رؤية حميد ياسين

ملخص البحث :

عكست تشكيلية موندريان مفهوما جديدا في تصميم الازياء مما أحدث قفزة نوعية في الأثر الابداعي الذي تركه ذلك المفهوم على التصميم بشكل عام وتصميم الازياء بشكل خاص انطلاقا من التأمل الموضوعي للتماثل الشكلي بين الموسيقى والرياضيات ، حين أدرك الأبعاد المثالية لمبدأ التناغم الروحي في التجريد وما يمثله من اختلالات مهمة في اللون والبنية الشكلية ، وحين وجد في البنية التكوينية ما يبعث على التوازن والاتساق بين الخط واللون وأوجد القيمة التوليدية للأحمر والأزرق والأصفر وبشكل خاص الأبيض والأسود وما يتحقق منهما من قيمة ضوئية في الشكل الجمالي ، وتجلى أسلوبه المميز بقدرته على الابتكار والتجديد وقد لخص ذلك في بيانه الشهير الذي نشره عام ١٩٢٠ (٢،ص٨٤) ، وعبر به عن مفهومه الجمالي التي تراءى عبر منظور فكري يبدأ من الاستغراق في البحث عن النظم الشكلية والمفاهيم الجمالية وينتهي بما تجسد في فكره الجديد الذي تعاطف مع كل ما صنعه التراث الانساني من نتاجات فنية وما تجلى له بشكل خاص في الفكر الصوفي الذي قاده الى التوحيد بين الاتزان والنقاء والمثالية والخيال وتركزت رؤية موندريان الجمالية في شعوره الذي كان يرى به كل شئ جميلا وموحيا الى شئ جديد ، مما أثرى مفهوم موندريان في التعبير عن فلسفته المتقابلة التي تكون فيها القيم الفنية قادرة على ولوج أي مجال تتعاقد فيه القيم الجمالية مع الروح ، إذ أوحى موندريان بمفهومه الابداعي الجديد الى جميع الحقول الفكرية والابداعية التي برزت في العمارة والتصميم الصناعي والديكور وتصميم الازياء الذي يعد الآن واحدا من أبرز الفنون المتعاطية مع العصر بما يحمله من قدرات متجددة داعية الى اهتمام المصمم بالجمال اكثر من أي شئ آخر ، وقد تأثر بأعماله

مصممون معروفون أبدعوا العديد من الأزياء والفساتين والحقائب والاحذية وغير ذلك ، حتى
ليمكن القول بأن مفاهيم موندريان قد أخذت معناها الاعمق في تطور الأزياء المعاصرة .

تضمن البحث ثلاثة فصول ، تناول الفصل الأول منها مشكلة البحث وأهميته وهدفه وحدوده
، وتحددت مشكلة البحث في البحث عن فهم جديد لتشكيلية موندريان وتأثيرها الجمالي على
تصميم الأزياء ، بحيث يمكن القول بأن الابحاث التي ظهرت على إثر نظرية موندريان
التشكيلية كانت قد أقتصرت على العمارة والتصميم الداخلي والصناعي ولم تتركز حول تصميم
الأزياء ، من هنا جاءت أهمية البحث في تنمية القدرات الابتكارية والتطبيقية لمصممي الأزياء
على اختلاف اتجاهاتهم الفنية ، ويهدف البحث الى التعرف على رؤية جديدة للمفهوم الجمالي
في تشكيلية موندريان بتصميم الأزياء ، أما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين المبحث الاول
تناول التشكيلية المحدثة لموندريان وما برز فيها من مستجدات تعبيرية وفنية ، والمبحث الثاني
تناول تأثير موندريان على تصميم الأزياء خلال التعرف على أهم مصممي الأزياء في العالم من
الذين أستلهموا أسلوبه وتأثروا به وعبروا عن التجاوب الجمالي العميق بين الفنون وتصميم
الأزياء ، من هنا توصلت الباحثة الى أهم النتائج في أن مفهوم موندريان قد قلب موازين
التصميم من أطرها القديمة الى أطرها الحديثة القادرة على التأثير المتواصل .

الفصل الاول :

مشكلة البحث :

يتضح الأثر الابداعي لتشكيلية موندريان خلال أبحاثه وأعماله ذات الأهمية التوليدية في
الفن التجريدي والتي أنعكست عبر مظاهر عديدة من الهندسة المعمارية والسينما والمسرح وكذلك
في التصميم الصناعي والداخلي والطباعي وتصميم الأزياء ، وكذلك في العديد من الدراسات
والأبحاث التي انشغلت بالمفاهيم الجمالية لتشكيلية موندريان التي كان وقعها الكبير على تصميم
الأزياء دافعا قويا لدى الباحثة للتمحور حول الرؤية الجديدة تصميم الأزياء الذي لم تتناوله
الابحاث السابقة .

أهمية البحث :

١. تسليط الضوء نحو السياقات التي تكشف عن الصلة المتبادلة بين المفاهيم الابداعية بشكل عام والمفاهيم الجمالية التي أنطلقت منها تشكيلية موندريان والتي تمهد السبيل أمام الباحثين لمعرفة سبل التطور والارتقاء بتصميم الازياء
٢. يفيد البحث في تطور الوعي التصميمي للمصممين بما ينسجم مع متطلبات تشكيلية موندريان .

هدف البحث :

التعرف على رؤية جديدة في تشكيلية موندريان بتصميم الازياء

حدود البحث :

الحدود الموضوعية : الازياء النسائية المصممة على وفق تشكيلية موندريان

الحدود المكانية : دور الازياء العالمية

الحدود الزمانية : ١٩٦٥ الى ٢٠١٣

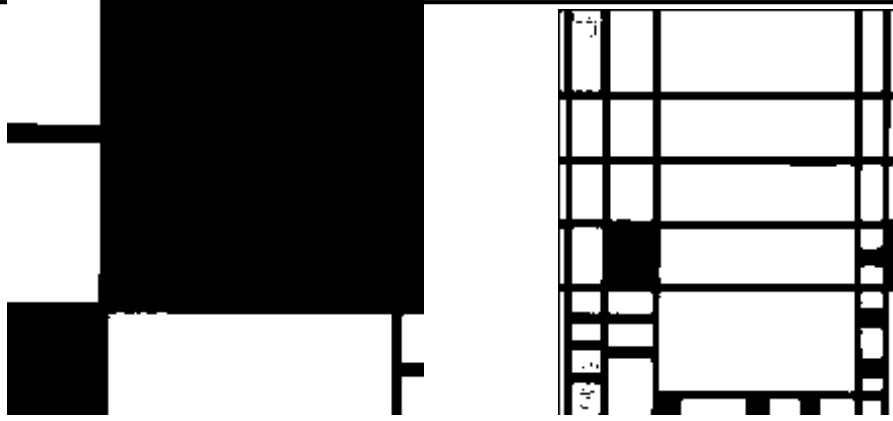
الفصل الثاني (الإطار النظري) :

المبحث الاول (تشكيلية موندريان) :

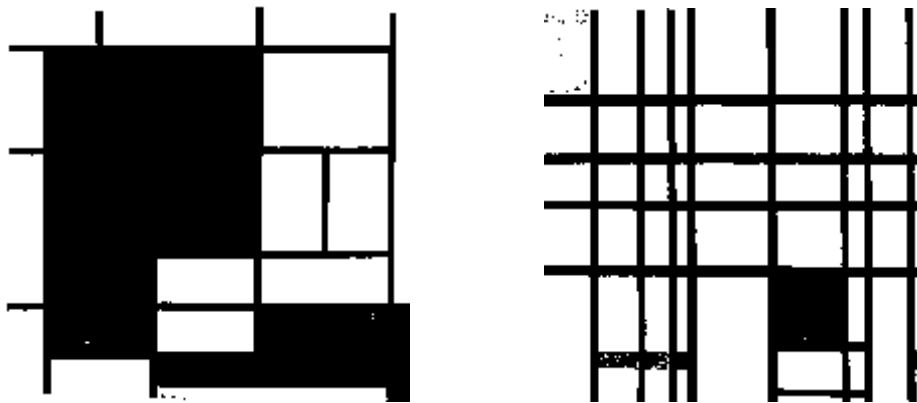
بيت موندريان (Piet Mondrian) هو من أبرز فناني عصر الحداثة والفن التشكيلي المعاصر ، كان فنانا مجددا وباحثا ومفكرا ، ولد في هولندا عام ١٨٧٢ وبدأ بدراسته للفن عام ١٨٩٢ في اكااديمية ريجكاس للفنون في امستردام ثم غادرها الى باريس عام ١٩١٢ التي وجد فيها خطواته الاولى للبحث في الحداثة في ضوء ما وجد في أعمال بابلو بيكاسو وجورج براك ، ثم قاده بحثه الى العديد من بلدان العالم المتقدم ، فسافر الى لندن ونيويورك المدينتين اللتين وجد فيهما ما يتجاوب مع نزعه الأساسية في التغيير وأنضمامه الى مجموعة الفنانين التجريبيين التي

ضمت عددا من الفنانين المفكرين في ايجاد السبل النافعة للارتقاء بالحدائثة ، ونشر هناك عددا من المقالات التي كانت تبشر بحركة تجديدية ، غير أنه رغم كل ما طرحه من موضوعات في الحدائثة أعتبره النقاد فنانا تكعيبيا على أن التجريد يمثل لديه أتجاها حرا رافقه طيلة حياته التي توفي في نهايتها عام ١٩٤٤ في نيويورك (٥، ص ٩٢) .

ويعد موندريان أول من كشف عن خصائص الشكل المتمثل باللون ، إذ يرى أن الشكل يتمثل بحقيقة دائمة تتمظهر عبر التواصل الخاص في النزعة اللاموضوعية واللاتمثيلية ، إذ عكف طوال تجربته على تجريد الاشكال من صفاتها التقليدية وسعى الى تلخيصها عبر رؤيته الحاذقة الى الخطوط المستقيمة بأنواعها الأفقية والرأسية بوصفها العناصر الأساسية لتحقيق التوازن والعلاقات الشكلية التي تعبر عن الجوهر الابداعي الذي كان يسعى إليه حين وجد أن هناك قوتان تشكلان متعكسين في التلاقي الذي يتم في الخط الرأسي وما يحمله من دلالات ومعان تبعث على النمو والترقي وكذلك الصعود الى الآفاق التي يحدثها الخط الافقي وما يعكسه من دلالات نفسية وجمالية توحى للمتلقي بحالة من الاستقرار والتوازن ، ورغم ما يبدو في أعمال موندريان من هدوء وأستقرار كان يرى فيهما تناقضا حاول بفضنته للدور الايحائي الذي تلعبه الخطوط أن يصوغ ذلك التناقض على نحو منطقي وجد فيه تحققا لأماله الشكلانية التي مكنته من إزالة التوتر الديناميكي في التعامد بين الخطوط بحيث أصبحت الخطوط تعبر عن قدر عميق من التوازن ، ويرى موندريان في ذلك ايقاعا جميلا للتناغم والتعانق والتجاوب بين الخطوط على نحو يبعث على إدراك عميق للعمل الابداعي الذي يمثل علاقات شمولية يدمج فيها التجريد مع الخطوط الهندسية في بنى شكلية أختزلت العديد من التمظهرات اللونية ، فتركزت في الالوان الاساسية ، الاصفر والاحمر والازرق ، بصورة نقية وصافية والالوان المحايدة الابيض والاسود (١، ص ١٢٣) .

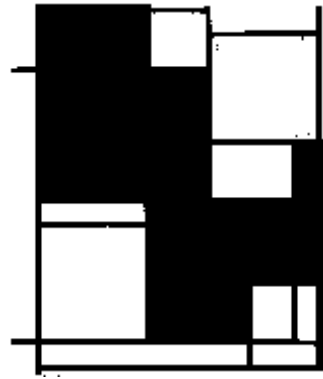
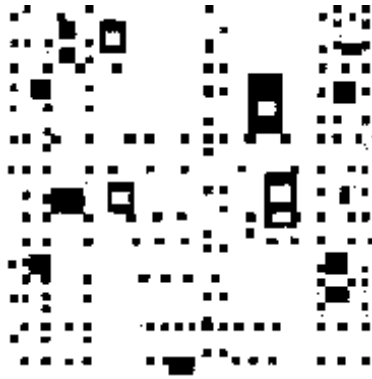


ولموندريان أهمية خاصة أستقها من بحثه الدائب حول أهمية الادراك الجمالي وما يبعثه في تلك المرحلة من تأثير مهم على التجريد جعله يشد من أسلوبه وينميه ليصل به الى التقاطعات الأفقية والرأسية حتى بلغ برؤيته أن يدرك جوهر العمل التشكيلي في أستبعاده للأطر الخشبية ، وبذلك كان يتوق الى نزعة كلاسيكية يرى من خلالها الجوهر بالنقاء والتجانس وليس بالمؤثرات الخارجية التي تقحم على العمل التشكيلي ، كما كان موندريان من جانب قد عني باستخلاص القيمة الجوهرية للأشكال الطبيعية عند أخضاعها الى التجريد التي تبدو فيه أشكالا هندسية مربعة ومستطيلة كما هي رؤيته في أصل الالوان الاحمر والاصفر والازرق والالوان المحايدة الاسود والابيض ، غير أن موندريان لم تتحقق له تلك الافكار بشكل بعيد عن الانطباعية والتكعيبية ، ومن ثمة الانتقال الى التجريدية الهندسية التي وجد فيها أسلوبه المميز حين عمد الى تلخيص الخطوط والالوان وجعلها تنبض على نحو غريب (٤ ، ص ٧٥) .



ولعل الانطباعية والتكعيبية قد مكنتا موندريان من تحقيق أهدافه التجريدية عندما أدرك ضرورة أن يقوم فن البحث عن الجديد ولا يستبعد الأثر بالمفاهيم السابقة ، إذ أهتم على نحو متفرد بالقيم اللونية التي أثرت تأثيرا بالغا على أعماله ونزعتة التجريدية وكذلك في التوليف بين

الخطوط والعناصر التشكيلية الجديدة ، ورأى في أبحاثه أن الرؤية الجديدة هي التي تقودنا الى مجتمع جديد والى فن جديد بل الى مجتمع يجمع بين قيمتين مادية وروحية وأنعكست رؤيته تلك على ما حققه بأعماله التي أنجزها عام ١٩١٤ التي عبرت عن فهم تشكيلي خاص أنطلق من اختزاله للبنيات التكعيبية وعمد الى تقسيم اللوحة الى مساحات صغيرة ومستطيلة ومربعة معتبرا أياها قد تمخضت عن فهمه الخاص للانسان والعالم ، مما دعى موندريان الى وصف أسلوبه بأنه يمثل تشكيلية محدثة (new plasticisme) ، وهي مفهوم شكلاني يدعو الى بنية واضحة ونقية ومعبرة عن التوازن التام بين الحرية والاتزان حتى استطاعت أفكار ومفاهيم موندريان من التأثير على الواجهات والنوافذ والابواب والاجهزة الصوتية التي أصبحت تتداول في عصرنا الراهن (٥،ص٨٢) .



إن التوجه نحو التجريد الصافي المميز ببساطته واختزاله الكبير انما يرتبط باهتمامات الفنان الفكرية ذات الطابع الروحاني الصوفي ، ففي اعماله الفنية يلتقي موندريان مع صديقه الفيلسوف الهولندي شونماكرس الذي وضع نظاما افلاطونيا حديثا سماه (تصوفية ايجابية) او (رياضيات تشكيلية) ، ويبدو ان موندريان وهو الذي يرى في التشكيلية المحدثة الوسيلة التي تمكنه من تحويل الطبيعة الى تعبير تشكيلي لعلاقات محددة قد وجد مسوغا فكريا لتوجهه اللاموضوعي في آراء هذا الفيلسوف المطالبة باختراق الطبيعة كي تتجلى لنا البنية الداخلية للحقيقة (٣ ،ص٩٠) إن التشكيلية الجديدة تسعى الى تحقيق التوازن والانسجام وهذا ما يفسر نظريته الى القيم المتعادلة المادية والروحية المنسجم بعضها مع بعض فتكون كلا موحدًا غير منفصل عن بعضه وأمضى عامين يطبق انساقا جديدة عن التصوف الايجابي او الرياضيات الشكلية التي تعمد الى اختزال الكون الى اشكال هندسية افقية وعمودية تلك التي تعلمها من صديقه القس شونميكوز فيصبح الفن رسالة مدركة كالرياضيات تماما يستطيع فيها تقديم الصفات الاساسية للكون وهي بحثه عن صفة التعامد بين الخطوط الطولية والافقية يعكس الحقيقة الرمزية لصفة السلطان

والهيبية لاسلوب الخلق الالهي مما يعني اظهار التوافق من حيث الرؤية الجمالية الالهية مع التجريدات الهندسية (٢، ص ١٦٣)

المبحث الثاني (تشكيلية موندريان وتصميم الأزياء) :

لقد أحدث موندريان تغييرا مهما في الاتجاهات العقلانية لمصممي الاقمشة والازياء بتوصله الى التكوينات المسطحة والتي غلب عليها الطابع الهندسي ، تلك التي أضفت على أعماله طابعا أتم بالبساطة والتواضع ، وقد كانت تكشف عن حقائق جديدة تتعلق بالتوازن بين حالتى الحرية والانضباط الشكلي ، إذ أستطاع بذلك موندريان أن يحقق قدرا كبيرا من التعاطي الفني بين الفردي والعام ، بل أحدث تأثيرا كبيرا على تصميم الاقمشة والازياء بشكل عام وحررها من الالتزام بالقيم الزخرفية السائدة آنذاك وجعل من تفكير المصمم يتجه الى الانفتاح على العالم بروح أدركت أن ما يصنعه الانسان يمتلك قوة ديناميكية قادرة دائما على التغيير والابتكار ، فضلا عن ذلك فقد اكتسبت تشكيلية موندريان الجديدة روحا أسلوبية مستقلة ترى التصميم على إنه الفن الذي يكشف عن المعاني والرؤى الباطنية التي جعلت منه فنا تجريديا صافيا يتجلى في اختزالات ذات طابع إنمائي ينظر الى تصميم الازياء بأنه الفن الذي وجد في عملية انشاء البنية التصميمية ما يشد من روح الابتكار والتجديد بشكل متواصل .

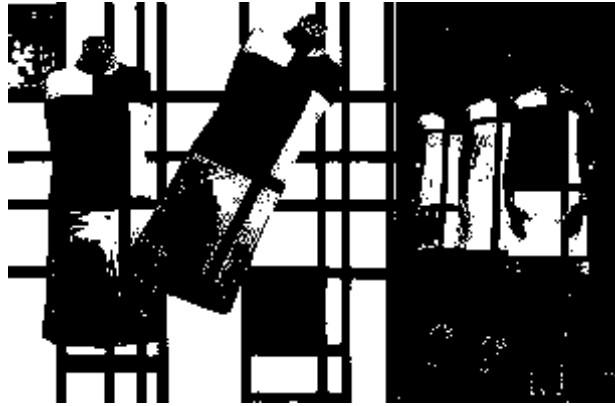
وعلى ذلك نجد العديد من مصممي الأقمشة والأزياء قد تأثروا بأفكار موندريان وشقوا لأنفسهم طريقا جديدا في عملية التوليد الأبداعي وأنهاض روح الاستقلال والخصوصية واعتماد الأسلوب بوصفه الاطار المميز لعلامات الابتكار والتجديد ، وقد بلغ ذلك التأثير ذروته في النصف الثاني من القرن العشرين عندما برز أسم المصمم أيف سان لوران (Yves saint Laurent) الذي أطلق عليه (المصمم الثوري) بفعل التغييرات الكبيرة التي أحدثها في تصميم الازياء والتي توافقت من جهة فكرية مع نظرية موندريان ومن جهة أخرى مع روح المعاصرة التي حظيت بقبول واسع في المجتمعات البشرية ، واحتلت تصاميم أيف سان لوران بشكل خاص مركزا لامعا في تصميم الازياء النسائية وأصبحت تمثل مفهوما تجديديا تأثر به العديد من المصممين وأسهم بشكل كبير في رفع مستوى الذوق لدى العامة على ما جاء به من نتائج

مبتكرة عززت من نزعة الموضة التي كانت تسعى الى التغيير في كل موسم وفي كل عصر (٧، ص ١٣١).

ولعل تأثيرات موندريان على المصمم أيف سان لوران كانت قد مكنت المصمم لوران من ابتكار التصاميم التي كانت قد وضعت جسد المرأة في دراسة توافقية تجعل من الازياء انعكاسا موضوعيا للجمال الطبيعي في جسد المرأة واستوحى من ذلك تصميم عشرة فساتين من الصوف والجيرسيه التي ابتكرها في العام ١٩٦٥ ، مما جعل تصميم الفستان أيقونيا يتجلى بمميزات تفرده عن بقية التصاميم العشرة والتي شكلت مرحلة مهمة من مراحل تصميم الازياء التي أزدانت بعبقرية أيف سان لوران وازدهت بأفكار موندريان كما في الشكلين (١) و (٢) ، (٩ ، ص ٧٧) .



شكل (٢)



شكل (١)

إذ استوعب أيف سان لوران الدوافع الأساسية لتشكيلية موندريان وأخضعها لبرنامجه الجديد الذي برزت على أساسه تصاميمه للفساتين والقبعات والاحذية والحقائب وغيرها ، وتجلت براعة لوران وعبقريته في التشكيلات الهندسية التي تناولت الالوان بفهم غير مألوف ، فأصبح الاحمر والازرق والاصفر من الالوان الاساسية هي الالوان التي تشير الى الديمومة على تصميم الازياء عبر استقراء مستقبلي للزمن جعلها باقية حتى يومنا هذا على ذلك الوصف في تداخل منطقي مع البنية التصميمية والشكل الجمالي ، فأصبحت تلك التشكيلات متممة بتجريدية حديثة تتواءم بشكل خاص مع أزياء النساء فأضفت عليها شكلا جديدا من أشكال الجمال الشكل (٣) .



شكل (٣)

فأكتسب تصميم الأزياء شهرة واسعة في العالم نهض على تطويرها مصممون بارزون مثل فيليب كولبير (Philip Colbert) مصمم الأزياء البريطاني المعروف الذي اتسمت تصاميمه بالطابع الموسيقي وبرزت عليها تأثيرات موندريان بشكل واضح وبرزت تصاميم كولبير بأسلوبه الذي يقف بقوة بين مفاهيم موندريان التشكيلية وتصاميم ايف سان لوران ، إذ قدم كولبير تصاميم جميلة ومتسمة بالغرابة في الوقت ذاته في استخدامه للخطوط المستقيمة والاشكال المربعة والمستطيلة التي أراد لها أن تتمظهر مع الالوان الثلاثة الاحمر والازرق والاصفر لتعبر عن رؤية ابداعية جديدة تؤكد على المبادئ الروحية التي أسسها موندريان في سعيه المطلق الى النقاء في استخدامه للالوان والاشكال الهندسية ، كما جسد في ذلك البعد الجمالي لاستخدام اللون الابيض في ديناميكية موندريان وعبقريته الشكلية كما في الشكلين (٤) و (٥) (١٠،ص١٠٢).

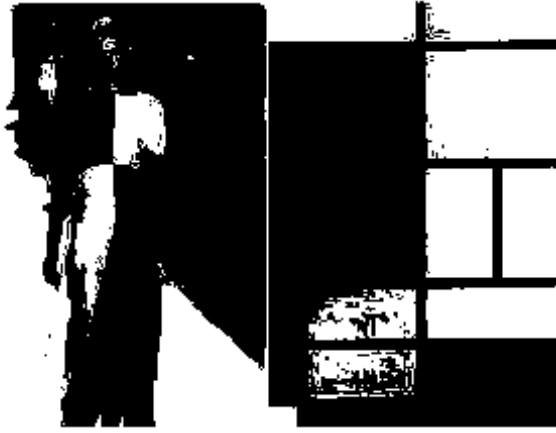


شكل (٥)



شكل (٤)

وهناك المصممة الاسبانية اجاثا روز دي لا برادا (Ágatha Ruiz de la Prada) التي كانت هي الاخرى قد تأثرت الى حد بعيد بمفاهيم موندريان الجمالية واستخدام الخطوط المتعامدة والألوان الصافية التي تحقق منظورا بصريا أخاذا في الأزياء التي بدت وكأنها أعتمدت على التخلص من التعقيد وأضحت نتاجا فنيا لروح أبداعية تعلقت بالانسجام بين عناصر البنية التصميمية والتي كانت تتجلى بشكل خاص في التباين الأفقي والرأسي وكذلك الاتساق والتناغم بين الألوان الأساسية والمحايدة ، بل وأبرزت تصاميم اجاثا روز دي لا برادا نوعا جديدا من التكيف مع نظرية موندريان على الازياء التي ابتدعتها ، ولعل ما هو جدير في ما أنجزته المصممة هو سيطرتها على الفراغ داخل العمل التصميمي وجعلته يتحرك بتناغم مع بقية عناصر التصميم من ألوان وخطوط وكأنها تقوم بإنجاز عمل تشكيلي لتصنع منه فستانا ، حيث قربت الى درجة كبيرة بين الفن التشكيلي وتصميم الأزياء وتلك واحدة من الظواهر المهمة بتصميم الازياء التي جعلت المصمم يخطو خطوات متقدمة نحو الابتكار والتجديد كما في الشكلين (٦) و (٧) (٦ ، ص ٧٢) .



شكل (٧)



شكل (٦)

وهنا لا يمكن أن ننسى دور المصمم البريطاني بول سميث (Sir Paul Smith) الذي حظي بنجاح كبير واحترام الاوساط الفنية التي اعتبرته واحدا من المصممين القلائل الذين نجحوا في التوليف بين التصاميم التقليدية والتصاميم الحديثة ، وقد عرف بنزعتة التجديدية بين الاوساط المعنية بتصميم الأزياء في أنحاء عديدة من العالم وبشكل خاص في التزامه بالطابع المحافظ لتصميم الأزياء ، إذ يرى بول سميث إن تصميم الأزياء لا ينفصل من حيث الجوهر عما يتراءى في الهندسة المعمارية التي التزمت الى حد كبير بالمفاهيم الكلاسيكية للتوازن في البنية الجمالية ، إذ كان بول سميث يضيف على تصميم الأزياء الكثير من الحيوية والرقى بالرجوع الى النظريات الجمالية في التصميم والاتجاهات الفنية التي كانت تلتقي في أغلب ظواهرها مع تشكيلية موندريان كما في الشكلين (٨) و (٩) (٨، ص ٤٩) .

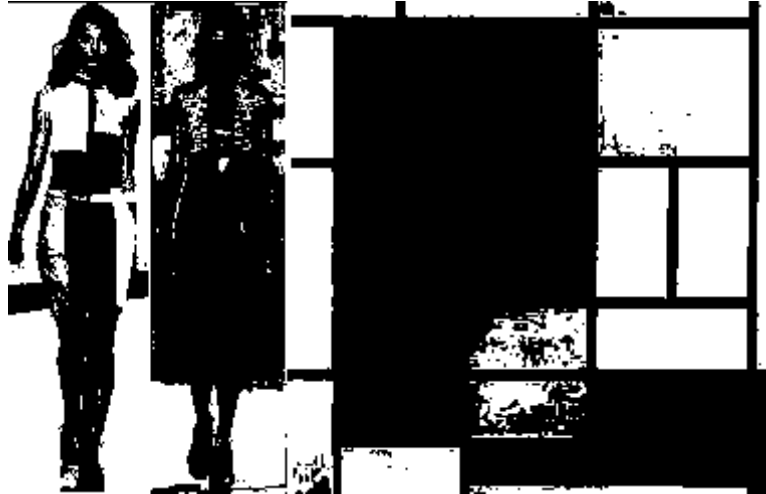


شكل (٩)



شكل (٨)

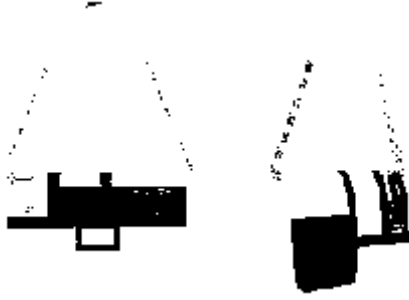
أما فيليب ليم (Philip lim) مصمم الأزياء الأمريكي من الأصل الصيني الذي برز الى العالم في عام ٢٠٠٥ بماركته في تصميم الأزياء عبر التلاقي بين النجاح الابداعي والنجاح التجاري ، فحظيت ماركة فيليب ليم بإشادة النقاد وأستحسانهم بتصاميمه المدهشة والملفتة للنظر والمزايا العصرية التي أتسمت بها ازياءه وأبرزت جماليات الجسد الذي بدا فيها وكأنه كان منحوتا ، وفيليب ليم هو الآخر وجد في أسلوب موندريان التشكيلي في تعامله مع القيم الهندسية وتمظهر الخطوط الأفقية والعمودية ما يجعل المصمم منكبا بشكل دائم على أيجاد معطيات جمالية يمكن أضافتها الى المحور الأساسي الذي سعى إليه موندريان في نظريته الشكلانية وأهمية التدرج اللوني في التأثير الضوئي الذي يمكن أعتباره الأثر الدلالي المهم والمستتبط من تشكيلية موندريان الجمالية كما في شكل (١٠) ، (١٠) ، ص (٣٣) .



شكل (١٠)

وثمة مصمم آخر لابد من الاشارة إليه هو كرستيان لوبوتان (Christian Louboutin) المصمم الفرنسي الذي أختص بتصميم الأحذية النسائية التي أشتهرت بمزايا عديدة أبرزها لوبوتان في أستخدامه للاحمر والازرق والاصفر ، حين وجد في تلك الألوان طابعا تأثيريا مهما على ذائقة النساء وتوقهن الى الغرابة والعصرية التي لابد أن تتواشج مع القيم والمفاهيم الهندسية واللونية التي تخضع الى نوع خاص من التكرار المستخدم في المساحات التي تكتسب طابعا جماليا جديدا كلما ذهب المصمم الى ضرورات التوليف بين استخدام الفراغ والمساحات ، إذ تتجلى تصاميم لوبوتان بمفاهيم موندريان الجمالية ، حيث يعد هذا المصمم واحدا من المصممين

الكبار الذي تأثروا بتشكيلية موندريان ولخصوا ذلك التأثير بتصميم الأحذية التي أضحت تشكل طرزا جديدة وغريبة تستأهل أن تدرس لما تحمله من دلالات توليدية لنظرية التواؤم بين الشكل واللون استشرافا للأبعاد الفكرية التي وضعها موندريان كما في الاشكال (١١) و (١٢) و (١٣) و (١٤) ، (٨ ، ص ١٢٧) .



شكل (١٢)



شكل (١١)



شكل (١٤)



شكل (١٣)

الفصل الثالث :

النتائج والاستنتاجات :

١. أضحت جليا على النتائج التصميمية التي ظهرت على إثر المفهوم الجمالي التشكيلي لمونديريان قد قامت وفق مبدأ الاتساق بين عملية الاداء والفكر التجديدي ، إذ أستعان المصممون بالعديد من الافكار التي طرحها مونديريان حول الخط واللون والطاقة الروحية التي تكمن بينهما .
٢. أنطلق المصممون المتأثرون بمفاهيم مونديريان الجمالية من فهمهم لاختراع الانساق القديمة لرؤية تصميمية جديدة بروح حداثوية آلت الى الكثير من الاختزال والتجريد وأفصحت عن أهمية تشكيلية مونديريان .
٣. تركزت تشكيلية مونديريان حول أهمية الأسلوب باعتباره القوة الدينامية للابداع والافصاح عن الطاقة التعبيرية للعناصر والعلامات والرموز التي تتضمنها البنية التصميمية وما يتراءى فيها من أثر التعانق بين النتاج التصميمي والمتلقي .
٤. أستنبط مونديريان مفهومه الجمالي المتمركز حول الخط واللون من الزخرفة التي أوحى له بالعديد من الرؤى التوليدية لبواطن النزعة الابداعية الكامنة بروح الشكل الجمالي عبر العصور
٥. يتضمن مفهوم مونديريان رؤية توليدية لمنظور حداثوي يتركز حول نقطة التلاقي بين التراث والمعاصرة في الابتكار والتجديد .
٦. أبرز مونديريان في نظريته التشكيلية التناغم الروحي في الشكل الجمالي بوصفه الغاية العليا في التجريد مما أحدث قفزة نوعية في الاثر الذي تركه على تصميم الأزياء

المصادر :

١. أدوارد لوسي سميث ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة فخري خليل ، بغداد ، ١٩٩٥
٢. آلان باونيس ، الفن الأوربي الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠
٣. علي العمري ، الفن المعاصر صورته وآثاره .. فلسفته واحكامه ، السلسلة الثقافية الحيوية ، بيروت ، ٢٠١٠
٤. محمد حسن عطية ، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ٢٠٠٠
٥. محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٩
٦. Anna kipper ، **Fashion illustration** ، inspiration and technique ، ٢٠١١
٧. Arsen pohribny ، Abstract painting ، new York ، 1979
٨. Florencemuller ، **Art and fashion** ، thames and hadson ، London ، ٢٠٠٠
٩. Jen jones ، **fashion design** ، library of congress cataloging in publication dats ، 1976
١٠. Simon travers ، **The fashion designer,s directory of shape and style** ، 2008

التحوّلات في عملية الاتصال الجماهيري باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) في ظل التكنولوجيا الحديثة

أ.د. انتصار رسمي موسى

ملخص البحث

تتلخص فكرة البحث الموسوم "التحوّلات في عملية الاتصال الجماهيري باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات" بتحديد ماهية و معطيات الاتصال الجماهيري فأصبحت شبكية بأستخدام الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) وتحديد عمليات التحوّل في الاتصال الجماهيري في ظل التكنولوجيا الحديثة حيث يهدف البحث الى:

١. تشخيص معطيات وتحوّلات عملية الاتصال الجماهيري الشبكي في ظل التكنولوجيا الحديثة.
٢. تقديم نموذج اتصال جماهيري جديد يتناسب والسمة الالكترونية للشبكة الدولية للمعلومات، ولقد توصل الي تقديم نموذج اتصالي سميّ (بالاتصال الشبكي الانساني). Humanity Communication Net واختصاراً (HCN) كما توصل الي نتائج تتعلّق بالعملية الاتصالية وتحوّلاتها والمتغيّرات التي طرأت عليها في ظل التكنولوجيا الحديثة وهي:
- ١- تحوّلت عملية الاتصال الجماهيري في العصر الرقمي عصر الشبكة الدولية للمعلومات فاصبح التركيز على (الوسيلة) بدل (الرسالة) وحققت (الوسيلة) الابداع في عملية نقل الرسائل الاتصالية وعملية الاتصال عموماً. وبذلك تحققت نبوة (ماكلوهان) حيث قال "تكمن أهمية الرسالة في وسيلة نقلها".
- ٢- انه نظام ذو اتجاهين.
- ٣- المرسل فعّال ويمكن ان يكون مرسل ومستقبل في آن واحد.
- ٤- المستقبل ايجابي، مشارك ومتفاعل.
- ٥- أصبحت الوسيلة الاتصالية- الشبكية وسيلة (مركّبة) ومتعددة الوسائط .
- ٦- أصبحت العملية الاتصالية تبادلية وتفاعلية بين المصدر والمتلقي.
- ٧- تنقل الرسائل والمعلومات النصية والصورية بهيئة رقمية الـ (١, ٠) في تمثيلها بعد ان كانت تماثلية
- ٨- الرسائل الاتصالية انتقائية من قبل المتلقي.
- ٩- يتميز الاتصال الرقمي عبر الانترنت (بالتفاعلية).

- ١٠- الاتصال الإلكتروني يحقق تعزيز للرسالة الاتصالية Interactive Communication بسبب تعدد الوسائط.
- ١١- البيئة الاتصالية الحديثة نظيفة وأمنة حيث تضعف عوامل التشويش.
- ١٢- يتميز الاتصال الجماهيري الحديث بثراء معلوماتي واسع ومتداخل.
- ١٣- أصبحت عملية الاتصال (اتصال محوسب) communication (Com-com) computer-

المقدمة:

ان التطورات السريعة التي شهدتها تكنولوجيا الاتصال والمستحدثات التي عززتها التقنيات الرقمية والتكنولوجيا الحديثة، بدأت تقودنا نحو ترتيب جديد للمنظومة الاتصالية، حيث تحولت العملية الاتصالية التقليدية واصبحت عملية انتقال المعاني تنطوي على عمليات تفاعل اتصالي من خلال سمة التفاعلية والتي وفرتها الشبكة الدولية للمعلومات لان الاتصال يفقد معناه ولا يؤدي رسالته الاتصالية، اذا لم يكن فعال، أي هناك تأثير متبادل بين اطراف العملية الاتصالية، كما ان السمة الالكترونية للشبكة الدولية وفرت استخدام تقنيات تعزز الرسالة الاتصالية من حيث المحتوى (الوظيفة) والجمال وهي ادخال الوسائط المتعددة في وسائل الاتصال الجماهيري (الصحف والمجلات والاعلانات الالكترونية وكافة أساليب الاتصال الاخرى على الشبكة) فأصبحت عملية ترسل المعلومات وعملية الاتصال معولمة Globalization ذات سمات تتميز بالسرعة والكفاءة وتجاوز الحدود والمسافات وتغيرت الادوار بين المرسل والمستقبل فأصبحت تبادلية ثنائية الاتجاه بعد أن كانت أحادية محدودة، كل هذا بفضل التقنية الرقمية وامتزاج نظم الحاسوب بنظم الاتصالات الالكترونية التي حققت مجتمعاً معلوماتياً تفاعلياً وأصبحت (للسيلة الاتصالية) الدور الريادي في الاهمية بدلا من الاهتمام بالرسالة. وقد احتوى البحث الحالي على محاور الدراسة وهي:

محور القاء الضوء على مفهوم الاتصال الجماهيري وماهيته باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات ثم ما هي التحولات التي طرأت على عملية الاتصال التقليدية. ثم التعريف بعملية التغيير والتحول في عملية الاتصال الجماهيري باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات. ثم قدمت الباحثة النموذج الاتصالي الجديد باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) واهم عناصره وفق الرؤية والمنظور الاتصالي التقني الجديد. ثم تم تقديم مخطط اتصالي شبكي جديد. وختم البحث باهم النتائج حول عملية الاتصال (الشبكية) في ظل التكنولوجيا الحديثة.

أولاً: منهجية البحث

١: مشكلة البحث:

طرأت تحولات جذرية في العالم بسبب التغييرات التي طرأت على وسائل الاتصال والمعلومات ونتيجة للتغيرات التكنولوجية وإنبثاق افكار جديدة عن الجوانب الانسانية للاتصال فقد هيات وسائل الاتصال الحديثة المجال الاوسع لممارسة حق الاتصال نتيجة لما طرأ عليها من تغييرات وتطورات اختصرت الزمان والمكان ممثلة بالاقمار الصناعية والاتصالات السلكية واللاسلكية وظهور الشبكة الدولية للمعلومات والتطور التكنولوجي، وقد ساهمت شبكة المعلومات بعيدة المدى في تبادل المعلومات والآراء والاتصال وتحولت اساليب الاتصال التقليدية واتخذت عملية الاتصال الشبكية باستخدام الانترنت اشكالا اتصالية تفاعلية بين المصدر والمستقبل تجاوزت الحدود الزمانية والمكانية ودخلت الوسائط المتعددة في عملية الاتصال الرقمي فأصبح الاتصال بلا حدود.

من هنا أرتأت الباحثة تشخيص هذه الحالة، حالة التحوّل والتغيير في عملية الاتصال الجماهيري فبعد ان كانت عملية تقليدية أصبحت شبكية متعددة الاتجاهات والتفاعلات. وقد حددت الباحثة مشكلة البحث وفق التساؤل الاتي:

(ما هي معطيات الاتصال الجماهيري الشبكي الحديث وما هي عمليات التحوّل في الاتصال الجماهيري في ظل الشبكة الدولية للمعلومات والتطورات التكنولوجية الحديثة).

٢: هدف البحث: يهدف البحث الى:

١-٢: تشخيص معطيات وتحوّلات عملية الاتصال الجماهيري الشبكي باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت).

٢-٢: تقديم نموذج اتصال جماهيري جديد يتناسب والسمة الالكترونية للشبكة الدولية للمعلومات.

٣: اهمية البحث:

تأتي اهمية البحث من اهمية الموضوع في هذا العصر الرقمي الجديد كونه يلقي الضوء على ماهية التحوّلات التي طرأت على عملية الاتصال الجماهيري وما هي التغييرات التي حصلت عليها باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) في ظل التطورات التكنولوجية الحديثة.

٤: مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث في دراسة عملية الاتصال وتحوّلاتها من خلال الشبكة الدولية للمعلومات.

٥: حدود البحث:

الموضوعية: دراسة عملية الاتصال الجماهيري وتحوّلاتها.

المكانية: الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت).

الزمانية: يتناول البحث رصد عملية الاتصال الـ process ولا يحتاج الى تحديد فترة زمنية لان البحث يتناول رصد الظاهرة.

٦: عينة البحث

لا يحتاج البحث الى أخذ عينة لأنه يتناول دراسة "ظاهرة" وهي عملية رصد وتحليل عملية الاتصال الجماهيري الـ Process باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات والتحوّلات التي طرأت عليها في ظل التطورات التكنولوجية الحديثة.

ثانياً: عصر اتصال جماهيري شبكي جديد

٢-١ مفهوم الاتصال الجماهيري

يُعرف الكثيرون الاتصال الجماهيري بأنه: نوع خاص من الاتصال ينطوي على اشتراطات مميزة في الأداء تعادلها طبيعة الجمهور ثم تجربة الاتصال ثم صاحب الاتصال، واعتبره البعض بأنه نسيج للمجتمع الانساني الحديث الذي تميّزه قوة التكنولوجيا التي تتمثل في الانتاج الضخم والميكنة وتقدم وسائل الاتصالات وكلما تدفق الاعلام بين شرايين المجتمع كلما زادت فاعليته وقدرته. (مجد الهاشمي، ص ٦٣)

فالالاتصال الجماهيري عملية تتم باستخدام مختلف وسائل الاتصال الجماهيري كالمطبوعات والاذاعة والتلفزيون ولها المقدرة على نقل الرسائل الجماهيرية من المصدر او المرسل الى جمهور عريض متباين الاتجاهات والمستويات الثقافية والفكرية وغير معروف من قبل المصدر لخلق رأي عام معين وتنمية اتجاهات وأنماط معينة من السلوك يستهدفها المرسل ونقل المعارف والمعلومات والترفيه باستخدام معدات ميكانيكية والكترونية تتطور مع تطور الزمن والمجتمع والتكنولوجيا.

والالاتصال الجماهيري يقدم رسائل بشكل منظم ومدروس تصدر عن مؤسسات للاتصال الجماهيري كالمؤسسات الاعلامية والصحفية والاذاعية والوكالات الاعلانية ودور العلاقات العامة ومنظمات المجتمع المدني والمؤسسات التي لا تهدف الى الربح وكافة المؤسسات الرسمية وغير الرسمية بغية التأثير في جمهورها لخلق رأي عام مساند للمؤسسة المعنية.

لقد أصبح الاتصال الجماهيري اتصالاً كونياً بلا حدود تفاعلياً متعدد الوسائط، ولقد صدقت رؤية ماكلوهان "ان العالم سيصبح قرية صغيرة" بل نقول "ان العالم أصبح شاشة صغيرة".

٢-٢ الاتصال الجماهيري في ظل الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) والتكنولوجيا الحديثة

من أبرز مراحل التطور التكنولوجي في الثمانينات من القرن العشرين في عالم الاتصالات هو ظهور تكنولوجيا الاتصالات الرقمية Digital communications، حيث كانت شبكة الأنترنت حتى مطلع التسعينات من القرن العشرين مجرد شبكة تربط أجهزة الكمبيوتر كوسيلة لتبادل المعلومات وكان استخدامها مقتصرًا على الباحثين في المؤسسات الأكاديمية. ومع ظهور الشبكة الدولية للمعلومات (www) وظهور شركات مزودي خدمات الأنترنت للأفراد تزايد الاستخدام الجماهيري للأنترنت، وتحوّل الأنترنت إلى وسيلة اتصال تؤدي وظائف الاتصال (الشخصي والجماهيري معاً) (حسين نصر، ص ١٣) وذلك بفضل اعتمادها على الاتصال عبر الحاسبات الإلكترونية computer mediated communication الأمر الذي جعلها تمهد الطريق لعصر اتصالي جديد يعتمد على الوسائط المتعددة multimedia في تقديم المضمون وعلى (التفاعلية) Interactivity في أساليب الاتصال بالجماهيري (ابو السعود ابراهيم، ص ١١١).

ويعتبر عام ١٩٩٥ هو عام انتشار شبكة المعلومات الإلكترونية "الويب" الذي أدخل الأنترنت (عصر الوسيلة الإلكترونية الجماهيرية) وخاصة بعد استخدام بروتوكول TCP/IP فأصبح وسيلة جماهيرية متاحة للجماهير الواسعة والعريضة في الكرة الأرضية (انتصار رسمي، ص ٢٥٣) عندها أستخدم الأنترنت على نطاق واسع عندما خرج عن إطار الاستخدامات الحكومية والجامعية المحدودة وظهر ما يسمى بالنشر الإلكتروني للصحف والمجلات ومواقع المعلومات والابحار والتجارة الإلكترونية، وتوسع نطاق التغطية الجغرافية فأصبح الاتصال متاحاً (بلا حدود) لجميع شعوب الكرة الأرضية (فهد العسكر، ص ١٣).

ولقد تزايدت أهمية الأنترنت في الآونة الأخيرة كوسيلة اتصال جماهيرية حتى دعا البعض إلى اعتبارها وسيلة اتصالية جديدة بحد ذاتها، بحيث يمكن أن تحل محل وسائل الاتصال التقليدية واهتم علماء وأساتذة الاتصال بدراسة هذه الوسيلة الجديدة فهي تفتح آفاقاً واسعة أمام الدراسات الإعلامية والاتصالية وتتحدى بها النظريات الاتصالية التقليدية والمفاهيم التقليدية لعملية الاتصال وأطرافها.

ويمثل الأنترنت أعلى مراحل الدمج بين وسائل الاتصال القديمة والحديثة معاً، وإلى الآن يبدو التصنيف للاتصال الجماهيري غامضاً وغير محدد المعالم لهذه الوسيلة الحديثة، فشبكة الأنترنت هي الشبكة الاتصالية التي أصبح بمقدورها الربط الفوري مع أي شبكة معلومات داخلية أو خارجية باستخدام جهاز كمبيوتر وخطوط اتصالية وبذلك فهي أصبحت وسيلة اتصال وتواصل إلكترونية جماهيرية.

ثالثاً: تحولات الاتصال الجماهيري في ظل التكنولوجيا الرقمية الحديثة (الأنترنت)

١-٣: بعض نماذج الاتصال التقليدية:

لقد ظهرت نماذج للاتصال في السابق ركزت حول كيفية التخاطب مع الجمهور، ومحاولة معرفة مدى تأثير ذلك في الجمهور المستهدف على اختلاف تباين ثقافتهم وخلفياتهم الاجتماعية، وسوف نعرض هنا بعض النماذج الاتصالية التي اعتمدت على أبعاد وعناصر معروفة تتمثل في (المصدر والمستقبل والرسالة والقناة ورجع الصدى) كل طرحها بأسلوب ووجهة نظر معينة ولكنها لا تختلف عن بعضها من حيث جوهر محاولة إيصال الرسالة الاتصالية من المصدر إلى المستقبل، وتمثل هذه النماذج ما طرحه المتخصصون في هذا المجال وسوف نعرض أهمها:

١-٣-١: نموذج شرام للاتصال الجماهيري (Dan Nimo, p.139)

يرى شرام أن عملية الاتصال الجماهيري تشمل على (رجع صدى استنتاجي) مثل توقف المتلقي عن شراء سلعة معينة أو توقف الجمهور عن مشاهدة برنامج معين. كما يلاحظ في الشكل رقم (١) حيث يبرز في هذا الموديل دور المنظمة الاتصالية في الترميز والتفسير والتحليل. وتلعب دور المنظمة هنا دور (حارس البوابة) Gatekeeper.

١-٣-٢: نموذج مالتيزك (هادي نعمان الهيتي، ص ٤٥)

يبني مالتزك الباحث الالمانى نموذج للاتصال الجماهيري معتمداً على العناصر الاتصالية التقليدية الاربعة وهي (المتصل، الرسالة، الوسيلة المتلقي) واطاف اليها رجوع نوع من الضغوط من الوسيلة والرسالة والمؤثرة في المتلقي. يعد هذا النموذج تركيزه على العوامل النفسية والاجتماعية للمتلقي (المتصل) والجماعة التي ينتمون اليها وهي بمثابة ضغوط وكوابح. كما في الشكل رقم (٢)

٣-١-٣ : نموذج دي فلور (مجد الهاشمي، ص ٨٠)

مزج دي فلور نموذج في الاتصال الجماهيري على انه عملية دائرية تبدأ بالمصدر Source وتنتهي بالمستقبل والهدف واعتبر المصدر Source والناقل Transmitter والمتلقي Receiver والهدف Destination اركان منفصلة في العملية الاتصالية واعتبر التشويش ممكن الحدوث في أي مرحلة من مراحل العملية الاتصالية. كما الشكل رقم (٣)

٣-١-٤ : نموذج هب للاتصال الجماهيري: (مجد الهاشمي، ص ٨١)

أعتبر هبيرت عملية الاتصال الجماهيري عملية (دائرية ميكانيكية) ويصور هب عملية الاتصال الجماهيري بانها تشبه سلسلة الاحداث مثل الحصة التي تسقط وسط بركة ماء تسبب تموجات تقع لتصل الى حافة البركة. ان هذا التشبيه يعطينا فكرة عن اهمية قادة الراي والنخب في التأثير كما في الشكل رقم (٤)

٣-١-٥ : نموذج ويستلي وماكلين: (مجد الهاشمي، ص ٨١)

قدم ويستلي وماكلين نموذجاً في الاتصال الجماهيري يركز على المرسل والمصدر ودور حارس البوابة في العملية الاتصالية رغم تعدد مصادر المعلومات وان هناك رجوع صدى يذهب الى حارس البوابة ليقوم بدوره في ايصالها للمصدر. كما في الشكل رقم (٥)

٣-١-٦ : نموذج شانون وويفر في الاتصال (Frank Fearing, p.37)

وهو نموذج ظهر في نهاية الاربعينات من القرن العشرين عن افتراضات وضعها كل من الرياضيين (شانون) K.Shannon و(ويفر) D.Weaver حيث ان بساطة هذا النموذج وشموليته جعله ذا اهمية في علوم الاتصال. ويركز هذا النموذج على خمسة عناصر اساسية وهي:

Source information	مصدر المعلومات
Transmitter	المرسل
Channel	قناة الاتصال
Receiver	المستقبل
Destination	الوجهة

وبذلك تنتقل الرسالة الاتصالية على طول القناة بعد ان يتم تحويلها الى طاقة كهربائية ثم يعيد المستقبل بناء الإشارة.

ومع شمولية هذا النموذج الا انه لم يتضمن شروط عمل أنظمة الاتصال المحيطية والمشكلات المرافقة لها لاسيما ظواهر التشويش وتغير معالم الاشارات تغيراً عشوائياً كالضجيج الداخلي والخارجي الذي يؤدي الى تغيير معالم الرسالة وتشويهاها وهذا ما نسميه بالانتروبية entropy أو معيار الانحراف عن النظام الأصلي. وهذا النموذج الخطي يمثل انتقال الرسائل من نقطة الى اخرى وليس نتائجها أو تأثيرها، ويهتم بالنواحي الكمية والرياضية لأنظمة الاتصال وقد أضيف مبدأ التغذية الرجعية للنموذج. كما في الشكل رقم (٦)

٣-١-٧ : النموذج الدينامي (انتصار رسمي، ص ٨٨)

أستنتجت نماذج أخرى لمعالجة عملية الاتصال تختلف عن اهتمامات النظريين مثل شانون وويفر، حيث طور عالم النفس تيودور نيوكومب T.New Comb نموذجاً يهتم بالتفاعل لعناصر أنظمة الاتصالات مع البيئة وعناصر النظام ويهتم بالسلوك الانساني ومتغيراته وعلاقاته مراعيًا النواحي العاطفية والفنية للاتصالات في المجتمعات وفي رأي أتباع النموذج الدينامي ان

وسط انتقال المعلومات هو متغير يؤثر تأثيراً فعالاً في الاتصال على خلاف اتباع نظرية شانون. والدليل على ذلك ان تأثير الرسالة الاتصالية المرئية او الصوتية في الجمهور المتلقي أكبر من تأثير الرسالة المكتوبة لما تحمله الرسالة المرئية من نقل للعواطف والمشاعر الانسانية، يلاحظ ان هذا النموذج يهتم باستشعارات الجمهور المتلقي والرأي العام بمعنى يهتم برجع الصدى. يلاحظ من هذه النظريات في الاتصال الجماهيري النظرة السلبية للجمهور ومحدودية التفاعل بين المصدر والمتلقي واعتقادهم بان التأثير مباشر في الجمهور (كمحقنة الابرة) Needle Hypodermic كما ظهرت نظريات اعتقدت بالجمهور ورجع الصدى باعتبار أن الجمهور قوى فاعلة وليست سلبية في العملية الاتصالية وهذا ما نلاحظه في النماذج التي اهتمت برجع الصدى.

٣-١-٨: نموذج مارشال مكلوهان

تؤمن المدرسة الامريكية بالنهج العلمي القائم على القياس الكمي والتجريب العملي وهناك اتجاه المدارس السلوكية التي اتسم بها علم النفس وهناك بعض الامريكيين الذين اهتموا بالفكر النظري القائم على الدراسة التاريخية والتأملات الحضارية والعلاقات الانسانية والدولية ومن ابرز هؤلاء المفكرين مارشال مكلوهان Marshall McLuhan الذي قدم نظريته عن وسائل الاتصال بالجماهير من حيث هي (ادوات تكنولوجية بصرف النظر عن المضمون الذي تحتويه). وملخص هذه النظرية ان الناس يتأثرون تأثيراً لا شعورياً بوسائل الاتصال، ولا يلبث أن يصبح هذا التأثير هو السر الكامن وراء السلوك الانساني (Marshall McLuhan, ١٩٩٦).

ان هذه النظرية تنطبق مع آلية البحث ونهجه الذي ركز على موضوع (الوسيلة) ودورها في الاتصال حيث (ان الوسيلة وطبيعتها التكنولوجية) هي التي تنشأ بشكل حضاري جديد يتأثر ثقافياً واجتماعياً وحضارياً وانسانياً بهذه الوسيلة التكنولوجية المستخدمة. وبالرغم مما طرح في النظريات السابقة يلاحظ هناك فراغات متعددة في العلاقة بين (المصدر والمتلقي) في العملية الاتصالية، وقد حصلت تطورات مذهلة في العملية الاتصالية في العقدين الاخيرين من القرن العشرين وقد بلغت من العمق والتأثير ما اسفر عن ذبوع تعابير واسس جديدة في ثورة الاتصال والانسياب الحر للمعلومات وحصلت الاتاحة والمشاركة الديمقراطية الفعالة للمتلقي، وثورة المعلومات بعد ظهور الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) وقد هيأت (الوسيلة) الشبكية المجال الاوسع لممارسة (الاتصالات الانسانية) والثقافية وطرات تغييرات في العملية الاتصالية حيث اختصرت الزمان والمكان والحدود بين (المصدر والمتلقي) ممثلة بالاقمار الصناعية والانترنت والتفاعلية بين (المصدر والمتلقي) ودخول الوسائط المتعددة الـ Meltimedia في العملية الاتصالية فاوحت بعهد اتصالي جديد للمتلقي ودور فاعل وايجابي ومشارك فيه وللوسيلة اهمية في عملية الاتصال الشبكي. ان مثل هذه الاضافات التكنولوجية النوعية لا تحتمل الموافقة او عدمها لانها اضافة غير عادية، بل هي قوة تدفع البيئة والمجتمع الى مرحلة جديدة شاءت أم أبى، حيث ان المستحدثات التكنولوجية تحدث في المجتمعات ثورة عارمة تغير في العلاقات الاجتماعية والانسانية والثقافية تغييراً جذرياً.

٣-٢: التغير والتحول في عملية الاتصال الجماهيري في ظل الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) والتكنولوجيا الحديثة

اعتبر Meerrill morris and organ في دراستهما عن مفهوم الانترنت كوسيلة اتصال "ان الانترنت وسيلة اتصال جماهيري متعدد medium multifaceted mass فهي تحتوي على الاتصال الشخصي والاتصال الجماهيري. (نوال الصفتي، ص ١٧٥) وقد توصل الى النتيجة نفسها كثير من الباحثين الذين رأوا ان (الاتصال عبر الانترنت) يحقق ثلاثة عناصر هي: (ماجد سالم تربيان، ص ٨٠) ١- الاتصال من شخص لآخر one- to one.

٢- الاتصال من شخص الى مجموعة one to many.

٣- الاتصال من مجموعة الى مجموعة many to many.

وقد أسهم الانترنت والتكنولوجيا الحديثة في تغيير مفهوم عملية الاتصال عن ذي قبل وأصبحت هناك العديد من المجالات الفكرية والفلسفية حول طبيعة الاتصال عبر الانترنت وقد تراجعت الكثير من المفاهيم والنظريات التقليدية في الاتصال. وتبنى الباحثون وجهات نظر متباينة حيث رأى أنصار الاتجاه الأول وهم أنصار نموذج الاتصال (CTM) Communication Transportation and Transmission الذين يركزون على عملية انتقال المعلومات القائمة في جوهرها على عمليتين Transportation and Transmission، بينما يرى أصحاب الاتجاه الثاني وهم أنصار نموذج الاتصال الثقافي communication cultural الذي يقوم على ارسال الرسالة عبر الفضاء التي تتضمن معنى الانتقال او الارسال (اسامة الحسيني، ص ١٢) وقد توصل جون ديسمبر John December الى ان الانترنت وسيلة اتصال جماهيرية يحقق الاشكال الاتصالية الآتية: (John December, p.14):

- ١- اتصال متزامن Synchronas communication: ويكون من فرد الى اخر او اخرين، ويكون حول موضوع محدد ويدخل في تطبيقات هذا النظام مختلف انواع المحادثة واشكالها المختلفة مثل برامج mush, moos, mucks وبرامج الدردشة IRC (Internet Relay chartrooms) ذات الخدمات التجارية.
- ٢- اتصال غير متزامن من فرد الى اخر Asynchronous communication او من فرد الى اخرين مثل رسائل البريد الالكتروني E.Mail.
- ٣- اتصال غير متزامن من مجموعة الى مجموعة من الافراد news groups.
- ٤- اتصال غير متزامن عندما يرغب المتلقي او المستخدم في الحصول على معلومة: وذلك باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات وبروتوكول نقل الملفات FTP (File Transmission protocol) ويكون الاتصال من مجموعة افراد الى فرد او من فرد الى اخر او مجموعة.

وهناك وظائف اتصالية اخرى للانترنت في ظل التطورات التكنولوجية الحديثة تتمثل في تقديم الخدمات المباشرة للجمهور المستقبل وتحقيق الأرباح للشركات والمعلنين عن السلع والخدمات، وتمثل هذه الوظائف والاتصالات تحولاً مهماً في وسائل الاتصال الجماهيري التقليدي حيث تندفق الاخبار وتتولد من قبل الجمهور في قلب الاحداث او ممن لهم اهتمامات ملحة في نشر الاحداث، وليس فقط من قبل الصحفيين المهنيين.

فبفضل الشبكة الدولية للمعلومات يمكن لأي فرد أن يصبح صحفياً او ناشراً او قائماً بالاتصال كما نافس الانترنت الصحف في أدائها لوظيفتها التفسيرية، حيث تكتظ وتزدحم الشبكة بالأراء والتحليلات في كافة المجالات، وبهذا نجد أن الانترنت فرض نفسه اعلامياً واتصالياً فأصبح (شبكة الشبكات) وهو أيضاً وسيط الوسائط الاتصالية بلا منازع، وتجلت عظمة الانترنت كونه وسيط الكتروني احتوى في قدرته الوسائط الاخرى كمصادر للمحتوى فقد احتوى الانترنت الصحافة والاذاعة والتلفزيون والفيديو والصوت والبحث عن كافة المعلومات والدعاية والاعلان والتجارة الالكترونية والتعليم عن بعد وكافة الخدمات المتنوعة التي تقدم للجمهور المستقبل اتصالات وبريد الكتروني وغيرها كثير.

من خلال الكمبيوتر والشبكة الدولية يمكن التفاعل مع المواد التلفزيونية وتوفير مرونة أكبر في انتقاء القنوات مواد البرامج وتخزينها واعادة استخدامها، وأصبح وسيلة فعالة للاستقبال التلفزيوني وهناك توجه يجري حالياً تمهيداً لانصهار التلفزيون في اطار الانترنت وهم يزعمون في توجيههم هذا تخليص التلفزيون من أزمته المزمنة وهي احادية الاتجاه والتلقي السلبي من قبل الجمهور المستقبل (نبيل علي، ص ٣٧).

ومن الجدير بالذكر في عملية الاتصال الشبكي في ظل التكنولوجيا الحديثة لا توجد معوقات اتصال تقليدية كالنشويش والضجيج (Noise) والتي تنتقص من درجة فهم الرسالة الاتصالية.

وفي الاتصال التقليدي غالباً ما يصعب تجنب التشويش لذا فقد اجتهد العلماء في كيفية معالجة هذه المعوقات بعوامل مثل استخدام الارسال المتكرر وعوامل كثيرة لا مجال لذكرها هنا ولكن في الاتصال الرقمي الشبكي فان عوامل التشويش ضعفت بسبب التقنية الرقمية ونظافة العتاد الرقمي وخاصة بعد استخدام الطريق السريع للمعلومات Information Super High Ways في ابصال المعلومات والرسائل الاتصالية عبر الاقمار الصناعية ونظم المعلومات الالكترونية في نظم متداخلة ومتطورة.

٣-٣: عناصر الاتصال الجماهيري الشبكي الحديثة / انظر المخطط رقم (١)

تعتبر شبكة الانترنت وسيلة اتصال متعددة الأوجه اذ تحتوي على صور وأشكال مختلفة الاتصال توضح العلاقة بين الاتصال الشخصي والاتصال الجماهيري وشأن شبكة الانترنت كشأن وسائل الاتصال التقليدية فهي تتعامل مع (المصدر- الرسالة- المستقبل- رجع الصدى) ولكن تختلف كل مرحلة في العملية الاتصالية في النموذج التقليدي عنه في الشبكة الدولية، حيث تتمثل عملية الاتصال الشبكية بمواصفات وميزات تختلف عنها في عملية الاتصال التقليدي من خلال نفس المعطيات (لمصدر- الرسالة- المستقبل- رجع الصدى) ولكن أصبح لكل عنصر خصوصية في الدور والمحتوى من خلال الشبكة الدولية للمعلومات ويمكن القاء الضوء على كل عنصر في العملية الاتصالية (الشبكية) الحديثة وفقاً للآتي:

٣-٣-١: المصدر Source

في الاتصال الشبكي قد يكون فرداً واحداً مثل استخدام البريد الالكتروني وقد يكون مجموعة ذات اهتمامات مشتركة مثل جماعات الاخبار او مجموعات النقاش او مجموعة من الصحفيين المحترفين في صفحة ويب Web.

٣-٣-٢: الرسالة Message

تختلف أشكال الرسائل في الاتصال الشبكي عنه في الاتصال التقليدي فتتخذ اشكالا متنوعة، فقد تكون محادثات يتم فيها تبادل الاراء او برامج الدردشة (Internet Relay Chat IRC) او قصة اخبارية وتكمن عملية الاتصال في الانترنت من خلال نشر المعلومات والرسائل واسترجاعها

٣-٣-٣: المستقبل Receiver

وهو الجمهور المستقبل للرسائل الشبكية فقد يكون فرداً او عدة ملايين، كما يتيح الانترنت فرصاً لتبادل المعلومات والرسائل بين المرسل والمستقبل وامكانية تبادل الادوار بين المرسل والمستقبل فيصبح المستقبل منتجاً للرسالة في ذات الوقت.

٣-٣-٤: الوسيلة الاتصالية channel

لقد تحولت عملية الاتصال فأصبح التركيز على (الوسيلة) او ما تسمى بالقناة الاتصالية في عملية التراسل وليس على (الرسالة الاتصالية) كما كان معهوداً سابقاً حيث تمثلت عملية الاتصال سابقاً في الاجابة على التساؤلات (من قال، وماذا قال، ولمن قال، وما هو اثر قوله) وهي تمثل عناصر الاتصال التقليدية كما أكد ذلك عالم الاتصال (هارولد لاسويل) Harold Lasswell. وفي الستينات من القرن العشرين تنبّه ونبّه العالم مارشال ماركوهان حول الظاهرة الاتصالية حين قال "تكمن اهمية الرسالة في وسيلة نقلها" وبالفعل أخذت عملية الاتصال منحى جديداً تركز في اهمية (الوسيلة الاتصالية) بدل (الرسالة) وهي الشبكة الدولية للمعلومات "الانترنت".

تميّزت الوسيلة الاتصالية في ظل التكنولوجيا الحديثة بانها شبكية ذات طبيعة مركبة الاستخدام والمواصفة، حيث تستخدم صوت وصورة وحركة ونصوص مفعلة. واصبح الانتفاع بالشبكة ليس محصوراً في جانب واحد وانما شمل عدة جوانب فاصبحت الشبكة توفر المعلومات المتنوعة والصحف والمجلات الالكترونية والاعلانات والتجارة الالكترونية والفيديو والصوت الرقمي وخدمات اتصالية متنوعة في التعليم والتفاعل والاتصال.

لذا فان الشبكة الاتصالية الدولية اسهمت في تغيير اسلوب عملية الاتصال عن ذي قبل (الاتصال التقليدي) كما فرضت السمة الالكترونية للوسيلة الكونية ما يطلق عليه ب الوسائط المتعددة Melti Media.

٣-٣-٥: رجع الصدى Feed Back

لم يعد رجع الصدى تقليدياً كما في الاساليب الاتصالية التقليدية بل اصبح تفاعلياً ويستخدم الاتصال مع فرد او مجموعة بهدف اجراء نقاشات ثنائية او جماعية حول مختلف المواضيع والدراسات بهدف الحصول على الاخبار والمعلومات ولم يقتصر على مجرد استشعار ردود أفعال وآراء الجمهور بل أصبحت الشبكة وسيلة اتصال وتواصل بين مختلف الثقافات بغض النظر عن الزمان والمكان. وهذا بلاشك أدى الى تغييرات جذرية في العملية الاتصالية التي تربط بين (عناصر الاتصال) و(منتج الرسالة الاتصالية) و(القائمين على الاتصال) و(متلقي الرسائل الاتصالية) وحلّ مفهوم (التفاعلية) محلّ مفهوم (رجع الصدى) بين المصدر والمستقبل خاصة بعد اختزال حجم الحاسوب وسهولة حملته، فاصبح الجمهور تفاعلياً وحاملاً جهازه الشبكي في الجيب كالمحفظة.

٣-٣-٦: التفاعلية Interactivity

حلّ مفهوم التفاعلية كما أشرنا سابقاً محل (رجع الصدى) وهو مفهوم واسلوب أعم وأشمل من رجع الصدى لانه يساهم في اشراك اطراف العملية الاتصالية لحظياً وأنيباً والتفاعلية ليست مجرد سمة للوسيلة الاتصالية الحديثة بقدر ما هي عملية ترتبط بالاتصال نفسه، وهي بمثابة نقطة التقاء بين الاتصال المباشر والاتصال الجماهيري، كما انها نقطة تحوّل مهمة وجذرية في العملية الاتصالية، حيث يتم من خلالها تبادل الادوار بين (اطراف العملية الاتصالية) ويتأثر كل طرف بمعطيات الطرف او الاطراف الاخرى. ويحصل المتلقي على المعلومات الفورية من المواقع ويتمكن من التفاعل مع مصدر هذه المعلومات ومع غيره من زوار الموقع كما انه يستطيع أن يكون لنفسه خدمة اخبارية مناسبة لاحتياجاته. وتقدم الصحافة الالكترونية كوسيلة اتصال جماهيرية نقله كبيرة في المجال التفاعلي فهي تسمح للقراء التعبير عن ارائهم من خلال اتصالهم بالمحررين والكتاب، وهناك انماط اتصالية متعددة تتيحها التكنولوجيا الحديثة، كعملية الانتقاء الشخصي للمعلومات، من حيث اختيار المواضيع والاخبار او الخدمات التي يرغب في الحصول عليها فقد توافقت الانتقائية مع التفاعلية وهذه ميزة مهمة حققت ديمقراطية الاتصال بالنسبة للفرد والمجتمع.

ويلاحظ من المخطط رقم (١) تبادل الأدوار والتفاعلية بين مصدر الرسالة أو المرسل وبين المتلقي فرد أم جماعة حيث يلاحظ ثنائية الاتجاه والتفاعل حيث يمكن أن يكون المتلقي مصدراً للرسالة الاتصالية مباشرة وأنيباً ومن موقع الاحداث، فهنا حصل تبادل في الأدوار بين أطراف العملية الاتصالية. كما يلاحظ سمة الانتقائية حيث بإمكان المتلقي أن ينتقي ما يشاء من موضوعات وأخبار ولم يعد سلبي التلقي بل فاعل ومشارك. انظر المخطط رقم (١)

٣-٣-٧: استخدام الوسائط المتعددة

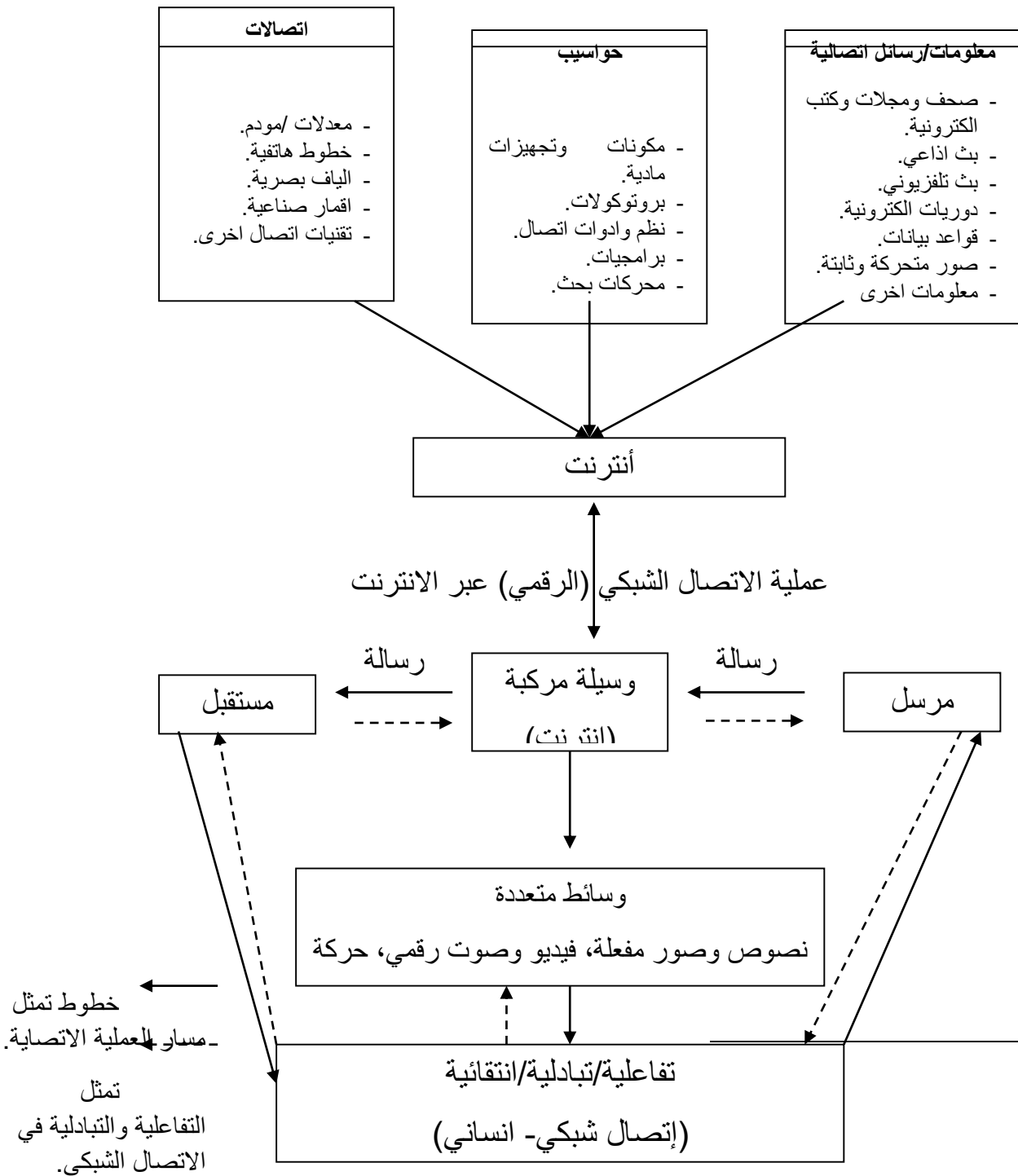
ميزت التكنولوجيا الحديثة (الانترنت) عملية الاتصال الجماهيري باستخدام الوسائط المتعددة واصبح استخدام هذه الوسائط أحد أهم السمات الاتصالية المميزة للاتصال الجماهيري الالكتروني، وقد حققت هذه الميزة فائدة عظيمة حيث ساعدت في تقديم محتوى "متعدد الوسائط" قوي وفعال ومميز وبما يتلائم واحتياجات واختيارات المتلقي من الشبكة كالنصوص والمعلومات والصور المفعلة والفيديو والصوت الرقمي وهذا من شأنه يحقق جوانب وظيفية عالية في تقديم المضمون من حيث "العمق المعرفي والثراء المعلوماتي" اضافة الى تحقيق الجوانب الجمالية وشد المتلقي الى المعلومة المفعلة التي يرغب فيها كما وتتيح الشبكة الاتصالية امكانية تغطية واستخدام متعدد الوسائط للمواضيع متزامن ومنسجم مع اشكال اعلامية واتصالية متنوعة.

٣-٣-٨: الانتقائية:

وهي خاصة وفرتها السمة الالكترونية للشبكة الدولية للمعلومات وبسبب اتاحتها للمعلومات والمواضيع المختلفة والأخبار في اشكال اعلامية واتصالية متنوعة كالصحف والمجلات الالكترونية والمؤتمرات والحوارات عن بعد واساليب التعليم والفكر والثقافة بأساليب تعدد الوسائط مما منحت القراء والمستقبلين فرصة اختيار ما يرغبون فيه وفق حاجاتهم وثقافتهم فأصبح المتلقي لا يتسم بالتلقي السلبي وإنما أصبح انتقائياً فعالاً وايجابياً في العملية الاتصالية، فأصبحت عملية الاتصال الشبكي في ظل التكنولوجيا الحديثة ثنائية الاتجاه بين المرسل والمستقبل وهناك تبادلية في الادوار. انظر المخطط رقم (١)

٣-٤: تقديم نموذج المخطط الاتصالي الشبكي الانساني

مخطط* رقم (١) يبين التحوّلات في عملية الاتصال الشبكي عبر الانترنت (الاتصال التفاعلي) في ظل التكنولوجيا الحديثة



* مخطط الباحثة من خلال ما توصل اليه البحث. نموذج (HCN) Humanity communication Net

رابعاً: "بعض أنواع الاتصالات التفاعلية عبر الانترنت وتتم التفاعلية في هذا الوسط الاتصالي الجماهيري (الانترنت) بأسلوبين:

٤-١: الاتصال التفاعلي المباشر:

وهو النمط الذي تتحقق فيه التفاعلية بشكل مباشر ويتم عبر مشاركة القراء في غرف الحوار chat room وتتجلى هذه الخدمة في الصحف الالكترونية من خلال خدمة ال messenger وغيرها من الخدمات والتي تسهم في تحقيق الاتصال المباشر بين ادارة الصحيفة ومحرريها وخدمات متنوعة مباشرة كالمؤثرات على الشبكة والحوارات وتكون اللقاءات مباشرة بين المصدر والمستقبل. (الايهم صالح، ص ١٢)

٤-٢: الاتصال التفاعلي غير المباشر:

وتتجسد التفاعلية بين المصدر والمستقبل من خلال الحصول على المعلومات والمواد الاتصالية من خلال اتاحة اختيارات متعددة امام القارئ ليختار منها ويقوم هذا الاسلوب على استخدام نظام الوصلات ال Links والتي تحيل المستقبل حسب رغبته الى مواقع اخبارية او جماعات المناقشة او خدمات البحث وغيرها من الخدمات المعلوماتية والفورية التي يود المستخدم الانتقال اليها عبر شبكة الانترنت، وهناك اسلوب تتيحه الشبكة وهو اسلوب دفع المحتوى (ابو السعود ابراهيم، ص ٦٦) Push Content حيث يحدد المستخدم قائمة تتضمن كافة المجالات والمواضيع التي تهتمه ثم يتولى الموقع نفسه مهمة ارسال ودفع هذه المواد والمعلومات الى المستخدم اوتوماتيكياً ليطالعها عبر الشاشة. ويحقق التفاعل غير المباشر بين مصدر المعلومات والمتلقي عبر البريد الالكتروني E-Mails ويمكن تواصل القراء والجمهور المستخدم فيما بينهم من خلال الرسائل والمشاركة في المنتديات الحوارية حول مختلف المواضيع ذات الاهتمام المشترك.

وبسبب الميزة التقنية الالكترونية للشبكة الدولية للمعلومات فقد أتاحت أنواع من الاتصالات التفاعلية كل حسب المضمون وطبيعة الحاجة الى المعلومات ونوع المعلومات والاشكال الاتصالية للحصول عليها ومن هذه الانواع الاتصالية هي:

٤-٢-١: مواقع الدردشة:

ظهرت هذه الخدمة بعد تزايد تيار جديد وحاجة جماهيرية وهو اتاحة مساحة واسعة امام مستخدمى الشبكة الدولية لنشر افكارهم والتعبير عن ارائهم والتحاور والالتقاء بين زائري الشبكة، تتيح هذه الخدمة استخدام المحادثة Talk والدردشة الجماعية Realy chat بطريقة مباشرة online مع مجموعة من الاشخاص في الوقت نفسه. (محمد طلبية، ص ٣٠).

٤-٢-٢: عقد المؤتمرات عن طريق الفيديو

يسمح الانترنت ببث لقطات الفيديو الحية، وظلت هذه الخدمات غير متاحة بكفاءة عالية ولكنها اتسعت وتطورت مع اتساع النطاق الموجي الترددي "band width واصبح بالامكان عقد

المقابلات والاجتماعات والمؤتمرات عبر الشبكة ورؤية بعضهم البعض. (مجلة لغة العصر، ص ٦٠)

٤-٢-٣: المؤتمر الإلكتروني Electronic Conferences

وهو الصورة الالكترونية لعقد مؤتمر او ما يسمى "حواراً تفاعلياً" باستخدام الهاتف ويمكن ان يمتد الحديث ليشمل عدداً كبيراً من الاشخاص في وقت واحد وتنقسم الشاشة الى عدد من الاقسام حسب عدد المستخدمين. (بهاء شاهين، ص ٥٧)

٤-٢-٤: نوادي الشبكات

تختص نوادي الشبكات بموضوعات معينة مثل الفنون والسياحة والتعليم والاخبار وغيرها ويستطيع المستخدم الانضمام الى هذه النوادي. (اسامة الحسيني، ص ٢٨)

٤-٢-٥: الصحف والمجلات الالكترونية

يضم الانترنت الصحف والمجلات الالكترونية بعضها متخصص والبعض الاخر عام ويحتوي بعضها اساليب تفاعلية. (Herbert, p.2)

٤-٢-٦: لوحة النشر الإلكتروني

وتمثل خدمة لوحة النشر الإلكتروني Bulletin Board System مستودعاً للملفات والرسائل وغالباً ما تكون مرتبطة بموضوع معين. (أرنود دوفور، ص)

٤-٢-٧: البحث عن المصادر

يجري البحث عن المصادر والملفات في الشبكة عن طريق بروتوكول نقل النصوص باستخدام ادوات البحث والفهرسة search engines.

٤-٢-٨: خدمة الاعلان والترويج

بدأت خدمات الاعلان والترويج في الظهور على الشبكة الدولية منذ عام ١٩٩٤م وهو نفس العام الذي دخل فيه الانترنت المجال التجاري واتسعت استخداماته التجارية من بيع وشراء سواء للافراد او المؤسسات ما يسمى بالتجارة الالكترونية (حسين نصر، ص ٩٢)

٤-٢-٩: التعليم عبر الانترنت

يختص مفهوم التعلم عبر الانترنت او التعليم عن بعد بتنمية الموارد البشرية واعداد الكوادر الفنية عن طريق التدريب والتعليم من خلال الشبكة وعبر الاقمار الصناعية وهذا الاسلوب يساهم في التغلب على المشاكل والمعوقات التي تواجه نظم التعليم التقليدية. (محمد عزب، ص ١١)

٤-٢-١٠: خدمات العلاقات العامة عبر الانترنت

ظهر مصطلح العلاقات الشبكية تميزاً لها عن العلاقات التقليدية قبل ظهور الانترنت واثرت هذا على العلاقات العامة لما للانترنت من اهمية في توفير المعلومات والبيانات وامداد المنظمات المختلفة بالمعلومات وما تحتاجه من بيانات والبحث عن عملاء جدد او عمل استقصاءات الراي العام والحملات الترويجية التي تقوم بها المؤسسات لتحسين صورتها. (احمد بدر، ص ٩٥)

خامساً: نتائج البحث :

تلخصت نتائج البحث بتشخيص طبيعة عناصر الاتصال الجماهيري باستخدام التقنيات الالكترونية والرقمية وماهياتها واشكالها الاتصالية، حيث تغيرت وتحوّلت عناصر عملية الاتصال الجماهيري من أساليبها التقليدية الى استخدام معطيات جديدة تتناسب مع التطورات التكنولوجية واتصالات الفضاء الشبكية كما موضح في المخطط رقم (١) المقترح وأدى امتزاج تكنولوجيا الحاسبات مع تكنولوجيا الاتصال الى ظهور وسيلة اتصال دولية شبكية عملاقة تجاوزت الحدود والمسافات وهي الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) ولقد حققت تفاعلية بين أطراف العملية الاتصالية لم يشهد لها مثيل سابق وحققت ديمقراطية الاتصال لأول مرة في التاريخ بشكل فعّال وجعلت المتلقي فرداً ايجابياً فعّالاً ومشاركاً في الحياة العلمية والثقافية والاجتماعية وقد تم تصنيف النتائج كما موضح في الجدول رقم (١)

جدول رقم (١) يوضح نتائج البحث

الاتصال الجماهيري التقليدي	الاتصال الجماهيري الإلكتروني عبر الانترنت
١. كان التركيز في عملية الاتصال على (الرسالة الاتصالية) حيث مثلت عملية الاتصال الإجابة على التساؤلات (من قال، وماذا قال، ولمن قال، وما هو اثر قوله).	١. تحولت عملية الاتصال الجماهيري باستخدام الشبكة الدولية للمعلومات فقد اصبح التركيز على (الوسيلة) وهي (الانترنت) في عملية الاتصال ونقل الرسائل الاتصالية بدل الرسالة.
٢. نظام احادي الاتجاه	٢. نظام ذو اتجاهين
٣. المرسل باث للرسائل فقط	٣. المرسل فعال ويمكن ان يكون مرسل ومستقبل في ان واحد
٤. المتلقي سلبي في أغلب الاحيان	٤. المتلقي ايجابي ومشارك ومتفاعل.
٥. الوسيلة الاتصالية احادية الاستخدام وتحتوي الصوت والصورة كما في التلفزيون	٥. وسيلة الاتصالية الشبكية وسيلة (مركبة) ومتعددة الوسائط حيث تستخدم الصور المفصلة والنصوص الفانقة والصوت والفيديو الرقمي.
٦. عملية الاتصال منفردة وليست تبادلية.	٦. عملية الاتصال تبادلية بين المصدر والمتلقي
٧. تنقل الرسائل الاتصالية بواسطة الموجات الصوتية والكهر ومغناطيسية.	٧. تنقل الرسائل على اختلافها من صوت وصور ونصوص بهيئة رقمية تعتمد نظام الـ (١, ٠) في تمثيلها.
٨. الرسائل الاتصالية غير انتقائية فهي مفروضة على الجمهور المتلقي.	٨. الرسائل الاتصالية انتقائية من قبل المتصفح وحسب رغبته وهي متاحة لجماهير واسعة وعريضة في الكرة الارضية.
٩. محدودية معرفة عملية رجوع الصدى واستشعار ردود افعال المتلقي وان وجدت فهي بطيئة وربما بعد حين.	٩. اطلاع واسع وأني على ردود افعال القراء والمتلقي مشارك وفعال في عملية الاتصال الشبكية.
١٠. يفتقر الاتصال الجماهيري التقليدي الى سمة التفاعلية والمشاركة الآنية والتفاعل مع الرسائل الاتصالية.	١٠. يتميز الاتصال الجماهيري الرقمي عبر الانترنت بالتفاعلية والمشاركة بين اطراف العملية الاتصالية وهي خاصة تتوافق مع السمة الالكترونية للشبكة.
١١. تعزيز الرسالة في الاتصال التقليدي غالبا ما يكون من خلال تكرار الرسالة.	١١. الاتصال الإلكتروني يحقق تعزيز (للرسالة الاتصالية) بسبب تعدد الوسائط فيها وما تحققة من عوامل جذب.
١٢. الاشارات التي تنقل الرسائل الاتصالية عبر وسائل الاتصال الجماهيري هي تماثلية تحاكي الاتصال كما في الهاتف واشارات الراديو والتلفزيون.	١٢. استخدام نظام رقمي لتمثيل كافة المعلومات والبيانات وهو نظام الـ (١, ٠) وفق برمجة الحاسوب فالاشارات التي تنقل الرسائل الاتصالية هي اشارات رقمية.
١٣. وجود التداخلات البيئية والتشويش الذي يؤثر على الرسالة.	١٣. البيئة الاتصالية في التكنولوجيا الحديثة نظيفة وأمنة حيث تضعف عوامل التشويش الداخلية والخارجية.
١٤. محدودية في الاتصال التقليدي ويعتمد على طبيعة الرسالة الاتصالية وما تحمله من معلومات	١٤. يتميز الاتصال الجماهيري عبر الشبكة بثراء معلوماتي واسع ومتداخل وبفضل التكنولوجيا الحديثة اصبح المجتمع (مجتمع المعلومات التفاعلي).
١٥. لا توجد وسائط متعددة.	١٥. ادخال الوسائط المتعددة في الاتصال الشبكي كالصوت والفيديو الرقمي والصور المفصلة والنصوص الفانقة وغيرها مما ساهم في تحقيق أبعاد وظيفية وجمالية في الرسالة الاتصالية.
١٦. تعمل نظم الاتصال الجماهيري التقليدية منفردة عن بعضها وعن نظم المعلومات والحاسبات.	١٦. أرتبطت نظم الاتصال في التكنولوجيا الحديثة بنظم الحاسبات وتطورت معاً ويمكن ان نطلق عليه (بالاتصال المحوسب) (com-computer- communication (com
١٧. محدودية التأثير في الاتصال التقليدي ومحدودية	١٧. وسائل الاتصال الشبكية الحديثة ذات تاثير واسع وعريض وثنائية الاتجاه من خلال اجراء الحوارات حول العالم (وبلا حدود).
	١٨. تولدت تكنولوجيا مركبة ناتجة من مزج تكنولوجيا الاتصال مع تكنولوجيا الحاسبات عرفت بتكنولوجيا الاتصال التفاعلي interactive communication .

١٩. بروز ظاهرة الانفجار المعلوماتي وعنتت بمعالجة المعلومات عن بعد وظهر ما يسمى بطريق المعلومات فائق السرعة information super high way .	المشاركة الفعالة.
٢٠. ظهرت نتيجة (طريق المعلومات فائق السرعة) ما يسمى بثورة المحتوى content Revolution والمعلومات متشعبة ومركبة باستخدام الروابط التشعبية.	١٨. تكنولوجيا الاتصال منفردة وغير تفاعلية في الاتصال التقليدي.
	١٩. تفتقد وسائل الاتصال التقليدية الى هذه السرعة.
	٢٠. المحتوى محدود وغير مفعل بعمق وثناء معلوماتي قياساً بالاتصال الشبكي.

المراجع العلمية العربية:

١. الأيهم صالح: استخدام البريد الالكتروني للوصول الى موارد الانترنت (سوريا: دار شعاع للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م).
٢. ابراهيم إمام: الاعلام والاتصال بالجماهير (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٤م).
٣. ابو السعود ابراهيم ومحمد عبد الهادي: النشر الالكتروني ومصادر المعلومات الالكترونية، (القاهرة: دار الثقافة العلمية، ٢٠٠١).
٤. احمد بدر: الاعلام الدولي، دراسات في الاتصال والدعاية الدولية، ط٤، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع).
٥. اسامة الحسيني: الشبكة الكومبيوترية العالمية انترنت، القاهرة: مكتبة ابن سينا، ١٩٩٦.
٦. بهاء شاهين: شبكة الانترنت (القاهرة: كمبيوتر سايس لعلوم (الحاسب)، ١٩٩٩م).
٧. ارنود دوفور (مترجم): زدني علماً انترنت، ترجمة: منى مليحس ، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ١٩٩٨).
٨. انتصار رسمي : التصميم الرقمي وتقنية الاتصالات الحديثة، (بغداد: دار الفراهيدي للطباعة والنشر، ٢٠١١م).
٩. حسين نصر:
١٠. فهد العسكر: التقنيات الصحفية الحديثة واثرها على الاداء المهني للصحف المعاصرة، (الرياض: دار عالم الكتب، ١٩٩٨).
١١. ماجد سالم تريان: الانترنت والصحافة الالكترونية، رؤية مستقبلية، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٨م).
١٢. مجد الهاشمي: تكنولوجيا وسائل الاتصال، (عمان: دار اسامة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م).
١٣. مجلة لغة العصر، خدمة تتيح عقد الاجتماعات عبر الانترنت، السنة الثانية العدد ١٣، ٢٠٠٢م.
١٤. محمد عزب: التعليم عن بعد، المفهوم والاحتياجات، مجلة لغة العصر، العدد ١٤، ٢٠٠٢م.
١٥. محمد طلحة، الانترنت، ط١، (القاهرة: مطابع المكتب المصري الحديث، ١٩٩٧).
١٦. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية مستقبلية، مجلة عالم المعرفة، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠١م).
١٧. نوال الصفتي: مفهوم الصحافة الدولية وبنيتها على الانترنت، المجلة المصرية لبحوث الاعلام (القاهرة: جامعة القاهرة، كلية الاعلام، ٢٠٠٠م).
١٨. هادي نعمان الهيتي: الاتصال الجماهيري، المنظور الجديد، دار الشؤون الثقافية، (بغداد: ١٩٩٨م).

المصادر العلمية الاجنبية:

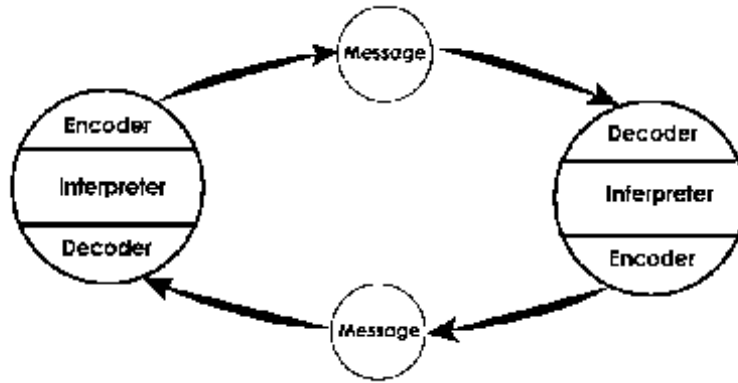
١٩. Dan Nimo: Political communication and public opinion in Amarical sata Monico, California: Goddyear publishing company, 1978.
٢٠. Frank Fearing: Human communication in Dexter white people society & mass communication , 1963.
٢٢. Herbert, J, Jour nalism in the dgitd age, Boston: focal press, ٢٠٠٠.
٢٣. Hibert Ungurait & Bhn, Mass Media New York: Longman, ١٩٧٩.
٢٤. John December: Uses of Analysis for internet, "communication Journal" , vol. ٤٦, no.1.
٢٥. marshall McLuhan, understand Media-The Extension of man , New York, 1966.

Abstract

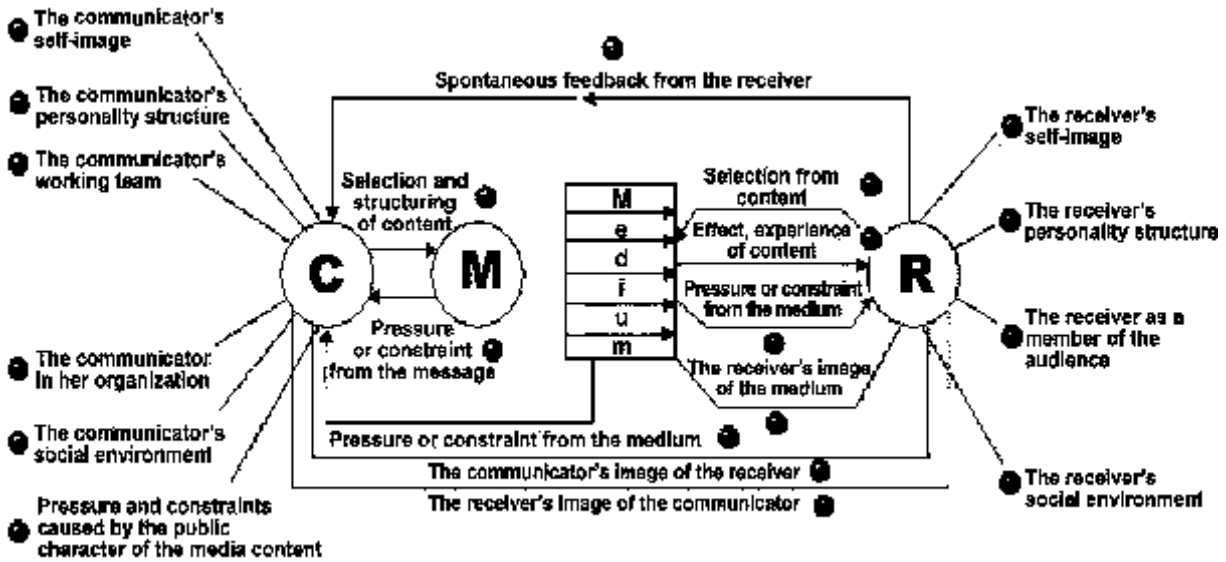
Summarized the idea of research is marked by "changes in the process of mass communication by using the international network of information" by specifying what data networking and mass communication is the transformation processes in the mass communication network where research aims to:

١. Diagnostic data and transformations in the process of mass communication network.
٢. Provide a contact form commensurate with the characteristic mass of the International Network of electronic information, and research found to provide a communicative model called the (human contact network). In short (HCN) Humanity Communication Net also reached conclusions concerning the search process and communicative transformations and changes that have taken place by (the Internet).
- ١ - Turned the process of public communication in the digital age, the era of the international network of information, bringing a focus on the (the means) instead of (the message) and achieved (the means) creativity in the process of transferring messages connectivity and communication process in general. And so true prophecy (McLuhan), where he said,"the importance of the message lays in a way it transfer."
- ٢ - It is a system with two-way.
- ٣ - The sender's effective and can be a receiver and sender at the same time.
- ٤ - The future is positive and interactive participant.
- ٥ - The means of communication, networking means (vehicle) and multi-media.
- ٦ - The process of communication is reciprocal between the source and the receiver.
- ٧ - Transfer the messages and data in digital form using (0.1) in the representation.
- ٨ - Selective communication of messages by the receiver.
- ٩ - Digital communications over the Internet is characterized by (interactive).

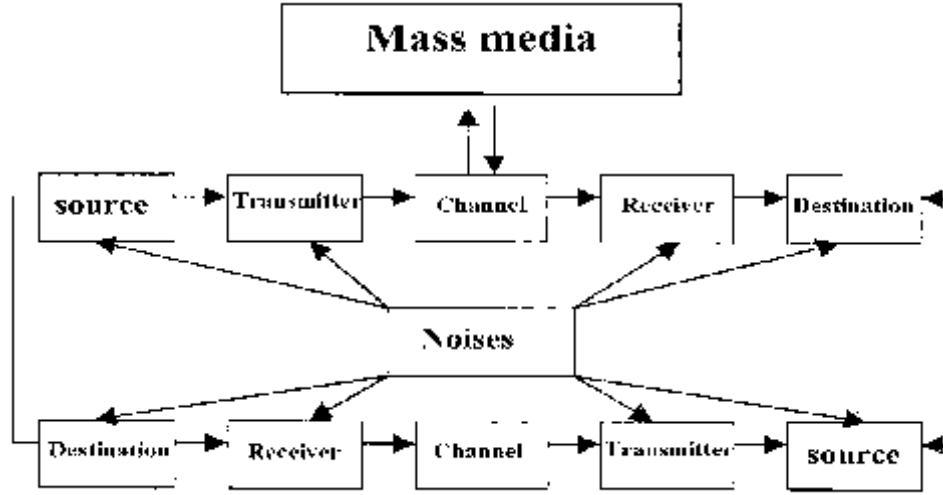
- ١٠ - Electronic communication to achieve the promotion of the message because of communication Interactive Communication Multimedia.
- ١١ - The environment clean and safe communication as confusion factors weaken.
- ١٢ - Public communication is characterized by enrich of the in formations are wide and overlapping.
- ١٣ - Contact become a (contact computerized), Com-com computer communication.



شكل رقم (١) يمثل موديل شرام للاتصال الجماهيري



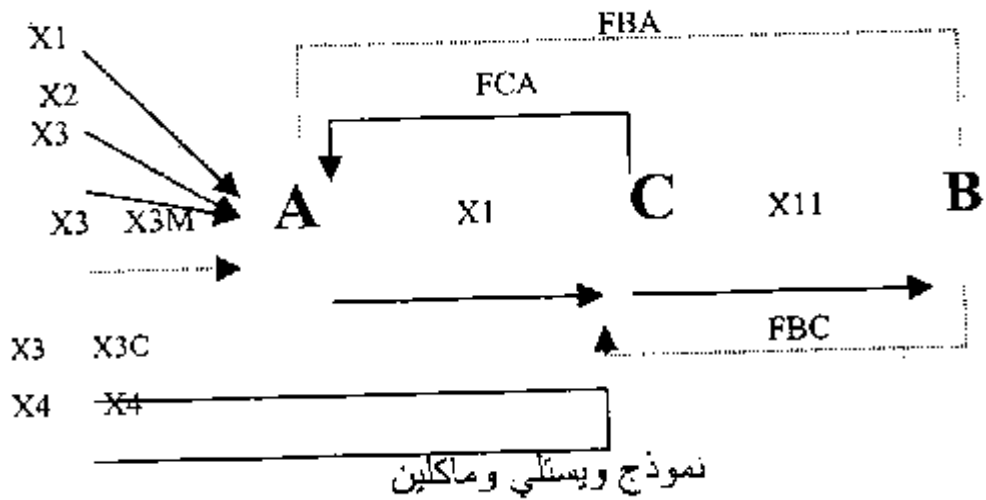
شكل رقم (٢) يمثل نموذج مالتيزك



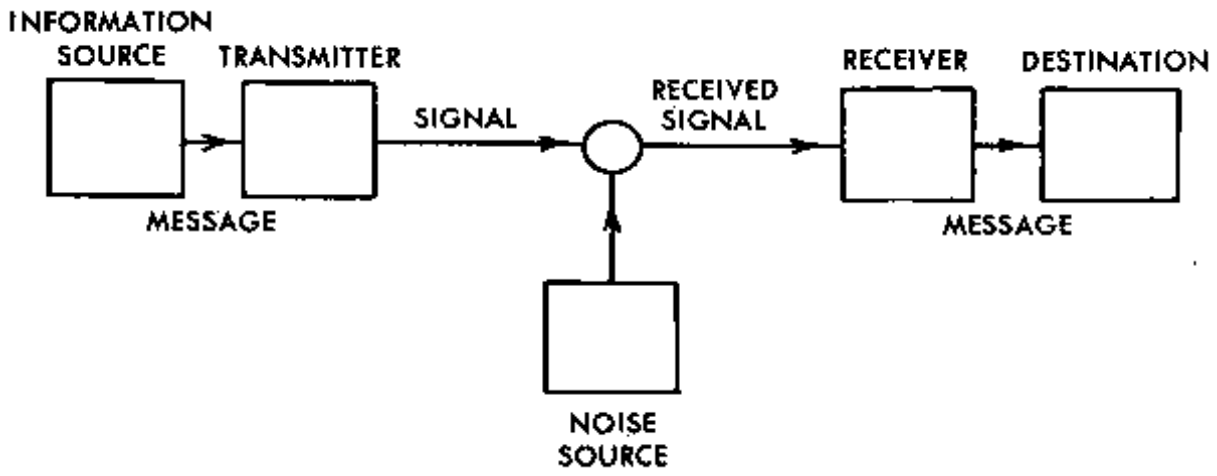
شكل رقم (٣) يمثل نموذج دي فلور



شكل رقم (٤) يمثل نموذج هب للاتصال الجماهيري



شكل رقم (٥) يمثل نموذج ويستلي وماكلين



شكل رقم (٦) يمثل نموذج شانون وويفر في الاتصال الخطي

الصورة الرقمية بين الواقع والتطبيق في تصاميم الأقمشة المعاصرة

بحث تقدم به كل من

أ.م.د. هند محمد سحاب م.د. أكرم جرجيس

ملخص البحث

تعد الصورة باختلاف أنواعها الفوتوغرافية والتخطيطية والذهنية والرمزية والرقمية انعكاساً لواقع، ايقافاً لزمان، تجميداً للحظة، ايصالاً لموضوع، تعبيراً لمضمون، نتاجاً لعمل يحمل عناصراً وأساساً يضم مفردات تنتظم تحت أنظمة فكرية عقلية علمية فنية تكنولوجية، وبهذا فإن الصورة تمثل منهلاً وخزناً لا ينضب يمكن الاستدعاء منه وإحضاره من خلال الغياب والحضور التدريجي كي تأخذ هذه الصور حيزاً ضمناً ومن ثم كلياً في مجال تصميمي يتداخل مع احتياجات الحياة من حيثيات تداخل الأقمشة في كل مجالاتها، وبعد التطور التكنولوجي الحاصل نجد أن الصورة الرقمية قد شغلت اهتمام واسع من قبل الكثيرين وفي مجالات عدة واختلفت الانماط والاساليب والبرامج والتقنيات للاستحصال عليها سواء كانت مباشرة او مدمجة حتى اصبحت عنصراً لا غنى عنه، وبدأت هذه الصورة بدلالاتها الايقونية فعالة ضمن تصاميم الأقمشة بتنوعاتها الوظيفية المختلفة.

ولزيادة العنصر الجمالي في هذه التصاميم نجد ان من الافضل تعرف معالجات بيانات هذه الصور للوصول الى اقصى غايات تحقق الفعل التصميمي وتنوعاته من خلال استحداث الافكار التصميمية المبتكرة من الفعل الاظهاري التقني كاستخدام المرشحات والتغايرات اللونية والضوئية...

ومن خلال كل ذلك يطرح الباحثان مشكلة بحثهما بتساؤلهما في: هل يمكن الاستفادة من استعارة الصور رقمياً لأغراض تشكيلها كوحدات تصميمية للأقمشة المعاصرة. وهل يمكن تعرف التقنيات الإظهارية ومعالجة بيانات الصور للإفادة منها كتصاميم رقمية بما يتواءم وتوظيفها كتصاميم أقمشة متعددة الاستخدام.

ويمكن الاستفادة من نتائج البحث في مساعدة المصممين التعرف على إمكانية استعارة الصورة وإجراءات معالجات على بياناتها لغرض تهيئتها وإعدادها كوحدات تصميمية. وقد تعرف العاملين ضمن مجال الاختصاص والدارسين بالتقنيات الإظهارية للصورة وكيفية إجراء المعالجات الرقمية عليها للحصول على وحدات متنوعة من الصورة ذاتها. ومن الممكن أن يخدم البحث الحالي المؤسسات التعليمية ذات العلاقة التي تقوم بإعداد كوادر متخصصة بتحويلات الصورة لتصاميم أقمشة مدروسة.

وقد كانت أهداف البحث تعرف ماهية الصورة الرقمية. وكشف عن التقنيات الإظهارية ومعالجات بيانات الصورة الرقمية تصميمياً. تطبيقات الصورة في تصاميم أقمشة رقمية معاصرة متعددة الاستخدام. أما حدود البحث فقد ضمت الحدود الموضوعية: ماهية الصورة الرقمية بين الواقع والتطبيق لتصاميم أقمشة معاصرة. والحد المكاني: الصور من الواقع - مجال التطبيق في تصاميم الأقمشة الرقمية متعددة الاستخدام. والحد الزمني: ٢٠١٥ عام إنجاز البحث. وتحديد مصطلحات الصورة الرقمية والتصاميم الرقمية.

وقد تناول الإطار النظري ثلاث مباحث تضمن المبحث الأول: الصورة - قراءة في المفهوم، في حين جاء المبحث الثاني بعنوان: الخطاب البصري للصورة الرقمية، وتناول المبحث الثالث: التقنيات الإظهارية للصورة الرقمية، فضلاً عن المعالجات الرقمية للصورة وتطبيقاتها في تصاميم الأقمشة المعاصرة.

أما أهم النتائج فقد كانت:

١. تعد الصورة الفوتوغرافية الرقمية معيماً لا ينضب يمكن الاستعارة منه للإفادة من نقل الواقع بكل تفاصيله وتحويله إلى وحدات تصميمية متنوعة التطبيق في مجال فن تصميم الأقمشة.

٢. الحصول على التنوعات اللونية والقيم الضوئية من خلال التقنيات الإظهارية والرقمية المجراة على الصورة الأصل.

واسفر عن البحث عدة استنتاجات كان أهمها :

١. إمكانية استخدام الصورة الرقمية منفردة أو مدمجة مع صور أخرى أو تكوين وحدات تصميمية من أجزاء الصورة أو بتغيير فعل الحركة والاتجاه لبعضها أو بدمج أنواع من الحروف أو النصوص الكتابية لاستخدامها في تصاميم الأقمشة.
 ٢. يعد توظيف المرشحات والمؤثرات الرقمية من أهم المعالجات الرقمية التي تجرى على الصورة الفوتوغرافية بما يحقق التنوع التصميمي في الأقمشة.
- ومن ثم مصادر البحث.

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه

باتساع تراكمات الوعي المعرفي، العلمي، التقني، التكنولوجي، الذي بات يتحول من موقع إلى آخر، حيث يتم تحقق هذا التحرك بشرطية البحث والتواصل والتنامي اللامتناهي في المجالات المعرفية عبر آلية الترابط بين أنساق المتجاورة هكذا تتأسس المعارف الجديدة والمكتسبات المعرفية المتنوعة. هذا البناء المؤلف من التراكمات المتقابلة للإنسان في كل المنجزات العلمية والفنية بتنوعات توصيفها بحسب تركيبية المنجز باختلاف سماته الظاهرية والباطنية من حيث طرائق التنفيذ ومظاهر الإخراج.

ومن هنا يمكن تحديد مناطق اشتغال متشابهة للعلاقات البنائية ونظم الأنساق من خلال آلية التفكير الذهني في تكوين الصور الذهنية ونظم علاقاتها التكوينية بما يؤسس أنظمة التقارب الموضوعي والمادي بين العلم والفن. وهذا يتم بسحب معطيات الفن للعلم وبالعكس من خلال المعرفة العلمية الفنية الجمالية التي تظهر لنا بإنجازات فنية في حدود التصميم (مجال الاختصاص) محققاً لنا كشفاً لحركة النسق الذهني لآلية التصور والتعبير واستدعاء المفردات وأسلوبية التعامل معها في مجال العلم والفن، وبالتالي كشف النظم المتشابهة والمختلفة للحصول على المنجز علماً وفناً بارتقائه عن الشكل المادي أو المجرد لنهائية الإنتاج بما يمكن أن يعد أداة من أدوات التطوير.

هنا يبرز فن التصوير لاستحصال الصورة المرتبطة بالواقع الذي نتعايش معه ببساطة الفكرة التي تتضمن حصر المشهد الواقعي مع أنه فعل معرفي عقلي يقع ضمن دائرة القصد والوعي العالي ويحقق فعل الإنجاز بامتلاكه آليات فكرية وعقلية تتراكم من خلال الصور

الذهنية المقدمة للمصمم، ومن ثم يتداخل الفعل المعرفي التكنولوجي التقدمي باستدعاء هذه الصور وإمكانية إخضاعها للمعالجات الرقمية التي شملت فعل الحاسوب، هذه التكنولوجيا التي أصبحت لغة العصر وتداخلت بكل معطياته، حيث تتمكن قوة هذه التكنولوجيا من إعادة تنظيم وتشكيل وترتيب الصور متكاملة أو بأجزائها أو بتغايراتها، حيث أن هذه المعالجة الرقمية للصور لا تعني فقط عمليات تزيين الصور أو إدخال بعض المفردات والرسوم عليها أو حذفها لتظهر بعد ذلك في مظهر آخر مختلف عن الأصل بل يتعدى ذلك إلى أنه يتم التركيز على التفسير الرقمي المناسب للصور، وإيجاد طرائق لمعالجة هذه البيانات الرقمية حتى تكون هذه الصور أو المعلومات التي تحملها قابلة للاستعمال من قبل الآلة التي يمكن أن تكون جهاز حاسوب أو غيره من الماكينات كمكائن الطباعة الرقمية من أجل تحقيق تصاميم أقمشة معاصرة بما يحقق التقدم في هذا المجال الذي يعد من أهم مظاهر التقدم العلمي والحضاري والتقني، حيث تعد الأقمشة جزءاً من لغة وثقافة البلدان بما يتناسب والحاجة لهذه الأقمشة بتصاميمها المتنوعة واستخداماتها المختلفة. هنا يتم طرح مشكلة البحث بالتساؤلات التالية:

١. هل يمكن الاستفادة من استعارة الصور رقمياً لأغراض تشكيلها كوحدات تصميمية للأقمشة المعاصرة.
٢. هل يمكن تعرف التقنيات الإظهارية ومعالجة بيانات الصور للاستفادة منها كتصاميم رقمية بما يتواءم وتوظيفها كتصاميم أقمشة متعددة الاستخدام.

أهمية البحث

تتأتى أهمية البحث الحالي من أهمية الصورة وتلاحمها الحقيقي مع الإنسان بكل تفاصيل حياته اليومية، وازدادت هذه الأهمية بزيادة التطور التكنولوجي لعملية التصوير ومن ثم مداخلة التطور العلمي والتقني والمعرفي في مجال الصورة وإمكانية الاستفادة منها في مجالات الفن والتصميم، وذلك بتعرف التقنيات الرقمية المنجزة من خلال الآلات والمعدات التي يستعملها الإنسان كالحاسوب وكذلك من خلال المعارف والأفكار والأساليب التي تمكن من استخدام هذه الآلات والمعدات، وبالتالي فإن الأهمية تكمن في إمكانية استدعاء الصورة للاستفادة منها كوحدات تصميمية في مجال فن تصميم الأقمشة بتعدد تنوعات استخدامات هذه الأقمشة كل بحسب تصميمية والحاجة إليه وتبرز أهمية البحث بإمكانية الاستفادة منه للجهات التالية:

١. قد يمكن الاستفادة من نتائج البحث في مساعدة المصممين التعرف على إمكانية استعارة الصورة وإجراءات معالجات على بياناتها لغرض تهيئتها وإعدادها كوحدات تصميمية.
٢. قد تعرف العاملين ضمن مجال الاختصاص والدارسين بالتقنيات الإظهارية للصورة وكيفية إجراء المعالجات الرقمية عليها للحصول على وحدات متنوعة من الصورة ذاتها.
٣. من الممكن أن يخدم البحث الحالي المؤسسات التعليمية ذات العلاقة التي تقوم بإعداد كوادر متخصصة بتحويلات الصورة لتصاميم أقمشة مدروسة.

أهداف البحث

١. تعرف ماهية الصورة الرقمية.
٢. كشف التقنيات الإظهارية ومعالجات بيانات الصورة الرقمية في تصاميم الأقمشة المعاصرة.

حدود البحث

١. الحدود الموضوعية: ماهية الصورة الرقمية بين الواقع والتطبيق لتصاميم أقمشة معاصرة.
٢. الحد المكاني: الصور من الواقع - مجال التطبيق في تصاميم الأقمشة الرقمية متعددة الاستخدام.
٣. الحد الزمني: ٢٠١٥ عام إنجاز البحث

تحديد المصطلحات

التعريف الإجرائي: الصورة الرقمية (Digital Photo): منجز بصري رقمي يتحقق عبر وسيلة تقنية رقمية تمت معالجتها ضمن برامج التصميم الكرافيكي على وفق دلالات ومعانٍ قيمية تفهم بصرياً وتفسر دلالاتها ذهنياً.

التعريف الإجرائي: التصاميم الرقمية (Digital Design): هي عملية إبداعية وابتكارية وفقاً لقواعد ومنظومات علمية وذوقية ناتجة عن قيم وثقافات متعددة لها ارتباط حضاري وتعبير عن فكرة نابذة من ذات المصمم تهدف إلى إخراج المنجز التصميمي وتحقق غرضه المتوخى.

الفصل الثاني

المبحث الأول: الصورة - قراءة في المفهوم

في ظل ثورة المعلومات والتطور التقني المتلاحق، تغيرت المفردات الأساسية للعمل التصميمي، الذي يعتمد الصورة بشكل أساس كوسيلة توصيل وتواصل، إذ ضربت هذه الثورة بتقنياتها المتلاحقة، المفاهيم الأساسية المتعلقة بالصورة الرقمية، وبوظيفتها، وبأسس استخدامها ومعالجاتها، وبكيفية إنتاجها، وأخلاقيات التعامل معها ونشرها.

ونحن نعيش عصر الصورة سواء الثابتة أو المتحركة فهي عبارة عن محاكاة للواقع بقدر ماهي تعبير عن الذات وعن الآخر، وقد عرف الانسان الصورة قبل ان يعرف الكتابة، وكانت الكتابة في بداياتها عبارة عن رموز تصويرية، وتعتبر الصورة عن تطور الحضارة في عصورها المختلفة .

لقد كان ينظر للصورة الفوتوغرافية على أنها أكثر إقناعاً من المستندات المكتوبة، والان أصبحت هذه الوثوقية في طريقها للانهايار في مواجهة الهجمة الشرسة للتكنولوجيا الرقمية^(١). فلم تعد الصورة عنصراً جمالياً فقط، بل عنصراً وظيفياً إذ أصبحت تعبر عن الأفكار والآراء، كذلك إنها توضح المعالم التي يصعب وصفها بالكلمات، أحيانا تكون الصورة أبلغ وأقوى في معناها ومحتواها من الكلمة المكتوبة، فهي تنقل الحدث وتجسده كما هو، وغالبا ما تنجح الصورة في تأكيد معلومات عن حدث تعجز عنه الكلمات المكتوبة، والصورة هي دعامة من دعائم الاتصال، إذ تتميز بقدرة اتصالية فائقة وفقا لسيميولوجيا الأيقونة، فالصورة هي نظام يحمل في الوقت نفسه المعنى والاتصال ويمكن أن تعد إشارة أو أداة وظيفتها نقل الرسائل والصورة في معجم المصطلحات الأدبية والمعاصرة هي تمثيل بصري لموضوع ما، وتعد المعارضة بين (الصورة والمفهوم) لأنها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس، عبر وجهين، فالصورة عند (باشلار) أساسية إنتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبتدع اللغة وتعارض المجاز الذي لا يخرج اللغة عن دورها الاستعمالي .

وعند البحث عن مفهوم الصورة نجد أنفسنا أمام جملة من المفردات منها: (الصورة الفوتوغرافية، اللوحة الزيتية، الصورة المتحركة، التليفزيون، والسينما والصورة الشعرية، والصورة الذهنية، والصورة الخطية، والصورة الرقمية، فضلاً عن صور الواقع الافتراضي، والصور

التشكيلية وغيرها). وتتواجد كل هذه الصور بمعانيها المختلفة معاً في مجتمعاتنا اليوم، لذلك فإن هذا العصر جدير بأن يسمى عصر الصورة فعلاً () .

وتزاحم هذه الأنواع لا يدل على تعدد أشكال نقل الصورة بقدر ما يؤكد شيئاً أساسياً، وهو أننا لا يمكن أن نستغني عن الصور، فعندما نفكر فنحن نستعمل صوراً ذهنية، ولا يمكن القيام بعملية التفكير بدون هذه الصور، لأنها هي التي تدفعنا للتعبير عما هو غير موجود بشكل عيني، فالصورة هي العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل () ، وهي حالة مترابطة ومتسلسلة في الأنواع والابتكارات، ومتوازية مع ما يجاورها من أنواع أخرى، وتعني كلمة فوتوغرافي (Photography) الرسم أو الكتابة بالضوء، وتنقسم على كلمتين فوتو (Photo) وتعني ضوء، وجراف (Graph) وتعني رسم أو كتابة، لذلك فالتصوير أساساً عبارة عن رسم صورة على سطح ما بالأشعة الضوئية، وبذلك يكون معنى الكلمة الكتابة أو الرسم بالضوء.

ولأهمية الصورة فقد طور (بارت) نظريته السيميائية حول الصورة الفوتوغرافية بوضع مجموعة من الاشكاليات ومناقشة بعض المشكلات المنهجية والنظرية التي لم تحظ باهتمامه من قبل، إذ ان الصورة في المقام الاول ماهي الا خطاب (تناظري) دون سنن، بين الشيء وصورته الفوتوغرافية وبعبارة اخرى ان الصورة الفوتوغرافية خطاب مشكل كمتالية غير قابلة للتقطيع.

كما تظهر الصورة الرقمية ملونة او غير ملونة وبأحجام مختلفة، كذلك لديها قدرة على اقناع المتلقي وجذب انتباهه للتصميم ولعل القدرة التأثيرية للصورة الرقمية هي التي جعلتها اكثر أنواع الصور شيوعاً، كما يمكن الحصول عليها بسرعة فهي متاحة من مصادر عديدة، فضلاً عن كون الصورة أكثر قدرة على ترجمة المشاعر والأحاسيس، وملامسة العواطف والمشاعر والأفكار، والاستحواذ على الانتباه. كما تتوفر بمزايا عديدة في الإقناع، والاستنار، والاندهاش، وسهولة الاستيعاب بشكل فوري وسريع من قبل أي فرد () . ان القراءة الوصفية للصورة تحدد الاجابة عن ماهية الصورة وتستند الصورة الى المعطيات التي يوفرها التمثيل الايقوني لإنتاج معانيها وتستند من جهة ثانية الى معطيات من طبيعة اخرى يطلق عليها التمثيل التشكيلي للحالات الانسانية اي تلك العلاقات التشكيلية (الاشكال، الخطوط، الالوان، التركيب..). لذا يتوجب معرفة النمط الذي تنتمي اليه الصورة فهل تنتمي الى الصورة السينمائية، الجمالية، النفعية، الاعلانية، الوثائقية... وبذلك تتحدد طبيعة الصورة.

المبحث الثاني: الخطاب البصري للصورة الرقمية

تعد الصورة العنصر الحيوي والحركي في التصميم وهي عنصراً متمماً للنص وليست بديلاً عنه بحال من الاحوال، ومما لاشك فيه إن استخدام الصورة في موضوع ما يعمل على اثرائه وقد يكون لبعض الصور اكبر الاثر في نفوس المتلقين، وتكون اكثر تعبيراً من ابلغ الكلمات والتعابير اللغوية، خصوصاً اذا كان التصميم يشمل موضوعاً انسانياً او اجتماعياً. ()ⁱ

كما تعد الصورة لغة مرئية يمكن خلالها تسجيل الخبرات الداخلية والخارجية عن عالم لا تستطيع التعبير عنه، فضلاً عن اهميتها الكرافيكية والبصرية والاتصالية للصورة، فان لها كذلك قيمتها الجمالية كونها عملاً فنياً يحقق تقابلاً بصرياً يؤثر في المتلقي، كما تعد الصورة وسيلة مهمة لإيصال الافكار تفوق في ذلك غيرها من الوسائل، وتفيد الصورة من الناحية التسويقية والتوزيعية، والصورة تجيب على حاجة سيكولوجية لدى الانسان، كما أنها تعطي للمتلقي احساساً بانه في مكان الحادث وتشعره بانه يشارك فيما يحدث وهو يعطي شعوراً بالألفة بين القارئ والتصميم.

وتعبر الصورة عن اشياء عدة في ان واحد ويمكن لها ان تحتوي على عدة مجازات في نفس الوقت لتتضمن مثلاً كناية استعارة، وإغناء الصورة الرقمية يجب معالجتها فقبل التحليل لابد من التمييز بين مختلف انماطها كونها تخفي احتمالات قرآنية عدة بوصفها نصاً بصرياً مفتوحاً يمر بمراحل ثلاثة للقراءة ()ⁱ :
x v i i

١. طبيعة الصورة.

٢. تحليل مكونات الصورة .

٣. تأويل الصورة.

يكتسب التواصل بالخطاب البصري أهمية بالغة في حياتنا اليومية، فالإنسان كائن اجتماعي بطبعه، يعيش في مجموعات منظمة، وهذا الاجتماع يفرض عليه التفاعل مع الآخرين في مختلف الأنشطة، ولا يتم هذا التفاعل والتحاور بطبيعة الحال إلا إذا كان مشتركاً بين المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والسامع والكاتب والقارئ والعازف والمستمع. وفي هذا الإطار نجد أن مسألة تلقي الخطاب البصري ذات طابعين:

١. طابع أيديولوجي:

يلاحظ أن أغلب القراءات التي تؤول بها الصورة الإعلانية هي قراءات تستند بالدرجة الأولى إلى مرجعية المتلقي / المشاهد من منظورها الذاتي والأيديولوجي، إذ لا توجد أسس ثابتة أو مناهج علمية خاصة محددة في التحليل لصورة ما، فكما يقول د. عبد الله بريمي من أن الصورة هي: "تحيين وتكثيف دلالي لمجموعة من القيم لذا وجب النظر إليها بوصفها تمظهرًا صريحًا لإيديولوجية معينة، إنها تشكيل وتشبيد معرفي وإيديولوجي" (١).

٢. طابع أدبي:

أمام النقص الحاصل في مناهج تحليل الخطاب البصري، سعى بعضهم إلى التعامل مع الصورة وعلى أنموذجات تحليل النصوص الأدبية، وأن ضعف الإنتاجات النقدية في مجال تحليل وتلقي الصورة، هو نتيجة غياب منهج علمي واضح، هذا الغياب هو أيضا راجع إلى تعقد تركيبية البنى الداخلية والتواصلية للنصوص البصرية، فبدأت تطرح تساؤلات وإشكالات بمدى إمكانية دراسة الصورة الرقمية دراسة أدبية بالاعتماد على مناهجه وآلياته كأبي خطاب أدبي، وهل ترقى الصورة بالفعل إلى نص أدبي تستدعي الدراسة والاهتمام؟ وهل يمكن إدراجها كجنس أدبي مستقل بموضوعه، ومتميزة بمكوناتها وآليات اشتغالها؟ وفي هذا الصدد، نرى أن الدارس الأدبي (عبد الفتاح كيليطو) عالج قضية الاعتراف بالنص الأدبي وشروطه من داخل ثقافة ما، فقد اعتبر الإشهار من بين هذه الشروط، فبذلك يمكن القول بأن الصورة الإشهارية لها مكان في التحليل الأدبي شأنها في ذلك شأن الخطاب اللغوي. فهي وسيط تواصلية تمرر بواسطته عددا من المعاني والدلالات والقيم، مما يلزم على المتلقي امتلاك قدرات منهجية ومعرفية في سبيل إدراك آلياتها ودلالاتها السيميائية والتواصلية (٢).

الصورة كوسيلة إتصال

إن انتشار وسائل الاتصال الجماهيري في الحياة المعاصرة، وتوسيع مجال دراسة الفن أدت إلى الاعتقاد بأن الفن لم يعد موضع تأمل نخبة في المجتمع، بل أصبح مادة للاستهلاك الجماهيري. وهذا ما فتح المجال للنقاش عن دور الفن وعن وظيفته في المجتمع على ضوء حقائق العصر. فاتباع المدرسة النقدية يعتقدون أن الطابع القدسي للفن قد زال بفعل دخوله إلى السوق، وأن الثقافة الجماهيرية سلعت الفن وامتصت كل تجربة أصيلة فيه وقضت على طاقاته النقدية فأصبح مادة منتجة للامتثال. بينما يعد معارضو هذه المدرسة أن الثقافة الجماهيرية

وسعت من انتشار الفن بمختلف أصنافه، وجعلته في متناول قطاع واسع من الجمهور، هذا إضافة إلى كونه يساهم في رفع المستوى الثقافي للجمهور (١).

تطرح مسألة التشابه والاختلاف بين الصورة والأيقونة دائما. فمنح الحياة للأشكال والأشخاص والأشياء عبر الزمن والمكان هي الوظيفة الأساسية للصورة لكنها أيضا الوظيفة الأساسية للأيقونة. لكن ما يصنع الاختلاف بينهما هو أن هذه الأخيرة تمحى لتجسد حضور النموذج المقدس، بينما تشهد الصورة عن حضور المرجع الذي تمثله وتؤكد غيابه. إن الصورة التي تعد إحدى الركائز الأساسية للغة غير اللفظية تشكل موضع توتر بين الفضاء والزمن: الفضاء الفيزيائي ذي البعدين أو الثلاثة أبعاد، والفضاء الذهني ذي البعد المجهول. إنها شذرات من المكان والزمان، إيقاف لحظة أو فعل قصد تخليده. إنها لحظة الفعل: فعل الرؤية، أو التفكير أو الحلم (٢).

إن اختراع الصورة الفوتوغرافية قد غير موقع الصورة من ناحيتي الاستعمال والاستهلاك، إذ لم تعد الصورة تستهلك بنفس الطريقة التي كانت تستهلك بها الحرفيات واللوحات الزيتية والرسوم، إذ دفعت بالصورة لتساهم في نقل الأحداث (الصورة الناقلة للأحداث والمنتجة للبروتاج). وعمت الصورة استعمال الصورة الشخصية الذي كان مقتصرًا على الفن التشكيلي (اللوحات الزيتية) الموجه للنخبة في المجتمع.

المبحث الثالث: التقنيات الازهارية للصورة الرقمية

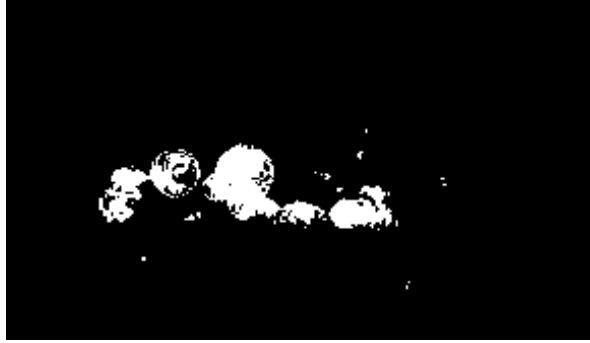
كما تعددت الفنون الرقمية على وفق احتياجاتها وبحسب تقنياتها ووسائل إخراجها بما يتواءم مع متطلبات العملية التصميمية الإبداعية لذا نجد إن هناك العديد من هذه الأنواع ومنها (٣):

١. الفن التجريدي الرقمي (Digital Abstract Art): ويتم باستخدام لغات البرمجة المعروفة كلغة Fortran و Basic وغيرها، فن جميل عرفت بداياته كأحد الفنون التقليدية، واحتل مكانته في الفن الرقمي الحديث (شكل ١). ويتداخل فعله مع تطبيق الاتجاه التجريدي في إعداد تصاميم الأقمشة المعاصرة على وفق المعالجات الإظهارية للتقنيات الرقمية.

٢. فن الرسم (Drawing): وهو تطور للرسم التقليدي، إذ استبدلت الأدوات التقليدية اليدوية بأخرى تقنية أكثر ابتكاراً وحدثة، كالفأرة والقلم الضوئي. والرسم من بين الفنون الرائعة إذ تكون اللوحة كلياً من عمل الرسام دون اقتباس أية عناصر أخرى كالصور والخامات (شكل ٢). أو إعادة رسم أجزاء من الصورة عن طريق برامج الرسم الرقمي مثل برنامج (كوريل درو Corel Draw) والذي يستخدم في تصاميم أقمشة الستائر والمفروشات والأقمشة متعددة الاستخدام.



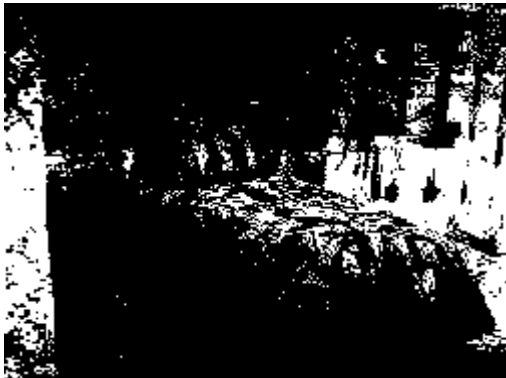
شكل ٢



شكل ١

٣. الفن الكسوري (Fractal Art): هو نوع من الفنون الهندسية، يعتمد على الحسابات كأساس له، لكن مع تطور البرامج الرقمية لم يعد هذا النوع من الفنون صعباً إذ أنه يعتمد على التكرار والتنسيق والدقة، ما يزيده إبداعاً وجمالاً (شكل ٣). وتزداد تطبيقاته في تصاميم الرقمية لأقمشة المفروشات فضلاً عن توظيفات أخرى.

٤. فن الرسم الاتجاهي (Vector Art): هو نوع من أنواع الرسومات المتجهة، أي ما يعتمد على الاتجاهات والمحاور الرياضية، وهي تقنية تختلف عن تقنية البكسل التي تعتمد في بعض أنواع الرسم. يستخدم فيه القلم الضوئي كأداة أساسية للرسم، وهو فن يتصف بالبراعة في الدقة مهما كبرت الصورة (شكل ٤). وتُعد هذه التقنية الإظهارية في تصاميم أقمشة الستائر وكذلك المفروشات (الشراشف) وأقمشة التجديد.



شكل ٤

شكل ٣

المعالجات الرقمية للصورة وتطبيقاتها في تصاميم الأقمشة المعاصرة

لابد من إجراء بعض المعالجات على الصورة كي يتم تنظيم بياناتها، حيث يمكن الاستفادة منها في العديد من التطبيقات كوحدات تصميمية للأقمشة المعاصرة، وهذا يتم في ضوء تنوع المعالجات الرقمية المندرجة كآلاتي:

١. تنظيم الصورة:

ان استقبال الصورة يكون في المرحلة الاولى مجملاً، فالعين تسمح الصورة بشكل عام وبالتالي يتم بث الصورة على نفس الاطار لتأتي بعدها المرحلة الثانية إذ القراءة الخطية، والتي تحدد مسار الصورة (١). كي يتم عند النظر لمجموعة من تصاميم الأقمشة التي تعد أجزاءً من كلاً تصميمياً متكاملأً يتضح في (شكل ٥).



شكل ٥

٢. المنظور:

هنالك معنيان لمفهوم المنظور عند اهل التخصص احدهما واسع ويراد به العلم الذي يكمن في تمثيل الموضوعات والاشياء ذات الأبعاد الثلاثية على سطح ذو بعدين، بالكيفية نفسها التي نراها بالبصر اخذين بالحسبان عنصر المسافة (شكل ٦).

ومعنى اخر ضيق عرف منذ بداية عصر النهضة بانه العلم الذي يكمن في تمثيل عدة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني ايضا الذي توجد فيه هذه الموضوعات بحيث تبدو هذه الاخيرة مشتقة في مستويات المكان، كما يبدو المكان للعين التي تتوقع في موضوع واحد ليصبح

هنالك عدة منظورات، منظور جوي، منظور معكوس، منظور خطي () . وهذه المعالجات تحقق مفهوم المنظور أخذت أبعاداً تطبيقية واسعة المجال ضمن تصاميم الأقمشة حيث نقلت الوحدات التصميمية من حيث كونها ثنائية الأبعاد إلى وحدات تصميمية ثلاثية الأبعاد - ممثلة على سطح ذو بعدين - ذات تطبيقات واسعة المدى.

٣. الاطار (Frame):

يأتي الاطار على انواع عديدة منها العام او المجلد والذي ينسجم مع مجمل الحقل المرئي للصورة (شكل ٧)، وتتعدد أنواع الإطارات التي يمكن استخدامها كمعالجات تصميمية رقمية للصور التي يتم توظيفها في تصاميم الأقمشة وحسب الآتي:

- الاطار العرضي: الذي يتم من خلال فصل الشخصيات عن المستوى العام .
- الاطار الكلي: يقدم الرؤية بشكل كلي والشخص او الموضوع كاملا.
- الاطار المتوسط: فيه تقدم الصورة بشكل نصفي.
- الاطار الكبير : وهنا يتم التركيز على وجه الشخصية او الموضوع.
- الاطار الاكبر: نجده يركز على تفصيل الموضوعات الموجودة.



شكل ٧



شكل ٦

٤. زاوية النظر:

تتم من خلال اختيار الزاوية الموائمة للمشهد المصور اذ يتم ربط العين والموضوع، فالمتلقي ليس بالضرورة ان يركز على نفس زاوية النظر التي اختارها المصور، لذا لا بد من الاخذ بالحسبان الاجابة عن تساؤل، من اي زاوية تنتظر للمشهد المراد تصويره، اذ نجد بان الصورة الفوتوغرافية مثلا هي من وضع الفوتوغرافي الذي اختار موقعه ضمن عملية التصوير ليحدد اطار الموضوع الذي سيلتقطه بضبط الانارة وكميتها، والحال مختلف في الصورة حيث التركيز على زاوية النظر الامامية التي تقابلنا وجها لوجه وكأنها تخاطبنا (شكل ٨).

وتكمن جمالية الصورة في أنها تظهر الشيء من وجهة نظر خاصة وبأكثر الطرائق تميزاً وأيضاً التصوير من جهة غير مألوفة للمشاهد فضلاً عن أن الأشياء غير الهامة تخفى كلها أو جزء منها ومن ثم تأكيد الأشياء الهامة وهذا ما يسمى بزواوية التصوير (١) فهذا التحديد نفسه^v يتيح الفرصة الفنية لجعل الحدث الخاص الجاري تصويره يؤدي فكرة معينة كونها وصفا سيكولوجيا للطريقة التي صور بها المنظر، وإن اختيار الزاوية تجعل المشاهد ينتهي إلى رؤية الشيء المألوف وكأنه شيء غير مألوف، فإذا أحسن اختيار الزاوية فإنه سيزيد اهتمام المشاهد (٢)، والمصمم لا يوجه الاهتمام إلى المزايا الشكلية للشيء نفسه فحسب بل كذلك إلى صفاته الشكلية وهذا ما يأتي عن طريق حسن اختيار حجم اللقطة، فالصورة الرقمية لا بد أن يكون لها حجم يتحدد، هذا الحجم على وفق الخيال، والوظيفة الجمالية، هذه الجمالية تبرز من خلال عرض الكل أو الجزء وجعل الأشياء صغيرة أو كبيرة وإبراز أجزاء معينة من الجسم بزيادة أو نقصان الحجم.

الجمالية الأخرى التي تصاحب الصورة هي الحركة فالحركة لها تأثيراً على الإيقاع الجمالي للصورة وتكون بفعل العوامل الآتية (٣):
أ. تأثير عمق المنظر وتأثير بعد الكاميرا عن الشيء.

ب. تأثير عمق الكاميرا خاصة التي تتحرك من الأعلى إلى الأسفل ثم من الأسفل إلى الأعلى فتبرز جمالية الحركة، وهذا يمكن أن يظهر حالياً بفعل الحركة والاتجاه للعناصر التصميمية المكونة للوحدات التصميمية للأقمشة (شكل ٩).



شكل ٩



شكل ٨

٥. عملية الفوتومونتاج Photomontage:

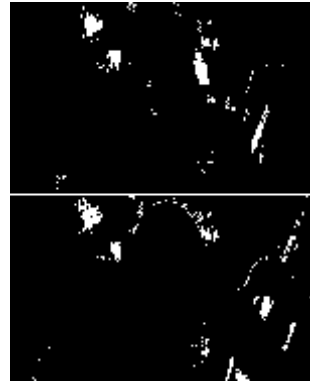
وهي أخطر عمليات تغيير ملامح الصورة، فهي تقوم على الحذف أو الإضافة أو التركيب أو كلهم معاً، وقد تكون بسيطة بفعلها المتغاير . وتهدف إلى مجرد تقديم مشهد معبر، أو قد تهدف إلى تشويه صورة ما، وتقديم انطباع سيئ عن موضوع أو أشخاص في داخل الصورة أو مجموعة من الصور. وتتم عملية الفوتومونتاج عن طريق عمليات قص أجزاء من أكثر من صورة ثم تركيبها معاً ثم طبعاها في النهاية كصورة واحدة (شكل ١٠)، وهو نفس تكنيك المونتاج السينمائي الذي يضع لقطة قبل لقطة أو بعدها ليعطي تأثيراً معيناً () وعامة يؤثر منطق ترتيب المشاهد المصورة على القيم التي تحملها، لذا لا ينبغي تغيير منطق ترتيب الصور بما يؤدي لمعانٍ غير حقيقية، وهذه الخاصية في المعالجات الرقمية يتم تطبيقها في إعداد وتهيئة تصاميم الأقمشة بشكل متزايد.

٦. اقتطاع أجزاء الصورة Cropping:

وهي عملية يتم من خلالها تحرير أو حذف أجزاء من الصورة لزيادة الاهتمام بها أو تغيير نسبتها أو حجمها أو مساحتها. كما تعنى أيضاً عملية التقطيع الرمزي (الجمالي) للصورة الأصل لحذف الأجزاء الزائدة () . وهي عملية أساسية في معالجة الصورة تصميمياً، وهي تتم على مراحل بعضها يقوم به المصور عند تحديد جزء معين من المشهد للتركيز عليه، كما قد تتم بعد النقاط الصور، إذ يتم استبعاد جزء من الفيلم أو اقتطاعه رقمياً، وتحديد أحجام الصور ومساحتها () ، وهذا يتم تطبيقه عند تحديد واقتطاع أجزاء من الصورة واعتمادها كوكحدات تصميمية في تصميم الأقمشة المعاصرة (شكل ١١)



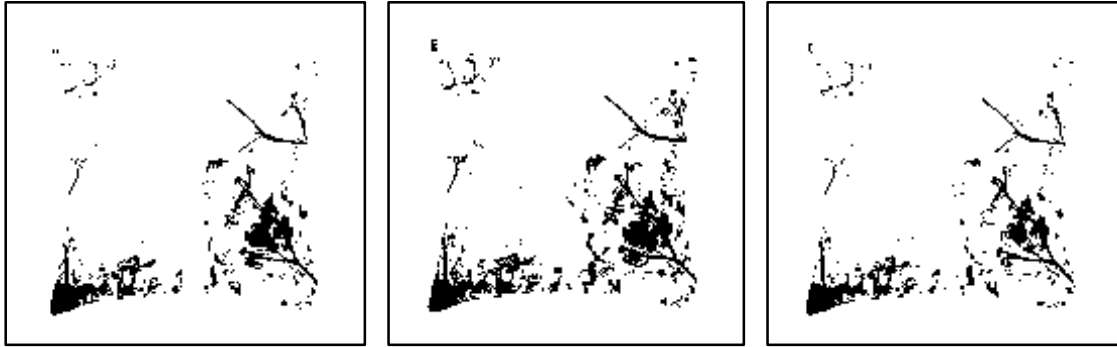
شكل ١١



شكل ١٠

٧. الإضاءة والتلوين:

من بين المعالجات الرقمية المتعلقة بالتلوين والإضاءة ما يعرف بالتعتيم أو تفتيح بعض مناطق الصورة. والتعتيم يعمل على زيادة المناطق الداكنة أو المظلمة في الصورة، وعكسه هو التفتيح (شكل ١٢، ١٣، ١٤)، وهما عمليتان منفصلتان. وقد يتم تعتيم الخلفية أو إزالتها cutout أو تغييرها أو وضع عناصر الصورة في إطار خلفية مغايرة للخلفية الأساسية التي التقطت. وأحياناً ما يتم تعديل المساحة اللونية لعناصر الصورة لكي تتشابه مع واقعها بقدر الإمكان، وكذلك القيام بعمليات زيادة أو إنقاص للتشبع اللوني في الصورة، وتعديل المساحات اللونية وكنه اللون، وكذلك تحويل الصور الملونة إلى أبيض وأسود باستخدام قنوات لونية منفصلة (). وقد أكثر استخدام هذه المعالجات في مراحل إعداد وتهيئة تصاميم الأقمشة، بإجراء تغييرات لبيانات الصورة الرقمية بما يمكن أن يستحصل على العديد من التصاميم من صورة واحدة.



شكل ١٤

شكل ١٣

شكل ١٢

نتائج البحث

١. تعد الصورة الفوتوغرافية الرقمية معيماً لا ينضب يمكن الاستعارة منه للإفادة من نقل الواقع بكل تفاصيله وتحويله إلى وحدات تصميمية متنوعة التطبيق في مجال فن تصميم الأقمشة.
٢. تمتلك الصورة الرقمية جماليات تنبع من الوظائف المعنى والتعبير وعمق النظر الذي تحتويه وتنوع معالجاتها الرقمية.

٣. هناك إمكانية تطبيق الصورة رقمياً بشكل كامل أو اقتطاع أجزاء أو إزالة أجزاء أو إضافة أجزاء منها وبذلك تتعدد النتائج التصميمية من الصورة ذاتها.
٤. إمكانية تحسين مستوى ودقة الصورة الفوتوغرافية من خلال المعالجات الرقمية.
٥. الحصول على التنوعات اللونية والقيم الضوئية من خلال التقنيات الإظهارية والرقمية المجراة على الصورة الأصل.
٦. إمكانية الإفادة من الاستعارات والتشبيه مع أصل الصورة الرقمية للحصول على تنوعات من الوحدات التصميمية التي يمكن إدراجها كتصاميم للأقمشة.
٧. تعددت استخدامات الأقمشة وعليه تعددت التصاميم التي ممكن أن تنفذ عليها وبهذا فإن التنوع الهائل بالصورة المأخوذة من الواقع يمكن أن يعد جزءاً من النسق التصميمي للأقمشة.
٨. تتميز الصورة بقدرة اتصالية فائقة وفقاً لسيميولوجيا الايقونة، فالصورة هي نظام يحمل في الوقت نفسه المعنى والاتصال فهي تمثيل بصري لموضوع ما كتمثيلها في التصميم المطبق على الأقمشة.
٩. تعد الصورة لغة مرئية يمكن خلالها تسجيل الخبرات الداخلية والخارجية عن عالم لا تستطيع التعبير عنه، فضلاً عن أهميتها الكرافيكية والبصرية والاتصالية للصورة، فإن لها كذلك قيمتها الجمالية كونها عملاً فنياً يحقق تقابلاً بصرياً يؤثر في المتلقي كما في استخدامات الصورة بتصاميم الأقمشة الرقمية وتأثيراتها في المتلقي.
١٠. تتقارب التطبيقات ما بين الفنون الرقمية وتصاميم الأقمشة متعددة الاستخدامات كالفن التجريدي وفن الرسم والفرن الكسوري وفن الرسم الاتجاهي.
١١. تتعدد معالجات بيانات الصورة لاعتمادها كوحدة لتصميم الأقمشة بتنظيم الصورة والمنظور بمفهومية الثلاثي الأبعاد ومستويات المكان كالمنظور الجوي والمنظور المعكوس والخطي، وزاوية النظر وحجم اللقطة والحركة والفوتومونتاج كالحذف والإضافة والتركيب والنشويه واقتطاع أجزاء الصورة والإضاءة والتلوين.

الاستنتاجات

١. إمكانية استخدام الصورة الرقمية منفردة أو مدمجة مع صور أخرى أو تكوين وحدات تصميمية من أجزاء الصورة أو بتغيير فعل الحركة والاتجاه لبعضها أو بدمج أنواع من الحروف أو النصوص الكتابية لاستخدامها في تصاميم الأقمشة.
٢. يعد توظيف المرشحات والمؤثرات الرقمية من أهم المعالجات الرقمية التي تجرى على الصورة الفوتوغرافية بما يحقق التنوع التصميمي في الأقمشة.
٣. من الممكن أن تتضمن الصورة الفوتوغرافية الأشكال الأدمية والحيوانية والنباتية الواقعية ومن الممكن أن تضم الأشكال المصنعة ومن الممكن أن تضم المعطيات البصرية كالنصوص الكتابية أو الحروفية أي الأشكال ذات المعطيات البصرية الثابتة والمتحركة.
٤. تحمل الصور الفوتوغرافية دلالات عقلية وطبيعية ووضعية وهي بهذا تمتلك دلالة الرمز والإشارة والأيقون.
٥. تحمل الصورة مفاهيم عدة كالمعنى والتعبير وتجسيد الموضوع بما يتطابق مع الواقع والمضمون ومن الممكن أن تمتلك أبعاداً تداولية وتأويلية.
٦. تمتلك الصورة بعداً اتصالياً، بصرياً وبهذا فهي تعد من وسائل الإمتاع وجذب الانتباه وإثارة الحواس عند المتلقي.

استخدام تكنولوجيا المعلومات في التصميم الصناعي

الباحث

م.م وسام حسن هاشم

المقدمة:

يرتبط مفهوم "التصميم" اليوم بالإنجازات التقنية الحديثة ، ويظهر ذلك جليا من خلال سعي المصممين الى النظر الى المستقبل وما ستؤول اليه تصاميمهم مقارنة بالواقع. يعد التقييم الموضوعي للتصاميم مع التناغم الجمالي الكلي الذي ترتبط به مع امكانيات المصمم ومعرفته بتقنيات التصميم من جهة والمعارف الانسانية من ادب وعلم اجتماع وعلم نفس وغيرها من العلوم الطبيعية، تجعل من فعل فن التصميم متكامل ومحيط بكل الجوانب ومقتربات التصميم ومحققا الابداع الفني والفكري في ان واحد على الرغم من التطورات الكبيرة ذات الخطة المتسارعة في مجال الاتصالات والثورة المعلوماتية وسهولة ويسر الاتصال ضمن هذه المنظومات وما توفره من عرض مستجدات لكافة النشاط الانساني ومنه التصميم واخر ما توصلت له من تصاميم ومنتجات الا انه هناك صعوبات حقيقية تحدد مستوى الاتصال لضمان الديمومة والتغيير والتواصل الى اخر ما توصلوا اليه في مجال الاختصاص، وخاصة في مجال التصميم الصناعي وهو من الاختصاصات ذات طابع التغيير المستمر في عالم اصبح به الاستهلاك والتغيير امرا اساسيا

الفصل الاول:

مشكلة البحث :

اصبحت عملية الاتصال والتواصل عملية لا بد منها في كل المجالات وخاصة ان العالم اليوم تتحكم به انظمة الكترونية غاية في التعقيد وان فقدان خطوة من التواصل مع الاخرين وخاصة في مجال الاختصاص يفقدنا زمنا يصعب تعويضه يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بعدم فعالية استخدام تكنولوجيا المعلومات بشكل فعال بالنسبة للمصممين الصناعيين في العراق وهذا ما اكدته مقابلاتي الشخصية مع من المصممين بصورة عامة والمصممين الصناعيين بصورة خاصة فضلا عن وجود منظمة ينطوي

تحتها المصممين في العراق تضمن لهم التواصل مع بعضهم من جهة ومع المصممين العالميين ومراكز التصميم والمعلومات من جهة اخرى.

ان التواصل والاتصال بين المصممين من جهة وعدم المعرفة بالقوانين التي تحكم تواصلهم في شبكة المعلومات من الامور الغير واضحة الاطر لذا تبرز مشكلة البحث الحالي في التعرض الى موضوع لم يحظى بالاهتمام والبحث.

٢- أهمية البحث :

تتلخص اهمية البحث الحالي ب:

١. عدم وجود دراسة مماثلة في ذات الموضوع.
٢. ان البحث يخوض في موضوع غاية في الاهمية الا وهو تكنولوجيا المعلومات التي اصبحت اليوم جزء اساسي من الحياة المعاصرة.
٣. التطرق الى العلاقة العضوية بين التصميم اليوم تكنولوجيا الاتصالات.

٣- أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

- الاجابة على تساؤلات حول ماهية الاتصال والياته فضلا عن وجود ارضية مشتركة بين المصممين انفسهم، فضلا عن تطوير عملية التواصل الالكتروني والمعلوماتي لتحقيق اداء فعال للمنجز التصميمي.

٤- حدود البحث :

تحدد حدود البحث على :

- الحد الموضوعي: تكنولوجيا المعلومات والتصميم
- الحد الزمني : ينحصر للمدة الزمانية من مرحلة النشأة (الستينات) الى الوقت الحالي.

٥- تحديد المصطلحات :

تكنولوجيا المعلومات :

عرفها اليونسكو :

وهي تقانة علمية وهندسية تدار من قبل منظمة يديرها اشخاص محترفون في مجال التقنية والبرامج والمعلومات بشكل منهجي ومنظم ودعم البرامج التي يمكنها تنفيذ جميع المهام ومعالجة وتخزين والتفاعل بين الشبكة من جهة وجهاز الكمبيوتر الشخصي من جهة اخرى .

()

Information technology management: Educational. the textbook for high schools/ ()
.Under the editorship of Professor G. A. Titorenko. – M.: UNITY – DANA, 2003p 29

الفصل الثاني:

المبحث الاول نشأة تكنولوجيا المعلومات

المقدمة تاريخية :

ظهر الإنترنت نتيجة لمشروع Arpanet الذي اطلق عام ١٩٦٩، وهو مشروع من وزارة دفاع الولايات المتحدة. أنشئ هذا المشروع من أجل ربط الجامعات ومؤسسات الابحاث لاستغلال أمثل للقدرات الحاسوبية للكمبيوترات المتوفرة، وفي الأول من يناير ١٩٨٣ استبدلت وزارة دفاع الولايات المتحدة البروتوكول NCP المعمول به في الشبكة واستعاضت عنه ببروتوكول TCP/IP. من الأمور التي أسهمت في نمو الشبكة هو ربط "المؤسسة الوطنية للعلوم" جامعات الولايات المتحدة الأمريكية بعضها ببعض مما سهّل عملية الاتصال بين طلبة الجامعات وتبادل الرسائل الإلكترونية و المعلومات ، بدخول الجامعات إلى الشبكة ، أخذت الشبكة في التوسع والتّقدم وأخذ طلبة الجامعات يسهمون بمعلوماتهم ورأى النور المتصفح "موزاييك"، والباحث "جوفر" و "آرشي" بل إن الشركة العملاقة "نتسكيب" هي في الأصل من جهود طلبة الجامعة قبل أن يتبناها العقل التجاري و يوصلها إلى ما آلت إليه فيما بعد. (١).

يحكم الشبكة بروتوكول للاتّصال والذي يقرر عمل هذا البروتوكول هم "مهندسو شبكة الإنترنت" وهي جهة مستقلة تدارس وتقرر أنواع البروتوكول المعمول به لشتى خدمات الشبكة (HTTP, FTP, IRC الخ..)

لم يجري استخدام الانترنت بشكل واسع حتى أوائل التسعينات من القرن العشرين وبالرغم من توفر التطبيقات الاساسية والمبادئ التوجيهية التي تجعل من استخدام الانترنت ممكن و موجود منذ ما يقرب من عقد. وفي ٦ آب / اغسطس ، ١٩٩١ ، وفي المختبر الأوروبي للفيزياء والجزئيات CERN ، والذي يقع على الحدود بين فرنسا وسويسرا ، نشر مشروع الشبكة العالمية الويب والتي تم اختراعها من قبل العالم الإنجليزي تيم بيرنرز لي في عام ١٩٨٩، وهناك طور المتصفح للويب violawww ، استنادا إلى hypercard. ولحقه متصفح ويب

(١) كورت، روبرت: الانترنت، ت خالد العامري ١٩٨٤، ترجمة دار الفاروق، القاهرة ١٩٩٩. ص ١٢

"موزاييك" MOSAIC. وفي عام ١٩٩٣ ، وفي المركز الوطني لتطبيقات supercomputing في جامعة الينوي تم إصدار نسخة ١٠٠ من MOSAIC "موزاييك"، وبحلول اواخر عام ١٩٩٤ كان هناك تزايد ملحوظ في اهتمام الجمهور بما كان سابقا إهتماما للاكاديميين فقط. وبحلول عام ١٩٩٦ صار استخدام كلمة الانترنت قد اصبح شائعا ، وبالتالي ، كان ذلك سببا للخلط في استعمال كلمة إنترنت على انها إشارة إلى الشبكة العالمية الويب، وفي غضون ذلك ، وعلى مدار العقد ، زاد استخدام شبكة الانترنت بشكل مضطرد. وخلال التسعينات ، كانت التقديرات تشير إلى أن الأنترنت قد زاد بنسبة ١٠٠ ٪ سنويا ، ومع فترة وجيزة من النمو الانفجاري في عامي ١٩٩٦ و ١٩٩٧. وهذا النمو هو في كثير من الاحيان يرجع إلى عدم وجود الادارة المركزية ، مما يتيح النمو العضوي للشبكة ، وكذلك بسبب الملكيه المفتوحة لبروتوكولات الإنترنت ، التي تشجع الاشخاص والشركات على تطوير أنظمة وبيعها وهي ايضا تمنع شركة واحدة من ممارسة الكثير من السيطرة على الشبكة. (٢)

مراحل تطوير تقنيات المعلومات

مرت تكنولوجيا المعلومات بمراحل متعددة تطورت لتلبي الطلب المستمر عليها والذي

ساعد في ذلك :

- التطور التقني المتسارع لتكنولوجيا الاتصالات
- الاهتمام الدولي بالاتصالات خاصة من الدول الصناعية الكبرى
- ظهور حاجة متزايدة لتبادل المعلومات
- الجدوى الاقتصادية لتسويق الاتصالات من جهة وتوظيف عملية الترويج من خلالها ()

٢

المرحلة الاولى(الستينات):

(١) شاهين ، بهاء:دليلك الشخصي للانترنت، المكتبة الاكاديمية، القاهرة ١٩٩٧.ص٢٧

(٢) لانسر، ولفرد : نظم استرجاع المعلومات،ت قسمت قاسم، دار الغريب للطباعة والنشر د.ت.ص٤٣

انتسنت بظهور البواكير الاولى لمراكز معالجة البيانات واستخدامها من قبل عدد متعدد في ان واحد لأول مرة ، في هذه المرحلة تطورت تكنولوجيا المعلومات وقد تم أتمتة بدائية روتينية للأنشطة البشرية، ويظهر في هذه المرحلة التعامل مع كميات كبيرة من البيانات مع قدرات محدودة من الأجهزة، وتتميز:

- كفاءة نسبية لمعالجة المعلومات عند تنفيذ العمليات الروتينية.
- التركيز على المؤسسات المركزية في الاتصال.
- تعاضد استخدام الموارد ومراكز الكمبيوتر.
- المعيار الرئيسي لتقييم فعالية إنشاء نظم المعلومات كان الفرق بين ما تنفقها على تطوير وإدخال الوسائل الحديثة.
- ضعف التواصل من المستخدمين، و نظم المعلومات و مطوري البرامج بسبب الاختلافات في وجهات النظر وفهم المشاكل.
- إنشاء أنظمة التواصل للمستخدمين (٢)

المرحلة الثانية (السبعينات):

انتشار أجهزة الكمبيوتر في سلسلة " آي بي إم/٣٦٠. المشكلة مع هذه المرحلة البرمجيات بدائية لا تلبى وتعالج كم المعلومات المتوفر والكمبيوتر خاص للمحترفين ، وتتميز:

- يترافق مع ظهور أجهزة الكمبيوتر الشخصية.
- تغيير النهج إلى إنشاء نظم المعلومات.
- الفرد المستخدم يتخذ قرارات.
- رغبة من قبل المستخدم في التطوير.

(١) كنت،الن:استخدام الحاسبات الالكترونية في خزن المعلومات واسترجاعها ،ت حشمت قاسم واخرون ،ط٢

دار المطبوعات ، الكويت ١٩٩٧.ص٦٢

- التواصل مع البرامج المطورة.

في هذه المرحلة يتم استخدام معالج البيانات المركزي والعمل مع قواعد البيانات خاصة في أماكن العمل للمستخدم (١).

المرحلة الثالثة (الثمانينات):

تعد مرحلة الثمانينات مرحلة انتقالية إذ أصبحت البداية لانطلاق تقنيات المعلومات التي تهدف إلى حل استراتيجي، وأصبح الكمبيوتر للمستخدمين الغير المحترفين وتطورت نظم المعلومات بشكل كبير . المشكلة في هذه المرحلة هي تلبية احتياجات المستخدم و إنشاء واجهة مناسبة في بيئة الكمبيوتر.

المرحلة الرابعة (التسعينات):

في وقت مبكر من العقد التاسع من القرن المنصرم ابتكرت التكنولوجيا الحديثة inter-العلاقات التنظيمية ونظم المعلومات.

- ظهرت مشاكل مع اتساع الطلب والاستخدام تطلبت:
- تطوير الاتفاقيات ووضع معايير وبروتوكولات لاستخدام التقنية الاتصالات الحديثة
- الوصول إلى المعلومات الاستراتيجية المنظمة.
- حماية وأمن المعلومات.
- الحاجة لتصميم كومبيوترات ذات كفاءة توافق المتطلبات المتجددة (٢)

Automated information technologies in the economy: Textbook/ Ed. by G. A. (١) Titorenko. – M.: UNITY, 1998 .p118

Information technology management: Educational. the textbook for high schools/ (٢) Under the editorship of Professor G. A. Titorenko. – M.: UNITY – DANA, 2003p

المبحث الثاني انواع شبكات المعلومات

الإنترنت والإنترانت والإكسترانت

تعتبر عبارة الانترنت مالوفة للسواد الأعظم من البشر ويعلم أنها عبارة عن شبكة عنكبوتية دولية ، تحمل كمية هائلة من المعلومات بعضها تعود لمؤسسات وبعضها لحكومات والبعض الآخر شخصي. فلقد تطورت الإنترنت خلال السنوات الأخيرة لدرجة واصبحت جزا لا يتجزأ من الحياة العصرية . وتطورت مع هذه المثل الإنسانية الأعراف والبروتوكولات التي تنظم عمل هذه الأجهزة مع بعضها فظهرت مشكلة كيفية التحرك خلال شبكة الإنترنت وكان الإنجاز الذي ظهر بداية التسعينات وسمي بالشبكة العالمية World Wide Web وهو ما نطلق عليه WWW والذي جعل من الممكن لاي شخص الولوج في هذا العالم الواسع الإنترنت(١).

اما (الإنترنت) وتسمى الشبكة الداخلية أو الشبكات الشخصية الفعلية ، أن شبكة الإنترنت هي تطبيق فعلي لشبكة الإنترنت ولكن داخليا بالمؤسسة أو الشركة بنفس أعرافها وبروتوكولاتها ومبدأ الشبكة العالمية WWW وتتميز بأنها تعطي مظهرا منتظما لقواعد بيانات العملاء ، وملفات الاتصال ، ومعلومات المنتجات مما يعني أنها أسهل استخداما من قبل الموظفين فتطبيقها مثلا لأنظمة البريد الإلكتروني تساهم في توفير النفقات بالمقارنة مع البريد العادي والنفقات قد تكون مالا ، جهدا ، وقتا. واستخدامها لنفس تطبيقات الإنترنت لايحني بأي حال من الأحوال بأنها مفتوحة لأشخاص خارج نطاق المؤسسة، بل قد تكون مفصولة كليا عن الشبكة العالمية WWW أو تكون مرتبطة بها ولكن من خلال إضافة مميزات Security جدار ناري يطلق عليه FireWall يسمح بدخول الأشخاص المصرح بذلك ويمنع الآخرين والتصريح قد يكون بكلمة سرية و ببطاقات ذكية تستخدم التشفير للولوج إلى الشبكة الداخلية فيمكن بالتالي ولوج الموظفين إلى الشبكة العنكبوتية فيستفيدوا من المعلومات الموجودة بالإنترنت العالمية والمعلومات المحلية بالشركة أو المؤسسة في نفس الوقت. إذا فشبكة الإنترنت شبكة مترابطة تستخدم Private TCP/IP Internet Work مملوكة لهيئة أو مؤسسة تستخدم تقنيات الإنترنت المختلفة مثل المتصفحات Web browsers وخدمات الويب Web servers في

(١) كورت، روبرت: الانترنت ،ت خالد العامري ١٩٨٤ ، ترجمة دار الفاروق ،القاهرة ١٩٩٩.ص٤٥

التعامل مع المعلومات وإنجاز مهام العمل داخل المؤسسة. ويمكن استخدام تقنيات تصميم الصفحات الخاصة بالإنترنت لعمل الوثائق والمستندات وخطابات العمل الخاصة بالشركة وتبادلها بين العاملين عن طريق تصفحها من على الخادم الرئيسي لموقع الشركة ومع تطوير تقنية ASP يمكن أيضا تصميم قواعد البيانات Databases الخاصة بالشركة ووضعها على خادم الموقع Web server لضمان الوصول إليها من أي مكان داخل أو خارج الشركة مع تحديد الصلاحيات المختلفة للعاملين وتحديد مستويات الحماية والأمن Security Level ، كما يمكن تبادل البريد الإلكتروني كما أسلفنا وعمل دليل إلكتروني به كل بيانات الأشخاص الذين يعملون بالمؤسسة وكذلك عمل ميزة المقابلات التلفزيونية Video Conferences عن بعد بين المدراء وموظفيهم وكذلك الدخول للشركة وبياناتها عن بعد من قبل الإدارة العليا Remote Access () .

أما الأكسترنات (Extranet) عبارة عن شبكات أو خدمات شبكية متشابهة تفصل بينها حدود دقيقة وديناميكية تتغير معياريتها من يوم لآخر استنادا إلى ما يستجد في العالم التقني المعاصر. وقد ظهرت شبكات الأكسترنات في الفترة الأخيرة كتطبيق يربط بين شبكات الإنترنت التي تربطها شراكة من نوع ما (تعليم، تجارة، تسويق، ...). فهي الشبكة المكونة من مجموعة شبكات إنترنت ترتبط ببعضها عن طريق الإنترنت، وتحافظ على خصوصية كل شبكة إنترنت مع منح أحقية الشراكة على بعض الخدمات والملفات فيما بينها. أي إن شبكة الأكسترنات هي الشبكة التي تربط شبكات الإنترنت الخاصة بالمتعاملين والشركاء والمزودين ومراكز الأبحاث الذين تجمعهم شراكة العمل في مشروع واحد، أو تجمعهم مركزية التخطيط أو الشراكة وتؤمن لهم تبادل المعلومات والتشارك فيها دون المساس بخصوصية الإنترنت المحلية لكل شركة (١).

التي يمكن أن تستخدم فيها الأكسترنات لتحسين العمل ونقله خطوة على طريق الانتقال إلى العامل العصبي الرقمي:

(١) كورت، روبرت: الإنترنت، ت. خالد العامري ١٩٨٤، ترجمة دار الفاروق، القاهرة ١٩٩٩. ص ٤٩

(٢) شاهين ، بهاء: دليلك الشخصي للإنترنت، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ١٩٩٧. ص ٣٢

١. تسهيل عمليات الشراء في الشركات: إذ يمكن أن تقوم شركة من منطقة الشرق الأوسط بإرسال طلب شراء إلى شركة يابانية عبر الإنترنت التي تربط بينهما، وتلغي الحاجة إلى المراسلات بكل أنواعها.

٢. متابعة الفواتير (Tracking invoices): تُسهل هذه الخدمة عملية توقيع الفواتير من مديري الفروع المنتشرين في مناطق مختلفة (في حال الحاجة للتوقيع الجماعي)، كما تسمح لهم بمتابعة إجراء الصرف أو القبض، ووضع العلامات التي تُشير إلى كل عملية تُجرى على الفاتورة أثناء تنقلها بين الفروع والأقسام.

٣. خدمات التوظيف (Employing Services) : تُستخدم الإنترنت لربط مصادر الموارد البشرية المؤهلة (الجامعات والمعاهد ومراكز التدريب و...) مع سوق العمل المتخصصة، بغرض تقديم خدمة متعددة المنافع لكلا الطرفين، إذ تجد الموارد البشرية المؤهلة فرصة العمل المناسبة في الوقت المناسب، كما إن سوق العمل يؤمن احتياجاته عن طريق الشبكة نفسها. وقد تصل فعالية هذه الشبكة إلى درجة المشاركة بالتخطيط مع مصادر الموارد البشرية لما فيه صالح سوق العمل.

٤. تواصل شبكات توزيع البضائع: يمكن بناء شبكة إنترنت تربط الموزعين المحليين بالمزود الرئيس لتسريع عمليات الطلب والشحن وتسوية الحسابات، كما يمكن أن تبنى التطبيقات المستندة إلى مفهوم نقطة الطلب (request point) لأتمتة كامل عمليات التوزيع وتسوية الحسابات المتعلقة بها (١).

ان عملية تسويق من خلال الشبكات ومحركات البحث المتعددة تكون متزامنة مع تخطيط الموارد والاستهلاك وخدمات ما بعد التسويق وتكون مرتبطة وفق مايلي:

- ضمان الحقوق القانونية للمعلومات وحماية حقوق المصممين.
- دراسة جدوى المعلومات في الشبكة.

(١) بدر، احمد نور: مقدمة في تكنولوجيا المعلومات وأساسيات استرجاع المعلومات، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية ٢٠٠٣، ص ٩٢

- تنظيم عملية تبادل المعلومات.
- تحديد المشاكل انيا ومعالجتها.
- تحديد مجموعة القيم للاصول الثابتة للشركة المالكة والاقيام الاخرى الناتجة
فعاليتها () .^١

المبحث الثالث التطوير وتكنولوجيا المعلومات والتصميم

يعتبر اليوم مفهومي التطور والتكنولوجيا الجديدة مفهومان مرادفان ،حيث انه التصاميم الصناعية اليوم هي انعكاس للتكنولوجيا الجديدة التي تدفع دوما بالتطور الى تلبية حاجات مواكبة للتكنولوجيا المتطورة بتسارع كبير .

يعد تدفق المعلومات الذي يتزايد يوميا اضعافا مضاعفة فضلا عن طرق معالجة وتخزين وعرض المعلومات التي تدفع مصممي البرمجيات لإيجاد برامج تلبي هذا الكم الهائل من المعلومات ويقابله اعداد متزايدة من المستخدمين.

ترافق وتلازم استخدام تكنولوجيا المعلومات في التصميم عامة والتصميم الصناعي مجال البحث اتقان مهارات النمذجة ثلاثية الابعاد من برامج وفي المقام الاول مثل 3ds max, Coreldraw, AutoCAD, photoshop.

ويمكن حصر دور التكنولوجيا المعلومات في التصميم الصناعي:

- الانتقال من العمل اليدوي المجرد الى استخدام الكمبيوتر .
- امكانية اغناء المصمم بمعلومات حديثة.
- تحمل المصمم مسؤوليات متجددة ومستمرة في ارضاء رغبات وحاجات المستهلك.
- العوائد الاقتصادية هي الدافع لتطوير التصميم ()^١

Cloninger K. Fresh styles in Web design. How to make your site "candy"/ K. ()

.Cloninger; TRANS. from English. – M.: DMK Press, 2002. –p 224

تعد هذه البرامج اساسية في ولوج المصمم عالم المعلوماتية والتواصل معها والتفاعل الايجابي كونها لغة التعامل بين المصممين في العالم اجمع فضلا عن حزمة من البرامج الساندة التي تتعدد وتختلف لتعالج ابسط التفاصيل في عمليات التواصل والتصميم (١).

٢

تواكب اليوم المؤسسات الجامعية التعليم الالكتروني لانه ثورة في مجال بناء الدارس بصورة عامة والمصمم بصورة خاصة من خلال استخدام تقنيات التعليم واستخدام احدث ما توصلت اليه التقنية من اجهزة وبرامج ونظم يمكن توفيرها في أي وقت وفي أي مكان يحتاجه الدارس اما بواسطة التعليم المتزامن synchronous study او التعليم الغير متزامن asynchronous study (٢).

في وقتنا الحاضر لا توجد بقعة في العالم لن تتأثر بتأثير الاتصال والتكنولوجيا الحديثة واصبح التصميم المحك الاساسي لتطور وتواصل المجتمعات مع التطور والحركة الاقتصادية ، لذا اصبح ارضاء المستهلك وجذبهم لشراء المنتجات الجديدة والدخول في منافسة طالما يوجد مصممون يطورون التصاميم بصورة مستمرة اذا اصبحت المنافسة حقيقية وقائمة تقوم بها الشركات ومراكز التصميم ويوظف كل الاطراف ما توفره تكنولوجيا المعلومات من جهة والاتصال من جهة اخرى واستخدامها في تحقيق اهدافه (حكومة، مؤسسة، شركة، مراكز تصميم وابحث) .

تصميم المنتجات وتكنولوجيا المعلومات

ان الاستخدام الامثل لتكنولوجيا المعلومات شرطا مسبقا من اجل تحسين كفاءة النشاطات بصورة عامة الصناعية (ادارية ، انتاجية، تسويقية) المعلوماتية(فكرية ،مادية)، ان المرونة التي

Information technology management: Educational. the textbook for high schools/ (١)
Under the editorship of Professor G. A. Titorenko. – M.: UNITY – DANA, 2003
p164

(٢) كاظم، بهاء ابراهيم: تاثير تطور تقنية المعلومات والاتصال في التعليم العالي جامعة بغداد انموذجا، سلسلة الثقافة الجامعية العدد الثاني ، مطبعة جامعة بغداد ،٢٠٠٨.ص٥

توفرها تكنولوجيا المعلومات (It) والتكيف مع كل بيئة وتأثير بمختلف أنواعها ومقدرتها الفائقة جعلها ترفد مختلف قطاعات الاعمال ومنها التصميم بالمعلومات والتكنولوجيا اللازمة () .

ترتبط تكنولوجيا المعلومات بشبكة واسعة من المكونات المادية والبرامجيات وراس المال اللازم والتخصصات الداعمة لعملها وهي:

- الكمبيوتر الجزء المحوري في العملية بأنواعه الشخصي والمركزي.
- وسائل التخزين .
- المعالجات.
- وسائل التحويل.
- الحماية.
- التنفيذ.
- النقل.
- معالجات المعلومات.

وترتبط كل المعلومات انفة الذكر ببرامج بحثية متطورة لمركز ابحاث تتسابق في ما بينها لرفد النظام ككل بتكنولوجيا تديم حيويته وتطويره () .

تعرف التكنولوجيا المعلومات بانها علم وقوانين انتاج السلع المادية كانت ام فكرية وترتبط بثلاث اسسس هي

- الفكرية .

(١) علم الدين، محمد : تكنولوجيا المعلومات وصناعة الاتصال الجماهيري ، العربي للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩٠.ص ١٥

(٢) صامويلسون، ن: نظم وشبكات المعلومات السمات العامة، ت شوقي سالم ، مركز الاسكندرية للوسائط الثقافية والمكتبات ، الاسكندرية ١٩٩٨.ص ٦٨

١. تصميم البرامجيات المناسبة.

٢. تصاميم المنتجات .

• تكنولوجيا الانتاج .

١. تكنولوجيا ادارة الانتاج.

٢. وسائل الانتاج المادية (١).

تحدد مجموعة من التقانات والاساليب التي تحدد تسلسل الاجراءات لتنفيذ عملية الانتاج وترتبط عضويا بالتطور العلمي وبالنتيجة العملية الانتاجية برمتها، ويتعدى دور التكنولوجيا في تحسين الجودة وتقليل زمن الانتاج وتقليل التكاليف الى احداث تغييرات كبيرة في المجتمع، اذ تؤثر في تطور المجتمع وتؤثر في البنية الاجتماعية والفكرية.

ان انتاج المعلومات يعتمد على مواد المعلومات وطريقة اعادة ارسالها وتبويبها وانشاء نظام معلومات متخصص وتحديد مصادر المعلومات وهي المواد الخام التي تكون الهيكل التنظيمي للنتائج النهائي وهو القرار (٥*)، حيث تتحكم مصادر المعلومات الى حد كبير في كفاءة النظام والمعلومات الموثقة فيه.

تطوير تصاميم المنتجات :

اولا: التحسين المستمر في تقنيات المنشأة الصناعية وصولا الى الحد الاعلى من الكفاءة وبالحدود الاقتصادية المسموح بها.

ثانيا: ان يتم التخلي عن التكنولوجيا القديمة التي اصبحت عباء على عملية الانتاج ولا تستطيع تلبية متطلبات التصميمية وفق متطلبات اولاً.

Borodaev, Etc. of the website as an object of graphic design: Dis. Kida. (١)

. artificial-povedeniya / A. Borodaev; Hadi. – Kharkov, 2004. –p 232

* القرار : الحصيلة والنتيجة الحاصلة من مجموعة من المعلومات الموثقة في مجال معين

تعمل مجموعة من التقنيات ومعالجة المعلومات والتعرف على اخر ما توصل اليه المؤسسات الصناعية المناظرة والمصممون الصناعيون فيها وتوظيف ذلك وبما يسهم باتخاذ القرار المناسب في التغيير ومستواه وفق مستويات تقنيات المعلومات:

النظرية: ايجاد مجموعة من نماذج المعلومات المتوافقة حول اختصاص ما.

البحث: وهو الوصول الى كم معلوماتي باستخدام تقنية مناسبة.

التطبيق: توظيف الى المعلومات التي تكون مفيدة وموضوعية (١).

مؤشرات الاطار النظري:

من خلال استعراض الاطار النظري توصل الباحث الى المؤشرات التالية:

١. ارتبط نشوء تكنولوجيا المعلومات في بداية الستينات بتطور الجامعات والمراكز البحثية.

٢. التطور التكنولوجي والحاجة كان هو الدافع لتطور هذه التكنولوجيا.

٣. تطور البرمجيات كان له الاثر البارز في توسيع رقعة الاستخدام.

٤. مستخدمو الشبكة في البداية كان للمتخصصين وبالتقدم اصبحت متاحة للجميع.

٥. كان لنمو المتصفحات دور اساسي في نمو الشبكة ومساخميها.

٦. شيوع ملكية والبروتوكولات ويسرها ادى الى تطور الشبكة.

٧. وجود شبكات عامة (الانترنت) ومحددة مثل الانترنت والاكسترانت. ادى الى سرعة وخصوصية للمستخدمين.

(١) بدر، احمد نور: مقدمة في تكنولوجيا المعلومات وأساسيات استرجاع المعلومات، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية ٢٠٠٣. ص ٧٣

٨. ظهور مبدا التسويق من خلال الشبكة بكل انواعه التصاميم ومنتجات.
٩. يعد التطور والتكنولوجيا والتصميم مرادف في ضوء التطور الهائل الحاصل في العالم.
١٠. استخدام البرمجيات والاحتراف فيها اصبح ضرورة للمصمم وجواز دخول الى عالم تكنولوجيا المعلومات.
١١. تستند تكنولوجيا المعلومات على ركنين اساسيين هما الفكري وهو تصميم وتطوير المنتجات وتصميم البرامج،والركن الثاني تكنولوجيا الانتاج.
١٢. يعتبر التخلي عن التكنولوجيا القديمة في التصميم والانتاج واستبدالها بتكنولوجيا حديثة شرطا مسبقا للتطور في التصميم والانتاج.

نتائج البحث

١. التعرف على اخر ما توصل له المصممون
٢. توفر تكنولوجيا المعلومات الانتقال من الاساليب التقليدية في الصناعة الى وسائل التفاعل مع النشاط البشري بصورة مباشرة لضمان الجودة والفعالية في التصميم.
٣. حماية حقوق المصمم الفكرية وامكانية استثمار تصاميمه.
٤. ن التعرف على نتائج المصممين يضمن ان البدء سيكون من حيث انتهى المصممون في العالم.
٥. ان الاتصال والتواصل مع تصاميم الاخرين يؤدي الى تلاقح الافكار وتكون حافزا لتصاميم جديدة وتطويرها جزئيا او كليا.
٦. التواصل والاستفادة من خبرات المصممين .
٧. التعرف على مرجعيات التصميم والمصمم.
٨. ان انفجار المعلومات وتشظيها اليوم جعل من الصعب الحصول على جميع المعلومات اللازمة ولذلك هناك حاجة الى انشاء مواقع متخصصة على الانترنت مخصصة للتصميم للمصممين.

٩. ايجاد مواصفات خاصة وعامة تسمح بفرز الغث من السمين وتحديد كفاءتها التصميمية والتسويقية.
١٠. ظهور مبدا انتاج تكنولوجيا المعلومات وتسويقها واصبح على المصممين لزام الخوض فيه بما يضمن التواصل والتنافس.
١١. امكانية ايجاد تقنيات او مرتكزات معاصرة تؤمن نوعا من الاتصال العالمي الفكري في مجال التصميم الصناعي ومنتجاته لمعاصرة عبر منظومة اتصالاته .

المصادر

المصادر العربية

١. بدر، احمد نور: مقدمة في تكنولوجيا المعلومات وأساسيات استرجاع المعلومات، دار الثقافة العلمية الإسكندرية ٢٠٠٣.
٢. علم الدين، محمد : تكنولوجيا المعلومات وصناعة الاتصال الجماهيري ، العربي للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩٠.
٣. شاهين ، بهاء: دليلك الشخصي للانترنت، المكتبة الاكاديمية، القاهرة ١٩٩٧.
٤. صامويلسون، ن: نظم وشبكات المعلومات السمات العامة، ت شوقي سالم ، مركز الاسكندرية للوسائط الثقافية والمكتبات ، الاسكندرية ١٩٩٨
٥. كورت، روبرت: الانترنت، ت خالد العامري ١٩٨٤، ترجمة دار الفاروق، القاهرة ١٩٩٩.
٦. كنت،الن: استخدام الحاسبات الالكترونية في خزن المعلومات واسترجاعها، ت حشمت قاسم واخرون ، ط٢ دار المطبوعات ، الكويت ١٩٩٧.
٧. كاظم، بهاء ابراهيم: تاثير تطور تقنية المعلومات والاتصال في التعليم العالي جامعة بغداد انموذجا، سلسلة الثقافة الجامعية العدد الثاني ، مطبعة جامعة بغداد، ٢٠٠٨
٨. لانسر، ولفرد : نظم استرجاع المعلومات، ت قسمت قاسم، دار الغريب للطباعة والنشر د.ت.

المصادر الاجنبية

Borodaev, Etc. of the website as an object of graphic design: Dis. Kida. artificial-povedeniya / A. Borodaev; Hadi. - Kharkov, 2004. .٩

Information technology management: Educational. the textbook for high schools/ Under the editorship of Professor G. A. Titorenko. - M.: UNITY - DANA, 2003 .١٠

Automated information technologies in the economy: Textbook/ Ed. by G. A. Titorenko. - M.: UNITY, 1998 .١١

Cloninger K. Fresh styles in Web design. How to make your site "candy"/ K. Cloninger; TRANS. from English. - M.: DMK Press, ٢٠٠٢.

الحدث وما بعد الحدث وأثرها في التصميم

أ.م.د. باسم قاسم الغبان

مشكلة البحث

الحدث من أكثر المفاهيم غموضاً والتباساً نظراً لما ينطوي عليه هذا المصطلح من صعوبات معقدة تجعله مراوفاً ومتقلباً وصعوبة تحديده بدقة مردها إلى ارتباطه بتعريفات صنعتها ظروف معينة غير إنها تكون عرضة للتغيير ، ويستخدم هذا المصطلح تاريخياً لتحديد مرحلة أخذة في التلاشي فيظهر ما يعارضها مثل (ما قبل الحدث ، الحدث القديمة ، الحدث الجديدة ، ما بعد الحدث) . ولا شك ان الحدث كمفهوم عام ولدت في الغرب على وفق شروط ارتبطت بمرحلة مهمة من تطور أوروبا وكانت مرحلة مليئة بالصراعات و التجاذبات ، إذ كانت أوروبا تغادر القرون الوسطى وتخلف الإقطاع وراءها ليبدأ عصر النهضة .ومن خلال ذلك يمكن اعتبار الحدث ذلك التصور الجديد للحياة أو ذلك الوعي الجديد بكافة المتغيرات والمستجدات التي تستجيب استجابة حضارية للقفز على الثوابت القديمة والأنماط التقليدية و ما هو مألوف وقريب من الخيال . فهي تعد تياراً جارفاً يطال كل ميادين الحياة في نموها المتواصل ، وبذلك يكون الحاصل إنها تاريخ حضاري (سياسي واجتماعي وثقافي وفني وفلسفي وإبداعي) وقد أصبح فن التصميم في عصر الحدث بمواجهة كبيرة مع العديد من النظريات العلمية والاتجاهات الفكرية المنطقية، وعلى أساس أن العلم متكون من مجموعة من الحقائق التي لامناص منها في عالم الحدث وفن التصميم جزءاً من تلك الحقائق العلمية بكل قوانينها ومنظوماتها الايديولوجية. وكانت أكثر الحقائق القائمة في تصاميم الحدث هي عدم العودة الى منطلق الأساليب والاتجاهات الفنية القديمة، لا على مستوى الشكل ولا على مستوى التقنية بكل ما يحمله ذلك التاريخ الفني من إرث زاخر بكل المعايير، وكان المسوغ الأساس لتصاميم الحدث في ذلك هو أن المعطيات الجديدة على المستوى الفكري والمادي والتقني شرعت لوظيفة جديدة للفن والتصميم في حياة الحدث. وقد اثر التطور السريع والتقدم في المجالات التقنية والابحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي مما ادى الى تغيرات في نمط الحياة وبالتالي خلق انماط واشكال جديدة ومعايير تختلف عن سابقتها وذلك قد يؤدي حتماً الى تغير في الاهتمامات الجمالية والانواق السائدة والسعي الى كل ما هو جديد. وارتبط ذلك بتسمية (ما بعد الحدث) صراحة وضمناً، (في المستوى الأول، بالتحويلات السوسولوجية التاريخية التي داهمت المجتمعات الغربية المتقدمة منذ منتصف هذا القرن، والتي تمثلت أساساً في ظهور (المجتمع

الاستهلاكي) إذ بدأ نمط الحياة الاجتماعية الجديد يتميز بتوفير ومراعاة رأس المال، وبالتقدير في الانفاق، والحث على الاستهلاك، مما دفع البعض إلى القول بأن الاستهلاك هو محرك المجتمع ما بعد الحداثي). (وقد طغى ما بعد الحداثة على الحداثة بقوة مفهوم قوي للمابعدية، فهو تيار ينتقد الحداثة من منطلق أكثر جذرية، محققاً قطيعة فكرية كاملة مع الحداثة، وداعياً إلى تجاوزها بالمرّة وهذا هو سر الشق الأول من المصطلح (ما بعد الحداثة). (سبيلا، ٢٠٠٥، ص ١٠١ - ١١١) ان التصميم من الفنون التي تعمل على وفق أهداف ونظام عمل محسوب نحو تطلعات إنسانية خدمية ، بوصفه فناً من الفنون التطبيقية ذات الابعاد الوظيفية ، فإنه يعتمد على نحو واسع، ورؤى فكرية نظرية، أو مؤسسات فلسفية تبني رؤيته وتوجه أهدافه . ومن هذه الرؤى الفكرية هي الحداثة وما بعد الحداثة من هنا تتجلى مشكلة البحث بالتساؤل التالي ماهو انعكاس الحداثة وما بعد الحداثة على المنتج الصناعي

اهمية البحث

- ١- يسهم البحث الحالي في ابراز الحداثة وما بعد الحداثة في التصميم .
- ٢- يساهم في رقد الجانب المعرفي بدراسة حديثة يمكن أن ترسم شكل وأسلوب دراسة العلاقات التي تربط عناصر الشكل الفني بالاشكال الاخرى بأتباع المدارس الفنية الحديثة وما بعدها لما يشكل رؤية جديدة في آليات المعالجة وكشف جديد الابداعات التصميمية.
- ٣- يساهم في رقد طلبية قسم التصميم بتأثير الحداثة وما بعد الحداثة التصميم بجميع فروعها (الصناعي والطباعي والاقمشة والداخلي)

هدف البحث

- ١- يهدف البحث الحالي الكشف بين الحداثة وما بعد الحداثة وأثرها في التصميم

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي

حدود البحث

- ١- الحدود الموضوعية والزمانية: الحداثة وما بعد الحداثة (البوب ارت والمفاهيمية) وانعكاسها في التصميم
- ٢- الحدود المكانية : بعض المنتجات التصميمية التي ظهرت في فترة الحداثة، ما بعد الحداثة، مختارة قصدياً و بما يتماشى مع متطلبات البحث.

تحديد المصطلحات

الحدائثة لغوياً :

كلمة الحدائثة مشتقة من الجذر (ح - د - ث) و(حَدَّثَ الشيء يحدث حدوثاً وحدائثةً، فهو مُحدِّثٌ وحديثٌ. وحدثَ الأمر أي وقع وحصل ، وأحدثَ الشيء أوجده، والمُحدِّثُ هو الجديد والاشياء). (ابن منظور، (د.ت)ص٩٠٧)

الحدائثة فلسفياً :

لفظ أستعمل بكثرة منذ القرن العاشر، في المساجلات الفلسفية أو الدينية، حيث يشير الى الاستعمالات الرئيسية لكلمة حديث، ويفرق بالنسبة الى الاستعمال الراهن، من جهة بين حدائثة صحيحة تتوافق مع التشكيلات الفكرية الحقيقية، المتصاعدة والضرورية ، ومن جهة ثانية ، حدائثة سطحية، تقوم على جهل التراث، حب الجديد مهما يكن الاضطراب، المطالبة والمزايدة. وهي فلسفة القرن السادس عشر والقرون التوالي، حتى أيامنا. وغالباً ما يطلق على باكون وديكارت أسم مؤسسي الفلسفة الحديثة). (اندرية، ٢٠٠١، ص٨٢٢)

اصطلاحياً :

(الحدائثة مفهوم حضاري شمولي يطال كافة مستويات الوجود الانساني)(سبيلا، ٢٠٠٥، ص٧)

التعريف الاجرائي:

الحدائثة : الحدائثة اتجاه جديد يعمل على الخروج من كل قديم و كسر الأطر والقوالب، سعياً دوماً لبناء إمكانات جديدة للفكر والقول والعمل مما يتيح للمرء أن يخرج مخرجاً أكثر صدقاً ومعرفة وأكثر قوة وحضوراً.

ما بعد الحدائثة:

يعرف مصطلح ما بعد الحدائثة بانه مفهوم مركب متعدد الواجه يتجلى في عدد من الظواهر المنوعة التي يجمع بينها هدف واحد، هو محاصرة وتخريب فرضيات الحدائثة. وما ينبني عليها من مواقف ونتاج فكري ثقافي (نك كاي، ١٩٩٩، هـ).

وتعرف ما بعد الحدائثة بانها اقتران بالثقافة الدنيا وقد هاجمة فنون الماضي وحاكتها بسخرية وترتبط بالتفكيك والنزوع الى الاستهلاك وبالتلفزيون ودوائر المعلومات (بيتر، ١٩٩٥، ص١٣)

ويعرف (فريدريك جيمسن) ما بعد الحدائثة بأنها ليست مجرد كلمة تصف أسلوباً خاصاً وإنما هي مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد، وهو ما يسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي أو الاستهلاكي (ابو اصبع، ٢٠٠٠، ص٤٩).

التعريف الاجرائي:

ما بعد الحداثة: هي عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة والمعلومات ويشير إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة.

