جماليات التكوين الكروي في الخزف العراقي المعاصر

(ماهر السامرائي ورعد الدليمي أنموذجا)
دراسة مقارنة

ملخص البحث

استطاع الباحث في تنقيبه عن الشكل الكروي ان يجد من تكوينات الكرة وبناءها ما اخذ حيزاً مهماً في البحث والتحليل والتأويل ، حتى أن البعض من هذه الدراسات أرجع هذا التكوين إلى نظم بايولوجية ترتبط بصيرورة الحياة للكائنات الحية ، والامر مرتبط بالشكل الكروي ومشبهاته الكروية لبيوض الكائنات الحية أجمعها، إذ إن الحقيقة البايولوجية تعلن أن (٩٩٪) من أشكال هذه البيوض كروية بحتة أو مشابهات التكوين الكروي نسميها بالتداول العلمي بالبويضة الشكل باستطالات مختلفة ، والبعض الاخر ارجع الموقف إلى علم الفلك في البحث في أشكال الكواكب المسيرة المكتشفة وغير المكتشفة، وما أتضح حسب علم الباحث، أن اجمعها ذات تكوين كروي بحت .

ونجد ان البحث المقارن بين فنانين عراقيين يوضح لنا مسيرة مهمة من بنيه وتطور جماليات فن الخزف العراقي المعاصر .

هذا اذا ما اتضح من أن البحث في هذا المجال وفي خصوصية احالة النظم الشكلية المتداولة إلى نظم فكرية ايحائية استثمرها في التشكيل على نحو واسع ، أتضح قدرة هذه الابحاث أو حتى أنعدامها . مما يجعل الضرورة العلمية تؤكد البحث فيها وتنقيب عن علاقاتها .

إن الباحث يعد على هذا التعرف على العلاقات الايحائية المعلنة والمستثمرة على مستوى واحد .

وعليه سيكون البحث في الفصل الأول منطلقا من مشكلة البحث واهميته ، وهدفه ، وهدف البحث وحدود البحث وتحديد مصطلحات. كما أنجز في الفصل الثاني المختص بالاطار المعرفي الفكري النظري وهو متكون من المباحث الآتية :

أ-المبحث الاول الجمالية ومفاهيمها في الفن .

ب- المبحث الثاني التكوينات الكروية ومرجعياتها.

ج- المبحث الثالث الشكل والتكوين الكروي للخزف العراقي المعاصر.

عبير مجيد عبد النبي صالح

ماهر السامرائي ، ورعد الدليمي واستثمار التكوين الكروي .
وبعد التوصل إلى مؤسسات يمكن استثمارها في الاطار المعرفي النظري .
الفصل الثالث الخاص باجراءات البحث التي تحوي مجتمع البحث ، وعينة البحث ومبررات اختيار العينة وتحليل العينات . ثم الفصل الرابع الذي يمثل نتائج البحث والاشكال والمصادر.
إن البحث في نتاجات الخزافين ماهر السامرائي ورعد الدليمي تعدّ من النتاجات المهمة كما ونوعا إذ كانت لها بصمات واضحة على مستوى فن الخزف في العراق فضلا عن ان البحث يعد بحثا مستمرا الخزف العراقي المعاصر ، وللمكتبة البحثية المختصة بهذا الفن وعسى أن يكون الباحث قد وفق في ذلك بتوجيه اساتذته الذي كان له الدعم والدافع الايجابي لهذا الانجاز .

The Summary

Able, a researcher at Tnguibh for doubt to football and the ball to find that the spherical shape and configurations ball and built to take an important place in research, analysis and interpretation, even though some of these studies attributed this configuration systems a biological related Besirorh life of living on earth, and it is linked to form spherical and Mhbhatth ball of eggs organisms collect them, as the truth biological declare that (99%) of the forms of these eggs are spherical purely or similarities configuration ball we call the circulation of scientific egg shape Basttalat different, and some attributed the situation to the astronomy research in the forms of planets march discovered and undiscovered , and it became clear to the knowledge of the researcher, that the entirety of a purely spherical configuration.
We find that the comparative research between the Iraqi artists show us the task of the march of the structure and evolution of contemporary Iraqi art of ceramics.
If this turns out that research in this area and in the privacy of formal referral systems to current systems of thought invested in the formation suggestive widely, it became clear the ability of the research or even non-existent. Making the necessary scientific research and emphasizes exploration relations.
That the researcher is on the detection and revealed relations suggestive declared and invested on one level.
And it will be a research platform in the first chapter of the research problem and the importance of research and the goal of research and research and determine the limits of search terms. Also completed in the second quarter competent intellectual cognitive theoretical framework is composed of a detective following:
A - the first part, and aesthetic concepts in art.
B - Section II football formations and their references.
C - third part spherical shape and configuration of the Iraqi contemporary ceramics.
Maher al-Samarrai and Raad al-Dulaimi and investment spherical configuration (2000-2008).
After reaching to the institutions that can be used in the theoretical framework of knowledge. Goal of the researcher.
Chapter III contains the procedures the research community research and the research sample and justification for the sampling and analysis of samples. Then the fourth quarter, which represents the results of the research and shapes and sources.
That the search in the products of potters Maher al-Samarrai and Raad al-Dulaimi, and have important date and how great of ceramics also have a clear imprint on the level of this art in Iraq is in search of a productive art ceramics contemporary Iraqi and library research relevant to this art and it may be a researcher in accordance to the guidance of his professors, who was his support and positive motivation for this achievement.

الفصل الأول

مشكلة البحث :

ان المقارنة تستدعي التواجد في طرفي التقارن ثم وصفا وتحليلاً ثم الكشف عن المرجعيات والمؤثرات وصورة التشابه والاختلاف ولان الفنانين (ماهر السامرائي ورعد الدليمي) لم يبحثا على مستوى تعالقهما نحو البحث المقارن ، وتتضح لنا مشكلة البحث في هذا الكشف والتحليل .

وفي المقابل نجد ان للكرة وتكوينها عندما يحال الى عمل فني لا تكون متقطعة واسيرة ذاتها الهندسية بل هي تعتمد مؤسسات فكرية واجتماعية وتاريخية كما نجده في تاريخ الفن على نحو واسع، والفن العربي الإسلامي استثمر التكوين الكروي في العمارة كما في عمارة القباب والتقوسات التي تمثل أنصاف الكرات .

وعند قراءتنا للفن المعاصر وفن التشكيل عامةً وتشكيل الخزف خاصةً ، نجد ان استثمار التكوين الكروي اخذ مأخذا مهما وواسعا عند الكثير من الخزافين ومنهم العراقيين (سعد شاكر ، ومحمد العريبي ، وتركي حسين ، وشنيار عبد الله ، وانغام سعدون، ونبراس احمد ، وطارق ابراهيم ، وعبد الكاظم غانم ، وجواد الزبيدي ، وساجدة المشايخي ...الخ) ، ويمكن أن نصف الفنانين العراقيين (ماهر السامرائي ورعد الدليمي) بأنهما أكثر من استثمر هذا التكوين بشكل واسع بمختلف البني الشكلية التكوينية ، مما حدا بالباحث أن يحاول دراسة هذه العلاقة الإبداعية التقنية الجمالية ومسبباتها ومرجعيتها ، فوجدها جديرة بالدراسة، محققا إلى تعرفا على مستوى البحث التنقيبي للخزف العراقي المعاصر . ومما تقدم يمكن أن يكون السؤال أو الاستفسار عن مسببات استدعاء واستثمار جماليات التكوين الكروي ، وكيفية توظيفها جماليا على نحو مقارن عند (ماهر السامرائي ورعد الدليمي بالذات ؟

إذ يمكن أن يكون مفسراً لمشكلة البحث التي تتمثل بضرورة البحث المقارن على مستوى أكاديمي دقيق بين أسباب استدعاء جماليات التكوين الكروي على نحو واسع عند خزافي العراق المعاصرين . (ماهر السامرائي ورعد الدليمي) أنموذجاً.

أهمية البحث والحاجة إليه :

تنطلق أهمية البحث من استثمار التكوين الكروي وتأويله الجمالي في بنية الخزف العراقي المعاصر فضلاً عما يمثل هذا الاستثمار من بناء ابداعي في فن الخزف العراقي لاثنين من الخزافين العراقيين (ماهر السامرائي ورعد الدليمي) .

أهداف البحث :

التعرف على جماليات التكوين الكروي في خزفيات (ماهر السامرائي ورعد الدليمي).

حدود البحث :

- الحد الزمني : -(٢٠٠٠-٢٠٠٨)

-الحد المكاني :- بغداد

الحد الموضوعي : - البحث المقارن للشكل الكروي في خزفيات (ماهر السامرائي ورعد الدليمي).

تعريف المصطلحات :

١-الجمالية ٢-التكوين ٣-المعاصرة

الجمالية :

جاء في مختار الصحاح للرازي (الجمال) هو الحسن وقد (جمل) الرجل (جمالا) فهو جميل والمرأة (جميلة) و (جملاء) بالفتح والمد [١].

نزعة مثالية ، تبحث في الخلفيات التشكيلية ، للانتاج الادبي والفني ، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته [٢] .

وتعرف الجمالية على انها « الدراسات النظرية لانماط الفنون على اختلاف انواعها ، وللفعاليات النفسية المتصلة بها . ولقد تم تناولها على انها فرع من فروع الفلسفة وعلومها[٣].

ويمكن عدّ الجمالية من الوجهة النظرية المنهجية « علما وصفيا من المقام الاول ، حيث انها تركز اهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها « [٤].

الجمال اصطلاحا : « هو علم نظريات المعرفة الحسية « [٥].

الجمال (فنيا) : « هو وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا « [٦].

والجمال (فلسفيا) : « جملة السمات المشتركة التي تتلاقى في ادراك كل الاشياء التي تثير الانفعال الجمالي التي ينطبق عليها هذا التوصيف بالذات « [٧].

التعريف الاجرائي : يلتزم الباحث تعريف هربرت ريد السابق اجراءيا .

التكوين :

يرى (سكوت) في تعريفه للتكوين بانه « كيان عضوي ، متكامل في ذاته ، لانه يحتوي على نظام خاص من العلاقات المغلقة التي تنتج ما يسمى (بالوحدة) « [٨].

التكوين فهو « القالب الذي يؤسسه ذلك العمل في تمام كيانه ... ويستطيع أن يضم هذه الكثرة

---

١ - الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، ١٩٨١ ، ص١١١.

٢ - سعيد ، علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، ١٩٨٤ ، ص٣٦ .

٣ - الجمالية ، الموسوعة الصغيرة ، ترجمة ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠ ، ص٥.

٤ - الجمالية ، الموسوعة الصغيرة ، المصدر السابق ، ص٨.

٥ - عبد ، كمال : جماليات الفنون ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص١٩.

٦ - ابو حطب فؤاد ، القدرات العقلية ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط٣ ، ١٩٨٠ ، ص٨.

٧ - ريد ، هربرت ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، مراجعة مصطفى نجيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٣٢.

٨ - سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم ، مرجعة عبد العزيز محمد فهيم ، تقديم عبد المنعم هيكل ، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر ، د.ت، ص٣٨.

في وحدة الكل، وأن يدخل في أجزائها ليجعل من موضوع الفن جسدا منتظما ومجموعة من روابط داخلية .. ومجموعة كاملة تخضع لقوانينها الخاصة ، وتكفي نفسها بنفسها » [٩].

التعريف اللغوي هو : اخراج لمعدوم من العدم الى الوجود ، (جمع) تكوين تكاوين وتعني الصورة والهيأة ، وتأتي أيضا بمعنى انشاء (مصدر) من الفعل أنشأ ، وأنشأ الشيء : أحدثه وأنشأ الله للشيء : خلقه [١٠].

التعريف الاجرائي : يعتمد الباحث تعريف المنجد اذ يجده شاملا فاعلا .

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول : الجمالية ومفاهيمها في الفن :

إن الجمال والجمالية أرتبطت بفكرة أو وعي التأسيسي الجمالي في بنية الاشياء والظواهر الطبيعية والاجتماعية وبنتيجته نجد (ان الجمال اسقاط من الفكر على الأشياء والظواهر التي نطلق عليه بالجميلة)[١١] .

والرأي في اعلاه لا يكون على مستوى الانتماء الخالص نحو صيغة البحث والتجريب بل يكون على صيغة المثالي والهيأة التي قدمها كانت على وفق نظريته في البحث الجمالي[١٢] .إن الباحث يجد أن الجمال هو وعي واحساس والجمالية تعيين وانتماء نظام معرفي يعتمد الفهم والوصف والتحليل . وفي ابعد حالاته انتماء ذو مرجعيات مختلفة بعضها اجتماعي وبعضها الاخر ميثيولوجي تتأسس بالانسان في دائرة اللاوعي الجمعي والفردي ، وهذا الوعي ابتدائي يتمظهر لنا على صيغة مشاعر وانفعالات . أما ما تحضى هذه المشاعر والانفعالات فهو وعي قصدي يعتمد الفكر وينمو بتنامي وبناءً ، على ذلك يمكن أن تأسس الفكرة والجمالية أو ما نطلق عليها بالجمالية بمجموعها الكلي .

ولأن الفن مرتبط بالجمال على نحو رائع نجد ترحيل الكثير من الأفكار في التحليل من النظرية الجمالية إلا النظريات الفنية ولو استعرضنا الاتجاهات والحركات الفنية وعلى نحو دقيق حركات الحداثة وما بعدها نجد أن الفن والجمال موضوعه متقاربة ومتفاعلة ، إن فهم الفن والعمل الفني ما هو إلا فهم جمالي بحت.

مبدأ الجمال :

تتباين الاراء في ماهية الجمال ... هل هو المثل الاعلى ؟ أم هو الحقيقة المستنبطة من مجال الخاص والعام .؟ أم هو اندماج وتنافس بين مبدأ الموجود في المثال والصورة .

هل هو المحاكاة لجسم الانسان بالتسامي والاختيار ؟ هل هو الطبيعة أم الاضافة إلى الطبيعة ؟ كما تراها الشخصية (ذاتية الاحساس) ؟ عموما أن الجمال شقيق الخير – لأنه يدخل

٩ – برتملي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ترجمة انور عبد العزيز ، مراجعة نظمي لوقا ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٤١٢.

١٠– المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، ط٢٥ ، بيروت ، د.ت، ١٩٨٦ ، ص٣٩٨ .

١١ –عمانوئيل ، كانت : نقد العقل العملي ، ترجمة احمد العياش ، القاهرة ، دار النهضة للطباعة والنشر، بلا ، ص٤١٢.

١٢ –محمد علي ، ابو ريان ، نظريات الجمال والجميل ، القاهرة ، دار المعز للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦ ، ص٣١١ .

في التكيـف بالخير وبصفته اعدادا لعلم الاخلاق ، اي ان الشيء الجميل شيء نافع . ويصعب الوصول إلى تعريف نهائي ومستقر للجمال ، وفي ذلك يقول (كانت) في الشيء الجميل. (بأنــه لا يقبـل التعريف ، وحكمه حكم الكائن . والتعريف معناه ربط فكرة بافكار اخرى غير موجودة) ، فاذا الشيء الجملي لا يعرف ، وعلى الرغم من ذلك (فانه الشعور الذي يبعث به الينا النجاح الكامل للفن في مهمته)[١٣].

وللتوصـل إلى هذا الشعور يتوجب ادراك خصائص العمـل الفني ، حيث يقسم فلاسفة الفن العمل الفني على قسمين .

الأول فن المحاكاة ، والثاني فن اللا محاكاة ، ويعبر عن المحاكاة بالتقليد أو التعبير ، أما اللا محاكاة فيعبر عنها بالتزيين .

ويقـول اشبنجلـر ، إن أي فن من الفنون هـو لغة للتعبير ، وهذا التعبـير يتجه إلى الذات وقد يتجـه إلى الغير ، وإن الدافع إلى التقليد هو وجـود الغير ، وهو ما يضطر الذات الى المشاركة في تطور هذا غير المجاور .

وبهـذا نجد ان التقليد يسايـر الحياة ويتابع الحركة فيها ، ولهذا يحتـوي طابع الزمان ، فهو يرتبط بمدة زمنية حدثت في وقت ما وانتهت (الولادة والممات) .

أما التزيين فقد خلا من الزمان ، فهو يرتبط بمدة زمنية حدثت في وقت ما وانتهت (الولادة والممات) .

التزيـين خلال من الزمـان نهائيا ، واستحال الى امتداد ، واكتسـب صفة الثبات ، وعلى هذا الاساسـ فـان لكل عمل تقليدي، بداية ونهاية ، لانه يجري مع الزمان ، بينما التزيين لا يعرف غير البقاء والاستقرار [١٤] .

وهكـذا فان المحـاكاة واللا محـاكاة والتقليـدي والتزييني والعضـوي والهندسـي، انما كلها تعبـيرات عن نمطين أساسيـين من أنماط التعبـير الانساني مرتبطة أشـد الارتباط بموقف الفنـان ومجتمعه ازاء البيئة التـي يعيشها ، ولكل من هذين النمطـين قيمها الفنية الخاصة. ويمكن تحديدهما بالمخطط الاتي :

الفن < **محاكاة – تقليد أو تعبير – يتجه الى الذات أو الغير – يساير الحياة**
لا محاكاة – تجريد أو تزيين – كيان مستقل –

فالاول فيه طابع الزمان – له بداية ونهاية – يؤدي إلى معنى .

والثاني فيه ثبات وامتداد – له بقاء واستقرار – يتصل الحدس .

المبحث الثاني: مفهوم وعناصر التكوين الكروي

عنـد مراجعة مفهوم التكوين سنجده « مرتبطا بالبناء الكتلوي الذي يتحول إلى بناء هندسي عند انضباطه بحدود هندسية قياسية »[١٥] ، وعليه نجد أن أي فكرة للتكوين تصدر من فكرة

١٣ – برتليمـي ، جـان ، بحـث في علـم الجمال،ترجمة انور عبد العزيـز وزميله ، مؤسسة فرانكلـين للطباعة والنشـر ، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٠،ص٥، ٧ .

١٤ – الالفي ، ابو صالح ، الفن الاسلامي – اصوله ، فلسفته ، مدارسه ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ب.ت ، ص٧٥.

١٥ –احمد محمود السيد ، التكوين وايحاءه الايحائية ، القاهرة ، دار النهضة ، ج١ ، ١٩٩٨ ، ص١٨ .

الكتلة المرئية ، وعندما تحال هذه الكتلة المرئية إلى نظام جمالي أي احالتها إلى شكل فني فأن التكوين حينئذ يأخذ في مفهومه وفي معناها صيغة هذا النظم والتأثير فيه واضحا.
«واذا اردنا أن نصوغ مفهوما للتكوين فاننا لا نستطيع صياغته إلى بتعالقه مع شكله الجمالي من داخل العمل الفني «[١٦] .
وهكذا نجد أن العناصر البنائية لجماليات الشكل في التكوين الفني تفهم من خلال عناصر بنائيه، إذ تكون الخامة فيها حالة أساسية ، وتمنحه نسيجها ولونها المتنوعين ، وامكانيات تحديد خطوطها فضلاً عن العناصر البنائية المتوافقة بعضها مع بعض، إذ تشترك فيما بينها لتكون نسقا مرئيا هو – الشكل – وقد تعددت التصنيفات لهذه العناصر البنائية من قبل المختصين ، كلٌ من حسب وجهة نظره ، إذ يعرف (ريد) هذه العناصر في الفنون التشكيلية على انها « ايقاع الخط ، وحجم الأشكال ، والفراغ ، والضوء والضلال ، واللون «[١٧] .
ويرى (مايرز) أيضاً أن العناصر المحققة للتكوين بأي شكل ما، هي : الخط والدرجات الفاتحة والقاتمة والظل والضوء واللون والملمس ، والشكل هو نتيجة تفاعل هذه العناصر مع بعضها[١٨] .
أما من حيث التصنيف لانواع التكوين ، فقد أكد (مالينز) أن هذه العناصر في الفنون المسطحة ذات البعدين هي : النقطة، والخط ، والتدرج اللوني[١٩]، في حين ميز (عبد الفتاح رياض) هذه العناصر التكوينية بين الفنون المسطحة ذات البعدين والفنون المجسمة ذات الثلاثة أبعاد بانها « النقطة ، والخطوط ، والمساحات (في الاعمال الفنية الثنائية الابعاد) والكتل (في الأعمال الفنية الثلاثية الأبعاد) ، والفراغ ، واللون ، والضوء والظل ، والفاتح والقاتم ، والخامة وملمسها ، وحدود الاطار الذي يضم هذه العناصر»[٢٠] .
وكان رأي (الحسيني) في عناصر التكوين المجسم هي : « الكتل والحجم، والسطوح ، والخطوط ، والملمس ، واللون ، والخط «[٢١] .
وعلى الرغم من تعدد وجهات النظر لذوي الاختصاص الفني في تصنيف هذه العناصر ، نجد انهم قد اتفقوا على وجودها ، وأهميتها في أبعاد التكوين الفني، وإذا ما اقمنا توافقا بين هذه الاراء نصل إلى التصنيف الاتي للعناصر البنائية للتكوين في الفنون وهي : (الخامة، والملمس ، واللون ، والخط ، والظل والضوء) ، مع الاخذ بنظر الاعتبار التميز بين المسطح ذات البعدين والفنون المجسمة والكروية والمكورة .

١٦ –احمد الغانم ، صياغة المفهوم والمعنى ، بيروت ، دار المشرق ، ١٩٩٧ ، ص٢١٨ .

١٧ –هربرت ، ريد ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حبيب ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت ، ص٨٧.

١٨ –مايرز ، برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضي ، مراجعة وتقديم سعد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص٢٤٤ .

١٩ –مالينز ، فريدريك ، الرسم كيف نتذوقه – عناصر التكوين ، ترجمة هادي الطائي ، مراجعة سلمان داود الواسطي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٦٦ ، ص٧–٨.

٢٠ –عبد الفتاح ، رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، د.ت . ص٦.

٢١ –الحسيني ، اياد حسين عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، سلسلة رسائل جامعية ، ط١ ، وزارة الثقافة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص١٦٥.

المرجع الفكري للتشكيل الكروي :

كانـت الدكتـورة م.ل. فون فرانتس قد فسرت الدائرة (أو الكـرة) بكونها رمزا للذات . انها تعـبر عـن بنية النفس بكل مظاهرهـا ، بضمنها العلاقة بين الإنسـان والطبيعة كلها . وسواء أظهر رمز الدائرة في عبادة الشمس البدائية أم في الدين الحديث ، في الاساطير أم الاحلام ، التـي يرسمهـا رهبـان التبـت ، في التصاميـم الأساسية للمـدن ، أم في المفاهيـم الكروية للفلكيـين القدمـاء ، فأنها تشير على الـدوام إلى مظهر للحياة مفرد وعظـم جوهرية كليتها النهائية[٢٢].

يتضـح لنـا أن الدائرة تمثل رمـز النفس وحتى «افلاطـون وصف النفس بكونهـا كرة والمربع (وكثـيرا ما يكون المستطيل) هـو رمز المادة الدنيوية ، رمز الجسـد»[٢٣]. في معظم أتجاهات الفـن الحديـث ، تكـون الصلة ما بين هذيـن الشكلين الاوليـين (الدائرة والكـرة) أما غير موجـودة ، أو طليقة وعرضية . أن فصلهما هـو تعبير رمزي آخر عن حالة النفس لدى انسان القرن العشرين .

لكـن التكـرار الذي بـه تظهر الدائـرة والكرة ينبغي إلا يهمـل . يبدو ثمة حـث نفسي مستمر لايصـال العوامـل الاساسية للحياة التي يرمـزان اليها . إلى الوعي فان هـذه الأشكال تظهر احيانا كما لو كانت عناصر نمو جديد[٢٤] .

يـؤدي رمـز الدائرة والتكوين الكـروي دورا مثيرا في ظاهرة مختلفة جدا مـن ظواهر حياتنا الحاضرة ، ومما يزال يعمل الشيء ذاته . ففي السنوات الاخيرة من الحرب العالمية الثانية ، قامـت « الاشاعة الخيالية » عن اجسام مدورة طائـرة اصبحت تعرف ب«الاطباق الطائرة» أو (الاجسام الغريبة الطائرة) . لقد فسر يونغ الاجسام الغريبة الطائرة بكونها اسقاطا لمحتوى نفسـي (للكليـة) كان يرمز اليـه طوال الزمن بالدائرة . بكلمات أخـرى ، أن هذه « الاشاعة الخيالية « ، كما يمكن ملاحظتها في العديد من احلام وقتنا الحاضر [٢٥] .

تبـين لنا في دراسـة للتكوين جماليا وادائها فنيـا لابد أن يعتمد هـذا الاداء على فهم الهدف الرئيسـ للشـكل المكـون أن كان شكلا تعبيريـا أو واقعيا وهنا يتجسد البنـاء الوصفي في بنية العمل الفني التشكيلي ، ومنه العمل الخزفي ، وكلمة تكوين تنطلق من المكون أو من فعل البناء التركيبـي أو التجميعـي وصولا إلى تحقيق معـالم الهيأة المشكلـة إذ إن « التكوين يعني نظاما انشائيا يدخل على علاقات مرئية»[٢٦] .

وعليـه فان تراكب الأشكال تعدّ المؤسسة المهمة في بناء الشكل التكويني الكروي ، ونجد أن أي تكويـن يستدعي على نحو طبيعي أو فني الرؤية الثلاثيـة الابعاد أو ثنائية الابعاد على مستوى اقـل أو يوحـي بذلـك على مستوى الرسم علـى سطح منبسط ، أو النحت علـى الطين كما هو

٢٢ –يونـغ ، كارل غوستـاف ، وجماعـة من العلماء ، الإنسان ورموزه ، ترجمة سمير علي ، دائـرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، العراق ، ١٩٨٤ ، ص٣٥٩.

٢٣ –جمهورية افلاطون : افلاطون ، ترجمة : حسن خباز ، القاهرة : دار فرانكلن للطباعة ، ١٩٦٣ ، ص٦٨.

٢٤ –يونغ ، كارل غوستاف ، الإنسان ورموزه ، ص٨٠ .

٢٥ –يونغ ، كارل غوستاف ، المصدر السابق نفسه ، ص٨٩ .

٢٦ –روبرت ، جيلام سكوت : أسس التصميم ، ترجمة : محمود محمد يوسف ، القاهرة : دار النهضة ، ١٩٨٨ ، ص١١٨ .

حـال الخزف أما التكوينـات في فن الخزف فهي تكوينات ثلاثية الابعاد واحيانا دائرية ثنائية كمـا هو الحال في الشكل الجـداري ، وتعتمد النظام النحتي الخـزفي بخصوصياته وطرائقه المتداولة المعروفة .

وتتبعنا التكوين الكروي على مستواه الشكلي في الخزف على نحو دقيق نجد أن هذه التكوينات تعتمـد مرجـع يكون في أحيانـا كثر مباشر وفي احيانـا أخرى بعيدا عن المباشـرة في تأويلات ترتبـط بماهية الفعل الكروي للبنـاء المرجعي بذاته ، ولان الشكل الكـروي وتكوينه ذو علاقة متجسدة في الإنسان بصـور مختلفة بعضها بايديولوجية والأخرى تنتظم بأحالة تأويلية نجد أن النحت الخزفي الذي يستدعي التكوين الكروي يرتبط بحالة قصدية تستدعي تأويلا فكريا وجماليا يحدده الفكرة الكلية للنص الخزفي المعاصر .

هـذا مـن جهـة التأويـل بأرتباطه بمرجـع (سوسيولوجـي) أو (تاريخـي) ، إلا أن للتكوين الكـروي في الخزف مرجعا جماليا تشكيليا بحتا ، كمـا هو حال التكوينات الكروية ذات البعد التجريدي.

وحتـى هـذه التكوينات المجـردة من المعنـى أو ضاغط الحس أو ما نسميـه بالمرجع الحسي الطبيعي. تحقق تأويلا فكريا وجماليا ما . أو هي على وفق نظرية (امبيرتو ايكو) في (التأويل المفـرط) أو (بـول ريكور) في صراع التأويلات . تعد تكوينـات متحركة ومثيرة للتأويل. وهنا يكمن غزارة البث الجمالي للتكوينات الكروية في فن الخزف المعاصر[٢٧] .

تقنيات التشكيل للتكوين الكروي في الخزف

تعـد التقنيات موضوعـة مهمة في أي فن ادائـي لأنها تشكل نظام تتابع قصـدي من انهاءات النتاج الابداعي وكما يقول ((جون ديوي)) في كتابه المنطق مناهج البحث « إن وعي الانسان ما هو الا وعي في آلية متتابعة تنظم الصورة النهائية لشكل البناء»[٢٨].

ولأن البناء المعرفي لاي ظاهرة من ظواهر المعرفة البشرية تعتمد تتابع مسير بوعي ، فأن هذا البنـاء يحتـاج الى استراتيجية عمل ، وهي بمعناها الابسـط آلية تتابعية في فعل التنفيذ ، لأن تحقيـق الصور الذهنية في الأشيـاء والأشكال والمواد ما هو الا فعل عقلي ادائي يحيل الصورة الذهنية إلى نتاج نعيه ، ونتلمسه بان هذا الفعل يحتاج الى ادانتيه مؤسسا تقنية عمل أو انجاز بتراكمها .

التقنيـة مأخوذة من أتقنه الفعل الماضي الذي مصدره اتقـان ، ونشتق كلمة Technology من اللغة اللاتينية حيث تتكون من مقطعين (Techno) وتعني الفن أو الحرفة و (Logic) وتعنـي الدراسة أو العلم ، فمصطلح التقنيـة يعني التطبيقات العلمية للعلم والمعرفة في جميع المجالات [٢٩].

على الرغم ان الامر ليس قانونا يتبع على نحو دائم الا ان الملاحظ عند البعض من الخزافين استثمـار هـذه المعادلة على نحو واضح ، لأن ديناميكية اللون تعتمـد أبعاد اللون ذاته لذا تؤثر

---

٢٧ –بول ريكور : صراع التأويلات : ترجمة احمد العياش ، ص٩٨.

٢٨ – جون ديوي : المنطق مناهج البحث ، ترجمة : تركي نجيب محمود ، القاهرة ، دار فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ،ص٣١١ .

٢٩ – انظر في ذلك موسوعة الويكيبيديا الموسوعة الحربة باب تقنية .

في احجـام وتكويـن الهيئات ، ومنها الهيئات الكرويـة . ويلاحظ الباحث أن معظم الخزافين العراقيـين استثمـروا تقنية دمـج صحنين عميقين كل واحـد منها شبيه بنصـف كرة ، فعند دمجهمـا يتكـون تكوين كروي متكامل الأمر الـذي يشكل سهولة انتـاج للتكوين الكروي الا ان البعض القليل منهم أستطاع أن يشكل التكوين الكروي ببناء مباشر ، بواسطة الحبال الطينية أو بسحب جزء مهم من هذا التكوين بواسطة الويل الكهربائي أو بقالب كروي .

إن في تصميـم الشكل الكروي وتبعاتها في أشـكال التكوين الدائري رؤية جمالية تعتمد التنوع والاستثماريـة بل يمكـن أن تتعالق مع الفـن المستقبلي إذا ما فسرنا هذا الفـن بوصفه تأكيد استمرارية الحياة .

تصميم الشكل الكروي في الفن :

التكوينات الخزفية متنوعة الأشكال منها ما يتخذ الشكل الجداري أو الانية أو النحت الخزفي الذي بدوره يتنوع إلى ما لا نهاية من الأشكال (منتظم ، حر ، وبيضوي) .

ويتوقـف ذلك على رؤية الخـزاف وكيفية استلهامه لأفكاره وموضوعاتـه والتعبير عنها بشكل مألـوف أو غـير مألوف فالموضوع الواحد يقـدم تأثيرات مختلفة ، فقـد يقدم الخزاف شكلا مـن الطبيعـة (البيئة) يجعـل المشاهد يقف ، وينظـر ، وينفعل تجاه الموضـوع الذي يطرحه بشـكل مباشر وصريـح ، بينما يقوم آخر بتغيـير النسب الحقيقية للموضـوع ناقلا للمشاهد انطباع الفنان واحساسه ، ويعمل اخر على أن يبدأ (شكلا طبيعيا) ولكنه يغير معالمه بحيث ينقلـه كليـا من الاصل الطبيعي محورا بشكل كلي المعـالم الاصلية للشكل الأنموذج وهذا يمثل تحديـا للفنان فعليه أن يوقف المشاهد أمام العمل الخزفي مستوعبا انتباهه إلى فنية الأشكال التـي انجزها وادرك المعنى يصبح شيئا غـير ذي أهمية إذ إن بعض الخزافين قد يبحثون في اشكالهم عن جمال مطلق غير مرتبط بمعنى محدد[٣٠] .

لطبيعة الطين اللدن الأثر الكبير في اظهار الصفات التعبيرية لسطح العمل الخزفي فقد يعمل الخـزاف على صقل السطح الطيني أو تركه خشنا نـكاد نلمس فيه خصائص التعبير الذاتية للخامة (الطين) أو أثر الادوات التي استعملها الخزاف في انجاز عمله ، كما ان اضافة بعض المواد المعالجة (النشارة الخشبية أو مطحون الفخار) قد يعطي إيحاء تعبيريا بملمس خشن برأي الخزاف في أعماله كسمة مميزة لتحديد مقولته الفنية [٣١] .

ويلاحـظ مـن خلال البناء الشكلـي للتكوينات الكرويـة في فنون التشكيل أنهـا تكوينات أكثر جاذبية لعوامل نفسية تنعكس في تقنيات الاداء الجمالي ، وإذا ما اجرينا كشفا تنقيبيا تحليليا للأعمـال الفنية التشكيليـة ان كانت رسما أو خزفا أو نحتا فنجد ان مركز الكرة من الأشكال التـي تستثير الفنان حتى أن البعض من الفنانين اعتمـدوا التكوينات الدائرة الكروية كنظام

30-Rada , Ravoslan , Ceramic techniques , Polygmaffia , London , 1980 , P.223.

٣١ – حيـدر ، نجـم عبـد ، التحليـل والتركيب في العمل الفنـي التشكيلي المعاصر ، اطروحـة دكتوراه غير منشورة ، بغـداد ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ ،ص٢٢٥.

اسلوبي يعتمدوه ونذكر من هؤلاء الفنان التشكيلي العراقي الراحل (قتيبة الشيخ نوري)[٣٢] ، (إن الدائرة والكرة تستهويني لانني اشعر ان كل الكائنات الحية ومنها انا تتأسس فينا الكرة والدائـرة) . ألا أن موضـوع تصميم الشكل الكروي موضوع يعتمـد تقنية علاقات تستشرف المنجز النهائي للعمل الفني التشكيلي .

إن اعتماد انظمة متداخلة وبنسبة دقيقة تحقق الشكل النهائي الذي يتداخل به الشكل الكروي ، ولا ننسـى في الأمـر ان للـون في المنجز التصميم للتكوين الكـروي أهمية واضحة فضلا عن توزيـع الألوان التي لابد أن تعتمد على علاقات بين الألوان ذاتها . ((كما ان العلاقات اللونية مـن الناحيـة العملية لا يمكـن فصلها عن الحركـة ، والنسبة ، والتنغيـم ، والاتزان ، ولا عن علاقـة الشـكل بالأرضية ، وواضح ان هذه كلها موضوعات كثـيرة لا يمكن منافستها مجتمعة في وقـت واحد)) [٣٣] . كمـا ان للألوان المحايدة وظيفة بنائيـة وتنظيمية إلى جانب وظيفتها في فصـل التباينـات اللونية إذ إن الألـوان المحايدة تستثمر أحيانا كأرضيـة لابراز التكوينات الكروية في المساحة الكلية للعمل الخزفي [٣٤] .

يتبـادر لذهنـي إن الاهتداء للعجلة مصـدره الكرة . وعندما ينظر الانسـان الأول إلى سهولة تدحـرج الكرة يهتـدي الى الافادة من هذه الخاصية الفيزيائيـة وللاستفادة ثقبت الكرة من المركـز والاهتداء لثقب الكـرة من المركز علته التوازن وان ثقب الاحجار وايصالها بقطعة من خشـب وبعدهـا بفترات بمعـادن لعمل عجلةٍ (عربـة) ولاختصار الحجم الكـروي للضرورة الصناعيـة التسهيلية اقتطع جزءاً وسطيـاً من الكرة ليحصل على العجلة هذا التحليل خاص بي «.

له نظرنا من حولنا لشاهدنا ان اغلب الفاكهة كروية ، وأن القمر المبدر الذي تغنى به الشعراء كـروي، وان الشمـس كرويـة وان العين التي تشاهـد الشمس كروية وفقاعـات الهواء المتولدة مـن مياه الأمطـار على سطح البرك والمسطحات المائية كروية ولو مسك الانسان قطعة عجين صغـيرة بين أنامله، وراحة يده ويكون شـارد الفكر ترى أن انامله تصنع شكلا كرويا بطريقة غريزيـة وأن اليد والقدم عند الطفل تداعب الأشكال المتدحرجة التي تثير أهتمامه وغالبا ما تكـون هذه الأشكال المتدحرجة كروية أو بيضوية . راقبت يوما رجلا يطعم افراخ طيور عجين خبـز فيقطعها ويكور كـرات صغيرة ليطعم الفراخ ، عندما سألتـه عن سبب عمل كرات ليس عشوائية الشكل قال وبما يفكر به من غير جهد : لكي يسهل على الفرخ بلعها . إذا نستنتج ان هناك علاقة قوية بين الانسان، والبيئة ، والشكل الكروي وهذا التحليل سيكون له الأثر الواسع في ما سيأتي من اجابة على اسئلة تتبادر للذهن البشري حول كروية الأشكال ، وجدلية القيم الفيزيائية وقيمة ومكانة الانسان أمام هذه البيئة وما يصل إليه نظره ويده .

إن الخـزف المعاصـر الذي خزفنا العراقـي جزء منه تناول الكرة بل الشـكل الكروي بطريقة

---

٣٢ – وهـو طبيـب اختصاصـي في الانـف والاذن والحنجرة كان جل اهتمامه في بنـاء الشكل التكوينات الكرويـة الدائرية اذ يقول في احدى مقابلاته التي اجراها مع مجلة الف باء العدد ١٢٨ في آب ١٩٧٦ .

٣٣ – روبرت جيلام ، سكوت ، أسس التصميم ، المصدر السابق ، ص١٤.

٣٤ – مـن خـلال مقابلـة شخصية اجريت مع الفنان ماهـر السامرائي جرت في داره ببغداد بتاريخ ٢٠١٠/٤/١ خـرج الباحث بما يأتي من خلال اسئلة اجاب عنها الفنان ...

واسعـة وقد تناول سعد شاكر خزافنا ومعلمنا رائد الخزف الاول الكرة بشكل واسع والتجريد لرأس فدائـي فلسطيني قدمـه في السبعينات من القرن الماضـي وكان على شكل كروي بحث امام الكرات الصرفه التي قدمتها سعد شاكر استغل عليها بإضافة بسيطة كان يضف ملمسا في اجـزاء يختلـف عـن الملمس في الجـوار الاخر ولعل كـرات اشتهر بها عندمـا كان يحركها بإفاضـة براهم الفطر منبثقة من اعلى الكرى فارعة الرؤوس متجاورة مشكلة كسر السطح وخطوط الشكل الكروي المسترسل في دوامة حركته حول المركز .

عندمـا راقبـت الخزافين وتقنياتهـم وجـدت أن الرائد (سعـد شاكر) كان ينتـج كراته من الاستعانـة بقوالب جبسية كانـت متفاوتة الحجم واحتفظ بها في مشغلـة وانتج منها عشرات الكـرات وانصافهـا وارباعها كل حسب حاجتـه ، أما الخزاف الاخر وهو (طـارق ابراهيم) فـكان كذلـك يتناول الكرة ويشتغل علـى سطحها ويقتطع اجزاء ويضيـف اجزاء منها ، وكان يستعمـل القالب كذلك وكان مشغله يحتوي على كثير من الاحجام من القوالب الجبسية . أما الخزاف الاخر الذي هو من جيل بعد جيل من الرواد « أكرم ناجي شاكر» فقد استخدم الكرة بشكل أوسع من جميع الخزافين العراقيين والعرب حيث كانت جل أعماله كروية بالمعنى، ولكن كان يقتطـع اجزاء ويضيف ويبعجهـا من جهة، ويجاور الكرة الكبيرة بصغيرة . كان الخزاف أكـرم ناجي هو الخزاف الوحيد في العـراق الذي ينتج كراته الخزفية عن طريق سكب الطين السائل في قالب كروي . لقد اختزل أكرم ناجي كثيرا من العناء باستخدامه لهذا الاسلوب في الانتاج والتنفيذ . أما انا فقد مزجت الشكل الكروي بالحبال الطينية من الصغر الى اكتماله وفي دراستي خارج العراق – لوس انجلس – كان المشرفون عليّ في الدراسات العليا يلقبونني بـ»ملـك البناء اليدوي» عندما انتجـت اكبر الكرات بتاريخ الجامعة التـي درست بها بطريقة البنـاء اليدوي ولا اعتقد اني رأيت خزافا قـد انتج اعمال خزفية كروية بالحجم الذي انتجته خـلال الثلاث عقود التـي مضت واخر كرة قـد عرضتها في قاعة حـواء وكان قطرها يقارب الخمسة وستين سم عند التقلص و (٧٠ سم) قبل التقلص وهو حجم لم ينتجه خزاف عراقي على ما اعلم .

إن الخزاف الرائد (سعد شاكر) كان يستخدم الكرة في اكمال اعماله النحتية الخزفية فترى ان في كثـير مـن اعماله تتكون من كرة شكل هندي صندوقي أو ما ينتمي إليه وقد جعل تناغما فـذا في العلاقة بـين الكرة والشكل الاخر الذي تنتمي إليه وفي بعض اعماله كان يضيف الكرة ليجعل من العمل داينميكية قل نضيرها .

جماليـا فان الخـزف العراقي امتاز على اقرانـه في الدول العربية ولعمره الـذي ابتدأ مبكرا رائدا للخزف العربي المعاصر أو الشرق الاوسطي . في خضم الأشكال المتعددة والتي لا حصر لهـا في النحـت والخزف جاء شكل الاعمال الخزفية الكرويـة ليضيف ليس خطوة بل خطوات للخـزف العراقـي المعاصـر . أما أنا قد انتجـتُ اول عمل خزفي كروي متكامـل وحصلت على الجائـزة الذهبيـة عام ١٩٩٣ في مركز الفنون في شارع حيفا وكان لي منطلقا في انتاج العمال كرويـة كنت قد ابتعـدت في طرحها عن كرات الفنان المعلم الرائد سعـد شاكر أو اكرم ناجي أو طـارق ابراهيم أو ساجـدة المشايخي حيث ان جميع كراتي كانت قـد ولدت من بين اناملي

بالبناء اليدوي ثم كان طابع الحرف العربي وتشكيلاته يوحدان اشكالي الكروية .
لو اخذنا بنظرة عامة الاعمال الكروية في الخزف العراقي لوجدنا ان كان الشكل قد اضافة خطوات جمالية في الاختصاص هذا وقد تضافرت الجهود بين الخزافين من غير اتفاق حيث كل خزاف ومشغله ، ولكن كان هنالك تمازج وتأثير وتنافس الذي جعل من انتاج الأشكال الكروية قوة في الطرح ورصانة في التقنية وفتحت هذه الأشكال الكروية نافذة دافعه بالخزافين الى الدخول في عوالم الشكل الكروي الذي ليس له حدود .
لو اخذنا عموم الانتاج الخزفي للشكل الكروي في الفن المعاصر لهذا الاختصاص لوجدنا إن هناك تناغم للفنان الخزاف مع البيئة التي كما اسلفنا قد افرزت كثيرا من الأشكال الكروية بحكم قيم فيزيائية كان لها الأثر الكبير في جعل الخزاف يكون في دائرة هذا الجذب ليكن العطاء طبيعيا وبدون عناء .
بين كرات (لنت براث) و(دان كاندرسان) و(توشكو تاكيزي) و(ساندرا جون ستون) و(تيموثي مور) و(افراش كاكافيان) و(ادوين) و(ريجارد نزاريو) و(سعد شاكر) و(ماهر السامرائي) و(أكرم ناجي) و(طارق ابراهيم) و(ساجدة المشايخي) مع ملاحظة ان الخزافين العراقيين هم وحدهم الذين تناولوا الشكل الكروي في خزفياتهم . استطيع القول بان التواصل اللا مقصود قد حصل بين خزافين لا توجد صلة تربط بينهم الا انهم يشاهدون قمرا واحدا وشمس واحدة وتفاحة متشابهة في كل مكان وبندقة وبلوطه وبيضة طائر.
لقد تناول كل خزاف الكرة وعمل على سطحها بطريقته الخاصة لذا حصلنا على قمة في التنوع في الشكل الكروي الخزفي مما أغنى هذا الاختصاص في التنوع وقد وضعت أنا الشكل الكروي في خانة النحت الفخاري حيث ان الشكل الكروي يعد من أبسط الأشكال في الطبيعة ولكن أقواها وأكثرها إثارة وحركة مكيف اذا استطاع الفنان أو يوظف هذه الكتلة الكروية في خدمة أسلوبه الفني ليضيف شيء ما .

التأويل الكروي

وكما يقول الفنان ماهر السامرائي : إن الدافع لعمل كروي في خزفياتي واسع المصادر ولا اخفي على احد بان الشكل الكروي ينقل لي رسائل للمشاهد ولو اني في بداية تنفيذ العمل أوجه الرسالة لنفسي « كمن يغني ليطرب نفسه « ولكن هناك مكنون في هذا الشكل فمرة أفصح عنه ومرة اداريه بحروف أو نقوش أخرى، ومرة أغربه عن واقع القصد بالألوان ومرة بمزاوجته بكتلة اخرى فهناك فيه ضبابية ولكن لو نزعت هذه الاشياء عن كاهل الفنان لتغير سمك هذا الجدار، وربما لأنكسر من اول ارهاصه لعمل تشكيلي أو لأول صرخة لمعنى يريد أن يُطرب نفسه . كثيرا من كراتي الخزفية حملت حرف القرن الهجري الاول والثاني ونقوش ليس لها تاريخ، ولكن تتناغم مع الحرف وعمره وهنا أريد أن اقول بأن هناك قدسية في هذه الكرة انها كوكب اخر يُقرأ الحرف العربي الذي فتنني من نعومة اظافري بل أضفت آيات صريحة القرآن ولو انها بدون نقاط وصعوبة القراءة ولكن في نفسي دواخل أرى أن كل ما اشتغله لو قدسية المحراب أو يد قدرية تدفع بكوكب مقدس فيه ناس لا يرون الا المثالية .

في لوس انجلس اشتغلت على ثيمة المرأة وجسدها وكان واحدا من اعمالي فيه جرأة الغربي في تناول تكورات وكرويات اجزاء من جسد المرأة وكان هناك افصاح حيث البيئة تدفع بي إلى مواكبة ما عشته من اختلاط واسع واستيعاب وخضم قِيم لم تكن معي بعدما رجعت حيث جردوها مني الشارع البغدادي والمشاهد البغدادي، حيث عرضت إذ في قاعة كلية الفنون الجميلة وكان عميد الكلية د.(فاضل خليل) فحجب عملي من العرض ، لانه أي العمل كان صريح الرسالة على الرغم من اني مغموس في عالم التجريد . شاركت في عمل كروي في معرض القيم في نيويورك وكان متميزا تأويله وجداني القصد حمل هذا الشكل موروث بلدي بطريقة معاصرة ، واكتشفت بعد فترة ان الاسقاطات النفسية لمخزون الشرقي أمام الغربي تجعله وباللاشعور ينادي ان لي ماضي وأستطيع أن اقف معكم بالمنصة نفسها . هذا الذي يطرح من خزف عندي له كثيرا من الرسائل التي لا تقرأ حينها وقد قدمت كرة خزفية تحمل كل ترف بغداد العباسية في معرض ٢٠٠٨ في قاعد اكد بمناسبة افتتاح شارع ابو نؤاس ، كانت كرة أنثى فيها قلائد ذهبية وحروف كوفية فيها مساحات ماء شذرية وانحناءات في أعلى الكرة وكأنها تفاحة قد قضمت منها جزء. إن في الشكل الكروي كثيرا من الطروح والاتجاهات ففي فن الغزل لا تنتهي اشعاره وفي جماليات التشكيل الهندسي والتوافقي في تسلسل الكرات وحجومها المختلفة والتلاعب بتوزيعها لتشكل كتلة تستهوي المعماري ليؤلف منها نافورة ماء في حديثة منزل مشكلا اضافة للأشكال الكروية حركة الماء ليكونا معا علاقة بجسم ثابت وشكل من ماء متحرك فالماء يشكل صورة لصلابة الكرات والكرات الصلبة مشكلة صورة لانسيابية الماء في تضاد جميل .

التأثير النفسي

لو أخذنا قليلا من فرويديات القرن الماضي وبعض ارهاصاته في كتاباته سواء للفرنسيين أو لأوروبا أو للعالم عموما وسواء قبلنا كتابات أم لدينا تحفظات عن بعض شطحاته ، نجد ان هناك مدلولات متوارية مرة ومكشوفة مرة اخرى تتهادى بين العقل والقلب رغبات لم تنفذ وحسرة وزفرات تختلج النفس البشرية والفنان هو حقيبة مسافر تغترف من كل نهر قطرة ، ومن كل بحيرة غرفة ومن كل غيمة مطره . هذا الفنان عندما ينفرد بمشغله وينفرد بنفسه والصمت وهمسات سمعها من اخرين وسط زحام الشارع وهمهمات لنفوس متكسرة عند تقاطع الطرق وذكرى لزهرة تفتحت وعطّرت الهواء، ولم يعلم بعطرها، ولم يحس به احد ثم ذبلت وما درى بها أحد وعلم بها الفنان من سرد قصة أو مشاهدة فلما أو عايش هذا بنفسه ، فترى ان الواقع سيختلف لكل حالة في استيعاب هذا عند الفنان . يبقى الخيال أوسع وأكثر ملئ لصورة المشهد من كل ما سبقه حيث ان الفنان يرمي بشباك ضالة الى اعمق اعماق الادراك الفكري والحسي . ان للشكل الكروي تأثيرا مختلفا حيث هناك حديث عن مايكل انجلو عندما سُئل عن جمال جسد الرجل أو المرأة كان جوابه أن جسم الرجل أجمل من جسم المرأة . وهناك تحليلات تعقب هذا الحديث بان مايكل انجلو ربما كان لا يتمتع بالجنس الاخر، ولا توجد تأكيدات لذلك ولكن اهتمام (مايكل انجلو) باغلب منحوتاته

العبقرية المعجزة كانت للرجال ولكن اغلب الفنانين الذين هم اغلبهم طبيعيين يتغنون بجسد المرأة عند النحت وتأكيداتهم واضحة في المبالغة في تكورات اجزاء من جسم المرأة .

هناك حالة حب واحتضان للجسم الكروي غير محسوس عند الفرد وان الفنان هو القادر على تنفيذ هذا الاحساس .

إن كل مزهرية منتفخة هي في فكر بعض الفلاسفة النقاد بانها امرأة وكلما ذهب الشكل الى الكروية كان أكثر انثوية حيث ان أجزاء جسم المرأة تحوي كرات وصدر المرأة تحوي كرات وركها وعندما تحمل الانثى يميل شكل البطن إلى كروي الشكل وبعض الفنانين الخزافين رسموا على الشكل الكروي خطوط بسيطة تؤشر على أجزاء من جسم المرأة ، هنا نقول ان الشكل الكروي هو أنثوي أكثر من باقي الأشكال.

الفنان رعد الدليمي

تتمتع اعمال الفنان رعد الدليمي بحضور تقني ولوني لافت ، إذ إنه أستطاع أن يطور في حسه الإبداعي من خلال أعماله الخزفية بالذات ليتوصل إلى تكوينات وأشكال معبرة حسيا وجماليا ، ومن خلال فهمه المعاصر للأشكال ودلالاتها الرمزية والتعبيرية ترى خزفياته تجسد الحرف العربي بتكويناته المختلفة من عمل لآخر ، ما ساعده في ذلك هو مزجه بين الشكل التجريدي والشكل التعبيري الواقعي ما أعطى لأعماله الخزفية بعدا فنيا ذا طابع اسلامي له قيمة فكرية فضلا عن اتقانه للحركة التي دائما ما تكون ثلاثية الابعاد .

والانسيابية في سطوح تكويناته الفنية وصقلها وخشونتها أي تكنيكاتها بصورة عامة تدلل على الحس البصري والجمالي العميق الذي يتمتع به هذا الفنان . فهو ادرك تماما ما للتجسيم من دور مهم في تأليف وتحريك العمل الخزفي الفني ، حيث أعطى للتجسيم أهميته المناسبة مع الشكل انما اعطاها ليؤكد أهميتها التعبيرية أيضاً ، وليجعل منها لغة نفهم من خلالها ما يريد إيصاله وما ترمي إليه أعماله وما تجسده من جماليات وتعبير ودلالة وهي حوار ممتع دائما يحاول ان يجريه بين العمل الفني، وبين مشاهديه ، بهذا حقق (الدليمي) معادلة كثيرا ما نجدها في الاعمال الخزفية المعاصرة الا انه أستطاع أن يخلق نوعا من التوازن بين الشكل والمضمون واستطاع أن يجد حالة من الحوار المنسجم والجميل بين التكوينات والكتل محدثة مع الفراغ تناغما من نوع خاص ، هذا التناغم تسانده قدرة عالية في المعالجة اللونية والتقنية محاولة تعتيق السطوح وتكويناتها التي أحسن صنعها لتلامس وجداننا وتثير حيالنا ، عمليا لا توجد لدى هذا الفنان مراحل مفصولة عن بعضها تماما أو انه يغير اسلوبه بين مرة وأخرى ، بل هناك تجارب مشتقة من بعضها البعض ، إذ كانت تجربته تهدف الى التعرف على صنعة الفن ، والربط ما بين العمل اليدوي والرؤية والفكر ، بمعنى ربط التغير بالشكل واللون مع الخلفية وما تشير إليه من رموز وأشكال فلسفية .

اعتمد الفنان الدليمي في بنائه للعمل الفني سواء كان لوحة أو عملا حرفيا ونحتا فخاريا على أسس تعبيرية تجريدية ، عملت على تعميق الربط بين الحرفة والفن ، وعلى الصعيد العملي أستطاع أن يجسد الكثير من الأشياء التي فكر بها لأن خبرته التقنية العالمية تسهل له الكثير

مـن الأشياء . هـذه قراءتي للتجربة الذاتية للفنان (الدليمي) سـواء على مستوى الصياغة الفنيـة أو مستـوى الطرح المفهومي ، إذ بامكاني هنـا أن استعرض عددا من مفردات تجربته ليتضـح بجلاء أن استخدامه للشكل التقليـدي للاناء الخزفي ، الشكل الأزلي إبداع الخزافين علـى مد العصـور والمعبر الاساسـي عن فن الخزف ، يتجـاوز فكرة الشـكل التقليدي للانية بوصفهـا عمـلا ينتمي إلى كم الاعمال المتحفية التي تمثل الحضارات القديمة أو انها اداة من ادوات الاستعمـال اليومـي ، بل انتقل بها الى شكل مغاير للمألـوف لكي يتخطى هذه النمطية وأصبـح فارضـا علينا فلسفة اخرى تكسبه حضورا فعالا لكسـر الشكل التقليدي المتوقع ، وهو مـا يتضح في الكثير من الأعمال التي اتى فيها الاناء مكتوبا عليه آيات قرآنية أو أبيات شعرية ذات قيمة ابداعية معاصرة (٣٥).

ما اسفر عنه الاطار النظري

بعد التحليل والتنقيب عن جماليات التكوين الكروي في فن التشكيل عامة وفن الخزف خاصة وبعـد البحث في ما بعد متعالق نظريا على مستوياتـه الاصطلاحية والفكرية ، توصل الباحث الى مؤسسـات يمكن اعتمادهـا أدوات للتحليل أسفرت عنها مباحث الاطار النظري وهي كما يأتي :

١. **أرتبـط التكوين الكروي بشكله الهندسي أرتباطات واسعة بشكل الدائرة ، وتعد الدائـرة جزئيـة مهم في التكوين الكـروي، وعند النظـر الى التكوين الكروي في اللحظة الأولى للوعي ، يعد هذا التكوين شكلا دائريا .**
٢. **استثمر الفنان الخزاف التكوين الكروي بوصفه تكوينا إيجابيا للحياة الخصبة والوجود الحياتي المستمر بعطائاته الايجابية.**
٣. **استثمـر الفنان الخزاف الخطوط العربية ، يؤكد وجـود أسس التصميم في بناء التكوين الكروي ووجود علاقة رابطة بين عناصره مثل الخط والشكل والمساحة واللون .**
٤. **إن شكل الخط عنصر مجرد يمتلك خصوصية في الخط العربي ذو قيمة جمالية في الشكل الفني للتكوين الكروي .**
٥. **إن اللـون لا يستخـدم بطريقة زخرفية تزيينية ، وانمـا يكسب التكوين الكروي طاقـات تعبيرية وجماليـة ، حيث يشير الى الإشارات الحسيـة والسايكولوجية المباشرة .**
٦. **اتقـان الحرفة جزء مـن العملية الفنيـة لا يكفي لانتاج عمل فنـي ذو خصائص ابداعيـة ، بل علـى التراكم المعـرفي والخبرة والقـدرة الابداعية علـى الابتكار للخبرة الشخصية في تحقيق العلاقات الجمالية للتكوين الكروي .**
٧. **المرجعيات التي يمكن تأشيرها للتكوين الكروي مرجعيات بيئية وثقافية ترتبط اعمهـا الاغلب بفكرة الكـون والحياة والوجود، لأن معظم الكـرات أشكال تشبه البيوض للكائنات الحية والكواكب والارض .**

٣٥ – زياد جاسم ، الصباح ، ادباء وثقافة ، العدد ١٨٧٧ ، ٢٧ كانون الثاني ٢٠١٠ ، ص١٣.

اجراءات البحث

١- طرائق البحث

اتبع الباحث الطريقة الوصفية التحليلية والمقارنة في جمع البيانات من الصور عينة البحث .

٢-مجتمع البحث وعينته

تضمن مجتمع البحث جمع النتاجات الخزفية التي تتمثل بالتكوينات الكورية للفنانين ماهر السامرائي ورعد الدليمي والمنفذة في الفترة (١٩٩٠-٢٠١٠) والبالغ عددها (٣٠) انموذجا وحسب الجدول الأتي:

جدول رقم (١)

ت	اسم الفنان	عدد النماذج	عدد العينات	المجموع
1	ماهر السامرائي	18	2	20
2	رعد الدليمي	8	2	10

النموذج رقم (١)

الفنان ماهر السامرائي

قراءة للمسح البصري

انها أكبر كرة نفذت حيث بلغ قطرها ٦٣ سم .

نفذت بطريقة البناء الطينية .

وقد حوت على صفيحة طينية ورقية غطت ثلث الكرة ونفذت على هذا السطح كثير من الحروفيات والتوزيعات لآيات قرآنية.

ان الفكرة التي نفذها ماهر السامرائي كانت منفذة بعد حرق الطينة بحروقات عدة بطريقة الحرق بالنشارة (Sowdast Fireing) أي ان الكرة تحرق للفخر أولا ثم توضع في فرن خاص يحرق بالنشارة الخشبية ولمدة (٢٤ ساعة) حيث ان الدخان المتلون بلون الفخار باللون الأسود الداكن، ولنعومة السطح بشكل الدخان المتولد بريقا معدنيا وكأنه الفضة .

والأسود غير اللماع والذري المزرق ... الخ ، من ألوان الصبغات الخزفية المزججة، وعلى سطحها حروف بارزة مطلية بالذهب . وباللون الاسود والمشاهد المرسومة بدقة متناهية بالفرشاة ، التي تركت أثرها في الكتلة الكروية، وكأنه يزجج العمل ولكنه يترك بعض المساحات مطلية بالاكاسيد فقط .

