العدد الرابع ـ السنة الثالثة ـ تشرين الثاني ٢٠٠٦

# مجلة فنون البصرة

مجلة فنية ثقافية محكمة

تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

رئيس التحرير
أ.م.د. عبد الستار عبد ثابت البيضاني

سكرتير التحرير
أ.م.د. عبد الكريم عبود عودة

هيئة التحرير

أ.د. صباح احمد الشايع
أ.م.د. حسين علي البدري
أ.م.د. مجيد حميد الجبوري
أ.م.د. طارق العذاري
م.د. ناصر هاشم بدن

## شروط النشر

١ـ هدف المجلة نشر الابحاث العلمية الاصيلة ذات المستوى المتميز التي لم تنشر سابقا في مواضيع الفنون الجميلة .
٢ـ تخضع البحوث المقدمة للتقويم من قبل اختصاصيين من داخل القطر وخارجه.
٣ـ تنشر الابحاث باللغة العربية وعلى الباحث تقديم ثلاث نسخ من النص الكامل للبحث مطبوعة على وجه واحد ( A4 ) بالاضافة الى نسخة على قرص حاسوب باستعمال ( Word XP ) يستعمل الخط ( Simplified Arabic ) باللغة العربية وبقياس (١٤) للخط وبقياس (١٦) للعناوين الرئيسية ويستخدم خط عريض اسود ويترك فراغ واحد بين الاسطر وفراغين بين الفقرات
٤ـ على الباحث تقديم ملخصات باللغتين العربية والانكليزية بحدود ( ١٥٠ ) كلمة لكل ملخص .
٥ـ يدفع الباحث مبلغ ( ٢٥٠٠٠ ) خمسة وعشرون الف دينار لمبلغ تقويم البحث ونشره في المجلة .
٦ـ يخضع تسلسل المواد لاعتبارات فنية .
٧ـ تعنون جميع المراسلات والاستفسارات الى العنوان :
( كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة ـ سكرتير مجلة فنون البصرة )

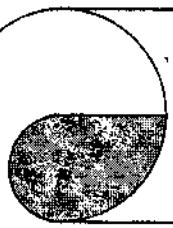
E-mail:Kreem611@yahoo.com

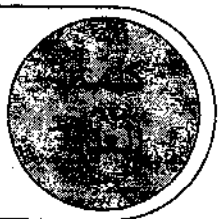
# في هذا العدد


| | | | |
|---|---|---|---|
| * كلمة العدد | | | |
| * توظيف الحكاية الشعبية في مسرح الطفل " دراسة تحليلية " | أ.م.د. مصطفى تركي السالم<br>م.م. علي عبد الحسين رحمة | جامعة بغداد ــ كلية الفنون الجميلة<br>جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة | ٤ ــ ١٩ |
| * مبادىء التربية المعرفية واخلاقيات شكلانية الفنون الجميلة | أ.م.د. كريم حميدي الربيعي | جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة | ٢٠ ــ ٣٣ |
| * فرضيات لغة الفضاء المسرحي " مسرح الصورة انموذجا " | أ.م.د. عبد الكريم عبود عودة | جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة | ٣٤ ــ ٣٨ |
| * التأويل الاورفلي بين النص والشكل | أ.م. جنان محمد احمد | جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة | ٣٩ ــ ٥٠ |
| * توظيف الموسيقى والغناء في مسرحية " اوديب الملك السعيد " | م.د. ناصر هاشم بدن | جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة | ٥١ ــ ٥٩ |
| * دور الفضاءيات في تشكيل بعض المظاهر السلوكية عند المراهقين | أ.م.د. فيصل عبد منشد<br>م.د. صلاح خليفة اللامي | جامعة البصرة ــ كلية التربية | ٦٠ ــ ٧٠ |
| * قاريء المقام العراقي " رحمة الله " الملقب شلتاغ ودوره في تطوير المقام العراقي | م.م. مهيمن ابراهيم الجزراوي | جامعة بغداد ــ كلية الفنون الجميلة | ٧١ ــ ٨١ |
| * جماليات الزي الديني في كنائس البصرة | أ.م.د. طارق عبد الكاظم<br>م.م. عبد اللطيف هاشم | جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة<br>جامعة البصرة ــ مركز دراسات البصرة | ٨٢ ــ ٩٧ |
| * الرومانسية الغنائية عند عبد الحليم حافظ في افلامه السينمائية | م.م. احمد إبراهيم محمد | جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة | ٩٨ ــ ١٠٤ |
| * الدلالات التعبيرية للمادة في النحت العراقي المعاصر | م.م. بهاء عبد الحسين | جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة | ١٠٥ ــ ١١٤ |
| * مقالات فنية | | | ١١٥ ــ ١٢٣ |
| * رسائل جامعية | | | ١٢٤ ــ ١٢٩ |
| * مسرحية العدد ( موندراما الهنيان ) | سامي تومان | | ١٣٠ ــ ١٣١ |
| * لوحة العدد | | | ١٣٢ |



** التصميم والإخراج الفني **
شذى مرسال محبوب





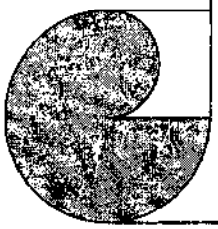
بسم الله الرحمن الرحيم

ماذا بوسع الجامعي أن يفعل ، ازاء ما يفعله الإرهابيون من نشر الخراب والفجائع ، عبر المفخخات وأدوات الموت والإلغاء في عراقنا الجميل .

ربما يظن البعض خطأ ، أن الجامعي اضعف أداةً ، واقل تأثيرا في عملية الهدم والبناء ، التي يشهدها عراقنا المفدى ، وهذا هو عين الخطأ ، فلا يدحر الارهاب الجاهل الأعمى ويسقط أدواته ، غير الجامعي ، ذلك الباحث المستنير ، بفكره المتجدد الأصيل ، وما ينجزه كل يوم من معطيات في مجال البحث والتدريس والعلم والتربية ، وتلك هي الحقيقة الساطعة التي لا يتنازع عليها اثنان ، حيث « يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات » .

فإذا كان الإرهاب المعصوب العينين يستهدف إحباط العقل العراقي المبتكر ويفرغه من ثروة التفكير والعطاء ويصيب مقتلاً من منجزاته الذهبية الخالدة لمنع أي تقدم في طريق الحضارة والنمو والتطور ، فأن الجامعة وهي انقى بيت للعلم والوطنية بالمرصاد لكل أولئك الظلاميين من حفاري القبور ، ويكفينا شرفا أن نصدر العدد الرابع من مجلة فنون البصرة ، على الرغم من الوضع الأمني الملغوم والشائك ، فالحياة لابد أن تستمر ، ولابد أن يستمر ثمار العقول الجامعية ، بأبهى صوره ونماذجه ، وان ينهض العراق من الركام بكل عزم وقوة

والحمد لله رب العالمين



رئيس التحرير

# توظيف الحكاية الشعبية في مسرح الطفل

## " دراسة تحليلية "

أ .م.د. مصطفى تركي السالم
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد

م.م. علي عبد الحسين رحمة الحمداني
كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

## الفصل الأول

### المقدمة

تعكس الحكاية الشعبية صورة تعبر عن مجتمع او عدة مجتمعات ومن خلالها "يمكن ان نستدل على درجة ثقافة المجتمع السائدة فيه ، او التي انبثقت منه، ونفسيته المتمثلة بتلك الثقافة او جزء منها، واستخلاص أوضاع اجتماعية وتاريخية وعادات وتقاليد ومفاهيم... ونظرتهم الى مجتمعهم والى غيرهم"[1].

وكانت الحكاية الشعبية في بداية نشوئها تروى شفاهاً لذلك انتشرت من مكان الى اخر، مع انتقال وترحال الرواة الذين أضافوا او حذفوا كثيراً من التفاصيل الحكائية التي تحتوي عليها، لذلك نجد ان الباحثين "يتفقون او يكادون على ان نسبة الحكاية الى هذا المؤلف او ذاك لا تعني شيئاً بالنسبة لشعبيتها، لان الفيصل في ذلك انما يقوم على استقبال الطبقات الشعبية لها وترديدها اياها، وبذلك تخرج من جمود التدوين الى التنقل الحر المتسم بالمرونة، وقد تحتفظ بمحورها الرئيس وبملامح شخوصها ولكنها مع ذلك تكتسب معظم الخصائص التي تشكلها مع قريناتها الشعبيات"[2].

وقد صاحب ذلك الانتشار والانتقال تنوع في موضوعاتها وغنى احداثها وتعدد شخصياتها التي ترتدي ازياء الاقوام وتدعى باسم المجتمعات التي تتداولها. وساهمت عملية انتقالها وتفاعلها في الوعي الجمعي لدى المجتمعات المختلفة الى تأسيس خصائص مشتركة لها فنجد ان "البطل يمثل الخير والجمال دائماً، ونقيضه الشر والقبح، وكل شخصية تدخل الحكاية تصبح ملكاً لها في عالمها الخاص بها"[3].

وتركز الحكاية الشعبية على شخصية البطل الذي تدور حوله الأحداث، وينتصر في النهاية، التي تكون وفق تسلسل حدثي مترابط أي ذات عقدة تبدأ ثم يتصاعد الفعل حتى النهاية، مع قلة الحوار الذي تعوض عنه حركة الأحداث المتسمة بالمفاجأة والإثارة لشد الانتباه . هذه الخصائص اهلتها لان تكون مادة حية ومنبع الهام لمخيلات الكتاب والفنانين، ليوظفوها في الشعر والقصة والمسرح. ونظراً لما تمتاز به الحكاية الشعبية من خصائص الجنوح في الخيال، والاثارة، والتشويق، وحركة احداثها وولوجها عوالم غريبة، فقد اقتربت تماماً الى خصائص ادب الاطفال، ومن هنا فقد "استمد كثير من قصاصي الاطفال من الحكايات الشعبية افكاراً لقصصهم ولاقت تلك القصص هوى في نفوس الاطفال، وسعدوا لابطالها الذين يتحركون بحرية دون حواجز او قيود، وانسوا بالحيوانات التي تتكلم وتتصرف مثل الانسان والنباتات التي تطير وتضحك وتقرأ الشعر"[4].

ومسرح الطفل ضرب من ضروب ادب الاطفال واكثرها فاعلية في التعبير عن رغبات الطفل، فقد نهل من الحكاية الشعبية، ليصوغ العديد من النصوص المعدة للاطفال والتي وظفت الحكاية الشعبية مادة لها، فالقيم الفكرية والجمالية التي تحتويها الحكاية يمكن توظيفها ضمن بنية نصوص مسرح الطفل لما لها من دور في تربية وتهذيب سلوكه وغرس قيم الخير والجمال في نفسه ونبذه لعناصر الشر والقبح . ويؤكد المخرج الروسي (توفستونوجوف) تلك الرسالة التربوية للمسرح بقوله "ان المسرح مدرسة يدرس الناس فيها مجتمعين ومسرورين دون أن يلاحظوا انهم يدرسون. والجمهور بشكل عام يرى في المسرح بنظرات صافية الجمال والخير والحقيقة"[5].

### اولاً : مشكلة البحث والحاجة اليه

ان هذه الحقيقة دعت الكثير من كتاب مسرح الطفل الى اللجوء لتوظيف الحكاية الشعبية في نصوص مسرح الطفل،

ومن خلال متابعة الباحث وجد ان بعض النصوص المسرحية وظفت الحكاية الشعبية بطريقة آلية تعتمد وجهة نظر المؤلف دون مراعاة الخصائص العمرية للطفل الامر الذي ادى الى ان تحمل بين ثناياها خصائص لا تنسجم وخصائص الطفل، وحملتها بعناصر تضعف من تواصل الطفل مع العرض لعدم اتساق عناصر النص مع العناصر التي ينبغي الاستناد اليها في صياغة النص المعد للطفل. وتلك مشكلة تستلزم دراستها والخروج بنتائج على اساسها ينبغي اعادة صياغة عناصر بنية الحكاية الشعبية، لتنسجم وملامح العناصر الدرامية لنصوص مسرح الطفل. ولم يجد الباحث من سبقه في معالجة هذه المشكلة وبناء الاطر الادبية التي ينبغي الارتكاز اليها في توظيف الحكاية الشعبية في نصوص مسرح الطفل ولذا اختار هذه الموضوعة في دراسته والتي جاءت بعنوان "توظيف الحكاية الشعبية في مسرح الطفل" لكي تجد الحكاية الشعبية تأثيراً ايجابياً مهماً في نصوص مسرح الطفل، لا سيما ان الاهتمام بمسرح الطفل اخذ مساراً متصاعداً في السنوات الاخيرة، وهو ضرورة من ضرورات تطور المسرح بشكل عام.

## ثانياً : اهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في ما ياتي:

١. مساعدة كتاب مسرح الطفل للكتابة وفق الخصائص العمرية للطفل.

٢. افادة المخرجين والممثلين والفنيين في مسرح الطفل عند تجسيدهم لنصوص مسرح الطفل، وذلك من خلال تأشير اهم الخصائص والعناصر الدرامية التي ينبغي تجسيدها في النص المسرحي.

٣. تنشيط النقد العلمي لعروض مسرح الطفل، وتأشير المنطلقات العلمية التي يستند اليها النقاد في تقديراتهم لعروض مسرح الطفل.

## ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف على خصائص البناء الدرامي للحكاية الشعبية في نصوص مسرح الطفل من حيث:

١ــ الفكرة

٢ــ الحكاية

٣ــ الشخصيات

٤ــ الحوار

٥ــ الزمان

٦ــ المكان

## رابعاً : حدود البحث

أ – الحدود المكانية: نصوص مسرح الطفل المؤلفة في العراق

ب – الحدود الزمانية: ١٩٧٠م – ٢٠٠٠م

ج – الحدود الموضوعية: نصوص مسرح الطفل التي وظفت الحكاية الشعبية في بنيتها الدرامية.

## خامساً : تحديد المصطلحات

١ــ الحكاية الشعبية Folk Tale

القصص التي تتوارثها الشعوب وترتكز على بنية فنية تعبر عن الحياة الاجتماعية والثقافية والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية ، بأسلوب يميزها عن غيرها من أنواع القصص الشعبي .

٢ــ مسرح الطفل Children Theatre

" العمل المسرحي الموجه للأطفال ، والذي يراعي متطلبات خصائصهم العمرية ، مضموناً وتعبيراً ودلالة ، ويهدف الى غايات جمالية ، وتربوية وتثقيفية " (٦) .

٣ــ الأسطورة

هي "حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي. وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها. فالاسطورة موضوع اعتقاد" (٧) .

# الفصل الثاني

## الخصائص الفنية للحكاية الشعبية في أدب الأطفال

من خلال دراسة أدبيات الاختصاص ، كمدخل تنظيري لموضوع البحث ، وتلمس المؤشرات الرئيسة التي تؤسس معايير لاستنباط نتائجه ، عبر محاور عدة : ( بنية الحكاية الشعبية في أدب الأطفال ، خصائص العناصر الدرامية في نصوص مسرح الطفل ) ، توصل الباحث الى الحقائق التالية :

١ــ ارتباط الحكاية الشعبية بالبيئة الاجتماعية التي تنشا فيها، لذلك تستمد أسماء شخصياتها وأحداثها من واقع تلك البيئة التي تحكى وتدون فيها.(٨)

٢ــ يعد السرد من أهم العناصر التي تميز الحكاية الشعبية ويشكل التركيبة الفنية والجمالية لحبكة الحكاية من خلال الاستهلال والوسط والخاتمة.(٩)

٣ــ يقدم الحدث بأنواعه الثلاثة (المحظور والمسحور وإحداث المفاجآت والعنف) تنوعاً لعناصر الصراع في الحكاية مما يولد الإثارة والتشويق.(١٠)

٤ــ تنوع الشخصيات في الحكاية الشعبية بين شخصيات مرجعية ومتخيلة وعجائبية، بما فيها من شخصيات الحيوانات والنباتات التي تشارك في صنع الأحداث ، يحتم تنوع وتفاعل عناصر الصراع.(١١)

٥ــ الزمان والمكان في الحكاية الشعبية يقاسان بمقاسات خارج الأطر التقليدية لانهما عنصران مفترضاً تخيلتهما الذاكرة الشعبية، ليؤمنا دخول عوالم غرائبية وأحداث خارقة لا تقع إلا في تلك الأمكنة والأزمنة المتخيلة.(١٢)

٦ــ ظهر أدب الأطفال كجنس قائم بذاته معتمدا على الحكايات الشعبية الشائعة في الأوساط الشعبية المستجيبة لولع الاطفال بالعنصر الخيالي، والمنسجمة مع كل مرحلة من مراحل النمو ووفق خصائصها التي تحدد كثيراً من المؤثرات في أدب الأطفال.(١٣)

٧ــ اعتماد الاختزال في عناصر الحكاية الشعبية عند توظيفها في القصائد الشعرية الموجهة للأطفال وطرحها باسلوب مرح ومثير ومشوق عبر بحور شعرية تتناغم ورغبة الطفل في الحركة والإيقاع السريع ، ومن خلال صور شعرية تقترن بالخيال حيث تعد الصورة اقرب الى أذهان الأطفال من الكلام.(١٤)

٨ــ تتميز قصص الأطفال بخصائص فنية تلبي رغبتهم في التحليق في عوالم متخيلة من خلال الحدث المتسم بالاثارة والتشويق والسرد الذي يتميز بجمل قصيرة والتراكيب اللغوية البسيطة باسلوب مرح فضلاً عن الشخصيات المؤنسنة التي توفر الإثارة والتشويق.(١٥)

٩ــ اعتماد كتاب القصة في توظيف الحكاية الشعبية أسلوب الانتقاء بما يتفق مع المدركات العقلية للطفل وإضفاء روح العصر بما يتلاءم مع واقع الطفل ومفردات حياته اليومية.(١٦)

١٠ــ يساهم مسرح الطفل في الارتقاء بذائقة الطفل الجمالية والمعرفية والسلوكية من خلال أهدافه الترفيهية والتربوية والتعليمية.(١٧)

١١ــ اعتماد النص المسرحي الركيزة الأساسية التي تحقق الاتصال مع الطفل لتجسيد الأهداف الترفيهية والتربوية والتعليمية للمسرح من خلال المستويات الآتية:(١٨)

أ ــ الفكرة التي تراعي الخصائص العمرية للطفل وتطرح بطريقة غير مباشرة تبتعد عن التلقين المدرسي متضمنة قيماً عديدة مثل حب الخير والتعاون والإخلاص في العمل وحب الوطن والدفاع عنه.(١٩)

ب ــ الحكاية المعتمدة على الإثارة والتشويق من خلال تسلسل القصة في حبكة درامية تعتمد البداية والوسط والنهاية مع وضوح عناصر الصراع بأسلوب يتخذ روح المرح والفكاهة وإثارة الضحك حتى في مشاهد التوتر، وبما ينسجم مع نفسية الطفل.(٢٠)

ج ــ التنوع في طرح الشخصيات المسرحية وخاصة فيما يتعلق بميل الطفل الى محاكاة الأشياء الجامدة، وتناول الشخصيات الحيوانية والنباتية بأسلوب الانسنة ، الذي ينسجم مع الخصائص العمرية للطفل.(٢١)

١٢ــ ابتعاد الحوار في نصوص مسرح الطفل عن طرح الأفكار الفلسفية المجردة واقترانه بالمحسوسات أكثر من المجردات وتناغمه مع الأحاسيس الداخلية للطفل، بما يقدمه الحوار الشعري من صور شعرية تقترن بالخيال وافكاراً تولد المتعة الجمالية عبر جمل قصيرة ذات إيقاع راقص مرح يتناسب وطبيعة الطفل في تعامله مع الاحداث.(٢٢)

١٣ــ يدرك الزمان في نصوص مسرح الطفل من خلال انعكاسه في الأشياء وهو نوعين:(٢٣)

أ ــ خارجي يؤطر حركة الأحداث مع اتسامه بالعودة الى الزمن الماضي.

ب ــ زمان داخلي نفسي يرتبط بدوافع وأفعال الشخصيات.

١٤ــ يتجسد المكان في النص المسرحي من خلال اللغة التي تفضي الى صور ذهنية يراها الطفل بخياله ، ويتتابع تلك الصور تتكون البنية الكلية للمكان ، ويفضل الأطفال أماكن الغابات والبحار والأماكن المجهولة لديهم لاتسامها بعوامل الإثارة والتشويق(٢٤).

## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

**١. منهج البحث وطرائقه**

اعتمد الباحث المنهج التاريخي والمنهج الوصفي في بناء الإطار النظري، واستخدم الطريقة الوثائقية في فصله الثاني، وطريقة دراسة الحالة في تحليل العينة .

**٢. أدوات البحث**

استخدم الباحث الأدوات الآتية:

أ ـ الوثائق وهي ( الكتب ، المجلات ، الصحف ، الرسائل ، الاطاريح ، شبكة المعلومات العالمية " الانترنيت " ).

ب ـ المقابلات الشخصية.

ج ـ الاستبيان .

**٣. مجتمع البحث وحدوده**

يتألف مجتمع البحث من نصوص مسرح الطفل المؤلفة في العراق للفترة الزمنية ١٩٧٠-٢٠٠٠ م. وقد اعتمد الباحث في حصر النصوص التي وظفت الحكاية الشعبية في بنيتها الدرامية على استمارة ( الاستبيان المغلق المفتوح ) التي وزعت على لجنة من الخبراء المهتمين في المسرح العراقي.(*)

وقد أشتمل مجتمع البحث على (٥٢) نصاً مسرحياً قسمت الى ثلاث طبقات حسب تسلسلها الزمني الذي افرز كل عشر سنوات على حده ومنها تم اختيار عينة البحث.

**٤. عينة البحث**

اختار الباحث عينة بحثه قصدياً لتكون ممثلة لمجتمع البحث ويعود الاختيار لسببين :

أ ـ توافر النص المختار على عناصر تتسق ومؤشرات البحث في التحليل، لذا اعتبرت ممثلة لمجتمع البحث.

ب ـ استبعاد النصوص المسرحية المعدة ، لأنها لا تنسجم ومسار البحث .

**٥ . تحليل العينة**

من اجل الوصول الى تحقيق النتائج التي ترتبط باهداف البحث سوف يقوم الباحث بتحليل عينة البحث على وفق الوحدات الآتية ( الفكرة ، الحكاية ، الشخصيات ، الحوار ، الزمان ، والمكان ) .

**مسرحية (طير السعد)(٢٥)**

١. **الفكرة** : تدور فكرة المسرحية الرئيسة حول قيمة اخلاقية تربوية تتمثل في الشجاعة والبطولة التي يبديها الصبي المريض (مروان) وهو يحلم في منامه ببحثه عن (طير السعد) الذي يشفي المرضى (ويسعد كل من ما أسعد) ويود (مروان) ان يحقق لاهل المدينة السعادة ويشفي مرضاهم.

وتنتظم حول هذه الفكرة عدة أفكار أخرى كالصدق الذي يرد على لسان (السمكة).

*السمكة : لا تخاف..آني ما أكذب. رجعني للنهر وغمض عينك واحسب للخمسة والتفت وراك..هسة تشوف.*

(النص، ص١١٧).

ونبذ الخداع والكذب

*الشجرة : لا.. السمكة ما تخدع، ولا آنه أخدع..إحنا ما نعرف الخديعة والكذب* (النص، ص١١٧).

وتؤكد فكرة اخرى على نبذ الانانية بل تدعو الى السعي من اجل الخير للجميع.

*الشجرة : الطير وينطيكم معنى، هو يكدر يساعدكم بلحظة، لكن هو يريد منكم انتو نفسكم تساهمون بمساعدة انفسكم، ولهذا يريد يمتحنكم ويريدكم تسعون وتتعبون حتى تعرفون معنى وقيمة الصحة والحياة والسعادة* (ص١٢٣).

وتتناول افكار اخرى كالحب بين الناس والتعاون والصدق في التعامل، وقد استقى المؤلف افكار هذه المسرحية من الحكايات الشعبية الغنية بالمواقف والعبر، حيث وظف الحكاية الشعبية (طير السعد) وكذلك حكاية (الصياد والسمكة) التي تسمى في حكايات اخرى (عروس البحر) وحكايات اخرى انصهرت جميعاً في الفكرة الرئيسية وكونت البنية الحكائية للنص المسرحي.

٢ ـ الحكاية : وهي قصة المسرحية التي تنتظم بتتابع احداث المبنى الحكائي للمسرحية. في مسرحية (طير السعد) تبدأ القصة بمقدمة مبسطة تتناسب وقدرة المتلقي على المتابعة وتقدم مفتتح قصصي مثير لشد الانتباه والترقب، ها نحن في غرفة الصبي المريض (مروان) المصاب بمرض شلل الاطفال، حيث يقوم (الطبيب) بفحصه، الأم والأب يستفسران عن حالة ولدهما، ثم يغادر الجميع غرفة الصبي ليبقى وحيداً مع الدمى الموجودة في غرفته ويستسلم رويداً الى النوم.

وتطرح هذه المقدمة البسيطة مجموعة من الاسئلة التي يترقب المتلقي الاجابة عليها، تبدأ رحلة (مروان) في اجواء الحلم الذي يراه في منامه، وهي لعبة ذكية افترضها المؤلف من خلال شخصية (البلياتشو) وهو يقوم بتحريك الدمى وتحويلها الى شخصيات تشارك في صنع الاحداث، وبالتالي يوفر المنطلق الحكائي لعقدة المسرحية التي تبدأ من الزوجة والصيّاد الفقير.

*البلياتشو : كان اكو قد انسان ، كانت شغلته صياد ، وهالصياد عنده اولاد ، واحد كان اسمه نعمان والثاني اسمه رضوان ، وكانت زوجة هالصياد ، كانت مريضة المسكينة ، مثل كل المدينة ، وكانت الدنيا حزينة ، وهاي زوجة الصياد ، سن المرض ومن القهر اشتهت تاكل سمج ، والصياد يا اولاد كام وراح للنهر .*
(ص١١٦).

وتنفيذاً لرغبة زوجته يذهب الصياد الى النهر، فيصطاد سمكة صغيرة ذهبية الشكل، وتطلب تلك السمكة من الصياد ان يعيدها ثانية للنهر، فيرفض طلبها لان زوجته مريضة وترغب في اكل السمك، لكن السمكة تقنعه بان يعيدها للنهر مقابل ان ترشده الى شجرة تفاح وهي التي ترشده على من يشفي زوجته، ويخلص المدينة من المرض. وفعلاً يعيدها الى النهر وتظهر له شجرة التفاح التي ترفض بدورها ان يقطع من ثمارها وهي تفاحات ذهبية لأنها ليست للأكل، وانما هي مخصصة لطير السعد فقط، وهو طائر من نور يستطيع لوحده ان يشفي المرضى، وتخبر شجرة التفاح الصياد بانها تحمل اربع تفاحات ذهبية، وهذا يعني ان الطير سوف ياتي اربع مرات فقط، ولا بد من مسكه خلالها والاّ فانه لن يحصل عليه ابداً، وينتظر الصياد تحت الشجرة حتى قدوم (طير السعد) وهو على شكل حزمة من نور، فيسأله الصياد عن سبب تحوله الى نور، فيجيبه الطير.

*صوت الطير : في يوم من الايام وآني طاير شفت (الديو) جريح ، ونزلت اعاجه واساعده ، شفت ما يفيده ويشفيه من جروحه، الاّ فاكهة فريدة عجيبة غريبة...واني هم طرت الى اعلى الجبال وانزلت الى اسفل الوديان ودّورت حتى لكيت هاي الفاكهة جبتها وانطيتها للديو وخنيتله بصوتي، فصار زين وخلص من الموت.*
(ص١١٩).

ولكن (الديو) يغدر بالطائر ويقوم بمساعدة حراسه بالقاء القبض عليه رغبة في الاستحواذ عليه لوحده..ومن ثم اهداله الى الملك (افرون) مقابل الحصان الذهبي ولكن الطير يستطيع الفرار ويقرر التحول الى نور.

ومنذ ذلك الحين والطير يشترط على كل من يريد مساعدته ان يسعى ويكافح مقابل ذلك، فهو يترك ريشة من ريشه ومن يستطيع العثور عليها سيساعده، وسوف ياتي الى هذا المكان ثلاث مرات ولا بد ان ينتظره في كل مرة شخص اخر.

*صوت الطير: اذا ما شفتني باول مرة .. بشاني مرة لازم واحد غيرك ينتظرني..واذا ما الواحد الاخر هم ماكدر يشوفني..لازم واحد غيره ينتظرني*
(ص١٢١).

ويفشل الصياد واولاده ( نعمان ورضوان ) في امساك الطير ولم يبق الاّ تفاحة واحدة للامساك بالطير..وفجأة يدخل (مروان).

*سراون : عمو..عمو الصياد..آني اكدر انتظر الطير وما اتركه*
(ص١٢٣).

وبعد تردد ونقاش يوافق الصياد و ( البلياتشو ) على اشتراك (مروان) في محاولة القبض على الطير، فيفرح ويغني مع المجموعة :

راح أمثل وبه الطير

ونجيب اني وياه الخير

لهذا الصياد وللغير

ونبقى نمثل وما نمل

احنا نمثل

جينا نمثل...جينا نمثل

(ص١٢٤).

ويستطيع (مروان) امساك الطير ويثبت له شجاعته، فيشترط عليه الطير ان يبحث عنه من جديد ويطير بعد ان يعطيه ريشة جديدة كي يقتنع بصدق نواياه لمساعدة الاخرين، ثم يطير بعيداً ويدخل المنادي معلناً ان الامبراطور مريض ايضاً، وان كل من يجد له الدواء سيعين اميراً على احدى الجزر الامبراطورية.

ويركب (مروان) حصاناً سريعاً ليبحث عن (طير السعادة) وفي طريقه يجد عموداً من الخشب عليه ثلاثة سهام خشبية، وعلى كل سهم مكتوب : من يذهب في هذا الطريق يصيبه الجوع والبرد والعطش ويموت هو وحصانه.

والسهم الاخر: من يذهب الى جهة اليمين يبقى هو حيا ويموت حصانه.

والسهم الثالث: من يذهب الى جهة اليسار يموت هو ولكن حصانه يبقى حياً

(ص١٢٦).

ويقرر (مروان) الذهاب في الطريق اليمين، فيموت حصانه ويبقى هو حياً، ويصادف (ايلاً) قد اصابه سهم فينقذه ويقرر (الايل) مساعدته في الحصول على (طير السعد) مفتخراً بقدرته السحرية.

الايل : اسمع..انت ما دام خلصتني من السهم والموت..راح استعمل قوتي السحرية واوصلك الى طير السعد.

(ص١٢٧).

غير ان الطير محبوس في قفص ذهبي لدى (الديو) بعد ان القى القبض عليه ووضعه في بستان منفرد، وما على (مروان) الا دخول البستان، والحصول على الطير والخروج فوراً دون الالتفاف الى الاصوات التي تناديه، لكن (مروان) لا ينفذ التعليمات ولا يسمع نصيحة (الايل) فيلقى القبض عليه، ويقاد الى (الديو) ويشترط عليه (الديو) بان يجلب الحصان الذهبي من الملك (أفرون) فيحمله (الايل) مرة اخرى الى مملكة الملك (أفرون) محذراً اياه بعدم لمس اللجام الذهبي، ولكنه ينسى التحذير ويلمس ذلك اللجام فيمسك به حراس الملك:

الملك : انت يا غريب اشلون تتهاسر وتدخل مملكتي وتريد سرقة حصان

(ص١٣١).

فيخبره (مروان) بانه ليس سارقا ولكنه يريد الحصان الذهبي كي يسلمه الى (الديو) ومن ثم يستطيع الحصول على (طير السعد) ليخلص المدينة من المرض، وعندما يرى الملك شجاعته يشترط عليه الذهاب الى مملكة المرجان وفيها (هيلانة) التي يحبها الملك (أفرون) ويريد الزواج بها، فيقترح (مروان) ان يرتدي الملك ملابس الفقراء ويدخل المملكة وفيها الاميرة (هيلانة) وهي في أشد حالات الحزن مما يدعوا والدها لاصدار قراراً بان من يضحك الاميرة ويدخل السرور الى قلبها فهي زوجة له.

وبمساعدة افكار (الايل) السحرية يحضر الديك السحري الذي يلتصق به كل من يريد النزاع ريشة من ريشه الذهبي، فتمر الاميرة لترى مجموعة كبيرة من الناس وقد التصقوا ببعضهم مما يثير ضحكها وفرحها لينشد الجميع:

أحنا هنانة

وانتو هنانة

يالله اضحكوا

الكل وياه

ضحكت اميرتنا هيلانة

اللي يسوها حزنانة

ضحكت سموها فرحانة

وانتوا فرحوا هم وياه

(ص١٣٢).

وبعد ان يكشف الملك (أفرون) عن حقيقته، يوافق الملك (هيلان) على زواج ابنته (هيلانة) من الملك (أفرون) واقامة علاقة الود بينهما، لذلك يقرر الملك (أفرون) أهداء حصانه الذهبي الى (مروان) ليعطيه الى (الديو) ليسلم (طير السعد) الى (مروان) . وفي طريق العودة ينال منه التعب فيغفوا قليلاً ليدخل ابنا الصياد ويسرقا الطير ويعودان به لكنه يرفض الغناء الا لمن يحمل ريشته وهو (مروان) وبحضوره يغني الطير فيشفى الملك وكل المرض في المدينة ثم يطير ليسعد كل من ما اسعد، وفي النهاية يصحو الصبي (مروان) من منامه وقد شفي من مرضه تماماً.

ونلاحظ ان قصة المسرحية جاءت بأحداث كثيرة متنوعة وهذا يصعب على الطفل متابعته والتركيز عليه وان كانت الاحداث تتسم بالاثارة والتشويق لما سيحدث في العقدة التي تتابعت احداثها بصراع درامي مثير بين طرفي الصراع المتمثل بجانب الخيرّ الذي يمثله (مروان) واصدقائه وجانب الشر المتمثل بالديو واعوانه، ويصل الصراع ذروته عندما يسرق ابناء الصياد الطير من (مروان) ولكن النهاية لا بد ان تحسم لصالح عنصر الخير ممثلاً بـ(مروان) واندحار عنصر الشر بعد رحلة مثيرة واحداث مشوقة لا تخلو من عناصر المرح والفكاهة.

٣ . الشخصيات : مثلما تعددت الأحداث وتنوعت في مسرحية (طير السعد) تبع ذلك تعدد وتنوع الشخصيات ايضاً فلا بد للاحداث من شخصيات تقوم بها، والشخصيات التي تضمنها النص تمثلت بالانواع التالية:

١ـ الشخصيات الانسانية كالام والاب والطبيب والصبي والصياد وزوجته واولاده والملك والامبراطور واتباعهم.

٢ـ الشخصيات المؤنسنة: وهي الشخصيات الحيوانية والنباتات التي تتكلم وتشارك في صنع الاحداث، ومنها السمكة والطير والشجرة والايل والديو.

وقد جاء تقديم الشخصيات بعدة اساليب منها:

أ - الوصف المباشر: وهو ما يأتي على لسان احدى الشخصيات لوصف شخصية اخرى كما يصف والدا (مروان) شخصيته للطبيب.

الاب : هوكلش حزين..وساكت وابداً ما يضحك.

الام : ولا يقبل يلعب او يستقبل أي واحد من اصدقائه.

(ص١١٦).

وكذلك الوصف الذي تقدمه (الشجرة) عن (طير السعد).

الشجرة : آكو فد طائر من نور..ينسمع بس ما ينشاف ما تكدر انشوفه الا اذا تدوّر عليه وتجيبه من بعيد هذا الطائر اسمه طير السعد... يسعد كل من ما اسعد

(ص١١٧).

واحياناً تقوم الشخصيات بتعريف نفسها للاخرين.

الايل : آني الايل السحري.. من اباوع بوجه واحد راساً اعرف اسمه. (ص١٢٣).

ويكمل هذه الصفحات ما يعرفه به (البلياتشو).

البلياتشو: والايل هم مثل ما تعرفون يركض كلش سريع.. مثل الصاروخ.. وبعد ما خلة مروان على ظهره طار بيه طيران وعبروا الصحاري والبحور بسرعة كبيرة جداً.

(ص١٢٨).

ب - من خلال الحوار: ويستخدم هذا الاسلوب في تقديم الشخصيات وبه تتضح معالم الصراع ويرد على لسان الشخصيات من خلال تحاورها مع بعضها، ويتم التعرف من خلاله على سمات الشخصيات كالصدق او الكذب او الانانية، فصدق السمكة بقولها.

السكة : لا تخاف..آني ما أكذب..رجعني للنهر وغمض عينك واحسب للعشرة..والتفت وراك..وهسة تشوف.

(ص١١٧).

وتتأكد هذه الصفة من قبل الشجرة ايضاً.

الشجرة : السكة ما تخدع.. ولا آني اخدع.. احنا ما نعرف الخديعة والكذب. (ص١١٧).

والحوار يبرز صفة الانانية كما هي لدى (الديو).

الديو : اني اريدك تبقى الي وحدي..ما اريدك تروح لا منا ولا منا..اريد صوتك وغناك بس الي.

(ص١٢٠).

وكذلك يبرز حوار الانانية التي يتصف بها (رضوان ونعمان).

رضوان ونعمان : انت شعليك بيهم.. ليش هاي مدينتك احنا اول مرة نداوي الامبراطور ونصير امراء وبالتالي تفكر شلون تخلص المدينة ونشفي امنا. (ص٢٥).

فهذه الانانية الشخصية هي ما ينبذه (طير السعد) وبالتأكيد المتلقي/ الطفل حيث انها لا تعبر عن قيم اخلاقية او تربوية. والهدف التربوي يتضح جلياً من خلال حوار (مروان) عندما يكرمه الامبراطور بعد شفائه بأن يصبح اميراً، لكنه يرفض.

مروان : يا حضرة الامبراطور. آني ما اكدر ابقى ابقصرك ولا بامبراطوريتك.. لازم اروح وية صديقي طير السعد وأفتش على كل بيوت الصيادين الفقراء والمرضى والمحتاجين، وبعدين ارجع لمدينتي. (ص١٣٨).

انها دعوة اخلاقية لنبذ الانانية والتفاني في سبيل خدمة الجميع، وهذه من الاسباب التي جعلت (مروان) المصاب بشلل الاطفال يشفى من مرضه عندما يصحو من منامه.

ج - الفعل الذي تقوم به الشخصيات : وهو اقرب الاساليب الى نفسية الطفل، واكثرها تأثيراً، حيث تتضح سمات الشخصيات بشكل مباشر يضمن وصولها الى المتلقي، وخاصة في التصوير العياني على خشبة المسرح حيث يرتبط شكل الشخصية وطريقة سيرها وحركتها بتصويرها على الورق، وبالتالي اقامتها العلاقة التواصلية مع المتلقي وبواسطة اساليب التقديم تلك تحدد سمات الشخصيات من حيث الوضوح والتمايز والتشويق، فشخصية (مروان) بما تحمله من شجاعة واقدام.

الاديل : انت تبين كلش شجاع، ونبيل وتضحي بنفسك في سبيل غيرك، اسمع انت ما دام خلصتني من السم والموت، لا تنقهر راح استعمل قوتي السحرية وارسلك الى طير السعد.

(ص١٤٧).

وهذه الصفة ليست وليدة لحظة آنية زائلة، ولكنها خصيصة تمثل شخصية (مروان) باعتباره البطل الدرامي الذي تبنى عليه احداث حكاية المسرحية، لذلك يفترض الانجذاب لشخصيته، ديمومة التواصل في تأكيد السمات الخيرة، والشجاعة حتى النهاية، وهذا ما يحصل فعلاً في رفضه تكريم الامبراطور بان يصبح اميراً، لانه يريد متابعة مسيرته في مساعدة الفقراء والمحتاجين من ابناء مدينته.

ويعتبر التشويق من العناصر التي تحبب الشخصية للطفل لانه مغرم بمتابعة الاحداث المثيرة التي تقع للشخصية حتى النهاية دونما اخلال بانسيابية وتتابع وقوعها، واللعبة الدرامية التي يستخدمها المؤلف في قطع بعض الاحداث عند لحظة التوتر ليضيف احداث اخرى، ليشد انتباه المتلقي وبالتالي يشد شوقه للسؤال عن الحدث او الموقف التالي، فعندما يسأل الصياد شجرة التفاح عن (طير السعد) لا بد ان تكون ثمة فاصلة زمنية قصيرة قبل ان تجيب الشجرة، وتخبره القصة:

الشجرة : السبب.. هو قد قصة طويلة عريضة.. خلته ينكلب من طائر حمي الى طائر من نور من يجي أساله وهو يجهيلك اياها (ص١١٨).

وتتصاعد درجة التشويق عندما يتصدى (مروان) لمهمة البحث عن (طير السعد) في رحلته المثيرة، فما ان يخرج من محنة حتى تواجهه اخرى، وهكذا الى ان ينجح في الحصول على الطير ولكن المؤلف يأبى الاّ ان يستمر في اثارة وتشويق المتلقي، وعندما ينام (مروان) في رحلته للعودة قليلاً ليرتاح من عناء السفر يحضر كل من (نعمان ورضوان) ليسرقا الطير ويعودان مسرعين الى الامبراطور، وتكمن درجة الاثارة في الاحباط الذي يسببه ذلك المشهد للمتلقي لاعتقاده بان الطير سيشفي الامبراطور وبالتالي يكافئ الاخوين على ذلك، ولكن صوت الطير يردد.

صوت الطير: آني ما أغنى الاّ للّي عنده ريشة من ريشي ما اغنى واريد ريشتي الجديدة اللي انطيتها لمروان (ص١٣٧).

ويكون حضور (مروان) في تلك اللحظة انقاذاً للموقف وحلاً لذروة الاحداث.

وكما تقدم ذكره من تعدد وتنوع الشخصيات، فقد تميزت شخصية (البلياتشو) بالطابع الكوميدي المرح الذي يشد الاطفال ويثير انتباههم، فهو لم يكتف بالتعليق على الاحداث وانما اقام علاقة تواصل مع المتلقي من خلال الحوارات المباشرة معه.

*الهلياتشو : (للجمهور) صدك يا جماعة. هسة اشلون ؟ لازم ذلكي قد واحد ما ينام، يبقى واعي..وكاعد..وفاك عينة..منين؟*

(ص١٢٣).

ومن المشاهد المثيرة التي توافر عليها النص هو مشهد الديك السحري الذي يحضره (الايل) ويمتلك قدرة سحرية بالصاق كل من يحاول اخذ ريشة من ذيله الجميل وبالتالي يتكون قطاراً بشريا من الناس الذين يلتصقون بالديك وعند مرور الاميرة (هيلانة) فانها تفرح وتضحك كثيراً لهذا المشهد المثير.

ويرى الباحث في هذه المسرحية، ان ذلك العدد الكبير من الشخصيات التي توزعت بشكل متتابع على الاحداث، يرهق الطفل وقدرته على تذكر ملامحها، وخصائصها الدرامية بما لا يحقق التمايز والوضوح اللذان ينبغي توافرهما في شخصيات مسرح الطفل.

٤. <u>الحوار</u>: كتبت المسرحية باللهجة العامية الدارجة مع استخدام بعض الحوارات باللغة الفصحى، وخاصة في الحوارات القصيرة التي لا يتطلب فيها الاسترسال، مثل قول السمكة للصياد:

*السمكة : يا صياد..يا صياد ، انتظر، لا تذبحني* (ص١١٦).

مع ملاحظة ان هذا الحوار يمكن ان ينطق باللهجة الدارجة فيما لو خففت او سكنت ادوات التشكيل، وهناك حوار المنادي فهو باللغة الفصحى.

*المنادي : يا أهل المدينة... اسمعوا... أسمعوا...اسمعوا ان المرض الذي هاجم مدينتنا دخل الى قصر الامبراطور وقد مرض الامبراطور نفسه... وكل من يجد الدواء لامبراطور مدينتنا سيعينه الامبراطور اميراً على احدى الجزر الامبراطورية وسيمنحه ما يشاء من الذهب والجواهر والالماس.* (ص١٢٥).

ولعل من الاسباب التي يمكن ترشيحها لكتابة المسرحية باللهجة الشعبية هو اتساقها مع البنية الحكائية التي ارتكزت عليها المسرحية بتوظيفها لمجموعة من الحكايات الشعبية التي تزخر بالشخصيات الشعبية، ولكي تتوافق مع المنطلقات الفكرية والسمات المميزة لهذه الشخصيات مع ما تتلفظ به من حوارات لذلك جنح المؤلف الى اللهجة الشعبية التي يمكن اعتبارها الطريق الاقرب للوصول الى المتلقي/ الطفل.

ويتحفظ الباحث تجاه هذا الرأي لكونه لا يتماشى مع الاهداف التربوية والتعليمية التي يسعى المسرح لغرسها في نفس الطفل وعلى هذا الاساس كان ينبغي ان تكتب المسرحية باللغة الفصحى مع مراعاة الابتعاد عن الكلمات القاموسية الصعبة والارتفاع بذائقة الطفل الجمالية والمعرفية من خلال هذا العنصر المهم من عناصر النص المسرحي.

وعلى الرغم مما تقدم فان الحوار حاول الاقتراب من المدركات الحسية للطفل باعتماده الهدف التعليمي في طرح الكثير من الافكار من خلال الحوار.

*الشجرة : أوكف ، تعال، اسمعني زين ، شوف ، باكي على اغصاني اربعة تفاحات وبس.*

*الصياد : (بحساب) واحد... اثنين... ثلاثة... اربعة.*

(ص١١٨).

فهذا الاقتران بين ذكر العدد وبين تجسيده المحسوس يحمل في طياته هدفا تعليميا واضحا، ونلاحظ كذلك عند لقاء (مروان) و (الايل) حينما يخبره هذا الاخير عن قدراته السحرية التي تدرك لكونها فكرة مجردة تحتاج الى تجسيد ليراها الطفل ويصدق بها.

فعندما يريد (مروان) الانتقال الى مكان اخر بعيداً جداً، فانه يركب على ظهر (الايل) وبقدرته السحرية يطير به الى ذلك المكان، بل ان قدراته لم تتوقف عند هذا الحد حيث تجسد بأبهى صورها في هذا المقطع.

*الايل : يا اسحاري يا افكاري شوفي شصاير.. شوفي شهاري.. ها.. اسمع لكيت الحل. لازم هسة نجيب الديك السحري.*

*مروان : الديك السحري ؟ وشنسوي بيه ؟.*

*الايل : الديك السحري هو اللي راح يخلي الاميرة الحزنانة، هيلانة تضحك وفرحانة*

(ص١٣٣).

ولتحقيق ذلك الحوار قولاً وفعلاً يحضر الديك السحري ونستم عملية الالتصاق به، مما يشكل مشهداً مثيراً يضحك الاميرة (هيلانة) ويدخل السرور الى قلبها.

وقد تميز الحوار في المسرحية بالكلمات المنغمة التي تشكل ايقاعاً صوتياً يعتمد الجمل القصيرة ذات اللهجة الشعبية المبسطة لتلبية الحس الجمالي في الكلمات المحببة لدى الاطفال بدءاً باغنية المجموعة التي يفتتح بها النص.

الجميع : جينا نمثل.

جينا نمثل

نضحك... نهزل

نكبر... نعقل

جينا نمثل

جينا نمثل (ص١١٦).

وعلى نفس النمط تسير حوارات (البلياتشو):

البلياتشو: هـ نبدي من الاول

كان يا ما كان

بقد مكان، وبقد زمان (ص١١٦).

ونلاحظ ايضاً الاناشودة التي ينشدها الجميع ابتهاجا بضحك الاميرة (هيلانة):

الجميع : احنا هنانة

وانتو هنانة

يعلم ضحكوا

الكل ويانة (ص١٣٤).

ويكتسب الحوار سمته التأثيرية المشوقة من خلال نكهة المرح والفكاهة التي تتمثل بالجمل والكلمات مما يدفع المتلقي الى التفاعل معها ايجابياً، ومن ثم ليحقق تواصله مع المسرحية.

نعمان : لا بابا.. لا.. اني ما ابقى خلي رضوان ينتظر واني اجي وياك.

رضوان : لا.. اني ما عليه.. انت انتظر واني اروح للبيت..

نعمان : اني هم ما عليّ.. لو انت تنتظر لو تبقى وياية.. اخاف لوحدي.

الشهرة : (تضحك) يا صياد.. هذولة ولدك خواقين وانانيين.. وما يفكرون بس بنفسهم.. واهم المريضة ومدينتهم ما تهمهم.. لا تعتمد عليهم خواقين.. ها.. ها.. (ص١٢٢).

ومن المؤكد ان تأثير هذا الحوار الكوميدي يظهر جلياً لو استطاع الممثلون اداءه بالصورة المطلوبة، أي اسناده بحركات التردد والخوف والتلعثم عند تجسيد الحوار، عندئذ سيكون بالغ التأثير الكوميدي.

وتعتمد حوارات المسرحية ايضاً على الموقف الكوميدي المثير للضحك، فتكون معبرة عن حالة الشخصيات المثيرة للفكاهة كما يحدث في مشهد الديك السحري، حينما تبدأ الشخصيات تستغيث طالبة النجدة.

المرأة : ( تصرخ ) الحكوني.. يا ناس.. الخاطر الله.. تعالوا خلصونا.

الفحّام : هاي اشبيكم ؟ شصار. شصرى.

المرأة والرجل : تعال خلصنا الله يخليك

الفحّام : منين اخلصكم ؟

الرجل : من الديج .. مدا تشوف.

الفحّام : بالله موعيب عليك هاي انت رجال وتكول تعال خلصني من الديج (يضحك) (ص١٢٢).

غير ان ضحكه هذا سوف يتحول الى صرخة استغاثة، بعدما يلتصق هو الاخر بالديك السحري.

*النعمان : احكولي يا ناس..يا اهل الرحم.* (ص١٣٤)

وبذلك يمكن تلخيص سمات الحوار في المسرحية، بانه حوار كتب باللهجة الشعبية الدارجة، مع المحاولة في استخدام بعض الكلمات الفصحى ليعبر عن حال وسلوك الشخصيات باسلوب اتسم بالاثارة والتشويق واثارة الضحك والمرح في مواقف اخرى. مع التركيز على الجمل القصيرة ذات الكلمات المنغمة التي تشكل حواراً منغماً مع المدركات الحسية والعقلية للطفل.

٥. الـــــزمان : افترض المؤلف في مسرحية (طير السعد) بنية زمانية ارتدادية تنطلق من الان باتجاه الماضي لاستذكار مجموعة من الاحداث التي تتتابع في تواتر متسق حتى وصولها مرة اخرى الى اللحظة الراهنة التي انطلقت منها.

ويرى الباحث ان الزمن في المسرحية اتخذ سمة الزمن المدور الذي ينطلق من نقطة محددة ثم يعود اليها ثانية، بعد حركة دوران كلية انتظمت داخلها فترات زمنية متخيلة.

المشهد الاستهلالي في المسرحية يقع في الزمن الحاضر، حيث الصبي المريض (مروان) ووالديه والطبيب الذي يعالجه. الزمن واقعي يمكن افتراضه من خلال علاقته بالاحداث الاخرى باته المساء، حيث يتبع مغادرة الوالدان والطبيب غرفة المريض وبعد فترة زمنية قصيرة يستسلم للنوم، ويبدأ الحلم. في الحلم يبدأ الزمن الاسترجاعي وتنطلق ادواته فوراً وهي الدمى والالعاب في غرفة (مروان) وتتحول الى شخصيات تدب فيها الحركة بعد (نصبها) من قبل (البلياتشو) بواسطة مفتاح كبير. وشخصية (البلياتشو) هي الرابط بين زمنين هما الماضي والحاضر، من خلال التعليق على الاحداث او المشاركة فيها. والعودة الى الماضي في المقولة الحكائية:

*البلياتشو: كان يا مكان*

*بفد مكان وبفد زمان* (ص١١٦)

لتؤسس على هذا المفتتح احداث تنفلت من واقعية الزمن المحكي عنه، فليس هناك مرجعيات تاريخية يمكن الرجوع اليها وانما هي لعبة مسرحية افترضها الخيال الخصب للمؤلف.

وبهذا الزمان الافتراضي يمكن تخيل احداث ووقائع وشخوص مفترضة ايضاً، أي ان حدود التصرف بتلك الاحداث تقع ضمن ذلك الافتراض الفني، كما هو في الحوار التالي:

*البلياتشو : يا اعزائي الصغار. الصياد هم ختل وار الشجرة ينتظر طير السعد، ساعة ساعتين، ثلاثة.*

(ص١١٨)

ومن الواضح ان تلك الاشارة لزمن الانتظار هي من اجل تأكيد فعل الانتظار بحد ذاته دونما الارتكاز على القيمة الاساسية للزمن وانما لاضفاء عنصر الاثارة والتشويق في فترة انتظار وصول (طير السعد) عن طريق المبالغة بالزمن وامتداده. وعلى عكس هذا المشهد نرى سمة الاختزال الزمني بشكل ملفت للنظر، ولا يمكن وقوعه الا في حدود الافتراض الفني.

في مشهد الانتظار الذي يقوم به (نعمان) حيث تغيب الشمس ويحل الظلام، فينام (نعمان) ويدخل (طير السعد) ليأخذ احدى التفاحات ويخرج، وفي الصباح ياتي الصياد وابنه الاخر (رضوان) ليتأكد من فشله في امساك الطير. وبعد تقريع من والدهما يبقى (رضوان) للحراسة بانتظار الطير ايضاً، ولكنه ينام فيفشل في حراسته.

نلاحظ ان هذه الاحداث تقع في يومين متتاليين في حسابات الزمن التقليدي أي باربع وعشرين ساعة. لكن احداث المسرحية التي وقعت لا تستغرق الا بضع دقائق معدودة وهذا يعني استخدام المؤلف لسمة الاختزال الزمني بواسطة حذف واسقاط فترات زمنية محددة. والمبالغة في الزمن احدى السمات التي برزت في المسرحية وذلك لاضفاء الاثارة على الاحداث.

*مروان : واني صارلي تلتشهر واربع تيام ادور عليه.*

(ص١٢٠)

*ونرى المبالغة الزمنية في حوار (البلياتشو) لتأكيد المبالغة في سمات الشخصية.*

*البلياتشو : والايل مثل ما تعرفون يركض كلش سريع، مثل الصاروخ ، وبعد ما خله مروان على ضهره طار بيه طيران وعبروا الصحاري والبحور بسرعة كبيرة جداً يعني مسافة شهر اختصرها بيوم واحد.* (١٢٨)

ان مهمة (البلياتشو) كما تقدم ذكره هي الربط بين الزمن الاسترجاعي والزمن الحاضر. ومن خلال كسر الايهام الدرامي في عدة مشاهد اولها عندما ترفض (الشجرة) وهي من شخصيات الحكاية في الزمن الاسترجاعي اشتراك (مروان) في الاحداث كونه ليس من شخصيات القصة المروية فيحسم (البلياتشو) هذا النزاع:

*البلياتشو : كافي .. كافي .. شنو هالصياح ؟ ما يصير هيجي ياشجرة الخير؟ هو الولد يريد يساهم بمساعدته قليش انت تعاندين بعدين اني صاحب التشيلية واني اللي اقرر منو يمثل ومنو ما يمثل.*

(ص١٢٦)

في هذا الحوار اشارة واضحة لكسر الايهام والعودة الى الحاضر باعتبار ان الحدث يجري وفق مفترض فني وليس حقيقة واقعة. والمشهد الاكثر اثارة في كسر التسلسل الزمني لاحداث المسرحية عندما يقترح (البلياتشو) على (الايل) وهو من شخصيات الزمن الاسترجاعي بان يراقبا الصبي (مروان) النائم والذي تدور تلك الاحداث في حلمه.

*الايل : هذا منو ؟*

*البلياتشو : هذا هو الولد المشلول. نام بكرسيه ويشوف التنا بالحلم.*

*الايل : شنو ويشوفنا بالحلم .. مادا افتهم ؟*

*البلياتشو : يعني احنه مالنه وجود.. احنا عايشين بالحلم وبس . بالحلم هو هاي التشيلية أحنا الدمثلها* (ص١٣١)

وتكون الصورة الاخيرة والانفصال عن الزمن الاسترجاعي المفترض الى الزمن الحاضر باستيقاظ (مروان) من نومه، وهو يتطلع حوله ليجد الدمى الموجودة في غرفته كما هي. وينهض من كرسيه ويبدأ يسير بين الدمى متسائلاً عن الشخصيات التي رآها في حلمه.

وخلاصة القول ان الزمان في المسرحية زمان مفترض وظف المفتتح الحكائي للحكاية الشعبية بالعودة الى الماضي لرواية احداث وقعت بزمن افتراضي اتسم بالمبالغة والاختزال للاثارة والتشويق ثم العودة للزمن الحاضر، وبذلك يمكن تسميته الزمن المدور

٦ . <u>المكـــــان</u> : تبدأ المسرحية في غرفة صبي مريض بشلل الاطفال، جالس على كرسي ذي عجلات. الغرفة مليئة بالدمى والحيوانات المختلفة. المكان واقعي الملامح والمحتويات، وهي عملية مهمة لوضع المتلقي في دائرة الاهتمام بالاحداث التي ستجري في هذا المكان.

يبدأ الضوء يتغير تدريجياً وهي دلالة زمنية على الانتقال الى مرحلة اخرى، حيث ينام (مروان) ويرى في منامه الحلم الذي تبدأ احداثه بالحياة وهي تدب في اللعب المنتشرة في غرفته لتنقلنا من فورها الى الامكنة المتخيلة:

*البلياتشو : كان يا مكان*

*بقد مكان وبقد زمان* (١١٦)

هنا يبدأ المتخيل الجمعي للمتلقي بالتحفيز للمساهمة في اكمال صورة مكان الحدث من خلال تخيل الامكنة التي تصور باللغة في النص فـ (البلياتشو) يخرج شريطاً حريرياً ويعمل منه تموجات تمثل النهر، انه اقتراب من مدركات الطفل العقلية. ومن هذا النهر يصطاد الصياد سمكة صغيرة، لكنها تقنعه باعادتها الى الماء مكانها الطبيعي ثانية لترشده الى شجرة التفاح الذهبي فيجدها خلفه، بعد ان يغمض عينيه لثوان قليلة ويلاحظ هنا عدم الالتزام بمنطق تحولات المكان، فالمتلقي لا يبحث عن تبريرات واسباب مقنعة لظهور واختفاء الامكنة. انه مشدود لما يدور بهذه الامكنة، وما هي المرحلة التالية من الصراع الناجم عن ذلك التغيير. فمن غرفة الصبي الى النهر، ثم شجرة التفاح، ولقاء(طير السعد) بالصياد حيث يسرد قصته مع (الديو).ومن اجل الابتعاد عن السرد الروائي، لابد من تجسيد للحدث في مكان اخر وهو بيت (الديو) حيث يقبض على الطير ولكنه يستطيع الهرب ويتحول الى طائر من نور يطير في كل البلدان وهي اشارة الى اتساع الرقعة المكانية التي يتحرك عليها وبالتالي هي بداية لتهيئة المتلقي الى الامكنة التي سيرتادها (مروان) للحصول على ذلك الطير.

ومن تلك الاماكن تقاطع الطرق الذي يصل اليه (مروان) وفيه عمود من خشب عليه ثلاثة سهام يشير كل منها باتجاه مكان

معين. وهذا توظيف ذكي لعنصر من عناصر حكايـة شـعبية معروفة باسم (درب الصد ما رد)، فكل اتجاه يشير اليه السهم هو مكان عجائبي متخيل يتطلب بمن يسلكه ان يتمتع هو الاخر بقدرة عجائبية على تخطي الصعاب وقهرها. وهذا ما يحصـل (لمروان) ليس ذلك فحسب بل انه يرتاد امكنة اخرى ايضاً:

*ما خلة مكان. لا السند ولا الهند، ولا جزائر واق واق ما دور بيها*

*على طير السعد* (ص١٢٧)

وتلك الامكنة المتخيلة سبق ان قرأها الطفل في حكايات الـف ليلة وليلة وفي اماكن تنأى ان تاخذ حيزاً ولو صـغيراً مـن اهتمام الطفل باحتمالية او واقعية وجودها لان ذلك يخرج مـن نطاق اهتمامه ولكنه يبحث عن الدور الذي تقوم به تلك الامكنة في سياق الاحداث.

ولم تقتصر المبالغة في عنصر الزمان في المسـرحية وانمـا تعدته الى المكان حيث يفترض المؤلف صيغ مبالغـة لتحديـد بعض الامكنة.

*الدرب: انت لازم تروح لاخر الدنيا . الى مملكة الملك اقرون ،*

*وتجيبلي مناك الحصان الذهبي* (١٣٠).

وما آخر الدنيا تلك الاماكن متخيل يقصد منه الامتداد اللانهائي في البعد والغرابة، مما يثير تشويق المتلقي حول امكانية وصول (مروان) الى ذلك المكان.

ولكن (مروان) يصل فعلاً، ويعود الى المدينة، مدينة الامبراطور المريض، وبمساعدة غناء (طير السعد) يشفى من مرضه، ويجزل العطاء لمروان، ثم يبدي رغبته ببقاء الطير عنده، ولكن (مروان) يخبره بأن الطير:

*مروان : ما يكدر يبقى في مكان واحد لان مكانه كل الدنيا، واصدقاه كل الناس، فلازم يطير وينقذ طلباتهم وحاجاتهم ويساعدهم.*

(ص١٣٨)

وبعد تلك الرحلة الغريبة المثيرة في تلك الاماكن العجائبية، تعود بنية المكان الى المنطلق المكاني الواقعي المفترض الذي بدأت به، وهو غرفة الصبي (مروان) والدمى منتشرة في غرفته، ليصحو من نومه وينهض من كرسيه ليغادر مكانه السابق ووضعه السابق المتمثل بمرض الشلل منطلقاً الى اماكن اخرى، وهي انتقالة نفسية وحسية في آن واحد تمد المسرحية من خلالها اواصر التواصل مع المتلقي بتحقيق رغبته غير المعلنة بالرغبة في شفاء الصبي (مروان) تكريماً لما يعتمل في نفسه من عوامل الخير والصدق والشجاعة لمساعدة الاخرين.

ويخلص الباحث الى ان المكان في مسرحية (طير السعد) تخلى عن كونه مكاناً هندسياً معلوم الابعاد، وانما تمثل بابعاده العجائبية التي اثارت خيال المتلقي الطفل للمشاركة والمتابعة للاحداث التي تقع في تلك الاماكن وهي عوالم مثيرة استقاها المؤلف من اجواء الحكايات الشعبية الملبية لحاجات الاطفال السايكولوجية في الاثارة والتشويق.

## خلاصة نتائج البحث

من خلال تحليل عينة البحث، لنلمس اشتغال عناصر الحكاية الشعبية في نصوص مسرح الطفل في ضوء أهداف البحث، ظهرت النتائج كما يأتي:

١. الفكرة : تناول الكتاب افكاراً وقيماً متنوعة مثل الشجاعة والبطولة. والانتصار للخير على الشر. وحب الوطن والدفاع عنه والتعاون في العمل،ونبذ الغرور والظلم. وطرحت تلك الافكار من خلال المواقف والعبر بما يتـناسب مع المستوى الادراكي للطفل، ويلبي حاجاته النفسية في الحب والانتماء كما هي حاجته الى الفهم والمعرفة.

٢. الحكاية : اعتمد الكتاب في بناء حكايات المسرحيات على قصص ترتبط بالبيئة الاجتماعية للطفل وتتمثل بالموروث الحكائي الشعبي، ولكن العدد الكبير من الاحداث المتوالية وتشعبها كما في مسرحية (طير السعد) يؤدي الى صعوبة متابعة الطفل لتلك الاحداث، لان ذلك لا يتناسب مع قدرته على التركيز والمطاولة في تذكر وربط الاحداث مع بعضها.

٣. الشخصيات : تنوعت الشخصيات، بين الشخصيات الانسانية والمؤنسنة التي تشارك في الاحداث، وباسلوب كوميدي يحقق الاثارة والتشويق مع التركيز على شخصية البطل وقدرته على تخطي الصعاب. ولكن العدد الكبير من الشخصيات الذي تضمنته مسرحية (طير السعد ) يتعارض وقدرة الطفل على المتابعة، وتمييز سمات كل شخصية وحسب

خصائصها الدرامية، مما يعطل تعاطف الطفل مع الشخصية والاقتناع بسلوكها، وبالتالي لا تحقق الشخصية المسرحية دورها كمثير ايجابي لدى المتلقي (الطفل).

٤. الحوار : كتب الحوار في مسرحية (طير السعد) باللهجة الشعبية الدارجة وهو ما لا يتفق مع الاهداف التعليمية والتربوية للمسرح، ويشكل تبايناً لغوياً بين ما يقرأه الطفل في المناهج الدراسية، وبين لغة النص المسرحي .

٥. الزمان : اتسمت النصوص المسرحية بالعودة الى الزمن الماضي الذي يتميز بعدم خضوعه لمقاسات الزمن الاعتيادي من خلال اسقاط او حذف فترات زمنية منتخبة وهي من ميزات الزمن الاسترجاعي، مما يحيل الى وقوع احداث غرائبية ، ترفع الى درجة قصوى عنصر الاثارة والتشويق لدى الطفل.

٦. المكان : ابتعدت المسرحيات عن تجسيد المكان بابعاده الهندسية المعروفة وافترضت اماكن غرائبية تتوافق مع غرائبية الاحداث والشخصيات. مع ميل واضح الى نقل الاحداث الى اماكن الغابات والبحار وارشاد البطل الى اماكن مجهولة، مما يثير خيال الطفل، وينسجم مع تطلعه لاكتشاف الاماكن المجهولة لديه.

٧. تباينت النصوص المسرحية بعدد المشاهد الدرامية التي تشكل بنيتها الحكائية، مع تأشير قلة المشاهد التي تعتمد روح الفكاهة والمرح، والسخرية من الشخصيات الشريرة، مما يقلل من درجة الاثارة والترقب التي توفرها تلك المشاهد، لان الفكاهة تولد حساً انفعالياً مرحاً لدى الطفل ينسجم وخصائصه السيكولوجية مما يشده لمتابعة الاحداث حتى نهايتها.

٨. تضمن الحوار بعض الكلمات باللهجة الشعبية التي يندر استخدامها من قبل الطفل. ، او النطق بافكار مجردة وحكم وامثال شعبية مما لا ينسجم مع المستوى الادراكي للطفل. ولا يحقق هدف المسرح بالارتفاع بذائقته اللغوية والجمالية.

## الفصل الرابع

### الاستنتاجات

من خلال النتائج، ومناقشتها مع هدف البحث، ومعطيات الاطار النظري توصل الباحث الى الاستنتاجات الاتية:

١ – ان ارتباط الحكاية الشعبية بالواقع الاجتماعي في نصوص مسرح الطفل في العراق اغنى محتواها بافكار وقيم تلبي حاجات الطفل النفسية، كالشجاعة والاخلاص في العمل وحب الوطن ومساعدة الاخرين، مما يتفق وأهداف المسرح التربوية، عند توظيفها في بنية النص الدرامي.

٢ – تحول عنصر السرد من الحكاية الشعبية الى النص المسرحي ليكون قيمة فنية وجمالية لحبكة النص من خلال البداية والوسط والنهاية. واتسام تلك الحبكة باحداث ذات اثارة وتشويق.

٣ – تعدد احداث الحكاية الشعبية وتنوعها سبب تراكماً عددياً لتلك الاحداث في النص المسرحي. وبالتالي يثقل على الطفل متابعتها وتذكر الاحداث الماضية وربطها مع بعضها.

٤ – كثرة الشخصيات في الحكاية الشعبية التي توظف في النص المسرحي سبب عدم وضوح الشخصيات الدرامية وتمايز افعالها في مسار الحدث المقدم للطفل.

٥ – غلبة استخدام اللهجة الشعبية في الحوار المسرحي بما لا يتفق مع اهداف المسرح التعليمية، ولا يرتفع بذائقة الطفل اللغوية والجمالية.

٦ – انسجام الحوار المكتوب باللغة العربية الفصحى ، وبجمل قصيرة ذات ايقاع شعري سريع، مع الخصائص العمرية للطفل المتسمة بالحركة الايقاعية السريعة.

٧ – اتسام حكاية المسرحية المعتمدة على حبكة درامية بالاثارة والتشويق ومشاهد كوميدية وهذا ما ينسجم مع الخصائص العمرية والنفسية للطفل وميله الى الفكاهة والمرح.

٨ – احالة زمن احداث النص المسرحي الى الماضي، كما هو زمن الحكاية الشعبية، مما وفر شخصيات واحداث غرائبية تتفق مع ميل الطفل في التعامل مع احداث خيالية.

٩ – وظفت اماكن الغابات والبحار والاماكن المجهولة في نصوص مسرح الطفل، بما وفرته الحكاية الشعبية من بيئة تنسجم وخصائص الطفولة.

### التوصيات

ومن خلال ما اسفرت عنه الدراسة ، يجد الباحث ضرورة الاهتمام بما يلي:

١ – مراعاة الخصائص العمرية للطفل، والتصرف الدقيق على القدرات العقلية والنفسية له ، وخصائصه اللغوية، واعتمادها في كتابة النص المسرحي الموجه اليه.

**٢ - الابتعاد عن النظر الى نصوص مسرح الطفل بوصفها صورة مصغرة لنصوص مسرح الكبار، من حيث توظيف الحكاية الشعبية فيها.**

**٣ - إدخال مادة (مسرح الطفل) في مفردات المناهج الدراسية لكليات ومعاهد الفنون الجملية في القطر، لإشاعة خصوصية هذا المسرح المستمدة من خصوصية الطفل.**

**٤ - فتح الدورات التخصصية لكتاب مسرح الطفل من قبل الجهات المعنية بذلك.**

## الاقتراحات

**١ـ وضع دراسة في بناء منهج تدريبي لإعداد النص المسرحي الموجه للطفل.**

## هوامش البحث

(١) كاظم سعد الدين : الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص، السلسلة الفولكلورية عدد ١٤، بغداد (دار الرشيد للنشر) ١٩٧٩، ص١٠.

(٢) عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية، طبعة خاصة بالعراق، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) د.ت. ، ص١٢.

(٣) بثينة الناصري : العناصر الدرامية في الحكاية الشعبية ، مجلة السينما والمسرح ، ملحق مجلة الاذاعة والتلفزيون ، العدد ٧-٨ ، بغداد (المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون) آذار ١٩٧٣، ص٣٤.

(٤) هادي نعمان الهيتي : ادب الاطفال، فلسفة، فنونه، وسائطه، الالف كتاب (الثاني) العدد٢٠، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٩٧.

(٥) عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح ، الاردن (دار الكندي للنشر والتوزيع) ٢٠٠١ ص١١٦.

(٦) مصطفى تركي السالم: الالقاء في مسرح الطفل ، بناء نظام مقترح، أطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة) ١٩٩٦،

(٨) كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص، السلسلة الفولكلورية عدد ١٤ بغداد (دار الرشيد للنشر) ١٩٧٩ ، ص ١٦

(٩) ينظر : دليلة مرسلي وآخرون: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص، بيروت (دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع) ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٦. و ينظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، بيروت (المركز الثقافي العربي) ١٩٩٠، ص١١٩.

(١٠) ينظر : عبد الملك مرتاض: الف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، بغداد ( دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٨٩، ص١٩.

(١١) ينظر: حميد الحمداني: بنية النص السردي ، ط٢، بيروت (المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع) ١٩٩٣، ص ٥٢. و : بيلنسكي : قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، بغداد (دار الشؤون الثقافية ص١٣.

(٧) خليل احمد خليل: مضمون الاسطورة في الفكر العربي، ط٢، بيروت (دار الطليعة) ١٩٨٠، ص٨.

(٨) كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص، السلسلة الفولكلورية عدد ١٤ بغداد (دار الرشيد للنشر) ١٩٧٩ ، ص ١٦

(٩) ينظر : دليلة مرسلي وآخرون: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص، بيروت (دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع) ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٦. و ينظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، بيروت (المركز الثقافي العربي) ١٩٩٠، ص١١٩.

(١٠) ينظر : عبد الملك مرتاض: الف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، بغداد ( دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٨٩، ص١٩.

(١١) ينظر: حميد الحمداني: بنية النص السردي ، ط٢، بيروت (المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع) ١٩٩٣، ص ٥٢. و : بيلنسكي : قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٨٦، ص١١٤. و : عبد الملك مرتاض ، مصدر سابق، ص٧٦.

(١٢) ينظر : سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٨٦، ص٥٤. و : داود سلمان الشويلي: مورفولوجيا الزمن في الف ليلة وليلة، مجلة الموقف الثقافي، العدد ٢٩، السنة الخامسة، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ايلول ٢٠٠٠ ، ص٨١.

(١٣) ينظر : كمال نشأت : في النقد الأدبي، النجف الاشرف (مطبعة النعمان) ١٩٧٠، ص٤. و : كافية رمضان و فيولا البلاوي : الإثراء الثقافي للأطفال ، الكويت (مطبعة الكويت) ١٩٨٧، ص٢٤. و : أحلام بهجت الخالدي : أدب أطفال في الأدب العربي. رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة (جامعة القاهرة) ١٩٨٥، ص٤.

(١٤) ينظر : ريكان إبراهيم : نقد الشعر في المنظور النفسي ، ط١، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٨٩، ص ٥٦. و : شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي، القاهرة (دار المعرفة) ١٩٦٨، ص ١١٩.

(١٥) ينظر : محمد يوسف نجم ، فن القصة ، بيروت (دار بيروت للطباعة والنشر) ١٩٦٠، ص٨. و : محمود تيمور : فن القصة ، مصر (مكتبة دار الهلال) ١٩٤٨، ص ص٤٠-٤١. و : عبد الحليم محمود: القصة العربية في العصر الجاهلي ، مصر (دار المعارف) ١٩٧٥، ص٣٨٧. و : رضا الكشو: الوصف اللغوي للعربية وعلاقتها بالكتابة للأطفال ، مجلة الأقلام، العدد الثالث ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٧٩، ص٤١.

(١٦) ينظر: عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط٢، القاهرة (دار الفكر العربي) ١٩٦٨، ص ٣٣١.

(١٧) ينظر: سيد محمد غنيم ، سيكولوجية الشخصية ، القاهرة (دار النهضة العربية) ١٩٧٨، ص١١.

(١٨) ينظر : مصطفى تركي السالم ، مصدر سابق، ص٨٨.

(١٩) ينظر : هدى برادة وآخرون، دراسة تحليلية لقصص الأطفال الشائعة، القاهرة (الهيئة العربية العامة للكتاب) ١٩٧٤،ص١٨٣.

(٢٠) ينظر : يعقوب الشاروني: الأطفال كمشاهدين لسينما ومسرح الاطفال ، مجلة السينما والمسرح العدد١٣، كانون الثاني، بغداد (وزارة الثقافة والأعلام) ١٩٧٥، ص٥. و : جلين ويلسن:سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة العدد ٥٨، الكويت (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ٢٠٠٠، ص٢٦٤.

(٢١) ينظر : عادل أبو شنب : أدوات الوصول الى الاطفال ، مجلة الأدب ، العدد ١٢، بيروت، ١٩٧٩، ص٦٢.

(٢٢) ينظر : عمر محمد الطالب : ادب الاطفال في العراق، بغداد (دار ثقافة الاطفال) ١٩٨٩، ص٧٤. و : احمد نجيب، فن الكتابة للأطفال ، القاهرة (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر) ١٩٤٨، ص٩٤.

(٢٣) ينظر: سيزا قاسم : بناء الرواية، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٤، ص٤٥.

(٢٤) ينظر: محمد النويهي : الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه ، القاهرة (الدار القومية للطباعة والنشر) د.ت. ص١١٠. و : شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، العدد ٢٦٧، الكويت، (المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب) ٢٠٠١، ص٣٧٨.

(٢٥) قاسم محمد : طير السعد ، مجلة المسرح والسينما، بغداد (مصلحة السينما والمسرح) العدد الأول ، السنة الأولى ، تشرين الثاني ، ١٩٧٠، ص ص١١٥-١٣٨.

# مبادئ التربية المعرفية وأخلاقيات شكلانية الفنون الجميلة

أ.م.د. كريم حميدي الربيعي
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

## الفصل الأول

### ١ – المقدمة ومشكلة البحث

لقد دأب رجال التربية ورجال الفنون دائما" على تكوين اسس واضحة ومهمة للعملية التربوية والفنية وغايتها الاساسية بناء الانسان الحر على اسس علمية منهجية تفيده في حل مشاكله الحياتية اليومية بأقل الجهود واقصر الطرق وافضل الحلول . ومن هذا النهج تعددت الاساليب وتنوعت واختلفت الرؤى في الكيفية المثلى للوصول الى ذلك الهدف لبناء الانسان (الفرد) هذا ، وهذه التعدديات والاختلافات ماهي الا نتيجة حتمية وطبيعية في تضادها، بسبب ان هذا الانسان (التربوي_الفنان) يعتبر اصعب مخلوق من حيث الترويض والبناء لأمتلاكه المشاعر والاحاسيس والميول والاتجاهات وملكات الابداع التي تجره بدورها على ان لابد له من اتخاذ (موقفا") تجاه مايدور حوله من قضايا تمس حياته بصورتها المباشرة وغير المباشرة وهذا الموقف يشكل عامل ضغط من ناحيتين اولهما الضغط البايولوجي والآخر السايكولوجي وهما يضغطان بصورة مزدوجة وفي آن واحد ، بسبب ان حاجاته الطبيعية وحاجاته التكوينية النهائية تحتم عليه هذا الموقف القسري بغض النظر من كون هذا الموقف كان سلبيا" أم ايجابيا" تجاه مايدور حوله ويتعايش معه . ونتيجة لذلك فقد ولجت التربية قديما" وحديثا" طريقا" منذ البداية في عملية بناء اهدافها وتمتين اسسها وسياساتها التربوية كي لايحدث الانهيار الذي يفسد كل شئ قد تم بناؤه في مامضى من حيث الافكار الفلسفية وتطبيقاتها في مجال التربية والفن ولكونها قد اختارت الطريق الاصعب من بين الطرق في عملية البناء هذه ، فهذا يحتم على من اخذ على عاتقه تحمل المسؤولية المعقدة ان يتمرن جيدا" ويتمدد افقيا" وعموديا" كلما تطلب ذلك من مواقف يومية مستجدة، وكلما مر الزمن وتقادم بأتجاه التطور المتسارع ، لأن ذلك سوف يؤمن استمرار هدوءالافكار وتزاوجها بيسر وتطبيقها والتوافق بها مع مستجدات التغيير السريع في الثقافات وتراكم مفاهيم معاييرها ، بحيث ان لم يدرك اصحاب التربية والفنون ذلك سوف يفقدون الكثير من الاسس الثابتة لديهم التي مرت وهم يعتزون بها حتى اللحظة التي هم فيها ، ولكي لايحدث التجاوز عليها تحت مسميات التغيير ورفض البالي القديم ، وبالتالي يفقد التوازن المعياري لها مما يخلق فجوة كبيرة تحدث خللا" في المفاهيم وحيرة في التطبيق بين المعايير الجديدة المتطورة والمتسارعة للمجتمع والتي سبقتها (ولاجدال ان غموض الهدف يتلوه بالتالي غموض في تخطيط المؤثرات التربوية وتخبط وارتجال في سياسة الاعداد والتربية )(٨-ص١٣) وما يوازيها ايضا" في ذلك من مفاهيم الفنون من حيث جمالياتها ونتاجاتها .

ومن هذا نجد ان البحث في اصول التربية ومفاهيمها واسس تكوينها وتزاوج ذلك مع مفاهيم الفنون وغاياته وتطوره واهميته مما يكون صورة نستطيع ان نقول عنها واضحة المعالم والتصورات كي نساعد ذلك الانسان الفنان التربوي على ان يتوافق نفسيا" ومعرفيا" مع اساليب العصرنة الجديدة ووفق معايير اصبحت تتوافق مع إرهاصات العصر ومستلهمة من تربية وفنون الماضي الشئ الذي يستعين به هذا التربوي الفنان في التوافق والاتزان المعرفي والعلمي معا" في محيطه بأعتبار ان الجوانب المختلفة للنشاط الانساني متداخلة فدراستها وفهمها يقتضي التمييز بينها دون فصلها بعضها عن بعض كون التجاوب قائم بين شتى العلوم والفنون وراند تلك العلوم هي التربية الممنهجة . فأتت مشكلة البحث لتعبر عن هذه الاهمية كذلك من اهمية عدم الاهتمام بفلسفة التربية المعرفية كأساس لابد منه في تعميق وتطوير المجتمع باتجاه الفنون الجميلة ، والتوضيح صورته بين أفراده ..

### ٢ – أهداف البحث

١. التعرف عن علاقة التربية المعرفية مع أخلاقيات شكلانية الفنون الجميلة

٢. وضع أسس لهذه العلاقة لتقليل إشكالية الفهم ما بين هذه التربية والفنون الجميلة مجتمعياً

## ٣ – أهمية البحث

تنبع أهمية هذه الدراسه من كونها تنطرق الى مسألة متوازية في اتجاهين لبناء الإنسان وهي على درجه مهمة من المناشط المعرفيه المعاصره ، حيث تجلت في الجانب التربوي المعرفي وجانب الفنون الجميله ، وما لهذهين الجانبين من أهميه في بناء شخصية الافراد من خلال تنشيط وتعديل أذواقهم ورؤاهم المعرفيه والجماليه معاً . كما ترجع أهميتها أيضاً من عدة أسباب :-

أ . محاولة هذه الدراسه رسم صوره واضحة الرؤيا حول موقع فلسفة التربيه المعرفيه وما هي علاقتها مع محددات الفنون الجميله .

ب . من الممكن أعتبار هذه الدراسه كنقطة شروع لتغذيه راجعه ( Feed Back ) من خلال أستناجاتها وتوصياتها لمراجعة البرامج التعليميه كافه في المؤسسات التربويه والفنيه لتعديل ما وجد فيها من خلل بما يعزز ثقافة الافراد لربط الجوانب التربويه المعرفيه والفنون الجميله .

## ٤ – تحديد المصطلحات إجرائياً

١. التربيه المعرفيه (هي الافكار الفلسفيه التي تثبت في مجتمع ما لتكون فيما بعد أهدافاً في تربية وتعليم أفراده ) .

٢ . أخلاقيات شكلانية الفنون ( هي العلاقات والاطر الاخلاقيه التي تحددها أنماط مختلفه من أفكار الاعمال الفنيه لمجتمع معين ، والتي تؤثر في سلوك أفراده سلباً أو إيجاباً وفق مفهوم التذوق الجمالي ) .