الحداثة ودورها في التصميم

أذ كان (ديكارت) قد أسس الحداثة الفلسفية بوضعه مبدأ الذاتية (الكوجيتيو) كأساس للحقيقة واليقين، وكقيمة مطلقة وخط فاصل بين عالم الالهة وعالم الانسان مركز الكون، فان (ليبنتز) هو أول من أسس الحداثة الفلسفية على مبدأ (العقلانية) فقص المبدأ القائل: لكل شيء سبب معقول. وإحالة هذا المبدأ إلى ان الانسان تحول من (متأمل) للكون ومعجب ببديع خلقه الى غاز له منقب عن اسراره، فأخذ يجوب العالم ويبحث له عن (اسبابه المعقولة) مميزاً إياها عن الأسباب (غير المعقولة) (محمد، ١٩٩٦، ص١٣) فديكارت انطلق في ذاتيته من مقولته المشهورة (أنا أفكر أذن أنا موجود) بينما انطلق ليبنتز من المبدأ العقلاني في صورة اعتماد (السببية) وعقلانية تلك السببية واسبابها ونتائجها. وقد اكدت الحداثة على التحول في دور الانسان واهميته في صراعاته مع الكون واسراره ومستوى هذا الدور وطبيعته، فهي خروج الانسان من حالة الافقار التي تمثل بالعجز عن استخدام العقل بسبب فقدان العزيمة القوية والشجاعة لتوجيه نفسه بنفسه إذ قادت هذه التحولات الفكرية في فكر الحداثة مجموعة من المفكرين والفلاسفة ومنهم خاصة الفيلسوف (نيتشه، وماركس، وفرويد، ودارون) وغيرهم (باسم، ٢٠٠٦، ص٣٣). فالحداثة تقوم أساساً على محاولة إبدال المرجعية الفكرية التي تحكم السلوك الانساني في الحياة (جديدي، ٢٠٠٨، ص١٣١) وقد تحددت الحداثة بثلاثة خصائص هي :

١. على الصعيد الفكري هيمنة سلطة العقل على الجمال. أي تم إرجاع كل معرفة الى الذات المفكرة، أو الشيء المفكر وهو (العقل) وإنعكاسه للذوق.

٢. هيمنة النظام على اللانظام. أي تم طرح النظام بمنظار مختلف على وفق الاطار العام الذي اخذ بنظر الاعتبار الا وهو (التجسيد الشكلي لفكرة الوظيفة).

٣. هيمنة سلطة العلم على الخرافة. وذلك بأعتبره بحثاً وإسقاط التصورات القبلية. (حارث، ٢٠٠٥، ص٩)

لقد اثرت الحداثة بالتكنولوجيا وفي التصميم وقد كان للتطور التكنولوجي اثر كبير في مدارس واتجاهات الفن الحديث مثل التكعيبية والمستقبلية والدادائية والسرالية لاسيما نجد ان حركات الفن الحديث هي مناهج لاساليب تسعى للتعبير عن مجمل مشهد

المواجهة بين الماضي والمستقبل ويمكن تحليل سماتها الحدائية من خلال تأسيسها من المقولات الاتية (سيندر، ١٩٨٨، ص ٧٢-٨٠)

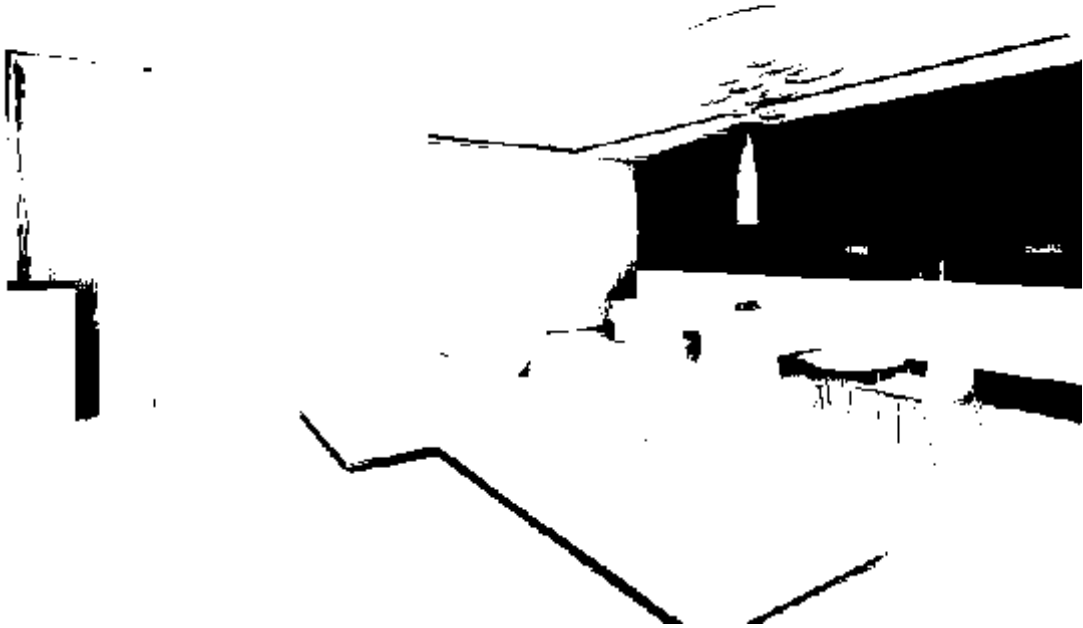
١- مقولة الادراك خلال فن التصميم الجديد للتجربة الحديثة أذ يعد الادراك هو الالماحة الاولى للحدائة واتخاذ القرار في ابتكار اسلوب جديد للتعبير عن التغييرات الكبيرة في العالم الحديث وكما في الشكل رقم (١) الذي يمثل تصميم لمطبخ حديث يكون جزء من اثنائه معلق في السقف يمثل الانارة ومفرغة هواء ويعزل مقومات المطبخ عن الاجزاء الاخرى في الفضاء والجزء الاخر على الارض يمثل مجموعة من المقاعد تحيط بطاولة طعام وقد استخدم المصمم ثلاث الوان هي الاحمر والاصفر والابيض. اما الاضاءة فقد استخدمت لتعزيز الفضاء الداخلي أذ استخدمها المصمم بشكل جيد ولد انعكاسا جماليا مهما بالنسبة للإنسان، وقد كان للضوء والالوان دور من خلال تمثيل المحددات ومحتويات الفضاء الداخلي من جدران وسقوف وارضيات واثاث، فالاضاءة الموزعة توزيعا سليما تريح العين، من هنا تمكن المصمم من استخدام الفضاء الارضية والسقف والجدران استخداما ملائما متعدد الاغراض من خلال التفاعل بين الاضاءة الداخلية أضاف على الفضاء جوا شاعريا ومناخا مريحا



صورة لمطبخ حدائوي شكل رقم (١)

<http://www.decor-zone.net/٢٠١٣/١٢/kitchen-ceiling>

٢- مقولة نمط الامل الذي اخترعه الفن فيؤثر بالمجتمع من هنا نجد ان فكرة الفن الحديث قد يحول البيئة المعاصرة ومن ثم تحديث العالم بواسطة تهدئة السكان وتهذيبهم وفي بداية القرن العشرين كان الامل يستند الى مجموعة الفنون العالمية المتداخلة بين الموسيقى والباليه والعمارة وتصميم بفروعه والرسم والموسيقى والشعر ، والتي تسهم جميعها في الحركة الخاصة بتثوير الذوق وكما نرى في الشكل (٢) اسلوب وضح فيه المصمم بصمة تثير الذوق عند المتلقي في هذه الشقة فقد جعل تصاميم لمساحات خشبية متصلة من الارض حتى السقف ثم طاولة للطعام بيضاء اللون مصنوعة ببساطة وتقنية محاطة بكل ماهو ابيض وقد اظهر في الصالة اريكة بيضاء متناسقة مع المطبخ وادوات المطبخ وقد جعل الاكسسوارات مخفية بطريقة ابداعية جميلة اما مصمم الاقمشة فقد اعطى للستائر طابع مغاير بالون عن التصميم مما جذب نظر المتلقي واثار ذوقه الى نوع الخامة ولونها وتصميم الستائر



تصميم اثاث شقة سكنية شكل رقم (٢)

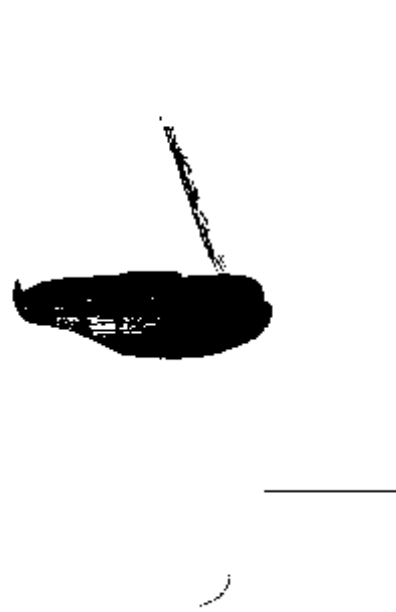
<http://simplyglossy.com/%d8%aa%d8d>

٣- مقولة الحياة المشتركة بوصفها رمزاً حديثاً يصهر فيه فن التصميم للماضي مع الحاضر من هنا تكون صورة العالم المادي الحديث في الامكان تفسيرها وتحويلها الى رموز في الحياة الداخلية وكما في الشكل رقم (٣) فهو كرسي طعام اعتمد

الباحث في تصميمه على اللون الابيض والاحمر وقد حول صورة المقعد التقليدية ذات الاربع اطراف الى طرف واحد وجعل له رمزية خاصة يتصف بها اما مصمم الاقمشة فتميز بهذه المقولة من خلال أزياء المرأة الكردية إذ تتألف في هينتها الاعتيادية من دشداشة طويلة تغطي في الغالب اخمص القدمين، وذات كمين طويلين يرتبطان بذيلين مخروطيين طويلين ايضا يسميان في اللغة الكردية بـ «فقيانة». وفي الغالب تخطط هذه الدشداشة من قماش شفاف جدا ذي خيوط حريرية ناعمة الملمس ومطرزة بأنواع مختلفة من المنمنمات والحراشف المعدنية البراقة الشبيهة بحراشف السمك، وترتدي المرأة الكردية تحت هذه الدشداشة العريضة قميصا داخليا رقيقا وحريريا، لكنه ذو لون داكن وغير شفاف ليصبح بمثابة خلفية عاكسة للدشداشة الشفافة، مع العلم ان القميص التحتاني كان يخطط في السابق بشكل واسع وعريض، لكنه اصبح الآن ضيقا ومفصلا يلتصق بجسد لابسته لإظهار مفاتن قامتها على نحو واضح طبعا لتطورات الموضة. اما الجزء العلوي من هذا الزي فانه مؤلف من سترة قصيرة جدا بلا أكمام لا يزيد طولها على ٢٥ سنتيمترا تخطط في الغالب من نوع خاص من الاقمشة المغطاة كاملة بالمنمنمات والحراشف المعدنية البراقة بغية اضافة المزيد من اللمعان الى الزي باكماله وقد آلف هذا التصميم بين الماضي والحاضر (هيو، ٢٠٠٨، مقال) وكما في الشكل (٤)

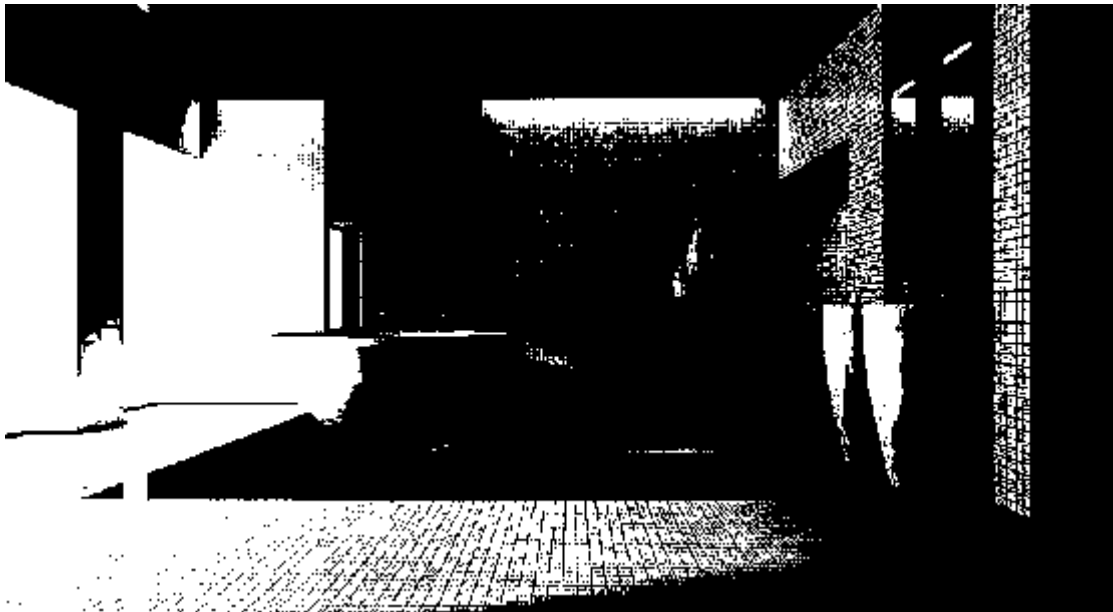


الزي الكردي بين الماضي والحاضر



كرسي مطبخ تصميم ايطالي شكل رقم (٣)

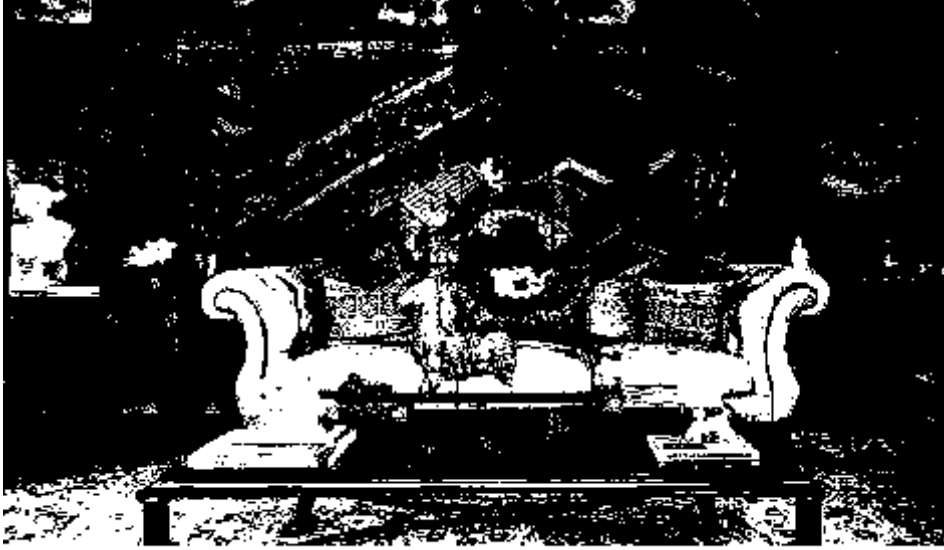
٤- مقولة الحياة البديلة في الفن ومسارها يقترب من حدود التجارب الجمالية ، إذ نزع البحت عن تعويض للحياة بوساطة الفن والفن بوساطة الحياة فنجد مثلا أن السريالية والمستقبلية تحاولان إعادة صياغة الواقع وفق رؤى جديدة وكما مبين في الشكل رقم (٥) حيث حدد المصمم شكل للحمام وجعله نصفان نصف باللون الاسود والاخر باللون الابيض وقد عمل على وضع المغاسل والبانيو بشكل مخروطي وفق رؤى تصميمية صاغها من الواقع وعمل على وضع اثاث الحمام بنفس النسق .



تصميم حمام وفق رؤى تصميمية سريالية مستقبلية شكل رقم(٥)

<http://www.decorbaitak.com/2014/06/17/>

٥- مقولة المفهوم الثوري للتراث حيث ادخلت الاعمال الموروثة في الاعمال الحديثة باعتبار أن فكرت التراث تحمل طاقة تفجيرية للافكار وكما في الشكل رقم(٦) حيث يشير الى ربط الموروث التاريخي بالحديث إذ اندمج الموروث التاريخي في صناعة الاثاث وفي طباعة البرفان وفي اقمشة الكنبه وملحقاتها وفي الاكسسوارات وفي الفضاء الداخلي الذي اصبح وكأنه لوحة فنية تداخل فيها القديم بالحديث



التصميم بين الموروث والحداثة شكل رقم (٦)

<https://www.google.iq/search?q=%D8%B5%D9%88%D8%B1+>

٦- التشويه إذ يعد عنصرا واضحا في الفن الحديث أكثر منه في الادب وفن الرسم كما في الرسوم الوحشية والتكعيبية والدادائية والسريالية (سبندر، ١٩٨٨، ص ٧٢-٨٠) وكما في الشكل رقم (٧) حيث اعتمد المصمم على الوحشية ويهتم هذا الاتجاه بالضوء المتجانس والبناء المسطح وتآلف سطوح الالوان دون استخدام الظل والنور، أي دون استخدام القيم اللونية، فقد اعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون، ثم اعتمدت هذه المدرسة أسلوب التبسيط وقد امتازت بألوانها الصارخة وطغت عليها الأساليب القديمة في الفضاء الداخلي والأثاث .



تصميم مطبخ على نمط المدرسة الوحشية شكل رقم (٧)

<http://www.iraqhurr.org/content/article24753236.html>

ما بعد الحداثة ودورها في التصميم

ظهرت ما بعد الحداثة في التصميم كرد فعل للحداثة المنظمة والتي طغت عالم التصميم من الثلاثينات و حتى السبعينات، حيث برزت أولى المحاولات لإظهار تصميم جديد في منتصف الثمانينات. (poynor،٢٠٠٣،p40) اما النقلة النوعية في مجال التصميم فقد تمثلت في تصميم ما بعد الحداثة ليأخذ المنطق البصري تفاعلات متعددة الجوانب، عكست التطور في تكنولوجيا استخدام الوسائط المتعددة التي تضمنتها معظم التصاميم بواقع لغوي وسمعي وبصري وأيضاً حركي، ومما لاشك فيه أن الوسائط المتعددة إحدى الصيغ التصميمية الأساسية في ممارسة الابداع للفنون المرئية في فنون ما بعد الحداثة. لذا فهية ظاهرة تنهض على تحدي عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها، وهي في سبيل ذلك تستخدم هذه المفاهيم نفسها وتفجرها في آن واحد، تبدأ بترسيخها ثم تخريبها أو حتى وإن اضطرت إلى أستعارة بعض أفكارها الجوهرية. (اياد،ج١،ص٢٣٩) وقد ظهر الكثير من الحركات الفنية لعصر ما بعد الحداثة وسوف نتطرق الى اثنين من هذه الحركات لتحديد الباحث بعدد من الصفحات ولتكن تلك الحركات كما يلي:

١- حركة البوب ارت الفن الشعبي :

ان جذور انبثاق حركة (البوب ارت) قد انبثقت في انكلترا وكان الناقد البريطاني (لورنس الواي) أول ما استخدم مصطلح البوب ارت عام ١٩٥٤ كتسمية مناسبة اختصارا ل (popular,art) والتي تعني الفن الشعبي وفي عام ١٩٦٢ ذهب (لورنس) الى مدى ابعد من هذا المدى ليدرج نشاط الفنانين الذين كانوا يحاولون استخدام الصورة الشعبية ضمن سياق الفنون الجميلة بالرغم من تنافس مسميات اخرى واحتجاج من الفنانين انفسهم (nikos,2006,p225) وفي حينها كان تأسيس هذه الحركة حصيلة لسلسلة من المناقشات لمجموعة في معهد الفنون المعاصرة في لندن اطلقت على نفسها اسم المستقلة وضمت هذه المجموعة فنانيين ومعماريين بينهم (ادورد باو لوزي، واليسون، وبيتر سمشسون ، وريتشارد هاملتون ، وبيتر رينير بانهام، ولورنس الواي) فلقد سحرت الثقافة الحضرية الجديدة هذه الجماعة وبخاصة ظواهرها في امريكا ويعزى ذلك في جزء منه الى التأثير الذي خلفته الحرب حينها بدت امريكا بالنسبة لقانطي انكلترا عالما ذهبيا للاشياء الجديدة من اصغر القطع الصناعية الى السيارات الجديدة ويعزى كذلك الى رد الفعل ضد الرومانسية الرصينة التي كانت حكرا على الطبقة المثقفة والجو المهيمن على الفن البريطاني في الاربعينيات وان استخدام المواد والاشياء من الواقع المعاش للانسان ترجع في بداياتها الى الاسلوب الدادائي في الفن حين استعار الفنان المفردات من الواقع لتمثل فكرة ما يستشعرها جمهور العمل الفني واثارته ومعرفة وقعه وانعكاساته عليه (سمث ،١٩٩٥، ص١١٧) ومن خصائص وتجارب هذا الفن فقد نراها واضحة في تكنيكات عديدة من بينها: الصورة الفوتوغرافية، القص، واللصق، والرسم اليدوي، والطباعة، والتخطيط، والتركيب، والتفكيك، ومن ثم عبثية اللون، وعدمية التشابه، واللعب على موتيف الصورة الواحدة أو الشكل الواحد ومحاولة تكراره، ومن ثم إعادة تدشين الأشياء كوحدات بصرية مفصولة عن بعض في الموضوع قريبة من بعض في حيزها الفراغي الذي اجتمعت وأصبحت فيه.ولهذا جاءت أعمال بعض التصاميم وكأنها منزوعة من أماكن مختلفة وعبر أزمنة بعيدة معبرة بذلك عن المرجعية الواحدة من خلال ماضوية الأشياء ومن ثم حركتها في الشأن المخالف، لأن حيلة الرؤية لا

تكون في الجمالية الميثة بقدر ما تكون في صور باعثة على التوالد، صورٌ تتوالد كأيقونات شبيئية في الوجود. تكمن رؤية أغلبها في الفكرة وذلك بمواد بسيطة يومية ومستهلكة تنبئ عن علاقات مختلفة متباينة في نقل صورة حقيقية وكما موضح بالشكل رقم (٨) الذي يوضح عمل لوحدة انارة على نظام حركة البوب ارت والتي تكونت من تكرار نموذج السمكة وبطرق وقياسات وحركات مختلفة مثلت وحدة انارة جميلة الشكل في سقف الفضاء ، وقد كانت لوحة جميلة.



وحدة انارة على نظام حركة البوب ارتشكل رقم (٨)

<http://www.aliexpress.com/item-img/Bucherer-Simple-and->

تتضمن اعمال (البوب ارت) على الواقع الاجتماعي المعاصر، ويعد (روشنبيرغ) من اكثر الممهدين للفن الشعبي متقربا من الواقع بما أنت اعماله من مواد متداولة، فاللوحة برأيه تكون اكثر قربا من الواقع اذا تضمنت مواد مألوفة ويومية،تمكن الفنان من تصميم لوحة مستتبطة ومنصهرة مع الواقع عن طريق محاكاة هذا الواقع أو بإعادة التعامل مع مكوناته بشكل أكثر فلسفية وتشكيلية فاهتم في هذا العمل بمظاهر الحياة بوسائلها الإعلامية والدعائية ووثائقها الفوتوغرافية المتنوعة والمتباينة واستخدم الواقع نفسه في مقابل التأويل الدلالي والأسلوبي ، في محاولة لتجديد المفهوم المرئي والدلالي والاعتراف بالواقع كظاهرة تاريخية وإظهار الحقيقة الحافلة بالتناقض في المجتمع الاستهلاكي وكما في الشكل رقم (٩)



روبرت روشنبيرغ لوحة في فن البوب ارتشكول رقم (٩)

<http://www.iraqiart.com/inp/view.asp?ID=44>

أما المنتج الصناعي فقد تضمن على اجزاء مألوفة تكون اكثر قربا للمتلقي إضافة الى انه ادخل اشياء حقيقية جاعلا منها جسد العمل الفني ذاته كما في عنزته الشهيرة التي لم يحلها الى رمز فحسب بل الى حدث، كما ان (اندي وارهول) تأثر بعمله في الاعلانات التجارية وانتج اعمالا فنية تضمنت مواضيع متأثرة بمبدأ الخط الانتاجي لينتج صوراً متتالية مثل المارلينات والكوكا كولا، فاكتسبت اعماله صفة ميكانيكا الانتاج ساعيا للدمج بين النخبوي والشعبي والمهم واللامهم متأثرا بافكار براجماتية ووجودية. واذا كان الفن الشعبي الامريكي يسعى للثبوت من الواقع فإنه في اوربا سعى لإنتقاد الطبيعة الاستهلاكية للمجتمع وتأثيرات حركة رأس المال على حركة الفكر الاجتماعي كما في رائعة (ريتشارد هاملتون) الموسومة (ما الذي يجعل بيوتنا اليوم مختلفة وممتعة؟) التي تضم عناصر فوتوغرافية تؤسس لمناخ بيت حقيقي عاكسا حب السيارات والرياضة والتحرر الجنسي والديكور ومظاهر الحياة العصرية بصيغة قاموس بصري معاصر. ومنذ مطلع الخمسينيات تم في الولايات المتحدة الامريكية الشروع بتنفيذ خطط استراتيجية لتكريس الهوية من خلال المجالات الفنية والإبداعية التي سعت لتحقيق الصدمة في فن العمارة والصناعة والاقمشة والطباعة وبدعم حكومي ورسمي حققت المناخ اللوجستي الملائم لترجمة السيادة الامريكية عالمياً. ان البحث في البنى الفكرية للفن الشعبي يقود الى سلطتها الكاسحة وان المصطلح هو اصلا تعسف لكونه يدل على حضارة شعبية استلهمت اضعف المكونات لتحقيق اعظم المنجزات إذ اختزل الاداء الى اقصى حد من خلال توظيف دمي صناعية جاهزة، (البوب آرت) فن يتصل بأفضل صيغة للتداول مع الناس من خلال الصفة الشعبية وهذا الامر اسهم في تحريك الذوق بعد ان فاض الانتاج

الصناعي وغطى جميع حاجات المستهلك (الشكرجي، مقال ، ٢٠١٢) والشكل رقم (١٠) يوضح ذلك ، وهو وحدة مكونة من المحار البحري صفت بشكر تكرار وتوازن وايقاع في عمل وحدة انارة بلمسات مألوفة وتقع ضمن الفن الشعبي اما الستائر فقد اوضحت فكرة جمعت بين اللون الابيض من قماش الشيفون مع اللون الاصفر (البيج) من قماش (الكتان) وقد فصل بينهما بعض الاكسسوارات بلون اغمق اعطى بعد نظري للمتلقي



وحدة انارة وستائر من الفن الشعبي شكل رقم (١٠) (تصوير الباحث)

وارجع الأسلوب البوب ارت للفضاء الداخلي من خلال الواقع المعاش حين استعار المصمم المفردات من الواقع لتمثل فكرة ما، يستشعرها جمهور العمل الفني واثارته ومعرفة وقعه وانعكاساته على المتلقي وهذا المثال يوضح فضاء داخلي متكون من لونين الابيض والاسود للسقف والارضية والجدران واخل اللون الاحمر الذي يمثل شفاه والشكل الاتي يوضح ذلك الشكل رقم (١١)



فضاء لغرفة طعام شكل رقم (١١)

http://interior-glazing.blogspot.com/2014/09/blog-post_18.html

استخدم مصمم البوب ارت في الملابس الاقمشة المطبوعة بلوحات فنية في تشكيلية رائعة ولافتة للنظر، ليبدو الامر وكأن السيدات يرتدين فنا تشكيليا ويسرن والشكل رقم (١٢) يوضح ذلك



فستان على تصميم البوب ارت شكل رقم (١٢)

<http://fashion.azyya.com/470980.html>

٢- حركة الفن المفاهيمي :

ان هذا التوجه الجديد من الفنون ظهر بعد الحرب العالمية الثانية إذ ابتعد عن قوانين الشكل التقليدية ومعالجاته لي طرح رؤية جديدة للواقع بمواد مختلفة وطرق تجميعية واساليب جديدة قابلة للتطور مستقبلا وتدخل ضمن فنون الانفو ميديا والمعلوماتية وحتى بعدها فالأساس هو الفكرة والتقنية هي محور اظهارها الى الواقع فمهما تعددت وتطورت التقنيات والوسائل فان جوهر هذه الحركة الفنية لا يتغير وتعود جذور هذا الضرب من الفنون الى الدادائية وتحديدا الى (مارسيل دوشامب) وكما اعلن عن ذلك إذ كان هدفه إيصال فكرته الى الجمهور بعيدا عن ماهية العمل نفسه او ما يثيره العمل من انطباع أو تأثير في الجمهور بعيدا عن الفكرة او هدف فالفن المفاهيمي وقف على الجانب الذي يؤكد التركيز على الفكر الخاص بينما تقف العاطفة الجياشة للتعبيرية الجديدة على الجانب الاخر لذا كان الفن المفاهيمي من حيث الجوهر فن الانماط الفكرية متضمنا اي وسائل يراها الفنان متناسبة (Edward,2000,p157) الفن المفاهيمي هو حالة تحويل فكرة ما وجعلها ملموسة ففي عام ١٩٦٩ أعلن (جوزيف كوزوت) ان جميع الأعمال الفنية بعد (مارسيل دوشان) هي أعمال مفاهيمية بطبيعتها لأن الفن خلق مفهومي وبعد عشر سنوات من ذلك أطلق الفنان نفسه عملا فنيا تحت عنوان (غرفة العمليات) وهو عبارة عن طاولتين كبيرتين عليهما مجموعة كبيرة من الكتب أغلبها بحوث في العلم واللغة والفلسفة ومن بينها بحوث ودراسات نقدية وفلسفية للفنان نفسه، وهناك عدد من الكراسي تدعو المشاهد للجلوس والقراءة. ويصور العمل جمالية اللوحة هنا لا تكمن في طريقة وضع وترتيب الكتب والطاولات والكراسي، أي انها خارجة عن نطاق التناسق المورفولوجي أو الشكلي سواء منه الارتجالي أو المنظم لعناصر اللوحة.. بل تكمن في فكرة المنتج التي هي القراءة (ويستطرد) أي عملية القراءة في سياق الفن البصري، بمعنى تحويل الفن البصري إلى فن ثقافي فلسفي وجودي علمي وكما في الشكل رقم (١٣)



مارسيل دوشان لوحة غرفة العمليات شكل رقم (١٣)

httpwww.dingren.netpar_odypart4.html

إذا، نشأ الفن المفاهيمي في الغرب نتيجة لضيق الفنان من الأطر والأفكار التقليدية التي حكمت مرحلة ما من تاريخ الفن وتعود جذور هذا الفن إلى الدادائية الجديدة سواء في أوروبا أو أميركا مطلع القرن العشرين ثم تأصل المفهوم في الستينيات، وذاع صيته ليصبح حركة عالمية ركزت هذه الحركة على تدعيم فكرة ان الفن يقوم أساساً على ترجمة الفنان فكرته باستخدام الوسيط الذي يراه مناسباً للتعبير عنها مع تمتعه بحرية في اختيار النوع الملائم من الخامات التي بإمكانها تجسيد فكرته دون تقييد بالشروط الفنية والأسس التقليدية المألوفة، وتركيزاً المفاهيمية على إبراز الواقع باعتباره قيمة جمالية فالأساس في العمل الفني ليس هو شكله وصورته التي يتمظهر عليها بل هو الفكرة أو المفهوم الذي يريد المنتج الفني إبلاغه للمتلقي دون تحيز أو استنجاذ بأي نظرية من النظريات كما أنه تخلص من الشرط المهاري أو الحرفي لصالح المعنى الذي أصبح غاية أساسية بدلاً من الشكل أو الأسلوب الذي يبدو عليه. أما مقومات المفاهيمية فتندج في: إعطاء أهمية كبرى للفكرة أو المعنى. وتهميش الأسلوب والشكل الجماليين. إزاحة دور الفنان الماهر. وإشراك المتلقي في بناء المعنى وتأسيس النموذج. الانفتاح على المحيط المجتمعي والواقع الثقافي للمجتمع الذي يعيش فيه الفنان، استغلال كل الرأسمال البشري المتحقق على المستوى البصري، توظيف الوسائط الجديدة أو تكنولوجيا الصورة في إنجاز العمل الفني، الاشتغال على المنظور الثقافي للفنان. (عصام، مقال، ٢٠١٥) وقد كان للمنتج الطباعي الدور البارز في الحركة المفاهيمية أما المنتج الصناعي فله دور مهم في الحركة المفاهيمية من خلال تنوع الانتاج والصراع بين الشركات المختلفة والمنتجات المتنوعة التي اثرت الاسواق وجعلته يستقبل تلك المنتجات بشوق ومالوفية والشكل رقم (١٤) يوضح مثالا على فن المنتج الصناعي المفاهيمي وخاصة هذا التصميم الرائع الذي يبدو أن التناظرية في الساعات والدقائق والثواني ، اليوم ، والطقس ، تجعل المتلقي يتشوق لقتنائها والمثال الاخر شكل رقم (١٥) يوضح مساحة جلوس على النمط المفاهيمي فكر المصمم باستخدام المساحة التي يراها مناسبة ضمن اسقاطات عمودية وافقية وقد عبر عنها بحرية باختيار النوع الملائم من الخامات التي بإمكانها تجسيد فكرته دون تقييد بالشروط الفنية والأسس التقليدية المألوفة، وقد حققت الالوان والاضاءة بعداً فنياً للفضاء الداخلي وقد برز الواقع باعتباره قيمة جمالية فالأساس في العمل الفني ليس شكل التصميم بل الفكرة أو المفهوم الذي يريد المصمم من خلال التصميم الفني إبلاغه للمتلقي .



تصميم مفاهيمي شكل رقم (١٤)

http://altaqneah.blogspot.com/2011_02_12_archive.html



فضاء تصميم مساحة لغرفة طعام شكل رقم (١٥)

<http://books.google.iq/books/about/Conceptualiz>

اما في مجال تصميم الاقمشة صممت مصممة الأزيائها المفاهيمية (أيريس فان هيربن) أزياء معقدة وهندسية ثلاثية الأبعاد ويبدو أنه أصبح لدينا إشارة في تصميم النقشات الثلاثية الأبعاد التي ستلعب دوراً هاماً في صناعة الأزياء المستقبلية أو حتى اليوم وكما في الشكل رقم (١٦) .



تصميم لمصممة الأزياء المفاهيمية الهولندية (أيريس) شكل رقم (١٦)

http://parabia.style.com/ar/fashion_ar%D8%A3

الاستنتاجات

- ١- اضافة الحداثة قيمة للفن كوظيفة وأداة تسعى في خدمة الانسان ومنها فن التصميم ، الذي ظهر واضحا عن طريق التحولات التي شهدتها حركات الفن الحديث والتي ظهرت من خلال تبني مقولات الحداثة مما أثرت الجانب التقني والجمالي.
- ٢- حركة الحداثة كانت هيمنة النظام على اللانظام، أي تم طرح النظام بمنظار مختلف على وفق الأطار العام الذي أخذ بنظر الإعتبار (التجسيد الشكلي لفكرة الوظيفة) في التصميم إذ ادخلت الاعمال الموروثة في الاعمال الحديثة بأعتبار أن فكرت التراث تحمل طاقة تفجيرية للافكار.
- ٣ - أن للتطور التكنولوجي دور مهم في مدارس واتجاهات الفن الحديث مثل التكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية وقد كان الاساس في بناء مناهج لاساليب تسعى للتعبير عن مجمل مشهد المواجهة بين الماضي والمستقبل وقد اثر ذلك على التصميم بجميع فروع

٤- ظهر تطابق الفعل الوظيفي للتصميم مع صيغ التعبير الجمالي في فترة الحداثة ، بوساطة الفن والفن بوساطة الحياة فنجد مثلا أن السريالية والمستقبلية تحاولان إعادة صياغة الواقع وفق رؤى جديدة

٥- ظهرت أساليب أستعملت في فترة الحداثة وظفت لصالح التصميم ، حيث اعتمد المصمم على الوحشية وقد اهتم بالضوء المتجانس والبناء المسطح وتألّف سطوح الالوان دون استخدام الظل والنور، أي دون استخدام القيم اللونية

٣- ان حركات مابعد الحداثة احدثت نقلة نوعية في مجال التصميم الصناعي والطباعي والداخلي والاقمشة إذ عكست التطور في تكنولوجيا استخدام الوسائط المتعددة التي تضمنتها معظم التصاميم بواقع لغوي وسمعي وبصري وأيضاً حركي

٤- غادر الفن المفاهيمي المكان والزمان واهتم بالحدث في اوصول الفكرة

٥- لقد اختار المصمم افضل الطرق لتحقيق الخطاب البصري مع الجمهور والانفتاح على العالم بجميع طبقات المجتمع وان لا يقتصر على فئة معينة فقد كانت حركة (البوب ارت) ردة الفعل ضد الرومانسية الرصينة التي كانت حكرا على الطبقة المثقفة والجو المهيمن على الفن البريطاني في الاربعينيات

٦-لقد احدثت الحركات الفنية لما بعد الحداثة تطورا وايجاد اساليب جديدة تعبيرية وخطابية وبصرية تستمر باستمرار التطور والتنمية البشرية

٧-ان للخامة دور مهم في اظهار العمل الفني وتقترن معظم الاساليب والحركات الفنية بالخامة وان الثورة الصناعية الهائلة والثورة الرقمية لها الدور الكبير في تحفيز وايجاد الاساليب الجديدة نحو التعبير المفاهيمي حول الفكرة

٨- أستعملت فترة مابعد الحداثة تأثيرات تحققت بشكل فني تصميمي جديد عن طريق المعيار التقني، وتطور وسائل الاتصال، وأستعمل تقنيّة التوليف والاستنساخ والتكاثف وتجاوز. مما أدى الى تحرر الانسان ولوظاهرياً من سيطرة ثقافة معينة أو قواعد تفرضها ثقافة متفرقة.

توصيات

١. ضرورة الاطلاع على تاريخ التصميم وخاصة الاوربي وأهم المصممين الرواد والمراحل التي مر بها التصميم الحديث للاخذ بالافكار التي تتوافق مع مجتمعنا .
٢. على المصمم استخدام التقنيات الحديثة والمختلفة المدمجة والمتفاعلة مع بعضها البعض لتحقيق الحداثة في التصميم.

٣. يوصي الباحث بدراسة الاتجاهات في فترة الحادثة وما بعد الحادثة بشكل كامل ودقيق من خلال الغور في التفاصيل الدقيقة والخصوصية والابداعية ومؤثراتها على التصميم

مقترحات

- ١- إجراء دراسة للحركات الفنية المعاصرة والحديثة .
- ٢- اجراء دراسة بين الحادثة وما بعد الحادثة في التصميم (دراسة مقارنة)
- ٣- دراسة الروءى الحديثة والمعاصرة في التصميم

المصادر العربية

- ١- ابو اصبع ،صالح واخرون. الحادثة وما بعد الحادثة. منشورات جامعة فيلادلفيا. عمان- الاردن. ط١، ٢٠٠٠.
- ٢- ابن منظور . لسان العرب . إعداد وتصنيف: يوسف الخياط. دار لسان العرب. مج٣. بيروت . (دبت)
- ٣- اندرية لالاند. موسوعة لالاند الفلسفية. ترجمة: خليل أحمد خليل. منشورات عويدات . بيروت- باريس. مج٢. ط٢. ٢٠٠١.
- ٤- باسم علي خرسان. ما بعد الحادثة - دراسة في المشروع الثقافي الغربي. ط١. دار الفكر. دمشق. ٢٠٠٦.
- ٥- بيتر بروكر. الحادثة وما بعد الحادثة. ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور. منشورات المجمع الثقافي. الامارات- ابو ظبي. ط١. ١٩٩م.
- ٦- جديدي ، محمد. الحادثة وما بعد الحادثة في فلسفة ريتشارد رورتي. ط١. منشورات الاختلاف. الجزائر. ٢٠٠٨.
- ٧- حارث محمد حسن وباسم علي خريسان. قراءات في ما بعد الحادثة. مركز عمار بن ياسر للثقافة والنشر. بغداد. ٢٠٠٥.
- ٨- الحسيني إياد حسين عبد الله. فن التصميم في الفلسفة والنظرية والتطبيق . ج١. ٢٠٠٨م
- ٩- سبندر،ستيفن ،محدثون ومعاصرون .ت محمد درويش .مجلة الثقافة الاجنبية العدد ٣ سنة ٨ . بغداد ١٩٨٨

- ١٠- سبيلا، محمد. الحداثة وما بعد الحداثة. مركز دراسات فلسفة الدين . وزارة الثقافة، بغداد – العراق ، ٢٠٠٥.
- ١١- سمث ادوارلوسي. الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية بت فخري خليل .دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٥ .
- ١٢- الشكرجي ،فلاح .مقال بعنوان الفن الشعبي تعالق الفن بالحياة .مجلة الصوت الاخر مجلة اسبوعية سياسية ثقافية العدد ٣٦٩ .اربيل - العراق .٢٠١٢.
- ١٣- عصام أبو القاسم .مقال .الفن المفاهيمي المعنى أولاً.. وأخيراً.الاتحاد صحيفة يومية سياسية ثقافية. العدد ٤٤٢٦.١٤ يناير . ابو ضبي ٢٠١٥م.
- ١٤- محمد وياسر الطائري الشيخ. مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة. ط١. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ١٩٩٦..
- ١٥- نك كاي. ما بعد الحداثة والفنون الادائية. ترجمة نهاد صليحة. الهيئة العامة المصرية للكتاب. القاهرة. ط٢. ١٩٩٩.
- ١٦- هيو عزيز. الزي الكردي.. بين الماضي والحاضر. جريدة الشرق الاوسط. العدد ١٠٧٤٤. ابريل ٢٠٠٨.
- ١٧

المصادر الاجنبية

- ١-Poynor, Rick. No More Rules: Graphic Design and Postmodernism, London: Laurence King publishing Ltd,2003,
- ٢-Nikos stangos ,concepts of modern art, thames&Hudson world of art- new York ,2006
- ٤- Edward,lucie,smith,movement in art since 1945 new edition, thames&Hudson world of art ,2000

تفعيل السرد في البناء الصوري المنقسم للفلم الروائي

المدرس الدكتور: نهاد حامد ماجد

قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

الملخص:

يتناول بحثنا الحالي قضية تشكل تحولا وانعطافة حاسمة على المستوى السردى للفلم باتجاهه التنظيري والفلسفي والتطبيقي اذ باتت تعطي مؤشرات في غاية من الأهمية في سرد اكثر من حدث في نفس الوقت وهكذا شملت دراستنا الحالية الموسومة (تفعيل السرد في البناء الصوري المنقسم للفلم الروائي) اربعة فصول،شكل الفصل الأول(الأطار المنهجي) وفيه تم تناول مشكلة البحث والتي تلخصت بالتساؤل عن الأبعاد الحقيقية التي ينطوي عليها هذا النوع من البنية الصورية وفيما يخص جانبي البناء السردى من جهة وعملية التلقي من جهة ثانية.

وتم التاكيد على اهمية هذه الدراسة في الوسيط السينمائي وموقعها من الدراسات الحديثة لفن الفلم بالإضافة الى الأهداف التي تمحورت حول محورين هما:

أولاً: الكشف عن تفعيل السرد في البناء الصوري المنقسم.

ثانياً:الكشف عن الية التلقي في البناء الصوري المنقسم.

وقد تحدد البحث بعينة فلمية واحدة هي فلم ((شفرة الزمن)) time code سيناريو

واخراج (مايك تيكيتس) mike tiggts ... وقد ارتئ الباحث ضرورة تعريف مصطلحين وردا في متن البحث وهما مصطلح (الانقسام الصوري) كونه من المصطلحات الموضوعية ومصطلح (التبئيرالسردى)وبما يتوافق مع طبيعة البحث وذلك منعا لأي سوء فهم قد يقع فيه القارئ.

وفي الفصل الثاني اختط الباحث طريقه من خلال التعرض لأهم الأفكار الفلسفية والنظريات التي شكلت الأساس النظري لمفهوم الأنقسام الصوري وللدخول الى الموضوع دخولاً صحيحاً. وتضمن مبحثين جاء المبحث الأول تحت عنوان (الأطار والعناصر التشكيلية في الصورة الفلمية) وفيه تم التعرض الى فلسفة ومفهوم الأطار ومن ثم تفعيله في الأنقسام الصوري ومن خلال العديد من الأمثلة الفلمية،أضافة الى التطرق الى اهم العناصر الصورية التي شكلت وحدات سردية مضافة داخل هذه البنية الصورية المعاصرة.

وفي المبحث الثاني الذي جاء تحت عنوان(التبئير السردى والأنقسام الصوري) تم تناول عملية التبئير السردى في ظل فلسفة الأنقسام الصوري من جانب وعلاقة ذلك بعملية التلقي من جانب اخر والذي يأخذ دورا أكثر اهمية في اكتمال المعنى.ووفقا لما تقدم تم الخروج بمجموعة من المؤشرات التي اعتمدها الباحث في تحليله للعينة الفلمية.

وقد جاء الفصل الثالث تحت عنوان (إجراءات البحث) التي شملت منهج البحث واداة البحث وحدود البحث والعينة الفلمية المنتخبة انتخابا قسديا واسباب اختيار هذه العينة. وتضمن الفصل الرابع نتائج البحث وكان من اهم النتائج التي تم التوصل اليها استخدام التعدد في التاطير في عملية السرد السوري من خلال انفتاحه على اكثر من حدث في وقت واحد واتخاذ العناصر الصورية وحركة الكاميرا بشكل خاص دورا كبيرا لتوجيه تركيز انتباه المشاهد في الانتقال بين الأحداث الى جانب الصوت (المتزامن وغير المتزامن) الذي تم توظيفه في الانقسام السوري للتحكم في تسلسل تتابع الأحداث المتعددة على الشاشة. ومن ثم تم الخروج بمجموعة من الاستنتاجات كان من ابرزها اعتماد الانقسام السوري في التبئير السرد في عرض الأحداث دفعة واحدة اضافة الى ما تتيحه الية الانقسام السوري من امكانية مضافة بيد صانع العمل لمعالجة مشكلة السرد المتزامن من خلال ابتكار وسائل جديدة لشكل ووظيفة السرد في الفلم الروائي بهدف الحفاظ على الصراع الدرامي اولاً وعنصر التشويق ثانياً.

ثم تلى ذلك قائمة بالمصادر التي اعتمدها الباحث.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

يطرح العصر الحديث وتزامنا مع التطور المتزايد والتسارع في وسائل الاتصال عموماً والفلم الروائي بوصفه واحداً من تلك الوسائل المتصدرة بالأهمية قضية تتعلق بالجانب السرد من الفلم وتشكل انعطافة وسابقة في تاريخ السرد السينما. ان المشكلة التي يتصدى لها البحث الحالي تتصل اتصالاً مباشراً بالبنية الصورية للفلم من خلال انقسام الصورة الفلمية وانفتاحها على اكثر من حدث في نفس الوقت وهو ما يضعنا امام موقف يجعلنا فيه نعيد الرؤية والتفكير بالإمكانات التي يمكن ان توفرها هذه التقنية المعاصرة في الفنون السينمائية والتلفزيونية والتحويلات التي سيشهدها السرد السوري وكتابة السيناريو مستقبلاً. ويزداد الأمر صعوبة وتعقيداً اذا ما عرفنا ان قضية السرد السوري لم تستنفذ كل طاقاتها بعد في الأيصال... وهذا يرتبط في احد جوانبه بتطور التقنيات، وعليه تبرز المشكلة بشكل اكبر من خلال مواجهة عدد من الأحداث المسرودة على الشاشة في لحظة واحدة وما يرافق ذلك من تشويش وارباك قد يقع فيه المشاهد الذي اعتاد النظر الى الأحداث في اطار واحد وبصورة متوالية.

ان هذه الشكل من السرد السوري الحديث يثير بالضرورة وللوهلة الأولى العديد من الأسئلة من خلال اعادة التساؤل عن دور كل عنصر من عناصر اللغة السينمائية في هكذا نوع من البناء السوري السينمائي والتلفزيوني الحديث.

قد يرى صانع العمل من وراء هذه البنية البصرية في بعديها العمودي والأفقي انها تركز على فكرة قوامها انها تقوم بأشباع الكثير من الحاجات الأيدلوجية والمعرفية والتربوية والنفسية لدى المشاهد، او ربما انها تواكب العصر الحديث الذي يتمتع بروح الانفتاح والتطور مع الآخرين فضلا عن انه قد يسعى الى تطوير مفاهيمنا وأفكارنا عن قابلية السرد الفلمي في التمازج وفق طريقة تواكب تطورات عملية السرد.

ان هذا الشكل من الانفتاح السردى من مشكلة البحث مجسدة من خلال محاولة التعرف على الأبعاد الحقيقية التي ينطوي عليها هذا النوع من البنية البصرية الجديدة وفيما يخص جانبي البناء السردى من جهة والتلقي من جهة ثانية؟

لاشك في ان كل نظرية جديدة تحمل في ذاتها السلب والإيجاب هذا اذا جاز ان نسميها نظرية في السرد (كتسمية ورؤية سباقية) والتي تكون ذات صلة حميمية ومتواصلة مع التطورات لعلم السرد Narratology والذي يستمد السرد السينمائي والتلفزيوني في جزء كبير منه منهجيته وتطوراته وبشكل متواصل، وهذا ما يسوغ الحاجة الى دراستنا الحالية.

ثانيا: اهمية البحث

وتتجسد اهمية البحث في النقاط الآتية:

- ١- يسهم البحث في تسليط الضوء على المفاهيم والتقنيات الحديثة للسرد في الفلم الروائي.
- ٢- ان عملية التصدي لفكرة التشكيل الصوري المنقسم يشكل اساسا جذريا لفهم بنية الخطاب الفلمي المعاصر في احدى اتجاهاته لدى كل من صانع الفلم (كاتب السيناريو والمخرج) من جهة والمشاهد من جهة ثانية.
- ٣- بالإضافة الى ما تقدم يمثل البحث دراسة جديدة تسهم في فهم فن الفلم وقراءته قراءة تحليلية جديدة ومن زاوية اخرى.
- ٤- يسهم البحث في فتح بعض المغاليق التي تطرحها صناعة السينما المعاصرة بوصفها سردا يمر من خلال وجهة نظر باتجاه معين. ويشكل اضافة مهمة للمكتبة السينمائية ويعين العاملين في الميدان السينمائي من اداء مهمتهم على اكمل وجه.

ثالثا: أهداف البحث

يهدف البحث الى الآتي:

- ١- الكشف عن تفعيل السرد في البناء الصوري المنقسم.
- ٢- الكشف عن الية السرد في البناء الصوري المنقسم.

رابعا: حدود البحث

اولا: حد نظري يتمثل فيما كتب عن نظريات السرد الحديثة والتي تجد صداها وانعكاسها في فن الفلم.

ثانياً: حدد تطبيقي تمثل بعينة فلمية واحدة لأسباب سترد لاحقاً عند التحليل. والبحث غير معني بحدود زمانية او مكانية، وإنما هو بحث فكري وفلسفي يختص حول كل ما يدور في اطار الموضوع.

خامساً: تحديد المصطلحات

ومنعا لأي التباس او سوء فهم قد يقع فيه القارئ في تحديد مفهوم مصطلح الانقسام الصوري والذي قد يحيل الى القارئ الى العديد من المتاهات ولكون المصطلح هو من المصطلحات الموضوعية، فأن المقصود بالانقسام الصوري هو انقسام الصورة الى عدة اطرار وانفتاح السرد على اكثر من محور من الأحداث وفي نفس اللحظة الآنية.

وتجدر الإشارة الى ان الباحث سوف يلجا فيما سيلي من البحث الى استخدام مصطلح التبئير السردى وذلك للدقة العلمية ولضبط المعنى في سياق البحث ولكون المصطلح من انساب المصطلحات السردية التي تعبر بصورة علمية عن الأفكار المطروحة في البحث ولفك التشابك السردى والذي لا يقتصر على الصورة فقط وإنما يشمل عنصر الصوت الذي يلعب دورا في توجيه هذه العملي

الفصل الثاني: الإطار النظري

أولاً: الإطار والعناصر التشكيلية في الصورة الفلمية

تتفق السينما والتلفزيون مع فن الرسم والتصوير الفوتوغرافي في تشكيل الاجسام داخل مساحات يحددها اطار ما، ويأخذ هذا الاطار خصوصيته وتميزه مع فارق الحركة المستمر في التكوين الذي يمتاز به الفلم عن باقي الفنون.*

فهناك على الدوام عمليات مستمرة من البناء والهدم لما موجود داخل هذا الاطار من تكوين نتيجة هذه الحركة، ومن ثم تأخذ العملية ابعاداً اكثر تعقيداً وتشابكاً مما هي عليه في فن الرسم والتصوير الفوتوغرافي والمسرح، التي يمتاز فيها الاطار بالثبات، وعليه سنقوم بما سيأتي من البحث بتوضيح الابعاد الفلسفية للتأطير في فن الفلم وبما يتعلق بطبيعة الموضوع المرتبطة بألية السرد في الاتجاه الحديث لفن الفلم.

* سوف يتم البحث عن عملية التأطير المصاحبة لحركة الكاميرا، ونعني بالحركة هنا حركة الكاميرا وحركة الموجودات داخل الاطار والحركة الذهنية التي تخلقها العناصر التشكيلية داخل الاطار ويقودنا هذا الى اننا لا نقوم بدراسة فلسفة الاطار الثابت frame وإنما البحث معني بدراسة فلسفة التأطير المصاحبة لحركة الكاميرا وما تخلقه من ابعاد دلالية وجمالية في حركة السرد الفلمي الحديث.

ولا يعني هذا اننا سنقوم بوضع تأسيس نظري لفلسفة الاطار وما كتب من حولها في العديد من البحوث والدراسات السابقة، وانما نحن معنيين الى حد بعيد بوضع اسس نظرية في بنية السرد الفلمي الحديث، وفي نفس الوقت لا يفوتنا ان نعرج على اهم الاسس التي انطلق منها المفهوم الحديث لفلسفة التأطير لفن الفلم.

يورد (مارسيل مارتن) اربعة انماط للتأطير يمكن ان توجد في الفلم فيكون اما تعبيراً عن وجهة نظر او احساس او عاطفة او فكرة، يرى ان الاولى ترتبط بعمق الصورة والثاني ترتبط بالايجاز والاختصار والثالث يرتبط بالتعبير عن المضمون العقلي والرابع يرتبط بالرمز والمنظور الكبير في التعبير عن الفكرة^(١).

ويرى المنظر السينمائي (رودولف ارنهيلم) ((ان تحديد الصورة image يعدّ اداة للتشكيل بقدر ما هو اداة للمنظور، لانه يسمح بابرار تفاصيل خاصة واعطائها دلالاتها، كما يسمح بحذف الاشياء غير المهمة وكذلك ادخال المفاجئات بطريقة مبالغتها في الصورة))^(٢) ولا شك ان هذه الرؤية ذات اتجاه انطباعي في حين يرى (اندرية بازان) بأن فلسفة التأطير تقوم اساساً على فكرة حجب جزء من الواقع المعروف، الواقع الذي يقع خارج الاطار، وهو ما يخالف وظيفة الأطار في اللوحة الشكيلية الذي يقوم باستقطاب المساحة الى الداخل ويقوم باقتطاعها من الواقع الذي يمثلها، وان الشاشة بهذا المعنى تكون طاردة للمركز^(٣).

وهذه الرؤية التي يزودنا بها (بازان) عن وظيفة التأطير في الفلم هي بالتأكيد نابعة عن اتجاه واقعي النزعة اذ ان اي تحديد او حصر للرؤية الواقعية هي عملية حجب لموضوعية هذا الواقع، وعلى العكس من (بازان) يرى (جان رينوار) ان عملية التأطير لا تحجب الواقع بل تكشفه، وهو يتخذ اهمية مما يقوم بحجبه عن الرؤية، ومن الواضح ان هذا الرأي يصدر عن رؤية انطباعية للواقع^(٤).

في حين يمكن ان نرى في الاختلاف بين الرؤية الواقعية والانطباعية لفلسفة التأطير في الفلم انسجاماً في الرأي الذي يزودنا به الفيلسوف الجمالي المهتم بشؤون السينما (جيل دولوز) في احدث ما وصل الينا من طروحات في كتابه (الصورة- الحركة او فلسفة الصورة) اذ يرى ((ان قوى الطبيعة لا تدخل في اطار الصورة مثلما يدخل الأشخاص او الاشياء كما ان الافراد لا يدخلون في الكادر على غرار الحشود كذلك فأن اجزاء المجاميع لا تؤطر بالطريقة نفسها التي

(١) ينظر: مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ت: سعد مكاوي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨، ص ٥٠-٥١.

(٢) رودولف ارنهيلم، فن السينما، ت: عبد العزيز فهمي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، د. ت. ص ٧٨.

(٣) ينظر: اندرية بازان، ما هي السينما، ج ٢، ت: ريمون فرانسيس، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨، ص ١٤٦.

(٤) ينظر: دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، ترجمة: شمعان صادق، القاهرة: اكااديمية الفنون مطابع المجلس الاعلى للاثر، ١٩٩٨، ص ٤٢.

تؤطر فيها العناصر))^(٢) ان ما يراه (دولوز) هو أنسجام لوجهتي النظر حول فلسفة التأطير في الاتجاه الحديث للسرد، والتي يرى انها تكون خاضعة بالضرورة الى فلسفة علاقة الاشياء بالاطار.

ووفقا لما تقدم فإن الية اشتغال التأطير تقوم باعطاء العناصر التشكيلية ابعادا سردية مضافة من خلال احاطة تلك العناصر ووضعتها في علاقات جديدة فيما بينها او لخلق حالة من القطيعة من جهة ثانية وعلى وفق رؤية تنظيمية مسبقة لصانع العمل.

ويمكن لعملية التأطير ان تكون اكثر فعالية من الناحية السردية في بنية السرد الفلمي الحديث وذلك من خلال تعدد الاطر داخل الاطار الواحد ((ان الكادر في داخله يحتوي على العديد من الكوادر المختلفة، الابواب والنوافذ، ونوافذ السيارة، كما ان المرايا تمثل كوادر داخل الكادر))^(٣)، هنا تأخذ اليات السرد الفلمي ابعادا دلالية اوسع في التعبير، بمعنى اخر انفتاح السرد على اكثر من محور في نفس الوقت، اذ يبرز دور صانع العمل في ان يوافق بين هذه الاطارات وذلك لتشكيل وحدات سردية متعددة نظرا لما توفره هذه الالية من وظيفة سردية وجمالية وفلسفية بشكل اكبر وهو ما يخص موضوع بحثنا الحالي. وكان (هيتشكوك) بارعا الى حد كبير في فهم هذه الامكانيات التي يوفرها الاطار وذلك في فلمه "النافذة الخلفية"^(٤) وعلى الرغم من تقدم انتاجه من الناحية الزمنية. اذ يروي الفلم قصة مصور كسيح (مقعد) يجلس خلف نافذته المطلة على مبنى سكني مقابل يتكون من مجموعة من النوافذ تحوي كل واحدة منها على خط قصصي مستقل بذاته وتكون هذه وسيلة لسرد اكثر من حكاية عن طريق هذه الاطارات وكأننا امام مجموعة من القصص في ان واحد والذي يضمها هو واجهة العمارة التي تكون بمثابة شاشة عرض سينمائي تضم جميع الاطارات، توفرها هذه الالية امكانيات جديدة ومبتكرة للسرد الفلمي من خلال القدرة على تزامن السرد في ان واحد، والذي كان يتم الايحاء به في السابق بواسطة ترتيب مجموعة من اللقطات مونتاجيا في بنية السرد الفلمي التقليدي ويجري التناوب في القطع بين حدثين يجريان في ان واحد.

ان هذه النظرة الجديدة لفلسفة الاطار تستند الى رؤية قوامها انه بالامكان سرد الاحداث التي تقع في نفس اللحظة والتي يصعب على المشاهد ان يتوفر على مثل هذه الرؤية في الحياة الواقعية فجاء الانقسام الصوري ليجسد هذه الفكرة والرؤية الجمالية التي تتطوي على جانب دلالي كبير من الناحية السردية في بنية السرد الفلمي الحديث.

(٢) جيل دولوز، الصورة- الحركة او فلسفة الصورة، ت: حسن عودة، دمشق- منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧، ص ٢٤.

(٣) جيل دولوز، مصدر نفسه، ص ٢٧

(٤) النافذة الخلفية، سيناريو و اخراج (هيتشكوك)، ١٩٦٧.

لقد تم الانتقال بفكرة الاطار الواحد وما يقوم به من وظائف في بنية السرد الفلمي التقليدي الى بنية السرد الفلمي وذلك وفقا للنظريات والاراء التي تناولت قضية التأطير وبعد استيعاب وفهم كل النظريات السابقة في الميادين النفسية والجمالية والفلسفية والتقنية وربما السردية اخيرا ومحاولة الخروج من بين هذه النظريات بوجهة نظر جديدة تواكب متغيرات العصر الثقافية وتوفق بين الاراء فجاءت تقنية الانقسام الصوري كنتيجة لفيض الدراسات التي ساهمت في وضع اسس لماهية الاطار في فن الفلم.

لقد كانت بوادر هذا الاتجاه في السرد الفلمي متمثلة بما يعرف بـ **سينما اللقطة**، اذ ان من اهم ما يميز هذه السينما الجديدة هو الاهتمام المتزايد باللقطة الواحدة والتي تعبر عن اشياء كثيرة وكما في فلم "الفرولة البرية"^(١) وفي المشهد الذي نرى فيه البطل جالس في بيته الواقع وسط الغابة اذ ينقلنا السرد الى مرحلة سابقة من طفولته فنشاهد في نفس اللقطة البطل وهو طفل ويتوسط امه وابيه ويحتل هذا المقطع السردى المتخيل مؤخرة الاطار في حين يحتل البطل الجالس في الوقت الحاضر مقدمة الاطار ومن دون استخدام اي قطع مونتاجي^(٢).

وقد تم توظيف هذه الالية السردية التي تعتمد الى جمع حدثين في نفس اللقطة ايضا في فلم "قلوب في دوامة"^(٣) حيث نشاهد البطل (دوكلاس) وهو يفكر في الفتاة التي يحبها وهو يحتل يسار الكادر ونشاهد في نفس الوقت الفتاة التي يفكر فيها وهي تحتل يمين الكادر ومن دون استخدام اي قطع.

ويؤكد (رودولف ارنهايم) على جانب سردي اخر مهم للتأطير في بنية الفلم الروائي وذلك من خلال جعل المعلومات التي تقع خارج الاطار تلح على المشاهد في ان يتساءل عنها، وذلك لزيادة المخيلة والتشويق وابرار ما يسمى بالجانب الانشائي للصورة وان هذا ما ذهب اليه (دولوز) في رؤيته الجمالية في كتابه السابق الذكر بقوله ((يمكن لخارج الاطار ان يتخذ وجهين: وجها نسبيا، ومن خلاله فان المنظومة المغلقة تحيل الى مجموع لا نراه، ووجها اخر مطلقا ومن خلاله فان المنظومة المغلقة تنفتح على ديمومة ماثلة في كل الكون))^(٤). واننا نرى ان هذه الوظيفة السردية قد جاءت متطابقة مع ما نراه في افلام الرعب اذ يكون الداخل منفتح دوما على الخارج من خلال بقائنا نفكر دوما بالخارج وجعلنا متحفزين سايكولوجيا، وهو ما يؤكد (ارنهايم) الذي يرى ان الاثر الفني مرتبط بحدود الاداة ((يمكن تأكيد اجزاء معينة لاغراء المتفرج بالبحث

(١) الفرولة البرية، اخراج (انكمار بركمان)، ١٩٥٧.

(٢) ينظر: بول وارن، سينما اللقطة، ت: بكر شوان، مجلة السينما، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، العدد ١٦، ١٩٧٠، ص ٢٠ وما بعدها.

(٣) قلوب في دوامة، اخراج: ايليا كازان.

(٤) جيل دولوز، الصورة - الحركة، مصدر سابق، ص ٢٩.

عن معنى رمزي لها))^(١) فصانع العمل له امكانية السيطرة على اهتمام المتفرجين من خلال الاطار، ذلك لانه حينما يوجه الكاميرا الى حيث يريد فإنه يعرض في كل مرة على الشاشة شيئاً له اهمية من الناحية السردية، وفي هذا يتفق (دولوز) مع (ارنهايم) بأن ((الصورة لا تعرض نفسها من اجل الرؤية وحسب وانما هي مقرؤة بقدر ما هي مرئية، فالكادر يتمتع بوظيفة مظمرة الا وهي تسجيل معلومات ليست صوتية فحسب بل بصرية، فاذا كنا نرى قليلا جدا من الاشياء في داخل الصورة فذلك لاننا لا نحسن قرائتها على الوجه الاكمل ولا نحسن كذلك تقدير قيمته التخفيف والاشباع فيها))^(٢) اي تحفيز الحالة الذهنية وليس السايكولوجية التي تحدث في افلام الرعب.

ومن خلال هذا التصور فإن التأطير يحيلنا الى وظيفة سردية اخرى تدفعنا الى الاستعاضة عن تخيل ما هو موجود خارج الاطار الى قراءة ما هو موجود داخل الاطار من خلال وضع العناصر التصويرية في علاقات سردية دلالية جديدة وانتاج معاني مقتطفة من الواقع الكلي ومحاولة اشراك المشاهد في استنباط معنى خاص بها، مع ان خارج الاطار له نفس اهمية ما بالداخل من وجهة نظر ذهنية.

ومن خلال ما تقدم وبعد هذا الاستعراض الموسع لفلسفة التأطير والذي يمكن ان يشترك بهما كل من السرد الفلمي التقليدي بشكل اقل والسرد الفلمي الحديث بشكل كبير والطروحات الفكرية حول الابعاد السردية للتأطير، وكل ما جاء من تحديث في الية اشتغال السرد على هذا المستوى كان نتيجة تفاعل الطروحات السابقة ومحاولة وضعها في سياقات جديدة لبلورة مفاهيم سردية خالصة، اذ تأخذ فلسفة التأطير على وفق هذا السياق ابعادا سردية ودلالية تكون اكثر تشابكا اذا ما عرفنا ان هذا العنصر السردى المهم يمكن دفعه بأقصى طاقاته الدلالية من خلال تشكله ووضعه في علاقات مستحدثة سرديا تتناسب مع الية اشتغال السرد الفلمي الحديث.

ثانيا- التبئير والتلقي في الأنقسام الصوري

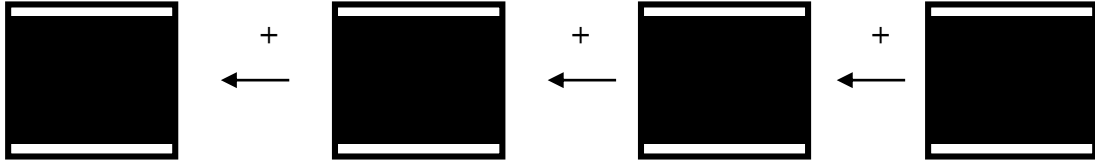
تتطور آليات السرد في الفنون السمعية والمرئية لضرورات جمالية وفلسفية وأخرى تقتضيها ضرورات فكرية وحدائية، فتظهر على وفق هذا المنظور وسائل تعبيرية جديدة قد تبدو غير ناضجة ومتبلورة فكريا عند طرحها اول مرة بل وحتى مبهمة من قبل المتلقي الا ان التصدي العلمي لهذه الآليات السردية المستحدثة يجعلها اكثر استساغة وقبولا ومن هذه الآليات السردية الحديثة ما يعرف بتقنية الانقسام الصوري في السرد الفلمي الحديث والتي تضيف الى الية سرد اكثر تشابكاً وتعقيداً مما هو عليه الامر في السرد الفلمي التقليدي، ووفقا لهذا الشكل السردى هناك اكثر من حدث يسرد في لحظة واحدة وهذا يعني تعدد البؤر السردية في اللحظة

(١) رودولف ارنهايم، فن السينما، مصدر سابق، ص ٨٥.

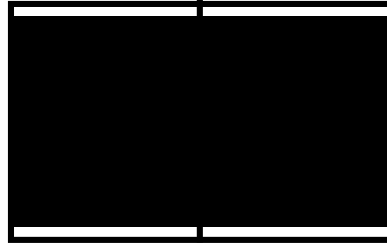
(٢) جيل دولوز، فلسفة الصورة، مصدر سابق، ص ٢٢.

الواحدة فتأخذ الية السرد سياقاً اخر مما يتطلب مقدرة على التحكم في العناصر الصورية والصوتية للتحكم بالسياق التبييري وبواسطة وسائل عدة، كالإقلال من اهمية الحركة او الحدث الذي يجري في اطار وزيادته في الاطار المقابل ومن ثم ضمور حركة السرد هنا وتنشيطها هناك فضلاً عما يلعبه خط الصوت في توجيه انتباه المشاهد من خلال خفض الصوت في اطار بصورة تدريجية وزيادة شدته في اخر مما يعمل على خلق تناغم هارموني يستمد فعاليته من اصول الفن الموسيقي الذي يعتمد على عزف الالات الموسيقية على وفق نسق هارموني معين اذ يعلو صوت احدى الالات الموسيقية على الاخرى لكن على وفق ضوابط معينة.

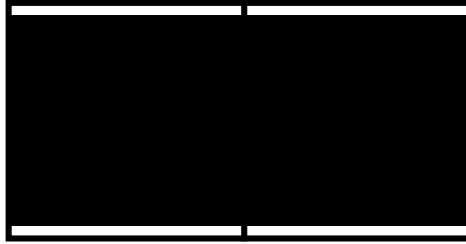
ويأخذ المونتاج ابعاداً جديدة في هذا الشكل من السرد الصوري سوف نطلق عليه المونتاج في الانقسام الصوري، وهي ليست دعوة موجهة ضد المونتاج التقليدي ولا هي دعوة لالغائه وانما هي دعوة للتفكير العلمي والجدل المنطقي المدعوم بالأدلة. فاحدى سمات السرد الفلمي الحديث انه يختص لنفسه مبدأ المونتاج من خلال الانقسام الصوري الذي يوفر عدم اللجوء الى القطع كما هو الحال في بنية السرد الفلمي التقليدي، فاللقطة المنقسمة الى اربعة اطارات (وقد يقل هذا العدد او يزيد) توفر في داخلها مفهوماً اخر للسرد بعرض الاحداث التي تجري في آن واحد دفعة واحدة، وذلك بدلا من عرض الاحداث واحدا تلو الاخر وبالتتابع وبترتيب مونتاجي معين في بنية السرد الفلمي التقليدي الذي يتخذ شكل تتابع اللقطات كما في المخطط الاتي:



في حين يتخذ المونتاج في الانقسام الصوري الية اشتغال اخرى لا تعتمد على ترابط اللقطات وانما على تراصف البؤر السردية في ان واحد على سطح الشاشة وكما في الشكل الاتي:



وقد تأخذ حركة التنبير السردى اتجاهها مساويا لاتجاه حركة عقارب الساعة وذلك حسب طبيعة السرد. فلو اردنا التعبير عن فكرة الحلم في بنية السرد الفلمي التقليدي على سبيل المثال فأنا سوف نلجأ الى القطع باستخدام وسائل الانتقال المعروفة للانتقال الى زمان ومكان اخر اذ نشاهد الشخصية التي تحلم اولاً ثم ننقل مونتاجياً الى ما يفترض ان تحلم به الشخصية وبالتتابع، في حين يمكن من خلال الية الانقسام الصوري في السرد الفلمي الحديث من رؤية الحدثين في نفس الوقت ومن دون اللجوء الى القطع للربط بين الحدث الاول والحدث الثاني، فنشاهد الشخص الذي يحلم وما يحلم به في نفس اللقطة الواحدة وكما في الشكل الاتي:



وتقوم عين المشاهد بالانتقال ذاتياً بين المحاور السردية التي تحويها الشاشة وقد يأخذ الانقسام الصوري احجاماً متباينة وغير منتظمة على سطح الشاشة وكما في فلم "كابينة الهاتف" ^(١) Phone booth اذ يفتح السرد على اكثر من حدث يجري في مكان واحد وفي لحظات الذروة التي تتطلب اظهار ردود الافعال من خلال عدة اطر ذات احجام مختلفة لنرى جميع الاطراف (الزوجة وضابط الشرطة وصديقة البطل)، والبطل داخل كابينة الهاتف يجري اتصال مع قاتل يترصده من احدى البنايات المرتفعة ويملي عليه ما يجب ان يفعله امام حشود الحاضرين حول كابينة الهاتف، يستخدم صانع الفلم الية الانقسام الصوري لتبشير عدة احداث تجري في ان واحد وذلك لكي يعطي للاحداث دفقا حيويًا يحفز المشاهد على الربط بينما يجري في اماكن متقاربة بطريقة اكثر تركيزاً وباستخدام حجوم لقطات مختلفة داخل كل اطار بدلا من اللجوء الى اظهار المكان دفعة واحدة وبلقطة عامة قد تفقد الحدث اهميته الدرامية.

ويعمل المونتاج وفق آليات اشتغال مغايرة من خلال تنظيم ومجاورة الاحداث مع بعضها في لقطة واحدة وبذلك لا يتم الاستغناء عن مفهوم المونتاج ولكن يتم تحقيق جانب اخر منه اكثر حداثة فاصبحت الية الاشتغال السردى تأخذ شكلا اخر من خلال تجاور اللقطات وعرضها بصورة متجاورة على سطح الشاشة وكما في فلم "الانثى القاتلة" ^(٢)، اذ يصبح تجاور اللقطات سمة ملازمة للسرد الفلمي وفي لحظات تصاعد الموقف الدرامي فنشاهد الاحداث بصورة انية، المصور الفوتوغرافي (انتونيو بنديرس) الذي يقوم بتوثيق الحدث يحتل الاطار على يسار الشاشة

(١) كابينة الهاتف، اخراج (جويل شوماخر)، (سيناريو، لاري كوهن)، ٢٠٠٣.

(٢) الانثى القاتلة، سيناريو و اخراج (براين دي بالما)، ٢٠٠٠.

وما يصوره من احداث يشغل الاطار على يمين الشاشة واضعا حدثين متزامنين بصورة متجاورة في نفس اللحظة امام المشاهد من دون اللجوء الى القطع الذي يعني بالضرورة قطع لوحدي الزمان والمكان، فالبنية المونتاجية هنا توفر موضوعية اكبر من حيث المعالجة الزمكانية فضلا عما توفره من امكانية سرد الاحداث من زاويتين مختلفتين، اذ يلجأ صانع الفلم في مثل هذه الحالة من السرد الفلمي التقليدي الى عرض الحدث الاول ومن ثم الثاني عن طريق القطع على الحدث الاول ومن ثم ربطه بالحدث الثاني على التوالي.

ان العين البشرية لها ايقاع خاص في المشاهدة تتزايد سرعتها او تتباطأ حسب المحفزات البصرية واحيانا الصوتية، وهو ما يراه (ارنست لندجرن) الذي يقول ((ان نظرتنا تبقى تنتقل باستمرار طوال ساعات يقظتنا وبشكل تلقائي من منظر يثير اهتمامنا الى منظر اخر، وحينما يكون الانسان في حالة هدوء وطمأنينة نفسية فأن حركة عينيه تتم ببطء واسترخاء))^(٣)، وهذا ما يحدث للعين من الناحية السايكولوجية ففي حالة وجود اكثر من حدث يجري في آن واحد على سطح الصورة تكون العين البشرية في حالة تحفز نتيجة تعرضها لكثافة سردية فتنتقل بايقاع اسرع فيما بين تعدد الاطر فيتزايد ايقاعها الحركي او يقل وذلك تبعا للحالة التي تمر بها.

وبذلك الشكل السردى تتاح لصانع الفلم حرية اكبر في سرد الحدث الواحد او اكثر من حدث بأكثر من زاوية، ومن ثم عرض اكثر من احتمال على المشاهد، فيحقق المخرج بذلك رغبته في تغطية كل الواجه التي يمكن ان يأخذها طابع المعالجة للموضوع الواحد في السرد الفلمي الحديث الذي بات يطرح اشكالا موازية ومواكبة لطروحات علم السرد *Narratology* ومن جهة ثانية فأن تعدد البؤر السردية التي تتيحها الية الانقسام الصوري يؤدي الى تفعيل دور المشاهد من خلال اشراكه ومخاطبة عقله وحواسه بشكل فعال في البحث عن المعنى النهائي لهذا الشكل في بنية السرد الفلمي الحديث.

ان آلية السرد هنا تتعدى كونها مجرد شكل او تقنية مبتكرة في السرد، وإنما هي تشير الى تحول عام الى الاهتمام بالمتلقي من خلال التأكيد على دوره وجعله مركزا مهما في عملية اكمال المعنى ومهاجمته وإقحامه في صلب العملية السردية فتكون المعاني المستخلصة على المستوى الدلالي في غاية من التنوع ومن ثم زيادة وتطوير نوع البنية الاتصالية مع المشاهد. اذ يأتي هذا الشكل السردى الجديد وذلك ايماننا من قبل صانع الفلم بوجود قراءات ورؤى متعددة للنص يمكن ان يتيحها لنا، فجاءت بالشكل الذي تظهر عليه وتحققا لمقولة ان النص او العمل الفني ((ينبغي ان لا يقتصر على معنى واحد فقط))^(١) وعليه فأن هذا الشكل السردى يستند على رؤية قوامها التجديد او تطوير عمليات التلقي من جهة وتفعيل الية اشتغال السرد الفلمي

(٣) ارنست لندجرن، فن الفلم، ترجمة، صلاح التهامي، القاهرة: مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، ١٩٥٩، ص ٩١.

(١) دانييل هنري باجيو، الادب العام المقارن، ترجمة: غسان السيد، دمشق - مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧، ص ٢٤٢.

من جهة أخرى وتوافقا مع الرغبة في الخروج عن القيود التي تفرضها العملية السردية في السرد الفلمي التقليدي والتي ربما لم تكن تستطيع ان تحوي كل الافكار المطروحة لعلم السرد او ان السرد السينمائي هو الذي افضى الى ظهور هذه التقنية، وفي هذا الاتجاه يرى الروائي والمخرج السينمائي (الان روب غرييه) ((ان الاشكال تعيش وتموت في كل ميادين الفن وفي كل الازمنة ويجب على هذه ان تتجدد باستمرار))^(٢) ولمضاعفة السعة السردية الصورية ولزيادة امكانياتها التي يمكن ان تتوفر عليها الصورة السينمائية ذات الاطار الواحد في قراءتها والنابعة من حقيقة ان الصورة السينمائية تستطيع ان ترينا دفعة واحدة في ثوان قليلة تفاصيل كثيرة، ومن ناحية اخرى فان التفاصيل عديمة الاهمية في الصورة تجد نفسها محصورة في مكانها ، ان بذور تفاحة على سبيل المثال قد تظهر في الصورة لا تشكل اي خطورة حيث انها لا تستطيع احتلال كل الديكور الذي يجري فيه الحدث^(٣) .

فالقابلية على رؤية الاشياء في لحظة واحدة قد اعطى المسوغ لصانع الفلم من الارتكاز في سرده على اساس تعدد البؤر السردية وفي نفس اللحظة ومحاولة الالمام بكل التفاصيل من خلال تعدد وجهات النظر السردية Point of view وهذا بدوره يضيف الى بروز العديد من الاشكاليات فيما يخص جانب التلقي للمشاهد الذي يقوم بمحاولة تتبع بصري للتشكيلات التي تسرد بها الحكاية من خلال تجواله بصريا على سطح الشاشة التي تضم اكثر من محور سردي للحكاية ومن ثم نشوء تجوال بصري وذهني اذ تعمل العين جاهدة في محاولة لربط مجريات الاحداث على الشاشة ومن ثم توجيه وجهة نظر المشاهد في الرؤية وتنظيمها عبر عملية التحكم في تبئير السرد الصوري من خلال الوسائل المتاحة التي تكون تحت سيطرة صانع الفلم ومن اهمها استخدام المجرى الصوتي للتحكم في تحول انتباه المشاهد بين ما يجري في ان واحد على الشاشة عن طريق زيادة شدة الصوت في اطار Fade in وخفوته في الاطار الاخر Fade out ، فضلاً عن الاقلال من حركة العناصر الصورية في داخلها وهي عملية تشبه التحكم بالصوت السردية في الرواية الذي يتم فيه الانتقال من وجهة نظر الى اخرى وتوجيه ذهن القارئ الى هذا الجانب او ذاك من الأحداث وان السرد الفلمي الحديث ربما قد جاء ليحل هذه الاشكالية السردية الروائية من خلال الية الانقسام الصوري والذي يعادل اكثر من وجهة نظر في الرواية والتي يعمد فيها السارد الى ان يعرض الاحداث بصورة متوالية، اما السرد وفقا لالية الانقسام الصوري فيعمل على تقديم كل وجهات النظر السردية في لحظة واحدة وبما يشبه السمفونية الموسيقية التي تعزف فيها الالات في وقت واحد وبشكل مترامن خاضع للتنظيم.

(٢) الان روب غرييه، نحوه رواية جديدة، ت:مصطفى ابراهيم، دار المعارف بمصر، د.ت، ص ١٢٠

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٢٩.

وباستخدام اكثر من زاوية في التبيير السردى يترتب على صانع الفلم مهمة اضافية تتمثل في تحكمه بوجهة نظر المشاهد لمتابعة السرد بطريقة تخلق علاقة فيما بين الاطر المتعددة في الفلم ((ليس هناك اهتمام بطبيعة الصور وإنما بالتكوين... وان هذه البناءات الفلمية الجديدة، اي هذه الحركة المتكونة من الصور والأصوات تؤثر مباشرة على المتفرج))^(١)، ومن ثم تكوين اكثر من بؤرة سردية في نفس الوقت، ولتحقيق اكبر قدر من الموضوعية السردية في عرض الاحداث والاقتراب من الحقيقة التي ربما لا تكون لوجهة النظر الواحدة في بعض الاحيان كافية لتحقيق ذلك* بعرضها لكافة الاحتمالات وان المشاهد سيكون في مواجهة عدد من البؤر السردية لمتابعة الحكاية، وقد يتطلب هذا متابعة السرد في كل اطار على حدة ومن ثم مشاهدة الفلم لاكثر من مرة، او انه يلجأ الى التنقل بين هذه الاطر ومن ثم يفرض صانع الفلم على المشاهد محاولة قراءة المعاني المتجاورة والربط بينها وهذا بدوره يؤدي الى مفهوم القراءات المتعددة ونحن نستعير هذا المفهوم لشرح الفكرة، وقد يلجأ المشاهد الى اعادة مشاهدة الفلم اكثر من مرة للخروج بمعنى نهائي للسرد على وفق هذا الشكل عبر ربط المحاور السردية بصورة كلية بعد ان استوعب الحكاية بصورة مجزأة اي انه يعيد بناء المعنى الكلي والنهائي للسرد على وفق هذا الشكل من السرد الفلمي الحديث فيصبح السرد وفقا لهذا المستوى ناقلا للدلالات فلم نعد نشاهد مجرد قصة وانما السرد ينقل لنا مضامين ورسالات فلسفية بصورة اعرق وتعمل ساردية المشاهد في هذه الحالة بصورة مضاعفة فلم يعد المشاهد مجرد متلقي سلبي وانما هو عنصر فاعل في اتمام العملية السردية.

مؤشرات الاطار النظري

١. يتخذ التأتير في الانقسام الصوري دوره في تبئير الاحداث وتنوعها في بنية السرد الفلمي.
٢. تتخذ العناصر الصورية (التشكيلية) في داخل الاطار ابعاداً اخرى لتؤدي وظائف مضافة تسهم في تبئير الاحداث ونتاج وحدات سردية مضاف ذات معنى.
٣. تأخذ حركة الكاميرا وحركة الاشياء داخل الاطار دوراً بارزاً في توجيه عملية التبيير السردى
٤. ياخذ الصوت دوراً متميزاً في عملية التبيير يقف والى جانب الكاميرا من خلال توظيفه مونتاجياً لتوجيه وجهه نظر المتلقي وتجواله بين الاحداث.

(١) الان روب غرييه، نحو رواية جديدة، مصدر سابق، ص ١٣٣.

* يتم الاقتراب كثيرا من الحقيقة حين يكون هناك اكثر من وجهة نظر لسرد نفس الموضوع او الحادثة.

٥. يتخذ المشاهد وجهه نظره الجواله بين الاحداث وتفعيله واشراكه في اللعبه البصرية فيعمل جاهداً على الربط بين الاحداث واستخراج معنى من تجاوزها على الشاشة.

الفصل الثالث

اجراءات البحث:

اولاً: منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل بوصفه يحقق النتيجة المرجوة منه، وسيلجأ الباحث الى التحليل عينة البحث وفق المؤشرات التي خرج بها من الاطار النظري كونها من انسب الادوات.

ثانياً: عينة البحث:

سيحدد البحث بعينة فلمية واحدة هي فلم (شفرة الزمن) للمخرج (mike tiggts) بوصفه نموذجاً قصدياً يحقق اهداف البحث وذلك فضلاً عن تمييز البناء السردى فيه واشتماله على الانقسام الصوري وبما يحقق النتائج المرجوه، ولا بد من التنويه الى ان البحث ليست له حدود زمانية ومكانية يقتصر عليها وانما هو بحث فلسفي يختص بدراسة الانقسام الصوري في الفلم الروائي وقد تم اختيار العينة وذلك للمسوغات الاتية .

١. ان الفلم من الجودة بمكان بحيث يستوعب المؤشرات التي خرج بها من الاطار

النظري.

٢. من الاعمال التي تواكب مفاهيم علم السرد الحديث ذلك لان المفاهيم التي تناولها البحث هي مفاهيم حديثة، وان يكون هنالك ترابط وثيق بين التنظير السردى وبينها، على افتراض انها تواكب التطورات لعلم السرد.

٣. ووفق ما تقدم فان اختيار العينة يجعل البحث مكتفياً بعينة واحدة تكون بديلاً لتعدد

العينات في البحث.

اداة البحث:

تم اعتماد المؤشرات التي خرج بها الباحث من الاطار النظري لتكون اداة للبحث .



العينة الفلمية

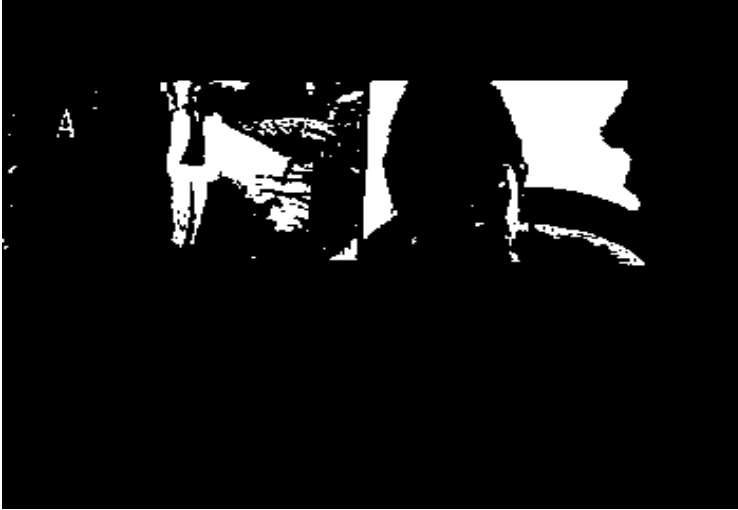
شفرة الزمن

Time Code

٢٠٠٠	سنة الانتاج: ٢٠٠٠
	مدة الفلم: ٩٢ دقيقة
Charlotte malmdot	مصمم الديكور: شارلوت مالمدوت
Patrick Exander	مدير التصوير: باترك اكساندر ستيورات
Mike Tiggt	سيناريو: مايك تكتس
Mike Tiggt	أخراج: مايك تكتس

فريق الممثلين

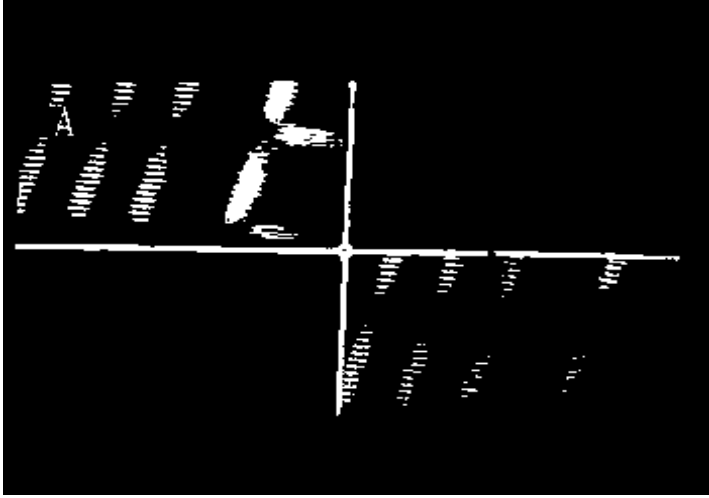
Character	الشخصية	Actor	الممثل
		Xander Berkeley	كاساندر بيركلي
		Golden Brooks	كولدن بروكس
		Saffron Barrows	سافرون بوروس
		Vivka Davis	فيفكا ديفز
		Richard Edison	ريجارد اديسون
		Aime Graham	ايمي كراهام
		Salma Hayek	سالما هايك
		Glenne Headly	كلن هيدلي



ملخص قصة الفلم
تدور قصة الفلم
حول قيام مجموعة من
أعضاء فريق عمل سينمائي
بالتخطيط والتحضير لإنتاج
فلم سينمائي، ويقدم كل واحد
من أعضاء الفريق أفكاره

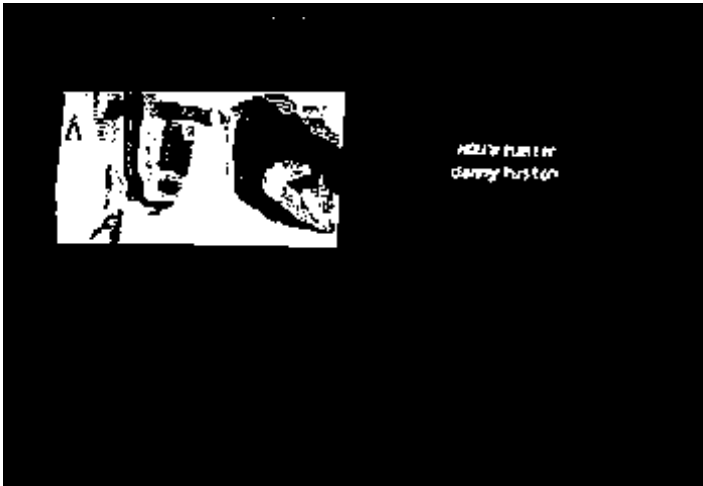
وكل حسب تخصصه حول كيفية إنتاج الفلم، وتدور حول هذا المحور الحكائي المركزي مجموعة من الأحداث الجانبية المتزامنة والتي تكون ذات علاقة بهذا المحور الرئيس في الفلم، فهناك زوجة احد أعضاء فريق العمل السينمائي التي تعاني من خلافات مع زوجها الذي يعاني بدوره من عدم قدرته على التركيز في عمله، وفي نفس الوقت هناك فتاة تحاول التقديم للعمل كممثلة مع فريق العمل السينمائي ويتفجر بينها وبين زميلتها صراع في أثناء قيام الأخيرة بإيصالها بالسيارة الى مكان العمل وتقوم في نفس الوقت بالتجسس على الفتاة التي ترغب بالعمل كممثلة من خلال وضع جهاز تصنت في حقيبتها لتكتشف في النهاية ان زميلتها قد أقامت علاقة مع احد أعضاء فريق العمل السينمائي في اثناء انتظار الأخيرة لها في السيارة امام المبنى الذي تدور فيه أحداث الفلم، وفي المشهد الأخير يجتمع جميع أعضاء فريق العمل السينمائي للاستماع الى إحدى الأفكار التي تقدمها المخرجة الشابة هي وزميلها عازف الاورك لإخراج الفلم وسط دهشة الآخرين لجرأة الفكرة التي تطرحها، وينتهي الفلم نهاية مفتوحة بحدوث جريمة قتل لأحد أعضاء فريق العمل السينمائي من قبل زميلة الفتاة التي تنوي العمل كممثلة بعد دخولها الاجتماع وإطلاق الرصاص عليه وذلك بسبب أقامته علاقة مع زميلتها. الفلم عبارة عن زمن حقيقي مقتطع من أحداث يوم ١٩ نوفمبر ١٩٩٩ ويبدأ من الساعة الثالثة ظهراً ويستغرق مدة (٩٢) دقيقة بصورة متصلة ومن دون حدوث أي قطع مونتاجي وباستخدام أربعة كاميرات في آن واحد وبلقطة طويلة مما يضيف مزيداً من الجدل حول الأبعاد الحقيقية التي يمكن أن يتخذها هذا النمط من السرد الفلمي الحديث.

تحليل الفلم



تعدد البؤر السردية
يمتلك السرد الفلمي في فيلم
(شفرة الزمن) خصوصية متفردة من
خلال انقسام السرد فيه على أربعة
محاور سردية تجري في آن واحد طويلة
مدة الفلم وبلقطة طويلة من دون أي
قطع ويتم المحافظة على ذلك الشكل
السردى بإيجاد روابط بين هذه

المحاور منها اشتراك الشخصيات في الانتقال بين المحاور بلقطة مستمرة من دون استخدام أي
نوع من أنواع الانتقال مما يؤكد العلاقة بين الأحداث، فضلاً عن حدوث أربعة هزات أرضية
نعرف من خلالها ان هذه الأحداث تجري في آن واحد وبصورة متقاربة ويجري التمهيد لهذا النمط
من السرد الصوري من خلال بداية ظهور أربعة محاور سردية بصورة تدريجية ومتوالية بحيث
تتيح للمشاهد فرصة لتتبع السرد في هذا الشكل السردى غير التقليدي وبمهد صانع الفلم لهذه
الآلية السردية بظهور واختفاء تدريجي لصور ذات أشكال تعبيرية مختلفة على سطح الشاشة
ويتم التأكيد بشكل أساسي على ظهور واختفاء خطين مستقيمين يتقاطعان في مركز الشاشة
بصورة متكررة يقسم سطحها الى أربعة أجزاء متساوية للتأكيد على شكل السرد الصوري كما في
الصورة السابقة، وتبدأ عناوين الفلم بالظهور في المحاور المظلمة لإثارة الانتباه نحو هذه
المساحات وظهور أشكال صورية على شكل لوحات فنية مرسومة لوجوه بشرية غير واضحة
وذات مزيج لوني متنوع كما في الصورة الآتية.



ونستمع الى صوت عد
تنازلي قبل بداية ظهور المحور
السردى الأول وكأننا نتابع بداية
تصوير مشهد فلمي ثم يظهر المحور
السردى الأول في أعلى يمين
الشاشة، (كاميرا متحركة (pan)
نحو اليسار) تظهر لنا فتاة جالسة



في مؤخرة الإطار وهي تنظر باتجاه فتاة في مقدمة الإطار بصورة جانبية ونسمعها وهي تتحدث إلى طبيبة نفسية عن علاقتها بزوجها الذي يعمل مع فريق عمل سينمائي (كما في الصورة المقابلة)، وتستخدم تقنية الأوت فوكس في تصوير الفتاتين وبالتناوب ليتمكن المشاهد من

متابعة حوار كلا الشخصيتين الذي يجري بينهما بصورة أكثر سلاسة، في حين تستمر الصور الأخرى بالظهور والاختفاء على شكل ومضات متسارعة تمهيدا لظهور المحاور الحكائية الأخرى. ويبدأ المحور السردي الثاني بالظهور التدريجي، في أعلى يسار الشاشة فنشاهد لقطة ثانية لسلم يمتد من عمق الشاشة إلى مقدمة الشاشة وبصورة مائلة، ونبقى نتابع السرد الحوارى بين الفتاتين في المحور السردي الأول دون أن تظهر أي حركة في المحور السردي الثاني، ثم نشاهد فتاة وهي ترتدي بدلة بيضاء وتنزل السلم وتتابعها الكاميرا وهي تتجه نحو سيارتها. وفي الوقت نفسه يجري التمهيد لظهور المحور الحكائي الثالث من خلال ظهور أشارات ضوئية بأشكال مختلفة. هنا تكون الآلية السردية حذرة في ترسيخ هذا النمط من السرد ويبدأ صانع الفلم في الاستحواذ على انتباه المشاهد بصورة تدريجية وسلسة إلى المحور السردي الثاني من خلال تفعيل عنصر الحركة فيه أولا، والمشاهد ينتقل ببصره لا إراديا الى هذا الإطار الذي يظهر بصورة تدريجية كما في الصورة السابقة.



ثم يبدأ المحور السردي الثالث بالظهور في أسفل يسار الشاشة بصورة تدريجية Fade out (كما في الصورة المقابلة) لنرى في داخله أربعة اطر وهي عبارة عن أربعة كاميرات مراقبة لبنائية ذات طوابق متعددة وتتغير

الكاميرات في الصورة بشكل متسارع من خلال مشاهدتها لتغير الأرقام التي تبين الطابق الذي توجد فيه الكاميرا ويجري ترتيب الأرقام تصاعدياً من الرقم (١) الى الرقم (١٥) لنعلم ان البناية تتكون من خمسة عشر طابقاً ، ثم تتسحب الكاميرا في هذا المحور السردي لنشاهد المبنى الذي تدور فيه الأحداث ورجل الشرطة الذي كان يراقب طوابق البناية عبر كاميرات المراقبة.

ويبدأ المحور السردي الرابع في الظهور مع انسحاب الكاميرا في المحور الثالث، هناك كاميرا متحركة داخل بناية مظلمة الى ان تصل الكاميرا الى باب الخروج الزجاجي الذي نشاهد من خلاله في الطرف الآخر من الشارع شخص وهو يحمل حقيبة رياضة ويحاول عبور الشارع

باتجاه الكاميرا كما في الصورة

التالية. وبهذا يكتمل البناء

السردي بوجود أربعة محاور

سردية تتابع في كل واحدة منها

الأحداث التي تجري بصورة

منفردة.

وبذلك تستقر هذه الآلية من السرد

الصوري التي تبدأ من المحور

الأول في أعلى يمين الشاشة

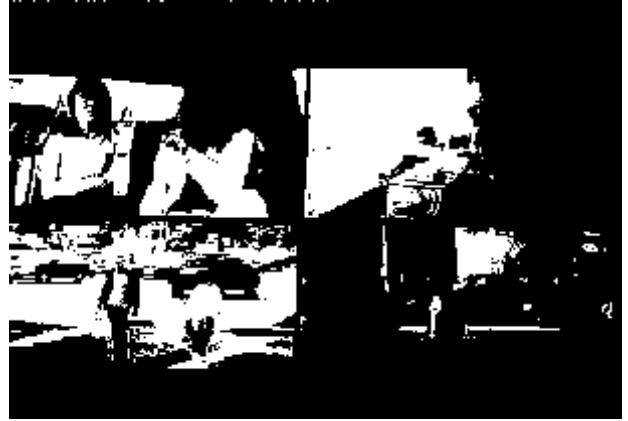


وتنتهي بأسفل يمين الشاشة، أي ان ظهور المحاور الحكائية يكون بعكس اتجاه حركة عقارب الساعة، ويتبع صانع الفلم للسيطرة على مسار السرد الفلمي عدة وسائل للتحكم في وجهة نظر المشاهد معتمداً بصورة أساسية على تفعيل عناصر التعبير الصوري في أطار وإضمارها في أطار آخر. فيوظف الحوار بشكل أساسي في عملية التبئير السردية على وفق آلية سردية لتوجيه المسار السردي بين المحاور الحكائية عن طريق خفوتها في المحور الحكائي الأول الذي تظهر فيه الفتاتان وزيادته في المحور الحكائي الثاني لتوجيه انتباه المشاهد في متابعة الأحداث بصور سلسلة، فنشاهد ونسمع في المحور الأول فتاة جالسة في مقدمة الكادر وهي تتحدث الى طبيبة نفسية وينطوي على حديثهما شيء من الهدوء النسبي واقتصار حديثهما على الهمس في بعض الأحيان وانخفاض شدة صوتهما، واستخدام تقنية Out Focus للنقل من أهمية ما يجري في هذا المحور مقابل زيادة شدة الصوت وحركة العناصر المرئية في محور آخر لخلق إيقاع معين لدى المشاهد في متابعة الأحداث بطريقة أكثر سلاسة في حين يجري التخفيف من شدة الحوار الذي يجري بين شخصيتين أو أكثر في الفلم حينما لا يكون لذلك الحوار أهمية من الناحية السردية وإنما يصبح مجرد حوار عابر ومنتقل الى حوار آخر يكون أكثر أهمية في عملية التبئير السردية في محور آخر.

ويتم تفعيل عنصر الإطار بأسلوب جديد للتحكم في عملية تنظيم التبئير السردى من خلال تنظيم حركة العناصر المرئية داخل الأطر الأربعة التي ساعدت كثيراً في توجيه وجهة نظر المشاهد وتدفق أكثر من حدث في وقت واحد بالإقلال من عنصر الحركة في إطار وتفعيله في إطار آخر أو بانفتاح محورين على نفس الحدث أحيانا بحيث تتطلب من المشاهد المزيد من التذكير لمتابعة هذا الشكل من السرد الفلمي الحديث. ففي المحور السردى الرابع نشاهد المعالج الطبي الذي يعبر الشارع ويدخل البناية ويتحدث الى السكرتيرة ويشغل هذه المرة المحورين في أسفل الشاشة وهي أول إشارة إلى تقارب الأحداث من بعضها وتزامنها وكما في الصورة المقابلة.



وتأخذ حركة الكاميرا واللقطة الطويلة دوراً رئيسياً في عملية التبئير السردى طيلة مدة



الفلم بحيث يتطابق زمن السرد مع زمن الأحداث، هناك أربعة محاور يتم فيها السرد في آن واحد وبلقطة طويلة مستمرة من دون حدوث أي قطع مونتاجي مما يجعل الاستمرارية الزمانية والمكانية عاملاً مهماً في الترابط السردى فيصبح زمن

الخطاب السردى (المبنى الحكائي) مساوياً لزمن القصة الحقيقي (المتن الحكائي) أي بمعنى ان زمن (٩٢) دقيقة من السرد الفلمي يساوي زمن الساعة والنصف من الأحداث الحقيقية، وبذلك تأخذ الحكمة نمطاً جديداً في نسيج الأحداث وبطريقة غير تقليدية، فيكون السرد حقيقياً من حيث مطابقته لزمن السرد الواقعي، بحيث لم تستخدم أي وسيلة سردية للتعبير عن الانتقال الزمني في الفلم. وتوظف حركة الكاميرا على وفق سياق سردى حديث لإخبارنا بتقارب الأحداث في المحاور الأربعة فبحركتها نحو النافذة في المحور الرابع ترينا احد أعضاء فريق العمل السينمائي وهو يعبر الشارع باتجاه البناية التي توجد في داخلها الكاميرا، ونحن نراه أولاً في المحور السردى الثالث بحيث تخلق لنا حركة الكاميرا نوع من العلاقات فيما بين المحاور وكما في الصورة اعلاه.

وكثيراً ما يتم الإشارة الى وجود روابط وعلاقات بين ما يجري في المحاور من خلال استخدام جهاز الهاتف فنرى المتصل ومن يتصل به وكل واحد منهم في إطار معين.

وبهذا يتم نسج الحكمة على وفق نوع من الترابطات بين العناصر المرئية التي تبرز على سطح الشاشة فليس هناك حبكة بالمفهوم التقليدي، وإنما يتم بناء فكرة مرئية ممتدة من خلال لقطة طويلة واحدة في جميع المحاور الحكائية فلا توجد هناك بداية محددة ونهاية قطعية لأحداث الفلم وإنما يتم اجتزاء قطعة من الحياة وتقديمها على وفق آلية سردية تعمد الى تبئير الحكاية بأربعة جهات نظر في ان واحد ويتم ربط هذه المحاور من خلال حدوث اربعة هزات أرضية تشير الى الأماكن المتقاربة بين هذه الأحداث المتزامنة في المحاور الأربعة ومن دون اللجوء الى المونتاج لخلق نوع من الترابطات الفكرية او للإيحاء بتلك العلاقات وإنما يتم استخدام وسائل تعبيرية بديلة عن المونتاج للربط بين المحاور أحيانا وكما في المشهد الذي نرى فيه الفتاة داخل السيارة وفتاة أخرى في خارج السيارة اذ تعمل حركة الكاميرا على تقارب الحدثين في المحورين فيدرك المشاهد ان ما يجري في المحورين يقع على مسافة قريبة من بعضها، هنا تم توظيف حركة الكاميرا للربط بين الأحداث المتباعدة ووفق سياق غير تقليدي، اذ يتم تبئير الحدث من زاويتين مختلفتين من دون استخدام المونتاج لعرض الأحداث بصورة متوالية. وهنا يستغنى عن المونتاج بمفهومه التقليدي واللجوء الى وسائل بديلة للحصول على عناصر تعبيرية مضاعفة للصورة وإنتاج وحدات دلالية إضافية ينتجها السرد في التبئير الصوري المنقسم على اكثر من حدث والتي جاءت لتلبي حاجات سردية أكثر تعقيداً وفق مبدأ تعدد البؤر السردية المتزامنة والتي يصعب تحقيقها وفقاً لوسائل السرد التقليدية والتي تقتضي بالضرورة للتعبير عن حدثين يجريان في نفس الوقت عرض الأحداث بصورة متوالية باستخدام القطع المونتاجي الصريح كما في الصورة التالية.



وهكذا يتضح إن فلسفة انفتاح السرد على أربعة محاور جاء لتلبية حاجات سردية للفلم الروائي بالدرجة الأولى وهذا الكلام لا يعني دعوة موجهة ضد المونتاج ، فلا يمكن ان نتصور فلم دون مونتاج ولكن المونتاج هنا يأخذ أبعادا جديدة (غير تقليدية) في بنية السرد الفلمي المنقسم، من

خلال جمع أكثر من محور سردي في آن واحد وللتعبير عن وجود أكثر من محور سردي في الفلم.

وللتأكيد على ذلك التقارب في الأحداث التي تجري في آن واحد يشترك محوران سرديان في كثير من الأحيان في تبئير نفس الحدث الواحد وكما في المشهد الذي تتقدم فيه الفتاة الشابة للعمل بصفة ممثلة في الفلم الذي ينوي فريق العمل السينمائي أنتاجه فنقوم بإغواء من تعتقد انه



مخرج الفلم وهنا يشترك المحوران أسفل الشاشة في تبئير مشهد الحب بين الفتاة والمخرج وكما في الصورة اعلاه، حيث يلتقي المخرج في المحور الثالث مع الفتاة في المحور الرابع المقابل، فنشاهد نفس الحدث في كلا المحوران السرديان وإعطاء أكثر من زاوية في تبئير هذا الحدث على وفق آلية سردية غير تقليدية، وبذلك

يتطلب هذا الشكل من التبئير السردى المزدوج مقدرة مونتاجية عالية ودقة في تجسيد الحدث



بأكثر من زاوية وكذلك في انفصال التبئير بعد انتهاء ذلك اللقاء بين الشخصيتين ومتابعة كل شخصية بصورة منفصلة بتوضيح العلاقة بين الأحداث المتزامنة بطريقة سردية أكثر تعقيداً كما في الصورة المقابلة.

وتوظف هذه الآلية السردية مرة أخرى في المشهد الذي يجتمع فيه أعضاء

فريق العمل السينمائي للاستماع إلى إحدى الأفكار التي تقدمها المخرجة الروسية الشابة هي وزميلها الموسيقي الذي يعزف على آلة الاورك وهي تتحدث عن فكرتها الجديدة وسط دهشة الحاضرين وكما في الحوار الآتي:

المخرجة الروسية: انه عام ١٩٩٩ وقد حان الوقت لتغيير نمط السرد السينمائي، تتلخص فكرتي باستخدام أربع كاميرات في لحظة واحدة وبلقطة طويلة مستمرة من دون استخدام أي قطع مونتاجي.

وفي هذا المشهد تجتمع ثلاث محاور سردية في تبئير الاجتماع (الذي تتلخص فيه فكرة الفلم الذي ينون أنتاجه) إذ تلتقي فيه جميع المحاور السابقة، ولبيان أن الأحداث في المحاور الأربعة قد وصلت الى ذروتها في نقطة التلاقي هذه، ولاسيما بعد حدوث جريمة القتل في الاجتماع إذ تقوم زميلة الممثلة التي تنتظر في السيارة خارج المبنى بقتل الشخص الذي مارست زميلتها الجنس معه بعد دخولها على الاجتماع في المبنى وسط أنظار الحاضرين تطلب من المجتمعين الخروج تحت تهديد السلاح وبعد خروجهم تطلق على هذا الشخص النار وتتركه هناك وتخرج وهنا تبدأ البؤر السردية بالانفصال مرة أخرى ونبدأ في تتبع كل محور على حدى مرة أخرى وبعد انفراج الأزمة وكما في الصورتين الآتيتين.



هنا يقوم صانع الفلم بإعطاء مفتاحاً آخر لفهم الآلية السردية المتبعة إذ تلتقي هذه البؤر السردية في حالات الذروة والتأزم وتعود مرة أخرى الى الانفصال بعد انفراج الأزمة ويعود السرد الى إيقاعه الطبيعي.

وفي أحيان أخرى يلجأ صانع الفلم الى استخدام تقنية الـ Out Focus في عملية التبئير السردى للانتقال وتوجيه أهمية السرد الى بؤرة ثانية وتوفير وسيلة بشكل سلس من دون اللجوء الى القطع المونتاجي وإنما يتم تفعيل عناصر التعبير الصوري داخل كل محور (البعد البؤري وحجم اللقطة وعمق المجال والصوت وحركة الشخصيات.. الخ) في توجيه انتباه المشاهد ومن ثم التحكم في التبئير السردى الى المناطق المهمة من الحدث.

وغالباً ما يتم تفعيل حركة الموجودات داخل أطار معين في مقابل التخفيف من حركة الأشياء في البؤر الأخرى وعلى الأخص حركة الكاميرا وعنصر الصوت في توجيه الانتباه ومتابعة السرد في محور معين وترك الآخر نتيجة الإقلال من تفعيل العناصر الصورية واستخدام

الفراغ واتجاه الخطوط الوهمية التي توحى بها الصورة لتنظيم حركة التبيير السردى وجعل البنية التواصلية مع المشاهد فى تنوع مستمر، فتوظف حركة الكاميرا هنا للسيطرة على الإيقاع السردى حين تزداد حدثها مع زيادة التوتر وتكون حركتها هادئة وانسيابية لتخلق الإحساس بالاسترخاء والهدوء فحركة الكاميرا واسعة على الصعيد السردى فى الفلم على الأخص إذا ما علمنا ان الفلم تم تنفيذه بلقطة طويلة واحد فتتخذ حركة الكاميرا واللقطة الطويلة خصوصية فى عملية السرد والمحافظة على وحدتى الزمان والمكان.

وفى أحيان أخرى تجسد لنا حركة الكاميرا حوار إحدى الشخصيات، فنشاهد الشخصية وهى تتحدث فى احد المحاور وفى نفس اللحظة نشاهد انعكاس هذا السرد الذى تجسده حركة الكاميرا فى محور آخر وذلك لكسر حالة الملل والحفاظ على انتباه المشاهد من خلال هذا الإثراء والتنوع فى توظيف آليات السرد الفلمى الحديث.

وقد عمل الحوار فى فلم (شفرة الزمن) على تنظيم اتجاه حركة السرد بين البؤر السردية المتعددة ومن ثم كان قادراً على التحكم بوجهة نظر المشاهد الذى ينتقل ويتابع بصرياً وسمعياً ما يتم سرده فى جميع المحاور السردية مع الأخذ بنظر الاعتبار اليه عمل المونتاج الذى يشغل فى هذه الحالة بطريقة غير محسوسة لخلق تالف سردي على مستويي الصورة والصوت وبما يحقق ذلك البناء التزامنى لسرد الأحداث.

ان وجود أربع بؤر سردية فى آن واحد على سطح الشاشة أعطى للسرد الفلمى إمكانات مضافة لا يمكن ان تحقق نفس النتائج والتأثير فيما لو تم سرد الموضوع بطريقة تقليدية والإيحاء بتزامن الأحداث من خلال الانتقال فيما بين المحاور الحكائية الأربعة عن طريق القطع المونتاجى أو أن يتم سرد الحكايات الواحدة تلو الأخرى، فىتم سرد جميع الحكايات فى آن واحد وخلق نوع من الروابط بين المحاور وإعطاء فرصة للمشاهد فى الربط بين المحاور الأربعة والتحكم بتوجيه انتباهه من خلال الإقلال من فعالية السرد فى اطار وزيادته فى الآخر وخلق نوع من الحركة الفعلية تجعله فى تساؤل دائم عن المعنى النهائى من وراء هذا الشكل من السرد الفلمى الحديث الذى يتطلب من المشاهد مساهمة فعالة لإيجاد علاقات بين ما يجرى على الشاشة مشكلاً بذلك روابط مكنته من تحديد المواقع التى جرت بها الأحداث باقترابها مكانياً من بعضها البعض، ويقوم المشاهد بالمتابعة من خلال محاولته إيجاد مسار معين لقراءة الصورة الفلمية فهو ينظر مركزاً أحياناً على محور من المحاور السردية وأحياناً أخرى يرى الأحداث بصورة كلية وشمولية لكل الموجودات على سطح الشاشة فالصورة تتيح للمشاهد من ناحية أخرى ان يتوجه الى متابعة إحدى البؤر السردية من دون الأخرى، وذلك لمتابعة تطور الأحداث فى إحدى البؤر وهنا تحدث لديه معرفة جزئية بالموضوع الكلى وكأنه قد اطلع على جزء من السرد

ومن ثم فهو قد استمع الى رواية واحدة ويكون بحاجة الى بقية المحاور الحكائية ليستطيع من خلالها بعد ذلك ان يدرك المعنى النهائي لهذا الشكل من بنية السرد الفلمي الحديث.

النتائج:

- ١- استخدم التاثير بشكل متميز في تبئير الأحداث في الأنقسام السوري وذلك من خلال تفعيله وتركيزه على اكثر من حدث في وقت واحد.
 - ٢- اتخذت حركة الكاميرا دورا رئيسيا في التبئير من خلال تفعيلها واستخدم اكثر من كاميرا في سرد الأحداث.
 - ٣- عمل عدم التزامن بين الصورة والصوت على تبئير الأحداث واعطائه دورا اكبر في سرد الأحداث بشكل افقي امتد خارج حدود الأطار.
 - ٤- اتخذ الصوت دورا متميزا في تفعيل السرد في البناء السوري المنقسم من خلال توظيفه في توجيه وجهة نظر المتلقي وتحواله بين الأحداث، فهو بذلك شكل اداة مهمة في بنية الأنقسام السوري اعتمد عليها صانع العمل لخلق بنية سردية متداخلة بين الأطارات المنقسمة.
 - ٥- برز دور المونتاج داخل بنية الأنقسام السوري وذلك من خلال اشتغاله وفق مفهوم ورؤية مغايرة لاستخدامه في البنية التقليدية، ليتم عرض الأحداث في لحظة واحدة مجتمعة سوريا وصوتيا.
 - ٦- تم تفعيل العناصر التشكيلية في داخل الاطارات المتعددة لتؤدي الى انتاج وحدات سردية مضافة ذات معنى.
 - ٧- اتخذت حركة العناصر الصورية وحركة الكاميرا بشكل خاص دورا كبيرا في توجيه انتباه المشاهد في الأنتقال بين الأحداث المعروضة على الشاشة.
 - ٨- تخلت الصورة عن دورها في سرد الأحداث الى عنصر الحوار في بعض الأطارات التي يتم التركيز فيها على وجه الشخص الذي يتولى عملية السرد الحوارية وبلقطة كبيرة.
 - ٩- تم توظيف بناء الحدث الفلمي في الأنقسام السوري لأنتزاع معنى ايديولوجي يخدم الفكرة الرئيسية للفلم بشكل عام.
- تم التطابق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي من خلال عدم وجود قطع في انسيابية الزمن الحقيقي للسرد وقد تمثل ذلك من خلال استخدام تقنية اللقطة الطويلة في السرد الفلمي بشكل عام.

الاستنتاجات:

- ١- تعتمد الكاميرا في حركتها في التبيير السردى على حوادث القصة أي بمعنى عرض موضوع غير معقول على بصر متعقل.
- ٢- يتم السرد في الأنقسام الصوري بأحدى الطرق الأتية او بأشتراكها معا وتكون درجة الأولوية حسب الأستخدام وهي:
أ- السرد الصوري.
ب- السرد الصوتي.
ج- السرد المونتاجي ويشغل بشكل منفرد على (أ) او (ب) او كليهما معا.
- ٣- لأيعد المونتاج مجرد مادة صياغية لبناء الأحداث ، وانما صيلغة ايحائية تعتمد على الصورة اكثرمن الكلمة.
- ٤- يؤدي التاطير والتزامن دورا بين ما نراه ونسمعه في تبئير الأحداث في الأنقسام الصوري للفلم بجعلها مركزية.
- ٥- بإمكان كاتب السيناريو والمخرج معالجة مشكلة السرد من خلال ابتكار وسائل جديدة لشكل ووظيفة السرد في الفلم الروائي تهدف الى الحفاظ على الصراع الدرامي اولا وعنصر التشويق ثانيا.
- ٦- قد يشترك مع صانع العمل شخص اخر في تجسيد شكل السرد،مثل جهة الإنتاج او شركة الإنتاج او الجهة الإعلامية، بحيث يمثل المنجز وجهة نظر الجهة المنتجة.

قائمة المصادر:

- ١- بازان، اندريه، ماهي السينما، ج١ ، ج٢، ت: ريمون فرنسيس، القاهرة : مكتبة الأنجلوالمصرية، ١٩٦٨.
- ٢- فيلان، دومنيك، الكادراج السينمائي، ت: شمعات صادق، القاهرة: اكااديمية الفنون - مطابع المجلس الأعلى للأثار - ١٩٨٨.
- ٣- دولوز، جيل، الصورة الحركة او فلسفة الصورة، ت: حسن عودة دمشق- منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
- ٤- ارنهايم، رودولف، فن السينما، ت: عبد العزيز فهمي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، د.ت.
- ٥- العياضي، نصر الدين، جمالية الصورة، مجلة الأذاعات العربية، -تونس، اتحاد الأذاعات العربية، عدد(٤)، ١٩٩٩.
- ٦- غرافي، محمد، قراءة في السيميلوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، العدد ١، ٢٠٠٢.

- ٧- وارن ،بول ،سينما اللقطة،ت:بكر شوان،مجلة السينما-الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،العدد١٦، ١٩٧٠.
- ٨- رياض ،عبدالفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية،القااهرة:دار النهضة العربية،١٩٧٣.
- ٩- ماشلي ،جوزيف ،التكوين في الصورة السينمائية،ت:هاشم النحاس،القااهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.
- ١٠- جانيتي ،لوي دي ، فهم السينما، ت: جعفرعلي،بغداد-دار الرشيدللنشر،١٩٨٢.
- ١١- م بوجز ،جوزيف ،فن الفرجة على الأفلام،ت:وداد عبد الله،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥.
- ١٢- الأسود ،فاضل ،السردي السينمائي،القااهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،كورنيش النيل،١٩٩٦.
- ١٣- يقطين ،سعيد ،في نظرية الرواية،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب- الكويت،١٩٩٨.
- ١٤- دادلي،اندرو،نظريات الفلم الكبرى، ت:جرجس فؤاد الرشيد،ه.م.ع.ك،١٩٨٧.
- ١٥- كاسبار ،ألان ،التدوق السينمائي،ت:وداد عبد الله،ه.م.ع.ك،١٩٨٩.
- ١٦- زهدي ،محمد ، اعماق الصورة على الشاشة،مجلة السينما والمسرح المصرية،العدد(٧)،١٩٧٥.
- ١٧- ستيفنسون ،رالف وجان دوبري،السينما فنا،ت:خالد الحداد، دمشق،١٩٩٣.
- ١٨- علوان ،فارس مهدي ،الاتجاه التسجيلي في الفلم الروائي،رسالة ماجستير،١٩٨٧.
- ١٩- بريتر ،رودي ،الأساليب الفنية في الإنتاج التلفزيوني،ت:انور محمد خورشيد، القااهرة- نيويورك،١٩٧٠.
- ٢٠- رضا ،حسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق،بيروت-المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٢.
- ٢١- لوسون ،جون هوارد ،فن كتابة السيناريو،ت:ابراهيم الصحن،بغداد-مطبعة الأديب المعاصر،١٩٧٤.
- ٢٢- كيرش ،موريس ،كيف تكتب التعليق على الأفلام،ت:فتحي سيد فرج، القااهرة:د.ت.
- ٢٣- تيوليتز ،بيجي ،ايقاع الكلمة ففي جماليات اللغة السينمائية الجديدة،ت:محمد هناء متولي،مجلة الثقافة الأجنبية، العدد١٢، ١٩٩٠.
- ٢٤- فولتون ،البرت ، السينما الة وفن،ت:صلاح عز الدين،بيروت:المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت.
- ٢٥- مارتين ،مارسيل ، اللغة السينمائية،ت: سعد مكايي، القااهرة-الدار المصرية للتأليف والترجمة،١٩٦٤.

- ٢٦- محمود ،دريد شريف ،الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفلم الروائي،اطروحة دكتوراه-
كلية الفنون الجميلة،١٩٩٩.
- ٢٧- لندجرن ،ارنست ،فن الفلم،ت:صلاح التهامي،القاهرة-مؤسسة كامل مهدي للطباعة
والنشر،١٩٩٥.
- ٢٨- باجيو ،دانييل هنري ،الأدب العام المقارن،ت:غسان السيد،دمشق مطبعة اتحاد الكتاب
العرب،١٩٩٧.
- ٢٩- غرييه ،الآن روب ، نحو رواية جديدة،ت:مصطفى ابراهيم،دار المعاف بمصر،د.ت.

توظيف تقنية DCP في الفلم السينمائي

بحث مقدم من قبل

م . د. حكمت مطشر مجيد البيضاني

قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

مقدمة

منذ ظهور السينما قبل أكثر من مئة عام على يد الاخوين لوميير، وهي تتطور فنياً وتكنولوجياً بشكل مستمر، وذلك من خلال فنانيين ومخترعين ونقاد ومنظرين . وفي العقدين الاخيرين ، ومع التقدم التكنولوجي الهائل الذي شمل العالم في جميع المجالات، حدثت طفرة نوعية في صناعة السينما ، وفي جميع تخصصاتها من خلال تطورات فائقة السرعة ، ابرزها ظهور التقنية الرقمية Digital Technology كلغة جديدة للعصر .

حيث مهدت لظهور انظمة المونتاج الـ (Non- Liner) في اواخر الثمانينات والتي بدورها وفرت للمونتير مجالاً اكبر للإبداع والسرعة والحرية . حتى توصلنا الى الوسيط الرقمي في اواخر التسعينات والذي احدث ضجة كبيرة في تاريخ تقنيات صناعة السينما بشكل عام . ومن هنا يتضح لنا اتجاه معظم الابتكارات والاختراعات نحو تبني فكرة العالم الرقمي ، ذلك العالم الافتراضي ، الذي اصبح من خلاله كل شيء متاح وممكن تنفيذه . وبفضل ذلك أعطت السينما الرقمية الفرصة للتغلب على القيود التقنية المفروضة على الصوت السينمائي أيضاً ، حيث أصبح الآن من المتاح استخدام ١٦ قناة صوتية من خلال تقنية DCP والانظمة الصوتية التي تتوافق معها ، مما أسفر عن إبداع أكبر وكذلك السماح بتجربة استماع أكثر واقعية ، بعد ان ساهمت بدايات السينما الرقمية على تطوير التقنيات والمعايير الخاصة بالصورة فقط .

لايختلف اثنان اليوم في الدور الكبير الذي تسهم به التقنيات الحديثة في مجمل مرافق حياتنا وتحديدا في مجال الوسيط الرقمي مما يعطي يوما بعد اخر اضافات على المستوى التعبيري الجمالي والدرامي . والسينما بوصفها إحدى الظواهر الاجتماعية والحياتية المتنامية معرفة وعمقا وأستغالا كونيأ متلاحقا ، أخذت تستفيد من هذه الاضافات التكنولوجية لتطوير منظومتها الذاتية وتعديل مسارات اشتغالها تقنيا وموضوعيا ، بل ان بعض هذه الابتكارات التقنية قد صنع خصيصاً للسينما وعناصرها وادواتها ومستلزماتها ، ولم يقتصر الامر على شركات الانتاج السينمائي العالمية الكبرى في هوليوود وغيرها بل ان الشركات الصناعية الاخرى قد دخلت في هذا التنافس التكنولوجي في ميدان السينما لمبررات عديدة منها ماهو تجاري بحت ومنها ما يتعلق بالبعد الثقافي للدول وايدلوجيات مثل الشركات اليابانية والاوربية وغيرها ' وقد أمتد تأثير هذا الاستخدام والتوظيف السينمائي للتقنيات الحديثة في مجال الرقميات ليشمل معظم دول العالم ومنها منطقتنا العربية والعراق ايضاً . حيث دخلت التقنية الرقمية المستخدمة سينمائيا لا سيما في افلام مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية وعلى مستوى الصورة والصوت ، من خلال استخدام هذه الافلام لتقنية DCP والتي تعد من أهم التقنيات الرقمية المستخدمة سينمائيا لاسيما في الجانب الصوتي والذي يمثل جانبا مهما في الفلم السيمائي ويلعب دورا مفصليا في عملية البناء الفيلمي والذي يعاني من مشكلة تكاد أزلية في الفلم ، وبناء على ذلك فأن الباحث يحاول في هذا البحث التصدي لبيان هذه التقنية وطبيعة أستغالتها وكيفية توظيفها في أنتاج الفلم السينمائي المعاصر وقد وضع مشكلة بحثه وفق التساؤل الاتي :

- كيف يتم توظيف تقنية DCP في بنية الفلم السينمائي المعاصر ؟

أهداف البحث :

يهدف البحث الى

- التعرف على توظيف تقنية DCP في الفلم السينمائي.

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث كونه يشكل مواكبة لما هو جديد ومتطور في مجال تقنيات الصورة والصوت السينمائي الرقمي والتي تمثل حاجة ملحة لاغناء المجال المعرفي للمهتمين والدارسين وذووي الاختصاص المتطلعين لكل ماهو جديد ومتطور في عالم السينما الرقمية .

تحديد المصطلحات :

DCP : وهي مختصر لكلمة (Digital Cinma Pakch) وتعرف بالعربية حزمة السينما الرقمية ، وهي في مجملها عبارة عن مجموعة قوائم تشغيل ملفات الصورة والصوت والعناوين والملفات الفرعية واللغات المرفقة والملصقات ، الخاصة بالفلم الرقمي . ويرتبط في حالة عدم تصوير الفلم رقميا بنظام DI وهو اختصار لكلمة Digital Intermediate التي يتم فيها تحويل صورة فيلم السيلولويد السينمائي الى اشارة رقمية عالية الجودة، من خلال Film Scanner ، وتسمى ايضاً Telecine Scanning " وهي عملية تحويل الفلم الى شريط فيديو او الى اشارات رقمية حتى يسهل التعامل معها اثناء المونتاج الرقمي ، وتركيب الموسيقى والمؤثرات الصوتية . وتستخدم لهذه العملية جهاز Scanning والذي يمر من خلاله الفلم السينمائي ليقوم هذا الجهاز بتحويل الاشارات الضوئية للصورة السينمائية الى اشارات رقمية تسجل على فلم او على قرص صلب"١.

الدراسات السابقة :

هناك الكثير من الدراسات التي تناولت التطور التقني للصورة والصوت في مجال السينما الرقمية والتي لا يمكن حصرها كون التقنية تتطور بشكل سريع ومتلاحق حيث أن ما هو جديد في وقته يعتبر الان قديما . لذا تعد هذه الدراسة في تناولها لما توصلت إليه السينما الرقمية على مستوى الصورة والصوت هي تواملا مع ما سبقها من دراسات وبحوث .

وقد وجد الباحث في تناولة لتقنية DCP أن ما كتب عنها لا يتعدى سوى منشورات توقفت عند حدود التقنية ولم تتسع أكثر لتشمل لتوظيف هذه التقنية في مجال الفلم السينمائي .

لذا يمكن اعتبار هذه الدراسة على مستوى المكتبة العربية هي الاولى في تناولها لتوظيف تقنية DCP في الفلم السينمائي الرقمي .

١ رباب عبد اللطيف ، فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي ، القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٥ ، ص ١١٨

المبحث الاول : توظيف تقنية DCP على المستوى الصورة الرقمية :

من البديهي القول إن الفيلم المطبوع على ٣٥ ملم يتكون من بكرات موضوعة في علب معدنية، أما الفيلم الرقمي فيكون على شكل بيانات مُخزَّنة على القرص الصلب للحاسب الآلي . وهذا ما يسمى بحزمة السينما الرقمية هي فيلم مُخزَّن على شكل مجموعة من الملفات الرقمية تم عمل المواصفات لها عن طريق (DCI) * Digital Cinema Initiatives (مبادرات السينما الرقمية).

إن هذه الملفات الرقمية سالفة الذكر يتم نقلها إلى دور العرض عن طريق مشغل قرص صلب خاص . " بعد ذلك يتم نسخها الى الجهاز الخاص بدار العرض الرقمية Theater's Digital Cinema Server، وهو الحاسب الآلي الذي يُخزَّن ، ويقرأ، ويعرض حزمة السينما الرقمية (DCP). وبهذا الجهاز يتم عرض الفيلم على الشاشة. إن الـ DCP تستخدم كمحتوى يصلح لجميع دور العرض الرقمية وذلك لأعلى جودة عرض ممكنة " . وتعمل هذه الصيغة وفق مجموعة من الملفات ذات الصيغ الآتية: (Jpeg2000, XYZ, **MFX, XML, CPL) وهي توضع على مشغلات قرص صلب USB أو CRU مزودة بنظام تشغيل Linux. إن هذه المشغلات صممت خصيصاً للسينما الرقمية وهي متوافقة مع DCI ويتم اختبارها مسبقاً وقد استخدمت الآن بكثرة في الصناعة. " ويجب ملاحظة أن ملفات السينما الرقمية لا يمكن قراءتها أو عرضها على حاسب آلي معيارى (ماك أو ويندوز) دون استخدام برامج خاصة Special Software حيث تعرض الافلام عن طريق شعاع رقمي عبر خطوط الالياف البصرية الى دور العرض وبذلك تتفادى انظمة العرض السائدة " ٢ .

مميزات حزمة السينما الرقمية DCP :

١- سوف تصبح معظم دور العرض رقمية وتستخدم DCP بحلول عام ٢٠١٥، لذلك فإن فرصة عرض الفيلم تكون أكبر في صيغة DCP.

* هو اتحاد أو ائتلاف للشركات المصنعة للسينما الرقمية (مثل دولبي Dolby ودورى Doremi) بهدف توحيد المعايير والمواصفات فيما بينهم.

http://www.Roush-media.com/wp-content/uploads/2013/05/dcp_faq_final.pdf
** MXF : هي صيغة ملفات تحويلية تحمل عدداً من الملفات المشفرة المختلفة في محتو واحد تشمل الصورة والصوت والعناوين السفلية يعمل كل واحد منها بملف منفصل من ملفات MXF.
٢ كين دانسايجر ، تقنيات مونتاج السينما والفيديو / التاريخ والنظرية والممارسة ، ترجمة أحمد يوسف ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ، ٢٠١١، ص٥٦٨.

- ٢- التوفير الكبير فى التكلفة نظراً لرخص ثمنها بالنسبة للفيلم المطبوع أو الشريط سواء فى الصناعة أو النقل.
- ٣- الجودة العالية للصورة والصوت.
- ٤- تعتبر وسيط غير قابل للكسر.
- ٥- المحافظة على الجودة فى حالة تكرار النسخ حيث أن النسخة رقم ١٠٠ تعطى نفس جودة النسخة رقم واحد^١.

أما فيما يخص المراحل التي يتم من خلالها عمل Dcp فتتم عندما تقترب مرحلة إنتاج الفيلم من نهاية الـ "Post Production" (ما بعد الإنتاج) فإنها تخضع إلى مرحلة الوسيط الرقمي "Digital Intermediate DI" حيث يتم عمل ترقيم للصورة Picture Titling وتصحيح الألوان ، وفى نفس الوقت يتم تشغيل المزج الصوتى Soundmix بوسيلة خارجية ويتم صنع العناوين السفلية Subtitles على شكل ملف رقمى XML على قرص.ومن ثم تحفظ هذه الملفات على أقراص وعلى مشغلات أقراص صلبة فإن هذه المرحلة تسمى ماستر المصدر الرقمى Digital Source Master ، من هذا الماستر الرقمى يتم صنع:

١. فيلم مطبوع ٣٥ ملم .
٢. شرائط فديوية.
٣. مرحلة DCDM* أي ماستر توزيع السينما الرقمية وهو مرحلة وسيطة بين DSM و DCP. إن DCDM يختلف عن DSM فى أن ملفاته تتحول إلى مواصفات تتوافق مع السينما الرقمية. حيث يتم تعديل التباين resolution وتحويل الفراغ اللوني colorspace وتغيير صيغة الملف النهائية. بمجرد صنع DCDM فإن يتم استخدامه كماستر لـ DCP حيث أن الملفات بداخل DCDM متوافقة مع إمكانيات DCP. ثم بعد ذلك يتم تشفيرها (اختيارياً) وضبط الصوت والعناوين السفلية فى شكل DCP نهائى موضوع فى مشغل قرص صلب متوافق معه.

التشفير الاختيارى : Optional Encryption :

هو وسيلة أمان ذات (١٢٨ bit) تمنع أى شخص لا يحمل كلمة السر (المسماة رسالة تسليم المفتاح (Key Delivery Message KDM) من مشاهدة الـ DCP، "فهى إذن وسيلة لمنع القرصنة الرقمية غير القانونية. إن كل مفتاح يكون لشاشة معينة فى دار عرض معينة ، ويجب عمل مفتاح جديد لكل شاشة جديدة (بتكلفة إضافية). إن هذا التشفير يكون ضرورياً فى العروض

^١Roush-media.com/,Op.Cit,p.12

* مختصر (Digital Cinema Distribution Master)

الوسيط الرقمي (DI) Digital Intermediate

الوسيط الرقمي هي عملية قبول الأصول الرقمية أو الفيلمية القادمة من الكاميرا وذلك لإنتاج ماستر رقمي نهائي ، كذلك يشير المصطلح إلى " الملفات الرقمية الناتجة من مسح أصل الفيلم (باستخدام النيجاتيف) والمستخدم في المونتاج، والمؤثرات، وتصحيح الألوان (grading) ثم يتم عمل تعديلات على هذه الاشارة او تعديل حجم الكادر RWSIZING او ترميم الافلام التالفة Restoration او اضافة عناوين وتيتيرات وترجمة.وبعد عمل كل تلك التعديلات يتم طبع هذه الصورة على خام جديد من خلال مسجل فيلمي Film Recorder ثم يتم تحميضه وطبعه ليكون جاهزا للعرض بالسينما أو يتم تحويلها بصيغة DCP "إي المادة الخام المستخدمة في عملية الوسيط الرقمي والتي تكون الفيلم الكلي . يجب أن تحمل كل المعلومات المفيدة الموجودة في OCN (Original Camera Negative) (نيجاتيف الكاميرا الأصلي) وذلك لإعطاء نقاء الصورة وحدتها للأصل المسموح بجودة تصل الى ٢K أو ٤k* . قديماً كانت المرحلة الوسيطة تتم بواسطة المعمل السينمائي- حيث يتم تقطيع النجاتيف وتصحيح الألوان وإضافة المؤثرات البصرية (VFX) ثم الطبع وذلك لإنتاج نسخ التوزيع. إن الأفلام لا تعرض فقط في دور العرض ولكنها تشاهد أيضاً في المنازل من خلال الـ DVD ذي الجودة العالية وكذلك من خلال الإرسال التلفزيوني فائق الجودة (HD)، وكذلك من خلال أقراص الشعاع الأزرق Blu-ray. إن الـ DI يخلق ماستر ممتنع ومصحح الألوان مما يسهل عمل النسخ ذات الجودة العالية سواء فيلمية أو غيرها من الوسائط. في نفس الوقت من الممكن عمل نسخ مختلفة عن بعضها وكذلك عمل المقدمات الدعائية للأفلام. أما " أهم تطبيقات الـ DI فهي :

- ١ . عمل الماستر للأفلام الروائية.
- ٢ . تصحيح الجودة للأفلام الروائية.
- ٣ . عمل النسخ للبلدان المختلفة (يشمل الترجمة أسفل الإطار subtitles)

^١ Mike Figgis, *Digital Film-making*, Faber and Faber Limited, UK, 2007, PP.5-24

^٢ Fowler Jaime "Editing Digital Film", Focal Press, USA, 2001, p.155.

* يمثل حرف الـ K مستوى ومعيار تصنيف جودة الصورة، وهو رمز يرتبط بعدد الوحدات البصرية الأفقية المستخدمة Horizontal pixels في الصورة.. حيث يمثل كل K عدد ١٠٠٠ وحدة بصرية أفقية، وكل K٢ عدد ٢٠٠٠ Pixel، ويمز الـ K٣ الى مستوى ٣٠٠٠ Pixel.. وهكذا .

٤. عمل صيغ مختلفة للمنتج النهائي (تشمل السينما الرقمية والتلفزيون والـ DVD بأنواعه).

٥. عمل المقدمات الدعائية (trailers).

٦. عمل الإعلانات للسينما التلفزيون.

٧. عمل البروموهات التلفزيون والسينمائية.

٨. عمل برامج التاريخ الطبيعي.

٩. عمل المسلسلات والأفلام الوثائقية^١.

أما على الجانب الآخر ومن خلال التكنولوجيا الرقمية " فقد اصبح من اليسير التحكم فى تفاصيل الصفات والعناصر البصرية فضلا عن إمكانية إضافة عناصر أخرى وتشكيل العديد من الأشياء فى داخل الصورة ، كما تسمح هذه التقنية الفريدة أيضاً بالتحكم فى العديد من الوظائف الأخرى التى تساعد فى إعادة بناء تفاصيل الصورة النهائية، وإمكانية إزالة عيوب حدة الصورة التى تتميز بها الصورة التلفزيونية بوجه عام^٢."

إن من أهم فوائد الـ DI يعطى فرصة لتقطيع النيجاتيف طبقاً لقرارات المونتاج غير الخطى. كذلك يعطى فرصة لعمل الانتقالات البصرية من لقطه إلى أخرى مثل المسح والمزج وكذلك تصحيح الألوان لإنتاج معادل للانتر بوزيتيف (Interpositive IP). فى حين " أعطى للمخرج مساحة ووقت لمشاهدة المشروع الكلى فى مرحلة مبكرة. ومرونة تامة لإجراء التعديلات بعد المونتاج. ومشاهدة التعديلات قبل عملها لحظياً على شاشة كبيرة. فى حين وفر للمنتج الوقت لمرحلة ما بعد الانتاج مع تقليل التكلفة. وإمكانية عمل نسخ متعددة سريعة لاختبارات الجمهور. مع عمل البرومو والدعاية بسرعة. وعمل النسخ النهائية المختلفة بسرعة^٣ (فيلم – شريط – DVD ... الخ). إن العوامل المحددة للجودة الرقمية هى البيكسلات pixels والخطوط lines وكذلك مدى التحرك dynamic range والذى يمكن تقسيمه إلى عمق للبت وشفرة لوغارتميه وأخرى خطيه. كذلك الفراغ اللونى colour space والضغط compression لهما تأثير كبير على الجودة. كذلك هناك عامل يؤثر على الجودة وهو كيفية تسجيل المادة الخام وهل هو على فيلم سينمائى (حيث يصبح التحويل إلى أرقام شيئاً حساساً) أو

^١ هشام جمال الدين حسن، البدائل الرقمية للفيلم السينمائى ، بحث غير منشور، القاهرة، أكاديمية الفنون ، المعهد العالى للسينما ، ، ٢٠٠٨، ص ١٣

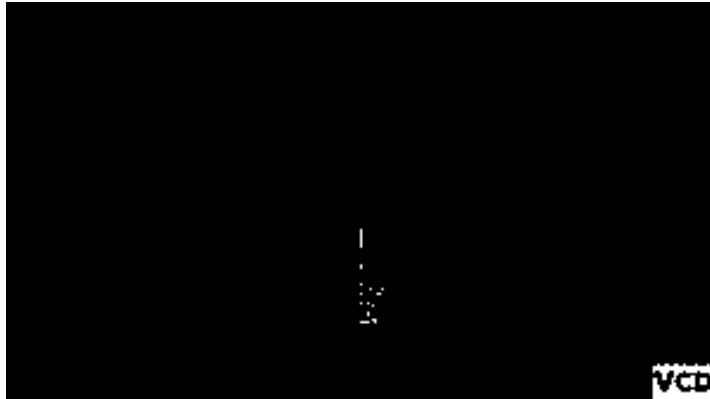
Peter Ward: Digital video camerawork, focal press, London 2000, p. 8٢

Mike Figgis, Digital Film-making, op.cit.p7٢

هل هي على سينما رقمية (حيث هناك أنواع مختلفة من الكاميرات لها خواص مختلفة، ويجب أخذ هذه الاختلاف في الاعتبار).

٢K and ٤ K

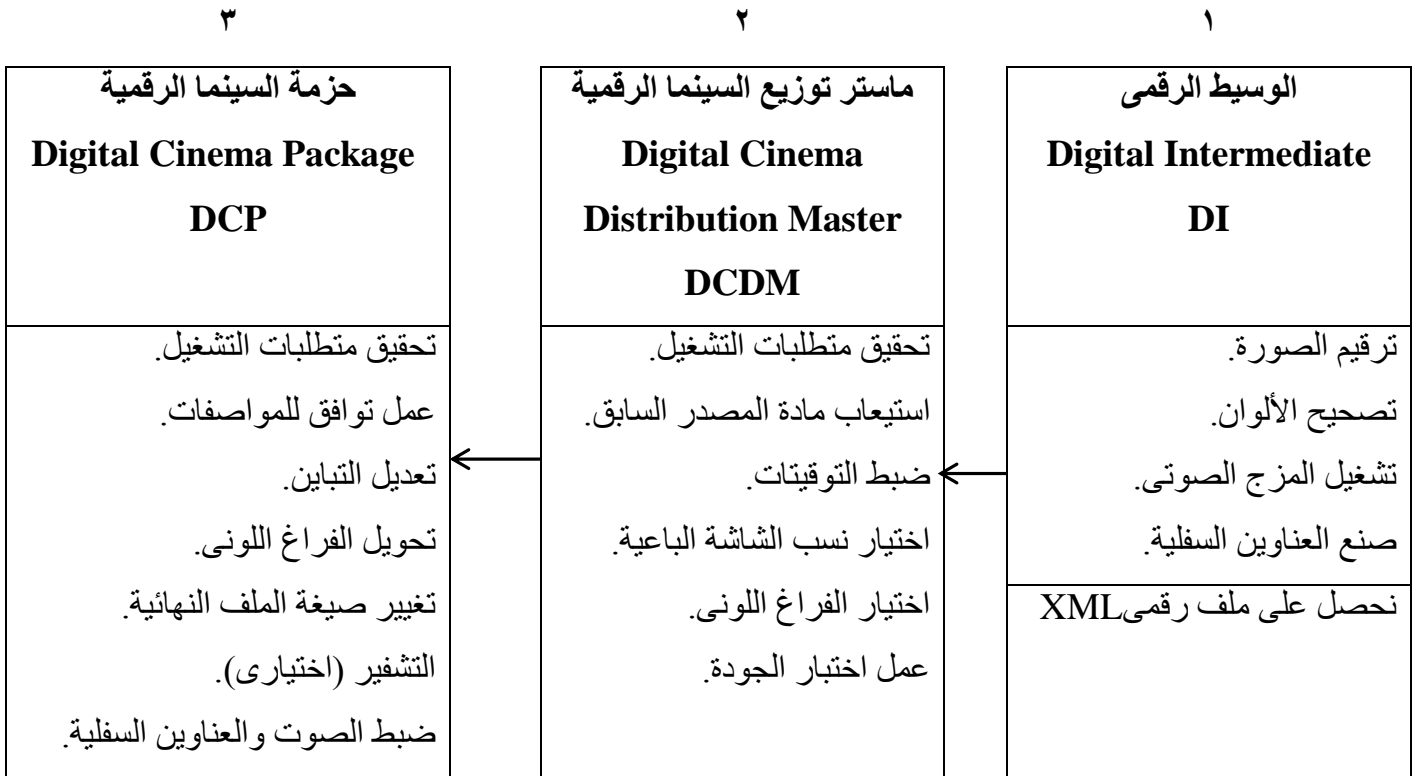
إن نجاتيف الكاميرا الأصلية للفيلم ٣٥ ملم يكون ذو جودة ٤٠٠٠ بيكسل أفقياً، لذلك فإن الـ DI يجب أن يكون بجودة صورية تصل الى ٤K. بينما نجد ان عمليات النسخ الكيميائية المتكررة والضرورية لإنتاج الموجب النهائي تجعل الرقم السابق يقل ليصل إلى ٢K, ١. لذا تأكد هذا المفهوم مع الاستخدام المتزايد للـ HD والسينما الرقمية ذات الـ ٢K. ومن خلال المفهوم التجاري فإن حجم الصورة يكلف مالم. " إن صورة ٢K تتطلب مقداراً من البيانات يعادل ١٢ ميجا بايت لكل إطار ١٠-bit log RGB أما صورة ٤K فتتطلب ٤٨ ميجا بايت وهذا يضاعف سعة التخزين وعرض النطاق إلى الأربع أضعاف. وهذا شئ أصبح عادياً مع تطور التكنولوجيا ولكن لا زال الـ ٢K أقل تكلفة " و التليى سين الحديث فيستطيع أن يمسح بجودة ٤K أو ٢K بسرعة إطار واحد فى جزء من الثانية. وعند استخدام سرعات ذات ٢K من الممكن أن تكون فى الزمن الحقيقى أما عند استخدام ٤K فإن السرعة تكون ربع ذلك. (كلما زادت سرعة التحويل كلما قلت الجودة). حيث أن زيادة السرعة لا يسمح لحساسات الصورة Image sensors بأخذ الوقت الكافى لقياس كثافة الفيلم بدقة مما يزيد من شوشرة الصورة. والشكل التالي يوضح حجم الصورة مقارنة بين الانواع والصيغ التي يتم فيها التصوير :



والجدول التالي يبين العلاقة بين النسب الباعية (aspect ratios) المختلفة الممكنة الحصول عليها من الـ DCP وبين التباين (resolution) الخاص بكل نسبة!

النسب الباعية \ التباين	شاشة عادية	شاشة كاملة	شاشة سكوب
	Flat (1.85 :1)	Full container (1.90:1)	Scope (2.40 : 1)
٢k	١٩٩٨ x 1080	٢٠٤٨ x 1080	٢٠٤٨ x 858
٤k	٣٩٩٦ x 2160	٤٠٩٦ x 2160	٤٠٩٦ x 1716

ولو اوجدنا مقارنة منطقية لالية تحول الفلم الخام الى ملفات رقمية سنجد انفسنا نتبع الخطوات التالية وحسب الجدول التالي :



شكل تخطيطي يوضح كيفية الحصول على DCP

المبحث الثاني : توظيف الصوت الرقمي في تقنية DCP :

تاريخ موجز للصوت السينمائي

منذ دخول الصوت إلى الأفلام عام ١٩٢٧، كان هناك تطورات مستمرة للتقنية المستخدمة لتسجيل جماليات مدق الصوت السينمائي وعرضها في دور العرض. حيث في الثلاثينيات من القرن الماضي تم الاستغناء عن الصوت المتزامن المسجل على اسطوانة منفصلة وحل محله الصوت متغير المساحة والمسجل على نفس الفيلم، والذي تم تطويره في الأربعينيات باعتبارات صوتية جديدة خاصة بدور العرض وتصميم متطور للسماعات، كذلك تم دخول التسجيل متعدد المدقات multitrack recording. وفي الخمسينيات والستينيات سمح التسجيل المغناطيسي بظهور الصوت المحيط في دور العرض (بخمس قنوات صوتية للشاشة). وفي السبعينيات أدخلت دولبي تقنية خفض الشوشرة noise reduction سواء في عملية ما بعد الإنتاج أو العرض النهائي. حيث تم ابتكار وسائل غير مكلفة للتشفير والمزج بثلاث قنوات صوتية للشاشة وقناة محيطية واحدة أحادية (مونو)!

وفي الثمانينيات تم تطوير الصوت السينمائي باستخدام خفض الشوشرة الدولي SR والبرامج ذات الترخيص. وفي التسعينيات بدأ دخول الصوت الرقمي إلى السينما وهذا سمح بالمزج والماستر والعرض الرقمي المحيط ٥,١ حيث يوفر قنوات صوتية يسرى ومركزية ويمنى للشاشة، وقنوات صوتية محيطية يمى ويسرى، وقناة للمؤثرات ذات التردد المنخفض والتي تذاغ من خلال سماعة صب ووفر Subwoofer. ولقد تمكنت القنوات المحيطية من توفير استجابة ترددية أوسع. وفي عام ٢٠١٠ كانت الخطوة الأولى لتقوية صوت السينما الرقمية، وذلك بإدخال الصوت الدولي المحيط الـ ٧,١. إن هذه الصيغة تحتوى على عدد أكبر من القنوات المحيطية وذلك بتقسيم القنوات المحيطية الموجودة اليسرى واليمنى إلى أربعة مناطق، حيث إن هذا سمح بقدرة أكبر لمصممي الصوت ومهندسى المزج بالتحكم في أماكن العناصر الصوتية في دار العرض، وذلك عن طريق عمل Pan تحريك بين قنوات الشاشة والقنوات المحيطية. "كل هذا جعل صيغة ٧,١ ناجحة في اجتذاب الفنانين ودور العرض المستخدمين لها. وقد تم صنع ١٢٠ فيلم بهذه التقنية وهناك ٤ آلاف دار عرض استخدمتها، كل ذلك في أقل من ثلاث سنوات منذ بداية هذه التقنية. إن نجاح هذه التقنية وأد رغبة أكيدة في الصناعة لصنع تقنيات صوتية جديدة "

٢.

^١ <http://www.cinemasound.com/files/2012/07/dolby-atmos-next-generation-audio-for-cinema2.pdf>.

p.3

^٢ حكمت البيضانى، جماليات وتقنيات الصوت، القاهرة، أكاديمية الفنون، دراسات سينمائية ١١، ٢٠١١، ص ١٣٦.

لقد قدمت دولبي أتموس مميزات وأدوات جديدة لتطوير المزج والتوزيع وعرض الأفلام. فقد أضافت المرونة والقوة للعناصر الصوتية، كما أضافت القدرة على جعل الأصوات مسموعة فوق أذان المستمعين. " ونتيجة لذلك أصبح صناع الأفلام قادرين على وضع عناصر صوتية منفصلة ضمن الفراغ الصوتي، بغض النظر عن أى توزيع معين سابق للسماعات. لقد أضافت أيضاً كفاءة أعلى لعملية ما بعد الإنتاج، حيث سمحت لمهندسي الصوت بتسجيل إبداعاتهم التي يرغبون فيها وبعد لك يتم التوليد التلقائي (الأوتوماتيكي) والإذاعة التلقائية للصوت الدولي المحيط ٧,١ ، ٥,١ وذلك في الزمن الحقيقي real time " ! كذلك عملت دولبي أتموس على تبسيط عملية التوزيع، حيث تم تجميع الصوت التقني والجمالي على ملف مدق track file خلال حزمة السينما الرقمية (DCP) digital cinema package والتي يمكن عرضها على مدى واسع من دور العرض المختلفة. لقد رحبت الشركات السينمائية الكبرى بهذا التبسيط للتوزيع. إن دور العرض أصبحت قادرة على منح الجمهور تجربة جديدة منافسة وخاصة بدور العرض فقط (وليس المنازل). إن الجمهور يستطيع الآن أن يتمتع بتجربة استماع جديدة عليه تماماً بهذا الغلاف الصوتي الذي يبعث القصص التي على الشاشة إلى الحياة. وتلاحظ أن نسخ الأفلام النهائية لا تزال تحتوي على مدق تماثلي دولبي SR ليتوافق مع دور العرض غير الرقمية. ليحل محل الصوت الرقمي إذا حدث له عطل.

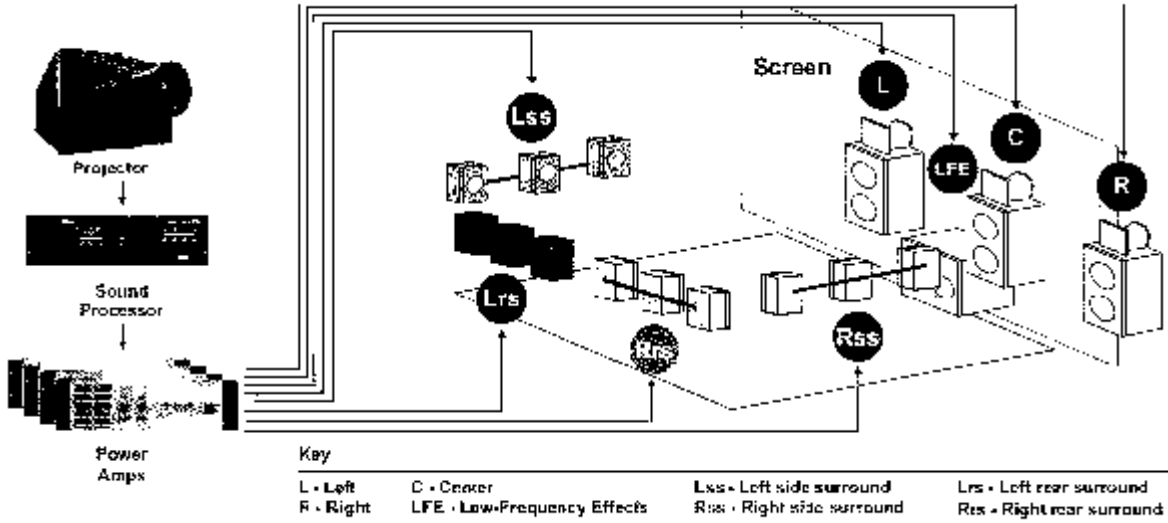
دخول السينما الرقمية

إن دخول السينما الرقمية أعطى الفرصة للصناعة للتغلب على القيود التقنية المفروضة على الصوت السينمائي. عندما تم تحديد معايير السينما الرقمية، أصبح الآن من المتاح ١٦ قناة صوتية خلال DCP وذلك للسماح بإبداع أكبر للفنانين وكذلك السماح بتجربة استماع أكثر واقعية. "في بدايات السينما الرقمية ركزت الصناعة على تطوير التقنيات والمعايير الخاصة بالصورة وبالأمن (عدم السماح بالقرصنة). في نفس الوقت، استمعت الصناعة بالقدرة على استخدام دور العرض واستديوهات التسجيل الـ ٥,١ والموجودة مسبقاً وذلك لصنع وعرض المدقات الصوتية بنفس كفاءة الاستخدام وذلك في كل من السينما الرقمية والعرض الـ ٣٥ ملم"٢. في عام ٢٠١٠ كانت الخطوة الأولى لتقوية صوت السينما الرقمية، وذلك بإدخال الصوت الدولي المحيط الـ ٧,١. إن هذه الصيغة تحتوي على عدد أكبر من القنوات المحيطة وذلك بتقسيم القنوات المحيطة الموجودة اليسرى واليمنى إلى أربعة مناطق (انظر الشكل) .

<http://www.cinemaequip.com/files/2012/07/dolby-atmos-next-generation-audio-for-cinema2.pdf>

.Ibid.p.7.

رباب عبد اللطيف ، مصدر سبق ذكره ، ص١٥٢



إن هذا سمح بقدرة أكبر لمصممي الصوت ومهندسي المزج بالتحكم في أماكن العناصر الصوتية في دار العرض، وذلك عن طريق عمل Pan (تحريك) بين قنوات الشاشة والقنوات المحيطة. كل هذا جعل صيغة ٧,١ ناجحة في اجتذاب الفنانين ودور العرض المستخدمين لها. لقد تم صنع ١٢٠ فيلم بهذه التقنية وهناك ٤ آلاف دار عرض استخدمتها، كل ذلك في أقل من ثلاث سنوات منذ بداية هذه التقنية. إن نجاح هذه التقنية وادّ رغبة أكيدة في الصناعة لصنع تقنيات صوتية جديدة!

نظرة عامة على دولبي وأتموس Dolby Atmos Overview

إن نظام دولبي أتموس يشمل أدوات جديدة في التوزيع والعرض. "ويعطى أيضاً معالج سينمائي جديد يعطى مرونة تحسن من نوعية الصوت وتأثيرات الصوت المحيط للمدق حسب توزيع السماعات وخواصها في كل دار عرض".^١ بالإضافة إلى ذلك، لقد تم تصميم النظام منذ البداية بحيث يعطى توافقاً جيداً ويقلل من التأثير المفاجئ على دورة الإنتاج والتوزيع الحالية. وإن هناك ثلاثة عناصر تعمل بفاعلية على تطوير تجربة الاستماع للجمهور بحيث تعطى نتائج أفضل من أنظمة ٧,١ ، ٥,١ :

- أصوات فوقية المصدر.
- نوعية صوت أفضل وتوافق أفضل لجرس الصوت timbre.
- تحكم وتباين فراغي أفضل.

^١ <http://www.cinemaequip.com/files/2012/07/dolby-atmos-next-generation-audio-for->

cinema2.pdf.lbid.p.

^٢ www.en.wikipedia.org/wiki/dolby_atmos

الصوت فوقى المصدر Overhead Sound فى العالم الواقعى، يكون مصدر الصوت من جميع الاتجاهات وليس من مستوى أفقى واحد. من الممكن تحقيق إحساس إضافى بالواقعية إذا أمكننا سماع الصوت من فوق ((من نصف الكرة العلوى)) ، مثل صوت حشرة تصدر صوتاً على شجرة فى مشهد غابة. فى هذه الحالة وضع الصوت فوقياً من الممكن أن يصنع غلظاً أفضل للاستماع خلال المشهد الصوتى. مثال آخر هو طائرة مروحية (هليكوبتر) تحلق على الشاشة وتطير فوق الجمهور. "إن استخدام مناطق محيطية أكثر مثل صوت الدولبى ٧,١ يساعد على تحقيق إدراك أفضل للحركة من الأمام إلى الخلف، ولكن إضافة سماعات فوقية يعطى انطباعاً أكثر إقناعاً للطائرة وهى تتحرك فوق الجمهور. إن إضافة سماعات سقف Ceiling Loudspeakers يجعل من الممكن تحريك الأصوات على الحوائط بداخل دار العرض".^١

- جودة (نوعية) صوت أفضل وتوافق أفضل لجرس الصوت

بالإضافة إلى الفوائد الفراغية، فإن نوعية صوت دولبى أتموس يعتبر أكثر تطوراً من الأنظمة متعددة القنوات الموجودة بالفعل. إن السماعات المحيطة فى الأنظمة التقليدية لا تدعم استجابات ترددية ذات مدى ومستوى كامل (عند مقارنتها بقنوات الشاشة). كذلك فإن مستوى ضغط الصوت (Sound Pressure Level (SPL) الخاص بالقنوات المحيطة فى الأنظمة التقليدية يكون أقل من قنوات الشاشة. نتيجة لذلك، إن أى صوت يتحرك من قنوات الشاشة إلى القنوات المحيطة يحدث له هبوط drop فى المستوى. كان هذا يمثل مشكلات لمهندسى الصوت ويقلل من قدرتهم على الحركة الحرة للأصوات ذات المدى الكامل من الشاشة إلى دار العرض. ونتيجة لذلك لم يتشجع أصحاب دور العرض لتطوير توزيع السماعات المحيطة والذى يؤدى إلى مشكلة سببت عدم الانتشار الواسع للتجهيزات ذات الجودة الأعلى. إن بعض نوعيات الجرس الصوتى مثل صوت بخار يخرج من أنبوب مكسور، من الممكن أن يعانى من مشاكل فى الإذاعة عندما يذاع من عدة سماعات. إن قدرة سماع بعض الأصوات فى سماعة واحدة يعطى مهندس الصوت الفرصة لتقليل عيوب الإذاعة من عدة سماعات ويعطى تجربة استماع أكثر واقعية بالنسبة للجمهور. إن شركة دولبى أتموس طورت نوعية الصوت فى عدة دور عرض من خلال عدة فوائد مثل تطوير المساواة equalization لدار العرض وإدارة التردد المنخفض للصوت المحيط حتى يستطيع مهندس الصوت أن يستخدم كل السماعات (خارج الشاشة أو داخلها on or off screen) مع الأخذ فى الاعتبار توافق الجرس الصوتى.

^١ www.en.wikipedia.org/wiki/dolby_atmos

- تحكم وتباين فراغى أفضل

عبر سنوات عديدة، استفادت السينما من قنوات الشاشة المنفصلة في شكل قناة يسرى ومركزية ويمنى وأحياناً يُضاف إليها قنوات يسرى ويمنى داخلية (مركزية). لهذه المصادر المنفصلة استجابة ترددية وقدرة كافية للسماح للأصوات بأن توضع بدقة في أماكن مختلفة على الشاشة، وتسمح بتوافق للجرس الصوتى عندما تتحرك الأصوات بين الأماكن المختلفة. فى توزيع السماعات ٥,١ تتكون المناطق المحيطة من مجموعة من السماعات تحمل كلها نفس المعلومات الصوتية خلال منطقتى اليسار واليمين المحيط. إن مثل هذا التوزيع يكون فعالاً خاصة مع صوت الجو العام أو الأصوات المشتتة الخاصة بالتأثيرات المحيطة. على أية حال، فى الحياة العادية تكون الأصوات من مصادر نقطية موزعة عشوائياً. على سبيل المثال عندما تكون فى مطعم ما: بالإضافة إلى موسيقى الجو العام التى تداع من جميع الأماكن، هناك الأصوات المنفصلة التى تداع من مصادر نقطية معينة: مثل شخص يتحدث من نقطة معينة وصوت احتكاك السكين من نقطة أخرى. إن القدرة على وضع هذه الأصوات بطريقة منفصلة حول دار العرض من الممكن أن يضيف إحساساً متزايداً بالواقعية. هناك مثال آخر هو صوت طلقة مسدس تم إطلاقها من مكان خارج الشاشة. إن القدرة على تحديد نقطى لهذا الصوت يفتح إمكانيات جديدة. إن التباين المتزايد لتوزيع الدولبى المحيط ٧,١ يساعد على إضافة الواقعية لمثل هذه المؤثرات، ولكن القدرة على تعريف السماعات المحيطة المفردة بالإضافة إلى توزيع ٧,١ يأخذ الواقعية إلى مستوى جديد." إن هناك قاعدة أساسية للصوت السينمائى هو أنه يجب أن يدعم القصة المعروضة على الشاشة!" إن نظام دولبى أتموس يدعم القنوات المتعددة للشاشة، مما ينتج تحسناً وتطوراً فى الأصوات المصاحبة للصورة الظاهر على الشاشة. إن القدرة على التحديد الدقيق للمصادر الموجودة فى أى مكان فى المناطق المحيطة تعمل على تحسين الانتقال الصوتى/المرئى من الشاشة إلى دار العرض. فإذا كانت الشخصية على الشاشة تنظر داخل الغرفة فى اتجاه مصدر الصوت، فإن مهندس الصوت لديه الآن القدرة على التحديد الدقيق للصوت بحيث يتوافق مع خط رؤية الشخصية، ويصبح التأثير أفضل على الجمهور. على النقيض من ذلك، فى مزج دولبى ٥,١ ، ٧,١ التقليدى المحيط، يكون التأثير مستقلاً عن وضع المشاهد فى الكرسي. إن التباين المحيط الزائد ينتج فرصاً جديدة لاستخدام الصوت فى دار العرض بطريقة مركزية room-centric way . إن هذا الأسلوب يعتبر ابتكاراً هاماً، ويختلف تماماً عن الأسلوب التقليدى الذى

^١ محسن حسن عبد الحميد التونى ، أثر التقنيات الحديثة على الابداعات الفنية للصورة السينمائية، رسالة دكتوراة غير منشورة ، القاهرة ، اكاديمية الفنون ، المعهد العالى للسينما ، ٢٠٠٢، ص ٨٠.

يتم فيه صنع المحتوى بافتراض أن هناك مستمع واحد في نقطة وسط (وهي نقطة الاستماع المثالي). أما الصوت المركزي فيدعم الحدث على الشاشة.

في دار العرض

إن حزمة السينما الرقمية (DCP) التي تحتوي على ملف مدق دولبي أتموس يمكن أن يقرأها كل الأجهزة (مع برنامج مناسب) كحزمة تعمل بالفعل وبالتالي يمكن استيعابها. في دور العرض المجهزة بدولبي أتموس، يتم استيعاب ملف خط الصوت لهذا النظام من خلال جهاز العرض الصوتي ". وخلال العرض يتم توصيله إلى المعالج السينمائي الخاص بدولبي أتموس حتى يتم تشغيله. وفي حالة وجود صوت محيط دولبي ٧,١ (أو ٥,١) تقليدي بالإضافة إلى صوت دولبي أتموس ، يمكن للمعالج السينمائي أن يختار بينهما عند الضرورة " ! إن هذا يشبه الاختيار بين دولبي الرقمي ودولبي التماثلي في أفلام ٣٥ ملم. هذا الاختيار يكون ضرورياً عندما تكون دار العرض غير مجهزة بدولبي الرقمي أو حدث عطل به فيتم اختيار دولبي التماثلي حتى يستمر العرض.

عمل الماستر Mastering

أثناء جلسة عمل الماستر يتم إحضار الأصول والعناصر والبيانات سوياً في حزمة دولبي أتموس والتي تم الحصول عليها في قاعة المزج ويتم حملها للعرض في دور العرض. إن الـ RMU من الممكن أن تصنع المزج المعتمد على قنوات، وذلك يعمل على تقليل الحاجة إلى خطوات دورة عمل إضافية، تضاف إلى الصيغ النهائية الموجودة بالفعل. إن الملفات الصوتية يتم عمل حزمة لها باستخدام تقنيات تغليف معيارى MXF لتقليل مخاطر التغييرات، ويتم بعد ذلك تسليمها إلى جهاز DCP. ومن خلال الخبرة المتراكمة لعدة عقود، يتم تجهيز قاعة المزج ومعايرتها عن طريق المهندسين الاستشاريين لشركة دولبي بنفس طريقة دور العرض لضمان الثقة الكاملة بأن ما صنع في الاستوديو سوف يتم ترجمته بأمانة في دار العرض. بالإضافة إلى صنع الصيغ الخاصة بدور العرض المعتمدة على القنوات، يمكن استخدام ملف ماستر دولبي أتموس لصنع صيغ أخرى مثل الصيغ المنزلية متعددة أو ثنائية القنوات.

تسليم ملف الصوت الخاص بالتوزيع وبزمته السينما الرقمية

إن ملفات صوت دولبي أتموس التي يتم تسليمها إلى جهاز DCP، من الممكن أن تسلم على نظام حزمة رقمية مناسب خاص بدولبي، وذلك لصنع DCP. إن ملفات خطوط الصوت من الممكن أن تدمج سوياً لمنع أخطاء التزامن مع ملف مدق دولبي أتموس الذي تم صنعه في قاعة المزج.

تشفير ملف المدق

عند صنع الـ DCP، "يتم تشفير ملف الصوت الرئيسي MXF مع خطوط صوت إضافية مناسبة، وذلك بمواصفات SMPTE المتناسبة مع النظام الموجود بالفعل"! إن ملف دولبي أتموس الـ MXF يتم عمل حزمة له كملف صوتي إضافي (مساعد Auxiliary)، ويتم تشفيره اختياريًا باستخدام مفتاح محتوى متماثل مع مواصفات SMPTE.

معالج دولبي أتموس السينمائي CP850

إن معالج دولبي أتموس السينمائي يغير من تجهيز دور العرض بالسماعات ومعايرتها وصيانتها. بدخول سماعات ذات قدرة أكبر، بحيث أمكن عمل مساواة (EQ) لكل سماعة وتوازن balance على حدة، أظهر هذا الحاجة إلى عملية مساواة ذكية لدار العرض وكذلك عملية مساواة محافظة على الزمن. إن المعايير التلقائية (الأوتوماتيكية) لدار العرض، بالإضافة إلى القدرة على مراجعة وتعديل ضبط المستويات والمساواة (EQ)، تسمح بالتجهيز السريع والتحكم الكامل عند الضبط الدقيق لدار العرض. بالإضافة إلى استخدام مساواة تلقائية جيدة، تستخدم دولبي أتموس مساوى ١؛ ٢؛ ٣؛ أوكتاف بدلاً من المساوى المعيارى ذى الـ ٣؛ ٤؛ أوكتاف.

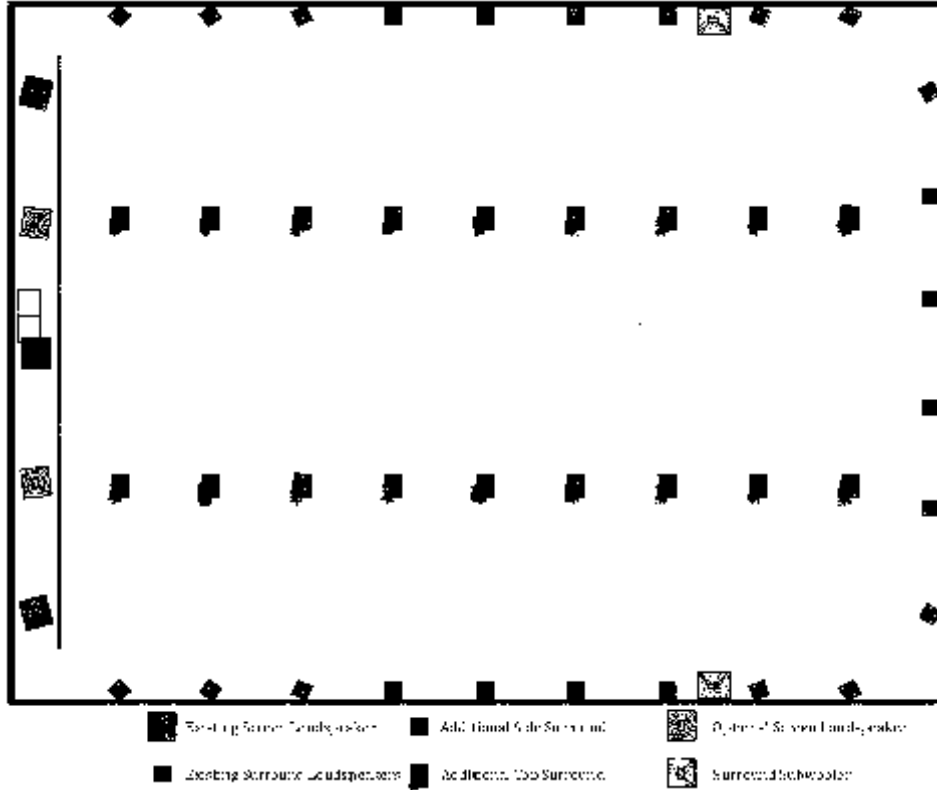
الإذاعة المحسنة لنظام دولبي أتموس :

إن أجهزة إذاعة الصوت الموجودة في قاعة المزج ودور العرض تختلف اختلافاً واسعاً باختلاف حجم القاعة وشكلها. وتختلف كذلك حسب رغبة صاحب دار العرض في عمل اختلاف خاص بداره. إن الفائدة المبدئية لدولبي أتموس هو قدرته على تحسين إذاعة المدق الصوتي معتمداً على السماعات وأوضاعها الموجودين بالفعل. لضمان إذاعة ثابتة لمدق الصوت السينمائي، يجب اتباع القواعد التفصيلية لتصميم النظام والتي نصت عليها وثيقة مواصفات دولبي أتموس

.1 Roush-media.com/,Op.Cit,p.1

Dolby Atmos Specifications Document . فيما يلي الخواص المميزة لقاعات دولبي

وأتموس والشكل التالي هو شكل تخطيطي لمواضع السماعات في قاعة نمطية :

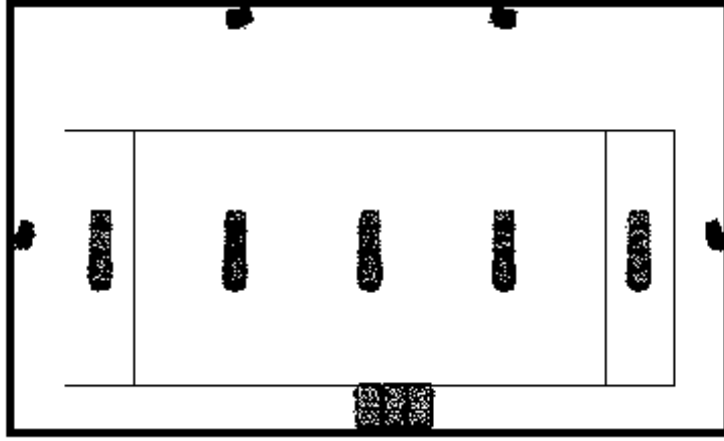


Existing Screen Loudspeakers :	سماعات الشاشة الموجودة بالفعل
Existing Surround Loudspeakers :	السماعات المحيطة الموجودة بالفعل
Additional Side Surround :	السماعات الإضافية الجانبية المحيطة
Additional Top Surround :	السماعات الإضافية العلوية المحيطة
Optional Screen Loudspeaker :	سماعات ثابتة اختيارية
Surround Subwoofer :	سماعات التردد المنخفض المحيطة (صب ووفر)

سماعات الشاشة

بالاعتماد على البحوث التي أجريت على الصوت الموجود على الشاشة onscreen، وجدنا أن وجود سماعتين إضافيتين خلف الشاشة (يسرى مركزية LC ويمنى مركزية RC والتي كانت مستخدمة في مدقات الصوت المغناطيسية الستة الخاصة بالفيلم الـ٧٠ملم) يمكن أن تكون مفيدة في صنع حركة pan أنعم للصوت عبر الشاشات الكبيرة. ونتيجة لذلك، أوصينا بتركيب هذه السماعات الإضافية، خاصة في دور العرض ذات الشاشات الأكبر من ١٢ متر في العرض. إن كل سماعات الشاشة يجب أن تميل بزاوية حتى يصل الصوت إلى الوضع المرجعي. إن الوضع

الموصى به للصب ووفر (سماعات التردد المنخفض) خلف الشاشة يظل كما هو، متضمناً الحفاظ على وضع غير متمائل لصندوق السماعة، بالنسبة لمركز القاعة، وذلك لمنع الموجات الساكنة Standing Waves. الشكل التالي يبين رسماً تخطيطياً لمواضع السماعات عند الشاشة!

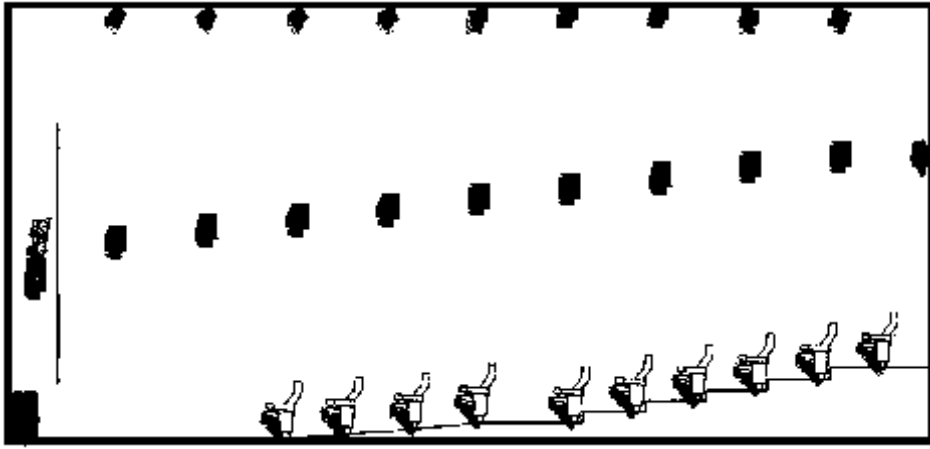


السماعات المحيطة Surround Loudspeakers

يجب توصيل السماعات المحيطة بمكبر الصوت كل على حدة، ويجب أن تكون قدرة تكبير كل قناة متوافقة مع قدرة السماعة التي حددتها الشركة المصنعة. من الناحية المثالية، يجب وضع المواصفات للسماعات المحيطة. بحيث تتحمل زيادة في SPL* لكل سماعة على حدة، وعلى استجابة ترددية أوسع، وعلى تغطية منتظمة للصوت خلال مساحة وجود الكراسي في القاعة. إن السماعات المحيطة في معظم دور العرض غير قادرة على إنتاج مستويات عالية من طاقة التردد المنخفض. لمعالجة ذلك، فإن معالج دولبي أتموس السينمائي CP850 يدعم إدارة التردد المنخفض المحيط. Surround Sound Bass Managment : حيث يتم توصيل اختياري لمكونات التردد المنخفض المحيط للمخارج المناسبة وذلك لتشغيل سماعات الصب ووفر الموضوع على شكل أزواج يسرى ويمنى خلال القاعة.

السماعات المحيطة الجانبية Side Surround Loudspeakers

للحصول على انتقال ناعم للصوت من الشاشة وإليها، يجب وضع السماعات المحيطة على طول الحوائط الجانبية. إن السماعات المحيطة الجانبية الإضافية (وهي التي تكون أقرب إلى الشاشة من نظيرتها في الصيغ القديمة السابقة) لا تستخدم في الإذاعة الخاصة بدولبي ٧,١ أو ٥,١. للحصول على تغطية منتظمة للصوت لكل سماعة خلال مساحة وجود الكراسي في القاعة، يجب أن توجه السماعات المحيطة الجانبية الموجودة في الأمام والخلف إلى الوضع المرجعي في القاعة. مثلما هو موضح بالشكل التالي

**السماعات المحيطة الخلفية Rear Surround Loudspeakers**

إن سماعات الحائط الخلفي يكون لها نفس مواصفات دولبي ٧,١. ولكن هناك شيء يختلف عن هذه المواصفات ألا وهو أن السماعات المحيطة الخلفية الموجودة بالقرب من الحوائط الجانبية يجب أن توجه إلى الوضع المرجعي في القاعة حتى تعطى أفضل تغطية للصوت لكل سماعة خلال مساحة وجود الكراسي في القاعة.

السماعات المحيطة العلوية Top Surround Loudspeakers

إن السماعات العلوية (الفوقية) يجب أن تستخدم "مجموعتين ممتدتين من الشاشة إلى الحائط الخلفي. إن المجموعتين يجب وضعهما بحيث تكون متقاربة أو أعرض من القنوات اليسرى المركزية واليمنى المركزية في دار العرض التقليدية. يجب وضعهما دائماً في تماثل بالنسبة لمركز الشاشة. إن المجموعة العلوية يجب أن تكون ممتدة إلى الشاشة بنفس طريقة السماعات

الجانبية "، ويجب ألا تصنع حاجزاً في طريق شعاع الضوء الساقط الخاص بالصورة. ومثل السماعات المحيطة الجانبية، يجب أن توجه السماعات المحيطة العلوية الموجودة في الأمام والخلف إلى الوضع المرجعي في القاعة.

نتائج البحث:

١. ان تقنية Dcp تحقق تناغماً تقنياً وجمالياً لجميع عناصر الانتاج السينمائي كونها تقدم منظومة تحضير وعرض متكاملة.
٢. تساهم تقنية Dcp في توفير نقاوة عالية للصورة والصوت السينمائيين وبدون فقدان للجودة.
٣. تمكن تقنية Dcp صانع العمل من اجراء تعديلات كبيرة جداً في مستوى الفيلم في جميع المراحل وصولاً الى التكاملية القصوى.
٤. استخدام تقنية Dcp يساعد في التقليل من التكلفة الانتاجية لتصنيع الفيلم السينمائي وبنسبة عالية جداً.

التوصيات

يوصي الباحث بما يلي:

١. ادخال تقنية Dcp في المقررات الدراسية في مناهج قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.
٢. ترجمة الكتب والمصادر المتخصصة بالتقنيات الحديثة.

المقترحات

١. دراسة التقنيات الحديثة ودورها في اثراء المنجز الفيلمي تقنياً وجمالياً.

مصادر البحث

أولاً: الكتب العربية :

١. حكمت البيضاني : جماليات وتقنيات الصوت ، القاهرة ، اكااديمية الفنون ، دراسات سينمائية ١١ ، ٢٠١١
٢. رباب عبد اللطيف : فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي ، القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٥

ثانياً: الكتب المترجمة :

١. كين دانسايجر : تقنيات مونتاج السينما والفيديو / التاريخ والنظرية والممارسة ، ترجمة أحمد يوسف ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ، ٢٠١١ .

ثالثاً: رسائل وابحاث علمية :

١. محسن حسن عبد الحميد التوني : أثر التقنيات الحديثة على الابداعات الفنية للصورة السينمائية ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، القاهرة ، اكااديمية الفنون ، المعهد العالي للسينما ، ٢٠٠٢ .
٢. هشام جمال الدين حسن: البدائل الرقمية للفيلم السينمائي ، بحث غير منشور ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للسينما ، ٢٠٠٨ .

رابعاً: الكتب الاجنبية :

١. Mike Figgis: **Digital Film-making**, Faber and Faber Limited, UK, 2007
٢. Fowler Jaime: **Editing Digital Film**, Focal Press, USA, 2001
٣. Peter Ward: **Digital video camerawork**, focal press, London 2000

خامساً: الانترنت

١. <http://www.cinemaequip.com/files/2012/07/dolby-atmos-next-generation-audio-for-cinema2.pdf>
٢. http://www.en.wikipedia.org/wiki/dolby_atmos
٣. http://www.Roush-media.com/wp-content/uploads/2013/05/dcp_faq_final.pdf

DCP employ technology in the film Film

Introduction

Since the advent of cinema by more than one hundred years at the hands of the Lumière brothers, it develops technically and technically continuously, and through the artists and inventors, critics and theorists. In the last two decades, and with the tremendous technological progress, which included the world in all areas, there has been a quantum leap in the film industry, and in all specialties through high-speed developments, most notably the emergence of digital technology Digital Technology as a new era.

Which paved the way for the emergence of the Montage Systems (Non- Liner) in the late eighties, which in turn provided the Editor more room for creativity, speed and freedom. Until we came to the digital intermediary in the late nineties and that the latest sensation in the history of the film industry techniques in general.

Hence, it is clear the direction of most innovations and inventions towards the adoption of the idea of the digital world, the virtual world, which has become something of which all available and possible implementation. Thanks to that given digital cinema opportunity to overcome the technical limitations of the sound film, too, where now available use 16-channel audio through technology DCP and audio systems that are compatible with it, resulting in greater creativity, as well as allowing the experience of listening more realistic, having contributed the beginnings of digital cinema on the development of technologies and standards for image only.

Problem of the study :

Today is no different for the two big role in contributing to its modern technologies in all our facilities, specifically in the field of digital interface which gives the days after the last additions to the expressionist aesthetic and dramatic level. And cinema as a social life phenomena growing knowledge and deeper and Ostgala Konya Mtlahaka, I took advantage of these additions technological to develop its system and self-modifying functioning paths technically and substantively, but some of these technical innovations may specifically for cinema and its components, tools and accessories making, not only is the global film production companies big in Hollywood and others, but that other industrial companies have

entered into this technological competition in the cinema field for many justifications for what is purely a business including with regard to the cultural dimension of the states and ideologies such as Japanese and European companies and other 'has extended the impact of the use and recruitment film of modern technologies in the field of the digital to include Most countries of the world, including the Arab region and Iraq as well. Where digital technology used cinematically entered especially in movies Baghdad is the capital of Arab culture project and the level of picture and sound, through the use of these films for technical DCP, which is one of the most important digital technologies used cinematically, especially in the voice side, which represents an important aspect in the film This period plays a pivotal role in construction filming process, which suffers from the problem of almost eternal in the film, and therefore the researcher is trying to address in this paper to demonstrate the technique and the nature of Ostgaltha and how to employ them in contemporary film production film has discussed the problem of setting according to ask the following:

- How are employed DCP technology in contemporary film film structure?

Research objectives:

The research aims to:

- Understand the hiring DCP technology in the film Film.

The importance of research:

The importance of being a search cope with what is new and advanced in the field of image and sound film and digital technologies, which represent an urgent need to enrich the knowledge of the area and interested scholars and Dhuaa jurisdiction aspiring to everything new and sophisticated in the world of digital cinema.

Define the terms:

DCP: It is an acronym for the word (Digital Cinema Package) is known in Arabic digital cinema package, which in its entirety is a set playlists, image, audio, and subtitles files attached, languages and posters, special digital the film files. If you do not shoot the film digitally system DI and Hoachtsar word for Digital Intermediate in which the image converter film celluloid film to high-quality digital signal, through Film Scanner, also called Telecine Scanning "a process of converting the film to videotape or into digital signals until easy to handle during a digital montage, and installation of music and sound effects. The use Scanning device for this process, which passes through the film to film this device that converts optical signals cinematic image into digital signals recorded on film or on a hard disk. "

Previous studies:

There are plenty of studies that have addressed the sophistication of image and sound in the field of digital cinema, which can not count the fact that technology evolves rapidly and successively as what is new at the time and is now considered out of date. So is this study addressed the findings of digital cinema at the level of picture and sound is continuity with all the previous studies and research.

The researcher found in dealing with technology that DCP wrote about what is currently only publications only stopped at the technical limits and did not widen to include more to employ this technique in the field of movie film.

Therefore, this study can be considered on the level of the Arab library is the first in DCP addressed to employ technology in the film Film Digital.

الاشتغالات المتداخلة للفكر الفلسفي الحديث في افلام الموجة الايرانية المعاصرة

الباحثان

أ.م.د. علي صباح سلمان م.د. ماجد عبود الربيعي

قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

المستخلص

امتلكت السينما خصيصة مفصلة منذ بدايات نشأتها التكوينية الا وهي خاصية استلهاهم وتوظيف معظم الافكار والمفاهيم الابستمولوجية ومنها الفلسفة بوصفها معرفة كونية وكلية ولها القابلية على الاشتغال والتوظيف الفني، وتعددت الاتجاهات الفلسفية العاملة في مجال الفن السينمائي وسادت في كثير من نماذج هذا الوسيط التعبيري سواء باشتغالاتها وتمثالاتها المنفردة ام المتداخلة معاً في منظومة اداة واحدة ضمن سياق فيلمي معين ولاجل ضبط هذه الاشتغالات السينماتوغرافية الفاعلة لها ضمن عالم الفيلم قامت هذه الدراسة المعنونة ((الاشتغالات المتداخلة للفكر الفلسفي الحديث في افلام الموجة الايرانية المعاصرة)) وقد انتظمت عبر فصول اربعة جاء الاول منها بعنوان الاطار المنهجي وتضمن مشكلة البحث والحاجة اليه واهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث .

اما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان الاطار النظري وضم مبحثين الاول بعنوان (ماهية الاداءات الفلسفية في بنائية الخطاب السينماتوغرافي) والثاني بعنوان (تنويعات الفكر الفلسفي الحديث واشتغالاتها السينماتوغرافية) بعدها خرج الباحثان بمؤثرات الاطار النظري. اما الفصل الثالث

فكان اجراءات البحث وضم منهج البحث ومجتمع البحث وعينته واداة البحث بما جاء الفصل الرابع لتحليل العينة ومناقشة النتائج وبرز الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة بالمصادر والمراجع.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث والحاجة اليه:

غدت السينما اليوم كياناً ومنظومة متكاملة من المعارف والرؤى والافكار تتفاعل ضمن اشتغالات وظيفية وجمالية ،وسمحت هذه المنظومة بتنافذ الكثير من البنى الابستمولوجية من الحقول المجاورة لفن السينماوغراف ومحقة اشتغالات ايجابياً ملموساً كما هو الحال مع الفكر الفلسفي بمختلف مستوياته النوعية الفاعلة في منظومة الفيلم الادائية ،وشملت هذه الاشتغالات الفلسفية مواطن جغرافية عديدة ومشهورة بنتائجها السينماتوغرافي العالمي كالسينما الاميركية والفرنسية والروسية وايضاً استوعبت السينما المصرية والايرائية ،هذا الاشتغال الفلسفي في ثنايا نتائجها السينماتوغرافية ،بل انه اصبح ملمحاً مفصلياً فيها لاسيما في نتاج موجة السينما الايرانية المعاصرة والتي وصلت الى العالمية وحصدت الكثير من الجوائز والتتويجات النقدية حول منجزها السينماتوغرافي في المفاصل البنوية لتركيب الفيلم وبيان ماهية التدخلات فيما بين تلك الافكار الفلسفية نهض هذا البحث لفحص هذه الاشكالية بعد ان صاغ مشكلته بالتساؤل الاتي:

س:ماهي الاشتغالات الفكرية الفلسفية المتداخلة في بنية الخطاب الفيلمي؟

اهمية البحث: تتبع اهمية البحث من اهمية موضوع الدراسة فضلاً عن اهميته للباحثين والدراسين والعاملين في المجال السينماتوغرافي وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى الكشف على

الاشتغالات المتداخلة للفكر الفلسفي الحديث في بنية الخطاب الفيلمي.

حدود البحث:

تتخصر حدود البحث في حقلها التنظيري بالفكر الفلسفي الحديث واشتغالاته المتداخلة في افلام الموجة الايرانية المعاصرة .

