العدد الثالث ـ السنة الثانية ـ ٢٠٠٥

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 عبدثابت البيضاني

سكرتير التحرير

أ.م.د.عبد الكريم عبود عودة

هيئة التحرير

أ.م.د.حسين علي البدري — أ.م.د.مجيد حميد جاسم

أ.م.د.طارق عبد الكاظم العذاري — أ.م.د.صباح احمد الشايع

م.ناصر هاشم بدن

شروط النشر

١- هدف المجلة نشر الأبحاث العلمية الأصيلة ذات المستوى المتميز التي لم تنشر سابقاً في مواضيع الفنون الجميلة .

٢- تخضع البحوث المقدمة للتقويم من قبل اختصاصيين من داخل القطر وخارجه.

٣- تنشر الأبحاث باللغة العربية وعلى الباحث تقديم نسختين من النص الكامل للبحث مطبوعة على وجه واحد (A4) بالإضافة إلى 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 الأسطر وفراغين بين الفقرات.

٤- على الباحث تقديم ملخصات باللغتين العربية والإنجليزية بحدود (١٥٠) كلمة لكل ملخص .

٥- يدفع الباحث مبلغ (٤٠٠٠) أربعة آلاف دينار للتقويم و(١٠٠٠٠) عشرة آلاف دينار لنشر البحث في المجلة .

٦- يخضع تسلسل المواد لاعتبارات فنية .

٧- تعنون جميع المراسلات والاستفسارات إلى العنوان :

(كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة- سكرتير مجلة فنون البصرة)

E-mail: finoonalbasrah@gawab.com

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

ما أن صدر العدد الثاني من مجلة (فنون لبصرة) حتى وصلنا من الكتب الرسمية والرسائل ، ما يعزز الثقة في النفس ويرتقي بالهمم إلى أفاق أعلى . حين وصفت ذلك العدد ب((الناجح)) و((المتقن)) فنيا وفكريا، رغم بساطة الأدوات والإمكانيات المتاحة.

وإذا كان الرسول الأعظم (ص) قد دعا باستنزال شآبيب الرحمة على كل أمرئ عمل عملا فأتقنه ، فلا يسعنا هنا إلا إن نقول ، أن إتقان العمل في أنتاج هذه المجلة والاستمرار في إصدارها ، سيكون رائدنا وحادينا وسنحشر كل طاقة شريفه ونبيلة لتحقيق هذا الهدف ، ولن نرضى عن ذلك بديلا ، ولازلنا نجدد الأمل ، وللأمل في نفوسنا طاقات تتفتح بلا حدود في أن تجذب هذه المجلة ما نطمح إلية من أقلام الباحثين الجامعين الجادين الذين سيسبغون على مجلتنا من خلال ما يكتبون من الأرفع والأروع ، غلائل من الهيبة والجلال ، والحمد لله رب العالمين.

رئيس التحرير

محتويات العدد

كلمة العدد	رئيس التحرير	
مسرح الحكواتي (رؤية سياسية عربية معاصرة)	ا.م.د. طارق عبدا لكاظم العذارى	4 - 13
التأثير الاجتماعي للألوان	ا.م.د. حسين علي البدري	14 - 22
اتجاهات ومفاهيم تلقي الأداء التمثيلي (الاندماج_ التغريب)	ا.م.د. عبدا لكريم عبود عودة	23 - 28
الدلالة الخفية في اللغة الصوفية	ا.م.د. حسن جبار محمد	29 - 34
التصاميم الشكلية واللونية في أقمشة الستائر	م. محمد عزيز علوان	35 - 51
توظيف حكايات ألف ليلة وليله في شهرزاد احمد جمعة	م.د.ثورة يوسف يعقوب	52 - 56
مقومات تطبيق درس الموسيقى والإنشاد في المدارس الابتدائية	م.م.احمد إبراهيم محمد	57 - 64
تأملات في جذور الظاهرة المسرحية العربية وتأريخها	م.د.حسن عبدا لمنعم عبدا لمحسن	65 - 70
البنية التكوينية للنحت المصري المعاصر	م.م.محسن علي حسين	71 - 85
من ذاكرة المسرح في البصرة		86 - 89
المسرح التعليمي	الباحث المسرحي جبار صبري العطية	90 - 98
مسرحية العدد يا للغرابة	تأليف: د مجيد حميد جاسم	99 - 113
مقالات فنية		114-119
رسائل جامعية		120-124
لوحة العدد		

تصميم الغلاف: د.حسين علي البدري

الاخراج الفني : شذى مرسال محبوب

مسرح الحكواتي
رؤية سياسية عربية معاصرة

أ.م.د. طارق عبد الكاظم العذاري
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مشكلة البحث و الحاجة اليه:

المسرح شكل جماعي من أشكال التعبير الإنساني ، ووسيلة من وسائل الاتصال الحي ذات الأثر المباشر في نفوس المرسلين (الممثلين) والمتلقين (الجمهور) على حد سواء . ولكل امة أو شعب من الشعوب صراعاته وموضوعاته التي يعاني منها و تساهم بشكل مباشر أو غير مباشر بالتأثير في أسلوب الفنان واختياراته الجمالية والنفسية و الاجتماعية . والفنان المسرحي العربي الواعي لا يختلف عن سواه في هذا المنظور العام بل هو – ربما- الأكثر حساسية لوعي وهضم الجديد . وقد مر مسرحنا العربي خلال فترة السبعينات بمرحلة نهوض فني كبير ، تساوقت مع الوعي الثقافي و السياسي الذي عاشته البلدان العربية. فظهرت تجارب بالغة الأهمية في مصر والمغرب وتونس والكويت والعراق ولبنان والأردن وفلسطين ، وليس بعيداً عنا المسرح التجريبي ، الاحتفالي ، السامر، فوانيس، الهناجر، بلالين، ومسرح الصورة . وهذه التجارب وسواها عملية بحث متقدمة في مصير الفن والفنان المسرحي ، وأثبات الهوية العربية الإنسانية . وتعد تجربة الفنان الكبير (روجيه عساف) وجماعته ،المسماة (مسرح الحكواتي) من البصمات الواضحة في مسرحنا العربي في التنظير و العمل المختبري كذلك . فهي تجربة زاوجت بين الأطر المحلية والعالمية ، و استطاعت أن تستخلص نتائج باهرة في مجال قراءة التراث العربي ، قراءة سياسية معاصرة

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تسليطه الضوء على تجربة من تجارب المسرح العربي المعاصر ، والتقائها مع تجارب المسرح الأوربي الحديث . مما يدل على طليعية المخرج المسرحي العربي ، وقدرته على مواكبة الفن المسرحي العالمي

هدف البحث:

يهدف البحث التعرف على تجربة المخرج روجيه عساف في فرقة مسرح الحكواتي وخاصة في المجالات النظرية و التطبيقية والتي ظهرت كأسلوب فني مسرحي نابع من رؤية فكرية ناضجة .

حدود البحث:

تجربة روجية عساف وأعماله التي أخرجها لفرقة مسرح الحكواتي.

فرقة مسرح الحكواتي

تشكل مرحلة السبعينات نقلة نوعية على صعيد الفكر السياسي والثقافي و الاجتماعي العربي . وشهد المواطن علامات النهوض والحماس في كل مجالات الحياة ، و كان لذلك أسباب محلية و قومية و عالمية معروفة بالنسبة للمتابع السياسي و الثقافي . حيث ظهرت على الساحة السياسية و الثقافية مجاميع من الأحزاب والتشكيلات الأدبية ذات الأهداف المحددة و وتنادي بإنماء الروح التحررية والاستقلالية . وفي هذا المناخ تشكلت بعض المجاميع المسرحية والفنية في عموم البلدان العربية . ومن هذه المجموعات فرقة مسرح الحكواتي في لبنان التي ظهرت للوجود عام (١٩٧٧ من مجموعة غير متفرغة للمسرح ، طلاب وأساتذة وموظفين التقوا على قناعات مشتركة .) (م:٩،ص١٢٥). لم يكن معظم الفنانين العاملين في الفرقة من المتخصصين في فنون المسرح و الدارسين له . أي إن الهم المسرحي المهني لم يكن الأساس في عملهم ، لكن القناعات الفكرية والسياسية كانت الأرضية المشتركة التي انطلقوا منها ، و كان المسرح ووسيلة التوصيل والتواصل مع الجمهور ، وهو الأداة لتحقيق أهدافهم . كما أن انتماءاتهم إلى شرائح اجتماعية مختلفة تجعله في صراع

محتدم بين واقع اتحداراتهم والأهداف التي يرسلونها للمجتمع . فهم دعاة لحركة اجتماعية إصلاحية أكثر منها فنية ، خاصة عندما يحتدم النقاش حول فكرة أو موضوع أو شخصية مسرحية مستلهمة من التاريخ القديم والحديث . فالتنوع الفكري الذي يحمله هؤلاء الهواة ، لا بد أن يترك أثره على اختياراته الفنية ، بعيداً عن القوالب الجاهزة المأخوذة من تجارب المسرح العالمي

التعريف:

لا بد لنا من تعريف الحكواتي ، لأنه تسمية مأخوذة من تراثنا العربي القديم ، وليست وليدة الحاضر ، فهو مفهوم أدبي أكثر من كونه مفردة لغوية قاموسية ذات معنى محدد . (فالحكواتي – كما معروف في تراثنا- قاص ماهر يجيد الحكاية ويشفع حكاياته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والأصوات ، أي انه يهدف بواسطة الإشارات والحركات التي يستخدمها أثناء العرض إلى إيضاح وتجسيم ما يرد أن يقوله ، فكان عمله صورة من صور التمثيل ، لكن هذا التمثيل كان يؤدى بواسطة شخص واحد بلا مشاركة ممثلين آخرين . ولهذا كانت الجماهير العربية تجد فيه ما يقدمه الحكواتي تسلية ومتعة عظيمتين ، حتى كأنها كانت تتخاصم بينها أحيانا من شدة التأثير الذي يتركه الحكواتي في نفوسها) (م:١،ص٨٨). يعتمد تأثير الحكواتي على الإلقاء ، فكما هو معروف إن اللعب بالصوت يؤثر بالسامع ، أما الإيماءات فهي تحاول تقريب الصورة التي يستدعيها الراوي من الماضي بشحذ خيال الجمهور، فكانت هناك إشارات للأزياء والحركة والابتسام والحزن . وكل هذه العلامات تعمق لدى المتلقي الإحساس بالماضي والصورة الحية له واستعادة التجربة وبالنسبة بمواضيع القصص والحكايات ، فكانت مأخوذة من تراث العرب مثل (ألف ليلة وليلة) و(شمشون ودليله) و(الشاطر حسن) وغيرها من الحكايات الشعبية والخرافية التي تنتهي دائماً بحكمة أو عظة تفيد الناس في حياتهم الاجتماعية وإذا كانت هذه وظيفة الحكواتي ودوره في الحياة الاجتماعية ، فأن الدراما أعطته وظيفة أخرى ، حيث أخذت الجانب التقني والتوصيلي في أدائه ، وحسن استقبال الجمهور له لتبني عليه فرضية جمالية جديدة . وقد (عاد مسرح الحكواتي من التراث . لكنه لم ينتشل منه صورة الأمير والبطل المتميز ، انتشل منه الشخصيات الشعبية ، وقدرتها على الصدام الإنسان القادر على الانطلاق من هموم يومية إلى استنتاجات سياسية . قدم الشخصية الشعبية حية على مستويات . لكنه قدمها أصيلة ، قادرة على الحكم والتمييز السليم . ليست ذليلة مغفلة ، بل قوية ، ذكية متمردة ، هي التي تملأ شوارع دمشق و المدن السورية أيام الاحتلال الفرنسي) (م:٩،ص١٣٠) استلهمت رؤية مسرح الحكواتي الشخصية ، ليس بأبعادها الأسطورية أو الخرافية ، بل بواقعها المعيش ، وخاصة الجانب السياسي منها وهذا التحول لم يأتِ اعتباطياً ، وإنما كان اختياراً واعياً و فرقاً جوهرياً بين الحكواتي الشخصية التي تسرد القصص و الروايات ، وبين جماليات مسرح الحكواتي المعاصر . وهذا الاستلهام والتحول كان جراء تفاعلات وحاجات سياسية عربية وعالمية أملتها ضرورات قومية . فالشخصية في مسرح الحكواتي تحمل هموم شعب ، وتطرح نفسها كأنموذج معبر عن مرحلة تاريخية يعيشها العرب في فكرها وسلوكها . وإذا كان الحكواتي في السابق يتندر على الشخصيات ويحملها أنواع الفكاهة ليستميل الجمهور . فأن مسرح الحكواتي يجعل شخصيته ناقدة واعية فاضحة لعيوب الحكام و الساسة والمجتمع ، حتى ولو لم يتعاطف معها الجمهور أو ذوي الشأن لقد حاورت شخصيات مسرح الحكواتي الحس الشعبي لدى الجمهور لتوصيله إلى قناعات فكرية و سياسية تستجيب مع المرحلة التي يعيشها ، وهذا يتطلب تعبئة الشخصيات بالفكر الطليعي الذي يستطيع أن يقود الجماهير نحو الأهداف المرسومة . وإذا كان الحكواتي يميل إلى تخدير الجمهور بوجود بداية ووسط ونهاية منسجمة وترضي المستمعين ، بحيث ينصرفون إلى بيوتهم وهم مسرورون . فأن مسرح الحكواتي يجعل المشاهد مشاركاً فعالاً في المشكلة والحل ، لأنها جزء منها لا مستمع لها فقط .

فلسفة مسرح الحكواتي:

لكل تأسيس سياسي أو ثقافي ، رؤية واضحة وهدف محدد يسعى للوصول إليه . كما إن عليه أن يحدد بالضرورة تلك الرؤى و الأشكال التي يتقاطع معها ، ومن خلال معادلة الأشياء التي يريدها والأخرى التي يرفضها تتحدد هويته وإطاره الفني الجديد . ويوجز الفنان بطرس روحانا عضو فرقة مسرح الحكواتي أهداف فرقته ، بأن (المسرح الذي عرفه لبنان في أواخر الخمسينات وخلال الستينات وحتى عام ١٩٧٧ مرفوض لعدة أسباب ، أهمها :

١– إن هذا المسرح يمثل الفكر الأوربي بعلاقات الإنتاج السائدة في أوربا ونتيجة لإفراز هذه العلاقات منذ الثورة الصناعية وحتى اليوم .

٢ــ انطلاقاً من النقطة الأولى اعتبرنا إن هذا المسرح الدخيل لا يتلاقى مع ذوق جمهورنا الشعبي الوطني الذي ينبغي التوجه إليه ، وهذا المسرح يفتقد عناصر التعبير التي يعرفها شعبنا في تراثه.

٣ــ العلاقة القمعية التي يمارسها هذا المسرح على الجمهور انطلاقاً من ذكرنا سابقاً ، إضافة إلى الإيهام المسرحي .) (م:٩،ص١٢٦) . رفضت جماعة مسرح الحكواتي أسلوب الإنتاج المسرحي الذي كان سائداً في لبنان - وفي الوطن العربي ضمناً- لأنه - وحسب اعتقادهم - لم يلبِ حاجاتهم الفكرية والفنية ، باعتباره نموذجاً وافداً من الحضارة الأوربية وإفرازا لأوضاعها السياسية و الاقتصادية . شاعت فكرة البحث عن أساليب وطرق فنية ، مبنية على منظومة جمالية عربية فترة السبعينات من القرن الماضي بشكل حاد ، وهذا البحث صار متمشياً مع الفكر الثقافي و السياسي برمته . وأرسى أسسه على أساس رفض الأخر الأوربي برمته ، وهذه نظرة ميكانيكية لأنها ربطت ربطاً مباشراً بين البناء الفوقي و التحتي للمجتمع ، دون النظر إلى إمكانية الأساليب المطروحة في توصيل أفكارنا للجمهور ومدى تقبله لها . لقد شاهد جمهورنا العربي الأنموذج الغربي للمسرح وعايشه حوالي قرن من الزمان ، إلى أن جاءت الجماعات التي تنادي بإيجاد خصوصية فكرية وجمالية نابعة من تراثنا العربي و الشعبي ، على اعتبار إن المشاهد العربي يرغب في مشاهدة عرض مسرحي مبني على أساس قالب مسرحي عربي خالص . وهذا المطلب سياسي أيضا ، حيث سعى رجال السياسة العرب إلى إيجاد نظرية سياسية عربية مستلهمة التراث العربي ومعطياته الدينية والفكرية والأخلاقية ، مع إمكانية استفادتها من الفكر العالمي ، الذي يمكن تطبيقه في الساحة السياسية العربية . دأب المنظرون المسرحيون العرب على رفض الشكل الأوربي للمسرح ، معتقدين إن هذا التصميم يبعد المشاهد العربي عن الموضوع المطروح وعقد التواصل مع الفنانين ، وبالتالي فهو شكل يقمع المشاهد ويصنع مسافة من الإيهام التي يرفضها المخرجون العرب ، لأنها تهمش دور المشاهدة الفاعلة . وفي هذه النقطة يلتقون مع اغلب المدارس المسرحية الحديثة التي رفضت مسرح العلبة الإيطالي ، وجعلته فضاءات جديدة يختارها المخرج وفق الرؤية التي تنسجم مع عرضه المسرحي

النص المسرحي:

هو الإناء و المادة الأساسية الذي تنطلق منها الرؤى و الأشكال و الأساليب الجمالية المسرحية ولكل مبدع مسرحي ، منظراً كان أو مخرجاً ، فأنه يوظف النص بما يتلاءم و منهجه النقدي و الجمالي . وجماعة الحكواتي لا تختلف في منظورها للنص عن المبدعين أصحاب الطروحات الجديدة و الخاصة . فهم يعيدون قراءة الأشخاص و الأفكار و التاريخ بما ينسجم و رؤيتهم الحاضرة ، والتي تحرك المتلقين باتجاه فكر المسرح الجديد . (مسرح الحكواتي بصفته الخاصة يبني فكرته على أساس البحث عن قصة أو حكاية شعبية من التراث و التاريخ يختارها القائمون بالعملية المسرحية و رسم الأفكار الجوهرية لكل مشهد على حدة ضمن سياق مسرحي مترابط . و يشدد بيان مسرح الحكواتي على أن يشارك الجميع في تكوين فكرة المشهد الذي يطرح للمناقشة في اجتماع عام. وأكثر من ذلك فأن النص الحكواتي قابل للمراجعة و التعديل قدر الامكان وفقاً لتفاعل الممثلين و المشاهدين أثناء التمارين و التأثير أثناء العرض.) (م:٨،ص٣٠). لا استلاب لأحد وإشراك الجميع في عقولهم و ذواتهم لتحقيق المنجز الإبداعي ، وهذه صيغة متقدمة لإبعاد سلطة و دكتاتورية المخرج أو المؤلف والممثل النجم . ن مساهمة المجموعة وطرح كل ما يخطر ببال أي عضو منهم ، تضفي على العمل روحاً ديمقراطية ، و جماعية الروح الصادقة التي تنشد الإبداع هدفاً لها لأن عقل كل فرد و ما يختزنه من خبرات ووعي سياسي و اجتماعي يعد إضافة نوعية للنص المكتوب ، لأنه يبعث الحياة فيه من جديد و يصبح أكثر حياتية . ويتطور العرض دائماً من خلال تفاعله في فعل المشاهدة و ردود الأفعال الآنية ، ولا يبتعد عن الجمهور صاحب المصلحة الحقيقية في فكر العرض و مادته و موضوعه . ووصل حد التفاعل بين العاملين في الفرقة إلى:

١. اشتراك الجميع في تكوين فكرة ما ، تكتب فوراً و البعض يشارك في الكتابة في حين يشارك البعض الآخر في تغيير الألفاظ و العبارات حسب خبرته .

٢. بعد الاتفاق على فكرة محددة يقوم شخص أكثر موهبة بتقديم مشروع يخضع لمراقبة الجميع وإطلاعهم علية فأما أن يوافقوا عليه أو يرفضونه أو يقترحون التعديلات . (م:٩،ص١٢٦) .كان التأليف الجماعي سمة أساسية من سمات عمل الفرقة على النص المسرحي ، فهي تعني موت المؤلف الفرد وإحياء لفكرة روح الجماعة التي تعاني و تلتقط من الواقع والتاريخ ما يسهم في عرض الواقع الاجتماعي و تحليله

ونقده . لعل التنوع الفني أو الطبقي الذي ينحدر منه الفنانون يغني النص الأدبي و دراسته و أهدافه ، لأنه يؤكد ذواتهم في العمل المسرحي .كما ان المجموعة حريصة على الجانب

التقني في كتابة النص بالمستوى الذي يضم كل هذا التنوع في الأهداف و المشاهد المرسومة لها . ويمارسون عمل النقد أيضا لغرض التعديل والإضافة والحذف . و بالنتيجة تضعف الفردية إلى ابعد حد و يزدهر روح الفريق الواحد . إن الأفكار التي تحاول المجموعة توصيلها ليست تاريخية فحسب ، وأنما كان للواقع حصته أيضا في اختيارات الفنان (روجيه عساف) وجماعته . (ومن العروض التي قدمتها الفرقة "من حكايات سنة٣٦" وهي مسرحية اعتمدت على قصة واقعية شعبية جرت أحداثها في منطقة بني جبيل للإفراج عن زعمائها الوطنين الذي اعتقلتهم سلطات الانتداب الفرنسي) (م:١،ص٨٩) . استفادت مجموعة الحكواتي من معطيات التاريخ اللبناني السياسي ، وبذلك تميز مسرحهم بالرؤية والموضوع السياسي الذي يهم الحس الشعبي و يحرك المشاعر الوطنية لدى جمهور المشاهدين لقد كانت الجوانب التاريخية والشعبية و المواقف السياسية قوة محركة لأفكارهم و نصوصهم المسرحية التي يلتفون حولها بملاحظاتهم النقدية ومتابعاتهم لها بعد عرضها على خشبة المسرح . ومن خلال طروحاتهم التقوا مع اتجاهات عالمية سابقة لهم أو معاصرة مثل (المسرح السياسي) لبسكاتور أو (المسرح الأيديولوجي) لبرخت .

أسلوب العرض:

يعد أسلوب العرض المسرحي خياراً جمالياً و تقنياً للمجموعة . لأن الفرقة اختارت من بين مجموعة أساليب عالمية و محلية ، أسلوب و معالجات فنية خاصة بها . ومثل هذا الخيار لا يأتي من فراغ ، بل دليل نضج فني و معرفي كبير . وأول ما يكشف عنه إطلاع على مدارس الفن المسرحي ودراسة اجتماعية لتلقي الجمهور للأنموذج الفني المطلوب، و الذي يمكن أن يحقق تأثيراً كبيراً في عقولهم و مشاعرهم . إن أساليب العروض المسرحية المعاصرة ، تراوحت بين الإنتاج الباذخ والفقير ، وكل منهما نابع من فلسفة ورؤية المخرج و طبيعة عمل الفرقة المسرحية . وكان موقف فرقة مسرح الحكواتي يدعو إلى تبسيط وسائل العرض والاقتصاد في التكاليف المادية . (وتدعو جماعة المسرح الحكواتي أيضا إلى أقصى حد ممكن لكي يصبح المسرح شعبياً مستقلاً عن أي سلطة أو نفوذ . وتعتقد هذه الجماعة كذلك إن استخدام وسيلة الحكواتي كفيلة بكسر الإيهام المسرحي و تحطيم الجدار الذي يفصل خشبة المسرح عن صالة الجمهور لان الحكواتي سيعقد علاقة مباشرة مع الجمهور، كما ان هذا الجمهور مدعو بدوره للمشاركة في تنظيم العروض يضاف إلى ذلك انه ينبغي على القائمين بالنشاط المسرحي أن يمارسوا فنهم في أماكن تواجد الجماهير و بينهم .) (م:٨،ص٣٠) . كانت دعوتهم واضحة للاستقلال عن الجهات الرسمية و الحكومية خشية أملاءات الأفكار وأساليب إنتاج تلك الجهات على فكر ونهج الجماعة المسرحية . لان العرف السائد في العالم العربي ، تبعية الثقافة للحكومة . ولا تدعم الحكومات أي نشاط يتعارض مع برنامجها السياسي. وهذا الاستقلال الثقافي يكلف تلك المجاميع أثمان وتضحيات باهضة ، لكن رسالة المسرح ، وموقف هؤلاء الفنانين الرائعين هو الابقى في رسالة المسرح العربي .كما أن قلة التكاليف الإنتاجية على العروض ، تعطي فرصة للطبقات الشعبية لمشاهدتها و التمتع بها و الإفادة من أفكارها الطليعية المطروحة . وهذا ما حدا أيضا بالفرقة للتواصل مع جمهورها و الوصول إليهم وتقديم عروضهم ذات البعد السياسي التعبوي لهم .و استفادوا تقنياً من البناء الدرامي لشخصية الراوي و إمكانية انتقاله من حالة الإيهام إلى كسر الإيهام في تبديل شخصيته و استخدامه لأدواته ، وتغيير أماكن تواجده في الصالة أو على خشبة المسرح .إن تقنية (كسر الإيهام) التي نادى (برخت) وجدت صداها في مسرح الحكواتي وذلك بجعل الجمهور يواجه مصيره و يختار موقفه السياسي والفكري بوعي ، و يناقش الأفكار التي يطرحها العرض المسرحي ليخرج بعد ذلك مقتنعاً بما يخطط و يعمل .وقالوا (إن "الحكواتي" وسيلة فنية تضمن كسر الإيهام المسرحي و إزالة (الحائط الرابع) الوهمي الذي يفصل بين المتفرجين وما يجري أمامهم من أحداث ، كما يساهم في إلغاء المسافة بين الممثل والمتفرجين ، حيث يقوم هذا (الحكواتي) بربط الأحداث و التعليق عليها و تجسيد المشاهد بواسطة (أدوات بسيطة مكشوفة) كما إن هذا (الحكواتي) لايرتبط بالمنصة المسرحية التقليدية المتعارف عليها ، بل يستطيع أن يقدم حكاياه الشعبية الدرامية بعيداً عن أبنية المسارح المغلقة – وهذا ما نجده واضحاً في البيان المسرحي اللبناني الذي ينص على ضرورة التوجه القصدي إلى الجمهور– أي إن الفئات الشعبية في أماكن تواجدها – مما يؤمن قدر الامكان الشرط الموضوعي لان يكون الجمهور بموقعه– وفي حالة انسجام مع أطار العرض و مؤهلاً بالتالي للمشاركة الفعالة .) (م:٢،ص١١٤) . إن مفهوم (الجدار الرابع) أوربي ، وارتبط أساسا بالمسرحيات الواقعية و الطبيعية التي أخرجها (ستانسلافسكي) في روسيا و (اندريه انطوان) في فرنسا و (أوتو برام) في ألمانيا ، وهي محاولة لجعل ما يدور على خشبة المسرح وكأنه معزول تماماً

عن الصالة . وهذا المفهوم ترافق مع صعود الطبقات الوسطى في المجتمع الصناعي و تكوّن الأرستقراطية و النخبة التي تنظر إلى العمل المسرحي ، على انه بضاعة خاصة بها و لها ، ولا علاقة لها بما يدور على المسرح .

وكأن الحياة التي تجري في الفن لا علاقة مباشرة لها أوغير مباشرة بواقع حياتهم ، ولذلك فان المواضيع و النقد الاجتماعي الذي جاء به (أبسن) و(تشيخوف) بعيدة كل البعد عن حياتهم . لقد كان ميراث المشاهدة كبيراً بالنسبة للمتلقي الغربي الذي سأم العروض الإيهامية التي تابعها سنوات طويلة ، ولأن الإيهام ارتبط بقيم وجماليات الطبقة البرجوازية فأن الفكر السياسي الأوربي الذي ساد القرن الماضي ، لم يجد ضرورة للإيهام المسرحي ، معتبراً الأنموذج المسرحي قائداً للحياة و ناقداً لها ، ومن الضروري إشراك الجمهور في الحوار و النقاش و التغيير مع هذه الأداة المهمة . أما بالنسبة للمشاهد العربي ، فان حصيلته من المسرحيات الإيهامية محدود جداً ، إن لم يكن معدوم في أكثر البلدان العربية . فأن تجربة الجدار الرابع لم تنضج لديه تماماً و تحقق حالة الإشباع منها ، كما هو المتفرج الأوربي . أي إن مفهوم الإيهام لم يتمثل لديه وعياً و تلقياً . و جاءت تجارب ومفاهيم كسر أو قطع الإيهام ، وضرورة شحذ العقل بعيداً عن العواطف ، مثل الهزة في تراكم تجربة التلقي لديه ، فلم يفهمها حق فهمها ، واعتبرها حيلة مسرحية أكثر من كونها مفهوم فلسفي يرتبط بالفكر المادي . ولم تأخذ فرقة الحكواتي (مفهوم الإيهام) فقط من المسرح العالمي المعاصر ، بل اعتمدت (في أدائها إلى أسس جديدة و منطلقات مثمرة غير التي اعتدناها في المسرح الكلاسيكي ... وأهمها الارتجال في الحوار و الإخراج و الأداء الجماعي والعروض المتجولة . وتستمد من فكرة الحكواتي القديم أسس و منطلقات العمل للفرقة) (م:٧،ص١٨٢) . إن تجديد الفرقة فهمها للحكواتي ، يتجلى في إضافة بعض إنجازات الفكر المسرحي العالمي ، مثل (كسر الإيهام) و(الارتجال) و(الأداء الجماعي) . نقلت تلك الشخصية من مواقعها التاريخية ، وأضافت لها بعض المكملات المعاصرة ، بغية تحديثها من الناحية الشكلية ، لكن وظيفتها الحقيقية ضلت كما هي ، فهي تروي الأحداث و تعلق عليها . إن الحكواتي عاش اغتراباً جمالياً - إن صح التعبير- فهو يرتبط بأذهان المتفرجين ، راوٍ داعي للإيهام و التخيل و الغوص في أعماق التاريخ ، بينما يجعله الفنان (عساف) و جماعته كاسرة للإيهام ، مرتجلاً للأفعال و الحوارات المسرحية

وهذه - ربما- من الفجوات النفسية التي أبعدت التواصل بين العمل الفني و الجمهور ، و ربما هزت قناعات المشاهدين بالعروض المسرحية الحكواتية .

الاخراج في مسرح الحكواتي:

تعددت الرؤى الاخراجية وفلسفته منذ أن ظهر (الدوق ساكس ماينغن) في نهاية القرن التاسع عشر . حيث وضع الأسس العامة لمبادئ الاخراج المسرحي . وتعاقبت تلك الرؤى لدى المخرجين في العالم ، حتى وصلت تلك النظريات بعد الحرب العالمية الثانية إلى الوطن العربي ، وتأثر بها عددٌ كبير من المخرجين الطليعيين العرب . وبعد مرحلة التأثر تلك نادى البعض بالبحث عن أساليب إخراجية جديدة وخاصة بهم ، تستنتج من أفكارهم الخاصة المتفاعلة مع ذواتهم الفنية و الثقافية . والمخرج المسرحي يعد قائداً نظرياً وعملياً للمنجز المسرحي ، ومهما كانت أساليب و طرق الحوار مع الكادر الفني ، لكن تظل كلمة المخرج هي الحاسمة عندما يصبح النقاش واقعاً فعلياً على خشبة المسرح . وهذا ما حدا بفرقة مسرح الحكواتي لإيجاد فلسفة خاصة لعمل المخرج (روجيه عساف) في فرقتهم ، حيث يقول الفنان (احمد زعزع) (الإخراج لا تنفصل عن الكتابة في عملنا الجديد ، أن الإخراج لا يشكل مرحلة مستقلة. فالنص يتكون من فكرة الإخراج الأساسية .) (م:٩،ص١٢٧) . النص المسرحي يؤلف داخل المجموعة ، ربما أن ليس هناك نص مسرحي جاهز، فأن جميع احتمالات الإخراج و إختيار الممثلين و التقنيين ، تتم على أساس الكادر الموجود و مدى اشتغالهم في تحقيق العرض المسرحي . إعداد النص الأدبي يتم على أساس المواقف السياسية و الاجتماعية لأعضاء الفرقة . انه خطاب موجه فكرياً لا حياد فيه . فهو بالضرورة يكتب تحت تصورات المجموعة الفكرية و امكاناتها المادية المتواضعة ، غير المدعومة من أي جهة رسمية . فالإخراج يأخذ جانب التقشف والإيجاز ، لكنه يتسم بعمق الدلالة والتعبير . ففريق العمل يشعر بالحاجة إلى معالجة وطرح موقف سياسي يحتاجه الشارع اللبناني أو العربي ، وهذه الحاجة تولد فكرة العرض المسرحي ، ثم تبدأ مرحلة تأليف النص ، فيأتي الاخراج كعملية مكملة وليست بعيدة عنه. لأن النص و الاخراج و التجسيد ، كلها تذوب في بودقة الروح الجماعية التي تحلا بها فريق الحكواتي . ويصرح الفنان المبدع (روجيه عساف) حول أسلوب الاخراج في مسرحه ،

بأن (هناك مستويات في الاخراج : وهما عادة مكملان لبعضهما.

١ــ مستوى إيجاد بنية المشاهد ، تعني بالتحديد طبيعة العلاقات بين الشخصيات الموجودة في المشهد وكل الأساليب و المناخ الذي يربط هذه الشخصيات والتي تربطهم ببعضهم . وفي نظرنا لا يمكن لهذا المستوى أن يخضع للإنتاج الفردي وإنما للجماعي. لا بد من فهم كل الفرقة للمشهد و مضمونه وتحليل العلاقات بين الشخصيات تجربة الارتجال و تحديد فن النقاش . وهذا هو الأسلوب الأساسي . جوهر كل مشهد أن يوجه عبر الممارسة .

٢ــ مستوى الصنع المسرحي (التقنية) . توزيع الحركة – تحديد الإيقاع – اختيار تركيب الحركات ، حتى يكون المشهد أجمل و أكثر فعالية .) (م:٩،ص١٢٨) .

المستوى النظري لعمل المخرج و المجموعة يتجلى في تحديد المنطلقات النظرية الفلسفية للإنتاج المسرحي و اختيار فكرة مسرحية سياسية ، تنسجم مع الأرضية الفكرية للفرقة المسرحية ، تكون للفكرة هذه حيوية المعاصرة و التاريخية التي تحرك أذهان المشاهدين . إن المضامين السياسية التي تتبناها المجموعة تعد جوهر وجودها ولا يمكن المساومة بها أو عليها . يتم الاتفاق الجماعي عليها كي يستطيعوا أن يعبروا عنها فوق خشبة المسرح ، وكأنها أفكار كل فرد والجماعة على حد سواء . ليس هناك فرق بين فكر الممثل و المخرج و المجموعة و الشعب . تتم مناقشة كل مشهد ، و تحديد أفكاره وأهدافه السياسية و من ثم يصار إلى تجسيدها ، بتبني واعي وواضح ، كي تصبح الرسالة الموجهة إلى الجمهور فاعلة . وعلى أساس توزيع المهام و القوى و الصراعات في المشاهد توزع الأدوار (الفكرية و السياسية) ليلعبها الممثلون بدرجة عالية من الوعي الفني و الاجتماعي .

الممثل في مسرح الحكواتي:

يعد الممثل ركيزة أساسية في العروض المسرحية مهما اختلفت مدارسها و مناهجها ، فليس هناك عرض مسرحي بلا ممثل . قد يأتي مخرج فلا يعطيه الأهمية مثل مخرج آخر ، لكن وجوده على خشبة المسرح بنية جمالية اجتماعية توصيلية لا بد منها .

و من هذا المنطلق وضعت مجموعة الحكواتي ، نصب عينيها أهمية الممثل ، و نظرت له وفق ما يتماشى مع وجهة نظرها المسرحية عموماً . (أما بالنسبة لأسلوب الأداء التمثيلي فأن ممثلي (مسرح الحكواتي) يقتربون بأدائهم من طبيعة الأداء المرتجل : لكنه الارتجال المنظم الذي يبدو في ظاهره عفوياً تلقائياً ، وهو في الحقيقة نابع من نص مكتوب شارك الجميع في كتابة مشاهده و جمل حواره .) (م:٢،ص١١٤) . بعد الاتفاق الفكري و الجمالي على أسلوب العرض المسرحي ، يهضم الفنانون كافة الطروحات والحوارات الموجودة في النص لأنها بالأساس من بناة أفكارهم وقناعاتهم ، لذلك تصبح عملية التنفيذ متبناة شعورياً ولا شعورياً . ومن اللا شعور الفردي و الجمعي تظهر الفكرة و الموضوع وطريقة الأداء أيضاً ، دون تدخل مباشر من الممثل أو المخرج على الشخصية . ومن هذا الارتجال الواعي يحقق العرض المسرحي هويته النفسية و الاجتماعية و موقفه السياسي . في البدء يتعامل الممثلون مع النص كمؤلفين له ، وناقدين وعارفين لكافة أبعاده ، ثم يأتي التجسيد كمرحلة لبلوغ كمال الشكل الفني . أن الارتجال من التقنيات المتداولة في المسرح العالمي الحديث ، فهي مستمدة في أصولها من كوميديا الفن الإيطالية ، لكن المسرح الحديث يجعل منه أداة لتطابق شخصية الممثل الإنسان مع إنسانية الدور ، أي يرفع القيود بين الممثل و التمثيل ، حيث يستطيع الممثل أن يبوح بدواخله من خلال قناع الشخصية .

من إعمالها المسرحية:

يتضح في عرض مسرحية "من حكايات سنة ١٩٣٦" (ينظر م:٦،ص٢٢٦) . السمات الأساسية لأسلوب عروض مسرح الحكواتي في النص و العرض و العمل على تقنيات الإضاءة و المنظر . وهذه المسرحية أخرجها الفنان (روجيه عساف) وقدمتها الفرقة ضمن عروض مهرجان دمشق الثامن عام ١٩٧٩. وكانت الأهم ، والتي أجمع النقاد على جودتها وكانت أعدادا" جماعيا" . انطلق هذا العمل من قصة واقعية ، شعبية جرت أحداثها في منطقة "بنت جبيل" اللبنانية عام ١٩٣٦. هذا في الوقت الذي كانت تجري فيه أضخم وأعنف الانتفاضات الشعبية المسلحة التي شملت أنحاء سوريا وفلسطين و لبنان ، ضد واقع التجزئة و سياسة الاستعمار .

ومن سمات هذا العرض ما يلي :

١ــ عالج عساف و فرقته مشكلة تاريخية بكتابة مسرحية تجنيب مختلف الإسقاطات الذهنية أو السياسية الجاهزة باعتبار إن معالجته الموضوع لم تكن من وجه نظر تحليلية أو تاريخية حديثة وإنما من زاوية انبعاثها من الواقع السياسي المعاش للفئات الشعبية وأشكال مقاومتها .على هذا الأساس ، يبدو ، الشعب عند عساف "معلماً" منه نقتبس الدروس والعبر وليس العكس ، عند معظم البرشتيين الذين يعملون في المسرح التعليمي، فالشعب لديه هو البطل . وعلى هذا الأساس ، تتخذ حركة المسرح عنده ، منحى ملحمياً محوره الأساس الشعب – البطل، لا الفرد– البطل .

٢ــ استخدام عدة وسائل لتلاحم العرض المسرحي مع الجمهور و منها :

أ– الحكواتي وعلاقته المباشرة مع الجمهور .

ب– التخفيف من تقنيات العرض المصنوعة .

ج– استخدام السلايدات والسينما .

د–استفاد من مسرح العرائس في بعض المشاهد

إن كل هذه التقنيات مستخدمة في المسرح العالمي و خاصة في عروض المسرح السياسي لـ(بسكاتور) أو المسرح التسجيلي لـ(بيتر فايس) ، وبالتالي فأنها أعطت روحاً سياسية معاصرة لهذا العرض المسرحي العربي المتميز . أي أن هذا العرض كان تعبيراً عن نضوج عوامل ذاتية و موضوعية في لبنان و العالم . وكان وعياً سياسياً مبكراً لالتقاط مواضيع شعبية ، و تقدم بصياغات و أساليب عالمية .

الحكواتي...والاحتفالي:

لعبت الأوضاع السياسية و الصراع الآديولوجي العالمي ، دوراً كبيراً في الضغط على الأديب والفنان العربي و دفعته للبحث عن مناهج ووسائل جديدة للتعبير ، سواء في المغرب أو المشرق . وتزامن ظهور الحكواتي مع ظهور المسرح الاحتفالي في المغرب العربي . وكان هدفهما الجمالي ، أيجاد صيغة مسرحية عربية جديدة ، أما هدفهما السياسي ، فهو توصيل أفكار الشباب العربي و الدعوة إلى قيام الثورة الاجتماعية والتغيير . (وهناك هدفٌ رئيس واحد يجمع بين الفرقتين ، و يفرض نفسه على البيانين، بالرغم من إن أحدى الفرقتين تتحرك في أرض المشرق العربي و الثانية في أرض المغرب العربي . وهذا الهدف هو محاولة كسر السكون الذي يسيطر على المسرح العربي منذ أوائل السبعينات ، باستنباط أشكال ومحتويات جديدة تغير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحي ومع الجمهور. ولا شك أن وحدة الهدف وان اختلف البيانان في بعض التفاصيل – تؤكد وحدة الهموم في المسرح العربي ، و في الثقافة العربية .) (م:١٠،ص١٨٤) .

كان تأثير التيارات الفكرية و السياسية التي دخلت الوطن العربي بشكل واسع مثل ، الماركسية ، الوجودية ، العبثية ، والماوية ، وغيرها . واضحاً على المثقفين الشباب العرب المتطلعين إلى إيجاد سياسات جديدة يحتكم إليها العرب . ولما كانت تلك الأفكار و الفلسفات لها جذورها العالمية الممتدة في آدابهم وفنونهم ، فأن المثقفين العرب سعوا لإيجاد ما يماثل أو يشبه تلك النماذج في الفن و الأدب العربي . ولعل الكاتب (برتولد برخت) هو الأبرز في التأثير الغربي على المسرح السياسي و الأيديولوجي العربي . حيث كانت أفكاره وفنه مستلهمة من الفلسفة الماركسية . فتأثر أغلب المسرحيين العرب بتقنياته في العرض المسرحي كالتغريب ، وكسر الإيهام ، و رفع الجدار الرابع (ومن هذا المنظور نجد المسرح الاحتفالي يلتقي بصفة مباشرة مع "المسرح الحكواتي" في التقسيم العام للجمهور المسرحي ، و دوره الإيجابي في العمل المسرحي ، إذا آل " الاحتفالية " و "الحكواتية" يصران في بيانهما على : إزالة كل الحواجز النفسية التي تفصل عادة بين الممثلين و الجمهور و تحقيق درجة عالية من التلاقي المطلوبة تمهيداً لتقديم العرض المسرحي الذي يبدأ دون أظلام القاعة ، ودون أن نسمع الدقات الثلاث التي تسبق عادة العرض المسرحي التقليدي، ودون أن يختفي الممثلون لكي يرتدوا ملابس الشخصيات التي سيؤدونها ، بل يقومون بتبديل الملابس والأقنعة المختلفة أمام الجمهور ، حيث تبدو كل الملابس والأقنعة المستخدمة في العرض ظاهرة فوق مشاجب يراها كل متفرج .) (م:٤،ص١٣٦) . اعتقد الحكواتيون ، أن عوامل كسر الإيهام تجعل عقول المشاهدين حاضرة وجاهزة لمعرفة الحقيقة السياسية والأيديولوجية ، والانحياز لها ، و الدفاع عنها ، كي يحصل التغيير . والإيهام الواقعي يقف بالضد من التغيير – حسب اعتقادهم – و يوهم المشاهدين بأن ما يجري على خشبة المسرح فعل اجتماعي نهائي ، و الحل الذي

يطرحه العرض المسرحي ، لابد منه ارتبط تكنيك كسر الإيهام بمفهوم التغريب عند (برخت) المستمد أساساً من الفلسفة الماركسية ، التي تدفع المشاهد للاختيار الصحيح للمواقف الفكرية . وكسر الإيهام ينشد التعليم والوقوف في منطقة الاعتقاد و الثورة على الاستغلال و الظلم الاجتماعي ،طبقياً كان أو سياسياً ولما كان الوضع السياسي العربي و العالمي إبان فترة السبعينات يتحرك صوب الثورة الاجتماعية و التحولات الاستراتيجية المهمة ، فأن رجال المسرح حاولوا مسايرة هذا الوضع لتكون لهم مقولاتهم و تنظيراتهم و إنجازاتهم المترافقة مع الفعل السياسي ، وعلى الرغم من الاختلافات البسيطة في التصورات الفنية لهذه المجاميع ، آلا أنها تلتقي في الهموم الثقافية و السياسية و الجمالية. وهي امتداد لكل المحولات العربية على الصعيد الأدبي و المسرحي و الثقافي . (أن بياني { مسرح الحكواتي } اللبناني و{ المسرح الاحتفالي } المغربي ليس سوى محاولتين جديدتين تضافان إلى المحاولات السابقة لفناني المسرح العربي التي استهدفت البحث عن ذلك {المسرح البديل } . وبالتأكيد ستجيء بعدهما محاولات أخرى تسعى إلى تحقيق الهدف نفسه نتعشم أن تكون امتداداً و تطويراً وتأصيلاً لتجارب المائة عام التي تشكل وجود مسرحنا العربي – و نتعشم ألا تكون استخفافاً مهيناً بالجهود الصادقة التي بذلها الفنانون الباحثون بصدق وإصرار عن هوية مميزة للمسرح العربي ودون أن تقع في نفس الخطأ الذي وقع فيه بيان المسرح الاحتفالي المغربي الذي أدعى إن الأسس التي يقوم عليها المسرح العربي أسس زائفة و متخلفة- وهو قولٌ يحتاج إلى مراجعة طويلة... طويلة) (م:٢،ص١١٨) . لا شك إن الهم المسرحي العربي واحد في مشرقه أو مغربه . والبحث عن البديل المعبر للمرحلة التاريخية، يشكل ضرورة و حلقة متصلة في الميراث العربي برمته . لأن هذا التراكم في البحث و الإنجاز ، يمنح الباحث و المخرج المسرحي و الجماعات الثقافية أرضية عميقة لبلوغ الجديد و الأصيل . وليس هناك قفزة خارج سياق المنضومات المعرفية المتداولة عربياً و عالمياً .

مسرح الحكواتي و المؤثرات العالمية:

اتخذ المسرح العالمي اتجاهات عدة و أساليب شتى للتعبير عن الوضع السياسي و الاجتماعي و الفني الذي ساد أوربا ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ أصبح التركيز على الاخراج و التمثيل أكثر من الاهتمام بالنص المسرحي ، و أصبحت لغة العرض المسرحي الموضوع الحاسم في مجمل العملية الإنتاجية .وكان التداخل بين الثقافات والإطلاع المتبادل على المنجزات المسرحية ، والتعرف على الأعمال و مخرجيها ، جعل الفرصة متاحة للتأثير و التأثر بين تلك الأساليب و الإفادة منها ، باعتبارها جزءاً من حوار الثقافات و الانفتاح على الآخر.و من الأساليب التي أفاد منها مسرح الحكواتي ، طريقة (مايرهولد) حيث أتضح (في عرض {حكايات من سنة ١٩٣٦} تأثره الواضح بتجارب مسرح { مايرهولد } خاصة فيما يتعلق بأسلوب الأداء التمثيلي الذي يتيح للممثل أمكانات إطلاق طاقاته الحركية دون قيود أو حدود بحيث يقترب الممثل في حركاته من طبيعة {البهلوان} بكل ما في حركاته و إيماءاته من رشاقة و حيوية مع احتفاظ الممثل بمظهر الهدوء الخارجي مهما كانت في أعماقه من شحنات انفعالية و صراعات داخلية عنيفة .) (م:٢،ص١١٨). ابتعد الممثل في (مسرح الحكواتي) عن مبدأ التقمص الذي نادى به (ستانسلافسكي) و يدعو إلى المحاكاة والتبني و البناء الانفعالي الداخلي للشخصية . واهتم أكثر بالتكنيك الخارجي (الجسد) .وهذا يتطابق مع مفهوم (مايرهولد) في (البايوميكانيك) و تطوير السيطرة على جسد الممثل و حركاته ، و تشكيل منظومة حركية يسيطر عليها الممثل بإرادته الواعية . أن مسرح (مايرهولد) يعد من المقدمات لمسرح برخت على صعيد السلوك العقلي في الأداء و يتقاطع مع الإيهام الواقعي . ومن هنا وجد (عساف) نقطة التقاء (الحكواتي) مع منظور (مايرهولد) و(برخت) في الرواية وكسر الإيهام و التواصل الذهني مع الجمهور كل هذه المكونات أسهمت في بلورة مفهوم العرض لدى الفرقة .أما الحس الشعبي والانتماء إلى قضايا الشعب ، فقد تعمق هذا الاتجاه من خلال التأثر بنهج (داريفو) (وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذا الأسلوب المسرحي سبق لأوربا ان شهدته من قبل سنوات عديدة وهو معروف عندها باسم مسرح " لاكومونة " أي المسرح الشعبي و أبرز الفرق آنذاك كانت فرقة الإيطالي "داريفو" والذي منه أستمد عساف بعض أساليب العرض

لفرقته.)(م:٧،ص١٨٢) . كان الحس الشعبي هو القاسم المشترك بين الفرقتين ' وأستمد كل منهما مواضيعه و مفاهيمه من أجواء الشعبي و موضوعاته ، لتجسيد الروح الشعبية في واقعها و مثاليتها . فالتجأوا إلى الشخصيات والحكم والأمثال التي يتبادلها الناس ، و أصبحت هاجساً روحياً و أخلاقيا في تاريخهم وحياتهم ، و تحرك مشاعرهم وعقولهم نحو بناء إنسانيتهم بالشكل الذي يجعلهم قوة محركة للتاريخ . أما التأثير الأكثر وضوحاً على (فرقة الحكواتي) وعملها الفني جاء من المخرجة (أريان منوشكين) مديرة فرقة مسرح الشمس ، التي أثرت بشكل واسع على مجاميع المسرح الشابة ذات النزعات الرديكالية . (وعلى هذا ، يكون شأن الكتابة الجماعية عند روجيه ، شأنها في 'مسرح الشمس' كتابة غير جاهزة ، تتم بعد اختيار المادة و الاتصال بالناس و معايشة مشاكلهم و معرفة أوضاعهم و الإحساس بها و التضامن معها ، و دراسة الوثائق المتعلقة بقضاياهم ومن ثم يقوم أعضاء الفرقة بالكتابة و الارتجال و يكون لروجيه حسب تعبيره ، أثر المنشط ليس غير أو الموضع بحسباته عضواً عادياً في فرقة جماعية في مسرحيتي "مسرح الشمس" ١٧٨٩و ١٧٩٣ وفي فرقة مسرح الحكواتي مشابهات و مطابقات كثيرة في تحديد الموضوع التاريخي و العمل عليه وكتابته و تقديمه ، أثر الكتابة الجماعية وطبيعة النص و الفضاء المسرحي حتى أن عنوانات المسرحيات متشابهة : ١٧٨٩المسرح الشمس و ١٩٣٦ لروجيه عساف و الحكواتي ، الأولى تحكي وقائع تاريخية مهمة للذاكرة الجماعية و مسرحية الكواتي تحكي عن وقائع تاريخية مهمة للذاكرة الشعبية العربية .المفصل التاريخي مشترك و منهج العمل مشترك و الكتابة الجماعية مشتركة ومفهوم الفضاء المسرحي مشترك بحسباته محاولة كسر للعلاقة الاعتيادية.) (م:٥،ص١١١) . إن محاولة الفنان الأخذ والاستفادة من منجزات الثقافة العالمية ، يعد عملية واعية إذا رافقها التمثل الحقيقي وليس التبعية الميكانيكية . خاصة إذا كانت تحقق التلاقح الفكري والمسرحي و تنتشل حياتنا الثقافية من الركود و الماضوية . وعى (عساف) هذه الضرورة ، التي لولاها لا يمكن للحكواتي أن يكون معاصراً وأصبحت تلك المصادر و المؤثرات الأرضية التي انطلق منها ، من محليته إلى العالمية . ومهما كان التأثير واضحاً ، فأنه لا يضر العملية الفنية ، لأن المؤثرات سببها التفاعل الحضاري و مستوى تطور الإنسان في مجتمعات مختلفة ، فمثل هذه العملية مشروعة طالما يسندها الوعي ، و الرغبة في تبني قضايا الشعب، ووضعها في قالب مسرحي يفهمه المتلقي العربي المعاصر .

الخلاصة

يتفق الباحث مع (البياتي) بالمؤشرات التي وضعها (ينظر م:٣،ص ١٩٦) لمسرح الحكواتي ، والتي يحدد فيها الجوانب الأدبية و الفنية وعلى النحو التالي :

١- يتم انسجام العمل الجمعي وفكرة مسرح الحكواتي باختيار الموضوع وقدرة الممثل الواثق من نفسه على الارتجال دون خروج على الموضوع الأصلي للحكاية .

٢- خلق العلاقة بين الممثل و الجمهور و باستخدام الأساليب الفنية للحكواتي العربي وكسر الإيهام المسرحي وإزالة الحائط الرابع حيث يتولى الحكواتي مهمة ربط الأحداث و التعليق عليها وتجسيد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة .

٣- عرضت الفرقة أعمالها بعيداً عن المسارح المغلقة لكون الحكواتي لا يرتبط بالمنصة التقليدية . عرضتها في مقهى أو حديقة أو ساحة أو ملعب وينبغي أن يكون المكان متوافقاً مع المضمون .

٤- التوجه إلى حيث يتواجد الجمهور تأميناً للشرط الموضوعي في عقد الصلة بالفئات الشعبية والتعايش معها .

٥- أن النص قد يكون معروفاً لدى المستمعين من حيث كونه حكاية شائعة وانفعالهم به غير مفاجئ و يأتي التأثر من تجديد و إعادة الانتماء إلى ماض مشرك . إذ أن دلالات الماضي لا تزال حية تسهم في التلاحم الاجتماعي .

٦- لا تحدد البداية بوقت معين ، لذلك لا تسمع الدقات الثلاث التقليدية .

٧- ترتدي الشخصية زيها و قناعها و تخلعها أمام أنظار الجمهور .

٨- يكاد يخلو العرض من الإضاءة الملونة ، بل يكتفي باللون الطبيعي .

٩- الغاية من العرض أشعار المتفرجين أن ما يجري ليس تمثيلاً و أنما هو اجتماع بالممثلين لاسترجاع الاحتفالات التاريخية وتجسيدها في أطار فني احتفالي .

١٠- أن المغزى الحقيقي للعرض و أشراك المتفرجين فيه ، أنما هو طرح الوقائع القديمة و ربطها بواقع الإنسان العربي اليوم لكي يستخلص المتفرج العبرة و الدرس من أحداث الماضي .

١١- استخدام الدمى والأقنعة وفنون السيرك وكل العناصر التي تحقق الفرجة المسرحية وتعمق الإحساس بالجو الاحتفالي

١٢- تصميم الديكور بالغ البساطة عند التركيب و التفكيك ، وهذه البساطة ملائمة لأماكن العرض وهي تسهم كذلك في اضفاء الطابع التمثيلي لفن الحكواتي الذي كان يعتمد على الأداء الجسمي و الصوتي أكثر مما يفعله مع العناصر المتممة الأخرى.

١٣- زمان العرض تمليه حيات الجماعة ، كأن يكون في لقاء اعتيادي شبه يومي ، أو لقاء احتفالي بمناسبة يتجمع خلالها الحاضرون ليحثوا شعورهم الجماعي وليعبروا عن يقين مشترك وعاطفة مشتركة .

و من المؤكد أن نهج فرقة مسرح الحكواتي يتصل بتجارب عربية سابقة وجدت طريقها عبر الكتابات النظرية للعديد من الكتاب و النقاد العرب أمثال يوسف إدريس ، نجيب سرور ، توفيق الحكيم وعبد الكريم برشيد ... وآخرين .

لقد حقق الفنان(روجيه عساف) وفريقه المبدع الموازنة المسرحية بين التراث العربي و التقنيات المعاصرة عن قصدية ووعي واختيار .

من التراث أخذ الحكواتي ، باعتباره يمثل فعل (القص) في العقل العربي لأن هذا العقل يعتمد على الرواة و المؤرخين وحفظة الأخبار وناقلي السير و الأحداث .

أما المعاصرة فقد تمثلت في الإفادة من الأساليب المسرحية الطليعية لاسيما الثورية منها كالمسرح السياسي و الملحمي .

الهوامش

١- احمد ، فائق مصطفى ، مسرح الحكواتي ، في :مجلة الأقلام ، العدد الثالث ، بغداد :دار الجاحظ ، ١٩٨٣.

٢- بدران ، نبيل ، البحث عن المسرح البديل، في :مجلة أفاق عربية، العدد(١) ، السنة الخامسة بغداد: الدار العربية للطباعة ، ١٩٨٠.

٣- البياتي، شوكت عبد الكريم ، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٩.

٤- السلاوي، محمد أديب ،الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، بغداد :دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣ .

٥- شاؤول ، بول، تأثير مسرح الشمس في المسرح العربي، في : مجلة أسفار ، العدد (٨) ،بغداد: دار الحرية للطباعة ،١٩٨٥.

٦- شاؤول، بول ، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩)، لندن: رياض الريس للكتب و النشر ، ١٩٨٩.

٧- طه، سعيد، المسرح اللبناني منذ الستينات حتى اليوم ، في: مجلة الأقلام ، العدد(٦) ، بغداد: دار الجاحظ ، ١٩٨٠.

٨- عثمان ،احمد ،دعوة إلى فتح ملف المسرح العربي برمته، في: مجلة البيان ، العدد(١٦٤) ، الكويت: مطابع دار القبس ، ١٩٧٩.

٩- كامل ، نهلة ، فرقة مسرح الحكواتي وتجربة روجيه عساف ، في : مجلة الحياة المسرحية ، العدد(٩) ، صيف١٩٧٩، دمشق: وزارة الثقافة و الأرشاد القومي .

١٠- اردش، سعد، وآخرون، المسرح العربي بين النقل والتاصيل ، الكويت : مطبعة حكومة الكويت ،١٩٨٨ .

التأثير الاجتماعي للألوان

أ.م.د. حسين علي البدري

كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مقدمة

منذ أواسط القرن العشرين اهتم العالم بدراسة تأثير الألوان على الإنسان في وسطه الاجتماعي لما لهذه الدراسة من أهمية كبيرة في الكشف عن القاعدة الثقافية للمجتمعات بتبني الألوان التي تساير أذواقها . بغض النظر عن امتداداتها الحضارية مهما توغلت في القدم . إن الاهتمام بهذه الدراسات هي ليست محض صدفة فاختيار الفنون واللون على وجه الخصوص نوع من الثقافة المنحدرة من الماضي كما يراه علماء اجتماع الفن ولا يستطيعون تجاهل نتائجها لكونها خلاصة تجارب الشعوب والحضارات لذا يمكن القول إن الدراسات الاجتماعية تعيننا على فهم ثقافة معينة وبالتالي في فهم شعب من الشعوب . ونحن نؤمن بان دراسة التاريخ الثقافي لمجتمع من المجتمعات هو المدخل الرئيسي والمقدمة التي لا غنى عنها لفهم الثقافة الحالية والبناء الاجتماعي القائم ويشكل ذلك عونا كبيرا يساعد دارس الثقافة والمجتمع بتعرفه على الأنماط الثقافية وسماتها وأصولها وطريقة انتشارها وهجرتها من منطقة جغرافية إلى أخرى وتساعدنا أيضا على معرفة الاستعارات التي تتم بين الثقافات المتجاورة والمتباعدة عامة وما توجده من علاقات التفاعل بين الثقافات المختلفة. ظهرت في الستينات عدة محاولات في أوربا لتحسين المحيط الحضري ، كان الهدف منه أن تجعل المدينة توفر الظروف المبهجة للحياة ، ومن ذلك الاستفادة مما نحن بصدده وقد نال ذلك تقبلاً محموداً ، لكن الأمر لم يقتصر على هذا الحد بل توسع ليشمل الإطار الحقيقي للحياة الجمعية فمكائن العمل والآلات والخدمات العامة والمؤسسات التربوية هي من المجالات التي شملها ذلك لان للألوان طاقتها الكامنة الهائلة وان تحسين إطار الحياة بالألوان لم يعد شيئاً طوبائياً بل انه الواقع بعينه انه موسيقى الصمت.هنالك حقيقة ثابتة تقول : أينما وجد اللون وجدت الحياة فالفنان جو هانز أبتين Johannes Ittie يذكر إن : ((اللون زهو الحياة وان عالماً بلا ألوان يبدو لنا هو الموت بعينه)) (م1 ، ص 26) . فالألوان هي الأفكار الأصلية ، هي أطفال النور ، وبهذا الصدد كتب غوته : ((عموما تغمر البشرية سعادة كبيرة في مشاهدة الألوان ، فالعين بحاجة إليها كما هي بحاجة إلى النور)) (م2 ، ص16) . يتكون بحثنا هذا من ثلاثة فصول تناولنا في الفصل الأول المسار التاريخي للفن والألوان بصورة خاصة كدلالات عن المعاني حيث حددنا درجة الوعي الاجتماعي والتذوق الحسي وكذلك العلاقات الاجتماعية التي تسبب تعقد في الذوق الجمالي واختلاف مقاييسه ومضمونه من مجتمع لآخر . وتناولنا في الفصل الثاني المعاني الكامنة في الألوان وسعي الخبراء لاكتشاف كنهها والوقوف عند أسرارها وما كانت تعنيه هذه الألوان وما تثيره لدى الناس من آثار نفسية وفسيولوجية أما الفصل الثالث والأخير فكان أجراء لتحليل حضوره في شتى مجالات الحياة اليومية وبيان الدور الذي يلعبه اللون في المجتمع كظاهرة بحد ذاتها تتسم بالتكرار بصيغ متفاعلة مع اختلاف المديات الكونية بخلق وتحقيق علاقة حية بين الإنسان والفضاء من اجل ولادة جمال تقني جديد بطرحه معايير يمكن أتباعها من قبل مجموعة سوسيو ــ ثقافية .إن البحث بتواضعه إضافة نوعية جديدة في توضيف هذه المادة في الوسط الاجتماعي والذي لم يتم الخوض فيه ــ على حسب اعتقاد الباحث من قبل أي باحث عربي لان دراسة هذا الموضوع في الغرب لا تزال تجري بوتيرة شبه بطيئة أيضاً . وقد استفاد الباحث من تواجده في أوربا ــ في باريس ــ لفترة طويلة أن يزور المختبرات الاجتماعية للبحوث الخاصة في مجال الفن وكذلك الزيارات المتكررة للمؤسسات والأماكن التي كانت مشمولة بهذه الدراسات . وأعتمد على خبرته وزياراته وكذلك في الاستعانة بالمصادر الأجنبية بشكل كبير للوقوف على التأثيرات النفسية والاجتماعية لهذه الدراسة واختبار ذلك في بيئتنا المحلية رغم الاختلافات الواضحة في المحيط والأجواء وتأثيرات المناخ والوسط المعاش بشكل كبير . يهدف البحث إلى معرفة تأثير الألوان في الوسط الاجتماعي وما يحدثه من تغيير في العلاقات الاجتماعية ومن توفير

الظروف النفسية والاجتماعية الصحية الملائمة وان أهمية البحث والحاجة إليه تكمن في توظيف هذه المادة في المؤسسات الاجتماعية الخدمية العامة منها والتربوية والاقتصادية وكذلك في حياة الأسرة والأفراد بشكل عام .

الفصل الأول

يتمخطر الحيوان برشاقته أمام أليفه ، ويتباهى الطائر بجمال ألوان ريشه ليغزو قلب رفيقته ، والنحلة تجذبها لون الأزهار . كذلك المرأة تلون شفتيها لتبدو جميلة في عيون الرجل كل ذلك عوامل ذات دلالات بايلوجية ونفسية تهدف إلى حفظ النوع ، ورغم الاختلافات في درجة التطور والتعقيد . فان الإحساس الجمالي هي سنة طبيعة ونتاج منطقي لغريزة حفظ النوع لذا فهو يشمل جميع الكائنات الحية بلا استثناء. أما الخلاف فأنه يرجع أساسا إلى درجة الوعي الاجتماعي والتذوق الحسي ، فالتطور الاجتماعي في مظاهره المختلفة ، وكذلك العادات والعلاقات الاجتماعية والتقدم الإنساني والتوجيه الواعي بالإحساس الجمالي ، كل هذه المظاهر تسبب تعقداً في الذوق الجمالي واختلافا وتباينا في مقاييسه ومضمونه بالنسبة للفرد من طور اجتماعي إلى طور اجتماعي آخر. بدأ الإنسان تعامله مع اللون أول مرة في توظيفه كقيمة عملية قبل توظيفه لشيء آخر ، فالمحافظة على الحياة تتطلب العمل قبل اللعب ، بل أن العمل هو الذي يحدد صورة اللعب ، ونحن نجد بان البدائيين لم يستعملوا النباتات والورود في رسومهم أو زينتهم لأنها غير عملية في حياتهم المبنية اقتصاديا على الصيد . ووجدنا بان الشجرة اليتيمة التي عثر عليها في رسومهم كانت مسجلة لكونها المأوى الذي يختفي خلفه الصياد أي لقيمتها العملية في الصيد لا لقيمتها الجمالية . حيث كانت حياة الإنسان مشغولة بالعمل الدائم من اجل العيش ، ثم تطورت وسائل الإنتاج ، وبدأ الاقتصاد بالمحافظة على وسائل الإنتاج وتخزين الفائض مما زادت طاقة الإنسان عن حاجته المباشرة للبحث عن الطعام ، فظهرت الفنون كعوامل مساعدة للإنتاج ، وكان لكل منها عند بدئها سبب مباشر وقيمة عملية محددة . فزخرفة الجسم وتلوينه بدأت بطلائه بالزيوت والرماد للوقاية من الحشرات الضارة . والوشم بدأ لتسجيل تبعية الفرد للقبيلة أو الجماعة . وبدأت الموسيقى لحفظ وحدة العمل الجسماني وتنظيمه والحث عليه . وبدأ الرسم والتلوين للسيطرة على الحيوانات عن طريق السحر وتحديد مواقع اصطيادها بسهولة والتدرب عليها كان الإنسان يرى الأشياء من حوله من ناحية قيمتها العملية فقط ولما استعملها بدأ يستكشف فيها قيما جمالية ، أما الأشياء التي لم ينتفع بها فلم يرى لها قيمة جمالية . أي إن القيمة العملية هي التي حددت القيمة الجمالية

فالقيمة العملية هي الأصل ، والجمالية هي النتيجة والفن نتيجة للحاجة وان تطور وسائل الإنتاج المستمر قلت الطاقة المستعملة في البحث عن الطعام وازدادت الطاقة الفائضة غير المستعملة فمارس الإنسان فيما بعد الإنتاج ذو القيمة الجمالية ليوظفه في حياته عبر العصور . ولكي نتعرف على تلك المسيرة نتبع بشكل سريع أمر ظهور الفنون وتطورها لدى البدائيين ، حيث بدأ الرسم والتلوين في العصر الحجري القديم في نفس الوقت الذي بدأ اعتقاد الناس بالقوى الغيبية وبما وراء الطبيعة وفي السحر ، فكان الغرض الرئيسي منه هو السيطرة على الحيوانات عن طريق السيطرة على رسم أشكالها وتحديد ألوانها وتطور الرسم بعد ذلك في العصر الحجري الحديث كرسوم الأطفال الذي يعتمد على أظهار المعرفة ومحاولة فهم الطبيعة أكثر مما يعتمد على نقلها مما أخرج الرسام عن طور محاكاة الطبيعة إلى التعميم والتجريد . ثم الوصول إلى رسوم ذات طرز رمزية للاستعمال في الكتابة (م3 ، ص67) وظهر نوع آخر من الرسم والتلوين كانت للأغراض الإنتاجية . كزخرفة الجسم والتي بدأت بطلاء الجسم كما أوردنا سلفاً بالزيت والرماد للوقاية من الحشرات ، ومن ثم بدأ الإنسان يظهر بشكل آخر حيث زخرف جسده برسوم مخيفة طمعا في الظهور بمظهر وحشي ، وهو مظهر مفيد للصياد ، ليبث الرعب في قلوب أعدائه . حيث استعمل في هذه الزخرفة اللون الأحمر ، لون الدم القاني وكذلك اللونين الأبيض والأسود تبعاً لغريزة التضاد ، فاستعمل البدائي ذو البشرة البيضاء الوشم ، كما استخدم البدائي ذو البشرة السوداء التشريط . حيث بدأ في وضع علامات القبائل على الأطفال كشهادة ميلاد لكثرة حركة الصيادين وتنقلاتهم الدائمة . أصبح بعد ذلك للوشم والتشريط وظيفة أخرى إذ أصبح عبارة عن سرد لحياة شخص : الأماكن التي زارها والمعارك التي خاضها وتحول من شهادة ميلاد إلى مذكرات ووثائق . وظهرت الزراعة فتوقف المزارعون عن ممارسة الوشم أو التخفيف منه تمييزا عن

الصيادين ولانعدام الحاجة إلى الوشم أو التشريط كشهادة للميلاد . استخدم اللون بغزارة في العصور اللاحقة كدلالات عن المعاني المراد التعبير عنها ، حتى جاء الإسلام بعقيدته السمحة التي لا تميل إلى الإسراف في الترف كما وجدنا ذلك في حياة الخلفاء الراشدين ، والخلف الصالح ، لكن ازدهار الحضارة الإسلامية والثراء الذي حصل في العصور التالية أرادت أن تحقق وجودها وان يستمتع الناس بمعطياتها من أدوات وأزياء وما إلى ذلك من الأشياء الفاخرة تتناسب مع ثرائهم لذا ابتكر الفنان العربي الخزف ذو البريق المعدني يجعله بديلا عن أواني الذهب والفضة ، كما استخدم الفنان العربي عبقريته في إنتاج أبدع الزخارف الدقيقة ذات الألوان الجميلة المعبرة ، معتمداً على عناصر نباتية وهندسية وخطية وآدمية وحيوانية (م4 ، ص203) وقد استعار ألوانه الجميلة من واقع بيئته ، فالذهبي كان يمثل لون الرمال وكذلك الأصفر والأزرق الذي هو لون السماء العربية الصافية التي لا تغطيها السحب ، والأخضر لون واحات النخيل الوارفة . ولو انتقلنا إلى أوربا وجدنا بان النقلة النوعية التي حصلت في استخدامها اللون وظهور الأساليب الجديدة في فنون الرسم كانت قد حصلت بعد الثورة الفرنسية في 14 تموز 1789 التي أثرت بشكل كبير في تطور الحياة الاجتماعية والسياسية لا في فرنسا وحدها بل في أرجاء أوربا وسائر أنحاء العالم ، فكما كانت الفنون في خدمة عصر النهضة الأرستقراطية الإقطاعية والكنيسة فإنها قد أسرفت في استخدام العناصر الزخرفية والخطوط اللولبية في أناقة بعيدة عن واقع الحياة ، مما أدى إلى نبذ بعض الفنانين مثل دافيد ــ الفرنسي ــ هذا الأسلوب والى تبني أسلوب آخر قائم على الخطوط المحكمة والألوان الرصينة القاتمة ذات مواضيع نبيلة خالية من العواطف والميوعة سميت بالكلاسيكية الجديدة ــ أعقبتها حركة فنية أخرى هي الرومانتيكية التي صورت المواضيع الدرامية والحركات المبالغ فيها وإبراز العنف أو القسوة للوصول إلى الإثارة الكامنة حيث كانت نابضة بالحب والحركة والألوان المعبرة عن المأساة . أعقبت هذه الحركات الفنية حركات أخرى منها جماعة باربيزون الذين خرجوا إلى الطبيعة لرسمها وتلوينها مباشرة ، تلتها الواقعية الذين عبروا بها عن حياة الفقراء والمظلومين وسخروا من الأغنياء والقضاة المرتشين مستخدمين ألوان تعبر عما يريدون الإفصاح عنه. ظهرت بعدها الانطباعية أو التأثيرية والتي يمكن أن نطلق إن جاز لنا التعبير دخول اللون في احتفالية جديدة على أيديهم ، هؤلاء اللذين درسوا الطيف الشمسي واستخدام اللون الذي ينبغي وقد ضحوا بالخطوط لصالح اللون واتجه تكوين أعمالهم إلى العناية بمساحات الألوان لتسجيل البصري الخاطف للضوء في لحظة معينة .ولقد عكفوا على استعمال الألوان المتضادة بشكل متجاور لإكساب لوحاتهم رونقا وجمالا . بل حولوا الألوان المركبة إلى عناصرها الأصلية . عن طريق وضع لمسات متجاورة من كلا اللونين للحصول على اللون المركب بطريقة طبيعية. هذا وقد تميزت الحركة الوحشية بالثورة الطاغية في استخدام الألوان التي أخرجت من سياقها وأحلت محل التسجيم الذي كان من صفات الحركات الأكاديمية ، كما أعلنوا بشكل كبير بالتوفيق بين الألوان المتضاربة .

الفصل الثاني

المعنى

إن الطاقة التي تحرك فينا المشاعر تكمن في الاستجابة الفعالة إلى المسرات أو غير ذلك قد تكون هذه الاستجابة غريزية صرفة ، كالفرح المتولد من استنشاق عبير الزهرة أو تكون من أحاسيسنا أو مشاعرنا ليست بالضرورة تحمل مشاعر جمالية ، فقد لا تكون سوى أشياء خبرية أو إعلامية ، فالنسبة للسمع فان البث الصوتي يقدم لنا شيئين خصوصيين فالموسيقى مثلا مصدر للمشاعر الجمالية والكلام مصدر خبري أو إعلامي وهذان الشيئان يعملان معا أحيانا ، كحالة الشعر مثلا حيث يجسد الحالتين في آن واحد .أما مفهوم الألوان فان الجمالي والأعلام مرتبطان فيه معاً ارتباطا حميمياً ، لكن البهجة الحسية هي المتغلبة عدا كون اللون عندما لا يكون سوى أعلام بسيط فقط كإشارة المرور على سبيل المثال . وبين هذا وذلك فقد لعبت الألوان دوراً مهما في حياة الإنسان وقد عمل ويعمل على تحسين إطار الحياة ، إذ لم تعد الألوان شيئاً طوبائياً ، بل أصبحت بما تؤديه في حياة الفرد والجماعة حقيقة واقعة لا لكونها ضرورة فحسب بل لان طاقاتها الكامنة هائلة ، يسعى الخبراء بمرور الأيام إلى اكتشاف أسرارها وتوظيفها بالشكل الذي يحقق ما هو مطلوب لإعادة التوازن

والانسجام لكي يريح ويبهج وينفع وهذه حقيقة ثابتة فأينما وجد اللون وجدت الحياة وان عالما بلا ألوان يبدو لنا الموت بعينه ، وبافتقادها فان علاقتنا مع العالم ستنقطع ، إذ هي جزء من النظام الحيوي في محيطنا ((فالأعمى لا يعيش بدون الآخرين الذين يبصرون له أو يبصر بهم والبشرية تغمرها سعادة كبيرة في مشاهدة الألوان ، لان العين بحاجة إليها كما هي بحاجة إلى النور)) (م2 ، ص16) . إن الألوان بالنسبة للفنان هي تماما كالعلامات الموسيقية " النوتة " بالنسبة للموسيقار ، حيث يتم تدوين ما يريد أو نقل ما يرغب نقله إلى الآخرين فكما يدون الموسيقار الأنغام الموسيقية بها . منها المفرحة والهادئة والصاخبة ، فان الفنان بامكانه أداء ذات الفعل بواسطة الألوان التي ترمز كل منها إلى مدلول خاص حيث تبنت الأمم والشعوب العديد من هذه الرموز وجعلتها شعارات لها فالراية التي هي رمز الأمة وسرها ، بها ترتبط كرامتها وتأريخها (م5 ، ص524) ولها أيضا مدلول عاطفي واجتماعي حيث نجد أن ميل كل جماعة إلى ألوان معينة تعكس السلوك الجمعي لها . فاللون الأصفر الذي هو لون الأرض العربية يعتبر من الألوان المفرحة ، يستخدمه الأطباء النفسانيون في علاج مرض النور ستينيا * . والانهيار العصبي ، وقد اتخذه ــ أي اللون ــ القائد صلاح الدين الأيوبي لونا" لرايته وكان الرسول (ص) يتخذه لونا لعمامته بعد أن يصبغها بالزعفران وكذلك بعضا من ملابسه (م6 ، ص) . واللون الأصفر الفاتح دلالة الرفعة والشموخ بينما الغامق يدل على اللؤم والشؤم .

اللون الأزرق :- هو من الألوان الهادئة ، يعتبره البعض لون الإرادة والمجد والثراء (م7 ، ص202) . ويعتبر اللون الدال على الوئام والسلام ، اتخذته الأمم المتحدة رمزاً لها .

اللون الأخضر :- لون الخصب والحياة والفرح ، يسبب سوء الهضم إذا تم به طلاء غرفة الطعام . يثير عملية التنفس ويحركها بشكل أسرع ، مهدئ للأعصاب يستخدم في العمليات الجراحية كملابس وكمامات للأطباء ، وهو لون غطاء سطح منضدة البليارد والروليت ، منضدة لعب الورق ، وهو أيضا لون النهضة والتجديد ولون أهل الجنة . (م7 ، ص202) ، وهو لون الخصب واليسر والثراء .

اللون الأحمر :- وهو اللون الأكثر دفئاً وحيوية وهياما ، لون الدم أي نسغ الحياة صعب التحضير وكلفة تحضيره في السابق كان يكلف غالياً ، لذا اتخذته الإمبراطوريات لونا مميزا لها خاصة في السجاد الملكي ولا زال يستخدم في نفس المجال ، وهو لون السعادة والفرح ودلالة الحب ، عندما يهدي المحب إلى حبيبته وردة بهذا اللون . وأعتبره الآشوريون رمز الدم ومن طباعهم انه لا يأتي السلام إلا بالدم (م5 ، ص 225) .