# الفصل الثاني

## أولاً : مفاهيم ومبادئ التربية

بالرغم من الاختلافات التي نجدها بين النظريات التربوية فأن هنالك اتفاقاً واضحاً كون ان المجتمعات الحديثة والانظمة العصرية قد انطلقت من الشعور الذي يؤكد على ان التربية يجب أن تستمر وان تفعل دوراً رائداً في بناء الانسان ، ولايمكن لها ان تتخلى عن الطريق الذي تسير عليه لأن اصلاح التربية يعني دفع العملية التربوية الى الامام ، بمعنى ان هنالك تخطيطاً تنموياً يحمل معه الجده في الافكار وتطوراً في الابتكار وهذا يصعد من استمرارية البناء في جميع الحلقات التي تتكون منها الهيكلية المعرفية ووفق المعايير النسبية ((الشبه ثابتة)) التي يرتكز عليها المخططون للوصول الى الارتفاع المطلوب بصورة الكفاءة النوعية في الانظمة المعدة للتطوير، حيث نجد ان التجارب التربوية العربية التي بدأ معظمها في التجريب قد اصابها شيئاً من ذلك التخبط والنكوص في استمرارية بناء برامجها وافرازات نتائجها التربوية في بداية الآمر ، لكن استمر البعض في ذلك التجريب حتى اسس له نمطاً واضحاً واسلوباً تميز بالمنهجية العالية في التخطيط من حيث الاهداف وبنائها والغايات في تحقيقها والنتائج الجيدة ، وبالرغم من ذلك النجاح المقتضب لكنها ظلت تجارب دون مستوى ما ارادته القيادات التربوية المعنية بذلك التطوير ، اذا ما قورنت مع تجارب العالم المتقدم والمتطور من حيث بواعث الرغبة في التطور والجدية والنتائج لأمتلاك التفرد وامتلاك الخصوصية في التطوير..

ان تحديد انماط تمركز الفرد في المجتمع من حيث سلوكه اليومي ومرانه الوظيفي يتطلب اهتماماً عالياً في كيفية تحديد هذه السلوكيات ومراقبتها ، وكيفية التعرف واختيار الطرائق والوسائل التي تمكنه وتؤهله لأن يكون ماسكاً بمفاتيح (المران) ليكون من خلالها بتوضيح الصورة العملية والواقعية لمهاراته في العمل والابداع والتي من دونها يصبح فرداً مهمشاً بعمله وابداعه في المجتمع الذي يعيش فيه . فتجديد السلوكيات هذه ينبغي ان تؤطر بأسس نظرية غاية في الدقة وغاية في الفهم والادراك ومن اهم هذه الاسس مايأتي :-

١ – الفلسفة الواضحة:-

ان دورات المجتمع ((اي مجتمع)) لابد لها من جنين فلسفي وهذا الجنين تتراكم خبراته من خلال مانسميه ((بالخبرة المربية)) التي امتدت طويلاً في الماضي التربوي وكونت ذات التراكم المعرفي المتجانس بين مفاهيم وافكار وثقافات المجتمع وكما يطلق عليه يونكك ((باللاشعور الجمعي)) وهو مخزن الآثار العاطفية التي استمرت طويلاً واخذت تتصارع بأضطراد مع الإضطهاد حتى تغلبت الصفة الاكثر قوة والاقرب منفعة لمصالح الفرد ذلك او الجماعة تلك ، حيث اصبحت وبمرور الزمن وتراكم طبقاته السايكولوجية المعرفية بنياناً ثابتاً اتخذ الصفة والسمة التي ولد فيها ونشأ وترعرع معها . ولذلك نجد الكثير من افكار الفلسفات في الماضي اصابها النكوص واصابها التحول من مجتمع الى آخر ، وحاولت اغلب تلك

المجتمعات تغيير وتبديل نظرياتها وفلسفاتها نتيجة ما استجد من مفاهيم اعتلت ناصية تقدمها وتطورها حتى اصبحت اعتزازا" وفخرا" لها في الوقت الحاضر. وكان رائدها في هذا التقدم والتطور هو ماتمسك به ((المجموعة النخبوية التربوية)) في التفعيل لتجريب ماتحتويه من افكار جديدة تطابقت حينا" وابتعدت حينا" آخر مع جنينها الفلسفي التربوي الماضي . هذا ما كان في المجتمعات التي تطورت بشكل جعلها ترتقي سلم الحضارة بوضوح اما المجتمعات التي ظلت مهمشة لنفسها ومنعثرة احيانا" كثيرة فقد كان ذلك بسبب ((اعتناق افكار تلك الفلسفات الجنينية احيانا" قليلة أو أهمالها تماما")) للفلسفات بشكل عشوائي ومتداخل قد هيأ للنخب التربوية المطالبة في التغيير والاصلاح مناخا" مقبولا" في المجادلة لتحرير اخطاء التجريب لأساليبهم ويلتحفون به كي يمرروا من خلاله كل مايحملونه من تناقضات وسياسات ذاتية اثرت بشكل سلبي في البناء التربوي القاعدي لمجتمعاتهم ، ونتج فيما بعد خلخله في ذلك البناء الذي تراكم تدريجيا" بهشاشة مكوناته المعرفية والتطبيقية ولكن بالرغم من هذا هيأ لتلك المجتمعات ارضية بكر لترسبات افكار قد اتفق عليها جميع من خاض معترك تطور وتقدم مجتمعه بأيجابية ورضا بأن تكون صالحة لبدء مسيرة جديدة وجدية للأصلاح لتصبح نوعا" من انواع ذلك السلوك الجمعي والذي نطلق عليه بداية تكوين النضج الفلسفي_التربوي لذلك المجتمع . ومن خلال هذا التكوين يقود رجال التربية هذه الافكار الفلسفية ليتعاملوا مع لبها فهما يعتبرونه أهلا" لتطوير قابلياتهم في التخطيط اولا" ونافعا" في تربية ونجاح افراد مجتمعاتهم ثانيا".

٢ – البناء التراكمي :-

اما الاساس الثاني فيتمثل في البناء التراكمي لتلك الفلسفات حيث انه لايمكن ان نعتبر اية نظرية فلسفية تربوية قد نجحت في امتداد مدياتها افقيا" وعموديا" في فواصل المجتمع الا اذا كان لها ذلك التراكم القبلي من الافكار وبعضا" من تطبيقاتها والتي اصبحت تراكما" مقبولا" يحمل صفة ((الاغلاق الجشتالتيه)) بحيث كلما تكونت فكره ايجابيه لدى ذلك المجتمع يصبح لها صدا" واسعا" في البدء وتستمر حتى تتمركز في البناء الداخلي للافراد ، وتكون طبقة جديدة فوق تلك الطبقات التي سبقت في ايجاد عصارة فلسفية تحمل السمة الواضحة لذلك المجتمع في البناء والحث المعرفي ، اما اذا لم تجد الارضية والمناخ الايجابي الذي يعزز ويقوي من بقاءها وتمركزها فنجدها تتلاشى وتتقلص ثم تنتهي بشكل لانسمع عنها أية تداول أو أية أهتمام وبالتالي يخسر المجتمع بناء" جديدا" مما يوقف معه فرصه للتطور بأتجاه تراكم الافكار الايجابية وهذا بحد ذاته يصعب مهمة رجال التربية من ان يستفيدوا ولو من حلقة واحدة في تجديد تصوراتهم التربوية وبناؤها تجاه الخزين البنائي المعرفي للمجتمع .

٣ – الانتقاء الجيد :-

من خلال تحديد الفلسفة التربوية الواضحة والتي اصبحت اطارا" مرجعيا" في تأسيس الاهداف العامة لذلك المجتمع ، ومن خلال بناء تراكماتها كأصول ومرجعيات فلسفية تربوية يأتي عامل الانتقاء الجيد والذي يهيمن على مساحات واسعة من مصالح الافراد وميولهم واتجاهاتهم ، وان عملية الانتقاء تكون ذات وجهتين مهمتين الاولى ترتبط ارتباطا" مباشرا" بذاتيات الافراد ومصالحهم ((المشروعة وغير المشروعة وفق الاعراف السائدة عندهم)) وثانيهما ترتبط ارتباطا" غير مباشر مع مصلحة المجتمع والذي يعتبر في هذه اللحظة خليطا" غير متجانس نتيجة ارتباط وتناقض المصالح الذاتية مع بعضها فعندها يحدث الصراع الغير منظور بين الخاص والعام وبين الخاص والخاص وبين العام والعام ، اي هنالك ارتباطات اخلاقية لكل فرد مع مجتمعه وللمجتمع تجاه الفرد وكذلك المجتمعات مع بعضها البعض الآخر اي عدم اهمال تلك الارتباطات عندما يكون التعامل مع تلك الافكار ولايتعامل معها بأنتقائية على اقل تقدير في المواقف اللامرئية ، حتى لايكون هنالك اضرارا" بالمجتمع..

كذلك الارتباط الخاص بالخاص اي التضاد بين المصالح الفردية المباشرة لذلك الانتقاء وتبدأ عندها التمحورات والتكتلات ذات الصفات المتشابهة والمتفقة لكل طرف ومايقابله فيحدث الصراع ويحدث الهدم بشكل اكثر فعالية واكثر قساوة وبالنتيجة تكون المحصلة النهائية فقدان فرصة للتطور وفرصة للتراكم المعرفي ايضا". اما صراع العام مع العام فهذا يعني الصراع الاكبر توسعا" والاعمق شمولية" من كون تعامله مع الافراد مجتمعين وفق مصالحهم المختلفة حيث يكون الصراع جماعيا" مما يخلق نوعا" من تحطيم الارادة وذوبان الافكار قسرا" فتنشأ عملية ((الكبت الجماعي)) وهو اخطر انواع الاختلافات ، لانه يمتد عمقا" في التطرف ويتسع ايلاء" في الاصرار على المواقف الجديدة التي هيأت لتلك الاختلافات ..

وهنا يتوجب على المعنيون بتقويم المفاهيم التربوية بالتدخل باعتبارهم يمتلكون مفاتيح حل هذه الاختناقات وبشكل يسهل

عملية التحاور والتطابق للوصول الى حالة توفيقية تسهل وتوقف في بادئ الامر عملية الهدر المعرفي للافراد والجماعات على حد سواء وتبدأ عملية فك الاختلاف والاختناق الذي حصل بين جميع اطراف العملية موضع الاختلاف من حيث وضع الاهداف وتوصيف الحقوق والواجبات والتدريب على استيعابها بتدرج..

٤ – البلوغ والتثبت :–

ان عملية نضج المجتمع ووصوله الى حالة التفاعل المدرك للافكار الفلسفية التربوية التي مرت عليه متدرجة دونما فواصل او طفرات يهئ المناخ الايجابي لعملية البناء ، وهذا البناء يصبح فيما بعد ثوابت ايجابية تحتم على العاملين في الميدان التربوي على توضيحها كاهداف وكتطبيق (باعتبار ان الفلسفات التربوية وبناء مناهجها يعتبر عموماً" والسلوكية منها بوجه خاص مفتاح الصناعة المنهجية بكاملها ، تخطيطا" وتطويرا" وتنفيذا" وتقييما" )(٧–ص٢٥٨) ولايمكن بعد ذلك المساومة عليها مع اية فكرة لم تأخذ مدياتها في النضج والاستقرار ، لأن ذلك سوف يقوي ويعمق أواصر العلاقة بين الافراد والجماعات مع هذه الثوابت الجديدة مما يخلق –ومع عملية التأكيد والأهتمام بها– نوعا" من الآلفة والتوافق والرغبة داخل وخارج الشعور الذاتي بألصاق تلك الصفات والثوابت بالنفس والافتخار بها بأعتبارها قد اوضحت وازالت الشوائب عن عتمة الشخصية ((الهوية الشخصية)) لذلك عندما يحدث التوحد والتطابق يكون البناء صحيحا" ونافعا" فيمتلك الافراد صفاتهم من تلك الصفات حتى تبرز شيئا" فشيئا" معالم الولادة الجديدة لذلك المجتمع وبصفات محدودة وانماط واضحة تختلف اختلافا" جوهريا" عن صفات وانماط افراد ومجتمع آخر . فعملية البلوغ لازمة من لوازم النشوء لنصل الى حالة التثبت والبناء لتكوين الصفات الخاصة بذلك الفرد وذلك المجتمع ووفق معالم لشخصية واضحة التكوين ...

٥ – الفهم والتطور:–

تعتمد عملية الفهم والتطور على ترابط وظيفي بأحساسات النوع البايولوجية فحينما يشعر الافراد بأنتمائهم الى الجماعة يتكون لديهم القابلية النشوئية التطورية وبتفاعل هذه ((النشوئية التطورية)) مع الافكار الفلسفية التربوية البيئوية يتكون ترابط ذات حساسية بالغة الحذر فيما بينهم وبين هذه الافكار وبمرور الزمن تتولد اتحادات جانبية متفرقة شبيهة بالكتل المنتظمة ولكنها متباعدة الآلفة ، وتستمر هذه الحالة الى حين اكتمال نضجها فتتحد مكونة الاطار العام الثابت لأفكارها وسلوكياتها ، وهذا يعني انها قد دخلت عامل الفهم بعد ان يتم طرد العوامل النفسية السلبية او كبتها على اقل تقدير تجاه التجمعات والوحدة بفعل التواصل والامتزاج لتكوين الآلفة بين المجاميع الاجتماعية التي تشكل وحدة المجتمع . وهنا يحدث التطور للأفكار المطروحة وتمريرها بشكل سلس ودونما مشاكل واضحة ، بحيث تؤدي في نهاية الأمر الى تعديل وتبديل واضافة الجديد ، لتكون اضافة جدية جديدة على مجمل الافكار الفلسفية التربوية السائدة ، وفي هذا المجال يقول بروتاجوراس( بأن الانسان هو الأساس الذي يجب ان يقاس به كل شئ man is the measure of all things) (١٠–ص٢٠٢) ونتيجة لهذا النشوء يبدأ الاهتمام في بنى العلاقات الفكرية المتصلة بتحديد الخاصية أوبلوغ شمونية للأفكار بأعتبارها اصبحت الآن قاعدة ثابتة لهم ، ان فهم هذه الاسس المتسلسلة والمترابطة من قبل افراد المجتمع يجعل من الصعب جدا" القول ان هذا المجتمع بحاجة الى اعادة ترتيب وتركيب في بنية افكاره الفلسفية التربوية وان الاستمرار في صقل وتمتين الروابط بكل جديد معرفي بين هؤلاء الافراد وبين((النخبة)) يعتبر من اولى المهام التي توليها مفاهيم الفلسفة التربوية في عملية ارشادها لبلوغ اهدافها ، وهذا يفرز لنا اساسا" مرجعيا" متسلحا" بتلك المفاهيم التي يعتمد وتعتد بها جميع طبقات ومكونات ذلك المجتمع بدء" من العائلة مرورا" بالدراسة والاقران وانتهاء" بالمجتمع الذي تشكلت لديه نوع من صفات المتانة الفكرية لتأسيس حلقات النهوض الحضاري والثقافي والعلمي لذلك المجتمع .

## ثانياً : النظم التربوية ، أهميتها ، دورها ، علاقاتها ، غاياتها ، مستقبلها ...

للتربية مفهوم قديم نشأ بنشوء تواجد الانسان على الارض اي لايسبقها مفهوم من المفاهيم الوظيفية ، هذا اذا افترضنا جدلا" بأن الانسان هو الذي تولدت منه فكرة كلمة ((التربية)) بمعنى ان هنالك عوامل ومطالب املت عليه ان يتعامل مع السلوكيات الغير مرضية ليروضها بأتجاه مصالحه وبأتجاه تعديل ((المخلوقات الاخرى_الافراد)) وبما يتلائم وألفة وتوافق سواد مجتمعه الصغير آنذاك ، وبمرور الزمن تعددت سبلها

وأطرها وتشعبت مدلولاتها وتنوعت اساليب تعديلها وترويضها تبعا" لتطور ذلك الفرد _المجتمع_ وتعدد حاجاته فأصبح يتعامل مع الاحداث اليومية بروح تتطلب تطبيقا" صادقا" تجاهها من حيث العزم والجدية ليعدل ويعلم وينمي ذلك السلوك وهذا بالنتيجة قد وضعه في حالة تمكن ، ومساعدة المربي في تنمية مدركاته العقلية وتطويرها عن كل شئ يدور حوله ، ولايمكن ان تتحقق هذه النتيجة بمعزل عن الآفاق التربوية التي توطر ذلك التعديل او التطوير وفق سلسلة من المران المتدرج بصعوبته من البسيط الى المعقد ومن السهل الى الصعب والاصعب ، وهذا سوف يزيل الغموض والتعقيد الناشئ من تزاحم المصالح والارادات وهو هدف مهم من اهداف التربية في الارشاد والوعظ تجاه الافراد وبهذا الاطار لابد من تمثيل ذلك الفعل الاصلاحي (التربوي) _ان صح القول بتسميته_ بأيمان عميق لتكوين الدافع والرغبة في التربية لأن مرور الدوافع بأنتقائية وخمول يطفئ جذوة الحماس تجاه الاحداث التي تحتاج الى ارشاد وتوجيه ووعظ ، وبالتالي فقدان العنصر المهم وهو((دافع العمل العالي الخاص الذاتي)) لأن هنالك دوافع معتدلة ودوافع ضعيفة تتكون لدى الآخرين نتيجة الظروف الذاتية والموضوعية الخارجية بتركيبتهم النفسية والاجتماعية مجتمعة ، فعلينا ان نهيأ الظروف الجيدة لكي يتناسب انجاز الفرد في عمله واندفاعه الذاتي ، بحيث تشكل علامة ايجابية عالية الهمة اثناء تأديته لواجبه المعين في التطوير التربوي . وهذا هو دور التربية تجاه الافراد وتجاه المجتمعات (فقد يتطلب ان يكون للتربية دور واضح في توجيه وقيادة التغييرات في المجتمع ، حيث ان التغيير في المجتمعات يتطلب ايضا" تغيير التربية من وقت لآخر تبعا" لتغير المجتمع) (١-ص١٣). ومن هنا تأتي الاهمية في عملية احلال متبادل للتغيير ما بين التربية نفسها وما بين المجتمع المراد تغيير مضامينه تربويا" ، فأذا ماتحتم احداث تغييرا" جوهريا" في المجتمع وفي بناءه الاساسي نتيجة الرغبة في التطور ودعما" وتلبية لمتطلبات العصر الجديد وقوة التحديات الموجهة سواء أكانت قصدية ام حتمية طبيعية وجب الاعتماد على التربية في ذلك البناء اي يكون هنالك جوهرة للأفكار وتهيأتها لأن تأخذ اطارا" فكريا" ناجعا" ورائدا" تجاه احداث التطوير والتبديل ، وهذا معناه تغيير في المجتمع بأمتدادات تقويمية فاعلة ، اما اذا العكس اي ان هذه التعديلات والتغييرات اتجهت صوب التربية وان كل الدلائل والاحداث تشير الى انها قد تخلفت كثيرا" عن سير المجتمعات ، بحيث اصبحت الفجوة كبيرة ما بين ((المادة المجتمعية المتطورة)) ومابين ((المادة التربوية المتخلفة)) فعندها وجب تغيير في البنى التحتية لمفاهيم التربية بحيث تتوافق وتتناسب مع مدخلين رئيسيين في عملية التجديد ، اولهما مع البناء الخارجي لذلك المجتمع ، اي العلاقات التأثيرية والتأثرية للمجتمع المجاور ، وماهية امكانياته في التطور ، ومدى قوتها وأطر الاستفادة من ايجابياتها التي تتوافق مع مصالحه وكيانه دونما تأثر سلبي على ذلك الامتزاج وثانيهما داخلي بمعنى تحديد الأطر التي يمكن ابدالها واحلال محلها الجديد النافع الذي يتماشى مع التجديدات الخارجية من جانب وتقبل الابدال الداخلي دونما رفض او اعاقة من جانب آخر.

وهذا بمجمله يصب في وعاء التغيير التربوي الهادئ والسريع في نفس الوقت كي تتم السيطرة على الهوة القائمة ما بين مساحة الأعاقة اولا" ونوعية التطور ثانيا" ونتيجة لهذه الحقائق تكمن اهمية التربية وثقافتها في بناء المجتمعات وهذا البناء يحتم ان يتبادل ويتناوب بين فترة وأخرى كلما تطلب ذلك من حاجة له سواء أكان من جانب التربية نفسها كمنظرين للأفكار ام من جانب المجتمع الذي هو بالأساس منبع الافكار وغايه ووسيلة للتربية في تنفيذ برامجها لأحداث التطوير المعول عليه .. لقد برزت الادوار الاساسية للتربية في ايصال الغايات التي حددت لها سلفا" وذلك نتيجة لبرمجة سياساتها التعليمية ، من حيث التخطيط والتنفيذ ، وفيما يتعلق بالدور التخطيطي فقد اهتمت المؤسسات التربوية به اهتماما" معياريا" ، الهدف منه الحصول على الكفايات المطلوبة في سلوك الافراد من حيث المهارات المتقنة في الاداء ، وهذا يجعل من دور التربية التزاما" بتلك المعايير التي تعتبر صمام الأمان لكل اختلاف قد ينشأ بين رجالات التخطيط والمتابعة ، كذلك رفض لأي نوع من انواع التغيير ، فأذا كان هذا التغيير في البنى التحتية لبرامج هندسة المناهج لايتوافق ولاينسجم مع تلك المعايير يحدث الابتعاد عن ذلك التغيير بشكل تخطيطي فاعل وواعي لمجريات الجديد من الافكار ، اما اذا كان هذا المطلب في التغيير متوافقا" ومنسجما" مع هذه المعايير يحدث التغيير ووفق شروط ثابتة ومرنة في نفس الوقت لكي لايحدث تقاطع وخلخله بينهما وبين معاييرها فتفقد التربية غاياتها وتفقد

ادوارهافي عملية البناء . اما من حيث التنفيذ فغالبا" ما تعتمد هذه الحالة من نواتج العملية التخطيطية وتكون تابعة لمجرياتها ومستقبلة لمخرجاتها بشكل تدريجي دونما اية عوائق ، الا اذا كانت هنالك نواتج واشكاليات جانبية تنشأ نتيجة التطبيق غير متوافقة اصلا" مع حلول نواتج تطبيقاتها الميدانية السابقة واستمرت بشكل قسري في الحصول على الانسجام المطلوب ففي هذه الحالة وجب التأني والانتظار في التنفيذ حتى تكتمل حلقات التوافق من حيث التخطيط وتطابقه مع الحاجة الفعلية ومن ثم يحدث التطبيق للتنفيذ ، لأن ذلك شرط من شروط الحصول على النتيجة الايجابية لتطوير البرامج التربوية المعلنة وعندها تنشأ العلاقة الجيدة مع الحلقات الأخرى من نظم المعرفة كحاجات أملتها متطلبات المجتمع(سوح العمل) كظرورات لاستمرار التطور ، فالعلاقة في هذه المرحلة تتخذ شكلا" شفافيا" بين الكم والنوع ، فأذا كانت- (كمية) عليها ان تحسب جيدا" الحاجة الفعلية من المعلومات التي تفي بالغرض التطويري ، واذا ماحدثت زيادة سوف تعطل عملية الاستفادة وبالتالي الحصول على الخسارة المعرفية سلبا" عندما تكون الادوات التي تستقبل هذا الكم من المعلومات غير مستعدة وغير مؤهلة تأهيلا" عمليا" للاستقبال والاستيعاب

اما اذا كانت (نوعية) فغالبا" ما تكون هذه النوعية على حساب الكم وبالنتيجة الحصول على النخبة المعرفية المركزة والتي تحتم وجوب الاهتمام بالمعلومات ذاتها والاهتمام بالافراد الذين يعملون في عملية الاستيعاب والفهم وبالتالي المتابعة في التقويم والتقييم الادائي .

اذن فالأهتمام بالنوع يسلب معه الحاجة بزيادة المخرجات للنظام التربوي وهو وفي هذه المرحلة بأمس الحاجة اليه لأحداث التطور المطلوب في المجتمع ، فلكي يحدث الالمام الايجابي من المعرفة التربوية يجب ان يتم التوفيق بين هذا الكم وهذا النوع من المعرفة للحصول على المفيد الجيد النافع ولو بالقدر الذي يساعد على انماء عملية التطور ، بالأعتماد على تلك الشفافية التوفيقية بين الاثنين ، اي يكون هنالك خلق جديد متوازن مع الحرص الشديد من عدم الميل على اية جهة دون الأخرى في عملية البناء حيث ان (الاساليب المطلوبة في عملية التنظيم هي نهضة تربوية تتطلب الاعتماد على التكامل وتوجيه القدرات نحو الاحتياجات بشكل متوازن) (٢-ص١٣٢) ان تحديد الاهمية والدور والعلاقة لماهية التربية في انماط تفاعلية متجددة يسهل عملية الوصول الى الهدف او الغاية من ذلك البناء المعرفي التراكمي ، فعندما تكتمل الأطر الخارجية للمفاهيم التربوية وتنضج وتتحدد المسالك الرئيسية التي من خلالها يتم البناء وتتم الحركة بأتجاه الهدف عندها نستطيع ان نميز كل فعل تربوي بوضوح لأن عملية الوضوح هذه وعدم التداخل بين مسالكها التعريفية كأهداف وغايات سوف تمكن العاملين في مجال التطوير التربوي من ترتيب البناء بشكل متسق نحو النجاح دونما عقدة متداخلة تسبب في تعطيل ذلك النمو المعرفي والذي يشكل منهجا" في الترتيب السايكولوجي في كل حلقة من الحلقات المعرفية التي يمكن تناولها بايجابية ويمكن التوسع فيها بحيث تشمل عددا" كبيرا" من تلك الحلقات المعرفية ، اي يحدث لها ترتيبا" منطقيا" في ترابطها وفي حلقاتها البنائية الموصوفة... وهنا يكمن الدور المهم والبالغ الأثر في عملية البناء من خلال الحلقات المتقدمة في عملية البناء والتطوير التربوي وهم المخططون التربويون متمثلين في الكوادر العليا في البناء التربوي وتقويمه والمدرسين الذين يقع عليهم فعل التطوير والهامش المعرفي ، لأن عملية ايمانهم بدور التربية في تقدم الافراد والمجتمعات يسهل عملية ايصال تلك المعارف البنائية بسهولة ورغبة وحماس شديدين لذلك (اذا اردنا احداث تغييرات ابداعية في ((المجتمع)) فعلينا ان نبدأ لا بالطرائق المستعملة في التعليم ((التطوير)) ولكن بالأشخاص الذين يعلمون وان نقنعهم بتغيير مفاهيمهم ومواقفهم)(١٢-ص١٦٠) . حيث يكون مستقبل التربية واضحا" من حيث اسسه المعرفية ومن حيث طرق تنفيذه ونواتجه التي تكون مساحته العريضة، الحلقات المعرفية المنتشرة عموديا" وافقيا" في البناء المعرفي التربوي للأفراد وللمجتمع .

## ثالثاً: العلاقة بين المجتمع ومفهوم التربية ...

تمتد العلاقة ما بين التربية والمجتمع الى البداية التكوينية للتجمعات البشرية الاولى ، من خلال الافراد الذين كونوا لأنفسهم معايير شبه ثابتة التجمع ، أملت عليهم فيما بعد اخلاقيات الالتزام بها وعدم الاخلال بنواميسها القائمة ، وان اي اختراق لها يسبب نوعا" من الكوارث الاجتماعية المباشرة على تلك المجاميع ، لأن ذلك يمس جوهر العلاقة القائمة بينهما بالرغم من ((هشاشتها)) وعدم ((تكلسها)) بعد. فعندما يحدث التجاوز على هذه الثوابت البكر يعطل معه جانبا" من جوانب البناء الاجتماعي للأفراد ويخلق معه ازمة هدم يمتعض لها هؤلاء الافراد موضع الفعل معه بالرغم من عدم تفهمهم احيانا" الاسباب الجوهرية الحقيقية الواعية وبالرغم من انتفاء القصدية في ذلك التجاوز . لذلك نرى هذا الفرد قد حرص على تطوير مفاهيمه وعلاقاته مع الجماعة لكي يحقق العدالة الاجتماعية بأفضل صورها متخذا" بذلك ارقى الوسائل وافضلها واحبها الى نفسه وللآخرين في نفس الوقت لذلك (ان اول مايلفت للنظر في الانسان البدائي انه عنى اول ماعنى بتنمية قدرته المحدودة كي يستطيع مواجهة الواقع القاسي من حوله

ويتجنب الفناء وهذا هو الدرس الاول الذي تعلمه البشر من دروس الحياة)(١٣-ص٤٨) . وهو نوع من انواع العلاقة التربوية ، وهو اول جزء من اجزاء العلاقة الدائمة بين الفرد-الجماعة-المجتمع مع التربية ... لقد تحددت وظيفة الافكار الاجتماعية فيما مضى بتكوين مفاهيم خاصة متنوعة ومختلفة تنوعت واختلفت بتنوع واختلاف وتعدد المجتمعات ، فأضفى على هذه التجمعات تسميات استمدت اصولها من عادات وتفكير وحاجات تلك المجتمعات فتكونت لها بما نسميه ((الفلسفة الاجتماعية)) والتي اصبحت فيما بعد توجه سلوكيات الافراد والمجتمعات كل حسب وظيفته وكل حسب غايته ومصالحه وعندما نريد ان نحدد فاعلية هذه الافكار ونتعرف على دورها في تطور مجتمعاتها نجد انها تحتوي على ثلاثة عناصر اساسية اسهمت بفاعلية في هذا التطور :

العنصر الاول : هو عملية انتشار هذه الفلسفة الاجتماعية بشكل تدريجي وحذر دونما تعميم من حيث المجاهرة بها والبدء في الفعل الاقوى في التصويب والامتلاك ، فينشأ في هذه الحالة اختلاط الافكار مابين القديم والفكرة الجديدة ، بحيث تتكون التداخلات في البداية ثم يحدث الفرز التدريجي فيما بعد . ونتيجة لهذا التدرج يبقى الافراد ينتظرون طويلا" ويراقبون الاحداث وفوران دائرة الثقافة مع الجديد ويرصدونها من بعيد حتى تكتمل الصورة التي ربما تتوافق مع مصالحهم ((الذاتية)) او لاتتفق معها وبشكل لايشكل خرقا" لنواميس وثوابت المجتمع ومن ثم يحدث الانتشار السريع لهذه الافكار ((الفلسفات)) وهو العنصر الثاني فيها حيث نجد السرعة المتناهية والرغبة الجامحة في الدخول فيها والدفاع عنها بشكل يحدث معه تصورات ((قفز)) تتخطى الارتباط الطبيعي بين حلقاتها ذات الترميز المعياري المستقر في الماضي ، اي خلق فجوات غير مفهومة نتيجة هذا القفز لدى هذا الانتشار مما يعيق عملية الاستمرار الطبيعي الواعي فتؤثر هذه ((القفزات)) سلبا" في خلق انسيابية التواصل والترابط بين حلقاتها الأخرى ، وهنا يحدث النكوص والاختلال والمجادلات في قصور وعدم وضوح الصورة الجديدة ، وسببه هو تسلل تلك الافكار الى العقول تحت زخم وبهرج الاعتناق والانتشار السريع لها . اما العنصر الثالث فيحدث عندما تختلط المصالح الذاتية مع قوة الانتشارهذه بشكلها الايجابي ودراسة تلك الافكار من قبل ((النخبة الواعية)) دراسة تضفي الى نتائج ايجابية وتسد تلك الفجوات ((القفزات)) نتيجة الدراسة المعمقة والجدية لتلك الافكار وبالتالي حدوث التوافق والرضا فتتكون اساسيات وطرائق جديدة للتطور عندها تنشأ ثوابت ومعايير لفلسفة اجتماعية جديدة وهكذا تؤطر سلوكيات الفرد بأتجاه زيادة تواصله مع الجماعة التي تمتلك ايضا" افكارها ورؤاها الخاصة المختلفة والتي تحاول من حيث الادراك والفهم والانتماء التقارب مع الجديد ، فوظيفة الفكرة الجديدة هنا هو (انها تتيح للأنسان فرصة الانتماء الى الجماعة ومن المعروف ان الجماعة تتكون من عدة قوى لها مصالح وعلاقات وان كل واحدة من هذه القوى تمتلك فلسفة تحدد مواقفها في داخل المجتمع وخارجه)(١٥-ص١٩) .

ان اكتمال صورة التوافق الفلسفي الاجتماعي للأفراد يحتم في هذا الجانب الاستمرار في مواصلة التطوير وتثبيت تلك الافكار مادامت في طور النشوء والتكوين لأن الحياة بطبيعتها متطورة ، وهذا التطور يخلق معه نوعا" من التغيير وخلق ارتباطات جديدة من القوى المناقضة لهذا الجديد فيقوم الاشخاص الذين قاموا بمهمة الابدال الفلسفي الاجتماعي التربوي للمجتمع بمتابعة ومواصلة وردم الفجوة الفكرية التربوية الفلسفية وبين الافراد ، وذلك لأيمانهم وكذلك مسؤوليتهم بأن (ادارة السلوك الانساني تعتبر من المهمات الصعبة والمعقدة نظرا" لتعدد وتشابك المتغيرات التي تؤثر في سلوك هذا العنصر وتداخل علاقاته وتعددها من ناحية والى عدم استقرار العناصر التي تؤثر في سلوكه من ناحية اخرى)(٣-ص١٧) وهذا بدوره يؤثر تأثيرا" سلبيا" على عملية التثبت والاستقرار لجميع الافكار الجديدة التي لم تصل بعد الى طور الثبات والامتزاج مع ذاتيات الافراد ومصالحهم وليس من الضروري ان نعثر على اتفاق في الاهداف العليا للفرد بأتجاه غاياتهم وافعالهم الآنية ، لأن ذلك سوف يتلاشى بالتدريج عندما تتهيأ الفرص المستمرة بالتوجيه ، فهذا لايشكل عائقا" فكريا" بارزا" يهدد فكرة عدم القبول والرفض مادامت صفة وفكرة التغيير قائمة وواضحة ومستمرة . ومن هذا الفهم العام لهذه العلاقة المتبادلة بين المجتمع (افراد-جماعات) وبين الأطر الفلسفية الاجتماعية للأفكار (منظومات تربوية) تتحدد العلاقة بين الطرفين على اساس هذا النضج المتبلور الذي يسود عملية الانتقال التدريجي بشقيه الايجابي والسلبي تجاه ثوابت مكونات الجانب المعرفي الجديد ، لأن النتيجة بعد ذلك تكون حتمية غلبة الافكار الايجابية

بأعتبارها ذاتيات المجموع الاجتماعي ، فيكون الدفاع عنها والمناداة بها واضحا" في احلاله محل الحلقات المتناثرة والغير متوافقة مع مصلحة وذاتيات المجموع الاجتماعي ، حيث ينظر ارسطو للتربية بأعتبارها (فن توجيه المجتمع بحيث ينتج اعظم الخير للبشرية ، وان نجاح الساسة في جهودهم يتوقف على وجود المادة الصالحة التي يتعاملون معها اي وجود شعبا" صالح ... وان وظيفة التربية اخراج مثل هذه الجماعة من المواطنين)(١٥-ص١٩) بأعتبار ان البناء الجيد لايرتقي الى الفعل الشر الا بوفرة هؤلاء الافراد الذين تربوا تربية اخلاقية وجدانية اطارها العام الحق والعدل تجاه كل مايمس حياتهم من حاجات نحو المستقبل ويتفاعل مع الآخرين وكما قال افلاطون ((بأن الحياة الطيبة تتضمن المجتمع الجيد وان المجتمع الجيد يفترض مسبقا" تواجد نمط التربية الذي يؤدي الى وجوده وتحقيقه)).

## الفصل الثالث

### أولاً :- اخلاقيات شكلانية الفنون

تحدث الكثير من المفكرين والمشتغلين في الفن عن البداية التأريخية لنشوءه والكيفية التي تمحورت حولها النتاجات البشرية على مر العصور حتى وقتنا الحاضر ، ولازالوا ينظرون ويعتقدون ويؤكدون مالهذه الكلمة (فن) من دلالات حياتية سواء اكانت دينية تدخل في معتقدات وطقوس الانسان الاول كضرورة املتها عليه الطبيعة واثبات وجوده عليها بشتى الوسائل التي تؤهله لأن يسيطر عليها ، ام كانت مشبعة بالذاتيات التي كان ينفذها بعد ان حصل على استقراره وثبات مخاوفه العليا التي كانت تهدد وجوده والتي امتدت قرابة (٤٠٠٠٠ ) سنة في سكن الكهوف ، اي التفاتته للترويح عن نفسه مما علق بها من تلك المخاوف المستمرة ، فبدأ يكون لهذه النفس مايرضيها ويريحها من تلك العوالق الثقيلة بجماليات اسميناها نحن ((فنونا")) او((نتاجات فنية)) حتمتها عليه حاجاته المتزايدة وقبولها في وجدانه واحاسيسه ، بحيث تزيد اشكالها وصورها من طمأنته وسعادته وهي بجانبه ليلا" ونهارا" ، وهو يقضا" ام نائما" فيشعر بالدفئ والامان والقوة معها فأصبحت ضرورات حياتية لايستطيع تحت اية ظروف ان يتخلى عنها . وبمرور الزمن المتقادم الطويل تراكمت نتاجات هذا الانسان وكثرت وتنوعت بتنوع واختلاف وانشطار تلك المجتمعات فيما بعد ، واتخذت معانيها من صفات وعادات وحاجات شعوبها ، ولكن هذا الاختلاف والتنوع ظل يرتبط بقاسم مشترك واحد هو ((الفعل الانساني الواحد)) الذي تتشابه اشكاله ومعانيه الروحية ومطالبه الحياتية بشكل كبير دونما اختلاف او اختلال في الرؤيا والبواعث ، لذلك يعتبر هذا النتاج ((الجميل)) اينما وجد هو ذات اصل واحد ومنبع مشترك لجميع الاجناس فعندما نشاهد عملا" جميلا" لجنس ما او شعب ما ونقارنه بعمل آخر جميل لشعب آخر لانجد الفوارق التكوينية الحاجوية بينهما ((الجماليات التي تحمل

صفة الطبيعة والعفوية والسببية)) وهكذا يسري هذا المفهوم على كل شئ يتمحور حول الانسان ، والسبب في ذلك يعود الى ان هذه التجارب الجمالية-النفعية (لم تبعث من العدم . اذ تسبقها في الوجود تجربة نفسية او تجربة حسية انفعالية وتدعى هذه التجربة النفسية غالبا" بمادة التجربة الفنية)(٩ص٣٤٢) والتي ترجع الى ان الانسان القديم يتعامل معها بوعي وفكر واحساس متشابه تمام التشابه مع الاخرين لتحقيق حاجاته اليومية .

من هذا نجد ان نمو هذه النتاجات الجمالية وبلوغها النضج المطلوب للأستقرار الحياتي بدأت ملامحها تتضح شيئا" فشيئا" حتى زادت عن اغراضها التي اوجدتها الحاجة الاولى لتكوينها ، مما جعل التيار الذي يقودها الى ان ينحرف بشكل جديد وسريع نحو غايات ودلالات وحاجات جديدة فبدأت تبتعد عن معاني نشأتها الاولى وتدخل عليها المسميات الحديثة واوجدت لها اغراضا" متنوعة مما اجبرت ذوي العلاقة بها ان يطلقوا عليها المسميات والتسميات الجديدة والتي تم اختصارها بكلمة (فنون) ونعطيها الثوابت والمعايير التي من خلالها نقيم النتاج الجميل (الفني) ونميزه عن غيره من النتاجات لكثرتها وتنوعها ، وهنا أخذت بعدين مختلفين في المعنى ، معنى يحمل معايير الجمال ومدلولاتها المعيارية ، ومعنى يبتعد عن هذا المفهوم ولايتصف بالمعنى (الفني-الجمالي). فكان التمييز بين الفكرة الاولى التي لم تميز بين هذين النمطين من الجماليات وبين مانحن عليه في الوقت الحاضر ، فالنتاجات القديمة كانت جميعها دون استثناء تتميز (بالغرضية الفرضية- والترويحية) دائما" ولم تعد تعطي صفة التقسيم والتنوع لها فكل (أثر قديم) نصفه بالجميل والمهم مهما ضعفت تكويناته او صنعته او غرضه ، ولم نجرأ ابدا" بأن نطلق عليه تسمية القبيح او

الردئ او عدم اتصافه بالجمال فبمجرد قولنا او وصفنا له بأنه (قديم) فهو جميل ولأتصافه بتأريخه الماضي وانبهارنا به وتشوقنا لمعرفة مكنوناته واسرار وجوده وصنعته ، فهذا وحده يكفي لأن نتذوقه ونسعد بمشاهدته ام النتاجات المعاصرة والحديثة فلنا معها الكثير من الآراء والاختلافات والافكار التي تجبرنا وتجيز لنا بأن نعزل الجميل من الردئ ، الفني من غير الفني الذي لايحمل صفات ومعايير الجمال ، واهم اسباب هذا الحكم هو اعتمادنا على معايير ذلك الزمان -التأريخ- التي اصبحت لنا (شبه ثوابت) نقيس عليها اعمالنا وجمالياتها تجاه النفس واحاسيسها وماتتذوقه من تلك النتاجات الجميلة .

اذن تبلور مفهوما" جديدا" لنا في فهم الفن اتسم بروح العصر والحداثة التي تغلفه وما يحتويه هذا العصر من متطلبات وقوانين جديدة متسارعة في الافكار وفي معانيها ومواضع استخدامها ، فالأختلاف الحاصل بين الجميل القديم والجميل الجديد املته التطورات لأفكار الشعوب واختلافاتها من حيث الفلسفة والثقافة وحضارتها التي اصبحت علامة مميزة من علامات العصر الحديث ، وهذا قد تمخض عنه هذا التباين في اختلال المعاني وتموضعها الجديد في الاستخدام بشكل كبير وكثير ومختلف ، فنجد مثلا" جماليات العرب وجماليات اوربا وجماليات امريكا وجماليات افريقيا ، وهكذا حتى اصبح الاختلاف دقيقا" حتى في المفاصل المتقاربة والمتجانسة ومثال ذلك هنالك جماليات عربية آسيوية وجماليات عربية افريقية وجماليات افريقية زنجية وهناك جماليات عربية افريقية اسلامية وجماليات عربية آسيوية اسلامية ....الخ ، وهذا يوضح لنا بشكل مهم على ان التطور قد فعل هذا التنوع نتيجة التطور السريع الحاصل بين هذه الاقوام وحصول الثوابت الحضارية الفاصلة لها مجتمعه ومنفردة على حد سواء .

ونتيجة توسع هذه الاختلافات وتنوعها وكثرتها أفرزت معها تلك الاعمال الرديئة -المرفوضة- نفسيا" لعدم توافق جمالياتها مع الذوق العام وكذلك الذوق الخاص ، وبين العام والخاص ظهر التناقض والاختلاف والصراع احيانا" بين الرؤيا للمواقف بحيث جرف معه تيارات تبتعد كثيرا" نحو القطب الثابت نسبيا" بأتجاهات متعددة حتى نجد ان ثوابت الجمال اصبحت مرفوضة ولايعتد بها وان ثوابت مايخالف ذلك اصبحت هي المقبولة او على صواب ، وكل من هذين التيارين لهما انصارهما من (الفنانين والكتاب والمفكرين) وهذا ينمي ظاهرة صراع الاضطاد في كل ما هو جميل ونقيضه .

من هذه الافكار التي سيقت ظهرت غايات للجميل ، وما من عمل قام به الانسان الا يراد به منفعة لذاته ، وان هذه المنفعة اذا ما اريد لها ان تتحقق لابد لها من مسوغات لبلوغها وقناعات يتخذها كي يهتدي بها لبلوغ تلك الغاية ، اي هنالك هدف امامه سواء أكان هذا الهدف قريبا" سهلا" ام بعيدا" صعبا" ومعقدا" ، وكلا" يعد لهما من الوسائل والادوات المناسبة ليحقق بهما اغراضه .

لذلك عندما (صنع ورسم ونحت ونقش وخط واكتشف واخترع) اشياءه اراد بها (حاجه) وهكذا كثرت الاشياء وتطورت وتنوعت وبمرور الزمن ابتعدت شيئا" فشيئا" عن غاياتها واهدافها حتى استقر بها المقام ثباتا" والتي اشبع بها حاجاته البايولوجية والسايكولوجية بشكل مرض ، وكلما تقدم في التاريخ نحو الحاضر كلما تبدلت مفاهيم الاشياء بمفاهيم واهداف جديدة ، حتى صار للفن معنى" وللجمال معنى" وغايات واهداف جديدة بسبب تقنية الحضارة الجديدة التي فاقت كل تصور والتي تنوعت وتقاطعت بها كل الافكار قديما" وحديثا" فعندما عرف الانسان القديم غاية واهداف (الاشياء -المرسومة او المصنوعة -قديما" ) وطورها واضفى على ادواته النفعية من (جرار وتماثيل ورسومات) النقوش والزخارف ، جعل ذلك نمطا" معرفيا" في عقليته قادته الى ان يوسع من تفكيره ويطوره وينميه حتى بلغ ذروته في انشاء الدولة وبمفهومها البسيط بداية ثم طورها والذي ضم عليه فيما بعد ان يقدم ولائه لها وان يعمل في بناءها وبما يتناسب وعبقريته وامكاناته ومواهبه الجمالية ، حيث بدأت تتبلور افكار البناء الفني على المبادئ التاريخية التي هيأتها ظروف تلك المرحلة من (اقتصاد وسياسة وثقافة) لأن يبدع ويدرك لغة الابداع والجمال ، فهيأت له ظروف تلك المرحلة لأن يتربى تربية فنية - تشكيلية ممتازة ويتواصل بشكل دؤوب في بناء صرح دولته او امبراطوريته ، فزخرف البناء ونحت ورسم وفق الاهداف والغايات الفلسفية الاجتماعية السائدة لديه فشكل لديه وعيا" وادراكا" في لغة البناء وتشكيل معالمه الفنية وكمال عناصرها الجديدة . لقد نما هذا الانسان (الفنان) الجديد نموا" متدرجا" في ابداعاته وفي جميع امكنة تواجده ، وساعد على ذلك التطور استقراره الذي ساد حياته حتى كان البناء الفني لديه واضحا" ومتراكما" كما" ونوعا" واصبح فيما بعد يرنو الى

توصيل اهداف محددة معلومة يبتغيها لتحقيق ذاتياته اولا" ومن ثم ذاتيات مجتمعه والذي هو جزء لايتجزأ من تكوينه المعرفي والتاريخي . ومن هذه الرؤيه نجد بعد ان كان هدفه مجتمعيا" ثم ذاتيا" اصبح فيما بعد ذاتيا" ثم مجتمعيا" وهذا ساعد فيما بعد كل الذين يتصفون بالأبداع والخلق من ان يطوروا ادواتهم واساليبهم وافكارهم ومفاهيمهم حتى اصبحت صفات ملازمة لهم ومن ثم لشعوبهم واوطانهم وبالتالي ونتيجة للأستمرار الطويل اصبحت صفة لأوطانهم ومن ثم لذاتياتهم (كأشخاص معينين) وهكذا نجد التطور في الابداع يحدث نتيجة بلوغ الغاية او الهدف حتى يصبح بعد ذلك الى حالة التزاوج والتمازج بين الأثنين ، وتعطى الصفتين لكلاهما (الفنان والمجتمع)او(المجتمع والفنان) لذلك نجد في الوقت الحاضر تفرد جميع المجتمعات بمفردات (فنية) خاصة بهم وبأستطاعتنا ان نميز ونفرز فنون ونتاج ايا" منها بشكل واضح فنقول مثلا" هذا من البلاد العربية او العربية والاسلامية او الغربية .....الخ ، كذلك نستطيع ان نميز اكثر دقة وحصرا" عند مشاهدتنا قطعة فنية او منتوجا" شعبيا" جميلا" فنقول هذا عراقي او مصري او مغربي او ليبي ...الخ ان هذه الصفات والتي امتزجت بالتبادل والتناوب مع خبرات وابداعات فنانيها الذين كونوا هذا النمط الواضح والمميز والذي ارادوا منه اهدافا" وغايات تتحقق نتيجة الحاجة لها قد اوجد معيارا" جديدا" للصفات وثبت ذلك في ثقافة وحضارة كل بلد وكل شعب بشكل مميز وواضح . اذن يمكن القول ان غايات واهداف وصفات (الفن) تتخذ بواعثها من خلق وابداع الفرد (الفنان) والتي استلها من ثقافة مجتمعه وتأثيرات البيئة المحيطة به فكون ذلك (الشكل المميز) الناتج من المنبعين (المجتمع والبيئة) الذين يكون مطلبهما هو اصلاح الذوق العام وتجميل بيئته (ان موهبة عظيمة مميزة للأنسان هي التي تجعل قدرته على الابداع ممكنة .... ويتخيل موقفا" غير معروف من قبل ويتصور شيئا" لم يشاهده احد قط) (٦-ص٨٧) .

<u>ثانياً :- الانسان واهمية وتطورية الابداع الفني...</u>

في قول للفنان بابلوبيكاسو بوصفه للواقع (بانه يجب ان يمزق بكل معنى الكلمة ، ان الذي ينساه الناس ان كل شئ له طابع فريد، ان الطبيعة لاتخلق نفس الشئ مرتين) ، وهذا القول يشجعنا على ان نتخذ منه متكاء" لنبني عليه افكارنا حول الفن وتطوره سواء أكان هذا التطور بأبدال مفردات الواقع بأشكال لاتشبهه او تتطابق معه تماما" او نطورها ونجدد خلقها ان صح التعبير ، فلا يمكن لنا ان نتصور ان الشئ الذي تتكون صورته في الطبيعة سوف نجد شبيهه تماما" مهما بحثنا في ذلك ، وهذا يجعلنا نؤمن بأن التطور هو مخلوق نام متجدد في الاشياء يعمل فعله في الاشياء كفعل الخلية الحية في اي عضو من اعضاء ذلك الشئ كان بشرا" ام حيوانا" ام نباتا" ، فيحدث النمو ويحدث معه تطوره ، ونتيجة لهذا الانتشار والانشطار تتكاثر الاشياء وتتباعد عن اصولها وجذورها شيئا" فشيئا" كلما تنوع وانقسم وكثر ذلك الانشطار ، ولكن تبقى جذورها (صفاتها) مرتبطة بعلامة مميزة بالأصل الذي لايمكن فصلها بأي زمان وبأي مكان مهما فعلنا فهي الصفة الوراثية الملاصقة ابديا" والتي تعبر عن كينونتها . ولهذا يكون تطور الفن وبلوغ نسبة غاياته التي لانستطيع ان نتوصل الى تمامها مهما فعلنا مرتبطا" بالعلاماتية المرمزة (المشفرة) منذ القدم كاساس تراكمي معرفي .

لقد مر الفن منذ نشأته بفترات طويلة ومتشعبة ومتنوعة من حيث اهدافه وغاياته ومن حيث نوعيته وكميته والمجالات التي تناولها والموضوعات التي حددت أساليب صنعتها وهو واضح المعالم في ثقافات كل الشعوب التي لها فعل آثاري واضح ، فلو تعقبنا البناء الفعلي لدى ((جيلفورد)) لوجدناه يقسم التفكير الى ثلاثة مستويات ، المستوى المعرفي والمستوى الانتاجي والمستوى التقويمي ، وهذه المستويات نستطيع ان نعطيها مسؤولية تمثيل (الحاجات) التي حددها ( ابراهام ماسلو - بالظروف السايكولوجية او الفيزيقية من شأنها ان تحافظ على ظروف الفرد (الافراد) وتحسينها )(١٤-ص٣٣٩) . وبما ان العقل الجيلفوردي يتضمن الجانب الانتاجي فهذا يجعلنا ان نتابع عملية تطور هذا الانتاج (الفني) بمختلف مستوياته وانواعه والذي تحقق من تلك الحاجات التي اصبحت هاجسا" اولويا"في حياة الفرد -الفنان ، ونتيجة لأقتران هذه الحاجات مع ما يمتلكه الافراد من معارف بسيطة او معقدة متنوعة ((تراكمية)) حدثت عملية البدء بالتطور تدريجيا" اي اصبح هنالك نوعا" من التزاوج افرز دلالات ومعان كثيرة اعطت في مقارباتها قاسما" مشتركا" بين الماضي لذلك الانتاج البكر وحاضر هذا الانتاج الجديد ، فالمسافة الزمنية (الابداعية - التطورية) لذلك الانتاج كونت وضوحا" للمعرفة الشكلانية سواء

في جوانبها النوعية او الكمية ادى هذا الوضوح الى تثبيت الصفات والمعايير الفنية لكل نتاج فني ابداعي .

إن عملية التطور التي حدثت في النتاجات الابداعية الفنية لم تكن قد اختطت لها نمطا" تطوريا" انفردت به عن باقي عوارض الحياة الاجتماعية ولم تكن هي التي فعلت ذلك بقصدية غائية لذاتها ، وانما كان ذلك نتيجة التطور الذي حصل في تلك المجتمعات والذي املته عليه حركة المجتمع عبر التأريخ وما احتوته من متطلبات النهضة والتطور ، فاذا كان التطور قد حدث في الجانب الثقافي تأثرت الجوانب الابداعية الفية فيه ايضا" ، واذا كان تطورا" في المفاهيم الاجتماعية تأثرت الجوانب الابداعية الفنية كذلك ، وهكذا يكون التطور في المفاصل المهمة الحياتية والممتدة عموديا" وافقيا" في ذلك البلوغ لتطور المجتمعات .....

اذن من هذا الذي تكون في غربلة وانتقاء الافكار والمعارف وتحويلها الى افعال مادية كنتاجات افرزت نمطا" انتقائيا" متواصلا" ومتلازما" مع ذلك الانتاج ((فكريا" بحتا" ام عمليا" مهاراتيا")) وهذه العملية الانتقائية اوجدت نوعا" من التقييم والتقويم ليمكن النتاجات الفنية من بلوغ غاياتها بأفضل واحسن صورة تتصف بها . فعندما يحدث التقييم التاريخي يحدث معه الفرز التاريخي النوعي ايضا" وتنشأ عند ذلك معالم ايجابية الموضوع خالي من الاسقاطات التي لايرغبها الفرد او المجتمع فيحدث التقويم والتعديل ومن ثم زيادة في النمط الابداعي وهذا هو جوهر عملية التطور الابداعي الفني الذي امتزجت معانيه بكل مفردة من مفردات تراث مجتمعاته ، واعطت له فيما بعد كلمة السبق من حيث التفرد والتميز واصبحت مرتبطة بتلك الجذور القديمة التي اطلق عليها عالم النفس – يونك – بـ (( اللاشعور الجمعي – Collective Unconoscious )) اي انهم ((الفنانون)) يرثون الافكار المجردة والرموز التي ارتبطت ارتباطا" لاشعوريا" مع افكارهم وتصوراتهم حتى اضفت صفة ملازمة تميز كل مجتمع عن سواه ، ونتيجة لهذا اختلفت مفردات مكونات ولوازم نتاجاتها الفنية واصبحت احد مميزات وصفات ذلك المجتمع ولازمه من صورة فنونه المعرف بها بعد ذلك .

لقد اصبح من الواضح فيما بعد ان عملية التطور الابداعي هذه التي شملت الافراد ونتاجاتهم المختلفة تشمل ماهية الفن نفسه ، وانعكست تلك الافكار الفردية والجماعية في الفنون على تطور مراحله وانواعه ومدارسه . فحدث التطور الذي نقصده في الفنون وازداد عمقا" وشمولية" نتيجة ازدياد الحاجة ونتيجة تعقد الحياة وازدياد متطلباتها النفعية فأوجدت مانسميه اليوم بالفنون التطبيقية التي تمارس افكارها ومتطلباتها في جميع الاصعدة المجتمعية الجديدة ، حتى اننا نجد اليوم الكثير من الافكار والمعاني قد تبدل واختلف مغناها وحاجتها في الاستخدام واصبحت من ضرورات ومسلمات العصر الجديد ومن صفات ومميزات فنونه وبالرغم من غرابتها بداية" واستهجانها لكننا نجد انفسنا بعد حين مرغمين على تبنيها ومن ثم العمل بشاكلتها كون ان مفهوم الجميل او الجيد قد تبدل حديثا" واكتسب صفات غير الصفات التي كانت سائدة سابقا" فحملت صفة الجميل والابداعي والخلاق فأكتسبت صفة الرضا والقبول والاستحسان فأصبحت افكارا" تحمل ذوقا" وتعابير لها وفق الحياة الجديدة ولتأكيد ابداع الانسان تأريخا" وحضارة . فأوجد لها اهمية بأهميته ، وكون قد صوره الله (عز وجل) بأحسن صورة وفضله على جميع مخلوقاته واعطاه من الصفات والمميزات التي لم يعطها لغيره ، فقد كانت افعاله وتصرفاته محسوبة بدقة ومسجلة تسجيلا" دقيقا" عند الخالق وبها يحكم علاقاته بالطبيعة وما تحويه من صفات الجمال والمتعة والامان والابداع ، واحكمت بنظام ثابت لاتتغير كنهه ويحكمه توافق وانسجام صارمين ، فأدركه هذا الانسان – الفنان – فطريا" منذ القدم حتى اصبح فيما بعد صفة ملازمة من صفات فنونه وابداعه واعتبرها عاملا" جوهريا" مغذيا" لكل افكاره فيما بعد حتى تمكن من اكتشاف العلاقة الحميمة التي تربطه اولا" بالطبيعة وتربط الطبيعة بفنه ثانيا" ، فأصبحت الطبيعة ((البيئة)) القاسم المشترك بينه وبين نتاجاته الابداعية (فالفن هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق فالجمال حقيقة في هذا الكون والحق هو ذروة الجمال ، ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود)(١٦ص٧) .

لذلك اتجه الفنان بكل احاسيسه وانفعالاته وتجاربه النفسية الى هذا الوجود الذي مهما فعل ومهما استبطن في ذاته مما يشاهده لايمكن له ان يصل الى حقيقة وكنه هذا الوجود ، لأن ذلك خارج عن تصوراته وقدراته العقلية ومدياتها المادية ، ففهم وادرك قلة وصغر امكاناته امام خلق هذا الوجود ، فتمخض عن هذا العجز ارادة وتصور جديد في ارادة التعبير

عن كل ماهو جميل امام عينيه واحاسيسه مستخدما" كل مايمكنه من اظهار براعته لأيصاله الى ما يتناسب وجمال الكون وعظمته .. ومن هنا ظهرت النوادر الفنية وقوتها الابداعية التي تعبر عن ذلك الامتزاج الروحي مع الطبيعة حاوية الجمال كل الجمال (فما نعجب به في اي عمل فني انما هو الصورة التخيلية المكتملة التي التحفتها او تلبست بها احدى الحالات النفسية)(٥-ص٤٩٥) . لدى هذا الانسان – الفنان- وبهذا الفعل اراد ان يصور لنا ويعرفنا عن وجهة نظره في هذا الكون الواسع ، فلم تكن نتاجاته الفنية تحديا" لهذا الكون المخلوق وانما اراد ان يوضح ألفته وتقربه وخشوعه وخضوعه الى جمال خلقه حتى وصل الى ان يتعبد ويحكي معاناته مع زوايا اراد بها ان يلتحف بأشجارها ومياهها وخضرتها التي تمثل طبيعة الكون للتقرب الى المجهول الذي اوجدها فأصبحت له جزء" من عباداته ، حتى اتت اعماله لتكمل فعل الجميل والخير معا" . لقد عاود هذا الانسان –الفنان محاولاته بهمة وصبر ومطاولة دون ملل محاولا" تجاوز الإخفاقات التي حصلت في نتاجاته الفنية ، لأحساسه العميق بأن عليه ان يسد النقص والعجز الذي يعتريه في قدراته وامكاناته الابداعية ، وهكذا حتى يتوصل الى غاية جديدة وفكرة جديدة نعيش مع عصرها ومع تأريخها الذي تسير فيه حاضرا" ومستقبلا". فتولدت الافكار متراكمة فنشأ الفن الابداعي وهكذا دواليك الى ان تتوقف الحياة في هذا الكون .

نقد امتزجت العلاقة الابداعية داخل نفس الفنان متخذة للتزاوج وامتزاج وحدة التفكير اساسا"في بناء تلك العلاقة لخلق العمل الفني فهي من جانب تعي ما للجانب الروحي من دور في عملية الايمان والالهام وتعي من جانب آخر ما للمادة من اهمية في اخراج ذلك النتاج الفني بصورة اكثر جمالية واحسن ابداعا" ، فتهيأت لهذا الانسان –الفنان فرصة الاطلاع المركز على الكون المادي والروحي سوية" كي يبدع بتفرد (فالفنان او البشر الذي يطلع حسه على الكون الروحي وحده او الروحي وحده اصغر مساحة في التقويم الفني من الفنان الذي يستطيع حسه ان يتفتح لهذا الكيان او ذاك ، ويستطيع ان يدرك مابين الروح والمادة من ترابط وامتزاج)(١٦-ص١٧) .

ان اهتمام المجتمعات المتحضرة في نتاجات فنانيها كان دافعا" ومشجعا" لزيادة الاهتمام بكل تجربة فنية تساهم في التذوق الجمالي لأفرادها وترويح النفس التي اصبحت بحاجة الى الاسعاد والاطمئنان اكثر من اي وقت مضى ولأشباع الفني من الطبيعة وهذا الكون سواء اكان في المنزل او المحيط الخارجي ، فأتى الابداع ناضجا" معمقا" رؤية مكونات الطبيعة بشئ من الالهام الذي تمخض من تلك المعاناة والتأملات التي مرت على هذا الانسان – المبدع والذي يكتشف ويعطي تصور جديد بمنظور ورؤية تختلف اختلافا" كليا" عما يراه الآخرون ، اي هناك مرحلة مخاض عسير للفكرة تسبق عملية انتاجها وتنساق في برهة تأملية نقية تجاه اعماق النفس ومع الآفق البعيد اللامرئي حتى اذا ما توحدت في النفس والعقل أتت بكامل صورتها الهامة والمبدعة ، فالأبداع اتى نتيجة ذلك الالهام الحدسي وفق ضوابط التأمل والخبرة والمقدرة حتى الوصول بالأمساك بالفكرةالجديدة لخلق الشئ الابداعي الجديد ، لقد قال ديلاكروا (بأن الالهام هو صدمة كالأفعال ... وان لحظة الالهام كحال من يجذب انتباهه فجأة . عندئذ يختل الاتزان لديه ، ويمضي نحو اتزان جديد ... كما تدخل عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى تبلغ حماسه . وينسال في الذهن سيل فجائي من الافكار والصور)(١٢-ص٥٠) . ان وجهة نظر ديلاكروا تقترب كثيرا" من وجهة نظر الجشتالتيين من حيث ارتباط الانفعالات المكبوتة لدى الفنان الجشتالتي بماهية الناتج الابداعي لديه اي حصول غبطة وانشراح جيدين في داخل النفس عند دخوله مع ارهاصات الخيال والتبصر والاستنتاج حتى اكتمال لحظة الصورة (الفكرة) واضحة" لديه اي تمكنه من بلوغ الجشتالت الجيد ليقول بعدها ((وجدتها)) اي الفكرة –الحل- الجديد والتي تولدت لديه نتيجة المخاض الصعب داخل نفسه المبدعة ، وهكذا تتحدد الصور الابداعية الخارجة من المعاناة الالهامية لديه ، ويؤكد روجرز ايضا" في نفس الأتجاه متخذا" موقفا" كليا" من الكائن الحي البشري ( بأن كل عناصر شخصية الانسان تتفاعل ، ويؤثر بعضها في بعض لدرجة انه لايمكن فهم وظيفة اي عنصر اذا ماانظرنا اليه كعنصر قائم بذاته)(٤-ص٣٩٥) ، وهو الرأي الذي يقترب مع اصحاب نظرية الصورة او الشكل العام الذين يؤكدون على اننا ندرك الاشياء اولا" –صورها الكلية-واشكالها-لا احساسات منعزلة ناشئة منها ، فالفرد يدرك مايراه ادراكا" كليا" موحدا" من خلال عالمه المحيط والذي يعبر عنه بأسلوب ذاتي يتصف بالحرية والانطلاق ، وهذه علامة من علامات بلوغ الحالة الابداعية عند الانسان المبدع ، ايضا" يدلنا –فليكس كلاي- عن مفهوم الالهام فيقول ( اننا نطلقها على لحظات الابداع الفجائية ، وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها )(١١-ص١٣٣) . ان هذه الآراء والتصورات تدلنا جميعها بوجود قاسم مشترك وهو الصورة الاولى اللامرئية التي تمر على ذهنية الانسان المبدع مسرعة حاملة معها غبار الماضي الشفاف الذي يستطيع هذا المبدع ان يمسكه بوعي وادراك متسامي وان هذا العقل الذي يتصف بحمل التصورات الابداعية يحتوي على قدرات كثيرة ومتنوعة الوظائف تتصف بالحساسية والطلاقة والاصالة والجدة والتفرد والمرونة والخلق والتكوين والابتكار وهذه جميعها تفرز نتاجا" ومجهودا" تلقائيا"اراديا" مهما" تؤطره دوافع المبدع وحاجاته المستترة ليعبر من خلالها من كونه ذلك المخلوق البشري الذي يرى الاشياء بعين تختلف كل الاختلاف عن الآخرين (ان

المجال الظاهراني للفرد هو ادراكه الفريد للعالم فكل منا ينظر الى العالم بطريقته الخاصة ، ويفسره بطريقة مختلفة الى حد ما ، وتعتبر قدرة الفرد على الوعي بمجاله الظواهري الخاص ، وفهم مجال الآخرين امرا" هاما") (١٧-ص٦١٨).

ان تمام العلاقة القائمة بين اشكاليات التربية واشكاليات الفنون يجعل من نواتج الحلول غاية في الاهمية لتطوير تلك العلاقة بأعتبار ان الميول الفكرية للتربية تلامس بشكل كبير حدود الفن وماهيته وكذلك ان الميول الفكرية للفن تلامس ايضا" وبشكل كبير حدود التربية وثقافتها ، ولذلك اجد من المهم جدا" ان يكون هنالك توصيفا" وامتزاجا" جديا" بين طرفي المعادلة التربوية اذا ما اردنا ان نطور الاشياء نحو الافضل فما دام هنالك انسان نجد هنالك معايير لتربيته وتعليمه ومن هذه التربية ومعاييرها الا جزء" لايتجزأ من نتاجه الابداعي بمختلف مسمياته وكما قال المفكر جون راسكين ((ان الامم العظيمة تكتب تأريخها في ثلاثة كتب ، كتاب افعالها وكتاب كلماتها وكتاب فنونها وان الذي يستحق الاهتمام من بين هذه الكتب هو كتاب فنونها )) .

## الفصل الرابع

### الاستنتاجات والتوصيات

لاشك ان تقارب التربية والفنون كان يعتريه الكثير من التشويه احيانا" وعدم الرغبة في التحدث بتقاربهما وعلاقتهما في اعداد الفرد احيانا" اخرى ، وكانت هذه اللازمة البحثوية لدى بعض الساسة الذين يضعون البرامج التربوية والتعليمية لتعلم النشئ يشوبها نوع من التوجس وعدم الرغبة في الخوض بتفاصيلها التطبيقية بشكل واضح فتعاملوا معها بشئ من السطحية وعدم اعطائها الاهتمام كما في باقي العلوم الاخرى ولكن عمق التراث الفني لشعوب واصالته وعبقريته حتم على سواد المفكرين التربويين بان يتعاملوا مع هذا الأرث الحضاري الفني بجدية اكبر ساعدها في ذلك هو دور الفنان نفسه الذي اعطى مسوغا" منطقيا" لأن يشجع اولئك المعدين للبرامج التربوية والتعليمية على الاهتمام بالفنون وجعل اشكاليته من الدوافع الايجابية لأن يمزجوها ويصهروها مع الفنون الجميلة ، لذلك كانت البرامج التربوية النخبوية التي تتعامل مع الابداع والمبدعين تتضمن وتدعو وتشجع على الربط بينهما واصلاح كل نواتج العوالق القديمة باطرها السلبية ، بالاضافة الى ذلك كان الدور البحثي العلمي للنتاجات المعرفية كفنون نظرية وتطبيقية قد اصبح متزايدا" واعطى النتائج الايجابية في جميع المفاصل المهمة من حياة الافراد سواء في المؤسسات الاجتماعية ام العلمية الاكاديمية ام غيرها واصبحت تدخل في جميع مفاصل الحياة العامة بشكل تنافسي وقيادي احيانا" كثيرة ، فاهتمت الدول بالنمط المعرفي للابداع وللفنون بمختلف مدارسها واساليبها واطرها سواء اكانت قديمة او حديثة . ان التراث العالمي للفنون قد اعطى دعما" للمفكرين التربويين وللمنظرين في مجال الفنون والفنانين انفسهم وهذا الدعم اضفى الى نتيجة هذا التواصل الايجابي وهذا الترابط الاخلاقي في شكلانية العلاقة بين التربية ومفاهيمها وبين الفنون ونواتجه ، فأهتموا بالتراث الابداعي للأنسان القديم واعتبروه محطة اساسية ومهمة لجعله معيارا" للجميل ومقيسا" لكل جديد يحمل متعة العمل ونبش ماضيه ،فأتت الفلسفات والافكار الاجتماعية لتعبر عن دورها في تثقيف الافراد والمجتمعات وماتحمله من اطر معرفية تتوغل وتغور في عمق التفكيرالانساني وبالتالي تصبح صفة وعلامة مميزة فكريا" للافراد والمجتمعات ، وعندما تتحقق هذه وفق معادلات التاريخ والاستمرار في المخاض بينهما وبين القديم الفلسفي تصبح مهيأة لأن تتداخل مع ابداع ذلك الفرد وذلك المجتمع بكل مفردات وعناصر ورموز نواتجه الابداعية سواء أكان ذلك معمارا" ام نحتا" ام رسما" ام قطعة فخار فأتت النظريات لتساق وفق هذه المسميات وتغير فلسفة الفنون المجتمعاتية نحو التطور ...

لقد كان دور الفنان المبدع المعاصر في افكاره ونتاجاته معبرا" عن الفته مع المحيط الذي يعشقه وتتويجا" لحبه لهذه الطبيعة التي الهمته الشيء الكثير والكبير من ذلك النتاج الابداعي وليس تحديا" باتجاهته السلبية وانما تحديا" مشروطا" بالحب لهذه الطبيعة كي يوطر ذلك بالحالة الابداعية التطبيقية لها. وكان قد توج ذلك الحكم المعرفي النظري الفلسفي والنتاج الابداعي الثر في سنوات الفترة النهضوية في القرن الخامس عشر واصبح التلاقح ظاهرا" وواضحا" في تزاوج الافكار التربوية الفلسفية وفنونها في اعلى درجات عظمته والذي مهد الى الافكار النهضوية فيما بعد وخصوصا" في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وما نتعامل به في الوقت الحاضر الا نتاجا" رائدا" في التشجيع على استلهام تلك الأسس المعرفية الفلسفية الاجتماعية التربوية وربطها بعالم الابداع والفن ورائدها في ذلك رجال التربية ورجال الفنون في الدفاع عنه وتثبيته كأسس اشراطية لأستجابات مطلوبة في عصر العولمة الجديد والذي اصبح الفن والابداع الفني فيه يتصدر كل منافذ الحياة العملية سواء اكان في السياسة او الاقتصاد او الافكار الاجتماعية والعلمية مجتمعة . ولذلك تعتبر التربية المعرفية ضرورة من ضرورات التمازج مع الفنون الجميلة والتعامل بجديه وصبر مع الأفكار التي تقوض العلاقة ما بين هذه التربية والفنون وتطويرها باتجاه جوانبها الايجابية وفق أسس وظفها الباحث كتوصيات لتحقيق أهداف هذه الدراسة بـــ ١ . تعتبر التربيه المعرفية ضرورة من ضرورات التمازج مع الفنون الجميلة

٢. التعامل بجديه وصبر مستمرين مع الأفكار التي تقوض العلاقة ما بين هذه التربية والفنون باتجاه التعديل أيجابياً وفق الأسس التي وظفها الباحث كتوصيات لتحقيق أهداف هذه الدراسة .

ومما تقدم فقد يوصي الباحث ما يأتي :-

١ . العمل بوضوح وبدون تماهل على أظهار المعارف للفنون الجميلة كظاهرة رائدة وضرورة معاصره في تطور الأفراد والمجتمعات .

٢ . الاهتمام بمنهجة معارف المراحل الدراسية كافه ( رياض أطفال – ابتدائي – متوسط – أعدادي ) بمفردات معارف الفنون وفق المنظور التربوي الذي يحبب ويرغب جميع أفراد العملية التربوية والتعليمية بالفنون الجميلة .

٣ . تعميق الوعي لدى أفراد المجتمع ( وعي الأسره ) بشكل أكثر فعاليه بقيمة تراثنا الفني العراقي والعربي والاسلامي من خلال البرامج المعده أعداداً مشوقاً ولخلق نوع من التواصل المعرفي والروحي مع هذا التراث القديم والحديث من خلال ما يأتي :-

أ . التعريف بكل حضاراتنا منفرده وأهم مميزاتها التاريخيه والفنيه وأهميتها بين الشعوب من خلال وسائل الاعلام المقروءه والمسموعه والمرئيه .

ب . التحدث عن أبرز الفنانين وأعمالهم الفنيه القدماء منهم والمحدثين .

ج . أصدار النشرات والمجلات الدوريه بأفضل كفاءه إخراجيه وطباعيه تتحدث عن تلك الأعمال التاريخيه وما أهمية الابداع الفني فيها .

د . تنظيم زيارات دوريه للطلبه في جميع المراحل الدراسيه الى المواقع الاثريه العراقيه .

هـ . تنظيم زيارات للطلبه للمتاحف والجمعيات للفنون الجميله داخل الوطن .

و . توجيه المؤسسات وكليات ومعاهد الفنون الجميله بتنفيذ الأعمال التراثيه الفنيه ومن تراث الحضارات العراقيه والعربيه القديمة بأحجام كبيرة توضع في الساحات العامة وفي جميع مدن الوطن .

٤ . الاهتمام بالمشرف التربوي للفنون كماً ونوعاً في المديريات العامة للتربية في جميع محافظات العراق .

٥ . الاهتمام الجدي بتنظيم الزيارات الدورية والمنظمة للكوادر التدريسيه للفنون وبالتنسيق مع وزارة التربية لجدولة هذه الزيارات وفق معسكر محدد يقام في العاصمة أو شمال أو جنوب الوطن ، يتخلله تنفيذ أعمال فنيه ( رسم ، نحت ، فخار ، أعمال أخرى ) ويقام في نهاية هذا المعسكر معرضاً فنياً شاملاً ( كأن يكون من كل مديرية تربيه ثلاثة مدرسين سنوياً) وعلى نفقة وزارة التربية .

٦ . تعميق الفكر التربوي الفلسفي للفنون الجميلة لكوادر الفنون التدريسيه من خلال الدورات التثقيفية السنوية وبالتنسيق مع أساتذة كليات الفنون الجميلة .

٧ . الاهتمام بالمبدعين والمتميزين فنياً من الطلبة وإقامة المعارض السنوية التنافسية لهم وإرسال المتفوقين منهم إلى خارج الوطن لمشاهدة المتاحف الفنية العالمية مع مدرسيهم للفنون .

٨ . أن وجود مثل هذه الأفكار والمعارف الفلسفية وبعد انتشارها بالمجتمع سيعمق وعيها تجاه تقبل فكرة الفنون الجميلة ، ويساعد هذا الوعي إلى أظهار الكوادر التي تنادي بالاهتمام بالفنون الجميلة المربية ومقاومتها للأفكار التي تحد من انتشار المعارف الجمالية سواء أكان ذلك في المدارس أم المجتمع .

## قائمة المصادر


١ . أوتادي ، أرك – التربية والمجتمع – ت ، مهيب سمعان وآخرون ، مكتبة الانجلوبصرية ،القاهرة ، ١٩٦٨ .

٢ . الجلال ،د.عبد العزيز – المعلم العربي مستوى الاعداد ومنزلة المهنة ، رسالة الخليج العربي ، العدد ١٣ السنة ٤ ، ١٩٨٤ .

٣ . المغربي ، د.كامل محمد – السلوك التنظيمي ، دار الفكر ، الاردن ١٩٩٣ .

٤ . جوردون ، وآخرون – اتجاهات علم النفس المعاصر ، ت. عبدالله احمد عريف ، د.ت.

٥ . ديوي جون – الفن خبرة ، ت، د.زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

٦ . وسيتون ، قول ي –الابداع ودور الاهل ورياض الاطفال في تربيته . مجلة التربية ، العدد ٨٨، قطر ، ١٩٨٨ .

٧ . حمدان ،د.محمد زياد – تطوير المنهج ، دار النهضة الحديثة ، ط١ ، الاردن ، ١٩٨٥ .

٨ . بس ، د.نبيه – ابعاد متطورة للفكر التربوي ، مطبعة دار التأليف ، مصر ، ١٩٧٨ .

٩ . كولنجوود ، روبين جورج – مبادئ الفن ، ت ، د.احمد حمدي محمود ، الدار المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

١٠ . لطفي ، د.عبد الحميد – علم الاجتماع ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨١ .

١١ . مراد ، د.يوسف – علم النفس في الفن والحياة ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

١٢ . عاقل ، فاخر – الابداع وتربيته ، دار العلم للملايين ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨١ .

١٣ . عبده ، سمير – التحليل النفسي للحرية ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، ١٩٨٩ .

١٤ . عدس ، د.عبد الرحمن – علم النفس التربوي ، دار الفكر ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٨ .

١٥ . فرحان ، محمد جلوب – دراسات في فلسفة التربية ، جامعة الموصل ، العراق ، ١٩٨٩ .

١٦ . قطب ، محمد –منهج الفن الاسلامي ، مطبعة دار القلم ، القاهرة ، د. ت.

17.Roqers . C. on Becoming aperson . Atherapists View of psychoth erapy Boston: Houghton Mifflin 1961.

# فرضيات لغة الفضاء المسرحي
## (مسرح الصورة أنموذجا)

أ.م. د. عبد الكريم عبود عودة
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

**المقدمة:**

المنجز الإبداعي للعرض المسرحي العراقي مر بمراحل عديدة على مستوى التأثير والتأثر . لذا فأن التجربة المسرحية تعلن منذ نشأتها عن فعل الفنان المسرحي ومحاولاته في تأكيد شخصيته الإبداعية، ويبرز إلى ذهن المتطلع والمتابع لمفردات تطور هذه التجربة وبالنتيجة تطور الذهنية الإخراجية، إن فعل التأسيس نظريا وعمليا جاء نتيجة لتزاوج تجربة الفنان الذاتية مع المكتسب الذي جاء عن طريق اطلاعه ودراسته في الخارج لتجارب المسرح العالمي.

لقد أكد الدارسون أن مجموعة العروض المسرحية للجيل السبعيني (قاسم محمد، عوني كرومي، صلاح القصب، سليم الجزائري ... الخ ) تكشف نتاجا تهم الإخراجية عن هذا التزاوج ، فالانفتاح المعرفي على التجارب العالمية الناتج عن عملية التزاوج لايعني النقل والاستنساخ لواقع تطور رؤى الإخراج المسرحي الأوربي، بل يعني إمكانية الذهنية الإخراجية العراقية في توظيف المادة الإبداعية المدروسة والتي تعد محصلة تجارب عايشها وطورها المخرج بما يتلاءم والبيئة الثقافية العراقية وإمكانية تلقي الفعل الإبداعي لدى أطراف العملية المسرحية واكتشاف مدى التأثير والتأثر الناتج عن الانفتاح في تغير المدركات المستهلكة للمشاهدة التقليدية . وبناء مسرح عراقي يمتلك خصوصيته على مستوى الشكل والمضمون.

ومن أهمية الانفتاح التي استندت عليه التجربة المسرحية بكل تطلعاتها الإبداعية سوف نبحث تجارب المخرج (د.صلاح القصب) التي تعد حالات تأسيس جمالية اعتمدت مصطلح عرض تجاور مع هذا المبدع والتصق بإبداعه وحاول تطويره على المستويين التنظيري والتطبيقي وهو (مسرح الصورة). بهدف كشف اليات اشتغال الفضاء المسرحي في عروض مسرح الصورة من خلال فرضيات جمالية تشكل صورة هذا الحيز الفاعلة في بث علامات العرض البصرية ومعرفة العملية التي يتم فيها فك شفرة هذه الدلالة وتلقي مضامينها الصورية وانطلاقا من هذا الهدف المركزي سيتناول البحث مبحثين أساسيين لمسرح الصورة الأول يمثل مدخلا نظريا وجماليا ، أما الثاني فيهتم بدراسة الفضاء المسرحي لمسرح الصورة وتطبيقات فرضياته من خلال المنجز الإبداعي للمخرج صلاح القصب .

## المبحث الأول

### مدخل تنظيري لمسرح الصورة

مسرح الصورة ... يؤسس فرضيته الإخراجية من خلق لغة عرض مسرحية خالصة تعتمد على إبراز أشكال السلوك والأفعال التي يعززها اللاوعي في حياة الشخصية ، والصورة ((في هذه الحالة لون من ألوان التواصل لما تخلقه في إثارتها للمثير والمدهش والعجائبي والفانتازي ، إنها عالم سحري والسحري له طقوس والدخول إليه يعد لحظة اندماجية إلى العالم الحلمي))[1].

ان الصورة في العرض المسرحي كبناء جمالي فلسفي تنتمي كما يدرسها الفلاسفة وعلماء الجمال إلى الجليل الفني وهو أحد مستويات التذوق والحكم الجمالي يوضع فيه المتلقي إزاء الصورة أمام إشكالية جمالية ناتجة عن غموض العلاقات الصورية وارتقائها في الخطاب عن الشكل الواقعي في التكوين

والتشكيل وهذا الارتقاء ينتج صداما لتلقي شفرة العرض الدلالية المرتبطة بمتفرج يستفز ذاكرته في التلقي لخلق استجابة جمالية ذوقية تخضع لمعطيات الهدم والبناء الناتجة عن طبيعة الصورة ذات المستوى الجليل الذي يعزز آثرا خاصا للرؤية الذاتية الجمالية ويساعد على فك رموز الصورة الفنية الجليلة وبهذا المعنى فأن ((الذات في إدراكها للموضوع الجميل تكون في حالة هدوء ، في حين إنها تبلغ هذه الحالة في تأملها للجليل الأبعد مقاومة وصراع عنيف، لان هذا الموضوع يخلق لديها حالة من التهديد أو الاستثارة))[٢].

إن منهج الصورة يسعى إلى توسيع التجربة الذوقية للمتلقي منطلقا من مبدأ الغرائبية والحليمة واللاشعور الذي يكشف عن حقيقة العلاقات الإنسانية في هذا الوجود السرمدي ويبحث عن مأساوية الشخصية محاولا تصويرها واكتشاف عناصرها البنائية المتحركة التي تربط إنسان هذا العصر بعالمه العبثي.