اما الحدود التطبيقية للدراسة فتتخصر في عينة مختارة من السينما الايرانية والمنتجة بعد عام ٢٠١٠ وللمسوغات التي سيوردها الباحثان في الفصل الثالث.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: ماهية الاداءات الفلسفية في بنائية الخطاب السينماتوغرافي

ابتداءً لابد من الاشارة الى ان الاداء الفلسفي ذو الفاعلية يتجه في اغلب الاحيان نحو الافلام ذات الاشكال الفلمية البعيدة عن الأطر الكلاسيكية ومواصفاتها البديهية في التركيب والاشتغال لاسيما فيما يخص عناصر لغة السينماتوغراف المتعارف عليها كوجهة النظر السردية او التداخلات الزمنية او التاثير الخارجي والداخلي للمرئيات او الاشكال المفتوحة و المغلقة للتكوين او التثبير او هارمونية الالوان وغيرها من عناصر او ادوات التعبير الفلمي فضلاً عن الثيمات او الايدولوجيات التي تقوم عليها اساساً فكرة او جوهر اي خطاب سينماتوغرافي ذو منحنى فلسفي.

وتتفاوت هذه الاداءات الفلسفية وماهية اشتغالاتها في البنى التركيبية لخطاب السينماتوغراف تبعاً لعوامل متعددة منها اسلوبية صانع العمل ومقصدية ورؤيته الفنية فضلاً عن مرجعياته السياقية ثقافياً واجتماعياً وسايكولوجياً ويقول الفيلسوف السينماتوغرافي (دانييل فرامبتون))((اننا نحصل على تمثيل متنسق للعالم من خلال زاوية جزئية ،ونحن نتلائم مع ذلك لان هنالك ما يحكمنا)) (فرامبتون ص ٢٣٣)

ان السينما المعاصرة او سينما الحداثة* وما بعد الحداثة قد واصلت تألقها وتقدمها وحققت انزياحات تركيبية واستبدالية جلية المعالم في بنائية عناصر التدليل الفلمي لذا فان مفاهيم ومصطلحات ادراك العالم السينماتوغرافي وقراءته بحاجة الى ترميم او تكييف او حتى تبديل وعلى المنظرين والنقاد والمريدين كبح جماح الرغبة المتأصلة فيهم لاعادة السينما الى فيزيقية العالم الحقيقي ومعطياته وقوانينه التي غادرتها سينما الحداثة وما بعدها وبانت تأخذ مساراً فلسفياً مفارقاً، وربما يمكن ان تكون هذه المغادرة ابدية وقطيعه لا عودة فيها كما تشير الى ذلك بعض المعطيات والمؤشرات ومنها التصنيع الكامل للافلام عبر الحواسيب دون استخدام الات التصوير الكلاسيكية او اي ادوات او اجهزة سينمائية ميكانيكية او الكترونية فضلاً عن عمليات التغيير او الاضافة او الاستبدال التي يقوم بها بعض صانعو الخطابات السينماتوغرافية على المادة الفلمية المصورة والتي تصل الى حد تغيير انفعالات الوجه البشري وبالتالي دلالاته بحيث يمكن ان يتغير معنى اللقطة او المشهد او حتى ربما الخطاب السينماتوغرافي برمته نتيجة لذلك التغيير او التلاعب بمصادقية الصورة الفلمية الملتقطة وكما حدث في فلم (اتصال) للمخرج (روبرت زيميكس) حيث قام وعن طريق التقنيات الرقمية بضبط وتغيير انفعالات وتعبيرات وجه الممثلة (جودي فوستر) في احد المشاهد التي تجمعها مع حبيبها في الفلم (ماتيو ماكوني) حيث ازال المخرج اثناء مرحلة المونتاج حركة حاجبها بطريقة تجعل الشخصية الدرامية تبدي ردة فعل مختلفة تجاه (ماكوني) وهذا يعني ان رؤية المخرج وفلسفته في النظر الى ذلك الفعل الانساني اقتضت ذلك التغيير كي يبدو اكثر انسجاماً مع طبيعة تلك العلاقة العاطفية وما يقتضيه سياق الفيلم بكونه كائن جمالي مستقل يفكر لذاته وبذاته وربما بشكل مغاير عن معطيات الحس البشري الطبيعي كما ادته الممثلة (جودي فوستر) والتي صرحت بعد ظهور الفيلم ((كفى عبثاً بوجهي)) (فرامبتون، ص ١٣) ليس لانها احست بالضيق فقط لان ادائها الاصلي الذي تعتبره احترافياً عدّه المخرج (زيميكس) غير ملائم، بل لانها كأُنسنة قد انتهكت وُعُدل وجهها بمؤثرات رقمية.

وربما تسأل احدهم، كيف يمكن ان نسمي التقنيات والتحديثات الكومبيوترية فلسفة او حتى رؤية فلسفية؟ وللاجابة على ذلك التساؤل المشروع نقول: ذلك لانها اولاً تنطلق من منطلق

* جرت الإشارة هنا الى الحداثة باعتبار ان الباحثان يتبنيان مفهوم الفيلسوف الالمانى يورغن هابرماس الذي يؤكد ان الحداثة مشروع واعد ومستمر ولم يتم انجازه لحد الان، وهذا يعني ان لكل عصر حدائته وهي ليست مقصورة على فترة زمنية معينة.

فلسفي يتعلق في الجوهر الاساسي بتعريف ماهية الفلسفة وهي البحث عن الحقيقة وتفصيها اياً كانت هذه الحقيقة فيزيقية ام ميتافيزيقية ام فنية وربما حتى الحقيقة الافتراضية وهنا تتجاوز الفلسفة كمفهوم تجريدي مع التقنية الرقمية كمعطى اجرائي يشتغل وفق مفاهيم تجريدية خالصة، وثانيهما لانها تنطلق من تساؤل مايلبث ان يتحول الى رؤية، وهذه الرؤية هي بداية لمنطلقات فلسفية تعبر عن الافكار الانسانية للمخرج او صانع العمل، كما انها تعني التعبير عن فلسفة المخرج الاخراجية في التطلع الى حقيقة الاشياء او التفاصيل والموجودات المادية والمثالية.

ان ذلك الفعل التقني الفلسفي وغيره العشرات في عالم السينما توغراف المعاصر ذات الاتجاهات الفلسفية الكثيرة ولا سيما البرجماتية منها يجعل من المقولة الكلاسيكية بأن الفلم هو محاكاة بغض النظر عن نوعها - للواقع، مقولة متخفية لا تنتمي سوى للتاريخ وذلك لان للفيلم المعاصر منطقه الخاص وفلسفته المفارقة وعالمه الجديد الذي يخلقه عبر وسائل وآليات عدة منها ما هو تعبيرى من خلال عناصر لغة السينما توغراف التقليدية ومنها ما هو تقني يصنع عن طريق الكمبيوتر مثل اضافة تفاصيل لم تك موجودة اثناء التصوير الفعلي في موقع التصوير مثل مجاميع الكومبارس او الديكورات او المناظر او العوالم الافتراضية والالوان والفضاءات الغريبة والمدهشة في آن واحد، كما فعل (جيمس كاميرون) في فيلمه (افاتار) او (ستيفن سبيلبرغ) في فيلمه (الحديقة الجوراسية) وغيرهما الكثير من الافلام والنتائج السينما توغرافية التي خلقت عوالم جديدة مدهشة واكوان عجيبة غير مألوفة، كأنما هي تعيد صناعة ونتاج حيوات جديدة تستدعي التأمل والتفكير حيالها من قبل المتلقي لتعبيريتها وجماليتها ولطاقتها التأثيرية الكامنة في تفاصيلها وحسب ارسطو ((ان الدهشة اول باعث على (الفلسف)) (مجموعة من الباحثين، ص ٨) وهذه الدهشة المنبثقة من هذا الاجراء التقني الحدوثي بالتأكيد انها استلزمت تأملاً فكرياً وفلسفياً واجرائياً من قبل مخرجين مهمين وذوي اتجاهات فلسفية في معظم افلامهم السينمائية، وبذات الوقت - وان اختلف المقدار - فانها استلزمت ذلك النوع من التأمل الفلسفي الذي لا بد وان يكون متوافراً في الكائن الحي الاعتيادي لاننا ((اذا رجعنا الى طبيعة التفكير العقلي للانسان لوجدناه (يتفلسف بطبيعته) اي ان كل انسان فيلسوف بدرجة او باخرى لانه حينما يتسائل ما اصل هذا العالم والشيء؟ ولماذا نعيش فيه؟ وما مصيرنا في هذا الوجود؟ لا بد ان يكون فيلسوفاً بالفطرة)) (مبادئ الفلسفة ص ٨) ورغم الاستلال الواضح والمعبر

اعلاه فلا بد من الاشارة الى طبيعة هذا التفلسف ومقداره والاثار الناتجة عنه لا بد وان تختلف من كائن الى اخر كما ان التفلسف الابداعي بحاجة الى تنظيم وتعليم منهجي وتراكمي.

ولذا فإن هذا العالم السينماتوغرافي الجديد ذو المسحة والاتجاه الفلسفي بحاجة الى فهم جديد وقراءة جديدة له من قبل المتلقي كي يتسنى ادراكه وفهم مقاصده وفلسفته، ذلك لان ((العالم الفلمي قد اصبح بالنسبة لنا هو العالم الثاني الذي نعيش فيه، عالم ثان يغذي ويشكل ادراكنا وفهمنا للواقع. لذلك فانه يبدو من المهم على نحو خاص ان نفهم الصورة المتحركة التي نتعامل معها بطيف واسع من الاطر الادراكية التي نستخدمها كي نفهم هذه الصور، فقبل ان نتجادل في ثقة حول سوسيولوجيا السينما فإنه يجب ان يكون لنا طيف واسع من فلسفات الصورة المتحركة)) (برغسون، دولوز، ص ٦٩).

وعليه فمهمة السينما وخطاباتها ذات المسحة الفلسفية التي تتداخل ضمن بناها التركيبية والوجودية الافكار الفلسفية لاسيما الحداثية منها هي اعادة تشكيل الوعي ومحاولة فهم آليات ادراكنا للمعطى العياني بطريقة فنية اكثر تسامياً وأقل ميكانيكية كي تستطيع القبض على دلالاته واستنطاق معانيه ومعرفة مبانيه، ويقول جان ميترى ((ان المخرج هو الذي يتخيل حركة الكاميرا في لقطة اقتفاء... وليس على الفنيين ان يتساءلوا لماذا عمل ذلك.. ان هذه ال لماذا ؟ انما تنتمي الى الدافع الجمالي)) علم جمال السينما ص ٣٢. ولذا يجذب عند الحديث عن السينما وخطاباتها تنظيرياً او نقدياً الميل نحو السمة الشاعرية والفلسفية والابتعاد قدر الامكان عن استخدام التوصيفات التقنية لانها ربما تحدها بتأثيرات معينه سيقوم التقادم الزمني للتطور التقني بتجاوزها، وعليه فالكتابة عن السينما وفلسفتها يشترط توصيل الشعور وادراكه دون اغلاق التجربة ذاتها لانها تعمل ((باتجاه اكتمال تجربة الفيلم ومن اجل السماح برؤية الافلام الصعبة على نحو جديد ومن اجل الامتداد وبسبب ان بعض الافلام تحركنا وتجعلنا نشعر بشكل معين، وان مضمون الوصف يجب ان يفتح الفيلم لا أن، يغلقه)) لتجعل المتفرج يريد ان يرى الفيلم مرة اخرى)) (فرامبتون ص ٢٧٧).

وفي احايين كثيرة قد لا يكون المتلقي معنياً بالطرائق او الكيفيات سواء اكانت تقنية ام فنية لمراحل خلق او تصنيع الصورة المرئية او الانساق المشهدية المترابطة افقياً باستمرار الرصف المتجاور للوحدات البنائية المؤلفة لكيثونة الخطاب السينماتوغرافي كالسرد او التبئير او التأطير

او العدسة او الفلتر او حجم اللقطة او غيرها من الادوات والعناصر الفنية، بل يهتم المتلقي بما ينبثق من معنى وكيفية تأويله او تفسيره وهذا الامر يصل حتى الى مرحلة الكتابة النقدية، فالكثير من القراء او المتابعين قد لا يستمتعون وربما حتى لا يفقهون احياناً بعض المصطلحات التقنية المستخدمة، ويفضلون عوض ذلك مناقشة افكار الخطاب السينماتوغرافي وقيماته وفعاله ومستويات قراءته مفاهيمياً وليس اصطلاحياً ((وهو ما يستدعي الى الذهن تأكيد وانكار هيدجر ودريدا ان السينما تبشر بالتواصل للافكار والمفاهيم الفلسفية)) (كريم الجاف، ص٢٣٧).

مع التنبيه الى ان هذه المناقشة او القراءة او الاستحصال المعرفي الناتج من استملاك بعض المعاني الصادرة او المنبثقة من خطاب سينماتوغرافي معين او من موجوداته ربما تكون تقريبية او نسبية وقد يكون مصدرها اللاداعي، وهي احياناً قد تكون صادرة من مناطق او عناصر او وسائل فيلمية مرئية غير مرئية ولكنها غير بارزة بشكل جلي وكبير على مستوى السرد وربما تتداخل مع معان اخرى جرى استحصالها من السياق البديهي للحوار او الافعال الدرامية، وعليه فإن التفكير الفلسفي السينماتوغرافي يتأسس على فكرة ان المتلقي يجب ان يفكر بفاعلية وايجابية والتفكير الفلسفي هنا لا تتم قراءته فحسب بل الشعور به وهو يحض على التأمل الدائم عبر البنى والتراكيب والمرئيات للقبض على الميكانيك المنتج للفكر من خلال السلوك الذي تنتجه الشخصيات الدرامية والمنبجس اصلاً من آلية تفكيرها ذو الاتجاه الفلسفي ويقول (بيلا بالاش)) ((ان السينما يمكن ان تعرض لنا العواطف غير المرئية)) (دادلي ص ١٥٣) وهكذا تبدو السينماتوغراف بالنسبة (لبيلا بالاش) وسيطاً قادراً على ان يعطي ارتباطات على نحو اكثر اكتمالاً من الفنون الاخرى ولا سيما اللامرئية منها كالادب مثلاً والذي يعتمد الكلمة وسيطاً تعبيرياً وليس الصورة المرئية المتجسدة فيزيائياً وعيانياً والتي تتمتع بقدرتها على الجمع ما بين الدال والمدلول او الشيء ومفهومه في لقطة واحدة عكس الفنون الادبية واجناسها المتعددة كالرواية والقصة والشعر وغيرها التي تحتوي علاقات وارتباطات اعتباطية عادة)) (ان المفهوم اللغوي يمكن ان يشوه الفكر، والسينما تستطيع ان تساعد على الخروج من هذا الطريق المسدود والسينما بفكرها الخاص كطاققتها الخاصة تخلق مفاهيم حدسية (عن الزمن، عن الرغبة، عن العدالة) تأثيرات لامفهومية، منظورات متكررة تلتقي مباشرة مع عقولنا)) (برغسون، دولوز ص ١٢١). ويمكننا القول في اشارة للتباين الواضح لنمطي التفكير لتقليدي والحدثوي بخصوص

خطاب السينماوغراف ،ان التفكير السينماتوغرافي المعتاد كلاسيكياً متعاقب زمنياً وذو حركة خطية باتجاه الامام في الغالب على مستوى السرد الحكائي ،اي انه فكر تعاقبي ،اما الفكر السينماتوغرافي الحدائوي ذو المتعاليات والاداءات الفلسفية فهو ليس خطياً ولا تعاقبياً وان كان في احايين جداً قليلة كذلك -بل انه يميل الى ان يصبح فكراً استبدالياً انزياحياً وحسبنا الاشارة الى فيلم (بابل) وفيلم (بنجامين بوتين) بطولة (براد بيت وغيرها من الخطابات الفيلمية غير التقليدية .

وعليه يمكننا القول بان السينما ذات التوجه والاداء الفلسفي هي ليست مجرد قوة دافعة للنفسيرات والتأويلات المتعددة فقط ،انما هي حياة سينماتوغرافية حدائوية تنطلق باتجاه الافق الممتد مستقبلياً للسينما المعاصرة والتي تتضاييف مؤسساتها ومرتكزاتها مع وجود متلقٍ ما يفترض تمتعه بوعي مفارق ومختلف عن الوعي البديهي لطقوس مشاهدة الافلام اوتابعة سياقاتها الانتاجية وانتظاماتها النسقية كون ان الاداء الفلسفي لخطاب سينماتوغرافي مفارق يحاول التجسير مع فكر المتلقي وليس عواطفه فحسب عند التعرض لعملية التجربة الفيلمية لاجل ((التعرف على تأثير الفيلم علينا ومن ثم التحقق في هذا التأثير بعد الفيلم في مشاعرنا ونحن في صالة السينما والتغيير (ان وجد) في جسدنا وفكرنا كنتيجة لذلك ،وعلى سبيل المثال ما هي رغبتك المباشرة وانت تخرج من دار العرض ؟ان حقيقتك عن الفيلم تبدأ بالمعنى المؤثر للفكر الثالث (الممتزج))وينتهي بالتعرف على اي تغيير في ذاتك بعد ان تترك الفيلم ((فرامبتون ٢٧٤)). ويمكن ان نستشف من جوهر ذلك ان عملية التفسير ومن ثم عملية التأويل التي تعقبها والتي يقوم بهما المتلقي الذي يفترض به ان يكون انموذجياً حسب تعبير (ياوس)هما عملية تطوير المعاني التي يؤسسها او ينتجها ذلك المتلقي والتي شعر بها نتيجة تعرضه لتجربة مشاهدة او معايشة خطاب السينماتوغراف بمكوناته المتعددة ومبانيه المركبة وهذه المؤسسات الاولية تتفتح للتأويل تمرحلاً نحو البنى العميقة للمعنى المنبجس من الصورة المرئية المشكلة لمنظومة الخطاب السينماتوغرافي الكلية،ويقول (جودار)عن جمهور افلامه ((انهم لو ذهبوا فسوف يعطون ٨% من انفسهم للفيلم ...ويقول آخر انك لو ذهبت لترى فيلم تايتتك فانك سوف تعطي فقط ١٠% من شخصيتك ان الافلام الجيدة تحصل على جمهور اقل ولكنها تحصل على

(*)الفكر الثالث :هو مصطلح يجترحه دانييل فرامبتون للدلالة على التفكير المشترك للخطاب ومتلقية والذي يتأتى اصلاً من طبيعة التلاقي الحتمي ما بين الفكر الاول (تفكير الخطاب) والفكر الثاني(تفكير المتلقي)الباحثان

الاكثر من كل متفرج... كما يكتب (ليوتار) ان الشعور هو الترحيب الفوري بما يتم اعطاه، والمتفرج يرحب على نحو حدسي بالمعنى المؤثر عاطفياً للفيلم ((فرامبتون ص ٢٧٥). وهذه وغيرها اشارات وعلامات لمدى تباين ردود افعال المتلقين تجاه الافلام ونوعياتها ودرجة التفاعل معها ورغم تحفظنا على ما ورد من نسب وكيفيات استنتاجها او قياس أثرها او دقة ارقامها، فانها تؤكد على حقيقة ثابتة وهي ان المهم ليس كثرة المتلقين وانما درجة تماهيهم وتفاعلهم مع الافكار التي يطرحها خطاب السينماوغراف لاسيما ذو الاداء والاشتغال الفلسفي فكثيراً من الافلام الشعبية (مثل افلام شعبولا واحمد عدوية) لها جمهور طاغي مقارنة بالافلام النخبوية ذات الفكر الفلسفي التأملي مثل افلام داوود عبد السيد. ولكن المعيار هنا يفترض ان يكون درجة التأثير ونسبة الترسيب المعرفي والفكري ونوعية التعرض التي تنشأ بين الخطاب ومتلقيه وانعكاساته المستقبلية على اراءه ومشاعره وسلوكياته وهذه التأثيرات ينتجها منطق الخطاب الذاتي الذي ينبثق مما يطلق عليه العقل السينمائي حيث يفترض الاداء الفلسفي للخطاب ((ان مفهوم العقل السينمائي مع مشاعره وتفكيره (موجود) كي ينتج مصطلحات تنتج عيوناً اكثر قوة من الناحية الجمالية وعلى ان ترى السينما كتفكير وليس كتكنيك)) (برجسون ودولوز، ص ٦٥).

ولاجل الاجابة وتسلية الضوء على موضوع الاستجابة العاطفية للعالم الفيلمي الروائي او غيره من التوزيعات الفيلمية كالخيال العلمي و الفنتازيا والرعب والاثارة وغيرها من الاجناس السينماوغرافية، ولجل الرد على سؤال وجودي مستمر وهو كيف نستجيب عاطفياً او فكرياً لشخصيات واحداث وتفصيلات متخيلة او حتى وهمية مع معرفتنا المسبقة بان هذه الشخصيات الفيلمية والاحداث الدرامية التي تم تصويرها او انتاجها حاسوبياً هي غير حقيقية مع ضرورة الاشارة الى ما اذا كانت معتقدات الوجود ضرورية كشرط لهذه الاستجابة العاطفية، فان الباحثان سيتناولان النظريات الثلاث التي وضعها الفيلسوف السينمائي (نويل كارول) والمتعلقة بالتجربة السينمائية وهي نظرية الايهام ونظرية التظاهر ونظرية الفكر ووفق التفصيل الاتي (للمزيد ينظر فرامبتون ص ٢٣٥).

١. نظرية الايهام: وتزعم ان الصورة السينماوغرافية ليست اشارة للشيء او المنظر ولكنها قرين لهما وهي اعادة انتاج للواقع وايهام المتلقين بصدقته، ورأى منظرين من امثال

(جان لوي بودري) ان هكذا نظريات غير صالحة للسينما الخالصة وتبنوا الدعوة الى
سينما طليعية وبريختية.

٢. نظرية التظاهر: وتدعو الى ايقاف عملية التعاطف او التصديق التي يضيفها المتلقي
على الاحداث في العالم الفيلمي لانها تزعم انه ليس من الصحيح الخوف مما يعرض
على الشاشة من وحوش وانفجارات وانهيارات ومصائب وان ما نعيشه هو عواطف شبه
عاطفية صنعتها معتقداتنا، وبالتالي فاننا يجب ان لا نخاف مما تعرضه الافلام، ولكن
النقد الموجه لهذه النظرية واطروحاتها وربما هو موضوعي بنسبة كبيرة هو بالاستشهاد
بمدمني افلام الرعب او التفسير الدلالي لعملية التعرق او الارتجاف التي يتعرض لها
الكثير من المتلقين او يشعرون بها، وهنالك نظرية مشابهة لنظرية التظاهر هي نظرية
الشبيه او النظر حول استجابتنا العاطفية لعالم افتراضي او متخيل يصنعه صانع افلام
محترف، حيث اننا لاشعورياً احياناً نبكي عند نهاية احداث فلم ما وربما يعود مرد ذلك
لان العواطف الدرامية المعروضة لاسيما الانسانية العميقة تعيد احداثاً وسيناريوهات
عشناها يوماً ما.

٣. نظرية الفكر: وتعتقد هذه النظرية بأن المتلقي يمكن ان يتحرك عاطفياً بواسطة افكار
التسلية الخيالية دون الحاجة الى الاعتقاد بصحتها او صدقيتها ويقول فيلسوف
السينماتوغراف التحليلي (جريجوري كوري) ان المتلقي قد يستخدم عقله او خياله احياناً
كي يملأ الفراغات او كما تطلق عليه مدرسة جماليات التلقي (فجوات النص) اي أن
المتلقي العالم او الفعال او الانمذجي يحاول ان يرى في الفيلم السينماتوغرافي مالا
يرى، فنحن حياتياً قد نصدق بأن مصاصي الدماء غير موجودين بالفعل ولكننا في
عالم السينماتوغراف لاسيما ذو الاتجاهات الحداثوية ومنها المقترن بأداءات فلسفية
حول الاشياء وماهيتها قد نسمح لانفسنا ووعينا ان نفكر بأنها موجودة ونرتضي ان
نخاف ونخشى منها ومن هجماتها على الاخرين لاسيما البشر منهم وربما يكون لبعض
صالات العرض السينمائي بطقوسها ورمزياتها وفضائها وتقنياتها دوراً وتأثيراً في تشغيل
وتفعيل آلية التفكير السينمائي المضمنة في العقل السينمائي الموجه للكينونة السينمائية
كي يقبل او تفرض على المتلقي القبول بهذه المؤثرات المتخيلة.

وبناءً على ذلك فإن اطروحات النظرية الثالثة (نظرية الفكر) ربما تستدعي وبشكل الزامي السؤال الاشكالي الاتي :كيف يمكن لوحش ان يربنا اذا لم نكن نصدقه ونصدق كيفية تشغيله وتوظيفه في بنية الخطاب السينماتوغرافي ؟ وهل نحن نصاب بالذعر والخوف فقط بواسطة الافكار المتخيلة ؟ ام تخيفنا تخيلاتها الذهنية المسبقة؟

وهكذا تبدو الاداءات الفلسفية في بنائية خطاب السينماتوغراف ماثلة وجلية في الكثير من التمفصلات البنيوية داخل الفيلم لاسيما جوانبه الفكرية كونها تتموضع فيها بشكل اكثر تجلياً من غيرها من المستويات الصورية والصوتية في فضاء عالم الفيلم لانها الاكثر اقتراباً وتجاوزاً مع الفكر الفلسفي بتنوعاته المختلفة، كما انه يسمح بحرية اكبر في تداخل هذه الاشتغالات الفلسفية ومفاهيمها وادواتها ضمن نسيجه المتشعب والمتعدد المستويات.

المبحث الثاني: تنويعات الفكر الفلسفي الحديث واشتغالاتها السينماتوغرافية

مما لا شك فيه ان السينماتوغراف بوصفها فناً هو بيئة حاضنة مثالية لمختلف الاداءات والفعاليات الابستمولوجية سواء بتقليديتها ام بحداثويتها ،ذلك انها تسمح ويسبب مرونة وسيطها التعبيري (الصورة المرئية) باشتغال المناهج العلمية والفنون الادبية على حد سواء في بنيتها التركيبية مع التأكيد على الاشتراطات التي يضعها هذا الوسيط التعبيري على تلك الفعاليات والاداءات المعرفية في التوظيف والاشتغال والفلسفة بوصفها فكراً انسانياً شاملاً وممتداً عبر السيرورة الزمنية الطويلة للحياة الانسانية وللنشاط البشري تعد احدى المظاهر او النتاجات التي تماهلت وتجاوزت واشتغلت في ميدان الفن السينماتوغرافي سواءً تم ذلك الامر بشكل قصدي من قبل صانع العمل (كاتب /مخرج /منتج) ام بدون قصد.

ان الاتجاهات الفلسفية الموجودة في حقل تخصصها متنوعة وعديدة وايضاً فإن الاتجاهات الفلسفية العاملة في ميدان التخصص السينماتوغرافي متنوعة وعديدة ،ولذا فإن الباحثان سوف يتناولان بعض هذه الاتجاهات والتي يمكن القول بأنها الاكثر اشتغالاً وتمظهراً في ثنايا الخطابات السينماتوغرافية ، لاسيما الحداثوية منها حيث نرى

بأن تمثالاتها وتجسيدياتها الفلسفية أكثر تجلياً وواضح تلمساً من غيرها من الفلسفات الأخرى مع الاقرار بأن هذا التوصيف أو الانتقاء لايعني تفضيل فلسفة دون غيرها، ولكنه انتقاء فرضته الضرورات البحثية وطبيعة الاداءات الفلسفية في بنية خطاب السينماوغراف، ومع التأكيد الملح على ان هذا البحث لايتحرى جوهر الفلسفة وافكارها ومنطلقاتها ومقولاتها وتمرحلاتها التاريخية وانتقالاتها المفصلية بل ان البحث وكما اشرنا سابقاً يبحث ويتقصى في اليات اشتغالها وتموضعها في البنى التركيبية للفلم وموجوداته سواء كانت مرئية ام مسموعة.

وستتناول ابتداءً الاتجاه الفلسفي الظاهراتي الذي كانت له اشتغالات واداءات مميزة في عالم السينماوغراف، فبعد ان امتدت ادوات المنهج الظاهراتي لفحص وتمثل مقولاتها في بنى مجاورة لفن الفيلم، فأنها وجدت فيه مايلبي حاجاتها ودوافع مفكرها ونقادها لاجراء بعض التطبيقات الفلسفية ذات الملمح النقدي لاسيما وان هنالك نوع من الجدل في امكانية اشتغال محركات البحث فيها داخل منظومة خطاب السينماوغراف كون الاخير ليس جسداً او ظاهرة بالمعنى المحدد ظاهراتياً علاوة على آليته ونزوعه نحو التقنية دون الحاجة للتذكير (طبعاً) بمستوى ماخترته من محتوى فلسفي وانساني وسايكولوجي يمكن ان يكون أطاراً مثالياً لتطبيق المنهج الظاهراتي عليه، مع التذكير الدائم بأن هذه الاشكالية (اي الفرق بين الكينونة السينماوغرافية وبين الكائن البشري/الظاهرة) بشقيها المنهجي والمعرفي تبقى حاضرة على الدوام ولا تعد عقبة او عتبة لايمكن تجاوزها طالما ان هنالك مفكرين /مخرجين ومفكرين /نقاد سينماوغرافيين لازالوا يدركون هذه الاشكالية ببعدها الجدلي دون تشخيصها على انها مشكل فلسفي - نقدي ظاهراتي،ويمكننا ان نثبت ونتفحص هذه الاشكالية عندما ((نناقش اعمال جان ابشتين وانطونين ارتو وسيرجي ايزنشتاين وجان لوي شيفير وجيل دولوز وآخرين والسينما بالنسبة لهم غير بشرية ويتم اكتمالها عن طريق الوعي وربما كانت جدلية خاصة لذلك فأنها عقل مستقل وممتد،وبوضوح القصد داخل السينما فأن ذلك كان خطوة تجاه رؤية الكينونة السينمائية على انها فكرها الخاص المميز من نوع جديد(فرامبتون ص ٨٣).

وربما كان دخول واقحام المنهج الفلسفي الظاهراتي والفكر المنبثق عنه لدراسة فن السينماوغراف يكمن اساساً لفحص وتمثل وتبيان المعالم الرئيسية لتجربة المتلقي وهو يشاهد عرضاً صوتياً وصوتياً لمجموعة من الاطارات الفوتوغرافية المتلاحقة على شاشة بيضاء واسعة ومن البديهي ان نتفق على تمظهرات عيانية لظاهراتية متجسدة في اي تجربة مشاهدة او معايشة فيلمية ولكن التساؤل يأتي مسرعاً ،هل ان هذه الملامح الفلسفية الظاهراتية في تجربتنا تعد حقيقية او اصيلة ،لاسيما اذا ما كان الفلم قيد التجربة او المشاهدة ينتمي الى ما بات يعرف ب(السينما الرقمية) حيث العوالم المعاشة فيها خيالية او حتى افتراضية بالمطلق ويتم تصنيعها بالكامل عبر التقنيات الكومبيوترية ((وعلى خلاف الظاهرة البشرية التي لايمكن تجاهلها فان الفلم يمكن ان يصبح شخصيات اخرى ويمكنه ان يجمد اللحظات ويعكس تعاقب الصور ويغير الالوان والسرعاتحيث يمكن المجادلة بأن المادة التي صورتها الكاميرا قد اختفت بينما تولت المادة السينمائية القيادة وفرضت نفسها في صورة شخصيات (تشكيل ملامح الوجه)واماكن (تلوين السماء)(برغسون ودولوز،ص٧٠).

ويمكن القول بأن السينماوغراف هنا قادرة على ان تعيد صياغة العلاقة بينها وبين الفكر الفلسفي الظاهراتي ووفق ميكانزم يحقق الافادة لكليهما ولاسيما الثاني لانه يعطيه الفرصة والقدرة على اعادة فحص مصطلحاته وادواته الفلسفية /النقدية الفاعلة في انتاج المعنى عبر عملية احلال للفيلم ككينونة يمكن ادراكها عبر وعي المتلقي بدلاً من الكينونة البشرية او الظاهرة المادية التي قد يصعب احياناً التثبيت من مدركاتها ،وقد يستطيع فكر الظاهرات الفلسفي من خلال هذه الالية /التكنيك القبض على مجموعة فواعل تصلح لان تكون ادواته في التقاط او رؤية ادراك/وعي الاخر،ذلك لان ((الظاهراتية هي فلسفة التجربة ،دراسة الوعي والظواهر (الاشياء /المظهر)الخاصة بالتجربة المباشرة ،اي ان الظاهراتية تحاول ان تصف تجربتنا مع الاشياء (مظهر الاشياء بالنسبة لنا)لتحدد حالات من الظواهر تعرف ايضاً باسم الاحاسيس والمعطيات او الادراكات الحسية (جواد الزيدي ص٦٩).

وربما يمكننا القول ان الفكر الفلسفي الظاهراتي في اشتغالاته وتمثلاته في البنية التركيبية لفن السينماتوغراف يعاني من التاثيرات التقنية الموظفة في بنائية اللقطات والانساق المشهدية للفيلم فضلا عن بعض الاساليب والتقنيات الخاصة به مثل مشاهد الاسترجاع او حركة العدسات المتغيرة البعد البؤري والمشاهد المصورة بالاسود والابيض او استخدامات مؤثرات صوتية رقمية غير مألوفة وغيرها من التقنيات الفيلمية المعتادة والتي ربما تسبب ارباكاً للاشتغال الظاهراتي في فن الفيلم سوا كان فلسفياً ام نقدياً..

الفكر الفلسفي الوجودي

شكلت قضية الانسان ووجوده المفصل الاساس في الفكر الفلسفي الوجودي، وتشير الكتابات الوجودية بأن الانسان يمتلك مطلق الحرية والاختيار في صيرورة وجوده في هذا العالم المضطرب والذي لاجدوى منه وتشترب الانطلاق في تشكيل هذا المفهوم من ذات الانسان وسماته الفردية، كون ان الفكر الفلسفي الوجودي ينهل رؤاه من الذاتية اكثر من الفردية بوصفها اي فلسفة الوجود تنطلق من دواخل النفس العميقة نحو الخارج لصياغة رؤية خاصة عن العالم وموجودات هاما الفردية فتتعامل مع الظاهر السلوكي النابع من الجسد، اي من البناء الفيزيائي المكون للفرد الانساني وكأن الامر هو حصيلة جدل قائم بين ما هو سايكولوجي وبين ما هو بايولوجي. ويمكن ان نشير الى الوجودية كفلسفة قد اشتقت بعض منطلقاتها النظرية واطروحاتها وافكارها من الفلسفة الظاهراتية وهو ماجعل بعض فلاسفتها يوصفون بانهم ظاهراتيون احياناً رغم شهرتهم بوصفهم اعمدة مهمة في الفكر الفلسفي الوجودي امثال موريس ميرلوبونت.

ونادى سارتر بالبحث في حقيقة الوجود التي تحققها الذات الانسانية والتي تكون نفسها بنفسها بعيداً عن اي مؤثرات خارجية، اي بنوازعها وافكارها وارهاساتها ورفع الوجوديون شعار (افعل ماشئت مادام جديداً) فضلاً عن تحويلهم للكوجيو الديكارتي الشهير ليصبح (انا من حيث انا موجود) كما ان الوجودية قد تجاوزت اشكالية التفريق بين الذات والموضوع لان فلسفتها تنطلق من وحدة الذات والموضوع. ويركز الفكر الفلسفي الوجودي على ثلاث مفاصل مهمة هي

١. الكينونة: أي بمعنى ان الشيء يوجد ثم تأتي صورته وهي هنا متأثرة بالفكر المادي الذي ينزع باتجاه الفسيولوجيا من حيث ان الكائن يتجسد في بدن.

٢. الحرية والاختيار: نادى الفكر الفلسفي الوجودي بالحرية كمفصل اساس في حياة الانسان ووجوده والحرية هي جوهر الحياة وحقيقتها وقد جاء به سارتر اساساً من الفلسفة الماركسية باعتباره ثورة ضد الطبقة المستغلة والمسيطر على مقدرات الطبقة العاملة والتي عاشت الاغتراب في ظل هذا التحكم وآمن سارتر ببناء مجتمعات يكون الناس فيها احراراً واجترح (البير كامو) مبدأ التمرد الذي يعده مطلباً جمالياً بحد ذاته.

٣. القلق: يرتبط هذا المبدأ بشكل لصيق بالانسان الوجودي كونه يشكل اساس انبعاث الذات الوجودية ،ويعد هذا المرتكز مترابطاً ومتعلقاً مع المرتكزين السابقين لتكوين منظومة ثلاثية فاعلة في التفكير والاداء الفلسفي الوجودي لتشكيل القاعدة الاساس وصيرورة الانسان الوجودي المحقق لذاته.

وللوجودية روافض اربع لانها تعتقد بان هذه الروافض هي السبب في عبثية العالم ومعاناة انسان هذا العالم وهذه الروافض تتمثل في المجتمع والتاريخ والعلم فضلاً عن رفضها للقيم والاخلاق والقرانين (نجم حيدر ص ١٢٣_١٢٥).

وسينمائياً يمكن ان توصف الكثير من الافلام بكونها وجودية الطابع والتفلسف لاسيما تلك الافلام التي تبحث في معاناة الانسان وقلقه وعبثية الحياة التي يحياها ،وربما كانت الافلام ذات النزعة السيريالية اكثر قرباً من الفكر الفلسفي الوجودي كونها ذاتية وفردية ولامألوفة وعبثية في كثير من الاحيان ولذا هي ربما عصية على الفهم الا لمن يمتلك معرفة معينة بتلك الفلسفة.

الفكر الفلسفي المثالي

ترتكز الفلسفة المثالية على مقولتها الابرز وهي (الماهية اسبق من الوجود) وقد حافظت على هذا المبدأ الاساس في منطلقاتها النظرية رغم كل التحديثات التي ظهرت عليها لاسيما ما قدمه تيار الافلاطونية المحدثة والكانطية الجديدة وغيرها من الاتجاهات التي انبثقت من المدرسة المثالية الام وذلك المبدأ يستمد حيويته من الجذر اللاهوتي للمثالية من حيث (ان الماهية اسبق من الوجود في العقل الالهي بعده المبدأ لكل الماهيات ولكل الموجودات ممكنة الوجود ولا تتحقق

الماهيات الابواسطة المطلق الذي يجعلها توجد في صور جزئية متعينة في الحس، فما المادة الامظهاً من مظاهر الروح او الفكر السابق لها في الوجود ،لان الماهية هي الحقيقة الثابتة والوجود هو الشيء الخارجي وهو ادنى من الحقيقة لانه يتعلق بعالم الحس والتغير)(الكناني ص٥٦)

والمثالية كفلسفة او فكر تتعارض والمنهج الحسي او المادي باعتمادها على المنطق العقلي في التعرف على الحقيقة وتقصي منابعها عبر التفكير الميتافيزيقي الذي يمنح القدرة في الكشف عن ماهية الاشياء وجوهرها والتثبت من حقيقتها وفحصها والتي تكمن في عالم المثل الذي لايسمح بتناوذ الحسيات والسلوك الغرائزي والمعارف المادية لانها وحسب الفكر الفلسفي المثالي معرفة ظنية لاحقيقية وليس بمقدورها ان تصل بالانسان الى مستوى المعرفة الحقيقية ،ومالت المثالية نحو الصفة التأملية على حساب نظيرتها المعرفة التجريبية.

ويمكن تلخيص اهم مرتكزات الفكر الفلسفي المثالي وكما يلي:

١.تركز المثالية على ان الوجود الحقيقي هو وجود منطقي والمعرفة تبدأ من العقل وليس من الواقع الخارجي المحسوس.

٢.ان الحقيقة لايمكن ان تدرك الا بعد ان تتحول الى فكرة عقلية كون ان الحقيقة ليست تمثلاً في المظاهر الحسية المادية المباشرة وانما هي حقيقة متجسدة عثلاً وفكراً .

٣.تعتمد المثالية على مبدأ رئيس وهو الروح او اللامادي .

٤.العقل ليس عقلاً فردياً ذاتياً ،بل هو عقل كلي شامل ووجوده ليس وجوداً فعلياً ،بل وجوداً منطقياً.

٥.عالم المثل او العقل يعد بحسب المثاليون هو المعنى الاول اما عالم الحسيات فهو معطى ثانٍ لانه مشتق من الاول.

الفلسفة البرجماتية.

تنبثق هذه الفلسفة من فكرة العمل من خلال اشتغالها في الفعل اليوناني (براغما pragmatism) والفكرة الصحيحة حسب الفلسفة البراجماتية هي الفكرة الناجحة او التي تحقق قبولاً وانتشاراً جراً نجاحها والتي تعتمد على التجربة والتطبيق ولا يقاس صدق القضية او صحتها الا بقياس صوابية نتائجها العملية ،اي بمعنى ان العقل لا يمتلك معرفة ابتدائية او لوجود لمثل تلك المعرفة كي يتم الاستنباط على ضوءها نتائج صحيحة بل ان الامر برمته متعلق بنتائج التجربة العملية (جميل صليبا)ص٢٠٣.

وشكلت كتابات بيرس ووليم جيمس وجون ديوي اساس التنظير الفلسفي للفكر البراجماتي الذي يواخذ عليه احياناً انه قد لا يبدو كفلسفة اصيلة اوخالصة كما هو الحال مع الفكر الفلسفي المثالي او المادي او الماركسي او غيرهم ،بل انها توصف احياناً بانها خليط من الفلسفات والمناهج الفلسفية التي تلتقي في نقاط تشابه عامة تمثل اطاراً فكرياً وفلسفياً يشكل طريقة في التفكير ويحاول صياغة معايير واقعية لحسم الاشكاليات الميتافيزيقية وكثيراً ما أشارة (وليم جيمس)بانها مجرد منهج فلسفي (محمد مهران،ص٤٤).

ورغم التأسيس الحديث للفكر البراجماتي في ارجاء القارة الاميركية الا انه يمتلك تجذيرات واضحة مع الفكر الفلسفي السفسطائي كونهما يتجهان لدراسة الانسان بونزوعهما نحو القول بالحقيقة النسبية.

ويمكن ايراد هذه النقاط كخلاصة لابرز منطلقات الفكر الفلسفي البراجماتي(الكناني ،ص٧٤)

١. تؤكد البراجماتية على مبدأ المنفعة والعمل وعلى ترابط الفكر بالاداء التجريبي وتؤكد على الخبرة.

٢. ان معيار صدق الفكرة عند البراجماتي يقاس بمدى ما يترتب عليها من نتائج نافعة وتكون الفكرة صحيحة لانها نافعة وليست نافعة لانها صحيحة.

٣. البراجماتية نهج للعمل والاداء ووسيلة للافادة من الحياة والسيطرة عليها وترتبط الافكار بالواقع الحياتي وترتبط الوعي بالوجود وترتبط الوعي بالطبيعة.

٤. الحقيقة عند البراجماتية ليست هي ما يعكس الواقع عكساً صحيحاً، بل تحقيق ماهو نافع فالحقيقي هو النافع .

٥. البراجماتية فلسفة تجريبية وتجديدية وديناميكية متطورة ترفض السكون.

مؤشرات الاطار النظري

١. تهيم الاشتغالات النفعية والمادية والذاتية المعبرة عن التوجه البراجماتي على الخطاب الفيلمي وتنزع باتجاه تجريبي عملي بعيداً عن اللاهوتيات .
٢. الاشتغالات الميتافيزيقية المناهضة لعالم الحسيات والغرائز والماديات تشكل مرتكزات مفصلية في اداءات الخطاب الفلمي ذو الاتجاه المثالي.
٣. يبتدأ النسق الظاهراتي اشتغاله السينماتوغرافي عندما يضع موضوع القصد (الفلم) امام الوعي لفحصه بعد ايقاف الافتراضات المسبقة .
٤. اشتغال مفاهيم الكينونه والحرية والقلق والوجود والعدم في بنية الخطاب الفلمي شرط اساس للتمفصل الوجودي في عالم الفلم.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي لتوافقه مع طبيعة الاهداف التي يسعى الباحث لتحقيقها في بحثه.

مجتمع البحث: بالرغم ان الباحثان لجأ الى اختيار عينة قصدية الا ان مجتمع البحث جميع الخطابات السينماتوغرافية التي تتضمن تمثلاً فلسفياً في بنيتها الداخلية في السينما الايرانية.

عينة البحث: اختار الباحثان (فلم ظروف) وذلك للمسوغات الاتية:

- ١- لتلائمها ولتوافقها بشكل كبير جدا مع متطلبات هذه الدراسة واتجاهاتها ومرتكزاتها
- ٢- تفاوت اتجاهاتها الفلسفية واشتغالاتها المنهجية بدرجة ملموسة مما يجعلها صالحة للانتخاب والتحليل في الدرس الاكاديمي المحدث.

٣- كثافة التمثلات الفلسفية في موجوداتها البنائية وطرائق تراكيبيها المحدثه.

التحليل

فيلم ظروف

ملخص قصة الفيلم: صديقتان مراهقتان (شيرين، عاطفية) طالبتان في مدرسة اعدادية تبلغان السادسة عشر من عمرهن احدهما تمتلك صوتاً جميلاً وتتمنى ان تصبح مطربة مشهورة والاخرى موسيقية وعازفة للبيانو ومن عائلة ثرية وايضا تتمنى ان تعيش حياتها بحرية وانفتاح ودون قيود ولكن الظروف في ايران وكما هو معروف لاتسمح بمثل ذلك الهامش من الحرية علناً ولكن في السر هنالك نواد ليلية وفيها كل شيء مباح من المسكرات والمخدرات والرقص الاباحي والجنس رغم المداهمات التي تقوم بها شرطة الاداب، ثم يزداد انحراف البنيتين الى ان يصبحا سحاقتين ويمارسان الجنس مع بعضهما البعض كما يقومان وبمساعدة زميلان مراهقان من دبلجة فيلم اميركي من بطولة (شين بين) وتحويله الى فيلم اباحي ناطق باللغة الفارسية.

في المقابل هنالك شخصية (ميهران) شقيق البنت (عاطفية) وهو فتى وسيم عاشق للموسيقى وموهوب في العزف على البيانو يعود من امريكا الى ايران لكونه قد احس بالغربة والضياع ويتحول تدريجياً الى رجل دين متشدد ويتصدى لطيش اخته وصديقتها حتى انه يخبر عنها الشرطة وتسجن مع زميلتها ثم نكتشف انه فعل ذلك لاجل ان يضاجع صديقتها المثيرة والتي اكتشف علاقتها السحاقية مع اخته عبر شاشات كاميرا المراقبة التي زعها في ارجاء البيت الفخم الذي يمتلكه والده الثري المدمن على تناول المسكرات ثم يعود الشاب (ميهران) ليترك التشدد الديني بعد زواجه من (شيرين) وتحويله الى رجل اعمال متنفذ، وبعد ان تكتشف اخته (عاطفية) ذلك وموضوع كاميرات المراقبة تهرب الى (دبي) لتحقيق حلمها الموسيقي والجنسي ويتحول الوالد من مدمن مسكرات الى رجل دين ورع.

تحليل العينة

المؤشر الاول: تهيمن الاشتغالات النفعية والمادية والذاتية المعبرة عن التوجه البراجماتي على الخطاب الفيلمي وتنزع باتجاه تجريبي وعملي بعيداً عن اللاهوتيات.

نلاحظ التظاهرات الجلية للفكر الفلسفي البراجماتي منذ المشاهد الاولى للفيلم حيث بدى واضحاً في مشهد الخروج من المدرسة والصعود في سيارة الشاب الغريب ان الفتاتان (شيرين وعاطفية) تفكران بطريقة نفعية ذات سمات تبريرية لكل تصرفاتهما وقد اعتبرنا الفكرة التي قدحت في ذهنهما بشكل آني هي فكرة صحيحة لكونهما يعتقدان انها فكرة ناجحة وفعالاً امضيا سهرة مثيرة وجميلة (من وجهة نظرهما) وقد ساهمت عناصر اللغة السينمائية في تجسيد ذلك الاشتغال الفلسفي البراجماتي ولاسيما عناصر مثل الحوار والازياء والموسيقى واللون وحركة الكاميرا حيث قالت عاطفية لشيرين

هيا نذهب الى مكان يمكننا ان نكون فيه احرار

لنذهب لاحد الاندية لنستمع

ثم نشاهد هما بلقطات متوسطة ولقطات ثنائية مع شبان وهما يرتديان ملابس قصيرة ومثيرة للشهوه كن قد جلبهن معهن في حقائبهن المدرسية ثم نلاحظ في لقطات قريبة عملية ارتشاف المشروبات وحبوب النشوة وتتحرك الكاميرا سريعاً بين الفتاتين وبقية الشباب من الجنسين لبيان حالة الانتشاء وكذلك استخدم صانع العمل الاضاءة الخافتة للايحاء باجواء الاثارة والجنس الرخيص.

وفي مشهد التاكسي تستجيب الفتاة (شيرين) لمطالب سائق التاكسي بمشاركته في اكمال طقوس الاستمنااء رغم كرهها لتصرفاته وابتزازه لها خوفاً من تهديده لها باخبار شرطة الاداب عليها وهي هنا تعد تصرفها مريحاً لها وليس خسارة دون حساب لموضوعة القيم او المبادئ او الاخلاق فالمهم هو عدم الذهاب الى الشرطة حتى ولو على حساب شرفها، نلاحظ استخدام المؤثرات الصوتية من قبل المخرج لتجسيد حالة الهيجان التي تصاحب عملية الاستمنااء لدى سائق التاكسي ثم يرسخ ذلك الشعور بلقطات قريبة لوجهه

تلحقها لقطه اوفر شولدر لشيرين وهي مستاءة وتبكي رغم قبولها بالامر وهو ما يعد سلوكاً برجماتياً نفعياً.

ومن المشاهد الاخرى التي لاحظنا فيها اشتغلاً مميزاً للفكر الفلسفي البرجماتي هو مشهد تناول الغداء في صالة بيت (عاطفية) الفخم حيث يدور الحوار الاتي:

_عاطفية: من الذي فعل ذلك

_ميهران: الله

_عاطفية:وما دخل الله في ذلك.

ونلاحظ هنا الاشتغالات الفكرية للبرجماتية باعتبارها مناهضة للاهوتيات والافكار الدينية وميلها نحو الافكار والليبرالية والعلمانية التي تميل لتفسير الاشياء والظواهر والسلوكيات تفسيراً ارضياً وعملياً وتجريبياً بعيداً عن الغيبيات والروحانيات وتسهم احجام اللقطات في تجسيد ذلك التصور من خلال اللقطات القريبة لوجهي كل من الوالد والوالدة فضلاً عن استخدام الموسيقى لتأكيد ذلك من خلال ارتفاع الموسيقى في خلفية المشهد وهي تعزف مقطوعة ل(باخ).

كما نشاهد الخادمة في مشهد الحفلة الصاخبة موسيقياً والمليئة بكل ما هو غربي سواء على مستوى الازياء الخليعة والفاضحة او الماكياج المثير او الديكورات الحداثوية نشاهد تلك الخادمة توزع (الواين) على الضيوف وهي ترتدي الشال والملابس المحتشمة رغم عدم ملائمتها للمكان والمناسبة ولكنها توافق على ذلك لحاجتها للعمل وكي تجامل (آزار) والدة (عاطفية) كونها صاحبة الحفلة وهذا ملمح برجماتي واضح كون الغاية هنا بررت لها الوسيلة وسنختصر هنا ونذكر بعض الاشتغالات الدالة على الفكر الفلسفي البرجماتي منها.

- (ميهران) الذي يصلي ويصوم يقوم بتقبيل عروسته امام الضيوف على الطريقة الامريكية ثم يقوم بالرقص معها وهي ترتدي ملابس تبرز مفاتها ويلعقان العسل بلقطات قريبة جداً كي يظهر للضيوف اسلوب حياته الاميركي.

• ضابط شرطة الاداب المتدين يحضر حفله صديقه وتجلس بجانبه فتاة مثيرة ترتدي فستاناً قصيراً ويدها كاس ويسكي.

• عاطفية تسكر وتنتشي في مشهد دبلجة الفيلم الاميركي الاباحي وتقول الحوار الاتي

-سحقاً لام كل (ملا)من الذين عاثوا في الارض فساداً (ثم تصيح) نخب هوليوود.

-الاب يشرب كأس البيرة ويدخل صوت الاذان من خارج الكادر (الله اكبر ..الله اكبر)من الابن .

-ميهران يخبر الشرطة عن سلوكيات اخته وصديقتها لاجل وضع الاخيرة تحت سيطرته ومن ثم الزواج منها.

المؤشر الثاني : الاشتغالات الميتافيزيقية المناهضة لعالم الحسيات والغرائز والماديات تشكل مرتكزات مفصلية في اداءات الخطاب الفلمي ذو الاتجاه المثالي.

نستطيع ان نقبض على عدد كبير من الاشتغالات المميزة للفكر الفلسفي المثالي كون الفيلم يتناول ثيمة مفصلية في الفلسفة الا وهي ماهية الحياة وحقيقتها والرؤية الميتافيزيقية في ادراك الاشياء والماهيات بعيداً عن التفاصيل الحسية والغرائز والماديات وهو ماتجلى في مشهد التعارف بين (ميهران)ورجل الدين الملتحي في المسجد بعد انتهاءهما من صلاتيهما كما نشاهد المعالجات الاخراجية من قبل صانع العمل لهذا المشهد من حيث توظيف عناصر مثل الاضاءة العالية والكوارر المفتوحة وحركة الكاميرا السلسة فضلاً عن استخدام الالوان البيضاء والفاتحة والازياء البسيطة الدالة على البساطة والزهد والايمان والحوارات الروحانية التي دارت بينهما وهذا يمكن ان نعه اشتغالاً فلسفياً مثالياً كونه يتماهى والمنطلقات الفلسفية للفكر المثالي.

ونلاحظ في مشهد السفارة التي تقوم بها العائلة الى البحر والمتعة التي حصلوا عليها نلاحظ اشتغالاً فلسفياً مثالياً حيث يطلب الابن (ميهران) اثناء العودة بالسيارة وفي مكان

منزل ا يتوقفوا كي يؤدي فرض الصلاة ثم ينزل ويقوم بتأدية فرائضه وطقوسه الدينية وسط استغراب الجميع وقد ساعدت اللقطات القريبة وتعبيرات وجوه الشخصيات الدرامية فضلاً عن الصمت المهيمن على المشهد في التعبير عن ذلك الملمح الفلسفي المثالي وسط ارتفاع صوت (ميهران) اثناء الصلاة وهذه رؤية مثالية تتجاوز الاشياء المجردة والنظرة النفعية للنزهة على حساب عالم المثل والجانب الروحي للانسان الباحث عن الرضا والسكينة التي تحققها اللاهوتيات .

وفي مشهد استدعاء الفتاتين (شيرين وعاطفية) أمام مديرة المدرسة نلاحظ بعض سمات الاشتغال الفلسفي المثالي في اداء المديرة من خلال حوارها ونصائحها للفتاتين وهذه النظرة المثالية للامور ولسلوكيات المراهقتين هي سجية بشرية طبيعية تحددت ماهيتها قبل الوجود الانساني كونها فطرة الله التي فطر الناس عليها. فهم مجبولين على الخير والرب دائماً يأتي بالخير أما الشر فأن الشيطان يأتي به ويغرر الانسان باستخدامه، ويستخدم المخرج في هذا المشهد التكوينات الثلاثية فضلاً عن التباينات اللونية والضوئية وحركة الكاميرا الهادئة علاوة على اداء الشخصيات الدرامية للايحاء بالجوانب المثالية وتجسيدها فضلاً عن طبيعة الموسيقى المستخدمة ويمكننا ان نورد بشكل مكثف بعض الاشتغالات المميزة للفكر الفلسفي المثالي في ثنايا فيلم ظروف وكما يلي.

-مشهد مداهمة النادي الليلي من قبل شرطة الاداب حيث وضح استخدام المنطق العقلي ورجحان التفكير الطبيعي السليم للسلوك القويم الذي يفترض شيوعه بعيداً عن عالم الغرائز والبحث عن الملذات الذي يفكر به البعض ونلاحظ هنا التوظيف المناسب لحركات الكاميرا والاضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية فضلاً عن الحركة بانواعها المتعددة.

كما تم استخدام الموسيقى والحوار بشكل مثالي ومميز في مشهد المسجد عندما قام (ميهران) بأصلاح الخلل الموجود في مايكرفون المسجد ثم قام بأداء الاذان بصوته العذب (بسم الله الرحمن الرحيم) وصاحبها استخدام معبر ودقيق للقطات القريبة لشفتي (ميهران) ثم عينيه ومظاهر الخشوع تهيمن عليه وعليها.

- مشهد قيام (ميهران) بترك الموسيقى والبدء بالصلاة بعد العودة من اميركا ومن ثم العودة لتعليم اخته (عاطفية) العزف على البيانو بشكل محترف حيث التجلي الروحي والانغماس الكلي والذوبان في اجراءات شاعرية وصوفية ساحرة.

المؤشر الثالث : اشتغال مفاهيم الكينونه والحرية والقلق والوجود والعدم في بنية الخطاب الفلمي شرط اساس للتمفصل الوجودي في عالم الفلم.

مثما امتلكت بعض الشخصيات الدرامية ملامح وسمات فلسفية ذا طابع مثالي وبراجماتي وظاهراتي فانها امتلكت ايضاً مظاهر واشتغالات وجودية لاسيما الشخصيتين الرئيسيتين في الفيلم (شيرين وعاطفية) كونهما يعانيان بشدة من عدمية الحياة وعذاب الذات الانسانية تحت ظروف القهر والكتب والممنوع وهو يتجلى في مشاهد عديدة منها مشهد ما بعد المضاجعة السحاقية مع بعضهما حيث يشعران بلا جدوى هذا التصرف وبلا جدوى الحياة ككل ويعترفان ضمناً بأن هذا السلوك هو هروب من واقعهما السايكولوجي الصعب وتتسال (شيرين) مع نفسها وتحاو صديقته عاطفية (ماذا فعلنا لنستحق ذلك) وقد قام المخرج بتوظيف عناصر اللغة السيمائية الصورية والصوتية لبيان وتوضيح ذلك الاشتغال الذي اتخذ ملمحاً وجودياً من خلال ملاحظة سكون آلة التصوير في موضعها للدلالة على جمود الحياة وانعدام الامل فيها فضلاً عن بطء حركة الشخصيات الدرامية داخل فضاء اللقطة وكأنها تعاني من ضغط وتحكم كبير في مصائرها من قبل قوى غيبية تمسك باقدار هذه الشخصيات الانسانية المؤسلة كما اسهمت الموسيقى التي توحى بالقلق والملل والكابة في زيادة ذلك الشعور بالعدمية لدى الفتاتين (شيرين وعاطفية).

كما يتمظهر اشتغال فلسفي وجودي في مشهد التفكير في السفر الى دبي حيث نلاحظ البحث عن الكينونة والاختيار لاسيما لدى الفتاة (عاطفية) حيث ان اختيارها للسكن او العيش في ايران ليس اختيارها وهو ما تعاني منه اجتماعياً وثقافياً وسايكولوجياً والاختيار مفصل مهم في الفكر الفلسفي الوجودي ولاسيما الاختيار الحر وليس المفروض قديراً او سلطوياً او عائلياً ونرى ان المخرج يحاول الكشف عن حالات القلق والحيرة لدى شخصياته عن طريق العزل الصوري في كوادر منفردة (لقطات منفصلة) لبيان

الارهاصات الباطنية التي تعاني منها الشخصيات كونها لم تختار بحريتها وبالتالي فهي ليست مسؤولة عن ما يحدث.

المؤشر الرابع: يبتدأ النسق الظاهراتي اشتغاله السينماتوغرافي عندما يضع موضوع القصد (الفلم) امام الوعي لفحصه بعد ايقاف الافتراضات المسبقة .

من المعلوم ان التحليل الظاهراتي للخطاب السينمائي ينطوي على تحديات ملموسة نظراً لطبيعة الوسيط التعبيري للسينما وهو الصورة المرئية فالتحليل الظاهراتي يتعامل مع الخطاب الفيلمي كنص متكامل وايضاً يتعامل مع جزئياته وتفصيلاته كاللقطة والمشهد سيما وان موضوعة الفيلم الرئيسة تمتاز بقدرتها على صياغة وانتاج مفاهيم ظاهراتية بأمتياز مثل (العالم المعيش) او (الوجود في العالم) فضلاً عن وجود مشاهد ذات كثافة جنسية وشاعرية كما في مشهد السحاق بين الفتاتين قرب البحر او في المشاهد الحلمية لـ(ميهران) وهو يضاجع(شيرين) وبذلك فأن الفيلم قادر على ان يجذب المتلقي اليه للعيش في عالمه واجواءه وعليه فالذات والموضوع واحداثه الواقعية رغم خيالات الشخصيتين الرئيسيتين حاضرة معاً وكليهما موجودان ووجود احدهما سبب للاخر، فالمسار الذي تنتظم عبره الذات الدرامية للشخصية في بحثها واتجاهها المباشر نحو موضوعها اي قصدية الوعي يؤدي بالضرورة الى ان تلتحم به في (عالم المعيش) الذي يخلقه الفضاء الفيلمي.

وعادة ما يبدأ النسق الظاهراتي اشتغاله السينمائي من خلال وضع موضوع العقد (الفيلم) وصوره وامكنته وازمانه ولقطاته وحركاته والوانه وشخصياته....الخ) امام الوعي لفحصه والتثبت منه ومن ثم محاورته مع ايقاف جميع الافتراضات المسبقة سيما وان الفيلم ومشاهده الجريئة ربما لن تكون متوقفة في بلد محافظ مثل(ايران) حيث نلاحظ نوادي الرقص والسهر التي يرتادها الشخصيتان الدراميتان (شيرين وعاطفية) في مشاهد عديدة فضلاً عن المشاهد واللقطات الكثير التي ظهر فيها الاب وهو يحتسي الخمر كما في مشهد الحفلة والنزهة والسهرة وغيرها والتي كان المخرج يركز عليه كثيراً سواء باللقطات القريبة او وضعه في مركز التكوين الاقوى بصرياً ودرامياً.

ان فيلم(ظروف) اسهم في تحقيق اشتغال ظاهراتي عبر التجربة الادراكية البصرية (المباشرة)التي تتعالق جدلياً مع الخبرة المعاشة بالعالم والاشياء التي تقدمها الصورة المرئية الملاحقة على الشاشة والتي يدركها وعي المتلقي بكونها معطى بصري تجريدي ذو بعدين فقط ،والاشتغال الفكر للوعي هنا هو المفصل في الاستمالات السينمائي الصوري وليس الاشتغال المباشر.

وحفلت العديد من حوارات الفيلم باشتغالات ظاهراتية كونها لم تكن تصف ماتسرده الصورة مرئياً فعندما تقول الفتاة لصديققتها.

-((كأنني الان في الجنة))فأنا كمتلقين ندرك ذلك ظاهراتياً عبر الوعي لان الصورة لم تكن اصلاً في اي جنة لارضية ولا سماوية ولكن الوعي يدلنا على حالة النشوة والسعادة التي نشعرنا بها الفتاة نتيجة تواجدها في هذا المكان الجميل وانتشاءها الكبير نتيجة تناولها للمسكرات والمخدرات.

وقد استطاع مخرج العمل ان يوظف عنصر مهم جداً في فيلمه وهو (المكان)كونه كان عبارة عن كينونه في الوجود ودالاً في الاشتغال فهو تارة مدرسة واخرى ملهى وثالثة مسجد ورابعة مكان لممارسة السحاق في ترابط جدلي وفكري يحقق انتظاماته النسقية عبر الوعي.

النتائج النهائية

١. هيمنت الاشتغالات المجسدة للفكر الفلسفي البراجماتي على مجمل لقطات ومشاهد فيلم العينة عبر الصراع الباحث عن المنفعة المادية للشخصيات الدرامية لاسيما شيرين وعاطفية.

٢. تبين ان اداءات الفكر الفلسفي المثالية تجسدت عبر الاشتغال الميتافيزيقي في افعال الشخصيتين الثانويتين (ميهران وضابط شرطة الاداب) في مناهضة الافكار والسلوكيات الحسية والمادية الباحثة عن المتع الغرائزية.

٣. شكل حضور الوعي القصدي مفصلاً مهيمناً في اشتغالات الفكر الفلسفي الظاهراتي في معظم مشاهد ولقطات فيلم العينة المختارة

٤. امتازت بعض لقطات ومشاهد العينة المختارة باشتغالات واضحة لمفاهيم الفكرالعلمي الوجودي كالعدمية والحرية والقلق والوجود.

٥. لوحظ ان لعنصر الحوار الحضور الاكبر من بقية عناصر اللغة السينمائية في تحقيق اشتغالات الافكار الفلسفية وتداخلها في بنائية خطاب الفيلم.

الاستنتاجات

١. شكل تداخل الافكار الفلسفية ظاهرة واضحة في بنية الخطاب الفيلمي نتيجة للعلاقات الجدلية بين المفاهيم المشكلة لتلك الفلسفات وتمظهراتها في الاشتغال السينماتوغرافي.
٢. ان التوظيف الواعي للافكار الفلسفية المتنوعة من قبل صانع العمل يؤدي الى تشابك معرفي ومنهجي مما يغني ويثري الخطاب الفيلمي وزيادة كثافة المعاني والدلالات.

التوصيات

١. ضرورة تضمين المواد الدراسية في مقررات قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية وللغرض كافة المفاهيم الفلسفية لاسيما الحداثية منها.
٢. اقامة عروض افلام في القسم تحمل افكار ومفاهيم فلسفية حداثية.

المقترحات

القيام بدراسة تتعلق بآليات توظيف الافكار والمفاهيم الفلسفية في المسلسلات التلفزيونية التركيبية المدبلجة.

المصادر

١. اندرو، ج دادلي، نظريات الفلم الكبرى، تر جرجيس فؤاد الرشيد، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
٢. برغسون، دولوز، حوار الفلسفة والسينما، تر عز الدين الخطابي، دار البيضاء، منشورات عالم التربية، ٢٠٠٦.
٣. الزبيدي جواد، فينو ميثلوجيا الخطاب البصري، سوريا، دار الينايع، ٢٠١٠.

٤. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.
٥. عبد حيدر، نجم، علم الجمال وآفاق تطوره بغداد، ط٢، ٢٠٠١.
٦. فرامبتون، دانييل، الفيلموسوفي، نحو فلسفة السينما، تر احمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للسينما، ٢٠٠٩.
٧. الكناني، محمد جلوب، الفكر الفلسفي الجمالي المعاصر، بغداد، ٢٠٠١.
٨. كريم الجاف، مشكلات الفلسفة في العصر الرقمي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ٢٠١٢.
٩. مجموعة من الباحثين، مبادئ الفلسفة وعلم النفس، العراق، وزارة التربية، ط٤، ٢٠١٢.
١٠. مهران، محمد، محمد مدين، مقدمة في الفلسفة المعاصرة، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.
١١. ميتري، جان، علم جمال وعلم نفس السينما، تر عبد الله عويشق، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٧.
١٢. هنتر ميد، الفلسفة انواعها ومشكلاتها، تر فؤاد زكريا، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٦٩.

تطبيقات العالم الافتراضي في مجال الفن

بحث مقدم من قبل

سناء محسن

مقدمة

ميز الله سبحانه وتعالى الإنسان على بقية خلقه بالعقل والإدراك بقدرة كبيرة على الإبداع والابتكار وعلمه ما لم يعلم من معارف الأشياء الأخرى، ومن ذلك صناعة الأشياء وتطويرها لخدمة البشرية. ووهب الله للإنسان كثير من الحواس التي تمكنه من تفعيل الإدراك والتعلم بوسائل وأساليب مختلفة وتتمثل بأجهزة الحاسوب الإلكتروني في عصرنا هذا قمة عطاء العقل البشري، فهي ثورة تكنولوجية علمية دخلت مختلف جوانب حياتنا وحقول الصناعة والعلوم. وبرزت أهمية تطبيقات العالم الافتراضي مختلف المجالات الإبداعية، فالحاجة تدفع الإنسان إلى إيجاد الوسائل أو البدائل للأشياء الموجودة (الأقل كفاءة) لتكون أكثر تطور للبشرية. في الوقت ذاته يقترب من الحركة الفنية العالمية عبر الانفتاح لتكنولوجيا الحاسوب وتقنياته الرقمية. بانطلاقه عصر حديد، بين التقليد والمعاصرة، يعبر عن رؤيا مختلفة لذوي الذوق الفني، وذلك عندما تلثقي قدرات الموهبة الذهنية والتخيلية للفنان الرقمي بقدرات الحاسوب التقنية والرقمية، فتنشأ لوحات رقمية تحمل الإبداع. انها تطبيقات العالم الافتراضي وتوظيف تكنولوجيا الحاسوب في مجال الفن .

قدمت الكثير عن الفن الرقمي أبدا في استعراض الموضوع الأساسي الذي يتمحور حول النقاش وهو تكنولوجيا الحاسوب والتحويلات الرقمية في الفن مشيرة إلى وجود ثلاثة مرتكزات رئيسية يجب ذكرها في هذه الندوة لأنها أصبحت من أهم معالم العصر وهي :

١- التنافسية العالمية : نظراً للتطور الهائل في مجال وسائط الاتصال وتقنياتها المختلفة، ومن أبرزها الحاسوب وما له من دور مهم في اللوحة التشكيلية بشكل خاص. وهذا التطور فتح آفاقاً للحاسوب أن يكون مشاركاً ومنتجاً ومستفيداً ومقوماً لها، لا مستهلكاً أو متفرجاً عليها فقط، والظهور المؤثر لما يسمى بالفن الرقمي، ودورها في عالم تكنولوجيا الحاسوب التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين .

٢- تأثير العولمة: حيث أدى التطور الهائل في عالم التكنولوجيا إلى تحول العالم لمجرد قرية صغيرة يسهل نقل المعلومات فيها بشكل سريع ولمواجهة هذه التطورات نشأت الفنون الرقمية .

سناء محسن، تكنولوجيا الحاسوب والفن الرقمي، المؤتمر العلمي ١٣ (الفن والرقميات) لكلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠١٣.

٣- التغيير السريع في عالم التكنولوجيا: حيث يشهد العالم بالعديد من المستجدات في تلك التقنيات بشكل سريع يصعب ملاحقته بسهولة.

رب سائل سيقول انه عمل منتج من خلال جهاز الحاسوب أي واحد بمقدوره انتاج مايلو له ...الجواب هنا لا الحاسوب جهاز اصم ليس له القدرة على أنتاج شي أن لم يعمل النسان على توجيهها ماذ يريد الحاسوب لا يملك العواطف والأحاسيس كي يعبر ما في داخله من الم وفرح لذلك ليس بوسعه ان ينتج إبداعا أو بوسعه ان يضع ألوان المناسبة للعمل الفني اذا هو عاجز عن تحقيقي مشروع فني . اذا كيف سيكون الحال ونحن امام تقنيات العصر وعالمه الرقمي الا متناهي والفن اصبح جزء من هذا العالم الرقمي الذي يمنح الانسان القدره على التحلق والجري فوق كم لا متناهي من الألوان والخطوط الجميله وهي تمنحنا لحظة من الفرح. قد يتسال البعض ما اذا كان هذا فنا...! او من تقنيات الحاسوب ، وكاختصاصيه في الحاسب اود ان اقول نعم فنا...انه جيل جديد من الفن لان الحاسوب آلة صماء لولا الانسان فالحاسوب لا ينتج شيئا لذلك فالحاسوب هو محترف متنقل للفنان الرقمي يمنحه القدرة الكافية للعمل في اي مكان وفي اي ظروف اذا هذا هو الفرح بحياته ان ننقل بحريه ونجري كما نشاء في هذا العالم عالم الخيال الافتراضي .

مشكلة البحث :

ان العالم الافتراضي يعد أداة مثالية في التعليم ، وانه وسيلة تعليمية يصبح أكثر عمقا في تقديم التجارب التعليمية المتنوعة لتطور البشرية لإخراج عمل فني رائع ،حيث نرى ما يدور **بذهن الفنان** على شاشة الحاسوب ،

ماهي الموضوعة التي لم تبحث سابقاً عن مفهوم العالم الافتراضي وتحاول الباحثة الإجابة عنها؟

١- لم أجد ما جرى بحثه عن تطبيقات العالم الافتراضي في التشكيل العراقي شيئاً يتناول هذا الفن في هذا الإطار .وعلى وفق ذلك ارتأيت أن أنقصى بالبحث ما هي معطيات تقنية الحاسوب التي يمكن الأفادة منها،في انجاز أعمال فنية في فن التشكيل بصورة عامة،وفن الرسم بصورة خاصة ،لمعرفة ما هي الطرائق والآليات التي يمكن بواسطتها خلق أعمال فنية يسهم في تحققها الجانبان العالم الحقيقي والعالم الافتراضي والتخليبي الأبتكاري الذي يقوم أساسا على رؤية الفنان وتصوراته للوجود.وعلى وفق مقاصد وأهداف تتسجم ومتطلبات الخلق الفني المعاصرة.المرتكزة بالدرجة الأساس على معطيات الإنجازات العلمية،لا سيما في مجال تكنولوجيا الحاسوب وشبكات الاتصال وتقنياتها.

٢- مجموعة من التطبيقات في إنتاج لوحات رقمية باستعمال برنامجي photo Shop والبريزا.

هدف البحث :

التعرف على دور تطبيقات الحاسوب الافتراضية في الحركة الفنية التشكيلية التي تستعمل تقنيات الحاسوب المتطورة، لإخراج عمل فني رقمي متميز وذلك باستعمال برنامجي الفوتوشوب و بريزا ، إذ نرى ما يدور بذهن الفنان على شاشة الحاسوب.

اهمية البحث

يكتسب البحث أهميته بوصفه مسعى للكشف عن تطبيقات العالم الافتراضي في مجالات الفن و توظيف تقنيات الحاسوب في خلقها أعمال فنية في مجال فن التشكيل لاسيما فن الرسم منه ،وبوصفها محاولة غير مسبوقه في هذا المجال وتفترض فيه الباحثة أن يكون رافداً للباحثين مستقبلاً في هذا المجال .
-وضع مجموعة من التوصيات يمكن أن تسهم في تفعيل تطبيقات تكنولوجيا الحاسوب في الفن.

حدود البحث

نظر لان مجالات العالم الافتراضي كثيرة جداً فأن هذا البحث سوف يقتصر على الإجابة على الأسئلة،دون التطرق إلى مجالات تطبيقات الافتراضية في السينما ، صناعة أفلام كارتون ،تصميم الإعلان الرقمي، والمسرح التفاعلي ،وغيرها .

الحد المكاني : العراق - بغداد.

الحد الموضوعي:تطبيقات العالم الافتراضي في العراق جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة .

منهج البحث

يهدف الإجابة على أسئلة البحث استعمال الأسلوب الوصفي التحليلي والجانب التطبيقي.

الفصل الثاني

مفهوم العالم الافتراضي :

ان العالم الافتراضي يعد أداة مثالية في التعليم ، وانه وسيلة تعليمية يصبح أكثر عمقا في تقديم التجارب التعليمية المتنوعة لتطور البشرية

برغم شيوع مصطلح الواقع الافتراضي، فمن النادر أن نجد مستخدميه يُجمعون على نفس المعنى لهذا المصطلح، وربما يكون التعريف الأقرب للصواب هو: أن الواقع الافتراضي عالم يصنعه الحاسب الآلي، بحيث يمكن للإنسان التفاعل معه آنياً، بنفس الأسلوب الذي يتفاعل به

مع العالم الحقيقية

وهو مصطلح ابتكره العالم (جورن لاينر). و يعمل الواقع الافتراضي على نقل الوعي الانساني إلى بيئة افتراضية يتم تشكيلها إلكترونياً، من خلال تحرر العقل للغوص في تنفيذ الخيال بعيداً عن مكان الجسد، وهو عالم ليس وهمي وليس حقيقي بدليل حدوثه ومعايشة بيئته، ففيه يتم تنفيذ الأحداث في الواقع المفترض لكن ليس في الحقيقة.

وتعرف الباحثة : العالم الافتراضي هو عالم ناتج من مزج برامج تكنولوجيا الحاسوب مع القدرات الذهنية التخيلية و ايجاد البديل بخلة حالة من التواجد المكتمل ويعطي اسلوب جديد لتطور البشرية.

اهمية العالم الافتراضي :

يمكن للفنان الرقمي ان يقوم بتوظيف تطبيقات العالم الافتراضي بالمزج بين الخيال الذهني وقيادته لبرامج الحاسوب من خلال خلق بيئات افتراضية حية تخيلية قادرة على أن تمثل الواقع الحقيقي المتمثلة بالتحولات الرقمية لخدمة التعليم فهي وسيلة فعالة واسلوب جديد ، وتهيئ الفنان الرقمي على التفاعل معها . وتستخدم هذه البيئات الافتراضية في مجالات شتى كالرسم والنحت والتصميم الرقمي الهندسة ، والمسرح الافتراضي ، والتعليم عن بعد ، المتاحف الافتراضية ، فهي لا تقتصر على تخصص معين لكنها تفيد جميع الميادين خاصة الميادين التي تحتاج إلى تطبيق وتنظير . ويلعب البعد الرابع او التجسيم دوراً رئيسياً في تطبيقات العالم الافتراضي حيث تتحول لمخرجات إلى نماذج من نتائج فكرية شبيهة بالواقع وتجعل المتلقي معها يندمج تماماً كأنما هو في بيئة العالم الحقيقي ذاته .

العالم الافتراضي عالم يتطور يوماً بعد اخر ويسيطر على العالم الحقيقي، هو عالم عصر تكنولوجيا ، ولكنني اختلف في التسمية ، فان كان العالم الأول افتراضياً أرى ان العالم الثاني مادي او ملموس ، لكن كلا العالمين حقيقيان يتلاقيان و يتفارقان.

لا ارى تناقضا كبيرا بين العالمين ، بل انا مقتنعة ان العالم الافتراضي هم أمتداد للعالم الملموس ، اصبح مكمل له من الصعب ان تجرد واحدا منهما عن الاخر . فالعالم الافتراضي هو في حقيقة الأمر مجموعة من الافكار و التجارب نابعة من أشخاص هم في النهاية ناس من العالم المادي ، وأفكارهم و تجاربهم مبنية من ذلك العالم ، ومن تصل اليهم عن طريق العالم الافتراضي يستطيع ان يستفيد منها

في عالمه المادي.؟

في العالم المادي لا نقبله أيضا في العالم الافتراضي ، فالأخلاق نفسها و المبادئ نفسها. ثم الا يستطيع العالم الافتراضي ان يحرك مشاعرك فيجعلك سعيدا ، حزينا ، غاضبا ، أليست المشاعر

حقيقية هنا ؟

عندما نقارن بين شيئين،علينا ان نحدد أهدافا أولا ، ثم نلاحظ قدرة كل عالم على تحقيق هذه الأهداف ،وبما إنني أرى ان الهدف الأول و الأخير للإنسان هو الشعور بالسعادة رغم ان الكثيرين نسوا هذا الأمر ، وارى ان العالمين مشتركين يستطيعان تحقيق هذا الأمر، فلا ارى فرقا بينهما.

كما قلت، الامر داخلي من الدرجة الاولى مرتبط بعقلية الإنسان ،ورغم نظرتي تلك ،فانا اعلم انها لا يمكن ان تكون واقعا في وقتنا الحاضر ، فالمجتمع ومهما كانت قوة الشخص له التأثير الاكبر على النفس ، فمجتمعنا يرفض في الحقيقة فكرة مزاحمة العالم الافتراضي للعالم المادي ، بل و يحارب ذلك الأمر دون ان يشعر، الشيء الذي يجعل ممن يعيشون العالم الافتراضي يفقدون مهارات التواصل في العالم المادي دون ان ينتبهوا لذلك ،فيزيدون تعمقا في العالم الاول و يبتعدون عن العالم الثاني.

عالم اليوم وخاصة على شبكة النت والذي يسميه البعض (عالم افتراضي) هو ذاته العالم الواقعي الذي أخرج الكثير والكثير من مكبوتات البشر ..لم تترك الحكومات مساحاتها فأخذت لها مواقع هي الأخرى لتتواصل مع المواطنين .. و الشباب تركوا الشوارع ليجتثوا عن ألعابهم المفضلة فأصبح هذا العالم واقعهم .. والواقع أصبح افتراضياً. أي أن ما سمي العالم الافتراضي من وقت قريب أصبح هو الواقع الأكيد ..، إن أدوات هذا العصر الرقمي لم تعد كسالف عهدها الافتراضي ، بل تحولت إلى واقع لا مفر منه إلا بقطع هذه الشبكة

وعلينا، بدايةً، أن نميّرَ بين ثلاثة أنواع من الواقع الافتراضي، أو ثلاثة (عوالم) يخلقها هذا الواقع، وهي:

<http://www.ouregypt.us/aricalfirstpage/rasheeeeeeeeeed.html>

واقعية العالم الافتراضي وافتراض العالم الواقعي f بقلم بفكر حسين راشد

واقع افتراضي يخلق حالة من التواجد المكتمل: واقع افتراضي يخلق حالة من التواجد المكتمل:
واقع افتراضي يخلق حالة من التواجد المكتمل: واقع افتراضي يخلق حالة من التواجد المكتمل:

وفيه، يتم إيهام المستخدم بأنه لا وجود للحاسوب والعالم الحقيقي، فلا يرى أو يشعر بأي شيء سوى هذا العالم المصنوع، الذي يوجد الحاسوب، ويتصرف -داخله- بحرية تامة. وتتم (رؤية) هذا العالم المصنوع بواسطة خوذة خاصة، أو نظارة إلكترونية تتصل بالحاسوب؛ كما يرتدي المستخدم، في يديه قفازات إلكترونية، كوسيلة إضافية لتجسيد الواقع الافتراضي، تتيح له ملامسة الأشياء التي (يظن) أنها موجودة.

واقع افتراضي محدود الوظيفة والمكان

ويستخدم هذا النظام في أجهزة المحاكاة ويستخدم هذا النظام في أجهزة المحاكاة (Simulators) وينصبُ اهتمام المصمم، في هذا النوع، على محاكاة خواص أو جزئيات بعينها في الواقع الحي (الحقيقي)، مثل تأثير الجاذبية، أو السرعة الشديدة، مع اهتمام أقل بالتفاصيل.

واقع افتراضي طرفي

وهنا، تكون رؤية العالم الافتراضي، ويتم التعامل معه، عن طريق شاشة الحاسب الآلي، دون الشعور بالتواجد الواقعي داخل العالم المصنوع.

الدراسات السابقة

(إن المفكر الأمريكي آرثر كلارك هو من أوائل من حلم بالواقع الافتراضي وأصدر كتابا عن الخيال العلمي أسماه الواقع والنجوم ، وقد تخيل في عرضه للكتاب منذ نصف قرن من الزمان إلى وجود مدينة مستقبلية يقوم أفرادها بالاتصال فيما بينهم من خلال الاجتماعات والمؤتمرات بواسطة أجهزة إلكترونية متقدمة يتشاورون ويناقشون كثيرا من القضايا المهمة عبر هذه الأجهزة الإلكترونية التي لا تتطلب حضورهم إلى تلك المواقع على الرغم من تباعد أماكنهم بمسافات طويلة) .

(لقد طرح مصطلح الحقيقة الافتراضية Reality Virtual لأول مرة في عام ١٩٨٩م، وقد أطلقت مصطلحات أخرى عديدة تشير إلى هذا المفهوم منها: الحقيقة الاصطناعية Artificial Reality عام في السبعينيات، و Cyberspace عام ١٩٨٤،

ومؤخرا العوالم الافتراضية Virtual Worlds والبيئات الافتراضية Virtual Environments في التسعينيات .

معرض الفن الرقمي الشخصي الرابع للباحثة بعنوان (خيال الألوان وأدوات الحاسوب)، يقول دكتور محمد حسين حبيب ، عام ٢٠٠٥ حين كتبت توقعي نظريتي عن المسرح الرقمي العربية كان الرسم الرقمي يسير ببطء عربيا وعراقيا وكان د. شوقي الموسوي اول رسالة ماجستير عن الرسم بالحاسوب تلاه بعد ذلك دراسات واطارح بنفس الاتجاه لكن التنظير كان يغلب على التطبيق - أما اليوم ومن معرض الفنانة سناء هذا للفن الرقمي أقول ان العراق اجتاز مرحلة مهمة وقفزت نوعية في تطبيق الفن او الرسم الرقمي بامتياز _ نفتخر بهذا الانجاز العراقي عربيا وعالميا وهذا من حقنا ... مبارك لنا جميعا بانجاز الرقميات المعبرة هذه .

ولم تختصر تطبيقات العالم الافتراضي على الفن الرقمي التشكيلي بل وعلى مسيقتي المسرح التفاعلي ويعتبر المنظر الحقيقي.

٢٠٠٥ حبيب محمد حسين العراق - بغداد

إن د. محمد حسين حبيب مدعو الآن (٢٠٠٨) أكثر من أي وقت مضى (٢٠٠٥) لوضع أسس المسرح الرقمي وأصوله عربيا ، على الأقل، ليسهل على القارئ تلقيه من على شاشة الشبكة العنكبوتية، وأن لا يتوقف عند حدود النقل والاستشهاد واجتراح العنونة حسب فالبدائية كما يقول عنها محمد حسين حبيب، أنها كانت من بلاد الرافدين بعد الاحتلال الأمريكي للعراق سنة ٢٠٠٣، وذلك سنة ٢٠٠٥ تحت عنوان "مسرح عبر الانترنت"، وذلك بتضافر الجهود) المصدر محمد دخيسي (ع يوسف وهبي): المسرح الرقمي مفهومه وآفاقه المستقبلية . الجانب التطبيقي

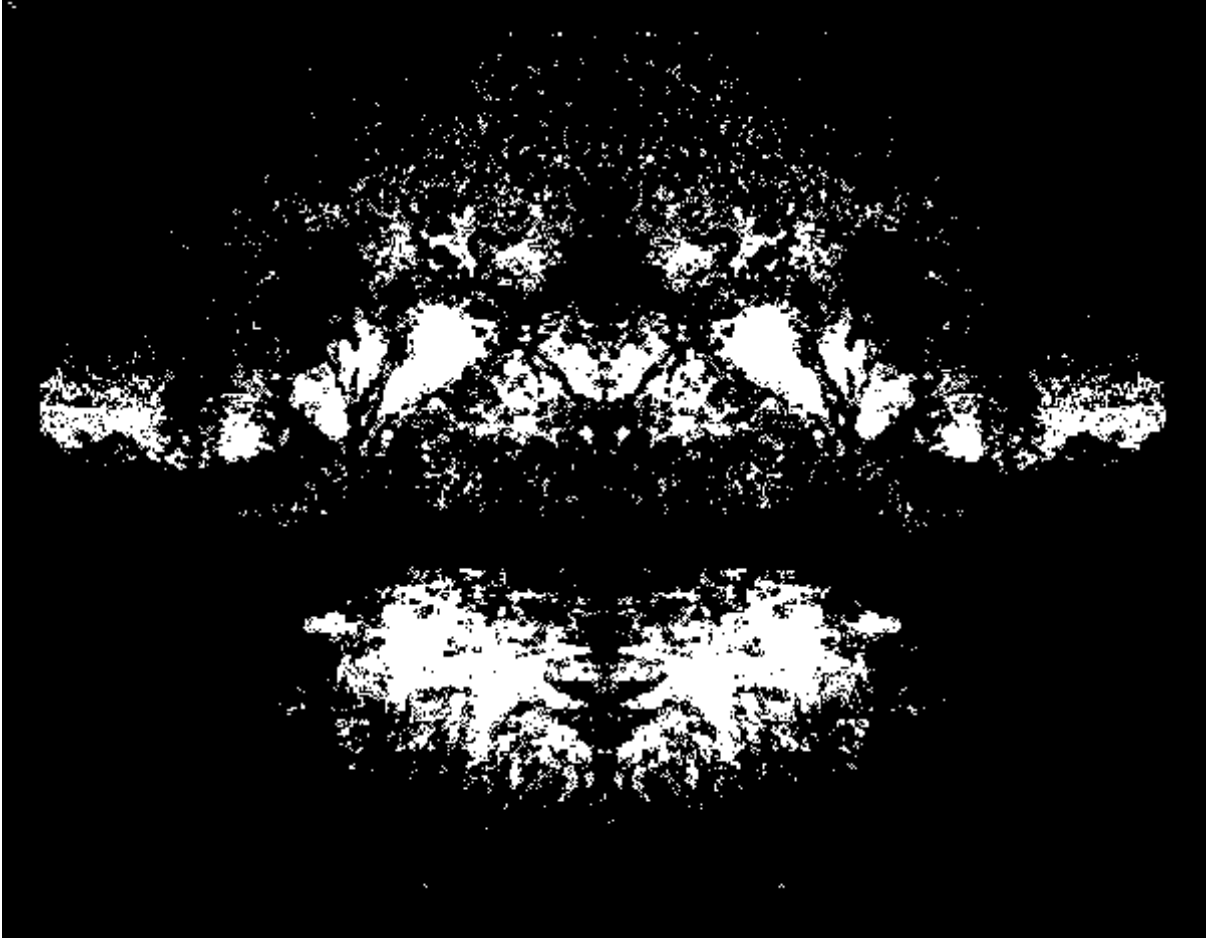
اولا : نفذت تطبيقات العالم الافتراضي في مجال الفن التشكيلي أصبحت هذه اللوحات تبدو للمختصين في الفن التشكيلي كأنها فن تشكيلي بينما هي رسم باستخدام الحاسوب Computer graphics وهذا هو التميز والابداع .

نقذتها الباحثة ببرنامجي الفوتوب وبرنامج البريزا .

^١ <http://techm3lomat2012.blogspot.com/2012/12/virtual-reality.html>

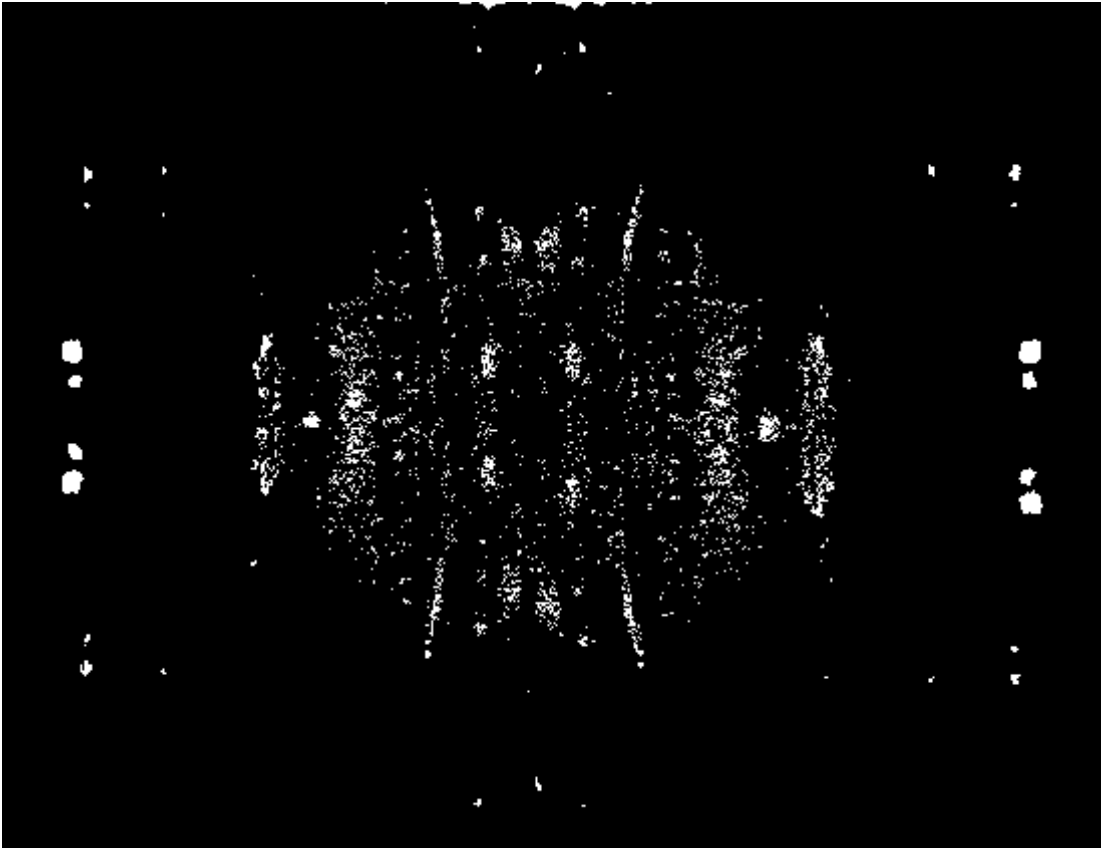
^٢ مقتطف من تعليقات معرض الفن الرقمي لاستاذة الحاسوب سناء محسن منشور على موقع كلية الفنون الجميلة للإطلاع زور الرابط <http://cofarts.uobaghdad.edu.iq/ArticleShow.aspx?ID=>

^٣ ، <http://fwww.aljasr.com/f.as=>



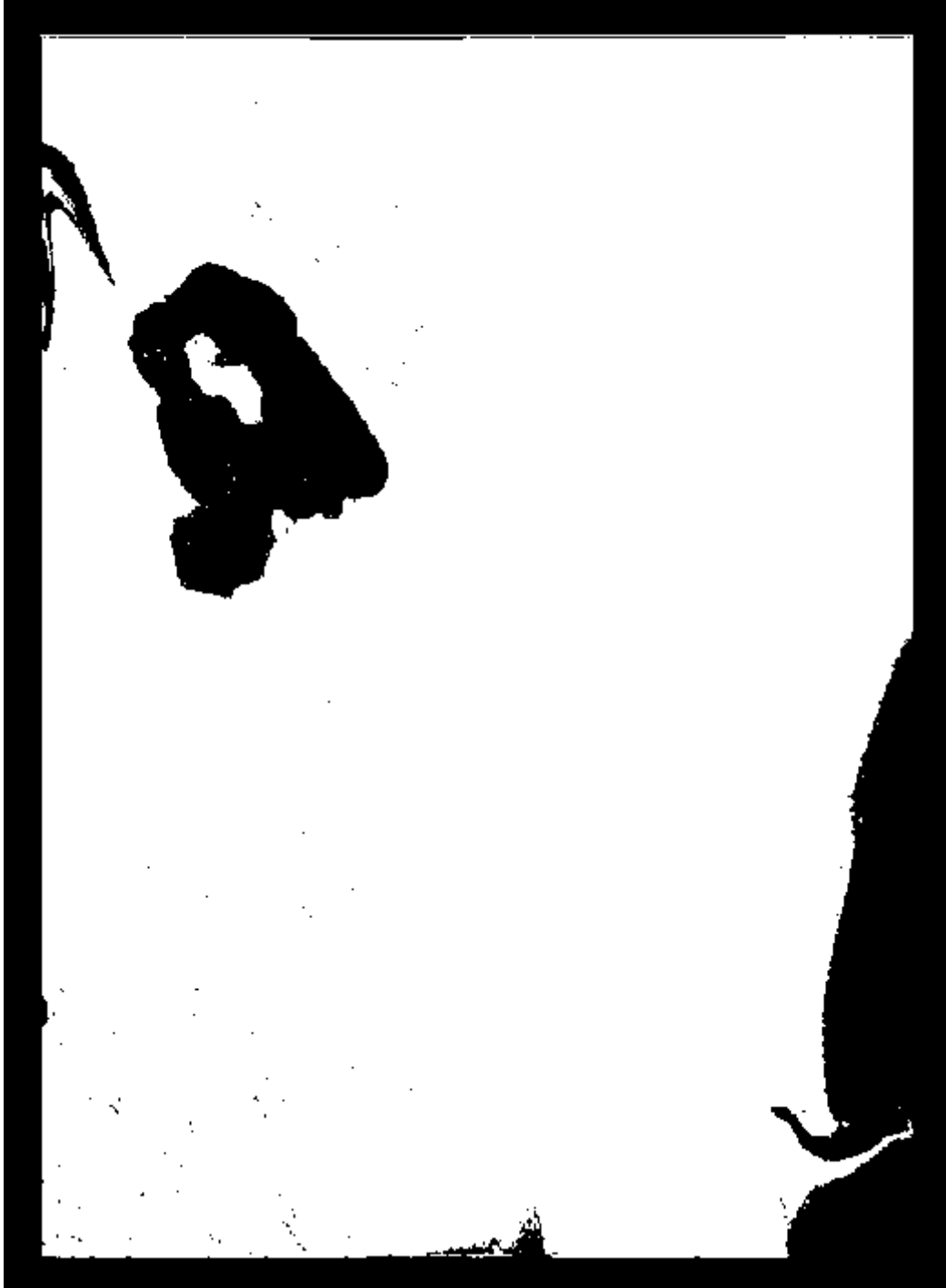


٣. لوحة الانشطار

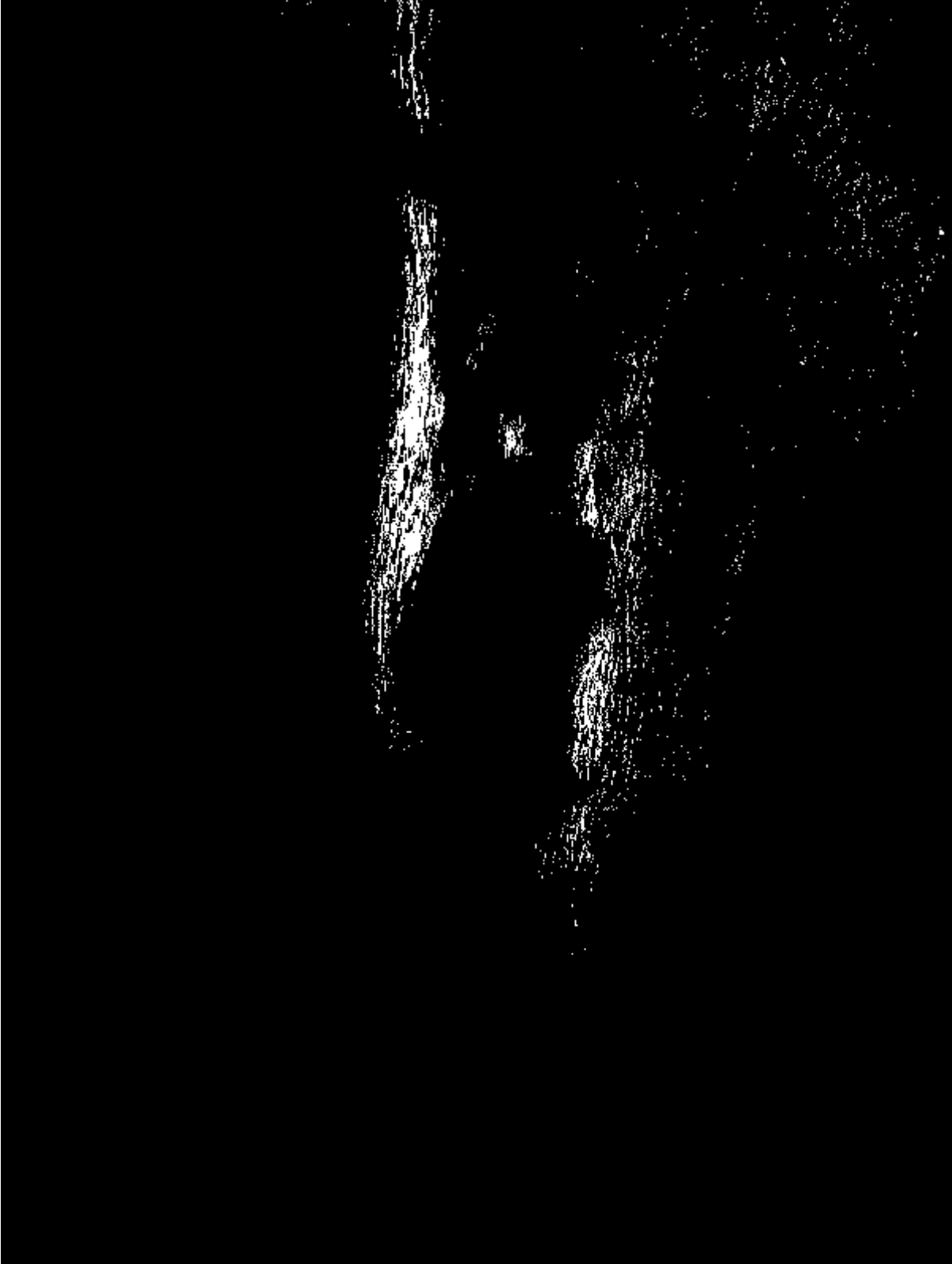




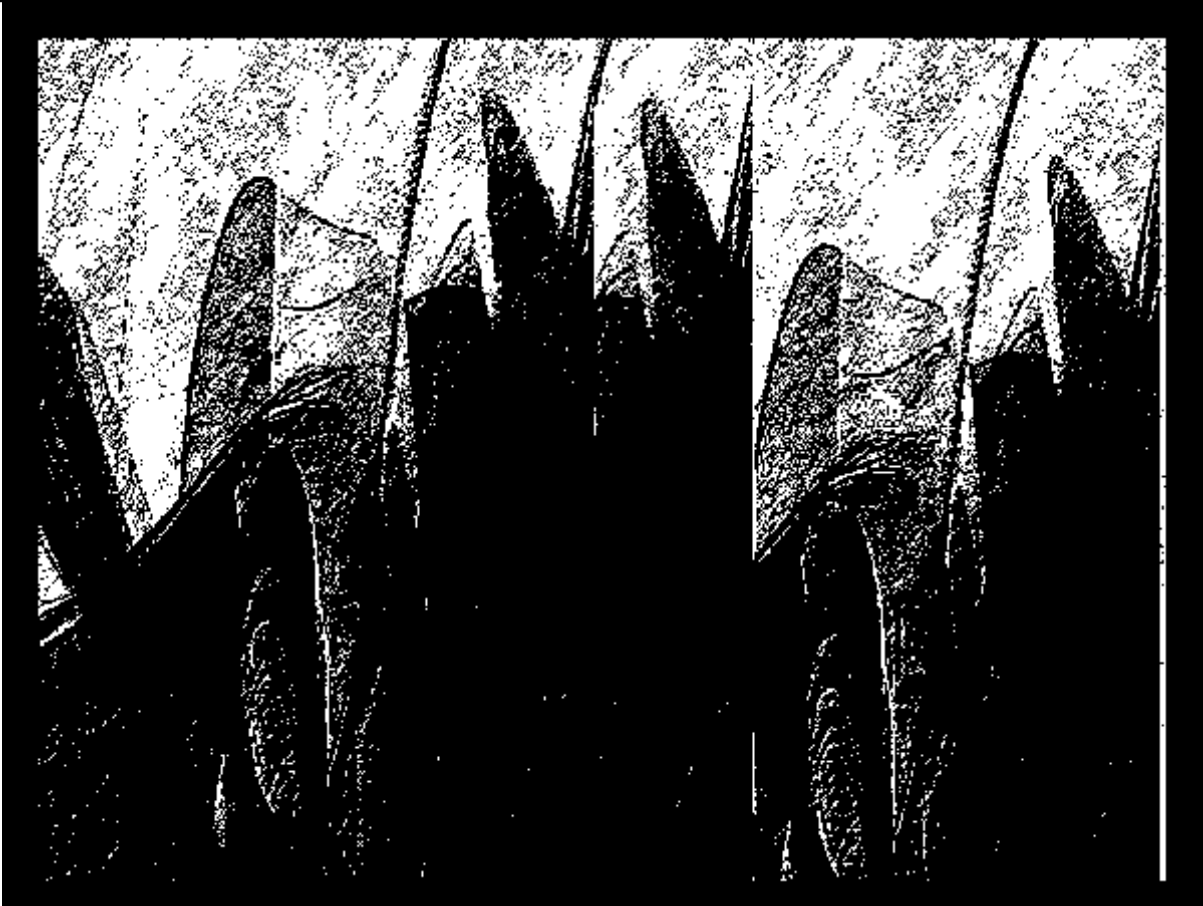
لوحة وعدتك



الوحة السكون



لوحه الامل الأبدى





النتائج

١. إخراج عمل فني رائع ، يحتاج الى الحس الفني والذوق الرفيع فضلا عن الامكانيات الكبيرة بأستعمال برامج الحاسوب وكتابة البرامج.حيث نرى ما يدور بذهن الفنان على شاشة الحاسوب ،
- ٢.العالم الافتراضي امتداد للعالم الحقيقي لانه قدم البديل له .
٣. اخلاقيات العالم الافتراضي ملتزمين بها كما هي بالعالم الحقيقي .
- ٤.التنافسية العالمية فتحت افقا للحاسوب وجعلته منتجا ومشاركا .

الاستنتاجات

- ١- مشاركة الاعمال الرقمية التي تمثل جيلا جديدا في مسيرة الإبداع العراقي إلى جانب المبدعين العراقيين
- ٢- إدخال التكنولوجيا في اللوحة هي وسيلة لتطوير العمل الفني والارتقاء به وتقديمه بطريقة معاصرة.
- ٣- العالم الافتراضي امتداد للواقع الحقيقي اذ يعطي بيئة افتراضية من خلالها نحصل على لوحات رقمية تحمل معاني الابداع التجريدية والواقعية
- ٤- تقنيات التكنولوجيا قدمت لوحات تحمل ضربات الفرشاة وملاحظة ملمس اللوحة وكأنها مرسومة واقعا
٥. وإدخال التكنولوجيا في اللوحة هي وسيلة لتطوير العمل الفني والارتقاء به وتقديمه بطريقة معاصرة. لكن لا يمكن للفن الرقمي أن ينهي (يلغي) جهود الفنان، لأن العقل الإنساني هو الذي يحرك التكنولوجيا وليس العكس.

المصادر :

- ١- سناء محسن، تكنولوجيا الحاسوب والفن الرقمي، المؤتمر العلمي ١٣ (الفن والرقميات) لكلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠١٣.

<http://shazlyedu.ucoz1-1.com>

٢- <http://www.ouregypt.us/aricalfirstpage/rasheeeeeeeeeed.html>

واقعية العالم الافتراضي وافتراض العالم الواقعي f بقلم بفكر حسين راشد

٣- [http://techm3lomat2012.blogspot.com/2012/12/virtual-](http://techm3lomat2012.blogspot.com/2012/12/virtual-reality.html)

reality.html

٤- مقتطف من تعليقات معرض الفن الرقمي لاستاذة الحاسوب سناء محسن منشور على موقع كلية الفنون الجميلة للإطـلاع زور الـرابط
<http://cofarts.uobaghdad.edu.iq/ArticleShow.aspx?ID=>

٥- <http://fwww.aljasr.com/f.as> ،

ملخص البحث

يشكل الضوء بنية جمالية ودلالية في العرض المسرحي بتفاعله مع عناصر العرض الأخرى ومن الأجهزة الضوئية الأساسية المستخدمة في تركيب منظومة الصورة هو جهاز المتابعة الضوئية (follow light) الذي ينتمي إلى مجموعة الأجهزة المركزة للضوء ويتوفر على منظومة تركيز بؤري من ثلاث عدسات إضافة إلى مرآة عاكسة ومصباح بقدرة عالية ويوضع على حامل وفي رأسه قاعدة حرة الحركة يمينا ويسارا و أعلى وأسفل حسب الحاجة لمتابعة حركة الممثل ووضعه في البقعة الضوئية التي ينتجها الجهاز .

لذا لا بد من وجود منفذ خاص يعمل على قيادة حركة هذا الجهاز يدويا إذ أنه يوضع داخل الصالة خلف المشاهدين وهذا يتطلب اجرا مضافا لموازنة العمل وخاصة في العروض الطويلة الأمد هذا من جهة إضافة إلى نسبة الخطأ التي تحصل في متابعة حركة الممثل يدويا من جهة أخرى.

فجاء البحث للوصول إلى ابتكار طريقة لتحريك الجهاز أوتوماتيكيا وقد قسم الباحث بحثه إلى ثلاث مباحث, شكل الأول أطارا منهجيا تضمن مشكلة البحث و إليه وهي ((معالجة نسبة الخطأ التي غالبا ما تحصل في مشاهد العروض المسرحية التي تتطلب استخدام هذا الجهاز فضلا عن تقليص نفقات اجور المنفذ الذي يعمل عليه من خلال ابتكار طريقة لتحريك الجهاز أوتوماتيكيا)).

كما تضمن هذا المبحث هدف البحث وأهميته بتطبيق التجربة ميدانيا في العروض المسرحية .

أما المبحث الثاني فقد تناول علاقة حركة الممثل بجهاز المتابعة الضوئية ودلالة الحركة الناتجة عن متابعة الجهاز لحركة الممثل فضلا عن الشفرات الدلالية للضوء والظل والألوان المستخدمة ثم عرض الباحث إشكالية التنفيذ في جهاز المتابعة الضوئية.

وختم المبحث بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

اما المبحث الثالث فقد تضمن اجراءات البحث بوضع مخططات تفصيلية لخارطة تصميم نموذج لجهاز المتابعة الضوئية المطور للعمل اوتوماتيكيا ثم ختم البحث بتوصية الباحث لتصنيع هذا النموذج محليا علما ان كل مفرداته الكهربائية والميكانيكية متوفرة في السوق المحلي لتطوير جهاز المتابعة الضوئية واستخدامه في العروض المسرحية .

تقنية الحركة الذاتية لجهاز المتابعة الضوئية

أ.م.د. رياض شهيد علي الباهلي

المبحث الأول

(الإطار المنهجي)

أولاً : مشكلة البحث : -

يعد التطور الكبير الذي طال عمليات تصنيع اجهزة الاضاءة المسرحية ودخول التقنية الرقمية واستخدام اجهزة المؤثرات الخاصة عاملاً اساسياً في إثراء المنظومة الضوئية وتفاعلها مع عناصر العرض الاخرى لترسيخ سيمياء التواصل بين الخطاب المسرحي والمتلقي " فالشكل في الخطاب المسرحي لم يكن مجرداً بل مترعاً بالمداليل ، وثمة وشائج تمثل همزة الوصل بين شكل الخطاب وبين المحمولات الفلسفية والفكرية والجمالية^(١) . ويسعى المشاهد لتحليل الصور الحسية والفكرية في محاولة لفك شفرات العرض الدلالية عقلياً وبذلك فإن العرض بنية تراكمية من الصور المرئية والمسموعة يشكل الضوء وحدة الكشف والتركيب والتركيز وخلق الجو النفسي العام فيها إذ " إن عناصر المنجز تمر بمراحل عقلية بصرية . أي تحليل المركب الفراغي والمسافة بتكوين حقل تصوري وذهني فتشتغل خلايا الدماغ لترسم لنا الصورة " (٢) .ومن الاجهزة الضوئية الاساسية المستخدمة في تركيب منظومة العرض المسرحي الدلالية هو جهاز المتابعة الضوئية (follow light) الذي ينتمي الى مجموعة الأجهزة المركزة للضوء ويتوفر على منظومة تركيز بؤري من ثلاث عدسات إضافة الى مرآة عاكسة ومصباح بقدرة ألف واط ويوضع على حامل (stande) في رأسه قاعدة ليكون حر الحركة يميناً ويساراً وللأعلى والأسفل حسب

الحاجة لمتابعة حركة الممثل ووضعه في البقعة الضوئية التي ينتجها الجهاز ، كما في الشكل (١) . لذا لابد من منفذ إضاءة خاص يعمل على قيادة حركة هذا الجهاز يدوياً وفي ضوء دليل مكتوب يتابع تسلسل المشاهد التي تحتاج الى إضاءة الجهاز لملاحقة حركة الممثل . وهنا تكمن مشكلة البحث إذ ان تكليف منفذ إضاءة خاص للعمل على هذا الجهاز له آثار إنتاجية مضافة الى موازنة العمل من خلال الاجر الذي يتقاضاه هذا الشخص فضلاً عن نسبة الخطأ الحاصل بين سرعة أداء وحركة الممثل ومدى تركيز منفذ إضاءة جهاز المتابعة على اللحاق بالممثل اينما ذهب مما يسبب إرباكاً ضوئياً لصورة المشهد المسرحي . لذا فإن مشكلة البحث تكمن بإبتكار طريقة إلكترونية تضمن تحريك جهاز المتابعة الضوئية أوتوماتيكياً كي نتفادي نسبة الخطأ التي غالباً ما تحصل في مشاهد العروض المسرحية التي تتطلب إستخدام هذا الجهاز فضلاً عن تقليص نفقات إجور منفذ الإضاءة الذي يعمل عليه .

ثانياً: هدف البحث:-

يهدف البحث الى إبتكار آلية لتحريك جهاز المتابعة الضوئية ذاتياً (أوتوماتيكياً) دون الحاجة الى منفذ يعمل عليه .

ثالثاً: أهمية البحث:-

تكمن أهمية هذا البحث في تحقيق غايتين أساسيتين . الاولى تقنية ، والثانية إقتصادية وهما :-

أ- القضاء على المشكلة التقنية لتفادي نسبة الخطأ الحاصل من قدرة منفذ جهاز المتابعة في ملاحقة حركة الممثل وسرعة أدائه .

ب- حل المشكلة الاقتصادية بتقليل النفقات الانتاجية بإنقضاء الحاجة لعمل منفذ الإضاءة لجهاز المتابعة وبالتالي توفير الإجور التي يتقاضاها خاصة إذا إمتد العرض المسرحي لإشهر أو سنوات .

المبحث الثاني

(الإطار النظري)

أولاً: حركة الممثل وجهاز المتابعة الضوئية

إن الإدراك الفيزيائي لحاسة البصر لا يمكن ان يعمل على رؤية الاشياء إلا بسقوط الضوء عليها وتفاعل جزيئات الضوء (الفوتونات) مع شكل ولون الكتلة ثم تنعكس الاشعة الضوئية مجدداً الى عدسة العين في ضوء قانون (الإمتصاص والانعكاس للضوء) ولا بد من إيجاد "علاقات ترابطية بين مجموعة الخطوط والاشكال والتكوينات وألوان والتراكيب والعلاقات التي لا تأتلف إلا بوجود الضوء" (٣) . فصورة المشهد المسرحي لا تكتمل إلا بقراءة الضوء لمنظومة مفردات فضاء العرض التي تشكل الصورة المتلاحقة للسر البصري وكل قوانين الفيزياء الضوئية تسخر لخدمة الصورة المسرحية " فأن كل العلوم صورية وإن المنطق علم صوري وإن الهندسة علم صوري وحتى الفيزيقيا علم صوري لانها تتبع الصورة الكلية للأشياء " (٤) . ويعد الممثل حجر الزاوية والمحرك الأساس لصورة المشهد المسرحي فهو الكتلة دائمة الحركة والديناميكية سواء بحركته الانتقالية أو الموضعية فيزيائياً أو بالحركة الحسية لأدائه الإنفعالي في ضوء متطلبات الشخصية التي يؤديها " فالصورة والأضواء تكتسب جمالها بفضل إمتزاجها بالإنفعالات العميقة " (٥) . ويكتسب الممثل أهميته القصوى في صورة العرض المسرحي بوصفه العنصر الحركي في منظومة المنظر فسهولة إنتقاله مكانياً وهيمنته على زاوية نظر المتلقي تساعد في تفاعلية المشاهد والإبهار في تركيب فضاء العرض إذ أن " الممثل من أهم عناصر تشكيل الفراغ خشبة المسرح لحركاته المستمرة والمتدفقة " (٦) .

ولكي نحقق المشاهدة الدقيقة والمركزة لفعل الممثل المتحرك على خشبة المسرح لابد من جهاز إضاءة خاص يؤمن بقعة ضوء متحركة بشكل ملازم لحركة الممثل وهذا ينفذ بجهاز المتابعة الضوئية . الذي ينتمي الى مجموعة الاجهزة

المركزة للضوء (spot light) المؤلف من مصباح بقوة (١٠٠٠ k.v) ومرآة عاكسة ومنظومة عدسات في عنق الجهاز تساعد على تحديد حجم وقوة البقعة الضوئية وينصب الجهاز على حامل حديدي في رأسه قاعدة دائرية الحركة إضافة الى عتلة تعمل على الحركة الرأسية للأعلى والأسفل وبذلك تتحقق حركتين الأولى دائرية حول محور الحامل والثانية رأسية صعوداً ونزولاً إعتقاداً على حاجة الشغل المسرحي. فلإضاءة العامة هنا لا تخدم درامية المشهد بقدر ما تقدمه الاضاءة البؤرية المركزة الموجهة والمعبرة والمحسوبة كما تحسب الايقاعات الموسيقية في النوتة . إن " القوة التعبيرية للإضاءة تعمل على توجيه مفردات العمل الفني الحية التي تسلط الضوء على الممثل شأنها شأن الموسيقى التي تعبر تعبيراً مباشراً عن روح العمل الدرامي (٢).

إن حركة الممثل تنقسم الى ثلاثة أنواع هي :-

أ- الحركة الانتقالية : وتحدث عند حركة الممثل من نقطة الى أخرى في خارطة خشبة المسرح وهذا الانتقال لا يأتي جزافاً بل قائماً على الحاجة الدرامية التي يفرضها فعل الممثل بالتداخل مع مفردات المنظومة البصرية في الفضاء سواءً حركة ممثلين ، ديكور ، ضلال ، ألوان... " فاللعب هو حدود الحركة بحد ذاتها وعلى هذا فعندما نتكلم عن لعب الالوان فنحن لا نعني فقط ان ناتج لوناً دليل يلعب بمقابل لون آخر لمدلول انما هناك عملية واحدة او مشهد يكشف عن ضرب متغير من الألوان " (٣). وهذا الأمر يسير بنفس التوجه الدلالي في حركة الممثل في إنتقالاته من موقع لإخر . وذلك لابد له من متابعة ضوئية لا تكشف حسب بل وتركز عين المشاهد على الممثل اللاعب الأساس في الحركة .. وهذه مهمة جهاز المتابعة الضوئية .

ب- الحركة الموضوعية : وتقوم على ثبات الممثل في بقعة الضوء وأستخدام كل طاقته الجسدية المرنة باليدين أو حركة الرأس أو الجذع والأرجل وذلك حسب حاجة الممثل للتعبير عن الفعل " فالحركة ليست مجرى بل هي ديناميكية، وهي شيء آخر يختلف عن الانتقال بين نقطة وأخرى (٤).

ج- الحركة الحسية: إن ما يتعلق في داخل الممثل من أحاسيس تظهر على صيغة حركة حسية تعبيرية لا بد لها من وضعها في بؤرة البقعة الضوئية . وذلك من خلال تغيير البعد البؤري لمجموعة العدسات في جهاز المتابعة الضوئية بما يحقق تضيق بقعة الضوء على وجه الممثل لقراءة أحاسيسه ومشاعره من خلال حركة العينين وتفاصيل الوجه او اصابع اليدين بمعزل عن الصورة العامة للديكور والازياء والمكملات الاخرى " فجوهر المادة يتحرك بشكل مستقل عن ذات الممثل " (١٠) .

إن التركيز الشديد على تعابير وإنفعالات وجه الممثل مهمة عسيرة في المسرح عكس ما يحدث في السينما ، إذ تعتمد على حركة منظومة عدسات الكاميرا (zoom) لتقرب الصورة وتضاعف حجمها أمام عين المشاهد " إن ما نفقده كشاهد مباشر في المسرح نحصل عليه في السينما بتأثير مختلف كل الاختلاف بفضل التقارب الاصطناعي الذي يسمح به التكبير بعدسة الكاميرا في اللقطات المقربة واللقطات البعيدة (١١) .

من هنا تتضح أهمية جهاز المتابعة الضوئية (follow light) . إذ انه التقنية الاساس في متابعة حركة الممثل بل وقيادته للتحرك من موقع لإخر أحياناً في ضوء الخطة الإخراجية التي يضعها المخرج .ولكن هذا الجهاز كبير الحجم ويحتاج الى منفذ إضاءة خاص به يعمل على تحريكه لمتابعة الممثل أينما يحل ليس لكشف وجوده ضوئياً بل ولتركيز إنتباه الجمهور عليه من خلال هذا الجهاز .

ثانياً : دلالة الحركة لجهاز المتابعة الضوئية

ان جهاز المتابعة الضوئية يعد من اجهزة المؤثرات الخاصة في العرض المسرحي فإن مهمته لا تنحصر بالكشف والإضهار فقط بل في إضاءة جزء صغير من جسد الممثل كاليدنين أو الوجه أو الأرجل في ضوء متطلبات الفعل الدرامي " وهذا النوع من الأجهزة هو الذي يضيف الصفات الجمالية ويوفر التباين والحركة والإيهام

والإثارة والتشويق" (١٢) ، كما يمكن لهذا الجهاز ان يتحرك قبل حركة الممثل لينقله من موقع لآخر ومن بيئة لأخرى ، أما المهمة التقنية لهذا الجهاز فهي في استخدامه كجهاز مؤثرات خاصة حين يحتاج المشاهد مثلاً شروق الشمس أو غروبها ، فضلاً عن صورة القمر بكل مراحلها من هلال الى ان يكون بديراً ، وكذلك بحركته على خلفية المسرح التي تصور الغيوم مثلاً فيبدو القمر من خلال حركته خلف الغيوم وكل هذه الامكانيات التقنية لجهاز المتابعة الضوئية تساهم في تصعيد طاقته التأويلية لإنتاج الدلالة في العرض المسرحي اذ لا بد ان يتجاوز منتج المفاهيم التأويلية المتداولة الى الاثر المفتوح الذي يعطي لإضاءة جهاز المتابعة زخم دلالي لانتاج مسافة جمالية إبداعية جديدة وان " يكون مفتوحاً بدون قصد على التفاعل الحر للقارئ ، ولانه يقوم على اساس الرمز فهو مفتوح على التفاعلات والتأويلات " (١٣).

ان الصور التي يخلقها جهاز المتابعة الضوئية وتتبعه لحركة الممثل تساهم في شحذ مخيلة المشاهد باتجاه استكمال صورة المشهد في تلك المخيلة ، فالخيال عملية خلق داخل التصور وصولاً الى الادراك الفكري والحسي للمنظوم الدلالية التي يخلقها هذا الجهاز لكونه ينتج ضوءاً متحركاً يتشابه مع عناصر العرض الاخرى ذلك ان الادراك يعني " مواجهة العقل لعالم الاشياء ، فالتصور عملية تربط بينما الخيال هو خلق الاشياء ، انه يعطي للاشياء شكلها وهيئتها " (١٤).

إضافة الى ذلك فإن حركة جسد الممثل التي يكشفها ويركز انتباه المشاهد عليها جهاز المتابعة الضوئية يمكن ان توصلنا الى لغة أخرى غير لغة النص المسرحي الذي كتبه المؤلف " فالجسد في المسرح نصاً كونه يحمل وينقل رسائل متنوعة لا تقوم على اللغة المنطوقة بل يستثمر طاقة التعبير الحركي بشتى مستوياتها منتجاً أنواعاً من العلامات القابلة للقراءة " (١٥).

إن الحركة في المشهد المسرحي تشكل عنصر أثارة وممتعة فكرية وفنية فحركة جسد الممثل تنتج شفرات دلالية بجانب التشويق الجمالي الذي يخلق التفاعلية الايجابية مع الفعل الدرامي الذي يكشف عنه جهاز المتابعة بعد إضلام فضاء المسرح لخلق التركيز المطلوب وشد الانتباه " ان التلاعب بانتباه الجمهور يتم في المسرح عن طريق ذلك المزيج الخاص بين الصورة والحركة والصوت والاضاءة ،

والحركة هي أهم هذه المكونات " (١٦). وهذا يؤكد ما ذهب اليه الباحث في تشخيص أهمية الحركة ودورها في رسم الخارطة التفاعلية فكرياً وجمالياً وحسياً مع حركة العرض المسرحي وفعل الممثل الذي تقع مفردات حركة جسده في بؤرة ضوء جهاز المتابعة ، فحركة الممثل " تقوم على أسس هي ، التشكيل البصري والفضاء والجهد والانسجام والحساسية التي تنشئ عن الاشكال الثابتة والمتحركة " (١٧).

إضافة الى متابعة حركة الممثل فان جهاز المتابعة الضوئية يمكن أن ينتقل من ممثل الى اخر لإستكمال السرد الدرامي الحركي لجسد الممثل المثير لدهشة المشاهد والمستفز لقدراته التأويلية ذلك " ان الحركة تتوالد من حركات متتالية ، تخرج من شخصية لتدخل في نسيج آخر وداخل حركة الشخصية الاخرى " (١٨)

ان حركة الممثل على الخشبة لا حدود لها وخاصة اذا كان العرض ينتمي الى الاتجاه الخاص باستخدام الجسد كوحدة تعبيرية قائمة بذاتها وهذا ما يحدث في عروض الرقص الدرامي والبانثومايم أو المسرح الاستعراضى إذ تشكل حركة الممثل البطل ومجاميع الراقصين منظومة درامية متداخلة لبناء فكرة المشهد المسرحي ويمكن ان تشكل فكرة الموسيقى المصاحبة للحركة نصاً لغوياً معبراً يقيم العلاقة السيميائية مع المتلقي دون عناء وذلك من خلال متابعة الجهاز لحركة الممثل فلانتقال والتحول في حركته بكل اشكالها يقترب كثيراً من التحول في المقامات الموسيقية إذ أن الشدة والفاعلية الحركية والإيقاع الموسيقي تصاعداً وتنازلاً مثال حي لذلك والإختلاف الوحيد هو في إستعمال الممثل لأحاسيس مختلفة يكشفها جهاز المتابعة الضوئية فقد قام " بيوكسيني - Biuksyna بتحقيق إيقاعات دراماتيكية معالجا إياها بالضوء عن طريق الموسيقى ، موضحاً ان بإمكان الاضاءة ان تأخذ البناء الشكلي لفن الموسيقى ويمكن وضعها في سلسلة من اللحظات الدرامية لتكوين إيقاع موسيقي متحرك " (١٩).

وهذا الايقاع هو الضابط الاساس لحركة الممثل والمجاميع التي يجري التركيز على تفاصيل حركاتها من خلال استخدام جهاز المتابعة لضمان مشاهدة مريحة وواضحة للمتلقي فبدون ذلك نجعل المتفرج في إرهاق شديد " فالصورة لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية " (٢٠). ويشمل ذلك إضهار أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعليتهم الحركية بإستخدام الإضاءة المركزة

والعامة ، أما الفعل الحركي فلا إستغناء عن جهاز المتابعة الضوئية لتدعيم العلاقة الجمالية والتأويلية مع المتلقي .

ثالثاً :- إشكالية التنفيذ في جهاز المتابعة الضوئية

بعد أن توصلنا الى أهمية جهاز المتابعة الضوئية ودوره في متابعة فعل وحركة الممثل فضلاً عن طاقته التقنية في خلق وتكوين الصور والتشكيلات البصرية عبر حركة منظومة عدساته وكذلك ماينتج عن تداخل الضوء واللون والظلال وعلاقة ذلك بالكتل المنظرية من ديكور وأزياء وأكسسوارات والتي تشكل فضاء المشهد على الخشبة لابد لنا بعد كل هذا من الوقوف على إشكاليات التنفيذ في هذا الجهاز ومحاولة تلافيتها تقنياً وعملياً في فصل الإجراءات .

ان استحالة تعليق هذا الجهاز في أعلى المسرح او في مقدمة صالة العرض إسوة بالاجهزة الاخرى وذلك لكبر حجمه وحركته كما أسلفنا مما يتوجب وجود منفذ اضاءة خاص يعمل على تحريكه يدوياً وهذا ما دفع الجهات الهندسية الى وضعه داخل الصالة في اقصى نقطة خلف الجمهور عادة ، وذلك له سلبيات كثيرة أهمها ان أي حركة لمشاهد داخل القاعة تقطع خط الاشعة الصادرة من الجهاز ما يؤدي الى تشويه الصورة على المسرح ، كما ان حركة منفذ الاضاءة داخل الصالة تتسبب في كسر حالة الإيهام والتواصل بين المتلقي والعرض المسرحي " فالإضاءة والظل تسحب التركيب الحقيقي للمشهد الى هيمنة الخيال والوهم ، ويمكن ان يتحول الحدث الى رؤية ملموسة ان لم يتحول الى حلم" (٢١)، وتحديدأ في المشاهد ذات الخصوصية الدرامية التي تتطلب خلق الوهم لدى المشاهد بالتعايش مع واقعية الحدث الدرامي وذلك اذا اخذنا بنظر الاعتبار حجم هذا الجهاز وقوة مصباحه وكمية الضوء الصادر منه لانه يتطلب " مصباح ذو قدرة إضائية عالية، وغالباً ما يكون كبير الحجم نسبياً " (٢٢) ، كي تصل إضاءته من أقصى نقطة في اعلى الصالة خلف آخر صف من مقاعد الجمهور الى خشبة المسرح وكل هذا يسبب خرق فاضح لإنسيابية تفاعل المتلقي مع منظومة العرض الدلالية جمالياً وفكرياً .

وبذلك يرى الباحث ضرورة إبتكار وسيلة تقنية لتأمين تنفيذ حركة جهاز المتابعة الضوئية أوتوماتيكياً دون الحاجة الى منفذ وهذا ما سنسعى الى تحقيقه في مبحث الاجراءات .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :-

- ١- لا يمكن الإستغناء عن جهاز المتابعة الضوئية لإهمية حصر تركيز المشاهد على الممثل حصراً ومتابعة حركته .
- ٢- تحديد حركة الممثل في حيز مكاني خاص به دون الكشف عن الكتل المنظرية الاخرى او مجاميع الممثلين الاخرين لضرورات درامية .
- ٣- تفاعلية حركة الممثل مع حركة الجهاز لابد ان تنتج رسائل دلالية تدعم منظومة العرض المسرحي .
- ٤- اشكالية التنفيذ الالي لجهاز المتابعة الضوئية تزيد من نسبة الخطأ التقني في المشهد المسرحي .
- ٥- وجود المنفذ في صالة المشاهدة ومعالجته لحركة الجهاز يدوياً يقطع لحظة الايهام المسرحي لدى المشاهد مما يشتت التركيز على تواصلية التلقي مع درامية العرض المسرحي.
- ٦- ان وجود منفذ خاص بجهاز المتابعة يفرض أعباءاً انتاجية ومالية على إدارة المسرح يمكن اختزالها بعمل الجهاز تلقائياً .

المبحث الثالث

(الإجراءات)

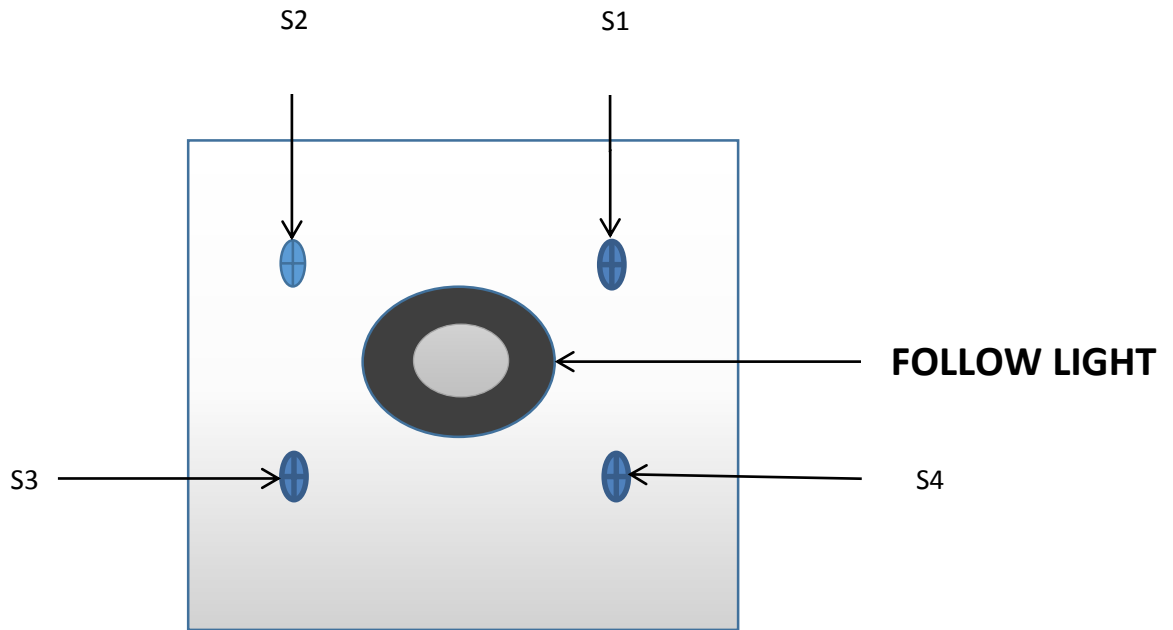
منهج البحث:

ان المحصلة النهائية للبحث هي في اجراء تجربة عملية لتصميم نموذج جهاز المتابعة الضوئية الذي يعمل آلياً أي ان يكون ذاتي الحركة بإعتماد الوسائل التقنية ميكانيكياً وكهربائياً لإشتغاله في العرض المسرحي . لذا فإن الباحث إعتد المنهج التجريبي في هذا البحث .

تجربة تصميم منظومة التتبع الآلي :

هناك العديد من منظومات التتبع الحركي مثل منظومات التتبع الراداري والذي يعتمد على مبدأ إرتداد الموجات الكهرومغناطيسية لإغراض متابعة الأهداف المتحركة . أما الطاقة الصادرة من الشمس والتي تعتبر مصدر كل انواع الطاقة العروفة لدينا فإن طيفها يبدأ من الموجات القصيرة جداً الى الموجات الفائقة الطول إذ تنحصر فيها كافة الاشعاعات وصولاً الى الاشعاعات النووية وتوجد في هذا الطيف الاشعة المرئية أي الطاقة الضوئية المعروفة حسب أطوالها الموجية والتي تبدأ باللون الاحمر وصولاً الى اللون البنفسجي ، كما توجد أشعة غير مرئية تبدأ تحت اللون الاحمر المرئي وتدعى الاشعة تحت الحمراء ، فضلاً عن أشعة غير مرئية تبدأ فوق اللون البنفسجي وتدعى الاشعة فوق البنفسجي وبذلك طور العلماء منظومات تتبع شمسي تربط عليها الألواح الشمسية ولغرض الحصول على أعلى شدة للشمس وضوئها الساقط على اللوح تقوم المنظومة بمتابعة حركة الشمس منذ الشروق وصولاً للغروب ليتم خزن الطاقة . كما أعتمدت في منظومات أخرى عمليات التتبع بالاشعة تحت الحمراء الغير مرئية وهذا ما ينفعنا في هذه التجربة إذ

اعتمدت هذه التكنولوجيا في البحث فقد وضع مصدر الاشعة تحت الحمراء كمرسل للاشعة على صدر الممثل المتحرك على المسرح ووضعت اربعة متحسسات في واجهة جهاز المتابعة الضوئية (follow light) لضمان تركيز الضوء الصادر عنه على الممثل كما موضح في الشكل رقم (١) .

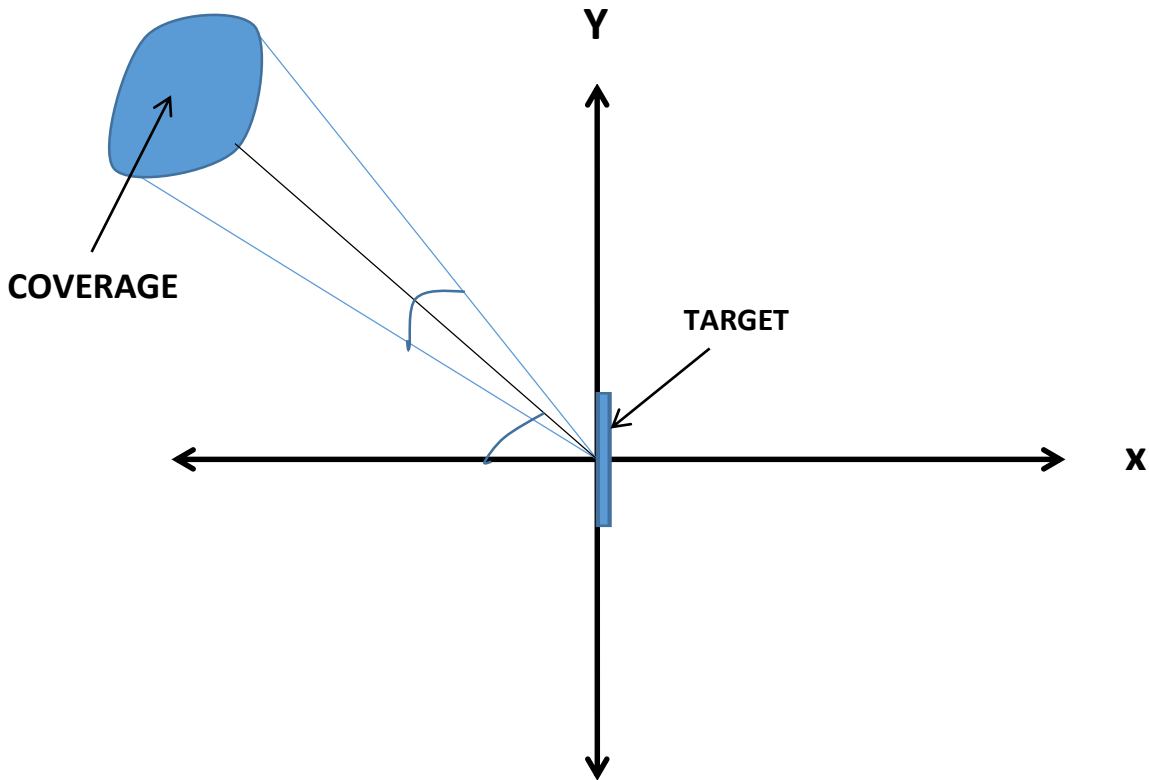


وقد ربطت هذه المتحسسات الى منظومة التتبع لمصدر الاشارة الضوئية العاملة بالاشعة تحت الحمراء والذي تم وضعه على رأس الممثل .

ولغرض حساب الطاقة المنبعثة من مصدر الاشارة الضوئية تحت الحمراء نعبر عنها بالمعادلة التالية :

القدرة الكلية = مساحة الاستلام (A) × الطول الموجي × جتا الزاوية (٨)

وبالامكان حساب أعلى طاقة من المتحسس من خلال المعادلة أعلاه وفي ضوء الأشعة تحت الحمراء الصادرة من المصدر في أعلى رأس الممثل وكما هو موضح في الشكل رقم (٣) .



يبين المخطط الكتلي أعلاه الهيكل العام لعمل المنظومة التي تعمل بالقدرة المستمرة (DC) فضلاً عن مصدر الأشعة تحت الحمراء (LED) والذي يعمل بفولتية (٩) أو (١٢) فولت وبزاوية إنفراج (٤) درجات وبالامكان التحكم بهذه الزاوية لزيادة وتقليل مساحة التغطية حيث يعمل هذا المصدر على إرسال طاقة ضوئية غير مرئية بطول موجي مقداره (٩٨٠ نانومتر) ، مع وجود اربع متحسسات استلام الأشعة تحت الحمراء لتستلم الطاقة المرسله من المصدر ، وبما ان زاوية الانفراج (٨) كبيرة نسبياً لمناطق الاستلام فقد ربطت هذه المتحسسات حول جهاز المتابعة الضوئية الرئيس على شكل رباعي ليتم تحديد فرق الزوايا ثم تثبيت زاوية المربع التصحيحية .

ان عملية أخذ القراءات وتخزينها والسيطرة على حركة جهاز المتابعة الضوئية للممثل يقوم بها معالج دقيق صمم لهذا الغرض ويتلخص عمله كالآتي : -

تؤخذ قيم الإشارات المستلمة من خلال المتحسسات الضوئية وهناك علاقة تربط أقل شدة وأعلى شدة ضمن وسط منطقة التغطية لحركة الممثل ، وتعتبر نقطة المرجع التصحيحية هي عندما تكون الفولتيات متماثلة في بعدها عن المصدر ، فلو إعتبرنا ان فولتية المصدر للمتسس الاول هي (S1) والثاني (S2) والثالث (S3) والرابع (S4) فإن نقطة المرجع تمثل بالعلاقة التالية :-

$$S1 = S2 = S3 = S4$$

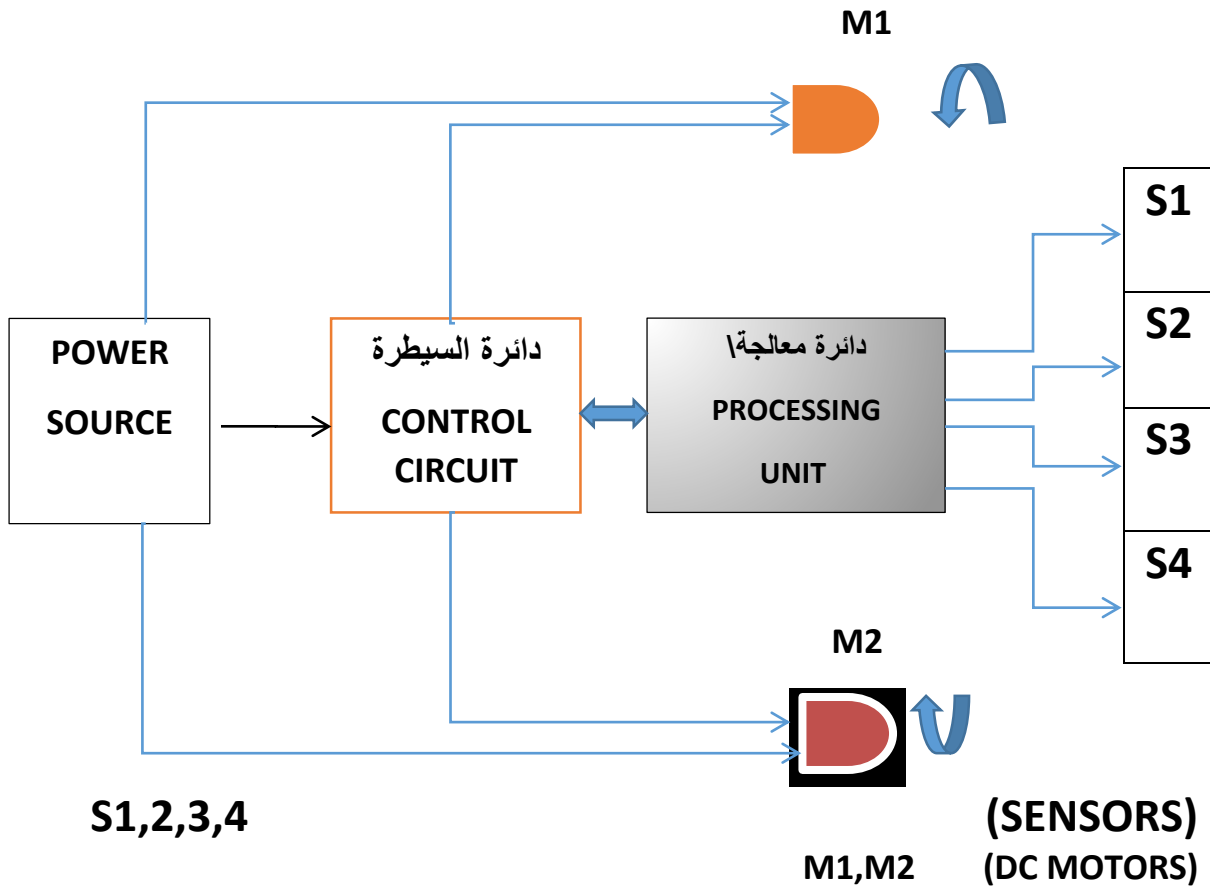
وعلى أساس المقارنة بين أعلى شدة تم استلامها من مصدر الاشارة تحت الحمراء. ولكل المتحسسات يقوم المعالج الدقيق بقراءة القيم المستلمة من المتحسسات للأشعة تحت الحمراء بشكل مستمر وفي حال إختلاف شدة استلام أحد المتحسسات بما يشكل لنا العلاقة التالية :

$$S1 = S2 = S3 = S4$$

فيقوم المعالج الدقيق بأخذ القيم والإيعاز الى محركات السيطرة على حركة الأذرع للتحرك باتجاه تحقيق الشدة التي تتساوى بها كل القيم للمتحسسات S1 , S2 , S3 , S4 وتكرر العملية أنياً وبسرعة عالية لتتم عملية التتبع بشدة ثابتة لمصدر

الإضاءة بما يحقق متابعة حركة الممثل على خشبة المسرح في بقعة ضوء متوازنة
كما في الشكل (٣) .

المخطط التوضيحي شكل رقم (٣) .



ومن خلال ما تقدم يوصي الباحث إدارات المسارح ودوائر الإنتاج المسرحي
بضرورة اعتماد النموذج اعلاه في تصنيع منظومة جهاز المتابعة الضوئية بإعتماد
القدرات العراقية والمواد الاولية في السوق المحلي ويمكن التعاون مع المركز البحثي
والمختبرات في الجامعة التكنولوجية وسواها لغرض إدخال هذا الجهاز الى ساحة

العمل في المسارح توجيهاً للدقة في التنفيذ وتقليص النفقات كما ورد في اهداف البحث.

ويرى الباحث ان ما توصل اليه في هذا البحث هو بداية لبحوث لاحقة. ويقترح على الاساتذة الافاضل وطلبة الدراسات العليا في أقسام المسرح بكليات الفنون مواصلة البحث العلمي في تطوير تقنيات المسرح بما ينسجم مع الثورة الالكترونية المعاصرة والتطور الكبير الحاصل في حركة المسرح العالمي .

المصادر :-

- (١) د. باسم الأعمش ، مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي ، الخشبة (مجلة فصلية تعنى بالمسرح) ، مركز روابط للفنون الادائية ، ع (٢) ، السنة الاولى ، ٢٠١٣ ، ص ٤٣ .
- (٢) د. صلاح القصب ، نظرية المسرح الإلكتروني ، نظرية ما بعد المسرح ، الخشبة ، المصدر نفسه ، ص ٢ .
- (٣) جلال جميل محمد ، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (القاهرة - ٢٠٠٢) ، ص ٢٢ .
- (٤) محمد عزيز نظمي ، المنطق السوري والرياضي ، المكتب العربي الحديث ، (القاهرة - ٢٠٠٣) ، ص ١٥ .
- (٥) محسن محمد عطية ، التحليل الجمالي للفن ، عالم الكتب ، (القاهرة - ٢٠٠٣) ، ص ٢٣ .
- (٦) عقيل مهدي يوسف ، قوانين اللغة البصرية ، الزمان (جريدة) ، ع (٢٦٣٨) ، مؤسسة الزمان للصحافة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٧/٣/٨ .
- (٧) Berys Gout, A Philosophy of Cinematic Art ,E 1 (UK : Cambridge university press, 2010), p 339 .
- (٨) هانز جورج غادمير ، الحقيقة والمنهج ، ط ١ ، تر : حسن ناظم ، دار اوبيا للطباعة والنشر والتنمية الثقافية ، (ليبيا - ٢٠٠٧) ، ص ١٧٤ .
- (٩) جاك لوكول وآخرون ، المنظومة الشاعرية لجسد الممثل ، تر: سهيل الجمل ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة ، (القاهرة - ١٩٨٧) ، ص ٥٤ .

(١٠) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد - ١٩٨٧) ، ص ٣٨ .

(١١) محمد سيف ، المسرح في السينما ، الخشبة (مجلة فصلية نغنى بالمسرح) ، مركز روابط للفنون الادائية ، ع (١) ، السنة الاولى ٢٠١٣ ، ص ١٢٠ .

(١٢) Justin Peatross – Michael Ware, Physics of Light & Optics, E 1 (USA,Brigham Young University, 2008 , p 102.

(١٣) أمبرتو ايكو ، الأثر المفتوح ، تر : عبد الرحمن ابو علي ، ط ٢ ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، (سوريا - ٢٠٠١) ، ص ٩ .

(١٤) ر.ل. بريت ، التصور والخيال ، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، (بغداد - د.ت) ، ص ٢٦ .

(١٥) محمد سيف ، المصدر السابق ، ص ١٢٤ .

(١٦) شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، ط ١ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، (الكويت - ٢٠٠٥) ، ص ٢٩٦ .

(١٧) Andrew Safer, The Stage Life Of Props , E 1 (USA, University Of Michigan,2003) p 278 .

(١٨) Thomas . S . Hischak , American Theatre Achronicle of Comedy & Drama 1969 -2000 , E 1 (UK ,Oxford University Press ,2001) P 492 .

(١٩) Nicolette Mayo – Colleen Schertz , Set The Steje , E 2 (UK ,Yale University Press , New Haven– London , 2010) P 208.

(٢٠) جيل دولوز ، فلسفة الصورة ، تر: حسن عودة ، المؤسسة العامة للسينما ، (دمشق - ١٩٩٧) ، ص ٢٢ .

(٢١) جوفاني اسجو ، العمارة والسينوغرافيا في ايطاليا ، تر: أمل كمال عبد الحافظ ، أكاديمية الفنون - وحدة الاصدارات ، (القاهرة - ١٩٩٩) ، ص ١٣٣ .

(٢٢) See : Justin Peatross – Michael Ware, Ibid ,P 218.

توظيف المكان في افلام المخرج لارس فون تيرير " فلم المسيح الدجال إنموذجا " د. فادية فاروق سعيد

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث :

تطورت السينما اليوم عما كانت عليه سابقاً منذ تأسيسها، بفضل الثورة التقنية والثراء التكنولوجي، الذي اعتمد الصورة بشتى الافكار. تطور التقنية الرقمية مع الطروحات التفسيرية اضافت للمخرجين فضاءات كبيرة في معالجة شتى انواع الموضوعات واختلاف اساليبهم الاخراجية وتباين طرق معالجتهم للموضوعات وذلك من خلال توظيف عناصر اللغة السينمائية، ويعتد المكان احد ابرز عناصرها. لاسيما وان المكان هو مركزاً تاسيس وانطلاق الاحداث وهو الجغرافية التي تتحرك في حدودها الشخصيات.

ونرى هذا في افلام المخرج لارس فون تيرير، اذ يبرز المكان ويحتل مكانة واهمية درامية عالية وبشكل واضح ومنذ اولى اللقطات في الفلم ، كما في افلام (دوغ فيل - الجزيرة البعيدة - الرقص في الظلام - المسيح الدجال) التي اعتمدت المكان منطلقاً لاحداث القصص والموضوعات كما واعتمدته سبيلاً لترسيخ الثيمة الدرامية وتهيئة الفعل والصراع والحبكة .

لا سيما ان المخرج لارس فون يتوجه دائماً في معالجته للقصص ، الى منح المكان قوة تأثير دافعة للفعل ومحركة للحدث الذي تشرع فيه الشخصيات، مما يؤدي الى هيمنته على اجواء المشاهد ككل ، كما ظهر جلياً في فلم المسيح الدجال .. الذي حاول فيه المخرج فون تجسيد المكان كقيمة وحركة دافعة للاحداث .. وهذا هو جوهر الامر .. مما يستدعي التساؤل التالي :
ما هي الكيفية التي يتم فيها توظيف المكان في فلم المسيح الدجال للمخرج لارس فون تيرير .

اهمية البحث :

تنتقل اهمية هذا البحث من فقدان الدراسات السابقة التي تختص وتعني بالتركيز على مخرج ما ، وتناول اسلوبه في معالجة القصة وتجسيده للمكان فيها . كما ان الخوض والبحث اسلوب احد المخرجين وطرق معالجته للنص ، يعد اضافة معرفية جيدة تضاف الى المكتبة العلمية الدراسية .

اهداف البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

دراسة كفيات توظيف المكان فنياً ودرامياً في فلم المسيح الدجال للمخرج لارس فون تيريز .

حدود البحث :

أ- الحد الفكري (الموضوعي) : يتحدد البحث الحالي بدراسة المكان في فلم المسيح الدجال للمخرج لارس فون تيريز .

ب- الحد المكاني : وهو حد جغرافي يتجه لتحديد مكان انتاج العينة وهو دولة (فرنسا) .

ج- الحد الزمني : ويتمثل في العام (٢٠٠٩) وهو سنة اخراج الفلم .

تحديد المصطلحات :

المكان : عرف المكان جمع اهل العلم واللغويين وتقتصر على ذكر البعض :

- قال الشيخ " سلامة القضاء العزامي الشافعي " (١٣٧٦ هـ) ما نصه : " المكان هو الموضوع الذي يكون فيه الجوهر على قدره ، والجهة هي ذلك المكان " .

- قال الشيخ المحدث اللغوي الفقيه العلامة " عبد الله بن محمد الهري " رحمة الله ما نصه : " المكان هو ما يأخذ الحجم والفراغ " .

كما ورد تعريف المكان على انه مصطلح لغوي في المفاهيم والقواميس :

- في " لسان العرب " عرف المكان -على انه " الموضع " .

- في " جمهرة اللغة " عرف المكان على انه " مكان الانسان وغيره " .

^١ محمد هلال الاسيوطي ، الواضح والمفهوم في المعارف والعلوم ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، مصر ١٩٧٣ ، ص ١١٠ .

^٢ نفس المصدر السابق ، ص ١١٠ .

^٣ ابن منظور ، لسان العرب ، ج ١٣ ، بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ٤١٤ .

وورد تعريف المكان كمصطلح ادبي ودرامي في مواضع مختلفة :

- ٢ - وصفه " باشلار " بأنه " يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية " .
- ٣ - عرفه " ياسين النصير " بأنه " الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه " .
- ٤ - عرفه " شفيق المهدي " بأنه " المجال الفعال الذي يسمح للعرض بالتحقق " .
- ٥ - كما عرفه " لوي دي جانيتي " بأنه " وسط تعبير رمزي " .
- وعرفه " موريس شيرر " بأنه " الشكل الجوهرى للحساسية في السينما باعتبارها فناً بصرياً " .
- ٦

ومما سبق ذكره تتوصل الباحثة الى وضع تعريفا اجرائيا للمكان على انه ذلك الكيان المادي الذي يمثل الوجود والكينونة وتجري عليه الاحداث ويتميز بالانتقائية التي تمنحه الاستقلالية بشروط العمل الفني المنجز .

المبحث الاول

مفهوم المكان

ارتبط مفهوم المكان بعدة مفاهيم ومعاني واتخذ اشكالا وصفات متعددة ، فقد تمثل بالبيئة تلك الصفة الجغرافية التي تعمل على صياغة الشكل الفني وملامحه للاشياء من حولنا وعلى وفق تلك المفردات المستلثة من البيئة المحيطة المولدة لها ، ويمكن ملاحظة هذا عند تفحص الاشكال السومرية في الحضارة العراقية فنجدها تختلف عن الاشورية والامر ذاته عن الاشكال الفرعونية والاشكال الصينية في تلك المستلثات البيئية الطبيعية في المكان ، لقد رافقت هذه الاشكال الانسان مسيرته ومراحل تطوره حتى اليوم والتي رافقت بدورها تطورات المجتمعات

^١ ابن دريد ، جمهرة اللغة ، عدد ٥٧ ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، (مكتبة المثني الصغيرة) ، ١٩٨٠ ، ص ٥ .

^٢ جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام (دار الجاحظ للنشر) ، ١٩٨٠ ، ص ١٠ .

^٣ ياسين النصير ، الرواية والمكان ، الموسوعة الصغيرة ، عدد ٥٧ ، وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨٠ ، ص ٥ .

^٤ شفيق عبود المهدي ، الزمن في العرض المسرحي ، رسالة دكتوراه غ. م . ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ ، ص ٤١ .

^٥ لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ ، ص ١٠٧ .

^٦ موريس شيرر ، عن كتاب اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، مراجعة فريد المزروي ، الفن السابع ١٦٤ ، سورية ، ٢٠٠٩ ، ص ٢١٧ .

والشعوب والامم ، اذن : " البيئة هي ذلك الجزء من العالم ، حيث يتواجد فيه المجتمع البشري ، حيث يتطور فيه هذا المجتمع البشري ، مع استمرار تبادل الطاقة بين الانسان والطبيعة - من خلال التطور المادي - وهي (البيئة) ذلك " الجزء من العالم ، حيث يعيش المجتمع البشري حياة اجتماعية متطورة " .

وفي نظرة متأملة لفكرة البئية - الارض - المكان نلاحظ بأن هذه المفاهيم والافكار احتوت الانسان واغدقت عليه الخير والعطاء ووفرت له الحماية والاطمئنان من الظروف البئية القاسية المتمثلة بالمناخ المتطرف والظواهر الطبيعية المختلفة التي لا يمكن ادراكها بسهولة .

ان انسان عصور ما قبل التاريخ لم يكن موقفه من الظواهر الطبيعية موقفاً يدعو الى التميز والتفكير بل كان خوفاً راسخاً من قوى كونية لا مرئية تسخر هذه الظواهر وتحركها كيفما شاءت لتبتطش به وتسبب له الكوارث مما حتم عليه مواجهتها والتكيف معها ، ان " الانسان - البدائي نفسه يستطيع ان يصبح إلهاً ويتقمص شخصية القوى الكبرى التي تحيط به وهكذا يستطيع التأثير عليها بالفعل والحركة " فنشأ اعتقاده بأنه اذا تقمص^٢ شخصية احد القوى الكونية وادعى بأنه إله، كإله المطر او اله الفيضان او الريح فان الظواهر الطبيعية سوف تستجيب له وترفع بطشها عنه وبذا يؤمن لنفسه الحماية من الخطر .

وخلال سعيه للاطاحة بعالمه الخارجي واستخدام جدران الكهوف للرسم والحفر، كان يرسم صورة لحيوان كبير او فأس او رمح او صورة لنهر وبهذا يعبر عن محيطه مجسداً قوى الطبيعة والطبيعة القاسية في بيئته هذه لا تقتصر السماء والارض فقط ذلك " ان الانسان لا يخلق في الهواء ، ويعمل في وسط مكون من سواقي وانهار وتلال وجبال وسهول " فقادته الغريزة الى محاولة التعلم فكان يرى المحيط امامه وتتشكل لديه فكرة صنع الاشياء والافادة منها.

وبهذا يمكن ان يكون للبيئة اثرا في التصاق الانسان بمكانه ويعبر هذا الالتصاق عن دلالة خاصة في الكشف عن كيفية استخدام هذا المكان . وبعبارة اخرى ان الانسان يتشبث بمساحة

^١ عصام عبد اللطيف ، الانسان والبيئة ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩ ، ص ١٠ .

^٢ هـ . فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، ط١، بغداد ، مكتبة الحياة، ١٩٦٠ ، ص٢٣٧ .

^٣ هيغل ، فكرة الجمال ، ج ٢ ، تر. جورج طرابيشي ، ط١ ، بيروت ، دار الطليعة للنشر ، ١٩٧٨ ، ص ٤٩ .

معلومة ويدافع عنها ضد الخارجين ، لانها نوع من الملجأ الشخصي فيها امان وتعد امتداد لذاته.

١

وعلى الصعيد السايكولوجي - النفسي فقد ارتبط المكان بمعاني شتى كالراحة - الهدوء - الماوى - الحماية واتخذ اشكالا عدة فالمكان هو البيت او كما يسميه (باشلار) ب (البيت القديم) بمعنى مكان الطفولة التي نشأ فيه الانسان وترعرع وكلما ابتعد عنه يظل يستبعد ذكره اذ هو بمثابة الجذور الاولى التي ولدنا فيها فالبيت القديم هو (المكان الاليف الذي لا يعادينا ابداً)
وفكرة البيت - المكان الاليف يحمل دلالات كثيرة تمتد لتصبح اوسع واشمل فهو الكيان والوطن الذي يحمل الرمز والتاريخ والطموحات، وبهذا يكتسب المكان خصوصيته وهويته الدالة بفعل ما يضيفه الانسان عليه من قدرات معرفية وحضارية تجعله انموذجا للمكان الاليف او الكيان المتحقق المقترن بكل عنصر من عناصر هذا المكان والذي يحمل معه دلالات كثيرة ومتنوعة تحقق مديات اكثر عمقا وشمولا .

واذا ما اتصف المكان بالغرابة والخوف عندها يصبح كيانا مجهولا يفرض هيمنته وسطوته، ويكون مناوئاً لرغباتنا واهدافنا مما يجعلنا نسعى الى مغادرته او تحطيمه للتخلص منه . وفي هذه الحالة يشكل المكان مصدراً للربح والقلق بغض النظر عن نوعه سواء كان مغلقاً او مفتوحاً او ممتدا او منعزلاً او مجهولاً ... الخ.

ولما شكل المكان هذه الاهمية من خلال ارتباطه بالمفاهيم الانسانية شتى واندماجه بفكرة الكينونة والوجود فقد ارتبط بمفاهيم الحضارة الذهنية والتي تشكلت عقائدها فيما بعد وفقا لتأثيرات المكان ففي ملاحظة اوردها (هـ . فرانكفورت) للتدليل على الفرق الذهني بين حضارتين مثلاً من حيث تأثير المكان كما في حضارة وادي النيل وحضارة وادي الرافدين، تجد ان حضارة وادي الرافدين تختلف عن الاخرى فهناك عنصراً من العنف والقسوة فالنهران الرئيسان دجلة والفرات غير امينين في انتظامهما اذ قد يفيضان على غير انتظام فيحطمان السدود ويغرقان المزارع ، وهناك ريح لاهبة تخنق المرء بغبارها ، وامطار عاتية تحول الارض الصلبة الى بحر من الاحوال وبذا تكون البيئة مكانية مضطربة تهدد انسان وادي الرافدين وتتحكم بقدرته فيشعر بالعجز والضعف حيال قسوتها.

^١ فادية فاروق الدبوني، دلالات المكان تعميق الجو النفسي للشخصية في الفلم السينمائي ، مصدر سابق ، ص ٢٤ .

^٢ جاستون باشلار ، جماليات المكان ، مصدر سابق ، ص ٥ .

وكذا الحال نفسه نجد ان البلد المليء بالجبال والاشجار ويمتاز بمناخ بارد وامطار غزيرة قد لا يكون مريحا لمن يسكن المناطق الصحراوية او الاهوار او الارياف ، فالشعوب تعبر عن انتماءاتها تجاه المكان الذي تحيا فيه .

اصبح الرسم اكثر تطورا واحساسا بالمكان من خلال (جعل الفراغ مرئياً واستمراره محسوسا) فهو يعمل على توظيف المكان في سطح اللوحة مما يغني المضمون ويزيد عمق الاحساس الجمالي فيها. وكذا الرسوم الكنائسية المشهورة لعصر النهضة وما تلاه مثلا تلك التي تصور بعضاً من حياة المسيح والعذراء والقديسين المرسومة على جدران تلك الكنائس والتي توحى بالمكان وتجسده من خلال الاحساس الفائق بالحركة داخل المكان . وهناك بالمكان وتجسده من خلال الاحساس الفائق بالحركة داخل المكان. وهناك امثلة كثيرة عن الفن التشكيلي التي نشعر ازاءها امام هيئة مكانية تتجسد فيها النماذج الحية للطبيعة والمكان والتي تتصافر فيها عناصر مكانية مختلفة كالمنظور والسطح وتوزيع الكتل واللون والخطوط .. الخ.

وفي الفنون الادبية والدرامية يؤسس المكان من خلال فرضية سواء اكانت واقعية ام خيالية وفي كثير من الاحيان يعطي هذا المكان مشرعية تاسيس الاحداث وتكون له ملامحه وحضوره من حيث تحديد جغرافيته ونوعه الطبيعي وشكله المستوحى او الخيالي بحيث يكون مدركا وقابلا للتصديق. فالمكان يعبر عن نفسه باشكال متنوعة بحيث (يؤسس احيانا علة وجود الاثر) .

فالروائي يقدم لنا المعلومات المهمة المتعلقة بالمكان الرئيس ويزودنا بالاشارات الجغرافية قدر الامكان لاستكشاف باقي الامكنة .

المبحث الثاني

المكان في الفلم السينمائي

يخضع الواقع الفيزيائي كمكان او محيط تجري فيه وعليها الاحداث الى عدة اشتراطات فنية لدى تحويله الى واقع سينمائي فيصبح بمثابة الوسط والمحيط والحيز الذي تُبنى عليه الاحداث الدرامية اذ ان " تكنيك الابداع يعيد خلق عملية الحياة مشروطة فقط بتلك الظروف

^١ منصور نعمان ، المكان في النص المسرحي العراقي ، رسالة دكتوراه، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص٥.

^٢ هنري ماتيس ، رسوم وتخطيطات ، بغداد ، مجلة افاق عربية ، عدد ٥ ، ١٩٧٨ ، ص ٧٦.

^٣ رولان بورنوف و ربال اونيليه ، عالم الرواية ، تر. : نهاد التكرلي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩١ ، ص ٩٢.

الخاصة التي يتطلبها الفن " فعندما تقوم السينما باقتطاع جزء من الواقع الطبيعي - الفيزيائي انما تقدم صورة هي جزء من العالم المرئي الذي يحده اطار الشاشة ذو البعدين ويبقى العالم الخارجي واسعا ممتداً قابلاً للتأويل في ذهنية المتلقي . وعليه فان الواقع الفيزيائي محكوم برؤية فنية خاصة يقدمها صانع الفلم - بما اختاره كي نراه . وكلما كان العالم المرئي للصورة واضحاً مشدوداً بدقة تفاصيله وعناصره كلما زاد تمحور الحدث وتمظهره وتحققت تعبيرية الواقع الفني.

ان المكان السينمائي المفترض سواء كان واقعياً او خيالياً فان قدرة السينما تجعل منه مكاناً واقعياً قابلاً للتصديق. فالصورة الدرامية بكل ما تمتلكه من حركة متدفقة تتشكل من خلالها الاحاسيس والافكار انما تؤسس من خلال المكان الذي يشكل قوة مادية كبيرة ويسعى الى القاء نظرة الى اعماق الاشياء والاحداث وتلك هي السايكولوجية التعبيرية .

ويرى (جاك آمو) : " انه لا يمكننا الكلام عن المكان السينمائي الا من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل وخارج الشاشة " . فالعالم المرئي للشاشة مرتبط تماماً بالعالم المتخيل خارجها وهذين المكانين ينتميان الى عالم الفيلم، فالمكان ليس مجرد موقع جغرافي يحتوي الممثلين يتجولون او ينتقلون داخله وليس مجرد شكل او وعاء تتمركز فيه الكتل والديكورات وقطع الاكسسوار انه كيان مادي مستقل له حضوره واستقلاليته وبالتالي فمن المهم تحديد صفة المكان واعطائه ابعاداً وملامح تميزه وتمنحه درجة من الخصوصية حسب نوع الفلم ورؤية صانعه. ويحدد (فاضل الاسود) عناصر التشخيص المكاني في :

- أ- ما يمكن رؤيته من مفردات المكان .
- ب- ما يمكن سماعه داخل المكان .
- ج- ما يمكن الاحساس به او الالحاء بالاحساس به والتي قد تصل الى حد ابراز نوعية الملمس من نعومة او خشونة يكن عليها المكان .

٣

^١ سيرجي ايزنشتاين ، الاحساس السينمائي ، تعريب سهيل جبر ، مراجعة ابراهيم فتحي ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٧٥ ، ص٤٣ .

^٢ فاضل الاسود ، السرد السينمائي ، ط ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ ، ص ١٦١ .

^٣ فاضل الاسود ، السرد السينمائي ، مصدر سابق ، ص ٢٢٣ .

ان كل ما يمكن رؤيته من مفردات يعبر عن ماهية الاحداث من خلال الاجواء العامة والمفردات المؤسسة للمكان كالطراز المعماري للابنية ونوع الديكور والاكسسوار وكذلك الاصوات المسموعة داخل المكان كالمؤثرات المختلفة والموسيقى ... الخ كلها توحى بنوع المكان سواء كان داخلي - مغلق او خارجي - مفتوح .

يجري اختيار المكان عادة في الفلم بحسب حدوده الجغرافية والزمانية الملائمة لسياق الحدث للعصر كأن يكون تاريخيا او اسطوريا او معاصرا فنوع الفلم يتحكم ويفرض طبيعة الجو العام للمصاحب له ، في فلم (انقاذ الجندي رايان) للمخرج (ستيفن سبيلبرغ) اتخذ المخرج شاطئ اوماها على السواحل الامريكية لتصوير مشاهدته الحربية وقد اعاد خلق المكان باكملة وهياها لعملية الانزال العسكرية والمدافع استعداداً للقصف الشديد والمعركة التي ستدور على الشاطئ. وقد زود الشاطئ بأكملة بخيم صغيرة وجعل الجنود يتكورون على بعضهم في مستنقعات طينية يأكلون الفضلات ويمضون اياما وليالي تحت الامطار في سبيل خلق الجو النفسي العام للفلم . وعندما بدأ التصوير كان شاطئ اوماها قد تحول الى مستنقع للجنث والمخلفات الحربية.

في فلم (تاتينك) للمخرج (جيمس كامبيرون) عام ١٩٩٧ تكلف بناء سفينة ضخمة ميزانية لا تقل عن مليون دولار كي توظف مكانا فنياً ومسرحاً للاحداث التي جرت عام ١٩١٢ واعادة خلقها من جديد . وفي فلم (دان دارك) للمخرج (لوك بيزون) عام ١٩٩٩ قدم المكان الذي نشأت فيه جان دارك وهي طفلة وهو الريف الفرنسي وكذلك محافظتها على الذهاب الى الكنيسة والاعتراف فيها منذ كانت طفلة وكيف تحولت تلك الكنيسة مستقبلاً مكانا اخر لمحاكمتها واعدامها. ان الكثير من الامكنة السينمائية المتنوعة تمدنا بمعلومات عما في داخلها، فالبيت المعزول من منطقة نائية ريفية لم تطرقها المدينة لا يعطينا فكرة عن الحضارة والترف. في فلم (تشارلي بابلز) للمخرج (البرت فيني) كانت الاحداث تدور في كوخ ريفي تسكنه امرأة قادمة من المدينة فلا بد ان تحمل معها بعضا من ثقافتها فقد اجريت تعديلات على بعض التفاصيل الزخرفية للديكور والاكسسوار الموجود في الكوخ لكي يتلاءم مع الاوصاف التي وردت في قصة

^١ فادية فاروق الدبوني ، دلالات المكان تعميق الجو النفسي للشخصية في الفلم السينمائي ، مصدر سابق ، ص ٤٠ .

^٢ نفس المصدر ، ص ٤١ .

الفلم. وقدم المخرج العربي (يوسف شاهين) انموذجا اخر للمكان في فلم (باب الحديد) من خلال اختياره مكاناً بارزا للاحداث وهو محطة قطار باب الحديد بالقاهرة . ان ادراكنا للواقع هو اولا ديناميكي مكانيا ولكي ندركه جيدا كما يقول (مارسيل مارتن) ينبغي ان "تجربه بوسائلنا الخاصة او بحركات الكاميرا".^٢

ان حركات الكاميرا تقدم لنا رؤية للمكان بها لا يمكن رؤيته في اسلوب وطريقة الرؤية العادية. كما هو معروف فان حركات الكاميرا هي :

١- البان - بانورامية والتي تستخدم لوظائف وصفية بحتة او تعبيرية او للكشف عن مكان ما او استعراضه او للايحاء بفكرة ما الغرض منها درامي في ايجاد علاقات مكانية.

٢- الحركة للاعلى او للاسفل وهي تعبر عن وجهة نظر المخرج فيما هو معروض فبالامكان التعبير عن حدثين في ان واحد لكن بمكانين مختلفين من خلال حركة الكامير العمودية بين المستويين.

٣- الترافلينج . وهي عبارة عن تحرك الكاميرا بينما تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابتة.

اما بالنسبة لزوايا التصوير فهي الخمس المعروفة (مستوى النظر - اعلى مستوى النظر - تحت مستوى النظر - زاوية عين الطائر - الزاوية المائلة) وتوظف حسب رؤية المخرج لموضوع فلمه . اما بالنسبة لاستخدامات حجوم اللقطات وانواعها فهي واسعة ومتشعبة وتكتفي الباحثة بذكر الرئيسة منها (العامة - الاستعراضية ، المتوسطة ، الكاملة ، القريبة - Big close) ولكل منها احجام وانواع وتسميات مختلفة . لعمق المجال اهمية قصوى اذ انه يتضمن مفهوما للاخراج بل مفهوما للسينما . وترجع الاهمية والفائدة الخاصة لهذا النوع والذي يؤكد (مارسيل مارتن) اذ يقول فيه " يتكون الاخراج في عمق المجال " بشكل اساسي، ان اللقطة البعيدة تضمن السلاسة والاستمرارية الزمكانية للاحداث داخل المكان مع امكانية التحديق

^١ نيرنس سان جون ومايكل سترنجر، تصميم المناظر السينمائية ، تر. احمد الخضري ، القاهرة ، المركز القومي للسينما ، ١٩٨٣، ص ٨٠.

^٢ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، تر. فريد المزوي ، الفن السابع ١٦٤، دمشق - منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، سورية ، ٢٠٠٩، ص ٢٢١.

^٣ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، نفس المصدر ، ص ١٦٣.

والتنقيب في إتجاه محدد نظراً لضيق مجاله ووضوحه (اذ يتم استخدام عدسة ذات بعد بؤري عميق لاحداث هذا التأثير) كما انه يتيح النظر ايضا الى مسافات شديدة التنوع تدخل الى اعماق العالم والاشياء .

تعد الاضاءة واحدة من عناصر بناء الصورة وتكوينها " الضوء هو الشرط الاساسي لكي ندرك العالم المحيط بنا، اي كي نرى " هذا فضلا عن تاديتها الدور الوظيفي والجمالي والدرامي. ولا يمكن للمخرج الاستغناء عن الاضاءة بأي شكل من الاشكال، وهو يستخدمها لاضاءة عناصر الصورة كالديكور والمجسمات والكتل والاكسسوار ويصف (كين دالي) استخدامات الاضاءة: " تستخدم لتخفيف حركة الظلال الكثيفة ، ولخلق وهم بالعمق ولاضاءة الجدران واجزاء من ديكور المكان لخلق الجو للمشهد " فالاضاءة عنصر مهم من عناصر تكون المكان في الفلم لغرض تعميق الجو العام والتركيز على مواقع الاحداث فيها. ان الاستخدام الجيد للاضاءة يعد سلوكا لحل المشكلات " الهدف من الاضاءة كلها هو تحقيق صورة تتوفر فيها الاجواء المناسبة للبيئة ومجرى الاحداث فيها " كما ان لها وظيفة درامية بالغة الاهمية وهي اظهار البعد الثالث - العمق باتجاه مكان ما للدلالة على حدث معين كدخان يتصاعد ، رجل يركض نحو مقدمة الصورة. ولا يفوت الباحثة ذكر اهمية الالوان في تجسيد نوع المكان وابرار تفاصيله من خلال عنصر الاضاءة وما تمتلكه من جوانب درامية تعبيرية شتى ان التفاعل بين عنصري الاضاءة واللون هو ناتج براعة المخرج والمصور مع مصمم المناظر والذي يجعل منه ضرورياً على النحو الذي يؤدي وظيفة محددة للتعبير او التفسير والابداع" . تعتمد السينما على عنصرين اساسيين هما : الصورة والصوت ، وقد بينا اهمية المكونات الصورة في تجسيد المكان في الفلم ، اما الصوت فيشمل الحوار والمؤثرات الصوتية والمرافقة والقادمة من الطبيعة

^١ مارسيل مارتين، نفس المصدر ، ص١٦٣.

^٢ بيتر سبرزنسي ، جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون ، تر. فيصل الياسري ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٢، ص ٤١.

^٣ كين دالي ، موسوعة فن الانتاج السينمائي ، تر. روبرت عبد المسيح جودة ، ط١ ، بيروت ، الدار العربية للموسوعات ، لبنان ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٤-٤٥.

^٤ بيتر سبرزنسي ، المصدر السابق ، ص ٦٧.

^٥ لؤي عبد علي ، جمالية الصورة التلفزيونية في الدراما الغربية والعربية ، رسالة ماجستير غ. م. جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٩ ، ص ٧٧.

المحيطة بالمكان او داخله مثل اصوات الحيوانات ، عوامل الطقس الجوية كالامطار والرياح وخرير المياه وامواج البحر .. الخ ، او من الالات والمعدات المستخدمة في المكان كاصوات المكائن والاجهزة .. الخ بحيث تصبح مصادر رئيسة للمعنى وخلق الاحساس بالجو العام للمكان. فالصورة هي وسيلة عرض للمكان وتفصيله ومدلولاته " فان ما هو بصري لا يحتاج الى جعله اكثر بصرياً ، وانما ينبغي اعادة انتاجه في مادة اخرى، اما ما هو غير مرئي او مرئي بقدر كاف فقط فيحتاجان الى ان يبصرا ويعبر عنهما ، وهذا هو ما يفعله المونتاج، لان المونتاج وسيلة تغريب ، حيث يصبح العالم تعبيرياً" والمونتاج يتحدد بوظيفة ثلاثية خلاقة وما حددها (مارسيل مارتن) :

١- خلاق للحركة.

٢- خلاق للايقاع.

٣- خلاق للفكرة .

٢

المبحث الثالث

المعالجات الفنية للمكان في السينما الاوربية

لقد كانت السينما منذ نشأتها واعية لغرضها ، معبرة عنه فعندما يقدم الفلم فرضيته المكانية عبر تدفق الصور يقدم في الوقت نفسه تدفقاً شمولياً وواسعاً من المفاهيم الدالة المتنوعة بتنوع المكان ، فالمصنع والبيت والمدرسة كلها امكنة مفترضة بمحض الخيال لكنها مستمدة من الواقع ومعبرة عنه بقوة ، فليس المهم ان تكون مجرد امكنة بل المهم انها تحمل صفة المكان المحدد ، بمعنى البيت الفلاني ، والمصنع الفلاني ، والمدرسة الفلانية التي تجري فيها الاحداث وتعمل على استثارة المعاني الدالة وخلق اواصر العلاقة بين الواقع الحقيقي والواقع المفترض في الفلم. ان الرؤية في العالم الواقعي يحكمها الانتباه الى شيء معين . وفي السينما يحدث العكس لانها تصنع الانتباه اذ " نحن نرى في حياتنا اليومية ما نهتم برؤيته ، اما في السينما فنحن نهتم بما نراه .. بما اختاره مخرج الفلم كي نراه " فعندما تقوم السينما باستخلاص لامتداد فوضى

^١ قيس الزبيدي ، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني ، ط١ ، دمشق ، قدمس للنشر والتوزيع ، سورية ، ٢٠٠٠ ، ص ١٣٨ .

^٢ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، المصدر السابق ، ص ١٣٩- ص ١٤٠ .

^٣ رالف سيتفنسون وجان دوبري ، السينما فناً ، تر. خالد حداد ، دمشق ، مؤسسة السينما ، ١٩٩٣ ، ص ٨٧ .

الطبيعة انما تقدم رؤية جديدة لعالم كبير منظم ، بمعنى الخضوع لمنطق معين ، وتحقيق اغراضه في انشاء الوحدة الفنية للعمل الفني وترجمته للتعبير عن الحدث بروية المخرج وفلسفته الخاصة .

ان الرؤية الابداعية للفنان تتجسد من خلال وعيه وادراكه لمتغيرات محيطه والظروف التي احاطته وتأثر بها والتي تنعكس في اعماله الفنية والتي " ربما تقود الى تحديد مسار اسلوبه في احيان كثيرة وفيها يكتسب الاسلوب صيغتين مهمتين هما العمومية والمعالجة الموضوعية للموضوعات التي يتعرض لها الفنان " .^١

لقد قال المخرج (روبرت فلاهري) ذات مرة : " لا يمكنك ان تقول ان السينما كل ما يمكنك ان تقوله عن طريق الكتابة ، ولكن يمكنك هنا ان تقول ما تقوله بدرجة عالية من الافناع " فصانع الفلم عندما يوظف آتقنياته الفنية لتقديم رؤيته الخاصة انما يعبر عن اسلوبه ووجهة النظر التي يتبناها حيال موضوعه الفلم.

تقدم لنا السينما الحقيقي واللاحقيقي في نفس الوحدة التي لا تنفصم .. بمعنى ان تكون مرآة للذاتية . فهي تقدم الواقع بطابع وهمي .. والنتيجة تبقى بأن السينما هي الوحدة الجدلية بين الحقيقي واللاحقيقي .^٢

لقد عرف تاريخ السينما العالمية كثيراً من الاتجاهات والنظريات بعضها ظلت بصماته مطبوعة بوضوح على ما يتحقق بعده من الابداعات السينمائية التي انطلقت بدورها لتأسيس اتجاهات ومدارس سينمائية مختلفة اثرت في الكثير من السينمائيين في ارجاء العالم ، واسهمت في تطور السينما كفن بما تملكه من تقنية وادوات في تقديم نماذج فلمية رائعة استطاعت ان تنفذ الى داخل الواقع وتظهره لنا في ادق تفاصيله التي قد لا نلاحظها العين بسهولة ، كما قدمت لنا تلك الصورة الدرامية لمجموعة العلاقات الانية في الجغرافيا المكانية المفترضة عن الواقع نفسه واسست بذلك قوة كبيرة تتداخل وتتصل مع كل العناصر المجتمعة والمحيطه به ليصبح

١ رعد عبد الجبار ، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٧٩ .

٢ دانييل اريخون ، قواعد اللغة السينمائية ، تر . احمد الحضري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص ١٢ .

٣ هنري اجيل ، علم جمال السينما ، تر . ابراهيم العريس ، الفن السابع (٨٦) ، سورية - دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٥ ، ص ٨٢ .

مدرکاً حسیاً " وكأنه هو موضوع التشخيص ذاته من اجل ذاته... فيصبح كياناً فاعلاً ومؤثراً في الحدث " ليس مجرد خلفية ترتكز عليها الاحداث او ساحة تتحرك فيها الشخصيات. وقد اسهمت السينما الاوربية في تقديم نماذج فلمية فريدة من نوعها ورصينة في موضوعاتها تعد تجارياً يحثني بها في مسيرة السينما العالمية والعربية ككل.

في نهاية الخمسينات واولئ الستينات ظهرت في فرنسا سينما سميت بالموجة الجديدة ارادت تحطيم المألوف والخروج عنه بخصائص جديدة تضاف الى تاريخ السينما الطويل من خلال كسر القواعد والتقاليد الكلاسيكية القديمة، وتوظيف عناصر اللغة السينمائية المرتبطة بحركة الكاميرا الكثيرة، والارتجال، والزوايا القريبة والعمل على تطوير اسلوب سينمائي يستند الى ذاتية الفنان، واكتشاف ممثلين موهوبين جدد، ورفض التوظيفات الجمالية للاضاءة، والتصوير شبه الدائم خارج الاستوديوهات ضمن الاطار الطبيعي للاحداث.. الخ.*

ورغم ان اصحاب الموجة الجديدة لم يتمكنوا في بادئ الامر من صهر طاقاتهم واساليبهم السينمائية بشكل متقن الا انهم صاروا اكثر نضجاً وفردية في منتصف الستينات في مجال خلق رؤية جديدة لسينما التشويق المستمدة من هيتشكوك كما في افلام (كلود شابرول) او في سينما النضال والسياسة كما في افلام المخرج الرائد (جان لوك غودار) او في السينما الكلاسيكية مثل افلام (فرانسواتروفو). تمخض عن هذه الاتجاهات السينمائية ظهور سينما جديدة اخذت سماتها وطابعها بشكل عام من التجارب السابقة وهي سينما المؤلف والملاحظ من التسمية ان صانع الفلم - المخرج هو المؤلف الحقيقي للفلم والذي يتحمل العبء الاكبر من المسؤولية في انجاز العمل فقد يصل الحد في الكثير من الاحيان الى ان تكون الفكرة - السيناريو - الاخراج وربما التصوير لبعض المشاهد او تمثيلها ايضا لشخص واحد هو صانع

١ فاضل الاسود : السرد السينمائي ، مصدر سابق ، ص ٢٢٣-٢٢٥.

* عن جورج سادول :

١- تاريخ السينما في العالم ، تر. ابراهيم الكيلاني ، بيروت منشورات عويدات ، ١٩٦٥.

٢- سمير فريد ، مخرجون واتجاهات في السينما الاوربية ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٣.

٢ ابراهيم العريش ، السينما التاريخ العالم ، الفن السابع (١٤٣) ، سورية - دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨، ص ٢٦٤.

الفلم الذي يسبغ رؤيته الشخصية على الفلم بصفته مخرجا - مؤلفا وبالتالي يتميز عمليه بوحدة الموضوع والاسلوب .

ان اصحاب سينما المؤلف يرون ان " الذي يجعل الفلم جيدا ليس مادة الموضوع كما هي وانما معالجة مادة الموضوع وان المخرج هو الذي يسيطر على المعالجة شريطة ان يكون مخرجا جيدا " وبهذا تبرز مقدرة المخرج على الابتكار والتجديد من خلال طريقته في توظيف عناصر لغة التعبير السينمائية، وتشير الباحثة الى ان التأليف قد يأتي من خلال اعتماد المخرج على خياله وتجربته وثقافته، او من خلال نصوص ادبية او حوادث تاريخية ويعيد صياغتها عن طريق السيناريو بحيث تتخذ شكلا اخر بعد ان تتم معالجتها وهذا ما نلاحظه في افلام سينمائية عديدة تناولت قصة واحدة او حدثاً تاريخيا او دينيا.

ان قيام تيار (دوجما ٩٥) * عام ١٩٩٥ على يد اربعة مخرجين من كوبنهاجن عاصمة الدانمارك وهم المخرج (لارس فون تيريز) رائد الحركة و (توماس فنتر برج) وانضم اليهما كل من (كريستان لفرينج) و (وسورن كراج جاكوبسون) قدمت الدوجما مفهوما مغايراً يتعارض مع مفاهيم صناعة السينما حاليا ، عن طريق التصوير بطرائق غير تقليدية للتأثير في المتلقي من خلال الوسيط المرئي - الفلم ، وبذلك تكون حركة الدوجما عملية تطهير عند كل من المتلقي وصانع الفلم .

وضع هؤلاء المخرجين عشر قواعد اطلقوا عليها " قواعد العفة " وتتص على ما يلي : -

١- يجب ان يتم التصوير في الموقع (الاصيلي الخاص بالحدث) ، الديكورات والاكسسوارات ممنوعة واذا كان هناك احتياج شديد اليها في القصة ، فيجب اختيار موقع تصوير تكون موجودة فيه بالفعل .

١ لوي دي جانيني، فهم السينما ، تر. جعفر علي ، بغداد - دار الرشيد للطباعة والنشر، ١٩٨١، ص ٥٧٥.

٢ لوي دي جانيني ، فهم السينما ، مصدر سابق ، ص ٥٧٥.

* تعرف الدوجما بمعنى الوثوقية (المعتدية) وتقال بصيغة الجمع (الوثوقيون) وغالبا ما يطلق عليها اسم (فلسفة وثوقية) وقد تكون على انواع (وثوقية اخلاقية ، عقلية ، نقدية ... الخ) وهي فلسفة تعتمد ونقر الحقائق . اندرية لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، معجم المصطلحات النقدية والتقنية ، مصدر سابق ، ص ٢٩٥-٢٩٦.

٣ ايمان عاطف ، مصدر سابق ، ص ٤٠.

٢- لا يجب الفصل ابدا بين الصوت والصورة عند التصوير، فالذي يسجل في اثناء التصوير هو الصوت النهائي للفلم ، والموسيقى لا تستخدم الا اذا كان لها مصدر في اثناء التصوير .

٣- يجب ان تكون الكاميرا محمولة باليد ، فمكان وقوع احداث الفلم هو الذي يحدد وجود الكاميرا ، وليس العكس .

٤- يجب ان يكون الفلم ملونا .

٥- المؤثرات البصرية والمرشحات الصوتية Filters ممنوعة.

٦- لا بد الا يحتوي الفلم على اية احداث مصطنعة ، مثل القتل ، او استخدام الاسلحة .

٧- الايهام الزمني والجغرافي غير مسموح به ويجب ان يحدث الفلم في هذا المكان والان .

٨- افلام النوع Genre غير مقبولة.

٩- مقياس الفلم لا بد ان يكون المقياس الاكاديمي ٣٥ مم .

١٠- لا فضل لاسم المخرج بالنسبة الى الفلم الذي يخرج.

قدم هؤلاء المخرجين افلامهم وفق قواعد الدوجما وكان في مقدمتهم وابرزهم المخرج لارس فون تيرير الذي قدم فلمه (اروبا) عام (١٩٩١) والذي يعد اول فلم تم توظيف تكنولوجيا الصوت والصورة لحساب الابداع السينمائي وليس لحساب جذب الجمهور وشباك التذاكر والبهلوانيات الهوليوودية، ويأتي فلم (المملكة) للمخرج نفسه عام (١٩٩٧) المختزل عن مسلسل تلفزيوني وبطول ٥ ساعات والذي عرض على شاشات السينما لتقنيته العالية التوظيف تأكيدا اخر على مدى براعة هذا المخرج في احياء واعادة الاصاله السينمائية الى سابق عهدها .