اللون البرتقالي :- مزيج من اللون الأحمر والأصفر ، لون مشع ، دافئ ، مثير ، يسهل عملية الهضم ويفتح الشهية للأكل لذا يستخدم حاليا في تلوين غرف الطعام ، يعجل بشكل خفيف نبضات القلب ، انه لون الرفاهية والغبطة ، يناسب غرف الجلوس التي لا تدخلها الشمس . وهو أيضا كالأحمر والأصفر لون التحذير والتنبيه تطلى بها المكائن والمعدات والقطع التي يتم التحذير من الاقتراب إليها عند العمل

اللون البنفسجي:- لون بارد فيزيائيا ونفسيا ، يسبب الحزن ، إذا كان داكنا جدا ، يجلب نوعا من الهدوء إذا كان فاتح اللون استخدم مؤخرا لعلاج الأمراض النفسية (م8 ، ص115) .

اللون الأبيض :- لا يعتبر من الألوان لأنه حاصل جمع ألوان الطيف الشمسي ، يسمى كذلك باللون الغائب ، يوحي بالنقاوة والنظافة والوضوح والصراحة . يعتبر دليل السلام والنور ، وقد اتخذه العرب لونا لرايتهم الأولى في العصر الأموي وكذلك في الأندلس (م7 ، ص202) .

اللون الأسود :- لا يعتبر أيضا من الألوان انه رمز الصمت ، الفراغ ، لون الأحزان عدا في الصين حيث يستعيضون عنه بالأبيض .يولد التناقض عند وضعه بجوار الألوان ، محايد بالا مكان استخدامه مع جميع الألوان بكافة درجاتها وتشبعها . وهو كذلك لون الهدم والعنف تبناه جنكيز خان لونا لرايته وأتخذه العباسيون كذلك راية لهم .

اللون الرمادي:- حاصل جمع الأبيض والأسود ، لا حيوية فيه ، كلما كان غامقاً اتجه نحو اليأس . محايد يستخدم مع جميع الألوان كثيراً ما يستخدم لطلاء الجدران لأنه يبرز ما يعرض في هذه الغرف أو الصالات (م9 ، ص560) إن الألوان الباردة توحي بالحزن والدافئة بالانفعال والسرور (م10 ، ص84) .

لم يعد اللون يطابق الأشياء عند رؤيتها بالعين فالأحمر اكتسب بعد الانطباعية قيمة ذاتية تسهم إذا ما تجاورت كبقع على السطح التصويري في إعادة بناء الطبيعة وخلقها من جديد لا في نقلها فغوغان اختار الألوان الاصطلاحية الملائمة دون التقيد بما هو مرئي للتعبير عما في نفسه من انفعالات إنسانية

. وهنا فان كمية من اللون الأحمر والأخضر كافية للتعبير عن حالات الفرح والكآبة لكون اللونين متممين في دائرة الألـوان المعروفة ، (م11 ، ص1) . إن الفشل الذي تعرض له غوغان في حياته الخاصة و عجزه عن أداء أي دور اجتماعي والذي كان يتمناه كواعظ كنسي قد عوضه ونجح فيه من خلال عمله الفني الذي يثيره شعور داخلي ، إنساني عميق يلتقي بسلفه رامبرانت في القرن السابع عشر (م11 ، ص70) .

الفصل الثالث

الحضور

ظهرت مؤخرا محاولات لتحسين المحيط الحضري ، كان الهدف من ذلك جعل المدينة توفر ظروف بهيجة للحياة ، وقد نال ذلك تقبلا غير اعتيادي ، وحماساً منقطع النظير لكونه يوفر أطارا موحدا للحياة الاجتماعية ، يستمتع الجميع بثمار هذا الإنجاز الجديد ، ما لبث أن امتد إلى كل مكان ومجال حيث شمل مكائن العمل وآلاته ، الخدمات العامة ، المخازن ، أماكن اللهو والألعاب ، لم تكن فقط لإثارة الدهشة والإعجاب بل لكون إن ميزتها الوظيفية لها دور يفوق ما كان يتوق منها . لقد تحولت الصورة الماضية القاتمة المجدبة إلى غابات بكر جلب الفنان لها التوازن والانسجام بخلقه عوالم سر الجميع . فللألوان قوة مؤثرة للتعبير تظهر بذاتها وتظهر كذلك من خلال الأشكال ، والملابس والفضاءات المعمارية ، فبامكان الأخيرة تدعيم وتقوية الجزء المعماري وذلك بالتعبير عن المفاهيم المتعلقة بقياس الأحجام وإبراز وتجسيد تأثيرات الإيقاع في الأفق . فلها القدرة على توحيد مجموعات معمارية غير قياسية تفتقر إلى الوحدة في البناء الغير متسق للتجمعات السكانية أو الحضرية المتجاورة التي تترك شكلا تسودها الفوضى ، إذ إن مجرد معالجة لونيه لها تحيلها إلى وحدة معمارية منسجمة ، فالألوان تبسط الإدراك الحسي بامتصاص ما هو غير قياسي وتعطي المكان بإعادته للبناء المرئي صورة متماسكة .إن الألوان تحقق تنوعا مرئياً ففي اغنائها للإدراك الحسي فإنها تخلق تنوعا في المجموعة المتكررة والتي بدونها تخلق رتابة الوحدة ، الملل ، والضجر وبهـا يمكـن ان نعيد للهندسة المعمارية الغير قياسية تناغمها الصحيح. ولا بأس أن نورد هنا ما قاله الفنان فرناند ليجه بأنها تكوّن لوحة طبيعية كبيرة لا داعي إلى رسمها أو نقلها على القماشة الصغيرة (م12 ، ص34) . أما في المصنع حيث جماعة العمل فللون دوره الوظيفي في إشاعة البهجة وطرد السأم ورفع المعنويات وزيادة النشاطات الإنتاجية بتوفير (الراحة المرئية) ومضاعفة الإضاءة والأمان ووضع الإشارات والعلامات المميزة مما يحسن الظروف الفيزياوية للعمال وتسعى لإيجاد العلاقة المثلى بين الإنسان والماكنة وكذلك البيئة ، فهي تعوض أخطاء الإنارة الغير صحيحة بتوحيدها لها (للإنارة) بشكل منسجم وخلق وضوح الرؤية مما يحفظ صحة العيون ويحقق الأمان أثناء العمل ، فالتعب في الرؤية يسبب الكثير من الحوادث في المصانع حيث بلغت نسبة ما تؤديها 20% من حوادث العمل (م13 ، ص42) . هذا إضافة إلى الأماكن الأخرى من المصنع التي توضع تحت تصرف وخدمة العمال كأماكن خلع الملابس وتبديلها ، الأماكن الصحية ، صالات الاستراحة ، المطعم إذ تستدعي إلى إحيائها جميعاً بالألوان .

إن تحسين ظروف المعيشة في المعمل أو المصنع وفي نفس الوقت المناخ الاجتماعي يؤديان إلى تحقيق وسط اجتماعي حي ، متنوع رائع للمعيشة ويخلق عالماً جميلاً يعطي للعامل أكثر ما يعطيه لقمة العيش ، ويستجيب لطموحاته في خلق بيئة أكثر بهجة وانشراحاً ، وبذلك فإننا نبحث في الواقع ما يخلقه اللون في تحقيق العلاقة الحية بين الإنسان والفضاء بولادة جمال تكنولوجي . لم يتمكن المهندسون من تحقيقه بالشكل المطلوب لاعتقادهم بان للفن دور آخر ووظيفة مغايرة وان المشاغل الإنتاجية في المصانع والمعمل هي غالباً ما تكون أماكن معقدة تتواجد فيها الآلات والمكائن والمواد وما تسببه من فضلات ودخان وتلوث ، ويجهلون بان الألوان في هذه المواقع تشيع الهدوء النفسي وروح البهجة والمسرة مانحا الراحة والأمان ويبعد السأم والضجر الحاصل عن ساعات العمل الرتيبة الطويلة ، ويخلق وسطا تسود فيه الألفة والتماسك والتعاضد والعمل الخلاق . وهنا يثار سؤال هام : (ما هي المعايير التي يعتمدها الفنان لعرض لون ما) ؟

---

* النورستينا Neurasthenie : الافتقار الى القوة ، ترفزة مع ضعف القوة العصبية واضطرابات عقلية متعلقة بالحزن والافتقار الى الارادة وصعوبة التفكير (أي في تكون الافكار وتسلسلها)

هل يفرض الفنان اللون بمفرده وحسب هواه ؟ بالطبع كلا . فهناك معايير عديدة بالا مكان إتباعها منها :

1. النفعية : يعمل هذا المعيار على اختيار اللون المناسب لخلق جمالية الشكل يتوافق مع ما يؤديه من نفع أكيد لمستعمليه.

2. الرمزية : يرمز كل لون إلى المادة الصحيحة أو خدمة محددة ليس بالا مكان تغييرها أو استبدالها أو إحلالها .

3. النفسية : إن الألوان تندمج مع سلوك الإنسان فالأزرق هو لون السماح ، والأخضر لون الثبات والصلابة والماروني لون المحافظة والاستقرار فهي تسعى إلى إيجاد العلاقات الكونية بين الفرد واللون .

4. الصفائية : وهذه الفكرة اقتبسها الباحث من آراء بعض المعماريين الشهيرين أمثال لوكور بوزيه من إن المادة الأصلية والحقيقية هي المقبولة فقط وان تلوينها بألوان مغايرة للون المادة ما هي إلا خدعة أو عذر أو أكذوبة ، فلون الخشب الأصلي مقبول جدا إلا أن معاملتها ببعض الطلاءات الشفافة لا تغير من لونها الأصلي كما يحصل في الأثاث المنزلي وغيره .

5. الجمالية : أن يحقق انسجاما وتوافقا لا يثير النفور والتقزز وان يساير روح العصر وثقافته.

إن الاستخدام الاجتماعي للألوان لا يمكن الاقتناع به بواسطة رد فعل الملون التلقائي مثلا : هذا الجدار يجب أن يكون اصفرا لأنه لوني المفضل !! إن هذا الشكل لا يكون مقبولا إلا في ظروف خاصة يقترحها الفنان كتعبير ذاتي محض . لكنه في الحالات الأخرى فان المادة المراد تلوينها هي مادة أو موضوع اجتماعي يعتمد على الثقافة العامة وعلى محيط الوظيفة وعناصر أخرى يتم تحليلها ودراستها ، وان نتيجة دراسة المعايير يجب أن تقود منطقيا إلى تحديد الحل الامثل وهذا الحل بامكانه أن يفرض أو يقدم لونا واحدا يتفق والوسط الاجتماعي وبهذا بامكاننا أن نلقي السؤال التالي : أي لون يمكن أن نعطيه لبدلة أو زي نختاره ؟ المعروف أن أي ملون فنان لا يكون بالضرورة مختصا بالأزياء لأنه يفترض بان كل الألوان محتملة ، لكون الملون هنا يتبنى معيارا للحكم مبني على كونية المشكلة في حين إن الخياط يعزوه إلى الخصوصية في عمله . وهنا نطرح السؤال بصيغة أخرى : أي لون يمكن أن يقترح للأرملة المسلمة ترملت منذ حين قريب ؟ الجواب بالتأكيد هو اللون الأسود وهنا يبرز معيار آخر جديد ، هو المعيار الاجتماعي . الذي يكون هو الحاسم في هذه الحالة إن المعايير تلد وتموت أثناء تطور المجتمعات ، فقبل عام 1960 كان الضوضاء لا يعار له أية أهمية في المصانع ، فضاغطات الهواء (الكومبريس) والمحركات والمركبات كانت تصم الآذان ، حينها كان يجب القول بان الصمم المهني لم يكن يؤخذ بالحسبان ومن كان يصاب بالصمم كان ذلك شيئاً طبيعياً . وكذلك فان معيار التلوث لم يكن معروفاً بالشكل الذي هو عليه الآن : فالمصانع كانت تشيد على ضفاف الأنهار أو مجاري المياه العذبة حيث تلقى النفايات فتفسد عندها الحرث والنسل . إن المعايير المعتمدة لا تمتلك جميعها نفس القيمة فبعضها تكون إجبارية والبعض الآخر اختيارية .

هكذا للأسباب الجمالية والوظيفية حيث إن الصهاريج النفطية كان يجب أن تكون بلون ازرق غامق ، لكن المعيار الوظيفي منع هذا الاحتمال من اجل أن تحفظ هذه الصهاريج بلون فاتح جدا ما عدا الوجه الشمالي منه يكون باللون الغامق (م8 ، ص107) .

ومن اجل اختبار هذه الافتراضات وتحليلها لاكتسابها الطابع العملي يستشهد الباحث بتجربة حصلت أثناء دراسة في فرنسا وكان قد شارك فيها بصفة مراقب من قبل جامعته والمدرسة الوطنية العليا للفنون التطبيقية والزخرفية . ترجمت هذا الموضوع بشكل ملموس افتراضات الباحث حيث أجرى طلبة " البوزار " المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة أيضا" في باريس مع فريق جامعة باريس السابعة من باحثين اجتماعيين ونفسيين كان اشهرهم عالم الاجتماع الشهير بيير بورديو لمعرفة اللون الامثل لملابس الطبيب والممرضين في المستشفيات بالاتي :

1- تحديد المعايير

2- اختيار العناصر التي تجيب على كل معيار .

3- تسمية كل لون امثل لكل عنصر .

4- تعليق حول الموضوع إن سمح ذلك .

وعند إجراء المقابلة مع الأطباء والجراحين حول تحديد اللون الامثل كانت النتيجة كما في الجدول الآتي :

المعيار	خاصية اللون	اللون	التعليق
اقتصادي	أقل سعة	الأبيض	
وظيفي	مقاوم للقذيان	الأبيض	
وظيفي	مقاوم للأحماض وسريع الارتداء	الأبيض	
وظيفي	واضح	الأبيض	
مرئي	قابل للاتساخ	الأبيض	
سيكولوجي	غير عدواني	الأبيض	بضمان النظافة
سيكولوجي	أنيق (شيك)	الأبيض والأزرق الفاتح	
سيكولوجي	رائع ولطيف	الأبيض والأزرق الفاتح	
سوسيولوجي	كسر الرتابة	الأزرق الفاتح	
سوسيولوجي	تمييز الخدمات	الأزرق الفاتح	

نجد من خلال الجدول بان اللون الأبيض هو اللون المثالي والمتكرر في جميع المعايير عدا المعيار السوسيولوجي . ولكسر الرتابة من الاعتماد الطويل على اللون الأبيض فقط فقد كان اللون الآخر هو اللون الأزرق الفاتح اللون الذي رشح لان يحل محل اللون القديم – الأبيض – ولكن الاعتبارات المرئية لما لهذا اللون من القابلية العالية على الانعكاس أو ارتداد الأضواء المجاورة والمسلطة على المريض على ملابس الجراحين التي تبلغ عشرة آلاف لوكس Lux (*) فان هذه الألوان ستكون غير مفيدة جدا تحت هذه الأضواء المتوجهة لذا فالمعيار يحتم اختيار اللون الأسود . لكون هذا اللون قد يتقاطع مع المعايير المذكورة أنفا ، فالأسود هو الأكثر غلاء وله قابلية عالية في أخفاء الأوساخ . لكن المانع هو النسق السايكو – سوسيولوجي ، لكون إن اللون الأسود في مجتمعاتنا هو علامة الحداد إضافة إلى كونه لون مرعب عند رؤيتنا للممرضات وهن يتنقلن بين أسرة المرضى أثناء تقديم الرعاية والعلاج في هذا المكان الذي يدنو منه الموت في كل لحظة . لذا فان الاعتراض إلى هذا اللون مشروع ويصار على إيجاد بديل آخر ولو محل وسط ، باختيار اللون الأزرق الغامق أو الأخضر الغامق علما بأنه قد استبعد اللون الأحمر الغامق وهو اللون المثالي أيضا بسبب الشبه بينه وبين لون الدم . مما قد يخفي كثيرا من أثر الدم وانتشاره أثناء الجراحة لذا أتفق على اختيار اللون الأخضر الغامق بالنسبة للأطباء والجراحين ومساعديهم كونه اللون الذي يمتص الإضاءة ولا يعكسها على عين الطبيب الجراح أثناء الجراحة . إضافة لما لهذا اللون من أثر مهدئ ومطمئن للمريض وهو يزيد في نفس الوقت من حركة التنفس مما يغذي الدماغ بالدم والأوكسجين لمنع حالات الوهن العصبي والسكتة الدماغية (م.14 ص92) . طالما نحن بصدد الألوان في المجال الطبي فان الأمر يتطلب توظيف هذا اللون كذلك في جدران هذا المرفق الحساس جدا ، فاللون ابيض التقليدي البارد الذي اعتدنا ان نستخدمه في المستشفيات يسجن المريض في عالمه الساكن ولفترات قد تكون طويلة هي بالتأكيد بحاجة إلى تغييره لكونه غير مطمئن . واختيار لون آخر يمنح الحيوية والتفاؤل للمريض بدل أن يشكل هما مضافا لمرضه مهما بلغ عمره أو وسطه الاجتماعي . فالمستشفيات التي وجدت لشفاء الجسد لابد أن تسعى لان توفر جوا علاجيا نفسيا للمرضى ويقترح الباحث تحويل اللون الأبيض إلى الألوان التي ذكرها في بحثه هذا كاستبدال الأبيض باللون الأزرق الفاتح جدا أو الأخضر الفاتح وهذا ما تم في مستشفى التعليمي في البصرة حاليا بالفعل لما لهذا اللون من تأثير مطمئن ومهدئ إضافة إلى تخصيص جداريات أو لوحات لمواضيع طبيعية مشبعة بالألوان المهدئة كاللون الأخضر حيث يذهب المريض معها في رحلة تبعده عن القلق المعاش الأمر الذي له تأثير كبير على افرازات الغدد في الجسم وعندما تنتظم هذه الأفرازات يعود الجسم إلى حالة الاتزان الطبيعي لان افرازات هذه الغدد أثناء الضغوط النفسية عندما تضطرب تؤدي إلى أمراض كثيرة كقرحة المعدة واضطراب عمل القلب أو البنكرياس المسبب للسكر وأمراض الكبد وغير ذلك . هذا إضافة إلى تلوين الأدوات التي يستخدمها المريض وكذلك الشراشف وما إلى ذلك ؟ وفي هذا الصدد بامكاننا أن نستذكر ما قاله هيبو قراط قبل 25 قرنا حيث نصح الأطباء بان لا يكتفوا بالعلاج الدوائي فقد بل بدراسة ما يحيط بالمريض كذلك،

(*) وحدة قياسية تقاس بها شدة وهج الإنارة وتساوي الإنارة المسلطة على مساحة متر واحد من مصدر شمعة قياسية دوليا موضوعة على مسافة متر واحد وله أهمية في قياس القدرة الضوئية

وعلى المريض أن يسعى بنفسه إلى ذلك أيضا (م15 ، ص122) . وبالامكان طلاء غرف مرضى الأعصاب باللون البنفسجي بما في ذلك ألوان الزجاج والإنارة بنفس اللون حيث كان لهذا اللون اثر كبير على المرضى النفسيين حيث أجرى الطبيب الإيطالي Man Frerri (مان فريري) تجربة كهذه حيث ارقد مريضا في غرفة مطلية باللون البنفسجي . طلب المريض في اليوم التالي العودة الى المنزل ، إذ شفي تماما كما أعلن الطبيب المعالج (م8 ، ص115) . أما بالنسبة للمؤسسات التربوية والتعليمية فانه ومنذ سنوات عديدة كان مجالا للإبداع الفني من قبل الفنانين والمدرسين لتغيير نمط الحياة الدراسية نحو الأفضل ، فالجدران كستها الألوان والجداريات وحتى الفريسكو في بعض المؤسسات المتقدمة. فرياض الأطفال وهي الأماكن التي تزخر بالألوان والجداريات يصعب تصورنا لها أن يكون محيطا كئيباً ورماديا لحياة تتطلب محاذير جمة ، لان الطفل في هذا العمر يبدأ بأخذ معارفه الفيزيقية والاجتماعي . وان إحساسه باللون يتطلب توجيه خاص . فلقد ذكر دانيل بولوين في كتابه الحاجة إلى اللون (ص129) بان اللون الوردي هو اللون المثالي لطلاء غرف الأطفال المشاكسين وقد اجريت تجارب بهذا الخصوص وجد إن الأطفال الذين يعيشون داخل هذه الغرف في البيوت والقاعات في رياض الأطفال يتخلصون مما هم فيه من مشاكسات وفوضى لكن هذا اللون يؤثر وبشكل مغاير على كبار السن . ولا ننسى المؤسسات الأخرى التي تقدم خدماتها للجمهور عليها هي أيضا توظيف الألوان التي تخلق أجواء سارة ومريحة بالنسبة لموظفيها والمراجعين ، حيث يتم تحسين ظروف العمل فيها لأنها تستقبل يوميا الجمهور بأعداد كبيرة مما يدعو المراجع إلى الانتظار فترات طويلة لكي يأتيه الدور وينجز أعماله ، وهذا يدعونا إلى إحياء هذه الأماكن بالألوان المناسبة تماما كممرات مترو الأنفاق في أوربا التي تزخر بالعديد من وسائل الراحة وما تشيعه من البهجة منها الألوان المريحة والإعلانات الملونة وغير ذلك . والتي تبعد المسافر الراكب كآبة تصور كونه تحت الأرض بعشرات الأمتار والتي تخلق لديه القلق والهياج العصبي . إن تحسين وتغيير هذه الأماكن نحو الأحسن يعود بالنفع وكذلك وبشكل اكبر على العاملين في هذه الأماكن لتجديد أنشطتهم ورفع ذكائهم وحيويتهم ، لأنهم يقضون معظم ساعات يومهم فيها وان ذلك قد يوازي فعل الضمان الاجتماعي ، دون مبالغة .

النتائج والاستنتاجات

من خلال بحثنا هذا وجدنا بان الألوان عندما تستخدم بشكل علمي مدروس ، فأنه يهدف إلى خلق وسط اجتماعي رائع للمعيشة ، يعطي الإنسان أكثر ما يعطيه أي شيء آخر ويستجيب لطموحاته لخلق بيئة اجتماعية ونفسية أكثر بهجة وانشراحا وتماسكاً . فالبحث يظهر ما هو خلف اللون بتحقيقه علاقات حية بين الإنسان والفضاء بولادة جمال تقني جديد لم نعهده سابقا آذ أن بهجة العيش في محيط مصمم بشكل صحيح هي صورة لثقافة نسعى إليها بالأساليب والطرق العلمية الصائبة وان ثبات رسوخ اللون بالنسبة للمجتمع يعتمد على جملة من العناصر والعادات وكذلك المحيط الثقافي ، لكون اللون هو أفضل مادة للخطاب الاجتماعي .

لقد توصل الباحث من خلال هذا البحث إلى ما يلي :

1- إن اللون قد مهد لظهور وخلق لغة جديدة للتعبير عن مضامين اجتماعية ونفسية وفنية لم تكن مألوفة سابقا .

2- في مجال الفنون فان اللون يعبر عن المسافة أو المدى الفضائي ويجسد أبعاد مختلفة في القرب والبعد فله قيم تعبيريه وفضائية تنطبق مع الأسس العلمية للإدراك فلقد قلبت التقنيات المألوفة وحل محل الخطوط في التعبير وأصبح اللون هو الشكل وهو المضمون في اللوحة العصرية.

3- إشاعة اللون المسرة والبهجة في مواقع العمل مما يدفع العاملين فيها إلى زيادة الإنتاجية لشعورهم بتلك الغبطة وهم يقضون معظم ساعات اليوم في هذه المواقع .

4- إذكاء روح التعاون والتماسك بين العمال في المعامل والمصانع لتأثير الألوان على السلوك الجمعي .

5- تحقيق سلامة العمل في المصانع وذلك بتأثير بعض الألوان عند طلاء الأجهزة والمواد بالألوان المحذرة للعاملين فيها كالمكائن الدوارة وحركة العتلات الخطرة لبعض الأجهزة وكذلك استخدام الألوان التحذيرية والألوان الخاصة بالتأشيرات وهذا مانجده متجسدا في إشارات المرور غير الضوئية فالأحمر هو التحذير وكذلك الأصفر والبرتقالي واللون الأزرق والأخضر للسماح .

6- تأثير بعض الألوان على تصرفات الإنسان لكونها ألوان مهدئة مثل اللون الأخضر الذي وظف في طلاء مناضد البلياردو والروليت ولعب الورق .

7- تأثير الألوان في مجال الطب باستبدال ملابس الجراحين ومساعديهم باللون الأخضر المطمئن بدل الأبيض المخيف للمريض ــ كونه لون الكفن ــ وقدرة هذا اللون الهائل على امتصاص الإنارة العالية لزيادة وضوح الرؤية أثناء إجراء العمليات الجراحية الأمر الذي يؤدي إلى التركيز الكبير من قبل الطبيب عند إجراء العملية بكل يسر وراحة.

8- معالجة بعض الأمراض النفسية بواسطة ــ بعض الألوان ومنها اللون البنفسجي لغرف المرضى النفسيين وحاجاتهم والذي تم به فعلا علاج بعض أنواع الأمراض النفسية جراء ذلك .

9- تهدئة الأطفال المشاكسين في البيوت ورياض الأطفال بطلاء ألوان الغرف والقاعات المتواجدين فيها باللون الوردي مما يعود بالنفع على الأسرة والمجتمع في آن واحد .

10- استبدال ألوان طلاء جدران غرف المستشفيات بالألوان الهادئة التي تزيل هموم المرضى . كالأزرق الفاتح والأخضر الفاتح .

11- طلاء أماكن الخدمات العامة بالألوان التي تبعد الضجر عن المراجعين وكذلك العاملين فيها.

12- الكشف عن بعض المعايير التي تحكم استخدام الألوان اجتماعيا كالرمزية والصفائية والنفسية والجمالية ودور كل منهم .

13- توظيف اللون للتعبير والمحاربة بعض المعطيات العصرية السيئة . كما فعلت الانطباعية عند محاربتها البرجوازية في فضح ما فعلتها بالمدينة التي يغزوها الكاربون والتلوث .

14- عدم وجود ألوان جيدة وألوان غير جيدة ... بل إن هنالك انسجام لوني جيد وآخر غير جيد أو غير ملائم .

15- تؤدي بعض الألوان غلى علاج بعض الأمراض بتسليط إشعاعاتها على المناطق المصابة بالمرض في مختلف مناطق الجسم والأحشاء الداخلية والغدد الصماء.

التوصيات والمقترحات

1- يوصي الباحث بإنشاء مركز فني ــ اجتماعي متخصص لدراسة كنه اللون اجتماعيا يتقديم المشورة إلى المؤسسات العامة والخاصة، في وضع الألوان .

2- تلوين غرف وقاعات المرضى بالمستشفيات بالألوان التي تناسب كل مرض معين ، وتلوين غرف وقاعات المؤسسات الأخرى كالتعليمية والخدمية .

3- تأسيس معهد خاص أو هيئة استشارية قائمة بذاتها أو ملحقة بغيرها . تخصص للفنانين والمهندسين المعماريين وغيرهم لدراسة وظائف وطبيعة كل لون واستخداماته .

4- إدخال تدريس مادة الألوان إلى كليات الهندسة خاصة والكليات العلمية والإنسانية كمادة مكملة لرفدهم بما ينفعهم في المستقبل لتوظيف الألوان في شتى المجالات الحيوية وبشكل موضوعي مدروس .

الهوامش

1- BOUTE Gerard , L'Esprit de La couleur , Ed . Dessain et Tolra , Paris . 1982 .

2- GOETHE , Traitedes couleurs (1810) . Ed . Triades , Paris , 1983 .

3- MIKAIL , Farid Kamil , L'arte e iL suo ruolo sociale, Ed . Grafiche Elmas , Cagliari , Italia 1984 .

4- MARQUET Henri , Rendre L'art au quotidian, Ed. Livre Blanc II , Paris , 1985 .

5- فرج عبو ، علم عناصر الفن ، ج2 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، اكاديمية الفنون الجميلة ، بغداد 1982 .

6- لمياء عبد الجبار صبيح ، الصناعات الشعبية في العراق ، مركز دراسات الخليج العربي ، البصرة ، 1989 .

7- بهنسي عفيف (دكتور) جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة الكويت ، 1979 .

8- FILLACIER Jaques , La Partique de couleur Ed. Dunod , paris , 1986 .

9- فارس ، ظاهر متري ، اللون والضوء ، بيروت .

10- باونيس ، الان ، الفن الأوربي الحديث ــ ترجمة فخري خليل ، دار المأمون بغداد ، 1990 .

11- د . محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ، التصوير ، دار المثلث ، بيروت ، 1981 .

12- PATRIX , Georges , Beaute'ou Laideur , Ed , Hachette , Paris , 1967.

13- BOULOGNE . Daniel . Les raison de le Couleur , Ed . Alternatives .

14- EDDE Gerard , Les couleurs pour votre sante , Ed . Dangles , St . Jean Debraye 1982 .

15- LEFEBVRE , Henri , Manifeste du differentialism Ed . Gallimard , Coll . Idee . Paris 1970 .

اتجاهـــات ومفـــاهيم تلقي الأداء التمثيلي
(الاندماج- التغريب)

ستانسلافسكي

بريتولد بريخت

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

المقدمة

تهدف الدراسة الكشف عن أهم البنيات الفكرية والجمالية المكونة للاتجاه التمثيلي وعلاقته التأثيرية بمتلقي العرض المسرحي كون التمثيل كأداء يشكل مرتكزا جوهريا من مرتكزات الاتصال المسرحي الحية والفاعلة في عملية خلق الاستجابة لدى المتلقي، وعلية تتنوع مستويات التلقي بتنوع مستويات الاتجاهات التمثيلية ومفاهيمها بهدف خلق صلة تفاعل تسعى إلى إدماج وعي المتفرج بالعرض لاكتمال معناه كون أن العرض المسرحي رسالة اتصالية متكاملة. من هذا المنطلق احتوت الدراسة على مبحثين:-

الأول:ــ يؤسس قاعدة معرفية تربط بين مفهوم التمثيل والتلقي،

والثاني:ــ تطبيقي يبحث في اتجاهين أساسين في الأداء التمثيلي ليدرس المفاهيم التي أفرزتها جماليات الاتجاه في الإرسال والتلقي. وأخيرا يخلص البحث إلى تحديد أهم النتائج المستخلصة عن التحليل.

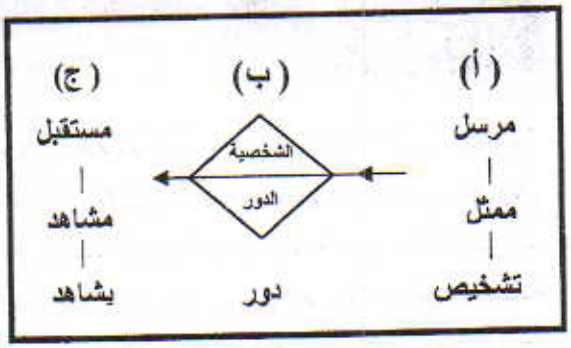
المبحث الأول .

فن التمثيل والتلقي المسرحي

الممثل هو صانع العلامات الحاضر في العرض المسرحي.. وعلامات الممثل المشتغلة في حقل الدلالة تشتمل على تركيب علاماتي مزدوج في البث والاستقبال، فهناك المستوى البصري في التشخيص العلامي الذي يتمثل بحركة وأنتقالة وتشكيل جسد الممثل في الفضاء، أما المستوى السمعي في التشخيص العلامي فيشمل تصويت الكلمة والصوت الصادر من الممثل وعليه فالممثل علامة مركبة تبث مدلولاتها المشتركة في آن واحد وفي لحظة العرض بوحدة فنية لتشكل معنى اللحظة. وعلية فأن فن التمثيل كعلامة ديناميكية فاعلة في العرض المسرحي تتطلب دراسة السيميولوجة إخضاع هذه التوليدات إلى تركيب خاص من التوازن بين العلامة البصرية من جهة والعلامة السمعية من جهة أخرى وادماجهما في وحدة تركيبية منضبطة تعبر عن الفعل المؤدى المرسل من قبل الممثل كدالة بهدف إيصالها للمتلقي في لحظة الحضور الجامعة لطرفي العملية الإرسالية . وانطلاقا من هذا المبدأ يمكن تعريف فن التمثيل " هو التصوير المجسد للصورة الذهنية وهو إيصال محتوى الانفعال والعاطفة إلى الجمهور " [1] .أن ما يقوم به الممثل من عملية أبداع فني هو محاولة لتجسيد صورة ذهنية بهدف إيصال هذه الصورة على مستوى العلامات البصرية والعلامات السمعية إلى المتلقي ضمن مساحة التلقي الشاملة المتمثلة بالعرض المسرحي المؤلف من مجموعة مركبة من النصوص التي تتشكل بنياتها الإرسالية أو الاستقبالية لتنتج الخطاب المسرحي الكامل ، وهو عبارة عن مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي والحركي تنتجها أنساق من العلامات السمعية والبصرية وهذا الخطاب يحوي على بعدين هما:ــ

" البعد السيجماتني هو بعد المحتوى الذي يعطيه المرسل لعناصر الشكل والبعد السيمانتي هو بعد المحتوى والمعنى الذي يعطيه المستقبل لعناصر الشكل "[2] أن التمثيل يعد ضمن هذه المعادلة الجزء الأول من البعد في هذا الخطاب الإبداعي ويمثل إرسال المحتوى عن طريق الممثل الإنسان حامل العلامة. فهو أي الممثل ينقل هذا المحتوى المتمركز في الخطاب الأدبي (النص المسرحي) محولا إياه من فعل لساني مدون إلى فعل غير لساني مجسد ومنظور على خشبة المسرح عن طريق توظيف مجمل الأدوات التعبيرية لدى الإنسان الممثل

الحسية والمادية والذهنية بهدف خلق روح إنسانية على الخشبة حاملها الدلالي الأول هو الممثل . أما الجزء الثاني من البعد والخاص بتأويل ارسالات الجزء الأول فيخص عملية التلقي ، إذ لا يكتمل جوهر الخطاب الدرامي إلا بوجود عنصر المشاهدة وحضوره باللحظة الآن التي ينطلق منها متلقي الخطاب لتأسيس قاعدة استلام المحتوى المرسل وتأويله وفك شفرته ، من هنا فأن الخطاب يمثل رسالة اتصالية متكاملة العناصر ، أذن الموقف المسرحي " بأبسط أشكاله هو أن (أ) يشخص (ب) بينما يشاهده (ج) " [3]



إن العملية الاتصالية الموضحة أعلاه تتطلب الوجود الحي لجميع للإطراف في لحظة العرض لتحقيق فكرة تحقق الخطاب المسرحي . فان الممثل يشخص وبتشخيصه يقوم بعملية تحويل كيان تجريدي في النص الجامد الأدبي إلى كيان أنساني ديناميكي يتحرك .. وهنا فأن عنصر (أ) يشخص عنصر (ب) الذي تصوره الكاتب المسرحي وتخيله ضمن حدود المدونة الكتابية والتشخيص هنا فعل تحول وممارسة إبداعية للخلق تتضمن إرسال وحمل رسالة التشخيص ومحتوى النص الفكري على مستوى التجسيد . أما(ج) فيأتي دوره كمستقبل من خلال المشاهدة في لحظة الحضور أيضا ليكون متلقي لهذه الرسالة التشخيصية . وعلية فأن ارسالات الممثل وعلاماته العاملة في حقل دلالة التشخيص وضمن الوسط الاتصالي تفرض علية طريقة معينة ومعلومة ينبغي إتباعها تمثل اتجاها جماليا لنظرية من نظريات فن التمثيل . إن فن التمثيل بمعناه الأدق وفاعليته المؤثرة يشكل نظاما من العلامات يتحول هذا النظام إلى حقيقة اتصالية بمجرد إرساله من قبل الممثل وتلقيه من قبل المتفرج . فالوجود العيني المادي لأداء الممثل يعد وسيط أساسي بين الإرسال والتلقي إذ يتشكل هذا النظام الدلالي " ويتجمع في بنية هرمية يدركها المتفرج ،ومن ثم يصبح قادرا على عملية أنتاج المعنى وإرساله " [4]

إن جماليات الإرسال في العرض المسرحي تتحدد في محور الأداء التمثيلي في صياغة العلامة وتحديد الدال والمدلول أي بين جوهر العلامة المستخدمة وما تشفر إليه .ومن هنا فأن أنتاج العلامات في الأداء التمثيلي يخضع إلى معرفة أنواع العلامات وتصنيفاتها المستخدمة ضمن إطار الدلالة والتي تخضع إلى قوانين المنهج التمثيلي وأهدافه ووظيفته في التواصل لكي يتحول الإرسال عند الممثل إلى قضية متعلقة بفلسفة جمالية يخضع لها الأداء المسرحي ونظم علاماته الدالة في الإرسال . أما جماليات التلقي فتبرز من خلال إمكانية وجود العلامة ضمن علاقاتها التداولية في الاستخدام وبذلك فان إمكانية تميز وتحديد مجموعة القراءات الممكنة والناتجة عن خلاصة المشاهدة ..وهذه الجماليات تخضع بدورها لتداولية تاريخية يتحدد في ضوءها طبيعة فعل التلقي وقراءات المتلقي التأويلية المتعلقة باتجاه ومفاهيم صيغة الأداء وجمالياته في التعبير والتوصيل . وبتحقيق هذا الوجود الحي لـ(الممثل – الدور – المتلقي) تحدث عملية تلقي الأداء التمثيلي وتستوجب هذه العملية في المسرح من المتلقي أن يلعب دورا ذي فاعلية تقترن بفاعلية مرسل الخطاب . وبهذا يشترك المتلقي في عملية أنجاز الخطاب ليحقق صيرورته الإنتاجية . ولا يتم هذا الفعل إلا من خلال أدراك المتلقي كعنصر تأويلي ومفسر لجميع المثيرات التي يبثها الإرسال الأدائي وصياغتها في تكوينات ومحتويات ذات معاني دلالية خاصة بفهم وقراءة المتلقي وعلية " فالممثل لا يقتصر عمله على كشف نمط الأفكار وشخصيات المسرحية ورغباتها ومواقفها من القيم الاجتماعية المختلفة وعالم مشاعر الناس في عصور تاريخية مختلفة ولطبقات اجتماعية مختلفة فحسب ، بل ويجعل من المشاهد نفسه أكثر إدراكا واستيعابا للعالم الداخلي للناس " [5]

أن اتصال ذات المتلقي بذات الممثل المتحول عن طريق الأداء التمثيلي مع ذات الشخصية الدور الوهمية ، يؤدي إلى تفاعل مشترك بين الذاتيين يتراوح تأثير هذا التفاعل بين الاقتراب أو الاندماج وبين الابتعاد أو التغريب .. وهذا يؤكد تنوع مدارس التمثيل وطرق تعبيرها عن المضمون الدرامي وبالنتيجة أساليب توصيلها للمحتوى إلى متلقي العرض الذي تعكس قراءته لارسالات الأداء موضوع تحليله لطبيعة هذا المحتوى . أن تلقي الداء التمثيلي يخضع إلى فعل إرسال منتج من قبل الممثل ولحظة حضور واعية حيوية وديناميكية يتطلب فيها قراءة للدوال المرسلة من قبل المتلقي بمعنى أعادة بناء الإنتاج وصياغة المحتوى الجديد من قبل المتلقي ، وعلية فأن " الأداء رسالة أي مجموعة من العلامات يبثها الممثل لمتلقية (الشخصية ،أو الشخصيات المقابلة ، المتفرج) وتصل هذه الرسالة لمتلقيها عبر شفرة بواسطة قناة (الجسد

والصوت)"[6]. يفرض الإنتاج المسرحي على العاملين في العرض أسلوب معين يمثل الطريقة التي يعبر بها الفنان ويتعامل مع مادته لصياغتها فنيا وإبداعيا" وعندما يخضع هؤلاء المبدعون إلى نظام متميز في طريقة تعبيرهم يؤكدون انتمائهم إلى اتجاها" معينا يطرحون في ضوء تصوراتهم مفاهيمهم ، وانطلاقا من هذا المبدأ فقد تنوعت درجة اتصال الممثل بالمتفرج ضمن فترات تاريخ المسرح لقد حدد (الكسندر باكشي) صيغتين لتميز هذا النوع من الاتصال الذي يقوم علية فعل تلقي الأداء التمثيلي وهما :-

1- الأسلوب التقديمي .
2- الأسلوب التمثيلي .

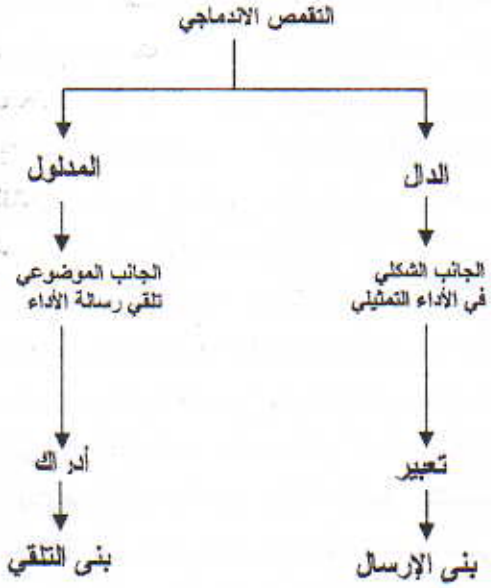
وعليه " يدرك الممثل حضور المتفرج في الأساليب التقديمية للإنتاج المسرحي ، وغالبا ما يمثل مباشرة له ويعكس ذلك في الأساليب التمثيلية حيث يتجاهل الممثل وجود المتفرج وعلى أية حال هناك تنوع في درجة الاتصال في طرائق التمثيل "[7] وهنا تحقق مدارس النقد الحديثة والخاصة بدراسة جماليات التلقي هدفها حين تحول مشاهد العرض إلى فاعل تأويلي منتج لدلالاته التي بلورتها أساليب الأداء التمثيلي ضمن كيميائية عرض بين الإعداد الخاص بالإرسال المتفاعل مع الإعداد الخاص بالاستقبال. ومن هذا المنطلق يمكن دراسة القراءات التأويلية التي يركز عليها فن التمثيل ضمن الاتجاهات التنظيرية لهذا الفن والمعبرة عن مفاهيم خاصة بنوع التلقي المسرحي للأداء فالاستجابة في عملية تحليل فن الأداء التمثيلي تتحرك بمدخلات ومخرجات عديدة تنبع من فلسفة الاتجاه التمثيلي الجمالية وطريقة توظيف منظومات الرسالة الأدائية لتحقيق هذه الفلسفة.وعليه هناك نوعين أساسين من التلقي أفرزتهما فلسفتين مختلفتين في فن التمثيل وأدائه ، الأول خاص بالاندماج (ستانسلافسكي) والثاني خاص بالتغريب (برتولد برخت) وهما المحورين اللذين سنركز عليهما في هذه الدراسة لتوضيح تنويعات تلقي الأداء التمثيلي في العرض المسرحي .

المبحث الثاني

مستويات تلقي خطاب الممثل المسرحي

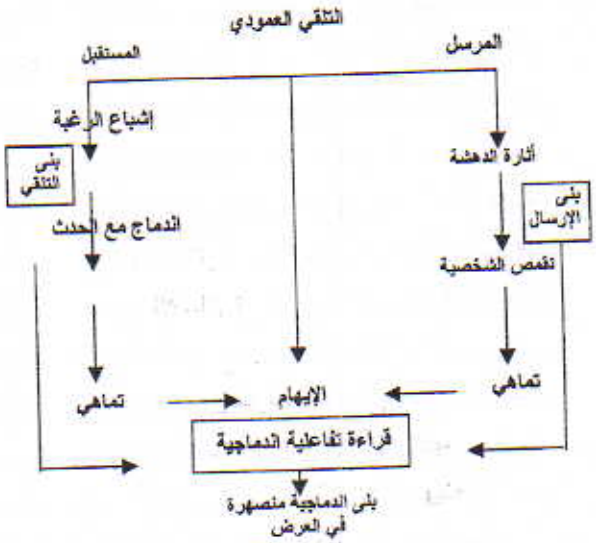
المستوى الأول :- (الاندماج)

فعل إرسال الدالة الأدائية وفعل استقبالها تخضع في هذا المستوى الأدائي " للسفر إلى داخل الشخصية، والتماهي معها أي تغير ملامحه الخاصة وتبديل حركاته وتصرفاته وصورته . وكل سماته المميزة بحيث يمكن الحديث عن تأليف أو تأسيس الهوية الجديدة هوية الكائن الوهمي المسمى ب(الشخصية) "[8]. ن منتجي العرض بدءا بالمؤلف ووصولا إلى الممثل تتحرك لديهم بنى الإرسال باتجاه التأثير الإيهامي الذي يتطلب من متلقي العرض الانصهار والتوافق تفصيليا مع بنى الإرسال، إذ يتحول الطرفين المرسل (الممثل) والمرسل أليه (المتلقي) في لحظة اللقاء إلى عنصر اندماجي تقمصي تتحرك عناصر بنى الإرسال فيه وبنى التلقي لتحقيق فعل الإيهام المسرحي الذي يعلن عن مستوى اندماجي تستغل فيه كافة عناصر الدلالة المسرحية لتحقيق هذا المستوى التفاعلي من التلقي والذي يتألف كبنية من العناصر آلاتية الموضحة في الشكل أدناه:-



ومن اجل أن يخضع هذا المستوى إلى فعل التوحد يحتاج ضبط إيقاعي للبنى المشتركة في تكوينه وهذا يعني " أن الوعي بالإيقاع يساعد على توحيد التجربة والربط بينهما ، وان لولا الإيقاع لظل الانتباه حائرا متشتتا فهو دليل على ثبات الإرادة وانسجامه يركز إلى اتفاق الإرادة مع ذاتها "[9]. يحقق فن التمثيل في هذا المستوى فعل التقمص من خلال عملية ذوبان ذات الممثل الإنسان وانصهارها بذات الممثل الشخصية وهذا الذوبان يحتاج إلى توظيف علاماتي تحويلي تتحول فيه صفات وسلوك ومشاعر وما يتعلق بعناصر التعبير الداخلية والخارجية من علامات الممثل الإنسان إلى علامات الممثل الشخصية عندها يحدث فعل التقمص .. وعلية يقوم الأداء التمثيلي في هذا المستوى بأداء بعيد عن ميزات وخصائص شخصية الممثل الإنسان إذ تتطلب عملية التحول إلى الصدق والأيمان بحيث يتحول فعل الأداء التمثيلي على خشبة المسرح ويتطابق مع الحقيقة العامة بهدف تحقيق فعل الإيهام ، عندما تصل هذه

الرسالة الأدائية بوعيها بالإيهام المسرحي مما يعني إن سلطة القراءة التأويلية قد هيمنت عليها دالة الاندماج بحيث تحول المتلقي إلى مستقبل متعاطف مندمج مع مستوى الأداء التمثيلي المتقمص . أن هذا النموذج من التلقي للأداء التمثيلي يمكن إن نطلق علية اصطلاح (التلقي العمودي) والذي يتطلب فيه التماشي مع فعل التقمص لدى الممثل ومقاربته بفعل الاندماج لدى المتلقي..حتى يجمع العرض الطرفين معا بوحدة تأثيرية مشتركة. إن الخطابات المتوالية لعناصر الإرسال والتلقي قد أعلنت عن توحدها بمعنى إن القراءات جاءت جاهزة ومقننة بفعل تقنين العلامات الإرسالية وعليه يبحث (ستانسلافسكي) عن ممثل قادر على تحويل الخطاب المتخيل مسرحيا إلى خطاب أبقوني واقعي حياتي يستنبط حسه من فعل الملاحظة ويجسدها تعبيريا بالوحدات والفترات الأدائية القادرة على خلق صفة كشف حقيقة الحياة الإنسانية عن طريق الصدق والأيمان. إن خلق هكذا نوع من الاستجابة ترتبط بكشف الفعل المتغلغل الناتج عن التنامي الدرامي وتأثير ه على المتلقي بهدف إرضاء رغبته في التلقي الجمالي وإشباعها عن طريق الاندماج والتفاعل مع إيقاع الأداء المرسل.. من هنا تأتي القراءة في هذا المستوى موصوفة بقراءة افتراضية ناتجة عن التلقي العمودي الذي تتحرك فيه بنى الإرسال الأدائي المتقمصة مع بنى التلقي الاندماجية ضمن فضاء مشترك أساسه التفاعل العاطفي ما بين طرفي العملية الإرسالية لتحقيق الالتحام الشعوري بين الإرسال والاستقبال، فالتلقي هنا يعتمد على المعايشة المستكينة ضمن أطار القراءة التفاعلية الاندماجية ذات التأثير الإيهامي الذي يهيمن على رسالة العرض الاتصالية وكما موضح في المخطط أدناه :-



المستوى الثاني: (التغريب) .

إن المنطلقات الدلالية التي تؤكدها جماليات المسرح الملحمي من وجهة نظر (بر تولد برخت) تتبلور فيما يتصل بتحقيق علاقة اتصالية مبتكرة مستندة على الوعي بتغير العالم عنوانها التشخيص الجدلي للحياة الاجتماعية " لقد تعين على المسرح إن يكون تشخيصات أخرى للحياة الاجتماعية ذلك إن الحياة لم تتغير وحدها بل تغير معها تشخيصها أيضا " [10].

دعوة برشت تهدف إلى إثارة التأثير الذهني بمتفرجة دون إغراقهم بخيالات وإيهامهم بان ما يقدم لهم هو الحياة.إذ تتطلب هذه الدعوة إلى تأسيس مفاهيم جديدة في يتعلق بالأداء التمثيلي وإعلان طرق تفكير جمالية للعرض المسرحي وعناصره التواصلية منبثقة من الوعي الحقيقي لوظيفة المسرح . وعليه طرح (برشت) مفهوم التغريب في المسرح حدد في ضوءه الدلالات الجمالية والفكرية لنظرية المسرح الملحمي المستندة إلى هدف التغريب وإحالة كل ما هو بديهي ومعروف إلى مدهش وغير معروف.. إذ يسعى التغريب إلى تجريد الحادثة والشخصية والتعامل مع أشكال السلوك والتصرف الاجتماعي في ضوء فعل الاندهاش وإخراجه بطريقة تثير التفكير مما يساعد على أدراك الأشياء وصلا إلى معرفة قيمتها الإنسانية واتخاذ موقف إزاءها."أن جوهر نظرية التأثير التغريبي هو إحلال نشاط فكري ثاقب ونقدي أساسا" لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة القاصرة، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يبتعد يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويطل علينا كما لو كان شيئا غريبا يثير دهشتنا "[11] .

هذا المستوى من التلقي يرفض الاندماج بكل جمالياته الأدائية ويعوض عنه بالتغريب شكلا ومضمونا وصولا لتحقيق مسرح عقلي مقابل المسرح العاطفي الإيهامي ..محققا بذلك مفهوم كسر الإيهام والذي يدعو إلى فك الالتحام الشعوري بين المتلقي من جهة والأداء التمثيلي كجزء من بنى العرض من جهة أخرى . أن التغريب على مستوى فن التمثيل يجعل من الفن إدراكا" جماليا للواقع لا محاكاة فوتوغرافية انفعالية لهذا الواقع والاندماج فيه ، بل إدراك قائم على النقد يهدف إلى وضع عملية التلقي في فضاءات ذهنية ، وهذه الكيفية في القراءات تضع المتلقي في مستويات عديدة من التأويل والتفسير لطبيعة ما يتلقاه من خطاب الممثل المرسل .. إذ يتم تحليل هذا الخطاب على وفق مجريات ذهنية ادراكية متعلقة بواقع المتلقي ذاته وبوعيه الاجتماعي والسياسي . جاءت إسهامات (برشت) في مجال تلقي الداء التمثيلي في " تركيزه على الدور المنتج والفعال الذي يمكن أن يقوم به جمهور المسرح فضلا عن انه

يضع هذا الدور في سياقه الايدولوجي ، كما ربط برشت بين التلقي الجماهيري وعملية الإنتاج ولذا فأي بحث في عملية التلقي ينبغي أن يأخذ بالاعتبارات عملية الإنتاج وان يعالج عددا من القضايا الثقافية والفردية أيضا [12]

إن فلسفة التغريب بوسائلها المتعددة (الغناء ، الاسترخاء ، الاستشهاد ، القطع ، المواجهة ...الخ) والتي نطلق عليها مصطلح وسائل الأداء المغرب تضع مفاهيم فن التمثيل ووظائفه في حالة أثاره وجدل مستمرين ما بين الممثل والمتفرج ، فالدلالات الخاصة ببنى الإرسال عندما تواجه من قبل فك شفرتها فان المواجهة المغربة تعتمد على متفرج يجتهد في تأويل قراءاته ولذلك فالمتفرج هنا يمر بنوع من التلقي يهدف فيه إلى إملاء فجوات النص من خلال مفهوم (التلقي الجدلي) كون أن العلاقات الخاصة بتلقي الأداء التمثيلي تعتمد على تأسيس جدلية قائمة على نقض النقيض وصولا إلى ظاهرة جديدة قادرة على تنظيم قانون يتحكم بالتعامل مع الظاهرة بهدف تغير العالم وليس الاندماج فيه .

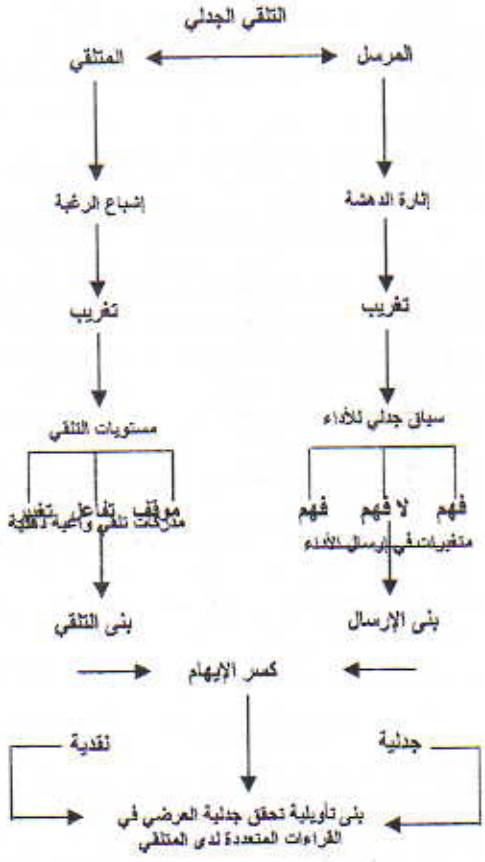
إن بنى الإرسال تتخذ دلالات معينة توظف من خلال وسائل الممثل التعبيرية وبطرق تقنية تتفق مع حالة كسر الإيهام وهذا يمثل الطرف الأول من الجدلية ، أما الطرف الثاني فيخضعه المتلقي لمدركاته الواعية والنافذة في فعل استلامه للدالة الأدائية .. وعلية فأن بنى التلقي تركز على استلام الدال وتحليله وتفسيره وإنتاجه بكيفية فكرية تتلاءم ووعي المتلقي .

إذن الأداء التمثيلي في هذا الاتجاه عبارة عن وديمومة مستمرة وانتقالات عديدة بهدف خلق جدل متواصل وفاعل بين بنى الإرسال وبنى التلقي فالأداء التمثيلي في المسرح الملحمي يعتمد على المقاطعة لغرض الابتعاد عن الانغماس والاندماج في الحدث ، فالممثل يتوقف ، يعلق ، ينتقل في أدائه من مستوى إلى آخر ليشكل في كل مستوى منظومة صوتية وحركية تختلف عن سابقتها .. وعندما تتعدد المستويات في القطع والمشروطة بأنساق من العلامات الأدائية تتغير وحدات التشخيص الأدائية ، وبهذا نلاحظ ثلاث مستويات للتشخيص هي :-

1- الممثل الإنسان (أنا الممثل) .
2- الممثل الشخصية (الدور) .
3- الممثل الشخصي الإنسان (الموقف) .

وهذا التعدد ينعكس بالنتيجة على فعل التلقي. لذا فأن جماليات التغريب تعيد صياغة مفهوم التلقي وتخضعها النوعية القراءة التأويلية من ناحيتي بنى الإرسال وكيفيات التوصيل وبنىالتلقي ومستويات القراءة .

كما موضح في الترسيمة التالية :-



الاستنتاجات

نستنتج من خلال مناقشة المستويين الأدائيين وبحث مفاهيم التمثيل الجمالية فيهما الآتي :-

1- المستوى الأول :- من القراءات والخاص بالتلقي العمودي لا ينتج فعلا تأويلا في القراءة بل يعتمد على قراءة متماهية اندماجية انفعالية تذوب فيها شخصية الممثل الإنسان مع شخصية الممثل الدور وتندمج معها شخصية المتلقي وصولا إلى تفاعل اندماجي عاطفي شعوري مشترك في لحظة العرض .

2- المستوى الثاني :- والخاص بالتلقي الجدلي فأن قراءات الأداء التمثيلي تعتمد على الجدل وقوانين التناقض ، وعليه تحتاج إلى متلقي مدرك لفعل الإرسال مفسر تأويلي .. ففي هذا النوع من التلقي يوجد تباعد بين الممثل الشخصية والممثل الدور لبناء موقف ، وبين الدور والمتلقي بهدف خلق أعادة أنتاج الدالة المسرحية الأدائية في كافة مراحل التلقي وفك فجوات العرض من خلال نقده ومحاورته في كافة مراحل التلقي المتمثلة في لحظة الحضور الحي للعرض المسرحي .

الهوامش

1-ريتشارد موريل . اساليب التمثيل ، ترجمة سامي عبدالحميد (جامعة الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر ، 2002) .

2- أ.د فان كيسبيرين . نحو نظرية وتاريخ العرض المسرحي . ترجمة مصطفى منصور . مجلة المسرح (القاهرة) العدد83 سبتمبر 1995 ،ص 39.

3- اريك بنتلي . الحياة في الدراما . ترجمة جبرا ابراهيم جبرا (بيروت : المكتبة العصرية1986) ص56.

4- سامح مهران . التلقي المسرحي بين نظريتي الارسال والاستقبال .ص59.

5- أ.بياكون . حول التعبيرية في فن التمثيل . ص16 .

6- محمد مؤمن . التحليل العلاماتي لفن اداء الممثل المسرحي . مجلة فضاءات مسرحية (تونس) العدد 6/5 السنة الثانية 1986 .

7- ريتشارد موريل . المصدر السابق . ص26 .

8- عواد علي . التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث . رسالة ماجستير .جامعة بغداد .كلية الفنون الجميلة 1989.ص 95 .

9- جان ماري جوثيو . مسائل فلسفة الفن المعاصر . ترجمة سامي الرحمن (القاهرة: دار المعارف ، ، 1981)ص61 .

10- برتولد بريشت نظرية المسرح الملحمي. ترجمة د. جميل نصيف التكريتي (بيروت : عالم المعرفة ب.ت) ص218 .

11- أيرفيج فيشر . برتولد بريخت ، النظرية السياسية والممارسة الادبية .ترجمة كامل يوسف حسين (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة 1986)

12- سوزان بينست . جمهور المسرح ، نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحيين . ترجمة سامح فكري (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار 1995) ص .

السادة الباحثين . .

مجلة

فنون البصرة

مستعدة لنشر بحوثكم ودراساتكم في مجالات الفنون وآدابها . .

الدلالة الخفية في اللغة الصوفية

أ.م.د. حسن جبار محمد الشمسي
كلية التربية ــ جامعة البصرة

مقدمة

النص الشعري ، مكمن للخلق والإبداع وأداته الحقيقية هي اللغة ،بوصفها وسيلة من وسائل الكشف والاستبطان التي تثير المتلقي وتهز مشاعره بإيحاء الجميلة وبإيقاعاتها الأخاذة. واللغة الصوفية هي لغة المجاز والكناية ،لغة الروح ،لغة الحس الوجداني ،لغة الرمز الإشاري الذي يضمر الكثير من المعاني الدلالية الكامنة في بنائها الرمزي والذي يوحي بتعدد المعاني ،لان الشعر الصوفي لاينوه بالأشياء الواقعية مباشرة بل يعبر عنها بطريقة رمزية أشارية مستترة. وهذا هو شان الأدب والفن ،وان سمتهما الرئيسة هي الإبداع الفني ،وتجسيد النشاط الروحي للإنسان وهذا كله – بطبيعة الحال– يرتد إلى قيم أشارية ويشير ألي دلالاتها الشاملة وقد أكد شارلس بيرس على أن كل فكرة إنما هي إشارة ولذلك فان الدلالة على المراد ،أي صنع الإشارة وتوظيفها هي نشاط خاص بالإنسان وهي شيء يحل بالنسبة ألي شخص ما على شيء أخر فالإشارة التي تقترن بالرمز تمثل شيئا وتأخذ محله ،لأنها تعوض عنه في الذهن ما قال به الصوفيون في فلسفتهم ،حينما قرنوا أنفسهم بصورة الإله. فعالم الرمز والإشارة هو عالم مغلق لا تتبين مغاليقه الأمن خلال التأويل وفك حدود اللغة المغلقة أيضا ومع ذلك فان التجربة الصوفية تقوم على ظاهرتين أساسيتين هما الظاهر والباطن أو ثنائية العقل والقلب ،والعقل هو ملكة معرفة الظاهر والقلب هو ملكة معرفة الباطن ،ولهذا فان العقل يعني بالظواهر الخاصة بالعالم الخارجي بينما القلب يعني بالظواهر الداخلية تؤدي دورها بوصفها وسائط ذاتية بين المخلوق والخالق أو بين العبد والحق . وإذا كان العقل متعلقا بظاهر النص أي بوجهه السطحي ، فان القلب متعلق بمجاري الإشارة والرموز وبعمليات التأويل التي تكشف المعاني المتعددة في أنظمة العلاقات اللغوية . أن النص الصوفي لا يمكن الكشف عن مكوناته الحقيقية الأمن خلال قراءة وتأمل واستثمار الهياكل اللغوية المكونة لبنيته الفنية والفكرية . واللغة الصوفية تنبني على الصلة الحقيقية مع المتخيل وتجاوز الواقع من اجل الغوص في الواقع واستقصائه وكشف ما يضمره من دلالات . لان اللغة الصوفية هي لغة رموز وإشارات وتلويحات ((فالرمز والإشارة هما الكلام الإلهي للعبد القائم بين الله والإنسان))[1] ومن اجل ذلك نعتوا التصوف بأنه علم إشارة يقول أبو الروذباري ((علمنا هذا علم إشارة صار عبارة خفي)) [2] . ومن ذلك فقد كانت اللغة الرمزية السبيل في كتابة الصوفيين كتابا وشعرا لان الرمز ((يحوي إشارة حرفية وكذلك مدى ، أعظم منها بكثير من المعنى والتضمين والعاطفة)) [3] . ولهذا فقد اقترن الرمز بالتصوف ، بعامة وعد من ابرز معالمه[4]. وهذا يتجلى في التوظيف الفني للغة ولجمالياتها ، وان استيعاب التجربة الصوفية والنفاذ ألي باطنها وتوظيفها توظيفا غير عاد ، ومن ثم اللجوء ألي الانحراف الأسلوبي كل ذلك يحقق الكشف عن الحقائق المطلوبة التي لا تحققها اللغة في أنماطها التركيبية العادية . ولعل ابرز الاتجاهات الشعرية عند الصوفية والتي تنسجم رؤيتها أكثر من غيرها ، ما يتجسد في أقاويل (النفري) والتي تستبطن الطابع الرمزي الإيحائي حتى اقترن عند البعض في مجمل ما قاله بالسريالية وتنظيراتها الغربية (*). ولجا البعض الأخر إلى تفسيرها بموجب التأويل الرمزي الإشاري بوصفه ((تأويلا استنباطيا للآيات القرآنية يستخلص الإشارة من العبارة بطريقة لا تخالف ظاهر الآية اعتمادا على إشارات خفية ومعان إلهامية تتضح للصوفية))[5]. فاللغة مجموعة دوال معجمية كامنة في الأسفار ، وان العبقرية اللغوية تتجسد في كيفية توظيف هذه الدوال ثم في وضع نظام لغوي في داخل الخطاب الشعري أو النثري عند الصوفية بخاصة ، فالخطاب الشعري مثلا عند الحلاج ، نفسه الخطاب النثري عند النفري رغم الاختلاف في الأجناس الأدبية (*) ولكن اللغة التي يكتب بها النفري تقف البنية الرمز واستثمار الدلالات العميقة في

النص أساسا في غموض المعنى و إنبهامه على الصوفيين الذين كانوا يميلون ألي الغريب من الألفاظ والعبارات ، يقول صاحب اللمع :وهذه الأشعار فيها ما هي مشكلة ، وفيها ما هي جلية ، ولهم فيها إشارات لطيفة ومعان دقيقة ، فمن نظر فيها فليتدبرها حتى يقف على مقاصدهم ورموزهم ، ولا ينسب قائلها أل ما لا يليق بهم وإذا أشكل عليهم ولم يفهم فليبحث بالسؤال عن من يفهم لان لكل مقام مقالا ، ولكل علم أهلا [6] من ذلك مثلا قول الحلاج الذي مثل التصوف في الثروة الشعرية التي جاء بها والتي ((لا يعادلها شاعر أخر من أتقرانه ، كما استطاع أن يرسم صورة محددة المعالم للقصيدة الصوفية التي أصبحت ذات طابع خاص يميزها عن أية قصيدة أخرى في الشعر العربي)).[7] وكان الحلاج بارعا" في موضوعاته الشعرية ، وكان يختار العلامات الدقيقة في تفكيره ولدية نزاع قوي في إفناء المخلوقات في الخالق وذلك بتعبير أدبي أخاذ تتجلى فيه براعة الأديب ومهارة الفيلسوف المدهشة يقول [8]:

نسمات الريح قوالي للرشا ... لم يزدني الورد ألا عطشا
لي حبيب حبه وسط الحشا ... أن يشأ يمشي على خدي مشى
روحه روحي وروحي روحه ... أن يشأ شئت وان شئت يشأ

ويقول في موضع أخر :

قلوب العارفين لها ... ترى ما لا يراه الناظرونا
ولجنحة تطير بغير ريش ... ألي ملكوت رب العالمينا [9]

فالمحبة عند الصوفي لا تقترن بالمعصية ،بل هي من نوع خاص فلا يخالطها أي كدر دنيوي، لأنها محبة خالصة للمحبوب ، ويتضمن معناها غاية سامية هي الاتصال بالذات ألالهيه ، وبمعرفة هذه الذات ومتعلقة بها وإذا كان بعض الشعر الذي قاله الصوفيون يحمل قرائن دالة على انه غزل الهي ،فقد تجد أحيانا نصوصا يصعب فصلها عن الغزل الإنساني وجعلها غزلا إلهيا" . وفي ذلك ما يؤكد امتزاج الغزل الإلهي بالغزل الإنساني ، حتى لأتتين الفرق بينهما الأمن خلال القائل ، وتجدر الإشارة هنا ألي أن الشعر عند العذريين ،في وصف دقائق المشاعر الإنسانية كالشوق والصد وذل الحب وغيرها من المشاعر

أفديك بل قل أن يفديك ذو دنف
هل في المحبة للمشتاق من عار
بي منك شوق لو أن الصخر يحمله
تفطر الصخر عن مستوقد النار
قد دب حبك في الأعضاء من جسدي
دبيب لفضي من روحي وإضماري
فلا تنفست آلا كنت مع نفسي
وكل جارحة من خاطري جاري

ومن خلال هذه الآبيات الشعرية يتم الكشف عن مكنونان التجربة الصوفية ، وإظهار ملابستها ومعمياتها ، وذلك بطريقة الانتقال بالمعنى الظاهر ألي معناه الباطن الذي يتوجه نحو الذات الإلهية . وكل ذلك يتم بطريقة العشق أو الحب .

يقول العطار:(العشق هو مفتاح التصوف)[11]. وهو ((حجر الزاوية في الرؤية الصوفية وعليه تتأسس نظريتهم في المعرفة بل في الوجود كله))[12]. لقد نظر الصوفية نظرة عميقة إلى الأشياء و نظرتهم هذه ترمي إلى الكشف الجوهري في الأشياء وعن الثابت في المتغير ، فاستخلصوا ما لم يستخلصه غيرهم مع تيقنهم بإثبات ما استخلصه الآخرون من آهل الشريعة والوقوف معه لا عنده إن الصوفية استعانوا بلغة خاصة بهم نقلوا فيها أفكارهم ومواجيدهم ، ووظفوها في شعرهم ، كما وظفوها في رسائلهم وكتبهم قال السراج ((من أراد أن يقف على رموز مشايخنا فلينظر إلى مكاتباتهم ومراسلاتهم فان رموزهم فيها)) [13] فالصوفي يميل ألي اللغة ذات الدالة الخفية ويميل استدعاء معانية بطرائق الرمز المجرد الذي هو ((معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر ، لا يظفر به إلى أهله))[14] . وليس أدل على ذلك من اعتمادهم اعتمادا" مباشرا" على شطحاتهم والاختفاء وراء أساليب شتى من الشرح والتأويل لشرحها وكشف مغاليقها. وهكذا تنطلق التجربة الصوفية من القول ((أن الوجود باطن وظاهر وان الوجود الحقيقي هو الباطن))[15].

ونستطيع كشف الباطن من خلال اللغة الرمزية التي تستبطن المعنى الذي تستره الألفاظ وتحجبه الكلمات وهكذا يصبح الشطح على وفق ما تقدم ((لغة رمزية تعبيرية عن تجربة صوفية تتضمن عبارات لاإرادية مستغربة عصية على فهم كل

من لم يألف حقيقتها ولم يذق مواجيدها ولم يطرقها ، طالما صدرت عن حال سكر ووله وهيمان ووجد))[16]. ومن هنا كانت التجربة الصوفية تحدد بوصفها حركة بين القلب اللامتناهي ، بشوقه وحبه ، والمطلق اللامتناهي أما العقل فانه يعد حركة متناهية تتجه نحو اللامتناهي ((وهذا الإطلاق للفاعلية القلبية فرض على التجربة الصوفية طريقة جديدة في التعبير ، ذلك انه كشف عن مناطق لا تحيط بها اللغة ، لأنها من غير طورها ، ومن هنا لم يكن بد من خلق لغة ثانية ، داخل اللغة الأولى ، هي لغة الرمز والإشارة . فما لا يمكن أن يوصف أو يعبر عنه بالكلام ، تمكن الإشارة إليه رمزا والتعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة))[17]. وهكذا أيضا فان الشطح يتجاوز الواقع والمنطق ، ولهذا فان من مكونات التجربة اللامعقولة والغرابة ، وهي بذلك تعد تجربة شنيعة لان (باطنها مستشنع وظاهرها صحيح مستقيم) [18] وكل ذلك يتحقق بالفناء ، أو حال المشاهدة ، وهي نفسها الحب الذي قال به الصوفية ، فالحب كما يؤكد الصوفيون هو فناء عن الذات وبقاء بالانت أو الله يقول أبو عبد الله القرشي ((حقيقة المحبة أن تهب كلك من أحببت فلا يبقى لك منك شيء))[19]. ويقول الشبلي ((سميت المحبة محبة لانها تمحو من القلب كل ما سوى المحبوب))[20]. ويعبر البسطامي عن حالة التوحد مع اللامتناهي ، المطلق الله ، فيقول:(سبحاني! سبحاني)[21]. ويقول مخاطبا الخالق (كنت لي مرآة ،فصرت أنا المرآة)[22]. وفي مرة أخرى يأخذ فيه الإنسان مكان الخالق ويأخذ دوره أيضا : (لان تراني مرة خير لك من أن ترى ربك ألف مرة) [23]. نصل من خلال إن الصوفي يصل إلى هذا المقام بقدرته غير المتناهية ، فيعلن انه أعظم من النبي فتتحول قدرته لتصبح كقدرة الله ، لأنها قدرة مطلقة لا يحدها شيء كقدرة الله وفي هذا الصدد يقول البسطامي : ((إن لوائي أعظم من لواء محمد))[24]. ويقول كذلك : ((خضت بحرا وقف الأنبياء بساحله)) [25] . وان الاهتمام بالعشق عند الصوفية يفضي إلى مبغى هو الوصول إلى الحقيقة ، ذلك (إن السر كامن في أن العشق يمد السالك بذخيرة تساعده على سلوك الطريق حتى ولو كان غاية في الضعف الجسماني ، فهو يمد الروح بطاقة دافعة لها على المضي في طريق المعرفة حتى تصل إلى أدرك الفناء) [26]. ويمكن أن نستنبط حقيقة المعرفة من خلال عملية الفناء ، والفناء يمثل الوحدة الوجودية عند الصوفيين ، فالصوفية كما يعرفها الجنيد (هي أن تكون مع الله بلا علاقة)[27] والفناء أيضا هو (محو واضمحلال ، وذهاب عنك وزوال) [28] .

ويقول أبو بكر الشبلي :-

ليس تخلو جوارحي منك وقتا
هي مشغولة بحمل هواكا
ليس يجري على لساني شيء
علم الله ذا – سوى ذكراكما
وتمثلت حين كنت بعيني
فهي – إن غبت أو حضرت – تراكا [29]

ويقول :-

قد تخللت مسلك الروح مني
ولذا سمي الخليل خليلا
فإذا ما نطقت كنت حديثي
وإذا ما سكت كنت غليلا [30]

ويقول في المعنى ذاته :-

الحمد لله على إنني
كضفدع تسكن في اليم
إذا هي فاهت ملأت فمها
أو سكتت ماتت من الغم [31]

إذن اللغة الصوفية هي لغة غير شائعة ، مثيرة للدهشة وعدم الرضا تصدم الحس المألوف ، فالكلمات في هذا اللغة تأخذ وظيفة مختلفة ومعاني جديدة ، فالكلمة عند الصوفية تحمل ما لا يحمله الكلام العادي ، وتعبر بغير الكلمات العادية . يقول أبو بكر الشبلي الذي أعطى للحب الصوفي بعده الحقيقي ، وكشف عن القيم التعبيرية التي تعكس معنى الحب بتوهجه وغلياته

يا موضع الناظر من ناظري
ويا مكان السر من خاطري
يا جملة الكل التي كلها
أحب من بعضي ومن سائري
تراك ترثي للذي قلبه
معلق في مخلبي طائر
موله حيران مستوحش
يهرب من قفر إلى آخر

يسري ومـا يدري وأسراره

تسري كلمح البارق النائر

كسرعة الوهم لمن وهمه

على دقيق الغامض الغابر

في لج بحر الفكر تجري به

لطائف من قدرة القادر

" ومع أن الصوفي يكتب باللغة نفسها التي يكتب بها الناس جميعا فهو شان الشاعر يستخدمها بطريقة مختلفة ، ويجعلها تقول شيئا آخر مختلفا انه يضع الكلمات في فضاء لم تعهده ، ومن هنا يخلق بها جمالا غير معهود " . ونجد ذلك واضحا بينا عند النفري ، وخاصة في مؤلفه (المواقف والمخاطبات) الذي زخرت لغته بتبني الجانب الرمزي ، وتبني الكثير من أنماط الدلالة المتعارف عليها . وهذا الذي يخرج النص الصوفي من ظاهريته اللغوية " ويستنبط عنه معنى من المعاني الخفية المحتملة ، ويكشف فيه ما انغلق من معنى " والصورة عند النفري لا تتشكل من تركيب لغوي مكتمل الأدوات التعبيرية ، يخلق علاقات احتمالية يتعدد بها المعنى ، لغرض أهداف تعبيرية تخالف الأشكال التعبيرية المباشرة " [34]، فيقول في إحدى مواقفه مثلا :-

" وقال لي إذا جئتني فالق العبارة وراء ظهرك والق المعنى وراء العبارة والق الوجد وراء المعنى " [35] . " وقال لي علامتك رؤيتك لغضبي إن صمت ألا تبالي ما ذهب منك في وما بقي . وقال لي علامة ذلك فيك أن ترضى به حتى نلتقي " [36]

فبنية النص عند النفري بنية فنية متكاملة تمتلك طاقة إيحائية عالية ومتفجرة بالتأويلات والاحتمالات وتعدد المعاني وبالدلالات الخفية أيضا" ومعروف أن للصوفية لغة اصطلاحية خاصة بهم ، لذلك فهم يؤثرون الرمز والإشارة على التصريح والعبارة ، وان القشيري يقول : " إن هذه الطائفة يستعملون ألفاظا" فيما بينهم ، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم ، والإجمال والستر على ما بينهم في طريقتهم ، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب ، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها" [37] . ولهذا فان اللغة الأليفة لا تجمل من الصوفي أن يروم المناطق التي يريد الوصول إليها ، بل اعتمد اللغة الثانية ، فكانت كتاباته بمثابة لغة داخل اللغة التي تصل إلينا من خلالها المعاني العميقة ، ولذلك فهو دائما يلجا إلى الرمز والى اللغة الرمزية .كتب نصر حامد أبو زيد في كتابة " فلسفة التأويل " " إن الفهم في إطار اللغة الوضعية هو إدراك معنى شفرة المتكلم في سياقها الذاتي ، أما العلم في إطار هذه اللغة فهو إدراك المعاني والدلالات المتعددة التي يمكن أن تحملها الشفرة " [38]. إذن فالصوفيون تعاملون مع اللغة ومخزونها ، لا تجاز صورهم الفنية ، وكذلك ما يمكن أن تنبعث خلالها من دلالاتها الباطنية العميقة ، وهم بذلك يجسدون المحتوى الفكري للتصوف الإسلامي ، فكما ينظرون لقضية الوحدة الوجودية يعين القلب بوصفه المطلق اللامتناهي في التعامل مع قضاياهم الفكرية ، فإنهم ينظرون إلى بنية التعبير الفني بوصفها وحدات لغوية لها أنساقها اللغوية المحسوسة التي تختزن طاقة تأويلية غير محسوسة ، إذن فالصوفي كان يريد أن يتعامل مع ما وراء اللغة لان اللغة المألوفة لا تنسجم مع رؤيته ورؤياه . لعل لجوء الصوفيين إلى الرمز من باب رجوع الصوفي إلى الطبيعة ما يكتنفه من مشاعر وأذواق مبهمة وبعيدة الغور في أعماق النفس ، والى عدم تمكن اللغة العادية من احتواء مشاعرهم والإحاطة بها ، والتي يكون تلمسها بطريقة الحدس الذوقي ، ولذلك فان التعبير الرمزي عند الصوفيين هو من انسب الأساليب التي يرغبون في التعبير بها عن مواقعهم الفكرية وبذلك لا يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عباراتها . فالإشارة ، لا العبارة ، هي المدخل الرئيس . وهذا يعني " إن اللغة الصوفية هي تحديدا ، " لغة شعرية ، وان شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا ، كل شيء فيها هو ذاته شيء آخر ، الحبيبة ، مثلا هي نفسها ، وهي الوردة، أو الخمرة ، أو الماء أو الله ، إنها صورة الكون وتجلياته ". وقدرة الكلام في هذا المنظور ، أشارية ، ورمزية ، " وسوف يظل القول الصوفي ، شان القول الشعري مجازا ولن يكون حقيقة كمثل القول الديني الشرعي[39] . اللغة الصوفية ، إذن هي التي تحمل الدلالة الخفية في القول الصوفي ، وهي أداة التعبير عن تجربتهم ، وهي لغة خاصة في أسلوبها ، ومصطلحاتها ، ورمزها وفي إشاراتها وتأويلها .