ووفق هذا السعي لتأكيد نوعية التجربة . يهدف مسرح الصورة إلى مغادرة البديهي والانحياز إلى المدهش والطليعي، انه مسرح يتطلع إلى تهديم قوانين المسرح التقليدية التي تعتمد لغة المعادلات الرياضية التوفيقية ... ليدخل عالم الحلم الطقسية والفانتازيا. ولذا يحقق مسرح الصورة صراعا ثنائيا في زمن العرض بين الجمالي(التشكيل البصري) والدلالي (المفهوم الذهني المكتشف عن طريق تلقي صورة التشكيل).

إن نظام مسرح الصورة وإنتاجه الإبداعي يعتمد منطلقا فلسفيا على مستوى المضمون والشكل يهيئ مساحات لتوصيل رسالة فكرية حضارية تترجم العلاقات الكونية والوجودية في محيط الفكر الإنساني عبر التاريخ. ولذلك يلخص (القصب) رسالته الجمالية والفلسفية على مستوى المضمون بأنه((يعرض مأساوية العالم، ويطلب من المشاهد أن يعي هذه المأساوية، ولذلك فهو يقصد الموضوع في هذا الجانب بل يحاول أن يثقل على المتفرج بتراكم حالات الإحباط واليأس والقهر، لكي ينهض نظيفا من أدرانه من خلال وعيه المستفز بالمأساة))[٣].

فيلجأ (القصب) إلى فعل الاختيار النصي الذي يمثل قاعدة تنظيم الرؤيا وتفسير العالم وفق المضمون الذي يتماشى وفلسفته الإخراجية، ويتعامل مع نصوص مسرحية وسيناريوهات صورية تنتج له مساحة للتجوال الفكري تحقيقا لكشف مأساوية العلاقات. ويطلق (القصب) على هذه الاختيارات مصطلح (محطات الذاكرة) فيتحول مع شاعرية وقسوة شكسبير في (هاملت، الملك لير، العاصفة ، مكبث) ويهدم واقعية تشيكوف الحياتية ويبرز سحرها الباطني من خلال اختيارية (طائر البحر، الخال فانيا ؛ الشقيقات الثلاثة). ويقتحم النص الشعري العراقي جاعلا منه فضاء بصري للتحرك ضمن اختيارات شاعرية خز عل الماجدي المحدثة في (عزلة الكريستال، حفلة الماس). ويكتشف في السيناريو الصوري قدرة تشكيلية حلميه قادرة على استفزاز ذاكرته وتحويل حلمه الذهني إلى صور وتكوينات إنشائية يحويها فضاء العرض الغامض في اختياراته (أحزان مهرج السيرك، الحلم الضوئي). إن هذه المحطات تفتح آفاقا واسعة لتصوير الرؤيا الحليمة لتجسد مملكة الصورة ضمن مفهوم الاختيار من وجهة نظر الإخراج والذي يعني ((الاستخدام السحري ، لا على انه انعكاس لنص مكتوب ، ومجموعة القرائن المادية التي تنبعث من المكتوب . بل على انه انعكاس ملتهب لكل ما يمكن أن نستخلصه من نتائج موضوعية في الحركة، والكلمة، والصوت، والضوء، والموسيقى وتركيباتها))[٤].

أما على مستوى الشكل وهو المستودع المخزون الذي يفجر سرية النص، فالشكل في مسرح الصورة يعني العمق الفلسفي في تفسير المضمون. وينظر إلى الشكل من اعتبارات أن ((خشبة المسرح مكان مادي ملموس يطلب منا أن نملأه، وان نجعله يتكلم لغته الملموسة))[٥].

وهذا يعني الابتعاد عن شعر الكلام والاستعاضة عنه بشعر الفضاء الذي يعتبر الصفة الحياتية التي يتميز بها العرض المسرحي . فلغة الفضاء هي المنطلق الذي يمثل جماليات مستوى الشكل في العرض ((فالصورة تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء وجمالياته، أنها تعتمد على طقسية العرض المسرحي لهذا فان التشكيل الذي تعتمده وتوظفه هو سحر الطقوس والأساطير والميثولوجيا والرموز ))[٦]

وبذلك تبنى (القصب) شعر الفضاء الذي يمثل الفراغ المملوء بالشكل المادي لجسم الممثل مضافا إليه كافة وسائل التعبير التشكيلية المستخدمة على الخشبة وهي الرقص، النحت ، الإضاءة ، الديكور ، المعمار.. الخ .فالشكل في عرض مسرحية( الحلم الضوئي) الذي استند على تأويل إخراجي للمضمون يعتمد على تجربة الهدم والبناء في التكوين لتشكيل زمن العرض النهائي بكل تحركات الفضاء واستخدام عناصره. وهذا العرض يسعى إلى كشف العالم المظلم الداخلي للإنسان

وعلاقاته الثنائية المضطربة، موته وبعثه، صراخه وصمته، جوعه وألمه انه ((عالم ملغوم بالأفكار المبهمة والتي لا يستطيع أحد منا نطقها أو التصريح بها إلا من خلال فعل الجسد. فلغة الجسد هي الأخرى لغة ابتداء، أحاول بما قرأت وبما اختبرت أن أتعامل مع الجسد تعاملا حيا امنحه إمكانية تفجير ويمنحني لغة تعبيرية جديدة ومن اللغتين أقيم صرح الشكل الصوري الذي بتكراره أولد المضمون))[٧]. إن العنصر المهم والمحرك لشكل الصورة هو الحلم المبني على استحضار الذاكرة الجمعية(ذاكرة المؤلف، ذاكرة الممثل، ذاكرة المخرج، ذاكرة المتفرج) وعن طريق أنماط الذاكرة ومستوياتها تتشكل حركة الفضاء وشكله، ويبدأ العرض بزمن أسطوري خاص ينتج العديد من التشكيلات والإنشاءات البنائية. وهذا الشكل الأسطوري اللاواعي يخضع تفسير الصورة فيه إلى وحدة سيكولوجية أدراكية خاصة تمتلك قدرة دلالية توليدية تتخلى عن جميع الروابط والاستخدامات والإحالات المعتمدة على الواقع الحياتي المنظور والمعاش وتستبدله بلغة شعر الفضاء السحرية. انه شكل يمتلك ديمومته وارتباطه بمضمونه العميق والمعبر عن((بحث اللامعنى لإيجاد معنى ما بعد اللامعنى انه منطق خرج من جدران المنطق الثقيلة والمتآلفة إلى عوالم المخيلة التي تسبح في فضاءات لاحدود لها))[٨] .

## المبحث الثاني

### فضاء العرض في مسرح الصورة

في الدراسات المسرحية التنظيرية تعددت التعريفات حول مفهوم الفضاء المسرحي لامتلاك هذا المصطلح دلالات عديدة على مستوى الخطاب الأدبي أو الخطاب الإيمائي وكذلك على مستوى استجابة المتفرج ومن هذا الفهم الشامل للفضاء يمكن تحديد تعريف ننطلق من خلاله لتأسيس مفردات البحث في درسنا. فالفضاء هنا: هو الحيز المسرحي الذي يحوي كل التكوينات والإنشاءات والتشكيلات ويتضمن مجمل العلاقات المكانية والزمانية والبصرية التي تشمل الفضاء النصي والعبي وفضاء العرض بوحدة جمالية جدلية فنية تصهر جميع عناصر العرض المسرحي ببودقة واحدة.

... إذن كيف يتعامل مسرح الصورة مع هذا المفهوم لإنتاج عرضه ؟

إن صور الحلم عند (د.صلاح القصب) هي الوحدات التفجيرية التي تعطي للفضاء لغته المرئية الخالصة.. صيغ بلاغية بصرية ..تعتمد التحويل والتوليد الدلالي..رؤوس وأرجل وأيدي تعزف سيمفونية القدر(أحزان مهرج السيرك). ممثل يفترش الأرض وآخر يتكور لسيعلن بجسده عن لحظة الخلق الأولى(قصة الخليفة البابلية) توابيت تتحرك على عجلات تحمل شخوصا ميتة تنطق بحقيقة أفعالها السلوكية ويعلن تشكيلها عن عالم الموت والحياة ، السلطة والتشرد والضياع(الملك لير) أكوام من الأشرطة المبعثرة تعلن عن ذكريات مهشمة للشخصيات(العاصفة) انه فضاء وظفت عناصره التشكيلية بالعمق والارتفاع والطول والعرض والزمن وتحتياته أيضا، فتملكت الخشبة كسطح مساحة للتشكيل نحتت عليها الأجسام فأصبحت قاعدة ينبثق منها معنى ودلالات العرض التكوينية.

فضاء مسرح الصورة سلسلة من التكوينات التشكيلية المركبة المعتمدة في تصميمها على عالم مزدوج يمتلك وظيفة تتشكل في إنتاجها من مستويين مستوى الإرسال، خلق التشكيل الصوري اللاواعي (نص، مخرج، ممثل) ومستوى التلقي الذي ينتج متفرجا يستطيع قراءة الصورة باعتماده على هدم المكتسب وبناء مدركات تلقي جديدة .. وهذا يعني إن فضاء الصورة يقوم على ((شبكة من التكوينات والأنسجة المركبة والغامضة المصممة بقصديه أو عفوية وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا بهدف إيصال معنى محدد كما في المسرح التقليدي وإنما يقوم بإرسال مجموعة من الإشارات والعلاقات والدلالات إلى المتلقي عبر سياق وشفرة لتولد في ذهن المتلقي مجموعة مدلولات))[٩]. إن فضاء مسرح الصورة ليس خطابا ماديا منطقيا بل فكر يعلن بوسائله الغرائبية في التعبير عن اللامنطق الذي يكشف في بحثه وحركته وتشكيله بناءا جديدا يفلسف المتلقي الحياة من خلاله. وعليه فان فضاء الصورة يحتاج إلى انتقاءات وانتقالات تفسيرية غير مألوفة تعتمد على فعل ذهني يركب المادة الصورية المشكلة في المساحات المطلقة ويخلق من ترابطها المعنى المرتبط بالمدرك العام. انه فضاء ((لم يعد ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، بل أصبح اقتراحا يقدم للمتفرج. ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان ونقد فكرة العرض في حد ذاتها. فالمكان المعاصر جعل لكي يتخلى المتفرج عن نظرته إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها ولقنت له))[١٠] .

واستنادا إلى ما تقدم يمكن أن نحدد ثلاث فضاءات يتحرك فيها مسرح الصورة لتثبيت وظيفتيه الجمالية والدلالية وهي :

١_الفضاء النصي.
٢_فضاء التشكيل الصوري.
٣_فضاء التلقي.

المقصود بالفضاء النصي هو ((فضاء لغة النص . فضاء مجرد على القارئ أو المتفرج أن يبنيه بالمخيلة في خياله))[١١]. ويبنى هذا الفضاء من خلال قراءة النص التي تعطى للقارئ الصفة المكانية لعالم الحادثة الدرامية وحيز وقوعها وتستنتج عناصر هذا الفضاء انطلاقا من التوجيهات الزمانية والمكانية الموجودة في الوصف النصي أو الملاحظات التي تكتشف عن طريق حوارات الشخصيات.

إن طروحات فضاء الصورة النصية تبحث لها عن بدائل دلالية منفصلة عن شروحات الفضاء المقترح من قبل المؤلف، وتبدل أوصاف المكان (القصر، الصحراء) في مسرحية الملك لير. البحيرة والريف (طائر البحر)،(القلعة انغرفة) مكبث . وتخلص معطيات العرض الصوري وبناءه من الافتراضات والشروحات النصية المعلنة وتحيل هذا الافتراض إلى حقل إنشائي صوري بعيد عن التجسيد المطابق للنص. راسمه لغة إخراجية تخضع لسلطة الخيال لتجسد هذه الصور أحلام وللاشعور صانع الفضاء (المخرج).

من هذا المنطلق تبدأ عملية الاشتغال الإبداعي لخلق فضاء التشكيل الصوري. وهو فضاء يجمع بين عناصر متباينة ومتناقضة ومتباعدة يعتمد إنتاجها على رؤى العالم سريالي. يستند عليه المخرج في اختيار مساحات مطلقة لكي تتحرك عليها الكائنات الوجودية(الشخصيات) حيث تؤدي طقوسها المعذبة . ولا يميل هذا الفضاء التشكيلي إلى تحديد جغرافية مقننة للعرض بل يعتمد على مفردات عرض يخرجها بحركة الممثل لخلق علاقات مكانية لها أبعاد بلاستيكية، فحركة الممثل التشكيلية هي التي تعطي للحيز الفارغ وجودا دلاليا معبرا وهي التي ترسم حدود الصورة.

**أمثلة :**

أ_ قماشه بيضاء كبيرة تملأ سطح الخشبة تعمل على تشكيل دلالات متعددة. قصر.. صحراء .. قبر.. بحر .. كفن .. ..الخ (الملك لير).

ب_ مساحة ملتبسة.. ارض رملية، سماء ذات نجوم ساطعة.. جدار مرتفع، شبابيك شاهقة، موقد مشتعل، فرقة سيمفونية لكائنات شاحبة.. (عزلة في الكريستال).

ج_ فضاء واسع لا يمتلك حدود بصرية مفتوح على اللامكان.. سراب(العاصفة).

د_ دمج الحيز ألتلعبي مع صالة المتفرجين بوحدة مكانية طقسية متألقة توحي بجو احتفالي أفريقي . رسوم بدائية على الجدران، جلود حيوانات صيد تغطي أماكن جلوس المتفرجين .. أقنعة خرافية يلبسها الممثل والتي تحمل معالجتها وظيفتين في العرض الأولى تعبيرية والثانية تزيينيه (هاملت).

نستنتج من هذا وصفا شاعريا سحريا للفضاء في مسرح الصورة محدد في البيان الثالث الذي أطلق عليه د. القصب (كيمياء العرض) حيث يصفه بأنه((سحر كوني يحاكي فيه الروح تحت وطأة الحسد يشعرنا بامتلاء الجو برعشة الأشياء الهاوية،قدسي، سري تسبح فيه الأطياف المهاجرة وباستمرار ليل نهار تدوسه عرباتهم حاملة أحلامنا . لا تستغيث أبدا ، أثيري ..انه الرواق المفتوح على السماوات المجهولة لاينتمي لمعمارية الهندسة وخرائطها، لاجدران ، لامساحات مثبتة ، انه الباحث عن اللانهاية، المتنسك، الشهواني ، المحتدم بالصراخ حينا والمحتدم بالدموع حينا آخر))[١٢].

في فضاء التلقي يصدم هذا السحر الصوري ذاكرة المتفرج التقليدية ويحفزها على إيجاد معادلات تأويل تفرضها طبيعة الصور المضطربة فيواجه المتلقي مشهديه تحطم النص الأدبي وانتماءه الأصلي وترده إلى مشهديه قائمة على لعبة التدمير المستمر ((الصورة تدمر الصورة، الطقوسية تلغي الطقوسية بالطقوسية، المشهدية تكسر المشهدية، الكلام ينفي الكلام ، الحركة تقطع الحركة. علاقة نفي متبادلة))[١٣].

إنها مشهديه تعطي مجالا واسعا لأصطدم حواس وفكر المتلقي الذي عمل المخرج في تأكيد كيمياء عرض سرية حاول فيها جمع العناصر المتنافرة وجعل منها دلالات موحية بالعالم المضطرب المميت ضمن ثنائية صورية مابين الحياة والموت، الأرض والسماء، الضحك والبكاء، التمرد والاستسلام. إنها دلالات لايمكن أن يتعامل معها المتلقي بأحادية وإنما تتعدد الرؤى والتفسيرات التي يخرج بها في ضوء وعيه وإدراكه للصورة. إن فضاء مسرح الصورة بلور الشكل المسرحي واختزل كافة المتناقضات وجمع العناصر ذات العلاقات المتباينة وجعل منها فضاء مرصوصا مكثفا شامل الدلالات موحدا. يعني بكل الفضاءات ، فضاء النص ، الفضاء ألتلعبي ، وفضاء التلقي. حيث تترجم في هذا الجمع المؤلف بصريا لغة للاتصال

والتواصل مبنية على البحث والتجريب عن أماكن عرض غير تقليدية.. تتصف بمعمارية تتلاءم مع طروحات مسرح الصورة الحليمة الطقسية . والملاحظ أن مجمل عروض (القصب) ابتعدت عن اختيار المكان تقليدي (مسرح العلبة الايطالي)، بل عمد إلى تقديم عروضه في صالات يقوم هو بتنظيم العلاقات الفضائية فيها وفق رؤيا تشكيلية تحول هذه الصالات إلى أماكن قدسية .

ولقد اختار القاعات التالية وأعدها لعروضه :

١_ المسرح الدائري: قصة الخليفة البابلية. طائر البحر. أحزان مهرج السيرك.

٢_ الفضاء المغلق: هاملت ( المسرح التجريبي اكاديمية الفنون ) الملك لير( باحة أحد قاعات قسم المسرح ). الحلم الضوئي( نفس القاعة ). حفلة الماس( مسرح الرشيد ).

٣_ الفضاء المفتوح: عزلة في الكريستال . ما كبث.

وهذه المحاولات التجريبية في تغير المعمار لها دور فاعل في رسم حدود لغة العرض الصورية وإعطاء الفضاء معناه الجامع الشامل.

## النتائج

خلص البحث إلى تثبيت النتائج أدناه والتي تمثل الكيفية التي تؤسس عليها آليات اشتغال الفضاء المسرحي في عروض مسرح الصورة عند المخرج العراقي صلاح القصب انطلاقا من فرضيات جمالية تكشف عن سرية هذا الفضاء وخصوصيته والنتائج يمكن تحديدها بالاتي :

١ـ فضاء مسرح الصورة .. لغة مسرحية تبحث عن غموض في دائرة العلاقات البصرية ..وتسعى الى التعبير عن اصطفافات متناقضة من الصور والدلالات المعبرة عن حقيقة العالم والكون بالحلم ومنطق اللاواعي .

٢ـ تعتمد لغة الفضاء المسرحي على لغة مسرحية خالصة تفجر معانيها الحقيقية الباطنية لتكشف المخفي من العلاقات .

٣ـ فضاء مسرح الصورة بفرضياته السحرية والطقسية عبارة عن عالم للاسرار والدلالات الرمزية يحتاج إلى متلقي يبذل جهدا معرفي ذهني في فك شفرة العرض للوصول إلى معرفة إسرار الصورة الغير معلنة .

٤ـ فضاء مسرح الصورة المفترض عبارة عن رؤية حلمية شاعرية تعمل فيها عناصر التكوين البصري خارج سياق التقليدي والمنطقي وصولا الى سحر الصورة وطقوسيتها .

٥ـ الفضاء في مسرح الصورة جامع شامل يحوي كل التركيبات والعناصر البصرية في العرض ويؤكد على اشتغال معماري متجدد تفرضه منطلقات فكرية جمالية تخضع الى فرضيات العرض في مسرح الصورة .

## الهوامش:

١ـ د.صلاح القصب. ما وراء الصورة، الإشارة الأولى لصورة الذاكرة. مجلة الأقلام (بغداد) العدد الثاني شباط ١٩٩٠. ص٦٥ .

٢ـ سعيد توفيق. سينا فيزيقيا الفن عند شوبنهاور . دار التنوير(بيروت) ١٩٨٣ . ص٦٤ .

٣ـ ياسين النصير.ثلاثة نماذج من الإخراج المسرحي في العراق . مجلة الأقلام (بغداد) العدد ٣ آذار ١٩٨٩ . ص٧٣ .

٤ـ انتونا ن ارتو. المسرح وقرينه، ترجمة د.سامية اسعد. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (القاهرة) ١٩٧٣ . ص٦٤

٥ـ المصدر السابق. ص٢٩ .

٦ـ د.صلاح القصب.مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق. بحث مقدم الى المؤتمر العلمي كلية الفنون /قسم المسرح ١٩٨٦ (بغداد). ص٣ .

٧ـ ـــ ، ـــ .نقلا عن ياسين النصير. ثلاثة نماذج من الإخراج المسرحي في العراق . ص٧٢.

٨ـ ـــ ، ـــ .كيمياء العرض . مجلة أسفار (بغداد) العدد ١٧ صيف ١٩٩٤ . ص١٦ .

٩ـ ـــ ، ـــ .ما وراء الصورة . الإشارة الأولى لصورة الذاكرة. ص٦٤ .

١٠ـ سامية اسعد. مفهوم المكان في العرض المسرحي المعاصر. مجلة عالم الفكر (الكويت) العدد ٤ يناير. فبراير. مارس ١٩٨٥ . ص٩٢ .

١١ـ باتريس بافيس.الفضاء في المسرح . ترجمة محمد سيف. مجلة الأقلام (بغداد) العدد الثاني شباط ١٩٩٠ . ص٥٣

١٢ـ د.صلاح القصب.كيمياء العرض . ص١٨ .

١٣ـ بول شاؤول. تعقيب عن مسرحية عزلة في الكريستال. نقلا عن احمد فياض ألمفرجي. مهرجان بغداد للمسرح العربي ١٠ _٢٠ شباط ١٩٩٠ . دائرة السينما والمسرح (بغداد) ١٩٩١ . ص٨٨ .

# التأويل الأورفي
## بين النص والتشكل

أ.م. جنان محمد أحمد
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة البصرة

*المقدمة*

إن عملية البحث في موضوع الأسطورة كنص يعتبر ظاهرة خطابية تقبل تعدد القراءات والتفكيك والاستنطاق اعتمادا على التأويل في فهم الظواهر المتعددة للبرهنة على إن للنص مدلولا خبيئا متغيرا وباعتبار إن عملية التأويل هنا تتجه إلى اللوحة التشكيلية التي اتخذت من نص/ الفلسفة / الأسطورة / الأورفية موضوعا لها لذا فأن العمل الفني / اللوحة / الذي يتعامل مع النص الأسطوري كشكل لا ينظر إليه بوصفه شكلا نقيا خاضعا لأحكام التذوق ، إنما يدعونا إلى مضمون الحقيقة كونه تجربة اختزلت فيها الجوانب القصدية للنص وما تبقى هو الشكل . هناك ما يسمى بالأضواء المنشورية هي سبب مهم في تأسيس إشكالية التأويل ، وعلى ضوء هذه الأضواء المنشورية يمكن فهم مكونات مجهول النص وما ورائياته ، وما يمكن تطبيقه على الشكل .

في الأسطورة /النص / أحداث سابقة قابلة للتأويل يقوم الفنان / الرسام / بإعادة تأويل تاريخ الأحداث السابقة في ضوء عوامل جديدة في سياق جديد يشمل تحويل لما تم تأويله وتطبيقه على أشكال ، اعتمادا على مستويات للحوار تتم حسب غادامير في ثلاثة مجالات : أولها المجال الجمالي / المتمثل في الأعمال الفنية . وثانيها المجال التاريخي ممثلا في موروث الماضي ، وثالثها المجال اللغوي ويتعلق بالعلامات والمعاني والدلالات . حاول الكثير من الفنانين التركيز على الفكر الأورفي الذي توضح من خلال التأكيد على القدرات التي تتسم بها هذه الذهنية في مجالات الفكر الفلسفي التجريدي والمنطقي جاء البحث كمحاولة قام بها الفنان التشكيلي لفهم النص الأورفي من حيث مداخلاته الفلسفية وما نتج عنها من تفسير للعلامات المتشكلة بالاعتماد على الفن التشكيلي الذي حاول الفنان من خلاله أن يفتح أبعادا للفكر ومسارات جديدة للبحث عندما تأمل الفنان ديلوني والشاعر والناقد التشكيلي غيوم ابو لينيير الذي سبقه في التأمل في اثر التاريخ الفلسفي والأسطوري الذي قاد إلى زيادة الوعي الذاتي حول تأثير ألذات على التفكير . باعتبار إن التأويل يعتمد على آليات عقلية فلسفية فهو جزء من التأمل الفلسفي الإنساني .

لهذا يتلخص هدف البحث في تحليل المعنى الذي توصل إليه الفنان التشكيلي الأورفي عند تفسيره لتلك الأسطورة ومن ثم كيفية الوصول إلى تأويل ذلك إلى شكل فني في اللوحة والمتولد من بنية النص ، وهنا محاولة لإعادة إنتاج تجربة النص في خطاب جديد من خلال محاولة لتفكيك خطاب النص واستعادة تركيبه بفاعلية جديدة يتحول بها بنية النص إلى أطروحة معاصرة ، بحيث يكون فيه التأويل محكوما بمذهب معاصر يطبق على العمل .

## الفصل الأول

### الفلسفة / الأسطورة / اللوحة

#### وحدة التنوع

عندما نتحدث عن الفلسفة التي تدخل في مجال الفن ، فإننا نعني بالتفكير في وصف التجربة الجمالية بقصد تحديد طبيعتها ومعناها ومداها قدر المستطاع . وهذا ما أكدته أفكار بعض الفلاسفة أمثال نوفاليس وشوبنهاور التي تقول " بأن الفن يكشف الحقيقة الخالدة بطريقة مباشرة وقوية .. حيث تبدو الأشياء مجردة .. ولذا يبدو إن الطريق إلى الفلسفة يبدأ من خلال الفن .[1]. ترتبط جميع هذه النشاطات مع بعضها البعض من خلال ما يسمى ( وحدة التنوع) ، وتنتظم حول فكرة النظام،( الذي هو تناسق المتنوعات ووزن المتعدد ، وبدون التعدد تصبح الوحدة جافة مملة ، ودون الوحدة يصبح التعدد تفرقا واتعدام تماسك) .[2]. الفلسفة تتناول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي [3] ، أي أنها تستخدم التجربة والتعقل لكي تقيم مذهبا معينا يصل إلى المفهوم المنطقي للصور بإيقائها في حيويتها من خلال الشعور الزماني والمكاني [4] . الفلسفة محاولة الإنسان لفهم ذاته فهما عميقا من اجل التوصل إلى الجوهري لدى هيغل : ( الفيلسوف هو من نوع فكر الفنان ) [5]، الفيلسوف يربط بين المفاهيم ، إذن الفلسفة تنطلق من المضمون .[6]. بينما الأسطورة " تخلق

وحدة الأحاسيس كما أنها تكون الوعي بالشمولية والهوية الأساسية للحياة "[٧].

أما الفن فأنه "يخلق وحدة الحدس . أي انه يقوم على حدس مباشر للوجود "[٨].

كيف يتم الربط إذن بين مفهوم الأسطورة الأورفية من ناحية تلاحمها بالفلسفة وبين الأورفية كحركة في الرسم ؟

يتطلب هذا الموضوع التعمق في الفكر الأسطوري من النواحي الرمزية والفلسفية . من الممكن أن تصبح الأسطورة استعارة ويكون العالم المسيطر عليها في هذه الحالة هو عالم الجمال . لذا فطبيعة العلاقة بين الأسطورة والفن تعني العلاقة بين والفكر والفن ، الفكر يشمل العقل ، والدور الذي يقوم به العقل هو في تنظيم التجربة الفنية والمسيطرة عليها[٩] . بينما الفن يكون قادر على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل استخدامه للدلالات وتوظيفه للصور الإبداعية التي تخترق محدودية المكان ولانهائية الزمان .

## الفلسفة الأورفية

"الفلسفة الأورفية تيار صوفي أدى إلى ظهور دين الإله ديونيسيوس . وقد ارتبط هذا الدين بشخصية الشاعر اورفيوس " [١٠] حيث نشأت مجموعة من أقدم العقائد الأورفية وهي عبارة عن مجموعة من التعاليم تحمل اسم الأورفية وتنطوي على أقدم التفاسير الإغريقية للكون ونشأة الإنسان، "ولم تظهر هذه التعاليم مدونة في كتب مقدسة إلا بعد القرن السادس ق.م "[١١]

اشتملت هذه التعاليم على :

أولا: اصل الكون

ثانيا : تنظيم الكون

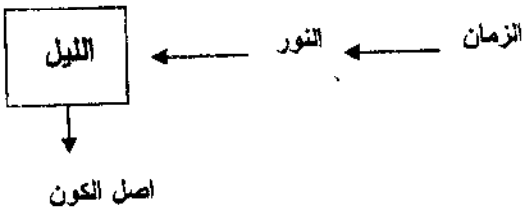
ثالثا : خلق الإنسان

### أولا : اصل الكون

على الرغم من اختلاف الروايات العديدة للأورفية حول اصل الكون إلا أن هذه الروايات يمكن تلخيصها وحصرها كالآتي :

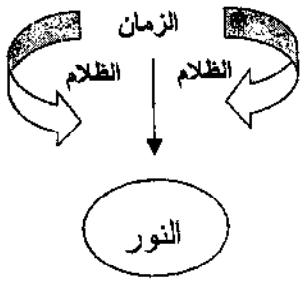
الرواية الأولى /

"إن اورفيوس جعل من الليل أصلا للكون ، وهو يرد حسب الأدبيات الأورفية في صيغة الأنثى باعتبار كونه ابنة النور الذي ينحدر هو نفسه/النور/ من الزمان ."[١٢]



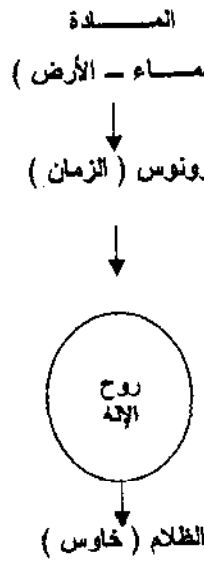

الرواية الثانية /

يكون المبدأ الأول هو الزمان والذي يسمى (كرونوس) ومنه الظلام (خاوس) الذي يحيط بالكل ، ثم يشكل كرونوس[١](الزمان) بيضة في ثنايا الظلام سرعان ما تنبثق لينشق منها النور ، وهنا يكون النور هو أول الموجودات من الآلهة ، ومن اسماءه التي يكنى بها زوس وديونيسيوس.




الرواية الثالثة /

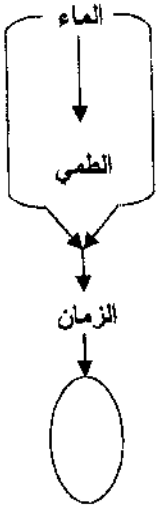
تعتبر المبدأ الأول المادة التي هي الماء والأرض ، ومنه كرونوس (الزمان ) ثم خاوس الظلام الذي ينبثق عن البيضة التي هي روح الإله.




[١] كرونوس : اسم إغريقي يضعه الرومان على مستوى زحل (مشتق من خرونوس) الإغريقية والتي تعني الزمن ، لذلك أصبح الأب الزمن (الترميز، ص ٢٤ )

الرواية الرابعة /

تعتبر الماء هو اصل جميع الأشياء وعنه تكون الطمي ومن كليهما ولد كرونوس الذي يولد بيضة هائلة والتي تنغلق لامتلائها بقدرة خالها.




من هذه الروايات الأربع نخرج بخلاصة : إن مكونات الوجود السماوي الرئيسية (وان اختلفت مواقع تسلسلها في الروايات) هي الزمان والليل والنور التي على أساسها تم تشكيل النص الأسطوري.

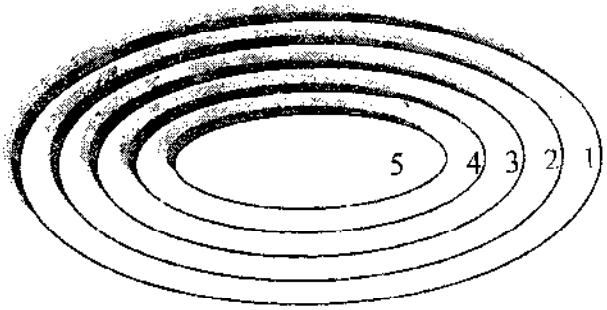
ثانيا : تنظيم الكون ( التناغم الكوني )

إن الطابع المميز لنشوء النظرية الأورفية هي أن عملية الخلق فيها تكون كما يلي :

* تجمع سائر الروايات الأورفية بأن البيضة التي تم تشكيلها من قبل الزمان تنغلق لينشق منها النور حيث إن عملية الانغلاق هذه هي مرحلة من مراحل النشوء [١٣] بما يعني أن النور يشكل بداية التكوين .

* يبدأ النور الذي هو أول الموجودات عملية الخلق فينجب الليل (الأنثى) ويمنحها قوته العظمى.

* يظهر الإله زيوس في الظلام الكوني للأورفية كإله خارق يقوم بابتلاع النور الذي هو الابن البكر للكون ، وحيث تبدأ جميع الأشياء بالتكون ثانية ضمن كيان زيوس وجعل كل الأشياء شيئا واحدا ( فيقوم زيوس باحاطة الأثير بكل الأشياء وفي الوسط منه أقام السماء ثم الأرض في الوسط من السماء والبحر في الوسط من الأرض وفي المركز منها أقام أبراج النجوم التي تتوج السماء )[١٤]




1 = الأثير

2 = السماء

3 = الأرض

4 = البحر

5 = ابراج النجوم

وهكذا يتم تنظيم الكون ، وهذه الإجابة التي تتمثل بجعل كل الأشياء شيئا واحدا هي إجابة ترسم أول تصور هندسي للكون

ثالثا : خلق الإنسان

تعتبر الأسطورة المتعلقة ببداية خلق الإنسان أي ( خلق اورفيوس )هي الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله مواضيع الفلسفة الأورفية . والتي هي أساسا (دين يوناني) . الأورفية كفلسفة قامت بصياغة كل ما هو أولي بنظام من الطقوس البدائية والوحشية تتمثل بخلق ديونيسيوس ، إلا إن الطرح الأسطوري هنا لا يخص ظاهرة فيزيقية أو تاريخية بل تقصد التذكير بموت السلف ومعاناته البطولية ،( كما إنها تخص (واقعا) معينا ولكنه غير فيزيقي أو تاريخي بل هو واقع طقوسي في عبادة ديونسيوس )[١٥] . في رواية الثيوجونيا الأورفية نجد أن زيوس بعد أن يقوم بترتيب الكون يقترن بكورني بيرسفوني فتنجب له ديونيسيوس ويضع بين يديه صولجان الحكم فيشعر قوم التيتان بالغيرة إزاء الطفل الذي يحاول الهرب من خلال القيام بتحولات دائمة ولكنه هزم بعد أن استدرجوه إلى حيث قاموا بتمزيق جسده إلى أجزاء وأقاموا وليمة على أشلائه التي أكلوها ، ولا ينجو إلا قلبه الذي تحمله أثينا إلى زيوس ليتسنى له من خلال هذا القلب إعادة الحياة من جديد إلى ديونسيوس الذي يبعث إليها للمرة الثالثة [١٦]

وبهذا تكون التحولات كما يلي :

١ــ ديونسيوس(النور) : كان إحدى مسميات المولود الأول **phanes**

٢ــ ديونسيوس(زاجريوس) : الطفل الإلهي وضحية التيتان .

٣ـ ديونسيوس(المبعوث) : الذي تعاد له الحياة في شكل الإله الأورفي .

## الفصل الثاني

### الأسطورة / النص

( النص هو أداء لغوي يتضمن معاني تشكل معلومة أو اسهامة معرفية سواء كان منطوقا أو مكتوبا )[١٧] ويعرف : بأنه ، (أي النص) ( من العلامات يشكل مجموعة من البنى وتنوعا من الدلالات ، بذلك فالنص هو تركيب من العلاقات يكون ضمن ميدان محدود ) [١٨] أما الأسطورة فهي حقل تكوين تشكلي [١٩] . على الرغم من إن أرسطو يعتقد بأن اورفيوس لا وجود له مطلقا إلا انه يتمتع بوجود حقيقي بالنسبة إلى جميع الكتاب القدماء كشاعر عذب الألحان ، إذ يؤكد هذا الوجود ( بعض الأعمال الفنية التي تنتمي إلى القرن السادس ق.م والتي تصور نقشا يظهر فيه اورفيوس على ظهر السفينة آرجو حاملا قيثارته بين ذراعيه وقد كتب على الرسم اورفاس)[٢٠] . تمثل الأسطورة المتعلقة ببداية خلق الإنسان (خلق اورفيوس) هي الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله مواضع الفلسفة الأورفية وأشدها أثرا في تطور الفكر اللاحق ، إلا إن نزول اورفيوس إلى العالم السفلي كانت المادة الفنية الرئيسية التي تناولها الفنانين باهتمام . فقد حظيت هذه الأسطورة بشعبية واسعة جعلتها مادة فنية قريبة إلى خيالهم الذي لا يتقيد بحدود الموضوعية العلمية ، بل يتجاوزها ليصور ما يجول في ذهن ونفس الإنسان من صور الخيال . كانت جرأة اورفيوس بالنزول إلى العالم السفلي بحثا عن زوجته الميتة بسبب لدغة أفعى ، أمرا لم يجرؤ على فعله أي مخلوق بشري فبينما كان أصدقاء يوريدية يبكونها ، كان اورفيوس يتنقل في العالم السفلي / المظلم / ارض الأموات(هاديس) / حاملا معه قيثارته / موسيقى / بحثا عن الملك بلوتو وزوجته بروسربانى حكام العالم السفلي ومتوسلا أليهم كي يعيدا إليه زوجته إلى عالم الأرض / النور/ وبعد توسلاته يسمحان له باصطحابها بشرط أن لا يلتفت أليها إلا بعد أن يغادرا هاديس ، ولكنه وحينما اقتربا من سطح الأرض/النور/ اخذ القلق يساور اورفيوس خوفا من أن يكون الإعياء قد بلغ من زوجته وأحس بلهفة لرؤيتها وهنا يخفق اورفيوس في لحظة النجاح لأنه في اللحظة التي يلتفت بها إلى الوراء تعود زوجته إلى الأعماق/ الظلام / مرة أخرى .

### الترميز النصي

النص : حقل منفتح يشارك في تكاثر إنتاج العلامة ،وحسب (بيرس ) سيكون النص تركيبا من العلامات مع مؤولاتها وموضوعها وركيزتها [٢١]. تستخدم بعض الرموز كأسلوب للتأمل ، خصوصا عندما نسبر غور أساس الرموز، لذا فالرمز هنا يكون (احد عناصر العملية الدالة في النص ، والعنصر الرمزي قادر على فرض ألذات ، ولكن كشيء غائب ،أو توزع توزعا سيميائيا وكشيء موجود في أماكن معينة بطريقة رمزية)[٢٢] . يبدأ الإنسان من خلال الأسطورة يتعلم فن جديد هو فن التعبير . هنا باستطاعتنا أن نمسك ببعض العناصر اللاشعورية الأكثر جوهرية (فالأسطورة لا تنشأ نتيجة العملية الفكرية فقط ، هي تخرج من أعماق المشاعر الإنسانية)[٢٣] تعمل الرمزية الأسطورية على طرح الإحساس وليست هي الإحساس ذاته بل المصاغ بالصورة ، مما يعني حدوث تغيير أساسي وهذا النشاط يقوم بمهمة التعبير الخارجي ، أي أخراج ما في الداخل .

وهناك بعض الوقائع تتخذ البعد الرمزي كأساس لها وهذا الرمز ما يعبر عن التعبيرية الكونية من خلال بعض المفردات ( ارض ، سماء ، حياة ، موت ) . وبواسطة اللوحة تتم عملية إحالة العمل الفني ــ النص إلى مرجع هو العالم ، وبالمقابل فهو إحالة العالم المحيط إلى كونه نصا . إن استخدام إمكانيات إنتاج النص داخل اللوحة كترميز للنص المحيطي بواسطة محاكاة التأثيرات المحيطية المختلفة ( الدوران في الأفلاك ، النزول إلى العالم السفلي ، الصعود للنور ) يتحول إلى عالم البعدين . في اختيار لعبارات معينة : ارض الأموات / هاديس /حاملا معه قيثارته تتميز بتعددية المعاني الأشارية ، والظاهرة هي مسألة تتعلق بأبعاد كلمة تصبح أشارة [٢٤] .

اورفيوس وموسيقاه / يمثل ما في الروح البشرية من قوى عليا في الفكر والاقتداء.

يوريدية / تمثل القوى الأدنى التي تخضع بشكل خاص للموت . بصورة عامة تمثل الأسطورة ما يمر به اورفيوس في العالمين الأعلى والأدنى ( التضحيات الضرورية ، إذا كان للروح أن تفتدي النفس الأدنى التي تحب والتي من دونها لا تجد

الخلاص)[٢٥] . ما بين الموت والحياة ( موت بوريديه وحياة اورفيوس غير الخالدة ) يتساوى الاثنان .

يوريدية الميتة : تحاول الصعود بمساعدة اورفيوس إلى العالم السماوي

اورفيوس الحي : يهبط ( كمحاولة لأنقاذ يوريدية ) إلى العالم السفلي

هاتان الفكرتان المتداخلتان هما حالتان من مقام واحد ( الحياة بعد الموت ) و( الموت بعد الحياة ) تتنافذ الشخصيتان بل تمثل التقاء الثقافة بالطبيعة وبالتالي تحقق أسطورة الحياة المتجددة في الموت .

## العناصر المرمزة

هناك ممارسات دالة في النص ، متوزعة سيميائيا بطريقة رمزية :

عنصر الخلاص : اعتقد الأورفيون إن تعلق الروح بالجسد إنما هو تكفير عن ذنب جنته في ماضي حياتها أو بمثابة عقوبة للخطيئة الأولى :هي جريمة التهام التيتان لجسم الإله ديونيسيوس ، ولما كان الجسد هو العنصر التيتاني مصدر الشر بشهواته فعلى الأورفي أن يكون متعسوفا يكرس حياته للحفاظ على العنصر الأعلى فيه حتى يأتي الزمن الذي تتحرر فيه الروح نهائيا من اسر الجسد ويتم ذلك بالخضوع إلى قواعد صارمة ومراسيم تطهيرية منتظمة .

يؤكد موضوعة الخلاص ملتون في حديثه عن مشاهد الجحيم التي تشكل مقدمة ضرورية لسقوط الإنسان ( الموت ) وخلاصة ، فيقارن نفسه باورفيوس عن طريق الموسيقى التي بواسطتها سمح له بالدخول إلى العالم الأرضي :

*وإذا نجوت من بركة الجحيم ، ورغم طول تاخري*
*في ذلك المقام الكئيب ، وكنت في هروبي*
*محمولا خلال ظلمات تحيق آنا ثم لا تكاد تنقشع*
*رحت أرسل النشيد عن الهيولي طويل الأبد*
*على نغمات لا يرسل مثلها معزف اورفيوس*
*وقد علمتني ربة الشعر السماوية أن أغامر نزولا*
*في المنحدر المظلم ، ثم ارتقي صعدا*
*رغم المخاطر والصعاب* [٢٦]

## عنصر الخلود

ظهر في الأسطورة أن الحياة والموت هما جزء من دراما كبيرة ، دراما الموت البشري والانبعاث ، أي أن على الطبيعة أن تخضع لتجديد القوى الدائم وعليها أن تموت كي تحيا. يبرز أيضا (إن الموت لا يبدو حقيقيا بل هو بداية حياة جديدة )[٢٧] إن الرحلة إلى العالم السفلي أو العلوي ترتبط بمفهوم التناسخ وإعادة التجسد في سلسلة من الحياوات ، ومعنى ذلك الأنعتاق النهائي للروح التي ترتقي من حضيض الحياة الأرضية لا لتصبح عدما في الموت بل لتبدأ حياتها وتعيش كالآلهة .وهي هنا الوصول إلى الحقيقة . فاورفيوس يكتشف الحقيقة من خلال موت يوريدكي ، فحبه لها جعله يبحث في أعماق الجحيم من اجلها حتى لامس من خلال محبته الحقيقة الأزلية .

يرتبط هذا بتعاليم اورفيوس :

غص في أعماق نفسك كي تتواصل من خلالها مع جوهر الأشياء ، مع ذلك الثالوث الأكبر المتألق في الأثير الطاهر ... دع الفكر يسيطر على الجسد ... وترفع عن المادة ... عندئذ ستحلق روحك في أعالي الأثير الطاهر للعلل الأزلية

## عنصر التطهير

يشدد اورفيوس على التطهير الروحي والاستقامة ، ذلك التطهير الذي يعتبره سقراط (انفصال الروح عن الجسد)[٢٨] وانه يفهم من النواحي الأخلاقية والجمالية لدى أرسطو بأنه (إذا ما تمت هذه العملية نتيجة للتذوق الفني الجمالي فأنه يحدث شعورا بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى واللذة)[٢٩] حالة التطهير تعتبر حقيقة متعالية لا يدركها كما يقول أفلوطين غير الموسيقي والمحب والفيلسوف [٣٠]

## الموسيقى

تمثل الموسيقى عنصرا ترميزيا مهما ترتبط بالعناصر السابقة ، وتحاول أن تفسر عملية الوصول إلى تلك العمليات من خلال ارتباطها بها .فالموسيقى هنا عبارة عن خطاب موسيقي ، علامة الموسيقى لها معنى يسميه المنظرون في علم الجمال الموسيقي / مؤثرات )[٣١] يتوسل اورفيوس إلى حكام العالم الأسفل بغنائه وقيثارته وأشعاره ليسمحان له بالدخول إلى ذلك العالم ( وبينما كان اورفيوس يتغنى بكلماته على أنغام قيثارته أجهشت الأشباح الشاحبة بالبكاء وغلب الأسى ربات الانتقام عند سماعهن هذا الشدو الحزين فأبتلت وجناتهن بالدموع ولم يملك حاكم العالم السفلي وزوجته إلا

الاستجابة لتوسلاته )[٣٢] إن ما يحدث هنا هو تأثير ايجابي مباشر تحققه الموسيقى ، سببه الشعور الحقيقي الداخلي للروح ( بالنسبة لأورفيوس ) وهذا الشعور يملك قابلية لإثارة شعور مشابه لدى المتلقي / حكام العالم السفلي / فتصبح الموسيقى وسيلة للاتصال لأن الصوت الموسيقي يعمل مباشرة مع الروح . والموسيقى بالنسبة للخلاص عنصر مهم يؤكدها الشاعر ( روبرت هنريسن ) في قصيدة عندما يرسل اورفيوس في رحلة ليس خلال العالم الأسفل فحسب بل خلال العالم الأعلى حيث مدارات الكواكب وتوكيده الرئيس على الموسيقى وتناغم الأفلاك [٣٣] في مدارات الكواكب تتناغم الأفلاك ، يعني رحلة للصعود لرؤية الأشياء في العالم العلوي ، تناغم الأفلاك المرتبط بتنظيم الكون بشكل دوائر ( مسارات الأفلاك ) سبق أن نظمها زيوس ، تولد الموسيقى ، أجسام كروية ، أفلاك ، دوران . وموسيقى الأجسام الكروية هي (مفهوم رياضي استنبطه فيثاغورس في القرن السادس ق.م اعتقد فيه أن البعد بين الأجرام السماوية يوازي طول الخيوط التي تنبثق من مختلف النوتات الموسيقية، لهذا استنتج أن الأجسام الكروية التي تحمل الأجرام السماوية تخلق تلك الموسيقى أثناء دورانها)[٣٤] يعتمد ذلك على مبدأ الربط بين تناغم الأفلاك وبين التناغم الفلسفي في الكون ، أما الرحلة خلال العالم السفلي فمثلها أفلاطون بأنها تجتمع مع رؤيا تناغم الأفلاك التي يمثلها القرص على مغزل الضرورة . القرص يتمثل بشكل مجوف يضم بداخله ثمانية أقراص أخرى تتداخل مع بعضها . كان المغزل يدور على ركبتي (الضرورة) وكان على كل واحدة من حلقاته تقف (سيرينة) تحملها الحلقة في دورتها فتصدر صوتا واحدا بنغمة واحدة بحيث تتشكل الأصوات الثمانية في مقام واحد وحولهن على مسافات متساوية كانت تجلس بنات الضرورة الثلاث ، كل واحدة على عرش في هيئة المقادير وهن : لاخيس وكلوثو واتروبوس ، ينشدن على موسيقى السيرينات : الأولى عما مضى والثانية عن الحاضر والثالثة عما سيأتي . هنا يتداخل مفهوم الموسيقى مع الزمن أو الموسيقى تتزامن مع الزمن .

## أمكنة النص

المكان هو محيط ينتقل فيه الإنسان .. ( والمكان في النص اكتسب صفة سيموطيقية من خلال إعطائه قيمة دلالية )[٣٥]

النظام السيموطيقي للمكان ينعكس على استخدام بعض الاستخدامات اللغوية / عالم ارضي ، عالم سماوي / مفاهيم تكتسب بعدا جديدا منْ خلال قيمتها السيموطيقية .

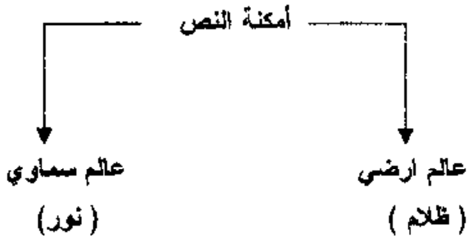
هي أمكنة الفضاءات المفتوحة

العالم الأرضي / .. الموت والسكون ، ارض هاديس = ظلام / ظلام ارضي

العالم السماوي / .. يمثل .. حياة أخرى جديدة ، الحركة ، الخلاص ، انبعاث ، شيء مقدس

اقترابا من سطح الأرض / نور

الدوران في فلك الفضاء الأرضي / الدروب الرهيبة والمتاهات




رحلة النزول إلى العالم السفلي يقابلها صعود لرؤية الأشياء الأخرى في العالم العلوي المرتبط بالأفلاك وهو ما يمثل رحلة صعود الروح إلى منطقة المفهوم ، بمعنى أن معرفة الحقيقة بواسطة ذلك الانفصال بأن يصبح على غير شعور بالأجزاء وان يكون مندمجا في سكينة واتحاد بالمحيط الكوني العظيم[٣٦] . ما يتم الحصول عليه من معرفة لا يأتي بالوسائل المألوفة : يجب البحث عن طريقة تشكيل الكون (الواقع الخارجي) كمكان حتى وان بلغ التشكيل حد التغيير من الصورة الأصلية تغييرا أساسيا ( باعتبار إن إيجاد المكاني بوصفه عملية تخيلية )[٣٧] ومكانية الفن التشكيلي هو ما يمكن تسميته بعالم الأبعاد ، وهو في اللوحة الأورفية (كتشكيل تجريدي) هو أولا عالم البعدين المحدد بواسطة الشكل وثانيا مستوى التنافذ بين المحتوى والشكل ( النص ـ الأثر الفني ) وما يحدث هو عملية اختزال في التعامل مع عالم البعدين للوصول إلى تلك الأمكنة المتخيلة في مساحة الفضاءات المفتوحة .

## أزمنة النص

يتحول النص التاريخي إلى حاضر ومستقبل أي إلى نص معاصر ، لأن من المسوغات الفلسفية لعملية التأويل ، التفاوت

الزمني بين إنتاج النص الأصلي وإعادة إنتاجه برؤية تضع في اعتبارها المتغيرات المعرفية التي سببها التعدد الزمني بين الإنتاج الأول للنص وإعادة تشكيله[٣٨]. الأورفية باعتبارها فلسفة صوفية فهي تتضمن أفكارا للزمن [٣٩] . وحسب رولان بارت ( تتبع أساطير الماضي حتى تصل إلى أشكالها الحاضرة ومن هنا ينشأ التاريخ المستقبلي )[٤٠] الفنان يقوم ما يتناوله من نظام سابق في الزمان والمكان ليدخله في نظام جديد دون أن يكون ذلك ارتباطا يتمسك به الفنان بالمكان أو الزمان القديم.

## الفصل الثالث

### بين النص واللوحة

#### الأورفية التشكيلية

ربما تبدو الفلسفة الأورفية أو أسطورة اورفيوس قابلة للتفسير المباشر ، إلا أن رموزا أساسية أصبحت موضوعا لدراسات تشكيلية من خلال البحث عن المعاني والمدلولات المكانية وراء كل رمز[٤١] . لذا فأن تناول الموضوع لمعطيات الأسطورة من خلال الرسم جاء من تأكيد الفنان التشكيلي على إن هذه الأسطورة بما تحمل من قيم فلسفية يجب إعادة بنائها بشكل يتلاءم مع الروح الجديدة للقرن العشرين والتي يواكب ظهورها إعادة تشكيل الأفكار . فبعد أن واجهت التكعيبية أزمات داخلية وانشقاقات بسبب تعدد الاتجاهات وتناقض الآراء إضافة إلى أن محاولتها لتجنب التلاعب اللوني باقتصارها على اللون الأحادي المونوكرامي قد جعلها فقيرة الألوان (فكان أن برزت عدد من الاتجاهات الجديدة كانت بداية التوجه نحو الفن اللاتصوري)[٤٢] . كانت الأورفية التي طورت خارج التكعيبية عام ١٩١٢ والتي كانت تهدف الوصول إلى عناصر جديدة حيث ابتعد الفنان ( روبرت ديلوني ) عن منهج التكعيبية المتزمتة محاولا أن يعطي نظاما جماليا لمنهجه الجديد ، والدخول إلى الحقيقة الجوهرية للشيء الذي يريد تمثيله معتمدا على عملية تأويل لنص الأسطورة ليس بطريقة إعادة لبناء المركبات كما شكلتها الأحداث الفعلية للأسطورة . وهكذا مثلما كان اورفيوس مرجعا للأورفية الفلسفية والأسطورية فأن ديلوني يعتبر المسؤول عن التطور الذي أدى إلى التوجه نحو الفن اللاتصوري الذي يعتبر فن تركيبات جديدة بواسطة عناصر لم تتم استعارتها من المجال البصري أو المرئيات ، وإنما أوجدها الفنان نفسه وهو الذي منحها الحقيقة الكاملة ومنحها امتلاء الواقع . أن يجد الفنان شيئا من نفسه يعني أن يستوحي تركيباته من الغريزة والحدس لتكون بالتالي تعبيرا عن الكون .وبالتالي يحدد تفسيره لكل الأشياء التي من حوله بأسلوبه الخاص ، والأسلوب لدى بونتي : (يقضي إلى دلالة )[٤٣]

وقبل أن تصبح العلامات والرموز بالنسبة للعناصر هي المؤشر البسيط على دلالات معطاة قبلا ، فينبغي أن يتوصل لتلك اللحظة التي يقوم العلامات بمنح الخبرة شكلا [٤٤] قام ديلوني بعملية تأويل تعتبر حسب غادامير (محاولة لإعادة الحوار بين المؤول والنص) يخرج عنها تركيب جديد انتقل من علاقة الفكر بالنص إلى علاقة وجود وكينونة[٤٥]. وبالتالي هي محاولة للتطبيق، ولأن غادامير يقول أن التطبيق يعد جزءا من الفهم ، ولأن الفهم هو تأويل دائما فأن الفهم مع هذا النحو يكون تطبيق وهذا يعني أن فهم الفلسفة في الأسطورة الأورفية تم تطبيقه كشكل فني / لوحة لدى ديلوني.

اللوحة الأورفية كعمل فني نتج عن أحداث سابقة مماثلة لغرض تأويلها ، والاختلاف الزمني أو التاريخي جعل الفنان يعيد تأويل الحدث الأسطوري السابق كشكل مماثل في ضوء العوامل الجديدة لعصره ، أي انه ( فهم معنى الأسطورة وليس الأسطورة بذاتها )[٤٦] كان اهتمام ديلوني ينصب على صياغة الأسس النظرية للفن لكلا من مصطلحات اللون والتناسب العددي ، وكان الأساس له هي الأسس النظرية للانطباعية الجديدة التي طرحت نظرية الفيزياتيين ومنهم (رود شفرويل) والتي نالت اهتمام كبير لدى ديلوني أكثر من نتائج بصرية .لهذا كان اللون يشكل لديه الشكل والموضوع في آن واحد محاولا تجسيد الضوء من خلال اللون والعودة إلى أصول الحدث بالتركيز على أولوية اللون الصافي .

كما اهتم بالتركيز على العلاقة بين الفضاء واللون .فاستخدم عام ١٩١١ــ١٩١٢ الألوان الموشورية وأنشأها من سطوح لونية صغيرة ومن هذه النقطة كانت نظرة ديلوني في تكوين السطوح هو هيكل اللوحة وهو ما دعاه ابولينيير بالأورفية .

من هنا اتجه ديلوني إلى مرحلته التجريدية في صياغة الأقراص ، وهي أشكال ذات ألوان متعددة ومجموعة عبارة (عن سلسلة من الأقراص مبنية على دولاب اللون ، فكانت أول رسوم لا موضوعية دعاها بأسماء مثل الشمس والقمر ، وكأنه شاء أن يوحي ببعض الرمزية الكونية)[٤٧]

النص / الأسطورة – النص / اللوحة

الأسطورة عبارة عن رسالة وبالتالي هي شيئا آخر غير الكلمة المنطوقة وتكون شكل فني ، ( النص شبكة من الترابطات المتعددة التي تمر عبر الفضاء الذي ترسمه علاقة العمل بالفنان )[٤٨] وفي محاولة للكشف عن هذا النص (يتم من خلال التأويل الذي يتمثل بحركة عمودية في طبقات النص وأعماقه)[٤٩] . أما اللوحة التشكيلية فتعتمد منطق التزامن في التوصيل )[٥٠] . التجربة الذاتية تنشأ من طرق الحدس الذي هو في حقيقته معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه ،أي إدراك الديمومة الخلاقة إدراكا مباشرا )[٥١] فالفنان يقوم ما يتناوله ن نظام سابق في الزمان والمكان ليدخله في نظام جديد دون أن يكون ذلك ارتباطا يتمسك به الفنان بالمكان أو الزمان القديم . أكد كاندنسكي من أن (الشكل لا يخلق العلاقة الطبيعية مع الماضي بل تخلقها القرابة الداخلية بين صفات معينة من الروح المعاصرة وروح بعض العصور الماضية )[٥٢] يمكن تفسير ما يحدث في ذهن الفنان من مراحل تحول النص الأسطوري إلى عمل فني على أساس تأويلي متحرر يتمثل في

١– البدء بمرحلة يتمتع فيها ذهن الفنان بصور الظواهر مرتكزا على النص الأدبي /الفلسفي للأسطورة .

٢– مرحلة الميل نحو التجريد والرغبة في تبسيط الواقع بالتعبير عنه بأشكال هندسية رغم تناقضها الظاهر إلا أنها تبقى على اتصال دقيق بالتجارب المجسدة .

٣– مرحلة التجريد الصرف لإكمال انفصال الفنان عن التجربة المباشرة إلى حد ربما تتعارض الحقيقة الأسطورية وبشدة مع ما يعرضه فكر الفنان .فالفنان يقوم هنا بإعادة بناء تشبيهات رافضا إلزام نفسه بالرؤية أو بالنص الأسطوري لأن العلاقة بين الشكل والنص الأسطوري تعتبر عملية انسجام تخلقها علاقات استعارية بين النص الأسطوري والشكل الفني ، وما يحدث من تشابه بين استعارات الجانبين ( يعتبر هو نشاط المخيلة )[٥٣] يمكن اعتبار الرسم وبالتحديد الشكل هو شفرة عصره .. (وهذه الشفرة تثير عملية دالة تعمل على تنظيمها)[٥٤] . وبالتالي تتحول اللوحة الأورفية إلى خطاب ،لأن الخطاب هو (كل وحدة أو تركيب دلالي شفاهيا كان أم مرئيا)[٥٥] فاللوحة هنا هي خطاب لأنها تركيب دلالي مرئي .

٤– الفنان يقوم بإعادة بناء تشبيهات ،رافضا إلزام نفسه بالرؤية أو بالنص الأسطوري ،لأن العلاقة بين الشكل والنص الأسطوري تعتبر عملية انسجام تخلقها علاقات استعارية بين النص الأسطوري والشكل الفني ، وما يحدث من تشابه بين استعارات الجانبين (يعتبر هو نشاط المخيلة )(الشعر والرسم)

عمليات التشكل

عملية التشكل يقودها الشكل ويحدث ذلك على السطح التصويري / اللوحة لتنتج أشكالا متوالدة)[٥٦] ويمكن إدراك التكوين التشكلي عن طريق النص الحكائي الأسطوري ويسمى (الجاذب) أو الشكل الأولي . هنا يتحول النص الأسطوري إلى تكوين تشكلي كما عبر عنه رينيه توم( يمكن وصفه على انه اختفاء الجواذب التي تصور الأشكال الأولية واستبدالها عن طريق الإمساك بها بالجواذب التي تصور الأشكال النهائية )[٥٧] الرسم في صلبه تشذيب كما انه يعمل على وفق نظامه المتكون من خطوط وأشكال وألوان .. وهذا النظام هو الذي يجعل تلقي الرسم يستمر خارج تاريخيته ،أي خارج المفصل الزمني والثقافي . لهذا فعندما ينهمك الرسام في التفكير فأن ذلك يعني تفكير تأويلي تخصصي لأنه وكما يلحظ ميرلو بونتي ( إن الرسام يؤول )[٥٨] لأن الرسام أصلا ذو قدرات خيالية فهو لايرتبط بشكل من أشكال الواقع المحدد للنص بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه ومركز القوى فيه وتوازنه )[٥٩]. العمل الفني بوصفه تعبيرا عن الرؤية الجمالية فهو إذن وسيلة لإبقاء وتخليد هذه الرؤية ، من خلال تركيبات تشكيلية تبين وحدة الوجود ،فالإيقاعية الداخلية تتصل بعالم الحياة من خلال مجموعة من العناصر الديناميية التي تتشاكل(نتيجة بناء علاقات منظمة للاستعارات ومن ثم إظهار الوحدة من خلال التعديل المتناغم لأجزاء الكل التي تتماثل مع الأجزاء الأكثر أهمية وجوهرية للنص ،بحيث إن عملية الإظهار التي تتم على سطح اللوحة تتكون بسبب عملية التشكل هذه)[٦٠]

تناول 'ديلوني' الكل في علاقته بأجزائه بمعنى أن (فهم المعنى لن يتم إلا في أطار المعرفة بالعمل المراد تأويله باعتباره كلا ، وهذا الكل لايمكن فهمه إلا بعد فهم أجزاءه المكونه له .. وهذا ما يمكن تسميته حسب دلتاي (الدائرة التاويلية) التي تتم بالانتقال من التخمين عن المعنى الكلي للعمل إلى تحليل أجزاءها عبر علاقاتها بالكل)[٦١]. والنص الأسطوري المراد تأويله هو باعتباره كلا تم فهمه بعد فهم أجزاءه الصغرى

ألمكونه له والتي تتكون من الأجزاء التي تم تشكيلها في اللوحة وهذه الأجزاء تتكون من اللون باعتباره العنصر الأساسي الذي يمثل الشكل والموضوع ، ثم تلاه في الأهمية الضوء والحدث والمدى التشكيلي باستخدام الدوائر اللونية والمقطع الذهبي الذي يؤدي إلى التأكيد بالتالي إلى ما يوحي بالحركة والفضاء ، والتعبير عن الزمن ومن ثم محاولة إيجاد نظام جمالي لتوليد الإيقاع ضمن الرسم ، ففي عمل ديلوني ما يشير إلى ارتباط الإيقاع التشكيلي بالإيقاع الكوني العام .(فعند توظيف الأشكال بتراكبها وتداخلها تتحقق أبعاد فكرية تتيح إيجاد علاقات جديدة من خلال علاقات بصرية للمسافات البصرية المحسوسة يتم فيها تفاعل بين مدركات المتلقي وحساسيته الجمالية )[٦٢] . إن هذه الأجزاء هي عناصر تم اختيارها من النص لتوظيفها في التكوين التشكلي النهائي إلا أن عملية الاختيار هذه اعتمدت على الخصائص والوظائف التعبيرية للنص ،إلا إن الرسام قام بعملية الاختيار هذه للأجزاء كمرادفات تخلق انسجاما نصيا شكليا وتولد طاقة تعبيرية كامنة في الشكل النهائي للعمل . استخدم الفنان مفردات غير مادية لم يؤكد عليها النص والذي كان تركيزة على مفردات مادية كانت تشكل فاعلية اكبر في النص، ويمكن أن نعزو ذلك إلى المفهوم الذي قدمه بتلر للنص بوصفه ركاما من الثغرات يرتضيها الفنان لنظامه الجديد في اللوحة.والذي يقوم من خلالها بتنظيم الشكل الذي هو اساسا تعبير عن ماتم تأويله ، يقوم بالتركيز على الدرجة التي يتم تقديمه بها بموجب علاقات لونية متناسقة [٦٣].

## التناغم اللوني / الكوني

من خلال الدوائر اللونية المتتالية والمتراكمة تم التوصل إلى التجمع الناتج بين الأشكال الهندسية المتناغمة للتكعيبية والقيمة التعبيرية التي يجسدها الطبق اللوني كله .ففي الدوائر اللونية يتميز أسلوب ديلوني باستخدام اللون وتوزيعه ليكون الشكل ، والأهمية تكمن في تكوين الشكل واللون على شكل صورة مأولة تعبر بشكل مناسب عن الشعور الداخلي التأملي للفنان دون أن يكون هناك ضرورة لمنح الشكل مظهرا ماديا قياسا للأشكال التي تم سردها في النص .هذا الاستخدام اللوني كان (قد هيأ لانتقال النظر من زاوية ملونة إلى زاوية أخرى بحسب ما يمليه توزيع هذه الألوان وتجاورها )[٦٤] . فلكل لون حياته الخاصة وكل لون يتبدل إذا ما جاور لونا آخر فعندما يجاور اللون الأحمر الأخضر كما يقول هوفستاتر:(نجد أن لونا اصفر مدعوما في الجهة المقابلة يحول النظر عن تناغم اللونين السابقين متهيئا للانتقال نحو الحدث اللون المجاور ومدخلا تدريجيا عرف بالدائرة اللونية في تأليف صحون هندسية)[٦٥] . ولأن اللون يكتسب خواصه الجمالية مما يحيطه فأن بنية اللون المتكونة يدرك من خلالها الشكل الذي لايمكن إدراكه إلا على صورة لون [٦٦].

## الموسيقى الكونية

تدخل الروح الموسيقية في اللوحة عن طريق انفعال سببه اللحظة الديناميكية التي تنشأ من انفعال اندماجي بين بعض العناصر /الألوان ، الخطوط والحركات /. فيندمج التعبير التشكيلي والموسيقى في مناخ تأملي توحيدي باعتبار إمكانية توحيد الحواس ، فهناك إذن علاقة بين النقرات الطبيعية للأنغام الموسيقية وبين السطوح التشكيلية – هي رغبة في استنطاق الشكل ،تخلقها الروابط مابين ظواهر بسيطة وقوانين كبرى ، وهذا يقود إلى تحسس الكون لخلق ما يدعوه كاندنسكي (موسيقى الأجواء) التي يكمن فيها مستقبل موسيقى العصور الماضية [٦٧]. يمكن تعميم مفهوم التناغم الموسيقي على الكون ، والكون كمفهوم ، هو رديف للتناغم .

في اللوحة الأورفية هناك موسيقية سبقت موسيقية كاندنسكي في اللوحة ارتبطت بموسيقى اورفيوس ، تمثلت بشكل رئيسي بديناميكية اللون التي ساعدت على توفير إمكانيات إحداث موسيقية اللوحة من خلال التجاورات اللونية . وما حدث لدى اورفيوس كان عندما ( توسل إلى حكام العالم السفلي بغنائه وقيثارته وأشعاره ليسمحان له بالدخول الى ذلك العالم ، وبينما كان اورفيوس يتغنى بكلماته على انغام قيثارته اجهشت الأشباح الشاحبة بالبكاء وغلب الأسى ربات الأنتقام عند سماعهن هذا الشدو الحزين فابتلت وجناتهن بالدموع ولم يملك حاكم العالم السفلي وزوجته إلا الاستجابة لتوسلاته )[٦٨].ان ما يحدث هنا هو تأثير ايجابي مباشر تحققه الموسيقى ، سببه الشعور الحقيقي الداخلي للروح (أورفيوس) وهذا الشعور يملك قابلية لإثارة شعور مشابه لدى المتلقي / حكام العالم السفلي / فتصبح الموسيقى وسيلة للاتصال ، لأن الصوت الموسيقي يعمل مباشرة مع الروح .

<u>الضوء</u>

(هو مصدر الطاقة والحياة كلها،كما انه نبع الألوان كلها)[69]. ولأن / النور/ في الفلسفة الأورفية والمنشق من البيضة المشكلة من قبل الزمان ، هو أول الموجودات ، وبالتالي يشكل بداية التكوين ، فكان أن تحول النور في الفلسفة / الأسطورة الأورفية إلى ( ضوء ملون ) في سلسلة رسومات ديلوني التي تعتبر أساسا رسوما للضوء ، فهو يصهر اللون كمادة عاكسة للضوء باعتبار إن ( النور ) يشكل العنصر المهم في الأسطورة لأنه هناك يمثل العودة إلى الحياة ، ولأن العودة إلى الحياة / الأرض / النور تتطلب المرور بعوالم جديدة حيث تبدأ الأشياء بالتكون ثانية بالاعتماد أساسا على النور المرتبط بطريقة تنظيم الكون ومحاولة اورفيوس بالدوران المستمر من اجل البحث عن الخلاص من الجسد ، لذا نجد في اللوحة الأورفية التي تتشكل منها رسومات الضوء الدائرية من خلال ما أقره ديلوني : بأن ليس هناك شيء عمودي أو أفقي ، فالضوء يشوه ويكسر كل شيء لهذا (اعتمد الفنان على الاستعمالات الهندسية لتكسرات المنشور/الضوء نفسه/فأصبحت الصورة بما يمكن تسميتها بالقوس قزح المتكسر)[70]. وافترض أيضا إن سلسلة رسوماته (أقراص) هي تجريدات مبكرة إلا إنها تعتبر أساسا رسوما للضوء.

<u>الديناميكية / الحركية</u>

يرى أفلاطون إن الزمان هو حركة السماء وان الحركة هي اختلاف ، تغيير في العنصر وحركة السماء هذه هي نظام الكون وحركته ويقول أيضا إن حركة الكون دائرية منظمة وهي سبعة بالإضافة إلى الحركة الدائرية هناك حركة من الأمام إلى الخلف ومن خلف إلى أمام ومن يمين إلى يسار وبالعكس ومن أعلى إلى أسفل وبالعكس [71]. إذن فأن بنية الوجود اهتزازية حركية ، تتمثل حركة الشكل ضمن دائرة ، وهذه (الدائرة هي عبارة عن وجود وكينونة ، لأنها تحوي كائنات تكتسب طبيعتها من الاختلاف القائم بينها)[72].

يدخل ديلوني في طبيعة تفكيره للأورفية في حركة دائرية ؟ هناك تكرار الدائرة ، والدوائر يمكن ان تنتقل بانسيابية واضحة من خلال الوجود المكاني للوحة .يتولد الشعور بالحركة من النظر للدوائر اللونية المتتالية وتتابع تناقض ألوانها التي تدعم بعضها بعض مما يولد ديناميكية تعوض عن الأشكال الموضوعية نفسها على الرغم من التزامها بها .هناك دلالة سيميائية يتنافذ من خلالها عالمين ( عالم سفلي / الظلام ) و(عالم علوي / النور) . وما يحقق وجود اورفيوس في اللوحة هو ديناميكيته وحركته في فضاءات العالم الأرضي ثم الانتقال إلى عالم الوجود السماوي للدوران بين الأفلاك . وبذلك فأن وجود اورفيوس وجود غير سكوني بمعنى انه في النص الأسطوري يمتلك كيان ووجود ديناميكي يتحدد من خلال التقاء ألذات في المحيط بشكل مباشر ، وبانتقالات مستمرة وديناميكية تحددها سرعة حركة الوجود ( تمت إحالة الشكل الإنساني إلى اثر يبدو فيه قيمة الإشارة أو العلاقة وما يتخللها من رمز في إفساح المجال للديناميكية الإنسانية بالظهور )[73] . فالحركة المستمرة مثلت في اللوحة بدوائر لونية ترتبط بحركية الإنسان ثم الكون .

<u>الفضاء</u>

إن طبيعة الفضاء القائم ضمن الحركة الدائرية ، هو فضاء مغلق.. كان الفضاء في الأورفية أشكالا تجريدية هي عبارة عن وحدات من فضاء ومعادلات ونسب تربيعية ( وما يفعله الفنان هو في إدخال شيء من النظام على هذه الفوضى الرياضية من خلال إبراز الإيقاع الكامن فيها)[74] الفضاء هنا هو فضاء الدائرة . باعتبار أن الفضاء ، كون يشمل معنى الزمن بحركة السماء /الأشكال الدائرية/ النور يمثل مجموعة الألوان الموشورية المشعة وهو بداية التكوين. فديلوني أعطى للأقراص الدائرية عنوان (أقراص متزامنة) والتي أصبحت رموزا للكواكب في بحثه عن الفضاء .

<u>التزامن</u>

أطلق على هذا الفن اسم المتزامن ، ( الذي تتساوى فيه العلاقة الفضائية والمكانية مع أفكار الفلسفة (الأورفية)[75]. كانت فكرة التزامن في الأساس هي صياغة لنظرية البعد الرابع التي كانت منتشرة منذ أوائل ١٩١٢ حيث طبق هذا الوصف المتزامن لأشياء منفصلة انفصالا كبيرا في الزمن والحيز.(وهو في الفن القانون الذي يشكل قاعدة للرمز الفني )[76] إلا انه انبثق من فكرة الصفة التراكمية للذاكرة البشرية كما شرحها برغسون عام ١٩٠٧ ومنذ هذا التاريخ استخدمت هذه الكلمة بمعنى آخر هو الإشارة بشكل خاص إلى الفن اللوني الصرف والذي أوجد تطابقا مع رؤية ديلوني للأشياء وتفسيره لها

تشكيليا،(الأشياء المتزامنة تؤدي إلى أحاسيس متزامنة وهذه بدورها تؤدي إلى أفكار متزامنة)[٧٧] . وهو بالنسبة له تزامن في الألوان كلها وتداخلاتها المجسدة لحركة فضائية متتابعة .لذا يعرف ديلوني التزامن بأنه الإدراك المركب للونين في وقت واحد ، وابلغ مثال هو تناول اللون الأحمر الأخضر (المتكاملين) إذا حفظت بينهما مسافة جشطالتية كافية بينهما بحيث يشكلان إثارة تتناولها العين كما تتناول الأذن خليط العلاقتين على البيانو ( دو و صول ) معا لذلك فالمشكلة لم تطرح في الرسم الأوربي إلا عندما اعتمد على التسطيح وعلى اللون الصافي .( وهذا ما يخلق أنماطا من التزامن البصري والموسيقي في اللوحات الأورفية حيث إن اسطوانات ديلوني المتناوب اللون المتكامل يطور بها تزامنات الألوان الموسيقية المسطحة )[٧٨].

## المقطع الذهبي

اهتمت الأورفية بالمقطع الذهبي الذي يجسد آراء مجموعة من الفنانين الذين كانت لهم اهتمامات خاصة بالهندسة والرياضيات لإعادة بناء اللوحة بحسب مقاييس علمية هدفها تقصي النسب بين الأشياء وتناغم أجزالها أو خلق علاقة منسجمة أو مرضية جماليا بين الأجزاء . ومنذ عدة قرون يرى الرسامون إن هذه العلاقة المثالية يخلقها التقييم الذي وصفه اقليدس بالنسبة الذهبية وأشار إليها كتاب عصر النهضة (بالتناسب الإلهي) ثم عرف في القرن التاسع عشر ( بالمقطع الذهبي ) ويمكن وصف التناسب بأنه الذي تكون فيه العلاقة بين الأكبر والأصغر هي العلاقة ذاتها بين الأكبر من جهة والأصغر مجتمعين من جهة أخرى[٧٩]. لهذا أوجد الفنانين في نظريات التناسب أساسا عقلانيا للجمال وكان استخدام المقطع الذهبي استخداما واعيا كوسيلة من وسائل إضفاء التناسب على أعمالهم في أعمال ديلوني هناك (هندسية نمطية ) وهذا الأساس النمطي بوصفه تكرار أو إيحاء بالتكرار للفكرة الرئيسية في أعماله هو إطار تستطيع أن تبني فوه او تنظم التكرار وهذا الإطار هو في الغالب الهندسة الأساسية الضمنية غير المرئية ولكن يجب الإحساس بوجودها )[٨٠].

## ا لنتائـــــج

عملية تأويل الشكل تضمنت عملية انتقائية في اختيار العناصر التي ترتبط بتصورات الفنان (الرسام ) وأفكاره .

* التأويل الأورفي يخضع النص الأسطوري لمقتضياته ومنهجه خارج وحول النص الداخلي .
* النص الأورفي يعتبر مادة للأورفية الشكلية وليس هو الموجه أو المحدد .
* الشكل لا يحدد العلاقة بينه وبين النص الأسطوري كتاريخ ماضي بل إن العلاقة بين الاثنين تخلقها ارتباطات داخلية مابين روحية الشكل الفني الحديث وبين روحية الأسطورة كتاريخ سابق .أي ارتباط بين القديم كنص ، وحديث كشل .
* قام ديلوني بتفكيك الأسطورة إلى عناصر رئيسية من خلال إشارات دالة في النص تقود إليه وتسعى إلى كشف ماهو باطن في النص ومن ثم استخدامها لذلك فان عملية المقاربة التأويل بين النص الأورفي الأسطوري واللوحة لا تعتمد على الخضوع التام للنص وتتمثل بما يلي :

الظلام / عالم الموتى

النور / يمثل مجموعة الألوان الموشورية المشعة باعتباره بداية التكوين

الخروج من عالم الأموات / الظلام إلى النور

الموسيقى / تطهير .. ألوان

العودة إلى الحياة / النور ... ضوء + ألوان مشعة

الدوران في الأفلاك / البحث عن الخلاص .... أشكال حلزونية ودائرية

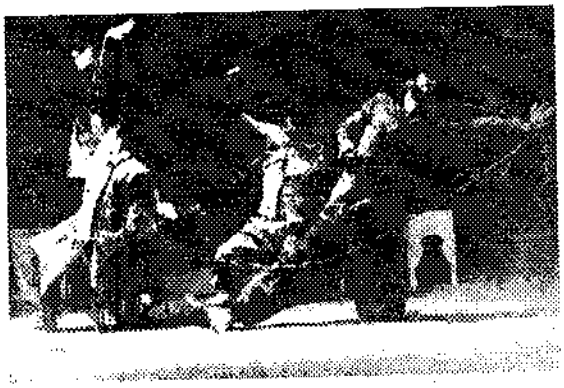
* اللوحة الأورفية بلا اورفيوس ( اورفيوس افتراضي ) بمعنى إن اللوحة تصوير للذات الحقيقية حسب النظرة الإغريقية ،فالأورفية ترى إن ذات المرء الحقيقية هي النفس وليس الجسد . وإلغاء شخصية اورفيوس (التي هي جزء رئيسي في النص ) كان قد تم حذفه في اللوحة ولكنه لم يؤدي إلى تعطيل عملية التواصل .