تدور الاحداث في مستشفى كبير في الدانمارك تتمحور حوله وفيه الاحداث المغلقة بطابع الرعب والغموض والاشباح .. الخ كما يتحدث عن ممارسات شاذة لطبيب نفسي سويدي الاصل ويطل بعض من المشاهد تدور احداثها فوق سطح مبنى المستشفى - الرمز من مكان

١ ايمان عاطف ، سينما الدوجما ، مصدر سابق ، نقلا عن :

Wheeler Winstn Diekinson : The century of cinema state of university of New York press , pp. 210-211.

يطل على الشاطئ السويدي ، بحيث تحقق رؤية المخرج رمزيا بين ما يحدث في الدانمارك والسويد ، وسط تلك المملكة التي تذكر بالفساد والموت في وقت واحد .

لقد اختلفت تنويعات لارس فون تيرير المكانية التي جسدها في الكثير من افلامه فمن القطار الى المستشفى الى الدير وخشبة المسرح والزنازة وغرفة الاعدام، كما في افلام (راقصة في الظلام) عام (٢٠٠٠) الذي يتحدث عن قصة امرأة شابة تعمل كراقصة ومغنية في فرقة مسرحية تؤدي دور الراهبة الماخوذة عن رواية صوت الموسيقى والتي تفقد بصرها بسبب عدم الاهتمام بصحتها وهدفها جمع المال لاجراء عملية لابنها الاعمى الذي اصبح الامل في شفائه ضعيف جدا. ولكنها تتهم بقتل جارها ظلما ويتم اعدامها شنقا وتموت في واحد من اروع المشاهد الفلمية التي وظف من خلالها المخرج المكان دلاليًا في تعاقب لحركة الكاميرا البطيئة داخل قاعة المحكمة ، الزنازة ، وعدد الخطوات الى غرفة الاعدام، حيث يتم اعدامها وبلقطة عامة لمسرح الاعدام حيث المتفرجون يشاهدون الشخصية وهي تعدم ، ثم يأتي من يغلق الستار على الجنان وتتحرك الكاميرا الى اعلى من وجهة نظر المخرج الى الطابق الاعلى ثم الى لقطة - كادر اسود وقد بدأ الفلم بنفس اللقطة السوداء .

قدم بعد ذلك لارس فون تيرير فلم (دوغفيل) عام (٢٠٠٦) والذي لا يقل في كفاءته الفنية والتقنية عن سابقه ومكان - مسرح الاحداث الان يدور في معسكرات العري وهو انتقاد اخر لاذع عن طبيعة الفساد في المجتمع الدانماركي.

مؤشرات الاطار النظري

حددت الباحثة اهم ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات وهي :

- ١- يشكل المكان اهمية كبيرة من خلال ارتباطه بالمفاهيم الانسانية شتى.
- ٢- يعد المكان عنصراً حيويًا وفعالاً في تأسيس الحدث الدرامي ومنه تتطلق الافعال .
- ٣- يخضع المكان لرؤية صانع الفلم واسلوب معالجته فنيا .

١ ابراهيم العريس ، السينما - التاريخ العالم ، الفن السابع ١٤٣ ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، سورية ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٢٨ .

٢ سمير فريد ، مخرجون واتجاهات في السينما الاوربية ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥ .

٤- يتم توظيف المكان فنيا من خلال مستويين هامين .

أ

٥- الصورة الدرامية هي التجسيد الفعال لمجموعة العناصر الفنية بلغة سينمائية عالية في إيصال لغة الخطاب الفلمي .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا : منهج البحث

اعتمدت الباحثة خلال عملية دراسة بحثها ، المنهج الوصفي التحليلي ، الذي يصف الظواهر وتراكيبها وعملياتها وظروفها السائدة ، وهذا ما يسمح بإمكانية الوصول الى تحقيق اهداف البحث من خلال (دراسة الحالة) بالملاحظة والتحليل. لاسيما وان هذا المنهج يوفر القدرة والامكانية في البحث في معاني الاعمال ودلالاتها المختلفة.

ثانيا : اداة البحث

لقد استندت الباحثة في اداة التحليل على بعض من مجموعة من المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

ثالثا : وحدة التحليل :

اعتمدت الباحثة (المشهد) كوحدة تحليل تستخدمها في عملية تحليل العينة، وذلك لتوافر العناصر الفنية المتكاملة داخل هذه الوحدة ، والتي ينبغي ان تكون محددة وواضحة المعالم للوصول الى نتائج علمية دقيقة .

رابعا : مجتمع البحث :

اختارت الباحثة افلام المخرج (لارس فون تيرير) كمجتمع لبحثها لما يمتلكه هذا المخرج من اسلوب فني متميز في تناوله لموضوعات شتى ، فضلا عن نيل افلامه لجوائز عديدة في مهرجانات سينمائية مختلفة .

خامسا : عينة البحث :

قامت الباحثة بأختيار عينة قصدية، وهي فلم المسيح الدجال للمخرج اعلاه (لارس فون تيرير) .

التحليل

فلم المسيح الدجال

اخراج : لارس فون تيرير

سيناريو : ويليام دافو ، شارلوت جاينسبورغ

البلد : الدانمارك ، المانيا ، فرنسا ، السويد ، ايطاليا .

السنة : ٢٠٠٩

ملخص الفلم :

زوجان حزينان يذهبان الى (عدن) حيث كوخهم البسيط المنعزل في الغابة ، في محاولة من الزوجين لاصلاح قلوبهم ومشاعرهم المكسورة وانجاح زواجهم المضطرب. لكن الطبيعة تأخذ مجراها وتصبح الامور من سيء الى اسوأ، حيث اعتمد المخرج على الطبيعة المتمثلة بالغابة والمرأة كاساس للغواية ومن ثم الايحاء بفكرة المسيح الدجال .

اولا : توظيف المكان من خلال مستوى بنية الصورة

حركات الكاميرا، تمظهرت اسلوبية المخرج منذ اللقطات الاولى للفلم، كشفت كل لقطة عن موجودات المكان وهو المكان الاول في الفلم (شقة الزوجين + الطفل) والتي احتوت على مشاهد (الحمام - غرفة الغسيل - غرفة الطفل - الصالون - غرفة النوم). وقد صورت المشاهد كلها بحركات الكاميرا البطيئة التي وظفت لتعميق المعنى والربط بين موجودات المكان (اكسسوار- ديكور) وبين الفعل على الشاشة وهو العلاقة الزوجية المتمثلة بالممارسة الجنسية بينهما في ارجاء المكان (الحمام - غرفة الغسيل - غرفة النوم) واستيقاظ الطفل من نومه ومشاهدة ابوية

واتجاهه صوب الصالون ثم الى النافذة حيث يقع من اعلى الشقة الى الارض فيموت وكل اللقطات صورت بالحركة البطئية جدا.

كانت مقدمة الفلم مصورة بالحركة البطئية التي قدمت تفاصيل واضحة عن ماهية المكان ورموزه التي ستوظف فيما بعد في القصة. وعلى مستوى حجوم اللقطات فقد ذكرت الباحثة بأن المخرج وظف اللقطات القريبة، والمتوسطة القريبة ، والمتوسطة، والعامه المتوسطة، باستثناء المشهد الاخير لسقوط الطفل من نافذة الشقة على الارض.

كما استخدم لزوايا بمستوى النظر واعلى مستوى النظر وتحت مستوى النظر والزواوية المائلة لتوضيح الفعل الجنسي على وفق نظام هارموني يتناسب مع ايقاع الحدث .

اما الاضاءة فقط وظف المخرج - الاضاءة المنعبثة من المكان فقط لتأكيد الفعل وبما ان جميع المشاهد كانت عبارة عن حجوم لقطات قريبة ومتوسطة في مكان مغلق فلم يتطلب الامر اضاءة اكثر من ذلك .

ومن الجدير بالملاحظة ان المشاهد الاولى للفلم (المقدمة) كلها كانت باللون الابيض والاسود لاطهار الحياة او الفعل على حقيقته دون رتوش او جمالية محتدم ، وقد استخدم المونتاج الفكري لتجسيد فكرة الحدث الذي سيبنى على صراع محتوم قادم في الفصول التالية للفلم.

ثانيا : توظيف المكان من خلال مستوى بنية الصوت

لم يوظف المخرج في المقدمة سوى اغنية توحى بالجنازنية الغامضة وتثير الترقب لما سيحصل بعد ذلك. تلا المقدمة الفصل الاول وكما اسماه المخرج (الحداد) وحققت المؤشرات التحليل الاتي :

- ١- اندماج مستوى بنية الصورة بالتماس مع مستوى بنية الصوت .
- ٢- كاميرا محمولة بلقطة عامة متوسطة للزوجين وبعض الحشود والجميع يبدو عليهم الحزن والزوج في مقدمة الكادر بينما الزوجة تتبعه متعثرة لا تلبث ان تسقط وينتبه اليها الزوج

فيهرع صوبها وهي فاقدة لوعيتها على الارض والكاميرا تتبعها محمولة بنفس مستوى النظر ثم تدخل زوم على الزوجين بلقطة متوسطة مستمرة وعدسة اعتيادية .

٣- تستمر المشاهد التالية بالكاميرا المحمولة وهي مشاهد رقود الزوجة في المستشفى جراء صدمتها النفسية لموت طفلها. وتلاحظ الباحثة وجود اكثر من كاميرا في المكان وذلك لانسيابية الحركة وتناغمها مع الفعل دون وجود اي ملامح للتوليف المونتاجي باستثناء دخول الزوج وخروجه للدلالة على مضي الزمن، وقد وظفت اضاءة المكان نفسه في المكان دون اللجوء الى الاضاءة الاصطناعية فضلا عن جميع اللقطات التي كانت بالحجوم القريبة والمتوسطة.

٤- استخدم المخرج في تصوير احدى اللقطات في المستشفى عدسة من نوع خاص بعد الاقتراب بحركة الزوم من المنضدة القريبة من سرير الزوجة والتي وضع عليها انية زجاجية فيها جذور نباتات ، حيث اقتربت عدسة الزوم الى داخلها وكشفت عن العالم الداخلي لهذه الجذور والذي بدأ وكأنه جنين في رحم امه. (دلالة على حزن الزوجة) .

٥- وظف المخرج المكان على مستوى الصورة من خلال حركات الكاميرا المحمولة ايضا في تعميق الحالة النفسية للزوجة في الشقة لدى عودتها وانهارها في غرفة الطفل وسط سريرها مع العابه التي احتضنتها وانفجرت بالبكاء والعيول كما استخدم زوايا فوق مستوى النظر لاطهار مدى ضعفها وعجزها وكأنها قد تقلصت على نفسها واصبحت احدى موجودات المكان كالدمية الصغيرة مثلا.

وتلاحظ الباحثة ان المخرج قد امتاز في توظيفه للاضاءة المنبعثة داخل المكان في تسليطها على الحدث (مكان الحدث حيث سقط الطفل) هناك اضاءة منبعثة من مصدر ضوئي على الطاولة القريبة من النافذة حيث تجسد المكان بوضوح تام وقد امتلى بالفراغ والحزن .

٦- يبدأ الزوج (الطبيب النفساني) بمحاولة لمعالجة زوجته من الصدمة النفسية التي تحياها وهنا يبدأ تأثير المونتاج في خلق مشاهد الصدمة من خلال اللقطات القريبة جدا للزوجة (هلاوس، هذيانات، كوابيس) تنتابها اثناء نومها حيث تشعر وكان ديدان تمشي في عروقها في لقطات متتالية لاحداث الصدمة يليها مشاهد لجذور نباتات عملاقة تمتد من المكان للاجهازعليها تليها لقطات قريبة لفرعها من النوم الى الحمام حيث تتجسم مؤثرات

المكان (فتح الباب بقوة، فتح صنبور المياه وخرير الماء بقوة، صوت ارتطام القدر بقوة على الارض) كل هذه الاصوات تمتزج بقوة مع اللقطات الاخرى .
وهنا تمتزج بنية مستوى الصورة من بنية مستوى الصوت لتجسيد العمق الدرامي للفعل من خلال موجودات المكان .

استخدم المخرج براعته الاخراجية في توظيف المكان من اجل تسجيل فكرة الفلم (المسيح الدجال- الطبيعية - المرأة) حيث تنتهي الهيجان التي تتعرض لها الزوجة بمشهد ممارسة جنسية تنتهي بجرح الزوجة لزوجها حيث يتأذى ويتدفق الدم من صدره بينما يقطع المخرج مونتاجياً على لقطات طويلة سريعة جدا ومستمرة لمشاهد من الطبيعة والغابات تنعكس صورة وجه الزوجة داخلها وكأنها احالة لاستدعاء الروح الشيطانية التي ستلبسها في المشاهد اللاحقة.

٧- الزوجين في القطار بعد ان قرر الرحيل الى غابة عدن التي كانت الزوجة تتعكف اثناء دراستها للانثروبولوجيا في كوخ هناك تمتلكه الاسرة مع طفلها لوحدهما.

الكاميرا محمولة في القطار ترصد الزوجين في القطار من وجهة نظر موضوعية وذاتية للحدث وبزوايا مستوى النظر بالتقطيع بينهما بالتوازي ثم القطع على مستوى الفكرة ضمن البناء الدرامي السايكولوجي من وجهة نظر الزوجة التي تتصور بأن غابة عدن او الطبيعة الموجودة هناك هي مصدر خوفها ورعبها ومرة ثانية يوظف المخرج الحركة البطيئة جدا لابرار تفاصيل المكان التي ستبنى عليه الاحداث لاحقا بالضبط كما وظفها في مقدمة الفلم لتقديم المعلومات المهمة عن المكان وتفاصيله بالايقاع البطيء المليء بالترقب والحذر لما سيحدث .

رغم استخدام المخرج للاضاءة المنبعثة من المكان والتي تكاد تكون على قدر الحدث المعروض على الشاشة لكنها على اعلى مستويات التوظيف الفنية فالتركيز على الحدث والمكان من خلال وتجسيده وابرازه والغاء ما يحيط به انما يدل الى الاسلوب المتميز للمخرج في معالجته للمكان في تجسيد الحدث .

استخدم المخرج زوايا التصوير بلغة سينمائية عالية الاحتراف من خلال ابراز مستويات المكان وتوزيع الكتل داخل الشاشة فقد استخدم الزاوية العالية (فوق مستوى النظر) من لقطة عامة بعيدة للزوجة داخل ركام الغابة بحيث تقف قرب شجرة سندان عملاقة تمتد لها اذرع وكأنها

ساحرة شمطاء وهي دلالة اخرى للعلاقة ما بين المكان - الزوجة - الشجرة - الطبيعة والتي ترمز اليها بالمرح بالروح الشيطانية .

٨- في مشهد اخر لقطة كبيرة جدا - الطبيعة - العشب الاخضر المتشابك الكثيف وبحركة الزوم تظهر الزوجة مستلقية على العشب وتنسحب الكاميرا حتى تصبح فوق مستوى النظر مرة ثانية لتجسيد سطوة المكان على الزوجة وبحركة الزوم البطيئة جدا تندمج اصوات الطبيعة المجسمة (مؤثرات جو عام طبيعة من المكان نفسه مع خط موسيقى ترقب وضربات موسيقية درامية لتعميق الحدث).

٩- يصل الزوجان الى الغابة بعد رحلتها في القطار ، ويبدن بالسير وسط الغابة العملاقة والكاميرا محمولة تتبعهما وترصد حركاتها بلقطات اكثر توضيحية مما سبق وربما كان السبب في هذا استغلال المخرج لاضاءة النهار الطبيعية التي تكشف بصورة توضيحية اكثر تفصيلا. المونتاج التوليقي المستخدم هنا هو القطع على اساس الفكرة ووجهة النظر الذاتية، يقترب الزوج من بين اغصان الاشجار ويركز نظره صوب شيء معين، حيث ترتبط وجهة نظره مع لقطة لغزالية، ثم لقطة متوسطة كبيرة للغزالية وهي تجهض جنينها وتركض. وهنا ينتهي الفصل الاول (الحداد) حيث يبدأ الفصل اللاحق .

الفصل الثاني (الالم والفوضى تسود المكان)

١- يبدأ المخرج من خلال حركات الكاميرا المحمولة بانواعها (التلت اب والتلت داون Tilt Down - up والزوم - الترافلنج او التراك بالكشف عن تفاصيل المكان الطبيعي - غابة عدن وهي غابة واسعة ممتدة جدا تمتاز بالاشجار العملاقة التي يبلغ طولها حوالي ٥-٧ امتار او اكثر ويمتد عمرها الى مئات او الوف السنين والاعشاب المتشابكة الطويلة حيث يضيع المرء بين كثافتها والانهار المترامية في الوديان السحيقة والهضاب والسفوح الشديدة الانحدار ، بمعنى اخر انها الطبيعة الساحرة والقاسية العنيفة في ذات الوقت التي تخلو من اي حس ادمي سوى ثوران الطبيعة وتقلباتها الغامضة المخيفة. وكما اشرنا سابقاً فقد استخدم المخرج الاضاءة الطبيعية

للنهار وضوء الشمس في ابراز تفاصيل ومعالم هذا المكان او (العالم الطبيعي الكبير) كما جاء على لسان الشخصيات.

٢- في الكوخ او البيت الريفي تتطور ازمة الزوجة وتغوص في دواخلها المجهولة، ويتحول المكان (الكوخ) الى وحش اخر بفعل قطع الحجارة او نوع من متراكمات الاشجار العملاقة التي تسقط مرتظمة على السطح الخشبي وكأنها الاصوات المتواصلة الصارخة في اعماق الذات ، لتشييع التوتر والاغتراب ، اصوات لا تنقطع طول الليل تجسد الهلع المجهول للمكان المنعزل في هذه الطبيعة النائية السحيقة من العالم ، حركات الكاميرا محمولة تتأرجح مع اصوات ارتطام الحجارة واصوات فتح النوافذ بقوة وارتطامها بفعل الرياح الخارجية ، ولقطات كبيرة لفوهة فتحة التدفئة التي وظفها المخرج كمصدر ضوئي يزيد من حدة الهلع الهستيرى الذي يملأ المكان بالفوضى والرعب .

٣- كذلك وظف المخرج اصوات الادوات المنزلية المعدنية التي صاحبت تلك الفوضى كضوضاء تثير الرعب والاشمئزاز مع لقطات تعبر عن نوبات متواصلة من الفرع وسط الغابة وتأثير مونتاجي (للجغرافيك) على درجة عالية من الاحتراف .

الفصل الثالث (ابادة النساء)

١- يبدأ المشهد بلقطة عامة للزوج وسط الغابة وهو يقف اذ تبدأ الامطار بالانهمار بغزارة وبزاوية مستوى النظر .

ثم يقطع المخرج الى داخل الكوخ وبلقطة طويلة مستمرة على كاميرا محمولة اذ يأخذ بيده فانوسا ويوقده ويصعد الى اعلى سطح الكوخ (العلية) حيث يكتشف ما كانت تفعله زوجته اثناء قيامها بالدارسة والتحليل لعصور القرون الوسطى عن الساحرات الشريرات والمؤسسة او الكنيسة الدينية التي كانت انذاك تعقل النساء حين يشتبه بامرهن واتصالهن بقوى الشر والشياطين ثم تقوم بتعذيبهن وحرقهن في الميادين العامة وسط صيحات الجماهير الغفيرة. يكتشف الزوج من خلال مذكرات زوجته والصور المختلفة المعلقة على الحائط مدى الفصام التي تعانيه زوجته .

٢- في المشهد التالي في اسفل الكوخ تتحرك الكاميرات بالتناوب بين الزوجين بلقطات متوسطة وقريبة على حوار يدور بينهما حول سطوة الطبيعة وطبيعة الانثى - رمز الغواية والشر وعن

الروح الشيطانية للطبيعة المتلبسة في جسد المرأة. وظف المخرج صوت الليل الساكن الموحش مع اصوات الحشرات المختلفة التي تحيط بالمكان وحفيف العشب. وفجأة تتحول الزوجة الى شيطان ويلقطنات قريبة وقطعات سريعة في محاولة منها للممارسة مع زوجها على طريقة الساحرات في القرون الوسطى ، يبعدها الزوج فتهرع الى الغابة والكاميرا تتبعها بلقطة طويلة على ضوء القمر حيث تصل الى تلك الشجرة الملعونة الغريبة اليابسة ذات الازرع المتشابكة وتبدأ باستمراء نفسها مع صوت لهاثها الممتزج باصوات ضحكات واهات غريبة وتبدأ الكاميرا بالدخول زوم ان - عليها من الجانب ثم قطع من زاوية اخرى من الامام وزوم اكثر حتى يدخل زوجها الى الكادر ويضاجعها تحت تلك الجذور العملاقة الممتدة من الشجرة ويبدأ بضربها وتبدأ بترديد لغة طوطمية ورموز غير مفهومة من الواضح انها لغة الساحرات في القرون الوسطى . ثم قطع على لقطة كبيرة جدا لوجه الزوجين وقطع لصورة الساحرات وهن يمارسن البغاء ثم قطع على لقطة عامة من الامام للزوجين وتتحرك العدسة زوم - ان سريع تستقر على لقطة كبيرة لراس الزوج من الخلف وهو فوق زوجته وتبدأ الاصوات الى التحول فجأة نحو الميتافيزيقيا حيث ضربات موسيقية بمؤثر درامي لاهات غريبة وتقصح عدسة الزوم اوت عن المشهد نفسه لكن ارضية المكان تحت الشجرة وجذورها تتلاحم مع العديد من الجثث العارية الممتدة بنفس الوضع ويتقدمهم الزوجين. ثم قطع لقطة متوسطة عامة لحركة ريح قوية على الاشجار تعلن عن استيطان الشيطان في المكان الذي تمثله - الطبيعة - الانثى.

١- عودة الى الواقع يحققها المخرج عندما يحاول الزوج معالجة زوجته التي يعتقد بأنها مصابة بانهايار نفسي بسبب شعورها بالذنب حيال موت طفلها.

الاحداث تدور في الكوخ ، الكاميرا محمولة في متابعة للحدث بين الزوجين وهما يتحدثان حول اهمية ان تقاوم الزوجة الهلوس والعودة الى حياتهما الطبيعية. المشهد يدور في غرفة الجلوس . والكاميرا تقطع بينهما في حركة متارجحة توحى بنوع من الاضطراب ، والاضاءة كالعادة تنبعث من مصادر الضوء داخل المكان، فضلا عن اشعة الشمس وضوء النهار الداخل من خلال النافذة ، الزوايا تحافظ على مستوى النظر، وتلاحظ الباحثة ان عملية التصوير يجري عليها التصحيح في العدسات اثناء التصوير وذلك عن قصد بطبيعة الحال لاضفاء عنصر

الواقعية على الحدث ، فالمرجح استخدم بذكاء وتقنية عالية توظيف الاسلوب الواقعي في المشاهد التي تكون فيها الزوجة في حالة وعي مقبول ثم يقفز فجأة الى الاسلوب الانطباعي في عملية دمج بين المعقول واللامعقول الذي تجسده الفكرة من اجل تعميق المضمون الدرامي لفكرة المسيح الدجال-المرأة-الطبيعة-الشر.ولتحقيق ذلك وظف كل حركات الكاميرا واللقطات والحجوم والعدسات والزوايا والتوليف المونتاجي المؤثر في ايقاع محكم طوال الـ ١٠٤ دقيقة للفلم.

عودة الى مشهد الكوخ حيث يحافظ الايقاع على الهدوء مع انسيابية حركة الكاميرا حتى يكشف الزوج لزوجته بأن تشريح جثة الطفل افاد بأن الحادث هو اختلال بالتوازن لأن هناك التواء في معصم الكاحل بسبب ارتداء الطفل لحذائه بالعكس وتبدأ الزوجة بالاضطراب ومعها حركة الكاميرا السريعة المحمولة التي تظهر ردود الفعل على الزوج الذي يتركها ويغادر الكوخ الى الخارج ذاهباً الى مخزن للعائلة قرب الكوخ يحتوي على العدد وباقي اغراض ومقتنيات العائلة حيث يخرج عدة صور للطفل يظهر فيها ارتدائه لحذائه بالعكس والمسؤولة عن ذلك هي والدة الطفل بالطبع، هنا تفاجئه بضربة من الخلف بألة حادة وتتابعهما الكاميرا بحركة عشوائية مضطربة وبحجوم مختلفة في لقطة مستمرة حيث تنشب بينهما معركة وصادم وهي تصرخ وتتهمه بأنها سيطر عليها ثم تتناول قطعة لوح خشبية سميكة وتقوم بضربة حيث يفقد وعيه ، ثم تقوم بعملية وحشية بثقب ساق زوجها وربطها الى كتلة معدنية كبيرة تحول دون تحركه وتتركه حيث تتجول في الغابة نصف عارية والكاميرا تلاحقها محمولة بلقطة مستمرة طويلة عامة تظهر تفاصيل المكان الذي اصبحت جزءاً منه واندمجت فيه واضاءة المشاهد وظفت بأستغلال الجو الضبابي الذي ينتشر في المكان.

في تلك الاثناء عودة الى الزوج الذي يستعيد وعيه ويحاول الزحف وصولاً الى تلك الحفرة التي شاهد عندها الثعلب عندما اخبره بأن الفوضى تسود العالم والكاميرا تتبعه حتى وصوله الى الحفرة حيث يختبأ فيها وتنزل الكاميرا تلت داون وتحت مستوى النظر حيث تتجسد حالة الهلع والموت التي تسيطر على الزوج الذي يحاول الاختباء من وحشية زوجته . ترتفع الكاميرا تلت اب حيث تظهر الزوجة في حالة هستيريا وهي تصرخ في المكان بحثاً عنه وهنا تتجسد مستويات المكان (العليا والسفلى) من خلال الكاميرا، حيث ترتبط الفكرة الفلسفية - الدينية في احتضان الارض للجسد كأمانة تحافظ عليها بأعتبرها الام الحقيقية لاصل الانسان الخلق من الطين.

٦- يبدأ المشهد بهجوم الزوجة بلقطة كاملة متوسطة على كاميرا محموله تتابعها اذ يبدأ الهجوم على الحفرة بعد سماع صوت الغراب محاولة نبشها للوصول الى زوجها وتنزل الكاميرا تلت داون على الحفرة من وجهة نظر الزوجة (من خلف الظهر over sholder) وبتقطيع مونتاجي سريع ، حيث تتناول اداة للحفر وتبدأ بطم المكان حتى تدفن الزوج كلياً .

٤- (فصل المتسولون الاربعة)

١- يبدأ المشهد بلقطة عامة للزوجة في حالة انهيار تام وسكون ، حيث ان الليل قد حل وهي تقف في نفس مكانها حيث قامت بدفن زوجها كلياً ثم تنتوع اللقطات بين قريبة ومتوسطة من عدة زوايا ، حيث تقوم بازالة التراب من فوق زوجها ومحاولة اخراجه وسحبه واعادته الى الكوخ .

٢- قطعات مختلفة بكاميرا محمولة (ترافلنج) حتى يصلان الكوخ الحشبي، عندما يرتميان على الارض . ويسالها : هل ستقتلينني ؟ فتخبره ليس بعد؟ بل عندما يصل المتسولون الثلاثة. وسالها: ما معنى هذا ؟ فتخبره بأن المتسولون الثلاثة عندما يحضرون فإن كل شخصاً سيموت . (وتلاحظ الباحثة بأن هذا الحوار دلالي حول قيام الساعة حسب رؤيا المخرج الفلسفية للموضوع ، وما تتطوي عليه مرجعيته العقائدية .

٣- لقطة متوسطة للزوجين على الارض حيث تتذكر الزوجة لحظة موت طفلها عندما كانت في قمة متعتها ولم تتحرك لانقاذ طفلها وهي تشاهده يتسلق نحو النافذة ويسقط . في لقطة كبيرة تظهر يد الزوجة تحمل مقصاً حاداً وتقوم بعملية ختان لنفسها مبدأ (العقاب والتطهير) ثم قطع على غزالة في الخارج (رمز الطبيعة الصادقة النقية) ثم قطع بلقطة عامة بعيدة جداً حيث تظهر الزوجة خارج الكوخ في الغابة وهي تبدو ضئيلة جداً متكورة على نفسها بينما ينعكس ضوء القمر عليها. ثم قطع على لقطة كبيرة من زاوية اعلى مستوى النظر (وجهة نظر الكاميرا للزوج) ثم وجهة نظره وهو ينظر للاعلى اذ تتحرك الكاميرا تلت اب ثم تدخل زوم على نافذة الغرفة ثم قطع على السماء حيث تظهر تشكيلة النجوم على هيئة(غزالة-غراب-ثعلب) وقد نفذت اللقطة مونتاجيا بالحاسوب، وكتب وسطها (the three Beggars) اي المتسولون الثلاثة، ويأتي صوت الزوج تعليقا على اللقطة (في المشهد السابق) من وجهة نظره حيث يقول (لا يوجد مجموعة نجمية كهذه) ثم قطع بلقطة كبيرة على وجه الزوج حيث يسمع

صوت زوجته حيث تتحرك الكاميرا تجاه الزوجة محمولة (نصف بان) من اسفل قدميها الى الاعلى حيث يترك قرب باب الكوخ بالقرب منه وتقول له (لا احد منها يفيد) وتقصد لا هرب له من القدر ثم قطع على وجهها وكأن وجهها الثاني امامها لا الروح الشيطانية التي تتلبسها) بالابيض والاسود (بلقطة كبيرة) وهي تردد نفس الحوار ثم قطع بلقطة متوسطة للزوجة تنظر الى اعلى (زاوية اعلى مستوى النظر بالنسبة للكاميرا حيث تقابلها) وتصرخ وقطع على وجهها الثاني مكان نفس الزاوية الامامية بلقطة كبيرة بنفس اللونين الابيض والاسود وهي تكرر صراخها مع ضربات موسيقية ثلاثة (قرع طبول) مع قطع بلقطة متوسطة خارج الكوخ حيث تبدأ السماء بامطار سيل من الحجارة يتساقط بحدة وكثافة على درج وسقف الكوخ الخشبي . وقطع بلقطة من زاوية اعلى مستوى النظر للزوج وهو متمد على الارض وتدخل زوم ان حيث يلتفت الى زوجته المرتمية على الارض والغرالة(المتسولة الاولى) تقف بقربها بينما تنظر اليه . وتعود الكاميرا للتحرك محمولة من زاوية اخرى للزوج الذي يسمع صوت اجراس وينظر صوب الباب ، قطع على الباب بلقطة عامة متوسطة حيث يدخل الثعلب (المتسول الثاني)، ثم قطع على الزوج بلقطة متوسطة حيث يسمع صوت نعيق غراب لا يعرف مصدره وعندما يركز يكتشف بأنه تحت ارضية الكوخ الخشبية (اي تحته) فيقوم بضرب الالواح الخشبية بعكسه وهو ما يزال مطروحا على الارض فيكسره بينما يخرج الغراب (المتسول الثالث) وتحت الاداة الخشبية لفك (الكتلة المعدنية المثبتة بساقه) حيث دله الغراب على مكانها . ويبدأ بمحاولة فك قيده (لقطة متوسطة) من الخلف over sholder حيث تفاجئه زوجته بغرس المقص في ظهره وتنشب معركة اخرى بينهما وبكاميرا محمولة ايضا وبايقاع سريع لقطات متنوعة الحجم والزوايا، وتنتهي بخنق الزوج لزوجته وموتها نهائيا بعد ان يتأكد بأن الشيطان يسكنها فعلا .

٤- يبدأ المشهد الجديد مع حلول الفجر بلقطة متوسطة خارج الكوخ في الغابة للزوج وهو يحمل وقودا ويقوم بحرق جثة زوجته بعد ربطها بتلك الشجرة الملعونة في الغابة ومع اندلاع النيران بجثتها، قطع على مشهد (انطباعي) يظهر فيه الزوج تاركا النيران خلفه حيث تتأرجح ألسنة اللهب وتعكس ضياءها في المكان وتبدو على الارض جثث للساحرات اللواتي احرقن في القرون الوسطى وهن يمتزجن مع جذور الشجرة الملعونة ويشكلون للطبيعة الشيطانية التي ابيدت بالحرق (ايذانا بهنم) .

٥- الخاتمة

ينهي المخرج خاتمة الفلم بنفس طريقة المقدمة (نفس الاغنية الجنائزية) وبالحركة البطيئة واللون الابيض والاسود، حيث يبدأ بلقطة عامة للزوج وكاميرا محمولة تتبعه بين الاعشاب حيث يبدأ بمغادرة الغابة ويقف المتسولون الثلاثة (الغزالة - الغراب - الثعلب) ينظرون اليه وكانهم يودعونه ويمضي بطريقة متكئا على عكازه بلقطة عامة بعيدة حيث تبدأ افواج النساء بمختلف الاعمار وبدون ملامح بالتوجه نحوه وكان المخرج يريد ان يقول (بأن الطبيعة عادت الى الحياة) بموت المسيح الدجال . انتهى .

النتائج والاستنتاجات

اولا : النتائج :

١- على مستوى بنية الصورة تم نوظيف المكان فنيا وحسب العناصر المشار اليها والتي اعتمدها الباحثة كاداة للتحليل وحسب الاتي :

- حركات الكاميرا: تم توظيف حركات الكاميرا من قبل المخرج باعتماده الى الكاميرا المحمولة بشكل رئيس والتي جسدت معنى الحدث الدرامي وتعميق رؤيا المخرج الفلسفية في سطوة المكان - الطبيعة على الشخصيات.
- اتجه المخرج الى الاسلوب الواقعي اللاواعي - الانطباعي ، في تجسيد حالات الفصام واندماج المكان (مركب الطبيعة مع الزوجة) المرأة - مركز الغواية).
- وظفت عدسات الكاميرا وخصوصا (الزوم و long - wide angel) لابرز تفاصيل المكان بدقة من ناحية واطهار عمق المكان وتحقيق فاعليته كمعطي درامي تتعالق واياه العناصر المكونة الاخرى والاضاءة واللون (الطبيعيان) والموجودات الديكورية الاخرى (اكسسوار - ديكور) وبالاخص الطبيعي منها وبما يبعث الحس اللحظوي والموضوعي في الاندماج مع المشهد .
- شكل الايقاع المونتاجي السريع والبطئ نمطاً مميزاً للمعالجة الفنية في قسم التدفق السريع للصراع الذي يولده المكان .

استخدم المخرج اسلوب (مونتاج - كرافيك) في تجسيد بعض المشاهد الانطباعية وخاصة (الانطباعية) منها (سقوط الثلج اثناء موت الطفل - رمز النقاء) و (ومشاهد الاندماج

بين الزوجة - العشب حيث تذوب فيه وتتحول جزء منه) و (مشهد ممارسة الجنس تحت الشجرة الملعونة حيث تظهر اجساد عرايا كثيرين) و (ومشهد اندماج الزوجة بجذور الشجرة للعينة وكانها احد اذرعها الممتدة - ابليلس) وغيرها كثير .

- تم توظيف الحركة البطيئة سواء عن طريق تأثيرات الكاميرا او عن طريق المونتاج بمهارة فنية عالية ومستوى بنائي في لغة الصورة التي جسدت كل لقطة منها وبالاخص المستمرة منها تكوينا مكانيا دلاليا لروعة المكان وتحولاته الدراماتيكية المدهشة . وبالاخص عند ابراز سيادته وسطوته في التحول الى حجم حقيقي لا يهدأ لا بموت الزوجة - المسيح الدجال - حيث تعود الطبيعة الى براعتها ونقائها من جديد .

٢- على مستوى بنية الصوت :

- حقق الحوار نسبة ٣٠% كعنصر وظيفي في تجسيد مدلولات المكان .
- حققت الضربات الموسيقية والاعنية اللاومة بعدا سايكولوجيا وظيفيا للمكان هيئ المتلقي لاستقبال مفاجآت المخرج في تقديمه للمكان تباعا.
- حققت المؤثرات الصوتية سواء المصنوعة او الطبيعية بالتماس نسبة عالية في رفع مستوى الاداء الوظيفي لباقي العناصر المكونة للصورة ، من حيث تجسيد دلالة المكان فنراه تارة هادئا واصوات الليل المنبعث من الخارج تشبع استقرار في النفس وثقة بأمان الطبيعة الحاملة وتارة نراه غاضبا يدمر كل شيء (اصوات الريح القوي - عصف قوي يكسر ويحطم الاشجار العملاقة ، سيول الحجارة ، خرير صنابير المياه القوية ، صوت تحطم الادوات وغلق الابواب والنوافذ العنيفة وبصوت مجسم ... الخ) .

ثانيا : الاستنتاجات :

- ١- تحقق سينما الدوجما اليوم نسبة عالية من النجاح بفضل اللغة السينمائية العالية التي يمتلكها صانعو الافلام في تقديمك اعمالهم الفنية المميزة .
- ٢- تناول المخرج لارس فون تيرير المكان بمفاهيم عدة (درامية - فلسفية - طبيعية - سايكولوجية) عكست اسلوبا سينمائيا فريدا من نوعه في المعالجة الفنية .

٣- انطلق المخرج من فكرة عقائدية اسسها انطلاقاً من مبدأ القيامة او نهاية العالم باطار فني محكم مبني على رسالة خاصة وجهها للعالم باسره من خلال رؤيا فكرية عميقة المضمون .

٤- اكد المخرج على ان المسيح الدجال وان كان رمزا للغواية فهو موجودا في داخل النفس البشرية التي لا تستطيع التحكم بغرائزها وبأي صورة كانت . وقدم انموذجا لذلك من خلال المرأة - الطبيعة - المكان .

المصادر

القران الكريم - سورة النحل (الاية ٣٦)

- ١- ابن دريد ، حمهرة اللغة ، عدد ٥٧ ، بغداد : وزارة الثقافة الاعلام ، (مكتبة المثنى الصغيرة) ، ١٩٨٠ .
- ٢- ابن منظور ، لسان العرب ، ج ١٣ ، بيروت ، ١٩٥٦ .
- ٣- اجيل ، هنري ، علم جمال السينما ، تر. ابراهيم العريس ، الفن السابع (٨٦)، سورية - دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٥ .
- ٤- الاسيوطي ، محمد هلال ، الواضح والمفهوم في المعارف والعلوم ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، مصر ، ١٩٧٣ .
- ٥- ايزنشتاين ، سيرجي ، الاحساس السينمائي ، تعريب سهيل جبر ، مراجعة ابراهيم فتحي ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٧٥ .
- ٦- باشلار ، جاستون ، جماليات المكان، تر. غالب هلسا ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام (دار الجاحظ للنشر) ، ١٩٨٠ .
- ٧- بورنوف ، ورلان ، ريال اوئيلية ، عالم الرواية ، تر. نهاد التكرلي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩١ .
- ٨- تيرنس سان جون ومايكل سترنجر ، تصميم المناظر السينمائية ، تر. احمد الحضري ، القاهرة : المركز القومي للسينما ، ١٩٨٣ .
- ٩- سادول ، جورج ، تاريخ السينما في العالم ، تر. ابراهيم الكيلاني ، بيروت، منشورات عويدات ، ١٩٦٥ .

- ١٠- دالي ، كين ، موسوعة الفن الانتاج السينمائي ، تر. رويير عبد المسيح جودة ، ط ١ ، بيروت : الدار العربية للموسوعات ، لبنان ، ٢٠٠٢ .
- ١١- الدبوني ، فادية فاروق ، دلالات المكان في تعميق الجو النفسي للشخصية في الفلم السينمائي .
- ١٢- دي جانيتي ، لوي ، فهم السينما ، تر. جعفر على ، بغداد : دار الرشيد للنشر، ١٩٨١ .
- ١٣- رينوار ، جان ، الماضي الحي ، تر. صباح الجهم ، دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٠ .
- ١٤- الزبيدي ، قيس، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني ، ط ١ ، دمشق: قدمس للنشر والتوزيع ، سورية ، ٢٠٠٠ .
- ١٥- السامرائي ، عكاشة محمد صالح ، السمات الاسلوبية لسينما المؤلف في اعمال محمد خان السينمائية ، رسالة ماجستير غ. م. ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤ .
- ١٦- سبرزنسي ، بيتر، جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون ، تر. فيصل الياسري ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٢ .
- ١٧- ستيفنسون ، رالف وجان دوبري ، السينما فناً ، تر. خالد حداد ، دمشق : مؤسسة السينما ، ١٩٩٣ .
- ١٨- سرحان ، سمير ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب . ت .
- ١٩- شيرر ، موريس عن كتاب اللغة السينمائية ، تر. سعد مكاوي ، مراجعة : فريد المزوي ، الفن السابع (١٦٤) ، سورية ، ٢٠٠٩ .
- ٢٠- عاطف ، ايمان ، سينما الدوجما ، اكااديمية الفنون ، دفاتر الاكاديمية، القاهرة - دار شركة الحريري للطباعة ، ٢٠٠٥ .
- ٢١- عبد الجبار ، رعد ، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق .
- ٢٢- عبد اللطيف ، عصام ، الانسان والبيئة ، بغدا : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩ .

- ٢٣- عبد ، علي لؤي ، جمالية الصورة التلفزيونية في الدراما الغربية والعربية ، رسالة ماجستير غ. م. ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٩ .
- ٢٤- العريس ، ابراهيم ، السينما - التاريخ العالم ، الفن السابع ١٤٣ ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما ، سورية ، ٢٠٠٨ .
- ٢٥- علاء الدين عبد المجيد جاسم ، اشكالية الجميل .
- ٢٦- الاسود ، فاضل ، السرد السينمائي ، ط ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ .
- ٢٧- فريد ، سمير ، مخرجون واتجاهات في السينما الاوربية ، الفن السابع (٦٢) دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، سورية ، ٢٠٠٣ .
- ٢٨- كاوي ، بيتر ، السينما الاكثندنافية ، تر. عبد الله الملاح ، سلسلة الفن السابع (٤) ، دمشق ، ٢٠٠١ .
- ٢٩- ماتيس ، هنري ، رسوم وتخطيطات ، بغداد، مجلة افاق عربية ، عدد ٥ ، ١٩٧٨ .
- ٣٠- مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، تر. فريد المزاري ، الفن السابع ١٦٤ ، دمشق- منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سورية ، ٢٠٠٩ .
- ٣١- منصور نعمان ، المكان في النص المسرحي العراقي، رسالة دكتوراه غ.م. بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ .
- ٣٢- المهدي ، شفيق عبود ، الزمن في العرض المسرحي، رسالة دكتوراه غ. م.، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .
- ٣٣- النصير ، ياسين ، الرواية والمكان ، الموسوعة الصغيرة ، عدد ٥٧ ، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨٠ .
- ٣٤- هـ . فرانكفورت ، ما قبل الفلسفة ، تر .جبرا ابراهيم جبرا ، ط ١ ، بغداد: مكتبة الحياة ، ١٩٦٠ .
- ٣٥- هيغل ، فكرة الجمال، ج ٢ ، تر. جورج طرابيشي ، ط ١ ، بيروت : دار الطليعة للنشر . ١٩٨٧ .

٣٦- Wheeler Winstn Dickinson : The second century pf cinema state of university of New York press.

نظرية الكم بين الأسس العلمية والتطبيقات الجمالية للخزف المعاصر

بحث تقدمت به
الأستاذ المساعد
د. أنغام سعدون طه

ملخص البحث

لقد أسقطت نظرية الكم فلسفة الفرضيات التقليدية للمعرفة ، فهي النظام الخفي الذي يحكم الاشياء ، انها الفيزياء الصورية التي حثت فكرنا لفتح مستقبلي غير محدود ، وهي تسعى لفك التعارض بين الصورية في عقولنا والعينية امامنا ، استعانت نظرية الكم بالفلسفة بعد ان عجزت عن التفسير في ملاحظة العلاقات دون الذرية لتصبح المعادلات والفروض تفسيراً فلسفياً ، كانت الفنون ومازالت مترافقة مع التحولات العلمية الكبرى في توثيق الفكر الانساني .

وقد تساءلت المشكلة عن العلاقة بين العلم والفن وهدفه في تعرف الاسس العلمية لنظرية الكم وتطبيقاتها الجمالية في الخزف المعاصر ومن ثم المبحث الاول رصد تطور الفيزياء المعاصرة في عرض تاريخي لبداياتها واسسها ، والمبحث الثاني الذي اهتم بالمقاربات الشكلية بين الفن والعلم وعلاقة العلم بالفن والجمال ومن ثم اهم التحولات الفنية ونظرية الكم ، ومن ثم اختيرت العينة بثلاث نماذج فئة (ا ، ب ، ج) واحتوت كل فئة على عدد من النماذج لتوضيح تطبيق النظرية ، وجاءت النتائج التي اكدت على ان الذرات والجسيمات ومداراتها كانت حاضرة في ذهن الخزاف حاول تجسيدها من خلال معرفته بها ، فاحيانا جاءت الجسيمات والذرات لوحدها واحيانا مع مداراتها واحيانا اكتفى بالموجة اللونية وانعكاساتها لتمثيل واقعي او تجريدي.

ثم الاستنتاجات ، لقد اقترب الخزاف من نظرية الكم نظرا لسلوك الذرات والاطوال الموجية للالوان وسلوك العناصر الكيميائية الداخلة في المنجزات الخزفية من خلال نظرية الكم وفلسفتها وايجاد المقاربات الشكلية والجمالية بين النظرية والتطبيق في التشكيلات الخزفية .

The Quantum Theory between the Scientific Bases and the Aesthetic Applications of Contemporary Ceramic

Summary

The Quantum Theory over powered the classical hypothesis philosophy of knowledge , it's the invisible order that rules objects. It is the imagery physics that motivated our thoughts to unlimited new future, it cultivates to break the collision between the images in our mind and the concrete opposite us .

The Quantum Theory retained by philosophy after its failure in explanation of observing the relations that less than atom to

make the equation and hypothesis a philosophical explanation.

Arts were –and are – accompanied with the huge scientific changes in documenting the humanitarian thought. The study asked about the relation between the science and art and its aim to know the scientific bases to the Quantum Theory and its aesthetic applications of contemporary ceramic , then its first section that focused on the contemporary physics development in a historical display for physics beginning and bases.

The second section cares with the formal approaches between art and science , and the relation between science and art and aesthetic, then the most important artistic transforms and Quantum Theory .

The sample was selected with three models (a, b, c) and each category contained number of models to explain the theory applications.

The results confirmed that the orbits of atoms and particles were existed in the potter's mind and tried to apply it throughout his knowledge .

Sometimes , the particles and atoms came alone and other times came with its orbits, sometimes the potter satisfied in colored wave and its reflections to form realistic or abstract.

Then the conclusion , the potter becomes so close to the Quantum theory according to atoms behavior and wavelength of colors , the chemical components behavior that entered the ceramic artworks through the philosophy of Quantum Theory and find the formal approaches and aesthetic between the theory and application in ceramic shapes.

الفصل الاول

مشكلة البحث :

اعتاد العقل البشري ان يفسر الظواهر الكونية وفقا للمسلمات التي حصل عليها اضافة الى البحث والتفسير والفروض الرياضية والعلمية التجريبية ، ومن النظريات التي هيمنت على العلوم في الفيزياء وشكلت انعطافة في التفكير العلمي والبحث ، كانت نظرية الكم في بدايات القرن العشرين ، ولما وصلت تلك النظرية في ملاحظة سلوك جسيمات الذرة كأصغر جزء بالمادة من البنين الكوني ، جاءت الفروض العلمية والتجارب بعدد هائل من الملاحظات والمعادلات التي اعطت الحلول احيانا وعجزت احيانا اخرى لتترك سد النقص الى الفلسفة والحس ليفسر سلوك تلك الجسيمات ، وككل العلوم الانسانية المبتكرة يكون الفن جزءا من ذلك الخطاب الفكري العلمي والاجتماعي الفلسفي ، ينهل من جوانبه ويتأثر بفلسفته ومبادئه ، فالعالم الذي هو قريب منا نحسه ونكتشفه بأعيننا وحواسنا هو مرجعا لعالم الذرة

البارع الخلق والذي تحكمه قوانين الكم ليتجلى بهذا البنيان الالهي البارع من الذرة ومادتها وما دونها الى الكون. وهنا تثار عدد من التساؤلات تؤكد مشكلة البحث هي :-

١- هل اوجدت نظرية الكم حضورا فكرياً وعلمياً هيمن على العلوم الفيزيائية الكلاسيكية في تفسير تصرفات العناصر والمواد ومنها العناصر والمواد الداخلة في الفنون وبالاخص فن الخزف.

٢- هل اثرت تلك النظرية بميكانيكيتها في الخطاب الفني العالمي وفي فن الخزف المعاصر.

٣- هل كانت فلسفتها التي حاولت التفسير والتكميل العلمي ان تصنع لنفسها دالا يقترن بفلسفة الفن وجمالياته وبالاخص في فن الخزف.

اهمية البحث :

تتم اهمية البحث في:-

١- لاقترب العلوم المعاصرة من المجالات الانسانية وبالاخص الفن دورا مهما في اتخاذ الفنون طرقا جديدة في التعبير والتشكيل اذ يكون العلم قد رافق الفن واثر به .

٢- صعوبة نظرية الكم ودقة وغموض ميكانيكية سلوك الذرات يدعو الى الوقوف عندها وفك رموزها وما يقتررب منها من فن الخزف .

٣- اقتراب فن الخزف كثيرا من نظرية الكم وذلك لتعامل الخزف مع المواد الكيميائية والعناصر والاوزان الذرية وعلاقتها بالحرارة والترددات الموجية للالوان.

هدف البحث :

يهدف البحث الى:-

تعرف الاسس العلمية لنظرية الكم وتطبيقاتها الجمالية في الخزف المعاصر.

حدود البحث :

الموضوعي :- مبادئ العلمية لنظرية الكم / جماليات الخزف.

المكاني :- العراق - امريكا الزماني :- ١٩٩٠-٢٠١٠ م .

تحديد المصطلحات :

الكم (Quantity Quantite)

هو ما يمكن قياسه قال صاحب البصائر النصيرية (الكم هو الذي يقبل لذاته المساواة واللامساواة والتجزؤ ، اي انه يقبل العد والتقدير بوحدة ما)^١ .

والكم كالعلم بمعلومات فانه قابل للقسمة ، ولكن لا لذاته بل لتعلقه بالمعلومات المعروضين للعدد والمقدار الواحد ، اذا انفصل فقد عدم وحصل هناك مقداران لم يكونا موجودين بالفعل قبل الانفصال ، بل القابل للانقسام حينئذ هو المادة والمقدار والكم لايناله الحس مفردا بل يناله مع المتكلم تناولا واحدا .

الكم نوعان: ١- متصل وهو مايمكن ان يفرض منه اجزاء تتلاقى عند حد واحد مشترك بينهما كالسطح والزمان ، ومنفصل وهو الذي لايمكن ان يفرض في اجزاءه حد واحد مشترك بينهما وهو العدد لاغير.

٢- كم القضية هو كون الموضوع مأخوذ في كل ماصدقه (القضايا الكلية) او في جزء مما صدقه (القضايا الجزئية) ، والكمي مايقوم على الكم وحده.^٢

١ - ابراهيم مذكور ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٥٥ .

٢ - مصدر نفسه ، ص ١٥٥ .

وتأتي الكم استفهامية بمعنى اي عدد بنحو (كم درهما لديك) وتأتي خبرية بمعنى كثير (كم عبد ملكت) اي كثيرا ، و(عبد) هو تميز كم الخبرية ، والكم الكمية المقدار الكلي^٢ التعريف الاجرائي لنظرية الكم:-

انها عالم الصورية الذي يقربنا من الرياضيات والفيزياء والمنطق والحس المشترك ، وهو عالم يفسر العلاقات من خلال ما نريد بفرضيات العقل والتقدير بعد ان يعجز العلم عن وضع الحلول النهائية لتفسيرها ، وهي انعطاف النسق العلمي في رؤية هذا الكون بجزيئاته وصولا لكل . انها العلم الذي يتأثر بتفاعل الحس والكم وتوافقها في رؤية العالم احدهما بالآخر ، وما ينطبق على فن الخزف علميا بالتجريب وبتكهناته الحدسية بتوائم مع فلسفة ميكانيكا الكم ومبدأ اللا يقين والتكهن الحاضر دائما من خلال تقنيات الخزف.

الفصل الثاني المبحث الاول

تطور الفيزياء المعاصرة :

منذ ان بدأت الفيزياء المعاصرة تتخذ اشكالا جديدة في وضع الفرضيات والاستنتاجات حتى بدأ عالما من التحولات والانقلابات المتسارعة ، والتي ما ان تظهر احداها وتفرض وجودها واثباتاتها حتى تلحقها ثورة اخرى في الفيزياء الطبيعية تشغل العلماء ، فترافقها الفروض والمسلمات والبدهييات والتكهنات ، حتى تصل الى النتائج والتي لم تكن يوماً نهاية البحث والترقب والاستقراء.

وقد تكون حركة الاشياء هي الجزء المهم في قياسات ونظريات الفيزياء ، والتي من اهم مقوماتها الفضاء والزمن ، تختلف الفيزياء من حيث تنوعها ، فهناك الفيزياء الكلاسيكية التي تعتمد على الابعاد المادية للفضاء والزمن وفق وحدات الطول والعرض والعمق ووفق الاحداث المتتابعة المتتالية . واذ اعتبر نيوتن المكان المطلق هو المكان المستقل عما يحيط به غير قابل للحركة ويشبه دوما ذاته وافترض كذلك زمناً مطلقاً يجري بالتساوي في جميع انحاء الكون.^١

ومن هنا فان حركة الاجسام والاشياء تعتمد على قوانين القوة والحركة في المكان والزمان وتقاس الاجسام ببعضها البعض لتحديد انتقالاتها حركتها وسكونها، وبالتالي فان قوانين الفيزياء مادية تحدها العلاقات الواقعية المنظورة ، كعلاقات المكان بالزمن وبالفضاء والحركة ، وهي علاقة ثابتة ومتحركة وفقا لحركة وسكون المراقب ، وهنا تلخص النظرية النسبية لنيوتن وغاليلو * من خلال قياس القوة وقانون حفظ الزخم في قوانين الديناميكية والتي تعطي المراقب نتائج متماثلة لنفس الظاهرة لان كلا المراقبين يقيسان نفس تعجيل الجسم وسرعته ، والقوانين الديناميكية التي تتحقق في محاور قصورية معينة فانها ستتحقق ايضاً في جميع المحاور القصورية الاخرى التي تتحرك بسرعة منتظمة لبعضها البعض.^٢ وقد بدأت حلول الفيزياء لبعض المعضلات من خلال النظرية النسبية التي استطاعت ان تحل الاشكالات وتملي بعض الثغرات التي غفلتها نظرية نيوتن، وقد اهتمت النسبية بتفسير

^٢- لويس معلوف ، المنجد في اللغة ادب وعلوم ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط١٩٦٧ ، ١٨٦٧ - ١٩٤٦م ، ص٦٩٧ .

^١- انظر : د. طالب ناهي الخفاجي، النسبية بين نيوتن واينشتاين، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الموسوعة الصغيرة (٢٧)، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨، ص٤-٥ .

* حيث بدأ نيوتن وغاليلو بوضع اول مبادئ النسبية ودراستها .
^٢- مصدر نفسه ، ص٣٢ .

الضوء والزمن وسرعة الجسم واتجاه حركته وهو ما يسمى (بمبدأ النسبية)^٣. اي كيف نقوم بقياس الحركة ومن يقيسها والذي يمكن اعتباره معتمداً على تواجد حركة الاجسام في الفضاءات وطريقة قياسات تلك المسافات والحركة وهي ادراك سرعة حركتنا بالنسبة للاجسام الاخرى، لابد ان نقرن بين ظهور النسبية ونظرية الكم وذلك لاقتراب زمن ظهورهما ، وتلاقي علماء النسبية والكم في مؤتمرات الفيزياء وجلسات النقاش وترتبط نظرية الكم بالنظرية النسبية وبالتفسير الفلسفي للعلوم .

بدأت تتداخل عوالم الفلسفة بالصورة المتشظية التي تسخر من القوانين الثابتة والكلاسيكية، ولا بد من الرجوع الى المنطق الذي عاد الى ذاته ليناقد ثوابته ويدقق صلاته بالعيني والمجرد، لتكون الاشياء لاتعني ذاتها المجردة، بل تعني اكثر من شيء، فبعد ان اعتبر اينشتين ان كل ما نراه ونفسره عبارة عن رؤى تؤكد حواسنا، وان لا شيء ثابت بقدر مانعرفه او نراه فيه، فقاد ذلك اينشتين الى ان يحطم فكرتي الزمان والمكان في نسبيته اذ يقول في اعتراضه على الثبوت العلمي الرياضي (حتى المعادلات الرياضية انبعثت في ذهنه من شطحاته التي حاول فيها ان يتصور الكون على صورة جديدة)^١ ليؤكد ان نظريته النسبية ليست كلها معادلات رياضية بل انها اخذت تنحو باتجاه الجوانب الفلسفية في القراءة والتفسير والاستنتاج.

ولاهمية نظرية اينشتين فقد (القت نسبية اينشتين الضوء على مفاهيم لم يكن الانسان يرى فيها سوى كونها مطلقة، وقلبت كثير منها لتجعلها نسبية، واثبتت انه لا يوجد هناك اساس منطقية لافتراض محاور مرجعية مفضلة لقياسات الفضاء والزمان، فيتلاشى التمييز بينهما لان كل مراقب يعتقد بأحقيقته، ولا يمكن ان يكون هناك سكون مطلق او حركة مطلقة)^٢ ، اننا ازاء فهم متفاوت للاشياء والطبيعة الفزيائية حولنا اذا ما احسنا به، وان تغيراً مهماً سيطراً في توصيفها بين ما نراه في الطبيعة والذي يأخذ شكلاً نسبياً متفاوتاً تختلف فيه الرؤية المطلقة بحسب الاخر واحساسه باللون او الشكل او الفعل او الكيفية ضمن التحولات الفيزيائية والكيميائية (انها جميعاً احكام نسبية تلك التي نطلقها على الاشياء نسبة الى حواسنا المحدودة وليست احكاماً حقيقية، والعالم الذي نراه ليس هو العالم الحقيقي، وانما هو عالم اصطلاحى نعيش فيه معتقلين في الرموز التي ينقلها عقلنا ، ليدلنا على الاشياء التي لانعرف لها ماهية او كنه)^٣ ، ومن هنا فان (فكرة النسبية تتلخص في البحث عن العلاقات الثابتية ، ان هدف النظرية النسبية هو كما اشار اليه سومرفيلد قبل خمسين سنة ، البحث عما هو ليس نسبياً ، عن المطلق بطريقة ما)^٤.

وقد فتحت النظرية النسبية اوسع الابواب للوقوف على حيثيات نظريات الفيزياء الاخرى، وصارت الشغل الشاغل للفيزيائيين في اثبات فروضهم وتجريبها، فظهرت نظريات قلبت كل الثوابت عند الفيزيائيين ، ثم اوجد العالم الاسكتلندي (روبرت بروان) الذي دحض نظرية نيوتن التي ترى ان حركة الاجسام لاتحدث الا بتسليط قوة عليها. وهنا ظهرت نظرية الكم مكملاً لتلك النظريات الحديثة في الفيزياء .

ظهرت نظرية (الكم) (Quantum) كأحد النظريات العلمية التي اثارَت التساؤلات ووضعت الحلول ومازالت تبحث في الكيفيات.

^٣-برايان غرين، الكون الاينقي، ترجمة د.فتح الله الشيخ، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ٢٠٠٥، ص٤٣.

١ - انظر: مصطفى محمود ، اينشتين والسببية ، دار المعارف ، مصر ، ٧٧ ، ص ٦ .

٢ - طالب ناهي الخفاجي ، مصدر سابق ، ص ٦٠ .

٣ - مصطفى محمود ، مصدر سابق ، ص ١١ .

٤ - فرانسواز باليبار ، اينشتين غاليليو نيوتن ، المكان والنسبية ، ت : د. سامي ادهم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٣ ، ص ١٣٠ .

لقد كان اهم ابتكارين في القرن العشرين هما ، النسبية وميكانيكية الكم، والفيزياء بطبيعتها تقسم قسمين الفيزياء الكلاسيكية ، والفيزياء الذرية ، فالفيزياء الكلاسيكية تبحث في حركة الاجسام الكبيرة ، والفيزياء الذرية هي مايشغل على اصغر جزء من المادة وسلوكها . لا يخفى ان العالم حولنا هو مجموعة من الذرات والجزيئات التي تكون العالم الموجود المدرك بما فيها اجسادنا. وقد اثار وجود الجسيمات الصغيرة او الذرة العلماء وحاولوا دائماً تقديم تفسيرات لها عبر العصور بأشكال مختلفة ، ويمكن القول ان (ديمقريطس ٤٢٠ ق.م) هو اول من اعطى تفسيراً للذرة عندما قام (بتقديم تفسير مقنع للخصائص الفيزيائية للمادة.. اذ افترض انها تتألف من جزيئات صغيرة)° ولكن فكرة ديمقريطس ظلت فكرة عائمة بدون اثباتات ولافائدة.

وقد ذكر القرآن الكريم تحديداً واضحاً مسمى لفكرة صغر حجم الجسيم والذرة وقال عز وجل (فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره * ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره) *، وكانت الاية الكريمة توحى الى اصغر مقدار لا يظلم الله عز وجل فيه ليعطي البشر حقهم في الخير والشر ، وتلك دلالة على الكم والمقدار الالهي المعطن للبشر

ثم اكتشف جون دالتون الذرات واكتشف الاوزان الذرية (وكانت تلك من بين اعظم اكتشافات الانسان)، ثم اكتشف دالتون ما اصبح يعرف بالنظرية وهو نظام جديد حدد العلاقة بين الذرات والعناصر ، وفي بداية القرن ١٩ تم اكتشاف الجزيئات وتراكب الذرات في الغازات.

(ان نظرية الذرة قد اقتلعت من تربة التأمل الفلسفي واعيد غرسها في تربة البحث العلمي، عندما وضع لها اساس في التجارب الكمية، فقد قاس جون دالتون نسب الاوزان التي تدخل بها العناصر في مركبات ووجدها ثابتة)¹ ، ثم اكتشف جوزيف تومسون الالكترتون وذلك من خلال قياس نسبة الشحن الكهربائي الى الكتلة ثم حصل على مقياس تقريبي للشحنة. لقد شغلت علوم الطبيعة الفيزيائية كل تقدم علمي حياتي ، وقد سبقتها فلسفة العلم اذ اصبحت الفيزياء ضمن تفسيرات فلسفة العلوم وتطورها فمنذ ان بدأ رسل بدمج الرياضيات بالمنطق والفلسفة ، اصبحت الفيزياء ضمن العلوم التي تم استقراءها من خلال الفلسفة .

ومثل النظرية النسبية في نسبية الزمان والمكان وحقيقتها يقول انيشتين (ان كل الافكار الاساسية للعلوم هي بالاساس بسيطة) والتي اسقط فيها انيشتين الصفة المطلقة لقوانين الكون والزمان والمكان سوى سرعة الضوء والبعد الرابع (الزمن) ، ان فيزياء القرن العشرين هي بزوغ نظرية الكم (الكوانتم) وهي مايسمى بالنظرية الكمية التي جاءت لتراكم القرون ان الكوانتم هي نظرتنا الى الذرات ومكوناتها ، وقد صنعت فعلاً العالم الحديث، وبذلك تم صنع الحاسوب واللايزر والانشطار الذري. ان نظرية الكوانتم هي علاقة الذرة بالالكترتون وسحابة اللون المرافق لشحنة الالكترتون .

انها ما يسمى فيزياء الكم (الكوانتم) الفيزياء الكمية ، فيزياء الكمومية ، وكلمة كوانتم (quantity) كلمة لاتينية وليست انجليزية وتعني (مقدار) وهنا يكون اللبس معها ومع كلمة كمية.²

وحتى نفهم فلسفة الكم (الكوانتم) والتي استحدثتها التكنولوجيا المعاصرة لابد ان نقف عند الفلاسفة والعلماء الذين سعوا الى ايجاد العلاقة بين العلم والفلسفة والذين زحرت كتاباتهم بالرؤى العلمية التي تخدم الحيويد في الفهم الجديد، وبعدها انبثقت معارف فيزيائية

° - هانز ريشنباخ ، نشأة الفلسفة العلمية ، ت: دكتور فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، مصر ، ١٥٧ ، ص ٢٠٠٧ .

*القرآن الكريم سورة الزلزلة ، ايه ٧-٨ .

١ - هانز ريشنباخ ، مصدر سابق ، ص ١٥٨ .

٢ - رولان اومنيس ، فلسفة الكوانتم (فهم العلم المعاصر وتأويله) ، ت: م.د.أ. احمد فؤاد باش ، ا.د. لميزا طريف الخولي ، دار المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٨ ، ص ١٠ .

أقرب ان تكون جزءاً من الفلسفة وابعدها من ذلك ، فما كانت نظريات انيشتين وتجريبه ومنطقه الاغوراً من الفلسفة المنحدرة من العلوم ، كما كان رسل وفتنجشتاين وكارناب وكوين وبوبر فمثلاً كان معيار رودلف كارناب * (ان النتائج المنطقية تمحص عن طريق الملاحظة الحسية واستنتج ان الفلسفة هي دراسة للبناء المنطقي للغة العلم)^٣، ومن الفلاسفة الذين قربوا العلم للفلسفة كحلولمنطقية فتجنشتين ** فهو من الفلاسفة التحليليين الف كتابه (رسالة منطقية فلسفية) يقول (ان الخبرة الفلسفية تنشأ عندما نسيء فهم وظيفة بعض ادواتنا الذهنية اننا نتبع المشكلات وما بينها من روابط او مفارقات متأثرين بالخبرة الفلسفية)٤ .

ويحدد رسل *** رؤيته الفلسفية العلمية في (ان العالم يتألف في التحليل الاخير من وقائع ذرية ، وقد وحد بين الجزئيات والكيفيات ، فأعتبر الحس المشترك هو مجموعة من الكيفيات ترتبط بعلاقة الحضور المتواقت وكان يقرن المنطق بنظرية المعرفة)^١ ، وتلك هي مايسمى مذهب رسل في المنطقية الذرية . وبالمثل كان كواين*، يعمل على المتغيرات والثوابت وعبارته (لان يكون الشيء موجودا معناه ان يكون قيمة لمتغير)^٢، لقد اختلف العلماء في الضوء وماهيته كأحد عناصر الذرات ووحدة علمية قياسية ففي سنة ١٧٠٤ افترض اسحق نيوتن ان الضوء عبارة عن جزئيات ، وعارضه منافسه كريستيان هوبكن بأن الضوء عبارة عن موجات ، ثم اكتشف العالم الانكليزي توماس بانك ان الضوء ينتشر مثل الماء على شكل موجات متداخلة ، لقد كان لهؤلاء العلماء الفلاسفة منهاجا ربط احيانا العلم بالتفسير الفلسفي عندما يتوقف العقل عن الوصول الى نتائجه لتبدأ الفلسفة بوضع الحلول وردم الفجوة .

يعتبر ماكس بلانك** من المفكرين الذين ربطوا العلم بالمنطق وبنظرية المعرفة واللغة ، درس الديناميكية الحرارية ، والكم الطاقوي واستنتج انه شعاع لايبث في صورة مستمرة وانما في رزم من الطاقة ، ومثله بأنه يشبه الماء فهو لايسيل باستمرار بل على شكل نقاط كنقاط المطر ومجموع الطاقة لايمكن ان يكون الا عددا كبيرا من ذلك الكم الطاقوي الذي يدعوه بلانك بالكم الفاعل^٣ . فيعمل هذا الكم على حركة الجسم باتجاهات مختلفة محررا طاقة كهرومغناطسية ، وتعمل تلك الطاقة بشكل سحابة كبيرة تحيط بالجسيم .

الصراع بين المادة والطاقة :

ان العلاقة ازلية بين المادة والطاقة وهي معروفة وقد شغلت العلماء والفلاسفة قديما وحديثا ، ولكن تلك العلاقة والصراع يأخذ اشكالا مختلفة نظرا لتنوع المادة وحجم الطاقة

*رودولف كارناب (١٨٩١-؟) الماني درس الفلسفة في فيينا، احد علماء التجريبية او الوضعية المنطقية، درس نظرية المعرفة والمنطق الرياضي، وفلسفة العلم.

٢- فؤاد كامل وآخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، دار القلم ، بيروت ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص٣٢٦ .

**لودفيج جوزيف جوهان فتجنشتين، (١٨٨٩-١٩٥١) يهودي نمساوي ، درس الرياضيات والهندسة وكتب في الفلسفة والتجريب.

٤- انظر : فؤاد كامل وآخرون ، مصدر سابق ، ص٢٩٣-٢٩٤ .

***براتراند ارثوليم رسل (١٨٧٢-١٩٧٠) بدأ رسل رياضيا ومال الى الفلسفة ليجد مبررا في الاعتقاد بصدق الرياضيات ، كان الحل عند رسل ان يرد الرياضيات الى المنطق.

١- انظر : فؤاد كامل وآخرون ، مصدر سابق، ص٢١٧ .

*ويلاد .ف. ا.كواين (١٩٨٠-) منطقي رياضي من المهتمين بفلسفة المنطق ونظرية المعرفة وقد رد الرياضيات الى المنطق .

٢- مصدر نفسه ، ص ٣٥٠ .

**ماكس بلانك (Max Planck) ١٨٥٨ - ١٩٤٧ ، عالم فيزياء ألماني، حاصل على جائزة نوبل في الفيزياء عام ١٩١٨م. يعتبر مؤسس نظرية الكم التي تعد ثورة في فهم الإنسان لطبيعة الذرة وجسيماتها، تلقى دراسة علم الفلك والميكانيكا والرياضيات على يد هرمان مولر، وكان هو أول من علم بلانك مبدأ بقاء الطاقة، في سنة ١٩٠٠ ، استطاع أن يهز الأوساط العلمية كلها عندما أعلن أن طاقة الموجات الضوئية تقفز بصورة غير متصلة. وأنها مكونة من كموميات - ومفردها : كم. نظرية الكم هذه قد صدمت الاعتقاد العلمي السائد في ذلك الوقت بأن الطاقة تتزايد أو تنقص متواصلا أي بلا حد أصغر للارتفاع أو الانخفاض. وهذه النظرية الجديدة وجدت في الطبيعة أن الطاقة تزيد أو تقل بكمات صغيرة لا يوجد أصغر منها من الطاقة، وادى هذا الاكتشاف إلى فهم جديد للطبيعة . قد جعلتنا نقرب كثيرا من فهم اعمق لطبيعة المادة والإشعاع. " . وفقا لهذه النظرية فان طاقة الشعاع تعتمد على طول الموجة والتردد (أي تختلف باختلاف اللون مثلا) .

٣ -لبي سمولين ، جاذبية الكم ، ت: د. صلاح يحيواوي ، مجلة جامعة دمشق للعلوم الأساسية - المجلد (١٩) - العدد الثاني - ٢٠٠٣ ، ص١٣-١٤-١٥ .

واشكالها واسباب وجودها وطرق معرفتنا بها ، ان الوجود الانساني مبني على المادة والطاقة كوجود حي مرئي او محسوس . وقد ذكر في القرآن الكريم (قال انا خير من فتنة خلقتني من نار وخلقته من طين)*** ، ذلك ابليس يتفاخر بنفسه وافضلته كونه طاقة .

فالصراع الازلي بين المادة المدركة المحسوسة التي تميز الوجود الانساني عن غيره من الخلائق هو هذه المادة ، ووسم ابليس كونه خلق من نار فهو طاقة دائمة ،ويمكن القول ان الطاقة نوعان سامية مصدرها الله وطاقة شريرة مصدرها ابليس.

لقد بدا ان التركيب النهائي للضوء والمادة هو اعظم مظهرين للواقع الفيزيائي فالضوء مركب من موجات والمادة من ذرات ، وقد ظهر ذلك في نهاية القرن ١٩ . وتكون تلك الكيفيات الجديدة من موجة وذرة مجموعة خوارق ذرية تعطي مواصفات الذرات الخاصة .

ظهرت الذرة والالكترون والنيوترون والبروتون لتمثل مرحلة متقدمة في المعارف الفيزيائية المعاصرة . فقد كانت الفيزياء الكلاسيكية تقوم على حل بعض المعضلات بالذات الاجسام ذات الاحجام الكبيرة ، ولكن اكتشف العلماء ان تلك الالكترونات والنيوترونات والبروتونات والذرة بشكل عام لاتخضع الى قوانين الفيزياء الكلاسيكية لان تلك الجسيمات سميت بالجسيمات تحت الذرية ، وهنا برزت ميكانيكا الكم لانها تدرس الجسيمات تحت الذرية ان نظرية الكم هي القيمة والمقدار الكمي الذي يعرف الجسيمات وما تحمله من طاقة وهي طاقة الكم او طاقة الجسيمات وتلك الكمية والمقدار هي ما يحدد قيمة الطاقة في المدارات والتي يبعثها كل عنصر واطيافه اللونية المختلفة يقول مالبراتش (ان فكرتنا عن المقدار كافية لجعلنا ندرك جميع خصائصه الممكنة وان جميع العلوم الصحيحة تعالج الكمية وترتبط بالهندسة)١.

لقد كانت النظرية النسبية بوابة الفتح للقضايا العلمية العالقة فيما يتعلق بالفهم للزمان والمكان والفضاء ، ولتلتحق بها نظرية الكم مكملة لها فيما يتعلق بالذرة وصولاً الى القنبلة الذرية ، فهي في علاقة مباشرة بوجودنا ، وقد تملصت من سيطرة وهيمنة كهنوت القضايا الجبرية والمعادلات والفروض وتطبيقاتها ، فأستعانت بالفلسفة لتفسير الوقائع المدركة ، انها اعادة فهم العوالم الرياضية وفق المنظار العلمي الجديد ، فهو يفهم الرياضيات وفق تصوراته الفلسفية ويحفز على الفهم الجديد للعالم المعاصر .

نظرية الكم والمبادئ العلمية :

يمكن ان يطلق عليها فيزياء الكم ، ميكانيكا الكم ، نظرية الكم ، ان الجذور الحقيقية ليزوغ نظرية الكم كان في بدايات القرن العشرين ، ففي عام ١٩٠٠ كان العالم الفيزيائي ماكس بلانك يلقي محاضرة في الجمعية الفيزيائية الالمانية عن الطيف المستمر لترددات الضوء المنبعث من الجسم الساخن ، حين توصل الى حركة وترددات الجسيمات الالكترونية وسلوكها وتأرجح شحناتها الكهربائية وقد اوجد معادلة وضع بها الثابت (h) الذي يقيس توزيع الطاقة الذي يتناسب مع الموجة ٢، فترددات الموجة المتذبذبة تحدد ترددات الضوء المنبعث وقياس كمية الطاقة تلك هي النظرية الكمية .

قام العالم الفيزيائي بلانك في سنة ١٩٠٥ بأجراء تجربة في المختبر على الالكترون المنطلق ، وكانت النتائج عدم التنبؤ بسلوك الالكترون وطاقته الحركية وسلوكه الموجي ، وكانت فرضيات طاقة الكم . انها عملية تطور وتغير فهمنا للعالم والدافع الفيزيائي في القرن العشرين ، فقد كشف بلانك ان كل شعاع وبضمنه الضوء يخضع لتحكم اعداد صحيحة ، انه يسير تبعاً لاعداد صحيحة لوحدة اولية للطاقة اطلق عليه اسم الكم (الكوانتم) quantum^٣ ونظرية الكم نشأت بالتزامن مع نموذج بور لذرة الهيدروجين وتنامت في حدود ١٩١٣

***القران الكريم سورة ص ، ايه ٧٦ .

١- جنيف رديس لويس ، ديكارت والعقلانية :ت : عبدة الحلو ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ٢ ، ١٩٨٨ ، ص١١٨ .

٢- carson, cathryn.the origins of the quantum the ory,snmmer/fall.2000 . p6-7 .

٣- هانز ريتشباخ ، مصدر سابق.ص١٦١ .

وانتهت في ١٩٢٥ بصياغة أولى معادلاتها وهي ميكانيك المصفوفات على يد ماكس بورن وفرنر هيزنبرج والتس^١.

ان ميكانيكا الكم هي التعبير العام عن قوانين الطبيعة في عالم مصنوع من جسيمات حاضرة في كل مكان وتكاد تكون غير قابلة للإدراك الحسي ، وهو العلم الذي يحذرنا في حدود الحس المشترك ان بعض المبادئ الفلسفية الأساسية قد تكون على خطأ^٢. أدى الكشف عن الخواص الموجبة والجسيمية للجسيمات الدقيقة للذرة اكتشاف ميكانيكا الكم او الميكانيك الموجي ، وقد ارتبطا معا من خلال مجموعة مفاهيم وحسابات رياضية وكان دي برولي (١٨٩٢-١٩٨٧) هو من افترض تجميع فكرتي الموجة والجسيم ، وقد سميت امواجه تلك بالامواج المادية ، وقد اعتبر اورين شروندجر (١٨٨٧-١٩٦١) ان الجسيم عبارة عن تجميع للامواج ، وقد قام شروندجر بوضع معادلات لمعرفة سكون الالكترون المستقر ومستويات الطاقة ، ومن هنا عرف الميكانيك الموجي وهو اسم اخر لميكانيكا الكم . لقد فسرت النظرية بالتجربة والاحتمال كثيرا وقد تم الجمع بين النظريتين الجزئية والتموجية ، فكان يعتقد ان هناك جزيئات يصحبها موجات تسير مع الجزيئ وتتحكم بحركته من خلال الطاقة ، وحدثت تحولات في النظر الى الذرة وتفسير سلوكها ، فقد كان التفسير المنطقي ان هناك جسيمات لا تتحكم بسلوكها قوانين سببية ، كما تعودت الفيزياء الكلاسيكية على تفسيرها ورصد سببيتها المادية ، وانما ان هناك قوانين احتمالية تتشابه رصد قوانين الموجات وتركيبها الرياضي في حركتها ومعادلاتها الرياضية ، وان قوانين الاحتمالية والسببية قد تكون قوانين متداخلة لا يمكن التخلي عن احداها .

لقد اوضح بلانك التشابه بين الميكانيكا الكلاسيكية وميكانيكا الكم في خضوع كل منها للسببية او الحتمية ، وان مبدأ اللادقة لا يخرج عن السببية او الحتمية وان صرامة هذا المبدأ في الفيزياء الكلاسيكية كما هو عليه تماما في فيزياء الكم ضمن حدود الفرق بمبدأ الحتمية بين صورة العالم والحس ، وان نظرية الكم هي حتمية من نوع جديد فعلاقة الشك لا ترفض المبدأ الحتمي بل تحاول خلق رؤى جديدة له وتفتح اسباب جديدة للتطبيق والتفسير^١.

ان علماء الكم وجدوا ان في كل مرة يقومون بعمل تجربة بنفس المعطيات يجدوا اختلافا في النتائج فالالكترون يكون بمكان مختلف دائما وسمي ذلك معضلة القياس لميكانيكا الكم ، وظهر ايضا بالتجربة ان عملية الرصد في التجربة تؤثر دائما على سير التجربة وتغير مسار الالكترونات وتعطي عدد غير ثابت من الاحتمالات ولذلك وصل العلماء الى ان عملية الوعي والرصد تجعلنا نرى الاشياء او نحدد الوجود كما نريد نحن وان قوانين الطبيعة هي ما ندرکه وما تعلمناه .

ويصبح مبدأ الشك (واللا يقين) في تصرف وسلوك الجسيمات جزءا من ميكانيكا الكم ، وقد اعلن العالم الفيزيائي هايزنبرغ (ان من المستحيل ان نقيس بصورة دقيقة كمية الحركة التي يقوم بها جسيم بسيط وان تحدد - في الوقت عينه - موضوعة في الموجة المرتبطة به ، فكلما كان مقياس موضعه دقيقاً ، كان هذا المقياس عاملاً في تعديل كمية الحركة ، ومن ثم في تعديل سرعة الجسيم بصورة لا يمكن التنبؤ بها ، وكلما كان مقياس الحركة دقيقاً اصبح موضع الجسيم غير محدد ، فالوقائع الفيزيائية في المجال الذري لا يمكن قياسها بدون ان يدخل فيها اضطراباً غير قابل للقياس)^٢.

^١ - انظر: <http://physicsbuzz.physicscentral.com/2011/08/picasso-and-quantum-theory.html>

^٢ - رولان اومنيس ، مصدر سابق ، ص ١٢١ .

^٣ - انظر: د. افراح لطفى عبد الله ، تحولات السببية (دراسة في فلسفة العلم) ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص ١٤٦ .

^٤ - محمد جواد مغنية . مذهب فلسفية قاموس مصطلحات دار مكتبة الهلال . دار الجواد . بيروت لبنان بلا . ص ١٦١ .

^٥ - انظر: محمد باقر الصدر ، فلسفتنا ، دار التعارف للمطبوعات ، بيروت لبنان ، ١٩٩٨ ، ص ٢٦٨- ٢٦٩ .

ونحن اذا ازاء المبدأ الذي يقول ان الطاقة تنتشر بشكل كوانتم متعدد من الطاقة ، وبما ان الضوء يتكون من موجات وحزم (طاقة) (استنتج دي بروغلي ان الجزيئات التي تمتاز بالكثافة تمثل ظاهرات ضوئية ، ولا بد من تفسير ظاهرة موجة - جزيئة باعتبارها توصيفات تتنافى وتتكامل بشكل متبادل) .^٣

ان لغة الكم او (ميكانيكا الكم) هي منطق الكتابة ولغة محايدة لاتتحدث عن الموجات او الجزيئات بل تتحدث عن الاتفاقات اي الصدمات ، وتترك ما يحدث في الطريق بين الصدمات امرا غير محدد بهذا المنطق تبدو الصورة النهائية لفيزياء الكوانتم (الكم) ^٤ (ان ميكانيكا الكم هي اطار من المفاهيم لادراك الخواص المجهرية للكون ، وان للكون صفات مذهشة بنفس الدرجة بل حتى اكثر ادهاشا عندما نفحصه على المستوى الذري وتحت الذري) ^٥ ، وقد تبقى جميع الحقائق العلمية قابلة للتغير او الدحض ، وتكون الحتمية جزءاً من المفاهيم العلمية المطروحة في الرياضيات والفيزياء والكيمياء ، وتلك الاحتمالات غير القياسية هي طريق للاستنتاجات احيانا ، وتعيدنا فلسفة الكم من الرجوع الى الفلسفة وتقبلها ليس كونها موضوعات تأملية ، بل انما مفاتيح للحلول التي يصعب الوصول اليها او التكهن لها ، فبدت الفلسفة الان حلولا علمية تبحث في العلاقات المنطقية بعيدا عن الوقائع والاسباب هي تبحث في النتائج .

ان اهم تطبيقات نظرية الكم هو تطور الدمج بين نظرية الذرة ونظرية الاشعاع ، وقد كشف العالم الفيزيائي رذرفورد ان للالكترونات مدار كوكبياً ، وقام العالم نيلزبور بأكتشاف ان نموذج الذرة لا بد ان يرتبط (بكم الطاقة) الذي حدده بلانك ، والالكترونات تدور في حدود الذرة ضمن مسارات محددة وتنتقل من مدار لآخر ، واثناء الانتقالات تبعث طاقة محددة بلون محدد ، وتلك الانتقالات تحددها مؤثرات كالحرارة والضغط ، وبذلك وضعت هذه النظرية سلسلة خطوط طيفية تميز كل عنصر لتصبح قاعدة استطاعت ان تكشف العناصر الجديدة وضمن الجدول الدوري من خلال نشاطها الاشعاعي الموجي وطاقة الكم .

المبحث الثاني

المقاربات الشكلية بين الفن والعلم :

لا يخضع البحث الى الحياد المنهجي ، ولان العلم هو الحافز المؤسس للنظام الكوني من خلال القانون الرياضي الذي يستند الى الفعل والمنطق ليجد نفسه امام حقائق وفرضيات ثابتة لا تقبل الجدل ، لقد ذهب أصحاب المذهب العقلي الى ان الحقائق الرياضية هي من ابداع العقل ولا تستند الى القوى الخارجية ، كأمثلة الرياضيات الجبر والهندسة والفلك والميكانيك وهي دراسة الزمن - القوة - الحركة ، ويختلف ازاءه المذهب الاخر المناقص والذي يعتمد التجربة والملاحظة الحسية والمدرسة ، فقد قال أصحاب المذهب التجريبي الحسي ، ان المعاني الرياضية منتزعة من صور الأشياء المادية المحسومة . والتي تلتقطها العين من الطبيعة ، ولا يمكن ان يكون العلم قوة حقيقية دون ان تسجل الملاحظة دورها الى جانب الفرضية ، فيمتزج الاستدلال العقلي بالمدرجات الحسية في إيجاد مساحة للعلوم عبر التاريخ وبالأخص دراسة العلوم المعاصرة .

يرتبط الفن بالحقائق العلمية وبالملاحظة والتأمل ، فالحقائق العلمية في فلسفة الفن هي حاضرة في المنطق العلمي والملاحظة والاستناد الى المعرفة

^٣ - بيتر كوزمان ، فرانز ، بيتر بوركارد ، فرانز فيديمان ، اطلس dtv الفلسفية ، ت: د. جورج كتورا ، المكتبة الشرقية ، ط ٢ ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٧ ، ص ١٨٥ .

^٤ - انظر محمد باقر الصدر ، مصدر سابق ، ص ٢٧١-٢٧٢ .

^٥ - هانز ريشنباخ ، مصدر سابق ، ص ١٧٦ .

^١ - هانز ريشنباخ ، مصدر سابق ، ص ١٦١ .

^١ - انظر محمد جواد مغنیه ، مصدر سابق ، ص ١٦١ .

الجمالية والوجدانية ، فالصورة الفيزيائية في لغة الفيزيائيين لاتعني ما هو حدسي او مرئي وما يعبر عنه ، بل هي مفهوم واقعي صور بالرياضيات ويمكن ان يكون المنطق والرياضيات صورياً عندما يتعاملان مع علاقات لا اشياء ويمكن رد أساسهما الى منظومة بديهية بلغة ما صورية . افاقضايا التي لا تدل عن معنى ولا تتخذ اشكالا لرموز وتعينات ثابتة تعتبر صورة للفيزياء وصورتها.

وقد حاور علماء الفيزياء والطبيعات وعلماء الرياضيات الفن كمنظومة طبيعية تعتمد الملاحظة والتجريب ، وعندما يقارن اينشتين بين الفنان والعالم فهو لايبعد كثيراً بينهما فيما عدا كون ان لكل منهما وسيلته في العرض ومادته ووسائطه ولما كان الفنان يعتمد الحس والوجدان والعاطفة وخامته ووسائطه (مادته الفنية) فان العالم يبحث بالتجربة العلمية والوسائل الرياضية حلاً لمعضلاته وتقيماً لمشكلاته محاولاً اثبات ذاته وفرضياته ، ويرى اينشتين انه (في مغامرته العقلية الأولى لم يختلف كثيراً عن الرسام التجريدي في مغامرته الفنية فالرسام التجريدي على حق حينما يحاول ان يعبر عما يراه على طريقته فهو يدرك بالفطرة ان ما يراه بعينه هو ليس الحقيقة ، وبالتالي فهو ليس ملزماً له ... وبماكانه ان يتلمس الحقيقة لابعينه انما بعقله ... وربما بعقله الباطن او وجدانه .. او روحه)٤ لقد سار العلم والفن بمحاذاة وجودهما وابتكارات بقاءهما فما كان يبتكره العلم بالبحث والاستكشاف يتناوله الفن بالتوثيق والتنضيد الانساني .

وللتأكيد على الارتباط الوثيق بين الابداع الفني والابداع العلمي فان روبين شاندر تحدث عن المناطق الإبداعية المتوازية بين العلم والفن والمعرفة في عصر المعلومات ، لقد وصف العلماء الفيزياء قبل هذا (التشظي) بـ((العلم الكلاسيكي)) والرياضيات بوصفها((العلم الصوري))، ويطلق على فيزياء الكم اسم ((العلم الصوري)) رغم التطبيقات العينية الهائلة . ان الجمال فكرة غير قابلة للتعريف وان كل يفسرها بحسب ما يراه.١ ويمكن أيضاً ان يأخذ التفسير اشكالا معرفية وحسية مختلفة متباينة أحيانا ، وان كل ما يرى يقع ضمن ما يريد ان يحويه الشخص من انعكاسات ، وقد يطلق الفلاسفة أحيانا على الجمال كونه موضوع أو صفة للشئ موجوده فيه يمكن ان يرسلها لنا لتتعرف عليها بسهولة من خلال الشكل ، المادة ، المعنى (المضمون) ، ويمكن ان يلتقي المجموع بادراك الجميل واستيعابه اذ يرى الماديون (ان الشعور باي شئ انما هو انعكاس عن الواقع الموضوعي)٣، ومن الفلاسفة من يجد ان فكرة ومفهوم الجمال هو ذاتي يمكن ان تسبغ الصفة على شئ والدليل تباين الآراء حول الجمال وتذوقه و الاختلافات تلك هي تراكمات ذاتية إنسانية. يمكننا ان نستلهم فكرة النسبية في ابداء الحكم والراي في موضوع اختلف فلسفيا في توصيفه كونه احد المسائل العلمية الطبيعية الهامة التي اثار جدلا تاريخيا ازليا ، وقد تقرب نسبية اينشتين من هذا الجدل النسبي بين الدلائل الذاتية والموضوعية في انشاء فكرة الجمال وتوصيفها العلمي والإنساني .

مما لا شك فيه ان الفنان المبدع الذي يلقي بذاته وشعوره على مادته وفقا لموضوعه وفكرته فهو في جدل دائم بين المادة والموضوع والوجدان والحس والمعرفة ، ليخرج العمل الفني الجميل الى الاكتمال ويصبح عرضا خاضعا للاحكام العلمية والفلسفية ، وترتبط قراءة الجمال بالعلوم دائما ، لقد تحدث طاغور عن الفن والجمال وقال (الفقيه يفسر النصوص ويستخرج منها الأوامر والنواهي ،

١- رولان اومنيس ، مصدر سابق ، ص ٣٦٥ .

٢- مصطفى محمود ، مصدر سابق ، ص ١١ .

٣- رولان اومنيس ، مصدر سابق ، ص ١٢٢ .

٤- محمد جواد مقنيه . مصدر سابق ص ٣٥ .

٥- مصدر نفسه ، ص ٣٧ .

والفيلسوف يضع مذهباً عقلياً يهتدي به الى الحقائق ، والعالم يكتشف قوانين الطبيعة ، اما الفنان فانه يكشف عن الجمال الكامن في الكون ويمتلك القدرة على التعبير عنه)٤. ان المعيار الجمالي الفني الذي يمكن ان يخضع للحكم لا بد ان يكون له علاقة بالمنطق والادراك والتراكم المعرفي القبلي لتحديد الجمال الفني وسلوكه باتجاه المجتمع وحضوره الواقعي ، ومن ثم تقييمه الذي قد لا يخضع لمعيار ثابت علمي جبري بقدر ما يخرج الى المعيار اللا متوقع او عدم الثبات في الحكم .

الكمية تتصاعد او تنخفض ، واذا اتضح لنا بشكل تقريبي ان الناقص متضمن الزائد ، فان الكمية قابلة للقسمة وممتدة ايضاً ، ولذلك فان الحس المشترك متفق مع الفلاسفة من اجل ان يرفع شدة خالصه الى مستوى المقدار . ان اهتزاز النوتات وخرجها بشكل مندفع من اتجاه لآخر سوف يصل لوعينا وادراكنا وسنقول ان النوتة اكثر ارتفاعا او اقل ارتفاعا ، فالجسم سيبدل جهدا لبلوغ شيء اكثر ارتفاعا في الفضاء فهنا سنحدد ارتفاعا لكل نوتة من السلم الموسيقي ، وعندما استطاع الفيزيائي ان يحددها من خلال عدد الاهتزازات الصادرة في وقت واحد ، فاننا سنقول ان اذاننا تدرك بشكل مباشر اختلافات في الكمية ، ويبقى الصوت كيفية خالصة اذا ما ادخل عليه الجهد العضلي الذي سينتجه . وقد يمزج اينشتاين معادلاته الرياضية التجريدية بالارقام والمعادلات الجبرية والتي كانت لا تعكس الواقع المفروض بالتجربة بل هي تبحث خلف تلك التجربة والمعرفة الى عوالم افتراضية قد تكون موجودة ولكنها غير موجودة تختفي خلف فلسفات الظواهر والتفسير والمنطق . ان علاقة نظرية الكم بعوالم الفن وفلسفاته هي ما تحمله تلك الالكترونات المشحونة بحركتها العشوائية المنتجة للالوان المتناغمة والتي تصدرها طاقة وحركة الالكترونات في مداراتها حول النواة المتناهية الصغر ، والكم هو ناتج حركة حبيبات البغلة الصغر من الطاقة الموجية وهي وحدة صغيرة واحدة لا يمكن تقسيمها او تجزئتها يمكن ان تكون قيمة او مقدار او كم من الطاقة المتحررة ، تلك كانت نظرية ماكس بلانك في شرح وتوضيح واستقراء انتقال طاقة الفوتونات والالكترونات في الذرة وهذا فتح رائد في عالم الطبيعيات والذرة استطاع ان يقلب عوالم الفيزياء الى مراجعة نظرياتها وثوابتها السابقة وعملياتها وحلولها الرياضية وتحطيم ثبوتها ، انها ميكانيكية الكوانتم فلسفة الكوانتم ونظرية الكوانتم وهي التداخل بين العلوم والفلسفة والتي اوجدت تطبيقاتها الفنية تشكيلا وتصميماً .

التحولات الفنية والتطور العلمي :

ومما لا يمكن اغفاله ان النتاجات الفنية والادراك الجمالي قد سار بموازاة الاكتشافات العلمية والانسانية ، فلم يكن الفن بكل ازماته بعيدا عن تلك التطورات العلمية في الفيزياء والطبيعة والرياضيات والفلك ، وقد اقترن الفن احيانا وتلاصق مع تلك المخاضات والتحولات العلمية الكبرى حتى وكأنه متنفس العلم وتطبيقاته النفسية والانسانية ، ويمكن ربط الفن دائما بابتكار الآلة والطاقة والكهرباء والديجتال والخ . من العلوم التطبيقية الصرفة حتى اننا نكاد نجد ان الفن يحاول تطبيق فلسفة تلك الابتكارات العلمية وينطلق احيانا من العلاقات الجبرية والتفصيلية لتلك القفزات العلمية والتجريبية ، فيتحرك الفن باتجاه تحولات كبرى ومنعطفات ابتكارية تاخذ اتجاهات وتطبيقات جديدة ترسم حركة الخطاب الاجتماعي العام . ومن المهم معرفة ان علوم الفيزياء والكيمياء والفيزيولوجيا هي علوم يدركها العقل البشري بوسائله العلمية والعصبية وباساليب التجريب ، ولكن تفسير الادراك

٤- نفسه ، ص ٣٦ .

٥- هنري برغسون ، بحث في المعطيات المباشرة للوعي ، ت: د. الحسني الزاوي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط ١ ، بيروت ، ٢٠٠٩ ، ص ٢٣ .

٦- مصدر نفسه ، ص ٥٧ .

٧- مصطفى محمود ، مصدر سابق ، ص ١٢ .

وحقيقتة فلسفيا فهو ليس من حق تلك العلوم ، إن ادراكتنا هي ما نحسه من تجاربنا الخاصة^٢ ، فمحاولات العلم في تفسير سببية الظواهر الطبيعية تأخذ اتجاهاتها التجريبية ، ولا يمكن اهمال الحس والادراك في التفسير .
وقد ارتبطت بعض الاتجاهات الفنية ارتباطا كبيرا بالابتكارات العلمية والفكرية والاجتماعية وواكبتها ، بل قد تكون تلك الابتكارات هي السبب في نشوء تلك الحركات الفنية وصياغتها .
السريالية والدادائية وميكانيكا الكم :-

السريالية* (surrealisme) هي حركة مبدأها التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق ، وهي تعبر عن واقع اشتغال الفكر ومايمليه بعيدا عن اي تحكم خارجي، انه يخرج عن نطاق اي انشغال جمالي او اخلاقي ، وهي ترتقي بالاشكال الطبيعية الى ما فوق الواقع المرئي الى ما هو غريب ومتناقض^٣ .
لقد شهدت فترة انبثاق العلوم والثورات الفكرية الكبرى في الفيزياء بزوغ للحركة السريالية والتي تزامنت مع اهم انقلابين علميين في حركة العلم هما النسبية لاينشتاين وانبثاق نظرية الكم الذرية ، وقد اثرت هاتين النظريتين بالفن وبالذات السريالية في بداياتها وان مؤرخي الفن يقفون دائما امام هذه العلاقة بين الفن والعلم ، وقد احدثت تلك الثورات العلمية قبولاً اجتماعيا كبيرا واثارت المناقشات والمؤتمرات العلمية حركة في الوسط الاجتماعي العلمي والادبي والفني لتكوين السريالية في قلب تلك النظريات .

اتخذت العلاقة بين الفلاسفة والعلماء والفنانين شكلا متطورا للتواصل الانساني في التحديث والابتكار وقد تكثفت العلاقة بين الفيزيائيين والسرياليين وقد كان لفيلسوف العلم والموضوعات العلمية الفيزيائي السابق(غاستون باشلار) اثر على فهم بريتون (منظر السريالية) العلمية . وقد ذكر باركسنون في كتابه ان السريالية قد درجت ضمن الوضعية المنطقية وذلك عبر اهتمامها بفيزياء الكم والافكار النظرية ، ويؤكد باشلار المشاركة النشطة بين السريالية والجوانب المبتكرة من الفيزياء الجديدة شكل (١).

لقد تأثر مارسيل دوشامب في لوحة (عارية تهبط الدرج) شكل (٢) ، والفنان كاندنسكي بالنظرية النسبية وحركة الكم وكان مولعا بالمعادلة التي تقول ان الطاقة هي مادة ذات سرعة معينة وهي تعني ان كل شيء في الاساس غير متبلور او لا شكل له وهذا مارسمه في اعماله وخاصة الاخيرة لتصبح فلسفته في لوحاته^١.

تشابكت بعمق افكار السرياليين مع القضايا العلمية والاجتماعية وقد كان مبدأ الشكل (عدم اليقين) لـ (هايزنبرغ) ملهما للسرياليين في التلاعب الحسي بفضاءات لوحاتهم ومواضيعهم في التمويه والتقلبات.

ان الازمة المعرفية التي احدثتها ميكانيكا الكم قد حفزت الفنانين السرياليين لتجنيد المفاهيم والصور من التأثير بالفيزياء الحديثة وبالذات في ١٩٣٠ وقد كانت الصعوبات التي واجهها الفنانون هي ايجاد لغة جديدة للواقع ، وذلك مانقل السريالية

^٢- محمد باقر الصدر، مصدر سابق، ص٣٢٣.

* السريالية او فوق الواقعية هي مذهب فرنسي حديث منظرها اندريه بريوتول ، ظهرت التسمية اول مرة عام ١٩٠٣ ولغت ذروتها ١٩٢٤ ، اهم فنانونها سلفادور دالي ، تطورت أنشطة السريالية بحركة ال(داد) خلال الحرب العالمية الاولى ، وقد تأثروا بعكر سيغ بوند فرويد في التحليل النفسي وتأثروا بالعلم والادبي والفلسفة .

^٣- Dawn Ades , DADA and Surrealism reviewed , paul Hammond:Film Program at the National Film Theatre, paris ,1960 , p 232.

^١- انظر : موقع نت \http:// alhayat.com\ موضوع الفن والكم ص٣٥ .

الى حقل خطابي يتضمن فيزياء الكم، وبدأ تحول فنانيتها الى لغة شبيه مجردة في عوالم خاصة.

فن الرسم وميكانيكا الكم :

ان عملية الاقتران بين الفن والعلم قد تبدو غير مفهومه وقد نجد التقارب مهماً فمثلا كان (نيلز بوهر) عالم الفيزياء باحث في علم الذرات ، وفي اثناء بحوثه التجريبية قد توصل الى نتائج متناقضة اوصلته حد اليأس فما كان فيه الا ان قرأ كتاب يسمى (ducubisme) (التكعيبية) في الرسم ، وقد اوقد هذا الكتاب الشرارة عنده فابتكر نظرية المتمم في فيزياء الكم ، والتي تقول ان هناك بعض الاشياء هي جزيئات **particles** وتموجات **waves** في الوقت نفسه ، وهي دوما عند قياسها تكون اما هذا او ذلك ، وكذلك التكعيبية في الرسم هي تحاول ان تمثل مشهدا مرئيا من جوانب مختلفة وقد الهمت هذه النظرية (بوهر) فافترض ان الالكترونات هي تموجات وجزيء في الوقت نفسه ولكن دانما عند قياسها تكومن اما هذا او ذلك فتأخذ احد الاحتمالين.^٢ لقد تحول الموقف الثقافي اثر اكتشافات الفيزياء تلك ، وقد يتناول ايموجين كلارك هذا الموضوع فيقول هناك نقاط فردية من الطلعات في لوحة (جورج سورا)^{*} وهي في ١٨٨٥ شكل (٣) ، وتلك النقاط المتقطعة تكون اللوحة بأكملها والتي تظهر كخطوط مستمرة ، وهي بذلك تشابه الكثير من دورات الذرات ، في حياتنا وهي ذرات متقطعة من تلقاء نفسها تقترن ببناء تشكيل العمل الفني .انها استمرار للاندماج الثقافي .وهي لغة الاندماج العلمي بالفن وما يقترن بالابتكارات العلمية ، ففي عام ١٩١٣ قام العالم (نيلز بور) يوضع نموذج للذرة والذي كان اكتشافه التمثل بأن الالكترون يمكن ان يسقط من مدار عالي الطاقة حول النواة الى مدار اسفل الطاقة ، وعندها ينبعث ضوء وهو جسيم يسمى فوتونات . ساعد هذا النموذج على فهم ميكانيكا الكم وهو يشرح كيف ان المادة والطاقة تتفاعل على نطاق ضيق جداً بالمقياس من الذرات .

يقول (ارثر بوهر) استاذ العلوم في جامعة لندن ان اينشتين و بابلو بيكاسو يعالجان في وقت واحد خاصية المكان او الفضاء والتطلع اليه بطرق مختلفة كل منهما وضع فكرته وفلسفته عنهما بطريقته ، اينشتين اكتشف النسبية وبيكاسو اكتشف التكعيبية .^١

تمتع العلماء بعقلية ومخيلة استطاعت ان تلهمهم المعالجات الطبيعية والفكرية من خلال انبعاثات الحلم والرؤى الفنية ، يقول اينشتين (ان لي من شخصية الفنان ما يكفي لانسج من خيالي ما اريد ... وان الابداع العلمي عنصرا وحالة شعورية قريبة من العاشق ، غير صادرة عن قرار عقلائي بل عن حاجة شخصية^٢ . ولا بد ان تجنح المعرفة العلمية الى الخيال كما يحتاج الفنان الى المنطق العلمي احيانا .

عمل (بيكاسو) على الاشتراطات الجديدة في الفن التكعيبية من خلال النظر الى الاشياء بطريقة مختلفة بتقسيم الاشياء الى العديد من القطع وتجميعها في زوايا جديدة والتي تبين الفرق بين وجهات النظر المختلفة ، وتلغي العمق والنظر الى الاشياء بأجزائها وليس ككل ، وكذلك (براك) شكل (٤) ان تشظي الاجزاء واقترانها بحركة الاشكال وتسطيح زواياها ارتسم في صورة متخيلة من نظريات

^٢ - انظر : مصدر نفسه ، ص ٣١ .

^{*} المقارنه بين سلوك الذرات وتكنولوجيا الرسم الحديث .

^١ <http://physicsbuzz.physicscentral.com/2011/08/picasso-and-quantum-theory.html.p6>

^٢ - انظر موقع نت \http:// alhayat.com\ موضوع الفن والكم ص ٣٦ .

الفيزياء الحديثة والتي اوجدت التفاعل بين المادة والطاقة ضمن مستوياتها المختلفة.

محمود صبري* ونظرية الكم :

لابد من عرض سريع لاهم التأثيرات دون الذرية التي اعطت للفنان محمود صبري مفاتيح اسلوبه الفني الجديد فقد اعطت فيزياء الكم اكتشافا يتعلق بالمادة والطاقة ، بأن الذرة تمتلك الكتلونات تدور حولها ضمن مدارات محددة تقوم الالكترونات بالانتقال عبر مداراتها الثانوية واثناء تلك الانتقالات فهي اما تبعث او تمتص طاقة والاهم هو انبعاث الطاقة الذي يتحدد بطول موجي معين وهو ما يسمى طيف الطاقة ، وذلك انما يحدث عندما تتعرض الذرة الى مؤثر خارجي من ضغط او حرارة او اختزال ، وينتج من هذه الطاقة اطياف لونية تحدد طاقتها الجسم المنبعثة وقد تكون ملونة قابلة لان تبعث الوان خاصة للعناصر، وكلما اقترب الالكترون من نواة الذرة كانت طاقة الانبعاث اقوى كذرة الهيدروجين ، ذات الالكترون الواحد القريب من النواة .

وقد الهمت تلك الطاقة والموجات والترددات اللونية الفنانين ، وقد كان من هؤلاء الفنان محمود صبري الذي اتخذ لمنهجه اسم (واقعية الكم) محاولاً رسم صورة للموجات و تردداتها وصورة لميكانيكا الكم وحركة الجسيمات وسلوكها المرتاب.

يعد الفنان محمود صبري منظرأ وفيلسوفاً في العلاقة بين الفن والعلم والفيزياء الحديثة ، فقد اصبح مدرسة فنية خاصة ، لقد درس علم الاجتماع والرسم والتصوير اضافة الى موهبته الفنية . رسم اللون والفضاء والحركة ورسم الخطوط المحاكية للذرات والعناصر واسس اتجاهه الفني بأبداعه وابتكاره . بعد منتصف الستينات صار التوجه نحو الالوان فقط فرسم مجموعة صور هندسية فقط علاقة الالوان مع بعضها البعض ، وكانت اشبه بدراسات لونية ، ثم صار عنده تحول نحو دراسة الوان الطيف الذري . بدأ اهتمامه بالالوان المرتبطة بالعالم الذري فترك الطيف الشمسي الاعتيادي نحو طيف الذرة والوانها ، وانتقل للعالم الذري بعد ان اكتشف ان لكل ذرة طيف لوني معين وهذه نقطة الانطلاق الجديدة ، ابتكر نماذج تمثل المرحلة الانتقالية من الاعمال الواقعية التقليدية* الى العالم الذري فقد اوحى له هذه الاطياف بوجود علاقات بين الذرات علاقات لونية ، وهذا انتقاله الجديد ، شكل (٥ ، ٦).

وهكذا انتقل محمود صبري في فن يتناول التعبير عن الظواهر الاجتماعية المرئية الى فن يتناول تفاعل الانسان مع الظواهر الذرية ، انه الفن الذي يصور اعمق الاشياء والعالم فن العمليات ، واقعية الكم وهي اول محاولة فنية لوضع فن جديد تفسر العالم دون الذري للاتصال مع الكون ، وهو فناً يمثل العالم الجديد انه صورة للعالم بمستواه العميق^١ .
فن النحت ونظرية الكم :-

واجه فن النحت تحدياً مهماً في علاقة المادة بالكتلة كونه فناً مجسماً يقع ضمن ٣D ثلاثية الابعاد ، وقد وظف النحاتون ميكانيكا الكم في عدة اشكال منها شكل الطاقة وحركة الجسيمات والبناء الموجي والبناء الذري وتنوع الجسيمات الخ من الاشكال التي تصبح عليها الذرات وماهو مستوحى من فيزياء الكم والتي اعتبروها الاساس العلمي لكل ما يواجهه عملياً في العالم ، وكان النحاتون يحاولون ان

*محمود صبري ١٩٢٧-٢٠١٢ فنان عراقي هاجر عام ١٩٦٣ من العراق الى موسكو والى براغ .

^١ له اعمال تقليدية مثل ، جدارية وطني ١٩٦٢ ، الجنازة ١٩٥٠ ، عائلة ١٩٤٨ ، نساء في الانتظار ١٩٥١ .

^١ لقاء مع الفنان محمود صبري على youtube من موقع <http://www.iraqiart.com/inp/view.asp?ID=1060>

يوصلوا الفكرة بطريقة مفهومة بشكل صحيح لان اشكال الجسيمات والطاقة اشكال اكثر تعقيداً لما يمثل منها جسيماً ام موجة والقدرة على تصور تلك المفاهيم ، والمشكلة تكمن في ان تلك هي مواد لها خصائص ، وان الفن البصري هنا قد يمثل الواقع بدقة عالية والذي هو اصلاً واقعاً مخبئاً عن العين المجردة ، فيحاول تخطي حدود المنطق والتمثيل الحرفي والدخول في مناطق اعرق من الرؤية او الفهم فقد صارت القضبان الحديدية الرفيعة شعاعاً وظهت القمم وتداخلت الاقواس وتداخلت بني الكم شكل (٧) ، ومثلت الكائنات المركزية ، وموجات كروية تنبثق من المركز ، ومثلت الزوايا المكعبة واشكال الذرات المجسمة وتراكيب الكاربون المكعبة الواجهة والتي ترمز الى الفيزياء الكمومية شكل (٨) ، وتراكبت الاواح المتوازنة لتأخذ اتجاهات مختلفة بالحركة شكل (٩) ، تتصرف ميكانيكياً الكم هنا في واقعية الفيزياء وتحولاتها ، ان حجوم الاشكال النحتية الكمية انتهت مبدأ الزمان والمكان في حدود هويتها الجديدة .

وقد استخدمت القضبان الحديدية الرفيعة لتصوير نماذج ذرية مختلفة او اجزاء منها شكل (١٠) وقد تتداخل القضبان مع الكتل النحتية والقمم المنحوتة في علاقة اقرب الى واقعتها والتي تدرس طبيعة الموجات وتوجهها في كتلة نحتية ذات حجم كبير ومتداخلة التفاصيل شكل (١١) .

وقد تعتبر العوالم الصغيرة مدخلاً الى عوامل اكبر حيث التسلسل التراتبي المنشأ لتكوين الاجزاء شكل (١٢) ، وتتداخل الحلقات والاسلاك النحيفة في تشكيلات تقارب نماذجها الذرية وتتداخل اطوالها الموجية شكل (١٣) ، الحلقة والخطوط لقد كان الالهام والابداع اكثر اقتراباً في تشكيل الاجسام النحتية بما يمكنها ان تصور افكار ومفاهيم فيزياء الكم ، قد يكون ذلك جزءاً من جنون الافكار ولكنه صورة بصرية منمقة ملهمها فعل الفيزياء الكمية وسلوكها .

فيزياء الخزف وميكانيكا الكم :

لا يخفى فن الخزف فن اللون والعلاقات الجيولوجية والخواص الكيميائية والفيزيائية وهو من اكثر الفنون تداخل فيه السلوك الكيميائي والفيزيائي ضمن المادة الاساسية التي يصنع منها (الاطيان) وعناصرها وسلوكها الفيزيائي والكيميائي ومن ثم تقنيات التشكيل والتجفيف الاولى والنهائية وما يرافقها من تحولات فيزيائية وكيميائية وصولاً الى تحول مادة الطين الى مادة جديدة اثناء التصليب والتعامل الحراري مع عناصر الطين وتحول جزيئاته من مركب الى اخر بفقدان بعض الجزيئات والتقارب الجسيمي لجزيئات وذرات مركبات الاطيان المتصلبة .

تتداخل جزيئات الاطيان وتتبلور بتأثرها بدرجات الحرارة وتلك التحولات في السيليكا الداخلة في تركيب الاطيان وانتقالاتها من الفا Alpha الى بيتا Beta ضمن درجة ٥٠٠م اثناء التسخين صعوداً ورجوعها من Beta الى Alpha نزولاً وما يرافق ذلك من تحولات في العناصر والجزيئات والذرات والالكترونات من فقدان واكتساب واختزال واواصر كيميائية جديدة . ان السلوك الفيزيائي والكيميائي لجزيئات وذرات الاطيان تعطي الصفات المهمة والرئيسة بتشكيل جسم تلك المادة وخواصها وفق المؤثرات والضواغط الحرارية .

ينتقل التفاعل الكيميائي للذرات والجزيئات في مركبات الزجاج ومعادلاتها الكيميائية والتي تدخل العناصر الطبيعية في تكوينها وتركيبها فتتأثر بالقيم الحرارية لنفاعاتها لتسلك سلوكاً انتقالياً تفرضه طبيعتها فتنتقل من عناصر ترابية طبيعية ركبت ضمن معادلات خاصة تذوب في الماء لتسهيل ميكانيكية التطبيق على الاطيان المتصلبة ، ويتأثر الحرارة ستتحول هذه المواد الكيميائية من حالة الى اخرى

بمواصفات كيميائية لونية وبريق (لمعان) وشفافية والتصاق عالي الصلادة ستتحوّل المواد الترابية الى مواد صلبة ملتصقة على بدن الاطيان المحروقة فيصبح ذو طبيعة زجاجية صلدة وتكون قوة الالتصاق ناتجة عن تكوين اواصر جزئية جديدة ترتبط ما بين سطح الزجاج وسطح الفخار ، وتبدأ الجزيئات والعناصر الكيميائية الموجودة في الزجاج والاطيان بالارتباط ببعضها البعض وتكون اواصر متداخلة بما يضمن شبكة متناسقة تمنح الجسم الصلادة والقوة^١.

تساهم تلك العناصر بذراتها عند تعرضها للحرارة بانتاج الوان متعددة حسب نوع العنصر ونوع الاصرة والتردد الموجي للذرات من خلال الالوان الذرية التي تتمتع بها كل ذرة عند تسخينها. ومن الجدير بالذكر ان العلماء اكتشفوا عددا من العناصر الجديدة والتي تم اضافتها للجدول الدوري مثل السيزيوم والروبيديوم ، من خلال التعرض للحرارة والاطياف الناتجة استطاع العلماء ان يكتشفوا انواع العناصر في الشمس والكون ، وعرف العلماء بالتجربة وحركة الكترونات الذرة والطاقة المنبعثة ان اللون يشير الى العناصر ، فالصوديوم يعطي اللون الاصفر بدرجاته عند حرقه بالنار ، والنحاس درجات اللون الاخضر والسترانسيوم درجات اللون الاحمر وقد فحص ذلك بالجهاز التحليلي للاطياف ، فاللون الناتج من حرق احد العناصر يعطي لون عبارة عن الوان بأطياف وطول موجي ومناطق سوداء تدل على العناصر^١.

تلك الموجات اللونية قد فسرها قانون صياغة مفاهيم انبعاث الضوء كمرحلة انتقالية للالكترونات بين المدارات وتواتر انبعاث الضوء ذهابا وايابا ، وان فرضية الموجه والذبذبة تنتج اشعاعا ، ولم يكن هناك تنبؤا سابقا بأن الالكترون يقفز بين المستويات ، وكان قياس تلك الطاقة والترددات قد جاء وفقا لنظرية الكم .

ان ما يحدد تلك الاطياف مستويات الطاقة المنفصلة وكمية انبعاث وامتصاص الطاقة اثناء قفز الالكترون عبر مساراته ، وكان قياس كل ذلك احتمالي ، ان ارتفاع درجة الحرارة له علاقة بكم الطاقة التي يبعثها الالكترون بقفزة وهي التي تمنح الاطوال الموجية والترددات اللونية التي تنتج من ذلك فتمنح اللون صفته ، وقد يكون اللون الناتج من تفاعل الزجاج بالحرارة هو طاقة الالكترونات المنبعثة ضمن ترددها الموجي .

يتغير لون الاشعاع مع اشتداد الحرارة من الاحمر الى الابيض والى الاسود ، فلو اتينا بقطعة حديد وسخناها تسخيننا كافيا فإنه يحمر واذا زدنا الحرارة والتسخين سيغدو ابيضاً سيالاً واذا زدنا الحرارة يأخذ الاشعاع بالميل الى اللون الداكن ومن ثم يتبخر ، واذا استطعنا ان تحتفظ بالابخرة في مكان محصور ورفعنا حرارتها فأنها تسود وتسود وكلما ارتفعت الحرارة كلما اسودت^٢. ان الابخرة والغازات تفقد صفات اللون لتباعد ذرات جزيئاتها في الهواء بواسطة التبخير ولذا فإن الطاقة اللازمة للتحويل الى غازات تكون في مرحلة الامتصاص كون الذرات في حالة تسخين بانتقال الالكترونات الى المدارات البعيدة ، بينما تكون الصفات اللونية اكثر وضوحا في الحالات السائلة والصلبة للمادة كون الكترونات الذرة في حالة انبعاث لقربتها من النوواة وفقد طاقتها ، ومن هنا فإن زجاج الخزاف ذو الوان متنوعة بسبب انبعاث الاطوال الموجية والترددات متنوعة وهذا ينتقل الى العين لتراه من خلال الدماغ .

^١Robert Fournier, Illustrated dictionary of practical pottery. Printed jolly and barber Ltd , rugby and bound , by webb son and co. Ltd, great Britain , 1973 .

١- انظر : <http://www.ceramicsnow.org/post/88682228696/image>

٢- انظر : <http://www.ceramicsnow.org/francescoordini>

ان التقنيات اللونية للزجاج ذات الوان وصفات كثيرة ذلك يعتمد على حركة الجسيمات الالكترونية وسلوك الذرات بتقنيات الاكسدة او الاختزال اذ ان فقدان او اكتساب بعض ذرات العناصر كالواكسجين ، او تقنيات الزجاج الاخرى التي تدخل فيها تراكيب ذات تأثيرات معينة كزجاج الملح والراكو والمعتم وغيرها ، ولذا يكون فن الخزف ذو علاقة واسعة مع العلوم التي ترتبط في الفيزياء و الكيمياء تقنيا وتجريبا علميا.

فيزياء الكم والفن المرئي والرقمي :

غيرت نظرية الكم نظرتنا المادية للفيزياء ، وقد صيغت دائما فيزياء الكم من مشاركتنا للمفاهيم والادراك وهي غالبا ما صيغت بشكل رياضيات ، وقد تساعدنا نظرية الكم على الفهم خارج الحدود الشكلية العلمية ، واعادة النظر في موقعنا من الواقع المادي ، سنعرض محاولات من عالم فيزيائي ليناقد بالتجربة التمثيل البصري لمفاهيم الكمية والكيفية وهذا سيساعدنا على فهم نظرية الكم في الفنون البصرية ، ان صراع الفيزياء الكمية هو نقل التصور للواقع على اساس الواقعية المشخصة وبالعودة الى نظرية الكم فأتنا يمكن قياس الجسيمات دون التأثير بها ضمن ديناميات النظام الذي يوجد الكائن .

هناك نظام خاص بالجسيمات يظهر في سلوكها عندما لا تكون في حالة مراقبة ، او تسجل الجسيمات ازدواجية موجه / جسيمة في احتمالات متعددة ، وفي حالة القياس والملاحظة سوف تنهار عملية الرصد لتحديد شكل الجسيمات وسلوكها وتلك الجسيمات الكومية تستطيع ان تتأثر حالا عن طريق جسيمات آخر ، فلماذا لا يمكن رؤية الجسيمات كموجات فينك ارتباطها وتلاشي تلك الموجات وتبقى الجسيمات تسير في مسار مستقيم . فيزياء الكم حققت العديد من التقنيات مثل اشعة ليزر والرنين المغنطيسي والترانسستورات واجهزة الراديو والساعات الرقمية والحواسيب^١.

ان جميع الافكار تقود الى التخمين العشوائي للجسيمة / موجهة في الوجود النهائي للشكل (مرآة) وفي تجربة لمبتوري الاطراف بجلب مرآة ووضع اليد فيها ومرة خارجها فالانعكاس يمثل سلوك الجسيمات العشوائي ، ولكنها كأنها توحى بالنسبية في المكان والزمان معا^٢.

ان التجربة مزدوجة الشق شكل (١٤) ، حيث اكدت التجربة على الفتحة المزدوجة في فيزياء الكم والتي حققت في صور المرآة الدليل على كونها مزدوجة موجه / جسيم من الفوتونات والجسيمات الاخرى ، وتلك التجربة بتفردها وغرائبها تصويرها الا ان طرق التنفيذ كانت غاية في الدقة والحرفية اذ استطاعت ان تمنح الشكل ابعادا جديدة مختلفة من ثنائية ازدواج (موجه / جسيم) .

فن الكم فن حديث :

يقول العالم الفيزيائي (اريك.جي.هيلر) ان الفنان الحقيقي هو ليس من يضع محاولات على الكانفس امامه ولكن هو من يحاول ان يخلق شئ هو بحد ذاته شئ حيوي شكل (١٥) ، هذه الصورة تمثل نوعين من الفوضى والتشويش احدهما ميكانيك الكم التي تظهر موجه عشوائية من الكم على سطح المجال وثانيا نوع كلاسيكي تقليدي الذي يصف فوضى مسار الالكترون منطلقا من نقطة محددة حول مستويات الزوايا ،العالم الدكتور المصور ظل يتطلع ويبحث بعمل بحثي ممتع يتضمن فرض نظري حول سلوك الموجه والفوضى لميكانيكا الكم ونظرية الاصطدام ، شكل

١- انظر موقع نت \http:// alhayat.com، موضوع الفن والكم ص ٨٠.

٢- انظر : http://scribol.com/science/when-quantum-physics-becomes-modern-art ص ٨٦ .

(١٦) تمثل موجات متداخلة ، ايضاً وفي شكل (١٧) تمثل انحرافات الضوء والقمم ومن ثم الموجات الانعكاسات والانكسارات في الأشعة التي تنتج من اصطدام الحائط ببعض الالكترونات ، فبعضها ينفذ وبعضها ينعكس ليكون موجه كوانتيمية^٢. ان الفن يرتبط بالتطورات العلمية والقفزات المذهلة ، لقد كان خطابا علميا فكريا اسس له في الثقافات والفنون ، وبحق كانت الفنون المرئية (الفن التشكيلي- وفنون الديجتال) اكثر الفنون قدرة على محاكاة العلم والاقتراب من فلسفته ومبادئه حيث كانت التقابلات بين العلم والفن تحقيقا للنظريات العلمية المعاصرة وخاصة في الفيزياء.

الدراسات السابقة :

لم تجد الباحثة اي دراسة سابقة لهذا الموضوع عدا بعض المقالات في المجالات والجراند وبعض الكتب ومنها :
دراسة د. صلاح القصب (فيزياء الكم واشتغالات معادلاتها الترددية في الحقل الفني) تشتغل الدراسة على ميكانيكا نظرية الكم وتفعيلها على الاداء والعرض المسرحي في ثلاث فيزيائيات هي الاثا المسرحي ، الممثل الاداة ، المتلقي ، وعلاقة تلك الفيزياء من ضوء وحركة وطاقة في هذا الثلاثي وهي قراءة لفلسفة الكم وبحث ميكانيكاتها والبحث في معطيات نظرية الكم وصب تلك المعطيات في مقاربات المعطيات والمدخلات المسرحية وليس الفيزياء العلمية اخذ معطيات النظرية وطبقها الكاتب على معطيات العمل المسرحي فلسفة النظرية . ان دراستنا تعتمد التطبيق في الفن التشكيلي لفلسفة الكم وافرازاتها وتطبيقاتها في الخزف كالوان وتقنية تشكيل وإن المعطيات البصرية ذات العرض الثابت تختلف عن معطيات العرض المتحرك كما ان المقاربة في الفن التشكيلي تأتي من خلال اللون والضوء والتقابلات الشكلية للطاقة و محاكاة تصرف الذرة ضمن ميكانيكا نظرية الكم في الفن التشكيلي .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث :

يمثل مجتمع البحث عدد من الاعمال الفنية التي تم انجازها تأثرا بفلسفة ونظرية الكم وللفترة الزمنية من ١٩٩٠ - ٢٠١٠ وفي (العراق وامريكا) نظرا لكون العراق بلد الباحث وامريكا من اكثر الدول تأثرا بالمعاصرة وقد شمل المجتمع نماذج متعددة التشكيل والتركيب الواقعي والتجريدي تمثل تطبيقاً لنظرية الكم .

عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث والتي تحتوي على ثلاث فئات النماذج أ وكانت (١،٢،٣،٤،٥،٦،٧،٨) ثم الفئة لنماذج ب وكانت (٩،١٠،١١،١٢،١٣،١٤،١٥،١٦) ثم الفئة ج (١٧،١٨،١٩،٢٠،٢١،٢٢،٢٣،٢٤،٢٥) لخزافين عراقيين وامريكان وكانت العينة والنماذج المختارة قصديا نظرا لمتطلبات البحث وملائمة الاشكال لهدف البحث ومشكلته ضمن تمخضات فلسفة ميكانيكا الكم .

منهج البحث: اختيار المنهج التحليلي في وصف النماذج المختارة .

ادوات التحليل: المجالات /الدوريات/الانترنت/الكتب/ارشيف الفنانين.

التحليل :عينة البحث المختارة :

^٢- انظر : مصدر نفسه ، ص١١٩-١٢٨ .



Jamie walker 2010 (٣)



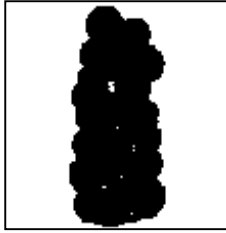
Jamie walker 2007 (٢)



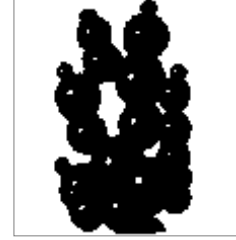
٢٠٠٧ اكرم ناجي (١)



separate identities 1990 (٦)



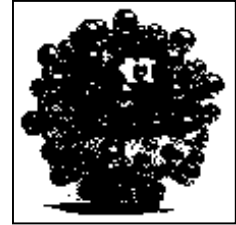
Steen Ipsen ٢٠١٠ (٥)



٢٠٠٩ Steen Ipsen (٤)



Anthony cioe ٢٠٠٦ (٨)



Pamela Sunday 2005 (٧)

تقع هذه النماذج المختارة معا في العينة تحت تصنيف واحد وذلك لتشابه تناولها لموضوع يقترب من العلاقة بين الفن والتصوير العلمي فنفذت النماذج بأقترابها من العناصر والمركبات او الذرات ، وقد مثلت الاشكال الخزفية لنماذج تشابه تركيب وشكل الذرات والجزئيات وقد تكون منفردة احيانا تمثل الشكل بذاته بما يمثل تشكيلات النحت الفخاري اذ كان الموضوع الرئيس هو تلك الذرات والجزئيات وتركيبها او تمثل شكلها المنفرد احيانا تأتي من خلال موضوع تدمج معه وتكون تركيب ذري متراكب ضمن التشكيل الخزفي ، وقد اهتم الخزافون في هذه النماذج بطريقة تنفيذ تلك الاشكال الذرية والتعبير عنها وعن علاقاتها الكونية الطبيعية والفيزيائية ، ولم يتخطى الخزافون النماذج العلمية الرصينة والمتداوله في تمثيل ومعرفة اشكال تلك الذرات وطرق تراكيب الجزئيات والذرات معا وتنوع واختلاف العناصر بأوزانها الذرية ، فمنها ذو الوزن الذري الكبير ومنها ذات الاوزان الصغيرة ارتبطت احيانا معا لتكوين جزئيات متسلسلة بروابط تقارب الواقع الفرضي الذي تناوله العلماء دائما بتسليط الضوء على تلك الجزئيات وتسلسلها وتداخل العناصر الذرية فيما بينها ، ونجد بعض الخزافين قد تأثر بتلك التشكيلات الواقعية للذرة ولكن الاهتمام ينصب على فردية تلك الذرة وجمالية وجودها وتكوينها .

شكلت احيانا تلك الذرات لتكون مكملا لموضوع وتصحيح القيمة التعبيرية لتلك المواضيع بوجودها محفزا للعمل ككل في نقطة (بؤرة) دالة تستقطب النظر وتدل على وجودها كعامل محفز لذهنية الفنان والمتلقي ، وهي ضمن مدارات وجودها او بانطلاقها هدف ما وعدم التكهن بما يمكن ان ينتج ذلك الانطلاقها ، لم تتخل الذرات احيانا عند الخزاف عن جمالياتها وجماليات مداراتها بل ان تلك المدارات صارت انعكاسات دالة على وجود النواة والاوربياتالاتفي الذرة ، وقد يتلاعب الخزاف بشكل تلك الذرات فبين الواقعية والتجريد هناك مساحة كبيرة محفزة قادت الخزاف الى سلوك كل الاتجاهات لكي يحقق ذاته وتفاعله الحسي ، فمن ذرات غير منتظمة

متراكبة متداخلة بأواصر غير مرئية الى ذرات بحجم واحد متراففة وكأنها امام اعلان عن ذاتها ، او كأن الخزاف يحمل تلك الذرات لعنصر واحد ويتسائل عن ماهيتها وخواصها ، وعن اسباب وجودها وتأثيرها ، فالخزاف يدرك جيدا اهمية تلك العناصر والذرات لوجود عمله الفني والوانه وسر تفاعل تلك الاشكال الخزفية مع الصلادة والتحمل وعلاقتها بالمواد الكيميائية وتحولاتها بتأثير الحرارة وتفاعلاتها.

يعلن الخزاف عن عناصره وذراته وجزيئاتها المبتكرة بجرأة تامة ويقدمها في عرض فني جمالي لا يغفل المفاهيم العلمية والسلوك المرتبط بها فكانت ذراته وعناصره مثالا جميلا دالا دائما على النظرية العلمية التي انصبت على العلاقة بين الذرات وسلوكها ووجودها وهي نظرية الكم .

استعار الخزاف الوانه من تزجيج مختلف الاشكال فمنها ما كان براقا بألوان صارخة كالاصفر والاحمر والازرق والبنفي ومنها ما كان لونا حياديا بزجاج مطفي ، وفي كل الاحوال فإن الخزاف يفهم علاقة الاطيف اللونية بالذرات والحرارة وله علم مسبق بأن لكل لون طول موجي يمنحه سمته اللونية وتأثيره في الانسان عدا دلالاته السايكولوجية والجمالية ، لقد اثرت اشكال الذرات ونواتها ومسارات جسيماتها في رؤية الخزاف واستباطته ، ولو لم يكن لنظرية الكم وميكانيكة ذراتها وطاقتها حضورا فاعلا في الخطاب الانساني العلمي والثقافي لما صارت تلك الخزفيات عرضا فنيا للمجسمات الذرية وعناصرها.

النماذج فئة -ب-



(١١) liz quackenbush2006



(١٠) طارق ابراهيم ٢٠٠٠



(٩) سعد شاكر ١٩٩٦



(١٤) قاسم نايف ٢٠٠١



(١٣) marc leuthold2008



(١٢) قاسم نايف ٢٠١٠



التشكيل الخزفي في هذه النماذج اعتمد العلاقة بين الذرة ومداراتها ، فلا يمكن ان للذرات ان تبقى بعيدا او يكون هناك فاصلا بين نواتها ومدارات جسيماتها ، بل وان الخزاف قد حاول ملاحقة تلك المدارات واستجابتها ليتحكم بمداراتها ويركز على النواة احيانا و احيانا على الالكترنات و احيانا يهيمه المدار اكثر ويحتضن نواة الذرة دائما بتشكيلات متغايرة من مدارات مستوحاة من ذاكرته ومن انفعالاته ويصبح احساسه بتلك المدارات دالا على وجوده واحالاته وكأنه جزا من تلك المدارات خاضعا لها ، فهو يسمو عليها احيانا ليكون في اوج عنفوانه الذاتي ويتخاذل امامها فتصبح المدارات هي المسيطر عليه و احيانا يحتضنها بغنج فيبقى متفاعلا دائما وفي كل الحالات فهو يقف هناك يرى يخطط .

لم يتجاهل الخزاف القيم المعيارية لعلاقة الاجسام بالكتلة حولها وحركة موجة كهرومغناطسية تدور حول تلك النواة تحرر مسارات الطاقة المنبعثة اصلا بفعل الحركة والدوران ، وتبقى المدارات عمليا محتضنة تلك الجسيمات الصغيرة والتي ربما ذرة او نواة او الكترونات او فوتونات لكنها نموذج للتجاذب في العلاقة بين طرفي النموذج والذي سعى الخزاف في كل النماذج ان يجعل احدهما مرافقا للاخر متمم له ، في حين ان لكل منهما كتلته النافرة في الفضاء والمكان المحيط ، ليكون المكان حتما مجردا في ارتباطه بالنموذج وبالكتلة ، ونبتعد عن قراءة المكان بقدر ما تكون على ارتباط كبير بالعلاقة بين المدار والجسيم ليبدو أحيانا وكأنه في حالة حركة دائمة غير محسوسة .

ما يبدو في العلم فرضية يجسده الخزاف انموذجا تصويريا وبيوع في اختزال حركة الجسم وطاقته والعلاقة بينهما في انبعاثاتها وحركاتها ، ويكون زمان السكون مقاربا لزمان الحركة في الموقع لان ذلك الزمن مدركا حدسيا مكملا لما بدأ ، فما يبقى للخزاف الا ايهامنا بأنبعاث الطاقات وحركة المدارات ودورات الجسيمات والذرات وانحناءات المدارات وكأننا امام احد التلسكوبات او ضمن احد المعادلات الرياضية الصورية التي ترسم بالتجربة مداخلاتها العلمية ، ويستمر الجدل كبيرا بين الكتلة وحركاتها وتحاول الدمغتنا و عيوننا تحريك تلك المسارات الثابتة لنحقق النظرية ونجلب الفرضية ونصل للاستنتاج ، وماكان ثابتا يحركه يقين الفعل المدرك في بصائرنا وذواتنا وتستجلب عقولنا كل المعارف العلمية والمدركات الحسية والجدال الفلسفي ليكون الزمان والمكان خاضعا لمعرفتنا واحساسنا نتجاذبه وفقا لارادتنا ورغبتنا ، فتحقق هنا نظرية الكم ميكانيكية حركة جسيماتها في الرغبة لمعرفة سلوكها وتخمين تصرفاتها فتكون الاستدلالات غير يقينية تستدعي التكهن والترقب .

تباينت السوان الخزاف بين الاحمر والاسود والازرق وتباينت تموجات الاجسام وحركاتها وقد اعتمد الخزافون على التنوع اللوني الكيميائي وفقا للاطوال الموجية للالوان ، فقد رغب الخزاف احيانا ان يستخدم الالوان ذات الاطوال الموجية الطويلة كاللون الاحمر لتكون دلالات العمل اكبر ويكون شد الانتباه اكثر ويحقق من خلال شدة الضوء او قلته المنبعث من اللون عمقا في تأثيراته على المحيط ، ان تباين الالوان بين الاسود والخطوط اللونية الاخرى في بعض النماذج ربما يحقق المناطق المعتمة التي تخلفها القمم المنخفضة في تداخلات الموجات الكمية في نظرية الكم والتي ظهرت جليا في اعمال الفنان محمود صبري فكانت تلك الخطوط الغامقة هي دليل للمناطق المضيئة وهي اكثر دلالة على تكون الموجة من القمة الى

التقعر . وقد استخدم الخزاف احيانا المواد البديلة كالاسلاك والحديد ليؤلف مداراته باشكالها السريالية وليكون التنوع في تشكيلاته ومعاصرتة .

النماذج فئة -ج-



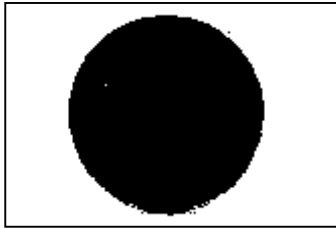
ben ryterband 1992 (١٩)



Tyler Lotz 2007 (١٨)



سعد شاكر ١٩٩٨ (١٧)



Michael fujita 2006 (٢٢)



peter shire 2005 (٢١)



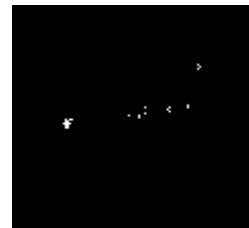
liz quackenbush2004 (٢٠)



٢٠٠٩ قاسم نايف (٢٥)



Oescu tura2008(٢٤) Susanne stephenson2007 (٢٣)



خلت تلك النماذج من وجود واقعي للنواة او للذرات او الجسيمات او الالكترونات وكانت الاشكال الخزفية عبارة عن نماذج تداخلت بها حركات اهليجية غير منتظمة تمثل حركة المدارات واشكالها وغموضها واقعيته وتخليها والمسارات الرئيسية والثانوية ، او احيانا تمثل حركة الطاقة المنتشرة والتي تنتجها الانبعاثات وحركة الفوتونات وعبثيتها وتصادمها ، ان الخزافين كانوا على يقين بأهمية تمثيل تلك الهيجانات التي يستشعر بها الذرة وحالة الحركة المستمرة ، فمن اول المدارات حول النواة وطاقة حركة الالكترون واشكال المدارات وانواعها وحتى المدارات الثانوية تتابع التشكيلات حول المركز بصورة غير منتظمة تماثل الحركة غير المنتظمة التي يتبعها الالكترون في مساراته وتقابل ايضا حركة الجسيمات المنطلقة والتي تدور غالبا بأضطراب وعدم تيقن .

ان الخزاف الذي حاول بجهد ان يتلاعب بحركة تلك المدارات وقابلياتها على الحركة عند السكون وتكاثفها وكأننا امام دوران منتظم وموجات موجهة من كهرومغناطيسية الحقل الكمومي الذي احاط بتلك المسارات المرسومة بعناية فائقة من حيث الشكل ودلالة الحركة الساكنة ، كما يمكن ان نجد ان الخزاف تعمد تنفيذ الالوان التي تقارب حركة موجات الجسيمات التي تصطدم في الحائط والتي اوجدتها نتائج تجربة بلانك ،

وان الأشكال الناتجة من جسيم - موجة كانت اما خطوطا طويلة واما خطوطا متداخلة من الفاتح والغامق القمم والتقعير في بعض النماذج. وسعى الخزاف دانما الاهتمام بهذا التداخل والتقارب في حركة المدارات وحركة الجسيمات والالكترونات وكان كل نموذج يمثل حالة حركية بذاته وكأنها ناتج صوري مفتعل خاص بنظرية الكم من شكل المدار ولون شحنة الالكترون والغيمة والطاقة والكتلة والانتظام والتعترفي وقت واحد والشك والريبة في التكهن بسلوك الاجسام النهائي وبيان سيل حركتها النسبية التي يمكن تفسيرها بالاحساس والايهام والتداخل الشكلي، فمن حركة اجزاء الاشكال الخزفية تظهر تلك الحركات، ويمكن استنباطها من القراءة غير الحرفية للنماذج او ما يمثله احيانا الانفجار اللوني وكأنه الانفجار الكوني او الانفجار الشمسي والانفجار في احد المجرات والنجوم والذي يبرع في محاكاة التلويح والتزجيج في فن الخزف فقد تلعب الالوان دورا مهما في الاقتراب من طاقة الانبعاث اللوني للالكترونات في حركتها وتلك الفوتونات للاعب الرئيسي ذلك التوصيف الكمي ولان المواد الداخلة في تركيب الزجاج موادا كيميائية فهي تخضع الى التلاعب في حركة الالكترونات اكتسابا وفقدان وتنتج اموجا لونية وترددات اشعاعية خاصة تمنح كل لون من الالوان طولا موجيا خاصا به.

لعب الخزاف بالتداخل اللوني بقوة منحته اياه خاصة التزجيج وصفات المواد الكيميائية المتفاعلة حراريا فهو الفن الاكثر كفاءة في الاظهار اللوني والتداخل وهو الفن الاعمق في اظهار الترددات الموجية للالوان ما بين حركة الموجة والمدارات، تكون تلك النماذج الخزفية قد حققت ميكانيكا الكم وحتى وان لم يكن الخزاف احيانا يمتلك القصدية في التعبير فان الخطاب الجمعي العلمي الذي حققته نظريتي الكم والنسبية اثر في الفكر الانساني المعاصر حتما.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :

- ١- قدمت النماذج الخزفية الذرة او النواة او الالكترونات كوحدة منفردة اي تجسيدها بذاتها ككانن لوحده النماذج (١-٦-١٠-١١-١٢-١٤-١٥-١٦) تكون الذرات بناءاً جزئياً مركبا يعتمد الواقعية المفردة او المحورة نماذج (٢-٣-٤-٥-٧) وتأخذ الجسيمات اشكالا واقعية وحيانا تجريدية انموذج (٨) ولكنها تأتي مفردة كجسيم لوحده، وحيانا وظفها بأعماله وفق جماليات التشكيل والتركيب الفني.
- ٢- اعتمد الخزاف احيانا الواقعية في التقريب العلمي المشابه للفرضيات الصورية العلمية لشكل الذرة والجزئية والمدارات والاطوال الموجية والفوتونات انموذج (٢-٣-٤-٥-١١-١٦-٢١-٢٤).
- ٣- يلح الوجود الحقيقي المعنوي والظاهر للذرة ونواتها ومداراتها وسلوكها في ذهن الخزاف كونها علاقة تفاعلية رياضية مهمة تبثها النظريات العلمية كثيرا واخرها نظرية الكم التي اثرت على الخزاف كون العلم الذي يدرس الذرة ومكوناتها والذي يسمى العلم دون الذري مهما للحياة الانسانية وللفن الخزاف ليفهم السلوك الكوني الدقيق الصغير.
- ٤- استخدم الخزاف الاسلاك المنحنية والحديد ليكون قد استخدم عددا من المواد الطبيعية لتمثل مدارات ومنحنيات الذرة والكتروناتها انموذج (٩)، وقد حاول الخزاف ربط الذرات بتلك المنحنيات بأسلوب جمالي فني متميز، كما حاول الخزاف استدعاء المرأة ووظفها بالعمل الخزفي بأبتكار دلالي انعكاسي يقارب الانعكاس في النظرية الكمية انموذج (٢٥).
- ٥- كان الطيف اللوني عنصرا مدركا ماثرا في العملية الفنية في طلاءات الخزف، وتباينت الوانه ونشاطه الموجي والكمي، وظل اللون جزءا من تركيب العمل الخزفي ونشاطا ذريا للجسيمات اكدته الحرارة اثناء الحرق وظهرته بأشكال مختلفة بالالوان والبريق والعتمة

كالابيض والاسود والالوانالناصعة او الباهتة-نموذج (٤-٥-٧-١٠-٢١-٢٢-٢٣) اتسمت بالعلاقات اللونية الناصعة والبريق ، ومنها المعتم والمطفي (١-٦-٨-١١-١٤-١٦-١٨-١٩-٢٠-٢٤) او الحيادي الابيض والاسود (٢-٣-٤-٩-١٢-١٣-١٥-١٧-٢٥) .

٦-حقق اللون بأطواله الموجية تباينات كبيرة ، فالرؤية تكون قسدية من قبل الخزاف باستخدام الوانه وتنوعها لايضاح فكرته وتباين دلالاته التعبيرية ويقارب هذا التباين الحقل الكمي لانبعثات الطاقة او امتصاصها فالانبعاث يقارب نموذج (٢١) والامتصاص نموذج (٨)

٧-تباينت حركة ميكانيكا التشكيل التي تقارب حركة المدارات والمسارات في الذرة ، وقد اوجد الخزاف مقارباتها بتشكيل نماذجه ، فمنها ماكان يشكل موجة تقارب موجة الجسمانموذج (٢٢-٢٣) ومنها ما شكل مقاربات للمدارات او المسارات المتداخلة للالكترونون حول النواة وحركة الجسيمات والفوتونات انموذج (١٨-١٩-٢٠) ومنها الحركة المتداخلة للظل والضوء الناتجة من اصطدام الجسيمات في الجدار انموذج (١٧-٢٤) ومنها الانعكاسات في حركة الفوتونات ومساراتها مقاربتها في انموذج (٢٥) ، ومنها ترددات موجبة لونية كهرومغناطسية موجات وانفجارات لونية ناتجة من الانبعث والتردد الموجي للفوتونات انموذج(٢١) .

الاستنتاجات :

- ١- اهتم الخزافون بشكل عام بالذرة ومداراتها اكثر من اهتمامهم بتمثيل الذرة او الجسيم لوحده ، ذلك ان وجود تلك المسارات والمدارات يؤثر وجدانيا اكثر في الذات الانسانية ، ولان الذرة بنواتها ومداراتها وجسيماتها وطاقتها وحدة متكاملة تزخر بالسلوكيات الغريبة احيانا وبالطاقة وفقا لنظرية الكم ،فقد فتنت تلك الجسيمات دون الذرية الخزاف ولاحقته لتصبح جزءا من اعماله الفنية الجمالية المهمة .
- ٢-الخصائص المعيارية للكتلة والدوران المحوري حول النواة بالجسيمات وطاقاتها في الانبعث والامتصاصكانت حاضرة في النماذج الخزفية التي جسدت تلك المسارات المشعة بالطاقة ، وكان الجسيم يدور حول محور النواة او محوريا حول نفسه ، وكانت تلك ابتكارات جمالية اعطت للخزاف مساحة مهمة للتعرف على خاماته والتلاعب الابداعي والجمالي بها وانتاج نماذج تفوق الوصف .
- ٣-استطاع الخزاف اظهار الحركة والتشظي وعدم التنبوءظاهرا واضحا في النماذج الخزفية اقترابا من صورة ميكانيكا الكم ، وكما عرفها (هايزنبرغ) فأن التصرف غير المنطقي للتغير في الموجه او الجسيم لالكتروناتالذرة او طاقة الذرة ،وبدا ذلك واضحا حقيقه الخزاف عندما تتداخل المدارات بطريقة مبالغ بها وكأنها تدور في سكونها وتراكبت الذرات المبالغ في احجامها فأننا لانتنبأ فيما نرى وفيما تؤول اليه الاشياء والاشكال .
- ٤-لو لم يكن لنظرية الكم التي قامت على سلوك الذرات ان تبرغ للوجود ، لما اهتم الخزاف بالذرات وتراكيبها ومداراتها فقد اعطت للخزاف حافزا على التأويل والمحاكاة وافترب منها لجمالية فلسفتها وخرابتها ولانها تقع ضمن عوالم اللامرني والتكهن ، فقد حفزت الخزاف للابداع والتسجيل .
- ٥-الواقع والتجريد هما جزءاً من نظرية الكم فقد اعطت للخزاف رؤية جديدة في تشكيل نماذجه الخزفية التي تتراوح بين الواقعية والتجريد في تآلف فكري ادراكي جمالي رائع وانعكاسي احيانا.
- ٦-لعبت نظرية الكم دورا مهما في توصيف الاطياف الموجبة للالوان التي هي جزء من تقنية الخزاف ومعرفته اللونية الداخلة في تركيب عناصره ومركباته الكيميائية المستخدمة في التزجيج والتكوين ،ويكون التشظي اللوني والتداخل اللوني المبالغ احيانا اقترابا للانفجار الكمي لطاقة الفوتون المنطلق بالانبعاثات الكمية ، فهنابرع الخزاف باستخدام اللون ووظفه جماليا وعلميا ليتناسب مع الفكرة والتشكيل .

٧- كان للكتلة والطاقة دورا مهما في معادلة بلانك لحساب الحقل الكمومي ، من خلال حركة الجسيمات الافتراضية في الفضاء ورصدت نشوء الموجه والفوتون وتلاشيها لتصل الى فقدان التنبوء في سلوك الالكترونات ، مما استفاد منه الخزاف في معادلة كتلة العمل الخزفي وطاقته الحركية اللونية في الفضاءات حوله والتأويل في التنبوء بسلوك الاشكال.

التوصيات :

توصي الباحثة بتسليط الضوء اكثر على نظرية الكم من خلال اقامة الندوات وترجمة الكتب كونها النظرية الفيزيائية الاقرب الى الفن .

المقترحات :

تقترح الباحثة دراسة العلاقة بين الطول الموجي لالوان العناصر الداخلة في تركيب الزجاج واثرها في الترجيح .

المصادر العربية :

أقران الكريم

- ابراهيم مذكور ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
- د. افراح لطفي عبد الله ، تحولات السببية (دراسة في فلسفة العلم) ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، بغداد ، ٢٠٠٦ .
- الخفاجي ، طالب ناھي ، النسبية بين نيوتن وانشتاين ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، الموسوعة الصغيرة (٢٧) ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٨ .
- الصدر ، محمد باقر ، فلسفتنا ، دار التعارف للمطبوعات ، بيروت لبنان ، ١٩٩٨ .
- القصب ، أ.د. صلاح ، فيزياء الكم واشتغالات معادلاتها والترددية في الحقل الفني ومحاضرات وبحوث طلبية الدراسات العليا (الدكتوراه) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، مكتب الفتح للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠١٤ .
- الهندي ، محمد بن علي التهاوني ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ت : رفيق العجم ، مكتبة لبنان ، ط ١ ، ١١٥٨ هـ .
- اومنيس ، رولان ، فلسفة الكوانتم (فهم العلم المعاصر وتأويله) ، ت : أ.د. احمد فؤاد باشا ، أ.د. يمني طريف الخولي ، دار المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٨ .
- بالبيار ، فرانسواز ، انشتين غاليلو ونيوتن المكان والنسبية ، ت: د. سامي ادهم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، ١٩٩٣ .
- برغسون ، هنري ، بحث في المعطيات المباشرة للوعي ، ت: د. الحسني الزاوي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط ١ ، بيروت ، ٢٠٠٩ .
- ريشنباخ ، هانز ، نشأة الفلسفة العلمية ، ت: دكتور فؤاد زكريا ، دار الوفاء لعننيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، مصر ، ط ١ ، ٢٠٠٧ .
- برايان ، غرين ، الكون الانيق ، ت: د. فتح الله الشيخ ، المنظمة العربية للترجمة ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، ط ١ ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
- سمولين ، لسي ، جاذبية الكم ، ترجمة د. صلاح يحيياوي ، مجلة جامعة دمشق للعلوم الأساسية - المجلد (١٩) - العدد الثاني - ٢٠٠٣ .

- فؤاد كامل واخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، دار القلم ، بيروت ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٣ .
- فرانز، بيتر كونزمان ، بيتر بوركارد ، فرانز فيدمان ، اطلس dtv الفلسفية ، ت: د. جورج كتورا ، المكتبة الشرقية ، ط٢ ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٧ .
- لويس ، جنيفاف روديس ، ديكارت والعقلانية ، ت : عبده الحلو ، منشورات عويدات ، بيروت باريس ، ط٤ ، ١٩٨٨ .
- لويس معلوف ، المنجد في اللغة ادب وعلوم ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط١٩ ، ١٨٦٧ - ١٩٤٦ م .
- محمد جواد مغنية ، مذاهب فلسفية قاموس مصطلحات ، دار مكتبة الهلال ، دار الجواد ، بيروت ، لبنان ، بلا .
- مصطفى محمود ، اينشتين والنسبية ، دار المعارف ، مصر ، ط٧ ، ١٩٩٣ .

المصادر الاجنبية :

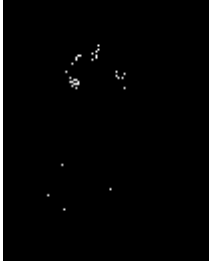
- Carson , Cathryn ,The Orgins of the Quanthllm theory , summer, fall, 2000 .
- Gavin Parkinson, Quantum Mechanics, Epistemology, Yale University Press, New Haven and London, 2008.
- J-T. Richard, "M. Duchamp mis à nu par la psychanalyse, même" (M. Duchamp stripped bare even by psychoanalysis), éd. L'Harmattan, Paris (France), 2010.
- Pere Alemany , R. Samuel Boorse , James M. Burlitch , Roald Hoffmann , *J. Phys. Chem.*, 1993.
- Robert Fournier, Illustrated Dictionary of Practisal pottery. Printed jolly and barber ltd , rugby and bound , by webb son and co. ltd, great Britain , ١٩٧٣ .
- Leonardo , Journal of the Arts, Sciences and Technology , volume 44 . number1 . 2011 .

الانترنت

- <http://alhayat.com/Opinion/lbrahim-Al-Arees>.
- <http://physicsbuzz.physicscentral.com/2011/08/pic-asso-and-quantum-theory.html>

- <http://www.iraqiart.com/inp/view.asp?ID=1060> عن محمود صبري
- https://www.youtube.com/watch?v=hu_VKSzXPvs محمود صبري.. واقعية الكم - فن المستقبل
- <https://www.youtube.com/watch?v=sbznZbfqBDw> محمود صبري بين عالمين / الجزء الثاني
- <http://www.tatopaper.com/news.php?action=view&id=1136>
- <http://www.averroesuniversity.org/au/index.php?option=com>
- <http://almothaqaf.com/index.php/Table/mahmod-sabri/>
- <http://library.thinkquest.org/3487/qp.html>
- <http://art.washington.edu/art/art-faculty/jamie-walker/#gallery/84a9a5fe95b2b8c094bb12ced01d10cd/517>
- <http://www.ceramicsnow.org/francescoardini>
- <http://www.ceramicsnow.org/post/88682228696/images-alexandra-lerman-exhibition-tina-kim-gallery-ny>
- <http://www.ceramicsnow.org/post/88566879451/michael-boronic-spatial-spirals>
- [Quantum Trickery: Testing Einstein's Strangest Theory](http://quantumartandpoetry.blogspot.com/) ٢٠٠٥، ٢٧ ديسمبر، نيويورك تايمز
- http://www.athenna.com/fluid-3d-drawings-that-seem-to-leap-off-the-walls/athenna/web_design/teoria-de-design/
- <http://scribol.com/science/when-quantum-physics-becomes-modern-art>
- <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=275688>
- [Surrealism and Quantum Mechanics Dispersal and Fragmentation in Art, Life, and Physics Cambridge Journals](http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=275688)

ملحق الاشكال



(٤) صحن الفاكهة



(٣) جورج سورا



(٢) العارية التي تهبط الدرج



(١) سريالية



(٨) مكعبات نحت



(٧) ذرة وشعاع



(٦) ذرة الهيدروجين



(٥) واقعية الكم محمود صبري



(١٢) شكل مركب



(١١) الرجل الماشي



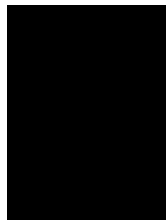
(١٠) قضبان حديدية



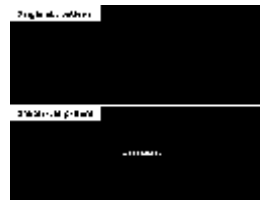
(٩) اتجاهات حركية



(١٦) موجات متداخلة



(١٥) فوضى وتشويش



(١٤) التجربة مزدوجة الشق



(١٣) اسلاك هنري مور



(١٧) موجات

تشكل الصورة الذهنية للرموز الشكلية في بنية الطوابع العراقية

بحث تقدم به م.م. جميل عبد رماح

ملخص البحث

اننظم البحث في خمس عشرة صفحة متوزعة على اربعة فصول، مثل الفصل الاول مشكلة البحث والتي خلصت الى تساولين هما عماد بنية البحث وكانا على النحو التالي

١- كيف تتشكل الصورة الذهنية لرمز طباعي ما في بنية طابع مصمم من عدة وحدات تصميمية لدى المتلقي؟

٢- هل تتشكل تلك الصور الذهنية بفعل ضغوط ما، ام هي تشكّلات عشوائية بذاتها؟

ثم اهمية البحث والحاجة اليه مروراً باهدافه التي اندرجت تحت هدف واحد وهو الكشف عن حيثيات تشكل الصورة الذهنية لدى المتلقي للرموز الشكلية التي يضمها الطابع المصمم محلياً، ومن ثم حُدد البحث موضوعياً وزمانياً ومكانياً، وبعد ان اكتمل الفصل الاول جرت الانتقالة للفصل الثاني الذي اشتمل على الاطار النظري وارااء الباحث التي شملت شخصيته العلمية في الموضوع اذ جرى مناقشة عنوان البحث بتمفصلاته المتنوعة.

بعد ذلك جاء الفصل الثالث ليحدد منهجية البحث واسلوب اختيار العينات وتبريرات الباحث في هذا الموضوع ثم وصف وتحليل العينات التي وقع اختيار البحث عليها وهي عينتان، جرى تحليلهما بحسب ما ناقشه الاطار النظري من عنوانات رئيسة وفرعية تظهت بأدبيات البحث العلمي الملترم.

ثم اشتمل البحث على الفصل الرابع الذي ضمنه الباحث على النتائج التي كانت ثمرة البحث ونتاجه في البحث والتحصيل والتحليل فضلاً عن انها اجابت بشكل واضح عن تساؤلات البحث التي طُرحت في مشكلة البحث. وحققت هدف البحث المتمثل في الكشف عن تشكّلات الصور الذهنية عند مشاهدة تصميم الطابع من قبل المتلقين. ثم ضُمّن هذا الفصل الاستنتاجات والتي وصلت الى ستة استنتاجات مضافة الى السبع نتائج التي سبقتها. بعدها جاءت مصادر البحث ثم الملاحق التي نوه لها الباحث في المتن.

١- الفصل الأول

١-١-١ - مشكلة البحث

تختص دراسة هذا البحث على نوع مهم من المطبوعات وهي الطوابع لما لها أهمية كبيرة في عملية الإبلاغ من خلال الرموز ودلالاتها التي غالباً ما تعبر عن موضوع معين يحتاج إلى إيصاله إلى الجمهور ، وللدور الكبير الذي مارسه الطوابع وما زالت تمارسه في اغلب دول العالم في عمليات الإبلاغ على كافة المستويات منها السياسية والاقتصادية والسياحية وغيرها فأنها تُعد من المطبوعات المهمة ، بيد إن هذه الأهمية للطوابع تلاشت في العراق بناءً على حيثيات الوضع السياسي والأمني والاقتصادي المتزدي الذي يعيشه العراق منذ مدة ليست بالقصيرة ، وقد تأثرت وتجمت تصاميم الطوابع العراقية والدراسات المختصة بتطويرها كنتيجة حتمية لهذه الأوضاع السيئة بالإضافة إلى التغيير الواضح في بعض المفاهيم الاجتماعية والسياسية في العراق ، وعند ملاحظة تصاميم الطوابع العراقية للمدة الزمنية السابقة أي قبل عام ٢٠٠٣ م نلاحظ وجود مرجعيات فكرية معينة باتجاه معين ولهذا تنوعت وتعددت البنى التصميمية والأشكال في تصاميم تلك الطوابع حاملة معاني ومضامين تلك المدة باتجاه تغليب فكرة على أخرى من خلال البث الفكري الذي تتصف به .

في حين بعد العام ٢٠٠٣ م حيث حدث تغيير سياسي واجتماعي واقتصادي كبير تزامن معه التغيير في بعض المرجعيات الفكرية المتصلة بالتغيير المذكور ادى بطبيعة الحال الى استحداث معانٍ جديدة للأشكال في ذهن المتلقي تأسست وفق احداث وجولات سياسية وعسكرية ومجتمعية واخلاقية فصار لزاماً للبحث في تشكّلات الصور الذهنية لدى المتلقين عند مشاهدة تصاميم تلك الطوابع عل هذا البحث يكون نافذة لإماطة اللثام عن جزء يسير من هذا الموضوع، وبناء عليه تركزت مشكلة البحث في تساؤلين هما:

٣- كيف تتشكل الصورة الذهنية لرمز طباعي ما في بنية طابع مصمم من عدة وحدات تصميمية لدى المتلقي؟

٤- هل تتشكل تلك الصور الذهنية بفعل ضغوط ما ام هي تشكّلات عشوائية بذاتها؟

١-٢-١ - أهمية البحث

تندرج أهمية البحث في توضيح اليات تشكل الصورة الذهنية لدى المتلقي من خلال دلالات رموز الاشكال التي ينظمنا التصميم فضلاً عن خلو المكتبة العلمية التصميمية من هكذا بحوث سيما بعد البحث والتقصي الذي اجراه الباحث.

١-٣-١ - أهداف البحث

الكشف عن حيثيات تشكل الصورة الذهنية لدى المتلقي للرموز الشكلية التي يضمها الطابع المصمم محلياً.

١-٤-١ - حدود البحث

يتحدد البحث

موضوعياً: الطوابع التي تحتوي على رموز شكلية في تصميماتها.

زمانياً: من عام ١٩٦٦ وحتى تاريخ انجاز البحث.

مكانياً: الطوابع المصممة في العراق.

الفصل الثاني

٢-١- المبحث الأول (الطوابع):

٢-١-أ- الطوابع كوسيلة اتصالية :

تُعد الطوابع إحدى الوسائل الكلاسيكية المهمة للاتصال البصري، وهي إحدى العمليات التي تحقق الانتشار الواسع والسريع لفكرة ما ضمن فترة قياسية حاملة فكرة المرسل ، وقد أُطلق عليها وسائل الاتصال الخارجية، او الدعاية الخارجية التي تعبر حدود الدولة الواحدة، وتصل الى مجتمعات متنوعة وفئات متنوعة ومختلفة احياناً كثيرة، لنقل الثقافة والمعرفة والأفكار والمعلومات الى الجمهور المتلقي مما يساعد على تنامي الرؤى لديه بوصفها ((الوعاء المعرفي الأكثر شعبية والأسهل استخداماً والأقل ثمناً)) " ، بعدما أصبح من الممكن إنتاجها بكميات كبيرة وبكف قليلة ، وفي وقت سريع وفقاً للتطور الطباعي الهائل وتطور وسائل الإخراج والانتاج ، كما انها تُعد ضرورة ابلاغية حيوية وفعالة بالنسبة للمجتمعات الفعالة التي تود الابلاغ عن حدث او مناسبة ما، كونها وسيلة مباشرة وسريعة ومضمونة فضلاً عن كونها سلعة تُسوق بسهولة ولها مقتنيها. كما و(يأتي دور الطوابع في كونها وسيلة من وسائل الاتصال البصري تهدف إلى نقل مضامين ثقافية، فكرية ، ارشادية ، يتواصل فيها المرسل "المصمم" مع المستقبل "المتلقي" من خلال أساليب متباينة في التعبير عنها ووسيلة لجذب الانتباه واستقطاب الجمهور المستهدف بحسب رغباته وميوله واهتماماته) " .

٢

فالطوابع منظومة متكاملة من التوزيعات الشكلية والوظيفية ومجموعة العناصر المتألّفة بعضها مع بعض، تجتمع لتؤسس علاقة تصميمية تخدم هدفاً ووظيفة ابلاغية محددة، والوظيفة هنا تُحتم الوصول الى أفضل الأنظمة التصميمية والعلاقات التي تتلاءم مع الفكرة المقدمة والتي يجب أن تؤسس على (خصائص عديدة منها البساطة في تقديم الشكل والقدرة على التعبير لإغراض جذب الانتباه من اجل تحقيق وضمان وصول الرسالة المعبرة) " .

٣

وبما ان المطبوعات وعلى الرغم من تنوعاتها تُعد مكوناً ذا أداء وظيفي إبلاغي وإعلاني مخصص لتحقيق الاتصال بالأفراد، او المجتمع وان بنية التصميم تعتمد بالدرجة الأساس على (الأشكال، الصور، الرسوم، الكتابات، القيم اللونية) المتضمنة للرموز ، يأتي هنا دور المصمم لينجز من كل ذلك التكوين فكرة هادفة ومعبرة، تضمن الاتصال والتأثير لجذب وإثارة الانتباه لتحقيق الهدف المطلوب من خلال الإيعاز لوعي المتلقي بصياغة صورة ذهنية معينة

١- محمد بسام ملص ، الطفل العربي والكتابة ، المجلة العربية للثقافة ، العدد ٧، السنة الرابعة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٤ ، ص١١٨ .

٢- محمد مصالحة ، دراسات في الاعلام العربي ، مركز التوثيق الاعلامي ، لدول الخليج العربي ، السلسلة الاعلامية الثالثة ، بغداد ، ص٤٣ .

٣- شيرين احسان شيرزاد، مبادئ الفن والعمارة ، مكتبة اليقظة العربية بغداد ، ١٩٨٥ ، ص١٣-١٤ .

للمرزم الموضوع، ومداعبة حافات الذاكرة الجمعية لديه سيما اذا كان المرزم بمعنية ايقونة تمتاز بالانتشار والاتساع مثل السيف الذي يرمز للقوة والأسد الذي يرمز للشجاعة والنبل.

كما ان على المصمم ان يراعي انطباع المتلقين بشكل الطابع النهائي كون هذا الانطباع يشكل الاساس لبناء الصورة الذهنية وعليه ان يُظمن (جذب الاهتمام لرسائله الاتصالية، المتمثلة بالمطبوعات بشكل عام وبالطابع بشكل خاص ، وتقديم المطبوع بشكل واضح لكي تتم قراءته وفهمه من اجل تحقيق الانطباع المطلوب للرسالة الاتصالية البصرية والاستجابة المطلوبة) " التي يسعى لها الناشر، ولكي يحقق المصمم أهدافه هذه ويستثمر موهبته الإبداعية بصورة فعالة ، عليه ان يعرف حدود وسائل الاتصالية عن طريق تقديم المادة المصممة بطريقة منسجمة مع المدركات الحسية ويوتقات الوعي الرمزي للتلقي، وعليه أيضا ان يعرف أهداف المرسل فيما لو كانت مؤسسة او غير ذلك (ويعرف طبيعة المستقبل الذي يتم تقديم الرسالة له لان الجمهور هو اهم متغير في عملية الاتصال فإذا لم يكن لدى القائم بالاتصال فكرة جيدة عن طبيعة الجمهور العقلية والعاطفية وخصائصه الأولية) " ، فسوف يحد من قدرته على الوصول إليه وإقناعه مهما كانت الرسالة مصممة تصميماً جيداً، وعلى ذلك فان الاتصال الجماهيري يقوم على المشاركة في المعاني بين المرسل والمستقبل فالهدف الإنساني الأساس من ممارسة الاتصال بواسطة الرموز هو خلق معان عند المتلقي تماثل المعاني التي أرسلها المرسل، وبالعكس كلما كان التماثل في المعاني دقيقاً ، كان الاتصال ناجعاً وفعالاً، لذلك يفشل الاتصال في تحقيق أهدافه حين لا يستقبل المتلقي المعاني التي يرسلها المرسل بصورة واضحة" ، اذ يؤدي ذلك الى التشويش وعدم بناء صور ذهنية تُقنع المتلقي بتشكيل صورة متكاملة للمعنى في الرسالة. وعلى وفق ذلك فان عملية تصميم الطابع يجب ان تخضع الى دراسة مستفيضة من قبل المصمم القائم على تصميم الطابع بحيث يتم التوفيق بين دلالات الرموز والمضامين الفكرية في التصميم وبين المجتمع المستقبل للرسالة من حيث سهولة تفسيرها وبساطة استقراءها مما يجعل الرسالة ذات تأثير مباشر في المتلقين لتحقيق أهدافها فضلاً عن التخطيط المسبق لبناء خطوات تشكل الصورة الذهنية وسبل حصرها ضمن قناة محددة بالخطاب التصويري للمرسل.

٢-١-ب- المرجعيات المعرفية للشكل في تصميم الطابع العراقية :

منذ رسوم الكهوف الأولى اعتمدت الأشكال كوسيط للتعبير عن مضمون معين وهذا يظهر جلياً في آراء البرجماتية وفلسفتهم في الفن حيث اعتمدوا عملية التوحد بين المادة والشكل والتعبير بحيث أكد "جون ديوي" على (أن أي نقص أو خلل يصيب المنظومة الفنية المتمثلة بالمادة والشكل والتعبير فإنه سوف يؤدي إلى إخفاء العمل) "، فهل نحصل على شكل بدون مادة؟ وهل نستطيع أن نعبر بدون وسيط؟ وهل تؤدي المادة الخام دوراً تعبيرياً بدون تدخل الإنسان ليشكل منها شكلاً ما؟ إن هذا لا يحدث بالتأكيد فلا صناعة من العدم وهكذا يسري الحال بالنسبة لتصميم الطابع حيث تتناسق المادة الخام مع التعبير لتشكل هيئة معبرة عن مضمون قصدي.

وعليه فقد عملت الكثير من تلك البحوث على كشف المرجعيات والمؤثرات البيئية التي تؤثر على الفنانين في صياغة الشكل أو الأشكال في أعمالهم الفنية والاختراعات التي تقلص الشكل من هيئة معينة الى هيئة اخرى (فالرمز

^١ - الطائي ، لينا عماد فتحي ، العلاقة بين الشكل والمعنى في بعض التصاميم الصادرة عن منظمة اليونسيف ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ ، ص ٦٠-٦١ .

^٢ - الهيتي. هادي نعمان، الاتصال والتغير الثقافي ، بغداد، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٧٨، ص ٥ .

^٣ - غسان يعقوب وجوزيف طيش ، سايلوجية الاتصال والعلاقات الانسانية ، بيروت ، دار النهار للنشر والتوزيع ، ص ٤ .

^٤ - ديوي ، جون ، ترجمة زكريا إبراهيم وزكي نجيب محمود ، الفن خبرة ، دار النهضة العربية مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة - نيويورك ، ١٩٦٣ .

عندهم أي حدث أو شيء يستعمل في التعبير عن إيصال المعاني الثقافية كالأفكار، والعقائد، والقيم للتعبير عن الجوانب العاطفية والإدراكية للتجارب الذاتية للأفراد الذين يساهمون في عملية التفاعل الاجتماعي" ، ومن هنا تعددت الآراء والفرضيات في تحديد مرجعيات بناء وصياغة الأشكال الفنية فمنهم ذهب إلى الأسباب السيكولوجية ومنهم من قال بأنها تراكم للخبرات ومنهم من أكد على أن البيئة تمثل مرجعاً رئيسياً لها. وفي مطلق الأحوال مازالت الفرضيات في تطور دائم في البحث والتقصي لتحديد مرجعيات الشكل في الفن والمؤثرات الداخلية والخارجية التي تؤثر في صياغته، سيما إذا كانت هذه المرجعيات ثقافية أو تاريخية أو سياسية أو اجتماعية بالنسبة للمتلقي. فمثلاً يعتبر الأسد رمزاً للشهامة والتعجب رمزاً للمكر وهذه الرمزية سائدة عالمياً تقريباً وعلى نفس الصيغة هنالك رموز محلية تتميز بخصوصية لبيئات معينة وتتسيد كحالة رمزية دالة على فكرة معينة لا يمكن التعديل عليها أو تغييرها كرمزية الخبز والأنوثة في شكل (النخلة) في العراق. وهنا لا بد أن نؤشر حقيقة مهمة وهي (إن البيئات والثقافات لها تأثير مباشر على مستويات التلقي والتأويل) " ، والشكل المستوحى من بيئة لا بد وأن يعبر عن رمز معين فيها وهذا يظهر جلياً في تصاميم الطوابع عالمياً بشكل عام وبدون استثناء فنلاحظ استخدام صور القادة العسكريين أو السياسيين في تصميم طوابع الاتحاد السوفيتي السابق مثل (الينين وستالين) كرمز للقوة والتماسك وكرمز تعبوي شعبي، وهكذا يندرج الحال في تصميم الكثير من الطوابع في معظم الدول ومنها العراق حيث هناك عشرات الطوابع التي تحمل صوراً لقادة عسكريين أو سياسيين طيلة فترة السبعين سنة الماضية، وهكذا الحال بالنسبة لباقي اغلب الأشكال المستخدمة في تصميم الطوابع العراقية للفترة ما قبل عام ٢٠٠٣ حيث تعددت الرموز ودلالاتها بحسب تعدد الأشكال وما تحمله من مضامين فكرية تحاكي الواقع وتستخلص منه رموزها التي غالباً ما تكون مفهومة لاغلب المتلقين بمختلف الشرائح الفكرية والفئات العمرية ، حيث استنقت رموزاً من واقع المجتمع و (ثقافته مثل استخدام الجهة اليمنى كبدء للكتابة عند العرب وبالعكس عند الدول الأوروبية والغربية وبعض دول آسيا وأفريقيا مما يحدث تأثيراً مباشراً في عملية المسح البصري) " وبيدته وتحقيق راحة عين المتلقي من عدمه، ان هذه الشروط التي تضغط وتدفع باتجاه فكرة ما تعتبر من المؤثرات الفكرية لبيئة الشكل في التصميم من حيث القبول والتلقي.

إن عملية تنظيم الأشكال في فضاء التصميم ليست بالعملية الاعتبائية أو السهلة وخصوصاً في تصميم الطوابع حيث يكون التعامل فيها مع فضاء مسطح ثنائي الأبعاد، وعليه تكون عملية التنظيم هي الأساس للبناء في أي عمل تصميمي " ، لذا تراعى كافة الشروط والمحددات سواء المهنية العلمية منها أو الفكرية البيئية .

٢-٢- المبحث الثاني (الرمز)

٢-٢-١- تشكل الصورة الذهنية من خلال الرموز في تصميم الطوابع :

يُعد الرمز أي "شيء" مادي أو صوري أو لفظي يحمل معنى صريحاً أو ضمناً لشيء آخر ، وله دلالة لدى جماعة أو مجتمع أو أمة أو الإنسانية بكاملها " .

ان التفكير في بناء صورة ذهنية للمتلقي باتجاه ما تتطلب من القائم بعملية التصميم معايير انتقائية تتولد عن فهم وإدراك لعملية التصميم برمتها، وتخضع تلك المعايير الى فهم الوعي التراكمي للفئات المستهدفة في التصميم هذا اذا

١- فرويد ، سيغموند وآخرون ، ت:فارس متري ضاهر، علم النفس والنظريات الحديثة ، دار القلم بيروت ، ص٦٧-٧٥.

٢- نصيف جاسم محمد ، ما بين التصميم والسياسة ، بغداد ، ص٩٧-١٠٠ .

٣- نصيف جاسم محمد ، محاضرة لطلاب الماجستير مادة نظم وعلاقات ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٤-١-٢٠٠٧ ، بغداد، مؤرشفة.

٤- البزاز ، عزام ، تصميم التصميم ، ط١، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، دار الفارس للتوزيع ، ٢٠٠٢ ، ص١١٨.

٥- قاسم حسين صالح ، بانوراما نفسية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص١٣٥.

ما اخذنا بنظر الاعتبار ان كلاً من الرمز وتعبيره قد أستخدمنا منذ النشأة الأولى للإنسان ومنذ اكتشافه الصيد واكتشاف العبادة وتحقيق تقدماً ذهنياً بدائياً، وهنا يمكنني القول ان بناء الصورة الذهنية لحالة ما يعتمد على تفصيلات تلك الحالة والتي تمثلها الرموز، فتشكلات الصور الذهنية لدينا عند مشاهدة رسوم الكهوف جعلت البشرية تُنتج وعياً جمعياً لطبيعة الحال في تلك المُدد الزمنية الغابرة وطبيعة الحياة والتجمعات البشرية وعلى اساس تلك الصور نشأت نظريات تاريخية واجتماعية مهمة فصلت لنا نشأة المجتمعات وعلاقتها بشكلها البدائي، واستطاع المختصون الفصل بين بينات تلك التجمعات وطبائعها اذ تمايزت اساليب الحياة من مكان الى اخر، فالرموز التي كان يستخدمها فنانون وادي الرافدين في أعماله النحتية تختلف عن مثيلاتها في تجمعات بشرية اخرى، أنها وليدة البيئة التي كان يعيشها وأنها كانت رموزاً يفهمها من عاشوا ذلك الزمان، وإلا لما حققت انتشارها المكاني الذي وجدت عليه مثل رمزية (القرون) التي كان يرتديها القادة العسكريون في غطاء رؤوسهم وما لها من دلالات تعبر عن القوة والعظمة والارتباط بالآلهة والشجاعة " " ، ان منظومة الرموز ودلالاتها ومفهومها التعبيري ما هي إلا معتقدات مشتركة ومعمول بها ومقبولة لدى الأفراد في مجتمع معين قد يكون محدوداً او قد يكون عالمياً مثل الإشارات والإيماءات التي غالباً ما تُستخدم في كل أرجاء الأرض مثل عملية القبول بهز الرأس الى الأعلى والأسفل وعملية الرفض التي تتمثل بهز الرأس أفقياً يميناً وشمالاً. وعلى وفق هذا تم اكتشاف لغة موحدة للمصابين بـ(عوق البكم) وهي لغة دولية اعتمدت على الإشارات التي رُمزت من خلال حركات الأصابع واليد لتعبر عن كلمة أو حرف أو موضوع يفهمه المرسل والمتلقي من خلال وحدة الرمز ودلالاته التي تحقق تشكلاً صورة ذهنية موحدة يشترك بها الطرفان، وقد نجد ادلة مادية وظرفية مهمة لقوة الرمز وتأثيره في المجتمع إذا ما اطلعنا على واحد من أقدم أشكال الاعتقادات في المجتمع المشاعي البدائي وهي ((الطوطمية Totemisme*)) اذ شكلت مفاهيم رمزية مشتركة بين عامة الناس انذاك بل وحتى يومنا هذا في بعض المجتمعات، وهنا غالباً ما يكون تشكل الصورة الذهنية للرمز يعتمد على مرجعية فكرية مشتركة للمجموع، أما في الفلكلور الشعبي وبعض الصناعات والفنون التراثية في العراق فهناك تأثير واضح في ما تحمله من دلالات معبرة من خلال مواضيع تم ترميزها من قصة أو حكاية معينة وأخذت فعلها الفاعل في المجتمع وشكلت رمزاً مهماً أسس ضاغطاً في تشكل صور ذهنية متكاملة تُرجم لاحقاً في الفن التشكيلي أو التصميم مثل رمزية العطاء للنخلة ورمزية الصبر والتحمل في الجمل ورمزية الجمال والأصالة في الخيول ويكاد لا يخلو عمل فني تراثي من هذه الرموز التي يسعى منتجها الى بناء صورة متكاملة لحالة تُقنن الخطاب المرئي ضمن رسالة الفنان، لا بل وان موضوع الرمز لاهميتها الكبيرة قد دخل الحماية الدولية من قبل منظمة اليونسكو في الفقرة العاشرة من الأحكام النموذجية التي وفرت مناخاً لحماية أشكال التعبير منها الفلكلوري من خلال الرموز التي تتداولها المجتمعات هنا وهناك " . كما ويأتي الرمز ليمثل وسيلة لتشكيل صورة ذهنية عن فكرة ما يعبر عنها من خلال اتحاد الدال والمدلول لدى المرسل والمتلقي في أن واحد فمفردة الأسد تمثل القوة والنبيل في ان واحد وهي رمز مشترك بين المجتمعات عالمياً فنرى الأسد في التراث العراقي يمثل النبيل والقوة ونراه في أعلام بعض الدول الأوربية يمثل النبيل والقوة كذلك، وعندما يحتوي تصميم طابع ما على مفردة الأسد (طبعاً بتقنية معينة) فهو رمز ذا دلالات واضحة لكل فرد في العالم ويؤدي وظيفة إبلاغية محددة وواضحة ((الفنان باندماجه في عصره ، يدرك ويتجاوب بطريقة تتحكم بها إلى حد ما التقاليد والأنساق الخاصة بمحيطه الثقافي)) " .

١- اوينهايم ، ليو ، ت. سعدي فيضي ، بلاد ما بين النهرين، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد ، ١٩٨٠، ص ١٠١-٢٠٠ * ((وقد استخدمه كمصطلح لأول مرة جون لونغ في نهاية القرن الثامن عشر.)) والسمة الأساسية للطوطمية هي الاعتقاد بوجود

أصل مشترك وعلاقة ورابطة بين مجموعة من الناس ونوع محدد من الحيوان أو الأشياء أو الظواهر

٢- باسم عبد الحميد حمودي ، سحر الحقيقة شخصيات وكتب ودراسات في التراث الشعبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠، ص ٥٧.

٣- نوبلر ، ناتان ، حوار الرؤيا ، ت. فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة ، والنشر ، ص ٥٤.

وعلى وفق ذلك فان اغلب الرموز التي تحملها تصاميم الطوابع العراقية جاءت كجزء موروث من تاريخ حاضر او تقليد قائم أو قصة شعبية أو ماثرة لشخصية معينة، كما إن الرموز التي نتحدث عليها ليست مجرد علامات أو مدلولات تشير الى بعض المعاني او الأفكار اعتباطياً بل هي مجموعة من الأشكال أو الصور الخطية او الفوتوغرافية تعبر عن تاريخ امة او عن انفعالات مجتمع ما او معتقداته او تحض على توجه فكري او سياسي معين برموز تم الاتفاق جمعياً على قصديتها (مثل الفالاة) في المجتمع العراقي وصورة (مكة المكرمة) للمجتمع الإسلامي.

لقد تنوعت الرموز ودلالاتها في الدين والسياسة او العرق او الاجتماع وكذلك صنفنا الى مجموعات متعددة إلا إن أهمها ((صنفان : رموز مرجعية، وهي تشير إلى أشياء محددة مثل الحماسة التي تشير الى السلام، ورموز تعبيرية تكون اقل تحديداً، وتعمل على تعزيز أفكار مشتركة لدى أبناء المجتمع الواحد، مثل الأعلام الوطنية))"، وهذا بطبيعة الحال افرز قاعدة ممتازة لمصممي الطوابع في توظيف تلك الرموز في بناء الانطباع الاول للتلقي الذي يعتمد عليه بناء الصورة الذهنية المتكاملة اللاحقة وهذا يعطي مساحة أوسع للمصممين باستخدام أشكال ورموز ذات تعبير واضح وشامل احياناً عن أي موضوع او فكرة مهما كانت جزئية او صغيرة وهذا حتماً يؤدي الى سهولة التعبير من خلال تلك الرموز ودلالاتها، سواء كانت لونية او شكلية او حروفية او صورية مباشرة، ((وبخاصة إذا كانت تتفق مع التقاليد والقواعد العامة))"، وهنا يأخذ الرمز ودلالاته دوراً الوسيط في النقل التعبيري وتشكل تدرج بنائية الصورة الذهنية حيث ان ((العلاقة بين الواسطة وفعل التعبير انما هي علاقة باطنية ذاتية، ذلك انه لا بد لفعل التعبير من ان يستخدم دائماً ابدأ مادة))"، تمثل الوسيط الناقل للفكرة بعموميته.

لقد تم الاستعانة بدلالات الرموز في عشرات الطوابع التي تم تصميمها في القرن العشرين، كما تم استخدام رموز عديدة تم استخلاصها من أفكار وقصص محلية في طوابع كثيرة صممت في نهايات القرن الماضي سيما المدة الزمنية بين السبعينيات والتسعينيات ، حيث حُمِلت الطوابع تصاميماً لأفكار تعبوية وسياسية وعسكرية نظراً لحالة الحراك السياسي المشوش والحروب التي دخلها العراق طيلة تلك المدة، فنلاحظ استخدام رموز ذات دلالات تعبر عن القوة والسيطرة والثقة بالنفس وعبرت أحياناً أخرى عن هيبة وسلطة الدولة والتلاحم بين القادة العسكريين والسياسيين من جهة والشعب العراقي من جهة أخرى وحملت افكاراً أخرى حاولت من خلالها إخضاع الفرد العراقي لسلطة الدولة بشكل او بآخر حالها حال معظم أفكار تصاميم الطوابع العربية التي انعكس واقع التنشئة الاجتماعية عليها فهي غالباً ما تهدف الى ((خلق الذات التواصلية التي يؤدي تحقيقها الى تعزيز علاقات السلطة الأبوية ، لان الذات التواصلية تتميز بقابليتها للضبط أكثر من الآخرين))"، وقد أخذت الرموز والأشكال في البنى العميقة المستخدمة مبادئها الترغيب والترهيب كما فمن الجانب الأول هو إثارة الرغبة لدى المواطنين في تحصيل القوة والسيطرة ومن جانب آخر إخافتهم من سطوة الدولة، وعلى أساس هذين المبدأين صممت اغلب طوابع تلك المدة .

أما في المدة الزمنية التي تلت وتحديداً ما بعد العام ٢٠٠٣ فان هناك منظومات فكرية قد جرى تغييرها مما أدى بشكل أو بآخر الى سقوط وتهاوي بعض الرموز التي كانت ذات سيادة مطلقة آنذاك في تصميم الطوابع مثل الصور الشخصية للقادة العسكريين والسياسيين وصور المناسبات الخاصة التي تمثل احتفالات الجهة السياسية التي كانت تحكم البلد آنذاك (انظر الاشكال المرفقة في ملحق الصور).

١ - قاسم حسين صالح ، ٢٠٠٦ ، ص ١٣٥ .

٢ - قاسم حسين صالح ، ١٩٨٢ ، ص ١٥٢ .

٣ - ديوي ، الفن خبرة ، ص ١١١ .

٤ - قاسم حسين صالح ، ٢٠٠٦ ، ص ٩٦ .

هذا التحول المفاجئ أدى إلى شلل مجموعة كبيرة من الرموز والدلالات متزامناً مع الشلل الفكري والفني الذي أصاب العراق كنتيجة حتمية لإرهاصات وإسقاطات مرحلة جديدة لم يتم التهيؤ لها واستقبالها تدريجياً بحيث تتطور تلك الرموز أو تتبدل شيئاً فشيئاً تدريجياً، وهذا الحال اتجه الى تشكيل منظومة رمزية جديدة سحبت فن التصميم بمجمله إلى ساحة جديدة سيطرت عليها عمليات العنف والتفجير والتفجير والقتل مما أنشئ رموز دلالية حديثة تتصف اغلبها بالسوداوية والبؤس مثل رمزية الدخان واللهب حيث ارتبطت دلالاتها بالموت الجماعي والخراب .

وعلى وفق ذلك يرى الباحث أن تصميم الطوابع بمداهها الزمني المستقبلية يجب ان يعتمد على رموز ذات دلالات تتبع من الواقع الاجتماعي مع استحضار الرموز الحضارية والتراثية القديمة وتطويرها لتشكل صورة ذهنية قائمة على اساس منظومة تصميمية تربط بين الماضي والحاضر كي لا يتوقف الزمن ولو لفترة فيموت الأثر.

٢-٢-ب- مؤثرات البيئة الاجتماعية في الرمز ودلالاته:

ان الولوج في الحديث عن المؤثرات البيئية الاجتماعية في الرمز الفني يذهب بنا الى البحث في مجموعة منظومات تزامنت مع بعضها لتشكل الرموز عبر حقبات زمنية متتالية، اذ مع تطور الوعي تعقدت دلالات الرموز وخاصة في النتاجات الأدبية والفنية التي أعطت للرموز دلالات جديدة غير الدلالات المتعارف عليها، كما تزامن معها تنوع المصادر التي استقى الفنانين رموزهم منها، مثل الأسطورة حيث مثلت الأسطورة محاولات الإنسان الأولى التي تلمس فيها الطريق نحو العثور على هويته داخل البيئة التي يعيش فيها من حيث ان ((الأساطير هي تمثيل ورموز لمظاهر الطبيعة))^١ ، بالنسبة لمن آمنوا بها، لكن الفنان الفذ لا يعيد حكاية الأسطورة ثانية، وإنما يُخضعها الى اعادة خلق تُغير من ثوابتها البدائية، فيحذف ويضيف ويمزج بين الرموز ويتلاعب بدلالاتها الضمنية من اجل تحقيق مضمون الرسالة التي يعمل عليها. هذا بالإضافة الى ما مثله الدين من مؤسسة اغدقت على الانسان الكثير من المعان الروحية التي شكلت بفعالها لديه مجموعة من المعان التي أختصرت برموز بسيطة مثل شكل الهلال والنجمة المقابلة له التي أصبحت رمزاً دينياً إسلامياً لا يكاد معلم إسلامي يخلو منها، ومن خلال هذه الرموز أُتيحت لمصممين الطوابع توظيفات رمزية بحيث يوظف المصمم شخصية أو مكاناً أو حدثاً بوصفه رمزاً دينياً يريد أن يصل من خلاله إلى هدف ما (ولم تكن الأحداث التاريخية بمنأى عن التأثير في المجتمع في تشكيل وتحديد الكثير من رموزه)^٢ ، فكان للتأريخ تأثيراً حياً في تفصلات حياة الانسان المتنوعة بدءاً بالعتيق ثم الاحداث ثم الحديث وتباعاً حتى زمن المعاصرة، وهذا يلقي بضلاله الانفعالية على الفنانين تأثراً بأحداثه ووقائعه لا سيما المصممين متخذين منها رموزاً قادرة على الإيحاء بما يريد مصمم الطابع أن يعبر عنه من مواقف وخلق معادل موضوعي لها وما استخدام "المكوار" في تصاميم الطوابع العراقية من فترة ١٩٤٠م وصعوداً إلى يومنا هذا ما هو إلا دليل واضح على ذلك كما في اشكال ملحق الصور.

وعلى وفق ذلك ارى ان الرمز غير منفصل عن بيئته بل هو خير معبر عنها من خلال دلالاته التي تشكل الصور الذهنية للمتلقين.

٢-٣- المبحث الثالث (الدلالة) :

٢-٣-أ- اثر دلالات الرموز في بنية تصميم الطوابع :

^١ -فيليب ، سيرنج ، ت: عبد الهادي عباس ، الرموز في الفن - الأديان - الحياة ، ط١ ، دار دمشق ، ١٩٩٢ ، ص٨ .
^٢ - باسم عبد الحميد حمودي ، مصدر سابق ، ص٤٧ .