تجسدت خبرة الفنان ماهر السامرائي وتخيله المبدع في هذا العمل الخزفي الذي يتكون من

كتلـة ذات شـكل هندسي ذو تكوين كروي ، نجده أعاد الصياغـة الفكرية للكرة الارضية على هيـأة عمل خـزفي بني على وفق قواعد تضفـي عليه سمة جمالية وقـوة في الطرح ورصانة في التقنية .

مـن خلال تناغـم الفنان مع البيئة وتحويـل مفرداتها المتعارف عليهـا إلى دلالات من واقعها الملموس إلى دلالات رمزية تنم عن وعي وادراك عال للفنان لينتقل رسالة المشاهد كمن يغني ليطرب نفسه والمتلقي .

تجسـدت خبرة الفنان ماهر السامرائي وتخيله المبـدع في هذا العمل الخزفي الذي يتكون من كتلـة ذات شـكل هندسي ذو تكوين كروي ، نجده أعاد الصياغـة الفكرية للكرة الارضية على هيـأة عمل خـزفي بني على وفق قواعد تضفـي عليه سمة جمالية وقـوة في الطرح ورصانة في التقنية .

إذن هنـاك قدسية في هذه الفكـرة انها كوكب اخر يقرأ الحرف العربـي الذي فتن الفنان به بـل اضفت آيات صريحة للقرآن الكريم عليـه احساسا جماليا ومنها اكتسبت صفة القدسية، التـي جعلت الخزاف ينطلق لتجويـد حروفه وتحسينها من اصل الوصـول الى الكمال وتكمن في التناغـم الموسيقـي الخفي الذي ينبعث من إيقاع الحـروف في تكرارها واللعب بتشكيلاتها المبتكرة على سطح الطينة التي هيأها بطلاء السلب الأبيض ليحلو له الرسم على هذا السطح الـذي غالبا ما يكـون كالورقة لدى فنـاني الكرافيك . نراه ينفذ حروفـا بالطين الخشن على سطـح الكـرة الصقيل وفي جـزء أخر نرى في العمل قـد اضيف صفائح طينيـة رقيقة وكأنها قـارات على سطح الكرة الارضيـة تستثير بنا الشجن والاحساس انهـا ظهرت بين المحيطات وتـارة اخـرى نرى انه هناك جلد غزال (رق) عمره الف سنة قد نفذت عليه مخطوطة قديمة . انـه استعراضه بتنفيـذ الحروفيات للقرن الهجري الاول والثاني قبل التنقيط اصبحت سمة للكـرة ، وهـو بذلك طور اعماله . بمفهوم تجريدي حيث يقوم بحرق العمل بصورة متكررة ثم يضيـف البريق الملون الازرق والرمادي للحصول على بريق جمال يفي اللون وهو يعمل على ان يكون المعنى تعبيري في العمل الاساسي حيث الاهمية .

النموذج رقم (٢)

الفنان ماهر السامرائي

القراءة للمسح البصرية :

انها كرة نفذت حيث بلغ قطرها ٥٠ سم .

نفذت بطريقة البناء بالحبال الطينية .

نفذت عام ١٩٩٣ .

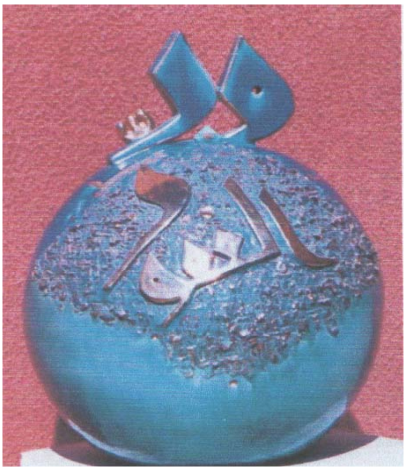
عرضـت في مركز الفنون في شارع حيفا . وحصل على الجائزة الذهبية .

مزججة بالاسود غير اللماع وعلى سطحها حروف بارزة مطلية بالذهب .

الان موجودة في لندن عند احد المعماريين الذين يقتنون الفنون العالمية .
نفذت بحرق الطينة بطريقة (Sowdast fiting) أي ان الكرة تحرق للفخر أولا ثم توضع في فرن خاص بحرق بالنشارة الخشبية ولمدة (٢٤ ساعة) حيث ان
الدخان المتولد بلون الفخار باللون الأسود الداكن غير اللماع ، وعلى سطحها حروف بارزة وأخرى غائرة حفرت وأخرى بارزة مطلية بالذهب .
نرى في ذلك المشهد حركة أشكال واقعية لحروف منتظمة تؤلف مع بعضها في تنظيم التركيب علاقات بصرية ، تحقق فعل الانجاز لمعمارية الشكل الكروي الذي اعطاه مسحة جمالية بالانطباع الواقعي .
ذات منحى جمالية متحرر من كل الانظمة الوظيفية مع التأكيد العالي للملامح الشكلية للخط العربي بكل تفاصيلها الدقيقة ، على التكوين الكروي الذي هو بدورة شكل منتظم تؤلفه خطوط دائرية منضبطة مع بعضها في نظم التركيب علاقات دقيقة ذات جدران خفيفة وتنم عن بعد جمالي واحساس يستثير المتلقي عبر تراسل فكري مختزل ومكثف في بعض الأحيان يضيف فيه التعيين المباشر لصالح الفعل التعبيري وهذه التجربة لا تخلو من جهد واضح في تطويع الفكرة والمناورة عليها، وانتزاع القيمة الجمالية منها لصالح العمل الفني وانتزاع القيمة الجمالي وتثير فعل الشكل لصالح تلقائية الخطاب والمعنى فهو بذلك يمثل النص ويوصله بلغة جديدة فهي مقاربات موضوعية ذات فعل دلالي عالٍي المضامين ذات طاقة تعبيرية تنم عن وعي وادراك في معالجة الفكرة وطرائق تشكيلها خالقاً جسرا اتصاليا ما بين المنجز الفني والمتلقي عبر تراسل فكري.

الأنموذج رقم (٣)

الفنان رعد الدليمي

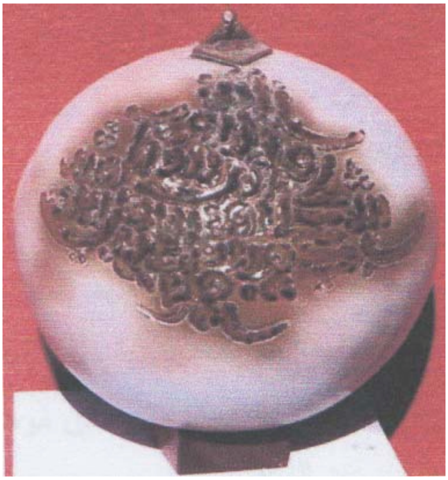


القراءة للمسح البصرية : نجد في المسح البصرية للتكوين الكروي :
كرة قياسها ٤٥ سم .
مزججة بالشذري اللماع، وعلى سطحها حروف بارزة بالنحت المجسم باللون الازرق على قمة الكرة ، وعلى السطح الكروي كلمة الغفور بالحرف البارز ومطلية بالذهب .
تقنية التنفيذ بطريقة القالب ونفذت على هذا السطح بعض من الحروفيات لآيات قرآنية غطت ثلث الكرة .
إن النحت البارز والمجسم والحروفيات وبعض التخريم على سطح الكرة كأنه من سمات كرات الفنان الخزاف ماهر السامرائي فمرة نراه ينفذ حروفا بالطين الخشن على سطح الكرة الصقيل وتارة نراه يضيف صفائح طينية رقيقة

وكأنها قارات على سطح الكرة الارضية ظهرت بين المحيطات وتارة اخرى نرى حروفيات على سطح رخامي أملس

عند النظر إلى الشكل الكروي نرى افكار عدة تتوارد في مخيلتنا ، وهذه تنشأ من مفهوم العمل اليدوي الفني المرادف للعمل اليدوي التشكيلي الذي بدوره يكون شجرة منتظمة ومنضبطة بالشكل في نظم التركيب وفي علاقاتها الدقيقة .

نرى ان الشكل فيه حرفية في الوهلة الاولى بعيدة عن الجانب الفني ولكنها تضفي سمة جمالية على تحديث شكل الطينة من خلال إعادة الصياغة للشكل الكروي على وفق قواعد هيمنة المشهد ، وهو نظرة بالمفهوم التجريدي حيث يقوم الفنان بحرق العمل بصورة متكررة ثم يضيف البريق الملون بالأزرق والأصفر والأحمر للحصول على بريق جمال يفي اللون ، وهو يمثل أرتباط خفي في وعي الانسان فهو يرتبط بمرجعيات سايكولوجية تستثير احساس المتلقي ، إن التقنية المستخدمة لبناء هذا الشكل اعتمدت الموروث البيئي وأن هذا التكوين ظهر فيه التنوع الناعم الذي يشكل بدوره احساس ذو بعد جمال لدى المتلقي فهو بذلك يخلق خطابا جماليا ذا طاقة تعبيرية تنم عن فعل دلالي عالي المضامين يضيف فيه التعين المباشر لصالح العمل الفني



الأنموذج رقم (٤)

الفنان رعد الدليمي

قراءة للمسح البصري :

- كرة قياسها ٤٥ سم .

يأخذ عنصر الخط دوره من خلال الحروفيات، والعلاقة الرابطة بين الشكل والمشهد البصري الذي نفذت على هذا السطح حروفيات لآيات قرآنية أعطت جزءاً من الكرة .

ومن خلال خبرة الفنان في التغيير بشكل الطينة مع التأكيد العالي للملامح الشكلية بتفاصيلها الدقيقة إذ يعم صقل السطح الطيني أو تركه خشن . أما اللون فينسجم مع السطح الزجاجي والشكل التعبيري من خلال سايكولوجية المؤثرة على المتلقي .

أظهر الفنان بخبرته قدرات عالية في تشكيل الخامة الطبيعية العضوية بتحقيق الملمس الصقيل، والملمس الخشن في الوقت نفسه ، ولكن الهيمنة كانت لنعومة الملمس والسيادة في الكتلة الكبيرة في التكوين الكروي، ولتعزيز رمز الحنان ضمن المعنى السايكولوجي واستثارت اللاوعي عند المتلقي .

العمل يتكون من كرة نفذ على سطحها حروفيات بارزة تضمنت مفردات البيئة التي تجسد

خبرة الفنان، وتحيل المبدع الذي زاوج الواقعية بالأسلوب التعبيري فنرى التدرج اللوني الذي طليت به الكرة جاء بشكل استثار الحس المرهف لدى المتلقي من خلال تجسد الخبرة في تحويلها إلى مفردات تنم عن وعي وادراك في معالجة الفكرة، وطرائق تشكيلها فهو بذلك يخلق جسرا اتصاليا ما بين المنجز الفكري والمتلقي عبر تراسل فني يضيفا فيه التعيين المباشرة لصالح الفعل التعبيري، وهذه الفكرة لا تخلو من جهد (سايكو بايولوجي) في تطويع هذه الفكرة والمناورة عليها وانتزاع القيمة الجمالية منها لصالح تلقائية العمل الفني وتحويله إلى مفهوم ما بعد خداثوي ، انه بذلك حقق موضوع لبناء جمالي استثار فيه سايكولوجيا اللاوعي عند المتلقي .

نرى هنا روعه وتجلي براءة الخزاف أساس منطقي في اظهار العمل بمنحى ذو حس جمالي باستخدامه صبغات لونية بدرجة متفاوته ولمعان، وفضلا عن توظيف التضاد المدروس الذي يحقق الجاذبية للعمل الفني .

نتائج البحث

في هذا الفصل نتوقف عن الهدف الاول المتضمن (التعرف على جماليات التكوين الكروي الفني في اعمال الخزافين ماهر السامرائي ورعد الدليمي) من خلال عرض النتائج الآتية:

(أ) جماليات التكوين الكروي الفنية في أعمال الخزاف ماهر السامرائي

١- استخدامه الألوان الواقعية بحسب انتمائها الى الطبيعة .

٢- توظيف الخط العربي (الحروفيات) على السطح الكروي على نحو جمالي .

٣- أعماله ذات طابع هندسي ينم عن وعي جمالي ذات طاقة تعبيرية مقروءة .

٤- تأكيد اسلوب الانسجام اللوني في التكوين الكروي .

٥- استخدامه اللون الشذري والرمادي والصيغة الذهبية ذات تأثيرات مرجعية للبيئة الثقافية .

استخدام تقنية الحز والدلك بالاوكسيد لاظهار بعض المفردات والرموز في اعماله الخزفية.

(ب) جماليات التكوين الكروي الفنية في اعمال الخزاف رعد الدليمي

١- توظيف الحروفيات والكتابات العربية المقروءة على السطح ومعالجتها جماليا .

٢- استخدامه لتقنية الحز والاضافة والتجسيم .

٣- استخدامه للألوان البراقة الأحمر والوردي والأزرق الغامق مع اضافة الصبغة الذهبية .

٤- أعماله ذات دلالات تعبيرية ورمزية مقروءة .

٥- أسلوبه الانشائي في البناء نشر وحداته في التكوين الكروي .

٦- تأثيرات المرجع البيئي الضاغط ثقافيا على جماليا التكوين الكروي .

وبعد عمليات استكشاف جماليات التكوين الكروي الفنية من خلال عرض النتائج لكل من الخزافين ماهر السامرائي ورعد الدليمي تأتي المقارنة التي تمثل تحقيقا للهدف الثاني من البحث .

كلاهما زاوج موضوعات بين البيئة الواقعية وعبر عنها برؤية فنية مع مفردات الإرث الحضاري

(الحروفيات والاشكال الهندسية) .
كلاهما ظهر في اعمالها اسلوب الدلك والحز والتجسيم للتكوينات الكروية .
كان للصبغة الذهبية نصيب كبير في اعمال الخزاف ماهر السامرائي الذي يستخدم اسلوب الموازنة ما بين لون القطعة الخزفية ككل والصبغة الذهبية بينما كان للصبغة الذهبية في اعمال رعد الدليمي نصيب اقل اذ وظفها على حروفيات ذو موقع سيادي في التكوين الكروي.
لا يظهر توازن شكلي أو تماثل في مشاهد السطح للتكوين الكروي .
كلا الخزافين يوزع نصوص بشكل انتشاري .

المصادر العربية والاجنبية :

ت	المصدر
١	ابن منظور ، لسان العرب ، ج13 ، بولاق ، الدار المصرية للتاليف والنشر .
٢	احمد الغانم ، صياغة المفهوم والمعنى ، بيروت ، دار المشرق ، 1997 .
٣	احمد محمود السيد ، التكوين وايحاءه الايحائية ، القاهرة ، دار النهضة ، ج1 ، 1998 .
٤	أر . أي . جي ويلينسكي ، دراسة الفن ، ترجمة يوسف عبد القادر ، دار الحرية ، بغداد ، 1982 .
٥	الالفي ، ابو صالح ، الفن الاسلامي – اصوله ، فلسفته ، مدارسه ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة ، ب .ت.
٦	الامام احمد ابن حنبل ، مسند الامام احمد ابن حنبل ، م1 .
٧	برتليمي، جان ، بحث في علم الجمال ، ترجمة انور عبد العزيز وزميله ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة، نيويورك ، 1970 .
٨	البستاني ، فؤاد افرام ، منجد الطلاب ، ط2 ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، 1984.
٩	بلاسم محمد جاسم ، التحليل السيمائي لفن الرسم – المبادئ والتطبيقات ، رسالة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1999.
١٠	بو حطب فؤاد ، القدرات العقلي ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط3 ، 1980.
١١	بول ريكور : صراع التأويلات : ترجمة احمد العياش ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، 1981.
١٢	الجاحظ ، ابي عثمان عمر بن بحر ، رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ج2 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1964.
١٣	جمال ، السياره ، رؤى جمالية ، القاهرة ، دار الوحدة للنشر ، 1988.
١٤	الجمالية ، الموسوعة الصغيرة ، ترجمة ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2000.
١٥	جمهورية افراطون ، افلاطون ، ترجمة : حسن خباز ، القاهرة : دار فرانكلن للطباعة ، 1963.
١٦	جون ديوي ، المنطق مناهج البحث،ترجمة : تركي نجيب محمود ، القاهرة ، دار فرانكلين للطباعة والنشر ، 1968.
١٧	جيروم ستولينتز ، النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، جامعة عين شمس ، 1974.
١٨	الحسيني ، اياد حسين عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، سلسلة رسائل جامعية ، ط1 ، وزارة الثقافة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002.
١٩	حيدر ، نجم عبد ، التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي المعاصر ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، جامعة بغداد ، 1996.
٢٠	د. قباري محمد ، اسماعيل ، مناهج البحث في علم الاجتماع ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، 1973.
٢١	د. محمود يعقوبي ، الوجيز في الفلسفة ، دار الانوار ، بيروت ، لبنان ، 1998.

٢٢ الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، 1981.

٢٣ روبرت ، جيلام سكوت : أسس التصميم ، ترجمة : محمود محمد يوسف ، القاهرة ، دار النهضة ، 1988.

٢٤ ريد ، هربرت ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، مراجعة مصطفى نجيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، 1986.

٢٥ الزبيدي ، جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الاساس ، الاورس للطباعة ، 1989.

٢٦ زياد جاسم ، الصباح ، ادباء وثقافة ، العدد 1877 ، 27 كانون الثاني 2010.

٢٧ سعيد ، علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، 1984.

٢٨ سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم ، مراجعة عبد العزيز محمد فهيم ، تقديم عبد المنعم هيكل ، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر ، د.ت.

٢٩ شاخت وبوزورث ، تراث الاسلام ، تر : محمد زهير السمهوري واخرون ، ج1 ، ط2 ، عالم المعرفة ، المجلس الاعلى للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، 1988.

٣٠ شاكر ، عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة – الكويت ، 2001.

٣١ الصايغ،سمير،الفن الاسلامي – قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1988.

٣٢ الطيبي ، محمد بن حسين ، جامع محاسن كتابة الكتاب ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، لبنان ، 1964 .

٣٣ عبد ، كمال ، جماليات الفنون ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، 1980.

٣٤ عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط1 ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، د.ت.

٣٥ عبو ، فرج ، علم عناصر الفن ، ج2 ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ايطاليا ، 1982.

٣٦ عفيف بهنسي ، الفن الحديث في الاقطار العربية ، اليونسكو ، دار الجنوب للنشر ، 1980.

٣٧ عفيف بهنسي ، جماليا الفن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 14 ، الكويت، 1979.

٣٨ عمانوئيل ، كانت ، نقد العقل العملي ، ترجمة احمد العياش ، القاهرة ، دار النهضة ، بلا .

٣٩ عناد غزوان ، الناقد العربي المعاصر والموروث الفني ، بحوث المؤتمر العام الخامس عشر لاتحاد الادباء والكتاب العرب ، ج2 ، مطابع دار الثورة ، بغداد ، 1986.

٤٠ فتح الباب عبد الحليم واحمد حافظ رشدان ، التصميم في الفنون التشكيلية ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1984.

٤١ فؤاد البستاني ، المنجد ، بيروت ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، د.ت.

٤٢ القرآن الكريم ، سورة العصر ، الاية 1.

٤٣ مالينز ، فريدريك ، الرسم كيف نتذوقه – عناصر التكوين ، ترجمة هادي الطائي ، مراجعة سلمان داود الواسطي ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1966.

٤٤ مايرز ، برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضي ، مراجعة وتقديم سعد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1966 .

٤٥ محمد عزيز عظمة ، علم الجمال ، مكتبية الفكر العربي ، الاسكندرية ، مصر ، 1986.

٤٦ محمد علي ، ابو ريان ، نظريات الجمال والجميل ، القاهرة ، دار المعز للنشر والتوزيع ، 1996.

٤٧ المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، ط35 ، بيروت ، د.ت، 1986.

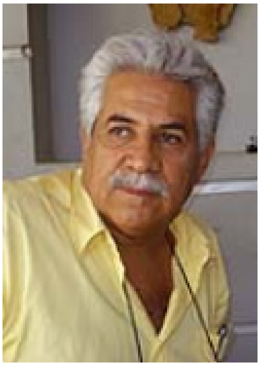
٤٨ هربرت ، ريد ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حبيب ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت.

٤٩ يونغ ، كارل غوستاف ، وجماعة من العلماء ، الانسان ورموزه ، ترجمة سمير علي ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، العراق ، 1984.

50 Eltiott Bevlin ,Design through Discovery , Holit Rinehart and Winston , New York , 1977

51 http://www.lexicons.ajeeb.com

52 Rada , Ravoslan , Ceramic techniques , Polygmaffia , London , 1980 .



السيرة الذاتية للخزاف ماهـر السامرائـي

- ولد في سامراء ١٩٥٠ .
- تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة قسم السيراميك ١٩٧٤ .
- أكمل الماجستير فنون في لوس انجلوس الولايات المتحدة • ١٩٨٤ ١٩٨٥

المعارض الشخصية التي شاركت فيها

• ١٩٨٢ –قاعة الرواق –بغداد – • ١٩٨٤جامعة كاليفورنيا
– • ١٩٨٥قاعة جامعة كاليفورنيا – • ١٩٩٢قاعة عالية –عمان
– • ١٩٩٨قاعة المجمع الثقافي – ابو ظبي – • ٢٠٠١المنامة

المعارض المشتركة

– • ١٩٨٨ سبعة خزافين قاعة الاورفلي –عمان – • ١٩٩٠مهرجان انقرة الدولي – • ١٩٩٥بيروت – • ١٩٩٦معرض أصدقاء فالنتينوس –عمان – • ١٩٩٨معرض الشارقة الامارات
– • ٢٠٠٠بينالي الخزف القاهرة

السيرة الذاتية للخزاف رعــد الدليمــي

• العراق / ١٩٦٣
• عضو جمعيه المهندسين العراقيين
• عضو جمعيه الخطاطين العراقيين
• عضو جمعيه التشكيليين العراقيين
• بكلوريوس هندسه مدنيه / جامعه بغداد /١٩٨٦

المعارض الشخصيه

• كليه الهندسه /بغداد / ١٩٨٢
• كليه الهندسه /بغداد /١٩٨٥
• قاعه الاورفلي للفنون / بغداد / ١٩٩٦
• المركز الثقافي الاردنى/عمان/١٩٩١
• قاعه عاليه للفنون/عمان/١٩٩٢
• قاعه الاورفلي للفنون/عمان/١٩٩٧
• قاعه حمورابي للفنون/عمان/١٩٩٨
• قاعه الخانجي للفنون/حلب/١٩٩٩
• قاعه السيد للفنون/دمشق/٢٠٠٠

المعارض الجماعيه

• اغلب معارض مركز الفنون/بغداد/١٩٨٢___٢٠٠٢
• قاعه الاورفلي/بغداد/١٩٨٦___١٩٩٦
• المعرض المشترك /دار الاوبرا المصريه١٩٩٥
• معرض الفنانين العراقيين/عمان/١٩٩٩
• مهرجان الخط العربي العالمي/بغداد/١٩٩١___١٩٩٣

الجوائز:

• الجائزة الثانية للبوستر/١٩٨٨
• الجائزة التقديرية للدولة للخزف /مهرجان بغداد العالمي للفن التشكيلي بغداد/٢٠٠٢
• الجائزة التقديرية (جائزة البردة) للأساليب الحديثة في الخط العربي الأمارات/دبي/٢٠٠٨

تنوع استعارات الخزف العراقي المعاصر

(سعد شاكر) انموذجاً - دراسة تحليلية

ملخص البحث

تسعى الدراسة الحالية الى فهم الآلية الاخراجية و تشخيص مرجعيات التنوعات الاستعارية في الخزف العراقي المعاصر، لاسيما وأن هذا الجنس الفني يمثل أحد أهم أجناس الفنون التشكيلية الرائدة في الفن العراقي المعاصر،فضلاً عن مايمثله الارث الحضاري لفنون وادي الرافدين، التي رفدت العالم بأولى الابدعات الفنية في الخزف، إذ تنوعت فيها لغة الاستعارات سواء أكانت محاكاتية ، أم استعارات اعتمدت التصرف، وصولاً بأشكالها الى الشكل التجريدي ،واحياناً الى الشكل الامثل التي توارثه الخزاف المعاصر واسبغ عليه و طوره، بفعل التنوع في خامات فن الخزف سواء أكانت في الاطيان أم بالاكاسيد اللونية أم بفعل المخيلة الخلاقة المبدعة التي تستعير اشكال الواقع المحيط و توظفها لخدمة الفكرة المتمركزة في ذهنية الخزاف المعاصر و المدربة على الخلق و الابتكار.

اتخذت الباحثة الخزاف العراقي الكبير (سعد شاكر) كونه من أوائل الخزافين العراقين الذين دأبوا كثيراً على تطوير فن الخزف في العراق ، فضلاً عن ماتكتنزه ابداعاته من التنوعات الاستعارية والبث الدلالي لشفرات رموز اعماله الخزفية . وقد تضمنت الدراسة الحالية الاطار المنهجي الذي احتوى على : (مشكلة البحث ، واهميته ، و حدوده ، واهدافه) فضلاً عن(الاطار النظري للبحث) الذي اشتمل على ثلاثة مباحث تناول المبحث الاول (التنوع. المفهوم و المعنى. التنوع في الخزف) والمبحث الثاني تناول (الاستعارة في الخزف)، اما المبحث الثالث فقد تناول (تاريخ الخزف العراقي المعاصر) فضلاً عن المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ، زيادة على ذلك تضمن البحث الحالي (اجراءات البحث)التي احتوت على (مجتمع البحث ، وعينة البحث ، واداة البحث و منهج البحث)، ومن ثم قيام الباحثة بتحليل (اربع عينات) من اعمال الخزاف العراقي الكبير (سعد شاكر) للوصول الى نتائج البحث التي تمخضت عن : .

١) تنوع الخزف العراقي المعاصر تبعاً لتنوع استعاراته وتجارب خزافيه.

٢) تجلت الضواغط البيئية و السوسيولوجية و السايكولوجية في الخزف العراقي المعاصر من توظيف ايقوناتها في الابدعات الخزفية العراقية المعاصرة .

٣) تمثل الاستعارة لدى الذات - عينة البحث - استدعاءً لمفردات الواقع المحيط المعتمدة على آلية التحليل الشكلاني، ومن ثم اعادة التركيب للوصول الى الفكرة .

٤) اهتمام الفنان - عينة البحث - بتنوعاته في استعارة و تجسيد الاشكال الهندسية في اعماله الفنية.

سجى رسول نفل

تنوع استعارات الخزف العراقي المعاصر ـــ

The Summary

The current study in the entry for understanding the mechanism of directorial and to diagnose references variations allegorical in porcelain contemporary Iraqi after going into this race technical as it represents one of the most important races of Fine Arts leading the Fine Arts of Iraq, in addition to Maimthelh Cultural Heritage Arts and Mesopotamia, which supplied the world>s FIRST creative technical ceramics, which varied in the language of metaphors, whether Makati, or metaphors adopted the act, and access forms to form the abstract, and sometimes the best form, which inherited the potter>s contemporary and bestowed upon them and developed by the diversity of raw materials ceramic art, whether in the clays , Balakased or color, or by the creative imagination, which borrows forms of reality the ocean and the idea employed in the service stationed in the Iraqi mind the contemporary potter and trained on the creation and innovation. Researcher identified the large ethnic potter (Saad Shaker), the fact that this was the leading potter of the early potters of Iraqis who Dibwa much for the development of ceramic art in Iraq, in addition to the potter Matktenze innovators of variations allegorical, broadcast and semantic codes for its ceramic blades. The study included the current methodological framework, which contained «the research problem, and its importance, and its borders, and Ahdavha,» in addition to the «theoretical framework for research» and which included three SSI, take the first part, «Diversity in porcelain,» and the second topic dealt with «metaphor in Ceramics, «The third topic dealt with the» lead in the porcelain contemporary Iraqi, «in addition to the indicators resulting from the theoretical framework, as well as ensure that the current search» action research «, which contained the» research community, and sample search, search tool, in addition approach to research «, and then the researcher analyzed the» Four samples «of the great innovators of ethnic potter (Saad Shaker) to get to the search results that resulted in:

1)The diversity of contemporary Iraqi ceramics depending on the variety of metaphors and experiences whosever.

2) Compressors demonstrated environmental and sociological and psychological in the Iraqi contemporary ceramics by employing creative ceramic icons in contemporary Iraq.

3) Represent a metaphor of self-sample call to the reality surrounding vocabulary based on the mechanism of formalist analysis, and then re-install to get to the idea.

4) The attention of the artist in the research sample Btnoathmetaphor and embodiment of geometric shapes in his works . sample Btnoathmetaphor and embodiment of geometric shapes in his works of art.

-مشكلة البحث :

انماز الخـزف العراقـي منـذ نشاته بـدءاً من الموروث الرافديني وصـولاً الى المعاصرة، بالتنوع الاستعاري سواء أكان ذلك في الخصائص البنائية ، أم في تناول الفكرة أم في الطرح الدلالي .

تنوعت الاستعارات في البنية الخزفية ما بين توظيف المُستعار للاشكال الهندسية اوتوظيف المُستعـار لاشكال البيئـة ، اوالجمع ما بين الاستدعـاء البيئي والتبسيـط الهندسي، وتنوعت المضامين بين الضواغط الخارجية ولاسيما تلك الضواغط التي تؤثر سلباً على طبيعة الحياة، فظهـرت مضامين تحاكي رقصة الاستسقـاء على سبيل المثال، كما ارتبـط التنوع في الافكار بالتنوع التقني .

- مشكلة البحث : تعرض الباحثة مشكلة البحث عبر التساؤلات الأتية :

١- هـل أن توظيـف الاستعـارة الشكلية من الواقـع المرئي ينبع من غايـات ابداعية في اعمال الخزاف (سعد شاكر) ؟

٢- هل أن تنوع الاشكال في اعمال الخزاف (سعد شاكر) ناتج عن تأثير الضواغط الخارجية والضواغط الداخلية ؟ ام انها ناتج عن الكيفية في التعامل مع ضواغط الخامات ؟

- اهمية البحث :

اسهمت الدراسة الحالية في تعزيز المصادر التي تعتمد تسليط الضوء على مساهمة الفنان التـشكيلـي العراقي عـموماً ، والخزاف العراقي (سعد شاكر) على وجه الخصوص ، لمواكبة اهمية دورهم الابداعي في الحركة التشكيلية المعاصرة.

- اهداف البحث :

١- التعرف على ماهية التنوع الاستعاري في اعمال الخزاف (سعد شاكر) .

٢- التعـرف على المرجعيـات الضاغطة التـي أدت الى التنوع الاستعـاري في اعمال الخزاف (سعد شاكر) .

- حدود البحث :

١- الحدود الموضوعية : اختيار نماذج من خزفيات (سعد شاكر)، واستقراء التنوع الاستعاري فيها، وكيفية توظيف المرجعيات الضاغطة كالمرجع التاريخي والمرجع البيئي.

٢- الحدود المكانية : نماذج خزفيات الفنان الكبير (سعد شاكر) التي تم انجازها في العراق حصراً .

٣- الحدود الزمانية : ٢٠٠٠ – ٢٠٠٣

- تعريف المصطلحات :

التنوع :

- تَنَوَّعَ الشيءُ : صَارَ أَنْوَعاً .

- المنواعُ : المنوالُ وَآلوَجْهُ و الطريقة . (٧)- ص ٨٤٧ .

التعَريف الاَجرائي :

- التنــوع : تعدد الاختلافـات التي تشمل الشكل ، والفكرة ، والتعـدد التأويلي ونواتج الاخراج الناتجة من التثاقف الحضاري .

الخزف :

- الخَزَفُ واحدَتُهُ «خَزَفَةٌ» : ماعُملَ من الطين وشُويَ بالنَّارِ فَصَارَ فَخَاراً .

- ألخَزّافُ الخَزَفي : بائعُ الخَزَفَ . (٧)- ص ١٧٧ .

التعريف الاجرائي :

- الخــزف : كل ابـداع يعتمد على خامــة (الطين المحروق) بعـد معاملتها بالاكاسيـد الملّونة لاغراض (نفعية ،وجمالية ،ودلالية) .

المعاصرة :

- عَاصَرَ مُعَاصَرَةً : كَان في عصرهِ وزمانهِ . (٧)- ص٥٠٩ .

التعريف الاجرائي :

- المعاصــرة : تمثـل مرحلة متأخرة مــن الحداثة، تتحايث فيها الابداعــات الفنية مع الذوات المتلقية من حيث الزمان وليس المكان .

التعريف الاجرائي :

- الاستعــارة : الاستدعــاء من (البيئة أو المرجع المرتبط بتجــارب الامم السابقة أو الفكرة أو الدلالة) .

المبحث الاول : ـ

التنوع المفهوم و المعنى :

يمثـل التنوع تعدد الخصائص والسمات، وتعدد توظيف الخامات و تقنيات الاخراج الفني، على وفق نواتج التجريب أو التثاقف بين فنان وآخر ، أو بين الفنان و خصائص عصر آخر .

يعتمـد التنــوع سواء أكان في الشـكل ، أمً في ماهية العناصر المكونة لبنيــة العمل الفني أم في المضمــون ، أم في تنوع الشفـرات المنعكسة من النص الى الذات المتلقية، و قد يكون التنوع في تعـدد الخامات التي تعمل في تقنيـات الاظهار في المنجز الابداعي، ليعطي التنوع تنظيمات جماليــة غالباً ماتقوم بإغناء العمل الفني مما يجعلــه اكثرتأثيراً على المتلقي، اذ يُفعل التنوع صفــة الابــداع، الذي يمثل الخلــق الجديد « و كأي فكـرة في تقنيات الفنــون التشكيلية تبدأ بسيطــة ومن ثــم تتطور على وفق الممارسة والتجريب وتعاظم الفكرة «(١٤) – ص٢٨ ، فضلاً عــن ان التلاقــح الفكري مابين الحضــارات المختلفــة، ومساهمته في تعزيــز حالة التنوع في المنجــز الابداعــي الفني، و دور الضواغــط الطبيعية المحيطة في اثــراء التنوعِ في الفنِ، نظرا للتنــوع المستمر لتلك الظواهر، زيــادة على مظاهر الطبيعة التي تؤثر تأثـيرا مباشرا في تنوع

خصائص وسمات الاعمال الفنيـة ، اذ ان العملية الابداعية تعتمد اشكالاً متنوعة من الآلات التـي تسهم بتنوعها ايجاد تنوعات اظهار مختلفـة ؛ وتسهم في تعزيز أشكال التنوع في المنجز الابداعـي الفنـي والخزفي تحديداً، وكذلـك كان للضواغط الطبيعية المحيطـة دوراً في اثراء التنـوع في الفن نظراً لتنوع تلك الظواهر المستمـر، اذ ان مظاهر الطبيعة تؤثر تأثيراً مباشراً في تنوع خصائص وسمات الاعمال الفنية وتطويعها وصولاً الى ما يخدم الفكرة المحققة للذة المتلقي، ويصاحب هذا الفعل تنوعاً في الاسلوب وفي الدلالات المنبعثة من المنجز الفني ليصبح وسيطاً بين ذات الفنان وذات المتلقي .

التنوع في الخزف :

يرتبط التنوع لدى الخزاف العراقي المعاصر بحالة من التباين، ومن ثم يرتبط هذا الاخير بنوعيـة الخامـة وكيفية التعامل معها وبأكاسيد الالوان التي تـؤدي الى اخرج الشكل المرغوب فيـه، وبعضها الآخر يرتبط بالتنوع الامتاعي الذي تحققه تنوعات اللذة التي تنتج عن عملية تحويل المرئي الى منجز ابداعي في الخزف المعاصر الا ان تحويل اللامرئي الى منجز ابداعي (مرئـي) لابـد ان يحقق نوعاً اكبر من الإثـارة و الإبهار . فضلاً عـن أن التصرف بضواغط التعبير لدى الخزاف للشكل المرئي بعد تحليله في الذهن و اعادة تركيبه بهيئة مخالفة لهيئته المألوفـة لابـد أن يحقق تنوعاً اخراً ويعـد مصدراً من بين مصادر الجمـال الاساسية « الذي تتلقـاه الذات البصرية، التي غالباما تتصور الشكل الذي يكون مرادفاً للجمال على انه شيء بصـري . اي انـه تركيب لما هو مرئي ، ولكن تأثير الشكل لايظهر في الخيال الذي يقوم بعملية التركيب ، الا بعد تأثير اللون «(١٣) – ص٩٩ .

يمثـل الفـن بفعـل دلالات ايقوناته لغة عالمية، على الرغم من حالات التنوع اللامنتاهي فيهـا ، إذ أن هذا التنوع تعتمـد لامتناهيته على حالات الخلق الجديد، و الابتكار اللامتناهي، وتتجسـد هذه الصورة بشكل كبير في الخزف المعاصر عموماً ، اما الخزف العراقي في الوقت الراهـن فقد اخذ منها الكثير الامر الذي ادى الى تنوع اساليب الخزافين العراقيين، فالتنـوع في الاسلـوب يعتمـد « اختيـار افضـل الطرائق للتعبير عـن الموضوع ، أو الاختيـار بين المعاني المتنوعـة «(٢٠) .صـ ٢٤ ، فالتنـوع موجـود في الطبيعـة وبشكل تلقائي حتـى وان لم تتدخل قابليـات الانسان الابداعية في ايجـاده ، الاان التدخل الانساني يزيد من تفعيل ظاهرة التنوع عند الاشارة اليـه بالفعل القصدي عن طريق العملية الابداعية الخلاقة للفنان والناتجة عن الفكـر المبدع الذي يلتزم موضوعـاً معيناً، ويلتزم في الوقت نفسه التعـدد الذي يسمح للفنان بـأن يظل نشيطاً ، لأن حالة التنوع تعتمـد على نوعية التفكير لديه و الذي يؤثر بالشيء المرئي تأثـيراً قـادراً على تحويله من مجرد مرئي الى مرئي مدرك وبمـا ان آلية التفكير تختلف من فنان (خزاف) الى اخر لذلك و نظراً لهذا الاختلاف سيتحقق التنوع في الاظهار وفي تقنياته، ولاسيمـا في جنس الخزف تحديداً في الفنون التشكيلية ، ذلك ان الخزاف والخزاف العراقي المعاصـر على وجـه التحديد وما يمتلكه من خبرات ادت الى تهذيب البصر والبصيرة لديه ، الشـيء الذي جعله قادراً على أن يرى مالا تـراه أعين العامة غير المدربة و تعتمد على الخبرة

التي تشتمل على نوعين من الاداء البشري الاول : العملية الاملائية الناتجة من تلاقح الافكار والآخر : العمليـة التأمليـة المستحثة لولادة الافـكار . وعن طريق هـذه الاداءات يتحقق نوعاً مـن انواع التنـوع المرتبط بالمهارة الادائية، التي تتجلى بتحويـل الافكار في ذهن الخزاف الى اشـكال ماديـة مشبعة بالشفرات المعـبرة عن ماهية الفكـرة المراد توصيلهـا الى المتلقي عن طريـق « الصورة المعـبرة التي هي الصفة الشائعة في كل الاعمـال الفنية البصرية التي تبدو عـن طريق العلاقات والتركيبـات والخطوط و الالوان « (١٩) ـ صـ١٩ ، ، فالشكل اوالصورة تكـون بمثابـة العناصر التي تضفي النظـام أوالترتيب على اجزاء العمـل الفني، التي تنتظم علـى وفق مخيلـه الفنان الخزاف الناتجة عـن الخبرة المتراكمة، والتكويـن المهذب لخاصية التخيـل لديـه، وخطوات انجاز الاعمال و تسلسلها اثناء العمليـة الابداعية، الشيء الذي لابد ان يحـدث تبايناً بين خـزاف واخر، فضلاً عن الاختلاف في كيفيـة توظيف المواد في الخزف « فالصفـات التـي يتصف بها العمـل الفني لاسيما شكله الخارجي تعتمـد بدرجة كبيرة على المـادة المستخدمـة « (١٠) ـ ص ١٨٣ ، وكيفية توظيفها عنـد تحويلها من جماد مبهم الى نص مقـروء، عند انتقـال العين المتلقية عبر نقاط الجذب حـول المنجز الابداعي سواء كان مدوراً أم سطح ذو بعدين، للوصول الى الرسالة المراد ايصالها الى المتلقي عند تعدد آليات توظيف المـواد وتنوعاتها ولاسيما في الاتجاهات الفنية الحديثـة ومنها التجريد وعن طريق محاولاته في التصـرف بالخصائـص الشكليـة للواقـع الحي « فالمهـم في الفن ليس هو دفـع المادة الى محـاكاة بعض الموضوعات ، بل اتخاذها وسيلـة لاظهار كل ما فيها من بريـق وبهاء ، ورواء .»(٢) ص٣٣ ،باتقان الخزاف للصنعة عبر استعمال مهارته الادائية بما يخدم عملية عرض أو تقـديم المضمون اوالفكـرة ، فضلاً عن استغلال جميـع العناصر المشتركة للاعمال الفنية كالخـط واللـون والملمس ... « و قد يكون الملمس في الفنون التشكيلية أصيلاً ناتجاً عن طبيعة المـادة المستعملـة، أو قد يكون ناتجاً عن عمل الفنان بايجـاد الملمس المناسب له ... ، و الملمس هـو خليـط يجمع بين كل من الاحساس الناتج عن الملمس ، أو ذلك الادراك الناتج عن البصر « (١١) ـ صـ٢٨٨ ، اذ يساهـم التنوع في الملمس في اغناء الشكل الخزفي المعاصر ، زيادة على التنوع في اللون الذي اصبح وسيلة لتنمية كل عناصر العمل الفني ذلك أن جميع الاشكال تتسم بلون ما، والخزف يتسم بألوان أكاسيده التي تميزه عن بقية اجناس الفنون التشكيلية الاخرى التـي افـاد منها الخزاف العراقـي المعاصر افادة كبيرة اغنت ابداعاتـه الخزفية ، ولأن للون تأثير مباشر على الحواس التي تدركه فقد اهتم فيه فن الخزف ، من الناحية التقنية والفنية، لأن هـذا التأثير سرعان ما «اصبح عامـلاً من عوامل الجمال « (١٣) ـ ص٩٩ ، في الاتجاهات الفنية الحديثة، ومن ثم يمكن القول ان للتنوع حالات متعددة بعضها ينتج عن حالة الاختلاف بـين اتجاه فني وآخـر تؤثر بصورة مباشرة على فن الخزف المتفاعـل مع ذلك الاتجاه، وعليه فالتنـوع بشتى حالاته يؤثـر تأثيراً كبيراً ومباشراً على الخـزف العراقي المعاصربكل اجناسة سـواء كان نحتـاً خزفيـاً ام خزفاً جداريـاً ولتشع ظاهـرة التنوع على هـذا الجنس الفني في العراق، ليتجسد شكل الخزف العراقي المعاصر ولاسيما في اعمال الخزاف العراقي الكبير (سعد شاكر) متنوعاً في شكله و دلالالته.

التنوع في خزفيات الفنان (سعد شاكر) :

اهتـم الخـزاف العراقي الكبير (سعد شاكر) بكيفية توظيـف الشكل الهندسي توظيفاً يكشـف فيـه انعكاس الشفرات الدلاليـة باعتماد ابسط الصور الشكليـة فالدلالة لديه ترتبط بالشكل المستعار المبسط المعزز بدلالات اللون والتأويل اوقد تكون اعماله مرتبطة بمرجعيات، اذ لابـد ان يكون للاستعارة مرجعاً ناهـلاً ، وقد تكون مرجعيات الاستعارة مستقاة من عملية ابداعية لفن سابق ، وقد عَمدَ الخزاف الكبير(سعد شاكر) كثيراً الى تبسيط الاشكال الحية في العـالم المحيـط، لتمثل مرجعـا مستعاراً يـؤدي الى الارتقـاء باشكاله من حالـة التبسيط احيانـا الى حالـة تكون اكثر تعقيداً لإيصال المعنى ، أوالصـورة ، أوالفكرة ، أوالمضمون ، وقد وظـف الخزاف العراقـي المعاصر ولاسيما الخزاف الكبير (سعـد شاكر) الاشكال الهندسية في اعمالـه ذلك أن الشـكل الهندسي يحظى بكنية المثال المطلق للاشـكال الواقعية ،وقد تنبه الخـزاف (سعد شاكر) الى تلك الكنية وافـاد منها في محاولاته المتعددة و المتجددة، ليحاكي باعمالـه المثـال المطلق ويصل الى الجمـال الحقيقي الكامن فيها، وتوصـل الخزاف العراقي (سعـد شاكـر) - في عصر الحداثة - الى تجاوز الحرفة الوظيفية و الارتقاء بفنه (الخزف) نحـو تحقيق وظائـف جمالية حينما اخذ يوجه العناية الى المناهـل المعرفية التي استقاها من جذوره الممتدة في عمق التاريخ، وفي هذا الصدد يقول الخزاف العراقي الكبير (سعد شاكر) : « ان الفن ذكاء انساني يقوم بدوره في بناء الحضارة بصدق و اخلاص ...»(٥) - ص٨ .

تنبـه الخـزاف العراقـي المعاصـر وتحديـداً الخـزاف (سعـد شاكـر) الى ان يكـون واعياً للعلاقات الجمالية التي تربط عمله الخزفي لتحقيق ماهية الرؤيا المتجسدة في مدركاته للوصـول الى الفكرة، مستعيناً بخاماته التي قد استخدمت منذ نشأة فن الخزف عبر التاريخ ، إلا ان المتغير حصل في الآلية الاخراجية التي ارتبطت بالاساليب الحديثة والمتنوعة كالقولبة ، والتسطيـح والسكـب ، وانـواع البنـاء ... ، وباستخـدام مختلـف الادوات المساعدة، فضلاً علـى اداته الاساسية (الانامل) وبهذا فقد برع الخـزاف (سعد شاكر) في توظيف استعاراته مستعينـاً بعناصر التشكيل والاساليب الفنية والاتجاهـات الحديثة في البناء الخزفي العراقي المعاصر.

المبحث الثاني :الاستعارة في الخزف :

تمثل الاستعارة حالة استدعاء اشكال العالم المحيط البيئي ، اوقد تكون استعارة متمثلة باستدعاء تجـارب الامم السابقة على إختـلاف زمانها و مكانها ، اذ يسهم الفهم العالي للفنان في مختلف اجناسـ الفنون التشكيليـة ان يختار استعاراته و يوظفها لخدمة فكرة معينة، لان المخيلة المبدعة للفنـان بمـا تمتلكه من طاقـات ابداعية تمكنه من اعتمـاد فكرة الاستعارة بعـد استدعائها من اشكال المحيط البيئي، ومن ثم يقوم الفنان بأحدى العمليتين : اما تبسيط تلك الاشكال للوصول بالشـكل المستدعى بمـا ينسجم مع الفكرة التي تجوب مخيلة الفنــان ؛ أو بتكثيف البنية الشكلية المستدعـاة باعتمـاد آليتي التفكيك و اعـادة التركيب بما ينسجم مع الاتجـاه الفني الذي يتبناه الفنان عند دراسة النظم والعلاقات والتصورات « للمادة الروحية السائدة وللعادات والتقاليد، والعلاقـات الاجتماعيـة «(٣) ـ صـ ١٩ ، في بيئة معينة ؛ اذ ان تلك النظـم التي تعتمد استدعاء

الاشكال تكون مرتبطة بالقيم والعادات والتقاليد لما تملكه من بث للشفرات الدلالية ، وهذا يعني أن استدعاء الاشكال لخدمة الدلالة يمثل شكلاً من اشكال الاستعارة التي تمثل نظاماً متقدماً (للأصل) الذي له علاقة وثيقة بالدلالة والصورة بشقيها المادي والمحدوس الذي يتشكل في المخيلة ، ولا يمكن استمكانه عن طريق النوافذ الحسية . ويظهر هذا جلياً في فن الخزف بصورة واضحة للمتلقين. ترتبط الاستعارة بالمستعار منه الذي يمثل مرجعاً شكلياً للمستعار اذ ان « كلمةً الاستعارة في اللغة مأخوذة من قولهم (استعار المال : اي طلبه)»(١) ـ ص ٣٣٢ ، وهذا يتطابق مع الجدلية السائدة بين الفنان و الطبيعة، ولكي لايكون المستدعى ضمن البنية التشكيلية للنص البصري في المبدعات التشكيلية . وتمثل الاستعارة في الفن الاصل الذي يستوحي منه الفنان ، ولتكون عاكسة لشفرات تلك الايحاءات عن طريق الصورة التي تصنعها المخيلة و المتحولة من حالتها الاثيرية الى بنية شكلية .

تمثل فكرة الاستعارة أولى الافكار التي اعتمد عليها الفنان التشكيلي ، التي تكون اما عن طريق الاستدعاء المطابق ، اوالاستدعاء الممتزج مع الخزين الفكري للفنان لتكوين اشكالا تجريدية، وظهرت هذه الفكرة في بادئ الامر في فنون وادي الرافدين ولاسيما في خزفيات (دور حسونة) التي تكثفت فيها فكرة الازاحة للأشكال المستدعاة من الواقع الحي عن طريق تحويل الفكر الاجتماعي الى منظومات شكلية « وذلك بوضع الاساليب و التقنيات الاولى غير مسبوقة بخبرة في فنون التشكيل وكذلك تنوع الخبرة والتجريب في انواع الخامات المستعملة في انساق التشكيل ، وغنى انظمة التشكيل ادى الى تنوع الرؤى ومقولات الفكر وضغطها بشكل منظومات شكلية رمزية «(١٤) ـ ص٩ ، وهذا النوع من الاستعارة الشكلية المرَّمزة اتبعه فيما بعد فنانوا عصر الحداثة والفنانين المعاصرين، الذين ارتبطت فكرة الاستعارة لديهم بماهية الادراك التي تتنامى بفعل المتراكم من الخبرة والتجريب، حتى اصبحت العلاقة بين الادراك والاستعارة مرتبطة بالمتراكم المغذي لعملية الادراك التي تتأثر بالضواغط الداخلية والخارجية المحيطة بالفنان، اذ تؤدي تلك الضواغط الى انحراف الشكل المحاكاتي للشكل المرئي عن المطابقة الامينة وهنا « يكون تركيز الفنان قائم على العناصر القابلة للتحول ، اذ ان الفنان يختار من الاشياء ما يكون ملهماً له . وهكذا تتحول الاشياء الحاضرة امام احاسيس الفنان الى صيرورات شكلية ،... تمتزج مع مخيلة الفنان ، وتتجمع مرة ثانية مع عناصر الصورة المتراكمة في ذاكرة الفنان لتكون في النهاية الصورة الفنية الجديدة «(١٨) ـ ص ٣٧ وعلى وفق آليةٍ التركيب الجديد وبفعل تلك الآلية يتحقق الابداع الفني الذي يحوّر ويطوّر الانموذج لينتج عملاً جديداً استطاع الفنان ايصاله عن طريق اشكاله المستعارة ، فضلا عن المرجعيات المؤثرة به . تختلف الاستعارة مابين فنانٍ وآخر في كيفية توظيف المستعار، الامر الذي ادى الى تنوع في الاساليب و الاتجاهات الفنية في الفن المعاصر و لتكون « نظرية الاستعارة ماهي الا تحليلا تمهيديا ينتهي الى نظرية الرمز ، ونظرية الرمز في المقابل تتيح لنا التوسع الى نظرية الدلالة حيث تتضمن المعنى اللفظي ، والمعنى اللالفظي ، وهكذا نستطيع بواسطة الاستعارة والرمز ان نصل الى التأويل «(١٢) ـ ص٨٤ ، فضلا عن ان فكرة الاستعارة مهدت الى ظهور الاتجاه النقدي السيميائي المعتمد على استقراء الشفرات الدالة خدمة للتأويل . واصبحت الاستعارة

بمثابــة بداية الدخــول للوصول الى مضامين مختلفــة بعضها يقترب من المستعــار منه وبعضها الاخــر يبتعــد عنه ابتعــاداً كبــيراً، اعتماداً على فكــرة الازاحات الكبــيرة . والفنــان كما وصفه (ارسطــو) « شخصــ يتبع تخيلاته اكــثر مما يتبع عقلــه و علمه ، وهكذا اصبــح التخيل : حيث حلــت مسألــة القرب والبعــد من الحقيقة وانتقــل مفهوم المحاكاة من محــاكاة الظاهر الى خلق الممكــن «(٩) ـ صــ ٢٦ ، اذن الاسـتعــارة لابــد ان تكــون متفّعلة مــع النشــاط التخيلــي للفـنان (فالاستعــارة والخيــال) لايفترقــان، الامر الذي ساعــد في تفعيل القيمــة الادراكية للابداعات الفنيــة بصرف النظر عن جنسها الفني سواء أكانت تشكيلية ام ادبية ... ، ولتكون الاستعارة في الخــزف تحديداً تمثــل مايشبه البيان المختصــر لتثبيت دلالات متعــددة ومتداخلة عندما يدمج المستعــار منــه مع البنية العقليــة الفسلجية للــذات المبدعة ، التــي تؤثر فيما بعــد بالكيفية التي يختلــف فيهــا الشكل في الفن عن الشكل في الطبيعة « اذ ان انتــاج البيئة العقلية هو احد المعايير التي تظهر على نحو كاف الكيفية التي يظهر فيها الشكل في الفن مختلفاً عن الشكل في الطبيعة، والفــن الــذي يجهدً نفسه في تقليد الانمــوذج الاصل مهما كانت مهارتــه في التقليد فهو ليس فناً «(١٧) ـ صــ٢٦ ، بل انــه في هذه الحالة يقترب من الحرفة الساذجــة التي تخطاها فن الخزف بمهارة فنانيّه المعاصرين، ليكون فناً يعمل على استحثاث الطاقة الابداعية التخيلية لدى الذوات المبدعة فيه كفن اصيل . اذ دأب الخزافون المعاصرون على تمثيل الصوّر المستدعاة من الذاكرة ، اوالاشــكال المستعــارة مــن الواقــع المحيط وتجسيدهــا في اعمالهــم الفنية لتكون صــوراً فنية لاتنســخ الشــكل الفيزيــاوي، بــل تعيد صياغتــه للوصول بــه الى ما هــو غير متوقــع ، وبعيد في تشكيلاتــه الجديدة عــن استعاراتــه المادية ، عندمــا يســمــو الفــنان (الخــزاف) الى محاولة الغوصــ في عمق الجوهر لاستقراء المعنى الكامن فيه والوصــول الى اسراره، وهنا تعمل العملية الابداعيــة الى كشفهــا اذ ان « تحول الاشياء يدخل بين ذات العالم وبين عالم الوهم الذي تخلقه المخيلــة الخلاقة «(١٥) ـ ص١٣٠ للخــزاف المعاصر لتحقيق حالة الخلــق الجديد اثناء العملية الابداعيــة التــي تؤدي الى الابداع المستعار لشيء ما الذي يبعث بلغــة تجسدت شكلياً بما ينسجم مــع حالة المتغــير الناتج من التطور الفكــري ، فمن البديهي أن تكــون في العصر الجديد ولادات جديــدة مختلفــة عــن سابقاتهــا اي (مرجعياتها) منسجمة مــع تطور الزمان والمكان، في بثها للشفــرات الدالــة ويستطيع المتلقي ان يلمس الفرق بين مــا كان ، وما هو كائن، اذ تطورت القدرة الادراكيــة للفنــان المعاصرليصــل الى المضمــون الجوهــري عن طريــق اعتماد التطــور الفكري بطرائــق اعتمدت علــى التكثيف في الترميز ، بعــد الرجوع الى الخيال المفعِّــل للمستعار لحصول الــولادة الابداعية الجديدة، التــي ينعكس فيها تطور لمسات الفن المعاصــر بكل اجناسه ، وصولا الى المعنــى المجازي للسطوح البصرية المعاصرة التي تستفز الآليــة الادراكية لدى المتلقي فالفن ومــا فيــه من ابداع فني « يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمختلف القــوى الفاعلة في تاريخ تطور مجتمع ما مادياً و فكرياً ... ، كونه لاينفصل عن مجموعة العلاقات الاجتماعية، ضمن تلك العلاقات ألّتي تسهــم اسهاماً كبيراً في تحديد مساره وتوجهه العــام «(٤) ـ ص٧ ، اذ يمكن للاستعارة ان تكون ناتجــة من تطور فكــري لمجتمع معين، وقد تجسد هــذا النوع من الاستعــارة في فن الخزف كونه الفــن الــذي يلامســ العلاقات الاجتماعيــة في منطقة معينــة ، وبما ان فن الخــزف من الفنون

الرائـدة في التشكيـل العراقي المعاصر اسوةً بالرسم و النحت، فقد كانـت المفردة المستعملة فيه غالباً ماتكون مستعارة من العالم المحيط منذ القدم ، كأستعارة الام في خزفيات (تل الصوان) للدلالـة على الخصب و التكاثـر ... ، واستمرت الاستعارات في الخـزف العراقي وعلى إختلاف العصـور الى العصر الراهـن، اذ اصبحت الاستعارات تعتمد نوعاً مـن الازاحات البسيطة التي تطـورت فيمـا بعد حتى اصبحـت ازاحات كبيرة ثـم الى الشـكل الهندسي البسيـط وصولاً الى التجريـد الخزفي فقـد « رأى البعض ان روعـة فن الخزف في (التوضيـح) في حين وجد اخرون ذلـك في (التجريـد) وكلتـا الجماعتين لاترى الاالسطـوح في ذلك المحتـوى الظاهر في الرائعة الخزفيـة ، وصولاً الى النقطـة التي يندمج عندها التوضيح بالتجريد «(١٦) ـ ص ١٠ واستوعب الخـزاف العراقي المعاصـر فكرة (المصاهرة ـ أو الدمج) بين النهـج القديم والنهج المعاصر في التجسيـد التشكيلـي الخـزفي، فهـم الخـزاف العراقـي المعاصـر فكـرة المزاوجة بـين المـادي (بالاستدعـاء) والمحـدوس (بالازاحـة) باستحثاث القابلية المرنة لمخيلـة الخزاف المعاصر، التـي تـؤدي الاستعارة فيهـا دوراً مهماً في الفن الحديـث « باستعمال الصـور الكامنة في خبرته المعرفيـة ليؤسـس فيهـا بنيات تعبيريـة ، تتكون من عناصـر شكلية تنتظم داخـل انساق خاصة «(١٦) ـ صـ ١٢، ١٣ ، لتكـون الاستعـارة في الخـزف العراقـي المعاصر محاولة لنقـل الاشارات ومقارنـة شـيء بشيء اخـر يتـم استحضـاره والربط بـين المستعار والمستعـار منـه « فالاشياء المحسوسـة تغيب وتبقـى صورها في التخيل ، وكذلك تتجرد وتبقى في العقل ... فكان فعل التخيل يُـرى انـه حركـةً ما ، فهـو حركة لاتكـون الابعد حركـة هي حركة الحسـ ، فأذا تحـرك الشيء المحسوسـ واخـذ مثالـه ، تحرك التخيل عنها و اخـذ مثاله اخذاً اخراً ؛ وحفظـه «(٨) ـ ص٢٠، وهنـا تكـون الايقونات قد اخـذت حيزهـا في مخيلة الخزاف التـي وظفها في الخـزف العراقي المعاصـر توظيفـا ارتبط كثيراً بالفكـر السوسيولوجي، كمـا وظفت في الرسـم و النحت لتعطي دلالات تحقـق الخصوصيـة المرتبطـة بالزمان والمـكان فالفنـان شخصية متكاملـة ذات ابعاد اجتماعيـة وتاريخية متأثـرة كثيراً بكل مايحيطه إذ تتجسد افـكاره في اعماله الفنية في مختلف اجناسـ الفنـون، ولأن الفنان ينماز بقدرة علـى ان يرى ما لايراهُ الغـير، وتأويل وتفسير مايراه باسلـوب يعتمـد الدراية المرتبطة بالموسوعية المعرفية التـي يكتنزها عقله الخلاق ، لذلك تنشط لـدى الفنان فكـرة الاستعـارة بدوافع جمال الشـكل ، اودلالـة المضمون وتوظيف تلـك الآليتين توظيفـاً يحقـق الجذب البصري الذي يسعى الفنان من خلاله الى تنبيه المتلقي ، ويمكن القول « ان امتـزاج الفكـرة باستعمـال الاستعـارة ماهي الا تلبيـة أو استجابـة لمشكلة ما يعنـي ان تلك الاستعـارة قد استثـيرت بتلك المشكلة ، وتتعلق تلك المشكلة بواحـدة من المعطيّات التصحيحية ، وبمـا ان الاستثـارة تتضمـن التحفيز، لذلك فـإن المعطيـات التعميمية هي في واقـع الامر اشياء حُفـزت اودُفعـت باتجاه الاستعارة «(٤) ـ ص ٥٣ ، ولا تختصـ الاستعارة في العلاقة الشكلية بين المستعـار والمستعـار منـه فحسب ، بـل تتعداها الى الضواغـط الداخليـة والانفعالية من دلالات ترتبـط بالارهاصـات النفسيـة، لتتجسد اشكالاً في الفـن مستعارة من العـالم المحيط ومحاكية لاشـكال مفترضة في الذهن كالاشباح وما شابه ذلـك ، فضلاً عن الارث الفلكلوري و المثيولوجي لزمـان ومكان معينين، اذ انهـا تؤثرا ايضاً في الفنـان لتكون موضوعات جديـدة تغني ابداعاته

الفنية . وبما ان فن الخزف العراقي المعاصر يعد من بين الفنون التشكيلية التي ترتبط مبدعاته بـالارث الفلكلوري والفكـر السوسيولوجي ، وخصائـص الموروث في الفـن التشكيلي الرافديني القـديم فقد قام الخزاف العراقي المعاصر بمصاهرة ماهو قديم بخصائص التشكيل في عصر الحداثـة واستغلالهـا في ايجـاد ابداعـات جديـدة، تغني الخـزف العراقي المعاصـر على وجه التحديد و اجناس الفنون التشكيلية على وجه العموم .