قال أبو العباس بن عطاء :-

إذا أهل العبارة ساءلونا

أجبناهم بإعلام الإشارة

نـشير بـها فنجعلهـا غموضا

تـقصر عنـه ترجـمة العبارة

ونـشهدهـا وتشهدنـا سرورا

لـه فـي كـل جـارحـة أثاره

نرى الأقوال في الأحوال أسرى

كاسر العارفـيـن ذوي الخسـارة [40] . "

فعالم الرمز ، نجح فيه الصوفيون أكثر مما نراه عند الأديب العربي ، واستعان الصوفي بالإشارة والدلالة الخفية " ليفضح أو يلمح إلى ما لا تستطيعه الكلمات ، بل والى ما وراء المغلق والشائع ، والمحدد ، وهي كالرموز ، أو هي رمـوز تطـرح الفكر خارجا عند الحدود والسطح ، لتوغل في الأعماق وتوحي باللامتناهي "[41] . من ذلك نستطيع أن نصل إلى مسالة مفادها إن اللغة الصوفية تحمل في بنيتها الفنية دلالات متعددة وكأننا نحسن الظن إذا قلنا إنها لغة حمالة للكثير من وجوه الدلالـة التي تختفي وراء بنيتها لذلك يمكن القول أن الأدب الصـوفي أدب رموز ، وان الرموز تحمل الكثير من الـدلالات التـي لا تستبطنها اللغة المألوفة . "وإن الشاعر يستطيع أن يعبر عـن العالم الداخلي ... من خلال المادة الروحية ...المادة التي يكون الفنان قد استبطنها وولج إلى أحشائها ... ونفذ إلى الحقـائق المستترة في قلبها وهكذا تغدو الرمزية المذهب الفنـي الـذي يستبطن العالم الخارجي ويستظهر العالم الداخلي بعد أن يحـل في روح المادة كما يحل الصوفي في ذات الحقيقة " [42] . وقد نزع أصحاب المذهب الرمزي نزوعا صوفيا ، وكـذلك نـزع الصوفيون نزوعا رمزيا في استبطان الوجود والنفس أيضـا . ولهذا فالصوفي "يفهم مظاهر العالم على إنها رمز ، والعـالم عنده لا يختلف عن أحلام النائم ، فكما إن الحلم يعرض أحداثه عرضا رمزيا ، فكذلك العالم ، كل ما فيه رمز ، وكل ما يقـع تحت عينية ، وما يسمع بإذنه وما يتصل بجمع حواسه ، رموز يستنتج منها ما يغذي عواطفه ومشاعره "[43] . وقد يتحقـق هذا من خلال توظيف اللغة المجازية التي تشير إلـى حاجـة النفس في تجاوز الحقيقة. "وهو أذن وليد حساسـية تضـيق بالواقعي ، وتتطلع إلى ما وراءه " [44]. والمجاز يخرج الواقع من مكوناته الأليفة ، وكذلك يخرج الكلمات التي تعبر عنه من سياقها الأليف ، وبهذا فان معناه يتغير وان معنـى الكلمـات يتغير أيضا ، ولذلك تنشا علاقات جديدة بين الواقـع والكلمـة وبين لكلمة باتجاه التغيير . سسوقد أسست الصـوفية لكتابـة تمليها التجربة الذاتية داخل ثقافـة تمليهـا معرفـة دينيـة مؤسسية ، عامة كتابة لا مكان لها . كان أصحابها لم يكونوا يعيشون في المكان بل في نصوصهم . كان الـنص بالنسـبة إليهم الوطن والواقع . وكان الصوفي يتحرك داخل هذا النص ويخلق به وفيه العالم الذي يحلم به ، كانت الكلمـات مخـابئ لدروبه ، وآفاقه ، ورموزه " [45]. وقد أولت الصوفية أهميـة بالغة لا بوصفها وسيلة للتواصل ، وإنما وسيلة للتعبير ، ولا سيما وهم يدخرون دلالات تزخر بها هذه اللغة ، لأنها لغـتهم المعروفة . وبما أن المجاز يخرج الكلمات من يخرج الكلماتَ منّ حدودهاَ الحقيقيةَ ، فان العلاقات التي يقيمها بينها وبـين الواقع ، إنما هي علاقات احتمالية – يتعدد بها المعنى ، ممـا يولد اختلافا في الفهم " . إن هذه العلاقات الاحتمالية دائما في النص الصوفي ، ففي بنائه يتعدد المعنى ، ولذلك يتولد اختلاف في فهم المضامين ، مما جعل نصوصه أكثـر انسـجاما مـع مناهج التأويل الرمزي الباحث عن حقيقة النصوص ومكوناتها الدلالية. فالصوفيون "لجاءوا إلى استعمال المصطلحات الخاصة واللغة المجازية والرمزية في التعبير عما يدور في خواطرهم وقلوبهم " [46] فبالتأويل الرمزي الإشاري ، الذي هـو تأويـل استبطاني يستخلص الإشارة من العبارة ، وذلك اعتمادا علـى إشارات خفية ومعان إلهامية تتضح للصوفية فـي نصوصـهم الشعرية والنثرية على حد سواء " فبالتأويل أذن يرفع التعارض بين ظاهر النص وباطنه ، وبين ظاهر الألفاظ وباطنها . ولذلك يصبح لغة تعبيرية عميقـة تتبـين عبرهـا أفكـار الصـوفي ومضمون تجربته الذاتية " [47]. وذلك يتم مـن خـلال النظـر النقدي الدقيق واستخلاص المعاني والقيم البلاغة والفكريـة ، التي يدخرها النص خاصة. فالنص الصوفي له وجهان ، وجه سطحي هو ظاهر النص ، ووجه عميق هو باطن النص ، اللغة الخفية في النص الصوفي تتمحور في وجهه العميق ما تحمله العبارة فيه من إيماءات متعـددة . إذن الصـوفية لهـم لغـة اصطلاحية معروفة ، يؤثرون فيها الرمز والإشارة ولا يأبهون بلغة العبارة التصريحية لان العبارة عندهم تضيق كلما اتسعت الرؤيا . فهم أولا لا يؤمنون باللغـة ذات الأبعـاد الظاهريـة السطحية التي ترضي المألوف وتندرج فيه وتـتلاءم معـه ، وإنما يؤثرون اللغة العميقة التـي تفجـر المعنـى الفكـري والفلسفي ، ليخرجوا باللغة عن لغة الوضوح والصراحة وهذا بطبيعة الحال يتطلب جهدا فكريا وتأويليا' يكشف الكثيـر مـن

الاحتمالات التي تقررها القراءة الدقيقة للنص . ومع كثرة ورودنا على هذا المنهل الخصب من أنماط الشعر العربي ، قراء أو دارسون ، فان إحساسنا سيعمق كل ما نقرا من نصوص . الشعر الصوفي بدء فتشكل علاقة جوهرية مع النفس لأنها تعبر عن إضطراباتها التواقة إلى معرفة الحقيقة . ولذلك فان الخطاب الصوفي هو خطاب إيحائي ، لا يقدم لنا الواقع كما هو ، وإنما يقدم لنا ما يساعد على تلمسه ، لان لغته لغة ذات وجوه متعددة للدلالة .

الهوامش

1) فلسفة التأويل : 267
2) اللمع : 414
3) الأسطورة والرمز : 6
4) التصوف الثورة الروحية في الإسلام : 248.((والتجربة الصوفية تشبه الرمز فيما تلتمس من تعبير)) ((كتاب اللمحات للسروردي)) تحقيق أميل المعلوف دار النهار للنشر، بيروت 1969
5) خصائص التجربة الصوفية : 97
   - أنظر: الصوفية والسريالية : 185 وما بعدها . ينظر قراءة في شعرية النثر الصوفي : 80 وما بعدها.
   - لغرض بيان البنية اللغوية العميقة في النصوص الصوفية ، ارتأينا الاستشهاد بنصوص شعرية

ونثرية لشعراء وكتاب من عصور مختلفة لتعزيز الفكرة المطروحة في متن البحث

6) اللمع : 327
7) الشعر الصوفي في القرن الثالث الهجري : 52
8) ديوان الحلاج : 61
9) م.ن. : 91
10) شعراء الصوفية المجهولون : 13
11) منطق الطير : 97
12) في التصوف الإسلامي وتأريخه : 92
13) اللمع : 414، ينظر اللغة الغامضة في رسالة الجنيد، م.ن. 113 وما بعدها
14) م.ث. : 414
15) الثابت والمتحول : 92/2
16) اللمع : 453
17) الثابت والمتحول : 92/2
18) شطحات الصوفية : 86/1
19) الرسالة القشيرية : 615/2
20) م.ن.
21) اللمع : 472
22) شطحات الصوفية : 21
23) م.ن.
24) م.ن.
25) م.ن. : 22
26) منطق الطير :96
27) في التصوف الإسلامي وتأريخه : 32
28) قوانين حكم الإشراق : 97
29) الديوان :97
30) الديوان :120
31) الديوان : 121
32) الصوفية والسريالية : 174
33) ديوان : 101
34) خصائص التجربة الصوفية : 95 ــ 96
35) موقف بين يديه/92
36) المخاطبات : 218
37) الرسالة القشيرية : 187/1
38) فلسفة التأويل : 285
39) الصوفية والسريالية : 23
40) التعريف لمذهب اهل التصوف : 89
41) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: 170
42) أنظر: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي: 12
43) الرمز في الأدب الصوفي " بحث " : 5
44) الشعرية العربية ، ادونيس : 75
45) الصوفية والسريالية : 115
46) النثر الصوفي : 343
47) أنظر : خصائص التجربة الصوفية : 96 وأنظر : ص : 97

التصاميم الشكلية واللونية في أقمشة الستائر بين التذوق الجمالي و الوظيفة

م. محمد عزيز علوان

كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة التصاميم الشكلية واللونية في أقمشة الستائر بين التذوق الجمالي والوظيفة ،على اعتبار إن تصاميم أقمشة الستائر من الأمور المهمة التي يجب الأخذ بها والتي تعطي القماش قيمتين الأولى نفعية والثانية جمالية ووظيفية ليوازن بينهما وبما يتلاءم ورغبة المستهلك واحتياجه لها . كذلك بما لتصاميم أقمشة الستائر من مواصفات خاصة لا ارتباطها بعلاقات تصميمه لها أسسها وعناصرها الخاصة ومن الضروري أن يكون للمصمم دراية بها وبالتطور التقني الحاصل في العالم لعكسها في تصاميمه ليرتقي بالذوق الفني وفلسفة المجتمع .

وقد قسم البحث إلى عدة فصول :

فقد اشتمل الفصل الأول التي استعرض فيها الباحث مشكلة بحثه. وكذلك التطرف إلى أهمية البحث وهدف البحث. بالإضافة إلى الحد الموضوعي والزماني والمكاني والاصطلاحات ذات الصلة بموضوع البحث .

أما الفصل الثاني فقد أشتمل على الإطار النظري وفية تصدى الباحث لدراسة عدة مواضيع منها الجمال مفاهيمه والإحساس به ، وجمالية الشكل وعملية إدراكه كذلك الجمالية في تصميم أقمشة الستائر، والوظيفة والجمالية فيها وكيفية إدراكها من قبل المتلقي ، و أيضاً التطرق إلى الفكرة والتعبير والوظيفة في تصاميم أقمشة الستائر، والتأثير النفسي للألوان على أقمشة الستائر ، ومراحل تطور تصاميم أقمشة الستائر واختتم الفصل بموضوع عوامل اختيار أقمشة الستائر .

وقد خصص الفصل الثالث لعرض إجراءات البحث في مستهله حيث استخدم المنهج الوصفي التحليلي من اجل تحقيق هدف البحث ، وقد أعددت استمارة ذات صلة بالتحليل وثم انتقاء عينة مكونة من خمسة (5) أنموذج وذلك لعدة أسباب ومن خلال تحليل العينات بدت مجموعة حقائق أدت إلى استخلاص النتائج . ومن خلال النتائج أظهرت عدد من الاستنتاجات وأخيرا أوصى الباحث بعدد من التوصيات والمقترحات واختتم البحث بقائمة من المصادر.

الفصل الأول

مشكلة البحث :

تميزت الأمم عبر العصور بالاهتمام بالأقمشة عموماً و الستائر خاصة إلى يومنا هذا ، فهي تعد عنصراً مهماً و ملازماً للإنسان ، لا يستطيع الاستغناء عنها لما لها من دور كبير في تلبية حاجاته ورغباته ، وفي العراق كان الاهتمام بأقمشة الستائر كبيراً من خلال طرح تصاميم وألوان مختلفة وكثيرة ، متعددة المناشئ ذلك لان أي عمل تصميمي يبنى على أساس استخدام مجموعة أُسس وعناصر التي تختلف من مصمم إلى آخر بحسب خصوصيته والفكرة التي أسست عليها . لكي تظهر الفكرة التصميمية في أفضل حالاتها وهذه بدورها انعكست على الواقع التصميمي للستائر فمنها ما هو مناسب و بعضها دون المستوى المطلوب وهذا بدوره اظهر لاحقاً انتشار تصاميم لأقمشة الستائر تفتقر إلى الجانب الجمالي والوظيفي التي تأسست على أساسه . ولهذا كانت ضرورة الاهتمام بتصاميم أقمشة الستائر المنتجة من حيث الاهتمام بالجانب الجمالي والوظيفي على أساس أن مقياس التصميم في نجاحه وتأثيره أن يصل به المصمم إلى الهدف المخصص لإنتاجه ، ولهذا فان هاذين الجانبين يؤديان دوراً كبيراً وبارزاً في إضفاء القيمة النهائية للقماش . كما إن الاهتمام برغبات ودواخل أفراد المجتمع يعتبر نقطة الارتكاز في التعبير الفني وكذلك أن ثقافة المصمم هي الأخرى عامل مؤثر في تكوين تصاميم الأقمشة المناسبة للستائر .

وعلى الرغم من أهمية أقمشة الستائر فقد قام الباحث بعدد من الزيارات الميدانية إلى المنشأة العامة للصناعات القطنية و الاطلاع على الواقع التصميمي فقد وجد الباحث افتقار أقمشة الستائر إلى الجانب الجمالي و الوظيفي ، وتأسيسا على ما تقدم فقد صاغ الباحث مشكلة بحثة وحددها بما يلي(التصاميم الشكلية واللونية في أقمشة الستائر بين التذوق الجمالي و الوظيفي) .

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في كونه :

1ـ سيسهم في تطوير الأداء ورفد الجوانب العلمية والتقنية لدى مصممي الأقمشة وخصوصاً في جوانب الفكرة التصميمية

2ـ تسليط الضوء على تصاميم أقمشة الستائر العراقية من حيث الأشكال والألوان التي استخدمها المصمم والتعرف على الواقع الجمالي والوظيفي لها .

3ـ سيسهم البحث في إظهار إمكانيات تطوير التصاميم في أقمشة الستائر المختلفة لكونها وسيلة لتلبية الأذواق البشرية .

4ـ تسهم نتائج البحث في توجيه أنظار المصممين للتعرف على المتطلبات التصميمية لأقمشة الستائر والجوانب الجمالية والوظيفية المطلوب تحقيقها في هذه التصاميم .

5ـ قد تسهم المؤشرات التي يتم تحديدها في هذا البحث في خدمة الجهات ذات العلاقة من خلال إبراز أهم الشروط الواجب توفرها لإعداد تصاميم أقمشة الستائر.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى دراسة واقع التصاميم الشكلية و اللونية في أقمشة الستائر بين التذوق الجمالي والوظيفة .

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي في دراسة تصاميم أقمشة الستائر ضمن :

1ـ الحد الزماني : يقتصر البحث على الحد من 2000-2003 لاستيفائها المتطلبات البحثية .

2ـ الحد المكاني : أقمشة الستائر التي تنتج من المعامل النسيجية العراقية .

3ـ الحد الموضوعي : يتحدد البحث بدراسة التصاميم الشكلية واللونية في أقمشة الستائر بين التذوق الجمالي والوظيفة .

تحديد المصطلحات :

1ـ الشكل : عرف الشكل بأنه المثل ، و يقال هذا أشكل بكذا أي أشبه ، والمشاكلة الموافقة والتشاكل مثله [1] .

وعرف أيضا إن الشكل هو المساحات التي تدرك كشيء معين فإذا لم يكن الشكل معروفاً يطلق عليه شكلاً مجرداً [2] . و عرف الشكل بأنه بنية خارجية لمادة ترتيب أجزائها في الفضاء ندركها بالحس ، و إلى جانب البنية الخارجية فالشكل هو أيضا بنية داخلية فضلاً عن إدراك هذه البنى الخارجية و الداخلية [3] .

التعريف الإجرائي للشكل :

هو صورة التصميم المرئية والمتركبة من المفردات التصميمية وفق بنية نظام العلاقات لتعطي صورة الشكل النهائي في أقمشة الستائر.

2ـ اللون : عرف لغوياً (بصفة الشيء وهيئته من البياض والسواد والحمرة وغير ذلك . وهي حصيلة الأثر الذي تحدثه في العين النور الذي تبثه الأجسام)[4]

وعرف أيضا على (انه ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عل شبكية العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون [5] .

التعريف الإجرائي للون

هو (تفاعل يحدث بين أحد الأشكال و بين الأشعة الضوئية الساقطة عليه و التي بها نرى الشكل) .

3ـ التصميم : عرف التصميم على انه (التكوين كما يرتبط معناه بالمصطلحات المختلفة التي نفهم فيها وحدة البناء و شكله العام وسمته،وان التصميم يعطي للعمل المبتكر كيانه) [6]

وعرف أيضا على انه (العمل الخلاق الذي يحقق غرضه) [7]

التعريف الإجرائي للتصميم :

هي التصاميم التي تغطي سطح القماش بالوحدات الأساسية عناصرها معروفة لدى الإنسان في محيطه وبيئته ويكون مرئيا ويستمر بتكراره ولا يحتاج إلى عمق في إدراك عناصره

4ـ الجمال : هو (الحسن و قد جمل الرجل جمالاً فهو جميل والمرأة جميلة وجملاء أيضا) [8]. وعرف على انه (جمله وهي جميلة جمالا صار حسنا في صفاته ومعانيه وفي خلقه) [9].

التعريف الاجرائي للجمال :

هو صفة عينية ثابتة كامنة في طبيعة الشئ كما في تصاميم أقمشة الستائر لا تدرك إلا بالإضافة إلى الذات وهي غاية تنشد لذاتها .

5ـ الوظيفة : عرفت بأنها (النواة التي تبدأ منها عملية التصميم) [10] .

وعرفت أيضا على إنها (مظهر خارجي لأوصاف أشياء معينة في نسق معين من العلاقات) [11] .

التعريف الاجرائي للوظيفة :

هو الناتج من ترابطية العلاقة لمجموعة المفردات والعناصر التصميمية وعلاقات لونية لمتحقق غرض منفعة التعدد

ألاستخدامي بهدف الموضوع التصميمي له المعنى التعبيري الجمالي .

الفصل الثاني

الجمال مفاهيمه والإحساس به :

من خلال عد هذا الدراسة غاية البحث فان عرضاً موجزاً لمواقف الفكر الفلسفي باختلاف مناهجه ضرورة تتطلبها الدراسة لغرض الخروج بموقف محدد وكخط عام ومتسلسل لمعرفتها يعود الوعي بالمسائل التي تثيرها الجمالية إلى فلاسفة الإغريق أولهم أفلاطون (الذي أولى اهتمام بالجمال عندما قال (الجمال بالذات) وذلك الذي يجتذ به الصانع في خلقه لموجودات العالم المحسوس) [12]. فأفلاطون قد اهتم بعملية الإحساس بالجمال التي يحققها الفرد أو الجماعة من الموجودات الحية في عالمنا المادي مبتغياً الجمال في عالم المثل إضافة إلى ذلك إن أفلاطون له آراء عن الفن والجمال يجب أن تفسر على سياق فلسفته التي توجت الوجود كله بعالم المثل ووصفه للفنان بأنه يحاكي من خلال التعبير الصادق الذي يلتزم الحق ويحقق الجمال. ولأرسطو رؤية خاصة في الجمال (أما الجمال يتنوع حسب العمر فالجمال في الشباب أن يكون له جسم قادر على تحمل المجهودات وأن يكون منظره باعثاً للسرور) [13] . ويضيف أرسطو إن الجمال الجيد هو الموضوعي الذي يناغم البيئة ويكشف عن مكامنها إن كانت أشكال أم مواضع وهذه العمومية شملت الفنون ومنها التصميم و لو حاولنا أن نختصر ونتحول إلى الفكر العربي بدءاً بالفارابي الذي يقول إن المعرفة الحسبة لا تتم إلا بانتقال العقل من التحقق بالقوة إلى التحقق بالعقل وهذا لا يحصل بفعل الإنسان بل بفعل العقل إلى إن الإنسان لا يحصل على المعرفة باجتهاده بل هي هبة من العالم العلوي وهو الله سبحانه و تعالى ففلسفته هي الجمع بين أفلاطون وأرسطو بنزعه رومانسية تحمل في طيتها الروح الشرقية (فان الجمال عنده هو تحقيق القيم الخيرة في الأشياء الجميلة من خلال بناءها و تركيبها) [14]. إما ابن سيناء فقد استخدم المنهج العلمي فقد كان يرى إن (العيني المحسوس هو أساس المجرد المعقول ، فالجمال عنده هو من خلال درجات بفعل التقرب إلى العقل الفعال واهب الصور و واهب الجمال فالجمال الحقيقي هو الجمال الإلهي القريب من السماء بمفهومها الديني و هذا يتم بالمعرفة والفكر وهذا يكمن أن نقول إن الجمال الحقيقي هو الجمال السماوي الذي يدرك بواسطة الحدس أما أبو حيان التوحيدي فله أراء مميزة عن الإنسان وقدرته على التذوق الجمالى فالحاسة الفنية هي التي تميز بها عن سواه من المخلوقات حيث يقول (إن الإنسان مميز عن الحيوان بالأيدي لإقامة الصناعات و إبراز الصور فيها مماثلة لما في الطبيعة بقوة النفس) [15]. وواضح من هذا إن التوحيدي معنى بالتعرف عن الأصل في الإدراك الجمالي ، فهو عنده صفة ادراكية في أساسها أي أن الإحساس بالجمال هو إحساس بالمشاعر الجميلة . وإذا انتقلنا إلى الحداثة قي الفكر عند ديكارت سنجد إن الجمال و الحق مرتبطين و ربط جمال الحق بالشعور باللذة فأدرك الحقيقة من خلال مراحل إدراك الجمال من خلال كشف الحقيقة في الأشياء لذا فان جمال المرأة هو توافق الارتقاء بين معطيات الجمال كلها . ويرى الفيلسوف عمانؤيل كانت إن عالم الفن الجميل وسط بين العاملين الحسي والعقلي ، لذلك فان الجمال في الأشياء يعتبر إدراكا مباشراً وإنما تبدو في الشيء سمة الجمال التي ندركها فيه دون الحاجة إلى تصور أو مثال للجمال بمقتضاه (فالجمال يبعث في نفوسنا السرور و الارتياح و النشوة دون التقييد بتحقيق أية غاية مغايرة لهذا الشعور) [16]. أما هيجل فانه يرى الجمال على انه فكرة بوجه عام و على وجه التحديد من حيث هو جمال غير قابل لان يحبس في مفاهيم ويبقى يحكم ذلك موضوعاً يعجز الفكر على إدراكه ، ويميز هيجل بين نوعين من الجمال هما الجمال الطبيعي والجمال الفني وهو يقول (إن معظمهم يقول إن العمل الفني هو دون منتجات الطبيعة لأنه بالتحديد ناتج إنساني ، و على هذا فان منتجات الطبيعية منتجات حية وتتفوق لأنها من صنع الله سبحانه وتعالى على إن منتجات الفن هي نتاجات إنسانية) [17] . أما هنري بركسن فانه يرى بان الفن (هو نوع من المعرفة غير انه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئي أو فردي) [18] . وان الجمال عند بركسن هو الجمال الناطق في المواد والأشكال والظواهر بعيد عن المظاهر الحسية والعقلية . في حين شرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد (إن الحدس ليس إحساساً تطبعه الأشياء على العقل بل انه نشاط و فاعلية تجري في العقل الإنساني) [19] . فالمعرفة عنده أما حدسية أو منطقية المستمدة من الخيال . ويذكر جان بول سارتر (إن الجمال قيمة لا تنطبق إلا على ما هو تخيل) [20] . والقول بأننا نفترض جمالية للحياة هو خلط دائم بين الواقع والتخيل ، وانه يرى إن الجمال ليس كائنا قابعاً لا يكون موضوعا للإدراك انه في صميم طبيعتنا ، أما

جون ديوي فان الجمال عنده يتحدد ضمن سياق فلسفته العامة التي تتخذ من الخبرة أساساً وجوهراً لها، و إن الخبرة هي مسألة تفاعل بين الكائن وبيئته ، وان البيئة إنسانية كما هي مادية وان الملاحظ في الخبرة إلى الأشياء و الأحداث التي تنتسب إلى العالم طبيعياً كان أم اجتماعياً وبناءاً على هذه الفلسفة فان فلسفة ديوي الجمالية تعتمد على الخبرة الجمالية جوهراً لها . ويرى جورج سنتيانا إن الجمال هو لذة نعتبرها في الشيء ذاته حيث إن الجمال قيمة أي انه ليس إدراكا لحقيقة واقعة ، فمعنى الجمال يرتبط بما يسبقه من كلمات موصوفة بالجميلة . ويعتقد ستوليز جيروم حول الجمال (إن لفظ الجمال فيه من الغموض الكثير ومن غير السهل التخلص منه فانه يدل على بعض المعاني الطرافة أو الجاذبية الموضوع السار أو المقيد) [21]

وهنا يرى الباحث :ـ

إن المصدر الباعث للجمال لا يشترط فيه أن يكون مميزاً بجميع أوجه الجمال المتعددة ويتخذ صفة واحدة تكسبه صفة الجمال كان يكون الموضوع طريفاً أو معبراً عن فكرة بقدرة تعبيرية ، وان صفة الجمال لا تملى على الموضوع بل إن صفات الجمال إن وجدت تستنتج من الأعمال الفنية التصميمية . إن عملية الوعي والإحساس بالجمال هي عملية ناتجة عن تفاعل بين ما هو متحقق في ما هو ماثل من مصدر للجمال وبين ما هو كائن في نفوسنا من قدرة على الإحساس بالجمال فيما نراه من تصاميم فنية، يرى الباحث أن هذا الاستعراض لمفاهيم الجمال عند الفلاسفة والإطلاع على مفاهيمه عند نقاد الفن و الجمال أمثال بارتيملي وناثان نوبلر واتيان سوريو وروبين كولنجود وغيرهم حول كلمتي الجميل والجمال ودورها الفاعل في الأعمال الفنية على اختلافها ومنها التصميم طبعاً فان الجمال عنصر لابد منه من اجل اظفاء المتعة للعمل الفني وإنها تعبر عن إعجاب بشيء قد أحسن أداؤه ، شيء لابد منه من اجل التعرف عليه و الانطلاق منه و جعله ركيزة للعمل التصميمي موضوع بحثنا .

وتأسيسا على ما تقدم يتضح مفهوم التذوق من خلال مفهوم الجمال حيث يدرك الجمال بواسطة العقل عن طريق أدوات الحس البشرية التي لها القدرة على تذوق الجمال الموجود على تصاميم الستائر وأدائها الوظيفي . وإذ يوصف العمل التصميمي بكونه موضوعاً جمالياً فانه يتميز بان له وحدة جمالية تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك و الانسجام و عليه فان جمال التصميم (هو الأساس الذي يقوم عليه الجمال الأسمى سواء كان ذلك في الموضوع الذي لابد لشكله ومعناه أن يتجسد في شيء محسوس أم في ذهن المشاهد بحيث تظهر الأفكار الحسية أولا و من ثم فهي أول عناصر اللذة فيه)[22] .

جماليات الشكل و عملية الإدراك :

أن الخوض في جماليات الشكل في تصاميم أقمشة الستائر يتطلب فيها أن نعرف أولاً المنطلقات الفكرية التي لها الشأن في تقرير الوجهة الأسلوبية لهذا المصمم أو ذاك وهذا ما ينعكس بالضرورة على مهمة بلورة قيم جمالية لمفهوم الشكل بوصفه ناتجاً لتوجيه الخبرة الإنسانية . ولان التصميم يمثل الحقل الإبداعي الأكثر احتمالاً لحدوث متغيرات فيه فان المصمم بحكم قدرته في تحويل المثيرات الخارجية ليلائم بينها وبين رغباته فينتج جراء ذلك أشكالا فنية حاملة معها خصائص معبرة . ضمن هذا المعنى كان المصمم العراقي يكشف عن تطلع حقيقي لان يكون في التصميم خياراً لان يؤدي دوراً حضارياً و بكل الأحوال أن مهمة المصمم تتحدد في وضع تصوراته الإبداعية إزاء الأشياء فان الشكل يتبلور على السطح أي فضاء القماش متخذاً طابعه النهائي تبعاً لفلسفة العصر . و على وفق هذا يرى الباحث أن الجمال شرط ملازم للتصميم أن أريد له أن يكون ممثلاً لنظرتنا الإنسانية إزاء مظاهر الوجود و على هذا الأساس أن جمالية الشكل تمثل في الحقيقة أسلوبية المصمم وهو إزاء تأملاته ، لذا إن الشكل يتخذ حياة تبعاً للعلاقات المشكلة وان تنوعت قيمتها التعبيرية والجمالية ، غير إنها تبدو على قدر من الجمال حين نمعن النظر فيها بوصفها شبكة من العلاقات . وبما إن الشكل مدرك بصري فهو مرتبط بعملية الإدراك ، وان صورة التصميم تمثل تسجيلاً لمكوناتها ، و يتمثل إدراك الشكل باستيعاب المميزات البنيوية الموجودة في التصميم . ولعل نظرية (الجشتالت) من أهم النظريات التي سلطت اهتماماً بعملية الإدراك للشكل اعتماداً على التجربة المباشرة كنقطة انطلاق لكل سايكولوجيا من دور الانتباه و الثقافة في الوظيفة الإدراكية ، وهم يرون أن العالم والصور يفرضان بنيانها على الذات الناظرة المتأملة) [23] . وغالباً ما تسمى هذه النظرية بالشكلية بسبب ايلائها الشكل أهمية قصوى لاعتبار انه يمثل بنية كلية بالامكان إدراكها منفصلة عن الخلفية، فالصورة في أي إدراك هي الشكل (أما الخلفية هي الأرضية غير المتمايزة التي تبرز فيها الصورة) [24] . فالشكل بوصفه و جوداً مادياً يصبح من العصي إدراكه دون وجود

تباين في الحقل البصري من هذا التباين يتبلور الشكل ويتمتع بحضوره ويمكننا في ما بعد الاستدلال عليه . إن الشكل بوصفه مدركاً حسياً يتمتع بقيمة جمالية بمعنى إننا حين نستجيب لجمال الأشكال كما تبدو في الطبيعة فلأنها أولا وقبل كل شيء تخضع لمنطق رياضي يجعل منها مثيرة لإدراكنا إن فضاء القماش مساحة مستوية وان ما يرى فيها من أشكال توهمنا لان شيء من هذا لا وجود له إلا في الذهن ، فالشعور هو الذي يجعلنا نحيا الوهم كما لو انه أمر واقع ، لان الأشكال التصميمية تأخذ وضعها تبعاً للعلاقات . نفهم مما تقدم إن التصميم وبسبب طبيعة العلاقات التصميمية الداخلة في مابينها فإنها تجعل الشكل متخذاً طابعه النهائي ليصبح في النهاية بنية مفترضة ، و هذا يعني ببساطة إن (العمل الفني الحقيقي هو الذي يكون له كيان) [25] .

الجمالية في تصاميم أقمشة الستائر :

إن أقمشة الستائر تتطلب من المصمم اهتماماً كبيراً و خاصةً في استحضار المفردات التي تتناسب مع وظيفتها النهائية لما تحمله من معاني تكسبها صفة الجمالية ، فلم تتضح الخصائص الجمالية في تصاميم أقمشة الستائر أول عهدها لضعف الاهتمام بها فالجمال الفني للتصميم يكمن في التناغم بين مفرداته و تناسبها . واهم المحاولات التي أضفت على شكل تصميم الستائر جمالية مميزة هي في تلك التقنية التي بدت ملامحها واضحة الآن على صناعة أقمشة الستائر في اغلب دول العالم وخاصة من الجانب التقني التصميمي و الاظهاري و في نوعية الخامة المستعملة وكذلك الأشكال و الألوان . وبذلك نرى إن المصمم قد بذل في خدمة فن تصميم الأقمشة الجهد الكبير الواضح والمميز و نرى إن لعنصر الجمال الموقع المؤثر الذي يخضع له الأشخاص حين يختارون نوع الستائر دون معرفة تأثير هذه الستائر في حواسهم الجمالية ويسعى الأشخاص إلى أن يشاهدوا شتى التصميمات الرائعة ليدرسوا فيها (التناسب والجمال وتنوع مشاهداتهم ويشبع أفق تفكيرهم وتطور قدرتهم على الابتكار و التميز)[26]. وحيث إن العملية التصميمية هي عملية اتصالية بين المصمم و المتلقي ، فللمصمم دور كبير في إظهار وإبراز هذه القيم الجمالية فهو يجب أن يتميز بالحس والتذوق الفني ، أي أن يتسم بالقدرة على أدراك العلاقات من خطوط وألوان وخامة و تجميعها بطرق منسقة داخل الشكل أو التكوين لتعبر في النهاية عن قيمة جمالية عالية) [27] .وهي تتعلق بالقدرة على أدراك الموضوعات في أشكال وألوان وانفعالات في علاقات تهدف إلى توحيد الأجزاء و تجميعها في إطار واحد يحكم علية بالجمالية . وعلى هذا تعتبر القدرات الجمالية المهمة الأساسية السايكولوجيه للفن [28]، وهي تصف علاقة الفنان بالتصميم كمبتكر أو مبدع ، وفن تصميم الأقمشة (من الفنون المتطورة المتجددة التي يحتاج إلى مواكبة التطور عبر الزمن إلا ن هذا التطور لا يلغي الأسس التي يتم الاعتماد عليها عند التصميم و استخدام أهم العناصر التي تخدم الموضوع التصميمي) [29] . و عليه يفترض أن يكون المصمم ذو موهبة وقدرة إبداعية في استجلاء الأفكار والخلق ليضع الخطوط والأشكال والألوان التي توحي بالتواصل وكذلك (بالبهجة والإحساس بالذوق دون شذوذ) [30] . لان سوء الاستخدام سيوصل بالنتيجة إلى عدم الرضا وبالتالي فشل العملية التصميمية . أما مسألة تغيير نوعية التصاميم التي يستقيها من الطبيعة والمنفذة على الستائر فهي تخضع أولا" لرغبة المصمم و اجتهاداته ثانياً لتلبية اكبر عدد من الرغبات المختلفة للبشر وهذا بدوره يتطلب تغيير مستمر في التصاميم والألوان . لذلك فان الأذواق المختلفة تؤدي إلى تغيرات في نوعية التصاميم للستائر وهذا بدوره يحمل مواصفات تتحكم في عناصر التصميم كالشكل و اللون والخامة ، ولمواكبة التطور بتصاميم أقمشة الستائر علينا دائماً البحث عما يسعى بالتصميم المرقي ويجب أن يحمل سمات تتبلور فيها القيم الجمالية ، والتطور الذي يعتمد على التفكير المبتكر الذي يعتبر من الجوانب المهمة في الحصول على التصميمات المبتكرة التي تفي بالحاجة المطلوبة منها .

الوظيفة و الجمالية في أقمشة الستائر :

1-الوظيفة Function

يختلف مصطلح الوظيفة بحسب ما يرتبط به من مجالات[31] والتصميم احد المجالات التي تعني فيه الوظيفة لظروف الفعل الذي يحقق به الشيء هدفه . إن مفهوم الوظيفة لا يعني الحاجة بل إن الحاجة تدفع الوظيفة إلى الظهور وهي كذلك ليست منفعة فقط بل أنها تحقق الفائدة وتؤدي أليها أي الوظيفة (هي الفائدة المعنية التي يحققها الشيء) [32]. أي أن الوظيفة تحقق الفائدة ، ويخضع الأداء الوظيفي لتصاميم الستائر المعتمدة مبدأ الوضوح والبساطة بهدف توصيل الفكرة (شكلاً – ولوناً) إلى المتلقي بشكل مباشر بوصف أن التصاميم لها ارتباط مكاني وهي وسيلة للتواصل الذهني في نقل المعاني و الأفكار .

أن التصميم هو معادلة طرفها الأول المصمم الذي يعمل بموجب الناتج والطرف الثاني هو المتلقي فان العمل التصميمي جزءاً من أهدافه بموجب هذه المعادلة والناتج العقلي في الآثار وجذب الانتباه يكون مرتبط بالجانب الوظيفي [33] .

مما تقدم يخضع كل تصميم إلى شرطية الوظيفة التصميمية ، وفي تصاميم الأقمشة تجعل من القماش إلى جانب القيمة النفعية قيمة جمالية في إشباع غريزة حب الظهور بمظهرها اللائق وعليه فتصاميم الأقمشة تعد من الفنون الوظائفية أولا وتتكيف مع المتطلبات الشخصية الخاصة والعامة . كما أن المصمم هنا في معادلة لتحقيق الربط بين الجانب الوظيفي و الجمالي وكذلك تظهر قدرة المصمم على اختيار العمل الفني ليست تصميماً أولا ، إذ يجد المصمم القدرة على إظهار العمل بالناتج التصميمي لتأكيد الفعل الوظيفي وهذا سيكون فعلاً واضحاً من خلال العملية التصميمية إذ يبدأ المصمم بعملية تنظيم الأشكال والألوان مع الاهتمام بالجانب الإخراجي الفني من كل الجوانب . فالوظيفة لا تتطلب بالتحديد شيئاً تجاوز الحل العملي وإنما تتطلب من الفنان الاهتمام بالناحية العلمية و بكون الحل الوظيفي حلاً جمالياً يرضي الحاجة الجمالية عند الفنان والإنسان [34] وبذلك فتصاميم الأقمشة والستائر منها تحمل في شرطيتها التصميمية الجمالية والنفعية خاصة بالإضافة إلى التطور التقني الاظهاري المليبي للحاجات الاستهلاكية ، فتصاميم الأقمشة فعل تشكيلي جمالي يظهر فيه أسلوب المصمم وأصالته والمستوى الفكري الإبداعي له . هذا بالإضافة إلى جانب مهم يجب أن يأخذ في نظر الاعتبار وهو الطابع العام للتصميم في كيفية الارتباط العام والخاص في التصميم وهذا ينتج من الخبرة للفكرة التصميمية ومداخلاتها للمصمم والمستهلك . وهذا لا يعني هنا إن مفهوم الوظيفة هو مفهوم مادي فقط ، إذ يقول (بهنام) إن الوظيفة رسالة معنية بأسلوب فني يساهم في تعزيز الإحساس الجمالي لدى المشاهد[35] وإنها رمزية تمثل الحالة الاجتماعية على سبيل المثال ويؤكد أيضا على قول (رودلف) في كتابه الفن والاستقبال البصري (إن للمادة المستخدمة في التصميم وظيفة رمزية إلى جانب الوظيفة العلمية إنها ترمز إلى الوضع الاجتماعي) [36] . إن الأساس الوظيفي للناتج الكلي للتصميم يمثل مدى تأثير نفعية أداء وغاية ذلك العمل التصميمي بما يحقق القيمة الجمالية لذلك العمل ، والتصميم كفن لا يمكن أن يتحقق كمفهوم إلا باحتوائه على وظيفة متضمنة ككل ولكل جزء من الكل العام. إن الشيء يكون أكثر جمالاً كلما كان مفيداً إذ إن جمالية أي شيء طبيعي أو صناعي تكون من خلال العلاقة ما بين الشكل و الأداء و العلاقات أو ما بين عناصره و مبادئه التي تحقق المنفعة والوظيفة و المتعة ضمن رؤية تعبيرية و بفكرة المصمم التي يتحقق من خلالها جمالية التصميم . وهذا لا يعني أن نحدد العلاقة بين حالتي الجمال و الوظيفة ، إذ لا يمكن أن نعزل أو نفصل الوظيفة عن المظهر بأي حال لذا نرى إن الحديث عن الوظائف في تصميم أقمشة الستائر والتي تعبر عن الفنون التي تتطلب جوانب وظيفية إضافة إلى جوانب جمالية حيث لهما الاستخدامات الظاهرة .

وينبغي آن ينظم المصمم جميع المحتويات بمراعاة مبادئ التصميم والعمل الإبداعي ، أي إن واجب المصمم هو أن (يؤدي التصميم الوظيفة المطلوبة بصورة عامة تكون الوظيفة خالقة وصانعه للشكل ولا يكون الشكل ناسخاً للوظيفة وإنما يكون التصميم تركيباً من اتجاهين يؤمن الوظيفة عامة بأشكال فنية) [37] .

فالعلاقة بين الشكل والوظيفة لا تخضع لمعايير حسابية صارمة أو لأمور بيئية أو لأسباب ذاتية فحسب . بل أن الشكل يتبع فكرة المصمم ومدى النجاح الذي يحققه في التعبير عن حدث أو موقف معين ملائم لتلك الفكرة من نوع المادة المستخدمة والتقنية والوظيفة التي يؤديها المستخدم وهناك مجموعة وظائف يؤديها التصميم على الستائر وهي :

1) وظيفة تقنية
2) وظيفة جمالية .
3) وظيفة إيحائية .
4) وظيفة وظائفية .

ومع كل التغيرات في تصاميم أقمشة الستائر نؤكد على (ضرورة الغرض الوظيفي المصمم له القماش وان لا نغفل عن أهمية إبراز القيم الجمالية ضمن مكونات هذه التصاميم) [38] أما من ناحية التقنية التصميمية فيجب استحضار المواصفات التقنية (المتانة – القوة – العمر الاستهلاكي) وهنا يدخل دور المصمم وإبداعه مع المفردات التصميمية والأنظمة المتبعة لتوزيع العناصر مع الاهتمام بالجانب الفكري والذوقي الذي يجب أن يصاحب عمله وبشكل أفضل ، ومن جانب آخر يجب أن يضع في حساباته نوع المعادلات التصميمية والأسس و شرطية الفعل الوظيفي وتدخل ضمناً المعطيات الاجتماعية و العقائدية والبيئية و الاقتصادية بهدف تحقيق الصيغ الجمالية والوظيفية . ومهما كان التكامل العبيري و التشكيلي الجمالي و الإبداعي للتصميم في غاية الإتقان و الجودة ولكن (بدون

مراعاة الجانب ألاستخدامي للقماش لا يعد تصميم جيداً و ناجحاً) [39]. إن التعددية الوظائفية للقماش تقتضي تعددية في التصاميم وتتحدد الفكرة التصميمية وإبعاد الوحدة التصميمية مع الفعل الوظيفي في التخصيص الوظائفي للتصاميم فتلائم من الناحية التعبيرية والتشكيلية موضوعاً وعناصر من أشكال وألوان وعلاقات مع المستوى الفكري للجهة المصمم لها سواء إن كانت ملابس أو ستائر أو مفارش . والتصميم من ناحية أخرى في تصاميم أقمشة الستائر كفن وظائفي من خلال التشكيل لمفرداته فهو يكون من علامات وإشارات ودلالات ذات معاني و إدراك بالنسبة للمشاهد وهذا الإدراك ينتج لوجود لغة مشتركة بين المصمم والمتلقي ، والقدرة التعبيرية تعتمد في ادراكها و قدرتها على الملائمة من خلال نوع المفردات التصميمية و مضامينها ، ويتحقق هذا التفاعل بين المصمم و المتلقي للتصميم وبين الشكل ومضمونه وصولاً بالنتيجة إلى التكامل في الفعل التصميمي الوظائفي للستائر .

الوظيفة الجمالية والإدراكية لدى المتلقي لتصاميم الستائر

ترتبط الوظيفة الجمالية بقدرة الإدراك عند المتلقي في استيعاب (الشكل واللون) والدلالات والرموز التي تحملها أقمشة الستائر وقدرته التحليلية لهذه الأشياء وأعادتها إلى الواقع بصورة فنية يخلق بينها وبين المتلقي صفة جمالية و المصمم يمتلك قدرة بان يولد من تصميم واحد مجموعة كبيرة من التصاميم لها القدرة على النفاذ إلى داخل المتلقي و تحريك انفعالاته و تحفيز ذهنه وتوظيف الجانب الجمالي في التصميم لأغراض فنية بإمكانها إن تعبر عن خلجات وأفكار المصمم . فالتصميم يمتلك تكاملاً تعبيرياً وهو (لا يتحقق ألا بالتفاعل مع التصميم من خلال التعرف على الدلالات والفعل الوظيفي من خلال طبيعة أشكاله المستخدمة ومعانيها و كيفية إدراكها) [40] وكلما كانت التصاميم تحمل سمات الواقع كلما كانت أكثر قرب من إدراك المتلقي فهي قادرة على التفاعل مع مخيلته لتعزيز الجانب التعبيري في التصميم . وبما إن التصميم هو تكوين فهو يحتاج إلى ترتيب جوانب بصرية تتجمع في قدرة التصميم الوظيفية ، فيتعامل معها الإنسان بالجذب والتركيز وهكذا هو اختيار الأشكال والألوان في تصاميم أقمشة الستائر حيث الصور المختزنة في ذاكرة المصمم وتوزيعها على مساحة القماش . وتسعى التقنيات التي تحملها التصاميم على الأقمشة المستخدمة للستائر خطوط وألوان أشكال بصرية إلى خلق حالات من الإغراء ويعتمد ذلك على العرض وتصميم هذه الأشكال على الستائر بما يجذب أنظار المشاهدين ويبهرهم و يثير إعجابهم عبر الارتباط الوظيفي والتعبيري من خلال تكامل المضمون مع الشكل . وعلى المصمم أن يوظف ثقافته الفكرية والفنية خدمة لتصاميمه ، فإذا أراد منها لإغراض إنسانية يتعامل معها فهي تحتاج إلى وصفها فيما يرفع من قيمتها الجمالية ليتفاعل معها الإنسان .

ومما تقدم يرى الباحث إن الوظيفة الجمالية تتأثر بالقدرة الادراكية من الناحية الاستيعابية والانفعالية التي ترتكز في أساسها معتمدة على العناصر التصميمية والعلاقات التي تربطها و سياق البنى المشكلة بوساطة تلك العلاقات و إمكانياتها التعبيرية والوظيفية في استخدامها لأغراض أما استخداميه أو تزينيه أو جمالية .

الفكرة والتعبير والوظيفة في تصاميم أقمشة الستائر

إن التكامل التعبيري لتصاميم أقمشة الستائر تتحقق بملائمة الدور الوظيفي لها ، والفكرة التعبيرية التصميمية هي إحدى قوى البناء التي تتحقق بالتفاعل في العملية التقنية من خلال طبيعة الأشكال والألوان المستخدمة والمعاني والدلالة المرتبطة بها والكيفية الادراكية لتلك المعاني وتأكيدا لذلك فان (تصاميم الأقمشة ذات قدرة تعبيرية واتصالية تعتمد استقبالها وإدراكها ومنهجها على ملائمة الانتقاء للإشكال والمضامين وبحرفة مسبقة إن التفاعل بين الإنسان والشكل ومضمونه يحقق تكاملاً في الفعل التصميمي المتحقق للتواصل الحضاري) [41] . إن تصميم الفكرة لا يأتي عشوائياً في بدايتها خاصة في تصميم أقمشة الستائر فهي مرتبطة بالتقنية الإظهاريه والغرض الوظيفي وإبعاد الوحدة الأساسية ، وان القدرة الذهنية المرافقة لفكر المصمم مع ما نحمله من دلالات تعبيرية تستعيد نشاطها في التنفيذ الخاضعة للذوق إلى جانب إظهار الفكرة . وحيث ان الشكل هو الفكرة التعبيرية و الدلالة التصميمية ، فان المصمم من خلال المفردات التصميمية التي تحدد الفكرة من مصادر تكون ذهنية يستعيدها المصمم من انفعاله و مشاعره بالإضافة إلى الذوق العام ، و الغرض الوظيفي والتقني المتضمنة أولا الفكرة التعبيرية في العمل التصميمي ذي الغرض الجمالي و الوظيفي ، وعليه يستطيع المصمم أن يصل بالفكرة إلى المستوى المطلوب إذا انتهج الأسلوب الصحيح في ذلك و بالتالي التمكن من عمله والوصول به إلى الحال المقبول الذي يربط الشكل بالمضمون في التصميم .إن ما يدرك في الفن إنما هو الشكل بل إنما يبدع في الفن أيضا هو الشكل (المفردة

التصميمية) والألوان ، فالفنان يبدع شكلاً وهذا الشكل المبدع هو ما يدركه المتذوق وعلى هذا يكون مبدعاً ومدركاً في ذات الوقت [42] . إلا إن الشكل في تصاميم أقمشة الستائر لا تخضعها إلى الخيال التصميمي بل تتداخل مصادر اشتقاقية للتصميم كالطبيعة والمدارس التشكيلية والواقعية والحالة الانفعالية في الحدث التصميمي المتأثر بالعالم الخارجي (بيئي-عقائدي-حضاري) . والشكل كأحد عناصر التصميم التي بدونه لا يضم دلالة خاضع لعملية المتغيرات حسب الفعل التصميمي والفعل الوظائفي (فإذاً الشكل تعبير وللتعبير شكلاً في التصميم) [43] . إنما يتم إدراكه في تصميم أقمشة الستائر هو إدراك للشكل المعبر عن الفكرة لإعطاء المفهوم الكلي في التصاميم الثنائية الأبعاد الذي يكون الشكل هو العنصر التعبيري في التصميم ، وبما إن الأقمشة ذات البعدين خاضعة لشرطية القياس ولشكل المحتوى ، والفضاء للوحدة الأساسية ، و فضاء القماش وأبعادها في محتوى الوحدة الأساسية وقدرتها على التعبير في الشكل العام للفضاء التصميمي ، لذا فالمهمة التصميمية تخضع لكيفية التعبير في الأشكال والألوان ليستطيع المصمم التعبير عن الفكرة ذلك لان التعبير هو الإدراك الأول للمتلقي وان اختلفت المدارك بين الأفراد.

<u>التأثير السايكولوجي و الفسيولوجي للألوان على الستائر :</u>

تؤثر الألوان على النفس البشرية باحساسات بعضها يثير الفرح وبعضها يثير الحزن عند توظيفها على أقمشة الستائر ، وفي بعض الحالات يكون الإقبال على الألوان نتيجة لتمثيلها بأشكال وألوان الطبيعة ، وهذه الألوان منها الساخنة ومنها الباردة ، فالألوان الدافئة عند توظيفها على أقمشة الستائر (تعطي تأثير بالقرب وهي تسمى بالألوان المتقدمة أما الألوان الباردة تعطي تأثير بالتباعد وتعرف بالألوان الخلفية) [44] . و يرى عدد من علماء النفس إن إدراك اللون يشكل جانباً من سلوك الإنسان ، وهذا السلوك يتحدد من خلال أبعاد منها (البيئة – العالم السايكولوجي والعالم الفسيولوجي ، الذي يتضمن التغيرات ومنها الانفعالات) [45] . ويمكننا القول إن الألوان لها تأثيراتها المتباينة فمنها من يحرك المشاعر و يثيرها ومنها من لا يحركها ، لان لغة الألوان تخاطب العواطف والنفس وعملية التعامل بها تحتاج إلى دراسة وفهم كبير لما تلعبه الألوان من دور كبير في النفس الإنسانية . وهذه التأثيرات تختلف باختلاف الفئات العمرية ونوع الجنس البشري وكذلك تخضع إلى نوع الخامة وطبيعة الزخارف والألوان المنفذة فيها .

وللألوان اثر لا ينكر على الإنسان من حيث جذب الانتباه و إثارة الشعور ، فمن حيث جذبها للانتباه فهو يتوقف على حاسة البصر ومدى التنافر بينه وبين الألوان الأخرى القريبة منه . والألوان يمكنها أن تمتلك تأثيراً على العواطف ذلك إن الطب النفسي للألوان اثبت علاجه للكثير من الحالات العصبية ، فيمكن أن ترى مجموعة الألوان الباردة التي لها علاقة باللونين الأزرق والأخضر وهي تمتلك تأثيرا متساوياً على العواطف[46] بالراحة والطمأنينة . ويمكن أن يحدث التأثير السايكولوجي للون من خلال الإحساس بالعمق الفضائي أي إن له دلاله على الإحساس به عند تنفيذه على أقمشة الستائر ، كما إن الألوان الفاتحة تكون أكثر حركة في حين الألوان الغامقة تبعث فينا الحزن . وتنسحب هذه التأثيرات للألوان حتى على الوزن فالستائر ذات الألوان الباردة تظهر للعين اخف في حين تظهر الستائر ذات الألوان الحارة أكثر ثقلاً . كما أثبتت التجارب ثلاث أوجه لرؤية اللون (الأول بان اللون يمكن أن يؤثر على الحالة النفسية لأي شخص ، والثاني إن الألوان ذات تأثيرات قوية ومحددة مع بعضها ، والثالث إن اللون ذا الإشراق القوي والتشبع العالي ينتج الإثارة الانفعالية أكثر من اللون قليل التشبع) [47] .

نستنتج من هذا إن للون أهمية كبيرة في أقمشة الستائر لما يضيفه من جمالية كبيرة تبعث البهجة والفرح للمشاهد ، و كذلك تعتبر رسالة دلالية للألوان المنفذة عليها . إذ لا يمكن للإنسان أن يجد المتعة في أقمشة الستائر إلا إذا كانت هناك ألوان موضوعة ومدروسة بشكل جيد لها قدرة على مداعبة النفس البشرية وبالتالي لتلبية رغباته ودوافعه الإنسانية .

<u>تطور تصاميم اقمشة الستائر :</u>

يعتبر العراق من البلدان التي لها دور مميز في صناعة الأقمشة والتنقيبات الأثرية خير شاهد على ذلك ، ففيه أقدم المدن التي سكنها الإنسان وفيها مارس أنواع الصناعات التي اضطرته الحاجة أليها ، ومنها صناعة النسيج . كانت صناعة النسيج في البداية بسيطة ثم تطورت مع مرور الزمن بعد دخول الحضارة وصار الإنسان يطور في لباسه ، واخذ ينسج الأقمشة لمختلف الأغراض إذ تعدى استعمالها وظيفة اللبس إلى استعمالات أخرى كالستائر (إذ لم تقف عند حد الحاجة بل تعداها لتكون عنصراً للزينة) [48] . فاقبل عليها الناس كذلك (لدقة صناعتها التطور الحاصل في زيادة إنتاجها على مختلف أنواع الأقمشة) [49] .

لذلك فان مهمة صناعة النسيج من المهن المهمة بالنسبة للبشر لما تشغله من دور كبير لهم ، وقد ساعدت الأوضاع من تشجيع هذه المهنة وزيادة تطويرها فكانت هناك ورش تابعة فيها عدة أنواع من المنتوجات ، لذا كانت قطع النسيج المنتجة ذات جودة عالية (إذ كانت العديد من قطع الأقمشة ذات مظهر جميل مزينة ببعض الأحجار الكريمة) [50] . فازدهرت صناعة النسيج في وادي الرافدين بشكل كبير ومن ضمنها صناعة الستائر لأهميتها ومرورها بتطورات سواء في نوعيتها أم في الأغراض التي اتخذت من اجلها ، وهناك أنواع مختلفة من الستائر ذات أغراض واستخدامات كثيرة ومختلفة وتضيف المصادر (إن هناك نوعاً من الستائر يدعى – الشف) والتي تصنع من الرقيق وهناك نوع آخر من الستائر يدعى (الكلل) و نوع آخر يسمى (النجود) [51] بالإضافة إلى تسميات أخرى كثيرة موجودة ففي كل بلد له اسم يختلف عنه في مكان آخر ولهذا فقد أصبحت الستائر جزءاً لا يتجزأ من مظاهر الأبهة و الذوق واستخدمت من قبل طبقات المجتمع كافة فمنها ما يعلق على المداخل أو المجالس أو ما كان يثبت على الحيطان وهي تصنع من خامات مختلفة فمنها ما يصنع من الديباج أو الحرير أو الصوف أو الكتان أو غيرها وكانت هذه الستائر تزين بمختلف الأشكال والألوان لتجميلها . وهناك أنواع من الستائر (تتكون من قطعتين من القماش يربطان مع بعضهما من الأعلى مملوءة بالزخارف والأغصان والأوراق وبعض لجزاء الستارة خال من الزخارف) [52] .

وهناك أمثلة ونماذج كثيرة من الستائر التي استعملها الإنسان وهي بطبيعة الحال تخضع إلى رغبات المستهلك وخاصة في مجال فصالها أو خياطتها ، وان استعمال الستائر لا يزال شائعاً حتى اليوم وفي معظم البيوت العراقية على الرغم من اختلاف أشكالها وأنواعها وطرق تعليقها ، و استعمالها ، كان ما يزال لغرض الزينة والمنفعة معاً .

عوامل اختيار أقمشة الستائر :

تعتبر الستائر من مظاهر الزينة داخل البيوت و التي تعطي انطباع عن رغبة المستهلك لنوع الخامة والأشكال والألوان التي يختارها ويفضلها . إن تزايد الوعي بأهمية الستائر ، وضع المصمم أن يوليها اهتمام كبير في الجوانب الجمالية و الوظيفية. وتكشف عوامل اختيار أقمشة الستائر عن المهمة التي يجب الفصح عنها للستائر التي ترغب بها ومعرفة الأشكال والألوان التي نفضلها بالإضافة إلى هذا هناك أمور لها نصيب من الاهتمام مثل حب الغريزة والانفعالات بالإضافة لأمور أخرى يتوجب الأخذ بها في اختيار نوعية الستائر الملائمة وهذه الأمور عديدة ومتنوعة منها مثلاً الجانب الاقتصادي . ففروق الدخل بين الناس لها دور كبير في اختيار نوع الستارة ونوعية الخامة وطبيعة تصميمها وألوانها . وما تضاف إليها من مواد تدخل في تجميلها وأحدث تطورات فصالها فهي تعبر عن مكانة مقتنيها وقدرته المادية ، أما ذو الدخل المحدود فالعملية تنعكس على نوع الستارة التي يشتريها وكذلك يعتبر العامل الاجتماعي هو الأخر مؤثراً أيضاً بحيث تمدنا أقمشة الستائر بالكثير عن المجتمع . إذ أن الستائر لغة صامتة تخبرنا عن أسلوب تفكير الإنسان . إذ تمدنا الوثائق بالتميز الموجود في أنواع أقمشة الستائر على أساس ما كان يقوم بين الناس من فروق اجتماعية . فالستائر الموجودة عند الطبقات العليا كالحكام والوزراء تختلف عن طبيعة الستائر عند عامة الناس بسبب إمكانيتهم ومكانتهم في اختيار الأفضل و الأجود في الخامة والأشكال والألوان وتتدرج هذه العملية نزولاً عند ذوي الدخل المحدود . ويعتبر أيضاً العامل البيئي هو الآخر مؤثر في الاختيار من خلال التأثير المتبادل مثل المناخ و الرقعة الجغرافية والعادات والتقاليد والمعتقدات الدينية وتتأثر الستائر بالبيئة في المدينة عن الحياة في الريف و تخضع إلى نوع الثقافة والتعلم . كما يعتبر الجانب الثقافي مؤثراً أيضا فان الستائر المرغوب فيها تختلف تبعاً لذلك من ثقافة لأخرى و تختلف الناس في أحكامها على ما تراه جميل يراه غيرك في ستائر أخرى غير جميلة (وهو يختلف باختلاف الثقافات) [54] وخاصة تلك التي تحكمها تقاليد وعادات وعقائد دينية). وأن معايير الاختيار تختلف بين المجتمعات لا بل بين المجتمع الواحد وكذلك تختلف أقمشة الستائر في طريقة فصالها حسب الاعتبارات الاجتماعية .مما تقدم نتوصل الى حقيقة مفادها ان هناك امور عدة يخضع لها اختيار الانسان لنوع الستارة التي يريد اقتنائها فالكميات الكبيرة من اقمشة الستائر تجعل البعض يقف حائراً في الاختيار لفترات طويلة فالانتاج الوفير و التنوع و اختلاف الفصال فضلاً عن التبادل التجاري بين دول العالم واحتكاك الثقافات و غيرها تعتبر جميعها عوامل تؤثر في اختيار نوع الستارة التي تطلبها .

مؤشرات الإطار النظري :

تأسيساً على ما تقدم ، توصل الباحث إلى مجموعة من المؤشرات أسفر عنها الإطار النظري والتي يمكن أن تشكل محاور ومداخل لعمليات التحليل ، وهي كما يلي :-

1ـ للأشكال والألوان في أقمشة الستائر إغراضا منها لإضفاء الجمالية وبالتالي تحديد الأبعاد الوظيفية .

2ـ الأسس في تصميم أقمشة الستائر تتخذ لنفسها معالجات متنوعة لإحداث المتغيرات اللاحقة المرتبطة بالإبهام وفعله داخل الفضاء التصميمي .

3ـ تحقيق الفاعلية الوظائفية يعد من وسائل الإنشاء التي تقع ضمن الأهداف المتحققة ضمن النظام التصميمي لأقمشة الستائر .

4ـ ضرورة الجمالية تعد فعلا تصميمياً شرطياً تعرضه الفكرة وتأسيس نظامها.

5ـ يؤسس الهدف التصميمي على وفق متطلبات الجمالية خصوصاً في تحقيق تماسك بين التنظيم الشكلي واللوني و العلاقات لأنها المكون الأساس للعمل التصميمي .

6ـ فاعلية النظام المستخدم تؤدي بدورها إلى تحقيق غرض آخر آلا وهو ابتكار جديد يضاف إليه .

7ـ تؤسس فاعلية النظام التصميمي للستائر وتستند في جوهرها إلى معادلات تصميميه تعد أساسا في تفعيل الجوانب الجمالية و الوظيفية .

8ـ عمليات اختيار مفردات التصميم تأتي لتحقيق غرض نفي جمالي ووظيفي .

9ـ الخروج عن المألوف في طرح تصاميم الستائر هو تنظيم تحكمه شرطية ووظيفية وعقائدية

10ـ الاستثناء التصميمي يتطلب تحقيق حالة التميز المظهري من خلال توجيه إنشائية الفكرة لإغراض وظيفية لم يسبق لها أن تكررت .

11ـ الصفات الشكلية واللونية تؤثر في تشكيل الفضاء التصميمي وتحديده .

12ـ الهدف الأساس في العمليات التصميمية لا يتضمن إحداث ناتج فحسب بل يتعداها إلى تحقيق الفاعلية التصميمية المطلوبة من النظام العام .

13ـ يمكن للشكل واللون أن يزود التصميم تنوعات مكانية في علاقات تبادلية على وفق تنظيماتها الشكلية .

14ـ تصاميم أقمشة الستائر هو ناتج عقائدي مع تعددية المرجعيات .

15ـ تصاميم أقمشة الستائر هو حصيلة الإمكانيات التي يتجلى معناها في العلاقات الشكلية والتي هي متصلة بالكيفية التصميمية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث :

يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي اتبعها الباحث لتحقيق هدف البحث ، وهي منهجية البحث وتحديد المجتمع وعيناته و خطوات بناء أداة التحليل المستخدمة للوصول إلى النتائج .

منهجية البحث :

اعتمد الباحث للوصول إلى هدف البحث المنهج الوصفي التحليلي ، والذي يعد منهجاً علمياً لتشخيص الظاهرة في جمع وتحليل العينات معتمدا في ذلك على الدراسة المسحية لمعامل الشركة العامة للصناعات النسيجية في العراق .

مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم أقمشة الستائر و المنتجة في المعامل النسيجية ، حيث حصل الباحث على مجموعة من النماذج لأقمشة الستائر تمثلت بحدود (20) أنموذجاً تناولت مواضيع مختلفة ، ويمثل العدد المشار إليه مجتمع البحث.

عينة البحث :

تم اختيار عينة احتمالية قصدية بحدود (5) أنموذج {جدول رقم (1) } وهو جزء من الكلي المبحوث ويمثل بنسبة مئوية يتم حسابها وفق معايير إحصائية مما يساعد على معرفة سمات ومزايا مجتمع البحث الكبير أي 25% من مجموع مجتمع البحث ، وقد جاء اختيارها تبعاً لما يخدم هدف البحث للمبررات التالية :

1ـ تمثل التصاميم المختارة أنموذجاً من أقمشة الستائر التي تتوفر فيها العناصر التصميمية .

2ـ تمثل الستائر وعينة البحث تنوع في التصاميم الشكلية و اللونية المنفذة .

3ـ تنوع في التقنيات التصميمية والإظهاريه .

4ـ استبعدت التصاميم التي تتكرر فيها التصاميم الشكلية و اللونية .

5ـ استبعاد التصاميم التي لا تحقق الفروق الجوهرية في الشكل واللون على فضاء القماش .

6ـ استبعدت التصاميم التي لا تحقق فيها الجهة المخصصة لصناعتها .

أداة البحث :

تحقيقاً للوصول إلى هدف البحث فقد تم استخدام ما يلي :

- إعداد استمارة تحديد محاور التحليل ، تضمنت محاور تناولها الإطار النظري حيث استند الباحث في تصميمها على ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات أساسية تمثل خلاصة لأدبيات التخصص ، وقد شملت محاور متعددة ذات تفاصيل واسعة تفي متطلبات البحث وتحقيق هدفه .
- قام الباحث بإجراء مقابلات شخصية للمصممين * و العاملين في المعامل النسيجية حيث تم الإطلاع على خطوات أعداد التصاميم وتنفيذها .

عينة البحث

جدول رقم (1)

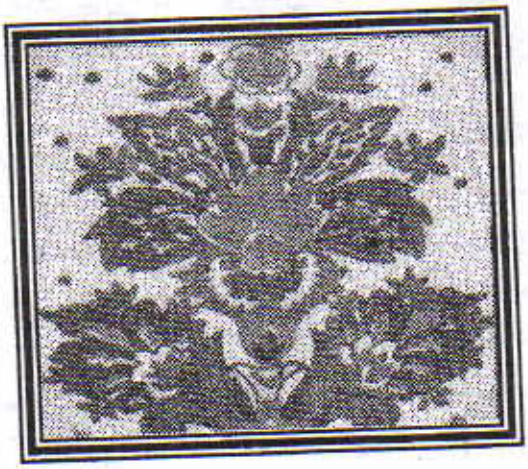
توضح عينة البحث

رقم النموذج	الفاعلية الوظائفية		التقنية الاظهارية التصميمية	الخامة	أبعاد الوحدة التصميمية	الألوان المستخدمة
	الوظيفة	الاستخدام				
1	ستائر	مطبوع	طباعة	قطن	16×12 سم	احمر برتقالي اخضر خلفية بنفسجي
2	ستائر	غرف	طباعة	قطن	18×8 سم	احمر أزرق بنفسجي
3	ستائر	مطبوع	طباعة	قطن بوليستر	16×11 سم	اخضر+ بيج قهواتي
4	ستائر	غرف	طباعة	قطن	15×10 سم	ازرق اخضر فاتح خلفية بيضاء
5	ستائر	غرف	طباعة	قطن	15×10 سم	احمر+ خضر بيج فاتح

تحليل النماذج ومناقشتها :

تحقيقاً لهدف البحث في الكشف عن التصاميم الشكلية و اللونية في أقمشة بين التذوق الجمالي والوظيفي ، تم عرض و تحليل هذه النماذج التصميمية بشكل مفصل بغية التوصل إلى عدد من نتائج البحث :

عينة رقم (1)



الوصف العام :

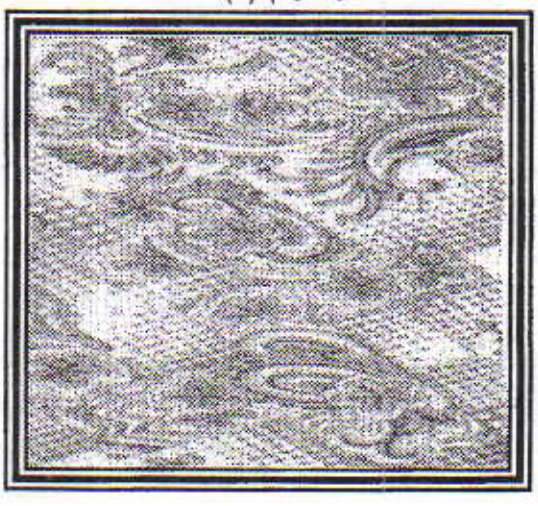
قماش قطني . يستخدم للستائر الألوان المستخدمة هي الأحمر والبرتقالي والأخضر نفذت على خلفية باللون الاصفر ابعاد الوحدة التصميمية 12×16سم .

المناقشة والتحليل :

يتكون التصميم من مفردات شكلية طبيعية – نباتية نفذت بأسلوب محور من الواقع البيئي الذي يعيش فيه الإنسان و هي عبارة عن مجموعة أوراق وأزهار نفذت باستخدام التكرار المتناظر. إن علامات التوزيع تبدو منتظمة عموماً تحمل سمات التناظر الذي يحقق الاستمرارية والتوازن في التصميم وعلى فضاء القماش (أرضية القماش) وقد ظهر في النموذج خصائص القوى الاتجاهية حركية مميزة بل اتجاهات حركية متنوعة محققة الوحدة في المجال المرئي من خلال العملية التكرارية . استخدام التكرار العامودي باتجاه عملية النسيج على سطح القماش من خلال استخدام عملية الطباعة لتنفيذ التصميم ، وان المسافات الموجودة بين العناصر جعلت من الحركة تبدو مستمرة ومندفعة باتجاه الأمام مع الأشكال التصميمية التي ولدت أيضا أحساسا حركياً مستمراً ، ولهذا لم تشترك الفراغات الداخلية ضمن فضاءات التصميم داخل الوحدة الأساسية كجزء من التصميم لتقدم بينها الوحدة المنسجمة بعضها مع البعض .

إن الاختلاف التقريبي للعناصر والأبعاد والتنوع في الوحدات و الاختلاف الاتجاهي أدى إلى عدم إحداث مركز الجذب في العناصر . أما بالنسبة للألوان المستخدمة أظهرت تبايناً لونياً وخاصة الأحمر والأخضر والبرتقالي والأصفر المستخدمة في بعض الأشكال الزخرفية الظاهرة على فضاء القماش أن لبعض الألوان وبسبب علاقاتها المتقاربة اظهر إحساساً جمالياً بسيطاً وخاصة علاقة اللون الأحمر والبرتقالي والأصفر حيث أظهرت الألوان الأخرى عدم الانسجام بسب التضاد وخاصة بين اللون الأحمر واللون الأصفر . إن اللون من العناصر الأساسية في التصميم ويشكل علاقات تسهم في ظهور المسحة الجمالية للتصميم من هذا المنطلق لم يوظف المصمم اللون في تنفيذ التصميم وخاصة في جانب تقنية اللون الواحد بدرجات التشبع اللوني وليكون نفسه من خلال الفضاء المحيط به .إذ جاءت الألوان المستخدمة في تكوين المفردات الشكلية لتخلق انطباعاً لدى المتلقي بعدم الانسجام وبالتالي انعكس على الجانب الوظيفي حيث ظهر التصميم بشكل لا يتناسب مع الأداء الوظيفي له كأقمشة ستائر علماً انه نفذ على خامة من القماش القطني ولما لهذه الخامة من مرونة و قابلية على امتصاص الرطوبة و المقاومة للحرارة كما انه سهل الغسل و الكي . نفذ التصميم بطريقة الطباعة على قماش سادة وجاء بشكل لم يخدم الجانب الجمالي وخاصة في حجم المفردة ومساحة القماش وبالتالي انعكس سلبياً على الإتفاق الجمالي بين التصميم والمطبوع ونوع التقنية المستخدمة وخاصة إن مفردات التصميم مأخوذة من الطبيعة تعطي دلالة رمزية فتجد توزيع المفردات جاء بعدة اتجاهات وبشكل غير منتظم وبالتالي انعكس سلباً على إدراكها بصرياً فظهرت بوضع لا ينسجم مع الأداء الوظيفي لها .

عينة رقم (2)



الوصف العام :

من الأقمشة القطنية يستخدم للستائر ، الألوان المستخدمة : الأحمر – الأزرق– البنفسجي ، أبعاد الوحدة الأساسية التصميمية 8 سم × 18سم.

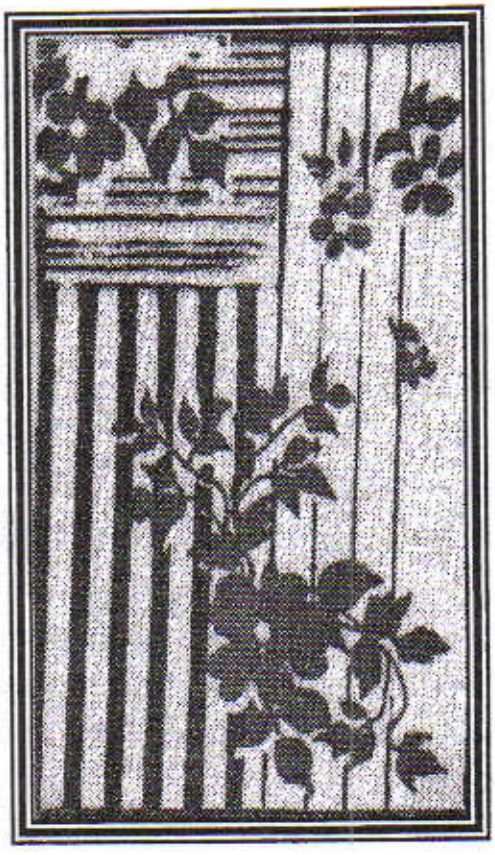
المناقشة والتحليل:

اعتمد المصمم في بناء الشكل على عنصر اللون من خلال توزيعه على مساحة المفردات النباتية المحورة من واقعها البيئي متجاورة ومتداخلة مع المفردة الأخرى باستخدام عنصر الخط كحدود فاصلة بين مفردة وأخرى لأشكال عبارة عن مجموعة من الورود والأغصان ذات الاتجاه الحركي المختلف أن لخامة القطن والتي تمتاز بنعومتها وقابليتها على التحمل جاءت وبما يتناسب مع الاستخدام الوظيفي لها في كونها أقمشة مخصصة للستائر ويتكون الشكل النباتي من خطوط ضعيفة ذو اتجاهية متنوعة توحي بالاستمرارية نحو عدة اتجاهات مما افقد مفردات التصميم توزيعها الذي يجب أن يعتمد على التناظر والتقابل وبما يضفي الجانب الجمالي لها ، وهي لم تعطي توازناً في قوى الشد في المجال المرئي ولم تحقق الحركة المستمرة . أما الأشكال الخطية الهندسية اعتمدت على إعطاء وتكوين تقاطعات لتكوين أشكال مستطيلة مختلفة الأحجام والقياسات مما أثارت حركة في المجال المرئي وأخرجت التصميم من الجمود إلى طاقة حركية بلونها الأحمر مع مجموعة من الدوائر الحمراء أيضا بقيمة ضوئية عززت من مركز الجذب نحوها لسهولة إدراكها مما أعطت قوة جذب اكبر من الأشكال النباتية .

نفذ التصميم بطريقة الطباعة على خامة ذات تركيب نسيجي (سادة) أما مفردات التصميم أخذت أوضاعاً مائلة تشبه و ضعيه نقشه المبرد لتعطي إيحاءاً بأنها نفذت على هذه الطريقة والعكس صحيح . أما الألوان فبالرغم من إنها منسجمة فيما بينها ألا إنها أفقدتها جماليتها . وذلك بسبب صغر المفردة التصميمية التي نفذت عليها الألوان حيث جاءت بحال لا يتفق مع الأداء الوظيفي من كونها ستائر لها استخدام خاص والتي كان من المفروض أن يكون حجم المفردة التصميمية بوضع اكبر و بالتالي انعكس سلبياً على الناحية الجمالية التي يفترض وجودها وبما للون من دور واضح في هذا الجانب ، وخلال التكرار الرباعي نلاحظ إن الأشكال رتبت بشكل عشوائي مائل يمكن ربطهما مع بعضهما في مجموعة أدرا كية واحدة متفرقة في المجال المرئي على فضاء القماش ، و ظهرت الخطوط في الوحدة التصميمية التي ظهرت مع الشكل للتعبير عن حركته

باتجاهات مختلفة متعددة منطلقة من عدة نقاط مركزية لتنتشر بعدة اتجاهات ، وهذا التنوع افقد التصميم السيادة ولكن حقق هيمنة لونية للأحمر والأزرق في التقسيم المساحي ولتقارب اللون الأزرق مع اللون البنفسجي .أما الأسس التصميمية فقد جاءت بشكل لا يوحي بدورها الجمالي الذي يفترض تواجده فقد أهمل المصمم هذه النقطة وذلك بعدم إعطائها دور كبير مما أدى بالتالي إلى فقدان العنصر الجمالي وبالتالي انعكس على الأداء الوظيفي للأقمشة .

عينة رقم (3)



الوصف العام :

قماش قطني بولستر الوظيفة الاستخدامية للستائر في أماكن مختلفة من البيت أما أبعاد الوحدة الأساسية 11سم × 16سم الألوان هي الأخضر – القهوائي – بيجي.