يعد علم الدلالة من أهم الحقول المعرفية التي تدرس المعاني اللفظية والأثر النفسي لها الذي يسمى (الصورة الذهنية) أي اللفظة الدالة على الصورة الذهنية وهما دال ومدلول في نفس الوقت ، وفي هذا المبحث نحن بصدد دراسة الدلالة الحركية الرامزة لا الدلالة الصوتية باستخدام الرمز الحركي للصورة الثابتة "الدال" لا الرمز الصوتي اللفظي الذي اوجده فرديناند دي سوسير (١٨٥٧م-١٩١٣م).

لقد اهتم علم سيوسولوجيا الفن بدراسة الأنظمة الدلالية للرموز والعلامات "الإشارات" دراسة منظمة، وفق مبادئ ومؤسبات البنيويون اذ تبلور من خلالها نتائج مذهلة يمكن احوالها الى توضيح الصورة الذهنية في الرموز المطبوعة (الصورة الثابتة) التي يتمحور عليها هذا البحث، والذي احوال جاهداً توضيح مفهوم "الطوبيك" (الفرضية أو الفرضيات الأولى التي يكونها القارئ عن المعنى)" من خلال تأويل الشكل الفني أو الرمز اذا ما افترضنا ان عملية المسح البصرية تمزج بين القراءة النصية والقراءة الصورية للكل المرئي الذي ذهب اليه "اميرتو ايكو" في كتابات عديدة، اذ ظهر هذا المفهوم بعد تيارات الحداثة التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين وما بعدها بوصفها ظاهرة لفهم العالم وتفسيره ودراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافات الدارجة والثقافات التاريخية.

ان اشتغالات الرموز بدلالاتها لا تعدو أن تكون شكلاً من أشكال الانعكاس المجتمعي في العقل الذي يمكن به معرفة ماهية الظواهر والعمليات، وتعميم جوانبها وصفاتها الجوهرية. فالرمز نتاج لمعرفة تدرجت تاريخياً في التطور وارتفعت من مرحلة أدنى إلى مرحلة أعلى، وتلخص هذه المعرفة على أساس الممارسة و النتائج المتحصل عليها في مفاهيم أكثر عمقا، وتحسن المفاهيم القديمة وتحدها بشكل أكثر دقة، كما تصوغ المفاهيم الجديدة ، (ولهذا فإن الرموز ليست جامدة وليست نهائية وليست مطلقة، بل هي في عملية التطور والتغيير ترقى إلى رتبة الانعكاس المطابق للواقع)" ، والرموز تعطي المعنى لكلمات اللغة التي تركزت عليها اشتغالات البنيويون بحسب رؤى "بورس" السيمائية للسموز واحالاتها لمعاني "الصور المتحركة"، واذا ما استندنا على منطق الاحالة الرمزية سنجد ان (ما نطلق عليه "الواقع" و"المرجع" و"الموضوع" و"الشيء في العالم الخارجي"، "كيانات" لا يمكنها أن تلج عالم التدليل، إلا من خلال بوابة الإحالات الرمزية التي تقود إلى خلق تصورات متنوعة تتكفل السميز "السيرورة المؤدية إلى إنتاج دلالة ما" بصياغة حدودها القصوى والدنيا، الحقيقية منها والوهمية)" ، وستكون وظيفة دلالة الرمز المنطقية أنها ترسم خيالات او تصورات لقضية ما في الفكر من خلال الإحالة الذهنية التي ضمنها المصمم لذلك الرمز وتعميمها في مفهوم المعرفة الذهنية، الأمر الذي يجعلها كما لو كانت هي الأساس للواقع البصري التي تتلقاه العين في مشاهداتها الاولى او المنكرة.

ومن الحق ((تعد السميزيس في معناها "العامي" والمباشر سيرورة متحركة لإنتاج الدلالة وتداولها واستهلاكها، سيرورة سنتتهي إلى الذوبان في فعل يتقصد مظهر العادة والقيم والتقاليد وكل أشكال السلوك التي تتحول مع الزمن إلى معيار يبني على أساسه العنصر المتحقق))" ، واستنادا الى ذلك تقتضي الدلائل احالات ذهنية من صفتها الشكلية واللونية النقية (المباشرة) الى صفاتها التخيلية الذهنية والتي تشمل على ادوات التمثيل الشكلية المنطقية لمبدأ الاحالة التصويرية

^١ سعيد بنكراد، السميزوز والقراءة والتأويل، مجلة علامات، ع ١٠، ١٩٩٨، عن موقع ارشيف المجلة الألكتروني

<http://saidbengrad.free.fr/al/n10/4.htm>

^٢ سيرنج ، ١٩٩٢ ، ص ٣٧-٣٨. مصدر سابق

^٣ سعيد بنكراد، ١٩٩٨ ، مصدر سابق.

^٤ دولودال ، تنبيه لقراءة بورس، ص ٢٦، عن مجلة علامات ع ١٠، ١٩٩٨.

من خلال الرموز ودلالاتها اذ نحصل على معرفة أكثر عمقا بواقع الرسالة عن طريق فرز جوانبها وأصولها الجوهرية وفحصها" " ومن ثم الاستدلال على معانيها الكامنة ضمن اشتراطات ثلاث يطرحها "بيرس" وكما يصفها وهي:

١- اداة التمثيل (يتعلق الأمر بالمتوالية الصوتية التي نستعين بها من أجل استحضار عالم ذهني، وقد يتعلق الأمر بمادة أخرى للتمثيل) " " .

٢- موضوع يستند إليه التمثيل من أجل إنتاج الصور الذهنية، وهو ما يشكل أساس المعرفة، فالمعرفة التي لا تستند إلى موضوع لا يمكن أن تكون معرفة وسواء كان الموضوع واقعيًا أو متخيلاً أو قابلاً للتخيل.

٥- مفهوم يحول الموضوعات إلى صور ذهنية تغنيها عن الوقائع، وتمكننا من التخلص من ربكة " الأنا" و" الهنا" و" الآن" وهو عالم ذهني يربط رمزيا بين الموضوع وأداة التمثيل كما يبرر العلاقة الموجودة بينهما.

وعلى وفق ذلك فان عملية تصميم الطابع تخضع لدراسة البيئة التي يستهدفها التصميم بما فيها من متجزرات فكرية واجتماعية وسياسية واقتصادية وجغرافية وميثولوجية (ولو بشكل اولي) وتأثيرها على دلالات والرموز التي يتضمنها التصميم من جانب كونها شرط ضاغط يؤثر على بنائية العمل الفني بمجمله، وتندرج الدلالة كوظيفة بنائية في تصميم الطابع أكثر منها وظيفة جمالية ذاتية تمثل إسقاطات المصمم في العمل الفني. اذ تتحمل على عاتقها تلك الاحالات الذهنية التي تموه اداة التمثيل من منطلق الى منطلق اخر قد يكون مشابه او موازٍ يغييه المرسل.

ان وظيفة الدلالة في تشكيل بنائية العمل التصميمي للطابع تتمحور في مسارين الأول يتجسد من خلال (البيئة الظاهرية للنتائج التصميمي) وهو مرتبط بالصياغة الفنية والجمالية ، وهي وسيلة لتحقيق الاستجابة البصرية.

أما الثاني فهو الغاية التي تمثل وظيفته ، والمتمثلة (بالبنية الداخلية للنتائج التصميمي). وما تحمله الأشكال من صور مرئية ذات معاني ودلالات رمزية معدة لغرض وظائفية، وهذان المساران لا بد وان يتحدا لتحقيق الوظائفية بشكلها الصحيح تناسقا مع التحولات الحضارية والاجتماعية العامة، إذ أن قيمة التصميم وفائدته ترتبط بمدى تحقيقه لهذا الهدف، إذن فالعمل الوظائفية في التصميم يحتاج الى عملية ابتكارية تعمل على استنارة بصر المشاهد. كما ان الجانب الأول يخضع لعملية الصياغة الفنية ، وما يتضمنه من أسس وعناصر وعلاقات ترتقي بالتصميم ، من خلال القيام بتركيبات جديدة ذات قيم جمالية ، تعتبر ((محاولة من الإنسان.. لخلق أشكال ممتعة تشيع إحساس بالجمال))". انه الجمع الذي يوحد العناصر المنتقاة الذي يعطي العمل معناه ويكون باستطاعة المشاهد الذي يتطلع إلى العمل أن يدرك العناصر الموحدة قبل أن يتفهم أو يتذوق أهميتها.

والجانب الثاني إنما يتحقق من خلال مدلولات الأشكال المستخدمة في بنية تصميم الطابع، من خلال استخدام الوسائط البصرية كاللون والأشكال والنظام وغير ذلك من وسائل تشكيل الرؤية التي تكتسب أبعادا جديدة وهو إنشاء إبداعي يرتبط بالإنجاز وحكم الضرورة الداخلية والدلالة التعبيرية، فالعنصر الجوهري في التصميم، هو عنصر خاص بالتنظيم المتوازن للأجزاء، بين البناء والمعنى و ((لكي يكون معبرا عن هذه الضرورة ليس من اللازم أن يكون تمثليا مباشراً، فالنقطة أو البقعة المستديرة قد توفر امثلة وتوضيحات بعيدة المعنى، انها ليست موضوعاً في ذاته ويمكن أن تكون أكثر دلالة وتحقيقاً للوظائفية من الشكل الإنساني))"، وهنا تأخذ الرموز قيمتها من جذور وبنى متجانسة وإشارات تحتية، وهي أنساق جمالية تحقق وظيفة مضاعفة فمنها رمزية، ومنها ما يذهب بنا إلى إعادة خلق عالم ومجتمع

١- بيرس ، شارلس ، الإبحاث المجموعة لشارلس بيرس ، ٢م ، ١٩٦٠ ، ص ٣٥.

٢- سعيد بنكراد، ١٩٩٨، مصدر سابق.

٣- الجابر ، علي حسين ، الخطاب الجمالي العربي المعاصر والقيم والعولمة ، مجلة الموقف الثقافي ، ٤١ع ، ٢٠٠٢ ، ص ١٠.

٤- شاكر عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، عالم معرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص ١٣٨.

متخيل (ذهني)، قديم أو مستقبلي، داخل بنية مبتكرة أو محدثة، فالصفات البصرية الصرفة للنسق التصميمي، هي في الجوهر أقوى كل الوظائف فهي توصلنا الى الشكل الأكثر عمقاً وذا دلالات مباشرة هذا اذا ما علمنا أن الدلالة هي سيرورة وليست معطى جاهزا وسابقا على الفعل، فالسلوك السيميائي ذاته ليس سوى خروج عن إكراهات البيولوجي والطبيعي والولوج إلى عالم ثقافي مفتوح على كل الاحتمالات.

٣- الفصل الثالث

٣-١- منهجية البحث :

أعتمد المنهج الوصفي لأغراض تحليل المحتوى للوصول إلى أهداف البحث فهو من أنسب المناهج البحثية التي تلائم موضوع البحث بما يتيح من إمكانية إجراء التحليل والاستدلال على تشكل الصورة الذهنية للرموز ودلالاتها وتحققهما وتأثيرهما في بنية تصميم الطوابع من عدمه في عينات البحث .

٣-٢- مجتمع البحث :

تضمن مجتمع البحث الحالي الطوابع العراقية منذ عام ١٩٦٦ ولغاية كتابة البحث والذي شمل طوابع مالية وبريدية عددها (٥٣) طابعاً تم تصميمه وطباعته في العراق منذ خمسينات القرن العشرين ، تم استبعاد (٢٣) طابعاً لرداءة النسخ المطبوعة التي حصلنا عليها وتم اختيار (٢) عينات بعد أن أخذنا نسبة ٥% من العينات البالغة (٣٠) عينة اخترناها وفق معايير من أهمها :

١- من حيث ارتباطها بسببية البحث (دراسة الرموز ودلالاتها وتشكل الصورة الذهنية من خلالها) .

٢- الشهرة الفنية النسبية التي حققتها هذه الطوابع .

٣- حجم البحث وعدد صفحاته .

٣-٣- عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث بطريقة غير احتمالية قصدية وبواقع ٣% وذلك للأسباب التالية:-

١-توافر الأسباب الموضوعية في كل عينة والتي تدخل ضمن إطار البحث وأهدافه.

٢- حصولنا على نسخ مطبوعة على الورق بشكلها الانتاجي النهائي

٣-٣- (الوصف والتحليل) :



أنموذج (١)

القياس : ٤ سم × ٤ سم

سنة الإنتاج : ١٩٧٣م

مكان الطبع : العراق - بغداد

الطباعة : اوفسيت

النوع : تعبوي

أ- دلالات الأشكال - البيئة - المرجعية الفكرية (تشكل الصورة الذهنية للرموز) :

احتوى الطابع على أكثر من ١٥ شكلاً كل له دلالاته وأبعاده الفكرية حيث يبدو لنا في واجهة الطابع وهو مركز التصميم شخصان يرتدي احدهما غطاء الرأس والعقال العربي فقط وهو عاري الجسد ويمد يده اليسرى حاملاً لافتة كتب عليها (١ حزيران ١٩٧٢) وهو تاريخ تأميم النفط العراقي ، ويبدو ان دلالة غطاء الرأس والعقال العربي هي دلالات الشرف والاصول العربية التي ما زالت يحتفظ بها هذا الشخص بالرغم من تجريده من أي ملابس يرتديها كدلالة على الفقر والعوز المادي والأسى المجتمعي ، والرقعة التي يحملها يبدو انه يريد تسليمها للشخص المقابل له وهي دلالة على منح ترخيص من الشعب العراقي الى القائمين على الثروة النفطية بتأميمها لصالح الشعب، اما الشخص المقابل له فيبدو انه قد استلم الرسالة وحصل على مفتاح الامور التي سهلت له عملية التأميم ويظهر يحمل مفتاحاً كبيراً ويرفعه الى الاعلى كدلالة على هذا المضمون، ونلاحظ كذلك اتجاه وجهه نحو الصورة التي في الاعلى كدلالة على التأكيد على التنفيذ بعد خطاب التأميم الذي اجراه رئيس الدولة العراقية آنذاك (احمد حسن البكر) وهو يظهر في اعلى الطابع بلقطة من لقطات خطابه وهو يرفع يده اليسرى بحركة تهديدية حاملاً قلماً فيها كدلالة على تأميم النفط بالقوة وبالعلم حتى وان أبت القوى الاستعمارية السماح للعراق بذلك، وتظهر صورته البيضوية الشكل وكأن أشعة على شكل هندسي منظم تتبعث منها في كل الاتجاهات كدلالة على التنظيم، ولكن المصمم اكد على ما اسفل الصورة حيث يظهر وكأن هذه الاشعة غَدَّت مصافي نفطية وساعدت بحدوث فرحة عمت الشعب وانطلقت حمائم السلام من ايديهم، وبذلك دلت على انها كانت البداية لهذه العملية كلها أي (تأميم النفط).

اما الأشكال الاخرى فهي عبارة عن شخصان يطلقان حماتين ذات لون ابيض الى السماء واحدهم يأتي خلف الشكلين الرئيسيين في واجه التصميم والآخر يظهر في عمق التصميم البؤري وكلاهما يرتديان قميصاً ابيض وبلوزة صفراء (يبدو انها ملابس رسمية لوظيفة ما) ويشمران عن ساعديهما كدلالة على ان الموظفين الرسميين يؤكدون على ان السلام سيعم المنطقة بعد التأميم كون الحق رجع الى اصحابه بتطبيق شعار (نفط العرب للعرب)، وفي نهاية عمق الطابع يوجد شخص عاري تماماً وهو يحمل شعلة من النار ويبدو انها شعار الحزب الحاكم آنذاك وهي دلالة رمزية على الامل والبعث، اما الأشكال الاخرى فهي اقرب الى الدلالات الواقعية التي مثلت دالاً ومدلولاً في نفس الوقت فهي

عبارة عن برجين لآبار نفطية وخزانات لمصفى نفطي وهي دلالة على ان العملية كلها والرسالة تخص قضية النفط العراقي فقط .

اما بيئة التصميم فلم تتعد عن البيئة السياسية ذات الطابع الابلاغي عالمياً عن مضامين سنأتي على توضيحها لاحقاً.

اما بالنسبة للمرجعية الفكرية للأشكال فهي ذات صفة تاريخية لرموز تكونت عبر عشرات السنين مثل رمزية العقال العربي ورمزية المفتاح ورمزية الأشعاع ورمزية الحمامة البيضاء ورمزية شعلة النار وغيرها وذلك اكدت ارتباطها بالواقع المجتمعي المحلي للعراق بالرغم من ان بعض الرموز المستخدمة عالمية الصفة خصوصاً الأشعة والحمامة البيضاء، كل ذلك نتيجة لتشكل صور ذهنية متسلسلة اوحت بها اشكال الرموز من خلال دلالاتها التعبيرية في مجمل بنية الطابع.

ب- البعد التعبيري (المضمون والمعنى) :

عبر المرسل بشكل واضح عن مضامين فكرة اراد إبلاغها وهي بالدرجة الاساس فكرة تأمين النفط العراقي بعد ان كانت تسيطر عليه شركات النفط الاحتكارية، وكأن المرسل يريد الإخبار على ان التأميم قامت به رغبة الشعب بكل شرائحه بالاعتماد على قرار الحكومة ولم تقم به أي جهة اخرى، بالإضافة الى ان التأميم رافقه السلام حيث تم تأمين النفط بدون ثورة او قتال ومواجهات مسلحة من أي نوع وبذلك يكون مضمون التصميم والرسالة التي يبثها ذات مضامين ابلاغية هادفة .

ج- صيغة الرمز - أسلوب التجسيد :

لم يقتصر استخدام الرموز في هذا الطابع على الرموز العالمية او المحلية فقط فلقد زواج المصمم بينها بشكل ناجح لم ينعكس على شكل نشاز او إحداث تقاطع بين رمز واخر بل على العكس جاءت الرموز مكملاً احدها للأخر مثل المفتاح الذي حمل رمز تحقيق الحصول على مُدخلات وطرق وأساليب الصناعة النفطية وبين العقال العربي الذي اعتبره المرسل هو من قام بالتأميم بما يحمله من رمز للاتصال والعمق التاريخي والحضاري العربي فهو من سلم رقعة التأميم الى الشخص الذي حمل مفتاح التأميم وعلى هذا الاساس تكون المزوجة بين الرموز قد أتت بثمارها بشكل ايجابي انعكس على تحقيق النتائج البصري لوحدة التصميم وسهولة المسح والقراءة البصرية للمتلقي.

ان عملية تجسيد الرموز جاءت اغلبها بصيغ تشبيهية وصيغ مجازية فقد جاءت رمزية العقال مع الجسد العاري لمرتيديه بصيغة مجازية اقرب الى الاختزال منها الى الواقع وكذلك الحال بالنسبة للأشعة التي صدرت من الصورة في اعلى الطابع فهي قد اتجهت نحو الصيغة المجازية ذات البنى العميقة اكثر منها لأي صيغة رمزية ممكن الحديث عنها .

وجاءت رمزية الطابع ككل بانه نفطنا لنا شئتم ام أبيتتم والحديث موجه هنا نحو الشركات الاحتكارية الأجنبية .

د- سمات بنى الطابع :

يبدو الجهد التصميمي واضحاً في البنية التصميمية الظاهرة للطابع، فالعلاقات قد تمت بحسابات فنية مدروسة توزعت من خلالها أهمية الشخص في الطابع بحسب البعد البصري فيه وبحسب الموقع والزمان، ولقد استخدم المصمم عدد غير قليل من العلاقات التصميمية منها التجاور والتراكب والإيقاع وغيرها .

اما البنية العميقة فهي مثلت الرغبة التاريخية في امتلاك سلاح النفط والقوة الاقتصادية الهائلة التي تنتج عن تأمين النفط ورجوع مدخولاته والأموال الناتجة عنه الى ميزانية الحكومة مما يمكنها الدخول في ركب التطور الحضاري ومسايرة القفزات التكنولوجية الدولية، ومثلت كذلك الرغبة في التخلص من الهيمنة والحاجة الى العمالة الأجنبية والعمل بقدرات محلية فقط، وقد جاءت البنية العميقة بشكل منظم ودقيق كون الرسالة التي يحملها الطابع ذات صفة عالمية ومحلية في نفس الوقت، ومن هذا كله نستنتج ان الرموز المحلية والعالمية اذا ما تم مزاجتها بشكل مدروس فانها تشكل صور ذهنية تحقق المبتغى الابلاغي للرسالة.

أ نموذج (٢)



القياس : ٢,٥ سم × ٥ سم

سنة الإنتاج : ١٩٦٦ م

مكان الطبع : العراق - بغداد

الطباعة : اوفسيت

النوع : اشهاري

أ- دلالات الأشكال - البيئة - المرجعية الفكرية (تشكل الصورة الذهنية للرموز) :

احتوى الطابع على شكلين فقط هما العلم العراقي بدلالاته المعروفة وشكل العقاب (النسر) الخطي باللون الأخضر وهو كجزء من شعار "ثورة" ٨ شباط ١٩٦٦ ودال عليها وهو احد الرموز التاريخية والمعاصر المهمة ذات المرجعية الابتكارية والدلالات الرمزية الهادفة الى اظهار سمو والقوة وحدة البصيرة ضمن بيئة سياسية وبوليسية ضاغطة.

اما العلم العراقي فهو دال على عراقية الحدث، وان هذا التمثيل الرمزي للنسر هو عراقي محلي يخص "ثورة" ٨ شباط لا غيرها، في حين وظف شكل النسر بناء على معطيات تاريخية ارتبطت بصفات هذا الجارح لدى منظومة الميثولوجيا العالمية لما له من دلالات تمثل نسق ثقافي أشمل للقوة والبصيرة، وبذا يكون المصمم حرص على تغذية عين المشاهد بدال ايقوني حرصه على بناء صورة ذهنية للحدث الأشمل الذي تُمثله الرسالة.

ب- البعد التعبيري (المضمون والمعنى) :

عبر المرسل من خلال صورة رأس العقاب (النسر) عن مضمون رسالته التي وصف بها "ثورة" ٨ شباط بأنها ثورة مثلت سمو والعلو وإنها لم تدع تفصيل صغير إلا وأخذته بعين الاعتبار من خلال ما يتصف به نظر النسر من الحدة والقوة والمسح البصري الدقيق للأرض عند طيرانه عالياً، كما انه يملك بصراً بعيداً جداً وهذا ما ضمّته المصمم في شكل النسر عند استخدامه وقد جاء اللون الأخضر كدلالة أصيلة غير واقعية رمّز من خلالها المصمم إلى الأمل

والتجدد مستعيناً برمزية اللون الأخضر، أما خلفية الشعار فلم تأتي بمعنى معين فهي تقنية جمالية أكثر منها دلالية معبرة

لقد جسد المصمم فكرة "الثورة" بشكل تشبيهي غير مباشر حقق من خلاله بعض القيم الإيحائية الدالة على الحدث والتي أراد إيصالها الى الجمهور.

ج-صيغة الرمز - أسلوب التجسيد :

جاءت صيغة رمز رأس (النسر) بشكل تشبيهي لما يحمله النسر من دلالات ومعاني كرمز الإعلاء الروحي كنتيجة لسكانه في أعالي الجبال وما ((يجسده من رمز للقوة العسكرية))". وما له من رمزيات في السمو والقوة وحدة البصر والانسيابية والجدية وخصوصاً في شكل الحاجبين والعين والنظرة المهيمنة التي يملكها كما انه اعتبر رمزاً للعقل والحكمة وخصوصاً في الحضارة الفرعونية وهو رمز للقوة الفتاكة كونه أقوى الطيور فتكاً على الإطلاق وانجحها في صيد فرائسه دون ان يُقدم على إيذاء نفسه فكل من في الهواء يهابه ويخاف منه وهو ملك الجو كما الأسد ملك الغابة .

هذه الرمزية في النسر جسدها المصمم من خلال استخدام الجزء الاهم من جسده وهو الرأس والرقبة ، كما جاء اللون الأخضر بما يحمله من رمزية في إتمام معاني الطابع حيث رمز اللون الأخضر الى الربيع والطبيعة والعطاء والى التجدد والأمل ، وهذا بالضبط ما أراد المرسل ان يمثله التصميم في وصف "الثورة" آنذاك.

د-سمات بنية الطابع :

نُفذت البنية الظاهرة للطابع بشكل بسيط جدا وذات تفاصيل محدودة وهذا منحها صفة التذكر والجمال، إلا أن اسوء ما يوجد في البنية الظاهرية في هذا التصميم هو عشوائية موقع العلم فهو يكاد يكون وضع في مكانه هذا من غير دراسة مسبقة للموقع وأثره على شكل التصميم الرئيس (رأس النسر) ولو عمل المصمم على وضع العلم العراقي كخلفية لرأس النسر بدلاً من اللون (الجوزي) لكان قد حقق نجاحاً أفضل في بناء تصميم مدروس علمياً .

اما البنى العميقة فهي تُظهر الرغبة في إدارة الدولة برصانة ويظهر ذلك في وحدة خطوط شكل النسر ونهايات رقبته الحادة والهندسية في انحناءات وحركات الخطوط التي شكلت العين والمنقار وإطار الرأس والرقبة وهي بنية منظمة ذات بث لا يبتعد عن القصدية .

وعلى وفق تحليل الأنموذج أعلاه نستنتج ان الاستعارات اللونية شكلت رمزاً بحد ذاتها ساعدت على إظهار الفكرة ومعانيها من خلال التداخل مع الشكل في تصميم الطابع

٤ - الفصل الرابع

٤-١ - النتائج :

من خلال تحليل عينات البحث خرج الباحث بجملة من النتائج ، وهي كما يأتي:

١- حققت الأشكال الرئيسية صياغاتية اتصفت بالبحث الدلالي المكثف، وحققت تنوعاً بصرياً تحققت من خلاله عملية الشد البصري وسهولة المسح البصري والتعلق بالذاكرة مما اتاح تشكل صورة ذهنية غير مغايرة لواقع الفكرة.

^١ سيرنج ، ص ١٧٩، مصدر سابق.

- ٢- تأثرت كافة النماذج المصممة بأسلوبية وروحية مصمميها المحلية من خلال ما انعكس من تنوع استخدام للتقنيات والعلاقات التنظيمية وهذا حقق تمايزاً واضحاً بين النموذج وآخر .
- ٣- شكلت استعارة الرموز الرئيسية من الحكايات والقصص الشعبية الصفة الغالبة لتجسيد الفكرة في تصميم الطابع العراقية مما جعل تشكّل الصورة الذهنية للموضوع ينحى باتجاه زمكانية محددة.
- ٤- الفكرة الرئيسية في نماذج البحث ارتكزت على تحويل وتجديد لمعاني رمزية معروفة سابقاً استعارت منها دلالات جديدة بأسلوب رمزي ارتبط بملامح محلية تراثية وتاريخية مثل استخدام رمزية القوة، التي سعى المصمم من خلالها الى تحقيق الربط بين الشكل والمضمون، واستطاعت أن تؤشر على موقعية الحدث وأبعاده البنوية العميقة في رسم صورة ذهنية باتجاه تغليب فكرة على أخرى .
- ٥- اتسمت اغلب بيئات التصميم بكافة عناصرها التصميمية بأنها بيئات سياسية تحمل فكرة ومضمون ضمن الاطار التعبوي مما جعل اغلب تصاميم طابع الفترة التي سبقت عام ٢٠٠٠م تمتاز بكونها إما سياسية او عسكرية بحسب نسبة نماذج البحث .
- ٦- عبرت الرموز التي استخدمت في تصميم كل النماذج تعبيراً وظيفياً طرق صُلب المعاني الكامنة ورائها مما جعلها تعبر عن مضامينها إيحائياً لتشكيل صورة ذهنية دالة على حدث ما دون الحاجة إلى تعريفات لغوية طويلة.
- ٧- حققت البنى الظاهرية لنماذج البحث فهماً مستفيضاً للبنى العميقة من خلال التعمق في ما ورائية تلك البنى الظاهرية فيما حققت لنفسها فهماً مباشراً من خلال سهولة مسحها بصرياً .
- ٤-٢- الاستنتاجات :

أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث هي :-

- ١- الطابع على الدوام مثل رسالة أبلغية لإيصال المعنى المرتبط بنشاطات يهدف المرسل إلى ايصالها إلى الجمهور محلياً وعالمياً عن طريق بث دلالات الرموز والأشكال المستخدمة في تصميمها.
- ٢- الإيحاء من خلال الرمز في الطابع يحيل على صورة ذهنية ليس لها وجود عياني لكنها تترجم فكرياً.
- ٣- يرتبط الرمز التصميمي بالواقع كلياً" أو جزئياً" ولا يمكن سلخه من الوقائع الثقافية والتاريخية سواء كانت محلية او عالمية.
- ٤- الطابع وسيلة تعريفية بين التجمعات المختلفة الثقافات من جهة ورسالة أبلغية من جهة أخرى تعتمد رموزاً عيانية لتشكيل صورة ذهنية باتجاه ما لدى المتلقي.
- ٥- أعمُدت الرموز المحلية كأحد عناصر التعبير، وشكلت الروح الديناميكية للطابع التي ساهمت بصنع الدلالة الذهنية.

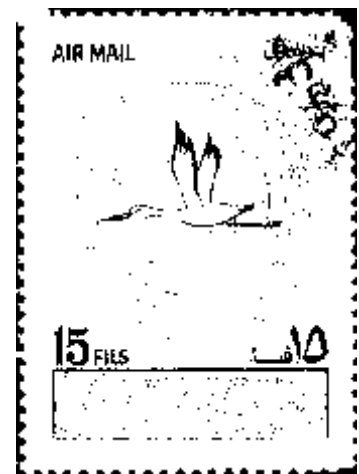
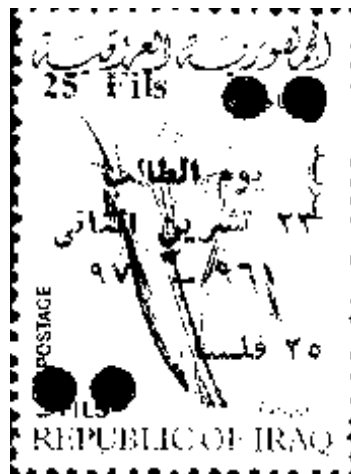
٤-٣- المصادر :

- ١- اوينهايم ، ليو ، ت: سعدي فيضي ، بلاد ما بين النهرين، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد، ١٩٨، ص ١٠١-٢٠٠
- ٢- بيرس ، شارلس ، الابحاث المجموعة لشارلس بيرس ، م ٢ ، ١٩٦٠ ، ص ٣٥.
- ٣- الجابر ، علي حسين ، الخطاب الجمالي العربي المعاصر والقيم والعولمة ، مجلة الموقف الثقافي ، ع ٤١ ، ٢٠٠٢ ، ص ١٠.
- ٤- البزاز ، عزام ، تصميم التصميم ، ط ١ ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، دار الفارس للتوزيع ، ٢٠٠٢ ، ص ١١٨.
- ٥- الهيتي. هادي نعمان، الاتصال والتغير الثقافي، بغداد، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٧٨، ص ٥.

- ٦- شاكر عبد الحميد ، العملية الابداعية في فن التصوير ، عالم امعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص١٣٨ .
- ٧- دولودال ، تنبيه لقراءة بورس ، ص٢٦ ، عن مجلة علامات ع ١٠ ، ١٩٩٨ .
- ٨- فيليب ، سيرنج ، ت: عبد الهادي عباس ، الرموز في الفن - الاديان - الحياة ، ط١ ، دار دمشق ، ١٩٩٢ ، ص٨ .
- ٩- باسم عبد الحميد حمودي ، سحر الحقيقة شخصيات وكتب ودراسات في التراث الشعبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص٥٧ .
- ١٠- نوبلر ، ناتان ، حوار الرؤيا ، ت. فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة ، والنشر ، ص٥٤ .
- ١١- نصيف جاسم محمد ، محاضرة لطلاب الماجستير مادة نظم وعلاقات ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٤-١-٢٠٠٧ ، بغداد ، مؤرشفة .
- ١٢- نصيف جاسم محمد ، مابين التصميم والسياسة ، بغداد ، ص٩٧-١٠٠ .
- ١٣- قاسم حسين صالح ، بانوراما نفسية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص١٣٥ .
- ١٤- سعيد بنكراد ، السيموز والقراءة والتأويل ، مجلة علامات ، ع.١٠ ، ١٩٩٨ ، عن موقع ارشيف المجلة الألكتروني <http://saidbengrad.free.fr/al/n10/4.htm>
- ١٥- محمد بسام ملص ، الطفل العربي والكتابة ، المجلة العربية للثقافة ، العدد ٧ ، السنة الرابعة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٤ ، ص١١٨ .
- ١٦- محمد مصالحة ، دراسات في الاعلام العربي ، مركز التوثيق الاعلامي ، لدول الخليج العربي ، السلسلة الاعلامية الثالثة ، بغداد ، ص٤٣ .
- ١٧- شيرين احسان شيرزاد ، مبادئ الفن والعمارة ، مكتبة البيضة العربية بغداد ، ١٩٨٥ ، ص١٣-١٤ .
- ١٨- الطائي ، لينا عماد فتحي ، العلاقة بين الشكل والمعنى في بعض التصاميم الصادرة عن منظمة اليونيسيف ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ ، ص٦٠-٦١ .
- ١٩- غسان يعقوب وجوزيف طبش ، سايكولوجية الاتصال والعلاقات الانسانية ، بيروت ، دار النهار للنشر والتوزيع ، ص٤ .
- ٢٠- ديوي ، جون ، ترجمة زكريا إبراهيم وزكي نجيب محمود ، الفن خيرة ، دار النهضة العربية مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة - نيويورك ، ١٩٦٣ .
- ٢١- فرويد ، سيغmond واخرون ، ت: فارس متري ضاهر ، علم النفس والنظريات الحديثة ، دار القلم بيروت ، ص٦٧-٧٥ .

٤-٤- الملاحق :





ما بعد الحداثة اشكالية المصطلح في الحقل البصري

د. محمد الكنائي

د. شيماء وهيب

مقدمة

عانى المعجم التداولي العربي من تجنيس كثير من المفاهيم الاشكالية التي نشأت في اوساط ثقافية غريبة وداخل حاضرات انجازية مقتربة ومفارقة للأجناس التي يشغل عليها الحقل البصري مما جعل تلك المفاهيم خلافية ولا يمكن تجديد صلاتها الموضوعية في النسق البصري وذلك للخللة والاهتزازات الكبيرة التي قادها الانفتاح الجديد في اساليب وانتجاهات وانجازات الفن ما بعد حداثي.

ان تلك الحركة المتسارعة والتي استهلكت كل ما قدمته التكنولوجيا المعاصرة من ابتكارات وما فرضه سوق التسليع الثقافي من فتوحات امام الثقافة الجديدة بعدها سلعة قابلة للتداول والاحتكار وسوق البورصة.

جعلنا هذا الاهتزاز امام اعادة تصنيف الارضيات التي تقف عليها والمناخات التي يعيش فيها الانجاز البصري بغية معرضة المسالك التي تتحرك من خلالها الاجناس الفنية وطبيعة تداخلها..

لذلك فأن فن ما بعد الحداثة كفن اشكالي يسبقه معناه الاشكالي في دائرته النقدية والثقافية، مما يفرض علينا في هذا البحث ملاحظة هذا المصطلح في دائرته البصرية وتجنيسه بما يتساق وطبيعة الانجاز الفني والحقل الثقافي والبصري الذي تظهر فيه، لذلك تبني فرضية بحثنا على الاتي:

١- يشكل مصطلح ما بعد الحداثة مصطلح اشكالي في الحقل البصري ينبغي تحديده وترسيم حدوده المفاهيمية .

٢- الحقل البصري المجس الحقيقي الذي يكشف طبيعة المفهوم ورسوخه.

ويهدف البحث الى الكشف عن:

- ١- طبيعة مصطلح ما بعد الحداثة في الحقل البصري المعاصر.
- ٢- كشف المتحول الثقافي وعلاقته برسوح المفهوم في الحقل البصري.

اما حدود البحث فتضمنت:

الحدود الموضوعية : فنون ما بعد الحداثة.

الحدود المكانية : اوريا وامريكا.

الحدود الزمانية : ١٩٩٠-٢٠١٤.

مابعد الحداثة

تجذير المصطلح واشكالياته

يتجلى مصطلح "ما بعد الحداثة" كمفهوم مركب ، متعدد الواجه في عدد من الظواهر المنوعة التي يجمع بينهما هدف واحد هو محاصرة وتخريب فرضيات الحداثة وما ينبنى عليها من مواقف ونتائج ثقافي ، واذا كان هذا هو الحال فلا يمكن القول ان تيار "ما بعد الحداثة" قد تحرر تماما من تيار "الحداثة" . فالحداثة هي الارض التي تقف عليها "مابعد الحداثة" وتشتبك معها في جدال ونزاع دائم ، وهي الارض التي تمكنها ايضا من الدخول في حوار وجدال مع نفسها . ومن هذا المنظور تتضح مشكلة تحديد الملامح المميزة لفن تيار "ما بعد الحداثة" وهي مشكلة تتلخص في ان التوصل الى معنى وخصائص "مابعد الحداثة" لا يتأتى الا عن طريق الخوض في معاني وخصائص الحداثة (modernity) و"الحداثة" (modernism).

لقد ابتدأت الحداثة في اوروبا من اللحظة التي تفككت فيها الثقافة الدينية وظهرت ثقافة لا دينية قائمة على العقل، مناهضة الى حد القطيعة لكل المبادئ الميثولوجية التي قام عليها الدين، ان المبدأ الاساسي للحداثة هو الحرية لذلك طغت الذاتية في اتجاهات الادب والفن الحديث وقطع الفن صلاته بجميع العقائد الاسطورية كما نص مبدأ ديكارت "انا افكر اذن انا موجود" لكي يقدم ابداعه بوصفه شكلا للحياة ، لكن الحداثة تتطرق في هذا المفهوم الى درجة انها خنقت نفسها بنفسها وذلك بسبب تضخم الذاتية وناهض الطبيعة والذات والدين بسبب الحرية التي ادت الى التجرد عن الانسانية والتشبيء في الانتاج حتى اصبح شيئا منفصلا عن قيمته لذلك كان لزاما الرجوع الى الاصول والجذور واختراقها مرة اخرى ، وكان ذلك ما يسمى تجاوز الحداثة "مابعد الحداثة" والذي كان من تصورات ان تتطابق الحرية مع الضرورة والروح مع الطبيعة والوعي مع

^١ نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة: نهاد صليحة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص هـ.

اللاوعي . والسؤال الذي يطرح نفسه هل كانت الحادثة تتجه نحو المستقبل وما بعد الحادثة او كما تسمى "الحادثة البعدية" تتجه الى الماضي أي انها رجعية؟

الواقع الحادثة كانت خلافية أي انها تحاول نقض جميع المؤسسات القومية والاخلاقية والثقافية ، فهي ليست بنائية بل تهديمية مخربة قائمة على متناقضات المجتمع الاستهلاكي، بينما ما بعد الحادثة هي خارج نطاق المجتمع الاستهلاكي وتبحث عن الاستقرار وتدعو الى تعددية الرؤية وهي تبحث عن الاصل في التاريخ وهي تعتبر الانتماء للأصل هو انتماء حضاري يسجل التاريخ وتطوره القومي ومن هنا تعتبر انها تعيد الفن الى طبيعته التاريخية...ويطرح الحداثيون سؤالاً معلنين تشبثهم بطابع الانفصال والقطيعة بحجة التغيير، وهم يرون ان التغيير سيقى سمة أي ابداع بعدي. اما البعديون "ما بعد الحادثة" فأنتهم يعلنون مقاومتهم لجموع الحادثة المتطرفة ويدعون انهم قادرون على انقاذها من مطبات الضحالة والاثارة مع اعادة النظر في مفهوم التغيير والبحث عن الابداع الذي اوصلته الحادثة الى العدمية ، وهي ترى ان انقاذ الابداع من العدمية الحداثوية يتطلب ما يلي :

- ١- الانفتاح نحو الماضي والحاضر والمستقبل نحو القومي والعالمي.
- ٢- التحرر من النظرة الواحدية وتنويع الرؤية بأي اتجاه مما اطلق عليه بالتعددية .
- ٣- الانتقال من عالم النخبة والتفوقية والتعصب الى عالم ديموقراطية التنوع وهذا ظهر من خلال هيمنة الابداع الفني على حياة الناس في العمارة والبيئة والمدينة ، عندما انتقلت الموسيقى الى الشوارع او الساحات وامتلاء الجدران بالتصوير وتبارى التجار بتزيين واجهات محلاتهم حتى بدت لوحات فنية وهكذا اصبح الفن مبدولاً للناس جميعاً . لقد صار الفن حقا من حقوق الانسان وليس من واجبه ان يدفع ثمنها مقابل ذلك الحق..لذلك نجد ان ما بعد الحادثة تنطلق من مبدأ تحررها من الاقتصاد والسياسة وتجعل الثقافة عالما مستقلا لا يتأثر بقوانين السياسيين والمنظرين والاجتماعيين. ان الهدف ان تعود الثقافة الى جذورها ، الى مفهومها التقليدي بعيدا عن أي صراع او واحدية تحدد مسارها واتجاهاتها بعيدا عن اية تبعية سياسية .وبطبيعة الحال مرت البعدية (الما بعد حادثة) بمراحل متعددة، نذكر مثال على ذلك : في معرض مويس في نيويورك سنة ١٩٤٧ نقل بويس (الفنان) بسيارة اسعاف من مطار كيندي وقد عزل نفسه بلباد لكي يقبع في قفص حديدي مع ذئب مدة ثلاثة ايام ثم يعود كما جاء ولم يبقى من هذا الذي سمي معرضا الا الفيلم المصور عنه.. وكان الجمهور مدفوعا بقوة نحو متابعة فن اللوحة دون رغبة في اقتناءها لأنها غير قابلة للاقتناء اصلا ، طبعا هذا الشكل من الفن المتطرف يدعي اصحابها البعديون انها تدعو الى الالتحام

بالعصر ..بالانسان ..باليئة بعيدا عن النقل والمحاكاة وعن ايدولوجية الطريقة والاسلوب
الاتباعي الفردي والجماعي.

هناك قدر كبير من عدم الاتفاق حول اذا كانت هذه التحولات التقنية والثقافية تمثل مرحلة تاريخية جديدة ام لا ، او انها مجرد امتداد لمرحلة الحداثة. ومما يعقد الامور اكثر ان اخرين قالوا ان عصر ما بعد الحداثة قد انتهى في حين يؤكد اخرون على ان الثقافة دخلت مرحلة مابعد الحداثة . تتبنى مابعد الحداثة الفكرة التي تقول ان المعرفة اصبحت سلعة ، ومع "حوسبة" المجتمع وهيمنة الاعلام الجماهيري اتسمت المعرفة بالسيولة واصبح المركز الحقيقي للسلطة يتمثل بمدى سيطرتها على المعرفة . وتلعب وسائل الاعلام دورا مؤثرا في ذلك ، وبالتالي فأن تعدد هذه الوسائل يجعل الدولة اقل سلطة . لقد بدأت ملامح ثقافة ما بعد الحداثة بالبروز في عشرينات القرن العشرين مع ظهور الحركة الدادائية في الفن، واسهمت الحربان العالميتان الاولى والثانية (وربما حتى مفهوم الحرب العالمية بشكل عام) في تطوير مابعد الحداثة ، فقد بدأت الاتجاهات مابعد الحداثوية بالظهور بصورة معترف بها مع نهاية الحرب العالمية الثانية ، ووجدت النظرية بعض اقوى اسسها في الاكاديمية الفرنسية واسهم ميشيل فوكو و رولان بارت فيها في سبعينيات القرن العشرين ، وكان لما بعد الحداثة نتائج سياسية متعددة فأفكارها المضادة للأدلجة تبدو مرتبطة بحركات المساواة بين الجنسين والمساواة بين الاعراق ، وحقوق المثليين وحتى حركة السلام والمشاركين في الحركة المضادة للعلومة . ومما يثير الدهشة ان ايا من هذه الحركات لا تتبنى كل مظاهر ما بعد الحداثة في تعريفها الاكثر تركيزا ، وانما تستعير بعض افكارها الجوهرية . ان مبدع ما بعد الحداثة يتوافر على حرية ربط أية عناصر او اساليب في عمل ما، حتى وان كان ذلك بطرق مضادة لوظيفة الموضوع او لا علاقة لها به.

ان اسلوب ما بعد الحداثة في الفن البصري يتميز في الغالب بالانتقائية والاستطراد والتلصيق (الكولاج) ومحاكاة الاعمال السابقة وغير ذلك..ومن الحركات التي سميت مابعد حداثوية فن البوب آرت والتفكيكية المعمارية والواقعية السحرية في الادب والرومانتيكية الجديدة. انها ترفض حدود الجنس الابداعي الصارمة وبخلاف الفن الحديث فأن الفن المابعد حداثوي لا ينظر الى التشطي على انه ذو عيوب او غير مرغوب فيه وانما يحتفي به بدلا من ذلك . لقد بحثت مابعد الحداثة وهي تهاجم المقاربة النخبوية للحداثة، عن ارتباط اكبر بجمهور اوسع ، ويسمى هذا في الغالب "القدرة على التوصيل" وهي نقطة مركزية في النزاع حول مسألة قيمة الفن ما بعد الحداثوي وقد تضمنت ايضا مزج الكلمات بالفن (الكولاج والحركات الاخرى في الحداثة) في محاولة لخلق تعددية اكثر في الوسيلة والرسالة . ان الكثير من هذه الحركات تركز على عملية

^١ وليد الوابل، ما بعد الحداثة ، ٢٠٠٢/٩/٢٢ ، <http://www.tshkeel.com/vb/archiveindex.php/t-182.html>.

نقل مادة الموضوع الاساسية ، ويعتبر فنانونا ما بعد الحداثة رسائل الاعلام الجماهيري موضوعا جوهريا للفن ويستخدمون الاشكال والكلمات المجازية والمواد كنقاط بؤرية لفنهم. وينظر الى مارسيل دوشامب على انه رائد الفن لما بعد حداثتي من خلال ابتكاره (الفن الجاهز) .

ان موقف ما بعد الحداثة النقدي يرتبط بتقديم تقييمات جديدة للأعمال السابقة ، واجتذبت اعمال الحركة الدادائية بشكل اكبر مثلما فعل الكولاجيون من امثال روبرت روشينبيرغ الذي كانت اعماله تبدو غير مهمة بادئ الامر في سياق ما بعد حداثة خمسينيات القرن العشرين، ثم صار ينظر اليه في ثمانينيات القرن العشرين على انه يحمل بذور التطوير.

اما على صعيد الفكر يلاحظ ان هنالك بعض التوجهات العامة تطبع فكر ما بعد الحداثة فهو فكر ينكر النظريات الكبرى التي تحاول تقديم تفسير شمولي للظواهر، وتتخذ شكل منظومات كبرى مغلقة نموذجها الايدلوجيات الكبرى. كما يتبنى هذا الفكر تصورا انفصاليا وفوضويا للزمن ومنظورا براغماتيا للحقيقة ، وميلا الى الغاء الذات الى غير ذلك من التحولات الفكرية التي يبتسر رصدها في هذا المقام، والغاء المراكز والمركزية نفسها دفاعا عن التشتت والفوضى والتشعب والمصالحة بين المتخيل والواقع واعادة ادماج الوهم في الصيرورة واحلال الاختلاف على الهوية والسطوح والثنيات مكان الاعماق والخنثوية محل الذكورة..او بعبارة اخرى ان ما بعد الحداثة هي جملة استراتيجيات متشابهة. يبدو اذن ان ما بعد الحداثة هي تعميق لمسار الحداثة او هو سرعة ثانية للحداثة ، بمعنى انها استمرار لمنطق الحداثة حيث هي نقد مستمر وتجاوز مستمر لذاتها ، فما بعد الحداثة هي الحداثة سافرة، الحداثة بدون مساحيق وبدون اوهام.

والى جانب ما ذكرنا من مجالات لحضور ما بعد الحداثة فان لها حضورا في عملية التخطيط الحضري والاتصالات الرقمية والعلوم السياسية وغير ذلك.

ويتعرض مصطلح ما بعد الحداثة الى ملاحظات نقدية منها انه يستخدم في الغالب بصورة انتقائية لوصف اتجاهات ينظر اليها على انها نسبية ومضادة للتويرية ولما هو حديث وبشكل خاص فيما يتعلق بنقد العقلانية والشمولية والعلم ، وهو يستخدم احيانا لوصف اتجاهات في المجتمع ينظر اليها على انها تتناقض مع النظم التقليدية للأخلاق . ان النقد الموجه الى ما بعد الحداثة يصبح معقدا في الغالب بسبب طبيعة المصطلح التي ما زالت غير ثابتة. ويوجه النقد في العديد من الحالات الى ما بعد البنيوية والحركات الفلسفية والاكاديمية التي تسبب ما بعد الحداثة في حدوثها ، وربما ينظر الى ما بعد الحداثة التفكيكية على انها مضادة لما هو حديث لأنها على ما يبدو تدمر او تتجاهل المقومات التي يعتقد انها ضرورية لرؤية العالم ، كما ينظر

^١ قراءات في المصطلح .. ما بعد الحداثة، ترجمة واعداد: ناطق خلوصي، ٢٩/٣/٢٠٠٧.

<http://www.Aljeeran.net/wesima-a.ticles/cultureandedacation-2007-3-29-66913.html>.

^٢ محمد سيلا ، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥، ص ١١٥.

الى الفكر التفكيكي ما بعد الحدائوي من قبل البعض على انه (عدي) أي الرأي الذي يقول ان كل القيم لا تقوم على اساس وان لا شيء يمكن معرفته او توصيله وان الحياة نفسها بلا معنى ، كما ان البنيوية ما بعد الحدائوية لا ترفض الحدائوية ولكنها تسعى الى مراجعة اطروحتها ومفاهيمها التقليدية ، شأنها شأن ما بعد الحدائوية التفكيكية فهي تحاول ان تمحو الحدود وان تقوض او تضعف الشرعية وازاحة منطق الحالة الحدائوية. وتدعو البنيوية ما بعد الحدائوية الى تقديم وحدة جديدة للبيديات العلمية والاخلاقية والجمالية والدينية، وهي ترغب في العودة الى مفاهيم ما قبل الحدائوية عن الحقيقة المتشكلة الهيا..وهي تسعى للكشف عن الحقائق والقيم من اشكال مختلفة لتفكير ولممارسة ما قبل الحدائويين ، كما انها تريد ان تحل محل الحدائوية والحدائوية، وتبدو بعض اوجه ما بعد الحدائوية البنيوية مشابهة لما يسمى بتفكير "العصر الجديد" وتشكل امكانية كون البشرية تقف على عتبة عصر جديد .

ان مصطلح ما بعد الحدائوية مضلل ومرادف كمفهوم يتجنب بقدر الامكان الرغبة الحدائوية في التصنيف وبالتالي التعيين او التحديد ، وحيث ان الحدائوية تسعى الى الانغلاق وتهتم بالاستنتاجات، فان ما بعد الحدائوية مفتوحة وغير محدودة ، والفنان ما بعد الحدائوي تأملي وهو بالتالي على وعي ذاتي ومنهمك بوعي في عملية التفكير حول نفسه والمجتمع بطريقة تفكيكية، يزيح القناع عن المزاعم ، ويصبح واعيا بذاته الثقافية في التاريخ ويسجل عملية الوعي.

فنون ما بعد الحدائوية الاساليب والاتجاهات

اصبح الفن المعاصر الذي تنوعت طرائقه ومواده، وتعذر توقع تعبيراته يتحدى كل مبدأ منطقي لما كان يعرفه الفن على المستوى التاريخي وصولا الى الثورة الكبرى على مبدأ الشكل وقواعده واجناسه. وان اي تحليل او قراءة وتأويل لأشكال الابداع الراهنة سوف يقف عند حدود التعارض مع كل عقلانية جمالية . لذا فان الواقع تحول الى اشكال ثم تجزأ الشكل او تعالق واشتباك مع اخر ليس من جنسه او نوعه وسادت ثقافة التنوع والتعدد والتغاير والتصنعات وفقدان الدلالة او فقدان المعنى.

على أن الفن بوصفه ممارسة إنسانية لا يكون أبدا نابعا من لا شيء، بل هو ممارسة وإنتاج يستجيبان لرغبات معلنه ومكبوتة نفسية واجتماعية وجمالية وإيديولوجية كذلك. ويمكن أن نحدد حوافز ممارسة الفن النفسية لدى أصحابها انطلاقا من اعتبار عملية تلبية مايلي: الحافز، التسجيل الزمني والتوثيقي، التواصل، التعبير، والحاجة..اضافة الى كون العمل حاملا في مداه الثقافي والاجتماعي والنفسي والإبداعي الجمالي والقيمي والإعلامي، وذلك من خلال الجنس

^١ قراءات في المصطلح ..ما بعد الحدائوية ، ترجمة واعداد: ناطق خلوصي، ٢٩-٣-٢٠٠٧، مصدر سابق.

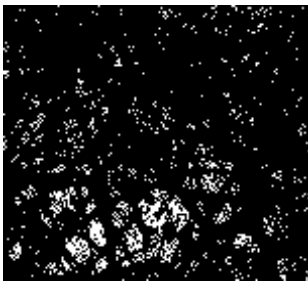
والنسق الذي ينتمي إليه ويتمظهر فيه من مثل :- الذهنية الجمالية- التقنية الصورة اضافة الى جنسها الاسلوبي... إلخ.

كانت اللوحة الفنية الشيء الوحيد الخارج من وعي الانسان بطريقة انتاجها ، فكانت اللوحات تعبر عن الحياة بأساليب مختلفة ، منها ما هو واقعي او انطباعي او تعبيرى او رمزي او تجريدي. اللوحة في هذا الصدد صورة واحدة من صور الحياة منعكسة او منكسرة في مرآتها.

ان تاريخ الرسم بهذا المعنى هو تاريخ نمط اللوحة الثابتة والمتجمدة (اللقطه الواحدة) عبر أنشطة ايدولوجية او تداولية..حدث مثل ذلك ويحدث في تاريخ الفن لأن مجال الصورة محدود، ولايتسع الى اكثر من حيزات (لوحات) يرسمها فنانون وهم وحدهم من يستطيع التحكم في نوع اللقطه واسلوبها وتفردتها وتقنياتها. وتتسابق المتاحف وقاعات العرض بأقتنائها على انها انتاج اصيل ومفرد في هذا الجو ظهرت فجأة آلة التصوير، وبدأ عصر جديد في فهم الصورة ، والسؤال : ما اذا كان اختراع التصوير نفسه قد حول طبيعة الفن؟

لقد بدأ عصر جديد من معاداة اللوحة، او التعاطف معها ، او موتها واعادة انتاجها..كانت اللوحة لا تشاهد سوى من قبل فرد واحد او مجموعة محدودة، ولم تكن المشاهدة جماعية وعريضة كما يحدث الان.

هنا ظهر وعي حقيقي عند الفنانين بأن عصر اللوحة يوشك على النهاية ، او انها في احسن الاحوال سوف تكون جزءا من الاثار الانسانية لكي تحتل مكانها في المتاحف والبيوت، وهكذا حاول الفنانون الاستجابة الى المعطيات الجديدة والتحرك باتجاهات مختلفة، لما سمي فيما بعد عصر ما بعد الحداثة..فلم تعد اللوحة مثلا ملتزمة بالمراحل التي كانت تمر بها سابقا من خلال الاعداد والتهيؤ وعمل الدراسات الاولية، بل اصبح العمل الفني مرتبط بالفعل الادائي ، وبعبارة اخرى لم تعد النتيجة هي المهمة بل الممارسة.. وهذا ما ظهر في ما يعرف بالاتجاه (التعبيري التجريدي) حيث الاهتمام بتحقيق الملمس بأحجام الكانفاس الضخمة، اضافة للفضاء الذي يلعب دورا هاما في كل جزء من العمل وتسخير الصدف التي نحدث اثناء العمل، حيث استخدم (جاكسون بولوك) مثلا تقنية خاصة مستخدما تقنية صب ونقشير الطلاء الخفيف على الكانفاس الممتد على الارض (شكل ١) ، و بدأت ظاهرة جديدة في تاريخ الرسم، تقع على مفهوم



مختلف في الشكل والاستعارة ، مثلا فان (اندي وار هول) رسم لوحات تكاد تقتصر على التوزيع بطريقة القص واللصق لصور فوتوغرافية موجودة في الواقع بالفعل مثل صور : (مارلين مونرو، البيتلز ، جاكلين كندية زوجة الرئيس الراحل جون كندي..الخ) ، فهو حينما يصف امامنا خمسا وعشرين صورة لمارلين مونرو كل منها

تختلف شيئا ما عن مجاورتها تدفعنا الى السؤال: من هي مارلين (الاصلية) او الحقيقية ؟ هل

هناك جدوى من البحث عن الاصل؟ والجواب يبدو ان كل واحدة منها مارلين، " فعلاقة الصورة مع الاصل ليست بعد الان ذات قيمة ولا جدوى من هذا السؤال في عصر النسخ السريع". (١)
و بدأ الفنانون بأجراء تجارب غير مسبوقه وبأستخدام مواد مختلفة ، ومعظم هذه التجارب تكونت من اعادة استكشاف الامكانيات في (المصقات) ، ففي اللوحة كان النسيج الملفت للنظر يمثل شيئا خلقه الفنان فعلا ، في حين اضافات الكولاج جاءت تسعى جاهزة الى الفنان نفسه..فكرة (مارسيل دوشامب) عن الشيء الجاهز كانت احدى الابتكارات الرئيسية للداداء، في فكرة الشيء الجاهز ثم تطورت صورة الفن الى (التجميع والقمامة)..(شكل ٢)



ورغم ان التكمييين كانوا قد وظفوا الكولاج كوسيلة استكشاف الخلاقات بين التشبيه والحقيقة ، ووسع السرياليون والدادائيون من مداه كثيرا، وحين وقع في ايدي جيل ما بعد الحرب تطور الى فن التجميع ، وهو وسيلة لخلق اعمال موجودة مسبقا حيث تتحصر مهمة الفنان بأقامة حلقة وصل فيما بين الاشياء وذلك بوضعها معا، اكثر من صنع الاشياء ، وهذا ما يميز فن ما بعد الحداثة الذي سعى الى :
محو الحدود او الفواصل ومحو التمييز بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية او الشعبية .
لقد توسع الموضوع بعد ذلك ليحلق بعيدا عن المؤلف في الفن ، في التأكيد على الانسان ثم اثائه والطبيعة ، كما في اعمال الفنان (جوزيف كوسوث) (شكل ٣).



لقد انحرف الفن من حيث موضوعه ومادته في فكر ما بعد الحداثة ، ولم يكن هذا الانحراف الا نتيجة تحول في دور الفن نفسه..فبعد ان كان الفن عبر تاريخه يقوم بمقتربات موضوعه على وحدة كونية هي بالذات الظواهر الاكثر رقيا، حيث يسعى الفنانون الى تفعيل دور الموضوع باعتباره المحور الذي يكون الصياغة التشكيلية ، ولعل تاريخ الفن حافل بالموضوعات التي تعد في قسم كبير منها موضوعات ذات صلة بالنبذة والتذوق وعلم الجمال والتفرد.

خصائص التجريب في فنون ما بعد الحداثة

(١) نبيل ابو دية، من فكر فالتر بنيامين في السينما والعمارة، المجلة الفلسفية العربية، العددان (١-٢)، عمان -الاردن، مجلد ٥، ١٩٩٧، ص ٣٣-٣٤.

ما بعد الحداثة لها برنامج اخر، لقد نزلت في الفن من خصائصه الفنية الى الخصائص العامة ثم سعت الى تحطيم الخصائص نفسها، وبدلت الحضور الفني من البحث في الظواهر الكبرى الى البحث في اليومي والعادي او ما اطلق عليه (البوب ارت) (١)

ان تطور فن التصوير حاله حال معظم التقنيات الفنية الحديثة والتجريبية منها لا يزال في مرحلة البحث والذي يعطي للفنان مساحة أوسع للتكوين بعناصر لم تكن مألوفة على العين الإنسانية التي اعتادت على رؤية الثابت على صعيدي البصري والواقعي ولم يعد النظام والسياق التصميمي ينوء بجهد الاستنساخ وحسب بل انه سوف يفتح على مجال علمي يحدد مصير كل الموروث الجمالي للصورة ومن ثم يحدد ماهيتها المستقبلية ويفتح آفاقا ومداخل تغير كثيراً من قواعد ونظم التصميم في شقيه الإنتاجي والتداولي.

لكن من الضروري الإشارة الى إن اكتشاف الآلة لم يحد من مجال الرسم "وأبرز ما قدمته آلة التصوير هو نقل الصور الوثائقية وإعطاء نسخ عديدة عنها، الأمر الذي ساهم في تخليص الرسم من مجموعة من القيود، وتحرره من وظيفته الجانبية". (٣)

و شهدنا خلال السنوات الأخيرة من القرن العشرين نوعاً من التقارب المتزايد بين تكنولوجيا التصوير الفوتوغرافي وتكنولوجيا الفيديو والكمبيوتر، وقد أدى هذا التقارب إلى تمهيد الأرض لظهور سياق جديد تكون فيه الصور الفوتوغرافية الثابتة مجرد عنصر صغير في ذلك العالم الكبير، وحدث هذا التحول الكبير من الصورة المؤرخة للمكان إلى المواكبة للحدث، إلى المحاكاة للوحة التشكيلية .

هذه التقنيات والتجاوزات على مناطق أخرى ساهمت في تحريك الرسم وتهجينه ليكون العمل الفني مزيج من عدد وخامات النحت والرسم والسيراميك ويصبح من العسير تمييز انتماء العمل إلى أي من تلك التخصصات. والتي مهدت الطريق لهجر الزيت والفرشاة ساعد عليه إدخال التقنيات الكرافيكية التي تحولت في المستقبل إلى صورة أثيرية مع دخول الحاسوب والسينما والفيديو والأقمار الصناعية إلى مجال الفن التشكيلي. إضافة إلى دخول سنوغرافيا المسرح ليتحول العمل إلى عرض استعراضي سمعي بصري. ساهم في اعتلاء الصورة الفنية في نهاية مسيرتها الثقافية عرش عصر ما بعد المكتوب. "حيث سمحت الأنظمة الرقمية والتقنيات السينمائية بالتعاطف والتقمص مع ما يحدث امامنا على الشاشة وتحويل ما هو صلب الى اثري، من اجل اشباع رغباتنا في الاكتشاف والتمتع". (١) لقد ادى هذا الى ظهور مدارس فنية تتبع مسارات وأبعاد متطورة، تمتلك خصائص وسمات نابعة من التغيرات الفكرية والعلمية لطرح أساليب جديدة

(١) ينظر : دبلاسم محمد واخرين ، اراء وافكار في الفن التشكيلي، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠١١، ص ١٢٣.

(٢) محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص ٤٣.

(٣) بلاسم محمد ، محنة الرسم في عصر ما بعد الحداثة، دراسات في الفن والجمال، مصدر سبق ذكره، ص ٢٨١.

في خارطة التشكيل وتبتكر معطيات لإبداع منظومات بصرية تبتعد عن السائد وتغتني بلعبة الاختلاف من خلال توظيف الاكتشافات العلمية والتقنية والتكنولوجية والالكترونية والرقمية. ومن تلك المدارس يمكن تحديد (الفن البصري) الذي حاول اقتناص الإيهام والغموض في إظهار الصورة الفنية، من جراء الدخول إلى مجال التلفزيون والإعلان والعمارة والديكور.

ومع فن الاوبتكال ارت انغمس الفنان في علوم البصريات والتكنولوجيا لدراسة تجارب فنية



تحدث اهتزازات فسيولوجية. ناتج عن ابتكار وإدخال آليات ووسائط وخامات وتقنيات تم تفعيلها من مناطق معرفية مختلفة، أدى أيضا إلى تبلور وتأكيده المشاركة الجمعية في العمل الفني لأنه يتطلب المهندس والعالم والفنان، كما اشترط وجود المتلقي كأساس لاكتمال العمل الفني وبهذا تهجر اللوحة عدتها القديمة لتدخل إلى عصر

تقنيات الصورة والاندماج مع السينما والحاسوب والشاشة والبلانزا. ويصبح تداول مصطلح الفن البصري بدلا من فن الرسم هو من بديهيات المجتمع المعاصر بما يتلاءم مع عصر الصورة. وبهذا تتحقق مقولة (فولفن) بان "تاريخ الفن هو تاريخ لعلم البصريات الفنية بمعنى انه تاريخ للأحوال الفسيولوجية والسايكولوجية الخاصة بأي منهج في دراسة الطبيعة".^(١) كما أن للفن البصري أهمية بالغة لأنه لم يكتفي بتمازج الحرف بل اقتحم مجال التصميم المعمارية ليكون مكملا وتابعا لها. وفي المقابل استحوذت عروض الفن البصري على زوايا قاعة العرض بل اشتملت على الجدران والسقوف كما في أعمال (سوتو) (شكل ٤) الذي انتقل بالحركة من العمل نحو حركة جسد المتلقي في داخل العمل وملاحقة التغيرات التي تحدثها الانعكاسات الضوئية للأسلاك الزجاجية وأشرطة الألمنيوم والقضبان المعدنية مع استخدام الحجوم الكبيرة لإحداث التأثير والتفاعل والدهشة بين العمل والمتلقي.^(٢) وتلك الاستكشافات ادت الى إحداث تأثيرات على حركات فنية لاحقة بلغت الذروة في فن الانستليشن ارت، الذي يعد "شكل فني له مرجعيات مع فن الحدث وفن الأداء وفن التجميع".^(٣) ليعلن عن فن يمحي قوانين المعارض واللوحات المعلقة وحفلات الاستقبال والمرطبات، وذهاب المتذوق إلى مكان العرض. انه فن يأتي قسرا إلى المشاهد ويلاحقه بالصورة والكلمة، ينبثق من المجتمع ويعبر عن تطلعاته، ويكون جزء من تاريخ المدينة الجديد ويحقق التواصل الإجباري. هو فن ينافس الشاشة، بل أن الشاشة تمثل وسيط بديل

(١) ارنولد هاووزر، فلسفة تاريخ الفن، ت: رمزي عبده، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٢٩.

(٢) [Jesús Rafael Soto](#); Mural, Wood and paint construction with aluminum rods and lamps, h: 310.9

x w: 495 x d: 259.1 cm, 1967. www.artnet.com

(٣) Thames&Hudson: Dictionary of Art Terms, p118-119

عن جدار العرض، يخترق الأمكنة ويبقى ثابتاً على الجدار أو منتقلاً بين المناطق، في حال تنفيذه على قاطرة أو شاحنة. ويحتل موقعاً بديلاً عن خيمة السيرك المتنقلة التي تمتع جمهور المتلقين بعروضها وتفعيل التواصل بين الفنان المجهول وأطياف المتلقين.

أما الفن الكرافيتي (شكل ٥) فله رسائل متعددة من خلال اتحاد الصورة مع الكتابة، فقد تكون الرسالة سياسية للتعبير عن الوقوف ضد الكبت والقمع والأفكار الرأسمالية في المجتمع. أو تكون الرسالة موجهة ضد سوق الفن ونظام المعارض الفنية وراودها. إضافة إلى اعتباره فن تزييني خاصة في الأحياء.



لقد أصبح بالإمكان إعادة إنتاج أعمال الفن بوسائط حديثة مثل التصوير الفوتوغرافي، والأفلام، والفيديو، ووسائل الإعلام والنظم المعلوماتية، بالإضافة إلى الاستعانة بالجسد،

والبيئة، والحدث، والأداء. للتغلب على فكرة انجاز عمل فني يهتم بالجميل والجمال. والاهتمام بخاصية التفكير في نوعية الأشياء وكيفية إنتاجها لمنتجات عملاً مفاهيمياً. فمن أكوام النفايات صنع الفنان (ها شولت) مئات التماثيل تعرض في كل دول العالم كما في (شكل ٦) ^(٢) وفي فضاء تكنولوجيا المعلومات والنظم الرقمية صار الحاسوب وسيلة جديدة دخلها الفن للبحث عن نماذج



تقترحها الشاشة وتختفي معها الذات والفردية، يتحول فيه الفنان إلى مبرمج له دراية بالبرامج المخصصة لإنتاج الأعمال البصرية الثنائية والثلاثية الأبعاد. ومع تلك المثريات لم يعد من أساسيات دخول عالم الفن، المعرفة التاريخية بالحركات الفنية والتدريب على أعمال

كبار الفنانين. وذلك لأن العدد والنماذج والوسائل قد تغيرت بعد تبوء الحاسوب مسؤولية تخزين المعلومات، أمام إقصاء الذاكرة الإنسانية، وعلى الفنان أن يستعيد خزير الذاكرة الحاسوبية، بكبسة زر. لتتحول فيها وظيفة الفنان من مجال الإبداع إلى مجال الرؤية والإنتاج مع التقنية الرقمية. وبهذا تصبح "البنية المبرمجة، الموضوعية بتناسق وانتظام تبعاً لتصميم حدد مسبقاً.. بعيداً عن أي انفعال، أو حدث، أو ذكريات.. هي انعكاس لذلك التحول إلى الوظيفي الخالص".^(١) وهكذا لم تتوقف تقنية الفوتوغراف في حدود التطبيقات التقنية العادية. إذ تمددت إلى الفوتوغراف الرقمي، مما جعل امكانيات هذا الاتجاه تحاول القبض عن المسكوت عنه في الوقائع

^(٢) HA Schult: Trash people, life-size statues made of garbage, Gorleben, 2004.

birminghamfreepress.com.

^(١) محمود أمهز: الحركات الفنية المعاصرة، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦٤-٣٦٥.

الانسانية. وظهرت اعمال فنية تستثمر هذه الطاقة التقنية الكبيرة وقدراتها التحويلية في فنون (الهولوجراف) وهي صور تلتقط باشعة الليزر حيث تظهر صورا بابعاد ثلاث يمكن رؤيتها من زوايا متعددة.(شكل ٧).



واحدثت هذه التقنية اتجاها في الفن الذي يعتمد على البعد الثالث ليس من جانب وهمي يحدده منظور العمل.. بل من جانبه التجسيمي اذ يحقق بعدا سينقل الفن فيما بعد الى مديات اخرى.. وبتقنيات الحاسوب الذي ادى الى خلق وسائط (الوسيط الجاهز) وبامكانات الذكاء الصناعي او ما يطلق عليه (السيرنطيقا)، تكون فيها الصورة اساس التعبير، وسميت افلام (الثري دي ماكس) بالايحائية والمتحركة. شخصيات حية تصنع بنظام الحاسوب المعقد، واول ظهور لهذا الفن كان في فترة الحرب الباردة بين روسيا

والولايات المتحدة وتم تطوير البرنامج واستعمالته الفنية في انجاز برنامج لاجراخ اعمال فنية ابتدأت بفلم حرب النجوم. ثم بدا عمل لوحات فنية عن طريق هذا البرنامج واستمر التطور الى حد اليوم. (١) (شكل ٨)



وبذلك دخلت التقنيات التي جعلت الفن يعيش في عصر اكثر تعقيدا من ناحية العرض والانتاج في عصر المعلومات التي افرزت فنون غير تلك التي عرفها العصر الصناعي او اليقين العلمي. وهذا الوضع الغير مسبوق اثر تأثيرا كبيرا في كل اوجه الفنون. اذ نسجل من بضعة سنوات اكتساح الوسائط الرقمية لكل مجالات الابداع، فقد اتاح الانفتاح والتلاقح بين الفنون والتكنولوجيا الحديثة خطوات وطفرات من خلال حركات فنية متعددة.وبدا العمل الفني يوصف بالصعوبة التي تحيط بالمعنى وان تصنيفه ربما يكون غير ذي جدوى عند اتساع رقعة تقنيات التعبير وتمازجها.

(١) Clori AK. Fiero: the humanistic Tradition , U.S, poplish, p. 157

- ما بعد الحداثة مفهوم مركب متعدد الأوجه، يظهر في أوجه متنوعة تجمع بهدف واحد.
- ما بعد الحداثة نسق ثقافي يحاصر ويخرب فرضيات الحداثة وما ينبني عليها من مواقف ونتائج ثقافي.
- يتضمن مصطلح ما بعد الحداثة على مفهوم السلعية والاستهلاك الثقافي.
- يقدم ما بعد الحداثة تقييم جديد بأعادة انتاج التاريخي واعادة تأهيله وتحديد القيم واستبدالها بما يتناسب وثقافة العولمة.
- ان مصطلح ما بعد الحداثة مصطلح مراوغ مظل يتجنب بقدر الامكان الرغبة الحداثوية في التصنيف وبالتالي التعيين والتحديد.
- يقوم فن ما بعد الحداثة على فكرة الدمج بين الاشكال العادية والمصنعة والمألوفة لأنجاز جمالية جديدة.
- دخلت التقنية الرقمية والاثيرية والالية في جوهر الانجاز الفني وتحولت من وسيط الى فاعل .
- تحقق النظرية المؤسسية في الفن ومخرجات المشهد النفعي والاجتماعي من غير الالتفات الى الانظمة الجمالية التاريخية .
- هناك تماهي بين الجسد الانساني والجسد الفني وبين العمارة والانسان.
- قامت ما بعد الحداثة على ردم الحدود بين عالم القيم المتعالية والميتافيزيقيا وبين الواقع الحسي والمادي، ومجرى النشاط اليومي لصالح الاستهلاك غير النخبوي في جمال الفن.
- الانحراف بالتلقي من نظامه ومعاييره الى وظائفه من خلال افعال التداول المعاصرة.

المصادر

١. نك كاي ، ما بعد الحداثية والفنون الادائية، ترجمة: نهاد صليحة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
٢. قراءات في المصطلح ..ما بعد الحداثة، ترجمة واعداد: ناطق خلوصي، ٢٩/٣/٢٠٠٧.
٣. محمد سبيلا ، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥.
٤. نبيل ابو دية، من فكر فالتر بنيامين في السينما والعمارة، المجلة الفلسفية العربية، العددان (٢-١)، عمان -الاردن، مجلد ٥، ١٩٩٧.
٥. دبلاسم محمد واخرين ، اراء وافكار في الفن التشكيلي، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠١١.
٦. محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، لبنان، ١٩٨١.
٧. بلاسم محمد ، محنة الرسم في عصر ما بعد الحداثة، دراسات في الفن والجمال، ٢٠٠١.
٨. ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ت:رمزي عبده، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨.
٩. وليد الوابل، ما بعد الحداثة ، ٢٢/٩/٢٠٠٢.
١٠. Jesús Rafael Soto; Mural, Wood and paint construction with aluminum rods and lamps, h: 310.9 x w: 495 x d: 259.1 cm, 1967. www.artnet.com
١١. Thames&Hudson: Dictionary of Art Terms,
١٢. HA Schult: Trash people, life-size statues made of garbage, Gorleben, 2004. birminghamfreepress.com.
١٣. Clori AK. Fiero: the humanistic Tradition , U.S, poplish,

التمثيلات الاثنوغرافية في بنائية الفيلم الروائي السينمائي

الاستاذ المساعد

الدكتور ماهر مجيد ابراهيم

الفصل الاول

الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

تبرع السينما في استيعاب شتى انواع الفنون والعلوم، وتزخر بتجارب متعددة تكشف عن طبيعة هذا التبادل الفاعل، فالصورة السينمائية تحتوي اشارة متعددة تحيل الى علوم واداب، وتكشف عن اجناس ادبية وظفت، لتؤدي دورها في بنائية الصورة، واذا ما حاولنا تفكيك الصورة، ومعرفة شفراتها، وما تحيل اليه، فاننا بحاجة لامتلاك الكثير من المعارف، فالصورة تخاطبنا، وهي بحاجة الى قراءة، وعدم معرفة ما تريد قوله، أو كيف تقوله، سيؤدي حتما الى قطيعة كبيرة بين الصورة والتلقي، وهذا ما دأبت عليه النظريات النقدية السينمائية، والتي اوجدت اوصاف ودلالات لكل ما يمكن ان تحمله الصورة، او تعمل على توظيفه، لان الصورة في حقيقتها تعتمد التنوع المرجعي في بث خطابها، بنية معمارية، تقنيات سردية ورقمية، معلومات تاريخية ومجتمعية، تحليل نفسي، شفرات اسطورية، كل هذه المرجعيات تعمل في فضاء الصورة، وهذا ما يجعل من السينمائي باحثا موضوعيا، يسعى دائما الى تدعيم موضوعه قيد الانجاز بالكثير من البحوث والدراسات، التي تصل به الى ابراز الحقائق والكشف عن المعلومات بصدقية كبيرة، ومن بين الوسائل التي تعتمد عليها السينما من اجل بناء صورتها، يظهر علم الاثنوغرافيا، بوصفه مرجعية اساسية في بناء البيئة او التعرف على الازياء والشخصيات وعاداتها وتقاليدها، من خلال توظيف الحقيقة الاثنوغرافية، واعتمادها في تشيد النموذج الفلمي، وبث المعلومات والافكار فيه، فالصورة السينمائية ذات قدرات تمثيلية تفوق كل الاشكال الفنية الاخرى، وهو ما يجعل الموضوع المعالج اكثر قدرة على الادراك والتأثير والتأثير.

من خلال ما تقدم يوجز الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي:

ماهي التمثلات الاثنوغرافية في بنائية الفيلم الروائي السينمائي؟

ثانياً: أهمية البحث

اهمية البحث للدراسين في حقل السينما والعاملين في سواء في الاخراج او السيناريو، والحاجة الملحة لمعرفة طبيعة بناء البيئة والتعامل مع الزي والاكسسوار الذي يرافق الشخصية ويعبر عنها.

ثالثاً: اهداف البحث:

يهدف البحث الى

الكشف عن التمثلات الاثنوغرافية في بنائية الفيلم الروائي السينمائي.

رابعاً: حدود البحث

الحد الموضوعي: التمثلات الاثنوغرافية في الفيلم الروائي

الحد المكاني: السينما الامريكية

الحد الزماني: ٢٠٠٦

خامساً: تحديد المصطلحات

التمثلات:

أولاً: لغة: تمثّل | تمثّل | ا تمثّل | ا تمثّل من يتمثّل تمثيلاً، فهو مُتمثّل والمفعول مُتمثّل، تمثّل الشيء تصوّر مثاله (تمثّل الشجاعة في شخص فلان كرر وجهة نظره المُتمثّلة في كذا)

وتمثّل ب تشبه به، تمثّل الشيء له: تصوّر له، تشخّص له^(١).

ان المعنى اللغوي لا يبعد كثير عن المعنى الاصطلاحي للتمثّل، فالغاية الاساس هي، وجود علاقة تشابه بين الشيء وما ينوب عنه او يستحضر، وهنا يقترب مفهوم التمثّل من الطبيعة

(١) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، المجلد الأول، (القاهرة : عالم الكتب، ٢٠٠٨)، ص ٢٦٦.

الايقونية التي ترى ان العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة تشابه وتماتل، فالصورة الفوتوغرافي للشخص، هي شبيهه الى حد التطابق مع الشخص في الواقع، اي من جهة الملامح الشكلية.

ثانياً: اصطلاح:

والتمثل على مستوى انتاج الصور الذهنية، هو: "الاستحضار الرمزي للوقائع الغائبة. ما دامت الصورة العقلية تمثل النتيجة الفعلية لعملية مباطنة حركات التلاؤم، فإن التمثل يشكل بدوره حصيلة الاجتماع بين الدال..الذي يساعد على استحضار الوقائع الغائبة المدلول الذي يقدمه الفكر^(٤)، اما على المستوى المادي فهو التشابه والتماتل كما تبين ذلك في عملية الايقنة. وبناءً على ما تقدم أعلاه يضع الباحث التعرف الأجرائي الآتي :

التمثلات:

هي التصور المتطابق والمتشابه ما بين الصورة وما تتوب عنه، سواء على مستوى الأحلال المادي للشيء او الاستنتاج الذهني له.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول

الطرح الاثنوغرافي... الصورة والفعل

لطالما ارتبطت السينما بالانسان، لانها بالانسان تحيا ومن اجله تتطور، وبه تتألق، فهو الصانع، وهو المكتشف، وهو من يمنحها سمة الوجود، والاستمرارية، لذا نرى ان جميع الافلام السينمائية بغض النظر عن النوع الفلمي، تحاول الاقتراب من الانسان، مراقبته، التعرف على دواخله، الوصول الى افكاره، ومعتقداته، واذا كان الاعتقاد ان الواقع هو منطلق كل الاشكال الفنية، وهو المادة الخام للسينما، فإن جوهر الواقع هو الانسان، لانه الصيرورة والكيونة التي تفرض على

(٢) الغالي أحرشاو ، الطفل واللغة - تأطير نظري ومنهجي للتمثلات الدالية عند الطفل، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٣)، ص ٣١ .

الواقع اشكاله المتجددة، وهو من يمتلك زمام تحولاته، ان "أكثر المصادر لاثرء التجربة، دائما ما تكون الانسان نفسه، لذا فدراسة سلوكه، وعلى وجه خاص في تلك الحالة التي هي دراسة وسائله في ادراك الواقع، وفي تشكيله لصورة الواقع"^(١)، وهذا تحديدا ما دفع الفن السينمائي للبحث عن وسائل متجددة للاقترب اكثر من ماهية الانسان، ونفس السبب دفع باقي العلوم للتطلع نحو ايجاد سبل جديدة تساعد الانسان في الكشف عن نفسه، وما يحيط به، لقد امتلكت السينما قدرة هائلة على تكيف ما هو على تماس من عناصر (ادب، دراما)، وما هو غاية في البعد (شتى انواع العلوم والمعارف الاخرى)، من اجل التعامل بطريقة متبصرة في عرض الحياة الانسانية، ومن بين العلوم التي اقترب منها الفن السينمائي واستثمرها من اجل تحقيق نظرة متماهية مع حقيقة ارتباط الانسان بماضيه وحاضره ومستقبله، يظهر علم الانثروبولوجيا، بوصفه احد الطروحات العلمية التي جعلت من الانسان مادة اساسية له، فهو علم يدرس الانسان، نتاجاته، تاريخه، ومستقبله، علاقاته، بغض النظر عن مكانه او زمانه، معتقداته، او موروثاته، انه علم بحث التطور الانساني من خلال دراسة ما يحيط بالانسان، اذ ترى الانثروبولوجيا ان الانسان " كائن عضوي حي، يعيش في مجتمع تسوده نظم وأنساق اجتماعية في ظل ثقافة معينة ويقوم بأعمال متعددة، ويسلك سلوكاً محدداً... ويحاول التنبؤ بمستقبل الإنسان معتمداً على تطوره عبر التاريخ الإنساني الطويل"^(٢)، وسواء أكان هذا التطور التاريخي يرتبط بالطروحات العلمية، مثل (الكروموسومات، وشريط DNA)، او عن طريق التحليل النفسي وحقائق اللاوعي الفردي واللاوعي الجمعي، او انطلاقاً من طروحات كلود ليفي شتراوس حينما يوجز التحول الانساني وتطوره، بجملة (من النبي الى المطبوخ). ان التعامل مع الانسان بوصفه مادة علمية، قد أستتب منها طبيعة تطور الحياة البشرية، هو موضوع غالبا ما تناولته السينما في العديد من الافلام، فالانسان هو من يمنح الحياة استمرارها، وهو من يغتصب هذه الاستمرارية بأفعاله وافكاره، لذا فان السينما، قد عالجت موضوعات التعصب او الحروب، والمجاعات، والتطور العلمي، ونظم الحياة الاجتماعية والمشاكل النفسية، والخيال بشقيه العلمي المنضبط والخيال غير المنضبط (الفنتازيا)، كل هذه الموضوعات امتلكت احقية الوجود في النتاج السينمائي لانها ترتبط

(٢) سيرجي م. ايزنشتاين، الاحساس السينمائي. ت سهيل جبر، (بيروت: بدون دارنشن. ١٩٧٠)، ص ٦٥.

(١) احمد ابو هلال، مقدمة في الانثروبولوجيا التربوية، (الاردن: عمان، المطابع التعاونية)، ص ٩.

بالانسان، فالبدائيات الاولى للسينما تتبأت بالحياة المستقبلية، مثل افلام (جورج ميلية)، لكنها ايضا ناقشت التعصب والحروب، والدمار الذي خلفه الانسان نتيجة نزواته، او معتقداته، كما في فيلم (التعصب)، لكريفث، او التطور الذي ذهب بالانسان صوب الفضاء كما في فيلم (اوديسة الفضاء)، لستانلي كوبرك، او السلوك النفسي المنحرف كما في فيلم (عيادة الدكتور كاليجاري) لروبرت فيني، هذا من جهة ومن جهة اخرى، نرى ان ملامح تمثل الخطاب السينمائي، لم تتسم بالموضوعية في الكثير من طروحاته، ولم يكون صور محايدة عن المجتمعات التي ناقشتها الافلام، ويرى الباحث ان اسباب ذلك كثيرة، يقف في مقدمتها ان السينما اختراع غربي، وسيلة امتلكوها وطوروها من اجل فرض شروط حياتية جديدة، وبث ما يريدوه من شفرات او نماذج يعتقدونها الغرب انها الاصلح للحياة، هذا اولاً، اما السبب الاخر، فيكمن في عدم المعرفة، والابتعاد عن روح العلم في الكشف عن حقيقة المجتمعات الانسانية، وما تمثله من قيم روحية، ومعتقدات سامية، فكان النظر للكثير من المجتمعات بنظرة ذاتية يعوزها الكثير من المصادقية والحيادية العلمية، فالافلام التي تناولت المجتمعات الافريقية، او سكان امريكا الجنوبية، والهنود الحمر، والعرب، قد عملت على بث معلومات خاطئة، وصور مشوهة لا تمثل هذه المجتمعات في حقيقتها، الا ان النتاج السينمائي لم يمضي في كليته بهذا الاتجاه، وانما ظهرت العديد من الافلام التي تناقش الحياة بموضوعية، واعتمدت على المعلومات العلمية (الانثولوجية)، وخصوصية المجتمعات التي تكون مادة الفيلم، وهو ما مثل مثابات حقيقية للتعرف على حياة المجتمعات الانسانية وارتباطها ببعضها البعض، فالطرح الانثروبولوجي، يرى بالانسان " كائناً اجتماعياً بطبعه، يحيا في مجتمع معين له ميزاته الخاصة في مكان وزمان معينين، فالأنثروبولوجيا بوصفها دراسة للإنسان في أبعاده المختلفة، البيوفيزيائية والاجتماعية والثقافية، علم شامل يجمع بين ميادين ومجالات متباينة ومختلفة، تشمل التراث الفكري والإبداع الأدبي والفني، والعادات والتقاليد ومظاهر السلوك في المجتمعات الإنسانية المختلفة" (١)، واذا كان البناء الاجتماعي او المتحقق الحضاري والتاريخي هو محور الكثير من الدراسات الانثروبولوجيا، فان العديد من منجزات الانسان عمليا وفنيا هي من اصبح محور الطروحات الانثروبولوجية، لاسيما

١ احمد أبو زيد، الطريق إلى المعرفة، كتاب العربي (٤٦)، (الكويت: منشورات مجلة العربي)، ص٧.

على صعيد انتاجه للثقافة، وامتلاكه منصة التطور والابداع، فالانسان هو " الوحيد من الأنواع الحيوانية كآها، الذي يصنع الثقافة ويبدعها"^(١).

ان ديدن الحياة والعلوم جميعا تدفعها لتسلك سلم التطور في العلم، اي التجذير والتفصيل، وهذا الامر ضرورة تحمي العلوم من الموت والاندثار، لذا نرى ان علم الأنثروبولوجيا، قد أوجد فروع بحثية تحاول الدخول نحو التفاصيل الميكروية الصغيرة، المرتبطة بالانسان، والكشف عنها، فكان من بين هذه الفروع، يظهر علم الاثنولوجيا، لان دراسة الانسان في كليته بوصفه صانع للحضارة، اعتمد على المجتمعات الانسانية، من اجل تتبع اثار منجزاته، وعلاقاته بالبيئة، وتشكل الوعي الفرد والجمعي، فضلا عن سلوكياته، وجملة الافكار المهيمنة، هذا التتبع كشف عن حلقات علمية مازالت لم تأخذ نصيبها، من التنظير، على الرغم من الممارسات العملية التي خاضها الكثير من العلماء ابان بحثهم للأنثروبولوجيا قد امتدت جذورها لمقولات ارسطو، بخصوص الانسان حيوان اجتماعي اذ "انه يعيش في مجتمع يكتسب منه سمات ثقافية، تلك التي تتركز حول ادواته وافكاره"^(٢)، فالانسان ابن مجتمعه، لأن للمجتمع حاضر مثلما ان له ماضي، وحاضر المجتمع، يرتبط بهيمنة الزمن، وطبيعة البيئة التي تقترض جملة من الاشتراطات لتحقيق استمرارية الحياة، وهنا ظهر علم الاثنولوجيا او الاثنوغرافيا، وهو علم يحاول الاقتراب من حاضر الانسان وسط مجتمعه لتناول علاقته بكل ما يمكن رؤيته من زي وعادات وتقاليده ولغة، طرز مكانية (ديكور واكسسوار)، وقبل الشروع في بحث هذا العلم، يجب التفريق ما بين مصطلح الاثنوغرافيا والاثنولوجيا، فالاول هو: " وصف للحضارات الانسانية بينما الاثنولوجي هو دراسة مقارنة للحضارات وبحث للمشاكل النظرية المتعلقة بتحليل العادات البشرية للمجتمعات الانسانية المتباينة"^(٣)، وهنا نكتشف مقدار العلاقة الوثيقة بينهما، وطبيعة التداخل الفاعل ما بين نتاج الحضارة الواحدة، ومقارنتها بباقي الحضارات التي تنتمي لنفس هيمنة الزمن مع اختلاف المكان، ان كل ما تحاول الاثنوغرافيا دراسته يرتبط بالصورة المتشكلة، سواء على مستوى البيئة او الانسان.

(١) علي الجبوي، الاثنوبولوجيا_ علم الاناسة، (دمشق: جامعة دمشق، ١٩٩٧)، ص ٩.

(٢) قباري محمد اسماعيل، الاثنوبولوجيا العامة، (الاسكندرية: الناشر للمعرفة، ١٩٧١)، ص ١٦.

(٣) دينكن ميشيل، معجم علم الاجتماع ترجمة احسان محمد الحسن، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص

لمفهوم الأثنوغرافيا علاقة واضحة وممارسات متحققة ترتبط بالتاريخ، فالكثير من البحوث او الرحلات والمستكشفون كانوا يمارسون هذه المفاهيم عند تدوينهم للملاحظات التي يشخصونها ونمط الثقافة والعادات والتقاليد، التي يمارسها السكان المحليون، عند زيارتهم للمجتمعات والشعوب التي يصلون اليها، بل ان الكثير من الحكايات الشعبية القديمة، قد اظهرت سلوكا اثنوغرافيا، مثل حكايات الف ليلة وليلة، ومغامرات السندباد، وهو يزور بقاع الارض ويصف الشعوب التي يقابلها، وهناك في الحضارة العربية الكثير من الرحالة، الذين وصفوا الشعوب التي زاروها، من (احمد بن ماجد، والادريسي)، وغيرهم من الرحالة الذين دونوا ملاحظاتهم العلمية في مذكراتهم، الا ان ظهور علم الاثنوغرافيا بوصفه منهج بحثي مستقل، يحمل خصوصيته في بناء الحقيقة العلمية، قد ظهر في "اواخر القرن التاسع عشر، بداية قرن العشرين، وبدء يهتم بتصنيف وترتيب اللغات البشرية، والعادات والتقاليد والموروثات الشعبية والفنون"^(١)، ان كل بحث اثنوغرافي هو في حقيقته موضوع غاية بالأهمية، يمكن عده اساس علمي يستند عليه السينارست في كتابة قصته، والتعريف بشخصه، وما تتأثر به هذه الشخصيات من معطيات المجتمع، ان طبيعة اعتماد بعض القصص على معطيات البحث الاثنوغرافي، ضرورة من اجل تحقيق مصداقية التجسيد، وخصوصية البناء الجمالي للصورة، فضلا عن الموضوعية والعلمية في توصيف وعرض اي من المجتمعات ببيئتها وشخصياتها واحداثها، ومن الجدير بالذكر ان "التقرير الاثنوغرافي الوصفي الذي كتبه المفكر العربي (احمد ابن فضلان) سفير (المقتدر) الى (بلغاريا) وقد وصف فيه مشاهداته لطقس روجي يتعلق بحرق جثة الميت لدى جماعات ساكنة على ضفاف نهر (الفولغا) عام ٩٢٢ وهو يعتبر من التقارير الاثنوغرافية الاولى التي اتصفت بدقة الملاحظة"^(٢)، وقد اعتمدت السينما عند اخراج فيلم (المحارب الثالث عشر)، على هذا التقرير الاثنوغرافي في بناء المعالجات التصويرية وتجسيد الشخصيات وطبيعة الاحداث والافعال التي دونها بن فضلان في تقريره الاثنوغرافي.

(١) Voir: jean copans, Introduction al EthnoLogie et al Anthròpologie, Nathan, paris,

١٩٩٦, p9.

(٢) قيس نوري، طبيعة المجتمع البشري، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٨١)، ص

وهذا ما يؤكد ضرورة الاعتماد على البحوث الاثنوغرافية التي تعد معين مهم للموضوعات والافكار التي تبحث عنها السينما، فالصورة، وما تجسده من افعال واحداث، هي من يكشف عن المعلومات، وينتج المعنى، وان وصف الانسان في مجتمع ما، يرتبط بالجانب التكويني والتشكيلي لحياة هذا المجتمع، يضاف الى ذلك ان طبيعة المعتقد او بنائية الافكار وما تمثله بالنسبة للانسان، هو محور اهتمام هذا العلم، والتعرف على افكار او معتقدات اي انسان لا بد ان يظهر من خلال جملة من الحركات الادائية، او الازياء والاكسسوارات وما يمكن ان تحيل اليه مداليل صورية. ان المهم في الاثنوغرافيا هو "الكشف عن العمليات العقلية والإدراكية للأفراد داخل المجتمعات الإنسانية، وأن هذه العمليات تنشأ وتتبلور منذ الصغر عن طريق اللغة وتكون بدورها ما أطلق عليه (بالأبنية العقلية) التي تتشكل الثقافات على أساسها"^(١)، لان طبيعة التعامل مع مفردات البيئة هو من يمنحنا تصور عياني عن ملامح الثقافات المتحققة، وهو من يكشف عن الاطار الفكري الذي يهيمن وسط المجتمع، وهنا يرى الباحث ان طبيعة الفيلم السينمائي بغض النظر ان كان واقعي ام شكليا، يتناول الانسان وهو يعيش وسط بيئته تحيط به العلاقات الاجتماعية، بكل تفاصيلها، او تحاول عرض موضوعات غرائبية واسطورية، او خيالي علمي، فان السلوك المهيمن هو من يمنحنا جملة من التصورات الفكرية عن الشخصية، والفعل هو من تؤكد عليه السينما من اجل الكشف عن اعماق الشخصية، او مرجعياتها، ويمكن استنباط هذا التوجه من فلسفة المحاكاة، التي تمثل اساس تشكل الفنون وتطورها، فالمحاكاة في الفن السينمائي، تفترض ان يقوم المخرج بقراءة نص السيناريو وعمل بحث بسيط من اجل التعرف على مصداقية المعلومات، او طبيعة البيئة التي سيقوم بايجاد المعادلات الصورية لها، وهذا ينطبق على الممثل عند اداءه للشخصية، فلا بد ان يقوم الممثل بمجموعة القراءات او البحوث الصغيرة من اجل التعرف على الشخصية المراد تقمصها، مرجعيات الشخصية، مجتمعا، افكارها، وزيها، والاكسسوارات التي تحملها، مستوى افعالها، ونوع اللغة التي تتحدث بها، كل هذا يدخل في صلب تحقيق المحاكاة، وتجعل الممثل ممثلا لمفاتيح تقمص الشخصية والوصول الى اتقان دوره.

(١) حسين فهميم، قصة الانثروبولوجيا، مجلة عالم المعرفة، العدد ٩٨، (الكويت: ١٩٨٦)، ص ٢٢٨.

الا تحيلنا هذه الخطوات المحاكاتية التي يعتمدها المخرج الممثل وغيرهم من فريق الانتاج السينمائي الى طبيعة البحث الاثنوغرافي، لان امتلاك الممثل لجذور الشخصية وما تتمظهر عليه في الوقت الرهن، هو جوهر عمل الاثنوغرافيا، التي تعتمد على "وصف دقيق لكل ما نراه ونسمعه ... اصغر سلوك من الحياة اليومية يظهر لنا بالكامل"^(١)، فالسجل المتكامل عن الشخصية والبيئة، وما يهيمن عليها من احداث وسلوكيات، هي نقطة الاشتراك ما بين السينما والاثنوغرافيا.

على الرغم من كون الطروحات السينمائية فيما يخص الاثنوغرافيا قد ارتبطت بالفيلم الوثائقي، تحديداً تلك الافلام التي تبحث في حياة المجتمعات الانسانية، من ازياء وطرز بنائية، عادات وتقاليذ وطقوس ولغة وغيرها من المفردات الحياتية، الا ان الجانب الابداعي في السينما الروائية يفترض تحقق المصادقية من خلال تصور خيالي لاحداث انسانية، مستمدة من الحياة الواقعية، هو من يمنح الاثنوغرافيا حضور لافت للنظر في السينما الروائية، التي عالجت عدد كبير من الافلام ذات التمثلات الاتنية، ومازالت تخوض غمار هكذا انواع من افلام اكتسبت حضور فاعل على مستوى النتاج السينمائي العالمي، ويرى الباحث ان حضور الاثنوغرافيا في الفيلم الوثائقي لا بد ان ينهض على تتبع الخطوات الاثنوغرافية والتي تتعلق بالمعايشة، والمقابلة، والملاحظة والمشاركة، وهو فيلم اقرب ما يكون الى البحث الاثنوغرافي، في حين ان توظيف المعلومات الاثنوغرافية في الفيلم الروائي تختلف كلياً، فيكفي الاعتماد على بحوث تخصصية اثنوغرافية لامتلاك الكثير من المعلومات اللازمة، سواء للسيناريسست او المخرج او الممثل او مدير التصوير.

ان الطروحات الاثنوغرافية تقترب كثيراً من معطيات الفيلم السينمائي، بل ان العديد من الافلام السينمائية التي صورت في اماكن متفرقة من العالم، اصبحت مادة مهمة للبحث الاثنوغرافي، فيمكننا من خلال رؤية فيلم روائي التعرف على اي مجتمع، خصوصيته، لغته، ازياهه، طبيعة العادات والتقاليد، ففي فيلم (الطوق الاسورة)، وهو فيلم مصري يتناول شعب النوبي، مثل علاقاتهم الاجتماعية، طقوسهم، مراسيم الزواج، وغيرها من الاحداث التي تمتلك خصوصية

(١) François Laplatine, " l'ethnologue, le traducteur et l'écrivain" in Meta, vol 40, n°3 , septembre 1995.

اثنوغرافية، وهذا ما ينطبق على فيلم (الزولا) القبائل الافريقية، وطبيعة حياتهم وانتصارهم على الاستعمار، وفيلم (زوربا)، الذي يعد دراسة وافية عن طبيعة المجتمع اليوناني، او الافلام الواقعية، مثل (سارق الدراجة) للمخرج (دي سيكا)، الا يعد مدخل مهم لفهم طبيعة الحياة في ايطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، او حتى افلام الويسترن الامريكية، التي اقتصت بنمط حياتي كان سائد في الثامن عشر والقرن التاسع عشر، في امريكا، وهناك عشرات الافلام التي تناولت حياة الشعوب والقوميات، اذ " يركز الاثنوغرافي على الناحية الوصفي للظواهر الاجتماعية المتعلقة بالحضارات والمجتمعات" (١).

ويرى الباحث ان علاقة علم الاثنوغرافية بالفيلم الروائي، لا بد ان تتشكل من خلال الوسائل الاثنوغرافية التي توصف حياة المجتمعات وطبيعة البيئة والازياء والعادات والتقاليد، التي يمكن دراستها عن طريق البحوث التخصصية لعلم الاثنوغرافيا، في حين نرى ان الفيلم الوثائقي الرائد (نانوك رجل الشمال)، لفلاهرتي، والذي اعتمد على تقنية اثنوغرافية والمتمثلة بالملاحظة الطويلة، من اجل تسجيل الاحداث ووصفها، مع تأكيد الباحث ان طبيعة الملاحظة، هي احد وسائل السينمائية الوثائقية المهمة، والتي تمخض عند اعتمادها تقنية اللقطة الطويلة، بحسب طروحات (اندرية بازان)، فهي تعد اسلوب اخراجي واقعي، واحد بدائل المونتاج المهمة، من اجل تحقيق المشابهة ما بين الواقع الحياتي والواقع الفلمي، ويرى الباحث ضرورة اعتماد اسلوبين اساسيين في التعامل مع المادة الاثنوغرافية للفيلم الروائي، وهما كالاتي:

١. الاسلوب الاول: طريقة المعيشة، كأن يذهب السينمائي، او السيناريسيت لزيارة المجتمع قيد البحث، والتعرف على طبيعة حياته وبيئته، وازيائه، شخصياته، عاداته وتقاليد، وطقوسه، فضلا عن الاستماع الى الكثير من اخباره ومعلومات عن تاريخه وماضيه، وهذا ما يجعل السينمائي اكثر قربا للحقيقة التي سيقوم بتدويرها او كتابتها في قصة خيالية تكون المعلومات الاثنوغرافية هي الاساس في عرض قصته.
٢. الاسلوب الثاني: وتتمثل في اعتماد السينمائي او السيناريسيت على البحوث الاثنوغرافية، بكونها مصادر ذات صدقية عالية، ومثل هذه البحوث متوفرة بصورة كبيرة في المكتبات العالمية، ولا يكاد مجتمع او قومية لم تجر عليه دراسات اثنوغرافية، وهنا سنتكون لدى

(١) دينكن ميشيل، مصدر سابق، ص ١٣١.

السينارست معلومات واقفية معززة بالصور عن حياة المجتمع المراد معالجته شخصياته واحداثه في قصة خيالية.

ان النتاج الابداعي السينمائي حتى وان كان محض خيال، لا بد ان ينطلق من الواقع، ويعتمد الحقائق، لاسيما في موضوعات الانسان، والتعرف عليه وسط بيئته، لان اعتماد الخيال فقط في تصور الشخصيات وعلاقاتها ببعضها او ببيئتها وعاداتها، سيؤدي حتما الى الابتعاد عن الحقيقة، ومن ثم تشويهه قد يكون متعمدا او غير متعمدا، الا انه يصب في النهاية بما يطلق عليه الزيف والتزييف الفكري، الذي يرفضه الفن قاطبة والفن السينمائي على وجه الخصوص.

المبحث الثاني الطبيعة الاثنوغرافية للفيلم الروائي

ينهض الفيلم الروائي على جملة من الاشتغالات الادائية التي تتأزر مع التقنيات العلمية لتدخل في فضاء اشتغال عناصر لغة الوسيط السينمائي، وهذا التداخل الواعي، ما بين المحاكاة الدرامية، وعناصر اللغة هو من يؤمن تحقق التمثل العياني للمكان والشخصية والافعال داخل الكادراج السينمائي، لاسيما "ان السينما تعمل كتمثيل موضعي للواقع"^(١)، وعملية اقتطاع الجزء من الواقع الكل، يعني ان خارج حدود الاطار استمرارية تتماثل مع ما هو معروض داخل الصورة نفسها، فكل ما موجود في الصورة له تمثّل مرجعي، معلوماتي وعقائدي وفكري، وهنا مكن خطورتها، ف"الصورة لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية، فالكادر يتمتع بهذه الوظيفة المضمرة، ألا وهي تسجيل معلومات ليست صوتية فحسب بل وبصرية"^(٢)، وان طبيعة القراءة للصورة، تتطلب التعامل معها بوصفها نص مكتمل الاركان، يعمل على بث المعنى، من خلال علاقاته التركيبية والاستبدالية، وعليه يجب على المخرج، مراعاة ظهور الأجزاء داخل الكاراج بما يؤمن ايصال رؤيته الاخراجية، وتكوينه البصري تجاه الواقع المعالج، فكل ما موجود من حولنا هو واقع، حياة مفعمة بالحركة، والتطور، وان التعامل مع تفاصيل الواقع المعاش، تتطلب المعرفة الحقة بهذا الواقع، لان الصورة في حقيقتها "تمثيل

(١) روجيه اودن، الفلم وانتاج المعنى، ترجمة فائز بشور، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٦)، ص ٢٣٥.

(٢) جيل دولوز، الصورة- الحركة او فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة،

(١٩٩٧)، ص ٢٢.

لعناصر طبيعية أو انسانية لغرض ما، يريد المصور^(١)، وان اي تزييف في تعبير الصورة عما تنوب عنه، فان ذلك سيجعلها غير مؤثر وغير منتجة للمعنى.

وإذا كانت الصورة ذات طبيعة تكثيفية، تقطع بديرية وحس مرهف الجزء المحدد من الواقع الاثنوغرافي، فانها على علم مسبق، ان خارج الصورة، هو الامتداد للواقع نفسه، لان "الواقع موجود بكامله حولنا، وفوقنا، وامامنا، وخلفنا. وليس هناك أي حدود لرؤيتنا"^(٢).

ويرى الباحث من المهم التعرف على الطبيعة الاثنوغرافية، للنتاج السينمائي، والخطوات الاساسية التي يتم على اساسها تحويل السيناريو المكتوب الى صورة مجسدة للفعل، من اجل الكشف عن التداخل الاثنوغرافي - السينماتوغرافي، في بلورة الصورة مرئياً، تظهر الطبيعة الاثنوغرافية ماثلة منذ الخطوات الاولى التي يشرع بها لانتاج الفيلم السينمائي، فلا يمكن التصور ان السيناريو مجرد نص خيالي ليس له علاقة بالواقع، الا اذا كان فنتازيا، وهذا امر اخر، فمن ضرورات عمل المخرج، هو قراءة النص واستنطاقه من اجل بث رؤيته ومعالجته الصورية فيه، ومعنى القراءة والاستنطاق، هو دراسة النص، المعلومات، الافكار، المكان، والشخصيات، الافعال، والزمن المهيمن، محاولة سبر اغوار النص من خلال اعتماد بنية الشكل، فالمكان السينمائي على سبيل المثال لا بد ان يماثل مكاناً واقعياً، واقصد، ان التعامل مع مفردات المكان السينمائي تعتمد التمثل الواقعي له، وهذا يتطلب دراسة المكان ومحاولة تحديد ملامح الديكور والاكسسوار، التي ترتبط بحقيقة المكان، حتى لا يغدو المكان السينمائي مفارقاً للواقع، وهنا يدخل البحث الاثنوغرافي، فالمكان في قارة اسيا على سبيل المثال يختلف عن المكان في قارة افريقيا، والمكان في الصحراء، يختلف عن المكان في الاسكيمو، لان لكل مكان مفرداته وخصوصيته، وتأثيره على الشخصيات وفعالها، وحتى مستوى افكارها، ومعرفة تضاريس وجغرافية المكان يقود الى التعامل مع المعلومة العلمية من خلال الدراسة والكشف، فيتم تصنيع المكان كما هو بتفاصيله، بحيث لا يغفل اي شيء، وتأكيد الطراز المهيمن، والذي يمثل هوية الانسان، ان المكان هو الذاكرة الحية للانسان، وبدونه لا تصبح هناك ذاكرة او ذكريات، "أن قراءة الفيلم تعني

(١) سامر اسماعيل، تأملات في الصورة، مجلة الحياة السينمائية، (دمشق، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، العدد ٥٨، ٢٠٠٦)، ص ٦٦.

(٢) رالف ستيفنسون، جان دويري، السينما فناً، ترجمة خالد حداد، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٣)، ص ٦٩.

إدراكاً متعدداً ومركباً، لأن النص الفيلمي يتضمن المكتوب والمنطوق والعلاقات الجسدية ومحتويات الصور من الديكور والجانب المادي للشخصيات وحجم اللقطات وحركات الكاميرا^(١)، هذا التصور الكلي عن النص الفيلم، يتطلب الوصول الى تأكيد المصدقية، المرتبطة بذات الموضوع وكيفيات تجسيده، لان فلسفة الحقيقة، تكمن في كون الاشياء هي ذاتها، وان اختلف معيار رؤيتنا اليها، بسبب طبيعة التوظيف السينمائي، وهو ما يعني ايجاد شبكة من العلاقات الجديدة لاشياء مألوفة مرتبطة بالواقع، وتعيش وسطه، وهذا تحديد ما حاولت كل النظريات الواقعية الاقتراب منه وتجسيده، فالفيلم هو الخط موازي ومماثل للواقع، وهو صورة طبق الاصل تحمل الملامح نفسها، الا ان التوظيف يُعَلِّمُ منها، ويجعلها ذات خطاب مغاير عما هو موجود في الواقع حتماً.

تنظر الواقعية للاشياء من خلال الملاحظة الدقيقة وأخضاعها لتصور الواقع ومنطقة وبشكل موضوعي، وهذا تحديداً ما تسعى اليه الاثنوغرافيا، في اعتمادها على الملاحظة والمعاشية وكذلك المقابلة من اجل اتمام درسها العلمي، فالواقعية تدرس الموضوع المراد معالجته بطريقة حيادية، من اجل تحديد ملامحه الحقيقية بعيدا عن تصورات ذاتية قد لا توفّق في التعامل مع الواقع بتفاصيله وخصوصياته، ان الواقعية هي "الفن الانساني المعتمد على عناصر التعبير الانفعالي او الفكري والتي هي موجودة مع العناصر الشكلية"^(٢).

وانطلاقاً من هذه الفلسفة، تؤكد الواقعية على تصوير العلاقات الاجتماعية والروابط التي تؤلف بين الناس، بما يمنح الزمن المهيمن خصوصية التمدد على تفاصيل البيئة بكل تفاصيلها، وتضاريسها، وهنا تتحدد ملامح الفيلم الروائي الواقعي، وتتطابق رؤاه مع الطرح الاثنوغرافي، وكلما كان الارتباط اصيلاً بينهما كلما كان النتاج السينمائي اكثر قدرة على التجسيد، وذا مصداقية فلمية، وهذا التصور لا ينفي ذاتية المخرج السينمائي، اذ توجد حالة من التوازن بين ذاتيته ورؤيته الابداعية وبين موضوعية الواقع وطبيعة التعامل مع تفاصيله، وهذا ما يجعل من

(١) عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٤)، ص ٣١ .

(٢) عدنان مبارك، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هريت ريد، (بغداد: وزارة الاعلام،

١٩٧٣)، ص ٤٢ .

الصورة السينمائية تحمل دال والمدلول بالوقت نفسه، اي انها ذات مدلول مباشر، اذ "تمتاز العلامة الصورية او الايقونية بكونها اكثر وضوحاً، اكثر قابلية للادراك"^(١).

يطرح التعامل مع الواقع بطريقة مباشرة، مفهوم الانعكاس، اي العلاقة بين الواقع والفن، لاسيما الفن السينمائي، فكل ما هو مصور داخل اللقطة السينمائية، انما هو انعكاس وعي الفنان مضافا اليه رؤيته الابداعية، ولا يعد نقلاً حرفياً عن الواقع، ان انعكاس الواقع من ذات الفنان، لا بد ان يقترن بموقف جمالي، ونظرة فلسفية تحاول بلورة العلاقات الواقعية بطرق مختلفة عما هي عليه في الواقع قبل تصويره، وهذا ما نراه في افلام الواقعية الايطالية، او افلام الموجة الفرنسية الجديدة، فالواقع المصور يختلف عن الواقع المعاش، بسبب الموقف الفكري والجمالي الذي يطرحه المخرج عند رؤيته للواقع نفسه، ولاسيما ان "كل تصور للعام الخارجي ليس إلا انعكاساً في العلاقة بين الوعي والكائن تنطبع كذلك بطبيعة الحال على الانعكاس الفني للواقع"^(٢)، وهذا ما يعني توافر الصدق في التصوير، واعتماد التجسيد على معيارية حقيقية ترتبط بذات الواقع وتجعله ينبض بها.

وتؤكد الواقعية على ان شكل المادة والفكرة المستقرة في اعماقها لا فصل بينهما، لانهما على تماس دلالي، وتأثير متبادل بينهما، ودليل هذا التوجه الفلسفي، ان تطور شكل المادة سيؤدي حتما الى تطور الفكر، وضمور الشكل، يعني تلاشي الفكر، هذا ما ينطبق على الصورة السينمائية، التي تعد الشكل المباشر، وهي تضم الفكرة، وان دقة عمل الصورة وتطورها في البناء السينمائي الحركي، سيؤدي حتما الى انضاج الفكرة وتبلورها بصورة اكثر تأثيراً، والعكس صحيح ايضا، وهذا ما جعل "المذهب الواقعي ينظر الى شطري العالم المادي والمعنوي على انهما كل لا يتجزأ فالمادة والفكرة تعيشان جنباً الى جنب ويؤثر كل منهما في الاخر ويتطوران معا"^(٣).

(١) يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١)، ص ١١.

(٢) صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع الادبي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨)، ص ١٢٥.

(٣) سنكران رافيندران، جاك دريدا ونظرية التفكيك، مجلة الموقف الثقافي العدد (٣٤)، ٢٠٠١، ص ٥٤.

ويورد لنا المنظر الفرنسي (روجيه غارودي) أهم الخصائص المميزة للنظرية الواقعية من وجهة نظره ، كونها تؤكد على المثل العليا الاجتماعية و تأكيدها على فكرة تحرير الانسان اجتماعياً و روحياً والتصوير الدقيق والامين للحياة والشخصية الانسانية والتأكيد على الجانب الموضوعي والحقيقي في العلم الفني و التأكيد على مفهوم الحيادية ذات المنهج العلمي ويستمد الخيال انطلاقته من ارضية واقعية والتأكيد على ان العمل الفني له انعكاس لزمانه و إجراء معادلة موضوعية بين مفهوم الذاتية الحية للفنان والموضوعية ، والارتقاء على كل ما هو جزئي وضيق الافق والتأكيد على ان المادة والمفكر شيان لا يمكن الفصل بينهما كذلك عنصري التعبير الانفعالي والفكري يتواجدان مع العناصر الشكلية في العمل الفني والتأكيد على العنصر العقلي في تحليل ودراسة واستنباط الحالات المعروضة في العمل الفني والتأكيد على اجتماعية الفن والنظر الى الانسان كونه جزءاً من الكل والذي هو عنصر مؤثر ومتأثر في المجتمع وغلبة الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية اكثر من عنايتها بالعواطف الذاتية^(١).

ان الطبيعة الاثنوغرافية للفيلم السينمائي تنهض من خصوصية السينما نفسها، فهي مرتبطة بالواقع، والسينما تعتمد على الواقع، وتنتج الواقع بالوقت نفسه، وتجعله مدرك حسي ينمي القدرة التصويرية والجمالية للواقع والصورة بالوقت نفسه، لان الواقع هو تجلي بصري ومكاني، وهو ما يعكس الحياة الحقيقية للطبيعة البشرية، وان الواقع السينمائي "ليس واقع مادة الموضوع أو واقع التعبير ولكن واقع المكان الذي بدونه لن تكون الصور المتحركة سينما"^(٢).

ان الصورة الواقعية (الاثنوغرافية) من الناحية النفسية غير مرتبطة، لحد ما بدقة النقل، وانما باعتقاد المشاهد في أصل هذا النقل. الذي يجذب انتباه المشاهد لنوعين من الاحاسيس الواقعية، الاولى انها تسجل مكان الاشياء، وما بين الاشياء، والثاني انها تفعل ذلك بشكل آلي أي لا انساني وعلى سبيل المثال يضرب (بازان) اكثر من مثل على ذلك مستعيناً بالفوتوغراف من حيث ان كل صورة فوتوغرافية تبدأ تأثيرها بدافع سايكولوجي مستمد من ارتباطها بالصورة

(١) روجيه غارودي، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، (القاهرة: دار الكتاب العربي، ط٥، ١٩٩٨)، ص٢٢٥.

(٢) أندريه بازان، ما هي السينما، ج١، ترجمة ريمون فرنسيس، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨)، ص١١٢.

التي تمثلها بواسطة تحويل كيميائي تصويري لخواص بصرية اذا وضعنا في اعتبارنا ان الصورة قد أدخل عليها تعديل بعد تصوير الواقع والتي تعني ضياع الدافع السايكولوجي^(١).

ان الواقع لم يضع بصمة من نفسه في السينما فحسب، ولكنه تقريباً صنع نسخاً من الواقع البصري المعاش، ويمكن القول هنا، فاذا كان الواقع واحداً، فان الصور السينمائية للواقع متعددة، وهذا ما يجعل الصورة الواقعية اكثر من انعكاس آلي، فالواقع شيء والصورة ما تريد بثه وتشفيه شيء اخر، وهذا ما يجعل الفيلم السينمائي ذا واقعا خاصا بالفيلم، يشبه الواقع المعاش ويتماهى معه، ان "السينما هي خط مقارب للواقع يتحرك دائماً ليقترّب منها ويعتمد دائماً عليها"^(٢)، وهذا الخط المقارب، وهو من يجعل من الصورة السينمائية، ذات تمثلات اثنوغرافية، فلا يمكن تشويه الواقع الفلمي، لانه في هذه الحالة سيمحى الخط المقارب، وتضيع قوة الارتباط ما بين الواقع الاثنوغرافي والصورة السينمائية.

وما يؤكد توجهنا هذا، ان السينما تحيا بالرغبة في تصوير الواقع، على حد تعبير (كراكاور)، فالوجود الفيزيائي، ودفق الحركة المتحررة من حدود شكلية، هو من يولد القوة التعبيرية للصورة السينمائية، لتبدو الصورة عند هذا الحد اقرب ما تكون الى العفوية، فيتداخل البناء الدرامي، والشخصيات السينمائية، مع الاحساس بصدق الواقع وعفويته، "وبما ان كل وسط منحاز للاشياء التي يتفرد بإمكانياته لا يصلحها فأن السينما في تصورنا تحيا بالرغبة في تصوير الحياة المادية العابرة، الحياة في أكثر أشكالها زوالاً، حشود الشوارع، الايماءات العفوية، والانطباعات السريعة هي بيت قصيدها"^(٣)، وهذا ما يجعل السينما الروائية الواقعية ذات قدرات متكاملة في تصوير الواقع الاثنوغرافي، وبث الحياة والحركة في اجزاءه.

ان محاولة تصوير الطبيعة بحالتها الخام كان بحد ذاته هاجس الكثير من التوجهات الفنية وفي كثير من الفنون، فكان (الفوتوغراف) يقوم على مبدأ موضوعية الكاميرا وعدم تدخلها في

(١) أندريه بازان ، مصدر سابق ، ط ص ١١٥-١١٩ .

(٢) ج. دادلي اندرو ، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجيس فؤاد، (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٦)، ص ١٣٧ .

(٣) سيكفرد كراكاور، النظرية الواقعية في السينما، ترجمة جعفر علي ، العدد (١) السنة السادسة بغداد، ١٩٨٦، ص ٧ .

تصوير الواقع عبر تلك القدرة الالهية، ويبدو ان هذه الموضوعية هي صفة اساسية وركيزة مهمة في منطلقات الواقعية في السينما كمفاهيم واسس جمالية وفلسفية^(١)، ان الاعتماد على طروحات الواقعية لاسيما بحدود الاعتماد الآلي المقارب للتصوير الفوتوغرافي، لا يبعدنا كثير عن جوهر السينما، التي بدأت فوتوغرافية، ومن ثم بث الحركة في هذه الصورة التي جمدت لحظة مناسبة من الزمن، وهنا يمكن عد المفهوم الفوتوغرافي للصور السينمائية مدخل مهم في بناء الطبيعة الاثنوغرافية، لان مفهوم التصوير الآلي وعدم التدخل بالطبيعة، هو مرتبط بالظروف القياسية التي يمكن على اساسها صناعة الواقع، بما يؤدي ايجاد مثابات تشابه متعددة بين الصورة الواقعية والواقع نفسه، وهو ما يشابه طروحات الفلسفة الواقعية، اي التصوير الآلي للواقع نفسه.

تمتلك السينما الروائية طبيعة اثنوغرافية، بسبب قدرتها على سرد الاحداث الواقعية، وتمثيل الواقع بأدق تفصيله البنائية، وهو ما يشكل عامل جمالي ودرامي بالوقت نفسه، فالسينما تحاول انتاج جملة من العلاقات البنائية التي تكشف الواقع نفسه، الا ان الغرض الرئيس من هذه العلاقات المتشكلة سرد احداث خيالية يكون الواقع هو فرس الرهان فيها، فالسينما فن الواقع، فهي تعبر عن الواقع بالواقع نفسه، وهذا هو جوهر فلسفة " السينما فهي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع نفسه"^(٢).

٢

المبحث الثالث

الصورة السينمائية والتجسيد الاثنوغرافي

تتشكل معمارية الصورة السينمائية بطريقة تكاملية، والمقصود بالتكاملية، ان الاجزاء التركيبية لا تملك خصوصية التفرد، وانما تمثل جزء من المعنى حينما تدخل في علاقة بنائية ما باقي الاجزاء، ف "اللقطه لا تدب الحياة السينمائية فيها إلا عندما تكون على علاقة مع اللقطات الأخرى"^(٣)، وهنا تتحدد وظيفة كل لقطه، وكل صورة سينمائية بما ستضيفه عند تماسها مع باقي

(١) لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص ١٩.

(٢) بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقية، ترجمة علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، ص ٧.

(٣) ارنست لندجرن، فن الفلم ، ترجمة صلاح التهامي، (القاهرة: مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٥٩)، ص ١٠١.

اللقطات، وهو ما ينشأ البنية الكلية للفيلم، والذي يدخل بعلاقة وثيقة مع العالم الخارجي المحيط به، سواء أكانت نظم اجتماعية او بنية ثقافية او دلالة فكرية، وكلما ازدادت العلاقة تجذرا كلما اصبح الفيلم اكثر قوة وقناعة، اذ "ينبغي التأكيد أولا على أن المعلومات التي ننتقلها من الفلم السينمائي ليست فقط معلومات سينمائية، ذلك أن الفلم مرتبط بالعالم الواقعي ولن يكون مفهوما إذا لم يتوصل المشاهد إلى تمييز هذا الشيء أو ذاك من الأشياء المحيطة به في الواقع"^(١)، أي تتجسد التمثلات الاثنوغرافية، فالبناء المركب والمعد للقطعة السينمائية، لا بد ان يكشف عن الخبرات التاريخية للصانع من جهة، وللواقع من جهة اخرى، والصورة يجب ان تنبض بتمثلات اثنوغرافية من اجل اكمال تحولها كوسيلة فكرية، لان اي مفارقة ما بين الصورة والواقع على مستوى التمثل والتحقق ستفقد المتلقي الى الكشف عن الزيف، وانتهاء القدرة التأثيرية للفيلم، ان فاعلية البناء الفيلمي تقودنا الى تبني الرؤى السينمائية، ومن ثم تقبل شفراتها وعلاماتها التي تحمل المعنى، وبما ان الصورة بوصفها واقعة بصرية، فان لها خصوصية تنفرد بها، أي الحركة والتشكيل والتجسيد، وتسعى لبناء منطقة فكرية متداخلة ما بين عقل المتلقي وقدراتها الإقناعية، وهذا ما يولد تعالق واعى ما بين القدرات التأثيرية والطبيعة التجسيدية من جهة وما بين الوعي التراكمي للمتلقي في الكشف عن زيف او اصالة الصورة السينمائية، وطبيعة هذه المنطقة تتمظهر من خلال التبني الواضح للحقيقة وعرضها بحيادية، وهذا لا يتأتى من الكيفية التشويقية للمادة الفيلمية، وانما من مجمل الاشارات التي يخاطبها بنا الفيلم، والتي تقود الى تبني قيم معيارية تتأزر مع الوجود القبلي للذائقة الجمالية، وهو ما يجعل من بعدية الصورة محل شك قد يتلاشى حينما تتجاوز بنائية الصورة مداياتها الذاتية لتكشف عن طبيعة موضوعية خالصة، فالسينما "تضاعف المعنى الإنساني للتعبير من خلال الصورة، هذا المعنى الذي كان الرسم والنحت يحفظانه الى أن وصل إلينا، والذي سوف يشكل لسانا كونياً بحق ذا سمات ما زالت بعيدة عن الشكوك. لأجل هذا، لزام عليها أن تأخذ كل هيئة للحياة، أي الفن، الى منابع كل عاطفة باحثة عن الحياة ذاتها في ذاتها خلال الحركة"^(٢)، ومن اجل بناء اواصر جمالية صدقية لا بد ان تستعين السينما عند التجسيد بالعديد من الطروحات الاثنوغرافية، لتتمظهر الصورة هي

(١) يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، مصدر سابق، ص ٦٠.

(٢) جاك اومون واخرون، جماليات الفلم، تر: ماهر تريمش، مراجعة هناء صبحي، (ابو ظبي: هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ٢٠١١)، ص ١٥٨.

دافقة بالصدق وحافلة بالمعنى، وكاشفة عن فضاءات تعبيرية، يصبح الانسان فيها، هو العنصر الاكثر حضورا وفاعلية.

وإذا كانت الاثنوغرافية تتمثل في كونها عملية توصيف للبيئة الانسانية، فان تشكل الصورة مرتبط بقدرات التوصيف، وهنا تظهر امكانيات السينما، التي تصنع الصورة، أي الوسيلة الاولى، وحتما فإن طبيعة البيئة لا بد ان تحضر في تكوينية الصورة، اذ تتمثل البيئة بكونها: " ذلك الجزء من العالم، حيث يتواجد فيه المجتمع البشري، ويتطور فيه هذا المجتمع البشري، مع استمرار تبادل الطاقة بين الانسان والطبيعة - من خلال التطور المادي - حيث يعيش المجتمع البشري حياة اجتماعية متطورة" (١)، وهذا ما يشكل التحدي الأول للسينما، اي صناعة بيئة انسانية دافقة بكل اشكال الحياة، بيئة اثنوغرافية، معبرة عن طبيعة الافعال والاحداث والشخصيات، ومؤكدة نوع العلاقات التي تجمعها ببعضها البعض، فلا يمكن تخيل بيئة او طبيعة دون وجود شكل من اشكال الصراع المتنامي وسطه، انه ازلية الحياة، لان "مبدأ الصراع بين الانسان والطبيعة قائم منذ القدم وحتى الان في سبيل ايجاد وسيلة للاستقرار والتعايش فموضوع البيئة - الطبيعة يعني مجموع الروابط والعلاقات والتفاعلات بين الانسان وما يحيطه والبيئة ترتبط بعدة معايير اهمها تحديد المجتمع كجزء من البيئة الحياتية والتعبير عن علاقة الانسان بالطبيعة وانعكاساتها، وكذلك التعبير عن بيئة الحياة كنتاج لنشاط المجتمع" (٢).

ومن اجل تحقيق التجسيد الاثنوغرافي في الفيلم الروائي لا بد ان يعتمد الفيلم عناصر البيئة، في بناء صورته السينمائية، ويمكن تحديد العناصر اللغوية السينمائية التي تعمل بشكل مباشرة مع التجسيد الاثنوغرافي، وعلى النحو الاتي:

أولاً: المكان

السينما " فن المكان" (١)، وبدون المكان لا وجود للسينما، فهو من يحتوي الاحداث والافعال ويعبر عن الزمن، هو الذاكرة الفردية والجمعية، وهو صاحب التأثير الاكبر على حياة الانسان، فقد

(١) عصام عبد اللطيف، الانسان والبيئة، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٧٩)، ص ١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢.

(٣) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٤)، ص ٢٢٥.

يكون المكان مجرد اثار تاريخية، الا انها كون متكامل، حياة متعلقة استطاعت الصمود بوجه الزمن، او يكون المكان منفي، او سجون، قد يكون مجرد انتظار، او مكان مخصص للانتحار، فلكل مكان خصوصيته الفكرية وقدراته على انتاج المعنى، وهذا ما يجعل للمكان " دلالات مفردة للكيان الخاص والمميز لمكان دون اخر"^(١)، ان ما يهمننا هنا هو المكان الاثنوغرافي، الذي يتمتع بخصوصية بناء نوع مميز من العلاقات الناشئة بين المكان وساكنه، اذ تظهر عملية الانسجام والتجانس في المكان الاثنوغرافي، الذي يعد "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة وغيرها تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة"^(٢)، ويخضع المكان الاثني لشروط المعالجة السينمائية، التي تفككه، وتقطع منه اجزاء محدد ومن ثم تقوم بربط هذه الاجزاء من اجل اظهاره بصورة اكثر تأثيرية، واشد تماسك، وتعبير عن بنية فكرية، لانه الوسط الذي تتشكل فيه الاحداث، تنمو وتتطور، وتتأثر بتفاصيله.

ان القدرة البنائية للسينما تجعل من المكان بشقيه الواقعي والخيالي، مكانا قابلا للعيش، بسبب طبيعة القوة المهيمنة للمكان على مجمل الاحداث الدرامية، فاثنية المكان تعني خصوصية ارتباطه بشكل معين من العلاقات، ومستوى معين من الافكار، فيغدو المكان الاثني مكانا معد لاستيعاب الاحداث والافعال والشخصيات، وهو ما يعني توجيه المكان الاثني ليغطي هذه المستويات بصورة مقطعة، الا انه لا يمكننا "الكلام عن المكان السينمائي الا من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل وخارج الشاشة"^(٣)، فالعالم المشيد المعروف، هو امتداد للعالم المتخيل خارج العرض، وهنا تصح المعادلة، عالم متخيل داخل الاطار، وعالم متخيل خارج الاطار، وفي كلا العالمين يهيمن المكان الاثني بسبب شبكة العلاقات التي تحيل من داخل المكان السينمائي الى خارجه، ف "نحن نرى في حياتنا اليومية ما نهتم برؤيته، اما في السينما فنحن نهتم بما

(١) ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، العدد ٥٧، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠)، ص

١٩.

(٢) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، (الدار البيضاء، مطبعة عيون المقالات، ط٢، ١٩٨٨)، ص ٦٩.

(٣) فاضل الاسود، السرد السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ١٦١.

نراه^(١)، لان المكان البصري يحتاج الى تفعيل يتجاوز به البصرية المهيمنة عليه، وهو ما يعني اعادة انتاج المكان بطرق مختلفة عما هو عليه في الواقع، فيصبح التكوين البصري للمكان الاثني، مرتبطا بالمعالجة الاخراجية التي تحاول ازاحته، من سلبيته البصرية الى بنية ايجابية متفاعلة ومؤثرة في البناء العام للاحداث.

ان كل ما يمكن رؤيته من مفردات يعبر عن ماهية الاحداث من خلال الاجواء العامة والمفردات المؤسسة للمكان كالطرز المعماري للابنية ونوع الديكور والاكسسوار وكذلك الاصوات المسموعة داخل المكان كالمؤثرات المختلفة والموسيقى ... الخ كلها توحى بنوع المكان سواء كان داخلي - مغلق او خارجي - مفتوح .

ثانياً: الأزياء

ويعد هذا العنصر احد السمات الاساسية للتمثلات الاثنوغرافية، فالزي الاثني، هو الهوية الاساسية التي تحيل الى المرجع الفكري والعقائدي، ويتميز الزي الاثني بخصوصية ارتباطه بالارث التاريخي والتضاريس الجغرافية، فهو زي قومي، يمثل تاريخ المجتمع، ورمز مهم من الرموز المحلية، وتتنوع اهمية الزي الاثني من خصائصه المرتبطة بنظم العيش والعلاقات الاجتماعية، والدلالات النفسية التي يجتمع عليها السكان المحليون، ان أهمية الزي تكمن في كونها علامة دالة، تمنحنا العديد من المعلومات الاجتماعية والطبقية، وكذلك نوعية المهنة او الزمن المهيمن، وحتى العقيدة، فالزي "دال يحيلنا الى مدلولات عدة قد تتجاوز العلامة الأصلية"^(٢)، لان للزي صفات وطرز وكذلك فصال، واللوان، تميز بعضه عن بعض، ف"العلاقة بين الزي والشخصيات أكثر عمقا وأقوى صلة من أي شيء آخر، فالزي مظهر من مظاهر الشخصية"^(٣)، وهذا ما يجعله علامة دالة، وقد وظفت السينما الزي ليس من اجل تحقيق بناء جمالي او استعراض مترف لازياء الابطال، وانما من اجل منح الشخصية الكثير من الدلالات التي تكشف عنها افعاله، وازيائه ومكانه، واكسسوارته، وهذا ما يجعل الزي بنية مهيمنة على

(٢) رالف سينفنون وجان دوبري، السينما فناً، مصدر سابق، ص ٨٧.

(٣) رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهى بشور، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢)، ص ١٥.

١ عبد الله العويطي، الأزياء المسرحية، مجلة المسرح المصرية، القاهرة، السنة الثانية، ع ٢٢، ١٩٦٥، ص ٤٥.

مجلد افعال الشخصية، فضلا عن ذلك ان خصوصية الزي الاتني، اذ يمنح هذا النوع من الازياء دلالات " تتعلق بالمحرمات الاجتماعية ودرجة القدسية للأشخاص، او الطبقة وغيرها من المعلومات" (١)، ويكشف كذلك عن الزمان والمكان والقومية، وهذا تحديداً ما يفعله الزي في الفيلم السينمائي، فالازياء ليست عنصراً من العناصر الإضافية، ولكنها عنصر جوهري في الصناعة والفن السينمائي (٢)، وهنا نرى ان الصورة السينمائي تمنح الزي خصوصية التمثل لانها معلومة دالة مباشرة عن الشخصية حتى قبل قيامه بالفعل، وتكمن مصداقية الفعل او الحدث وكذلك الشخصية، من خلال الزي الذي ترتديه، فيجب ان يكون الزي مطابقاً للفترة التاريخية، وموثقا للمجتمع الذي ينتمي اليه، وكذلك دالا عن دواخل الشخصية، مع التأكيد ان لكل زي اجزاء يتكون منها، فلا يمكن اضافة جزء من الزي ينفي او يقلل من مصداقية ارتدائه بالنسبة للشخصية، فيجب ان يكون الزي منسجماً بكليته، ومحققاً علاقة وثيقة بينه وبين الشخصية من جهة وبينه وبين المرجع الاتني من جهة اخرى، ان للزي خصوصية داخل بنائية الصورة السينمائية، وهو ما يجعله ذو تأثير مهم على مجمل البناء التشكيلي والتكويني للصورة، سواء ظهر بكليته او جزء من الزي، اذ " يشكل كل جزء من زي معين، ملون بلون معين، حيزاً مهماً داخل أزياء الشخصية، ليشير الى موقعها الاجتماعي او موقعها الأيدلوجي والى وظيفتها الدرامية" (٣).

ثالثاً: اكسسوار

يعد الاكسسوار ضرورة حياتية، لانه مرتبط بالزي من جهة والمكان من جهة اخرى، فالاكسسوار له مرجع اثني، وغالبا ما تتميز حضارات وشعوب، بل وقبائل بنوع معين من الاكسسوارت، فالانسان يسعى دائماً الى ابراز هويته القومية وانتمائه العقائدي، ومستواه الفكري من خلال مقتنياته والاكسسوارات احد اهم هذه المقتنيات، لانها تجمع ما بين الحلي الذي يرتديها الانسان، والرموز الدينية والقومية التي تحيل اليه، ان "الإكسسوار علامة ذات مدلول مباشر تعمل ضمن

(١) ماهر مجيد ابراهيم، التراكيب الزمنية في سردية الفيلم السينمائي المعاصر، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٥)، ص ٧٢.

(٢) ماريو فردوني، المواضع والأزياء في الأفلام، ترجمة طه فوزي، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ب ت)، ص ٥٨.

١ حيدر جواد كاظم العميدي: المضامين الفكرية لدلالات الزي في العرض المسرحي التاريخي، رسالة ماجستير غير منشورة، (جامعة بابل: كلية التربية الفنية، ٢٠٠٠)، ص ٧٣.

سياق مرئي، وتحمل هويتها زمنياً وملاحح الحضارة المنتجة لها^(١)، ان التمثل الاثني يتحقق بواسطة ما تحمله الشخصية من اكسورات، او ما تملكه في مكان عملها او عيشها، لان للاكسوار مدلول نفسي وفكري، يجمع الانسان بما يعتقد ويؤمن به، فلا يكاد دين سماوي يخلو من مجموعة من الاكسورات التي تحيل اليه، او تكشف عن طقوسه الدينية، وكذلك نرى هذا واضحا في الديانات الوثنية، التي توظف الاكسوار كجزء مهم من الايمان والعبادة، وهنا نوعين من الاكسوار الاول هو طبيعي، اي تلك الاشياء التي يتم الحصول عليها من الطبيعة، احجار، اجزاء من جسد الحيوان، او النبات، والنوع الثاني، وهو صناعي مرتبط بالحضارة والتطور، غالبا ما يتم تصنيع الاكسورات من اجل بث افكار معينة، او نتاج نوع من البنية التقليدية للترويج الفكري والثقافي والتجاري والاجتماعي، فالاساور، او الحلبي، او العقود، والخواتم، جزء مهم من شخصية الانسان، فضلا عن تلك الاكسورات التي ترافق الشخصية بعموميتها دون وجود تخصص، وانما حاجة يرى الانسان ضرورية، مثل العصا، او السلاح الناري، او النياشين، التي تربطه بذكري معينة، وغيرها من الاكسورات التي تكشف عن معلومات مهمة للشخصية، والاكسوار الاثني يجمع ما بين النوعين، الا ان النوع الاول يكون رائجا بسبب اقتراب الاكسورات الطبيعية الى الفطرة، وتكون علامة مرمزة ذات دلالات تخص الرزق او الحظ او الجاه، وغيرها من الاحتياجات النفسية، التي لا نعثر عليها كثير في المجتمعات الصناعية والمتطورة.

رابعاً: اللون

يرتبط اللون وشيوعه بالمجتمع الاثني، فهناك الوان سائدة، تمثل بعد نفسي للانسان، فتصبح بعض الالوان قريبة للنفس ومشاعة في مفردات الحياة، ازياء، اكسورات، اصباغ، وغيرها، وللون اهمية كبيرة في بناء الصورة السينمائية، اذ "يعتبر اللون من خصائص المظهر الخارجي الأكثر أهمية في الفلم، كما في الواقع"^(٢)، فغالبا ما يتم توظيف اللون بهيمنة نوع معين من اجل اشاعة دلالة رئيسية، فنرى ان اللون الابيض على سبيل المثال مرتبط بالبراءة او التسامح والعفة، وهذه الدلالات نعثر عليها في الدين الاسلامي، في حين ان اللون الاسود

(١) ماهر مجيد ابراهيم، مصدر سابق، ص ٧٦.

(٢) رالف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فناً، مصدر سابق، ص ١٩٧.

دلالات الحزن والالام، والخطر، والخوف من المجهول، اي ان هناك الوان سائدة، ويمكن ان يمتلك اللون دلالة سياسية، فيصبح لون معين رمزا لهذه الايديولوجية السياسية، مثل اللون الاحمر رمز دال للشيوعية، الا ان الحقيقة الماثلة بشأن دلالة اللون، تكمن في عدم وجود اي دلالة ثابتة للون معين، بل ان التوظيف والعلاقة العرفية هي من تحدد دلالاته، ودليل ذلك، ان هناك اكثر من دلالة للون الواحد وحسب المجتمع الذي تواضعه عليه، وتعد البيئة هي المصدر الاساس لهيمنة لون بعينه، فالبيئة الصحراوية، تختلف عن بيئة مزدهرة خضراء، وهذا ما يجعل هيمنة لون على تفاصيل الحياة مرتبطة بالالوان السائدة في البيئة، ويرى الباحث ان اللون مدرك حسي يسقط على حواسنا فيمنحها سعة انفعالية، لانه ينهض على طاقة تعبيرية ذات وجود قبلي، يمكن تحويلها لاي دلالة، وهو ما يجعله سائداً، ولاسيما ان سايكولوجية اللون " قائمة على اساس فسلجي... واللون لا يؤثر في قدرتنا على التمييز بين الاشياء فقط بل ويغير من مزاجنا واحاسيسنا ويؤثر في تفصيلاتنا وخبراتنا الجمالية شكل يكاد يفوق تأثير اي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر او اية حاسة أخرى"^(١).

لقد ادركت السينما اهمية اللون، وما يمتلكه من تأثير نفسي وجمالي وانفعالي بالوقت نفسه، فنرى ان طبيعة توظيفه داخل الصورة السينمائية قد ارتبط بالفكر المهيمن على مجمل النتاج الفكري للفيلم نفسه، فمنح اي شكل تكويني داخل الصورة السينمائية لون معين، يعني ذلك منح الشكل تفرد وهيمنة تميزه عن باقي الاشكال، في الصورة وهو ما يجعله ذا سيادة في انتاج المعنى، ف"اللون هو الذي يحدد الشكل وكما يحصل اللون على ثراه يحصل الشكل على كماله وسموه"^(٢)، وعليه لا بد من الاهتمام بالبحث عن اللون السائد في المجتمع الاتني المراد معالجته، وكشف طبيعة دلالة الالوان وعلاقتها بمجمل النشاط الديني والاجتماعي والنفسي للمجتمع الاتني.

(١) قاسم حسين صالح، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، سلسلة دراسات، (٣٠٥)، (١٩٨٢)، ص ٥.

(٢) جورج سانتيانا، الاحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (٢٠٠١)، ص ٩٨.

مؤشرات الاطار النظري

١. للمكان خصوصية الانتماء الاثنوغرافي، حينما يتمثل في الفيلم الروائي.
٢. تشكل الازياء الاثنوغرافية احد التمثلات اساسية في الفيلم الروائي.
٣. تعد الاكسسوارات ضرورة في تحقق التمثل الاثنوغرافي في الفيلم الروائي.
٤. للون هيمنة يكشف عن مرجعياته الاثنوغرافية في الفيلم الروائي.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً: منهج البحث

سيعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتفق مع العلوم الانسانية، لاسيما الادب والفنون، لأنه يعني "وصف ما هو كائن ويتضمن الظاهرة الراهنة، وتركيبها وعملياتها السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره" (١)، لأنه يمثل انسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وحدود البحث.

ثانياً: اداة البحث

بغية تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع اداة يتم الاستناد اليها في التحليل، ولذلك فان الباحث سيعتمد على ما ورد من مؤشرات الاطار النظري، بوصفه معياراً يُخضع الفلم من خلاله للتحليل. والمؤشرات هي:

١. للمكان خصوصية الانتماء الاثنوغرافي، حينما يتمثل في الفيلم الروائي.
٢. تشكل الازياء الاثنوغرافية احد التمثلات اساسية في الفيلم الروائي.
٣. تعد الاكسسوارات ضرورة في تحقق التمثل الاثنوغرافي في الفيلم الروائي.
٤. للون هيمنة يكشف عن مرجعياته الاثنوغرافية في الفيلم الروائي.

(١) محمد سعيد ابو طالب، علم مناهج البحث، ج١، (جامعة بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، ١٩٩٠)، ص ٩٤.

ثالثاً: عينة البحث

بعد ان حدد الباحث حدود بحثه بافلام السينما الامريكية المنتجة في (٢٠٠٦)، وقد اختار الباحث عينة قصدية، وهي الفيلم الامريكي (APOCALYPTO) اخراج (ميل غبسون) وفقاً للأسباب الآتية:

١. ان هذه الفيلم ينسجم ومتطلبات موضوعه البحث.
٢. تناول قصة حضارة المايا، وقد ادى الادوار ممثلين محليين ينتمون للحضارة نفسها.
٣. رشح الفيلم للعديد من الجوائز العالمية منها الاوسكار.

رابعاً: وحدة التحليل

سيعتمد الباحث (اللقطة) بوصفه وحدة للتحليل، بغية الوصول الى مضمون عينة البحث، والكشف عن التمثلات الاثنوغرافية فيه.

خامساً: تحليل العينة

فيلم: أبوكاليتو

ملخص الفيلم:

أبوكاليتو فيلم ملحمي تدور قصته في زمن هيمنة حضارة المايا في امريكا الجنوبية، حيث كان رجال الحكم في ذلك الوقت بالهجوم على قبائل متفرقة في اعماق الغابات، من اجل اخذ النساء وبيعهن كسبايا، وتقديم الرجال كقرابين بشرية للالهة، بعد ان اسروا ابوكاليتو، مع افراد قبيلته بعد حرق القرية، وقتل ابيه رئيس القبيلة، يتم ترحيلهم الى مقر عاصمة الحضارة قرب المعابد، حيث يراد تقديم قرابين، الا ان الذي حدث وفي لحظة تقديم ابوكاليتو قربان للذبح، تكشف الشمس وهو فال سيء، فيعوز الكائن بان الاله قد شبع من دم الضحايا، ويطلب من قائد الجيش التخلص منهم، حينما يحاولون جعل قبيلة ابوكاليتو اهداف للتدريب، يهرب أبوكاليتو بعد ان يقتل ابن قائد الجيش لتبدا عندها مطاردة ملحمية عبر الغابات، حتى في نهاية الامر ينتصر أبوكاليتو ويقتلهم جميعا، وينقذ زوجته وولديه من الغرق بعد ان خبئهما في مغارة وسط الغابة ليعود الى الغابة ليبدأ رحلة حياته من جديد.

يقدم الفيلم مجموعة من الممثلين الأمريكيين الأصليين، وكان الحوار باللغة الماينانية اليوكاتيكية.

هذا الفيلم مستلهم من كتابات قديمة وجدت بين آثار حضارة المايا القديمة، وهي حضارة كانت قد سادت في أمريكا الجنوبية، وفي زمن كانت فيه في قمة قوتها وثروتها، كان قادتها المستبدون مقتنعون ببراء رجال الدين في انشاء المزيد من المعابد والتضحية ببعض البشر وتقديمهم كقربان بشرية للالهة، والا فان الغلال ستقل وتتعدم، وثروتهم ستقل وقوتهم ستنتهي، عندما اختير جاغوار بو لان يكون الاضحية المقدمة للالهة لم يتقبل جاغوار هذا القدر المظلم وثار على هذا القرار، وهرب قبل ان يتم التضحية به وترك خلفه عائلته التي يحبها كثير، فاخذها وهرب بها الى مكان آمن.

المؤشر الاول: للمكان خصوصية الانتماء الاثنوغرافي، عند تمثله في بنائية الفيلم الروائي.

حفل الفيلم بالعديد من التمثلات الاثنوغرافية، من خلال المعالجات التصويرية التي نجح المخرج في اظهارها لعض احداث هذا الفيلم المميز، اذ يبدأ الفيلم منذ المشهد الاول وهو يعرض لنا المكان الرئيس الذي ستدور وسطه الاحداث، انه غابات كثيفة، اشبه بغابات الامزون، حيث كان مخلب الفهد ورفاقه مع والده، يصطادون ما يؤمن حياتهم وحياة قبيلتهم، وبالفعل يصيدون خنزير بري ضخم بواسطة فخم تم ضبطه باحكام، يبدأ الفعل حينما يرصد مخلب الفهد حركة في عمق الغابة، فيتأهب مع رفاقه، فيظهر بعض الرجال وهو منهكين، خائفين، قدموا لمخلب الفهد اسماك، ومقابل ان يدعوهم يمرون بسلام، فيسمح لهم، حيث يظهر عدد كبير من الرجال والنساء والاطفال، وهو يسرون بصعوبة، قائدهم يخبر مخلب الفهد، ان قريتهم قد نهبت ودمرت، حينما اراد الاستفسار عن السبب يمنعه الاب، ويخبره انهم خائفين، وهم مرضى به، فلا تدع الخوف يسيطر على قلبك ويمرضك. هذه الحادثة لم تمر بسهولة على عقل مخلب الفهد، الذي بدأ يخشى على عائلته وقبيلته، ومنها تبدأ الاحداث بالظهور وهي تعرض الرحلة الملحمية لمخلب الفهد من اجل الهروب من الاسر والعودة لزوجته وطفليه، وقد اشر الباحث نوعين اساسيين من المكان الاثنوغرافي في هذا الفيلم وعلى النحو الاتي:

المكان الاول: الغابات: وهو المكان الاثنوغرافي الاساسي الذي تعيش وسطه قبائل أمريكا الجنوبية، ويمثل المكان الرئيس لاحداث الفيلم، اذ كانت الاحداث تجري وسطه، فهو المكان الاليف للقبائل، حيث تعيش عوائلهم، وحيث يصطادون وينعمون بالطعام والعيش الوفير، ما يميز هذا المكان هو العزلة، فالغابة مصدر الامان ومصدر الخطر الداهم بالنسبة لافراد القائل،

ان طبيعة تضاريس المكان تملئها الاشجار الكثيفة، وهذا ما يجعل من المكان يحمل الضدين معا، اي الامان والخوف، في حياة القبيلة الكثير من التضاريس الاثنوغرافية، فهناك المكان الاثنوغرافي (المستنقع الكبير)، هو مستنقع اشبه بالاهوار تنبت فيه نباتات سامة، وتعيش فيه زواحف خطيرة، فلا يتم الذهاب اليه كثيراً، وغالبا ما تكون العشب المجلوبة من المستنقع الكبير ذات خصوصية لانها مكلفة وذات تأثير مباشر، وهناك مكان اثنوغرافي ايضا في الغابة، وهو المكان الاثنوغرافي (تلة اسلافنا المقدسة)، وهي التلة حيث يجتمع بها ارواح الاسلاف، وهي المقبرة، حيث تجتمع القبيلة عند حدوث طارئ او يتعرضون لخطر داهم، بالقرب من تلة الاسلاف، ويتشاورن فيما بينهم ظنا منهم ان ارواح الاسلاف سوف تهديهم الى الحل الصحيح، والحكمة التي ستقدهم من ما يقابلهم، وهناك مكان اخر، يظهر في مشهدين فقط، هو البحر، حيث مثل البحر المكان القصي بالنسبة لحركة افراد القبيلة، لانه مكان مكشوف، بلا اشجار او اوراق ظليلة، او نباتات، وهو يظل على البحر ذا الفضاء المفتوح، فالذهاب هناك والمكوث فيه، امر خطر بالنسبة اليهم، لان البحر غالبا ما يجلب المصائب، مثل المد والجزر، وغيرها من مظاهر الطبيعة، وما يؤكد ذلك في افكارهم، حول خطورة البحر، ما حصل في المشهد رقم (١١٦)، حينما يصل (مخلب الفهد) الى ساحل البحر، وهو يهرب من افراد المايا، بعد ان قتلهم الا اثنين منهم، نراه يصل الى البحث حيث يكتشف على ساحل البحر، وجود سفينتين كبيرتين، وعدة قوارب يقودها رجال مدججون بالسلاح، ورجل دين مسيحي في حملة تبشيرية واحتلال بالوقت نفسه، هذا المشهد يجعله خائف فيجلس ارض، يصل مطارديه اليه، ويرهبهم مشهد السفن، فيتركون مخلف الفهد، يتقدمون نحو الساحل حيث السفن والقوارب ما زالت في الماء، وهنا يهرب منهم مخلب الفهد ويعود مسرعا لانقاذ زوجته وطفليه.

تتوسط الغاب اكواخ موزعة على شكل دائرة، وهي سكن القبيلة، كانت الاكواخ عبارة عن اوتاد خشبية، وقاعدة مرفوعة على الارض بحوالي ثلاثين سنتيمتر، يغطي هذه الاوتاد قطع من (حصير) مصنوع من سعف شجرة جوز الهند، ويغطي السقف بسعف جوز الهند، وهناك نوع اخر من الكواخ، وهو عبارة عن شكل مستطيل مثبت حوله أعمدة بمسافة صغيرة بين عمود واخر، حتى ليبدو وكأنه سجن، وكان ملامح القرية الصغيرة، بدائية بكل شيء، مساحة الحركة صغيرة، في الفسحة التي امام الاكواخ، كانت هناك اعمدة خشبية تعلق عليها الحيوانات التي

يصطادونها، لكي تحفظ لاطول فترة ممكنة، كان المكان بلا استار تحفظ خصوصية كوخ عن كوخ اخر، فكل شيء مباح، وهو ما يميز السكن البدائي، لا اسرار، ولا اختباء ولا يمكن ان تخفي شيء لا يستطيع الاخرين رؤيته، وهذا النظام القبلي هو ما يؤيد انتمائهم لجد واحد (طوطم)، وهذا ما يجعل روابطهم قوية، فالاكل جماعي، والسكن جماعي، لا خصوصية او تميز بين افراد القبيلة ورئيسها فالكل يعيش الحالة نفسها ويأكل الاكل نفسه، وهذا تحديد سمات المكان الاثنوغرافي الذي يعكس هوية القبيلة التي تعيشه، فالمكان ابلغ وسيط تعبيرى عن طبيعة الافراد الذي يعيشون به، وقد وفق المخرج في ايجاد معادلات صورية لبناء المكان الاثنوغرافي للقبيلة وهي تناضل من اجل استمرارية حياتها.

المكان الثاني: اثار المايا: وهو مكان اكثر تحضر من الغابة الا انه لا يصل الى ما شبه المدينة، فكان عبارة عن معابد منشرة على مساحة كبيرة من الارض، وهذه المعابد اشبه بالزقورات، كما هي موجودة في اثار العراق (زقورة عقرقوف وزقورة اور)، مع اكواخ منتشر بشكل غير منتظم، يظهر وسط هذا المكان، عمال سخرة يقومون ببناء المعابد، وتنتشر بعض المدابغ والمصابغ البدائية، وسوق لبيع العبيد من النساء حصرا، كان المكان اشبه بلوحة سريالية، حيث تطل المعابد العملاقة على المكان وتسيطر عليه بشكل مهيب، وتظهر سلالم من اربعة جوانب حول المعابد، حيث يقام الطقس الديني فوقها، فقد كان الملك مع الملكة وطفلهما والكاهن الاعظم وبعض الكهان الاخرين، يقدمون القرابين الى الاله من اجل ان يرضى ويكثر الغلال ويبعد عنهم الامراض، فالاسرى كانوا هم القرابين، اذ يقوم الكاهن الاكبر بقطع قلوبهم وهي تنبض ويقدمها للملك، في حين كان نائب الكاهن الاعظم يقوم بقطع رأس القران (الاسير)، ويرمي رأسه على السلم المتدرج الامامي، فيتلقفه بعض الرجال وهم يحملون شبكة على شكل دائرة، ويجانب المعبد كانت تكسد اجساد مقطوعة الرأس للرجال القرابين، بشكل هرمي.

استطاع المخرج من خلال توظيف آلة التصوير، وبحجوم لقطات متباينة من عرض المكان الاثنوغرافي، فاللقطات العامة التي كانت تصور من الاعلى (اعلى المعبد) بحجم لقطة عامة تكشف تفاصيل المكان، وطبيعة السكان المحليين، وهم ينتظرون اتمام الطقس الديني، في حين كانت اللقطات القريبة والقريبة المتوسطة تعرض تفاصيل المكان ووجه السكان المحليين،

والاسرى الخائفين وهم ينتظرون دورهم للموت، يضاف الى ذلك ان الشريط الصوتي الذي هيمن فيه خطاب الكاهن وهو يتوسل الرب، ويخبر السكان ان الاله يرضى حينما تقدم له الدماء، وفيعم الخير وتزداد الغلال، في حين كان الملك ساكنا لا يتحرك وكأنه مسلوب الارادة، ينظر نحو الكاهن الاكبر وهو يقوم بكل شيء.

المؤشر الثاني: تشكل الازياء الاثنوغرافية احد التمثلات اساسية في الفيلم الروائي.

يمثل الزي الاثنوغرافي ضرورة اساسية في المعالجات الاخراجية لفيلم ابوكاليتو، فقد عمد المخرج الى توظيف الازياء الحقيقية الاثنوغرافية التي تميز السكان المحليين، وكذلك الازياء الخاصة بالمحتل القادم عبر البحار، والزي المسيحي الخاص بالمبشرين للديانة المسيحية، وهي تختلف بشكل كلي عن الازياء البدائية التي كان يرتديها السكان المحليين المرتبطين بحضارة المايا، وكان هذه الازياء توزع على اساس ديني، واجتماعي وطبقي، فكل زي له خصوصية تختلف عن الزي الاخر، وقد حدد الباحث ستة انواع من الازياء الاثنوغرافية التي تم توظيفها في فيم ابوكاليتو، وعلى النحو الاتي:

١. الزي الاول: زي السكان المحليين، من عامة الناس: وهو زي افراد القبائل، كان الجسد شبه عاري الا من قطعة قماش او جلد صغيرة تغطي منطقة الوسط (الاعضاء التناسلية)، في حين كان باقي الجسد عاريا، من الرأس حتى الاقدام، هذا بالنسبة للرجال، اما النساء، فهن اشبه بالرجال، اذ تغطي منطقة (الاعضاء التناسلية)، في حين نرى ان صدورهن مكشوفة الا من بعض القلائد التي لا تغطي اي شيء من صدورهن، ويرى الباحث ان هذا النوع من الزي بالنسبة للسكان العاديين، هو زي مشاع، يبين قرب الارتباط بالغابة، فهم يعيشون حياة اقرب ما تكون الى الحيوانات، وهذا ما يجعل ملابسهم على اقل ما يمكن في ستر الجسد، واقرب ما يمكن من الطبيعة والحياة الحيوانية البدائية التي يحيون بها، اذ ان الزي الاثنوغرافية غالبا ما يرتبط بالمكان وخصوصياته في فرض نوع معين من المعيشة والتعامل مع مفرداته، وقد وفق المخرج بطريقة ملففة للنظر في اظهار الزي الاثنوغرافي وهذا ما مثل مدخل ذا مصداقية لمتابعة باقي احداث الفيلم.

٢. الزي الثاني: زي زعماء الحرب: لا تختلف ازياء القادة كثيرا عن باقي الازياء الاعتيادية، ما عدا ان منطقة الصدر غالبا ما تغطي بقطع من الجلد من اجل اظهار التوحش، والقسوة، فنرى ان زي القائد وسط جماعته من المحاربين الاعتيادين، مختلفا بلباس جلدي يبين مغامراته والحيوانات التي اصطادها، ويكشف عن طبيعة تعامله المتوحش سواء مع جماعته المحاربين او مع افراد القبائل التي يغزوها، ويرى الباحث ان التميز الظاهر في زي القائد ضروري، لانه يحمل دلالة مهمة على خبرته وقوته وقسوته، فهو عارف بتفاصيل الغابات، وهو صائد للحيوانات المفترسة التي يعيش جزء منها على صدره، وهذه رسالة تحذير وتنبية للآخرين حينما يقتربون منه، وطبيعة هذا التوظيف مرتبط بالزي الاتنوغرافي، الذي غالبا ما يكشف عن طبقات السكان المحليين وخصوصية كل زي، لان كل زي يمثل سيرة ذاتية للشخصية التي ترتديه.

٣. الزي الثالث: زي الكهان: تبرز في هذا الزي الاتنوغرافي خصوصية المهنة الدينية المقدسة، فالزي الذي يرتديه الكاهن الاكبر وباقي الكهان يختلف كليا عن باقي الازياء على الرغم من وحشيته وبدائيته، اذ تظهر قلنسوة ضخمة على الرأس بها منحوتات تمثل الالهة، في حين نرى ان هناك قطعة قماش يحتوي مجموعة من الرموز الدينية تغطي منطقة الصدر، اما منطقة (الاعضاء التناسلية)، فتغطي بلباس يشبه لباس الناس العاديين، ان خصوصية الزي المرتبط بالكاهن، يعكس المكان الدينية الرفيعة التي يسكنونها وسط مجتمعاتهم البدائية، لان اللباس اشبه بطلاسم وخطوط تكشف عن خصوصية دينية وارتباط روحية بالالهة، باقي الكهان تتناسب ازياهم مع طبيعة العمل الذي يقومون به، فتتنوع الازياء تباعا، منها ما هو بلون مغاير، مثل اللون الاحمر، الذي يمثل الدم، في حين نرى الوان اخرى تغطي اجسادهم مثل اللون الازرق حتى الخصر، ثم اللباس التقليدي حول منطقة الاعضاء التناسلية. ان خصوصية الزي تعكس المكان والمهنة الدينية المقدسة التي يمتلكها صاحب الزي، كما ظهر في فيلم ابوكالبيتو، لقد نجح المخرج في الكشف عن الزي الاتنوغرافي وعلى اساس طبيعة الزي الديني الكهنوتي المقدس.

٤. الزي الرابع: الاثرياء وسادة القبيلة: وهو زي خاص، نرى ان النساء يرتدين ازياء كاملة، تغطي منطقة الصدر والبطن، وحتى الركبة، اشبه بثوب بلا اكمام، في حين يعتمرن

في رأسهن اشبه بعمامة صغيرة مطرزة مطعمة بالذهب او الاحجار الكريمة، وهذا الزي يظهر الطبقة الواضحة في المجتمع البدائية، وهو زي اثنوغرافي واضح، لان المجتمعات البدائية والشبه بدائية تعتمد الى توظيف الزي من اجل اظهار الاقتدار المادي، والحياة الرغيدة التي يحياها صاحب الزي، كما ظهر في فيلم ابوكالبيتو.

٥. الزي الخامس: زي الملك: وهو زي مغاير عن الازياء السابقة، فالملك كان يرتدي زي خاص به، فهو ثوب متكامل، قلنسوة تحمل منحوت اسم الاله، في حين كانت الملكة تلبس ثوب مطرز بالذهب، ما عمامة صغيرة، مرصعة بالاحجار الكريمة، وهذه الازياء مختلفة لانها تبين حقيقة الشخصية التي ترتديها انها خاصة بالملك، وهنا مصدر قدسية هذه الازياء، لانها لا تشبه باقي الازياء ابداء، ومن ثم فان خصوصية هذا الزي يمثل اشبه بهوية الملك امام السكان المحليين، وان طبيعة الزي الاثنوغرافي، لا بد ان يكشف عن هوية ذات خصوصية وبتفصيل كبيرة، وكأنها اوراق ثبوتية تبين شخصية الملك، اذا ما تطلب الامر اظهارها، وهذا تحديد ما فعله الزي الذي يرتديه الملك والملكة.

٦. الزي السادس: زي المحتلين والمبشر: وهو الزي الاخير، حيث اظهر هذا الزي التفات الكبير بين الحضارة والمدنية والتوحش والبدائية، اذ نرى ان المحتلين يرتدون ازياء مشابهة للازياء التي تظهر في افلام رعاة البقر، قبعة دائرية، قميص، مع بنطال، وهناك حزام يحتوي سلاح ناري (مسدس)، في حين كانوا ينتعلون احذية مناسبة لكل زي، في حين ظهر بشكل جلي زي رجل الدين المسيحي، من خلال الزي الخاص بالرهبان المبشرين، وهو اشبه بجلباب طويل، مع غطاء راس مرتبط بالجلباب، يرمى للخلف، وهذه صورة ايقونية تظهر الوظيفة الدينية التي يقوم بها المبشر المسيحي، وهنا نرى ان الازياء تكشف عن الطبيعة الاثنوغرافية لكل قوم ولكل مجتمع وعلى اساس طبيعة التطور او نوع الحياة التي يعيشونها.

المؤشر الثالث: تعد الاكسسوارات ضرورة في تحقق التمثل الاثنوغرافي في الفيلم الروائي.

يرتبط الاكسسوار بشكل كبير جدا بالحياة البدائية، اذ يعج فيلم ابوكالبيتو، بعدد هائل من الاكسسوارت سواء تلك التي ترتبط بالمكان، عدد الاكسسوارت الهائلة التي ترتبط بالشخصية، فالاكسسوار هي علامة تكشف عن دلالة غائبة تخبرنا طبيعة الافعال او الوظيفة او العقيدة،

وكذلك المستوى الاجتماعي الذي يحملة الشخص، فكانت الاكسوارت متنوعة، وعديدة، منها ما هو مرتبط بالاكسوارت الحيوانية ومنها ما هو مرتبط بالنباتات والاحجار، وقد حدد الباحث عدة انواع من الاكسوارت التي ترافق كل شخصية وعلى اساس انتمائه القبائلي او الطبقي او الديني، وعلى النحو الاتي:

١. الاكسوار الاول: اكسوارت الرجل الاعتيادي: تتشابه الاكسوارت الخاصة بالسكان المحليين الاعتيادين، اذ تظهر عدة انواع من الاكسوارت، الاكسوار الاول هو الذي يرتبط بشعر الرجل، وغالبا ما يكون شعر الرجل مرفوعا باكسوار معين، وهو اكسوار حيواني، ناب، عظم حيواني خاص، عاج، في حين نرى ان جميع الشخصيات تشترك بنوع من الاكسوارت المرتبط بالفم وهو اشبه بعظم او حجر صغير يوضع اسفل الشفة السفلى، اذ تنقب الشفة ويبت هذا الاكسوار، في حين نرى ان هناك تباين في الاكسوار المرتبط بالانف، فهناك رجال يضعون اكسوار يتقف الانف على شكل حلقة او عظم صغير، والشيء الملفت للنظر في الاكسوارت الاثوغرافية، هو ذلك العظم الضخم الذي كان يتقف به الاذن حتى لتبدو الاذن اكبر مما هو معتاد بسبب ثقل العظم وخصامته، فتبدو الاذن متدليلة للأسفل، وهنا يشترك به الكبير والصغير، والغني والفقير بلا تمييز. ونرى ان جميع الرجال يرتدون نوع من القلائد، منها ما هو من الحجر على شكل كرات صغيرة، او بيضوية، منها ما هو عظم حيواني مقوب ومتدلي على الصدر، منها ما هو مجرد مجموعة من الاحجار والاعظام، وغالبا ما يرتدي الرجل اكثر من قلادة، ان خصوصية الاكسوار تكشف عن الانتماء الاثوغرافي، وهذا ما نجح فيه الفيلم بطريقة مميزة، لكل اكسوار عكس الحياة البدائية والقسوة الهائلة التي كان يزرح الانسان تحت وطئتها.

٢. الاكسوار الثاني: اكسوارت المرأة: لا تتميز الاكسوارت النسائية كثيرا عن الاكسوارت الرجالية، الا ان اكسوار الشعر غالبا ما يكون في الجبهة، وهو حجر كريم او عظم حيواني، يتدلى على شكل زخرفي معين، (شبكة، دائرة، مستطيل، مثلث)، في حين كانت للانف اكسوار ثابت هو حلق يتقف به الانف من الجانب، وهنا نوع اخر من الاكسوار يختلف عن عملية الثقب، اذ كان هناك اشبه بسلك معدني رفيع

يمرر من خلف الراس ليلتقي من الجهتين على جانبي الانف، وكأنه شكل من اشكال الزينة، كانت النسوة يغطين صدورهن في اغلب الازياء بواسطة قلائد من قطع حجرية صغيرة على شكل دوائر فوق الصدر. وهذا الاكسوارات تكشف الطبيعة الاثنوغرافية، التي يمكن تمثلها في بنائية الفيلم الروائي.

٣. الاكسوار الثالث: اكسوارات الحرب: توظف هذه الاكسوارات في ازياء الرجل البدائي من اجل بث الرعب والخوف في قلب منافسه، فنرى ان اكسوارات الحرب، غالبا ما تكون جماجم بشرية متدلّية من العنق، او مربوطة بأحكام على الكتفين، في حين يعتمر المحارب جماجم لذئاب او حيوانات متوحشة، وهي تفتح فمها من اجل الاقتراس كانت توضع فوق الراس، وهناك حول المعاصم، اكسوارات تربط حول المعصم يتدلى منها انياب، او جزء من جسد الحيوان المفرس، في حين هناك اكسوارات حرب تقليدية، مثل الرماح، والقوس والسهم، في حين تتميز السكاكين بكونها مصنوعة من الاحجار، وهي حادة لكنها ذات شكل غير منتظم، ان طبيعة الاكسوارات المرتبطة بالحرب غالبا ما توجد من اجل اظهار التوحش والقوة والنتمر، وبث الخوف والرهبية في نفس المقابل، وقد كشف الفيلم عدد هذا العدد الهائل من الاكسوارات الاثنوغرافية التي مثلت هوية متميزة للشخصية وطبيعة الوظيفة التي يقومون بها.

٤. الاكسوار الخامس: اكسوارات الملك والكهنة: ان وظائف الاكسوارات متعددة ومنتوعة بتنوع الطبقات الاجتماعية والدينية في المجتمع الاثنوغرافي، اذ تتميز كل طبقة بنوع معين من الاكسوارات، فنرى ان هناك اكسوارات خاصة بالكهنة، تختلف عن باقي الاكسوارات، تظهر لنا اكسوارات بعض الكهنة المساعدين، وهم يرتدون اقنعة كاملة بلامح بارزة، لاشكال مرعبة، كأن تمثل ملك الموت، او العذاب، وهي اشكال اسطورية ذات انواع معقوفة ضخمة، وفم مجوف مفتوح ولون احمر، كانت هذه الاقنعة تغطي الوجه بشكل كلي، في حين تظهر اكسوارات الكاهن الاعظم، وهو يرتدي قلنسوة ضخمة، يعلوها نوع من انواع الريش، وفي وسط القلنسوة كانت هناك منحوتات دقيقة لوجه الالهة، في حين تتدلى على الصدر قلائد بمنحوتات لاشكال غريبة، اما في اليد فكانت هناك اكسوارات لاساور حول المعصم، يتدلى منها منحوتات لالهة او

قرايين، في حين تتميز اكسوارات الملك بخصوصية القلنسوة التي كان يرتديها، حيث تظهر الاحجار الكريمة حولها، وهي مرتفعة بطريقة ملفة للنظر، في حين يغطي الانف من جهة العين حتى منتصف الانف، غطاء ذهبي منقوش عليه طلاس، وهناك في اليد العديد من الحلقات الذهبية، واخيرا يحمل بيده صولجان ضخم، يحتوي على طلاس ونقوش، ومطعم باحجار كريمة. ان هذه الاكسوارات الاثنوغرافية ذات طبيعة تمثلية في بنائية الفيلم الروائي وهي ضرورة في عكس مستوى الافكار، لان لكل اكسوار وظيفة معينة، فمنها ما هو دائم يرتبط بالجسم ولا يفارقه منها ما هو مرتبط بحاجة معينة، يرفع حالما تنقضي هذه الحاجة.

٥. الاكسوار السادس: اكسوار رجل الدين المسيحي والمحتلين: وهنا نرى الاختلاف الكبير في الاكسوارات، فرجل الدين المسيحي على سبيل المثال كان يحمل بيده صليب مرتفع لمترين، يقدمه امامه، في حين نرى ان اكسوارات الاسلحة التي كان يحملها المحتل مختلفة، فالمسدسات ذات الطلق الناري، والبنادق، وحتى السكاكين المصنوعة من المعادن، كانت اكسوارات مرتبطة بنوع الحياة التي يحياها هؤلاء، وكما بينا ان لكل حياة ومستوى معيشة، وحضارة ومدنية معينة انواع من الاكسوارات تعكس الجانب الروحي والوظيفي لها، وترتبط بطريقة فاعلة بالشخص الذي يحملها او يرتديها.

المؤشر الرابع: للون هيمنة يكشف عن مرجعياته الاثنوغرافية في الفيلم الروائي.

للون اهمية في تحقيق التمثلات الاثنوغرافية في الفيلم الروائي، ولا يقصد الباحث هنا اللون بوصفه رؤية اخراجية، يفترض من خلالها المخرج لون مهيم يعبر فكريا ونفسيا عن طريقة الاحداث ورؤيته تجاهها، ولكن نقصد باللون هنا اللون الاثنوغرافي، لان لكل مجتمع ولكل حضارة الوان ثابتة تكشف عن توجهات هذه الحضارة، وبرز ملامحها وسماتها الشكلية، فللون خصوصية ترتبط بالبيئة والمكان، والازياء، وكذلك الاكسوارات التي تستخدم، لان اللون علامة ذات دلالة حسية، تمنح المتلقي نوع من الاستجابة النفسية صوب ما يحدث امامه، وهذا ما حدث فعلا في فيلم ابوكالبيتو، حيث وظف المخرج اللون الاثنوغرافي المهيم على حضارة

الماء، من اجل عرض المزاج او الطبيعة النفسية التي كانت سائدة في تلك الحضارة، وعلى النحو الاتي:

١. اللون الازرق: كان هذا اللون هو المهيمن على الكثير من الاماكن والطقوس، فعلى سبيل المثال وكما رأينا في الفيلم، ان الاسرى الذي يجلبون الى المعابد من اجل تقديمهم قرابين للالهة، وقبل دخولهم الى دهليز المعبد، كانت هناك نسوة يحملن بأيديهن اوعية، تحتوي على اللون الازرق، فيتم ايقاف الاسرى بالقرب منهم، ويقمن النسوة بطلاء اجسام الاسرى باللون الازرق بشكل كلي ما عدا الوجه والرأس، ومن ثم يذهب بالاسرى الى المعبد من اجل اتمام الطقس الديني وتقديمهم قرابين، ويرى الباحث ان طبيعة اللون الازرق مرتبط بالسماء، وهذا ما يعني ان القرابين منذورة للسماء حيث تسكن الالهة، وان سبب عدم طلاء الراس والوجه، يظهر بعد اتمام الطقوس الديني، فحينما يقدم الرجل بوصفه قربان، يتم قطع رأسه ليرمى بعيدا عن جسده، فيبقى الجسد باللون الازرق في حين يعلق راسه على اعمدة خشبية طويلة مثبتة في وسط المعبد. كما وظف اللون الازرق في الرسوم الخاصة بالمعبد، حيث كانت هناك لوحات على جدران المعبد تظهر القرابين وهم يقدمون للالهة وكانت القرابين ملونة باللون الازرق. في حين يوظف اللون الازرق من اجل طلاء بعض اجسام المحاربين، وكأنها دلالة على فدائيتهم وتضحيتهم من اجل الالهة.
٢. اللون الاحمر: وهو لون الدم، وكان هذا اللون سائدا، لاسيما في طقوس تقديم القرابين، فكان بعض الكهنة يصبغون اجسادهم بالكامل باللون الاحمر، لون الدم، يضاف الى ذلك ان الكثير من المحاربين كان يصبغو وجههم تحديدا بلون احمر، لبث الرعب في خصومهم، وخصوصية اللون الاحمر، كونه من الالوان الحارة، والالوان ذات الطول الموجي الطويل، فضلا عن كونه لون انفعالي.
٣. اللون الاخضر: اغلب الاكسورات التي ظهرت في شبه المدينة كانت باللون الاخضر، وارتباط اللون الاخضر، يكشف عن الخير والخصوبة، ولاسيما ان كل ما يحيط حضارة المايا هو اللون الاخضر، اي الغابات، وهذا ما جعل اللون الاخضر خاص بالتزين.

٤. مزيج من الالوان: نرى ان هناك اكثر من لون قد وُظف في بناء المعابد منها اللون الابيض واللون الاصفر، في حين كانت الرسومات على جدران المعابد بالوان متعددة، حيث كانت هذه اللوحات تقوم بمهمة سرد الطقس الديني بتفاصيله، وهنا نكتشف اهمية الصورة بالنسبة لحضارة المايا، وان كانت الصورة هي او اشكال الكتاب في التاريخ، كما هو في تاريخ العراق القديم، حيث كانت الكتابة الصورية الشكل الاول الذي تطورت منه الكتاب المسمارية، وهذا ما نراه ايضا في الكتاب المصرية الهيروغليفية، حيث كانت الصورة هي وسيلة التواصل بين افراد المجتمع وهي تؤمن اصال المعلومة بغض النظر عن مستوى التعلم لكل فرد. لقد نجح المخرج في اظهار وتوظيف الالوان بما يحقق الطبيعة النفسية والاجتماعية والدينية التي يفرضها اللون الاثنوغرافي، وارتباطه الحقيقي ببنية المجتمع.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج:

١. تعد التمثلات الاثنوغرافية ضرورة اساسية في بناء مصداقية الفيلم السينمائي على مستوى المكان والاحداث والشخصيات. كما رأينا في فيلم عينة البحث.
٢. يشكل المكان بنية اساسية في اظهار التمثل الاثنوغرافي في بنائية الفيلم الروائي، كما ظهر ذلك في عينة البحث فيلم (ابوكاليتو).
٣. تتمظهر دلالة الفعل من خلال الطرز والفصال الخاص بالازياء الاثنوغرافية، في بنائية الفيلم الروائي، كما ظهر في فيلم (ابوكاليتو).
٤. تنهض الاكسسوارت بعملية انتاج المعنى واحضار الغائب الاثنوغرافي في بنائية الفيلم الروائي، كما ظهر في عينة البحث (فيلم ابوكاليتو).
٥. يمنح اللون سمة نفسي ومدلول حسي اثنوغرافي في بينة الفيلم الروائي، كما ظهر في فيلم (ابوكاليتو).

ثانياً: الاستنتاجات:

١. تشكل التمثلات الاثنوغرافية مدخل مهم لبناء اساس تلقي ايجابي في الفيلم الروائي.
٢. تعد البيئة المرجع الاساس لجميع التمثلات الاثنوغرافية في الفيلم الروائي.
٣. تكمن التمثلات الاثنوغرافية في التفاصيل، مثل الاكسسوار، الازياء، اللون، لانها عناصر دالة عن طبيعة الفكر الاثنوغرافي في الفيلم الروائي.
٤. للغة الاثنوغرافية ضرورة اساسية في الكشف عن كل التمثلات والتحقق من مصداقيتها.
٥. تكشف التمثلات الاثنوغرافية عن طبيعة الزمن المهيمن وخصوصيته في تجسيد الافعال والاحداث الاثنوغرافية في الفيلم الروائي.

ثالثاً: المقترحات:

يقترح الباحث اجراء دراسات عن كفاءات توظيف علم الاثنوغرافي والاثنولوجي في بناء الفيلم السينمائي بشكل عام.

رابعاً: التوصيات:

يوصي الباحث، ادراج علمي الانثروبولوجيا والاثنولوجيا ضمن مقررات الدراسات العليا في مادة السيناريو والافراج والمعالجات الادبية، لما لها من اهمية في بناء طرق بحث المادة السينمائية.

قائمة المصادر

١. ابراهيم، ماهر مجيد، التراكيب الزمنية في سردية الفيلم السينمائي المعاصر، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٥.
٢. ابو زيد، احمد، الطريق إلى المعرفة، كتاب العربي (٤٦)، منشورات مجلة العربي، الكويت.
٣. ابو طالب، محمد سعيد، علم مناهج البحث، ج١، جامعة بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، ١٩٩٠.
٤. أحرشواو، الغالي، الطفل واللغة - تأطير نظري ومنهجي للتمثلات الدلالية عند الطفل، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣.

٥. اسماعيل، سامر، تأملات في الصورة، مجلة الحياة السينمائية، دمشق، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، العدد ٥٨، ٢٠٠٦.
٦. اسماعيل، قبارى محمد، الاثربولوجيا العامة، الاسكندرية، الناشر للمعرفة، ١٩٧١.
٧. الاسود، فاضل، السرد السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٨. اندرو، ج. دادلي، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجيس فؤاد، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٦.
٩. اودن، روجيه، الفلم وانتاج المعنى، تر: فائز بشور، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٦.
١٠. أومون، جاك واخرون، جماليات الفلم، تر: ماهر تريمش، مراجعة هناء صبحي، ابو ظبي: هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ٢٠١١.
١١. ايزنشاين، سيرجي م، الاحساس السينمائي. ت سهيل جبر، بيروت: بدون دارنش. ١٩٧٠.
١٢. بارت، رولان، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهى بشور، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢.
١٣. بازان، أندريه، ما هي السينما ، ج١، تر ريمون فرنسيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨.
١٤. جانيتي، لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.
١٥. الجباوي، علي، الانثروبولوجيا_ علم الاناسة، دمشق: جامعة دمشق، ١٩٩٧.
١٦. دولوز، جيل، الصورة- الحركة او فلسفة الصورة ، ترجمة: حسن عودة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
١٧. رافيندران، سنكران، جاك دريدا ونظرية التفكيك ، مجلة الموقف الثقافي العدد (٣٤) ، ٢٠٠١.
١٨. الزاهير، عبد الرزاق، السرد الفيلمي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٤.
١٩. سانتنيانا، جورج، الاحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.
٢٠. ستيفنسون، رالف، جان دوبري، السينما فناً، ترجمة خالد حداد، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٣.
٢١. صالح، قاسم حسين، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، سلسلة دراسات، (٣٠٥)، ١٩٨٢.

٢٢. عبد اللطيف، عصام، الانسان والبيئة، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩.
٢٣. عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر ،المجلد الأول، القاهرة : عالم الكتب ، ٢٠٠٨ .
٢٤. العميدي، حيدر جواد كاظم، المضامين الفكرية لدلالات الزي في العرض المسرحي التاريخي، رسالة ماجستير، غير منشورة،جامعة بابل: كلية التربية الفنية، ٢٠٠٠.
٢٥. العويطي، عبد الله ، الأزياء المسرحية، القاهرة: مجلة المسرح المصرية، السنة الثانية، ع٢٢، ١٩٦٥.
٢٦. غارودي، روجيه، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، القاهرة: دار الكتاب العربي، ط٥، ١٩٩٨.
٢٧. فردوني، ماريو، الموضات والأزياء في الأفلام، ترجمة طه فوزي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ب ت.
٢٨. فضل، صلاح، منهج الواقعية في الابداع الادبي، القاهرة: الهيئة المصري العامة للكتاب، ١٩٧٨.
٢٩. فهيم، حسين، قصة الانثروبولوجيا، مجلة عالم المعرفة، العدد ٩٨، الكويت: ١٩٨٦.
٣٠. كراكاور، سيكفرد، النظرية الواقعية في السينما، ترجمة جعفر علي ، العدد (١) السنة السادسة بغداد، ١٩٨٦.
٣١. لندجرن، ارنست، فن الفلم ، ترجمة صلاح التهامي، القاهرة: مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٥٩ .
٣٢. لوتمان، يوري، مدخل الى سيميائية الفلم، تر: نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١.
٣٣. لوتمان، يوري، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، الدار البيضاء: مطبعة عيون المقالات، ط٢، ١٩٨٨.
٣٤. مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكايي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٤.
٣٥. مبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربت ريد، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٣.
٣٦. ميشيل، دينكن، معجم علم الاجتماع تر احسان محمد الحسن ، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.

٣٧. النصير، ياسين، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، العدد ٥٧، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠.
٣٨. نوري، قيس، طبيعة المجتمع البشري، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٨١.
٣٩. هلال، احمد ابو، مقدمة في الانثروبولوجيا التربوية، الاردن: عمان، المطابع التعاونية.
٤٠. وارن، بول، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة علي الشوباشي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.
٤١. François Laplatine, " l'ethnologue, le traducteur et l'écrivain" in Meta, vol 40, n°3 , septembre 1995.
٤٢. Voir: jean copans, Introduction al EthnoLogie et al Anthropologie, Nathan, paris, 1996.

العلاقات اللونية ودورها في تعزيز الاتصال بالفن البصري

الباحثان

أ . د . عباس جاسم حمود الربيعي

م . د . علي حسين خلف السعدي

العراق / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يحتل الاتصال موقعاً مهماً في حياة الإنسان في إطار التكوين والتأثير في المجتمع، وتتبع تلك الأهمية ما تحمله في جوانبها المتميزة في تكويناتها وأنشطتها الاجتماعية والثقافية باعتبارها تكوينات مترابطة ومتراصة مع القيم التي تسير في ضوئها أنشطة الاتصال التي تتحقق عبر وسائله المتعددة ، والتي من ضمنها الفن بوجه عام والفن البصري بوجه خاص .

يقوم الفن البصري على تكوينات بنى من العلاقات اللونية بينها ترابط رصين، تتطلب قدراً من المهارة والتخيل لأنها نظاماً واسع الفعاليات معتمداً بالأساس على عناصر التوافق اللوني وتواشجه وتوائمه . فاللون في مقدمة العناصر واهم ركائز الانجاز للفن البصري ومن خلاله يظهر الفعل التصميمي داخل فضاءه مشيراً إلى الحقل الإبداعي الجمالي . فضلا عن امتلاكه جانب الإسهام في جميع الفعاليات التي يقررها الفنان البصري.

فالعلاقات اللونية تعتمد في أساسها على التباين والتضاد والتدرج في القيم اللونية وفي جملها تتحقق الوحدة الجمالية المنبثقة عنها لتجعل من المتلقي شريك في إخراجها عن طريق تفاعل الضوء المنعكس من الأشياء داخل شبكية العين التي يحس المتلقي من خلال العلاقات اللونية المتضمنة ألواناً مختلفة .

وفي ضوء ما تقدم يحدد الباحثان مشكلة البحث بالتساؤل الآتي :

هل العلاقات اللونية تؤسس ناتجا يعزز الاتصال في الفن البصري ويحقق الجانب الجمالي فيه؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

١. تأتي أهمية البحث من أهمية الحقبة التي ظهر فيها الفن البصري التي تشكل منعطفًا تاريخيًا مهما في العمليات الفنية .
٢. تقدم إطلالة معرفية عن أنظمة العلاقات اللونية في الفكر التصميمي للفن البصري .
٣. تسهم في الاطلاع على الأساليب اللونية المتبعة في الفن البصري.

هداف البحث:

يهدف البحث إلى تعرف :

العلاقات اللونية التي تعزز الاتصال داخل فضاء الفن البصري ومؤسسة للقيم الجمالية.

حدود البحث:

١. الحدود المكانية : الفن البصري .
٢. الحدود الزمنية : الفترة التي ظهرت فيها مدرسة الفن البصري .
٣. الحدود الموضوعية : العلاقات اللونية ودورها في تعزيز الاتصال البصري بالفن البصري

تعريف المصطلحات:

اللون: " هو الانطباع الذي يولده النور على العين ويتم نشره وتوزيعه بواسطة الأجسام المعرضة للضوء" (٥، ص ٥).

العلاقات اللونية : حالة من الترتيب لمجموعة لونية ضمن تكوين معين على وفق متطلبات معينة تؤدي غايات جمالية معززة للاتصال البصري داخل فضاء الفن البصري

الفن البصري: " هو وسيلة اتصال بصرية تعتمد على وضيفة العين ومحدوديتها في استجابة بصر المتلقي الإدراكية" (١٦، ص ١١٠) .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : العلاقات اللونية :

من الحقائق المسلم بها أن الفرد له وجود مستقل في المجتمع على وفق طبيعة حياتية تفرض عليه بناء علاقة مع الآخرين ، وعلى رأى الفلسفة بدأت العلاقة بين الإنسان والطبيعة منذ أن وجد ، حيث أن العلم والفلسفة وبقية أشكال الوعي هي جزء من الكيان الاجتماعي للحياة الإنسانية ، تلك العلاقة مستقبلا مرتبط مباشرة بالقدرة الإنسانية للعقل البشري الذي يتمتع بطاقة لا حدود لها إذا ما منحت الفرصة بالانطلاق نحو القوة التي مكنت البشرية من التقدم والتطور من عصر الكهف حتى وقتنا الحاضر المتمثل بعصر السرعة والانترنت .

مع امتداد الحياة والحضارة في تطورها في كل المجالات شاملة الفن في مقدمتها كونه واحد من المجالات المهمة تواكب التقدم والازدهار والرقي على مستوى الثقافات المتطورة علاوة على كونه الوجه الآخر لما هو في الواقع وما الفن البصري إلا واحد من تلك . فهو اعتمد في بناءه على اللون منذ أول نقطة داخل فضاءه إلى آخر ضربة فرشاة ينهي بها الفنان عمله . فاللون أهم العناصر البنائية في الفن البصري بوجه خاص بل الوسيلة المنمية للعناصر الأخرى فيه . بذلك يدخل كعنصر مؤثر للإحساس بالجمال اعتمادا على الأطوال الموجبة المختلفة وتردداتها أو من خلال قيمتها الضوئية أو شدتها فضلا عن إعطاء التكوين ترابطا يؤسس ناتجا جماليا ، فهو يعطي التكوين تماسكا حتى وان تم استخدامه وفق درجات لونية قليلة (١ ، ص : ١٤٢) .

ولا ينبغي من حيث المبدأ أن تنظر إلى التنظيم الشكلي في الفن عموما والفن البصري خاصة على انه مجرد ترتيب للأشكال والألوان كما يحلو للفنان ، بل المعنى يتعدى إلى شيء مهم هو فاعلية العملية الفنية برمتها . ذلك أن بنية العملية الاتصالية للفن تتشكل من مرتكزات عول عليها الفنان منذ خطواته الأولى ، فالفنان في الفن البصري يركز على العلاقات اللونية وتنظيماتها المتعددة كونه الوسيلة التي تحقق جمالياته والتي تعتمد أساسا على :

١ . التماسك : الذي يتعلق بالوحدة والمرونة في تأسيس صلاحيات تنظيم العناصر لدرجة يمكن إدراكها .