المبحث الثالث : الخزف العراقي المعاصر :

ظهـرت النهضـة المعاصـرة في الفن العراقـي بعد تأسيس معهد الفنـون الجميلة في بغداد وكلية الفنون الجميلة ، فضلاً عن تأسيس مركز التدريب الحرفي في بغداد عام ١٩٧٠ وسمي فيما بعـد (بـ مديرية الـتراث الشعبي) الذي يمثل فيـه قسم الخزف من اهم اقسامـه ولاسيما فرع الفخارالشعبـي . واسهم الخزافون العراقيون المعاصرون في تحديد نظام الشكل الخزفي المعاصر في العـراق ، وتجلـى ذلـك واضحا في تجـارب الخزاف الكبير (سعـد شاكر) ونخبة مـن اساتذة الخزف المعاصر في العراق ، وقد استطاع اساتذة الخزف في العراق من المزاوجة بين فن الخزف ، و الفنـون الاخرى حتـى اصبحت الابداعات الخزفية لاتقل اهمية عـن نظيراتها في (الرسم ، و النحت).

مهـد ظهور جماعـات فنية متعددة في العراق وجدت حالها مثقلة بـالارث الوفير من خصائص الحضـارة الرافدينية في الفن التشكيلي، التي لها الريادة في ان تكون مرجعاً لخصائص الحداثة عمومـا في كل انحـاء اوربـا ، فضـلا عما مهدتـه ظروف تلـك الجماعات للاطـلاع على تجارب عصـر الحداثـة الاوربي من حيث الطبيعة الاخراجية للمنجز الفنـي اوالكيفية التي ترتكز عليها المرجعيـات المختلفـة ، فضلا عن تقنيات الاظهـار الجديدة والمتنوعة ، كل ذلـك ادى الى تحقيق نوع مـن المزاوجة مابين الضواغـط السوسيولوجية في الواقع العراقـي والضواغط الداخلية التي امتـاز بها الانسـان العراقي ولاسيما الفنان ، كل ذلك يتمازج مـع الارث الحضاري للعراق الموغل بالقـدم ، والمتمثل بالحضارة الرافدينيـة وكيفية مصاهرتها مع ما امتازت به من ابداعات عصر الحداثـة الاوربيـة ؛ اذ امتـاز الفن العراقي منذ القـدم « بتنوع موضوعـات منحوتاته الفخارية ، وتعـدد انظمتهـا الشكلية ، واختـلاف الوظائف التي اوكلت اليها»(١٤) ـ صـ ٦٥ ، ٦٦ ، اذ ارتبط فـن الخزف بـالارث الرافدينـي عندما استعمل الخـزاف العراقي القديم جنـس الخزف لتوثيق ايقوناتـه المرتبطة بالفكر السوسيولوجي العراقي القديم، سـواء أكان ذلك في بنية الخزف أم في توظيفها عن طريق التـزين اللوني لها باعتماد الميثوسوسيولوجا (كالكف ، وام سبع عيون مثلا) ، ولم يغفـل الخزاف العراقي المعاصر فكـرة الاستعارة بشتى انواعهـا ، وتوظيف قيمها الجمالية ، ودلالاتهـا المرتبطة بمحاكاة المطلق الذي يتجاوز حدود المرئي التي « يظهر فيها الشكل و المضمون في هويـة كاملة «(١٦) ـ ص ٢٣٨ ، وقد اضحت الخزفية العراقية وتحولاتها ترتبط بفردية الفنان ، وموهبته المحققة للمنجز الفني المستعرض لمهارته وخزينه الثقافي الذي يحدد ديناميكية الفنان وحيويتـه الفعّالـة في المجتمع، فضلاً عن ما يمتلكه الخزاف العراقي المعاصر من حساسية مهذبة لـكل الضواغـط والتي انعكسـت في اعماله الفنية لتكون مؤثـرة بالذات المتلقيـة المرتبطة معه في

ذات الزمـان والمـكان وذلكِ عن طريـق ادراك الرؤيا الجمالية الخالصـة لنظم فن الخزف فيما يخصـص الفنان اوالمتلقي، إذ يستوجب ذلك تدريبا ادراكيا يتجاوز حدود الجانب النفعي في الشكل الخزي في المعاصر ويصل الى التوفيق والتأليف بين فهم خصائص الشكل الحسية ، وبين خصائص الشكل الذهني الناتج عن عمل الادراك للخزاف، للوصول الى الصورة الجمالية في الخزف . وان كلمـة (سيراميك) واسعة المعاني وتشمل كل الموضوعات الطينية المعرّضة للحرارة الشديدة التي تحولت الى مواد تختلف عن خصائصها الاولية ، والخزف قد يكون مادة استعمالية ضمن حاجات الانسان في حياته اليومية وقد يتضمن في الوقت نفسه مزايا فنية ... ،والفن بشكله العام لابد ان يخـدم حاجـات الانسان الحياتية ، أوالمدنية أوالاجتماعيـة ، أوالفكرية ، أوالنفسية .. الخ والا لما كان للفن اي ردة فعل في حياة الانسان عبر العصور» (٥) – ص ٢٢.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

١- تنوعـت اساليـب الخزافين العراقـين بدوافع ميلهـم الى التجديد والابتـكار المتضمن دلالات لامتناهية .

٢- حافـظ الخـزف العراقي على هويته المستدعـاة من إرثه الرافدينـي والمرتبطة بالمحاكاة غير المباشرة ، فضلاً عن تميزه بالتنوع في طرح الأفكار والمضامين .

٣- عـزز الاختـلاف في المهـارات بين خـزاف وآخر من ظاهـرة التنوع الاستعـاري في الخزفيات العراقية .

٤- التنـوع بتقنيات الا ظهار ، وبالـرؤى ، وبالمتراكم في الخبرة والتجريب ، وتعدد انواع الخامات: تسبب في تنوع النواتج الابداعية الخزفية العراقية .

٥- التنـوع في آليـة التفكير، والمهـارة الادائية بين خزافٍ وآخر فعّل التنـوع في اساليب الاظهار في الاعمال الخزفية العراقية .

٦- تأثـير المرجعيـات المختلفـة لاسيمـا المرجـع الرافديني على آليـة توظيف المُستعـار في مجمل الخزفيات العراقية المعاصرة ،لاسيما اعمال الفنان (سعد شاكر).

٧- تميز الخـزف العراقي المعاصر بأعادة صياغـة الاشكال المستعارة من الواقع بغية الوصول الى الجوهـر ، سواء أكان ذلك في الشـكل أم في (الشكل الهندسي) باعتماد ابسط الصور التجريدية أم (بالمضمـون) بعـد تحويل اللامرئي الى تجسيدات شكلية مرئيـة ذات شفرات دلالية ، ويتجلى ذلك في اعمال الخزاف (سعد شاكر) .

٨- اعتمد الخزاف العراقي المعاصر فكرة (التثاقف و المصاهرة) بين النهج الفني القديم والنهج الفني الحديث ، وقد تبنى ذلك الفنان (سعد شاكر) في مجمل اعماله الخزفية .

٩- وثّقـت الخزفيـات العراقية المعاصـرة خصوصية الزمان والمكان بدوافـع سوسيولوجية الارث الفلوكلـوري والمثيولوجـي في الفكـر العراقـي القـديم ، ويظهـر ذلـك في معظم خزفيـات (سعد شاكر).

١٠- نشـط الخزاف العراقي المعاصر فكرة الاستعـارة بدوافع جمالية مرتبطة بالشكل والمضمون لتحقيق الجذب البصري ، لتصبح سمة واضحة من سمات اعمال الخزاف (سعد شاكر) .

اجراءات البحث :.

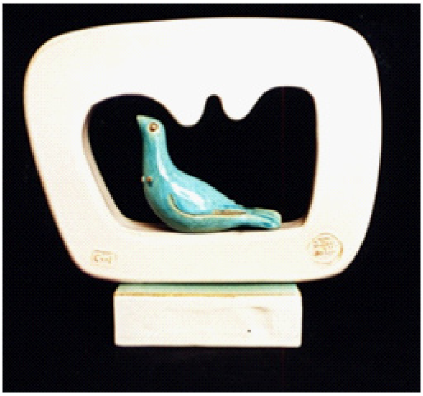
مجتمع البحث : احصت الباحثة (مجتمع البحث) بعد قيامها باستطلاع اعمال الخزاف العراقي المعاصر (سعد شاكر) وحصرت مايقرب من (ثمانين عملا) ضمن المدة الممتدة من (٢٠٠٠الى ٢٠٠٣) التي اتسمت بغزارة انتاجه ومعارضه . ومن ثم تم اختيار (اربع عينات) تتصف بخصائص مشتركة تخدم اهداف البحث .

عينة البحث : توصلت الباحثة بعد رصدها لمجتمع البحث الى الكيفية الاخراجية للخزاف (سعدشاكر) بما تنسجم خصائصه مع هدف البحث .

أداة البحث : لجأت الباحثة الى الملاحظة كأداة بحثية عن طريق اطلاعها على ماتيسر لها من اعمال الخزاف العراقي (سعد شاكر) ورصد آليات التنوع والاستعارة .

منهج البحث : اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لرصد الكيفية الاخراجية للتنوع والاستعارة في اعمال الخزاف (سعد شاكر) .

- تحليل عينات البحث :



عينة رقم (١)

اسم العمل : حمامة السلام

سنة الانجاز : ٢٠٠١

ابعاد العمل : ٥٥سم X٤٨سم

تكوين نحت خزفي ذو هيئة مربعة خالي من الزوايا الهندسية ، مما اضاف لهيئة المربع حركة كسرت جموده الساكن ورفعت من القيمة الجمالية له . اعتمد الخزاف (سعد شاكر) تنوعاً تقنياً في عملية انجازه بدأ من الهيئة الخارجية التي اقتربت من متوازي المربع ، التي عملت عمل الحامل لشكل اخر في الداخل يشر الى طائر يقترب الى حد ما من محاكاة الواقع الحي، الاانه اعتمد في تشكيله قليلاً من التصرف الذي جعله بين الواقعية والتجريد ، وقد نفذ باسلوب النحت الخزفي المدور داخل فراغ ضمني يوحي بهيأة الطير ، والشكل الداخلي يقترب الى الواقع الحي اكثر من اقترابه الى التجريد ، وقد يكون التكوين العام لمنجزه الابداعي مستوحى من فكرة الصورة المؤطرة بالاطار، الامر الذي يجعل من شكل الطير القريب الى المحاكاتية الواقعية ان يكون شكلاً مهيمناً في التكوين الخزفي ، اما الفراغ الضمني الذي يشكل هيئة لطائر تجريدي يمثل شكلاً سانداً . حاول الخزاف (سعد شاكر) في منجزه هذا استحثاث افكاره الاثيرية الموجودة داخل مخيلته ومن ثم ترجمتها الى واقع مادي محسوس ببراعته الناتجة من التجريب الخلاق ، اذ تميز الخزاف العراقي المعاصر بالتنوع والابتعاد عن رتابة

الاشكال المحيطة ليعطي في مبتدعاته الفنية تنظيمات جمالية تغني العمل الخزفي من عنايته بفكـرة التجريب المتوالد غالبا ، فالخـزاف العراقي المعاصر ولاسيما الخزاف (سعد شاكر) انمـازت اعماله بالتنـوع في استعاراتها الامر الذي ادى الى اثـراء ابداعات الخزفية بالتنوع، نظـراً لكـثرة التجارب في الخزف العراقي مـن حيث الكم والنوع ، وقد شمـل التكوين التنوع في الملمسـ اذ امتـاز الاطار الحاضن الخارجي بملمسٍ ناعم جداً ، امـا الطائر المدور الذي يحتضنه الفراغ الضمني فقد امتاز بملمس خشن نسبياً نفذ بأسلوب الحزوز البسيطة . وافاد الفنان من فكرة توظيف الملمس الناعم في العمل من اجل ان يصل ابداعه الى الفكرة التي في مخيلـة الخزاف بطريقة تربط مابين نعومة الخامة والمضمون ، والشكل الذي يمثل استعارات عكسـت شفـرات دلالية تراوحـت مابين الواضح البسيـط المقروء ، وبين المخفـي الذي يحفز المتلقـي للتقصي والتسـاؤل للوصول الى القراءة الصحيحة . لقد حظيت اعمال الفنان (سعد شاكـر) تنوعاً مـن الناحية الاخراجية التي تباينت بين عمل واخر وتجربة واخرى ، كما شمل التنوع والاستعارة عناصر التكوين المتمثل باللون والخط والملّمس ... ، فيظّهر في هذا التكوين الشـكل الداخلي للطائر وقد لون بلـون شذري ارتبط بالمفاهيم المثيولوجيـة و السوسيولوجية العراقيـة، اذ تمكـن الفنان مـن ايجاد فكرة المصاهـرة مابين المعاصرة و المـوروث الابداعي الرافدينـي ، ولا سيمـا الاختـزال السومري ، اما خطـوط العمل فقد امتـازت بليونتها ويمثل التكويـن دلالات لامتناهية بفعل اشكالـه المتداخلة التي اعتمدت على الخلق الجديد والابتكار الـذي نهل منه الخزف العراقـي المعاصرٍ ، الامر الذي ادي الى تنـوع اساليب الاخرج الخزفي لمبتدعات الخزاف (سعد شاكر) تحديداً بوصفه انموذجا تجلت في مبتدعاته تنوع استعارات الافكار التي اغنت المضمون.

عينة رقم (٢)

اسم العمل : تكوين

سنة الانجاز : ٢٠٠٢

ابعاد العمل : ٥٨سم X ٤٥سم

تكوين نحتي خزفي تشير البنية الشكلية له الى انسجام العلاقات بـين العناصر التكوينية ولاسيما تلك التي بين الكتلة و الفضاء ، والفراغات الضمنية التـي تتسلل مـن الفضاء المحيط عـبر التشكيلاتٍ الخطيةٍ التي صنعتها الاسلاك التي تشكل حضوراً مميزا تـوج التكوين العام للشكل الخزفي، باسلوب اعتمـد على فكرة التناغـم الايقاعي بين الخطوطٍ المنحنية والمستقيمة عمودية كانت أم افقية، فضلاً عـن اللذة التـي تخلقهـا الاشـكال الهندسية التي تتحقـق عند متابعـة تأثير الاتجـاه للخط والسطح

وحركة جميع العناصر المفعّلة والمكونة للشكل . ظهرت الخطوط المستقيمة والعمودية والافقية باطوال متباينة انتهى بعضها باشكال كروية ، واخرى بيضوية ملونة ذات احجام صغيرة نسبياً صنعت من الطين المفخور و المزجج . تركت التشكيلات الخطية فعلاً ديناميكياً عمل على كسر الرتابة الهندسية الساكنة المتمثلة بالاطار الاسود الذي شَكَل حضوراً سيادياً في التكوين وهو يحتضن فراغاً ضمنياً على هيئة هندسية مستطيلة ، وقد تنبه الخزاف (سعد شاكر) الى اللون الاسود ليكون لوناً مضاداً للفضاء المحيط مما اكد هيمنته في البناء العام للتكوين . وشمل التنوع اللوني للكرات والاشكال البيضوية الصغيرة التي ألصقت في نهايات الخطوط العمودية والافقية والمضافة الى التشكيل لتحرك سكون الفراغ الضمني الذي احتضنه الاطار الاسود المهيمن، الذي تشكل ليمثل مايشبه الكف البشري نفذ بشكل مستعار وباسلوب يقع بين المحاكاتية والتجريد ، اوانها محاكاتية بتصرف . ارتكز التكوين العام على قاعدة عملت بتقنية الـ (box) على شكل متوازي المستطيلات، وقد حرص الخزاف (سعد شاكر) على ايجاد نوع من التناغم الايقاعي المتشكل من صراع الاضداد . الا ان التكوين يخلو من التنوع الملمسي ليقتصر الشكل على الملمس الناعم فقط . اعتمد التكوين على التنوع في الخامة ما بين الخامة الاساسية (الطين) و (الاسلاك الحديدية) و على الرغم من ان التكوين يحمل وظيفة جمالية الا انه لايخلو من الوظيفة الدلالية بما يبثه من شفرات موحية الى اشكال مألوفة في العالم المحيط كشكل (التلفزيون) الذي يعلوه جهاز استقبال، فضلاً عن اهتمام الخزاف بالكيفية التي وُظف بها الشكل الهندسي ليكشف عن انعكاس الشفرات الدلالية المكثفة باعتماد ابسط الصور الشكلية المعززة بدلالات لونية مع الاحتفاظ بالفيض الجمالي . وقد اعتمد الخزاف (سعد شاكر) الشكل الهندسي البسيط محاولةً منه للتعبير عن الجوهر لما للشكل الهندسي من مساهمة في محاكاة الشكل المحدوس والمطلق ، كما انه يمثل جوهراً مرجعياً للشكل الفيزياوي وقد اعتمد الخزاف التجريد الهندسي استعارةً يحقق بها اللذة الجمالية ، ولان الخزاف المعاصر دأب على اختيار افضل طرائق التعبير عن موضوع معين ليصل التكوين الى تنوع المعاني المُجسدة لافكار الفنان .

عينة رقم (٣)

اسم العمل : فدائي

سنة الانجاز : ٢٠٠١

ابعاد العمل : ٧٠سم X ٥٠سم

تكوين نحتي خزفي تظهر فيه براعة الخزاف سعد شاكر في الكيفية الاخراجية، عن طريق توظيفه للاشكال الهندسية ليمثل بها عن طريق الاستعارات شكلاً يقترب من المدرك الشكلي لهيئة وجه بشري ملثم .

تمثل الهيأة العامة للتكوين مربعاً على شكل اطار يحضن شكلاً لوجه بشري على هيئة مربعة، كما ان شكل العيون المتيقظة جاءت من استعارة الشكل الدائري المنتظم و كل عين مكحلة بانخفاض لون بلون غامق يوحي بالسحنة السمراء لمجاهد سياسي شُكل بتشكيلات متنوعة، فضلاً عن ذلك وظفت استعارات اخرى تمثلت بالشكل المثلث القائم الزاوية ليكون الوتر ذو انحناءة مريحة تعطي ايحاءً بوجود خوذة تغطي الرأس تقطع المثلثين القائمين لتعطي شكلاً مستطيلاً يعطي ايحاءً بالانف ، في حين ان اللثام الذي يغطي النصف السفلي من الوجه البشري يعطي ايحاءً ملمسياً خشناً لتشخيص نوعين من الخامات (خامة القماش) أو تضاريس الارض التي تستحق نذر الروح و الدفاع عنها . يؤَطر التكوين باطار من ذات لون وخامة التكوين . لقد وظف الخزاف (سعد شاكر) خطاً يحيط الشكل ليحرك حالة سكون الشكل الخزفي المشكل لغطاء الرأس تمثل بخطين عموديين يشير الى الطاقة الابداعية المتمثلة بالاداء الناتج عن وعي و خبرة ومخيلة ناشطة للفنان تمكنه من استعارة اشكال المحيط البيئي ومن ثم القيام باحدى العمليتن اما (التبسيط) أو (التعقيد) اما بتبسيط المستعار ، اوبتكثيف البنية الشكلية باعتماد آليتي التفكيك ومن ثم اعادة التركيب للوصول الى التجريد الهندسي ، اوالاتجاه التكعيبي ، ولهذا فأن الفنان اختار عملية (التبسيط) باعتماده بسط الاشكال التي تمثلت بالمربع و الدائرة والمثلث وتوظيفها بما يخدم الوصول الى المدرك الشكلي للوجه البشري، معتمداً الاستعارة التخيلية التي تصل الى تشخيص الصورة الوهمية (حسياً) متأثراً بالضاغط الخارجي أو السياسي ليجعل من الكتلة الخزفية ذات هيمنة شكلية . ظهرت العينة بلون واحد بالحفاظ على لون الخامة الطينية احادية الحرقة (البسكت) كما تنوع ملمس التكوين بين الناعم و الخشن . فضلاً عن انصهار الوظيفة الجمالية مع الوظيفة الدلالية ليبدو التكوين مشبعاً بالشفرات الدلالية التي تشير تارةً الى الشهيد ، وتارةً اخرى الى الارض التي تستحق الشهادة .

عينة رقم (٤)

اسم العمل : فضاء رقم ٢

سنة الانجاز : ....

ابعاد العمل : قطر ٥٥سم

صحن خزفي تعتمد فيه البنية الشكلية على تنوعات استعارية وُظفت باساليب وطرائق مختلفة ، بعضها اكتفى بالأكاسيد اللونية والاخر اعتمد على تناغم ايقاعي منسجم بين المتضادات اللونية التي تراوحت بين الابيض والاسود في عينة البحث باعتماد سطوح اختلفت فيها الخطوط بين المستقيم والمنحني فقد كان للخط حضوراً بارزاً ، اكتفى الخزاف (سعد شاكر) باعتماد ملمس واحد هو الملمس الناعم . وظف الخزاف التنوع الاستعاري في حالتين

في هـذا العمـل : الاولى-في الهيئة الدائرية للصحن ، والآخرى-رسم المسطحات داخل الهيئة ومـن وجه واحد وباعتماد الاكاسيد والطرائق المعروفـة في التزجيج . وظيفة الصحن جمالية ، والاشـكال الداخليـة اعتمدت التجريد المطلق الخالي من الشفـرات الدلالية .. يفعّل الشكل البلاغـة الادراكيـة الشكلية واللغـة الانفعالية . اذ اعتمد الخزاف (سعـد شاكر) عن طريق الاستعارة وتنوعاتها الوصول بهذه العينة الى البساطة ابتداءً من الهيئة العامة مروراً بالتزيين ، وصـولاً الى النتيجـة الجمالية . كأن الفنان يريد بهذا العمـل ان يصل الى ابلاغ يتضمن ان الرسالة الجمالية يمكن ان تتحقق بالبساطة سواء كانت بالتكوين العام ، ام بتنوع الاستعارات أو اختزالها ، أو تكثيفها .

- نتائج البحث :

١) اثـرت الضواغـط المرجعية البيئية التي تمثلت بالصور و التصـورات المثيولوجية والدينية و السوسيولوجيـة على المنتجات الابداعية للخزف العراقـي المعاصر ويظهر ذلك جليا في(العينة رقم ٢ – تكوين) التي تتجسد فيها فكرة :

أ- استعارة الاشكار الهندسية من الواقع المحيط .

ب- استعارة الشكل الآيقوني من البيئة (الهيئة البشرية) ، أو (شكل التلفاز) .

٢) خضعت الخزفيات العراقية المعاصرة للضواغط الداخلية (السايكولوجية) لتجسيد النشـاط الانفعالي للفنان ، ويتجسد ذلك في (العينة رقم ١ – حمامة السلام) للخزاف (سعد شاكـر) التي يبدو فيها تأثـير الضاغط الانفعالي بالتصرف و الاختـزال في هيئة (الحمامة) ، التـي يحتضنها فراغا ضمنيـا يعطي ايحاءً تجريديا بهيئة الحمامة في حالة الاستعداد للطيران . فضلا عن خضوع الخزفيات العراقية المعاصرة للضواغط السياسية ، ويظهر ذلك في (العينة رقم ٣- الفدائي) للخزاف (سعد شاكر) التي اعتمد فيها الفنان التفاعل بين الذات الانفعالية المشبعـة بالتعبيرية بدلالة الصرخـة الموحية بالرفض و الثورة، والضاغـط الخارجي السياسي الذي يشير الى موقف الفنان المؤيد للقضية الفلسطينية .

٣) تنوع التجـارب الفردية للخزاف العراقي المعاصر الذي يمثل امتداداً لتنوع المناهل المرجعية الرافـدة بالخصائص الفنيـة ، اذ تظهر فكرة التعالق بين الخـزف الرافديني القديم ولاسيما الخزفيات السومرية التي تعطي عناية خاصة لأستعارة الشكل الهندسي، ويتجلى ذلك في معظم الخزفيـات العراقية المعاصـرة لاسيما تلك التي تمثل تجريدات هندسيـة، مثلما يظهر ذلك في معظـم اعمال الخزاف (سعـد شاكر)العينة رقم ١،٢،٣- استعارة المربـع. وكذلك في استعارة الشكل الدائري في (العينة رقم ٤- فضاء رقم ٢) .

٤) تميز الخزف العراقي المعاصربالتعدد التأويلي ، إذ تبدو هذه الخاصية في مجمل الخزفيات العراقيـة المعاصـرة لاسيما خزفيات الفنان (سعـد شاكر) اذتبدو في العينـة رقم (١) دلالات متعددة كدلالة (الصورة المؤطرة باطار) ، ودلالة (التلفاز) ، فضلاً عن المضمون الذي يعبر عن السـلام ... . كذلك يظهر التعـدد التأويلي في العينة رقم (٢) اذتعطي ايحاءً (بالتلفاز) بدلالة جهاز الاستقبال الذي يعلو التكوين ، ودلالة (الهيئة البشرية) ، اذا ما افترض ان التكوين الخطي

الذي يعلو التكوين يعطي ايحاءً (بالرأس البشري) ، اما المربع الذي يحتوي فراغاً ضمنيا يعطي ايحــاءً (بالجسم البشــري) بدلالة التكوين الـذي يعطي ايحاءً (بالكف البشــري) التي تسللت الفراغ الضمني ، فضلاعن توقيع الفنان (سعد)يمكن قراءته ضمن التكوين الخطي الذي يعلو التكوين ، وفي العينة رقم (٤) التي يجسد الشكل فيها (صحناً خزفياً)، اما الدلالة ، فقد تكون مرتبطــة بالعنوان (فضاء رقــم ٢) فضلا عن كونها تعطي ايحاءً بهيئــة (بيضة الطير) لحظة التفقيس بدلالة التداخل الخطي ، وربما يعطي ذلك ايحاءً بالولادة الجديدة.

- قائمة المصادر :

١) البصير، احمد كامل حسن : البلاغة و التطبيق ، مطابع بيروت الحديثة ط١ ٢٠٠٩ ، ص ٣٣٢ .

٢) ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ،مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة مصر ص٣٣.

٣) احمد ، مختار عمر : علم الدلالة ، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع الكويت ١٩٨٢ ، ص ١٩ .

٤) الجميـل ، علــي حيــدر سعــد : الاستعارة في العمارة ، رسالــة ماجستير غير منشورة الجامعــة التكنلوجية ، كلية الهندسة، بغداد ١٩٩٦ ، ص ٥٣.

٥) الرواق ، مجلة شهرية صادرة عن وزارة الثقافة و الفنون ، بغداد ١٩٧٩ العدده (سعد شاكر ـ انتباهة الخزف) حوار صحفي اجراه : محمد الجزائري.

٦) امهز ،محمــود : الفــن التشكيلي المعاصــر ـ تصوير ١٨٧٠ ـ ١٩٧٠ ، دار المثلث للتصميم و الطباعة و النشر، لبنان ، ١٩٨١ ص٧ .

٧) المنجد في اللغة و الاعلام ، المكتبة الشرقية ، دار المشرق ، بيروت ١٩٨٦ الطبعة الثلاثون .

٨) النداوي ، نهلة بنيان : الصورة بين المحاكاة و التخيل ، صوت الجامعة العدد ٣٧ ٢٠٠٤ ، ص١١.

٩) المطلبي ، مالك : وهم الحدس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠٠٢ ص ٢٦ .

١٠) برتليمــي، جــان : بحــث في علــم الجمال ،ترجمة : انــور عبد العزيــز دار النهضة للنشر القاهــرة ، ١٩٧٠ ، ص ١٨٣.

١١) رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٢٨٨ .

١٢) ريكــور ، بــول : نظرية التأويــل ـ الخطاب و فائض المعنى ، ترجمة : سعيد الغانمــي، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ٢٠٠٣ ص ٨٤ .

١٣) سانتيانــا ، جــورج : الاحساســ بالجمال ، ترجمة : احمــد مصطفى بدوي ، المكتبة الانجلــو مصرية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٩٩ .

١٤) صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ـ عصر قبل الكتابة سلسلة عشتار الثقافية ، اصدار : جمعية الفنانين التشكيلين العراقين مطبعة دبي ، بغداد ، ٢٠٠٧ ص ٢٨ .

١٥) صاحــب ، زهير وآخــرون : سعد شاكر ـ حدود الخزف ، سلسلة عشتار الثقافية اصدار جمعية الفنانين التشكيلين العراقين دار ايكال للطباعة والتصميم ، بغداد ٢٠٠٦ ص١٠ .

١٦) عبد الفتاح ، امام : المنهج الجدلي عند هيكل ، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ، ١٩٨١ ، ص٢٣٨.

١٧) غراهــام ، غوبلــير: الفن و الشعور الابداعي، ترجمة : منير صلاح الاصبعــي منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي سوريا ، ١٩٨٣ ص٢٦ .

١٨) فرانكلــين ، روجــرز : الشعــر و الرسم ، ترجمــة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشــر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٣٧ .

١٩) لانجر ، سوزان : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٩ .

٢٠) هوف ، غوهام : الاسلوب و الاسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين دار افاق عربية للنشر ، بغداد ،١٩٨٥ ، ص ٢٤ .

جماليات التكوين في الأعمال الخزفية العراقية المعاصرة

ملخص البحث

تعد مادة الطين اول وسيلة تعبير فنية استخدمها الانسان او الفنان من خلال تكويناته المتعدده منذ أقدم العصور . كان إنسان وادي الرافدين سباقاً في استخدامها ، فقد طوع الانسان العراقي المادة الطينية بفطرة وعمق محولا أياها الى شكل وتكوينات فنية من النحت الفخاري والخزفي تحمل اَبعاداً فكرية وفلسفية تجاوزات الوظائفية المحددة لفن الخزف كشفت عن نفسها وبمساحات كبيرة في قاعات العروض الفنية وفي ساحات المدن في العالم عامة والعراق خاصة . ولغرض التعرف والكشف عن واقع التكوين الفني التشكيلي والجمالي للنحت الخزفي من خلال أثر الأسس والعناصر الفنية والجمالية وكيفية التعامل معها ، قام الباحث بدراسة تحليلية مكونة من أربعة فصول هي : الفصل الأول الذي يحتوي مشكلة البحث وأهميتة وحدود بحثه وأهدافه ، وضم الفصل الثاني الإطار النظري العام ومباحثه :

١- مفهوم التكوين في العمل الفني والتشكيلي المعاصر .

٢- الجمال من وجهة نظر المؤسسات الفكرية .

في حين احتوى الفصل الثالث إجراءات البحث وتحليل عينته أما الفصل الرابع فقد مثل نتائج البحث التي أفصحت عن جماليات التكوين بأسسه المتنوعة المتجلية في التشكيلات الخزفية العراقية المعاصرة.

م.م رائد محمد علي

Abstract

Clay is regarded as a first artistical expressive means used by man through his multiple composition since ancient ages . The settlements of Mesopotamia were the first that used it when Iraqi man subjugate clay material innately and deeply , trans forming it into an artistical forms and compositions for the art of pottery reveoled them selves in big spaces in the galleries of artistical exhibitions and in the squares of cities in all over . The world generally and in Iraq specially .

To define and reveol the reality of plastic and aesthetic artistical composition of ceramic sculpture through the effect of artrstical and aesthetic fundamentals and elements and how to deal with them .

The researcher conducted an analytical study consisting of four chapters :

The first chapter contains the problem of the research and its importance determinants and aims . The second chapter includes the general theoretical frame and its parts as follows :

١- The concept of composition in the contemporary artistical and plastic work .

٢- Aesthetics form the viewpoint of intellectual institutions .

The third chapter is about the procedures of research and analysis of its sample .

The fourth chapter presents the finding of the research that clarified the aesthetics of composition in its various fundamentals that manifested in the contemporary Iraqi ceramic formotions.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يرى المتتبع لحركة الخزف العراقي المعاصر أن هناك ظواهر جمالية تميز هذا التكوين وعناصره التشكيلية عن سواه من التكوينات الأخرى لدى خزافين آخرين ، سواء على المستوى العالمي او القومي أو لدى خزاف، أخر مع الاحتفاظ بحقيقة العلاقة الفنية المرتبطة بين هذا الخزاف او ذاك يحكمة الاسلوب الفني لكل منهما . وعليه تطلب اجراء الكشف عن طبيعة العلاقات الجمالية في التكوين وعناصره التشكيلية و الجمالية ومن خلال ما تقدم تبرز مشكلة البحث في محاولة إيجاد الحلول لتلك التساؤلات التي تنطوي متجلية في تساؤل مهم وهو ما طبيعة التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في الأعمال الخزفية المَعاصرة ؟

أهمية البحث:

تنطوي الدراسة على أهمية الكشف عن عناصر التكوين التشكيلية والجمالية في الاعمال الفنية مما يجعل اليات الكشف عنها اساساً موضوعيا للدراسات الفنية والجمالية ، وهذا ما يشكل مساحة واسعة التي تمهد الارضية لكشف عناصر التكوين التشكيلية والجمالية في المنجز الفني ففي مجال فن التشكيل الخزفي تكون معظم هذه الدراسات وصفية تحليلية لكشف العلاقات الجمالية للعمل الفني الخزفي وعناصره ، لذلك تبدو اهمية هذه الدراسة لبيان العلاقات الجمالية للتكوين وعناصره التشكيلية في الأعمال الخزفية العراقية المعاصرة على وفق آليه تحليلية تفرضها عناصر التكوين في فنون التشكيل الأخرى .

(العمارة و الرسم و النحت) على نحو خاص، متمحورةً حول الحاجة الماسة إلى فحص التكوين التشكيلي ، وتحليله وإعادة تركيبه ، ومن اجل سد الفجوة المعرفية والعملية في اشتغال التكوين في الفن التشكيلي عامةً ، والخزف (السيراميك) خاصةً ، أقدمنا على كتابة هذا البحث.

أهداف البحث :

يهدف الباحث إلى كشف عن عناصر التكوين التشكيلية والجمالية في الأعمال الخزفية العراقية المعاصرة.

حدود البحث :

تتمثل حدود البحث بدراسة الأعمال الخزفية المعاصرة في العراق للمدة من ١٩٩٠ حتى ٢٠٠٣

تحديد المصطلحات :

الجمال Aesthetic لغوياً

الجمـال : ضد القبح والرجل الجميل : عظيم الخلق ضخم [١] والجمال : الحسن في الخلق والخلق ، والجملاء : الجميلة والتامة الجسم ، وتجمل : تزين [٢]

الجمال اصطلاحا :

١- احـدى القيـم الثـلاث التـي تـرد اليها الاحـكام التقديريـة ، وهـذه القيم هي الحـق والخير والجمال[٣]

(اما فكرة الجمال عند (افلاطون) فلا وجود لها على الارض ، فهي فكرة سامية وخالدة تعلو على ادراكنـا ، ولهذا يكـون شرط الاحسان بها هو الاقـتراب من الماهيات والمثل على قـدر المستطاع[٤] (والجمـال الفنـي عند (هيغل) اعلى قيمـة وارفع مكانة من الجمال الطبيعـي، لأن الجمال الفني عملية ناتجة عن تفاعل الروح الإنسانية للفنان مع الروح المطلق ، بفضل قانون الجدل (الديالكتيك) فيتحقـق من هذ التفاعل العمل الأصيل . اما الجمال الطبيعي فهو موجود سابق عند الفنان بفضل تعارض الروح المطلق الكامل في ذاتيته[٥] (الجمال هو فرع من الفلسفة يهدف لدراسة التصورات الانسانيـة عن الجمـال من وجهة والاحساس من واجهة ثانية ، ثم اصـدار الاحكام عليها من جهة ثالثة ،وهو(يشمل مرحلة التصور ، مرحلة الاحساس ،مرحلة الحكم) بمعنى هو كل تفسير فلسفي في الفـن) [٦] (أمـا التجربة الجمالية فهي التجربة الكلية التي يمـر بها االفرد عندما يتخذ موقفا استاتيكيا أواستاطيقيا) [٧]

التعريف الإجرائي :يتبى الباحث تعريف راوية عبد المنعم في منهجية بحثه لما يتوافق مع المبادئ من حيث ان الفنان يشمل مرحلة التصور ، مرحلة الاحساس ، مرحلة الحكم بمعنى هو كل تفسير فلسفي في الفن .

٢-التكوين اصطلاحا :

وهو التكوين الفني للأعمال الادبية والفنية الذي يمكن أن تفتح مجالآ واسعآ للتأثيرات بالرفض او بالايجـاب، ويأتي ذلك نتيجة لجهـود علمية وفنية يبذلها الانسان وفيها يصبح بعيدآ عن العلاقات المباشرة وغير المباشرة التي تمتليء بها الحياة الدنيا البسيطة او التافهة ولو لوقت من اجل الايحاء بشكل فني محدد ينبع من مخيلتة ورؤيتة الذاتية ليشرك بجهده في وجهة نظر او تعبير فني او ادبي يقـرر شيئآ [٨] (ويقول عبد الفتاح رياض) التكوين العام. لا تتحكم فيه الخطوط الرئيسة فقط بل تتحكم فيه ايضآ الالوان Colours او درجات الالوان Tones داخل مساحة الصورة)[٩]

التكويـن الاجرئـي : هو دراسة العلاقات الشكليـة لفن الخزف في أثناء عملية نشـوء نتاج ما او ما يطلق عليه بشكل العمل ، او هيئته.

١) ابن فارس: مجمل اللغة ،ج١،تحقيق زهير عبد المحسن سلطانى،مؤسسة الرسالة ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٤، ص١٩٨.

٢) الفيروز ، ابادي : القاموس المحيط ،٣ ، دار الجيل ، بيروت ، بلا ،ص٣٦٢.

٣) وهبه ، مراد واخرون ، المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ،ط٢ ،القاهرة ،١٩٧١،ص٥٤.

٤)راوية ،عبد المنعم عباس:القيم الجمالية ،دار المعرفة الجامعية ،٤٠شارع سور الإسكندرية ،١٩٨٧،ص٥٤.

٥) هيغل ، فكرة الجمال : تر: جورج طرابيش ، دار الطليعة ،ط٢ ، بيروت ،١٩٨١.

٦) راوية ، عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٨٧، ص١٧٧.

٧) غيور غي ، غاتشف ، الوعي والفن ، تر ، نوفل بنوف ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص١٩.

٨) عيد ،كمال: جماليات الفنون ، المصدر السابق ، ص٩١-٩٢

٩) رياض ،عبد الفتاح:التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص٣٤.

الفصل الثاني

إطار المبحث العام (الاطار النظري)

المبحث الاول:

مفهوم التكوين في العمل الفني التشكيلي المعاصر :-

يتكوين التكوين في الفنون التشكيلية : من مجموعة عناصر، من وحدات مرئية Visual Element ، ومن هذه الوحدات النقطة والخط والكتلة فضلاً عن استعمال الالوان التي تتفق مع ترتيب العناصر وتخلق في النفس احاسيس لها معانيها على وفق اختلاف ترتيبها المرئي ، يمكن ان نقول ان أفضل تكوين فني هو التكوين الذي لا يرهق المتلقي من خلال استخدام العناصر وقوة ترابطها بعضها مع بعض في التكوين العام كما يعتمد على طريقة توزيع الالوان (Color) ودرجاتها (tones) في العمل الفني ، بحيث ترتبط العناصر بعضها مع بعض ونحصل على معان من خلال التكوين [١٠] . فالتكوين الفني ما هو الا الشكل للعمل الفني الذي يميزه في وجوده وحقيقته ، وبمعنى ادق ان العمل الفني يضم الكثرة من العناصر في وحدة الكل بحيث يجعل من هذه العناصر موضوعاً يمثل عملاً فنياً من خلال ترابط العناصر التشكيلية ، اذ يعتمد وجود العمل الفني على التكوين الفني له بحيث يمنحه شكلاً يعبر عن قدرة الفنان وما يمكنه من اطلاق طاقاته لكي يصل الى العمل الفني ليحمل كياناً خاصاً من حيث الشكل ومن ثم يكون الحكم عليه سلبا او ايجابا [١١] من هنا نستدل على ان التكوين الفني او خصائص العمل الفني وما يحتويه من عناصر تحقق هيئته النهائية فضلاً عن فكرة الفنان والتأثر بتلك العناصر من ناحية التعامل معها والسعي لتكوين (صفات جمالية تزيينية) وبالتأكيد لا يحقق جانباً ابداعياً ، فضلا عن الهدف من العمل ورؤياه والغرض منه بحيث يحصل على وحدة العمل الفني لإظهار مزاياه من جوانب عدة [١٢] لا سيما أن طبيعة الفن، في جميع جوانبه ، يعتمد على تلك الخصائص في عملية الخلق والتكوين الفردي للعمل الفني والاعتماد على ما يحمله الفنان من فكر وصياغة في رؤياه من الناحية العلمية ، لذا يخضع أي عمل فني لما يسمى بالنقد للتفريق بين ما هو مبدع يميز الفنان من غيره ، ويعتمد هذا على التكوين الفني المرتبط مع الافكار التي يحملها وعلاقته بالبيئة والحوادث التي تحيط به وتوظيفها وتتفاعل معه ويكون الدافع الذي يحقق المضمون بعد اخراج العمل الى حيز الوجود.ويعد الشعور المتكون داخل الانسان احد العناصر المهمة في تقديم العمل الفني بهيئة الإنشائية المتكاملة فضلاً عن استعمال المادة والأدوات اللازمة لتنفيذ العمل الفني الذي يحدد في ما بعد،التكوين الفني وتظهر شخصية الفنان المتميز في أي عصر يعيشه؛ بحيث يتفاعل مع البيئة والفكر الذي يحمله [١٣] لذا يجد الباحث ان التكوين الفني ، بشكل عام ، يعتمد على مجموعة من العناصر الداخلة في تكوينه سواء في الرسم ،

١٠) رياض ،عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص٢٤-٢٥.

١١) برتليمي ، جان ،بحث في علم الجمال ،تر: انور عبد العزيز ،ومراجعة ،نظمي لوقا ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ،دار النهضة بمصر القاهره ،١٩٧٠،ص٤١٣.

١٢) عبو ، فرج ، علم عناصر الفن ، ج٢، ميلانو ، ايطاليا ، دار الفنون للنشر ،١٩٨٢،ص٦٧٨.

١٣) عبو ،فرج،علم عناصر الفن ،١٩٨٢ ، ص٧٦٦،نفس المصدر .

النحت ، أو الخزف ، فضلا عن طبيعة المادة التي تدخل في التكوين الفني والأدوات اللازمة لتنفيذ العمل ، وهناك جانب مهم ، هو علاقة الفنان بالبيئة وما يحيط به وما يحمله من فكر جميعها تكون منسجمة لتحقيق التكوين الفني . والتكوين الفني أحد الموضوعات المهمة في الدراسات الحديثة مما يتطلب ذلك من باحثين أو في الفن الاهتمام بدراسة التكوين الفني وبما يتعلق ذلك بالفنون التشكيلية على نحو خاص سواء في الرسم او النحت او الخزف والبحث في دراسة الشكل عن طريق العناصر المكونة له ، بعد ان يصبح عملا فنياً فضلا عن المضمون الذي يهتم به الفنان ، ويعني هذا ان هناك قواعد (للتكوين في الفنون التشكيلية) مستمدة من الطبيعة التي تعد موضوعاً خصباً ، ثم يأتي دور الفنان ويقوم بتسخيرها في اغلب أعماله الفنية مما يجعله ينظم تلك القواعد في التكوين الفني . ان هذه الرؤية اسهمت في نشوء الدراسات التي تهتم بمعرفة العلاقة بين الانسان والطبيعة وبين الطبيعة والعمل الفني ؛ طبيعة التكوين الفني ، وهذا ما نجده في فن الرسم مثلا من خلال النسب التي تعتمد على قواعد رياضية أرسى قواعدها المصريون القدماء وانتقلت الى الاغريق والرومان وايطاليا في عصر النهضة [١٤] إن للتكوين الفني قيماً جمالية تنشأ من اهتمام الانسان بأي شي يحيط به عن طريق اشباع رغبتة في تنفيذ العمل الفني كما يعتمد على امكانية الفنان في التعبير بوساطة عناصر العمل الفني [١٥] ويبرز هنا اتجاهان في القيمة الجمالية للتكوين الفني في الفنون التشكيلية ، احدهما يؤكد أن العمل الفني عبارة عن عالم تأريخي محدد في وقت ويتغير ، أي إن الفن متغير لكونه متصلا بوضع اجتماعي يعبر عن مرحلة ما . واخر يؤكد ان القيمة الجمالية لا تتغير وانما تكون ثابتة حتى لو تغيرت الظروف التأريخية [١٦] للتكوين الفني أذن قواعده المستمدة من الطبيعة يعتمد عليها الفنان عند تمتعه بالرؤيا واستيعابه لموضوعات مختلفة منها، ثم يجد اسلوباً في التعبير عنها فضلا عن اعتماده على ما يحملة من فكر ، ولا سيما أن الفنان ينفذ عملاً فنيا ولا يأتي به منذ اللحظة الأولى أو الفكرة الأولى للتكوين الفني . وقد يحتاج الفنان زمناً طويلاً لكي يمر بمرحلة زمنية تعبر عن العصر الذي ينتمي اليه [١٧] كما يعتمد التكوين الفني في الفنون التشكيلية على عدة اسس ، منها التوازن Balance ونعني به كيفية تعادل القوى داخل التكوين الذي جاء نتيجة للاحساس الغريزي في العمل الفني وله دور اساسي في الشعور بالراحة عند تقويم هذا التكوين وابسط مثال على التوازن هو الانسان بأعتدال جسمه وتوازنه [١٨]

أما أهم مرتكزات التكوين في فنون التشكيل ومنها فن الخزف على نحو خاص ، فيمكن ايجازها كالأتي :-

(التكوينات الانتشارية) : Spreed Compostions او تكوينات الانتشار : وفيها تكون

١٤)ريد ، هربرت ، الفن اليوم ، مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين ، تر: محمد فتحي وجرجس عبده ، مصر ، دار المعارف ،١٩٨٩ ،ص٥-٨ .

١٥) بيري ، رالف باترن : افات عربية ، ترجمة :عبد الحسن عاطف سلام ، القاهرة ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ،١٩٦٨ ، ص١١-١٣ .

١٦) عبود ، عطية ، جولة في علم الفن ، ط١ ، بيروت ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٨٥ ، ص٢٩.

١٧) صالح ، قاسم حسين ، الابداع في الفن ، جامعة الموصل ، دار الكتب للطباعة والنشر ، ص٧٥ ، ١٩٨٨.

١٨ (رياض ، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ،ص١١.

الوحـدات موزعـة بطريقة متجانسـة ومنتظمة من دون مركـز للاشعاع او نقطـة للتركيز او التاكيد.
(التكوينات الإيقاعية) harmonical: وفيها توجد ايقاع فراغي او ايقاع في التوزيع النسبي للمساحات وهي ثلاثة انواع :
(التكوينات المحورية) Axial Composition: وفيها تنتظم المكونات حول محور مركزي خاص بالشكل الرئيس او مجموعة الاشكال الرئيسة التي ترتكز على عدد من المحاور.
(التكوينـات المركزيـة) : Centrak Compositionوفيهـا تشع المكونـات او تصدر او تتعلق بنقطة مركزية الجاذبية
(التكوينـات القطبيـة) :polarized Composition وتتكـون من شكلـين متقابلين او مجموعتـين من الاشـكال المتقابلة توجد بينهما علاقة حركـة (ديناميكية) . وهناك تكوينات تعتمد الخط فقط ومركزة على الشكل ، وتكوينات تتم باللون فقط معتمدة التركيز على تدرج النغمـات والكثافة اللونية لكنها في النهاية تخلق اشـكالا طبيعية او هندسية متخيلة او واقعية ،وان العديـد مـن الاعمال الفنيـة تتفاعل فيها الاشـكال والالوان في تكوينـات فنية متماسكة مؤكـدة اهميـة اعتمـاد كل منها على الاخـرى [١٩] كان لابد مـن هذا التحليـل للتكوين الفني ومفهومه وعناصره وقواعده وانواعه لكي يكون مدخلا للباحث لفهم وفحص فحوى وجماليته في المدرسـة الانطباعيـة ومـدى انعكاس ذلك في الرسـم العراقي المعاصـر ، حيث تتدخل في تنظيم التكوين وانجازه (في اللوحة) ، والاندفاعات الخطية والحركات الرابطة والمعقدة الى الفراغات والإيقاعات التي لها تأسيسات في الشكل .

المبحث الثاني: الجمال من وجهة نظر المؤسسات الفكرية :

تختلف مفاهيم الجمال باختلاف الفلاسفة والمفكرين الجماليين من حيث اختلاف مناهجهم الفلسفيـة ونظرياتهم الجماليـة وباختلاف التيارات والمدارس الفنيـة وفلسفتها .إذن الجمال هـو سمـة بارزة من سمات الوجود ان لم يكن ابرز سمة فيه وهو يتجلى في كل ركن من اركانه ، ولم تكـن الحيـاة بمختلف مظاهرها وفروعها، تخلو من سلطـان الجمال ، فهو في الطبيعة وفي الانسان ، وفي الادب ، والفن والفكر معاً ، وهو نوع التعبير والتناغم والانسجام ، ومظاهر اخرى كثـيرة يشعـر بها الوجدان ، وان لم يستطع التعبير عنها فهو يبقـى احساساً غامضاً لا نجد له تفسيراً[×].

الجمـال بدءاً ممـا تقع عليه حواسنـا من إنسان وحيـوان ونبات وجماد ، والتـي شاءت ارادة الخالـق ان تجعل منها مرجعيات جمالية لاغنـى عنها ، مرورا بالنظام المحكم الذي يبدو عليه الكون بمجاهيله وجماله . لقد ذهب الجماليون في الجمال مذاهب شتى ، فهناك من وجده في الطبيعـة ، وآخرون عـثروا عليه في نفائس الفن ، فيما ظنه البعض مجسداً في عالم المثل ، على ان الاختـلاف والتبايـن حيال موضوعات الجمال ، انما يرجع الى أمرين اثنين : الاول هو عدم وجود معيار دقيق عملي للجمال يربط الاذواق جميعاً .. الامر الثاني : اختلاف الملكات العقلية

١٩) شاكر ، عبد الحميد ، العلمية الابداعية في فن التصوير ،سلسلة علم المعرفة ، الكويت ،٢٩٨٧ ،ص١٤٩-١٥٠.

والخيــال لدى الافراد ، فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً .. يقصر دونه متــذوق اخر حيال موضوع واحد [٢٠] وعليه ان الجماليــة تتحكم فيها مستوى استجاباتنا حيال الجميــل ، التي نبع من عواطفنا الانسانيــة ، وهي الاخرى موضع تفاوت لا تخضع لقياس واحد ، فيمـا نــراه جميلاً ، قد يبدو منفراً لســواك والعكس صحيح كذلك . ولهــذا يبدو من العصي الوقــوف عنــد ثوابت نصف الجميل . الجمالية مثل : الرائع الجمال ، التناسق ، وعنده هو رائع ومتناســق موضوعي واقعي بمقدور المرء فهمــه وتحسسه [٢١] وان الفن لا يشترط اصلاً لأنجاز مهمتــه الموضوع الجميل في مــا توفره له الطبيعة من معطيات ، فقد ينتزع من الموضوع الجميل ســواء بســواء ، ما دامت غايته بــرء الجمال بالتعبير الفني ، من هنــا امكن الكلام على جمال الحســن ، وجمــال القبيح ، وذلك بالنسبة لجمالية حتمية تتصــف بها الاشياء في الفن ، بغض النظــر عــن كونها ، قبــل ان تدخل اطاره ، جميلــة في طبيعتها الخام ، او قبيحــة [٢٢] ولكم من مشهــد او حادث قبيح في طبيعته ، وقد استحال بعد العمل الفني وبفضله جميلاً رائعاً ، طريفاً يمتــع . كذلك القول في المشاهد او الاحداث ذات الوصفية الجميلة قبل الفن تراها قد ازدادت جمــالا. ان الاطــار الطبيعي بمجمله ، وكما تراه الذات الانسانيــة معكوساً في عدسة الوجدان ، هــو ينبوع من ينابيع الاسترخاء الفني تعزف منه العبقرية مــا تشاء ، وتلتقي ما يتفق وجمالية التعبير ، كما تعزف وتنتقي من ينبوع المجتمع للغرض ذاته وللاسباب نفسها [٢٣]

جماليــة الطبيعــة في الاثر الفنــي ، إذن ، لا تأتي لتقليد اثر جميل فقــط ، وإنما يجب ان ننظر الى الاعمال الفنية الطبيعية بأنها انتاج فني، أي إن هناك دائما أنسانا بالإضافة إلى الطبيعة فالصياغــة الفنية لا تعتمــد على الطبيعة وحدها بل على الفنان ايضاً وحده الجمالية تزيد من المتعــة ، فعندما نعجــب بالحساسية العالية للفنــان في تنفيذ عمله الفني فإننــا نكشف حقيقة الجمــال الفني ، ولقد ارتبطت هذه الجمالية، في البدء، مع التقليد ، وقد عدت اللوحات الفنية التــي تصور الواقع ، اعتماداً علــى التشابه ،هي الاجمل الا ان هذا الحكم ترافق مع ثلاثة امور اساسية هي الشيء الذي يجري تقليده ، وما إذا كان التقليد صحيحاً واخيراً ما اذا كان التقليد جميلاً ، ونحن هنا نرى انه مع قاعدة التشابه ، توجد قاعدة اخرى هي قاعدة الجمال [٢٤] وفي حقيقة الامر ان الفنان حينما يجسد الطبيعة فهو يحذف ويضيف ، يقول ديلاكروا (ان الخيال هــو الــذي يصنع اللوحة من واقع الطبيعة) .فقد كان كَــورو يرسم يوماً في غابه وقد وقف خلفه شخص يشاهده ، وسأله بقوله. " اين اذن يا سيدي هذه الشجره الجميلة التي رسمتها ، فاشار اليــه كــورو من دون ان يتحدث او يلتفت ، الى الخلف ، فمــا لا فائدة فيه تصوير ماهو قائم ولا بــد مــن الذهاب الى ابعد من حــدود الطبيعة ، ان اول مهمة للفنان هــي ان يحل الانسان محل

---

٢٠ (×) الجمال السامي والمتعالي الذي على اساسه تقسم الفنون في الفكر المثالي الى فنون جميلة وفنون تطبيقية.) برجاوي ، عبد الرؤوف، فصول في علم الجمال ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ،١٩٨١ ،ص٥٠.

٢١) اوفسيا نيكوف ،م.ز، سمير توقا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر: باسم السقا ، دار الفارابي ،بيروت ،١٩٧٥ ،ص١١.

٢٢) عاصــي ،ميشــال ، الفن والادب بحث جمالي في الانواع والمدارس الادبية والفنيــة ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ،١٩٧٠ ،ص٣٢.

٢٣) عاصي ، ميشال ، مصدر اسابق ،ص٣١.

٢٤) برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال،١٩٧٠، المصدرالسابق ، ص٣٢٢.

الطبيعــة ،وان يسمو فوقها ،خالي جانب الرســم يزيد ويقل تمثيلاً للواقع " هناك رسم آخر " هــو الذي يستطيع اهمــال الطبيعة ويصور طبيعة اخــرى خاصة بالفنان ذاتــه»[٢٥] فالخيال الفنــي هــو سيد الملــكات ((و الجمال في الطبيعة الــذي يتحول الى فن ما هــو الا صور ورموز مكتسبــة يعطيهــا الخيال مكانه نسبية .. والخيال هنا هو ليســ ((بنزوة او رغبة هوى) بل هو الخيال الابداعي ، بصفته وظيفة ابداعية . ان الفنان يعيد خلق الطبيعة بأسلوبه الذي يجعلها جميلة ، فالفكرة هي الجمال الكامل في ذاته بينما الطبيعة هي الجمال الناقص))[٢٦] لذلك يجــب علينا ان لا نربط الفن بالحياة او الطبيعــة (من وجهة نظر جمالية) . فالفن يتكامل مع الحيــاة كمــادة خام يعيد تشكيلهــا ، ونحن لا نجد الحياة مجسدة ومقلــدة في لوحة فنية بقدر مــا نجــد عكسأي اننا احياناً نجــد ان الحياة تقلد الفن ، اكثر مما يقلــد الفن الحياة"[٢٧] ان الفنانين الذين تناولو ، رسوم الطبيعة ، امثال كَورو ودوبيني ومونيه ومناظر بيسارو – جسدوا الطبيعــة المثــال الجميل الذي ينبغي ان تكون عليه الجمالية الطبيعية ، ان الامر كله يعتمد على التعبــير الفني والابداع ، وكما قال مارلــو : ((ليس الفنان العظيم ناقلاً للعالم ، بل هو منافس لــه))[٢٨] وفي الفن امدت الطبيعة الفنانين بالرؤية الواضحــة وفتحت عيونهم واذهانهم على عالم منير بالضوء واللون ، انها صفاء ونقاء لا ينتهي .

جــاء اهتمــام الفلاسفة بمشكلة الجمال ، نتيجة لاهتمامهــم الفلسفي ، فقد بحثوا ، في بادىء الامــر بالنظام الكلي للوجــود في بحث ميتافيزيقي في محاولة لرد الكــثرة المشادة للموجودات الى مبدأ اواصر اقتضت انها سر النظام واساس المعقولية الشاملة للوجود ، لذلك كان بحثهم في الكــون ، في الحقيقــة . بحثــا عن النظــام و الترتيب والوحدة المنسقة للــكل الجامعة له ، في تاليــف وانسجام وقد طبق الفلاسفة اليونان هــذا المبدأ الجمالي على فنون التصوير والعمارة في تحقيق الاتزان والائتلاف[٢٩]

أن المتتبــع لفلسفــة الفن على وفق الرؤيــا المثالية تقف عند أراء سقــراط وافلاطون وارسطو (فالجمــال عنــد سقراط هــو جمال هادف من اجــل غاية فاضلة، لأنه عــد الجمال من ضمن الافعــال الفاضلــة التــي تهــدف الى الفضيلــة الاخلاقية ، لذا فهــو يؤكد ان الاشيــاء ان كانت (اجسامــا ، أشــكالا ، اصواتا ، عادات) تعد كذلك بسبب منفعتهــا والوجهة التي تستخدم من خلالها ، أو اللذة التي تحدثها)[٣٠]

أما افلاطون في فيرى : (ان الجمال هو الشيء الذي يجعل كل الاشياء الجميلة جميلة) مقرراً بهــذا ان صفة الجمال لا تنطبق علــى أي شيء في الارض مالم يحمل سمات من المفهوم المطلق الــذي يعده ايضاً الخير المطلق . ومن الواضح هنا ان مفهوم الجمال عند افلاطون ينقسم الى قسمــين اساسيين هما المفهوم المطلــق الذي ينتمي الى عالم المثل وهو الجمال الحقيقي الكامل

٢٥) برتليمي ، جان ، المصدر السابق ، ص٢٤٩.