المناقشة والتحليل :

اعتمد التصميم على مفردات طبيعية بسيطة التكوين تتضمن عناصر شكلية نباتية من الواقع البيئي محورة وتقاطعات خطية متباينة القياس . نظمت المفردات التصميمية بتوزيع المسارات الوهمية حيث أظهرت اختلافاً اتجاهياً وتغايراً حركياً مما أظهرت نمطاً خطياً وهمياً من خلال التدرج الحجمي للخطوط العمودية والأفقية وكذلك حجوم الأشكال النباتية إذ حقق اللون والشكل تماثلاً وتوازناً في الأبعاد والحجم ، و بالرغم من العلاقة بين الشكل والفضاء التصميمي المتداخل بخطوط وهمية والتي حاولت خلق الخداع الفضائي في تنوع القيمة الضوئية من الغامق إلى الفاتح مع لون الفضاء المحيط به ، إلا انه أظهرت الحركة في الفضاء خاصة وان التكوين يحمل تكويناً خطياً متداخلاً مع الأشكال الزخرفية ، محققة نقاط جذب مركزية تكررت بفعل التولد و الاستمرارية و التوازن نتيجة لتساوي القوى والطاقة التعبيرية من الأجزاء التصميمية ، وقد ظهرت فيها سمات مشتركة لسيادة العناصر بالأبعاد والألوان لعلاقة التجاور اللونية للونين القهوائي و البيجي مع الأخضر الزيتوني الذي حقق انسجام لوني ، لقد نفذ التصميم على خامة مخلوطة من القطن والبولستر بنسب معينة والذي أعطى الخامة على إن تظهر بحال جديد يتناسب والدور الوظيفي المعد لها كأقمشة ستائر وخامة ذات تركيب نسيجي هو (المبرد) ليعطي بالنهاية الجانب الجمالي بين التصميم ونوع الخامة الذي لعب الدور الواضح من اجل خلق الجمالية المظهرية والتي بدت واضحة على المنتوج بشكله النهائي ، في حين بدت نسب أحجام المفردات التصميمية صغيرة قياساً إلى الوظيفة المعد لها كقماش ستائر .

ولابعاد الوحدة الاساسية ولما تضمنه من عناصر وعلاقات شكلية لونية و علاقتها بالفعل الوظيفي اضافة للتحقيق اللوني للفضاء الكلي قد حقق نسبة جمالية متوافرة نو عاً ما و ساعد على الاستخدام الوظائفي و الاستخدام التقني الاظهاري الطباعي و ما تمتلكه الخامة القطنية من تاثيرات ملمسية من مواصفاتها الفنية مكونة تاثيرات بصرية واضحة تؤدي الى امتزاج حركة العناصر بالفضاء الكلي كما ان الالوان المستخدمة و علاقاتها مع بعضها و بسبب ظاهرة الانتشار الناتجة عن الطاقة الحركية انعكس على الادراك البصري اذ بدت واضحة و خاصة انها نفذت على خلفية بيضاء أي فضاء القماش فهي تظهر على اقمشة الستائر متوحدة و مندمجة عند النظر اليها لتميز الصفة الشكلية و اللونية للعناصر و لما تملكه من خصائص فاعله مع شرطية العمل الوظائفي . كما ان بساطة التصميم اظهرت قيماً جمالية و أيضاً من خلال وضوح استخدم عناصر التصميم و العلاقات بين هذه العناصر في تصميم قماش الستائر الا ان اختيار حجم المفردات الغير موفق مع طبيعة الاداء الوظيفي افقد التصميم بشكله النهائي ضعفاً بدا واضحاً و بالتالي انعكس على الجانب الجمالي لها .

العينة رقم (4)

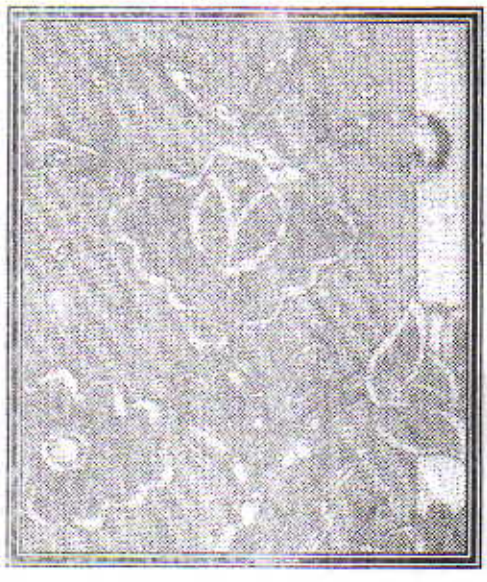
الوصف العام :

النموذج التطبيقي من الأقمشة القطنية لوظيفة محدودة هي الستائر الألوان المستخدمة : الأزرق الأخضر الفاتح أما أبعاد الوحدة الأساسية التصميمية 10سم × 15سم.

المناقشة والتحليل :

إن البناء العام للشكل في النموذج جاء نتيجة العلاقات التصميمية الناشئة بين الخط و الشكل و اللون ليحقق من خلال الوضع الخطي الأفقي للفضاء التصميمي ومن خلال الحركة

عينة رقم (5)



الوصف العام :

النموذج التصميمي من الأقمشة القطنية وظيفته يستخدم للستائر الألوان المستخدمة : الأحمر ، الأخضر، البني أبعاد الوحدة التصميمية هي 10 سم × 16 سم .

المناقشة والتحليل :

إن التكوين العام للنموذج عبارة عن مفردات نباتية مصنفة بأسلوب زخرفي محور خاضعاً لانحناءات باتجاهات خطية مختلفة.

إن ارتباط أجزاء العناصر المتمثلة بالأوراق والأزهار والمنحنيات للأغصان أثارت عدة حركات باتجاهات مختلفة أضفت على التصميم إحساسا جمالياً مناسباً بالإضافة إلى هذا إن التصميم على فضاء كبير مما جعله ليكون جزءاً متداخل مع التصميم مكوناً حركة ذاتية حول مركزها مثيرة لحركة مستمرة في المجال المرئي والاختلاف ألاتجاهي في التصميم الكلي ضمن الفضاء التصميمي للقماش التي خضعت إلى حركات مختلفة ، ساعد في ذلك التكرار الرباعي الذي أثار حركة أعطت بعداً جمالي .

ويشترك الفضاء الخارجي للستائر ضمن الفضاء التصميمي للقماش داخل الوحدة الأساسية الذي ينتج عنه وحدة مترابطة ولدت إحساسا جمالياً ووظيفياً تتناسب مع حركة الشكل . في حين حافظ التشكيل الخطي على استمرارية الفضاء التصميمي للقماش ليعطي التوازن في العلاقة بين حركة العناصر والأرضية ، وساد في التصميم تضاد القيمة اللونية للون الأحمر على أرضية بنية ساعد على تتبع مسار اتجاه الحركة للعناصر مع بعضها مما افقد سيادة الشكل . أما من ناحية الفعل الوظيفي للستائر ظهرت بأبعاد قياسية للفعل ألاستخدامي ولكن أبعاد العناصر من ناحية التنفيذ وعلاقتها بالفضاء الخارجي أظهرت تمايزاً في الشكل والأرضية فضلاً عن الألوان المستخدمة كالأحمر لما يحمله من طاقة حركية لها وكذلك الأخضر لما لهذا اللون من دور في خلق المسحة الجمالية للتصميم ومن هذا فقد جاء اللون في خدمة الشكل وبدوره ساهم في تحقيق الانفعالات والرموز التعبيرية للونين المتنامين الأحمر والأخضر اللذان برزا بمساعدة لون الأرضية الفاتحة ، وهذا ساعد على بروز الشكل في التكوين العام من خلال الاستخدام للفضاء الفاتح على مساحة القماش المخصص لوظيفة استخدامية هي الستائر ونتيجة لسهولة الحركة للعين على مساحة القماش حقق هذه بالاستخدامية التي تعطي الانطباع في جذب الانتباه على المساحة للقماش ، وان هذا

بالنتيجة أعطى إدراكا جمالياً للتصميم ضمن شرطية العمل الوظيفي.

مما تقدم نستخلص إلى إن العنصر اللوني الشكلي أسهم في تأكيد الجانب الجمالي في هذا التصميم المخصص لوظيفة استخدامية وخاصة إن التصميم منفذ على خامة قطنية هي أكثر ملائمة لهذا الأداء الوظيفي للتصميم الذي نفذ بطريقة الطباعة على قماش سادة وبالتالي تضافرت كل هذه النقاط في التأثير على المظهر العام ليعطي السمة الجمالية والوظيفية على فضاء القماش.

نتائج البحث

توصل الباحث من خلال إجراءات تحليل العينة اى النتائج لآتية التي تخص هدف البحث وعلى النحو الآتي:-

1ـ لم يتحقق الانسجام في اغلب تصاميم أقمشة الستائر المطبوعة بفعل إغفال دور الأسس التصميمية ونتيجة انعدام الفعالية اللونية.

2ـ عدم الاهتمام بموضوع الجمالية بسبب ضعف التصميم وكذلك ضعف التقنية الطباعية الاظهارية .

3ـ عدم الاهتمام بموضع إحجام المفردات مع إحجام المساحات الشاغلة.

4ـ الاهتمام بالتعدديات الاتجاهية في التصميم الواحد وكثيراً ما حاول المصمم الانفتاح بالفضاء نحو الخارج والداخل التصميمي بسبب إعطاء توسع فضائي أكثر.

5ـ استخدم المبالغات الحجمية في المفردات التصميمية مما أدى إلى ضعف في الأشكال التصميمية ، وهذا يحصل بسبب تجاهل المصمم لنوع المفردة ونوع الوظيفة المخصصة لها.

6ـ محاولات متعددة للتكثف الشكلي الذي افقد النظام المتبع بسبب كثرة المفردات وضعف توزيعها على فضاء القماش ضمن حدود الأساسية للتصميم .

7ـ أظهرت بعض التصاميم تكافؤ في الأبعاد الشكلية واللونية.

8ـ أظهرت بعض تصاميم الأقمشة المطبوعة عدم استخدام الخصائص اللونية من تشبع وقيمة في إظهارها واستخدام اصل اللون في التصميم الواحد أو استخدام الألوان الأساسية والثانوية إضافة إلى متغير نسبي في درجة تشبعه في تصاميم أقمشة الستائر.

9ـ تمثلت معظم التصاميم المطبوعة لمفردات تصميمية شكلاً ولوناً للواقع المألوف بأسلوب محور زخرفي.

10ـ إن اغلب النماذج التصميمية افتقرت إلى وجود السمة الجمالية التي يفترض وجودها في الأقمشة.

11ـ تؤشر الأقمشة المطبوعة بتعددية التصاميم المنفذة وثبات الألوان الظاهرة في التصاميم .

الاستنتاجات:

1ـ عدم التقيد بالأنظمة التصميمية عند القيام بالعمل التصميمي وبالتالي انعكس سلباً على الدور الجمالي والوظيفي.

2ـ تقليل المعالجات الزخرفية في التصميم لتكوين حالة الشكل المناسب للدور الوظيفي.

3ـ أظهرت النماذج تضاؤل التنوع للأثر اللوني في التصميم واقتصرت على استخدم الألوان الأساسية والثانوية.

4ـ لم تحقق اغلب التصاميم الملائمة بين الموضوع والمكان الموجود فيه إلى هدف الاشتراط الفعل الوظيفي والجمالي .

5ـ إن توظيف سمات الجمالية اللونية والشكلية في التصميم لم تتحقق بسبب ضعف الدور الاستخدامي الوظيفي الجمالي والتي فرضت جدوى اقتصادية للأقمشة المنتجة هذا الذي بدوره انعكس سلباً على المنتج .

التوصيات

يوصي الباحث بان يأخذ مصممو معامل الشركة العامة للصناعات القطنية بالتوصيات الآتية :

1ـ أن بعد التصميم من حيث مفرداته وألوانه تبعا للخصوصية الوظيفية.

2ـ الاهتمام بانتقاء الخامة التي تلائم بمواصفاتها أقمشة الستائر مع ضرورة الاهتمام بتقنيات الطباعة لنجاح تطبيق التصاميم عليها بما يحقق أبعادا جمالية مضافة على الأقمشة .

3ـ ضرورة انتقاء الألوان المناسبة والجذابة التي تبعث الراحة والسعادة وتعددها ضمن التصميم الواحد على أقمشة الستائر.

4ـ ضرورة التركيز على استخدام مفردات يسهل إدراكها والتي تحقق أبعادا تعبيرية وتؤثر على الانفعالات للمتلقي .

5ـ ضرورة وجود خط لتصميم الأقمشة وطباعتها ضمن معامل الشركة العامة لإمكانية إعداد تصاميم أقمشة ستائر حسب استخدامها.

المقترحات

بعد الانتهاء من إظهار النتائج وتحديد التوصيات يرتأى الباحث أن يقترح ما يلي:

1ـ القيام بدراسة التنوع التقني والاظهاري في تصاميم أقمشة الستائر وإمكانية تطويره .

2ـ دراسة اللون والمعالجات الاظهارية في تصاميم أقمشة الستائر.

3ـ تكون هناك دراسة مستوفية لعمليات تصميم أقمشة الستائر بما يلائم ونوع المكان المخصص له إن كان مسجد أو بيت أو مدرسة .. الخ من اجل تطوير المنتج من أقمشة الستائر.

الهوامش

1ـ الجواهري ، إسماعيل بن حماد ، الصحاح ، ج1 –6 دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 ، ص1736 .

2ـ رياض ، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1975 ، ص85 .

3ـ المالكي قبيلة فارس ، التناسب والمنظومة التناسبية ، كلية الهندسة المعمارية ، بغداد ، 1996

4ـ مسعود ، جبران ، رائد الطلاب ، ط 8 دار العلم للملايين ، بيروت 1985 ، ص798 .

5ـ حمودة ، يحيى ، نظرية اللون دار مطابع الشعب ، القاهرة ،1981 ، ص10 .

6ـ صالح ، اشرف محمود ، تصميم المطبوعات الإعلامية ، ج1 ، ط1 ، مطبعة الوقار ، القاهرة ، 1986 ، ص61.

7ـ البسيوني ، محمود ، العملية الابتكارية ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1964، ص47 .

8ـ سكوت ، روبرت ، أسس التصميم ، دار النهضة للطباعة ، القاهرة ، 1950 ، ص5 .

9ـ الجوهري ، إسماعيل بن حماد ، المصدر السابق ، ص1661 .

10ـ احمد ، رضا ، معجم متن اللغة ، م1 ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1958 ، ص571 .

11ـ ××× ، المنجد في اللغة والاعلام ، ط22 ، دار المشرق ، بيروت ، 1975 ، ص102.

12ـ دلي ، هويس مان ، علم الجمال ، ط2 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1975 ، ص197.

13ـ عبد الحليم ، فتح الباب ، التصميم في الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1984 .

14ـ روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، 1980، ص586 .

15ـ صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، ج2 ، 1973 ، ص58.

16ـ زيادة ، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، بيروت ، 1986 ، ص332 .

17ـ أرسطو ، الخطابة لأرسطو ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، وزارة الإعلام (د.ت) ص46 .

18ـ حيدر ، نجم عبد ، علم الجمال ، كتاب منهجي لطلبة المرحلة الثالثة تشكيلي كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ص36 .

19ـ إبراهيم ، زكريا أبو حيان التوحيدي ، أديب الفلاسفة و فيلسوف الأدباء ، القاهرة ، ص2 أبو ريان ، محمد على ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، 1985 ص40 .

20ـ أبو ريان ، محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، 1985 ص40.

21ـ هيجل ، فكرة الجمال ، ط2 ، ترجمة :جورج طرابيش ، بيروت ، دار الطليعة ،1981 ، ص8 .

22ـ مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها،ط1، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع ص173 .

23ـ حيدر ، نجم عبد ، المصدر السابق ، ص178 .

24ـ مجاهد ، عبد المنعم ، سارتر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976 ، ص253 .

25ـ جيروم ، ستوليز ، النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، مصر ، 1974 ، ص405.

26ـ سنتيانا ، جورج ، الإحساس بالجمال ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، القاهرة ،1966، ص105 .

27ـ الماكري ، محمد ، الشكل والخطاب ، مدخل تحليل ظاهراتي ، المركز العربي ، الدار البيضاء 1991 ، ص18 .

28ـ عاقل ، فاخر ، التعلم ونظرياته ، دار العلم للملايين ، بيروت ط2 ، 1977 ، ص216 .

29ـ برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، القاهرة ، 1970 ، ص413 .

30ـ سنتيانا ، جورج ، المصدر السابق ، ص105 .

31ـ زكي ، عماد وعزت رزق ، تصميم الأزياء ، دار المستقبل للنشر، عمان ، الأردن ، 1995 ، ص11.

32ـ عابدين ، علية ، نظريات الابتكار في تصميم الأزياء ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2000 ، ص158 .

33ـ العاني ، هند محمد ، القيم الجمالية في تصاميم أقمشة و أزياء الأطفال وعلاقتهما الجدلية ، أطروحة دكتوراه ، 2002 ، ص34 .

34ـ زكي ، عماد ، المصدر السابق ، ص9 .

35ـ عمار عبد الصاحب ، الشكل والوظيفة في العمارة ، رسالة ماجستير ، كلية الهندسة ، الجامعة التكنولوجية ، 1999، ص3 .

36ـ سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، دار النهضة للطباعة ، القاهرة ، 1950 ، ص7 .

37ـ الدوري ، سهاد ، علاقة الفضاء والزمن وتاثيرهما ذي البعدين ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999 ، ص72 .

38ـ عبد الحليم ، فتح الباب ، المصدر السابق ، ص17 .

39ـ قيس بهنام ، تطور تصاميم نعبئة وتغليف بعض أنواع التمور العراقية ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، 1997 ، ص81 .

40ـ المبارك ، عدنان ، الشكل والوظيفة ، مجلة فنون عربية ، عدد 2 ، دار واسط للنشر ،1982 ، ص110 .

41ـ شيرين إحسان سيزاد ، مبادئ في الفن والعمارة ، بغداد ، 1985 ، ص41 .

42ـ العاني ، هند محمد ، المصدر السابق ، ص26 .

43ـ العوادي ، منى كاطع ، وضع اتجاهات تصميمية للأقمشة الوطنية –أطروحة دكتوراه – كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، 1997 ، ص36 .

44ـ العوادي ، منى عايد ، المصدر السابق ، ص219 .

45ـ العوادي ، منى كاطع ، المصدر السابق ، ص212 .

46ـ حكيم ، راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط1 ، بغداد ، 1986 ، ص14 .

47ـ جيروم ، ستوليز ، المصدر السابق ، ص240 .

48ـ محمود ، يحيى ، المصدر السابق ، ص134 .

49ـ صالح ، قاسم حسين ، سايكولوجية الرسوم وعلاقتها بخصائص الشخصية ، مجلة افاق عربية ، عدد 11 ، بغداد ، 1986، ص85.

50ـ الجبوري ، ستار حمادي ، العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح ، أطروحة دكتوراه كلية الفنون بغداد ، 1997 ، ص23 .

51- Birren . Faber . Color Psychology & Color Therpy . U.S.A 1950 .p 197.

52ـ العبيدي ، صلاح حسن ، الملابس العربية في العصر العباسي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1986 ، ص6 .

53ـ خليفة ، حسين ، تاريخ المنسوجات ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، (د.ت) ص2 .

54ـ المختار ، فريال ، المنسوجات العراقية الإسلامية ، بغداد ، 1976 ، ص20 .

55ـ العلي ، زكيه عمر ، الستائر وأنواعها ، بغداد ، 1978 ، ص271 .

56ـ السلمان ، عيسى ، الوسطى رسام وخطاط ومزخرف ، بغداد ، 1973 ، ص20

57ـ العوادي ، منى كاظم ، تأثيرات البيئة الطبيعية في ألوان وتصاميم الأقمشة مجلة آفاق عربية ، بغداد ، 1988 ، ص81 .

58ـ زكي ، عماد ، تصميم الأزياء ، المصدر السابق ،ص106 .

* زيارة قام بها الباحث إلى معمل بغداد بتاريخ 2003/1/22

* زيارة قام بها الباحث إلى معمل الحلة بتاريخ 2003/2/11

* زيارة قام بها الباحث إلى معمل الكوت بتاريخ 2003/2/25

توظيف حكايات ألف ليلة وليلة في شهرزاد أحمد جمعة

م. د. ثورة يوسف يعقوب
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

المقدمة

لكل أمة تراثها الذي تفخر به والذي يعطي صورة عن تاريخها المستمد من حضارتها التي بنيت بعقول أبنائها خلال آلاف السنين والعرب مثل سائر الأمم وربما هم أكثر الأمم تميزاً بحضارتهم العريقة التي أمدت العالم وغذته بأسس الحياة الفكرية والعلمية بدءاً من الحرف والكلمة المرسومة وصولاً إلى قوانين الحياة العملية والعلوم التطبيقية والفلك وغيرها . ويمثل التراث جزء من هذه الحضارة المؤثرة في الغرب والشرق على حد سواء . ومن بين أوجه التراث العديدة نجد ألف ليلة وليلة كواحدة من المناهل التي أنكب عليها الغرب بالبحث والدراسة والتقليد أيضاً .. فكان المستشرقون الألمان أول من ترجمها ثم جاء الفرنسيون فالإنكليز ، وبدء الكتاب الغربيين يأخذون منها ما يرونه مناسباً ويصوغونه بشكل قصص مثل قصص ((ألف ليلة ويوم)) لبتي دولاكروا وقصص كايلوس ((مغامرات عبد الله – ألف ساعة وربع ساعة)) وتوسعت الاقتباسات فكانت هناك الأوبرا والمسرحيات إذا عدنا إلى الكتاب العرب الذين يعنيهم هذا الأثر الأدبي التراثي أكثر من غيرهم نجدهم أيضاً قد نهلوا منه. فنجد في الشعر استلهمت ووظفت صوراً لشخصيات من ألف ليلة وليلة أو رمزاً من هذه الحكايات كما في شعر السياب في قصيدته ((كيف لم أحبك)) حيث يستعين الشاعر بشخصية شهرزاد وفي قصيدة ((ليلة من باريس)) يستعين بشهريار ويشير في قصائد أخرى إلى الغول ، وبساط الريح ، وجزر ألواق واق والرخ والسندباد . أما في المسرح والذي هو مجال بحثنا فقد كانت ألف ليلة وليلة محط أنظار مارون النقاش الذي وظف حكاية أبو الحسن المغفل ، وتوفيق الحكيم الذي أختار ((شهرزاد)) عنواناً لمسرحيته الفلسفية بينما باكثير يضيف إليها السر ويميل أباظة إلى جعل شهريار عنوان مسرحيته ..

وهكذا . وليس كتاب المسرح في البحرين إلا جزاء من هذه المسيرة نحو توظيف الموروث الغزير للأدب والتراث العربي حيث نجد حسن يعقوب العلي قد كتب مسرحية((الثالث)) موظفاً حكاية علاء الدين والمصباح السحري ، والكاتب أحمد جمعة الذي كتب مسرحية ((شهرزاد الحلم والواقع)) موضوعة البحث والتي وظف فيها الكاتب أربع حكايات ألف ليلة وليلة . وتتجلى أهمية هذا البحث في أنه يلقي الضوء على أحد الكتاب المسرحية البحرينيين الذين سعوا إلى توظيف التراث ، كما ويهدف البحث إلى معرفة مدى تمكن أحمد جمعة من توظيف هذه الحكايات باستخدامه ثلاث عناصر في الحكاية هي (الشخصية والفكرة والحدث) وتقع حدود البحث الزمانية والمكانية للنص المسرحي المختار وهو ((شهرزاد الحلم والواقع)) المنشورة عام **1978** وقد اختارت الباحثة هذا النص كعينة قصديه خدمة لهدف البحث لأن الكاتب قد وظف أربع حكايات ، وكان المنهج الذي اتبعته الباحثة هو المنهج الوصفي التحليلي

المبحث الأول :

ملخص الحكايات الموظفة في النص

1ــ حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان

حكاية ملكين الأكبر شهريار والأصغر شاه زمان... يكشف الأصغر خيانة زوجته له مع أحد عبيدها فيغادر قصره خلسة وهو حزين ويتوجه إلى قصر أخيه دون أن يخبر أخاه عن سبب الحزن البادي على وجهه ، وعندما يقوم الملك شهريار برحلة صيد يكتشف شاه زمان إن زوجة أخيه هي الأخرى تخون زوجها مع أحد عبيدها فيتبدل حزنه إلى راحة وعندما

يعود شهريار من رحلته يلاحظ الفرح والسرور بادياً على وجه أخيه فيستعلم منه عن سبب حزنه أولاً وتغيره من الحزن إلى الفرح بعد ذلك ولا يخفي شاه زمان عن أخيه حكايته ولا خيانة زوجة الأخ أيضاً ويكتشف شهريار بنفسه ما أخبره به أخوه فيقرر مغادرة القصر . بعد مسيرة طويلة يصلان إلى الشاطئ ويهيج البحر فيخرج منه عفريت يحمل صندوقاً فيقرر الأخوين الصعود إلى أعلى الشجرة بعيداً عن العفريت ، يجلس العفريت وينفتح الصندوق فتخرج منه فتاة جميلة تجلس تحت الشجرة ويضع العفريت رأسه على ركبتها وينام ، وتكتشف الفتاة وجود الأخوين فوق الشجرة فتطلب منهما النزول أو تخبر العفريت بوجودهما فينزلان وتضاجعهما ثم تأخذ خاتميهما وتضعهما مع مجموعة خواتم تحتفظ بها فيعرفان بأنها تخون العفريت كلما أخرجها من الصندوق .. فيغادران المكان وهما فرحان لأن مصيبتهما أقل شأناً من مصيبة العفريت فيقرران العودة كل إلى قصره ومن هنا تبدأ رحلة شهريار مع العذارى عندما يقتل زوجته الخائنة ، لذلك كان يقتل كل عذراء يتزوجها عند الصباح كي لا تجد الوقت الكافي لخيانته .

2ـ حكاية الصياد والعفريت المتضمنة لحكاية ابن الملك محمود صاحب الجزائر السود :-

حكاية صياد سمك رمى شباكه ثلاث مرات فلم يحصل على شيء وفي المرة الأخيرة يحصل على قمقم نحاسي مختوم بخاتم الملك سليمان يفتحه فيخرج منه عفريت يحاول قتل الصياد لكن الصياد يحتال عليه فيأخذ منه الأمان ويقوم العفريت بإرشاده إلى بحيرة سمكها بأربعة ألوان ويقدم الصياد السمك العجيب هدية للملك حسب نصيحة العفريت لكن السمك يحترق أثناء الطهي وعند احتراقه ينشق الجدار وتخرج منه فتاة تكلم السمك عن عهد قديم ويجيبها ثم يحترق ، ويعلم الوزير بالخبر ولا يصدق إلا عندما يشاهد بنفسه ذلك ، ثم يصل الخبر إلى الملك فيأتي بنفسه ليرى فينشق الجدار ويخرج منه شخص أسود ويحترق السمك فيقرر الملك معرفة السر وراء كل ما جرى فيجمع عسكره خارج المدينة ويتنكر ويخرج من معسكره ليلاً ويسير حتى يصل إلى قصر مبني من الحجر الأسود يدخله فيجد بداخله شاب جالس على كرسي ونصف الشاب الأسفل من حجر ونصفه الأعلى بشر فيقص عليه الشاب قصته مع ابنة عمه التي سحرته انتقاماً لحبيبها الذي ضربه زوجها الشاب وجعله شبه ميت في فراشه كما إنها حولت سكان المدينة إلى سمك ملون المسلمين منهم لونه أبيض والنصارى أحمر واليهود أصفر والمجوس أزرق فيعمل الملك حيلة يجعل بها الزوجة تعيد ابن عمها وتعيد أهل المدينة إلى هيئتهم البشرية وبعد حبيبها المريض ويترك الملك محمود مع شعبه بعد فك السحر عنهم ويعود إلى معسكره .

3ـ حكاية الوزيرين التي جاء فيها ذكر أنيس الجليس :-

عندما توفي الوزير ابن خاقان ترك لابنه ثروة طائلة وجارية اسمها أنيس الجليس ، يبدد الابن ثروة أبيه ويبيع أثاث داره ولا يبقي عنده غير الجارية فتطلب منه أن يبيعها بعشرة آلاف دينار وهو الثمن الذي اشتراها به والده .. ويصادف وجود الوزير المعين ابن ساوى العدو لوالد علي فيدفع فيها سعراً أقل بكثير مما دفعه بقية التجار مبرراً ذلك انه يشتريها للسلطان لكن علي يرفض بيعها فيذهب الوزير إلى السلطان شاكياً ومتهماً علي مما يجعل السلطان يرسل الحرس للقبض عليه فيهرب مع جاريته ويصادفان قصراً فيسمح لهما الحارس بالمبيت فيه وفي الليل تبدأ الجارية بالغناء ويصادف مرور هارون الرشيد قرب قصره فيندهش لسماعه هذا الصوت الجميل وهو يعرف إن قصره خالي ما عدا الحارس ويرغب بمعرفة ما يحدث فيتنكر بزي صياد سمك ويدخل القصر ويقضي الليل معهم ويسمع قصة الشاب فيقوم بإعطائه كتاب إلى سلطان البصرة ينصب فيه علي سلطاناً بدلاً منه ويغادر على إلى البصرة وعند وصوله هناك يصادف وجود الوزير ابن ساوى عدوه اللدود ويطعن بكتاب الرشيد متهماً علي بتزويره فيقوم السلطان بحبس علي ليحاكمه .. وبسبب تأخير علي بالرد على الخليفة فيرسل في أثره وزيره جعفر فيصل البصرة في لحظة تقديم علي للمحاكمة فيقوم بإخلاء سبيله ويعتقل السلطان والوزير ابن ساوى ويجعل علي سلطاناً للبصرة مكانه ويرسل هارون الرشيد الجارية أنيس الجليس إلى سيدها علي في البصرة .

4ـ حكاية الجارية تودد :-

كان والد أبو الحسن تاجراً وبعد وفاته يرث ابنه ثروة كبيرة وجارية اسمها تودد وينفق الابن الثروة ولا يبقى لديه سوى الجارية فتطلب منه أن يبيعها إلى الخليفة هارون الرشيد بمبلغ عشرة آلاف دينار لما تملكه من علم ومعرفة وإجادة للفنون ويضع الخليفة شرطاً لقاء هذا السعر ، إلا وهو الامتحان بكل المعارف ينافسها فيه علماء الطب والفلك والفقه والشريعة والشطرنج وتضع الجارية شرطها بأن يخلع كل عالم يخسر أمامها الامتحان عمامته أمام الخليفة .. ويقبل

الخليفة شرطها وتبدأ المبارزة وتفوز الجارية فيدفع فيها الخليفة مئة ألف دينار ويطلب منها أن تتمنى ... فتتمنى أن يردها لسيدها فيفعل ويمنحها خمسة آلاف دينار .

المبحث الثاني

الحكايات وتوظيفها في النص المسرحي .

في عملية توظيف حكايات الليالي في المسرح لا بد أن يحدد الكاتب المسرحي فيها أي الخطوط سيبدأ ، لذا فإن أحمد جمعه قد حاول توظيف عناصر أساسية في الحكاية ، الفكرة الأصلية لليالي والشخصية والحدث جامعاً هذه العناصر في مسرحيته لإيصال فكرة أشمل وأوسع مما تطرحه الليالي ذلك لأن((فنان المسرح ، فنان البحث عن سبل تعبيرية وإيمائية ورمزية مختلفة يقصد من خلالها البحث عن مواجهة دالة عن قيمة تأثيرية في المتفرج ، ودون خلق هذه القيمة أو في حالة غيابها يصبح فنان المسرح غائباً))[1] .

وعند محاولته توظيف الشخصيات استبعد الشخصيات التي لا تؤثر على سير الأحداث سلباً أو إيجاباً وبنفس الوقت لا تؤثر أو تغيب الفكرة الرئيسية لأنه (عندما يستولي المؤلف المسرحي على الحكايات والمعتقدات القديمة ، فإنه لا يقدم للمسرح حكاية ما ، بل ينتزع من الاتصال الاجتماعي المباشرمواضيع انسجام ومشاركة ليخلي محلها نموذجاً آخر من الاتصال والمشاركة) [2]. وعليه فإن توظيف الحكايات في النص المسرحي خضع لرؤية المؤلف بنفس الوقت فهو لا يلغي إمكانية استغلال الكاتب لفكرة محددة بنيت عليها الحكايات ونجد جمعه هنا قد استوحى الفكرة من مضمون الليالي وحيث إن ((الدراما تهدف إلى تصوير فكره ، وغالباً ما تكون المعطية الأساسية فلسفية أكثر منها دراماتيكية)) [3] لذا فقد استند الكاتب إلى الفكرة التي نحسها من حوار شهرزاد مع والدها الوزير وهي تطلب منه أن يزوجها من شهريار لتكون مخلصة العذارى من ظلمه وهذه الفكرة هي فكرة الأصل الشعبي للحكاية التي هي إنقاذ شهرزاد لبنات جنسها من سطوة الملك ... وبنفس الوقت هي الحرية التي تتحدث عنها بعض الشخصيات بحيث أصبحت الفكرة مركزاً بؤرياً في بناء مسرحيته ففي الفصل الثاني يأتي على لسان الشاب الذي يباع في سوق الرقيق الحوار التالي ((فهؤلاء البشر جميعهم يعيشون وهم الحرية))[4] . أيضاً على لسان الحاجب وبطريقة أخرى ، ويؤكد شهرزاد ذلك بقولها ((لي مطلق الحرية في أن أنطلق أينما شئت)) [5] وعلى النقيض منها شهريار الذي يرى إن الحرية للملك ، فقط وتبدأ فكرة الحرية تأخذ صورتها من خلال حوارات شهرزاد لتؤكد قولها في الحكاية وسبب زواجها من شهريار حينما تخاطبه قائلة ((ما جئت إلى هذا القصر إلا لأقدم نفسي قرباناً . قرباناً لن أمن على البشرية به))[6] وتعود شهرزاد في مكان آخر من المسرحية وبإصرار كبير معلنة لشهريار إن الحرية ليست حريتها الشخصية بمعناها البسيط فهي الخير والمحبة وأكثر فهي فعل صغير يبدل كل شيء وهنا من خلال موقف شهرزاد يبرز الأثر الاجتماعي لتعسفية الملك شهريار وصولاً إلى حتمية انتصار الشعوب وانهزام الملوك ، ونلمس ذلك بعد تفاقم الأمور حين تذكره بكبرياء المرأة الذي سحقه هو كل هذه السنين بقتله العذارى وختم شهرزاد كلامها عن زحل الذي يدل عليه يوم السبت وكما جاء في الليالي فإنه يدل على إيثار العبيد وتقدمهم وسيادتهم فهي تعني حريتهم التي تحدثت عنها . إن شخصية شهرزاد التي وظفها الكاتب وإن كانت هنا تروي الحكايات لشهريار ، لكنها شخصية مختلفة تماماً عما عهدناه فهي هنا امرأة ذات مبدأ اتخذت من التضحية بنفسها طريقاً لتحرير النساء وتنهي الحزن الذي خيم على شعبها بسبب ضحايا شهريار . إن شهرزاد الليالي كانت شخصية محايدة تروي الحكاية دون أن تتدخل في أحداث أي منها ، وإنما كانت تستنبط دائماً حكاية جديدة من الحكاية السابقة لتستمر الليالي وتستمر هي أيضاً ، بينما شهرزاد الحلم هنا فإنها تحاول أن تستفز خوف شهريار الذي لمسته فيه منذ اللحظة الأولى حينما قال لها ((أنت مثقفة وهذا ما أخافه فيك))[7] ، بينما ثقافة شهرزاد الليالي كانت تثير إعجاب شهريار وتزيد من تعلقه بها ورغبته لسماع المزيد شهرزاد هنا تعرف مصيرها مثلما كانت شهرزاد الليالي تعرف ، لكن شهرزاد الليالي لم تثر قضية الموت إلا عندما تكون الشخصية شريرة وتستحق العقاب الصارم وأحياناً كانت هناك الحلول الوسطية بالصلح وانسحاب الشرير واستسلامه واعترافه بالخطأ وانتهاء الحكاية دائماً بنهاية سعيدة مما يجعل شهريار في شوق إلى الليلة التالية ليسمع المزيد ، هنا تثير خوف شهريار من الموت الذي فرضه هو على ضحاياه العذارى وتجد في موته حياة جديدة حين تخاطبه قائلة (معذرة يا مولاي ، في جوهر موتك حياة ستكون حياة أخرى لأناس كانوا ميتين قبل أن تموت أنت ، معذرة يا مولاي)[8] وجمعه هنا يفلسف حياة الشعب في موت شهريار بحوار ذهني متبعاً بذلك أسلوب الحكيم في مسرحيته شهرزاد كما أشار بذلك

الأستاذ غلوم . نجد إن فكرة الموت بهذه الشكلية لم تطرح في الليالي ، بل إن شهرزاد جمعه تطرح هذه الفكرة لأنها ترتبط بفكرة الحرية التي سبقت وأشارت إليها والحرية لا تتحقق إلا بموت شهريار لذلك هي تربط بين الفكرتين من خلال ما تقصه على مسامع شهريار وبقدر ما يصور لنا جمعه شخصية شهرزاد قوية ، ثابتة ، مبدئية وواثقة لما جاءت من أجله ، حازمة في قراراتها . بالمقابل فانه يصور لنا شخصية شهريار التي عرفناها في الليالي شخصية مسترخية بانتظار الحكاية الجديدة لتستمتع بالغريب والعجيب منها ، متلهفة لمعرفة أسماء جديدة على العكس من هذا كله فإننا نجد شخصية شهريار في المسرحية هنا شخصية مريضة بسبب ماضيها المخجل ، حيث يرد هذا على لسان الشخصية ذاتها شهريار الذي ما زال جرحه نديا لخيانة زوجته له والتي تركت في نفسه هذا الجرح فراح يقتل العذارى ، والكاتب هنا لم يخرج عن هذه الموضوعة في شخصية شهريار رغم أن الليالي لم تصوره ضعيفاً ومنهاراً . وعند أول حوار لشخصيته هنا نجده يتهدد العذارى بالانتقام والموت لأن كبرياءه قد جرح وبالمقابل فهو يحتاج إلى حب امرأة حقيقية تنتشله من عالم القتل فثورته هذه بسبب ضعفه وعدم اتزانه نفسياً وهو الآن أشبه بمريض مصاب بهوس القتل وهي الحالة التي (يجد المريض نفسه مدفوعاً إلى ارتكاب جرائم القتل ويجد في ارتكابها لذة وسرور)[9] وبالرغم من انه يجد في قتلهن لذة ، فانه من الناحية الأخرى يتعذب لأنه إنسان يائس محبط ، فهو يعرف إن جميع ضحاياه لم يجبنه أبداً لذا هو حزين ، بدخول شهرزاد إلى عالمه بحكاياتها الحزينة فقط ، تزيد من وحدته وحزنه لأنها كانت دائماً تختار الحكاية التي لها تأثير نفسي سلبي يسحبه إلى قاع اليأس ، وكلما شعرت بأنه يحاول الإفلات والخروج من هذا القاع داهمته بحكاية حزينة ، وهو يريد أن ينتصر على سبب وحدته ، سبب حزنه بالقتل ، يريد أن يشعر بأنه لم يغلب رغم معرفته الأكيدة بأن واقعه الحالي هو نتيجة لخسارته أمام ضحيته الأولى وتلمس شهرزاد هذا الخوف والحزن فتسوق له حكاية لا تجعل نهايتها سعيدة فتزيد من حزنه وهو يلح بأن تروي له حكاية مثل حكايات ألف ليله وليله يريد أن يكون شهريار الليالي السعيد لا شهريار اللحظة التي هو فيها ، يريدها أن تتغنى في حكاياتها بانتصار الملوك ، بانتصاره هو قائلاً ((حرام عليك أن تحاصريني وسط حكايات تخنق الأنفاس حرريني بحكاية جميلة ، حكاية سعيدة عن ملك منتصر في كل شيء ، وعلى كل أعدائه ، حرريني من قيد هذه الحكاية الحزينة التي تثقل القلب))[10] ولا تستجيب شهرزاد لمطلبه هذا بل تستمر بحكاياتها الحزينة فيصاب بالإحباط مما يجعله يسلك معها سلوكاً آخر لا يخلو من العدوانية ولأن (الإحباط في حادثة ما يزيد من احتمالات السلوك العدواني)[11] لذا فهو يزج شهرزاد في لعبة مدمرة خطيرة يظن بأنه ربما ينجو وتنتهي هي فقط لأن في قرارة نفسه يعرف بأنه وصل منطقة يصعب عليه التراجع فيها عن قراراته . اللعبة التي وضعها بمفرده ، ستنقلب عليه قريباً لذلك يستخدم الكاتب شخصية جديدة هي اختزال لعدة شخصيات في إحدى حكايات الليالي التي وظفها .. وهي شخصية الوزير أبو الفضل بينما تلعب شهرزاد دور الجارية تودد ذات العلم والمعرفة والذكاء .. ويلعب شهريار دور الخليفة هارون الرشيد في الحكاية الأصلية . وفق شروط اللعبة التي وضعها هو فان شهرزاد هنا يكون فوزها بعيد عن فوز الجارية تودد التي كانت قد وضعت شرطاً إزاء لعبة هارون الرشيد التي لم تكن لعبة موت بل مباراة في العلم ، المعرفة بينما لعبة شهريار هي لعبة موت نتيجتها واحدة سواء فازت شهرزاد أم لا فإنها ستموت كما تشير في حوارها مع شهريار عن الامتحان قائلة (عندما تضع الامتحان أنت يا سيدي . فأني أحكم على نفسي مسبقاً)[12] .

إن الحدث في أي حكاية يخضع لعنصر الزمان والموضوعة التي يدور حولها الحدث ، ففي الحكاية الأولى التي هي أساس وجود الليالي موضوعة الحدث هي الخيانة ، نجد إن جمعه يوردها على لسان شهريار في بداية المسرحية حين يقول ((أتخونني امرأة .. أتسلبني مملكتي ... أتحطم كبرياء شهريار امرأة ..))[13]. والحكاية الثانية عن أبن الملك محمود صاحب الجزائر السود ، الحدث الرئيسي هو خيانة الزوجة وهو يرد على لسان شهرزاد بإيجاز وبدون تغير ويتوقف الحدث عند شهرزاد في لقاء محمود على حاله . الحكاية الثالثة وهي حكاية الوزيرين وأنيس الجليس فإن الكاتب ينتقي من الأحداث ما هو ضروري حيث تروي شهرزاد الحدث منذ لحظة إفلاس علي نور الدين ودخوله السوق ويربطه جمعه مع لحظة فرار علي نور الدين وجاريته عندما يحذره صاحب السلطان بيتين من الشعر هنا تحل شهرزاد محل الحاجب في الليالي يغير فيها المكان بدلاً من دار علي نور الدين يصبح السوق ويتغير زمان الحدث زمان الحدث بعد أن كان ليلاً يصبح نهاراً حتى إن سبب إلقاء بيتي الشعر تغير في النص المسرحي بما يخدم الفكرة الجديدة .. لكن فعل التحذير في الحالتين باقي .. فالحاجب أراد تحذير علي من إن هناك مؤامرة علي حياته وعليه الفرار ..

وشهرزاد جمعه تحذر شهريار من انه أصبح غير مرغوب ببقائه وعليه الفرار وترك المملكة . في الحكاية موضوعة الحدث هي المباراة من أجل إثبات الأفضلية للحصول مقابل ذلك المبلغ الذي يمكن أن يعيد لعلي هيبته كتاجر ولتنال تودد حريتها من الخليفة .. شهرزاد المسرحية تدخل اللعبة من أجل حريتها أيضاً وحرية الآخرين .. ويوظف الكاتب الحدث في كل حكاية واصلاً إياه بالحدث في الحكايات الأخرى جاعلاً منهم حدثاً ينمو باتجاه الأزمة التي لا بد أن تحل سلباً أو إيجاباً . هذا ما يعرف عندما تتزايد قوة شهرزاد وسيطرتها على اللعبة ويتراجع شهريار أمامها ضعفاً وإحساساً بنهايته الحتمية . بناء الحدث في المسرحية هو نتيجة لأحداث جزئية في الحكايات كان الفاعل الأساس في ضمها إلى بعضها هو شخصية شهرزاد الراوي واللاعبة ، يواجهها شهريار المستمع واللاعب أيضاً فالتوظيف هنا بدأ بفكرة الحكايات داخلاً في طبيعة الشخصيات الموظفة ثم الحدث الذي خلقته أفعال هذه الشخصيات ..

النتائج

بعد مناقشة الباحثة لموضوعة توظيف الحكايات في مسرحية شهرزاد الحلم والواقع من خلال المقارنة والتحليل توصلت إلى أن :-

1ـ الكاتب قد استغل فكرة الأصل الشعبي للحكاية التي هي إنقاذ شهرزاد لبنات جنسها من سطوة الملك .

2ـ توظيف الكاتب لعناصر الحكاية الثلاث شخصيه ((الفكرة ، الحدث)) قد عزز من بناء الفكرة دراميا

3ـ عملية توظيف الشخصيات التي في الليالي دعت الكاتب إلى اعتماده على الشخصيات الرئيسية وتغييب بعض الشخصيات من خلال إسناد حوارها إلى الشخصية الرئيسية شهرزاد .

4ـ استهدف احمد جمعه من خلال التوظيف رؤية سياسية خالصة لبيان اللاعقلانية واللامنطقية في أيديولوجية الملك .

5ـ إتباع احمد جمعه لمنهج توفيق الحكيم في البناء الفني والذهني .

6ـ توظيف الكاتب لشخصية شهريار مستنداً على ماضي الشخصية في الليالي فجعلها شخصية معروفة بماضيها نفسياً ، بينما شخصية شهريار في الليالي أصبحت مستقرة وهادئة بعد عدة ليالي من لقاءه بشهرزاد وسماع حكاياتها .

7ـ شخصية شهرزاد الليالي لا تخرج عن إطار الراوي المتفرج على الأحداث بينما شهرزاد احمد جمعه كانت الراوي في بعض المشاهد والشخصية الرئيسية في أغلبها وهي التي تتحكم بماضي ومستقبل وحاضر الشخصيات التي تروي عنها .

الهوامش

1ـ يحيى ، حسب الله ، المسرح .. إبداعياً ، مجلة الأقلام العدد 3 وزارة الثقافة والإعلام . دار الجاحظ ، بغداد ، 1980 . ص72

2ـ دوفينو ، جان ، سوسيولوجية المسرح جـ 1 ، ترجمة حافظ الجمالي ، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1976 . ص327

3ـ ليور ، ميشال ، فن الدراما ، ترجمة احمد بهجت مقصه ، منشورات عويدات . بيروت ط1 1965 . ص92

4ـ جمعه ، احمد ، مسرحية شهرزاد الحلم والواقع ، مجلة كتابات العدد الحادي عشر ، السنة الثالثة دار الغد للنشر والتوزيع ، المنامة ، 1978 . ص94

5ـ جمعه ، أحمد ، المصدر السابق . ص100

6ـ جمعه ، أحمد ، المصدر السابق . ص108

7ـ جمعه ، أحمد ، المصدر السابق . ص74

8ـ جمعه ، أحمد ، المصدر السابق . ص76

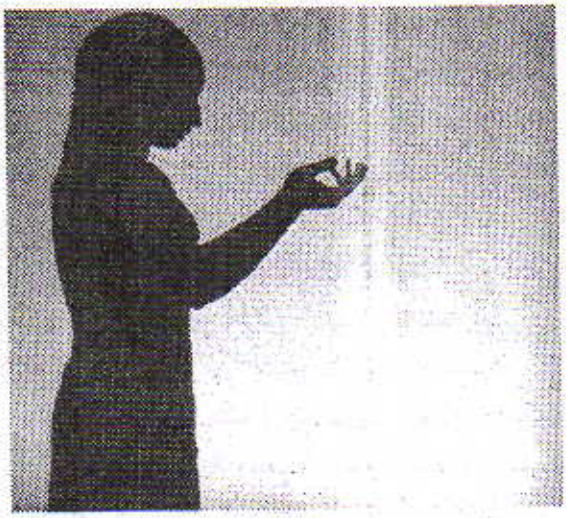
9ـ اقلاديوس ، أنيس فهمي ، السيلما والمسرح وأمراض النفس ، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ، ط 2 ، 1982 . ص66

10ـ جمعه ، أحمد ، المصدر السابق . ص83

11ـ الشماع ، نعيمه ، الشخصية .. النظرية .. تقييم مناهج البحث ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة جامعة بغداد . ص231

12ـ جمعه ، أحمد ، المصدر السابق . ص125

13ـ جمعه ، أحمد ، المصدر السابق . ص52



" وهي الصعوبات التي تؤدي إلى عرقلة سير تطبيق درس النشيد تطبيقاً صحيحاً وفقاً لما هو مقرر ويحول دون تحقيق أهدافه التربوية والفنية " .

2ـ الموسيقى : يعرف (بشير) الموسيقى على إنها " فن تأليف الأصوات المطربة للسمع والملائمة للذوق السليم ذات الأثر الفعال في تنمية الأخلاق السامية " . (بشير ،1989، ص5)

ويرى الرجب بأنها " لفظة يونانية الأصل معناها النغمات الموزونة الملذة (فموسا) معناها النغمات وفي معناها الملذ وقيل هي مشتقة من كلمة (موسى) و هي آلهة الجمال والفنون " . (الرجب ، 1938 ، ص11)

أما الباحث فيعرف الموسيقى تعريفاً إجرائيا يخدم بحثه وهي " علم وفن ولغة الهدف من تعليمها تربية الذوق السليم ذات الأثر الفعال في تنميه الأخلاق السامية للطلبة "

3ـ النشيد : يعرفه الحلو بأنه " قطعة موسيقية غنائية منظومة شعراً وملحنه تلحيناً خاصاً بلون خاص وطابع خاص يعرف به " . (الحلو ، 1972، ص186)

ويشير عباس إلى النشيد بأنه " مقطوعة موسيقية تصاحبها كلمات منظومة تعزف في مناسبات رسمية عامة " . (عباس ،1989، ص78)

ويرى الباحث بأن التعريف المناسب للنشيد هو ما جاء به الحلو مع إضافة تخدم إجراءات البحث ((وهو قطعة غنائية موسيقية منظومة شعراً وملحنه تلحيناً يخدم المناسبة التي يلقى بها)) .

ـ المرحلة الابتدائية ـ

تعد هذه المرحلة في نظامنا التعليمي هي المرحلة الأولى حسب قانون وزارة التربية وهي تابعة إلى مديريات التربية في كل محافظة يدخلها من أكمل السادسة من العمر مدة الدراسة فيها ست سنوات بعدها يتخرج الطالب من الصف السادس الابتدائي ليدخل المرحلة المتوسطة .

الفصل الثاني

الإطار النظري

أهمية درس الموسيقى والنشيد وأهدافه التربوية

من المعروف إن الاهتمام بالموسيقى والغناء عرف منذ أقدم العصور وتحديداً بالعصور البابلية التي سبقت الإغريق باستخدام الموسيقى والتراتيل الدينية لأهميتها للإنسان والمجتمع .

" وانطلاقاً من وظيفة الفن الموسيقى المهمة هذه شعر العراقيون القدامى بأهمية أعداد منشدين وعازفين لأداء الشعائر والطقوس إذ دخلت دراسة الموسيقى والغناء في منهج المدارس الدينية الخاصة بإعداد الكهنة ورجال المعبد حيث كانت مدة دراسة الموسيقى في تلك المدارس تستغرق ثلاث سنوات يتعلم الطلبة خلالها مهارات في العزف والغناء ".(فريد ،1990، ص50).

وحتى في عصرنا الحديث فقد اجمع المربون على الرغم من اختلاف بعض وجهات النظر فيما بينهم بشأن ضرورة إدخال درس الموسيقى والنشيد في المناهج الدراسية لما له من تأثير في تكوين شخصيه التلاميذ وكذلك باعتباره أداة من أدوات التربية.إذ أكدوا على أن تضم المناهج الدراسية في المدرسة المواد التالية :-

'1- الأدب .

2-بعض أنواع الفنون بما فيها الموسيقى والنشيد .

3-العلوم بشكل عام بما فيها الرياضة .

1- الدين .

2- الأشغال اليدوية " . (عبد العزيز ، 1966 ،ص172)

وان من الأهداف المهمة في تدريس الموسيقى والنشيد تنصب في النواحي الآتية :-

1- الناحية التربوية : يساعد على تكامل الطفل جسميا ونفسياً بإعطائه الأناشيد المناسبة له في كل صف

2- الناحية التعليمية :- يخدم باقي المواد الدراسية بإعطائة الأناشيد التي تساعده في اللغة العربية والإنكليزية ومصاحبة التمارين الرياضية .

3- الناحية الفنية : يساعد على تنمية الحاسة السمعية لدى الطفل والذوق الموسيقي السليم والكشف عن ذوي الاستعداد والمواهب في سن مبكرة والعناية بهم " . (دغيمات ،1995، ص61)

والنشيد أو الأغنية من الوسائل المهمة التي يستطيع بها الإنسان التعبير عن انفعالاته في لحظة ما ، وهذا الانفعال مرتبطاً بالحالة التي يعيشها كأن تكون حالة مفرحة أو حزينة أو مرتبطة بالخوف أو الكراهية وكثيرة هي الحالات النفسية التي تمر بنا .والأناشيد المدرسية هي تلك المواد الملحنة التي ينشدها الطفل أثناء وجوده في المدرسة سواء كان ذلك في الحصة الصفية المنهجية أو النشاط المدرسي اللامنهجي ، وهذا النوع من النشاط وجد منذ أو وجدت المدارس قديماً

معوقات تطبيق درس الموسيقى والنشيد في المدارس الابتدائية لمدينة البصرة

م.م. احمد إبراهيم محمد
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

الفصل الأول

مشكلة البحث

لعبت الموسيقى والأناشيد دوراً بارزاً ومؤثراً في التربية والتعليم في معظم بلدان العالم بضمنها بعض الأقطار العربية كمصر وسوريا والعراق وبعض دول الخليج العربي " حيث دخل النشيد المدرسي كمنهج صفي ضمن المناهج الأساسية الأخرى لما له من دور تعليمي وتربوي من خلال أنواعه التي استخدمت في المدارس كالأناشيد التعليمية التي تصاحب دروس اللغة العربية والإنكليزية وتساعد على حفظ بعض موضوعاتها والأناشيد الوطنية التي تعلم الأطفال حب الوطن والتمسك به والعمل من اجل عزته والأناشيد الدينية التي تتحدث عن الإيمان بالله ورسله والواجبات الدينية المفروضة على الإنسان والأناشيد التهذيبية والاجتماعية التي تعلم الأطفال العادات الحميدة في الأسرة والمجتمع (دعيمات ، 1995 ، ص61).

أما في الآونة الأخيرة فقد أهمل هذا الدرس في اغلب المدارس الابتدائية في العراق وتحديدا" في محافظة البصرة رغم وجود منهج أعدته مديرية النشاط المدرسي في وزارة التربية وهو بعنوان (الأناشيد المدرسية المقررة) . جاء ذلك من خلال إحصائية أجراها الباحث لـ (40) مدرسة ابتدائية في البصرة وقد تبين إن (8) مدارس فقط تدرس النشيد و(32) مدرسة تهمل هذا الدرس . ولعل هذا الإهمال يشكل نقصا" في التربية الفنية للتلاميذ . وقد وجد الباحث مبررا" منطقيا" لتناول هذه المشكلة والتعرف على المعوقات التي تجعل من هذا الدرس مهملا" ومن وجهة نظر معلمي التربية الفنية من خلال البحث الموسوم :ــ

(معوقات تطبيق درس الموسيقى والنشيد في المدارس الابتدائية لمدينة البصرة)

أهمية البحث

تبرز أهمية البحث في الجوانب الآتية :ــ

1ــ إن التعرف على معوقات تطبيق درس الموسيقى والنشيد في مدارس الابتدائية وحصرها تعد هذه الخطوة الأولى والمهمة في اتخاذ القرارات الخاصة بإيجاد الحلول المناسبة لتذليل تلك المعوقات .

2ــ هذه الدراسة سوف تساعد العاملين في وزارة التربية بالعمل على إزالة هذه المعوقات ووضع الحلول لها .

3ــ (على حد علم الباحث) تعد هذه الدراسة هي الأولى من نوعها في مجال الكشف عن معوقات تطبيق درس الموسيقى والنشيد في المدارس الابتدائية لمدينة البصرة لذا تعد إضافة في سد إحدى الفراغات في المكتبة الوطنية .

أهداف البحث

يهدف البحث إلى :-

1- التعرف على المعوقات التي تجعل من درس الموسيقى والنشيد مهملاً في المدارس الابتدائية لمدينة البصرة .

2- ما هي المقترحات والحلول المناسبة التي يراها معلموا التربية الفنية في تلك المدارس لتذليل تلك المعوقات .

حدود البحث

1- يقتصر البحث على دراسة معوقات تطبيق درس الموسيقى والنشيد في المدارس الابتدائية لمدينه البصرة . وحسب المجالات الآتية :-

((الملاك – المنهج – الإدارة – الحوافز))

2- للعام الدراسي 2002 - 2003 .

تحديد المصطلحات

1ــ المعوق : يعرفه آميل ليتري " هو كل صعوبة تقف مانعاً من تحقيق هدف معين ، وباعث نزعة التحدي ، ويتطلب اجتيازه الكثير من الجهد والتفكير(Littre 54،1969-55) وعرفه يوسف تعريفاً إجرائيا مفاده "هو كل ما يعرقل تحقيق هدف معين يتطلب اجتيازه مزيداً من الجهود العقلية والجسدية . (يوسف ، 1977 ، ص10) . من خلال ما تقدم يستنتج الباحث تعريفاً إجرائيا للمعوقات يخدم بحثه :-

واستمر إلى يومنا هذا لشدة ارتباطه وأهميته للطفل لتحديد اتجاهاته العلمية والتربوية المستقبلية باعتباره إن هذه المرحلة التي يمر بها الطفل (الابتدائية) هي فتره صقل الموهبة وتنمية المفاهيم الادراكية المختلفة وبناء النموذج لمصغر وتهيئة للمرحلة العمرية القادمة ، ويعتبر النشيد المدرسي كأي مادة دراسية علمية كانت أم أدبية له أهدافه وانعكاساته على الأطفال ويساهم مساهمة فعالة مكملاً الدائرة المطلوبة والمرجوة من الخطط والمؤتمرات التربوية . وعند إعداد الأناشيد الخاصة لهذه المرحلة يجب مراعاة الخصائص الصوتية للمرحلة العمرية للطفل وهي من سن (8-12) سنة مع مراعاة فترة الانتقال للطبية ، والابتعاد عن الغناء لذا كان الطفل في حالة مرضية وإيقاف الغناء إذا شعر المعلم إن هناك إرهاق في صوت الطفل عند الأداء . وعلى المعلم أن يختار الأناشيد التي تتناول مواضيع محببة وقريبة من نفس الطفل من خلال التغني بالمحبة والسلام والبطولة والمغامرات والشجاعة والتضحية مع مراعاة الدقة في اختيار كلمات الأغنية أو النشيد وصياغتها وذلك بجعلها دائماً شريفة الدوافع والغايات .

العناصر الفنية للنشيد

ولكي نتحدث بخصوصية أكثر عن النشيد وأنواعه علينا التعرف على العناصر المهمة التي يتكون منها النشيد : ـ

أولا :- الشعر Poetry

من المعروف بأن الأدب اللغوي ينقسم إلى نوعين رئيسيين هما:- (الشعر والنثر)

يتميز الشعر بالقوافي التي تنتهي بها أبياته وله علم قائم بذاته يدعى (علم العروض) أوضعه العالم العربي (الخليل بن احمد الفراهيدي) حيث تكون نهايات الأبيات أي القوافي موحدة كما نجدها في الشعر العربي القديم أما في الشعر الحديث فقد تنوعت هذه النهايات وفق نظام معين وسمي بالشعر العمودي أو الحر . والموضوعات الشعرية عادة تفصح عن أحاسيس الشاعر الشخصية فتحضى بتفهم وإعجاب جمهرة القراء إذا كانت جيدة ، فالشاعر الكبير يكون معروفاً ومهماً ومؤثراً عندما يبدع في نصوص شعرية تهم الآخرين وتعبر عن مواجدهم وتطلعاتهم وآمالهم وأهدافهم في الحياة ، أما أنواعه فهي كثيرة منها :-

1- الشعر التعليمي : ويتناول موضوعات تعليمية ومنهجية تخدم طلبة العلم .
2- الشعر المسرحي :- وهو تأليف مسرحي بطريقة الشعر والمحاورات الشعرية بين الشخصيات .
3- الشعر الوجداني :- الذي يتناول موضوعات الحب والكره والخوف والأمان والخير والشر بطريقة شعرية مؤثره .
4- الشعر الملحمي :- ويختص بسرد البطولات والمغامرات والأساطير الملحمية .
5- الشعر السياسي :- ويتناول موضوعات سياسية تهم بلدان العالم وشعوبها .
6- الشعر الاجتماعي :- ويهتم بالأمور الحياتية والاجتماعية للناس .
7- الشعر الديني :- ويتناول قضايا الدين والكتب السماوية وأهدافها .

أما الأنواع التي يجب أن تختارها لتكون صالحة لأناشيد فتتنوع حسب المرحلة العمرية للتلميذ وفي كل الأحوال فأن نشيد الطفل يتميز بالحالات التالية :-

(1)- الوضوح في الكلمة والسهولة اللفظية .
(2)- يكون إيقاعه أي وزنه خفيفاً ومرحاً .
(3)- تكون بحوره الشعرية صافيه ذات التفعيلة الواحدة .
(4)- يجب أن تكون القصيدة الشعرية قصيرة وملحنه تلحيناً سهلاً يتحدد بقالب موسيقي واحد ذو انتقالات صوتية بسيطة بحيث يسهل على الطفل أن يحفظها دون عناء ، فقد دلت التجارب والخبرات العامة بأن الأغاني البسيطة التي تغنيها الأم لطفلها لكي ينام أو يكف عن البكاء أو الأناشيد التي يلقيها معلم الموسيقى إلى التلاميذ بهدف الوصول إلى الغرض التعليمي المطلوب قد أدت أغراضها وأهدافها المنشودة .

" وحتى العرب قديماً عندما يولد لديهم طفل يعطي إلى مربية يشترط أن تكون حسنة الصوت " . (الكمال ،1995 ،ص143)

ثانياً :- اللحن " Melodey "

يعتبر اللحن من أهم العناصر التي يتكون منها النشيد ، إذ إن الإلحان ما هي إلا المعبر الأساسي عن خلجات النفس في أفراحها وأحزانها ولدت مع الإنسان وكانت فطرية تعبر بشكل تلقائي عن مفردات الطبيعية في تقليد أصوات الحيوانات والطيور وأصوات الطبيعة كالرياح وحفيف الأشجار وما شابه وقد توصل الإنسان إلى استخدام الترنيمات بعد الجهد المضني في أعماله وقد لاحظ أهمية هذا الترنم في تخفيف التعب عنه

بل وحتى عند الحيوانات وبالخصوص عند الإبل فهي تحث خطاها بنظام عند سماعها الترنم والحداء . ويتطور الحياة تعددت طرق التلحين واساليبة حتى أصبح لكل قوم ألحانهم الخاصة ومؤلفاتهم الموسيقية المنوعة وتكمن أهمية اللحن في قيمته الروحية وارتياح الإنسان له . وهكذا اخذ اللحن يتطور حتى رافق فنون الأدب الحديث وازداد عطاءه وظهرت نتيجة لذلك قوالب موسيقية وغنائية ثابتة جراء هذا التطور كالأغنية والأوبرا والنشيد والمونولوج والاوبريت والقصائد الغنائية والقصائد الغنائية وقصائد الشعر الحر المغناه والخ ..... من مؤلفات الغنائية التي ظهرت نتيجة لملازمة الكلمة مع اللحن .

ومن خلال ما تقدم في الإطار النظري وبناء عليه فقد توصل الباحث إلى بعض المؤشرات التي ستكون بمثابة دليل يعالج به بعض المعوقات التي تجعل درس الموسيقى والنشيد مهملاً في اغلب المدارس بمدينه البصرة وهي كما يأتي :-

1- تخصيص حصة للموسيقى والنشيد أسوة بالدروس الأخرى .
2- تخصيص كتاب منهجي موحد للأناشيد المدرسية المقررة
3- اعتماد معلم متخصص يقوم بتدريس الموسيقى والنشيد

الدراسات السابقة

لقد حاول الباحث الحصول على الدراسات التي تتشابه أو تتطابق نوعاً ما مع دراسته الحالية إلا انه لم يوفق بعض الشيء في ذلك والسبب هو عدم وجود دراسة سابقة لمعوقات تطبيق النشيد أو الموسيقى أو أسباب إهمال هذه المادة * .

إلا إن الباحث قد حصل على دراسة لها بعض العلاقة بدراسته وهي :-

دراسة ((العبيدي)) 1988 وهي بعنوان :-

(الصعوبات التي تواجه مديريات النشاط المدرسي في القطر العراقي من وجهة نظر العاملين فيها)

والعلاقة التي تربط هذه الدراسة بدراستنا الحالية هي وجود مشكلة في الفقرة (27) وهي :-

(عدم تخصيص حصة للنشيد الموسيقى في المدارس الثانوية)

أما مشكلة الدراسة الحالية هي (إهمال درس الموسيقى والنشيد في المدارس الابتدائية)

لقد هدفت دراسة العبيدي إلى معرفة :-

1- الصعوبات التي تواجه مديريات النشاط المدرسي في العراق
2- الفروق بين الصعوبات التي تواجهها كل مديرية نشاط في كل محافظة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

في هذا الفصل يتناول الباحث الإجراءات التي اتبعت لتحقيق أهداف البحث وهي تحديد مجتمع البحث ثم اختيار عينه البحث وبناء الأداة التي استخدمت لجمع البيانات والمعلومات ثم اختيار الوسيلة الإحصائية للوصول إلى النتائج التي يهدف البحث إلى التوصل إليها .

وفيما يأتي عرض لهذه الإجراءات :-

1- مجتمع البحث :

مجموع معلمي ومعلمات التربية الفنية في المدارس الابتدائية لمدينة البصرة والبالغ عددهم (175) معلم ومعلمه منهم (62) معلم و (113) معلمة موزعين على المدارس الابتدائية في البصرة *.

معلمو ومعلمات الابتدائية للبنين		معلمو ومعلمات الابتدائية للبنات		معلمو ومعلمات الابتدائية المختلطة		مجموع	مجموع	المجموع الكلي
معلمون	معلمات	معلمون	معلمات	معلمون	معلمات	المعلمين	المعلمات	
42	13	5	65	15	35	62	113	175

جدول رقم (1) يبين اعداد معلمي ومعلمات التربية الفنية في محافظة البصرة

2- عينه البحث :

تكونت عينه البحث من (40) معلم ومعلمة للتربية الفنية في البصرة منهم (10) معلمين و(30) معلمة موزعين على المدارس الابتدائية حسب المناطق المبينة في الجدول رقم (2)

ت	المنطقة	المعلمون	المعلمات	المجموع
1	المعقل	5	16	21
2	العشار	2	6	8
3	البصرة القديمة	3	8	11
	المجموع	10	30	40

جدول رقم (2) يوضح أعداد معلمي ومعلمات التربية الفنية كعينه للبحث

* لم يحصل الباحث على دراسات مشابهة بعد محاولته البحث في المكتبات العامة ومكتبة كلية الفنون الجميلة وقد حصل على الدراسة أعلاه فقط .

* حصل الباحث على هذه الأرقام من مديرية تربية محافظة البصرة .

3- أداة البحث :

استخدم الباحث الاستبيان لجمع بياناته كون هذه الأداة مناسبة لمثل هذا النوع من البحوث وقد اعد الباحث نوعين من الاستبيان المفتوح وكما يأتي :-

الأول / يتضمن المعوقات التي يراها معلمو ومعلمات التربية الفنية بشأن إهمال درس الموسيقى والنشيد .

الثاني / يتضمن مقترحاتهم لتذليل وازالة تلك المعوقات .

وقد قام الباحث بتطبيق الاستبيان بنفسه لكي يضمن الدقة والصدق في المعلومات ، ثم قام الباحث بتحليل إجابات المعلمين والمعلمات وتحديد المعوقات ومقترحات إزالتها إذ بلغ عدد فقرات الاستبيان الخاص بالمعوقات (16) فقرة .

4- صدق الأداة :

وللتأكد من صلاحية الفقرات قام الباحث بعرض فقرات الاستبيان على مجموعة من الخبراء من ذوي الاختصاصات الفنية والتربوية وقد اهتم الباحث بملاحظاتهم إذ حذفت فقرتان وعدلت (4) فقرات وأضيفت فقرتان وبذلك أصبح عدد فقرات الاستبيان (16) وزعت بأربع مجالات والجدول رقم (3) يوضح هذه المجالات مع عدد فقراتها .

ت	المجال	عدد الفقرات
1	الملاك	3
2	المنهج	7
3	الحوافز	2
4	الإدارة	4
	المجموع	16

جدول رقم (3) يوضح المجالات مع فقراتها

ثم قام الباحث بتطبيق الاستبيان على عينه البحث الرئيسية بعدها استلم جميع الإجابات وبذلك أصبحت نسبه المجيبين 100 % بعد ذلك تم تفريغ الإجابات الخاصة بالمعوقات ، وضع الباحث لكل منها مقترح واحد جاء به من المقترحات التي قدمها معلمو التربية الفنية .

الوسائل الإحصائية

استعمل الباحث النسب المئوية لمعالجة إجابات الخبراء وللتكرارات فيما يخص المعوقات ومقترحات إزالتها من عينه البحث وكما يأتي :-

$$\frac{\text{ت}}{\text{ت ك}} \times 100$$

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

في هذا الفصل يحاول الباحث الإجابة عن هدفين أساسيين .

1- النتائج المتعلقة بالهدف الأول

لغرض الإجابة عن الهدف الأول فقد حسب تكرار كل فقرة من فقرات الاستبيان وتبين أن هناك 16 معوقاً رتبت بحسب حدتها وهذا ما أوجدته النسب المئوية ، والجدول رقم (4) يوضح هذا التسلسل .

ت الاستبيان	ت بحسب الحدة	الفقرات	ت	الاستجابة %
2	1	إشغال درس التربية الفنية بدروس أخرى	37	% 5،29
1	2	عدم استغلال حصة الموسيقى والنشيد بالشكل الصحيح	37	% 5،29
14	3	ضعف اهتمام بعض المسؤولين والمشرفين في مديريات التربية بدرس الموسيقى والنشيد	37	% 5،29
16	4	يتم تدريس معلمي التربية الفنية بشكل غير مدروس	35	% 5،87
3	5	يفتقر اغلب معلمي التربية إلى الخبرة الموسيقية الفنية	34	% 0،85
11	6	نقص شديد في عدد المعلمين المتخصصين بدروس الموسيقى والنشيد	34	%0،85
12	7	ضعف تعاون بعض إدارات المدارس بتخصيص حصة للموسيقى والنشيد	31	%5،77
4	8	ضعف تشجيع وتكريم معلمي التربية الفنية	31	%5،77
5	9	ضعف تشجيع وتكريم معلمي التربية الفنية	29	%5،72
13	10	ضعف تشجيع أولياء الأمور أبنائهم بالمساهمة في درس الموسيقى والنشيد	29	%5،72
15	11	تلكؤ استمرار بعض معلمي التربية الفنية بالدوام	28	%0،70
10	12	تكليف معلمي التربية الفنية بتدريس مواد أخرى	28	%0،70
6	13	اقتصاد درس التربية الفنية على الرسم حصراً	25	%5،62
9	14	قلة الأناشيد المدرسية المقررة	25	%5،62
7	15	انتقاء كتاب منهجي لدرس الموسيقى والنشيد	24	%0،60
8	16	ضعف عناية الإدارة بالطلبة الموهوبين موسيقياً	24	%0،60

الجدول رقم (4) يبين المعوقات بحسب حدتها

كذلك رتبت المجالات أيضاً بحسب أهميتها من حيث عدد المعوقات الحادة فيها والجدول رقم (5) يوضح لنا ذلك.

التسلسل بحسب الحدة	المجالات	عدد المعوقات
1	المنهج	7
2	الملاك	3
3	الإدارة	4
4	الحوافز	2
	المجموع	16

مناقشة المعوقات وأسبابها :

أولاً / المنهج :

1ـ إشغال درس التربية الفنية بدروس أخرى .

نال هذا المعوق الترتيب الأول في معوقات المجال إذ اتفق عليه (37) معلماً ومعلمة وبنسبة 92،5 % ، والسبب يعود إلى عدم أهمية هذا الدرس من وجهة نظر الإدارة ومعلمي الدروس الأخرى .

2ـ عدم استغلال حصة الموسيقى والنشيد بالشكل الصحيح .

جاء هذا المعوق في الترتيب الثاني لمجال المنهج وجاء الاتفاق بعدد (37) معلماً ومعلمة أيضاً وبنسبة 92،5 % ، والسبب يعود ربما إلى عدم وجود معلم متخصص في هذا الدرس .

3ـ يفتقر اغلب معلمي التربية الفنية إلى الخبرة الموسيقية .

لقد نال هذا المعوق الترتيب الثالث وجاء الاتفاق عليه بعدد (34) معلم ومعلمة من عينة البحث وبنسبة 85% ، والسبب يعود إلى اعتماد معاهد المعلمين والمعلمات في أقسام التربية الفنية على مادة الرسم حصراً .

4ـ تكليف معلم التربية الفنية بتدريس مواد أخرى .

نال هذا المعوق الترتيب الرابع إذ جاء الاتفاق عليه من عينة البحث بعدد (28) معلم وبنسبة 70% ، والسبب يعود ربما إلى نقص في التخصصات الأخرى .

5ـ اقتصار درس التربية الفنية على الرسم حصراً .

جاء هذا المعوق في المرتبة الخامسة إذ جاء اتفاق عينة البحث عليه بعدد (28) معلم ومعلمة وبنسبة 70% ، والسبب يعود ربما إلى النقص الشديد في التخصص بمجال الموسيقى .

6ـ قلة الأناشيد المدرسية المقررة .

نال هذا المعوق الترتيب السادس وكان الاتفاق عليه بعدد (25) معلم ومعلمة وبنسبة 62،5% ، ويعود السبب في ذلك ربما إلى افتقار المدارس الابتدائية لكتاب منهجي في النشيد والموسيقى .

7ـ انتقاء كتاب منهجي لدرس النشيد والموسيقى .

جاء هذا المعوق بالترتيب السابع والأخير في مجال المنهج إذ كان الاتفاق عليه بعدد (25) معلم ومعلمة وبنسبة 62،5% ، وربما يكون السبب هو عدم الاهتمام بهذه المادة .

ثانياً / الملاك :

1ـ يتم تنسيب معلمي التربية الفنية بشكل غير مدروس .

نال هذا المعوق الترتيب الأول في مجال الملاك إذ كان الاتفاق عليه من عينة البحث بعد (35) معلم ومعلمة وبنسبة 87،5% ، والسبب في ذلك يعود إلى ضعف التخطيط الإداري في توزيع المعلمين على المدارس .

2ـ نقص في عدد المعلمين المتخصصين بدروس الموسيقى والنشيد .

جاء هذا المعوق بالترتيب الثاني وكان الاتفاق عليه بعدد (34) معلم ومعلمة وبنسبة 85% ، وربما يكون السبب هو التركيز على المعلمين المتخصصين بمادة الرسم .

3ـ تلكؤ استمرار بعض التربية الفنية بالدوام .

وكان هذا المعوق في الترتيب الثالث والأخير إذ جاء الاتفاق عليه بعدد (29) وبنسبة 72،5% ، والسبب يعود ربما إلى ظروف خاصة تحيط بالمعلمين أو لعدم الاهتمام الذي يلمسونه من قبل إداراتهم .

ثالثاً / الإدارة :

1ـ ضعف اهتمام بعض المسؤولين والمشرفين في مديريات التربية بدرس الموسيقى والنشيد .

نال هذا المعوق الترتيب الأول في مجال الإدارة إذ كان الاتفاق عليه بعدد (37) معلم ومعلمة وبنسبة 92،5% ، ويعود السبب ربما إلى النقص الحاصل في عدد المعلمين المتخصصين بهذا الدرس .

2ـ ضعف تعاون بعض إدارات المدارس بتخصيص حصة للموسيقى والنشيد (نالت هذه الفقرة الترتيب الثاني في معوقات مجال الإدارة إذ بلغ عدد المتفقين عليها (31) معلم ومعلمة وبنسبة 77،5% ، والسبب في ذلك يعود ربما إلى افتقار بعض المدارس إلى معلمين لهذا الاختصاص) .

3ـ ضعف عناية الإدارة بالطلبة الموهوبين موسيقياً.

نالت هذه الفقرة الترتيب الثالث في هذا المجال إذ كان الاتفاق عليها بعدد (24) معلم ومعلمة وبنسبة 60% ، والسبب ربما يعود إلى عدم حاجة المدرسة لمثل تلك المواهب .

4ـ ضعف علاقة بعض إدارات المدارس بمعلمي التربية الفنية

لقد نالت هذه الفقرة الترتيب الرابع والأخير في مجال الإدارة إذ بلغ الاتفاق عليها بعدد (24) معلم ومعلمة وبنسبة 60% ، والسبب يعود ربما إلى ضعف الإنتاج الفني الذي يقدمونه معلمي التربية الفنية .

رابعاً / الحوافز :

1ـ ضعف تشجيع وتكريم معلمي التربية الفنية .

جاءت هذه الفقرة بالترتيب الأول في مجال الحوافز إذ بلغ عدد المتفقين عليها من عينة البحث (31) معلم ومعلمة وبنسبة 77,5% ، والسبب ربما يكون لعدم استخدام الإدارة لمثل هذا السياق مسبقاً .

2ـ ضعف تشجيع أولياء الأمور أبنائهم بالمساهمة في درس الموسيقى والنشيد .

نالت هذه الفقرة الترتيب الثاني والأخير في هذا المجال إذ بلغ عدد المتفقين عليها (29) معلم ومعلمة وبنسبة 72,5% ، والسبب يعود ربما إلى نظرة المجتمع لمادة الموسيقى وعدم أهميتها بحسب وجهة نظرهم .

2- النتائج المتعلقة بالهدف الثاني

للإجابة عن الهدف الثاني وهو المقترحات والحلول التي وضعها معلمو التربية الفنية والبالغ عددها 16 مقترحاً فقد حسب تكرار كل فقرة من فقرات الاستبيان الخاص بالمقترحات وأوجدت النسب المئوية المقترح المفضل وكما مبين بالجدول رقم 6 .