٢ . التركيب : أحد المكونات الأساسية للاندماج والالتحام في إضفاء الثراء والتنوع محققا للعمل استجابة المتلقي .

٣ . المضمون : يحث المتلقي على الاستنتاج فيتحرك ضمن العمل بشكل أكبر .

٤ . الوضوح : إنها خاصية تجعل من المتلقي قادرا على الاستكشاف من دون أن يظل طريقه ، فتظهر الألوان أمامه كعلاقات هادية . (٢ ، ص : ٣٩٥) .

وفي ذلك نجد الفن البصري يستخدم اللون كصفة متصلة بذات الشكل من اجل التعبير عن ثقل الأشياء وتكتلها في تنظيم القيم اللونية ومن اجل التلاعب بالإحساس على وفق :

١. **صفة اللون :** (Hue) ما يختص بالصفة اللونية .
 ٢. **شدة اللون :** (Intensity) مقدار الوضوح واللمعان والتشبع أو الكثافة اللونية .
 ٣. **قيمة اللون :** (Value) هو مدى تجرده من الاختلاط بالأبيض . (٤ ، ص : ١١) .
- ففي التركيز على الصفات الثلاث أعلاه في الاستخدام الأمثل والمتكرر للتضاد والتباين والتدرج للألوان المصوبة بالتفعيل الجمالي الذي هو غاية فنانو الفن البصري . والذين استخدموا الخصائص التي تميزت بها الألوان من خلال تأثيراتها الواضحة والتميزة مثل الألوان الحارة والباردة ليعطي شعورا بالدفء تارة وبالحرارة أخرى في فضاء الفن البصري لتحقيق الفكرة الأساسية بطريقة مؤثرة في المتلقي . فضلا عن دلالتها اللون الرمزية المتعارف عليها ، فهناك خاصة بالعلامات والتحذير وألوان خاصة للمدرسة والعمل وغيرها (٥ ، ص : ٢١٥) . ويهدف الفنان البصري في استخدامه للقيم اللونية المتعددة تحقيق ما يلي :

- ١ . جذب وشد انتباه المتلقي .
 - ٢ . إضفاء التأثير النفسي للمتلقي .
 - ٣ . إحداث بناء معرفي وزيادة التذكير والاسترجاع .
 - ٤ . إضفاء الجمال وتنمية الذائقة الجمالية للمتلقي .
 - ٥ . إحداث نوع من الألفة بين فكرة العمل البصري والمتلقي . (٦ ، ص : ٢٢٩)
- وبناء على ما ورد آنفا يمكن للباحثين الاستدلال على إن اللون وتنظيماته المتعددة هو المحور لما يمتلكه من صفاته الظاهرة في نظام توظيفي للتأثير على استجابات المحفزة للمدركات الذهنية والحسية للمتلقي وبذلك يكمن في اللون قوة تحفيزية كجزء من القوة البانية للتكوين . ولا بد من الدقة في اختياره وتوظيفه بغية إعطاء نوع من الديناميكية الفاعلة داخل الفضاء المقرر لتحقيق الاستجابة من إثارة اللون مما يكشف عن أسباب انتقائها . (٧ ، ص : ١٠٠)
- ويرى الباحثين النظم اللونية في بنية الفن البصري تقع ضمن العلاقات اللونية المتباينة والمتضادة والمتدرجة لينتج عنها موازنة الجاذبية الجمالية لإضفاء تعبيرات مؤثرة للتحفيز البصري لتتوافق وتتواشج وتتواءم مع صفاتها الظاهرة ومستوى أدائها في بنية محكمة البناء ومتميزة في جذب البصر ، كما في :

- ١ . التباين والتضاد : يعني العلاقة بين شيئين أو أكثر وهو تعبير عن الاختلافات بينهما فضلا عن الصلة بين الأجزاء المتباينة ومنها التباين اللوني في حالات الاختلاف المتدرجة بين لون وآخر ، أو بين اللون نفسه ، بما يحقق التنوع والوحدة . في حين التضاد يقصد به أعلى حالات الاختلاف بين لونين أو الألوان المستخدمة داخل فضاء العمل البصري

كالأبيض والأسود أو الألوان المتضادة الأخرى . فيما يوظف التباين والتضاد اللوني لتحريك الهيئة وتمييزها عن خلفيتها (فضاءها) وإرشاد المتلقي إلى الهدف المنشود من العمل علاوة على منح التكوين الفني الوحدة ضمن الإطار العام .
فلألوان النقية القوية هي أكثر لفتا للنظر من مثيلاتها الباهتة أو الغامقة ، وتباين اللون وتضاده هي من إلى مظاهر تحريك الفن البصري لأنه يقوم بإبراز وخفوت لون على حساب لون آخر . (٨ ، ص ٤٨) ولا يقتصر التباين والتضاد في عنصر اللون وإنما يتعدى ذلك إلى العناصر الأخرى في الشكل والحجم والاتجاه وجلها تؤسس ناتجا جماليا متعددًا .

٢ . التدرج : علاقات لونية أدائية في الفن البصري الحاصل بين لونين أو أكثر أو بين اللون نفسه ، وكلها تؤدي إلى انتقالات لبصر المتلقي بشكل متسلسل ومتتابع عندما تكون متوافقة ومنتظمة . والتدرج اللوني ينتج عنه أثرا مسافيا نحو العمق أو العكس معزز الإيهام بالعمق الفضائي مؤسسة أبعادا جمالية داخل فضاء الفن البصري .
وقد يكون التدرج اللوني سريعا أو بطيئا تبعا لمقدار الوحدات المتدرجة التي تفصل بين لونين مختلفين أو أكثر ، فيكون سريعا عندما تكون وحداته أقل في حين يكون بطيئا عندما تكون انتقالية البصر بطيئة أي زيادة عدد الألوان المتدرجة (٩ ، ص : ٢٣) .
والتدرج سواء أكان باللون أم بعناصر التكوين الأخرى يعتمد بالأساس على التكرارات التي تحقق الإيقاعات (المنتظمة وغير المنتظمة) والتي تسمح لبصر المتلقي بالانتقالات الإيقاعية المتناغمة مؤسسة ناتجا جماليا .

المبحث الثاني : الفن البصري *

"لقد سحرت الأوهام الإنسان عبر فترات التاريخ المتعاقبة، وبحث الفلاسفة في أسبابها ودون العلماء والفنانون الحالات المتعددة التي تحدث فيها وقاموا بتحليل وتفسير الظواهر المحيطة بنا " (١٨، ص ١٥) وان نسبة كبيرة من الفنون عموما تتضمن أوهاما بشكل أو بآخر، وان مسألة فصل الوهم عن الفن أمر يبدو محيرا بقدر ما يبدو حقيقيا. ومع نهاية الخمسينات شهد العالم ظهور تيارات فنية جديدة لا تتفصل عن المحاولات السابقة ، بل تشكل استمرارا وتطورا لها، إنما بأبعاد وآفاق جديدة، هذه التيارات التي تعود بجذورها إلى ما قبل الخمسينات أحيانا وتجمعها عوامل مشتركة وتلتقي عند أهداف متشابهة، مما أدى إلى ظهور عدد من الحركات والأساليب ومن هذه الحركات هو (الفن البصري) الذي يكمن في محاولة الفنان لاستثمار معطيات الإحساسات البصرية (O.P.Art) والأثر الذي يتركه في بصر المتلقي.

"والفن البصري يتقصى الايهامات البصرية للعين والنااتجة عن العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية وأخرى ذاتية بين ظواهر فيسيولوجية وأخرى نفسانية " (٢، ص ٢٤٠).
ويعد الفنان فيكتور فازاريللي احد أهم الفنانين الذين التزموا بالفن الحركي في مفهومه الشامل وقد دأب على تقديم أعمال تدخل ضمن مصطلح منذ بداية الستينيات من القرن الماضي، قد توصل باستخدام الأسود والأبيض في رسم الخطوط للإيهام وإثارة بصر المتلقي. فالأعمال المبكرة التي ظهرت في البداية ساد فيها القيمتان السوداء والبيضاء، وقد أضيف استخدامها بعض المزايا، حيث إن تفاعل المساحات البيضاء والسوداء وما تتركه هذه التقنية من إيهام وإثارة للبصر هي الأساس البسيط لها " فالمساحات البيضاء تبدو وكأنها رمادية كما تبدو المساحات السوداء وكأنها تتحرك أمام بصر المتلقي". أما التضاد بين الخطوط فيصل إلى أقصى مداه، وبذلك تتعزز قيمة معظم التأثيرات البصرية المتداخلة (١٨، ص ٢١).

* الفن البصري (O. P. Art) ومصدرها (Optical Art) وهي حركة فنية قامت في بداية الستينات من القرن العشرين وعنيت بصورة خاصة بتوليد تحريفات بصرية للظواهر المرئية التي تحدث في المدركات. وان الأساس الذي اعتمده هذه التقنية والذي يحقق وحدة التصميم هو "إن الخلفية والشكل يتألقان من توترات متقابلة داخل هذه الخلفية وبحيث يكمل بعضها بعضا " (٢، ص ٢٤٣). تم استخدام مساحات وبنى لونية ينتج عنها نوع من الحوار بين الألوان الحارة (المتقدمة) والألوان الباردة (المتراجعة) وقد أدرك الفنان البصري إن عناصره الشكلية لم تكتسب كل تنوعاتها وتناقضاتها وعلاقاتها الداخلية إلا بإدخال اللون، وبذلك جاء توزيع الألوان المسطحة والمتفاوتة الأعماق وتوهج الألوان وانتشارها وتداخلها وتقلصها وامتدادها ثم المتضادات المتزامنة والمتتالية، كل ذلك يقود ومن خلال هذا الحوار الدائم بين تلك الألوان (الحارة والباردة) ونتيجة للمزج البصري والتقلب الشامل والدائم للعناصر التشكيلية للفن البصري يقود إلى تهيجات الشبكية وتشنجاتها بشكل يتحول معها خداع للمتلقي داخل تصميم الفن البصري ومن خلال التداخلات اللونية وتناقض المساحات المتألئة للوصول إلى إمكانيات تشكيلية لتحدث الاختزال والتقدم والتراجع لتؤسس ناتجا بالظاهرة اللونية التي تحدث من الأشكال الملونة وانحناءاتها.

ولعل الفن البصري الذي غدا اليوم من الفنون الشائعة ما هو إلا استغلال متعمد لظواهر الوهم التي تتجلى أمام العين لتخلق نماذج جميلة جذابة محيرة وباعثة على الاضطراب أحيانا. ووفق ما تقدم يمكن القول إن الفن البصري يؤكد أهمية العلاقة اللونية التي تربط العمل البصري والحصول على نموذج مضلل للعين باستخدام وحدات هندسية أو شبكية من الخطوط

المتوازنة والمتداخلة . وقد جعل الفنان البصري من المربع العنصر الأهم في الوحدة التشكيلية بل العنصر الأساس الذي أضاف إليه أشكالاً هندسية أخرى غنية في تنوعها ووظائفها، ويضاف عمل اللون داخل كل عنصر أو وحدة حيث يقوم عدد لا حصر له من إمكانيات التمازج بفضل ناقضة أو تناغمه مع الألوان المجاورة وما ينتج عن ذلك من تدخلات لونية وتناقض المساحات المتألئة والمساحات الساكنة لتحقيق قيم الجمال المبتغاة حيث إن الفن البصري ، يعد من الفنون التي تتناول حاجات الإنسان الجمالية بوصفها عنصر اتصال مع المتلقي الذي يعد الجانب الأساس الذي يتسلم عن طريقها المشاركة الوجدانية والعاطفية والجمالية على السواء. " فالفن البصري يتضمن خطوات منظمة ومخطط لها ولابتكار الطول ومن ثم تحقيق جوانبها الوظيفية والجمالية " (٦، ص ٤١). وتأسيساً على ذلك يمكن الاستدلال على إن الذي يتحرك في الفن البصري هو ناتج الإيحاء بالحركة والوهم بها، وهي ترتبط لا محال بالعلاقات المكونة لها والناتجة من مؤثرات تباعد أو تقارب أو تداخل أو تلامس أو تجاور أو تعارض أو تراكب بين الأشكال التي تتضمن الألوان المكونة لها. إن معظم الفن البصري سببه ذاكرتنا وخبرتنا وما تعلمناه في الحياة " فالدماغ يطور المعلومات التي تصله من المدركات الحية اعتماداً على عوامل شخصية كالخبرة والحزين الثقافي وعوامل نفسية وفسولوجية " (١٦، ص ٩٤). وتصميمات الفن البصري موحدة بالمعنى الذي يتيح لكل لون أن يصبح جزءاً من النسيج المتفاعل والتنويع في التكوين الذي يوهم الانتقالات البصرية والحركات المتتابعة التي تعتمد على أسلوب التدرج اللوني. " والفن البصري يختلف مع أنماط الرسم في إن تنظيمها يعتمد كلياً على خلق نسق من الأشكال اللونية المتضادة والمتباينة والمتفاعلة " (١٨، ص ١١٠). ويتكون من أشكال هندسية بسيطة مقسمة عادة إلى مناطق صغيرة كما هو الحال في أعمال الفنان فازاريللي ومن ثم تحديد تناقص الضوء والعتمة (القيمة) واستغلال التناقض بين الدرجات اللونية من خلال استعمال التجمعات اللونية المتعددة. أو باستخدام تقنية المساحات السوداء والبيضاء، التي تتيح للفنان البصري إنتاج أقصى تعامل ممكن بين المناطق المتجاورة. وتعتمد الفنون البصرية أساساً على التضاد اللوني والتباين فضلاً عن التدرج في اللون لتنظيمها والتأكيد على خلق بؤر بصرية تعمل كنقاط جذب للانتباه مستغلة التناقض بين الدرجات اللونية لإيهام بصر المتلقي بالحركة والتحرك.

أهم المؤشرات التي أفرزها الإطار النظري وجاءت على ما يأتي:

١. لم تكتسب عناصر الفن البصري تنوعاتها وتناقضاتها وعلاقاتها الداخلية إلا بإدخال اللون الذي يتم بواسطته إدراك العناصر البنائية الأخرى.

٢. إن تفاعل المساحات (البيضاء والسوداء) وما يتركه استخدام مثل هذه التقنية من وقع على بصر المتلقي كان من أهداف الفن البصري في بداياته.
٤. استخدام المساحات والبنى اللونية في الفنون البصرية ينتج عنها نوع من الحوار بين الألوان الحارة (المتقدمة) والألوان الباردة (المتراجعة) مؤسسة ناتجا بالعمق والعلاقات اللونية .
٦. إن تباين الألوان من خلال قيمتها الضوئية وشدتها تؤدي إلى الإيهام باقتراب ألوان معينة إلى بصر المتلقي وارتداد ألوان أخرى باتجاه العمق لتولد الإيهام بالعمق داخل فضاء التصميم.
٧. إن التباين اللوني يجعل من تصميم الفن البصري أكثر وضوحا وأكثر تشويقا وتجعل من وحداته اللونية المتباينة مترابطة.
٨. يعد التباين اللوني في الفن البصري واحدا من الأسس التي تساعد على إضفاء التماسك والترابط بين وحداته التصميمية التي تؤسس ناتجا جماليا .
٩. يؤدي التضاد اللوني دورا كبيرا في تغيير المساحات والأحجام وحالاته متنوعة فيمكن أن يتحقق بالكنه أو بالظل والضوء أو من خلال تكامل الألوان وتضادها.
١٠. يصبح التنظيم الجمالي فاعلا في الفن البصري حينما يمنح الفنان غرضه الجمالي المرتبط بمدى التأثير الذي يحققه بفعل العلاقات اللونية داخل فضاءه مثيرا لمشاعر المتلقي وتداعب حواسه .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث :

مثل مجتمع البحث مجموعة النتاج الفني الذي أنجزه فنانون الفن البصري والتي حصل عليها الباحثان عن طريق المصادر المتوفرة والشبكة العنكبوتية ، فكان عددها (٩٦) بعد استبعاد النماذج التي لا تتوافق وأهداف البحث .

عينة البحث :

تم اختيار عينة قصديه تتناسب مع الضرورة البحثية بعدد (٤) نماذج لأربعة فنانين يمثلون الفن البصري تغطي مجتمع البحث الأصلي وتمثله .

أداة البحث :

نظرا لعدم توفر أداة جاهزة لتحليل العينات ، تم إعداد استمارة خاصة تساعد على تحليل الأعمال البصرية بصورة دقيقة وموضوعية. وقد استند الباحثان إلى ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات أساسية كانت خلاصة دقيقة لأدبيات التخصص، وقد تمثلت أداة البحث باستمارة التحليل* التي شملت محاور متعددة تفي بمتطلبات البحث وتحقيق أهدافه.

صدق الأداة :

لغرض تحقيق صدق الإدارة تم عرض الاستمارة على مجموعة من الخبراء** من ذوي التخصص لإقرار ملائمتها في تحقيق الغرض الذي وضعت من أجله ، وبعد إجراء التعديلات البسيطة في فقراتها أصبحت بالصيغة النهائية مكتسبة الصدق من الناحية البحثية.

منهج البحث :

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي للكشف عن دور العلاقات اللونية في تعزيز الاتصال في الفن البصري حيث " يعد الوصف من الخطوات المهمة في بناء النظريات بفضل دقته واتساع مضمونه " (٢٠، ص ٥). وعلى وفق الآتي:

- ١ . النمط الأسلوبى للفنان البصري .
- ٢ . التنوع في المنجز التصميمي .
- ٣ . الوحدات الأساسية المكونة للمنجز التصميمي .
- ٤ . العلاقات اللونية التي تؤسس ناتجا جماليا .

وهي كما يرى الباحثان تشكل المداخل الأساسية للوصول إلى هدف البحث من خلال تحليل العينات .

تحليل العينات :



نموذج (١)
الفنان (فازاريللي)

جاء اهتمام الفنان في هذا العمل البصري في محاولة للتعبير عن الفكرة التصميم التي تضمنت الإيهام بصريا من خلال اعتماده على علاقة التضاد الحاصل بين اللونين (الأسود

والأبيض) والتي جاءت كأساس لتنظيم التصميم على وفق تلك العلاقة ليحدث من خلاله تغييرا واضحا وقويا في التأثير على بصر المتلقي لإضفاء عامل تجاذب في محتوياته ومفرداته الذي أسسه نظام التباين الخطي باللون الأسود، والتي جاءت بدافع إثارة المتلقي ، وغالبا ما تستخدم هذه التقنية في الفن البصري على وجه الخصوص في إجراء شد انتباه عالي الدرجة تتطلب إظهار الخداع في اتجاهات متعددة محدثة الإيهام البصري بصورة جلية وواضحة.

وقد عمد الفنان فازاريللي في معالجة علاقة التضاد اللوني بطريقة مثيرة للاهتمام وقد دعمت وقويت غايته في هذه التقنية التي فعلت فعلها لتلاؤمها وترابطها بعلاقات التماسك بين كل مفرداتها وعلى نحو منظم ليجعل منها أكثر تشويقا ، بل وأكثر تعبيراً عن الإيهام بها ثم إن التداخل والتعارض والتماس والتجاور الحاصل بين تلك المفردات قد ساهمت لتقديم العديد من الإمكانيات التي تؤسس ناتجا إيهاميا وجماليا، وقد زاد في فاعلية هذه الإمكانيات التموجات الحاصلة بين المفردات ذاتها ، والتي استغلها الفنان أساسا لخداع بصر المتلقي ومحققا ترابطا قويا لخلق وحدة التصميم التي جاءت بحد ذاتها هدفا لخلق مناطق جذب هامة ساحبة بصر المتلقي نحوها وإضفاء الواقعية والحيوية التي أعلنتها تلك الأشكال التي تكون منها فضلا عن خلق التأثيرات النفسية الفاعلة للمتلقي والإحساس بالحركة الوهمية من خلال خداعه البصري.



العينة (٢)

الفنان (جي آر سوتو)

اتسمت الأسلوبية التنظيمية للعمل البصري

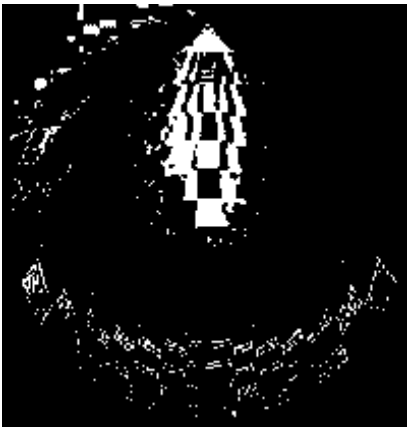
باعتماد العلاقات اللونية بين الجوزي والاوكر والبرتقالي وتدرجاتها في تضاد وتباين عل حد سواء في حين حول الفنان استثمار معطيات الإحساس البصري في الاتجاه التشكيلي والذي يتركه المشهد المصور الذي يتقصى

بالأساس الإيهامات البصرية المضللة للعين من خلال الاتجاهية الطرزونية التي تسحب بصر المتلقي بذات الاتجاهية سواء أكانت من المحيطة نحو المركز أم العكس . ، في كلتا الحالتين تشكل استلاما جماليا داخل فضاء العمل البصري خاصة إن الفنان قد منحها نصوعا لونها لي جذب به بصر المتلقي نحوها وتأسيس ناتجا جماليا ساعد في تعزيزه الإيقاعات المتناغمة التي شكلت من التكرارات المنتظمة وغير المنتظمة لتمنح التصميم توافقا لونها متألقا مع تجاوراتها من خلال ترابطها من ألوان خلفيتها التي بدت وكأن إحداها تكمل الآخر داخل العمل البصري .

ثم أن المعالجات اللونية التي استثمرها الفنان البصري في العينة تركزت على السيادة في الموقع الفضائي لمركزه والتي بدأت وكأنها نقطة استقطاب لتتحول إلى المسارات البصرية الحركية الحلزونية موهمة بالعمق الفضائي الذي يعد من وسائل التنظيم الهامة في الفن البصري لتأسيس الرؤى الجمالية ، وزاد من وضوحها ذلك الترابط والتماسك التنظيمي لوحدات العمل البصري البنائية ووسائله التنظيمية المتعددة مؤسسة وحدته الفنية الجميلة .

العينة (٣)

الفنان (جوزيف البرز)



استثمر الفنان التقسيم المساحي لفضاء العينة للشكل السائد المتمثل بشكل الدائرة والتي احتلت مجمل فضاءها كأساس لإنشاء التكويني الكلي بحيث تبدو وكأنها قطعة واحدة مع متغير في أسفل فضاءه . جاء المنطلق الأساس للتباين والتضاد في اللون لاستثمار معطيات بصرية تقود إلى تأسيس مسارات بصرية ذات اتجاهات متعددة يمكن أن يستلم من خلالها المتلقي إيهاما بصريا ، وهـذـه

العلاقات اللونية التي اعتمدت التباين والتضاد والتدرج قادت المتلقي للانخداع بالاتجاهية وهي وسائل تحمل رؤى جمالية تبعده عن الرتابة والملل خاصة إذا ما لاحظنا إن الأسلوبية المتعددة في العمل البصري قد اتسمت بتعزيز مكثف للمفردات المكونة للفضاء التصميمي والتي ولدت انتشارا للمسارات البصرية ذات الطاقة الإيهامية والتي اندفعت بقوة نحو اتجاهيتها لتحمل ثقلا بصريا متوازنا ومعطيا للقيم اللونية موضعا فضائيا مهما يمكن ان يستلم المتلقي من خلالها سمات جمالية متعددة . ولا شك إن المنطلق الأساس للتنظيم اللوني للعينة والذي اعتمد التالف أثمر عن صياغة لونية ذات تألق جمالي يقود بالنتيجة إلى تماسك مفرداته وترابطها لتحقيق الوحدة التصميمية التي تشكل محور استقطاب دأب عليها الفن البصري بالأساس باستخدام المقطعات هندسية صغيرة الحجم تشكل منها الشكل الهندسي السائد المتمثل بالدائرة ذات الوهم هي الأخرى بالاتجاهية العمودية من الأسفل إلى أعلى وحتى خارج محيطه لتماهي التوافق لتحقيق الإبداعية الجمالية للفن البصري .

العينة (٤)

الفنان (بريجبت رايلي)



جاء تقسيم الفضاء المقرر للعمل البصري إلى جزأين متساوين بشكل أفقي ليحتلا اللونين (الزرق والأسود) وهي وسيلة تؤسس أثرا جماليا تزداد نسبة تفاعلاته مع وحدات البناء الأساسية .

اعتمد الفنان البصري على الشكل الهندسي (المربع) كأساس لتكوين عمله البصري حيث اعتمد على الأطوال الموجبة المختلفة في ضم احد عشر شكلا هندسيا مربعا

تساوت في إحجامها وتوزعت على مجمل فضاءه المحدد ليجعل كل مربع لونا يختلف في طوله الموجي عن ألوان المربعات الأخرى ليعطي ناتجا بقرب ألوان من بصر المتلقي وارتدادها مرة ثانية ، فالألوان الحارة المتمثلة بالألوان الأشكال (الأحمر ، البرتقالي ، الأصفر) تبدو وكأنها أقرب إلى بصر المتلقي في حين أن الألوان الأخرى المتمثلة بالألوان (الأخضر ، الأزرق ، الرمادي) تبدو وكأنها ابعد عن بصر المتلقي لتؤسس إيهاما بالعمق الفضائي داخل فضاء العمل البصري . علاوة على أن العلاقات اللونية التي اعتمدها الفنان في عمله البصري هو التوافق والتواضع بين ألوان الأشكال الهندسية المعتمدة محققا من خلالها توازنا وانسجاما وتكرارا أسس إيقاعا متناغما وكلها حالات تعطي رؤى جمالية متعددة زاد من جمالها خلفيتها التي تمثلت بالعلاقات اللونية التي ضمها النصف الأسفل من فضاءه المتمثل بالخطوط المتجاورة ما بين اللونين البيض والرمادي لتعطي إحساسا بالترابط ما بين عناصر بناء العمل البصري وخلفيته لدرجة يمكن القول معها أنها مكملة بعضها بعضا مما يقود للحوار على جمالية تجاور الأشكال الهندسية المعتمدة لإيصال رؤيته الجمالية للمتلقي الذي عليه إن يسهم بقراءتها وإخراجها إلى الضوء ، وليحقق بالنتيجة الوحدة التنظيمية المتناسكة .

الفصل الرابع

(نتائج البحث)

أدناه النتائج التي أفرزها البحث الحالي وجاءت على النحو الآتي:

١. يمثل الفن البصري مرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية وما يثيره من أيهاتمات بصرية نلتمسها بوضوح في أعمال الفنانين البصريين الذين كان جل اهتماماته بالتفاعل اللوني الذي يعتمد أساسا على تنظيم العناصر .
٢. إن التقنيات المتعددة التي اعتمدها الفنان فازاريللي في أعماله البصرية من خلال التباين في اللون، قد جعلت منها أكثر وضوحا وأكثر تشويقا فضلا عن التماسك والترابط بين أجزائها مؤسسه وحدتها لتظهر الإيهام البصري .
٣. إن قوة العلاقة الجذبية التي حققها الفن البصري في بعض أعماله البصرية التي اعتمدت على اللونين (الأبيض والأسود) هي العامل المهم في قيمتها الإيهامية، التي جاءت متوافقة مع الإحساسات التي تولدها الإيقاعات اللونية المتناغمة.
٤. أسهمت تنوعات الأنظمة اللونية المختلفة التي استثمرها الفنان البصري في إظهار الامتداد المسا في الناشئ من الاختلافات في الدرجات اللونية ليؤسس من خلالها ناتجا جماليا .
٥. إن تصميم الفن البصري بدوافع الإيهام والإثارة اعتمد أساسا على التباين في اللون لإضفاء عامل تجاذب بين محتويات ومفردات التصميم محققة بذلك القيم الجمالية.
٦. استخدام التضاد اللوني كأساس لتصميم الفن البصري لتؤكد خلق بؤر بصرية تعمل كنقط لجذب الانتباه من خلال استغلال موضوع التناقص بين الدرجات اللونية ، وباستعمال تجمعات متعارضة.
٧. عمد الفنان في أعماله البصرية إلى معالجة الألوان بطرق متعددة جاءت مثيرة للاهتمام من خلال فعلها وتأثيرها على بصر المتلقي لتلائمها وترابطها بعلاقات متبادلة على نحو منتظم محققه مناطق جذب هامة تؤسس ناتجا بالعمق الفضائي .
٨. اعتماد الفنان البني الهندسية المختلفة وتوزيع الألوان المسطحة والمتفاوتة الأعماق عليها أدت إلى ظواهر مختلفة كالتألق اللوني والالتماع والتموج والتوهج اللوني محققا من خلالها جذبا يظهر من خلال الإيهام بالعمق والحركة.
٩. لم يكن اللون لدى الفنان البصري عنصرا عابرا بل له شأن خاص وصفة متميزة فهو العنصر الأساس والمهم وله تأثير فاعل في تحقيق التناسق والتوازن في تصميم الفن البصري.
١٠. أثمر التنوع في العلاقات اللونية المتعددة والمتمثلة بحالات التراكب والشفافية والتجاور والتماس إلى إظهار ناتج بالعمق يتولد من خلاله الإيهام البصري.

المصادر العربية :

- ١- إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للأوفسيت، الجيزة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، القاهرة، ١٩٩٩.
- ٢- امهز محمود: فن التصوير التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١.
- ٣- حسن سليمان: الحركة في الفن والحياة، دار الكاتب العربي للنشر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.
- ٤- الجبوري، ستار حمادي: العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي، أطروحة دكتوراه، مقدمة إلى جامعة بغداد، ١٩٩٧.
- ٥- الربيعي، عباس جاسم: الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، ١٩٩٩.
- ٦- سكوت، روبرت جيلا: أسس التصميم، ترجمة محمد محمود يوسف، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.
- ٧- سوسن عبد المنعم وآخرون: البايوميكانيك في المجال الرياضي، دار المعارف في مصر، القاهرة ١٩٧٧.
- ٨- الشخيلي، مها إسماعيل: وضع اتجاه تصميمي لمطبوعات الأطفال دون سن السادسة في العراق، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، ١٩٩٧.
- ٩- ناثنان، نوبلر، حوار الرؤيا، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، ط ١، بيروت ١٩٩٢.
- ١٠- نيكولاس، ويد: الأوهام البصرية فنها وعلمها، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

الملحق (١)

العلاقات اللونية

الألوان الحارة	التباين	١- أنظمة البناء اللوني
الألوان الباردة		
الألوان الحارة والباردة		
الأسود والأبيض	التضاد	
الألوان المتكاملة		
الألوان المتضادة		
الألوان المنشطرة		

اللون الواحد	التدرج	٢- الأسس التصميمية (وسائل التنظيم)
الألوان الحارة		
الألوان الباردة		
ألوان الطيف الشمسي		
القيمة	التباين	
التشبع	التوازن	
القيمة		
التشبع	السيادة	
الألوان الحارة		
الألوان الباردة		
الألوان الحارة	الانسجام	
الألوان الباردة		
متزايد	التكرار (الإيقاع)	
متناقص		
متنوع		
القيمة	الوحدة	
التشبع		
القيمة	الفضاء	
التشبع		
	التراكب	٣- الوسائل التنظيمية
	الشفافية	
	التداخل	
	التجاور	
	التلامس	
	التجاذب	
	التعارض	
	الاستثناء	
التقارب		
	التباعد	٤- وظائف اللون
	الجمالية	
	التعبيرية	
	الجذب	
	إثارة الانتباه	

	الواقعية	
	الحيوية	
	الحركة	
	التناغم	
	التتابع	

* الملحق (٢).

** الخبراء

١. أ. د. خليل إبراهيم الواسطي ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
٢. أ. د. علي شناوة وادي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل.
٣. أ. د. مكي عمران ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل.
٤. أ. د. عبد الرضا بهية داود ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.
٥. أ. م. د. نصيف جاسم محمد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

الذكاء البصري الفراغي كآلية لتعزيز الذكاء التصميمي للمصمم الداخلي

مدرس مساعد : الآء طالب كريم

الجامعة المستنصرية كلية الهندسة / قسم هندسة العمارة

ملخص:

يعد البحث الحالي محاولة لتبيان أهمية تسليط الضوء على الذكاء البصري الفراغي كآلية لتعزيز الذكاء التصميمي للمصمم الداخلي ، وصيغة مشكلة البحث بالتسائل : ما مدى أهمية امتلاك المصمم الداخلي للذكاء البصري الفراغي في تعزيز ذكاءه التصميمي ؟ ، هذا التسائل كان منطلقاً لتحديد اهداف البحث : ١- التعرف على الذكاء البصري الفراغي .

٢- تسليط الضوء على آلية تنمية الذكاء البصري الفراغي في تعزيز الذكاء

التصميمي

للمصمم الداخلي .

ولتحقيق اهداف البحث تم تحديد المفردات الفاعلة والمؤثرة من خلال ثلاث محاور ، الذكاء البصري الفراغي ، الذكاء وانواعه ، تنمية الذكاء البصري الفراغي عند المصمم الداخلي ، اختتم البحث بمجموعة نتائج واستنتاجات محققة اهداف البحث ، منها (أن إكتشاف الملكات الفردية والعمل على تطويرها ضرورة أساسية في توجيه مستقبل الفرد العملي ، وبالتالي وضع الفرد المناسب في المكان المناسب) ، ومفضي الى مجموعة توصيات منها (انشاء مدارس تعليم تمهيدي لتطوير الذكاء البصري الفراغي مدارس قائمة على فلسفة الذكاءات المتعددة على غرار مدرسة الموسيقى والبالية والتي تعتمد مبداء تطوير الذكاء الموسيقي والذكاء الحركي) .

**Spatial visual Intelligence as a mechanism to enhance the design intelligence
of interior designer**

Abstract

This research is considered as an attempt to illustrate the importance of highlighting the spatial visual intelligence as a mechanism to strengthen the design intelligence of the interior designer, and the form of the research problem is by asking: how it is important to have a spatial visual intelligence by the interior designer to enhance his design intelligence? This question was the starting point for determining the goals of the research which are:

- ١- Identifying the spatial visual intelligence.
- ٢- Shedding light on the mechanism of developing spatial visual intelligence in strengthen the design intelligence of the Interior designer.

To achieve the objectives of this research the effective and influencing factors have been identified through three axes: one : the intelligence and it's kind , two : spatial visual intelligence and design intelligence , three : developing spatial visual intelligence of the interior designer, and I ended the research with a group of results and conclusions in achieving the goals of the research, including: The discovery of individual potentials and working to develop them is an essential need in guiding the practical future of individual, and thus put the right person in the right place), and this lead to a set of recommendations which are (the establishment of introductory learning schools to develop spatial visual intelligence these schools are based on the philosophy of multiple intelligences like music and ballet schools, which depends on the idea of developing musical intelligence and kinetic intelligence) .

الفصل الاول

مشكلة البحث :

يختص الكثير في مجال التصميم الداخلي تخصص اكايمي ، ولكن القليل من يستمر في اثراء تخصصه بالعمل في نفس المجال ، وقد تلعب الفرصة دور مهم في هذا الموضوع ولكن تبقى قدرات المصمم الذاتية هي الاله في استمراره ، فقدره المصمم الداخلي على انجاز المشروع التصميم بذكاء وفق ما يتطلبه السوق مع وضع لمساته الخاصة تجعل منه مطلباً دائماً لكل من يرغب بالعمل المتميز ، وعليه يمكن صياغة مشكلة البحث بالتساؤل التالي :

ما مدى اهمية امتلاك المصمم الداخلي للذكاء البصري الفراغي في تعزيز ذكائه التصميمي؟.

أهمية البحث :

إن رواج التطلعات التصميمية للسوق المحلية والعالمية لعمل المصمم الداخلي وإشراكه في العمل التصميمي للمنشاء منذ اللحظات الاولى لوضع الخطط التصميمية ، جعل من دراسة الذكاء البصري الفراغي وربطه كاليه لتعزيز الذكاء التصميمي للمصمم الداخلي في تنفيذ المشاريع التصميمية حاجة من الحاجات الضرورية التي تثبت أهميتها في مجتمعاتنا العربية عامة والعراقية خاصة ، مع ملاحظة الندرة في تقديم هكذا نوع من الدراسات ، سواء كانت نظرية أو ميدانية على المستوى العربي عموماً والعراقي خصوصاً ، مقارنة مع الدراسات التي تناولت مواضيع أخرى في مجال التصميم الداخلي .

هدف البحث :

- ١- التعرف على الذكاء البصري الفراغي .
- ٢- تسليط الضوء على الية تنمية الذكاء البصري الفراغي في تعزيز الذكاء التصميمي

للمصمم الداخلي

تحديد مصطلحات :

الذكاء Intelligence

لقد اشير الى استخدام الذكاء في القرآن الكريم في قوله تعالى " وَأَنِّي مُرْسَلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ فَنَاطِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ " (٥) ، وهذا دليل على استخدام بلقيس لذكائها عندما ارسلت بهدية الى نبي الله سليمان (عليه السلام) وكان الهدف من الهدية ان يكف سليمان عن قومها وعن محاربتهم .

(٥) القرآن الكريم ، " سورة النمل " ، الاية ٣٥ .

اما الذكاء في اللغة فياتي بمعنى حدة الفؤاد وسرعة الفطنة وهو مصدر ذكي - وذكي - وذكو والتي تاتي بمعنى من كان سريع الفطنة والفهم فهو ذكي (١٣ ، ص ٢٣٧) .
تأتي كلمة Intelligence في اللغة الإنكليزية بعدة معاني :- " ذكاء ، عقل ، فهم ، خبر " (١ ، ص ٢٠٣) .

عرف الذكاء في المعجم الفلسفي فهو القدرة على التحليل والتركيب والتمييز والاختيار وعلى التكيف ازاء المواقف المختلفة ويقابل الوجدان والارادة في التقسيم الثلاثي للظاهر النفسية (١٥ ، ص٨٨) .

ويصف (فيصل) الذكاء بانه مجموعة القدرات العقلية التي يستخدمها الفرد لمواجهة المواقف الجديدة او القدرة على الفهم وادراك الحقيقة ويعبر عنه ايضا على انه السلوك الذي ينتج عنه حل المشكلات والتكيف مع البيئة وتكوين المفاهيم العقلية والتعلم (١٢ ، ص٥) .
وصف الذكاء ايضا بانه عملية معالجة المعلومات من خلال معالجة البيانات الخام قبل تفسيرها الى معلومات مفهومة ومفيدة (P.11-12 , ١٧) .

التعريف الاجرائي

وفي ما يخص الذكاء في مجال التصميم الداخلي ارتى الباحث تعريف الذكاء اجرائياً بانه (قدرة المصمم الداخلي على ادراك المعطيات التصميمية المرئية وغير المرئية ومعالجتها بالتحليل والتركيب والاختيار بين البدائل بالسرعة والامكانيات المتاحة) .

الفصل الثاني

المحور الاول - الذكاء وانواعه

يعد موضوع الذكاء بصورته العامة من المواضيع المهمة التي تناولتها الدراسات والاتجاهات الفكرية المختلفة بالدراسة والبحث والتنظير منذ عهد سقراط وأفلاطون وأرسطو الى يومنا هذا ، بدءا في الدراسات والابحاث النفسية والتربوية وصولا الى الدراسات والابحاث الادارية والاقتصادية والسياسية ... الخ ، لما لهذا الموضوع من اهمية بالغة لارتباطه باساليب السلوك البشري المختلفة مثل مظاهر النشاط العقلي المتعددة كالتعليم والتذكر والتفكير ومظاهر السلوك الماهر والناجح والقادر على حل المشكلات في المواقف التي يتعرض لها الانسان سواء كانت هذه المواقف مألوفة ام غير مألوفة ، ولكن ما يعد ثورة في مجال دراسة الذكاء هو نظرية جاردرن (٥) للذكاء المتعدد (Gardner's Theory of Multiple Intelligence) لقد قدم جاردرن في

وهو أستاذ الإدراك بأمريكا، بنسيفانيا سكرانتون في 1943 مواليد أمريكي (هوارد جاردرن هو عالم نفس)
نظرية الذكاءات المتعددة ، تحصل في كلية الدراسات العليا. عرف بنظريته حول جامعة هارفرد والتعليم في

كتابة المشهور (أطر العقل Frames of Mind) أشار إلى أن الذكاء ليس موحداً أو عاماً ، وإنما يتضمن العديد من الذكاوات يمكن أن يمتلكها الإنسان أو يمتلك بعضها منها ، فحدد في بداية الأمر عام ١٩٨٣م سبعة ذكاوات ، ثم أضاف في عام ١٩٩٥م عاملاً جديداً أسماه بالذكاء الطبيعي ، أن الذكاوات الثمانية كل واحد منها منفصلة عن الأخرى ولها صفات متميزة ، حيث يتميز كل عامل أو نوع معين من الذكاء بنشاط عقلي وقدرة ذهنية تؤدي وظائف محددة (٤) ، ص (١) وكما يلي :

١- **الذكاء اللغوي (اللفظي) : Linguistic Intelligence** وهو القدرة على استخدام اللغة سواء كانت اللغة الأم أو اللغات الأخرى بالتعبير عن ما يجول في خاطر وفهم الأشخاص الآخرين أي المقدرة على التعبير والتواصل ، ويختص الشعراء بقدر كبير من الذكاء اللغوي ولكن هناك الكثير من الكتاب والخطباء والمتحدثين والمحامين ... الخ ، ممن يمتلك هذا النوع من الذكاء ايضاً (١٤ ، ص ١٥) .

٢- **الذكاء المنطقي الرياضي : Mathematical Intelligence** وهو القدرة على استخدام الأعداد بكفاءة مثل الرياضي والمحاسب والإحصائي، وكذلك القدرة على الاستدلال والمنطق مثل العالم والمبرمج وأستاذ المنطق ، كما يتضمن العلاقات المنطقية والأنماط والقضايا الجدلية والتصنيف، الاستدلال ، التعميم ، المعالجة الحسابية، اختبار الفروض ، وكذلك هو القدرة على استخدام العلاقات المتجددة وتقديرها كما يحدث في الحساب والجبر والمنطق والرمز وتنظيم العلاقات السببية والمجردات واستخدام الأرقام بمهارة (٦) ، ص (١٤٦) .

٣- **الذكاء الحركي أو الجسمي : Kinesthetic-Bodily Intelligence** وهو القدرة على استخدام الجسم بمهارة للتعبير عن الأفكار والمشاعر مثل الممثل ، الرياضي، الراقص ، واستخدام اليدين في تشكيل الأشياء مثل النحات ، الميكانيكي، الجراح ، كما يتضمن مهارات جسمية محددة كالمرونة والسرعة والقوة ، يتميز الشخص الذين لديه هذا الذكاء بحب فك الأشياء وإعادة تركيبها ، يستمتع بالجري والقفز والمصارعة أو الأنشطة المشابهة ، ويظهر مهارة في حرفة مثل الأعمال الخشبية أو الحياكة أو الميكانيكا (٣) ، ص (١١) .

٤- **الذكاء الموسيقي : Musical Intelligence** هو القدرة على إدراك وتحليل الموسيقى مثل الناقد أو المؤلف أو الموسيقي والتعبير بالموسيقى كالعازف ، ويتضمن الحساسية للإيقاع واللحن والجرس والنغمة لقطعة موسيقية ، كما يعني الفهم الحدسي الكلي والقدرة

قدم نظريته لأول مرة 1995 وعام جامعة لويزفيل جائزة 1990 وعام 1981 عام ماك آرثر على جائزة في كتاب بعنوان أطر العقل واستمر في تطويرها لما يزيد على ٢٠ عاما بعد ذلك. كان اهتمامه 1983 عام المصدر 1999 بالذكاء منذ بداياته مدفوعا بعدد من العوامل التي ذكرها في كتاب لاحق له صدر عام

www.ar.wikipedia.org/wiki

على التفكير في الموسيقى وسماع القوالب الموسيقية والتعرف عليها والتعامل معها ببراعة (٨ ، ص ٢٣) .

٥- **الذكاء الاجتماعي : Interpersonal Intelligence** وهو القدرة على إدراك مشاعر الآخرين ودوافعهم وحالاتهم المزاجية والتمييز بينها مثل الزعماء والمعالجون والنفسيون ورجال الدين ، ويتضمن الحساسية لتعبيرات الوجه والصوت والإيماءات ، كذلك القدرة على التمييز بين المؤشرات المختلفة التي تعبر عن العلاقات الاجتماعية والاستجابة المناسبة لهذه المؤشرات للتأثير في توجيه الآخرين (٢ ، ص ٣) .

٦- **الذكاء الذاتي : Interpersonal Intelligence** وهو القدرة على معرفة الذات ويتعلق هذا الذكاء بالخصائص والسمات الذاتية ويتطلب القدرة على تواصل الفرد مع نفسه ، بما فيها من نقاط قوة وضعف مثل رجل الأعمال والمتدين ، وتضمن الحساسية للذات وتكوين صورة دقيقة لها والوعي بالمشاعر والدوافع والحالات الانفعالية والقدرة على الضبط الذاتي وفهم احترام الذات ، وإستراتيجيات الذكاء الضمني شخصي هو التأمل الذاتي وربط التعلم بالخبرات الشخصية ولحظات تحديد الأهداف (٩ ، ص ١٧٢) .

٧- **الذكاء الطبيعي Natural Intelligence** : وهو امتلاك القدرة والخبرة على تصنيف الأنواع الحية المختلفة والمتعددة مثل النباتات والحيوانات في بيئة الشخص ، ويتضمن الحساسية تجاه الظواهر الطبيعية الأخرى مثل تشكيلات السحاب والجبال والمقدرة على التمييز بين الأشياء غير الحية كالسيارات والأحذية الرياضية (٢ ، ص ٣) .

٨- **الذكاء البصري الفراغي : Spatial visual Intelligence** ويسمى أيضا بالذكاء المكاني وهو القدرة على الإدراك البصري المكاني بدقة ، كما يتضمن اجراء عمليات تحويل بناءً على ذلك الإدراك مثل عمل المصمم الداخلي والمهندس المعماري والفنان والمخترع والفلكي ، ويتضمن ايضا الحساسية للألوان والخطوط والأشكال والمكان والعلاقات فيما بينها، ان آلية الذكاء البصري الفراغي هي التصور البصري للصور المجازية والرموز المرسومة والرسوم التخطيطية (٢ ، ص ٢) ، لقد لاحظ جاردر أن الذكاء البصري الفراغي يتوفر أيضاً لدى المحرومون من نعمة البصر، إذ أن الاستدلال المكاني عند المكفوفين يحل محل الاستدلال اللغوي عند المبصرين (١١ ، ص ٥٥) ، وقد تم تصنيف الشخص الذي يمتلك الذكاء البصري الفراغي بأنه يقرأ خرائط ولوحات ورسومات بيانية بسهولة أكبر من قراءته النص ، وأنه يحلم أحلام يقظة أكثر من أقرانه ، ويستمتع بأنشطة الفن ، ويرسم أشكالاً متقدمة عن أقرانه ، ويشاهد الأفلام المتحركة والشرائح وغيرها من العروض البصرية ، ويستمتع بحل الألغاز والأحاجي والمتاهات وغيرها من الأنشطة البصرية المتشابهة ، كما وان من يمتلك هذا النوع من الذكاء يتمكن من ان يبني بنايات مشوقة ذات أبعاد ثلاثية

أفضل من غيره (٣ ، ص ١١) ، والشكل رقم (١) يبين انواع الذكاء حسب نظرية الذكاءات المتعددة .



شكل رقم (١) انواع الذكاء حسب
نظرية الذكاءات المتعددة (٢٧)

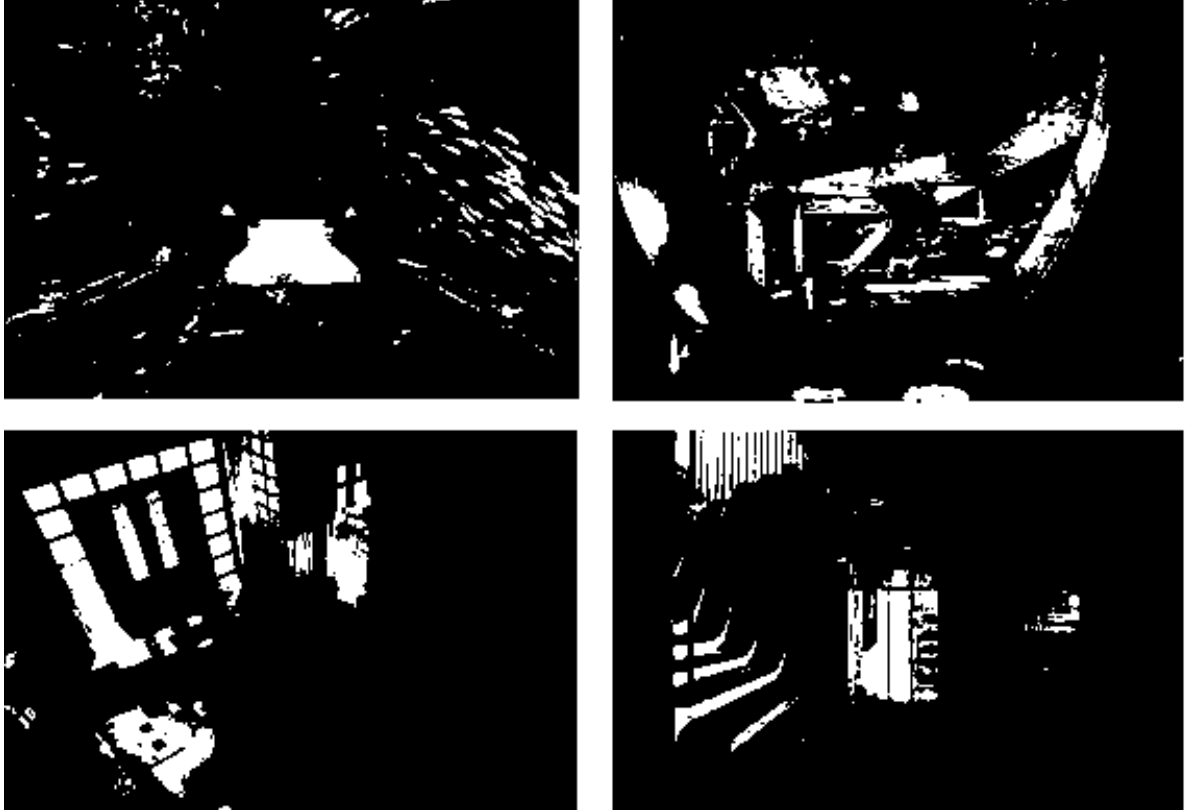
مما سبق يتبين بان نظرية جاردنر للذكاءات المتعددة اعطت للذكاء معنى المرونة والحركة والتعدد ، مفسراً معنى الفروق الفردية ما بين فرد واخر يعملون في نفس المجال ويحملون نفس التخصص ، كما وانها فتحت الابواب امام العاملين في مجال تطوير الموارد البشرية الى ايجاد السبل والوسائل من اجل تطوير قدرات الافراد على انجاز اعمال معينة وحسب متطلبات الوظائف المتاحة ، فالمحامي مثلاً يحتاج الى تطوير قدراته اللغوية والمحاسب يحتاج الى تطوير قدراته المنطقية الرياضية وهكذا هو حال المصمم الداخلي فهو يحتاج الى تطوير قدراته البصرية الفراغية لكي يتمكن من ان يبتكر ويبدع في عمله .

فجاردنر يرى أن الاتجاه نحو الحياة مكوّن أساسي لكل شيء وأن إكتشاف الملكات الفردية والعمل على تطويرها ضرورة أساسية مع عدم اهمال الجوانب الاخر ، وخصوصاً وان مجالات العمل الحالية لم تعد مجرد وظائف مكتبية ولكنها تداخلت مع متطلبات اخرى كالتعامل مع الزبائن ، وسائل الاعلام ، ... الخ ، كما وان تداخل العلوم والمعارف والتكنولوجيا اضاف حاجة اخرى للفرد العامل وهو استخدام اكثر من نوع واحد من الذكاء من اجل تحقيق افضل انجاز ، ولكن يبقى هناك نوع الذكاء الاكثر تمايز عند الفرد من غيره من الذكاوات هو من يحدد توجهات الفرد الابداعية .

المحور الثاني - الذكاء البصري الفراغي والذكاء التصميمي

لم يكن التصميم وليد العصور الحديثة فهو فعل مارسه الانسان منذ وجوده على وجه الارض فاحتاج الى ان يصمم مسكنه وملبسه وادواته كردة فعل لحماية نفسه من الظروف البيئية المختلفة ، وقد اكتشف في الطبيعة تصاميم منظمة (قانوناً وانسجماً وتناغماً وجمالاً) ، فحاول نقل هذا النظام الى حياته كل هذا كان بدافع الفطرة وكما تم التقاطه من خلال حواسه ، ولا نكون مبالغين بالقول ان اول نوع من القدرات الذكائية التي حاول الانسان تفعيلها عملياً هي قدراته في الذكاء البصري الفراغي ، اما التصميم اليوم فهو علم وفن وفروع ومنها التصميم الداخلي الذي يدرس اكااديمياً ويطبق عملياً في مشاريع تصل العالمية بروعتها وتصاميمها غير المألوفة في كثير من الاحيان .

يقوم تصميم الفضاءات الداخلية على اساس الانتقاء للاحتتمالات المختلفة والعمل على توحيد بعض من سماتها أو مظاهرها في وحدة تامة ذات معنى للوصول إلى حلول ذات قيمة عامة تلبي متطلبات مشتركة من خلال وسائل تكون مقبولة بشكل عام للدراك والمشاركة وتحقيق الشمولية المكانية (P.183-186 , ٢٠) ، هذه الشمولية لا تتحقق الا بذكاء تصميمي من قبل المصمم الداخلي وقدرته على ادراك العالم البصري الفراغي واعادة صياغته وتكييفه بطريقة ذهنية ملموسة من خلال تصور جسم ما وتكوين صورة له داخلياً ثم اظهارها واقعياً مع استجابته السريعة لالوان وتصور الاشياء والتأليف بينها (٧ ، ص ٧٣) ، لقد اجتاز المصمم الداخلي النظم والقوانين الطبيعية في تصميماته طالقاً العنان لمخيلته الابداعية في ابتكار فضاءات داخلية تلبي حاجات المجتمع كافة ، فلقد عمد المصمم الداخلي مثلاً الى احداث التواصل ما بين الداخل والخارج بتصاميم ذكية من خلال توظيف مفردات البيئة الخارجية داخلياً كالحدايق والمساح ولم يعد تصميم السلم بطريقته النمطية مستويات متسلسلة ذات شكل واحد بل اصبح التنوع في تحوير شكل مستويات السلم عملية متجددة تستهوي المصممين وغيرها الكثير من التصاميم التي لا تخلو من الغرابه والابداع والذكاء التصميمي وكما في الشكل رقم (٢) والذي يبين مجموعة من الفضاءات الداخلية غير التقليدية .



شكل رقم (٢) فضاءات داخلية غير تقليدية (٢٦)

ان ما ينمي الذكاء التصميمي للمصمم الداخلي هو امتلاكه قدرة كبيرة على استيعاب الصور التي يواجهها يومياً بطريقة قصدية او غير قصدية سواء كانت اشكال ، رموز ، احداث ، شخوص ... الخ والتي تمثل التشكيل العام الذي يتم ادراكه للبنية الفيزيائية المحيطة بالمصمم (P.156, ١٦) ، ومن ثم اعادة انتاجها على هيئة متكون تصميمي ، فمن خلال النظر الى التصاميم في الشكل رقم (٢) وغيرها من التصاميم وتحليلها وارجاعها الى اصولها الشكلية نجد بانها عبار عن اشكال تقليدية (مربع ، مستطيل ، دائرة ، مثلث) ، او اشكال طبيعية (نباتات ، حيوانات ، وغيرها) ولان الفضاء هو المادة الاولية في لوحة تصور المصمم والعنصر الجوهرى في التصميم الداخلي هو المتلقي الذي لا يتحرك داخل الفضاء فقط بل يرى الاشكال ويسمع الاصوات ويشعر باصل البهجة وحرارة الشمس وبشم رائحة الازهار (P.24, ١٨) ، فلقد تم اعادة صياغة هذه الاشكال بطريقة مبتكرة وتوظيفها ضمن حدود الفضاءات الداخلية محققة بيئة داخلية غير تقليدية اضفت حيوية وتجدد على المكان ترضي ذائقة المتلقي ، هذا يعني ضرورة امتلاك المصمم الداخلي لخيال وحس متطور في ادراك الاشكال والجهات مع وجود خزين من صورة ذهنية او ملموسة كالخرائط وصور الاشكال التقليدية والمهجنة ... الخ (٧ ، ص٢٣-٧٤) ، والامام باخر التطورات العلمية والتكنولوجية في المجالات الاخرى ليتمكن من

انجاز التصميم باحسن صورة بالاعتماد على قدراته الابتكارية المتفاعلة مع الذاكرة (٥ ، ص ٢٣) ، مع ضرورة امتلاك المصمم الداخلي القدرة على اتخاذ القرارات والانتقاء من البدائل المتاحة بما يتناسب والموقف التصميمي الحالي والمستقبلي ، حيث ان التصميم يجب ان لا يكون لفترة زمنية محددة فعلة يتوقف بايصاله الى المتلقي ومعرفة تأثيره ، وانما تحقيق وظيفته وديمومة عمله هو الالم (٥ ، ص ٢١٧) ، اي استشراف مستقبل التصميم .

يتبين مما سبق ان الذكاء التصميمي للمصمم الداخلي يعتمد بالدرجة الاولى على مدى امتلاكه للذكاء البصري الفراغي وان هناك علاقة تكاملية طردية مابينهما تنمو وتكبر بجهود المصمم وحببه للتطور والنجاح ، والمخطط رقم (١) في ادناه يوضح اهم العوامل المشتركة ما بين الذكاء التصميمي والذكاء البصري الفراغي .



مخطط رقم (١) العوامل المشتركة ما بين الذكاء التصميمي والذكاء البصري الفراغي (اعداد الباحث)

المحور الثالث - تنمية الذكاء البصري الفراغي عند المصمم الداخلي

يرتبط عمل المصمم الداخلي بالمتلقي الباحث عن كل ما هو جديد ومبتكر ، فالمصمم هو المنتج لكل شيء له معنى يتعلق بمجموعة من الاحتياجات الإنسانية سواء كانت ادائية ام جمالية او الاثنان معا وهو بهذا العمل اصبح كالمفكر بالنيابة عن صاحب المشكلة ، هذا المفكر محتاج الى خيال لكي يضع نفسه في موضع المتلقي للتصميم ويحتاج الى اتخاذ قرار وقدرة على اقناع المتلقي بالتصميم المبتكر اذن هو محتاج الى تنمية شاملة من خلال اكتشاف ملكاته العقلية وتنميتها وتطويرها بالاتجاه الذي يحقق له الهدف.

هناك مقولة تقول (لا يوجد شخص غبي .. لكن هناك شخص لم يكتشف نفسه بعد) هذه المقولة تعيدنا الى نظرية جاردر للذكاءات المتعددة والتي اثبتت بان كل انسان (عاقل) يمتلك جميع انواع الذكاءات الثمانية وانها تعمل معا بطريقة مركبة وتتموا بنسبية منفصله ، ومعظم الناس يستطيعون تنمية ذكاءاتهم المختلفة الى مستوى عالي من الاداء على نحو معقول اذا تيسر لهم التشجيع المناسب والاثراء والتعلم (٢ ، ص ١١) ، والمصمم الداخلي واحد من هؤلاء الناس يمتلك جميع انواع الذكاءات وقادر على تنميتها الى مستويات عالية وذلك بعد ترتيبها ضمن هرم حاجته كمصمم وكما يلي :

١- تنمية الذكاء الذاتي : فالمصمم الداخلي يحتاج اولاً الى تنمية ذكاءه الذاتي (٥) لكي يعرف قدراته فيوجهها في الاتجاه الصحيح .

٢- تنمية الذكاء البصري الفراغي : هذا الذكاء ياتي ضمن قاعدة الهرم كمرحلة ثانية تنميته تساعد المصمم على زيادة قدراته في تخزين وتحليل وتركيب الصور واستيعاب الابعاد الثلاثية للفضاءات مع امكانية تحويل الاشكال ثنائية البعد الى ثلاثية البعد وغيرها.

٣- تنمية الذكاء الحركي : فالمصمم يحتاجه في التعبير عن افكاره باشكال ملموسة تخطيطات منحوتات ... الخ .

٤- تنمية الذكاء الاجتماعي : لكي يتواصل المصمم الداخلي مع المتلقي ومع من يعمل معه .

٥- تنمية الذكاء اللغوي : التصميم عمل مرئي لكل انواع المتلقين المتخصص وغير المتخصص فيحتاج المصمم بعض الاحيان الى اصال الفكرة التصميمية لغوياً لمن لا يفهمها تخطيطياً وتكوينياً.

٦- تنمية الذكاء الطبيعي : ان عمل المصمم يحتاج الى الاستلham من الطبيعة في عمل الكثير من التصاميم كالأشكال النباتية والحيوانية وغيرها .

٧- تنمية الذكاء الموسيقي : ان الكثير من التصاميم الداخلية اليوم اصبحت تستخدم الموسيقى كعنصر تصميم مثل صوت المياه والعصافير وغيرها ، كما ان هناك الكثير من الفضاءات التي تعتمد تصاميمها على انعكاس وامتصاص الصوت .

٨- تنمية الذكاء المنطقي الرياضي : يحتاج المصمم الى تنمية قدراته الرياضية كالية لحساب تكلفة المشروع التصميمي .

والمخطط رقم (٢) يوضح هرمية الذكاءات المتعددة بالنسبة للمصمم الداخلي من وجهة نظر الباحث .

(٥) فمن وجهة نظر الباحث فانه يرى بان تنمية الذكاء الذاتي لدى جميع البشر من اهم الاعمال كمنطلق لتوجيه قدراتنا الى العمل الذي يناسبنا .

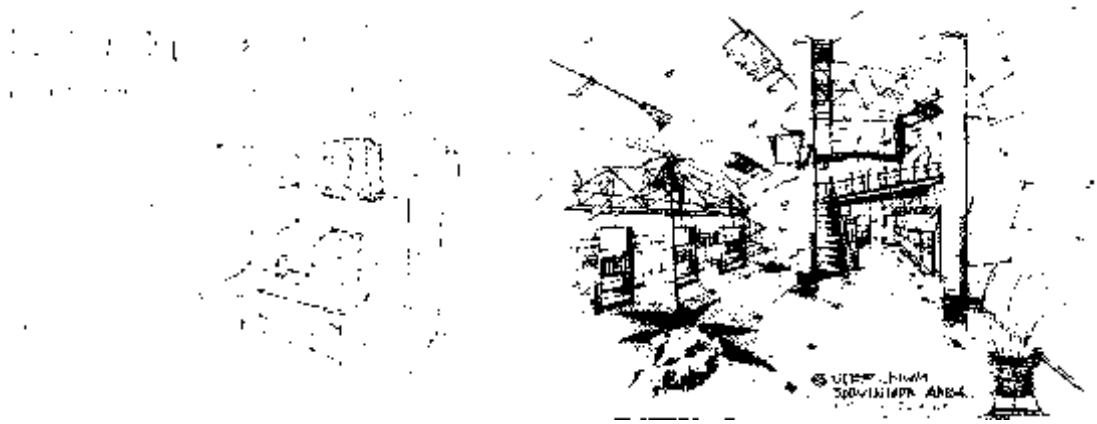


مخطط رقم (٢) هرمية الذكاءات المتعددة بالنسبة للمصمم الداخلي (اعداد الباحث)

ان المصمم الداخلي لكي يتمكن من ان ينمي ذكاءه البصري الفراغي عليه ان يمارسه في أنشطة الحياة اليومية وكما يلي :

١- استخدام مختلف الصور والاشكال والنماذج والتصاميم والالوان والعلامات للتعبير عن الافكار والمشاعر بدل اللغة مثال (المخططات التصميمية والنماذج المصغرة) .
٢- الاستعانة بالمخططات عند محاولة الذهاب الى مكان معين اي تمرين العين على قراءة الخرائط (٧ ، ص ٧٤) .

٣- استخدام خياله في ابداع اشكال جديدة يظهرها على هيئة تخطيطات اولية (sketching) وفي نفس الوقت فان هذه التخطيطات الاولية تثير خياله في استحداث اشكال جديدة في عقله محدثاً جدلية ما بين الخيال والصورة (P.158, ١٩) ، والابتعاد عن البرامج التصميمية الرقمية وخصوصاً في المراحل الاولية للتصميم لانها تحجم الخيال بوجود تصاميم وحلول جاهزة والشكل رقم (٣) يوضح بعض المخططات الاولية اليدوية (sketch) لفضاءات داخلية .



شكل رقم (٣) مخططات اولية يدوية (sketch) لفضاءات يدوية (٢٣)

٤- استخدام عملية التخطيط على الورق لاشياء حقيقية ملموسة (مكتبة ، ملابس ، ادوات) ، هذا التخطيط يتيح له ان يتصور ما يريد ان يكون عليه التصميم الجديد على سبيل المثال ستائر جديدة ورق حائط لغرف النوم معالجة لفضاء داخلي ... الخ ليتسنى له اجراء التعديلات المطلوبة وفق تخطيط مسبق ، وكما هو موضح في الشكل رقم (٤) والذي يوضح فضاء داخلي اجري عليه بعض التعديلات من قبل المصمم الداخلي بناءً على مخططات مسبقة .



شكل رقم (٤) فضاء داخلي اجري عليه بعض التعديلات من قبل المصمم الداخلي بناءً على مخططات مسبقة (٢٤)

٥- الحصول على الخبرة بالتدريب العملي ومواكبة متغيرات العصر والاشتراك في الندوات والمؤتمرات التي تختص بتتمية وتطوير هذا النوع من الذكاء ومهاراته (٢١,p.9) .

٦- الاتصال بالطبيعة والاستلها م عناصرها (١٠، ص ٥) ، كالحوانات والنباتات بشكلها الطبيعي او الاستعارة من بعض مكوناتها كجلود الحيوانات واوراق النباتات... الخ ، والشكل رقم (٥) يوضح استخدام بعض عناصر الطبيعة في تصميم الفضاء الداخلي .



الشكل رقم (٥) يوضح استخدام بعض عناصر الطبيعة في تصميم الفضاء الداخلي(٢٥)

نتائج واستنتاجات

- ١- ان الانسان يمتلك اكثر من نوع واحد من الذكاوات تعمل معاً بطريقة مركبة تفاعلية للقيام بمهام الحياة المختلفة ولكنها تنمو وتتطور بطريقة منفصلة ومتمايزه من شخص لآخر .
- ٢- أن إكتشاف الملكات الفردية والعمل على تطويرها ضرورة أساسية في توجيه مستقبل الفرد العملي ، وبالتالي وضع الفرد المناسب في المكان المناسب .
- ٣- ان الذكاء التصميمي للمصمم الداخلي يعتمد بالدرجة الاولى على مدى امتلاك المصمم للذكاء البصري الفراغي .
- ٤- وجود علاقة تكاملية طردية مابين الذكاء التصميمي والذكاء البصري الفراغي للمصمم الداخلي تنمو وتكبر بجهود المصمم وحبه للتطور والنجاح .

- ٥- ان امتلاك المصمم الداخلي ذكاء بصري فراغي يجعل منهم فرداً قادراً على تحويل الاجسام وبناء العلاقات فيما بينها ذهنياً قبل تنفيذها واقعياً من خلال التأويل والتحليل والتركيب والاختيار من بدائل .
- ٦- ان امتلاك المصمم الداخلي ذكاء بصري فراغي يمكنه من الادراك المعرفي والشكلي واستدعاء خبرته الصورية والشكلية والرمزية متى ما يشاء والتعامل معها في المواقف التي تواجهه.
- ٧- ان الذكاء البصري الفراغي يمكن المصمم الداخلي من التعامل مع المواد المحسوسة في الحياة اليومية وتشكيلها وتكوين صورة ذهنية وتنفيذها واقعياً واستشراف مستقبلها.
- ٨- ان ممارسة الذكاء البصري الفراغي من قبل المصمم الداخلي في الحياة اليومية عملية ضرورية لتطويره من خلال استخدام الصورة والشكل والرمز والعلامة للتعبير عن الافكار .
- ٩- ان ممارسة التخطيط اليدوي الحر (sketch) يعمل على احداث تفاعل جدلي ما بين الصورة والخيال ينتج عنه ابتكار تصاميم جديدة .
- ١٠- ان استخدام البرامج التصميمية الرقمية وخصوصاً في مراحل انتاج الفكرة التصميمية ، يعمل على تحجيم خيال المصمم لوجود حلول جاهزة .

التوصيات

- ان الدول المتقدمة تتفاخر بفنانيتها ومصمميها لذا يوصي الباحث :
- ١- انشاء مدارس تعليم تمهيدي لتطوير الذكاء البصري الفراغي مدارس قائمة على فلسفة الذكاءات المتعددة على غرار مدرسة الموسيقى والبالية والتي تعتمد مبداء تطوير الذكاء الموسيقي والذكاء الحركي
- ٢- ايجاد مؤسسات وهيئات تقوم على اساس التوعية في اكتشاف الملكات الخاصة بالفرد واقامة الندوات والمؤتمرات ذات العلاقة في تطوير الملكات الفردية .
- ٣- اعادة النظر بصياغة مناهج التعليم التمهيدي بطريقة تتناسب مع نظرية الذكاء المتعدد .

المصادر العربية

القران الكريم

١. انطوان الياس ، ادورد الياس ، " قاموس الجيب " ، دار الجيل بيروت ، ١٩٧٣ م .
٢. ثوماس آرمسترونج ، " الذكاءات المتعددة في غرفة الصف " ، ط٢ ، ترجمة مدارس الظهران الأهلية ، دار الكتاب التربوي ، المملكة العربية السعودية ، ٢٠٠٦ م .

٣. جابر عبد الحميد ، " الذكاءات المتعددة والفهم - تنمية وتعميق " ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ٢٠٠٣ م .
٤. الحدري ، خليل ، " التفكير وانماط الذكاء " بحث منشور على موقع جامعة ام القرى ، ص ١-٢ ، الموقع الالكتروني www.uqu.edu.sa/page/ar
٥. الحسيني ، اياد حسين عبد الله ، " فن التصميم / الفلسفة - النظرية - التطبيق " ، ج ١ ، ط ١ ، دار الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٨ م .
٦. الخالدي ، حمد بن خالد ، " استخدام إستراتيجيات الذكاء المتعدد في تدريس العلوم لدى معلمي العلوم بالمملكة العربية السعودية " ، دراسات في المناهج وطرق التدريس ، العدد ١٠٨ ، مصر ، ٢٠٠٥ م .
٧. الخفاف ، ايمان عباس ، " الذكاءات المتعددة برنامج تطبيقي " ، ط ١ ، دار المناهج للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١١ م .
٨. زياد محمد ثابت ، " نظرية الذكاءات المتعددة، مشكاة التربية " ، نشرة دورية تصدر عن دائرة التربية والتعليم بوكالة الغوث الدولية ، غزة ، فلسطين ، ٢٠٠١ م .
٩. السلطي ، نادية سميح ، " التعلم المستند إلى الدماغ " ، ط ١ ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٤ م .
١٠. عبد الباقي إبراهيم ، " الهدف والمصير " المؤتمر الثاني للمعماريين المصريين ، مقالة ، مجلة عالم البناء فبراير ١٩٨٦ م ، عدد ٦٦ ، ص ١-٥
١١. فتحي يونس وآخرون ، " المناهج، الأسس- المكونات، التنظيمات، التطوير " ، ط ١ ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٤ م .
١٢. فيصل عباس ، " الذكاء والقياس النفسي في الطريقة العيادية " ، ط ١ ، دار المنهل اللبناني ، مكتبة راس النبع ، لبنان ، ٢٠٠٢ م .
١٣. لويس معلوف ، " المنجد في اللغة والادب والعلوم " ، ط ١٩ ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، بدون تاريخ .
١٤. محمد عبد الهادي حسين ، " قياس وتقييم قدرات الذكاءات المتعددة " ، ط ١ ، دار الفكر ، الأردن ، ٢٠٠٣ م .
١٥. *** ، " المعجم الفلسفي " ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

١٦. Donald A. Schon & glenn wiggins , “ **kinds of seeing and their functions in designing** “ , design studies , Vol .13, No.2 , April , ١٩٩٢ , p.p.١٣٥-١٥٦ .
١٧. Don McDowell , “ **Strategic intelligence ; handbook for practitioners , managers , and users** “ , United States of America , Scarecrow press,lce. , 2009 .
١٨. Francis d. k. ching , “ **interior design** “ , van nostrand reinhold , new york , 1987 , p.24 .
١٩. Gabriela goldschmidt , “ **on visual design thinking : the vis kids of architecture** “ , design studies , Vol.15 , No.2 , April , 1994 , p.p.158-174 .
٢٠. Schulz , Christian Norberg , “ **Intentions in Architecture**” , M.I.T., CombridgePress ,1981.
٢١. Smith , F , “ **Styles of Thinking and Solving – Problems**” . New York : McGraw – Hill . Inc, 1٩٩٣ .

مصادر الانترنت

٢٢. www.ar.wikipedia.org/wiki
٢٣. www.home-designing.com
٢٤. www.knottinghillinteriors.com
٢٥. www.loveptz.com
٢٦. www.pinkog.com , www.forfur.com
٢٧. www.self-developments.org/forum/viewtopic

التوظيف الجمالي للحرف العربي في الفن المعاصر

إعداد الباحثان

الأستاذ الدكتور
عباس جاسم الربيعي

الأستاذ المساعد الدكتورة
سلوى محسن حميد الطائي

الفصل الأول

أولاً: مشكلة الدراسة:

قادت الحروف المدونة في أوائل السور القرآنية إلى دراسة فعاليتها وكشف إسرارها وقدسيتها وما ينطوي عليها من فيض ووجدان بسبب ارتباطها بالأفكار الروحية للإسلام الحنيف. تتميز الأشكال الحروفية بقدرتها على اكتساب التكوينات الجمالية بأشكال متعددة من خلال تنوع أشكالها لاسيما الحروف القابلة للمد والاستطالة والتراكب والسعي إلى تحقيق الفاعلية البصرية لتلك الأشكال داخل فضاءات المنجزات الفنية المعاصرة والتي اعتمدت تقنيات التكنولوجيا الحديثة.

فالمنجزات الفنية- ومنها فن الرسم- التي استلهمت حركة وانسيابية الأشكال الحروفية التي برع الرسامين في تأثيراتها الجمالية عندما حولوا لوحاتهم الخطية إلى أعمال تشكيلية مبدعة ساهمت في فاعليتها تلك الأشكال الحروفية، التي كانت ولم تزل احد أنماط الوعي الثقافي والفني وإبداعاتها في الخلق التي تلامس الوجدان للفنان وتكوين يقينه العقائدي وقيمه الفكرية والجمالية والتعبيرية على السواء، حيث تقع تلك الإبداعات المعاصرة ضمن الحاجات الأكثر رسوخاً في تاريخ البشرية كونها نوع من الاتصال الإنساني التي اخذ وجوهاً متعددة عن وسائل الاتصال الجمالية التي تعزز ثقافة الإبداع والابتكار والتجديد عندما تتضمن الأشكال الحروفية فاعلية نقاط القوة فيه والتي أسهمت البرامجيات الحديثة التي استبدلت التقليدية بأدوات التقنية الحديثة وبخيارات لا حدود لها امتزجت فيها التكنولوجيا مع الإبداع وتكوين تصورات جمالية تسهم فيها التكوينات الحروفية التي تأخذ مكانتها الاعتبارية وهويتها الحضارية الجمالية وعلى وفق ذلك حدد الباحثان المشكلة بالتساؤل الآتي:

- ما هي جماليات توظيف الحرف العربي في الفنون المعاصرة؟.

ثانياً: أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في:

- ١- رفد الجانب المعرفي والفني بدراسة علمية حديثة تسهم في إظهار فاعلية الحرف العربي في المنجزات التشكيلية المعاصرة.
- ٢- أسهام البحث في إفادة طلبة الجامعات العراقية والعربية خصوصاً طلبة أقسام الرسم والنحت والتصميم والخط العربي والزخرفة كمرجع يمكن الاستناد إليه لدراساتهم الأولية والعليا.
- ٣- إفادة الشركات والمؤسسات الفنية ذات العلاقة الأكاديمية منها والمهتمين بدراسات الخط العربي الذي أضحي علماً قائماً بذاته.

ثالثاً: هدف البحث:

تهدف الدراسة إلى:

تعرف التوظيف الجمالي للحرف العربي في الرسم المعاصر.

رابعاً: حدود البحث:

- أ- الحدود الموضوعية: دراسة الأعمال الفنية (الرسم) المعاصرة التي اعتمدت الأشكال الحروفية ضمن البنية العامة لمضمون اللوحة.
- ب- الحدود المكانية: دول العالم العربي كافة.
- ج- الحدود الزمانية: ٢٠١٠-٢٠١٤ كونها فترة تضمنت تكثيفاً بالإنتاج وأكثرها نضجاً.

خامساً: تحديد المصطلحات:

- ١- **الوظيفة:** فعل يعرف على وفق اهميته في مسار الحدث الذي يظهر فيه ويفسر على وفق الدور الذي يؤديه في مستوى الحدث (٢١-ص ٥١). وجاء تعريف الوظيفة بأنها مجموعة مهام وانشطة تشتغل في طبيعة الفن لغرض تحقيق هدف ما، وهو ماتمثل في اشتغالات الحرف العربي (٢٢-ص ٧).
- ٢- **الجمال:** عرف الجمال بأنه صفة تلاحظ في الاشياء وتبعث في النفوس السرور والرضى، والجمال من الصفات ما يتعلق باللفظ والامتع (٢٣-ص ١٤٢-١٤٣). وجاء تعريف الجمال بأنه لغة فنية ابداعية منتظمة تركز اهتمامها في الكشف عن الحقائق الخاصة للمكونات المثيرة للتأمل الجمالي (٢٤-ص)
- ٣- **التوظيف الجمالي اجرائياً:** فكرة فنية تعتمد الاشكال الحروفية وتتطلب التوازن ما بين ماهو نفعي (وظيفي) وماهو تزييني (جمالي) داخل المنجزات التشكيلية المعاصرة.
- ٤- **الحرف العربي:** هو " احد العناصر التشكيلية ، تجريدي الشكل تعبيرية المضمون، له استخداماته المتعددة المرتبطة بالبعدين الوظيفي والجمالي" (٢٥-ص ٨)

٥- المعاصرة: عملية تحول مجموعة الخصائص البنائية التي تميز المجتمع العصري عن المجتمع التقليدي. (٨، ص٥)

٦- الرسم المعاصر: عملية تنظيم العناصر المرئية للهيئة الفنية والتي ترتبط بعناصر البناء ك(الخط، الشكل، اللون، الملمس، الاتجاه والضوء) بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام ولا بد من ان تحقق العملية هدف ما(٢٦-٣٤)

الفصل الثاني

(الإطار النظري)

المبحث الأول: الوظيفة والجمال:

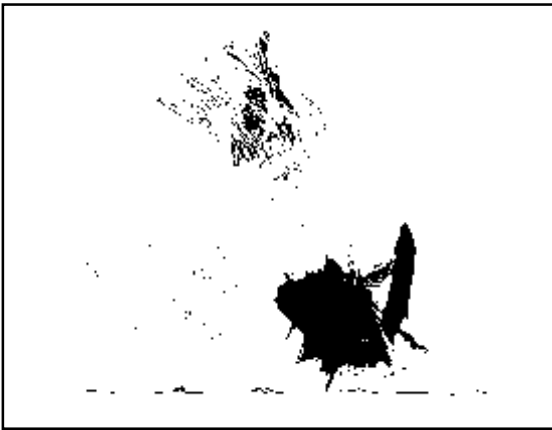
ترتبط الفنون الإنسانية المتمثلة بفنون الخط العربي بمرجعيات وسياقات معرفية تكتشف هويتها المحلية إزاء الحضارة التي نشأت في كنفها والتي تعد بمثابة الجذور لها ومن هذه المقومات الحضارية التي ساعدت على نمو الشعوب وتطورها هو ابتكار حروف الكتابة التي كان لها شأنًا كبيراً في توجيه مناحي الحياة المختلفة.

وقد رافقت الوظيفة الانسان منذ بداياته الاولى عندما لجأ الى المغارات والكهوف داخل الجبال، والجمال هو الاخر لازم الانسان منذ ان بدأ الرسم على جدران تلك الكهوف والمغارات. وتنتج فكرة الوظيفة في مجالات الحياة المختلفة على وفق الفلسفات التي تعتمد تحقيق المنفعة والخبرة الإنسانية المتركمة عن طريق التجربة، وهذا ما يتطلب ضرورة تحقيق التوازن بين ما هو نفعي وبين ما هو جمالي، من حيث توائم الغايات الادائية والنفسية على وفق نظام بنائي يقبل التوافق والمرونة في الافكار والنظريات والتطبيقات التي تتلائم مع مفاهيم العصر.

"لان وظيفة الفن تكمن في التعبير الذي يتخذ مادة وسيطة يعبر من خلالها الرسام عن انفعالاته ومشاعره الجمالية من خلال مشاهدة الطبيعة او يراها في الخيال لكي ينقلها الى الاخرين(٢٧-٣٨).

ان أي شكل في الفن لا يخلو من وظيفة ما، تقوم على تحديد اتجاهه ودوره في التشكيل(الرسم) الذي يؤسس الحرف العربي احد اهم عناصره البنائية الجمالية التي يسعى الفنان تجسيده ضمن اعماله الفنية لغرض ما، وسبب ما، كونها تحمل دلالات رمزية وجمالية تحمل البعدين الوظيفي والجمالي...

فالمجزات التشكيلية التي استلهمت حركة وانسيابية الحرف العربي تؤكد العلاقة المترابطة بين الوظيفة والجمال، كما انها علاقة تكاملية يمكن ان تؤسس ثنائية يعتمد



أحدهما على الآخر، وهذا مادفع إلى عد ذلك لقاء بين إبداع الموهبة ونتاج العبقرية ومهارة التنفيذ وحسن الإخراج الذي يمكن أن يصل إلى ذروة الجمال الحامل للمشاعر الروحية والوجدانية التي يحققها الحرف العربي في أعمال الرسامين المعاصرين. الشكل (١)

وبهذا الخصوص فإن الفنان لم يكتفي بتوظيف الحرف العربي برؤية المعاصرة وتجريده من خصائصه اللفظية بل حولها إلى مكون أساسي من مكونات منجزاته التشكيلية واستطاع من خلال الحذف والإضافة الفني للحرف العربي أن يكسر علاقة اللوحة بالجدار محولاً لوحاته الخطية إلى أعمال تشكيلية مبدعة، ساهمت في تحقيق ذلك فاعلية الحرف العربي الذي شكل نسيجها الابتكاري، لدرجة أصبح نمطاً مهماً من أنماط الوعي الثقافي والفني القادر على جدلية الصراع بين الإنسان والعالم المحيط به، لهذا فقد تمتعت الأشكال الحروفية بخاصية توثيق انتصاراته وهزائمه على السواء، وكذلك معتقداته عن طريق الالتزام بمنحها فرصة الهيمنة الشكلية لعناصرها المختلفة.

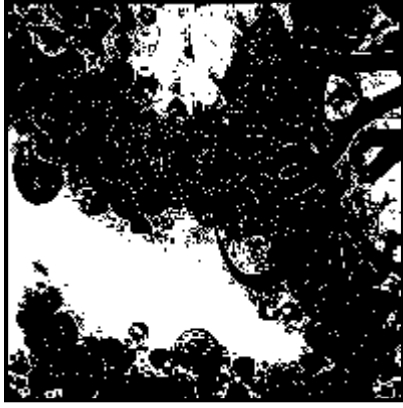
فالمنجزات التشكيلية المعاصرة لها أهميتها بين فنون الشعوب والأمم المختلفة وتعتمد على علاقاتها البنائية التنظيمية وسبل معالجتها التقنية وتعمل بفاعلية تبعاً لاشتراط فعل التكوين. (١٦، ص ١٩٨) وتستمد المنجزات الفنية ديمومتها من سعة التحولات (الداخلية والخارجية) التي تعتمد على قوانين وأنظمة تتحكم في بنيتها وتفسير أنساقها وإشاراتنا ورموزها وصولاً إلى استخراج معانيها الباطنية لتحقيق الفاعلية الجاذبة المتحققة من الصفات الجمالية والوظيفية لتلك المنجزات. (١١، ص ١٦)، كما تقاس جمالية الأعمال الفنية المعاصرة من خلال قدرتها التغلب على المشاكل الفنية وتبديد الشك والحيرة التي تنتاب الإنسان المفكر في أثناء عملية التفكير. (١، ص ١٩-٢٠)

وهذا يعني أن الوظيفة والجمال يمكن تحقيقهما عندما تكون الفكرة واضحة المعالم واستلامها بوضوحية مباشرة وبالتالي تأسيس الناتج الجمالي وتعزيز الاتصالي والإثارة البصرية داخل فضاءاتها المقررة. وهذا ما يدفع بالفنان (الرسام) على التركيز على تحقيق الابتكارية المتمثلة بالإيضاح والإرضاء الجمالي فضلاً عن التشويقات التي تعد الجانب المشرق داخل فضاءات المنجزات التشكيلية المعاصرة. (١٤، ص ٦٦)

وفنون الخط المتمثلة بالأشكال الحروفية تتميز بأن لها القابلية على اكتشاف تكوينات جمالية بأشكال متعددة سواء أكانت تلك الحروف متصلة أو منفصلة لاسيما تلك الحروف القابلة للمد والاستطالة والتراكب فيما بينها لإظهار تكوينات حروفية تعكس مدى القابلية التي يتمتع بها الفنان من جهة وما بين إمكانات وقدراتها على تحقيق الإثارة البصرية الفاعلة، وهذا ما يحتم طرح أساليب جديدة مبتكرة وغير مألوفة تحمل في نماذجها نوعاً من التفرد والتميز والإبداع لتحقيق التعزيز الاتصالي الجمالي على سطوح اللوحات التشكيلية المعاصرة التي استلهمت حركة وانسيابية الحرف العربي.

وتتضح خصوصية الاعمال الفنية التي استلهمت الأشكال الحروفية كوحدات بنائية فاعلة في قوتها الجمالية والجاذبة تبعاً لقوتها الأدائية (الوظيفية) التي تحققها كونها تقف على حدود التأمل والخيال والخبرة. (٢، ص ٣)

وفنون الخط العربي الذي جاء في مقدمتها الأشكال الحروفية كقيمة توضيحية هو



الجانب الجمالي الذي ارتبط في أدائه للتعبير عن الأفكار الوجدانية التي تحملها الحروف العربية كونها مرتبطة بتعاليم الإسلام الروحاني. وقد أتاحت تقنيات الحاسوب تحولاً واسعاً في مساراتها التنظيمية المتنوعة لجذب الاهتمام وإثارة الانتباه وهي حالات فاعلة تؤسس ناتجاً جمالياً داخل فضاءات المنجزات التشكيلية. الشكل (٢)، ولكي تحقق هدفها بوصفها وسائل اتصال بصرية تتطوي على هدف أساسي وأخرى فرعية كان لا

بد من وجود بعض العناصر التي ترتبط ببنائها الفني التي تسهم في جعلها عاملاً له قدرة التأثير وبالتالي زيادة فرصة نجاحه. (٢٠, p.2)

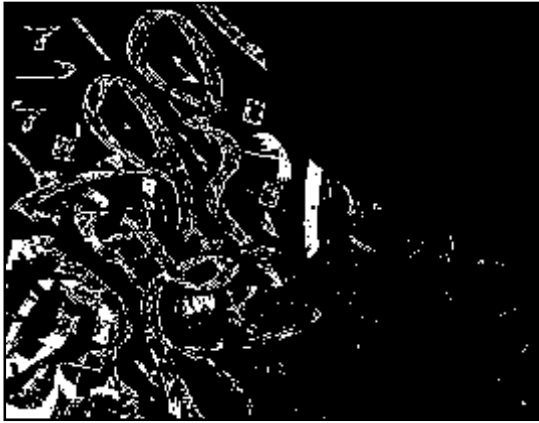
وفن الرسم نشاط يتدفق عبر توظيف المفردات البنائية في كل يتسارع فيه التوافق فيما بينها وحاجات الناس لتسهيل عملية التنظيم الشكلي الحروفي في انعكاسه لفكرته الهادفة. (٥، ص ٩)

وهذا يعني أن الفنون المعاصرة التي تعتمد الأشكال الحروفية كعناصر بنائية فاعلة لا تكشف بطبيعتها عن فكرتها البنائية بسهولة إلا بعد أن يتحول النسق إلى دلالات ورؤى لا متناهية إلا بعد فهم رسالته الوظيفية والجمالية. وبهذا يمكن القول أن الفنان (الرسام) هو الوحيد الذي يمتلك القدرة على تحقيق جمالية بنائية من خلال التوزيع الأمثل لمفرداتها في البناء والتنظيم المتعلقة على تداخل المعطيات الفكرية والجمالية التي تظهر بوضوح على هيئة تشكيل فني خاضع للشروط التكوينية، ساهم في تعزيز ذلك القيمة الكامنة في الحروف ودلالاتها التي برزت وفتحت للحرف العربي جمالية ووظيفة التشكيل حتى أصبحت غاية تعبيرية لما يجول في خواطر ووجدان الرسام والمتلقي على حد سواء، وليخرج من الأشكال الحروفية تنوعات جمالية غاية في الدقة والتأثيرية لدرجة أصبحت تشكل محاكاة لموجات المعاصرة المتمثلة بالحدائث وما بعد الحدائث.

ونتيجة للتطور التكنولوجي والثقافي تبرز المنجزات التشكيلية لتفرض دوراً جديداً بشكل مستمر ومتزايد عن طريق ربطها بالتكنولوجيا سواء تم ربطها مع الوظيفة الجمالية أو مع الحاجات المعنوية الأخرى لذا "فالمنجزات الفنية المعاصرة أمر ضروري لمواجهة تحديات

المستقبل بل هي عملية الانضمام إلى الإبداع والابتكار وتقديم القيمة الفنية والجمالية". (١٠)، ص (١٧)

فالرسم يقع ضمن الحاجات الأكثر رسوخاً في تاريخ البشرية وانه نوع من الاتصال الإنساني الذي اتخذ وجوهاً متعددة من وسائل الاتصال الجمالية يل هو نتاج معرفة اكتسابية يحصل عليها الإنسان عن طريق رؤية معمقة فيما يقع عليه بالخبرة ثم تتجلى التجربة التطبيقية لكل الحلول والوسائل الممكنة سواء أكانت محسوسة أو مدركة بالعقل. وهذا ما دفع بالاتجاه الحروفي إلى ظهوره في التشكيل العربي واستكشاف الطاقات الجمالية الكامنة في الحرف العربي الذي بات له دوراً فاعلاً ومؤثراً في الفنون التشكيلية المعاصرة، والتي حققت الابتكارية الأسلوبية المتنوعة والتي تتسجم مع الذائقة الجمالية التي توضح عمق شغفها بتشكيل الحروف العربية في تكوينات زاهية تمت معالجتها بإتقان من أجل تحويلها وتحولها إلى أشكال تشكيلية حروفية يتألق فيها التكثيف الشكلي واللوني المشرقين وتعاملت بحروفه في بناء تعبيرات بلاغية كدمج تلك



الحروف كمفردة تشكيلية ضمن وحدات بناء اللوحة المعاصرة مع مراعاة نماذج الطبقات اللونية والشكلية وتفاعلاتها داخل فضاءاتها. إذ يشكل اللون الذي يعد أهم العناصر البنائية فاعلية من خلال ارتباطه بالأشكال وصفاتها المظهرية ودوره المهم في تكوين انفعال معين لإظهار القيم الرمزية أو شد انتباه المتلقي إلى فضاءها، فضلاً عما يضيفه من قيم جمالية

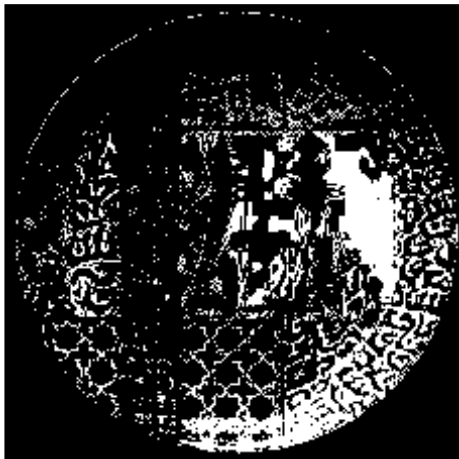
بفعل نتائج علاقاته اللونية التي تنعكس على الشكل وقيمه الجمالية. الشكل (٣)

المبحث الثاني: الفنون الإسلامية (فن الخط العربي)

تواصلت الحضارات القديمة مع بعضها البعض وأثرت فنون كل منها في الأخرى تأثيراً ملحوظاً، وما حدث في الحضارة الإسلامية التي تأثرت وأثرت في الحضارات الأخرى في مجالات الحياة المختلفة والتي في مقدمتها مجالات الثقافة والفنون. (٣، ص ٢١-٢٢) فقد نشأ الإسلام حضارة إنسانية مزدهرة عبر العصور، حملت هويتها الفنية الخاصة بها من خلال ما يعرف بالفن الإسلامي الذي بلغ أوج ازدهاره في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ميلادية. (٩، ص ٦)

وقد شكلت الفنون الإسلامية التي يأتي من ضمنها فنون الخط العربي التي تعد من المظاهر الثقافية والفنية المهمة على الساحة العالمية والتي عكست إلى حد كبير ثقافات المجتمعات الأخرى بعد أن أظهرت مضامينه الفكرية والتعبيرية على حد سواء. وأصبحت ظاهرة تفجرت فيها الحيوية التي اتصفت بالروحانية المتوجه بالحقائق اللامرئية (الباطنية) التي تعتمد على التأمل والتأويل لاستيعاب معانيها التعبيرية والجمالية. فعندما نتحدث عن الخط العربي، فإننا نتحدث عن احد أهم الفنون الجميلة التي تهيأت لها عناصر الوجود ومقومات الديمومة والتطور كونه فن محتشد بالقيم الجمالية ومشحون بالإيحاء وينطوي على عالم عميق فائق يستحوذ على البصر ويسحب المتلقي إلى مسافات لا نهائية من البهجة والصفاء والتأمل.

إن إمكانية الحرف العربي الهائلة في المستوى التشكيلي والتعبيري. فضلاً عن المشهد الفني الجمالي الذي يعد الهدف الذي تجلت فيه الروح وتسامت وهي ترى وتسمع الرونق والصفاء والجمال، وتشارك الدلالة والرؤية والإثارة، التي تخاطب العقل والوجدان. كما أصبحت الأشكال الحروفية التي يشغل عليها عدد كبير من الفنانين التشكيليين العرب والمسلمين المعاصرين أصبحت تياراً له ثقله الكمي والنوعي في الحياة الفنية المعاصرة، وهي على قدر كبير من التنوع والاختلاف من فنان لآخر ومن بلد لآخر والتنوع هذا يطال الصياغة والفكرة البنائية الجمالية. وتيار الأشكال الحروفية هذا لا يعيش معزولاً عن باقي الاتجاهات بل يتفاعل ويتعايش معها يدفعه هاجس تحقيق الهوية المحلية في المنجز البصري المعاصر والفنان يبدأ علاقته بالحرف العربي على المستوى الجمالي منذ أن يجعل الحرف يتراقص في رونق مستقل عن أي غرض آخر، يتعامل معه لوناً وشكلاً وحركة وضوء وعندما يدخله في عالم التشكيل الذي ينبض بالحياة. فالحركة والنغمة والإيقاع والموسيقى والتناغم كلها جاءت تخفق بالحياة وتدعو المتلقي إلى الوقوف بإجلال وتقدير للجمال والتأمل الروحي الذي يؤسسه الحرف العربي، أن أصحاب الاتجاه الحروفي ما زالوا يعيشون لحظات الاستكشاف بهدف أغناء اللوحة التشكيلية بالحرف العربي والزخرفة باعتبار الخط فناً بصرياً له مكانته بين الفنون التشكيلية حتى أصبحت من خلالها فنون الخط العربي بوجه عام والفنون الحروفية بوجه خاص سمة الفن الجمالي ومن أهم ميزاتهِ وتفردهِ بخاصية كتابة التشكيلات الحروفية على وفق منهج جمالي يمكنه من أسر أنظار المتلقي. الشكل (٤)



ولهذا "ينبغي أن يكون الفنان لحروفي متأملاً أن ما ينتجه هو فعل بحاجة إلى طاقة كبيرة والجمال بحاجة إلى توليف للطاقت لكي يكون تعبيراً". (١١)، (ص ١٢)

حتى يبقى الخط العربي من يواكب الحياة المعاصرة وحاجة الناس لها وأن التجديد وارد له طالما هناك فنانون جادون في تجديد وتطوير الجانب الحروفي لما يملكه من قيمة تعبيرية وأخرى جمالية عالية بفضل الرؤى المتجددة في التعاطي الأسلوبي المتنوع والمتميز المنفرد، والتي أسهمت فيه التكنولوجيا الحديثة المتمثلة بفن الحاسوب التي حملت الكثير من التجديد على القوالب النمطية وجعل ملامحها المبنية على الفهم العميق للحرف العربي وطواعيته في الصياغات الجمالية المبدعة.

ولهذا يمكن القول أن الفنون الحروفية ستبقى تواكب الحياة المعاصرة وحاجة الناس لها، ويبقى كفن تشكيلي كغيره من الفنون متجدد ومتطور. فالتجديد والبحث الدائم لإبراز إمكانيات وجماليات الفنون الحروفية خلق جواً من التألق الذي يحفظ لها مكانتها باعتبارها من الفنون المهمة في عصر التكنولوجيا الحديثة التي أضفت نافذة للإبداع والتألق وبكل روافده التراثية والمعاصرة على حد سواء. (الشكل ٥)



بالرغم من كل محاولات النزوع نحو تغريب الخطاب البصري والارتقاء في أحضان الحداثة وما بعدها التي تسببت خلالها التجديد والتطور وتغيراً في سياق الأساليب والأدوات التي سبقته إلى الدخول في خانة الابتكار والإبداع وهذا ما يمكن وجوده في الفنون التي اعتمدت على التشكيلات الحروفية. مما

دفعت بالفنون الحروفية في أن تدخل في علاقات تأثيرية ذات أبعاد تقنية خالصة لاسيما في الرسم، وإدخال الوسائط المتنوعة في تنفيذ المنجزات التشكيلية الحروفية لما قدمته من تسهيلات بديلة حافلة بالثراء الجمالي والتعزيز الاتصالي داخل فضاءاتها المقررة. كونها كشفت لنا عن إمكانيات وطاقات الأشكال الحروفية ذات الطاقات الفكرية والروحية والتي انطلقت من فنون الخط العربي في محاولة لتطوير بناءه الجمالي كشكل وكرمز وكمعنى فضلاً عن القدرة على تشكيله وتطويره ودمجه بما يحيط به من مفردات ورموز بشكل معاصر.

وعلى وفق ما تقدم يؤكد الباحثان: إن من بين كل الظواهر المستحدثة في سياق الفن التشكيلي والسماط المغايرة في أنماطه وأساليبه وأدواته يظل علينا دائماً الحرف العربي كاشفاً لنا عن إمكانياته وطاقاته الروحية والوجدانية لدرجة يمكن القول معها أن تشكيلات الفن الحروفي في اللوحة خرجت من شرنقتها بكل انسيابية لتخلق لنفسها شكلاً جديداً مبدعاً كون الفن الحروفي لم يكتفي بتوظيف الحرف العربي برؤية معاصرة وتجريده من خصائصه اللفظية بل حولها إلى مكونات أساسية فاعلة في المنجزات التشكيلية المعاصرة.

وبهذا الخرق والانزياح البنائي استطاع الفنان (الرسام) وفي عصر التكنولوجيا أن يكسر علاقة اللوحة بالجدار وظل باعثاً على التثويح والتجديد حتى حولوا اللوحة الخطية إلى لوحات تشكيلية ابهرها المزج ما بين الرسم والأشكال الحروفية التي تلاحمت وانصهرت فيما بينها لإعطائها بعداً جمالياً جاذباً.

مما دفع ذلك إلى اعتماد العديد من الفنانين في العالم العربي والإسلامي إلى اعتماد منهج التشكيل الحروفي الذي بات من الفنون المعاصرة التي مكنتها البرمجيات الحديثة من تكوين التصورات المتعددة التي جعلت من الأشكال الحروفية بحد ذاتها عملاً فنياً، زيادة على ذلك يمكن أن تكون وسيلة ملائمة لممارسة الفنان (الرسام) إبداعاته وصياغة أفكاره وإعادة تركيب عناصره التشكيلية التي تعتمد في الأساس على الحروف العربية التي تنشأ من خلالها فكرة المنجزات التشكيلية المعاصرة وتتمخض عن الإرادة التشكيلية الفاعلة في التطور وفق راهنية العملية الإبداعية التي جعلت من الفنون الحروفية بمثابة تجربة تلهب الفن الإسلامي المتمثل بفنون الخط العربي وترتقي إلى أعلى المستويات من الرمزية والدلالية والوظيفية على حد سواء مع الاحتفاظ بمقومات الاستجابة التعبيرية الجمالية.

المبحث الثالث: المنجزات التشكيلية المعاصرة:

يرتبط الجمال والوظيفة بالعمليات العقلية والمعرفية والتي في مقدمتها المنجزات التشكيلية المعاصرة التي تعد الفاعلية فيها من أهم محاورها الأساسية والتي تحمل قدراً من التعبيرات عن المعاني والأفكار المختلفة.

وقد شغل العمل الفني حيزاً واسعاً من تفكير الإنسانية كونه وسيلة مهمة من وسائل المعرفة وصورة من النشاط الاجتماعي، وجانباً مهماً من جوانب الحياة الاجتماعية بل هو "مرآة صادقة تعكس حياة الإنسان والمجتمع في كل زمان ومكان يشكل الفن خطاباً إبداعياً في شتى مجالات الحياة". (١٣، ص ١٥). وتقع المنجزات التشكيلية ضمن الحاجات الأكثر رسوخاً في تاريخ البشرية وأنه نوع من الاتصال الإنساني الذي اتخذ وجوهاً متعددة من وسائل الاتصال التي طورها الإنسان كونه نتاج معرفة اكتسابية يمكن الحصول عليها عن طريق الرؤية المعمقة فيما يقع عليه بالخبرة ثم تتجلى التجربة التطبيقية لكل الحلول والوسائل الممكنة، ونتيجة للتطور الثقافي والتكنولوجي تبرز المنجزات الجمالية لتفرض دوراً جديداً بشكل مستمر ومتزايد عن طريق ارتباطها بالقيمة سواء تم ربطها بالوظيفة الجمالية أو الحاجات المعنوية الأخرى. (٨، ص ١٧). فالهدف الرئيسي لإستراتيجية المنجزات التشكيلية المعاصرة هو تعزيز ثقافة الإبداع والابتكار الجيد لها لبناء قاعدة معرفية تحقق البنى الابلاغية وفق خطة وتحديد نقاط القوة فيها لوضع معايير عمل مستقبلية. (١٨، p.25)

إما الغرض من إستراتيجيتها فهو:

١- وضع إطار كامل يؤدي إلى اعتماد بناء مبتكر واضح الأهداف لتحقيق القدرة على التنافس مع المنجزات التشكيلية الفاعلة.

٢- التفكير ببناء جيد ووضع السياقات والمبادئ التوجيهية لضمان الوصول إلى تحقيق الفاعلية لدعم الوصول إلى غاياته الوظيفية. (P.12. 19)

فعندما يبتغي الفنان (الرسام) الجمالية في منجزاته التشكيلية المعاصرة يلجأ إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من التأثير داخل فضاءاتها مستخدماً في ذلك أساليب فنية غير مألوفة يركز على سحب الأشياء من مألوفيتها وإعطاء الإحساس بأن المرئيات كما نراها لا كما نعرفها ولهذا تعد نتاجاته المعاصرة من أكثر الفنون حداثة وتشكل البنية التعبيرية الجمالية فيها لما من اثر بالغ في تكوينها الملائمة والجاذبة للمتلقي كونها تمثل مجمل القواعد البنائية. وان مقدار خبرة الرسام ومهاراته الخاصة بالتعبير وغزارة وعمق الرؤى الجمالية التي يتمتع بها وانعكاسها على نتاجاته المعاصرة، فضلاً عما يتمتع به من خيال وحس يجعل من الممكن تفريغ التفكير الإبداعي في المحورين الخيالي والواقعي. (٦، ص ٥٢)، وهذا يعني أن الخطاب الإبداعي في النتاجات الفنية المعاصرة مرتبطاً بقدرة الفنان (الرسام) الذاتية على الابتكار وعلى حكمه المعياري على استجابة المتلقي وتذوقه للعمل البنائي المعاصر الذي يبقى الحكم الجمالي فيه متوقفاً على استجابة المتلقي الذي يراد به وظيفياً وجمالياً لإبلاغه رسالة التكوين الجمالي.

وبهذا الخصوص يؤكد الباحثان وجوب إعطاء الأفضلية دائماً إلى النشاط الذي يقول على عناصر الإبداع والابتكار، أي العملية العقلية أو مراحل التفكير التي يمكن أن تحقق أفكاراً رائعة وعند تطبيقها في الواقع العملي سوف يكون قادراً على توليد طرق جديدة أكثر كفاءة "وتعتمد الإيقاعات المتسارعة التي تتطلب منا التفاعل مع معطيات الواقع بالاستجابة الملائمة التي تتطلب المرونة والخبرة بمنهجية إبداعية لإنتاج منجزات تشكيلية معاصرة بصياغات وأفكار جديدة أو أصلية تتميز بالجمال والقيمة الاجتماعية والثقافية". (٨،

ص ١٩)



فالرسام المبدع هو الذي يرى العالم من حوله بوضوح وينأى بنفسه عن عمليات النقل والتقليد وينطلق بخيالاته نحو عوالم الاكتشافات والإبداع ويرتبط بمظاهر الحياة المعاصرة، محققاً مشاركة ايجابية تمثل أسمى مظاهر الانفعالية الحسية بقدر ما يمتلكه من أشكال جمالية تتم عن الثراء في التعبير وكذلك قدرته العملية وخبراته المكتسبة بالمران وطاقاته التي تتولد بالعمل الدعوب من اجل التطور

بأسلوب التعبير تبعاً لمتطلبات المنجز الجمالي الشكل (٦) والتي تتداخل فيها قيم الجمال بقيم

ومفاهيم أخرى نابعة من صلب الدوافع التشكيلية المعاصرة، ويكون مصدر تلك القيم ما تؤديه فعلاً من فائدة للمتلقي ويبقى الحكم الجمالي فيها متوقفاً على المتلقي الذي يراد به وظيفياً وجمالياً لإبلاغه رسالة الفنان (الرسام). (٢، ص ١١١). وان ما يحدد طبيعة وقيمة أي نشاط إنما هو ما يتحقق من هدف وأن الاتصال البصري هو مزيج خاص من الفن واللغة المستعملة لتقديم المعلومات إلى مجموعة خاصة من الناس، وعمل الرسام الأساس هو تأدية البناء وظيفته بشكل فاعل، ينبغي إنشاء صيغ بصرية للوسائل التكوينية مع الأخذ بعين الاعتبار للجمهور المستهدف باستخدام الحروف والرموز والصور". (١٧، p.55)

وهذا ما دفع بالفنان ليمارس إبداعاته وصياغة أفكاره وإعادة تركيب العناصر التشكيلية المكونة للبنى التأليفية المتداخلة ما بين الأشكال الفنية والتكوينات الحروفية في فضاء تشكيلي خلاق وفاعل، ساهمت البرامجيات الحديثة من تكوين تصورات متعددة يمكن أن تكون هي ذاتها عملاً تشكيلياً جمالياً معاصراً.

وقد تميزت المنجزات التشكيلية المعاصرة التي اعتمدت الخط العربي في بناءها الجمالي، فالأشكال الحروفية لها الفاعلية على اكتساب تكوينات جمالية بأشكال متعددة ومحققة للإثارة البصرية لاندماجها مع الأشكال الفنية الأخرى التي تتكون منها تلك المنجزات الذي ينقل من خلالها الذهن الفكر إلى مجموعة أفكار وآراء إنسانية تحمل التجريد وعنصر الحوار الفعال كونها تستوعب الآراء الجديدة وتتفاعل معها حوارياً وجدلياً وتحدد موقفها الجمالي معها فالمعاصرة هي واحدة من مفردات وإفرازات الفكر المعاصر. وهذا يؤكد على أنها إحدى أهم الأساليب الفنية للتعبير وتوجيه الخطاب البصري إلى المتلقي، ويمثل عملية اتصالية فاعلة بأسلوب فني يعتمد التعبيرية عن الفكرة الانشائية وكل ما يتعلق بها من نظريات ومفاهيم فلسفية وتنظيمية يمكن أن تؤسس فاعلية بصرية تثير انتباه المتلقي خاصة إذا شاركت في بناء أشكال حروفية معززة للاتصال. فالخط العربي المتمثل بالأشكال الحروفية باتت من وسائل البناء المعاصرة الفاعلة بعد تجريده مما يحيط بالواقع وإعادة صياغتها برؤية فنية جديدة تتجلى فيها إحساسات الفنان (الرسام) باللون والحركة والخيال.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: منهجية البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل محتوى نماذج العينة بحثه كونه من المناهج البحثية التي تلائم الدراسة الحالية.

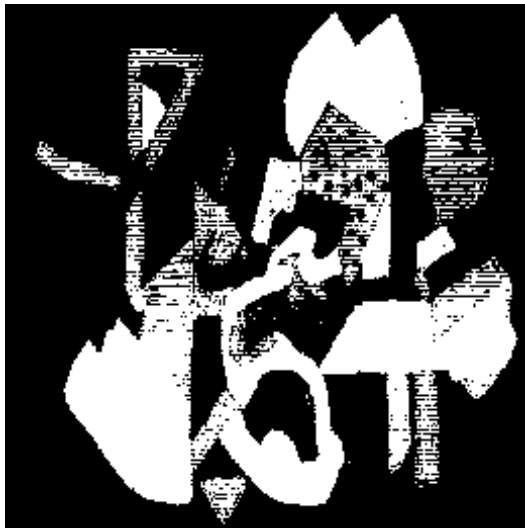
ثانياً: مجتمع الدراسة

تضمن مجتمع البحث الأساسي من الاعمال الفنية المعاصرة (الرسم) التي استلهمت الحرف العربي كعنصر بنائي فاعل من قبل الرسامين في الدول العربية الإسلامية.

ثالثاً: عينة البحث

اختر الباحثان اربعة نماذج كعينة مختارة من مجتمع الدراسة وممثلة له بعد مساعدة الخبراء* وعلى وفق الطريقة القصدية وعلى ضوء المسوغات الآتية:

- ١- توفر الأسباب الموضوعية للنماذج المختارة.
- ٢- التنوع التصميمي الأسلوبي في اعتماد الأشكال الحروفية.
- ٣- توافر الفاعلية التصميمية للأشكال الحروفية.



رابعاً: تحليل عينة البحث

أ نموذج (١)

اسم العمل: حديقة حروفية

اسم الفنان: ضياء العزاوي*

البلد: العراق

القياس: ٥٠×٥٠ سم

* الخبراء:

- ١- أ.د. عبد المنعم خيرى حسين/ تدريسي/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.
- ٢- أ.د. عارف وحيد إبراهيم/ تدريسي/ جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.
- ٣- أ.د. مها إسماعيل الشخيلي/ تدريسي/ الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية.
- ٤- أ.م. نسيم رحيم كريم/ تدريسي/ جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.

* فنان تشكيلي عراقي ولد في بغداد عام ١٩٣٩ تمتعت تجربته التشكيلية بنوع من التفرد والخصوصية التي اكتسبها من خلال تنوع منافذ دراسته التاريخية والآثرية والتشكيلية. اعتمد الفنان العزاوي على التشكيلات الحروفية في منجزاته الفنية بعدها عناصر بنائية فاعلة ومؤسسة في ذات الوقت الثراء الوظيفي والجمالي.

الوصف العام

تكون النموذج بشكل عام من أشكال حروفية إلى جانب أشكال غير منتظمة اعتمدت ألواناً متعددة.

المناقشة والتحليل:

عد الفنان ضياء العزاوي في نمودجه هذا الأشكال الحروفية وألوانها في الواقع من العناصر الأساسية لتوظيف السمات الجمالية داخل فضاءه، مستخدماً التجريد لاستكشاف موضوعه مستخدماً الحروف العربية على نحو شبه عفوي مشكلاً المادة الرئيسية وتبسيط إيصال مضمونه إلى المتلقي..

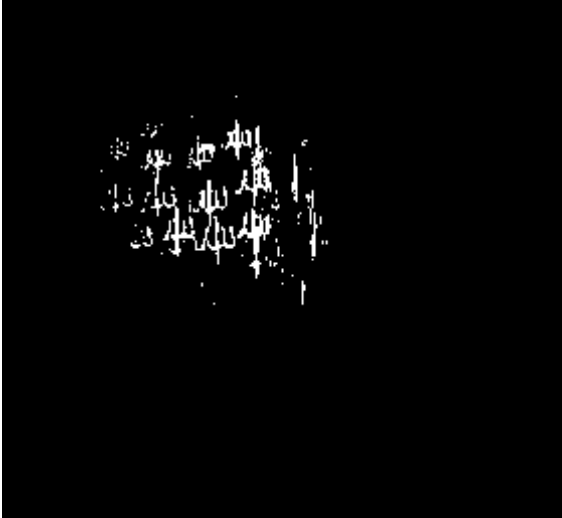
من العمليات التي ساهمت في توظيف الجمال من خلال التشكيلات الحروفية هي العلاقات اللونية التي أكملت بعضها البعض الآخر لاسيما مع الأشكال الهندسية التجريدية الأخرى التي تداخلت إلى حد التشابك مع الأشكال الحروفية معتمداً على الألوان المبهجة والمشرقة لتعزيز الاتصال ما بينها وبين متلقيها وبالخصوص التقاربات اللونية المتمثلة بما يسمى بالألوان الباردة التي يأتي في مقدمتها اللونين الأخضر والأزرق إلى جانب الألوان الأخرى التي شكلت ألوان الأشكال الحروفية معها التباينات اللونية والتضادات وهما وسيلتان تنظيميتان تؤسسان الغايات الوظيفية والجمالية.

ومن وسائل التنظيم الأخرى التي أسست الناتجين الوظيفي والجمالي في النموذج (عينة الدراسة) فقد تمثل بالاستقرار النفسي الذي حققه التوازن الذي جاء فيه بالصورة الإبهامية ساعد في ذلك التكرارات في الأشكال والألوان والخطوط إلى جانب عناصر البناء الأخرى .. التي استقرت جميعها على فضاء النموذج الذي ضم اللون الداكن لإضفاء علاقات جمالية مبتغاة من جراء تشكيلها اهتماماً بصرياً يمكن ان يستلم المتلقي من خلالها توظيفاً فرضته الحاجة الجمالية المتنوعة والمعززة للاتصال.

شكلت الأشكال الحروفية في النموذج اهتماماً بصرياً بسبب احتلال موقعاً فضائياً مهماً في النموذج حيث استقرت جميع الحروف المعتمد في الموقع الفضائي المركزي الذي بدوره يعد من المواقع الفضائية المهمة في العملات الفنية المتمثلة بالنموذج.

ومن المفيد ان يذكر الباحث ان التزام الفنان العزاوي بارتباط الحضارات السابقة من خلال رموزها التعبيرية وفي مقدمتها حضارة الإسلام ما هو الا دليل واضح على شعوره بالارتباط الروحي لها من خلال اعتماده أشكالاً حروفية غير منتظمة المعنى ولكنها في ذات الوقت أسست ناتجاً وظيفياً وجمالياً وتعبيرياً على حد سواء، فضلاً عن الرمزية لهذه الأشكال وألوانها من جهة وما بينها والأشكال التي أحبطت بها من جهة أخرى مؤسسة بذلك ترابطاً واضحاً وانسجماً

متوافقاً لتعزيز وحدة النموذج الجمالية مما يدعو ذلك إلى نجاح التوظيف للأشكال الحروفية عند الفنان ضياء العزاوي.



أنموذج (٢)

اسم العمل: هو الله

اسم الفنان: محمد غنوم*

البلد: سوريا

القياس: ٤٠×٣٩ سم

تاريخ الإنتاج: ٢٠١٢

الوصف العام:

تكون النموذج بشكل عام من أشكال حروفية اعتمدت التكتيف الشكلي واللوني وفق التراكمات المتعددة وحملت ألواناً متعددة جاءت على خلفية (غامقة سوداء).

المناقشة والتحليل:

إن الفاعلية الجمالية التي أسسها النموذج جاءت من خلال نظام التراكم المتعدد الذي أظهره لتحقيق أعماق فضائية متعددة اختلفت مسافاتهما مع بصر المتلقي لمنحه نوعاً من التتابع البصري الذي يشد المتلقي نحو هذه العلاقات ومن ثم التعرف على العلاقات الجمالية التي اعتمدها الفنان للوصول إلى تحقيق الغايات الوظيفية والجمالية والتعبيرية على السواء، هذا فضلاً عن الإيقاعات المتناغمة التي أوجدتها التكرارات المتعددة المنتظمة للأشكال الحروفية التي حملت مضامينها المباشرة لأبعاد الملل وتعويضه بالقبول والرضى من خلال علاقات النموذج الجمالية، هذا من جانب ومن جانب آخر فإن التحشيد الشكلي واللوني للأشكال الحروفية والتي احتلت معظم فضاء النموذج لم يجيء إلا ليعكس من خلاله مبدأ الاعتصامية للمسلمين والمؤمنين وبذل كل جهد لمبادئ الإسلام الحنيف، وما التركيز على تكرارات لفظ الجلالة وبالقيمة

* فنان تشكيلي من سوريا تميزت أعماله بجعل حركة أشكال الحرف العرفي رافضاً السكونية، ينفذ أعمالاً بتقنيات لونية مختلفة وبصيغة حروفية تنمهي منها الأصول الكلاسيكية للخط العربي.

اللونية البيضاء إلا ليعطي دلالة إيحائية بقيمة اللون الأبيض الاعتبارية والوظيفية كونه يمثل الطهارة والنظافة وما إلى ذلك من دلالات رمزية.

إما الاتجاهات المتعددة التي رافقت الأنظمة المعتمدة في النموذج والتي توحي بالحركة بذات الاتجاهات التي عبر عنها تراقص الأشكال الحروفية داخل فضاء النموذج ولإعطائها بعداً فكرياً روحياً يحمل مضامين وجدانية تلزم المتلقي بمشاركته مع العلاقات الناتجة للنموذج.

وفيما يخص الجانب التعبيري للنموذج فقد تمثل بالأشكال الحروفية المقروءة والمتمثلة بكلمة هو التي تميزت بصورة واضحة والتي تكررت بإحجام ومواقع متنوعة ومنحت ألواناً تباينت ما بين الأسود والأحمر المشع إلى جانب لفظ الجلالة التي تكررت في أهم مواقع الفضاء للنموذج ساحبة بصر المتلقي نحوها واستلامه بعداً جمالياً وتعبيرياً معزراً للاتصال هذا إلى جانب المعطى القرائي والتزيني للأشكال الحروفية التي اعتمدت التحشيد الجمالي، إلى جانب التعبيرية المباشرة التي حققها الأشكال الحروفية بأنواعها فقد أضاف المصمم لفظ الجلالة باللون الأسود وبحكم كبير نسبياً وفي موقع الركن الأعلى الأيمن من فضاء النموذج ليمنحه تفرداً بنائياً وبالتالي هيمنة شكلية داخل الفضاء المقرر له.

وفيما يخص الفاعلية الوظيفية التي تحققت في النموذج من خلال اعتبار الأشكال الحروفية بمثابة تعزيز لفكرة المنجز الجمالي والتي تمثلت بعنوانه (هو الله) التي تمتلك القدرة والإمكانات المتعددة في منح المتلقي اطمئناناً وإيماناً بالفكر الإنساني المتمثل بالفن الإسلامي الذي ظهرت إبعاده الجمالية والوظيفية والتعبيرية على السواء.



أنموذج (٣)

اسم العمل: تشكيل حروفي

اسم الفنان: خالد شاهين*

البلد: فلسطين

القياس: ٤٢×٤٢ سم

تاريخ الإنتاج: ٢٠١١

* فنان تشكيلي وخطاط ومصور فلسطيني ولد في مدينة الخليل عام ١٩٦٦ عاش طفولته في دولة الكويت وفيها أكمل دراسته جاءت معظم أعماله على الحرف العربي في صياغات تشكيلية معاصرة.

الوصف العام:

اعتمد النموذج شكلاً هندسياً مربعاً توزع إلى ثلاثة أجزاء تقاربت في مساحاتها بالاتجاهية العمودية نحو الأعلى وقد ضمت هذه الأجزاء أشكالاً حروفية تباينت في كمياتها وقد احتوت الألوان ما بين الأخضر والأحمر والألوان الفاتحة والداكنة.

المناقشة والتحليل:

تمثلت الفاعلية الجمالية في النموذج من خلال الشفافية اللونية التي اعتمدها المصمم والانسيابية الشكلية للحروف التي احتلت أهم مواقعه الفضائية لإضفاء الجانبين الجمالي والتعبيري وبالتالي لتأسيس الإثارة البصرية وتعزيز الاتصال.

إما النظام اللوني الذي يعد من العناصر البنائية الفاعلة كونه يحمل رموزاً ودلالات متعددة فقد أخذ منحى من ذلك حيث جاءت ألوان الأشكال الحروفية المقروءة والتي احتلت الجزأين الأعلى والأسفل من الجزء الأوسط حاملة شفافية لونية هادئة أضفت نوعاً من الرضى والقبول، بينما دفعت الفنان لإعطاء الأشكال الحروفية غير المقروءة والتي احتلت الجانب الأوسط من الأجزاء الثلاث التي ضمت اللون الأحمر القوي وذلك لمنحه دلالات رمزية للقوة والاندفاع نحوها.

ولا شك أن الجانب التعبيري لهذا النموذج قد وضحته الأشكال الحروفية المقروءة لإضافة زخرفية تزيينية ساعدت إلى تحقيق التلاحم ما بين أجزاءه لتأسيس وحدته الجمالية المبتغاة، هذا فضلاً عن الاتجاهية الرأسية التي تمثلت باتجاهية الأجزاء الثلاث التي توزعت عليها الأشكال والألوان وبقية عناصر التكوين، لتحمل هذه الاتجاهية بعداً فكرياً نحو المطلق ساعد في وضوح ذلك الانسجام المتوافق الحاصل بين الألوان التي اعتمدها الفنان (الرسام) في كل أجزاءه وتفصيله الدقيقة لإضفاء جانباً تعبيرياً وجمالياً فضلاً عن الجانب الوظيفي الذي يعد الأساس في تحقيق نجاحه.

هذا بالإضافة إلى ما يمتلكه النموذج من علاقات تصميمية تحتاج إلى التأمل والتفسير الذي يحمله مضمونه الذي عبر عنه من خلال التقسيم الثلاثي للنموذج والذي توزعت عليها الأشكال سواء أكانت الحروفية أم الأخرى، فهي أخذت مكانها واعتبارها الجمالي.

وعلى وفق ما تقدم يمكن أن يضيف الباحثان رأياً مفاده أن الفنان الفلسطيني خالد شاهين قد حقق مبتغاه الفني وإيصاله إلى المتلقي وهو يحمل فاعلية فكرية وجمالية محققة علاقات الترابط والتماسك التي حملت معاني دلالية سواء أكان ذلك على صعيد الوطن أم الرسالة الإسلامية وقد تمثلت بالتعاون والتقارب لمواجهة عاديات الزمن.



أ نموذج (٤)

اسم العمل: تشكيل حروفي

اسم الفنان: يوسف إبراهيم*

البلد: المملكة العربية السعودية

القياس: ٧٦×٩٠ سم

تاريخ الإنتاج: ٢٠١٢

الوصف العام

نموذج جاء متكونه الأساس من أشكال بنائية احتلت مجمل فضاءه وجاء باللونين المشرقين الأصفر والبرتقالي استقرت على فضاءه الذي جاء باللون الأزرق واخترقت من جوانبها المتعددة أشكالاً حروفية حملت القيمة اللونية البيضاء.

المناقشة والتحليل

لا شك أن الدلالات الرمزية التي تحملها الألوان التي اعتمدها الفنان السعودي المتمثلة بالأصفر والبرتقالي والأزرق إلى جانب القيمة البيضاء تجعل المتلقي بإظهار التعاطف لهذه الدلالات التي تحقق الإثارة البصرية وتعزيز الاتصال الجمالي وقد ساهم في تعزيز ذلك الانسجام المتوافق بين هذه الألوان والتي تدفع بالقبول والرضى والاطمئنان على حد سواء. ومن الوسائل التنظيمية المهمة التي حققت نتائجاً جمالياً فاعلاً تمثلت بالنظام للأشكال البنائية والحروفية التي ظهرت وكأنها مجسمة تحمل إبهاماً بالعمق الفضائي، ساعد في ظهور ذلك التدرجات الظلية بالقيمة اللونية السوداء التي أحاطت ببعض جوانب الأشكال البنائية الصفراء والبرتقالي وهذا الإبهام بالبعد الثالث حتماً يؤدي إلى متابعة تفاصيل الغوص في عمق المنجز الفني.

إما عنصر الاتجاه الذي ظهر فاعلاً في النموذج من خلال تعدداته واختلافاته وحتى تعاكساته والتي أحدثتها الأشكال الحروفية والبنائية لتسهم إلى حد بعيد في تحقيق الإبهام الحركة التي تؤسس حتماً متابعة بصرية جمالية ساهم في تعزيزها التداخل والاختراق الحاصل بين الأشكال الحروفية والأخرى التي تكون منها النموذج ولتحقيق الفاعلية داخل فضاءه.

* فنان تشكيلي ولد في مدينة حورية الجوهر في محافظة جدة في السعودية، تداخلت في أعماله التشكيلية في فضاءات ألوان الحياة وحروف القرآن الكريم، ولا تقف جماليات الحرف العربي عنده حد معين بل يتعدى ذلك حدود العبارة المقروءة والقاعدة والميزان، وينهج بعد رابعاً بعداً ينطلق فيه الحرف العربي عالياً مغرداً مع نغم في أفق عال يعانق أنغاماً مخزونة في خياله لتأتي النتيجة بمنجز تصميمي تتحدث فيه الحروف بالتناغم.

ومن وسائل التنظيم المهمة التي أسست فاعلية بصرية قد تمثلت بسيادة الشكلين (الأصفر والبرتقالي) كونها احتلا معظم فضاء النموذج وبالتالي سحب بصر المتلقي نحوهما والبدء بمبدأ التتابع الذي تنتقل من جرائه العين من موقع السيادة إلى المواقع الأخرى حسب أهمية كل منها حتى تأتي متابعة جميع تفاصيل العلاقات البنائية سواء أكانت باللون أم بالشكل أم بعناصر التكوين الأخرى وخصوصاً القيمة الضوئية التي توزعت ما بين الإعتماد والإنارة ليعكس الفنان (الرسام) من خلالها ما يحدث في الطبيعة كالليل والنهار والنور والظلام، وجميعها حالات تعزز الاتصال الجمالي والإثارة البصرية الفاعلة.

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث

- أثمرت عمليات التحليل وأدبيات البحث على جملة من النتائج وكما يأتي:
- ١- يعد التآلف الوظيفي والجمالي الذي أسسته الحروف العربية بمثابة ناتج تواصلية لتعزيز مضمون الخطاب الفني البصري في اللوحات التشكيلية المعاصرة.
 - ٢- أسهمت أنظمة التعبير المتنوعة للحرف العربي إلى تعزيز البعدين الوظيفي والجمالي في جميع نماذج العينة.
 - ٣- حقق التمازج المتوافق ما بين الأشكال الحروفية وعناصر بناء المنجز التشكيلي المعاصر إثارة جمالية فاعلة ساهم في تأسيسها الحرف العربي الذي يحمل فكراً وحدانياً.
 - ٤- حملت الأشكال الحروفية داخل فضاءات المنجزات المعاصرة سواء أكانت مقروءة أو غير مقروءة إلى سحب بصر المتلقي وإثارة اهتمامه لما تمتلك من إمكانيات تأثيرية لارتباطها بتعاليم دين الإسلام.
 - ٥- استطاعت التنوعات الجمالية التي أسسها الفنان (الرسام) من الأشكال الحروفية داخل فضاءات اللوحة المعاصرة إلى تعزيز الاتصال والإثارة البصرية ومن ثم الفاعلية الجمالية.
 - ٦- أثمر التوظيف الجمالي للحرف العربي إلى تحقيق السيادة الشكلية واللونية المثيرة للانتباه في اللوحات التشكيلية المعاصرة.
 - ٧- حققت المطاوعة والانسيابية في توظيف الحرف العربي إلى تحقيق الناتجين الوظيفي والجمالي في المنجزات التشكيلية المعاصرة.
 - ٨- أسهمت قدرات الرسام في صياغة التشكيلات الحروفية في المنجزات التشكيلية المعاصرة إلى إظهار الهوية الحضارية الإسلامية التي تحقق الفاعلية الجمالية والتعبيرية على حد سواء.
 - ٩- إن الابتكارية والتجديد المستمرين التي تحتاجها الأشكال الحروفية داخل فضاءات اللوحة المعاصرة إلى الخروج من النزعة التقليدية واعتماد اللامألوفية والغرائبية التي تعد أهم تمثيلات الفاعلية الجمالية والوظيفية على السواء.

١٠- جسدت أنظمة التعبير المتعددة التي حققتها الأشكال الحروفية في المنجزات الجمالية المعاصرة فاعلية جاذبة سواء على صعيد الشكل او اللون وبما يكثف من جمالية المضمون

١١- اقترنت الألوان التي تحمل المعاني الدلالية والرمزية إلى تأسيس نوع من التتابع البصري من المتلقي للكشف عن قيمة الأشكال الحروفية الجمالية التي اعتمدها اللوحات الفنية المعاصرة.

ثانياً التوصيات:

حدد الباحثان بعض التوصيات التي تحتاجها الدراسة والتي لها علاقة معها.

- ١- الاستفادة من قبل الباحثين من نتائج الدراسة والأخذ بعين الاعتبار إلى ما توصلت إليها الدراسة من أهمية الحرف العربي في المنجزات التشكيلية ومنها فن النحت والخزف.
- ٢- التأكيد على اعتماد الحرف العربي كوحدة بناء فاعلة في الأعمال الفنية التشكيلية في الجامعات والمؤسسات العلمية ذات العلاقة.

ثالثاً: المقترحات

استكمالاً لنتائج الدراسة يقترح الباحثان الآتي:

- ١- التوظيف الجمالي للحرف العربي في الرسم العالمي المعاصر.
- ٢- فاعلية الحرف العربي في الملصقات العربية المعاصرة.

قائمة المصادر:

- ١- إياد حسين عبد الله: فن التصميم الفلسفة ، النظرية، التطبيق، ج ١ و ج ٢ دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، ٢٠٠٨.
- ٢- إيمان طه ياسين: معطيات النظرية الجمالية وانعكاساتها في التصميم الطباعي، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، ٢٠١٤.
- ٣- إيناس حسين: اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ٢٠٠٥.
- ٤- باسم محمد صالح: فاعلية البنى التصميمية في المنجز الطباعي المعاصر، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، ٢٠٠٥.
- ٥- بشرى محسن ياسر: الفاعلية التداولية في التصميم الإعلاني المطبوع، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة بغداد، ٢٠١٤.
- ٦- حامد سرمك: فلسفة الفن والجمال (الإبداع والمعرفة الجمالية)، دار الهادي، العراق، ٢٠٠٧.
- ٧- الحيلة، محمد محمود: تصميم وإنتاج الوسائل التعليمية، دار المسيرة للتوزيع والنشر، عمان، ٢٠٠٠.

- ٨- دينا محمد عناد: البنى الارتكازية لفن التصميم الطباعي المعاصر، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، ٢٠١٤.
- ٩- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، دار الفكر العربي، دون تاريخ.
- ١٠- سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، ترجمة محمد محمود، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.
- ١١- سلوى صالح: الخط العربي المتجدد "لوحات بصرية سيمفونية خالصة"، حمص، سوريا، ٢٠١٢.
- ١٢- شذى فرج عبو: توظيف الموجات الصوتية في التصميم وحدة إضاءة، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، ١٩٩٧.
- ١٣- عطية عبود: جولة في عالم الفن، المدرسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ١٩٨٥.
- ١٤- فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، القاهرة، ١٩٧١.
- ١٥- معتز عناد غزوان: فاعلية النقطة ودلالاتها في التصميم الطباعي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٢.
- ١٦- هاني يحيى نصري: المنطق الاستمولوجيا "معيان العلم والمعرفة"، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، ٢٠٠٣.
- ١٧- Communication Toolkit: visual Graphic Design, University Bord of Trustees, U.S.A. 2000.
- ١٨- Pipes, Alan: production for Graphic Designers 4th ed. Published, New Jersey, U.S.A, 2005.
- ١٩- Queen, land: Government Design strategy U.K, 2008.
- ٢٠- Walter, tlerdeg: Graphic poster Design, New York, 1980.
- ٢١- ايلاف سعد علي: وظيفة الابلاغ في الرسوم الجدارية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨.
- ٢٢- الشمري، سحر عبدالعظيم: الابعاد الوظيفية والجمالية للزخارف الاسلامية، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٤.
- ٢٣- معجم اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع بمصر، ١٩٧٩.
- ٢٤- راوية عبدالمنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية) دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ٢٠٠٥.
- ٢٥- الحسيني، اياد عبدالله: التكوين الفني للخط العربي- وفق اسس التصميم، أطروحة دكتوراه مقدمة الى جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦.

٢٦- الشال، عبدالغني النبوي: مصطلحات في الفن والتربية الفنية، عمادة شؤون المكتبات، السعودية، الرياض، ١٩٨٤.

٢٧- حسن محمد حسن: الاصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مصر، ب. ت.

المتناهي واللامتناهي في زخارف مآذن وقباب جوامع بغداد**الأستاذ المساعد الدكتور****هاشم خضير حسن الحسيني****مشكلة البحث:**

امتاز الفن الإسلامي بوحدة نتاجاته الفنية، رغم تباعد العصور، واختلاف الأماكن التي ظهر فيها، فضلا عن اختلاف الشعوب، ويعود ذلك بصفة أساسية الى وحدة العقيدة الإسلامية التي استوحى هذا الفن مبادئه وتعاليمه منها.

حيث اتسم ذلك الفن بالسمة الزخرفية، عبر توظيفها في معظم النتاجات الفنية سواء كانت منقولة أم غير منقولة، والمنفذة على مختلف الخامات، ونتيجة للدراسة الاستطلاعية التي قام بها الباحث، وجد أن التراث الإسلامي عكس لنا تنوعاً زخرفياً سواء على مستوى المفردات والمكونات أو على مستوى أساليب الإنشاء والتكوين، التي اعتمدها المزخرفون في توجهاتهم التصميمية، وبما يمتلكونه من خبرات ومهارات تناقلها الفنانون المسلمون جيلا اثر جيل.

حيث بنيت تلك التوجهات والخبرات على فكرة المتناهي واللامتناهي في زخارف الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد، وبالرغم من كون هذين العنصرين العماريين يجتمعان تحت إطار الفن الإسلامي، فإن لكل منهما خصوصيته ومميزاته النوعية الواضحة على العمارة الإسلامية، لذا يقتضي إجراء دراسة تفصيلية تعنى بإظهار المتناهي واللامتناهي في زخرفتهما.

ومن خلال ما تقدّم صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي:-

ما هو المتناهي واللامتناهي في زخارف مآذن وقباب جوامع بغداد؟

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث الحالي بما يأتي:-

- ١- قد يوفر البحث أساساً فكرياً وتطبيقياً للعاملين في مجال الريادة العمارية ومنهم طلبة كلية الفنون الجميلة قسم الخط العربي والزخرفة وكلية الهندسة قسم المعماري.
- ٢- يمكن أن يسهم في ترصين المناهج الدراسية خاصة في مجال فنون الزخرفة الإسلامية ولمختلف الحقول التطبيقية.
- ٣- قد يسهم البحث بوصفه خطوة تمهيدية للطلبة والباحثين في إرساء عدد من المصطلحات الفنية المعنية بميدان الفنون الزخرفية.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:-

كشف المتناهي واللامتناهي في زخارف مآذن وقياب جوامع بغداد .

حدود البحث

الحد الموضوعي: المتناهي واللامتناهي في زخارف مآذن وقياب جوامع بغداد بأنواعها المختلفة سواء كانت مضافة أو منبثقة من منهجية البناء.

الحد المكاني: الواجهات الخارجية^(١) لزخارف مآذن وقياب جوامع بغداد .

الحد الزمني: من (٩٤١ / ١٢٤٢هـ) (١٥٣٤ / ١٨٢٦م)، والمنفذة بمادتي (أجر، خزف عماري) وبوضعها الحالي، إلا أن هناك مسوغات أخذت بالحسبان عند اختيار الحدود المكانية والزمانية وسبب ذلك يعود الى أفئقار المدن العراقية من الجوامع التي تعود لتلك الفترة، والتي تمثل تراثنا الأصيل.

تحديد المصطلحات

• المتناهي^(٢) Finite

لم تتعد المعاجم العربية كثيراً عن المفهوم الذي حدده القرآن الكريم لهذه المسألة، إلا باتجاه الإطناب والتفصيل وتعدد الاشتقاقات، إلا أنها حافظت بشكل عام على ذلك المعنى الذي ورد في عدة آيات قرآنية كريمة، منها على سبيل المثال ﴿فِيمَ أَنْتَ مِنْ ذِكْرَاهَا * إِلَىٰ رَبِّكَ مُنْتَهَاهَا﴾ (٣) و ﴿وَمَا آتَاكُمُ الرَّسُولُ فَخُذُوهُ وَمَا نَهَاكُمْ عَنْهُ فَانْتَهُوا﴾ (٤).

فالمنتهى في الآية الكريمة الأولى يعني الغاية، وفي الآية الكريمة الثانية يعني الكف، الذي يقترب من المعنى الأول، فإذا وصل أحدهم حداً وكف، فقد كان ذلك الحد غايته التي انتهى إليها.

- ويرى ابن منظور النهي بأنه: (خلاف الأمر. نهاء، ينهاه نهياً فانتهى، وتناهى كف؛ أنشد "سيبويه" لزياد بن زيد العذري :

إذا ما انتهى علمي تناهيت عنده اطلال ، فأملى ، أو تناهى فاقصرا

(١) ويرجع ذلك لافتقار أغلب مآذن وقياب جوامع بغداد الأثرية من تزيين واجهاتها الداخلية.

(٢) لا بد من الإشارة بأن هنالك مصطلحات أكثر تردداً وتداولاً في إطار مسألة المتناهي، وهي الكم (Quantity)، والاتصال (Relevance)، والتداخل (Subalteration)، والمتناهي (Finite) (أياد: ٢٠٠٧: ص ١٣٦-١٤٤).

(٣) سورة النازعات آية ٤٣-٤٤.

(٤) سورة الحشر آية ٧.

والنهاية: كالتالية، حيث ينتهي إليه الشيء وهو النهاء. يقال: بلغ نهايته، وانتهى الشيء وتناهى، بلغ نهايته (أبن منظور مج ١٥: ١٩٥٦: ص ٣٤٣-٣٤٤).

كما فسر النهي بموضع آخر بمعنى "الانتهاء ابلاغك الشيء، وانتهيت إليه السهم، أي: أوصلته إليه" (الفراهيدي: ١٩٨٢: ص ٩٣).

- وهناك من يعد المتناهي بأنه " كمية محددة من خلال علاقتها بكميات محددة أخرى يمكن الإشارة إليها بأنها أكبر أو أصغر منها" (يودين: ١٩٨١: ص ٤٠٧).

ومن خلال ما تقدم يعرف الباحث المتناهي اجرائياً بأنه:

" تمثيل شكلي محدد الزمن متجسد بمادة غير قابلة للخلق لكنها تتغير من صورة الى أخرى نتيجة أنطوائها على فكرة اللامتناهي في زخارف الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد".

• اللامتناهي^(١) Infinite

عُرّف اللامتناهي بأنه " مالا تجتمع أجزاءه معاً وبالفعل، لا بداية ولا نهاية له" (الالوسي: ١٩٨٥: ص ٢٨٤).

كما ورد اللامتناهي بأنه " كمية متغيرة متزايدة أو متناقصة غير محددة قادرة على أن تصير - وهي في الحقيقة تصير - أكثر أو أقل من أية كمية معطاة من قبل مهما كانت كبيرة أو صغيرة" (يودين: ١٩٨١: ص ٤٠٧).

وبناءً لما تقدم يأسس الباحث تعريفه الاجرائي للامتناهي بأنه:

" صور ذهنية تتجلى عبر الأشكال الحسية لتجسد ذاتها بطريقة غير مباشرة، حيث تعود بمرجعياتها إلى فكر قبلي أو آني عبر تمثيلها اللامحدود في زخارف الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد".

• الزخرفة Ornament

يرى أبن منظور معنى الزخرف بأنه (الزينة وكمال حسن الشيء والمزخرف: المزين) (أبن منظور مج ٩: ١٩٥٦: ص ١٣٢-١٣٣).

وهناك من يعدها بأنها (ليست مكوناً إنشائياً ولا وظيفياً، بل هي شئ يضاف الى ما هو إنشائي أو وظيفي، قد يكون غير مفيد تقنياً لكنه مع ذلك له غرض جعل الأشياء جميلة) (Jensen:1982:p 9-13).

كما ورد تعريفها بأنها (عملية إضافة مفردات معينة الى التكوين الأصلي (الهيكل العماري)، الأ أن هذه المفردات لا يشترط ان تكون مضافة إذ يمكن أن تكون هيكلية، فالحالة الأولى نحصل

(١) هنالك مصطلحات شائعة التداول بخصوص اللامتناهي نورد منها اللامحدود (Indefinite)، والتام (Complete)، والامتناهي (Infinite) (أياد: ٢٠٠٧: ص ٢٣٥-٢٣٩).

عليها من إضافة المكونات الزخرفية الهندسية والنباتية والنصية الخطية وغيرها الى التكوين المعماري، أما الحالة الثانية فتكون من خلال ما يولده الشكل الأصلي من تأثيرات زخرفية، نتيجة العناصر المكونة له والعلاقات بينها) (March:1971: p 30).

ومن خلال ما تقدم يستمد الباحث تعريفه الإجرائي للزخرفة بأنها:

" تكوينات فنية مجردة مضافة أو منبثقة من منهجية البناء والمتمثلة بعدد من المفردات المترابطة فيما بينها على وفق نظام من العلاقات الشكلية والمستندة الى فكرة الامتداد اللامتناهي للوحدات الزخرفية على الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد ".

الفصل الثاني

نشأة وتطور زخارف العمارة الإسلامية

بعد ظهور الإسلام في شبه جزيرة العرب، أصبحت الأمة الإسلامية دولة تمتد من الصين شرقاً إلى بلاد المغرب والأندلس غرباً، ومن القوقاز شمالاً حتى المحيط الهندي جنوباً، حيث انضوت تحت راية الإسلام حضارات عدة، ذات خلفيات دينية وثقافية وتاريخية وفنية متباينة كان لتقاليدها وأعرافها الفنية تأثير على الفن الإسلامي عبر امتداده التاريخي من خلال تطويع طرزه وأساليبه المحلية وإعادة صياغتها بما يتلائم مع معتقدات الدين الإسلامي، وتتماشى مع فكره الديني والفلسفي) (روجرز: ٢٠٠٨: ص ١٥).

وعند بزوغ الرسالة الإسلامية لم تتل الفنون الإسلامية بشكل عام والفنون الزخرفية بشكل خاص اهتماماً ملحوظاً، وذلك لانشغال المسلمين الأوائل بنشر الدعوة والجهاد في سبيل الله، فضلاً عن أنهم كانوا يميلون إلى الزهد والبساطة والنقش في حياتهم الخاصة والعامة ودليل ذلك مسجد الرسول (ص) في المدينة.

ومن العصر الأموي (٤١-١٣٢هـ / ٦٦١-٧٥٠م) أقبل المسلمون على تزيين عمايرهم، (حيث ظهرت بشكل واضح لأول مرة في زخارف مسجد قبة الصخرة (٧٢هـ/ ٦٩١م)، والتي تعد من الأمثلة المبكرة للزخارف النباتية في الفن الإسلامي، وتتكون عناصرها النباتية من الأغصان التي تتدلى منها الأزهار، والأثمار وأوراق الاقنشا) (عبد الرضا: ١٩٨٩: ص ١٤-١٥)، وبعد انتقال الخلافة وقيام الدولة العباسية (١٣٢هـ - ٦٥٦هـ / ٧٥٠م - ١٢٥٨م)، اهتم الخلفاء العباسيون اهتماماً جلياً بالعمارة والفنون، سيما الفنون الزخرفية التي وصفت بأنها لغة الفن الإسلامي، إذ تم توظيفها في تزيين القصور والبيوت) (مارسيه: ١٩٦٨: ص ٦٠)، وخير ما يمثل ذلك زخارف المدن التي شيدها كمدينة بغداد وسامراء، وما حوتها من مساجد وقصور ومدارس في غاية الفخامة والجمال.

حيث مثلت زخارف سامراء بطرزها^(١) (إسلوباً إسلامياً دولياً، انتشر الى سائر أنحاء العالم الإسلامي، فمنذ منتصف القرن الثالث الهجري ظهر هذا الأسلوب في مختلف أقاليم الخلافة العباسية، في العمارة والفنون التطبيقية، كالتحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف) (الباشا: ١٩٥٩: ص ٦٨-٦٩)، ثم انتشرت تلك الزخارف في مصر والمغرب وإيران وآسيا الصغرى. وهكذا سارت الفنون التزيينية أخذت طريق التطور والرفي حتى تصل لغاية النضج الفني باعتبارها عملاً مقصوداً بتأثيره الوجداني ليخاطب حاسة الوجدان الديني بلغة الجمال الفني، وهذا ما يظهر لنا الإهتمام الحقيقي الذي طبع إيمان هؤلاء البناة (الحرفيين)، الذين اعطوا لمبانيهم الدينية خير ما يمتلكون من فن وإتقان، فلم يتركوا مساحة عمارية لم يصل اليها الجانب التزييني. وعلى هذا النهج شهده العصر العثماني (٦١٢هـ-١٢١٤ م) حالة من الإهتمام بفنون العمارة وزخرفتها سيما جوامع بغداد، حيث جسدت براعة صانعيها ومدى تقدم الفن آنذاك، وما أولاه الحكام المسلمون من عناية خاصة بتلك المباني كونها تضم رفاتهم بعد الممات، مما أعطوها طابعاً مميزاً بمظهر يلفت النظر ويشد الانتباه من فخامتها وزخرفتها.

التنوع الزخرفي في العمارة الإسلامية

تتمثل العمارة الإسلامية بشكل عام وجوامع بغداد بشكل خاص بتنوع زخرفي^(١)، إذ يتأسس لكل نوع من أنواعها الزخرفية مجموعة من المفردات التي تشكل ركيزة أساسية في بناء تصميمها ضمن المساحة الأساس، حيث تصنف تلك المفردات الزخرفية تبعاً لكل نوع من أنواعها إلى ما يأتي:-

١- الزخارف الهندسية

هي زخارف قوامها أشكال هندسية متنوعة مضافة أو منبعثة من منهجية البناء العماري، (تمثل نظام فني شامل لنسق من العلاقات الهندسية ذات النزعة المثالية، ترتبط العناصر التكوينية لها بأسس تصميمية تتجسد من خلال استعانة الفنان المسلم بالإسلوب الزخرفي والتقني وفق منظور جمالي) (الموسوي: ٢٠١٣: ص ١٦٦)، وعلى الرغم مما يبدو فيها من تعقيد فإنها في حقيقتها بسيطة تعتمد على أصول وقواعد (إنفرد بها الفنان المسلم بخياله الهندسي الذي ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها ويحولها الى خطوط ومنحنيات تتكرر وتتعاقد وتتبادل وتمتد إلى ما لا نهاية) (الاسدي: ١٩٩٠: ص ٧٢).

(١) زخارف سامراء. قسمت الى ثلاثة انواع وبحسب تطورها الزمني ، فالطراز الاول تميز بالحفر العميق وقرب زخارفه من الطبيعة ، اما الطراز الثاني والثالث فقد ابتعد الفنان عن رسمه للزخارف الطبيعية خوفاً من مضاهاة الخالق، الا ان الطراز الاخير امتاز باعتماده على القوالب بعملية الصب والحفر المائل بعكس الطرازين السابقين اللذين تميزا برسم زخارفه وحفرها على الجدران مباشرة (محمد: ١٩٧١: ص ٢٢-٢٤).

(١) هناك زخارف (حيوانية وأدمية) لا تظهر في عمارة المساجد والجوامع لكرهيتها شرعاً لذا استبعدتها الباحثة عن موضوعه دراسته.

ومن خلال ماتقدم يستدل الباحث أن الزخارف الهندسية في الواجهات الخارجية لمآذن وقياب جوامع بغداد تمر بعملية تأسيسية تخضع إلى إعتبرات عدة من خلال التقسيم المساحي حيث يرسم الشكل الهندسي في مربع أو مستطيل ويكرر لينتج شكلاً زخرفياً (ناتجة عن تقاطع الخطوط المستقيمة وغير المستقيمة والقابلة للانتشار في جميع الاتجاهات عن طريق تكرار الوحدة الهندسية الأساسية التي يبنى بموجبها كل أنموذج من النماذج النجمية وغير النجمية) (عبد الرضا: ١٩٨٩ : ص ٩)، وبمجرد حذف أو إضافة خط من خطوطها فإن شكلها يتغير كلياً حتى اسمها، وطريقة تكوينها، كما في الشكل (١).

٢- الزخارف النباتية : وتصنف الى:

أ- الزخارف الكأسية :

تتكون هذه الزخارف من حاصل الاشتقاقات الناتجة من تحويل كأس الزهرة الواقعي البسيط بأنواعه المختلفة، فضلا عن أشكال بعض الأوراق النباتية، " وقوام هذه الزخرفة لا يعدو أن يكون سوى الأغصان المتحركة بإستدارات حلزونية وعنصر كأس الزهرة البسيط بتنوعاته المختلفة، وإن أي مفردات أخرى ليست سوى اشتقاقات مستخلصة من بنية كأس الزهرة البسيط " (عبد الرضا ٢ : ١٩٩٦ : ص ٩)، وتتكون الزخارف الكأسية في بنائها على مفردات عدة منها:-

١/ **عناصر كأسية كاملة:** وهي عناصر ثلاثية أو ثنائية الفلق، تتكون من تحويل كأس الزهرة الواقعي حيث توظف كنقطة ارتباط بين غصنين أو انطلاقيهما، كما تشكل منبعاً تتحرك منه الأغصان النباتية وتفرعاتها. وتقسّم من حيث نوع القاع (القاعدة) إلى (قاع مزدوج، قاع مستقيم، قاع مفروق، قاع مجوف، قاع أحادي) (عبد الرضا ٢ : ١٩٩٦ : ص ٨)، كما في الشكل (٢).

٢/ **أصناف عناصر كأسية:** وهي عناصر ثلاثية وثنائية الفلق، مصممة لونها، تتمركز في نهاية الغصن النباتي أو مدمجة معه، إذ نجدها (كأوراق كأسية مقسومة ثنائية الفلق تنتهي الأغصان بها أو تتخللها حركة الأغصان والسيقان) (عبد الرضا: ١٩٨٩ : ص ٨٣)، وتقسّم من حيث نوع القاع (القاعدة) إلى قاع مستقيم، قاع مجوف، قاع أحادي، كما في الشكل (٣).

٣/ **الأوراق الكأسية (الجنحية):** عناصر مفردة تمثل فلكة واحدة من عنصر كأس الزهرة، وتتخذ موقعها في الغصن النباتي بصورة تتخلل حركته أو مدمجة معه، إذ تكون في وسطه أو في نهايته (عبد الرضا ٢ : ١٩٩٦ : ص ١٠)، فضلا عن احتوائها على الحشو الداخلي، كما في الشكل (٤).

٤/ **البلطات والعقد الرابطة:** هي تحويلات مستخلصة من أشكال العناصر الكأسية وتشكل مواضع لربط وتفرع الأغصان، كما في الشكل (٥).

٥/ البراعم والأشواك (التوريقات): عبارة عن "نوءات مستديرة أو بيضوية أو مدببة، مدمجة بالغصن وبارزة عنه " (عبد الرضا ٢ : ١٩٩٦: ص ١٠)، ولها دور في إشغال الفضاءات، كما إنها تظهر أحياناً كمناطق للتفرع الغصني، كما في الشكل (٦).

ب. الزخارف الزهرية

وهي زخارف قوامها الأزهار المحورة عن الزهور الواقعية والملحقة بالأغصان والبراعم والأوراق البسيطة والملونة بالألوان قريبة الشبه من الواقع، وتتكون المفردات الزهرية من :-

١/ الأزهار: عبارة عن أشكال محورة ومجردة مستوحاة من أشكال الأزهار والأوراد الواقعية، وهي تعد من أهم العناصر في بنية التصميم الزخرفي الزهري لما تملك من سيادة مظهرية تهيمن بها على بقية المفردات، ويرجع ذلك لاختلاف ألوانها وتعددتها وغالباً ما تكون مستوحاة من ألوان الأزهار الطبيعية أو حسب رؤية المصمم، فضلاً عن تنوع أشكالها المختلفة، فمنها:-

أ. الأزهار البسيطة: تقترب بيناتها الشكلي من الأزهار الطبيعية، كما تستمد الكثير من صفاتها اللونية " وقوامها الأزهار ذات الأوراق الثلاثية أو الرباعية أو الخماسية، فضلاً عن البراعم والأوراق البسيطة " (عبد الرضا ١ : ١٩٩٦: ص ٥)، وأحياناً تشكل جزءاً من الأزهار المركبة، كما في الشكل (٧).

ب. الأزهار المركبة: وهي من الأزهار الأكثر تنوعاً من حيث تفاصيلها وألوانها مقارنةً بالأزهار البسيطة، وتظهر هذه المفردات بهيئة مؤلفة من طبقتين أو ثلاثة طبقات وأوراقها مسننة أو مفصصة أو ذوات حافة ملساء) (عبد الرضا ١ : ١٩٩٦: ص ١١-١٢)، كما في الشكل (٨).

ج. الأزهار المضاعفة: أكتسب هذا النوع من الأزهار طابعاً تحويرياً متقدماً إذ تصبح كل زهرة بمثابة بنية زخرفية غنية بالمفردات والتفاصيل، حتى يمكن عدّها مجموعة زهور في تشكيل زهري موحد، كونها تشمل في بنيتها العامة الأزهار المركبة والبسيطة مما يمنحها بعيداً عن الأزهار الطبيعية. وتكون هذه الأزهار ذات تباينات لونية مختلفة، وتعتمد في تزيين السجاد والمخطوطات الفنية المختلفة، كما في الشكل (٩).

٢/ الأوراق: تعد من المفردات الرئيسة في البنية التصميمية للزخارف الزهرية، وقوامها تحويرات مستمدة من شكل أوراق النباتات فضلاً عن سعف النخيل الواقعي، وأوراق العنب، ولها دور وظيفي في ملء الفضاءات الواقعة بين الأغصان، فضلاً عن دورها الجمالي نتيجة لتنوعها الشكلي، كما في الشكل (١٠).

٣/ البراعم والأشواك: تلحق بالأغصان لتغطي الأرضية المتاحة، وتمثل بنتوءات مستديرة أو بيضوية أو مدببة وتكون بشكل بارز عن الغصن أو مدمج به، كما في الشكل (١١).

٤/ **الحلقات والعقد الرابطة:** تمثل نقاطاً للتفرع الغصني أو تكون مواضع ربط بين غصنين وتظهر أما بأشكال بسيطة (مستطيلة أو مستديرة) أو تكون مستوحاة من طبيعة الأزهار والأوراد، كما في الشكل (١٢).

ج . **الزخارف الغصنية.** وتصنف حركتها على وفق بنائها الأساسي الى ما يأتي:-

١/ **الحركة المثلثية:** وتتمثل الحركة الحلزونية بـ(خط أو خطين مزدوجين يتباين سمكهما تبعاً لتباين نوع الحشو ودرجة خشونته) (عبد الرضا: ١٩٨٩: ص ٨٩)، حيث ساعدت تلك الحركة على تغطية أية مساحة مهما اتسعت بسهولة ويسر، علماً أن تلك الحركة توظف للأغصان على أساس محور التناظر أو دون محور التناظر (أنشاء حر) لأشغال المساحة المتاحة، كما في الشكل (١٣).

٢/ **الحركة المتموجة:** تتجسد بحركة واحدة ذات تموجات متتالية بصورة مقعرة ومحدبة وتكون بصورة خط واحد أو خطين متناظرين، وهذه الحركة تعتمد على محور التناظر او متظافرة مع حركة غصنية لزخارف كأسية وزهرية، فضلاً عن توظيفها مع الحركة الدورانية المعكوسة، كما في الشكل (١٤).

٣/ **الحركة الدورانية المعكوسة:** وهذا النوع " يتمثل بحركة حرف (S) اللاتيني أو مقلوبة " (عبد الرضا: ١٩٩٦: ص ٨) توظف بشكل أساسي بالزخارف النباتية الزهرية المرتكزة على محور التناظر وأساس توزيعها يعتمد على التوازن غير المتماثل، فضلاً عن امكانية دمجها مع الحركة المتموجة من غصن واحد بغية استخدامها في أشغال المساحة الأساسية للتصميم الزخرفي، كما في الشكل (١٥).

٤/ **الحركة المنحنية:** حركة متسلسلة تتابعية تشبه الفصوص النباتية، وتكون بصورة مقعرة ومحدبة، تعتمد في أساس بنائها على محور التناظر الثنائي أو الرباعي أو الشعاعي، إضافة الى عدها مرتكزا لأنطلاق الحركات الغصنية منها، كما في الشكل (١٦).

٣- الزخارف النصية الخطية

يعدّ النص (حروف - كلمات) أحد عناصر البناء للزخارف النصية الخطية فهو محفز أولي للإتشاء الفني الخطي سواء أكانت هذه المنجزات ثابتة ام منقولة فهو قائم قبل وبعد الفعل التصميمي الزخرفي له.

والمصمم الخطاط يتعامل مع النص (الآيات القرآنية، أسماء الله الحسنى) بوصفه معطى جاهزاً خاضعاً للمعالجة والاستثمار التصميمي الزخرفي، فليس الخط العربي عنصراً بانياً وإنما هو صفة أو وسيلة مضافة للنص عند تكوينه الفني (ثنائي الابعاد - ثلاثي الابعاد) مما يضفي

قيمة جمالية عليه وتعدّ هذه القيمة موازية لقيمة النص الفكرية، فهو حافل بقدسية النص لارتباطه بكتاب الله وجمالية تذوقه واسلوب قراءته واحاطته بطاقات روحية واسرار تدوينية لا حدود لها. وغالبا ما تتمثل تلك الزخرفة بشريط يدور حول بدن ورقاب قباب جوامع بغداد، علما أن هذا النوع الزخرفي تميز بصفتين خطيتين أحدهما بالخط الكوفي^(١) ذي الطابع الهندسي اليابس، والآخر بخط الثلث^(٢) اللين.

ويرى الباحث أن اقبال الخطاطين على الخط الكوفي في تزيين الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد تعود الى طبيعة الحروف وقابليتها على التطور وأمكانية تماشى الحروف العربية لأن تكون اساساً لزخارف جميلة، أما الثلث فاستخدامه لجلال مظهره وكبير حجمه فضلاً عما يمتاز به من مميزات فنية تتمثل بتداخل حروفه وتشابكها ومدى وحسن اختيار مواقعها (تصرف تصميمي)، وتطابق اشكالها بمراعاة القاعدة الخطية^(١)، وكذلك احتوائه لكثير من التشكيلات اللغوية والتزيينية، علماً أن هذا الخط يعد من أصعب الخطوط العربية ويحتاج الى مهارة استثنائية اذا ما قورنت بالخط الكوفي، كما في الشكل (١٧).

وبهذا فإن (الدافع الديني أعطى للخط العربي مكان الصدارة بعد العمارة وسما بعالم الزخرفة الى مرتبة أعلى لم يحظ بها الخط الزخرفي من قبل) (محمود: ١٩٧٩: ص ٩٣)، لذا نجد أن (معنى النص الخطي بوصفه زخرفة قد تجاوز معناه حرفاً وجملة الى معنى اخر كونه منظومة ايقاعية على الرغم من احتفاظه بتجربته الذاتية كونه عنصراً قابلاً للقراءة بغض النظر عن امكان قراءته للوهلة الاولى الى لغة زخرفية) (شاکر: ١٩٨٨: ص ٢٦)، علماً بأنه لم يتخل عن وظيفته القرائية فأصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى نفسه بل بصفة القداسة الحافلة بالنص التي اضفت قيمة جمالية مستمدة من جمال الخط نفسه الذي اصبح من توابع الفنون العمارية اخذاً طابعاً تزيينياً بحد ذاته، وفي هذه الحالة يصبح له معنيان أحدهما جمالي والآخر أدبي.

٤ - المقرنصات

المقرنصات أو الدلايات حليات معمارية تشبه خلايا النحل يتدلى بعضها فوق بعض فقد استعملت كعناصر ناقلة للقوى وخصوصاً في أركان الفضاءات لتحويل شكل المربع الى مثلث لغرض حمل عنق القبة، كما صنفت المقرنصات الى نوعين احدهما مثلثات كروية أو ركنية Pendentives، وهو بهيأة مثلث قمته للأسفل وقاعدته المقوسة والبارزة للأمام في الأعلى، اما الحنايا الركنية Squinches، فهي حنية مقعرة شبيهة بنصف مخروط.

(١) الخط الكوفي. نسبة الى مدينة الكوفة و يمتاز بطابعه الهندسي، ويعدّ من الخطوط اليابسة التي تنفذ بواسطة الادوات الهندسية، ولهذا الخط انواع منها الكوفي المربع، والمورق، المزهر، والمضفور.

(٢) خط الثلث سمي بذلك لكونه يكتب بثلاث قلم الطومار أي بما يعادل ٢٤ شعرة من شعر البرذون.

(٣) القاعدة الخطية . وضع قواعد ابن مقلة وتمثلت بوحدة قياس الحرف وهي النقطة أ ساس قياس الحروف وتناسبها.

وهذه الحنايا (شغلت أوجهها من الداخل بمقرنصات (عنقودية) دقيقة التركيب رائعة المظهر تشبه في اشكالها ونظامها خلايا النحل، وأساس هذه المقرنصات مجموعة حنايا صغيرة متجاورة معقودة كل منها بعقد مدبب صغير تعلوه حنايا صغيرة أخرى عملت بالنظام نفسه الذي عملت به حنايا الصف الأول مشابهة لها لتكون الصف الآخر وهكذا بتكرار العملية للصف الثالث) (الحسيني: ٢٠٠٢: ص ٤٣)، اما في الأسفل فينتهي كل صف من صفوف المقرنصات بأشكال قطاعها نجمي مكون من خمسة رؤوس او ستة او ثمانية.

وبرأينا فإن لهذه الحنايا أهمية لم تقتصر على الناحية العمرارية فقط، وإنما لها أهمية وظيفية بالتردد الصوتي ايضاً، كما جاءت أحياناً بدون هدف أنشائي بالرغم من كونها عملت من وحي التصميم المعماري للمبنى، فهي توجه النظر الى اجزائه الرئيسية.

واستعملت تلك المقرنصات كعناصر زخرفية في تزيين فتحات الأبواب والمداخل وباطن الأواوين والعقود، والمحاريب وأسفل أحواض المآذن والقباب من الخارج وكذلك تيجان الأعمدة، وأخذت تتطور تطوراً لا حدود له بعد ان كانت بسيطة في بدايتها وفكرتها العربية الاسلامية حتى اخذت أشكالاً لا حصر لها، وهذا أن دل على شيء فإنه يدل على السمو والنبوغ والتفوق الذي وصل اليه المعمار المسلم، كما في الشكل (١٨).

المتناهي واللامتناهي فلسفياً

تعد مسألة المتناهي واللامتناهي من المسائل المهمة في الفكر الفلسفي اليوناني، لأنها نالت اهتماماً ملحوظاً عبر بحثهم عن أصل العالم، من خلال (أيمانهم بفكرة السكون التي تستدعي بدورها فكرة النهاية، وتستبعد فكرة اللانهاية، حيث كانت نظرتها للسكون سكونية في جميع المجالات، سواء كانت فنية أم سياسية أم فلسفة أم علمية) (عبد الرحمن: ١٩٦٩: ص ٣٧).

فالنظرة الفلسفية العامة التي كانت سائدة، هي (أن العالم ككل متناه محكم التنظيم) (عبد السلام: ١٩٨٦: ص ١٦)، أي (أن الإنسان لم يتصور أنه يمكن أن تمتد الأشياء إلى ما لانهاية، فالإحكام والتنظيم يقتضي النهاية، ولم يتصور أحد من فلاسفة اليونان^(١) العالم أو مبدأ العالم لامتناهياً) (جان فال: ١٩٦٧: ص ٤٩٩)، وبهذا اصبح مفهوم اللامتناهي مساوياً لفكرة الله، على اعتبار أنها مساوية لفكرة الكمال.

(١) هم انكسندر وميلسوس وأفلوطين.

ويذهب سقراط^(٢) من خلال فلسفته المعروفة (أعرف نفسك بنفسك) الى أنه يتجه نحو غاية أخلاقية واحدة، وهي الطهارة الروحية والعناية بالنفس وفضيلتها، وطرح كل القيم المادية والدينيوية التي أزداد الإحساس بها في عصره.

بينما يرى أفلاطون^(٣) المثل كليات تختلف عن الأشياء الجزئية المنضوية تحتها، (فهى مبدأ الوجود والمعرفة، وجواهر الأشياء قائمة بذاتها، موجودة في عالم خاص مستقل عن عالمنا، بمعزل عن الزمان والتغير، فلا يحدها زمان ولا مكان، وهى الحقائق التي لا حقائق بعدها، حيث أرادها أن تكون أنموذجاً من الثبات والأزلية يحتديه العقل في فهمه للواقع المتغير)(فؤاد: ١٩٦٧: ص ١٤٦)، "وإذا ما كانت الأزلية مرادفة للازلية من حيث الزمان، فأنها تعني "الثبات والحضور الدائم واللازمية" (الآلوسي: ١٩٨٠: ص ٦٩)، وهذا يعني أن الجوهر الأزلي قائم دوماً على حال واحدة دون تحوّل، ولا يلحقه قطعاً شيء مما تلحقه الصيرورة بالأشياء الحسية.

أما ارسطو^(٤) فيشير الى " أن الكمال يكون في المتناهي لأنه تام بينما اللامتناهي فيه أشياء لم تتم بعد، إذن هو يتصف بالنقص" (جان فال: ١٩٦٧: ص ٤٩٩) فاللامتناهي أقل درجة في الوجود من المتناهي" (عبد الرحمن: ١٩٧٨: ص ٢٠٨)، وبهذا المفهوم تلعب فكرة اللامتناهي دوراً خطيراً فيما بعد بالنسبة للفكر الفلسفي والديني على حد سواء.

ويذهب أفلوطين^(٥) إلى أن الزمان لا وجود له قبل فعل النفس إذ (كان الزمان في البداية قائماً بذاته في سكون مع الموجود المطلق، لم يكن آنذاك زماناً، بل كان ممتزجاً مع الحق، وفي ثبات معه، كما عملت النفس على جعل فعلها مستمراً غير منقطع، مما جعل الزمان يكون على شاكلة ذلك الفعل لكي تحقق النفس طاقتها في عمل بعد عمل، ويشكل ابداعى مستمر، أنتجت النفس التعاقب والفعل أيضاً، وأصبح لها أغراض جديدة لم تكن من قبل، وهكذا فإن الزمان استمر مع التغير الذي طرأ على حياة النفس، فإن الحركة اللامتناهيية لحياة النفس المنطلقة إلى أمام، جعلت معها الزمان غير متناه)(الآلوسي: ١٩٨٠: ص ١١٩).

(٢) سقراط. أحد فلاسفة اليونان ولد في أثينا(٤٦٨ - ٣٩٩ ق.م)، وعلم فيها فأحدث ثورة في الفلسفة بأسلوبه وفكره، وجعل محور الفلسفة معرفة الإنسان نفسه، ودرس تصرفاته والنواميس التي تدفع إليها، وبهذا أسس علم الأخلاق، وحارب السفسطة، وانتقد الحكم، فاتهمه اخصامه بالزندقة وحكموا عليه بالإعدام.

(٣) أفلاطون. من أشهر فلاسفة اليونان ولد عام(٤٢٧/٤٢٨ - ٣٤٧ ق. م) في أثينا، وهو من عائلة أرسقراطية، كتب في عدة مجالات سياسية واجتماعية وفلسفية، وله محاورات وصلتنا منها خمس وعشرون محاوره، واتصل ببعض مفكري عصره، وثابر على دروسه حتى وفاته.

(٤) أرسطو طاليس.(فيلسوف يوناني ولد في اسطاغيرا (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) مؤسس مذهب " فلسفة المشائين " مؤلفاته المنطق والطبيعات والإلهيات والأخلاق، أهمها المقولات، الجدل، الخطابة، قدم الى اثينا وتلمذ على يد افلاطون، ثم انشأ فيها مدرسة، وبعد مرور سنة عن مغادرة اثينا مات)(يودين: ١٩٨١: ص ١٩-٢٠).

(٥) أفلوطين. فيلسوف يوناني مثالي ولد عام(٢٠٥-٢٧٠ ق.م) في مصر وعاش في روما، فهو مؤسس الافلاطونية الجديدة، فضلاً عن تطوير تعاليمه للجدل الصوفي (يودين: ١٩٨١: ص ٤١).

ومما لا ريب فيه أن فلاسفة الاسلام قد أفادوا من الطروحات الفلسفية والجمالية التي أنتهت اليها الفلسفة الأخرى وبالذات ما جاء به أفلاطون وأرسطو في محاولة للتوفيق بين المنهجين، وأذا ما أستعرضنا الطروحات الفلسفية والجمالية عند الفلاسفة والمفكرين المسلمين والتي واكبت ظهور الفن الاسلامي نجدها تتسم بالعمق والأصالة والتنوع والوحدة معا فهي وحدة جامعة تتبع أساسا من العقيدة الاسلامية وتجمع كل الآراء والتعريفات والمفاهيم وأن تنوعت.

لذلك نجد أبا بكر الرازي^(٣) يفرق بين " الزمان المطلق الذي هو الدهر أو المدة، وبين الزمان المضاف الذي يقدر بحركات الفلك " (الرازي: ١٩٨٢: ص ٢٤١)، وعليه (فأن الزمان المطلق قديم لا بدء له ولا إنتهاء، بينما الزمان المضاف، زمان حادث وليس بقديم أي مقدر بحركة يبطل ببطلان المتحرك ويوجد بوجوده إذ هو مقدر بحركته)(المرزوقي: ١٣٣٢هـ: ص ١٤٩).

كما فرق بين (المكان المطلق الذي هو الخلاء وبين المكان المضاف الذي لا بد له من متمكن، وعليه فالمكان المضاف متناه، أما المكان المطلق فيجوز وجوده من دون أن يوجد المتمكن، فوجب أن المكان غير متناه)(الرازي: ١٩٨٢: ص ٢٤١-٢٥٣)، وهذا دليل على أزلية المكان المطلق.

وعلى الرغم من أن فلسفة أبي نصر الفارابي^(١) لم تدرس الجانب الطبيعي بشكل واضح ولموس، وآراؤه بهذا الصدد متفرقة في ثنايا مؤلفاته، إلا أننا نجد نصوصاً قليلة تجمل رأيه في المتناهي واللامتناهي، ذلك الرأي الذي لا يخرج عن الخطوط العريضة للبحث الأرسطي في هذه المسألة، إذ يقول " لا يجوز أن تكون الأشياء نوات المقادير والإعداد وذوات الترتيب بالفعل لا نهاية " (الفارابي: ١٩٠٧: ص ٧١)، أي أن الأجسام وهي نوات المقادير والإعداد المرتبة الموجودة بالفعل لا بد أن تكون متناهية.

وفي نص آخر يرى الفارابي أن " الأفلاك كلها متناهية، ليس ورائها جوهر ولا شيء ولا خلاء ولا ملاء، والدليل على ذلك أنها موجودة بالفعل، وكل ما هو موجود بالفعل فهو متناه، ولو لم يكن متناهياً، لكان موجوداً بالقوة " (الفارابي: ١٩٨٧: ص ١٠٧-١٠٨).

عموماً يلتقي الفارابي مع ارسطو في أغلب ما يذهب إليه في هذه المسألة، على الرغم من أنه أخذ بنظرية الفيض الأفلوطينية، إذ يرى أن العالم قديم بالزمان حادث بالذات، وهذا يعني قدم الزمان.

(٣) الرازي. (أبو بكر محمد بن زكريا ولد في الري على مقربة من طهران سنة ٢٥١هـ- ٨٦٥ م)، وهو فيلسوف أشتهر في الطب والكيمياء والجمع بينهما، فضلاً عن دراسته الرياضيات والفلك والمنطق والأدب ثم عكف على الطب والفلسفة فنبغ وأشتهر بهما، ومن أشهر مؤلفاته كتاب الحاوي (الرازي: ١٩٨٢: ص أ-ج).

(١) الفارابي. هو أبو نصر بن محمد بن اوزلع بن طرخان، مفكر وفيلسوف إسلامي، ولد في مدينة فاراب التركية عام ٢٥٧هـ- ٨٧٠ م)، جاء الى بغداد لطلب العلم، ثم أنتقل الى دمشق، ومن مؤلفاته المقدمات والمختصرات والشروح.

أما الكندي^(٢) فقد خالف ارسطو في مسألة قدم العالم، فقال بحدوثه وخلقه من عدم، فإنه قد وافق ارسطو في مبدأي المتناهي واللامتناهي قائلاً (استحالة وجود ما لا يتناهي بالفعل، أي كل ما لا تجتمع أجزاؤه معاً وبالفعل، فلا بداية ولا نهاية له، وهذا ما أدى بالكندي إلى القول بتناهي جرم العالم وزمانه وحركته ومكانه)(مدني: ١٩٥٥: ص ١٣).

وهكذا يقيم الكندي نوعاً من التوازي بين الدين والفلسفة يجعلهما يسيران بتوافق وإنسجام نحو هدف واحد هو الحق أي المعرفة الحقة الصحيحة بالله والطبيعة والإنسان.

ويوضح ابن سينا^(١) المتناهي واللامتناهي قائلاً " الأمور التي لا نهاية لها هي في العدم، ولها قوة وجود، وكل ما يحصل منها في الوجود يكون متناهيًا " (ابن سينا: ١٩٨٠: ص ١٦)، بمعنى أن المتناهي كل ما له نهاية، أو ما يصل إلى نهاية فهو متناه، في حين نقيضه اللامتناهي هو ما لا حد له، ولا نهاية له، أي الذي لا حدود له.

إلا أن إخوان الصفا^(٣) يرون (أن البارئ تعالى علة الموجودات وسبب الكائنات أبدي الوجود دائم البقاء فلا يكون على حالة واحدة فهو لا يتغير ولا يستحيل ولا يحدث له حال، وهذا شأن الله الواحد الاحد المنزه من التشبيه)(إخوان الصفا: ١٩٢٨: ص ٣١٤)، في حين الزمان والمكان عندهم، فهما متعلقان بوجود الفلك وحدوثه، لذلك يقولون " إذا لم يكن فلك فلا زمان ولا مكان بل أبدع تعالى الفلك وأداره وأوجد المكان والزمان ما بعد وجود الفلك " (إخوان الصفا: ١٩٢٨: ص ٣٣٥)، وهذا نفي واضح لأبدية العالم والزمان والمكان ومن ثم تناهي الكل عدا الله تعالى.

وأستكمالاً للفائدة يستعرض الباحث بعض الآراء الفلسفية الحديثة والمعاصرة، والتي قيلت بمفهومي المتناهي واللامتناهي. يعد ديكارت^(٤) اللامتناهي بأنه " لا شيء يحده من أي جهة من الجهات، وهو شيء قد بلغ الكمال وهو في النهاية ليس سوى الله " (جان فال: ١٩٦٧: ص ٥٠٠).

(٢) الكندي (فيلسوف عربي ومنجم ورياضي وفيزيائي مؤسس الفلسفة الارسطية العربية، ولد عام ٥٢٥هـ - ٨٧٦م)، لقب بفيلسوف العرب، له كتابات عن أعمال ارسطو، والميتافيزيقا، فضلاً عن نظريته لفكرة الارتباط السببي (الكلبي) (بودين: ١٩٨١: ص ٣٩٣).
(١) ابن سينا. هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن علي بن سينا، ولد ببخارى في آسيا الوسطى عام ٣٧٠هـ - ٩٨٠م)، درس المنطق، وعلم الطب، كما اهتم بدراسة الفلسفة بكل أجزائها دراسة عميقة، حيث تتلمذ على يد الفارابي، واهتم بالتأليف والتصنيف، ومن مؤلفاته كتاب الشفاء، وكتاب النجاة، وكتاب العلاني، وكتب الأنصاف، واشتهرت كتبه بعمق الدليل على نبوغه ونكاته.

(٢) اخوان الصفا. جماعة من الفلاسفة عاشوا القرن (١٠٥٤-١٠٠٠م)، موطنهم البصرة، وساد عنهم الغموض والشك، جمعوا آرائهم الفلسفية في رسائل مؤلفة من (٥٢) رسالة، تمثلت برسائل رياضية تعليمية، وجسمانية طبيعية، وفسافية عقلية، وناموسية الالهية.

(٣) ديكارت. فيلسوف فرنسي ولد عام (١٥٩٦-١٦٥٠م)، وهو عالم رياضي وفيزيائي وفسيولوجي، وفلسفة ترتبط بنظرية الرياضيات، وعلم نشأة الكون، والفيزياء، وأحد مؤسسي الهندسة التحليلية، والمذهب العقلاني، ومن مؤلفاته مقال في المنهج، ومبادئ الفلسفة (بودين: ١٩٨١: ص ٢٠٩-٢١٠).

بينما جون لوك^(٤) (خلط بين اللامتناهي بالفعل أو الله، واللامتناهي بالقوة أو الماديات، على جعل أن الصفة الآلهية فهي لا نهائية الكمال، لانهاية المادة، وليس الله جسمياً أو مقبولاً في جسم) (يوسف: د. ت: ص ١٥٥).

لكن عمانوئيل كانت^(٥) يربط اللامتناهي "بالمكان والزمان ليس بوصفهما صفتين من صفات الله بل بجعلهما صورتين يدرك العقل الإنساني الأشياء بواسطتهما، وقد اتصفت هاتان الصورتان باللامتناهي.

بينما يرى هيجل^(١) أن ما يثبت وجود اللامتناهي هو انتقال العقل من احتمال إلى احتمال آخر، إذ لم يعد هناك انفصال مطلق بين العقل والأشياء، فأن النقلات التي يقوم بها العقل هي ذاتها التي تنشئ الأشياء، والعالم لا متناه، لأنه مماثل للعقل في حركته المستمرة، وهذه النقلات من اللامتناهي إلى المتناهي، تتصف هي ذاتها بأنها لا متناهية.

وفي ضوء ما تقدم يمكن للباحث أن يدل رأياً مفاده أن الأطروحات ووجهات النظر التي قيلت في المتناهي واللامتناهي تحقق توافقاً معرفياً حقيقياً بالطبيعة بالرغم من تباين واختلاف ثقافات وبيئات وأفكار الفلاسفة الذين قالوا بهذا الصدد إلا أنهم يرون المتناهي محدوداً، بينما اللامتناهي اللامحدود أبدياً مرتبطاً بمشيئة الخالق عز وجل.

وخلاصة ما تقدم يذكر الباحث المرتكزات الأساسية تقوم عليها فكرة المتناهي واللامتناهي في زخارف الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد بما يأتي:-

١ - التوحيد

واجه الفنان المسلم حقيقة فكرية لها ارتباط وثيق الصلة بعقيدته حيث تجسد ذلك من خلال عدم القدرة على التعبير عن الذات الالهية المنزهة عن أي تشبيه أو أي رمز، فهي مجردة من أي تصور ولا يمكن تمثيلها بشكل مادي ملموس أو حتى بشكل فني أبداعى ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾^(٢) وهذا يعني أن المطلق اللانهائي جاء كتعبير جمالي تأملي ناتج عن تطابق الفكر والايمان مع الوجدان في نفس الفنان المسلم عبر تكوينه لنسق كوني يتصف بالمطلق والمحدود معا والعلاقة بينهما يحددها التوحيد كتجريد فكري يتجسد من خلال أبداعاته اللامرئية

(٤) جون لوك. ولد في رنجنن بالقرب من برستول في إنجلترا عام (١٦٣٢ - ١٧٠٤ م)، درس الطب والفيزياء والكيمياء والسياسة، كما عد اهم ممثل للاتجاه التجريبي في فلسفته.

(٥) عما نوئيل. ولد في مدينة كينجسبرج عام (١٧٢٤ - ١٨٠٤م)، أهم مؤلفاته الفلسفية هي تأملات في الشعور بالجميل والجليل، ونقد العقل المحض، ونقد العقل العملي، والدين في حدود العقل فقط، كما أحاط بالادب القديم والحديث، واهتم بالاحداث السياسية في عصره، تأثر بالنزعة العقلية والنزعة التجريبية وجمع بينهما.

(١) هيجل. ولد في المانيا (١٧٧٠ - ١٨٣١م) في شتو تجارت، وتعلم بجامعة توينجن، ثم عمل استاذاً في جامعة هيدلبرج، ومن مؤلفاته موسوعة العلوم الفلسفية، وعلم ظواهر الروح، والمنطق، وفلسفة القانون، كما سلك في عرض مذهبه الجمالي مسلكاً ميتافيزيقياً.

(٢) سورة الشورى آية ١١.

للمطلق الذي يؤكد حقيقة التنزيه للاشكال الزخرفية المنفذة على الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد.

٢- الوحدة والتنوع

تعد الوحدة والتنوع أحد سمات الفن الاسلامي حيث جاءت لتمثل ترجمة صورة صيغ جمالية تعكس مضامين التوحيد بأعتباره أهم مكون من مكونات الوحدة في الحضارة الاسلامية بشكل عام والفنون الاسلامية بشكل خاص.

وبهذا الصدد نجد " أن الفن الاسلامي في شموله إنما يشكل أساساً جوهرياً في أسقاط أبعاد الوجدانية الآلهية وتحويلها الى نظام بصري" (Burck:1976:P96)، لذا عدّه (الجمال المحض جوهر بحث الفنان المسلم، من خلال الوحدة والتنوع بأعتبارهما ترجمة لفكرة اسلامية، وهي أن هناك قوة لامتناهية تسيطر على الكون وان كل ماموجود في الكون، هو مظهر من مظاهرها واثر من اثارها، فتلك القوة تمثل الواحد الأحد، وهو ما ترجمته بمبدأ الوحدة والتنوع) (صفا: ٢٠٠٦: ص ٩٦). وبهذا نصل الى نتيجة مفادها إن الوحدة والتنوع تنعكس من خلال وحدة النظم الفكرية والمتسمة بالكلية والشمول والتي حملت بين ثناياها مضامين اللامتناهي على زخارف الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد.

٣- التجريد

عملية جوهريّة كلية تهدف الى استخلاص القانون العام من المتغيرات المتعددة فهو ينحو منحى التأمل الذهني أو النظر العقلي لما وراء الشكل المباشر، لذلك يمكن القول أن الفنان المسلم توصل الى الجوهر العام لقوانين الطبيعة الرياضية والهندسية من خلال الانتقال من الحقائق الدينية وتحويلها الى معادل جمالي يحمل قيماً جمالية غير مباشرة تعتبر جزءاً من الحقيقة الكونية الكبرى. وبهذا فإن "التجريد العقلاني، إنما يقوم على تجريد الشكل من علائق الطبيعة الدارجة والنظر في الجوهر على اساس أن الشكل هو المضمون القائم بذاته" (ملك: د. ت: ص ١٢٦) وهكذا نستطيع أن نستدل آخر الامر أن التجريد الزخرفي يمثل تعبير عن صفات ذهنية مجردة جوهريّة عبر أيقاعات جمالية بصرية لا متناهية منزّهة عن التشبيه الآلهية.

٤- الأمتداد اللامتناهي

إن الامتداد اللانهائي للتكرار ليس مصدره التكرار الظاهر للعناصر البانية للتصميمات الزخرفية وإنما مصدره التأمل اللانهائي في الوجود الكوني الآلهي. لذا فالتكرار صفة اصيلة وعميقة الجذور في الذهنية الاسلامية كونه يؤسس ناتجاً ايقاعياً، فضلاً عن ارتباطه بالمقاييس الحسابية اللازمة لتحقيق التناظر نتيجة أخضاعه الى قوانين هندسية تولد التناظر من تكرار متتابع لا ينتهي، وهذا التناظر يمثل ضرورة كونية متميزة بالانتشار اللانهائي لعدد من الانقسامات، مما يجعل " التكرار الموجود في الكون يكشف لنا عن

سر التوازن الكامن فيه لهذا فأن التكرار يعطي معنى الاتزان، لان التكرار إذا أختل عن المنظومة الالهية الكامنة فيه أختل وأعتل وكشف عن عدم الاستقرار، وأذا أعتدل نتج عنه الاتزان، أذن فالصلة وثيقة بين الاثنين وأن لم تكن واضحة" (مصطفى: ١٩٩٧: ص ٨٨).

كما يتحقق امتداد اللانهائي من خلال متابعة شكل الوحدة في السياق العام والاشكال النابعة منها والتي تكمن بداخل تكرارات ايقاعاتها اللانهائية التي تنفي سمة الرتابة من خلال التكتيف والغنى والثراء الجمالي للعمل الفني والترابط والوحدة والتنوع والايقاعات الناتجة عن التكرارات اللانهائية، مما يوحي ذلك بالاحساس بطاقة جمالية خارجية شكلية عند النظر ومستمرة تؤكد طاقة داخلية وطاقة مكانية توحى وتؤكد طاقة زمانية ناتجة عنها في الفضاء.

وبذلك نستطيع القول إن الفنان المسلم لا يعبر عن الموجودات الفانية بالطبيعة ولا يقلد الواقع فهو ليس هدفه، وإنما النظام الكوني اللانهائي القائم خلف تلك الموجودات والتي تستشعره العين المتأمل للكون عبر نظمه الجمالية.

٥ - النظام الهندسي (الدقة المتناهية)

يتميز النظام الهندسي بسمات الحدة والاستقامة والثبات والاستقرار والصرامة والاتزان فهو يمثل قيمة رياضية تدرك بالاستدلال المنطقي العقلي كونها تجسد متعة ذهنية ناتجة عن مظاهر طبيعية كلية وليست جزئية، معبرة عن نظام هندسي في بنية الشكل الطبيعي أو جوهر النظام الكوني. والنظام الهندسي يعكس نظاماً جمالية كالنسبة والتناسب والتكرار والايقاع والاتزان والوحدة والتنوع والتضاد والتباين والانسجام من خلال تأمل الفنان المسلم الكون وأستلهم نظمه وتضمينها في نتاجاته الفنية على وفق تعبير جمالي لنظم كونية آلهية محكمة ومتقنة، ومن هنا نجد " أن الفن الاسلامي لايهتم بنقل مظاهر الحياة إنما ترمي نزعته العامة الى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها الا خطوطها الهندسية " (أنصار: ٢٠٠٢: ص ٢٣٨)، وبناءً على ذلك يستدل الباحث أن الفنان المسلم أستلهم النظم الكونية وحولها الى نظم جمالية فهو لم يحاكي عناصر الكون المباشرة بل يحاكي نظمه غير المباشرة عبر أحساسه الباطن بالنظم الكونية بحيث جاءت خطوطه الهندسية المستقيمة مؤكدة أغلب مظاهر الفنون الاسلامية، فضلاً عن مواكبتها للنظام الطبيعي والممثل بخطوطه اللينة المنحنية والملتفة والمتشابهة.