٢٦) هيغل ، فكرة الجمال ،مصدر سابق ٢٥٢.

٢٧)برتليمي ، جان ، المصدر السابق ،ص٢٥٦.

٢٨) برتليمي ، جان ، نفس المصدر ،ص٢٥٦.

٢٩) أمين ، عثمان ، ديكارت ، القاهرة ، مطبعة الانجلو ،١٩٧٦،ص١٨.

٣٠) مطر ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ١٩٨٤،ص٢٢.

. ثـم الجمال الارضي المحسوس الذي يحاكي ذلك المثال ويكون جميـلاً بقدر تلك المحاكاة او بقـدر ما يقرب منه [٣١] على غرار ذلك اتخذت التفسـيرات الجمالية عند ارسطو منحى اكثر عقلانية . حيث رفض اولاً عالم المثل كما هو معروف متجاوزاً بذلك معتقدات استاذه افلاطون (بالرغـم من انه أخذ بمبدأ المحـاكاة في الفن الا انه لم يتناولها كما هي عند افلاطون بل لقد تطور هذا المفهوم عنده بحيث اصبح من الممكن ان تتعدى المحاكاة حدود الطبيعي الى تطويره وخلـق ما هو جديد انطلاقـاً منه . يضاف الى ذلك ان الابداع الفنـي اصبح خاضعاً كما ظهر عند ارسطو لقواعد ومعايير نقدية بعيدة عن المضمون الأسطوري الذي ساد في الفترة السابقة لـه) [٣٢] وبذا يؤكـد الجمال المثالي الجوهر والبنـى الهندسية الصريحـة الجمال المطلق كما دعـا اليـه افلاطون .والجمال في الفلسفـة المادية تتضـح في اراء كارل ماركس على الرغم من تأثـيرات هيغل في العديد مـن الاتجاهات اللاحقة عليه ، وعلى رأسهـا الماركسية حيث اعتنق ماركس جدلية هيغل وطبقها على الجانب الاقتصادي والاجتماعي لقيمة الفن من وجهة نظر الماركسيـة . إن الأحكام والمعايير المحددة قد نبعت وتبلورت بصورة تلقائية تقريباً من مضمون النظريـة ذاتهـا ويوصفها نتيجة منطقية لها . حيث كان هـدف الماركسية منصباً على المجتمع وعلاقاتـه الاقتصادية والصراعات الطبقية ويبـدو ان الجمالية الماركسية تضع شروطاً معينة لأي فـن . وتتركز هذه الشروط في علاقات الانتاج وتعتمد على الوضع الطبقي تحديداً في حين يشكل المجتمـع بصورته الطبقية وصراعاته المادية مادة التمثيـل الجمالي.وعلى هذا الاساس فالتفسـيرات الماركسية تعيد كل الإبداعـات التاريخية الشهيرة على غـرار اعمال شكسبير او دستيوفيسكـي او هو جزء في مجالات الفنون الأخـرى إلى اصلها في الصراعات الطبقية. غير ان الفني او الجميل في المفهوم الماركسي لا يتوقف غند هذا المعنى المستنبط استباطاً من سياق التطـور الجـدلي المادي . وانما يمتلك وضعاً آخر مرتبطـاً بالعبقرية التي تدون او تثبت حالات الوعـي المترتبـة على ذلك الواقع المتطور بوصفه لحظة من لحظـت التاريخ أي ان العمل الفني هـو الذي يبدعـه الفنان او العبقري استجابة لوعيه التاريخـي في شكل غير عادي ويتلاءم مع ذلـك مع اللحظة التاريخية التـي يجسدها .ويبين مارك ان الابداع الفني والادبي ، في فترة من الفـترات ، هو انعكاسـ للواقع السياسي والاخلاقي للطبقة الحاكمة في تلك الفترة . وعلى هذا الاساسـ تكن الاداب والفنـون من الامور التي تحتمها العلاقـات الاجتماعية فتعكسها بصورة تلقائيـة لكنهـا لا تكون كذلك إلا بعـد تحويلها الى وعي لدى الفنانين الذيـن يعبرون باسلوبهم الخاص ،عن جوهر مجتمعاتهم ومضمونها [٣٣]

ان الكيفية الجمالية لا تنتسب الى الموضوعات من حيث هي موضوعات وانما هو وليدة اسقاط يقـوم به الذهن على تلـك الموضوعات ، وهو الاصل في تعريف الجمال . وأنه يريد ان يوسع من مفهـوم الخبرة الجمالية لكي يجعـل منه ظاهرة بشرية عامة تصاحـب شتى خبراتنا اليومية فليس هنـاك حد فاصل يعزل الخبرة الجمالية عن الحياة العلمية او ياتي بالفنون الجميلة عن

---

٣١) ابو ريان ،محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٥ ، ص٩٠٨.

٣٢) عبد الكريم ، هلال خالد ، الاغتراب في الفن ، ط١ ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ، بلا ، ص٢٥.

٣٣) عبد الكريم ، هلال خالد ، المصدر السابق ،ص٥٣.

الصناعات والفنون التطبيقية (٣٤)
وعليه ترتكز جماليات التكوين على مؤسسات الفكر الضاغطة في الفلسفة ، ففي الفلسفة المثالية يتحدد الجمال في المثل الهندسية والاشكال المجردة وصولاً لعلانية تجد توافقاً ورؤيا أفلاطون في الشكل الهندسي ، اما عند الماديين فيرتبط بالرؤيا ذات النزعات الواقعية الاشتراكية ويرى الوجوديون اشتراط الفن بالاختراق والحرية والبحث عن المجهول والبرجماتية تلتزم الوظيفة والاداء في التجريد والخبرة وتحولاته .

مؤشرات الإطار النظري

يتمثل التكوين في الفنون التشكيلية من مجموعة عناصر ، وحدات مرئية تتمثل بالخط ، الاتجاه ، الشكل ، الحجم ، النسيج ، واللون ، وكذلك القيمة اللونية والتي يقوم الفنان بتنظيمها على وفق العلاقات بين عناصره

يعتمد العمل الفني على لتكوين المرتبط بالأفكار التي يحملها وعلاقته بالبيئة والحوادث التي تحيط به وتوظيفها في العمل الفني .

يتنوع التكوين الفني ضمن تمثيلات محددة، هي التكوينات الانتشارية والايقاعية والمركزية والقطبية .

تختلف مفاهيم الجمال بأختلاف الفلاسفة والمفكرين الجماليين من حيث اختلاف مناهجهم الفلسفية نظرياتهم الجمالية وبأختلاف التيارات والمدارس الفنية وفلسفتها.

ان الجمالية تحكم مستوى استجابتنا حيال الجميل الذي تنبع من عواطفنا الانسانية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتسع مجتمع البحث لنتاج وفير من الاعمال وذلك لغزارة انتاج الخزافين وبناءً على ذلك لم يستطع الباحث تحديد مجتمع بحثه لكثرة تلك الاعمال الخاصة بالفنانين الخزافين .

اداة البحث: وتمثل هذه الاداة صور الأعمال الفنية والتصورات أو المؤثرات الخاصة بالاطار النظري

منهج البحث : انتهج الباحث المنهج الوصفي التحليل

عينة البحث : اختار الباحث نماذج عينته بصورة قصدية وعلى وفق مايحقق أهداف بحثه وتمثلت بأربعة اعمال لفنانين عراقيين .

---

٣٤) ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة ، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٧ ،ص٢٣٢-٢٣٣.

تحليل العينة رقم (١)

اسم الفنان سعد شاكر

اسم العمل : رجل وأمرأة

يتكون العمل الفني في بنائه العام من قطعتين متناظرتين متشابهتين تقريبا احداهما بقابلها تقعر في الجهة الاخرى .وكان الفنان يحاول أن يوحي ان هاتين القطعتين اشبه (بالقفل والمفتاح) أو ان القطعة الواحد تكمل الاخرى ان الفنان قد وضع القطعتين بشكل متقابل بينهما فراغ مما يحقق فضاء بينهما يضاف الى القضاء المتحقق بفعل طبيعة التقعر لكل منهما عند الاعلى ظهرت جماليات التكوين في هذا المنجز من خلال علاقات شكلية تمثلت وحققت الفضاء الداخلي لكل من القطعتين فضلا عن القضاء بفعل وضع الفنان مسافة محددة ، ويتضح أن حجم القطعتين في هذا العمل الفني غير متساويين إذ جاء الجزء الايمن اكبر من الجزء الايسر في اشارة من الخزاف سعد شاكر الى المراة والرجل ويمثل الحجم الاكبر للرجل بينما يمثل الجزء الابيض المرأة فضلا عن اننا لو لاحظنا كل جزء في تكوينه مستقلا لرأينا ان كل منهما يمثل عملا فنيا مستقلا ، ويشير أحدهما الى تكوين خزفي لوجه جانبي لأمرأة مقتصر على مقدمة ذلك الوجه ، كذلك التكوين الثاني الذي يمثل بدوره وجه جانبي لرجل مقتصر على الجزء الامامي منه ايضا. وهذا يمثل قدرة الخزاف سعد شاكر الابداعية والفنية في تكوينه الفني هذا يضاف الى ذلك ان الخزاف سعد شاكر استطاع أيضا في عمله هذا ان يحقق من خلال هذا التكوين في قوامه العام وجه أمامي مستغلا الفضاء المتحقق بين الجزئين في الانموذج المذكور ، وعلى الرغم من تجريديته العالية وتبسيطه قد يتفق التكوين هنا على نحو ما والرؤية المثالية في البحث عن الجوهرين من خلال الاستدعاءات الهندسية الواضحة.

تحليل العينة رقم (٢)

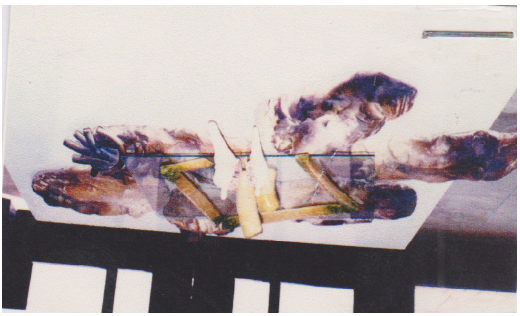
اسم الفنان : ماهر السامرائي

يتكون العمل الفني في هذه العينة من كتلة معمارية كبيرة وكانها مكونه من قبة اسلاميه لمسجد قديم تهدم شطرها الى جزئين متساويين وقد اتخذت اللون الفيروزي في حين استقرت هذه القبة المفترضه على عمل مجموعة اعمدة غير منتظمة وغير متساوية

الارتفــاع اذ ترتفع في وسطها وتنخفض في جوانبها بشكل تدريجي لتنتهي باعمدة صغيرة سوداء جعلها الخزاف الحدود الخارجية الجانبية للكتلة المعمارية المتحققة تحت القبة ، تلك الكتلة التي تحققــت من الاعمدة غــير متساوية ، حققت جداراً غير منتظم الواجهــة فجاء في بروزات بفعل خصوصية كل عمود اسهم في بناء الجدار المفترض تتحقق جماليات التكوين في هذه القطعة من مؤشرات اهمها . ان الخزاف قد استدعى عنصر القبة الاسلامية ولونها وانتشارها الذي يذكرنا بنصــب الشهيد للنحات اسماعيل فتاح الــترك وان جاء الانشطار ان جماليات التكوين الفني في هــذه العينة ممثلــة بخروج الفنان عن المألوف مــن الاشكال والتقنيات واليــات الانجاز واظهاره الغريب الجديد ، اذ لا تشير الاشكال المتحققة للتكوين الخزفي الى كونه عملا فنيا خزفيا تقليدا في الشكل والاداء والاظهار فالشكل غير مألوف وغير معروف ماذا يعني هذا الشكل او التكوين ؟ وهــل هذا ما اراده الخزاف ، انه نوع جديد مــن التمثيل الحالي للتكوين الخزفي المعاصر. فضلا عن عنصــر اللون وتداخلاته وتضاداتــه وكذلك تضادات الملمس بين القبــة والاعمدة المفترضة التــي ترتكزعليها . تميزت بديناميكية التكوين في كل منهمــا حيث عنصر اللون والملمس ووجود نصوص كتابيــة على تلك الاعمدة التي جــاءت وكأنها جدران غير منتظمــة تحمل نصوص غير منتظمــة مــن حيث ترتيب السطور أو طبيعة أو نوعيه الخط العربي المتحقق عليها وعملية النحت فيهــا لتلك الخطــوط والكتابات ، على أن هنــاك فراغاً معتماً حاول الفنــان تحقيقه بين شطري القبــة ذات اللــون الفيروزي وما تحت هذا الفراغ ليشير الفنــان ماهر السامرائي من خلال هذا الفــراغ الى مكان المحــراب وموقعه الذي يمثل واجهة القبلة عنــد المسلمين والمتحقق في المساجد كافــة . وبناءً على ذلك فقــد جسد الفنان جماليات تكوينه من خلال استدعائه لعناصر معمارية اسلاميــة ونصوصــاً خطيــة عربية متنوعة او من خــلال منجز معماري اسلامــي كبير في هيأته العامة التي استثمرها الفنان بشكل ابداعي جديد وخلاق في تأكيده أيضاً التضادات المتنوعة بين الــوان القبة والجدران الحاملة له ، وكذلك للملمس وتضاداته بين القبة والجدران ايضاً إضافة الى تحقيق تضادات ضوئية وظلية بين تداخلات وبروزات المنجز الخزفي الذي كأنه يذكرنا بأحد الاثــار الاسلاميــة في وادي الرافدين العظيم ليؤكد استلهام الفنــان لحضاراته المبدعة الخلاقة متوافقة وفلسفة الفكر الاسلامي من حيث دلالة الحرف في التكوين.

تحليل عينة رقم (٣)

اسم الفنان : احمد الهنداوي



يتكون العمل الفني في هذه العينة مــن مجموعة مــن الاشكال غير المنتظمة التــي تبدو كأنها أشلاء اشيــاء او بقايا لعناصر عضوية، في حــين تداخلــت فيهــا الألوان المتضــاده مــرة والمنسجمــة مرة اخرى وكأنها مواد محترقة فيما

تاتـي عناصر شكلية اخرى مثل قناني الالـوان. وقد وضع الخزاف هذه المجاميع الشكلية على قاعدة زجاجيه شفافة بيضاء اللون مما حققت تضادا لونيا بين التكوين الخزفي العام وقاعدته الزجاجيـة .يتميز المنجز الخزفي في هـذه العينة بكونه يمثل تكوينا غريبا خرج عن السياقات المألوفـة في العلاقات الشكليـة والجمالية ، فجماليات التكوين هنا تجسـدت بفعل التضادات اللونيـة الشكلية المتحققة للتكوين الخزفي ، فهناك اشكال غير منتظمة مكونة من مواد طينية محروقة بدرجات حرارية مختلفة في حين هناك اخرى جاهزة حققت تضادا شكليا ولونيا اخر .تذكـر العلاقات للتكوين هنا على مبدأ القضاءات اللونيـة من خلال استدعاء المربع الفضي والجزء الاخر في الاسفل ، وكذلك الجمالية قضاءات الشكلية للعناصر غير المنتظمة المتداخلة في عمـوم التكويـن قد حقق الفنان هذه القطعة الخزفية بفعـل القدرة التنظيمية المميزة التي استطـاع فيها تحقيق هـذه التلقائية المحققة في الفعل الفني ، اذ تبدو القطعة وكأنها جزء من ارض متموجة غريبة على ضفاف الشواطيء اوضفاف الانهار ، هذه ما أكده الفنان في محاولة لتحقيق تلك التلقائية المرتجاة من خلال تجاوزه للمألوف المنتظم المحاكي الملازم لفن الخزف وعناصـره التقليديـة ، فالفنان لم يحقـق تكويناً ينتمي الى الخزف التقليـدي ، بل جاء وكأنه مركبا خليط بين النحت والخزف ومواد أولية مثل الزجاج الذي اتخذ منه الفنان أرضيةً لعمله الفني ، وبين كتل غير منتظمة وكأنها قطع خشب محروق لتعطي في تكوينها قواماً متغيراً غير منتظم لا يشير الى دلالة معينة ، حيث ركز الفنان في محاولة ايصاله على تجاوزه المألوف من الاشكال والخامات والهيأت ليعطي ثيمة جديدة في عالم الخزف العراقي المعاصرٍ ، وان كانت فكـرة الفنان لم تصل الى متلقية لعدم توفر منطقيـة الأداء وكان العمل جاء كياناً مجهولاً لا يمكـن الكشف عن معالمه وأسراره ومعانية إنه الفن المعاصـر وجمالياته الجديدة الغربية بما يمتلكه من غرائبية متوافقة والفلسفة الوجودية .

تحليل العينة (٤)

اسم الفنان " شنيار عبد الله "

يتألـف العمـل الفنـي في هـذه القطعة من تكويـن جـداري مستطيـل الشـكل وقائـم ، يتصـدر الجـزء العلوي فيـه شريط عريض ذو لـون فضي ، لتحقيق تضاد لوني مع اللون العام لعمـوم التكوين الذي جاء اصفر اللون في معظمه وفضيا في مواضع اخرى في اسفل التكويـن ، تميزت مساحـات التكوين بصفه انموذجية اللونية المتداخلة التي جاءت كأنها مـادة منصهـرةٍ او مساحـة ارض غرينية لتحـدث اشـكالا غريبة ذات شقـوق وثقوب غـير منتظمـة وتتميـز العلاقـات الجمالية

للتكوين الفني في هذه القطعة الخزفية بأنها قطعة قد خرجت عن السياق المألوف في الخزف فلا حدود للشكل ولا انتظاما ، بل هنالك تداخل شكلي بحيث تتلاشى المساحات وتتموج تبدو وكأنها منصهرة متموجة لارض غريبة ، في حين فصل الخزاف تكوينه باضافة المربع الفضي في اعلى التكوين ، ومما احدث علاقة لونية مع الجزء الاسفل فيه وجود لون مماثل للون الشريط المربع في الاعلى .

يتميز العمل الفني هنا في هذه العينة بكونه لم يأت محدداً بحجم مستقل لشكل معين نستدل على جمالياته ومعانيه ، بل جاء هلامياً وكأنه جسد هلامي لا ثبات له او جزء من ارض غرينية على شواطئ الانهار والبحار أو كأنها اشكال تعبر عن وجود حيوانات تجريدية أو مبسطه .

حاول الخزاف شنيار عبد الله ان يعطي الجو العام من خلال تأكيده عمومية أو طغيان اللون البيجي وتضاده مع اللون الفضي من جهة ، وهلامية تكوينه الفني الجديد ، ليشير الى جمالية جديدة في عالم الخزف العراقي المعاصر فالأنموذج هنا لم يأت بأشكال تقليدية محددة في هيآت أو هيأة ، بل جاء منتشراً متموجاً وكأنه لا حدود له في ارض غرينية الاطيان وهذا ما يؤكد بحث الفنان شنيار عبد الله عن جماليات جديدة في عالمه الفني المميز ، بعيداً عن الاشكال والهيآت التقليدية في فن الخزف المعاصر ، نجد توافقاً والرؤية البرجمانية في تفعيل الخبرة والاداء في تقنيات السطح.

نتائج البحث

تحققت جماليات التكوين في الخزف العراقي المعاصر تحققت في تجاوز الفنان للتقيدات التقليدية في الخزف واشكاله ونظمه كما في اعمال شنيار عبدالله واحمد الهنداوي .

جاءت جماليات التكوين في الخزف العراقي المعاصر من خلال تبسيط الشكل وتجريده كما حصل ذلك في اعمال سعد شاكر .

تميزت جماليات التكوين في الخزف العراقي المعاصر بالسمة المعمارية للشكل الاسلامي كما جاء في اعمال ماهر السامرائي .

تميزت جماليات التكوين في الخزف العراقي المعاصر بالتضاد اللوني والشكلي كما جاء في أعمال شنيار عبد الله واحمد الهنداوي

تم استثمار الخط العربي وتنوعه في سطوح القطعة الخزفية لتحقيق جماليات التكوين الخزفي المعاصر كما جاء في أعمال ماهر السامرائي .

الاستنتاجات

جاءت جماليات التكوين في الخزف العراقي المعاصر بشكل مميز وابداعي غير تقليدي .

حقق الخزاف العراقي المعاصر جماليات التكوين من خلال استخدامه خامات جديدة.

تحققت جمالية التكوين في الخزف العراقي المعاصر بفعل استلهام الفنان للاثر الإسلامي في الحرف العربي ، اللون الفيروزي ، شكل الصلة كما في عينة الخزاف ماهر السامرائي .

المصادر والمراجع العربية

١-ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة ، دار مصر للطباعة ، بدون تاريخ .
٢- ابن سينا : النجاة ، تحقيق ، محي الدين الكروي ، مطبعة السعادة ، ط٢(مصر-١٩٨٣).
٣- ابن فارس : مجمل اللغة ، ج١ ، تحقيق ، زهير عبد المحسن سلطان ،مؤسسة الرسالة ،ط١ ، بيروت ، ١٤٠٤هـ ، ١٩٨٤م .
٤- أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ، ونشأة الفنون الجميلة ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ،١٩٨٥.
٥- الأزهري : ابي منصور محمد بن احمد ، تهذيب اللغة ، ج١ ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مطابع سجل العرب . د .ت .
٦-امين ، عثمان : ديكارت ، القاهرة ، مطبعة الانجلو المصرية ، ١٩٧٦.
٧-اوفسيانكوف . م . ز ، سمير توفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥.
٨- برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ترجمة انور عبد العزيز ومراجعة ، نظمي لوتا ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، دار النهضة بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٠م.
٩-برجاوي ، عبد الرؤوف ، فصول في علم الجمال ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨١.
١٠- بيري ، رالف باترن : افاق عربية ، ترجمة : عبد المحسن عاطف سلام ، القاهرة ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٨.
١١- راوية ، عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجمالية ، ٤٠ شارع سورتير ،الاسكندرية ،١٩٨٧.
١٢-رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣م.
١٣-ريد هربرت : الفن اليوم (مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين) ، ترجمة : محمد فتحي وجرجس عبده ، مصر : دار المعارض ، ١٩٨٩م.
١٤-شاكر ، عبد الحميد : العلمية الابداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٧م.
١٥-صالح ، قاسم حسين : الابداع في الفن ، جامعة الموصل ، دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٨م.
١٦-عاصي ، ميشال : الفن والادب بحث جمالي في الانواع والمدارس الادبية والفنية ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٧٠ .
١٧-عبد الكريم ،هلال خالد ، الاغتراب في الفن ، ط١ ، منشورات جامعة ماريونس ، بنغازي .
١٨-عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، ج٢ ، ميلانو ، ايطاليا ، دار دلفين للنشر ، ١٩٨٢.
١٩-عبود ، عطيه : جولة في علم الفن ، ط١ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٥.
٢٠-عيد ، كمال : جماليات الفنون ، دار الجاحظ ، الموسوعة الصغيرة العدد (٩) ، بغداد ، ١٩٨٠م.
٢١-الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، ج٣ ، دار الجيل ، بيروت : د.ت.
٢٢- لويس معلوف : المنجز في اللغة ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٥ م
٢٣-مطر ، اميره حلمي ، فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ،١٩٨٤.
٢٤- هيغل ، فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨١
٢٥- وهبة مراد وأخرون : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، ط٢ ، (القاهرة) ، ١٩٧١م.
٢٦-غيور غي ، غاتشف ، الوعي والفن ، تر ، نوفل بنوف ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص١٩.

الريادة في أساليب الرسم الأوربي المعاصر

نماذج مختارة - (دراسة تحليلية)

ملخص البحث

يتناول هذا البحث الاجابة عن طبيعة الريادة في أساليب الرسم الأوربي المعاصر ، وما جاءت به من معطيات تحولية في المفاهيم والرؤى ، وقد حرص على ايجادها فنانون مجددون عن طريق تغيير البنيات الفنية في منجزهم الإبداعي بما يختلف عن الأساليب الكلاسيكية المتبعة . وفي ضوء ما تقدم يتحدد هدف الدراسة :

التعرف على المتغير الريادي في أساليب الرسم الأوربي المعاصر .

اشتملت الدراسة في فصلها الأول على :

مقدمة لشرح اشكالية البحث وفرضياته، وهدفه، واهميته، وحدوده .

واشتمل الفصل الثاني على :

الريادة في التشكيل ومتغيراتها .

التي تندرج في الوقوف على المخرجات الاسلوبية في الرسم والتعرف على أسبابها واصالتها ومتغيراتها .

وتضمن الفصل الثالث على :

اجراءات البحث متضمنة :

مجتمع البحث، واختيار العينة، والمنهج المتبع وتعيين ادواته .

أما الفصل الرابع فتضمن :

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

من بين النتائج نذكر مايأتي :

١- التعرف على الريادة في اساليب الرسم الأوربي المعاصر التي احدثت تغيير شامل في النوع والكيف في سمات العمل الفني.

٢- تأسست الريادة بالرجوع إلى أصل الفن بوصفه جوهراً لا يماثل الواقع، ولا يتواصل مع الموروث الاوربي ، فكانت أساليب الرسم الأوربي المعاصر قائمة على هذا المفهوم وبذلك لم تتواصل مع الموروث الأوربي في النهج الكلاسيكي .

٣- أظهر بعض الفنانين الأوربيين الرواد أساليب يذوب فيها المضمون بالشكل ليصبح الشكل وسيلة وغاية .

٤- أظهر عمل معظم الفنانين الأوربيين الرواد أن لا تُظهر أعمالهم الجديدة ضرباً من النهج المطور والمحسن ، بل شيئاً مختلفاً في نوع الأسلوب .

عادل نفل مهدي

The Summary

Current research deals with the answer about the nature of pioneer in contemporary European painting techniques and styles, which came with data in the transformational concepts and visions, which afforded artists caused by changing the intentions of art in the Creative Mndzhm finish for the classic Alosayb used in the according to of the foregoing Eetmd objective of the study:

Recognize the changing pioneer styles in contemporary European painting.

And to reveal the meanings and implications of innovation and structural frameworks in selected models.

The study included in the first Introduction to explain the problematic assumptions and research and its purpose and its importance and its limits.

The second involved the chapter:

The pioneer in forming and variables of plastic art.

Where to stand and fall on the stylistic output in the painting and identify the causes and authenticity and variables.

The third chapter deals with:

Action research and includes:

Research methodology and community samples and the selection and appointment of its means

The four chapter would ensure:

results, conclusions and recommendations and proposals findings:

Between the results of the recall include:

1 - show pioneer in the contemporary European styles painting from the events of a comprehensive change in the type and quality attributes in the artwork.

2 - Established pioneer back to the origin of art is not the same as the essence of reality and not continue with the tradition, was the contemporary European painting techniques and styles based on this concept and do not communicate with the European heritage in the classic approach.

3 - Show some of the pioneer artists of European styles as the content and form to become a means and an purpose.

4 - shows the work of most artists of European pioneer that their actions do not show the new approach is a form of developer and philanthropist, but something different in the type of method and

المبحث الأول : الأطار المنهجي

مشكلة البحث :

يقتصر فن الرسم على تجسيدات بصرية مباشرة لرؤية مفهوم ما أو مشهد ، يتحقق بوحدة واندماج مع وسائل الرسم ومهامه في التعبير فاستعاراته على اختلافها تقود نحو تركيز الصورة كوسيلة للتعبير ، فالصورة وان كان مصدرها مكاني وكون الشكل محيط كفاي إلا أنهما يتوجهان معاً إلى خلق المعاني من مصادر العلاقات البينية بين الشكل كحاوي والمحيط كمجاور . كما أن العقل البشري قادر على ادراك المعاني بصيغة أشكال بصرية مكانية فيحيل الشكل الكلي ((الصورة)) لمعنى ، ففي الرسم لغة بصرية نصوغ منها ما نحس أو نفكر به مفكرة ابداعية . فالشكل والصورة نواتج التلامسات والمتمات في عمل الرسم تصاغ عبر وعي العقل البشري ، وهو جوهري في خلق الفنون كلها ، لكنه يظهر على نحو أكثر مباشرة في الصياغات المكانية ـ البصرية في الرسم وفي غيره من الفنون التشكيلية والبصرية الأخرى .

ومن أجل إثبات حقيقة وعي الرسام في التركيز على العلاقات الشكلية التي خلقت الأساليب المعاصرة في الرسم ، يكشف صراع الفنان المباشرة في الاحالة المكانية على سطح اللوحة ، وعليه فان صياغة البنيات الشكلية بين خطٍ، ولونٍ وقيمة ضوئية تأتي حلاً للمحيط والشكل بنظام شكلي معين ينبثق عنها احياناً متغيراً اسلوبياً ريادياً .

ويبقى السؤال الذي يتحدد في ضوء ما تقدم ، ما طبيعة الحلول الريادية التي تشكل المتغيرات أو المتحول في أساليب الرسم المعاصر؟ وعلى وجه التحديد في ضوء موضوع الدراسة الحالية الريادة في أساليب الرسم الأوربي المعاصر.

أهمية البحث :

تتحدد أهمية البحث في أهمية موضوع التجديد في التشكيل المعاصر ، فالبحث في هذا المجال يجعلنا مدركين لمزايا التجديد في الفن التشكيلي المعاصر و مقترباته وجذوره ، بالانفتاح على فنون حضارات غير أوربية وعوامل أخرى أسهمت في التحول عن أساليب الرسمٍ التقليدية الكلاسيكية ، وهي تغيير كبير لا يزال ساخناً في الأوساط الفنية ، يتطلب جهداً في البحث والتقصي لحل الجدل الدائر حول التجديد وماهيته وأصالته وتجارب رواده .

هدف البحث : تحدد هدف البحث

التعرف على الريادة في أساليب الرسم الأوربي المعاصر

حدود البحث :

يتحدد البحث بما يأتي :

الحدود الموضوعية : الريادة في أساليب الرسم .

الحدود المكانية : أوربا .

الحدود الزمانية: ١٨٩٠ ـ ١٩١٥

المبحث الثاني: الأطار النظري

الريادة والمتغير في أسلوب الرسم

إن تكوين الصورة الرائدة سمحت لـ ((غيرترور شتاين)) لتوكد بقولها ان لا شيء يتغير من جيل إلى جيل إلا الشيء الذي يرى)) [1] فالريادة هي الخطوة بين صورة انتحائية ، اعتدنا نراها نمطية إلى صورة جسدت شيئاً جديداً ، بنظام خاص .

ينطلق التحول من الريادة ، التي تنطلق بدورها من عوامل مختلفة بينها عوامل موروثة ذاتية ، واخرى مكتسبة ، يسعى الفرد من خلالها الاعتراض على الأشكال التقليدية التي تفرضها الثقافة العامة . تدفع الريادة أحياناً إلى هدم الجسور والانقلاب على الطرائق والأفكار ، ويمكن رصد ثلاث ثورات من هذا النوع حسب غاستون باشلار ، G.Bachwlard في الابداع التشكيلي على مر العصور : الثورة الاولى ، التحول بالممارسة الابداعية من العفوية إلى الضبط في الفن ممثلاً ذلك بالطرز الحضارية القديمة ، والثورة الثانية ، التحول من الموروث الجمعي ((الكلاسيكي)) الممتد عبر عصور حضارية إلى البحث عن فن من خلال التمركز حول عقلانية فردية تمثل ذلك بانجازات الحداثة . والثالثة التحول عن مفاهيم ودلالات الحداثة إلى صوب ارادة الفرد وانماطه الذاتية، والتخلص من كل أشكال الفن المألوفه متمثلاً بتيار (ما بعد الحداثة) حتى جاءت الفوارق الفردية في الفن . يقول رولاند بارت في ذلك : ((الآن أطلقت جميع النصوص لنسج بحرية مع نظيراتها في اللغة والادب والجنس الادبي في بحر من التداخل النصي لم تعد مهمة فيه الفوارق التي كانت في الماضي تميز ما بينها ، وبارت ينظر إليها بشكل جمعي على إنها صيغ لخطاب عابث واسع الانتشار يشبه المحاضرات التي يلقيها دريدا نفسه التي تحولت إلى مونولوجات مطولة ومثقلة وغير منظمة وخالية من التركيز)) تلك هي قيمة الحرية التي منحتها وسائل الاتصال والتواصل فسعى الفنان على ارضاء نفسه واقتناعه بأنه يملك الصدق الفني ، فوجد نفسه رائداً فيما يفعله ، ولا أقول أن ما يفعله اصيلاً ، بل أنه نجح بالعمل على نهجه هو ، تدفعه مآربه الخاصة اكسبت احساسه متعه بالتناغم مع ما يفعله .

وضع الرواد في اروبا الخطوة الاولية الواعية في التجديد ، بشروعهم في رد الاعتبار الى الفن وسيلة ذات معنى للحياة . يقول هانز ارب : ((نحن نفتش عن فن قائم على أسس ثابتة من أجل معالجة جنون العصر وقائم ايضا على نظام جديد للأشياء باستطاعته إعادة التوازن بين الجنة والجحيم)) [2] إن هذا النوع من التغيير أو الانقلاب في أدوار الضبط الاجتماعي الناتج من مفهوم ومضمونها الثقافة في اوربا ، فكل ماهو تحول اجتماعي يعد تحولا ثقافيا . والتحول السريع يصاحبه ظهور رواد يعبرون عن مفهوم التقدم والديناميكية بالتحرك نحو غاية معينة يرونها اصليه إلا أنه ليس دائماً يتم تفسير ظهور رواد في بيئة صالحة ، فاحياناً يكون التناقض الاجتماعي مؤثراً ، ويصبح عاملاً في التغيير ، لذلك افادت العوامل الثقافية

---

١) بتلر ، كريستوفر ، مابعد الحداثة ، او كسفورد ، ديونفرستي برس ،٢٠٢، ص٢٤

٢) برادبري ، مالكم ، وجيمس ماكفارت ، بالحداثة

فيــه التي انتجت الدادائيــة بعد الحرب العالميــة الأولى ، بظهور رواد يضعــون نصب اعينهم ((الانســان)) كذاتــاً ملهمة تبني ذاتها بالحســي والمتخيل والوهم مــن كل المنابع وبمختلف الوسائــل ، لــذا ارتبطت الحداثة بمبدأ الذاتية ، وهو مفهــوم متعدد الدلاله ، يدعم الفنان في تعيين نهجه وتجسيد رؤاه الابداعية .

طبيعة الانجاز الريادي :

هنــاك فارق بين نتائــج المهارة المعتمدة على تدريــب منسق تراتبي، وبــين الابتكار التجديدي التحــولي (صحيح أن جميع أشــكال الصنعه فيها مقدمات مشتركــة لكننا هنا معنيون بتلك المميــزات الخاصة التي تفرق بين الفنان المتســاوق مع نفسه وبين الصناع)[٣]الفنان الريادي (فنــان مفســر يبذل حياته باستمرار من أجل التعبير الجميل الثابت عن حقيقة شخصيته في صلتها مع عالمه)[٤]ويشير فرويد عن طبيعة الانجاز الريادي بقوله (هو نوع من الرضا كفرح الفنــان بالابــداع ، في تجسيــد تهويماته ... له ميزة خاصــة نستطيع بالتأكيد يومــاً أن نُعينها ونحددها ... وأن نقول ، على نحو استعاري انها (أي تلك الميزة) ميزة رفيعة جميلة ... فهي تفترض مواهب خاصة واستعدادت لا توجد بصورة عامة وبدرجة كافية) [٥]

إن مصــدر اصالــة الفنان الرائد هــو ((التغييــر)) الجمالي للحقيقة ، يعنــي عملية قطف شعــوري باطني مــن ملكة الذات ، ذلك هو معيار الفنان العبقــري ، فالفنان الملهم يتحول من الواقــع بقوة لاعــلاء وبمرونه معينة بالنسبــة للضغوط النفسية انه يطــور موهبته باوسع قوى الاندمــاج واضيقهــا لقد واجه الفنان الاوربي في هذا العصــر وهو يجمع قوته في اخلاص لكل مــا يختلــج في اعماقه ووعيه ، ليجعله مخرجات اسلوبية تلــك هي الاصالة الحقه ((الفترات الزمنية على عكس تواريخ السنين ، لا تؤخذ مأخذ مسلمات ، انها تصوراتنا عن احداث مضت ، فعلــى الرغم مــن فائدتها في النقاش المحــدد ، إلا انها تحير المــؤرخ) [٦] فمرحلة التجديد في الفــن ، ليس بالضرورة تلحقنــا بموكب التقدم والتميز مالم نلمســ تغيرات بعينها تتصف بالاصالــة ، ليس تعبيراً قائماً علــى التعديل والتكييف مع شيء كان سائداً ، فالرواد لا ينضوّن تحــت اي مــن الانســاق المعروفه ، ولا ينضــوّن الى الفوضى.لقد جاءت الريــادات الاوربية في الرســم المعاصر بثــورة اقتلعت اسس المحاكاة في الفن التي امتدت لعصور طويلة ، جاءت بفن محدث ، غطى مجموعة من الحركات وكانت بمثابة متحف من الابتكارات ، تبؤات الشكلانية الايحائية مكانه في التجديد فقد اكد كروتشه في كتاب الاستطيقا عام ١٩٠٢ على وحدة العمل الفنــي وعلــى تطابق الشكل والمضمون بقــوة ، وقال (ان الحقيقــة الاستطيقية هي الشكل ولا شيء غير الشكل) [٧] وبعبارة اخرى أن الشكل هو تعبير عن حدس داخلي خالص يساوي بين الشــكل والمضمــون ويعترف فان جوخ بقوله (إن عملي هو أنــا ، وأني أخاطر بحياتي من أجله

٣ د. اي ، شنايدر ، التحليل النفسي والفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت وزارة الثقافة والاعلام العراق ، ١٩٨٤ ص٨٥

٤ د. اي ماشنايدر ، المصدر السابق ص٨٥ـ٨٦

٥ د.اي ، شنايدر ، المصدر السابق ص٨٦

٦ مالكم براد بري ، وجيمس ماكفارن ، الحداثة ، ترجمة مؤيد حسين فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ن بغداد ، ١٩٨٧ ، ص١٩

٧ برادبري وجميس ماكفارن : الحداثة ـ المصدر السابق ص٥٢

وقد فقدت نصف عقلي في سبيل ذلك). [8] دخل الفن التشكيلي في هذه النظرة إلى أن يكون فناً كونياً بارادة الفرد وانماطه الذاتية في الموقف الجمالي .
فبقدر اهتمام الفنان بالعمل على احداث متغير في اسلوبه جاء اهتمامه البالغ ايضاً في الارتقاء البلاغي لطبيعة الاختلاف، وعمق التحديث فيه ، فاصبح العمل التشكيلي الاوربي الحديث يقدم اظهارات فنية مستقلة عن الفن الكلاسيكي ويعمل على مقاربات مفتوحة على تاريخ الامم الاخرى على امتداد تاريخ الفن الطويل .
((يمكننا أن نؤكد في غير تردد أن الفن المعاصر يقوم على الزعم الذاتي ، وهو محاولة كل فنان ابتكار اسلوب خاص يتميز به في اخراج لوحته بطريقة تستدعي الانتباه)) [9] يضاف لذلك سادت المدرسة الجمالية على ما افادت به من أراء برغسن ، وكروتشه ، وغيرهما في اواخر القرن التاسع عشر مع ما تبعهما من تركيز على الفنان الخلاق المفرد وعلى تفرد العمل الفني .
يذكر (روشنبرغ) في رد فعله تجاه اي ظاهرة جمالية : اني (أتصلبٍ بالفردية التي اتضحت عقيدة مناضله للغرب بعد الحرب العالمية . فقد أصبح الفنان قادراً على خلق شيء خاص به . وهو المعنى الضروري للفن في مواجهة عصر الانتاج على نطاق واسع وفي عصر المماثلة)
إن هذه النظرة النافذة هي بالتحديد كانت وراء تجارب رواد التشكيل الاوربي المعاصر امثال (فان جوخ) و(بول جوحان) ، و(بييت موندريان) و(هنري ماتيس) و(بابلو بيكاسو) وغيرهم.

مؤشرات الاطار النظري

ما أسفر عن الأطار النظري :

١. الحرية التي صارت حقاً مشروعاً للفنان ، كانت رافداً اساسياً للريادة في أساليب التشكيل الأوربي مطلع القرن العشرين .
٢. الريادة صنيعة فرديه ، عمل الفنان بموجبها لتشكل حواره الإبداعي الخاص في الرسم في موضوعات مختلفة .
٣. الريادة تدلل على أن الفن التشكيلي له غايات فنية وجمالية لا حدود لها وأن الفنان قد خطى خطوه أو خطوات جديدة في ذلك .
٤. ظهور فنانين رواد امثال : فان كوخ ، (وبول جوجان ، وبييت موندريان ، وبابلو بيكاسو... وغيرهم ، كانت انجازاتهم بداية لتاريخ جديد في الفن التشكيلي الأوربي .
٥. لاقى عمل رواد الفن الأوربي ، في باديء الأمر استهجاناً فيما يميزها عن الأعمال التقليديه وهذا زاد من تمرد الفنانين فبنوا استقلاليتهم في الفن .
٦. لقد انتزع الرواد قيماً شكليه في أعمالهم على غير مألوفية الأشكال في الفن .
٧. يتميز الرواد في الرسم الأوربي بوعي في معالجة منجزاتهم الأبداعية وطرحها ببراعة

٨) هنري اليكسي ، ماتش ، الانطباعيون ، ترجمة خليل الصاوي ، منشور وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٩ ، ص١٧٣
٩) ريد هربرت ، النحت الحديث ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبر ابراهيم جبر ، دار المامون للترجمة والنشر بغداد ١٩٩٤ ص١٥٠

واخلاص نابع من ثقة الفنان بموهبته الفنية .

٨. لم يتورع بعض الفنانين الرواد الاستلهام من فنون غير أوربية في ضوء وعيهم الذي يعوِّلون عليه بأن تلك الفنون تمتلك اصالة في أصل الفن .

٩. كان فن الرواد الأوربيون يتحول إلى أجل الفن وحده متجاوزاً شرط الاهداف المجتمعية للفن التقليدي في أوربا .

١٠. تمركز الأبداع حول منظومة العقل لدى بعض الفنانين الرواد في أوربا.

المبحث الثالث: إجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث :

بعد استطلاع الباحث المجتمع المؤشر بعنوان البحث ((الريادة في أساليب الرسم الاوربي المعاصر ، نماذج مختارة)) كنهج ينبثق على أيدي فنانين هو فهم التغيير ، وأختير في ضوء ذلك التعبيرية والرمزية أو التأليهية والتجريدية ، والتكعيبية التي تؤشر التحولات في الفن الأوربي للفترة ١٩١٨ ـ ١٩١٤ .

ثانيا : عينة البحث :

قام الباحث بجمع المعلومات عن الفنانين واختص منهم بوصفهم مجديدين ، متمردين على الفن التقليدي في الفترة موضوع الدراسة ، وكانوا كل من : فنست فان جوخ ، وبول جوجان ، وبيت موندريان ، وبابلو بيكاسو ، فتحددت بذلك عينة قصدية من خلال اعتماد التجربة الريادية لنوع جديد ومميز من الاسلوب في الرسم الاوربي المعاصر ، ، على وفق الشروط الآتية :

أن تستوفي التجربة الفنية للفنان الرائد المتغير عن الأساليب المتداولة في الرسم .

أن تكون التجربه الفنية للفنان الرائد ذات مغزى وتحظى بالسبق الزمني والإبداعي في أسلوب الرسم .

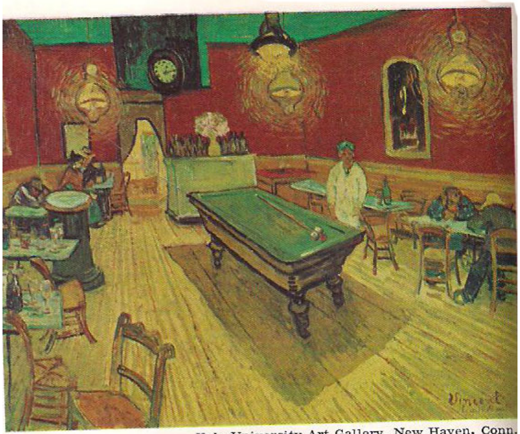
ثالثا : منهج البحث :

اختار الباحث في الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي بوصفه المنهج المناسب لتحقيق أهداف البحث .

رابعا : أداة البحث :

اعتمد الباحث الملاحظة في استخلاص المعلومات وتتبعها ، فضلاً عن اعتماد فقرات مؤشرات الأطار النظري ، كمادة ذات مغزى لوصف وتفسير ملامح الأنجاز الريادي في أساليب الرسم ومتغيره للفترة موضوع البحث .

خامسا : تحليل العينة :


Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.
Bequest of Stephen C. Clark

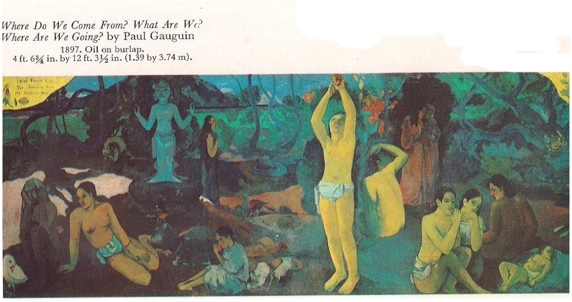
The Night Café by Vincent Van Gogh
1888. Oil on canvas. 28½ by 36¼ in. (72 by 92 cm).

الفنان فنسنت فان جوخ
اسم العمل : القهوة الليلية
The night cafe
الخامة : زيت عى كنفاس
ابعاده :٧٢×٩٢ سم
سنة الإنجاز: ١٨٨٨

جاء الرسم على يد فنسنت فان جوخ متميزاً من حيث الأداء المتحذلق، والجمال الكاذب الذي يعتمد التدريب ، كما يفعل الانطباعيون ، لقد اعاد فان جوخ للمنظر طاقة نابضة بعد أن نفذه بذاتيه خالصة ، فقد رسم بدافع القنوط ، ومن المحتمل جداً أنه أراد أن يتخذ من الفن وسيلة لأظهار حبه لبني البشر ، إذ لم يكن الفن بالنسبة إليه لهواً ، بل رسالة في الحياة .

بدأ فنه يظهر قوة ، ففي شخوصه مهابة وفظاظة في الوقت ذاته ، وملوناته بعامه داكنة موحلة ، وأسلوبه خشن وجريء ، مما أضحى منارةً للفنانين الوحشيين والتعبيرين في مطلع القرن العشرين ، ثم ما لبث يعمل ضربات واسعة بواسطة فرشاته ، وصارت الوانه أكثر حدة وتخطيطه أشد تماسكاً ، لم يقتنع بتسجيل ما تقع عليه عيناه ، بل عمد إلى الافصاح عن إنفعالاته كلها ، ومن أجل أن يكثف تعبيره بالغ في تأكيد ما كان يراه ضروريا ، وغض الطرف عما كان في نظره تافهاً ، وبسبب انبهاره بالشمس قد استطاع سكب الألوان المشرقة ، وتألق اللون الخالص أيضاً في الصور الشخصية التي رسمها ، وقد عبر بالألوان المتضادة، يخرج لونين متكاملين فبأمتزاجها وتضادها تتولد الاهتزازات الغامضة لألوانه.

أن فان كوخ لم يتنحَّ عن رسم الواقع إلا أنه رسمه بنسج من انفعاله الذاتي ، فقد كان متحكماً في أسلوبه فمثلاً صورة (الأب تانجي) التي تدل ارضيتها على اهتمام هذا الفنان حينذاك بالرسوم اليابانية المطبوعة ، فتوسع بدراستها وتأثر بها في فنه كما اتسمت فرشاته المتعددة الألوان التي نقلها اصلا عن الانطباعين إلا أن لمساتها كانت اعرض وأقوى وأشد انطلاقاً ، لتخدم تأثير مختلف عن التأثيرين ، فلم يكن ينقل ما يراه قدر ما يراه مناسباً لصدق احساسه . فكان رائداً في نهجه الذي اعتمد على العوالم الداخلية ((المشاعر الذاتيه)) أكثر من الأهتمام باوصاف العالم الخارجي ، فابدع في اسلوبه الذي جسد الحالات الذهنية والشعورية المتطرفة .



الفنان بول جوجان

اسم العمل :

اين نحن ذاهبون

where are we going

الخامة : زيت

الابعاد : ١٣٩ X ٣٧٤سم

سنة الإنجاز : ١٨٩٧

اتجه بول جوجان إلى النهج التاليفي في بادئ الأمر، ومن ثم الاسلوب الرمزي حينما لجأ بفنه إلى ثقافات غير اوربية مستمداً منها خصائصه الرمزية وهو اسلوب غير مألوف في الفن الأوربي التقليدي ، فهاجمه البعض على هذا الاسلوب ، ولم يحسبوا تلك المهاجمة مدحا له ، نذكر رسالة اوجست سترنبرك Aujust styindberg معقباً على لوحة في مرسمه (لقد رأيت فيها اشجاراً لن يجد مثلها النباتيون ابداً .. وحيوانات لم يحلم بمثلها علماء الحيوان قط .. واناسي أنت وحدك تستطيع خلقها .. وبحراً لا يمكن أن ينبع إلا من بركان، وسماء لا يستطيع أن يسكنها اله)[١٠] ومهما قيل عن عمل بول جوجان فإنه يتميز بصفة يمكن تسميتها الصدى العميق في الفن rsonancein Art ، على الرغم من تأثر (بولٌ جوجان) في بداية ممارسته للفن بالتأثيرية ، إلا انه تحول عنها وانتقدها فيما بعد بقوله (أن التاثيرية تدلل زائد بالفن .. أو مداعبة غير لازمة للفن وليس فيها فكر)[١١]

حقق جوجان مزيجاً من الفن المركب باضفاء الخيال على المرئيات ، تكثيفاً للرمز بشيء مرئي توصل جوجان إلى النهج التركيبي أو التأليفي synthetisme ليس من التبسيط ، بل فن التضحية بشيء وتغليب اخر ، اراد من ذلك ان يبرز معاني الاشياء المرئية ، وكان لا يتردد أن يبرز قيماً فنية حتى من الأشياء القبيحة ، لذلك كان من المهدين للمدرسة الوحشيه Fouvism التي تتسم بالتعبير القوي بوسائل الاختزال والتبسيط الفطري .

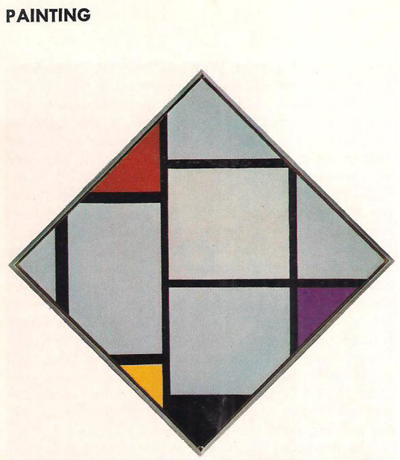
يمزج بين الظاهر والمتخفي ليُخرج أشكالاً مميزة لا سلوبه باختيار الخطوط الكفافية والدرجات اللونية المنقحة. اعترض على اسلوبه (هربرت ريد) . المتعصب لموروث الفن الأوربي قائلا: (الخطأ الذي أرتكبه جوجان في بداية ادعائه أن هناك في تاهيتي يستطيع الإنسان أن يتخلص من تشتت المدينة الحديثة وشرورها ، ولكن هذه الشرور من سوء الحظ توجد في كل مكان)[١٢] أن الرمزية أو التأليفية المبتكرة من قبل بول جوجان كانت نهجاً جديداً وأصيلاً تستخدم فيه الألوان والخطوط لتعبر عن صفاتها الخاصة من خلال انعزالها وهي خطوط لتجسيد المضمون في الأشياء .

---

١٠) محمد زكي ، لطيف : جوجان التأثر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٨ ، ص١٣٧

١١) محمد زكي ، لطفي : جوجان التاثر ، المصدر السابق ، ص٣١

١٢) محمد زكي ، لطفي : جوجان التاثر ، المصدر السابق ، ص ١٣٣ ـ ١٣٤



Collection of Herbert and Nannette Rothschild
Lozenge Composition in a Square by Piet Mondrian
1925. Oil on canvas.
40 by 40 in. (102 by 102 cm).

الفنان بييت موندريان

اسم العمل : تكوين معيني في مربع

Lozenge Composition in a Squear

الخامة : زيت

الابعاد :١٠٢X١٠٢ سم

سنة الإنجاز : ١٩٢٥

ابتدأ تحـول الفنان بيت موندريان عن جماليات المحـاكاة بسلسلـة مـن التغييـرات الجوهريـة حفظت له النظـم الايقاعية في الشـكل الفني ، كانت تلـك البداية لانحسار الفـن الكلاسيكي، وظهـور الجمـال الفنـي الخالـص عـن طريق التصويـر بأشكال هندسيـة وعفوية كان الشكل الهندسي الأنموذج الأمثل لمثالية بييت موندريان في الرسـم كذلـك الايقاع مـن النظـم الشكلية التجريديـة الاساسـ في عمله الفنـي ومن المباديء التي جاء بها التـي ذكرها في مجلة (الاسلوب Destill)وهـي مبـاديء الشكليـة المحدثة بقوله : (اننـا نريد أسسا جمالية جديـدة قائمة على علاقات محضة، خطوط، والوان صرفه. ذلك لأن علاقات العناصر الانشائية المحضة وحدها هي القادرة على ادراك الجمال المحض)[١٣]

اعتمـد موندريـال التجريدية ، لعكس عوالم روحيـه ايقاعية ، وطالعتنـا أعماله بتفكيك وتحطيم الواقع، إلا أن تفكيك موندريان يهدف إلى اعادة صياغة الشكل بوحدة أسمى من الواقع ، واشكال تتميز بالقوة مصاغة باشكال هندسية ذات زوايا ، على شكل مربعات ومستطيلات متناسقة الأبعاد تنقـل ايقاعهـا الذاتي الى مستوى البنيه الكلية لتتصـف بالمطلقية ، يهدف منها تجسيد الصفات الروحية بشكل خاص ، توحده باستمرار الخطوط ، حاملة معها سحرها وقوتها الداخلية.

يسعى موندريان وراء الشكل فقط، ويراه الشكل الامثل في تمايزه عن العالم الواقعي ، وعن طريق التجريـد يسعـى بييت موندريـان للتعبير عن شـيء مجهول أو متخفـي وراء الاشيـاء في الواقع ، فالايقـاع والشكل المجرد حين يُدمجان يصبحـان مزيجاً من الاشكال المتخفية وراء الظاهر بمواد ملونـه وخطوط وحسـب ، على عكس الصور المرسومة لاشياء شاخصـة من الواقع. فالتجريد فن متعـالي عن الواقع ، أو في احوال اخرى يشترك معه بصوفيه نتيجة لتفكير عميق وبتصور حدسي ان هذا النهج ينتج عنه تخليص الفن من التقاليد الفنية الكلاسيكية، لتجسيد عوالم ورؤى داخلية ذاتيـة . وبناء على ما تقدم يكون بييت موندريان قد ابتكر فناً يتجاوز في نهجه الواقع. والمحاكاة ؛ نهجٌ يجسد شكلاً لا نجد فيه لا قليلا ولا كثيرا من مطابقة الطبيعة ، واستكمل دوره في الاكتشاف عندما جسد اشكالا تجريدية تعبر عن بنيتها الذاتية .

١٣) عفيف بهنسي ، اثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الاعلى للفنون ، سوريا دمشق ١٩٧٠ ص٢٥٥

The Museum of Modern Art, New York Ci
acquired through the Lillie P. Bliss Bequest
Ma Jolie by Pablo Picasso
1912. Oil on canvas. 39⅜ by 25¾ in. (100 by 65 cm).

الفنان بابلو بيكاسو
اسم العمل :
ما جولي Ma Jolie
الخامة : زيت
الأبعاد : ١٠٠×٦٥ سم
سنة الإنجاز: ١٩١٢

لقد اصبح موضوع المحاكاة عند بيكاسو في الفن الكلاسيكي أو في الانطباعية عقيماً ، وتوجهت افكاره نحو فن تجاوز مظاهر الواقع ، فأحدث بانجازاته تغيرا كبيرا وجذريا احيانا في الفن الاوربي ، جاعلا الانسان محور اهتمامه في انجازته الفنية ، ويشير الشاعر (غليوم أبولينير) الى تلك التغييرات الجوهرية في الفن الاوربي بقوله : ((ان القيم التشكيلية والصفاء والوحدة والحقيقة، انما تتوسد انسانية ـ الفنانين ـ ويسعون الى ابداع الرموز التي يرون فيها الحقيقة ، والتي لا يعرفون العالم بدونها)) [١٤] مما اسفر ذلك عن افلات المصورين من سلطان الطبيعة بضرب من الحرية اتاحت لبيكاسو ولغيره من المجددين نقطة انطلاق نحو اللعب بالنسب وابعاد الاشكال لاغراض بنائية محضه ، وحققوا ما يرغبون تحقيقه بالتركيز على تمركز الاجزاء وانعكاسها في بنيه جديدة للمشهد التصويري ، بعد تفتيت الشيء إلى اجزاء، واعادة تنظيمه بما يشبه مكعبات ينتج عنها الايحاء عن منظور يعتمد تصادم السطوح التجريدية فيتوارى الشكل الطبيعي بنسق من السطوح لتجسيد الجهات الاربعة للشيء في مدرك زمني تتقدم فيه فكره تسجيل مظهر الشيء في تضايف الظلال على مسطح اللوحة في شيء من الاعجاز الهندسي في وصف العالم المرئي .

ويتلخص نهج بيكاسو التكعيبي ، وهو نهج لم يعهده الفن الأوربي من قبل بما يأتي :

---

١٤ ليونيللو فينتوري ، كيف نفهم التصوير من جوتو الى شاجال ، ترجمة ، محمد عزت مصطفى دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت

الرسم عن طريق التحريفات المكعبية في وصف العالم المرئي .
الرسم عن طريق التداخلات لسطوح منبسطه بهدف اعادة بناء الواقع ldetic Reduction
استخدم فنانو التكعيبية اسلوب ، تشظي المركز الى اجزاء واتخاذ تلك الاجزاء نواة تحوم حولها الخطوط والظلال لبناء مشهد تركيبي .
لقد حول بيكاسو الأشياء إلى مسطحات وكتل شفافه تجريدية، ليكشف عن فكرته الجديدة لمنظور الجهات الاربعة للمشهد .