## الهوامش

١- توفيق، سعيد محمد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ،دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص٤٠
٢- بحث في علم الجمال ، جان برتليمي، ص٢٣٦
٣- ابوريان ، محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة / دار المعرفة الجامعية / القاهرة ،١٩٨٩ ، ص١٤٤
٤- ابوريان، محمد علي ، المصدر السابق ، ص ١٤٤
٥- نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية ، هيوج . سنفرمان ، ص٢١٢
٦- آفاق عربية عدد ٩ ، ١٩٩٠ ، مدخل الى السيموطيقيا ، ص ١٤
٧- افاق عربية ع ٩/١٩٩٠

٨- ابوريان ، المصدر السّابق ، ص١٤٤
٩- العشماوي، محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية ، بيروت ،١٩٨١، ص ٢٥
١٠- ابوريان ، تاريخ الفكر الفلسفي ، ج١، ط٣ ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨ ، ص٥٠
١١- مهدي، ثامر ، من الأسطورة إلى الفلسفة والعلم ، دار شؤون ثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١٥٣
١٢- المصدر السابق ، ص ١٥٥
١٣- المصدر السابق ، ص١٥٩
١٤- المصدر السابق ، ص١٥٦
١٥- آفاق عربية ، ع ٩ ، ١٩٩٠ ، ص١١٦
١٦- المصدر السابق ، ص١٦١
١٧- هيوج. سلفرمان ، نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية ، ص١١٦
١٨- مجلة دراسات فلسفية ، العدد ١، ٢٠٠٢ ، ص١٠٣
١٩- هيوج ، سلفرمان ، المصدر السابق، ص١١٩
٢٠- الشعر والرسم ، ص٢٦٤
٢١- مهدي، ثامر، ص١٥٣
٢٢- نصيات ، المصدر السابق ، ص٢٦٣
٢٣- هيوج ، سلفرمان ، مصدر سابق ، ص ٥٦
٢٤- الشعر والرسم ، ص٢٣٤
٢٥- ماكوين ، الترميز، ص١٦
٢٦- الترميز ، ص١٦و١٧
٢٧- النوري، د.قيس ، ص١٤٢
٢٨- التكريتي، ناجي، الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية ، ص٤٩
٢٩- ابوريان، فلسفة الجمال، ص١٦
٣٠- المصدر السابق، ص١٢٢
٣١- مجلة عالم الفكر ، العدد ٣و٤ ، ١٩٩٥ ، ص ٢٦٤
٣٢- اوفيد ، مسخ الكائنات ، ص ٢٢٠
٣٣- الترميز، ص١٢٨
٣٤- العلم والقيم الأنسانية، ص٤٥
٣٥- مجلة عالم الفكر ، المصدر السابق ، ص٢٥٥
٣٦- العوادي، عدنان حسين، الشعر الصوفي، ص٢٢
٣٧- الشعر والرسم ، ص١٦٨
٣٨- مجلة دراسات فلسفية ، المصدر السابق ، ص ١٠٦
٣٩- الثقافة الأجنبية ، ع٢،٢٠٠١، ص١٨
٤٠- رولان بارت ، الأسطورة اليوم، ص٧
٤١- الأسطورة والرمز، جبرا إبراهيم ، ص٤٠
٤٢- امهز، محمود ، الفن المعاصر ، ص١٠٧
٤٣- نصيات ، المصدر السابق ، ص٢٦٥
٤٤- كوش ، عمر : الاتجاهات النقدية الحديثة، ص٤٣
٤٥- الثقافة الأجنبية، الهرمينوطيقيا، ص١٥
٤٦- الان باونيس ، الرسم الأوربي الحديث ، ص١٨٢
٤٧- نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية ، ص٩٢
٤٨- مجلة دراسات فلسفية ، عدد ٢ ، ٢٠٠٢ ، ص ١٠٤
٤٩- آفاق عربية عدد ٥-٦ ، ٢٠٠١ ، التطور السيميائي، هناء مال الله ، ص٦٩
٥٠- ابوريان ، فلسفة الجمال ، ص١٢٨
٥١- فنون عربية كاندسكي ، ص١٠١
٥٢- الشعر والرسم ، ص١٣٩
٥٣- آفاق عربية ، عدد ٥-٦ ، ٢٠٠١، التطور السيميائي، هناء مال الله ، ص٦٩
٥٤- المصدر السابق ، ص ٦٩
٥٥- الأسطورة اليوم ، رولان بارت ، ص ٩
٥٦- الموقف الثقافي ، ع٢٩ ، التناص ، ٢٠٠٠ ، ص٥٥
٥٧- الشعر والرسم ، المصدر السابق ، ص ٢٣٦
٥٨- نصيات ، ص٢٤٥
٥٩- مجلة عالم الفكر، مجلد٣٣،عدد٢، ٢٠٠٤ في مفهومي القراءة والتأويل ، محمد المتقن ، ص٧
٦٠- الشعر والرسم ، ص٢٦٦
٦١- مجلة عالم الفكر،مجلد٣٣،عدد٢، ٢٠٠٤ في مفهومي القراءة والتأويل ، محمد المتقن، ص٧
٦٢- الموقف الثقافي،ع٢٩، التناص ، ٢٠٠٠، ص٥٥
٦٣- ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ص ٩٧
٦٤- امهز، ص١٠٩
٦٥- المصدر السابق ، ص١١٠
٦٦- الموقف الثقافي، التناص،ع٢٩، ٢٠٠٠، ص٥١
٦٧- مجلة فنون عربية ، عدد ١ ، ١٩٨٢ ، دار واسط ، المملكة المتحدة ، ص ٩٩
٦٨- اوفيد ، مسخ الكائنات ، ص ٢٢
٦٩- الموقف الثقافي ، ع٢٩، إذن ما الزمن،٢٠٠٠، ص١٨٣
٧٠- هربرت ريد، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ص٥٣
٧١- الموقف الثقافي ، ع٢٩ ،٢٠٠٠، ص١٨
٧٢- نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية ، هيوج . سلفرمان ص٨٧
٧٣- فردريك ماليز، الرسم كيف نتذوقه، ص١١٤
٧٤- ادوارد فراي، التكعيبية، ص١٩٠
٧٥- الشعر والرسم، ص١١٧
٧٦- الشعر والرسم، ص١٧١
٧٧- فنون عربية ، ع٥ ، العدد الأحمر
٧٨- آل سعيد ، شاكر حسن ، انا النقطة فوق فاء الحرف ، دار شؤون ثقافية ، بغداد ، ١٩٩٨ ، ص ٧٢
٧٩- فردريك ماليز، الرسم كيف نتذوقه، ص١١٤
٨٠- المصدر السابق، ص١١٦

# توظيف الموسيقى والغناء في مسرحية
## - أوديب الملك السعيد -



م.د. ناصر هاشم بدن
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

**مشكلة البحث والحاجة إليه :**

اقترنت فنون الموسيقى بالمسرح قبل نشأته فنا" مسرحيا" في عصور الإغريق القدماء عندما كانوا يحتفلون دينيا ويقدمون القرابين للآلهة ، وكانت طريقة الاحتفال الديني تعتمد الغناء والرقص والعزف وأطلق عليها اسم (الديثرامبوس)* وتقوم بتنفيذ الاحتفال مجموعة المنشدين(جوقة) ، وبعد أن أصبح هذا الاحتفال تقليداً مستمراً صارت له استعدادات وتمارين مما حوله الى فن (الدراما) ... وصارت الاغنيه والموسيقى من العناصر الاساسيه في بنائه (فلم يحدث على الإطلاق أن تُليت ملاحم هومر ، أو أناشيد بندار ، دون أن ترافقها الموسيقى)[1] ومن المعروف أن (الجوقة) كانت تقوم بالتعليق على الاحداث الدرامية الآنية والمستقبلية فلذا كان لها الدورالمهم بأنواع العروض التي ظهرت آنذاك التراجيدية والكوميدية ، وقد امتد عصر الإغريق طويلا ومؤثراً وشكّل المسرح جزءاً مهما من حياتهم ألاجتماعيه .. وقد أخذت الحضارة الرومانية الكثير من الإغريق (أما المسرح الروماني فقد سار على مسار المسرح الإغريقي ، إذ استخدم (سنيكا) وكتاب التراجيديا في عهده موسيقى الفلوت وغناء الجوقة كتقليد – محاكاة – لتطبيقات الإغريق ، وكذلك الحال في كوميديات (بلاوتوس) التي زخرت بكم كبير من الغناء والرقص تحاكي بها الملهاة الإغريقية التي قلدتها)[2] وهكذا يبدو أن الموسيقى والغناء لازمت المسرح في عصور متتالية مما يؤكد أهميتها ودورها الفاعل بحيث لم يتم الاستغناء عنها وأتخذ مسرح العصور الوسطى من قصص الإنجيل طقوساً دينية داخل الكنيسة ما لبثت أن تحولت إلى فن مسرحي متخذاً من التراتيل والأناشيد سبيلاً لتقديمه ، وكما هومعروف سميت (الأناشيد الجريجوريانيه)** .. وامتد ارتباط الموسيقى بالمسرح طويلاً على الرغم من أن بعض المسارح قد أهملت الجانب الموسيقي أولم تعطه الجانب الكبير لكنها كانت ترمز من خلال الموسيقى أو الغناء إلى دلالات درامية، مثال ذلك ما جاء في نصوص شكسبير، فلو تأملنا غناء (ديدمونه) قبل موتها في مسرحية (عطيل) أو في مشهد جنّون (اوفيليا) في مسرحية (هاملت) نجد إن شكسبير قد وظّف الغناء لتعميق حالة درامية، كما انه استعان بالموسيقى لدعم الحالات الشعورية كما جاء اثناء نعاس "الملك لير" أو في طقوس السحر، والعرافين، ومشاهد الحروب، والاحتفالات والمواكب[3] ، ومع تطور الزمن أخذت لموسيقى ألبحته تأخذ حيزا " كبيرا " في حياة الناس فبرزت شخصيات عباقرة الموسيقى أمثال(بيتهوفن، موزارت، هايدن ، باخ) .

واستمر التطور الفني حتى تطور فن المسرح المقترن بالموسيقى إلى نوع جديد من العروض ألمسرحيه أطلق عليه (الدراما ألموسيقيه) أو (الأوبرا) وصارت هذه الدراما من الفنون الدرامية ألراقيه أذ(أن الموسيقى تنضم فيها إلى فن التمثيل والى الشعر وتنفث فيهما روحا جديدة وتحملها إلى أعلى مناطق العاطفة والفكر)[4] من ثم ظهرت شخصية(فاغنر)*** الذي اهتم بتوحيد الفنون وانطلق من بنية المسرح الإغريقي الذي يراه أنموذجا رائعا، وصارت الموسيقى والغناء لديه تشكلان عصب الحياة في العرض المسرحي حيث (تمكن في أعماله الاخيره من أن يخضع الموسيقى لأدق تفاصيل أفكاره الموسيقية المنبثقة

من النص والمضمون الدرامي)[٥] وأخذ يعتمد كثيراً على الموسيقى وأتخذها بديلاً حتى عن النص أو الكلام كما في (رباعية الخاتم) .. ومن بعده أخذ الكثيرون يهتمون بالجانب الموسيقي والغنائي وتوظيفه في المسرح عنصرا اساسياً في تطوير الدراما... وهكذا أصبحت الموسيقى والغناء ملازمة للمسرح بشكل دقيق،وأخذ البعض يؤلف الموسيقى والغناء بنفسه لمسرحياته لتكون لصيقة بالحدث الدرامي وبرزت شخصية المؤلف والمخرج الالماني (بريشت) الذي كان من المهتمين جداً بدور الموسيقى ووظائفها بالعرض المسرحي فأخذ يؤلف موسيقى مسرحياته لتكتمل الرؤيه المطلوبه ،ويقول (بريشت) عن بعض الموسيقى التي ألفّها لمسرحياته ( إستخدمت الموسيقى بأكثر اشكالها شعبيةً وكانت بمثابة الاغاني والمارشات،زد على ذلك إن هذه القطع الموسيقيه قد تم الكشف عن بواعثها التوالية ،وفضلا عن ذلك فان افعال الموسيقى الى الدراما قد أحدث انقلابا في الأشكال التقليدية )[٦].

وهكذا يبدو ان للموسيقى والغناء دوراً مهما في مسرح (بريشت) ولو تفحصنا نصوص الاغاني لبعض مسرحياته نصل إلى الوظيفة السامية للاغنيه في الفعل الغنائي،ففي مسرحية (الإجراء)- مثلا- تعلن الاغنية عن الاغتراب والمعاناة كحقيقة ، فقد تغنى احد أبطال المسرحية ( كيف يمكن ان اعرف ما هو الرز؟ كيف يمكن أن اعرف،من يعرف ذلك؟ ليس عندي فكرة عن ماهيه الرز،كل ما اعرفه هو سعره)[٧] وفي هذا النص الغنائي يبدو واضحا ان بريشت استخدمه تعبيراً عن قضيه سياسية ، قضية صعوبة الحياة ولقمة العيش وهذا دور مهم في توظيف الغناء في العرض المسرحي . ومع انتشار فن المسرح عالميا وعربيا ، ولأن عالمنا العربي ميالاً للغناء والموسيقى فقد اعتمد الجانب الغنائي في نشأة المسرح وبشكل رئيسي.. فظهرت المسرحيات في سوريا ولبنان والقاهرة على يد مارون النقاش وسلامه حجازي .. متخذةً الغناء والموسيقى عنصرا أساسيا" في بنائها ، ونشطت فرقه الرحابنه مستعينةً" بصوت (فيروز) لتوظيف الغناء في عروضهم المسرحيه مثل اوبريتات ( زهرة المدائن ، بياع الخواتم ، بترا ، قصة حب.. وغيرها ) .

وما ان وصلت تأثيرات المسرح الى العراق حتى اتخذت من الغناء الديني في كنائس الموصل سبيلا لتقديمه ، ومع انتشار فن المسرح في العراق اتخذ مواضيعا متعددة في عروضه منها الاجتماعية والسياسية .. ففي الخمسينات اعتمد المسرح العراقي على الموسيقى والغناء في تقديم اوبريت (انتصار الشعب)**** وجاءت بعده مسرحيات كثيره منها (المفتاح ، نشيد الأرض ، الخرابه ، خيط البريسم ، ملحمة كلكامش...وغيرها) وكانت الموسيقى والغناء موظفه لإحداثها بشكل كبير، ومن العروض المسرحية العراقية المهمة – على حسب رأي الباحث- التي وظفت الموسيقى والغناء فيها بدقه (ترنيمه الكرسي الهزاز)*****

فقد ساهمت الأغنية مساهمه فعاله في الحدث الدرامي،بل كانت الإحداث الدرامية مبنية على أساس شخصيه المغنية (مريم) التي طواها النسيان ولكنها تعيش بذكريات المجد السابق فـ( تغني ألآمها بصورة لا تخفى آثار الزمن فيه،وبحال يدركها المشاهد من الأسى على مجد زائل وتشبث بالأوهام ... ولم يعد السر سرا" في هذا الكلام الذي يجري على لسانها والشعر الذي ترددد غناءا" والحال المحزنة التي هي عليها)[٨] وهكذا يكون الغناء أساس العرض المسرحي والتوظيف له جاء من بناء الشخصية ذاتها، وكذلك الحال في الموسيقى والغناء لمسرحية (لو)****** فقد كانت الموسيقى من روح العرض ،والغناء من صلب النص ، (فمع كل مشهد (موسيقى) صاخبة ترتفع وتنخفض تشتد وتلين تفرح وتحزن حسب الموقف وعلى الدرجة المطلوبة وضمن الإيقاع الشعبي المناسب )[٩]. وتوالت العروض المسرحية التي استعانت بالموسيقى والغناء، وكانت مسرحيه (أوديب الملك السعيد) من العروض المسرحية التي تم توظيف الموسيقى والغناء فيها بشكل واضح بين الانسجام بين الحدث الدرامي والموسيقى والغناء وعدم الانسجام ، وكانت مثار تساؤل هل إن توظيف الموسيقى والغناء جاء متطابقا مع العرض ومع المنهج أو الطريقة الاخراجية.. مما جعل الباحث يتساءل ويرى إن هذه القضية ليست بالشيء اليسير في عالم الدراما وهي مشكله من الضروري دراستها وتحليلها والوصول إلى النتائج الدقيقة والسليمة في معالجتها فهي مشكله جديرة بالدراسة والاهتمام للتوصل إلى الطريق الأمثل لتوظيف الموسيقى والغناء في المسرح وهكذا جاء البحث .

## أهمية البحث

تكمن اهمية البحث في انه :

١ . يساهم مساهمه علميه في تحديد الأسلوب الدقيق لتوظيف الموسيقى والغناء في العرض المسرحي .

٢ . يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة والعاملين في مجال الموسيقى والمسرح .

٣ . أغناء نظري وعلمي للمكتبة الفنية .

٤ . يعين المخرج على الاستخدام الامثل للموسيقى والغناء في المسرح .

## أهداف البحث

يسعى البحث لتحقيق الأهداف الآتية :-

١ . الكشف عن الصيغ العلمية في توظيف الموسيقى والغناء في المسرح .

٢ . التوثيق العلمي للعرض وللعاملين فيه من حيث التأليف والإخراج والتلحين .

٣ . الاستفادة العلمية للباحث حصرا – في تحديد الجوانب السلبية والايجابية في توظيفه للموسيقى والغناء في هذه المسرحية .

## عينة البحث

العرض المسرحي لمسرحيه ( أوديب الملك السعيد )

تأليف : فؤاد التكرلي

إخراج: د. طارق العذاري

النصوص الغنائية : د. عبد الستار عبد ثابت

ألحان : ناصر هاشم بدن

بغداد ، قاعة الشعب ١٩٩٥ م

## أسلوب البحث ومنهجيته :

اعتمد الباحث في نسج مادته على المنهج التحليلي الوصفي

## مجتمع البحث وعيناته

نص المسرحية مع النصوص الغنائية المؤلفة والعرض

## تحديد المصطلحات

توظيف :- كثيرا ما يستخدم مصطلح (( توظيف)) في البحوث والدراسات الأدبية والفنية.

ولأجل الوقوف أو الوصول إلى المصطلح النهائي المراد استخدامه في هذا البحث لجأ الباحث الى استعراض بعض التعريفات.

لقد جاء في قاموس المنجد أن الوظيفه هي (( ما يُعين من عمل أو طعام او رزق وغير ذلك ))[١٠]

فيما يرى الأب لويس معلوف (( وظفه عين له في كل يوم وظيفة ))[١١] ويقترب هذا التعريف كثيراً مما جاء في المعجم الوسيط فأن فعل (( وظفّ عَين له في كل يوم وظيفة وعليه العمل والخراج ونحو ذلك ))[١٢] وتقترب الكثير من التعريفات مع بعضها وتلتقي احياناً كثيرة فقد جاء في تعريف الوظيفة (مناسبة اجتماعيه، يؤدي عملا معينا ، يعمل يؤدي وظيفة)[١٣] أما عن التوظيف المسرحي فترى الباحثة ثورة يوسف هو (تفعيل الروابط القائمة بين العناصر الثقافية منها الطقس ، العرض المسرحي[١١]، وخاصة المساهمة التي يقدمها جزء من الثقافة ((الطقس)) ككل من خلال وجود فاعلية عناصره ((الطقس)) ضمن اطار العرض المسرحي)[١٤] . ويرى الباحث ان جميع التعاريف تحمل الى حـد ما المصطلح المراد العمل على اساسه ولكنه يرى ان ما جاء به البروفيسور باراشكيف ادق التعاريف اذ عرف التوظيف بأنـــه (الدور المنفرد لعنصر من العناصر بالنسبه لبقية العناصر الاخرى أي بعبارة أخرى علاقة الجزء بالكل )[١٥] . وعليه اعتمده الباحث كمصطلح يعمل عليه في بحثه

# الفصل الثاني

## الإطار النظري

### المبحث الأول

### نظره تاريخية حول توظيف الموسيقى والغناء في المسرح

علمنا في الفصل الأول الأهمية الكبيرة للموسيقى في المسرح في حياة الإغريق وتأثيرها على فن المسرح اليوم وكيف ( ان الموسيقى قد قامت بدور كبير في الدراما اليونانية في كوميديات (أرسطو فان) وكذلك تراجيديات الشعراء الآخرين ، ويعتبر تقديم الدراما اليونانية بغير الموسيقى حتى في الوقت الحالي شيئا مستحيلا)[١١]وكيف كان تجسيد الغناء من (الجوقة) التي تساهم مساهمة فعالة في بناء وتطور الاحداث من خلال العلاقه المباشره ما بين الحدث والمشاهد فـ( تـقوم بتعميق مجريات الاحداث وتذكيره بما مضى ،والتلويح له بما هو آت ، وما ان تصل المسرحيه الى نهاياتها حتى تتجلى تلك الاحداث فتؤدي ذروة وظيفتها في خلق التوازن النفسي عند المتفرج

الذي تقع عليه مهمة المشاركه في العرض المسرحي من خلال استيعاب الاحداث التي تجري على خشبة المسرح)[١٧] فنجد ان الجوقه قد ساهمت بالحدث الدرامي مساهمة مباشره وفعاله وكما اسلفنا فقد اتخذت الموسيقى والغناء سبيلا في مشاركتها . هنا يتضح اولاً إرتباط الموسيقى والغناء في الدراما منذ نشأتها ،ودورها في الأحداث ثانيا ، غير أننا لا نعرف بالدقه كيف كانت طريقة المشاركة الغنائية في بناء الحدث (وغالب الظن إن الديثرامبوس كان في أول الأمر ينشد إرتجالاً ، فكانت الكلمات والموسيقى جميعا" من وحي النشوة التي يبعثها الاحتفال)[١٨] . ويرى الباحث انه ليس يسيرا ان يكون الغناء أو الإنشاد مرتجلا"، إذ إن المؤدين هم مجموعه (جوقة) تصل إلى خمسين فردا ، ولان الغناء يتطلب التوحّد ، ولكونه يبنى على ثلاثة عناصر أساسيه هي النص واللحن والغناء فلا بد من توحيد النص اولاً ليصل إلى الجمهور موحدا مرسلاً من مجموعه تتحدث بصوت واحد الى المتلقي ، وكذلك لابد من توحيد طريقة الغناء (اللحن) ثانيا ، وعلى العموم فأن الموسيقى والغناء في المسرح الاغريقي كانت من العناصر المهمه وتوظيفها جاء من صلب الحدث الدرامي. اما في عصر الرومان فقد كانوا متأثرين بالمسرح الإغريقي من حيث استخدام (الجوقه) في الغناء والرقص في عروضهم المسرحية غير ان بناء الموسيقى في المسرح الروماني كان يميل الى الروح الحماسية بسبب طبيعة الرومان كشعب محارب (وكان دور الموسيقى ثانويا ، لا يزيد على ملء الفراغات بين الممثلين او على أحسن الأحوال مساندة احد الممثلين)[١٩]. واستمر ارتباط الموسيقى بالمسرح ، ففي العصور الوسطى وعلى الرغم من إن الكنيسة وقفت بالضد في البدء من الفنون باستثناء الموسيقى وفن العمارة فقد أدخلت الموسيقى بعد طول تردد الى داخل الكنيسة كأناشيد دينيه أو تهاليل .عن قصة السيد المسيح (ع) والكتاب المقدس ، فظهر نوع أطلق عليه الدراما الشعائرية (وكانت الدراما الشعائرية مسرحيه دينيه تولدت عن الفن الموسيقي في العصر الوسيط ، وقد بدأت بوصفها وسيلة" مبسطة" لتفسير الكتب المقدسة لأفراد الكنيسة الأميين ،ولكنها تدهورت بمضي الزمن حتى أصبحت مسرحيه ذات طابع ديني)[٢٠]. وهكذا يتضح دور الموسيقى والغناء في مسرح العصور الوسطى وأثره الواضح في تطوير الاحتفال الديني (القداس) الى مسرح ديني وتواصل الاهتمام بتوظيف الموسيقى والغناء في المسرح وكان من ابرز المهتمين بهذا الجانب ( فاجنر ) الذي استخدمها استخداما دقيقا حيث (جعل من الأغنية جزءا لا يتجزأ عن النص الشعري والحركة المسرحية وموسيقى الآلات والأصوات و لا يتجزأ عن سائر عناصر الدراما الأخرى من كورال وباليه ومناظر وديكور وأضاءه)[٢١]. وهكذا يبدو ان الموسيقى والغناء في مسرح (فاجنر) كانت موظفة بشكل ملاصق مع النص والحدث الدرامي، ومن المهم ذكره ان فاجنر قد طور استخدام الموسيقى والجوقة وعددها ومكانها فأصبحت تسمى مجموعه الموسيقيين والمغنين (الاوركسترا) واتخذت وظيفة الجوقة الإغريقية (فأصبح لها دور سيكولوجي يساعد على تأكيد الأحداث والتعريف بالشخوص

المهمة والربط بينها ، والتعبير عما يدور في نفس شخصيات الدراما)[٢٢].

ويعد اهتمام فاجنر بالموسيقى والغناء بهذا الشكل وعودته إلى الجذور الإغريقية في المسرح وتطويرها واعتماد الشعر والموسيقى كان له اكبر الأثر في إنضاج أهمية الموسيقى والغناء وتوظيفها الدقيق مما أدى إلى ظهور (الدراما الموسيقية) وقد سارت على غرار مسرح فاغنر العديد من المسارح التي تسلته ، وكان (آبيا) احد المهتمين بالموسيقى وتوظيفها في الأحداث الدرامية ، ويرى انه (إذا لم تكن الموسيقى موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما ، فأنها لا تفيد مهما بدأنا بها العرض المسرحي واخترنا لها أماكن لتصدح في بداية مشهد او نهايته ، أو في دخول شخصيه مهمة او في انصرافها من على المسرح.. أو استعملناها بلا عمق او ربط درامي)[٢٣]. وهنا يتضح السبيل الصحيح في توظيف الموسيقى في العرض المسرحي ودورها في اضفاء الجو العام وتعميق الحدث واظهارها بالشكل الفني المناسب. وقد اهتم العديد من المخرجين في عملية توظيف الموسيقى والغناء في المسرح منهم(جوردن كريك) ( أرتو، بسكاتور، وبريشت الذي أصبحت الموسيقى من العناصر الرئيسية في أعماله، ويرى بريشت انه (يجب أن لا تختلف مهمة الموسيقى عن مهمة النص ومهمة المنظر المسرحي ومهمة التمثيل والأجزاء الاخرى التي تكّون المسرح)[٢٤]. ونظرا لهذه الاهمية للموسيقى في مسرح بريشت فقد صار اهتمامه بها يصل الى حد ان يؤلف موسيقى اعماله بنفسه

بحيث انه يضع الموسيقى لتساهم في ايصال المشاعر وتعميق الموقف العقلي فيقول ان (الموسيقى تساعد الممثل على اظهار المعنى الباطني الاجتماعي والأساس تجمل علاقات الحدث المسرحي)[٢٥] .

وقد برزت أسماء عديدة في مجال الموسيقى المسرحيه أمثال (كورت فايل ، جورج جيرشون ، سترافنسكي ، بريتن) وقد ساهمت هذه الأسماء مساهمة كبيرة في تطور المسرح الموسيقى وفن الأوبرا .. وامتد تأثير المسرح إلى العالم العربي ،وكانت بداياته عبارة عن حلقات الغناء التي تطورت الى فن المسرح ، لعل أهم من أبدع في مجال المسرح والموسيقى من الرواد العرب هو الشيخ (سلامه حجازي) ف(لقد أحس سلامه حجازي إن الأغنية في المسرحية لها قيمه أعمق وأروع لان موضوع الأغنية يكون مستمدا من موقف أساسي في العمل الفني، ولا تكون الأغنية منفصلة عن هذا الموقف بعيده عنه)[٢٦]. وكان لتوجه سلامه حجازي هذا أثره الواضح في الغناء والموسيقى وكيفية توظيفها في العرض المسرحي ولاقى نجاحا كبيرا مما جعل الفنانين ينهجون نهجه أمثال ( منيرة المهدية ، الشيخ سيد درويش، محمد عثمان، جورج ابيض ... وغيرهم )

وامتد تأثير النشاط المسرحي من سوريا ولبنان والقاهرة إلى العراق ، واتخذ الجانب الديني البحت المجسد في قصة السيد المسيح (ع) في كنائس الموصل متخذين من التراتيل سبيلا لتقديم الطقس الديني وكان القس (حنا حبش) أول المهتمين بهذا الجانب ... وما لبث ان ظهر المسرح الديني متأثراً بالسوريين وقد (شهدت هذه المرة نشأة المسرح الغنائي على يد اسكندر زغبي الحلبي الذي كان متأثرا بتجربته هذه بالطابع الغنائي للمسرح الشامي الذي عرفته مدينة الموصل عن طريق الفرق الشامية القادمة من مدينة حلب السورية)[٢٧] .

ولأن الشعب العربي ميالا الى الغناء فقد اتخذت العروض المسرحية في العراق من الغناء سبيلاً لتقديم أي عرض مسرحي و لربما جاء الغناء بعيداً عن النص، فقد (امتاز مسرح اسكندر زغبي الحلبي باحتوائه على نص مسرحي مؤلف يغلب عليه الزجل العامي أقحم فيه الغناء ليحظى بأهتمام الجمهور الموصلي)[٢٨] . واخذ فن المسرح في العراق يمتد الى مدن العراق الأخرى ، وصار العراقيون ينظرون الى هذا الفن بأهتمام ، وكان للفرق العربيه الزائرة اثراً كبيرا في تنشيط فن المسرح في العراق ... وأخذ الشباب يقلدون وينسجون على ضوء ما شاهدوه ، وظهر الفنان حقي الشبلي الذي قلد المصريين في اعماله الاولى ، واعتمد اعتمادا" كبيرا" على الغناء وقد غنى بنفسه في مسرحياته الأولى ومن ثم استعان بالمطرب الكبير المشهور محمد القبانجي ليغني بين الفصول المسرحية من اجل الجذب الجماهيري واستضاف العازف الماهر عزوري أفندي ومن ثم استعان بفرقه موسيقيه[٢٩] ...

ثم اتخذ المسرح بعد ذلك شكلاً مستقلاً عن الموسيقى وصار يناقش مواضيع اجتماعيه بدون الأستعانة بالموسيقى أو أصبحت هامشيه ، واستمر تقديم العروض المسرحية بأساليب مختلفه وحتى عام ١٩٥٨ اذ قدمت وزارة المعارف اوبريت (انتصار الشعب) وكانت الموسيقى تعبر عن روح الحدث و(إن القيمة الفنية لهذا الأوبريت تكمن في الموسيقى المؤلفة والتي كانت عبارة عن مسار لحني أفقي مستمر ، تعزفه الاوركسترا المصاحبة مع فتح الستارة ولا تتوقف حتى نهاية العرض مرافقة للغناء تارة ومجسدة للحدث تارة أخرى)[٣٠] . واستمر تقديم المسرحيات العراقية التي ترافقها الموسيقى والتي تدخل في تفاصيل الأحداث ، فجاءت الموسيقى في مسرحية (المفتاح) ******* التي استخدمت الموروث الغنائي العراقي ، وكانت الأغاني موظفه لخدمة الحدث الدرامي ، وصارت الأعمال المسرحية الموسيقية متواصلة ، مما نتج عن ذلك فن الاوبريت وتواصل عطاء المسرح في السبعينيات ونشطت الفرق المسرحية التي اعتمدت الموسيقى والغناء كعناصر أساسيه في بنائها كما في مسرحية ( نشيد الأرض ، كان ياما كان ، مقامات أبي الورد ، الملحمة الشعبية ... وغيرها ) . وفي عقد الثمانينيات قدمت العروض المسرحية الكبيرة منها ( جذور الحب ، المحلة ، حب ومسرح وشباب ... )[٣١] .

وكانت العروض معتمدة اساساً على توظيف الموسيقى والغناء لتعط لموضوع المسرحية الاجتماعي نفحة واقعية وجاء في رأي الدكتور علي عبد الله عن الموسيقى لمسرحية جذور الحب بقوله (أما الموسيقى فكان لها دور مهم وفاعل حيث سارت جنباً الى جنب مع الفعل الدرامي مرافقة أو مجسده للحدث ، إلا انه لابد من الاشاره الى نوع من المبالغه الغنائيه التي زادت عن حاجة المسرحية مما كان له مردود عكسي أثر

في (ديناميكيه) الفعل وبالتالي عدم وضوح الخط الرئيسي للمسرحية)[٣١] . وهنا يبدو ان المؤلف الموسيقى اخذ يهتم ويدرك الدور المهم الذي تقوم به الموسيقى فقدمت العروض الكثيره المعتمده على توظيف الموسيقى والغناء للاحداث بدقه كما في مسرحيات (ترنيمة الكرسي الهزاز، لو، هذيان الذاكره المر، المومياء... وغيرها كثير ) .

وكان للمدن العراقيه نشاطا ملحوظآ في هذا المجال وكانت مدينة البصره من المدن العراقيه التي وظفّت الموسيقى في المسرح بدقه وبأهتمام مما انتج عن ذلك فن الاوبريت والتميز به ... وقدمت البصره العديد من المسرحيات التي تشكل الموسيقى عنصراً اساسياً من عناصرها كما في مسرحيات (اوراق من التاريخ ، العراق مهد الحضارات ، الطوفه ، كمره وليل وسفينه ، عرس الشهيد ، تحت المطر، السبع في السيرك ،النخلة الفضية ، القمر يرفض المحاق ، اوديب الملك السعيد ، الممثل ... وغيرها ) . وما زالت الموسيقى والغناء تشكل عنصراً اساسياً من عناصر العرض المسرحي والبناء الدرامي في البصره .

## المبحث الثاني

## توظيف الموسيقى والغناء في مسرح بريشت

يعد المخرج والكاتب الألماني (بريشت) من الأسماء المهمه في عالم الدراما ، فهو كاتب ومخرج وملحن ، ونادراً ما تلتقي هذه الصفات في شخص واحد ، وقد استفاد (برشت) من هذه المواهب ووظفها جميعا في خدمة المسرح الذي اعتمده كوسيله تعليميه ، وقد الف الموسيقى والغناء لأعماله لأنه ينظر الى الموسيقى في المسرح منفصلة عن الحدث، فلم يعهد تأليف الموسيقى لمؤلف موسيقى بل اراد ان يعمل ذلك بنفسه ليحقق هدف الموسيقى في مسرحه وهو عدم الانسجام التام والذي يسحب المشاهد الى الاجواء الواقعيه، فالموسيقى(لا تقوم بتجسيد الحدث إنما تقف في تضاد معه،تغربه لتحقيق الهدف في الأنفصال بين المسرح والصاله،لأن الموسيقى الجاده والممتعه والعقليه تسهم من جانبها في اجبار الأخرين على الأصغاء لصوت العقل)[٣٣] ولأنه كان يهدف من وراء مسرحه الى قيم واهداف يروم تعليمها من خلال خشبه المسرح فلهذا اراد ان يجعل المتلقي دائماً واعياً بان الذي أمامه مسرحاً (تمثيلاً) ليس واقعاً ، ولهذا وظف الموسيقى بهذه الطريقه التي لاتدع المشاهد ينسجم تماما مع الحدث،ولأنه اراد من خلال النص ان يوصل فكره الى المتلقي، ترك عناصر العرض الأخرى تاخذ دورها الطبيعي ( فالموسيقى قادرة على الاحتفاظ بتأثيرها الموسيقى المستقل والنقي الخاص، ويلبي هذا حاجة بريشت إلى الفصل الكامل بين العناصر الثلاثة الموسيقى، والنص، والقيم )[٣٤] . وللموسيقى في مسرح بريشت استقلالية في التعبير، فاربما استخدم موسيقى رومانسية هادئة مع مشهد صاخب أو بالعكس وذلك من اجل أن لا يتم الاندماج التام بين المشاهد والعرض بل يبقيه دائما عارفا انه في عرض مسرحي لأن برشت يرى إن حاله الانسجام التام بين المشاهد والعرض تفقد حالة التفكير[٣٥] . فالموسيقى تساهم في الفصل او القطع بين المتلقي والعرض فيما لو تناقضت من حيث الأيقاع الحركي او المرئي مع الأيقاع المسموع ، واذا ما كانت الموسيقى مؤداة كأغنيه، فيرى برشت انه (لابد ان يحاول الممثل- المغني – جعل الجمهور يؤمن بأنه مغنٍ – ممثل )[٣٦] لكي لا تتحقق حالة الاندماج ، والاكثر من ذلك ان بريشت في توظيف الغناء في العرض لم يعط للجانب التطريبي في الغناء دوراً مهماً بل وظفه من اجل هدف معين ضمن خط الفعل الدرامي و(تكمن وظيفتة في تلخيص حكاية او مشهد او الربط بين المشاهد او التعليق على الحدث او اعتراضه او دفعه الى الأمام واهم ما يميز هذا النوع من الغناء هو ابتعاده عن التطريب)[٣٧]. وتساهم الأغنيه في مسرح برشت مساهمه كبيره في التعبير عن الموقف أي ان برشت من خلال الأغاني التي يؤلفها مع النص يكشف عن موقف معين ف ( ان تهكم بريشت الشامل ينطوي على مثل اعلى لأنه يثور على واقع يبغضه ، فان (أغنية الاستسلام التي لعلها أعظم الأغاني تأثيرا في شريعة بريشت كافه- تكشف عن التاريخ الكامن وراء مواقف بريشت الأستهزائيه)[٣٨] .

ويرى الباحث ان هذه الوظائف للغناء في المسرح هي غاية ما يتطلبه العرض المسرحي، وبذلك على من يقوم بمهمة التأليف الموسيقي للمسرح ان يحسن استخدام الغناء في المسرح بحيث يتجنب الأعادات – مثلاً – خشية الملل ، وان تكون الأغنيه لخدمة الحدث وليست اغنيه مستقله تنشد المتعه او الترفيه في العرض لأن هذا ليس من اغراض الأغنيه في المسرح ، وعلى المؤلف الموسيقى ان يعي بدقه وظيفة

الأغنيه أن كانت للربط بين المشاهد او للتعليق على الأحداث ... ليعطي للبناء الموسيقي ما يتفق مع البناء الدرامي .

## الفصل الثالث

### اجراءات البحث

(١) ملخص المسرحية :

تم كتابة هذه المسرحيه بأسلوب معاصر لقصه الملك (اوديب) الشائعه لمؤلفها الاغريقي (سوفوكلس) .

(٢) تحليل موسيقى العرض :

يستهل العرض بأغـنية من مغن يظهر على المسرح جالساً على كرسي مرتفع في يسار المسرح وبمرافقتة آله عود .. يغني مخاطباً الجمهور بصيغه (الراوي) بمفردات شارحه، مفسرا لما سيأتي في هذا العرض (وبذلك جاء ادخال عنصري الغناء والموسيقى لاستكمال تقـنيات العرض الملحمي .. كما حددهـا بريشت نفسه )*******

أما الكلمات الغنائية فكانت :-

*انتبهوا يا ساده*

*هذا عرض يكسر دائرة المألوف وروتين العادة*

*أوديب بثوب آخر ..*

*يخلع ثوب التاريخ وثوب الأسطورة*

*يهرب من دائرة الضوء .. ويحيا*

*خلف مراياك المكسورة*

*انتبهوا يا ساده ..*

وبهذا تكـون الاغنيه قد اوضحت ان هنالك عرض مسـرحي وهنا جمهور وعـليه الانتباه ... وهنا تحقق دور المغنـي – الممثل– في المسرح البريشتي ... وقد شاركت الغناء جوقـة المنشدين بالانين . كان لحن الاغنيه من نغم (النهاوند)******* الشجي النغمات، والهادئ في وقعه على السامع ممـا اضـفى على اللحن روحا تطريبيه الى حد ما .. وكان الميزان (وحـده كبيره)******** بطيء ، هادئ ، والذي ساهم أيضا في تجسيد الروح التطريبية للحن.

في مشهد ظهور شخصيه (تيريسياس)عرّاف المدينة تنطلـق أغنيه من المغنى ذاته، وكانت الاغنيه من نغم الحجـاز علـى درجه النوا ، ويتميـز هـذا المقـام الشرقـي بالشـجن والطراوة ، والتعبير الرومانسي . . . وكان الميزان الإيقـاعي للغناء (وحدة كبيرة ) بطيء . وجاءت كلمات الأغنية تعاتـب عراف المدينة . . . بأنه صوت الحق وعليه أن يـدافع عـن الناس ويـــدافع عن حقوقهم ، ولا ينجرف خـلف الباطل المتمثل بالملك اوديب . . وكانت الكلمات :

*تيرسياس يا صوت الحق الصارخ في البرية*

*يا وهج الشمس الساطع والكلمات الذهبية*

*أتصير قناعا للكذاب وتيجانا ورقيه*

*اتصير الكف الأسود للماكنه الوحشية*

*أتبيع القلب المبصر بالعين الحجرية*

*تيريسياس تيريسياس .*

وبهذا كان توظيف هذه الاغنيه لشرح موقف،ودفع الاحداث الدراميه الى امام . . وتساهم ايضاً في الكشف عن حقائق ثابته تناقضت في شخصية تيرسـياس و( أن الالحان المغناة ل( ناصر هاشم) وأشعار عبد الستار عبد ثابت كانت اكثر قوه تعبيريه من المحور الاساس الذي جاء ثقيلاً اكثر منه معبراً عن فعل حركي وحوار فاعل يحمل دلالاته )[٣٩] . وساهمت الجوقه بالأنين المستمر مع الغناء لتزيد من القوه التعبيريه للغناء والفعل الدرامي . وعند خروج شخصية (تيرسياس) يعاد المقطع الاخير من الاغنيه وبنفس اللحن والميزان الإيقاعي لتأكيد الفعل الدرامي بواسطة الغناء ، وكانت الكلمات:

*أتصير قناعاً للكذاب وتيجاناً ورقيه*

*أتبع القلب المبصر بالعين الحجريه*

*تيرسيـاس تيرسيـاس .*

في مشهد ظهور شخصية " أوديب " المعاصر يستخدم عازف العود جملة موسيقية مكونة من نغمتين ( صول – نوى ) و(دو – جواب – كردان )وبزمن ( بلاتش ) فيما كانت طريقة العزف ( فـرداش ) وبقوة forte لتعطي الجانب التعبيري لهيئة (الملك اوديب ) الذي ظهر بزي عسكري معاصر . . فيما كان أنين الجوقة يتصاعد مع الموسيقى بشكل ملحوظ . وقـد تكررت الحروف الموسيقية مرتين لتتماشى مع حركه ظهور (اوديب). ثم ابتدأ الغناء وكان المغني – الممثل – ذاته يعزف ويغني وقوفاًوموجهاً"الغناء لأوديب ، وكانت الاغنيه من مقام الحجاز على درجة (النوى) ايضاً . . وكان الميزان الايقاعي (هجع مصري ) الذي يوحي بالرتابة القاتلة ، والفاجعة . وقد جاءت الكلمات الغنائية القصيرة شارحه ، تعرف للجمهور هذه الشخصية المسرحية التي ظهرت ، وقد تكررت الكلمات الغنائية مرارا للتأكيد . . وكانت الكلمات الغنائية :

أوديب الأرض الخربة والأزمنة المهجورة...

وكانت الاغنيه تحمل طابع الحزن الرومانسي الشفاف ، بروحيتها الغنائية ، مما أضفى عليها سمة التطريب وهو ما لا يتفق مع الغناء في مسرح بريشت .

## الفصل الرابع

### الاستنتاجات

١ . ساهمت الأغاني في التعليق على الشخصيات وشرحها وموقف هذه الشخصيات للجمهور – كما هو واضح في الأغنية الثانية ( تريسياس) ؛ وكذلك في الأغنية الثالثة (أوديب) .

٢ . ساهمت الأغاني في التعليق على الأحداث الدرامية وفق منهج مسرح بريشت .

٣ . اتصفت الأغاني بالروح التطريبية ، وهذا ما لا يتفق ومسرح بريشت في توظيف الغناء في مسرحه

٤ . تم استخدام الجوقه بشكل ثانوي .

٥ . كان دور الموسيقى هامشيا وتم التركيز على الغناء في العرض.

## الهوامش

* هو أول نوع من انواع الشعر الغنائي الذي كان ينظمه الشعراء وينشـدونه في مهرجان ديونيسوس ، وكان هذا الشعر ينشد في بادئ الأمـر بمصـاحبة الناس ( الأصح الناي ) ، وكان يتخذ موضوعه من سطوة الآله ، عثمان نويه ( المترجم ) / المسرحية العالمية الاربيس تيكول ، بغـداد ، وزارة التعلـيم العالي والبحث العلمي ، المطبعة العصرية ، ج١ ، ص٨ .

١ــ ثيدوم فيني ، تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة : سمحة الخولي ومحمـد جمال عبد الرحيم ، القاهرة ، دار المعارف ، مطابع الاهرام ١٩٧٠ ، ص١٤.

2- Randolp Good man , Drama on stage ( M,y, holt, Rinehart and Winston ) 1978 p : 29.

** نسبة الى الاب ( جريجوريس ).

٣ــ ينظر : موسوعة الموسيقى فاجنر ، ثروت عكاشة ، الوطن العربي ، ص٩٣ ــ ٩٤.

٤ــ موسوعة الموسيقى فاجنر ، المصدر السابق ، ص٨٨.

*** هو فيلهلم ريتشارد فاجنر ، موسيقي المانى ولد عام ١٨١٣ م ، تبلورت في شخصيته عناصر التعبير الموسيقي المسرحي ، قدم العديد من الاعمال الاوبرالية الضخمة منها ( الهولندي الطائر ، تريستيان وايزولده ، لوهنجرين...) ابتكر نوع من الالات الموسيقية اسماها ( فاجنر توبا ) استخدمها في اوبراته واستخدمها الموسقيين من بعده ، توفي في ١٨٨٣/٢/١٣.

٥ــ يوسف السيمي ، دعوة الى الموسيقى ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨١م ، ص١١٧.

٦ــ بريتولد بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : د. جميل نصيف ، بيروت ، لبنان ، عالم المعرفة ، ص٢٠٢.

٧ــ يوسف عبد المسيح ثروت ، الطريق والحدود ــ مقالات في الأدب والمسرح والفن ، بغداد ، وزارة الإعلام ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٧ ، ص٥٠.

**** قام بتأليف الموسيقى والغناء طارق حسون فريد عام ١٩٥٨ ، ويعد اول اوبريت ظهر في العراق ، للمزيد من المعلومات ينظر : د. علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، ص٩٥.

***** تأليف : فاروق محمد ، النصوص الغنائية ، عريان السيد خلف ، تمثيل : أنعام البطاط وإقبال نعيم ، إخراج : عوني كرومي ، قدم على قاعة المنتدى ببغداد ، ١٩٨٧م ،

٨ــ د. علي جواد الطاهر ، مسرحيات وروايات في مآل التقدير النقدي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣ ، ص٥١.

****** أعدتها الفنانة عواطف نعيم ، عن قصة ( الأم ) لشيخوف ، أخرجها عزيز خيون ، قدمت في منتدى المسرح ببغداد عام ١٩٨٩م ، ساهم الباحث في موسيقى العرض .

٩ــ علي جواد الطاهر ، المصدر السابق ، ص١٠٨.

١٠ــ البستاني ، يعقوب افرام ، قاموس منجد الطلاب ، بيروت ، دار المشرق ، ط١٦ ، ١٩٨٦ ، ص٩٢٧.

١١ــ اليسوعي ، الاب لويس معلوف ، المجد ، بيروت ، الطبعة الكاثوليكية ، د.ت ، ص١٠٠.

١٢ــ مجموعة اللغويين العرب ، المعجم الوسيط ، المجمع اللغوي ، دار احياء التراث العربية ، بيروت ، د.ت ، ص١٠٥٤.

١٣ــ قاموس معجم الرافدين ببغداد دار الحرية للطباعة ،١٩٨٧ ، ص٣٦٧.

فنون البصرة ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

١٤ـ يعقوب ، ثورة يوسف ، التوظيف الجمالي للموروث الشعبي المصرية في العرض المسرحي العراقي ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص١٣.

١٥ـ خدسيف ، البروفسور مزا لشكيف ، فلكلوري ، ترجمة : د. مني المرء احمد ، ج١ ، السويد ، ١٩٨٤.

١٦ـ شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الوف سنة ، ثالث الفنون ، الاول ، ترجمة : فريس حشمة ( القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ج١ ، ص٥٠.

١٧ـ علي عبد الله ، الموسيقى التعبيرية ، ص١٩.

١٨ـ الاريس بيكول ، المسرحية العالمية ، ج١ ، ص٩.

١٩ـ جوليوس بورنتوني ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ت : د. فواد زكريا ، مراجعة: د. حسين فوزي ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص٢٦.

٢٠ـ جوليوس بورنتوني ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ص١٠٥.

٢١ـ يوسف السيسي ، نشوة الفن الموسيقي ، ص١١٧.

٢٢ـ بول هنري لانج ، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونان الى عصر الرينايس ، ترجمة : احمد حمدي محمود ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص١٧١.

٢٣ـ علي عبد الله ، الموسيقى التعبيرية ، ص٢٠.

٢٤ـ جاك بورنوف ، المسرح الموسيقي في مجتمع متغير ، ترجمة : مني عبد الحميد ، غير منشور ، نسخة خطية لدى الباحث.

٢٥ـ علي عبد الله ، الموسيقى التعبيرية ، المصدر السابق ، ص٤٩.

٢٦ـ رجاء النقاش ، كلمات في الفن ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧١ ، ط١ ، ص٨٣.

٢٧ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، ص٩٠.

٢٨ـ المصدر نفسه ، ص٩٠.

٢٩ـ للمزيد من المعلومات : ينظر : د. عبد الستار عبد مليك البرضاني ، حقي الشبلي وجهوده الريادية في تأسيس المسرح العراقي (١٩٢٦ ـ ١٩٢٩) ، مجلة فنون البصرة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة البصرة ، كلية الفنون الجميلة ، العدد الاول ، السنة الاولى ، ٢٠٠٢، ص١١٩.

٣٠ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، ص٩٦.

******** تأليف يوسف العاني ، إخراج : سامي عبد الحميد ، الموسيقى : طارق حسون فريد ، تقديم : فرقة المسرح الفني الحديث ، بغداد ، ١٩٦٨ م .

٣١ـ للمزيد من المعلومات : ينظر : إبراهيم جلال في التوثيق والإبداع ، احمد فياض المفرجي ، بغداد ، مطبعة دجلة ، ١٩٩٩ ، ص٤٠ ـ ٤١.

٣٢ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، ص١٠٣.

٣٣ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، المصدر السابق ، ص٤٧.

٣٤ـ جاك بورنوف ، المسرح الموسيقي في مجتمع متغير ، المصدر السابق.

٣٥ـ ينظر : علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ، المصدر السابق ، ص٤٩.

٣٦ـ جاك بورنوف ، المصدر السابق .

٣٧ـ علي عبد الله ، المسرح الموسيقي في العراق ،المصدر السابق ص٥٠

٣٨ـ المسرح الثوري ، دراسات في التراث الحديثة من ابسن الى جان جينيه ، روبرت بروستين ، ترجمة : عبد الحليم الشلاوي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص٢٤٢.

********* مقابلة مع الدكتور طارق العذاري ـ مخرج المسرحية ـ اجراها الباحث معه بتاريخ ٢٠٠٤/١/١٧.

********** مقام شرقي ، لون .. يمشي أيضا ابو الصغير وكذلك ابو ماجد

********** مزار ايقاعي عربي وحداثته

٣٣ـ عاصف احمد بجيي ، نقد عروض مهرجان المسرح العراقي (٧) أربعة عروض تريد أن تتوج ، جريدة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٩٥/٥/٢٩.

## المقابلات

**مقابلة مع الدكتور طارق العذاري – مخرج المسرحية . أجراها الباحث معه – في البصرة – بتاريخ ١٧/ ١/ ٢٠٠٣.**

# دور الفضائيات في تشكيل بعض المظاهر السلوكية عند المراهقين

م.د. صلاح خليفة اللامي — كلية التربية ـ جامعة البصرة
أ.م.د. فيصل عبد منشد — كلية التربية ـ جامعة البصرة

## الفصل الأول

### أهمية البحث والحاجة اليه :

يتسم عصرنا الحالي بتطور هائل في وسائل الأتصال والتكنلوجيا وأصبحت لها أهمية كبيرة لما تشكله من أستقطاب جماهيري واسع ولما تتركه من آثار نفسية وأجتماعية .

فالأعلام هو عملية تفاهم تقوم على تنظيم التفاعل بين الناس (ابو مغلي، ٢٠٠٢ ،ص١٩٠) ، وهي تمتلك من خلال ماتبثه القدرة على تغيير نظرة الناس الى الحياة والى العالم من حولهم فيتغير بالتالي حكمهم عليها وموقفهم منها. (الدفيف،٢٠٠٥، ص٣) . ان التغير الثقافي هو ثمرة من ثمرات وسائل الأعلام وهذا يدل على خطورة الدور الذي تلعبه هذه الوسائل بمختلف أنواعها (ابو مغلي ،٢٠٠٢ ، ص١٠٠) . أن البث المباشر عبر الأقمار الصناعية أصبح يخترق جدار مساكننا ويسكن في خارطة عالمنا كبالغين أو عالم أبنائنا سواء من الناحية الأدراكية والنفسية والاجتماعية والسلوكية(الكحلاوي، ٢٠٠٥ ، ص٢) . أن العصر الحالي يمكن أن نطلق عليه بحق عصر الفضائيات فمنذ أن بدأ أستخدام الأقمار الصناعية لأغراض الأتصالات في العاشر من تموز ١٩٦٢ بعد بث أول قمر صناعي يستقر في الفضاء بأسم تلستار ومنذ ذلك الحين وسمائنا تعج بالأقمار الصناعية الذي جعلت العالم عبارة عن قرية صغيرة يتأثر بعضها بالبعض الآخر . وأصبحت الفضائيات منافسا رئيسيا للوالدين في تشكيل سلوك الأبناء وتلقينهم المعارف والقيم الصالح منها والطالح . ( المنصوري ، ٢٠٠٣ ، ص١٢ ) . وأصبحت الفضائيات عنصر اساسي تساهم في التنشئة الأجتماعية وتأخذ دورها الى جانب المدرسة والأسرة والمجتمع فأصبحت الوسيلة المرغوبة للتثقيف والرفاه والتعليم (الأسدي ، ٢٠٠٠ ، ص١). مع أنحسار دور الأسرة في ظروف العمل وخروج الأمهات الى العمل أصبح الأطفال يستوعبون القيم من خلال وسائل الأعلام ولاسيما الفضائيات حيث أخذت قيم الأسرة بالضمور لتحل محلها قيم مشتقة من مسلسلات العنف والجريمة والجنس التي تبثها الفضائيات (زيادي ، ٢٠٠٠ ، ص٤٣). وبالتالي أصبح التلفزيون ينمو بالطفل نحو الأنفعال وأتخاذ القرارات غير العقلانية بسبب مايرد في البرامج من أنحراف خلقي وهبوط في الذوق العام وأسراف في المظاهر الأستهلاكية على حساب الجوهر والقيم الخلقية بل أن السيل الجارف من المعلومات التي تجتاح المجتمع عبر الفضائيات سوف يكون لها تأثيرات بالغة في التربية تطال أهدافها ومؤسساتها ومناهجها وأساليبها . فلم يعد مقبولا أن تتجاهل الأسرة هذه المؤثرات التي يتعرض لها الأبناء من القنوات الفضائية وتتعامل معهم بأساليب ماقبل الفضائيات بل أصبحت مهمة الوالدين عسيرة في متابعة أبنائهم وأختيار مايقدم لهم ومايشاهدونه من هذا السيل الجارف من المعلومات حتى يتسنى لهم أكتساب المهارات والمؤهلات التي تساعدهم في نقد مايقدم لهم والحكم عليه ( حجازي، ٢٠٠٥، ص٣).

لقد أصبحت برامج الفضائيات غير الموجهة تسمم أفكار الأطفال وتلوث بيئتهم وأنحرافهم في سن مبكرة فقد أشار القاضي الأمريكي كيرتس بوك أن التلفزيون من أسباب أنحراف الأحداث الرئيسة (زيادي، ٢٠٠٠، ص٤٢). ساهمت برامج الأطفال التي تقدم في القنوات الفضائية العربية في أفساد ذوقهم العام من خلال ماتقدمه تلك الفضائيات من أفلام تحض على الجريمة

كالسرقة والكذب والأستهتار بالفيم (عبدالحميد، ٢٠٠٥، ص٣). أن المراهقين عادة يحاولون التشبه بالشخصيات التي يعرضها التلفزيون ويتأثرون بالعنف والجنس ويحيون حياة أشبه بأحلام اليقظة ويربطون بين القسوة والعنف والجنس . وأشارت بعض التقارير الصادرة من منظمات دولية أن ما بين ٢٥ ــ ٣٠% من أعمال العنف في سائر أنحاء العالم سببها مشاهدة العنف في التلفزيون (زيادي، ٢٠٠٠، ص٣٩). لقد أدت الكثير من البرامج التلفزيونية الى بلورة الميول الأجرامية عند المراهقين وبالتالي أصيب الأطفال بأزمة قيمية أنعكست آثارها على سلوكهم . وهكذا تعلم الأطفال أساليب الأنتقام وكيفية السرقة وكل مايفتح لهم آفاق الجريمة. كما أن بعض البرامج تكرس الحياة الغريبة عن تقاليدنا وعاداتنا مما يولد نوعا من التمرد على حياتهم يصل الى درجة الأحباط . أن عرض المشاهد الفاضحة التي تؤدي الى أثارة الغرائز أو تلك التي تدعو الى تعاطي المخدرات والمسكرات أو التي تعرض المرأة كجسد كل هذه المشاهد أدت الى أضعاف التماسك الأسري والى أحداث شرخ كبير في سلوك الأطفال . ما نجحت هذه المشاهدات المنظمة للفضائيات الى أن تجعل الثقافة الأستهلاكية هي الزاد الحقيقي للجيل فقد تحول هذا الجيل نتيجة لأنحرافه في بحر الأعلانات الراقصة الى أنسان هامشي سلبي يعتمد على غيره ولايحسن العمل ولا الإنتاج (الكحلاوي، ٢٠٠٥، ص٤)، وبذلك أصبح التلفزيون عامل من عوامل الإعاقة للتنشئة الاجتماعية للطفل لعدم اختلاطه بزملائه خارج البيت مما أثر على تشكيل شخصية المراهق. كل هذه العوامل تؤدي الى تدمير البراءة في نفس الطفل فهو يعيش بواقع غير واقعه وحياة غير حياته بينما تقوم الأسرة والمدرسة بتعليمه وتثقيفه بمادة ثقيلة متناقضة لاتتناسب مع تطلعاته التي نمت من جراء هذه المشاهدات . وتبرز أهمية هذا البحث من أهمية الفضائيات في تشكيل سلوك الأفراد وخاصة الأطفال منهم وبلورة وتغيير الأتجاهات من خلال أثارة ردود فعل عاطفية لدى المراهقين الذين هم عماد المجتمع ومستقبله وبالتالي حاجة المجتمع الى أن تسهم التربية في أكساب افرد أقصى درجات المرونة وتنمية التفكير النقدي لدى الأجيال حتى تمكنهم من مواجهة هذا الغزو الثقافي والفكري.

## مشكلة البحث

أن مشكلة البحث تحدد في الإجابة على السؤال الآتي:

ماهو أثر الفضائيات على تشكيل بعض مظاهر السلوك عند المراهقين؟ وما تتوصل إليه الدراسة من توصيات ومقترحات في هذا المجال؟

## أهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى :

١ــ التعرف على علاقة الفضائيات ببعض المظاهر السلوكية عند المراهقين وترتيبها من حيث الأهمية.

٢ــ التعرف في ما اذا كانت هناك فروق ذات دلالة أحصائية بين أستجابات عينة البحث حسب الجنس.

## حدود البحث

لقد تحددت الدراسة الحالية بالمجالات الآتية:

١ــ المجال البشري لقد تضمن هذا المجال عينة الدراسة والتي شملت عينة من طلاب وطالبات الصفوف المنتهية بالمدارس المتوسطة .

٢ــ المجال المكاني (الجغرافي) لقد تضمن هذا المجال المدارس المتوسطة في محافظة البصرة .

٣ــ المجال الزماني لقد تضمن هذا المجال المدة الزمنية المحصورة بين ٢٠٠٤/١/١ــ٢٠٠٥/٢/١ وهي المدة التي قام فيها الباحثان بأجراء الدراسة الاستطلاعية والتطبيق النهائي .

## تحديد المصطلحات

### ١ ــ الفضائيات :

عرفها حجازي ٢٠٠٥ :

على أنها : " أهم وسائط الأتصالات التي تعتمد على الأقمار الصناعية وتتم بطريقتين :

الأولى / نقل البرامج من موقع الى موقع مثل التقارير الأخبارية .

الثانية / الأذاعة بالأقمار الصناعية ( البث المباشر ) حيث ينقل البث الى منطقة جغرافية واسعة يمكن أستقبال هذا البث عن طريق المحطات الأرضية أو عن طريق الأفراد الذين تتوافر لديهم هوائيات أستقبال البث المباشر" (حجازي، ٢٠٠٥، ص٢).

٢ ــ السلوك :

عرفه زهران ١٩٨٤ :

"هو نشاط جسمي أو عقلي أو أجتماعي أو أنفعالي يصدر من الكائن الحي نتيجة لعلاقة ديناميكيةوتفاعل بينه وبين البيئة المحلية المحيطة به . وهو أستجابات لمثيرات معينة" (زهران، ١٩٨٤، ص ١٢٥).

٣ ــ المراهق :

عرفه الفخري ١٩٨١ :

"المراهق كلمة لاتينية تعني التدرج في النمو وهي مرحلة أنتقالية بين الطفولة والرشد" ( الفخري ،١٩٨١ ، ص٢١ ).

عرفه أبو جادو ٢٠٠٠:

"على أنه الشخص الذي يتدرج نحو النضج الجنسي والجسمي والعقلي والنفسي" (أبو جادو ، ٢٠٠٠ ، ص٢١٢).

## الدراسات السابقة

١ ــ دراسة الدعيلج ، ١٩٩٥ :

(( الآثار والمواجهة تربويا وأعلاميا ))

هدفت الدراسة الى معرفة الآثار السلبية والأيجابية لوسائل الأعلام على المشاهدين. في المملكة العربية السعودية توصل الباحث الى عدد من الآثار الأيجابية لوسائل الأعلام منها التعرف على الثقافات العالمية والتعرف على أحداث ووقائع وتنمية التفكير وأتساع مدارك المشاهدين . أما النتائج السلبية فهي أثارة الغرائز وتعاطي المخدرات والمسكرات وأضعاف اللغة العربية والتفكك الأسري وأنشغال المرأة بالموضة والأزياء . وأضعاف روح الولاء للوطن والمجتمع (الدعيلج، ١٩٩٥، ص ١١).

٢ ــ دراسة الأسدي ، ٢٠٠٠:

((الآثار التربوية والنفسية والاجتماعية لبرامج التلفزيون والفيديو على أطفال المدارس الابتدائية والمتوسطة ))

هدفت الدراسة الى التعرف على نوعية برامج التلفزيون وأفلام الفديو التي تجذب الأطفال وطبيعة العلاقة الترابطية بين الأبناء وهذين الجهازين وآثارهما من الناحية النفسية والتربوية.

تم أختيار عينة شملت ( ٦٦١ ) تلميذا و ( ٢٥٥ ) من أولياء الأمور ، أستخدم الباحث الأستبيان حيث صمم أستبيانين أحدهما للتلاميذ والآخر لأولياء الأمور.

توصل الباحث الى عرض نتائج منها أقبال الأطفال على برامج العنف والحركة وأن الأطفال يحاولون تقليد هؤلاء البطال . وأن الأطفال القلقين يقبلون على مشاهدة التلفزيون بكثرة . وأن مشاهدة التلفزيون تؤثر على النمو الأجتماعي للطفل. (الأسدي، ٢٠٠٠، ص١ــ٥).

## الفصل الثاني

### أجراءات البحث

**مجتمع البحث**

يشمل مجتمع البحث طلبة الصفوف المنتهية في المدارس المتوسطة النهارية في محافظة البصرة للعام الدراسي ٢٠٠٤/٢٠٠٥ . حيث تم أختيار (١٢٠٠) طالب وطالبة عشوائيا من مختلف مدارس مركز المحافظة يمثلون المجتمع الأصلي للدراسة. والجدول رقم (١) يوضح ذلك .

**عينة البحث**

أ ــ العينة الأستطلاعية :

شملت العينة الأستطلاعية (٢٠٠) طالب وطالبة تم أختيارهم بالطريقة العشوائية أيضا يمثلون نسبة (١٨%) من طلبة مدارس المجتمع الاصلي للدراسة ، والجدول رقم (٢) يوضح ذلك .

جدول رقم ( ١ )

توزيع أفراد المجتمع الأصلي حسب المدرسة والجنس

| ت | اسم المدرسة | الجنس | | العدد |
|---|---|---|---|---|
| | | ذكور | إناث | |
| ١ | متوسطة الميثاق | ١ | | ١٠٠ |
| ٢ | متوسطة حمورابي | ١ | | ٨٥ |
| ٣ | متوسطة التقدم | ١ | | ١٠٠ |
| ٤ | متوسطة النضال | ١ | | ١٢٠ |
| ٥ | متوسطة المتنبي | ١ | | ٩٥ |
| ٦ | متوسطة اهل البيت | ١ | | ١٠٠ |
| ٧ | متوسطة الاصالة | | ١ | ١٢٢ |
| ٨ | متوسطة فلسطين | | ١ | ١٣٨ |
| ٩ | متوسطة البيت العتيق | | ١ | ١٤٥ |
| ١٠ | متوسطة مكة المكرمة | | ١ | ٩٥ |
| ١١ | متوسطة الامجاد | | ١ | ٥٥ |
| ١٢ | متوسطة العشار | | ١ | ٤٥ |
| المجموع | ١٢ | ٦ | ٦ | ١٢٠٠ |

جدول رقم ( ٢ )

توزيع أفراد العينة الأستطلاعية حسب المدرسة والجنس

| ت | اسم المدرسة | الجنس | | العدد |
|---|---|---|---|---|
| | | ذكور | اناث | |
| ١ | متوسطة الميثاق | ١ | | ١٥ |
| ٢ | متوسطة التقدم | ١ | | ١٥ |
| ٣ | متوسطة حمورابي | ١ | | ١٠ |
| ٤ | متوسطة النضال | ١ | | ٢٠ |
| ٥ | متوسطة المتنبي | ١ | | ١٥ |
| ٦ | متوسطة اهل البيت | ١ | | ٢٥ |
| ٧ | متوسطة الاصالة | | ١ | ١٠ |
| ٨ | متوسطة فلسطين | | ١ | ٢٠ |
| ٩ | متوسطة البيت العتيق | | ١ | ٣٥ |
| ١٠ | متوسطة مكة المكرمة | | ١ | ١٥ |
| ١١ | متوسطة الامجاد | | ١ | ١٥ |
| ١٢ | متوسطة العشار | | ١ | ٥ |
| المجموع | ١٢ | ٦ | ٦ | ٢٠٠ |

ب ــ العينة النهائية :

بلغ عدد أفراد هذه العينة ( ٨٠٠ ) طالب وطالبة من الصفوف المنتهية بالمدارس المتوسطة يشكلون نسبة ( ٧٨% ) من المجتمع الأصلي للدراسة موزعين على مدارس البنين والبنات فيه .

أداة البحث

أستخدم الباحثان الأستبيان كأداة مناسبة لتحقيق نتائج بحثهم وتطبيق بياناتهم ، وقد مرت بناء الأداة بالخطوات التالية :

أ ــ الأستبيان الأستطلاعي :

وفيه وضع الباحثان سؤالا وجه لعينة من طلبة الصفوف المنتهية في هذه المرحلة الدراسية طلب فيه بيان علاقة الفضائيات ببعض المظاهر السلوكية عند المراهقين . ملحق(١).

وبعد تفريغ أستجابات أفراد هذه العينة حصل الباحثان على مجموعة من الفقرات تبين دور الفضائيات في سلوكيات المراهقين ايجابا أوسلبا، أضافة الى خبرات الباحثين السابقة في مجال التدريس، وأطلاعهم كذلك على بعض الأدبيات ذات العلاقة شكلت فقرات الأستبيان البالغة (٣٣)، وتم أعداده بصيغته الأولية.

ب ــ صدق الأداة :

يعتبر الصدق من الشروط المهمة الواجب توافرها في الأداة التي يعتمدها أي بحث، فأداة البحث تكون صادقة اذا كان بمقدورها أن تقيس فعلا ماوضعت لقياسه (أحمد، ١٩٨١، ص١٧٩).

قام الباحثان بعرض فقرات الأستبيان بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء والمتخصصين في مجال التربية وعلم النفس من أساتذة جامعة البصرة (الأقسام التربوية في كلية التربية) وبعض الكليات الأخرى فيها، ملحق (٢)، لأبداء آرائهم من حيث صلاحيتها أو عدم ذلك أو تعديلها حيث تم حذف ( ٥ ) فقرات وأستبقيت (٢٨) فقرة أتفق عليها أكثر من

( ٨٠% ) من الخبراء، بعد ذلك عرضت على خبير لغــوي[*] لأجراء التصحيحات الضرورية للفقــرات وتحقيــق ســلامتها اللغوية.

ج ــ الثبات :

يعني الثبات أن يكون هناك أتساق في أستجابات أفراد العينــة بعد فترة من الزمن مادامت العينــة ثابتــة ، ويقصــد بثبــات الأختبار أن الأداة تعطي النتائج نفسها تقريبا أذا طبقت علــى الأفراد أنفسهم .ولغرض أستخراج نتائج ثبات أداة البحث فقــد أعتمد الباحثان طريقة اعادة تطبيق الأستبيان على مجموعــة تكونت من (١٠٠) طالب وطالبة من الصفوف المنتهية في هذه المرحلة الدراسية وهي تمثل (١٠% ) من المجتمع الأصــلي للدراسة ، بعد أن تم تطبيقه بصيغته الأولية على مجموعة من الطلبة أيضا تكونت من (١٠٠) طالب وطالبة وذلــك لمعرفــة وضوح فقرات الأستبيان ومدى فهمها وطريقة الأجابة عليهــا من قبل لأفراد عينة البحث الأساسية ، وكانــت المــدة بــين التطبيق الأول والتطبيق الثاني ( ١٤ ) يوما. أذ يشــير آدمــز Adoms الى أن الفترة بين التطبيق الأول والثاني لها ينبغي أن لا يتجاوز أسبوعين أو ثلاثة أسابيع . ( Adoms , 1964 , p.85) ، وقد كان معامل ثبــات الاســتبيان (٧٨ ,٠ ) وهــو معامل ثبات عال ومقبول للاختبــارات والمقــاييس التربويــة والنفسية.

التطبيق النهائي

بعد أعداد أستبانة البحث بشكلها النهائي والتأكد من صــدقه وثباته قام الباحثان بتطبيقه على عينة البحث الأساســية وقــد وضعت أمام كل فقرة ثلاثة بدائل هي ( موافق تماما ، لاأدري، غير موافق ) وقد أعطيت هذه البدائل الدرجات الآتية للفقرات الأيجابية ( ٢ ، ١ ، صفر ) وللفقرات السلبية ( صــفر ، ١ ، ٢) كما تضمنت التعليمات الخاصة بالأجابــة علــى فقراتــه ، (ملحق ٣ ) .

[*] الخبير اللغوي : د. حامد الظالمي / قسم اللغة العربية / كلية التربية / جامعة البصرة

الوسائل الأحصائية

أستخدم الباحثان الوسائل الأحصائية الآتية :

١ ــ النسبة المئوية .

٢ ــ الوسط المرجح .

٣ ــ الوزن المئوي .

٤ ــ الأختبار التائي .

## الفصل الثالث

### مناقشة النتائج

الهدف الأول :

ولغرض التعرف على أي المظاهر الســلوكية أكثــر تــأثرا بالفضائيات عند المراهق تم أستخراج الوسط المرجح والوزن المئوي لأستجابات العينة ثم رتبت هذه الأستجابات الأستجابات تنازليا حسب درجة القوة ( جدول رقم ٣ ) تراوحت الأوســاط المرجحة للفقرات بــين ( ٥٦٢ ,٢ ــ ١٣ ٠ ,١ ) فــي حــين تراوحت الأوزان المئوية بين (٤١٦ ,٨٥ ــ ٣٢ ) بلغ عــدد الفقرات المتحققة خمسة عشر فقرة وهي التي حصــلت علــى وسط مرجح أكثر من ٢ ووزن مئوي أكثر من ٦٦ ,٦٦ وهو المعيار الذي أعتمده الباحثان لقبول الفقــرة . وســوف يــتم مناقشة الثلث الأول من الفقرات .

جدول رقم ( ٣ )

يبين الأوساط المرجحة والوزن المئوي للفقرات الأستبانية

| التسلسل في المقياس | المرتبة | الفقرات | الوسط المرجح | الوزن المئوي |
|---|---|---|---|---|
| ١٥ | ١ | تجعلهم يتعلمون بعض اساليب الانحراف الخلقي والسلوكي | ٢،٥٦٢ | ٨٥،٤١٦ |
| ٦ | ٢ | تكسبهم عادات وقيم سلوكية جديدة بعيدة عن قيم المجتمع | ٥٠٠،٢ | ٨٣،٣٣٣ |
| ١٦ | ٣ | تجعل السلوك المتحرر عن القيم هو السلوك المثالي | ٢،٤٠٠ | ٨٢ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ٨ | ٤ | تنمي الميول الاجرامية عند المراهقين | ٢،٣٢١ | ٨١،٣٣ |
| ٤ | ٥ | تجعل المراهق يهوى السلوك العنيف | ٢،٢٥٧ | ٨٠ |
| ١ | ٦ | تثير الغرائز الجنسية عند المراهقين | ٢،٢٣١ | ٧٩ |
| ٢ | ٧ | تقلل عندهم مهارات الاتصال الاجتماعي مع الآخرين | ٢،١٨٧ | ٧٢،٩١٦ |
| ١٠ | ٨ | تدفعهم الى تقليد بعض الشخصيات في المسلسلات والافلام | ٢،١٤ | ٧١،٣٣ |
| ٥ | ٩ | تضعف حركتهم لجلوسهم امام الشاشة لساعات طويلة | ٢،١٣ | ٧١ |
| ٧ | ١٠ | تعلمهم بعض اساليب الخداع والاحتيال والمراوغة | ٢،١٢ | ٧٠،٦٧ |
| ١٣ | ١١ | تؤثر الفضائيات سلبا" على عملية التكيف الاجتماعي عند المراهقين | ٢،١٠ | ٧٠ |
| ٢٤ | ١٢ | تبعدهم عن مشاركة الآخرين بآرائهم | ٢،٠٦ | ٦٨،٦٧ |
| ٢١ | ١٣ | تزرع فيهم اسلوب العداء وعدم احترام الرأي الآخر | ٢،٠٥ | ٦٨،٣٣ |
| ١٩ | ١٤ | تدفعه الى تقليد آخر الصيحات في عالم الازياء والملابس | ٢،٠٤ | ٦٨ |
| ١٧ | ١٥ | تشغلهم عن اداء ارتباطاتهم الزوجية والتراخي فيها | ٢ | ٦٦،٦٧ |
| ٣ | ١٦ | تجعلهم يطلعون على ثقافات المجتمعات الاخرى | ١،٤٢٥ | ٥١،١٦٦ |
| ٢٣ | ١٧ | تضعف من قدرتهم على تنظيم برنامج عملهم اليومي تنظيما" جيدا" | ١،٤٠٠ | ٥١ |
| ٢٨ | ١٨ | تزيد من ثروتهم اللغوية والتعبيرية | ١،٣٧٥ | ٤٩،٠٨٣ |
| ١٤ | ١٩ | تشبع الكثير من حاجاتهم النفسية البايلوجية | ١،٣٢٥ | ٤٤،١٦٦ |
| ٩ | ٢٠ | تنمي اذواقهم | ١،٣١٢ | ٤٣،٧٥٠ |
| ١٢ | ٢١ | تزيد من معرفتهم بالجنس الآخر | ١،٢٧٠ | ٤٢،٠٢٢ |
| ١٨ | ٢٢ | تنمي ملكة الفكير الناقد عندهم | ١،٢٢٥ | ٤٠ |
| ٢٦ | ٢٣ | تنمي الروح التعاونية الايجابية عندهم | ١،١٨٧ | ٣٩،٥٨٣ |
| ٢٢ | ٢٤ | تهدأ من ثورة الانفعالات والعواطف عندهم | ١،٨٧ | ٣٩،٥٨٣ |
| ٢٧ | ٢٥ | تعدل من سلوكهم الغير سوي من خلال محاكات سلوك الآخرين | ١،٠٧٥ | ٣٧،٣٣٣ |
| ٢٠ | ٢٦ | تنمي فيهم مهارة استخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة بكفاءة عالية | ١،٠٢٥ | ٣٥،٦٦٦ |
| ٢٥ | ٢٧ | تجعلهم يتعجلون في اتخاذ القرارات في المواقف المختلفة | ١،٠٢٥ | ٣٥،٦٦٦ |
| ١١ | ٢٨ | اعتمادهم عليها كمصدر رئيسي للمعرفة | ١،٠١٣ | ٣٢ |

**١ـ الفقرة ١٥ / تجعلهم يتعلمون بعض أساليب الأنحراف الخلقي والسلوكي .**

أحتلت هذه الفقرة المرتبة الأولى بوسط مرجح ٥٦٢, ٢ ووزن مئوي ٤١٦, ٨٥ . وهذا يعكس الأثر السلبي للفضائيات على أنحراف الأحداث خلقيا وسلوكيا حيث أشارت بعض الدراسات الى أن الفضائيات تلحق أضرارا سلبية جسيمة بالمنظومة الأخلاقية والقيم السائدة في المجتمع ( المنصوري ، ٢٠٠٣ ، ص٣). إن انتشار الفضائيات الأباحية وتلك التي تثير الشهوة والغريزة عند المراهقين أدت الى أثارة عنصري القلق والأضطراب في شخصية المراهق والذي يظهر في كل حين لونا من ألوان السلوك المنحرف.

**٢ ـ الفقرة ٦ / تكسبهم عادات وقيم سلوكية جديدة بعيدة عن قيم المجتمع .**

أحتلت هذه الفقرة المرتبة الثانية بوسط مرجح ٥٠ ,٢ ووزن مئوي ٣٣٣, ٨٣ . لقد أشاعت الفضائيات قيما أجتماعية بعيدة كل البعد عن قيم مجتمعنا العربي الأسلامي لذا فقد أصيب هذا الجيل بأزمة قيمية أنعكست آثارها على السلوك اليومي للمراهق . حيث أدت هذه الفضائيات الى زعزعة قيم الصدق والأمانة والعفة لتحل محلها قيم السرقة والأنتقام وكل مايفتح الطريق نحو الجريمة بل أنها أشاعت قيما أستهلاكية في المجتمع عبر الأعلانات مما أدى الى تمرد الأبناء ودفعهم الى

البحث عن وسائل غير شرعية لتحقيق هذه الرغبات وبالتالي دفعهم نحو الجريمة.

٣ ــ الفقرة ١٦ / تجعل السلوك المتحرر عن القيم بعد السلوك المثالي .

احتلت هذه الفقره المرتبة الثالثة بوسط مرجح مقداره ٢,٤٠٠ ووزن منوي مقداره ٨٢ وهذا يعكس اثر الفضائيات في مشاركتنا في تربية ابنائنا واشاعة سلوكا وقيما جديده لتحل محل القيم والتقاليد الاصيلة فأصبح الخروج على السلوك العقلاني هو سلوكا مثاليا وهو سلوكا متحررا وبالتالي اشاعة الفضائيات تغيرا معرفيا عند المراهقين يحل محل القيم المعرفية الاصيله.

٤ ــ الفقره ٨ / تنمي الميول الاجرامية عند المراهقين

احتلت هذه الفقره المرتبة الرابعة بوسط مرجح قدره ٢,٣٢ ووزن منوي ٢٢ ,٨١ لقد ساعدت الفضائيات على بلورة الميول الاجرامية لدى المراهقين حيث اشارت الكثير من الدراسات على الربط بين جرائم المراهقين وبعض الافلام التلفزيونية حيث اشار القاضي الامريكي كيرتس بوك الى ان التلفزيون هو احد اسباب انحراف الاحداث الرئيسة. (زيادي، ٢٠٠٠، ص٤٢).

٥ ــ الفقرة ٤ / تجعل المراهق يهوى السلوك العنيف .

أحتلت هذه الفقرة المرتبة الخامسة بوسط مرجح قدره ٢٧٥ , ٢ ووزن منوي ٨٠ ، أن مشاهدة العنف في حالة أسترخاء جسماني تؤدي الى تراكم الأنفعال الذي يزيد التوتر والأحباط ويزداد العنف. أن مشاهدة برامج التلفزيون التي تتسم بالعدوان يصاحبها رغبة عند المراهق في أستخدام العنف على أعتبار أنه الحل الفعال للصراع وقد أشارت أحدى الدراسات الى أن الأطفال الذين شاهدوا برامج التلفزيون بكثافة وهم في سن الحداثة كانت أقرب الى ممارسة أنواع مختلفة من العنف لدى الجنسين (المنصوري، ٢٠٠٣، ص٩).

٦ ــ الفقرة ١ / تثير الغرائز الجنسية عند المراهقين .

أحتلت هذه الفقرة المرتبة السادسة بوسط مرجح مقداره ٢,٢٣١ ووزن منوي ٧٩ . أن عرض الصور الأباحية في القنوات الفضائية وقدرة المراهق على فك التشفير عامل حاسم في أثارة الغريزة الجنسية الحيوانية عند المراهق ، ان الكثير من المراهقين يحاولون أثبات الذات من خلال التمرد على المجتمع ومخالفة الممنوع ويجدون متنفسا لذلك في مشاهدة الأفلام الأباحية والمشاهد التي تعرض المرأة كجسد فقط والتي يتنافى محتواها مع قيمنا العربية الأسلامية وماتغرسه الأسرة والمدرسة من سلوكيات بناءة وبالتالي تثير في المراهقين الرغبة قبل أوانها بالشكل الذي يخرجها من سيطرة العقل والروح وتؤدي الى أنتشار اللواط والشذوذ بين المراهقين.

٧ ــ الفقرة ٢ / تقلل عندهم مهارات الأتصال الأجتماعي مع الآخرين .

أحتلت هذه الفقرة المرتبة السابعة بوسط مرجح مقداره ١٨٧ , ٢ووزن منوي مقداره ٩١٦ ,٧٢. أن جلوس المراهقين لساعات طويلة أمام شاشة الفضائيات له تأثير كبير في أضعاف مهارات الاتصال الاجتماعي عند المراهقين ، فهو يؤدي الى أضعاف التواصل والعلاقات الأسرية بين المراهقين وذويهم . كما أنه يخلق جماعات ضعيفة منفصلة عن مجتمعها فلا يستطيع المراهق اكتساب خبرات في كيفية التعامل مع الآخرين والخضوع لقيمها ومعاييرها كما أنه يفقد حاجات اجتماعية كالحاجة للانتماء والتقدير الاجتماعي .

٨ ــ الفقرة ١٠ / تدفعهم الى تقليد بعض الشخصيات في المسلسلات والأفلام .

أحتلت هذه الفقرة المرتبة الثامنة بوسط مرجح مقداره ٢,١٤ ووزن منوي ٣٣ ,٧١ . أن الكثير من المراهقين والمراهقات يتأثرون بشكل كبير بأبطال المسلسلات والأفلام ويحاولون تقليد ومحاكات هؤلاء الأبطال ولايخفى مالهذا من تأثير على النمو الأجتماعي والأنفعالي للحدث وبالتالي سلوكياته حيث يتقمص

شخصية البطل الذي يعجب به فيتقمص قيمه وسلوكياته وأن كانت تختلف عما تحاول التربية غرسه من قيم واتجاهات في البيت والمدرسة .

٩ ـ الفقرة ٥ / تضعف حركتهم لجلوسهم أمام الشاشة ساعات طويلة .

أحتلت هذه الفقرة المرتبة التاسعة بوسط مرجح مقداره ١٣ ,٢ ووزن مئوي مقداره ٧١ . أن الجلوس لساعات طويلة أمام الشاشة يؤدي بالحدث الى الشعور بالخمول والكسل ويصل الى حد البلادة ، فالكثير من المراهقين يندمج مع مايعرض على الشاشة وبالتالي فهو ينقطع عن العالم المحيط به مما يقلل من قدرته على الأحساس بالآخرين . أن الجلوس لساعات طويلة يمنع الحدث من الأتصال بالأصحاب والرفاق وبالتالي يحرم من تعلم الأنماط السلوكية للجماعة أو تكوين أتجاهات تتفق ومطالب زملائه وتحرمه من تعلم مجموعة من القيم والأتجاهات الخاصة بسنه وجنسه .

١٠ ـ الفقرة ٧ / تعلمهم بعض أساليب الخداع والحتيال والمراوغة .

أحتلت هذه الفقرة المرتبة العاشرة بوسط مرجح مقداره ١٢ ,٢ ووزن مئوي مقداره ٦٧ ,٧٠ . لقد نمت المشاهد الفضائية عند الأحداث الكثير من القيم الخاطئة فيرى الحدث البطل في المسلسل يراوغ ويكذب ويحتال بالشكل الذي أصبح الحدث يعتقد ان هذه القيم صحيحة وأنها طرق مشروعة وسلوك مقبول عند المجتمع ممايئذر بتدهور القيم الأصيلة في المجتمع

الهدف الثاني :

ولغرض التعرف على دلالة الفروق بين أفراد العينة حسب متغير الجنس تم أستخدام الأختبار التائي لأستخراج دلالة الفروق ، من الجدول (٤) يتبين أن القيمة التائية المحسوبة بلغت ( ٧٠ ,٧٨ ) وهي أعلى من القيمة التائية الجدولية عند مستوى دلالة ٠٥ ,٠ والبالغة (٩٩ ,١) مما يدل على أن هناك فروقا ذات دلالة أحصائية بين الذكور والأناث ، وأن الذكور أكثر تأثرا بالفضائيات من الأناث وهذا يعكس طبيعة المجتمع العراقي المحافظ الذي يمنع الفتيات من لسهر أمام الشاشة أثناء الليل ويضع الفتاة أمام المراقبة طول الوقت .

جدول رقم (٤)
يوضح القيمة التائية المحسوبة لمعرفة دلالة الفروق وفق متغير الجنس

| المتغير | الوسط الحسابي | الأنحراف المعياري | القيمة التائية المحسوبة | القيمة التائية الجدولية | مستوى الدلالة |
|---|---|---|---|---|---|
| ذكور | ٨٤ | ٢٠،٨ | ٧٨،٧٠ | ١،٩٩ | ٠،٠٥ |
| اناث | ٦٧ | ١٦،٦٥ | | | |

## الأستنتاجات والتوصيات والمقترحات

الأستنتاجات :

١ـ لقد أصبح تاثير الفضائيات يفوق تاثير المدرسة والسرة بل أنها شاركت العائلة والمدرسة في تربية الطفل وأكسابه عادات وقيم وسلوكيات جديدة قد تختلف عن قيم وتقاليد وسلوكيات المجتمع الذي يعيش فيه.