ت	المعوقات	المجال	مقترحات إزالتها	استجابة ت	استجابة %
1	إشغال درس التربية الفنية بدروس أخرى	المنهج	التعامل مع هذا الدرس أسوة بالدروس الأخرى	35	5،87
2	عدم استغلال درس الموسيقى والنشيد بالشكل الصحيح	المنهج	وضع خطة سنوية مقررة لدرس الموسيقى والنشيد	35	5،87
3	ضعف اهتمام بعض المسؤولين والمشرفين بدرس الموسيقى والنشيد	الإدارة	ضرورة اهتمام المسؤولين بمديريات التربية بهذا الدرس	34	85
4	يتم تنسيب معلمي التربية الفنية بشكل غير مدروس	الملاك	تنسيب المعلمين وفق خطة وحسب الحاجة	31	5،77
5	يفتقر الطلاب معلمي التربية الفنية إلى الخبرة الموسيقية	المنهج	فتح دورات موسيقية لمعلمي التربية الفنية	30	75
6	نقص في عدد المعلمين المتخصصين بدرس الموسيقى	الملاك	تعيين معلمين بهذا التخصص	30	75
7	ضعف تعاون الإدارات بتخصيص حصة للموسيقى	الإدارة	ضرورة تعاون الإدارة بهذا المجال	29	5،75
8	ضعف تشجيع وتكريم معلمي التربية الفنية	الحوافز	تكريم المعلمين المتميزين وتشجيعهم مادياً	29	5،72
9	ضعف تشجيع أولياء الأمور أبنائهم بالمساهمة في درس الموسيقى والنشيد	الحوافز	توعية أولياء الأمور في هذا المجال	28	70
10	تلكؤ استمرار بعض معلمي التربية الفنية بالدوام	الملاك	التعاون مع معلمي التربية الفنية لحل هذه المشكلة	27	5،67
11	تكليف معلمي التربية الفنية بتدريس مواد أخرى	المناهج	الحد من هذه الظاهرة ويبقى التكليف لأجل التعاون فقط	25	5،62
12	اقتصار درس التربية الفنية على الرسم حصراً	المناهج	يشمل هذا الدرس الرسم والخط والموسيقى ومسرحيات الأطفال	25	5،62
13	قلة الأناشيد المدرسية المقررة	المناهج	توفير كتاب مخصص لهذا الغرض	24	60
14	انتفاء كتاب منهجي لدرس الموسيقى والنشيد	المناهج	وضع منهج مقرر لمادة الموسيقى والنشيد	24	60
15	ضعف عناية الإدارة بالطلبة الموهوبين موسيقياً	الإدارة	الاهتمام المتواصل بالطلبة الموهوبين	23	5،57
16	ضعف علاقة بعض ادارات المدارس بمعلمي التربية الفنية	الإدارة	ضرورة بناء علاقات متينة ما بين الإدارة والمعلمين	23	5،57

الجدول رقم (6) يبين لنا المعوقات ومقترحات إزالتها

التوصيات والمقترحات

في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث يود أن يقدم بعض التوصيات وهي كما يأتي : ـ

1- يوصي الباحث بضرورة وضع كتاب منهجي مقرر لدرس الموسيقى والنشيد .

2- يوصي بإعداد معلمين متخصصين في مجال الموسيقى وتعيينهم بالمدارس الابتدائية .

3- فتح دورات موسيقية لجميع معلمي ومعلمات التربية الفنية في العراق .

مقترحات لبحوث أخرى : ـ

يقترح الباحث أن تجري دراسات قريبة على هذه الدراسة على النحو الآتي : ـ

1- المشكلات التي تواجه معلمي التربية الفنية في العراق وحلولهم لها .

2- معوقات تطبيق درس الموسيقى والنشيد في المدارس الابتدائية في العراق .

3- تقييم واقع التربية الفنية في المدارس الابتدائية وإمكانية تطويره .

الهوامش

1- بشير ، جميل العود وطريقة تدريسه ، ج2 ، بغداد ، دار طباعة الاوفسيت ، 1989

2- بشير ، منير ، آفاق مهرجان أغنية الطفل ، بحث مقدم إلى مهرجان أغنية الطفل عمان – الأردن 1993

3- بنشار ، ماكس ، تمهيد اللغة الموسيقية ، القاهرة ، 1967

4- جابر ، جابر عبد الحميد وآخرون ، مناهج البحث في التربية وعلم النفس ، القاهرة ، دار النهضة 1973

5- الحشيشة ، علي ، بحث مقدم إلى المؤتمر الرابع عشر للموسيقى العربية ،عمان ،1977

6- الحلو ، سليم الموسيقى النظرية ، ط2،بيروت ، لبنان ، 1972

7- الرجب ، الحاج هاشم المقام العراقي ، ط2 ، بغداد ، مطبعة سلمى الحديثة 1983

8- دغيمات ، احمد عبد الكريم ، الأناشيد والأغاني المدرسية ، ورقة عمل مقدمة إلى المهرجان الأردني لأغنية الطفل ، عمان 1995،

9- سلمان ، محمد علي ، الموسيقى بين التربية وطرق التدريس ، ط1 ،القاهرة مطبعة السعادة ، د- ت

10- صبري ، عائشة وآخرون ، طرق تعليم الموسيقى ، القاهرة ، 1973

11- الظاهرة ، محمد ، الأوزان الشعرية لأغنية الطفل من مجلة دراسات في أغنية الطفل عمان الأردن 1993

12- عباس ، فؤاد إبراهيم ، المنهج الفلكلوري في أناشيد الثورة الفلسطينية ، من مجلة التراث الشعبي ، العدد الفصلي الرابع ،بغداد ، 1986

13- عبد العزيز صالح ، التربية وطرق التدريس ،ج2 ، ط6 ، القاهرة دار المعارف بمصر ، 1966

14- العبيدي ، مهند محمود ، الصعوبات التي تواجه مديريات النشاط المدرسي في القطر العراقي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، الفنون الجميلة ، قسم التربية الفنية ، 1988

15- فريد ، طارق حسون ، تاريخ الفنون الموسيقية ، ج1، بغداد ، مطابع دار الحكمة ، 1990

16- الكمال ، علي . آفاق مهرجان أغنية الطفل ، مأخوذة من مجلة دراسات في أغنية الطفل ، عمان ــ الأردن ، 1995

17- مطر ، إكرام وآخرون . تدريس الموسيقى ، الكويت ، دار العلم والثقافة ، 1986

18- يوسف ، حنا إبراهيم . صعوبات الدارسين والمعلمين المشرفين في مشروع محو الأمية الإلزامي في قضاء الحمدانية وحلولهم لها ، جامعة بغداد ، كلية التربية ، بغداد ، 1977 ((رسالة ماجستير غير منشورة))

19- Littre , Emile : Dictioaire and la langue fracaiso , Parisa cdlim Arad Hachette , 1976

يمكن للباحثين والمتخصصين نشر بحوثهم في مجلتنا بعد الاطلاع على شروط النشر ومراسلتنا على العنوان التالي :

جامعة البصرة

كلية الفنون الجميلة

سكرتير تحرير مجلة فنون البصرة

تأملات في جذور الظاهرة المسرحية العربية وتأريخها

م.د. حسن عبد المنعم الخاقاني
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

المقدمة

حاول الكثير من النقاد والمهتمين بأمور المسرح من العثور على تعريف خاص للمسرح وإذا كان ذلك من قبل مستحيلا فهو في هذه الأيام يكاد أن يكون أكثر استحالة ليس لعجز في أدوات الناقد أو المهتم بل لان أشكال الوظيفة الفكرية والاجتماعية تتغير باستمرار مع تغير القوالب التي تحيط بالإنسان من تكنولوجيا وغيرها من الأمور التي يحاول الآخرون اللحاق بها من اجل لحظة ثبات واحدة فالعالم يتغير باستمرار و المسرح هو شكل من أشكال التعبير عن المشاعر و الأحاسيس البشرية التي تلجا في التعبير عن نفسها إلى فن الكلام و فن الحركة مع الاستعانة بكل تأكيد ببعض المؤثرات الأخرى000لان المسرح بلا ريب مثلما يقول "جان دو فيني " في كتابه "سوسيولوجية المسرح" (ذلك الفصل من علم الجمال الذي أثار اكبر قدر من الجدل وأدى إلى اكبر قدر من الأهواء)[1]0 إن المسرح يشتمل على جملة عناصر جمالية و اجتماعية وفلسفية وأخلاقية وإنسانية تبحث في علم الإنسان و تطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته ، وما تنوع ألوان المسرح و أشكاله إلا دليل على غنى وثراء هذه الظاهرة التي يطلق عليها ظاهرة المسرح و دليل قاطع على تعقدها وتعدد جوانبها في الوقت ذاته فهو مثلما يصفه رولان بارت في كتابه محاولات نقدية (يشبه إلى حد كبير آلة علمية تعمل على توجيه وإرسال عدة أخبار و رسائل إلى عنوان بيتك بنشاط ووفقا لإيقاعات مختلفة بحيث تستلم و أنت في مكانك في وقت واحد أكثر من ستة أو سبع معلومات مصدرها الديكور الملابس الإنارة ، مكان الممثلين،حركاتهم البانتوميم الذي يقومون فيه والحوارات التي يطلقونها)[2]0

إذن المسرح ، يحتوي على أصوات ولغات وإشارات مختلفة الوظائف بمجرد ما إن تجتمع حتى تقدم ما يعزز التجربة الجمعية على المستوى الروحي و الجمالي ، واحتواله على مجموعة من المتناقضات و المختلفات التي تتجانس في قمة إرتطاماتها لكي تصنع في زمان ومكان غير محدد كتلة واحدة أو بالأحرى عدد كتل ورسائل تصل المتفرج بغية إن تعزز بشكل شعوري ولا شعوري تجربته الفردية مع التجربة الجماعية إن عملية انصهار الجمالي بالاجتماعي هذه ، لا تتم أو تتحقق ما لم ننظر إلى المسرح على أساس ظاهرة شمولية تجمع في طياتها مجموعة عناصر تتفاعل بينها لكي تعطينا في النهاية ما نسميه بالمسرح دون إن ننسى أو نغفل الجمهور من حيث هو عنصر فعال من غير مشاركته لا تكتمل التجليات المسرحية (المعني بالخطاب المسرحي منكما هو المتلقي الذي يستلم جميع الرسائل و الأخبار في عملية الاتصال ، لأنه في الحقيقة ملك الحفل و سيده الأوحد)[3]0

وبعد إن اطلعنا وعرفنا وخبرنا المسرح وشموليته عن بعد وقرب هل يمكننا أن نعتبر أن الإغريق هم أول من عرف ظاهرة المسرح ؟ ونغض الطرف عن جميع الشعوب التي

سبقت الإغريق وإمكانية معرفتها بالمسرح و نقصر وجوده على الشعوب التي أحرزت تقدما حضاريا أكثر من غيرها أم نتعامل مع المسرح على أساس انه ظاهرة جمالية ،فلسفية اجتماعية، أخلاقية وإنسانية بدائية ولدت ونشأت وتطورت مع الإنسان بصرف النظر عن زمانه و مكانه و مدى التطور الذي أحرزه الإنسان الآخر الذي سبقه أو أتى من بعده0

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في كونه محاولة تقصي للإمكانيات التي كان الحضاريون الأوائل يتمتعون بها في إيجاد البوادر والبذور الحقيقية في تكوين بوابات الدخول لخانة المسرح أدبا وتطبيقا وأن وان لا تنفرد الحضارة اليونانية لوحدها بهذه الإمكانية في نشوء و رقي فن المسرح و ذلك لسبب بسيط أن الحضارة اليونانية لم تنشأ من العدم وإنما كونت جل فلسفتها وتطبيقاتها من الحضارات الأخرى التي سبقتها و خصوصا إذا عرفنا أن تلك الحضارات و خاصة في بلاد الرافدين و بلاد النيل وهما من أقدم وأغنى الحضارات التي عاشها الإنسان القديم في هذا الكون قد أوجدتا نمطا و نسقا من الحياة اليومية تتفاعل فيها عوامل عديدة من حددت طريقة تفكير شعوبها من اجل البقاء و التطور و الرقي.

هدف البحث

إن البحث يهدف إلى إعادة قراءة متأنية للسؤال الذي يقدم نفسه وبإلحاح للنقاش حول مشاركة حضارات أخرى سبقت الحضارة الإغريقية في تلمس طريقها الحضاري في الممارسات الطقسية والدينية في أبهى حلته في إطار منصة المسرح 0 فالمسرح إذن لم ينشا عند الإغريق بفعل الهام سماوي سريع التحقق، فالتفسير الموضوعي لهذه النشأة السريعة يقضي بوجود عناصر وأصول اقتبسوها واستندوا عليها ثم جرى بعد ذلك صقلها وتطويرها إلى الشكل الذي وصلنا منهم و كانت حضارة وادي الرافدين أهم مصادرها الاقتباس الإغريقي قديما لذلك جاء بحثنا هذا بهدف تثبيت حقيقة تاريخية حضارية هي: "إن المسرح لم ينشا عند الإغريق لأول مرة ، إنما أكمل الإغريق ما بدأه العراقيون القدماء "

الإطار النظري

تأملات في جذور الظاهرة المسرحية العربية وتاريخها

إن كتاب اليونان القدامى لم يخترعوا المأساة اختراعا و إنما هم توارثوها عن تقاليد و عادات كانت سائدة نمت وترعرعت شيئا فشيئا حتى أثمرت المسرح الذي نعرفه اليوم وذلك لان ازدهار الدراما لدى الإغريق لا يعني إن نشأتها الأولى كانت إغريقية ، لان المسرح وفقا للكثير من الآراء الغربية و العربية ، قد وجد في الحضارات القديمة التي سبقت الحضارة الإغريقية ، ولكن بأشكال مغايرة اقل تطورا وأكثر بساطة وانه من المستبعد جدا إن تكون الإنسانية بكل إتساعاتها وتعدد ميادينها الثقافية كانت عاجزة عن اكتشاف الظاهرة المسرحية خصوصا إن الفن والثقافة لدى جميع الشعوب والأماكن و الحقب لا يمكن من تحديد معالمها الرئيسة والعامة ألا من خلال عوامل متعددة تتفاعل فيما بينها وهي خاضعة للتغيير و التطور وهي عادة ما تكون بطيئة وتدريجية في معظم الحالات وكل الحضارات تتساوى فيما بينها في عوامل البناء والتنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية وأيضا فإنها تتساوى فيما بينها في عوامل سقوطها واندثارها النهائي (تتألف الحضارة من عناصر أربعة : الموارد الاقتصادية و النظم السياسية والتقاليد الخلقية ومتابعة العلوم و الفنون)[4]0 ومن الجدير بالذكر إن التركيب الاجتماعي كان عاملا مؤثرا قويا أيضا لا في حقل الفنون فحسب بل وفي المقومات الأنماط الأخرى للثقافة وهو يرتبط بقوة مع الفن بعلاقة جدلية ،فللفن شيء من التأثير على الاتجاهات الاجتماعية والعكس صحيح 0 فغالبا ما يعزز الفن والاتجاهات الاجتماعية ، ومن العسير في الوقت نفسه العثور على مثال لأي فن ليس له بعض الدلالات أو الآثار الاجتماعية بصورة مباشرة أو غير مباشرة 0 و العوامل الاجتماعية لا تنفصل بأي صورة عن طرائق الحياة السياسية والاجتماعية وإنما هي مترابطة تنطوي على مقومات ثقافية ووفيرة وهي تصل إلى كل زاوية من زوايا حياة الجماعة بما في ذلك فنونها 0 إن البشرية قد عاشت بدون المسرح حتى جاء القرن الخامس قبل الميلاد الذي عرف فيه الإغريق ما لم تتعرف عليه باقي الشعوب خلال آلاف السنين،ولهذا لابد من إن نشير إلى الفعالية المسرحية التي وجدت مع وجود الإنسان عندما قام بمحاكاة الطبيعة ، والفعالية هي (أقدم من البحث عن غاية و بالأحرى اليد ،لا الدماغ هي التي توغلت في عالم الاكتشاف)[5]0 ولقد أثبتت الدراسات الأثرية من خلال النقوش التي حفرت على جدران الكهوف ، إن الإنسان بدا يحاكي الحيوانات ويتقمص أشكالها ويؤطر حركاتها في محاولة منه لاقتناصها،كان التقمص وسيلة من وسائل تحقيق التجانس المظهري معها ، وفرض السيطرة عليها ، ولقد تميزت طقوس القنص واقتربت من فن التمثيل بدرجة كبيرة بحيث يصور هذا الطقس عند زنوج أفريقيا مثلا

كيف يخرج الرجال للقنص في طقس واحتفال تمتزج فيه الحركات المعبرة مع الموسيقى في شكل دراما موسيقية تتتابع فيها التعبيرات بشكل هارموني وتتسارع وفقا لإيقاعات تدريجية تتزايد شيئا فشيئا حتى تنتهي بتمجيد أفعال القانصين والاحتفال بهم،إن الإنسان البدائي قد اقر أشكالا إيمائية و حركية من خلال لغة الجسد كرد فعل لتحديات الطبيعة وهذا يعتبر بحد ذاته خطوة أولى في مضمار الرقص0هذا من ناحية ومن ناحية أخرى إن هنالك مشابهات ومقاربات مثيرة تجمع الحياة الاجتماعية بالممارسة المسرحية ، تجمع ما بين الفعاليات وفن التمثيل الدرامي إن العثور على هذا النوع من المقاربات والهيئات المسرحية ليس بالمستحيل أو المتعذر خصوصا عندما نلقي نظرة على حياة مجتمعات ما قبل التاريخ التي كانت تستمد قناعاتها بوجودها من هذا النوع التمثيلي شبه الخرافي ، لقد اعتادت هذه (الجماعات على محاكاة قصة خلق العالم و تكوينه بالرقص والغناء وفن الحكاية وبعض الممارسات البهلوانية التي يمتزج فيها الواقع بالخيال،الاجتماعي بالمسرحي فتعطي جملة رموز وإشارات تشخيصية تعبر عن انصهار الفرد بالجماعة والجماعة بالفرد، إن الإنسان البدائي استطاع بغريزته إن يتوصل إلى الرقص و ذلك بدوافع عديدة منها إفراغ شحنة الطاقة و تجسيد بطولته و الاحتفال بالقنص،و كذلك الرقصات البدائية للإنسان الأول كانت تتضمن حيوية الرقص دون إن يكون لها طابع الفن)[6]0

نشأت الموسيقى منذ العصور القديمة وهي ترتبط بروابط وشيجة مع الدين حتى لا تكاد نجد ممارسة دينية تخلو من الموسيقى ، تتجلى هذه العلاقة بوضوح من خلال الآثار القيمة إلى عثر عليها من ألواح و أختام و تماثيل ومن خلال الأساطير والملاحم والقصائد أيضا، (والموسيقى والغناء إنما نشأت أول ما نشأت في أحضان الدين و اتخذت أول ما اتخذت وسيلة تقرب العابدين إلى تلك القوى الغامضة التي كانوا يعتقدون إنها تسيطر عليهم ،وينزلقون بهذه الفنون إليها ، يبتغون رضاها و يتجنبون سخطها)[7] ولقد كان للموسيقى دور كبير في إقامة الطقوس الدينية السومرية حيث كانت الموسيقى تصاحب هذه الطقوس ،وحتى بعد بروز البابليين و الآشوريين و هيمنتهم على البلاد ،حافظوا على الآلهة التي ورثوا عبادتها من السومريين فاستمروا في إقامة مثل هذه الطقوس التي تصاحبها الموسيقى ،وأدرك رجال الدين دور الموسيقى على فاعلية تلك الطقوس و مدى تأثيرها على الإنسان و لذلك اعتنوا عناية فائقة بهذا الفن و حرصوا على تطويره لزيادة التأثير في المتلقي فاحتضنوا الموسيقى بين جدران المعبد0ولهذا نجد اختلاطا في العناصر والمفردات داخل طقوس الشعوب البدائية التي كانت تضم إلى جانب المحتوى الدرامي الموسيقي للمشاهد الاحتفالية فنونا أخرى كالرقص الذي يعتبر وسيلة إيضاحية في تحقيق التفاهم بعدما أصبح الإنسان مشروطا بحياة الجماعة،وهذا في الحقيقة ما يفسر تنوعه00 فهناك الرقص النابع من الغريزة،و الرقص المتأسس على فكرة والرقص الذي يريد التعبير عن فكرة يود إيصالها ، إضافة إلى ذلك وجود الفن التشكيلي المتمثل في الأقنعة المنحوتة على الخشب ، لقد كانت تحتوي اغلب الطقوس عن أبعاد شعائرية احتفالية ذات وظائف سحرية واجتماعية تحمل دلالات ورموزا تترجم عادات وتقاليد هذه الرهط والجماعات في خروجها إلى الحرب ، دعواتها في استنزال المطر ، الانتصار والابتهاج (إن أحد الأشخاص البدائيين إذا رقص لطوطمها وابتهج بمعركة كسبها، وكان صادرا في رقصه عن مجرد الغريزة، لم يكن رقصه ذلك من الرقص المسرحي حتى في شيء لكنه إذا يرقص معبرا برقصه عن انتصاره في المعركة مبينا لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه ثم كيف قتله و فصل رأسه عن جسمه كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصميمية)[8]0

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نقول إن المسرح في ابسط أشكاله اعتمد على الدراما الإنسانية الناجمة عن مواجهة الإنسان البدائي لقوى الطبيعة التي لم يكن يفهمها في بداية الأمر وان ظروف الحياة الشاقة التي عاشها قد جعلته يتحد و يتعاون مع أفراد قبيلته من اجل الحصول على موارد مشتركة للغذاء،وللدفاع عن النفس و لذا صنفت القبائل حسب أسلوبها في إنتاج الطعام باعتباره القاسم المشترك في الصراع من اجل البقاء وبذلك أصبح لكل قبيلة تقاليدها و شعائرها الدينية و ممارساتها الطقوسية التي تضمنت على بعض الملامح و العناصر المسرحية المتفردة 0

يصف السير جيمس فريزر في كتابه الغصن الذهبي مخاض امرأة من قبائل **Kayaks** قائلا (حين يأتي المرأة المخاض تستدعي أحد السحرة لمساعدتها على الوضع و هذه عملية مقبولة عقلا إلا انه في الوقت ذاته يقف ساحر آخر خارج الحجرة،ويقوم بأداء بعض الحركات التي تهدف هي أيضا إلى نفس الغاية دون أن تكون لها صلة مقبولة بعملية الوضع ذاتها فيربط حجرا كبيرا حول بطنه بقطعة من القماش يلفها حول جسمه لتمثيل الطفل داخل الرحم ثم يقوم مسترشدا بالتعليمات التي يصدرها زميله من داخل الحجرة بتحريك الطفل المتوهم في جسمه مقلدا حركات الطفل الحقيقي حتى الولادة)[9]0 و هكذا تنتقل الرموز و الدلالات من الكاهن إلى الشعب الذي

بدوره يحيل إشاراته و دعواته إلى حقيقة من خلال مقابلته إياها بالتصديق و التشجيع يقول إنتوان ارتو في هذا الصدد (أن جمهور المسرح يعيد خلق القبيلة البدائية هذه وان جمهور المتفرجين يبادل الإشارات التي تقدم إليه بالمعنى أو الدلالة و التصديق اللذين يسقطهما باتجاه الجموع الأخرى،أن دوره يقوم على إطالة وإتمام الإيحاء المقترح عليه من قبل مجموعة الأشخاص القابعين في الحيز المسرحي)[10]0

وبهذه الكيفية انطلقت الجماعية و تكونت في انصهار مشاعر الفرد في مشاعر القبيلة التي لم تكن آنذاك مجتمعا كبيرا بحصر المعنى وهذا مما جعل اليوميات الحياتية للأفراد تتشابه بحكم الظرف الواحد المحيط بهم0ويعتبر هذا التشابه واحدا من العوامل التي ساعدت على تضاؤل الشعور بالاستقلالية و طغيان الشعور الجماعي الذي جعل من الأغنية الجماعية أكثر انتشارا ورواجا بين تلك المجتمعات 0 ولقد كان يرافق هذه الأغاني التي يؤديها أفراد القبيلة رقصات و حركات تترجم في شكلها و مضمونها معاني الكلمات المستعملة في الأغاني مثلما تحاكي الواقع الحياتي وفق تصورات اختلط فيها الأمل بالخوف والجنوح بالخيال وكانت تحتوي الأغاني البدائية (على كلمات فيها فن حقيقي و نغم وشاعرية تختلف جدا عن الكلمات المستعملة في حياته اليومية وممارساته الكلامية الاعتيادية ورغم أن تلك الكلمات المنفعية ليست راقية جدا في تكوينها اللغوي إلا أنها صالحة تماما للتعبير عن المحيط الذي يعيش فيه الرجل البدائي)[11]0ان هذه الكلمات غير الراقية والنغم المصحوب بالرقص وشتى صنوف المحاكاة الحياتية الدنيوية و الدينية بكيفيات مختلفة تعتبر بالنسبة للشعوب البدائية بمثابة دراما0

ولو تجاوزنا مرحلة المجتمعات البدائية وانتقلنا إلي مرحلة قيام الحضارات الأولى وازدهارها لطالعتنا الحضارة العراقية و المصرية القديمة بشواهد و إثباتات تؤكد عن وجود طقوس دينية و احتفالية كانت تقام في المعابد و الشوارع و الساحات العامة0،إن الدين كان ينطوي على الأيمان بأرواح أقوى لا يستطيع البشر التحكم فيها تحكما مباشرا فلا بد من استرضاءها و استمالتها كي لا تمنح الإنسان رغبات لا يمكن أن ترضى عنها الآلهة الموجودة في ذهنيات منغلقة على القناعة الكاملة بقوة تلك الآلهة (إن الدين عيان لشيء يقوم فيما وراء الأشياء المنظورة أو في داخل هذه الأشياء الملازمة لنا وكل ما يعتقد في هذا المنظور شيء حقيقي قابل للتأثير على فعلنا ،شيء لنا إمكانية تتعدى إمكانياتنا،شيء يخلع معنى على كل ما من شانه إن ينتهي ،شيء إذا نال الإنسان امتلاكه أو رضاه أصبح امتلاكه الخير الأقوى ولكنه في الوقت ذاته صعب المنال ،شيء يعتبر المثل الأعلى النهائي ولكنه في الوقت ذاته رجاء يسعى الإنسان إلى تحقيقه)[12]0 فلقد أنتجت هذه الحضارات نصوصا درامية وطقوسا دينية اعتمدت في مجملها على لغة الشعر المرسل الذي لم يكن يختلف عن باقي أشعار الأمم الأخرى (يخضع الشعر لفن خاص من النظم و التأليف فهو يتألف من أبيات قوام كل بيت من مصراعين (الصدر والعجز)وكان موزونا و لكنه غير مقفى ،فهو بذلك مثل الشعر العبراني و اليوناني و الروماني)[13]0

وحضارة وادي الرافدين نمت في بيئة مختلفة كل الاختلاف ،ولئن نجد فيها الإيقاع الكوني نفسه بالطبع – تعاقب الفصول سير الشمس والقمر والنجوم – فإننا نجد فيها أيضا عنصرا من القسر والعنف والقسوة فدجلة والفرات يفيضان على غير انتظام فيحطمان سدود الإنسان ويغرقان مزارعه وهناك رياح لا هبة تخنق المرء بغبارها وأمطار عاتية تحول الصلب من الأرض إلى بحر من الطين وتسلب الإنسان حرية الحركة و تعوق كل سفره فهنا في العراق لا تضبط الطبيعة نفسها،وهي بطيشها تتحكم بمشيئة الإنسان وتدفعه إلى الشعور بتفاهته إزاءها)[14]0وانعكس كل هذا على ذهنية الإنسان في حضارة وادي الرافدين ، فعندما يقف متأملا قوى الطبيعة المتمثلة بالزوابع الرعدية والفيضانات السنوية يرى مقدار ضعفه و يدرك إن قوى عملاقة تتلاعب به وتتحكم بمصيره ، فينتابه الخوف ويفعمه القلق والتوجس ويقوده عجزه للشعور بإمكانيات الوجود المأساوية ونجد في بعض النصوص التي وصلتنا وهي تتحدث عن الكوارث البيئية تلك المعاناة النفسية العميقة لدى الإنسان ، كما في الأبيات التالية :

والفيضان الواثب الذي لا يقوى أحد على مقاومته0
و الذي يهز السماء و ينزل الرجفة بالأرض 0
يلف الأم و طفلها في غطاء مريع0
و يحطم يانع الخضرة في حقول القصب 0
و يغرق الحصاد أبان نضجه 0
مياه صاعدة تؤلم العين0
طوفان يطغي على الضفاف 0
فيحصد أضخم الأشجار 0
عاصفة (عاتية)تمزق كل شيء0
بسرعتها المطيحة في فوضى عارمة0[15]

إن حضارة وادي الرافدين اقتصرت في مظاهرها و هيئاتها المسرحية على كل ما هو ديني يتعلق بقصص الآلهة و

اشتراطاتها على البشر0 وهذا مما دعا اغلب الكتاب و المؤرخين و المختصين في مجال الدراما إن يعتبروا الحضارة العراقية القديمة حضارة خالية من الأثر المسرحي المتكامل وان وجد هذا الأثر أو تلك الآثار فإنها لا تؤدي إلى وظائف درامية بالمعنى الغربي الأفريقي ، إن النشاط الدرامي في الحضارة العراقية القديمة كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بالعقيدة الدينية التي لم تحاول يوما الخروج أو التمرد عليها و استنطاق ما هو دنيوي بدلا من الديني مثلما فعل الإغريق 0و لكن هذا لا يمنع في نفس الوقت من أن نلقي نظرة شبه تأمليه لبعض مظاهرها الدرامية علنا نصل إلى شيء0اذ ليس من الممكن أن يكون العراقيون القدماء بما يمتلكونه من طقوس و إشارات دينية و نصوص دراسية قد جهلوا وتجاهلوا حقيقة هذا النوع من الفن . لقد سجلت لنا الطقوس الدينية مظاهر دراسية احتفالية كانت تمارس في العادة بالمناسبات والأعياد الكبرى ومن أهم هذه المظاهر :

- قصة الخليقة 0
- رأس ألسنه البابلية 0
- الزواج المقدس 0
- موت وقيام مردوخ 0
- هبوط عشتار إلى العالم السفلي 0

لقد كانت الغاية من وراء إقامة هذه الاحتفالات السنوية بالنسبة لإنسان العصور القديمة تكمن في تفسيره الخاص للظواهر الطبيعية و الحضارية ، وهذا التفسير كان مثلما ظل حتى الوقت الحاضر يختلف من حيث المنطق و المفهوم عن تفسيرات الإنسان المعاصر من حيث أن الإنسان المعاصر يعتبر نفسه حصيلة التاريخ بينما يعتبر إنسان العصور القديمة نفسه حصيلة أحداث أسطورية و دينية ،فالإنسان المعاصر مدين في واقعه الفكري و المادي إلى سلسلة متواصلة من المنجزات و الأحداث التي وقعت عبر تاريخه الطويل و أسهمت في تطوره العلمي والفني والأدبي 0اما إنسان العصور القديمة فقد كان حاضره يرتبط بسلسلة أحداث صنعتها قوى خارقة في البدء، أي أن الأبطال الذين صنعوا تاريخه كانوا آلهة وهو لذلك تاريخ مقدس ولهذا كان منطقيا أن يعيد الإنسان القديم ما حدث في البدء عن طريق إقامة الطقوس ، ذلك لان معرفة الإنسان القديم بالأساطير أي لتاريخه المقدس كان أمرا ضروريا ليس فقط لأنها تعطيه تفسيرا لأسرار الكون و عن كيفية وجوده بالذات في الكون و إنما لأنه يستطيع من خلال استذكار الأساطير و من خلال إعادة وقائعها أن يعيد الإنسان القديم ما صنعته الآلهة و الأبطال و الأجداد في البدء 0 ودورة الحياة البشرية تؤكد بان المجتمع يقيد الفرد ويكتنفه داخل إطار خفي من النظام الرتيب الذي يسير على وتيرة واحدة ،ويتألف هذه النظام من عدة طبقات 0 فالفرد ، باعتباره كيانا منفردا محاط بواجبات ومراسيم تتعلق بوجوده المادي0 وهناك إطار آخر اقل كثافة من السابق يقيده ويحميه بوصفه عضوا مشتركا في حياة اسرته0 وتؤلف مجموعة الأسر ناحية ، وتؤلف النواحي مدينة ، والمدن دولة ، وتؤلف الدول بدورها حضارة 0 إذن كان من المنطق أن يعيد ويكرر السومريون والبابليون الوقائع والأحداث التي كانت تحاكي وقائعها ذلك الزواج الإلهي كل عام فيقوم مثل الآلهة من البشر كالملك أو الكاهن الأعظم بتقمص شخصية الزوج الإله بينما تقوم الكاهنة العظمى بدور الزوجة الآلهة 0وبهذه الكيفية تأسست الطقوس الدرامية لاحتفالات راس السنة الجديدة،على تمثيل قصة التكوين "موت وقيامة مردوخ "حيث كانت تجري تلك الأحداث وفقا لما جاء في كتاب عشتار ومأساة تموز في بيت " اكيتو" وهو مكان خاص للاحتفالات الجماهيرية و يقع خارج أسوار المدينة ، ويجري تمثيل هذا الطقس المسرحي،إن صح التعبير بكيفيتين هما :

الكيفية الأولى: شعبية0

الكيفية الثانية : دينية خاصة0

تتجسد في الطقس الشعبي فوضى العالم بعد غياب الله الخلق،حيث يقوم الشعب بتمثيل حالة الحزن و الأسى الذي يرافق موت اله الخصب و تدور أحداث هذا الطقس جميعها في الشارع،في حين تجري أحداث الطقس الديني في المعبد بسرية مطلقة لا يتفرج عليها الجمهور العادي 0 ويتم خلالها تمثيل عملية تخليص وتحرير الإله مردوخ على يدي ابنه "نابو"0 إن الاحتفالات البابلية وطقوس الزواج و مأساة تموز و نزوله إلى العالم السفلي وانبعاثه من جديد وجميع هذه الإشارات إن دلت على شيء فتدل على إن الحضارة العراقية القديمة كانت تحتوي على أنشطة وفعاليات شبه مسرحية قوامها "المحاكاة " وتقليد للكثير من المظاهر والهيئات التمثيلية مثل : محاكاة الآلهة من قبل البشر و تمثيل الفوضى التي تدب في الأرض بعد غياب الآلهة و تصوير الحروب والمعارك بين الآلهة و مكان الاحتفالات خارج أسوار المدينة والطقس السري لتحرير مردوخ من قبل ابنه،حيث يصاحب ذلك صوتان الأول يطلق على الأحداث التي تنفذ بشكل إيماني و الآخر يلاقي الرد على شكل مونولوج طويل يأتي على لسان كاهن أو كاهنه 0 زد على ذلك إن هذه الاحتفالات و الطقوس كانت لا تخلو من إشاعة روح المرح والغناء والرقص على أنغام الآلات الموسيقية البابلية0 كان الكهنة يقومون في المناسبات الدينية بترتيل الأساطير

بادئ الأمر ألا إنهم اكتشفوا بمرور الزمن بان القيام(فقط) بترتيل الأسطورة لا يمكن أن يؤدي الغرض المطلوب منه وهو ضمان مسببات الخصب في الطبيعة استنادا إلى فكرة (التشبيه) التي تعتبر أن شبيه الشيء يؤثر كما يؤثر الشيء نفسه وادرك الكهنة بان تمثيل الأحداث بصورة درامية تحقق نتائج بالغة الأهمية منها إن إعادة وقائع أحداث الأسطورة وبخاصة أسطورة التكوين (تمثيليا) تعيد إلى ذاكرة المواطن التاريخ القديم للالهه ، وتؤدي إلى فهم أعمق لتلك الأحداث من خلال التأثير الذي تحدثه عملية (التمثيل)، وهذه العملية التصويرية تثير الإنسان الاعتيادي و تجذبه أكثر من عملية الترتيل ولزيادة إقناع الناس بان ما يحدث هو عملية إعادة وتمثيل لما حدث سابقا أوجد الكهنة فكرة قيام الملك نفسه بأداء دور الإله مردوخ في أسطورة التكوين ،ودموزي في الزواج المقدس باعتباره ممثل الإله على الأرض ولا يمكن من إقناع الناس بأهمية ما يحدث نرى إن المنظر المسرحي المعروض أمام المشاهدين كان بمصاحبة الموسيقى والغناء واستخدام الملابس التنكرية والأقنعة المختلفة التي تقرب هيئة الأشخاص من الأشكال والنماذج التي يقومون بمحاكاتها أو أداء أدوارها 0 الشيء الوحيد الذي يؤسف له إن جميع هذه الأنشطة و التسليات ظلت حبيسة نفسها بمراسيم و طقوس داخل جدران المعابد و الساحات المخصصة للاحتفال لا تؤدي سوى وظيفة دينية لم تحاول إن تخرج عن إطارها الديني إلى الدنيوي0

الاستنتاجات

1- إن الحضارات البشرية لا تفصل بين التكوين الطقسي الديني وبين الفعل الاجتماعي الإنساني في داخل البنية التحتية للسلوك اليومي والأخلاقي، من خلال الأساطير والنصوص التي تؤكد القيم الحياتية وتعتمد على تقويم الحياة الإنسانية لأحداث عملية التطهير القدسي0

2- أن الاحتفالات الطقسية وبما فيها من موسيقى وغناء و الفعاليات الدينية التي كانت سائدة في الحضارات العراقية المتعاقبة تتضمن بالإضافة إلى نواحيها الفكرية والأدبية العالية وكونها تستمد ديمومتها من المنابع الحياتية للمجتمعات العراقية القديمة كانت تحتوي على بذور وعناصر درامية ومظاهر درامية تمثيلية قديمة 0

3- أن الحضارة الإغريقية لم تكن هي الرائدة في تسخير الطقوس والشعائر الدينية في مجتمعاتها من خلال الأغاني الديثرامبوسية التي نشا منها المسرح الإغريقي في تطورها لتكوين عنصر الدراما، وإنما كانت هناك حضارات أقدم منها كانت قد استفادت استفادة قصوا من تطور تلك الشاعر لتكوين ما يعرف بالدراما0وان العناصر الأولية للمسرح وجدت أولا في بلاد وادي الرافدين و أكمل الإغريق ما بدأه العراقيون القدماء،بعد انتقال بعض المظاهر التمثيلية إليهم،كاحتفال الزواج المقدس الذي كان يقام في نهاية احتفالات راس السنة الجديدة0

4- يعتبر توقف الاحتفالات في العراق القديم و بخاصة في مدينة بابل السبب الرئيس في عدم تطور المسرح والأدب المسرحي العراقي

الهوامش

1- جان دوفينيو، سوسيولوجيا المسرح،ترجمة،دريني خشبة،(باريس،مطبعة الجامعة، 1965) ص2 0

2- رولان بارت، محاولات نقدية،ترجمة ، محمد كامل(باريس، دار نشر سوي، 1964) ص20

3- النص-العرض، اوبرسفيلد ، ترجمة : احمد الدفراوي (باريس، مطبعة السين،1998) ص36

4- ول ديورانت ، قصة الحضارة ، ترجمة ، زكي نجيب محمود،ج1، المجلد الأول (القاهرة:مطبعة الدجوي ، 1973) ص3

5- ارنست فيشر، ضرورةالفن ، ترجمة: ميشال كليمان (بيروت، دار الحقيقة ، 1975) ص35

6- وولتر تيري،الرقص في أمريكا ، ترجمة، أورخان ميسر(بيروت ، دار اليقظة العربية) 1977 ص17

7- ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي (القاهرة ، دار المعارف بمصر،1971) ص 143-144

8- تشلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام ، ترجمة:دريني خشبة (دمشق ، المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر1962) ص11

9- جيمس فريزر، الغصن الذهبي ، ترجمة: احمد كامل(القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر،1971) ص114

10-الطوان ارتو ، مسرح القسوة ، ترجمة : نادية ارسلان (القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر1974) ص38

11- س0م0بورا، التكوين والأداء في الأغنية البدائية ، ترجمة: عصام المحاويلي، مجلة التراث الشعبي ، العدد12(بغداد ، وزارة الثقافة والفنون، 1977) ص106

12-A.N. White. Head, Science and the Modern world (London: Cambridge Loudly C.E.F.G. 1969) p. 28

13- طه باقر، ملحمة جلجامش (بغداد ، منشورات وزارة الإعلام،1975) ص12

14- توركيد جاكوبسن وآخرون ، ما قبل الفلسفة،ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا (بغداد : دار مكتبة الحياة،1960) ص 145-146

15-المصدر السابق ، ص147

البنية التكوينية للنحت المصري المعاصر
- دراسة تحليلية -

م.م. محسن علي حسين
كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

الفصل الأول

مشكلة البحث

نالت الفنون التشكيلية حيزا واسع النطاق في المنجزات التي حققتها حضارة وادي النيل في مصر وقد كان لتلك الفنون الحضور المتميز لما لعبته من دور فاعل في خدمة الفكر المصري القديم وإيصاله إلى الأجيال اللاحقة بما يحمله من التعاليم والآراء والمعتقدات التي كانت سائدة في تلك الحقب الزمنية . ولفن النحت التميز فيما بين تلك الفنون ولا زالت شواهده شاخصة لهذا اليوم فقد شغلت المنحوتات البارزة والمجسمة جدران وقاعات المعابد والمقابر والقصور والتي كانت ذات التميز بين الفنون المصرية القديمة وكانت وثيقة الصلة بالفلسفة الفرعونية المرتبطة بالدين والخلود والعبادة والتعبير من خلاله عن مفاهيم العقيدة الفرعونية . ومن البديهي إن تتحول المعارف والمفاهيم والبديهيات تلك والتي يحصل عليها النحات نتيجة تراكمها الى أفكار وآراء وقناعات تشكل العقلية الواعية لدى النحات ومن ثم لا يبقَ عليه سوى قولبتها في بنية تظهرها الى حيز الوجود ، تلك البنية التي تتلاءم مع تلك الأفكار والمعتقدات والمفاهيم . واليوم استمر ذلك الاهتمام بفن النحت في مصر لما لذلك من المرجعيات الفنية والفكرية والتي تحفزه على اختراق الحقب الزمنية ضمن الميسرة التاريخية لهذه الحضارة ، وان هذا الدور لاستمرارية من النحت في مصر الى اليوم لابد وان يحقق له كينونته الخاصة والتي تفرز الشكل النحتي المصري عن نسقية الأشكال النحتية المعاصرة أو الوقوف إلى جانب تلك الأشكال النحتية والتأثر بها أو إحداث التمييز بين نظرائه .

وما زال (العمل الفني لا يمكن فصله عن الفكر)[1]، ولذلك الفكر هو الذي يقوم أنظمة العلائق فيما بين جزئيات البنية التكوينية في الشكل النحتي المعاصر أي ضمن دائرة النظام التكويني العام ، واصبح من الضروري عند دراسة المنجز النحتي المصري التعرف على البنية التكوينية ضمن دائرة هذا المنجز الفني .

أهمية البحث :

تنطلق أهمية هذا البحث من خلال ما يحمله من مادة عملية وفنية ضمن موضوع يمكن عن طريقه سد ثغرة واضحة في المكتبة الفنية والخاصة بفن النحت العربي المعاصر لذلك يعد البحث البذرة الأولى للمشروع المستقبلي في الكتابة عن هذا الفن المعاصر. وللدارسين للبنى التكوينية في النحت المعاصر وكذلك لأهميته بالنسبة لمتذوقي فن النحت وطلبة الفنون التشكيلية .

أهداف البحث :

بعد بروز مشكلة البحث كان من الضروري التوجه نحو إيجاد حلالها والذي انطوى تحت هذا الهدف الذي صيغ بالشكل التالي يهدف البحث الحالي الى التعرف على (البنية التكوينية للنحت المصري المعاصر) .

حدوث البحث :

تم تحديد الحدود الزمكانية لهذا البحث والتي تتحدد في شقها الأول في الأعمال النحتية المصرية المعاصرة ، اما الشق الثاني فيتحدد ضمن محيط القطر العربي المصري عن طريق الأعمال الفنية النحتية المجسمة التي أنجزها النحاتون المصريون المعاصرون ، سواء تلك التي في الساحات العامة أو التي في قاعات العرض .

تحديد المصطلحات :

البناء : - واصلة (بنى) والبناء نقيض الهدف أو الفناء .. وبنى الدار أي شيدها وأقامها وأوجدها . البناء هو الموجود أو المقيم أي الشخص الذي قام بتشييد ذلك البناء وطرحه الى حيز التكوين والوجود .

أما البناء فنيا : - هو عمليات تشييد (تكوين) العمل الفني بمراحله بداء من الفكرة والتخطيط ومن ثم العمليات الإجرائية على المواد الخام وتوحيد العناصر المكونة للعمل الفني ضمن نطاق البناء العام للشكل المتصف بالإبداع و(لا يمكن إن نسمى أي عمل بنائي - عملا فنياً - ما لم يكن ذلك العمل ذو صفات إبداعية أصيلة خلاقة)[2] ، ويأخذ العمل تلك الصفات من خلال الذهنية المتميزة للفنان المكون له وكيف يستطيع خرق الصعوبات التي تلاقيه أثناء بناءه الفني وكذلك كيفية تحقيق الأسس الصحيحة في هذا البناء وبما يتلاءم فيما بين المكونات الفكرية (المضمون) والمكونات المادية (الشكل) للعمل المنحوت . وفي عمليات البناء الفني تطرح التساؤلات المتعددة : كيف يتم تنفيذ الفكرة ؟ وكيف تحقق المخططات الصحيحة ؟ وكيف يتم ربط عناصر التكوين ؟ وكيف يتم تحقيق العلائق الصحيحة فيما بين تلك العناصر ؟ وفي أي مادة يمكن تحقيق ذلك ؟ وكيف تكون الحركة في العمل ؟ وكيف يمكن إيجاد المكان المناسب للعرض ؟ وكيف . . . ؟ وكيف . . . ؟؟؟ تلك التساؤلات التي لا يمكن إنهاء أمدها حتى يتم إنهاء العمليات البنائية بشكل عام ومن ثم طرح ذلك المنجز الفني بصورته النهائية للمتلقي .

البنية : (كلمة مشتقة من الأصل اللاتيني (Stuere) الذي يعني البناء أو الطريقة التي تقوم بها ، ثم أمتد مفهوم هذه الكلمة ليشمل وضع الأشياء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من مجال تشكيلي)[3].

وهي أي (البنية) (كل ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما ، والعناصر والعلاقات القائمة بينهما ، ووصفها والنظام الذي تتخذه . ويكشف هذا التحليل عن كل من العلاقات الجوهرية والثانوية)[4].

وما زالت البنية هي الحالة أو الوضع الذي تنتظم فيه عناصر أي شيء بوصفه - كلاً - يمكننا القول أن البنية هي النسيج الذي تنتظم فيه مكونات الأثر الفني في علاقات تشابكية منظمة ومنسجمة ومؤولة تركيبياً ودلالياً وتتبنى تلك العناصر في أطار مندمج فيما بين المجال الاجتماعي وأسلوب الفنان في كيفية استخدام التقنيات وتوظيفها في العمل ، وان هذا كله يشكل عملية نسخ في بنية الأثر الفني وما يؤشر الفوارق بين اثر وآخر وهو الذي يحدد شروط النجاح والفشل وبالتالي يحدد جمالية ذلك الأثر الفني تركيباً دلالياً .

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الأول
البنى التكوينية في النحت المعاصر

تتجه دراسة البنى التكوينية في النحت المعاصر الى الاعتماد والتركيز على المكونات الاساسية للمنجز النحتي منظم ارتباطا بعضها عم البعض الأخر من دون تجاهل المضامين تلك المنجزات وما تحتويه من القيم التعبيرية التي تميز تلك المكونات من نظريتها من التكوينات الأخرى سواء المعاصر لها أو السابقة وسواء تلك التي كانت أصلية أو الموروثة أو متأثرة بما حولها وإظهارها الى المجتمع بلغة أعضاء ذلك المجتمع لأن لغة تترجم في ذات الأوان وفقا للخزين المعرفي الفكري الذي يميز ذلك المتلقي عن سواه . إن تلك البنى التكوينية لها رد الفعل المباشر على شكلية المنجز النحتي المعاصر بعد إسقاط آثار وعوامل التنفيذ وتقنياته على خامة العمل الأصلية والتي تعد الوسيط المادي الذي يتخذ سبيلا لتعبير النحات عن انفعالاته الجمالية وما يترتب على ذلك من تكوينات مختلفة وإعطاء الخصوصية البنائية لكل منها وما يتولد من منظومة العلاقات الترابطية بين عناصر تلك التكوينات . أي إن البنية التكوينية تعتمد في بدايتها على خاصة العمل الأولية وما تحمله من مقومات تساعد في اجراء مختلف العمليات التكوينية التي تلائم خصوصيتها البنائية في حين إن لا يمنع النحات المعاصر من ترويض الخامات وإجراء العمليات الصعبة عليها ، هذا الأمر قد ساعد في نشوء بنى تكوينية متعددة ومختلفة في النحت المعاصر فسحت المجال امام النحات لبلوغ مراده في إنجاز الفني النحتي وبطرق بنائية متنوعة . لقد سعى النحات دوما نحو أزلية منجزة النحتي لذا تحتم علية لتحقيق هدفه هذا هو إيجاد المادة الأزلية من جهة أولى وتكوين أزلي ينسجم مع أزلية تلك المادة وبذلك تتحقق المعايير المادية الأزلية وديمومة المنجز النحتي المتفق مع روح المضمون المعبر عن المعرفة الخاصة والعامة للنحات المبدع لذلك نجد العديد من منجزات النحتية المعاصرة قد نالت ديمومة البقاء لما تحتويه من مضامين وبنى تكوينية ضمن التنظيم الشكلي العام على الخاصة المتلاحمة مع تلك الديمومة فعلى سبيل المثال النحات الفرنسي (رودان - Rodin) قد نال ديمومتها من خلال بناها التكوينية وخاماتها ومضامينها

التي عمد فيها الى العودة الى جمالية الشكل البشري كما عمل في (عصر البرونز) شكل رقم (1) ذلك الشكل الذي يتميز بديمومته التي تلازم ديمومة البشرية .

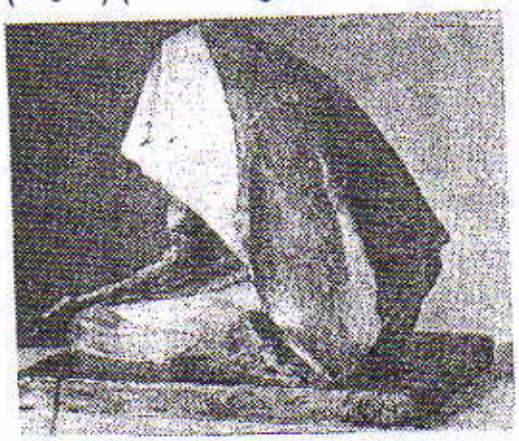
(1)

فالفكر لدى النحات هو الذي يقوم أنظمة العلائق فيما بين جزيئات البنية التكوينية في الشكل النحتي المعاصر أي ضمن دائرة النظام التكويني العام ويتفاعل مع ما يحمله كل عنصر من مقومات ذلك التكويني تبعا لنظام بناءها (أسلوب تنفيذها) وماله من أساسيات وخصوصيات ذلك النظام التكويني بدءا من خصوصيات ومميزات الخطوط والكتل والفراغات مرورا بالسطوع وملامسها والظل والضوء مضافا لذلك أنظمة وعلائق ربطها ضمن بنية تكوينية واحدة منسجمة بطبعها الجمالي الذي هو (الانسجام الحاصل بين الأجزاء المنسقة معا في أي موضوع بنسبة وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر.[5]

كل هذا وذلك دعى الى التعددية في البنى التكوينية في النحت المعاصر تلك التعددية التي ساعدت في فتح آفاق الإبداع لدى النحاتين المعاصرين وإخراجهم من القولبة في بنية واحدة . لذلك سنستعرض بعض تلك البنى التكوينية المعاصرة في النحت والوقوف عند أبرز مقوماتها وتباينها مع نظيراتها من البنى الأخرى .

1 – البنية التكوينية الكتلية.

ضمن نطاق الوعي القصدي من قبل النحات في إبراز منجزه النحتي ومن حيث اعتماده البنية التكوينية الكتلية فأنه يخضع لما تسميه بعض الضوابط التي يجب عليه تحقيقها بغية في وصوله الى مبتغاه النهائي وما يرجوه من اختياره لهذه البنية عن سواها وفي طليعة تلك الأمور التي يعتمدها ضمن هذا النوع من البني التكوينية هو التراص الكتلي ومن ثم الابتعاد عن تفرقة أجزاء التكوين الكتلي النحتي عن طريق الابتعاد عن المحور الوسطي للعمل وفتح إنشائية العمل في اتجاهات متعددة كذلك تفتيت الكتلة النحتية بالفضاءات الداخلية وما يدعى – الفجوات – وهذا النوع من البنى يمنح الشكل النحتي القوة والتماسك والثبات والموازنة المستقرة اكثر من غيره من أنواع البنى التكوينية الأخرى ، وذلك ناتج بتفاعل كل عناصر ومكونات العمل النحتي مع بعضها البعض وإحداث التداخلات فيما بينها كسقوط الظلال بعضها على البعض الآخر الناتجة عن التداخل فيما بين الكتل وما يماثله بالنسبة الى الخطوط والسطوح وبقية العناصر للتكوين العام .إن ذلك لا يفقد الشكل المنحوت الطابع الحركي بل حركية العمل هي التي تحدث مثل هذه الإجراءات على أنظمة البنية التكوينية ضمن هذا النوع من البنى ويتمثل هذا بوضوح في التكوينات التي يحدثها الجسم البشري على سبيل المثال في وضع الجلوس أو التراص فيما بين اكثر من شخص ضمن المحور الواحد ، ومن الجدير بالذكر إن هذا النوع يكثر ضمن التكوينات التي تعتمد المادة (الخامة) الكتلية – حجر – خشب – مرمر – إلا أن ذلك لا يعني عدم تحقيق هذا النوع من البنى التكوينية في مواد أخرى كالبرونز مثلاً بل يمكن أن يكون بهذه المواد أسهل في عمل القالب وفتحه حسب المواد وما الى ذلك من العمليات في حسب المواد المظهرة . وعند استعراض منجزات النحت المعاصر لتحقيق ما ذكرناه وبالخصوص في (الشحاذة المبرقعة) للنحات الألماني(إيرنست بارلاخ Barlach) (شكل 2)



و (المفكر) للنحات (رودان – Rodin) (شكل 3)

حيث تجسدت البنية التكوينية الكتلية بمفرداتها وعلائق ربط جزيئاتها وكذلك بالاستعانة بالخصائص الفنية لمادة البرونز وما تعطيه من حرية للنحات في استنزاف خصائصها ومدى مطاوعتها لأخذ الشكل المطلوب .

2 – البنية التكوينية الحركية.

تهيمن الحركة على فكرة تجسيد الحدث الحياتي ضمن دائرة الشكل النحتي أكثر من السكون وما تستهدفه الحركة من إحداث الأثر في التلقي من حيث تفاعل عناصر التكوين وما تصنعه في المجال الحركي وما تعطيه الحركة من منجزات البحث ضمن نطاق التحرر من السكون الكتلي الذي تتمحور حوله بعض البنى التكوينية في النحت لذا يتعين على النحات ضمن نطاق هذه البنية إحداث نوعا من التجارب مع كيان كتلته النحتية العام وجوانبها المتعددة وعوامل ربطها والمؤثرات على تكوينها – الداخلية والخارجية – الى تحقيق الإيقاع أو الطابع الحركي بشتى جوانبه واتجاهاته (تنازلي – تصاعدي – أمامي – خلفي – جانبي – داخلي – خارجي – ... الخ) بحيث تنخرط جميع مكونات العمل الى هذا الاتجاه لكي تتمكن البنية التكوينية العامة من إحداث أو إنجاز الهدف المرجو من استخدامها كوسيلة بنائية وهذا يحدث التفاعل بين المضمون الفكري للعمل النحتي مع البنية التكوينية العامة بعد تحقيق العلائق الترابطية بين المكونات العامة وفي المقابل منح المتلقي نوعا من الشد والتفاعل فيما بينه وبين العمل وبما يضيء الطريق في إحداث التأثير فيه وهذا ما ينمي أواصر الاتصال فيما بين الثلاثي (النحات – العمل – المتلقي) ولمزيد من التوضيح لهذا النوع من البنى التكوينية هو في التعرض لعمل النحات بوتشيوني (استمرارية في الفضاء) شكل رقم (4)

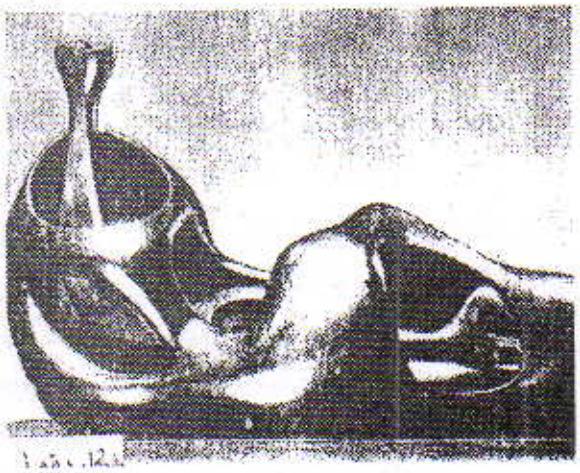
وما يحدث فيه من جراء الطابع الحركي العام للعمل والتي تفاعل من اجل تحقيقها انحناءات الخطوط ومن ثم انقادت لها السطوح فبدت مكورة ذات ظلال متدرجة من النور الى القيمة بحركة نقلية هادئة للظلال والنور بالإضافة إلى إن التقدم الحركي نحو الأمام ساق جميع تلك الاتجاهات الأخرى وجذب المتلقي الى المحور الحركي في العمل وما يرجوه النحات من وراء ذلك التحول الحركي .

3 – البنية التكوينية الفضائية.

أصبح الفضاء من المجالات المهمة والرئيسية التي تشغل فكر النحات عندما يبتغي تنفيذ أي عمل نحتي ، وذلك لان الحدث المكاني الذي يقوم به النحات في عمليات التنفيذ يتطلب منه التعامل وبشكل حذر مع المحددات الفضائية الخارجية وكذلك الداخلية والتي أصبحت ودون أدنى شك في تلاحم وترابط وثيق

مع مكونات وأجزاء الكتل النحتية في التكوين العام للشكل لأن النحت وكما تعرفه ناثان نوبلر (انـه تنظـيم منسـق للكتـل الموجودة في فضاء حقيقي)[6] ، وضـمن البنيـة التكوينيـة الفضائية تتحدد مجالات العلائق الترابطية فيما بين قطبي الأثر النحتي (الكتلة) و(الفضاء) وإيجاد السبل التبادلية فيما بين الكتل وفضاءاتها المتكونة بين طياتها أو التي يحددها من حيث المحيط الخارجي . وبهذا يصبح الفضاء ضمن نطـاق البنيـة الفضائية لـه الهيمنة المكانية ويمكن تحدد مجالات عمل الكتل من خلاله بحيث تحول الفضاء من السلب الى الايجابيات مـن حيث الهيمنة وخاصة في التكوينات المجسمة (والتـي هـي محور حديثنا في عموم البحث) ومن خلاله يمكن إعادة تجسيد الواقع التكويني لبنية الشكل المنحوت وأصبحت لـه التعبيرات والتأولات الايجابية ضمن المفهوم العام لذلك الشكل . إن البنية التكوينية الفضائية تجعل التعامل مع الفضاء السـمة مميـزة تؤسس انعكاسات الترابط فيما بينه وبين عناصر التكوين الأخر ضمن خصوصية البنية العامة للتكوين والتي تعكس أثره عليها من خلال الصلة الترابطية مع بعضها البعض وتـأثير بعضـها بالبعض الأخر وتتيح للنحات قوة وحدة التعبيـر العـام مـع الاستجابة لكل الانعكاسات التي يكشفها الوجود الفضائي فـي هذا النوع .

وضمن السياق العام لهذه البنية التكوينية (الفضائية) وتصفح جوانبها التكوينية يصبح لزاما علينا ذكر النحـات الإنكليـزي (هنري مور Moore) وأشكاله النحتيـة المنسـجمة مـع المضمار التكويني الذي يتطلب الهيمنة الفضـائية ودلالاتهـا وتعابيرها الواقعية والرمزية وما تمثله من مفاهيم كمـا فـي عمله (الفن المضطجع) شكل (5)



وكذلك الحال بالنسبة الى عمله (أشكال داخليـة وخارجيـة) شكل رقم (6)

والتي يعمل بها الفضاء دورا كبيرا في التكوين العام للشـكل المنحوت وتداخلاته ومهيمناته على جزيئات العمل وارتباطـه مع الفضاء الخارجي المحيط بالكتلة النحتيـة . ولـم يقتصـر النحات في أعماله تلك على التعبير الشكلي أو التكوين الشكلي للفضاءات في العمل بل كان كل منها لـه تعبيراته ومضامينه المفاهيمية والتي تزيد من المضمون العام للشكل وفكرة العمل أي إن التعبير عن المضمون في الشكل المنحوت لم يقتصر في البنى التكوينية المعاصرة على الكتـل بـل اصـبح للفضـاء مردوداته على ذلك المضمون وهو ما تقدم ذكره بتحول الفضاء من السلب الى الإيجاب في العمل المنحوت .

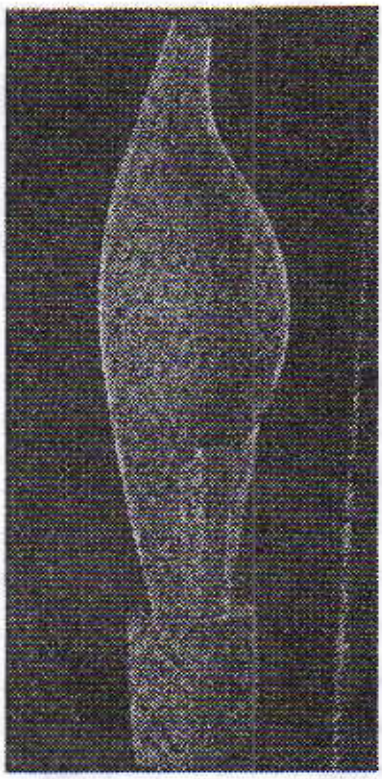
4 – البنية التكوينية الاختزالية.

أولى عدد من النحاتين المعاصرين جل اهتمامهم بعملية تشذيب الأشكال واختزال أجزاء من مكوناتها والتركيز الآخر كـدلالات تعبيرية أو رمزية توحي الى ذهن المتلقي بفكرة الشكل التـام مع اعتمـاد الأشـكال والسـطوح التـي تحمـل المتحـولات والتجديدات التي وظفت لهذا الغرض .

تلك هي السمة الرئيسية المنبعثة من البنية التكوينية الاختزالية وتصوير تركيبا جديدا للنظام التكويني الاختزالي بقصدية التجريدات والخروج من التكوين الواقعي للأشكال . ففي هذا النوع من البنى التكوينية تتشكل انساق الشكل ضمن هيمنة التبسيط المقولب في الأشكال المختزلة والتي تصل في بعض الأحيان الى درجة الرمز ، خارج نطاق النظم العلائقية التي تربط العناصر التكوينية لتلك البنية والبنية الاختزالية وبفعل تلك النظم والعلائق تخرج الى حيز التحول المرتبط بالسكون تارة وبالحركة تارة اخرى وقولبتها في شكل كتلي متصف بالثبات .

ويشكل عمل النحات (براتكوزي Brancusi) (طير) شكل (7)

.



مثالا واضحا للاختزالية في شكل الطائر والتركيز على ما هو موحي لشكل الطير بالاعتماد على الخطوط والسطوح البسيطة حتى في ملمسها الموحد والنحات هنا لم يعمل على سلب ذلك الطير صفاته الدلالية بل عمل على توحيد تلك الصفات حتى يصل هذا التوحيد الى التوحيد الكلي للكتلة المختزلة . أي إن البنية التكوينية الاختزالية في هذا العمل النحتي اعتمدت من قبل النحات في تمزيق أو تحطيم للعلائق والنظم والسياقات لشكل الطير ومن ثم إعادة بنائها ضمن دائرة أو إمكانية وعي النحات في هذا النطاق أو النسق البنائي ضمن حدود البنية التكوينية الاختزالية . إن تحديد النحات المعاصر لأي نوع من هذه البنى التكوينية النحتية والعمل على ضوئها في إنتاج منجزه النحتي الى حيز الوجود ، ذلك لا يعني انحصاره وتحديده ضمن دائرة هذه البنية من دون اعتماد دوائر البنى التكوينية الأخرى بل بمقدوره اعتماد اكثر من بنية تكوينية في العمل الواحد بحيث يتلاءم بعضها مع بعض وفقا لما يخدم البنية التكوينية العامة للشكل المنحوت . لذا يكون مجال قيام العلائق المتبادلة بين البنى التكوينية النحتية مجال . وارد نظرا لكونها تعمل جميعها لما ينظر عناصر تكوينها وفقا للعلائق المنظمة والمنسجمة تكوينيا والتي تظهر ذلك المنجز النحتي الى المتلقي بما يحمله من القيم الجمالية لان (الفن إذا خلا من فكرة الجمال ... فانه لا يعدو إن يكون جثة هامدة انفصلت عنها روحها)[7].

المبحث الثاني

الحركة التشكيلية المعاصرة في مصر .

عرفت مصر الفنون التشكيلية منذ سابق الأزمنة وكان للفنان المصري الدور الطليعي بين أقرانه من فناني هذه الأرض ... رسما كان أو نقاشا أو خطاطا أو نحاتا أو غير ذلك ووجود الآثار الفنية الفرعونية الى يومنا هذا وما تحمله من القيم الفنية والجمالية من حيث بنائها التكويني وما تحمله من الفكر الفرعوني الذي كان دائما يبحث في سر الخلود الأبدي لدليل واضح على ذلك التميز للفنون التشكيلية المصرية والتي لم يخل منها معبد أو هرم بما فيها من جدران وصلات داخلية مزينة بالرسوم الجدارية والمنحوتات البارزة المجسمة وما الى غير ذلك الفنون التشكيلية بشتى فروعها سواء تلك التي لا تزال في حوزة مصر أو تلك التي نقلت الى المتاحف العالمية .

أما في عصرنا الحاضر فلا زالت الفنون التشكيلية المصرية على نفس الوتيرة من الحيوية والنشاط الفني منذ تأسيس مدرسة الفنون الجميلة (School Of Fine Art) في القاهرة عام (1809) وهي البداية الحقيقة للفنون التشكيلية المعاصرة في مصر وجاء ذلك عن طريق مجموعة من الفنانين الأجانب المتواجدين في مصر آنذاك ومن أبرزهم النحات

(غيوم بلان – G. Blanc) بعد أن تم إقناع الحكومة المتمثلة بـ (الأمير يوسف كمال) بإنشاء تلك المدرسة*. بالإضافة إلى الفنانين الأجانب كان هناك دور للمصريين في إنشاء تلك المدرسة الفنية ومن بينهم الدور الفاعل لـ (قاسم أمين) حيث يشير في كلماته الى (أهمية الفن وتقدير الجمال مبهوراً بما رآه في سياحته في متحف اللوفر ، وكان لطفي السيد ينشر مقالات عن الفنون الجميلة ، في حين ينشر فرح أنطوان في مجلة الجامعة فصولاً عن فلسفة الفنون عن ركسن)[8].

وانتمى إلى هذه المدرسة عدد من الطلاب أمثال : راغب عياد ومحمود مختار ، يوسف كمال ، محمد حسن ، محمود سعيد ، وغيرهم ممن يعدون الرعيل الأول للحركة التشكيلية المعاصرة في مصر ، والذين تلقوا المبادئ والنظريات على أيادي الأساتذة الأجانب أمثال الإيطالي (باولو فورسيلا) مدرساً لمادة التصوير والفرنسي (لابلان – Blanc) لمادة النحت والفرنسي (كولون – Colon) لمادة الزخرفة والأسباني (جان سانتيس – G. Santis) مساعداً للتصوير ** .

ظهرت بوادر وآثار النهضة الفنية الشاملة في عموم الفنون التشكيلية المصرية المعاصرة بعد تخرج تلك النخبة الكبيرة تلك من طلاب الفن آنذاك ، مضافا لذلك ظهور الاتجاهات المختلفة بين أولئك الطلبة والتي تعاصر مثيلاتها الغربية كالواقعية والانطباعية والتعبيرية والوحشية .

الجماعات الفنية والحركة التشكيلية المعاصرة مصر

وبعد إخماد نار الحرب لعالمية وضعت اللبنات الأولى للجماعات الفنية كجماعة الفن والحرية التي ضمت بين أعضائها وفي مقدمتهم رمسيس يونان ويونان كامل التلمساني وفؤاد كامل وكمال الملاخ الذين كانت تطلعاتهم واتجاهاتهم نحو السريالية حيث (كان الهدف الحقيقي لهذه الجماعة هو البحث عن الذات .. فقام الفنانون بالبحث عن أسلوبهم الخاص بتجربة خاصة مستقلة)[9]. والى جانب ذلك برزت العديد من الجماعات الفنية منها جماعة الفنانين الشرقيين الجدد وجماعة الفن المعاصر وجماعة الخيال . وسعت تلك الجماعات لنشوء المتاحف وقاعات العرض والتي كان لها الدور البارز والواضح في كمال دائرة الاتصال فيما بين الثلاثي (الفنان . الأثر الفني والمتلقي) وما لهذه القاعات من الأنشطة الفنية وإقامة الندوات والمسابقات الفنية وتتويج الجهود الفنية المبذولة من لدن الفنانين المشاركين عن طريق الجوائز المادية أو المعنوية المقدمة في تلك المناسبات والمدعومة من قبل المهتمين بهذه الأنشطة سواء المؤسسات أو الدوائر الحكومية أو غير الحكومية أو حتى الأفراد المهتمين في هذا الميدان . ولم يقتصر تفعيل دور الفنون التشكيلية المعاصرة في المجتمع المصري على الفنانين فقط بل كان لعدد من الصحفيين نشاطهم في هذا المجال عن طريق الدعوات من اجل تكوين التكتلات الفنية وإبرازها إلى حيز الوجود الاجتماعي وتجديد الحياة في إحياء الجذور الفنية التشكيلية بين ثنايا المجتمع المصري والتذكير بحضارة وادي النيل ومبررات اهتمامها هذه الفنون وطرق مسببات أو مكونات بقاء الآثار الفنية الفرعونية شاخصة الى اليوم . وتعد دعوة توفيق حبيب من ابرز تلك الدعوات والتي نادت بالتكتل الفني فيما بين الفنانين ولاقت هذه الدعوة تلبية واضحة من لدن عدد من الفنانين المصريين المعاصرين أمثال (محمود مختار ، وراغب عياد ، ومحمد محسن و محمود سعيد) ***.

البعثات الفنية الى خارج مصر

البعثات الفنية إلى خارج البلاد العربية ذات مردود ايجابي بالنسبة لدارسي الفن من العرب نظراً لما يتلقاه الدارس في أثناء الدراسة أو من خلال اطلاعه على ما تحتويه تلك البلدان من المعالم الفنية كالمتاحف وقاعات المعارض والندوات والمسابقات التي تقام هناك ذلك يعطي ردا فاعلا في تنمية الذوق الفني لدى الدارسين عن طريق الملاحظة والمناقشة والبحث والتحليل والمنافسة والتركيز على الجانب الايجابي والعودة به الى البلاد لاكتساب الفن العربي الجانب التطوري والمواكب للتطور الفني في البلاد الغربية فكانت البعثات الفنية ترسل من العديد من البلدان العربية والتركيز فيها على الطلبة المتميزين في الدراسة الأولية وكانت مصر في طليعة البلدان العربية في إرسال بعثاتها في شتى مجالات الفنون التشكيلية بما في ذلك النحت والرسوم والخزف .

أولى تلك البعثات التشكيلية كانت بعثة (محمود مختار) عام 1911 لدراسة فن النحت في فرنسا بعد تخرجه من مدرسة الفنون الجميلة في مصر ، ويعد الفنان المصري الأول الذي خرج من بلاده لدراسة الفن والذي أكد عليه فيما بعد محمد

حسين هيكل : (لقد كان الطليعة الموفقة لإحياء الفن المصري في أروع صوره ، والطليعة كذلك في أكبار الفن واحترام أربابه إلى المكان اللائق في هذه البلاد والتي كانت مهد الفن مهبط وحيه منذ آلاف السنين)[10] . وتلت تلك البعثة العديد من البعثات الفنية الفردية أو الجماعية كبعثة الفنان (علي الاهواني) عام 1912 الى ايطاليا ، ثم بعث الفنان (يوسف كامل) والفنان (راغب عياد) الى ايطاليا أيضا وتعددت أوجه نفقة تلك البعثات فقسم منها كان على نفقة الحكومة المصرية آنذاك والقسم الآخر على نفقة الفنانين أنفسهم . لم تقتصر تلك البعثات على الدارسين من الرجال بل كان للعنصر النسائي حصيلة من البعثات وكانت أولى تلك الفنانات المصريات الفنانة (زينب عبده) التي أوفدت لدراسة الفنون التشكيلية في إنكلترا عام 1924 ومن ثم تلتها بعثات فنية نسائية عديدة شملت العديد من الفنانات أمثال (عفيفة توفيق ، عائشة عاكف ، واسكندر غبريال ....) اللواتي كان لهن حضور متميز في الحركة التشكيلية المعاصرة في مصر سواء في الجانب الوظيفي عن طريق تدريس الفن أو الجانب العملي أو حتى في الجانب الكتابي عن طريق النقد التشكيلي . ومن محصلة تلك البعثات الفنية بعد العودة الى الوطن هي خروج الفنانين بأساليب مميزة جماعية أو فردية ينوحون بها نحو تطور الفن التشكيلي المعاصر في مصر من خلال الاطلاع على المدارس الفنية المعاصرة والمزاوجة فيما مع التركيز على عدم ترك الأصول الفنية في بلاد وادي النيل وأحيائها من جديد بصورة مواكبة للتقدم الفني المعاصر . وتمثل ذلك بالدور الذي لعبه (فناني جيل الرواد في تمصير الأساليب الأوربية التي تربو عليها وفي ربطها بالمشروع النهضوي للامة)[11]. لقد شغل التطلع الى الفن بشكل عام والفنون التشكيلية بشكل خاص فكر عدد كبير من طلبة الاختصاصات الأخرى فقد التحقت مجموعة من الطلبة الى مدرسة الفنون الجميلة بعد تركهم الدراسة في الأزهر ومن بينهم من اصبح له تميز واضح في مجال الفن أمثال الفنانين (محمد أنيس وعلي كامل الديب) في حين مازج عدد من الطلبة فيما بين دراسة الفن ودراستهم في الأزهر وخير مثال على ذلك (الفنان الشيخ عبد المجيد وافي) الذي كان من الطلبة المتفوقين في الدراسة في الأزهر وفي نفس الوقت في دراسته الفنية**** . ذلك التوجه والاهتمام في دراسة الفن من قبل طلبة الاختصاصات الأخرى وبتعزيز التحاق لعدد من طلبة الأزهر وتوجيه رجال الدين نحو هذا المجال كان له رد الفعل في إهمال فكرة التحريم عند أولئك المنتمين في هذا المجال (الفن) مما ساعد على انتشار واتساع رقعة الفن التشكيلي المعاصر في المجتمع المصري . وفي عام (1956) تم إنشاء (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب) ومن ثم أضيفت إليه كلمتي (العلوم الاجتماعية) والذي ساهم في الاهتمام ورعاية تلك المجالات بما فيها مجال الفن التشكيلي بشتى مجالات الاهتمام والرعاية (المؤلفات ، الندوات ، المعارض ، الأسابيع الثقافية خارج مصر) بالإضافة إلى التدريس والاهتمام بالمتفوقين عن طريق منح الجوائز وكل ما يحتاجون إليه من مقومات التطور الفني بشقيه العملي والعملي إن التطور الواضح في مجالات الفن المختلفة في مصر والفن التشكيلي لم يكن بصورة عفوية من قبل الفنانين المصريين بل كانت لدى كل فنان رؤيته في الفن بصورة فردية أو جماعية والتي وفقها يصوغ منتجه الفني ويظهره الى حيز الوجود فذاك النحات محمود مختار خير شاهد ودليل ملموس على هذا المعطي من خلال نظرته المميزة للفن فهو يشبه بأنه عالم سحري يبهر كل من يقدم لارتياده ويتسع في افقه ممتدا الى ما لانهاية كلما تابع طريقه إليه وهو في هذا يفتح بابا معاكسا للرأي القائل بان الفن هو ضرب أو نوع من التسلية ، بل يؤكد مختار على إن الفن ضرورة من ضرورات نماء الفكر الإنساني المعرفي والحياتي . هاهنا تبرز لنا حالة الواقع التشكيلي المعاصر في مصر بين الفنانين بعد معرفتهم لهدف منجزهم الفني وما هي الغاية التي ينشدونها ولأي شيء يجب عليهم التحرك في هذا المسار من الفن وتصحيح علاقة الاتصال مع المتلقي المحلي أو العربي أو العالمي ، وتلك هي العلاقة التي تربط التجمعات الفنية في ظل أنظمة وبنى تكوينية منسجمة ومتكاملة مما يجعل تلك البنى التكوينية هي القطب الرئيسي الذي عن طريقه يمكن بروز الإبداع الفني لدى كل فنان ولمنع التفرق والتشتيت والاختلاف الفكري وتحقيق النجاح الفني وبعد ذلك تنشيطا لدور الفنان التشكيلي كونه مصدرا للإبداع الذي يثير وينمي طاقات المجتمع ، لان الإنسان الفنان هو المسير والرئيس في عالم الفن وما يؤكده خلال ترجمته للواقع الطبيعي وما يمر به خلال مسيرته الحياتية وما يعترضها .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

وصف تحليل الأعمال عينة البحث

أ – مجتمع البحث : ويشمل الأعمال النحتية المجسمة حصرا للنحاتين المصريين المعاصرين والموجودة في القطر المصري

ب – عينة البحث : تم اختيار عينة البحث والبالغة (8) أعمال مجسمة من بين منحوتات المجتمع الأصلي اختيار قصديا وبما يسهل الطريق في تحقيق هدف البحث وتم في ذلك الاختيار مراعاة ما يلي : –

1ـ إن تلك الأعمال أكثر تمثيلاً لمجتمع البحث الأصلي .