نتائج البحث

١. تعرف الريادة في أساليب الرسم الاوربي المعاصر عن أحداث تغيير شامل في النوع والكيف في سمات العمل الفني .
٢. تأسس بالريادة الرجوع الى اصل الفن بوصفه جوهراً لا يماثل الواقع، ولا يتواصل مع الموروث الاوربي فكانت أساليب الرسم الأوربي المعاصر قائمة على هذا المفهوم لذلك لم تتواصل مع الموروث ذي النهج الكلاسيكي .
٣. أظهر بعض الفنانين الأوربيين الرواد اساليباً يذوب فيها المضمون بالشكل، ليصبح الشكل وسيلة وغاية .
٤. اظهر عمل معظم الفنانين الأوربيين الرواد . أن أعمالهم الجديدة ليست ضرباً من النهج المطور والمحسن بل شيئاً مختلفاً في نوع الاسلوب .
٥. أظهرت بعض أعمال الفنانين الأوربيين الرواد الاهتمام بالجوهر على حساب الظاهر في الحقائق الواقعية .
٦. أظهرت بعض أعمال الفنانين الأوربيين الرواد متغيراً اساسياً وجوهرياً في استخدام طرائق رسم لم يعهد الفن الآوربي لها من قبل .
٧. أظهرت أعمال الفنانين الاوربيين الرواد انتقالات اسلوبية متنوعه تتحكم فيها الاضاءات المعرفية والتجريبيه الخاصة بالفنان .
٨. جاءت تجارب بعض الفنانين الأوربيين الرواد من ضاغط داخلي ((نفسي)) انعكس على السمه الاسلوبية الجديدة في الرسم المعاصر .
٩. تعرف بعض الفنانين الأوربيين الرواد على فضاء رسم جديد لعرض المشهد التصويري المتسم بالتركيب على وفق انظمة متنوعة للمنظور .
١٠. اعتمد بعض الفنانين الأوربيين الرواد على خبرة عالية في تكثيف التعالق والترابط بين مفردات تجعل البصري لاغنائه بالايقاع الفني .

الاستنتاجات والمقترحات والتوصيات

الاستنتاجات :

١. اسهمت تجارب الفنانين الأوربيين الرواد في تغيير الذائقة الجمالية في الفن خلال القرن العشرين من واقع الانفتاح والتواصل مع أرجاء العالم .

٢. اسهمت حرية الفنان الاوربي في جعل المتغير في اساليب الرسم ممكناً ، وأصبح انجازه الفني مثيراً للأهتمام، بسبب عدم الخضوع لضواغط الفن التقليدية التي يدين بها مجتمعه ، مطلقاً العنان لموهبته وقدرته الفائقة في التجديد والابداع .

٣. انبثقت عن ريادة الفنان الأوربي أساليب فنية عديدة ، مميزة السمات ، مثيرة اهتمام النقاد والباحثين ومتابعي الفن ، ومنها ما تحدد في موضوع البحث الحالي:

سمات الأسلوب التعبيري في منجزات ابداعية للفنان فنست فان جوخ ـ وهي ريادية

سمات الأسلوب الرمزي أو التأليفي في منجزات ابداعية للفنان بول جوجان ـ وهي ريادية .

سمات الاسلوب التجريدي في منجزات ابداعية للفنان بيت موندريان ـ وهي ريادية.

سمات الاسلوب التكعيبي في منجزات ابداعية للفنان بابلو بيكاسو ـ وهي رياديه .

المقترحات :

يقترح الباحث القيام بدراسة تتناول ((الريادة في تقنيات رسم مابعد الحداثة))

التوصيات :

يوصي الباحث انشاء مركزاً علمياً لتوثيق البحوث في حقل الفنون التشكيلية المنجزة في العراق ومن بينها الاطاريح والرسائل ، وترجمة البعض منها إلى اللغة الانكليزية ونشرها في ضوء تميزها عن البعض بعد عرضها على خبراء من ذوي الاختصاص لما لذلك من اهمية لإثراء الوعي فضلاً عن التعريف بالأنشطه البحثية في العراق على المستوى الدولي .

المصادر

١. باتيش ، هنري الكسي ، الانطباعيون ، ترجمة خليل الصاوي الرفاعي ، منشور وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ١٩٩٣٢م .
٢. بتلر ، كريستوفر ، ما بعد الحداثة ، ديويفرستي برس ، اكسفور ٢٠٠٢ م .
٣. برادبـري ، مالكلـم ، وجيمس ماكفارن ، الحداثة ، ترجمة مؤيد حسين فـوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ١٩٨٧ م .
٤. بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الاعلى للفنون ، سوريا ، دمشق ، ١٩٧٠ .
٥. الجياخنجي ، محمد صدقي ، فنون التصوير المعاصر ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ١٩٦١ .
٦. د . أي شنايـدر ، التحليـل النفسي والفن ، ترجمـة يوسف عبد المسيح ثروت ، وزارة الثقافة والاعلام ، العراق ١٩٨٤.
٧. الزمخشري ، اساس البلاغة ، القاهرة الهيئة المصرية للكتاب ط٢٣ جـ٢ن ١٩٨٥م .
٨. ريـد ، هربـرت ، النحت الحديـث . ترجمة فخري خليل ، مراجعـة جبرا ابراهيم جـبرا ، دار المأمون بغداد ، ١٩٩٤
٩. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج ١ ، منشورات ذوى القربى ، د . ت .
١٠. غادمير ، هانز جورج ، الانسان واللغة ، في: (تأويلات فلسفية) ، ترجمة وتحرير دافيد لينج (بيركلي) ولوس انجيليس ، بونيفرستي ن كاليفورنيابريس ١٩٧٦ .
١١. فراي ادور ، التكعيبية ، ترجمة هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ١٩٩٠ .
١٢. فنتـوري ، ليونيللـو ، كيف نفهـم التصوير من جيوتـو الى شاجال ، ترجمة محمد عـزت مصطفى دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .
١٣. الفيروزي ابادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ، دار الجيل ، بيروت د.ت .
١٤. لالاند ، اندرية ، الموسوعة الفلسفية ،ج٣ ترجمة احمد خليل ، بيروت ، باريس ، منشورات عويدات ، ١٩٩٦م .
١٥. محمد زكي ، لطفي ، غوغان الفنان الثائر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٨ م
١٦. مرعشي ، نديم ، الصحاح في اللغة والعلوم، القاهرة ، دار الحضارة العربية،١٩٧٤ م
١٧. مصطفـى ابراهيـم ، احمد حسـن الزيات واخـرون ، معجم الوسيط ، مجمـع اللغة العربيـة المكتبة الوطنية للطباعة والنشر والتوزيع ، استانبول ، تركيا ، ط٢ ، ج١ ، د.ت
١٨. نيومايـر ، سـارة ، قصة الفن الحديث ، تعريـب ، رميس يونان ، لجنة التاليف والنشـر سلسلة الفكر المعاصر ،د .ت
١٩. اليسوعي ، لويس معلوف ، المنجد ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ،١٩٥١ ، ص٥٣١ .

الفن الفطري (الساذج) في المغرب العربي

سماته ومضامينه

ملخص البحث

ان جذور الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة في المغرب وبدايتها لم تتأتَ عن تقليد الفن الغربي على الرغم من تزامن مدارسه الحديثة بل نبعت من المجتمع وبتواصل مع الفن عبر تأريخه الحضاري. فظهر الفن الفطري (الساذج) الذي يقوم على الغرابة والخصوصية الاجتماعية المغربية ومثل امتداد للحضارة المغربية وعكس بصدق حركة المجتمع، لكونه انجز تحت ضغط ظروف نفسية خاصة لتمثل حقبة زمنية وثقافية لها الأثر الكبير في الحركة التشكيلية المعاصرة.

وهدف البحث تعرّف السمات الشكلية للفن الفطري في المغرب ومضامينه، وقد حدد البحث بالفنانين الفطريين الرواد. وقد تناول البحث العوامل التي ادت الى ظهور هذا الفن من وجهة نظر النقاد وجذوره التاريخية التي اكدت الناقدة توني ماراييني ان بداية هذا الفن كان القرن العشرين، وكان من رواد هذا الفن كل من محمد علي الرباطي، محمد بن علال، احمد الادريسي، الشعيبة طلال، فاطمة حسن وقد تميز هذا النوع من الفن باستلهامه التراث الشعبي والعادات والتقاليد الاجتماعية والحارات والازقة والسطوح والمباني التراثية والقرى، كما تميزت اعمالهم بالبساطة في استعمال الالوان الصريحة بشكل مساحات وتوزيع العناصر الشكلية على كامل السطح التصويري ولم يهتموا بالمنظور الشكلي واللوني وكما عمدوا الى تحديد اشكالهم بخطوط غامقة لتاكيد الشكل.

ميسر أحمد علي

The Summary

The roots of contemporary fine art movement in Morocco and the beginning did not come from the tradition of Western art schools in spite of modern orchestration, but emitted from the community and communicate with art throughout its history of civilization. Appeared innate art (naive), which is based on the peculiar social and privacy, such as Morocco and the extension of the Moroccan culture and reflect faithfully the movement of society for being performed under the pressure of circumstances to represent a particular psychological and cultural era have a great impact on contemporary fine movement.

The objective of this research to uncover the formal features of art innate in Morocco and its contents has defined innate pioneer artists. The discussion dealt with the factors that led to the emergence of this art from the viewpoint of critics and historical roots, which confirmed critic Tony Marrani the beginning of this art was the twentieth century, and was of the pioneers of this art of Mohammed Ali Rabat, Mohamed Ben Allal, Ahmed Idrissi, Al shuaeba Talal, Fatima Hassan ....

Was marked by this kind of art baptized folklore, customs, social traditions and lanes and alleys and surfaces and heritage buildings and villages, as characterized by their simplicity in the use of colors explicit in space and the distribution of formal elements over the entire surface imaging did not pay attention to perspective pro forma and color and also baptized to identify shapes by lines of dark to confirm Figure.

المقدمة

ان سير الفن هي سيرة البشرية ووراء كل حضارة فن يؤرخها ومن هنا كان الفن مواكبا للحضارة ومقياسا لها.

وكل متغير يطرأ على الحركة التشكيلية مبني على ما سبقها من تجارب وافكار، فالفن مسيرة متكاملة مترابطة متتابعة واذا ما اردنا تعرّف على نتاج حقبة من الزمن لابد أن نتطرق الى مرجعياتها الفكرية والشكلية لكي نتمكن من القول بأن هذا الفن اصيل نابع من حركة المجتمع وعاش معاناته، ويعبر عن طموحاته وتطلعاته وممثلا لافكاره وثقافاته ومفاهيمه، فاهمية التشكيل تبرز عندما يكون صلة وصل بين الماضي والحاضر والمستقبل وعندما يحقق حضوره المرغوب بينها لا أن يتأثر بالقوالب الموروثة وبهيئتها لتتكيف مع العين. وبذلك يحتفظ بوجه من وجوه الحضارة. لكن تبقى اهمية التخاطب في حوارٍ مستمر مصحوباً كل مرة بتساؤلات جديدة. إن أي انتاج فني لا يكبر ويعم الا اذا وجد تشجيعاً يسمح لصاحبه أن يبدع ومتاكد من وصول لغته الى عين متفهمة او أرضية راسخة رغم حدة النقد الذي يتعرض له.

لقد تعرض الفن الفطري الى هجوم من قبل النقاد، يدينون به الأجانب على احتضانهم تلك الواجهة الفنية الساذجة وتشجيع اصحابها ويجدون فيها ممارسةً إستعمارية تعمل على طمس معالم الحضارة وتذويبها كما يعتبرون الفن الفطري فنا متخلفاً على الرغم من ان الاجانب اعتبروه فنّاً يقوم على الغرابة والخصوصية الاجتماعية المغربية، ومثل امتدادا للحضارة المغربية وعكس بصدق حركة المجتمع المغربي. فكل نتاج فني يعد شهادة لانه ينجز تحت ضغط ظروف نفسية خاصة لذا يجد الباحث بأن دراسة هذه الظاهرة الفنية تفيد في جوانب عديدة خصوصاً عندما نحاول استكشاف الفنان وراء عمله، وبما ان النتاج الفني الحقيقي هو اكثر من وثيقة فإنه يتجاوز عبر حمولته الفكرية، مظاهر السوقية في الاحساس والخواء الروحي والسذاجة الفكرية ليرتكز على سمات ابداعية و تعبيرات فنية تتجلى في انضباط الخطوط ومتانة الالوان وصلابة التركيبات.

إن جذور الحركة الفنية التشكيلية المعاصر في المغرب وبداياتها لم تتأتَ عن تقليد الفن الغربي على الرغم من تزامن مدارسه الحديثة بل نبعت من المجتمع وبتواصل مع الفن عبر تاريخه الحضاري. فظهر الفن الفطري او الساذج والذي قد يعترض على هذه التسمية الكثير من نقاد الفن التشكيلي في المغرب ويرون فيها وصفاً يتضمن الكثير من التعميم والاطلاق بل والتجني في التصنيف، على الرغم من صعوبة اقامة تمييز صارم بين مختلف الاتجاهات والميول التي تخترق المشهد التشكيلي المغربي.

الا انه ليس امامنا سوى الاحتكام الى الخطوط العامة لكل تجربة والامساك بأطرافها فإذا لم تكن تيّارات واتجاهات واضحة ففي الأقل نزعات واساليب تتحلق حولها هذه الجماعة، او تلك وانتجت في ظلالها مجموعة من الاعمال الفنية المتميزة المتمثلة بالفن (الفطري او الساذج).

اهداف البحث

يهدف البحث الى:
تعرّف السمات الشكلية للفن الفطري في المغرب.
تعرّف مضامين المنجزات التشكيلية للفن الفطري المغربي.

حدود البحث:

يحدد البحث موضوعياً بالفن (الساذج) أو الفطري المتمثل بأعمال بالفنانين الرواد (محمد بن علال، أحمد الادريس، الشعيبة طلال، فاطمة حسن، الورديغي، محمد بن علي الرباطي).
أما الحدود الزمانية: فهي المدة ما بين عام ١٩١٢-١٩٥٠.

الفن الفطري (الساذج) في المغرب العربي
سماته ومضامينه الفنية

تميزت الحركة التشكيليّة في المغرب بنشاطات متوالية اتخذت مسارات ومنعطفات عدة محاولة التجريب وترسيخ الركائز الفنية، فالفن التشكيلي في المغرب انتهج نفس الطريق الطويل الذي انتهجته الفنون في العالم العربي، واذا ما تتبعنا المراجع التاريخية التي اثرت في حركة الفن التشكيلي المغربي وجدنا أن هناك آثاراً فنية متبقية من الحضارات السابقة، كاثار مدينة وليلبي، ومدينة شاله، وتمودة وتمارة، وغيرها من الآثار الفينيقية والرومانية والاندالية انعكست على العديد من آثارنا الفنية الاسلامية.(١)
وبهذا يمكننا ان نقف على عطاءات تفجّر الماضي والحاضر وترصد القضايا الانسانية ببعض الابداعات الجادة التي تقوم على التلقائية والمباشرة واللمحات الفطرية التي تنعكس عن طريق الخطوط والألوان والأشكال، من دون التقيد بميكانيكية خاصة او الخضوع الى اسلوبية اكاديمية محددة، الشيء الذي دفع المثقفين والعارفين الى ملاحظة العطاءات والوقوف في وجه الحملة الاستعمارية الرامية الى طمس معالم الحضارة المغربية وتذويبها، ذلك ان الممارسة الاستعمارية كانت تسعى الى سيطرة منطقية على سائر المظاهر الدينية والثقافية في المجتمع من اجل ادماج المواطنين واقحامهم في معطيات ثقافية دخيلة.(٢)
لقد امتاز الفن المغربي بشخصية وطنية مستقلة تنعكس عليها اثار الحضارات البربرية والاندلسية والأوروبية.
لقد مر المغرب بتطورات اجتماعية واقتصادية وتطورات ثقافية مما ادى الى متغيرات في النشاط الفني. ان الفن في صوره المختلفة سواء ما يشكل لنا منه تراثا حضاريا قديما او ما تولد مع التطور الحضاري الحديث، تكيف وتفاعل بدوافع اقتصادية واجتماعية وثقافية اذ

---

١) السلاوي، محمد اديب، الفن التشكيلي العربي بالمغرب، وزارة الثقافة والاعلام، السلسلة الفنية (٤٧)، الجمهورية العراقية، دار الرشيد ١٩٨٢، ص ٥.

٢) د. حسن النعيمي، عن الفن الساذج، مجلة رموز، عدد٧، ١٩٩١، ص ١٤.

اصبحت الفنون البربرية التقليدية او الفنـون الاندلسية الاسلامية او الفنون الحديثة تعكس جميعـا أسلوبا معينا لأنمـاط الحياة المختلفة وتشـكل في النهاية موقف الانسـان المغربي من مجتمعه بصورة مباشرة وتلقائية.

ان الفنان المغربي تفاعل، إيجابيا، مع حضارات مختلفة شكلت له صورة وجوده الحضاري[٣]

ان الحركـة التشكيلية في المغرب تعـدّ حديثة المنشا، فحتى تأريخ إقامـة الحماية على المغرب سنـة ١٩١٢ لم يكن احد الشبيبـة المغربية قد تجاوز مرحلة المشاهد السلبية والانبهار بما كان يعرض امام اعينهم من مناظر وصور ولوحات، وهي، وإن كانت مستمدة من مالوف حياتهم وصميـم معيشتهـم، كانت تبدو غريبـة بانتقالها من الحياة الواقعيـة الى السطح التصويري (القماش وبالألـوان) ولم يشذ عن هذه القاعدة سوى شاب مغربي ذي خمسة وعشرين عاما اسمـه (محمد بن علـي الرباطـي) (١٨٦١-١٩٣٩) جاء من مسقط رأسـه وافدا الى مدينة طنجـة(٤) ليكون اول فنـان فطري يمثل بداية الحركة التشكيليـة في المغرب. وقد تمكن هذا الفنـان، وبوقت وجيز، أن يصبح له أسلوبه الخاص (الفطري) الى حد ما في التقاط مظاهر الحيـاة اليومية المغربيـة وتأثيثها بعبقريـة وابتكار مشهوديـن في ذلك العصـر. اما الباحثة النقديـة (تـوني مارايني) وهي تبحث في وثائق تقود الى تحديـد دقيق لبدايات ومظاهر هذا النـوع من الابداع، فقـد توصلت الى أن أول عمل فني حديث في المغـرب كان ينتهي الى (عبد السلام القاسمي بن العربي) من مواليد (١٩٠٤) ومولاي أحمد الادريسي..وكانت بدايتها في العشرينـات(٥) وفي هذا الاطار ركـزت (مارايني) على تبيان ان هذا النوع من الانتاج الفني لم يكـن دخيلا وانما كانت هناك عوامل ثقافية ونفسية هيأت لتفتق مواهب فنية بشكل سريع ومسترسـل. كما اكـدت مارايني أن هناك فنانـين آخرين معاصرين للرباطـي وعبد السلام بـن العربي من المغاربة اعتمدوا علـى عصاميتهم ومواهبهم الفطرية لكي ينتجوا أعمالا فنية أصيلـة مثـل (مشماشة، وبن عـلال، والادريسي والجيلاوي بن شـلان، ومحمد المنبهي الذي عاش في مدينة طنجة.[٦]

ومارس هؤلاء الفنانـون الفنون التشكيليـة بمفهومها التقليدي وبالأسلـوب الذي يطلق عليه بالفـن التلقائـي أو (الساذج)[×٧] أو الفطري[٨]. وقد اغتنى هـذا الاتجاه منذ الاربعينات حيث ظهرت اعمال (احمد الادريسي) بتزاويق وتقاليد وعادات الفنان نفسه.

ولكـي نفهم جيدا طبيعة انتاج هؤلاء الفنانين في هذه الفترة لابد لنا من ان نضعها في اطارها التاريخـي والفكري، وذلـك لكونها جزءاً لا يتجزأ من تطور المغـرب الحضاري مما يستوجب

---

٣) السلاوي، محمد اديب، اعلام الفن التشكيلي الغربي في المغرب، المصدر السابق، ص ٦.

٤) حسـن بحراوي، الفـن التشكيلي بالمغرب من الرسم الفطري الى الفن العالم، مجلة الثقافـة المغربية، وزارة الثقافة، العدد (٢٠-٢١)، ٢٠٠٣، ص ٥.

٥) عبد الرحيم كمال، الخطاب التشكيلي والتاريخ، علامات، مجلة فصلية، العدد٩، ١٩٩٨، ص ٣٨.

٦) ....، مجلة الثقافة المغربية- الملف التشكيلي في المغرب، مصدر سبق ذكره، ص ٦.

×٧ الفـن السـاذج: هـو شكل من اشكال التعبير شكله شديـد الشبه بمضمونه، اما في الفترة المعاصرة فقد اتخـذت تسمية الساذج، دلالات اخـرى فقـد تميـزت اولا برسوم ذات منحى طبيعي برسمه رسامون ينحدرون في اغلبهم من اوسـاط غير مثقفة. بعد ذلك اتسع هذا الاسم وشمل فنانين كانوا يرسمون رسوما ساذجة عن قصد وذلك كطريقة او كاسلوب.

٨) الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

البحث عن الاشكال الاجتماعية والحضارية التي كانت مرجعا ضاغطا يحدده ويجسده الفنانون في تصوراتهم واحاسيسهم عبر اشكالهم الجديدة التي كانت بعيدة كل البعد عن الاشكال المتوارثة، أو التي ارتبطت بالنشاة التربوية والاجتماعية لهؤلاء الفنانين.
إن الاندماج المباشر للفنانين (السذج) في عفويتهم (مدرستهم التلقائية) من شانه ان يفتح المجال امام السهولة البصرية التي تطبع اعمالهم.
ان المعاناة التي تحرك مشاعرهم هي ما يميزهم ويجعلهم دوما في حالة من التوتر والانفعال وهي الدافع الاساس في بحثهم المستمر والدائم عن طرائق للتعبير عن المشاكل اليومية التي حققت لهم طفرات بعيدة على مستوى الابداع[٩] ويعدّ هذا الاتجاه بعيداً عن الافتعال متجاوزا للقوانين الأكاديمية.
ويعد الانسان العنصر الأهم والاساسي في كل المنجزات الفنية، كما أن هذا الاتجاه هو عفوي في تفسيراته واشكاله والوانه.
لقد تجاوب الفن (الفطري) مع هموم الانسان المغربي ومع تراثه ذلك لأن العفوية التي ينطبع بها جعلته يكون أكثر حساسية وانفعالا مع التراث والانسان وعلى الرغم من ان الاعمال (الفطرية) والعفوية لا تقوم على أي معالجة من شانها بلورة ذلك التراث فإنّها تشعرنا بتعاطفها معه ومع الانسان.
كما يتصف الفن الساذج (الفطري) بالصفة الجمعية أي يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها كما يتميز بعلاقاته الوطيدة مع المعيش والعابر في الحياة اليومية للناس البسطاء والبدو الرحل وعابري السبيل وهو يعتمد على الذاكرة الطفولية باستثمار تلقائيتها وشعريتها الخبيئة، بعيداً من النموذج الواقعي او المتخيل الذي يكون مصدره وعي الراشد المتحذلق.[١٠]
ويستند هذا النوع من الفن الى خبرة صناعية ويتأثر بالعادات والتقاليد. إن بنية العلاقة بين الفنان ومجتمعه هو فنه والتزاماته ووسائل تطبيق صياغاته الجمالية والتقنية التي توضح علة وجود الفن برموزه ودلالاته ووظيفته الاجتماعية والثقافية.[١١]
ان ما نراه اليوم من الفن التشكيلي المعاصر في المغرب جاء نتيجة تاثرين، أولهما خارجي عن طريق الاحتكاك بالرسامين الاجانب وارتياد المتاحف وقاعات العرض وثانيهما داخلي استمده من مخزونه الثقافي الذاتي.
وإذا تفحصنا اعمال الفنانين الفطريين وجدنا ذلك الازدواج العميق بين التاثير الغربي المتمثل في استعمال مسند القماش والالوان الصناعية والتاثير العربي الذي يتميّز باستلهام المنمنمات الاسلامية ومتعلقاتها بالفن الشرقي والزخرفة الاندلسية وتارة في الموضوع المحلي حيث الحارة والسطح والساحة والسوق....الخ.[١٢]
ولو تتبعنا من خلال نشأة الفن المغربي سيرة الرسامين (الفطريين) الرواد الذين ظهروا خلال تلك الفترة المذكورة لوجدناهم كانوا تلاميذاً لفنانين أجانب. إسبانا، إنكليز، فرنسيين،

٩) السلاوي، محمد اديب، التشكيل المغربي بين التراث والمعاصرة، دمشق، ١٩٨٢، ص ١٢٤.
١٠) الثقافة المغربية، مصدر سبق ذكره، ص ٧.
١١) الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، مصدر سبق ذكره، ص ٤٨.
١٢) الثقافة المغربية، مصدر سبق ذكره، ص ٦.

وفدوا مع الحماية الفرنسية الاسبانية للمغرب. وقد تختلف نزعاتهم واتجاهاتهم ونواياهم باختلاف شخصياتهم الفنية.[١٣] فبعد الظاهرة الاستشراقية التي شكل المغرب تحت نيرها فضاءً مستهدفاً من قبل العديد من الرسامين الاجانب الباحثين عن الضوء والشمس امثال (ديلاكروا وماتيس) أنشأ المستعمر مدرسة فنية في الشمال[١٤]. بتكليف من سلطات الحماية الاسبانية للرسام الاسباني (بيرتوتشي) للاشراف على الآثار الفنية والفنون التقليدية والجميلة والقيام بمسح شامل للمنطقة وفي اطار مهماته، لقن بعض الشباب فنون الرسم، والصباغة واستطاع بعد ذلك تكوين مدرسة للفن التشكيلي تحمل اليوم اسم (المعهد الوطني للفنون الجميلة) وكان هدف هذه الدراسة تأهيل فنانين لمتابعة الدراسة في مدريد ومن رواد هذه المدرسة (محمد السرغيتي) و (محمد مغارة).

أما في الجنوب فقد قام الرسام الفرنسي (ج ماجوديل) الذي وفد مع سلطات الحماية سنة (١٩١٢) باعداد بعض من الرسامين المغاربة الذين شكلوا فيما بعد الصورة النهائية للاتجاه الساذج (الفطري) في المغرب، ويتمثل هذا الاتجاه بظهور اللوحة المغربية بالمظاهر السياحية والفلكلورية أو ما يمكن تسميته باللوحة (الشوفالية)[١٥] وقد كان اول فنان تخرج فيها سيدة ومن روادها (احمد الشرقاوي، الجيلاوي، غرباوي، فريد بلكاهية والكلاوي).

واستمرت اللوحة الفطرية (الساذجة) تتعايش جنباً الى جنب مع اللوحة (الشوفالية) لتبلور المعنى الحقيقي للفن التشكيلي المغربي وتؤسس الوجود الفعلي للفن وتقاليده الحديثة.

لقد اسهم المستعمر في هذه الفترة وبطرائق غريبة الى تشجيع هذا الاتجاه من الفن الذي يقوم على التلقائية والمباشرة واللمحات الفطرية وهذا التشجيع ادى الى ظهور الفن الساذج في المغرب.[١٦]

لقد حرص الاجانب على احتضان تلك الواجهة الفنية الساذجة وتشجيع اصحابها الذين عرفوا طريق الشهرة بمحض مصادفة غريبة او عن طريق بعض الافراد (كاندري مالرو) الذي اشترى لوحات الفنان (الورديغي) ليعرضها في متاحف باريس. وان الذي شجع هؤلاء الاجانب على احتضانٍ هذه الحركة الفطرية بالمغرب هو انهم وجدوا انه فن ولد من تلقائية العيش، لكنه لم يخلُ مع ذلك من خيال بصري. ومن اجتهاد في تحويل الزخارف القروية والحناء والوشم والتطريز الى (موتيفات) ستصبح جملا تشكيلية تميل الى اسلوب محدد في المشهد التشكيلي المغربي، هذه الحركة اصبحت تحمل نزعة ثقافية، بعد الاستقلال، كما هو الحال في اعمال فاطمة حسن والورديغي وغيرهم، الا ان الشعيبة طلال حصلت على الشهرة للفن الفطري بالمغرب، فيما بعد، وضُمت أعمالها إلى متاحف عالمية.

واذا ما اردنا تعرّف السمات الشكلية ومضامين الاعمال الفنية لهؤلاء الفنانين الفطريين لابد من الوقوف على سيرتهم الذاتية ومرجعياتهم الثقافية والاجتماعية لما لها من دور اساسي في ظهور هذا الفن بشكله الموصوف.

---

١٣) السلاوي، محمد اديب، اعلام الفن التشكيلي الغربي في المغرب، مصدر سبق ذكره، ص ٧.

١٤) الحسين ابراهيم، المنجز التشكيلي في المغرب، اكذوبة الانخراط في فن ما بعد الحداثة، موقع الانترنيت.

١٥) د. عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، ١٩٨٠، ص ٥٨-٥٩.

١٦) د. النعيمي، حسن، عن الفن الساذج بالمغرب، مجلة رموز، مكناس، العدد ٧ السنة الثالثة، ١٩٩١، ص ١٤.

فالفنــان (محمــد بن علال) والذي ولد في مدينة مراكش عــام ١٩٢٤ يعتبر احد رواد الرعيل الاول لحركـةٍ الفــن التشكيلي في المغرب، اذ عرفـت اعماله الفنية النــور في الاربعينات. كان يعمـل طباخاً في مدينة مراكش وظل شغوفا بتصوير مظاهر الحيــاة الشعبية والتقليدية التي تجــري اطوارها فوق السطوح وفي اعماق حارات مراكش الشعبية الضيقة فمثلت لديه مرجعا لمنجزاتــه الفنية ولتعطي بنسقها وبراعــة تنفيذها صورة صادقة للمجتمــع الذي ينتمي اليه. (نموذج رقم ١)

لقـد بدأ الفنــان الرسم بطريقة شبــه سرية مقلدا مشغلــه الرسام الفرنســي (جاك ازيما) الــذي كان بن علال يعمل لديه طباخا. وقد استطاع، بمساعــدة أستاذه، أن يقيم أول معرضٍ شخصي في واشنطن عام ١٩٥٢ وقد طور فنه الفطري ذا المسحة الذاتية الى ان اصبح رساماً بــارزاً ضمن كوكبــة الرسامين الفطريين المغاربة. وتوجد العديد مــن اعماله في متاحف الفن الحديث والمعاصر في باريس وبلجيكا وامريكا.[١٧]

ان الجو العام الذي تمتاز به لوحاته هو ما يستلهمه من التراث المغربي ويعيد صياغته باسلوبه الفطــري الخاص. ويمكن ان نميــز في لوحاته الشكل من خلال اللــون والحركة فالالوان عند بنعلال منسجمة ومتنافرة تتفاوت في الدرجات والمستويات، إيقاعها متنوع من دون عنف فهو ينتقي الوانه بعناية وتغلب على الأعمال اللون البني.

ويحتـل اللون الأصفر الفاقع المرتبة الثانية فيضم المساحة باضوائه البرتقالية. ثم ياتي اللون الاخضــر والرمــادي والازرق والاسود. وكل منهــا يتشارك في بناء السطــح البصري. كما في (نمــوذج١) ويعتمــد الفنان على الخط ليداخـل الاشكال بعضها ببعض، ضمن اطار منتظم وبتكويــن مراعيا فيه توزيع اشكاله وشخوصه التي يستخدمها بكثافة بنظام يمليه عليه طبيعة الموضــوع وهيمنته على السطــح التصويري، فقد نحس بالضجيج مــن خلال كثافة الشخوص التي يوظفها في اعماله كالسوق وساحة جامع القنا او العرس، وتأتي اكثر أعماله منظورة من الأعلى وبالرغم من انه يعطي المنظور العام الذي يوحي بأن الاشكال منظورة من الاعلى ،فإنه لم يطبق عليها قواعد المنظور الهندسي.

إن موضوعات بن علال جاءت من البيئة التي عاشها الفنان في مسقط راسه مراكش وضواحيها كالاســواق والحمامات، والقصور، والصوامع، والنساء، والعادات الاجتماعية، وبائعي الخبز، وصانعات البسط والممارسات الاجتماعية والتقليدية للمجتمع المغربي.

أمــا (محمد بن علي الرباطي الطنجــي) فيعدّ أول رسام مغربي خاضـ تجربة اللون والخط والظلال والابعاد في اواخر القرن التاسع عشر والمغرب غارق في بؤرة التخلف الحضاري تتحالف ضده القوى الإمبريالية العالمية وتتكاثف ضده قوى الاستعماريين الفرنسي والاسباني[١٨]

ويفضـل وجــوده في هــذه الفترة لم يكـن أمامه سوى تسجيـل الأحداث والرجــوع الى التراث الحضــاري العريق ليستمــد منه موضوعاته، فنقـل على القماش تراث وتقاليــد وآثار المغرب خــلال هــذه الفترة الحالكة في تاريخه وسجـل باللون الوجوه والعمــارات والعادات التي كانت

---

١٧) محمد اديب السلاوي، التشكيل المغربي، مصدر سبق ذكره، ص ١٩٧.

١٨) محمد اديب السلاوي، التشكيل المغربي، بين التراث والمعاصرة، دمشق، ١٩٨٣، ص ٢١٥.

قائمة بالخليج المغربي (طنجة).
ويعد (محمد الطنجي) الرائد الأول حيث ان ميلاده سنة ١٨٦١ في الرباط ثم انتقل الى طنجة عام ١٨٨٦، وقد شاءت له الأقدار ان يعمل طباخاً لدى احد الاثرياء الاجانب وهو الرسام الانكليزي (المستر جون لفري) الذي كان قد استهوته هذه المدينة العربية ذات الطابع الغجري الساحر فقرر أن يستقر فيها، ويبدع أعمالا فنية على غرار ما قام به في بقاع اخرى من العالم. وبعد اعقاب ثلاثين عاما من هذا اللقاء تمكن محمد بن علي الرباطي ان يتقن ،وبالتدريج، حرفة الرسم ويطلع على خبايا هذا الفن من خلال انامل معلمه الفنان الانكليزي وهو يصنع عالما من الالوان والخطوط ويبث الحياة في كائنات ومناظر هي اقرب اليه لكونها من بيئته. وقد تمكن، وبوقت قصير، أن يمتلك اسلوبه الخاص الفطري الى حد ما في التقاط مظاهر الحياة اليومية المغربية وتاثيثها بعبقرية وابتكار مشهودين بمقياس ذلك العصر، وقد أقام أول معرض له عام ١٩١٦ في لندن ثم تلاه معرض آخر في فرنسا بنفس العام، نقل من خلاله صوراً ناصعة عن الحضارة والتقاليد في المغرب.
وقد انتقل الفنان من التعبير الفني التقليدي المتمثل بالتوريق وتصوير بعض الاشخاص الى الابتكار الجمالي فهو لم ينقل الطبيعة كما هي بل كان يهتم بالمشاهد ويخلدها في ذاكرته ثم يعيد صياغتها على وفق رؤياه الشخصية فيعمل على تحوير الطبيعة بخيال وابداع دون ان ينسى الطريق المميزة لكل تعبير فني في خط ولون ومساحة وتركيب بنظام تكويني يفعل المشهد البصري.
لقد اهتم الفنان باضفاء شفافية اللون والحركة، وعبر كثافة شخوصه الممثلة للمشهد كما في (الانموذج رقم٢) الذي يمثل مشهداً من مدينة طنجة. والذي عمد الفنان الى اعتماد المنظور الهندسي في رسم العمائر كما مزج في المنظر الطبيعي مع الاشخاص وفي مستويات وابعاد مختلفة واعتمد كثافة الشخوص التي تمثل البؤرة للعمل الفني والكتلة المهيمنة من خلال الحركة والتوزيع اللوني، اذ مثلت هذه الكتلة الثلث السفلي للوحة. وقد راعى الفنان النظم الاكاديمية في بناء العمل الفني وبتوزيع عناصره واشكاله والعلاقات التي تربطها وقد اعتمد على الخط لتحديد شخوصه والعمائر الممثلة للسطح البصري، إن فن الطنجي يمتاز بالفطرية مع تاكيد عمق الرؤيا والتمكن من حرفة الرسم وتقنياته التقليدية.
وتصف أغلب لوحاته المجتمع المغربي في عاداته وتقاليده وبيئته وبألوان زاهية فنقل الطبخي الواقع بأمانة.
ويعد الفنان (احمد الورديغي ١٩٢٨-١٩٧٤) أحد الرسامين المغاربة الأصليين الذين احترفوا الفن الفطري لمدة طويلة وأغنوه بعطاءات كثيرة رائعة.
لقد كان الورديغي بستانياً بمدينة (سلا) ومن هنا جاء شغفه في رسم الزهور والكائنات الخرافية التي تنبع من صلب الطبيعة بالوانها القزحية الزاهية. تعلم الورديغي الرسم على يد الفنان (ميلود الأبيض) فعالم الورديغي يعج بالنباتات والطيور.[١٩]
وينتمي الفنان الورديغي الى مدرسة الفن الساذج (الفطري)، وكثيرا ما استوحى اعماله

١٩) محمد اديب السلاوي، التشكيل المغربي، مصدر سبق ذكره، ص ٢٧٤.

الفنيـة من الآثار الإسلاميـة في المغرب ومن أشـكال الفنون القديمة كالنقوش والفسيفساء والطـرز، والتزويـق، كما أن ألوانـه غالباً ما تعتمد علـى اقتباس الألوان مـن البيئة الطبيعية والاجتماعيـة للفنان[٢٠] ويظهر هذا جلياً في اعماله كافـة التي تزدحم بالاشكال والالوان كما في (الأنمـوذج٣) والـذي تتداخل فيه العناصـر المكونة دون نظام معين حيـث تداخل العمائر مـع النباتات مع الشخوص مـع الرموز الشعبية، لتكون نسيجاً من الألوان والأشكال لتمثل بيئة اجتماعية متكاملة.

غلـب على أعماله الصفـة التزويقية. لقد راعى الفنان توزيع العناصـر بشكل يضمن التوازن وبتكويـن مفتـوح على كامل السطـح التصويري، فـوزع العناصر المعماريـة في الجزء السفلي مـن العمل وفي الوسط والجانبين، والتي جـاءت على شكل رموز معمارية كالشبابيك والأبواب المقرنصـة والمزخرفة والقباب، كما تداخلت معهـا النباتات المختلفة التصاميم، منها النخيل وأنـواع أخرى جـاءت بخطوط مجردة، وقد جاءت الألوان موزعـة بايقاع متناغم مع الاشكال ويتوسـط العمـل في الأعلى وجه امراة. لم يُـراع الفنان المنظور الشكلـي او اللوني ولا القريب والبعيـد فقـد جـاءت بعض الاشـكال القريبـة صغيرة الحجـم والبعيدة كبيرة كمـا في رموز الشخوص في بركة الماء قياساً بوجه الفتاة في أعلى العمل.

يعتمـد الفنـان، في أعماله، على الخـط وباللون الغامق، ليعطي للاشـكال صفتها التصميمية والشكليـة وليخلـق وحـدة للمنجـز الفنـي. وتشـترك أعمالـه كافة بهـذه الميـزات التكوينية والموضوعية.

لقـد نالـت أعماله اهتمام الكثير من النقاد. لما تمتاز به من أصالة وعفوية، وقد أقام معارض عـدة خارج المغرب ففي عام ١٩٦٣ عرضـ في باريس وفي ١٩٦٤ عرض في تشيكوسلوفاكيا وفي ١٩٧٠ عرض في المانيا.

امـا (مـولاي أحمد الإدريسي) فقد ولـد بناحية مراكش سنة ١٩٢٤ وبدا يـزاول العمل الفني سنة ١٩٤٨ وعمل فلاحا وكان هذا العالم الفسيح اول من فتق عنده الحاسة الفنية ثم عمل في بيـع الخضـر للمطاعم في مراكش، وكان يساعدهم على تنسيـق الزهور في الحفلات وتنظيم الوانهـا، وقد تعرف، من خلال عملـه، عدداً من السواح السويسريـين، ورافقهم في زياراتهم وكان مـن بينهم فنانون (رسامون) أعجبتهم أعماله وشجعـوه على الرسم وهيّؤوا له ظروف التعرف على الفن وعلى العالم الفني.وأقام أول معرض له خارج المغرب في (لوزان) كما نظم له الدنماركيون معرضاً ثم عرض في السويد وغيرها. [٢١]

لقد ارتبط اسم مولاي أحمد الادريسي ارتباطا وثيقاً بالحركة التشكيلية المغربية، اذ قدم هذا الفنان اعمالا فنياً تحمل صفة ألتنوع وأصالة في الشكل والمضمون، فالادريسي، بحكم أقدميته وتكوينـه الشخصـي، يشكل حلقة مهمّة وقوية في تاريخ الحركـة التشكيلية في البلاد، كما يعد تأريخيـاً وموضوعياً- علماً من أعلام المدرسة الفطريـة (الساذجة) في القارة الإفريقية، إن

٢٠) أعلام الفن التشكيلي العربي في المغرب، مصدر سبق ذكره، ص ١٥٩ •

٢١) مجلة الفنون، حول الفن الساذج، ص ٢٦٤.

لم نقل في العالم[٢٢].

لقد شكل الإدريسي للفن المغربي المعاصر وصفاً منفرداً، فمن جهة نجده ساذجاً في تعبيره وتراكيبه وموضوعاته منذ بداية حياته الفنية، ومن جهة ثانية نجده في تطوره النفسي قد جنح نحو الغموض متجاوزاً حدود إمكانيات موضوعاته الساذجة والتلقائية.

إن اعمال الفنان الادريسي تتسم بالكثير من الأصالة ،فهو قد وفر لنفسه ومنذ البداية أصالة أقليمية وأسلوباً خاصاً به، وحدد اتجاهه وعمله فجاءت أعماله برمتها تعكس رؤيا داخلية، أكثر مما تحكي وقائع وأحداث. لقد ارتبط الادريسي ارتباطا وثيقا بكل شيء حوله ونجد أن الانسان عنده عنصر مهم وأساسيّ في اغلب اعماله.

والانسان هنا لا يقصد به الشكل الإنساني الفرد، بل هو كل ما يتعلق بالانسان من حيث هو فكرة مطلقة فقد تناول الإدريسي الإنسان ضمن موضوعات متنوعة، يكون الانسان فيها عنصراً رئيساً كالانسان والطبيعة، الانسان والطفولة، الانسان والارتباط الاجتماعي، لانسان في اثاره في شخصه وصراعاته.

إن فن الادريسي الفطري يدخلنا في هواجس فعالة مصوغة تشكيلياً والبدايات المتجددة والعفوية لابد أن تنمو وتتطور على الرغم من محدودية مرجعياتها.

لقد كان الادريسي مؤلف (أشكال وألوان) ذا بساطة تشكيلية حاذقة يثري ابتكاره للاشكال واسلوب الحياة بتنوع المظاهر المنسوجة بالدليل والشكل واللون والمادة، لقد سعى الفنان الى تغير الشكل وليس الى تجسيده لقد انتهج الفنان أسلوبا تعبيريا خاصاً حيث تتوالد كائنات هلامية فاقدة لكل خصوصية تقريبا (كما في انموذج٤) الذي يمثل مشهداً من قرية، يتقدم العمل من الاسفل شكل جمل يمتطيه شخص ويقوده من الامام شخص آخر بزي محلي، كما يشاهد خلفهم وبالمستوى نفسه شخص آخر يشكل الواجهة، وقد شغلت هذه الاشكال ثلث العمل تقريباً وترتكز على مساحة تمثل الارض ويحدها من أعلى الوسط شكل بيوت متناظرة الأشكال تمتد الى حافات اللوحة الجانبية.

واذا ما أردنا تعرّف مرجعيات الفنان الشكلية والموضوعية فإن موضوعاته تتضمن بيئة الفنان الاجتماعية المتمثلة بحياة المجتمع المغربي وعاداته وتقاليده. أما اشكاله فقد جاءت بتاثير من الرسام الايطالي (موديلياني) كما يقول الفنان اذ أعجب بأسلوبه في إطالة قامة الانسان والوانه التي تستمد اصولها من الخلق والابداع. ورسم الفنان اضافة الى المشاهد الطبيعية، لوحات تعبيرية كما في لوحة الخائن أو المحكوم بالاعدام. وتضم اعماله العديد من المتاحف في العالم.

اما الفنانة (الشعيبة طلال) فقد ولدت في قرية اشتوكة التابعة لمدينة ازموز وسط بيئة فلاحية، فشاهدت اللون والضوء في أحضان احدى المزارع الصغيرة في وسط الخمائل.

وترعرت في الدار البيضاء فأحبت ألطبيعة متمثلة بالأرض والبحر والأزهار.

وتتزعم الشعيبة الرسم الساذج في المغرب (العنصر النسوي) وتعد أول الرائدات في هذا الاتجاه. لقد بدأت الفنانة بالرسم باستخدام اللون الازرق الذي يستعمل في دهن حواشي

---

٢٢) محمد اديب السلاوي، التشكيل المغربي، مصدر سبق ذكره، ص ١٧٧.

الابـواب فبدات ترسـم بُقعاً وبصمات. وقـد اشتهرت بعد سلسلة مـن المعارض داخل المغرب وخارجـه كعلـم جديد للفن الفطري (السـاذج) وكان ذلك في عام ١٩٦٦ حيـث اقيم لها اول معرض في معهد غوتة الألماني.وقد تلته معارض في عدد مـن العواصم ومدن العالم، باريس، كوبنهاجن.

لقـد ساهمـت صحافة باريس ولنـدن وبروكسل في لفـت الانظار الى هـذه الفنانة من جديد مكونـات المدرسة الفطرية وعطاءاتها، كما لفت الانتباه الى رسومات هذه الفنانة التي تشبه رسومات الأطفال في بساطتها وسذاجتها.[٢٣]

وتتسـم أعمالهـا بكونها تحمل ملامح طفوليـة، وكذلك براءة الاشكال التـي ترسمها باسلوب بسيـط عفوي وسـاذج وتستمد موضوعاتهـا بالسليقة والفطرة من خـلال الوعي والاحساس الـذي تمخض في وجدانها، فتعبر عنهـا بوساطة هذا التفاعل الحاصـل في أعماقها من دون إدراك لمعـاني الاشياء التي تقودها الى استمداد الـتراث الحضاري المغربي الممتزج بالفلكلور والتربة البدوية ولذلك فإن أعمالها جاءت تنبض بالحياة المستمدة من التعاطف الفطري بين الإنسان والاشياء بدون ادراك لمفاتيحها الفلسفية والدينية.

إن أعمالهـا تنتمـي الى عالم طفولي بكل ما فيه من توقد وحيوية ونبض وشوق تهدف الى بناء وجـود لا متناه مـن الحرية التي تعني لديها على الدوام. الحيـاة. وقد شجعها كل من (بيركو ويبرت) و(اندًريه الباز) على أن ترسم مشاهد من الحياة العادية وكذلك مواقف غريبة وقد رسمـت بعدة تقنيات فاستخدمت المـداد والحبر الصيني على الورق وكذلك استخدمت تقنية الرسـم بالزيـت على القماش ولم تكن تمزج الألوان بل ظلـت تستخدمها كما هي مباشرة من العلبـة الى اللوحة، محافظة علـى نقاوتها الطبيعية لأنها لا تؤول الواقع وانما تخططه وتقدمه كما هو أي كما يتراءى لها.

وتستمـد الشعيبة موضوعاتها من الطبيعة والبيئة والمجتمع ومن جميع مظاهر الحياة المغربية العامة، موضوعـات مستمدة من التراث الحضاري والفلكلوري ومـن طبيعة البادية المغربية، فرسمـت وجوهاً تعـبر من خلالها عن دواخلهـا، فغمرت اللوحة بتداخـلات تتجاوو وتتداخل وتتلاصـق وتتجذر لتغدو وجوهاً (انموذج٥) واجسـاداً ليس لها امتداد الا في تشكيلات توحي وكانهـا أشجـار أو توحي وكانهـا عناصر غامضـة أخرى، فـاذا ما حجزنا شـكل الراس من (انموذج٥) لا يمكن أن نتعرّف الجسد.

إن هذا العالم المتمازج عبارة عن حلم كبير لا وجود فيه للمنظور أو لتقنيات الرسم الأكاديمية ولا حضور للفضاء بمعناه الواقعي بل ثمة فقط الرؤية والوجه.

أمـا الفنانـة (فاطمة حسن) فقـد ولدت في تطوان عام ١٩٥٤ وبـدات حياتها الفنية في بداية الستينـات، فاهتمـت، من الناحية الموضوعيـة، بكل ما يحيط بها من أشيـاء وأماكن وعادات وتقاليـد اجتماعية فرسمـت موضوعاتها من دون خلفية سابقـة ودون محاولة لعقلنة الاشياء والناس فجاءت موضوعاتها مرتبطـة ببيئتها الجغرافية والإجتماعيـة فرسمت اسواق المدن العتيقـة وحماماتها ومساجدهـا وزخارفها وعاداتها، ابتداءاً من حفـلات الأعراس، وانتهاءاً

٢٣) اعلام الفن المغربي، مصدر سبق ذكره، ص ١١٥.

بجلسات رمضان وهمسات العرافات. وقد اهتمت بإضفاء أقصى حد من التعبير على شخوصها بخطوطها الصلبة وألوانها الصريحة.
إن الفنانة فاطمة وبحكم تكوينها ومعايشتها للتحولات الحاصلة في حياة المرأة المغربية، وجدت نفسها وهي تقوم بإنجاز لوحاتها مضطرة لضبط اللحظة الانتقالية في حياة المراة سواء أكانت على مستوى اللباس أم رموز التزيين التقليدية أم الافراح والممارسات التي لا تكتمل الا بوجود جانب مهم من الحلم وجانب من السحر ايضا.
لقد اختارت فاطمة، ومنذ البداية، عالم الجمال الرحب الذي يحتضن هذا الكون الساحر فاختارت بذلك الايقاعات الأكثر انسياباً، والتراكيب الأكثر صلابة، فجاءت رسومها وتخطيطاتها خالية من التضخيم، متينة وصادقة ومتميزة، متشبثة بعوالمها الأصيلة فلوحاتها المرسومة مليئة بالاشكال والالوان والنماذج البشرية الحالمة والمسحورة.
لقد اهتمت فاطمة باللون والرمز والزخارف الشعبية، فاللون، عندها، يكتسب أهمية أولية اذ استخدمته على طبيعته، بفطرية وتلقائية من دون اهتمام بتدرجاته أو صقله، في حين تمثل الرموز والزخارف والأشكال الهندسية المتنوعة سطح المساحات و(انموذج رقم٦) يعبر عن هذه السمات إذ يمثل سوقاً، تزدحم في اللوحة الشخوص وبحركات متنوعة ومرتدية الأزياء الشعبية المحلية المزينة بالزخارف والرموز التي تملأ فضاءات اللوحة كافة. وقد عمدت الفنانة في هذا الأنموذج الى إخفاء إحدى عيون شخوصها بوساطة الطاقية التي يرتدونها كما اعتمدت في تحديد عناصر العمل الزخرفية والآدمية والعمائر خطوطاً بلون غامق، ولم يكن للمنظور دور في تكوين المنجز البصري إذ جاءت الشخوص ببعد واحد وكذلك الرموز المعمارية التي تحتضن هذه الشخوص وقد وزعت الفنانة الألوان الصريحة بشكل متوازن على كامل السطح التصويري فبدا كمهرجان من الالوان.
لقد اختارت الفنانة المساحات العريضة للتعبير عن تغطية ما هو تافه بما هو أهم وما هو ساكن بما هو متحرك أي التشكيلات اللونية التي تريح حاسة البصر.
أما من حيث الشكل والانتماء المدرسي فان فاطمة أمنت بخطوطها الصلبة وألوانها الواضحة اقصى حد ممكن من التعبير بأقل ما يمكن من وسائل الأداء[٢٤] فهي في الحقيقة لا تنتمي الى المذهب (الساذج) بقدر ما تنتمي عن طريق تخطيطاتها وتلوينها وقدرة تعبيرها الى المذهب الوحشي (الفوفيزم) الذي يمثل العودة الى الفطرة بتلقائية التعبير وبدائية الاسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن الانفعال.
لقد كان المذهب الوصفي يستمد طابعه من الطريقة الزخرفية التي سلكها من قبل (جوجان) كما تقوم اسسه ومبادئه على الدوافع الغريزية التي تكشف عما يحتدم في اعماق الفنان من صراع قائم بين الفكرة التحريرية التي تهدف الى البساطة والنقاء، وبين ما يختفي وراء متاع الحضارة المادية من مساوىء وعلل يرزح تحت عبئها المحطم المجتمع الحديث.[٢٥]
والجدير بالذكر أنّ الفنان اقامت عدة معارض في المغرب وتوجد اعمالها في قاعات الفن

24 http :www.maroculturel.com.

٢٥) محمد السلاوي، التشكيل المغربي، مصدر سبق ذكره، ص ٢٠٨.

الجديدة في أمريكا واوروبا.

وفي هذا السياق يمكن عد ما يطلق عليه بالفن الفطري (الساذج) يتمثل في طاقات ابداعية خلاقة تشخيصاً وتأويلاً للمرئي، فبتأمل أعمال الشعيبة طلال أو فاطمة حسن أو أحمد الورديغي لا يمكننا الا أن نُدهش للحساسية الخاصة التي تجعل هؤلاء الفنانون العصاميون بنائين جدد للذاكرة والحاضر فشخصيات الشعيبة ووجوهها المرسومة بالوان اساسية خالصة وبطريقة طفولية تندرج في عالم أشبه بالحلم كذلك هو عالم (الورديغي) (كما في انموذج٤) ذلك البستاني الذي تعلم الرسم على يد (ميلود الأبيض) عالم يعج بالنباتات والطيور محيلا الى تصور عدمي للوجود، ولا تختلف عن هذا الطابع رسوم فاطمة حسن في بنائها للوحة، ورسمها للشخصيات وكأنها ترسمها بالحناء على كف بكر.

من الواضح، ومن خلال استعراضنا جذور الفن التشكيلي في المغرب، يتبين لنا بأن اللوحة (الفطرية) (الساذجة) تبلور لنا المعنى الحقيقي للفن التشكيلي وتؤسس الوجود الفعلي له ولتقاليده الحديثة إلى أن ظهرت أول مدرسة للفنون الجميلة بمدينة تطوان سنة ١٩٤٥ ببرامجها التعليمية الخاضعة للمقاييس التربوية والعلمية.[٢٦]

والجدير بالذكر بأن هذه المدرسة لها الفضل في رفد الحركة الفنية في المغرب بنخبة من الفنانين البارزين الذين أصبحوا، بعد سنوات قلائل، رواداً لهذه الحركة ومنظّرين لها.

النتائج

إتّسمت اشكال الفن الفطري بالبساطة وبالواقعية اذ استمدت من بيئة الفنان.

استخدم الفنانون الفطريون الألوان الصريحة، من دون مزجها، وعلى شكل مساحات مسطحة.

استُخدم الخط لتوضيح معالم الأشكال الخارجية، وليكون عنصرا أساسياً في بناء السطح البصري.

استخدم الفنان الفطري ألواناً متعددة في المنجز التشكيلي، حيث تبدو لوحاتهم كمهرجان للألوان، كلوحات فاطمة والشعيبة والورديغي...الخ.

استخدموا اللون بشكل متنافر أحيانا، ومنسجم أحيانا أخرى، وفي ايقاعات متنوعة.

لم يعر الفنان الفطري أهمية للمنظور الخطي واللوني حيث رسم عناصره ببعد واحد او بمنظور متعدد الزوايا.

تأثر الفنانون الفطريون بالتراث فاستلهموا الحضارة القديمة والفنون الاسلامية واستخدموا الزخارف بشكل مكثف في أغلب الأعمال.

استمد الفنان الفطري موضوعاته من بيئته الاجتماعية والطبيعية فرسم الحارات والأسواق والحدائق والزهور والحيوانات.

استخدمت كثافة الشخوص في التعبير عن تقاليد عادات المجتمع المغربي كما في أعمال بن

٢٦) اعلام الفن التشكيلي العربي في المغرب، مصدر سبق ذكره، ص ٧.

علال.

عمل الفنان الفطري على تداخل العناصر المكونة للعمل الفني، من دون نظام معين فتداخلت العمائر مع الطبيعة مع الشخوص مع الرموز الشعبية لتكون نسيجاً من الالوان والاشكال لتمثل بيئة متكاملة، كما في أعمال فاطمة حسن والورديغي.

لم يراع الفنان الفطري التشريح إذ جاءت بعض أشكاله الادمية والحيوانية بنسب مبالغ فيها كما لدى الإدريسي.

لم يعر الفنان الفطري أهمية للفضاء، إذ جاءت أعمالهم مكتظة بالأشكال والألوان لتشغل كامل السطح التصويري.

المصادر

١. حسن بحراوي، الفن التشكيلي بالمغرب من الرسم الفطري الى الفن العالم، مجلة الثقافة المغربية، وزارة الثقافة، العدد (٢٠-٢١)، ٢٠٠٣.

٢. الحسين ابراهيم، المنجز التشكيلي في المغرب، اكذوبة الانخراط في فن ما بعد الحداثة، موقع الانترنيت.

٣. الخطيبي، عبد الكريم، تطوان، ت ادريس جبري، مجلة علامات، العدد٩، ١٩٩٨.

٤. الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٥. سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد٩، ١٩٩٨.

٦. السلاوي، محمد اديب، اعلام الفن التشكيلي العربي بالمغرب، وزارة الثقافة والاعلام، السلسلة الفنية (٤٧)، الجمهورية العراقية، دار الرشيد، ١٩٨٢.

٧. السلاوي، محمد اديب، التشكيل المغربي بين التراث والمعاصرة، دمشق، ١٩٨٢.

٨. عبد الرحيم كمال، الخطاب التشكيلي والتاريخ، علامات، مجلة فصلية، العدد٩، ١٩٩٨.

٩. د. عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، ١٩٨٠.

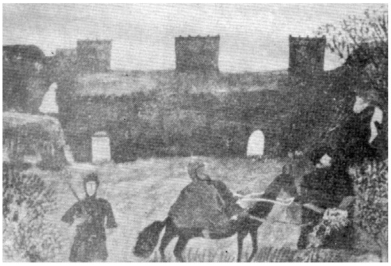
١٠. د. النعيمي، حسن، عن الفن الساذج بالمغرب، مجلة رموز، مكناس، العدد ٧ السنة الثالثة، ١٩٩١.

١١. موقع الانترنت http: www.maroculturel.com.

الانموذج ١
الفنان محمد علال

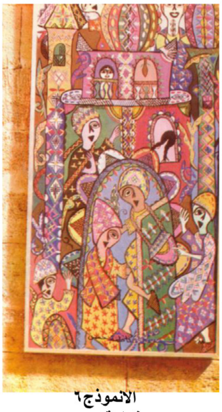
الانموذج ٢
محمد الطنجي

الانموذج ٣
الورديغي



الانموذج٤
الادريسي

الانموذج٥
الشعيبة



الانموذج٦
فاطمة حسن

١٩

تقنيات الإظهار في الفن المفاهيمي

ملخص البحث

فتحت تجارب منطقة ما بعد الحداثة فضاءات العرض والانساق وراء الموضوعات السياسية والاجتماعية على وفق تطور مراحل الفكر البشري الذي احدث ذعرا بعد الحرب العالمية الثانية ، اذ نادت مرحلة مابعد الحداثة الى التشظي المتحفي ، ونسف النسق المتبع في تثبيت عنصر الفنون التشكيلية المعاصرة بفعل تخبط الذات عند الفنان التشكيلي، الذي بدأ يحاور تلك المرحلة بخطاب الموقف من الجمالي.

وعليه جاء الادعاء بعنوانات مختلفة لمصطلحات الفن والاتجاهات والانماط ومنها الفن المفاهيمي يناقش هذا البحث تحولات الاظهار وتقنياتها لهذا الفن وما رافق من تداخل المواد في بنائه التكويني واختلاف صيغ العرض وسماتها لتلك المنظومة، حيث ناقش المبحث الاول مؤثرات الفكر لما بعد الحداثة والمبحث الثاني تقنيات الاظهار ومراحله المختلفة كغياب التجنيس في فنون التشكيل وتفعيل الحقول المجاورة ومنها المنظومة البصرية والمفاهيمية ،اما الفصل الثاني يناقش العينات التي بنت عليها الفكرة المفاهيمية واختلاف تقنيات العرض البصري في الاداء وجاءت النتائج كالاتي كان ابرزها:-

ان منطقة الفن المفاهيمي جعلت من المنجز الفني متحولا من الثابت الى المتحرك في الاداء بحسب القنوات المفعلة للفكرة التي يقوم بها الفنان المفاهيمي سواء كان العرض بتقنيات مختلفة من المواد أم ما يقوم به تمثيل الجسد وادخاله ضمن مضامين تقنية العرض البصري.