٢ـ ساهمت الفضائيات في أنحراف الخلقي والسلوكي عند المراهقين لما يقدم فيها من نماذج تعاني من الشذوذ الجنسي والأخلاقي وتقدم نموذجا سلبيا للمراهق وتحمل أخلاقيات لاتتفق وقيمنا الأجتماعية التي نسعى الى غرسها في نفوس لمراهقين.

٣ـ لقد أكسبت الفضائيات المراهقين عادات وسلوكيات جديدة فتمثل في شيوع المخدرات والخمور وأصبحت الميوعة مظهرا من مظاهر الشباب والمرأة العصرية هي المرأة المتحررة عن القيم والتقاليد وأصبحت المرأة المتمردة على أخلاقيات المجتمع هي المرأة المشهورة، مما أشاع مظاهر الفساد الأجتماعي في مجتمعنا العربي.

٤ـ أثر أنتشار أفلام العنف والجريمة في شاشات الفضائيات على سلوك المراهقين لما لها من تأثير سلبي عليهم وشعورهم بالقلق والتوتر وأتخاذ العنف كأفضل أسلوب للتعامل مع

الآخرين . وتعليم المراهقين أساليب الأنتقام والسرقة وكل مايفتح لهم آفاق الجريمة .

٥ــ عززت الفضائيات الغريزة عند المراهقين وأدت الى ظهور بوادرها قبل أوانها لما تبثه هذه الفضائيات من صور أباحية ومشاهد غرامية فاضحة تثير الرغبة عند المراهق مما أدى الى ظهور بوادر الأنحراف الجنسي والشذوذ في سن مبكرة.

٦ــ أضعاف العلاقات الأسرية نتيجة لأنشغال المراهقين بما يعرض على الشاشة كذلك أبعدت المراهقين عن الأصدقاء والرفاق مما حرم هؤلاء من فرصة أقامة العلاقات والصلات الأجتماعية وأكسابهم قيم الجماعة. كما أنها شكلت أعاقة لعملية التكيف الاجتماعي.

٧ــ أن الجلوس الطويل أمام الشاشة ترك نتائج سلبية على حركة ونشاط المراهق مما أدى الى شعوره بالخمول والكسل وقد انعكس هذا على العمليات العقلية والأدراكية حتى أصبح المراهق لايحس بمن حوله مما أثر على قدرته على الأحساس بالمحيط . كما أنها أدت الى قلة التركيز لشعوره بالتعب وعدم القدرة على المتابعة والأستيعاب.

٨ــ محاولة المراهقين تقمص شخوص وابطال الفلام والمسلسلات التي يعجبون بها وبالتالي فهم يتقمصون قيم وأتجاهات البطل التي قد تكون غريبة عن قيم مجتمعنا.

٩ــ محاولة المراهقين تقليد بعض الأفعال والسلوكيات التي يقوم بها الأبطال أدى الى قيامهم بسلوكيات وأفعال عدائية ودفع البعض منهم الى الأنحراف والجريمة والسلوك العنيف . بل أن هناك أطفالا قاموا بجرائم قتل دون وعي تقليدا لمشهد شاهدوه على الشاشة وأن هناك مراهقين قاموا بأغتصاب أخواتهم تقليدا لمشهد على الشاشة.

١٠ــ أشاعت الفضائيات لدى المراهقين نوعا من التمرد على أساليب حياتهم وصلت الى الأحباط والضياع ومحاولة التحرر من سيطرة الوالدين والرغبة في أمتلاك كل شيء في وقت قصير . والتمرد على القيم والأنغماس في اللهو والمتعة مما دفع بالبعض منهم الى أحضان الجريمة والجنوح.

١١ــ أشاعت الفضائيات قيم السلوك الأستهلاكي عند المراهق نتيجة لتأثره بالأعلانات والدعايات الراقصة وبالتالي حولت المراهق الى أنسان هامشي سلبي يعيش ليستهلك ماينتجه الآخرين دون الرغبة في العمل والأنتاج.

١٢ــ أسهمت الفضائيات في أفساد الذوق العام عند المراهقين من خلال ماتبثه من مشاهد تحرض على الكراهية والعنف وأستخدام الألفاظ النابية التي تجرح الحياء والأدب العام وبالتالي أدت الى أفساد وقتل البراءة عند الأطفال وأشاعت أزمة قيمية في المجتمع.

١٣ــ أظهرت الفضائيات النماذج التربوية بأشكال كاريكاتيرية هزيلة مما دفع بالمراهقين الى التمرد على النظام التربوي والأستهزاء بالقائمين عليه وبالتالي رفض عملية التعلم والأنسحاب منها مبكرا بالشكل الذي أشاع الأمية بين المراهقين.

## التوصيات

١ــ ضرورة أعداد خطاب أعلامي وثقافي موجه ينفق وقيمنا الأجتماعية لمواجهة الهجمة الثقافية في عصر العولمة.

٢ــ الأبتعاد عن الخطابية المباشرة في تقديم المادة الأعلامية وتقديم النماذج التاريخية والدينية بأسلوب درامي مشوق يحفز المراهقين على المتابعة بالشكل الذي ينمي فيهم القيم الأصيلة.

٣ــ ضرورة متابعة الأسرة لمايشاهده المراهقين على الشاشة لأنهم لم يصلوا بعد الى النضج العقلي التي يساعدهم على التمييز بين الجيد والسردئ مما ينعكس على سلوكياتهم واتجاهاتهم.

٤ــ مشاركة الأسرة لمايشاهده المراهقين ومحاولة التأثير على اتجاهاتهم وقناعاتهم من خلال الحوار والأقناع والأشارة الى العناصر الأيجابية في المشاهد التلفزيونية.

٥ــ الأمتناع عن وضع أجهزة للتلفزيون في غرف النوم أة الغرف الخاصة بالمراهقين وضرورة وضعها في غرفة الجلوس حتى يمكن متابعة المراهق دون أحراجه.

٦ ــ ضرورة أبعاد المراهق عن مشاهدة أفلام العنف والجريمة كل ما أمكن ذلك لما لها من تأثير على سلوكية المراهق وشعوره بالقلق والتوتر.

٧ــ تنمية التفكير النقدي عند المراهق وتقوية الثوابت الأخلاقية والدينية لكي نوفر حصانة ذاتية تمنع المراهق من الأنجرار وراء الجريمة.

٨ ــ ضرورة أجراء مراجعة شاملة للأسس التربوية في ضوء التحديات الهائلة التي تطرحها الفضائيات والتأكيد على أكتساب المعرفة من مصادرها الأصيلة وأكساب المراهقين أقصى درجات المرونة وسرعة البديهية.

٩ــ تعميق دور المدرسة في حياة المراهق من خلال جعل المدرسة تحاكي الواقع الخارجي داخل أسوارها وأستخدام تكنولوجيا المعلومات بشكل فعال لجعل التعليم أكثر واقعية وأكثر تأثيرا في تعديل سلوك المراهق.

## المقترحات

١ــ أجراء دراسة تشخيصية لتوضيح أثر الفضائيات على التحصيل الدراسي.

٢ــ أجراء دراسة تجريبية لأثر الفضائيات على العمليات العقلية والأدراكية.

٣ــ أجراء دراسة تحليلية لتوضيح أثر الفضائيات على تغير القيم والتقاليد في المجتمع العربي.

## المصادر


١ــ أبو مغلي ، سميح وآخرون ، التنشئة الأجتماعية للطفل ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ٢٠٠٢ .

٢ــ أبو جادو ، صالح محمد علي ، سيكولوجية التنشئة الأجتماعية ، دار المسيرة للنشر ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٠ .

٣ــ احمد ، محمد عبدالسلام ، القياس النفسي والتربوي ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ١٩٨١

٤ــ الأسدي ، سعيد جاسم ، دراسة الآثار التربوية والنفسية والأجتماعية لبرامج التلفزيون والفديو على أطفال المدارس الأبتدائية والمتوسطة ، دراسة تشخيصية تحليلية ، البصرة ٢٠٠٠.

٥ــ حجازي ، حجازي عبدالحميد ، الفضائيات وتأثيراتها التربوية ، بحث مسحوب من الأنترنت .

٦ــ الحفيف ، محمد ، وسائل الأعلام هل تهدد نضامنا التربوي والأجتماعي ، بحث مسحوب من الأنترنت .

٧ــ الدعيلج ، أبراهيم ، الآثار والمواجهة تربويا وإعلاميا ، بحث مسحوب من الأنترنت .

٨ــ زيادي ، أحمد محمد وآخرون ، أثر وسائل الأعلام على الطفل ، عمان ٢٠٠٠ .

٩ــ زهران ، حامد عبد السلام ، علم النفس الاجتماعي ، ط٥ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

١٠ــ عبد الحميد ، محمد ، الفضائيات أفسدت أطفال العرب ، بحث مسحوب من الأنترنت .

١١ــ الفخري ، سالمة داود وآخرون ، سيكولوجية الطفولة والمراهقة ، جامعة بغداد ، مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٨١

١٢ــ الكحلاوي ، عبلة ، الخطاب الديني للطفل ، بحث مسحوب من الأنترنت

١٣ــ المنصوري ، سنية ، الفضائيات والأعلام ، بحث مسحوب من الأنترنت .


بسم الله الرحمن الرحيم

ملحق ( ١ )

جامعة البصرة

كلية التربية

الأستبيان الأستطلاعي

*عزيزي الطالب ...*

*عزيزتي الطالبة ....*

م / أستبيان

تحية طيبة /

يروم الباحثان القيام بدراسة ترمي الى التعرف على علاقة الفضائيات ببعض المظاهر السلوكية عند المراهقين ولكونك معني بهذا الأمر لذا يرجى الأجابة على السؤال التالي بكل صدق وصراحة .

مع جزيل الشكر والتقدير .

**س : ماهي الآثار التي تتركها الفضائيات على سلوك المراهق؟ بين بأسلوبك الخاص علاقة الفضائيات ببعض المظاهر السلوكية عند المراهقين . وتأثير تلك الفضائيات على هذا السلوك ايجابيا أو سلبيا ؟ ....**

الباحثان

## ملحق ( ٢ )

**اسماء السادة الخبراء والمحكمين المتخصصين في مجال التربية وعلم النفس والقياس والتقويم حول صلاحية فقرات الاستبيان المعد من قبل الباحثان**

| ت | أسماء الأساتذة | مجال التخصص |
|---|---|---|
| ١ | أ.د. سعيد جاسم الامدي | كلية التربية / جامعة البصرة |
| ٢ | أ.م.د. عياد إسماعيل صالح | كلية التربية / جامعة البصرة |
| ٣ | أ.م.د. فاضل عبد الزهرة | كلية التربية / جامعة البصرة |
| ٤ | م.د. عبد الزهرة لفتة عداي | معهد إعداد المعلمين / مديرية تربية البصرة |
| ٥ | م.د. أمل مهدي جبر | كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة |
| ٦ | م.د. زينب فالح | كلية التربية / جامعة البصرة |

## ملحق ( ٣ )

**الأستبيان بصيغته النهائية**

| ت | الفقرات | موافق تماما | ؟ أدري | غير موافق |
|---|---|---|---|---|
| ١ | تسلبهم الوقت المخصص للدراسة وتثير الغرائز الجنسية عند المراهقين | | | |
| ٢ | تقلل عندهم مهارات الاتصال الاجتماعي مع الآخرين | | | |
| ٣ | تجعلهم يطلعون على ثقافات المجتمعات الاخرى | | | |
| ٤ | تجعل المراهق يهوى السلوك العنيف | | | |
| ٥ | تضعف حركتهم لجلوسهم امام شاشات التلفاز لساعات طويلة | | | |
| ٦ | تكسبهم قيم وعادات سلوكية جديدة بعيدة عن قيم المجتمع | | | |
| ٧ | تضمهم اساليب الخداع والاحتيال والمرواغة | | | |
| ٨ | تنمي الميول الاجرامية عند المراهقين | | | |
| ٩ | تنمي أذواقهم | | | |
| ١٠ | تدفعهم لتقليد بعض الشخصيات في المسلسلات والأفلام | | | |
| ١١ | اعتمادهم عليها كمصدر رئيسي للمعرفة | | | |
| ١٢ | تزيد من معرفتهم بالجنس الآخر | | | |
| ١٣ | تؤثر الفضائيات سلبا على عملية التكيف الاجتماعي عند المراهقين | | | |
| ١٤ | تشبع الكثير من حاجاتهم النفسية والبايولوجية | | | |
| ١٥ | تجعلهم يتعلمون بعض اساليب الانحراف الخلقي والسلوكي | | | |
| ١٦ | تجعل السلوك المتحرر عن القيم هو السلوك المثالي | | | |
| ١٧ | تشغلهم عن اداء ارتباطاتهم الروحية والتراخي فيها | | | |
| ١٨ | تنمي ملكة التفكير الناقد عندهم | | | |
| ١٩ | تدفعهم الى تقليد آخر الصيحات في عالم الازياء والملابس | | | |
| ٢٠ | تنمي مهارة استخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة بكفاءة عالية | | | |
| ٢١ | تزرع فيهم اسلوب العداء وعدم احترام الرأي الآخر | | | |
| ٢٢ | تهدأ من ثورة الانفعالات والعواطف عندهم | | | |
| ٢٣ | تضعف من قدرتهم على تنظيم برنامج عملهم اليومي تنظيما جيدا | | | |
| ٢٤ | تبعدهم عن مشاركة الآخرين بآرائهم | | | |
| ٢٥ | تجعلهم يتعجلون في اتخاذ القرارات في المواقف المختلفة | | | |
| ٢٦ | تنمي الروح التعاونية الايجابية عندهم | | | |
| ٢٧ | تعدل من سلوكهم الغير سوي من خلال محاكاة سلوك الآخرين | | | |
| ٢٨ | تزيد من ثروتهم اللغوية والتعبيرية | | | |

# قارىء المقام رحمة الله

## (الملقب شلتاغ)

## ودوره في تطوير المقام العراقي

م.م. مهيمن إبراهيم الجزراوي
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

المقدمة

كان ولا يزال المقام العراقي هو الشكل البارز من أشكال التراث الغنائي والموسيقي المتداول في العراق ، والذي ينفرد به عن باقي الدول العربية والشرقية والعالمية. فعند الاستماع إلى المقام العراقي يتبين لنا مدى عمق وأصالة هذا الإرث الفني كما يتبين لنا أنه ليس وليد الساعة أو لحظة إلهام أو إبداع أو فكرة عابرة لفنان مبدع واحد بل هو حصيلة تراكمية من أعمال وابتكارات فنية مضنية لفنانين متفانين من اجل فنهم وحبهم وإخلاصهم لوطنهم أولاً ولتراثهم العريق ثانياً دامت سنين طويلة وانتقلت شفاهاً جيلاً بعد جيل ولكل جيل من هذه الأجيال دوره في بلورة هذا الفن الذي يمثل ذروة الفنون الغنائية والموسيقية في العراق من خلال الإضافة والحذف والتعديل في بعض جوانبه مع الحفاظ على تقاليد أدائه بكل حرص ودقة وأمانة... ومن تلك السنين الطويلة التي عاشها العراق هي ما أطلق عليها المؤرخون بالفترة المظلمة* والتي امتدت إلى ما يقارب سبعة قرون بالتمام والكمال ( أي منذ سقوط بغداد على يد المغول عام ١٢٥٨م ولغاية تأسيس الجمهورية العراقية بعد ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨م). وفي الثلث الأخير من تلك الفترة المظلمة ظهرت أسماء لامعة وساطعة في سماء المقام العراقي كان أبرزها قارىء المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) والذي كان على رأس قراء المقام في بغداد وعرف عنه بأنه أحسن من يجيد غناء المقام العراقي آنذاك وكان حقاً ذلك الفنان الذي أرسى الدعائم الفنية للمقامات العراقية وهو حلقة الوصل بين الأجداد والأحفاد التي نقلت لنا معظم المقامات العراقية شفاهاً وعبر الأجيال حتى وصلت إلينا بشكلها المعروف.

يتكون البحث من أربعة فصول ، تناول الباحث في الفصل الأول منه منهجية البحث والدراسات السابقة ، أما في الفصل الثاني فقد تناول الباحث سيرة وحياة قارىء المقام رحمة الله (الملقب شلتاغ) ، وفي الفصل الثالث من البحث تناول الباحث الإنجازات والابتكارات الفنية لقارىء المقام رحمة الله (الملقب شلتاغ).

وأخيراً اختتم الباحث الفصل الرابع بالاستنتاجات والتوصيات فضلاً عن المصادر والمراجع العلمية التي اعتمد عليها الباحث في إنجازه للبحث.

وفي الختام يأمل الباحث من المشاركين الأفاضل في هذا المؤتمر إبداء آرائهم وملاحظاتهم واقتراحاتهم حول موضوع البحث خدمة للمسيرة الفنية في عراقنا العزيز ومن الله العزيز القدير نستمد العزم والتوفيق.

## الفصل الأول

### منهجية البحث والدراسات السابقة

مشكلة البحث:-

يعتبر قارىء المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) من أبرز فناني عصره في مجال المقام العراقي وطرق أدائه وقد تميز تميزاً واضحاً عن أقرانه من القراء ولقلة المصادر والمراجع والمؤلفات التي تناولت سيرة حياة هذا الفنان اللامع وابتكاراته وإنجازاته الفنية ؛ تشكلت لدى الباحث تساؤلات عديدة منها : هل هناك دور لهذا الفنان في تطوير المقام العراقي في تلك الفترة ؟..وهل هناك دراسة تناولت هذا الموضوع بشيء من التفصيل؟..الأمر الذي دعا الباحث إلى البحث عمّا يجيب له عن تساؤلاته غير أنه لم يعثر على دراسة سابقة في هذا المجال..لذا فقد تبلورت لدى الباحث القناعة بأن هناك حاجة ماسة لإجراء دراسة علمية عن دور قارىء المقام رحمة الله (الملقب شلتاغ) في تطوير المقام العراقي.

هدف البحث:-

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن دور قارىء المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) في تطوير المقام العراقي.

* ( الفترة الواقعة بين سقوط بغداد بيد هولاكو سنة ٦٥٦هـ - ١٢٥٨م إلى أوائل القرن العشرين وتسمى هذه الفترة بالفترة المظلمة) (٢٣، ص٤).

حدود البحث:-

١- الحدود المكانية:- مدينة بغداد باعتبارها المدينة التي استوطنها قارىء المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) وقدم فيها معظم نتاجه وابتكاراته الفنية.

٢- الحدود الزمانية:- يتحدد البحث بالفترة الزمنية التي عاشها قارىء المقام شلتاغ منذ ولادته في قضاء كفري عام ١٧٩٢ م ولغاية وفاته في مدينة بغداد عام ١٨٧١م.

منهج البحث:-

لقد اتبع الباحث المنهج التاريخي في التوصل إلى تحقيق أهداف بحثه.

تحديد المصطلحات:-

*قارىء المقام:-*

ويعرفه الباحث إجرائياً بأنه الشخص الذي يؤدي المقام العراقي غناءً وقد أطلق لفظ القارىء على مؤدي المقام العراقي نسبةً إلى قارىء القرآن الكريم وذلك لأن أكثر مؤديّ المقام العراقي كانوا من المؤذنين في الجوامع أو هم من قراء القرآن الكريم ( ترتيلاً أو تجويداً ) أو من الذين ينشدون في المناقب ولموالد والأذكار النبوية الشريفة بالإضافة إلى أن بعض المقامات تدخل في الإنشاد الديني والآذان.

*الدور:-*

يرى جلال الحنفي إن كلمة دور تعني العمل ، ويقال لعب دوراً كبيراً ، أي إن دوره في العمل كان بارزاً.(١٢، ص٤) ، الدور: جمع ادوار: الحركة وهو عود الشيء إلى حيث كان أو إلى ما كان عليه.(١٣، ص٢٢٨)

المقام العراقي:-

ويعرفه الباحث إجرائياً بأنه احد القوالب والأشكال الغنائية والموسيقية التراثية المتميزة والمتداولة في العراق وخصوصاً في المدن الكبيرة مثل (بغداد ، والموصل ، وكركوك ، والبصرة) ولكل من هذه المدن أسلوبها ولونها الخاص في أدائه.. ويتألف المقام العراقي من مجموعة منسجمة ومترابطة فيما بينها من الأنغام لها بداية تسمى التحرير أو (البدوة) ونهاية تسمى التسليم أو (التسلوم) ومابينهما مجموعة من القطع والأوصال والميانات أو(الجوابات) أو(الصيحات) والجلسات أو(القرارات) لها أصول وقواعد لأدائها يتبعها قراء المقام من دون الخروج عن الصيغ الغنائية التقليدية المتبعة في أدائه.

الدراسات السابقة

فيما يخص الدراسات السابقة ومن خلال تتبع الباحث لبحثه والتقصي في المكتبات العراقية واستخدام الشبكة المعلوماتية (الانترنت) ، لم يحصل الباحث على دراسة أكاديمية ومنهجية علمية تتناول دور قارىء المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) في تطوير المقام العراقي عدا وجود بعض الكتب والمؤلفات التي تطرقت في بعض جوانبها إلى موضوع البحث وقد أفاد الباحث من تلك المصادر والمراجع وتمت الإشارة إليها في قائمة المصادر والمراجع في نهاية البحث.

## الفصل الثاني

### سيرة وحياة قارىء المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ )

ولد قارىء المقام شلتاغ واسمه الكامل هو (رحمة الله بن سلطان أغا بن خليل) والملقب بـ (شلتاغ) أو(شلتاغ الكركوكلي) في محافظة كركوك* ومسقط رأسه في قضاء كفري** في أوائل القرن الثالث عشر الهجري وهو من الأكراد العراقيين وقد أجمع الكثيرون على انه من أكراد صلاحية العراق... حيث انتقل للسكن في بغداد مع والده سلطان أغا وعمه نعمان أغا الذي عين قائم مقاماً للكاظمية وابن عمه سعيد باشا أمير الحاج الذي عين قائم مقاماً لبعقوبة.. وكان رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) يسكن في محلة قمر الدين*** في دار الحاج خلف الكاهجي ، ووصفه الحاج عبد الرحمن الجصاني المعمّر( ولد في بغداد عام ١٨٥١م ) بأنه كان مربوع القامة أبيض اللون مشرباً بحمرة وكانت فيه سمنة (٢،ص٦١). ويخبرنا العلاف في كتابه (الطرب عند العرب) (إن كثيراً من المغنين العراقيين اشتهروا بغناء المقامات العراقية وكان أولهم شلتاغ) (١٠، ص١٠٨) . وبعد ذكره للمقامات العراقية الرئيسة والفرعية وفصول المقام يقول في نفس المصدر(وبهذه المقامات اشتهر مغنون كثيرون منهم شلتاغ وأبو حميّد ولم أر أحداً ممن عاصرهما وسمع غناء هما لأسأله

* ( تقع محافظة كركوك على بعد ٢٥٥ كيلو مترا من الشمال الشرقي لمدينة بغداد) ( ٢٧ ، ص٢١٥).

** ( قضاء كفري وهو قضاء قديم كان يعرف في العهد العثماني بـ( صلاحية) أيضا ، ويقع جنوبي شرقي محافظة كركوك ومعظم سكانه من الأكراد) ( ١٥، ص٩٧).

*** ( محلة قمر الدين تقع في جانب الرصافة من مدينة بغداد ومجاورة لمحلة السور، وبين محلة الباروديه والميدان ) ( ١٦، ص١٣).

عنهما...وهذان مغنيان كثيراً ما حليا جيد الغناء العراقي بدرر فنهما وكانت شهرتهما تساوي شهرة معبد والغريض في العصور الربية الماضية) (١٠، ص١٨٨-١٩٠).

تتلمذ قارىء المقام رحمة الله (الملقب شلتاغ) على يد أبرز أساتذة الغناء في الفترة المظلمة ببغداد وأخذ عنهم أصول غناء المقام العراقي وهم كل من الملا عبد الرحمن ولي (كفري ١٧٤٢م - كفري ١٨٣٠م) والملا حسن البابوجي ( بغداد ١٧٧٤م - بغداد ١٨٣٩م ) وما شاء الله المندلاوي (مندلي ١٧٧٨م - بغداد ١٨٥١م) والذين شكلوا المدرسة الأولى التي أخذت منها الأجيال اللاحقة أصول وقواعد غناء المقام العراقي والذين يعتبرون أقدم من جاء ذكرهم في المصادر والمراجع - على حد علم الباحث - من قراء المقام العراقي في بغداد.

ويذكر الحنفي عن عبد الرحمن الجصاني أيضا أنه رأى رحمة الله (الملقب شلتاغ) راكباً حصاناً (٢، ص٦١)... ومما تقدم يرى الباحث إن رحمة الله ( الملقب شلتاغ) كان من وجهاء بغداد وأغنيائها في تلك الفترة وذلك بالرجوع إلى قول العلاف في كتابه (بغداد القديمة) إذ يقول (كان وجهاء بغداد وأغنياؤها يعنون بتربية الخيول الأصيلة يمتطونها في أسفارهم إلى الأرياف بين المدن في حالة أنسهم ولهوهم)(٩، ص٢٢). وفي تلك الفترة من العهد العثماني انتشرت في بغداد المقاهي حيث كان البغداديون يجتمعون فيها لقضاء أشغالهم وحل مشاكلهم وللتشاور في مختلف قضاياهم الاجتماعية والحياتية واليومية إضافة إلى أن المقهى كان مكان الراحة واللهو حيث كان يقرأ المقام العراقي والأغاني المرافقة له ( البستات) من المساء وحتى الصباح وكان ذلك قبل ظهور وسائل الترفيه المختلفة مثل الكرامفون والمذياع والسينمات وغيرها حتى تخصصت بعض هذه المقاهي في مطربيها ولكل قارى مقام مقهاه الخاص الذي يؤدي فيه المقام حيث يجتمع فيها محبيه وجمهوره .. وكان رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) يقرأ المقام العراقي في الطابق الثاني (العلوي) في مقهى الشط (١١،ص٣٣) ... وسميت مقهى الشط بهذا الاسم لأنها تطل على ضفاف نهر دجلة وتقع في محلة المصبغة في جانب الرصافة من بغداد ، وتتكون هذه المقهى من طابقين الطابق الأول (الأرضي) لصاحبها الحاج علي والطابق الثاني (العلوي) لصاحبها حسن الصفو(٦، ص٣٠٤).

وكانت ترافق القارىء رحمة الله (الملقب شلتاغ) في أدائه للمقام العراقي فرقة جالغي حسقيل شمولي وهي من أشهر فرق الجالغي التي كانت معروفة في بغداد في ذلك الوقت إضافة إلى أنها أقدم ما جاء ذكره في المصادر والمراجع - على حد علم الباحث - من جالغيات بغداد ، وتتألف فرقة الجالغي هذه من:-

١- عازف آلة السنطور ورئيس فرقة الجالغي :- حسقيل شمولي عزره (بغداد ١٨٠٤م - بغداد ١٨٩٤م) (٢،ص٤٨).
٢- عازف آلة الجوزة :- لطفي رزيج المندلاوي.
٣- عازف آلة الرق :- حسقيل شوته منير( بغداد ١٨٤٠م - بغداد ١٩١٧م )(٢، ص٤٩) .
٤- عازف آلة الطبلة :- هارون زنكي روبين بقجي زنكي (ولد في بغداد عام ١٨٤٣م) (٢، ص١٠٧).

توفي شلتاغ في بغداد ودفن في مقبرة الشيخ عمرعن عمر يناهز الثامنة والسبعين عاماً تقريباً ، وعن سبب وفاته تعددت الروايات والأقوال ومن تلك الروايات:-

*الرواية الأولى:-*

وأخذت هذه الرواية نقلاً عن قارىء المقام رشيد القندرجي (بغداد ١٨٨٦م - بغداد ١٩٤٥م) حيث يذكر لنا انه كان لرحمة الله (الملقب شلتاغ) غلام يدعى (علي) وقد جرحه في دار (ساسون زبيده) الكائن في محلة الشورجة آنذاك وقد خيط جرحه وكاد أن يشفى وقد قرأ في عدة جالغيات في البيوت البغدادية إحداها في دار سميغ في دربونة بحر في محلة التوراة ، والأخرى في بيت خرموش في محلة تحت التكية ، والأخرى في بيت عليكة* في محلة باب الاغا عكد التوراة وأخرى في مكان أخر وفيها انشق جرحه فتسبب ذلك في موته.

*الرواية الثانية:-*

وأخذت هذه الرواية نقلاً عن قارىء المقام محمد القبانجي (بغداد ١٩٠١م - بغداد ١٩٨٩م) فيخبرنا إن رحمة الله (الملقب شلتاغ) بعد أن جرحه غلامه وشفي من الجرح جلس في إحدى مقاهي منطقة الميدان المطلة على الشارع فمر أحد الألوات* ومعه طائفة من غلمان الكتاب وكان (الاله) يضرب

---

* ( يوسف عليكة من هواة المقام في بغداد وهو واضع قطعة المنصوري في مقام السيكاه) ( ٦، ص٢٤٩).

* الألوات هي جمع لكلمة (لالا) أو (لاله) أو (الملا) ويقول جلال الحنفي (كانت الكتاتيب من موارد الرزق والتكسب وكان في بغداد منها العدد العديد ،

أحد تلاميذه فصاح رحمة الله (الملقب شلتاغ) على الفور(منا لا لا لا لا) أي أيها (الاله) لا تضرب التلميذ بصوت عال وهي صيحة من بردة النوى وارتفع بها إلى بردة الرست الفوقاني (حيث ارتفع بصوته إلى أعلى طبقة صوتية) فأنفتق جرحه ومات في الحال.

*الرواية الثالثة:-*

وأخذت هذه الرواية نقلاً عن الشيخ محمد العباس والملقب بـ (ابن جلال) حيث قال إن رحمة الله (الملقب شلتاغ) بعد أن جرح منعه الطبيب من الغناء ، فأجتمع أليه في داره جماعة من قراء المقام كان منهم أحمد زيدان ، ورباز ، وصالح بن أبو دمير، وأبو حميد ، ورحمين درويش فأخذوا يغنونه بعض المقامات فهيّجته أغانيهم وأنطلق يغني بصوت عال فكان ذلك سبباً لفتق جرحه فموته (٢، ص٦٢-٦٣). ومهما تعددت الروايات فنها في النهاية تتفق جميعاً على إن الجرح والغناء من طبقة صوتية عالية كانا السبب في وفاة قارىء المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) . وقد قام تلفزيون العراق بإنتاج تمثيلية تلفزيونية عن حياة الرواد من قراء المقام العراقي ومن جملتهم قارىء المقام رحمة الله (الملقب شلتاغ) حيث جسد دور وشخصية رحمة الله (الملقب شلتاغ) فيها قارىء المقام المعروف يوسف عمر(بغداد ١٩١٧م – بغداد ١٩٨٦م) وأدى في تلك التمثيلية مقام القوريات ومقام التفليس باللغة التركية (٤ ، ص٤٩ ، ص١٦١). وقد عرضت تمثيلية رحمة الله (الملقب شلتاغ) على تلفزيون الجمهورية العراقية بحدود عام ١٩٧٢م بالأسود والأبيض حيث أدى دور والي بغداد الفنان (محمد القيسي) وأدت دور زوجة الوالي الفنانة (فوزية الشندي) ، وفي هذه التمثيلية رافق الفنان يوسف عمر في العزف كل من شعوبي إبراهيم (بغداد ١٩٢٥م – بغداد ١٩٩١م) على آلة الجوزة ، وخضير الشبلي (بغداد ١٩٢٨م – بغداد ٢٠٠٥م) على آلة القانون ، ورزوقي الطبال (ولد في بغداد عام ١٩١٧م) على آلة الإيقاع (٢٤). أما بالنسبة لتاريخ ولادة ووفاة قارىء المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) فقد تعددت وتباينت الآراء حولها وتضاربت التواريخ الدالة عليها في كل المصادر والمراجع التي استطاع الباحث الحصول عليها.. فيذكر لنا الحنفي في كتابه (لمحات عن المقام العراقي) أن رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) ولد عام (١٧٩٣م)* وتوفي عام (١٨٧١م)(٣، ص١٣)... أما في كتابه (المغنون البغداديون والمقام العراقي) فيذكر أنه ولد في أوائل القرن الثالث عشر الهجري وتوفي عام ( ١٢٨٨هـ) أي عام (١٨٧١م) (٢، ص٦١)... أما الرجب في كتابه ( المقام العراقي) فيقول أنه ولد عام ( ١٢١٣هـ) أي عام ( ١٧٩٨م) وتوفي عام ( ١٢٨٨هـ) أي عام ( ١٨٧١م) (٥، ص ٦٧)... وفي كتابه ( من تراث الموسيقى والغناء العراقي) فيذكر فقط أنه توفي عام (١٨٧١م) (٦،ص٢٢٩)...أما شعوبي إبراهيم في كتابه (المقامات) فيذكر أن ولادته عام ( ١٢١٣هـ – ١٧٩٨م ) ووفاته عام (١٢٨٨هـ – ١٨٧٠م) (١٩،ص٤٣)... ويرى الباحث انه يتطابق مع ما جاء في كتاب الرجب (المقام العراقي) بالنسبة للسنوات الهجرية وقد ظهرت اختلافات في السنوات الميلادية...أما العامري فيذكر في كتابه (المقام العراقي) انه ولد في أوائل القرن الثالث الهجري (ويرى الباحث انه خطأ مطبعي حيث كان يقصد المؤلف القرن الثالث عشر الهجري وليس القرن الثالث الهجري) أما وفاته في عام (١٨٦٨م) (٨، ص٣٢٩)...وفي كتابه (الغناء العراقي) فيذكر انه ولد عام ( ١٧٩٢م ) وتوفي عام ( ١٨٦٧م ) (٧،ص٤٥)... ويتبين للباحث هنا وجود اختلاف في تاريخ الوفاة لدى نفس المؤلف... أما الأمير في كتابه (تاريخ الموسيقى والغناء في بلاد الرافدين) فيذكر انه ولد عام (١٧٩٢م) وتوفي عام ( ١٨٦٢م) (١٧ ، ص٨٥)...أما البكري في كتابه (الملا عثمان الموصلي) فينقل فيه ما جاء عند الحنفي في كتابه (المغنون البغداديون والمقام العراقي) (٢٠،ص٦٦)...أما حسين قدوري في كتابه ( الموسوعة الموسيقية) فانه ينقل ما جاء عند الحنفي في كتابه (لمحات عن المقام العراقي) ( ١٨، ص ١١٥ ). وقد اعتمد الباحث على ما جاء في كتاب الحنفي (لمحات عن المقام العراقي) لأن مؤلفه يعتبر من أقدم الباحثين والمؤرخين في مجال المقام العراقي وكل من كتب بعده حول هذا الموضوع كان يعتمد عليه في نقل المعلومات وإن كان بعض تلك المعلومات قد نقلت بشكل خاطئ أصلاً من مصدرها الأصلي.

---

والكتاتيب نوعان احدهما يديره الملا أو الملالا ، ويكون للصبيان ... ويمكث الصبي في الكتاتيب من مطلع الشمس إلى غروبها ، وان على ( الملالا ) ان يجلب الصبيان من بيوتهم في الصباح ويردهم إليها مع الغروب ... ولا وجود للكتاتيب اليوم إلا في نطاق ضيق محدود (٢٦، ص٢٠٢-٢٠٣).

* قام الباحث بتطبيق المعادلة الرياضية التالية لتحويل التاريخ الهجري إلى التاريخ الميلادي:- السنة الميلادية = السنة الهجرية { ٣٢/٣٣ + ٦٢٢ }

## الفصل الثالث

### الإنجازات والابتكارات الفنية لرحمة الله ( الملقب شلتاغ )

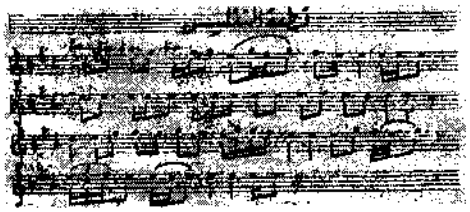
تعود لرحمة الله (الملقب شلتاغ) الكثير من الابتكارات والإضافات في المقام العراقي وذلك لخبرته الواسعة في تراكيب المقامات الأساسية والفرعية من جهة و لباعه الطويل في طرائق وأصول أدائها من جهة ثانية ، فتنسب إليه المصادر طائفة من الأساليب المبتكرة في المقام العراقي ونذكر منها على سبيل المثال انه:-

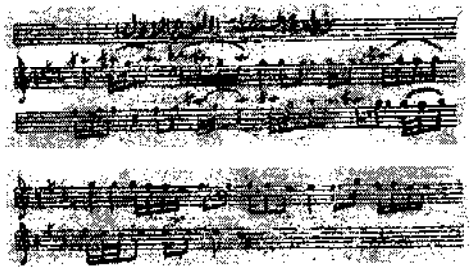
١ــ أول من أدخل قطعة ( السيرنك أو السي رنك أو السيه رنك) * في مقام الرست (٢، ص٦١). وقطعة (السيه رنك) نغمها سيكاه وتبدأ من الحصار فنزولاً تدريجياً مع الإيقاع إلى السيكاه بترديد كلمة ( بابي ) وتسمى (المثلثة) ووزن إيقاعها (يكرك) (٥،ص١٠٢).

وقطعة (السيه رنك) هي تسمية محلية ، وتدخل في مقام الهزام بعد الميانة** وبعد قطعة الحكيمي وهي قطعة موزونة على ميزان اليكرك العراقي ٤\١٢ ، أما نغمها فهو مخالف على درجة البزرك (جواب درجة السيكاه) وتغنى بتلفظ كلمتي (هي بابي)(٢٢، ص١٩). وقام الباحث بالتدوين الموسيقي لقطعة (السيرنك) على المدرج الموسيقي على النحو الآتي:-

٢ــ أول من قرأ مقام الإبراهيمي* من (الدوكاه) وكان يقرأ من بردة الحسيني (٢، ص٦١) ... ويعد مقام الإبراهيمي من أصعب المقامات العراقية لكثرة قطعه وأوصاله (٥، ص١١٩).

٣ــ قام بنقل العديد من المقامات من كركوك إلى بغداد كمقام القوريات** وغيرها من المقامات والتي كان أبرزها مقام الموجيلا الذي ابتكره قارىء المقام موجي الكركوكلي (كفري١٨٠٢م – كركوك ١٨٨١م) والذي سمي بمقام المدمي في بغداد (٨، ص٤٠٠).

٤ــ قام بابتكار مقام (التفليس) والذي يعتبر من أهم تجديداته النغمية في المقام العراقي (٢، ص٦١). وقطعة التفليس يغنى فيها بيت من الشعر وفي نهاية الشعر يختتم بجملة (أمان الله ياحي) أما نغم هذه القطعة فهو عراق على درجة البزرك (٢٢،ص٦١). وقام الباحث بالتدوين الموسيقي لقطعة (التفليس) على المدرج الموسيقي وعلى النحو التالي:-

٥ــ قام بإدخال قطعة السنبلة في مقام الإبراهيمي (منا لا لا لا) ، وأصبحت هذه الصيحة المسماة (السنبلة) قطعة يقرأها كل من يقرأ مقام الإبراهيمي ، والسنبلة هي صيحة عالية كان قد تعارف عليها قراء المقام (٦، ص٢٢٩)... ثم يذكر الرجب رواية حول كيفية إدخال هذه القطعة من قبل رحمة الله (الملقب شلتاغ) . ويرى الباحث أنها نفس الرواية التي ذكرها لنا الحنفي نقلاً عن القبانجي والمذكورة في الفصل الثاني من هذا البحث وهي إحدى الروايات التي رويت عن وفاة شلتاغ. والسنبلة تسمية محلية وتكون على نوعين :-

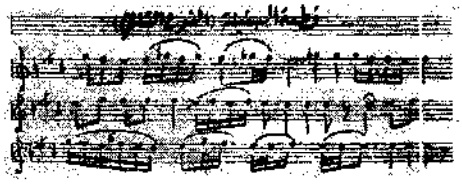
*النوع الأول:-* عراق على درجة البزرك ، وقام الباحث بالتدوين الموسيقي للنوع الأول على المدرج الموسيقي وعلى النحو التالي:-

*النوع الثاني:-* مخالف على درجة البزرك وسيكاه على نفس الدرجة(٢٢، ص٦١). وقام الباحث بالتدوين الموسيقي للنوع الثاني على المدرج الموسيقي وعلى النحو التالي:-

---

* ( السيه رنك) لفظة كردية معناها اللون الثالث – الباحث.

** ( الميانة ) لفظ فارسي معناه (الوسط بين شيئين) وميانة بلد بأذربيجان ، وسميت ميانة لتوسطها بين مراغة وتبريز ) (٢٢، ص١٣).

* ( ينسب مقام الإبراهيمي إلى المغني العباسي إبراهيم الموصلي) (٤،ص١١).

** ( مقام القوريات وهو من المقامات العراقية الفرعية ويتداوله قراء المقام في محافظة كركوك على نطاق واسع ولعل تسميته ناجمة عن الجانب الغربي لهذه المدينة والذي يطلق عليه قورية ) ( ٨ ، ص١٢٢).

٦ــ كان لرحمة الله ( الملقب شلتاغ ) العديد من القراء الذين قلدوه واتبعوا أسلوبه وطريقته في أداء المقامات العراقية فهو الأستاذ الكبير الذي تتلمذ على يديه الكثير من قراء المقام ومعظمهم أصبحوا من بعده أساتذة عصرهم في هذا الفن العريق وبحق يمكننا القول بأن شلتاغ هو أستاذ أساتذة قراء المقام وهو المدرسة التي كانت حلقة الوصل بين الأجداد والأحفاد والتي نقلت لنا معظم المقامات العراقية شفاهاً وعبر الأجيال حتى وصلت إلينا بشكلها المعروف حالياً . ومن هؤلاء القراء الذين تتلمذوا على يديه نذكر* منهم:-

إبراهيم بن بكر(بغداد ١٨٢٦م – بغداد ١٨٧٩م) ، احمد بن حبيب (بغداد ١٨٢٢م – الحجاز ١٨٨٩م) ، احمد الزيدان (بغداد ١٨٣٢م – بغداد ١٩١٢م) ، إسرائيل بن المعلم ساسون بن روبين(بغداد ١٨٤١م – بغداد ١٨٩٩م) ، أمين أغا حاجي الملقب بـ(ابن الحمامجية) (الأناضول ١٨٢٤م – بغداد ١٨٩٢م) ، حسقيل بن الياهو بيبي (بغداد ١٨٢٠م – بغداد ١٩١٥م) ، حمد بن جاسم الملقب بـ(أبو حميّد) (بغداد ١٨١٧م – بغداد ١٨٨٠م) ، السيد حمد بن السيد محمد (بغداد ١٨٠٧م – بغداد ١٩٠٢م) ، الحاج حمد النيّار بن جعفر النيّار (بغداد ١٨١٣م – بغداد ١٨٨١م) ، خليل رباز بن إبراهيم الملقب بـ(رباز) بغداد ١٨٠٣م – بغداد ١٨٨٠م) ، رحمين بن درويش، الصحاف بن شمطوب (بغداد ١٨٠٣ م – بغداد ١٨٨٠م) ، رزج بن الحاج ياسين (بغداد ١٨٣٠م – بغداد ١٨٨٨م) ، رزق بن طماشة (بغداد ١٨٣٠م – بغداد ١٩١٧م) ، زينل النعلبند الكردي (كركوك ١٨٠٨م – بغداد ١٨٩٥م) ، ساسون بن زعرور (بغداد ١٨٤١م – بغداد ١٩٠٩م) ، السيد سلومي بن مصطفى بن علي (بغداد ١٨٤٧م – بغداد ١٨٩٧م) ، شبّر الشيخلي (بغداد ١٨٣٢م – بغداد ١٩٠٠م) ، شراد البابوججي بن حميد (بغداد ١٨٣٧م – البصرة ١٩٠٥م) ، شكر بن السيد محمود بن السيد عمر(بغداد ١٨٥٣م – بغداد ١٩٢١م) ، صالح أبو دمير(بغداد ١٨٢٧م – بغداد ١٩١٣م) ، صالح بن عبدان بن درويش (بغداد ١٨٤٠م – بغداد ١٩٣٧م) ، عباس محمد الجبوري (بغداد ١٨٥٦م – الناصرية ١٩٢٦م) ، عباس بن داود بن سليمان الجبوري (بغداد ١٨٣٨م – بغداد ١٩٠٠م) ، عباس قوزي (بغداد ١٨٤٢م – بغداد ١٩١٤م) ، عبد الرحمن الجصاني (ولد في بغداد عام ١٨٥١م) ، عبد الوهاب الأفحج بن الحاج عبد الرزاق (بغداد ١٨٢٨م – الحجاز ١٨٩٦م) ، عبد الوهاب شيخ الليل بن عبد اللطيف شيخ الليل الملقب بـ(عبد الوهاب بابا) (بغداد ١٨٣١م – بغداد ١٩١٢م) ، الملا عثمان الموصلي بن الحاج عبد الله بن الحاج فتحي المنسوب إلى بيت الطحان (الموصل ١٨٤٠م – بغداد ١٩٢٣م) ، فرنس الكركوكلي (ولد في كركوك عام ١٨٣٦م) ، قوج بن علي (بغداد ١٨١٢م – بغداد ١٨٩٥م) ، محمد بن سبتي بن محمد (بغداد ١٨٢٢م – بغداد ١٩٠٠م) ، محمود بن قمر بن عبد الله بن عبد القادر الشيخلي (بغداد ١٨٠٤م – بغداد ١٨٨٣م) ، موجي الكركوكلي الملقب بـ(موجيلا) (كفسري١٨٠٢م – كركوك ١٨٨١م).

المقامات التي قرأها رحمة الله ( الملقب شلتاغ ):-

أدى رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) جميع المقامات العراقية الرئيسية منها والفرعية وقد تميز في أداء بعضها بصورة مبدعة مثل مقام ( الرست ، السيكاه ، الإبراهيمي ، البيات ، الطاهر*، الباجلان** ، القوريات ، البشيري*** ، التفليس ، البختيار****، الموجيلا).

توفي رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) قبل اختراع أول جهاز لتسجيل الصوت عام ١٨٧٧م من قبل المخترع والعالم الأمريكي توماس أديسون ( ١٨٤٧م – ١٩٣١م) لذلك فلم يتم تسجيل صوته كما سجل من بعده تلامذته أصواتهم على

* توجد ترجمة عن حياة كل قاريء من هؤلاء القراء في كل من كتاب (المغنون البغداديون والمقام العراقي) للحفني ، وكتاب ( المقام العراقي) للرجب ، وكتاب ( المقام العراقي) للعامري.

* ( مقام الطاهر وهو فرع من فروع مقام الجهاركاه أو ما يطلق عليه ( زنكنه) والمعروف أن زنكنه من العشائر الكردية العراقية المنتشرة في محافظة كركوك وقضاء كفري منه بالذات) (٨ ، ص٨٢).

** ( مقام الباجلان من المقامات العراقية الفرعية وقد استحوذ على قراء المقام في محافظة ديالى وكركوك فغناه البعض منهم باللغة الكردية) ( ٨ ، ص٩٨).

*** ( مقام البشيري وهو من المقامات العراقية الفرعية وينسب إلى قرية البشيرية وهي من قرى محافظة كركوك) ( ٨ ،ص٢٢٥).

**** ( مقام البختيار وهو من المقامات العراقية الفرعية وله حضوره في كردستان العراق ويؤدى باللغتين العربية والكردية) ( ٨ ، ص٢٥٩).

الاسطوانات، لذلك فلا يمكننا أن نسمع صوته ، واعتمدنا فقط على ما نقل عنه من المصادر والمراجع والتي تستند بدورها على المصدر الشفاهية المنقولة عن من عاصروه من المعمّرين ..وقد تبين للباحث انه كان لشلتاغ طبقة صوتية عالية وجميلة وعذبة وذلك من خلال ما استنتجه الباحث من كلام العامري عن قارىء المقام الحاج احمد الكركوكلي (كركوك ١٨١٢م – كركوك ١٨٨٩م) إذ يقول(ويمتلك الحاج احمد الكركوكلي صوتاً جميلاً ذا طبقة عالية تضاهي الطبقة الصوتية للمطرب شلتاغ ولكنه ليس أفضل أداء وعذوبة منه) ( ٨ ، ص٢٨٩)... وفي موضع أخر يخبرنا العامري عند حديثه عن القارىء رشيد الكركوكلي ( كركوك ١٨٨٤م – كركوك ١٩٧٢م) (انه كان يتمتع بحنجرة خلاقة واسعة المساحة ونبرات عذبة ميزته عن غيره فأستحق بجدارة لقب " شلتاغ الصغير" لأن أسلوبه في الغناء نفس أسلوب المرحوم شلتاغ) ( ٨ ، ص٢٣٢).

قارىء المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) وابتكاره لمقام التفليس:-

يعود تاريخ ظهور مقام التفليس إلى ما يربو على المئة والخمسين عاماً وهو من المقامات العراقية التي ابتكرها رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) وألف قصيدة باللغة التركية تقرأ فيه وتقول كلماتها (٢، ص٦٢):-

**أغالر بكلر باشالر**
**بوكون برياوري سيودم**
**أولميشم ديوانه بن**
**كدرم تفليسه بن**
**قوي ديسنلر يعقوب أرمني**
**يعقوب كمالي نيلر**
**آسلودن كوزه لسن**
**كون بوكون همايي نيلر**
**بلبل كمالي نيلر**
**بنه باق نه كونده يم**
**بنه باق نه حالده يم**
**بنه باق نه صالاديم**
**دي كل فغان ايجمش جلاده باق**

ولا يزال قراء المقام العراقي في بغداد إذا أدوا مقام التفليس فأنهم يقرؤون هذه القصيدة باللغة التركية على سنّة أستاذهم القديم رحمة الله ( الملقب شلتاغ).

وترجمة لبعض كلمات القصيدة إلى اللغة العربية فأنها تقول (١، ص٨٢) :-

**يا اغاوات يا باشاوات**
**أني عشقت احد الأحباب**
**وذهب إلى مدينة تفليس**
**وجننت بحبي لهذا الحبيب**
**حيث قال عني أهالي تفليس**
**إنني مجنون ليلى**
**أي إنني أشبه قيس الملوم**

وهنالك رواية يذكرها لنا الحنفي عن سبب ابتكار مقام التفليس من قبل رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) تخبرنا أنه كان يحب غلاماً من الأرمن اسمه يعقوب وشغف به شغفاً عظيماً وفي احد الأيام علم شلتاغ بسفر يعقوب المفاجيء مع أهله إلى مدينة تفليس في أذربيجان مما أدى به إلى تأليف هذه القصيدة باللغة التركية وغنائها على نغمة (التفليس) اثر معاناته ولوعته لفراق غلامه (٢، ص٦١). ومما تجدر الإشارة إليه محاولة تشويه صورة الفنان رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) واعتباره احد المجرمين القتلة والفارين من قبضة العدالة وذلك من خلال ما رواه العامري عن الأحداث التي تحصل نتيجة تنافس قراء المقام فيقول (وكان المغنون يتنافسون فيما بينهم في غناء القوريات، الأمر الذي يؤدي بهم إلى الخصومات نتيجة الحدة في المنافسة... ومن المعروف عن شعر القوريات انه يعتمد خشونة المفردات التي تؤجج الحماس بين المغنين المتنافسين ، وكثيراً ما كانت تنتهي عن خصومات وحالات مأساوية كما حدث للمغني الشهير شلتاغ الكركوكلي الذي قتل منافسه في الغناء وهجر كركوك خشية الثأر أو العقوبة القانونية وعاش في بغداد بحماية واليها الذي أعجب بصوته واحتضنه أبان العهد العثماني ومكث في حمايته ردحاً من الزمن...وتعكس تلك المنافسات مدى تغلغل وأهمية المقامات في حياة الناس) (٨،ص٥٥-٥٦).

وللحديث عن مقام التفليس نذكر بأنه من المقامات العراقية الأصيلة وهو احد فروع مقام السيكاه ويغنى أيضا بالشعر العربي الفصيح وموسيقاه خاضعة لإيقاع البكرك العراقي ، أما

كلامه فغير خاضع للإيقاع من بداية المقام إلى نهاية التسليم ويكون ارتكازه على درجة السيكاه (مي كار بيمول) ومداه الصوتي يكون اقل من اوكتاف . إن مقام التفليس هو في الحقيقة قطعة صغيرة تدخل في مقام السيكاه فأخذها شلتاغ ووسعها وعمل لها تحريراً بكلمات تركية وعمل لها تسليماً وأدخل فيها قطعاً وجعلها مقاماً كاملاً ، ولقد قرأه القراء من بعده وجرياً على طريقته باللغة التركية مثل القارىء احمد الزيدان (بغداد ١٨٣٢م – بغداد ١٩١٢م) ورشيد القندرجي (بغداد ١٨٨٦م – بغداد ١٩٤٥م) ومحمد القبانجي (بغداد ١٩٠١م – بغداد ١٩٨٩م) ويوسف عمر(بغداد ١٩١٧م – بغداد ١٩٨٦م) وحسقيل قصاب ومطربون آخرون وجميعهم أدوه باللغة التركية ، ويعتبر كل من القارىء رشيد القندرجي والقارىء محمد القبانجي أفضل من أدوا مقام التفليس وسجلوه بأصواتهم (١، ص٨٢).

ولشدة إعجاب قراء المقام العراقي بمقام التفليس فقد أدخل قارىء المقام وخبير المقامات العراقية في إذاعة بغداد الحاج جميل البغدادي (بغداد ١٨٧٦م – ١٩٥٣م) نغمة التفليس في مقام النارى وهي إحدى ابتكاراته النغمية الرائعة في المقام العراقي (٢، ص٤٦) . وقد سجل قارىء المقام محمد القبانجي (بغداد ١٩٠١م – بغداد ١٩٨٩م) مقام التفليس باللغة التركية على أسطوانة بيضافون كومبني علامة الغزالة الحمراء (بغداد) – رقم الاسطوانة ( ب ٨٣٦٩٤ ) على الوجه الأول من الأسطوانة وكان قد قرأ مقام التفليس فقط وبدون غناء الأغنية (البستة) المرافقة له (٢٥، ص١٢٢). وقد قرأ قارىء المقام يوسف عمر(بغداد ١٩١٧م – بغداد ١٩٨٦م) مقام التفليس باللغة التركية وبعد تسليمه للمقام غنى بمرافقة فرقة الجالغي المصاحبة له أغنية (لأفندي عيوني لأفندي) من نغم السيكاه . أما القارىء حامد السعدي (ولد في بغداد عام ١٩٥٦م) فهو الذي أدى مقام التفليس باللغة العربية وبالشعر العربي الفصيح والذي يقول فيه:–

| | |
|---|---|
| قلبُ المتيم كاد أن يتفتتا | فإلى متى هذا الصدود إلى متى |
| يا معرضين عن المحبين تلفتوا | فعوائد الغزلان أن تتلفتا |
| صد وهجر زائد وصبابة | ما كل هذا الأمر يحمله الفتى |

ثم بعد أن ينتهي من تسليمه لقراءة مقام التفليس يغني بمرافقة فرقة الجالغي المصاحبة له أغنية ( لتونّين) البغدادية القديمة من نغم السيكاه والتي تقول كلماتها:–

| | |
|---|---|
| لتونّين .. لتونّين .. | لو تنسي يا حليوّه شتردين |
| اويلاه .. اويلاه .. | ويلي إعله المَر ويلاه |
| لابسه عبايه وإزار | صفره والعجول كبار |
| الله الحافظ يا ستار | واشلون خطافه التمشي |

كما أدى مقام التفليس كل من القارىء عبد الهادي زينل البياتي (بغداد ١٩١١م – بغداد ١٩٧٣م) والحاج هاشم الرجب (بغداد ١٩٢١م – بغداد ٢٠٠٣م) بقراءة قصائد باللغة العربية الفصيحة (٦، ص٢٢٩) . وكذلك أدى قارىء المقام يونس يوسف (بغداد ١٩٠٢م – ١٩٧٩م) مقام التفليس بالشعر العربي الفصيح ، حيث استطاع قارىء المقام عبد الجبار الخشالي (بغداد ١٩١١م – ١٩٨٢م) ترتيب الشعر العربي مع حركات وسكنات المقام (٢١، ص٥٦) إذ يقول في أداءه لمقام التفليس :–

| | |
|---|---|
| قلبُ المتيم كاد أن يتفتتا | فإلى متى هذا الصدود إلى متى |
| يا معرضاً عني بغير جناية | فعوائد الغزلان أن تتلفتا |

ثم بعد تسليمه لمقام التفليس غنى بمرافقة فرقة الجالغي المصاحبة له أغنية (يا بنت عينج عليّه) من نغم السيكاه. ويذكر شعوبي إبراهيم (١٩، ص٧٦-٧٧) في كتابه (المقامات) عن مقام التفليس فيقول ( ثم غرد منشد المقام بهذا التخميس بنغمة التفليس:–

| | |
|---|---|
| ظبية في جمالها هيفاء | فعيون فمقلة زرقاء |
| مدحوها ومدحهم إغراء | خدعوها بقولهم حسناء |

والغواني يغرهن الثناء

| | |
|---|---|
| بلحاظ أصابت القلب سهما | في هواها نحمل الصب هما |
| قد دعتني بغير ما أتسمى | ما تراها تناست اسمي لمّا |

كثرت في غرامها الأسماء

| | |
|---|---|
| تركتني أنا المشوق المتيم | وفؤادي بحبها يترنم |
| كيف تنسى ولبها يتوهم | إن رأتني تميل عني كأن لم |

يك بيني وبينها أشياء

| | |
|---|---|
| لا تلمني فأنني لا ألام | ذو شجون بحبها مستهام |
| تتهادى وثغرها بسام | نظرة فابتسامة فسلام |

فكلام فموعد فلقاء ......)

تبدأ قراءة مقام التفليس من درجة السيكاه بلفظة (أمان) وتنحسر البدوة بين درجة العجم والسيكاه ثم يقرأ القارىء أبيات من الشعر بنفس نغمة التحرير وينتهي كل بيت بعبارة

(أمان الله يا حي) ثم تتوالى القطع التالية مثل (الأوج والسفيان و مخالف كركوك والحكيمي) بين أبيات الشعر متى ما شاء قارىء المقام في ذلك وحسب قدرته الفنية في تركيب هذه الأنغام وذلك لأنه من المقامات الحرة. أما تسليم المقام فيكون بترديد عبارة (أمان الله يا حي) بعد أخر بيت من الشعر والتي يكون استقرارها على درجة السيكاه وهو نهاية المقام (١،ص٨٢).

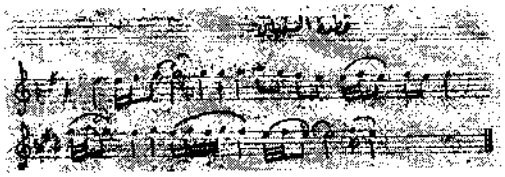
أما الرجب فيقول إن مقام التفليس يحرر من السيكاه فصعودا إلى النوى بتلفظ (أغالر) فنزولا إلى السيكاه بتلفظ نفس الكلمة فصعودا إلى النوى بتلفظ نفس الكلمة أيضا فصعودا إلى العجم فنزولا إلى السيكاه بتلفظ (باشالر) ، ويحق لقارىء المقام أن يعمل به القطع التالية (أوج ، سفيان، مخالف كركوك ، حكيمي) (٥، ص١٤٩-١٥٠).

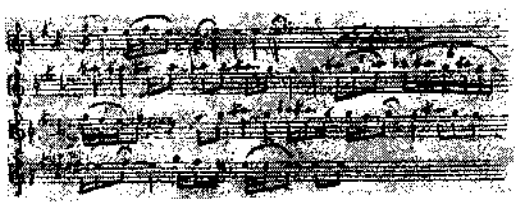
أما الخيال فيذكر لنا أن مقام التفليس يبدأ به مع المحافظة على أصوله وبعد التوغل فيه يعمل قطعة من (المخالف كركوك) وقطعة من (السفيان) وقطعة من (السعيدي) وقطعة من (السيكاه حلب) وبعد ذلك يأخذ ميانة (البليان)* وقطعة من (السيساتي) ثم يختم بـ(التفليس) أي بـ(السيكاه)(٤،ص١٨-١٩).

ويرى الباحث انه يمكن لقارىء المقام غناء اغنية (بسته) واحدة أو أكثر بعد انتهائه من قراءة مقام التفليس على أن تكون هذه الأغنية ( البسته) من نغم السيكاه وذلك لأن تسليم مقام التفليس واستقراره يكون على درجة السيكاه إضافة إلى انه احد فروع مقام السيكاه التي يكون استقرارها على درجة السيكاه كما يمكن لقارىء المقام من أداء مقام التفليس فقط ومن دون غناء (البسته) المرافقة له وذلك كما سجله قارىء المقام محمد القبانجي على الأسطوانة.

## القطع التي تدخل في مقام التفليس:-

يعتبر مقام التفليس من المقامات الحرة ، ويستطيع قارىء المقام التنقل بين أنغام المقامات وقطعها وأوصالها وتركيبه لها بحسب قدرته وخبرته الفنية في هذا المجال ، ويمكن أن تدخل القطع الآتية في مقام التفليس:-

١- قطعة السفيان :- نغمها سيكاه وتبدأ من النوى فنزولاً تدريجياً إلى السيكاه بمكوث قليل على النوى بتلفظ (نازليمن) أو بقراءة بيت من الشعر(٥، ص١٠٢). وهي تسمية محلية تدخل في مقام الهزام بعد الميانة أما نغمها فهو هزام على درجة البزرك وتغنى بلفظة (نازنينمن) أو بقراءة بيت من الشعر وتدخل كذلك في مقام التفليس ويسميها أهل الموصل (صافيان) وصافيان مدينة في سورية(٢٢، ص١٨). وقام الباحث بالتدوين الموسيقي لقطعة السفيان على المدرج الموسيقي وعلى النحو الآتي:-

٢- قطعة المخالف كركوك :- نغمها سيكاه و تبدأ من العجم ثم نزولاً يتدرج إلى السيكاه بترديد كلمة (أويي) (٥، ص١٠١) وهي تسمية محلية تدخل في مقام الهزام بعد الميانة وبعد قطعة السفيان أما نغمها فهو عراق على درجة البزرك وتغنى بلفظة (أويي) وتدخل في مقام الحليلاوي والأوج والكلكلي والحكيمي والتفليس (٢٢، ص١٨) . وقام الباحث بالتدوين الموسيقي لقطعة المخالف كركوك على المدرج الموسيقي وعلى النحو التالي:-

٣- قطعة ألحكيمي :- وهي تسمية محلية ، وتغنى بقراءة بيت من الشعر أما نغمها فهو عراق على درجة البزرك (٢٢،ص٦٠). وقام الباحث بالتدوين الموسيقي لقطعة الحكيمي على المدرج الموسيقي وعلى النحو التالي:-

* ( بليان لفظة تركية معناها فوق السطح ) ( ٢٢، ص١٨).

٤- قطعة السيكاه حلب :- نغمها سيكاه وتبدأ من الجهاركاه فصعوداً إلى الحصار ثم نزولاً تدريجياً إلى السيكاه بترديد كلمة (أمان) أو بقراءة بيت من الشعر (٥ ، ص١٠٢) وهي تسمية محلية تدخل في مقام الهزام بعد قطعة الأوشار أما نغمها فهو حجاز على درجة النوى وتغنى بترديد كلمة ( أمان) أو بقراءة بيت من الشعر(٢٢، ص١٩). وقام الباحث بالتدوين الموسيقي لقطعة السيكاه حلب على المدرج الموسيقي وعلى النحو التالي:-

٥- قطعة السيكاه بلبان :- نغمها سيكاه وتبدأ من النوى فنزولاً تدريجياً إلى السيكاه بتلفظ (يا دوست) ومدها وكلمة (أمان) أو بتلفظ كلمات من الشعر(٥ ، ص١٠١) وهي تسمية محلية تدخل في مقام الهزام وهي الميانة أما نغمها فهو سيكاه على درجة البزرك وتغنى بلفظة (أمان) (٢٢، ص١٨). وقام الباحث بالتدوين الموسيقي لقطعة السيكاه بلبان على المدرج الموسيقي وعلى النحو التالي:-

٦- قطعة السيساني :- نغمها رست وتبدأ من النوى فنزولاً تدريجياً إلى الرست بتلفظ كلمة (ويلاي) أو بقراءة بيت من الزهيري (٥، ص١٠٤) وهي تسمية محلية تدخل في مقام الحليلاوي أما نغمها فهو رست على درجة الرست وتغنى بلفظة (عمي ويل خالي ويل واويلاه ويلاي) أو بقراءة بيت من الزهيري (٢٢، ص٢٠). وقام الباحث بالتدوين الموسيقي لقطعة السيساني على المدرج الموسيقي وعلى النحو التالي:-

## الفصل الرابع

### الاستنتاجات والتوصيات

***الاستنتاجات:-***

١- كان رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) يتمتع بحنجرة قوية وواسعة حيث كان يقرأ المقام ويحيي حفلات الجالغي حتى وفاته عن عمر يناهز الخمس وسبعين عاماً إذ قرأ المقام في عدة جالغيات في يوم واحد وذلك قبل وفاته.

٢- يمكن اعتبار قارئ المقام رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) حلقة الوصل بين الأجداد والأحفاد والمدرسة التي نقلت من خلالها معظم المقامات العراقية شفاهاً وعبر الأجيال حتى وصلت إلينا بشكلها المعروف حالياً.

٣- كان لرحمة الله ( الملقب شلتاغ ) العديد من المقلدين الذين تتلمذوا على يديه واتبعوا أسلوبه وطريقته في أداء المقامات ثم أصبحوا أساتذة عصرهم في هذا الفن العريق مثل (احمد الزيدان ، والملا عثمان الموصلي ، ورباز ، وأبو حميّد ، وصالح أبو دميّر، والحاج حمد النيّار) وغيرهم.

٤- عدم وجود المصادر والمؤلفات الوافية المهتمة بالفنون بشكل عام وقراء المقام بشكل خاص في تلك الحقبة من الزمن والتي تهتم بأساتذة الموسيقى والغناء البغدادي والكتابة عنهم وعن إنجازاتهم وابتكاراتهم وتعريفهم للأجيال اللاحقة نظراً للجهل والتأخر الذي ساد العراق في ذلك العصر.

٥- كان لرحمة الله ( الملقب شلتاغ ) العديد من الابتكارات والإضافات والأساليب الجديدة في قراءة المقام العراقي وذلك من خلال خبرته الواسعة في تراكيب المقامات الأساسية والفرعية وطرائق وأصول أدائها.

٦- كان رحمة الله ( الملقب شلتاغ ) يمتلك حنجرة واسعة المساحة مكنته من أداء طبقات صوتية عالية وجميلة وتمتع بنبرات عذبة ميزته عن باقي أقرانه من قراء المقام.

٧- يرى الباحث انه يمكن لقارئ المقام غناء أغنية (بستة) واحدة أو أكثر بعد انتهائه من قراءة مقام التفليس على أن تكون هذه الأغنية (البستة) من نغم السيكاه وذلك لأن تسليم مقام التفليس واستقراره يكون على درجة السيكاه إضافة إلى انه احد فروع مقام السيكاه والتي يكون استقرارها على درجة السيكاه كما يمكن لقارئ المقام من أداء مقام التفليس فقط ومن دون غناء (البستة) المرافقة له.

التوصيات:-

١ــ يوصي الباحث بأجراء دراسات وبحوث علمية عن سيرة حياة وإنجازات وابتكارات قراء المقام الأوائل في الفترة المظلمة وهم كل من الملا عبد الرحمن ولي (كفري ١٧٤٢م – كفري ١٨٣٠م) والمـــلا حسن البابوججي (بغداد ١٧٧٤م – بغداد ١٨٣٩م) وما شاء الله المندلاوي (مندلي ١٧٧٨م – بغداد ١٨٥١م) والذين شكلوا المدرسة الأولى التي أخذت عنها الأجيال اللاحقة أصول وقواعد غناء المقام العراقي والذين يعتبرون أقدم من جاء ذكرهم من قراء المقام العراقي في بغداد.

٢ــ توجيه طلبة الدراسات العليا في قسم الفنون الموسيقية ــ كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد بأعداد بحوثهم عن رواد المقام العراقي ومساهمتهم في تطوير التراث العراقي الأصيل تخليداً لذكراهم.

٣ــ إقامة الندوات العلمية التي تتناول سيرة حياة الرواد الأوائل وجمع وتحليل نتاجاتهم الفنية.

٤ــ فتح أرشيف خاص بقراء المقام العراقي في كل من قسم الفنون الموسيقية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ومعهد الدراسات الموسيقية وبيوت المقام العراقي التابعة لدائرة الفنون الموسيقية – وزارة الثقافة يتضمن كل ما يتعلق بهؤلاء القراء من تسجيلات صوتية أو صور فوتوغرافية نادرة أو برامج إذاعية أو تلفزيونية مسجلة وكل ما نشر عنهم من دراسات وبحوث ومقالات في الصحف والمجلات ، لتكون في متناول يد الباحثين والدارسين والمختصين في هذا المجال.

## المصادر والمراجع:-


١ــ البياتي ، موفق عبد الهادي. المداخل الفنية في المقام العراقي ، وزارة الثقافة ، دائرة الفنون الموسيقية ، سلسلة دراسات موسيقية ، بغداد ، مطبعة باسم ، ٢٠٠٢م.

٢ــ الحنفي ، جلال. المغنون البغداديون والمقام العراقي ، وزارة الإرشاد ، السلسلة الثقافية الثانية ، بغداد ، مطبعة الحكومة ، ١٩٦٤م.

٣ــ ---- ، ----. لمحات عن المقام العراقي ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣م.

٤ــ الخيال ، غالب مجمد. أصول المقام العراقي ، جـ١، سلسلة أصول المقامات العراقية ، بغداد ، مطبعة الشباب ، ١٩٥٧م.

٥ــ الرجب ، هاشم محمد. المقام العراقي ، ط١، بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٦١م.

٦ــ ---- ، ----. من تراث الموسيقى والغناء العراقي ، ط١، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢م.

٧ــ العامري ، ثامر عبد الحسن. الغناء العراقي ، ط١، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨م.

٨ــ ---- ، ----. المقام العراقي ، ط١، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠م.

٩ــ العلاف ، عبد الكريم. بغداد القديمة ، ط٢، بيروت ، الدار العربية للموسوعات ، ١٩٩٩م.

١٠ــ ---- ، ----. الطرب عند العرب ، ط٢، بغداد ، مطبعة اسعد ، ١٩٦٣م.

١١ــ الوردي ، حمودي. الغناء العراقي ، جـ١، ط١، صدر بمناسبة انعقاد المؤتمر الدولي للموسيقى العربية ، بغداد ، مطبعة اسعد ، ١٩٦٤م.

١٢ــ فراس ياسين جاسم. محمد القبانجي دوره وأثره في المقام العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية ، بغداد ، ٢٠٠٢م.

١٣ــ لويس معلوف. المنجد في اللغة والأعلام ، ط٢٤، بيروت ، دار المشرق ، ١٩٨٦م.

١٤ــ كاظم جاسم محمد. الفنان يوسف عمر حياته..فنه ، بغداد ، مطبعة دار السلام ، ١٩٨٧م.

١٥ــ نوري طالباني . منطقة كركوك ومحاولات تغيير واقعها القومي ، ط٢، د.ب ، د.ن ، ١٩٩٩م.

١٦ــ عماد عبد السلام رؤوف. الأصول التاريخية لمحلات بغداد ، ط١، بغداد ، دار المثنى للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م.

١٧ــ الأمير، سالم حسين. الموسيقى والغناء في بلاد الرافدين ، ط١، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩م.

١٨ــ حسين قدوري. الموسوعة الموسيقية ، بغداد ، دار الحرية للطباعة المحدودة ، ١٩٨٧م.

١٩ــ شعوبي إبراهيم خليل. المقامات ، جـ١، بغداد ، مطبعة اسعد ، ١٩٦٣م.

٢٠ــ البكري ، عادل. عثمان الموصلي الموسيقار الشاعر المتصوف ، بغداد ، مطبعة العاني ، ١٩٦٦م.

٢١ــ عبد الوهاب بلال. المقامات العراقية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس ، العدد الأول ، الكويت ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٧٥م.

٢٢ــ الرجب ، باهر هاشم. أصول غناء المقام البغدادي ، جـ ١، بغداد ، مطبعة أوفسيت الوسام ، ١٩٨٥م.

٢٣ــ الرجب ، هاشم محمد. الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة ، من منشورات المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٢م.

٢٤ــ شريط صوتي مسجل في سبعينيات القرن العشرين ، سجل عليه التمثيلية التلفزيونية ( شلتاغ )- تسجيلات أنغام التراث لصاحبها السيد سمير الخالدي.

٢٥ــ السعدي ، سعدي حميد. محمد القبانجي أعماله المسجلة والمؤلفة ، حياته ، مدرسته ومقاماته ، اسطواناته ، شعره ، تأليف وتلحين أغانيه ، وزارة الثقافة ، دائرة الفنون الموسيقية ، بغداد ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٥م.

٢٦ــ الحنفي ، جلال. الصناعات والحرف البغدادية ، السلسلة الثقافية ١١، تصدرها مديرية الفنون والثقافة الشعبية في وزارة الثقافة والإرشاد ، بغداد ، دار الجمهورية ، ١٩٦٦م.

27- Iraq a Tourist Guide , State Organization for Tourism General Establishment for Travel and Tourism Services , Printed in Yugoslavia , 1982

# جماليات الزي الديني في كنائس البصرة

أ.م.د. طارق عبد الكاظم العذاري/كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة
م.م. عبد اللطيف هاشم علي/ مركز دراسات البصرة – جامعة البصرة

## الفصل الأول

## الإطار المنهجي

***مشكلة البحث والحاجة إليه:***

- يعد الدين المسيحي من الديانات السماوية الثلاثة المهمة، التي يعتنقها حوالي ربع سكان العالم. وقد انتشرت قيم هذا الدين وترسخت من خلال الجهود المخلصة التي يبذلها رجال الدين المسيحيين وما قدموه من تضحيات ونماذج خير دليل على أيمانهم بقيم رسالتهم المجيدة. ولما كان القساوسة والرهبان والراهبات، هم دعاة الدين المسيحي على الأرض، فلابد أن يكون لهم نظام حياة وطقوس خاصة ومعبرة تجعلهم محط أنظار رعاياهم. وتميزت هذه الشخصيات في التعبير عن القيم الروحية لكل عصر، متخذة لها ملامح في الإلقاء والماكياج والأزياء، مستوحى من حياتها، وكما وردت في الكتب المقدسة والأعراف والنواحي الاجتماعية الأخرى التي تضيف لها الجلال والقدسية والسمو الوجداني والروحي. و"لقد ورد في الكتاب المقدس ذكر لتطور الزى منذ بداية الخليقة. فقد جاء فيه إن ادم وحواء بعد أن اكلا من الثمرة المحرمة شعرا بخجل شديد لهذه المعصية وأدركا على الفور أنهما عريانان وشعرا بالحاجة إلى ستر عورتهما فاستخدما أوراق شجر التين" ( م:٤، ص٣). وكان للزى دور مهم في إبراز الشكل الخارجي لشخصية الدين المسيحي، الذي يميزه عن باقي الشخصيات، لما تتسم به ملابسه من خصوصيات في التصميم والألوان والنسيج، تمنحه الوقار والجلال. كما إن الزى الكنسي أتسم بالجمالية العالية، وقوة الترميز، والخصوصية في تسلسل المراتب الدينية، وحسب اجتهاد الكنائس العالمية والمحلية.

ولما كانت الديانات ذات بعد عالمي، فان انتشار الدين المسيحي، في العالم صاحبة انتشار للأنموذج الشعائري والطقوسي والجمالي.

وجماليات الزى صاحبت روح التقديس والصلوات والتراتيل لرجال الدين والمجاميع المصاحبة، والتي انتقلت وتناقلت أسوة بالدين المسيحي في شتى بقاع العالم. والعراق كان مهدا للديانة الكلدانية، حيث انتشرت في البلاد وخاصة في المدن العراقية المهمة مثل ( بغداد، الموصل، البصرة ). إن دراسة الزى الديني المسيحي في جوانبه الجمالية، تكشف عن التشابه والتطابق بين المحلية والعالمية، في التصاميم والزخارف والتنفيذ.

### أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في:

١- يلقي الضوء على الزي الديني المسيحي.
٢- أول دراسة ميدانية توضح جماليات هذا الزى.
٣- تفيد مصممي الأزياء في المسرح والسينما والتلفزيون.

### أهداف البحث

يهدف البحث إلى:

التعرف على جماليات الزي الديني المسيحي من حيث (التصميم ، اللون، القماش، الترميز ).

### حدود البحث

يتحدد البحث في وصف وتحليل الزى الديني المسيحي في كنيسة مار أفرام وكنيسة ترازيا الكلدانية في محافظة البصرة عام ٢٠٠٤ ( راهب وراهبه ).

## الفصل الثاني

## الإطار النظري

١-الجماليات:

تعد الجماليات، واحدة من أهم القيم التي تتم على أساسها دراسة الاختصاصات والنتاجات الفنية والحرفية، التي يقوم بها الفنانون المبدعون. إن وجود قيم الجمال تضع المنجزات الإبداعية في مصاف الأعمال الخالدة التي تثرى حياة الشعوب والأمم. والجماليات هي أعلى المنظومات العقلية والروحية التي توصل إليها البشر بعد تطوير لأدوات الإنسان ودفعها لفعل التذوق والتربية الفنية العالية. إن الجميع يحس بالأشياء، لكن

الإحساس بالجمال يتطلب قابلية خاصة وتاريخ طويل في تدريب الحواس والإدراك، مما يجعلها قادرة على التقاط القيم الجمالية الثابتة في العمل الفني والتي على أساسها يستطيع المتذوق الحاذق والناقد الواعي إن يعيد العمل لعناصره الجمالية التي تكون منها."وللقيم الجمالية أهمية كبيرة في حياتنا، فالحياة بدون إحساس بالجمال لا تستحق إن تعاش، وهنا يصبح الجمال قيمة روحية كبيرة في حياتنا، ولو إن نظرتنا إلى الواقع حولنا تحولت إلى نظرة نفعية مغرضة لصارت الحياة مادية إلية رتيبة، ولسادتها المنفعة والوظيفية ومن ثم يأتي دور الفلسفة والدين، فيخففان من غلواء هذه المادية والإلية التي تكتنف الحياة في كل جوانبها، فتحاول الفلسفة جاهده السعي وراء التأمل الخالص في الوجود والعالم، ويسعى الدين نفاذا إلى قلب الإنسان يغمره بالإيمان، والأمان" (م:١٠، ص١٠) . أصبح ثالوث ( الفن، الدين، الفلسفة ) من مكونات العقل الانساني الناضج، والبعيد عن المطاليب النفعية التي تفرضها الحاجات الغريزية للإنسان. عرف الإنسان الفن قبل الدين، عندما كان يعيش ويرسم على الجدران الكهوف تعبيرا للدفاع عن نفسه ورغبته، في السيطرة على الأعداء. وصار الفن علاجا ووسيلة للتعبير عن الخوف وقلق الإنسان القديم من شرور المحيط والطبيعة. ثم تولدت الحاجة إلى الدين البدائي، أي قبل التعرف على الديانات التوحيدية، فجعلت الإنسان يستنجد بالغيب وصولا لاستقراره الروحي والنفسي والمادي.وبعد هذه المرحلة جاءت الفلسفة، باعتبارها أداة للعقل والحوار وسيادة المنطق.

إن هذه المكونات بلورت معنى الحياة الإنسان، وجعلت كل أعماله تفسر في ضوء القيم الجمالية، أو الدينية، أو الفلسفية. وعندما جاءت الديانة المسيحية، فقد استوعبت أهمية هذه المنجزات، وحاولت احتوائها والأحاطة بها من خلال تعاليم ومفاهيم ( الكتاب المقدس ) والفلاسفة المسيحيون ورجال الدين والفنانون الذين عملوا معهم وخاصة في كنائس عصر النهضة في ايطاليا. لقد عملوا على دمج تلك القيم وتخليصها من الأفكار الوثنية، وبثها بين الناس تكون كالمشعل الذي ينير درب الشعوب باتجاه المسيحية، فقاموا برسم الكنائس وبيوت الدين بجداريات ضخمة تبرز قصص السيد المسيح (ع) ومعاناته وجهاده في سبيل الحرية والسلام والعدل."وقد ركز بعض الفلاسفة الأخلاق ومن بينهم القديس أوجستين هجومهم على الجانب الحسي الذي يمكن إن تجرف الفنون الناس إليه. وكان فلاسفة الأخلاق وفلاسفة الجمال كذلك على بينة من إن الفنون تحقق الجانب الأهم من وظيفتها في الاستحالة والإقناع عن طريق الحواس. والناس لا ينجذب اهتمامهم وخيالهم إلا إلى تلك الجوانب السطحية المرضية من الأشياء. وعلى حد قول القديس أوجستين لقد جعلت الفنون الناس يهتمون بأمجاد الأرض بدلا من أن تدفعهم إلى تذكر أمجاد خالقها. على إن نفرق بين الحسية والشهوانية فرق دقيق. فحب اللون والشكل، وشكل الحب ولونه، ليست بالأمور التي يسهل التمييز بينها"(م:٢، ص٤٣).

لقد كان الفكر الوثني، لا يزال مؤثرا في العقلية الاجتماعية الأوربية في ذلك الوقت، ولم يصبح بعد الفكر المسيحي بعقائده وسلوكياته هو الأثر الفاصل في بناء العقلية العامة. ولما كانت الوثنية تبدأ من الحواس صعودا للمعتقد، فقد اختلفت مع الديانة المسيحية باعتبارها دين وعقيدة سماوية تبدأ من عالم المثل والقيم العليا الربانية. ولكن الفن المسيحي أعطى دعما كبيرا للعقيدة النصرانية، لأنه أصبح مثل وسيلة الإيضاح لتوثيق وتصوير معاناة السيد المسيح (ع) والمسيحيون الأوائل، الذين عانوا على يد الرومان اشد المعاناة في تاريخ البشرية. ولعب الفن التشكيلي دورا بارزا في إبراز هذه المعاناة، وكذلك في رسم القديسين والملائكة والتمثل في المثل السماوية وكما جاءت في الكتاب المقدس. كانت الوثنية تميل إلى الإباحية والشهوانية، وهذا ما دفع الفلاسفة المسيحيون للوقوف ضدها ومحاربتها، لأنها تسيء إلى إنسانيتهم وقيمهم الإلهية. "صحيح إن العزوف يشكل عنصرا أساسيا من عناصر المسيحية، لكن هذه الأخيرة ما كانت تستلهم إلا الأفكار الزهدية والرهبانية في مطالبتها الإنسان بان يخنق عواطفه ويكبت دوافعه وغرائزه المسماة بالطبيعة، وبان يقف بمنأى عن العالم العقلاني والواقعي، وبان يرفض الاندماج بالأسرة والدولة، وهذا ما يقرب الشقة بين هذا التصور وبين تصور عصر الأنوار عن مذهب التألية، الذي كان يريد بحجة إن الله غير قابل لان يعرف، إن يفرض على الإنسان العزوف الأكبر، العزوف الذي يتمثل في تجاهل الله ورفض تصوره" (م:١٣، ص١٣١، ص١٣٢ ).