٦ - المطلق اللانهائي

إن الواقع دائماً ما يكون في كل زمان ومكان شاهداً على ما وراءه بأعتبار أن مفهوم الوجدانية في الفكر الاسلامي هو التوحيد المطلق المنزه عن الواقع المباشر للوصول الى ما وراءه (الجوهر الحق) وصولاً روحياً يتجاوز الزائل النسبي المتغير، لذلك أتخذ الفنان المسلم نفاذ البصيرة من خلال (السعي نحو التجريد المعبر عن المعاني الالهية والروحانية وهذا ما حدث في الفن الاسلامي نتيجة تجاوز الواقع التمثيلي نحو معاني المطلق المتعالي) (أنصار: ٢٠٠٢:

ص ٢٥٢)، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الفن الإسلامي مثله مرحلة أجتياز الواقع إلى حالة استعارة مجازية نابعة من نظم الكون عبر استخلاص جوهر الوجود وصياغته في واقع جمالي جديد ومبتكر يحمل مضامين مطلقة غير مباشرة وغير محسوسة مثلت حقيقة جوهرية.

٧- الحركة المركزية

إن المعاني الفكرية لمفهوم الحركة المركزية يمتد ليشمل كل الموجودات الكونية والانسانية، لذا نجدتها في (المحسوسات لها بداية ونهاية وهي حركة متناهية محدودة دائبة الاستمرار نحو اللامتناهي اللامحدود) (أنصار: ٢٠٠٢: ص ٢٥٩)، وبذلك يمكن القول أن أعمال الفنان المسلم كانت تسيطر عليها نظرة تأملية تسعى للكشف عن الجوهر من خلال قوانين جمالية مستمدة من القوانين الكونية النابعة من مركز واحد والمتجهة إلى مركز واحد في حركة كونية شاملة.

٨- الكل من خلال الجزء

أي الانتقال من الشكل الجمالي المباشر إلى المعنى الكلي العام والعكس صحيح، لذا فأي تكوين جمالي في الفن الإسلامي يشمل عدداً لانهائياً من الوحدات المكونة له نفذت على وفق صيغ فنية عكست المعنى الكلي من خلال عين تأملية لا نهائية بأنقالها من الجزء إلى الكل لتعيدنا إلى المطلق اللانهائي الأبدي الذي لا يرى بشكل مباشر.

٩- غياب المركز ودورانية الزمن

لقد أدرك الفنان المسلم فناء الزمان والمكان كانتقاء الأشياء من عوالمها المادية، فهو (يدرك أن الله عزوجل، منزله عن الجهة والمكان والزمان مثلما هو منزله عن المادة والصورة والجسم والجوهر) (الشيباني: ١٩٩٠: ص ٩٢)، بأعتبار أن (وجودهما مرتبط باللامتناهي واللامحدود وعليه فقد نهج منهجا معيناً واضعاً هذه الحقيقة نصب عينيه، من خلال ما نجده في أشكاله الزخرفية ومواضيعه ما ينفي وجود حدود لمعالم زمانيه بعينها، ومن هذا المنطلق عمل على تقويض المركز (١) ثم تغييبه من تجريداته الزخرفية فنجدتها تدور في حركة أفقية أو ربما عمودية دون وجود مركز فهي تؤكد دورانية الزمن ودونما تمركز مكاني لها) (صفا: ٢٠٠٦: ص ١٠٣).

وبناءً على ذلك (أصبح مفهوم العمل الفني قائماً على التجريد التصوري الذي لا سكون فيه بل هو حركة مستمرة متدفقة) (محمود: ١٩٧١: ص ٤٣) من خلال تمثيلها للزمان المطلق والمكان غير المتعين وغير المتمركز، ومن هنا أصبحت النقطة تتجلى من خلال الاعتقاد بأن الله سبحانه وتعالى له وجود في كل مكان وزمان، وهذا ما دعي إليه الفنان المسلم إلى تجسيد ذلك المفهوم بالفكر الإسلامي المجرد وهو إن الزمان مرتبط بالله اللامتناهي واللامحدود فهو مفهوم دوراني ليس له بداية ولانهاية.

(١) تقويض المركز وغيابه في الفكر الإسلامي ربما يعد مصدر أخذته التفكيكية لتقويض للمركز.

١٠- تعدد البؤر ونقاط الرؤيا

لقد أهتمَّ الفنان المسلم في تجريداته الزخرفية بعدم مضاهاة الله في خلقه، فقد جاء التعبير مجازياً لأن الله لا تحده زاوية بصر ضيقة فرؤيته شاملة من جميع الجوانب لأنها صادرة عن نقاط لحد لها وغير ثابتة كونه يملأ الوجود بأسره، ومن هنا جاء (تعدد نقاط الرؤيا، ليجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة، وهي متفاوتة في المدة بحسب مافيهما من تدقيق تجميلي وتكويني، اما مصدر النور فهو مرتبط بتعدد البؤر، فهو نور آلهي وليس نور الشمس، وهذا ماينتج توالات وتتابعات لنقاط الرؤيا)(عفيف:١٩٧٩: ص ٤١-٤٤)، وبناءً على ذلك فإن كل شئ قابل للتحول (بمشيئه الله) ضمن المدة وقابل للتحول ضمن النوع ايضا، فليس من شكل او وجه ثابت، واكيد فكل شئ زائل وفاني إلا وجه الله.

١١- أشغال الفضاء البنائي

تعد مسألة أشغال الفضاء من الامور المهمة التي شغلت تفكير الفنان المسلم (لأن الحساسية لا تستطيع أن تتحمل فضاء الزمان والمكان والحاجة إلى ملء الفضاء حاجة طبيعية جدا)(فاليري: د. ت: ص ٦٢)، لذا جاءت المعالجة التصميمية للفضاء من خلال التجريدات الزخرفية، فهي بوحداتها وعناصرها المنسجمة تقود المتلقي بما تتمتع به من صفة الامتلاء الى المطلق بالكون غير المحدود، لتوحي للمتلقي بأن لا موجود الا الله، (فالعلاقة بين المتلقي وهذه التجريدات مصحوبة بالتأمل الصوفي عبر علاقتها بالوجود وكأنه يتأمل هذه الأشكال ضمن ما خلقه الله وهو عاجز ولا شك على التقاطها كلها بنظرة واحدة لوفرتها في الوجود ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء فأشعة الشمس الغاربة تصطمم بها على اختلاف وجودها فتظهر على صفحة واحدة كثيفة لحد لكثافتها)(عفيف:١٩٧٩: ص ٢٥)، وهذا مما يفسر أصرار الفنان المسلم نحو السعي بفضه وراء جوهر هذه الأشكال.

الدراسات السابقة ومناقشتها

١- دراسة (هاشم خضير حسن الحسيني ٢٠٠٢)

(واقع الاسس الفنية لرياسة قباب جوامع بغداد)

استهدفت هذه الدراسة التعرف الى واقع الاسس الفنية الرياسة قباب جوامع بغداد. وتحددت الدراسة في الرياسة الداخلية والخارجية لقباب جوامع بغداد (رصافة - كرخ)، والمقامة على بلاطة المحراب، للمدة من (٩٠١ م - ١٩٧٤ م). أما مجتمع بحثه فتمثل برياسة قباب جوامع بغداد البالغة (١٥١) قبة، وأخذ الباحث عينته بأسلوب الانتقاء القصدي، فضلاً عن إتباع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وقد أسفرت تلك الدراسة عن جملة من النتائج أهمها :-

١- تباينت تصاميم قباب جوامع بغداد كالنصف كروية والمدببة بنوعيتها (مركزان-اربعة مراكز) والبيضوية والبيضية.

٢-ارتكز تصميم ريادة القباب على هيكلية بناء القبة وزخرفتها.

٣- أظهر أن النسبة العمارية بين ارتفاع القبة وطول الواجهة الخارجية للجامع كانت (٥٠%) أما في داخلها فكان التناسب من خلال وتر القاعدة المربعة ومساحة المصلى بنسبة (١٠٠%).

٤-عكست الأسس الفنية لريادة القباب جانبين تقنيين تمثل أحدهما بأسس بناء القبة، والآخر بالأساليب المتبعة في تزينها.

٥-أكدت ريادة القباب الخصوصية المحلية من حيث تصميم القبة وتزينها، باستثناء الريادة الزخرفية لمادة الحجر فهي ذات خصوصية مصرية (فاطمي).

٢.دراسة (أياد كريم عبد ٢٠٠٧)

(المتناهي واللامتناهي في فلسفة ابن سينا)

استهدفت هذه الدراسة بلورة الفكر الفلسفي والعلمي لابن سينا، في القراءة الجادة في تراثه

ومعاينة إطروحاته الفكرية والعلمية، سواء منها تلك التي تبناها، أو التي إضاف إليها وعدل بها عن التراث الفلسفي اليوناني، والإسلامي بصفة إجمالية .

وتحددت الدراسة بالمتناهي واللامتناهي في فلسفة ابن سينا، للمدة (٣٧٠ هـ - ٩٨٠ م).

أما مجتمع بحثه فتتمثل بالمتناهي واللامتناهي في فلسفة ابن سينا، والبالغ عدده (٦) فلاسفة، وأخذ الباحث عينته بأسلوب الانتقاء القصدي، فضلاً عن إتباع الباحث المنهج التحليلي المقارن، وقد أسفرت تلك الدراسة عن جملة من النتائج أهمها :-

١- يشكل المتناهي واللامتناهي عند ابن سينا نظرية متكاملة الأبعاد، من خلال وصفه للمتناهي بالطبيعيات، واللامتناهي ما بعد الطبيعة.

٢- تجسدت نظرية ابن سينا دراسة الجسم عبر مستويين، الأول مستوى التناول الطبيعي، الذي ينظر إليه على أنه جسم قابل للحركة والسكون، والثاني مستوى التناول الميتافيزيقي، الذي يدرس الجسم من حيث هو جسم (مادة وصورة).

٣- عززت النظرية تناهي الجسم نتيجة استعمال براهين بعضها طبيعي والآخر رياضي، مما جاءت بوصفها قضية تثبت ببرهان.

٤- الحركة والزمان متلازمان، ثم ربط الحركة بالأحاساس الزماني، وهما متناهيان، أي أنهما محدثان مخلوقان، والباري يتقدم عليهما بالذات لا بالزمان، فضلاً عن تناهي المكان على أساس تناهي الجسم وأبعاده وجرم العالم وعدم وجود خلاء أو فراغ .

٥- المنطق الإسلامي الذي يستند إليه ابن سينا يختلف عن المنطق الأرسطي فهو منطق ثلاثي القيم، ممكن وواجب بغيره وواجب بذاته فلم يتقيد بمبدأ الثالث المرفوع الأرسطي، بل هناك دوماً قيمة ثالثة.

مناقشة الدراسات السابقة

أجريت هذه الدراسات بين أعوام ٢٠٠٢ - ٢٠٠٧ م وسيتم مناقشتها لمعرفة مواطن الاتفاق والاختلاف مع الدراسة الحالية، وذلك على الشكل الآتي :-

موضوع البحث

أتفقت الدراسة الحالية مع دراسة الحسيني من حيث صياغة عنوان البحث المتمثل بقباب جوامع بغداد، فضلاً عن اتفاقها مع دراسة أباد من حيث المتناهي واللامتناهي.

أهداف البحث

تباينت الدراسات السابقة من حيث أهدافها البحثية، فدراسة الحسيني استهدفت التعرف الى واقع الأسس الفنية الريزة قباب جوامع بغداد، في حين دراسة أباد استهدفت بلورة الفكر الفلسفي والعلمي لابن سينا، في القراءة الجادة في تراثه ومعاينة أطروحاته الفكرية والعلمية، سواء منها تلك التي تبناها، أو التي إضاف إليها وعدل بها عن التراث الفلسفي اليوناني، والإسلامي بصفة إجمالية، والتي عدة أقرب للدراسة الحالية.

حدود البحث

اتفقت الدراسات السابقة المتمثلة بدراسة الحسيني وأباد في الحدود الموضوعية والمتمثلة بقباب جوامع بغداد والمتناهي واللامتناهي مع الدراسة الحالية، الا أن تلك الدراسات اختلفت في الحدود الزمانية، فدراسة أباد تحددت بالمدة (٣٧٠ هـ - ٩٨٠ م)، في حين دراسة الحسيني تمثلت بالمدة (٩٠١ م - ١٩٧٤ م) وهي أقرب بالاشتراك مع الدراسة الحالية.

وفيما يخص الحدود المكانية فقد اختلفت الدراسة الحالية مع دراسة أباد فتمثلت بفلسفة ابن سينا(أسيا الوسطى)، بينما أقتصرت دراسة الحسيني على قباب جوامع بغداد، فهي أقرب للدراسة الحالية من حيث اشتراكها بالحدود المكانية.

اجراءات البحث

أختلف الباحث مع دراسة أباد من حيث اعتماد المنهج التحليلي المقارن، في حين اتفق الباحث مع دراسة الحسيني في المنهج الوصفي التحليلي، فضلاً عن اتفاق هاتين الدراستين مع الدراسة الحالية من حيث اعتمادهم العينة القصدية.

النتائج

من خلال إطلاع الباحث على نتائج الدراسات السابقة والتي ذكر بعضاً منها، لذلك أفادة الباحث في وضع فقرات استمارة التحليل ، فضلاً عن وضع معايير لدراسته التحليلية التي تحقق نتائج البحث الحالي.

مؤشرات الأطار النظري

- ١- واجه الفنان المسلم حقيقة فكرية لها ارتباط وثيق الصلة بعقيدته كون الذات الالهية المنزهة مجردة من أي تصور ولا يمكن تمثيلها بشكل مادي ملموس أو حتى بشكل فني أبداعى، لذا جاء تعبيره الجمالي التأملي متصفاً بالمطلق والمحدود معا عبر علاقة يحددها التوحيد كتجريد فكري.
- ٢- عكست الوحدة والتنوع من خلال وحدة النظم الفكرية والمتسمة بالكلية والشمول أساساً جوهرياً للوحدانية الآلهية عبر نظام بصري حمل بين ثناياه مضامين اللامتناهي.
- ٣- يمثل التجريد الزخرفي تعبيراً عن صفات ذهنية مجردة جوهرية قائمة بذاته عبر أيقاعات جمالية بصرية لا متناهية منزهة عن التشبيه الآلهية.
- ٤- إن الامتداد اللانهائي للعناصر البانية للتصميمات الزخرفية يمثل مصدراً للتأمل اللانهائي في الوجود الكوني الآلهي، والتي تستشعره العين المتأملة من خلال النظم الجمالية.
- ٥- عكس النظام الهندسي نظاماً جمالية كالنسبة والتناسب والتكرار والايقاع والاتزان والوحدة والتنوع والتضاد والتباين والانسجام من خلال تأمل الفنان المسلم الكون ومحاكاة نظمه وتضمينها في نتاجاته الفنية على وفق تعبير جمالي محكم ومتقن.
- ٦- جسّد الفن الاسلامي الأستعارة المجازية النابعة من نظم الكون عبر استخلاص جوهر الوجود وصياغته في واقع جمالي جديد ومبتكر يحمل بين ثناياه مضامين مطلقة غير مباشرة وغير محسوسة مثلت حقيقة جوهرية.
- ٧- أدراك الفنان المسلم أن كل الموجودات الكونية والانسانية لها بداية ونهاية فهي حركة متناهية محدودة تسعى نحو اللامتناهي اللامحدود.
- ٨- التكوين الجمالي في الفن الاسلامي يشمل عدداً لانهائياً من الوحدات المكونة له ليعكس المعنى الكلي عبر الانتقال التأملي اللانهائي من الجزء الى الكل ليعيدنا الى المطلق اللانهائي الابدى الذي لا يرى بشكل مباشر.
- ٩- تقويض المركز ثم تعييبه من التجريدات الزخرفية، وهذا ما يؤكد أن الزمان مرتبط بالله اللامتناهي واللامحدود فهو مفهوم دوراني ليس له بداية ولانهاية.
- ١٠- أصرار الفنان المسلم على أشغال الفضاء بالتجريدات الزخرفية، لما تتمتع به من صفة الامتلاء والتي توحى للمتلقى بأن لا موجود الا الله، لان رؤيته شاملة من جميع الجوانب ولا تحده زاوية بصر كونه يملأ الوجود بأسره.

الفصل الثالث

أجراءات البحث

منهجية البحث

أتبع الباحث المنهج الوصفي لتحليل العينة الممثلة لخصائص المجتمع الأصلي بغية الوصول إلى تحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث

أقتصر مجتمع البحث على دراسة المتناهي واللامتناهي في زخارف مآذن وقباب جوامع بغداد، إذ بلغ عددها (١٢) جامعاً، ومن خلال الدراسة الاستطلاعية للباحث ظهر أن هنالك أحد الجوامع تعرض للاندثار ولم تجر له صيانة حتى الآن^(١)، فضلاً عن أفنثار بعض الجوامع للجانب الزخرفي^(٢).

طريقة اختيار عينة البحث

جرى اختيار العينة بأسلوب الانتقاء القسدي للعينة الممثلة للمجتمع الأصلي، إذ تعود للنشابه مع نظائرها الأخرى، ونتيجة لذلك حدد الباحث عينته (٤) نماذج وفق نسب محددة تخدم هدف البحث الحالي إذ كانت النسبة تساوي (٣%) من المجتمع الكلي موزعة على النحو الآتي:-

اسم الجامع	العنصر المعماري	التقنية	النوع الزخرفي
عبد القادر الكيلاني	مئذنة	تعشيق	هندسية- نصية خطية- مقرنصات
الأصفية	مئذنة	رصف-تعشيق	هندسية- نباتية- نصية خطية- قرنصات
ابي حنيفة النعمان	قبة	تعشيق	هندسية
الحيدرخانة	قبة	رصف	نباتية

مصادر جمع المعلومات

أدبيات التخصص، الخبراء والمختصين بالجانب العلمي والفني في ميدان الخط العربي والزخرفة، أرشيف الباحث، الزيارات الميدانية لمواقع الجوامع وتصوير العينات، فضلاً عن شبكة المعلومات الدولية (الانترنت).

أداة البحث

(١) جامع حسين باشا. يقع بمحلة الحيدرخانة في شارع الرشيد.

(٢) جامع الفضل. يقع بمحلة الفضل في شارع الكفاح بني هذا الجامع الوزير بن فضل الله الخواجة رشيد الدين وزير السلطان ابي سعيد بهادر خان سنة (١٢١٩هـ-١٨٤٠م).

حدد الباحث أداة بحثه بتصميم استمارة تحليل العينة وفقا للمنهج العلمي بغية تحقيق هدف البحث الحالي عبر مرتكزات أساسية تعين الباحث على تحليل النماذج، حيث مثلت تلك المرتكزات (التوحيد، الوحدة والتنوع، التجريد، الأمتداد اللامتاهي، النظام الهندسي) (الدقة المتناهية)، المطلق اللانهائي، الحركة المركزية، الكل من خلال الجزء، غياب المركز ودورانية الزمن، تعدد البؤر ونقاط الرؤيا، أشغال الفضاء البنائي).

صدق الأحاطة

للتأكد من أن استمارة التحليل تصلح لتحليل ما وضعت لأجله، فقد أعتمد الباحث على صدق المحتوى، لمحتويات الاستمارة من حيث شمولها بتحقيق أهداف البحث، وفي هدي أراء الخبراء^(١) جرى الإجماع على صلاحية فقراتها بنسبة (١٠٠%) وبذلك تعدّ الاداة صادقة وملائمة لاجراء التحليل في البحث.

ثبات الأحاطة

بهدف التوصل الى إضفاء الموضوعية للتحليل من خلال الشروط التقويمية التي يمكن أن تعد مرتكزا تساعد الباحث في تحليله، قام الباحث بتحليل انموذج من عينة بحثه ثم عرضها على اثنين من الخبراء المقيمين^(٢) توزعت على جولتين لكل منهما، وحصل على الدرجات كما موضحة في الجدول الآتي : جدول يبين درجات جولات ثبات التحليل

رقم	المقوم	الجولة الأولى	الجولة الثانية
١	الأول	٨٠%	٨٧%
٢	الثاني	٨٢%	٨٩%
	المجموع	١٦٢	١٧٦
	المعدل	٨١	٨٨%

(١) الخبراء هم:

أ. د. خليل أبراهيم ، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

أ. د. عباس جاسم حمود، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

أ. د. نصيف جاسم محمد، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

(٢) الخبراء المقيمين هم:

أ. د. نصيف جاسم محمد، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد .

أ. د. جواد عبد الكاظم، فنون تشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد .

أجرى الباحث تعديلات بعد الجولة الأولى والثانية حسب ملاحظات الخبراء وبهذا اخذ الباحث معدل الجولة الثانية لأنها أكثر تناسباً مع مجريات البحث، إذ كانت نسبة التصحيح تساوي (٨٨%) وبهذا تعد نسبة الثبات في التحليل عالية، مما تمكن الباحث من القيام بتحليل بقية العينة.

تحليل العينات

العينة رقم (١)

أسم الجامع/ مؤذنة الشيخ عبد القادر الكيلاني^(١)

تاريخ البناء / ١٥٣٤هـ - ١٥٣٤م.

الموقع/ رصافة - محلة باب الشيخ.

النوع الزخرفي/ هندسية- نصية خطية- مقرنصات.

التقنية التزيينية/ تعشيق.

التحليل

جاء التوحيد كألهام جمالي نابع من أيمان الفنان المسلم بالله

الواحد عبر خط كلمات الله الحسنى، في حين أنعكست الوحدة من

خلال وحدة العمل الفني الزخرفي ككل، أما التنوع فقد تحقق نتيجة

تنظيم الحروف داخل التكوين النجمي الثماني وبشكل أقرب الى التماثل غير الرتيب، فضلاً عن

تنوع الشكل الزخرفي والمتمثل بالهندسية والنصية الخطية والمقرنصات، حيث جسدت عبر هيئة

تجريدية عدت بمثابة أنتقال ذهني جمالي من المفاهيم البصرية المباشرة الى المفاهيم الكلية

الملخصة، ويتأكد ذلك من خلال مفهوم الزخارف النصية الخطية ومضمونها الذي تطور بصريا

كمنجز فني.

أما الأمتداد اللامتناهي فجاء على وفق تكرار تماثل ايقاع متناوب، كما ظهر النظام

الهندسي الدقة المتناهية نتيجة اعتماد الفنان المسلم على الزخارف الهندسية فضلاً عن الزخارف

النصية الخطية ذات الطابع الهندسي الحاد مما عكست قيماً كونية كالنسبة والتناسب، والتوازن،

والتكرار والايقاع، والانسجام، والوحدة والتنوع، حيث جسد هذا النظام بشكل مباشر أتراناً ناتجاً

عن تماثل المكونات الزخرفية سواء كانت هندسية أم المقرنصات، كما عززت الزخارف النصية

الخطية المطلق اللانهائي من خلال التعبير الفني بأعتبار العبد المحدود الفاني الى الله الواحد

المنزه غير المحدود.

(١) جامع الشيخ عبد القادر الكيلاني. اصل هذا الجامع مدرسة للشيخ ابي سعيد المخرمي، وبعد وفاته سنة ٥١٣هـ-١١١٩م قام بالتدريس فيها تلميذه الشيخ عبد القادر، وهو من علماء بغداد المشهورين ولد سنة ٤٧٠هـ، وعمل على توسيع المدرسة بعد رحيل ابي سعيد وعند وفاته ٥٦٠هـ دفن في رواقها (الحسيني: ٢٠٢: ص ٢٢).

في حين الحركة المركزية ظهرت بشكل مباشر من خلال أنحناءات اقواس المقرنصات عبر اتجاهات المركزية نحو الباري عز وجل، لكن الانتقال من المعنى الكلي العام الى الشكل الجمالي المباشر الجزئي أحدث تعبيراً فنياً كلياً لمضمون الكلمات الخطية من خلال الجزء، فضلاً عن ما نهجه الفنان المسلم من تجريد كل ما يشكل حدوداً للزمان والمكان، بأعتبار ان وجودهما مرتبط باللامتناهي واللامحدود، إضافة الى نفي المنظور ذي البعد الثالث، من خلال المضمون الروحي للاشياء عبر السعي نحو تعدد البؤر ونقاط الرؤيا، في حين جاءت المعالجة التصميمية للفضاء البنائي من خلال التجريدات الزخرفية، فهي بوحداتها وعناصرها المنسجمة تقود المتلقي بما تتمتع به من صفة الامتلاء الى المطلق بالكون غير المحدود، لتوحي بأن لا موجود إلا الله.

العيونة رقم (٢)

أسم الجامع/ منذنة الأصفية^(١).

تاريخ البناء / ١٠١٧ هـ - ١٦٣٨ م .

الموقع/ رصافة - مجاور المدرسة المستنصرية.

النوع الزخرفي/ هندسية- نباتية- نصية خطية- مقرنصات.

التقنية التزيينية/ رصف - تعشيق.

التحليل

أنعكس التوحيد كحقيقة فكرية مجردة تعبر عن مفهوم الآله الواحد حيث تحقق ذلك من خلال الزخارف النصية الخطية والمتمثلة بالسورة القرآنية ﴿ قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ * لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ * وَكَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ ﴾ (٢) والآية ﴿ إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا ﴾ (٣)، فضلاً عن البسمة ولفظ الجلالة، والتي جاءت كمفردات تشكيلة متوزعة على جميع أنحاء المنذنة، إلا أن تنوع أشكال الخطوط الكوفية حققت أيقاعات تكرارية تجمعها وحدة واحدة ناشئة من تكرارات عناصرها المتنوعة، في حين ظهر التجريد الزخرفي بأنواعه متمثل بامتدادات أنسيابية متعاقبة ومتماثلة ومتبادلة ومتعكسة مما نتج عن ذلك أيقاعات بصرية جسدت عبر الامتداد اللامتناهي بفعل تلك التكرارات المتماثلة وغير المتماثلة والتي يمتد معها البصر الى أعماق النفس عبر فكرة العروج نحو السماء.

النبوي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً (٣)، فضلاً عن البسمة ولفظ الجلالة، والتي جاءت كمفردات تشكيلة متوزعة على جميع أنحاء المنذنة، إلا أن تنوع أشكال الخطوط الكوفية حققت أيقاعات تكرارية تجمعها وحدة واحدة ناشئة من تكرارات عناصرها المتنوعة، في حين ظهر التجريد الزخرفي بأنواعه متمثل بامتدادات أنسيابية متعاقبة ومتماثلة ومتبادلة ومتعكسة مما نتج عن ذلك أيقاعات بصرية جسدت عبر الامتداد اللامتناهي بفعل تلك التكرارات المتماثلة وغير المتماثلة والتي يمتد معها البصر الى أعماق النفس عبر فكرة العروج نحو السماء.

(١) جامع الأصفية (التكية المولوية)، يقع عند رأس جسر الشهداء بالقرب من المدرسة المستنصرية شيده السلطان أحمد سنة ١٠١٧هـ- ١٦٣٨م، الا ان وزارة الاوقاف جددت قبابه سنة ١٩٦٤.

(٢) سورة الاخلاص آية ٤-١.

(٣) سورة الاحزاب آية ٥٦.

بينما تحقق النظام الهندسي في جميع مكونات العمل الزخرفي للمئذنة من خلال الخطوط الهندسية الحادة والمتجسدة بالاتزان والتكرار الايقاعي والنسبة والتناسب والانسجام الحجمي والوحدة والتنوع، أما المطلق اللانهائي ف جاء بتعبير فني من الواقع المباشر الى واقع آخر سواء من خلال استخدام الآيات القرآنية كوسيلة فكرية وفنية معاً محملة بطاقات روحية وجمالية من خلال تنظيم حروفها وتشكيلها تشكيلاً أبداعياً، بينما الحركة المركزية تجسدت عبر السمو والتعالي من خلال الحركة اللولبية للزخارف النصية الخطية والممتدة نحو الأعلى، الا أن تلك الزخارف بأجزائها المكونة للعمل الزخرفي بتمائلها وتجاوزها تم أدراكها ككل من خلال أستيعاب العلاقة بينها وبين الجزء الذي يتكرر في أنحاء المئذنة، كما نهج الفنان المسلم منهجا معيناً فقد آمن أن الوجود (الله عزوجل) لذلك دأب على تقويض المركز ثم تغييبه فالمتلقي للنسق الزخرفي هذا يجده يدور بحركه عمودية دون وجود مركز، فضلاً عن الأستعاضه بالمنظور الروحي بدلا من المنظور ذي البعد الثالث، فكل الكائنات والكون، موجود بالنسبه له، لذلك لانجد بؤره واحدة يجتمع النسق حولها، فهناك عدة بؤر ونقاط رؤيا، الا أن أشغال الفضاء البنائي بالتجريدات الزخرفية أعطى صفة الأمتلاء والتي تقود المتلقي الى الرحاب المطلق الذي لا تحده حدود.

العينة رقم (٣)

أسم الجامع/ قبة الشيخ أبي حنيفة النعمان^(١).

تاريخ البناء / ١٠٩٢ هـ - ١٦٨١ م.

الموقع/ رصافة - الاعظمية.

النوع الزخرفي/ هندسية.

التقنية التزيينية/ تعشيق.

التحليل

تجسد التكوينات الزخرفية الهندسية مبدأ التوحيد على وفق صيغ جمالية مجردة تمثل رؤية شمولية، ناتجة عن خطوطها المستقيمة والتي تظهر لا نهائية

التنوع الكوني، ومع وجود الوحدة والتصحيف، وهنا يحاول الفنان أن ينشئ صورة لعالم ما وراء الطبيعة (المطلق) ولكنها عبر صورة ذهنية تمثل الانتقال من المحسوس الى المعقول ومن الحسي المباشر الى غير المباشر من خلال تجريداته الهندسية، وهذا ما يؤكد محاولته لوضع المتلقي في تأمل يفرضي به الى النظام الكلي السرمدي، من خلال وضع الوحدات الزخرفية في

(١) جامع الشيخ ابي حنيفة. هو النعمان بن ثابت الكوفي ولد ٨٠ هـ / ٧٠١ م في الكوفة وتوفي ١٥٠ هـ / ٧٦٧ م اختاره المنصور احد الرجال الاربعة عند تخطيطه لبغداد ١٤٦ هـ، وعند وفاته كانت قبة صغيرة على مرقد الا انها تضررت نتيجة واقعة هولاكو ٦٥٦ هـ (الحسيني: ٢٠٠٢: ص ٢٢).

أطار الخطاب اللامتناهي الذي يتحدث عنه التصميم الزخرفي، في حين جاء النظام الهندسي متمثلاً بالشكل الزخرفي المعيني المتدرج بالقياس صعوداً نحو أعلى القبة عبر تكرار أيقاعي متناقص، ومن خلال ذلك أستطاع الفنان أن يذيب مكونات العالم الملموس (والمشهدية الملمسية) ويجعلها في أطار سامي، ليضعها على عتبات العالم المطلق اللانهائي.

كما تحققت الحركة المركزية عن طريق تدرج الزخارف الهندسية صعوداً نحو قمة القبة لتمثل فكرة السمو والعروج، إلا أن تنقل العين من الجزء الى الجزء ومن الجزء الى الكل في علاقة ترابط بينهما من خلال أستمرارية التتابع في الرؤية البصرية، أما غياب المركز ودورانية الزمن فجاء عبر تجسيد الفنان المسلم فكرة الدنيا والآخرة، فهو ينظر الى الحياة الأخرى على أنها امتداد للحياة الدنيا فما يعمل الإنسان في دنياه له جزاؤه عند الله في الحياة الآخرة، بمعنى أن الحياة الدنيا والآخرة أصبحت متصلة كالحلقة من حيث زمانيتها، وهذا ما يؤكد التصميم الزخرفي من خلال تعدد البؤر ونقاط الرؤيا عبر فكرة فلسفية عقائدية، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات، في حين جاء الأشغال الفضائي متمثلاً بتجريدات زخرفية أتسمت بالامكان واللازمان، الذي سيقود في النهاية الى محطات اللاتمثيل ... الى الرحاب المطلق، الرحاب الواسعة.

العينة رقم (٤)

أسم الجامع/ قبة الحيدرخانة^(١).

تاريخ البناء / ١٢٤٢هـ - ١٨٢٦م .

الموقع/ رصافة - شارع الرشيد.

النوع الزخرفي/ نباتية - نصية خطية.

التقنية التزيينية/ رصف.

التحليل

يتأكد التوحيد من خلال الزخارف النصية الخطية والمتمثلة بسورة يس^(٢) التي تطوق أعلى

رقبة القبة والتي أظهر الفنان المسلم مفرداته اللغوية كمفردات تشكيلية عبر تنظيم أيقاعي تتابعي، وهذا ما حققه عبر اختيار ما يناسبه من الوحدات البصرية للتحدث عن الوحدة من جهة والتنوع اللامحدود للوجود، لذا فالاختزال والاشتقاق يبقى حجر الزاوية لمعظم التجريدات الزخرفية الاسلامية والتي تحمل بين ثناياها مضامين فكرية وجمالية، ناتجة عن السعي نحو المطلق ((اليقين ، اللانهائي ٠٠٠)) والذي يبدو مطلباً فكرياً ملحا، لا يستقر ألا عند الوحدة أو (الأصل الواحد) الذي ترد كل الأشياء اليه، فالامتداد اللامتناهي متحقق هنا بأسلوبين التشابك اللولبي

(١) جامع الحيدرخانة. امر بتشيدته داود باشا والي بغداد و اتم بناءه (١٢٤٢هـ-١٨٢٦م) (الحسيني: ٢٠٠٢: ص ٢٢).

(٢) سورة يس آية ١-١٧.

للفروع النباتية من جهة، واتجاه الوحدات الزخرفية في وضع تصاعدي نحو الأعلى من جهة أخرى، أما النظام الهندسي فجاء متحققاً في الزخارف النباتية والتي عكست قيماً جمالية من خلال أسس التصميم الزخرفي (النسبة والتناسب والتوازن والتكرار والايقاع والأنسجام والتضاد والتباين والسيادة والوحدة والتنوع).

إلا أن المخيلة التي تحرك الوحدات الزخرفية في امتدادها العمودي هي مخيلة تعبر عن فكر مطلق لا نهائي، إذ تكاد حركة الوحدات الزخرفية، أن تأخذ بالمتلقي، بحيث لا يجد مستقراً ولا منتهى، وهي في سعي حثيث نحو مرافئ اللانهائية، في حين نجد الحركة المركزية متحققة عبر الزخارف النباتية المتجهة نحو مركز جمالي لقمة القبة، أو تكون المركزية دائماً بمثابة علاقة بين المركز والمحيط، ومع تكرار وتوزيع العناصر الزخرفية توزيعاً جمالياً من شأنه أحداث علاقة بين الكل والجزء فتظل الرؤية تنتقل من الجزء الى الجزء المجاور ثم الى الكل من خلال تجميع الأجزاء المكونة لتنشأ وحدة كلية شمولية الاتساع.

في حين غياب المركز ودورانية الزمن جاء متجسداً عبر ارتباط الزمان بالله اللامتناهي واللامحدود، لذا فهو (مفهوم دوراني) ليس له بداية ولا نهاية، وهذا ما يفسر سر التحام أو تشابك أو تعاشق الخطوط والأشكال الهندسية في زخارف القبة، أما تعدد البؤر ونقاط الرؤيا فالمتلقي للتصميم الزخرفي يجده مبنياً بناء حراً مطلقاً لاتقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث من خلال زاوية البصر المحدده، فهذا التعدد في نقاط الرؤيا يجعل اللحظة الزمنية للتصميم متعددة، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني، الا أن الفنان المسلم صور وحداته الزخرفية عبر أشغال الفضاء البنائي، والذي أعطى بعداً فكرياً يتصف بالصيرورة الكونية المتممة بالانتشار.

لفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها

أثمرت عمليات التحليل وأدبيات البحث عن النتائج الآتية :-

- ١- عبّر الفنان المسلم من خلال تصاميمه الزخرفية عن التوحيد كحقيقة فكرية مجردة، مؤسسة للسمات الجمالية والفنية مع التأكيد على العلاقات الروحية والوجدانية ما بين الفنان وخالقه.
- ٢- أظهرت التكوينات الزخرفية المختلفة لا نهائية التنوع الكوني مع وجود الوحدة، وهذا مما يؤكد بأن هناك قوة لامتناهية تسيطر على الكون وإن كل ما هو موجود في الكون هو مظهر من مظاهرها وأثر من أثارها، فتلك القوة تمثل الواحد الأحد، والذي يمثل الوحدة وأثارها التنوع.
- ٣- حملت التصميمات الزخرفية بأنواعها المختلفة، أبعاداً مادية محسوسة ناتجة عن التجريد التي تعدّ أهم خصائصها، والتي منحته قيمةً إبداعيةً فكريةً وجماليةً.
- ٤- أعطى الامتداد اللامتناهي للتصميم الزخرفي حركةً تمثل لا نهائية البعد، حيث ظهر بمسافات مختلفة وأبعاد متباينة، تعزز الصلة الوثقى بين المؤمن وخالقه.
- ٥- أظهر النظام الهندسي الدقة المتناهية من خلال اعتماد الفنان المسلم على الزخارف ذات الطابع الهندسي الحاد، مما عكست قيمةً كونيةً تمثلت بمفاهيم جمالية.
- ٦- سعي الفنان المسلم نحو مرفئ اللانهاية من خلال مخاطبة العالم المرئي عالماً آخر هو العالم اللامرئي (الجوهر)، عبر حقيقة فكرية وفنية معاً محملة بطاقات روحية وجمالية.
- ٧- تحققت الحركة المركزية عبر الاتجاه التصاعدي، لتقود المتلقي للتحويل من المادي (الأرضي) إلى السامي (العلوي)، مما يؤشر ذلك فكرة السمو والتعالى والعروج نحو الباري عز وجل (عينة الدراسة).
- ٨- يشكل توزيع العناصر الزخرفية وتكرارها إلى أحداث علاقة بين الكل والجزء عبر ترابط بينهما، حيث تدرك تلك العلاقة من خلال استمرارية التتابع في الرؤية البصرية للأجزاء المكونة، مما ينشأ وحدة كلية شمولية الاتساع لا متناهية.
- ٩- تقويض المركز ثم تغييره في الانساق الزخرفية يعبر عن ارتباط الزمان بالله اللامتناهي واللامحدود، لذا فهو (مفهوم دوراني) ليس له بداية ولا نهاية، وهذا ما يفسر سر التحام أو تشابك أو تعاشق الخطوط والأشكال الهندسية (عينة الدراسة).
- ١٠- استعاض الفنان المسلم بالمنظور الروحي بتكويناته الزخرفية كافة عبر تعدد البؤر ونقاط الرؤيا، حيث وزعت الوحدات دون بؤرة مركزية، فضلاً عن اتجاهاتها نحو الأعلى، وهذا ما يؤكد الابتعاد عن المنظور كما ذي البعد الثالث (عينة الدراسة).

١١- جاء الأشغال الفضائي متمثلاً بتجريدات زخرفية أعطت بعداً فكرياً يتصف بالصيورة الكونية المنسمة بالانتشار، والتي تقود المتلقي نحو الرحاب المطلق الذي لا تحده حدود (عينة الدراسة).

الاستنتاجات

ومن خلال النتائج ومناقشتها يستنتج الباحث ما يأتي: -

- ١- تستلهم زخارف الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد من شريعة الاسلام ووحيتها الجمالي الداخلي الذي تحتاج الى التأمل والتأويل.
- ٢- ترجع فكرة المتناهي واللامتناهي زخارف الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد الى صبغة العقيدة الاسلامية التي تربي عليها الفنان المسلم فترسخت في عقله ووجدانه رؤية الكون والحياة التي تنطبق على الفنانين المسلمين أينما وجدوا.
- ٣- لزخارف الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد بأنواعها المختلفة أبعاد فكرية وجمالية تشير الى المتناهي واللامتناهي بالفن الاسلامي المرتبط بالبعد الروحي للفنان المسلم.
- ٤- خضعت التصميمات الزخرفية الى المبادئ التجريدية التي تعد في قمة مراتب التعبير الجمالي المتألف، والتي لا يمكن فصلها عن الكيانات الطبيعية.
- ٥- يتميز الفن الاسلامي بالثبات والاستقرار لأنه غير قابل للتغيير سواء في فلسفته أو جماليته المستقلة، مع اضافة التأثيرات المعززة للاتصال دون المساس بالموقف الفلسفي أو الجمالي له.
- ٦- جسدت التصميمات الزخرفية لمآذن وقباب جوامع بغداد معاييراً وقيماً أنسانية تتمثل بالسماوات المبتكرة للفن الاسلامي الذي يجمع بين الفن الزخرفي شكلاً والعقيدة الاسلامية مضموناً.
- ٧- تؤسس عناصر العمارة الاسلامية (المئذنة - القبة) الحركة المركزية كأشارة الى التوجه نحو الأعلى محققاً من خلال ذلك تعزيز فكرة المتناهي واللامتناهي بزخارفها المتنوعة.
- ٨- يتأسس التصميم الزخرفي لمآذن وقباب جوامع بغداد، على الدقة المتناهية عبر بناء رياضي، يعتمد النسب الرياضية.

التوصيات

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته يوصي الباحث بما يأتي:-

- ١- الاستفادة من البحث الحالي في أغناء الدروس النظرية والعملية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة، لاسيما قسم الخط العربي والزخرفة.
- ٢- ضرورة اقامة الحلقات الدراسية والندوات الفنية لتعريف المتلقين بفكرة المتناهي واللامتناهي في زخارف الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد.
- ٣- تنبيه المصمم للإلتزام بوحدة الموضوع في التصميم الزخرفي وبخاصة الأضرحة والجوامع لقدسيتها روحياً وعقائدياً.

- ٤- الحفاظ على الإرث الزخرفي المحلي المنفذ في الواجهات الخارجية لمآذن وقباب جوامع بغداد سيما في ضوء النقاد الزماني واستمرار أعمال إبدال التصاميم الزخرفية القديمة بأخرى مختلفة، وهو ما ينطوي على إندثار مفردات أو وحدات أو استنباطات في التوظيف الزخرفي.
- ٥- ضرورة اصدار كراسات تعنى بالمتناهي واللامتناهي في زخارف مآذن وقباب جوامع العالم الاسلامي.

المقترحات

- استكمالاً للفائدة المتوخاة من توجه البحث واستثمار نتائجه يقترح الباحث ما يأتي:-
- ١- دراسة المتناهي واللامتناهي في زخارف الفن الاسلامي، فن المنمنمات أنموذجاً.
 - ٢- دراسة المتناهي واللامتناهي في زخارف أبراج ساعات المراقد المقدسة.
 - ٣- إجراء دراسة مقارنة بين المتناهي واللامتناهي في زخارف مآذن وقباب الأبنية الدينية(جوامع - أضرحة مقدسة).
 - ٤- إجراء دراسة مقارنة بين المتناهي واللامتناهي في زخارف العمارة الاسلامية(دينية - مدنية).

المصادر العربية والاجنبية

القرآن الكريم

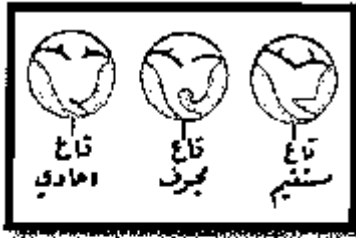
- ١- ابن سينا. **عيون الحكمة**، ط٢، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات دار القلم، بيروت، ١٩٨٠.
- ٢- ابن منظور، **أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (٦٣٠هـ)**. **لسان العرب**، مج ٩، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦.
- ٣- أخوان الصفا، **رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا**، تصحيح خير الدين الزركلي، تصدير طه حسين، مصر، ١٩٢٨.
- ٤- الأُسدي، أسعد غالب حسين. **الزخارف في العمارة الإسلامية**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الهندسة، جامعة بغداد، ١٩٩٠.
- ٥- الألوسي، حسام محي الدين. **الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم**، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- ٦- = = = = = . **فلسفة الكندي وآراء القدامى والمحدثين فيه**، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥.
- ٧- أنصار محمد عوض الله رفاعي. **الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٢.
- ٨- أياد كريم عبد. **المتاهي واللامتاهي في فلسفة ابن سينا**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ٢٠٠٧.
- ٩- الباشا، حسن. **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، مطبعة لجنة البيان، القاهرة، ١٩٥٩.
- ١٠- جان فال. **طريق الفيلسوف**، ت: أحمد حمدي محمود، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٧.
- ١١- الحسيني، هاشم خضير حسن. **واقع الأسس الفنية لرياضة قباب جوامع بغداد**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.
- ١٢- الرازي، ابو بكر محمد بن زكريا. **رسائل فلسفية**، ط٥، تحقيق لجنة أحياء التراث العربي، دار الافاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢.
- ١٣- روجرز، جيه ام. **فنون الإسلام**، ت: شيرين الحكيم، شركة التطوير والاستثمار السياحي، أبو ظبي، ٢٠٠٨.
- ١٤- شاكر حسن آل سعيد. **الأصول الجمالية والحضارية للخط العربي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.

- ١٥- صفا لطفي عبد الأمير، سيميائية التصميم الزخرفي الإسلامي على البلاط المزجج، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦.
- ١٦- عبد الرحمن بدوي. **ربيع الفكر اليوناني**، ط٤، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٩.
- ١٧- = = = =، = = = =. **ارسطو عند العرب**، ط٢، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨.
- ١٨- عبد الرضا بهيه داود. الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٩.
- ١٩- = = = =، = = = =. **الزخارف الزهرية في الفن العربي الإسلامي، مجلة الأكاديمي**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٦.
- ٢٠- = = = =، = = = =. **تحديد المقومات التصميمية للزخارف النباتية الكأسية المعاصرة، مجلة الأكاديمي**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٦.
- ٢١- عبد السلام بن عبد العال وسالم يفوت. **درس الابيستمولوجيا أو نظرية المعرفة**، ط٢، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- ٢٢- عفيف بهنسي. **جماليات الفن العربي**، سلسلة عالم المعرفة ع١٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩.
- ٢٣- الفارابي، ابو نصر. **عيون المسائل (ضمن : مجموع رسائل الفارابي)**، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٠٧.
- ٢٤- = = = =، = = = =. **رسالة (جوابات لمسائل سئل عنها)**، ضمن رسالتان فلسفتان، ط١، تحقيق جعفر آل ياسين، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٧.
- ٢٥- فاليري، بول. **تأملات في الفن**، ت : بديع الكم، منشورات الرواد، دمشق، د. ت.
- ٢٦- الفراهيدي. **كتاب العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
- ٢٧- فؤاد زكريا. **دراسة لجمهورية أفلاطون**، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٢٨- مارسيه، جورج. **الفن الإسلامي**، ت: عفيف بهنسي، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٨.
- ٢٩- محمد عبد العزيز مرزوق. **العراق مهد الفن الإسلامي**، السلسلة الفنية ١٠، وزارة الأعلام، مديرية الثقافة العامة، ١٩٧١.
- ٣٠- محمود شكر محمود. **الخط العربي والإسلامي**، مجلة آفاق عربية، ط٦، بغداد، ١٩٧٩.
- ٣١- مدني صالح. **الوجود بحث في الفلسفة الإسلامية**، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٥.

- ٣٢- المرزوقي، ابوعلي. الأزمنة والأمكنة، ج ١، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، الهند، ١٣٣٢ هـ .
- ٣٣- مصطفى عبد الرحيم. ظاهرة التكرار في الفنون الاسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
- ٣٤- ملك أحمد أبو النصر. تحقيق الوجود الانساني في التصوير المعاصر، مطبعة المعارف، الاسكندرية، د. ت.
- ٣٥- الموسوي، شوقي مصطفى علي. القيم الجمالي للاشكال الهندسية في المخطوطات القرآنية، مجلة العميد، ع٥، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٣.
- ٣٦- يودين، روزنتال. الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، ط٣، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
- ٣٧- يوسف كرم. الطبيعة وما بعد الطبيعة، ط٣، دار المعارف، مصر، د. ت.
- ٣٨- Burck Hardt. **Art of Islam Language and Meaning**, London, 1976.
- 39- Jensen, Robert and Conway. **Patnicia (ornamentalism)**, clarkson N.patter, Inc, New York, 1982.
- 40- March L& Steadman, ph. **The Geometry of Environment**, methnen & co, LTD, Canada, 1971.

مصادر الأشكال

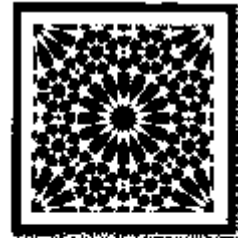
- شكل رقم (١) أرشيف الباحث.
- شكل رقم (٢-٣) عبد الرضا بهية داود، تحديد المقومات التصميمية للزخارف النباتية الكأسية المعاصرة، مجلة الأكاديمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٦.
- شكل رقم (٤) حسين نيك بين. طرح ونقش در تذهيب وفرشن، انتشارات يساولي، طهران - ايران، د. ت، ص ٢١.
- شكل رقم (٥-٦) رسم الباحث.
- شكل رقم (٧-٨) حسينعلي ماجياني. آموزش طرح وتذهيب، انتشارات يساولي، طهران - ايران، د. ت، ص ٩٨.
- شكل رقم (٩-١٠) حسين نيك بين. مصدر سابق، ص ٤ - ١٤ - ١٧.
- شكل رقم (١١-١٦) رسم الباحث.
- شكل رقم (١٧-١٨) تصوير الباحث العتبة الكاظمية المقدسة.



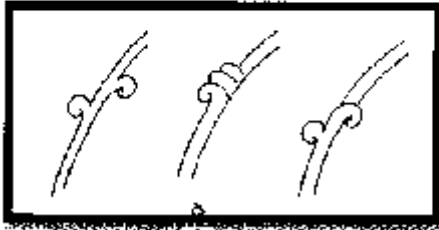
شكل رقم (٣)



شكل رقم (٦)



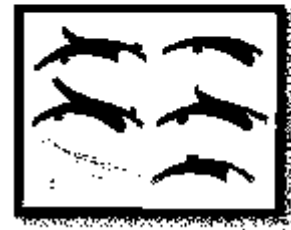
شكل رقم (١)



شكل رقم (٦)



شكل رقم (٥)



شكل رقم (٤)



شكل رقم (٩)



شكل رقم (٨)



شكل رقم (٧)



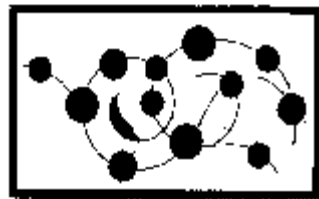
شكل رقم (١٢)



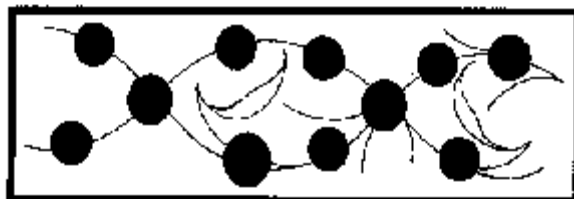
شكل رقم (١١)



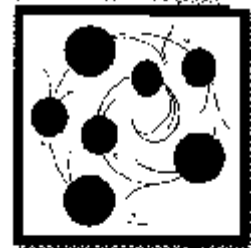
شكل رقم (١٠)



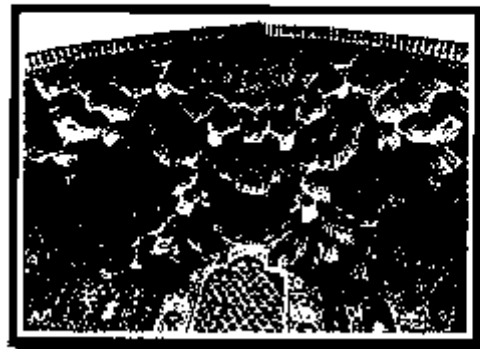
شكل رقم (١٥)



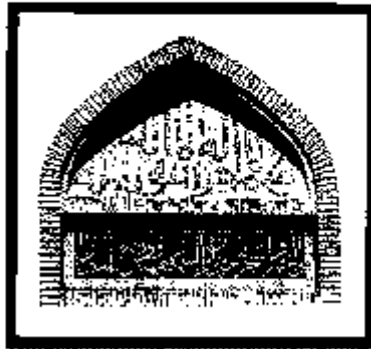
شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٣)



شكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٦)

المضمون الفكري الاسلامي وإنعكاساته الجمالية

في تصاميم اقمشة التنجيد

أ.م.د. باسم قاسم الغبان

م.م مروان توفيق عبد حميد

جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة/قسم التصميم

مشكلة البحث:

لقد تمتع فن (الارابيسك) بخصوصية تشمل أبعاد الفكر الجمالي المعبر عن النكهة الحسية للتأمل والتخيل ، كما كان له الاسبقية في التعبير عن التجريد، هذا فضلاً عن كونه يمثل فناً يبحث عن الجمال وذلك لكونه عنصراً مهماً و أساسياً في اعطاء الأشكال أكثر مضموناً وعمقاً في المعنى التعبيري والجمالي وقد كان بروزه واضحاً في أغلب تصاميم الاقمشة الاسلامية. لذلك فقد عبرت تصاميم أقمشة التنجيد بما تتضمنه من زخارف ونقوشات متنوعة عن هذا الجمال فكرياً وروحياً ليس في المظهر الخارجي لهذه التصاميم فحسب، بل وفي سر نشأتها وتكوينها حيث انها اظهرت من خلال تصاميمها خصوصيتها الجمالية في الانشاء الفني، والتي اندمجت تحت راية المضامين الفكرية الاسلامية لتشكل وحدة متكاملة لهذه التصاميم المتنوعة ، ولتمثل ايضاً الشاهد الاكثر تأكيداً حتى الان لكي يسجل للاجيال حضارة هذه الامة العريقة. إن تصاميم الاقمشة عموماً، وخاصة أقمشة التنجيد كان لها طرازها الخاص في أغلب الدول الاسلامية، وقد ظهر ذلك في اثارها الشاخصة لتؤكد اصالة تلك المنتجات المنسوجة والمطبوعة من القماش وابداع مصمميها لاسيما في (فن الارابيسك) والتي فرضت اعتماد اسس ومبادئ تأثرت بالواقع السائد من البيئة المحيطة بها، فضلاً عن احكام التاريخ والتقاليد، فاصبحت تلك الحرفة ذات السمة الجمالية التي توارثها الاحفاد عن الاجداد ، لذلك تعد الدراسة الموضوعية ل(المضمون الفكري الاسلامي وإنعكاساته الجمالية في تصاميم اقمشة التنجيد) من حيث تكويناتها التصميمية وأهميتها وكيفية تنفيذها امر مهم في تصاميم الاقمشة، اذ انها تمثل سمة مميزة بوصفها فناً جميلاً كما انها تُعبر عن الثقافة الفنية للمصمم المسلم، ويمكن للمصمم هنا ان يلمس نواحي هذا التطور في أنواع تصاميم أقمشة التنجيد من خلال ما طرأ من تغيرات على هذا النوع في التصاميم نتيجة للتطور الحاصل أرتى الباحث الباحث صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:-

هل من الممكن أن يكون للمضمون الفكري الاسلامي انعكاسات جمالية في تصاميم اقمشة التنجيد.

أهمية البحث :

- ١- قد يسهم البحث في تعزيز علاقة التواصل بالنسبة للمضمون الفكري مع (فن الارابيسك) وخاصة دورها الوظيفي والجمالي في أقمشة التنجيد وذلك من خلال التعرف على المتطلبات التصميمية والتنفيذية لذلك الفن على القماش.
- ٢- من الممكن ان تسهم هذه الدراسة في بلورة الوعي الجمالي للمصممين والحرفيين من خلال التعرف على فن (الارابيسك) ومدى ارتباطه مع المضمون الفكري الاسلامي

وانعكاساته الجمالية للوصول الى مستوى عالٍ من الأبداع والابتكار في شكل المنتج التصميمي من القماش.

٣- قد يسهم البحث في توعية الجانب الفكري والتطبيقي وتوثيق الارث الاسلامي وذلك بالاعتماد على المؤسسات التعليمية ذات العلاقة من خلال اعداد كوادر متخصصة من الحرفيين والفنيين.

هدف البحث :

تعرف المضامين الفكرية الاسلامية لفن الارابيسك وانعكاساته الجمالية في تصاميم اقمشة التنجيد.

حدود البحث :

- أ- الموضوعية : المضامين الفكرية لفن الارابيسك .
- ب- المكانية : أقمشة التنجيد المحددة وظيفيا في تصاميم اقمشة التنجيد كأثاث في السوق المحلية العراقية والعربية
- ت- الزمانية : العصر العباسي والمنجز من المنتج من الاقمشة ٢٠١٣-٢٠١٤ وخلال فترة أنجاز البحث ٢٠١٤

تحديد المصطلحات :

- ١- **تصميم الاقمشة** :- عرف على انه الفكرة الكاملة أو العنصر الزخرفي على القماش الذي يوضح تكراراً واحداً مبيناً به المواصفات كاملة^(١)، و عرف بأنه إعطاء الهيئة شكلاً نهائياً مبتكراً يفيد من الناحيتين الوظيفية والجمالية في اخراج عمل فني ذي مواصفات متميزة، ويلتقي زرع الحاجة الاجتماعية أو غيرها، على أن يكون للتصميم غرض شكلي وجمالي^(٢)
- ٢- **التنجيد** :- (النجد) ما ارتفع من الارض ، والنجاد بوزن النجار الذي يعالج الفرش والوساد ويخيطها^(٣).

أما التعريف الاجرائي للباحث للاقمشة التنجيد هو " هو إعطاء شكل القماش النهائي الثنائي الابعاد هيئة مبتكرة بمواصفات ثلاثية الابعاد كاملة من خلال تحقيق فكرة التصميم المستخدمة في اقمشة التنجيد عند التنفيذ، لمجموعة من الوحدات والعناصر الزخرفية المتميزة وربطها بعلاقات وأسس مدروسة مكونة تصميماً يخدم الناحيتين الوظيفية والجمالية.

المضمون الفكري والفني الاسلامي

كان للفكر الإسلامي دورٌ بارز في إظهار رمزية دور العبادة وذلك لما تتجسد به من "رمزية دينية حيث تؤكد كثرة عمارة المساجد على عقيدة البلد ومالها من تأثير على الواقع الاجتماعي ، هذا فضلاً عن اظهار الرمزية الثقافية بما تبرزه من التواصل الحضاري في مدة ما فمساجد (قرطبة) الموجودة حالياً في أسبانيا مثلاً ترمز الى الثقافة العربية في الغرب^(٤)، وهذا يدل على

(١) حسن مرعي: معجم مصطلحات الصناعات النسيجية، ت: انور محمود عبد الواحد، المانيا، لايبزك، ١٩٧٥، ص ٥٩.

(٢) عائدة حسين احمد : الوحدات التصميمية للمنسوجات في رسوم الواسطي ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٦ ، ص ٨.

(٣) الرازي ، محمد بن ابي بكر ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص ٦٤٦.

(٤) توفيق حميد عبد الجواد: العمارة العربية الإسلامية (فكروحضارة)، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٨٧، ص ٧٠.

ان الرمزية في الفكر الإسلامي "إذ تمثل قاعدة أرتكاز اساسية في تصميم المساجد الإسلامية" (١)، مما كان لها بعداً اساسياً لحضارة الإسلام إضافةً الى دورها في نشر الفن الإسلامي، من خلال ما ينتجه الفنان المسلم من أثاث وأقمشة ملبسية ومفروشات تعبر عن استنباط الاطر والمرجعيات الفكرية وتوظيفها في عدة أخصاصات، إذ "ان للمصمم المسلم كان له دوراً كبيراً في عكس افكار عصره ومجتمعه" (٢)، ولأهمية هذا الدور الذي يقوم به المصمم المسلم في المجتمعات الإسلامية، تبرز معالم العملية التصميمية في تصميم اقمشة التنجيد نتيجة " التطور العمراني، والتي ارتكزت على عاتق المصمم المسلم مسؤولية بالغه الاهمية في اعتماد هذا التطور كحضارة وتراث من خلال معرفة تفاصيل تقنية البناء والزخرفة، اذ كان المصمم المسلم هو المعمار المفكر الذي يبرز قدرته في التقييم والاشراف على التنفيذ، إضافةً الى اختيار مواد البناء" (٣)، يتبين مما سبق ان الفكر الإسلامي للمصمم ساهم في التعبير عن الخصوصية والهوية الثقافية من خلال تفاعل المادة والفن معاً، ولقد أستطاع الفنان والمصمم المسلم أن ينقل هذه الفنون والزخارف من الابنية والمساجد ودور العبادة الى تخصصات اخرى مثل الاقمشة والمفروشات وغيرها، وبدأ يتميز بهذه الطرز بأشكال هندسية جديدة مع استخدام الاساليب الانشائية الحديثة والمعاصرة (٤)، كما في تصميم الكثير من أقمشة التنجيد الحديثة، وعلى ضوء ذلك يتبين ان لهذه الطرز دوراً اساسياً في التطوير والتصميمي للاقمشة الحديثة في العالم الاسلامي نتيجة استخدام العديد من التقنيات في تنفيذها بسبب التطور الفكري والتصميمي. كما في الأشكال (١)، (٢).

الشكل (١)



الشكل (٢)

(١) الزركشي ، محمد بن عبد الله ، أعلام المساجد بإحكام المساجد ،تحقيق : الشيخ ابو الوفى مصطفى ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٠، ص ٧٧.

٤ Bevlín Marjories: Design Through Discovery, 3rd, Holt Rinehart and Winstan, New York ١٩٧٧, p22.

(٢) الديملوجي ، سمر : العمارة العربية (البداية والتطور)، مجلة فنون عربية ، العدد (٢) ، بغداد ، ١٩٨١، ص ٨٥.

٢ Fethi, Dr. Ihsan : The Mosque Today Architecture in Building in the Islamic World Today, .Edited by Canda, Cuzion , Sherhan, 1985, p56.

ويمكن تحديد بدايات ظهور تصاميم التجديد الحديثة بعد تطور التكنولوجيا الحديثة في العالم الاسلامي، هذا فضلاً عن تنوع أساليبها التقنية ضمن اقطار العالم الاسلامي المتطورة المختلفة، لذلك يمكن تحديد خصائص تصميم أقمشة التجديد الإسلامي الحديثة من ناحية التباين مع التصاميم القديمة، هذا فضلاً عن استخدام زخارف فنية وتوظيفها في تصاميم متنوعة، بالإضافة الى التباين في حجم المفردات التصميمية^(١)، على ضوء ذلك يتبين ان عدم الوضوح في تحديد تصاميم التجديد الحديثة التي صممها الفنانين او المصممين قد يؤدي الى عدم الوضوح في التعبير التصميمي ذات الطابع الديني المستتبط من روح الزخرفة الاسلامية والمتمثلة في المضمون الفكري الاسلامي وخاصةً عند اعتماد أشكال ونماذج لا تتسجم مع مورثنا الحضاري، يتضح مما تقدم أن تصميم الاقمشة وما يتضمنه من تصاميم أقمشة التجديد ما هو الا تجسيد فكرة تعبيرية فنية بكل ما تحويه من مفردات وعناصر إذ شكلت على اساسها أسطح القماش ضمن علاقات تصميمية على مستوى تصاميم العناصر الزخرفية لفضاء سطح القماش ذو البعدين ومن ثم ثلاثي الابعاد عند توظيفه في الاثاث، كما ويمثل ايضاً انعكاساً لإظهار الموروث الإسلامي ضمن افكار وفلسفيات المصمم المسلم.

١ - المضمون الفكري الاسلامي في العصر العباسي :-

شغلت بغداد مركز الحضارة الإسلامية اعتباراً من بدايات القرن الثاني الهجري، فالخلفاء العباسيين اعتنوا بالناحية الفكرية إلى جانب اعتنائهم بالدفاع عن حدود الخلافة العباسية، ونتيجة لهذا الاعتناء فقد وجدت في نهاية النصف الأول من القرن (٧هـ) تراثاً فكرياً لا تكاد حضارة من الحضارات أن تضاهيه، غير أن هذا التراث الفكري قد تعرض إلى هجمة بربرية كادت أن تقضي عليه لولا ما وجد من علماء قد اعتنوا به في الأمصار الأخرى مثل مصر وبلاد الشام والحجاز، وإلى هذه الأمصار الثلاث يعود الفضل ليس إلى إحياء هذا التراث فحسب بل الإبداع فيه أيضاً، فالمراكز العلمية التي انتشرت في كافة أرجاء الشام ومصر، وساعدت على نبوغ الكثير من العلماء الذين وجدوا في تشجيع السلاطين والأمراء والقادة وعامة الناس مما يساعدهم على النهوض بهذا التراث وتوثيقه، والتي ما زالت آثارها باقية حتى اليوم، بل تتمثل أيضاً فيما

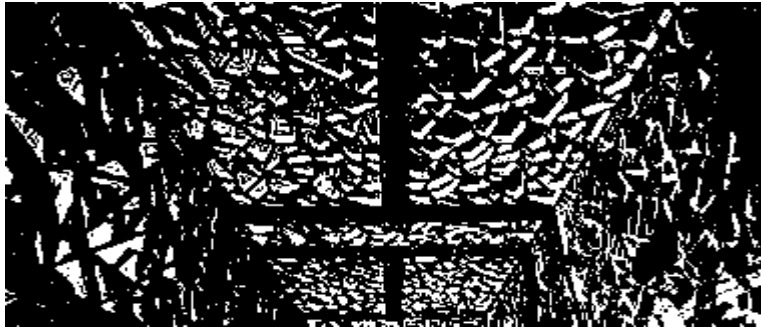
(١) عبد العال أبراهيم : المسجد ، المجلة المعمارية العربية ، العدد (٥) ، جامعة بيروت ، لبنان ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢ .

خلفه علماء وأدباء تلك الحقبة من مؤلفات ما زالت إلى اليوم تعد من أهم مصادر البحوث والدراسات الإسلامية في شتى ألوان الفكر والثقافة والفن^(١). ينظر الشكل (٣).



الشكل (٣)

لقد شكل التنظيم الفني الإسلامي في العصر العباسي نسقاً ونظاماً ظل يتأثر به الفن الغربي والشرقي ومنها تحول العديد من المساجد الإسلامية المعروفة في أوروبا ولاسيما مساجد الأندلس إلى كنائس بسبب التحول السياسي والديني في أوروبا بعد سقوط الأندلس وقد ظلت بعض الملامح أو أساليب الفن الإسلامي ولاسيما في الفن المعماري باقية في طرز بنائها وتزيينها، منها تزيين النوافذ والأبواب بزخارف بارزة، وبناء القباب في الكنائس على شكل نصف دائري يشبه إلى حد كبير عمارة قباب المساجد الإسلامية، كما استمر الفنان والمعمار المعاصر باستعمال هذه الأساليب الفنية إلى يومنا هذا في معظم الدول الإسلامية وتجسيد تلك المكونات أو التراكيب الفنية في التصميم. إذ نلاحظ الحداثة والابتكار التي استثمرها الفنان المعاصر في التعبير عن مرجعيات الفن الإسلامي ولاسيما في فن العمارة. ينظر الشكل (٤)



الشكل (٤)

ولقد أمتاز العصر العباسي باستخدام فن الارابيسك وبدأت هذه الزخارف تتطور تدريجياً في سامراء، وولدت تحت سماء سامراء "أخذت تنمو وتتقدم وتتطور حتى وصلت الى ذروه نضوجها

(٢) معتز عناد غزوان: الاسس الفنية في تصميم السجاد المعاصر، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٩ ، ص ٢٣ .

في زخرفة التحف والعمائر بمدينة الموصل" (١)، وقد وصل أسلوب الزخارف النباتية ينمو الى ان وصل الى اقصى ازدهار في القرن الثالث عشر، وقد انتشر استعمال هذا النوع من الزخارف في التحف المختلفة سواء اكانت من الخشب او المعدن ام الزجاج او الخزف كما استعملت في زخارف العمائر والصفحات المذهبة من الكتب، وقد ادى ذلك التطور المستمر للزخارف النباتية الى ظهور نوع من الزخرفة العربية الاسلامية اصطلح الباحثون على تسميتها ((أرابيسك)) (ARABESQUE) ، "اما الباحثون العرب فيفضلون تسميتها زخرفة الرقش العربي والتوشيح العربي او التوريق وجميعها مشتقة من شكلها وعناصرها وشيوعها في الفنون العربية الاسلامية" (٢)، وبن آخر ازدهر به العصر العباسي الا وهو فن التصوير في الفترة العباسية المتأخرة، لكن بقيت الصور التي رسمت بها المخطوطات الشهيرة تحمل الطابع المحور دائماً، وهذا الطابع الذي أستمر كخصوصية ثابتة لفن التصوير الاسلامي التشبيهي، وأن فقد الكثير في الغزوات المغولية، ومن أشهر هذه المخطوطات هي كتاب كلية ودمنة، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وكتاب مادة الطب لديوسقوريدس، وكتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم للمبشر،

٢ - المضمون الفكري لفن (الأرابيسك) (الزخرفة) :-

ان المضمون الفكري الاسلامي شمل عدة أبعاد منها البعد الفكري في العمارة الإسلامية حيث اعتمد الفن الإسلامي على الرمزية (symbolism) والتجريد وسيلة في التعبير الفني، فالرقش (الأرابيسك) (arabesque) مثلاً هو حالة تعبيرية تفسيرية معينة للكون والوجود، حيث استطاع فن الرقش أن يصور الإنسان بشكله ومضمونه بما يمثله هذا المخلوق الصغير من عالم كبير ليس له نهاية، وبفلسفة صوفية تلاققت مع مبدأ تحريم التصوير والتشبيه في الإسلام، ولئن عرفت الحضارات المصرية القديمة والكلاسيكية (اليونانية والرومانية) استخدام الزخارف الهندسة والنباتية، فالمدرسة الإسلامية جعلت من هذه الزخارف مدرسة فنية لها أسلوبها وفلسفتها دُعيت بفن الرقش (الأرابيسك) التزيين أو الزخرفة العربية (٣)

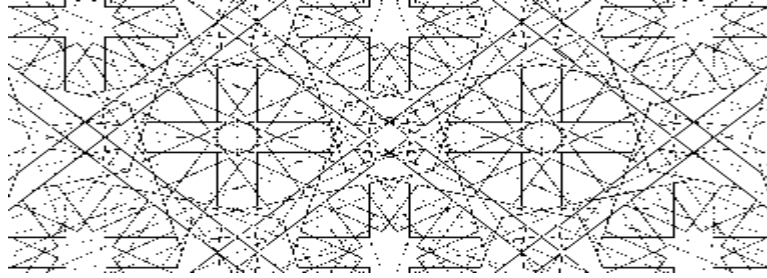
انه الفن العربي وهو عبارة عن نماذج للتزيين معقدة لأن زخارفه متداخلة ومتقاطعة وتمثل أشكالاً هندسية وزهورة وأوراقاً وثماراً. وهذا الفن يميز الفن الإسلامي والذي ظهر في تزيين السيراميك وفي العمارة الإسلامية، وقد انتشر في أوروبا ولاقي رواجاً في القرنين ١٥ و١٦، وهذا الفن ظهر نتيجة امتزاج الحضارة العربية وتطورها في العصر الإسلامي الذهبي مع الشعوب الأخرى إلا أنه كان جلياً لدى الأندلسيين الذين طوروه بشكل كبير ولاسيما في مجال الأعمدة ونصف الأعمدة المربعة وفوق الجدران وعلى الأسقف، وإلى جانب العمارة وجدت الزخرفة التي وصفت بأنها لغة

(١) الجبوري ، محمود شكر ، وآخرون : الخط العربي والزخارف الاسلامية، دار الحكمة للطباعة، ٢٠٠٠، ص ١٦٣.

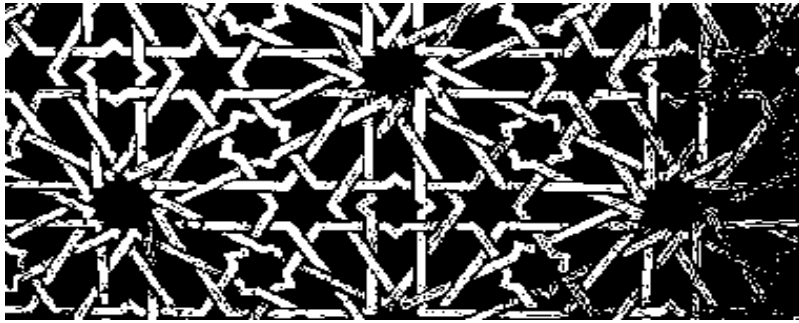
(٢) الجبوري، وآخرون : الخط العربي والزخارف الاسلامية ، مصدر سابق ، ص ١٦٥.

(٣) موقع <http://ar.wikipedia.org/wiki>

الفن الإسلامي، وتقوم على زخرفة المساجد والقصور والقباب بأشكال هندسية أو نباتية جميلة تبعث في النفس الراحة والهدوء والانسراح، وسمي هذا الفن الزخرفي الإسلامي في أوروبا باسم «أرابيسك» (بالفرنسية: Arabesque) و(بالأسبانية Atairique) أي التوريق، وقد اشتهر الفنان المسلم بالفن السريالي التجريدي حيث الوحدة الزخرفية النباتية كالورقة أو الزهرة، وكان يجردها من شكلها الطبيعي حتى لا تعطي إحساسا بالذبول والفناء، ويحورها في أشكال هندسية حتى تعطي الشعور بالدوام والبقاء والخلود^(١). كما في الأشكال (٥)، (٦).



شكل (٥)



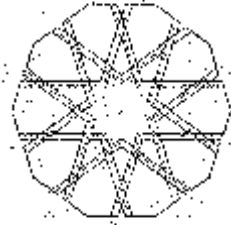
الشكل (٦)

انتشر الفكر الإسلامي مع الفتوحات الإسلامية في مختلف البلدان التي فتحها المسلمون، فامتزجت تلك الفنون بالفكر الإسلامي وانصهرت في بوتقه واحده لتأخذ كلها طابعا واحدا "قام الفن الإسلامي في الخلافة العباسية سنة (١٣٢ هـ ٧٥٠م) فقام الطراز العباسي الذي غلبت عليه الأساليب الفنية الفارسية وبلغ هذا الطراز أوج عظمته في مدينة سامراء في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)"^(١)، حيث ازدهر فن الأرابيسك في هذه الفترة وبرز كثيرا، ولما فتح الفاطميون مصر سنة (٣٥٨ هـ، ٩٦٩م) وجعلوها مقرا لخلافتهم "قام على يدهم الطراز الفاطمي وازدهر هذا الطراز في مصر والشام بفضل استتباب الأمن واستغلال البلاد وماسادها من رخاء

(١) يوسف الملا : من وحي الإسلام (الجمالية الفنية في مفردات العمارة الإسلامية)، العدد الاول ، ٢٠١٤ .

(٢) الصابوني ،حلا: ملخص الفن الإسلامي في المشرق العربي، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد الخامس والعشرون، العدد الثاني، ٢٠٠٩، ص ٦٠٧ .

وتسامح ديني" (١)، ، وقد وصفت الارابيسك بأنها لغة الفن الاسلامي كما وصفت الصور الادمية بانها لغة الفنون الاوربية ، وبمرور الوقت استطاعت زخارف الارابيسك أن تأخذ مكان كل الزخارف النباتية وبالنسبة للعصر العثماني فقد فضل الفنانون استخدام الزخارف النباتية وأصبحت هذه الزخارف هي العناصر الغالبة فاستعملت الزنايق والورود والقرنفل بشكل طغى على الزخرفة اللولبية، التي انتقلت بدورها الى خلفيات العمل الفني، ويلاحظ ان الفنان التركي في العصر العثماني كان يركز بشكل واضح ولعوامل كثيرة على العناصر الزخرفية المأخوذة من الطبيعة دون تحوير كبير" (٢)، وبدأت مرحلة تطور في مختلف انحاء العالم الاسلامي ارجع الفنانين في كل ارجاء العالم الاسلامي، تصوراتهم الفنية الزخرفية بعنصر واحد واكتفوا به، وهو عنصر الارابيسك الذي كان محدود في تعبيراته وفي الوقت نفسه متنوع تنوعا كبيرا، ولذا كان من الطبيعي أن تتعدد وتتكاثر منه انواع مختلفة، وكل نوع له قواعد ومنهجية محددة، وهذا ربما يجعل فن الارابيسك مشكل في تاريخ الفنون، ويلاحظ أن وراء زخارف الارابيسك قوة كبيرة تبعث البهجة والطموح والنمو والتنوع في تجميل المساحات المراد زحرفتها وذلك في ايقاع مدروس ومنظم، ويأخذ ترتيب الاغصان والمفردات النباتية لتعكس اشكالا هندسية نجمية، ويعد هذا التصرف بمثابة محاكاة الزخارف الهندسية ولكن بخطوط مرنة تعرف باسم ((الارابيسك الهندسي)) كما في القلب الزخرفي الشعاعي المتناظر (٣). ينظر الشكل (٧).^٣



شكل (٧)

(١) أكمل الدين أحسان أوغلي: زخارف الحرف اليدوية في العالم الاسلامي (الارابيسك)، استانبول، مركز الابحاث للتاريخ والفنون الاسلامية، ٢٠٠٣ اريسكا، ص ٨٣.

(٢) عفيف بهنسي: جمالية الفن الاسلامي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٧٨، ص ٨٦.

١ Grube .Ernest&others ,Architecture of the Islamic world ,edited by Gorge Michell,1984.p171.

وعليه فقد أهتم الفنان المسلم بالزخرفة النباتية أيضاً، إذ استعملت العديد من تلك الزخارف كرموز تحمل بين طياتها دلالات سامية وإنسانية ترتبط بسمات الفن الإسلامي واستعمالها في التصميم المعاصر، ولا سيما في تصاميم أقمشة التنجيد

الانعكاسات الجمالية لفن الأرابيسك في تصاميم أقمشة التنجيد

أن مفهوم الجمال في الإسلام له ملامحه وخصائصه التي تميزه عن سائر المفاهيم الأخرى ، حيث انها اكتسبت من خلاله القيمة الكبرى في التأكيد على إرادة الخالق سبحانه وتعالى في جعل الإنسان مبدعاً ، وفي الإحساس ايضاً بكل ألوان الجمال التي صنعها (الله) عز وجل من الطبيعة والإحياء والجماد ، كقوله تعالى ((خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوْرَكُمْ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ)) (سورة التغابن الآية ٣) مما يعطي للإنسان أمكانية معرفة بـ (الجمال الأصيل) والمتمثل بالجمال الالهي ، فالإنسان اثناء تقربه الروحي من الله يكتشف أن جمال العالم ما هو الانعكاس للجمال الإلهي ^(١)، وبهذا يتبين أن أدراك جمال الوجود أصدق وسيلة لأدراك جمال الخالق ، لذلك فقد اتخذ مفهوم الجمالية لدى المصمم المسلم من الفكر الإسلامي مصدراً للإلهام في كثير من أعماله الفنية من خلال تأثره بأربعة مصادر:

الأول: وهو الذي يضم (الكون ، الطبيعة ، الخلق) إذ انها تمثل مصادر الجمال الاساسية وذلك لأن الله سبحانه وتعالى وجه الإنسان إلى التفكير بها بقوله تعالى((وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَرَبِينًا هَا لِلنَّاظِرِينَ)) (سورة الحجر الآية ١٦)

الثاني: شريعة الدين الإسلامي المتمثلة بالقرآن الكريم ، والذي يمثل الدستور المتكامل لدى المسلمين ذلك لانها تجسدت فيه جمالية الأداء في الكلمة والحرف والتعبير، والذي بني على أساسها معيار الجمال لدى المصمم " لذلك كان للدين الإسلامي دوراً واضحاً في تطور الفن الإسلامي وتميزه وذلك كونه مثل الأساس الفكري لها " ^(٢).

الثالث : الشواخص المعمارية الإسلامية والمتمثلة بالنماذج الحضارية الثابتة مثل بيت الله الحرام والمسجد النبوي والمسجد الأقصى كونها مصادر ذات قيمة جمالية وروحية للمسلم ^(٣)، وقد جسد ذلك باهتمام المصمم المسلم بهندسة عناصرها العمارية وذلك لكونها من الصروح المهمة في تاريخ الجمال لدى الفن الإسلامي إضافة لما تتميز به من عمارة ونقوش استطاع المصمم ان يوظفها في تصميم ألقمشة و الأزياء تتناسب مع البيئة الإسلامية.

(٢) نوناً أوفسيانكوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٨.

(٣) الصايغ، سمر: الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة لبنان ، ١٩٨٨، ص ٨٥.

(٢) منى كاظم : القيم الوظيفية والجمالية في تصاميم الاشرطة الكتابية للمشهد الكاظمي ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجمالية ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢، ص ٥٨.

رابعاً : أراء فلاسفة العرب المسلمين حيث طرح الفكر الإسلامي فكرة الجمال من خلال التأكيد على الوجود الازلي مع الله سبحانه وتعالى، إذ يصنف الفارابي الجمال إلى علم وعمل (١) ،بينما يطرح أبو حيان التوحيدي مسألة الجمال والتذوق الجمالي في كتابه (الهوامل والشوامل) ، حيث يرى أن بين الطبيعة والنفس حوار مستمر وقد يتجلى ذلك وفق رغبة النفس واستعدادها ،ويقترب هذا المفهوم مع المفهوم المعاصر لإدراك قيمة الجمال بصيغه متميزة ،لذلك " فأن تذوق الجمال عند التوحيدي متجهة نحو مادة الجمال ، لكن لا بد من تصعيد هذا الحس الجمالي عن طريق تأمل الجمال المجرد من المادة " (٢) ، أما الإمام الغزالي فيؤكد رؤيته الجمالية في كتابه (كيمياء السعادة) إذ يقول " كل شيء يكون في جماله وحسنه ، اذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو غاية الجمال " (٣) ، ويتضح من خلال ما ذكر من اراء الفلاسفة العرب المسلمين ، أن الدين الاسلامي كان عاملاً مهماً في إدخال الأفكار الملائمة لغاية الشعور بالجمال إلى عقول الناس حتى أصبح هناك تداخل بين النظرة الدينية والنظرة الفلسفية التي تلقي في صميم خبراتها بالتذوق للأعمال الفنية من خلال ربط المعتقد الديني بفكرة الجمال (٤) .

أما في مجال بحثهم عن الجمال الموضوعي لاسيما فن الاريبيسك فقد اعتمدوا على قوانين مبنية على أساس التناسق والعلاقات للنقد والحكم بالجمال والقبح وذلك لإستخلاص الخصائص والمفردات الشكلية التي تميزت بها الزخرفة الإسلامية بصورة عامة (٥) ، ذلك لأن " أساسها الجمالي يبحث في القوانين والقواعد العامة الموضوعية التي تنظم العلاقات الجمالية بين عناصر الشكل " (٦) ، وهو ما ارتكزت عليه جمالية الزخرفة الإسلامية إذ حاولت الكشف عن عناصر الجمال في العمل الفني والتي بنيت على أسسها قواعد جمالية ارتبطت بشكل واضح في علاقات الشكل المجردة، مع الإشارة إلى أن الجمال صفة كامنة ومتداخلة من العلاقات الشكلية للعناصر (٧) . ينظر الشكل (٨) .

الشكل (٨)



- (١) محمد عزيز نظمي : علم الجمال ، دار الفكر العربي ، الإسكندرية ، مصر ، ١٩٨٦ ، ص ١٧ .
- (٢) عفيف بهنسي: علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي (مسائل في الفن)، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٢، ص ٣٦٣٨ .
- (٣) الصايغ، سمر : مصدر سابق ، ص ٤٣٣ .
- (٤) عبد القادر فيدوح: البنية الذهنية للجمالية العربية، مجلة آفاق الثقافة، العدد (١٧)، دبي، الإمارات ، ١٩٩٧ ، ص ١٤ .
- (٥) اسماعيل عز الدين: مصدر سابق ، ص ٢٤٨ .
- (٦) اسماعيل عز الدين: مصدر سابق ، ص ٦٢ .
- (٧) صخر فرزات : مدخل الى الجمالية في العمارة الإسلامية، مجلة فنون عربية، مجلد ٢، العدد (٥)، دار وساط للنشر، المملكة المتحدة، ١٩٨٢ ، ص ٨٩ .

على ضوء ما تقدم يتضح أن مفهوم الجمالية لدى العرب المسلمين تتمثل في قدرة الله سبحانه وتعالى في تجسد البراعة والفتنة للتصورات الذهنية المتوفرة لدى الفنان المسلم وذلك بواسطة العقل، حيث أنه تدرك العديد من قيم الجمال عن طريق أدوات الحس التي يمتلكها كونها صفة ثابتة لأدراك الجمال الظاهر والباطن، وبذلك فإن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك الحسي فحسب بل وكانت ترتبط بادراك ذهني يكشف عن جمال المضمون في أصالة تركيبه وقد تجسد ذلك في تنوع تصاميم أقمشة التجديد بما تظهره من قيم جمالية لفن الأرابيسك.

١ - الجماليات الفنية للأرابيسك :-

استخدم التقنيون المسلمون خطوطاً زخرفية رائعة المظهر والتكوين، وجعلوا من المجموعات الزخرفية نماذج انطلق فيها خيالهم إلى اللانهاية والتكرار والتجدد والتناوب والتشابك، وابتكروا المضلعات النجمية وأشكال التوريق، وأشكال التوشح العربي الذي أطلق عليه الأوروبيون الأرابيسك (Arabesque) ولا يزال هذا النسق العربي في الزخرفة يحظى بالاهتمام في بلدان عديدة منذ ظهر لأول مرة في الزخرفة الفاطمية، وفي مسجد الأزهر، في منتصف القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، وقد حذق أهل تقنية الزخارف المعمارية الإسلامية صنعة النحت المسطح والغائر على الخشب، أو الحجارة، أو الرخام، ومهروا في استخدام المواد الملونة، وإجادة النقوش، وكان الرقش العربي الطريق الذي تصاعدت فيه موهبة العرب بعيدا عن أي تهاون في تمجيد الله بل كان سبيلا إلى ذلك، ثم أصبح من أهم المظاهر الإبداعية عند العرب لما يتضمن من معان وفلسفه جمالية متميزة (١)، اعتمد الفنان المسلم أسلوبين أساسيين في الأرابيسك وهما:

أولا :- المفردات النباتية وهي على نوعين الأول منها لين ولكنة مبني على أساس هندسي تحولت فيه الأشكال النباتية إلى وحدات زخرفية مجردة والنوع الثاني يسمى الرمي وهو عمل تغلب عليه العفوية والاسترسال مستوحى من النباتات وعروقها (٢)، يستخدم في الفن الذي يعرف ب"العجمي" إذ تراه يزين جدران قاعات البيوت الدمشقية وسقوفها، في رسوم

(١) عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨، ص ٨٠.

(٢) حلا الصابوني: ملخص الفن الإسلامي في المشرق العربي، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد الخامس والعشرون، العدد الثاني، ٢٠٠٩، ص ٦٠٨.

القاشاني والفيفساء فالرقش العربي هو السعي وراء الجوهر الخالد، إذ "ان حقيقة الاشياء هي الغذاء الاسمي للنفوس المرهفة"^(١)

ثانياً:- الخط العربي: وهو عمل هندسي محض يقوم على تقريعات واشتقاقات للاشكال الهندسية الاولية كالمثلث والمربع "وقد استخرج المثلث من الدائرة بعد تقسيم محيط الدائرة بالفرجار كما رسمت النجوم في الارابيسك(الرقش) على مقياس الدائرة واشتقاقا منها، انطلاقاً من الدائرة القدسية، التي ترمز الى الكون كما ترمز الى بيضة الحياة"^(٢)، كما استخدم المسلمون^٣ النجمة الثمانية المؤلفة عن تداخل مربعين، فالمربع الاول يعبر عن القوى الطبيعية الأربعة والمربع الثاني يعبر عن الجهات الأربع: الشمال والجنوب والشرق والغرب"^(٤) ولقد تمثلت عبقرية العرب في مظاهر ابداعية ثلاثة، هي الشعر والخط والرقش، اذ يُعدُّ فنُّ الخطِّ العربي فناً إسلامياً خالصاً، فهو من صنيع الدين الإسلامي، وله ارتباطه الوثيق بكتابه الكريم

٢ - الانعكاسات الجمالية والمضامين الفكرية في تصميم اقمشة التنجيد:-

اهتم المسلمون بالخط العربي وذلك من أجل تدوين (القران الكريم) وكانت أنواع الخطوط العربية في فجر الاسلام تنسب الى المدن الاسلامية المختلفة مثل مكة والمدينة والانبار والحيرة والكوفة، وكان الخط المكي والخط المدني وهما من أوائل أشكال الخط العربي، وتقنن الخطاطون في ابداع أشكاله حتى زادت على المئة واعتنى أهل الكوفة بتجويد الخط والابداع في رسم حروفة وغلب عليها الصلابة والميل الى التضليع فأكسبها ذلك طابعا هندسياً"^(٥)، وتعدّد في جميع البلاد الاسلامية وأصبح الحرف العربي واسطة التعبير في جميع اللغات الهندية والفارسية والتركية "وأخذ الخط مكانه كفن رفيع مرتبة مباشرة بالثقافة العربية وبالعقيدة الاسلامية"^(٦)، ومن الخطوط العربية المدورة خط النسخ والتثلث والرقعة والريحاني والديواني والمغربي"^(٧)، ووافق الخط العربي الزخرفة فحروفه أصلح من غيرها لهذا الغرض بما فيها من استقامة وانسباط وتقويس"فالخطوط العمودية والاقفية في الاحرف العربية يسهل وصلها بالرسم الزخرفية الاخرى"^(٨)، لقد انطلق الخط العربي^٩ من مصادره الكنعانية في جبيل يحمل اشكالا أكثرها هندسي، وتطور فيما بعد حتى أخذ اشكالا لينة تارة أو هندسية متكسرة أخرى أو لينة ومنكسرة

(١) غازي مكداشي: وحدة الفنون الاسلامية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٤٤.

(٢) غازي مكداشي: مصدر سابق، ص ١٩١.

(٣) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي^٢، مصدر سابق، ص ٣٣٩.

(٤) إحلا الصابوني: مصدر سابق، ص ٦٠٥.

(٥) لؤي محمد حسين: فنون الاسلام، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٣٦.

(٦) لؤي الاسوزي: عبقرية الامة العربية في لسانها، مطبوعات دار اليقظة، دمشق، ١٩٦٢، ص ٣٦.

(٧) لؤي محمد حسين: مصدر سابق، ص ٢٣٩.

معاً، وعندما ظهر الخط الكوفي كان في الواقع ذروة هذا النوع المركب^(١)، بل أصبح صيغاً راسخة كالبناء الهندسي تحلية أغصان وأوراق مجردة هي الرقش اللين "الرمي" ينظر الشكل (٩).



الشكل (٩)

أما التصوير فهو يعد رمم أشكال ووجوه تمثل حدثاً أو مشهداً واقعياً أو خيالياً، "أن خروج التصوير الإسلامي على أصول الهيئة البشرية إنما تستدعية فية مستقرة في الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الانسان المطلق، أما التجريد هو ذلك الفن الزخرفي التجريدي الذي يأبى المحاكاة أو تقليد الطبيعة أو كائناتها بحيث تنطبق على الأصل"، والفن الإسلامي وإن تألف من النبات والحيوان والانسان إلا انه صير في قالب تجريدي بعيد عن المضاهاة الطبيعية ولذلك فهو فن زخرفي أكثر منه تصويري^(٢)، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس ويقيم الأشكال بعيداً عن مقاييس الشكل الانساني وحدودها، ويقول (ميشيل سوفور) "أن الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص، وإيجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله، والتعرف على الاله في اي عمل فني هو الشعور بانفعال بدعي^(٣)، وهكذا سعى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء الى التعبير عن المجهول أو عن غير المحدد وغير المرئي والغيبى،" كان الفن العربي معتبراً الى وقت قريب على انه مجرد تزيين لامضمون له إلا ان ظهور الفن التجريدي، حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، بل رأى (مارسيل بريون) "في هذا الفن أساساً للتجريدية الحديثة"^(٤) وبما ان اقمشة التجديد تحمّل صفة الاستقرار بسبب الحيز الكبير الذي تشغله داخل غرف الاستقبال لذا ينبغي على المصمم ان يدرك أهميتها الوظيفية من خلال معرفتها بالمساحة التي يحتاجها القماش وطريقة توزيع المفردات داخله واسلوب صياغتها عن طريق توزيع (زخرفة الارابيسك) على الأقمشة ضمن قواعد ونظم خاص بالتطبيقات الفنية التي تخص الارابيسك وتعمل على جذب انتباه المتلقي الى التصميم المطلوب. ويعرض الباحث بعض

(٢) الجبوري، محمود شكر، وآخرون: الخط العربي والزخارف الإسلامية، دار الحكمة للطباعة، ٢٠٠٠، ص ١٦٥.
(٣) أيمن سعدي محمد: تاريخ تطور الاثاث، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ١، عمان، الاردن، ٢٠١١، ص ١٠٤.

(٤) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص ٨٩.

(1) M.seuphor: L art abstrait Haeghot, 1943, p50.

النماذج التي أختيها لتخدم هدف البحث والأقرب إلى تحقيقها والبالغ عددها (٣) عينات موزعة بين المستورد والمحلي في مدينة بغداد وهب كالآتي

نموذج رقم (١)

١- الوصف العام :- قماش تنجيد من الكتان ووسائد للجلوس، وتحتوي على الالوان التالية(الرصاصي الغامق وتدرجاته الى اللون الفاتح، والاحمر الغامق، الاحمر الفاتح، الاصفر، الوردي).

٢- الوحدات التصميمية والاساليب التصميمية :- استخدم المصمم وحدات تصميمية محورة زخرفية ذات تكوينات نباتية، بأسلوب تجريدي عن اصولها الطبيعية مثل الازهار والوريقات، وقد تم تجميعها ضمن قواعد الارابيسك المدروسة مكونة وحدة تصميمية متناسقة ثم كررها المصمم على المساحة الكلية للقماش مراعيًا ظهور الوحدة التصميمية بشكل مباشر عند التنجيد.

٣- عناصر ووحدات الاريسك التشكيلية والجمالية:- أستخدم المصمم عناصر تشكيلية وجمالية من خلال توظيفه للعناصر الزخرفية النباتية وظهر ذلك من خلال الزهرة الكأسية، وعمد الى استخدام عناصر زخرفية هندسية مكونة اشكال مختلفة من تكوينات لاشكال هندسية مثل المربعات والمعينات والدوائر واعتمد ايضا على عناصر زخرفية وأتضح ذلك من خلال الاشرطة والافاريز المستخدمة ضمن الوحدة التصميمية مستخدما كذلك الاتجاه في تحقيق استمرارية الوحدة التصميمية بمفرداتها نحو الاعلى ومن الجهتين اليمنى واليسرى فضلا عن تنوع الاتجاه داخل الوحدة التصميمية ذاتها بجميع الجهات مع الاحتفاظ بمركزية الوحدة التصميمية، وذلك لانسيابية الخطوط في زخرفة الارابيسك وهذا ما تتميز بها، فضلا عن

عنصر اللون الذي حقق فيها المصمم على خاصية الشد البصري للمتلقي وإدراكها الى الالوان الموجودة في التصميم الذي تضيفي الى حالة من التمايز الواضح حيث تنفرد به زخرفة الارابيسك لتحقيق ثراء جمالي على سطح اقمشة المفروشات حيث نلاحظ تدرج اللون الرصاصي والخلط فيما بين الاحمر الغامق والاصفر وكلها الوان تعطي حيوية واثارة في تصميم وتجذب انتباه المتلقي

٤- أسس التكوين وعلاقتها وفعاليتها الجمالية :- يعد التوازن المتناظر السمة السائدة لهذا التصميم الزخرفي (الارابيسك) بفعل تكرار الوحدة التصميمية بصورة منتظمة عمودياً وافقياً، تكراراً منتظماً ايضاً والذي نظم بعلاقاتي التجاور والتقارب والتتابع مما نتج عنها ايقاعاً رتيباً ناشئاً عن تشابه المفردات والفواصل بصفاتهما المظهرية جميعها أما التداخل والتشابك والتداخل فقد ظهر جلياً من خلال الاشرطة والافاريز المستخدم ضمن الوحدة الاساسية للتصميم، وقد احتوت المساحة الاساسية على حالة التباين اللوني اذا اتسمت المفردات الزخرفية بدرجة لونية غامقة و فاتحة وهو ما يتباين مع الدرجة اللونية الرصاصية للمساحة الاساسية من خلال الفضاء الكلي لسطح القماش مما أدى الى هيمنة الوحدة التصميمية من الناحية اللونية فضلاً عن كبر حجمها في الفضاء التصميمي وفق مبدأ النسبة والتناسب ما بين الوحدة الاساسية للتصميم والفضاء الكلي لسطح القماش، وقد ظهرت وحدة العمل التصميمي الزخرفي من خلال حالة الانسجام اللوني للمفردات والمساحات التي تضمها، فضلاً عن ذلك يتمتع التصميم بمبدأ السيادة الشكلية، ومن جهة اخرى نلاحظ تتابع وتكرار الاشكال المختلفة في زخرفة الارابيسك المصممة للحصول على صورة زخرفية متكاملة



نموذج

رقم (٢)

١- الوصف العام :- قماش تنجيد من القطن والبولي أستر، ويحتوي على الالوان التالية(الاحمر الغامق،والاصفر،).

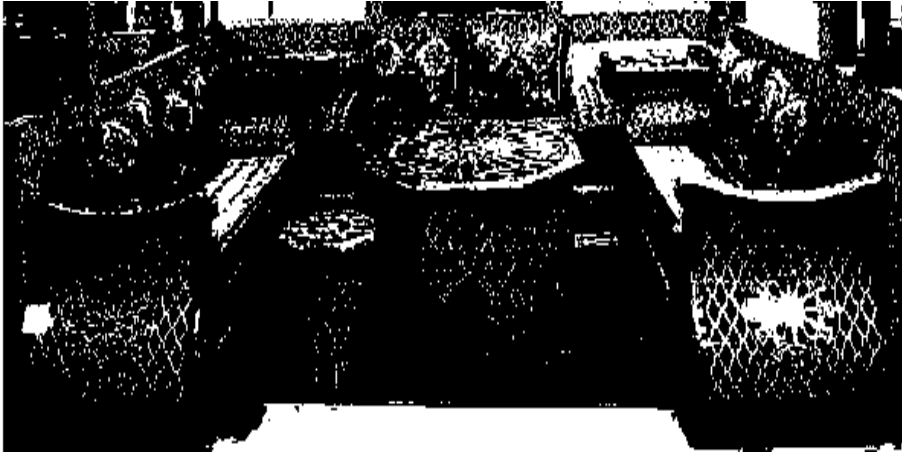
٢- الوحدات التصميمية والاساليب التصميمية :- استخدم المصمم وحدات تصميمية محورة زخرفية ذات تكوينات نباتية، بأسلوب واقعي عن اصولها الطبيعية مثل الازهار والوريقات، وقد تم تجميعها ضمن قواعد الارابيسك المدروسة مكونة وحدة تصميمية متناسقة ثم كررها المصمم على المساحة الكلية للقماش مراعيًا ظهور الوحدة التصميمية بشكل مباشر عند التنجيد.

٣- عناصر ووحدات الاريسك التشكيلية والجمالية:- استخدم المصمم عناصر تشكيلية وجمالية من خلال توظيفه للعناصر الزخرفية النباتية طبيعية وظهر ذلك من خلال الزهرتين والاعصان ذات الشكل الطبيعي للوريقات المستخدمة ضمن الوحدة التصميمية مستخدما كذلك الاتجاه في تحقيق استمرارية الوحدة التصميمية بمفرداتها نحو الجهة اليسرى فضلا عن تنوع الاتجاه داخل الوحدة التصميمية ذاتها بجميع الجهات مع الاحتفاظ بمركزية الوحدة التصميمية، وذلك لانسيابية الخطوط المتمثلة بالاعصان في زخرفة الارابيسك وهذا ما تتميز بها، فضلا عن عنصر اللون الذي حقق فيها المصمم على خاصية الشد البصري للمتلقي وادراكها الى الالوان الموجودة في التصميم الذي تضي الى حالة من التمايز الواضح حيث تتفرد بة زخرفة الارابيسك لتحقيق ثراء جمالي على سطح اقمشة المفروشات حيث نلاحظ الخلط فيما بين الاحمر الغامق والاصفر وكلها الوان تعطي حيوية واثارة في تصميم وتجذب انتباه المتلقي مما يضفي قيمة ضوئية تعكس الاضاءة الخارجية والداخلية على تصميم قماش التنجيد، اما الوحدة التصميمية فقد تميزت في جميع انحاء التصميم من خلال هيمنة الشكل على الفضاء حيث عمد المصمم الى استغلال المساحة الكلية للفضاء وبروز الوحدة الاساسية للزخرفة النباتية بموقع ظاهري تمكن المتلقي من رؤية حقيقة لفن الارابيسك في اقمشة التنجيد وظهر ذلك جليا من خلال القماش في الاثاث المستخدم في النموذج اعلاه .

٤- أسس التكوين وعلاقتها وفعاليتها الجمالية :- يعد التوازن المتناظر السمة السائدة لهذا التصميم الزخرفي(الارابيسك) بفعل تكرار الوحدة التصميمية بصورة منتظمة افقياً، تكرارا منتظما ايضا والذي نظم بعلاقاتي التجاور والنقارب والتتابع مما نتج عنها ايقاعا رتيبيا ناشيء عن تشابه المفردات والفواصل بصفاتهما المظهرية جميعها أما التداخل والتشابك والتداخل فقد ظهر جليا من خلال الاعصان والوريقات النباتية المستخدمة ضمن الوحدة الاساسية للتصميم، وقد احتوت المساحة الاساسية على حالة التباين اللوني اذا اتسمت المفردات

الزخرفية النباتية بدرجة لونية غامقة وهو ما يتباين مع الدرجة اللونية للاصفر للمساحة الاساسية من خلال الفضاء الكلي لسطح القماش مما أدى الى هيمنة الوحدة التصميمية من الناحية اللونية فضلا عن كبر حجمها في الفضاء التصميمي وفق مبدأ النسبة والتناسب ما بين الوحدة الاساسية للتصميم والفضاء الكلي لسطح القماش، وقد ظهرت وحدة العمل التصميمي الزخرفي من خلال حالة من التضاد اللوني للمفردات والمساحات التي تضمها ، ومن جهة اخرى نلاحظ تتابع وتكرار الاشكال المختلفة في زخرفة الارابيسك المصممة للحصول على صورة زخرفية متكاملة مكونة ايقاعا جماليا،

نموذج رقم (٣)



١- الوصف العام :- قماش تنجيد من القطن والبولي أستر، ويحتوي على الالوان التالية(الاخضر الغامق،والاصفر وتدرجاته اللونية والاحمر الغامق).

٢- الوحدات التصميمية والاساليب التصميمية:- استخدم المصمم وحدات تصميمية محورة زخرفية ذات تكوينات نباتية، بأسلوب تجريدي عن اصولها الطبيعية مثل الازهار والوريقات والاعصان، وقد تم تجميعها ضمن قواعد الارابيسك المدروسة مكونة وحدة تصميمية متناسقة ثم كررها المصمم على المساحة الكلية للقماش مراعيًا ظهور الوحدة التصميمية بشكل مباشر عند التنجيد على ارضية الاربكة بصورة كاملة لظهر الجالس وعند الجهتين والوحدة التصميمية الاخرة في وسائل مقاعد الجلوس الاضافية الاخرى .

٣- عناصر ووحدات الاريسك التشكيلية والجمالية:- أستخدم المصمم عناصر تشكيلية وجمالية من خلال توظيفه للعناصر الزخرفية النباتية طبيعية الاولى كأسية والاخرى زهرية وظهر ذلك من الشكل الطبيعي للمفردات النباتية المستخدمة ضمن الوحدة التصميمية مستخدما

كذلك الاتجاه في تحقيق استمرارية الوحدة التصميمية بمفرداتها نحو الجهة العليا فضلا عن تنوع الاتجاه داخل الوحدة التصميمية ذاتها بجميع الجهات مع الاحتفاظ بمركزية الوحدة التصميمية، وذلك لانسيابية الخطوط المتمثلة بالاغصان والوريقات في زخرفة الارابيسك وهذا ما تتميز بها، فضلا عن عنصر اللون الذي حقق فيها المصمم على خاصية الشد البصري للمتلقي وادراكها الى الالوان الموجودة في التصميم الذي تضي الى حالة من التمايز الواضح حيث تنفرد بة زخرفة الارابيسك لتحقيق ثراء جمالي على سطح اقمشة المفروشات حيث نلاحظ ذلك من خلال اللون الاخضر الغامق والاصفر الفاتح واللون الاحمر للمفردة النباتية الزهرية وكلها الوان تعطي حيوية واثارة في تصميم وتجذب انتباه للمتلقي

٤- **أسس التكوين وعلاقتها وفعاليتها الجمالية** :- يعد التوازن المتناظر السمة السائدة لهذا التصميم الزخرفي (الارابيسك) بفعل تكرار الوحدة التصميمية بصورة منتظمة نحو الاعلى، تكرارا منتظما ايضا والذي نظم بعلاقاتي التجاور والتقارب والتتابع مما نتج عنها ايقاعا رتبيا ناشىء عن تشابه المفردات والفواصل بصفاتهما المظهرية جميعها أما التداخل والتشابك والتداخل فقد ظهر جليا من خلال الاغصان والوريقات النباتية المستخدمة ضمن الوحدة الاساسية للتصميم، وقد احتوت المساحة الاساسية على حالة التباين اللوني اذ اتسمت المفردات الزخرفية النباتية الطبيعية الكأسية والزهرية بدرجة لونية غامقة وهو ما يتباين مع الدرجة اللونية للاخضر للمساحة الاساسية من خلال الفضاء الكلي لسطح القماش مما أدى الى هيمنة الوحدة التصميمية من الناحية اللونية فضلا عن كبر حجمها في الفضاء التصميمي وفق مبدأ النسبة والتناسب ما بين الوحدة الاساسية للتصميم والفضاء الكلي لسطح القماش، وقد ظهرت وحدة العمل التصميمي الزخرفي من خلال حالة من التضاد اللوني للمفردات والمساحات التي تضمها، ومن جهة اخرى نلاحظ تتابع وتكرار الاشكال المختلفة في زخرفة الارابيسك المصممة تكرارا رباعيا للحصول على صورة زخرفية متكاملة مكونة ايقاعا جماليا، ونلاحظ تنوع في الوحدات التصميمية والمفردات الزخرفية وفي استخدام الالوان مما اعطى للتصميم اثارة ممتعة ونلاحظ استمرارية عند النظر الى التصميم من الوحدات والمفردات الزخرفية وقد تمكن المصمم من تحقيق الغرض الوظيفي والجمالي وبذلك ظهر التصميم معبرا عن المضمون الفكري الاسلامي لفن الارابيسك بصورة جيدة ومحققا انعكاسا جماليا رائعا لقماش التجديد المستخدم .

الاستنتاجات

١. لقد تحققت الوحدة الشكلية للارابيسك من خلال علاقة الجزء بالكل العام على جميع اجزاء التصميم والذي له اثر في اضافة استمرارية للقماش عملت على تنظيم المفردات ضمن أنساق مختلفة .

٢. كان لتنوع الاساليب التصميمية والوحدات التصميمية ضمن التصميم الواحد الاثر الكبير في اظهار التصاميم بشكل حيوي ذا طابع حركي وإيقاعي برزت من خلاله العناصر والوحدات الشكلية والجمالية لفن الاربيسك.
٣. أغفل المصمم استخدام الخط العربي في أغلب النماذج وهو مما أضفى نوعاً من الضعف على أغلب التصاميم وذلك لكون ان الخط العربي هو احد السمات التي تبرز الفن الاسلامي والفنان المسلم بشكل خاص.
٤. برزت قيمة فن الاربيسك من خلال تظافر الوحدات والاشكال المتنوعة في تكوين موحد ذا طابع منسجم رغم وجود التباينات اللونية مما اضفى جمالية على اقمشة التجديد وظهر ذلك جليا من خلال استخدام الزخارف الهندسية والنباتية.
٥. لقد كان لتحقيق المضمون الفكري الاسلامي وانعكاساته الجمالية الاثر الكبير من خلال ظهور فن الاربيسك ذات قيمة وظيفية وجمالية للاقمشة التجديد.
٦. من الملاحظ أن اختيار الاثاث المستخدم مع اقمشة التجديد قد حقق تواصل مع التراث الإسلامي، بحيث أنها أظهرت في نتائجها التصميمي ذات معنى ابتكاري محدود مع الأخذ بنظر الاعتبار تصنيعها بخامات مناسبة إلى حد ما إلا أنها كانت تحمل انعكاساً جمالياً في اختيارها وذلك لان اغلب تصاميمها تميزت بالطرز الحديث متضمنة لفن الاربيسك في نتائجها الفني واخراجها .
٧. تميزت المضامين الفكرية وانعكاساتها الجمالية في فن الاربيسك متحققة نسبياً ألا أنها لو استخدم الخط العربي فيه كانت لتضفي متعة جمالية تنسجم مع مضمون الفكر الاسلامي للمصمم المسلم، هذا فضلاً على أن النسب القياسية في تصميمها كقطع تأثيثه كان متحقق نسبياً ، وذلك من خلال العلاقة التناسبية بينها وبين الوحدة التأثيثية .
٨. لقد ساهم المصمم في تقديم نظام مرئي واضح من العلاقات التصميمية المبنية على أساس التتابع الابصاري للعلاقات التصميمية لتصاميم أقمشة التجديد في عينات البحث والتي برزت فيها البساطة والوضوحية من خلال الاسلوب التجريدي والواقعي ، مع الأخذ بنظر الاعتبار العلاقات المتداخلة بين القيم اللونية ولمس الخامات المنفذة والتي عبرت بمجملها عن المعنى التصميمي للفن التراثي الإسلامي .
٩. اعتمد المصمم الى الهيكلية المنسجمة في عناصر ووحدات الاربيسك التشكيلية والجمالية والتي أحدثت تناغماً ابصارياً وادراكياً حسيماً لتكويناتها التصميمية ذات السمة التعبيرية بتداخلاتها التكوينية مع محددات البيئة الداخلية لفضاء الاستقبال او الفضاء الداخلي المستخدم، ولتضيف في نفس الوقت بروز واضح لمجمل العملية التصميمية من خلال إظهار رمزية فن الاربيسك.

التوصيات

١. يوصي الباحث التأكيد على الخصوصية التصميمية لأقمشة التجديد في العراق، بوصفه موطن حضارة عريقة ومتنوعة ، وذلك من خلال الاهتمام بفن الارابيسك، لصالته التاريخية بين العالم الإسلامي .
٢. يوصي الباحث ضرورة دراسة الفكرة التصميمية ، مع الأخذ بنظر الاعتبار الطريقة المبتكرة في التصميم ، ابتداءً من اختيار النظام التصميمي ، والأساليب التنظيمية للمفردات والوحدات التصميمية وبما ينسجم مع التكوين التصميمي للعناصر والوحدات الشكلية والجمالية لفن الارابيسك ضمن علاقات تصميمية مدروسة فكرياً وتصميمياً مع الهدف الوظيفي والجمالي.
٣. ضرورة التأكيد على مستويات التنفيذ لفن الارابيسك من جميع جوانبه التقنية والفنية وذلك من خلال اطلاع المصممين والحرفيين في مجال الاختصاص على أحدث التقنيات التصميمية ، هذا فضلاً على الاستفادة من التجارب التصميمية السابقة في هذا المجال.
٤. يوصي الباحث اعتماد معايير تصميمية صحيحة وذلك لإبراز المضمون الفكري الاسلامي بالمعنى التعبيري ضمن أنواع مختلفة من خلال ادخال الخطوط العربية ، وكذلك التعبير بالمعنى الصوري التجريدي والمتمثلة بأنواع الزخارف(الهندسية ، النباتية وأنواع المقرنصات) ، مع الأخذ بنظر الاعتبار اختيار التقنية الملائمة لها.

المقترحات :-

١. دراسة تأثير التقنيات الحديثة في معالجة وتطوير تصاميم أقمشة التجديد وتوظيفها بما يتلاءم مع التطوير التصميمي للأقمشة العالمية ذات الاساليب الإسلامية المعاصرة.
٢. إعداد دراسة بالحاسوب وبحسب البرامج المستخدمة في التصميم حول المضامين الفكرية الاسلامية وانعكاساتها الجمالية في أقمشة التجديد المستقبلية في تصاميم أقمشة التجديد لمقاعد السيارات او الباصات العامة .

المصادر :-

القرآن الكريم

- ١- الارسوزي ،زكي. عبقرية الامة العربية في لسانها. مطبوعات دار اليقظه. دمشق. ١٩٦٢.
- ٢- أكمل الدين أحسان أوغلي. زخارف الحرف اليدوية في العالم الاسلامي(الارابيسك). استانبول. مركز الابحاث للتاريخ والفنون الاسلامية. ٢٠٠٣ اريسكا.
- ٣- توفيق حميد عبد الجواد. العمارة العربية الإسلامية (فكر وحضارة). مكتبة الأنجلو المصرية. مصر. ١٩٨٧.

- ٤- الجبوري ، محمود شكر وآخرون . الخط العربي والزخارف الاسلامية. دار الحكمة للطباعة . بغداد . ٢٠٠٠ .
- ٥- حسن مرعي . معجم مصطلحات الصناعات النسيجية . ت . انور محمود عبد الواحد، المانيا، لايبزك، ١٩٧٥ .
- ٦- الدملوجي ، سمر . العمارة العربية (البداية والتطور) مجلة فنون عربية . العدد (٢) . بغداد . ١٩٨١ .
- ٧- الرازي، محمد بن ابي بكر . مختار الصحاح . دار الرسالة . الكويت . ١٩٨٣ .
- ٨- الزركشي ، محمد بن عبد الله . أعلام المساجد بإحكام المساجد . تحقيق . الشيخ ابو الوفي مصطفى . مكتبة النهضة المصرية . مصر . ١٩٨٠ .
- ٩- زكي محمد حسين . فنون الاسلام . دار الرائد العربي، بيروت . ١٩٨١ .
- ١٠- الصابوني،حلا الصابوني . ملخص الفن الاسلامي في المشرق العربي . مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد الخامس والعشرون . العدد الثاني . ٢٠٠٩ .
- ١١- الصايغ، سمر . الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة لبنان ، ١٩٨٨ .
- ١٢- صخر فرزات . مدخل الى الجمالية في العمارة الإسلامية . مجلة فنون عربية،مجلد ٢ . العدد(٥) . دار وساط للنشر . المملكة المتحدة . ١٩٨٢ .
- ١٣- عفيف بهنسي . جمالية الفن الاسلامي . سلسلة عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب . الكويت، ١٩٧٨ .
- ١٤- ----- . جمالية الفن العربي . سلسلة عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب . الكويت . ١٩٧٨ .
- ١٥- -----علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي(مسائل في الفن) . وزارة الاعلام . بغداد . ١٩٧٢ .
- ١٦- محمد عزيز نظمي . علم الجمال . دار الفكر العربي . الإسكندرية . مصر . ١٩٨٦ .
- ١٧- معتز عناد غزوان . الاسس الفنية في تصميم السجاد المعاصر . دار الشؤون الثقافية . بغداد . ٢٠٠٩ .
- ١٨- مكداشي غازي . وحدة الفنون الاسلامية . شركة المطبوعات للتوزيع والنشر . بيروت . ١٩٩٥ .
- ١٩- الملا ،يوسف . من وحي الإسلام (الجمالية الفنية في مفردات العمارة الإسلامية) . العدد الاول . ٢٠١٤ .
- ٢٠- منى كاظم . القيم الوظيفية والجمالية في تصاميم الاشرطة الكتابية للمشهد الكاظمي . رسالة ماجستير . كلية الفنون الجمالية . جامعة بغداد . ٢٠٠٢ .
- ٢١- نوحا أوفسيانيكوف . موجز تاريخ النظريات الجمالية . ترجمة . باسم السقا، دار الفارابي . بيروت . ١٩٧٩ .
- المصادر الاجنبية والمواقع الالكترونية
- ٢٢ . Bevlin Marjories:Design Through Discovery,3rd,Holt . Rinehart and Winstan,New York 1977,p22

Fethi, Dr. Ihsan : The Mosque Today Architecture in .٢٣
Grube .Ernest&others ,Architecture of the Islamic .٢٤ Building
.world ,edited by Gorge Michell,1984.p171
<http://ar.wikipedia.org/wiki>.٢٥

الهندسة الكسيرية وآليات اشتغالها في تصميم المنتجات الصناعية

بحث تقدم به

ضفاف غازي عباس العبادي

الفصل الاول

مشكلة البحث

مع نهاية القرن العشرين تطور مفهوم الرياضيات تطور مذهلاً، فانتقل من التركيز على حفظ الحقائق وتطبيق الخوارزميات الرياضية الى اكتشاف قوة الرياضيات ودورها في تنمية تفكيرهم من خلال التطبيقات الحياتية والمجتمعية للرياضيات .

ومع بداية الالفية الثالثة وزيادة التطور التقني والتكنولوجي ادى الى توجيه أهتماماً اكبر في بنية الرياضيات المعرفية وعلاقتها بمكونات العلوم الطبيعية الاخرى، فالاشياء في الطبيعة لها خصائص الطبيعة ومنها الخصائص الرياضية المكونة لهذه الاشياء ومن هناك كان البحث عن تغير رياضي لتكوين الاشياء في الفلك وعلوم البيئة والطواهر الجوية.

وعندما فكر "مانديلبورت Mandelbrot" في ان السحب ليست كرات والجبال ليست مخاريط والسواحل ليست دوائر كان قد بدأ في اكتشاف نوع جديد من التراكيب الهندسية اطلق عليها هندسة الكسيرية " fractal geometry " لتعني بالبحث في المكونات الجزئية للاشكال الرياضية او الاشياء في الطبيعة وفقا لمجموعة من الخصائص الرياضية .

وتكمن مشكلة البحث في الكشف العام عن طبيعة الهندسة الكسيرية التي تمثل احد جوانب العلم الحديث واكتشاف امكانياتها في العلوم المعرفية المختلفة والتصميم الصناعي بشكل خاص وذلك لسد الفجوة الحاصلة بين هيئة المنتج الصناعي والرياضيات، عن طريق بناء قاعدة معلومات عن مفاهيم الهندسة الكسيرية وآليات اشتغالها، ومن ثم بيان التفصيلية الحاصلة بالهندسية الكسيرية من جهة والكسيرية في التصميم الصناعي من جهة اخرى .

أهمية البحث :

حاولت الهندسة الكسيرية ان تستشف النظام الخفي المغمر في هذه العشوائية الظاهرة ومحاولة وضع قواعد لدراسة مثل هذه الانظمة مثل الموائع والتنبؤات الجوية وغيرها، لان العلم هو سبل من المعارف المتتالية، تستند الى معيار التطور والتقدم للوصول الى الحقيقة، وذلك للحاجة الى معرفة واكتشاف طبيعة الهندسة الكسيرية في التصميم وبالخصوص عند تصميم المنتجات الصناعية، ومعرفة الانماط المستمدة من خصائص البناء الهيكلي للكسيريات

هدف البحث:

تحديد الاطر لطبيعة الهندسة الكسيرية وآليات اشتغالها في تصميم المنتجات الصناعية

حدود البحث:

تحدد الدراسة بالمنتجات الصناعية الموظف فيها التشابه الذاتي والتكرارية والمصنعة في عام ٢٠١٣

الاطار النظري

المبحث الاول :

١. مفهوم الهندسة الكسيرية

تعددت التعاريف الخاصة بالهندسة الكسيرية حسب النظرين فيها، فهناك من يراها فالكسيرية "اشياء لأي نوع يكون شكله الحيزي غير ناعم وغير منتظم وعدم انتظاميته تكرر نفسها على عدة مقاييس هرمية" لذ الكسيرية تستخسر مفهوم التعقيد والخشونة والتثلثم والهرمية المقياسية والتشبيه الذاتي او شبة متساوي ،سواء كانت الاشكال صارمة او تقريبيه او عشوائية او حتمية. فكل شكل يبدو لانظامي وهذه اللانظامية تكرر نفسها هندسيا من خلال مقاييس مختلفة ،وهذا الشكل على وفق الخصائص الفيزيائية يتصف بالفوضى ، منقطع، و fractal هو متجدد او ذو طبيعة غليظة Rugged وهذا يعني انه ليس ناعم او املس، يشكل التشابه الذاتي مبدا لتكوينه فالجزء يحمل خصائص الكل نفسه ويتطور من خلال الاعداد او التكرار، ويستخسر مفهوم التعقيد والخشونة وشبة التساوي سواء كانت الاشكال صارمة او

تقريبية او عشوائية او حتمية^١ اي يعتمد على التحولات المتكررة ويعتمد على النظام

والكسيرية لدى ماندوليت مظهر غريزي التفاصيل، غير قابل للتكرار لدى barnsley اعطه bovill وصفا اعرق كونها تمثيل لدراسات الهياكل الرياضية التي تعرض سلسلة غزيرة من حالات غير منتهية من التشبيه الذاتي متضمنة تفاصيل متموجة ومتعرجة خاصة عندما نلاحظها عن قرب اُفكرت الهندسة الكسيرية بانها هندسة الاشكال المتماثلة والمتكررة بمقاييس مختلفة ، شكلت الكسريات fractals فوضى نظامية من خلال مجموعة القوانين التي تحكم النظام والتي ساعدت بشكل كبير على قياس الانماط والتكوينات الشكلية ، لنصل الى ان الكسيرية " falconer نظام مولد يتالف من حالة ابتدائية للشكل ، القاعدة ، واحد او اكثر من التحولات، التي يمكن ان تتغير ضمن العملية التصميمية " ^٢ . من مجموعة التعريف نصل الى ان الكسرية بالمجموع يمكن اعتبارها نظام او مجموعة من قواعد التوليد للاشكال

والاشكال ذات الابعاد الكسرية لها خاصية جمالية كونها تحاكي ما موجود في الطبيعة فهي تتصف بخاصية التشابه الذاتي وهي سمة الكسريات التي لا تعني احداث تغيير من خلال المقياس بل زيادة التعقيد في اللاخطية^٤

على الرغم من ان اكتشاف الهندسة الكسيرية لم يتم الا في سبعينيات القرن الماضي ، لا ان ثمانيات القرن الماضي شهدت الهندسة الكسيرية ازدهار مستمر بسبب خصائص اشكالها الجمالية والتي وضفت في كل مجالات الحياة المختلفة ، فحقيقة وجود مفهوم رياضي عام قادر على وصف هندسة غير منتظمة لمديات واسعة ومتباينة ، من التفرعات الشجرية الى التكررات الصغيرة منها الرئات الانسانية وتوزيع المجرات السماوية واشكال المصببات الانهار ، سواحل البحار ، الاوردة والشرايين لنقل الدم، الجبال، النباتات وجذورها، ومن الاشكال المتراكمة الى المستعمرات الجوتومية (الشكل ٢). كما تمكنت الهندسة الكسيرية من دراسة خصائص الاشياء او الاجسام العشوائية في ضوء هندستها وتأتي من حقيقة اغلب العمليات العشوائية مثل الانتشار والتجميع والتخشين والحركة البراونية والتاكل

^١ . Lapidus , Michael , L . " Fractal Geometry and Applications : A Jubilee of Benoit Mandelbrot " , American Mathematical Society , Providence , Rhode Island , 2004 , Volume 72 , Part 1. p.2.

^٢ Bovill , Carl " Fractal geometry in architecture and design " , school of architecture , University of Maryland , 1996 , Birkhäuser Boston, ISBN 3-7643-3795-8, p.2.

^٣ . Yessios, Chris I. "A Fractal Studio". ACADIA '87 Workshop Proceedings. Ed. Barbara-Jo Novitski Raleigh, North Carolina: ACADIA ,1987, pp.171-173.

^٤ . بيمان فواد رحمن "نظرية الفوضى وتوليد الشكل المعماري" رسالة ماجستير غير منشورة ، قسم الهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية ، ٢٠٠٦ ، ص: ٨٧

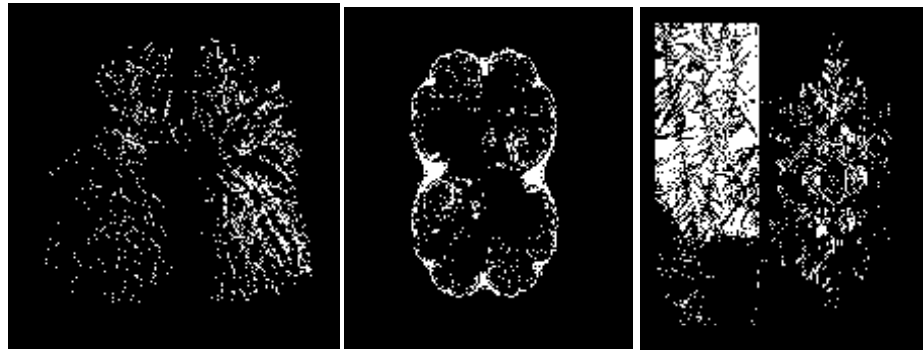
والتحلل وغيرها قد برزت بشكل طبيعي من الهندسة الهرمية الكسيرية! وفي
(الشكل ١) بعض النماذج الكسيرية التي



استلهمت من الخصائص العامة

الشكل (١) نماذج تحمل الخصائص الكسيرية

<http://design-milk.com/file-tree/>



Sapoval , Bernard " Is Randomness Partially Tamed By Fractals ? " , p.61 – 63 in : " Fractal
Geometry and Applications : AJubilee of Benoit Mandelbrot " ,by , Lapidus , Michael , L ., American
Mathematical Society , Providence , Rhode Island ,2004 , Volume 72 , Part 1 , p.62.

وللسطوح الكسيرية العديد من الخصائص التي تظهر التعقيد في الظاهرة ، حافاتها غير ناعمة وملساء ، فهي اما تتجدد او تتكسر، ولها هياكل ترابطية على مختلف المقاييس، كما لا توجد في الكسيريات اي خط مستقيم ، فالسطح المستوي لا يوجد له قوام لذلك لا يعتبر كسيريا، ويكون عكس ذلك السطح الكسيري المنتقب والالتفاف كالنهر المتعرج المتجدد او الغطاء المطوي والملفوف وتكون حافة الشيء (المنتج) محبوكة ومتلاصقة مع فضاء لينشأ الثني والطي بشكل عفوي وكنتيجة طبيعية لقوى الشد في الهيئة العامة (الشكل ٣)



(الشكل رقم ٣) نماذج تمثل خاصية التجعد في الكسيرية ، المصدر <http://spottedbygyri.wordpress.com/>

٢. التطور التاريخي لمفهوم الهندسة الكسيرية

على الرغم من اكتشاف الهندسة الكسيرية لم يتم الا في سبعينيات القرن الماضي الا ان مفاهيمه كانت موجوة في حياتنا اليوم بصورة دائمة ، فالكسيرية لم تظهر بصورة مفاجيء وإنما جاء على مراحل متداخلة مع بعضها ، فقد ساهم التداخل المعرفي بين العلوم المختلفة على بلورة المفهوم بشكل أكثر دقة ووضوح ، فاول ظهور لها كان في بحوث الرياضيات ذات المضمون الكسيري والتي سبقت ظهور تسمية "كسيرية" التي أطلقها مندلبروت ، ضمن نظرية الفوضى التي طرحها عام ١٩٧٥ ، لكن تؤكد الكثير من الطروحات أن الأشياء التي تدعى الآن كسيرية أكتشفت قبل أن تُبتكر هذه الكلمة من قبله إذ تعود هذه الفترة إلى متوسط القرن التاسع عشر . فقد أكد (ادكار Edgar) رجوع أصول وأساسيات هذا المفهوم في الرياضيات إلى عام ١٨٧٢ وضمن الهندسة الكلاسيكية معتبراً نهاية أو موت

الهندسة الكلاسيكية كان عام ١٩٧٥ بظهور مفهوم الكسيرية . ضَمّن أفكاره هذه في كتاب عرض فيه أبرز عشرين مقالة تناولت الأسس الرياضية للكسرية التي كانت تطرح تحت تسميات عدة مثل - المنحنيات والدالات التفاضلية (differentiable function and curve) أوالمجاميع المشبهة ذاتياً (self – similarity) . أوالأبعاد التجزيئية. (fractional dimension).

فقد وجد (Karl Welestrass) عام ١٨٧٢ أمثلة على دالات رياضية ذات خاصية ليست ببديهية بحيث تكون مستمرة في كل مكان وليست تفاضلية في أي ناحية ، جاء من بعده (Georg Cantor) عام ١٨٨٤ متناولاً ما أسماها " قوة المجموعة المتكاملة من النقاط " التي تعرف الآن بمجموعة كانتور ، ولكن لم يقتنع (Hehge Von Koch) بالتعريف التجريدي التحليلي لـ (Welestrass) ليعطي في عام ١٩٠٤ تعريفاً أكثر هندسية لنفس الدالة والتي تعرف الآن (Koch snowflake)؛ وحاول بعدها (Felix Hausdorff) عام ١٩١٨ أن يعطي وصفاً رياضياً للأبعاد والقياس الظاهري لها ، توالت فيما بعد الأبحاث عن المنحنيات وأهمها ما توصل إليه (Paul Pierre Levy) عام ١٩٣٨ عن المنحنيات المشبهة ذاتياً واصفاً فيها منحنى كسري جديد سمي بـ Lévy C curve ، لكن خلال هذه الفترة الكلاسيكية لم تكن تؤخذ بشكل جدي أي مقترحات عن الدالة غير التفاضلية أو مجموعة كانتور وغيرها وتطبيقاتها في العالم الحقيقي ، وانقلبت هذه الحالة بشكل كامل هذه الأيام^١.

ثم جاءت فترة الخمسينات والستينات والسبعينات من القرن الماضي متضمنة العديد من المشاهدات والتجارب العلمية المختصة أغلبها بدراسة النظم الديناميكية ، ولغرض تحديد طبيعة علاقتها بالكسيرية ومؤشراتها العامة ، علماً أن كل ذلك لم يأتي في الواقع بشكل متسلسل وإنما كانت متداخلة وهي بعمومها تمثل استكشاف لأهم مميزات الفترة التي سبقت بروز نظرية الفوضى وترتبط بشكل مباشر بخصائص الكسرية .

فعلى الرغم من وفرة القوانين الطبيعية والفيزيائية لفهم الكيفية التي يعمل بها النظام الكوني بداية من غاليليو وتنبؤاته من خلال القوانين الرياضية إلى نيوتن وقوانين الحركة ، إلا أنه ظل هنالك تساؤل من قبل العلماء حول ظواهر عدة منها عدم انتظام الطقس واضطراب البحر وتقلبات الحياة البرية وذبذبات القلب وظل هذا الجانب غير المنتظم لغزا لكثير من العلماء، مثلاً عند معرفة المسافة (الارتفاع)

^١ <http://www.wordiq.com/definition/Fractal>.

^٢ Edgar , Gerald , A , " Classics on fractals " , Studies in nonlinearity , by Weastview press 2004,USA , p.ix .

^٣ . جلسيك ، جامز ، " الفوضى : صناعة علم جديد " ترجمة محمد عامر ، عالم الفكر ، المجلد العشرون ، العدد الأول ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٩ ، ص.٢٧٥ .

لمكان سقوط الحجر إلى الأرض ، فالوقت المطلوب للحجر للوصول إلى الأرض سيكون قابل للتنبؤ به قبل أن يطلق ، فهناك تعالق السبب والمسبب بعضها مع البعض ضمن حالة المنهاج الخطي لفهم العالم ، وضمن حالة النسقية ذات الانتظامية والقوة التنبؤية التي كانت مبدأً أساسياً للناس في معالجة أي مشكلة خارج الطبيعة الفوضوية غير المعروفة ، بهدف تحقيق الانتظامية والتنبؤية ضمن الهياكل والجذور والأرقام والقواعد والسلوكيات لتنظيم الحياة كأسلوب دفاعي ضد عدم التأكد أو الشك الذي يهددهم . أحدى الدلائل على تغير طبيعة هذا الفهم ما توصل إليه العالم ادوارد لورنز في بحث عن نمط تصنيف الإشارات التي كانت تصنف مؤخراً أما حتمية أو عشوائية ، فالحتمية منها كالإشارة الذبذبية التي لها كمية طاقة لا نهائية يفترض بها أن تكون دورية ، لكنه توصل إلى حقيقة مغايرة بعد أبحاث عدة مستتبها ما أسماه بالجريان الحتمي غير الدوري ، ومصمما نموذجاً لدراسة سلوك الطقس ، ومتوصلاً من خلال نتائجه إلى أن ظاهرة الأخطاء الصغيرة تؤدي إلى نتائج خطيرة ، من هنا قرر أن التنبؤ طويل المدى بالطقس محكوم عليه بالفشل . بذلك ناقض هذا الاستنتاج ما معروف عن الميكانيكا الكلاسيكية التي ترى أن المجموعة الديناميكية قد يكون لها بعض نقاط عدم الاستقرار أي بعض منها يكون التغير الضئيل فيها يؤدي إلى نتائج كبيرة وما أثبتته المنظومات الجديدة التي توصف بالفوضى أن جميع النقاط هي نقاط عدم استقرار!

قاد ذلك إلى عدم ارتباط القدرة على التنبؤ مع لا دورية الظاهرة ، وهذه وتلك مرتببتان بعدم إمكانية وصف المنظومة الديناميكية بمعادلات خطية فتلك المنظومات التي توصف وصفاً خطياً تصير دورية ، أو تصل إلى حالة الانتظام . وحتى إذا ما أدخلت عليها بعض الاضطرابات فإنها تميل إلى أن تتناقص حتى تعود المنظومة إلى حالتها الدورية أو المنتظمة. عززت هذه الاستنتاجات تجارب عدة كان لها نفس السلوك مثل البندول ، نظام ضربات القلب ، التنبؤ الاقتصادي وسلوك الكائنات الحية . فقد كانت للتجارب التي أجريت على ميكانيكا حركة البندول دوراً مهماً في تغير الاعتقاد المألوف السابق ، فوفقاً إلى العالم غاليليو أن للبندول الذي له طول معين يتذبذب بنفس العدد من الذبذبات خلال نفس الفترة الزمنية بغض النظر عن سعة الذبذبة ، لكن وجد أن هذا الانتظام غير موجود في الواقع فتغير زاوية الحركة يولد قدراً ضئيلاً من عدم الخطية في المعادلات ، وحتى في الذبذبات الصغيرة ، فالخطأ يكاد لا يذكر لكنه موجود ويمكن قياسه^٢ .

^١ . المصدر السابق ، ص.١٢٥ .

^٢ . جلسيك ، جامز ، " الفوضى : صناعة علم جديد " ترجمة محمد عامر . ، عالم الفكر ، المجلد العشرون ، العدد الأول ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٩ ، ص.٢٧٧ .

أما في مجال البيئة فقد أنقسم العلماء في دراسات سلوك الكائنات الحية ونموها إلى فريقين فريق يرى أن أعداد أفراد كل نوع من أنواع الكائنات الحية مستقرة وبالتالي فهي محكومة باليات محددة ، وفريق يرى أن تتذبذب هذه الأعداد يأتي بصورة منتظمة وبالتالي فهي خاضعة لعوامل بيئية لا يمكن التنبؤ بها ، ثم جاءت النظرة الفوضوية التي بينت أن إنموذجا رياضيا بسيطا ومحددا يمكن أن يصلح للتعبير عن الرؤيتين معا!

وفيما يتعلق بمجال الاقتصاد فقد كان الاعتقاد لدى بعض الاقتصاديين بغياب العلاقة بين تغيرات الأسعار على المدى القصير وتغيراتها على المدى الطويل ، إلى أن جاء مندلبروت وحل على الحاسوب تقلبات أسعار القطن ، فوجد أنها لا تتوقف على المدى ، قصيراً كان أو طويلاً فمنحنى تقلبات الأسعار اليومية يشبه منحنى تقلبات الأسعار الشهرية . ويحصل نفس الشيء في الرسائل الهاتفية ، فهي لا تنقسم إلى فترات ذات ضوضاء وأخرى بلا ضوضاء وإنما تتضمن المليئة بالضوضاء فترات خالية أيضاً، وعندما حللت هذه النتائج بشكل دقيق وجدت أنها تسلك نفس السلوك^٢ أطلق الباحثون على هذه الظواهر وأخرى غيرها بالعشوائية أحيانا أو بالشوشرة أو الضوضاء أو شيء من هذا القبيل ، ولكن وجد أن من المناسب أن يطلق على هذه الظواهر بالفوضى التي يمكن التعبير عنها بصيغة رياضية بسيطة .

يستنتج من ذلك أن النظام الذي يحمل الخصائص الكسيرية يتصف بالتذبذب وصعوبة التنبؤ بمخرجاته على المدى الطويل كما يتصف باللاخطية ويمكن تخلخل حالة الانتظام ضمن حالة عدم الانتظام فيه .

اما الجواذب الغريبة (attractor) فهي تناولت النظم الديناميكية بحركة الموائع ، واستنبط منها ما يسمى بالجواذب الغريبة التي أضافت أسساً أخرى لنظرية الفوضى وللكسيرية . لوحظ من خلال التجارب في مجال حركة الموائع وجود دوامات صغيرة وكبيرة عند حركة المائع فينتقل من حركة سلسلة تحصل فيها اضطرابات صغيرة تضعف حتى تختفي ، إلى حركة مضطربة يزداد فيها الخلل إلى كارثة . يعيش الجاذب الغريب في مساحة دورية ، تختزل فيها كافة المعلومات حول نظام ديناميكي ما في لحظة واحدة ما إلى مجرد نقطة . تمثل هذه النقطة النظام الديناميكي عند تلك اللحظة ، مع ملاحظة انه في اللحظة التالية يكون النظام قد تغير تغيراً طفيفاً

^١ . جلسيك ، جامز ، " الفوضى : صناعة علم جديد " ترجمة محمد عامر ، عالم الفكر ، المجلد العشرون ، العدد الأول ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٩ ، ص. ٢٧٩ .

^٢ . غليك، جايمس ، "نظرية الفوضى، علم اللامتوقع"، ترجمة احمد مغربي ، دار الساقي ومركز الباطين للنشر ، ط١، بيروت، ٢٠٠٨ ، ص: ١٢٧ .

، ومن ثم تتحرك النقطة ، بهذا يمكن تسجيل تاريخ زمن النظام بواسطة النقطة المتحركة وتتبع مدارها خلال المساحة الدورية بمرور الوقت!

يقع مفتاح فهم السلوك الفوضوي في فهم بسيط لعملية الطي Folding والسحب stretching التي تحدث في فضاء معين ، إذ لا يمكن للمنجذب أن يتشعب إلى ما لا نهاية ، وتبعاً لذلك فالمنجذب لا بد أن ينطوي على نفسه وكذلك تنساب المدارات المتشعبة إلى محاور مختلفة ، وهنا تكون النظرة إلى حالة النظام موقعه ليس على نقطة واحدة وإنما مجموعة صغيرة من النقاط في منطقة ضمن فضاء محدد ، وكلما كان القياس دقيق حصل المشاهد على معرفة أكثر عن النظام ، وبشكل مضاد كلما كبرت المنطقة كان المشاهد في وضع من عدم التأكد . وتبعاً لذلك تزيل عملية السحب والطي للمنجذب وبشكل نظامي المعلومات الأولية وتحل محلها معلومات جديدة أخرى ، تجعل عملية السحب الحجم الصغير غير المؤكد اكبر ، ويجمع الطي مسارات منفصلة مع بعض ويمسح مساحات واسعة من المعلومات ، لذلك لا يوجد حل محدد أو طريق مختصر يمكن أن يوضح أن المستقبل يوجد هنالك . أستنتج من ذلك العلماء أن كل قوة التوقعات أو التنبؤات فقدت ، ولا توجد ارتباطات سببية بين الماضي والمستقبل ، فالتنبؤات الطويلة هي مستحيلة عملياً وواقعياً.

يتضح من ذلك لا وجود لحالة الثبات لطبيعة النظام في الفوضى المتضمن الصفة الكسرية ، سواء عبر الزمن أو ضمن فضاء معين . إذ تحدث حالات مستمرة من التغيرات فيه تبدأ طفيفة حتى تحصل فيها حالة من السحب أو الطي فتختفي معلومات وتحل محلها معلومات جديدة أخرى.

ثم فسرت نتائج الأبحاث في ضوء الرياضيات اللاقليدية ، أي دمج الرياضيات بخلصة نتائج أبحاث العلماء وجمعها بكيان نظري واحد وهو نظرية الفوضى ، والمتسمة بعدة خصائص منها الكسيرية.

ونظرية الفوضى فقد وصفت أو عُرُفت بعدة صيغ كانت بمجملها تبعدها عن صفة العشوائية التي قد يشير إليها هذا المصطلح ، وعلى الرغم من عدم وجود تعريف واحد فقد أعطيت عدة مقترحات من قبل علماء لوصفها منها :

يرى (Crutchfield) أن هنالك نظام في الفوضى العشوائية تفرض حدوداً أساسية على التنبؤ ، لكنها تقترح أيضاً علاقات سببية لم يشك احد بها من قبل ، أما الفوضى

^١ . غليك، جايمس ، "نظرية الفوضى، علم اللامتوقع"، ترجمة احمد مغربي ، دار الساقى ومركز الباطين للنشر ، ط١، بيروت، ٢٠٠٨ .
ص.

^٢ "Chaos" Crutchfield , James p. , Farmer, J. Doyme , Pachard , Noman H & Shaw , Robert S. Scientific American , Dec . Vol 255 , N.6 1986 .p. 38 – 49 .

الاحتمية فتتولد من قواعد ثابتة لا تنهك بعناصر فرصة. ويعتبر (Henri) الفوضى تمثل النظام المتألف من بعض الأجزاء المتفاعلة بقوة، وتعرض سلوكاً غير متنبأ به أسموها " نظرية الفوضى " وهي تختلف عن نظرية التعقيد التي تمثل مبادئ عن نظام تتفاعل كل الأجزاء فيه لإنتاج سلوك معقد^١. ومشيراً إلى رؤية بعض الفيزيائيين للفوضى كعلم العمليات لا الحالات، والصيرورة لا الكينونة، تنظر إلى المشكلات في كليتها دون إرجاعها إلى مركباتها. استبعدت وهم التنبؤ المحدد. كما يراها البعض تمثل الثورة الثالثة في علم الفيزياء بعد النسبية (التي استبعدت فكرة الزمان والمكان المطلقين) وميكانيكا الكم (التي تؤكد على القياس المحكوم). بينما مثلها جليسيك بـ: الديناميكية المحررة من قيود النظام والتنبؤ، والسلوك الذي يضخم عدم التأكد لكنه ليس تماماً غير قابل للتنبؤ. والسلوك غير المنتظم وغير القابل للتنبؤ للمنظومات الديناميكية المحددة غير الخطية، مع توفيرها لاعتبارات هيكلية التغييرات العشوائية من خلال تهيئة الإمكانية لوضع التغييرات تحت السيطرة والتطور الذاتي self _ control وهي وسائل جديدة تمكن من فهم الظواهر بطريقة أفضل – في إطار مختلف العلوم – التي هي من التعقيد بالقدر الذي جعلنا نصفها بالفوضى^٢.

أما (Goldberger) فأعتبر أن الأنظمة الاحتمية اللاخطية والمتألفة من عدد محدود من العناصر في ظروف خاصة وتتصرف بشذوذ يطلق عليها أسم فوضى، ويمكن أن تعني الفوضى السلوك غير المنتظم ولكن ليس تماماً غير قابل للتنبؤ به، يتضمن نظاماً ينظر له من الكليات لا الأجزاء ويتصف باللاخطية وذو درجة عالية من التعقيد ويتصرف بشذوذ تحت ظروف خاصة، أما الكسيرية فتدخل ضمناً في طبيعة الخاصية اللاخطية فيه.

أما الوصف الاولي للكسيرية فإن كل الوصف الفوضوي للظواهر التي أطلقها العلماء والمعززة بوصف أكثر دقة لمندلبروت الذي ربطها بالمعادلات اللاخطية يمكن أن تفسر في ضوء حالتين، الأولى اختراعه طريقة لوصف الأخطاء، وثانياً طريقة لوصف الأبعاد في الطبيعة.

أعطى أستشكاف البعد الكسري وخاصية التشبيه الذاتي فهم أعمق للأشكال الطبيعية وحتى في النظم البيولوجية لتكشف عن بني كسرية لم يتم الانتباه إليها سابقاً. وساعدت الهندسة الكسرية على توضيح الطريقة التي تندمج أو تمتزج بها الأشياء والطريقة التي تتفرع أو تتفتت بها. كما مثلت وسيلة للنظر في المواد: السطوح

^١ Ibid. p. 38 – 49.

^٢ جليسيك، جامز، " الفوضى : صناعة علم جديد " ترجمة محمد عامر، عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الأول، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٨٩، ص ٢٨٦.

المعدنية ذوات التحبب الدقيق ، الثقوب المتناهية الصغر والمسام في الصخور ، كما أنها بينت أن السطوح المتصلة لا تتلامس في كل نقطة فالخاصية النتوءية تمنع ذلك ، فالمائع يستمر في التدفق من خلال ثغرات حتى لو تعرضت الصخور لضغط شديد؛ مثال ذلك خور الزبير في مدينة البصرة (الشكل ٤)



(الشكل ٤) خور الزبير

المصدر: الهندسة الكسيرية/ www.faesbook.com

تتواجد هذه البنى الكسرية بكثرة في الأشكال الطبيعية والبايولوجية وحتى في الأشياء المصنعة وتمتلك فضلا عن خاصية التشبيه الذاتي الخاصية النتوءية أو الشعيرية التي تعمل على ربط هيكل كسري مع آخر .

خلاصة التطور التاريخي للهندسة الكسرية ، أنها بدأت في حقل محدد وهو الرياضيات ، وانتشرت وتشعبت لتشمل حقولاً معرفية أخرى تطور فيها مفهوم وقياس الكسر ، فاتحا بذلك المجال لتطبيقه في العمارة والتصميم الصناعي ، وفاتحا عصرًا للتبادل المعرفي بين الحقول المعرفية .

٣. الهندسة الكسيرية والهندسة الاقليدية

حملت الهندسة الكسيرية مبادئ وأسس قياس اختلفت بشكل كبير عن الهندسة التي سبقتها وهي الاقليدية أو كما تسمى أحيانا بالتقليدية أو الهندسة الكمية ، لذلك جاءت الكسيرية بمسميات مقابلة لها وهي اللاأقليدية أو اللاكمية . و لم تخرج عن فكرة أساسية واحدة وهي أن هندسة أفليدس تمثل هندسة الأشكال البسيطة وتمثل الكسرية هندسة الأشكال الطبيعية المعقدة ، وأنها امتداد للهندسة الكلاسيكية التي لا تستبدلها

^١ . جلسيك ، جامز ، " الفوضى : صناعة علم جديد " ترجمة سامي الشاهد ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الإمارات ، ١٩٨٧ ، ص: ١٤٥

وإنما تغنيها وتعمق قوتها! إذ لا تعنى الهندسة الحديثة بمعرفة الاختلاف عن الهندسة الأقليدية التي تعطي نظماً ثابتة في وصف أي شيء في الطبيعة فقط ، وإنما أيضا بالتحول التدريجي للفضاء من صفته النقية الثابتة إلى الصفة المركبة والديناميكية. كما تتضمن مجموعة الأفكار الحديثة للشكل التصميمي والتنظيم الحيزي في علاقته بالطرائق الرياضية الحديثة في التصميم والتي جاءت نتيجة المشاكل العملية التي كانت تواجه البنائين وقادتهم لاكتشاف أنواع عدة من الهندسات* ، وبدائل من الهندسات الجديدة تمكن المعماريين من اختيار أكثرها ملائمة . إن عدم توافق مبادئ الهندسة الأقليدية التجريدية المطورة بمجموعة من القواعد المنطقية لوصف النقاط والأشكال البسيطة مع الواقع الفيزيائي للأشكال في العالم شكلت انقطاعاً عنه ، قاد ذلك ديكارت إلى ابتكار الشبكة البعدية ثلاثية الأقطاب لوصف مواقع الأشياء والأجسام ، ومكنت هذه الرؤية من استيعاب الفضاء بضوء الأجسام والأحداث ضمن شبكة بعدية وليست بقياسات مجردة سواء كانت متعامدة أو غير متعامدة . طورت الهيئات الهندسية الأساسية بمجموعة من العمليات والمعالجات كالتدوير والتحويل والمراكبة وتقطيع أستمرايتها.

يعتقد جلسيك أن علم الهندسة قد خلا على مدى الألفي عام من أي تعرض لظواهر مثل اللاأستمراية أو الضوضاء أو غبار كانتور، إذ لم تخرج الهندسة التقليدية عن الخطوط والمستويات والدوائر والمثلثات والمخروطيات ، وتوحى بكثير من الأفكار لما يمكن أن نسميه " فلسفة الأجسام الأفلاطونية " فالهندسة التي أسسها أفليدس استمرت لفترة ألفي عام ولا تزال هي التي يتعلمها غالبية الناس إذ وجد الفنانون فيها جمالاً نموذجياً ، وعند مقاطعة مفهوم التعقيد مع الهندسة من هذا النوع سيظهر الكثير من التجريد غير المنطبق مع الواقع فالجبال ليست مخروطيات ، والبرق ليس مستقيماً ، أما الهندسة الكسرية فهي تعكس كوناً مضطرباً مليئاً بالتضاريس ، ليس مستديراً ولا مستقيماً ولا متماثلاً ، فالهندسة المطلوبة هي هندسة المرتفعات والمنخفضات ، وهندسة الألتواءات والتعرجات ، وهندسة التفرعات والتداخلات، كما يرى مندلبروت أن الأشكال التصميمية التي تستند على الهندسة الإقليدية متمثلة في نتاجات مدرسة الباوهاوس المتألفة من أشكال بسيطة ذات خطوط مستقيمة متعامدة ودوائر، وعدّ الأشكال البسيطة لا إنسانية ، ولا تتوافق مع الطريقة التي تنظم بها الطبيعة نفسها ولا بالطريقة التي يدرك بها الإنسان العالم (الشكل ٥)

١. Gordon , Nigel Lesmir & Rood , Will & Edney , Ralph "Introduction , Fractal geometry " Edited by .
Richard Appignanesi , Tooem Books USA and Icon Books UK , 2004 , p.8.

٢. Oliver, Dixon. **Fractal Vision: Put Fractals to Work For You.** Carmel, IN: Sams, 1992, pp.7-29.

*. من انواع الهندسات الحديثة هندسة النظام الشبكي والشعري وهندسة الحد الثابت PARAMETRIC GEOMETRY وتمثل هندسة المعالجات الديناميكية .

٣. جلسيك ، جامز ، " الفوضى : صناعة علم جديد " ترجمة سامي الشاهد ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الإمارات ، ١٩٨٧ ، ص.١٣٠.



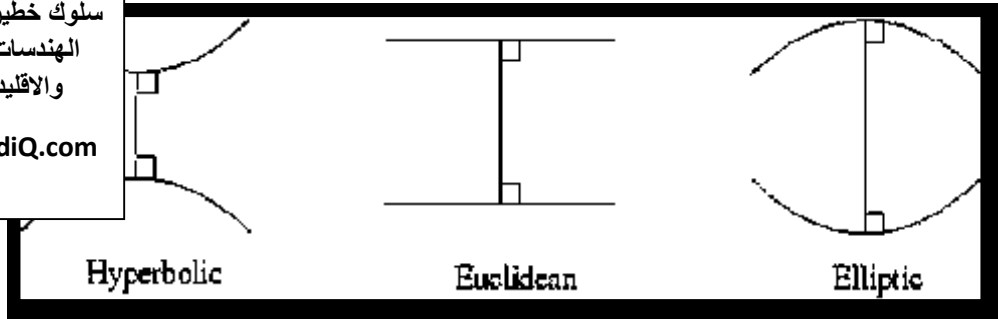
الشكل ٥ اشكال بسيطة لانسانية

ارتبطت الكسرية عند البعض باللحظة التي يُرى فيها الشيء الكسري ولا يمكن تكرار نفس الصورة بنفس التفاصيل مرة أخرى كما تصورها الأقليدية^١، إذ لا تعرض الهياكل الأقليدية غزارة العمق النسيجي الشبكي (textural depth) فتبقى كخطوط مستقيمة وبمنحنيات ناعمة، بينما ينتج منحني كوخ Koch من غزارة من الهياكل المشبه ذاتيا من خلال الطريقة التكرارية ضمن مقاييس اصغر وأصغر^٢. فالكسرية مظهر غير قابل للتكرار، ورؤية (Mandelbrot) بأنها مظهر غزير التفاصيل.

وقفت الهندسة الأقليدية بالضد من هندسات أخرى وقد جاءت لتحل بعض المعضلات التي واجهت الهندسة الأقليدية في التطبيق على بعض السطوح لتطورت فيما بعد إلى الهندسة اللاأقليدية. والهندسات هي كل من هندسة المقطع الزائد (geometry hyperbolic) والهندسة الأهلبيجية^٣ (geometry elliptic). في تاريخ تطور الرياضيات القديمة فإن كل من هندسة المقطع الزائد والأهلبيجية جاءت لتحل بعض المشاكل التي واجهتها الأقليدية في البديهيات الخمسة ابتداءً من عام (١٧٣٣) وحتى عام (١٨٦٨) وصفت فيما بعد باللاأقليدية والتي ساعدت على تطوير الكثير من النظريات العلمية الفيزيائية في القرن العشرين وسميت أحيانا بالهندسة الأقليدية الكاذبة (pseudo-Euclidean geometry) لوصف الانحناءات التي تتغير من نقطة إلى نقطة الشكل ٦.

الشكل ٦

سلوك خطين مع الخط الثالث في
الهندسات الثلاثة الأهلبيجية
والأقليدية والمقطع الزائد
www.wordiq.com المصدر



¹Barnsley , Michael , "Fractals Every Where", Boston , Academic Press ,1988
^٢Mandelbrot , Benoit " the fractal geometry of Nature " , W , F , Freeman and company, 1983.
^٣<http://www.wordiq.com/definition/Fractal>

لقد مثلت الهندسة الكسيرية المرتفعات والمنخفضات والأنتواءات والتعرجات ولا تكرر فيها صورة بنفس الهيئة مرة أخرى وتظهر الكثافة النسيجية العالية ، أما الاقليدية فتناقض هذه الصفات فهي ذات تجريدية عالية للأشكال وتصف السطوح الملساء والمستوية وتفقد الخطوط فيها للعمق النسيجي وعدم كفاءتها في وصف درجة التعقيد في الأشكال بشكل دقيق .

٤ . الأبعاد الفكرية المرتبطة مفهوم الهندسة الكسيرية

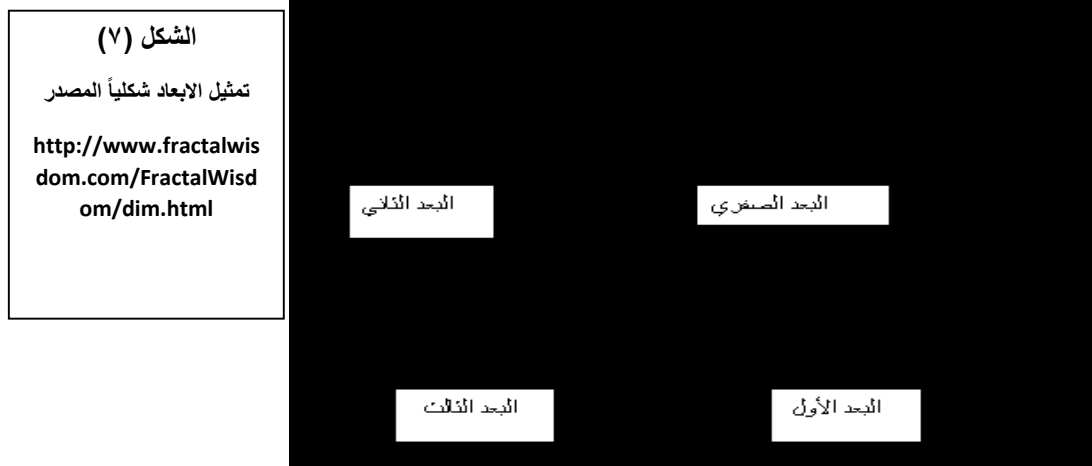
١. الفضاء الكسيري fractal space

ارتبط الفضاء الكسيري في ذهن المصمم بطبيعة الأشكال ، فالفضاءات تنشأ من خلال طبيعة العلاقة الرابطة بين الأشكال او من طبيعة الأشكال نفسها ، أما الفضاء الكسيري فقد وصف من خلال علاقته ببعد اخر غير الأبعاد الثلاثة المعروفة والتي تمتلكها تلك الأشكال، وهي بمجملها فضاءات ديناميكية وحررة وفعالة غير مغلقة

لذا تحرير مفهوم الفضاء الكسيري من بعديه الثنائيين إلى آخر ثالث مما أدى الى توسع فكرة أبعاد الفضاء إلى أربعة ، يمثل الفضاء الكسيري العلاقة ما بين هذه الأبعاد كما في طروحات (School of Wisdom) ، و عدُ الفضاء الكسيري العلاقة التبادلية بين الأبعاد وقسمت إلى خمسة تمثل الكسرية البعد الرابع منها. فقد صُوِّرت العلاقة التبادلية بين الأبعاد الخمسة بشكل دائرة تسمى " دائرة الأبعاد "، تضم كل من البعد الصفري والأول والثاني والثالث وأخيراً البعد الرابع . تُولف الدائرة من أعداد أساسية لكل المعلومات المطلوبة التي تضم الهندسة التوحيدية Uniting Geometry والرياضيات والفضاء والزمن . بالنسبة للأبعاد الأربعة الأولى فقد أصبح مسلماً بها تقريباً ، أما ما يخص الخامس (أي البعد الرابع) فكان تحت التساؤل منذ عهد أنشتاين لكن قُبِلَ به في الوقت الحاضر ، فأعتبر البعد الرابع هو الذي يعبر عن واقعنا و البعد الذي نعيش فيه الشكل ٧ .

تأتي طبيعة التمثيل الشكلي لهذه الأبعاد بصور مختلفة ، ففي حين يُمثَّل البعد الصفري بالنقطة ويشير إلى اللحظة بين الماضي والمستقبل ويمثل الموضوع والشعور النقي ، يُعبر عن الأول بالخط ويمثل المستقبل ويعتبر الأساس للروح ، أما الثاني فيُعبر عنه بالسطح ويمثل الحاضر ويعتبر الأساس في التفكير ، ويعبر عن الثالث بالمجسم الذي

يمثل الماضي ، فان البعد الرابع وفقا إلى هندسة مندلبروت لا يجمع الأول والثاني والثالث وإنما الفجوات والفترات الفاصلة بينهما ويمثل البعد الكسري و يعبر عنه



بالزمن - الفضاء الكمي space-time continuum ويمثل الواقع ويضم عدد مالا نهائي من المجسمات ترتبط بعضها مع البعض عن طريق الزمن والطاقة .

ويكون البعد الكسري متضمناً في الفترات الفاصلة بينهم . أما النقطة المركزية التي تنتج من تقاطع الأقطار تمثل الهوية identity أو الذات the Self . يعبر عن البعد الرابع بالأرقام المعقدة والهندسة الكسرية ويوصف بأنه العالم الحقيقي الذي نعيش فيه وهو الزمن - الفضاء الكمي للإنسان وللطبيعة وبوجود تغير ثابت مستند على التغذية العكسية.

لاقي وصف البعد الرابع بـ(الزمن - الفضاء) من جهة وبالكسرية من جهة أخرى وصفاً أكثر عمقاً في طروحات Mae-Wan Ho وذلك خلال ربط (الزمن - الفضاء) العضوي الكمي بالكسرية ، ومعتبراً وصف طبيعة هيكل الأول له خصائص الهيكل الكسري فكان (الزمن - الفضاء) الكسري ، وأن الزمن - الفضاء العضوي هو وصف للصورة التي يعمل بها النظام الكوني بكل مكوناته (من أحياء ، مجتمعات ، منتجات الخ) بالضد من الوصف الميكانيكي لهذا النظام. يوصف (الزمن - الفضاء) العضوي بأن له خاصية الاتصال البيئي اللاموضعي nonlocal intercommunication ويمكن تصوره من خلال هيئة السائل البلوري المتماسك والمتلاحم الخلايا ، فحالة التماسكية للانسجة الحسية تحمل كل من التماسك الزمني coherence time والتماسك الحجمي للطاقة المخزونة coherence volume ، فلا يوجد فاصل زمني ضمن حالة التماسك الحجمي كذلك لا يوجد فاصل فضائي ضمن التماسك الزمني بسبب خزن الأحياء للطاقة المترابطة ضمن (الفضاء - الزمن) المنقضي ، فهناك حالة تواصلية تبادلية لا موضعية . تتضمن

الصورة النمذجية لهذا النظام مجموعة من الفعاليات المتماسكة المترابطة تعزز من الحد الأقصى للحرية الموضعية مع أبقاء حالة التلاصق الشمولي الكلي ، ولا يأتي ذلك متعارضاً مع القابلية التحليلية (Factorability) "وتعني ان الاجزاء المختلفة تتواصل تبادلياً بشكل كفاء بحيث تتحلل الى نواتج ذات تماسك وترابط ذاتي" للحالة الكمية المتماسكة وإنما منسجماً معها ، لذلك تسلك الأجزاء سلوك كأنما هي مستقلة عن بعضها البعض^١ . يستدل من ذلك أن الزمن - الفضاء العضوي محكومة بالفعالية ، فعندما تتجه الفعاليات نحو التماسك والالتحام تكون خالية من الأنثروبي* ، ولقد أكتشف توافق طبيعة الهيكل الذي يحوي الخصائص العضوية الزمنية - الفضائية ذات الترابط التبادلي غير الموضعي تتوافق مع طبيعة هيكل الكسرية الذي أطلقه مندلبروت عام ١٩٧٥ المتصف بالتشبيه الذاتي للجزء مع الكل على مختلف المقاييس الهرمية

وشكل الفضاء الكسري تبتعد عن شكل النموذجي البعد الثالث ويحرره ليرتبط ببعداً آخر وصف بأنه بعداً رابعاً لا يجمع الأبعاد الثلاثة فقط وإنما الفجوات والفترات الفاصلة بينهما وبأبعاد كسرية هرمية ، وعبر عنه أحياناً بالزمن - الفضاء الكسري وهي صورة للزمن - الفضاء العضوي الذي من خصائصه التماسك الكلي للأجزاء مع حرية التبادل الموضعي لها ، كما أن لها صفة الانفتاحية والديناميكية غير الموضعية و لا خطية الزمن - الفضاء وخلقاً لتفاعل حر مع المتلقي .

٢. النسق الكسيري fractal order

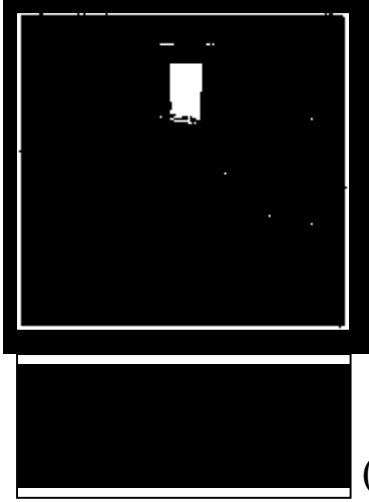
يعرف النسق بصيغة " التوافق " بين شيئين في التكوين الذي يتحقق بصيغتين ، المطلق والنسبي ، فالمطلق يتحقق عندما يرتبط الشيء مع شيء خارج عن التكوين ، أما النسبي عندما يرتبط شيئين ضمن التكوين بعلاقة بعضها مع البعض، ومع أن هذا التعريف برز في الهندسة الأقليدية وأختبر درجة انتظامية ولا انتظامية الأشكال ، إلا أن مفهومه قابل لأن يفسر في ضوء الهندسة الكسيرية ، فكل من خاصية التشبيه الذاتي والنسبية الذاتية والهرمية المقياسية تحقق حالة التوافق بين أجزاء التكوين .

^١ Ho, M.W. " The Rainbow and the Worm , The Physics of Organisms", World Scientific, Singapore 1993.

* مصطلح إنتروبي entropy (يعرب أحياناً بكلمة اعتلاج) أصل الكلمة مأخوذ عن اليونانية ومعناها "تحول" . أصبحت الإنتروبيا أو الإنتروبي مصطلحاً أساسياً في الفيزياء والكيمياء ضمن قوانين التحريك الحراري في الغازات أو السوائل ، وخاصة بالنسبة للقانون الثاني للترموديناميك، الذي يتعامل مع العمليات الفيزيائية للأنظمة الكبيرة المكونة من جزيئات بالغة الأعداد ويبحث سلوكها كعملية تتم تلقائياً أم لا. ينص القانون الثاني للديناميكا الحرارية على مبدأ أساسي يقول : أي تغير يحدث تلقائياً في نظام فيزيائي لا بد وأن يصحبه ازدياد في مقدار "إنتروبيته". الموسوعة الحرة الإلكترونية

^٢ . المقدم ، أسماء محمد حسين " النظام في العمارة الإسلامية " ، أطروحة ماجستير مقدمة إلى قسم الهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية ، ١٩٩٦ ، ص. ١٥٦.

فيصنف النسق ضمن الهندسة الكسيرية الى حالتين الاولى النسق الكسيري الطبيعي والنسق الكسيري ضمن نظرية الفوضى ، وفي الحالة الاولى ، يقصد بالنسق الكسيري الطبيعي هو حالة النسقية الظاهرة في أشكال الطبيعة (كالنباتات والجبال) فقد لوحظ توافقا وتشابها بين بعض جوانب النظرة السابقة للنسق وبين المفهوم الذي تولد عن الهندسة الكسيرية مع أن مفهوم الحد بين النسق واللانسق تغير خلال هندسة مندلبروت . يمكن تبويب طبيعة هذا التوافق في جانبين :



• **الأول في طبيعة وصف الضوضاء في الطبيعة** ، فقد مثل مندلبروت الضوضاء في الطبيعة في العناقيد المشبهة ذاتياً الغزيرة بالإيقاعات الكسرية، فالطبيعة ليست ضوضائية ، وهي ليست فوضى متجانسة ، وإنما منسقة ضمن عناقيد متشابهة ذاتيا غزيرة بالإيقاعات الكسرية ، من الأمثلة الواضحة على ذلك ، تتصادم بعض المنجات ذات التصميم الاقليدي القاسي مع الإيقاعات الكسيرية للأشجار التي تقع خلفها! الشكل (٨)

• **الثاني طبيعة مفهوم الوحدة العضوية والتوازن العضوي** . النسق ذو الوحدة العضوية فقد أُطلق أولياً على أشكال الطبيعة (كحبات الثلج وغيرها) ، واعتبرت أساساً للفلسفة ومثل تعبيراً فيزيائياً لأفكار مختلفة ارتبطت بالناس والبيئة والثقافة والتصميم وطرق الإنشاء . وعند تفحص أساس فلسفته التي تقع في كلمتان " الوحدة " وهي تعرف حدود الكلمة الثانية " الطبيعة " ، وطبيعة خصائصها تتمثل في كونها : فعالة أكثر من كونها ساكنة ومتغيرة مع الزمن وان طبيعتها الفعالة والمتغيرة لا تؤدي إلى حدوث حالة التشويش والاضطراب أو اللانسق ، وان أول مبدأ في النمو العضوي هو أن تحصل حالة التوافق الكامل ، نجد أن كل ذلك يتوافق مع نظرة مندلبروت للكسيرية في الطبيعة وخاصة ما يتعلق بالسلوك غير المنتظم وغير القابل للتنبؤ للمنظومات الديناميكية المحددة للاختية ، ومن خلال الهندسة الكسيرية أمكن هيكله هذه التغيرات ووضعها تحت السيطرة . في مجال آخر أُعتبرت الوحدة العضوية حالة ناتجة من التوازن العضوي فقد وصفت بأنها تنشأ بفعل مجموعة من القوى الداخلية والخارجية ضمن الطبيعة وأجزائها " أن القوى الداخلية تنمو وتكون قوى شد فيما بينها ، وتتمثل القوى الخارجية بقوى

^١ . Bovill , Carl " Fractal geometry in architecture and design " , school of architecture , University of Maryland , 1996 , Birkhäuser Bosten, ISBN 3-7643-3795-8 .,p.174).

^٢ Twombly , Robert , C." Frank Lloyd Wright " , John Wily and Sons , 1975 . p.71..

الاجذب الأرضي ، وقوة الاحتكاك للسطوح تؤدي هذه القوى بالتالي إلى الوحدة بين الأجزاء بعضها مع البعض ومع الكل؛ وهي تتوافق مع مفهوم النسق الكسيري الذي من خصائصه تحقيق الترابط والتماسك الكلي بين الأجزاء .

فيتصف النسق الكسيري بالديناميكية واللاخطية وذو أشكال متصفة بغزارة التشبيه الذاتي له بعض الجذور في المفاهيم السابقة للنسق تتجسد في طبيعة الرؤية لمفهوم اللانسق الذي لا يعني الفوضى أو الضوضاء في الطبيعة وإنما تصادم الأنساق فيما بينها ، كذلك يمكن أن يتجسد في طبيعة الوحدة العضوية للأشكال والتوازن العضوي الذي يحقق التوافق بين الأجزاء ومع الكل.

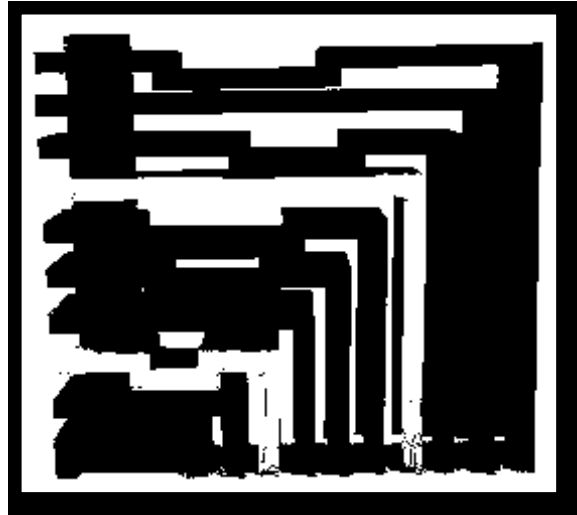
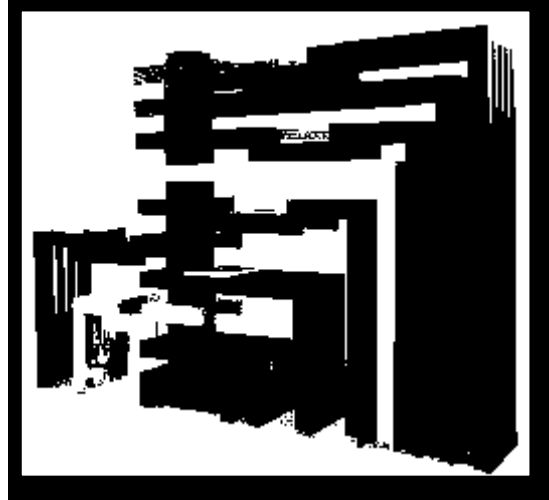
الحالة الثاني التي يمكن توضيح طبيعة النسق الكسيري هو من خلال طبيعة وجود النسق ضمن مخطط الظواهر الديناميكية التي تتصف بالفوضى . فكما سبق توضيحه أن النظام الذي يحمل الخصائص الكسرية يمكن أن يتصف بالتذبذب وإن حالة عدم الانتظام فيه يمكن أن تتخللها حالة الانتظام . طبيعة حالة الانتظام هذه هي التي تسمى بالمنطقة التي يتحقق فيها النسق، ولقد وصفت بعض الطروحات طبيعة تلك المنطقة وكيفية تشكلها.

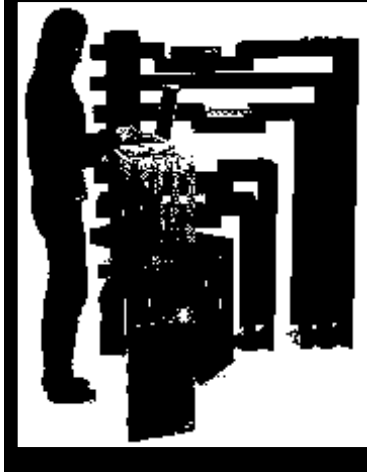
لنصل إلى أن النسق الكسيري يتمثل بغزارة التشبيه الذاتي في أشكال الطبيعة الذي يتكرر على عدة مقاييس هرمية ، وأن غياب النسق أو اللانسق يحدث عند تصادم الأنساق بعضها مع البعض مولدة التعارض وذلك ما يحدث غالباً في تصميم اثاث الشارع عند تأنيث الشوارع القديمة، ويمكن تمثيل النسقية في النظم الديناميكية بالتتابعية المستمرة التي توصل كل الفترات التي تحدث فيها تذبذبات والتي تظهر بشكل مناطق دورية مستقرة .

الفصل الثالث:

تحليل العينة:

وصف وتحليل العينة ١





الوصف العام :

- قاطع partition - منضدة بنوعين الاول , console وحدة تحكم او منضدة كتابة Writing desk- وحدة جلوس Seating unit - رفوف Shelving unit
- صمم من قبل طلاب قسم العمارة الداخلية في كلية رود آيلاند للتصميم ، راضي ديساي radhi desai وفارشامينون varsha monon
- ابعاده: الارتفاع ٥٠ cm-2,٠٠cm-١,٥٥ cm
- مصنع من مادة
-

التحليل العام للعينة

الشكل عبدة عن تركيبية كسيرية تمتاز بجمالية ظاهرية ، شكل التشابه الذاتي سمة بارزة في تكوينه فكل وحدة (عبارة عن مستطيل على شكل حرف L معكوس يحوي تكسر في الاعلى مشرحة من الجانبين باربع فتحات متناسبة مع حجم الوحدة لكسر

الرتابة في الشكل الجانبي للوحدة وخلق حركة شكلية، إضافة الى ايقاع ممنظم في الوحدة الواحدة) والشكل متكون من ١٠ وحدات متداخل مع بعضها البعض ربطت بواسطة اسطوانة دائرية اتخذت شكلا محوريا للوحدات جميعها مما سهل حركتها وساعد في تغير وظائف هذه الوحدة، فالتشابه الذاتي بين الوحدات اي عملية اعادة لشكل الوحدة الواحدة مع تصغير في قياساتها بصورة متناسبة خلق نسق منتظم ذو جمالية. إن المقياس الهرمي او الهرمية اعطت الشكل خصوصية من حيث سهولة ادراكه واستيعاب الهياكل المتحققه من خلال تنظيم توزيع الوحدات المكونة للكل العام، كما عمل المصمم على كسر رتابة الشكل من خلال اضافة اللون الاصفر مع اللون الاسود كونهم من اشد التضادات تميزا .

وبالرغم من التعدد الوظيفي لا ان الشكل امتازه بالبساطة الخالية من الرتابة من ناحية الشكل فعند تحريك الوحدات لعمل منضدة كتابة سوف يتغير التكوين الشكلي مما يعطي انطباعا جماليا مختلفا عن وحدة التحكم او عند تكوينه كرفوف

اذا فالوحدة التركيبية تمتاز بكونها وحدة ذات جمالية لتناسب الاجزاء المكونه لها بالرغم من النسق التكراري، فضلا عن عن التغير في الفضاء المكونه له نتيجة تغير شكل الوحدة حسب الحاجة الوظيفية لها مما يغير من الهيكلية الهرمية للشكل بصورة عامة، ان استخدام فكرة ربط القطع بمحور عامودي محوري سهلة عملية التنظيم والحركة للوحدات، مما كون انساق جديدة متداخلة مع النسق الاول وهي من سمات الكسيريات التي تعتمد على هياكل ثانوية متشكلة بفعل قوى داخلية وخارجية تنتج عنها انماط بهيئات منتظمة او غير منتظمة، وذلك لكسر البساطة الشكلية مكون نسقا مستمرا

الفصل الرابع

نتائج واستنتاجات البحث

تمهيد

بعد ما توصلت الباحثة الى مجموعة من مؤشرات حول المفاهيم المعرفية التي عرضتها في الاطار النظري، ثم بناء استمارة التحليل، وفقا لمنطلقاتها الفكرية والتي عبرت عنها يتضمنه الاطار النظري من جوانب معرفية تخص مفهوم الكسيرية وخصائصها لتوليد الاشكال الجديدة واسقاطها على هيئة المنتج الصناعي وصولاً الى آليات اشتغالها في قدرتها على توليد اشكال ذات جمالية بعيدا عن تقليدية الاشكال

نتائج البحث

١. أظهرت التركيبية الهيكلية لعينة البحث ، كونها وحدة واحدة متكونة من عدة اجزاء متشابهه ذاتيا ،متناظرة بنسبة ١٠٠% في نماذج ١-٢-٣.
٢. بينما شكلت البلاطة الكسيرية اي تكرار الوحدة الواحدة بنسبة ٦٦,٦% من عينة البحث في العينة ٢-٣ بينما شكلت نسبة ٣٣,٣% من عينة البحث تكرار مع اختلاف في الوحدات المكررة ليخلق ايقاعات متنوعاً في العينة رقم ١ ،كسرا لرتابة الشكلية والحفاظ على الاداء الوظيفي المتنوع
٣. شكلت المقياس الهرمي جزءاً اساسي في التكوين العام للكسيريات فقد حقق نسبة ١٠٠% وهي نسبة عالية جدا كونها احد الخصائص لتكوين وتشكيل الفضاء الكسيري شكلياً وجمالياً.
٤. امتازت الهيئة العامة للهيئة الكسيريات في المنتج الصناعي بالبساطة من ناحية الشكل والتنوع من الناحية الوظيفية مما خلق حركة بصرية ذات جمالية نتيجة التضاد بين والوحدات المكونة للمنتج وبين المنتج والفضاء من جهة اخرى
٥. شكل التعقيد نسبة ٣٣,٣ من عينة البحث كما في العينة رقم ١ التي تتنوع فيها الاشكال وتتغير وتتداخل بما يؤثر على التكوين العام بينما العينة ٢-٣ فقد امتازت بالبساطة برغم من التعدد الوظيفي نتيجة تكرار الوحدة الواحدة بانتظام بعيدا عن المقياس الهرمي
٦. ظهر التجعيد والتثقيب كخصائص كسيرية بنسبة ٦٦,٦ من عينة البحث كما في العينة ٢-٣ وظهرت التثقيب في العينة ١ بشكل واضح وشكل نسبة ٦٦,٦ من عينة البحث في العينة ١-٢
٧. اظهرت البحث ان التعدد الوظيفي شكل نسبة عالية ١٠٠% من عينة البحث لتصبح سمة في الكسيريات كونها منتجات جمعت اكثر من وظيفة في الشكل الواحد مع تغير في الهيئة حسب الشكل المطلوب
٨. شكل ٦٦,٦ من عينة البحث تداخل في الانساق المكونة للهيئة ويحدث تنوع في الاشكال المكونة للهيئة العامة بينما شكلت ٣٣,٣ من العينة نسقا ثابتا واتخذت النسق الخطي تكويناً له كما في العينة رقم ١
٩. لقد كان للتقنية دور فعال فحدائة الانماط الشكلية المكونة للهيئة بنسبة ١٠٠% وبينما تقنيات الرابطة الاشكال نسبة ٣٣,٣ من عينة البحث

الاستنتاجات

١. لمبادئ الهندسة الكسيرية تطبيقات أو أصول في ظواهر وعلوم مختلفة ، تُجسد أحيانا بوضوح خاصيتي التشبيه الذاتي والتكرارية في بعض ظواهر

الطبيعة سواء عند تفحص أشكالها كأوراق النباتات والجبال ، أو بوضوح خاصيتي اللاخطية وعدم القدرة على تنبؤ سلوكها على المدى البعيد وذلك عند تحليل سلوك بعض الظواهر ذات الصفة الديناميكية التي تبدو للوهلة الأولى عشوائية والتي لا يقتصر تواجدها في الطبيعة فقط وإنما في علوم مختلفة .

٢. المنتج الكسيرية هي تكوين ناتجة من التوليد أو الاشتقاق الشكلي للأنظمة التكرارية للتشكيلات المورفولوجية وبعتماد المؤشرات الكسيرية ، وهي عملية مستمرة تشمل مجالي التحليل والتركيب ، وتغطي الفعل التصميمي والتواصل وفعل التلقي ، وبه تحقق العمارة الكسيرية آلية جديد للاشتقاق والتوليد الشكلي باعتماد الأنظمة التكرارية الكسيرية.

٣. الأبعاد الفكرية للكسيرية ويشمل

أ. النسق الكسيري ، إذ تتضمن الهياكل الكسرية نسقا يعبر عن الفعالية واللاسكون والتي تبدو أنها هي متغيرة مع الزمن وغير قابلة للتنبؤ ، لكن أثبتت النظرية الكسرية أن ضمن كل ذلك يوجد سلوك دوري منتظم ذو تكرارية متضاعفة.

ب. الفضاء الكسيري ، فهو ذلك الفضاء الخفي الذي يخرج من أبعاده الثلاثة ليرتبط بالزمان - الفضاء العضوي ، ويؤمن علاقة تبادلية مع الأبعاد الأخرى ، وله خاصية اتصال بيني غير موضعي يؤمن التفاعل الحر والانتقال السريع للأفكار.

٤. الخصائص الكسيرية : إذ أن الاستدلال عن الهياكل الكسيرية يرتبط بعدة متغيرات ، فهي أما من خلال الهيئة العامة لها ، كخاصية التشبيه الذاتي والتساند والتماسك والتكامل الهرمي والتجعد والتنقيب والتراص والتعقيد والالتواء والتعرج والخشونة والعمق النسيجي والتبرعم والغنى في التفاصيل . أو من خلال خصائص مستنتجة من الحساب الرياضي كالنسبية الذاتي والنسبة الذهبية والبلاطية الكسرية . أو من خلال العلاقة الرابطة بين الهيئات الكسيرية كالتكرار والمقياس الهرمي والتناظر والربط بالمقياس الإنساني والإيقاع الكسيري .

٥. وانواع الكسيريات الأساسية مثل (منحنى كوخ ، كنتور، سربونسكي ، منكوسكي ، بيانو) في سرعة تكونها ودرجة ملئها للفضاء .

٦. تميز معظم المنتجات الصناعية الحديثة بقيم كسيرية عالية تعكس حالة متميزة من الإمتاع البصري ، فهي أبعد عن حالة النسقية الرتبية والمملة والصارمة ، وأبعد عن حالة المفاجئة الكبيرة التي تعكس العشوائية

- والتشويش ، يؤشر ذلك بالتالي نوع العلاقة الوثيقة الرابطة بين المنتج والبيئة المحيطة التي تعد مصدر تلك النظريات الحديثة ومنها الكسيرية .
٧. كشفت الخصائص الكسيرية التي برزت في المنتج الصناعي عن نسقاً كسرياً أقرب إلى النسق في الطبيعة من خلال التشابه الذاتي ، ابتداءً من الوحدات المكونة لأي منتج وإنهاءً بالتراكب العنقودي بين الفضاءات المفتوحة (في الثريات مثلاً) ، فضلاً عن تقارب طبيعة إيقاعها الكسيري المستنتج مع طبيعة الهياكل الإيقاعية في الطبيعة ، فهي فاعلة أكثر من كونها ساكنة ومتغيرة لا يقود تغييرها إلى إحداث حالة من اللإرباك والتشويش ، وتُحقق حالة التشابه بين الوحدات قوى شد تزيد من تماسك تكوين
٨. أغلب المنتجات الكسيرية تمتاز بالتعدد الوظيفي في منتجاتها كونها تتكون من عدت اجزاء متصلة في اغلب الاحيان

التوصيات

١. توصي الباحثة بضرورة التعمق بالدراسة الكسيرية من خلال دراسة العلاقة بين المنتج الكسيري والفضاء المحيط ودراسات التحولات للشكل الكسيري في فضاءه
٢. توصي بضرورة تعريف الطالب بالمفاهيم الجديدة ومنها الهندسة الكسيرية كنظريات لتوليد الاشكال التصميمية

عبثية الفن في ايقونات راسخة دراسة في تقويض الثابت و خلخلة الثبات

د نجم عبد حيدر

تقديم وتلخيص منهجي :

في تاريخ المعرفة المنتجة لإبداعات مؤثرة وفاعلة ، كما في التشكيل ، تحولات باسراتيجيات تنبني بمجالين :-

الأول / في المعرفة والفكر ذاته .

الثاني / في الأداءات الإبداعية المتمظهرة فيزيائياً بخامات متنوعة .

والاتجاهين متحولين حتماً عبر حركة ونمو الحضارة الإنسانية بتمثيل المعرفة وصورة العلاقة بين الإنسان ووجوده الفيزيائي ، المتمثل خارج ذاته والمتفاعل معها (الذات) ، الامر الذي يقوض الثابت بأساسيه القبلي بمنطق ميتافيزيقي و البعدي المفترض ، إلا أن البعض من الثوابت تأخذ مجالاً أوسع في تاريخ الحضارة الإنسانية ، وهذه الوساعة تتمثل في كم ونوع اشتغالها في زمن النتاج الحضاري ذاته ، حتى تبدو لنا ذات رسوخاً متجزراً لا يمكن حللته أو انزياحه ، والأمر يشمل الفنون ولا سيما فنون التشكيل ، إذ إن القارئ الفاحص لحركة الانتماء الجمعي يجد أيقونات جمالية أسست بتاريخها الطويل تثبتاً كان وما زال في بعض من الأحيين راسخاً لا يمكن خلخلتها وإزاحتها ، لكن في المقابل نجد حركة لها تاريخها العميق في اشاعة النسبية وتقويض المقدس في الفكر قد نحتت رؤيتها واستطاعت أن تضع بصماته في إمكانية إزاحة تلك الأيقونات ، ان كانت في الانتماء الفكري او في التذوق الجمعي وما دعوات الحرية وازدراء الوجود بكل أشكاله المادية و الاجتماعية والشعور المتفاقم بحتمية العدم والفناء الا مساعد مهم في تقويض الثابت وتشكل غربة في الذات الفردية والجمعية ، حفزت فكرة الحرية

والتحرر وفتحت المجال أمام الاختيار المنفتح نحو آفاق استطاعت أن تزيج تلك الأيقونات الراسخة وتدون صورة مختلفة لماهية الجميل والجمال والفن والإبداع . وكل ذلك يمكن أن يوضحه في دراسة تاريخ الفكر الفلسفي أولاً والفكر الفلسفي الجمالي ثانياً ، لنجد أن مشاكسة الأيقون لها جذورها القديمة كما هو حال السفسطائيين* والأمر مستمر ، لتحال عملية إزاحة قيم الماضي وتأسيس قيم جديدة الى احدى قوى التحول الأبيستميولوجي** والحضاري ، إلا أن الانفجارات الكبرى في التحول يمكن تشخيصها وبيان مفارقتها الواسعة للنسق والسياق المعرفي والجمالي السائد . ويعد (فريديريك ننتشة) أهم من أسس اليه التحول في التذوق الجمعي و قوض أيقونات رسخت لقرون طويلة .

يعد الفكر النيتشوي المؤسس لما نطلق عليه فلسفة الحداثة وما بعدها ، بل إن النيتشوية توصف كمرجعاً مهماً لتلك الأفكار التي تخاطب بها الفنانون المتمردون مع بدايات القرن العشرين ، فضلاً عما يعد به هذا الفكر مرجعاً لنظريات توصف بأنها حداثوية أو ما بعد حداثوية ومؤثراً بأسماء مهمة في الفكر الحداثي وما بعده ، كما عند (هوسرل) في ظاهرياته ، ومرلوبونتي في تأكيد فينومينولوجيا الجسد ، والفكر الوجودي المعاصر عند (سارتر و هيدجر) ، ويمكن أن نؤشر (يورغن هابرماس) في توأصيلته التوافقية و (تودوروف) في شعريته و (كوهن) في انزياحيته ، و(فرنسوا ليوتار) في منازعته ، و (جيل ديلوز) في الاختلاف و التكرار ، و (جاك دريدا) في تفويضيته ، بامتدادا لتلك النيتشوية التي انتقلت بتسارع نحو تأسيس عبثية الجمال والفن في أيقونات راسخة .