تنوعت فضاءات العرض في المنظومة البصرية المفاهيمية وانفتاح مفاهيم اساليب العرض الذي أسهم في التنوع التقني في اظهار تقنيات هذا الفن.

هناك تفعيل واضح لدخول الحقول المجاورة على ارضية الفن المفاهيمي التي تأتي كحافز تقني في ابراز الفكرة المفاهيمية.

عدنان عبد العباس عيدان

The Summary

The experience of after novelty to open spaces of display and drift behind social and political matters according to human mind development which caused panic after the stage of second world war in the 20th century . The novelty called for fragmentize of the museum and destroy the array that was followed in fixing the element of contemporary plastic arts due to self-fragmentation with in the plastic artist who tried to argue with that stage according to the attitude from aesthetic .

Therefore; allegation came with two different idioms of art and trends including concept art .This research is discussing technical demonstration changes of this kind of art and what accompanied with matters in its formation construction and the different of display forms for that system. The first category dealt with mentality transition for period after novelty .

Second category is dealing with demonstration techniques and its different stages such as the absence of paronomasia and activation of the vicinity fields in plastic arts including conceptual optical system. Chapter two is dealing with the samples that build the conceptual idea pivots on it and the different optical display techniques in performance , that is why the main results were as follow:-

The conceptual arts areas made the artistic achievement changeable from constant to movable in display according to the activator of the idea which the conceptual artist will do whether the display was in different techniques of matters or what is he did represented the body and inclusion with in optical display techniques contents as in the figures

Variety of display spaces in conceptual optical system and openness of display methods which participated in the technical variety to show the techniques of this art (figure N0- .

3-There is clear activation to inter vicinity fields in earth area which is embodied for conceptual art that represents technical incentive to present conceptual idea as in the figure

مشكلة البحث:-

ان للمنظومــة البصرية المفاهيمية منطلقات فكريــة تقع ضمن ظاعط هيمنة الفكر المابعد الحداثــي الذي جاء بعــد مهادات الحداثــة التي فتحت دائــرة التلقي ضمن محــاور وانماط وتداعيــات مختلفــة اذ اظهرت ابعــاد النظم الشكليــة في تشكيلات المابعــد حداثي على وفق تحــولات العامل الفلسفــي والعامل التقني في تثبيــت اطر المتناقضات في الفــن التي بني على اثرها الموقف النقدي الذي وسع بذلك تطور الدائرة النقدية في الفن التشكيلي التي صبت في عواملها الفكرية حيث ادت الفنون المعاصرة التي جاءت بتحولات وتراكيب مختلفة دورا مهما لفــن ما بعد الحداثة وتسليط الضوء على قابليات الفنان (المفاهيمي) المنفذ للمنجز التقني والــذي فتح خــلال من ذلك ضرورة انتقــال الفن الى منطقة مهمة مؤرخــة عن طريق توثيق لحظة زمنيــة محددة يغلفها ارشيف الصورة ضمن تراكيــب وسياقات مختلفة .وعليه جاءت مشكلة البحث على التساؤلات الاتية:-

هل تحولت المنظومة البرصية المفاهيمية من الثابت الى المتحرك في الاداء؟

هــل هنــاك فضاءات عرضــ متنوعــة في الاساليب والتقنيــات انحسرت في كونهــا تتعامل مع فضاءات العرض المنوع؟

هــل تنوعت ابعــاد السطح البصري المفاهيمــي من مستويات التركيب وبــه ادت الى اختلاف انظمة التركيب.

هل فعلت تقنيات الحقول المجاورة من الفنون المختلفة النص الصري المفاهيمي؟

هدف البحث:-

- التعرف على تقنيات الاظهار في السطح البصري المفاهيمي.

حدود البحث:-

الحدود الموضوعية:- تقنيات الاظهار في الفن المفاهيمي

الحدود المكانية:- الولايات المتحدة الامريكية.

الفصل الثاني -الاطار النظري

المبحث الاول : مؤثرات الفكر لمرحلة الما بعد حداثي

أدت الفنون المعاصرة دوراً مهماً في تحولات وتراكيب مختلفة اثرت في فن ما بعد الحرب والذي طرحتة الولايات المتحدة الامريكية فضلاً عن انفتاح الذائقة البصرية التشكيلية وتداخلها ضمن سلسلة المفاهيم الانسانية التي خلفتها الحرب اذ جاء على اثر ذلك بان يكون الفن وسيط الصلة للبيئــة والحدث والتــي لا يمكن ان ينأى بعيد عنها[1] ، مع اشتراك المنجز الفني الذي قدم للدعم الانســاني بث الخطاب التنوري والجمــالي والاخذ بروح التعاطف الوجــداني للمجتمع، وفي عام ١٩٤٦ انتهــت الحرب العالمية والمجتمع الاخذ المجتمع الاوربــي والامريكي بتغيرات وتحولات عدة

١) ادوارد لوسي سميث- الحركات الفنية ما بعد الحرب العالمية الثانية، ص٢٣٢.

لا سيمـا في التشكيـل البصري ، وبطبيعة الحال يأتي الفـن التشكيلي الامريكي والاوربي منساقا مـع تحولالات التفكير بطبيعة المسلك النقدي الجمالي رفـدا للواقع التحولي الابداعي والجمالي والتقنـي، حيـث تضطرب الاراء ويميل الفهـم الى تداخل التجنيس ضمـن تشفير دلالات المنجز البصـري.اذ ياخـذ ذلك في ان تضع صـورة الفن ضربـا معرفيا ونقديا يأخذ شـكل المنجز الى الكثير من الافتراضات المفعمة بخطاب التشفير

ويصبح الفن وسيلة خطاب ذهني ضمن مكامن جوهرية يروم ورائها الفنان المنجز والذي يشكل الاخـير غيـاب الرمز المحدد للفكرة الفنية، يـرى الكاتب الانكليزي سميث مـن انه قد يكون من المبالغة في الادعاء ان فن ما بعد الحرب مقل شيئا جديدا وغير مسبق كليا فجذوره تمتد الى تربة الحداثـة الخصية التي شهدت بداياتها عند بزوغ القرن العشرين والفن الذي نراه اليوم مخلوق بايدي الفنانين المعاصرين يبدو كحداثة متأخرة.

ومـن تلك الظروف تنطلق اشارات مضى عليها تجريب الاساليب والاداء لدى تمرد الفنانين على النصـ برمته ضمن سياقات الحداثـة القائمة على التقاليد المعاصـرة والمتواصلة بفعل الرفض المطلـق لـكل القيم المثالية التي مر بها القرن العشرين وسيما ما بعد الحرب، ولذلك الاضطراب اهمية الكشف المطلق في تمويه الفرشة الابداعية للفنانين عبر تعاقبات التقانات والاساليب حيث احكـم التداخل في خصائص المنجـز على وفق ما يلزم البحث عن النظـام بين الانجاز والمنجز بقـدر مـا يثبت فتح الظواهر المسببة لذلك المؤثر الفكري الـذي يتضارب مع افكار الدين اولا ثم مع افكار الذوق الكلاسيكي ثانيا، ثم مع تشي الدائرة الجمالية والمحكومة بسياق جديد يستدعي الهدف الجمالي على وفق احكام معاصرة يعيشها الفرد وتحيط بحكمها على نوافذ البيئة.

لذلك جاءت آراء الفنانين ومقالاتهم في تلك المدة بالموقف المضاد من الجمال حيث دعى مارسيل دوشامـب بـ(تثبيط الجماليـة في رسالة ارسلها لزميلـه الالماني ليبختر) وبالتأكيـد ان ما يعنيه البحث الحالي ليس القاء اللوم على هؤلاء الفنانين بل الاشادة بارائهم كونهم محدثي تلك المرحلة مـن الفن، فهناك ثورة في الحداثـة الشكلية قبل المرحلة التي تليها وهـي المرحلة (المابعدية) اذ اعطـت تلك المرحلة التي سبقت الما بعد الحداثـة هي الالتزام بنظريات الجمال) ومنها ما دعى اليهـا الفلاسفة الفيثاغوريـين (بالتزام الفن بأن يتماثل والجمال، وما جاء بعدها قول المنظرين المعاصريـن حيث ان(الصفـات الجوهرية التي تشكل الجمال هي النظـام، التناسق، الوضوح) [٢].

وهـذا التداخل فتـح لمحورين مهمين وهما الحداثـة وما بعد الحداثة لـكلا المصطلحين تجذيرا جوهريـا زمنيا مجددا أي هنالك حدث واحدث، ولكنهم يتفقان مع الضاغط الفكري الذي ينشأ مـن خلاله بناء النص البصري المعاصر واعطاء نظم شكلية بدلالات تحولية عن الازمان الفنية الاخرى والتحديث عموما يتعلق بنوعي الاسباب والمحاور تلك وماهيتها.

(وتشير تلك النوازع عن اهمية أساسية وهي كسر الايقون في الفن) [٣] لتشبث الفنانين المحدثين في هـذا القـرن بآرائهـم المنعقدة مع الانفتـاح الزمني والمركـب من تقدم الحريـات ومصادرة

٢) هربرت ، ريد، حاضر الفن، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية ،بغداد، ص٦٩.

٣) نجم عبد حيدر، النظر الفني للنظرية والتطبيق،سلسلة محاضرات مطبوعة،ص٢٧.

المعتقدات، والمحاولة الجادة في بث روح عصرية مسترشداً بالمشروع الحضاري ضمن معطيات لها الكسب المعاصر متأتيا ضمن ابتكارات العصر الجديد والذي نشأ فيه تطور به العلم الانساني وخاصــة بشكل يصيغ نــوع وسلوك المجتمعات عبر النظم والثوابت الاخلاقية والدينية من جديد وفــق متطلبــات العصر، يأخذ ذلك تمحــور دوافع الفنانين التشكيليين لهــذا الاساس ضمن بناء انظمــة شكليــة نسق تدور فيه الثقافة الاوربيــة والامريكية بشكل له انمــاط مختلفة نأخذ نوعين منه وهو كالاتي:-

النــوع الاول:- فن الارض ان فن الارض يميل الى رصف المنجــز التشكيلي ضمن فضاء الارضية وما تختلف من تسطيحها حيث شكل ذلك اعمام العامل البيئي بصيغ جديدة كتغليف المساحات والمباني الكبــيرة، وهنالك اعمال تجميعية وضعت على الارضية لتشكل السطح الارضي وفضائه بدلا من الجدار .

والنــوع الثــاني:- الفن لغــة، وفي هذا النوع تكتب الــدلالات البصرية لتحال مــن خلال ذلك الى العامــل الذهنــي لتكتسب صورة ترسمها الاذهــان من خلال الكلمة وهذا مــا نشاهده في اعمال جوزيف كوسوش في الفترة الاخيرة، وهنالك اصناف مختلفة بنتها سياقات النقد وقرائته لصور الفنــون المحدثــة والمختلفة، وفي خضم ذلك جــاءت دافعيات التجارب الفنية لــدى الفنانين وفق نمــط استخدام التجربة الفنية المحكمة بفن القرن العشريــن اذ تعامل الفنانون مع تلك المرحلة بواقع التأثير الحاصل وراء تغيير الافكار والتقاليد الاوربية الثائرة بعد الحرب حيث كان الاقدام بنظــام الشــكل يأخذ طابعاً تحولياً امــام مجالات اوسع أسم قسماً كبــيراً منه في دعم الفلسفة كمقولــة سارتر المشهورة (انا كتبت الوجودية، وجاكومتي نحتها) (٤)ولسلسة هذا النص احكام في تقابــل الكتلتين الكاتب والفنان والذي عهد اليهم في تلك الفترة تدشين تمحور الثقافة في تلك المرحلة .

ان صيغــة ذلــك الموضوع هو عودة لتجديد الخطاب في انتقــال ضمن محور اللامحدود في مجال الفكــر حيث ان (الانسان مدفوعا للتعامــل مع مجالات وفضاءات مغايرة لما كان يحيط به، اذ تم الانتقال من المحدود الى اللامحدود في مجال الفكر والخيال والتصوير والفعل والتأثير)[٥].

عقب تلك المحاور تروم فنون الحداثة وما بعد الحداثة كأمكانات في اغناء التجربة الفنية ضمن غايات مختلفة اذ ينظر ماقاله دوشامب رميت رف القناني في وجوههم)٤

وعقب ذلك توالدت تلك الظاهرة في الفن عند مجيئ فنون لها اساليب مختلفة مثل فن الدهشة ومجمــل الفنون التي كان لها الاثر التحولي في بناء هرم لمرحلة ما بعد حداثة، والفنون المعاصرة وكان الاقــدام وراء ذلك نزوح الفنان الى تجسيد فــن له فكرة اما المواد التي يتركب منها المنجز هــي الوسائــل التي يراها الفنان ملائمة والغرم من ذلك حيــث ازدادت المرحلة تدقيقا اكثر وهو عامل الجسد بحد ذاته في ان يدخل متمسرحا لتجسيد ابعاد الفكرة.

وللدخــول في محور ما بعد الحداثة فهو تعقيد يأخذه البحث الحالي كتقصي جزئي عندما نقول كلمــة او مصطلح حداثــة (Modern ism) حيث يكون الوقوف هنا امام مشروع حضاري مهم

٤) محاضرات د. نجم ،كلية الفنون الجميلة.

٥) السيد ياسين، صياغة الهوية وعولمة خيال في القرن الحادي والعشرين، ص٦.

يشمل النواحي الانسانية والعلمية على العموم.
فالبحث يقف وراء استدعاء يستقبل المتغيرات تلك ليفتح منطقة تخطي حدود العرض المتخفي ومنه المفاهيمي، حيث ان تغيير البنية الاجتماعية وانفتاحها الواسع يأخذ اضطرابا في الفهم لبداية تلك المرحلة فيما يتعلق خصوصا بأسس المشروع الحضاري الغربي حيث ان (هناك اعتقاد واضح لدى البعض بأن بداية ما بعد الحداثة جاءت او اقترنت بظهور تكنلولوجيا الحاسوب في بداية الستينيات كقوة مهيمنة على كل نواحي الحياة الاجتماعية).[٦]
وفي خضم ذلك تنفتح التجذير المفاهيمي للمصدر (counseptualart) ان حقيقة المصطلح تعني النظرة الذهنية من خلال الفكرة على حساب المنجز الذي ينساق من مواد قد تكون غير ملائمة حيث انحسر هذه الظاهرة ضمن مجموعة الفنانين الامريكيين المعاصرين مثل جوزيف كوزوث ووليام ستانتي واورونـد بورد وهولاء الفنانين برزوا في الولايات المتحدة الامريكية في ابراز تلك المنظومة ضمن خارطة فنون مابعد الحداثة اذ (ينبغي علينا ان نمعن النظر بعناية في ظواهر الفن الغابرة المركبة، وذلك لكي نوضح كيف يتولد فيها الابداع، هناك ترقد اسرار شتى ويوجد كثير من مفاتيح المشكلات المتعلقة بالنشاط الفني).[٧]
وعند الامعان للدخول في بناء المنظومة البصرية المفاهيمية فالبحث يقف امام ظاهرة سببية حدوث المنجز في كشف عوامل يتخطى فيها المنجز البصري الابداعي حدود تسمية المنجز وحدود نهايته والواضح ان هذه الظاهرة فعلت في اعمال الكثير من الفنانين الامريكيين لا سيما المفاهيميين منهم، ويبرز وراء تلك الخصائص سؤال مهم ما قيمة المفاهيمي؟ هل هي مجرد استعراض تقني أم غاية فكرية تشخيصية لذات الفنان وآلية اشتغاله المنجز المفاهيمي؟
تضعنا تلك الاسئلة امام صورة واضحة وهي المبغى او الالمام حيث ان الفكرة يمكن ان ترسم وينطبق على ذلك عنوان تجنيسي للمنجز وهو الرسم او النحت وغيرها، حيث ان الاسراع في نقل المفاهيم الجديدة ولد اسقاطات كثيرة للفكرة فتنوعت المواد والخامات وصودرت المدارس الفنية المتعارفة وفي اعمال الفنانين الامريكيين اتساع واضح للتجربة البصرية المفاهيمية التي وضعت حقيقة الكشف عن اختلاط التقنيات الفنية ، وما يمتاز به الفنان المفاهيمي الذي وضع الفن في تلك المرحلة بجعله العامل الوحيد في جميع المتناقضات على وفق نسق شكلي متفق عليه في جوانب الرؤية الجمالية وبشكل تطويعي لا بشكل شاذ، ومن الجدير بالذكر تؤدي تلك الخصائص في جعل التفكيك يختلف عن المراحل التي نهض الفن الحديث بها عموما عن تلك المرحلة، حيث دعت المنظومة البصرية المفاهيمية الى اغلاق المحدود بالاختصاص بسبب تضمين الفكرة حيث ان وجود الفكرة وبث صورتها يتطلب مختلف الركائز التي تعتمدها فروع التشكيل الحرفية، وعموما فأن الفن المفاهيمي قد لا ينتهي مجملا بخطاب الجمال او المضمون فهو فن منعزل عن الوظيفة والتوثيق وردود الفعل وهو بذلك يصب في مصلحة ارتكازه على الفكرة او الصورة الذهنية اللامحدودة وبمختلف القراءات الاشارية والبنيوية فهو حاصل بفعلالتحرر الثقافي والذات الانسانية بدائرتها الابداعية المطلقة.

---

6) D.Mary klagen post modern ism.op.cit

٧) غيورغي، غاتشف: الوعي والفن، ص٥٥.

المبحث الثاني: تقنيات الاظهار وارتباطها بالفكر

دعت دافعيات التجربة على وفق انقلاب الرؤية الفنية وتوافقات الحدث بأن يتركز خطاب المنظومة البصرية المفاهيمية بفك مراحل النظام ، وتشفير المعطيات والدلالات مولدة بذلك اتساع تقني وذهني لمراحل التجريب،حيث عمد الفن المفاهيمي بأن يكون فناً عصرياً له انماط مختلفة ويستدعي ذلك الالتفات الى خطوات مختلفة في التقنية منها العروض الاتية:-

اولا :- تقنية اظهار الجسد في الفن المفاهيمي :-

ان الجسد بحد ذاته يدخل وسيطا مهماً بين الفنان والمنجز او قد يكون له دور اساسي كفنا عصرياً في اظهار التقنية فقد جسد الفنان ايفي كلاين دخول الجسد ضمن خارطه البصرية المميزة في الفن اذ وظف حفلة موسيقية مرافقة مع فتيات عاريات يلطخن اجسامهن بالحبر البنفسجي ثم يقومن بطبع الحبر على ارضية الكانفاس فيتعين في ذلك الوصول الى شكل الرسم بدافع الموسيقى بفاعل الرقص على الكانفاس .

ثانيا :- تفعيل الحقول المجاور:-

في هذا الحقل استعارة ثانية للعودة بالملحق التابع في توطيد تناسق المواد وتجانسها العامل الفكري او الذهني ، وحين تتجسد تلك المواد بفاعل العلاقة الذهنية فهي اندماج حاصل بفعل التصور الذهني في كشفه عن مواقع التحفيز لحصول النتيجة الرابطة ،فمثلا هذا العرض لجاوليو بادلينو(Jaliggio palino) وهو تمجيد هوميروس حيث اعتمد الفنان في تقنية العرض المساند الموسيقية والتي يسعى من ورائها تشظيب الدلالة اللونية او اللمسة النحتية على وفق جعل المساند عبارة عن كتل تضمينية الافق وراء التقصي في الصورة المعروضة على المساند والمكررة في فضاء صالة العرض. كذلك تقنية الفنان اودنيس اونهايم (وضع للقراءة) والذي جسد فيه بأن يحمل كتاب ويضعه في اوضاع مختلفة للقرأءة معرضا جسدة الى حرقة الشمس عرفت تقنية استخدام الجسد في الفن المفاهيمي بمسرحة التشكيل المعاصر في فنون مابعد الحداثة .

ثالثا :- تقنيات فضاءات العرض :-

اعتمدت هذة التقنية على اظهار مفاهيم محددة للفضاء من خلال عمق الفكرة ومحددات الكتلة حيث كان لمنجز (الطارق) وتكراره بأحجام مختلفة وبأختلاف النمط الذي جاء التعبيريون التجريديون في محاكاتهم للفضاء لكن الفنان المفاهيمي لم يضع حدا معينا للفضاء حيث انفتاح فضاءات العرض بين المنجز ونظامه التكويني ، وبين حيز الفضاء المتاح له اذ عرض بعض الفنانون المفاهيميون اعمالهم بصالات عرض فارغة ولكنهم تعاملوا مع نقاط مصبوغة مكررة تتوزع على ارجاء قاعة العرض بما يتناسب مع فضاء المنجز حيث هناك فضاء مفتوح خارجي يستغله الفنان المفاهيمي في تركيبه للمواد على جدران الواجهات.

رابعا :- استعمال مختلف المواد :-

ان الفنان المنجز للمفاهيمية يؤكد ضرورة تفعيل عامل العقلي في التجربة الفنية لا بالتجريب فحسب، بل في التفكير في صهر الخصائص واعتمادها بأن تكون عبر مايراه الفنانون المفاهيميون

في استعمالهـم مختلف المواد المتناقضة التي لاتنتمـي الى جنس الفن مما يجعل الفن التشكيلي يتعامـل بصـورة ذهنية مختلفـة الابعاد والاتجاهـات .اذ جعلت فنـون تلك الفـترة ذا اغتراب مأخـوذ عن تنامي تأطـير الفكرة الفنية على وفـق مختلف الخصائص والمـواد منها استخدام شاشـات العرض التلفزيونيـة والسعـر الحرارية التـي استخدمهـا الفنان روشن بـرغ والفنان جاسـبر جونز حيث استعمـل فرشاة الاسنان وكبسها بمعدن حديـدي واطلق على العمل اسنان الناقد كذلك اعمال دوشامب الينبوع اذ يؤدي العرض البصري المفاهيمي دوراً مهماً في ضرب الايقـون وتسجيـل فنون لها واقع تحـولي مناهض للجيل السابق لفنون المراحـل التي جاءت وراء التكعيبية، اذ فعل الفنانون المفاهيميون في فتح مناطق العرض كوضع السيارة الحاملة للاجساد والتـي يتسلم من خلالهـا بسط الجزء الثابت هو الجسم الواقـع في الارض والجزء المتحرك هو المركبـة، كما تختلف منطقة العرض عند منجـز آروندبورد وادونيس اوبنهايم ، وكما اوردته تلك المعروضـات فأن منطقة الفـن المفاهيمي تفتح دواعي الامكنة المختلفـة للعرض حيث تشتغل فيه مختلف فضاءات العرض المنوع.

الفصل الثالث :تحليل العينات المقترحة

مجتمع البحث:-

يتناول مجتمع البحث جميع الاعمال الفنية للفن المفاهيمي التي انجزت في مرحلة تاريخ جمع الاعمال من المجلات والانترنيت والكتب التي صدرت عن الفن المفاهيمي التي تناولت الاعمال في عام ١٩٦٧-١٩٦٨-٢٠٠٣-٢٠٠٤-٢٠٠٥

عينة البحث:-

يعتمـد الباحث على اختيار ثلاثة عينات عن طريق العملية البحثية واخضاعها للتحليل بشكل قصدي بما يخدم اهداف البحث للوصول الى نتائج مرتبطة بمشكلة البحث

منهج البحث:-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي منهجا لتحليل البحث .

تحليل العينات

اسم النموذج :- بلا عنوان

اسم الفنان:- اروندبورد

مـكان العرضـ:- الولايـات المتحـدة الامريكية (نيويورك)

ان الصيغـة الاساس التـي ينطلق منها المنجـز المفاهيمـي في هـذا العمـل هو تخطـي مراحـل الانسـان واستهلاكـه ضمـن ضـروب البيئة المعاصـرة والتي تدفع الانسان الحالي الى ان يقف امام

خيارات غير محدودة، ومتراكمة ضمن معطياتها المختلفة حيث اختصار الزمن وغياب الاثر.
يرجع تدقيق الاثر من خلال متابعة مراحل الفعل الانساني الذي يؤكد حضور الصيغة التي بني من خلالها الاثر والتداخل وتباين هذه الحالة لذا نجد نوعين من التأليف الحركي للجسد وهو النوع الاول الجسد الجالس المترقب والنحيف والمتأخر عبر انحنائه والمنطوي في تتبعه ويشير ذلك في تباينه تساؤلات لفقدان المؤثر، والنوع الثاني هو الجسد المؤثر او المفعل وهو الذي يكشف عن تنام اختلاف الصورة عن النوع الاول حيث تلتقي توالد الاختزال في جعل المشهد ذو اثرا مطبوعا كما شهدته جدران الكهوف الصخرية في عصور الانسان الما قبل كتابي حيث بدأ الانسان بطبع كفه على جدران الكهوف مولدا وراء الاثر ، وفي خضم تلك الاشكال تصاغ تصورات عدة لهذين النوعين في اختلاف وسائل التقنية والاظهار.
ترجع تقنية او آلية المنجز الحالي الى مسرحة الجسد في فنون ما بعد الحداثة فالجسد شكل اهمية الاساس في ان يدخل كوسيلة عرض وفي هذا العمل فصل الانسان عن قيمة الحاضر وجعل شكل الجسد عاريا بدائياً يرجع بحكم بداية الانسان لطبيعته المطبوع على الارض وان المطلوب من ذلك ليس القاء التغطية للموضوع فحسب لان اللون يأتي لوظيفة اظهار الطبع وهذا تباينا للاثر ان ما يبغيه المنجز الحالي هو اظهار سمتين الاولى:-
-سمة اظهار العمل بصورة تمسرح الجسد بنظام الرؤية البصرية التشكيلية.
سمة اظهاره كاداة نابعة من تنظيم تنسيقه في ارضية التشكيل المعاصر، ويضعنا ذلك امام متغير واضح في الاتجاهات والاساليب التي تشهدها صالات العرض من حيث الشفرات في تخطي ذلك الاثر المغيب بفاعله الزمني

النموذج الثاني
أسم العمل : انعكاس
أسم الفنان : جوزيف كوسوث
مكان العرض: أحدى كاليريات نيويورك
تؤكد المنظومة البصرية المفاهيمية عن خاصيتها في ان تطلق فعلها الفكري والجمالي على المواد المختلفة من الكرسي والمرأة . والكتل وغيرها ومن هنا نستشف بمدى تخطي الفنان المفاهيمي حدود الابعاد في تلك المنظومة بتعامله مع مختلف المواد لأطلاق سلطة الفكري على الجمالي . يتركب العمل من علاقات بنائية لنقيض من مواد لا تنسجم من حيث الانتقاء الوظيفي ضمن علاقة موحدة متجمعة فيما بينهم . حيث أمكن القول ان لتلك المواد خاصية في أدائها ضمن معطياتها التوظيفية . وأوعز الفنان التشكيلي أستعمال الكراسي والمرأة والكتلة المتراصة على الكرسي والمرأة لأنه أراد الوصول الى غايته في جمع تلك النقائض والمختلفات من المواد للوصول الى اطلاق فكرة يروم في غاية الوصول

الى جمع تلك النقائص والمختلفات من المواد تلك الوصول الى أطلاق فكرة موحدة تنتقي مع المفهوم الفكري والجمالي حيث يفتح الفنان المفاهيمي الصلات الحاصلة من أستخدامه من المواد تلك عرضا بصريا يبتعد عن منطقة العمل الفني للوحة الفنية او النحت وغيرها من فروع التشكيل المتعارفة .يظهر لدينا العرض من خلال هذا الشكل من تكوين بنائي يتسكل من كرسي تقع في أعلى مقعده كتلة جبسية بيضاء وأن ألية التنفيذ جعلت من الفنان أن يضع المرأة أمام هذه الكتلة ليظهر مفهوم الانعكاس وتتضح صيغة الحامل والمحمول فعاليتها الواضحة على المنجز .وتتلائم هذه التقنية مع مكوناتها التي أدت الى طرح مفهوم الفكرة فقط لا للمواد التي يتكون العمل منها حيث نشهد تلائما واضحا لهذا العمل مع باقي اعمال الفن المفاهيمي الذي نشأ في ظهوره تركيبا بنائيا يتضمن عرض المواد المختلفة كالمساند الموسيقية وأشرطة الفيديو ومواد حديدية تعود الى مكائن معينة كما مر ذكره سابقا .والتي تظهر لنا صيغة العرض أو الاظهار بشكل حديث وموجز للفكرة ونجد ان تلك الصيغة تتوافق وأساليب العرض المنوعة لتضفي لنا عاملا تحوليا من عوامل المشاهدات التي سلكتها تلك العروض البصرية ضمن منحاها التجريبي .تتولد لدى العمل سمات فنية مهمة منها على وجه التحديد ان في هذا العمل سمة الهيمنة الفكرية على السطح البصري على الرغم من تناقض المواد تناقض المواد تلك وخاصة نلاحظ عدم وجود العامل اللوني على المنجز اللوني .وكذلك هيمنة المظهر الخارجي حيث يعطي كسبا واضحا في أن يكتسب الفن المفاهيمي خاصيته عن باقي العروض التي شهدتها مراحل الفنون التي سبقته وهناك معادلة منسجمة فيما بين الفكرة الحاصلة وبين مكونات الاشكال التي تنطلق في تكوينها فالسمة الغالبة هي اظهار العمل هي هيمنة الفكري عن البصري وهذه هي السمة الحقيقية لتمايز الفن المفاهيمي وانساقه الخاصة .

النموذج الثالث

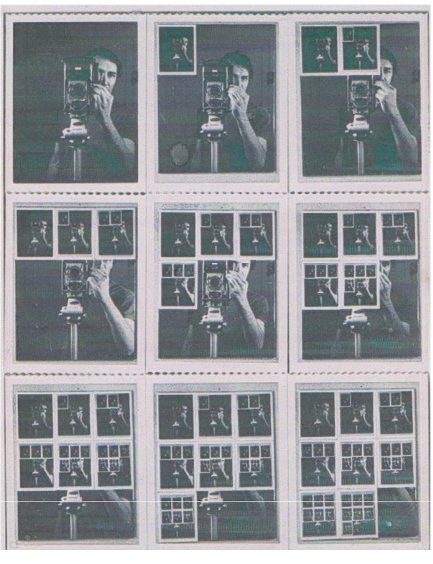
اسم النموذج : أكثر من لقطة

أسم الفنان: وليم وليم ستانتي

مكان العرض : الولايات المتحدة الامريكية

بنيت فكرة المضمون الشكلي في المنظومة البصرية المعاصرة على أنها دلالة تصويرية منوطة بالتقنيات المتمثلة بفكرة تسليط الضوء كصورة تحليلية تركيبية وتنوع سبل التفكير في بناء هذه المنظومة حسب البيانات والاحداث .

ان الحاجة الى التكرار المتناه في هذا العمل في الفئة الاولى . وفي كون الاتواع الاخرى المنضوية تحت الفئتين الثانية والثالثة حيث تعطى مسحة ميكانيكية طاغية .



أنــه كما يبدو يقف في لحظــة التقاط صورة وهو في الواقع نتاج ماكنــة التصوير بين الالتقاط وأظهار الصــورة الملتقطة ان الاشكال المنظمة حسب الوحدات وعلاقتها بالواحد وهو المصور فأنها تعطي تطابقاً متسلسلاً رياضياً محسوباً. غير ان نظام التوالي يبلغ كظاهرة قصدية ذو سمة تسائلية متحور ما بين صورتها كلقطة مستقلة ونزوحها الى فروع عدة متكررة تتباين في مقاييسهــا في الحجــوم .في العمل سمة الوحدات المتكــررة في ثلاثة أطر أفقية متراصة فضلا عــن الى جنوحــه كتصنيف صوري مسطح خالي مــن نتؤات ومبعثراتهــا في منظومة السطح البصري المفاهيمي.

أن سمــة أظهــار العمــل متكونة مــن صيغة التكــرار المتنوع في الصــورة . فهــذا يعطي صورة مفاهيميــة تبدو كصيغة في متناول الصــورة كوظيفة وما بين مدى مفهومها التركيبي كوظيفة أخرى .وهنا نتدرج الصور المتباينة الى ان تصل الى نهاية المقطع الذي بدأ منه العمل لينتهي نفسها بنقطة البداية ولكن تتعاقب عليه الصور لتكون صورة الافتراض .

ان صفــة أظهار الفكرة أخذت منحاها بنسبــة متعادلة مع منظومة الشكل أو منظومة السطح البصــري في هــذا العمل .أن هذا العمل واضــح في نقل منظومة السطــح البصري المفاهيمي بمسلــك عرضــ له ابعاده الكلاسيكيــة في تقنية العرضــ . أما تعاقب الأفــكار وتزايد الفكرة والمضمون حسب تنوع الاساليب والتقنيات التي أشتغل عليها الفنانون المفاهيميون .

ان صفــة أظهار العمل تمثل عالم اليوم علة السرعة والتغير الكثير من سلوكيات الافراد وهذه عمليــة تجري بسرعة مذهلة فأنهــا تقوم على حد يشبه ظهور الاضطرابات الفكرية وتدولاتها المركبة ولكنها تمحوت في ايقونة واحدة وهي المصور والصورة .

الفصل الرابع :نتائج البحث

أولاً- ان منطقــة الفــن المفاهيمي جعلت من المنجز الفني متحولاً مــن الثابت في العرض الى المتحــرك بحســب اداة التفعيل التي يقوم بهــا الفنان التشكيلي ســواء كان العرض المتحرك بواسطــة المواد أم بواسطة الجسد الذي يقوم به الفنــان ضمن فعالية معينة كما في الإنموذج رقم (١) حيث يعتمد اسلوب تقنية المتحرك لبث خطاب فكرة معينة

ثانيــا- تنوعت فضــاءات العرض في المنظومــة البصرية المفاهيمية وفتحــت اساليب العرض لتولــد اتساعــا في تقنية اظهار مختلف الفضــاءات التي تعامل معها الفنــان المفاهيمي بشكل يتيح له تكرار المنجز او اجزاء العمل مثل إنموذج رقم (٣)

ثالثــا- تأخــذ سبل العرض البصــري الى تنوع ابعاد السطح البصــري، وذلك بأختلاف واقع المــواد فهــي بذلك تختلــف بحسب انظمة التركيــب وتشتمل تلــك الابعاد بحســب طبيعة الية التركيــب حيث تشهد جميع الاعمــال التي يدخل بها التراكيب المختلفــة وحدوثها ضمن مناخ المكان ليشكل بيئة معينة .

رابعا- هناك تفعيل واضح للحقول المجاورة التي تسهم في اضفاء المنظومة البصرية المفاهيمية باغناء ذهنوي وتجريبي وصولا الى غاية فكرية جمالية يروم اليها الفنان في تعزيز فن يجسد فكرة من خلال استعارته لتقنيات تلك الفنون .

خامسا- ان منطقة الفن المفاهيمي لا تعتمد تجنيس محدد من الاختصاصات الدقيقة وذلك بحكم ضاغط الفكرة حيث يجد الفنان اضهار فكرته اي غايته الاساس من مواد يراها ملائمة كما في إنموذج رقم (٢)

سادسا- تمتاز منطقة العروض المفاهيمية كونها عروضاً تعزى الى انها تقنيات اضهار فكرة تتفعل حسب دوافع الفنان فالفكرة هي الغاية الاساس التي تحدد من خلالها اظهار التقنية .

قائمة المصادر

القرآن الكريم

١ - ن. بونوماريوف، القاموس السياسي، تر، عبد الرزاق الصافي، الوطن العربي، ١٩٧٣.

٢ - دبري، مالكم وجيمس ماكفارلن،الحداثة، تر، مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للنشر،بغداد، ١٩٨٧.

٣ - ار، سلام جياد: جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، اطروحة دكتوراه فلسفة فنون تشكيلية(رسم)،٢٠٠٧.

٤ - خربسان،باسم علي، ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفك، دمشق، ٢٠٠٦.

٥ - الراوي، نوري، اقترابات من شواطئ التجريد، مجلة تشكيل، العدد التجريبي،٢٠٠٧.

٦ - هربرت ريد، حاضر الفن، تر، سمير علي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣.

٧ - سانتيانا، جورج، الاحساس بالجمال، تر، محمد مصطفى بدوي، القاهرة.

المصادر الأجنبية:-

8- Russian Art.llih –Early20th Cantury.

9- httep//consaptual/Art.

10 - httep//apstrakt art.

١١. صاحب،زهير، الفنون التشكيلية العراقية، عصر ما قبل الكتابة، بغداد،٢٠٠٧.

١٢. طه ، سهى سالم العبيدي، التركيب الصوري ودلالاته في العرض المسرحي العراقي، اطروحة ماجستير في الاخراج المسرحي، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٥.

١٣. عبد حيدر، نجم، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦.

١٤.علوش،سعيد، مجمع المصطلحات الادبية، منشورات المكتبة الجامعية، بغداد، ١٩٨٤.

١٥ ، غاتشف، غريغوري، الوعي والفن، تر، نوفيل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٠.

١٦. فراي، ادوارد، التكعيبية، ترجمة، هادي الطائي، دار المأمون،بغداد، ١٩٩٠.

١٧. الكناني، محمد، الوظيفة في دائرة الجمال، فولدر تعريفي لمعرض الفنانة فادية عبود، ٢٠٠٨.

١٨. المبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في فن النحت الحديث على ضوء نظرية هربرت.

١٩. هيت، ادرين، الفن التجريدي، اصله ومعناه، تر، محمد علي الطائي، بغداد، ١٩٩٠.

٢٠. ياسين ، السيد، صياغة الهوية وعولمة الخيال في القرن الحادي والعشرين، مجلة المنتدى، الاردن، المجلد الثاني عشر، العدد ١٤٧، كانون الاول، ١٩٩٧.

٢١. يوسف ،احمد، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات ، المركز الثقافي،بيروت،٢٠٠٥.

٢٢. مرسي، احمد، بيكاسو ، وزارة الاعلام، السلسلة الفنية، بغداد، ١٩٧٣.

٢٣دوبيس، ايف، السريالية، تر: بهيج شعبان، بيروت،١٩٥٦.

٢٤.سميث، ادوارد لوسي، الحركات ما بعد الحداثة منذ عام ١٩٥٤،تر، فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،١٩٩٥.

تاريخ الأنجاز : ٢٠٠٦

سنة العرض: ٢٠٠٦

٢٥حسن، ماضي نعمة، لمحات من الفن التشكيلي المعاصر، مجلة تشكيل، ٢٠٠٧.

مفهوم الإنتاج في مسرح الطفل

الفصل الاول : الاطار المنهجي

اولا : مشكلة البحث والحاجة اليه :

كان الاهتمام بمسرح الاطفال اهتماماً حديث النشاة اذا ما قيس بمسرح الكبار، وبدت اهميته تزداد نتيجة ادراك المجتمعات بضرورة العناية بثقافة الطفل وتنشئته نشأة تربوية تلبي متطلبات الواقع الاجتماعي.

ولهذا يعد مسرح الاطفال مؤسسة ثقافية اجتماعية تمارس دوراً مهماً في تهذيب الجانب الاخلاقي وترصين الجانب المعلوماتي، وتعميق وتنمية الحس الجمالي لدى الاطفال.

والانتاج في مسرح الاطفال ينطوي على عوامل عدة يتوجب أن تؤخذ بالحسبان، تجعله متبايناً عن عملية ادارة الانتاج في المسرح المخصص للكبار، ويتضح هذا الامر بمجرد ملاحظة مسرح الطفل ومتابعة عروضه التي تمتلىء بالمتطلبات والتي تفرضها الضرورات الجمالية والتزينية للطفل فضلاً عن المقومات الفكرية والتعليمية التي تصل لمدركات الطفل حسب النوعية المعيارية لعمر الطفل واهتماماته التي تختلف من سن الى آخر.

ولأن العناية بمسرح الطفل تتطلب دراسة كل ما من شأنه تقديم أفضل الامكانيات التقنية بغية إحكام عملية الانتاج بالصورة الأمثل، ولسعة متطلبات هذا المسرح (مسرح الاطفال) وبخصوصية عمليته الانتاجية، لكونه متوجّهاً لشريحة محددة تشكل صورة المتفرج الواعد للمستقبل، ولاسيما في ضوء السعي نحو تنمية جيل جديد هو الركيزة الأساسية للمجتمع القادم، ولهذه الأسباب وغيرها، وتأسيساً لما سبق تظهر ضرورة البحث في كيفية فهم العملية الانتاجية في مسرح الاطفال التي تعد من الظواهر المهمة التي توضع لها الاسس الانتاجية الخاصة به.

نوفل عبد الجبار عبد الكريم

ثانيا : أهمية البحث:

تتجلّى أهمية البحث من كون هذه الدراسة تهتم بقضية لم تعن بها البحوث السابقة، وهو مجال يحتاج إليه سعي المجتمع لبناء لبنته الأولى (الاطفال) في طريق التقدم والارتقاء.

ثالثا : هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن مفهوم الانتاج في مسرح الأطفال حول انموذج معياري مستقى كتجربة معاصرة.

رابعا : حدود البحث

الحدود الموضوعية: تتحدد بالعناصر العامة لعملية الانتاج في مسرح الاطفال.

الحدود المكانية: مدينة بغداد حصراً لأن اغلب العروض في المهرجانات الرئيسة لمسرح الاطفال يتحدد في هذه المدينة.

الحدود الزمانية: عام (٢٠٠٢)

خامسا : تحديد المصطلحات:

المفهوم: من الناحية اللغوية مشتق من الفهم الذي يعني "تصور المعنى من لفظ المخاطب"[١] وفي معجم مصطلحات الادب "هو المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الانسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية او جماعية"[٢] وفي معجم علم الاجتماع يعرف هذا الاصطلاح بانه "رأي او منطق او مجموعة معتقدات حول شيء معين"[٣].

الانتاج: هو "حصيلة تفاعل العمل البشري والموارد الطبيعية من أجل خلق سلعة أو خدمة من حيث النوع وبالتالي من حيث المنفعة أو الفائدة التي تنتج مقارنة مع صورها الاصلية"[٤].

فالانتاج، اذن، هو حصيلة عمل يعتمد القواعد الحسابية والعلمية، غرضها التنسيق بين جملة المفردات المكونة لعناصر العملية الإنتاجية ذات المواصفات الفنية والهدف منها ايجاد الربح المادي والفني تجاه تأسيس المنهج المسرحي ذي الخصائص الايجابية الفعال.

ادارة الانتاج: تخطيط وتنظيم ورقابة العمليات التي يمكن بها خلق المنتجات والخدمات طبقاً لمواصفات محدودة وحجم معين وجدول زمني محدود في حدود أقل تكلفة ممكنة.

أما (ادارة الانتاج المسرحي): "فهي عملية ادارة العمليات الفنية المسرحية الخاصة بانجاز نشاط انتاجي فني على ضوء النظم والقواعد المرتبطة به بقصد الحصول وبالوسائل الفنية البشرية منها والمادية والتقنية المتاحة على انتاج ينطوي على تحقيق غاية هي المنفعة الاجتماعية طبقا لمواصفات محددة وحجم معين وجدول زمني محدد وفي حدود اقل تكلفة

١) الجرجاني، علي بن محمد الشريف: كتاب التعريفات، بيروت: "مكتبة لبنان"، ١٩٦٩، ص ١٧٦

٢) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الادب، بيروت: "مكتبة لبنان"، ١٩٧٤، ص ٨٧.

٣) ميشيل، دينكن: معجم علم الاجتماع، تر احسان محمد الحسن، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، ص ٧٥.

٤) زكي، محمود هاشم: اساسيات الادارة، الكويت: "وكالة ذات السلاسل"، ١٩٩٠، نقلا عن: وليد رشيد العبيدي: مفهوم الانتاج ونظمه في المسرح العراقي-دراسة تطبيقية في الانتاج المسرحي، بغداد: رسالة دكتوراه، جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦، ص (ق).

ممكنة" (٥).

مسرح الاطفال: عرفه وينفريد وارد بانه "وسيلة لايصال التجارب السارة الى الطفل، بتجارب توسع مداركهم وتجعلهم اكثر قدرة على فهم الناس"(٦).

وعرف ايضا "هو جزء من مسرح الكبار ويتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص وفي نوعية الممثلين والاهداف والافكار"(٧).

وعرف بانه " مسرح تربوي تثقيفي ترفيهي موجه الى الاطفال من خلال تقديم عروض مسرحية لفرق مسرحية محترفة امام جمهور من الاطفال على ان تكون هذه الفرق تابعة لمؤسسة او اداة او هيئة تعنى بشؤون الطفولة، وتضم هذه الفرقة مختلف التخصصات من فنيين وفنانين واداريين، فضلاً عن علماء النفس وتربويين. وتقدم هذه الفرقة اعمالها على وفق برنامج خاص ومدروس. وحسب مراحل العمر التي يخضع لها الاطفال وتقدم هذه الاعمال على مسرح أو قاعة مخصصة لذلك على وفق مميزات وخصائص تتناسب مع الطفل"(٨).

والباحث يتبنى التعريف الاخير لأنه يلبي متطلبات البحث ومضامينه.

٥) المصدر السابق نفسه، ص (ق).

٦) وارد، وينفريد: مسرح الاطفال، تر: محمد شاهين، بغداد: المطبعة العصرية، ١٩٨٦، ص ٤٦.

٧) ابو معال، عبد الفتاح: في مسرح الاطفال، عمان: "دار الشروق"، ط١، ١٩٨٤، ص ٣٩.

٨) رحيم، منتهى محمد: مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية، بغداد: "رسالة ماجستير، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة"، ١٩٨٨، ص ١٣.

الفصل الثاني
الاطار النظري

اهداف مسرح الطفل واهميته:

اولا: الهدف التربوي:

لمسرح الاطفال اهمية في حياة الطفل لدوره التربوي الذي يؤديه، وذلك حين يقدم القيم الاخلاقية النبيلة والمثل العليا بغية غرسها في نفوس الاطفال وهذه القيم مثل (الاخلاص، والامانة، والبطولة، والشجاعة، والصدق...) وهذه الجوانب يحبها الاطفال ويقبلون عليها بشغف. إن اهمية مسرح الطفل تكمن في اعطاء التجارب الجديدة للاطفال الى جانب العمل على توسيع مداركهم واعطائهم القدرة على فهم الناس، فالهدف التربوي يأتي في مقدمة اهداف مسرح الطفل من الناحيتين الحياتية العامة وكذلك التربية الجمالية التي تجعل لمسرح الاطفال أهمية من خلال تنمية الحس الفني لدى الاطفال والارتقاء بذوقهم نحو عدد من الفنون، اذ لا يقتصر العرض المسرحي على التمثيل، انما يتعداه الى الرسم والعمارة والزخرفة والموسيقى وفنون أخرى، اضافة الى الجانب الادبي حيث الحكاية والحوار مما يشجع المواهب المختلفة وينمي القدرة على التعبير.(١)

ثانيا: الهدف المعرفي:

ان مسرح الطفل يزود هذه الشريحة من المجتمع بالمعرفة العامة ويبث له المعلومات التي تتناسب مع مدركاته حيث تتم مراعاة اطوار الطفولة والجانب التعليمي في المسرح الموجه للطفل ويقدم في اطار درامي مليء الاثارة والتشويق ويتركز التعليم في المسرح المدرسي اكثر من غيره من الاشكال المنهجية المهمة لتقويم الثقافة المسرحية لدى الطفل.(٢) وتحقيق الجانب التعليمي الاساسي لمسرح الاطفال ياتي بفعل اشتراك حاستي السمع والبصر في تلقي المعلومات التي تنقل من خلال التجربة الحية المباشرة بصيغة غير تقليدية وكلما ازداد الجانب البصري من خلال استخدام تقنيات العرض في تلقي فكرة معينة ادى ذلك الى ترصين الفكرة وتثبيتها في ذهن الطفل، لأنه يشاهد اكثر مما يسمع "وتشير الدراسات ان ٩٨٪ من المعرفة نكسبها عن طريق حاستي السمع والبصر وان استيعاب الفرد للمعلومات يزداد بنسبة ٣٥٪ عند استخدام الصوت والصورة، وان مدة احتفاظه بهذه المعلومات تزداد بنسبة ٥٥٪"[٩] وهذا الامر يؤكد يوضح اهمية المسرح كوسيلة تعليمية تقدم المعارف للاطفال بصيغة غير مباشرة، فالطفل يستقبل المعلومات التي يتضمنها العرض المسرحي، بدون شعور منه بانه يتعلم.

---

٩) فريق من الباحثين: تحليل محتوى برامج الاطفال في التلفزيونات العربية، نقلا عن: ثامر مهدي: في المسرح المدرسي، بغداد: دار الحرية، ١٩٨٥، ص ٤١-٤٢.

ثالثا : الهدف الترفيهي:

الترفيــه عند الأطفــال من أهداف المســرح الرئيسة حيث يقــدم لهم القيــم التربوية والقيم المعرفيــة والجمالية باسلوب ممتــع يدخل مشاعر البهجة والســرور الى نفوسهم ويزيد الامر تعمقــا بوجود الشخصية سواء اكانت بطولية ام ملهاوية، على اساس ان احد عناصر العرض المهمة للطفل هو الجانب الكوميدي الذي يسهم في تفعيله الغناء والرقص والموسيقى، وكذلك تسهــم التبــدلات اللونية في الاضاءة وتعدد المناظر وتنوع الازيــاء وغيرها، ومسرح الاطفال لا يهتــم بالجانب التعليمي فحسب لأن هذا يؤدي الى نفــور الطفل بفعل الملل الذي يتسرب اليه. ومن عناصر الترفيه التي يتوجب الحرص عليها، مشاركة الطفل بمجريات الاحداث ومواقف الشخصيــات والاستحواذ علــى انتباههم منذ البدايــة والتواصل في جذب وشــد الانتباه، ولا ضــرر من مشاركته في بعض لحظــات العرض من خلال توجيه بعض الاسئلــة المباشرة اليه، لينتج فعل المشاركة بمستويات واشكال عدة على ان يحافظ في الوقت ذاته على اندماج الطفل في الجــو العام للعرض "ومن خلال المشاركة هذه تحصل على شيء مهم هو تفريغ شحناتهم الانفعالية وتنمية قــدرة الانتباه عندهم لكي يكونوا متابعين جديدين للعمل"[١٠] فالطفل حين يحضر لمشاهدة عرض مسرحي انما يحضر لتمضية وقت ممتع ومفيد وبعدها ينتهي العرض المسرحــي يتوجــب ان يكون قد حقق اهدافــه التي خصها (بيتر سليــد) في جملة واحدة وهي "ايجاد فرد سعيد متوازن"[١١].

مراحل نمو مدركات الطفل:

مــن أهــم الآراء التي نظرت في نمــو الاطفال هي تلــك الآراء التي ترتبط باســم عالم النفس السويســري (جــان بياجيــه) الذي جــدد مراحل نمو الاطفــال المسرحي بمرحلتــين (مرحلة النمــو العقلي (الحسي الحركي) وتبدا منذ الولادة وحتى عمر سنتين ثم مرحلة النمو العقلي التصوري المتصل بالمفاهيم الكلية، وهذه المرحلة تمر بسلسلة من الاطوار الفرعية وهي:

طور ما قبل المفاهيم من ٢–٤ سنوات.

طور الحدس من ٤–٧ سنوات.

طور العمليات الفكرية المحسوسة من ٧–١٢ سنة.[١٢]

وهذه التحديدات العمرية بالسنوات لا تعني ان المرحلة تتوقف عندما يبلغ الطفل عمرا محددا ليدخــل مرحلة او طورا جديدا، بل ان المرحلة تتداخــل حيثياتها وخصائصها وتتعلق بالمرحلة الماضيــة وتؤثــر في المرحلة اللاحقــة، وان تحديد السنين (من والى) هــو المعدل المتوسط بين عموم الاطفال مع اهمال الفروق الفردية. فمثلا قد يمتد طور الحدس لدى الطفل الى عام او عامين وهذا يعتمد على جملة عوامل مهمة منها الرعاية الاجتماعية والبيئية التي ينشأ الطفل فيها، فضلاً عن عوامل الوراثة وغيرها.(١)

وعنــد الانتقــال الى المرحلــة اللاحقة وهــي مرحلة العمليــات الفكرية وتسمــى ايضا بمرحلة

١٠) رحيم، منتهى محمد: مصدر سابق، ص ٢٨.

١١) سليد، بيتر: مقدمة في دراما الطفل، تر، كمال زاخر لطيف، الاسكندرية : "منشاة المعارف"، ص ١٠٥.

١٢) الخفاجي، محمد حسين: سيكولوجية ميول الاطفال القرائية، بغداد: "دار الحرية للطباعة"، ١٩٨٤، ص ١٥.

(العمليات الشكلية) التي يتحدد خلالها التفكير كلية وبالفعل من معالجة الموضوعات العينية "فالاحداث يمكن تصورها ومعالجتها رمزياً والتفكير فيها وتقييمها والتخطيط لها دون الاتصال المباشر بالمظاهر الحاوية لهذه الاحداث وبعبارة اخرى يمكن ادراك الشيء دون ان نراه او نلمسه ومن ثم يفضي الى تفكير مجرد وتكيفي الى حد بعيد"[١٣]. إن المتطلبات التي استقاها المختصون بالاداب والفنون الخاصة بالاطفال وتقسيماتهم العمرية للمراحل الطفولية فان الغالب عليها هو التقسيم الى اربعة مراحل وهي على التوالي:

المرحلة الواقعية والخيال المحدود وتشمل الاطفال الذي تتراوح اعمارهم بين ثلاثة الى خمسة سنوات.

مرحلة الخيال المنطلق، وتشمل الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين ست الى ثماني سنوات.

مرحلة البطولة: وتشمل الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين ثماني الى اثنتي عشرة سنة.

المرحلة المثالية: وتشمل الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين (١٢-١٥) سنة..[١٤]

ان تسميات هذه المراحل معبرة عن السمة العامة للمرحلة ودلالاتها، ففي المرحلة الاولى يرتبط الطفل بالواقع ولا يخطر بباله ان يتخطى حدود البيئة المحيطة به التي تكون عادة حقيقية، ويستقبل الطفل مؤثرات البيئة المختلفة المتنوعة فهو "دائم المحاولات والاكتشاف من موقعه في هذا العالم ويتخذ دائما من خواصه ادوات للتعرف عليه...ان التطور العقلي للطفل في هذه المرحلة يبدو واضحا في نمو مفرداته وحصوله على معلومات كثيرة باسئلته المتزايدة التي يثيرها حب الاستطلاع ورغبة الطفل في معرفة البيئة التي يعيش فيها، وموضوع القصة يجب ان يستوحى من بيئة الطفل الواقعية سواء اكانت شخصيات (الاب- الام) شخصيات الحيوانات وما يتحرك في محيطه"[١٥] اما المرحلة الثانية فان خيال الطفل لا يمتدّ الى الواقع والبيئة انما يتسع الى خارج هذه الحدود ويطرح اسئلة عن كل شيء ويتطلع الى المعرفة الواسعة المتنوعة لذا يتبلور ولعه بالقصص الخيالية التي تخرج في مضامينها عن محيطه وعالمه بل نجد الطفل ينجذب الى القصص الخرافية كقصص الجان والعفاريت وبلاد العجائب. إن الاطفال في هذه المرحلة يتجاوزون الاخيلة الايهامية الى لون ابداعي يهدف الى غاية عملية تجعلهم يتشوقون الى الصور الذهنية غير المعقدة التي ترسمها في مخيلتهم القصة او المسرحية واكثر المضامين التي تشبع خيالات الاطفال هي القصص التي تنقلهم الى افاق بعيدة خارج حدود معارفهم.

اما المرحلة الثالثة فتتسم بالميل الى المغامرة والاستعراض للمهارات ويكون الطفل شغوفا بالقصص التي يتجسد فيها العنف والبطولات، وهو يتقبل آراء الاخرين ممن يعجب بهم الطفل ويمكن تلخيص اهم المواصفات المسرحية المقدمة الى الاطفال هذه المرحلة وكما يأتي:

المسرحيات التي تضم موضوعات البطولة والشجاعة والمغامرة.

---

١٣) المصدر نفسه، ص ٩٠.

١٤) الهيتي، نعمان: ادب الاطفال- فلسفته وفنونه ووسائطه، بغداد: "دار الحرية للطباعة"، ١٩٧٧، ص ١٧-١٨.

١٥) فارس، صبيحة: ادب الاطفال ومراحل النمو، في كتاب الاتجاهات الجديدة في ثقافة الاطفال، بيروت: "دار الثقافة العامة"، ١٩٧٨، ص ٧٩.

المسرحيات التي تقترب من الواقع.
المسرحيات التي تضم المعلومات العلمية المفيدة.
الطابـع التربوي والاجتماعي وتاكيد القيـم الدينية والاخلاقية والانتماء الوطني بأسلوب غير مباشر.
والمرحلـة الاخـيرة هي التي يسعى الطفل خلالها نحو عالم مـن المُثل ويضعف اهتمامه بما هو واقعي وقد يتحدد على محيطه وبيئته وتتضح ميوله نحو الشخصيات التي تتصف بالرومانتيكية وخاصة تلك التي تواجه الصعوبات الكبيرة والعوائق المعقدة من اجل الوصول الى حقيقة من الحقائق او الدفاع عن قضية عادلة.

المبحث الثاني: الانتاج في مسرح الاطفال

لغرض التعرف على متطلبات العملية الانتاجية في مسرح الاطفال لابد من الكشف عن الوسائل التي يستعين بها هذا المسرح لايصال قيمه الى جمهوره، وهو شانه في وسائله التعبيرية في بقية المسـارح لذا يستلزم وجـود عناصر يقوم عليها في عروضه مع فارق ما يختص به هذا المسرح دون غيره. لذا سوف نستعرض بعض هذه العناصر مع استخلاص ما تتميز به.

المنظر المسرحي:

وهـو ما يشغل المساحة الأوسع من الفضاء المسرحـي ويعمل على تصوير مكان وبيئة الاحداث وعصرها عادة. وبرز المنظر المسرحي بتطورات عديدة لاسيما بعد عصر النهضة والاكتشافات العلمية وقد توسع الاهتمام بعنصر الايهام المسرحي وتعدد المذاهب المسرحية ورؤى المخرجين المسرحيـين الذيـن منهم من اعطـى اهتماما بالمنظـر مثل (كوردن كويـك) ومنهم من جرد الفضـاء المسرحي من المنظر نهائيا مثل (كروتوفسكـي) و "مهمة المصمم للمنظر ان يعرض شيئـا سادا لعين المتفـرج ومتمشيا مع المسرحيـة وجوها، في الوقت الذي يسـير فيه للممثلين وهيئة التنفيذ حركة لا يشوبها ادنى تعقيد"[١٦]. ولان عملية تصميم وتنفيذ الديكور هي عملية تقنيـة جمالية تستنـد في جوهرها الى معطيات المؤلف ورؤية المخـرج بالتنسيق مع المصممين والمنفذين الآخرين، ويتوجب ان تكون هذه العملية دالة على الفكرة او ما يتضمنه العرض من محـاور اساسيـة. وقد عرف المنظـر المسرحي بانه "الاطار التشكيلي الـذي يعيش فيه النص الدرامي، يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب، ويشترط ان لا يتعارض المذهب التشكيلـي مع مذهب النص المسرحي، واسلوب الاخراج بشكل وحدة فنية متكاملة، ولذا يجب ان يتماشـى الديكور المسرحي شكلا ومضمونا مع جميـع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة مـن اداء واضـاءة وملابس واسلـوب اخراج بحيث يخـرج العرض العام خادمـا لروح النص ومضمونه الدرامي"[١٧].
ان اول شـيء يقـع عليه نظر المتلقي هو المنظـر سواء اكان المتلقي طفـلا ام راشدا. وفي حالة

١٦) عثمان، عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة: "الهيئة المصرية للكتاب"، ١٩٩٦، ص ١٥٦.
١٧) عثمان، عثمان عبد المعطي، مصدر سابق، ص ١٦٠.