2ـ احتواء تلك الأعمال على التنوع من حيث : (المضمون ، المواد ، الأساليب ، التكوينات العامة ....) .

3ـ تعود هذه الأعمال لستة نحاتين مصريين لهم أثرهم الواضح في الحركة التشكيلية المعاصرة في مصر من حيث (غزارة الإنتاج ، تأثيرهم بعدد من النحاتين من الأجيال اللاحقة لهم) .

4ـ تم اختيار عملا نحتيا واحدا لكل نحات باستثناء النحات محمود مختار (2) عملين والنحات جمال السجيني (2) عملين كذلك .

جـ – طريقة البحث :

اختير المنهج الوصفي التحليلي لمنهج لهذا البحث والمعتمد فيه على وصف العينات وصفاً ظاهرياً ومن ثم القيام بالتحليل حتى الوصول الى بلوغ هدف البحث .

قام الباحث بالاستعانة بالمصورات المعروضة في الكتب والمجلات ذات الاختصاص واعتمادها في المشاهدة والملاحظة الشخصية من قبله والتي صَعُبَ عليه مشاهدتها عيانياً لصعوبة السفر في الوقت الراهن .

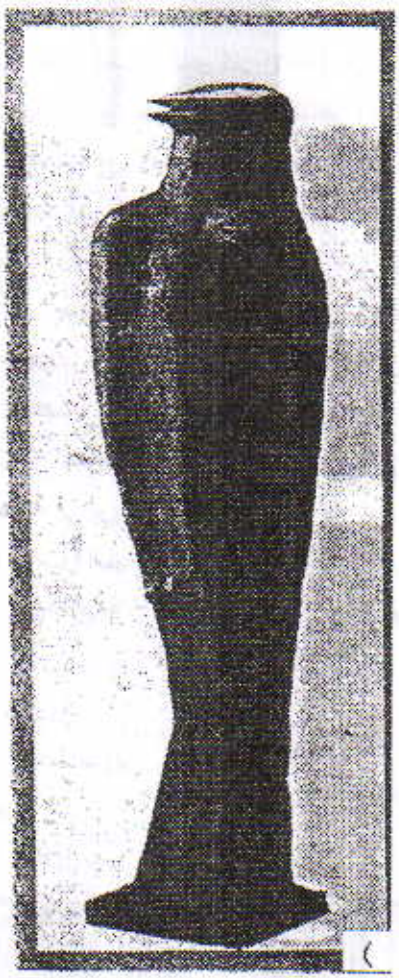
وصف وتحليل الأعمال عينة البحث :

اسم العمل : طير الماء*****. شكل رقم (8)

النحات : آدم حنين .

المادة : برونز .

القياس :



عمل نحتي مجسم من مادة البرونز يمثل طائر مائي بوضع سكوني عام منتصب مضموم لأعضائه المختلفة بعضها الى البعض الآخر . في العمل تركيز واضح من قبل النحات على التبسيط في شكلانية الطير عن طريق اختياره لهذا الوضع الذي ساعد في اختزالية بعض التفاصيل والتركيز على المظهر العام للطير ، مع الاعتماد على الخط اكثر من غيره في تحديد الاطار العام للشكل من دون الدخول في التفاصيل الفنية في التكوين الجسماني للطير والاقتصار على الرأس الذي ظهر بنوع من التكعيب من الجهة الأمامية فيما كانت جوانبه مثلثة الشكل . إن انضمام الجناحين بهذا الوضع سهلا عملية التنصيف أو التماثل بين جزئي العمل (اليمين واليسار) في منتصف محوري يبدأ من أعلى الرأس وحتى القاعدة . التبسيط الشكلي والاختزال في التفاصيل انتقل نحو البساطة في النقلة الظلية سواء تلك التي تعتمد الانتقال كما في جوانب الجناحين والعنق أو القطعية في الأسفل . إن غلق الجوانب والتركيز على المنظر الأمامي عمل على توحيد نظراً المشاهد الى واجهة العمل ولم يأت ذلك من دون مرجعية النحات للجذور التاريخية

في النحت المصري القديم والذي كثر الاعتماد فيه على هذه الميزة في التركيز على الجهة المواجهة للناظر وسقوط الجهة الخلفية لما لذلك من دور في عملية الرهبة التي تصيب المشاهد اكثر مما لو حدث العكس . ويمكن ملاحظة عدم استنزاف النحات آدم حنين للخصائص الفنية التي تتحلى بها مادة البرونز في صياغة البنية العامة لعمله هذا بل تعامل معها معاملة وكأنه يتعامل مع الحجر من خلال التكوين الكتلي الواضح على الصورة النهائية لهذا العمل . وضمن التكوين العام لهذا الطير المنحوت نجد إن النحات قد استعان بالبنية التكوينية الكتلية في بروز عمله الى الوجود مع اعتماده البنية الاختزالية لاستكمال البنية العامة للشكل والتي ركز فيها على اختزال التفاصيل الدقيقة والاقتصار على التكوين العام فقط .

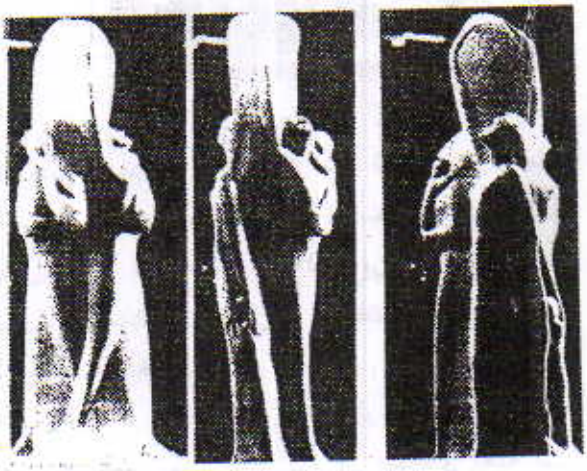
اسم العمل : اعتراض على القنابل الذرية••••••

شكل رقم (9)

النحات : أنور عبد المولى .

المادة : حجر .

القياس : ع / 100 سم .



ثلاث نساء ملتحمات من أظهرهن اثنان منهن يحملن طفلين بذراعين بينما الثالثة لاذ بردائها من الخلف طفلها . وجميع النساء رافعات لأيديهن الأخريات نحو الأعلى حول كتلة ارتفعت من وسطهن ، ويبدو على النساء الثلاثة وحدة وهدف لهذا التلاحم بعد إن ارتفعت رؤوسهن الى الأعلى مما زاد في قوة التعبير عن مضمون العمل في الاعتراض . ويظهر على العمل تداخل واضح فيما بين جزيئات العمل مما أعطى تداخل واضح في العناصر التكوينية لبنية العمل سواء في الأطراف العليا او السفلى فتداخلت الخطوط مع بعضها البعض وكذلك كتل العمل والسطوح التي بانت متصفة بالتكور التي عملت على صنع الظلال المتباينة من النور الى العتمة وبالعكس . مع استمال العمل على الملمس الموحد باستثناء الكتلة التي تخرج من أعلى وسط النساء أو الأطفال بحيث لم يبال النحات بالتباين الملمسي سواء لملمس الشعر أو القماش أو أجزاء الجسم .

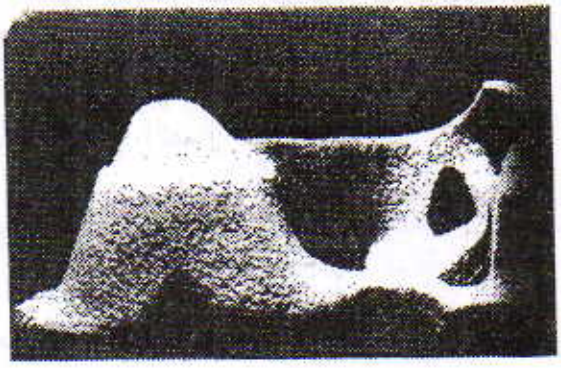
ويمكننا إن نلاحظ تركيز النحات على المظهر الخارجي للعمل من دون الخوض في التفاصيل الدقيقة ، لذا لم نجده مراعيا لطيات الملابس وإنما كان جل اهتمامه بحركة الأطراف سواء العليا أو السفلى وما تؤثر من خلال حركتها بكتلة العمل عن طريق التباينات الظلية ذلك ساعد ظهور تلك الانسيابية بين أجزاء كتلة العمل . وتم اعتماد الموازنة فيما بين الأجزاء من خلال ارتفاع النساء الثلاثة وكذلك الحال بالنسبة الى ارتفاعات الأيدي إلى الأعلى وبالرغم من دورانية العمل في (360°) وفتح إنشائية في كل الاتجاهات آلا إننا نستطيع إن نقول بان العمل فتح إنشائية باتجاه الأعلى عن طريق تلك الحركة التي بانت في ارتفاع الرؤوس والأيدي حول الكتلة الوسطية . لقد ساعدت تداخلات أجزاء العمل مع بعضها والتلاحم فيما بين أجزاء العمل في تحديد بنية العمل (البنية التكوينية الكتلية) التي ساهمت في قوة وثبات وموازنة الكتلة الحجرية التي صنع هذا الأثر النحتي . واستطاع النحات باستخدام عناصر التكوين بهذه الصورة في إعطاء القوة التعبيرية عن مضمون العمل مع بعض الرموز البشرية التي استخدمها سواء في النساء أو الأطفال والتي لها دلالاتها في المجتمع المدني واعتراضها على القنابل الذرية وكذلك لحماية الأطفال أي حماية المستقبل لتلك المجتمعات وأجيالها اللاحقة من آثار تلك القنابل عليها .

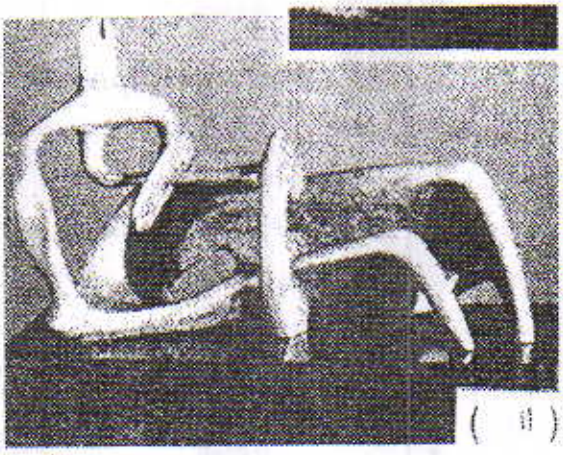
اسم العمل : تجريد••••••• . شكل رقم (10)

النحات : جمال السجيني .

المادة : حجر .

القياس :





(11)

عمل تجريدي مجسم من الحجر يمثل شخصا مستلقياً على الأرض من دون قاعدة . تلك الوضعية التي تجعل العمل بوضع أفقي وبتماس اكثر أجزاء الجسم مع الأرض مما يعطي العمل الاتزان والثبات لوسع الارضية . في هذا العمل استخدام واضح من قبل النحات للكتلة والتجويف – الفضاء – مما أدى لظهور التباينات الواضحة في تضاريسه أجزاء العمل فيما بين الارتفاع الواضح والانخفاض – في العمق – الى درجة الصفر والذي ساعد في ظهور التباينات في القيمة الضوئية للعمل وتوزيعها الى الظلال القوية ومن ثم التدرج الى النور . وببلوغ العمل تلك الصفات والتباينات من جهة ومن جهة أخرى نجد التباينات الخطية في عموم العمل بين المنحني والمستقيم آلا إن الهيمنة الواضحة تتجسد في الخط المنحني اكثر من غيره والذي عمل على تحقيق بعض السطوح المكورة ، كما ويمكن تحديد الوحدة الملمسية الخشنة التي لا تزال الآثار القوية لأدوات الحفر . انطلق النحات في هذا العمل نحو اعتماد الاختزال لأجزاء ذلك الشخص المستلقي والتركيز على حركة الطرف السفلي في يسار العمل وبعض التجاويف التي صنعت لتقلل من كتلة الحجر الثقيلة والتي أعطاها النحات المتوازن مع الكتل الأخرى أي تحقيق الموازنة بين الكتلة والفضاء وكذلك الموازنة فيما بين البنى التكوينية في التكوين العام للعمل باعتماد البنية التكوينية الفضائية المدمجة مع البنية الكتلية وإحداث التوافق فيما بين هذين النوعين من البنى والذي أعطى النحات الحرية الواسعة في إنتاج عمله وإبراز صياغته التجريد – الاختزالية – الواضحة المعتمدة كذلك على البنية التكوينية الاختزالية في العمل ثمة تأثير يمكن تشخيصه من خلال المقارنة مع بعض أعمال النحات هنري مور وأشكاله المضطجعة على الأرض وكذلك في استخدام التجاويف والكتل في العمل المنحوت . كما في الشكل رقم (11) .

اسم العمل : هذه أرضنا ******** . شكل رقم (12)

النحات : جمال السجيني .

المادة : برونز .

القياس : ع / 53.5 سم .

امرأة جالسة بوضعية ساكنة الحركة مضمومة الأطراف السفلى إلى الصدر ، وذوات منكبين عريضين ورأس صغير نسبيا مرتدية الزي البلدي المصري ، ويبدو عليها الطابع الريفي ذي الملامح القوية سواء تلك التي بانت في الوجه أو قوة العضلات الجسمانية .

تلك هي الملامح الظاهرية للعمل النحتي المجسم (هذه أرضنا) والذي عمل به النحات على تحقيق التراص الكتلي القوي مع استقرار وثبات باستخدام تلك الجلسة والتي ظهرت بها المرأة وبدورها قادت الى ظهور التنوع الخطي فيما بين المنحني والمستقيم على غلق جوانب العمل بصورة قطعية واضحة للمشاهد ، والتي عملت على المحور العرضي للأكتاف وقاعدة العمل على خلف شكل مستطيل عمودي ذلك الشكل المحتوي لجميع مكونات العمل الجزئية وظهر بأجزائه المتعددة كلاً واحداً متماسكاً متراصاً قاد العمل نحو التوجه الى فتح انشائيته من الجهة الأمامية المواجهة للناظر مما زاد من القوة

التعبيرية بتلك الوضعية التي كانت واضحة المعاني في الأعمال المجسمة المصرية القديمة . إن التنوع الخطي فيما بين المستقيم والمنحي صنع سطوحاً متباينة أدت الى ظهور التباينات الظلية سواء القطعية منها أو التدريجية والتي عملت على إخراج العمل من ركوده الواضح في أغلب أجزاءه وجوانبه . لقد أدت البنية التكوينية الكتلية الى بروز العمل بهذه الكيفية مما أعطى بدورها التكوين العام مواصفات القوة والثبات والاستقرار عن طريق الخصائص الفنية لعناصر التكوين النحتي في عموم العمل والتي وظفت لخدمة مضمونه العمل (الأرض المصرية) تلك الأرض المعطاء ، استخدام رمز المرأة بحد ذاته عنواناً للخصب والنماء الذي عرفت به أرض وادي النيل في حين تقارب الأطراف العليا والسفلى مع الانضمام الواضح لأجزاء العمل علامة دلالية لتقارب الجنوب والشمال المصري وكافة أجزائه في وحدة وطنية موحدة مع العطاء الذي تمتاز به هذه الأرض عموماً . وثمة تأثيرات مصرية قديمة يمكن تحديدها بعد استعانة النحات بها في عمله هذا كالصفة المواجهة للناظر وعرض الأكتاف والملامح المصرية على تعابير الوجه والتي ساعدت على نمو الأثر التاريخي والتمسك به ومن ثم طرحه الى المتلقي بصورة جديدة تتلاءم مع التطور الثقافي والفني الذي يشهده النحت المعاصر.

اسم العمل : راقصة باليه . شكل رقم (13)

النحات : صبري ناشد .

المادة : خشب .

القياس : ع / 75 سم .

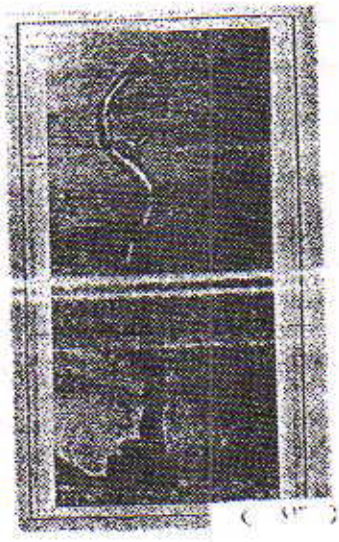
عمل نحتي من الخشب يمثل راقصة باليه بوضع شاقولي على قاعدة مكعبة من ذات مادة العمل وتم التركيز فيه على الرشاقة الواضحة والتي تتحلى بها راقصة الباليه ، مضافا لذلك التصور الواضح لحركة الراقصة بهذه الوقفة مع التركيز كذلك على استقامة الأطراف السفلى وانحناء العمود الفقري وتلاقي الأيدي عند الأعلى المأخوذة من الحركة الواقعية في الباليه هذه الحركة الظاهرة في العمل تم اعتماد الاختزالية الواضحة بالتفاصيل الدقيقة لها والاعتماد على الإيحائية بالاستقامة أو الانحناء التي يعطيها الخط الذي يلعب دورا بارزا في هذا العمل فيما بين استقامة أجزاء وانحناء أخرى تبعا للتباين الخطي في تلك المواقع . ويبدو إن النحات قد اخرج عمله من الواقعة في التشخيص الجسمي – النسب – وخاصة الأطراف السفلى الطويلة والتي زادت من رشاقة تلك الرقاصة اكثر من الأطراف العليا التي باتت اقل من ذلك في الواقعية .إن تلك الوقفة في العمل من الاستقامة الى الانحناء تشابه ذلك الوضع في النبات حيث يظهر باستقامة من الأسفل كلما زاد ارتفاعه تبدأ الانحناءات أي إن النحات استخدم اثر الطبيعة وإسقاطه على عمله بهذه الوضعية الظاهرة لنا باختزاليتها المتميزة والتي ساهمت في ظهور البنية التكوينية الاختزالية التي تعم التكوين العام لهذا العمل والتي أوجدت تكوين جديد لموضع (راقصة الباليه) مخالف لذلك الذي تناوله العديد من النحات والرسامين العالميين أمثال (ديغا – Degas) .

اسم العمل : تجريد . شكل رقم (14)

النحات : عرفه شاكر .

المادة : حجر .

القياس : ع / 3م .



عمل نحتي مجسم من الحجر يهيمن عليه الاختزال في التفاصيل الدقيقة مع التركيز على بعض النقاط المهمة في تحديد التكوين العام لهذا العمل فبانت بعض الملامح لوجه العمل مسيطرة عليها الأشكال الهندسية مع بعض التموجات الخطية التي قام النحات بحفرها على هذه الكتلة الحجرية التي لم تقف حائلا دون تجسيد النحات لفكرة عمله وظهوره بهذه الوضعية الحداثوية التي ينطلق منها النحات بقطوعاته في كتلة هذه – النحت الطرحي – . وبالرغم من كبر حجم العمل آلا إن النحات كان حرا في إحداث التباينات الخطية وكذلك الملمسية مع الاعتماد بصورة واضحة على التسطيح لعموم الشكل والتي قادت العمل نحو بروزه بمعالجة من جهة واحدة وترك بقية الأجزاء وهذا ما يحدثه التسطيح بالرغم من إن العمل مجسم ذلك الأمر أعطى العمل نوعا من القرب الى النحت البارز من حيث بعض المعالجات السطحية عن طريق التحزيز . إن العمل بهذه الوضعية المنتصبة جعلته اكثر استقرارا وثباتا واتزان محوري ظهر عليها بعض الحركة من خلال تلك الحزوز الخطية في مختلف الاتجاهات والتي تنقل المشاهدين من الملل السكوني الكتلي الى الحركة الطفيفة – بعض الشيء – . ذلك كان اتجاها نحو تكوين البناء العام للعلم عن طريق البنية التكوينية الاختزالية والتي تجسدت بوضوح للمتفحص للعمل مع البنية التكوينية الكتلية .

اسم العمل : الخماسين•••••••••. شكل رقم (15)

النحات : محمود مختار .

المادة : حجر .

القياس : ع / 55 سم .

عمل نحتي مجسم من مادة الحجر يمثل امرأة ذات رداء يغطي جميع جسدها باستثناء بعض الوجه وأصابع القدم اليسرى ، وهي في وضع الانطلاق نحو الأمام والوضع الذي ساعد في بروز التكوين الجسماني وتحديد معالمه عن طريق التصاق ذلك الرداء عليها من جهة الأمام وكأنها تقاوم تيارا هوائيا من الأمام في حين بدت أطراف الرداء الخلفية سائبة . وفي الجانبين (الأمامي والخلفي) ثمة تضاد أو تعاكس في القوة الحركية التي تقاوم بها المرأة ردائها ، ففي الأول قوة تصادم عالية في حين الهدوء الانسيابي يبدو عليه الجزء الخلفي للرداء . ويمكن إن التشابه فيما بين هذه الحركة مع الحركة الثانية في عمل بوتشيوني (استمرارية في الفضاء) شكل رقم (4) مع الاختلاف في الأسلوب التنفيذي .

ويبدو التكور الواضح على عموم هذا العمل دون استثناء أي جزء منه ذلك التكور السطحي الذي قاد الى ظهوره الخط المنحني والمهيمن بشكل كبير على الكتلة النحتية للعمل مما ساعد في بروز النقلة الظلية الهادئة من العتمة الى النور وبالعكس بالرغم من القوة الحركية للشكل المنحوت للشكل المنحوت ولم يقتصر دور الخط المنحني في تحديد الاطار الخارجي للعمل بل كان تواجده في ثنايا العمل الداخلية ذي اثر فعال وواضح في تحسن وتحديد ملامح الجسم لتلك المرأة في الأطراف العليا والسفلى والتي عن طريقها يمكن تحديد النسب فيما بين الأجزاء إن تلك الحركة التي تظهر عليها المرأة عملت على خلق تداخل من الكتلة النحتية للعمل مع الفضاء الخارجي المحيط بها ، أي إن النحات لم يعتمد على احاطة الفضاء بالعمل بل عمل على اختراق كتلة العمل للفضاء الخارجي المحيط بها .

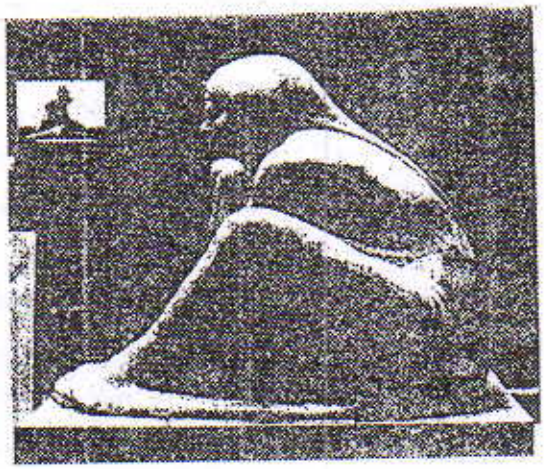
وكان استخدام النحات لمادة الحجر عاملا مساعدا في تكوين الهيئة العامة لهذا العمل بكتلتها الموحدة والتي ساهمت مع بقية العناصر أعلاه في تجسيد البنية التكوينية الكتلية ، وما ظهر من تراص كتلي لأجزاء العمل بالإضافة إلى التماسك والثبات . تلك البنية التي انصهرت أو تفاعلت مع البنية التكوينية الحركية في تكوين الهيكل العام للعمل مما زاد في تجسيد المضمون مع شكل المنحوته بهذه الوضعية التي تلاحظه بها .

اسم العمل : كاتمة الأسرار . شكل رقم (16)

النحات : محمود مختار .

المادة : حجر .

القياس : ضعف الحجم الطبيعي .



المكان / الساحة الخارجية لمتحف مختار في القاهرة

عمل نحتي مجسم من الحجر يصور امرأة بجلسة سكون هادئة وبزيها المحلي تداخله أجزاء جسمها العليا مع السفلى بانحنائها نحو الأمام مع استقرار الرأس على ظهر الكفين اللذان التقيا بفعل تقدمهما للساقين . السكون الاستقرار ، الثبات ، الترقب ، صفات تتصف بها هذه المرأة التي تبدو كلنها تكتم شيا ما ظهرت بهذه الحالة التي سحبت معها العناصر التكوينية بسكونيتها وهدوئها من حيث النقلة الظلية التي تظهر على سطوح الكتل المكورة (المنحنية) التي طغت على جميع أجزاء ومفردات العمل وبصورتها الواقعية . إن التكوين العام لهذا العمل النحتي قد حضر داخل شكل هرمي لو نظرت إليه من جميع الجهات ، قمته راس تلك المراة وأضلاعه الساقطة إلى القاعدة يمكن تحديدها بسهولة بإيصال خط مستقيم فيما بين الرأس (أعلى قمة) والعجز أو أصابع القدم . ذلك التكوين الهرمي ساهم في استقرار العمل بهذه الوضعية التي امتازت أيضا بالثبات وتداخل الأجزاء مع بعضها وهو من الأشكال الأزلية – إلى جانب المربع والدائرة . وما يلعبه هذا التكوين في حصر العناصر التكوينية للعمل داخله وهو ما تكون استخدامه في التكوينات النحتية في عصر النهضة – على سبيل المثال – وما الى ذلك من الميزان التي يتمتع به هذا التكوين الذي قدس من قبل فراعنة واعتلاءه لأضرحة موتاهم . هذا التكوين وما يتمتع به وما منحه للعمل بصورة عامة ساهم في تحديد البنية التكوينية الكتلية التي تحدد المعالم النهائية لهذا التكوين ويمكن إن يكون هذا العمل من اصدق أمثلتها الفعلية مضافا لذلك الدور الذي لعبه النحات في تطويح خامة العمل – الحجر – في تجسيد هذه البنية التكوينية .

الفصل الرابع

نتائج البحث

بعد إتمام تحليل الأشكال النحتية عينة البحث والبالغة (8) أعمال نحتية تم تحديد بعض النتائج المتعلقة بهدف البحث (التعرف على البنية التكوينية للنحت المصري المعاصر) وكما يلي : –

تعددت أنواع البنى التكوينية في مجمل الأعمال النحتية عينية البحث فيما بين الكتلة – الاختزالية – الفضائية – الحركية – .

البنية التكوينية الكتلية : –

ظهرت هذه البنية بكل ما تحمله من خصائص وعوامل مؤثرة على التكوين العام للشكل المنحوت في الأعمال (الاعتراض – هذه أرضنا – كاتمة الأسرار) الأشكال (9) و(12) و(16) .

البنية التكوينية الاختزالية : –

وظهرت بصورة فردية في العمل (راقصة بالية) شكل رقم (13) .

ظهرت بعض الأعمال النحتية تحمل الأكثر من البنى التكوينية في تكوينها العام والذي يدل على إمكانية النحات المصري المعاصر في التنقل بين البنى التكوينية بكل حرية وبراعة مما

يساعد في البلورة وتجسيده لتلك البنى خدمة لإيصال مضمون عمله بصورة واضحة للمتلقي المحلي والعربي والعالمي . كما في الأعمال (طير الماء – تجريد – تجريد – الخماسين –) الأشكال (8) و(10) و(14) و(15) .

من ذلك نجد إن النحات المصري المعاصر لم يقف عند نوع واحد من البنى التكوينية في النحت المعاصر حيث نجده متنقلا بين أنواع تلك البنى التكوينية آلا إن الهيمنة الواضحة للبنية التكوينية الكتلية مسيطرة على اغلب الأعمال النحتية المصرية المعاصرة لما يحمله هذا النوع من البنى في تجسيد المضامين اغلب تلك الأعمال . وتوفر المادة الخام – الحجر – عاملا مساعدا في ذلك الأمر . بل إن بعض المواد الخام قد عملت معاملة الحجر لتأثير هذه المادة على العمليات التقنية لأكثر النحاتين المصريين المعاصرين .

الهوامش

1ــ زهير صاحب / الفنون التشكيلية المصرية في عصر (أخناتون) ، مجلة آفاق عربية ع9ــ10 دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد 2002 ص58.

2ــ فرج عبو / عناصر الفن ج2 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ــ / جامعة بغداد ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، ص598.

3ــ د. صلاح فضل ،ــ نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، 1978، ص333.

4ــ د. صلاح فضل ، المصدر نفسه ، ص176.

5- Elizabith G. Holt , "ADocumeintary History of Art", New York, 1957, P.230.

6ــ نائان نوبلر، حوار الرؤية، تر: فخري خليل دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،1987 ص171.

7ــ محمد كامل القيسي ومحمد خير الدرع. الفن الذي يحتاجه الشعب، دار اليقظة العربية، سوريا، ب.ت.، ص14.

• أنظر:ــ عفيف بهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الرائد العربي، بيروت 1985 ص22.

8ــ بدر الدين أبو غازي، المثال مختار. الدار القومية للطباعة ، القاهرة،1964،ص5.

•• أنظر :ــ أحمد يوسف وآخرون، الحركة الفنية في مصر (1920ــ1970) القاهرة ب،ت ص22.

9ــ عفيف بهنسي، المصدر السابق ص22.

••• أنظر كمال الملاخ ورشدي إسكندر، 50 سنة من الفن، دائرة المعارف القاهرة 1961ص108.

10ــ بدر الدين أبو غازي ، المصدر السابق ص20.

11ــ عبد الرحمن السليمان ، الفن التشكيلي العربي ، مجلة البحرين الثقافية ، المطبعة الحكومية ، م10، ع35، البحرين 2003، ص59.

•••• أنظر :ــ أحمد يوسف أحمد وآخرون ، المصدر السابق، ص36ــ38.

••••• من معروضات معرض النحات آدم حنين في كاليري (أي، أس، بي) في لندن، ومن ثم نقل الى متحف الفن الحديث في القاهرة.

•••••• من معروضات متحف الفن الحديث في القاهرة.

••••••• من معروضات معرض النحات جمال السجيني في باريس . ومن ثم نقل الى متحف القاهرة.

•••••••• من معروضات متحف الفن الحديث في القاهرة.

••••••••• من معروضات معرض محمود مختار في معرض باريس ومن ثم نقل الى متحف مختار في القاهرة.

ملحق (1)
استمارة حصر الأعمال عينة البحث

ت	اسم العمل	النحات	المادة	نوع البنية التكوينية
1	طير الماء	آدم حنين	برونز	كتلية – ختزالية
2	الاعتراض	أنور عبد المولى	حجر	كتلية
3	هذه أرضنا	جمال السجيني	برونز	كتلية
4	تجريد	جمال السجيني	حجر	فضائية ، كتلية ، اختزالية
5	راقصة باليه	صبري ناشد	خشب	اختزالية
6	تجريد	عرفه شاكر	حجر	اختزالية– كتلية
7	الخماسين	محمود مختار	حجر	كتلية – حركية
8	كاتمة الأسرار	محمود مختار	حجر	كتلية

من ذاكرة المسرح البصري
(جبار صبري العطية)

... كانت المجلة جزء من اهتماماته الثقافية لا ينقطع عنا .. في كل حضور له لسكرتارية المجلة لا يأتي وحيداً بل يتأبط بحثاً أو مقالاً أو مسرحية .. ويردد قائلاً (علينا أن نعطي لهذا الوليد دماً وحياةً جديدة) .. ها كم ما أريد أن أشارك به في بناء هذا الصرح المعرفي في " كلية الفنون الجميلة " فهي داري .
بعد رحيله بقي الأستاذ حاضر بيننا .. نستذكر جهده الدءوب ، أفكاره التي لا تنضب ولا تنقطع عن الجديد .. مواقفه التربوية في الفن والمسرح .. ومن ضمن هذه الاستذكارات .. نقدم للقراء آخر بحث سلمه إلى مجلتنا ، نحتفي بهذا البحث لنؤكد تواصلنا مع المعلم الفنان (جبار صبري العطية) .

التحرير

قالوا فيه...

مـــوت المعـــلم

د. عبد الستار عبد ثابت

عبد الستار.. أمات أبوك؟.
ضلال... أنا لا يموت أبي
ففي البيت منه، روائح رب وذكرى نبي.
يا عبد الستار... يا ستار... دعك من قباني.. وشعره،
وأجب.. أمات أبوك يا ستار؟. قلها يا ستار..!
وإياك ان تدمع عيناك. أو يبتل جفناك... قلها يا عبد الستار

– نعم لقد مات أبي، واسمه جبار صبري العطية، ويعمل معلماً في المدارس الابتدائية، ومعلماً لأجيال من المسرحيين والمثقفين الطليعين والمعطف الذي خرج منه دكاترة جامعيون، ومبدعون في فن المسرح، لقد مات أبي جبار صبري العطية، وبقيت بعده أشعر باليتم والوحدة، شعوراً حقيقياً لا مجازياً.. وما أقسى الوحدة على طفل طيب مسكون بالشعر والحنين الجنوبي الذي لا يضاهى... حتى جردني موته الصاعق، المفاجئ، من كل امتيازاتي الدنيوية الزائلة، وأحال الحياة في نظري، حشداً من الاصابع السود، التي تعصر في حرارة الحنظل. انني حزين حتى الموت كما يقول السيد المسيح قبل الصلب. لقد انكسرت برحيل جبار صبري العطية، المعلم والمدرسة، كتلة ضخمة من الفن والانسانية قلما تتكرر في عالمنا المتناحر وان مصابنا الفادح بموته هو غياب شخصية الأب المثالي الذي سماته (النبل، والخلق الكريم، والترفع عن الدنايا والصغائر. هذا الأب الرائع، لا بد ان نوضح نقطة هامة جديرة بالتشخيص والتخصيص وهي تضيء في شخصيته الجميلة الا وهي سمة (التسامي) الذي لا تتحقق الا في الشخصيات الانسانية البطولية الفذة، التي تسمو على النقائض..

– فجبار صبري العطية الذي حرم من نعمة الاطفال، لم تشعره هذه المسألة بالمحنة او بعقدة النقص، كبر نفسه ورجاجة عقله وسعة أفاقه، فتسامى وتسامى وتكامل فوق النقص، فكرس نفسه لمسرح الطفل فذاب قلبه وكبده ومشاعره وذبلت عيناه من سهر الليالي لكي يكتب نصاً درامياً متميزاً لاسعاد الاطفال الذين هم جميعاً أبناؤه الحلوين. بالتسامي، باللعظمة، باللانتصار الذي هو انتصار الابطال على النفس. لقد انتصر الواجب على العاطفة.هذا هو أبي، هذا هو أبوكم، هذا هو أبو المسرحيين ومعلم الفنانين.
ومهرجان جبار صبري العطية للطلبة المطبقين هو بعض من وفاء قسم النفوس المسرحية لهذا الاب العاقل، الذي صدق في الفن والحياة ولم يكذب بالدين.
((ليس سراً يا صديقي ان ايامي قليلة ليس سراً انما الايام بسمات طويلة ان اردت السر فاسأل عنه ازهار الجميلة عمرها يوم وتحيا اليوم ومنتهاه.. سوف أحيا.. سوف أحيا..
انه صوت جبار صبري العطية، يغني بصوت فيروز.

جبار صبري العطية
احتفال مهيب للراحل

هلال نافع العطية

قبل أسبوع وبالتحديد يوم 28 / آذار / وبعد مرور أربعة اشهر بالضبط على رحيل فقيد الحركة المسرحية في البصرة .. اتصل بي هاتفيا" من دولة الإمارات زميلنا الفنان المسرحي محمود أبو العباس كي يعزيني .. وابلغني أن انقل تحياته وعزاءه إلى كافة الفنانين والأدباء من أساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة.. لأنني أعلمته بإقامة هذا الاحتفال .. لا أريد أن أطيل عليكم .. انتهت المكالمة وتمنى أن يكون بيننا الآن ، المهم المكالمة انتهت في ساعة متأخرة من الليل نمت بعدها وإذا بي أرى في الطيف ما تمنيت أن أراه واشتقت إليه والله..

قلت : أستاذي ووالدي وصديقي .. أما آن لهذا الجسد الملفوف بالكفن الأبيض تحت التراب ونحن فوقه أن يسمعني صوته أن نعرف بم يفكر .. هل من جديد ..

قال : أنا الآن اكتب مذكراتي .. أنا الآن أدون بداياتي .. الأحداث المباشرة في حياتي أتذكر إني ولدت في سنة كانت الفاشية تستعد لغزو العالم بحرب عالمية ثانية ، لم افهم ذلك الوقت من معنى الحرب سوى الموت ، رحت اتاملها جيدا" حتى تولدت لدي الكلمة المضادة الأولى للحرب والموت وهي السلام والحياة.

ورحت أتأمل السلام والحياة بكل حب وصفاء بقلب وعقل طفل حتى تولد لدي وعرفت معنى ثان للحرب هو الدمار وعلى أثرها تولدت الكلمة المضادة الثانية وهي العمران والبناء.. وعرفت معنى ثالثا" للحرب وهو الحقد والكراهية ، تولدت لدي الكلمة المضادة وهي الحب والصفاء والصداقة .. التي التم فيها الآن.

قال : وانتم .. أين انتم الآن ؟

قلت : نحن الآن في مكان ، كان يوما" ما حلما" تحقق على ارض الواقع .. كلية الفنون الجميلة .. الشباب المسرحي الذي كان يعمل في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات وكنت متابع أعمالهم .. تكتب عنهم نقدا" مسرحيا" أو دراسة أو تحضر تمارينهم المسرحية .. وهم الآن أساتذة الفن والأدب .. الكل جاءوا ليحتفلوا الكل جالسين يسمعون ويستمعون لكلمات بحق رجل غادر بصمت دون وداع عن هذا المكان .

قال : وأنا أشكركم .. والله ثمان وستون عاما" كأنها لمح البصر لو أحصيت ما كتبت من أعمال مسرحية ودراسات نقدية وبحوث ومشاريع لم تنجز لحد الآن لوجدتها أكثر من عمري مرتين .

قلت : ماذا يفرحك ؟

قال : يفرحني إن إخواني وأولادي لم ينسوني .. لم ينسوا رجلا" ضحى من اجلهم ، قضى حياته بين الأوراق والمسودات والكتب ليعطيهم ما ملكت ذاكرته ، شكرا" لهم فقد اصدقوا وكانوا أوفياء.

قلت : ماذا يحزنك ؟

قال : لي صديق ورفيق درب هاجر مدينتي ربع قرن ، عاد توا" ، عاد ليكمل مسيرة الفن في مدينته ، عزيز علي لم اشبع من مجالسته والاستماع له ، لكي أتعلم منه ما تعلم .

قلت : وبعد ؟

قال : أنني أكثر حزنا" منكم ، فانتم جميعا" شخصا" واحدا" ألا إنني فقدت الآلاف ممن أحب .

قلت : أريد أن أسالك عن كتاباتك .. وكيف تكتب ؟

قال : يستعصي علي الوحي .. ويصعب حضوره عندما يكون الموضوع رديئا" جافا" والجو غير مناسب ، أما إذا كان الموضوع جيدا" صالحا" والجو منعش فان الوحي يتفضل بكل أدب واحترام ويستقر في مكانه المعد . ويبدأ الإنتاج الجيد الخصب ، فالوحي يضع حمله لا في العش الصاخب المبعثر .. بل في العش الهادئ المنظم .

قلت : ماذا عن الدنيا ؟

قال : الدنيا لي ولغيري .. ولا يتوهم احد إنها مقطوعة لشخص ما فهي لا تدوم لأحد أبدا" ، فلا تضايق الآخرين إذا ما أقبلت عليك أو أدبرت منك . عش بها على أحسن ما يجب أن تعيش ودع غيرك يعيش فيها وعلمه السمو إن افتقر إلى ذلك .

قلت : وعن البيت ماذا تقول ؟

قال : البيت لا يكون كاملا" بغير مكتبة والأسرة لا تكون مثقفة ما لم يقض أفرادها كبارا" وصغارا" جانبا" من أوقاتهم في القراءة .

قلت : نصيحة ؟

قال: يجب أن تضع على لسانك سؤالا" قويا" شامخا" وان تضع على طرفه كلمة حق دائما" معززة بثقة قوية شامخة.

قلت : والفقراء في أعمالك المسرحية ؟

قال : تصعد صرخة الضعيف والمظلوم إلى السماء وتنزل على القوي الظالم أقوى ما تنزل الصاعقة .

أخيرا" أسألك ماذا استنتجت بعد رحيلك ؟

قال : الحياة شمس تشرق لتغيب وتغيب لتشرق والجميع يفهم ويدرك إن بعد الحياة فناء وبعد الفناء حياة إلى الأبد . وكثيرون من يعتقدوا إن هذا الفناء مشكلة خوف.. وتعقيد .. . والحقيقة ليس الفناء خوف ولا تعقيد وليس بمشكلة ، فبعد الفناء لا يشعر الإنسان بالخوف والقلق .

والحقيقة مرة ثانية .. إن الحياة هي المشكلة والتعقيد والخوف ، والفناء حل لها .

أخيرا" ودعته على أمل أن اهيء ما في مكتبته من مذكرات لأقوم بنشرها قريبا" إن شاء الله ، واهيء مخطوطاته وكتاباته من أعمال مسرحية للكبار والأطفال .. بحوث .. دراسات .. لنشرها على شكل سلسلة منشورات مهداة إلى أبناء مدينته بخدمة الباحثين من طلاب العلم.

الفنان جبار صبري العطية .. تقانات من عالمه المسرحي

حميد عبد المجيد مال الله
ناقد مسرحي

لو اتخذت موقعاً حلولياً في سريرة فنان من البصرة ، سأتساءل كيف الوصول إلى العراقية خارج .. خارج مدينتي ؟ كيف أثير انتباه العاصمة ؟

تولى الرعيل الأول من رواد (العرض النقدي المسرحي) في البصرة ، التعريف بفناتي المدينة ونشاطهم صحفياً برسائلهم الواعية إلى صحف ومجلات بغداد ، أولئك الأساتذة هم : ـــ (قاسم حول وياسين النصير وبنيان صالح وعبد الصاحب محمد إبراهيم وعصام سالم) في ستينيات القرن الماضي . إلا إن ذلك لم يصل طموح ((فنانا)) الذي صمم على اقتحام المنصات والمجلات والصحف ودور النشر والتلفاز بمشاريع مهيأة وبالمقترحات ، وفي حقل المسرح بشطريه مسرح الكبار ومسرح الطفل .

في المسار الأول اختط اللون الملهاسي غالباً والتراجيدي بدرجة اقل ، وتضاءلت الكوميديا الخالصة في نصوصه إلا إنها ظهرت في نشاطه الإخراجي ، عني بالحدث الراهني بتشكيل شخصية عراقية يمتزج فيها الشعبي بالوعي ، وفي حالات الآني بالموروث .

في مسرحية (طوفان) ابتنى العلاقة بين كلكامش وانكيدو على صراع ندي مادته طغيان الأول وفرادنيته ، وتحرك الثاني لعقلنته وترشيد مساره بعيداً عن موضوعة البحث عن الخلود ومجابهة هيمنة خطاب الموت . المسرحية عرضت عام 1974 إخراج (كاتب السطور) إنتاج جماعة كتابات مسرحية وفي (رجل من طين) مثقف محاصر من قوى اجتماعية مهيمنة ، في تركيبته قبس من حالة الرؤيا كما وردت في شخصية النبي يوسف (ع) المسرحية عرضت في مهرجان المسرح العراقي الرابع 1997 ، تأليف وإخراج الراحل (العطية) . وفي (رجل من ماء) بحار عاجز عن مواصلة مهنته تتلبسه حالة (الزيران) وملاح من شخصية عالم البحار (ابن ماجد) في صراعه مع فاسكودي غاما ، يتحرك النص في عالمين الأول معاصر والآخر خيالي يستدعيه لا وعي الشخصية الملتبسة . وفي (السندباد البحري) مسرحية موجهة للأطفال ، إعادة كتابة لجانب من إحدى الرحلات السندبادية وما فيها من خيال وإثارة وسحر ومغامرة يصراع مخفف في مشاهد تتناوب مابين عالم أعماق البحار وآخر على سطح السفين ، سفين في (حب ومطر) إخراج د. حبيب ظاهر (فازت بجائزة أفضل نص في مهرجان للمسرح العراقي منتصف التسعينيات) ، مسرحية من شخصيتين : ـ عاشق وفتاته ثم يقترنان ، يخوضان صراعاً ذهنياً ضد شخصية متخيلة مستقاة من الميثولوجيا والأديان تسعى للإيقاع بينهما ، تجمع مابين الحراك الداخلي الذاتي والخارجي ، الجانب الأخير يؤشر بخفوت عاملاً موضوعياً مقنعاً (بماسك) الشيطان . وضمن أجواء كابوسية متخيلة تستوحي مسرحية (كوابيس) علاقة ملتبسة) تجري حوادثها في لا وعي شخصيتي تاجر بخيل كما شايلوك اليهودي وبائع أطعمة فقير مثار شكوك التاجر (عرضت المسرحية في بغداد بإخراج الفنان الراحل ـ طالب جبار ـ) . في نصوصه لمسرح (الطفل) استلهام العالمين الاول بشري والآخر يتمثل فيه عالم الحيوان والنبات والعالم الشيني ، ضمن مجتمعات شبه مثالية عجائبية كما (مملكة النحل) 1990 إخراج (منتهى محمد رحيم) إنتاج الفرقة القومية – بغداد ، و (عسل النحل) من إخراج (الراحل) إنتاج فرقة البصرة – دائرة السينما والمسرح 1989 ، و (مقالب ثعلوب) وانفردت (ذنبوب في المرآة) إخراج (وعد سالم) بتقنية المسرح الضمني أو (المسرح داخل المسرح) بأسلوب سايكو درامي لحل إشكالية ممثل فتي يتطير من تمثيل دور ذئب ماكر .

وفي مزج بين الخيال والحياة الدنيوية البهيجة يدور عالم (بابا نؤئيل والأطفال) مؤسساً على شخصية خلقها الخيال الشعبي واختلطت بمراسيم احتفالية دينية اقترنت بميلاد السيد المسيح (ع) المسرحية من إخراج (د. طارق العذاري) . ابتنى الفقيد الراحل (جبار صبري العطية) صرحاً مسرحياً غنياً بمباهجه وثرائه الفني والجمالي دام نصف قرن .

** العرض المسرحي النقدي Dramatic Criticism Reviewer يعنى بتناول المسرحيات المقدمة حديثاً والمنشورة بعرض أهم ما جاء فيها والتعريف بمؤلفها ، وإبداء الرأي فيها ، وتنشر هذه المعلومات في الدوريات الجادة .

جبار صبري العطية.. وتنوع حقول الإبداع

د. عبد الكريم عبود عودة

تجربة الكتابة لدى المعلم الراحل (جبار صبري العطية) لم تقف عند حدود بل هي متجددة دائماً يشتغل في حقل التأليف المسرحي ويتحرك في فضاءات هذا الحقل ليجرب اتجاهات عديدة في الصياغة الدرامية واللغوية ليؤسس نص أدبي يميزه . أفكاره لم تنتهي بل تبدأ وتتطور لتأخذ لها أفق رحب يسطرها بقلمه . وأسلوبه المكثف .. أما حقل البحث والنقد فقد شغل هذا المبدع كثيراً تحول المسرح عنده حياة وصارت الحياة مسرح من هذه الثنائية الجدلية انبثقت دراسات (العطية) المسرحية ليكتب في مسرح الطفل والمسرح المدرسي ، ويؤسس وجهات نظر خاصة فيها باعتباره معلم .. اخذ من المسرح وظيفته التوجيهية وحولها الى فعل للاتصال . إن منهج الدراسة الوصفية التي تتمثل بها بحوث (العطية) المسرحية هو منهج يأخذ مرجعياته من رصد الوقائع بموضوعية وإعطاء أحكام ونتائج نابعة من هذا الواقع وقادرة على تغييره .. وبهذا فان الهدف الاجتماعي من المسرح لم يغب عن منظومة تفكير (العطية) وهو يبحث عن

جدلية المسرح الحياة . ليخرج بنا إلى استنتاجات قائمة على خزين من التجربة المعرفية والتعليمية المأخوذة من خبرته في التعليم ليعكسها ككيان ووجود على مجمل هذه النتائج.

أما في حقل النقد ، فان تصورات (العطية) النقدية عن ما يشاهده من عروض أو يقرأه من نتاجات مسرحية أو ما ينظر إليه باتجاه النقد ، فهو حصيلة من متابعاته ومواضبته الدءوبة لمسرح تاريخ وأدب ونقد . ولهذا فكتاباته النقدية ومتابعاته لامست العمق في التشخيص فـ (العطية) ينطلق في محاولاته النقدية من قراءات موضوعية اجتماعية يستفز فيها العناصر الداخلية في المنجز الإبداعي ومدى علاقتها بالواقع الاجتماعي ، هل تسعى هذه العناصر في صياغتها لكشف المهينات الأخلاقية والأدبية فتضيف باشتغالها الفني معناً جديداً للحياة أم العكس ؟ دائرة النقد تتحرك في هذا المحيط لتلتقط الإشارات الإبداعية في المنجز الإبداعي ويضيف أسلوب (العطية) الواضح والمتسلسل في حدود المنطق المعقول إيضاحات عن هذه الدائرة باحثاً عن قدرات هذه الإشارات في نقد المنظومة الاجتماعية الخاصة بشخوص الخطاب الذي يجري نقده . وفي حقل آخر اشتغل (العطية) في الإخراج المسرحي ، انه صورة للمخرج القائد وقيادة تبدأ منذ المراحل الأولى لإعداد العرض بعد اختياره . ويفضل (العطية) التعامل مع النصوص المسرحية التي يكتبها إحساسا منه بان تجسيد النص على الخشبة سوف يحافظ على مضمونه وأفكاره المطروحة . قيادة المخرج للنص تؤكد مسؤوليته عن جميع العناصر والإشراف عليها إشرافا مباشراً فالممثل لدى (العطية) عنصر جوهري في عملية تجسيد العرض المسرحي باعتباره الكائن الحي المتحرك .. لذا يفرض (العطية) قواعد وقوانين في الحركة والصوت والأداء على ممثليه بهدف التعبير عن الشخوص التي رسمها (العطية) وأعطاها أبعادا متناسقة ضمن الوحدة الدرامية والفنية للعرض . على الممثل إذن أن يتقيد بتوجيهات المخرج القائد كي يحقق هذا الهدف . وهكذا تخضع جميع عناصر العرض البصرية والسمعية إلى هذا التوجيه الفكري والتقني . إننا نرى في عروض (العطية) إن هناك مخرج قد ساهم في صياغة هذه العناصر وفق نظرة قيادية في الجانب الفكري والتقني ليؤسس عرض مسرحي قائم على مبدأ القيادة في التوجيه .

تبقى تجربة (العطية) المسرحية تجربة متكاملة كونها تحركت كما أوضحنا على حقول عديدة في التخصص المسرحي ، ألا إن أخلاقيات (العطية) المسرحية في الالتزام والاحترام والموقف الفكري تبقى معالم شاخصة في هذه التجربة يتعلم منها الأجيال لصياغة مستقبل مسرحي إبداعي للوطن قائم على الركائز الأخلاقية التي دعا لها (ستانسلافسكي) وحولها في مدينتنا المعلم (العطية) إلى حقيقة نبصر بها وحشة الدنيا فننهض لإعادة صياغة واقعنا المسرحي من جديد بعيون عراقية تتجاوز الماضي القاسي وتنظر إلى بوابة الأمل ..!!

جبار صبري العطية
الواقف بين شخصياته الدرامية

د. طارق العذاري

لا أريد القول إن مبدعنا الراحل (العطية) خاض في أكثر من أفق للكتابة الأدبية ، فهذا حقل انتهى منه هو نفسه ، ومن يقرأ ميراثه الكتابي يجد المسرح نصاً ودراسة وبحثاً أدبيا . انه في كل ما كتب تجده واقفاً خلف كل عبارات النقد والإصلاح ، ناشدا التغيير الاجتماعي الايجابي ومدافعاً عن حقوق الطفل والمرأة والإنسان الضعيف . إن رؤيته الإصلاحية الإنسانية جعلته اقرب إلى الحكيم والمعلم في طروحاته الفكرية فهو يدخل في آهاب شخصياته التي يرسمها حتى يصبح (الشخص الضمني) للشخصية المرسومة لأنه يريد أن يفصح عما يجول بخاطره . كان محباً لمجتمعه ولفنه ، لذلك امتزجت عنده الرؤية الاجتماعية بالجمالية وان بدا مضحياً – أحيانا – في جوانب أبداعية لأنه كان يسعى للوصول إلى الناس ، كل الناس . يمكن اعتباره من كتاب المسرح الاجتماعي العراقي ولكن سمو أخلاقه وتواضعه جعلاه مكتفيا بالصورة التي أرادها لنفسه وآمن بها الآخرون عن حب وجدارة لان هاجس حبه لشعبه ووطنه كان مصدراً لكتاباته فهو يرحل إلى الماضي ليكتشفه ويتحقق منه ويحاكمه ويأتي به إلينا ناقداً متبصراً ليعيد الثقة إلينا بعالمنا ورحلتنا لأنه يصطف معنا في هذه القبة المأساوية ، وحتى نقده وثورته الهادئة على واقعنا ، لم يجرح احد أو يسئ أبدا فقد كان رحوماً وعطوفاً على (ذئب ليلى) لأنه لم ييأس من إمكانية تحييد الشر وتغييره وجعله عنصرا ايجابيا يثري حياتنا . صار الراوي المصلح بطلا لكل مسرحياته يتمظهر في شخصيته رجل ، أو عامل ، أو امراة ، أو طفل ... الخ . ارتدى الكل حتى أصبح معبراً عن شعب بأسره .اختفى وراء كل شخوصه الدرامية واستنطقها بما يريد وألبسها كل الأزياء والأقنعة ولكن ظل صوته ناصحاً ومرشداً ومعلماً . رأى في الطفل بذرة المستقبل يتحسسه بحياته ومشاعره وأخيلته البريئة ودعا إلى توفير الفرحة والحياة الخالية من الجوع والألم يدخل في ذات الطفل ويفتح عيونه ليرى العالم من حوله ورديا ، نديا متفائلاً .

والأم هي العراق – الأرض – التي يتوسدها عطفاً ورزقاً ورحمة لا يحدد شخصياته الدرامية بأبعادها المعروفة وإنما يجعل منها فضاءاً مفتوحاً للقراءة والتأويل فهو يكتب شخصياته ويتركها تنمو وتثمر في مخيلة المتفرج . وهذه الحالة جعلته متسامحا مع كل المخرجين الذين اخرجوا مسرحياته فهو يحترم قراءة كل مبدع لإعماله ويفرح حين تعرض له مسرحية ويظل يتابع ردود أفعال الناس عنها .

كان أبا للحركة المسرحية في البصرة ، يلبي كل الدعوات عن طيب خاطر لحضور عرض مسرحي ، ندوة ، مناقشة ، حلقة نقاشية ، كان صديقاً لفرقة البصرة للتمثيل ، ومعهد الفنون الجميلة ، وكلية الفنون الجميلة. يسال عن كل شيء له علاقة بالمسرح ، سؤال المزارع الذي يتأمل شتلاته انه في رحلته كان ينشد المحبة والسلام ..!!

المسرح التعليمي ودور الطلبة والشباب
تنظيرات وتطبيقات

جبار صبري العطية
باحث مسرحي

مقدمة

المسرح – بصفة عامة – مؤسسة حضارية ، إنسانية ، ثقافية ، فنية ... قبلها ، جنس أدبي – فني ، نظري – عملي .. تتوحد فيه عدة فنون ومعارف ومهارات ... أدبية وفنية ، يتوجه إلى كل الفئات العمرية ، الأطفال ، الشباب ، الكبار ... وكل الشرائح الاجتماعية ، العمال الفلاحين ، الطلبة ، الكسبة ، الموظفين ، المثقفين ... يسعى دائما نحو أهداف معرفية – جمالية ، سامية . تربوية وتعليمية ، فنية وفكرية . لذلك ينزع باستمرار إلى تحديث أساليبه وتطوير مناهجه ... ليديم بها توجهاته ومنطلقاته الإنسانية ، ويحقق أهدافه النبيلة ، الفنية – الاجتماعية ... بما يتناسب وروح العصر .

المسرح التعليمي ، واحد من تلك التوجهات والمنطلقات . مصطلحه : (فرقة أو مسرح من الهواة تشرف عليه المدرسة أو مؤسسة تربوية ، استهدافا لتسلية الطلبة وتثقيفهم وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح بأنفسهم ، وقد تتعدى هدفية الترويح والتسلية إلى آبائهم ومعارفهم) ([1]) تجاوره أو توازيه مصطلحات أخرى: (المسرح الجامعي)0المسرح الطلابي) (المسرح المدرسي) ... ربما هي رديفة له ، أو متفرعة منه ، يراها البحث منضوية تحته في المعنى ، وإن اختلفت في المبنى ، لأن الأنساق والسياقات الفنية التي تعمل بها هذه ، المصطلحات واحدة ، والأهداف مشتركة . نسمعها وهي تتردد بكثرة ، في العمل الميداني أما على المستوى الأكاديمي: (المسرح التعليمي) ، (المسرح الجامعي) ، أدق من سواهما ، لنتأمل الثاني (المسرح الجامعي) : (المسرح أو الفرقة من الطلاب الجامعيين الذين تشرف عليهم الجامعة فنيا وماليا ، وقد تتحقق هذه الرعاية الأدبية أو المادية عن طريق مؤسسات ثقافية أو غير ذلك) ([2]) . في المصطلحين إذن (المسرح التعليمي) و (المسرح الجامعي) تقارب شديد لدرجة التماثل والتداخل ، اشتراك والتقاء في كثير من العناصر والمقومات الفنية ، غير إن الأول أوسع واشمل من الثاني إن لم يكن الثاني متفرعا من الأول .

*** عناصر ومقومات المسرح التعليمي :**

من التعريف بالمصطلح ، يمكن تحديد عناصر ومقومات المسرح التعليمي :

1– وجود فرقة أو مجموعة من الطلبة والشباب معنية بالنشاط المسرحي .

2– هواة تدفعهم الرغبة والحماس، بكل ما تعنيه كلمة (هواة) من معاني سامية ونبيلة .

3– أو فرقة من خارجهم – محترفة أو هاوية – تتوجه بعروضها إليهم – تلاميذ وطلبة المدارس – كما في مسرح الدمى والأطفال ، ففي اغلب دول العالم تكون هذه المسارح رسمية ، مؤسسات فنية تابعة للدولة ، بهدف توسيع المسرح التعليمي ، وتأمين تواصله مع جمهوره

4– يخاطب المتلقي منذ طفولته في رياض الأطفال والابتدائية والمتوسطة ... حتى شبابه في الإعدادية والجامعة . أي يظل يخاطبه ما دام في واحدة من المؤسسات التربوية والتعليمية .

5– موضوعاته تربوية – تعليمية ، ذات صلة بالمناهج والمقررات الدراسية ، مباشرة أو غير مباشرة ، سيان . كما سنرى بعد قليل ، وبشيء من التفصيل .

6– تشرف على هذا النشاط وتقدمه ، المدرسة ، الجامعة ، المؤسسة الثقافية – الفنية ..

7– في أغلب الأحيان ، يبرز واحد من كادر العمل (الفريق المسرحي) ذو موهبة ، وخبرة عملية – (ممثل بارز) – يتولى العملية المسرحية ، ينظم عناصرها ويوحدها .

8– الهدف متعة وتعليم متلقيه (الطلبة والتلاميذ) في مؤسساتهم التربوية – التعليمية معرفياً وجمالياً .

9ـ النشاطات لا صفية – في الغالب – خارج أوقات الدوام الرسمي ، لتزجية أوقات الفراغ .

10ـ ضخ خبرة العمل المسرحي للطلبة والمشاركين وتطوير قابلياتهم وصقل مواهبهم وتأهيلهم لممارسة العملية المسرحية بأنفسهم في المستقبل .

11ـ تتعدى المتعة المعرفية – الجمالية ... لتشمل ذوي القائمين بالمسرحية ، عوائلهم وأصدقائهم ، فهم جمهور المسرحية . حيث يتكون في الغالب من :

أ ـ طلبة المدارس أو المؤسسة التربوية – التعليمية .

ب ـ طلبة المدارس الأخرى – المجاورة ، ضمن الرقعة الجغرافية .

ج – أولياء أمور الطلبة وعوائلهم .

* موضوعات المسرح التعليمي :

ثمة آراء مختلفة ، تثار ، حول موضوعات المسرح التعليمي ، يمكن حصرها بما يلي:

الأول : يرى مسايرتها – تطبيق – لمفردات المنهج ومقرراته الدراسية ، بعض المربين ، فهم (فرتويل) يؤكد على العلاقة الوثيقة بين الاثنين في قوله : (ينبغي أن تنبعث المناشط خارج المنهج من مناشط المنهج ، وتشق منها ، ثم تعود إليها لكي تغذيها وتنميها)([3]).

الثاني : لا يشترط كما سبق ، يكفي أن تكون الموضوعات ، في إطار المناهج والمقررات الدراسية ، العام ، بشيء من التحديد : تأكيد وتعزيز الروابط والعلاقات الاجتماعية والإنسانية بين القائمين بتلك الأنشطة ومؤسساتهم التربوية – التعليمية ، وأسرهم ، وبيئتهم المحلية ، والعمل المشترك ، والشعور بالمسؤولية ، واحترام الأنظمة والقوانين . وحب الوطن والعلم والعمل ، والثقة بالنفس ، والابتعاد عن السلوك الخاطيء والملتوي ، كالغش والكذب والخيانة والأنانية ... ، لو دققنا النظر في تفاصيل مثل هذه الموضوعات نجد ان مناهج المؤسسات التعليمية في جميع مراحلها ، تؤكد عليها ، بشكل مباشر أو غير مباشر .

الثالث : يجمع بين الرأيين السابقين .

التقسيمات – رغم صحتها وصوابها – تقليدية ، تبدو كخطوط حمراء فاصلة بين موضوعات وأخرى ، خاصة بين الأول والثاني ... في حين هي ليست كذلك ، عليه يضعها البحث جانبا ، تجاوزا لاشكالياتها ، في محاولة منه اقتراح بدائل مناسبة . إن جميع المربين وعلماء النفس ، يؤكدون على أن المسرح خير وسيلة تعبيرية (تربوية – تعليمية) ، يتحول فيه المجرد إلى محسوس ، والقول إلى فعل . والأفكار الاجتماعية – الإنسانية إلى علاقات معاشة (حياة فنية) ، وصور مركبة تجمع بين الفكرة والكلمة والحركة . لذلك تأثيره في المتلقي يأتي بعد التجارب المباشرة . لو تأملنا النقطتين 3 و 4 من عناصر ومقومات المسرح التعليمي ، نجد فيهما حلا لإشكالية موضوعاته السابقة ، كيف..؟ للإجابة على هذا السؤال نقول : المسرح التعليمي ، مسرح مركب من عدة مسارح (مرحلية) – كما اشرنا سابقا في النقطتين المذكورتين ، يخاطب المتلقي عبر مراحله التكوينية الأولى الهامة والرئيسية ، طفولته ، صباه ، شبابه ، ويسهم بالتالي في تكوين شخصيته المستقبلية هذه المسارح هي :

1ـ مسرح الدمى :

يصلح للطفل دون السادسة ، مرحلة ما قبل المدرسة ، (رياض الأطفال) . وموضوعاته أحادية (غير مركبة) ، حكايات قصيرة ، بسيطة وعلاقات غير معقدة ، ذات نهايات (نتائج) محددة وواضحة ، تنطوي على عبر ودروس تربوية – أخلاقية

2ـ مسرح الأطفال :

يصلح لمرحلتي الدراسة الابتدائية والمتوسطة سن (6 – 15) إضافة إلى مسرح الدمى . إذ لا يصح – تربويا ونفسيا – أن يتصل بهم مسرح سواهما ، وموضوعات مسرح الأطفال معروفة ومحددة علميا – في المسرح المثالي – موزعة على فئات الأطفال العمرية ، بما يناسب مداركهم العقلية ، واستعداداتهم النفسية ، الأولى : (6 – 9) سنة ، مرحلة التخيل ، قصص خرافية ، أسطورية ، حكايات سحرية ، عوالم فانتازية . الثانية : (9 – 12) سنة ، مرحلة البطولة ، حكايات ، رحلات ، مغامرات ، فيها مآزق ومخاطر .. ينجو منها الأبطال بذكاء وقوة واقتدار ذاتي ، أحيانا بمساعدة قوى خارجية ، موضوعية ، من آخرين . الثالثة : (12 –15) سنة مرحلة الرومانسية ، وفيها تمتزج المغامرات بالعواطف فالقصص والحكايات ، تقدم البطل النموذج وتؤكد عليه . إن الذي يحدد مفهوم ومقومات مسرح الأطفال ، عنصران رئيسيان هما:

(أ) موضوعاته التربوية – التعليمية شكلا ومضمونا .

(ب) جمهوره : إذ ينبغي أن يكون من الأطفال أنفسهم ، ولا يمنع أن يشاهده الكبار – الآباء والأمهات – صحبة أطفالهم .

بصفة عامة ، موضوعاته تؤكد على القيم التربوية والتعليمية وهذه نقطة التقاء بين المسارح : (الدمى،الأطفال،التعليمي) ، موضوع بحثنا ، ولكن ثمة نقطة اختلاف جوهرية ينبغي الحرص عليها ... هي أن الأطفال لا يريدون من مسرحهم أن

يكون صفا آخر ، أو مدرسة أخرى ، ولا من ممثليهم معلمين آخرين ... بل يريدون منه ، أن يمتعهم ويسليهم ويعلمهم بطريقة فنية ، غير مباشرة ، لا تقريرية ولا فسرية ، كما في معظم الدروس المنهجية . فإذا كانت الدروس تصل إليهم في صفوفهم بطريقة مرهقة ومملّة ... فإنهم يتركونها على مقاعدهم ، أو في كتبهم أو دفاترهم ، وينصرفون عنها ، غير إن الدروس ذاتها في مسرح الأطفال تصل إليهم بطريقة مشوقة ، شكلا ومضمونا ، وفق أسلوب ومنهج مسرح الأطفال – بالتشخيص والمحاكاة واللعب المنظم – وهي حين تصل بها لا تنقطع أبدا ، بل تكمل شوطها إلى غايتها (التربوية – التعليمية) فتحقق هدفها . لا يتسع البحث لتفصيل أكثر في موضوعات المسرحين (الدمى) و (الأطفال) . فان ذلك يبعده عن العنوان الذي يشتغل عليه . يكفي أن نعرف أنهما من توجهات المسرح الحديث ، وموضوعاتهما جلية تماما ، شكلا ومضمونا ، كلا وفق حرفيته ووسائله التعبيرية . الذي يهم ، ما ينطويان عليه من قيم تربوية وتعليمية ، فالمسرحان جزءان من المسرح التعليمي .

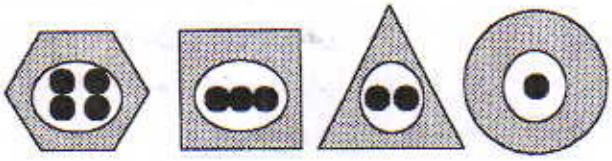
3– المسرح التعليمي في الإعدادية والجامعة :

نقرنه بهاتين المرحلتين الدراسيتين ، تمييزا له عن المسرح التعليمي (العام) ، فهو هنا يختص بنشاطات الطلبة والشباب في الإعدادية والجامعة وإن كانت ثمة مؤسسات فنية مختصة به . معاهد وكليات الفنون الجميلة – قسم المسرح – يتواصل المسرح التعليمي في هاتين المرحلتين مع توجهات ومنطلقات المسرح عامة ويتصل بهما . موضوعات مسرح الكبار تصلح له من دون تقاطع أو اختلاف مع كونه مسرحا تعليميا . هاتان المرحلتان تؤهلانه لتناول موضوعات أكثر تعقيدا من سابقيه (مسرح الدمى) و (مسرح الأطفال) ، أسلوبا ومنهجا ، لأن مستويات القائمين به ومتلقيه أيضا ، أكثر نضجا وتفهما ، وقدرة على الاستيعاب من الأطفال . لو عدنا إلى تعريف مصطلح (المسرح التعليمي) . نجد إن الذي يحدد تعليميته عنصران رئيسيان أيضا هما : (أ) المؤسسة التربوية ومنتسبوها (الطلبة و الشباب) ومنتجوه ومتلقوه في آن واحد . (ب) موضوعاته التربوية التعليمية .

وينبغي التفريق بين المسرح التعليمي والمسرحية التعليمية ، فالأول ، ومن مراجعة المصطلح ثانية – مسرح تنتجه وتقدمه وتشرف عليه المؤسسات التربوية التعليمية بكوادرها(طلابها) بينما المسرحية التعليمية بموضوعاتها المفتوحة ، تنتجها وتقدمها فرق محترفة أو هاوية ، ومسرحيون محترفون أو هواة ، سيان ... على اعتبار إن المسرح عموما ينطوي – قطعا – بشكل أو بآخر على قيم تعليمية ، قصدية أم غير قصدية ، إن بعض الأساليب والمناهج المسرحية مبنية وفق نسقها (التعليمي) كما في مسرحيات برخت الأولى (مرحلته التعليمية) .

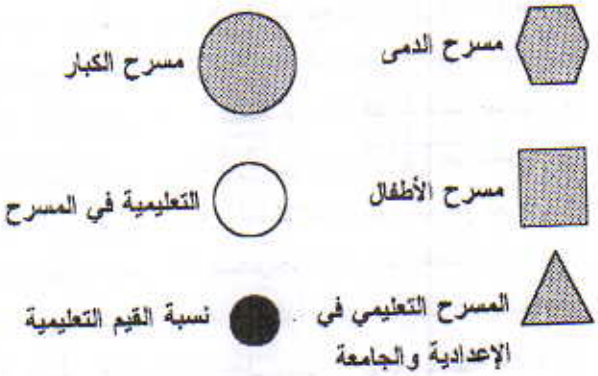
حيث يتصل العرض بالجمهور مباشرة ، مجتازا الجدار الرابع ، ومن خلال السرد والتعليق ، ومخاطبته من قبل الراوي ، الجوقة ، الممثلين ... فالمسرح عنده متعة معرفية جمالية تعليمية ... شريطة أن تكون التعليمية بطريقة فنية بخلافها تأتي قسرية ، شعارية ، تقتل جمالية العرض ، وتميت الخيال ، وتعطل التفكير . المسرحية التعليمية عند برخت = قيم متكافئة جمالية + تعليمية .

إذن ينبغي أن تكون ذرات القيمتين متساويتين ، دون نقص في التركيب الوزني لأي منهما . فإذا كثر – على سبيل المثال – ما يمكن تعلّمه ، قلّت متعته الفنية والجمالية ، وانصرف الجمهور عن العرض ، وإذا ركزت المسرحية على الصور الفنية – الجمالية ، لدرجة المبالغة والتهويل في الشكل ، وخلّت الموضوع وراء ظهرها ، قلّت فرصة التعليم ، وانصرف الجمهور عن متابعتها لأنه لا يدرك معاني الصور ، أو يراها غامضة فلا يستطيع الربط فيما بينها . لقد انتهى برخت ، من خلال تجاربه إلى الكيفية التي تُمكن المسرح أن يكون بها تعليميا وممتعا بنفس الوقت ، بإيجاد صيغ متكافئة من القيمتين في مسرحه التعليمي .إذن ، أصبح لدينا أربعة أنواع من المسرح التعليمي العام : (مسرح الدمى) ، (مسرح الأطفال)،(المسرح التعليمي في مرحلتي الإعدادية والجامعة) ، (مسرح الكبار) . التعليمية فيها قاسم مشترك ، كل واحد منهم يحتوي على نواة مخصّبة من التعليمية ، بدرجة (مستوى تركيز العناصر التعليمية وقوتها) تختلف عن الأخرى . فإذا كانت النواة في مسرح الدمى مخصّبة بأربعة عناصر – مثلا – فإنها في مسرح الأطفال بثلاثة ، وفي المسرح التعليمي في مرحلتي الإعدادية والجامعة ، باثنين ، وفي مسرح الكبار بواحد . كما يوضح الرسم التخطيطي :



رسم تخطيطي لنسب التعليمية الموجودة
في أنواع المسرح التعليمي

المصطلحات :



بعد تحديد الإطار العام لموضوعات المسرح التعليمي ، وفك الالتباس الذي قد تسببه التعليمية في المسرح ، نقول : إن المسرح التعليمي ذو تأثير ايجابي بليغ وعظيم على المسرح في أي بلد من بلدان العالم ، متى ما نشط ، ومارس دوره الحقيقي فيه . فعلى السبيل المثال ، (مسرحيات المدارس في إنكلترا) لعبت دورا هاما وبارزاً في تطوير الدراما الإنكليزية ، في العصر الاليزابيثي، أما المسرح الإنكليزي المعاصر فقد انبثقت فيه عام 1955 مؤسسة مسرح الشباب الوطني : (بإدارة مايكل كروفت لتوجيه طاقات الشباب المعنيين بالدراما . وفي عام 1959 حققت نجاحا بارزا في نظر النقاد عندما قدمت مسرحية (هاملت) في ويست اند بلندن . وقدمت منذ ذلك الحين عدة مواسم ، عرضت فيها مسرحيات من الطراز الأول ، ثم مسرحيات جديدة كتبت خصيصا للفرقة)[4] . لو تأملنا مثل هذه الآثار والنتائج ، نجدها في مسارح كثيرة ، أوربية – فرنسا ، ايطاليا ... وغير أوربية .

* تطبيقات في مسرحنا العراقي

شهدت المدارس في معظم محافظات العراق – النصف الأول من القرن العشرين – نشاطات وفعاليات مسرحية ، متواضعة في بداياتها – قبل أن تتأصل الظاهرة المسرحية فيه – حيث اعتادت لجان الخطابة والتمثيل في مراحل الدراسة الثلاث – الابتدائية والمتوسطة والثانوية – أن تنشط أدبيا" وفنيا" ، وتقدم ، ضمنا ، فعاليات ذات طابع مسرحي ، يقدمها تلاميذ وطلبة (موهوبون) أمام زملائهم ومعلميهم وذويهم . كما اعتادت بعض إدارات المدارس أن تختم سنتها الدراسية بحفل منوع ، يتضمن عرضا مسرحيا ، أحيانا يكون مستقلا ، وفي مرات لمنفعة جهة خيرية – اجتماعية ، أو لمساعدة فقراء المدرسة ، كما في مساهمات مدرسة (التفيض) في بغداد . المربد) (عتبة بن غزوان) ، (الموفقية) ... في البصرة – على سبيل المثال لا الحصر – إن عروض هذه المدارس ومثيلاتها ، تندرج تحت مصطلح (المسرح التعليمي) وان كان الوعي به لاحقا للفعل والإنجاز .

أهم سمات عروض (المسرح التعليمي) في تلك الفترة ([5])

لو استقرأنا تلك العروض – على قلتها – لوجدناها أولا وقبل كل شيء ، لا تخرج عن السمات التي يحددها مصطلح (المسرح التعليمي) . فجلّ عناصره – السابق ذكرها – متوفرة فيها . مترشحة من الفعل ، ثم جاء التنظير ليسقط عليها خلاصته ونتائجه (قراءته) وهي :

1ـ المدرسة تشرف عليه وتقدمه .

2ـ القائمون به مجموعة من التلاميذ والطلبة والشباب – منتسبي المدرسة ذاتها – .

3ـ يمارسون العملية المسرحية على سبيل الهواية .

4ـ لا يتسم بالثبات، فنشاطاته تظهر في عام وتختفي في أعوام .

5ـ ينطلق من مبادرات ذاتية .

6ـ يسهم فيه المثقفون ، من المعلمين والمدرسين بدور بارز

7ـ تجربة العرض الواحد ، رحلة استكشافية – معرفية – لحيثيات ومتطلبات العملية المسرحية .

8ـ يقترن النشاط بمنفعة فنية (ترويحية) للطلبة وذويهم ، كل من موقعه ودوره .

9ـ أحيانا بمنفعة مادية ، لصالح جهة خيرية – اجتماعية – إنسانية .

10ـ مادة العروض (موضوعاتها) من التراث . التاريخ العربي والإسلامي ، في الغالب .

11ـ القدرات الفنية متفاوتة ، اغلبها متواضعة ، تبدو في وقتها ، إنجازات كبيرة .

المحصلة النهائية لعروض تلك الفترة أن خلقت وعيا لدى الأسر التعليمية والطلاب بأهمية المسرح وفاعليته المؤثرة ، معرفيا وجماليا ، وغرست ولعا في عقولهم ونفوسهم ... تجذر وتأصل بمرور الزمن . والذي شجع على ذلك ، اتساع رقعة التعليم بمراحله الثلاث ، وانتشاره . فظهر في الخمسينات عدد من الأدباء والمثقفين من منتسبي المؤسسات التربوية – التعليمية . اطلعوا على عدد من النصوص المسرحية العربية أو العالمية مترجمة ، وهم يمارسون ثقافتهم الذاتية ، أو يشاهدون بعض العروض المسرحية المحلية ، أو الفرق العربية الزائرة ، فتستهويهم العملية المسرحية ، ينشطون في الحالتين لأن يقدموا لطلابهم بعضا من معرفتهم وإطلاعهم([6]) .

وراحت الأجيال التالية تنحت في مواهبها ، تصقلها ، تنمي قدراتها الفنية بالممارسة والتحصيل الأكاديمي ، والذي شجع على ذلك :

1ـ وجود معهد الفنون الجميلة في بغداد . كان قد تأسس كمعهد للموسيقى في عام 1936 ، واثر عودة الفنان المرحوم حقي الشبلي من بعثته الدراسية ، تم فتح فرع للتمثيل فيه عام 1939 وصار يعرف بمعهد الفنون الجميلة .

2ـ خريجوه – دفعته الأولى – في منتصف الأربعينات ، هم رواد مسرحنا العراقي ، نشطوا في تعريف الناس بالمسرح ، فاستقطب إليه مع ما استقطب ، الطلبة والشباب .

3ـ خريجوه – دفعاته اللاحقة – عيّنوا لتدريس المواد الفنية ، وانتشروا في عدد من المحافظات والمدن العراقية ، نشطوا في تقديم عروض مسرحية في مدارسهم ([7]).

4ـ وجود عدد من الكليات تدرس مادة الدراما ، والنقد المسرحي (الآداب ، التربية) مما شجعها على أن تواصل الدروس النظرية بالتطبيقية ، بمتابعة ما يعرض ، أو تقديمه أحيانا .

5ـ عناية الصحافة بالنشاط المسرحي ، ومتابعة ما يعرض في المدارس والتعريف به.