أرادت المسيحية السمو بالإنسان تمثلا بالرب، فطالبته بالابتعاد عن كل شهوات وزخارف الحياة الدنيوية ، لأنها تقربه من قيم الأرض المادية وتحرمه من قيم المجد الأعلى . أنها محاولة لشطر الإنسان بين المادة والروح، وبما إن المادة تثير

الحواس، فان الروح هي الابقى والتي ينبغي إن ينصب كل جهد لأحيائها وتنويرها بالعقيدة الإلهية. لكننا في المقابل نجد إن الفن المسيحي، ساهم بشكل واسع بإذكاء هذه الروح المتعالية، من خلال القيم الجمالية التي يبثها في مواضيع الكتاب المقدس وشخصياته ومعتقداته. حيث كانت الجنة والنار والملائكة والقديسين، ماثلين في كل الرسوم والجداريات داخل الكنيسة وخارجها. سعت التعاليم المسيحية لكبت الغرائز والحواس، لأنها تقرب الإنسان من الحيوان، وبالتالي فانه – أي الإنسان – لا يستطيع إن يتسامى ويحقق تعاليم الرب على الأرض. كان الزهد والرهبنة من أساسيات الفكر والسلوك المسيحي عبر العصور وتمثل ذلك بكل الأقوال والأعمال والأشكال والمقتنيات. فكان المسيحي يقنع بأدنى الأشياء في المأكل والملبس والسكن والعمل. لأنه يبغي بذلك التشبه بحياة السيد المسيح (ع)، وامتثالا لأوامر الرب سبحانه وتعالى، فكلما زهد الإنسان في الدنيا، صار من رجال الله على الأرض. إما الرهبنة، فهي الابتعاد عن فعل الغرائز والمنبهات الحسية، التي تبعد الإنسان عن ملكوت الرب، وهي اقتراب من قيم السماء، وعدم الخضوع لسلوك وأوامر الحياة اليومية الفانية.

## ٢– الزي في الفكر المسيحي:

تعد الأزياء من مظاهر الحضارة المادية، لأنها تعكس الكثير من معتقدات الشعوب وحضارتها وقيمها الأخلاقية والجمالية. فمن خلال الملابس نتعرف على الطبقة الاجتماعية للشخصية، وعلى مرجعياتها التاريخية الحياتية، وكثير من الأمور وخاصة فيما يتعلق بالجوانب الجمالية، كالألوان والخطوط والزخارف ونوعية القماش وغيرها. وتأثرت الأزياء بالعصور التي مرت خلالها وطبعت بطابع المرحلة التي ظهرت فيها كونها تلبي حاجات استعمالية، وأخرى ذوقية. "وزيادة على ما تقدم صارت الملابس تستعمل لا براز معالم الجمال ولزيادة الجاذبية والفتنه وقوة التأثير في الآخرين كما استخدمت في بعض المجتمعات للدلالة على المراكز الاجتماعية للإفراد حيث تميزت كل طبقة بألبسة خاصة بها من حيث موادها وألوانها وطريقة خياطتها ولبسها. ولا نبالغ إذا قلنا إن الألبسة من أهم مظاهر الحضارة المادية ومن أحسن الدلالات على المستوى المجتمع وأحواله وأوضاعه". (م:٦، ص٣).أصبح الزي صفحة مقروءة في عيون وعقول الآخرين، وخاصة عندما يرتديها أناس ذو مراكز اجتماعية أو دينية، فالتصق الزي ليس بالجوانب الشخصية الظاهرية فقط، بل كانت هناك ترميزات في الخطوط والكتل والألوان، لا يمكن إن يبلغها المشاهد إلا بعد تفهم وتعمق في مدلولاتها.لقد أشتمل الفكر الديني عموما والمسيحي على وجه التحديد على القيم سماوية عليا، وسلوكيات أرضية، ورجل الدين يعرف من خلال التطابق بين ما يؤمن وما يعمل ويسلك. وبما إن القيم الدينية، داخلية روحية، فلا يمكن تلمسها إلا بالحدوس والأحاسيس الصوفية، وتصبح مؤثرة بالقدر الذي يحقق الصلة بقوى الغيب العليا. فأصبح للألوان وتصنيفاتها قوة روحية ونفسية تطبع بثياب رجل الدين وفي مختلف الدرجات التي تحتلها، وان تداخلت، لإبراز القيم الجمالية، أما الواقع في السلم الديني فهو معروفة لدى رجال الدين أنفسهم والقائمين على تصاميم الأزياء. إن تقسيمات الألوان هي ذاتها في الطبيعة أو عند الفنانين، ولكن وظيفتها ودلالاتها تختلف من موقع لأخر، فالألوان الحارة مثلا "كالأحمر والبرتقالي والأصفر تدل على العاطفة المشبوبة عند الشباب وتمثل النار والانفعال والقوة والخطر والدم يرمز له بها وهذه الألوان تدل على السيطرة عند بعض الشعوب ولذا رجالها المسئولون يلبسون الألوان والعمائم الحمراء في الاحتفالات الرسمية لبعض من الملوك القرون الوسطى ورجال الدين المسيحيين كالكرادلة والبطاركة" (م:١١، ص١٣٥).

تحددت قطع الأزياء، حسب الأعراف والمعتقدات الاجتماعية، وأصبح لكل قطعة رمز وتعبير وهدف، فمثلا كانت التيجان من أزياء وإكسسوارات الملوك، وهي جزء اساسي لشخصيته، فلو ارتدى شخص ما تاجا، فالكل يعرف بأنه ملك. إلا إن أجزاء التاج وما يحمله من نقوش وأحجار كريمة فأنها تعود لقيم ذلك الشعب، ولمستوى النظام الملكي واتساعه وهيمنته الوطنية والإقليمية. إما العمائم فهي على العموم تمثل رجال الدين، ولكن ألوانها تشير إلى تعدد المراتب والمذاهب. ولكن الدين المسيحي حدد بوضوح الزي الديني وأجزاءه حيث ورد في الإصحاح الثامن والعشرون ملي.كتاب المقدس "٢ واصنع ثيابا مقدسة لهارون أخيك للمجد والبهاء.٣ وتكلم جميع حكماء القلوبصنعونها: أتهم روح الحكمه إن يصنعوا ثياب هارون لتقديسه ليكهن لي.٤ وهذه هي الثياب التي يصنعونها: صدرة، ورداء ، وجبة، وقميص مخرم، وعمامة، ومنطقة. فيصنعون ثيابا مقدسة لهارون أخيك ولبنيه ليكهن لي."(م:١، ص١٢٩) وبذلك أرتبط هذا الزي بمقام لرجل الدين، وعليه إن يتصف

بالمجد والبهاء، والمجد يأتي من علاقته بالرب، لان الزي مادة وقماش، فلا مجد ولا روح له، لكن تحميله بالرموز والدلالات الدينية يجعله قريبا من مجد الله في السماوات. ولا يمكن أن يقابل رجل الدين المسيحي الله في صلاته أو عبادته دون إن يرتدى اللباس المخصص لذلك. وكما لو إن الله لا يستقبل رجاله إلا وهم في ابهى وأجمل زى حدده لهم. هذا وقد لعب الفن التشكيلي دورا بارزا في تثبيت شكل الأزياء المسيحية بشكل عام والدينية بوجه خاص، في العصور الوسطى وما تلاها، عندما "ظهر الفن في ( ايطاليا ) منذ النشأة الأولى للمسيحية في الكهوف المسماة ( الكاتا كومب catacombs ) وأمها في مدينة روما ونابلي وكذلك في شمال أفريقيا اى في الأراضي الإمبراطورية الرومانية واليونان القديمة. وصورت فيها حياة السيد المسيح والرسل والقديسين على الجدران هذه الإنفاق وبألوان الجص الأحمر القرميدى والأسود والأصفر وبعض من اللون الأخضر. ولم يجرؤ أحدا على الرسم الواقعي غير إن يكون فنا رمزيا أول الأمر ثم تحول إلى فن اسطورى لحياة وأعمال وأهداف المسيحية"(م:١١، ص٤٠).

ونعتقد بان الزى الديني جاء استكمالا لمشروع الفنان الجمالي في ذلك لما ينسجم به من قيمة عليا في الانسجام والتناسق والإيقاع. إن الخوف من الإفصاح الواقعي عن القيم العليا، ما دفع الفنان لاتخاذ طابع التجريد ( التشخيص ) في الرسوم والزخارف والخطوط. وظلت المعاني الحقيقية في صدر الفنان، أو تحولت إلى رموز تعود لعصور سالفة وحسب فهم الفنان لها وأسلوبه في التعبير. لقد اخذ الزي الديني من الجماليات الفنون في العصور الوسطى، وعصر النهضة الايطالى الشيء الكثير، وخاصة إن الامتزاج الحاصل بين الفن والدين والفلسفة ساعد الفنان ورجل الدين في الالتقاء بمنطقة الحوار الفلسفي المنطقي العقلاني التي اتسمت بها تلك المرحلة. لقد صممت المسيحية الزي، ولكنها أعطته القيم مثل القداسة والمجد والبهاء ولكنه لم توصف جماليات ذلك الزي. ولكن الفنان بحسه الجمالي أعطى تلك القيم الإلهية ألوانا وأشكالا وكتلا وخطوطا تنسجم مع ما ورد في الكتاب المقدس ورؤية الفنان لتلك القيم وبما يتماشى وروح العصر الجديد.

٣- أسس تصميم الزي:

لابد إن تكون هناك أسس عامة في التصميم، وتكون بمثابة قواعد لا يمكن لاى مصمم من الابتعاد عنها أو تجاهلها، وهى كالأرض التي تشيد عليها المباني. ويستطيع المصمم المبدع إن يسخر تلك القواعد لإبراز أسلوبه ومعالجاته الخاصة التي تعكس مهاراته وفلسفته الجمالية. وبشكل عام "يخضع فن التصميم والتشكيل لبعض العناصر والقواعد الأساسية والتي يطلق عليها العناصر المرنة لما لها من المقدرة على تحويل والتشكيل وتتكون هذه العناصر من: ١- الخطوط. ٢- الإشكال. ٣- الألوان. ٤- الخامة." (م:٧، ص١٨).

وتكتسب هذه العناصر جماليتها من أسلوب الفنان وروحية العصر. التي يجعل منها الفنان شكلا معبر عن الحالات والقيم العاطفية والإنسانية. وتكتسب هذه العناصر مرونتها، وطواعيتها من قدرة الفنان، ونظرته المعاصرة لها، أما إذا استسلم لها كقواعد وقوانين، فانه يكرر إنجازات الآخرين ولا يحقق أية إضافة مبدعة. ويمكن ألقاء الضوء على كل عنصر من عناصر التصميم للمزيد من التعمق، والإيضاح في التأكيد دوره ودلالاته الاجتماعية والجمالية على حد سواء.

أ ــ الخطوط :lines

توجد الخطوط في الفن كما هي في الطبيعة، ولا يمكن إن يوجد فن من دون تصميم، كما لا يوجد تصميم دون خط. فالأرض مقسمة إلى خطوط طول وعرض، وخط الاستواء واحد، وكذلك الخطوط في التصميم بعضها مستقيم، وأخرى منحنية، ومتكسرة ، وهكذا. والخط "مجموعة من النقاط المتصلة مع بعضها. ويكون الخط أما مستقيما أو منحنيا وقد تظهر بعض الخطوط صفات التشابة والتناسق والانسجام والتوافق، فالخط هو الوسيلة المعبرة عن فكرة ومضمون التصميم، والخطوط تعطينا الهدف من التصاميم والمدلول الواضح الذي يوحى بالغرض منه في أداء رسالته، حيث إن لها الدور الكبير في شد انتباه المشاهد إلى مركز الانتباه في العمل الفني"(م:٣، ص٨).إن التنوع في رسم الخطوط تظهر الحاجة إلى خلق إشكال ومضامين متنوعة وليس اعتباطيا، لان الخطوط تقرأ على أساس دلالاتها ومعانيها المستمدة من فلسفة المصمم وأسلوبه في العمل التصميمي وقيمه الجمالية. فالخط يشتمل على فكرة التصميم واتجاهه المكاني، ويستمد قيمته من الأفق الذي يشير إلية ويعبر عنه، ولكن بالنتيجة عليه إن يحقق الانسجام الكلى للعمل الفني، وألا بدا بعيدا عن قيم مجموعة عناصر التصميم الأخرى. فالشخص الذي يقرأ العمل الفني لابد إن يصل إلى قناعات، بأهمية الخطوط الموجودة

وتنويعها، كي يستطيع التذوق العمل الفني برمته. حتى إن البعض يعده "العنصر الأساس في إشكال الرسم كافة وهو الخط، فالخط مثل الشكل، هو نتاج علاقة وضعتها الة ما على السطح الصورة المستوى. وقد نقول إن الخط هو في الواقع شكل يبدو طويلا بالقياس إلى عرضه بحيث إننا نتناسى البعد العرضي له ونتوهم إن لهذا العنصر بعدا واحدا هو الطول"(م:١٢، ص٩٤). إن الإحساس البصري بالخط، وإمعان النظر فيه، يجعله العنصر السائد في التصميم، ويدفع العناصر الأخرى إلى الخلف، لان الخطوط ألمفرده تدخل في كافة العناصر التأليفية الأخرى، حتى إن التصميم لمجموعة تأخذ اتجاهات الخطوط ونوعيتها. فلو كانت الخطوط عمودية تتعامد الصورة كلها، ومن ثم تسحب النظر أليها، وتدخل في صميم الإيقاع البصري للصورة المصممة. إن الخط يسرق العرض أيضا، وذلك بإيهام حاسة البصر، وهذا ما يعرف بالفن البصري(op-art) الذي ابتدعه الفنان (فازلى). ولم يتوقف تأثير الخطوط على الجوانب الهندسية والبصرية فحسب، بل امتد على الجوانب السيكولوجية، الأعمدة المستقيمة الشاهقة في المعابد والكنائس ذا تأثير نفسي وروحي كبير. و"مما تعتمد عليه تجاربنا السيكولوجية إحساسنا بالراسي والافقي (...) الخط الراسي يعطى الإحساس بالقوى الصاعدة ويجعلنا نشعر بالحياة وبالنمو الذي بلمسه من النبات ونشعر بالشموخ. وله مميزات حيوية، أكثر من الافقى الذي يرتبط دائما بالسكون والراحة والنوم والموت."(م:٨، ص٥١).

وتدل الخطوط على طبيعة الشخص الذي اختارها في زيه أو في مقتنياته الأخرى، وربما حتى هندسته للأشياء. كما أنها تستطيع إن تكشف للمشاهدين الذين تقع أبصارهم على هذه المجموعة وربما تسبب له نوع من الارتياح أو الانزعاج. وربما كانت بعض الخطوط الموجودة في أزياء شخص ما، تجعله يحقق مكاسب كبيرة له، من خلال الرضى والاستقبال النفسي الذي يستقبله فيه الآخرين. إن ارتباط الخطوط بالبعد النفسي يكون، واضحا لدى المرضى النفسانيين والعصابيين، حيث تكتشف من خلال الخطوط الحادة التوتر والقلق الذي يسود التصميم، ومن هنا نستنتج إن الخط يكشف عن أعماق الفرد سواء في اختياره له أو استقباله له من خلال حاسة البصر، حيث يخلق إيقاعا حسيا صوريا مقرونا بحالات نفسية متعددة.

ب- الشكل shape:

من خلال الأشكال يستطيع الإنسان إن يتوصل إلى المضامين والمواضيع التي تحويها، وليس هناك شكلا مجردا من إبعاده الهندسية أو المحاكاتية. فالحضارة تدرس من خلال الإشكال التي تنتجها والتي تتمثل بالعمارة والأعمال الفنية والصناعات والفنون الشعبية. ولا يمكن لاى إنسان إن يتصور العالم بلا أشكال، لأنها مفتاح قراءة المنجزات البشرية والعقول التي تقف خلفها، على اعتبار إن الشكل "هو المظهر الخارجي للموضوع أو الرسم، الخط الخارجي، الهيأة، مجموعة من الخطوط بمسارات مختلفة تحدد الشكل أو الهيأة، فالشكل يكون من الخط حيث يدور في المسار، وينعطف مرتدا، فتلتقي بدايته بنهايته، مكونا محيط الشكل الناشيء وهو احد العناصر المعقدة للتكوين... والشيء الذي يتضمن بعض التنظيم" (م:٣، ص٧).
والشكل ليس بديلا للمضمون بل يشير أليه ولكنه لا يحدده تحديدا نهائيا، ومن هنا اختلف النقاد والباحثون في تأويل وقراءة دلالات الصور الفنية، خاصة تلك التي تحوي دلالات إنسانية واجتماعية عميقة. إن تأرجح خطوط الأشكال وامتداداتها وتقاطعها، ليعطي الشكل حركة أو استقرار، يدل على منعطف نفسي أو جمالي لدى مبدعه، ومن خلاله يتم التوصل إلى المضامين والطروحات الفلسفية التي يعالجها الفنان. وعلى الشكل في العمل التصميمي إن يبتعد عن الرتابة البصرية، وألا أصبح صناعيا اقرب إلى المنحى التجاري، وبعيدا عن البعد الجمالي. والأشكال في الطبيعة أو في المجتمع لها مرجعيات، منها ما هو اجتماعي وأخر نفسي وغيرها، ومثل هذه الرؤى هي التي تمنح الشكل بعدا تحليليا وتفسيريا. حيث إن "لكل شكل طباعه الخاص وبأ مكانه إن يسبب تعديلا مختصا باللون المتعلق به. إن أشكال المثلث والمعرمه والحادة تتقارب من الألوان الحارة. إن الأشكال المستديرة هي أكثر هدوءا، وتوجد صلة قرابة بينهما وبين الألوان الدامسة، الزرقاء – الخضراء والأسود"(م:٩، ص٧٩).

وهناك بعض الأشكال الراسخة في العقل الجمعي للمجتمع، والمستمدة أساسا من عوامل البيئة والطبيعة، فالمجتمع الجبلي تترسخ أشكال الجبال والوديان في مخيلته، غير الشخص الذي يعيش في الصحراء البادية، أو في مواقع سهلية وانهار، فكل فرد من هولاء ترسخ في ذهنه أشكال مختلفة عن الأخر. وهذه الأشكال والخطوط تظهر في انتاجاته، إن كانت أبداعية أو

استعمالية، دون إن يتقصد ذلك، لأنها تعيش في لأوعية الجمعية. كما إن هناك بين الإشكال والخطوط والألوان، في مدلولاتها النفسية والفكرية والاجتماعية، حيث تولد أحساسا لدى المتلقي، بعنف وحدة الشكل ولونه أو سهولته للمشاهد. فالشكل واللون يتعاضدان لتحقيق فعل مريح أو مزعج لدى الناقد ومتتبع الأثر الفني، وهذا مصدره تحسس الإنسان للإشكال التي تحيطه. وكم من الإشكال والصور التي توضع في أماكن خاصة. كي تساهم في إعطاء وأغناء المكان الموجود، مثل قاعات الاجتماعات وغرف النوم وردهات العلاج النفسي.

ومن الجدير بالذكر إن للشكل ثلاث وظائف جمالية هي:" (١) الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده، ويوجه انتباهه في اتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحا مفهوما موحدا في نظره. (٢) الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شانه أبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها. (٣) التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة" (م:٣، ص٧). تحقق استجابة المتلقي فهما واضحا للشكل، من خلال التعرف على أجزائه الجمالية المكونه له، وكذلك دلالاته الاجتماعية، وإذا كان الشكل الموجود في الطبيعة يقع ضمن الموجودات وأشكال أخرى، فان سمات وخصوصية الشكل الواحد تفرض على المتلقي إن يتابعه لأنه عقد حاله من الحوار الداخلي بينه وبين لا شعور المشاهد.

إن سحب انتباه المتلقي إلى الشكل يتم من ناحية الظاهرية بشكل تلقائي، لكن المتعمق به يجد إن الشكل الخارجي أصبح منبها جديرا بالمتابعة والتركيز لعوامل عده، أولها مكونات الشكل وثانيهما حالة المتلقي، ومن هاتين النقطتين تحقق الاستجابة الفاعلة إزاء الشكل. ولما كانت أجزاء الشكل تبدو مبعثرة كل على انفراد فان تضامنها في وحدة تصميمية يعطيها قوة الموضوع والمضمون، بحيث يمكن استقباله كوحدة كلية بعيدة عن تجزئة المعنى.

إن الشكل في التصميم يعد وحدة مركزية، يمكن العودة إليها في التفكيك والتطوير والبحث عن دلالات جديدة تضيف معرفة جمالية وحسية للمتلقي. والشكل الواحد أكثر تعبيرا وتنظيما من عناصره لأنه يدل على ذات المصمم والعوامل الموضوعية التي ساعدته على اختيار وتصميم أشكاله، لتكون وحدة جمالية متميزة عن الأشكال التصميمية التي يقوم بها الفنانون آخرون. "إن الاستجابة لأشكال الأشياء تعد من مستويات نمو الإدراك الأولى عند البشر" . (م:١٢، ص١٣٦). ويمكن ملاحظة ذلك في رسوم ولعب الأطفال، حيث ينجذب الأطفال إلى الأشكال معينة أكثر من سواها، وحسب إدراكه وعمره ومحيطه. وهذا ما يمكن إن نطلق عليه الإحساس الفطري بالأشكال واختيارها، إما الكبير فانه يختار الإشكال التي تنسجم مع معايرة الاجتماعية والجمالية، وينعكس ذلك على كل مقتنياته ومنها ملابسه.

لكن هناك بعض الإشكال تفرضها الانتماءات والارتباطات إلى فئات اجتماعية معينة، كرجال الدين، والعمال، وغيرهم.حيث إن الزى يصبح شكلا معبرا عن انتماء الشخص إلى شريحة معينة، وبالتالي فان المتلقين يتعاملون مع الزي الإنسان على إن شكله الاجتماعي والهيئة التي أساسها يتم التعامل معه.

### ج- اللون color:

ليس هناك شيء في الطبيعة لا يحمل لونا، واخذ الإنسان هذه المعلومة من قاموس الطبيعة وراح يزين حياته بألوان طبيعية أو صناعية، تضيف على محيطه جمالا وراحة نفسية."فكل شيء إمام العين ملون إن كان مضيئا أو مظلما وكل مادة أو شجرة أو جسم هو ملون ومن هنا نشأ حبنا للون وتقديرانا له والإحساس بجماله لوجوده في الطبيعة وكل مكان أمامنا" (م:١١، ص٨٨). إن ألوان الطبيعة تساهم في خلق الإيقاع البصري لدى المتلقي، وتشده إليها، فهي تضيف قيمة جمالية تساهم على استقبالها وتحمل كتلها وأشكالها فلو كانت الطبيعة تسير بلون واحد لقتلت الرتابة فينا كل إحساس بالجمال، ولأصبح الكون وحدة لونية صماء. تعد الألوان ليس لإبراز قيم الجمال فقط وإنما لخلق مشاعر متعددة إزاء الموجودات ومعرفة أسرار تكوينها في الطبيعة، علما إن مقدار الضوء الساقط على اللون يمنحه مقدار من الوضوح والجمالية الطبيعية. وتظل تأثيرات الألوان سارية حتى في الظلام، وخاصة في الجوانب النفسية والجمالية، وهذا ما دفع مصممو الأزياء على وجه الخصوص إلى اختيار الألوان المناسبة لكل شريحة اجتماعية لتعكس حالتها الكلية، لأنه جزء هام من اختياراتها. ومن هنا "يحتل اللون مكانه هامة في جميع أوجه نشاطنا، وقد اهتم الفنانين (الفنانون) وعلماء أصول الشعوب وعلماء الآثار وعلماء الطبيعة وعلماء النفس وغيرهم بنواحي اللون المختلفة (م:٥، ص٣). إن اهتمام المختصين بفلسفة وعلم الألوان نابع من حاجات غريزية تدفع بالمتلقي لبيئته ومن خلال حاسته إلى اختيار الألوان المناسبة لبيئته أو مجتمعة

وكذلك تطوره الحضاري . إن الحضارات المتعاقبة عرفت بألوانها ، وخير دليل على ذلك الحضارة الإسلامية التي جعلت من اللون الأزرق ( الشذرى ) يميزها عن الحضارات الأخرى ، لأنه يرمز إلى زرقة السماء المرتبطة بقوى عليا. وانتشر هذا اللون في كافة التصاميم والزخارف وقطع السيراميك والحلي وغيرها . واكتسبت الألوان دلالاتها عند الشعوب ، وكل شعب قرأ اللون حسب موروثه الشعبي والروحي ، فمثلا اللون الأبيض في حضارتنا يعني الطهارة والسلام والمحبة والفرح ، عكس اللون الأسود ، لكنه – اى الأبيض – عند الشعب الياباني يدل على الحزن والمأساة . حتى إن العلماء صنفوا الألوان حسب قربها وبعدها عن ألوان الطيف الشمسي ، لحالة من دلالة تعبيرية في القرب والابتعاد عن حرارة الشمس ، "إن الألوان على الطيف غالبا ما يشار إليها بعلاقتها بالمجموعة (الدافئة) أو (الباردة) والتقسيم يضع الألوان القريبة من نهاية الأحمر في الطيف في دائرة (الدافئة) وتلك التي تجاور نهاية الأزرق في الدائرة (الباردة) وفى ظروف معينة قد تعطى الألوان الدافئة تأثيرا في أنها اقرب إلى ناظر من الألوان (الباردة)"(م:١٢،ص١٤٩) .

إن هذا التصنيف ناتج من إحساس الجسد الانسانى بها وكذلك النباتات ، فالضوء والدفء يعطى الحياة للطبيعة ولكن (الحرارة والبرودة) هو إدراك ووعى انسانى لماهية هذه الألوان وتأثيرها على البشر . إن اللون الأحمر ، هو لون الدم ، وهو أعظم سائل تتوقف عليه حياة الإنسان ، وملاصق له في كل مراحل حياته ، ربما لهذا السبب أصبح للألوان الحارة أهمية استثنائية في تقبلها وإشاعتها في التصاميم المعمارية والزخارف والملابس . ويعد تقسيم الألوان إلى الحارة وباردة منسجم مع قوانين الطبيعة وتوازنها مثل الليل والنهار ، الجبال والوديان ، الطويل والقصير ، هناك يوجد تقسيم علمي للألوان ، ولكن لهذا التقسيم تفرعات أخرى ، خاصة بعد إن أصبحت ألالوان في متناول المصمم والمستهلك ، وخضع اللون لاعتبارات اجتماعية ودينية وسياسية .

وصار"١- اللون الأزرق – يوحى بالهدوء والسكينة نظرا لارتباطه بلون السماء الزاهية والبحر الصافي .٢- اللون الأحمر – يوحى بالحرارة والخطر والثورة والحيوية ، فهو لون مثير نشيط يمتلىء بروح الهجوم والقرب ، نظرا لارتباط لونه بالنار. ٣- اللون الأخضر – ويرتبط بالطبيعة ويرمز إلى الهدوء والراحة والحياة والنمو والأمل. ٤- اللون الأصفر – ويرمز إلى الضوء والنار والشمس والذهب والغيرة والخداع . ٥- الأبيض – ويرتبط بالطهارة والنقاء والنظافة كما يرتبط بلون الجليد والسلام والبساطة في الحياة وعدم التعقيد والتكلف. ٦- الأسود – ويوحى بالقوة ويرتبط بالموت والجفاف والحزن وفقد البصر وبالوقار أحيانا. ٧- الذهبي والفضي – وهذان اللونان يرتبطان بالثراء والبهرجة"(م:٣، ص٢٧). أصبح هذا التحديد لإعلان دلالات وقيم الألوان متداولا في ايدي المصممين والفنانين في كافة الاختصاصات ولاسيما الجمالية منها. ففي المسرح أو السينما يراعي مصمم الأزياء أو المناظر خواص الألوان ودلالتها في العقل الجمعي للمتلقين، وعلى أساسها تجتاز الأشياء وألوانها بما تجعلها متماشية مع الذوق الاجتماعي. فمثلا المراقد المقدسة، تكون في اغلب الأحيان مغطاة بالذهب والفضة لإعطائها قدرا أعظم من المهابة والتقديس والاحترام، وحتى الأيقونات المسيحية، وألوان الرسوم القديمة كانت تصبغ بالألوان الذهبية لا براز عظمة الشخصيات المرسومة. ومهما تعددت الألوان، ودلالاتها فأنها ترتبط "بتأثيرات رئيسية ثلاث:

١ــ تأثيرات ذات قيم تشكيلية تختص ببحث الزوايا التي تتعلق بعلم الجمال.

٢ــ تاثيرات سيكولوجية تختص ببحث تأثير اللون على نفسية الإنسان.

٣ــ تأثيرات فسيولوجية تختص ببحث تأثير اللون على جسم الإنسان."(م:٥، ص١١١) .

ومن هنا تكمن أهمية دراسة اللون لأنه يجمع علوما متعددة وكلها تختص بالإنسان وامكاناته على استقباله والإحساس به وتفسيره فعلم الجمال يدفعنا إلى دراسة مقومات الشكل الجمالي من كتلة وفراغ وضوء وظل وانسجام وإيقاع وغيرها من أساسيات وأجزاء جماليات الوحدة الفنية كانت لوحة، أو لقطة سينمائية أو صورة مسرحية. أما الجانب النفسي فهو يحتل أهمية بالغة لاستقبال اللون، حسب الفئة العمرية أو حالة المتلقي أو البيئة فكل هذه العوامل وسواها تحقق الفعل النفسي للون في ذات المستقبل. أما حاسة البصر، فهي أساس فسيولوجيا تحليل اللون والتأثر به ومن خلالها يدخل إلى خلايا الدماغ ليكون انطباعا واضحا عنه، ومقاربة بالطبيعة، أو الصناعة، ومن ثم تتحرك المشاعر والانفعالات بعد استلام

اللون وتاشير الدلالة المناسبة له من خلال توظيفه لحالة معينة من حالات الاستخدام الفني أو الحياتي.

د – الخامة:

تعطي الخامة المستخدمة بعدا جماليا واجتماعيا للمادة سواء أكانت معمارا أو ديكورا أو زيا. فالمرمر يعطي قيما تختلف عن الطابوق العادي في البناء، وكذلك بالنسبة للديكورات والأثاث والغرض الأخرى، وهذا ما يحصل بالنسبة للأزياء التي يرتديها الناس على اختلاف أذواقهم ومستوياتهم. و"يعتبر القماش أساس صناعة الملابس، ولذلك فهو يلعب دورا حيويا في تقسيم الأزياء. ويختلف شكل القماش تبعا لنوع الألياف المصنوعة منها وطريقة غزل الخيوط وشكل التركيب النسيجي، وأيضا التجهيزات التي تمر بها، وتؤثر كل هذه العوامل في نوع التصميم الذي يتلاءم معه، وبالتالي الذي يتناسب ويتوافق مع شكل الجسم (الجسد) الذي يرتديه ومع المناسبة التي يستخدم" (م:٧، ص٢٦). ومما تجدر الإشارة إليه إلى إن التطور الصناعي قد ساهم في تطوير الكثير من الأنسجة والأقمشة، سواء تلك التي تستخدم كأزياء وملابس أو أقمشة الستائر الموجودة في البيوت أو القصور والكنائس. كما إن هناك المكائن التي تقوم بإنتاج التصاميم والنقوش والزخرفة التي تعطي الأقمشة أبعادا جمالية مضافة. إن نوع النسيج ومادته وطريقة نسجه كنها تعطي مقومات أخرى للزي التي يفصل منها، فأقمشة الملوك تختلف بالضرورة عن العامة، وهكذا لفئات المجتمع الأخرى. إن الخامة تعني البيئة والطبقة الاجتماعية والعمر والعصر والوقت والوظيفة، وغيرها من المكملات التي يفرضها التطور الحضاري "إن الشكل، كما يرى ويعرف في الطبيعة، يعكس الضوء ويبرز واضحا إزاء خلفية مناقضة، كما يمكن لمسه وتحسس هيئته ونسيجه ووزنه"(م:١٢، ص١٣٦). ويدخل العامل الفيزياوي في تأكيد قيمة نسيج الأقمشة، بمقدار ماتعكسه من ضوء أو تموجات لونية من اثر سقوط أشعة الشمس عليه أو الإضاءة الصناعية. نوع القماش يساهم في صياغة الشكل وهيأته وإعطاءه القيمة المطلوبة، فالقماش الرديء لا يمكن إن يعطي رجل الدين أو الملك تلك الهيبة والوقار الذي ينبغي إن يتحلى به وكذلك بالنسبة للشخصيات الأخرى. فالنسيج شكل في خامته وفي طريقة نسجه اليدوي يختلف عن الصناعي واثمن منه حتما لأنه مصنوع بروحية الحرفي وجماليات الفن الشعبي.

## مؤشرات الإطار النظري

١– توفر القيم الجمالية في تصاميم الأزياء الدينية المسيحية، وهذه القيم مستمدة من جماليات عصر النهضة في ايطاليا.

٢– ارتباط القيم الجمالية في الزي الديني المسيحي، بالقيم الفكرية والدينية المسيحية المستمدة أساسا من الكتاب المقدس وشروحات الفلاسفة المسيحيين في العصور الوسطى.

٣– انصب الفكر الديني المسيحي على الزهد والرهبانية، والابتعاد عن الحواس والغرائز.

٤– حدد الدين المسيحي أجزاء زي الرجل الدين المسيحي وكما ورد في الإصحاح الثامن والعشرون.

٥– أسس التصميم الزي هو: الخطوط ، الشكل ، الألوان، الخامة.

٦– هناك خطوط مستقيمة أو منحنية أو متكسرة ، والخط يعبر عن فكرة ومضمون، كما أنها تسهم في طريقة استقبال المتلقي للشكل.

٧– للخطوط جانب نفسي، يمكن إن يؤثر على المتلقي ويخدعه في خلق تصورات غير موجودة.

٨– لكل شكل مضمون وموضوع ، كما إن الشكل يمكن إن يؤول إلى دلالات وقيم ومعاني جديدة.

٩– وغيرهاهندسي أو واقعي له مرجعيات جمالية وقوانين محدده، كالمثلث، والدائرة، والمستطيل... وغيرها .

١٠– تحدد وظائف الشكل بالأمور التالية: يضبط إدراك المشاهد ويرشده، كما انه يضبط عناصره ويبرز قيمته التعبيرية والنفسية ويظهر الأجزاء الجمالية.

١١– هناك استجابات عديدة لاستقبال الإشكال وحسب مرجعيات كل مستقبل.

١٢– الألوان مستمدة من الطبيعة، ولكن الإنسان تدخل في تصنيفاتها إلى الحارة والباردة وكذلك مزجها.

١٣– لكل لون دلالة نفسية واجتماعية وطبقية.

١٤– ترسل الألوان ثلاث تأثيرات هي: سايكلوجية، فسيولوجية ، وتشكيلية ( جمالية ).

١٥– تعطي الخامة في القماش بعدا طبقيا اجتماعيا، من خلال مادة الخامة ونسيجها والزخارف والتطريزات إن وجدت فيها.

١٦– تتفاعل خامة الزي مع الضوء الساقط فتعطي تأثيرا روحيا ونفسيا وجماليا يؤثر على المتلقين وهذا ما يحصل عند شعل الشموع في الكنائس.

## الفصل الثالث

### الإجراءات

**أولا- مجتمع البحث:**

شمل البحث الأزياء الدينية المستخدمة حاليا في كنائس محافظة البصرة للطائفة الكلدانية لغرض تحقيق أهداف البحث.

**ثانيا – العينات:**

تم اختيار جميع الأزياء الدينية المستخدمة ( راهب – راهبه ) في داخل الكنيسة وفى القداس للأسباب التالية:

١ــ كانت الأزياء المختارة ممثلة لأهمية البحث وأهدافه.

٢ــ كانت الأزياء المختارة مستخدمة في الكنائس حاليا.

٣ــ توفر المصادر التاريخية وقطع الأزياء التي ( الراهب – الراهبه ) في أداء المراسيم الدينية والصور الفوتوغرافية.

والعينات هي:

١ــ زى المطران.

أ – زى القداس.

ب – زى السوتانه.

٢ــ زى الشماس الانجيلى.

٣ــ زى القارىء.

٤ــ زى خدام القداس.

٥ــ زى الرسمي للقس.

٦ــ زى الراهبات.

أ- زى الرهبانية المبسطة.

ب- زى البدلة الرسمية.

**ثالثا – جمع المعلومات:**

١ــ دراسة العينات دراسة تحليلية.

٢ــ المقابلات الشخصية والمشاهدة العيانية للأزياء.

٣ــ المصادر التاريخية والصور الفوتوغرافية.

**رابعا – منهج البحث:**

اعتمدت الدراسة الحالية على المنهج التاريخي – الوصفى / التحليلي باعتبارهم يخدمان أغراض البحث في تحقيق أهدافه.

### إجراءات البحث

#### تحليل العينات

**أولا- زى المطران:**

هناك نوعين من الأزياء المستخدمة لشخصية المطران وهى درجة دينية من ضمن الدرجات التي لقب بها رجال الدين المسيحيين وهو عادة ما يكون مسئولا عن إدارة الكنيسة وتكون أزياءه على نوعين:

١ــ زى القداس:

وهو زى يستخدم في مراسيم القداس فقط ولهذا سمية بزى القداس ويتكون من القطع التالية:

أ- غطاء الرأس:

يستخدم لغطاء الرأس في القداس نوعين من أغطية الرأس أولا منها تاج القداس الذي يرتديه من يقوم بأداء القداس عادة ويصنع التاج من المعدن خفيف الوزن بحجم راس لابسه ويغلف بالقماش وينتهي التاج بمثلث رأسه إلى الأعلى أما أسفله يكون على شكل حلقة لإدخال الرأس فيها وعادة يرسم على واجهة التاج في الوسط شكل الصليب وحوله نقوش تحيط بشكل الصليب وغالبا ما يكون لون التاج ذا لون ذهبي منسجم مع زي القداس كما في الشكل ( ١ ).

إما النوع الثاني من غطاء الرأس فهي قبعة حمراء اللون وتسمى محليا ( طاقية ) وهى عبارة عن قطعتين من القماش بينهما طبقة رقيقة من القطن حيث تخيط هاتين القطعتين بشكل نصف كرة لتغطية القسم الأعلى من الرأس ومن الملاحظ إن لون الطاقية يجب إن يكون ذات لون احمر ولا يستخدم غير هذا اللون في مراسيم القداس كما في الشكل ( ٢ ).

٢ــ غطاء البدن:

يتكون غطاء البدن من العباءة والقميص والوشاح حيث تلبس جميعها في مراسيم القداس كما في الشكل ( ٣ ).

أ- العباءة:

وتعرف العباءة بأنها عبارة عن رداء طويل تصل إلى القدمين وهى تشبه الجبة الطويلة مفتوحة من الإمام لا أكمام لها وليس لها أزرار، وتخيط في ظهر العباءة قطعة قماش تتدلى إلى الخلف على الظهر وتطرز أطراف العباءة بخيوط الزري متجانسة مع لون قماش العباءة وتكون هناك رسومات على قطعة القماش المتدلية تمثل صورة السيد المسيح (ع) أما طريقة لبسها فيرتديها رجل الدين بوضعها على الكتف ويخرج يديه من الأمام والقماش المستخدم في تنفيذ العباءة المعروف محليا باسم (الستن دوشيز مشجر براق) كما في الشكل (٤).

ب- القميص:
أما القميص الذي يعرف محليا باسم ( الدشداشة ) فهو عبارة عن رداء طويل يصل إلى عظمي الكاحل ذات نصف ياقة (ياخة) وفي المقدمة توجد فتحة تمتد من الياقة وتصل إلى حد الصرة حيث تزرر بثلاث أزرار تخاط في الجهة اليمنى من الصدر وهي بكمان طويلان يصلان إلى حد الرسغ لا ينتهيان ( ببزمة ) بل بتطريز في نهاية الكمان وكذلك في أسفل الرداء إما القماش المستخدم فهو من نوع ( التركال الأبيض أبو الحافة ).

ج - الوشاح:
وهو قطعة قماش ( ستن دوشيز ) مستطيل الشكل ويوضع على الرقبة ويترك إلى الإمام لتصل إطرافه إلى ما تحت الركبة ويعمل عادة من نفس قماش العباءة ويطرز عليه أشكال هندسية مختلفة منها دوائر في داخلها شكل الصليب المسيحي وتنتهي أطراف الوشاح بشرا شيب عادة ويسميه رجال الدين ( بالهرار أو البطرشيل ) كما في الشكل ( ٥ ).

ت- السوتانه:
وهو الرداء الرسمي الذي يرتديه المطران داخل وخارج الكنيسة لأداء الواجبات الإدارية والزيارات والمناسبات خارج الكنيسة وهذا الزي غير مخصص لأداء مراسيم القداس ويتكون زي السوتانه من رداء واسع يشمل الجسم كله طويل حتى الكعبين ذو كمين يصلان إلى الرسغين وله ياقة قصيرة نصف ياخة)والرداء مفتوح من الإمام وفيه أزرار ناعمة من الياقة إلى أسفل الرداء على جانب الأيمن وهي ذات ألوان منسجمة مع لون القماش وهذا الرداء لا يبطن ويلبس صيفا وشتاءا وتكون أزراره عادة فاتحة أو غامقة بدون نقش(سادة) من قماش ( البوبلين ) ومنهم من يشد وشاح ذا لون احمر على منطقة الخصر ويترك جانب من الوشاح يتدلى على الجانب الأيسر من الجسم وبعض منهم من يكتفي بالرداء فقط كما في الشكل ( ٦ ).

ثانيا - زى الشماس الانجيلى:
شخصية الشماس هو مساعد المطران في أداء خدمة القداس وهي درجة قبل إن يصبح كاهنا، ويتكون زيه من قميص أبيض اللون من قماش ( البوبلين ) مفتوح من الإمام ويصل إلى حد الخصر ويزرر بأزرار صدف صغيرة بيضاء تثبت على الحافة اليمنى إما الياقة صغيرة ( نصف ياخة ) ويلبس تحته قطعة قماش لتغطى الساقين من ( ألتول الأبيض المشجر ) الخفيف يشف عما تحته وتربط هذه القطعة بخيوط من القطن تسمى (صرحصه ) وهى كلمة أرامية في منطقة الخصر على النهاية السفلية للقميص لتكون هذة القطعة شكل التنورة النسائية ويلبس تحت هذه القطعة بنطلون ذا لون غامق، وفوق هذا الزي يضع الشماس الانجيلي حزام جانبي على الكتف الأيسر ويربط نهايتاه من الإمام والخلف على الجانب الأيمن ليتدلى إلى ما تحت الركبة للساق الأيمن من الإمام وهذا الحزام من قماش ( أستن دوشيز ) ويطرز عليه رسم شكل الصليب المسيحي ويكون أخضر اللون كما في الشكل ( ٧ ).

ثالثا - زي القارىء:
وهي الشخصية التي تقوم بإنشاد التراتيل الدينية في القداس ويتكون الزي من القميص الذي يعرف محليا باسم (الدشداشة) حجمها بحجم طول لابسها ذات كمان طويلان يصلان إلى حد الرسغ وفي النهاية الكم يوجد تطريز عريض لإضافة جمالية على الزي وكذلك يتكرر نفس التطريز في الطرف السفلى للزي وبشكل دائري إما الياقة قصيرة ( نصف ياخة ) وتوجد فتحة تمتد من الأعلى إلى الصرة وتزرر بأزرار ثلاثة على الجانب الأيمن إما القماش المستخدم فهو من نوع ( التركال الأبيض أبو إلحافه ) من نوع الجيد الذي من خصائصه هو إن قماشه يعطى لمعان حين يسقط عليه الضوء الصناعي وقابلية القماش للتطريز عليه بالإضافة إلى العمل فيه لساعات ويكون اللون المستخدم هو اللون الأبيض، وفوق هذا القميص يرتدى القارىء الوشاح بوضعه على رقبته ليتدلى إلى الإمام وفى أطراف الوشاح يوجد تطريز لشكل صليب المسيح بلون الأحمر وتنتهي أطراف الوشاح بشرا شيب ( خيوط ) بلون أصفر كما في الشكل ( ٨ ).

رابعا - زي خدام القداس:
غالبا ما يستخدم لخدمة القداس من أيقاد الشموع وتحضير المنصة لخطبة الوعظ التي يلقيها المطران والأفضل لهذه المهمة هم الأطفال من الذكور والإناث التي تتمثل فيهم البراءة والطهارة، وزى خدام القداس يتكون من قميص طويل الذي يصل إلى حد القدمين بكمان طويلان وياقة صغيرة ( نصف ياخة ) ذا لون أبيض ويكون الجزء السفلي من الخصر إلى القدمين باللون الأحمر وكذلك الياقة باللون الأحمر وفي أطراف الكمان توجد خطين حول الكمان باللون الأحمر كما في الشكل ( ٩ ).

خامسا - زى الرسمي للقس:
وهو الزي الذي يستخدم خارج القداس في داخل الكنيسة وخارجها لأداء الزيارات الرسمية في الأعياد والمناسبات وهو دلالة على إن مرتدي هذا الزي هو بدرجة قس ويتكون زيه من قميص وسترة وبنطلون وكما يسمى محليا ( قاط ) وعادة يكون لونه أسود وتوضع في الياقة قطعة بلاستيكية بيضاء اللون مرنه يسميها رجال الدين (قله) وتسمى محليا ( قرديلة ) التي كان يرتدونها الزعماء والباشاوات سابقا، وهي تلبس من قبل القس حينما لا يكون في القداس وهذه العلامة متبعة في جميع كنائس العالم، وهذا الزي يرتديه القس في فصل الشتاء أما في وقت الصيف فيتم ارتداء القميص و( قله ) والبنطلون فقط كما في الشكل ( ١٠ ).

سادسا - زي الراهبات:
ويتكون زي الراهبات من نوعين:
أ- زى الرهبانية المبسطة habit simply fire:
وهي التسمية كما يطلق عليها باللغة الفرنسية وهذا الزي العملي في داخل الكنيسة ودير الراهبات وهو يستخدم في الأيام الاعتيادية كما في الشكل ( ١١ ) ويتألف الزي من:
١ــ الفستان:
وهو فستان طويل يصل إلى حد القدمين ذا ياخة قصيرة وهو عريض نسبيا من الأسفل لإعطاء الراحة في الحركة إثناء العمل وهو بكمان طويلان ونوع قماش الفستان ( سموكن الأبيض ).
٢ــ الحزام:
وهو يكون من الجلد ويلبس في منطقة الخصر وكذلك لأجل تعليق المسبحة ويختلف لون الحزام من راهبة إلى أخرى، فبعض الراهبات يلبسن لون الحزام اسود ومنهن يلبسن حزام لونه جوزي كما في الشكل ( ١٢ ).
٣ــ فوال :voile
فوال وهي تسمية باللغة الفرنسية وهو غطاء الرأس الذي يعلو رأس الراهبة ليغطي الشعر بأكمله ويترك طرف الغطاء سائبا إلى الخلف واللون المستخدم لغطاء الراس الأسود فقط ولايتم استخدام لون أخر كما في الشكل ( ١٣ ).

٤ــ الوردية: rosaries
وهي المسبحة ويطلق عليها الراهبات الوردية وهي تستعمل مع البدلة البسيطة وتتألف المسبحة من خمسة أبيات وتعني عدد الحبات ٥٠ حبة إذ تعني العشرة حبات الأولى البيت الأول وتعني بشارة السيدة مريم العذراء (ع) بأنها سوف تصبح أم إما العشرة حبات الثانية البيت الثاني تعني زيارة السيدة مريم العذراء (ع) إلى بيت خالتها اليصابات إما العشرة حبات الثالثة البيت الثالث تعني ميلاد السيد المسيح (ع) إما العشرة حبات الرابعة البيت الرابع تعنى تقديم سيدنا المسيح (ع) إلى الهيكل إما العشرة حبات الخامسة البيت الخامس تعنى زيارة السيد

المسيح (ع) إلى الهيكل"[1] ولا تحتوي المسبحة على التاج كما هو معروف بل يستخدم شكل الصليب المسيحي كما في الشكل ( ١٤ ) .

ب ــ البدلة الرسمية:

وهى البدلة التي تستخدم في داخل الكنيسة وفى خارجها في المناسبات والأعياد الرسمية أو أداء الزيارات كما في الشكل ( ١٥ ) ويتألف هذا الزي من القطع التي تلبس جميعا من:

١ــ الفستان:

وهى القطعة الأولى التي تلبس وتتكون من بدلة طويلة تصل إلى حد القدمين بدون ( ياخة ) بكمان طويلان عريضان عموما وهو ذا لون أبيض أو لون بيجى ومن قماش ( البوبلين ) كما في الشكل ( ١٦ ).

٢ــ الياخة :qumpe

وهى قطعة قماش تمثل الياخة وهى لا تخيط مع الزى بل تكون قطعة منفصلة وهى تلبس بعد أن يلبس الفستان ومن نفس نوع القماش واللون كما في الشكل ( ١٧ ).

٣ــ الاسكيم الرهبانى:

وهى تسمية باللغة الفرنسية وتعني القطعة التي تلبس بعد الياخة وهى عبارة عن قطعة قماش مستطيلة الشكل بطول لابسها من الإمام والخلف ولها فتحة لدخول الرأس لتخرج من الياقة ( الياخة ) في منتصف القطعة بنفس نوعية القماش واللون كما في الشكل ( ١٨ ).

٤ــ الحزام:

وهو نفس نوعية الحزام الذي يستخدم في البدلة المبسطة للراهبات وكذلك اللون.

٥ــ الفوال voile:لا يختلف نوعية غطاء الرأس باللون والقماش والشكل في التصميم وطريقة اللبس الذي يستخدم في البدلة الرسمية عن الذي يستخدم في البدلة المبسطة.

٦ــ الوردية rosaries:

تعني المسبحة وهى من مكملات الزي حيث تختلف في هذا الزى في عدد الحبات إذ تحتوى المسبحة على ١٥٠حبة اى ١٥ بيت وتنتهي بالصليب المسيحي وتذكر فيها الدعوات، وتختلف الدعوات في أيام الأسبوع " فيوم السبت والأحد والأربعاء تذكر فيها دعوات أسرار المجد وفى يوم الاثنين والخميس أسرار الفرح إما يوم الثلاثاء والجمعة تذكر فيها أسرار الحزن"[1] .وتصاميم الأزياء الدينية المسيحية المستخدمة في محافظة البصرة هي "نفس التصاميم المستخدمة في الكنائس المسيحية في العالم، ولكن لم تعتمد الألوان نفسها للأزياء بل يتم اختيار الألوان المناسبة من قبل الكنيسة ويراعى فيها تنسيق الألوان المناسبة للشخصية الدينية باعتبار الكنيسة في بلاد الشرق هي الأصل"[2] . ولا يكون هناك منفذين خاصين للأزياء الدينية في محافظة البصرة بل يتم "تنفيذها من قبل خياطين جيدين في محلات الخياطة بعد أن يتم عرض عليه نموذج للتصميم"[3] وأما تنفيذ "الأزياء الدينية للراهبات فيتم خياطتها من قبل خياطه ( امرأة ) في المنطقة السكنية التي تقطن فيها الراهبات لمعرفتها بخصوصية خياطة الأزياء النسائية"[4]. وأما القماش الذي يقع عليه الاختيار يجب إن يتصف بالجودة واللون المناسب ليعطي خصوصية للشخصية الدينية المسيحية وقابلية القماش للعمل فيه دون الحاجة للكي أو الغسل المستمر.

وبعد تحليل العينات للأزياء الدينية المسيحية وجد الباحث توفر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وهى:

في زي القداس والسوتانة لشخصية المطران هي أزياء أصيلة لاعتمادها على التصاميم التي تعود إلى عهد النهضة في ايطاليا ولم يدخل عليها التعديل أو الاختلاف إلا في نوعية القماش بسبب التطور الحاصل في صناعة الأقمشة أما في الألوان فتميزت بالخصوصية لتمييز الأزياء المستخدمة في الكنيسة في الشرق باختيار لون مناسب للزي لتلائم البيئة العربية وتم اختيار الألوان من الطبيعة كاللون الأخضر وكذلك الألوان التي تم مزجها.أما زي القس الرسمي فتميز بالحداثة بسبب التطور الحاصل في تصاميم الأزياء وبسبب استخدامه خارج الكنيسة ولكونه الزي هو الشائع فى الوقت الحاضر ولكنه تميز بالقطعة البلاستيكية التي توضع في الياقة (الياخة ) وهى دلالة مستخدمة عالميا وأداة تعريفية لشخصية القس. ومن الملاحظ أن الألوان المستخدمة هي تخلو من الخطوط ( السادة ) لإعطاء الهيبة والوقار لشخصية الدينية وتميز قماش الزي بالجودة ليساهم في صياغة الشكل وهيأته لإعطاء القيمة المطلوبة في المجتمع. أما زي الراهبات فتميز بالزهد والرهبانية كما في المؤشر حيث ابتعد عن إثارة الحواس والغرائز كما في زى الفستان الطويل وغطاء الرأس.

## النتائج

١ – الاعتماد على تصاميم الأزياء الدينية المتبعة في الكنائس المسيحية في العالم والتي تعود إلى تصاميم عصر النهضة.

٢- الاعتماد على الأقمشة الجيدة المتوفرة في الأسواق المحلية الملائمة للشخصية الدينية المسيحية.

٣- تغير في استعمال نوع القماش المستخدم في تنفيذ الأزياء الدينية بسبب التطور الحاصل في صناعة الأقمشة.

٤- خصوصية في اختيار الألوان للأزياء الدينية وعدم أتباع لون محدد لإعطاء مميزات للزي الكنسي في العراق.

٥- عدم وجود منفذين خاصين لخياطة الأزياء الدينية المسيحية والاعتماد على خياطي السوق.

## المصادر


١- الكتاب المقدس، ترجمة فانديك والبستاني، شتوتغارت، ألمانيا، ١٩٩٣.

٢- إدمان، أروين، الفنون والإنسان، ترجمة مصطفى حبيب، القاهرة: دت.

٣- البزاز، عزام ومحمد، نصيف جاسم، أسس التصميم الفني، جامعة الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، ٢٠٠١.

٤- حسين، تحية كامل، تاريخ الأزياء وتطورها، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دت.

٥- حمودة، يحيى، نظرية اللون، بلا، ١٩٨١.

٦- رشدي، صبيحة رشيد، الملابس العربية وتطورها في العهود الإسلامية، بغداد: مؤسسة المعاهد الفنية، ١٩٨٠.

٧- الزهيري، سعد عبد الزهرة سعيد، تحليل الزي الشعبي الرجالي في النجف الاشرف ١٩٢٠ - ٢٠٠٠، بحث مقدم إلى لجنة السمنار بقسم التصميم كجزء من متطلبات دراسة الدبلوم العالي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.

٨- سليمان، حسن. سيكولوجية الخطوط، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

٩- ضاهر، فارس متري، بيروت: دار القلم، ١٩٧٩.

١٠ - عباس، رواية عبد المنعم، القيم الجمالية، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧.

١١ - عبو، فرج، علم عناصر الفن، ج١، ميلانو: دار دلفيني للنشر، ١٩٨٢.

١٢ - نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، ترجمة فخري خليل، بغداد: دار المأمون، ١٩٨٧.

١٣ - هيغل، الفن الكلاسيكي، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩.


## المقابلات الشخصية:


١- أدموند ، نوال ، من الطائفة المسيحية ، مقابلة أجراها الباحثان معها بتاريخ ٢٠٠٤/١١/٣ في دير الراهبات المتقدمة في محافظة البصرة يوم الأربعاء الساعة الخامسة عصرا .

٢- جحولا ، فخرية كرومي ، راهبة ، مقابلة أجراها الباحثان معها بتاريخ ٢٠٠٤/١١/٧ في دير الراهبات التقدمة في محافظة البصرة يوم الأحد الساعة الخامسة عصرا .

٣- حنة ، نوال حبيب ، راهبة أجراها الباحثان معها بتاريخ ٢٠٠٤/١١/٨ في دير الراهبات التقدمة في محافظة البصرة يوم الاثنين الساعة الرابعة عصرا .

٤- عزيز ، عماد ، قس في كنيسة فار أرام ، مقابلة أجراها الباحثان معه بتاريخ ٢٠٠٤/١١/٦ في كنيسة فار أرام في محافظة البصرة يوم السبت الساعة الرابعة عصرا .

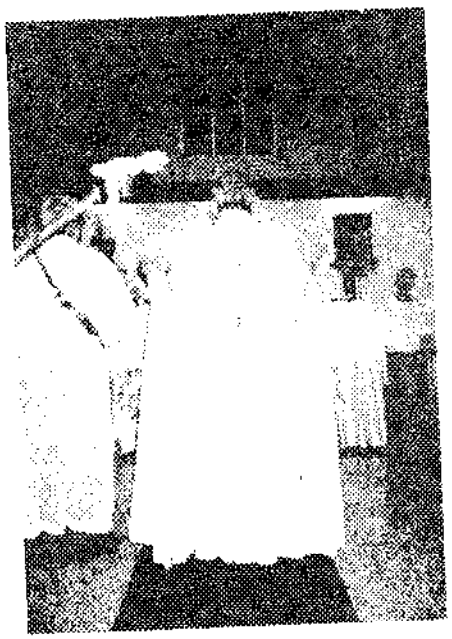
٥- كساب ، جبرائيل ، مطران كنيسة فار أرام ، مقابلة أجراها الباحثان معه ٢٠٠٤/١١/٥ في كنيسة فار أرام في محافظة البصرة يوم الجمعة الساعة العاشرة صباحا .

# الملاحق

شكل رقم (١)

نموذج رقم (٢)

شكل رقم (٣)



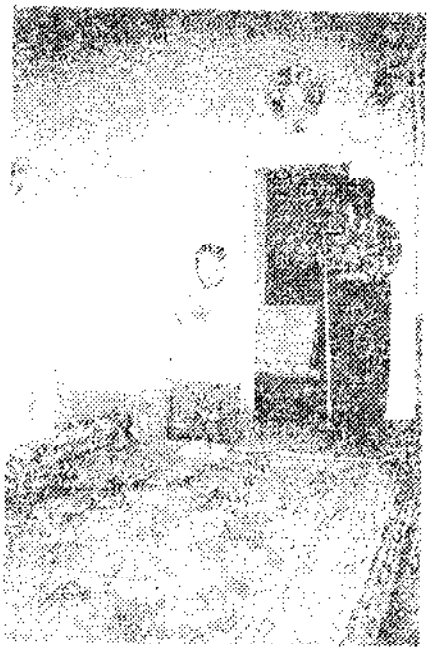
شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)

نموذج رقم (٦)

شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)



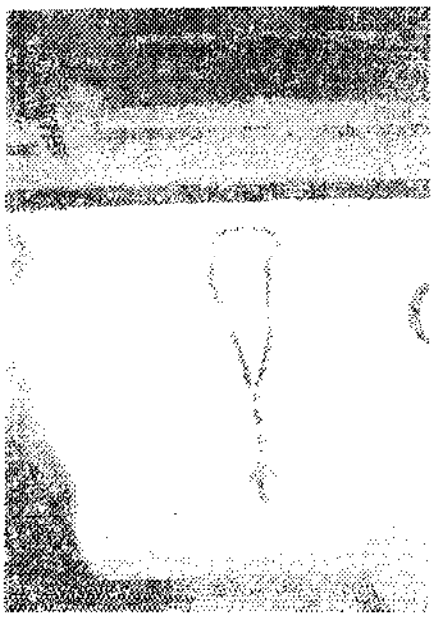
شكل رقم (٩)

نموذج رقم (١٠)

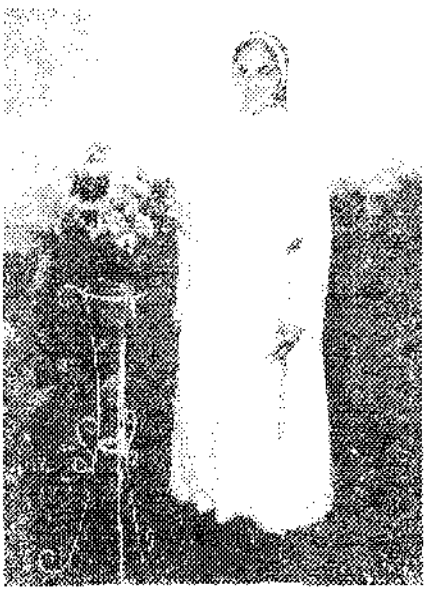
نموذج رقم (١١)

شكل رقم (١٢)

شكل رقم (١٣)



شكل رقم (١٤)



نموذج رقم (١٥)

شكل رقم (١٦)

# الرومانسية الغنائية عند عبد الحليم حافظ في أفلامه السينمائية

م.م. احمد إبراهيم محمد
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

## المقدمة :

لقد أعطى الرومانسيون تمجيداً كبيراً واهتماما أكبر للموسيقى و الغناء لما فيها من طاقة كبيرة تحرك العاطفة وتؤكد على الفجوة الهائلة ما بين عالمي الخيال والواقع .
(( تقوم الرومانسية بخلاف الكلاسيكية على الإيمان الشديد بقدسية العاطفة وعلى ضرورة التحليق بعالم الخيال و الأحلام هرباً من عالم الواقع . ))[1] . ويرى الرومانسيون بأن حياتهم يجب أن لا تخضع إلى الهدوء والسكينة بل إلى القوة و العمق في الخيال ومن أجل ذلك كانت نتاجاتهم الفنية في جميع التخصصات مليئة بالعواطف الجياشة و المشاعر الملتهبة . في عام ١٩٩٢ كنت أشاهد قناة بغداد التلفزيونية وهي تعرض مقاطعاً لمسابقة في إحدى المهرجانات في القاهرة حول من هو أقوى رومانسية في مجال التمثيل و الغناء وكان رئيس لجنة المسابقة الفنان (حسين فهمي) وعند عرض النتائج جاء بالمرتبة الأولى العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ . هذا الفنان الكبير الذي جاء و رحل مبكراً أعطى كثيراً ولم يأخذ غير الألم و المرض و الأحزان ، لكنه حصل على أعلى مرتبة في الشهرة والخلود.
ولد في ٦/٢١ /١٩٢٩ في الحلوات إحدى قرى الزقازيق بمديرية الشرقية (٨٠كم) شمال شرق القاهرة وبولادته ولد البؤس والحرمان حيث توفيت أمه (أم إسماعيل ) وبدأ حياته يتيماً . عاش ٤٨ عام ما بين الفقر والمرض والحرمان حياته الفنية . دامت ٢٤عام تقريباً ما بين ١٩٥٢ إلى ١٩٧٦ قدم ما يقارب (١٦٥) أغنية ما بين القصيدة و الأغنية العاطفية و الوطنية و الدينية والدعاء . توفي في لندن ليلة الأربعاء ١٩٧٧/٣/٣٠.

يذكر الفنان (مجيد العلي) * عندما وصل الوفد الفني من مصر لأداء حفلاً فنياً في البصرة جلب إنتباهي موضوع يتعلق بالمطرب عبد الحليم حافظ فعند دخوله إلى غرفته في فندق شط العرب وكان ذلك عام ١٩٦٥ طلب ثلاثة أمور أولها طبيباً و الثاني مضمداً والثالث طباخاً ، الطبيب للفحص الدقيق و المضمد لزرق الإبر علماً إن المضمد لم يجد مكاناً فارغاً ليزرق الإبرة فجسمه ممزق و (جلد على عظم) ، أما الطباخ فهو لطبخ القرنابيط القليل المسلوق ، لكننا عندما شاهدناه يغني كان بأعلى حال من الصحة. لقد كانت معظم أغاني عبد الحليم صدى لمشاعره و عواطفه و آلامه يقول لنا فيها إنه أحب ، وإنه تعذب في الحب وأنه إختار هذه الأغنيات ليصرف من خلالها ما يحمله من أحزان و مآسي و عذابات خلال حياته التي عاشها ، يقول عبد الحليم ( إني لا أغني لمجرد الغناء إني أحكي لكم قصصاً وحكايات تجسد واقعي وواقع الكثيرين بطريقة خيالية)[2]
وجد الباحث فرصة لتناول هذا الموضوع الشيق و الممتع الذي يعد تخليداً علمياً وفنياً لعملاق عربي يعد من عمالقة الموسيقى و الغناء ،والمثل يقول ( العظماء لا يموتون لأن التاريخ يخلدهم ) من خلال البحث الموسوم:

( الرومانسية الغنائية عند عبد الحليم حافظ في أفلامه السينمائية )

## أهمية البحث

إعطاء الفرصة لتنشيط الذاكرة لدى فنانينا و مثقفينا للتعرف على أغاني عبد الحليم حافظ في أفلامه السينمائية تخليداً للفن الغنائي العربي الأصيل .

## أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على التدرج الرومانسي الغنائي في أغاني المطرب عبد الحليم حافظ و ملحنيها بأفلامه السينمائية .

## حدود البحث

أغاني الأفلام السينمائية الستة عشر ما بين عامي ١٩٥٤-١٩٦٩م .

## تحديد مصطلح الرومانسية

الرومانسية مشتقة من كلمة (روما) ومعناها قصة أو حكاية والرومانسية تعتمد على المبالغة في تصوير المشاهد الدرامية و الغنائية والفنية عموماً. **
يقول( حسن ) : (( بأن الرومانسية تعمل على استلهام الخيال و التصوير واستمداد الوحي من الإدراك الغريزي الذي ينبع من أعماق النفس و الذي يمكن أن نطلق عليه كلمة (البديهة الشاعرة) تقابلها بالفرنسية(intuition ) وهي ما تعبر عما وقر في القلب))[3] .
أما ما وجد في الموسوعة العربية الميسرة عن الرومانسية فهي : (( نزعة في جميع فروع الفن تعرف بإيثار الحس

والعاطفة على العقل والمنطق ، وفي الموسيقى فأن الرومانسية تعني الاهتمام بالمشاعر دون تقيّد بالشكل ... لقد كان للحركة الرومانسية تأثيراً كبيراً على أدباء القرن التاسع عشر الذين عبروا عنها بالروايات و القصص التاريخية وقصص الحب والمغامرات الخيالية إلى جانب القصائد الشعرية))[1] أما الباحث فيقصد هنا بالرومانسية الغنائية عند عبد الحليم حافظ من خلا ل أغاني الأفلام فقط هو الخيال في الكلمة و اللحن ، المبالغة في قوة الحب ، تأثر المشاهدين والمستمعين بتلك الأغاني من خلال ربطها مع الحدث الدرامي ، مدى انسجام الكلمة مع اللحن مع أداء عبد الحليم حافظ بطريقة تجعلها مؤثرة بصورة تحرك المشاعر و الأحاسيس و بالنتيجة تذهب بك إلى عالم الخيال .

## الفصل الثاني

### المبحث الأول

أفلام عبد الحليم مابين عامي ١٩٥٤ ــ ١٩٦٩ وأغانيه فيها ...

لم يكن لدى عبد الحليم في بدايات حياته الفنية اهتماما أو نية في اقتحام مجال التمثيل ولم تكن لديه خبرة أو دراسة في هذا المجال باعتباره فنان متخصص بالموسيقى و كان عازفاً لآلة الأبوا ، في عام ١٩٥٤ عرض عليه صاحب شركة أفلام تدعى (النجم الذهبي) وهو إبراهيم عماره أن يمثل دور البطولة في فيلم ( لحن الوفاء) أمام الفنانة (شادية) فوافق على الفور ونجح الفيلم وعبد الحليم أيضاً ، وكان لشادية دورا متميزاً في هذا النجاح .

مثّل عبد الحليم حافظ أثني عشر فيلماً ما بين عام ١٩٥٤- ١٩٦٠ م ثم أبتعد عن التمثيل بسبب نوبات المرض المتلاحقة ، وبين عامي ١٩٦٠ - ١٩٦٩م مثل أربعة أفلام فقط هي :

١- يوم من عمري
٢- الخطايا
٣- معبودة الجماهير
٤- أبي فوق الشجرة [٥]

والجداول الآتية توضح لنا أفلامه حسب تسلسلها التاريخي و أغانيه فيها .

١- فلم لحن الوفاء

قصة : محمد مصطفى
إخراج : إبراهيم عمارة
عام : ١٩٥٤ .
أمام : شادية ، حسين رياض ، زوزو نبيل .

| ت | أسم الأغنية | الشاعر | الملحن | ملاحظة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | على قد الشوق | محمد علي أحمد | كمال الطويل | |
| ٢ | لا تلمني | = = | = = | |
| ٣ | تعال أقولك | حسين السيد | منير مراد | محاورة |
| ٤ | لحن الوفاء | = = | رياض السنباطي | أوبريت |
| ٥ | أختار خيالي | = = | حسين جنيد | محاورة |

جدول رقم (١)

٢- فيلم أيامنا الحلوة .

إنتاج و إخراج : حلمي حليم .
عام : ١٩٥٥ .
أمام : فاتن حمامه ، عمر الشريف ، أحمد رمزي ، زينات صدقي .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | هيّ دي هيّ | مرسي جميل عزيز | كمال الطويل | |
| ٢ | الحلوة حياتي | = = | = = | |
| ٣ | ليه تشغل بالك | = = | محمد الموجي | |
| ٤ | يا قلبي خبي | حسين السيد | محمد الموجي | |

جدول رقم (٢)

٣- أيام وليالي .

قصة : يوسف جوهر .
إنتاج : محمد عبد الوهاب .
إخراج : هنري بركات .
عام : ١٩٥٥ .
أمام : إيمان ، أحمد رمزي .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | أنا لك على طول | مأمون الشناوي | محمد عبد الوهاب | |
| ٢ | آيه ننبي آيه | = = | = = | |
| ٣ | عشانك يا قمر | = = | = = | |
| ٤ | شغلوني | حسين السيد | = = | |
| ٥ | نوبة | = = | = = | |

جدول رقم ( ٣)

٤- موعد غرام .

إخراج : هنري بركات .
عام : ١٩٥٦م .
أمام : فاتن حمامة ، عماد حمدي ، زهرة العلا ، رشدي أباظة .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | بيني وبينك آية | مأمون الشناوي | كمال الطويل | |
| ٢ | صدفة | = = | = = | |
| ٣ | حلو وكذاب | = = | محمود الشريف | |
| ٤ | لو كنت يوم أنساك | = = | محمد الموجي | |

جدول رقم (٤)

**٥- ليالي الحب .**

قصة : إسماعيل المبروك .
إنتاج و إخراج : حلمي رفلة .
أمام : آمال فريد ، عبد السلام النابلسي ، وداد حمدي ، صلاح نظمي ، سراج منير

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | أمرك يا سيدي | فتحي قوره | محمود الشريف | |
| ٢ | لحن إليك | = = | محمد الموجي | |
| ٣ | أقول ما قولش | مأمون الشناوي | = = | |
| ٤ | كفايه نورك | = = | كمال الطويل | |
| ٥ | حلفني | محمد علي أحمد | = = | |
| ٦ | فاتوني | حسين السيد | رياض السنباطي | |

جدول رقم (٥)

**٦- دليله**

عام : ١٩٥٦ م .
قصة : علي أمين .
إنتاج : عبد الحليم الحافظ ، وحيد فريد .
إخراج : محمد كريم .
أمام : شادية ، عبد الوارث عسر ، زوزو ماضي ، رشدي أباظة ، زبيدة شروت .

| ت | الأغنية | للشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | اللي اتشغلت عليه | مأمون الشناوي | محمد الموجي | |
| ٢ | الحق عليه | = = | = = | |
| ٣ | حرام يا نار | حسين السيد | = = | |
| ٤ | كان فيه زمان | = = | = = | |
| ٥ | حبيب حياتي | مرسي جميل عزيز | كمال الطويل | |
| ٦ | أحنا كنا فين | حسين السيد | منير مراد | محاورة |

جدول رقم (٦)

**٧- بنات اليوم .**

عام : ١٩٥٦- ١٩٥٧ م .
إخراج : عاطف سالم . مع ماجدة .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | يا قلبي يا خالي | حسين السيد | محمد عبد الوهاب | |
| ٢ | أهواك | = = | = = = | |
| ٣ | عقبالك يوم ميلادك | = = | = = = | |
| ٤ | ظلموه | = = | = = = | |
| ٥ | كنت فين | = = | = = = | |

جدول رقم (٧)

**٨- فتى أحلامي**

عام : ١٩٥٧
قصة : يوسف الجوهر ،
إنتاج وإخراج : حلمي رفلة
أمام : منى بدر ، سهام ، حسن فايق ، عبد المنعم إبراهيم ، عبد السلام النابلسي .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | بكرة و بعدة | فتحي قوره | منير مراد | |
| ٢ | خسارة | مأمون الشناوي | بليغ حمدي | |
| ٣ | بيع قلبك | حسين السيد | كمال الطويل | |
| ٤ | الحب بيسأل | عبد الفتاح مصطفى | محمد الموجي | |

جدول رقم (٨)

**٩- الوسادة الخالية**

عام : ١٩٥٧ – ١٩٥٨ ،
قصة : حامد عبد القدوس ،
نتاج : رمسيس نجيب ،
إخراج : صلاح أبو سيف ،
أمام : لبنى عبد العزيز ، عمر الحريري ، زهرة العلا ، أحمد رمزي ، عبد المنعم إبراهيم .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | أول مرة | إسماعيل المبروك | منير مراد | |
| ٢ | مشغول | = = | محمد الموجي | |
| ٣ | تخونوه | = = | بليغ حمدي | |
| ٤ | أسمر يسمراني | = = | كمال الطويل | بصوت فائزة |
| ٥ | في يوم من الأيام | مأمون الشناوي | = = | |

جدول رقم (٩)

**١٠- شارع الحب**

عام : ١٩٥٨
قصة : يوسف السباعي ،
إخراج : عز الدين ذو الفقار ،
أمام : صباح ، نور الدمرداش ،منيرة سنبل ، حسين رياض ، عبد السلام النابلسي .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | موآل | مرسي جميل عزيز | كمال الطويل | |
| ٢ | أبو عيون جريئة | = = = = | = = | |
| ٣ | نعم يا حبيبي | مأمون الشناوي | = = | |
| ٤ | الليالي | مرسي جميل عزيز | محمد الموجي | |

جدول رقم (١٠)

١١- حكاية حب .

عام : ١٩٥٩

إنتاج و إخراج : حلمي حليم ،

عن قصة وحياة ومرض عبد الحليم حافظ

أمام : مريم فخر الدين ، فؤاد المهندس ، فردوس محمد ، محمود المليجي .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | بحلم بيك | مرسي جميل عزيز | منير مراد | |
| ٢ | حبك نار | = = = | محمد الموجي | |
| ٣ | في يوم في شهر | = = = | كمال الطويل | |
| ٤ | يتلومولي ليه | = = = | = = | |

جدول رقم (١١)

١٢- البنات والصيف

عام : ١٩٥٩

قصة : إحسان عبد القدوس

إنتاج : رمسيس نجيب ،

إخراج : صلاح أبو سيف ،

أمام : سعاد حسني ، زيزي البدراوي ، عبد السلام النابلسي .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | جواب حب | مرسي جميل عزيز | كمال الطويل | |
| ٢ | راح | = = = | = = | |

جدول رقم (١٢)

١٣- يوم من عمري .

عام : ١٩٦٠

سيناريو وحوار : يوسف جوهر ،

إنتاج : صبحي فرحات ،

إخراج : عاطف سالم ،

أمام : زبيدة ثروت ، عبد السلام النابلسي ، زكي طليمات

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | خليك مرة أحب | مأمون الشناوي | بليغ حمدي | |
| ٢ | ضحك و لعب | مرسي جميل عزيز | منير مراد | |
| ٣ | بأمر الحب | = = | = = | |
| ٤ | بعد أيه | مأمون الشناوي | كمال الطويل | |

جدول رقم (١٣)

١٤- الخطايا

عام : ١٩٦٢

قصة : محمد عثمان ،

إخراج : حسن الأمام ،

أمام : نادية لطفي ، حسن يوسف ، مديحة يسري ، فاخر فاخر

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | قولي حاجة | حسين السيد | محمد عبد الوهاب | |
| ٢ | الحلوة | مرسي جميل عزيز | كمال الطويل | |
| ٣ | مغرورة | = = = | محمد الموجي | |
| ٤ | وحياة قلبي | افتحي قورة | منير مراد | |
| ٥ | لست أدري | إيليا أبو ماضي | محمد عبد الوهاب | |

جدول رقم (١٤)

١٥- معبودة الجماهير

عام : ١٩٦٧ .

قصة : مصطفى أمين ،

إخراج : حلمي رفلة ،

أمام : شادية ، يوسف شعبان ، عادل أمام ، فؤاد المهندس

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | حاجة غريبة | حسين السيد | منير مراد | محاورة |
| ٢ | أحبك | مرسي جميل عزيز | محمد الموجي | |
| ٣ | أنت الحبي | كامل الشناوي | محمد عبد الوهاب | |
| ٤ | بلاش عتاب | مرسي جميل عزيز | كمال الطويل | |
| ٥ | جبار | حسين السيد | محمد الموجي | |

جدول رقم (١٥)

١٦- أبي فوق الشجرة

عام : ١٩٦٩

قصة : إحسان عبد القدوس

إخراج : حسين السيد

أمام : مرفت أمين ، عماد حمدي ، نادية لطفي ، محمد صبحي ، أميرة ، حسن يوسف .

| ت | الأغنية | الشاعر | الملحن | الملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | جانا الهوى | محمد حمزة | بليغ حمدي | |
| ٢ | يا خلي القلب | مرسي جميل | محمد عبد الوهاب | |
| ٣ | الهوى هوايا | عبد الرحمن الأبنودي | بليغ حمدي | |
| ٤ | قاضي البلاج | صلاح جاهين | منير مراد | |
| ٥ | أحضان الحبايب | حسين السيد | محمد الموجي | |

جدول رقم (١٦)

## المبحث الثاني

عبد الحليم حافظ وملحني أغانيه ...

لقد تعامل ملحنوا أغاني عبد الحليم حافظ مع الطبقة الصوتية التي يمتلكها تعاملا ذكيا وبعلميه موسيقية دقيقة علما إن صوته ينتمي إلى طبقة الباريتون (Baryton) وهي الطبقة الوسطى من أصوات الرجال تقع بين طبقة التينور والباص وتدون بمفتاح ( فا ) الخط الرابع

(( وبالرغم من ضيق مساحة صوته الموسيقية فأنه بذكائه أستنبط طريقة أداء خاصة به تعينه بالتغلب على العيوب البسيطة لاسيما اختيار المقامات التي تتلائم مع حنجرته مستعيناً بذلك نبرات صوته الدافئة الحنونة ))[٦] . إضافة الى أنه مثقف موسيقياً يتعامل مع النغم بطريقة أكاديمية ونحن نعرف جميعاً بأنه المايسترو للفرقه الماسية في أغانيه .

يعتبر الصوت الجميل موهبة ربانية ونعمة كبيرة لا يتمتع بها أي إنسان إلا القليل (( وجمال الصوت غير كاف ليصبح صاحبه مطرباً كبيراً يؤثر في الآخرين بل يجب أن يكون حائزاً على ميزات فنية أخرى كالحس المرهف والشعور الرقيق والعاطفة الفياضة وثقافة موسيقية كافية تجعله متمكناً من التصرف في الغناء ))[٧]

لقد تأثر بصوته جميع من لحن له ابتداءً بالموسيقار الكبير محمد الموجي ١٩٥١ م وانتهاءً بالحان بليغ حمدي التي كان آخرها عام ١٩٧٥م (حبيبتي من تكون ) .

١- محمد أمين الموجي : عطاءه الفني لعبد الحليم من ١٩٥١ إلى ١٩٧٦ التقى به في مكتب الأستاذ حافظ عبد الوهاب المشرف العام في الإذاعة المصرية ، قدم الموجي لعبد الحليم أجمل الألحان .

وأشهر ألحانه الأولى له (صافيني مرّة ) وكان يرى بأن أصدق من يؤدي ألحانه هو عبد الحليم ، غنى له أكثر من خمسين لحناً موزعاً ما بين الأغنية القصيدة و النشيد والموال والدعاء كان آخرها القصيده الغنائية (قارئة الفنجان)عام ١٩٧٦م. عدد أغانيه له في الأفلام (١٧ أغنية) ب(١١فيلم) .

٢- الموسيقار كمال الطويل : عطاءه الفني لعبد الحليم ما بين عامي ١٩٥٢- ١٩٧٤م. لحن له أكثر من أربعين لحناً .كمال الطويل من مواليد ١٩٢٣م التقى بعبد الحليم عام ١٩٤٧م أيام دراسته في المعهد العالي للموسيقى العربية ، أن الحان كمال الطويل كانت غاية في الجد والجمال والرومانسية العالية الأقرب إلى قلوب الناس ومشاعرهم ، أول ما غنى عبد الحليم له قصيدة (لقاء) للشاعر صلاح عبد الصبور عام ١٩٥٤ . كان عدد أغانيه له في الأفلام ٢٢أغنية ) ب(١٣فيلم)

٣- الموسيقار محمد عبد الوهاب : عطاءه الفني لعبد الحليم ما بين عامي ١٩٥٤-١٩٧٧م . لحن له أكثر من٢٥ لحناً . محمد عبد الوهاب من مواليد ١٩٠٢م من الملحنين الذين لا يغامرون بمصلحتهم المادية والفنية ، وجد عبد الحليم جاهزاً فكتب معه عقداً يحتكره ثلاث سنوات ، لكنه أعطاه أرقى الألحان وأحلاها بدليل أنك إذا نسيت عبد الحليم تتذكر محمد عبد الوهاب والعكس هو صحيح . آخر الألحان له كان (من غير ليه) والتي لم يحالفه الحظ بأدائها وتسجيلها لأن رحيله كان أقوى حظا . عدد أغانيه في الأفلام (١٤أغنيه) ب(٥أفلام)

٤- الموسيقار بليغ حمدي : وهو من مواليد ١٩٣٢م / القاهرة ، عطاءه الفني مع عبد الحليم كان محصوراً بين عامي ١٩٥٧- ١٩٧٥م ،لحّن له ما يقارب أربعة وعشرون لحناً من أروع ما غنى عبد الحليم حافظ ، وبالأخص الأغاني الطويلة مثل ( يا مالكا قلبي ، حاول تفتكرني ، مداح القمر ، موعود ، أي دمعة حزن ، زي الهوى وحبيبتي من تكون . هذه الأغاني التي تعتبر بحق ملحمة الموسيقى العربية الغنائية يؤديها بصوته الدافئ الحنون بأجمل صورة )[٨]

التقى بعبد الحليم حافظ عام ١٩٥٧م وأعطاه أول لحن في فيلم الوسادة الخالية أغنية (تخونوه)*** التي تعد من الأغنيات العالية الرومانسية والرائعة . آخر ألحانه (حبيبتي من تكون) عام ١٩٧٥م . عدد أغانيه في الأفلام خمسة بأربعة أفلام .