مســرح الاطفــال التي من مستلزماتهــا الاساسية توافــر عوامل الاثارة والتشويــق منذ بداية العرضــ. وهذه العوامل تستند الى المثــيرات الحسية-البصرية اكثر مما تستند الى المثيرات العقليــة، ومن المفترض ان تقدم ما يشد انتباه الطفل بمقتضى ميوله ونزعاته التي تعرف من خــلال دراسة خصائص المرحلــة العمرية التي يمر بها الاطفال الموجــه اليهم العرض. ولابد من التنبه الى ان "تباين المناظر امر ضروري ومن الافضل ان تقدم مناظر متعددة للاطفال الذيــن الفو كثرة تغير المناظر في الرسوم المتحركة ولكــن نظرا لان عدد المناظر في المسرحية محدود فهي في حاجة الى التجديد والتنويع"(١٨).

مهمــة المناظــر هــي ايهام المتفرج (الطفــل) بان ما يراه واقــع في بيئة معينة، وهــذا يعني ان مكونات المنظر هي التي تمنح الفضاء المسرحي طابعه وتجسيده لبيئة الاحداث.

المنظــر في مسرح الأطفال يحتاج، غالباً، الى المبالغة في الاحجام والكتل والى استخدام الوان زاهيــة، وجدران زخرفيــة مبهرة وذلك لتجسيد اجــواء خيالية. وحتى في حالــة كون العرض المسرحــي الموجه للاطفــال واقعيا- وهذا ما ينــدر وجوده- فان الجو العــام الذي يشترك في صنعــه المنظر، بصفة اساسية، تسوده صفة المغايــرة لما هو واقعي، اذ ان الطفل، وفي مختلف مراحلــه العمريــة، لا يميل للخضــوع الى متطلبات الواقــع ذلك في المرحلــة الاولى والى عمر ســت سنــوات تقريباً، يرى الاشياء كمــا يتصورها هو لا كما هي في الواقــع وهذا ما يتضح في رســوم الطفــل إذ إنه "لا يرسم ما يرى بل مــا يعرفه عن الشيّ، وهو عاجز عن ادراك الحجم والمنظــور، فالصــور التي يرسمها تتكــون من اضافة صفاتٍ منفصلــة بعضها عن بعض بدون رابــط منظم"(١٩) وفي المرحلة اللاحقة يكون الطفل مكتفياً في بعض القطع المتوفرة في بيته او في أي مكان يسمح له باللعب ليجعل هذه القطع بيتاً او قطار وغيرها فهو يضيف قطعاً خيالية ليكــون فضــاء اللعبة. وفي المســرح تكون مهمة المنــاظر "هي ايضــاح طبيعة المكان الذي تجري فيه احداث المسرحية لكي يستطيع الطفل ان يتخيل الاماكن الحقيقية التي تدور فيها احداث المسرحيــة ويفضل ان تكون هذه المناظر بسيطة لكنها حافلة بالالوان مهما تكن بساطة المنظر فانها ستثير خياله الواسع"(٢٠).

الأزياء:

تمنــح الازيــاء (للممثل/الشخصية) مظهــره الخارجي، وتاريخ المسرح يشــير الى "ان الزي المخصص اسبق بكثير من المكان المسرحي المخصص"(٢١) وهذا معناه ان درجة الاهمية التي اعطيــت للــزي اعلى من المنظر، ذلك ان الزي مضافة إليه فعاليــة التمثيل يتمكنان من ايهام المتفــرج (الطفل) بيسر وسهولــة بواقعية الحدث والشخصية الدراميــة، اما المنظر والتمثيل بــدون زي مسرحي يمنــع الشخصيات طابع الحيــاة والانتماء، يصعب ايهــام المتفرج لاسيما

١٨) وارد، وينفرد: مصدر سابق، ص ١٦٦.

١٩) سهيل، موسى زناد: افكار في تربية الطفل، بغداد: "دار ثقافة الاطفال" مطبعة سومر، ط١، ١٩٨٦، ص ٦٣.

٢٠) رحيم، منتهى محمد، مصدر سابق، ص ١٣٣.

٢١) لافــر، جيمس: الدرامــا ازياؤها ومناظرها، تر مجدي فريد، القاهــرة "المؤسسة المصرية العامة للترجمــة والنشر"، مطبعة مصر، ١٩٦٣، ص ١٠.

جمهور الاطفال وجعله مقتنعا بواقع الاحداث الوهمي ذلك ان المسرح هو اتفاق على الايهام في جانب كبير منه. وفي كل الحالات لا يعد الزي محض زينة للشخصيات بقدر ما يعد قيمة معبرة عن حالة الشخصية وطبيعتها، فالتعبير اذن هو احدى وظائف الزي المسرحي، وهذا يدل على ان الزي هو الجانب الظاهري من الشخصية، وعادة يسبق افصاح الشخصية عن نفسها أي عن مكنوناتها الداخلية بوساطة لغة الحوار والحركة وغيرها. "لقد تطورت الملابس (الازياء) فاصبحت ثورة تشكيلية تتكيف بالضوء والحركة، وبذلك اصبحت قوة دافعة ودخلت في النطاق العملي المسرحي لتوضيح صفات الكائنات الحية التي تظهر على المسرح، كما ساعدت على ابراز فكرة المؤلف فضلاً عن ذلك للملابس اهمية كبيرة، فهي تساعد الممثل على أن يتقمص الشخصية التي يمثلها، بجانب أنها تميزه وتبين لنا شخصيته وتؤكدها"[٢٢] فالزي المسرحي يمنح الممثل معالم الشخصية الدرامية اذ يعمل على اضفاء المعالم الظاهرة من جسد الممثل وإعطائه ما هو جديد التي تدل على انتماء الشخصية الى حضارة معينة ومستوى ثقافي وطبقة اجتماعية...وغيرها.

ونظرا لتنوع طبيعة الشخصيات في مسرح الاطفال بحسب معطيات النص واسلوب المخرج وامكانيات الانتاج التي تؤدي دورا اساسياً في اختيار النص وطبيعة الرؤية الاخراجية اذ تحددها في اطار انتاجي وبحسب ما هو متاح من امكانيات.

في مسرح الطفل تتنوع الشخصيات وكذلك ازياؤها، اذ توجد عادة شخصيات تنتمي الى الجنس الانساني (آدمية) وشخصيات تنتمي الى جنس الحيوانات (حيوانية) على اختلاف اصنافها كما توجد شخصيات نباتية كالأشجار والأزهار، فضلاً عن الجماد كالبيوت وقطع الاثاث والدمى، وهناك ايضا الكائنات الخيالية التي ليس لها وجود واقعي، كأن تكون قادمة من الفضاء الخارجي او خارجة من أعماق ألارض، ان هذه الشخصيات تفرض مظهرا وسلوكا وصوتاً لكي تصل الى الطفل بصورة سهلة الادراك من قبله وذلك يتم بابراز اهم ما تتميز به الشخصيات، مع الأخذ بالتفاصيل الدقيقة التي تتضمنها والحرص والعناية بها، ذلك أن شكل الشخصية يجب أن لا يظهر مختلاً او مغايرا من دون أنْ يبرز الخلل لان ذلك يؤدي الى تصور مغلوط في ذهن الاطفال، وان ظهر كما ينبغي فنياً وواقعيا أي بعملية توفيقية بين الفن والواقع بات التصور واضحا وبلاشك، أنه سيحافظ على القيمة الجمالية. ومن العلل التي يشخصها (رولان بارت) في الزي المسرحي هي العلة الجمالية "أي تضخم جمالي شكلي لا صلة له بالمسرحية ومن العبث بطبيعة الحال ان يستعان بالنسبة الى الزي بالقيم التشكيلية المحض، أي الذوق والرخاء والتوازن...بيد ان هذه القيم الضرورية تستحيل في احيان كثيرة الى غاية في ذاتها ويلقى من جديد المتفرج بعيدا عن المسرح ليركز اهتمامه بشكل مصطنع على وظيفة طفيلية، فيصبح لدينا حينئذ مسرح يدعو الى الاعجاب ويعد مسرحاً انسانيا"[٢٣] ان القيمة التعبيرية للزي والقيمة الجمالية تحتم توفر امكانيات انتاجية في التصميم والتنفيذ لتكفل اقناع المشاهد (الطفل) بأن ما يراه جزء جميل من الفعالية

٢٢) عثمان، عثمان عبد المعطي، مصدر سابق، ١٦٣.

٢٣) بارت، رولان: علل الزي المسرحي، تر شكري المنجوت، في مجلة فضاءات مسرحية، عدد٧-٨، تونس: "وزارة الشؤون الثقافية"، ص ٢٣.

المسرحيـة مـن ثَمَ يحبهـا او يتخذ موقفاً منا. علما ان الاطفـال "في العصر الحديث يتاثرون بالالوان اكثر ما يتاثرون بالزي ويتجاوبون مع الالوان الزاهية بصفة خاصة، ويقبل المخرجون علـى استخـدام الاقمشة الذهبيـة والفضية ايضـا ذات البريق الذي يبهـر الاطفال وتضفي الاقمشـة المنقوشة على الملابس اناقـة وروعة، وتزيد متعة المتفرجين الصغار "[٢٤] وهذه المواد (الاقمشـة والالوان) تتطلب كلفاً انتاجية عالية يجب اخذها بنظر الاعتبار عند وضع الموازنة التخمينية للانتاج المسرحي الموجه للاطفال.

الاضاءة في مسرح الطفل:

تقـوم الاضاءة بوظيفة جمالية فضلاً عن دورها في التعبـير عن الجو العام للعرض، ومهمتها الرئيسـة تسيـير الرؤيـة. وتطلق كلمـة "الاضاءة على انـارة المسرح على وفـق نظام مدروس وهـدف معين لكن مع فارق بين الانارة والاضاءة كالفارق بين الطبيعة والفن..فالانارة يقصد بهـا ازالـة الظلام من مكان مـا، اما الاضاءة فـيراد منها استخدام ضـوء صناعي "[٢٥] وفي مسـرح الاطفال يتوخـى من الاضاءة الايضاح التام للموجودات علـى المسرح، ويستخدم فيها "الالوان الزاهية والمتعددة لكي تعطي للعرض المسرحي بهجته الفنية المطلوبة لادخال المتعة الى نفوس المشاهدين الصغـار "[٢٦] واهمية الاضـاءة تتجلى في كونها تنطـوي على امكانية التحـول من جو نفسـي الى جو نفسي آخر، مما يدفع بالمشاهد الطفل الى الاندماج والمشاركة في وحـدة العرض المسرحي، وتؤدي الاضاءة الملونة في ذلـك دورا مؤثراً اذ تركز انتباه الطفل في المشهـد، وتؤكـد لديهم انطباعاً نفسياً، وتنمّي تحسسهم الجمـالي، كما تؤدي الى الارتقاء بذائقتهم الجمالية.

الممثل في مسرح الطفل:

يمكن تصنيف الممثلين في مسرح الأطفال الى ثلاثة انواع:

العرض الـذي يقوم بتجسيده ممثلون كبار فقط، وهؤلاء يتمتعون بامكانيات انتاجية (عقود) شبيهة او قريبة لما هو عليه في مسرح الكبار.

العرض الذي يقوم بتجسيده ممثلون كبار وصغار وهنا الكلفة تقل، وان كانت فترة التمرينات اطول بسبب أنّ تدريب الاطفال الصغار يستغرق وقتا اطول.

العرضـ الـذي يقوم بتجسيده ممثلون صغـار، وفي هذه الحالة يستغـرق التمرين فترة طويلة ولكـن غالبا ما تكـون الأجور تشجيعية، نظرا للاعتماد على الهـواة من الأطفال، وقد لا تكون ثمـة اجور اصـلا. وتقتصر الكلف الانتاجية على الفنيين والعمـال،....، علما أنه من الضرورة بمـكان توفير المواصلات الخاصة بنقل الأطفال المشاركـين في العرض خلال فترة التمرينات والعرض. فضلاً عن تقديم هدايا تقيم جهودهم وتشجعهم على التواصل في هواية المسرح.

ويقـع الاختلاف في اختيـار الممثلين في العرض الموجـه للاطفال بسبب تنـوع الفرق او الجهة

٢٤) وارد، وينفرد، مصدر سابق، ص ٢٢٠-٢٢٢.

٢٥) علي، محمد حامد، الاضاءة المسرحية، بغداد: "جامعة بغداد، مطبعة الشعب، ط١، ١٩٧٥"، ص٨.

٢٦) رحيم، منتهى محمد: مصدر سابق، ص ١٣٤.

التــي تروم القيام بانتاج العرض، ويتباين مستوى الانتاج "ففرق المحترفين ومؤسسات الكبار غالبـا ما تستخدم ممثلين كباراً، اما الاستوديوهات الخاصة والمدارس العامة وبعض المسارح الاهلية، فتختار ممثليها من الاطفال، في حين تستخدم المسارح، التي تخضع لاشراف مشترك من المدارس والجامعات، ممثلين من الشباب لأدوار الكبار ومن بين الاطفال بين سن العاشرة والرابعة عشرة لأدوار الاطفال"(٢٧) وقد تفرض طبيعة الشخصيات ممثلين من أعمار مختلفة بغض النظر عن جهة الانتاج.

متطلبات اخرى في مسرح الطفل:

الماكياج:

لغرض أن تبـدو الشخصيـات مقنعة للطفل فيجـب العناية بالماكيـاج والأقنعـة وبتفاصيلها الدقيقـة، فان لم يوجـد مختص بتصميم وتنفيذ المكياج، لابد ان يقـوم الممثلون بهذه المهمة، هـذا عندما يكون الممثلون من الكبار ذوي الخبرة، ولكن في حالة كون الممثلين أطفالا يجب أن يحضر وينفذ الماكياج من هو متخصص بهذا العمل الفني لاسيما عندما تكون ثمة شخصيات في العرض تحتاج الى ماكياج معقد ودقيق مثل (الكبير في العمر، العاهات، الجنيات، الكائنات القادمـة من الفضاء) كما قد يتطلب العمل في عروض مسرح الاطفال وجود الأقنعة بأنواعها الكاملة والنصفية وتستعمل للحيوانات، وتحتاج في عملية تصميمها وتنفيذها الى ذوي الخبرة والاختصاص في الاقنعة.

الدعاية والاعلانات:

في المـدة الاخـيرة انتشـرت وسائـل الاعـلان عن العروض المسرحيـة ولم تعـد تقتصر على الملصقات، والخبر ذي الحيز الضئيل في صحيفة او اثنتين ولمرة واحدة. علما ان "معرفة انواع الدعاية التي تجذب الاطفال الى المسرح وحسن استغلالها يحل مشكلة جمهور المسرح، بشرط ان تكون العروض المسرحية متقنة. وتختلف وسائل الاعلان للصغار عنها للكبار في نواح عدة، وتنبغـي دراسة هذه الوسائل دراسة وافيـة"(٢٨) وتقع دعاية مسرح الاطفال في جانبين، جانب موجه للاطفال وجانب آخر موجه الى أولياء أمورهم، وعلى المسؤول، عن حملة الدعاية ونشر الاعلانـات، ان يكـون على دراية وخبرة كافية ليعرف كيف يـروج للعرض المسرحي لاسيما في وسائل الاتصال اليومية الى يوم العرض وبداية العرض في الأيام اللاحقة.
وتعـد وسائل التلفزيون من أفضل وسائل الدعاية والاعـلان في الوقت الحاضر وبالتحديد في الفـترات الذهبيـة منه. ولاريب أن حملة الدعايـة تتطلب كلفة انتاجية يجـب ان تؤخذ ضمن الحسابـات الاعتيادية وتخصص لها المبالغ اللازمة كما تستوجب ادارة وتنظيما عاليين تزيد من اقبال جمهور الاطفال للعرض.

٢٧) ابو معال، عبد الفتاح، مصدر سابق، ص ٥٧.

٢٨) وارد، وينفرد، مصدر سابق، ص ٢٥٦.

اختيار قاعات العرض والتمارين:

من الأهمية بمكان العرض واختيار القاعات الواقعة في مراكز المدن بالنسبة للمسرحية المعروضة للكبار. وهذه المسالة قد لا تبدو منسجمة مع مسرح الأطفال، ذلك أن بعد القاعة سواء أكانت للعرض ام التمرينات، لا تتناسب مع الأطفال المشاركين في العرض او المتفرجين، فمن الافضل اختيار قاعات قريبة للمراكز والتجمعات السكانية. كما تعد قاعات المدارس والمراكز المهنية والاندية الثقافية مواقع مهمة لعروض مسرح الاطفال وان أجورها جيدة مقارنة مع اجور القاعات في مراكز المدن ويوجد لدى القائمين عليها استعداد للتعاون وتوفير الخدمات لفريق العرض المسرحي وجمهور المتفرجين على السواء.

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

1. **ينطوي المسرح المختص بتقديم عروضه للأطفال على عملية انتاج اكثر تعقيدا من المعتاد في المسارح التي توجه عروضها لشرائح اجتماعية اخرى نظرا لحساسية هذه الفئة (الاطفال) وأهمية الدور الذي يضطلع به المسرح تربوياً وترفيهياً.**
2. **الكلف الانتاجية في عروض مسرح الأطفال عالية اذا ما حرص القائمون عليه بتقديم نتاجات متقنة، هذا بالقياس الى مسرح الكبار.**
3. **في المسرح المختص بتقديم عروضه للأطفال يلجأ اغلب المخرجين والفرق المسرحية، الى النصوص المنشورة.**
4. **إن اكثر التكاليف وأوسع أبواب الصرف في الانتاج المسرحي الموجه للاطفال يذهب الى الازياء اولا، ثم الى المنظر المسرحي، نظرا لتنوعها واهميتها الزخرفية التي تؤدي الى اقناع الطفل بحيوية الشخصيات، ويشمل الأمر المكياج المسرحي أيضا او الاقنعة، اما المناظر فتختلف كلفها تبعا لتحول المناظر وعددها ودرجة اتقانها وسعة القطع المكونة للمنظر حجماً وكتلة وعددا والوانا.**
5. **ضرورة حساب كلفة الدعاية والاعلانات عن العرض المسرحي وتوفير سعة في الصرف لأهميتها.**
6. **ضرورة حجز قاعة عرض تقع ضمن التجمعات السكانية الكثيفة.**
7. **هناك مصروفات نثرية مثل:**

- **طباعة واستنتساخ نصوص العاملين في العرض المسرحي (ممثلين- فنيين).**
- **اجور الخدمات العامة من (نقل- وحراسة- وتصنيفات- وتشريفات...).**
- **اجور وعقود مع (الممثلين- والمخرجين- والتقنيين- والمصممين- والعمال- والاداريين).**

الفصل الثالث

اولا: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية الموجهة للطفل، ويتخذ الباحث منه عينة قصدية وهـي الاقـرب للواقع العملـي للكيفية الانتاجيـة لعمل يطرح قضيـة الطفل من قبـل مؤسسة اكاديمية مثل (معهد الفنون الجميلة) في بغداد.

ثانيا: عينة البحث:

اختار الباحث مسرحية (ميكي وبطوط وسيد المنزل) تاليف اريجي بولمان واخراج ماهر السيد وقـدم العرض في أيـام حامد خضر المسرحية في دورته الرابعـة وذلك بتاريخ ٢٠٠٢/١٢/٣٠ الساعـة العاشرة صباحا. وليكشف عن أبعاد القيمة المستخلصة من الواقع الانتاجي لمثل هذه الاعمال في المؤسسات الاكاديمية.

ثالثا: اداة البحث:

اعتمـد الباحـث على مؤشـرات الاطـار النظري بوصفهـا معيـارا للعرض المسرحـي ولعينة البحث.

رابعا: منهج البحث:

اتخذ الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

تحليل عينة البحث:

مسرحية (ميكي وبطوط وسيد المنزل)

تاليف اريجي بولمان -اخراج ماهر السيد

سوف يركز الباحـث على الخصائص والعناصر الاساسية للعرض من الوجهة الانتاجية دون التطـرق لاي قيم تحليلية لمضمون العمل الفكـري والجمالي لعدها مقومات تبتعد عن خاصية البحث وهدفه وكما يأتي:

أ. العرضـ: لقـد تنوعـت الشخصيـات في هـذا العرضـ، وأنقسمت علـى قسمـين (إنسية) و(مؤنسنة) والأولى تتركز بشخصيات (الام-الطفل-سيد المنزل) اما الشخصيات الحيوانية المؤنسنـة وهي (ميكي- بطـوط- الساحرة- الارنب) والشخصية التـي ارتبطت براس السنة الميلادية التي تقدم الهدايا للاطفال في كل عام وهي (بابا نؤيل).

ولقـد وظـف العرضـ فعل المشاركـة الجمعي منـذ البداية، فقـد انزل كل هـذه الشخصيات الحيوانيـة الى صالة المتفرجين واصبحت تحاول اللعب مع الطفل وكان فعل المشاركة ايجابيا، بيـد ان زمـن المشاركة مـع الصالـة زاد الى حد اصبح الملـل يسري الى هـذا الطفل وخاصة بالتكرار، سواء عن طريق الفعل، أوعن طريق مجموعة الاغاني التي تكررت من التسجيل.

وحـين بـدأت الاحـداث والمشهديـة بالتحرك اعتمـد العرض علـى خصائصـ ايجابية عدة واشكالات سلبية ولخصها الباحث ضمن النقاط الآتية:

١. التفـاوت بين التسلسل المشهـدي ما بين المشهد الاول والثـاني والتحول الى عوالم الحلم للطفل وخاصة أنّ خصائص التحول لم تبرز للطفل بشكل واضح.
٢. كـثرة اللغـة الدارجة وخاصة تلـك الالفاظ التـي لا تعلم الطفل التوجيهـات الصحيحة والتعليمية، بل التي تقترب من لغة السوق والمسرح التجاري اذا صح التعبير.
٣. التركيز على الجانب الكوميدي اكثر من الجانب التعليمي.
٤. التاكيد على الشخصيات الحيوانية وتركيزه عبر عوالمها الشخصية.
٥. فقدان القيمة الحقيقية للموضوع والهدف المتوخى منه.

استخدام المنظر: لقد توجه العرض الى نقطتين اساسيتين في بناء المنظر كصفة انتاجية دون المعنى المستل من التوظيف، وهما كالآتي:
المنظـر الاول: حركة المجموعة من الحيوانات في فضاء العرض والصالة بعيدا عن أي اشتغال لمنظـر معين، والجزء الثاني، من هذا المنظر اقترب من الواقعية الى حد الاتقان فقد اقترنت اعيـاد الميلاد للسنة الميلادية مع تقديم (كعكة الميلاد) نحو طفل صغير مع والدته، ولم تحدد قيم التركيز عليه بل هو طفل منتخب من اطفال العراق كما توضح بعد ذلك، وهو مشهد حمل طابع الانتاجية البسيطة لاحتوائه على ما يأتي :

- منضدة مربعة صغيرة من المحتويات الموجودة في انتاجية المعهد.
- بعض الشموع والكعكة والوان الزينة وغيرها وهي مجموعة الاكسسوارات المستهلكة التي شكلت الطابع الاول من انتاجية العرض المحتملة.

اما المشهد الثاني الذي اوضح استخداما للبعد الثاني من المنظر فهو يتكون مما يأتي:

١. بيئة ديكورية واقعية تدلل عن بيت او صالة مؤثثة لـ(سيد المنزل).
٢. بعض قطع الاكسسوارات المستعملة مع البناء المشهدي.

وتقـترن هـذه المواد مـن المواد الموجـودة ضمن حيـز الادارة العامة للمعهـد دون ان تركز اية مصروفات خاصة عليها.
ويستنتج الباحث مما سبق أمرين مهمين:
اولا: استخدام مناظر موحية بالمكان اكثر من كونها تجسيداً واقعياً للمكان بتفصيلاته كافة.
ثانيـا: تأكيد خصائص الشخصيـات الحيوانية عن طريق تجانسـ الاداء مع المنظر من دون إبقاءه بحيز ضروراته الواقعية.

استخدام الأزياء:
ونجـد هـذا العنصـر هـو أفضـل العناصر هيمنـة علـى العرض، ولاسيما اهتمـام المخرج ومجموعـة العمل باظهـار دلالات الشخصيات الحيوانية بطريقة مركـزة وتامة، ولقد شملت

المــواد كانتاجية لهذا العنصر المكلف جــدا تاجير هذه البدلات من اماكن مختلفة وكانت هذه الحيوانــات السابقة الذكر قد ولدت الطابع الجمالي والحيــوي للعرض الذي تأسس، إجمالا، على حركة هذه الشخصيات، وانتفى عنصر المكياج لوجود الاقنعة المكملة لعنصر الشخصية. أمــا شخصيــة (سيد المنزل) فلقد استخدم ازياء فكاهية الى نوع ما وذات الوان قوية ومبهرة للطفل الذي اكدت خصوصية هذه الشخصية.

استخدام الاضاءة:

اما من حيث تقنية الاضاءة فان العرض توفر على الامكانيات المتاحة في المعهد على الرغم من انهــا تحتاج الى عناصر أعلى تقنيــة لأن العرض المسرحي لمسرح الاطفال يركز على الجوانب البصرية اكثر من الجوانب السمعية.

ان العرض لم يتخذ أي عناصر انتاجية للاضاءة اكثر مما هو موجود اصلا في العملية الادارية في المعهد.

- استخــدام الخلفية والستارة التي شكلت عليها مجموعة من الرسوم والاكسسوارات التي احتاجت بعض المستلزمات الانتاجية.
- اما استخــدام الموسيقى فقد كانت المسجلة والمنتجة مع بعض اغاني الاطفال المعروفة، وبعضــ الاغــاني والموسيقى الخاصة باعياد الميلاد للسنة الجديــدة والمعروفة أيضا لدى الاطفــال التــي تقوي مــن عنصر المشاركــة اكثر من استخــدام الموسيقى غــير المعروفة للطفــل، وكانت انتاجية الموسيقى تتخذ فقــط سمة تجميع هذه المقطوعات، لاتأليفها، أو إعدادها إعداداً خاصّاً.
- اما من ناحية الاعلان فقد شكلت اتجاهين:

أ – توجيــه خاص نحو دعوات لعدد من المدارســ الابتدائية ورياض الاطفال وايجاد اكثر عدد من الاطفال المحددة اعمارهم مسبقا لاهمية المشاركة في فعل التلقي.

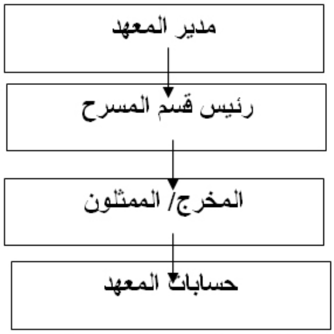
ب – الدعاية والاعلان التي ضمت الاطار العام للمهرجان.

ج – تقديم بعض الفولدرات الخاصة في العرض وهي اجور تاخذ جانب الاجور المضافة للطبع والاستنساخ.

الفصل الرابع / نتائج البحث

بنــاءً لما سبق توصل الباحث الى الهيكليــة الانتاجية لقسم المسرح في معهد الفنون الجميلة في بغداد الخاص بهذا العرض وهي:

١-



ومن الملاحظ بانها لا توجد شعبة مختصة بالمناظر أو الازياء أو الاعلام أو المخازن.

٢- عــدم وجــود ملف للانتاج بشكل عــام وهذا العمل خاصــة ادى الى الاعتماد على الطاقات الداخلية والمتوفرة في المعهد وغيرها.

٣- حددت عدد من الوصولات للمشتريات وحفظت في اضبارة الحسابات في المعهد.

٤- لم توضــع ميزانيــة تقديرية الا بعد انتهاء العرض الذي عدت من خلاله المحصلة النهائية للكلفة الانتاجية.

٥- اقــترب العرض بشكله الجمــالي من التقنيات التي اقتربت من المفاهيم شبه المتكاملة بيد ان رؤية العرض الاخراجية لم تكن تلبي الأبعاد المطلوبة في وحدة التلقي وانتاج المعنى.

الاستنتاجات

مفهوم الانتاج في مسرح الطفل يقوم على اساسين اثنين هما:

ان كلفــة الانتاج في مسرح الطفــل باهضة التكاليف وكما يحتاج الى غطاء مالي يتوافق وسعي فعاليــة الاخــراج واهدافه والموجهة لفئــة الاطفال واقناعهم بان العرضــ المسرحي هو نشاط مسلي ومعرفي.

اليــة الانتاج في مسرح الاطفال اكثر تعقيداً مــن مسرح الكبار لانه ينطوي على جانب الدعاية الموجهــة للصغار والكبــار، فضلا عن الممثلين الذي يمكن ان تتنوع اعمارهم، ولاسيما التعامل مع الاطفال منهم والدقة في توجيه (الانتاج) والعرض المبني على ما تختص به كل فئة عمرية من الاطفال.

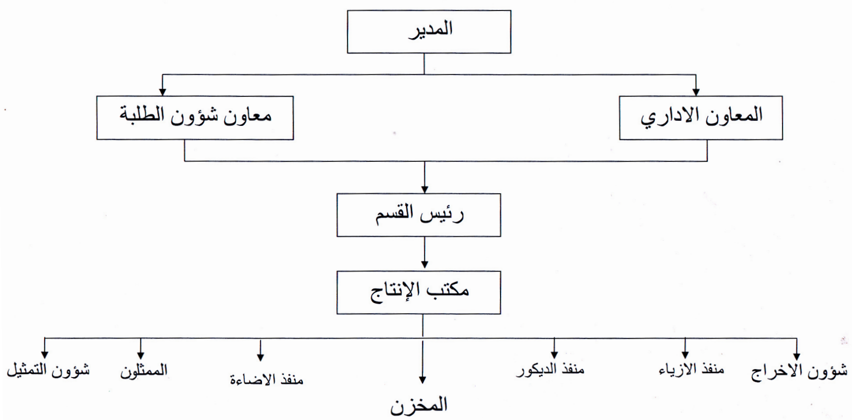
المصـــــادر

١. بـارت، رولان: علـل الـزي المسرحي، تر شكـري المنجوت، في مجلـة فضاءات مسرحية، عدد٧-٨، تونس: "وزارة الشؤون الثقافية".
٢. ابـو معال، عبـد الفتـاح: في مسرح الاطفـال، عمـان: "دار الشـروق"، ط١، ١٩٨٤.
٣. ثامر مهدي: في المسرح المدرسي، بغداد: دار الحرية،١٩٨٥.
٤. الجرجـاني، علـي بن محمـد الشريف: كتـاب التعريفـات، بـيروت: "مكتبة لبنان"، ١٩٦٩.
٥. الخفاجـي، محمد حسين: سيكولوجيـة ميول الاطفال القرائيـة، بغداد: "دار الحرية للطباعة"، ١٩٨٤.
٦. زكـي، محمود هاشـم: اساسيـات الادارة، الكويت: "وكالـة ذات السلاسل"، ١٩٩٠.
٧. سليـد، بيـتر: مقدمة في دراما الطفل، تـر، كمال زاخر لطيـف، الاسكندرية: "منشاة المعارف"، د.ت.
٨. سهيـل، موسى زنـاد: افـكار في تربية الطفل، بغـداد: "دار ثقافـة الاطفال" مطبعة سومر، ط١، ١٩٨٦.
٩. عبـد الرزاق، اسعـد: مشاكل العمـل المسرحـي في المدارس، الموصـل، مطابع جامعة الموصل، ١٩٨٤.
١٠. عثمـان، عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عنـد المخرج المسرحي، القاهرة: "الهيئة المصرية للكتاب"، ١٩٩٦.
١١. العظمـاوي، ابراهيم كاظم: معالم من سيكولوجية الطفولة والفتوة والشباب، بغداد، "دار الشؤون الثقافية العامة"، ط١، ١٩٨٨.
١٢. علـي، محمـد حامد، الاضـاءة المسرحيـة، بغـداد: "جامعة بغـداد، مطبعة الشعب، ط١، ١٩٧٥".
١٣. فارس، صبيحة: ادب الاطفال ومراحل النمو، في كتاب الاتجاهات الجديدة في ثقافة الاطفال، بيروت: "دار الثقافة العامة"، ١٩٧٨.
١٤. لازاروس، ريتشارد.س: الشخصيـة، تر سعيـد محمد غنيم، بـيروت: "دار الشروق"، د.ت.
١٥. لافر، جيمس: الدراما ازياؤها ومناظرها، تر مجدي فريد، القاهرة "المؤسسة المصرية العامة للترجمة والنشر"، مطبعة مصر، ١٩٦٣.
١٦. ميشيـل، دينكن: معجم علم الاجتماع، تـر احسان محمد الحسن، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.
١٧. الهيتـي، نعمان: ادب الاطفال- فلسفته وفنونه ووسائطه، بغداد: "دار الحرية للطباعة"، ١٩٧٧.
١٨. وارد، وينفريد: مسرح الاطفال، تر: محمد شاهين، بغداد: المطبعة العصرية، ١٩٨٦.
١٩. وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الادب، بيروت: "مكتبة لبنان"، ١٩٧٤.
٢٠. يونس، اهليل: تجارب في مسرح الدمى، في مجلة فنون، عدد ٥١، بغداد: "دار الشؤون الثقافية العامة"، ١٩٧٩.

الرسائل والاطروحات:

٢١. رحيم، منتهى محمـد: مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية، بغداد: "جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة"، رسالة ماجستير، ١٩٨٨.
٢٢. العبيـدي، وليـد رشيـد: مفهـوم الانتـاج ونظمه في المسـرح العراقـي، بغداد: "جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة"، اطروحة دكتوراه، ١٩٩٦

ملحق رقم (١)



مقترح هيكل تنظيمي لمكتب الانتاج/ معهد الفنون الجميلة- بغداد

ملحق رقم (٢)

جهة التنفيذ

ت	الموضوع	المبالغ	الكمية	المجموع	الملاحظات
١-	المواد				
	- اخشاب				
	- ازياء				
	- مكياج				
٢-	الاجور				
	- ممثلون				
	- مخرجون				
	- عاملون				
	- مصممين				
	- منفذين				
٣-	مصروفات أخرى				
	- اعلان				
	- تذاكر				
	- صيانة				
	- نقل				
	- عقود				

مخطط ميزانية لعناصر التكليف/ نقلا عن العبيدي، وليد، مصدر سابق.

التوظيف الفني والجمالي لعمق المجال في بنية الفيلم الروائي الحديث

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث :.

إن الصـورة السينمائيـة تخاطبنـا بأصـوات عدة ، عن طريـق بنائها التشكيلي الـذي ينهضـ عبر عناصر التكوين المعروفة كالخـط ، والكتلة ، والحجم ، والشكل ، والفضـاء ، إضافة إلى الشخصيات والديكـور والإضاءة، لذلك نجد الصورة عبارة عـن بنية سرديـة كاملة قائمة بذاتها تبث معلومات ويتضاعـف معناها ما أن تلتحق بسياق ،والهدف الأساسي لصانع الفلم هو خلق صورة ناجحة فنيا ، ومعبرة دراميا وتكمـن أولى العقبات ، والتحديات أمامه في خلق إيهـام بالعمق (البعد الثالث) في تكوينه المرئي الذي سيعرض لاحقا على شاشة مسطحة، لأن الصورة المسطحة مهما كانـت براعة تكوينها تبقى عبـارة عن وجود مبتسر غير مؤثر بصريا ، لذلك يتوسل صانـع الفلم بعدد من التكنيكات التقنية والفنية من أجل خلق هذا البعد الذي يكمل الصـورة ، ويجعلهـا مدركـة حسيا ، تتماهى مـع الصورة الواقعيـة ، وبذلك يحدث التأثير وتتم عملية الاتصال .

إن العمـق في الصـورة أصبـح بحد ذاته وسيلة تعبـير أضيفت إلى بقية الوسائل الأخـرى، وقد أنحاز اليها عدد من المنظريـن والمخرجين الذين ينتمون الى مدارس واتجاهـات واقعية وضعت عمق المجال كأحد الحلول الإخراجية للمشهد السينمائي كونـه أقرب الى أدراك المشاهد واقعيا وبالإمكان استثمار وتفعيل مستويات الصورة بشـكل متزامن مما يولد تأثـيرا بنائيا مختلفا عما في المونتاج التقليدي بفعل البناء الداخلـي لهذه الصورة ، وبذلك يتجلى توظيف عمـق المجال كحل أخراجي للمشهد ككل أو كلقطـة ذات طاقـة سردية مندرجـة ضمن سياق مشهـدي ومن هنا جاءت مشكلـة البحث في (ما الكيفية التـي يوظف بها عمق المجال إخراجيا في بنية الفيلم الروائي الحديث) .

أحمد جبار عبد الكاظم العبودي

أهمية البحث والحاجة أليه :.

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على واحدة من أهم الوسائل التعبيرية لدى المخرج السينمائي وهي (وسيلة عمق المجال) ، التي يستعين بها في حالات معينة كحل أخراجي للمشهد كاملا محققة ما يعرف ب (اللقطة – المشهد) أو كلقطة مندرجة في سياق ترتبط بلقطة سابقة وبلقطة لاحقة. والهدف هو خلق انفعال من نوع خاص عن باقي الانفعالات المتولدة من وسائل تعبيرية أخرى . ومن هنا تتجلى أهمية البحث في كون الدراسة :

١. تسد نقصا في المكتبة السينمائية . ٢. افادة العاملين والدارسين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

أهداف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن تعبيرية عمق المجال و توظيفه إخراجيا .

حدود البحث :.

يتحرك البحث ضمن أفلام حداثوية ، تم أشتغال عمق المجال فيها بأقصى مدياته الدلالية والجمالية .

الفصل الثاني : الإطار النظري

تعبيرية عمق المجال في النظرية الفيلمية

ولدت أفكار بازان حول ما أسماه بتقنية عمق المجال من فيلم (المواطن كين) تحديدا، إذ عدّه بازان العينة المثلى للتوظيف الإخراجي الواعي والمدرك لعمق المجال كوسيلة تعبيرية في السرد السينمائي الواقعي، إذ يرى بازان في فيلم المواطن كين ثلاثة أبعاد محتملة من الواقعية التي يخلقها عن طريق توظيفه لعمق المجال إخراجيا " واقعية وجودية تعطي الأشياء كثافة مجسمة واستقلالا وواقعية درامية ترفض فصل الممثل عن الديكور وواقعية سيكولوجية تعيد المشاهد الى الأحوال الحقيقية للإدراك " [١] ، ولا يمكن أن نقول أن بازان أول مكتشف لتعبيرية عمق المجال وإنما يُعَدّ أول من نظر لهذه الوسيلة التعبيرية كتوظيف أخراجي مبتكر لسرد الإحداث . وكانت لطروحاته أثرها الدال في بناء أسس سينمائية واقعية لاسيما بنائية عمق المجال كحل أخراجي للمشهد بالكامل .إذ يرى بازان أن " أسلوب الملاحظة الطويلة بدون تدخل من الخارج يمكن التوصل إلى الحقيقة وإبراز الخصائص الأصلية للحدث المراقب "[٢] ، وهذا ما يسمح للفعل أن يتطور في وقت واحد وعلى مستويات متعددة في الصورة مما يخلق من الناحية الإخراجية بناء علاقة درامية بين الأفعال الجارية في هذه المستويات داخل كادر الصورة و يولد تواصلا زمانيا ومكانيا بدون تهشيم الحدث الى لقطات عدة فضلا عن الاعتماد على ربط عناصر التكوين مع بعضها البعض مولدة وحدة موحدة وهذا

١) ج.دادلي أندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، ترجمة :جرجس فؤاد الرشيدي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ط١ ، ص١٥٧ .
٢) عدنان مدانات ، بحثا عن السينما ، بيروت :دار القدس ،١٩٧٥ ،ط١ ، ص١٤٨ .

الاستعمال " يحبذه بازان عن وسائل المونتاج الاخرى كونها تضفي مزيداً من الإحساس الواقعي عبر ذلك التواصل في زمن الحدث "[٣] وهذا ما يشابه تدفق الأحداث في الواقع وهذا ما يجعل عمق المجال وسيلة مناسبة لأهدافه الواقعية مما يجعل الحدث حقيقة نقتنع بها، إذ ينحاز بازان في بنائه للمعنى عن طريق تفعيل البناء التشكيلي في عمق المجال بأقصى قدر ممكن محققا ما يسميه بالمونتاج الداخلي حيث يرى أن عمق المجال يتيح " تشكيل المظاهر في علاقات ذات معنى لأن الواقع سيبدأ في أشعاع معناه الخاص "[٤]، وبذلك عد بازان عمق المجال جوهر الفلم الواقعي، فهو يصر على تقديم الواقع من خلال عمق المجال لأنه أكثر صدقا وأمانة من المونتاج ، وعلى الرغم من كل ذلك الطرح الجاد من بازان حول واقعية عمق المجال أكثر من المونتاج . يرى الباحث بأنه لا يوجد فيلم بدون مونتاج باستثناء تجارب فيلمية حاول صناعها استثمار التقدم التكنولوجي لتقنيات التصوير في محاكاة الزمن الحقيقي للحدث في السينما ويرى(جان متري) أنه يوجد فيلم واحد يخلو من المونتاج وهو العالم الواقعي الذي تجري فيه ألاف الأحداث بتزامن، ومع كل ماسبق لا يمكن تخيل السينما بدون مونتاج ولكن المخرج يعمل على وفق الطريقتين حسب المضمون والانفعال المطلوب من كل وسيلة تعبير، ويؤكد ذلك جان متري في انتقاده لبازان حيث يقول " أن بازان في انجرافه مع حماسته يراهن بشكل كيفي على أختفاء مفهوم اللقطة لصالح(اللقطة –المشهد) ، في حين أن هذين نمطان لكل منهما معنى مختلف تماما "[٥] .لكون المخرج في حالة تقطيعه للمشهد الى لقطات فأنه يجعلنا نحيط بالمشهد كاملا من حجوم وزوايا مختلفة وعليه يجعلنا نشارك بالحدث، بعكس عمق المجال الذي يجعلنا نرى كل الأحداث في أن واحد مما يجعلنا خارج الموضوع مهتمين بالحدث ذهنيا، ومن هذا نجد أن اللجوء الى توظيف عمق المجال "من أجل استفزاز المتلقي ليرتبط فكريا مع ما يعرض عليه "[٦]، فصانع العمل في هذه الحالة يريد منه الانفكاك عن الموضوع بهدف الانتباه وليس الانفعال، وفي كل مرة يطالبنا المخرج بانفعال مختلف لذلك يلجأ صانع الفلم الى حلول إخراجية مختلفة ولذا يرى الباحث أن على بازان أن لا ينحاز بهذا التطرف لعمق المجال لكونه ليس الحل الاخراجي الامثل لأي حالة أو موقف أو حدث فهو وسيلة أضيفت الى غيرها من الوسائل ولا يمكن أن تعوض أو تحل محل أية وسيلة أخرى .

ويحدد(بازان) قاعدة يكون فيها المونتاج مسموحا أو ممنوعا، وهذا يعني أن بازان لم يرفض المونتاج كوسيلة تعبيرية لسرد الأحداث وإنما يرى في عمق المجال بوصفه وسيلة سردية أكثر حداثة وبذلك يضع قانون جمالي لامتناع المونتاج وهو عندما يكون "جوهر حادث متعلق بوجود عاملين أو عوامل متعددة من عوامل الحدث معا فأن المونتاج يصبح ممنوعاً "[٧] ، فالكادر الذي يجمع أكثر من حدث في مستوياته التي تجري في أن واحد ويتم عرضها في دفعة واحدة

---

٣ رعد عبد الجبار ثامر الشاطي ، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق ، ص٢٢ .

٤ أندرية بازان ، ما هي السينما ، ترجمة : ريمون فرنسيس ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ص٨٦ .

٥ جان متري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، ترجمة عبد الله عويشق ، دمشق : وزارة الثقافة السورية – المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٠ م ، ص٦٥ .

٦ ماهر مجيد أبراهيم وصلاح محمد طه ، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة –المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة ، مجلة الاكاديمي – كلية الفنون الجميلة ، العدد ٥٢ ، ٢٠٠٩ ، ص٢٠٠ .

٧ أندرية بازان ، مصدر سابق ، ص١٤٠ .

علـى سطح الصورة دون الاعتماد علـى القطع والربط وبالتالي عدم تفكيكه أو المحافظة على نقل الواقـع السـردي الزماني والمكاني والحدثي . يضفي طابعا مـن الصدق في الحال، لذا يعد بازان تقنيـة عمق المجال أكثر ملائمة لسـرد الأحداث الفيلمية، فبازان يفضـل الاستخدام الواقعي في المعالجـات الإخراجيـة لوسائل التعبير الفيلميـة ومنها عمق المجال ، لأنه يعيـد المتلقي الى سحر الجمالية الواقعية أي " العمل باتجاه خلق خيال بصري يرتبط بجذور الواقع المرئي وبذلك يمكن أيجـاد أنماط سردية أكـثر أرتباط بالواقع "[٨] وهذا يعني أن عمق المجـال عند بازان يعد وسيلة أكـثر واقعيـة وإقناع ،وهـذا الإحساس بالواقعية يتولد بسبـب كثافة المعلومـات وتواجدها بشكل متزامن مما يخلق ثقلاً دراميا بسبب تماس الممثل بالديكور ، وعدم انفصال مقدمة الصورة عن خلفيتهـا ، وهذا بدوره يخلـق واقعية نفسية بالنسبة للمشاهد بسبـب تطابق لقطة عمق المجال مع إدراكه الحسي في الواقع . وهذا عكس المونتاج فالمتلقي إزاء المشهد المونتاجي يكون خاضعا للرؤية الذاتيـة للمخرج، وعلى الرغم من محاولات المخرجـين في جعل المونتاج مسايرا للحدث و مطابقا لحركة الانتباه الطبيعية للإنسان ألا أن الحدث يبقى خاضعاً للسياق الذي ركبه المخرج، وحتى في عمق المجال فقد قَدَمَ أندريه بازان موضوع عمق المجال كوسيلة تعبير بآلية تلقي المتفرج، اذ عدها وسيلـة متفردة كونها تعطي المتفرج حرية كاملة ليخلق عن طريقها مونتاجه الخاص به، لأنه يرى كل شـيء دفعـة واحدة وبذلك يختار على هواه وهذا فعل أمانـة إزاء المشاهد ،"أن كثرة اللقطات الشاملـة وصفاء الصورة التام في الخلفيات يسهمـان مساهمة كبيرة في طمأنة المشاهد وفي ترك الامر بين يديه ليراقب ويختار على هواه "[٩] هكذا كتب بازان . ويرى الباحث أن لاحرية للمشاهد إطلاقـاً طالما أن المخـرج على وفق بناءه التشكيلي يحرك بصرنا داخـل الصورة بحركة خطية " تقتضـي من العين أن تقوم بمجموعة من الحـركات (العمودية والافقية والدائرية) وانطلاقا من هـذه الحـركات للبصر تتشكل الصـورة "[١٠]، فحريـة المتفرج واحدة وهـي أن يرفض مشاهدة الفيلم لاغير، وما أن يقرر مشاهدة فيلم فسيخضع خضوعاً كاملاً لإرادة المخرج في ضبط وتوجيه إدراكـه ، لأن الفيلـم مثله مثل كل النتاجات الفنية الأخرى يتطلب من المتفرج الخضوع، لأن صانع العمـل هـو من قام بعمليـة الاختيار والتنظيم وليـس المتفرج وإلا فما سبب وجـوده ؟ هذا وينتقد (مـتري) العرض الـذي أدلى به (بازان) حول حريـة المشاهد إذ يقـول: (أن عمق المجال يترك حريـة لحركـة شخصيات الدراما ولكن هذه الحرية ليست لهـا أية علاقة مع حرية المشاهد التي يزعـم بـازان بأن المشاهد لم يعد آلة بيد السينمائي إذ يتلقى مجددا بفضل جماليات عمق المجال الشـروط الموضوعيـة للواقع، وهـذا مستحيل لأن الفيلـم واقع ثان وهذا الواقـع الثاني مقدم عبر توسـط وسيط يقـود الأحداث عن طريقه على وفـق الترتيب الذيً يراه ومن غـير الممكن أن يجد المشاهـد شروط الادراك الحسـي مماثلا للذي يجد نفسه فيه عندما يكـون حيال الواقع المباشر . ويـرى متري اذا كان بازان يقصد بحريـة المشاهد في تلقيه لعمق المجال تحريك استعداد معين لـدى المشاهد الحر في أن يختـار في أطار الصورة على وفق ما يهوى فهذه مغالطة كبيرة لأن عمق

٨ نهـاد حامـد ماجـد ، أليات أشتغال السرد الحديث في بنية الفلـم الروائي ، أطروحة دكتوراه غير منشـورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧ م ، ص٧٨ .

٩ جان متري ، المصدر السابق ، ص٧٠ .

١٠ محمد غرافي ، قراءة في السميولوجيا البصرية ، مجلة عالم الفكر ،العدد١ ،، المجلد٣١ ،٢٠٠٠ ، ص٢٣٤ .

المجـال يكـون إزاء أحداث أو أفعال متزامنة، فأذا كان المتفرج حر في انتقاله من واحد للأخر فأن ذلـك يـؤدي الى هدم التزامن فلكـي أعرفً أن الأحداث فعـلا متزامنة يتعـين أن يتلقاها إدراكه الحسـي طبقا للتزامن إياه وإلا فاتني التزامن المترابـط الوجود بدراية . وإذا أختار المشاهد مرة هذا الحدث ومرة ذاك ففي هذه الحالة نكون قد عدنا الى التجزئة التي يلومها بازان، أو أن يختار حـدث كما سيخسر المشاهد الحدث الآخر المتزامـن معه، ويرى متري أن المشاهد في عمق المجال يتعـين عليـه أن يرى كل شيء ناقلا انتباهه في كل لحظة إلى ما هو أهم ولكن هذا الأهم (الحدث نفسـه) هـو الذي سيقوله للمشاهـد و هو الذي يوجه نظر المشاهد وإذا قـاد الحدث المشاهد فلن يكـون حـرا أبدا انما سيمتلـك حرية واحدة فقـط في اكتشاف دلالة في الاشياء وهـذا يعتمد على كفاءته في استنطاق خبايا الأشياء وتحصيل ضلالها المتوارية) [١١] .

مستويات توظيف عمق المجال إخراجيا .

يرى المنظر السينمائي الفرنسي (مارسيل مارتن) في كتابه الموسوم (اللغة السينمائية) أن هناك اتجاهين متعارضين في استخدام عمق المجال :.

الاول :. "يميـل الى أدمـاج الشخصيات في الديكور في مناظر ثابتـة زمنا طويلا ويؤدي ثبات الكاميرا فيها الى تعزيز قيمة الدراما السيكولوجية"[١٢] . ويسمى عمق المجال أحيانا بالإخراج الثابـت إذ يـؤدي هذا الثبات إلى جعـل المدة الزمنية محسوسة مما يجعـل المتلقي بتماس مع الوضع النفسي الخانق للشخصيات فيكون هذا الثبات ليس مجانيا أي أن "المدة الزمنية لها دلالة من الدلالات" [١٣] مثل تعزيز المستوى النفسي أو التأملي لجملة من الأفعال الدرامية مما يجعل المتفرج يعيش حالة السأم والملل والانتظار أو القلق، الأمر الذي يخلق تفاعلا بين العرض ومتلقيـه كما في فيلـم (مواطن ومخبر وحرامي) للمخرج (داود عبد السيد) إذ تم توظيف عمـق المجـال كحل إخراجي للمشهد كاملا في مشهد لقاء المخبر مع زوجته في فراش الزوجية إذ جمـد المخرج آلة التصوير وجعلها ثابتة بدون حـراك للتعبير عن الجمود، وهذا التوظيف اسهم في الايحاء بعجز المخبر عن الاتصال بزوجته فأصبحت استاتيكية الكاميرا تعبيراً عن العجـز الجنسي لدى المخبر وهذا توظيف رمزي لعجز السلطـة. وهذا التوظيف لعمق المجال (كلقطـة – مشهـد) أي التصوير بدون توقف حدث يجري أمام آلـة التصوير حتى لو تطلب ذلـك ثبـات الكاميرا لفترة طويلة عـن طريق الاستعانة بالتغيرات في أحجـام اللقطات أثناء التصويـر إذ تسهم في رواية الحـدث بفعل مونتاجها الداخلي المتولـد بفضل بنائها التشكيلي الذي يتضمن كل عناصر لغة التكوين (الخط ، الكتلة ،الحجم ،التركيب ،التفاعل بين الضوء والظـل ،ديناميكيـة المرئيات، الاصوات) فكل هذه العناصر تسهـم في تعميق الدلالة المطلوبة فتكـون بنية اللقطة في هـذه الحالة مقتربة من بنية المشهد العـام والهدف من هذا التوظيف لعمـق المجال هو " أعطـاء أنسيابية للحدث في وحدة الزمان والمـكان لتعميق الرؤية الواقعية

١١ ينظر جان متري ، المصدر السابق ، ص ٧٠ –٧١ –٧٢ –٧٧ .

١٢ مارسيل مارتن ، المصدر السابق ، ص ١٧٣ .

١٣ جان متري ، المصدر السابق ، ص٤٧ .

للفعـل الدائـر وهذا يؤدي الى أن يكون التوليف ممنوعاً بسبـب توقيت حدثين في الكادر نفسه وهـذا يعطي الحقيقة بعـدا جوهريا في العرض الصـوري من خلال شموليـة الرؤية "[١٤] أن الوحـدة المكانية الحاوية لأكثر من فعل في مستويات الصورة و التدفق الزمني المتصاعد جعل المخرج يفعل دور الميزانسين (تنظيم فضاء اللقطة) بشكل دقيق، مما أدى الى ظهور عملية التوليـف في أثنـاء مرحلة التصوير وامتناعـه بعد التصوير في بنية المشهـد المكون من لقطة مركبـة تضم مسافات قريبة ومتوسطة وبعيدة في أن واحـد وضمن أطار واحد وبذلك يتحقق المونتـاج في منحـى العمق، ويرى مـتري "أن هذا النوع مـن التقطيع محمل معنـى بأكثر من التقطيـع التحليلـي وهو لايقـل تجريدا عنـه إلا أن التجريد الذي يدمجه بسـرد القصة يأتيه بالضبط من زيادة في الواقعية " [١٥] . ويرى الباحث أن هذا التوظيف الإخراجي لعمق المجال لا يرتبـط بأسلـوب إخراجـي محدد حسب طـرح الباحث (دريد شريف) بـل نجده في كثير مـن الأفلام التي تتناول موضوعات نفسية وفلسفيـة وخيالية مصاغة بأسلوب انطباعي طالما يمتلـك عمق المجال تعبيريته الخاصة التي لا ترتبـط بأسلوب دون غيره، لذا فأن عمق المجال كحـل إخراجي نجده "في جميع الإشكال الفيلميـة وتجاوز النظرية الواقعية ليستعين به رواد النظريـة الانطباعية للتعبير عـن رؤاهم "[١٦] وهذا يعني شمولية تعامل كل الأنواع والأساليب السينمائيـة مـع تقنيـة عمق المجـال كحل أخراجـي يعرض "حقيقـة قيام الافعـال بتوقيتها وآنيتها" [١٧] وهذا ما يدحض تحديد عمل عمق المجال داخل أسلوب الواقعية فقط .

الآخـر :. " يميـل الى التركيز على ترتيب الإبعـاد في العمق إلى أقصى مـداه بهدف درامي ، وبـدون إلغاء التقطيع التقليدي "[١٨] ومن الممكن استعمال لقطة عمق المجال كوحدة مندرجة ضمـن سياق المشهـد أي يرتبط بلقطة مسبقة ولقطة لاحقة وتكون وظيفة عمق المجال في هذه الحالـة أما كلقطـة تأسيسية للمشهـد أو لإعـادة التأسيس .وهنا يوظف عمـق المجال كلقطة مفردة داخل بنية المشهد السينمائي محكوم معناها بموضعها السياقي داخل بنائية المشهد، أي عـن طريـق الرصـف الأفقي الذي يجعله يرتبط مـع لقطة سابقة أو لقطـة لاحقة، و هذا المستـوى يولـد دلالـة أخرى وهـذا تأكيـد أشتراك المونتـاج وعمق المجـال في بنائيـة المشهد السينمائي . ويرى متري أن الاتجاهين عمق المجال (كلقطة –المشهد) وعمق المجال المندرج في سيـاق لقطوي (المونتاج) متواجدان في بنيـة الفلم السينمائي " فالسينما امتلكت الشكل السـردي المـزدوج المباشر وغير المباشـر وكان باقيا عليها أن تتمكن مـن اللعب بالتناوب على العاطفة الانفعاليـة بواسطة المونتاج وعلى الانتباه بفضل عمق المجال لتوفر له فسحة للانتباه إزاء الفعل قيد الحدوث "[١٩] على أن يكون الاتجاه المستعمل مبرراً ومعللاً دراميا .

---

١٤ دريد شريف محمود ، التوليف وتأثيره الدرامي في الفلم الروائي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٧ ، ص٦٥ .

١٥ جان متري ، المصدر السابق ، ص٦٧ .

١٦ ماهر مجيد أبراهيم ، المصدر السابق، ص٩٩ .

١٧ المصدر نفسه ، ص ١٠٤ .

١٨ مارسيل مارتن ، المصدر السابق ، ص١٧٤ .

١٩ جان متري ، المصدر نفسه ، ص٦٧ .

مؤشرات الاطار النظري :.

١. توظيف عمق المجال كحل إخراجي للمشهد كاملا مكونا ما يسمى ب (اللقطة – المشهد)
٢. توظيف عمق المجال كحل إخراجي يجمع أكثر من زمن في فضائه الصوري .
٣. توظيف عمق المجال كحل إخراجي يجمع أكثر من حدث في مستوياته الصورية وقد تكون هذه الأحداث مترابطة أو غير مترابطة .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا : منهج البحث:

يعد المنهج هو الطريقة التي يسلكها الباحث بغية الوصول الى الإجابة عن الأسئلة التي انطلقت منها مشكلة البحث فالمنهج يتمثل في الإجابة عن التساؤل الأتي وهو: كيف سيحل الباحث المشكلة ؟ .

بغية الوصول إلى نتائج مرضية وبشكل علمي دقيق، ويرى الباحث ضرورة اعتماد المنهج الوصفي الذي ينطوي على مشاهدة العرض الفيلمي تحليل المستويات الفنية والجمالية لتوظيف عمق المجال في بنيته ، بما يضمن تحقيق النتائج المرجوة ، والمنهج الوصفي لا يعني جمع الحقائق والبيانات فحسب، وإنما يشتمل أيضا جانباً من التفسير لهذه البيانات. فعملية البحث تتطلب تنظيم هذه البيانات واستخراج الاستنتاجات ذات الدلالة والمغزى للمشكلة المثارة .

ثانيا : مجتمع البحث :.

يتمثل مجتمع البحث في جانبيه النظري والتطبيقي في الأفلام التي إنمازت بتوظيفاتها الفنية والجمالية لعمق المجال ، بالأصالة والابتكار كحل إخراجي يفجر عن طريقه طاقة عمق المجال السردية الى أقصاها . ثالثا:عينة البحث :.

إن البحث الموسوم " التوظيف الفني والجمالي لعمق المجال في بنية الفيلم الروائي الحديث " قد استعرض معظم المحاولات التي قام بها صناع السينما الحديثة بتوظيف عمق المجال كحل إخراجي ، مستبعدا كل الأفلام الصامتة التي لم يكتمل بعد وسيطها التعبيري ، واستبعد البحث كل الأفلام التجريبية التي لم تجد طريقها للعرض الفيلمي التجاري، لان الفيلم الحقيقي هو ذلك الفيلم الذي يعرض على جمهور واسع، لان فن الفيلم هو دون كل الفنون لا ينمو ويتقدم الا بوجود الجماهير التي تدفع تكاليفه، وأي مخالفة لهذه الحقيقة، إنما تؤذن بإختفاء السينما كفن من الفنون والا ما فائدة أفلام لا يراها أحد؟!