لقد تميز العقدان السادس والسابع من القرن العشرين ، بنشاط متميز للطلبة والشباب وتدريسييهم في مؤسساتهم التعليمية ، لدرجة نافس المسرح التعليمي بنتاجاته الفرق المحترفة الأهلية والرسمية .

* مديرية النشاط المدرسي :

وتنتبه وزارة التربية والتعليم إلى حجم هذا النشاط في عموم المحافظات ، والى آثاره الايجابية ، التربوية والتعليمية والنفسية والجمالية والاجتماعية ... على منتسبيها في مراحل الدراسة الثلاث ، فتبادر (إلى استحداث مديرية خاصة بالنشاط المدرسي حددت مهامها وأهدافها بموجب نظام وزارة التربية رقم (13) لسنة 1972)([8]). بناء عليه تم استحداث مديريات للنشاط المدرسي في كل مديريات التربية في جميع المحافظات ... فأحدث الإجراء نقلة نوعية في المسرح التعليمي . صحيح ان المديرية المذكورة تضطلع بالنشاطات الأدبية والفنية كالخطابة والنشرات الجدارية ، والموسيقى والأناشيد والمعارض التشكيلية ... دون تميز أو مفاضلة ... إلا ان المسرح ، من بين كل تلك النشاطات ، لعب دورا بارزا متميزا ، فعلى سبيل المثال ، قسّمت مديرية النشاط المدرسي في البصرة ، مركز المحافظة إلى قطاعات : العشار ، البصرة ، المعقل ، الجمهورية ... وعيّنت على كل قطاع مشرفين فنيين ، المسرح واحد منهم ، وظلت عطاءاتهم المسرحية تتواصل مع الجمهور بفعالية ونشاط ، ومنافسة فنية ، أيهم يكون عطاؤه أبدع من سواه . النقلة النوعية الثانية في المسرح التعليمي ، تنظيمية ، بمبادرة من مديرية النشاط المدرسي العامة في وزارة التربية ، لما تأكدت لديها النتائج التربوية والتعليمية ، بإسهامات مديرياتها في المحافظات . ودور المسرح التعليمي ومتعته المعرفية والجمالية لمنتجيه ومتلقيه ، بادرت إلى اتخاذ صيغة عمل متطورة ، ذات أسلوب ومنهج علميين وعمليين ، تتمثل بإقامة المهرجانات المسرحية ، بموجب الفقرة (64) من تعليمات النشاط المدرسي المرقمة (57531) والمؤرخة في 16 /10/ 1978 . تضمنت ما يلي قبل إقامة المهرجانات القطرية يقسم القطر إلى أربعة مناطق :

1ـ المنطقة الشمالية : وتشمل محافظة نينوى ، التأميم ، السليمانية ، اربيل ، دهوك ، صلاح الدين .

2ـ المنطقة الوسطى الأولى : وتشمل محافظات بغداد / الكرخ والرصافة ، ديالى ، الانبار .

3ـ المنطقة الوسطى الثانية : وتشمل محافظات : كربلاء ، النجف ، بابل ، القادسية ، المثنى .

4ـ المنطقة الجنوبية : وتشمل محافظات : البصرة ، ذي قار ، ميسان ، واسط.

وتجري التصفية النهائية في هذه المناطق ، كل على حدة ، لمدة أربعة أيام ، وتشترك كل مديرية تربية بفعالية مسرحية واحدة واوبريت واحد ابتدائي أو ثانوي ، وتقام مباريات التصفية النهائية هذه في محافظة المنطقة ، وفي السنة التالية تقام في محافظة أخرى من محافظات المنطقة بصورة دورية والفعاليات الفائزة في مهرجانات المناطق تشترك في المهرجان العام القطري في بغداد) ([9]) . يقف البحث عند واحد من مهرجانات المنطقة الجنوبية بشيء من التفصيل ، على سبيل المثال المهرجان المدرسي الموسيقي المسرحي للمنطقة الجنوبية ، نيسان 1976

المحافظة	ت	المرحلة	المسرحية	التأليف	الإخراج
ميسان	1	الابتدائية	أرض الخير	قصي محمد صالح	قاسم مشكال الخميسي
	2	الثانوية	أشرعة الفرح[1]	سعدون قاسم	عبد الرضا جابر
	3	التربية	بائع الجبن الفقير	سعد إلهي ونوس	عبد الرضا جابر
واسط	4	الابتدائية	عرس الديرة[2]	غازي الجلبي	إحسان الجبوري
	5	الثانوية	الضمير مجهول الإقامة	فريد عبد الصاحب[3]	داود سلمان

	6	التربية	تعالوا نصنع مسرحية	نصر محمد راغب	إحسان الجبوري
المثنى	7	الابتدائية	الشباك الجافة[1]	محسن الخياط	طارق القريشي
	8	التربية	الصليب	محمد عليوي	طارق القريشي
ذي قار	9	الابتدائية	الأرض لمن يهبها الحياة	كاظم العبودي[5]	كاظم العبودي
	10	الثانوية	المسيرة[4]	بلقيس نعمة العزيز[7]	مهدي السماوي
	11	التربية	ظمأ النهر	مهدي السماوي	حميد السوداني
البصرة	12	الابتدائية	قطر الندى	قاسم البدر	طالب جبار
	13	الثانوية	أوراق من التاريخ[8]	شاكر العطار	طالب جبار
	14	التربية	القرار	عبد الأمير السماوي	عبد الأمير السماوي

هوامش الجدول

(1) أوبريت من الحان هاشم حمد العلاق
(2) أوبريت من الحان صاحب الناموس
(3) أعداد
(4) أوبريت من ألحان أنور قره داغي
(5) أعداد
(6) أوبريت من ألحان موفق كاظم
(7) بالاشتراك مع مهدي السماوي
(8) أوبريت من ألحان هاشم يوسف

جدول بعدد المشاركين في المهرجان المدرسي الموسيقي المسرحي للمنطقة الجنوبية نيسان 1976

المحافظة	ميسان	واسط	المثنى	ذي قار	البصرة	السماوة
عدد المشاركين	108	116 معدل	100	126	130	580

المصدرلمعرفةعدد المشاركين،الأوراق التعريفية، (بروغرامات العروض) ، مطبوعة ومسحوبة بالرونيو ، تعرف بالمشاركين ، أسمائهم ، وظائفهم الفنية ، أدوارهم ، وللدقة نقول : إن العدد تقريبي ، لأن ثمة أسماء(قليلة) تتكرر في أكثر من عنوان .

5. الموضوعات:

تنظمت عروض المهرجان في موضوعات متعددة اغلبها ذات طابع سياسي ، تؤكد على دور الوطن والشعب والأمة في مواجهة الاستعمار والصهيونية ، وتعرية مخططاتهما التآمرية ... موضوعات تؤكد الذات العربية الوطنية والقومية متمثلة بالقضية الفلسطينية . وفضح حلقات التآمر عليها أرضا وشعبا وحضارة ، ومواجهة الغزو والاحتلال ، كما في مسرحية (المسيرة) و(القرار) و(الصليب). أخرى انتظمت في انتماء الإنسان للأرض والشعب كما في مسرحية (ارض الخير) . ثالثة رصدت الإنجازات الوطنية الكبيرة (عرس الديرة) قدمت مستويين للإحداث ، الأول : قبل التأميم والثاني : بعده . حيث تخلص العراق من هيمنة واستغلال الشركات الأجنبية – الاحتكارية لثروته النفطية . المسرحية تحاكي I.P.C التي قدمتها الفرقة القومية 1973 تأليف معاذ يوسف ، وإخراج سعدون العبيدي . رابعة امتدت إلى أفق بعيد ، تبحث عن الضمير العالمي ، تحثه ، تستصرخه ، تنبهه للجرائم البشعة التي تقترف بحق الأرض والإنسان ، وما يحدث في فلسطين من قتل ونهب وسلب وتشريد ... (ضمير مجهول الإقامة) . اقتربت المسرحية من حيث الشكل والمضمون من (أنا الضمير المتكلم) لقاسم محمد ، تقديم فرقة المسرح الفني الحديث . واقتربت خامسة (تعالوا نصنع مسرحية) في موضوعتها ، وأسلوبها الإخراجي من مسرحية (حفلة سمر من اجل 5 حزيران) تأليف سعد الله ونوس وإخراج جاسم العبودي ، قدمتها الفرقة القومية 1972 . سادسة انتخبت عينات من التاريخ ، بعمقه الزماني والمكاني تلم أوراقا حضارية من صنع الإنسان ، في بلاد ما بين النهرين ، صانع الحضارة الآشورية ، والسومرية ، والبابلية ، والاكدية ... والعربية مثل الإسلام وبعده ، ثم العباسية حتى يومنا ... (أوراق من التاريخ) لتؤسس قيما فكرية (فنية) للإنسان والحياة . سابعة في موضوعة معاصرة . شحة الماء وجفاف الفرات (الشباك الجافة) و (ظمأ النهر) تحكي الأولى موضوعة صياد دون صيد، فالفرات جاف ، والأهل ينتظرون الماء ، المطر ، الغذاء والثانية وظفت الوثيقة ، الأرقام ، البيانات ، الصور ... بشكل تعبيري ناجح ومؤثر ، إذ جمعت في تأليفها وإخراجها بين أسلوبي ومنهجي (المسرح التسجيلي) لبيتر فايس و (الملحمي) لبرخت . والذي ساعدها على استخدام الوثائق ، الدراسة التي قام بها الأديبان محمد الجزائري ، ونزار السامرائي ، عن جفاف نهر الفرات ، على صفحات جريدة الجمهورية ، في حينها . ثامنة (قطر الندى) قدمت موضوعات تربوية – تعليمية . تاسعة (بائع الجبن الفقير) اجتماعية . فـ (قطر الندى) من مسرح الأطفال . وان لم تعلن عن نفسها ، حيث لا ينقصها في توجهها سوى جمهور من الأطفال أنفسهم . فالحكاية والموضوع والشخوص ومستوى الطرح والمعالجة تندرج كلها ضمن مقومات (مسرح الأطفال) أسلوبا ومنهجاً .

قدمت جميع عروض المهرجان على قاعة بهو الإدارة المحلية ، لمدة أربعة أيام متتالية . كما يوضحها الجدول رقم واحد . لو تأملنا الجدول الثاني : نجده يفصح عن عدد المشاركين من كل محافظة . وبالتالي مجموعهم (580) طالباً وطالبة . وهو عدد كبير ، حتى لو استثنينا المشرفين على الفعاليات والعروض ، والعازفين والإداريين والفنيين ، والمشاركين في فرق مديريات التربية ، يبقى العدد كبيراً . يفيدنا إن هذا المهرجان وحده وظف طاقات ومواهب الطلبة والشباب ، واستثمرها فنيا – وموضوعيا في مجال المسرح التعليمي . قطعاً لهذا التوظيف التربوي – التعليمي – الجمالي .... اثر في عقول ونفوس المشاركين ، يرفع من مستوى ذائقتهم المعرفية – الجمالية . وينمي مواهبهم بطرق فنية سليمة. إذا كان البحث قد رصد نموذجا من مهرجانات (المسرح التعليمي) ، في مراحل الدراسة الثلاث الأولى ، الابتدائية والمتوسطة والثانوية ، في المنطقة الجنوبية – على سبيل المثال – فان الأستاذ ثامر مهدي تابع في كتابه (في المسرح المدرسي) الموسوعة الصغيرة العدد (165) نموذجاً واحداً لمهرجانات النشاط لمدرسي ، المركزية ، الذي أقيم في العام الدراسي 1979/1978 في الانبار – على سبيل المثال أيضا – ([10]).

* المسرح الجامعي :

في المرحلة التالية (الدراسة في المعاهد والكليات) ، حيث اعتادوا القيام بأنشطة وفعاليات ذات طابع مسرحي في حفلات التعارف للطلبة الجدد ، والتوديع لطلبة الصفوف المنتهية إضافة إلى عروض مسرحية مستقلة ، يشرف عليها فنانون معروفون ، أو من ذوي الخبرة والتجربة ، بعض الفرق والجماعات المسرحية تقدم عروضها داخل عدد من الكليات – في الخمسينات – خاصة بعدما ضخ معهد الفنون الجميلة في بغداد دفعات خريجيه الأولى . رواد مسرحنا العراقي ، كان لهم الفضل الأول في ترسيخ الظاهرة المسرحية وجعلها مظهراً ثقافياً – فنيا – حضاريا . في بداية الستينات تأسست أكاديمية الفنون الجميلة ، ثم صارت كلية في عام 1968 وألحقت بجامعة بغداد . بهاتين المؤسستين ، المعهد والكلية . يتعمق اثر المسرح التعليمي ، حيث توفرت في عروضهما مستويات فنية – جمالية – مستوفية لشروطها الأكاديمية ، أسلوبا ومنهجا . وحققت تواصلا مع الجمهور إذ لم تكتف (العروض) بمشاهدات الطلبة والمعنيين بالمسرح لها ، بل انفتحت على الجمهور عامة . عروض هاتين المؤسستين التربويتين – التعليميتين – الفنيتين على مستويين :

الأول : عروض يخرجها التدريسيون لطلبتهم ، ما زال أكثرها حاضرا في الأذهان ، حققت إضافات نوعية لا للمسرح التعليمي ، حسب ، بل للمسرح العراقي ، (عطيل) جاسم العبودي ، (شهرزاد) جعفر السعدي ، (مغامرة رأس المملوك جابر) قاسم محمد ، (كلكامش) سامي عبد الحميد ... على سبيل المثال لا الحصر .

الثاني : عروض من إخراج طلبة قسم الفنون المسرحية ، اطاريح تخرجهم .

إضافة إلى ذلك ثمة عروض تنتجها وتقدمها فرق مسرحية تابعة لمكتب الثقافة والفنون ، من النوعين السابقين ، إخراج تدريسيين أو طلبة موهوبين ، يقف البحث عند أربعة عروض ، محصلة ما قدمته الفرق الناشطة لعام 1980 . تمحورت موضوعاتها في اطر اجتماعية ، وطنية قومية ، وجدانية وإنسانية . (سيزيف والموت) من المسرح العالمي ، تأليف روبير ميرل ، إخراج خليل الطيار ، صراع بين (سيزيف) بطل نموذج للحياة الحرة التي يريدها لنفسه وللآخرين وخلاصهم من عبودية الإقطاع ، وبين (زيوس) بطل نموذج للموت والعدم ، تصطدم إرادة الأول بقوة ونفوذ واقتدار وقسوة الثاني ، فيقتل ، فيخسر نفسه لا قضيته ، إذ تنتقل إلى الآخرين لمواصلة المسيرة التي ترمز إلى الحرية متمثلة باختطاف (القلم) رمز الكلمة ، وأداة التعبير . من (سيزيف) ، قبلموته العروض الثلاثة الباقية ضمن المسرح العربي.(فرح شرقي) تأليف وليد إخلاصي ، إخراج صباح عطية . فوارق طبقية – اجتماعية – اقتصادية بين عائلتين ، تحول بين قلبين ، يتم اغتيال الزوج ، فتحمل الزوجة ألمها بقوة وإباء وتمضي في الحياة مقتحمة كل صيغ التخلف والتداعي . وتتناول الثالثة (العشاق لا يفشلون) تأليف فرحان بلبل وإخراج عبد المرسل الزيدي ، القضية الفلسطينية ، حيث يحاول العدو الصهيوني النيل منها ، من خلال محاولاته تمزيق الصف العربي وبذر الخلافات فيه بغية تصدعه وضعفه وتمرير مخططاته . الرابعة (سليمان الحلبي) تأليف الفريد فرج وإخراج مصطفى تركي السالم – وقد زارت الفرقة محافظة البصرة بهذا العرض ، وقدمته على قاعة التربية بالعشار في صيف 1980 – تكشف المسرحية عن طبيعة صراع المثقف مع ذاته – من جهة – وبينه وبين القوات الأجنبية الغازية لوطنه الآخر (مصر) من جهة ثانية . فيتحرك طالب العلم في الأزهر ، سليمان الحلبي ، من أجل الحق والعدل وإنقاذ الوطن والشعب من شر مستطير فيقدم على قتل (كليبر) ، قائد الحملة الفرنسية . فسليمان الحلبي (لم يأت لطلب العلم وإنما لطلب العدل) كما يقول الناقد

العربي محمود أمين العالم . ونظرا للمستويات الفنية المتحققة في اغلب عروض معهد الفنون الجميلة ، شكلا ومضمونا ، جعل قسم الفنون المسرحية فيه ، يفكر في إنجاز طلبته وحماسهم واجتهادهم ... فكانت المبادرة الأولى منه عام 1984 . عقد مهرجان مسرحي لعروض طلبة الإخراج الرابع والخامس . فكان الأول (مهرجان حقي الشبلي) ، وعلى القاعة المسماة باسمه ، اعترافا بريادته المسرحية ، ودوره في تأسيس المعهد خاصة ، وبحضوره ، مُنح لقب (فنان الخليج) . بعده توالت دورات المهرجان السنوية ، والتجربة تؤكد ذاتها وتتعمق في دورته السادسة ، انفتح على المؤسسات المسرحية الأخرى . فاستضاف عروضاً – مسرحيات من ذات الفصل الواحد – من الفرقة القومية ، كلية الفنون الجميلة بغداد / بابل . في عام 1988 بادرت كلية الفنون الجميلة / بغداد إلى عقد مهرجان خاص بها ، تشكله اطاريح طلبة الصف الرابع والخامس اخراج . وظل المهرجانان يعملان بتواصل ، كل على انفراد (الجامعي) و (حقي الشبلي) . وفي عام 1990 عقد الاثنان مهرجانهما (الثالث للكلية والسابع للمعهد) مشتركاً ، استمرت عروضه لمدة شهر كامل من 3 /4 ولغاية 2 /5 /1990 .

إن التعبير عن تلك النشاطات المسرحية بصيغة المهرجان ، ابلغ أثرا ، في الإرسال والاستقبال ، وزيادة في توحيد وتفعيل العمل المشترك . وخلق روح المنافسة الفنية بين العروض المشاركة – مستوى الاشتغال على النصوص – من جهة ، وبين القائمين عليها من جهة ثانية . وصولا إلى حالة ابداعية مطلوبة ، فبدلا من عرض اطاريح طلبة فرع الإخراج ليوم أو يومين ، وإسدال الستارة عليها ، توحيدهما معا في تظاهرة مسرحية ، كما في مهرجاني حقي الشبلي والجامعي وثم توحيدهما في مهرجان واحد .

* استنتاجات :

قد تبدو الاستنتاجات – بعد كل ما تقدم – واضحة وجلية ، ومعها ، نتعرض لها بشيء من الإيجاز ، على سبيل التذكير بها ، إن الطلبة والشباب هم العنصر البشري المؤثر والمتأثر ، المفيد والمستفيد من المسرح التعليمي ، بفضل أشراف وتوجيه وإسناد معلميهم ومدرسيهم ، في مراحل الدراسة الأولى . وتدريسيّيهم في معاهدهم وكلياتهم الفنية (المتخصصة) . لذلك نقول : إن اتصالهم وتواصلهم مع مسرحهم (التعليمي) واضطلاعهم بالعملية المسرحية يعود عليهم بنتائج ضخمة ، جمة وكبيرة ، مفيدة ، لا يمكن أن تعطيهموا إياها أية مؤسسة أخرى ، وان أعطتهم ، فليست بذات المستوى من التأثير والفاعلية ، لعل أهمها :

1– تزجية أوقات الفراغ ، وتصريف الطاقات الفردية والجماعية ، الفائضة ، في مجالات نافعة ومفيدة – أعمال فنية (مسرحية) صفيّة كانت أو لا صفيّة – وتوجيهها نحو الأفضل والأنفع ، بما يسليهم ويمتعهم معرفيا وجمالياً .

2– إن أية مسرحية ، حياة تفصيلية لظروف معطاة ، تجربة حياتية معاشة ، واقعية كانت أم متخيلة (مفترضة) ، والاشتغال عليها (إنجازها وتقديمها) ، معناه معايشتها تفصيليا ، لفترة غير قليلة ، حيث يتمثل القائمون بها ، التجربة ، فتزيدهم خبرة ودراية بتلك الظروف الحياتية ، والتواصل مع ما يماثلها من تجارب أخرى (مسرحيات) يعطيهم تراكماً كمياً ، يعود بالتالي إلى تراكم نوعي في التجربة الحياتية – الذاتية .

3– بالممارسة يمتلكون الجرأة الأدبية في المواجهة والتعبير وإبداء الرأي والإفصاح عنه ، ويتخلصون بذات الوقت من العزلة والانطواء والتردد والخجل .

4– المسرح التعليمي يثري ملكتهم اللغوية – التعبيرية بالمفردات والعبارات والصور البلاغية .

5– يضع القائمين به في دائرة العمل المشترك (الجماعي) ، فتسهم المجموعة (فريق العمل) في خلق الألفة والمحبة والتعاون والانسجام بإنكار ذات ... وبالتالي خلق الشخصية (الذات) الجماعية ، دون إغفال ما لدور الفرد من امكانات ذاتية ، ومبادرات شخصية ، وقدرات أبداعية ... من أهمية ، فالعمل الجماعي ، تحصيل حاصل لتوحد أو اتحاد الأعمال الفردية (الجزئية) المكونة له . بذلك يطبع سلوكهم وأعمالهم به ، وبالتالي يعوّدهم على المواقف ذات الطابع الجماعي ، المشترك

6– يمكنهم من إشباع الدوافع الفردية (المشروعة) – حب الظهور مثلا – ويعطي الفروقات الفردية فرصة كافية للتميز وإظهار القابليات ، والمبادرات الذاتية ، بإبداع ، في إطار العمل المشترك .

7– المسرح عامة ، والتعليمي خاصة ، الأطفال مثلا ، لعب منظم ، جميل ، عمل ميداني ، تتحول فيه الأقوال إلى أفعال ، والمجردات إلى محسوسات ... ولهذا وحده مسوغاته في تحفيزهم وتشويقهم للتواصل معه دون كلل ولا ملل .

8– يوجه الطلبة والشباب التوجيه السليم والقويم ، ويضع حركة الهواة على قاعدة علمية ، ويوسع دورهم ، ويعطيهم أهمية استثنائية = دورا بارزا – في رفد وتطوير المسرح فهم دماء مسرحنا الجديدة . وليس أدل على ذلك ، من ان كل واحد

من العاملين اليوم في الحقل المسرحي – على اختلاف اختصاصاتهم – من كتاب ومخرجين وممثلين وفنيين ... قد مروا ذات يوم بالمسرح التعليمي ، هواة كانوا ، في مدارسهم أو معاهدهم ، ومن تجربة لأخرى ، توطن المسرح في نفوسهم وعقولهم ... فصارت المحاولة الأولى متبوعة بثانية وثالثة ... والهواية العابرة متأصلة ، وعند البعض منهم ، احترافاً .

*** مقترحات ***

للبحث مقترح مركزي ، العناية بالمسرح التعليمي ، من خلال تبني المؤسسات الفنية (المسرحية) لأنشطة ومساهمات الطلبة والشباب ، وحثهم للاضطلاع بدورهم فيه . بتفصيل أكثر ، عودة مديرية النشاط المدرسي إلى سابق دورها في الستينات والسبعينات – فترتها الذهبية – لتبرر وجودها الفني ، كل في محافظتها ... وجعل التلاميذ والطلبة متصلين بمسرحهم التعليمي ، ومتواصلين معه ، منتجين ومتلقين ، والعمل بصيغة المهرجانات ، وإجراء التصفيات الأولية بين المناطق ، لتتم بعدها المنافسة بين العروض الفائزة في مهرجان مركزي ، كذلك العودة إلى مهرجاني حقي الشبلي والجامعي ، ليس في بغداد ، حسب ، بل دعوة المؤسسات الفنية المماثلة (معاهد وكليات الفنون الجميلة) في المحافظات ، إليه . لا للمشاركة التقليدية بل للمنافسة الإبداعية ، وتخصيص جوائز تشجيعية ، نقدية وتقديرية للمبدعين من الطلبة والشباب في التأليف والإخراج والتمثيل وباقي عناصر العملية المسرحية . إن الدعوة لهذا المقترح الأساس ، ليست معناها عودة المؤسسات الفنية ، المعنية للبدء من الصفر ، بل من حيث ما انتهت إليه ، أو توقفت عنده بسبب الحرب أو الحصار . فلكل واحدة منها تجربة غنية في مجال عملها الميداني ، يمكن استحضارها والاستفادة منها والشروع باتجاه ما هو أفضل وأغنى وأبدع . وان ينشط الإعلام في التعريف بمساهمات المسرح التعليمي ودوره الفاعل والمؤثر ، ومتابعة نتاجاته بالنقد والتحليل في الصحف اليومية والأسبوعية ، والمجلات والتعريف بالقائمين به ، والتوثيق له .

الهوامش

[1] د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (417) .

[2] المصدر السابق (419) .

[3] ثامر مهدي ، في المسرح المدرسي ، الموسوعة الصغيرة (165) ، ص (40) عن خليل إبراهيم عبد اللطيف : النشاط المدرسي (أهميته ، أسسه ، ووسائل تطويره في العراق) ، بغداد ، 1978 ، ص (15) .

[4] الموسوعة المسرحية – الجزء الثاني ، جون رسل تيلر ، ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون ، بغداد ، 1991 ، ص (401) .

[5] أتيحت للباحث فرصة مشاهدة بعض عروض المدارس ، في تلك الفترة : (الوفاء العهد) ، (أهل الكهف) ، (الزبّاء) ، (عقوق الوالدين) .

[6] في البصرة – على سبيل المثال – أولى عدد كبير من منتسبي الأسرة التعليمية ، المسرح والنشاط المسرحي أهمية ، وعناية خاصة ، أبرزهم : الأساتذة محمود عبد الوهاب ، زكي الجابر ، سالم علوان الجلبي ، عبد الغفور النعمة ، سميع رشود ، حاتم سلطان ، خليل جبران ، أحمد عبد الوهاب .... في ثانوية فيصل الثاني (البصرة) اليوم . اخرج الأستاذ زكي الجابر لطلبة الصفوف الرابعة والخامسة (الأدبي) ، مسرحيتين شعريتين (الأبطال) ، (المروءة المقنعة) ، وثالثة شعبية (دربونة أم علي) تأليف يعقوب الفره غولي . وأخرج الأستاذ محمود عبدالوهاب مسرحية (أهل الكهف) تأليف توفيق الحكيم . من ابرز المشاركين في هذه المسرحيات طعمة التميمي ، جبار صبري العطية ، عازي التميمي ، خالد علي مصطفى ... إضافة إلى مسرحية باللغة الإنكليزية ، اخرجها الأستاذ حكمت البزاز . مثّل فيها الطالب جهاد يوسف الشرهان . كان هذا النشاط في مدرسة واحدة ، في عامين دراسيين 1957/1956 – 1958/1967 .

[7] وصلت دفعات قسم الفنون المسرحية في معهد الفنون / بغداد ، الأولى ، إلى البصرة في بداية الستينات – عبدالمنعم شاكر ، محمد وهيب ، قصي البصري ، عبد الأمير السماوي ، عبد الأمير السلمي ، محمد البياتي ... ، توزعوا على عدد من مدارس المحافظة الابتدائية والمتوسطة والثانوية ، للبنين والبنات ، ومعهدي إعداد المعلمين ، والمعلمات ، مارسوا اختصاصهم فأسهموا في تقديم العديد من المسرحيات : أقول القمر ، ثمن الحرية ، اوديب الملك ، علي بابا والأربعين حرامي ، السلطان الحائر ، عرس الدم ، ثورة الفلاحين ، معرض الجثث ، سوء تفاهم ، يا طالع الشجرة ، راشمون . كانت المنافسة الفنية بين هذه العروض على أشدها ... وبين القائمين بها (من المخرجين) أيضا وبين إدارات المدارس كذلك ، لدرجة ان الإدارة تتخذ موقفا سلبا من منتسبها الذي لا يفلح في تقديم عرض مسرحي . ويصير المسرح التعليمي (في المدارس) ، هذه الفترة ظاهرة فنية ملفتة للنظر ، قاعدة للنشاط ، بعدما كان استثناء ، مما شجع بعض المدارس على تشييد مسارح صغيرة (متواضعة) داخل بناياتها لتقيم عليها عروضها (الفيحاء) ، (الحرية) ، (متوسطتي العشار للبنين والبنات ، معهد المعلمين ... إضافة إلى وجود قاعة التربية ، في العشار ، التي احتضنت أكثر عروض مدارس المحافظة ، وفرقة التربية ، والجماعات المسرحية .

[8] ثامر مهدي ، في المسرح المدرسي ، الموسوعة الصغيرة ، (165) ، ص (18) .

[9] المصدر السابق ، ص (72–73) عن وزارة التربية ، المديرية العامة للتعليم الثانوي ، مديرية النشاط المدرسي ، تعليمات النشاط المدرسي عدد 57531 تاريخ 1978/10/16 (رونيو) ص 2 .

[10] قدّم الأستاذ ثامر مهدي في نموذجه التطبيقي ، وهو يرصد واحدا من مهرجانات النشاط المدرسي ، المركزية ، تحليلات وتقييمات وافية للمهرجان والنصوص المشاركة فيه ، من حيث صياغة وبناء المعايير الفكرية (السياسية ، الأخلاقية ، التعليمية) والمعايير الجمالية (البناء الدرامي ، اللغوي ، ....) عرضت في هذا المهرجان (26) مسرحية ، فازت منها (12) مسرحية بالأولى والثانية والثالثة ، أي بواقع ثلاث مسرحيات من كل مستوى ، ابتدائي ، ثانوي ، تربوي ، يمكن للقارىء الرجوع إلى هذا المهرجان ومتابعته في مصدره المذكور استكمالا للفائدة .

مسرحية

يا للغرابة..!!

تأليف / د. مجيد حميد جاسم

اللوحة الأولى

((صحراء قاحلة ...كثبان على مد البصر...ربوة ترتفع وسط المسرح... يستلقي عليها الأول...بينما الثاني يدور حوله، وحول المسرح في حركة قلق غير مستقرة...الأول يعبث بالرمال وكأنه يرسم أشياء عليها ، وقد تبعثرت حول مجلسه :- أدوات طبخ ،قناني فارغة أحذية متهرئة ، الأول حافي القدمين؛ بينما الثاني ينتعل حذاءا باليا...يستمر المشهد صامتا لفترة ليست بالقصيرة لكنها ليست بالطويلة أيضا))

الثاني :- ((بعد عدة دورات .. يصرخ مستبشرا)) وجدتها !!

الأول:- ((ببرود)) من ؟

الثاني :- ((بحيوية)) الفكرة...

الأول :- أية فكرة ؟

الثاني :- الفكرة التي نبحث عنها منذ ثلاث سنين !

الأول :- ما هي ؟

الثاني :- ((بحيوية أكثر)) نأكل !!

الأول :- ماذا نأكل ؟!

الثاني :- ((ساخرا)) هه ... وهل تسمي هذه فكرة...لقد شبعت ... شبعت وامتلأ جوفي بالطعام.. أنا منذ سنة أشعر بالتخمة.....

الثاني :- ((متعجبا)) تشعر بالتخمة ؟!

الأول :- نعم ..التخمة في كل شئ..

الثاني :- ماذا ؟

الأول :- التخمة في الأكل ..في الملابس ..في العبث..في الفوضى ..في اللا جدوى..في الوعود في اللا تغيير...في اللا أخلاق..في الضمير ..ألم تقل مرة أنك تشعر بالتخمة أيضا ؟؟

الثاني :- أنا؟!.. أجل ؛ وأعاني منها أيضا...

الأول :- يا للمهزلة.. أناس تشعر بالتخمة.أناس أماتها الجوع !!

الثاني :- ((بدهشة))وهل يوجد أناس يشعرون بالجوع في علم الإنترنت والعولمة.. أمر غريب !

الأول:- هناك أناس تكون الأرض بالنسبة لهم ، وجبة دسمة لا يحصلون عليها ألا بعد سنوات جوع..

الثاني :- يا لسعادتهم !!

الأول :- ماذا قلت ؟!

الثاني :- قلت يا لسعادتهم .. فهم لا يعانون من التخمة ...

الأول :- آه..أنت على حق يا لسعادتهم..فهم الوحيد ون الذين يستحقون الحياة ؛ لأنهم يشعرون بقيمة الأشياء فهم لا يستهلكونها كثيرا..أنهم مقتصدون في كل شئ ؛مقتصدون في الطعام ، مقتصدون في الملابس...

مقتصدون في التفكير ؛ فلا يبعثرون أفكارهم هنا وهناك..وهم خلوقون لأن الحياة أخذت منهم كل شئ

ولم تبق لهم سوى أخلاقهم...هم لا يشعرون بوخز الضمير ؛لأن ضميرهم لم يصب بالتضخم ... يا لسعادتهم... .أبعد هذا تراك تشعر بالتخمة ؟

الثاني :- بكل تأكيد ..لكني أود -من صميم قلبي - أن أشعر بالجوع..ألا إنني في الحقيقة لست جائعا..

الأول :- أذن ..ما لذي جعلك تطلع علينا بفكرة الأكل السخيفة هذه ؟

الثاني :- أنت..

الأول :- ((متعجبا)) أنا ؟؟

الثاني:- نعم أنت .. ألم تقل :- أن علينا التفكير بشيء ينقذنا من هذا الوضع.. ألم تقل مررا :- علينا أن نفعل شيئا ؟

الأول: ((ببرود)) آه ... نعم ..قلت ذلك ((صمت ..الثاني يدور ، بينما الأول يعبث بالرمال)) أسمع لماذا لا نفكر بشيء آخر ؟

الثاني :- ((يرقص فرحا)) نعم ..يجب أن نفكر بشيء آخر..

الأول :- ألا تطلق على نفسك صاحب الأفكار الخلاقة ؟

الثاني :- ((باعتداد)) نعم ..وما زلت كذلك..

الأول :- حسنا.. أبحث لنا عن فكرة أفضل من هذه ..لقد مللنا الأكل ..مللنا التفكير ..يوميا نأكل ثلاث وجبات ؛ ونفكر ثلاث مرات ...وبين كل وجبة وأخرى نأكل ثلاث وجبات ؛ ونفكر ثلاث مرات لقد مللنا ذلك ... مللنا الأكل ... مللنا التفكير .. أتعرف ماذا تسمى هذه الحالة ؟

الثاني :- ((لازال مستمرا على دورانه ؛غير مبال بما يقوله الأول))

الأول :- تسمى رتابة ..

الثاني ((منتبها)) تسمى ماذا ؟

الأول :- رتابة...

الثاني :- هم ....أنت على حق .. أنها رتابة ((يترنم بالكلمة)) رتابة...ر..تا..به ((يضحك)) رتابه00يغني رتابة ((يرقص وهو يغني الكلمة))ر..تا..به ..ر..تا ...به ...ر..ت..ابه ((يسرع بإيقاع غنائه ورقصه

ويدور المسرح أثناء رقصه عدة مرات ...ثم يتوقف فجأة)) وجدتها !!

الأول :- ((فزعا)) من ؟!

الثاني :- الفكرة التي مازلنا نبحث عنها منذ خمس سنين ...

الأول :- ما هي ؟

الثاني :- ننام ....

الأول :- ماذا ؟!

الثاني :- ننام .. نعم ننام نضطجع هكذا على الأرض وننام ((ينفذ فكرته ويدعو الأول لمشاركته)) هيا ... تعال ...آه..ما أجمل النوم.. أنه يشعرك بالاسترخاء التام.. يشعرك ..بالارتخاء..بالأمان..يبعد عنك جميع الأصوات التي لا ترغب سماعها..ويحجب عنك جميع الصور التي لا ترغب مشاهدتها ((الأول لا

-2-

((يتحرك)) هيا...تعال..أضطجع.بجانبي ولنشن حربا لا هوادة فيها على الرتابة..ولنرهبها بسلاح

النوم ألم تسمع قول الشاعر الذي قال : (ما عاش ألا النوم)..هيا تم بجانبي ..ولنهتف بأعلى أصواتنا:- أن النوم يقتل الرتابة..

الأول :- ومتى نهتف بذلك ؟

الثاني :- عندما ننام...

الأول :- وهل يستطيع النائم أن يعلن أي شئ ؟ كيف يستطيع ذلك وهو نائم ؟.

الثاني :- كثيرون هم أولئك الذين يهتفون أثناء النوم..هيا.تعال ..جرب أن تنام ؛ وسترى أن النوم لا يقتل الرتابة فحسب..بل أنه يستطيع قتل الرقابة أيضا تعال ننم ولنحلم بأيم خالية من الرتابة والرقابة معا..

الأول :- نحلم ؟؟ أنا وأنت.. نحن ليس من حقنا أن نحلم 0000

الثاني :- لماذا ؟

الأول :- يجب أن يكون نومنا بلا أحلام ..لأننا لو حلمنا فسوف نستعيد حياتنا الرتيبة هذه..فيتساوى عندها النوم واليقظة...وتصبح اليقظة نوما والنوم يقظة.. الأفضل أن نبقى يقظين علنا نهتدي لشئ يخلصنا مما نحن فيه ،لهذا فأني أرى أن فكرة النوم فكرة سخيفة....

الثاني :- سخيفة ؟! ..على العكس .أنها فكرة خلاقة..فالنوم شئ خالد علينا أن نجربه..الخالدون هم نائمون دوما..ومع هذا فهم خالدون..هيا نم ..نم يا صغيري ..وستجد في النوم خلودا أبديا..فالنوم هو الخلود

الأول :- قلت لك أن النوم فكرة سخيفة..

الثاني :- لا يحق لك أن تنعت أفكاري بالسخافة ..أن أفكاري خلاقة دوما..

الأول :- أي غبي أقنعك ؟!

الثاني :- أنت

الأول :- وأنا غبي ..نعم غبي.. .وأعرف ذلك منذ زمن بعيد ...

الثاني :- حسنا..ما رأيك بالنوم أيها الغبي

الأول :- لا أدري ..((مستدركا)) قلت أنها فكرة سخيفة وكفى...

الثاني:- أتعرف ؟.أنت لست غبيا ..أنت معقد..نعم أنت معقد بينما أنا مبسط((فرحا)) أنا مبسط

((باستغراب)) لا((مبسط)) كلمة غير مناسبة..((بعد تفكير قليل)) أنا بسيط...هذه هي

الكلمة المناسبة..نعم ..أنا بسيط وأنت معقد ((متأملا)) أنت معقد وأنا بسيط ...يا للغرابة

الأول:- ماذا قلت

الثاني :- ((بشرود)) يا للغرابة ....

الأول :- ((ببرود)) ماوجه الغرابة ؟

الثاني :- أنت معقد وأنا بسيط ..ومع فنحن معا....أليست حالة غريبة هذه التي نعيشها ؟؟

الأول :- لكننا نعيشها... شئنا أم أبينا ؛ فنحن نعيشها ((صمت قليل، يتكلم بنبرة أب))

-3-

أسمع يابني..

الثاني :- ((بصوت طفولي)) نعم يأبتي...

الأول :- ألا ترى هذه الربوة التي أنام عليها منذ عشر سنين ؟؟

الثاني :- ((يبدأ بمص أصابعه))نعم يأبتي..

الأول :- أتعرف ماذا تسمى هذه الربوة ؟

الثاني ((لازال مستمرا بمص أصابعه)) وماذا يهمني من معرفتها ؟

الأول :- أخرج أصابعك من فمك أيها القذر..متى تعرف بأنك لم تعد طفلا

الثاني :- أحب أكون طفلا على الدوام ...يأبتي..

الأول :-لماذا ..لو سمحت؟

الثاني:- لأني لا أريد أن أتعذب بمعرفة الأشياء أحب أن أمص أصابعي_طوال حياتي_ ولا

رغبة لي بالتعرف على ربوتك هذه ..

الأول :- يجب أن تعرفها..وأنا بصفتي أبا ديمقراطيا_أفرض عليك أن تعرفها...

الثاني :- وأنا بصفتي_ أبنا شفافا _ لا أرغب بمعرفتها....

الأول :- لا تعذبني يابني ..أنك ترفض _دوما _الأشياء التي أرغب تعليمك إياها..

الثاني :-هكذا هي حال الأطفال جميعا.. يعذبون آباءهم :ي يتعلموا..لذا سأعذبك كثيرا

قبل أن أتعلم أي شئ...

الأول :- لماذا يابني ؟؟!

الثاني :- لأني أحب عذابك ياأبتي....

الأول :- ((منفجرا)) ولكن... هذه الربوة هي كل عذابي !!

الثاني :- أهذه الربوة تسبب لك عذابا أيضا ياأبتي ؟؟!

الأول :-نعم..أنها ربوة العذابات !!

الثاني:- ((متسائلا)) ربوة العذابات ؟!

الأول :- نعم ..ربوة العذابات ..نحن ننام على هذه الربوة منذ آلاف السنين..أنا وأنت ؛

والآخرون ..جمعنا وتحتنا ربوة العذابات ..لقد سئمت منا سئمت من نومنا..أني

أشعر بأنها بدأت تغضب منا..وربما_ بعد قليل_سيشتد غضبها علينا وتنفجر ...

وسنموت ..نوت أنا وأنت..ولربما سيموت الآخرون معنا..ربما سنموت جميعا...

سنموت ...نموت...نموت ((يبكي))نموت ..نموت..((يجهش بالبكاء ،بينما ينفجر

الثاني ضاحكا ؛وكلما أزداد بكاء الأول؛أزداد الثاني ضحكا، حتى يتحول البكاء والضحك

الى هستريا تملأ المسرح؛ يصرخ الأول فجأة)) ما لذي يضحكك؟

الأول :- ((مستمرا بالضحك)) أنت ياأبتي..

الأول :- ((مستمرا بالبكاء)) أنا ...

-4-

الثاني :- ((مستمرا بالضحك))أنك تذكرني بصديق لي يعمل ممثلا

الأول:- ((مستمرا بالبكاء)) مابه ؟

الثاني :-((مع الضحك)) حين يصل الى نهاية أية مسرحية من مسرحياته المستهلكة فأنه ينخرط

بنوبة من البكاء ؛ فننخرط -نحن أصدقاءه -بنوبة من الإعجاب؛ثم تنخرط الستارة مسدلة؛

فينخرط الجمهور بنوبة من التصفيق((صمت قليل))ملاعين هؤلاء الممثلين ..يسدلون الستارة

كي يرغموننا على التصفيق ((يضحك ثانية))

الأول :- ما لذي يضحكك ثانية ؟؟

الثاني:-صديقي الممثل كان يصرخ مثلك ياأبتي ((ستنفجر ..سنتفجر)) ولقد كنت أتسائل ما لذي

يقصده بذلك...لكني توصلت الآن إلى الجواب الشافي..يا للروعة ..أنا الآن مرتاح جدا ..

الأول :- لماذا ؟!

الثاني :-لأنني اكتشفت شيئا..منذ زمن ورغبة جامحة في نفسي تلح علي ؛تقول لي:_ يا صاحب الأفكار

الخلاقة...يا صاحب الأفكار الخلاقة..يجب أن تكتشف شيئا..وها أنذا أكتشف:-أن صديقي

الممثل حين كان يصرخ ستنفجر...ستنفجر((يفرقع أصابعه)) فأنه كان أن يعني أن العذابات

لابد أن تنفجر يوما ما..

الأول:- ((ببرود)) هل أنت فرح بهذا الاكتشاف ؟

الثاني :- نعم..فهذا يعني أنني فكرت..وكوني فكرت..فهذا يعني أنني فعلت..وكوني فعلت شيئا....

فهذا يعني أنني قتلت الرتابة...أذن ..لاداعي للنوم بعد الآن ..مادام باستطاعتنا قتل الرتابة

بالتفكير..يا للسعادة.. أنا قاتل الرتابة...أنا قاتل الرتابة..

الأول :-وهل أنت سعيد لكونك قاتل ؟!

الثاني:- آنا سيعد لكوني اكتشفت شيئا لم يسبقني أحد في اكتشافه...

الأول:- ((بصوت طفولي)) ما الذي اكتشفته ياأبتي ؟

الثاني :- ((بعطي لصوته سمة الوقار))اكتشفت العذابات..واكتشفت-أيضا- أنها ستنفجر يوما ما يابني

الأول :-ولكنني أعرف هذا منذ زمن بعيد ياأبتي..

الثاني :- منذ متى ..يابني ؟!

الأول :- منذ وصولنا إلى هذا المكان...منذ آلاف السنين..منذ وجد الإنسان على هذه الأرض...أذن

فأنت لم تكتشف شيئا ؛ولم تفعل شيئا ...وكل ا لذي فعلته -طوال حياتك-أنك تدور حول رأسي

مثل البعوضة ؛ وهذا ما سبب لي صداعا قاتلا ياأبتي..

الثاني :- ((يعود إلى صوته الطبيعي ؛وقفز صارخا)) وجدتها!!

الأول :-من ؟!

الثاني :- الفكرة..

الأول:- أية فكرة ؟!

-5-

الثاني :- الفكرة التي نبحث عنها منذ تسع سنين...

الأول :- ماهي ؟

الثاني :- نمثل....

الأول :- ((باهتمام)) ماذا قلت ؟!

الثاني :-((يؤدي تحية مسرحية ثم يقف وقفة طرازيه)) نمثل ...نمثل مسرحية..أليست فكرة خلاقة ؟!

الأول :- فكرة خلاقة فعلا ..فالتمثيل يبعث الروح في الأشياء الساكنة.. فهو حركة تقتل السكون

تقتل الرتابة ..أنه خلق وإبداع....أنا أفتخر بك ألان حقا ،فأنت تستحق لقب صاحب

الأفكار الخلاقة عن جدارة ...ولكن قل لي ماذا نمثل ؟

الثاني :- نمثل مسرحية...

الأول :-أية مسرحية ؟

الثاني :-أية مسرحية ؟!!

الأول :- أنا أسألك...

الثاني :-وأنا أسألك أيضا..

الأول :-لا أدري..أنها فكرتك ..

الثاني :-وأنا لا أدري أيضا...فكل المسرحيات التي أعرفها مثلناها من قبل،ولم يعد لدينا ما يستحق

التمثيل...ولكن قل لي بصراحة؛ أليست فكرة التمثيل هذه ، فكرة رائعة ؟

الأول :- لا..أقصد نعم..أنها فكرة حسنة...ولكن الأهم أن نعرف ماذا نمثل ؟

الثاني :-معك حق ..ماذا نمثل...{ ذلك هو السؤال}..وإنك العلة يا نفسي}..قل لي ما الذي

يعجبك أن نمثله ؟؟

الأول :- أنا لم يعد يعجبني أي شئ منذ وطئت قدماي هذه الربوة

الثاني :- وجدتها !!

الأول :-من ؟

الثاني :- ستنفجر...ستنفجر..

الأول:-ماذا ؟!

الثاني :- أن وضعك المأساوي هذا يذكرني بمسرحية لصديق عزيز علي يعمل ممثلا..كنت دائما

أشاهد مسرحياته ؛ وكنت أجلس في الصفوف الأولى لأراقبه عن كثب ...كان هذا

الصديق...أعني الممثل((يشرح الأمر وكأنه يشرح سرا خطيرا يصرح به أول مرة في حياته

ينفذ الأول تعليمات الثاني -بدقة- بالحركة والإيماءة فقط)) يقف في وسط المسرح ، رافعا

إلى الأعلى_كما تفعل الآن أنت_ ويصرخ بانفعال ...ستنفجر...ستنفجر ..ثم يركع

وسط المسرح_أجل هكذا_واضعا يديه على وجهه...وينخرط بنوبة من البكاء...فننخرط

نحن الجمهور بنوبة من الشفقة عليه... ثم تنخرط الستارة مسدلة...فينخرط الجمهور بنوبة

-6-

من التصفيق...ويخرجون من المسرح؛يسأل بعضهم بعضا عن معنى كلمة{ستنفجر..سنفجر

((بعد أن يتم شرحه هذا يقف منتصبا كالديك)) ياي....أنها فكرة مذهلة ...

الأول :- أجل.. أعني كل ...أنها فكرة سخيفة

الثاني :- ماذا قلت ؟

الأول :- فكرة سخيفة جدا

الثاني: ((بغضب)) أنت غبي..

الأول :- ((بانفعال)) وأنت سخيف..

الثاني :- ((بانفعال أكثر)) أنت معقد..

الأول :- ((بغضب أكثر)) وأنت بسيط...

الثاني :- أنت تحطم أفكاري...

الأول :- وأنت صاحب أفكار خلاقة..

الثاني :- أنت معقد..

الأول:-أنت بسيط

الثاني :- ((يزداد انفعاله)) يا للغرابة !!

الأول :- ((وقد أزداد غضبه أيضا)) ماذا قلت ؟!

الثاني :- ((بانفعال أكثر)) قلت يا للغرابة !!

الأول :- ((بانفعال عينه)) ما وجه الغرابة ؟!

الثاني :- أنت معقد ..وأنا بسيط.. كيف نستطيع فهم بعضنا ..كيف ..كيف ..كيف ؟؟!

((يرددها أكثر من مرة ؛ ثم يأخذ صوته بالتلاشي ،ومع تلاشي الصوت تتلاشى الإضاءة

تدريجا حتى يحل الظلام على المسرح تماما...بعد فترة وجيزة تغمر المسرح إضاءة شديدة؛

ويبدو كل شئ ساطعا على المسرح..بحيث يشعر المتفرج بحرقة في عينيه نتيجة انعكاس سطوع

الأشياء ...الأول يحفر بيديه وقد أدار ظهره للجمهور،بحيث نرى وجهه ويديه من خلال

ساقيه...الثاني متسمرا بمكانه وهو مازال يردد كلمة {كيف}بهمس))

الأول :- ((بلهاث))وجدتها !!

الثاني :- من ؟

الأول الفكرة التي نبحث عنها منذ ثلاثين سنة..

الثاني:- ((بسرعة)) كيف..أقصد ماهي ؟

الأول :- نبحث هنا ..وسنجدها..

الثاني:- ((منحنيا بالقرب من الأول)) قل في البداية ..ماهي ؟!

الأول :- ((مشيرا إلى العمق)) أنها هناك .ألا تراها !!

الثاني ؛- أين ؟!

-7-

الأول :- هناك..أنظر جيدا ..وستراها...

الثاني :-أنا لا أرى شيئا..

الأول :- أنت لا ترى شيئا..لأنك لا تفعل شيئا..منذ بدأت العمل بهذه الحفرة ؛وأنت واقف هناك تردد

{ كيف..كيف } ولم تلف نفسك أن تأتي معي لتفعل شيئا..عليك القيام بفعل ما..

الثاني :- أنا مذ كنت جنينا في بطن أمي أقوم بأفعال كثيرة..

الأول :- مثل ماذا ؟!

الثاني :- كنت أرفس بطن أمي كثيرا ؛كلما انزعجت..كنت أغني..نعم أغني ..أغني وأنا لا أزال جنينا

كنت أغني أغنية الحبل السري..كنت أدخن ..كانت أمي مدمنة على التدخين..وكنت أشاركها

هذا الإدمان..ولهذا صرت جنينا قلقا..فولدت وأنا قلق..وترعرعت وأنا قلق ..وصاحبني قلقي حتى

هذه اللحظة..

الأول :- ((مقاطعا))إذا كنت رجلا ؛تعال أحفر معي

الثاني ؛- أنا لست رجلا..

الأول :- أذن أنت ماذا ؟

الثاني :- أنا مفكر..أنا صاحب أفكار خلاقة

الأول:-تعل أحفر معي ؛ علنا نجد فكرة تنقذنا من هذا الوضع...يا..يا صاحب الأفكار الخلاقة..

الثاني :- وماذا أعمل معك ؟..أحفر؟..هل أجد في حفرتك هذه شيئا ذا قيمة ؟

الأول :- ربما...

الثاني :- غبي..

الأول :- ((ببرود)) أعرف ذلك

الثاني :-أيها الغبي الفاشل..أيها الغبي القاحل..أبحث عن أفكارك في الأعالي ..في الهواء..وليس في الأرض ؛

ألم تسمع بأن الفلاسفة القدماء كانوا يذهبون إلى أعالي الجبال..إلى قمم الجبال..وهناك..من الهواء

ربما من السماء ..يأتهم الإلهام ؟ ..أسمعت بالهام خرج من حفرة ؟؟

الأول :- ((مواصلا الحفر)) لا أدري..

الثاني :- لا تدري...لا تعرف..أذن ...أنت غبي..

الأول :- أعرف ذلك .

الثاني ؛-(((يشير إلى الأول ثم يشير إلى نفسه)) غبي..بينما أنا ملهم..أسمع أيها الغبي هذه الحكمة وتذكرها

جيدا :_ الملهمون يبحثون عن سعادتهم في الهواء ..بينما الأغبياء يبحثون عنها في التراب والمزابل..

أرأيت - الآن- الفرق ...بين ملهم وغبي ؟!

الأول :- ((مواصلا الحفر ؛يخرج بعض الأشياء القذرة))

الثاني :- ((متأملا)) غبي ..وملهم... ياللغرابة !! ((الأول يواصل الحفر غير مبال بما يقوله الثاني ؛

الذي يواصل كلامه ، وكأنه سمع ردا من الأول))

قلت ياللغرابة !! أنت غبي وأنا ملهم ..

-8-

ومع هذا فنحن نأكل العام نفسه...ونشرب الشراب نفسه...أليست هذه حالة غريبة ؟!

الأول :- ((يواصل الحفر ،مخرجا المز يدمن القناني الفارغة والعلب المعدنية..والأحذية المتهرئة))

الثاني :- ((صارخا)) ما هذا..ماذا تخرج ؟..لقد جعلت المكان قذرا..

الأول :- ((بهدوء)) لا تصرخ..أهدأ..أهدأ قليلا..وألا...

الثاني :- ((صارخا)) {وألا}..وألا ماذا ؟!

الأول :- ستنفجر...

الثاني :- من هي التي {ستنفجر} ؟

الأول :- العذابات..ربوة العذابات..أم نسيت صديقك الممثل وصراخه الأخرق ..{ستنفجر...ستنجر}

الثاني :- لقد أرعبتني..كنت أظنك تعني شيئا آخر..أطمئن ؛ أنها لن تنفجر..

الأول :- لماذا ؟!

الثاني :- لا أدري..ولكنها لن تنفجر -الآن- على أية حال..

الأول :-لماذا ؟!

الثاني :- قلت لك لا أدري...ربما يعود ذلك الى أن لها القدرة على استيعاب عذابات أخرى..أو أنها أصبحت غبية مثلك ،فلم تعد تشعر بالعذابات التي تتكدس عليها..((يرتفع أحد أجزاء الربوة عند قوله كلمة {غبية} ،يلاحظ ذلك الأول فقط))

الأول :- ((ضاحكا)) لقد غضبت من كلامك ..

الثاني :- من ؟

الأول :- العذابات...

الثاني:-كيف ؟

الأول :-أنظر أليها..وستعرف ((الثاني ينظر الى الربوة...تصيبه الدهشة حين يرى الارتفاع الحاصل فيها..

يقترب منها متوجسا ثم يهمس للأول))

الثاني :- هل رأيت هذا النتوء من قبل ؟

الأول :- ((بهدوء)) أجل...

الثاني :- ((بخوف)) مستى ؟

الأول :- ((بهمس ؛ مشيرا إلى الربوة))حين قلت بأنها غبية ..((يرتفع النتوء أكثر))

الثاني :- ((يصرخ فزعا)) لقد أرتفـــ...ع..((يهبط في الحفرة واضعا يديه على رأسه)) أرأيت ؟..لقد .....النتوء.

الأول :- لا تصرخ..أبق هادئا..

الثاني :- كيف أهدأ .. وهذا يرتفع أمامي ((مشيرا إلى النتوء))أنه يرتفع باستمرار...

الأول :- لا تنظر إليه ..

الثاني :- أنه هو الذي ينظر ألي..

-9-

الأول :-دعك منه..لا تنفعل..أنك ترتجف خوفا

الثاني :-أنت غبي..

الأول :-أعرف ذلك.

الثاني:-أنت غبي ..لأنك أبقيتني هنا ..ولم تنبني إلى هذا الشيء..

الأول :-لقد حذرتك..لكنك سخرت مني

الثاني :-حذرتني ..نعم..لكنك لم تخبرني شيئا عن النتوء..

الأول أنا -أيضا-لم أك أعرف عنه شيئا..

الثاني :- ((صارخا)) لأنك غبي..

الأول :-أعرف ذلك...فلا تصرخ..

الثاني :- ((يتقدم نحو الربوة متحديا)) سأصرخ...سأصرخ

الأول :- لا تقترب منها ..ربما تنفجر بك.

الثاني :-سأعتليها..ولتنفجر..دعها تنفجر يرتقي الربوة ،مخاطبا أياها بهستريا))هيا أنفجري ..أن كنت قوية حقا أنفجري..أريني قوتك.. ((لاشيء يحدث ،الأول يراقب المشهد برعب ..بينما الثاني يزداد صراخا))

جبانة...جبانه أيتها العذابات..أنت حقيرة تحبين الجميع..ولا تتركين أحدا بحاله...أنك تتسلين بنا

تلعبين بأعصابنا...تهديننا بالانفجار...لكنك لاتستطعين فعل شئ ،سوى أرتفاعك ،ارتفاعات مقززة...

أتظنين أني أخافك....كلا ..لن أخافك..هيا تحركي..تحرري من هذا السكون وأنفجري..أن لعبة الموت البطيء التي تمارسينها معي لعبة قذرة..أن كان لديك شئ من الكرامة ..شئ من الشجاعة....انفجري

انفجري وأقتليني الآن..هيا انفجري ...انفجري..انفجري..((لاشيء يحدث..ينهار على الربوة..بعد

فترة صمت طويلة ،يهمم)) غبية ((يرتفع النتوء أكثر ..فيهرب بسرعة ويهب في الحفرة محتميا بالأول

الأول :-أهدأ....أهدأ...ما لذي جنيته من صراخك

الثاني :- ((بهستريا)) قذرة ..غبية ((يرتفع نتوء أخر..ويكبر حجم الأول))

الأول :- متماسكا))لا تقل هذه الكلمة مرة أخرى ..لا تقلها ((صمت طويل))

الثاني :- ماذا نفعل الآن ؟

الأول :- لا أدري...المهم-الآن- هو عدم أثارة غضبها...

الثاني :- وأذا غضبت .. ماذا سيحدث ؟

الأول :-ربما ترتفع نتوءات أخرى... وأخرى... وأخرى... وأخيرا {بم}

الثاني :- { بم }

الأول :- ستنفجر....

الثاني :- يا للسذاجة !!

الأول :-يا لسذاجتي...لقد كان صديقي الممثل الهزيل محقا في صراخه...وأنا لا أعلم....قل لي ما الذي نفعله الآن ؟!

-10-

الأول :-ما رأيك في أن نتم حفرتنا هذه ؟

الثاني :-وماذا نجد في هذه الحفرة العقيمة ؟!

الأول :-ربما ستلد هذه الحفرة شيئا ذا قيمة...

الثاني:- ما الذي يمكن أن تلده غير الكيانات المشوهة...والقاذورات

الأول :-ربما تلد معدنا ثمينا..ربما تلد ذبا..ربما تلد نفطا..ربما...

الثاني :- ((مقاطعا)) ماذا قلت ؟!

الأول :- قلت ربما تلد ذهبا او نفطا..

الثاني :- ((بهمس خطير))وجدتها ..

الأول :- ((بهدوء))مـن ؟!

الثاني :-الفكرة التي نبحث عنها منذ عشرين سنة...

الأول :-ماهي ؟

الثاني :-الثروة !!

الأول :-لم أفهم شيئا....

الثاني :- ((بسرية تامة)) نلعب لعبة الثروة ...

الأول :-كيف ؟!

الثاني :- ((بالأسلوب عينه)) بواسطة النفط...

الأول :-النفط ؟!

الثاني :-النفط = الثروة..

الأول :-لم أفهم شيئا بعد...

الثاني :-لأنك عبي 00ينظر الاثنان بسرعة الى الربوة ؛ينطلق الثاني بضحكة طويلة))

الأول :-ما الذي يضحكك ؟!

الثاني :- ((مع الضحك)) باللغـرابة !!

الأول :- ((متضايقا)) ما الذي يضحكك ؟

الثاني :- أنت...

الأول :- أنا ؟

الثاني :- أنت غبي ..وهي غبية ((مشيرا الى الربوة)) ومع هذا فحين أقول عنك غبيا..لا يظهر نتوء على رأسك ؛...بينما حين أقول عنها غبية ((يرتفع نتـوء أخـر..ويـزداد الأولان ارتفاعا وحجما ؛يصرخ لثاني مصعوقا))أليست هـذه حالـة غريبة ؟!

الأول ((بخوف)) لا أدري..ولكن كف عن ترديد الكلمة التي تثيرها...

الثاني :-نعم سأكف..لأني أن لم أكف..فأن نتوءا سيظهر..وأن لم أكف ..فأن انفجارا سيحدث..فأذا كففت عنها ؛فأن النتوءات ستكف..وأن الانفجارات ستتوقف..ولهذا سأكف...ولكن المهم

-11-

-الآن-هو التفكير بالثروة....

الأول :-أية ثروة ؟!

الثاني :-النفط يا عزيزي...

الأول :- النفط ياعزيزي ؟؟!!

الثاني :-من هذه الحفرة نستخرج نفطا كثيرا ((يتكلم وكأنـه مسؤول كبير بدلي بتصريحات خطيرة)) نعبأ النفط بشـاحنات كبيره..ثم نهربه إلى الخارج..ونبيعه بالعملة الصعبة..وببساطة نحصـل علـى ثـروة كبيـرة ونصـبح مـن أصـحاب الحواسم..تصور..أنا وأنت أثرياء..((يتكلم وكأنه ميليادير)) ما رأيك بشـراء سيارة نفاثة يا عزيزي ؟!

الأول : ((يتصـرف وكأنـه ثـري هـو الآخـر)) سـيارة نفاثة..هه..فكرة سخيفة ؛ هناك وسائل نقل أفضل...

الثاني :-فكرة سخيفة بالفعل...((مفكرا)) وجـدتها..نشـتري طائرة نفاثة...الطائرة النفاثة أسرع..وهي

تحلق في الفضاء ..في الهواء..حيث يكون باستطاعتي استلهام أفكاري الخلاقة عن قرب ؛ودون عناء

الأول :-طائرة نفاثة؟!!!...تفكير مراهق...ألا ترى أننا أثرياء ؟

الثاني :- أنت على حق ؛أنا مراهق..الأفضل أن نشتري خاملة طائرات تحمل على ظهرها طائرات كثيرة..

الأول :- بدوي متخلف..كل طموحه الحصول علـى سـلحفاة كبيرة تطير في الهواء...نريد شيئا سريعا

الثاني :- نعم..نريد شيئا سريعا ((يدور قليلا ثم يقفز فجـأة)) وجدتها !!

الأول :- ما هي ؟

الثاني :- الفكرة التي نغزو بها الفضاء..

الأول :- كيـف؟؟

الثاني :- مركبة فضائيـة....

الأول :- مركبة فضائيـة ؟!

الثاني :-تشتري ببعض الثروة مركبة فضائية حربية..وتشتري بالبعض الآخر أسلحة نووية نغزو بها الفضاء..

ها...ما رأيك....أليست فكرة قاتـلة؟!

الأول :-فعلا ..أنها فكرة قاتلة...ولكن اذا غزونا الفضاء...ماذا سنفعل بعد ذلك ؟!

الثاني :-نستولي على الكون...

الأول :-وأذا استولينا على الكون ..ماذا سنفعل بعد ذلك ؟

الثاني :-نلعب..

الأول:-نلعب ؟!!!

الثاني :-نلعب لعبة الأخوة الأعـداء

الأول :-كيـف ؟؟

الثاني :-أنت لديك جزء من الكون وأنـا لـدي جـزء مـن الكون..نلبس -نحن-ملابس القراصنة ونغزو جزءكم؛

-12-

فتدافعون أنتم ..أليست لعبة رائعة ؟!

الأول :-وهل نبقى على هذا الوضع.

الثاني :- أي وضع ؟

الأول :- تغزونا وندافع...تغزونا وندافع..ماذا لو سئمنا هـذا الوضع ؟

الثاني :- بسـيطة..نتبـادل الأدوار..تغزونـا أنـتم..ونحـن ندافع..تغزونا وندافع..تغزونا وندافع..فكرة خلاقة ،أليس كذلك ؟

الأول :-أجل ..أنها أفضل من لاشيء..

الثاني :- هيا بنا أذن...

الأول :-إلى أيـن ؟

الثاني :-إلى العمل..

الأول :- أي عمـل ؟؟

الثاني :- استخراج النفط وتهريـبه....

الأول :-ماذا ؟؟

الثاني :- ((مشيرا إلى الحفرة))النفط يا عزيزي...

الأول :-أه...النفط يا عزيزي...لقد نسيت

الثاني : -أنك تنسى دائما..هيا إلى التهريب والاستيلاء علـى الكون..هيا

((يبدآن العمل بهمة ونشاط...تتغير الإضاءة أكثـر من مرة،وهما يعملان..وحين تفتر همة أحدهما يحثه الآخر على العمل..وهكذا يستمران طـويلا ،حتـى يتحول عملهما الى عملية حفر هستيري،وكأنهمـا يقاتلان الأرض...الإضاءة في تغير مستمر..يتصـعد الغبار والتراب ،بحيث يكسوهما تماما...ويضـاف الرمل المزاح إلى الربوة فترتفع أكثر ويزداد عمـق الحفرة أكثر..يستمران بالعمل لفترة طويلة إلى أن يغمر الممسرح ظلام دامس...يختفي الاثنان وسط الظلام...ولا نسمع سوى لهاثهما))

نهاية اللـوحـة الأولـى

-13-

اللوحـــة الثانيـــة

((الاثنان مستمران بالحفر..وقد أزداد تعبهما ولهاثهما...تبـدأ الإضاءة بالسطوع تدريجا..تكشف الإضاءة عن أزديادعمق الحفرة..وازدياد ارتفاع الربـوة..يتوقـف الأول فجأة))

الثاني :- ما هذا ؟!

الأول :-ماذا ؟

الثاني :-لماذا توقفت ؟

الأول :-أنني أفكر...

الثاني :-بماذا ؟!

الأول :-بأمر بالغ الخطورة !!

الثاني :-ما هو ؟

الأول :-كيف نهربـه؟؟

الثاني :-مـن ؟!

الأول :-النفط..كيف نهربـه إلي الخارج ؟؟

الثاني :-بالشاحنات يا غبي...

الأول :- أعرف أنني غبي...ولكن..

الثاني :- ((مقاطعا))من أين نأتي بهذه الشاحنات ؟؟

الثاني :-نأتي بها من الـــ.....((يسكت فجأة))

الأول :-من أيـن ؟؟!!

الثاني :- ((يتوقف عن العمل)) من أين ؟؟! أنها مسألة بالغة التعقيد..مشكلة كبيرة..أزمة حقيقة...من أين نأتي بالشاحنات ونحن نمر بهذه المرحلة التاريخية الدقيقة...لمَ ،لم تنبهني عن ذلك أيها ألغبي ؟؟!

الأول :- لقد نسيت...

الثاني :- أنك تنسى دائما..لأنك غبي..

الأول :-أعـرف ذلـ...

الثاني :- ((مقاطعا)) غبي مثل هذه الغبيـ...

الأول :- ((صارخا)) أخرس...

الثاني :-لـمَ أخرس..أتدافع عن هـذه الغبـ....((يتوقـف فجأة..ويحاول إكمال الكلمة ،لكنه]جد صعوبة بالغة في ذلك..يندفع نحو الربوة غاضبا ،وهو يردد كلمات غير مفهومة..يلحق به الأول محـاول تهدئته))

الأول :-أهدأ...أهدأ...

الثاني :- كيف..كيف أهدأ..وهذه أمامي..((مشيرا الى الربوة))

الأول :-لا تنظر أليها..

-14-

الثاني :- أنها هـي التـي تنظـر ألـي..أنهـا هـي التـي تلاحقني...إنها تخنقني..((يبكي))..مسكين صديقي الممثـل

الأول :-حاول نسيان مهازل صديقك الممثل

الثاني :- ((يزداد بكاؤه)) باللغرابـه

الأول :-ماذا قلت ؟

الثاني :-00مستمرا بالبكاء)) قلت باللغرابـه

الأول:-ما هو الشئ الغريب ؟؟

الثاني :- أنا أبكي...باللغرابـه...أنا أبكـي لأول مـرة فـي حياتي..لم أبكي طوال حياتي..تمنيت يوما لو أني بكيت...وها أنذا أبكي...أليست هذه حالة غريبة ؟

الأول :-كف عن هذا الهراء ..ودعنـا نعمـل شـيئا لهـذه الحفرة...

الثاني :- هذا ليس من اختصاصي...

الأول :- ماذا قلت ؟

الثاني :- الحفر ليس من اختصاصي..أنا اختصاصي الهـواء ...الفضاء....منه أستلهم الأفكار ...اما أنت

فاختصاصك الحفر..أبق معها ..علها تلهمك مزيدا من النفايات والقاذورات...

الأول :-ربما تلهمنا مزبدا من النفط

الثاني :-أنا قررت الانسحاب...

الأول :-هل تخليت عن فكرة تهريب النفط ؟؟

الثاني :-نعم...تخليت عنها...

الأول :-وفكرة النفط=الثروة والحرب...هـل تخليـت عنهـا أيضا..

الثاني :- لقدأكتشفت نظرية جديدة..الأول

الأول :-ماهي ؟؟

الثاني :- أن نفطا مهربا بشاحنات=ثروة..أمـا نفطـا بـدون شاحنات فلا يساوي شيئا..

الأول :-أيعني هذا أنك تخليت عني ؟

الثاني :- نعم...فعملك غير سام...

الأول :- ((غاضبا)) ماذا تقصد ؟

الثاني :-أنك تعمل حفرا..أي أنك تبحث عن أفكار في بـاطن الأرض...بمعنى أخر ..أنك تبحث عن أفكار

دونية...بينما أنا...

الأول :- أنت ماذا ؟

الثاني :-أنا أبحث عن الأفكار السامية..الأفكار الجليلة...الأفكار المتجلية..أرأيت الفرق الشاسع بيني وبينك ؟

أنت صاحب أفكار دونية ساقطة...وأنا صاحب أفكـار سامية جليلة.

الأول :- ((يمسكه من تلابيبه فجأة)) أسمع يا هذا..

الثاني :- ((وقد أدرك خطورة الموقف)) ما هذا ..مـا الـذي تفعله...أبعد يديك عني..

-15-

الأول :-لن أبعدهما مالم تنحـن...وتحفر معي...

الثـــاني :- لا..لـــن أفعـــل ذلـــك..

الأول :- ستفعل رغم أنفك..

الثاني :-لا..أنا حر في ما أفعل

الأول:- ستفعل...

الثاني :-لن أفعل..

الأول :-سأرغمك على ذلك..

الثاني :- لن تستطيـع !

الأول :-بالقوة... ستنحني وتحفر معي

الثاني:- لن تســ...((تضيع بقية الكلمة أثناء الصراع))

الأول :-ستفعل..

الثاني :-لن أفعل..

الأول :-ستفعل..

الثاني :-لا..لن أفعل..

الأول :-ستفعل ((بطرحه أرضا ثم يبرك فوقه ،محـولا خنقـه))أقول لك ستفعل..

الثاني:- ((بصوت مرتجف)) كن شفافـا في التعامل ،ودعني أفهم ...ما الذي تحفره؟!!!!

الأول :- ((يزيد من الضغط على الثاني)) لن تفهم شيئا...ما لم توافق على مساعدتي....

الثاني :-حسنا.أنا موافق...ولكن ما الذي تحفره ؟!

الأول :- ((صارخا)) أحفر قبري !!...

الثاني :- ((بدهشـة))تحفر ماذا ؟؟؟

الأول :- ((بمرارة)) أحفر قبري...

الثاني :- ((يفرقـع أصـابعه وهـو لا زال تحـت الأول)) وجدتـها!!.....

الأول :-مـن ؟

الثاني :_ الفكرة التي نبحث عنها منذ مائة سنة....

الأول :- ما هي ؟؟

الثاني :- نحفر قبورا...تصور ،أنا وأنت نحفر قبورا ((فرحا)) ...أليست فكرة جهنمية ؟؟

الأول :- ((يهمهم)) فكرة جهنمية حقـا...

الثاني :-أتعرف...أنت صاحب أفكار خلاقة أيضـا....

الأول :- أنـا ؟؟...لا..لاأصدق ذلك !!

الثاني :- بل ؛ يجب أن تصدق...ألـم تخـرج علينـا بفكـرة القبـور هذه ...تصور..أنا وأنت نحفر قبـورا.....

-16-

بالأحرى نحفر قبرينـا ....تستلقي أنت في قبـر ...وأستلقي أنـا في قبر آخر...أه..ما أجمـل

الحيـاة في القبـور...ياللآلهه...دعنـي أقبلك!!

الأول :-ماذا ؟!!!!

الثاني :- دعنـي أقبلك...((يقبله فعلا)) يا للغباء!!....

الأول :-ماذا قلت ؟؟

الثاني :-قلت يا للغباء..تصور..انك يمكن أن تصبح صـاحب أفكار خلاقة أيضـا..يا لغبائي المزمن...منـذ

آلاف السنين وأنت معي..وأنا أسميك غبيا...وأتضح لي الآن...أنك غير غبي بالمرة...دعني أقبلك

ثانية..يا صاحب الأفكار الخلاقة أيضا...

الأول :- ((خجلا))لا..لا تقل هذا أرجوك..أنك تواسيني...أنا أعرف نفسي ...أعرف أنني غبي..وأنا مقتنع بذلك تماما...

الثاني :-أي أحمق أدخل في نفسك هذه الفكرة ؟

الأول :- أنت...

الثاني :- أنا أحمق...نعم..أنا أحمق..ولقد اكتشفت ذلك لتوي..

الأول :-كلا ...أنت تكذب ..الجميع ينادوني :-{تعال أيها الغبي...أذهب أيها الغبي} حتى أنت تنعتني دائما بالغباء ...منذ ولدت ؛لم أسمع غير هذه الكلمة أسما لي...أبعد هذا تريد أن تقنعني بأني لست غبيا ؟؟

الثاني :- ياللغرابة !!

الأول :- ماذا قلت ؟!

الثاني :-ياللغرابة !!..تصور أنا صاحب أفكار خلاقة...وأنت صاحب أفكار خلاقة أيضا..وبالرغم من عيشنا معا دهورا طويلة...غير أننا لم ندرك هذه الحقيقة-ألا-الان..أليست هذه حالة غريبة ؟!!

الأول :-أسمع أذا أردت اللعب بأعصابي مرة أخرى..فلن أرتضيها مطلقا..

الثاني :-أنا ؟!...ثق-ولو أن الثقة لا محل لها في وضعنا الحالي-لكنني أقول لك :-بأنك صاحب أفكار خلاقة أيضا...

الأول ((متأملا)) أنا صاحب أفكار خلاقة أيضا ؟!!..لقد الثقة ألي...كنت دائما عديم الثقة بنفسي ...عديم الثقة بما أقول...عديم الثقة بما أفعل...كنت أفكر...أكتشف..أقوم بكل شئ..لكنني لم أكن واثقا من أي شئ....

الثاني :-من-الآن-فصاعدا...عليك أن تعرف شيئا واحدا فحسب هو :-أنت تفكر..وأنا أنفذ....

الأول :-ولكن....

الثاني :- لكن ماذا ؟!

الأول :- لقد تعودت العمل..تعودت التنفيذ...تعودت على تنفيذ ما يطلبه مني الآخرون...

الثاني :-هذا فيما مضى...أما الآن ؛فيجب قلب المعادلة.. أنت تفكر..وأنا أحفر قبرك

-17-

الأول :-ومن يحفر قبرك أنت ؟

الثاني :- أنا ..بالطبع...

الأول :- لماذا ؟!!

الثاني :- لأن؛ عليك التفكير بما سنفعله بعد حفر القبور...

الأول :-آه....ما الذي نفعله بعد حفر القبور...ما الذي نفعله ؟؟..((يباشر الثاني الحفر بهمة ونشاط ، بينما يبدأ الأول بالتفكير والتأمل على طريقة -اليوغا-، وبعد فترة ليست بالقصيرة تبق عيناه فجأة)) وجدتها !!

الثاني :-من؟؟

الأول :- الفكرة التي نبحث عنها منذ ثلاثة آلاف سنة...

الثاني :-ماهي ؟؟

الأول :-القباب....

الثاني :- لم أفهم

الأول :-ألم تقل لي مرة ؛ أن اختصاصك الهواء..واختصاصي الأعماق ؟؟

الثاني :-نعم...

الأول :-أذن ؛ دعني أحفر القبور..بينما تقوم أنت بتشييد القباب...

الثاني :- ((يقفز فرحا ويرقص)) واو...واو..أنت عملاق..أنت صاحب أفكار عملاقة !!

الأول :- وأنت صاحب أفكار خلاقة.

الثاني :- ياللعجب!!!

الأول :- لم العجب ؟؟

الثاني :-أنت صاحب أفكار عملاقة..وأنا صاحب أفكار خلاقة...ومع هذا فأننا لم نجد مخرجا من مأزقنا هذا...أليس هذا أمرا عجبا ؟؟!!

الأول :- كلا أنه أمر عادي جدا..فكثيرا ما تعجز الأفكار الخلاقة والأفكار العملاقة عن حل أغلب الألغاز التي تواجهها

الثاني :- أنت -حقا-صاحب أفكار عملاقة ..أتعرف لماذا

الأول :- لماذا ؟!

الثاني :-لأنك عملاق !!

الأول :-ولكني -في الحقيقة -لست عملاقا..أنا قصير القامة..

الثاني :-ليست العملقة ... عملقة الجسم حسب..بل عملقة العقل أيضا...هتلر كان عملاقا..

الأول :- كلا..هتلر كان قزما متعجرفا..

الثاني :- أنت لاتعرفه جيدا..لقد كاد أن يستولي على العالم..

الأول :-لكنه فشل في تحقيق ذلك...

-18-

الثاني :-لكنه كاد أن ينجح.....

الأول :-حتى لو أنه نجح...ما الذي كان سيفعله بعد ذلك ؟..ألم تستولي _أنا وأنت-مرة على الكون

وفشلنا بعد ذلك في أيجاد شئ نتسلى به...أن فكرة الاستيلاء على الكون لا تروق لي مطلقا...

أني أجدها فكرة سخيفة ...كما أجد أن هتلر هذا كان سخيفا هو الآخر..

الثاني :-يا للسخافة !!