٥- الموسيقار منير مراد : شقيق المطربة المشهورة ليلى مراد وهو من المواليد ١٩٢٤م . أعطى لعبد الحليم ما يقارب العشرة ألحان خفيفة و راقصة وفيها محاورات غنائية ،بدا معه في فيلم لحن الوفاء عام ١٩٢٤م في محاورة (تعال أقولك) مع شادية .عدد أغانيه في الأفلام تسع أغنيات بتسعة أفلام.

٦- الموسيقار محمود الشريف : من مواليد ١٩٠٨م ، لحّن لعبد الحليم أغنيتين فقط هما (أمرك يا سيدي ) في فيلم ليالي الحب عام ١٩٥٥م ، وأغنية ( حلو وكذاب) في فيلم موعد غرام عام ١٩٥٦ .

٧- الموسيقار رياض السنباطي : من مواليد ١٩٠٨م في قرية سنباط ، أقترن أسمه عملاقاً مع كوكب الشرق أم كلثوم ، لحّن لعبد الحليم أغنيتين فقط (لحن الوفاء) في فيلم لحن الوفاء عام ١٩٥٤م ، و(فاتوني) في فيلم ليالي الحب عام ١٩٥٦م .

## الفصل الثالث

### الاجراءات والاستنتاجات

التدرج الرومانسي بأغاني افلام عبد الحليم حافظ

لغرض التوصل إلى هدف البحث وهو التدرج الرومانسي لأغاني عبد الحليم حافظ وملحنيها في أفلامه السينمائية والبالغ

عددها ثلاث وسبعون أغنية أداها بصوته موزعة على ستة عشر فيلماً أختار الباحث منها إحدى وأربعين أغنية من التي شاع ذكرها وقريبة على مسامع الأغلبية وهي موزعة على جميع أفلامه الستة عشر كعينة للبحث وقد تم وضعها في جداول تحتوي على خمسة حقول لحدة الرومانسية ، وقام الباحث بتوزيعها على عشرة من الخبراء الموسيقيين و أساتذة الموسيقى وأساتذة المسرح المتذوقين لأغاني عبد الحليم حافظ لأخذ آرائهم كاستبيان كما في مثال الجدول الآتي :

| ت | الأغنية | الفيلم | الملحن | رومانسية عالية | رومانسية | رومانسية قليلة | لا توجد |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | على قد الشوق | لحن الوفاء | كمال الطويل | | | | |
| ٢ | يا قلبي حبي | أيامنا الحلوة | محمد الموجي | | | | |

جدول رقم (١٧)

يمثل التدرج الرومانسي لأغاني الأفلام

وبعد جمع الإجابات تم حساب التكرارات باستخدام النسبة المئوية $\frac{ت}{ت\ ك} \times ١٠٠$

وحصل الباحث على النتائج المبينة في الجداول رقم ١٨ ، ١٩ ، ٢٠

جدول رقم ١٨ يوضح عدد الأغاني التي أختارها الباحث كعينة مع تدرجها الرومانسي

| التدرج | رومانسية عالية جدا | رومانسية عالية | رومانسية | رومانسية قليلة | لا توجد رومانسية | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد الأغاني | ٩ | ٨ | ١٥ | ٧ | ٢ | ٤١ |

وتبين للباحث أيضاً أن مجموع الأغاني التي تشملها الرومانسية هي تسع وثلاثون أغنية و أغنيتان لا توجد فيها رومانسية .

أما الجدول رقم ١٩ يوضح لنا مرتبة الرومانسية لملحني أغاني أفلام عبد الحليم حافظ السينمائية

| ت | الملحن | رومانسية عالية جداً | رومانسية عالية | رومانسية | رومانسية قليلة | لا توجد رومانسية | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | كمال الطويل | ٤ | ٢ | ٥ | ٤ | – | ١٥ |
| ٢ | محمد عبد الوهاب | ٤ | ٢ | ٥ | – | – | ١١ |
| ٣ | محمد الموجي | ١ | ١ | ٢ | – | – | ٤ |
| ٤ | بليغ حمدي | – | ٣ | ١ | – | ١ | ٥ |
| ٥ | منير مراد | – | – | ٢ | ١ | – | ٣ |
| ٦ | محمود شريف | – | – | – | ٢ | – | ٢ |
| ٧ | الستباطي | .. | – | – | – | ١ | ١ |
| | المجموع | ٩ | ٨ | ١٥ | ٧ | ٢ | ٤١ |

أما الجدول رقم ٢٠ فيوضح لنا أسماء الأغاني بحسب حدتها الرومانسية

| ت | أغاني رومانسية عالية جدا | أغاني رومانسية عالية | أغاني رومانسية | أغاني رومانسية قليلة | أغاني لا توجد فيها رومانسية |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | بلاش عتاب | على قد الشوق | أسمر يسمراني | بيع قلبك | خايف مرة تحب |
| ٢ | في يوم من الأيام | كل كلمة بحبك | بعد ايه | بيني وبينك أيه | فاتوني |
| ٣ | نعم يا حبيبي نعم | توبة | أبو عيون جريئة | حافتني | – |
| ٤ | في يوم في شهر | قولي حاجة | بتلومني ليه | الحلوة حياتي | – |
| ٥ | أنا لك على طول | يا قلبي حبي | راح | حلو وكذاب | – |
| ٦ | أهواك | تحنونه | ايه ذنبي ايه | أمرك وسيدي | – |
| ٧ | أنت قلبي | خسارة | شغلوني | حاجة غريبة | – |
| ٨ | يا خلي القلب | جانا الهوى | ظلموه | – | – |
| ٩ | جبار | – | كفت فين | – | – |
| ١٠ | – | – | لمست أثري | – | – |
| ١١ | – | – | الهوى هوايا | – | – |
| ١٢ | – | – | أول مرة | – | – |
| ١٣ | – | – | بحلم بيك | – | – |
| ١٤ | – | – | حبك نار | – | – |
| ١٥ | – | – | الحق عليه | – | – |

وبهذا توصل الباحث إلى أن الرومانسية الغنائية عند عبد الحليم حافظ في أفلامه السينمائية قد شملت معظم أغانيه والبالغة تسع وثلاثون أغنية من اصل إحدى وأربعين أغنية ، ونستنتج من ذلك أن هذا المطرب والفنان الكبير يعد رائداً كبيراً للأغاني الرومانسية في الأفلام من حيث دقة الاختيار في الكلمة واللحن و الأداء ،وقد صدق الجمهور عندما أطلق عليه ألقاباً كثيرة نذكر منها (العندليب الأسمر) وقد أحبه عبد الحليم كثيراً كذلك أطلق عليه لقب (جسر التنهدات ) و (حلم العذارى) و (مطرب الآهات) و(صوت الحب) و(ساحر الأنغام) و(أمل مصر) و(سيناتور الشرق) .

## الاستنتاجات

١- الرومانسية الغنائية عند عبد الحليم حافظ بأفلامه السينمائية شملت تسعاً وثلاثين أغنية من عينة البحث والبالغة إحدى وأربعون أغنية و أغنيتان فقط لا توجد فيها رومانسية .

٢- الموسيقار كمال الطويل جاء بالمرتبة الأولى كملحن لأغاني عبد الحليم في الأفلام ،إذ بلغت خمس عشرة أغنية من إحدى وأربعين أغنية جميعها رومانسية .

٣- الموسيقار محمد عبد الوهاب جاء بالمرتبة الثانية إذ حصل على إحدى عشرة أغنية من أصل إحدى وأربعين أغنية جميعها رومانسية .

٤- الموسيقار محمد الموجي لحّن أربع أغنيات جميعها رومانسية .

٥- الموسيقار بليغ حمدي لحّن خمس أغنيات ،أربعٌ منها رومانسية والأخرى لا توجد فيها رومانسية .

٦- تؤكد لنا الأستنتاجات بأن عبد الحليم حافظ يفضل هذا النوع من الغناء لأنه يدخل قلوب الناس و يؤثر فيهم ، فلديه دقة في الاختيار تجعله مطرباً متميزاً عن بقية المطربين الآخرين.

## الهوامش

١ــ حمدان ــ أمية ، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١.

* العلي ، مجيد ، ذكريات موسيقية ، مقال منشور في مجلة صدى الجامعة ، العدد٢ ــ لسنة ٢٠٠٢.

٢ــ الجوادي ، عبد الكريم عبد العزيز ، عبد الحليم حافظ ضمير الحب المتكلم ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٦.

** كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، محاضرة دراسية في تاريخ الفن ، في قسم التربية الفنية ، بتاريخ ١٩٨٨/١٢/٣.

٣ــ حسن ، محمد حسن ، الفن في ركب الاشتراكية ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٦.

٤ــ غربال ، محمد شفيق وآخرون ، الموسوعة العربية الميسرة ، القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٥.

٥ــ الجوادي ، عبد الكريم عبد العزيز ، عبد الحليم حافظ ضمير الحب المتكلم ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٦.

٦ــ جواد ، قحطان جاسم ، في الذكرى العشرين لرحيل العندليب الاسمر ، مقال منشور في مجلة الف باء ، العدد ١٤٨٧ ، لسنة ١٩٩٧.

٧ــ الحلو ، سليم ، الموسيقى النظرية ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٧٢.

٨ــ الجبقجي ، عبد الرحمن ، ديوان المطرب عبد الحليم حافظ ، بيروت ، مكتبة الشرق.

*** رومانسية عالية بحسب الاستبيان.

# الدلالات التعبيرية للمادة في فن النحت العراقي المعاصر

م.م. بهاء عبد الحسين مجيد
كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

**ملخص البحث**

يتطرق البحث الموسوم ( الدلالات التعبيرية للمادة في فن النحت العراقي المعاصر ) موضوعه من خلال أربعة فصول :-

الفصل الأول :

ويشمل أهمية البحث والحاجة إليه التي انصبت في ما تطرق له البحث من أهمية للمادة كأحد عناصر التكوين الفني وما لها من دلالات تعبيرية تتباين وفقاً لتباين تلك المواد المستخدمة في فن النحت والتي تؤثر على الصياغة النهائية للعمل النحتي كذلك في ما تقدمه الدراسة من أهمية الدلالات التعبيرية لمواد النحت بالنسبة للنحاتين . لا سيما وإن الدراسة تساهم في إعطاء الفائدة لهم وبالتالي تقوم برفع المستوى المعرفي النظري والعملي بالنسبة لدارسي فن النحت والمهتمين به . أما هدف البحث فقد تركز على (كشف الدلالات التعبيرية للمادة في العمل النحتي وكيفية توظيفها جماليا في النحت العراقي المعاصر) . أما الحدود فقد شملت دراسة الدلالة التعبيرية في مواد النحت ذات الاستخدام الشائع والتي هي( الحجر ، الخشب ، البرونز،الحديد ، النحاس ) في أعمال النحاتين العراقيين المعاصرين الموجودة داخل العراق (المجسمة فقط ) في صالات العرض الداخلية ، و المنشور عنها في الصحف والمجلات الفنية، والمنجزة خلال الفترة (١٩٥٠_٢٠٠٠) على اعتبارها فترة بدايات الحركة التشكيلية المعاصرة وبما يتناسب مع مسيرتهمَ الفنية. أما مواد النحت فقد شملت المواد الأكثر شيوعاً ( أي ذات الاستخدام الشائع من قبل النحاتين ، كالخشب والحجر ، والبرونز ) .

الفصل الثاني :

تضمن الإطار النظري الذي اشتمل على:

١ـ المادة ( الخامة ) في العمل النحتي .

٢ـ الدلالات التعبيرية لمواد النحت .

الفصل الثالث:

وقد خصص لإجراءات البحث من حيث المجتمع الأصلي وكيفية اختيار العينة من خلاله واهم الأسس التي على ضوئها اختيرت تلك العينة والبالغة (٥) أعمال نحتية مجسمة . ومن ثم تحليل تلك الأعمال .

الفصل الرابع :

استعرض فيه الباحث أهم النتائج التي توصل إليها بعد تحليله لعينة البحث . وكان من أهم تلك النتائج هي :-

١ـ التوظيف الجمالي لدلالات مواد النحت يتم من خلال معرفة إمكانية عطاء هذه المواد والإحساس الفني بها ومن ثم إمكانية انسجام مدلولها التعبيري مع الموضوع العام للعمل الفني وتفاعله ضمن أجزاءه وبالتالي التعامل معه كوحدة فنية متكاملة تساهم جميع عناصرها في تجسيد دلالات تعبيرية متوافقة مع دلالة موضوع العمل .

٢ـ حملت مادة الحجر صفات مميزة جعلت لها دلالات تعبيرية مميزة كانت كالتالي :-

القوة ، الصلابة ، الديمومة ، الهدوء ، الثقل ، التكتل .

٣ـ حملت مادة الخشب صفات خاصة بها جعلت لها الدلالات التعبيرية التالية :-

التماسك ، التداخل ، الخفة ، البرود .

٤ـ حملت مادة البرونز صفات خاصة بها جعلت لها دلالات تعبيرية مختلفة كانت كالتالي : -

القوة ، الحركة ، الحيوية ، الثقل .

٥ـ حملت مادة الحديد ومادة النحاس صفات خاصة بها جعلت لها دلالات تعبيرية هي :

الثقل ، الطاقة الكامنة والحيوية التركيب الصناعي.

٦ـ على الرغم من وجود صفات ودلالات معينة لكل مادة إلا إن النحات يمكنه الاستفادة من بعض الدلالات في مادة معينة ويتعامل مع الأخرى بما يجعلها تخدم عمله

٧ـ كانت المادة في أعمال النحاتين العراقيين المعاصرين تشكل جزءا مكمل في إيصال فكرة العمل .

أما الاستنتاجات فقد كانت كالتالي:

١ـ لا بد من الوضع بعين الاعتبار المدلول التعبيري للمادة مع الموضوع العام للعمل الفني ودراسة خواصها وإمكانيات التعبير فيها ومن ثم توظيفها مع فكرة العمل.

٢ــ يمكن لبعض المواضيع أن تمثل بأي مادة كانت، لكن دائما هناك المادة الأنسب التي تتوافق صفاتها ودلالاتها التعبيرية مع مضمون العمل الفني المعين . كما إن هناك مواضيع لا يمكن أن تمثل إلا بمادة واحدة دون سواها تتفق مع فكرة وموضوع العمل .

٣ــ صياغة المادة من قبل الفنان تلعب دورا مهم في إبراز دلالاتها التعبيرية والتحكم بها وبالتالي إبراز جمالية التوظيف الفني .

٤ــ تعامل النحات العراقي المعاصر مع مواد عمله بوعي معرفي كامن بحيث أعطى لكل مادة دورها في إبراز قيمة عمله الفني الجمالية .

وكانت التوصيات هي :

١ــ يوصي الباحث النحاتين الشباب في البحث والتنقيب في صفات وإمكانيات التعبير في مواد النحت الشائعة منها والمستجدة بحثا نظريا شاملا للتمكن من توظيفها بشكل مناسب

٢ــ يوصي الباحث الفنانين كافة بالعودة إلى التجارب الغزيرة للنحاتين المعاصرين على المستوى العالمي والعراقي والاستفادة منها والسير على نهجها في البحث والتجديد.

## الفصل الأول

### أهمية البحث والحاجة إليه .

منذ أقدم الحضارات بات فن النحت من الفنون التي لعبت دوراً مهماً في تجسيد أهم مظاهر الحياة الاجتماعية ، حيث عبر الفنانون الأوائل عن مواضيع شتى ، منها السياسية ، والدينية ، والتاريخية . مستخدمين ابسط الطرق والوسائل المتوفرة آنذاك ، ومع مرور الزمن اصبح فن النحت نشاطاً إنسانيا له كيانه الخاص الذي يميزه بين الفنون الأخرى ، يبتغي الفنان تنظيم الكتل تنظيماً جمالياً في الفضاء الملموس من خلال تنظيم العناصر التشكيلية في تكوين موحد يسمى العمل الفني . إن كلاً من هذه العناصر التشكيلية يساهم مساهمة فعالة في تحقيق المحصلة النهائية للعمل الفني ، إذ تنسق هذه العناصر في نمط متماسك يضمن تفاعلها مع بعض ويحقق تكوين وحدة فنية متكاملة .

والفنان يعتمد على ما يمكن أن يبرزه كل من هذه العناصر من إمكانيات فنية تخدم فكرة العمل أو موضوعه . حيث يمتلك كل عنصر منها خواص تعبيرية لابد من وضعها في عين الاعتبار عند البدء بعملية التنظيم الفني . والمادة التي هي من ضمن العناصر التشكيلية المكونة للعمل الفني تمتلك خواصاً تعبيرية مختلفة ترجع إلى اختلاف نوعها ، تجعل منها متفردة في جماليتها التي يمكن أن تنعكس على العمل النحتي إذا ما تم فهم إمكانياتها وتحويل خواصها التعبيرية باتجاه فكرة العمل فهماً صحيحاً نابعاً من دراية علمية وفنية بجميع الجوانب المحيطة بهذا الصدد . لذلك إن أهمية دراسة الدلالة التعبيرية للمادة في العمل النحتي تنبع من أهمية دور هذا العنصر التشكيلي في فن النحت ولما له من تأثير مباشر على جمالية العمل الفني (فالصفات التي يتصف بها العمل الفني ، وبالذات شكله الخارجي ، تعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة) وما تمتلكه من صفات ودلالات تعبيرية تؤثر على الصياغة النهائية للعمل الفني وتنعكس مفاهيمها على موضوعه العام . وان دراسة مثل هذا الموضوع قد يساهم في فهم وتوضيح أهم الدلالات التعبيرية لأهم مواد النحت . كما وان توضيح هذه الدلالات التعبيرية يضع أمام النحات فرصة كبيرة من اجل نجاح الصياغة التعبيرية التي ينحو بها اتجاه مبتغاه من إنتاج عمله النحتي . لا سيما وان هذه الدراسة تساهم في توفير المصدر العلمي والفني بالنسبة لدارس الفن والمتبع لمسيرة فن النحت باختلاف مراحله الزمنية من جانب الدلالات التعبيرية للمادة وتطويعها في إنتاج الأعمال النحتية .

### أهداف البحث

يصبو الباحث إلى التوصل إلى :-

الكشف عن الدلالات التعبيرية للمادة في العمل النحتي وكيفية توظيفها جمالياً في النحت العراقي المعاصر .

### حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة الدلالة التعبيرية في مواد النحت ذات الاستخدام الشائع (والتي هي الحجر ، الخشب ، البرونز، الحديد ، النحاس) في أعمال النحاتين العراقيين المعاصرين الموجودة داخل العراق ( في المناطق العامة والخاصة ، وصالات العرض ، والمنشور عنها في الصحف والمجلات الفنية، والمنجزة خلال الفترة (١٩٥٠_٢٠٠٠ ) على اعتبارها فترة بدايات الحركة التشكيلية المعاصرة).

### تحديد المصطلحات

الدلالة : ( مفهوم مركزي ينظم حول النشاط السيمياتي في مجمله ، وهي سيرورة لإنتاج المعنى )

والدلالة : ( هي العلاقة بين شيئين احدهما يدل على الأخر وانواعهما تتحدد وفق طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول )
أما المعنى : ( المادة التي تشتق منها الدلالات ، وانه قريب من مفهوم الشئ بذاته ، وهي أيضا ما يفهم من الواقعة بشكل مباشر من دون الاستعانة بشئ أخر . وهو المفهوم من ظاهر اللفظ والذي لا تصل إليه بواسطة ).
ويمكننا القول بان الدلالة هي شكل للمعنى وهي مشتقة من صميم ذلك المعنى .
أما التعبير : فهو وضمن حدود العمل الفني ( انعكاس معادل للمضمون المراد إيصاله )
التعريف الإجرائي : الدلالة التعبيرية هي المعطى المعرفي لما يمكن ان نحصل عليه من خلال المنجز النحتي بفعل ما تمتاز به مواد النحت من خصائص فنية ، يوظفها النحات خدمة للمضمون الذي يبتغيه من جراء العمليات الصياغية على تلك المواد .

## الفصل الثاني

## الإطار النظري

### المادة ( الخامة ) في العمل النحتي

تبقى الفكرة الفنية جامدة في خيال الفنان ، حتى يحررها إلى عالم المحسوسات فتنمو وتتشكل وتصبح ملموسة حال التماسها بالمادة التي تناسبها وتتواءم مع اتجاه موضوع العمل الفني . فالمادة تمثل القالب الحسي الذي ينظمه الفنان على نحو معين يتخذ من خلاله العمل الفني شكلاً معبراً . يجسد به أفكاره الخلاقة من خلال تشكيلها بالقالب المادي الذي يتناسب مع الغرض والمعنى الذي يصبو إليه . إذ إن النحت يعتمد بصورة أساسية على الغطاء الخارجي الذي يمثل النسيج أو الملمس و يعتمد على المادة المصاغة لإنتاج العمل ، والتي لابد أن تدرس بمقومات تهذيبية يتم التوصل من خلالها إلى الهدف والوظيفة المظهرية لكل نوع من أنواع المواد . الفنان يمكن أن يستخدم أي مادة موجودة في الطبيعة لفكرته التشكيلية فيحررها ويكونها فنياً بصفات مقصودة ومطابقة هندسياً ووظيفياً وجمالياً وموضوعياً بما يتفق وفلسفته الجمالية . ذلك عبر خبرته العالية في تحويل المواد الخام ذات الخصائص البسيطة إلى أجسام نحتية ذات خصائص جمالية .
إن أي عمل فني تشكيلي يمتلك جمالية خاصة به تتطور عبر العصور والحضارات ، وهذه الجمالية تكون تابعة من تركيب المواد الخام البنائية التي يتم بها تكوينه ، فالفكر الإنساني وتطور استخدام المواد أمران مرتبطان مع بعضهما إلى حد بعيد المدى ذات اثر كبير في خدمة سلم الحضارة الإنسانية ، ذلك لان ( تراكيب المواد المستخدمة في النحت كلها عوامل أساسية في عطاء السخاء المادي الذي يستند إليه الفنان في بناء أعماله الفنية المستندة إلى تفكيره وحسه وفلسفته . فطبيعة تركيب المادة فيزيائيا أو كيميائياً لها التأثير المباشر على عطاء الفنان تقنياً إلى حد كبير ) ، والنحت كأي فن تشكيلي يقوم بالتعبير عن الأفكار والعواطف والأحاسيس بحرية مطلقة ، إلا إن طبيعة المواد المستخدمة في تكوينه النحتي تحدد التكوين الإنشائي وبالتالي الجمالي تبعاً إلى عملية صياغة المادة التي تتطلب معرفة حساسية عطاءها الفني خبرة كبيرة في تحديد قابلية هذا العطاء وكيفية تحسينه مع ماهية النتاج النهائي كملمس مقبول فنياً . والفنان مضطر إلى أن يأخذ في اعتباره طبيعة المواد التي يتعامل معها ، ويتفهم عمله بناءاً على ذلك و ( المواد بدورها في ذاتها تنطوي على نصيب من سر الفن ، ونصائحها تفوق نصائح من تتلمذ عليهم ، ووجودها يقضي على النظريات كلها . فعلى الفنان اذاً أن يتحسس أسرارها وكلما عرف هذه الأسرار أضاءها خياله ، والفن المعبر لا يضيء في كماله إلا بفضل المواد ).
وعملية البناء الفني للعمل النحتي تتم خلال الفراغ بتجميع العناصر التشكيلية في علاقات تنظيمية تحقق وحدتها بما يتناسب وغاية الفنان وحسب خطة مدروسة الفكرة والأسلوب ( وما أن نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقاتها المتبادلة ، حتى نصبح اكثر حساسية لكل ما هو متضمن بوفرة في العمل الفني وبذلك يزداد الإبصار الجمالي حدة ، وبالتالي تزداد التجربة الجمالية امتاعاً ). ففهم عنصر معين في العمل كالمادة وتعبيراتها وطبيعتها وقيمتها يجب أن لا يكون بمعزل عن بقية العناصر الأخرى ، كما إن الدلالات التعبيرية لمواد النحت قد تختلف في تأثيرها من عمل فني إلى آخر ، حسب توظيفها مع بقية أجزاء العمل والعلاقات التنظيمية التي تربط بين عنصر وآخر . ولفهم الدلالة التعبيرية للمادة في النحت لابد اولاً من فهم علاقتها ببقية العناصر الفنية بشكل عام . المادة المكون منها العمل النحتي هي التي تقرر غلافه الخارجي أي مظهره الخارجي ( ملمسه ) والذي يحمل الصفات المميزة للمادة ، وقد يعمد الفنان إلى استخدام الملمس الطبيعي للمادة وتوظيفه في عمله دون إجراء أي تغيير فيه أو يلجأ إلى استخدام الأساليب

التقنية والفنية في تحويل ملمسه من حالة إلى أخرى ، مستفيداً من علاقته بالضوء وتأثيره عليه ، فالملمس الناعم يكون عاكس للضوء لأنه يرجعه بدرجات براقة والملمس الخشن يمتص الأشعة فيرجع الضوء بدرجات منخفضة . لذلك يكون المظهر الخارجي للمادة معتمداً على الضوء الساقط على الجسم من جهة والضوء المرتد من الجسم من جهة أخرى . وبالتالي يستطيع الفنان توجيه صفة الملمس من حالة إلى أخرى بما يتفق مع هدفه الفني . لكنه يجب أن لا ينسى أهمية اللون في تركيب الملمس وما يعكسه من ضوء أو يمتصه في عملية التشكيل الفني ، لان ألوان المادة المرئية تتغير تبعاً للقيم الضوئية المسلطة عليها ، سواءاً أكانت عالية أو منخفضة ، طبيعية أو اصطناعية ، فهي التي تحدد درجة التشبع الضوئي وانعكاسه والتي يمكن أن يسخرها الفنان لغرضه الفني . ولا شك إن للمادة وملمسها مدلول واضح العلاقة بين الشكل والمضمون ( فالملمس الظاهري مع المضمون يساهم في تحريك معنى العملية الفنية والوصول بها إلى هدف يقرأ من قبل المشاهد . أو هدف يحس به إن كان مقصوراً على الموضوع أو مطلقاً كما في عالم التجريد أو بين كما في عالم السريالية ).والتنظيم الشكلي الدقيق للمادة والموضوع الفني هو الذي يهيئ للمشاهد الإحساس بالمادة والتعرف على الشكل ومن ثم إدراك الموضوع .

ولعلنا نعرف جيداً إن شكلاً معيناً لا يتفق إلا ومادة معينة دون غيرها ، تتحقق فيها إمكانيات التشكيل المطلوب وتبلغ القيمة الفنية الجمالية وتلعب دورها كجزءاً حيوياً في التصميم النهائي للعمل وهناك مواد جميلة في ذاتها لكن جمالها لا يمكنها من التقولب بأي شكل كان خلال العملية الفنية مما يجعلها ترفض أو تتقبل الشكل المعروض عليها لذلك فهي تفرض نفسها على صورة العمل الفني . مما يجعل الفنان محدداً نوعاً ما في اختيار مادته تبعاً لما تمتلكه من خواص طبيعية دون سواها والنحات ينتقي مادته الخام لأنه يجد نوعاً من الانسجام والتجاوب بين خاصيتها الفريدة وفكرته الفنية . فيكتشف ما تمتلكه من حيوية وخاصية تعبيرية ويوظفها مع موضوعه الفني. فهو لا يقتصر في عمله على إبراز مهاراته في معالجة المواد الخام وإنما تتعدى مهمته في ذلك إلى السيطرة والأحكام على خواص المادة المسخرة للنتاج الفني واستغلال خصائص العطاء في تكوينها الأساسي ومن ثم توجيهه لغرضه الفني محققاً الاستفادة الكاملة من تأثير مادته .

فالمادة يجب أن تقدر في جميع علاقاتها بجميع العناصر الأخرى الموجودة في العمل الفني والقيمة الجمالية لها ( تتحدد على أساس جميع علاقاتها السياقية المتبادلة مع كل شئ آخر في العمل ).وهي ( المادة ) من خلال ما تحويه من خصائص طبيعية خاصة بها ، تمتلك حيوية وخاصية تعبيرية يمكن أن تخدم العمل الفني إذا ما تم توظيفها بما يتواءم وموضوعه ، فتعمل بذلك على توجيه مجرى النشاط الإبداعي وان ( تأثير المادة يمكن أن يزيد من تأثير أي شكل أو صورة ) .

عبر ما تحتويه من دلالات تعبيرية تتوافق مع دلالات العمل التعبيرية وفكرته الفنية . ويمكن أن نقدر الدور الذي تسهم به في تحديد مدى الفعالية الجمالية الكاملة للعمل من خلال ما تتميز به من خفه أو ثقل ، وتألق أو إظلام ، ودفء أو برودة ، حيث إن كل هذه الخصائص التي نشعر بها في تجربتنا الحسية تضفي على الفن مذاقاً وقدرة تعبيرية.والمضمون التعبيري للعمل الفني يتم تجسيده بالاعتماد على جميع عناصره والتي يقوم كل واحد منها بتعزيز دلالة الآخر وقيمته في كل موحد يشكل الترابط فيه مصدر القدرة التعبيرية في العمل . وان كل مادة في الطبيعة تمتلك قدرة تعبيرية تظهر وتكون اكثر وضوحاً خلال التجربة الجمالية التي يعمل الإدراك الجمالي على فهم طابعها التعبيري . فالمادة والشكل والموضوع في العمل الفني لا يتم اختيارها إلا بطريقة متعمدة تضمن استغلال وتسخير كل الإمكانيات التعبيرية التي تمتلكها هذه العناصر .

<u>الدلالات التعبيرية لمواد النحت</u>

إن المضمون التعبيري لأي عمل فني لا يكتمل إلا بتكامل التنظيم الشكلي لعناصر العمل المادية ضمن وحدة فنية متكاملة في جميع نواحيها الشكلية والموضوعية والوظيفية . لذلك فان كل عنصر من عناصر العمل الفنية يساهم في ترجمة وتعزيز فكرة العمل بما يحمله من دلالات تعبيرية تتوافق وتنسجم مع المضمون التعبيري العام له . فتزيد من قدرته التعبيرية وبالتالي تسهم في تحقيق الفعالية الجمالية الكاملة للعمل . إن خواص المادة الطبيعية تلعب دوراً مهماً في تحديد مدلولها التعبيري على اعتبارها تتميز بمواصفات تختلف عن سواها ، فيكون اختيار الفنان لهذه المادة او غيرها بما يتفق ومضمونه التعبيري كجزءاً منسجماً ومكملاً للعمل الفني . لذلك فان فهم وتوضيح الخواص الطبيعية لمواد النحت يعتبر أساس فهم مدلولها التعبيري .

ومن أهم مواد النحت هي :-

١ــ الأحجار : خامات صلبة طبيعية ذات أحجام وأنواع مختلفة ، الأصل العلمي لها هو الصخور لأنها نوع من أنواعها فمنها النارية ومثالها الجرانيت ( Jranite) والديواريت Diorite ، ومنها الرسوبية ، ومنها المتحولة ومثالها حجر الشست Schist وحجر النايس Gneiss وحجر المرمر Marbk .*

ويعتبر حجر المرمر من اكثر الأنواع استخداماً في فن النحت ، والنقي منه يكون ذات لون ابيض أما إذا احتوى على كميات قليلة من الشوائب يصبح ملوناً فمنه الاحمر والوردي**

ويتميز المرمر بخواص جعلته يفضل على غيره من الخامات . فمنه ما يمتلك شفافية تظهر فيها معالم الأشكال أكثر نعومة ، وحدودها اكثر مرونة ، وتلاقيها اكثر لطافة . كما إن بياضه المعتدل يظهر الجودة الفنية بجلاء فيعمل على إظهار الفروق الدقيقة والتدرجات البطيئة بين النور والظل بقدرة عالية ومميزة. فهو بنقائه المرن وبياضه، وبريقه الهادئ ، يبقى الأنسب لأهداف معينة دون غيرها . ومن جهة أخرى فان مظاهره والكيفية التي يعكس بها النور يضمنان له تفوق كبير على الجبس ببياضه الطباشيري الميت والفاتح إلى حد يحول دون ظهور الفروق الدقيقة. من هذه الصفات على الرغم من صلابته فانه يكون اكثر انسجاماً مع موضوعات الفن الهادئة ذات الحركة الانسيابية الرقيقة . أما دلالاته التعبيرية فتتضمن ما يلي : القوة ، الصلابة ، الديمومة ، الرقة ، الهدوء ، وأما بقية أنواع الحجر فقد تأخذ دلالات تكاد لا تختلف عن ما يوجد في حجر المرمر وذلك بفعل تركيبها القوي المتماسك الخشن وصلابتها وثقل وزنها حيث تتضمن دلالاتها الصلابة ، الديمومة ، الثقل ، التكتل ، القوة .

٢ــ المعادن : المعادن هي مواد صلبة غير عضوية تكونت بفعل الطبيعة ، لها تركيب كيميائي ثابت ونظام بلوري مميز وان اغلبها هي عبارة عن مركبات تتكون من عنصرين أو أكثر وظيفتها الكيميائية تدلل على نسبة العناصر الداخلة في تركيبها. ومنها الذهب والفضة والنحاس والرصاص والحديد والبرونز .ومن المعادن الأكثر استخداماً في النحت هو البرونز والذي هو عبارة عن سبيكة من النحاس والقصدير والذهب والفضة والألمنيوم والبراص والحديد والرصاص .

حيث يمتلك هذا المعدن مميزات خاصة جعلته يفضل على كثير من الخامات الأخرى . فهو على الرغم من انه اقل قدرة من الحجر على إظهار الفروق الدقيقة والتدرجات البطيئة بين النور والظل إلا إن له تنوعاً كبيراً في درجة إشراق لونه هذا بالإضافة إلى مطاوعته الفائقة مما جعله يصلح لشتى ضروب التمثيلات ، ولون البرونز الأكثر نقاوة كلما كان اجمل احدث قسراً اكبر من الانعكاسات التي تشوش بلمعانها وسطوعها هدوء التمثال ، اما لونه الأكثر دكناً والأقل نقاوة ، والقه ، ومصقوليته بوجه عام ، يضفي على البرونز اكثر دفئاً وحياة. فيكون البرونز بهذه الصفات اكثر انسجاماً مع موضوعات الفن النابضة بالحركة والحياة حيث يجسد الإحساس بالحيوية المفعمة ذات الحركة الديناميكية الكامنة . أما دلالاته التعبيرية فتتضمن :- القوة ، الحركة ، الحيوية ، الثقل .

٣ــ الخشب : من بين الخامات الأكثر استخداماً في فن النحت هي خامة الخشب التي حازت على اهتماماً كبيراً من قبل الفنانين في شتى ألازمان والعصور . فهي مادة صلبة خفيفة الوزن نسبتاً إلى البرونز والحجر ذات ألوان مختلفة ، منها البني والأصفر والأبيض ، كل حسب نوع الخشب وتختلف في ملامسها من نوع إلى آخر حسب طبيعة الخشب التكوينية ويمكن التحكم في لونها وملمسها اصطناعياً بواسطة الطلاء والصقل . أهم ما يميزها التركيب الليفي الذي يحتل مادتها والذي يمكن أن يلعب دوراً في إنتاج خطوط ذات اتجاهات معينة يمكن استغلالها تعبيرياً ضمن فكرة العمل الفني . بالإضافة إلى وجود العقد الخشبية التي تتداخل ضمن العروق والألياف لتشكل معها تركيباً شكلياً جمالياً تنفرد فيه عن بقية الخامات الأخرى . وان تركيبها الليفي يجعل منها مادة متماسكة تركيبا فضلاً عن مطواعيتها في التشكيل مهما بلغت صلابتها التي تعمل العقد على تعزيزها عن طريق تداخلها ضمن التركيب الداخلي لها. ومن خلال هذه الصفات نجد إن الخشب ينسجم مع مواضيع عديدة يكون انسبها تلك التي تتميز بالتماسك والترابط بين الأشكال المتعددة ، كما تعطي الشعور بخفة الوزن والبرود . فيكون مدلولها التعبيري هو التماسك ، التداخل ، الخفة ، البرود .

٤ــ الحديد والنحاس : يعتبر الحديد والنحاس من المواد الصناعية الأساسية وان دخوله في تركيب العمل الفني قد أحدث تغيرا في حركة النحت الحديث وكانت استخداماته ذات منحى تجريبي في بادىء الأمر إلا انه أصبح من المواد المهمة في تشكيل العمل النحتي.

فالحديد مادة صلبة يمكن لويها وتشكيلها أو لحامها، ولها خواص تركيبية أهمها الثقل والصلابة ، لونها احمر رمادي ونادرا ما يستخدم لونها الأصلي في العمل النحتي ، أما

النحاس فهي مادة لدنة تكون بشكل صفائح يمكن لويها وقصها وتشكيلها بعدة طرق ،ولها الوان مختلفة. والمادتين هنا تتميز بالطاقة الكامنة والحيوية وتعبر عن التركيب الصناعي ، وهذه الصفات تعتبر من أهم دلالاتها.

الأسلوب الصياغي للمادة

إن كل مادة تحمل في طياتها قيمة صورية خاصة بها يتطبع بها الشكل الفني حال تقولبه بها ، فيبدو مختلف في غيرها من المواد ويأخذ قيمة صورية مغايرة . كما إن لكن مادة ، كما ذكر سابقا ، صفات تكوينية وتعبيرية تبرز من خلالها دلالاتها التعبيرية ولكن هذه الصفات تتطلب من الفنان جهد خاص لإبرازها ، بإتباع معالجات خاصة يمكن أن تظهرها بشكل يخدم العمل الفني ويجعلها مختلفة عما كانت عليه وهي خام . وتلعب طريقة التنفيذ دور مهم في إبراز الأسلوب الصياغي للمادة ، من حيث الطرق أو الأدوات المستخدمة ، فهناك طرق تتبع في نحت كل مادة لتتناسب مع الشكل العام للعمل وموضوعه الفني بالاعتماد على صفاتها التركيبية وقابلية التشكيل فيها ، كما يمكن التحكم ببعض صفات المادة ومدلولها التعبيري عن طريق أسلوب الصياغة ، وبحسب ما يقتضيه العمل الفني .

فإذا أراد الفنان أن يستخدم مادة كالحجر (الذي يتميز بالقوة والصلابة والديمومة والرقة والهدوء) في موضوع فني لا يتضمن كل هذه الدلالات فانه يمكن أن يقلل من صلابة الحجر عن طريق صقل الملمس بشكل ينسجم مع رقة وهدوء الموضوع ، أو يمكن أن يبين قساوته بخشونة ملمسه أو بالعلاقات الفنية الأخرى من خط أو حركة أو ظل وضوء مع الأخذ بعين الاعتبار كثافته وعروقه وعقده . وتكييفها مع الموضوع العام . وهكذا بالنسبة لبقية المواد فان الفنان يمكن أن يلجا إلى عدة طرق صياغية ليحقق أهدافه الفنية بالاعتماد على خبرته العلمية في الاحاطة بكل خواص مادته ، والعملية في مهارته في الأسلوب الصياغي والأداة المستخدمة في نحت عمله ، والوصول إلى قيمة فنية جمالية نابعة من توظيف مادة العمل ودلالاتها التعبيرية لخدمة موضوعه الفني .

## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

أ ــ مجتمع البحث

ويشمل الأعمال النحتية المجسمة حصراً والمنفذة بمواد النحت ( البرونز ، الحجر ، الخشب ، الحديد ، النحاس ) للنحاتين العراقيين المعاصرين (والذين يعتبرون من مؤسسي النحت العراقي المعاصر ) وهم : جواد سليم ، محمد غني حكمت ، اسماعيل فتاح الترك ، عبد الرحيم الوكيل ، صالح القرغولي. بحيث يشمل البحث أعمالهم المنجزة خلال مسيرتهم الفنية والتي يتسنى للباحث الوصول إليها .

ب ــ عينة البحث

تحددت عينة البحث بخمسة أعمال نحتية (عمل نحتي لكل فنان) تم اختيارها بأسلوب قصدي من المجتمع الأصلي بما ينسجم مع أهداف البحث . بحيث تم اختيار المادة التي ركز عليها كل فنان عبر منجزه الفني واختيار عمل ممثل لمعالجة الفنان لهذه المادة .

ج ــ طريقة البحث

اختير المنهج الوصفي التحليلي كمنهج للبحث والذي على وفقه تم وصف وتحليل العينات ظاهرياً ومن ثم القيام بالتحليل للوصول إلى نتائج البحث في كشف الدلالات التعبيرية وتوظيفها جمالياً في العمل النحتي . وذلك بالاعتماد على المصورات المتوفرة في الكتب والمجالات والمصادر ذات العلاقة والمشاهدة العينية.

د ــ تحليل العينة

نموذج رقم (١) شكل (١)

اسم العمل : الأمومة .

الفنان : النحات جواد سليم .

المادة : حجر .

القياس :

سنة الإنجاز : ١٩٥٤ .

يعتبر هذا الفنان من الفنانين العراقيين المؤسسين للنحت العراقي المعاصر وكان يتميز ببعدا فكريا واسعا للسعي لتأسيس فن أصيل يتميز بهويته العراقية فكانت أعماله ذات مضامين فنية عالية . ونلاحظ أن موضوع الأمومة عنده قد اخذ منحى مختلف في التعبير ومعالجة الشكل ، فالعمل عبارة عن قوس دائري أو هلال دائري تعلو إحدى نهايتيه الأخرى يتدلى منها كتلة كروية مربوطة بخيط . أن الشكل هنا لا يحمل دلالات أشارية تشبيهية لموضوع الأمومة لان الموضوع معالج بطريقة تجريدية بحتة إلا إن الفنان عبر عنه من خلال علاقات ارتباطية بين أجزاء عمله مشيرا بها إلى الأمومة ومعتمدا على دور المادة في تجسيد الجانب التعبيري لموضوعه . وعملية

احتضنة الفوس الذي مثل به الأم للكتلة الكروية التي تمثل الطفل كذلك استفادة جمالية في التعبير عن الموضوع واستغلال امكانيات التعبير من صلابة وقوة تنسجم مع قوة العلاقة الرابطة بين الأم والطفل . فضلا عن الملمس الصقيل الذي أعطى طابعا هادئ ينسجم مع هدوء المراد وحنانها تجاه طفلها مدعما بالخطوط المنحنية التي انسابت على أجزاء العمل . ومستفيدا من علاقات الفضاء الداخلي في تحريك الشكل وعلاقته مع الفضاء الخارجي للعمل . والخروج بعلاقات فنية جمالية عملت للعمل قيمة فنية من خلال ارتباط اجزاءه في تكوين قيمة تعبيرية عالية .

نموذج رقم (٢) شكل (٢)

اسم العمل : تلاحم .

اسم النحات : محمد غني حكمت .

المادة : خشب .

القياس : ٢٠ × ٨ سم .

سنة الانجاز : ١٩٦٢ .

العائدية : مجموعة خاصة / بغداد .

يعتمد النحات محمد غني في عمله النحتي المجسم هذا على فكرة تجسيد العلاقة الازلية بين الرجل والمرأة وفكرة الترابط بينهما على مدى تاريخ البشرية بحيث يكمل احدهما الآخر على الرغم من اختلاف الاراء ومستوى التفكير فهي علاقة تكوينية يرتبط وجودها بالطبيعة البشرية . حيث عبر عنها من خلال استخدامه لقطعة الخشب بعد أن اجرى عليها مجموعة من العمليات الصياغية لعناصر التكوين الانشائي ومبادئ تنظيمها متخذا من طريقة النحت الطرحي سبيلا له في الصياغة العامة لكل الأجزاء . فبان العمل نتيجة لذلك متكونا من شخصين متلاحمين مع بعضهما البعض الاخر من دون توضيح للتفاصيل الدقيقة للشخصيتين بل كان تركيز النحات على مناطق التفريق فيما بين الراسين اللذين ظهرا بشكل كرتين متقابلتين من دون اظهار اي تفاصيل لاجزائهما . ويرتكز الراسان على عنقين صغيرين والى اسفل كل منهما اسطوانتين عموديتين بشكل متوازٍ يلتحمان في بعض المناطق عن طريق جسور افقية تساهم في تمثيل التلاحم الجسماني بين الجانبين .

يظهر في هذا العمل اعتماد النحات على النوع المحض فيما بين المستقيم والمنحني : فعن طريق الاول أغلق جانبي العمل بشكل داه في حين كان النوع الثاني ( المنحنى ) اكثر ظهورا من خلال التطور السطحي الذي يشكل المظهر الخارجي للعمل الذي تلف حوله الوحدة الملمسية الخشنة على عمود الشكل رغم معالجة واضحة من قبل النحات بالنسبة للفضاء اعتمد فيها التوازن فيما بين الكتلة النحتية والفضاءات الداخلية والخارجية المحيطة بالعمل فعملت الفجوات الداخلية التي احدثها النحات بين الشخصين على اعطاء الكتلة النحتية موازنة محورية متناسقة . فيما كانت هناك موازنة أخرى واحدة في الأعلى بين الراسين ومع تلك التي بين الساقين والى جانب تلك الموازنة الفضائية تبدو لنا موازنة أخرى تتمثل في الارتفاع وموازنة حجمية بين الكتلتين اللتين عمل التلاحم على جعلهما يبدوان ككتلة واحدة بتوازنة الأجزاء والتي باتت منسجمة ومتداخلة . ساعد على تجسيدها طبيعة المادة الأساسية للتمثيل الكتلي للعمل ( الخشب ) وما تتمتع به من دلالات تعبيرية من حيث الانسجام والتركيب والتداخل التي وظفها النحات بما يتلاءم مع مضمون العمل وما يمكن تمثيله من التعبير عن التلاحم فيما بين الشخصين في العمل . فقد كانت الالياف النسيجية للخشب ظاهرة على اجزاء العمل بشكل أعطى تركيبا نسيجيا متماسكا بين الشخصين وكأنه يعبر عن قوة الترابط بينهما وامتداده من احدهما إلى الآخر . لاسيما وانهما متلاحمان في اجزاءهما مما شكل وحدة موضوعية في انتقال الخطوط عبر سطحيهما . ولعل خفة وبرود هذه المادة أعطى مساحة اكبر للتركيز على قوة الترابط والثبات الخالي من الحركة في تجسيد هذه الموضوعة الفنية بشكل هادئ ومنسجم ليس فيه من الثقل ما يجعله معقدا وليس فيه من الحركة ما يجعله متوترا .

نموذج رقم (٣) شكل (٣) .

اسم العمل : تكوين

النحات : عبد الرحيم الوكيل .

المادة : حجر المرمر .

القياس : الارتفاع ٤٥ سم .

سنة الانجاز : ١٩٧٥م .

لقد عالج الفنان عبد الرحيم الوكيل الكثير من أعماله بالاعتماد على قيمة المادة التعبيرية ومزج بين التشبيه والتجريد في مواضيع عدة فكان منها هذا العمل الذي يمثل تكوين تجريدي إن العمل يمثل تكوين تجريدي إلا انه يحمل صورة تشبيهية لجنين في رحم أمه . ويجسد إحدى الصور الفطرية الأولى في التكوين الطبيعي للإنسان بالاستعانة بهذه المادة الطبيعية التي أعطت للشكل قوة تعبيرية خاصة لتجسيد الموضوع . فبالرغم من صلابة الحجر إلا انه أعطى طابع هادىء ورقيق على عموم العمل معززا هذه الصفة بتصرف الفنان في الملمس الصقيل والخطوط المنحنية بانسيابية ، ومكتسبا من خلال ذلك بعض من المرونة والليونة في شكله العام . وبالتالي اكتساب الطاقة التعبيرية لمادته وإبرازها كصفة جمالية يستمد منه العمل قيمته الفنية ، ليس على حساب الشكل الفني وموضوعه وإنما ضمن معالجات فنية ناجحة تفترض مخاطبة الحس البشري في قراءة العمل الفني وتحديد جماليته من خلال عرض موضوع يثير جدلية فنية في استيعابه وتذوقه ما بين التجريد والتشبيه . فضلا عن ما تساهم فيه مادة عمله ودلالاتها في ترجمة موضوعه وتعزيزه بشكل يجعل منها إحدى قيمه الجمالية .

نموذج رقم (٤) شكل (٤)

اسم العمل : من وحي المعركة .

النحات : صالح عبد الكريم القره غولي .

المادة : قرون حيوان الجاموس الطبيعية ، صفائح معدنية .

القياس : ارتفاع ٢٤٠ سم مع القاعدة .

سنة الإنجاز : ١٩٦٧ .

الفنان صالح القره غولي من النحاتين المعاصرين الذي كان له أسلوبه الخاص في تنوع طرح مواضيعه واستخدام المواد المختلفة في أعماله ، بحيث أولى اهتماما خاصا بقيمة المادة التعبيرية والاعتماد عليها في إبراز القيم الجمالية لإعماله الفنية . يتمثل العمل (من وحي المعركة) من خلال عدة صفائح مركبة بشكل عمودي على عمود رئيسي ويعلوها زوج من القرون الطبيعية بحيث تعطي هيئة شخص أو حيوان أسطوري وعملية التشبيه هنا تعطي شكل لأحد المحاربين كرمزا للحرب أو لأحد المشاهد الحربية . أما العملية البنائية هنا فتأخذ شكلا تركيبيا خاصا جمع به بين المواد الطبيعية والمواد الصناعية حاول من خلاله أن يربط بها بين الواقعية والتجريد .فكان الشكل تجريديا إلى حد ما بالرغم من إعطاءه صورة المحارب وعملية التعبير كانت تعتمد بشكل أساسي على ما تبرزه مواد العمل من دلالات تعبيرية . حيث كان للصفائح المعدنية والصياغة التركيبية لها كإشارة للآلة الصناعية المدمرة المستخدمة في الحرب ، كما عبرت القرون عن الصفة الحيوانية الخالية من الحس الانسانسي في القتل على اعتبارها كصفة غريزية ، لا سيما وإنها طبيعية التركيب كمحاولة من الفنان في إبراز صفاتها الطبيعية لتؤدي غرضها في العمل على أكمل وجه . لقد عمد الفنان لطرح موضوعا تجسد في بنائية تركيبية عالية المستوى في تنظيم عناصر التكوين الفني وكانت المادة فيه المحتوى الرئيسي في إيصال فكرة العمل وإبراز قيمته الجمالية . بحيث عملت دلالاتها التعبيرية على دعم الموضوع الرئيسي والتعبير عنه بشكل ناجح .

نموذج رقم (٥) شكل (٥)

اسم النحات : إسماعيل فتاح الترك

اسم العمل : رجل وقناع

مادة العمل : برونز .

سنة الإنجاز :١٩٧٢

لقد أنتج الفنان إسماعيل فتاح الترك الكثير من الأعمال الفنية اتخذت معظمها أشكال تجريدية لشخوص متنوعة ، كما عالج معظم أعماله بمادة البرونز حتى باتت كصفة أسلوبية في أعماله . والعمل ( رجل وقناع ) احد هذه الأعمال البرونزية ، يمثل شكل تجريدي لشخص واقف يمسك بيديه قناع إلى الأمام من جسمه . ويحمل موضوع العمل أفكار ترتبط بشخصية الإنسان والتعبير عنها بصور مختلفة لعل أهمها الازدواجية والتنكر ، عبر عنها الفنان بشكل رمزي دلالي ، تم صياغته بمعالجة خطية متنوعة عملت على إبراز بعض تفاصيل الجسم ، كما اتخذ العمل ملمس خشن أعطى مساحات ظلية متنوعة عملت على التقليل من وضع الجمود الذي تتخذه الشخصية الممثلة كما عملت الفضاءات الداخلية التي بين الأرجل وبين القناع والجسم ، على تدعيم ذلك . أما مادة العمل فقد كانت كجزء مكمل لإبراز موضوعه حيث جاءت صفات البرونز التعبيرية ودلالاته كعامل منسجم وضروري فيه، لتضفي على الشخص طاقة وحيوية روحية ديناميكية فتجعله نابضا بالحياة وهو يمثل الشخصية الإنسانية وبذلك تزيد من تعبيره الفني وتعزز من قيمته الجمالية بفعل انسجامها مع أجزاءه فالموضوع يتركز على تجسيد الشخصية الإنسانية مما يتطلب من العمل أن يعطي انطباع خاص بروحية الإنسان وحيويته والتي تتنافى مع الجمود والسكون في مواضيع أخرى ، وفي نفس الوقت يعبر عن الطاقات المخزونة التي يمتلكها الإنسان والحركة الديناميكية التي يعيشها على مدى حياته . لذلك نجد إن مادة البرونز كانت الأنسب في تمثيل هذا الموضوع وتحقيق قيم فنية عالية بانسجام دلالاته التعبيرية مع موضوع العمل الفني .

## الفصل الرابع

### نتائج البحث

بعد انتهاء تحليل الأعمال النحتية عينة البحث والبالغة (٥) أعمال نحتية مجسمة تم التوصل لعدد من النتائج المتعلقة بهدف البحث :

(الكشف عن الدلالات التعبيرية لأهم مواد النحت وكيفية توظيفها جمالياً في النحت العراقي المعاصر) وكانت كما يلي

١ــ التوظيف الجمالي لدلالات مواد النحت يتم من خلال معرفة إمكانية عطاء هذه المواد والإحساس الفني بها ومن ثم إمكانية انسجام مدلولها التعبيري مع الموضوع العام للعمل الفني وتفاعله ضمن أجزاءه وبالتالي التعامل معه كوحدة فنية متكاملة تساهم جميع عناصرها في تجسيد دلالات تعبيرية متوافقة مع دلالة موضوع العمل .

٢ــ حملت مادة الحجر صفات مميزة جعلت لها دلالات تعبيرية مميزة كانت كالتالي :-

القوة ، الصلابة ، الديمومة ، الهدوء ، الثقل ، التكتل .

٣ــ حملت مادة الخشب صفات خاصة بها جعلت لها الدلالات التعبيرية التالية :-

التماسك ، التداخل ، الخفة ، البرود .

٤ــ حملت مادة البرونز صفات خاصة بها جعلت لها دلالات تعبيرية مختلفة كانت كالتالي : -

القوة ، الحركة ، الحيوية ، الثقل .

٥ــ حملت مادة الحديد ومادة النحاس صفات خاصة بها جعلت لها دلالات تعبيرية هي:-

الثقل ، الطاقة الكامنة والحيوية التركيب الصناعي.

٦ــ على الرغم من وجود صفات ودلالات معينة لكل مادة إلا إن النحات يمكنه الاستفادة من بعض الدلالات في مادة معينة ويتعامل مع الأخرى بما يجعلها تخدم عمله ، وهذا ما عمل عليه النحات العراقي المعاصر، فكان يتحكم في صفاتها بما يخدم عمله وموضوعه .

٧ــ كانت المادة في أعمال النحاتين العراقيين المعاصرين تشكل جزءا مكمل في إيصال فكرة العمل . فكانت مضامين أعمالهم غالبا ما تتحقق عبر انسجام مادة العمل ومدلولها التعبيري مع الموضوع العام للعمل ، وبالتالي تحقيق القيمة الجمالية له .

### الاستنتاجات

١ــ لا بد من الوضع بعين الاعتبار المدلول التعبيري للمادة مع الموضوع العام للعمل الفني ودراسة خواصها وإمكانيات التعبير فيها ومن ثم توظيفها مع فكرة العمل.

٢ــ يمكن لبعض المواضيع أن تمثل بأي مادة كانت، لكن دائما هناك المادة الأنسب التي تتوافق صفاتها ودلالاتها التعبيرية مع مضمون العمل الفني المعين . كما إن هناك مواضيع لا يمكن أن تمثل إلا بمادة واحدة دون سواها تتفق مع فكرة وموضوع العمل .

**٣ــ صياغة المادة من قبل الفنان تلعب دورا مهم في إبراز دلالاتها التعبيرية والتحكم بها وبالتالي إبراز جمالية التوظيف الفني .**

**٤ــ تعامل النحات العراقي المعاصر مع مواد عمله بوعي معرفي كامل بحيث أعطى لكل مادة دورها في إبراز قيمة عمله الفني الجمالية .**

## التوصيات

**١ــ يوصي الباحث النحاتين الشباب في البحث والتنقيب في صفات وإمكانيات التعبير في مواد النحت الشائعة منها والمستجدة . بحثا نظريا شامل للتمكن من توظيفها في عمله بشكل مناسب .**

**٢ــ يوصي الباحث الفنانين كافة بالعودة إلى التجارب الغزيرة للنحاتين المعاصرين على المستوى العالمي والعراقي والاستفادة منها والسير على نهجها في البحث والتجديد .**

## الهوامش

١ــ جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، تر: أنور عبد العزيز ونظمي لوقا ، دار النهضة المصرية للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ١٨٣ .

2-A.J. Greimas, J. Court' , Opcit , Signification , Paris, P.25 .

٣ــ أكرم محمد عبد كسار ، النحت في العصرين الحجري والمعدني ، آفاق عربية ، ع ١١ ، سنة ١١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ ، ص ٢٣ .

٤ــ عبد القهار الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، منشورات مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٢٦٤.

٥ــ صباح فخري التكريتي ، الشكل والمضمون في النحت الجداري العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٥٢ .

٦ــ فرج عبو ، علم عناصر الفن ، ج٢ ، دار الفن للنشر ، ايطاليا ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤٦ .

٧ــ جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ص ١٨٧ .

٨ــ جيروم ستوليلنز ، النقد الفني ، د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨١ ، ص ٣٢١.

٩ــ جيروم ستوليلنز ، النقد الفني . ص ٥٦٣ .

١٠ــ جيروم ستوليانز ، النقد الفني ، ص ٣٣١ .

١١ــ المصدر نفسه ، ص ٣٢٨ .

١٢ــ المصدر نفسه ، ص ٣٣٣ .

*الصخور النارية : هي صخور تحتوي على نسب من الزجاج وتتميز بحبيبات ذات حجوم كبيرة .

الصخور الرسوبية : تتكون من مواد راسبة تختلف في تركيبها المعدني والتي نتجت من مخلفات الصخور الاخرى وتحتوي على معادن من الصخور النارية بالاضافة الى معادن الصخور الرسوبية .

الصخور المتحولة : وهي صخور قريبة من الحمم المنبثقة من باطن الارض وتعاني هذه الصخور تحول ، مثل الصخور الرملية لتصبح صلبة ، فالحجر الجيري يتحول الى مرمر والصخور المتحولة تتميز ببلورات خشنة . ( ابراهيم نزار ، التوظيف الجمالي للخامة وتقنية البناء في اعمال النحات صالح القرغولي ) ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ ، ص ١٥ .

**الاحمر والوردي والاصفر ينتج بسبب احتواء المرمر على مركبات الحديد ، اما الرمادي والاسود ينتج بسبب وجود المركبات الكاربونية العضوية ( ينظر : عادل كمال جميل ، مازن يوسف هرمو ، علم الصخور ، وزارة التعليم العالي ، جامعة الموصل ، ١٩٨١ ، ص ١٥١- ١٧٧ .

والاصفر والرمادي والاسود .

١٣ــ هيكل ، فن النحت ، تر : جورج طرابيشي ، ط١ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص١١٥ نقلاً عن (ماير ، تاريخ فن البناء لدى القدامى) ، ط١ ، ص ٢٧٩

١٤ــ هيكل ، فن النحت . ص ١١٤ .

١٥ــ عبد الهادي الصائغ ، على المعادن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ب .د ، ص ٢٠ .

١٦ــ هيكل ، فن النحت ، ص ١١١ – ١١٥ .

# مسرح (( السينمسرح ))
## (البيان الأول)

عباس عبد الغني
باحث وأكاديمي مسرحي
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة الموصل

همس تتألق الروح بعبير العنفوان المجدي فأن الهمسات المجاوره لتعانق مع همسات الممثل على الخشبه فلتحم معه في وحدة هارمونية تعبر عن الوحدة الأبدية لهذه الخليقة ، ولحظة الشروع بعملية الخلق الفني سواء من قبل المؤلف ام المؤلف المخرج،تنبثق معطيات تتسع لفضاءات الروح الأبدية التي تسمح وفق قوانينها لمعطيات لمفردات هذه العملية الخلقية الجديدة بالتآصر والتأين لتكوين معادلة كيمياوية ،تتحد جميعها لتكون محلولاً نصياً يتغلغل داخل الجسد المتلقي .

إن (الجسد/الصوت ) الصوري والتقني يرتديان زياً مألوفاً عند الصانع المعبر عند الصّانع المعبر عن الفكرة والمجسد لها إن كان هو المؤلف المخرج ام المؤلف المؤلف،تأتي من المرجعية المعرفية للمؤلف تجعله في حصانة دائمة من اي زلل يحد من العملية الفنية الأبداعية وبذالك فإن التدرج البنائي للعملية التقنية يكون في حاجة دائمة الى تدرج تعليمي تقني لهذه العملية الفنية المعروضة على الورق كمرحلة اولية تنبثق من بين يدي المؤلف ومن ثم لينتقل الى الفكر الذي يفكك ويركب الجزيئات وفق برنامج لغوي محصن ومعد مسبقاً على اولويات علمية فيزيائية تتفق مع الجزيئات النصية المتأتية من فكر المؤلف النابع من الوعي الحقيقي و الواقعي لأرضية مسرحية تعبر عن مكنون انساني يمتد عبر الأزمان ، هذا المكنون يعبر عن مشكلة الأنسان الأزلية في هذا الوجود ، يحاكي بها الموجودات التي تجاوره بإتجاهات منتظمة تتأطر على المسرح بأفق واحد وتأتلف مع تقنيات السينما لتستحكم بالأتجاهات الأخر _تقنيات المسرح_واهمّ للعملية الفنية تجسيماًمتميزاً وفق منظور دراماتيكي يتيح للعواطف ان تبرز في العملية البصرية لمنظومات الرؤية البصرية الأنسانية المتلقية لأنبعاثات الروح المُرسلة لهذه الأفكار الخُيلى بالمشكل الأنساني او المعبرة عن المردودات الجزئية للأنعكاسات المتأتية من ردود الأفعال الكونية على البشر.

إن التباين التقاني في التجسيد التعبيري عن المنطوق المادي الرؤيوي يعزز الرؤية للأفق المسرحي ، فالتأليف المرتكز على اللاّوعي يتباين في مرجعيته المعرفية الأنتاجية عن المرتكز على وعي ممتشق بأرضية تقنية تعليمية مسرحية تتدفق منه منظومات شعائرية طقسية تلتزم بالمنظور على التعشيق مع التساؤلات الفلسفية النابعة من لدن المتلقي ، ونجد لهذه التساؤلات إجابات محددة تتمظهر مع الوجود لتفسر ظاهرته ولتكون ليمة مؤسّسة على هذا الوعي الشعائري.

إن ((السينمسرح)) يضم تحت لواءه مكنونات عدة ، تتشظى الى مدبات متناثره تأتلف على خشبة المسرح باحثةً في فضاءه المتألق عن الروح المتكلمة المتمنطقة مع المفردات المسرحية لتجيب عن تساؤل في الذهن حين وقوفها موقف المجيب ، وتتصارع مع قوى اخرى حليفتها من التقنيات المسرحية لخلق مدلول يعبر عن الحالة الأنسانية المطروحة للتداول فإن عجزت عن التاقلم مع الجزيئات التي حولها لا يمكنها بذالك التعبير عن اي مكنون انساني نابع من الوجود الكوني ، وعبر هذا العجز اللامنطق تتمايز اللغة وتتصارع لتتحالف مع قوى غيبية جاءت من دهاليز الفكر الأنساني المُوَلد لهذه القُوى عبر ميكانزمات منطلقة من هذا الفكر في اتجاه فردي يتمحور على اسس معينة لتعبر عن اكتشاف متموضع مع التقنية ، فتنتج تقنيةً سينميةً متعارف عليها مكونةً عملاً مسرحياً منفرداً برؤية سينمية ينطق بلسان الأدوات المعبره عنه :مؤلف،مخرج، ممثل ،مضامين أُخَر،منطوية تحت لواء التقنية الفنية.

وسواء شاء المؤلف المخرج ام لم يشأ فإن التطور اللامحدود عند حدود الوعي الأنساني سيكون في حاجة الى التعبير عن المظاهر التي لا تبدو للعيان في المنظور المسرحي فتلجأ الى الأستعانه بالأفكار المتأتية من دهاليز الفكر الأنساني والتي انجبت تقنيات توضعت في مكان مادي ليؤسس فلسفةً خاصةً تنطلق لتعبر عن الثورة البشرية الداخلية حين يكون المعادل الموضوعي الظاهر لا يتضارع مع الباطن فتتوالى الحمية الفنية عن الأنظار.

إن القيمة الفكرية الآتية من السديم الثاني للمؤلف ستستقر بالأرجح في مطار افكاره لتحقق بذالك انجدية الأبداع ، فمسرح ((السينمسرح)) يوسع من دهاليز المعرفة الروحية لتتضح كمية اكبر من الأبداع الموجب لأفكار تأتلف لتعبر عن الوجود الأنساني ومشاكله في هذا الكون ، فالخشبة لاحدود لها ان خرجت من حدود الفضاء المؤسس لها ،فإن خرجت فإنها ستكتسح الفضاء الكوني بكامله وبذالك ستلتهم الكم الهائل من المكنون البشري عبر ((السينمسرح)) وعبر عملية التوظيف هذه لا تنتقل الماديات والجزئيات عبثاً بل يكون لأنتقالها حس انساني متأت منمن هذا لافكر الموجب المستند على مرجعية معرفية جاءت عبر ((السينمسرح)) ، إن هذا المسرح يجعل من المؤلف حمامةً تحلق في اقموسفير الأبداع لتلتحم مع مشاكل الوجود الأنساني فتتفاعل معه مكونة تلك المعادلة المتكافئة و المتزنة ، فهي في اتزانها تجعل الممثل في منأى من الأحاح والتأكيد على شخصيته عبر مساهمته في التوصيل الفكري للدور عبر ادوات مبرمجه على اسس معرفية متعارف عليها لدى (المؤلف) ، وعند اكتساب المؤلف للكون عبر الخشبة المبرمجة تحت قوانين ((السينمسرح))ستكون له صورة عن مكنون ما،اومشكلة يود طرحها لاتلتزم بوحدة مكان، زمان ، موضوع،فهي في انتقال تام متواصل من موضوع لآخر وفق برمجة انسانية متصلة مع الواقع البشري المسرحي اتصالاً مباشراً يعبر عن الواقع كما يجب ان يكون.

# حكاية جندي

د. عباس الجميلي

كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

**اللقاء** بالشاعر عبد الكريم كاصد مغري فعلا وذلك لتعدد اهتماماته وتنوعها بين الشعر والنقد والقصة والمسرح ، حيث ساهم بفاعلية في عرض مسرحية حكاية جندي والتي خصصنا هذه المقابلة للحديث عنها ، اقترحت ان يكون اللقاء مفتوحا" بمعنى اننا سنتحاور عن ولادة هذه التجربة من علاقته بالمخرج الى تكليفه بكتابة النص الى مشاركته الميدانية مع كادر العمل وبالخصوص علاقته بالممثلين الثلاثة الذين وفدوا للتدن كسفراء للمسرح العراقي ، كيف كان مستوى العرض؟ كيف استقبله الجمهور ؟ ماذا اضاف للنص كمؤلف ؟ وكيف استقبل الجمهور الانكليزي وجود لغتين مختلفتين على المسرح ؟ ثم والصعوبات وما اذا كان مستعد للعمل ثانية للمسرح بعد تجربة استغرقت مايقارب السنتين ؟

---: لنتحدث عن تجربة "حكاية جندي" أولا من حيث ريادتها ورصانتها الفنية ،فقد شقت طريقا عجز أغلبنا كفنانين وأدباء من شقه ، ومن هنا جاءت تجربتكم لتعيد لنا التوازن الذي فقدناه وتبشرنا بتماسك معارفنا الفنية والثقافيه رغم سنواتنا العجاف الطويلة المظلمة ، لقد أفرحتني التجربة كما العراقيين المتواجدين في لندن فقد صفقنا لكم كثيراً فماذا تقول؟

--- : انا سعيد ان اسمع رأيك بالعمل خاصة وإنك فنان مسرحي. ما تطرحه في سؤالك يتضمن بشكل غير مباشرالجانب الحضاري في هذه التجربة . ثمة تجارب و مواهب هنا وهناك لها تراثها المسرحي الغنيّ مثلما للاوربيين تراثهم الغني . هذه التجارب قد تتمازج فتغدو موروثا للجميع يستلهمونه ويستفيدون منه ، فأنت تعرف تجربة بيتر بروك الذي ذهب إلى أقاصي إيران أيام عاشوراء ليستلهم عروض التعزية هناك وأعتقد أنك من الذين كتبوا عن هذا الموضوع مادة لدراستك. كل الثقافات لها تجارب خاصة وعمق خاص انا مع التأثيرات المتبادله بين الثقافات ولست مع من يتحدث عن التفاوت الحضاري بشكل قاطع . صحيح أن هناك في الفن اختلافات في التجربة والتاريخ ولكن النظر باستحياء واستصغارالى ثقافتنا يعبر عن مركب نقص في الآخر وعجز مستديم وكأننا لسنا وريثي هذه الثقافات المختلفة. لدينا تجربة شوقي في المسرح الشعري مضى عليها ما يقرب من مئة عام وهي تبقى رغم بداياتها ونواقصها أفضل من التجارب التي تلتها في هذا النمط من الأعمال المسرحية الشعرية ، كذلك الأمر مع صلاح عبد الصبور بدأ تجاربه قبل أكثر من اربعين سنة دون أن يأتي من يكتب أفضل منه ، ولا ننسى ان المسرح الشعري الانكليزي مر بفترة سبات طويلة ليعود في القرن الماضي فقط إلى المسرح الشعريّ ولكن بشكل متعثر ،حتى إليوت لم تكن كل تجاربه ناجحة لقد نجحت التجارب عند بعضهم وفشلت عند اخرين ثم انقطعت بعد ذلك ، كل ذلك مرهون بالإبداع الفردي للشاعر نفسه، وباستعارة أشكال مسرحية من مسارح الشعوب الأخرى كاستعارة الشاعر ييتس الأشكال الموجودة في مسرح النو الياباني ، وإذا ما كان للموروث الثقافي لأمة ما من تأثير فهو تأثير نسبي وليس مطلقاً في كتابة النص المسرحيّ الشعريّ الذي يستمد مادته من مصادر شتى .قد يأتي مخرج عراقي أو عربي ويجد في هذا العمل أبعاداً وامتدادات غيرماهي عليه عند المخرج الانكليزي اندرو ستيفل ، لقد ابدع الممثلون العراقيون وكانوا مثار دهشة الجمهور الانكليزي خاصة ، بالنسبة إليّ لاحساسية عندي إزاء هذه الثقافة أو تلك . هناك من قال ان النص العربي تفوّق على النص الانكليزي غير أنّ النصين يكملان بعضهما ، لهذا السبب شاركت بهذا العمل لقناعتي بوجود أشكال عديدة يمكن استخراجها للوصول إلى لغة مسرحية ملائمة . أنا أعتبر كل التجارب سواء عند أيوت والأليزابثيين أوشوقي وعبد الصبور أوغيرهم هي تراث انساني نستلهمه ونستعيده ونتمثله ونكتشف فيه أبعاداً تستجدّ دوما .

--- : بمعنى اخر ان التراث الانساني مهما تعددت مصادره من هذا البلد او ذاك هو مكمل لبعضه ، حدثني عن هذا الجانب؟

--- : بالضبط ، ولهذا السبب اقول لمن يريد ان يناقش وينتقد ألا يذهب بعيدا إلى الابعاد الحضارية والآراء الجاهزة كعدم امتلاكنا مسرحاً شعرياً أو عدم طواعية اللغة العربية للمسرح...الخ ،عليه ان يقرأ النص الانكليزي ويفهمه ويقارنه بالنص العربيّ ويقارن الاثنين ، إذا أمكن ، بالأصل الفرنسي ليخرج بأحكام أقرب إلى الموضوعية . لقد استخدم النص الانجليزي (الكوبلت ) أي كتابة كل بيتين بقافية واحدة وهذا الشكل لم ينجح في استخدامه الا القليلون كما فعل توني هارسن في ترجمته لأسخيلوس ، لذلك كان أمام المترجمة الإنجليزية مخاطر كثيرة هي أكثر بكثير من مخاطر الترجمة العربية التي استخدمتْ أشكالاً شعرية عديدة ولم تتقيد بشكل واحد. المسألة هي كيف نستوعب تراث أمتنا وتراث الاخرين عبرالإبداع الشخصي الذي بدونه لاتسعفك كل ثقافات العالم ، عراقياً كنت ام إنكليزياً . العمل كان ناجحا برأي الكثيرين وضعف أي من النصين : العربي أوالانكليزي يضعف الآخر . لقد حدثت تغييرات في النصين أثناء البروفات ولكن ما حدث من تغيير للنص العربي هو قليل جدا بالقياس إلى النص الإنجليزي .

--- : المسرحية شعرية وباللغة الانكليزية ولها موسيقى كتبت لها اريدك ان تحدثني عن علاقتك انت بالعمل (الكتابة والترجمة) كيف بدأت ومن طلب منك الاشتراك وكيف كانت علاقتك بمخرج العمل ؟

--- : كتب المسرحية شارل فيرنان راموز شعراً باللغة الفرنسية ، بالتعاون مع الموسيقيّ الشهير سترافنسكي، ثم ترجمت إلى الانكليزية شعراً وأخرجها المخرج الحالي نفسه ، العام الماضي ، ودعاني إلى العرض بعد أن تعرف علي عن طريق صديق وكان مسروراً لمعرفتي باللغة الفرنسية وحدثني عن الترجمة وعلاقتها بالنص الأصلي ثم جرت حوارات مطولة توطدت بعدها العلاقة بيننا ثم أعطيته دروساً باللغة العربية ، بعد ذلك عهد لي بهذه التجربة وكان يريد أن يتصل بوزير الثقافة السابق مفيد الجزائري عن طريقي .

---- : عفوا للمقاطعة لكن لماذا كل هذا الاهتمام بالعراق والثقافة العراقية وهل هناك دوافع معرفية او فنية تحديدا ؟

--- : الدوافع قد تكون عديدة ولكن أبرزها هو الدافع الثقافي فهو شاب طموح ويريد ان يعرف الكثير أما بالنسبة إليّ فإنّ ما يعنيني قبل اي شيء آخر هو العمل الفني نفسه ، دلالاته وعمقه ، وهذا ماحصل فعلا فبعد تكليفي بترجمته ألحّ علي المخرج ان لا أكون مترجماً فحسب ، بل أحاول أن أكتب نصا جديدا بعد أن اطلع على بعض نماذج مترجمة من شعري وتطورت علاقتي به وتواصلت الحوارات . يبدو انني حزت على ثقته ، لقد ترجمت النص شعرياً وغيرت فيه كثيراً وما شجعني على هذا التغيير هو أنّ الترجمة الإنجليزية بدورها غيّرت كثيراً في الأصل وسأعطيك مثلا لهذا التغيير: مشهد اصطحاب الشيطان الجندي العائد من الجبهة بعد مبادلته الكتاب بآلة الكمان شرط أن يعلمه العزف.

لقد ابدلت العربة في النص الاصلي الى بساط سحري حيث يركب الجندي على البساط ويرتفع في الجو:

الراوي

من نافذة تتسع الآن ..
يرى يوسفُ نفسَهُ مقذوفاً في الريح ..
بساطٌ يحملهُ..
أسودَ
يلمعُ في الشمس
يميل بيوسفَ
يوسف يتشبّث مذعوراً بالشيخ
يدري لا
– أقصد يوسفَ –
ماذا يجري

--- : لماذا البساط السحري وماهي الدلالات التي قصدتها هل هذا جائز لك؟

--- : لأنني لم أعد مترجماً ، شأني شأن المترجم الإنجليزيّ ، بل كاتبا للنص ، أما اختياري للبساط السحري فلأنه جزء من موروثي الثقافيّ ، وموروثهم إذ أستعاروا بعض الحكايات من ألف ليلة وليلة ومن بعض المصادر العربية واعتبروها جزءاً من موروثهم يرد مع ما يسمى بحكايات الجنيات ولا أدري ماهو انطباعك وانطباع الاخرين عنه (كريم كاصد يسأل)

--- : لقد حادثتني امرأة انكليزية لم اعرفها ربما ملامحي أوحت لها بعراقيتي كانت فرحة بالمسرحية فيا و كذلك كانت سعيدة بمشاركة العراقيين والملفت للنظر أنها قالت إن الموسيقى أعجبتها لقد قالت بالضبط إنها تجربة ناجحة بكل المقاييس وتحدثت عن استمتاعها العالي بالجانب العراقي ، بالنسبة إلي كنت كذلك فرحا وتابعت العمل بدقة وفي نهاية المسرحية زرت الممثلين الثلاثة العراقيين وأهنأتهم كما ان الكثير من العراقيين كانوا حاضرين وسعدوا بالعرض وثمنوا تكرار التجربة .

--- : أريد ان أتحدث عن فكرة الكتاب ومبادلته بآلة الكمان في ( حكاية جندي ) ماهي الفلسفة خلف هذه الحدث المهم هل الكتاب يعني شيئاً غير المعرفة وكذلك الكمان يمثل أكثر من كونه يولد العاطفة عبر معاناة محددة. البعض لم يفهم هذه الثيمة الاساسية ألم يكن بالأمكان إحداث تغيير فيها ؟

--- : في النص الذي ألفه راموز باللغة الفرنسية يرد الكمان رمزا للروح وهذا موضوع رئيسي في المسرحية لايمكن تجاوزه وتغييره فأنت تغير في التفصيلات وليس في جوهر العمل الفني إذ يجب المحافظة على أساسيات النص والا كيف سألتقي مع النص الاخر الانكليزي ؟ هناك نقاط مشتركة في خيط الحكاية الذي نسجنا منه ثوبين مختلفين إذ كان لكل منا تصوره سواء في ما يتعلق بالبساط السحري أوالشيطان أوبنت السلطان بدل بنت الملك وهكذا نبقى كلينا كاتبين لنفس العمل نلتقي عند خيط الرواية . الكتاب رمز وهو نقيض للروح ربما يكون كتابا شريرا او خيرا فأنت كمشاهد لك أيضاً فكرتك وتفسيرك الخاص وموقفك من العمل الفني ولاسيما مما هو جوهري فيه فبعضهم قد يكون له فهمه الخاص للكتاب والكمان يختلف كليا عما نفهمه نحن .

قد يكون الكتاب كتاب خير او شر قد يكون كتابا دينيا او كتاباً للشيطان فصدام وهتلر لهما كتبهما والشيطان كتابه مثلما للاديان السماوية كتبها

--- : لقد كتبت وترجمت النص الفرنسيّ شعراً مع وجود اختلاف في اللغة ودلالاتها في كلا الجانبين هل كان ذلك سهلا وما مدى صعوبة ذلك من جانب وهل كان بينكما ككاتبين من ثقافتين مختلفتين اي تلاقح على صعيد الرؤى والزمان والامكنة ثم ماهي صعوبات هذا المزج بين لغتين ؟

--- : هذه ليست مشكلتي انما مشكلة المخرج ، لقد ترجمت بمزاج وارتياح دون أن أستبق الوقت وانا راض عن النص ، أحيانا أكتبه نثرا وارجع لأترجمه شعرا وبشكل عفوي فالنص احيانا ينتج نفسه . لم اكتبه بصفته واجباً . في الابداع الفني ، كما تعرف ، ثمة وجهات نظر عديدة فقد تتعدد الرؤى ولكنْ ثمة إحساس واحد بالعمل الفني يربط الجميع ، مما سهل عملية التلقي والتلاقح ، فكثيراً ما أوقف المخرج بعض الممثلين لأنهم كانوا يقرأون الشعر وكأنه نثر وهذا ما كان أيضا بالنسبة إلى الكاتبة ريبكا . ثمة وجهات نظر مختلفة كما قلت لك ، هناك مسألة مهمة في النص الانكليزي القافية متوقعة وبعضهم يعيب ذلك على المترجمة في حين عندي القافية غير متوقعة رغم بساطتها الشديدة ، على سبيل المثال أورد هذا الحوار بين الشيطان والجندي قبل أن يصطحبه إلى البيت :

الجنديّ
ما سيكون طعامي ؟
الشيطان

لحمْ

عشرة أوقاتٍ في اليومْ

الجنديّ ، وهو يعيد إلى جرابه ما أخرجه من أشياء

وما سيكون شرابي ؟

الشيطان

عرك

الجنديّ

وماذا سأدخّن ؟

الشيطان

السيجارَ الكوبيّ

الذهبيّ

يدور لفائف في الجوّ

الجنديّ

حلوْ

حلوْ

القافية في هذا المشهد وغيره لاتشعر بها، كما أنه ليس من الضروري أن تأتي قافية (يوم) بعد كلمة (لحم) ، أي أنها ليست متوقعة .

الجندي يقول له بالعامية ( يلقي كريم المقطع بعراقيته ويطلب تسجيل هذا الحوارات لأهميتها ) حلو اومثل ما نقول بالعامية العراقية شتريد تاكل فيقول لك لحم ( يضخم اللام والخاء ) وبيحة عراقية وعامية صرفه رغم انها كتبت باللغة الفصحى

--- : لماذا انزلت اللغة الفصحى إلى نطق العامية بهذا الشكل الذي تحدثت عنه، هل لك من دلالات محددة هل تريد ان تخرج النص من روحه الشعرية المهيمنة (وهو نص بالاساس شعري) رغم انك قلت القافية كانت غير متوقعة وبسيطة هل شعرت بنفس العامية أقرب للمسرح مثلا ؟

--- :الحوار الذي سمعناه بين الجندي والشيطان كان مزجا بين اللغة العامية والفصحى ،لقد حاولت أن أقرب اللغة الفصحى من العامية رغم كونها فصحى وهو إحساس بتجربة خاصة شعرت بها و بضرورة وجودها على المسرح ، لقد حاولت أن أكتب الشعر وكأنه نثر والنثر كأنه شعر فأنا لم استطع أن أذهب إلى الشعر بمستواه الغنائي العالي الا في القصائد الغنائية عندما يكون هناك كورال أو نشيد للشيطان . اللغة الشعرية هنا يتهيأ لها القارئ او المشاهد . وفي كلا الحالين حاولت أن أجعل المشاهد يتقبل النشيد والحديث اليومي بشكل طبيعيّ.