إن البحث في تفويض الثابت وخلخلة الثبات الايقوني ، يعني البحث في متحولات الحداثة وما بعدها ، لأن هذه التحولات تعتمد على تلك العبثية الراضة ، التي تستدعي قوة الاختيار الوجودي المعززة بفلسفة الرفض النيتشوي ، وهنا تكمن استراتيجية هذا البحث العلمي ،

* السفسطائيين / معلمو الخطابة والفلسفة جوالون في بلاد اليونان قديما وعلى نحو خاص في القرن الخامس قبل الميلاد ولم يكونوا مدرسة خاصة بهم الا انهم يشتركون في بعض الآراء العامة وتميزت آرائهم بالجانب العقلاني وفهموا الطبيعة فهما ماديا و حاربهما افلاطون محاربو شعواء وانتقدوه وانتقدوه حتى اصبحت كلمة سفسطة تطلق كموقع عيب ومن اهم فلاسفة السفسطائيين (بوتوغاس و جورجياس). ينظر : نجم حيدر : عم الجمال آفاقه و تطوره ، بغداد : جامعة بغداد ، مطبعة الموصل ، ط ١ ، ٢٠٠٢ ، ص : ٢٣

بمعنى علم (logos) كلمة مؤلفة من جمع كلمتين يونانيتين : Epistemology نظرية المعرفة (بالإنجليزية):** بمعنى : حديث، علم، نقد، دراسة فهي إذا دراسة نقدية للعلوم. تعتبر نظرية المعرفة إحدى المباحث *episteme* الكبرى في الفلسفة التي تدرس طبيعة وشروط تشكل المعرفة المعرفة، المصطلح بحد ذاته معرفة، يعتقد أن من صاغه هو الفيلسوف الإسكتلندي جيمس فريديريك فيرير. ويعرفها الاند في معجمه الفلسفي بأنها فلسفة العلوم، وهي تختلف بهذا عن الدراسة الوصفية لمناهج العلوم (مينودولوجيا) كما أنها ليست حدسا للقوانين العلمية لأن الأبيستميولوجيا تدرس بشكل نقدي مبادئ كافة أنواع العلوم وفروضها ونتائجها لتحديد أساسها المنطقي لا النفسي www.wakabede@y وبيان قيمتها الموضوعية. ينظر :

وتتكشف لنا تلك المتحولات الاستراتيجية في الاداءات الجمالية الفنية ولاسيما فنون التشكيل بعد ثورة الانطباعية لتبين أهمية هذا البحث وحاجته الاكاديمية فضلا عن :

(مشكلة البحث) .:

من حيث العقل المشاكس للثوابت و القيم برغم ما يتلقاه من محاربة وتثليب تصل الى ادنى مستويات التجريح ، نجده مصرا يمتلك صفات الثورة والاقدام ، بما يحقق له الانتصار ولو بمستوى نسبي على وفق حساب الكم ، وعلى الرغم قلة مرديه واتباعه نجدهم يشكلون شرارة تلبث الانتشار و التوسع ، وعند دراستنا لتاريخ التحول في بنية الانتماء الفكري و الادائي المنعكس في الإبداعات ومنها الجمالية ولاسيما التشكيل ، نجد ان هذه المعادلة البسيطة تمتلك الواقعية والموضوعية والاستمرار بل الديمومة . التي اساسها بيان فاعلية الاصرار الارادي الأبستمولوجي المنطلق من ضاغط الغربية والاحساس بالعدم في الذات ودعوة نحو ازاحة الايقونات الفاعلة في الحياة بصورتها المادية الملموسة المتشكلة في اداءات ابداعية مختلفة ، و صورتها المفاهيمية المتمظهرة في العقائد و الأيدولوجيات ، ان هذه الفاعلية المستمرة مع النمو الحضاري الانساني يحقق البناء الابستمولوجي للوعي الانساني باختلاف الضواغط وصراع الهوية وسطوة العولمة ، وازاء ذلك يمكن صياغة سؤال مشكلة البحث على وفق يأتي:-

- ما مكان قوى الايقون ؟ . وما بنية صراعة مع عناصر تقويضه التي تحيله من ثابت الى خلخلة الثبات . ؟

هدف البحث :-

- كشف عن مكان العبث الممنهج بقوى متفلسفة لأيقونات راسخة في الوعي ، ومن ثم بيان قوى التقويض التفاعلية التي اعتمدت فلسفة العبث واشاعت رؤى العدم والغربة بوصفها فلسفة النتاج الفني الجمالي العايب .

حدود البحث :-

الحد الموضوعي – فلسفة الحداثة وما بعدها والفكر الفلسفي الراض للايقون والوغس .

- الحد الزمني – القرن العشرين .
- الحد المكاني – اوربا وامريكا .

المبحث الأول: الرسوخ والتثبيت الايقوني الجمالي - الهيمنة في الميتافيزيقيا الشكل

تعد مشكلة التثبيت في المعرفة الانسانية من المشاكل المستديمة بامتلاكها ديمومه وتفاعل مع مجاورات مختلفة ، اذ يتمثل التثبيت في ظاهرة الرسوخ والديمومة ، لكن ما يتحقق فيه الثبات من مظاهر الفكر و المعرفة لا يلبث ان يجد تقويضاً ، في بعضها رسوخا يستديم بزمن اوسع من غيره ، والاخرى لا تلبث ان تتخلل ، و الاسباب متنوعة ونسبية في الرسوخ والتقويض ، وتتحكم بها ضواغط متعددة ومختلفة حسب الزمان و المكان .

ولخصوصية بحثنا في فن التشكيل ، نتجه نحو كشف القوى التي تعتمد منطق التثبيت ولا تتوافق مع الحركة والتحول الا ضمن دائرة الثوابت التي احالتها الى منطقيات التقديس ، وهي ببساطة قوى ذات منحى ميتافيزيقي ، او تعتمد الميتافيزيق بعدة فكراً يعكس في اداء ، ومنه الاداء الفني الجمالي . ولان الفن ظاهرة معرفية انسانية لا تخلو من دوافع وتعالقات اجتماعية (سيولوجية) و (ميثولوجية) ودينية ، فضلاً عن تعالقاتها العميقة مع ذات الانسان بانفعالاته النفسية وتفاعلاته الفلسفية ، وما يمكن أن نأشره من تداخل الحضارة على كل مستوياتها وصورها تداخلاً واضحاً ومؤثراً نجده يتأثر ويؤثر في كل معطيات محيطه (الأبيستولوجي) ، ومنها ضواغط تؤدي الى تثبيت وثبات ولو بمرحلية لا تخلو من نسبية متضمنه اختلافات واسعة ، وتعد (الأفكار) ذا ابعاد مترامية التأثير كما هو حال الفكر الفلسفي المتعلق ايجاباً مع الفكر الديني اللاهوتي بوصفه اهم ما يمكن ان يكون مؤثراً في التزم التثبيت والثبات)^١ ونقصد بذلك الفكر الميتافيزيقي بكل تحولاته التاريخية ولا سيما من الاغريق الى الحداثة وما بعدها . ويمكن عده من اهم الافكار التي استثمرها الفن وتفاعل معها تفاعلاً واضحاً يتعين حسابه وبيان معالمه عبر مخاضات تحققت نتاجاته عبر الزمن الطويل في الحضارات الإنسانية ، اذ نجد الفن قد تفاعل تفاعلاً واضحاً مع الفكر الميتافيزيقي بالتزامه احياناً او بالتفاعل معه الى مستوى التداخل العضوي وبناء صيرورته المتبادلة بين الفن ذاته او صيرورة الفكر في ذاته ، وعليه يمكن لنا القول ان الفن قدم للمخيلة التخصصية • على مستوياتها الواسعة بتعلق مع الميتافيزيقيا بما فيها

C.L.Ten: Routledge History of Philosophy. p233

London

• قدمت لنا الاكتشافات الحديثة في علوم الدماغ ولاسيما القشرة المخية متحول كبير في فهم الخيال والمخيلة عند الانسان وعلى نحو ادق عند الانسان المتوجه الى نظام معرفي تركيبى تخصصي (على الرغم من ان كل الافعال القصدية المتكررة تعد ضمن اطر المعرفة حتى لو تضاعف مستوى بناءها التركيبي كما عند المهنيين والحرفيين) والرأي ينطلق من عد الخيال منظومة تفكير مستترة تحكمها الدافعية والانفعال ، ولأنه على هذا المستوى من التعيين والتثبيت فيمكن للخيال أن يتنام ويتطور ويمكن ان يصاب بالنكوص والتراجع، فضلاً من

من تأمل مفارق للحس والمحسوس والمادة المركبة في وقائع الوجود الفيزيائي ، مما اتاح لها ان تجد في الفن اداة لأحالتها من لغة فوقية الى ملامسة مباشرة مع الذات الانسانية ، فضلاً عما قدم للفن ذاته ان يستثمر افكارها في حثها الدائم نحو التأمل ما وراء المادة والحس والغريزة ، فيعيد بناءه ليكون ابداعاً ينظم اشكالاً وتكوينات مفارقة للحس والمادة والغريزة ، وهنا تكمن الميتافيزيقيا في تأكيد التثبيت و الثبات بمنطق الرفض و الازدراء من كل ما هو حسي مادي غريزي ، و دعواتها السرمدية لعلم مفروق يشوبه النقاء ولا تتحكم به قوى الغريزة وصراعات المادة ، فتألفت بنتائج فنية ابداعية منذ الفراعنة وفنون وادي الرافدين مروراً بالإغريق والرومان وعصور اوربا المزدهرة إلى ما نجده الآن من تشكيل يمكن ان نسميه ميتافيزيقي المنحى في فنون الحدائث وما بعدها . إن الميتافيزيقيا والفكر المثالي بتاريخه الطويل عبر الحضارة الانسانية يبدو خطأً فكاراً قديماً على وفق نتائج الاغريق ولاسيما (سقراط وافلاطون وارسطو) ، و ما قدمه (عمانوئيل كانت) وصولاً الى (هنري بركسن وبنديتو كروتشه) ، (توصف الميتافيزيقيا خطأً بفعل هذا الزمن الممتد عبر ما يتخطى ال ٢٤ قرن توصف بالقدم وهي غير ذلك البتة ، بل يمكن ان نصف الميتافيزيقيا بالأوسع ديمومه عبر زمن التحضر البشري)^١ ، والاكثر التصاقاً مع النفس الانسانية الراغبة بالخلود بأي صيغة تعزز هذه الرغبة او تحل المشكلة على نحو يتوافق مع سيكولوجية الإنسان الذي يرفض الموت والفناء ويرغب بالخلود و واستمراريته في حياة اخرى ،

الامر الذي وصفها الفكر الميتافيزيقي بأوصاف متشابهة احيانا ومختلفة جزئياً على وفق الاتجاهات الفكر اللاهوتي ، فها هي الاثيرية والسرمدية وعالم ما بعد الموت وصور الجنات وحساب الاخرة ومكافئة من كان كابحاً لرغباته وغرائزه في عالم مفعم بالعطاء والكثرة والمذات ،انها خاضعة الى اي صورة من صور التأويل، ومنه التأويل الميتافيزيقي . ان هذا الامل والتأمل المشافي للوعة العدم وحتمية الفناء ، حقق ارتياحاً ابستمولوجياً مدعوماً برغبة سيكولوجية ، ومن ثم احيلت المرفوضات والممنوعات التي تأصلت بالرفض القاطع للحس والمحسوس وازدراء الغرائز ... الخ الى تثبيت يقوئي امتد بأطرافه الى الإبداعات الجمالية ولاسيما الفنون ومنها التشكيل ، بل ان التقديس شكل قوه تأكيد و ديمومه .

وجود خيالات تخصصية مرتبطة على نحو ما بتخصص الانسان وتوجهاته ودوافعه، وإزاء ذلك يمكن أن تكون المخيلة التخصصية ذات قواسم مشتركة سهلة التأشير والتشخيص عند معشر الاطباء، وهكذا الامر عند المهندسين والفنانين والمسرحيين والموسيقيين وأخيراً هناك مخيلة تخصصية يمكنها النمو لمستوى الابداع ، بفعل التوجه والتفرغ والعمل فالخيال والمخيلة يمكنها النمو ويمكن اصابتها بالنكوص او التراجع .

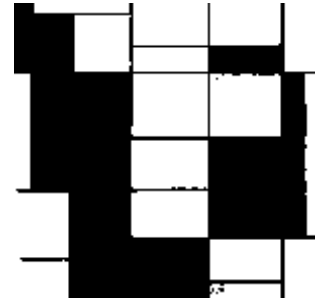
^١ . Allen ، 'The meaning of Beaut – philosophy' ، A.A.B. : 113 ، Vol No . 1955 ، April .

London ، Macmillan co. Limited ، 1955

الأمر انتقل الى فنون التشكيل منذ عصر الدويلات الاولى وحتى ما قبلها ، وكان متمركزا في وادي الرافدين و النيل وصولا الى الاغريق والى يومنا الذي نعيشه في خضم فنون ما بعد الحائة ، والمستقصي في حركة الرسم والنحت عبر تحولات الزمان والمكان يجد ذاك الافصاح الشكلي التكويني الذي مارسه فنانو الرسم والنحت بعوالم الميتافيزيقيا وصور الروحانية والتصوف نحو المطلق ، ، حركة تعمل على تأكيد ثوابت روحانية ، تزيح كلما يعد مدنسا حسب تعبير الفكر المثالي ، إن الرسم والنحت والتشكيل البنائي لاتجاهات ما بعد الحداثة عملت على نحو متسارع لتقويض الواقعة الفيزيائية التي نسميها بالتداول العام للواقعية في فنون الحداثة ، وبفعل الرغبة الملحة نحو هذه الدراماتيكية التي تعلن الجمال في اللامعنى والا مفهوم والا متعين في عالما الحسي وعن طريق ادواته في التشخيص وسرد المعنى ، والا ثابت هي في حقيقتها حث لألية الفكر وتفاعله مع بناء العمل الفني ، تفاعلاً تأويلياً افتراضياً ، كان للتجريد مكانة مهمة في تطبيق ذلك ، انظر في ذلك بعض اعمال موندريان ذات الصيغة الهندسية .
(بيت موندريان)



بناء مستوحى من موندريان



شكل () موندريان

يبدو للمتتبع لحركة الإنتاج للنص التشكيلي الجمالي ، ان احالة الشكل والتكوين واللون الى بناء روعي تصوفي امر لا يعد نزهة او استسهال ، لان التأويل المتفلسف نحو الصوفية والروحانية تتطلب ما يوافقها منطقياً في منظومة بناء الشكل والتكوين واللون والامر جابه الفنانين مما جعل تحليل البناء في احالة الجزئيات والكليات في نتاجاتهم يسير بخطابات متباينة في احيانا كثر والموقف يرجع الى ذاتقيه التجرد من التعالقات الحسية الغرائزية كم في المقاربة بين



(الكسندر كالدرا : رقانق معدنية ملونه)

الموسيقى المجردة من الحكاية والتشكيل الذي ينحو المنحى ذاته يمكن كشفها في ايقاعية اللون وحركة التكوين في لحظة الابصار للنص التشكيلي ، وتشكيل ما

بعد الحدائه استثمر المعادلة هذه استثمارا واسعا كما في بعض اعمال (الكسندر كالدز) . (رقائق معدنية ملونه) ،



الطائر (برانكوزي)

وفي المقابل يمكن ان نجد ما يوحي الى ذلك في (الطائر لبرنكوزي) الطائر يحلق في الفضاء فيه دعوة روحانية متصوفة في التشبث برومانسية الحركة التي تحاول مفارقة المادة ، ولان في الصوفية والروحانية التزام فيه من الرومانسية والصفاء الكثير نجد ان بعض من الاعمال التي تستدعي المخيلة ان تفترض افتراضاتها المؤولة يمكن لها ان تكون ميتافيزيقية المنحى

جاكسون

بولوك

والمتتبع لأعمال (جاكسون بولوك) التي يقدمها بطريقة الرش الموحى بلحظوية واعتباطية الاداء وهو غير ذلك ابدأ ان خبرته ووعيه المفرط نحو تقنياته يجعل من اعماله ذات قصدية



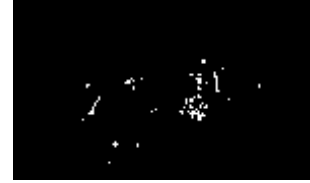
التعبيرية التجريدية (جوكسون بولوك)

واضحة الا ان حدس اللحظة في الاداء هو المموه في استيعابها على مستوى التقنيات . ، إن الدعوة إلى إزاحة الحس والمادة ورفض مظاهر الغريزة في النص الجمالي والتألق في عوالم غيبية ، لا تعني إزاحة الجزئيات من الوقائع المادية على نحو كامل ، فالامر لا يتحقق حتى في

التجريد الخالص ، لان الانسان يركب خياله الذي يدعي انه مفارق للمادة والوقائع الحسية من هذه الوقائع ومن المواد الحسية المتاحة له ، لكنه يركبها بماهي ليست عليه في

كلياتها ، وهنا تكمن المفارقة وتكمن خصوصية الرومانس الميتافيزيقي ، بل يمكن تسميتها بالواقعية المثالية ، وهي ببذلك تدعي الثبات و التثبت بالمنطق الميتافيزيقي ، ويمكنها تحقيق رؤيتها في مفارقة ما هو درامي كحدث ينسب الى عالم الحس و الغرائز، فضلا عنما تحققه من بناءً رومانسياً و صفاءً ميتافيزيقياً صوفياً اخلاقياً ، متمثلاً في الفن الإغريقي و الروماني لعالم الإلهة وصور الحب والتضحية من اجل المبادئ السامية ، وصولاً الى عوالم الرسم المسيحي

وحتى التشكيل الزخرفي الاسلامي وما قدمه الرومانتيون من انجازات ،الكل افضى على هذه الروحانية الميتافيزيقية .



(فالشكل صفة اخلاقية كما قدمها شارحا مفسرا عمانوئيل كانت وتهكم بها وعليها مارتن هايدكر، الا ان ما يمكن كشفه وملاحظته في الكثير من الاعمال المفارقة للواقعة والحدث والمعنى ما يوحي لنا بميتافيزيقيا الشكل .)^١

إن الدعوة نحو ميتافيزيقيا الشكل والبناء المتكامل للعمل الفني كنص منغلق على ذاته، يعتمد الثبات و التثبيت ، نجدها في أعمال كثر حتى في الانطباعية في أعمال سيزان بل يمكننا ان نستدعي من سبقه كما هو الحال عند بيسارو وجورج سورا وكونستابل ، اذ يمكن اعادة قراءة اعمالهم من حيث روحانية اللون وتفاعلاته مع مساقط اضاءة الشمس ، بما تحمله من قوى تفاعلية متمركزة في الذات الجمعية البشرية ، ويمكن على مستوى البحث العلمي الدقيق ان نجد تعالقات فكرية رائعة قدمها (غوستاف يونك) في نظام المرموزات ذات البعد الميثولوجي في اعماق التاريخ التي تؤثر في اللاوعي الجمعي وتتمظهر في نتاجات المعرفة الابداعية في الفنون ومنها التشكيلي •. الا ان الموقف توضح على نحو جلي ومباشر في تصريحات بول سيزان التي لا تخلو من انتماء جمالي يعي ان للشكل والتكوين احياءات فكرية يمكن تفاعلها مع المتلقي ، ويمكن ان تكون ذات تفاعل ذاتي منتج يقدم للعمل الفني ذاته مجموعة قراءات تحقق خصوصته الابداعية ،

:Garvin, . philosophy in seven philosophical problems. ١٩٤٣، The Macmillan co . new york . p 124

٣ Luciusi

• راجع كتاب كارل غوستاف يونج الانسان ورموزه ترجمة سمير علي طباعة دار الشؤون الثقافية بغداد

ويعد سيزان في هذا الموقف الفكري المحال الى الاشكال او المقروء في لوحاته ، يعد داعما وفاعلا في انتشار فكرة التأويل (الهارمونيقا) وبدايات لسلطة التلقي التي سنجدهما ذات سطوة في الفكر النقدي الجمالي للقرن العشرين ، وعلى نحو خاص في نصفه الاخير، ومقولة سيزان الشهيرة (اني ارسم الكرات والمخاريط والمكعبات والاسطوانات) ، فيها الكثير من تتبع الميتافيزيقيا على خطا مقولة افلاطون في ان جمال المثلثات والدوائر وخطوط المساطر اوسع من جمال الوقائع ، والمقصود بالوقائع : (الحدث الفيزيائي كما هو حال الشجرة والحصان)،والامر يشير لنا الى حتمية وعي وفهم سيزان لنظرة افلاطون بل الى رؤى ميتافيزيقية .



رئسات افون بيكاسو

إن تتابع إنجازات التشكيلية في القرن العشرين لا يخلُ من تتابع تعالق الميتافيزيقيا مع التشكيل ذاته ولا يخلو من قراءات لمفكرين ميتافيزيقي المنحى لإنجازات تشكيلية حققت في داخلهم انفعالات دراماتيكية واضحة ،ويمكن ان نجد في مشاكسة بيكاسو وبراك في معرض ١٩٠٧ وعلى نحو اذق مقولات بيكاسو التي تقدم لنا منطق ميتافيزيقي المنحى بتعبيراته ذات الدعوات الى (ان الاشكال لا يمكن ان تثبت وتثبت في اللوحة ذاتها لانها مفعمة بالحياة حياة لا تحققها فيزيائية الاحياء بل تحققها فيزيائية الافكار)^١ ومنطق بيكاسو في فيزيائية

الافكار منطق ميتافيزيقي بحث يحيل الاشكال الى حياة متحركة في الفكر وكأنه بنيوي شكلاني بمنهج سوسير البنيوي ، اذ يجعل من المعرفة ماكنة مولدة ذات مخاضات مستمرة تولد الجديد من ذاتها ، فالاشكال في اعمال بيكاسو تولد اشكال جديدة في ذهنية المتلقي او تحقق تناص تفاعلي بمولدات شكلية تكوينية عند الاخر من الفنانين التشكيلين ، والمنتبع لأعمال بيكاسو كما في أنسات افينون و السجين السياسي والجورنيكا واخرى من اعمال كثر لا يمكن حصرها في هذا المبحث نجدها متطابقة مع ذاك الخطاب الميتافيزيقي الذي يركب الشكل

¹ Garvini, Lucius philosophy in seven philosophical problems.p 108

في اللغة واللغة في الشكل لا بوصف اللغة كأصوات بل بوصفها أفكار . وإزاء ما قدمنا يتبين إن في استمرارية المفارقة بين الحس والغريزة والمادة وما جرا مجراها مع الرسم أو التشكيل بإيحائيه وبثه الفكري الجمالي تعد هذه الاستمرارية في المفارقة دعوة نحو ميتافيزيقيا التشكيل رسما ام نحتا ام خزفا ام اي صورة من صور فنون الحداثة وما بعدها، إلا إن في تاريخ الفن التشكيلي ضاغط لا يمكن تناسيه او الاستهانة به متمثلا بالتشخيص ومركزية المعنى والايحاء بالمعنى البديل ، وهذا المتراكم الكمي والنوعي لسلطة المعنى والمفهوم يعد ضاغطا فاعلا ومهما في بنية الذوق الجمالي والفني ، ولا ننسى ان ضاغط المعنى والمفهوم يعد ضاغطا مهما في الفنون المجاورة كما هو حال الموسيقى والمسرح والسينما الى اخره من فنون قدمتها الحضارة البشرية ، مما احال الوعي الجمعي الى ان يكون اسيراً للمعنى وكشف المفاهيم ،حتى كانت الثورة في الحداثة وما بعدها بقدرتها في التحول على نحو متتابع بإزاحة ذاك التذوق الجاثم على افكار الانسان منذ القدم حتى المعاصرة ، ولا يخلو الأمر من صراع في الفكر يقابله صراع في الاداء وفي الامكانيات في توجيه التداول الاجتماعي نحو تذوق جمالي مغاير ، والمتتبع الى حركة الصراع سيجد ان في التاريخ الفني لنهايات القرن التاسع عشر مع بدايات القرن العشرين صورة واضحة لهذا الصراع والتفاعل بين الذوق القديم والذوق الذي يعد جديدا في زمنه ، وما آلت إليه الأمور في معرض المرفوضات ١٨٨٦ م صورة من صور هذا الصراع

،بل يمكن ان نصف الوضع الاقتصادي الحياتي لسيزان وفان كوخ كشفا لواقع الصراع لان اعمالهم في حينه لا تلائم تذوق سوق البيع او تجارة الفن ولا تلائم تذوق دافعي المال من نبلاء ورأسماليين ، اذ كانوا مفعمين بذاك التذوق الرومانسي الذي يجعل من المعنى والمفهوم مركزا من مراكز الكبرى في البث الجمالي .

المبحث الثاني

تقويض الثبات و التثبيت الايقوني

من حيث الشكل و البناء الاسلوبي

بإشاعة الغربية و العدم و اسقاط القيم

ان فكرة الموت و العدم لازمت الإنسان مع بدايات تألق و عيه و تطور تفكيره ، و كشفه فيزيائية الوجود في حتمية الموت و حقيقته التي لا جدال فيها ، فكان الموضوع وما زال يبحث على مستوى منطقتين

– الأولى – دينية روحانية تتداولها الاديان كلها ، تتشابه في جوهرها ، و خلاصة التشابه الرجوع الى (المطلق) ،

– الثانية – تمظهرت في مناهضتها و استخفافها للمنطق الالهوتي ، فكانت المادية و النسبية و الماركسية و الوجودية المعاصرة و ما قبلها من عبثية (نتشه) و رفضه التثاؤمي ، ، بمجموعهم يمكن وصفهم بأعلى مرحلة من مراحل العبث في الايقون .

ولو استدعينا فكرة العدم الوجودي و بخاصة كتابات (سارتر و هايدكر) نجدها تتسم بوحي متعالي و بارادة رافضة تؤكد ازدرائها و سخريتها و استهزاءها من الوجود بصورته الفيزيائية و الاجتماعية ، مما ادى هذا الازدراء التحليلي الى صناعة منظومة رفض لكل تاريخ الميتافيزيقيا ، ابتداءً من الاغريق و انتهاءً بعصرنتها التكنولوجية ، فالحضارة كما صورها (كولن ولسن) بأنحلالها في روايته الشهيرة (سقوط الحضارة) * و كما سخر منها (سارتر) في مسرحياته (البغي الفاضلة) و (الذباب) بل

^١ عندما نذكر مصطلح العدم و الغربية و الحرية و الاختيار فاننا ضمن دائرة الفكر الوجودي بكل اتجاهاته و تحليلاته المتنوعة ، اذ ان الباحثون في الفكر الوجودي يعدون هذا الفكر منوعا الى مستوى ان يكون فلسفات و اتجاهات و جودية و ليس فلسفة و اتجاه واحد متوحد فالوجودية ابتداءً مما يسميها (بالمؤمنة) او (الوجودية المسيحية الصوفية) عند (سورين كيركجارد) و تحولاتها في ما نطلق عليه (بالوجودية الملحدة) عند (هايدجر و سارتر) نجد ان هذه المفردات و التي احيلت الى مستوى الاصطلاح في الفكر توصف بالمفردات الوجودية . ينظر : Richard Schacht , Modern philosophers , Descartes to kant (London classical Routledge and Kegan paul London , 1984 . p 78

* قدم كولن ولسن كتابه المفاجئة (اللامنتمي) بعمر ٢٤ سنة وله ابحاث و روايات مسرحية مهمة منها (ضياح في سوهو) و (خفايا اللاشعور).

ان ازدياد الحضارة التكنولوجية وما انتجته من اتجاهات العولمة موضوعة وجودية قديمة قد صبت غضبها على العلم والنتاج العلمي . ان حياة الإنسان التي لا تخلو من انسحاقات تحت ضواغط حضارية واجتماعية ودينية وسياسية واقتصادية حفزت الفكر الى إعلان ان الإنسان كائن سَحَق ذاته بذاته واستغل ذاته بذاته ، فما كان منه الا الخلاص بالعبث بالقيم والقوانين والنظم التي أدت الى انسحاقه ، وما قول (سارتر) في مسرحيته (البغي الفاضلة) على لسانها (إنكم يا دعاة الشرف والعظمة والوقار في داخلكم طفلا يعبث وهو سيدكم الخفي يتحرر في الظلمة لان في الظلمة تظهر الحقائق جلية)١.

ان فكرة العدم التي التصقت بالفكر الوجودي المعاصر فكرة أسسها (نيتشه) في استدعائه تشاؤمية (شوبنهاور) ورغبته في تحطيم القيم ، لان في القيمة والمعيار والقياس استمرارية وجود ايقوني يستدعي التسامي - المتعالي والتربوي الرومانسي ، والامر يعد مناهضا للرغبات النيتشوية ومن ثم مناهضا للرغبات الوجودية على وفق (هيدجر وسارتر) ، وهنا تجسدت فكرة تقويض القيم التي اختصرها (نيتشه) بفكرة (موت الله) ، وعليه فان التعالق بين فكرة العدم ورفض القيم تعالق نسيجي متوازي التفاعل . ان حتمية الفناء او الموت الانساني موضوعة ارقت (الإنسان) عبر مراحل تطوره المعرفي وكانت محورا خفي تأسست عليه الكثير من الاتجاهات التي في اغلبها ميتافيزيقية او لاهوتية المنحى ، مما احال الموقف النقدي المضاد للفكر (الميتالاهوتي) باختلاف انواعه موقف (يستخف اولاً) و (يقوض ثانياً) و(يستدعي منطق الفيزياء المادية بأيدولوجيا كبرهان ثالثاً) ، وهذه المتصارات في فهم واقعية وحتمية الفناء او الموت انتجت كما لا يستهان به من نتاجات الفن والادب التي استثمرها استثمارا واسعا وعلى مستوى دعوات الضفتين المتضادتين اذا ما جعلنا (الميتالاهوت) ضفة متضادة مع الانطولوجيا الحديثة والمادية الجدلية وبعض مهم من الفلسفة العلمية و الوضعية الحديثة



المنتخبه انجلو



كنيسة السستين

ان الية طرح فكرة الفناء والعدم بالمنطق (الميتالاهوتي) لا تخلو من رومانس، في احالة الموت الى مرحلة يمكن ان تنتهي لظهور مرحلة اوسع تتمثل في فكرة حياة ما بعد الموت ، وهنا لعبت سيكولوجية البقاء والرغبة لعبتها في الاثارة والترقب ، والامر واضح منذ القدم في الفنون الفرعونية بأهراماتها ومقابرها ، كذلك نجده في فنون وادي

Richard Schacht , Modern philosophers , Descartes to kant (London classical Routledge and Kegan paul London,,1984 p ; 311



بوابة الجحيم - رودان

الرافدين في مقبرة اور الملكية التي احتوت كل مستلزمات الحياة المترفة الممتلئ القوي لعالم اخر افتراضي هو عالم ما بعد الموت .وفي الفنون الاغريقية وصولا الى تأثيرات الكنيسة نجد ان الموضوع قد تجسد على نحو واسع كما في صور السيد المسيح (ع) ما منح من رومانسية مفعمة بمنطق العفة والنقاء والخلاص كما في تمثال (المنتحبة) لمايكل انجلو ، ورسوم موضوعة الدينونة في كنيسة السيستين وبوابة الجحيم للنحات رودان ، الا ان (الميتافيزيقية اللاهوتية) بكل ما تمتلك من انتشار لم تستطع ان تكون الاوسع في حياة النتاج الفني الجمالي ، فظهرت لغة وشفرات اخرى مناهضة مناقضة تعتمد الفكر النيتشوي وما قدمته الوجودية الحديثة على يد (سارتر) و(هايدجر)، فاستثمر فكرة العدم وفكرة الموت استثمارا لأسقاط القيم والايقون .وها نحن نجد اعمالا واسعة تقدم الجسد الانساني بمستوى من العبثية التي اعتمدت الانسحاق والرفض الوجودي ،ومن هذه الاعمال (التشريح الحيواني للانسان) للفنان العراقي (كاظم حيدر ١٩٣٢ - ١٩٨٥)



كاظم حيدر (التشريح الحيواني للانسان)

ان فكرة العدم والموت فكرة مرتبطة بما قدمته الوجودية بأفكار اخرى كما هي في فكرة (الحرية) بوصفها (الحقيقة المطلقة) التي تعتمدها و تعدها اداة من ادوات الرفض لعوائل الوجود يقول (هايدجر) في كتاب اصل العمل الفني (ان ماهية الحقيقة هي الحرية)!

والحرية في الفكر السارتري ارادة واختيار، وتعد قيمة عليا يمكن ان نتلمس صدقها في التعبير عن ذاتها بدون مقدمات ولان قيمتها عليا فهي محركة لنوازع انقاذ البشرية من براثن التعبد والخضوع اذ يقول (بول فولكيه) على لسان سارتر (ان الحرية هي المصدر الوحيد للقيمة)^٢، وعليه فان قيمة الحرية عند سارتر في تحفيزها للإنسان ان يستل نفسه من عالم القيم

^١ هايدجر،مارتن،اصل العمل الفني،تر:ابو العيد دودو ،مكتبة الاختلاف للتوزيع والنشر،الجزائر،ص٣١.
^٢ فولكيه،بول ،هذه هي الوجودية،تر:محمد عيتاني،بيروت للطباعة والنشر،بيروت،١٩٥٦،ص١١٨.

والقوانين و الاخلاقيات الوهمية ويعيش في عالمه (البوهيمي) الحر المغترب .وبمعنى ايسر فان الحرية تحقق الاختيار المسلوب من

الانسان الاخر، فالاختيار حرية متحركة تتحقق بها ذات الانسان بل تحقق إنسانيته وبالحرية والاختيار يتجسد الاغتراب اذ ان الاغتراب بأشكاله الاجتماعية والمادية يعبر به بتلك الغربة التي تجتاح المغترب وتفصله عن مجتمعه ، والاحساس بالاغتراب هو احساس انطولوجي وجودي مفعم بارادة الاختيار المتجسد برفض بكل قوى الوجود المهيمنة على حياة الانسان . استطاع هذا الخطاب ان يحفز قوى تعبيرية هائلة تجسدت ادبا وفنا ويذكرنا الامر بمسرحيات (غامو) الشهيرة ومنها شخصية (بارثا) المغتربة التي تقام عندها الاغتراب فاتفقت مع والدتها بقتل رواد الفندق اللتان تعملان فيه حتى وصل الامر ان تغتال اخيها بارثا دون علمها الا انها بررت الموقف بفكرة تحقيق الخلاص فجعلت من قتله امرا ضروريا لإنقاذه من هذه الحياة النتنة ،والامر يذكرنا بروايات (كولن ولسن) في(الفقاص الزجاجي) و(ضياح في سوهو) هذا في الادب الروائي والمسرحي الا ان الفنون الاخرى ذات الادوات البصرية كما هي فنون التشكيل استطاعت ان تستثمر الاغتراب والعزلة والاحساس بالعدم والفناء بفعاليات مهمة في فن الرسم والنحت والجرافيك ...الخ وفنون التشكيل للحداثة وما بعدها ويمكن ان نعيد قراءات مهمة لمنحوتات البرتوجياكومتي وكذلك اعمال سريالية (لماكس ارنست) و(سلفادور دالي) بل ان بعض من اعمال (وليم دي كونغ) كما في (امراءه واريكة) و(امراءه رقم ٢١) وعمل (فرانسيس بيكون) في (عاقبة الاغتصاب) حتى ان الفنانين العرب والعراقيين قدموا الكثير من الاعمال التي تعنى الغربة والعدم والانعزال فها نحن نجد اعمال (كاظم حيدر) ك (رجل وظله) و (لوكيميا) وايضا اعمال الفنان (علاء بشير) كما في (الصرخة).



لوكيميا



كاظم حيدر رجل و ضله

المبحث الثالث

نتائج البحث

اولا :

ان احالة البنى الجمالية الفنية ولاسيما التشكيلية الى منظومة قيم في اعمها الغالب ذات تأسيس ديني او سيولوجي ، موضوع فيه اشكال اساسه التفريق بين الكليات والجزئيات في البناء التشييدي للفن التشكيلي ذاته ، والتحليل الناجح عند هذه الاحالات يتجه الى الكليات لا الجزئيات بصيغها الادائية المختلفة ، فلايمكن ان نصف شكل او تكوين ب نظام قيمي معين ،، لانها ضمن الجزئيات ،، لكن يمكن احالة الفكرة او الغاية او البناء الكلي الى النظام التقييمي دون غيره .

ثانيا :

ان فكرة القيم السامية ومنها المقدس او الايقوني ، فكرة نسبية خاضعة لمجموعة ضواغط مكانية و زمانية واقتصادية ومعرفية ، على الرغم من ان بعض منذه الايقونات ذا ديمومة اوسع من غيرها ، الا ان هذه الديمومه لا تلبث ان تقوض تحت معاول الضواغط ذاتها ،

ثالثاً :

الصراع بين ما يعد ايقون و عناصر تقويضه ، في الابنة المعرفية المختلفة ومنها التشكيل ، صراع قديم مع بداية وعي الانسان ، وما صراعات الفكر الميتافيزيق بوصفه منتجا للايقونات ، ولا سيما ذات البعد الاهوتي مع الفكر النسبي ومنه السفسطائي ، الا مثل على قدم هذا الصراع

رابعاً :

الحضارة الانسانية بتنوعها حسب الزمان والمكان منتجة للأيقونات التي تحيل نفسها الى ثوابت مقدسة ، وفي المقابل منتجة الى ادوات تقويضها وانحلالها .

خامساً :

الصراع بين ثقافة وخطاب التثبث والثبات الايقوني والثقافة المناهضة له و المقوضة لبنائها ، صراع مستمر مع حركة الحضارة ونموها ، الا ان ما يعد وثبة مهمة في تاريخ تقويض الثابت واشاعة العبث فيه يسجل مع فرديريك نتشه ، حيث تسمى فلسفته بفلسفة الرفض والتمرد .

سادساً :

ما يمكن ان نسميه بفكر الحداثة وما بعدها يرجع الى تأثير الفكر الننتشوي بوصفه فكر التقويض واشاعة الاختلاف والانزياح للثابت المهيم المتداول ، ومن ثم شرعنة العبث و العبثية .

سابعاً :

الفن ظاهرة معرفية انسانية لا تخلو من دوافع وتعالقات اجتماعية (سيسولوجية) و (ميثولوجيه) ودينية ، فضلاً عن تعالقاتها العميقة مع ذات الانسان بانفعالاته النفسية وتفاعلاته الفلسجية ، و نجده يتأثر ويؤثر في كل معطيات محيطه (الأبيستمولوجي) ، ومنها ضواغط تؤدي الى تثبيت وثبات ولو بصورة مرحلية لا تخلو من نسبية فيها اختلافات واسعة ،

ثامناً :

تعد الأفكار ذات الابعاد المترامية التأثير كما هو حال الفكر الفلسفي المتعلق ايجابا مع الفكر الديني اللاهوتي من اهم ما يمكن ان يكون مؤثرا في التزام التثبيت والثبات ، ونقصد بذلك الفكر الميتافيزيقي بكل تحولاته التاريخية ولا سيما من الاغريق الى الحداثة وما بعدها . تعد هذه الافكار من اهم ما اثر و يؤثر في بناء الشكل افني الجمالي ذو البعد الايقوني .

تاسعاً :

من حيث التحليل في مناهج الفكر الفلسفي وتعالقاتها مع الفن ولاسيما التشكيل ، اتضح ان للفكر الميتافيزيقي دعوة مهمة لبناء التشكل الروحاني المفارق لعوال الحس والغريزة و المادة على نحو شامل ، و اشعة النقاء والصفاء الرومانسي .. مما يعد دعوته و التزام ايقوني .

عاشراً :

من مظاهر اليقون الروحاني التجرد من المفهومية الدرامية المشبعة بالحس والغريزة ، وتكون اداتها في التشكيل الحداثوي لفنون التجريد الخالصة ، كما هو حال اسلوب كاندنكسي و موندريان و التعبيرية التجريدية عند بولوك .

احدى عشر:

إن حركة التشكيل لاتجاهات الحداثة و ما بعدها عملت على نحو متسارع لتقويض الواقعة الفيزيائية التي نسميها بالتداول العام بالواقعية النسخية او المستنسخة ، مما احال بعض هذه النتائج الى الغور في عوالم مناهضة للحسي والغرائزي ، ساعية ان تبني شكلا مفارقا متساميا .. الا ان الامر يبقى وفق منطق افتراضي منقلسف .

اثنتي عشر:

إن إزاحة الحس والمادة ورفض مظاهر الغريزة في النص الجمالي التشكيلي ، والتألق في عوالم غيبية لا تعني ازاحة الجزئيات من الوقائع المادية على نحو كامل ، فالمر لا يتحقق حتى في التجريد الخالص ، لان الانسان يركب خياله الذي يدعي انه مفارق للمادة والوقائع الحسية من هذه الوقائع ومن المواد الحسية المتاحة له ، لكنه يركبها بماهي ليست عليه في كلياتها ، وهنا تكمن المفارقة وتكمن خصوصية الرومانس الميتافيزيقي ، بل يمكن تسميتها بالواقعية المثالية .

اربعة عشر:

التحول الكبير في الذائقة التنفيذية والنقدية بل في التلقي على نحو واسع الذي تحقق مع اطلالة القرن العشرين لم يستبعد الميثافيزيقيا من البناء التشكيلي بل حقق تنوعا ادائيا في استعارة الفكر الميثافيزيقي و احواله الى التشكيل .

خامسة عشر :

الشعور بالاجدوى لحتمية الفناء اسقط القيم واحال الاقيم الى مركز الاداء الجملي مما قوض الثبات الايقوني واسقط حرفية الاداء و خصوصيات البناء التشكلي ، فتحقق الانفتاح على نحو شمولي . واشاع العبث بالاصول والمحددات الجمالية والتطبيقية .

سنة عشر:

تعد الحروب والامراض و الانهيارات السياسية و الاقتصادية المحفزات الاولى في اشعة تفويض الثابت والتثبت الايقوني ، بل يحيل الخطاب الجمالي من ارومانس الى عبث في صورة تفويضية كما هي اعمال دوشامب و جاسبر جونز وغيرهم الكثير .

سبعة عشر :

تحول خطاب الحرية والتحرر من صورته الداعية للخلاص الى صورة متطرفة لا عقلانية بدوافع العبث بالقيم وأسقاط الثابت و التثبت الايقوني ، مما احال التشكيل الى عوالم بوهيمية تشوبها قوى الاتعين والامعنى و الامنطق ، تعتمد الغربية والاغتراب من العقل و المعرفة .

المصادر و المراجع

المصادر الاجنبية

- ١ C.L.Ten: Routledge History of Philosophy. London p233
Vol No . 'A.A.B.: The meaning of Beaut – philosophy 'Allen
١٩٥٥ ،London 'Macmillan co. Limited 'April .1955 ،١١٣
. philosophy in seven .١٩٤٣ 'The Macmillan co . new york .p 124
٣ :Garvin, Luciusi philosophical problems
(London classical Routledge and Kegan paul London,,1984 . p
٤ ٧٨
- ٥ Richard Schacht , Modern philosophers , Descartes to
kant (London classical Routledge and Kegan paul
.London,,1984 p ; 311

المصادر العربية

- ١ هيدجر،مارتن، اصل العمل الفني،تر:ابو العيد دودو،مكتبة الاختلاف للتوزيع
والنشر،الجزائر،ص٣١.
- ٢ فولكيه،بول، هذه هي الوجودية،تر:محمد عيتاني،بيروت للطباعة والنشر
،بيروت،١٩٥٦،ص١١٨.

الصورة الفوتوغرافية (الواقع والرمز)

م. ثامر جعفر احمد

الفصل الأول

ملخص البحث

اصبحت الصورة ظاهرة دائمة في الحياة المعاصرة فهي تشغل كل جزء من حياتنا ،
والصورة الفوتوغرافية الشخصية والصحفية والصورة المتحركة التلفزيونية
والسينمائية والانترنت اصبحت وثيقة هامة في حياتنا (عصر الصورة) انها حاضرة
في احاديثنا اليومية، كما انها تعتبر ظاهرة دائمة في الحياة المعاصرة .

فالصورة اللغة الوحيدة المفهومة في ارجاء العالم وقادرة على مد الجسور بين الامم
والثقافات .

وعلى اساس ما تقدم جاء النموذج التطبيقي ليناقدش الظاهرة عبر لقطات فوتوغرافية
منتقاة من المعرض السنوي الواحد والاربعون للجمعية العراقية للتصوير للعام
(٢٠١٥) .

مشكلة البحث:

يتنبثق مشكلة البحث من عنوانه حيث ان قراءة لغة الصورة الفوتوغرافية تشكل تأثير في وجدان
المشاهد تنبع من طبيعة مفهوم الرمز المستنبط من واقعية الصورة. لتلبي متطلبات وحاجات
المعنى الصوري لتستوفي الغرض من فكرتها، وعلى ذلك حدد الباحث مشكلة البحث بالسؤال
التالي:

ماهي كفيات حضور الرمز في الصورة الواقعية؟

اهمية البحث

يكتسب البحث اهميته من خلال الحاجة الماسة لوجود بحث اكاديمي يقدم المعلومات للباحثين والمصورين في موضوعة الرمز في الصورة الفوتوغرافية الواقعية

هدف البحث

يهدف البحث لتحقيق مصداقية الصورة ليجسد رمزية الواقع برؤية فنية من خلال إيصال المعنى للمشاهد .

حدود البحث

لقد تحدد البحث بلقطات فوتوغرافية منتقاة من المعرض السنوي الواحد والاربعون للجمعية العراقية للتصوير للعام (٢٠١٥) .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول

الرمز الصوري :

احتلت الصورة منذ العصور القديمة اهمية كبيرة في الادراك والمعرفة قبل حوالي اكثر خمسة آلاف سنة .

اضاف السومريون الكثير من معاني الصيغ المبسطة لرسوم الكهوف ، وطوروا تلك الرسوم إلى رسوم توضيحية لتكون رموز للغة مكتوبة .

كانت الرسوم التوضيحية رموزاً لأفكار مجردة يطلق على تلك الصور الكتابة المسمارية .. لأنها كانت تكتب على شكل رموز .

حتى أصبحت الصورة تساعد المرء والمجتمع على بناء واقعية الحياة اليومية وتنتج علامات ثقافية في خطاب المجتمع الذي تحدد تقنيات وسائل الاعلام والافلام والتصوير الفوتوغرافي، "لقد دخلت الصورة القرن العشرين لتساعد على الوعي بالنفس والمجتمع من خلال معالجة الافكار وتقديرها والسيطرة عليها فتصبح الافكار رموزاً في الذهن"^١

كان (نيكلاس لورمان) محقاً في قوله " كل ما تعرفه عن مجتمعنا عن العالم الذي تعيش فيه تعرف ذلك كله من خلال وسائل الاعلام "؛ التي تعد الصورة فيها المادة الاساسية للمشاهد والتي يتفاعل معها شعورياً وجمالياً، بلغة بصرية لاتحتاج الى الشرح فالمشاهد يقرأ الصورة ويستخرج بثقافته الرموز لان " الثقافة البصرية ليس كيف يرى الناس العالم ، وانما كيف يرون الصورة الثابتة والمتحركة التي تعرض امامهم"^٢ ويستخرجون منها الفكرة بنائاً على ثقافتهم ومعرفتهم فهناك علاقات متبادلة ، نرى صوراً معينة كصور واقعية والصورة بدورها تهيمن على الطريقة التي نتصور بها الواقع لتكوين الرسالة البصرية.

ان الرسالة البصرية جزء من اللغة لانها مجموعة من الرموز ولانها كذلك تصبح لغة تقرأ في الذهن عندما تكون الكلمات والصور متساوية في وسائل الاعلام ، فالاشارات الثقافية التي تعرف مجتمعياً ما لن تكون فقط اكثر كفاءة لتنتقل من جيل إلى جيل ، هنا وهناك ، وستكون الشعوب من مختلف الثقافات قادرة على قراءة الصورة . وعلى ذلك يحدد الباحث من خلال فهم طبيعة وظيفة الرمز بطريقتين متشابهتين :

^١ هشام جمال، التكنولوجيا الرقمية في التصوير السينمائي الحديث، مصر: مطابع التجارية، ٢٠٠٦، ص٣٤.

^٢ Luhmann, niklity, the reality of the mass. Stanford university press 2000 . p/ .

^٣ عبد الجبار ناصر ، ثقافة الصورة في وسائل الاعلام الدار المصرية اللبنانية ٢٠١١، ص ٤٤.

أ- يعمل الرمز على قاعدة انه يدل على شيء او تمثيل شيئاً آخر للمعنى المفهوم او الفكرة التي يشير إليها .

ب- الرمز هو اي شيء يستخدم لإيصال المعنى .

وعلى ذلك فان (الصورة الرمزية) هي التي تدل مباشرة على شيء تمثله ، مثلاً (صورة ثقب رصاصة ... لا تمثل الرصاصة ، لكنها تشير إلى أن رصاصة قد اطلقت ، وصورة الدخان ... لا تمثل النار، بل أن هنالك ناراً قد اندلعت وخلفت ذلك الدخان. ، فالعقل يستقبل الصورة ويحللها وفقاً للمعطيات المنطقية لاستخراج المعنى الذي يحاول صانع العمل ايصاله عبر الرموز، وعلى ذلك يتبين لنا مما تقدم أن الصورة هي رموز يترجمها عقل المشاهد لتحليل مصدر الفكرة . حيث يرى (جون ثومبسون) "ما يحدد حضارتنا بانها حديثة هو حقيقة ان انتاج وتداول الاشكال الرمزية ومنذ القرن الخامس عشر الميلادي قد ازداد وبشكل لا رجعة فيه، في خضم عملية السلع والانتقال التي اصبحت الآن ذات طابع عالمي "!

المبحث الثاني

واقعية الصورة الفوتوغرافية :

ان الصورة في الحقيقة ليست هي الواقع ، وانما صاحبت الواقع عبر تاريخها، لان ابداع صورة من خلال عدسات الكاميرا يتضمن الى حد ما الاختيار الذاتي من خلال الانتقاء والانطباع الشخصي .

١) Thompson.J.B, Ideology and moden culture Cambridge, 1990,p124.

"وهناك انواع من الصورة تسجل من دون تدخل الانسان في كاميرات الرقمية مثلاً ، ليس هناك من يقف وراء الكاميرا ليقرر ماذا او كيف يلتقط صورة حدث معين"،مع اننا نعرف جيداً أن شخصاً ما قد يبرمج الكاميرا لتسجل ما يحدث من جزء محدد من المكان، لكن هنا يجب القول ان المصور الفوتوغرافي ينتقي من الواقع بكل تفاصيله الطبيعية لحظة معينة في زمن معين وهذه الانتقائية الذاتية ماهي الا محاولة لسرد شئ ما يرمز الى فكرة معينة ضمن المحيط الواقعي، وساهم التطور التكنولوجي على توسيع كفاءات التقاط جزئيات الواقع عبر الدقة العالية للصورة حتى اصبحت عملية التصوير الفوتوغرافي تعرف " على انها اداة علمية لتسجيل الواقع بدقة كبيرة"٢ و تعتبر الصورة غالباً نسخة غير آنية لعالم الواقع ، واستخدمت الصورة لاثبات أن شخصاً ما كان حياً في زمن ومكان محددين من التاريخ .. كصور المفقودين او اسرى الحروب ، وتقدم كوثيقة في ساحات القضاء، ان (وظيفة الصورة الفوتوغرافية في الحصول على تقدير أبعد لما تحمله الصورة)٣، أي ان الصورة الفوتوغرافية الواقعية على خلاف الرسم ، تجمع بشكل لم يسبق له مثيل بين ما هو هنا الآن (الصورة) وما كان هناك (الموضوع ، الشيء ، المكان) فهي غالباً ما تقدم كما لو كانت برهاناً غير قابل للنقاش على ان حدثاً معيناً وقع بطريقة معينة في مكان معين .

والصورة هي ايضا اشياء نستثمر فيها مضموناً عاطفياً عميقاً.. إنها احدى الوسائل التي من خلالها نستذكر الاحداث ، نستحضر لنا شخصاً غائباً . وتبعث فينا الشوق لشخص فقدناه ، أو شخص نرغب في رؤيته لكن لم يسبق لنا أن رأيناه أو ألتقينا به .

^١ شيماء وليد جاسم، الصورة الرقمية، التصميم والاعراج،دراسة تقويم، الاردن: فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠١٢، ص٣٣
٢) Sturken, Marita, Lisa Cartwright, practices of looking :P16.
٣)http// www.photoguotes.com/showquotes.aspxsid=768-name=berger,John.

فهي أي الصورة ضرورية لتذكرنا بما نود تذكره ، لكنها تساعدنا على نسيان تلك الاشياء التي لم نصورها .

وبعد قرن ونصف من قيام الصورة الفوتوغرافية أصبح بالإمكان تصوير مشهد لا وجود له من دون تزييف الصورة ، ففي أوائل عام ١٩٨٢ أعلنت شركة المؤثرات الخاصة (لوكا سفيلم) أن عملها تضمن وضع نهاية الصورة الفوتوغرافية كدليل لأي شيء ، "بالإضافة الى امكانية اضافة عناصر جديدة الى المشهد ، ويمكن التلاعب بكل عنصر في الصورة من لون وسطوع وتركيز " وهذه المرونة في تطويع الصورة الافتراضية التي يمكن التلاعب بمقدراتها في العديد من البرامج المختصة كبرنامج (photoshop) يتيح لمستخدميه التلاعب بالصورة بالشكل الذي يريده .

وهذا البرنامج رخيص الثمن وغالباً ما تكون ضمن معدات اجهزة الحاسوب

لم تعد الصورة دليل على الواقع ، إنها افتراضية مثل كل وسائل الاعلام البصرية فيما بعد الحداثة ، من التلفزيون الى الحاسوب .

مؤشرات الاطار النظري:-

في ضوء ما سبق يمكن للباحث ان يحدد مجموعة من المؤشرات النظرية وعلى النحو التالي:

اولاً: ان يعمل الرمز على قاعدة انه يدل على شئ او تمثيل لشئ اخر لمعنى المفهوم او الفكرة التي يشير اليها.

ثانياً: تعمل عناصر التكوين في الصورة الفوتوغرافية على ابراز الرمز.

ثالثاً: يبرز المكنون الرمزي للصورة عبر التفصلات الواقعية للمكان.

١) Mirzoeff. Nicholas An Introrduction to visual . Routledge. 2003.p88.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً: منهج البحث

اعتمد البحث المنهج التحليلي من خلال اختيار لقطات فوتوغرافية .

ثانياً: مجتمع البحث .

أن مجتمع البحث هو لقطات فوتوغرافية لصور منتقاة من المعرض السنوي الواحد والاربعون للجمعية العرقلية للتصوير للعام (٢٠١٥) .

ثالثاً: عينة البحث .

تتضمن عينة البحث مجموعة مختارة من اللقطات الفوتوغرافية التي تتوفر فيها المقومات والمعايير الفنية من ناحية الواقعية والرمزية لذلك تم اختيارها كعينة قصدية .

رابعاً: اداة البحث .

مؤشرات الاطار النظري

خامساً: تحليل العينة.

سيعتمد الباحث على صور فوتوغرافية منتقاة من المعرض السنوي (٤١) للجمعية

العراقية للتصوير - بغداد - ٢٠١٥.

عينات البحث

العينه الاولى .



الصورة (١) للمصور الفوتوغرافي حسام العبودي

في الصورة (١) حسام العبودي، وهي للقطعة من صلب الواقع لاطفال في بيئة فقيرة، حيث تتعدده هذه اللقطة حدودها الواقعية الى البعد الرمزي الذي نراه واضحا ضمن النسيج الجمالي للصورة.

من حيث التكوين نجد الصورة تتباين ما بين الظل والضوء والتدرجات ما بين هذين اللونين في صياغة جمالية مبنية على خطوط ضوئية مصدرها فتحه فتحة في اعلى سقف غرفه ذات ملامح

فقيرة تعبر عن حياة ساكنيها البسطاء من طفلين نيطرات الى النور الداخل من خلالها، حيث نرى النور يضيئ، وكل ذلك يرمز الى بصيص من الامل، وكل ذلك لا يتحقق من دون الدور الفاعل للظل والضوء في خلق عنصر عنصر الزمان. فالمكان يفقد قدرته الايحائية بفقدان الزمان .

العينه الثانية .

الصورة (٢) للمصور الفوتوغرافي علي صبيح



الصورة (٢) للمصور علي صبيح كاظم، تعبر الصورة عن واقع الاهوار بكل تفاصيله حيث يبرز النسق الجمالي عبر واقعية البيئة المكانيه وتلقائية الطفل الذي يمتهن رعي (الجاموس) فنجدة ماسكا العصا ومتوازنا في الفه على ظهر احد الحيوانات في الماء مما يرمز الى العلاقة الوثيقة والحميمية ما بين الراعي الصغير في السن وما بين تلك الحيوانات الضخمة في البيئة الطبيعية لها وهنا يعمل المصور على اظهار الفكرة الرمزية عبر المضمون الواقعي الواقعي العام للصورة

العينه الثالثه.



الصورة (٣) للمصور اسامه عدنان

الصورة (٣) للمصور اسامه عدنان، يبرز المكنون الرمزي عبر التفصلات الواقعية للمكان حيث نجد المعنى الرمزي يتوزع عبر مساحات الصورة من خلال مجموعة من التفاصيل (المعروضات البسيطة، واجهة الدكان)، فالسلع المعروضة للبيع في هذا الدكان البسيط تتعدى رمزيا وجودها المادي مما يدل الحالة المادية للوسط الاجتماعي الذي تبرزه ملامح الصورة، والابتسامه التي نراها واضحة على ملامح وجه البائعة الموشحة بالسواد تضهر لنا مقدار القناعة بما يقسمه الله لها من قوت، وهنا نجد ان المكان بكل ما يحتويه من تفصيلات مختلفه تكون الماده الاساسية للايحاء بالرمز.



الصورة رقم (٤) للمصور حيدر المنكوشي

الصورة رقم (٤) وهي للمصور حيدر المنكوشي، في هذه اللقطة نجد الافراط بالرمزيه واضحا من قبل المصور لتجاوز الواقع مع المحافظة عليه كمادة اساسية تسهم في اىصال المعنى الصوري من خلال الرمز الواضح والمبني على الصراع ما بين قساوة الحياة المتمثلة بالجدار الشخن الملمس بشقوقه التي يتوسطها الانسان وهو يحاول النفاذ من القيود بيده المليئه بالتضاريس التي تخلق تباينات واضحة فنجد ان الدلالة الرمزيه تبني على صراع الانسان مع الواقع بكل تفاصيله التي تقيد حريته وتكون بمثابة جدار يحاول النفاذ من خلاله وهنا يتجاوز المصور الفوتوغرافي الواقع لاطهار الفكرة الرمزيه .

من اجل تحقيق هدف البحث و بعد تحليل العينات القصدية من خلال استخدام الصور الفوتوغرافية توصل الباحث الى النتائج الاتيه.

- ١- يحاول المصور الفوتوغرافي ايصال الفكرة الرمزية من خلال المضمون الواقعي للصورة
- ٢- ان المكان بكل ما يحتويه من تفصيلات يكون مادة مهمة للايحاء بالرمز.
- ٣- ان الصورة هي رمز يترجمه عقل المشاهد لتحليل مصدر الفكرة بعد التفاعل مع الرمز.
- ٤- يستخدم المصور الفوتوغرافي الظل والضوء كمادة اساسية في عملية ابراز الفكرة الرمزية للمشاهد.
- ٥- يتجاوز المصور الفوتوغرافي الواقع لايظهر الفكرة الرمزية بواسطة ادواته الابداعية من اجل خلق الرمز وجعله نقطه مهيمنه ضمن فضاء الصورة.

المصادر

المصادر العربية

- ١- وليد جاسم، شيماء، الصورة الرقمية التصميم والايحاء، دراسة تقويم، الاردن: فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠١٢.
- ٢- جمال، هشام، التكنولوجيا الرقمية في التصوير السينمائي الحديث، مصر: مطابع التجارية، ٢٠٠٦.
- ٣- ناصر، عبد الجبار، ثقافة الصورة في وسائل الاعلام الدار المصرية اللبنانية ٢٠١١. المصادر باللغة الانكليزية.

- ١- Luhmann, niklity, the reality of the mass. Stanford university press 2000 .
- ٢ Thompson.J.B, Ideology and moden culture Cambridge, 1990.
- ٣- Mirzoeff. Nicholas An Intrroduction to visual . Routledge. 2003
- ٤- Sturken, Marita, Lisa Cartwrght,practices of looking.

Abstract**Photography Reality and Symbolisme**

The image has become a permanent phenomenon on in modern life . it occupies every section of our life, the personal and press photograph, the t.v. and cinema motional photograph and internet have composed an important document of our life (the photograph era). It is present in our daily talking, besides its being as a permanent phenomenon in our modern life ...

According to what has been said, the applied model has been adopted to discuss the phenomenon through presenting some photographs that have been taken from prison of (abu ghareib) .

الجمال اللحنية في مقدمات الأغنية السبعينية أ.م. مصطفى عباس علي

دراسة تحليلية

مشكلة البحث والحاجة إليه :

تعد الأغنية السبعينية من الأغاني المتطورة في المراحل المختلفة لمسيرة الموسيقى والغناء العراقي ، وأطلق عليها لقب الفترة الذهبية وذلك لبلوغ هذه الأغنية مستوى عال من الأتقان والأداء وظهور أسماء كبيرة من الشعراء والملحنين والمغنين ألتصقت أسمائهم بالساحة الفنية العراقية في تلك الفترة وما زالت هذه الأغاني تتردد على ألسن العراقيين . لذا وجد الباحث ضرورة لدراسة الجمال اللحنية في الأغاني كونها تمثل جزء مهماً من تركيبها اللحنية والحاجة الماسة لدراستها وتحليلها علمياً للوصول الى نتائج البحث بما يساعد على فهم ما تقدم من نتاج فني في تلك الفترة باعتبارها منبعاً مهماً للأجيال القادمة في تقديم الأفضل حفاظاً على الفن العراقي ودعم تطوره في المستقبل .

أهداف البحث:

يهدف البحث الى التعرف على الجمال اللحنية وخصائصها الموسيقية في المقدمات الموسيقية للأغاني العراقية في فترة السبعينات من خلال إخضاعها للتحليل الموسيقي.

أهمية البحث:

يكتسب البحث أهميته لما للموسيقى العراقية من دور في التعبير عن توجهات واهتمامات المجتمع العراقي عبر الفن الغنائي ، وان المقدمة الموسيقية جزء مهم في الشكل الفني للأغنية Song Form في الموسيقى الشرقية عموماً والعراقية خصوصاً ، فضلاً عن أهمية النتاج الغنائي العراقي في سبعينات القرن العشرين محلياً وأنتشاره الى البلدان العربية المجاورة وظهور أسماء خالدة من الشعراء والملحنين والمغنين .

حدود البحث :

يتحدد البحث بالجمال اللحنية في المقدمات الموسيقية لأغاني السبعينات التي تم بثها عبر تلفزيون العراق في عقد السبعينات .

الجملة اللحنية في المؤلفات الموسيقية والغنائية

تتألف الألحان الموسيقية من مجموع الأفكار الموسيقية البسيطة والصغيرة Figure * الذي يمثل أصغر جزء لحنى ويمكن تعريفه بأنه " مجموعة النغمات الموسيقية التي تمثل هيكلًا لحنياً ذو معنى محدد " ، وتمثل مجموعة الموتيفات جملة لحنية واحدة Theme أو Phrase وهو " لحن كامل يشكل أهمية كبيرة في القطعة الموسيقية " ، ويمكن تعريف Theme بأنه قطعة موسيقية متكونة من مجموعة الأفكار الصغيرة Motive المرتبة لتمثل هيكلًا لحنياً موحداً يعبر عن مضمون بحسب رؤية المؤلف أو الملحن ويشترط فيه وجود القفلة الموسيقية Cadence بأنواعها والتي توحى للمستمع بنهاية الجملة اللحنية ، وقد ترتبط بالنص الغنائي أو تكون موسيقية بحتة وذلك تبعاً للشكل الفني Form الداخلة فيه .

وتمثل مجموع الثيمات بعض النظر عن عددها لحنياً موسيقياً Melody وهو مصطلح موسيقي مأخوذ من المصطلح اليوناني meliodia وتعني مجموعة متعاقبة من النغمات الموسيقية المتباينة في قيمها الزمنية والإيقاعية والتي تمثل كياناً تعبيرياً فنياً ذو مضمون واحد . وفي الموسيقى الشرقية والعربية يكون اللحن أفقياً تؤديه الآلات الموسيقية المختلفة معاً على وفق الضروب الإيقاعية المستخدمة في الأداء ، بينما يرد اللحن في الموسيقى العالمية على الأغلب أفقياً وعمودياً معاً بطريقة هارمونية Harmonically mode وذلك تبعاً لطرائق الأداء الآلي المرافق لأداء الألحان والشكل الفني الآلي أو الغنائي Form للمؤلفة أو القطعة الموسيقية ، ويعتمد التوزيع الموسيقي Orchestration وتتباين أعداد الخطوط الموسيقية العمودية للآلات الموسيقية بحسب الشكل الفني الآلي أو الغنائي للمؤلفة أو القطعة الموسيقية وبحسب الثقافة الأدائية الموسيقية للمؤلف وبلده .

ورد في بعض المصادر الأجنبية " أن أصغر وحدة موسيقية في المؤلفات هي النغمة ، وإن مجموعة النغمات المتعاقبة التي يتراوح عددها ما بين اثنين الى خمسة نغمات والتي تولد أنطباعاً موسيقياً ، تمثل الفكرة الموسيقية المصغرة والتي تدعى بالشكل الموسيقي Figure ... ومن مجموعة الأشكال يتكون العبارة اللحنية Phrase ثم يتولد من مجموعها period الخ ... " ومن الملفت للنظر أن المؤلف لم يتطرق الى الفكرة اللحنية Theme والتي تعودنا استعمالها في الموسيقى الشرقية والعربية بل وحتى العالمية ، فضلاً عن مصطلح اللحن الكامل Melody ، وأعتبر العبارة اللحنية Phrase تقابل Theme ، ويمكن تعريف Phrase بأنه " جزء موسيقي

* Figure : وهو مصطلح عالمي يدل على أصغر جزء من اللحن الموسيقي وتختلف الأطوال الباربية له بحسب رؤى المؤلف أو الملحن.

^١ ترجمة الباحث من الموقع الإلكتروني : www.naxos.com/education/glossary

^٢ ترجمة الباحث من الموقع الإلكتروني : www.naxos.com/education/glossary

^٣ ترجمة الباحث من الموقع الإلكتروني : <http://en.wikipedia.org/wiki/Melody>

^٤ Percy Goetschius : Lessons in music form, Page 16. ترجمة الباحث من الكتاب الإلكتروني

متكامل قائم بذاته ينتهي عادة بقفلة موسيقية Cadence ويمثل جزء من الجملة الموسيقية الحاوية على مجموعة منتظمة من النوتات الموسيقية . " ، وان الجملة اللحنية تقابل لمصطلح period . وردت تعريفات كثيرة للجملة اللحنية Theme بيد أنها متداخلة ومتباينة أحياناً ، ويرى الباحث ضرورة تثبيتها بما يتوافق مع الموسيقى الشرقية ولا يتضارب مع المصطلحات العالمية المتداولة. وهنا يرد التعريف الأول للجملة اللحنية بأنه " تعبير موسيقي متكامل قائم بذاته لا يرتبط بالفكرة اللحنية الصغيرة motive بل هو على نقيضها ، وهو عبارة موسيقية Musical Phrase or Period متكاملة . " والتعريف الثاني للجملة اللحنية هو " العنصر الموسيقي Musical Element ، الفكرة اللحنية الصغيرة Motive أو القطعة الموسيقية الصغيرة التي تعبر عن مضمون موضوعي محدد باستخدام التنويعات اللحنية . " وهناك الكثير من التضارب في هذه التعاريف بين المصطلحات الموسيقية فنجده لا يفرق بين Phrase و Period ، ولا يعتبر الفكرة اللحنية جزء من الجملة اللحنية . ويخلص الباحث بان بعض من هذه المصطلحات الموسيقية ذات علاقة بموضوعة الألحان وتركيبها ضمن القوالب الموسيقية المختلفة بيد أنها تستعمل في الموسيقى العالمية ويندر استعمالها في الموسيقى الشرقية والعربية ، كمصطلح phrase والمصطلح Passage * والذي يمثل اللحن الكبير من مجموعة الألحان المختلفة في المؤلفات الموسيقية الطويلة.

تتكون الجملة اللحنية في الموسيقى الشرقية والعربية من مجموعة الأفكار اللحنية الصغيرة والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأجناس الموسيقية وطريقة تركيبها ضمن السلام الموسيقية الشرقية ، " وان طريقة تركيب النوتات مع بعض بحيث تؤلف لنا ... ثيمات وموتيفات ... تتناسق وتتسلسل في أطر الأشكال والأنواع والقوالب والصيغ المختلفة للتعبير عن أفكار ومضامين وقيم ... في حياة الإنسان العراقي . "

وتعتبر الألحان الموسيقية الغنائية عن قدرة الملحن وتعدده ملحناً جيداً كلما تعامل بطريقة مستساغة على الأذن في تركيب اللحن من الجمل اللحنية ، " وتكون الأبعاد الموسيقية والأجناس والسلام الموسيقية بنية المسارات النغمية الأساسية ، والتي بدورها ووفقاً لأسلوب تناسقها وتسلسلها تشكل البناء اللحني للأشكال والأنواع الغنائية ... المرتبطة مع مسيرة الناس ووظيفة الفن في الحياة والمجتمع . فمن تلاحم الأبعاد الموسيقية ببعض تكونت هياكل الأجناس ونغماتها

^١ ترجمة الباحث من الموقع الإلكتروني : www.naxos.com/education/glossary .

^٢ ترجمة الباحث من الموقع الإلكتروني : www.naxos.com/education/glossary .

^٣ ترجمة الباحث من الموقع الإلكتروني : en.wikipedia.org/wiki/Theme_music .

* Passage : مصطلح عالمي يدل على مؤلفة أو قطعة موسيقية متكاملة موسيقية بحتة أو غنائية ذات موضوع محدد.

^٤ طارق حسون فريد: التراث الموسيقي العربي والموروث الموسيقي العراقي ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، ٢٠٠١م ، بغداد ، ص ١٩٤ .

، ومن أتصال الأجناس أو تركيبها ... تكونت السلاالم ... وتعد الأجناس الرباعية هي التكوينات النغمية الأكثر بروزاً من السلاالم في الموسيقى العراقية. "

الأغنية السبعينية والشكل الفني للأغنية Song Form

كتب الكثير من الباحثون حول الأغنية السبعينية ، ولا ينوي الباحث تجميع ما كُتب من بحوث ودراسات سابقة ، بيد أنه يرى ضرورة لذكر بعض الحقائق عن أسباب تطور هذه الأغنية وبلوغها مستوى أستحققت أن يطلق عليها اسم الفترة الذهبية وهي فعلاً كذلك . أن لمحطات البث العراقية الدور الكبير في نشر هذه الأغنية مما خلق روح التنافس الشريف في تقديم الأفضل وان هذه المؤسسة الفنية كانت بحق ، المقيّم الفني الدقيق لتقديم النتاج الفني المتقدم وذلك من خلال لجان فحص النصوص والألحان والغناء على حد سواء ، فضلاً عن الأجور المجزية التي كان يتقاضاها الوسط الغنائي من الشعراء مروراً بالملحنين ووصولاً للعازفين بسبب الأزدهار الاقتصادي . ولا يمكن نكران أهمية الدور الفاعل لهجرة المثقفين من وسط وجنوب العراق من شعراء وملحنين ومغنين منذ أوساط العقد السادس من القرن الماضي ، والذين تشكلت بجهودهم الفردية ، نهضة غنائية موسيقية حقيقية توضحت بالتعاون المنظم بين الشعراء والملحنين والمغنين ، وان بعض الأغاني تم تلحينها لتتوافق مع صوت البعض من المغنين وليس للجميع ، وهذا نراه واضحاً من تكرار أسماء الملحنين والشعراء والمغنين اذا ما تم جرد موضوعي بذلك . وأن الفرقة الموسيقية التي ضمت خيرة العازفين العراقيين في التخت الشرقي المعتمد فضلاً عن الآلات التقليدية العراقية كالزرنه والمطبخ ، مروراً بالآلات الموسيقية العالمية التي دخلت ضمن الفرقة الموسيقية والتي أدت أدواراً مهمة في العزف خصوصاً في المقدمات الموسيقية والفواصل اللحنية ، مثل آلة الأكورديون والأورغ والكيثار .

الصوت البشري والذي يمثله المغني يعد الركيزة الأساس لقلب الأغنية والذي تسخر جميع امکانات الفنية لأظهاره بالشكل الجميل ، ما يساعد في نجاح الأغنية بالمجموع التراكمي لجهود كل من أسهم في الأغنية ، و" الصوت الجميل الذي أحسنت تربيته ، يعد بمثابة آلة موسيقية ذات إمكانيات لا حصر لها في التعبير عن كل العواطف والأحاسيس. " ويعرف سليم سعد الغناء بأنه " أداء صوتي يهدف الى الشكوى المفرحة والتعبير عن الأحاسيس لدى كل الناس أو بعضاً منهم ، وذلك بالتزام كامل بأشباع الدرجة الصوتية وتنظيم تتابعها لخدمة الشكوى

^١ طارق حسون فريد : المصدر نفسه ص ٢٠٨- ٢٠٩.

^٢ فاضل عرام لازم : التجويد القرآني والتذوق الموسيقي ، مطبعة الفرات ، ٢٠١٣م ، بغداد ، ص ٤٨.

أو التعبير الأحساسي الحاصل ... والغناء الشرقي ولد بنتيجة زيجة بين نوعين أساسيين من الغناء في الشرق ، وهما الغناء المدني والترتيل الديني .^١

إن " الشكل أو قالب يمنح الموسيقى صورة واضحة تعبر عن نفسها ويسهم في ترتيب وتنظيم صورة القطعة الموسيقية ، مما يعطي صفة الموسيقى وشكلها ومضمونها ويحق التناغم والأنسجام بعناصر الموسيقى والتي تسهم في بناء وتشبيد العمل الفني ."^٢

وقد مرت الأغنية العربية والعراقية كقالب فني بمراحل كثيرة ، وإن أبسط أنواع الأغنية يتكون من جزء واحد يعاد تكرار لحنه البسيط والذي يسهل حفظه ، بنصوص مختلفة ويدعى repeated ، ويسبق الغناء مقدمة موسيقية هي ذاتها لحن الغناء ، ويمثل هذا النوع ، أغنية ذات جزء واحد ، " ويُحسب لأحمد الخليل انه من أوائل الذين أسهموا في نقل وإخراج الأغنية العراقية من عصر البسة الى قالب الأغنية الحديثة (كما يقول الناقد عادل الهاشمي) ، كما يعبر الخليل عن روح البيئة وطبعت ألقانها بقدرتها على النفاذ الى الأسماع في تلقائية نادرة ترجع في أصلها الى الربط السليم بين الإيقاع واللحن ... " ، وأخذ قالب الأغنية بالتوسع فأصبح للأغنية مقدمة موسيقية قصيرة نسبياً يختلف لحنها عن لحن الغناء ، رغم تقاربهما في المقام الرئيس مروراً بمراحل مختلفة منذ عشرينات القرن الماضي حتى عقد السبعينات ، والذي وصل القالب الفني للأغنية أبانها الى مراحل فنية متقدمة ، والتي وقف عندها ولم يطرأ عليه أي تغيير يذكر ، لأسباب كثيرة منها أن الأغنية ستكون طويلة إذا زيد زمنها على ١٥ دقيقة على وفق الشكل الحالي ، وسيكون من الصعب على المتلقي توفير الوقت الكافي للاستماع لها ، فضلاً عن التسجيل الصوتي لها ومشاكل الأخطاء عند التسجيل بالإضافة الى أن محطات البث التلفزيوني يصعب عليها ترتيب جدولها الزمني بوجود أغانٍ بهذا الطول . كل هذه الأسباب حددت الشكل الفني لقالب الأغنية منذ نهاية العقد الخامس للقرن المنصرم ولغاية زمن كتابة هذا البحث ، وأخذ الشكل التالي :

١. المقدمة الموسيقية introduction: وهي قطعة موسيقية بحتة تعزفها الفرقة ، لبيان قدرة الملحن من جهة ومهارة أعضاء الفرقة في العزف على الآلات الموسيقية المختلفة الموجودة ضمن الشكل الفني للفرقة الموسيقية المرافقة للغناء . " المقدمة الموسيقية تشكل القسم الأول من قالب الأغنية وبشكل عام هي جزء موسيقي صرف لا تدخل فيه النصوص الأدبية ، وتشكل عنصر تشويق موسيقي أدائي عند المستمع " ، واتجه

^١ سليم سالم : الصوت البشري آلة عبقورية ، دار الجبل الأخضر للنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠م ، ص ١٠١-١٠٤ .

^٢ الكنائي ، قيس عودة : التأليف الموسيقي وأشتغالاته في العرض المسرحي ، الفراهيدي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤م ، بغداد ، ص ٣٥ .

^٣ مقالة بعنوان : أحمد الخليل .. نقل الأغنية من عصر البسة الى الأغنية الحديثة ، ملاحق جريدة المدى اليومية .

<http://www.almadasupplements.com/news.php?action=view&id=12334>

^٤ ترجمة الباحث من الموقع الإلكتروني : http://en.wikipedia.org/wiki/Song_structure_%28popular_music%29

- بعض الملحنين الى الآلات الموسيقية التقليدية وغيرها وتكليفها بالعزف المنفرد لبعض الجمل اللحنية في المقدمة الموسيقية ، لأعتبرات جمة منها أظهر مهارة العازف وإضافة عنصر التلوين الآلي للمقدمة الموسيقية.
٢. المذهب Verse: مقطع الغناء الرئيس الذي يقوم فيه المغني بأداء النص الشعري بمرافقة الفرقة الموسيقية ، ويحتوي بالتأكيد على الفكرة الأساسية للنص مغنى بالمقام الرئيس الذي تبنى عليه الأغنية .
٣. فاصلة الكوبليه Bridge: وهي قطعة موسيقية بحته تعزفها الفرقة ، وتكون أقصر من المقدمة الموسيقية وتأتي تمهيدية لتغيير مقام غناء الكوبليه الذي سيليه .
٤. الكوبليه Verse 1: مقطع الغناء الثاني الذي يتم فيه تغيير مقامي وأحياناً يرافقه تغيير بالنموذج الإيقاعي المستخدم. ويمكن إضافة كوبليه ثاني وثالث كحد أعلى ، مسبوق كلاً منهما بفاصلة موسيقية تمهيدية له ، ويمكن إعادة غناء المذهب بعد كل كوبليه ، وتنتهي الأغنية أحياناً من الكوبليه الأخير بعزف للفرقة موتيف بسيط ليشكل قفلة أو خاتمة للأغنية .

مجتمع البحث وعينته

تمثل مجتمع البحث بجميع أغاني السبعينات التي تم بثها عبر تلفزيون العراق ، ولكثرة عددها وأستحالة تحليلها مجتمعة في بحث مصغر ، فقد أختار الباحث ثلاثة نماذج قصدياً لتمثل عينة لمجتمع بحثه ، مراعاة لتنوع الشعراء والملحنين والمغنين والتنوع المقامي والضروب الإيقاعية للنماذج للحصول على نتائج حقيقية. وتمثلت عينة البحث بالأغاني التالية:

ت	أسم الأغنية	المغني	الملحن	الشاعر
١	لا خبر	فاضل عواد	حسين السعدي	طارق ياسين
٢	كريستال	أمل خضير	محسن فرحان	ذياب كزار أبو سرحان
٣	عد وأنه عد	أنوار عبد الوهاب	محمد جواد أموري	

ويطبق المعيار التالي للكشف عن خصائص الجمل اللحنية للمقدمة الموسيقية في سبعينات القرن الماضي:

١. تحديد أطوال مجموع الجمل اللحنية بالبارات الموسيقية في المقدمة الموسيقية .

٢. تحديد الآلات الموسيقية المستخدمة في العزف المنفرد ، ومجموع الباربات الموسيقية للعزف المنفرد .
٣. أعداد الجمل اللحنية وحجمها مقاساً بالباربات الموسيقية.
٤. أعداد الموتيقات في الجمل اللحنية .
٥. طرائق أداء الجمل اللحنية وتتابعها في المقدمة الموسيقية .
٦. علاقة آخر نغمة من المقدمة الموسيقية مع أول نغمة من الغناء.
٧. عدد النغمات الموسيقية في كل جملة لحنية.
٨. المجموع الكلي للنغمات في المقدمة الموسيقية .
٩. المجموع الكلي لنغمات الغناء ، ونسبة مجموع نغمات المقدمة الى مجموع نغمات الغناء.
١٠. المدى اللحني للمقدمة الموسيقية .
١١. المدى اللحني للغناء .
١٢. الأجناس الموسيقية الداخلة في كل جملة لحنية.
١٣. سرعة الأداء.

لا خبر

لحن : حسين السعدي
شعر : طارق ياسين

غناء : فاضل عواد

فرقة =145

6 فرقة ناي فرقة

11 ناي فرقة ناي فرقة ناي

16 فرقة غناء فرقة

برخ لا

١٤. النموذج الإيقاعي المستعمل .

١. أحتوت المقدمة الموسيقية على ١٨ باراً موسيقياً.
٢. تحددت آلة العزف المنفرد بآلة الناي ، وكان مجموع البارات الموسيقية هو ٤ بارات موسيقية منفصلة.
٣. عدد الجمل اللحنية :
 - الجملة الأولى وحجمها أربعة بارات موسيقية تبدأ بالبار رقم ١ وتنتهي بالبار رقم ٤ .
 - الجملة الثانية وحجمها بارين موسيقيين تبدأ بالبار رقم ٩ وتنتهي بالبار ١٠ .
٤. تألفت الجمل اللحنية من الموتيفات التالية :

موقع الموتيف	حجم الموتيف بالبارات	أعداد الموتيفات	الجملة الموسيقية
١٧ ، ٦ ، ٥ ، ٢ ، ١ ١٨ ،	١	أول	الجملة الأولى
٨-٧ ، ٤-٣	٢	ثاني	
٩ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥	١	أول	الجملة الثانية
١٠ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٦	١	ثاني	

٥. طريقة تتابع الجمل اللحنية :
 - إعادة الجملة الأولى بطريقة Sequence * الهابط بدرجة موسيقية واحدة أوطأ ، كما موضح في البارات الموسيقية ٧-٨ .
 - إعادة الجملة الثانية بطريقة Sequence الهابط بدرجة موسيقية واحدة لثلاث مرات ، كما موضح بالبارات الموسيقية ١١-١٢ ، ١٣-١٤ ، ١٥-١٦ .
 - إعادة الموتيف الأول للجملة اللحنية الأولى مرتين ، كما موضح في البارين ١٧-١٨ .

* Sequence : وهي طريقة شائعة في عزف المؤلفات الموسيقية وتتمثل بتكرار عزف نفس الجملة اللحنية ولكن بدرجة أوطأ أو أعلى .

- أرتبطت الجملة الأولى بالثانية ببعد ثامنة (أوكتاف) صاعدة ، كما موضح بالبارين رقم ٨ - ٩ .
- أرتبطت الجملة الثانية بالجملة الأولى ببعد ثلاثة متوسطة صاعدة ، كما موضح بالبار ١٦-١٧ .
- كانت النغمة الأخيرة في المقدمة الموسيقية هي نغمة فا بينما بدأ الغناء بنغمة لا كار بيمول أي بما يعادل ثلاثة متوسطة .
- ٦. عدد نغمات كل جملة :
 - الجملة الأولى ١٨ نغمة موسيقية .
 - الجملة الثانية ١٠ نغمات موسيقية.
- ٧. المجموع الكلي للنغمات في المقدمة الموسيقية هو ٨٤ نغمة موسيقية.
- ٨. المجموع الكلي للنغمات في الغناء هو ٢٠٧ نغمة موسيقية ، وتشكل نسبة نغمات المقدمة الى نغمات الغناء ٤٠,٥٧ % .
- ٩. المدى اللحني للمقدمة الموسيقية .



١٠. المدى اللحني للغناء .



١١. الأجناس الموسيقية الداخلة ، مبينة في الجدول التالي :

موقع ظهوره	الجنس الموسيقي	موقع ظهوره	الجنس الموسيقي	موقع ظهوره	الجنس الموسيقي
٦ ، ٥	سيكاه مي كار بيمول	٤ ، ٣ ١٤،	بيات صول	١ ، ٢ ، ١٧ ، ١٨	رست فا ناقص

١٠، ٩	عجم سي بيمول	٨، ٧ ١٦	رست فا
-------	-----------------	------------	--------

١٢. السرعة الأدائية هي ١٤٥ .

١٣. استعمل إيقاع المقسوم ذو الوزن الرباعي .

كريستال

لحن : محسن فرحان
شعر : نياض كزار أبو سرحان

غناء : أمل خضير

♩=96

pizz. كمانات arco pizz.

6 arco أيقاع منفرد

13 أورغن

19 فرقة غناء

مرة مر

١. أحتوت المقدمة الموسيقية على ٢٢ باراً موسيقياً.

٢. تحددت آلة العزف المنفرد بآلة الأورغن ، وكان مجموع البارات الموسيقية للعزف المنفرد هو ٤ منفصلة .

٣. عدد الجمل اللحنية أربعة ، موضحة كما يأتي :

- الجملة الأولى وحجمها بارين موسيقية تبدأ بالبار رقم ١ وتنتهي بالبار رقم ٢ .
- الجملة الثانية وحجمها بارين موسيقيين تبدأ بالبار رقم ٩ وتنتهي بالبار ١٠ .

- الجملة الثالثة وحجمها بارين موسيقيين تبدأ بالبار رقم ١٥ وتنتهي بالبار رقم ١٦ .
- الجملة الرابعة وحجمها أربعة بارات موسيقية تبدأ بالبار رقم ١٩ وتنتهي بالبار رقم ٢٢ .

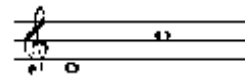
٤. تألفت الجمل الموسيقية من الموتيفات التالية :

الجملة الموسيقية	أعداد الموتيفات	حجم الموتيف بالبارات	موقع الموتيف
الجملة الأولى	أول	١	١
	ثاني	١	٢
	ثالث	١	٤
	رابع	١	٨
الجملة الثانية	أول	١	٩
	ثاني	١	١٠
الجملة الثالثة	أول	١	١٥
	ثاني	١	١٦
الجملة الرابعة	أول	١	١٩
	ثاني	١	٢٠
	ثالث	١	٢١
	رابع	١	٢٢

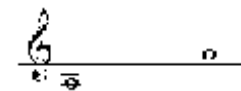
٥. طريقة تتابع الجمل اللحنية :

- إعادة الجملة الأولى كاملة ، باستثناء النصف الأخير من البار الثاني للجملة ، كما موضح في البارين ٣-٤ .
- إعادة الجملة الأولى بطريقة Sequence الهابط بدرجة موسيقية واحدة أوطاً مع الحفاظ على نغمة البداية ، كما موضح في البارين ٥-٦ .
- إعادة البار الأول من الجملة بنفس الأيقاع للحن ولكن بنغمات مختلفة ، واختلف البار الثاني من الجملة كلياً تمهيداً للجملة الموسيقية الجديدة ، كما موضح في البارين ٧-٨ .
- لم يكن هناك أي تكرار للجملة اللحنية الثانية .

- في الجملة اللحنية الثالثة إعادة الجملة نفسها بنفس الآلة المنفردة مع بعض التصرف في بداية البار الأول من الجملة ، كما موضح في البارين الموسيقيين ١٧-١٨ .
- لم يكن هناك أي تكرار للجملة اللحنية الرابعة .
- ارتبطت الجملة الأولى بالثانية ببعده موسيقي يمثل ثلاثة كبيرة هابطة ، كما موضح في البارين الموسيقيين ٨-٩ . كما ارتبطت الجملة الثانية بالثالثة ببعده موسيقي يمثل ثامنة صاعدة (أوكتاف) كما موضح في البارين الموسيقيين ١١-١٥ ، بينما ارتبطت الجملة الثالثة بالرابعة ببعده موسيقي يمثل ثانية صغيرة صاعدة كما موضح بالبارين ١٨-١٩ .
- ارتبطت نهاية المقدمة الموسيقية مع الغناء بالنغمة ذاتها وبما يشكل بعد موسيقي من نوع أونيسون .
- ٦. عدد نغمات كل جملة :
 - الجملة الأولى ٣٣ نغمة موسيقية .
 - الجملة الثانية ١٥ نغمة موسيقية .
 - الجملة الثالثة ٢١ نغمة موسيقية .
 - الجملة الرابعة ٢٣ نغمة موسيقية .
- ٧. المجموع الكلي للنغمات في المقدمة الموسيقية هو ٩٤ نغمة موسيقية .
- ٨. المجموع الكلي للنغمات في الغناء هو ٥٤ نغمة موسيقية ، وتشكل نسبة نغمات المقدمة الى نغمات الغناء ١٧٤,٠٧% .
- ٩. المدى اللحني للمقدمة الموسيقية .



١٠. المدى اللحني للغناء .



١١. الأجناس الموسيقية الداخلة ، مبينة في الجدول التالي:

موقع ظهوره	الجنس الموسيقي	موقع ظهوره	الجنس الموسيقي	موقع ظهوره	الجنس الموسيقي
٢٢ ، ٩	عجم دو	٦	نهاوند ري ناقص	٨ ، ٢	كرد مي ناقص
٢١	نهاوند ري	١٨ ، ١٦	نهاوند صول	٩	عجم صول

١٢. كانت سرعة الأداء ٩٦ .

١٣. استعمل إيقاع الفوكس ذو الوزن الثنائي .

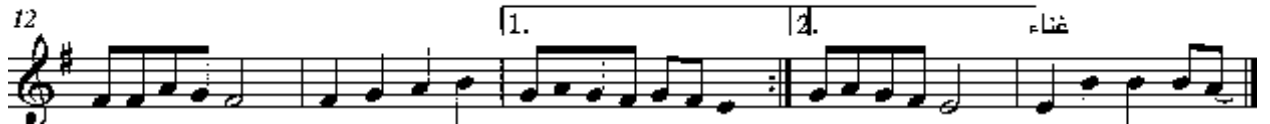
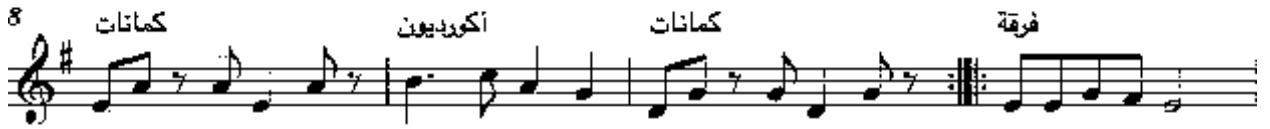
عد وأنه عد

لحن : محمد جواد أموري

غناء : أتوار عيد الوهاب

♩=140

قرقة



١. أحتوت المقدمة الموسيقية على ١٥ باراً موسيقياً.

٢. تحددت آلة العزف المنفرد بآلتي القانون والأكورديون ، وكان مجموع الباربات الموسيقية للعزف المنفرد هي ست ، لآلة القانون بارين متصلة ، بينما لآلة الأكورديون ٤ باربات منفصلة .

٣. عدد الجمل اللحنية أربعة ، موضحة كما يأتي :

- الجملة الأولى وحجمها بارين موسيقية تبدأ بالبار رقم ١ وتنتهي بالبار رقم ٢ .
- الجملة الثانية وحجمها بار موسيقي واحد تبدأ بالبار رقم ٥ وتنتهي به .
- الجملة الثالثة وحجمها بارين موسيقيين تبدأ بالبار رقم ٧ وتنتهي بالبار رقم ٨ .
- الجملة الرابعة وحجمها أربعة باربات موسيقية تبدأ بالبار رقم ١١ وتنتهي بالبار رقم ١٤ .

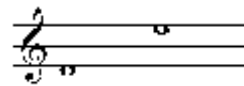
٤. تألفت الجمل الموسيقية من الموتيقات التالية :

موقع الموتيقي	حجم الموتيقي بالباربات	أعداد الموتيقات	الجملة الموسيقية
١	١	أول	الجملة الأولى
٢	١	ثاني	
٥	١	واحد	الجملة الثانية
٧	١	أول	الجملة الثالثة
٨	١	ثاني	
١١	١	أول	الجملة الرابعة
١٣	١	ثاني	
١٤	١	ثالث	
١٥	١	رابع	

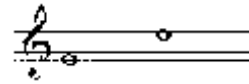
٥. طريقة تتابع الجمل اللحنية :

- إعادة الجملة الأولى بطريقة Sequence الهابط بدرجة موسيقية واحدة أوطاً ، كما موضح في الباربات ٣-٤ .
- إعادة الجملة الثانية بطريقة Sequence الهابط بدرجة موسيقية واحدة أوطاً ، كما موضح في البار رقم ٦ .
- إعادة الجملة الثالثة بطريقة Sequence الهابط بدرجة موسيقية واحدة أوطاً ، كما موضح في البارين ٩-١٠ .

- إعادة الموتيف الأول من الجملة اللحنية الرابعة بطريقة Sequence الهابط بدرجة موسيقية واحدة أعلى ، كما موضح في البار ١٢ .
- لم يكن هناك إعادة في الجملة اللحنية الرابعة .
- ارتبطت الجملة الأولى بالثانية ببعده موسيقي يمثل خامسة تامة صاعدة ، كما موضح في البارين الموسيقيين ٤-٥ . كما ارتبطت الجملة الثانية بالثالثة ببعده موسيقي يمثل ثانية صغيرة صاعدة كما موضح في البارين الموسيقيين ٦-٧ ، بينما ارتبطت الجملة الثالثة بالرابعة ببعده موسيقي يمثل ثالثة صغيرة هابطة كما موضح بالبارين ١٠-١١ .
- ارتبطت نهاية المقدمة الموسيقية مع الغناء ببعده موسيقي يمثل أونيسون .
- ٦. عدد نغمات كل جملة :
 - الجملة الأولى ١٨ نغمة موسيقية .
 - الجملة الثانية ٢٤ نغمة موسيقية.
 - الجملة الثالثة ١٨ نغمة موسيقية.
 - الجملة الرابعة ٢١ نغمة موسيقية.
- ٧. المجموع الكلي للنغمات في المقدمة الموسيقية هو ٨٦ نغمة موسيقية.
- ٨. المجموع الكلي للنغمات في الغناء هو ٨٢ نغمة موسيقية ، وتشكل نسبة نغمات المقدمة الى نغمات الغناء ١٠٤,٨٧% .
- ٩. المدى اللحني للمقدمة الموسيقية .



١٠. المدى اللحني للغناء.



١١. الأجناس الموسيقية الداخلة.

الجنس الموسيقي	موقع ظهوره	الجنس الموسيقي	موقع ظهوره	الجنس الموسيقي	موقع ظهوره
عجم دو	٢،٩	كرد فا ديبيز	١٣ ، ٤	نهاوند لا	٧
عجم ري	١٠	نهاوند مي	١٥ ، ١٤		

١٢. السرعة الأدائية هي ١٤٠

١٣. استعمل إيقاع المقسوم ذو الوزن الرباعي .

نتائج البحث

١. أطوال المقدمات الموسيقية مقاسة بالبارات الموسيقية ، وكانت كما يأتي :
١٨ للعينه الأولى ، ٢٢ للعينه الثانيه ، ١٥ للعينه الثالثه .
٢. تحددت الآلات الموسيقية التي قامت بالعزف المنفرد في المقدمات الموسيقية ،
وتفصيلاتها ، كما في الجدول التالي :

العينة	الآلات الموسيقية المنفردة	أعداد البارات الموسيقية	نوع الأداء مع الفرقة
لا خبر	ناي	٤	منفصل
كريستال	الأورغن	٤	منفصل
عد وأنه عد	قانون	٢	متصل
	أكورديون	٤	منفصل

٣. أعداد الجمل اللحنية الداخلة في المقدمة الموسيقية كانت كما يأتي :

٢ للعينه الأولى ، ٤ للعينيتين الثانيه والثالثه .

٤. أطوال الجمل اللحنية والموتيفات الداخلة في الجمل اللحنية ، كانت كما يأتي :

العينة	الجملة اللحنية	أطوال الجملة اللحنية	أعداد نغمات الجملة	الموتيفات	أطوال الموتيفات
لا خبر	الأولى	٤ بارات	١٨	أول	بار واحد
	الثانية	بارين		ثاني	بارين
			أول	١٠	بار واحد

بار واحد	ثاني				
بار واحد	أول	٣٣	بارين	الجملة الأولى	كريستال
بار واحد	ثاني				
بار واحد	ثالث				
بار واحد	رابع				
بار واحد	أول	١٥	بارين	الجملة الثانية	
بار واحد	ثاني				
بار واحد	أول	٢١	بارين	الجملة الثالثة	
بار واحد	ثاني				
بار واحد	أول	٢٣	٤ بارات	الجملة الرابعة	
بار واحد	ثاني				
بار واحد	ثالث				
بار واحد	رابع				
بار واحد	أول	١٨	بارين	الجملة الأولى	عد وأنه عد
بار واحد	ثاني				
بار واحد	أول	٢٤	بار واحد	الجملة الثانية	
بار واحد	أول	١٨	بارين	الجملة الثالثة	
بار واحد	ثاني				
بار واحد	أول	٢١	٤ بارات	الجملة الرابعة	
بار واحد	ثاني				
بار واحد	ثالث				
بار واحد	رابع				

٥. طرائق أداء الجمل اللحنية وتتابعها في المقدمة الموسيقية ، كانت كما يأتي في الجدول :

العينة	الجملة اللحنية	طريقة التتابع	نوعها	التكرار	أخرى
لا خبر	الأولى	إعادة	هابطة درجة واحدة	مرة واحدة	--
	الثانية	إعادة	هابطة درجة واحدة	٣ مرات	--
كريستال	الأولى	إعادة	نفسها	مرة واحدة	تغير النصف الأخير من البار الثاني
	الأولى	إعادة	هابطة درجة واحدة	مرة واحدة	لم تتغير نغمة الأبتداء
	الأولى	إعادة	ايقاع اللحن بنغمات مختلفة	مرة واحدة	--
	الثانية	--	--	--	--
	الثالثة	إعادة	نفسها	مرة واحدة	تصرف العزف المنفرد
	الرابعة	--	--	--	--
	الأولى	إعادة	هابطة درجة واحدة	مرة واحدة	--
	الثانية	إعادة	هابطة درجة واحدة	مرة واحدة	--
عد وأنه عد	الثالثة	إعادة	هابطة درجة واحدة	مرة واحدة	--
	الرابعة	إعادة	هابطة درجة واحدة	مرة واحدة	الموتيف الأول من الجملة اللحنية

وكانت طرائق ربط الجمل الموسيقية مع بعضها بالأبعاد الموسيقية الظاهرة في الجدول التالي:

نوعه	البعد الموسيقي	الجملة اللاحقة	الجملة السابقة	العينة
صاعد	أوكتاف	الثانية	الأولى	لا خبر
صاعدة	ثالثة متوسطة	الأولى	الثانية	
هابطة	ثالثة كبيرة	الثانية	الأولى	كريستال
صاعدة	أوكتاف	الثالثة	الثانية	
صاعدة	ثانية صغيرة	الرابعة	الثالثة	
صاعدة	خامسة تامة	الثانية	الأولى	عد وأنه عد
صاعدة	ثانية صغيرة	الثالثة	الثانية	
هابطة	ثالثة صغيرة	الرابعة	الثالثة	

٦. نسبة النغمات الموسيقية في المقدمات الموسيقية الى النغمات الموسيقية في الغناء ، كما

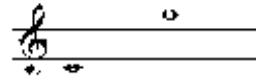
يأتي :

العينة الأولى : ٤٠,٥٧%

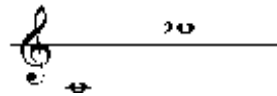
العينة الثانية : ١٧٤,٠٧%

العينة الثالثة : ١٠٤,٨٧%

٧. المدى اللحني للمقدمات الموسيقية :



٨. المدى اللحني للغناء :



٩. الأجناس الموسيقية الداخلة في المقدمات الموسيقية ، كما يأتي :

العينة	الأجناس الموسيقية وطبقته
لا خبر	رست فا ناقص - بيات صول - سيكاه مي كار بيمول - رست فا - عجم سي

بيمول	
كرد مي ناقص - نهاوند ري ناقص - عجم دو - عجم صول - نهاوند صول - نهاوند ري	كريستال
عجم دو - كرد فا دييز - نهاوند لا - عجم ري - نهاوند مي	عد وأنه عد

١٠. تراوحت سرعة الأداء ما بين الأرقام ١٤٥ للعينه الأولى ، ٩٦ للعينه الثانية و ١٤٠ للعينه الثالثة . ولم يطرأ أي تغيير في سرعة أداء المقدمة الموسيقية عن سرعة الغناء بل كانت نفسها .
١١. أستعمل النموذج الأيقاعي المقسوم بالوزن الرباعي في العينيتين الأولى والرابعة ، بينما كان النموذج الأيقاعي المستعمل في العينه الثانية من نوع فوكس ذو الوزن الثنائي .

الأستنتاجات

ان حجم الأطوال الموسيقية للمقدمات الموسيقية تثبت أهميتها في الشكل الفني للأغنية من جهة ودورها الرئيس فيها . وقد أستعمل الملحنون الآلات الموسيقية الشرقية كالناي والقانون فضلاً عن آلة الأورغن الكهربائي والأكورديون في العزف المنفرد الذي كان متواصلاً مع الفرقة الموسيقية بصيغة تحاورية تجاوبية أحياناً وعلى الأغلب جاء العزف المنفرد منفصلاً عن الفرقة الموسيقية ، قائماً بذاته لأطوال بارية قليلة نسبياً ، حيث قامت آلة الأورغن بعزف جملة لحنية جديدة في المقدمة الموسيقية وهي آلة موسيقية مستحدثة في موسيقى سبعينات القرن الماضي ، مما يدل على وعي الملحنين في اختيار الآلات الموسيقية ومزجهم بين آلات التخت الشرقي وتمسكهم بها والانفتاح على الألوان الصوتية الجديدة ، ما يضيف على الأغنية تجديداً مستساغاً يتقبله المتلقي .

وردت الموتيقات أحادية البار في أغلب الجمل اللحنية عدا موتيف واحد فقط ورد في العينه الأولى عند الملحن حسين السعدي ، وأحتوت الجمل اللحنية بشكل عام على موتيفين أثنين ، وبعضها أتى بضعف هذا العدد أي رباعية الموتيقات في جميع النماذج ، وهذا يدل على قصر الجملة اللحنية وتنوع أفكارها والتأكيد يقود هذا الترتيب الفكري للجمل اللحنية وضوحاً وسهولة عند محاولة حفظها من قبل المتلقي ، وبرغم هذا تضمنت الجمل اللحنية على أعداد كثيرة من نغمات الموسيقية قياساً بالعدد الباري لها ، ما يدل على الزخرفية في بناء وأداء الجمل اللحنية وأظهار قدرة اللحن ومهارة العازف على حد سواء . وقد تم إعادة أداء سبعة جمل لحنية

بطريقة التتابع الهابط بدرجة موسيقية واحدة ، من أصل ١٢ جملة لحنية ، وهذا يدل على تمسك الملحنين بالأصول الشرقية والأعراف اللحنية السائدة ، فضلاً عن لمسة الحزن التي تنتج عن هذا التتابع بصيغته اللحنية المتجهة الى الأسفل ، وقد توضح التماسك اللحني والبناء المتقن في التحول النغمي ، وبدا واضحاً في طريقة ربط الجمل اللحنية المتعاقبة بعضها البعض ، فقد تم ربط الجمل اللحنية بأبعاد موسيقية تراوح بين الثانية الصغيرة مروراً بالثالثة المتوسطة والصغيرة والكبيرة والخامسة التامة وصولاً الى الأوكتاف ، وهذا وعي كبير من الملحنين بالمسافات الصوتية والأبعاد الموسيقية وطرائق تركيبها مع بعضها بطريقة سهلة على الأذن عسوية على العموم من الملحنين ، لذا تتابعت الجمل اللحنية في تلكم الأغاني بطريقة علمية ممزوجة بذوق رفيع .

احتوت المقدمات الموسيقية على أعداد نغمات زاد على ما تم غنائه في الأغنية في النموذجين الثاني والثالث وقد وصلت نسبة أعداد نغمات المقدمة الموسيقية الى ١٧٤% من أعداد النغمات الغنائية التي يؤديها المغني ، فأبي ما دور مهم تضطلع به المقدمة الموسيقية في الأغنية السبعينية بجمالها اللحنية التي أرتكزت على الأنغام الشرقية والعربية المتداولة ، فقد أستعمل الملحنون الأجناس الشرقية ذات الأبعاد المتوسطة كجنس الرست والبيات والسيكاه بالإضافة الى الأجناس الشرقية الأخرى المعتمدة على أنصاف التونات ، كجنس العجم والكرد والنهاوند ، ودرجات موسيقية مختلفة ، ومما يجدر ذكره طريقة التتابع في الأجناس الموسيقية الملفتة للنظر والتي تستحق دراسة تحليلية متكاملة عنها ، حيث تم الانتقال من جنس الرست على درجة فا الى جنس البيات على درجة صول ، ثم ينتقل الى جنس السيكاه على درجة مي كار بيمول ، وتعد هذه انتقالاً مهمة في الجملة اللحنية واللحن ككل ، ليعود الى جنس الرست على درجة فا ثم ينتقل أخيراً الى جنس العجم على درجة سي بيمول . إن هذا التنوع النغمي في بناء الجمل اللحنية هو أحد أسباب نجاح الأغنية ، فضلاً عن السرعة الأدائية للأغنية والمقدمة الموسيقية التي لم تتباين سرعتها عن سرعة المقاطع الغنائية ، بما يؤكد التماسك الفني بينهما بأستعمال النماذج الإيقاعية المتداولة في السبعينات ومنها إيقاع المقسوم الرباعي ، عدا التجديد الذي قام به الملحن محسن فرحان بأختياره إيقاع الفوكس الثنائي في العينة الثانية .

التوصيات:

- في ضوء ما تقدم من نتائج وأستنتاجات البحث يوصي الباحث بما يأتي:
١. ضرورة أعداد المناهج الدراسية ، بما يسهم في رفع المعرفة الفنية لدارسي الفنون الموسيقية بنتائج الفنانين العراقيين وإسهاماتهم الفنية.
 ٢. الدراسة التحليلية لنتائج الفنانين العراقيين والموسيقيين بشكل خاص .

قائمة المصادر

العربية :

١. الكناني ، قيس عودة : التأليف الموسيقي وأشتغالاته في العرض المسرحي ، الفراهيدي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤م ، بغداد .
٢. سليم سالم : الصوت البشري آلة عبقرية ، دار الجبل الأخضر للنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠م .
٣. طارق حسون فريد: التراث الموسيقي العربي والموروث الموسيقي العراقي ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، ٢٠٠١م ، بغداد .
٤. فاضل عرام لازم : التجويد القرآني والتدوق الموسيقي ، مطبعة الفرات ، ٢٠١٣م ، بغداد.

الأجنبية :

١. www.naxos.com/education/glossary
٢. <http://en.wikipedia.org/wiki/Melody>
٣. <http://www.almadasupplements.com>.
٤. Percy Goetschius : Lessons in music form .

نهاية الجغرافية وأثرها على فن التشكيل المعاصر

أ.م.د. اخلاص ياس خضير م.د. ندى عايد يوسف

ملخص البحث

باتت تكنولوجيا المعلومات نموذجاً للتغير الجذري الذي شهدته جغرافية عالم الفن اليوم، وأصبح بحق منصة جديدة ومبتكرة للفن المعاصر، بل يعد أحد أبرز الأحداث العالمية في مجال الفنون، ويهدف إلى إرساء وتعزيز الحوار بين الثقافات المختلفة والمتنوعة عن طريق التوجه الى العالمية بغية اكتساب الخبرة والمثاقفة والانفتاح مع الاخر المختلف الفكر والانتماء، وإيجاد قاعدة يستند عليها توفر له مبررات جمالية تضمن له الوصول الى العالمية. ومع تصاعد وتيرة الاتصال نتيجة التطورات الهائلة في الوسائط المعلوماتية المتعددة دخلت المجتمعات المختلفة في علاقات تفاعلية وتبادلية، تجاوزت مناعة الجغرافية لتجتمع داخل فضاء سايبيري أتاح المجال لبناء انموذج لمستقبل تواصل يرتقي لمستويات لم تكن محسوبة او متوقعة، ويحقق التلاقح الفكري والثقافي والحضاري ويسهم في تحطيم ايقونات بقيت راسخة لقرون مضت. ولاهمية ذلك وتأثيراته على الفنون التشكيلية فقد جاء هذا البحث (نهاية الجغرافية وأثرها على فن التشكيل المعاصر) والذي اشتمل على أربعة فصول. اهتم الفصل الأول بالاطار المنهجي للبحث والمتمثل بمشكلة البحث واهميته وهدفا البحث ومن ثم تحديد اهم المصطلحات. اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري والذي يحوي ثلاثة مباحث يبحث الاول في الوسائط المعلوماتية وأثرها على الفن التشكيلي المعاصر، فيما اهتم الثاني بالاتصال التواصل في فن التشكيل، اما المبحث الثالث فيهتم بالعمولة والهوية بينما اختص الفصل الثالث بتحليل العينات والتي عن طريقها تم التوصل الى مجموعة من النتائج والتي بينت أهمية الانترنت ووسائط الميديا المختلفة في مجال الفنون التشكيلية، لأبداع اعمال مختلفة الانساق والأساليب لها غايات جمالية، والتي من شأنها ان تسهم في نهاية الجغرافية والتاريخ.

الفصل الاول

مشكلة البحث

باتت تكنولوجيا المعلومات نموذجاً للتغير الجذري الذي شهدته جغرافية عالم الفن اليوم، وأصبح بحق منصة جديدة ومبتكرة للفن المعاصر، بل يعد أحد أبرز الأحداث العالمية في مجال الفنون، ويهدف إلى إرساء وتعزيز الحوار بين الثقافات المختلفة والمتنوعة عن طريق التوجه الى العالمية بغية اكتساب الخبرة والمثاقفة والانفتاح مع الاخر المختلف الفكر والانتماء، وإيجاد قاعدة يستند عليها توفر له مبررات جمالية تضمن له الوصول الى العالمية. ومع تصاعد وتيرة الاتصال نتيجة التطورات الهائلة في الوسائط المعلوماتية المتعددة دخلت المجتمعات المختلفة في علاقات تفاعلية وتبادلية، تجاوزت مناعة الجغرافية لتجتمع داخل فضاء سايبيري أتاح المجال لبناء نموذج لمستقبل تواصل يرتقي لمستويات لم تكن محسوبة او متوقعة، ويحقق التلاقح الفكري والثقافي والحضاري ويسهم في تحطيم ايقونات بقيت راسخة لقرون مضت.

أحدثت ثورة الاتصال والمعلوماتية اختلافا واضحا في طبيعة تداول المنجزات البشرية على مستوى الأفكار، والمنجزات المادية المتحققة كمرحلة لاحقة لها بما أعطيت من مبررات ومسوغات لها تاثيرات واسعة، في النظام العالمي الجديد وبما يجعله اليوم متاحا عن طريق جهاز التحكم في كف اليد، ينقله الفرد معه وينصهر من خلاله في وحدة كونية عظمى. وكون الفنان جزء من نسيج ذلك البناء الاجتماعي التواصلي وتلك العلاقة التكنولوجية المستحدثة كان مرجحا ان يحوز على ذات التداخل من حيث المراحل الفكرية التي ينتج عنها المنجز ويتأثر بما يحدث، او ما يلحق من اعمال فنية ضمن حقل التشكيل التكنولوجي المعاصر.

بالإضافة على ما تقدم كان للعولمة تاثير على الفن التشكيلي المعاصر والغاء جغرافية الحدود، باعتبار العالم قرية صغيرة. ومن حيث ان الفن والفنان يسعى الى وضعه في سياق التغيرات الفكرية والثقافية لتبني انموذج، يبيفتح على الثقافات المتنوعة والوصول الى استراتيجيات كونية تخترق الحواجز الجغرافية والتاريخية، لايجاد صياغة فنية تتجاوز الهوية والانتماء نحو تحقيق الغاية الجمالية والتواصلية.

ومما سبق تتجلى مشكلة البحث بالتساؤلات التالية:

١. هل استطاعت الحواجز الجغرافية الحد من امتداد ثقافة التكنولوجيا الجديدة وإيقاف التأثير على الأفكار والمعتقدات الخاصة بكل دولة؟ وهل اثرت على كيفيات تحقيق الهوية والانتماءات الفردية الخاصة بالفنان؟

٢. هل اثرت الوسائط المعلوماتية على تغير الانساق في الفنون التشكيلية واساليبها ووسائل التعبير الخاصة بها؟

٣. ما هي التوظيفات الفنية والتنظيمات التي تقترحها الوسائط الرقمية واستثمرها الفنان لتحقيق الغاية الجمالية؟

٤. ما هي أنواع الاساليب الفنية التي تتلاءم مع التقنيات الرقمية الحديثة؟ وهل اثرت ثقافة التكنولوجيا على ذائقية التلقي ووجدت قاعدة جماهيرية تستوعب التغير الذي احده التحول في الأمكنة والازمنة على قانون الفرجة؟

اهمية البحث: ان التحول الكبير في الوسائط المعلوماتية جعل من إنسان اليوم يعيش مقابل شاشة كبيرة في كل مكان سواء ان كان في بيته امام شاشة التلفاز والانترنت او خارج بيته في السينما والشارع وعلى واجهات الأبنية وفي المطارات وفي كل الامكنة؛ كان لزاما على الفنان دراسة تأثيرات عصر الشاشة الذي اعلن عن نهاية مجتمع الفرجة بمعناه التقليدي. وعليه تتحدد اهمية البحث الحالي في الكشف عن المتغيرات التي أسهمت في إيجاد أساليب فنية جديدة غيرت من قوانين الفرجة ووسائل العرض، والبحث في ماهية الفنون التشكيلية التي اثرت عليها تلك الوسائط الرقمية الجديدة.

هدفا البحث:

١. الكشف عن دور الوسائط المعلوماتية في التأثير على القيم الجمالية في الفنون التشكيلية والجماليات التي توفرها تلك الوسائط.

٢. الكشف عن تأثير الوسائط الرقمية في إيجاد أساليب جديدة تخترق الحدود المكانية والزمانية والتي أسهمت في نهاية الجغرافية والتاريخ.

تحديد المصطلحات الاجرائية

نهاية الجغرافية: هو وصف الفضاء الاتصالي الذي تخترقه الوسائط الرقمية ضمن صيرورة انحاء المسافات والحدود المادية والحواجز بين الدول المختلفة.

الفن المعاصر: هو كل منجز يحوي شكلا ماديا او رقميا، ويستثمر الحاسوب والوسائط المعلوماتية المتعددة. ويحقق الغاية الجمالية والتفاعلية بتجاوز الحدود المكانية والزمانية.

الفصل الثاني

المبحث الأول: الوسائط المعلوماتية وأثرها على الفن التشكيلي المعاصر

مع حدوث التطورات التكنولوجية والتقنية التي فتحت الباب للاتصال وتبادل المعلومات بين الثقافات المختلفة والتي تبلورت مع اعلان(مارشال ماك لوهان)"عن قدوم القرية الكونية" عام ١٩٦٩. صار وجوب الانفتاح والتغيير المتسارع في كل المجالات هو ناتج حتمي لفهم التناقضات التي جاءت بها العصور اللاحقة المتمثلة بعصر ما بعد الحداثة، وعصر بعد ما بعد الحداثة الذي جاء بمسميات متعددة.

وبتطور الصناعات الإلكترونية ومجيء عصر ما بعد الحداثة المتمثل بالإعلان عن النهايات والذي تبلور بإعلان فوكوياما نهاية التاريخ. صار الوقت مناسباً للانفتاح على عصر الوصول المتمثل بكسر الحواجز بين الشعوب وتلاشي الحدود والذي تبلور بتطور تكنولوجيا الاتصال والوسائط المعلوماتية المتمثلة بالشاشة والحاسوب وظهور الشبكة العنكبوتية التي باتت تدخل دون استئذان وتختصر المسافات ولا يمكن تحديدها بمكان وزمان. وامام هذا الانفتاح الكوني الهائل وتداخل الثقافات وانتقال المعلومات بذات الوقت والتاريخ. صار الفضاء الاتصالي موحداً للدول المحاطة بحدود جغرافية ومعلنا عن نهاية الجغرافية. وصار معه الانسان حراً في فضاءه السايبري، ومقيداً بحدود دولته المرسومة على خارطة الكرة الأرضية. واصبح الفرد في مواجهة ما اطلق عليه (جيمسون)"الحاضر القابل للاستبدال (Fungible present) الذي يكون فيه المكان والنفوس قابلة لإعادة التشكيل والتغيير حسب الرغبة. وأصبح الواقع هو خيارات متعددة توفرها الوثائق الرقمية".^١

مصطلح النهاية والثورات الكبرى والتغييرات الجذرية التي اصابت المجتمعات، لم تكن بمنأى عن الفن والفنان. بل حققت انفتاحاً أيضاً على مجاورات أخرى في مجال التشكيل عندما بدا التحول مع "اعمال دوشامب، ووار هول، وتجارب الفن المفاهيمي التي اعتبرت كل اثر مبتذل هو بمثابة عمل فني".^٢ والذي فتح المجال لايجاد أفكار تجذب التلقي بصيغ جديدة وخامات وتقانات مغايرة وتتداخل مع مجاورات ومعارف جديدة. والتي مهدت الطريق امام الفن ليخرج من جدارن المتاحف والقاعات باحثاً عن صورة تحقق التواصل بصياغة عالمية جديدة وطرائق عرض تتداخل مع البنايات والجسور والشوارع والمحلات العامة، لا تحتاج الى لغة او تفسير، ويفهمها

١- بال، فرنسيس: الميديا، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ٢٠٠٨، ص ١٢٧.

١- أماني أبو رحمه: نهايات ما بعد الحداثة ارهاصات عهد جديد، دار مكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٣، ص ١٨٥.

٣- جيمنز، مارك: الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهنات، ت: كمال بو منير، منشورات ضفاف، لبنان، ٢٠١٢، ص ٨٥.

الآخر منبها بوسائطها الحديثة. وعليه يحتاج فن التشكيل اليوم الى معنى هلامي يتغير تبعا لوسائطه وأماكن عرضه والغاية المتحققة منه.

ومما سبق يمكن استعراض بعض الوسائط التي أسهمت في احداث تغييرات في فن التشكيل وتحقيق التواصل وكسر الحدود الجغرافية والتي تتمثل في:

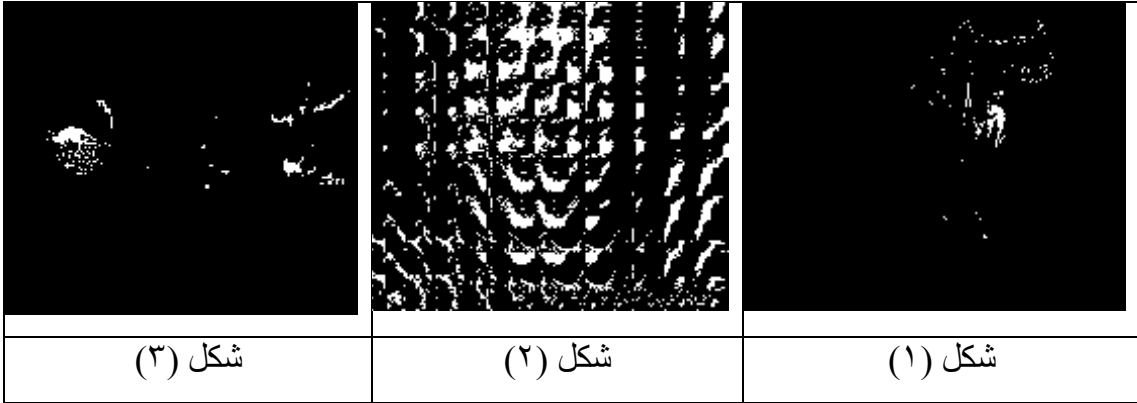
• الشاشة:

الشاشة وسيلة عرض مهمة من وسائل الاتصال الجماهيري لها تأثير ثقافي اذا تم استثمارها بطريقة فعالة لتمرير خطاب معين. وبهذا توفر فرص كبيرة للفنان لابداع فن بصري قادر على جذب التلقي وفرض سلطتها عليه في بث عمل مباشر. قد يكون ثابتا او متحركا يعتمد التغيير المستمر للصورة البصرية لإحداث اقوى تأثير وتواصل يلغي المسافات والازمنة. وبهذا تكون الشاشة وسيلة اشهارية مهمة مع ما يحويها من اهداف معلنة او مضمرة وتأخذ امكنة عرض رئيسية تواجه المتلقي قسرا في واجهات الأبنية، والمطارات، والشوارع وحتى في انفاق المترو. "ان كلمة شاشة تعني فاصلا او اجزاء، تفصل بين الواقع والخيال، ولفهم آلية فعالية الصورة، ربما يتوجب علينا ان ننظر بعين جادة الى دور الشاشة في عملية الفرجة، الشاشة تنقل صورا من عالم آخر مختلف، من موقع آخر من زمن آخر تنقله على الحاضر الى آنية معينة هي آنية الفرجة، والتي تقتصر في هذه الحالة على كونها شخص مشاهد وشاشة". وبهذا وفر طغيان الصورة وسحر الشاشة وامكانياتها المتقدمة للفنان، وسائط حديثة يعيد عن طريقها بناء حدثا بأسلوب ومخرجات فنية غير مطروقة، او ايجاد عالما جديدا تنطلق فيه المخيلة نحو عوالم لم يكن بإمكانه تقديمها عن طريق الخامات الخاصة بالفنون التشكيلية.

ومن اتساع وتعدد وسائل العرض التي توظف الشاشة، ظهر فن الفيديو (Video Art)، مستعيرا وسائطه من عالم السينما والتلفزيون، ومرتبطا بأنماطها. حيث تلتقي فيها وسائط الاعلام مع وسائط التشكيل لإيجاد نسق هجين مستمد من علوم مختلفة وفتح نافذة على العالم تمكنه من الغاء سكون العمل الفني نحو ديناميكية الصورة المتحركة المرئية والمسموعة بما يتلاءم مع بناء انساق جديدة تقترب من اعتبارها فنونا تشكيلية؛ والتوصل الى صيغة مفهومه من قبل المتلقي الكوني. فضلا عن امكانية تخزينها في اشرطة او على أقراص رقمية او تحميلها في مواقع (Youtube) التي أصبحت متحفا كونيا بديلا عن المعارض الثابتة. اضافة الى إمكانية المتدوق في حفظ تلك الفنون باي مكان في العالم لاستدعائها وإعادة رؤيتها بكبسة زر. هذه العروض الغت الملكية الشخصية للعمل الفني وفتحت المجال لتعدد الاستنساخ وأيقاظ الرغبة نحو إيجاد قوانين

١- بلاس محمد: اللوحة التشكيلية وصدمة التاريخ، بحث منشور في موقع الفنان العراقي، ١١/٢٥، ٢٠٠٧، ص ١٣.
www.iraqiart.com.

جديدة للفرجة تنسجم مع عالم الشاشة الذي تصبح في لحظة العرض، بديلاً عن الواقع وتسهم في إلغاء الذاكرة الفردية لتكون ذاكرة جمعية كونية تقنية تتوافق مع تحولات الصورة اللحظية تنتقل مع ديناميكية الصور المتحركة بشكل (١، ٢، ٣). وعلى هذا الأساس صار الفكر الجمالي يبحث عما تستطيع ان تقدمه الشاشة من ابهار وإمكانات لا حصر لها؛ وتجذب اللاهثين وراء الفن المرتبط باخر المبتكرات التقنية والتكنولوجية لتكوين صورة مرئية مسموعة متحركة ساحرة وليدة اندماج الفن بالعلم.



• الحاسوب

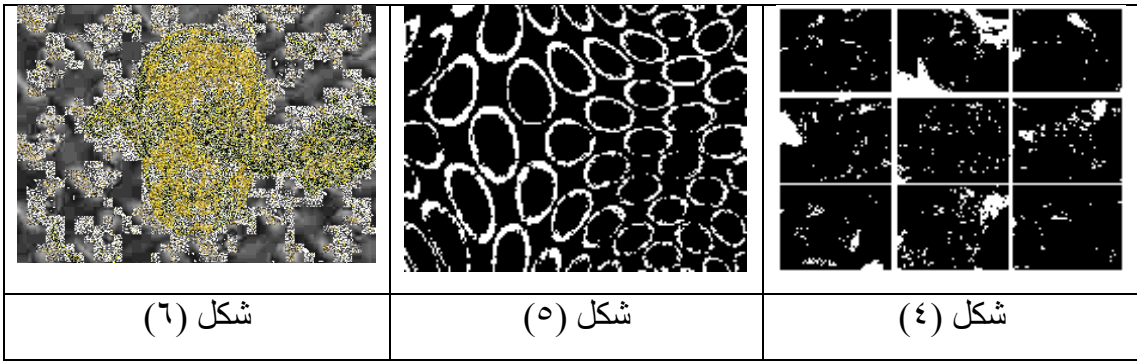
يعد الحاسوب الثقافة الجديدة للعالم المعاصر، وجزء مهم وله سلطته في المجتمعات الدولية وصارت كلمة (الأمية) مناعة بمن لا يوظف ذلك الجهاز في هيكلية اعماله. ليكون الحاسوب البلاغة الالكترونية التي تعبر عن تقدم المجتمعات في كل المجالات لما يحويه من إمكانات هائلة ولا محدودة يمكن توظيفها في خلق مناخات تسهم في احداث التغيير على كل المستويات سواء كانت اقتصادية، سياسية، ثقافية، اجتماعية، على المستوى العالمي او المحلي.

هذه الانتقال الكبيرة فسحت المجال امام الفنان ليستثمر الثورة الرقمية في صناعة واقع افتراضي يستبدل المبرمج مكان الفنان، تعززها الوسائط والبرمجيات التي يوفرها الحاسوب "ويمس في الان نفسه الصورة والصوت والنص، ليجتمع بذلك المهندس والباحث والتقني والفنان تحت ناظم مشترك. انهم غدوا جميعاً فيثاغوريين. وغدا عالم الصورة منفتحا ومعلنا لرمزية كونية. اما جزيرة الفنون الجميلة فقد اتصلت بالسريان العام للبرمجيات. وبهذا يكون تحويل جسد العالم الى كيان رياضي وبمثابة يوتوبيا الصور الجديدة". وتوجيهها لتكون وسيلة مهمة للتعبير الفني وثقافة الصورة التشكيلية في عصر ما بعد الالفية وتسهم في فرض سيطرتها على المتلقي الكوني والاسهام في صناعة ثقافة قد لا تكون مألوفة أول ظهورها لكنها تملك صفة الجذب والاثارة والابهار لترويج افكارها والتاثير على تطويع الوعي بالجديد وترويضه ليكون مألوفاً.

٢- دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ط١، ٢٠٠٧، ص٣٠٩.

ومن رحم تكنولوجيا الصورة الرقمية ولدت عدة مسميات فنية استجابة لآليات التقنيات المعاصرة وتخدم استراتيجيات ثقافة التواصل مع الجمهور، وترتبط بالحاسوب ومنها:

١. **الفن التطوري (Evolutionary Art):** يوظف الحاسوب لإعادة إنتاج صور أو تحويلها من جيل سابق وهيئاتها وتطويرها وتطويعها لإنتاج جيل لاحق. وكل هذه العمليات تتم داخل الحاسوب وفق معايير جمالية يختارها الفنان بشكل (٤).



٢. **الفن الوراثي (Genetic Art):** يركز على أنظمة الخوارزميات الوراثية والتي تتطلب إنتاج وحدات تمتلك كل منها قائمة بالعمليات التي أنتجتها لتكوين جيل هجين يمكن تعديل عوامله؛ التي قد تكون ارقام أو صيغ أو وحدات قابلة للتغيير. شكل (٥).

٣. **الفن العضوي (Organic Art):** هو إنتاج أنماط شكلية تبدو عضوية، أي تماثل الأشكال الأصلية في الكائنات الحية. ويمكن إعادة استثمار الأشكال وتحويلها بتوظيف الحاسوب وفق إرادة الفنان ورؤيته الجمالية بدون الدخول بتعقيدات البرمجة من جديد بشكل (٦).

• الانترنت وشبكات التواصل الاجتماعية:

ثورة تكنولوجيا المعلومات تطورت نحو منحى أكثر تواملاً وتفاعلاً في عالم صار معتمد اعتماداً كلياً على سرعة الوصول والتفاعل التبادلي "فالنموذج الأبرز للمستقبل الاتصالي يقتدي بالنجاح الحقيقي للإنترنت، هذه الشبكة العالمية من الحواسيب التي تترابط فيما بينها، عبر موديمات سهلة الاستعمال، صارت الآن جزءاً لا يتجزأ من الحاسوب نفسه. بحيث تستطيع الحواسيب أن تتواصل وتتجاوز وتتبادل المعلومات "وتخترق الحدود الجغرافية عبر الفضاء السايبري، بكبسة زر. وصارت الدول الكبرى تتنافس للسيطرة على تلك المنظومة التواصلية التي تتحكم بالقوى السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وأصبحت قوى الدول ترتهن بالسيطرة على نظم الاتصال الالكترونية لبلوغ الهيمنة التواصلية التي تضمن التأثير على الراي العام وتوجيهه وفق غاياتها. واثراً تلاحق وسائط الميديا والانترنت والإمكانات الرقمية على عالم الثقافة والفنون.

١- للاطلاع: أماني أبو رحمه: نهايات ما بعد الحداثة، مصدر سبق ذكره، ص ٢٤٦-٢٤٧.
٢- رامونه، ايناسيو: الصورة وطغيان الاتصال، ت: نبيل الدبس، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩، ص ١٢.

التي صارت غاياتها تبوء مكانة متميزة تمكنها لتكون أكثر تواسلا مع البعيد الاخر. وبهذا بحث الفنان عن أفكار وتطبيقات فنية تتلاءم مع تحويل التشكيل الى عروض تخترق الحدود الجغرافية وتلغي المسافات وفق تجارب جريئة تستثمر الفضاء السايبري وتتلاءم مع التفاعل الفوري لجمهور المتلقين المختلفي الثقافات واللغات في أي جهة من العالم. حيث "أكسبت ثورة الاتصالات والمعلومات في النصف الثاني من القرن العشرين آليات تشكيل الوعي قدرات تقنية انتصرت بواسطتها على مناعة الجغرافيا وحازت معها سلطة التأثير في صياغة الراي العام المحلي والعالمي، والتمكن من تشكيل أو إعادة تشكيل الوعي الجمالي، هزيمة أو محاصرة أي عقل جمالي يستعصي على الترويض".^١ وعليه يتم نمذجة النظام الالكتروني والبحث عن فن رقمي يكون أكثر تقاربا مع الرؤية الجمالية التي تسهم بكسر التوقع والتحدي وتحويل ذاتية الجماهير لتكون أكثر اقربا واتصالا مع اخر المستجدات العالمية. وظهرت عدة اتجاهات فنية ترتبط بالانترنت منها:

١- فن التليماتك (Telematic Art): هو نوع من الفن الذي يستثمر شبكات الاتصال الرقمية كوسيط لايجاد علاقة تفاعلية عن بعد بين الافراد وبهذا يكون العمل الفني هو نوع من التواصل بين جسد مادي، واخر رقمي. شكل (٧).

٢- الفن التفاعلي (Interactive Art): هو نوع من الفنون المنفذة بالوسائط الرقمية ويشترط مشاركة جمهور التلقي للتدخل في معالجة الاشكال الفنية واتخاذ القرارات عن طريق أنظمة استشعار خاصة. شكل (٨).

٣- فن الوسائط المتعددة (Media Art): يرمز إلى استعمال عدة أجهزة إعلام مختلفة مثل (النص، الصوت، الرسومات، الصور المتحركة، الفيديو). وهو عبارة عن دمج بين الحاسوب والوسائل الإعلامية لإنتاج بيئة تشعبية تفاعلية تحتوي على برمجيات الصوت والصورة والفيديو ترتبط فيما بينها بشكل تشعبي. شكل (٩). وبعد بروز ثقافة التواصل الاجتماعي كان لتلك الشبكات مثل الفيس بوك (Facebook)، وتويتر (Twitter) وغيرها؛ الأهمية البالغة لما تحويه من اعداد هائلة للمستخدمين؛ ليكون هدفا رئيسيا للفنان الذي يبغى تخطي الحدود واختصارا للوقت والمسافات لضمان المعرفة والانتشار. وبهذا تكون شبكات التواصل الاجتماعي متحفا رقميا فنيا يحوي اعمال الفنانين، ويخترق جمهور المتلقين المختلفي

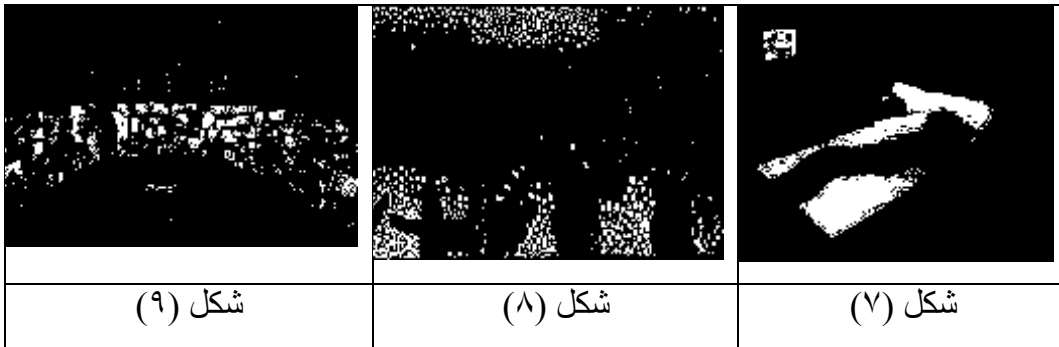
١- علي ناصر كنانة، انتاج وإعادة انتاج الوعي عناصر الاستمارة والتضليل، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠٠٩، ص٤٢.

٢- http://en.wikipedia.org/wiki/Telematic_art.

٣- Gobel Stefan, and Rainer Malkewitz: Technologies for interactive digital storytelling and entertainment, rundeturmstr, Germany, 2006, p120

٤- http://en.wikipedia.org/wiki/New_media_art.

الجنسيات في بلدانهم وبيوتهم، بعيدا عن جدران المتاحف وشروط المعارض الفنية، يمكن زيارته في أي وقت ومكان. وعلى هذا الأساس يكون الفنان الأكثر انتشارا هو الفنان الأكثر تواصلًا عن طريق الصورة المرئية التي ترتحن بالوسائط المتعددة للتواصل. وصار من الواجب استبدال مقولة (انا افكر اذن انا موجود) الى (انا اتواصل اذن انا موجود). وبهذا صار المتحف الكوني يحوي اعداد هائلة من الأسماء والاعمال بغض النظر عن الامكانية الحرفية والمعرفة الثقافية التي يملكها الفنان. فالمنظومة الرقمية متاحة لكل من يبغى عرض عمله فيها. وفي ذلك السياق تقول الفيلسوفة (آن كوكلين، Anne Cauquelin) "إن الموقع المادي أصبح يتمثل اليوم في الشبكة، اما الموقع المفهومي فهو أنموذج الاتصال في الزمن الفعلي المتفاعل، بين مستعملي الموقع، مما يؤدي الى قبول تدخل هذه العناصر المكونة، فاخترقاء العمل الفني كموضوع ملموس، محصور ومحدود قصد تحقيق عملية لا زالت في طور الإنجاز، واختفاء المؤلف الفريد لصالح كوكبة من المتدخلين الذين يكون حضورهم الفيزيائي غير ضروري، وأولئك الذين يبعدون بالالف الكيلو مترات. انه التخلي عن الإمكانيات المتميزة للفاعلين!"



المبحث الثاني: الاتصال والتواصل في الفن التشكيلي المعاصر:

ان الانسان اجتماعي بطبعه، ومجبول بفطرته على التواصل مع محيطه الانساني والاجتماعي، ولا يمكن له ان يعيش عيشة هائلة مستقرة بمفرده، كما لا يمكن له ان يجد للحياة طعاما او مذاقا اذا عاش بمعزل عن الناس، واستغى بفكره وذاته عن العالم الذي حوله، وذلك لان الاستقرار يتطلب قدرا عاليا من التفاعل الايجابي الراقي مع الاخر، والتكامل الحضاري مع الكون والوجود، والتفاعل البناء مع الحياة، وما يغشاها من تطورات حديثة، وتغيرات متلاحقة، واطواق متقلبة، كل ذلك يقتضي التواصل الاجتماعي المستمر والتعاون الفعال بين البشر، لبناء حياة اجتماعية سمتها الرئيسة التعامل والتفاعل مع الاخر على اسس علمية.

١- جيمنز، مارك: الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات، مصدر سبق ذكره، ص ٩٧.

بعد التواصل تقنية اجرائية اساسية في فهم التفاعلات البشرية، وتفسير النصوص والخبرات الاعلامية، وكل طرائق التواصل والاتصال والارسال، وبالتالي يمكن الجزم بالقول ان التواصل اصبح علما قائما بذاته، له تقنياته ومقوماته الخاصة واساليبه واشكاله المحددة له، وهو في الوقت نفسه بمثابة المعين والوعاء المتسع الذي تستقي منه باقي العلوم والفنون والوسائل من اجل انجاز اهدافها وتحقيق غاياتها التي رسمتها، ان مفهوم التواصل يشير الى التفاعل الايجابي النابع من رغبة صادقة في خلق التفاهم مع الاخر.

من هنا فإن اتصال الناس ببعضهم سلوك فطري وحاجة حيوية تقتضيها نزعة التعارف وضرورات العيش، مثلما هو تفاعل اجتماعي يقوم على الإيمان برسالة يُراد إيصالها والاتصال يتضمن التعريف والتوضيح والإقناع وازلة اللبس وسوء الفهم، ناهيك عن كونه أسلوباً يمكن من خلاله ترجمة روح التعاطف، وإبداء الرغبة في التعاون مع الآخرين. وعموماً فإن التواصل يشير إلى العلاقة التي تحدث بين الناس داخل نسق اجتماعي معين، أو بين مجموعة أنساق، وقد يتم بشكل مباشر من خلال اللقاء الشخصي بين الأفراد والجماعات، أو بشكل غير مباشر بواسطة الكلمة المسموعة أو المطبوعة أو المرئية أو الإلكترونية، أو عن طريق الصور أو غيرها من الوسائل والأنشطة الأخرى، أما من حيث حجمه، فقد يحدث بين شخصين، أو بين شخص أو جماعة وجماعة أخرى محلية أو إقليمية أو دولية والتواصل إذ يتم على المستويين الداخلي والخارجي فهو "على المستوى الخارجي يمثل إحدى الضرورات التي لم تعد تغفلها الدول والمجتمعات - كبيرة كانت أو صغيرة، لهذا فالكثير منها ترصد له الميزانيات، وتنشأ من أجله المراکز والمؤسسات" (١). وإذا دخلنا الى التكنولوجيا الحديثة وخاصة الانترنت اذ انه اصبح واقعاً ملموساً في حياتنا اليومية بما تقدمه من خدمات اجتماعية، كمواقع التواصل الاجتماعي: "فيس بوك" و"تويتر" ومواقع الدردشة وغيرها. وأصبحت هذه المواقع عالماً قائماً بحد ذاته، نلتقي فيه بأشخاص من بلاد وثقافات مختلفة، لا نعرفهم عن قرب في أغلب الأحيان، ولكننا نتبادل معهم الحديث والمعلومات الشخصية، وأصبح لكل شخص تقريباً سلسلة من الأصدقاء "الافتراضيين" ولقد أتاحت هذه المواقع للناس الفرصة لبناء الكثير من العلاقات فيما بينهم في أطر مختلفة، منها العائلية ومنها في مجال العمل، أو بين ممارسي الهوايات المختلفة كالفن. وأصبحت الصلة الإلكترونية بين الناس بديلة عن الزيارات واللقاءات على أرض الواقع، كما أنّ الاتجاهات السياسية أصبحت تتخذها كمنبر رئيسي ومعتمد أول في التواصل بين أعضائها ونشر

١ - السكر، ماجد رجب العبد: التواصل الاجتماعي أنواعه - ضوابطه - آثاره - ومواقفه "د ارسلة قرآنية موضوعية" رسالة ماجستير في التفسير وعلوم القرآن، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١١.

أفكارها، ولم تترك الحكومات مساحاتها على النت، فأخذت لها هي الأخرى مواقع لتتواصل مع المواطنين وباختصار، لقد أدت هذه المواقع إلى انتقال الإنسان

من العيش في عالمه الواقعيّ إلى

العيش في واقعه الافتراضيّ.*



شكل (١٠)

وعليه يلعب الفن التشكيلي المعاصر دورا بارزا ونشطا في

تعزيز القيم الإنسانية علي الصعيد العالمي بوصفه النشاط

القادر علي تفعيل التواصل والتقارب بين شعوب العالم قاطبة

وتبادل الرؤى والثقافات والمعلومات والمعارف عندما خلق

نوعا من التعاطي والحوار وبات يشكل معولا هاما في كسر الحواجز وتخطي العقبات وإزالة الحدود ويأتي بروز هذا الدور بوصفة لغة قادرة علي التخاطب والوصول إلى الوجدان، فلقد رسم الإنسان قبل أن يتكلم وأصبحت اللوحة الفنية وسيطا للتفاهم والتفاعل بلغة قادرة علي الفهم والإدراك. واصبحت الاعمال الفنية لغة إنسانية يحقق البشر من خلالها ضرباً من التواصل فيما بينهم، فالاعمال الفنية حاولت التعبير عن الإنسان بألمه وأمله وحبه ووهمه وهواجسه ومحاولاته لإثبات ذاته، وإيماناً من الفنان لما للفن من تأثير في الوعي الإنساني ورفيقه، ولما للعمل الفني من دور اجتماعي وإنساني يلعبه في الحياة اليومية، منذ رسم اللوحة الأولى في الكهوف في محاكاة منه لمخاوف الإنسان الأولى شكل (١٠)

.ولان اعمال الفنان تصل الينا من خلال مرآياه الابداعية العاكسة. فان لحظة الابداع تحمل داخل بنائياتها تكوينه الثقافي الذاتي متداخله بتالف مع رؤيا للواقع. فمرآيا الفنان العاكسة دائمة مصبوغة بثقافته وخبراته السابقة.. نتلمس ذلك في كم الرموز و الاسقاطات والاشارات والعلامات المبتكرة متحولاً لراصد وناقد ومشارك وفعال للحياة من حوله طارحاً رؤية الخاصة على الآخرين ويمكن تعميق التواصل بين المتلقي والعمل الفني التشكيلي بأن يكون العمل الفني ذو مضمون إنساني ويمتن صلته بالواقع؛ ما يساهم في ارتقاء الحوار بين العمل الفني والمتلقي وكسر الهوة بينهما، وجعل الثقافة والوعي الجمالي جمعياً حاضراً بقوة من خلال دعم الفن كحالة ونشره بكافة اتجاهاته كضرورة حياتية في داخل كل فئات المجتمع، فالفن ليس حالة ترف بل ضرورة اجتماعية ملحة.

* الواقع الافتراضيّ (Virtual Reality) هو مصطلح الذي أصبح يشار إليه بالاختصار (VR)، يعتبر أحد المصطلحات التي جلبتها معها ثورة الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات المتمثلة في تطوّر تقنيّات الحاسوب وشبكة الإنترنت، ويقصد به ما ينطبق على محاكاة الحاسوب للبيئات التي يمكن محاكاتها هيئةً جسميةً في العالم الحقيقي ويعرف دافيد كريستا David Crysral (الواقع الافتراضيّ) بقول: إنه عبارة عن بيئات متخيلة يمكن للناس الدخول إليها للانخراط في تفاعل اجتماعي خيالي مبني على نص. <http://ar.wikipedia.org/wiki>.

• المثاقفة والتغيير:

لقد سبقت الإشارة إلى أن فعل المثاقفة هو إفراز طبيعي وشبه حتمي لفعل التواصل الإنساني أي لخروج الكائن البشري من طور التوحش الذي كان يعتبر فيه غيره عدواً وخصماً ينبغي التخلص منه بإبادته والقضاء عليه إلى طور التأنس الذي يعتبر فيه ذلك الغير شريكاً وحليفاً يتعين التعامل معه لضمان البقاء وعمار الكون فكان ذلك التواصل منطلق التحضر البشري والأساس الذي انبنت عليه المثاقفة لتسجل مرحلة أكثر تقدماً ضمن مراحل التمدن الإنساني.

وقد أثبتت التجارب التاريخية لمختلف الحضارات أن التفاعل الثقافي عامل أساسي من عوامل نموها وازدهارها وذلك بفضل ما يحدثه من إثراء وإخصاب لها وتنوع في روافدها وتنشيط وشحن لقدراتها وإبراز لطاقتها الكامنة وان المثاقفة تظل بمثابة السماد للتربة يقيها الجذب ويكسبها القدرة على مزيد الإنتاج والعطاء فهي اللقاح الكفيل بابتكار مبادئ وقيم مستحدثة وإنجاب تصورات وخيارات جديدة اقدر على النمو بالوضع البشري وأنجع في تحقيق رقيه وفتح الآفاق العريضة أمام مستقبله.^١

كما أثبتت تلك التجارب أن المجموعات البشرية التي توخت سياسة الانزواء والانغلاق ولازمت الانطواء على ذاتها عبر الأحقاب المتتالية سواء أكان ذلك اختياراً منها أو اضطراراً قد ظلت مهما استمر بقاءها عاجزة عن الصمود أمام الزمن وذلك لأنها دأبت على الاكتفاء بموروثها ومكتسبها وعلى استهلاك قواها الذاتية واستنزاف رصيدها الحيوي ومخزونها القيمي فغدت فاقدة القدرة على التجدد لأنها لم تجد ما تجدد به نفسها من ذلك السماد الثقافي فأجدبت وأصببت بالجمود والعقم وكان مصيرها وقدرها الفناء والاندثار.



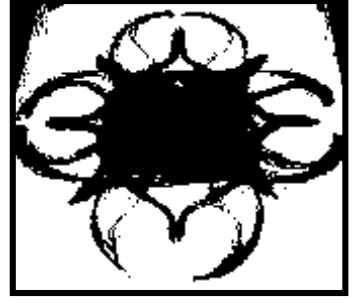
وقد شملت المثاقفة مجالات متعددة وحساسة في حياة مختلف الحضارات وهي مجالات يمكن إجمالها في أربعة ميادين أساسية أولها (عالم الأفكار والتصورات وما يجري فيه من تبادل للعلوم والمعارف وقد لعبت المثاقفة في هذا المجال دوراً أساسياً في تمكين كل المجتمعات من الاستفادة من نتاج العقل البشري حيثما كان وتوظيفه في سبيل تنمية أوضاعها الحضارية ولولا ذلك لبقيت تلك المعارف حكرًا على مجتمع دون آخر ولما تواصل بقاءها ونموها عبر الزمن. فقد مثلت المثاقفة في هذا المجال صلة الوصل التي بدونها ما كان للإرث الحضاري الإنساني أن ينمو ويستمر بحكم التراكم وبفضل الجهد المشترك).^٢

وثانيها مجال التواصل اللغوي إذ أثرت المثاقفة في اللغات والألسن وكانت ولا تزال سبباً في نموها وتطورها واغنائها بالمصطلحات والمفاهيم الجديدة سواء بصورة مباشرة عن طريق

١ - محمد عمارة: العطاء الحضاري للإسلام، سلسلة اقرأ، رقم ٦٢٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٢٩.
٢ - جورج سارتون: تاريخ العلم، ترجمة: محمد خلف الله وآخرون، القاهرة، ١٩٥٧، ج ١، ص ٢١

الاقتراض اللغوي نتيجة المعاشرة والمخالطة أو عن طريق ترجمة الاثار المكتوبة من لغة إلى أخرى أو بفضل حركة التبادل التجاري وما ينتقل خلالها من رصيد لغوي عبر ما تحمله منتجاتها من تسميات ومن تعبير عن الخصائص والمواصفات. وبفضل هذه المثاقفة أصبحت اللغات اقدر على البقاء وعلى مواكبة العصر ومسايرة النمو الحضاري. ولا جدال في أن كل لغة هي مرآة لأوضاع مجتمعا وعنوان لتحضره ودليل على نصيبه من الرقي والتمدن.^١

وثالثها مجال الإبداع في الفنون والمهارات والخبرات إذ لكل مجتمع تجاربه ومكتسباته في هذا المجال لكن المجتمعات ليست على مستوى واحد من نضج تلك التجارب وجودة تلك المكتسبات ولذلك كانت المثاقفة بينها كفيلة بإفراز النتاج الأرقى والأنجع والأكثر طرافة وتميزا وبدفع المجتمعات إلى التنافس في مزيد تحسينه وتجويده واستنباط المناهج والآليات والوسائل والمعدات للبلوغ به إلى الأرقى والأجود والى ما من شأنه ضمان المزيد من الرفاه للإنسانية وتحقيق السعادة للبشر في هذا الكون(١١)(١٢)(١٣).

		
شكل (١٣)	شكل (١٢)	شكل (١١)

ورابعها مجال التقاليد والعادات والأخلاق والسلوكيات إذ هو مجال أيضا للتأثر والتأثير بين المجتمعات بفعل المثاقفة بينها ويبدو ذلك واضحا فيما اقتبسته تلك المجتمعات من بعضها بعضا سواء على صعيد الغذاء والملبس والسلوك اليومي أو على صعيد طقوس الأفراح ويبدو أن ذلك الاقتباس قد كان في الغالب مستندا إلى اعتبارين هما أولا اعتبار المصلحة والاستحسان وثانيا اعتبار الذوق والمعطى الجمالي والبحث عن الطرافة والجدة وهي نزعات منغرسه ومتأصلة في النفس الإنسانية لأنها تجد فيها قوام حياتها وسعادتها.^٢

تلك أهم مجالات المثاقفة بين الحضارات وهي تمثل كما هو واضح نسغ الحضارة وصميمها مما يدل على الوظيفة المركزية التي نهضت بها عملية المثاقفة في التقريب بين الحضارات

^١ - بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفانض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٣، ص٢٦، ٢٩، ٣٠، ٣٧.

^٢ - مجدي احمد محمد عبد الله: مقدمة في سيكولوجية الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعية ، سوثير ، الإسكندرية، ط٢، ٢٠٠٨، ص٢٦ و٢٥.


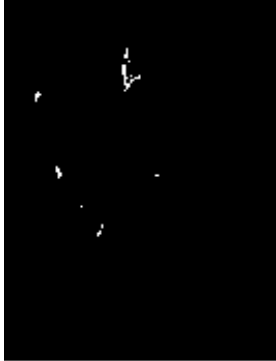

وإحداث التفاعل بينها والعمل على تنميتها وتطويرها إذ أمكن لكل المجتمعات بفضلها أن تستفيد من نتاج العبقورية الإنسانية وان تشارك فيه وان يعم خيره الجميع كما أمكن أيضا لتلك المجتمعات أن تضع الأساس لحضارة كونية هي ثمرة الجهد المشترك لكل الشعوب والحضارات.

المبحث الثالث: العولمة والهوية:

ان للمنظومة البصرية منطلقات فكرية تقع ضمن ظاغط هيمنة الفن المعاصر الذي جاء بعد مهادات الحدائث التي فتحت دائرة التلقي ضمن محاور وانماط وتداعيات مختلفة اذ اظهرت ابعاد النظم الشكلية في تشكيلات الفن المعاصر على وفق تحولات العامل الفلسفي والتقني في تثبيت اطر المتناقضات في الفن التي بني على اثرها الموقف النقدي الذي وسع بذلك تطور الدائرة النقدية في الفن التشكيلي التي صببت في عواملها الفكرية حيث ادت الفنون المعاصرة التي جاءت بتحويلات وتراكيب مختلفة دورا مهما لفن مابعد الحدائثي وتسليط على قابليات الفنان المنفذ للنمجز التقني والذي فتح من خلال ذلك ضرورة انتقال الفن الى منطقة مهمة مؤرخة عن طريق توثيق لحظة زمنية محددة يغلفها ارشيف الصورة ضمن تراكيب وسياقات مختلفة.

فقد تعرض الفن المعاصر خلال خطه التاريخي إلى تغييرات مستمرة، شكلت منعطفات مهمة عصفت برواسخ نسقية ناتجة عن التحول الفكري والتنوع الثقافي والتواصل بين الشعوب. كما أحدثت الإشكاليات المعرفية والآليات التي أثارها العولمة دفعا إضافيا لتأسيس انساق جديدة تعيد إنتاج معايير وأنظمة بنائه لإحداث تحولات أكثر جرأة يستمد منها الفن حضورا له دلالات ثقافية وخطابية يمكن فهمها من خلال علاقتها بالسياق الثقافي العالمي من جهة، والهوية الخاصة بالفنان من جهة أخرى. والذي يتلاءم مع أساسيات الثقافة الجمعية باعتبارها ضرورة من ضرورات العولمة التي تقدم مقترحات تسهم في تغيير المسار وتغيير بعض المواقف الفكرية.

وفي خضم التطورات التكنولوجية والرقمية والوسائل الاتصالية وشبكاتها الفائقة التوصيل والبالغة التعقيد، ظهر فضاء كوني متمثل بالانترنت والفضائيات استثمر تلك التقنيات تبعا لحقول استخداماتها. واسهم في تحقيق حلم العولمة بإيجاد عالم بلا مركز ولا حدود، ودفع نحو صنع منظومة عالمية مشتركة تمثل نتاج الفكر المنبثق من الثقافات كلها. وتساعد على إحداث تغييرات كفيلة بانفتاح الفن تحت ظل العولمة، بين حقول معرفية متباينة ومعقدة لمواكبة النظام العالمي التداولي المعاصر الشكل (١٤) (١٥) (١٦).

		
الشكل (١٦)	الشكل (١٥)	الشكل (١٤)

إن الهوية الثقافية أو المحلية هي عبارة عن خزين معرفي يستمد جذوره من بناءات فكرية تمتد جذورها إلى آلاف السنين وهي وريثة للمعتقدات وترتبط بالتاريخ ارتباطا مباشرا. وفي هذا المبحث يجب البحث في إشكالية ذوبان الذاتيات الشخصية والثقافية في الفنون بشكل عام حتى أصبحت الفنون عبارة عن مؤشر عام قد يبتعد عن تحديد القيم الثقافية للمنجزات الحضارية المحلية، أو يتم التمسك بالهوية بها وعدم الانفتاح على الآخر. ومن ثم يكون دليلا على الحضارة الإنسانية بشكل عام أو التأثير بالفن الغربي الخالص .

إن تطورات تكنولوجيا الإعلام الحديثة التي كسرت حواجز العزلة واخترقت الحدود القومية، أسهمت في إرساء قواعد العولمة ونشر معاييرها التي تبتغي من خلالها إلغاء الهوية المحلية والتفرد والتوجه نحو التنوع والاندماج غير المتعلق بالحيز المكاني. هذا التوجه لم يشمل المستويات السياسية والاجتماعية فقط؛ بل أضفى بتأثيراته على الثقافة والفنون. إذ يرى بعض المنظرين "أن التنوع هو الخصيصة العادية للفنون والآداب، ويسمون ذلك بالهجنة. ليس هناك ثقافة محكمة الإغلاق على نفسها لا تتسرب إليها مؤثرات أخرى، كما لا توجد ثقافة محصورة في حدودها المحلية، ولذلك فإن الفنون تختلط وتمتزج في كل أنحاء العالم". ويتجلى ذلك التأثير على الوعي الجمعي نحو صياغات تجسد النزعة العالمية على حساب اندثار الهويات المحلية. وهذا الاختراق الثقافي يؤسس إلى فكرة القطب الأوحده المتمثل بالدول العظمى والمؤسسات الكبرى التي تملئ توجهاتها وانساق ثقافتها على الأقليات والدول الأضعف بفعل محفزات وأنشطة تعززها قوى تكنولوجيا الاتصال والهيمنة. وقد أسهمت العولمة في فتح المجال للفنان بقطع الصلة بجذوره الثقافية والتشجيع على الهجرة وانفصاله عن مرجعيته. ومن ثم الانسحاق خلف السياقات العالمية وعدم التقيد بالمعنى المعجمي للفن وتشجيع كل ما هو مختلف

^١ - جوستمايرز، الفنون والادب تحت ضغط العولمة، ت: طلعت الشايب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٢١٣.

وغير مألوف، بغض النظر عن هوية وتاريخ الفنان وانتمائه. هذه الأفكار التي تستجيب لمقتضيات الحراك الثقافي في زمن العولمة لا يمكن تعميمها، فعلى الرغم من هجرة الفنانين والتأثر بأفكار الدول الغربية، إلا أن الكثير ظل مرتبطاً بجذوره التي استنبط منها أفكاراً جديدة تكون قد أسهمت في تميزه في حقل الفن العالمي المعاصر. وهذا لا يعني انزاله عن العالم والتمسك بمعايير سابقة؛ لكن لكي يتم الاندماج والوصول، كان من الضروري الاغتناء بعملية التبادل الفكري والثقافي والفني للتوصل إلى انساق جديدة تسهم في عولمة إبداعاته. وعلى هذا الأساس تكون العولمة في الفن هي تبادل الخبرات والتجارب والتلاقح والمثاقفة، من دون التعرض للاستلاب وضياح الهوية المحلية بل عولمة الفنون بتحويل الأفكار الذاتية والمشاكل الاجتماعية إلى قضايا عالمية من دون الخضوع لسلطة الآخر. وعلى هذا الأساس يستلهم الفنان فكرة من مرجعياته المحلية ويحولها إلى ظاهرة عالمية باعتماد نسقا عالميا.

وقد حاول الفنان إيجاد أفكار تعكس هويته بإبداع أشكال تقتضي التنوع والتداخل مع ثقافات متعددة لتجسد أعمالاً فنية ذات خطاب عالمي، يستهدف جمهوراً كونياً. وبهذا تكون الفنون تحت ضغط العولمة هي تمثيل لتقارب الشعوب والثقافات. ولا تخلو من التأصيل أي العودة إلى الجذور وإعادة صياغة المرجعيات بآليات ورؤى عالمية منبثقة من التراث المحلي وحاجات المجتمع **"للبحث والتقصي لإيضاح معالم جمالية لم يتم ابتكارها، ولم يكشف النقاب عنها"**. ووفق ما تقدم يمكن القول إن العولمة تروج من خلال برامجها إلى أفكار السيطرة والتفوق، فمن يمتلك زمام السلطة يستطيع إيصال أفكار وإملاءات مضمرة. هذا هو هدف العولمة الأساس. لكن هذا لا يدل على فقدان الهوية المحلية والاستسلام لما يرفده الغرب من أفكار واستلاب.

كما تراجعت أهمية اسم الفنان مع العولمة، أمام هيمنة التقنية والفكرة وهذا ما تنبأ به (رينان) بقوله **"سيأتي يوم يصبح فيه الفنان العظيم شيئاً متجاوزاً وقليل الأهمية"**^١. فلم تعد تعبيرات الفنان المجسدة للعمل الفني، تضي التفرّد والتميز على اسم الفنان، بل اقتضى منه أن يبحث الفنان عن استقطاب جمهور التلقي بإضفاء عناصر الإثارة والتغريب ومخالفة المألوف، التي تتعلق بالخامة أو الأسلوب أو طرائق العرض ومخالفة المألوف. ومحاولة إيجاد آليات اشتغال تحقق التواصل والإشهار للفنان عن طريق تعميم نسق معين، كأن يكون نسقا حجماً أو أثيراً أو تركيبياً، يميز اسم الفنان عن الكم الهائل من الأسماء في العالم.

^١ - عفيف البهنسي، الهوية الثقافية بين العالمية والعولمة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩، ص ١٢٠
^٢ - ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١، ٢٠٠٧، ص ٣٧.

كأعمال الفنان (روشنبرغ) الذي يستدعي المرجع الواقعي ويضفي عليه عنصر الإثارة من خلال تأنيث أعماله من مواد متداولة، فاللوحة برأيه تكون أكثر قربا من الواقع اذا تضمنت مواد مألوفة ويومية، فضلا عن انه ادخل اشياء حقيقية جاعلا منها جسد العمل الفني ذاته كما في عنزته الشهيرة التي لم يحلها الى رمز فحسب بل الى حدث، فهذا الفنان "المغامر والتشكيلي الذي تلتقي عنده الاتجاهات والأجيال، فهو مثل بيكاسو رؤية تسبق التعبير في تغيير لا يتوقف واستعمال متنوع لكل خامة صعبة أو خامة ممكنة لبلوغ ذروة العمل

الفني".



الشكل (١٧)

وقد ارتبط اسم هذا الفنان بالتجديد المستمر رادما الفجوة بين الفن والحياة منجزا اعمالا تعبيرية ومجسمات مركبة واعمال حفر وطباعة على الحرير وتشكيلات حرة من المواد الاستهلاكية اليومية كالاقمشة والزجاج وقصاصات الصحف والصور الضوئية ومواد الخردة، وكان من اهم اعماله ثلاثية الابعاد مجسم (Monogram)، تم توظيف كائن حي وإخراجه

بهئية فنية باستخدام رأس عنزة محنط مع مواد مادية لم تستخدم سابقا في مجال الرسم كالمطاط والجلد والشعر وكرة التنس باستخدام قواعد حرة. وفق معالجات تقنية مختلفة تم تفعيلها وذلك بإضافتها في عمل فني ينتج حوارا فنيا غرائبيا مع المتلقي. وبهذا يكون قد ألغى وظيفتها الأساسية ومرجعياتها لانجازها بهئية أخرى ومزجها بمواد لا تلتقي معها في الواقع ومن هذا الاختلاف أنجز عملا تشكليا متمازجا مع البنيات المجاورة ليحمل العمل طروحات العصر

الجديد المتمثل بالاختلاف والتناقض واعتبار كل شيء قابل إلى أن يكون عملا تشكليا يستحق أن يوضع في المتحف إلى جانب أعمال كبار الفنانين. وبهذا ينطلق (روشنبرغ) دون حدود وبكل حرية لعمل تركيبية جديدة تحضر بصريا لتدخل في سردية العمل الفني تزيل الطابع الايقوني في بنية العمل، لإلغاء ثنائية الفن والحياة. فاعماله مجذب لنظر المتلقي المختلف الثقافات الباحث عن التجديد. وتسهم في ترسيخ اسم الفنان الشكل (١٧)، ليس وفق خصوصيات التفرد الذاتي؛ بل بمواصفات التعميم الكوني القادر على التأثير المباشر وتفعيل القدرة التواصلية بين العمل والمتلقي. والذي يحيل إلى حوار مباشر مع العين ويسهم في ترسيخه في أذهان جمهور التلقي وإيصال نسق بصري كوني مختلف لإنتاج خطاب بصري كلي تضميني، دون الرجوع إلى غايات الفنان الشخصية.

هذا الاختلاط المقصود والممنهج ولد حضورا مستمرا للاساليب المتجددة، مادام الفنان يروم البحث عن الموائم مما يقدم له، اكثر من كونه باحثا عن تحديد هوية ما يعرض له، سيما وان الجديد يحمل معه الاغراء نتيجة الصدمة ومخالفة التوقع التي توطن على رؤيتها الفنان والمتلقي في مرحلة المعاصرة.

مؤشرات الإطار النظري

١. ترتبط الفنون مع التقدم الفكري والتكنولوجي، والتي بدورها تستثير الفنان الذي ينقلد لتأثيرات الوسائط المعلوماتية التي تحدث التحول على النسق الفني وبالتالي إيجاد أساليب ترتبط بتكنولوجيا الرقمية.
٢. صار الفنان يحاول دائما البحث عن ابتكار الشيء غير المألوف والبعيد عن دائرة الفن التشكيلي ليقدمه بصياغة تمكنه ليكون اكثر تواجدا، والمرتهن بالوصول الى العالمية عبر الفضاء السايبري، بغض النظر عن وجود الفنان المادي في تلك الأماكن. فكانت الوسائط الرقمية هي العدة التي وظفها لإيجاد انساق تبهر التلقي الكوني وتخرق الحدود الجغرافية.
٣. قدمت العولمة مؤسسات ذات نزعة شمولية كونية تسعى الى توحيد الانماط الثقافية المؤثرة على الانساق الفنية. ومن ثم البحث عن محركات فاعلة ومؤثرة في التشكيل الفني المعاصر.
٤. اسهمت الثورة التكنولوجية والمعلوماتية في تسويق الافكار التي تقترح مسوغات مثيرة لتعزيز التوجه نحو كفاءات التخلص من القيود والمحددات التي تقيد مراكز الفكر وتطويعها وفق الاهداف الجديدة.
٥. ان التكنولوجيا والثقافة الرقمية والبلاغة الالكترونية وشبكات التواصل الاجتماعي اغنت الميديا الاعلامية والتلفزيون التفاعلي واوجدت أساليب فنية ترتبط بها ومتاحف كونية لها قدرتها التواصلية التي انتصرت على الموانع الجغرافية والتاريخية وذلك باختراق الحدود الزمانية والمكانية الى حد الاعلان عن نهاية الجغرافيا.
٦. ظهرت مصطلحات جديدة ترتبط بهذا العصر وتحتكم بكفاءات الفكرية ومرجعياته الرقمية ومن تلك المصطلحات انبثقت مسميات فنية جديدة ترتبط مع مرجعيات وسائطها التقنية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث: نتيجة لسعة مجتمع البحث باعتبار العالم قرية صغيرة وإلغاء الحاجز الجغرافية وتداخلها، فقد كان من المتعذر حصر جميع الاعمال الفنية الخاصة بموضوع البحث للفترة الزمنية من (٢٠١٠-٢٠١٤). وعليه فقد تم الاطلاع على الكثير من الاعمال الموجودة في شبكة الانترنت لاختيار عينات قصدية بما يتلاءم وأهداف البحث.

ثانيا: عينة البحث: بلغ عدد الأعمال المختارة (٤) اعمال، انتقيت عينات البحث بشكل قصدي بعد أن صُنِّفت حسب الاتجاهات المختارة في الاطار النظري. وأختيرت العينات وفق المبررات الآتية:

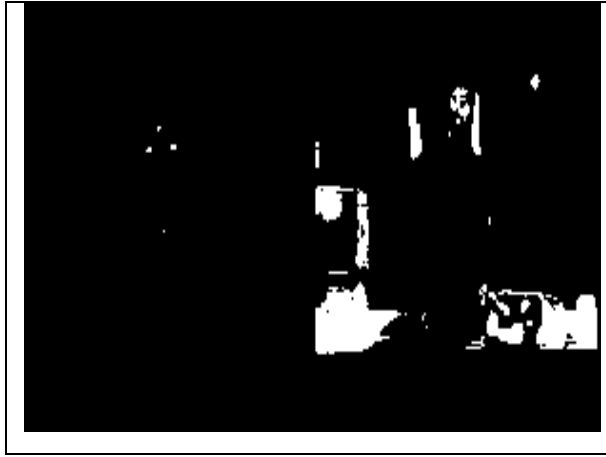
١. اختيار الأعمال التي تنتمي إلى الاتجاهات التي تجسد مفاهيم الوسائط الرقمية وضمن حدود البحث.

٢. اختيار الأعمال التي تتباين في وسائطها واتجاهاتها. واستبعاد الاعمال المكررة.

٣. اختيار الأعمال التي حققت تحولات تقنية واسلوبية.

رابعا: منهج البحث: اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي كمنهج لتحليل عينات البحث

تحليل العينات: عينة (١): ChatRooms - Caterini Dinopoulou - ٢٠١٠



ينتمي العمل الى فن التليماتك وهو الفن الذي يوظف الشاشة، والحاسوب، والانترنت، وكل وسائل الاتصال الرقمية ووسائط الميديا لتقديم فن تفاعلي بين الانسان كفنان او متلقي، وبين العالم الافتراضي. ويركز على التواصل والاتصال مع الاخر عن بعد، ليربط بين بيئات او دول مختلفة في وقت واحد عن

طريق تهيئة بيئة تفاعلية. وظفت الفنانة (كاتريني) الوسائط الإعلامية والمعلوماتية لتقديم عملها (غرف الدردشة). حيث يتكون العمل من فنانتى أداء، احدهما في إنكلترا والأخرى في اليونان. ويتم التواصل والتفاعل بينهما عن طريق التلاعب بالصور بتوظيف وسائط معلوماتية واعلامية مزدوجة. والتقائهم اثيريا وليس جسديا عبر وسائل الاتصال الرقمية على شاشة عرض كبيرة في موقع ثالث هو (مدينة نيويورك). وقد استغرقت مدة العرض ثلاث ساعات. ويرافق العمل موسيقى ونداءات صوتية، تسهم في رفع عنصر التشويق والاثارة.

يجمع العمل بين ثلاثة دول مختلفة على شاشة عرض كبيرة، ليكون المتلقي في مواجهة العمل. وتكون الشاشة هي الواقع الذي يمثل اللوحة الكونية ونافذة العالم التي تلغي الأمكنة والمسافات. كما تركت الفنانة الحرية للمتلقي الدخول والخروج الى مكان العرض والتفاعل معه، او لاستبداله مكان الفنان لعمل أداء معين وفق ما تمليه عليه مخيلته. وهنا ينتهي دور الفنان ويتراجع امام سطوة المتلقي الفعال الذي صار هو المتحكم والمخرج للعمل، ليخلق عالما جديدا وفق غاياته ومبرراته. وبهذا انتهى دور العالم الذي كان قرية صغير في عصر ما بعد الحداثة، ليصبح

مجتمع فرجوي تعرضه شاشة كونية مفتوحة، بلا حدود ولا جدران في عصر الوصول، يستطيع المتلقي التحكم فيه، عن طريق التدخل لتغير مجرى العمل الفني وتعديل مشاهدته. وبهذا يكون العمل استعراض يرتهن وفق معايير جديدة للفرجة تتعلق بالبث المباشر، تلتقي فيه قوانين المسرح والسينما والعالم السايبري. مهمة هذا العمل هو خلق بيئة تفاعلية تندمج فيه الأجساد المادية، وصور الأجساد الرقمية. بغية التواصل والثقافة بين مجتمعات وثقافات متباينة، عن طريق اختراق الحدود الجغرافية واختلاف الأزمنة بإلغاء المسافات لكي يتلاقى فيه الرقص الادي مع البصري والسمعي وتحقيق عمل جمالي ينتمي الى عالم الصورة والجمال الذي يفهمه التلقي الجمعي على الرغم من اختلاف الأماكن واللغات والتوجهات المعرفية المختلفة.

ومع غياب التجنيس وتداخل العلوم مع فنون التشكيل؛ صار هذا العمل صناعة، باعتماد علوم الاتصال الحوسبي عن بعد (التليماتك) ، ويستند على فريق عمل متكامل يحوي على مصممة رقص تفاعلي، وفناني أداء، ومستشار لوسائط الاعلام التفاعلية، وموسيقي، وفريق فني متخصص بتقنيات البث والإخراج.

هذا الاستعراض الفني وجد له مؤسسات داعمه أسهمت في تمويله وفق مبررات تتعلق بغاياتها. وعليه فقد تعاونت ثلاث مؤسسات من عدة دول لدعم هذا المشروع الجمالي وهي مركز الهندسة المعمارية (KAM-Mediterranean Center of Architecture) في اليونان، وجامعة شيشستر في المملكة المتحدة (University of Chichester). وبلدية الثقافة في خانة/ اليونان (Municipal Cultural Corporation of Chania). فالفنان في عصر (بعد ما بعد الحداثة) يحتاج الى مؤسسة تمويل مشروعه الضخم، وبفلس الوقت صارت المؤسسات تبحث عن العمل الذي يضمن لها الاشهار والتواصل وفق غايات قد تكون تعليمية او سياسية او اقتصادية وغيرها.

عينة (٢) كارل لي، ١٠,٠٠٠ المدن

تتحرك، ٢٠١٣



يمثل العمل في الصورة الافتراضية للتكوين الاساس، شكل مدن حضرية متحركة على شاشات ثلاثية الابعاد (3D) (الميديا ارت) تعتمد على الانترنت التفاعلي، تتعامل هذه الشاشات مع عالم المعلومات والمحتوى المقدم من

المستخدمين والأخبار حول الأماكن والثقافات والشعوب والحركات.

يمكن للمتلقي اختيار أي مدينة أو مكان، وذلك باستخدام واجهة رقمية . عن المكان المختار، يتم البحث في الانترنت في الوقت الحقيقي لأي حدث اوصورة او فيديو واضع الفنان أربعة أجهزة عرض وثمانية مكبرات للصوت كانهم في الفضاء، المتلقي لهذا العرض قادر على المشي من خلال نموذج العرض ويمكن الالتفاف حول العرض الثلاثي الابعاد لكل شاشة، والذي يجذب النظر من قبل المتلقي الصور والصوت اذ ان المتلقي هو يستكشف الاماكن في التي تكون في حالة حركة وصيرورة مستمرة .

ويكون البحث عن المدن والبلدان من قبل المتلقي بطريقتين مختلفتين . ويتضمن الخيار الأول اختيار المدينة عن طريق تحريك السهم الماوس عبر خريطة والنقر على الموجود مسبقا دبوس الأزرق أو الأحمر عجلة الماوس تمكن زوار تكبير والتصغير من الخريطة ويتضمن الخيار الثاني النقر على "بحث" وإدراج اسم المدينة عبر لوحة المفاتيح التي تظهر على الشاشة، ثم النقر على "الذهاب". وتختلط هذه التقنية بين العالم الافتراضي لصور المدن المتحركة والصوت والعالم الحقيقي لجمهور المتلقين خالفا بذلك تمثلات جديدة من العالم الحقيقي والمصفوفة الرقمية، لقد مارس الفنان اداءً بنائياً في العمل يتلائم مع الطروحات التي قدمتها العولمة حيث مازج فيه بين مجاورات معرفية مختلفة، فقد معه العمل تجنيسه وصار من الصعب اعلان إنتمائه الى منطقة فنية معينة. وهو فن يعتمد على المتلقي لاعتماده على عين المشاهد وليس على المعنى المرسل من قبل الفنان. فتتغير المرجعيات وتتباين ما بين المنتج والمتلقي، إذ تعمل طريقة جديدة في العرض من خلال الاثارات والاهتزازات الشكلية واللونية والصوتية. وفق هذا العرض الخاص بشاشات الانترنت (الميديا ارت) تكون اعمال (كارل لي) قدمت صياغات عرض تواصلية مستحدثة غير مألوفة لاغية ومحطمة كل الحدود الجغرافية اذ انه استقرأ الظاهرة الفنية العالمية لإيجاد أسس فنية معاصرة تؤكد على المخرجات التشكيلية وطرائق العرض والبرنامج التداولي.

عينة (٣) اسم الفنان: **Marcela**

Bolíva، الرماد، ٢٠١٤

يتكون العمل الفني للفنانة (مارسيلا) من غرفة نوم بسرير يكاد يكون في نفس الوقت قبر وقد تحول السرير والقبر في نفس الوقت الى كتلة رماد وخروج الدخان منه وتحول الحشائش حوله ايضا



الى رماد وجواره شباك وخيال امرأة مكررة مرتين تنظر من شباك اشبه بالملاك كانها روحها تنظر الى خارج الغرفة من خلال شباك ، فالفنانة بهذا العمل الفني جمعت بين وبمهارة عناصر من الطبيعة، وشخصية الإنسان (المرأة) والأشياء والقوام لخلق تركيبية تشبه الحلم السحرية. والشيء الملفت للنظر ان هذه اللوحة قد رسمت ببرنامج الفوتوشوب (الرسم الرقمي)، اذ استبدلت الفنانة الرقمية مارسيلا الريشة واللوحه بالكمبيوتر وأداة Tablet فضلا عن أنها تستخدم قلماً إلكترونياً في كل لوحاتها ولا تعتمد على أدوات البرنامج، أصبحت ادواتها الآن مصنوعة من مواد معدنية والإلكترونية بدلا من الادوات التقليدية المتبعة في الرسم، واللوحه أصبحت من زجاج ومعدن، والألوان تحولت لسلسلة من الأرقام تظهر على الشاشة كألوان حقيقية؛ تماماً كالتطور التكنولوجي الذي أصاب جميع نواحي الحياة، فقد كان للرسم نصيبه أيضاً من التطور والتقدم.

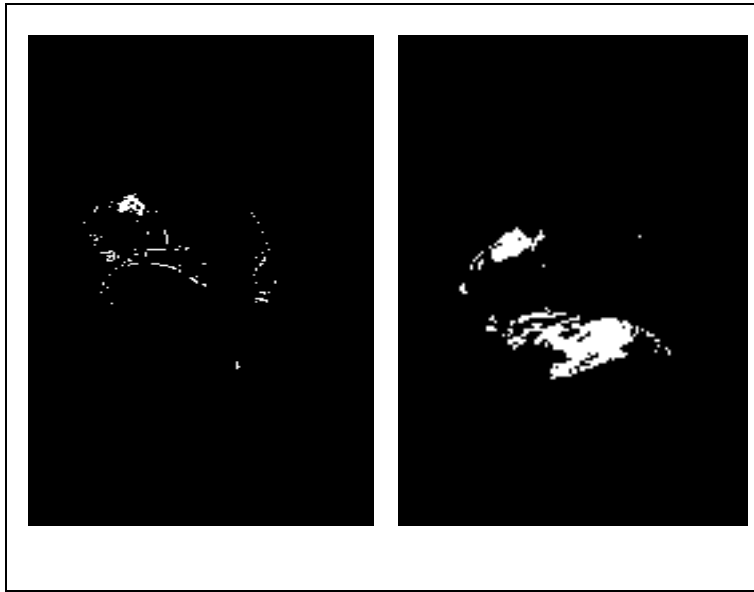
وقد مزجت في هذا العمل الفني رؤيتها الفنية والخيال بالقدرات التقنية العالية للكمبيوتر لتحقيق معاً تميزاً فنياً منقطع النظير. وحصيلة ما تقدم تتجسد العلاقة البنائية في هذا العمل الفني الرقمي التشكيلي من خلال التراكيب البنائية التي يمنحها اللون والضوء، فضلا عن العلاقات التي تنسجها الوحدات الأخرى كالخط والكتلة حيث يمثل حضورها العلاقة التبادلية بين اجناس الرسم الرقمي الواقعي ومضمون الفكرة اذ تتركب الصيغ فيهما بالاختلاف في حركة الضوء والظل عبر نوع من التواصل الذي يمنحه التدرج اللوني والضوئي معاً.

من هنا تجدر الإشارة الى ان اجناس الفنون بما فيها الرسم الرقمي، تشكل أنظمة تركيبية تتضمن الاحاطة بكل اشكاليات الظاهرة من حيث البعد القيمي او النوعي او التجنيسي، والذي ينجم عنه تنوع الدلالات بتنوع تعالقات المشهد البصري بالتداخل والاستعارة. وعليه فتعدد اوجه ظاهرة تشكيل ما بعد الحداثة يحصل بتعدد وتنوع وتداخل العلاقة البنائية بين الفن التشكيلي والاجناس الفنية الأخرى، وقدرتها التواصلية التي انتصرت على الموانع الجغرافية والتاريخية وذلك باختراق الحدود الزمانية والمكانية.

لقد جسّد هذا الاتجاه الفني الجديد محاولة او دعوة الى اخراج الفن من الاطار المتحفي المحصور بين اربع جدران الى عمل فني يصل الى كافة انحاء العالم عن طريق الشبكة الرقمية، وتستند هذه الظاهرة على تفعيل الخطاب الاتصالي من قبل المتلقي لاستقباله صورة العمل الفني وبهذا ينتهي دور الفنان عن طريق التقنية الرقمية الجديدة، التي اصبحت بمثابة متحف يستطيع المتلقي زيارته في اي وقت كان ، وبكبسة زر عن طريق شاشة الحاسوب والمنظومة الرقمية.

وظفت الفنانة العديد من الابتكارات التقنية المعاصرة، كونها تخدم منهجية القراءة البصرية التفاعلية، وتعين المتلقي على سهولة الاتصال مع المنجز الفني. وعليه ستكون براعة الفنانة حاضرة في الاختيار الواعي واسلوب التوليف التقني الرقمي، وبذلك ستمثل العولمة وسيلة اعانة

على نشر ثقافات جديدة ادائية بعدما اعطت سر الانجاز ونشرته على وسائطها، التي مثلت عتبة دخول قد لاتغني بذاتها في اثراء التجربة الجمالية، ما خلا ماتقدمه من اضافة وتغريب يضيف للمسلك التقني الذي بات من مسلمات الاداء المرحلي الآن.



عينة (٤): عادل عابدين -

التستر - Cover Up

٢٠١٤.

استثمر (عادل عابدين)

وسائط الفيديو المتعددة مثل

تقانات الفيديو والشاشة لتقديم

عمله الفيديوي التركيبي

(Cover Up).

اختار (عابدين) رجل

بملاح شرقية له شعر

طويل ويرتدي الزي العربي (دشداشة بيضاء اللون)، يحاول ان يستر جسمه نتيجة وجود تيار هوائي عشوائي موجه على ملبسه. ويرافق المشهد موسيقى اختارها الفنان من خمسينيات القرن السابق. وصور المشهد بالأبيض والأسود في سلسلة لقطات لمدة اربع دقائق وخمس وعشرون ثانية.

غادر (عابدين) وسائط الفنون التشكيلية المألوفة، نحو إمكانات استثمارها من عصر الصورة المعاصر لتكون اكثر تواسلا واتصالا مع الاخر البعيد، عن طريق الشاشة وكاميرات الفيديو، بإدخال مؤثرات صورية وصوتية. ووسائل عرض وطرائق تركيب تربط بين التشكيل ووسائط الفيديو من خلال أنظمة وانساق جديدة تستبعد المألوف. وبهذا يصبح العمل الفني صناعة تستعير

وسائط الصورة السينمائية والتلفزيونية يشترك فيها الحرفي والفنان، لما يحتاج له من مخرج ومصور وتقني صوت ومؤلف موسيقي. ليكون العمل ثمرة تعاون المجموع لتحقيق فكرة الفرد وتحقيق صورة مبهرة لتنتقل عالم الصورة من اللوحة الثابتة الى مشاهد متحركة. تغادر جدرانها الصماء، بعروض تلغي التأمل لصالح ثقافة ملاحقة الصورة التلوية. ومثلما تساوت لدى (وارهول) تداول العلب الاستهلاكية مع صور المشاهير في عصر الاستهلاك؛ تعمد (عابدين) تقديم هذه الثقافة السورية بعمل يجمع بين التهكم والسخرية، وذلك بتقديم نسخه مماثله لصورة راسخة في ذاكرة الجمهور الكوني منذ عام (١٩٥٥) للممثلة العالمية (مارلين مونرو) وهي ترتدي فستانا ابيض يتطاير بعشوائية نتيجة وقوفها على مشبك فوق مترو الانفاق. في محاولة لتحييمها وإعادة إنتاج صورة مغايرة ترتعن بأفكار العالم المتسارع.

حاول عابدين التلاعب بالصورة الذهنية لتحقيق القيمة الجمالية بتوظيف ثقافة مغايرة، وصورة لأيقونة الجمال والاعزاء المعروفة عالميا وتقديمها بأسلوب ساخر يبعث على وضع التساؤلات وتوفير عنصر الجذب والدهشة، تسهم بنقل الصورة المحلية الى العالمية. عن طريق عمل سلسلة مقارنات تحقق الجمال عن طريق التلاعب بالأضداد، من قبل جمهور التلقي بين صورة عالمية راسخة في الازهان، وصورة لها صبغة محلية من عالم الفنان؛ تستبدل جاذبية (مونرو) ذات البشرة البيضاء والشعر الأشقر، بخشونة الرجل العربي ذي البشرة السمراء والشعر الاسود. مما يدعو الى وضع العديد من التساؤلات. وفق هذا العرض الخاص بالشاشة والفيديو تكون اعمال (عابدين) قدمت صياغات مستحدثة للفرجة وليست للاقتناء. تستثمر الوسائط المعلوماتية لصالح الفكرة التي تتعلق بقضايا الغربية والهوية والتهميش، في عالم تنهاوى به الحدود ويكون كل شيء متاح لصالح التواصل. في محاولة لتحقيق الذات في عالم انزوى به الفرد لصالح المجموع.

النتائج

١. اقتحم الانترنت ووسائط الميديا المختلفة مجال الفنون التشكيلية لأبداع اعمال غيرت من انساقها واساليبها لتحقيق غاياتها الجمالية والتي من شأنها ان تسهم في نهاية الجغرافية والتاريخ، امام عالم الصورة الذي يضمن التواصل مع العالم. وبهذا صار على الفن البحث عن معنى متجدد يتغير مع تغير الاليات والوسائط التي تؤثر على صياغات عرضه ومخرجاته الفنية. كما في العينات (١، ٢، ٣، ٤).

٢. كان للمؤسسات المختلفة دور في تغير مسار الفن وانساقه بما يتلاءم مع العصر الرقمي، وذلك لاستثمار الفنون المختلفة لتكون سفير اشهاري واعلامي للمؤسسة الحاضنة ويضمن التواصل والوصول الى ابعد نقطة في العالم وهذا ما يتوافق مع غايات تلك المؤسسات. الامر

الذي أثر على مخرجات الفنون ووسائل العرض باستثمار الوسائط والتقنيات الحديثة. كما في العينات (١، ٢، ٤).

٣. توظيف الوسائط الحديثة والتغيير في قانون الفرجة، لا يعني ان اللوحة المرسومة بالزيت او الاعمال النحتية لم تعد لها أهمية في هذا العصر. بل التغيير أصاب المخرجات ووسائل العرض بالنسبة للفنان الباحث عن ملاحقة اخر التطورات العلمية والتجريب والتجديد، بالإضافة الى ما تقدمه الوسائط الجديدة من إمكانات تضمن التواصل وعرض الصورة بأسلوب أكثر ابهار. كما في العينات (١، ٢، ٤).

٤. تجلى عصر الانفتاح بوجود المنظومات الرقمية والدخول من اوسع ابوابها وتخطي كل حدود الجغرافية واستغلال كل وسائل الاتصال عن طريق الانترنت كالميديا ارت وشاشات العرض المفتوحة التي اتاحت للمتلقي التجول والمشاركة بتلك العروض من دون قيود كما في العينة (٢).

٥. إستفادت العولمة من رغبة الاشهار التي ابتغها الفنان منذ القدم. فأصبح ما تقدمه من تسهيلات، دافعا نحو التواصل والتلاقح والانفتاح العالمي وجعل الفنان ينتج وعينه على المتلقي العالمي الخارج عن حدود ارثه الثقافي والحضاري (٢).

٦. إن العولمة والمثاقفة ليست تطبيقا شكليا او اسلوبيا موحدا بل هي خلفية ثقافية وفكرية تساعد الفنان على استيعاب العصر لانبثاق اشكال مغايرة وغرائبية تساعد على جذب المتلقي وتلائم التدوق العالمي كما في العينة (٣).

٧. لم يترك الفنان المحلية ومرجعياته الفكرية المختلفة، بل بحث عن إمكانات عرضها بصياغات تمس الراي العالمي لإيصال فكرة محلية عن طريق تأطيرها بأسلوب يفهمه المتلقي العالمي، وبتقانات تضمن تحقيق قيمة جمالية تساعد على التواصل واختراق الحدود. كما في عينة (٤).

المصادر

- ١- أماني أبو رحمه: نهايات ما بعد الحداثة ارهاصات عهد جديد، دار مكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٣.
- ٢- بال، فرنسيس: الميديا، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ٢٠٠٨.
- ٣- بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.
- ٤- جورج سارتون: تاريخ العلم، ت: محمد خلف الله وآخرون، القاهرة، ١٩٥٧، ج١.
- ٥- جووستسمايرز، الفنون والادب تحت ضغط العولمة، ت: طلعت الشايب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩.
- ٦- جيمنز، مارك: الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات، ت: كمال بو منير، منشورات ضفاف، لبنان، ٢٠١٢.
- ٧- دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ط١، ٢٠٠٧.
- ٨- رامونه، ايناسيو: الصورة وطغيان الاتصال، ت: نبيل الدبس، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩.
- ٩- ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ت: فريد الزاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٧.
- ١٠- السكر، ماجد رجب العبد: التواصل الاجتماعي أنواعه - ضوابطه - آثاره - ومعوقاته " دراسة قرآنية موضوعية رسالة ماجستير في التفسير وعلوم القرآن، الجامعة الإسلامية، غزة ٢٠١١.
- ١١- عفيف البهنسي، الهوية الثقافية بين العالمية والعولمة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩.
- ١٢- علي ناصر كنانة، إنتاج وإعادة إنتاج الوعي عناصر الاستمارة والتضليل، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠٠.
- ١٣- مجدي احمد محمد: مقدمة في سيكولوجية الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٨.
- ١٤- محمد عمارة: العطاء الحضاري للإسلام، سلسلة اقرأ، رقم ٦٢٦، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٧.

١٥-Gobel Stefan, and Rainer Malkewitz: Technologies for interactive digital storytelling and entertainment, rundeturmstr, Germany,2006 .

مواقع الانترنت:

١٦- http://en.wikipedia.org/wiki/New_media_art.

١٧- http://en.wikipedia.org/wiki/Telematic_art.

١٨. بلاسم محمد: اللوحة التشكيلية وصدمة التاريخ، بحث منشور في موقع الفنان العراقي، ١١/٢٥، ٢٠٠٧. www.iraqiart.com

١٩. فاروق سلوم، عنزة روبرت روشنبرغ فن خارج الشروط، موقع فن العراق، ٢٠٠٨. www.iraqiart.co