الأول:-نعم ؟!

الثاني :-يا للسخافة..لم أك أحسب أن أحدا يعرف هتلر أكثر مني...أليست هذه حالة سخيفة ؟؟!

الأول :-لا..شئ عادي جدا..كثيرا ما نشعر باننا نعرف كل شئ..ويتضح -فيما بعد-أننا لا

نعرف أي شئ...

الثاني :- أنت على حق..بالمناسبة..لم لا نرجع لتنفيذ فكرتنا العملاقة ؟

الأول :- أية فكرة ؟!

الثاني :-أنسيت ؟!

الأول :- نعم نسيت..

الثاني :-لا بأس عليك...هكذا هي حال العملاقة دائما...

الأول :- ما بهم ؟

الثاني :-ينسون بسرعة...-على أية حال-لقد قلت :أن علينا حفر القبور وبناء القباب....

الأول :-آه..تذكرت..وأظنك رحبت بذلك...

الثاني :-جدا...ولأجلها {عملقتك}..أعني منحتك لقب عملاق...

الأول :- أذن ..إلى العمل...

الثاني :- إلى العمل..أنت تتم حفر القبور..وأنا أشيد القباب..ثم بعد ذلك...نضع القباب فوق

القبور..ثم..((يتوقف فجأة)) ياللغرابة !!!

الأول :-ماذا قلت ؟

الثاني :- ياللغرابة...حفرة وقبة...القبة تقام على الحفرة...والحفرة تحمل القبة...ولم يحدث

أن رأينا قبة حملت حفرة ...أليس هذا شيئا غريبا !!!

الأول :-كلا...

الثاني :-كيف ؟!...هل رأيت في حياتك ثمة قبة حملت حفرة ؟!

الأول :-أنه شئ عادي جدا ...أقلب صحن فنجان القهوة ...وضع فوقه الفنجان بشكل طبيعي....يصبح

لديك قبة تحمل حفرة.....

الثاني :- ((يقفز فرحا)) يا للسماء ...أنت لست عملاقا فحسب...أنت أكبر من ذلك بكثير..أنت أضعاف

العملاق...أنت {عشراق}...أنت {مئلاق}...أنت {ألفاق}...أنت....

الأول :- ((مقاطعا)) توقف...توقف...هل جننت؟!...ماذا تقصد بهذه الكلمات المبهمة ؟!!

-19-

الثاني :- أنني أحاول أيجاد لقب أكبر من لقب العملاق...ف{عشراق}=عشرة عمالقة...و{مئلاق}=

مائة عملاق...و{الفاق}=ألف عملاق...وهكذا

الأول :-دعك من هذا الهراء...ولنبدأ العمل ((الثاني متسمرا في مكانه ،لا يتحرك))هيا تحرك ،لا تحدق

بي هكذا ....

الثاني :- أنت تستحق أكثر من التحديق والإعجاب...أنت تستحق الأنحناء والركوع.....

الأول :- لا فائدة ترجى منك...أنت تضيع الوقت علينا...ألم تسمع بان الوقت من ذهب ؟!

الثاني :-نعم..فهو كالسيف أن لم تقطعه قطعك...فمن جد وجد..ومن طلب العلى...وهنيئا لك يا فاعل

الخير ((يبدآن العمل بهمة ونشاط مرة أخرى..الأول يواصل الحفر...بينما يخرج الثاني ويخل عدة مرات جالبا معه في كل مرة أسلاكا وعددا معدنية..يستمر المشهد هكذا لفترة من الزمن..ثم تضعف الإضاءة

تدريجا...الى أن يغرق المسرح في إظلام تام))

- اللوحة الثالثة-

((يضاء المسرح تدريجا..الربوة زاد ارتفاعها..وأزدادت نتوءاتها بشكل ملحوظ..نشاد-على المسرح- قبتين متجاورتين على حفرتين متجاورتين...يمكن استخدام أسلاك معدنية مطوية على شكل نصف كرة متجهة إلى الأرض ،مع ملاحظة ترك فراغات بين تلك الأسلاك لكي يترك الممثلان خلالها بسهولة...او يمكن عمل القباب من قماش شفاف...بحيث يمكن رؤية الممثلين من خلاله بوضوح ...في بداية المشهد يكون الممثلين مختفيان داخل الحفرتين...ولا نسمع سوى أصواتهما))

الثاني :-يا صاحب الأفكار العملاقة...يا صاحب الأفكار العملاقة....هل غفوت ؟؟

الأول :-كلا...أنني أتأمل...

الثاني :-تتأمل ؟!....ماذا تتأمل ؟؟

الأول :-أتأمل السماء...

الثاني:- ماذا تجد فيها.....ماذا تجد في هذا الفراغ اللامتناهي؟؟!

الأول :- أجد الزرقة الصافية الممتدة إلى اللانهاية....أجد الكواكب....أجد النجوم...

الثاني :-آه...النجوم...نعم النجوم....كثيرة هي النجوم...أليس كذلك ؟!

الأول :-أجل..عدد لا يحصى من النجوم...

الثاني :- من أين جاءت ؟؟

الأول :- من هي ؟؟

-20-

الثاني :- النجوم ....من أين جاءت ؟؟

الأول :-لا أدري..ولكني قرأت يوما-لا ادري اين-أنها أجرام سماوية يسكنها بشر مثلنا..

الثاني :- مثلنا ؟!...هل فيها من يعيش مثلنا..ويعاني مثل عزلتنا ؟!

الأول :-بالتأكيد....

الثاني :- وما الذي يجعلك متأكداً هكذا ؟!

الأول :-لأن ما يوجد...يوجد ما يماثله هناك.....

الثاني :- وجدتها.....

الأول :-ماهي ؟!

الثاني :- اللعبة.....

الأول :-اللعبة ؟!!

الثاني :-اللعبة التي نبحث عنها منذ مائة قرن.....

الأول :-ماهي ؟!!!

الثاني :-لعبة التخيل.....

الأول :-كيف ؟!

الثاني :-ألست عملاقا ؟

الأول :-كلا...أنا قصير القامة.....

الثاني :-ألم نتفق...أن لديك أفكارا عملاقة ؟

الأول :-نعم.....

الثاني :-أذن أنت عملاق...تخيل أنك عملاق..وأن بمقدورك الوصول الى النجوم..

الأول :-وما الفائدة ؟؟

الثاني :-تخيل أن بأستطاعتك معانقة النجوم....

الأول :-النجوم ؟؟!!

الثاني :-ليس النجوم كلها..لنقل أنك عانقت نجمة..تخيل أنك أحتضنتها..تخيل أن النجمة ابت بين يديك...شوقا غراما... ثم... ((يتوقف فجأة))

الأول :-ثم؟؟..ثم ماذا ؟

الثاني :-ثم...((يكتم في داخله ضحكة خبيثة))

الأول (غاضبا))ثم ماذا ظ!!!

الثاني :-ثم...لا..لا...عيب.....

الأول:-ماذا.....تكلم...

الثاني :-ثم ..((يومئ بيديه علامة المضاجعة))

الأول :-هذا تخيل ساذج وسخيف...انك توحي لي بأشياء قذرة وحقيرة..يجب أن نتخيل أشياء سامية .

-21-

الثاني :-وجدتها....

الأول :-من ؟!

الثاني :- الأشياء السامية التي يجب أن نتخيلها.....

الأول :-ماهي ؟

الثاني :-تخيل أن هذه القبة التي فوق رأسك ناطحة سحاب....

الأول :-لكنها لا تشبه ناطحة سحاب!!

الثاني :-قلت لك تخيل...تخيل...فأن أي تخيل يمكن أن يصبح حقيقة..مادامت الحقيقة أصبحت ضربا من الخيال

الأول :-حسنا...لنقل ؛انها ناطحة سحاب..

الثاني :- ((منطلقا)) ناطحة سحاب تتكون من مائتي طابق....

الأول :-مائتي طابق !!....هذا كثير...

الثاني :-تخيل ...انك تسكن في الطابق الأرضي.

الأول :-انا أحب الطوابق الأرضية...

الثاني : - ((مستمرا)) وأنك وقعت في غرام غادة حسناء تسكن في الطابق الأخير...أي في الطابق رقم {مئتان}

الأول :-قصة مسلية..ومتعبة في الوقت عينه...

الثاني :-وفي كل ليلة..وعندما ينام الجميع..تخرج أنت من غرفتك..وقف في الشارع..

الأول :-في الشارع!! ياللروعة..((مستدركا)) لماذا في الشارع ؟؟!

الثاني :- تعزف لها وتغني على قيثارة الحب اللازوردي...وهي من غرفتها في الطابق الأخير تلوح لك بمنديلها الأبيض..كلا...تلوح لك بمنديلها الناصع البياض....

الأول :- ((مستثارا)) ثم ماذا؟!

الثاني :-وتستمران هكذا...أنت في الشارع وهي في الطابق الأخير..وكأنكما {روميو وجولييت}

الأول :-أنا {روميـو} وهي {جولييت}..فكرة رومانسية حقـا.

الثاني :- وفي ليلـة مدلهمـة ...تشتد فيهـا الريـاح والعواصف..وتنزل الأمطـار فيهـا مدرارا..تخرج أنت -كالعادة-إلى الشارع..

الأول :-وأبتـل بالمطـر .واغتسل من القـاذورات والأدران التي لحقت بي طوال حياتي..ستكون ليلة رائعة..رائعة حقـا..

الثاني :-تقذف إليك-من غرفتها-بحبـل..

الأول :- حبـل!!...باللصورة الشعرية ((مندهشا)) لكن لمـاذا الحبـل؟!

الثاني :- ((متجاهلا سؤال الأول)) تقذف من غرفتها بحبـل طويـل..طويـل جدا..طوله مائتـا طابق فقط

-22-

الأول :-لمـاذا الحبـل؟؟...ألا يضـعون فـي ناطحـات السحاب...مصـاعد كهربائية ؟؟

الثاني :-ألـم أقل لك أن الليلة مدلهمة...وأن الأمطـار غزيرة ؟!

الأول :- ومـاذا يعني ذلك ؟

الثاني :-ذلك يعني انقطاع التيار الكهربائي-حتمـا- كمـا يحدث عندنـا دائمـا...لذا يصبح وجود الحبل

إزاء ..هذه الإشكالية أمـرا ضروريـا...هـذا مـن جهة...ومن الجهة الثانية..فلابد من وجود الحبـل

حتى تكتمل الصورة التي ذلك الشاعر المسـكين فـي مسرحية {روميو وجولييت}

الأول :- آه...فهمت..وهكـذا فأنني سوف أتسلق إلى غرفتها بواسطة الحبـل-كما يفعل فرسان القـرون الوسطى-ثم ندخل فردوس الحـب...

الثاني :-كـلا..لن تدخـلا فردوس الحـب مباشرة..

الأول :-مـاذا نفعل أذن ؟!!

الثاني :- تجلسان..

الأول :-نجلس ؟؟!...هل من الضروري-بعـد هـذا الوضـع المتـأزم أن نجلس ؟!

الثاني :-جـدا..فبعد ليلة مدلهمـة..وأمطار مدرارة...وتسلق مائتي طابق بواسطة الحبـل..لابد أن تكون متعبـا ؛ولا تستطيع فعل أي شئ...

الأول :-حسناً...جلسنا...مـاذا بعد ذلك ؟

الثاني :-تضع يدك خلف ظهرهـا..

الأول :-هذا هـو السـياق الصـحيح..أضـع يـدي خلـف ظهرهـا...ثم أبدأ بمسه مساً خفيفـاً...ثم أحرك يدي صعوداً ونزولاً ...ثـم..

الثاني :- مـاهذا...بم تخـرف ؟!!

الأول :- ((مندهشا)) مـاذا ؟

الثاني :-أنـا لم أسمح لك بأكتشاف مجاهـل جسدها...تضـع يدك خلف ظهرهـا...لايعني أن تعبث بهـا كيف تشاء ...

الأول :-لمـاذا ؟؟

الثاني :-لأنك لو فعلت ذلك ستهرب الغـادة منـك ؛وتعتبـرك مراهقـاً...

الأول :-لقد حيرتني..أنها هنـاك تنتظرني علـى أحـر مـن الجمر..وأنا أصبحت مرجلاً يغلي..ماذا نفعل بعد ذلك

الثاني :-عليك أن تتبـع الخطوات {الحبيـة} خطـوة أثـر خطـوة...

الأول :-الخطـوات {الحبيـة}؟؟!...شئ لم أسمع به من قبـل !!

الثاني :-لأنك غبي..

الأول :-أعرف ذلك...قل ماهي الخطوات...أكاد انفجـر..

الثاني:-تتحدثـان...

الأول :-ماذا ؟؟مـاذا ؟؟!

-23-

الثاني :-تتحدثـان...تتكلمـان...

الأول :-نتحـدث ؟؟!!!!

الثاني :-نعم..ألم تقل-ذات مرة- أن أغلى أمنيـة لديك هي أن تتحدث مع امرأة في جلسة خلويـة ؟

الأول :-أجـل...

الثاني :-وهـذا ما ستفعله مع غادتك التي تسكن الطابق رقم {مائتيـن}

الأول :-ما هذا السخف ؟؟..ليـال طويلـة وأنـا أرقب اللحظة التي ألتقي بهـا...شهور عديدة -كأنها-الدهـور-أتطلع إلى نافذتها في الطابق العلوي..وأنـا في الشارع أعزف وأغنـي أغنية الحب اللازوردي سنين لا تنتهي أقـف منتظـراً الليلـة المدلهمـة ذات المطر الغزير...عصور ودهـور تمـر وأنـا أتمنى الوصول الى غرفتها في الأعـالي ...وأخيراً حين أصل أيها ،أختلي بهـا تريـد مني أيها الحقير أن أضع يدي خلـف ظهرهـا ونتحدث....هـذا سخف مـا بعده سخف...أن قواي العقليـة والجسدية استنزفت تمامـاً أنني أشعر بآلام قاسـية في ظهري...

الثاني :- ((غاضبا)) ألـم تكـن رغبتـك تخيـل أشـياء سامية؟؟...ها هي الأشيـاء السامية ..فتخيـل...

الأول :- ((متخاذلا)) لم أك أعلم ..أن لعبة التخيل يمكن أن تسبب كل هذه الأوجاع القاتلة....

الثاني :- ((يتكلم بنبرة أبوية)) عليك أن تدرك يابني ،أن تطلعاً لأشياء سامية..يعني تحملاً لأوجاع قاسية...

الأول :- ((بصوت طفولي)) أنت غبي ياأبتي..

الثاني :- ((بدهشة وبنفس النبرة)) لماذا ؟

الأول :- ((مستمرا)) لأني أعرف حكمتك الساذجة -هذه-منذ زمن بعيد يا أبتي.

الثاني :-لكنها حكمة خلاقة يابني..

الأول :- ((بصوت الطفل)) بل غبية يا أبتي... ((ترتفع الربوة))

الثاني :- ماذا قلت ؟

الأول :- ((يعود لصوته الطبيعي)) أن كل حكمك وأفكارك ليست خلاقة بالمرة..وأنما هي غبية...

بل غبية جداً...((ترتفع الربوة ونتوءاتها كلما نطق أحدهم [غبية]..الثاني الى الربوة تارة

والى الأول تارة...وقد امتلأت عيناه رعباً

الأول يندفع غاضباً))غبية كهذه الربوة...

غبية كالعلاقة التي تربطنا..غبية كالسنين التي عشناها سابقاً..غبية كالحفر التي دفنا

فيها أنفسنا...غبية كهذا المكان الذي نحن فيه...أتعرف سبباً لوجودنا هنا..لماذا -نحن-

هنا...لماذا لم نكن في مكان آخر...

الثاني :-هكذا نحن منذ خلقنا موجودون في هذا المكان ولا نستطيع مغادرته....

الأول :-لماذا...قل لي لماذا؟؟؟

الثاني :-لا أدري...ربما هو قدرنا...ربما لأننا تعودنا هذا المكان...أو هو تعودنا...

الأول :-لماذا؟؟

-24-

الثاني :-لا أدري...

الأول :-غبي...غبي..ولاتبتأس..فأنا مثلك غبي..لأنني لم أدرك-لحد الآن- سبباً لوجودنا هنا..لم أدرك

سبباً لوجودنا معاً...لم أدرك سبباً لوجود هذا المكان أصلاً..لذا فأنا غبي...وأنت غبي

وكل ما حولنا غبي...وهذه الربوة التي نجثم عليها سبب كل الغباء المنتشر على وجه البسيطة

فهي غبية...غبية جداً.....((يصبح ارتفاع الربوة ملحوظاً جداً))

الثاني :-ماذا تفعل ..هل جننت؟....أنك تثير غضبها

الأول :-غضب من...أيها الجاهل ؟

الثاني :-غضب العذابات.

الأول :- ((يضحك ضحكة طويلة)) دعها تغضب...أنا في شوق لرؤية غضبها

الثاني :- ((برعب)) أنك مجنون فعلاً..لقد بدأت أشعر بأنها ستنفجر بنا في أية لحظة...

الأول :- ((مستمرا بالضحك)) دعها تنفجر...أريدها أن تنفجر..علها تغير شيئا من وضعنا المتردي هذا..

دعها تنفجر...علها تشوه وجوهنا الكالحة ؛فنعيش بوجوه أخرى ؛ غير التي نحملها..لقد مللت

وجهي.....ومللت وجهك...ألم تمل وجهك أنت أيضاً ؟

الثاني :-لا شأن لك بوجهي...أنا راض عليه كل الرضا..

الأول:-أما أنا..فقد مللت كل شئ ..وجهي...جسدي...رأسي..((يمسك رأسه بين يديه..ويبدأ بطرقه

على الربوة)) أسمع أيها الرأس الغبي....أنفصل عني..لقد مللت فراغك..مللت غبائك الأزلي..أنت

غبي...غبي مثل هذه الغبية التي ترتفع أمامي باستمرار...

الثاني :-أهدأ..أهدأ..يا عزيزي...أهدأ..ما الذي أصابك000أنظر ماذا تفعل ..أنها ترفع باستمرار

الأول :- ((باكيا)) لأنها غبية !!

الثاني :- أسكت أرجوك...((الربوة يزداد ارتفاعها..ويكبر حجمها..بحيث تشغل مساحة من خشبة المسرح..

مما يضطر الشخصيتين إلى الانزواء في زاوية ضيقة ...يلاحظ أن حجم الشخصيتين أصبح ضئيلا قياسا

بحجم الربوة ؛التي لازال حجمها يزداد باطراد))

الأول :- ((مستمرا بالبكاء)) غبية...غبية..

الثاني :- أرجوك كفى...كم نبهتني..كم حذرتني..وها أنت تجازف بإغضابها..

الأول :- ((مندفعا..غير مبال بتحذيرات الثاني)) لأني غبي...وهي الأخرى غبية..وهذه الصحراء التي حولنا

غبية..وتلك الأحذية المتهرئة غبية أيضاً..كل شئ هنا أصابه الغباء...

الثاني :- يا للغباء !!!

الأول :- ((مع البكاء)) ماذا قلت ؟!

الثاني :- يا للغباء..انك تنسى دائما...

الأول :-ماذا أنسى ؟؟!

الثاني :-أحذيتك...أنك تنساها دائما

-25 -

الأول :- وماذا أفعل بأحذية غبية...(ترتفع الربوة أكثر))

الثاني :- ((يصرخ)) وجدتها..

الأول :-((باكيا)) ماهي ؟؟

الثاني :-اللعبة التي تجعلك تمرح وتسر كثيراً...

الأول :- ((مستمرا بالبكاء)) لم تعد ألعابك تهمني...أبتعد عني...ودعني لوحدتي..

الثاني :-((ضاحكا)) أنت وحيد منذ زمن بعيد..سوف لن أخرق عزلتك..لكنني سأخرجك منها

سوف نلعب لعبة تفرحك كثير...

الأول :- ((مقاطعا مع البكاء)) لا تهمني أفراحك

الثاني :- ((ضاحكا)) وهل تظن أن أحزانك تهمني...أنا أردت إدخال السرور إلى نفسك...لا..لمنفعة خاصة

تعود بالفائدة لي..ولكن لمجرد التسلية فحسب...سأغني لك أغنية راقصة...

الأول :- مستمرا بالبكاء)) لا تهمني أغانيك الراقصة...أنا أحب الأغاني الحزينة..

الثاني :يا للغرابة..أنت حزين وأنا أحب الأغاني المرحة الراقصة.. وأنا مسرور وأنت تحب الأغاني

الحزينة الكئيبة....أليس هذا شيئا غريباً ؟!

الأول - ((مع البكاء))كثير هم المطربون الذين يرقصون ويضحكون عندما يغنون أغانٍ حزينة ..لكنهم

يبكون كثيراً عندما يغنون أغانٍ مفرحة....

الثاني :- أسمع أذن..أغنية ستدخل السرور إلى نفسك ((ينعق كالغراب..غناؤه عبارة عن أصوات مبهمة..

لا يفهم منهاشيئافي البداية..وتضح فيما بعد ان هذه الأصوات تشتمل على كلمة {يا للغرابة}مجزأة ،يجب

أن يبقى إيقاع الأغنية بطيئا حتى النهاية لتبدو على العكس مما وصفه الثاني))هو..هو ...هيو ..هوهو

يـــــــا ..هوهـــــــو..هـــــــا

هـا..يـأيـا...هيهي..هي..هي.لل..لل..هـا..هـه..هـي

..غرغر..هه..هـا..غر

((يصمت فجأة..ويخطب الأول))أتلاحظ عمق الكلمات وحلاوة اللحن...أغنية مدهشة...رر..را..هوه

هـــو..بهيـــه..بـــ...هيهـــا..هـــا..هـــوء

هوهوْ..هيهه..هيهي..((يضحك الثاني أولاً..ثم يشاركه الأول..بعد

فترة مناسبة يصمتان فجأة))..ألم أقل لك أنها أغنية مفرحة...ألم تدخل السرور إلى قلبك ؟؟

الأول :-لقد أحزنتني كثيرا ...لذلك ضحكت...

الثاني :-أذن...أنت -الآن حزين...

الأول :-أجل...

الثاني :-وجدتها...

الأول :-ما هي ؟؟

الثاني :-الأغنية التي تدخل السرور إلى قلبك...أسمع هذه الأغنية الحزينة ((الثاني يغني الأغنية السابقة ،ولكن بإيقاع أسرع...وبعد أن ينهي مقاطع كلمة {يالغرابة}..يبدأ بترديد كلمة {غبية} بالطريقة نفسها)) هو..هو..

هـو..هيهـــ...هـا..يـا يـا..هيهـــ..هـي..لـل للـ..هوهي..غرغر..أأا..به بهـ...هيهو..هيهي..هيهـا..

غغغـــــــ..بيبـــــــ ..هوهـــــا..هوهـــــا

...يهيههوها..هوهاهي...غبيـة...غبيـة...سـتنفجر...غبيـة ستنفجـر

-26-

غبيـة ستنفجر ((يشترك الأثنان بالترديد،ومع كل كلمة يرددانها ترتفع الربوة حتى تملأ المكان كله بحيث تختفي الشخصيتان معا))

الأثنان :- ((معاً))ملاعين هؤلاء الممثلين ..يسدلون الستارة كي يرغموا الجمهور على التصفيق

(أظـــلام)

النهاية

الأدب المزاح في مسرح الآن

حميد عبد المجيد مال الله

المسرح ثقافة روحية كما منجزات العلم والفلسفة والأدب الاخلاق والتربية، والثقافة ظاهرة تاريخية تشمل كل القيم المادية والروحية، ووسائل ابتكارها واستخدامها ونقلها، والتي ينتجها المجتمع من خلال سير التاريخ.

سأزيح العلاقة التبادلية-الحلولية- بين المسرح والاجناس، بمعنى ان يحل جنس ما في موقع جنس آخر، بتكييفه لمواصفات وقوانين الجنس المحول آلية، كما حدث للملاحم القديمة والسرديات: الروايات والحكايات والقصص، كذلك نصوص النثر والشعر التي اعدت للمسرح.

صنفت مسرحيات محددة السمات في باب الأدب، الباحثون اقترحوا وجهة نظرهم هذه لان تلك المسرحيات وسمت بعناية بلاغية في انشائها (بنيتها) وسميت (المسرحيات القرائية) حسب جون رسل تايلور (انها تكتب للقراءة وليس للتمثيل..) closet drama ولقد كتب معظم الشعراء الرومانتيكيين مسرحية واحدة على الأقل من هذا النوع-والاستطراد 1891 the cenel سبقها بمسرحية بروموثيوس طليقاً، وألف كيتس اوتو العظيم 1820 وكتب بايروت مانفريد 1817 وألف ورد زورث سكان الحدود 1796 وكتاب بيدوس دعابة الموت 1825.

لا يعني هذا وضع خطر هذا اللون، فقد بقيت تأثيراته في مسرحيات معاصرة، تماثل بعضاً من أنظمتها، وايقاعها الأدبي في مسرحيات تعرض على المسارح، ومنها مسارحنا العراقية، كما مسرحيات فلاح شاكر وجليل القيسي، وهي ليست للقراءة بل للعرض.

لتحقيق بعاد عن الأدب، وفي مسعى لتشكيل بنية انشائية فنية خالصة لجأ عدد من كتاب الدراما الى سبل عديدة، منها قراءة المسرحية على كوادر فرق مسرحية حاضنة لهم، وأخذ الملاحظات التقنية لاعادة "قراءة" النصوص، مثال على ذلك تطبيقات انطوان تشيخوف على ضوء علاقته مع (فرقة موسكو للمسرح الحديث) فرقة المخرج الشهيد قسطنطين ستانسلافنكي صاحب منهج (الطريقة)- يراجع بهذا الشأن كتاب البروفيسور هنري تروبا، حيث يرى المطلع صورة فوتوغرافية يظهر فيها تشيخوف وسط أعضاء الفرقة وهو يقرأ عليهم احدى مسرحياته.

ومثال على اعادة كتابة النص وفق مقترح متخصص، ما فعل الكاتب الأمريكي تنسي وليمز لاحدى مسرحياته حيث اعاد كتابة الفصل الثالث منها وغيره جذرياً ما هو أدبي يتمثل في نمطية الهيكلة البنائية وتلقيها في حال التلقي - المطالعة والقراءة- فهناك (العنوان) او (النصيص) وهو من القواسم المشتركة للاجناس عدا 'الملاحم' التي كانت بلا عنوان، ثم عونت فيما بعد باولي مفرداتها، ثم التراتب الايقوني للفضاء النصي، اي تثبيت اسماء الشخصيات جانباً كعلامات دالة عليها ترد قبالتها مباشرة الجمل الجوارية وفق النوع: منولوكي ودايلوغي وفي حالات تأخذ هيأة 'خطبة' كما خطبة مارك انطونيو للجماهير الثائرة بعد اغتيال صديقه الامبراطور يوليوس قيصر في مسرحية وليم شكسبير، يقطع الحوار وتسبقه، وتعقبه ملاحظات الكاتب وتعليماته الاخراجيةوتدعى بالنص الثانوي وهي مقترحات تقنية لا أدبية غالباً اختلفت رؤى المخرجين ازاءها منهم من يلغيها ويعيد بناء نص العرض بكامله وفق رؤية اطلاقية تغرب النص عن المرجع، ومنهم التوفيقي الانتقائي ازاء الملاحظات والفضاء النصي معاً، ومنهم الاتباعي الذي يقدسها كما يتمسك بالنص.

النصوص الثانوية منمطة وفق صيغ ثلاث اولاها مشحون بالاسهاب والتفاصيل والاستطرادات بما يقارب الاخراج الذهني، ثانيها ايجازي قليل المفردات، وثالثها ملتحم ببنية المسرحية، التعامل معه يتطلب الحذر أحياناً.

ضمن جدارية العلاقة بين المسرح والأدب، او التجاوز والنقضي، اورد احدى اهم مبتكرات المسرح الاغريقي (الجوقة) التحديد اللغوي لمعنى هذه المفردة حسب مقترح اللغوي الالماني (ماكس ماللرمن) انها تعنى (بالرقص) وهي الحركة المنسقة،، فكل الجوقات الاغريقية (الكورس) في الاصل (رقصات) ويمكن ان يعد هذا أقدم مرجعيات الدراما الراقصة (الكيروغرافيا) هذا من الجانب الفني، في الجانب الآخر الأدبي: اللغوي الشعري، فان تلك الحركات الراقصة هي التي كونت الاوزان الاولى للشعر في بلاد الاغريق موجدة اللغة نفسها تحمل الدليل على حقيقة كون الاوزان القديمة عبارة عن خطوات وحركات الراقصين.

ضمن التقعيد المسرحي يشكل الفضاء النصي ركنا من اركان الفضاء المسرحي الذي يتكون من والفضاء المنصي وفضاء التلقي، الا ان الفضاء الاول يهمش في الوان مسرحية من نوع تلك التي تؤسس على الارتجال

والافكار الآنية. ويمحق الحوار تماماً في النصوص غير الكلامية مثل الميم والبانتوميم والبالية والدراما الراقصة والدراما الموسيقية ودراما الجليد والدراما الآلية (الروبوت).

وفي الدراما الكلامية ثمة تفريق بين التعبير اللغوي مسرحياً، وبين التعبير في الاجناس الادبية والفنية، التعبير اللغوي في المسرح (..بنية مركبة ليس فقط من رموز الخطاب "المدونة" وانما من رموز دلالات أخرى..) فمثلا الخطاب المسرحي الذي يفترض ان يكون رمزاً او دلالة عن وضع اجتماعي لشخصية ما ترافقه حركات الممثل-المؤدي، وايماءاته، وتموجاته الوجهية والصوتية، وتكوينه البدني، وشكله الكاريزمي في حالات، تكمله الازياء والديكورات وفضاء السينوغرافيا وهي (رمز لوضع اجتماعي معين ودلالة علمية..) حسب بيتريوفابتريف.

كما ان الخطاب اللغوي سيحول على المنصة او باحة ومكان العرض الى كلام تفوهي جبهي اني مباشر محمل بمؤثرات (مرفقات) النطق والتكلم من: أصوات غير كلامية، سكون او صمت، وتأثيرات فزيولوجية لاعضاء النطق من تجويف الفم والحلق، والرئتين، والعضلات المتحركة في حركة الحبال الصوتية، والهواء المندفع من الرئتين، وهي اعضاء مسؤولة عن قدرة (الانسان على النطق اسهمت في نشوء اللغة..) بلغة تواصل اجتماعي بشري ايقوني او استعاري في مجال الارسال (دورالباث) الراسل، كذلك مقاربات الاتصال في (التقلي) بتحريك الذهن والمخيلة، والاستنتاج وخلق بواعث اللذة والمتعة جمالياً وهي ترتكز على استقبال علامات واشارات لغوية وغير كلمية أيضا.

الحوار والرأي لباختين لنسيج متشابك في حالة اشتباك! من مفردات وجمل وتكوينات لغوية خاصة. بمجتمع من المجتمعات البشرية، يعيد الكاتب انتاجها وتوليفها او صياغتها حسب قدرته وبراعته، النسيج خليط من افكار الكاتب المتمركزة ضمن اطروحته (صوت الكاتب) مضافاً اليه (صوت المتلقي) من وجهة نظر ورؤية الكاتب حينما يتحسب لدور المرسل اليه، الصوت الثالث فيه المتداول من مقولات شائعة، وامثال، وحكم وأغان، ونصوص أصيلة ومطورة ومحرفة اعيدت قراءتها، مصادرها ميثولوجية ودينية وتاريخية، ومنقولات شفاهية واقتباسية ومترجمة، انها مادة نقلية، قد ترقش وتنمنم مشكلة محسنات للحوار مبنى ومعنى، وقد تثقل عليه حد الخروج والثرثرة والاستطراد.

لذا نجد ان مسعى المسرح دائماً في حقول (التجريب والحداثة والطليعية والتجدد) تعزيز هويته وايقاعه الخاص، رغم توأمته عند الولادة مع الشعر، الا ان مسعاه المغايرة والافتراق، فانتوات ارتو أراد ان يحرر المسرح من الحوار الذي يعيي الرؤية وينتهك الزمن!

فالشعر لازم نشأة المسرح وساد في عصور الفطرة والاساطير، من رواد المسرح كما هو معروف اسفيلوس وسوفكلس ويوريبيدوس وراند المسرح النقدي الكوميدي ارستوفاينس، الا ان ذلك لم يعزل متلازمة المسرح الشعري وشعرية المسرح التي عاودت الظهور على مر العصور حتى بعد ثورة هنريك ابسن الفنية المعروفة بالمسرح النثري والتي مهدت لثورات فنية قادمة مفتوحة لتكوين لغة سمعبصرية، لغة توصيل معاصرة تلائم (التمثيل الصوتي) وحفظ اللغة وهي تقنية ادائية، وتليين اللغة هو تكتيك خاص بالصوت، وتمرين (فتح الصوت).

في السباق وفي مسرحنا العراقي يؤكد أ. د. صلاح القصب ان (اللغة هي قمع دكتاتوري تأسر المخرج وتعذبه) وما يميز القوة الخلاقة فنياً هو استحالة وصفها أدبياً، لاننا دخلنا في معركة مع مشكلة اللغة بوصفها نظاماً وصفياً تحليلياً لا يستقيم مع عمق الصورة الفلسفي. وله رأي أشمل في مقالاة -كما أرى- مفاده (ان الخطاب الثقافي الذي يلامس مدارك المتلقي يعيش عصر الموت! موت الرواية والقصة! وحتى الشعر! وسيادة اللغة البصرية، ولا شيء للسمع من سينما وتلفاز وكمبيوتر وانترنت وغيرها من وسائل الاتصال) والمقالاة تطال المؤثر السمعي وهو في حالة انتعاش وليس في النعش! والأمثلة كثيرة في حقل السمفونيات والموسيقي والغناء وسواها.

وفي توكيده على تهميش اللغة -الحوار الكلامي يقترح القصب (علاقتي مع النص وحواري مع يتم من خلال الاشارة.. العرض الذي أقدمه للمتلقي هو كم من الاشارت والاصوات والتمتمات والايماءات فهو مغرب عني وانا مغرب عنه) وعن توقعاته لمسرح القرن الحادي والعشرين يقول (ستموت الكلمة، سيعتمد العرض على اليماءة والاشارة والحركة..)

ان غلبة السمعبصري (والبصري) فحسب، والتشكيك (بالكتابة) في الخطاب المسرحي، اشكالية مفتوحة لاعادة تشكيل جماليات وتقانات مسرح الآن الحداثي.

المصادر:

1- الموسوعة المسرحية الجزء الاول جون رسل تيلر ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي سلسلة المأمون -دائرة الاعلام- بغداد 1990.

2- تشيخوف هنري تروبا بغداد

3- مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق تأليف أ. د. صلاح القصب مطابع قطر الوطنية المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث -الدوحة- قطر 2003.

من عبق الطبيعة وانعتاق الروح تتشكل اللوحة

" يجب أن نتعلم كيف ننظر إلى الطبيعة " (ديلاكروا)

أ.م. جنان محمد احمد

إن التزام الواقعية في رسم الطبيعة من شأنه أن يغيب فصلا من فصول الخطاب الفني الإبداعي كونه خطابا مستقلا منافسا للخارجية وظاهرياتها دون الاكتفاء في احتساب الواقع ذريعة للتوصيل البصري ، بل نحن إزاء من يذهب بالواقع ليس فقط إلى ــ حدود ــ بل إلى منطقة الخيال والتجريد ، على الرغم من إن البعض لا يزال يرى إن العمل الفني يعتبر مكتملا أن حاول الفنان أخراج النموذج الأصلي كما هو في الطبيعة ، وبدرجة يوهم معها المتلقي انه هو الحقيقة نفسها .

ورغم ذلك الالتصاق التام بالشكل الخارجي للطبيعة لدى البعض ، ألا إن هناك فعلا آخر يجب اعتماده من قبل الفنان الذي يتوجب عليه أن لا يكتفي بإعادة تصوير الطبيعة الخارجية بشكل مباشر . من هنا نمسك بمفتاح الفن الخاص بالرسم والذي يقودنا بالتالي إلى ضرورة الإيغال إلى أعماق معينة للوصول إلى حقيقة لازلنا نبحث عنها ضمن بعض التساؤلات الجمالية التي ربما بامكانها إزالة تقاليد تحد من حرية انطلاق اللوحة .

بعض من هذه التساؤلات :

في أي نقطة يكمن الجمال ؟ وفي أي موطن نبحث عن الجمال ؟ .. أهو في الخارج (المحيط الكامن حولنا والراغب بالاكتشاف) في الطبيعة ؟ أم في الداخل .. دواخل أنفسنا الغامضة ؟

هذه التساؤلات تقود للكشف عن منافذ أخرى في علاقة الداخل بالخارج .. هناك عالم مرئي بمد الفنان بمعطياته ، ذلك هو عالم الطبيعة والذي يكشف خباياه لنا بيسر . وهناك أيضا عالم الذات . تلك البئر المظلمة التي تغري بالغوص في أعماقها ، ومن هنا تبدأ حقيقة الفعل عملها لنعود ونتساءل : أين حدود الطبيعة من النفس الداخلية ..؟ وأين حدود النفس من الطبيعة ؟

في قول لـ (بيرنان) يؤكد فيه : " علينا أن نعلم شبابنا وندربهم أولا على فكرة الجمال ، لأن ذلك سيفيدهم طوال حياتهم ، ولكننا إذا ما بدأنا نعلمهم منذ البداية كيف يرسمون من واقع الطبيعة فأنهم لن يصلحوا لشيء ." هذا القول يؤكد ضرورة بحثنا عن فكرة الجمال الكامنة في الأشياء والطبيعة لأنها بالتالي تقودنا لفلسفة تلك الأشياء وفلسفة الطبيعة . هناك شد مستمر تجاه الطبيعة يقود الفنان باتجاه الخلق الجديد وتمده بمتطلباته وبالنماذج التي تحدد موضوع اختياره ، ألا إن ذلك لا يعني فقط تسجيل الفنان لمظاهر الطبيعة فقط ، إنما عليه أن يشكل المنظر الطبيعي نتيجة لحدس جمالي نابع من أعماق ذاتية ، مختزلا فيه بعض الحقائق الطبيعية ، وقد يبدو ذلك المشهد الممثل للطبيعة مخالفا لما هو عليه في الواقع ، ألا إن تلك المخالفة غالبا ما تكون اكتشافا أصيلا حققه الفنان وراغبا بتوصيله ، فكلما كان هذا الاكتشاف أكثر أصالة ، زاد الميل لاعتباره يمتلك المهارة الفنية الكافية لكي يجعل اتصاله بالآخرين مؤثرا ، لذلك فالمستوى الإبداعي الفني هنا يتحدد بالطبيعة المعدلة بفعل اندماجها يفرثلا جديدة تؤكد بمقتضاها استجابة انفعالية جديدة يسبقها فهم جمالي معدل لفلسفة الطبيعة وما تتركه في النفس ...

إن الفنان لا يقوم بتقليد الطبيعة أو محاكاتها ، ولكنه يعيد خلقها من خلال رؤيته الخاصة وأدواته المميزة ، وهذه الرؤية الخاصة التي تتولد فيما بعد من أساس تجربة الفنان الأولية مع الطبيعة تشد دائما بتحققاتها واكتشافاتها ، وهنا يكمن التنافذ مابين الداخل والخارج للتحقق من اكتشافات جمالية جديدة مع الطبيعة . وربما يستوقفنا قول ديلا كروا : إن موضوع اللوحة هو أنت ، هو انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة ، إذ يجب أن تنظر إلى نفسك لا إلى ما حولك . هذا الموضوع يحيلنا إلى

جانب آخر باعتبار إننا لم نهد نتقبل قانونا ثابتا لتصوير الطبيعة وتصوير الجمال الخارجي ، وباعتبار إن الفنان في لحظة تقابله مع الطبيعة لا يكفي أن يقف عند حد لترجمة الناحية الخارجية المحسوسة للطبيعة ، لأن الطبيعة بحقيقتها اكبر من ذلك فهي تعلمنا فلسفة الأشياء ، لذا على الفنان أن يصل إلى أعماقها الحقيقية ، فكيف بامكانه ذلك ؟

بالتأكيد إن الفنان في لحظة تقابله مع الطبيعة وعند الإحساس بالانتماء الذاتي لها وبالاشتراك مع مواد الرسم يتم تحويل أشكال المواضيع الواقعية بواسطة الروح ، أي إنها تحولها في قلب هذا الموضوع بالذات إلى محض انعكاس للروح الداخلي الذي يود تأمل ذاته بذاته في روحيته ، أي أن داخلية الروح هي التي تسعى هنا للتعبير عن ذاتها من حيث هي داخلية ، فبالدواخل الذاتية (في ذواتنا) كما يقول هيغل " يجب أن لا تضمحل في الجوهري الذي يكمن في الموضوع وان تمتلك بصفتها ذاتا محددة كل مضمون تعبر به عن نفسها بكل داخليتها ، أي بكل القوة الحية لأفكارها وعواطفها . أما بالنسبة للخارجية (الطبيعة) كواقع مكاني فأنها تعقد قدرا من استقلاليتها وتعقد مع المتلقي علاقات أكثر مباشرة وحميمية في لحظة محاولة الفنان للتعبير عن ذاتيته ، أي إن الصلة تتحدد في الذات الإبداعية ويتطور وعيا وإحساسا بحيث تبدو مشاهد المكان وكأن الفنان يحاول أن يتجه اتجاهين في آن واحد . الأول نحو رؤية العالم والآخر يميل إلى خلق عالم يحتضن رؤى الفنان ، فلا تعود اللوحة هنا تمثيلا لعيان خالص بقر ما هي شكل يتجسد فيها الأفق المفتوح على الزمان .

إن عودة الفنان إلى الطبيعة تعني عودته إلى ذاته الأولى وذاكرته الحية المتحسسة لوجود الأشياء ، ألا إن عودته هذه تمثل رؤيا وجود آخر وشكل آخر من أشكال التعبير ، فداخلية الفنان تعيد خلق الطبيعة بتداخلات لونية متنوعة تفرضها الرؤيا الداخلية التي تتنافذ مع الخارج وبالتالي عملية التوحد التي تتوهج بها عملية الرسم التي ترسم بدورها الإدراك على نحو يغدو فيه الموضوعي الذي يمثله انعكاسا للروح بدلا من أن يبقى كينونة واقعية ومكانية .

إن الخروج من (الخارج) الظاهري المباشر، هي محاولة لاستخراج الجوهر اللامرئي (لعالم خارجي) آخر يخص داخلية الفنان ليتشكل لنا ظاهر أو خارجية أخرى تتشكل من عناصر متناثرة في فضاء العدم نحدسها ونحرزها بشكل غامض ، عناصر ذات تشابك مقعد تدور في مسار من الاحتمالات اللامتناهية كافة خلف المرئي ، فتنتج عملية تتيح للفنان البحث عن جمالية أخرى من خلال أحالته من فرد محكوم بشروط الطبيعة الحاضرة إلى آخر مكتف بذاته يمتلك وعيا مضادا لصور الامتثال الحاد بالشكل الخارجي للطبيعة ، بأن يقوم بعتق الخيال من صور الواقع وهذا يعني إقصاء السائد في الطبيعة للوقوف عند حدود الطبيعة الخاصة من اجل تجديد الفكرة الجمالية التي ستنفي وتقصي القوالب السائدة ولا تؤدي إلى استقرار طبيعة شكلية تكرس السائد بهذا الاكتشاف (وان تم لدى الفنان) أصبح للوحة كيان جديد يسكنه عالمان يتنافذان .

درة الغواص ...

أم سيمفونية الفنون ؟؟

مدرب فنون / حسن عبود

لا تأتي لغة المسرح من فراغ . أو تنبثق من جماد . فهي الأحاسيس والأفكار التي ينتجها الكائن الإنساني عبر تجاربه و مواقفه وما يحيط به في مجتمع يشمل السلبي و الايجابي . والفن المسرحي كما نعرفه ليس لغة فقط ، بل أسلوب أيضا . واللغة تقتضي المحتوى الفكري و الفلسفي و الخلقي و الاجتماعي و الجمالي . ويقتضي الأسلوب وسائل التعبير عن ذلك المحتوى ووسائل توصيل اللغة إلى المشاهد.

في (درة الغواص) أستخدم المؤلف والمخرج والناقد المسرحي (د. عبد الستار عبد ثابت البيضاني) اللغة الدارجة (اللهجة العامية) انطلاقاً من أن ذلك سيجعل المتفرج أكثر قرباً من واقعية الحدث على أساس إن الملايين يتكلمون الدارجة قياساً بالقلة المتحدثة باللغة القياسية (الفصحى) ومن هنا سيكسب العرض شمولية اكبر. وطرح المؤلف أفكارا تخص تأسيس جامعة البصرة و نضالها الثقافي و الوطني .

في المسرحية اتجاهان مهمان : الأول يرتبط بالموسيقى كأداة فكرية وإيحائية أخذت مساحة عظمى أستند عليها الإخراج المسرحي وأعطاها لقب هيكل العمل . لذا سندرسها كعنصر بذاته . وندرس باقي التفاصيل الأخرى (كعنصر ثان) يسهم في تكوين البناء الاخراجي .. ولنتحدث في البدء عن الموسيقى التي جاءت كنتاج تأملي وضع صيغه اللحنية (م.

ناصر هاشم بدن) رئيس قسم الفنون الموسيقية في كلية الفنون الجميلة ... احتوى النتاج إيقاعات بصرية حددت هيكلاً يوحي بنمط خاص تسير ضمنه الأحداث وتأخذ شكلها وفق رموز بسيطة وعميقة وعبر مضمون اللغة المسرحية وتعبيرية اللحن تبلور الأسلوب فتارة تكون الأغنية به احد المشاهد كما وصفها أرسطو في كتابه فن الشعر (تحقق المتعة للنظارة وتريحهم) وفي جانب آخر تأخذ مضامين فكرية وتعليقات حدثية فتدمج بنظرية بريخت . ومن ثم أصبح تداخلاً في احد المشاهد يوحي بارتباطات أخرى . نستنتجه من تعاقب حدث حزين بأغنية راقصه حيوية فيتضمن ارتباطاً شكسبيرياً بمفهوم الترويح الكوميدي الذي كان يلي الفاجعة . وان كان شكسبير لا يتعامل مع الأغنية أو الموسيقى كمادة للترويح . ولم ينص في هوامش مسرحياته على ذلك . ولم يعلق به البتة . ولكن استبدالية للموسيقى قد تحكمت بواقع الحدث وعملت وفق سياق موسيقى المسرح الشمولية . وكل الألحان والحركات و الرقصات اضطلعت بمضامين فكرية وتعبيرية متنوعة حملت ثقل مهمة الإيصال وكان لها دورها البارز في كشف خبايا و مكنونات الأفكار اللغوية. وإذا عرجنا على العناصر الإخراجية الأخرى فسنذكر العنصر الحي (الممثل) إذ لم تقتصر مهمته على التمثيل وحده وإنما تجاوزت لتشمل الرقص والغناء والمزاوجة بين المأساة والملهاة في الأداء وعلى هذا النحو كل ممثل في هذا العمل لعب دورا شموليا .

وهذه شهادة بطبيعة المهمة الشاقة التي اضطلع بها الممثلون ليصلوا إلى نحو ذلك من التقنية الأدائية . مما يستحق ذكره إن الأداء المقدم من هشام شبر ووسام جايان وخصوصا في مشهد (الطبكه) كان مميزا ويتسم باسترخاء وحضور مميزين . من أولى الأفكار المميزة للمؤلف أن يستهل مسرحيته بالإشارة إلى الرمز التاريخي كارتباط بين الطبكه وجامعة البصرة ...

(الطبكه) مكانية مميزة فمن المعروف عن هذه الواسطة النقلية المائية حملها لحشد كبير من الناس المتباينة في الطباع والمستوى إضافة إلى المركبات والحيوانات .

ويعني ما سلف إن ثمة ثغرات ومواقف وولادة لإحداث ستتم . وبالفعل يستغل كل ذلك لصالح المؤلف ويحدث ما لا يحسب نتائجه وآخر الطرائف احد الفلاحين الذي جسد دوره فاضل شناوه كان قد حمل خروفا وفي أثناء سير الممثلين بأداء احد الأحداث اخذ (يمعمع) فحاول فاضل إسكاته دون جدوى مما اغرق المتفرجين في ضحك طويل .

من الجدير بالذكر أيضا إن المخرج ألغى الجدار الرابع (الستارة) وعمل وفق أسلوب اللا إيهام أي أن المتفرج يشعر انه في مسرح و ما يعرض أمامه لعبة فنية وكذلك فإن الأحداث برقعتها امتدت لتشمل صالة النظارة ويعني ذلك تثبيت آخر لأسلوب اللا إيهام . و العمل على تفعيل العمليات الفكرية لدى المتلقي وحجر المشاعر والعواطف . لأننا أمام قضية تتطلب الفكر النير وعدم الحيادة بالمشاعر والعواطف خارج صالة العرض . وللمثال يبدأ احد المشاهد بخروج ممثلين من بين صفوف النظارة يضع كل واحد منهم وشاحاً مطرزاً برموز علم دولته يرددان بتناغم صوتي كلمات تشد من أزر الوحدة وحب الوطن . ثم يتعانقان بعد أن استويا على خشبة المسرح ويتبادلان الوشاحين وتؤطر حركتهما بإلتحامات أخرى للمثلين الآخرين فنكون أمام صورة تعبيرية رائعة للوحدة و الحب ... إن هذه الأفكار تحيلنا إلى مفاهيم المسرح الملحمي الذي اعتمد بشكل رئيسي على التمثيل بين الجمهور ومخاطبتهم بصورة مباشرة واعتماد رواية الأحداث و الأغاني ذات المضامين الفكرية وإلغاء الستارة وإبقاء الإضاءة مفتوحة للمسرح والصالة لكي لا يتسنى للمتفرج فرصة الغرق في أحلام اليقظة . ويبقى منتبهاً لصلب الحدث الفكري المقدم له . وشرط الإضاءة المفتوحة للصالة والمسرح قد تحقق أيضا في درة الغواص إلى جانب كل ذلك فهناك أسلوب اللعب على مفردة التشبيهية وإحالة الشيء الجامد إلى متحرك فعال ذي جماليات ونستطيع تبيان ذلك من العروس التي رمزت إلى الجامعة وقامت بأداء دورها (هناء صالح) . في هذا المشهد روعة خاصة في تعبيرية الرقصات و الحركات الايمائية مع الاشودة

عروستنه ... حلوة وزينة الحلوين
عروستنه ... بيهه تباهوا الطيبين
بنت شط العرب وإخوانها النهرين
يا طلعة شمس تضوي على الصوبين
يا نخلة عظيمة وعالية بأرضي
تثمر ذهب ببلادي .. وثمرهه يزيد ما يكضي
هي ساكنه روحي
وحنين وشوكي ونبضي
نباركهه ونهنيهـا
على يوبيلها الفضي

عروستنه عراقية واسمها الجامعة
عروستنه خليجية جميلة ورائعة
عروستنه جنوبيه .. درة لامعة

وأخيراً فإن المخرج بما أفاض به المسرح من أساليب وعناصر مختلفة نستطيع أن نستشف قضية مهمة دفعتــه أن يتبع هــذا النهج الذي لا يعدو أن يكون إشارة إلى أهمية تأسيس هــذه النواة الجامعية التي انبثق منها كل الأفكار والفنون التي لونت هذا العرض المسرحي .

فن التطريز

م.م. عبد اللطيف هاشم

من الملفت للنظر في الملابس التقليدية الشعبية أن ابسط ثوب من الثياب يطرز بكثرة ويغطي التطريز مقدم الثوب مــن الأعلى إلى الأسفل بطريقة عمودية إضافة إلى الأكمام الواسعة والظهر حيث نشاهد أجزاء الثوب الذي تتناثر عليه الزخــارف بأشكال هندسية متناسقة منها يكثر التطريــز بغــزارة ومنهــا تقتصر حول حافة الرقبة وعلى الصدر وحافة الأكمام وتطلــق على عملية التطريز باللغة المحلية (التخوير) أو (الخوار) وكذلك (كورار) وهو اشتقاق لكلمة عربية قديمة تعنـــــي (النول) أو مغزل الحائك وان كلمة (الكور) في اللغة يعني حبل القطن أو نسج الخيوط القطنية وعرفت فيما بعد التطريــز والنقش على الثياب عامة.

والخيوط المستخدمة في التطريز تســمى خيــوط (ألــزري) وتختلف ألوان(ألزري) منها الذهبية ويطلق عليها الذهب أو المذهب أما الخيوط البيضاء الفضية فتسمى (ألتلــي) التــي تعني القطع الثقيلة التي توزن بها الفضة ويكثر استخدام هــذه الخيوط لتطريز الثياب والاحجبه والتطريز بها يســمى ألنقــده مشتقه من النقد وهي نقد الفضة القديم والى جانب هذة الخيوط استخدم الخوص وهي خيوط خفيفة من خــوص ورق النخــل تطلى بمعدن ذهبي أو فضي وعادة ما يستخدم للأقمشة الخفيفة بالإضافة إلى هذه النوعيات من الخيط هنالك خيــوط الحريــر الأصلي وتسمى (البر يسم) الذي تم استخدامه بكثرة مع خيوط القطن الملون أما في الفترات الأخيــرة اســتخدمت الخيــوط الصناعية (النايلون) ذات الألوان البراقة المتــوفرة بأســعار رخيصة كبديل للخيوط المعدنية والحريرية التقليديــة الغاليــة الثمن .

إحتراق مسرح ستانيسلافسكي في موسكو

أحمد عبدالعزيز من موسكو:

للمرة الثانية على التوالي خلال عامين فقط، اشتعلت النيران في وقت مبكر من صباح اليوم في مسرح موسكو الموســيقي المعروف بمسرح ستانيسلافسكي ونيميــروفيتش دانتشــينكو. غير أن هذه المرة يمكن أن تكون الأخيرة، حيث أتت النار على المسرح كله تقريبًا.

وأشارت وكالة أنباء (إيتار تاس) بأن الحريق شب في الساعة 3ر35 من صباح الجمعة في قاعــة المتفــرجين (مســاحتها 1000 متر مربع) وخشبة المسرح، ثم انتشــر بســرعة فــي الكواليس وغرف الممثلين والمقصورات العلوية التي انهــارت بعــد دقــائق، ثــم ارتفــع إلــى ســقف المبنــى.

وعلى الرغم من أن قوات الإنقاذ والمطافي تمكنت من إطفــاء الحريق بحلول الساعة 7ر15 صباحا إلا أن قاعة المتفــرجين والمسرح لم يعد لهما وجود، حيث أتى الحريق على ما يقرب من 1500 متر مربع. وأوضح مدير المسرح فلاديمير أورين بأن النار بدأت من الجزء الخاضع في الوقت الراهن لعمليــة إصلاح وترميمات، وكان من المقرر أن يتم تسليمه خلال أيلول (سبتمبر) المقبل. وأعرب عن أسفه بأن الحريق يمكن أن يؤخر عمل المسرح إلى عام 2006.

وكان المسرح يخضع لعملية ترميمات كليــة علــى أن يبــدأ موسمه مع الاحتفال بيوم مدينة موسكو في أيلول المقبل بعــد أن شب فيه حريق في 18 حزيران (يونيو) عــام 2003 قبــل بداية رفع الستار عن مسرحية (جزيل) بعشــر دقــائق فقــط، وتمكنت قوات الإنقاذ آنذاك من إخلاء حوالي 1000 متفرج من المبنى.

مسرح ستانيسلافســكي ونيميــروفيتش دانتشــينكو (مســرح موسكو الموسيقي الأكاديمي) أحد أهم مسارح روسيا والاتحاد السوفياتي السابق مشيد على مساحة 21 ألــف و540 متــرا مربعا، ويقع في مبنى يتألف من 7 طوابــق يضــم 5 فصــول لمدرسة الباليه والكــورال، وورش تــدريب عمــال المســرح والإضاءة، وصــناعة الأحذيــة الخاصــة براقصــي الباليــه والممثلــين، والــديكور، وجنــاح لــلإدارة.

بنى المسرح عام 1941 ليضم آنذاك مسرح ستانيسلافســكي للأوبرا ومسرح نيميروفيتش دانتشينكو للموسيقي والذي كان يعمل قبل ذلك بشكل مستقل. وفي عام 1964 أصبح المســرح أكاديمية.

أنظمة الشكل الرافديني في الجداريات الخزفية العراقية المعاصرة

" دراسة تحليلية "

رسالة تقدم بها

شاكر محمود كريم الحميري

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير

في الفنون التشكيلية / الخزف

بأشراف

الأستاذ المساعد الدكتور صباح أحمد حسين الشايع

1425 هـ 2004م

ملخص البحث

يعد فن الخزف من أكثر الفنون الإنسانية اقترابا من التكوين العقائدي للإنسان والذي فتح مديات واسعة للتعبير عن شتى المشاعر ، لذا فقد لازمه منذ بدايات تمدنه الأولى وامتدادا ليستقر على الشكل النفعي الغرضي للأواني الفخارية والخزفية مع التواصل في فن التزيين المعماري واستخدام الخزف باعتباره الأكثر مقاومة وجمالية لونيه مما هو متوفر من خامات آنذاك . وبعد تطور الفن عموماً واستقراره على محاكاة الواقع وصل الفنانون إلى حد أحجموا فيه عن تمثيل الواقع تمثيلا كاملا وفضلوا أن يبدأوا من جديد لتأسيس فن جديد يعتمد على قدر اكبر من التبسيط والاختزال في دلالاته الفكرية والجمالية ، وهنا وجد الخزاف العراقي في جذوره الرافدينية خير منطلق لمسيرته الجديدة، جعلته ينجذب اتجاهها انجذاباً واسعاً ومتأثرا بها تأثيراً مباشراً أو غير مباشر وهو ما تركزت مشكلة البحث الحالي فيه . إذن فإن هدف البحث بناءاً على هذا التأسيس لمشكلته هو الكشف عن أنظمة الشكل الرافديني والمرجعيات التي أسست له مع التعرف على ماهيتها . كما وأشتمل هذا الفصل على أهمية البحث وحدوده منتهياً بتحديد المصطلحات .

وقد أشتمل الإطار النظري في الفصل الثاني على عدة مباحث اختص الأول منها لدراسة تطور الفنون الرافدينية ذات البعدين ، فيما أوجز المبحث الثاني مسرة التزيينية في العمارة الرافدينية ، بينما حدد المبحث الثالث مفهوم أنظمة الشكل في الخطاب الفني وافرد المبحث الرابع لدراسة المرجعيات الفكرية لبنية الشكل الرافديني وتحديد تلك الأنظمة التي برز منها (10) أنظمة تلخصت في (المركزية والهندسي والتكراري والتضخيم والتركيب والمواجهة والتقابل والسردية التراتب الهرمي والاختزال والتفسيري) في حين تناول المبحث الخامس فن الخزف العراقي المعاصر .

وأنهى الباحث الفصل الثاني بمناقشة الدراسات السابقة .

أما الفصل الثالث فقد احتوى على إجراءات البحث ، حيث تالف مجتمع البحث من (89) مصورة استطاع الباحث الحصول عليها،إذ انتقى منها (25)جدارية وعمل جداري لتالف عينات البحث التي تم تحليلها وصفيا من خلال الوصف البصري وتحليلها علاماتيا من خلال التحليل العلامي لإبراز وجود أنظمة الشكل الرافديني فيها.

وكشف الفصل الرابع عن نتائج التحليل ومناقشتها وكالاتي:

1. ظهر نظام المركزية في (23) جدارية وعملا جدارياً من اصل(25) عينة.
2. ظهر النظام التكراري في (21) عينة من اصل(25) عينة.
3. ظهر النظام الهندسي في (19) عينة .
4. ظهر نظام التركيب في (17) عينة.
5. ظهر نظام السردية في (13) عينة.
6. ظهر نظام التفسيرية في (12) عينة.
7. ظهر نظام التضخيم في (11) عينة.
8. ظهر نظام الاختزال في (9) عينات.
9. ظهر نظام التراتب الهرمي في (8) عينات.
10. كما وظهر نظام المواجهة والتقابل في (8) عينات أيضا.

ومن تلك النتائج خرج الباحث ببعض الاستنتاجات، فيما أوصى بتأسيس منتدى خاص بعلماء المسماريات وتأسيس جمعية وطنية تعمل على استرداد القطع الاثارية في المتاحف العالمية وإنشاء مركز للانترنت يختص بمقاربة اللقى والكسر الاثارية ومحاولة تجميعها وإعادة دراستها كما أوصى الباحث باعتماد الجداريات الخزفية لتأسيس فن بيئي عراقي،كما أوصى بضرورة أرشفة المنجز الفني الرافديني والمنجز الوطني للحفاظ عليهما فضلا عن العمل على تسهيل مهام الباحثين، وأخيرا اقترح الباحث إعداد دراسات أخرى في مجال الاختصاص، لينتهي إلى تثبيت مصادر البحث وملاحقه.

توظيف عناصر العرض المسرحي الملحمي في عروض مسرح الطفل

رسالة تقدمت بها
هاله حسن سبتي العبود
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة في
جامعة البصرة
و هي جزء من متطلبات نيل درجة
الماجستير في الفنون المسرحية
الإخراج المسرحي
إشراف
الدكتور عبد الكريم عبود عودة
البصرة
2004

ملخص البحث

إن تقدم الوعي الحضاري للمجتمع بسبب التطورات الفكرية الحاصلة، أدى إلى تصاعد الاهتمام بالأطفال وتحديث وتطوير وسائل الاتصال التي تحقق التواصل المستمر معهم، والمسرح أحد تلك الوسائل المؤثرة وأكثرها فاعلية في تنظيم الحياة التربوية والنفسية للطفل، وقد تنوعت المصادر التي استقى منها فن المسرح عروضه، ويعد أسلوب العرض المسرحي الملحمي أحد المصادر الأساسية الذي اتخذه المخرجون المعاصرون باعتباره وسيلة لتحقيق أهداف ترفيهية وتربوية وتعليمية وجمالية، مفادها الاستفادة من مضمون العمل المقدم من خلال اعتماده إثارة وعي المتفرج بهدف تحقيق التفاعل الذهني دون الاندماج العاطفي مبتعداً عن فعل التأثير متجهاً لإحداث فعل التغيير بعدّه مراقباً ومحللاً لما يجري، وهو لا يتم إلا بوساطة الأداء المغرب لعناصر العرض كافة والقائم على تكنيك كسر الإيهام. ومن هذا المنطلق صاغت الباحثة مشكلة بحثها المتبلورة في السؤال الآتي:-

هل يستطيع المخرج العراقي توظيف تقنيات العرض الملحمي في مسرح الطفل لتحقيق أهداف هذا الخطاب في التعليم والتوجيه والتسلية؟

فيما انعكست أهمية البحث لخدمة المؤسسات والهيئات المهتمة بشؤون الطفولة لتحقيق أهدافه في التعرف على عملية اشتغال عناصر العرض الملحمي وتوظيفها في عروض مسرح الطفل والكشف عن طبيعة الأهداف الترفيهية والتعليمية والجمالية في مسرح الطفل والمستنبطة من عناصر العرض المسرحي الملحمي، فضلاً عن تناولها لحدود البحث وتحديد المصطلحات لتكتمل صورة الفصل الأول الذي يمثل الإطار المنهجي.

وتضمن الفصل الثاني "الإطار النظري" مبحثين جاء الأول بقسمين، القسم الأول يمثل جذور المسرح الملحمي بنبذة مختصرة شملت المسرح الإغريقي والمسرح الشرقي ومجموعة من المخرجين الذين كان لهم بالغ الأثر في "برتولد بريخت" في تطبيق نظريته وهم " ماركس داينهارت" و "فيزفولد مايرهولد" و"أرفن بسكاتور". أما القسم الثاني فيحدد كيفية توظيف "بريخت" لعناصر العرض المسرحي وتأثيرها في المتفرجين.

وتناولت الباحثة في المبحث الثاني نبذة عن نشأة مسرح الطفل وأهدافه الترفيهية والتربوية والتعليمية والجمالية ومراحله العمرية ومن ثم كيفية عمل عناصر العرض فيه. وبعدها قدمت الباحثة عرضاً لما توصلت إليه من مؤشرات كانت على مستويين الأول عبارة عن مؤشرات عامة بينما جاء الثاني بمؤشرات خاصة أسفرت عن مقاربات ومقارنات بين العرض المسرحي الملحمي وعروض مسرح الطفل وتوظيف عناصر العرض فيهما. وفي الفصل الثالث الذي يمثل إجراءات البحث قدمت الباحثة تحليلاً لثلاث عينات ، جاء التحليل بطريقة الاختيار القصدي – الذي ينسجم مع موضوعة وأهداف البحث – تحليلاً اعتمدت فيه الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، اذ تضمنت هذه العينات القصدية العروض الآتية:-

1) مسرحية : الأميرة والنرجس
تأليف / س مارشاك
إخراج / سعدون العبيدي
إنتاج وتقديم الفرقة القومية للتمثيل 1987

2) مسرحية: الأرنب الذكي
تأليف/ جمان جاسم حلاوي
إخراج/ د. طارق العذاري
إنتاج وتقديم دائرة ثقافة الأطفال في البصرة 1999.

3) مسرحية: ذنبوب في المرآة
تأليف / جبار صبري العطية
إخراج/ وعد سالم
إنتاج وتقديم معهد الفنون الجميلة في البصرة 2000.

أما الفصل الرابع فتضمن نتائج تحليل العينات، والاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة والخاصة بما حققته هذه العروض المسرحية " عينة البحث" من عوامل ساعدت المخرج على توظيف عناصر العرض المسرحي الملحمي بما يتلاءم ومسرح الطفل كفكرة أولاً وتقنية ثانياً،وهي كالآتي:-

اعتمد مخرجو عينات البحث على تغريب البيئة المسرحية بهدف الوصول إلى حالة معينة من الإدراك تبعد الطفل عن الاندماج عاطفياً مع الحدث لتأكيد مضمون ما يقدم من مواضيع بغية الاستفادة منها.

تفاوت تركيز المخرجين على توظيف عناصر العرض المسرحي الملحمي في عروض الاطفال ، فمنهم مَنْ يركز على الازياء والبعض الآخر يركز على الاضاءة أو على الديكور بغية تغريب العنصر وكسر ايهام المتلقين، إلا أن هناك نقطة اشتراك واحدة يتفق عليها الجميع هي تغريب اداء الممثل بغية الحد من اندماج الجمهور معه واندماجه مع الشخصية الدور.

يعد الخيال هو النقطة الاساسية التي تحقق مستويات التواصل بين طبيعة العرض المسرحي مقدماً للكبار ، وطبيعة العرض المسرحي المقدم للاطفال وعلى جميع المستويات سواء أكانت على مستوى البناء السردي أم على مستوى توظيف العناصر البصرية والسمعية بوسائلها الفاعلة في المسرح لاحداث فعل التغريب المطلوب بهدف اثارة الوعي وكسر ما يسمى بالجدار الرابع عن طريق المناقشة العقلية الفاعلة.

وأخيراً ختمت الباحثة موضوع بحثها بأهم التوصيات والمصادر والمراجع والملاحق المستخدمة وملخص البحث باللغة الإنكليزية.

مصادر الأداء التمثيلي في عروض مسرح الصورة

(عروض صلاح القصب أنموذجاً)

رسالة تقد م بها الطالب

علي عبد المحسن علي

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة وهي

جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية

فرع (التمثيل)

بإشراف

أ.م .د. : عبد الستار عبد ثابت البيضاني

2004م

1425هـ

ملخص البحث :ـ

من المتعارف عليه ان تاريخ المسرح شهد تحولات وتطورات جذرية في مجال بروز الجانب الحركي (المهاراتي) في الأداء مما انعكس ذلك على طريقة تعامل الممثل مع المكونات التشكيلية للفضاء المسرحي من ديكورات وإكسسوارات لإنتاج قيمة فكرية وجمالية لما يؤديه الممثل على خشبة المسرح لذا حاول الباحث رصد مقدار تأثير تلك التحولات في أداء الممثل في مسرح الصورة وانطلاقا" من ذلك يجد الباحث ضرورة إلقاء الضوء على أداء الممثل في هذا المسرح لغرض إثارة الذاكرة الجمعية للمتلقي وجعله يقظا" لما يدور في عالمه من تناقضات وتطورات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية،لذلك كانت فصول البحث تصب في هذا المجال مبتدئاً بالصورة كمفهوم عام وعلاقتها بالخيال والإبداع وأراء الفلاسفة والمنظرين فيها ، وقد وجد الباحث أن أداء الممثل في مسرح الصورة لم يأتِ اعتباطاً وانم كانت هناك مؤثرات لبروز هذا الاتجاه على حساب المسرح الإيهامي (الارسطو طا ليسي)والمخرجين الذين دعوا إلى ضرورة تجاوز الممثل لهذه الفرضية الجامدة والانطلاق الى إبداع نوع خاص من الأداء انه إملاء مساحة الفضاء المسرحي بالحركة والتكوين والتشكيل والإيماءة وعلى رأس هؤلاء المخرجين آبيا وكريك ومايرخولد 000فهذا البحث يسلط الضوء على دور الممثل في مسرح الصورة هل هو دور هامشي أم هو لحظة عابرة من لحظات العرض آم ان عناصر العرض المسرحي الديكور ، الإكسسوار ، الموسيقى ، الإضاءة ، المؤثرات الصوتية تطغى على دور الممثل ام أن دوره جوهريا" على اعتبار انه جزء من أجزاء اللوحة التشكيلية ، ذلك نجده في هذا البحث الذي على ستة فصول هي :-

الفصل الأول ، الإطار المنهجي :-

وقد تضمن عرض مشكلة البحث وهي (أداء الممثل في عروض مسرح الصورة عروض صلح القصب أنموذجاً) وأهمية البحث والحاجة إليه وأهداف البحث وحدود البحث مع تحديد المصطلحات.

الفصل الثاني ، الإطار النظري :-

وتضمن ثلاثة مباحث لغرض الخروج بمؤثرات تفيد الباحث والمباحث هي:-

1 – الصورة ومرتكزاتها الفكرية والجمالية:-

ويتضمن هذا المبحث :-

أ – مفهوما" للصورة.

ب – مفهوم الصورة في البلاغة العربية.

جـ – مفهوم الصورة عند الفلاسفة الغربيين.

2ـ المبحث الثاني (أداء الممثل وتطوره عالمياً) ويتضمن

1ـ فن الأداء عند الإغريق

2ـ فن الأداء عند الرومان

3ـ فن الأداء في العصور الوسطى

4ـفن الأداء في المسرح الشرقي

ويشمل :

1ـ فن الأداء في المسرح الهندي

2ـ فن الأداء في المسرح الصيني

3ـ فن الأداء في المسرح الياباني

5ـ فن الأداء في عصر النهضة

6ـ فن الأداء في كوميديا الفن

7ـ فن الأداء في العصر الاليزابيثي

8ـ فن الأداء في عصر التنوير

9ـ فن الأداء عند هيكل ودلسارت ومنسنغن وغيره من المخرجين

10ـ فن الأداء عند برتولد برخت

3ـ المبحث الثالث : (أداء الممثل في الاتجاهات الإخراجية المعاصرة)ويتضمن :

أولاً : أداء الممثل عند كل من ادولف آبيا وكورن كريك وفيسبولد ما ير خولد وانتوين ارتو وبيتر بروك وجيرزي كروتوفسكي ويوجينا باربا ومسرح الشمس وتاديوش كانتور وليشيك مونجيك وليفيو جوليو واندريجي فايدا وكاترينا بوزيانو وساندوماتو

ثانياً : أداء الممثل عند بعض المخرجين العراقيين (إبراهيم جلال ، حميد محمد جواد) وينهي الباحث مباحثه الثلاثة بإبراز النقاط التي توصل إليها من خلال تلك المباحث فضلاً عن الدراسات السابقة

4:الفصل الثالث (إجراءات البحث)

ويشمل إجراءات البحث التي تكون مجتمع البحث وعينات البحث هي

1ـ الحلم الضوئي

2ـ مأساة الملك لير

3ـ أحزان مهرج السيرك

4ـ ماكبث

وقد كانت العينات مختارة بصورة قصدية ومن ثم أدوات البحث وطريقة البحث

الفصل الرابع

ويتضمن نتائج البحث من خلال تحليل الباحث لعيناته و الاستنتاجات والتوصيات ومن ثم قائمة المراجع والمصادر والملاحق والصور ثم الملخص باللغة الإنكليزية

دور المسرح في تطوير التلقي البصري عند المستفيدين الصم والبكم في معاهد الأمل العراقية

رسالة مقدمة إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في الفنون المسرحية في اختصاص التمثيل

تقدم بها

محمد كريم خلف الساعدي

أشراف

أ . م . د طارق عبد الكاظم العذاري

1424 هـ

2003 م

ملخص البحث

اشتملت الرسالة على أربعة فصول ، وتناول الفصل الأول الفقرات التالية :ـ

أ ـ مشكلة البحث :ـ

يعد الصم والبكم شريحة من شرائح المجتمع التي تشكل جزءاً من النسيج الاجتماعي له ، وتعاني هذه الشريحة من العوق الحسي الناتج عن فقدان حاسة السمع وتعطيل جهاز النطق ، وقد تسبب هذا العوق في صعوبات على مستويات الاتصال والتعلم واكتساب المعرفة لديهم ، وبالتالي صعوبة في اندماجهم في المجتمع . وهم في هذه الحالة بحاجة إلى طريقة أو أداة تنمي الجانب السليم وهو الجانب البصري (حاسة البصر) لديهم ليعوضهم عن السمع والنطق . ومن الأدوات الفاعلة في هذا المجال (المسرح) الذي يمتلك ثلاث وسائل هم بحاجة أليها ، وهي الاتصال والتعلم والترفيه .

ومن خلال ما تقدم بلور الباحث مشكلة بحثه بالسؤال التالي ، هل يستطيع المسرح أن يلعب دوراً في تطوير التلقي البصري عند الصم والبكم من خلال التأكيد على فعل التلقي لحاسة البصر كتعويض عن السمع والنطق لديهم ؟ .

وقد ضم هذا الفصل أهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث وفرضية البحث وتحديد المصطلحات .

الفصل الثاني

(الإطار النظري)

أحتوى هذا الفصل على ثلاث مباحث هي :ـ

المبحث الأول : تناول مفهوم التلقي في :ـ

أ ـ النظرية الأدبية من خلال (نظرية التلقي الأدبية) .

ب ـ علم النفس من خلال (نظرية الجشطلت) .

المبحث الثاني : وتناول ما يلي :ـ

أ ـ المسرح وسيلة اتصال .

ب ـ المسرح وسيلة تعليمية .

ج ـ التلقي البصري للعرض المسرحي .

المبحث الثالث : التلقي البصري وتعويضه عن الصمم ، وتناول ما يلي :ـ

أ ـ حاسة البصر وتكوين الصورة المرئية وإدراك معناها .

ب ـ لغة التخاطب عند الصم والبكم .

ج ـ آليات التلقي البصري عند الصم والبكم .

وقد توصل الباحث في ما أسفر عنه الإطار النظري إلى ثلاثة أنواع من المؤشرات هي :ـ

أ ـ مؤشرات التلقي البصري .

ب ـ مؤشرات تعليمية .

ج ـ مؤشرات تعويضية .

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

وضم هذا الفصل جانبين أساسيين هما :ـ

أولاً ـ آلية عمل تكوين مسرحيتي البحث وذلك من خلال شرح الخطوات النظرية والعملية في كل مسرحية .

ثانياً ـ تحليل مسرحيتي البحث وذلك من خلال ما يأتي :ـ

أ ـ ملخص كل مسرحية تعليمية .

ب ـ تحليل الشخصيات .

ج ـ التلقي البصري لملخص المسرحية التعليمية نظرياً .

د ـ التلقي البصري للمسرحية التعليمية المقدمة عملياً .

هـ ـ قياس التطور في التلقي البصري عند أفراد العينة .

الفصل الرابع

(النتائج)

أولاً ـ تميزت عملية التلقي البصري بالمشاركة الظاهرية السطحية من قبل أفراد عينتي البحث ، أثناء شرح الملخص النظري من قبل المعلمة في كلا المسرحيتين . مما انعكس ذلك سلباً على عملية شرح الملخص النظري من قبلهم .

ثانياً ـ محدودية القدرة الاستيعابية في التلقي البصري للمادة النظرية عند الصم والبكم .

ثالثاً ـ تميزت عملية التلقي البصري عملياً من قبل أفراد عينتي البحث ببعض التباين في مسرحيتي البحث .

رابعاً ـ قدم أفراد عينتي البحث في كلا المسرحيتين التعليميتين طريقتين في قياس تطور التلقي البصري ، وكلا المسرحيتين أعطت نتائج إيجابية في مستوى تطور التلقي البصري عملياً عند أفراد العينة .

خامساً ـ الانجذاب الواضح من قبل أفراد عينتي البحث تجاه القيم الاجتماعية والتربوية والمعرفية الجيدة ، التي توضحت من خلال الانجذاب تجاه الشخصيات ذات الصفات الإيجابية ، والنفور من الأفعال السيئة ، من خلال النفور من الشخصيات ذات الصفات السلبية .

سادساً ـ استطاع المسرح ان يؤثر ذهنياً وعاطفياً وترفيهياً في أفراد عينتي البحث . وكذلك استطاع أن يوسع قدرتهم الاستيعابية وجعلها تتجاوز الحدود المتعارف عليها في عملية التلقي البصري المحدودة للمعلومات في معهدي الأمل للصم والبكم في (البصرة وميسان) .

سابعاً ـ حصول الممثلين الصم والبكم على فائدة علمية وإنسانية من خلال تجسيدهم للشخصيات المسرحية عكسوها إلى أفراد عينتي البحث في كلا المسرحيتين .

دعوة لجميع الاخوة

الباحثين

مستعدون لنشر ملخصات

بحوثكم في مجلتنا

*** الفنانة .. جنان محمد احمد

- ماجستير فنون تشكيلية / رسم .
- المعرض الشخصي الأول ١٩٩٢ ، بغداد – قاعة النصر.
- المعرض الشخصي الثاني ١٩٧٩ ، فندق شيراتون البصرة.
- شاركت في العديد من المعارض الفنية المشتركة .
- لها العديد من تصاميم اغلفة الكتب والمجموعات الشعرية .
- لها بحوث ودراسات في مجال الفنون التشكيلية .
- تعمل حالياً تدريسية في قسم الفنون التشكيلية – كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق / بغداد
٧٤٧ لسنة ٢٠٠٢