--- : وطبعا هذا بحاجة الى جهد ومعرفة بأسرار اللغة وبخفايا العرض المسرحي ولكوني مسرحيا شعرت بمعاناتكم أولا وكذلك بالخرقية على أكثر من صعيد هل ما قلته حقيقي ؟

--- : نعم صحيح وحقيقي لقد سهرنا ليالي و غيرنا وبدلنا وسمعنا وتعبنا كثيرا ولكن العمل مع تعبه لذيذ .

--- : لنعد الان لتسلسل العمل أقصد في مرحلة الكتابة ما بعدها كيف كانت تسير الامور مع ربيكا صاحبة النص الانكليزي ومع المخرج ؟

--- : عادة ما كان يزورني المخرج لأترجم له النص العربيّ لأنه ليس النص الاصلي ولا النصّ الذي كتبته ربيكا فهو مختلف ويكاد يكون نصاً جديدا فأنا أقرأ له نصّي مترجماً إلى اللغة الانكليزية وهو يسجل انطباعاته ويطبعها ويوزعها على الممثلين كما أنني أقرأ له النص ليعرف ما هو ايقاعه في لغته العربية ولأعرف أنا كيف يستقبل الايقاع لأعرف من خلاله كيف يتحسس الجمهورالانجليزي المتخيل الأيقاع نفسه . كان يقترح ويتدخل أحيانا فقد اقترح أن أدخل أبياتا لـــ (ربيكا) في نصي وحدث نفس الشئ في مسألة البساط الذي أدخله كذلك في نصها فألغى العربة على ضوء نصي وأصبح البساط في كلا النصين. يمكن أن أورد لك الأبيات التي استعرتها من (ربيكا) مع التصرف والتغيير بطبيعة الحال :

جسد هامد

كالقبر

تمثال شمعيّ يتنفس

كفّاها الناحلتان

تنعقدان

عند الصرّة

يوسف يتطلع في وجه أميرته الضارع

يتناول قوسه ، نبضه يتسارع

بأصابعه

ينتزع الشوكة

فتنهض ثانية

مولوداً عيناها ذاهلتان

--- : أريد في هذا التعليق أن أتحدث عن الإخراج لقد شعرت في العرض إنه يعمل بلا منهج إخراجي يعني أنه مخرج غير تقليدي المهم صناعة صورة مدعومه بأي شئ، أعتقد أن شيئا مهما قد فاته ، فكما عملت أنت لتنزل الشعر إلى أرض المسرح وتخرجه من قيود إلقائه ، ألم يكن بمستطاع المخرج التعامل مع مخرج عربي ـــ ليس فقط لتكتمل الصور ولكن ليجسد بعض المشاهد ذات النفس الشرقي وتزيد من سحر المشاهد الانكليزي والعربي معا ، فحكاية البساط مثلا هي تراث عربي وهم لديهم بساط كما قلت لي أليس من الأنفع على الاقل إخراجيا أن تمنحه حسا شرقيا.

--- : نعم ان لهم بساطهم المستعار من تراثنا ولكن بعضهم يتصوره أنه خاص بهم وحدهم وهذا يعيدنا إلى ما ذكرناه من تقاطع الثقافات وتداخلها . هم منذ طفولتهم يقرأون عنه ويعتقدون ان البساط بساطهم سألني بعضهم هل لديكم بساط سحري قلت لهم إنه بساطنا أصلا ، مفارقة أليس كذلك .

تعليق ( --- ): قصدي ان الكثيرين لم يتحسسوا او يشعروا بالبساط حكاية البساط .

--- : لقد قيل للمخرج ذلك فأجاب أنني لا أعمل كمخرج في هوليوود ، لأجسد العمل بديكورات ضخمة ، كان معتمداً على الفعل المسرحي الذي يقدمه للمشاهد لذلك تبدو لي ملاحظتك واردة فعلاً.

عباس :انا لي رأي مختلف ، بصفتي مسرحياً ، فهو في الحقيقة لايحتاج لأمكانيات هوليوود الفنيه .

--- : لنعد إلى كامل التجربة أنت شاركت بهذا العمل بأكثر من موقع بصفتك كاتباً وشاعراً وبالتأكيد كنت ركناً أقوى مع أهمية الفنانين الآخرين كيف وجدت التجربة على صعيد ميداني كيف وجدت الوعي ،اصول اللعبة، التعامل مع الغير ومن ثقافات مختلفة هل هناك فروقات بين تجربتنا وتجاربهم .

--- : في هذا الجانب ليس لدي تعميمات عن الشعوب ، إنجليز أو عراقيين ،هناك انكليز ليس لهم مواهب يتصدرون العالم الشعري والمسرحي وغيره كما هو موجود في بيئتنا ولكن جانبنا هو الاسوأ دائماً لعوامل عديدة . أكرر بالنسبة إلي وأقول لك انني أحذر من التعميمات وأتعامل بشكل شخصي مع الناس منفردين فربما هذا المخرج في موقف آخر يتعامل بشكل مختلف او يرى النص من زاوية مختلفة ، هذه المواقف مرهونة بكل شخص وتجربته وعمقه ، وظرفه أيضاً . أنا أيضا لديّ ملاحظاتي على النص و طريقة التوليف في إخراج النصين الانكليزي والعربيّ ولكنها تبقى ملاحظات جزئية لا تلغي نظرة الآخر في فهمه للنص وإخراجه ، مثلا تداخل النصين يؤجل القافية أي الضربة ولو انني لا أعتمد عليها كثيراً. الكاتبة ربما شعرت بالضيق من هذا الاختلاف نفسه .. ابتعاد البيتين بعضهما عن بعض مما يخفف من وقع القافية وأهميتها ويربك الإيقاع أما بالنسبة إلي لا أعتمد كثيراً على القافية بل أستخدم النثر الشعري ، لقد كانت لي حرية كاملة باستخدام الاساليب المختلفة فلم أتحدد بأسلوب معين.

أنا في الواقع أعتمد على رأي لأليوت يقول ما معناه ان التقاليد المسرحية لاتعني شيئا أما م مايسميه غريزة الشاعر اي كيف تكتب الشعر من خلال إحساسك . في حكاية جندي كانت أكثر اقتراباً إلى غريزتي الشعرية التي هي وليدة خبرتي الخاصة . أما من يريد أن يتحدث عن التقاليد فليقل لنا أين هي هذه التقاليد وكيف تكون الفيصل في تقييم عمل فني ما .

--- : اسمح لي كريم لقد اثرتني ، من خلال القائك باللغة الفصحى واللهجة العراقية اجدك تقترب كثيرا من عمل المخرج وملاحظاته ،كيف كانت علاقتك به أثناء التمارين وهل سمح لك بالمقترحات التي يرفضها بعض المخرجين على الاقل اثناء التمرين . ثم كيف كان تعامل المخرج مع ممثلين بلغة مختلفة عن لغته .

--- : نعم كنت اقترح أحياناً ولكنني لا أتدخل إلاّ في الضرورات أو الأخطاء الفادحة في الالقاء . بعض الممثلين يستجيب والاخر يستجيب متأخراً ولكن يمكن القول أن هناك تعاوناً كبيراً من الجميع مختلف ونرضى لمصلحة العمل . كان للمخرج مساعد ومترجم جيد ينقل ملاحظاته ويوصل افكاره وما يريده بدقة للممثلين ، بالإضافة إلى ذكاء الممثلين العراقيين في فهم مايريده المخرج حتى قبل ترجمته لهم .

--- : أفهم من هذا أنكم استغرقتم وقتا طويلا لأنجاز العمل ؟

--- : لقد استغرقت التمارين أكثر من سنة كما قلت . كانت تربطني علاقة شخصية بالمخرج وقد قويت وتمازجت فكثرت الحوارات واقتربت وجهات النظر وهذا استغرق وقتاً. ومع الدروس العربية التي اعطيتها له كنت أقرأ له ما أكتبه ايضا بشكل يومي نتفق ، نختلف ، نضيف ، كان التركيز على الايقاع ، التبديل شمل نواحي عديده ليس البساط السحري وحده . وحين كنت أقرأ له بعض المقاطع كان يهمه كثيراً الانتباه إلى إيقاعاتها بحساسية خاصة مثلما كان مهتماً بالتفصيلات والأبيات الجزئية التي قد لا يعيرها الممثل انتباهاً كبيراً . في البساط السحري ، مثلاً ، يقول الشيطان للجندي :

انظرْ!
هل تبصرْ ؟
ذاك النهرْ
دجلةُ ما أجملَهُ!
وذاك القصرْ !
كم يبدو سحرياً !
لكنْ ما أبشعَ ذاكَ المنظرْ!
وحين يسأله الجنديّ :
ما هوَ؟
يجيبه :
احذرْ !
أن تتردّد في ذهنك تلك الأصداء
حينئذٍ يسأله الجنديّ :
أية أصداء ؟!

هذه الإضافات والجزليات كانت تمتعه ولاسيما الأبيات التي اشتملت على لفظة أصداء مثلما كان مشغوفاً بالأبيات المفردة في المسرحية كهذين البيتين ، على سبيل المثال ، التي قد يمر بها الممثل عابراً

يمضي يمضي أبداً أبدا
يهجر ماضيه ويدعوه غدا

إنهما يلخصان عذاب الجنديّ وأوهامه وانشطاره بين ماض فقده وغد أصبح وراءه . قد يتصور البعض ان مثل هذه الأبيات لاتلائم المسرح ، غير أنها كانت في صلب اهتمام المخرج ، وكما أشرت فإنّ الراوي ، مثلا ،ممثل بارع ولكنه لم يعر انتباهاً إلى هذه الجزئيات الا في الايام الأخيرة أو قد يقرأ القافية منونة وبذلك يفسد الإيقاع ويخل بالقافية وقد اعترف لي بذلك وبأسف كبير ومن جهتي فانني لم ألح عليه مع معرفتي بأهمية هذه الأبيات الصغيرة ولو اهتم هو وغيره من الممثلين بهذه الجزئيات وقرأوا قراءة صحيحة كل أبيات النص لكان تأثيرهم أكثر ولتفوق النص على نفسه

ولكن في الآونة الاخير قلت لهم كفى فلتتلافوا تلك الأخطاء فهي بسيطة وأنتم قادرون عليها وبالفعل فإنهم بعد العرض الاول والثاني استطاعوا ان يقدموا النص قريبا مما أريد ولكن ليس كما أريد . وكان تأثيرهم مذهلاً في الجمهور الواسع المتحمس الذي حضر العرض كما شاهدت ذلك بنفسك

--- : مادمنا نتحدث عن الممثلين هل لي أن أعرف كيف كان اختيار الممثلين هل كان هنا اختبار مثلا وصلاحية الأخوه الممثلين لأدوارهم التي قدموها ؟

--- : هذا الجانب يتعلق بالمخرج الذي ذهب إلى العراق ومعه حرس وحماية و نفقات .

--- : هل كان عامل الصدفه وهو السبب وراء اختيار الممثلين رغم انهم ممثلون جيدون فعلا وقد فرحت بهم كثيرا حيث التقيتهم بعد العرض وهنأتهم وتمنيت ان يكرموا .

--- : حقيقة الامر لا أعرف أكثر مما قلت ولكن الممثلين كما قلت كانوا مبدعين وبالخصوص الجندي ( علاء ) الذي كان يمتلك صوتاً جميلاً جدا وذا إداء سليم للشعر وهذا لايعني أن الآخرين غير جيدين وكما قلت لك كان المفروض أن يكونوا أكثردقة في التعامل مع الجزئيات والأبيات الصغيرة فانا احترم امكانيات الاخر ولن يكون هذا العرض الاخير حيث سيعرض في اماكن اخرى .

--- : أردت أن اعرف شيئا عن موضوعة الحرب في المسرحية ، نعرف أن الجندي في إجازة ويلتقي الشيطان هل الحرب كانت متوقفة ،هل هناك للجندي على سبيل المثال موقف من الحرب ، هل للحرب علاقة بحروب العراق التي اضرمها الدكتاتور ، أم الموضوع موجه ضدها ؟

--- : عموماً المسرحية ضد الحرب وويلاتها وضد البشاعة والجشع وكما نعرف أن عراقنا يمر حالياً بظروف خاصة استثنائية . لقد سئلت في مرة سابقة عن هذا الموضوع فأجبت أنني لم تكن لي تجارب معاشة في زمن حروب الدكتاتور في العراق ولكن أحاسيسي انعكست في المسرحية أما ما أحمله من أفكار عن الوضع في بلدي فقد جاءت ضمن النص الشعري ولم تأت مباشرة ، في ندوة (الديلي تلغراف) المفتوحة مع الجمهور والتي أقيمت معي ومع المخرج وربيكا وقائد الأوركسترا وزميلي الفنان أحمد مختار قلت إن العراق يمر بمرحلة تختلط فيها القيم ويوجد فيها الجشع جنباً إلى جنب مع عذابات الناس اليومية التي لن تنتهي . لقد انعكس ذلك بشكل ما في المسرحية فقد تسرب الجشع إلى شخصية الجندي وشطرها نصفين . من الصعب علي أن أفرض المعنى الخاص على المسرحية. مما شجعني على كتابتها شعرا بلا أي إشكال هو أنّ الشيطان والراوي والجندي قد يكونون شخصية واحدة لان الشيطان هو جزء من الجندي ، في داخله وخارجه في آن واحد ، فالإنسان العراقي ممثلا بالجندي ممكن ان يحارب الشيطان في داخله أو خارجه والراوي ممكن أن يكون مرآةً للجندي وهوتفسير جائز وممكن ان تكون ثمة ثلاث شخصيات متقابلة أوشخصية متداخلة واحدة فهذا الجشع الذي في الداخل والخارج والصراع بين الخير والشر هو جوهر الصراع في المسرحية وقد يجد آخرون تفسيراً آخر. وما ينبغي الانتباه له أن الجندي لايخدع مرة واحدة وإلاّ كان ذلك شيئاً عارضاً بل يُخدع مرتين ، مرة حين أبدل كمانه بالكتاب الذي ينعته الشيطان بالكنز ومرة اخرى عندما أصبح تاجراً للأقمشة ليبدأ بعد ذلك المشهد الذي يكاد أن يكون من وضعي بأكمله عندما ينادي ياحلوات ياحلوات ، قماشات قماشات الوصلة بدينار، بالقاء شعبي ،بعدها يتحول من تاجر أقمشه إلى تاجر أعلاف فأصواف ثم أسلحة ثم هذا اللون الاحمر الذي في القماش يغطي على جميع الألوان ، كما اني جعلت الخل في القشلة في البصرة ، غير أنّ الخل في ما بعد لم يعد في القشلة وحدها بل في كل مكان حتّى في جسد الطفل وهذا المشهد أعجب الانكليز وتمنوا هم الذي يمثلونه .

--- : ومادمنا نتحدث عن الجندي والشيطان وموضوعة الحرب ، لماذا ألبس الشيطان في بعض المشاهد ملابس قائد عسكري قاسٍ ونحن نعرف ان الكثير من القاده في التاريخ محترمون ، في فيتنام والاتحاد السوفيتي السابق في الدفاع عن لينغراد وفي فرنسا أيضا وفي دول أخرى كثيرة.

--- : هذه مسألة إخراجية ولا دخل لي فيها ثم أن بعض ملابس الشيطان في بعض المشاهد كانت عادية وليس كلهاعسكرية .

--- : هل كانت ملابسه بين الروسية والالمانية وكأنها إشارة محددة أرادها المخرج

--- : لا أعتقد ذلك . يمكن أن يكون الشيطان مدنيا أو عسكريا ، هنا أو هناك .

--- : استنتاجي يأتي من كون أجواء المسرحية واسمها موضوعاً للحرب، أ لم تجر نقاشات بهذا الخصوص ؟

--- : هذا اجتهاد المخرج المعبر عن قناعته . في بعض المشاهد وليست كل المشاهد ، كان ثمة قائد عسكري. قد يكون الشيطان عسكرياً مرة واخرى مدنياً وهذه رؤية إخراجية . يمكن أن يأتي مخرج عراقي ويغير في رؤياه الاخراجية فالعمل مكتوب بالعربية وجاهز للتناول .

--- : مادمنا نتحدث عن الاخراج وتصورات المخرج بودي ان اسألك عن تصنيف العمل يبدولي او هذا ما احسست به أنه لم يكن دراميا وانما كان ما يمكن ان نسميه (**show** ) ماهو رأيك ككاتب ومشاهد ؟

--- : قد يكون هذا الرأي صحيحاً . العمل لايمكن ان نسميه عرضاً درامياً كاملاً ولكن الدراما أو العروض الدرامية يمكن أن تتسع للموسيقى و التسلية (**entertainment**) و الطرب و الاستراحات الكرنفالية أيضا وفيها يمكن للعمل شعري أن يمدّ من مساحته ، لهذا السبب يجد المؤلف الشاعر أنه في بيته يكتب المقطوعات الغنائية و اللغة القريبة من النثروالنثر القريب من الشعرويستخدم المستويات والأساليب العديدة التي تجعل من نصه عرضاً مسرحياً حقاً . لقد أشار نقاد كثيرون إلى ذلك ولاسيما الأنجليز منهم أن المسرح لا تختصره المواقف ( **situations** ) والأفعال ( **actions** ) وإنما هناك أيضاً ما يسمى بالأجواء (**atmosphere**) التي لها أهميتها في المسرح وهنا لايمكن ان تقيس هذه المسرحية بمقاييس مسرحية هاملت مثلا او مسرحيات العصر الأليزابيثي وحتى هذه المسرحيات عندما

تخرج الآن لا أعتقد انها ستخضع للمقاييس التقليدية المتعارف عليها فقد يكون في إخراجها خروج على المقاييس والتقاليد المتبعة.

---- . نعم أتفق معك بحدود كبيرة وهذا ما شاهدناه فقد كانت ستراتيجية المخرج متعدده كان يقود العمل بشكل لامقيد مما منح العمل نوعا من الحداثة واستطاع ان يكسر كثيراً من تقاليد الزمن الذي كتبت فيه المسرحية في عشرينيات القرن الماضي ، ففي الغناء مثلا تحول إلقاء الشعر الفصيح الى طور عراقي جنوبي يسمى بالغناء ( المحمداوي ) وهو طور معروف كما جعل المشاهد يعي ذلك فكان الممثلون قريبين منه أي في القاعة ولاننسى وجود الموسيقين على المسرح كان عنصراً مشوقا ومهماً .

ما هو رد فعل الممثلين ؟

---- : رد فعل الممثلين كان رائعا فقد أحبوا العمل وهذا كان مصدر سعادة لي فأن يحب الممثلون والعاملون النص فهذا يعني نصف النجاح لم أقدم النص حرفيا وجامدا. لقد قلت للممثلين اذكروا لي أي مقطع لايعجبكم لأغيّره فمايهمني هو رأي القارئ وليس الصحفي والاديب الناقد كما يهمني الاخر .

المقطع الذي غناه الراوي بطور محمداوي:

إن نحن ملكنا الأشياء
فستملكنا الأشياء
وسنصبح حجراً نتطلع في الكون
حجراً أعمى
ماتملكه الآنْ
لن يوهبَ ثانيةً
فلتمسكْ نفسك عن جمع الأشياء
ولتتذكّرْ
أن سعادتنا واحدة لن تتكرّرْ

---- : لقد شعرت بلحظة محددة أن المخرج كان يخشى من تصاعد النص العربي أن يأكل النص الأنكليزي بروحه الشرقية فتألق الممثلين العراقين والموسيقى العراقية والشعر تدخل المشاهد العربي والانكليزي تحديدا في جو عاطفي قد يطغى على الجو الذي هو يريده لقد بحث المخرج عن التوازن الدقيق وطالبا لوعي الجمهور لموضوعة المسرحية مما أجبره على تقليص حجم ومساهمة الموسيقى العربية أو العراقية .

---- : الملاحظة قد تكون صحيحة فالهدف معلن تماماً هو البحث وتحقيق التوازن اي موازنة النصين . إنّ قوة النص العربي لصالح النص الانكليزي مثلما قوة النص الانكليزي هو لصالح النص العربي، لذا كنّا انا وربيكا نعمل بأخوة وتقارب عبر المنافسة المبدعة .

---- : هل أفهم من هذا انكما انت وربيكا كنتما تقدمان نصا واحداً للجمهور مع اختلاف اللغة .والجمهور؟

---- : برأيي ان وجود جنديين وشيطانين وراويين خرج من مأزق التفسيرات الساذجة ، الشيطان هو واحد في امريكا والعراق . ثمة صراع سيستمر بين الخير والشر،لانه لو بقي النص بذلك الانفراد وخاصة بهذا الجو الملتبس الآن لسقط المشاهدون البسطاء و المثقفون في التفسيرات الجاهزة والبحث عن الرموز والمعاني التي ابتلينا بها في تفسير النصوص . غير أن وجود الجنديين يهب النص عمقا أكثر ربما من وجهة النظر الإخراجية والمرحلة تشهد بذلك هناك شياطين في العراق من مختلف الجنسيات الان .

---- : كريم ما سر بقاء الموسيقين العراقيين بملابسهم العادية مدنية وهم على المسرح في حين نجد الموسيقين الانكليز بملابس عسكرية؟ .

---- : من الصعب التخلص من الافكار المسبقة والمسلمات عند الانكليز والبشر عموما ، بسطاء كانوا أم مثقفين ، مخرجين أم غير مخرجين شعراء أم غير شعراء . العقال والكوفية ، لدى المخرج ولدى الأغلبية من الأوربيين ، تشيران إلى العربي كرمز يسهل إيصاله إلى إدراك المشاهدين فلو كنت انا المخرج لما البستهم ذلك ولوجدت بديلاً آخر .

---- : حرفيا وجدت انا ان كادر المسرحية من كلا الطرفين جيد وان تفوق العراقيين بعض الشئ (هذا ما سمعته من المخرج شخصياً ) وبالخصوص الممثل علاء الذي قدم شخصية الجندي كان موفقا جدا ، هل استطيع أن أقول إننا كفنانين عراقين ومثقفين لازلنا متماسكين فنيا ومعرفيا رغم كل السنوات العجاف التي تجاوزت الثلاثين سنه ؟

---- : ما نريده هو الاستقرار من أجل أن نعمل ونقدم مسرحاً . لسنا الان بصدد إخراج مواهب ومخرجين . الأجيال تنتج مبدعيها ، نريد استقراراً وناساً لا يُحرمون من المسرح وكأنه سبة مع ان المسرح لدينا نشأ مع المأساة الحسينية وهذه مفارقه يجب ان يفهمها من يحارب المسرح ويحرّمه ويجهل أن علاقة المسرح بالدين وثيقة جدا.

---- : كريم لم نتحدث عن الموسيقى ،لم يكن حجمها بالقياس لحجم الموسيقى الغربية ضئيلا من الناحية الزمنية كما ان آلات العزف كانت محدودة في حين أنّ آلات الفرقة الموسيقية الانكليزية كلها هوائيات وصوتها عالٍ ، كيف تعلق على الموضوع وانت كنت قريباً من هموم الفنان احمد مختار؟

---- : لقد سمعت وقرأت إنّ هناك ارتياحاً للموسيقى العراقية وانت تعرف أن موسيقى ستراڤنسكي مؤلفه للعمل خصيصا ، الموسيقى كُلّف بوضعها الفنان أحمد مختار وكما شاهدت كان عدد الموسيقين ثلاثة فقط ولكن كانت هناك إشادة بالموسيقى وانها اي الموسيقى العراقية جميلة قال عنها بعض النقاد انها اخذت النص بعيدا إلى مكان آخر، ولكن ثمة إجماع على جمالها . من هنا نحن لا نتوهم ان كل انكليزي هو الافضل والمتفوق ورغم ان تكاليف العمل وصلت اربعمئة الف باوند تقريباً لم يزد عدد الآلات الا الة واحدة هي آلة القانون . ثمة أمور تجدها أينما تذهب بخصوص التمويل والصرف و و و . لم يكن يهمنا العطاء وما كان مهما لنا هو التجربة والعمل نفسه الذي جاء متوازناً برأي الكثيرين وهذا ليس ادعاءاً ففي إحدى المقابلات في راديو (٣) قالت لي المذيعة التي قابلتني لقد ارتفع النص الانكليزي الى الموسيقى أما النص العربي فهو الموسيقى نفسها . قد يكون في العبارة الشئ الكثير من

المجاملة ولكننا كما تعرف لم نعش معزولين عن الثقافات الأخرى فنحن وريثو الثقافات وأبناؤها .

--- : هل لك ان تخبرني عن تقييمك لهذه التجربة وانت تمارسها لأول مرة ككاتب مسرحي مع علمي بشاعريتك وموقعك الشعري ولك اكثر من عشرة دواوين وكتب نقدية وتجربة صحفية .

--- : بالنسبة إلي فأنا لا أرهق نفسي ولا ابحث عنها هو أبعد من الشعر ، الشئ الأساسي هوان اكتب شعراً ونصوصاً ولدي منها الكثير فغير دواويني العشرة لدي ستة كتب مطبوعة غير المخطوطات التي قد تتجاوز العشرين . كتبت القصة ليس لأني أريد ان أكون قاصاً ولكني وجدت ان بعض تجاربي يمكن ان اكتبها قصصاً ضمنتها فيما بعد مجموعتي القصصية ( المجانين لايتعبون ) ، كذلك لم يطرأ في ذهني أنني في يوم من الايام سأكتب للمسرح لأسباب عديدة خاصة وأن التجربة العربية انقطعت عن المسرح الشعري أكثر من أربعين سنة بعد تجربة صلاح عبد الصبور ، لقد ترددتُ في البداية عندما طُلب مني أن اكتب للمسرح وحين ألح علي المخرج كتبت فوجدت أنني في واقع ومجال أليفين لا سيما أن شعري لم يكن بعيدا عن الدراما . المهم أنني لم أسع إلى هذا الشئ أو أطلبه ولم يكن في ذهني أن تكون نصوصي ممثلة على مسارح لندن فهذا لايعنيني كثيراً ولكن اذا حصل هذا الشئ فهو جيد ، وانت تعرف أنّ الكثير من المثقفين العرب يبحثون عن ذلك ويجهدون أنفسهم لكي تترجم أعمالهم حتى وإن كان ذلك عبر لغة الترجمة الرديئة . أنا لست من هؤلاء . سواءٌ لديّ خرج عملي أم لم يخرج . من حسن الحظ أنني كلفت بمسرحية شعرية بلغة أعرفها هي الفرنسية وحورتها إلى لغة شعرية هي العربية ومما ساعدني في ذلك رغم حرصي على الدقة في ترجماتي السابقة هو أني وجدت الانكليزي يغير ويتصرف في النص كما يريد فقلت لم لا أتصرف أنا أيضاً وهذا ما كان مطلوباً مني ، كما اني مولع بقراءة المسرحيات عموماً ولاسيما ذات الفصل الواحد ودرستها د راسة أكاديمية في الجامعة إذ أكملت ، بالإضافة إلى الماجستير ، الادب الانكليزي في( جامعة نورث لندن) وكان من بين المواد المقررة المسرح الأليزابيثي ، لذا شعرت أنّ هذه التجربة تمنحني فرصة أستعيد فيها رغبة في العودة إلى طفولة هي طفولتي مثلما هي طفولة المسرح والشعر معاً في نشأتهما الواحدة فهي ليست بالتجربة السهلة لكنها ليست بالتجربة المعقدة لمن يجد نفسه في هذا الجانب الاليف من العمل وفي الحقيقة أجدني الآن وقد استعدت نفسي وأصبحت أكثر التصاقاً لأعادة قراءة تجارب المسرح الانكليزي، وربما ستشهد الايام القادمة نشاطات أخرى بعد ان توفرت الرغبة لدي ولكنها ، كما تعرف ، ليست رغبة شخصية فهي تتطلب طرفاً آخر طرفاً أكثر احترافاً في المسرح ، من هو؟ ما أعرفه وما يهمني هو ان يتقدم مخرجون عرب أوعراقيون ليتعاونوا مع شعراء وادباء من العرب أو العراقيين .

--- : اتفق معك فالتعاون والاحتكاك الفني بين المخرجين والأدباء يخرج بتجارب واعمال ناجحة تتراكم لكي تخلق ما هو أجمل . أفهم من هذا أنك على استعداد لتكرار التجربة ؟

--- : جدا لقد أمضيت التجربة بمتعة تماما . في مثل هذه التجارب أنت لا تنتظر القصيدة لتكتبها او تتوجه للقصيدة في نصف الطريق لكي تأتي اليك كما يقولون . لا .. انت هنا أمام نص تتعامل معه وتدخله في روحك .--- : أعرف أني أتعبتك ولكني أود في الختام أن تذكر ما تريد أن تقوله للمؤسسات الثقافية والحكومة العراقية تحديدا عن روح تجربة حكاية جندي وعن الثقافة والمسرح بشكل خاص:ـ اتمنى قبل كلّ شئ أن يكون هناك استقرارفي بلدي وان يرافق هذا الاستقرار انتعاش كبير للمسرح خاصة ونحن نملك تراثا كبيرا في هذا المجال ولنا مبدعون الذين لم ينقطعوا رغم الفترات المظلمة في الداخل، أما في الخارج فقد نشط الكثيرون منهم وتعلموا أن يعوضوا عن لغات البلدان التي يعيشون فيها وعن روحها التي يصعب الإمساك بها بالتحول الى الجسد واللغة الجسدية وهذه دلالة على براعة الفنان العراقي ومرونته . لقد أثبت الفنان العراقي انه يملك إمكانات كبيرة ومتواصله ، كما أتمنى أن ينتبه المسؤولون عن المسرح إلى مدى علاقته الوثيقة ليس فقط بالقيم الفنية وإنما بالقيم الاخلاقية أيضاً .

ختاما انا احيي المسرحيين العراقيين الذين استطاعوا أن يعملوا بهذه الظروف الحالية الصعبة في العراق بلا امكانات كما هي متوفرة هنا ، وأستطيع أن أقول من خلال هذه التجربة ولقائي مع ثلاثة ممثلين عراقيين مبدعين (علاء ، ضياء ، فلاح ) أن بلدنا مازال معطاء يذخر بالأمكانات الكبيرة المتوفرة لديه الان .

# معرض الوحوش الزجاجي
## ... العزلة في مفهوم تينسي ويليامز

مدرب فنون / حسن عبود
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

في كولومبس مسيسبي ، وفي عام ١٩١١ ولد ( تينسي ويليامز ) وانبثق بفنه عبر ظروف قاسية من حياة فقيرة ، وبؤس ، وحرمان ، واضطهادات فكرية مع أب لايعني له الفن ، او الادب ، الا البلاهة ، والاستخفاف .. اب كان يعمل بائعا متجولا ، شغله الشاغل اكالة السباب واتهام ولده بالنقص ، وتشبهه بالنساء ، وعندما سنحت فرصة (لويليامز) لدراسة الصحافة بجامعة ( ميسوري ) وبعد ان ابدى تقدما ملحوظا ،طالته يد والده مجددا فألفا نفسه موظفا بائسا في معمل لأنتاج الحذية ، الان طموحاته العنيدة ، حطمت جدران المستحيل ، فشق طريقا اخرا متمثلا في دورة للتأليف المسرحي في جامعة واشنطن ، حيث شهد إنتاج وعرض مسرحياته الأولى ، واتخذ من ( تشيخوف ، و د. ج لورنس ) أنموذجا مهما في تسيير دفة نتاجاته .. ولكن تمرده بأفكاره تجاه أولياء الأمور حرمه ايضا

من هذه الجامعة ، ثم غادر الى ( نيو اورليانز ) حيث عاش حياة اشبه بحياة البوهيميين ، وانتي ارغبت والدته على نحو بالغ ، فقد احتك بأناس منبوذين منحطين ، بعيدين كل البعد عن العدالة ، والقضاء .. وحيث ما توفر لديه المال اعتبر الجنس ، والخمر علاجا من الآم العزلة ( والعزلة القضية الامثل التي يطالب لأجلها الكاتب بحلول ) ويعتريه منها ما يثقله خوفا ، اذ انه يقول في مقدمته لمسرحية ( قطة فوق سطح ساخن من الصفيح ) : " انها الوحشة والانفراد ، تلك الحالة التي كثيرا مانخشى ان نفكر فيها ومن خشيتنا نعدو غير مفكرين فيها اطلاقا ، ولذلك نتكلم مع بعضنا ، ونتادي بعضنا عبر المسافات القصيرة والطويلة ، وعبر البحار و اليابسة ، ونتصافح عند اللقاء والافتراق ، ونتقاتل ، ونحطم بعضنا ، ولهذا يوجد دائما ما يثبط عزائمنا عندما نبغي تحطيم الموانع ، والحواجز التي تعزلنا عن بعضنا )

ويستشري الغيظ بالكاتب فيستشعر السجن بأقسى معانيه ، ويحدد العزلة تحديدا رهيبا .....

" لقد حكم على أنفسنا جميعا بالحبس داخل أجسادنا "

وبعد ان انتقل ويليامز من نيو اورليانز إلى كاليفورنيا ، أصبح تارة يمسي بلا نقود ، وتارة يحصل على بعض دولارات من جده وجدته ويتمتع بها نفسه ، وبعد سعادته البالسة ادرك متحسرا الأمراض الاجتماعية والاقتصادية في الولايات المتحدة ، وكذلك مخاطر الفاشية ، والحرب التي خيمت على سماء اوربا ، فيستطرد على ذلك واصفا تلك الاجواء : " لايوجد هنا سوى موسيقى السوينغ الصاخبة ، والخمر ، وصالات الرقص ، وحانات الشرب ، ودور السينما والجنس كان معلقا في الظلام كالريا الكبيرة ، وقد غمر العالم بأرخص الأثمان ، واقواس قوس قزح خداعة ... فالعالم كله كان بالتظار دوي القنابل "

ولم يمر الوقت الكثير حتى وصلت رسالة الى ويليامز من المعهد الوطني للفنون والاداب وقد حملت الآتي ( الى تينسي ويليامز المولود في ولاية مسيسبي اعترافا وتقديرا لمؤلفاته الدرامية التي تظهر خيالا شعريا ، وموهبة في رسم الشخصيات يندر العثور على مثلها في المسرح المعاصر )

وحينما وفي عام ١٩٤٥ وجدت مسرحيته (معرض الوحوش الزجاجي) طريقها الى المسارح الأمريكية ، ووجد حينها الشهرة المجيدة ، فأصبح بين ليلة وضحاها من الكتاب العظام والمهمين في المسرح الأمريكي .

في هذه المسرحية المغامرة في الواقع الامريكي ، يتبنى الكاتب في هذه المسرحية عائلته كعينة ليصور بها ملايينا من ابناء مجتمعه وهم يرزحون تحت وابل قهر الحياة المروعة ، وتتخذ المسرحية وعبر الادلة التقطيعية تكشفا واضحا للجانب الرمزي الذي يشوبه بعض البصمات الرومانتيكية ، والكثير من المظاهر الواقعية ، لذا فتينسي نفسه يؤكد هذا المضمون :

" ان المسرحية شبيهة بموسيقى السيوك .. تلك الموسيقى التي تضفي على المقاطع روحا عاطفية أسمى .. وتجسد الفكر الشريد للأنسان ، انها موسيقى الشرود ، وهي بقدر ما تمتلك من جمالية تمتلك حزنا ايضا .. انها تعبر عن السلوك الحياتي في ظاهره ، وتكشف عن ازائه الباطنة .. هذه الحياة الشبيهة بقطعة زجاجية ما ان تنظر اليها حتى يخطر ببالك امرين ، اولهما ما اجمل تلك القطعة ، وثانيها ما اسهل تحطمها "

فالحياة عبارة عن لعبة شفافة او مجموعة لعب شفافة تحن ندرك خطورة ان نلعب معها بعنف فنكون حريصين على وضعها في مكانها بهدوء وتأني .. والخدر الانساني هاجس لايفارقنا لذا فنحن دائما مثال للقلق ، فتكون العزلة ، والانطواء ملجؤنا ، وهي بقدر شكلها البراق الجاذب فانها عرضة للتلف .. ان تأثير هذه الوحوش الزجاجية المباشر مرتبط بقوة مع ( لورا ) التي صورها تينسي بأنها عرجاء في مسرحيته ، اما في الحقيقة الواقعية فهي تعاني من مرض عقلي ، ان تينسي يعرض في المسرحية كل تفاصيل حياته هو واسرته بأمانة الا هذه القضية ، وربما له اسبابه الخاصة ..

وتبقى الوحوش بالنسبة ل (لورا ) وكأنها شريان الحياة ، ولكن أي شرين ينفث دماءه سريعا ؟ ان هذه العلاقة البينة تعني تركيز المسرحية على عرض مأساة لورا بالشكل الاكبر ، والامثل ، دون اغفال المأساة (توم ) "امم تينسي قبل ان يبلغ الشهرة " أو مأساة (اماندا) أمه .... لذلك فالمسرحية فيها ما يقترب من فكرة مسرحية

(في انتظار جودو) لصموئيل بيكيت : الانتظار البائس الذي لايجدي نفعا ، اذ ان لورا تنتظر خطيبا لم يأتها الافي الأحلام ، ولذلك يستطرد (توم) : أصبحت فكرة اقتناء سيد لشقيقتي لورا تلعب دورا رئيسيا ومهما في حسبان والدتي ، فقد صار هاجسا مثل فعل من الافعال اللاشعورية ، وامسى طيف الزائر طاغيا على شقتنا الصغيرة ، نادرا ما كنا نقضي ليلة دون تلميح الى هذا الخيال ، هذا الشبح .. هذا الامل " وعلى الرغم من أن المسرحية تعني لورا بالذات فأنها لاتتبرأ من عرض مأساة توم متجلية عبر صراع الأم المتكرر من اجل ارجاع ولدها لصوابه واستقراره ، واتزانه ، غير ان الأخير يبقى العزلة المتحققة بالنسيان وحده لاغير " أنا ذاهب الى وكر الآثام ومآلف المجرمين يا اماه لقد التحقت بعصابة هوغان ، فأنا سفاك أجير ، واعير مجموعة من بيوت الدعارة في الوادي يا اماه ...أنا ذاهب الى ملاهي القمار "

والعزلة في المسرحية ثلاثية :

عزلة( توم ) المنشودة بالأساليب المذكورة سابقا ، وعزلة (لورا) الباحثة عن حل لها بزوج لن يأتي ، واستمرارها بممارسة اللعبة مع الوحوش الزجاجية التي تعني العالم المتحجر والحياة الجامدة .. والعزلة الاخيرة عزلة ( اماندا ) الأم حيث ان زوجها قد هجر المنزل منذ سنين طوال ...

وهكذا انتهت السنين ولم تنته زيارة معرض الوحوش الزجاجي؟

الخطاب الموسيقي وأثره النفسي
في مسرح الطفل بالعراق
أطروحة دكتوراه تقدم بها
ناصر هاشم بدن
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ـ جامعة البصرة ـ
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه
في الفلسفة ـ قسم الفنون المسرحية ( تقنيات )

بأشراف

المشرف الأول
أ.م.د. عبد الستار عبد ثابت

المشرف الثاني
أ.م.د. علي عبد الله

١٤١٧ هـ ٢٠٠٦ م

## ملخص البحث


آحتوت الأطروحة الموسومة (( جماليات الخطاب الموسيقي وأثره في مسرح الطفل العراقي )) على أربعة فصول تناول الفصل الأول منها الإطار المنهجي من حيث مشكلة البحث والحاجة إليه حيث وجد الباحث أن الخطابات الموسيقية في مسرح الطفل لها عظيم الأثر في تلقي العرض والاستجابة له من قبل الطفل وعليه فأنه يجب الاهتمام بهذا الأمر غاية الاهتمام . أما عن الأهداف فأن البحث يسعى لكشف أثر الخطاب الموسيقي على الطفل لتحقيق غايات فنية وتربوية سامية وبالتالي يُعد هذا البحث زاداً معرفياً للعاملين في ميدان الخطاب الموسيقي لمسرح الطفل أما الفصل الثاني والذي كان الإطار النظري للبحث فقد تضمن أربعة مباحث خاض الباحث فيها في المبحث الأول في موضوعة الجمال في الطبيعة والفنون عموما والموسيقى بشكل خاص .وفي المبحث الثاني تناول الباحث الخطاب الموسيقي وعناصره ومن ثم عرج على الخطاب الموسيقي الموجه للطفل ومواصفاته

وفي المبحث الثالث تطرق الباحث إلى الجانب النفسي للطفل وميوله وألعابه ، وتركيبته النفسية وغيرها .

وفي المبحث الرابع تناول موضوع مسرح الطفل من حيث نشأته وتطوره ودوره في مرحلة الطفولة . . وخلص من هذا كله إلى مواصفات أسفرت عنها الإطار النظري يقيس عليها عينّاته .

أما الفصل الثالث فقد كان فصل الإجراءات الذي عمل فيه الباحث إجراءات عملية أخرى نظريه وطبقها على شرائح مختلفة من الأطفال من حيث العمر والجنس والواقع الاجتماعي

أما الفصل الرابع فكان فصل النتائج والتوصيات التي توصل إليها الباحث


البنية الشكلية للون
في الرسم العراقي المعاصر " دراسة تحليلية "
رسالة ماجستير
تقدم بها
فريد خالد علوان الشويلي
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في
الفنون التشكيلية / رسم

بأشراف

أ.م.د. صباح احمد حسين الشايع

١٤٢٥ هـ ٢٠٠٤ م

## ملخص البحث


شهد القرن العشرين تحولات جذرية في الجوانب الفكرية والاجتماعية والاقتصادية جراء متغيرات عدة ألقت بظلالها على الادب والفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص فأحدثت تحولات وتطورات في اساليب الكتابة والاخراج ، وهذا التحول والتطور هو نتاج طبيعي وثورة حقيقية لتطور الفكر الانساني في مختلف نواحي الحياة البشرية . ومن اجل مواكبة هذا التطور السريع او اللحاق به فقد عمد بعض الكتاب الى عدم التقيد بالكتابة والاستفادة من أي تكنيك يحقق اكبر قدر ممكن من التعبير التصويري لاهدافهم ، ومنهم على سبيل المثال الا الحصر بريخت ، بيراندييللو، تشيخوف ، توفيق الحكيم، يوسف العاني وغيرهم ، وهؤلاء ركزوا على غياب الاطر التقليدية والقيم الثابتة ورفضوا التقيد بقوانين وعقائد مقننة سلفاً.

وكما ان للحرب العالمية الاولى والثانية تأثيراتها على الفكر والتحضر الثقافي عالمياً فان للحرب التي تعرض لها بلدنا الحبيب ومارافقها من تحولات في مجمل بنية الحياة اليومية وتأثيراتها التي انتجت مجموعة متفرعة ومتشابكة من الاشكال الدرامية ، ومنها الاستخدام الدلالي في كتابة النص المسرحي فالمسرح الحديث قد تجاوز مسرح الكلمة المباشرة ، رغم ان الكلمة في ذاتها نوع لفظي من العلامات تنطلق في دلالتها من قيمة اللفظ فأغلب الكتاب في بلدنا أخذوا يتجنبون الكتابة عن التغيرات الاجتماعية والسياسية والامنية وكثرة الممنوعات والرقابة فالتجأوا الى استخدام الدلالات داخل النص وبصورة كبيرة وهذا الاستخدام اما انه احدث تعقيداً في داخل النص الامر الذي

يجعل المخرج والمتلقي وحتى الممثل يعانون من صعوبات عند تجسيده او انه اغنى المضمون الفكري والاجتماعي وجعله اكثر وضوحاً وبساطة، ولكون كاظم الحجاج شاعر يكتب القصيدة الحديثة فهو يميل الى النص المتلىء بالدلالات والشفرات اللغوية لكي يمسك المفردة ويمارس (تشظية المعنى) وعلى هذا الصدد فارتأينا ان يكون خير مثال لنا، فتناولت الرسالة الدلالات الفكرية والاجتماعية في مسرحيات كاظم الحجاج والمعالجة الاخراجية لها كما يأتي:

الفصل الأول (الإطار المنهجي) وأشتمل على :-

١. مشكلة البحث

وتتحدد بالسؤال التالي ( ما الدلالات الفكرية والاجتماعية في مسرحيات الحجاج؟ ) وكيف لعبت دورها في تصوير الواقعين الفكري والاجتماعي.

٢. أهمية البحث والحاجة إليه

بوصفها دراسة معاصرة للدلالات الفكرية الاجتماعية في مسرحيات كاظم الحجاج ولفائدته لدارسي الدراما والمخرجين والمهتمين بالأدب والنقد المسرحي والباحثين في مجال الدلالات الفكرية والاجتماعية والمعطيات التي تقدمها للدراما

٣. هدف البحث

دراسة الدلالات الفكرية والاجتماعية في مسرحيات كاظم الحجاج عن طريق كشفها وشرحها ومعرفة معطياتها والدور الذي لعبته في تصوير الواقعين الفكري والاجتماعي.

٤. حدود البحث

وقد اتخذ البحث مسرحيات كاظم الحجاج الثلاث ميداناً للنظر المعاينة وهي (الممثل سنة ١٩٩٢) و (ملابس العيد ١٩٩٦) و ( الساعة ١٩٩٦ ) كتبت جميعها في محافظة البصرة .

٥. تحديد المصطلحات

أما الفصل الثاني فأشتمل على ثلاث مباحث الأول منها هو (الدلالات الفكرية في المسرحية العالمية ) وفيه تحدث الباحث عن الدلالات الفكرية في المسرح العالمي من خلال التسلسل الزمني لتطور مهمة الدلالات الفكرية في المسرح مع ذكر وتحليل بعض الأمثلة المختارة . والمبحث الثاني(الدلالات الاجتماعية في المسرحية العالمية) وفيه تحدث الباحث عن أهمية الدلالات الاجتماعية للمسرح من خلال الشرح وذكر وتحليل بعض الأمثلة المختارة وشمل المبحث الثالث (الدلالات الفكرية والاجتماعية في العرض المسرحي العالمي ) الذي تحدث فيه الباحث عن المخرجين المسرحيين العالميين ورؤيتهم الاخراجية لعدد من العروض المسرحية العالمية، ثم خرج الفصل الثاني بمؤشرات (ما أسفر عنه الاطار النظري) والتي تعتبر جواز المرور للفصل الثالث ثم الدراسات السابقة التي ارتبطت بمسرحيات كاظم الحجاج .

أما الفصل الثالث ( الإجراءات ) فقد تضمن إجراءات البحث للوصول إلى النتائج ومناقشتها وهي كالآتي مدخل وأربع مباحث أ-(الدلالات الفكرية والاجتماعية في مسرحية الممثل) ب-(الدلالات الفكرية والاجتماعية في مسرحية ملابس العيد) ج- (الدلالات الفكرية والاجتماعية في مسرحية الساعة)

د-(الرؤية الاخراجية لمسرحية ملابس العيد).

أما الفصل الرابع فأشتمل على نتائج البحث ومناقشتها وقائمة المراجع والمصادر مع الملاحق وملخص البحث باللغة الإنكليزية .

**مظاهر تجسيد الشعر في الرسم**

**العراقي المعاصر**

**١٩٥٥ ــ ٢٠٠٥**

رسالة تقدم بها

فراس عبد الواحد يونس الاسدي

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

كجزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في الفنون التشكيلية ــ رسم

بأشراف

أ.م.د. حسين علي البدري  أ.م.د. لؤي حمزة عباس

١٤٢٦ هـ  ٢٠٠٥ م

## ملخص البحث

كان لفن الرسم في مراحله المتعددة وجوداً اصيلاً راسخاً استطاع عبر سعة افقه وسحر ابداعه ان يرفد التجربة الانسانية بقيم خاصة فهو يستمد مواضيعه من تداعيات هذه التجربة اذ امكن ادراك سمات الاصالة فيه من خلال ميلهُ الى كسر عزلته وانفتاحه على مديات ابداعية أخرى. والتفاعل مع كل شيء حق اصبح بامكانه نفي عجز قدراته وتأكيد جنوحه نحو تعزيز نفسه عبر التواصل والانتماء وادراك طاقته في التجدد والانفتاح محاولا وعي عملية التواشج واستيعاب

قدراته على التواصل مع غيره و قابلية عناصره لاستقطاب عناصر فنية اخرى مختلفة من ناحية وسيلة الاتصال، دون أن يكون ذلك على حساب بنائه الجمالي.

لقد اثار مبدأ قدرة الفنون على استيعاب الاخر خيال الباحث محفزاً فكره العلمي للبحث في جانب مهم من هذه الظاهرة والتي تتلخص في الكشف عن (مظاهر تجسيد الشعر في الرسم العراقي المعاصر) تاركاً الباب مفتوحاً أمام الباحثين للكشف عن مظاهر التواشج في مديات ابداعية اخرى.

يتألف البحث الحالي من عدة فصول شكل الاطار العام للبحث الفصل الاول منه وقد ضم مشكلة البحث والحاجة اليه واهميته واهدافه متصوراً أن هناك مظاهر لتجسيد الشعر في الرسم ولكونها تعتبر ظاهرة في الرسم العراقي المعاصر ولعدم وجود دراسة متخصصة فيها رأى الباحث دراستها وفي سبيل تحقيق نتائج موضوعية قام الباحث بصياغة اهداف بحثه وقد تمحورت حول التعرف على السمات المميزة للرسوم المجسدة للنص الشعري لكي يمكننا من خلالها الكشف عن مظاهر ودلالات تجسيد الشعر في الرسم العراقي المعاصر محدداً البحث بحدود زمانية تمتد بسين ١٩٥٥_٢٠٠٥م وحدود مكانية تعد الرسم العراقي هو الحد الفاصل لها . كذلك حدد الباحث أهم المصطلحات في عنوان البحث التي ربما يحدث في تأويلها شيء من اللبس.

أما الفصل الثاني فقد شمل الاطار النظري للبحث وقد احتوى على خمسة مباحث ركز الاول على ظاهرة التشكيل المشترك بين الادب والفنون على وفق نظرة فلسفية يسلط الضوء فيها على اراء فلسفية لفلاسفة وكتاب حول علاقة الادب والفنون منذ العصر اليوناني حتى الوقت الحاضر .

أما المبحث الثاني فقد كشف عن علاقة الادب بالفن التشكيلي خلال مسيرته التأريخية مستعرضا هذه العلاقة خلال فترة فنون الحضارات القديمة الرافدينية والفرعونية واليونانية بشكل متسلسل الى ان يصل الى الفن المعاصر في العراق .

أما المبحث الثالث فقد كان اكثر تحديداً إذ اختص بدراسة السمات المشتركة بين الرسم والشعر في حين سعى الباحث في المبحث الرابع الى دراسة عناصر البناء الفني المشتركة بين الرسم والشعر .

أما المبحث الخامس فقد عمل على تحديد اهم المظاهر العامة لتجسيد الشعر في الرسم العراقي المعاصر و حددها بثلاثة مظاهر عامة :

١- (المجاورة) وتكون فيها اللوحة مجاورة للنص الشعري و غالبا ما نجدها في الدواوين الشعرية المصورة في قسم من النصوص الشعرية المنشورة في المجلات الادبية.

٢- (التداخل) ويكون فيها النص الشعري جزء من حروفية اللوحة.

٣-(الاستلهام) ويدخل النص الشعري في اللوحة دخولاً غير مباشر.

كذلك عمل الباحث على عرض تجارب الفنانين العراقيين المعاصرين الخاصة بهذه الظاهرة .

في حين سعى الفصل الثالث الى بيان المنهج الذي اعتمده الباحث في بحثه الحالي و حدده بالمنهج الوصفي اذ استفاد من كشوفات المناهج الجديدة في حل شفرات الاعمال الفنية وتأويلها ولم يكن انتخاب الاعمال الفنية الصالحة بمنأى عن فضاء هذا المنهج.

اما الفصل الرابع فقد تضمن عرض للنتائج التي توصل اليها الباحث من خلال تحليله لعينة بحثه في ضوء الاهداف التي صاغها ومناقشة النتائج و منها :

١ــ دخل النص الشعري في اللوحة دخولاً مباشرة اذ استوعبه المتلقي لصفته التدوينية حلته حروفية اللوحة وكان يحمل عدة دلالات واغراض منها قيمته التزينية الجمالية والتعبيرية الفكرية فقد يعبر عن الموروث بكل ابعاده وقد يعبر عن البيئة والجو الثقافي للفنان كما يكشف عن الايدلوجية الفكرية له.

٢ــ دخل النص الشعري في اللوحة دخولاً ضمنياً إذ أمكن الإيحاء به من خلال عنوان العمل ونوع المفردات التشكيلية الداخلة في اللوحة والعناصر البنائية المكونة له والاشكال الزخرفية والتعبيرية والدلالات التعبيرية للون وكذلك من خلال الصورة الشخصية للشاعر او من خلال استقدام السطوح التدوينية المعدة للكتابة كالرقيم الطيني القديم والالفاريز الكتابية الاسلامية والجلود المدبوغة والجدران القديمة فضلا عن استقدام عدة سطوح تصويرية للإيحاء بشكل الكتاب او الديوان الشعري .

كما وقد تميزت الاعمال بعدة سمات اهمها استعمال الأساليب الفنية التعبيرية والابتعاد عن الأساليب الشكلية للعمل على ادخال المتلقي في هذا المجال وعدم الانزواء خلف اللوحة والفنان، كذلك يلاحظ في الاعمال الاهتمام بالتقنيات الحديثة واستغلال الخامات المتعددة وبروز ظاهرة التوليف التقني.

أن هذه النتائج ادت الى بروز عدة استنتاجات كان من اهمها ان الرسم العراقي المعاصر قد نجح الى حد كبير في اثبات امكانيته الفنية المرنة عبر تقنياته الحديثة ومواضيعه العديدة القادرة على أقامة علاقات مختلفة على مستويات بسيطة ومعقدة وعبر طرق ووسائل متنوعة وصلت للمتلقي بشكل بصري او متخيل.

وأخيراً اقترح الباحث أعداد دراسات أخرى مكملة ومتوازية مع موضوع الرسالة الحالية لينتهي بتثبيت مصادر البحث وملاحقه.

التكوين الفني في الجداريات
الخزفية العراقية المعاصرة " دراسة تحليلية "
رسالة تقدمت بها
أوراس جبار سهيم البدران
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في الفنون التشكيلية ــ الخزف
بأشراف
الأستاذ الدكتور
صباح أحمد الشايع
١٤٢٦ هـ ٢٠٠٥ م

## ملخص البحث


كل شيء يتكون من مجموعة من العناصر والوحدات المختلفة بخصائصه التي لايمكن أن تكون كلاً واحداً مالم يكن بينها أنسجام وتناغم بحيث يكون كل عنصر مكملاً للعناصر الأخرى،ان كل الفنون ، تتألف من عدة عناصر أساسية منها الكتلة ، الخط ، اللون ، الأيقاع،التوازن ،الوحدة ،السيادة ، المنظور ، الأنسجام والتضاد . ولكل نوع من الفنون دراسات تبحث في عناصره التكوينية ومنها الأعمال الخزفية لما تمتاز به من قيمة جمالية ووظيفة نفعية ومقاومة شديدة للظروف المناخية ،وما تميزت به من تكوينات ألفت في أنسجامها مع بعضها أعمالاً مازالت شاخصة الى يومنا هذا ، فبتنوع طريقة التنفيذ وتنوع الأشكال والألوان المستخدمة والزخارف ، فضلاً عن مواضيعها من حيث الفكرة نال الخزاف العراقي شهرة واسعة فأنتج أعمالاً خزفية متميزة تحمل بين طياتها تكوينات فنية أمتازت بالجمال ، وبما أن هذه التكوينات لم تدرس من قبل الباحثين ولما لها من أهمية في مجال الدراسات خاصة في التكوين الفني في الجداريات الخزفية العراقية المعاصرة فقد وجدتها الباحثة مشكلة تستحق البحث .. شملت الدراسة أربعة فصول .

الفصل الأول تطرق لمشكلة البحث والحاجة اليه واهميته ، أما هدف البحث تحدد بالكشف عن عناصر التكوين في الجداريات الخزفية العراقية المعاصرة ، فضلاً عن حدود البحث وتحديد المصطلحات .

أما الفصل الثاني ألأطار النظري والدراسات السابقة . الاطار النظري، تضمن خمسة مباحث ، الأول يبحث في مفهوم التكوين في الطبيعة، في حين الثاني يبحث في التكوين في الفنون التشكيلية وتم التطرق فيه الى نماذج عالمية وعراقية في كل من الرسم، النحت، وعراقية في مجال الخزف المعاصر ، أما المبحث الثالث تم أعطاء نبذة تأريخية عن فن الجداريات الرافدينية، الإسلامية، العراقية المعاصرة . ودراسة الخزف العراقي المعاصر في المبحث الرابع فضلاً عن دارسة فن الفخار من ناحية نشأته وتطوره. بينما تناول المبحث الخامس القيم الجمالية التي تزخر بها الجداريات الخزفية العراقية المعاصرة.

أما الفصل الثالث، إجراءات البحث فقد حدد فيه المنهج المستخدم ومجتمع البحث وعيناته التي كانت لـ (ستة) خزافين عراقيين معاصرين معروفين بإنجازاتهم الخزفية المتميزة. والتي نفذت خلال الفترة بين(١٩٧٧ــ٢٠٠٠). فضلاً عن تحديد الأداة المناسبة له. ومن ثم تحليل النماذج المختارة في إطارين :

الأول / الوصف البصري للنماذج

الثاني / التحليل للكشف عن أبرز عناصر التكوين فيها .

أما الفصل الرابع شمل النتائج و الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. وكانت النتائج مستجيبة لهدف البحث والتي منها:

١ــ برز عنصر الخط في تكوين الأعمال الجدارية الخزفية، فقد أستطاع الخزافين توظيف أنواع عديدة منها خدمة الموضوع المنفذ واعطاء الدقة ، فضلاً عن الخطوط ودورها في خلق حركة وأيقاع من خلال توظيفها بطريقة جمالية، وظهر منها خطوط مائلة وحلزونية ومتعرجة.

٢ــ تحققت السيادة من خلال هيمنة اللون الواحد كالبني ،العسلي والشذري. وتحققت السيادة في الملمس. والشكل الذي يحمل دلالات رمزية . أوفي هيمنة الشكل العام على التكوين .

٣ــ الأيقاع جاء منتظماً ورتيباً نتج من تكرار الأشكال بالتساوي. والأشكال الزخرفية أعطت ايقاعاً. وقد يظهر الأيقاع حر غير منتظم.خلقت الخطوط بتنوعها أيقاعياً حراً .وايقاع حركي حرا. وفي بعض الأعمال يأتي نوعين من الأيقاع، رتيب وغير رتيب .

٤ــ اللون برز كعنصر مهم لخدمة الموضوع فبعض الأعمال تمتعت بالتنوع اللوني . أو تمتعت باللون الواحد. أو أستخدام الألوان الباردة في التعبير .

٥ــ التماثل حقق بدوره التوازن في بعض الأعمال لأنه أعطى الثقل نفسهُ بين أجزاء العمل .أو يتحقق التوازن من خلال اللون . أو من الأشكال وأثقالها. أو تناسب المفردات البصرية مع بعضها.

٦ــ جاء عنصر الأنسجام بين الألوان كتدرجات اللون الواحد.أو الأنسجام بين الألوان المتجاورة أو الانسجام بين الوحدات الزخرفية . وبرز عنصر التضاد بين اللونين المتقابلين .أو تضاد في الحركة .

البنية الشكلية للون
في الرسم العراقي المعاصر " دراسة تحليلية "
رسالة ماجستير
تقدم بها
فريد خالد عدوان الشويلي
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في الفنون التشكيلية ــ رسم
بأشراف
الأستاذ المساعد
د. صباح أحمد الشايع
١٤٢٥ هـ ٢٠٠٤ م

## ملخص البحث

يمثل اللون حافزا" مهما" للفنانين عبر التأريخ لأخراج أعمال فنية تحاكي القيمة العليا لرؤى المجتمعات من حيث الايحاء الجمالي المتوخى منها ، فدخل بذلك اللون حيز التحليل والتجريب لتخرج من ذلك ثمار الجهود المضنية التي بذلها المشتغلون في مجاله من فنانين وغيرهم ، ساهمت في اغناء القاموس اللوني بالمحصلات التجريبية ، مما امن انطلاق توجهات مختلفة في عصور مختلفة ، او في عصر واحد تحت الحاجة الى التجديد والتغيير ، لدرجة وصلت ببعض الفنانين الى ان يعرفوا باستخدامات لونية تميزهم عن سواهم . وقد اندرجت بمجمل هذه التنوعات الأتجاهية في فكر الفنان بعدالاطلاع عليها وبما ساند ظهور عدد كبير من المدارس والتوجهات ، كانت سمتها المميزة الرئيسية تقنيا" هي اللون ، فمثلت بذلك بداية القرن العشرين صعودا" ، المرحلة التي استقدمت الكثير من الانجازات البشرية في الفن ، من ثم جرى تعديلها أو تغييرها وبما يتلائم والذوق الذي يسود في أوساط الفنانين والمجتمع .

وكما مثلت أوربا في اوائل القرن المنصرم مركزا" بحثيا" لما سبق اكتشافه من اساليب ، مثلت كذلك منطلقا" لرفد العالم بالاتجاهات الحديثة في الفن ، فانتخب فنانو العالم منها ماياناسب رؤاهم أو ماينسجم مع فلسفة مجتمعاتهم ، ومن جملتهم كان فنانو العراق المعاصرون قد اهتموا بملاحظة مايجري من تطور فكري في العالم انطبع على العديد مما أخرجوه من لوحات . ولم يعن ذلك مطلقا" التقليد الخرقي أو السير في خطى جاهزة تم رسمها لهم . فقد أملت القدرة الابداعية لدى العديد منهم على ابتكار الطرق والاساليب الخاصة ، على الرغم مما تأثروا به من روافد الفن الغربي ، فضلا" عن اهتمامهم بما اكتنزوه من موروث فني يمتد عمره لآلاف السنين ، فخرجت من ذلك توجهات وأساليب أعطت للفن العراقي المعاصر سمات خاصة تميزه عن غيره من توجهات الفنون في العالم . وبالنتيجة أصبح الفن العراقي ميدانا" ثرا" يزخر بالجوانب الابداعية التي تستحق البحث والتقصي عن معانيها الخاصة. فكان للون من ذلك استخدام مميز عند فناني العراق تفرع في تنوعه بما يتناسب واجتهاد كل فنان ورؤيته تحت سقف المؤثر الاجتماعي العام ومحددات الانثروبولوجيا .

لذا اختار الباحث اللون ، وسيلة بنائية خالصة بعيدا" عن المضمون والمعنى الفكري الذي يحمله ، ليتعرف على امكانه للسطح التصويري من أشكال منظورة تولدت من اختلاف الدرجات والاصول اللونية ، بغية الوقوف على سماتها العامة والطرائق التي كونت بها ، فصاغ الباحث عنوانا لدراسته (البنية الشكلية للون في الرسم العراقي المعاصر : دراسة تحليلية) ليكون منطلقا" في بحث المشكلة.

وبهدف العرض الأكاديمي الدقيق لهذه المشكلة ، تم تقسيم هذه الدراسة الى أربعة فصول تضمن الفصل الأول الأطار العام للبحث، في حين كان الفصل الثاني للأطار النظري والدراسات السابقة، أما الفصل الثالث فتضمن أجراءات البحث وشمل الفصل الرابع النتائج والأستنتاجات التي تمخض عنها البحث بالمحصلة النهائية، وقد أشتمل الأطار العام للبحث توضيحا" لمشكلة البحث والحاجة اليه ومن ثم تبيان أهميته ،بعدها أستعرض الباحث أهداف البحث وحدوده وأردفها بتحديد للمصطلحات التي وردت أو التي تتعلق بعنوان الدراسة، مما ساهم في حصرها بمعرفات واضحة تسدد مسيرة البحث نحو الطريق السليم وبهدف الوقوف على الجوانب النظرية التي تتعلق أو تتصل بمادة البحث من لون وشكل وبنية، أحتوى الفصل الثاني على الأطار النظري للبحث والذي يقسم الى أجزاء شمل الواحد منها عنوانا" محددا" يدرسه الباحث بشئ من التفصيل بقصد الخروج بصورة واضحة عما يندرج في حدود المشكلة. ولكون اللون والشكل تاريخيا"تكون في بداية الأطار النظري، فقد سبق عرضها ترتيب وتسلسل المفردات المطروحة حسب أدراجها في عنوان الدراسة، لذلك خرجت مفردات الأطار النظري بالشكل التالي:

اللون والشكل تاريخيا"،البنية فلسفة" من ثم فنا"،تبعها الشكل فلسفيا" ثم فنا" بعدها البنية الشكلية في الفن، فالبنية الشكلية للون، فالعلاقة الجمالية للون والشكل، فجمالية اللون، وأخيرا" العناصر والأسس التشكيلية وعلاقتها باللون.أن عرض المفردات النظرية بهذه الكيفية ضمن الى حد كبير الخروج بحصيلة تعريفية وافية بما يتعلق بالبنية الشكلية للون، فدراسة الشكل واللون عبر التاريخ يدلي بما مرا به

سوياً" من أنعكاس فكري غير في مسارهما، ومن ثم عرض البنية من وجهة نظر المهتمين بها من الفلاسفة والمنظرين، تبعه عرض للبنية في الفن أشتقاقاً" مما تقدم من معطيات البنية في الفلسفة، ومن ثم أستعرض الباحث موضوع الشكل بذات الطريقة السالفة التي قدم بها البنية، ومما تقدم خصص الباحث جزءاً" للبنية الشكلية في الفن وكيفية قيامها في اللوحة الفنية، ليصب كل ذلك فيما يلحق من جزء والذي أشتمل على تبياناً" لمعنى ومفهوم البنية الشكلية للون، واستكمالاً" لما قد يتصل بالمشكلة موضوع البحث، عرف الباحث عن العلاقة الجمالية بين اللون والشكل ومن ثم جمالية اللون لأعطاء البعد المناسب عن ماهيته ، وتبعه أخيراً" جزء مخصص عن العناصر والأسس التشكيلية وعلاقتها باللون ليتمكن الباحث بعدها من الدخول بالصورة الأنسب الى الفصل الثالث الذي تضمن تحليلاً" للعينة، كما أحتوى الأطار النظري على عرض موجز للمؤشرات التي أسفرعنها أستقراء الفقرات النظرية السالفة ، تبعه تناول دراستين سابقتين عن اللون :

الأولى / دراسة عياض عبد الرحمن أمين الدوري والموسومة ( دلالات اللون في الفن العربي الأسلامي )

الثانية / لزهان علي جمعة الدوري .(جماليات التكوين في المدرسة الأنطباعية وأنعكاسها في الرسم العراقي المعاصر) .

وقد قام الباحث بأستعراضهما وتبيان أوجه المقاربة والمباعدة بينهما وبين الدراسة الحالية مع ذكر الفائدة المستحصلة منهما. وقد أحتوى الفصل الثالث على تحديد للمنهج المستخدم،وكذلك عرض المجتمع الأصلي والعينة المدروسة منه والتي شملت (٢٥) لوحة للرسامين المعاصرين في العراق تم أختيارها قصدياً"، تبعه تحديد أداة البحث . وبعد أن تم تحليل العينة خرج البحث بالمحصلة النهائية بجملة من النتائج وعلى النحو الآتي:

١. أستخدمت الألوان في الرسم العراقي المعاصرتبعاً" لأجتهادات الفنانين من حيث الموازنة بين الحارة منها والباردة، أو الميل نحو أد القطبين أو البناء باللون الواحد فقط.

٢. كانت السمة الغالبة للأشكال هي البروز فوق الخلفيات الداكنة والخالية من التفاصيل لغرض السماح لأكبر قدر ممكن من معالم الشكل بالظهور .

٣.استخدمت الأسس التشكيلية بتفاوت واضح من لوحة الى أخرى يدفعها لذلك الرؤية الفردية الخالص لكل فنان.

٤. تراوح استخدام الألوان بين كونها قيمة في ذاتها ينشد الفنان اظهارها ، وبين كونها مكمل جمالي يساق في خدمة الأهداف التي حملت على الأشكال والعناصر الفنية الأخرى .

٥. استخدمت بدرجات متفاوته اساليب الفن الغربي بطرائق مختلفة عكسها اللون المستخدم نوعاً" وتقنية ليتبين تأثير هذه المدارس على الفن العراقي المعاصر .

وبالأعتماد على النتائج المستخرجة من تحليل العينة ، وعلى معطيات الأطار النظري توصل الباحث الى عدة استنتاجات شملها الفصل الرابع مع النتائج وكالآتي :

١. اللون اهم عنصر مؤثر ومعبر في اللوحة ، يحدد كيفية ظهور الشكل والعناصر الأخرى منذ مسيرته الأبتدائية على السطح التصويري وحتى اكتمال اللوحة .

٢. تسهل قراءة البنية لبساطتها وبالعكس ، كما يسهل تنظيمها عندما تحتوي على عدد قليل من الألوان .

٣. وجود تفضيل لوني في مجتمع محدد يقود الفنانين الى التقيد به ، مما حدى بهم ان ينتجوا صيغ جديدة تخلع عليها الميول العامة تجاه اللون.

٤. يرتبط الشكل باللون ارتباطاً" وثيقاً" بحيث اصبح تلازمهما في العمل الفني من البديهيات المسلم بها.


تدعو...

مجلة فنون البصرة، كافة

الباحثين العراقيين والعرب

للمشاركة بنتاجاتهم البحثية في

مجال الفنون والآداب..

# مونودراما (الهزيان)

سامي تومان

**الشخصيات:**

جثتا شابين جنديين احدهما درس الفلسفه والاخر درس المسرح

جندي قروي جمعته بهما الحرب ... ماتا فظل وحيدا ..لاشيء سوى الموت

**المشهد :**

موضع قتالي في جبهات القتال .. اكياس رمل مصفوفة بالشكل المعروف ، محتويات الموضع .. حاجات الجنود في جبهات القتال .. صناديق العتاد ..الخوذ ، رايتين سوداء وحمراء .. يمكن تشكيل دبكور المشهد من تلك الاشياء.

جثة شهيد مسجاة في مكان من المشهد..

**موسيقى...**

يدخل جندي يحمل جثه شهيد مقطعة الاوصال ( اليدين واحدى الساقين ،،، والوجه مشوها )

يضعها ارضا يتنفس يبكي وبحالة اقرب الى الهيستريا

الجندي : غريبا على ارضك تتجرع الموت غصة بعد غصة ، وحيدا لاشريك لك فيه . ايه ياراضي غادرك الاحباب الواحد تلو الاخر لاتدري هل اختاروا ميتتهم ام اختارت لهم الاقدار ذلك.

(مستذكرا وهو يتوجه نحو الجثة الثانيه.. سعيد)

الجندي :سعيد.. سعيد (يحاول ايقاضه) لم تكمل بعد ذلك النقاش مع فرحان ، كنت قبل ساعات تسأله عن طعم الموت وعن رائحة الشهاده ، كنت مشغولا عنكما بمراقبة الساتر وكان فرحان يحلم ،،، دون جدوى .. هل اجابك عن ذلك؟

سعيد اجبني ما طعم الموت ، امي وصفته قبل ان تموت (الموت مر ياولدي) كنت اشك في ذلك وقلت ربما لأن طعم السكائر لازال في فمها فهي تشعر بالمرارة .. وانا اشعر بالعطش.... سعيد هل عثرت على ماء في المقطوره؟ شربت قبل ان تذبح ؟ ( يتفقد زمزميته يجدها مثقبه خالية من الماء يرميها الى السماء )... مياه الانهار العذبه تلعق فيها الكلاب... لا ادري لم اشكو وحدتي ، .... غربتي ، .... عطشي.

(مشيرا الى الجثة الاولى)... الزائر الجديد جاءك مخضبا با لدماء، مات عطشا وجوعا قبل أن يذبح... انهض يافرحان استقبل ضيفك فاني احب ان اروكيف ستستقبلونني في اليوم التالي .. ازح عنك هذا الخمول تحرك فانت اليوم نظيفا اكثر من امس دماؤك جفت وعطرك فاح شفتاك مخضبتان ووجهك ازداد بياضاً ، انت الفائز اليوم في مسابقة الجمال التي كنت تقيمها يوميا ( اخوان تره انا احلاكم ) ، انت الاجمل فقد حلقت لحيتك ولقطت وجنتيك وحاجبيك ، انت متهيأ هذه المرة اكثر من غيرها للقاء رباب.. كنت تراهن بأنك ستظفر بقبلة من وجنتيها أن رأتك بهذا الجمال ..... وأمك ( خالتي ....(يبكي ويؤدي اغنية شعبيه وهو يبكي خاله شلون بيه مادريتي).... ستضمك حتى انقطاع انفاسها وستقبلك عضا كما كنت تقول كأنها تريد ان تعيداجزائها التي خرجت قبل اعوام من بطنها .

(يصل قريبا من الجثه) ... سعيد يامن قبلتك الارض قبل كل الاحبه، الارض وحدها تعرف كيف كانت ملامح وجهك عند القبلة الاخيره سعيد .. ماذا لو استبقوا لنا جزءا من رأسك واضح المعالم، عينيك او شفتيك كي تظل علينا بابتسامتك الخجوله في تلك الليالي الموحشه (راضي اذا تريد تنام روح انا ما جايني نوم راح الزم واجبي وواجبك ويجوز اجرها للصبح).....

انا باق معك ساخدر الشاي وكن مستعدا لاكمال موضوع البارحه

(يتطلع الى الساتر .. حيث اصوات الانفجارات )

يبدو ان هجوما على تلك الجبهة قد بدأ ( يشعل الجوله ويعد الشاي )

حالة الانذار قصوى يتنبأون بهجوم اخر على جبهتنا ( ينظر الى سعيد بمراره )

سعيد مابك مالذي يقلقك الى هذا الحد....

(يجيب بلسان حال سعيد) .... كل الاشياء تحاصرنا... ملابسنا و اكياس الرمل.. القذائف .. حاجاتنا... تلك الاقنعة( مشيرا لى اقنعة الوقاية من الضربات الكيمياويه )... عالم مرعب تلك الاقنعه .. اقنعة للدخان واخرى للمبيدات واقنعة لفتح البطون اقنعة على صناديق العتاد واخرى على واجهة المسرح... اقنعة يرتديها رواد الماتم والعزاءات واخرى يرتديها المتلصصون عليهم... لثامات حمراء وسوداء وبيضاء كل حسب هويته... الكل مقنعون

لحظه واحده من فضلك لم افهم شيئا مما قلته .. الشاي اصبح

جاهزا وقدح كبير من يجعلني افهم كل شيء لا ادري لماذا لا استطيع ان اتحدث مثلكم ، من أين تأتي بكل تلك الكلمات،، ربما لانني حرمت من اكمال تعليمي لا استطيع ذلك.. ولكنني سأحاول ،،،، ماذا لو ابقضنا فرحان ليشرب معنا الشاي ويعينني على فهم افكارك

فرحان.. فرحان (للجثة الثانية)

استيقظ فقد نمت كثيرا هذه الليلة ..خذ هذا شايك وشاركنا الجلسة ارجوك.. انت تفضل الشاي باردا لا ادري لماذا

فرحان .. فرحان ، هيا حدثنا عن الكلية والمسرح والممثلين عن مغامراتك ومقالبك عن الحسناوت في كلية الفنون

عن الاناقة والعطور الجميله وعن حبك الذي لم يفلح

ارجوك استيقظ مثل لي دورا من ادوارك المضحكة ما عدت اطيق الصمت

اريد دورا مسليا .. اترك عنك الادوار الجاده

لقد خدمت الدولة بخدمات جليلة تقر بها ولامزيد ...( هاي شنو) .. وبعدين)

هل دفعوا لك اجرة السيارة التي تقلك الى اهلك عند منحك الاجازة الدوريه؟

وماذا ستحمل في حقيبتك الخاوية من هدايا للصغار غير الملابس القذره

غيرك ممن امطرت عليهم السماء يغدقون عليهم الاموال بأسماء وعناوين مختلفة اموالا تعفيهم حتى عن تلك الخدمة الجليله التي تتباهى بها انت وصاحبك،، بطون ممتلئه وافواه لا تفارق الحلوى والمقبلات ... سيارات فارهة لايعرفون كيف يديرون المذياع او الة التسجيل فيها..سهر ليلي مع الخمر والنساء ( تدخل موسيقى الخشابه يرقص معها بالم ) .

بطاقة تموينية اخرى .. زوج نساء وصندوق خمر وفخذ لحم ليليلا (يخرج دفتر الخدمة العسكريه من جيبه يمزقه بطريقة القاء النقود على الراقصات في تلك الليالي)

مايصرف في ليلة واحدة اضعاف ماتحصل عليه في سنة كامله

(تنسحب الموسيقى)

وحين نمر عليهم بملابسنا تلك نكون مثارا لسخريتهم البائسه فهم ينتشرون على قارعة الطريق بعد ان يستيقظوا مبكرين في الساعة الحادية عشر ظهرا بانتظار عودة الاعراض التي تدافع عنها ..... الطالبات يعدن من مدارسهن

لتستقبلهن تلك الافواه الفاغرة التي لاتخلومن بلادة رخيصة...

وحتى الفتيات تخلن عن تلك الفكرة القديمة ، شاب وسيم يحب حبا جارا يشتغل عاملا في الطين يوما او يومين ويستعير قميصا اوحذاءمن صديقه يضحي باشياء من اجل لقاء .. اموال الزكاة.. السيارات الفارهة وزجاجات العطر المستورده غيرت كل شيء (صمت وذهول )

الله الله ( يصفق ) .. ما هذا يا فرحان انت تتحدث عن الأشياء وكأنك حين تمر بها كنت تحمل الة تصوير... اما انا فلا اشعر بذلك حقا ان العقل نعمة.. سأحاول ان اكون مثلكما صدقني

( يرتفع صوت القصف ويقترب منه .. تسقط شظايا على الموضع )

(يجمع الجثتين يلملم الاجزاء المقطعه يحميها)

(سعيد خو ما بيك شي) ... فرحان لا تهتم القذائف ما زالت بعيده

( خوف ادري بيكم ما تخافون )

الآن انا بدأت اخاف... ثقل حملي .. جف فمي .. معدتي تتعتصر جدرانها .. اخاف ان اترك موضعي اخاف ان لا اودي الأمانة.. اخاف ان لا يصل منا احد لأهله

سعيد .. الان فقط فهمت قلقك .. الان تجرعت حصارك

حصارك مرعب ياسعيد...قذائفهم.. طائراتهم ..ساستهم يحاصروتك .. ونحن ايضا نحاصرك

اكياس الرمل .. ملابسنا الصفراء... بنادقنا .. ضابط الاعاشة حين يهرب الارزاق يحاصرك ايضا

لا ادري كم انا ( فطير ) لم اكن اشعر بذلك .. كنت تشعر به لوحدك فكنت احاصرك

(يقترب صوت القذائف)

لاتنظر لي هكذا لست جبانا او خائنا ستصل الى امك هذا عهد مني

(هامسا لنفسه ) .. ياله من عهد.. كيف وأي هدية تلك التي تحملها معك

فرحان مالذي يضحكك اتظنني جننت ام انك فرح بما انت فيه .. اطمئن ياحبيبي ستصل الى امك وهذا عهد

يلملم الجثتين يضعهما على بطانيه يسحبهما و يتصاعد القصف

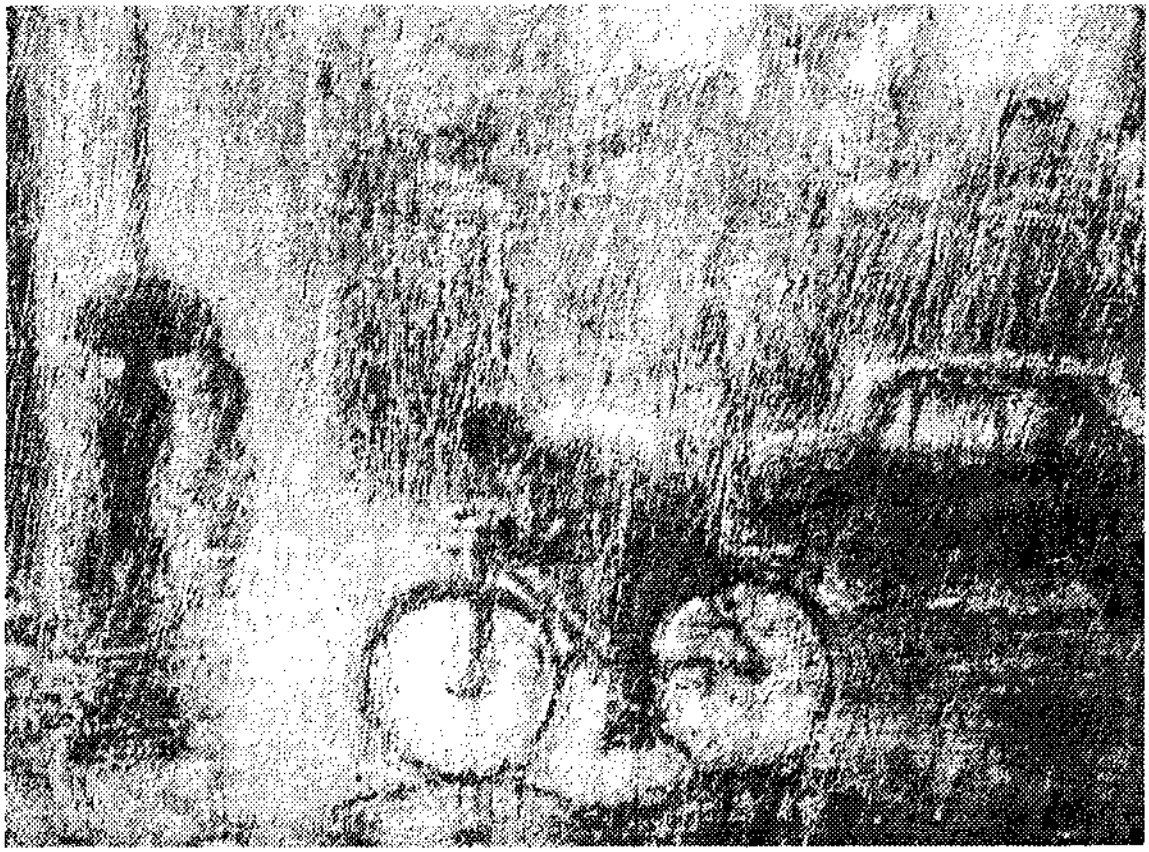
ساخرج من هنا .. لا ربما اصبحت تلك الارض معركة

ساخرج بهذا الاتجاه .. لا لا أريد ان اقع بأيديهم

اذن من هنا .... فرق الإعدام

ساخرج من هنا (باتجاه الجمهور ) .... هل فيكم من يحميني؟

.. انتهت ..



## ياسين وامي ناصر

* مواليد البصرة ١٩٧٣ .
* ماجستير فنون تشكيلية .
* تدريسي في كلية الفنون الجميلة ـ جامعة البصرة .
* مدير الأنشطة الفنية بجامعة البصرة .
* عضو جمعية التشكيليين العراقيين .
* ثلاث معارض شخصية .
* مشاركات عديدة في معارض الفن العراقي المعاصر .