بقيت ملاحظة/ نعني بالسينما التجارية ليست الموضوعات وإنما طريقة الانتاج من وجود ميزانية وإنتاج وعرض في صالات عرض يستطيع أي متابع ان يصل اليها.. أي إن الفيلم موضوع البحث فريد في توظيفه الفني والجمالي لعمق المجال ولكنه يعرض بشروط السينما

السائدة في الإنتاج والتسويق والانتشار.
إن العينة المختارة ضبطتها بشكل عام المؤشرات الآتية:
١- توافرها للعرض في دور العرض.
٢- حصولها على جوائز عالمية.
٣- حصولها على تنويهات نقدية وبحثية في الثقافة السينمائية. ولكن الذي حدث ان العينة المختارة بعد التمحيص قد قدمت توظيف فني وجمالي مبتكر لعمق المجال ، فكانت الأفلام المختارة بعد تمحيص هي:
(البحث عن السيد مرزوق ، أحكي ياشهرزاد ، دوغ فيل ، أنتروبيا)

ثالثا: اداة البحث :.
إن اداة البحث هي المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وقد وضعت بايدي الخبراء [٢٠] الذين اطلعوا عليها ، وقد تم تأشير آرائهم وفحصها على أصل الاستبيان المرفق وبعد التداول معهم تم الاستقرار على المؤشرات الآتية:
توظيف عمق المجال كحل أخراجي للمشهد كاملا مكونا ما يسمى ب (اللقطة – المشهد)
توظيف عمق المجال كحل أخراجي يجمع أكثر من زمن في فضائه الصوري .
توظيف عمق المجال كحل أخراجي يجمع أكثر من حدث في مستوياته الصورية وقد تكون هذه الاحداث مترابطة أو غير مترابطة .

رابعا: وحدة التحليل :.
كانت وحدة التحليل الأساسية هي اللقطة المفردة الذي تتفق والمؤشر المعني به .

خامسا :. تحليل العينات :.
أولا : . توظيف عمق المجال كحل أخراجي للمشهد كاملا مكونا ما يسمى ب (اللقطة – المشهد)
في فيلم (البحث عن السيد مرزوق) للمخرج داود عبد السيد. وعلى الرغم من طوله الزمني نسبيا إلا أن المخرج قدم معالجة إخراجية له بلقطة واحدة مع ثبات آلة التصوير (عمق المجال) مما حقق ما يسمى ب (اللقطة – المشهد) وعليه حافظ المخرج على وحدتي الزمان والمكان مستثمرا مستويات الكادر في خلق مونتاج داخلي ينقل بصرنا عن طريق توجيهنا الى الشخص المتحدث أو الى رد فعل الشخص المستمع، الأمر الذي يخلق عند المتلقي تأثيراً مضاعفاً نابعاً من

٢٠ . الأستاذ الدكتور : يوسف رشيد جبر – أختصاص أدب ونقد مسرحي – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون السرحية .
الاستاذ المساعد الدكتور : يوسف سامي سكندر – أختصاص نقد أدبي حديث – كلية الاداب – جامعة بغداد .
الاستاذ المساعد الدكتور : متي عبو بولص – تلفزيون – كلية الفنون الجميلة – قسم السمعية والمرئية .
الاستاذ المساعد دكتور : ماهر مجيد ابراهيم – سينما - كلية الفنون الجميلة – قسم السمعية والمرئية .
الدكتور : أحمد عبد العال - تلفزيون – كلية الفنون الجميلة – قسم السمعية والمرئية .

حـدوث الفعـل ورد الفعـل في أن واحـد ، وهذا ما يعـزز قيمـة المعلومة الصادرة مـن المتكلم وفي الوقـت نفسـه قيمـة رد فعل متلقي المعلومـة الشخص المستمع، . ومما لا خلاف عليه أن الحركـة لهـا أعظـم دور في جـذب الانتباه وفي هـذا المشهد كانـت الحركة مـن الشخصية ، لأن الكاميـرا ثابتـة الأمـر الذي فعّل طاقة العمـق إذ يدخل الضابط عمر مـن الباب في عمق الـكادر و يتحـاور مع يوسـف وسيد ونعرف عن طريـق هذا الحوار معلومـات كثيرة عن سيد مـرزوق الشخصيـة المشفـرة والملغـزة بالنسبة ليوسـف والمتلقي معـا . وهذا مـا يطلق عليه (مارسيـل مارتن) بالإخـراج الثابت فالشخصيات هي التي تتحرك على وفق خطة مرسومة والكتـل تتـوزع في مستويات اللقطة وفق ميـزان كادر دقيق وآلة التصويـر متجمدة في مكانها والمونتـاج الداخلي تولد من انتقالنا، فالتركيز في بداية المشهد على مقدمة الكادر حيث يسرد لنـا وليوسـف سيد مـرزوق حكايته وحكاية الفيـل الذي كان يملكـه كونه مـن العوائل الملكية الارستقراطيـة، ولكـن بنـوم (سيد مـرزوق) تم تفعيل وسط الـكادر إذ تم تركيـز انتباهنا علـى يوسـف وردود أفعاله وإيماءاتـه . وبدخول الضابـط عمر الشخصيـة الثالثة في المشهد مـن البـاب في عمق الكادر تم تفعيـل هذا المستوى مما جـذب الانتباه إليـه بالكامل، فأصبح لدينـا ثلاث مستويات متفاعلة كلها بتزامن السيد مـرزوق في مقدمة الكادر نائم وفي الوسط يوسف يستقبل عمر بعينيه وعمر يتحرك متكئاً الى جدار الحوض الحجري ويتحاور مع يوسف عـن السيد مرزوق ممـا عزز من قيمة المستويات الثلاثة بالكامـل (المتكلم ، المستمع ،المتكلم عنـه) . وبنهوض سيد مرزوق تم تفعيـل المقدمة مرة أخرى بتزامن مع تحرك عمر من العمق باتجاههـا مما جعـل العمق مهملا فتركيـز الحدث الحواري عـن الشخصية المهـددة لسيد مرزوق وأنصات يوسف للحوار الدائر بين عمر وسيد مرزوق وبانتهاء الحوار وتحرك عمر الى العمق مرة أخرى أستعاد المستوى الثالث للصورة فاعليته . إن هذا التوظيف لعمق المجال كحل إخراجي زاد من التوتر لدى المشاهد عن طريق نقل اهتمامه كل مرة إلى مستوى من مستويات الصورة، لذا نرى الفعل ورد الفعل بتزامن وكل المتغيرات التي تطرأ على بنية الصورة بدخول عنصـر جديـد وخروج عنصر منها ممـا ولد كثافة سردية للمشهـد وبنفس واحد، مما يفعل طاقـة المشاهد في بقاء تركيزه فاعلا من بداية المشهد وحتى نهايته عكس المونتاج الذي يفتت الحدث وينقله لنا من زوايا وحجوم متباينة مما يجعلنا نقترب ونبتعد على وفق بناء مونتاجي مأسوريـن له و يجعل المتلقي أكثر سلبية، ولكن التسـاؤل الذي يعرضه الباحث ماذا يحدث لو كان الحـل الإخراجـي لهذا المشهد عن طريق المونتاج التقليدي . لـكان المشهد قد فقد الكثير من مصداقيته ومن توتره الناجم من بث كل المعلومات بتزامن مما حقق تفاعلاً مضاعفاً من الصعب تحقيقه عن طريق المونتاج التقليدي، الذي يجعلنا ننتقل مرة إلى هذا الشخص ومرة الى ذاك مركزيـن أمـا على الشخص المتكلـم أو على رد فعل الشخص المستمـع أو ننتقل إلى الشخص الذي دخل المشهد وبذلك يتولد لدى المتلقي انفعالاً أحادياً بسبب تهشيم استمرارية المشهـد الزمانيـة والمكانية وخلق استمرارية نابعة من المونتاج غير حقيقية، والاقناع يكمن في عمـق المجال نتيجة تحقق الفعـل في (آلان) والزمن يتصاعد كمـا يتصاعد في الواقع بشكل مستمـر بـدون قطـع . وهذا لا يعنـي انحياز الباحـث الى عمق المجال كحـل إخراجي ولكن

الإخراج في عمق المجال مثلما يقول جان متري يولد انفعال مختلف عن المونتاج، وتبقى وسائل التعبير السينمائية متباينة من ناحية تأثيرها الانفعالي على المتلقي لذا على المخرج أن يفكر بالأثر الذي يريد إيصاله إلى المتلقي ومن ثمَ يبحث عن الوسيلة التي تحقق له هذا الأثر .
وهذا التوظيف لعمق المجال (كلقطة – مشهد) أي التصوير بدون توقف حدث يجري أمام آلة التصوير حتى لو تطلب ذلك ثبات الكاميرا لفترة طويلة عن طريق الاستعانة بالتغيرات في أحجام اللقطات أثناء التصوير إذْ تسهم في رواية الحدث بفعل مونتاجها الداخلي المتولد بفضل بنائها التشكيلي الذي يتضمن كل عناصر لغة التكوين ، فكل هذه العناصر تسهم في تعميق الدلالة المطلوبة فتكون بنية اللقطة في هذه الحالة مقتربة من بنية المشهد العام وفي وحدة مكانية حاوية لأكثر من فعل في مستويات الصورة، و التدفق الزمني المتصاعد جعل المخرج يفعل دور الميزانسين (تنظيم فضاء القطة) بشكل دقيق مما أدى الى ظهور عملية التوليف أثناء مرحلة التصوير وأمتناعه بعد التصوير في بنية المشهد المكون من لقطة مركبة تضم مسافات قريبة ومتوسطة وبعيدة في أن واحد وضمن أطار واحد وبذلك يتحقق المونتاج في منحى العمق .
ثانيا :. توظيف عمق المجال كحل أخراجي يجمع أكثر من حدث في مستوياته الصورية وقد تكون هذه الاحداث مترابطة أو غير مترابطة .
في أحدى لقطات فيلم (أحكي ياشهرزاد للمخرج يسري نصر الله ، نجد استعمالاً بلاغيا وإيحائيا ل(عمق المجال) بمستوياته المتعددة في لقطة مرتبطة بسياق من لقطات مشهد وكانت اللقطة كما يأتي :

مشهد / نهار خارجي
مطعم على كورنيش النيل

الصورة / لقطة عمق المجال	الصوت
المستوى الأول هبة جالسة وجهها باتجاه آلة التصوير وظهرها إلى المستوى الثاني حيث يجالس زوجها شخصية حكومية مهمة ويجامله بطريقة تستفز هبة وفي العمق مربية تدفع عربة فيها طفل . **يدخل من يمين الكادر نادل يضع الطعام على الطاولة مقربا وجهه من هبة**	
	صوت حوارات كريم الرجل المهم
تمر باخرة متوسطة الحجم خلفية المشهد	
	يمتزج صفيرها المنفر بمجاملات زوجها

في هـذه اللقطة ذات المستويـات المتعددة التي تضافرت فيها علامات صوتية وبصرية متعددة المستويات :

١.أتجـاه نظر هبـة في المستوى الاول المعاكـس للمستوى الثاني يدلل علـى امتعاضها من ترك زوجها لها على حساب مجاملة الرجل المهم التابع للسلطة التي تتخذ منها هبة موقفا شخصيا في برنامجها المثير للجدل .

٢.وسـط الـكادر عبارة عن موجـودات خالية تفصل مقدمـة الكادر عن عمقـه مما ولد هوة عميقة بين المستويين .

٣.حجـم المسافة بين المستـوى الاول للصورة والمستـوى الثالث يدلل علـى تشظي العلاقة بين المستويـين (عالم الزوج) البرجماتي الـذي يناغم السلطة، وعالمها الرافض لمجاملة السلطة واستعـداد زوجهـا لكسر أي رابطة بينه وبينها من أجـل مصالحه ، فضلا عن الطفل في عمق الـكادر البعيـد المنال بسبب المسافة الفاصلة بينها وبـين زوجها حيث اقتراب الطفل من عالم الرجل وتوجده في مستوى العمق نفسها .

٤.دخول النادل من يمين الكادر واقترابه منها بشدة كاسرا الحاجز معها . مما يدلل على أن زوجها وضعها عرضة للتحرش من أجل مجالسة الرجل المهم .

٥.صـوت الباخرة المنفر الـذي يمتزج مع حوارات زوجها والرجل المهـم، أعطى رمزاً واضحاً علـى حواراتهـم المعيقة لـلأذن، وبالتدريج يطغي صـوت الباخرة على الحـوار بالكامل وكأن حواراتهم مثل صوت الباخرة الذي يصم الأذان رمز بالغ الوضوح ومبرر ، لأنه تولد عن عالم الصورة المتجسدة أمامنا .

إن الأحـداث الثلاثـة المتواجدة في مستويـات عمق المجال ظاهريا تبدو غـير مترابطة ولكنها تترابط ذهنيا عند المتلقي إذ ولد الإخراج في عمق المجال زخما علاميا سمعبصري متولد من بؤرتـين في كادر واحـد موزعة في مقدمة الكادر وعمقه وكل هـذه المستويات في وضوح متعادل مما جعل اهتمام المتلقي ينصب على كل هذه الأحداث في أن واحد وبتزامن فلا يوجد مستوى أكثر هيمنة من المستوى الآخر . فمقدمة الكادر لها أهمية كبيرة وفي الوقت نفسه نجد أهمية كبـيرة للمسافة الفاصلة بـين الحدث الجاري بالمقدمة والحدث الجـاري في العمق، فالوسط عبـارة عن مجموعة موجودات تفصل الحدثـين ومما أعطى للعمق قيمة أكبر وبه نقل المخرج اهتمامنا له عبر وجود المربية الأجنبية التي تدفع عربة الطفل . ومرة أخرى تم تفعيل مقدمة الـكادر حال دخول النـادل وكسره للمسافـة الرسمية مع الشخصية فأصبـح الفعل في العمق سببـا للفعل في مقدمة الكادر ومن ثـم تم خلق لقطة ذات كثافة سردية وإيحائية عالية بفضل توظيـف عمق المجـال كحل إخراجي للقطة مندرجة ضمن سيـاق المشهد السينمائي، وبمرور القاطـرة في خلفية المقدمة الجالسة فيهـا (هبة) وتشابه وامتزاج صوتها المزعج مع حوارات الشخصيـات الجاريـة في العمق فعل مـن نشاط مقدمة الكادر وخلفيتـه، وفي الوقت نفسه تم الإحساس بحضـور العمق مـن دون أن نراه من خلال سماعنا للحـوارات . والملاحظ أن هذا التوظيـف للعمق في اللقطة داخل هذا المشهـد السينمائي لم يلغ البناء المونتاجي للمشهد ككل بل كان حلا إخراجياً لجزء من المشهد (لقطة) ارتبطت سيافيًا بلقطة مسبقة ولقطة لاحقة

مما أدى إلى اشتراك المونتاج وعمق المجال في بناء هذا المشهد السينمائي .
أمـا في العينة الأخرى وهي فيلـم (دوغ فيل) للمخرج لارس فون تراير في هذا الفلم يكتسب المـكان خصوصية كبيرة جدا كونه عبارة عن ستيـج مسرحي مفتوح والأماكن الجزئية داخله تفصـل بينها حواجز وهمية غـير موجودة في الصورة المرئية ولكننا ندرك وجودها عن طريق الأداء الإيمائـي لتعامل الشخصيات مع هذه الحواجـز فاللقطة العامة أو لقطات عمق المجال بمستوياتـه الثلاثة عكسن لنا أكثر من حـدث في مستوياته الصورية، وقد تكون هذه الأحداث مترابطة أو غير مترابطة ، وفي حقيقة الأمر كل حدث عبارة عن مشهد مستقل قائم بذاته وله حـدوده المكانية المتعينة ولكن بسبب غياب الحواجز أصبحت المشاهد مشهدا واحد وأصبحت اللقطـة السينمائيـة ليست مجـرد لقطة بل مجموعـة مشاهد تجري بداخلهـا أحداث نراها بتزامـن . إذ نـرى حدث في مقدمـة الصورة بالوقت الذي نرى حدث أخـر في الوسط والعمق ممـا أدى الى تعقيد اللقطـة الواحدة في عمق المجال كونها تحتوي ثـلاث مشاهد مبتعدة من الناحية المكانية ولكنها تجري في زمن واحد ظهرت في لقطة واحدة .
وفي مـا يأتـي أهـم التوظيفـات لعمق المجال الـذي يحوي بداخلـه أكثر من حـدث تترابط أو لاتترابط هذه الأحداث مع بعضها . كما في اللقطات الأتية :.

1. في مقدمة الكادر أطفال مزارع التفاح وفي العمق منزله حيث يمارس فعل الاغتصاب الجنسي مع غرايس على الأرض الجرداء .	
2. في مقدمة الكادر عامل المكوى في موقع عمله والذي هو نفسه موقع سكنه وفي خلفية اللقطة نرى فعل الاغتصاب .	
3. في معمل جلي الصحون نرى النساء الثلاثة في مقدمة الكادر وفي الوسط مجموعة حواجز تدل على أمكنة مختلفة وفي العمق يظهر جزء من فعل الاغتصاب .	
4.في مقدمة الكادر سيارة الشرطة وفي الوسط الشرطة تستجوب بعض شخصيات سكان البلدة عن غرايس وفي العمق نرى فعل الاغتصاب .	

في اللقطـة الأولى نحـن إزاء مشهديـن المقدمـة مشهد في مـكان والعمق مشهـد في مكان ما والمستويين غير مترابطين دراميا . كذلك في اللقطة الثانية والثالثة، أما اللقطة الرابعة فنجد ثلاث مستويات المستوى الاول سيارة الشرطة والوسط استجواب الشرطة لشخصيات المدينة عـن غرايس وفي المستوى الثالث غرايـس يغتصبها الفلاح الغليظ القسمات . فنحن هنا أمام مشهديـن يجريـان في أماكن مختلفة ولكن في زمن واحد وهذا هو فعل المونتاج المتزامن ولكنه أصبح في عمق المجال مونتاج متزامن داخلي ينبع من داخل الصورة، وهذه الأحداث المترابطة

زمانيـا ودراميا بسبب خنـوع غرايس للاغتصاب بسبب تواجد القـوى المهددة لها في الخارج واستغـلال الفـلاح لها للسبـب نفسه، فضلاً عن ذلـك فالحدث في المستـوى الوسطي للكادر يـدور حول بؤرة واحدة وهي شخصية غرايس وفي العمق نجد غرايس نفسها تغتصب، ولكنها مختلفة مكانيا والمتفرج يدرك هذه الاختلافات المكانية ولكن أدراكه أدراكاً ذهنياً، ولكن على المستوى المرئي لا نجد هذه الحواجز إنما نكون صورة ذهنية عنها .

وفي موضـع أخـر في الفيلم تم توظيف عمق المجال للربط بين ثـلاث أحداث في أمكنة متفرقة ولكنها تحدث في زمن واحد حيث تم التوظيف كما يأتي :

من زاوية فوق مستوى النظر . في يمين مقدمة الكادر غريس مكبلة بالسلاسل الحديدية ومربوطة في عجلة حديدية ثقيلة الوزن ونائمة على سريرها في غرفتها . **في وسط وسط الكادر نرى توم يسير في الطريق الملتوي وفي أقصى يمين عمق الكادر نرى الاجتماع الذي يتألف من سكان البلدة .**	

مـرة أخرى نرى مونتاج متزامن في عمق المجال ولكن هذه المـرة بتفعيل المستويات الثلاثة مع هيمنـة المستـوى الوسطي الذي يتحرك فيـه توم، فالحركة هنا استحـوذت على انتباه المتلقي لكونهـا حركـة تنم عن التوتر والـتردد الذي تعانيـه الشخصية بسبب الخيـار الصعب الذي وضعـه اجتمـاع القرية فيه فأما أن يختارهـم بصفتهم أهله أو ينصـاع الى رغبته تجاهها .

والمشهد في مقدمة الكادر كان ستاتيكي بسبب تبلد الشخصية واستسلامها للقيود وفي الوسط نجد أن اتجاه حركة توم له دلالة في حد ذاته فقد اتجهت حركته إلى أقصى يمين الكادر الذي يضم أهل القرية وهذا ما يعزز خياره لهم بسبب برود مشاعر غرايس تجاهه حسب ما لمسناه في المشهد السابق .

ثالثا:. توظيف عمق المجال كحل إخراجي يجمع أكثر من زمن في فضائه الصوري .

وفي فيلم (أنتروبيا) تم توظيف عمق المجال كحل إخراجي يجمع أكثر من زمن في فضائه الصوري ففي كادر واحد يتزامن حدثين ، الحدث الأول يحدث في الماضي تم إدراكه زمنيا من خلال ذكريات سارد مشخص منذ بداية الفيلم ينقلنا إلى مشهد في الماضي إذ تتجمد الصورة أي تتوقـف الحركة ويتحول المشهد الماضي الى صورة فوتغرافية .ثم يدخل في المشهد الماضي المجمد السارد بالحاضر آلان . فيكون التكوين السينمائي عبارة عن عدة مستويات في المقدمة (السـارد في الحاضـر الان) متجسـد عيانيا في مشهد ماضي متوقـف الحركة من تداعياته الشخصيـة إذْ تظهر صورة السارد في الماضي، ثم تم تجسيد زمنين بتزامن الحاضر (الآن) في مقدمة الكادر والماضي المجمد الحركة في عمق الكادر، ويكون المونتاج الداخلي هنا بتحكم مـن السارد وحضـوره في المشهد الاستذكاري الـذي ينتقل انتباهنا اليـه بفعل توقف الحركة بالوقت الذي يدخل فيه السارد المشخص في مقدمة الكادر الذي يبدأ بالتحكم في نقل انتباهنا

مـرة إليه في مقدمة الـكادر ومرة إلى العمق عن طريق تعليقه على المشهد المستدعى . إن هذا الحضور المتزامن للماضي والحاضر في أكثر من مستوى داخل بنية الصورة ولد كثافة سردية عاليـة فعلت من ساردية المتلقي في استقبال زمنـين بينهما فاصل كبير ولكن تحكمهما علاقة مباشـرة إذ تتمظهـر الشخصية نفسها في الماضي بعمق الـكادر وفي الحاضر آلان في مقدمة الـكادر. إن هـذا التوظيف ولد ثـراء سرديا بسبـب تزامن عرض الزمنـين في تكوين بصري واحـد بدل الانتقالة الى الماضي وعرضه على حدة ثـم العودة الى الحاضر في البناء السردي التقليـدي الذي يعتمد على الانتقال المونتاجية في العودة الى الوراء محققا بذلك مخرج الفلم استمرارية بالزمان والمكان بين الماضي والحاضر .

وخلاصـة القـول أن الحاضـر (آلان) والماضـي أو المستقبـل المتخيل عبـارة عن مشاهد منفصلـة بالزمان والمكان ولكن عن طريق عمق المجال يتجسـد المشهدان في أن واحد محققا بذلك مونتاج داخلي متزامن بين حدثين متباينين من ناحية زمن الحدوث والفرق بين اشتغال عمق المجال في العينتين السابقتين ففي العينة الاولى الحاضر يقتحم الماضي إذ يدخل السارد الى المشهـد الماضـي ويعلق عليه أما في العينة الثانية نجد الحاضـر الواقع (آلان) والمتخيل الرؤية المستقبلية .

النتائج :.

١. تم توظيف عمق المجال كحل إخراجي للمشهد كاملا كما في العينة الاولى البحث عن السيد مـرزوق للمخرج داود عبد السيد) فـكان المشهد عبارة عن لقطة واحدة ثابتة من بداية المشهـد حتى نهايته وقـد تم خلق مونتاج داخلي بواسطة تفعيل مستويات اللقطة بالكامل (المقدمـة – الوسط – الخلفيـة) بوضوح محايد لكل المستويـات محافظا بفعل البناء التشكيلـي للصـورة وحركة الممثلين طوليـا من مقدمة الكادر الى عمقـه وبالعكس فكان المخـرج ينقل اهتمامنـا في كل مرة الى مستوى معين بالصـورة . وبذلك تمت المحافظة علـى وحدتـي الزمان والمـكان مما ولـد استمرارية تـوازي استمرارية الحـدث الواقعي وتجسيد العلاقة بين الشخصيات عن طريق المسافات الفاصلة بينهم .
٢. تم توظيـف عمق المجال لتجسيـد مشهدين بينهما فاصل زمني في العينـة الثانية، إذ تم الانتقـال في العينة الأولى إلى الماضي بفعل سارد مشخص ودخول هذا السارد الحاضر (آلان) في المشهـد الماضـي الذي يتوقف عن الحركة ممـا يولد لدينا لقطة عمق مجال في مقدمتهـا السـارد وفي العمق مشهد مستدعى من الماضي . أمـا العينة الثانية فقد تم تجسيـد الحاضـر والرؤيـة المتخيلة في كادر واحـد وبالتالي حقق صنـاع هاتين العينتين تزامن بين مشهدين متباينين بالزمان والمكان .
٣. تم توظيـف عمـق المجال لتجسيـد أكثر من حـدث في أن واحد وقد تكون هـذه الأحداث منتميـة إلى مكان واحـد وبينهم علاقة مباشرة كما في فيلم (دوغ فيل) أو تجسيد أكثر

من مشهد أو حدث منفصلين بالمكان والزمان في كادر واحد وبه تتحقق عملية سرد أكثر من حدث متباينين بالمكان ولكن يحدثان في زمن واحد وهذا ما نطلق عليه بالمونتاج المتزامن ولكنه هنا يحدث في كادر واحد .

الاستنتاجات :.

١. إن الصورة الخالية من العمق وجود مبتسر وخال من أي مطابقة للإدراك الحسي للمشاهد لذا يتوسل صانع الفيلم بتكنيك معين تقنّي أو فني لخلق وهم بالبعد الثالث للصورة مولدا وسيلة تعبير تسمى ب (عمق المجال) وهي تنوع للقطة العامة الحاوية على حجوم مختلفة للقطات من القريبة إلى المتوسطة إلى العامة أي تحوي كل شرائح المكان دفعة واحدة محافظة على وحدته .
٢. إن عمق المجال كوسيلة تعبير ليست (داء لكل دواء) على حد تعبير (جان متري) أي غير صالحة كحل إخراجي إلا في حالات خاصة جدا تتطلب حدوث أكثر من فعل أو حدث يحدثان بتزامن في مكان واحد وزمان واحد مما يجعل المونتاج ممنوعا حسب بازان .
٣. إن المونتاج الداخلي المتولد من هذه الوسيلة يتولد عن طريق البناء التشكيلي للكادر السينمائي وعن طريق تفعيل مستوياته أما بوضوح محايد أو سيادة مستوى أو مستويين متفاعلين على بقية المستويات وبذلك يتولد تأثير مضاعف لا يمكن الحصول عليه من المونتاج التقليدي القائم على القطع والربط .
٤. عمق المجال يمكن أن يكون حلاً إخراجياً لمشهد كامل أو للقطة مندرجة في سياق . وفي الحالتين نكون أمام مونتاج داخلي .
٥. إن لقطة عمق المجال تحمل فيض هائل من العلامات مكونة نسقاً متراصا عناصره تتشابك بصياغة قصدية من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها لتكون وحدة عضوية الأولوية فيها للكل على الاجزاء وأي تغير في موضع عنصر أو استبداله يؤدي إلى تغير النسق بالكامل .
٦. يمكن لعمق المجال أن يعبر عن أكثر من زمن في أن واحد كأن تكون المقدمة بالحاضر والوسط ماضي والعمق ماضي بعيد أو مستقبل .
٧. إن توظيف عمق المجال كحل أخراج يجب أن يكون مدروسا ومتوائما مع المضمون الدرامي للحدث الذي يتطلب حضور أكثر من فعل داخل اللقطة منتجا تأثير مضاعف عند المتفرج لايمكن حدوثه عن طريق المونتاج التقليدي

قائمة المصادر

المصادر العربية :.

١. عدنـان مدانـات ، بحثا عن السينمـا ، بـيروت :دار القدس ، ط١ ، ١٩٧٥ م .

٢. رعـد عبد الجبـار ثامـر الشاطي ، الفـن السينمائي بـين النظرية والتطبيق ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٩١

المصادر المترجمة :.

١. أندرية بازان ، ما هي السينما ، ترجمة : ريمون فرنسيس ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ط١ ، ١٩٦٨ م .

٢. ج.دادلي أنـدرو ، نظريـات الفيلـم الكبرى ، ترجمـة :جرجس فؤاد الرشيدي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٨٧م .

٣. جان متري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، ترجمة عبد الله عويشق ، دمشق : وزارة الثقافة السورية – المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٠ م.

رسائل الماجستير :.

١. دريد شريـف محمود ، التوليف وتأثيره الدرامـي في الفيلم الروائي ، رسالـة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧ م .

أطاريح الدكتوراه :.

١. ماهر مجيد أبراهيـم ، التراكيب الزمنية في سردية الفيلم الروائي المعاصـر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ م .

٢. نهـاد حامـد ماجد ، أليـات أشتغـال السرد الحديـث في بنية الفلم الروائـي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧ م .

البحوث المنشورة :.

١. ماهـر مجيد أبراهيـم وصلاح محمد طه ، التوظيـف الدلالي لبناء اللقطـة –المشهد عند الموجة الفرنسيـة الجديدة ، مجلة الاكاديمي – كلية الفنون الجميلة ، العدد ٥٢ ، ٢٠٠٩ م.

الدوريات :.

١ .محمـد غرايـف ، قراءة في السميولوجيا البصرية ، مجلة عالم الفكر ،العدد١ ،، المجلد٣١ ،٢٠٠٠ م .

التحول الدلالي في وظائف الشخصية الرئيسة في الفيلم الروائي

فلم(بنجامين بوتون) أنموذجا

ملخص البحث

استمدت الفنون الدرامية تأثيراتها من واقع الحياة،عبر تناولها موضوعات تهتم بجوهر الانسان،ومن هنا اخذت الدراما التلفزيونيةوالافلام السينمائيةحيزا واسعا ودورا مهما في تقديم موضوعاتها.أن تجسيد فعل تقوم به الشخصية داخل العمل الدرامي يكون مبنيا على وفق الاحداث التي يتطلبها الدور الذي تقدمه تلك الشخصية في الفليم.فلكل شخصية لها انعكاساتها وتفاعلها وتحولاتهامع الدور المحدد لها لتكون جاذبية الاحداث في الفليم .لقد اقيم البحث على اربعة فصول الفصل الاول تضمن كل من مشكلة البحث التي نصت على : (ماهي التحولات الدلالية للشخصية الرئيسة في بنية الفلم السينمائي؟)وضم ايضا اهمية البحث واهدافه وحدوده لينتهي الفصل بتحديد المصطلحات.اما الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة فقد أشتمل على مبحثين الاول تضمن محورين، الاول عرض الوظائف مصطلحاًومفهوماً.اما المحور الاخر فقد تضمن دراسة التحولات الرئيسة ووظائفهافي الخطاب المرئي.وقد تضمن الفصل الثالث اجراءات البحث اما الفصل الرابع فقد تضمن تحليل العينات التي اتخذتها الباحثة الفيلم الاجنبي (بنجامين بوتن)،اما الفصل الخامس والاخير فقد تضمن النتائج والاستنتاجات و التوصيات والمقترحات وبعد ذلك أختتم البحث بقائمة المصادر.

صابرين كامل زيدان

The Summary

The dramatic arts derived their influence from the real life by dealing with subjects concern with mans nature, that television drama and cinema movies take wide scope and important role in raising the subjects , to embody an action of a character within the dramatic work it will be built on the incidents required for the role presented by that character in a movie , sine each character has its reflection , influences and alternatives with its role to form the incidents suspension in a movie .

This research consists of four chapters , the first one consists of the main problem which is (what are the significant alternatives of the major character in the structure of a movie) , it also deals with the importance , targets and limits of the research to terminate the chapter by defining the terms.

The second chapter deals with the academic frame and former studies which consist of two investigations ; the first one takes the roles as a term and a concept . the second includes studyingthe main alternation and its role in visual address . the third chapter includes research procedures while the fourth contains analyzing the samples adopted by the researcher (the foreign film Binjamin Boutin) . the fifth &last chapter contains results , conclutin and suggestions , The research ends with the Bibliography .

المقدمة

أن للسينما وعالمها المرئي جذورا نابعة من الفنون الحكائية التي نتلمس فيهما التخاطب والتأثير ،وهذا الفن يمتلك اوجه متعددة للاحـداث والشخصيات،فالاحداث تقترن بمواقف معينة او مشاكل ما،التي تغرس الكراهية او الحب ،الانتقام او المسامحة...الخ ،اما الشخصيات فيقع على عاتقها تأكيد تلك المواقف عن طريق افعالها وردود افعالها او تحولاتها الدلالية الحركية أو النفسيــة وغيرها، وتمتلك تلك الدلالات قدرة علــى تفسير المعاني والرموز والاشارات التي تدفـع الاحـداث الى الامام .وبحسب (بـروب) الفاعل هو الذي يطور الفعـل في عملية البناء الفيلمــي لجريان الاحـداث والفاعل هو الشخصيات،مثلا ان المنديـل الذي وجده عطيل عند كاسيــو ،هو الذي اشعل نار الغيرة والشك بخيانــة دزدمونة له، لذلك تحولت شخصية عطيل دلاليا من محب وعاشق الى قاتل ،بناءآعلى ما تقدم صيغت مشكلةعلى شكل التسأول الآتي: ماهي التحولات الدلالية للشخصية الرئيسة في بنية الفيلم السينمائي؟

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث بما يأتي:

تنميــة الوعي عند المتلقي عن التحــولات الدلالية للشخصية الرئيســة في الدراما السينمائية والتلفزيونية .

الافادة الدارسين والعاملين في مجال الدراما السينمائية والتلفزيونية .

يمكن ان يشكل اضافة للمكتبة في مجال الدراما.

اهداف البحث

يهد ف البحث الحالي الى:-

التعرف عن التحولات الدلالية لوظائف الشخصية الرئيسة في الفيلم الروائي .

حدود البحث

حــدد البحــث موضوعيا لدراسة التحولات الدلالية للشخصيــات الرئيسة في الفيلم الروائي ، وليســ هناك حدود زمانية او مكانيــة ،وسيقتصر البحث على عينة واحدة هي (فلم بنجامين بوتون)وذلك للاسباب التي ستوردها الباحثة في الفصل الثالث.

تحديد المصطلحات

ستذكر الباحثة التعاريف الاجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث:

١-التحــول: هــو عدم الثبــات والتغير من حال الى اخــر في افعال وافــكار الشخصيات وردود افعالها على وفق السياق الدرامي.

٢-الوظيفة:هــي الافعال التي تقوم بها الشخصيــات التي تؤدي الى دفع الاحداث للامام من أجل الوصول لاهداف ومضامين تلك الدراما.

٣-الدلالـة :هي الرمـوز والعلامات والافعال التي تستخدمهـا او تؤديها الشخصيات من أجل ايصال دلالات سواء كانت افكار او معانٍ.

الفصل الثاني :-الاطار النظري والدراسات السابقة :

المبحث الاول

اولا :-الوظائف المصطلح والمفهوم

لقد شغلت المصطلحات العديدة بال الكثير من المنظرين والفلاسفة، ويعد بروب اكثر المنظرين اهتماماً بألحكايـات الشعبية واهميتها ووظائفها ،والوظيفة لديه هي «عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سر الحكاية»[١] ،ولقد حدد بروب ايضا احدى وثلاثين وظيفة للشخصيات ،على الرغـم من ان تلك الحكايـات تنطوي على الكثير من التمفصـلات و جميعها مبنية من دون استثنـاء علـى الوظائف نفسها ،ومن اهم تلك الوظائـف ، التي قسمها بروب على وفق بنائها الداخلـي ودلالاتها الخاصة ولم يعتمـد على التصنيف التاريخي او علـى اساس الموضوع،هي (وظيفـة رحيل البطـل ،وظيفة منع،وظيفة فـرق ،وظيفة اختيار،وظيفةاطـلاع ،وظيفة خداع الضحيـه ؛وظيفـة اساءة،وظيفـة انطلاق ،وظيفـة رد فعل ،وظيفة صـراع البطل مع الخصم ،انتحار البطل،مطارده البطل ،الاستهزاء ،معاقبه الوغد ،انتصار البطل واعتلائه العرش[٢] ان تلك الوظائف ليس ألزامًا ان تتوافر جميعها في كل حكاية او منجز مرئي ،أذيمكن ان تتوافر جميعهـا مثلا اثنى عشـر او عشرين وهكذا، اما (غريماس) فقد حاول ان يضع وظائف عدة قابلة للتطبيق على كل الانماط القصصية ولقد اختزل وظائف (بروب) الاربعة وحصرها ب (العقدة ،الاختيار ،الانفصال، الاتصال)[٣].

ان مفهـوم الوظيفـة يمتلك مـن المرونة ما يجعله يتحـرك في الفضاءات والحـدود المعرفية. ويشـكل نسقـا مهما في بنية الفن،فللوظيفة في حدودها التعينيـة هي كل مايحقق خدمة ونفعا للانجاز الذي يشتغل ضمن حقل تخصصي معين لذلك تعد المنجزات المرتبطة بالوظيفة منها حزمـي يحقـق أغراضاً نفعية على المستـوى المعرفي او المادي ،فكل شخصيـة او ألة لها واجب اساسـي مكلفة بأنجازه وعمـل تقوم به،لان الوظيفة (تؤدي الاغراض التي نضع من اجلها وان يكـون لها الاشكال مايأتـي تبعا لهذة الاغراض او الوظائف، لـذا فالوظيفة الاساسية للفنان ليسـت نقـل اي عالم الطبيعة ،بل خلق عالم جديد عالم انسـاني حقا فالفنان يحمل العالم في جنباتـه، في حين ان اعماله تحول العالم المفروض عليه الى العالم الذي يقيمه هو) ،[٤]تستدل الباحثـة مما سبق ذكره بأ ن لكل شيءوظيفة معينة ولـكل شخصية في المنجز المرئي تحديدا وظيفةتؤديها على وفق السرد الحكائي للقصة.

(١)سعيد المرزوق وجميل شاكر ،مدخل الى نظرية القصة (بغداد،دار الشؤن الثقافية العامة ،١٩٨٦) ،ص٢٠.

(٢)للمزيد ينظر :فلاديمير بروب ،مورفولوجيا الحكاية الشعبية،تر:ابراهيم الخطيب،(المغرب،١٩٨٦) ،ص٣٨.

(٣)سعيد مرزوق وجميل شاكر ،مصدر سابق،٢٧.

(٤)عوض رياض ،مقدمات في الفلسفة الفن (بيروت،بروس بيرس،١٩٩٤) ،ص١٠٦.

ثانيا : -التحولات في الشخصية الدرامية :

تعد الدراما من اجدر الفنون التي تعتمد على الابتكار والابداع ويمكن بوساطتها محاكاة الاوضاع الانسانية بل قد تكون من أقوى أشكال الفنون تعبيرا عن العلاقات الانسانية ، أذ تتأرجح وظيفة الدراما من «مجرد الترويج الى النواحي التحريضية او تعليمية ومن التعامل مع الظاهر الى الغوص في اغوار النفس ومن الاهتمام بالحركة المادية الى ايثار الحركة الفكرية «[1] وبذلك فبنية الدراما تستطيع ان تفسر ما يشاهده المتلقي وتترك له حرية التأويل فيما توحي اليه من افكار وراء ذلك النص ،ان قوام الدراما هو الحياة والحياة قوامها الفعل ، والفعل سواء كان حياتيأ ام دراميا فهو مشروع للتأويل ،لان «الفعل اكثر عناصر الدراما غموضا»[2] ،وتصنف معظم الدراسات الفعل بأنه روح الدراما ،وتختلف وجهات النظر تختلف في تعريف الفعل بل لم يتم توحيد الفعل بتعريف واحد شامل ،يرضي رغبة الدارسين بموضوعة الدراما .

فعلى سبيل المثال يعرف ارسطو الدراما ويذكر بين ثنايا التعريف الفعل ،فألدراما لديه هي (محاكاة لفعل تام ونبيل لها طول معلوم ،بلغة فريدة بالوان من التزين تختلف باختلاف الاجزاء)[3] ،على وفق هذا التعريف لم يتم شرح معنى الفعل لذا نلجأ لذكر مظاهر الفعل الثلاث وهي(فعل محسوس ، وهو الفعل ،الذي يعتمد على التجربة وتنمية الحس الايقاعي لدى المستقبل في المسرح .الفعل المرئي أو فعل السلوك ويعتمد ترتيبه على تقنيات ميكانيكية هندسية والثالث هو الفعل الانطباعي ويرتكز على الحد التكويني الكامل للمسرحية)[4] ،ترى الباحثة ان الفعل مهم جدا في عملية اعداد التوازن او الاختلاف في التوازن بين القوى المتعارضة التي تشكل الاساس المنطقي للدراما وذلك، لان الفعل (هو نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحدث ويتضمن التطلع والاعداد والتحقق لتغير التوازن ،وهذا التغير في التوازن يمكن ان يحدث تدريجيا ،لكن عملية التغير يجب ان تتم ،وقد يكون الفعل مركبا وقد يكون بسيطا ،غير ان اجزاءه جميعا يجب ان تكون منظورة ومتطورة وذات معنى)[5] .

اذن الفعل الدرامي يمكن ان يطور الاحداث داخل حبكة العمل الدرامي وان هذا التطور يتم عن طريق افعال الشخصيات في ذلك العمل ،وان حركة الممثل ونشاطاته الجسمانية لا تأتي الا عبر فهمه بفعل الحدث داخل العمل الدرامي ،وبناء ه لأن البناء الدرامي للفعل يعني «تدفق لقوة الارادة ،وتحقيق عمل ورد الفعل ذلك على النفس وحركة مضادة .. كفاح مضاد..ارتفاع وانخفاض ربط وفك)[6] ،ان ذلك البناء يعتمد على المقدمة التي توضح مكان وزمان الاحداث وشخصيات الدراما ثم التمهيد وانطلاق الفعل الذي تعترضه ازمان عدة تؤدي لحصول عقدة ومن ثم تصل تلك العقدة لذروتها التي يجب عندها ان يتم الحل للوصول للنهاية ،واحداث

---

(١)حسين حلمي المهندس،دراما الشاشة ،ج١،(مصر،الهيئة المصرية العامه للكتب،١٩٨٩) ،ص٣٤.

(٢)ستيوارت كريفيش،ضائعة المسرحية ،تر :عبد الالة الدباغ،(بغداد ،دار المأمون،١٩٨٦) ،ص١٧.

(٣)ارسطو طاليس،فن الشعر ،تر:عبد الرحمن بدوي (بيروت، دار الثقافة،١٩٧٣) ،ص٧.

(٤)سيتوارت كريفش، مصدر سابق،ص ٢٩.

(٥)حسين رامز،الدراما بين النظرية والتطبيق،(بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٢) ،ص٩٣.

(٦)حسين رامز ، مصدر سابق،ص٤٩٧.

التطهير كما اشار لذلك ارسطو ،وتعد المقدمة مهمة جدا ففيها يتم (تهيئة الجو العام وتوضيح الموضـوع الـذي تدور حوله القصة واقطاب الصراع فيهـا)[١] ،ومن ثم تعريف بالشخصيات السلبيـة والايجابيـة وعلاقاتهـا ،وان الشخصيات في الدراما يجب ان تتطـور اولا ،وقد تتغير الشخصيـة الرئيسة (من شخص بائس ومعـدم الى رجل خير واحسان ثري مثل «سكروج»في رائعـة تشارلز ديكينـز الكلاسيكية)[٢]وطبقا لبروب فأن الوظيفة هــي فعل الشخصية تسهم دلالالتـه في توجيـه وسير الحبكـة فألشخصيات تسهـم مساهمة فعالة فيما يـدور حولها من احداث فهي «وسيلة كاتب السيناريو لتحويل الاحداث الى حركة وفعل»[٣]

اما نقطة انطلاق الحدث او ما تسمى» نقطة التحول ،كون الاحداث تنحو نحو مجرى اخر ،بحيث تقـرر فيهـا بعض الشخصيات قرارات تـؤدي الى تغير في حياتها ومواقفهـا وتصرفاتها وهي ثـاني نتيجـة لتصاعد الحـدث الدرامي وانتهائـه بألازمة التـي هي نتيجة اخطـر موقف في البنـاء الفيلمـي لانها النتيجة النهائيـة لتصاعد الحدث ،وما هي الا»اشـد الاصطدامات بين القوانين المسيطرة والمدافعة»[٤]هذا لايعني ان نقطة انطلاق الحدث قد حسمت عندها الامور ،وانمـا توحي لنا بـأن المواقف والافعال ستؤل الى التحول،وان هذا التحول يصل الى مايسمى (بالازمة) التي ستقع عليها عملية الحسم النهائي أذيتبين لنا ايضا بأن المواقف والافعال او التحول ربما تحسم المواقف الى جانبه ،اما الذروة فهي (تلك النقطة التي يصل فيها الحدث الى اوجـه ... انهـا اكثر نقطة حرجا ،ويعيقها استرخاء في التوتـر او حله تماما)[٥]يتبع ذلك التطهـير الـذي يعد الناتج النهائي لـكل الاحداث ،لقد وضـع ارسطوعنصر التطهير لاثار ة عنصري(الخـوف والشفقة) على البطل ،وبذلك يكون اي عمل درامي سينمائي او تلفزيوني قـد حقـق اهدافه ،وتبقى مهمة انجاز الفعـل او المشروع الذي يتم ابـرام العقد على اساسه بـين المرسل والمتلقي ،حيـث يسعى الفاعل (البطل) الى انجاز ها سلفـا مثل انقاذ الحبيبة في فيلـم (تايتنـك) و محاربـة الشر في فيلـم (القلب الشجـاع) ،و نرى التحـول في النتيجة الغائيـة لفعل البطل سـواء كان ايجابيا أم سلبيا بالنسبة للهـدف المعلن ويكون التحول للبطل من الانفصال الى الاتصال أوبألعكس .وهنا لابد من الاشارة للشخصيات عن طريق حركتها وايماءاتهـا واصواتهـا وغيرها أذ تدل على الافكار وتعبر عنهمـا وذلك لان (الدلالة تقع على الافكار والتعبير يكون عن الاشياء)[٦] .

والدلالـة في الفيلم هي اتفاقية ومختلفة بأستمرار وتضمينية ،ويضم المنجز المرئي الكثير من الدلالات والمعاني المراد منها الترفيه اوترسيخ قيم ما وغيرها.

(١)محمـد صالـح ،نظرة جديدة في جذور المسـرح العراقي ،رسالة ماجستير ،غ.م(بغداد،كلية الفنـون الجميلة ،جامعة بغداد،١٩)ص ص ١٥٦-١٥٧.

(٢)ستيف ويتون،فن كتابة الدراما التلفزيونية ،تر:احمدالمغربي (القاهرة ،دار الفجر للنشر والتوزيع،٢٠٠٨) ،ص١٨٢.

(٣)علي ابو شادي،لغة السينما،(دمشق،منشورات وزارة الثقافة،ط٣، ٢٠٠٦) ،ص٣٤.

(٤)ملتون ماركس ،المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ،تر:زيد ممدوح ،(بيروت،دار الكتاب العربي، ١٩٦٥)ص ١٠١.

(٥)ساميه احمد علي وعبد العزيزشرف،الدراما في الاذاعة والتلفزيون ،ط٣،(القاهرة،دار الفجر للنشر والتوزيع،٢٠٠٠) ،ص١٦٧.

(٦)جان متري،علم نفس وعلم جمال السينما،تر:عبدالله عويشق (دمشق،المؤسسة العامة للسينما ،٢٠٠٠) ،ص٥١٩.

المبحث الثاني

دلالة الشخصية الرئيسة ووظائفها في الخطاب المرئي:-

اذا تحدثنا عن الخطاب اليفلمي فاننا من الطبيعي لابد ان نذكر العلاقة والتعلق الذي بدوره ياخذنا الى مفهوم البنية ، لان الخطاب الفلمي في حقيقة الامر ماهو الا بنية من مجموعة العناصر الصورية والصوتية التي توافقت بين اشتراطات دلالية وجمالية لتوصيل المعنى لشيءما .

فالبنية الفيلمية متعالقة فيما بينها في انتظام وظائفي لايسمح بالتضارب العكسي على مستوى الدلالة .

فالعلاقة بينهم هي تنظيم حركة العناصر على اساس دور كل عنصر في تحريك الفعل الدلالي العام ودفعهاأذ « لايعمل كل جزء من اجزاء الخطاب سمة التحديد ، القطعية ، في ذاته بل يحصل عليها من علاقته بالاجزاء الاخرى «[١] .ويرى دريدا ان (كل علاقة تؤدي الى وظيفة مزدوجة تشكل بنية علاميةعبر الدال والمدلول)[٢] ،بمعنى ان بينة العلاقة هي الاختلاف التي تعني في العلامة شيئ لابنية علامة اخرى وشيئ غير موجود في العلامة على الاطلاق فمثلا ترى رجل ونسمع صوت حمار وهكذا ....وهنا تاتي محاولة العالم الانثروبولجي البنيوي كلود ليفي شتراوس في اطار تحليله لبنية اسطورة اوديب اذ يسمى وحدات الاسطورة ب(الميثيمات) والميث هو (وحدة دالة)[٣] حيث تنظيم هذه الوحدات الدالة المكونة لاسطورة البشرية ترى الاولى بان البشر ولدوا من اصل واحد (الارض الواحدة) بينما ترى الاخرى بأنهم ولدوا من اتصال جنسي بين الرجل والمرأة وقد صنف شتراوس اسطورة اوديب لسوفوكلس الى اربعة فئات×[٤]

١-قدموس يبحث عن اخته اوربا التي اختطفها زيوس.

-اوديب يتزوج امه جوكاستا. — المدلول هنا قرابة المبالغ في تقديرها

-انتيخون تدفن اخاها .

٢-يتقاتل الاسبارطيون حتى الابادة

- اوديب يقتل اباه

-انتيكول يقتل اخاه يوليس. — المدلول هنا قرابة المبالغ في تحقيرها

٣-قدموس يقتل التنين.

-اوديب يهلك ابا الهول . — تدمير الوحوش

(١)وليم راي ، المعنى والادبي ، تر ، د.يونيل يوسف ،(بغداد ، دا ر المامون للترجمة)١٩٩٠،ص ٤٧.

(٢)نفس المصدر،ص ٤٨.

(٣)بيار،غيرو،السيمياء ،ط١،تر:انطوان ابو زيد،(، بيروت،١٩٨٤، منشورات عويدات)،ص ١٠٦.

(٤)×ينظرصلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الادبي،(دار الشؤن الثقافية ،وزارة الثقافة والاعلام ،١٩٨٧)،ص٢٤٠.

٤- لايوس تعني في اليونانية الاخرق. **صعوبة في المشي**
-اوديب تعني في اليونانية القدم المتورمة.
-قدموس يقتل التنين.
-اوديب يهلك ابا الهول.

أن في كل فئة مدلول يتناقض مع مدلول الفئة الثانية اي افراط في تقدير روابط القربى.اما الفئة الثالثة والرابعة يقابلها تناقضاحول وحشية قداموس واوديب في تجسيدهما للوحشية و يقابلها ايضا تناقضا كونهم بشر .
فالدلالة عند بنفنشت هي " جوهر اللغة نفسها وهي اهم القضايا اللغوية على الاطلاق فليست اللغة نظاما من العلامات فحسب ولكنها بالدرجة الاولى نظام من العلامات الدالة والوظيفية الافهامية تظهر على سائر الوظائف اللغوية "[١].
ففي الفيلم يستدل المشاهد تلك العلامات او الشفرات التي يقدمها صانع الفلم بشكل مطلق وقصدي اذ تعد اللقطات وتفصيلاتها الوحدة الاساسية في لغة السرد الفيلمي ،ففي فيلم المخرج مصطفى العقاد (عمر المختار) يشنق الايطاليون المختار وقبل شنقه يعطي القران الكريم الى احدهم فيضعه هذا في جيبه ، وهنا بان القران الكريم اصبح لدى هذه الشخصية مفرغاً من قدسيته التي يحملها.
وفي الفيلم نفسه عندما يستشهد احد المقاتلين الليبين نستقرأ زواج عمر المختار من زوجة الشهيد اذ يقول لها في النص « ادخلي الى الخيمة « من هنا نفهم انه سوف يتزوجها ،اذن فالادب يستخدم كلمات للوصف او لتفسير الافعال التي تقوم بها الشخصيات بينما في الفيلم يستعمل الصوراللقطات والصوت ولكن في كلتا الحالتين تقدم الشخصيات او الاشياء ،»نقل معنى ومحتوى ما يحدث الى المتفرج من جهة ، واضفاء شكل جمالي على الحدث من جهة اخرى «[٢].
على اساس التوظيف المحكم لعناصر اللغة اليفلمية فقد استعارات السينما من تلك الوسائل لتحقيق اللغة الفيلمية واثرها كثيراً من المفاهيم والافكار.
فالسينما نوع من الخطاب لابد ان ينطوي على منظومات من العلامات والاشارات تقدم فكرة عن الانسان والعالم .وعليه يستدل المشاهد على المعاني والافعال من اللقطات بصورة ايحائية والتصويرية ومايسمى (الميزان كادر) .
ففي فيلم الاضراب ١٩٢٤ يصنع المخرج لقطات كبيرة لوجوه جواسيس الشرطة متداخلة مع لقطات كبيرة لوجوه حيوانات مثل (البوم ، الثعلب ، الخنزير) ليؤكد تشابهها في المضمونيين والصورة المتداخلة تدل على صفة الخداع والغش و التلصص الذي تتميز به هذه الشخصيات بوصفهم جواسيساً ، ويظهر ذلك المنهج ان الدلالة في السينما هي دلالة يعبر عنها بوسائل اللغة الفيلمية التي هي "مشروطة بثقافة المتلقي وقوانيين الاستدلال التي تضع حدود لشرعية

(١) نور الهدى لوشن ، علم الدلالة ، ط١ ، (بنغازي ، جامعة نان يونس ، ١٩٩٥) ، ص ٣١.
(٢)ميخائيل روم ، احاديث في فن الاخراج السينمائي ،تر :عدنان مدنات(بيروت،دار الفارابي،١٩٨١) . ص ١٠٣.

انشاء المتلقي "[١]

ومـن هنا يمكـن للمشاهدان يفهـم ماالمقصود بتلـك الصـورة الفيلمية من رمـوز واشارات للدلالةعلـى المعنى منها.وعن طريق الشخصية الدرامية يمكن ان نعمل على التحول بدلالة ما في الفلـم الاجنبي (the brave one)للمخرج نيبل جـوردن لدور الممثلة جودي فوستر التي كانت تعمل مذيعة تحولت سلوكياتها الى قاتلة بسبب تعرضها للضرب هي وزوجها عندما كانوا يتجولون في نفق المدينة فقررت ان تقتل كل من يحاول الاعتداء عليها فالشخصية الدرامية هـي التي اعتلت التحول للدلالة بأفعـال الحدث ،اذن الشخصيات تمتلـك صفة مهمة وتؤدي دورا خطـيرا في ايصال المعلومـات وخلق حالة من التشويق عن طريـق اخفاء بعض الاحداث وغيرهـا فالاحداث (في حـد ذاتها لا دلالة لهامـالم نتعرف على الشخصيـات التي تجسدها ونتبـين خواصهم ويصبحوالنـا احياء ويعطون مظهـر الحياة والواقـع للشخصيات[٢]،وترى الباحثـة ولضـرورات النشر قامـت بأختصاروتكثيـف المعلومات في البحـث لكنها لجأت الى الجانب التطبيقي اي تحليل العينة لكون هذه الدراسة تتطلب المجال التطبيقي .

مؤشرات الاطار النظري

١- الشخصيات الدرامية تترك اثراً في بنية العمل الفيلمي وفي باقي العناصر المتواجدة ومن فضاء الصورةعبر التحولات التي تطرأعلى الشخصية الدرامية ضمن بنية النص.

٢-ان التحـول الـدلالي لا يرتبـط بزمان أومكان معـين أنما يعتمد على المـتن الحكائي لبنية الحكايةالمرئية.

٣-الوظيفـة تمنـح الشخصيـة الدراميـة في العمـل الفنـي حظـورا وتميـزا عـن غيرها من الشخصيات وعن باقي العناصر الدرامية .

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولا :-مجتمع البحث

اعتمـدت الباحثة المنهج الوصفي الـذي ينطوي على التحليـل ،أذ يستهدف (وصف الاحداث والمعتقدات والقيم والاهداف وانماط السلوك المختلفة)[٣].ويتلائم هذا المنهج وطبيعة البحث ،فهو يسعى لتحليل العينات على وفق اداة واضحة ومحددة لتحقيق اهداف البحث.

ثانيا :-عينة البحث

تتكـون عينـة البحث مـن الفيلـم الاجنبـي (Benjamin button) الذي اختـير قصدا وذلك للاسباب الاتية:-

١-يعد من ا لافلام الحديثة الانتاج.

٢-قدرة العينة على تحقيق اهداف البحث وايفاء حاجاته.

(١)شولز روبرت ، السينما والتأويل ، ط١، ت ، سعيد الغانمي ، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٤)، ص ١٦٣.

(٢) عبد الباسط سلمان،التشويق،رؤيا الاخراج في الدراما السينمائية و التلفزيونية(القاهرة،الدار الثقافية للنشر ،٢٠٠١)ص١٧-١٨.

(٣)محمد عبد الحميد ،البحث العلمي في الدراسات الاعلامية (القاهرة ،عالم الكتب للتوزيع والنشر ،٢٠٠٠)،ص١٣.

ثالثا :-اداة البحث:-

هــي مؤشــرات الاطارالنظري التي خلصــت لها الدراســة واكتسبت مصداقيــة بعد عرضها والموافقة عليها من قبل لجنة الخبراء والمحكمين في الاختصاص ×.

الفصل الرابع : تحليل العينات ومناقشة النتائج

ملخص الحكاية

تــدور قصـــة فلم بنجامين بوتون عن شخصــ تسرد قصته التي دونهــا في دفتر مذكراته الذي اهــداه الى زوجتــه وحبيبته السابقة وصديقة كهولته (ديــزي) التي تحتضر في مشفى ،وابنتها كارولين ابنة بنجامين بوتون هي التي تروي مذكرات والدها لامها (ديزي) ، تبدأ حياة بنجامين بوتــون عكس مــا تالفه الطبيعة فقدبدأ حياته وهو كبير الســن اي مايقارب الثمانين من عمره تخلص والده منه بعد ان توفيت امه بعد ولادته ، فوضعه ابوه امام بيت للمسنين فقامت بتربيته امرأة بشرتها سوداء كانت طيبة القلب فكانت بمثابة الام التي ولدته ، تربى بوتون وهو يخالف الجميع فكان كلما كبر يودع اصدقائه الواحد تلو الاخر، ثم يقرر السفر والترحال وهو يحتفظ بقلبــه حبيبته ديزي التي كانت لا تفارق ذهنه اينما ذهب ،تزوج (بوتون) من(ديزي) وانجب منهــا طفلة وبعدها رحل ،وكلما كانــت ابنته تكبر هو يصغر ، وبعدقــراره السفرومضي الوقت ،كــبرت (ديزي)واصبحت مسنة ارسل بطلبهــا الى دار المسنين المكان الذي تعرفت فيه على(بنجامــين) وهي طفلة وكان رجلا مسناً والان تلتقي بنجامين وهي مسنة بطفل يقارب الحادية عشر من عمره ولا يتذكر اي شي ،فكان الاثبات بانه بنجامين تلك المذكرات التي كتبها لديزي الحبيبــة والزوجة التــي رافقته حتى هذا العمر الذي وصل اليــه فقامت بتربيته حتى توفي وهو طفل رضيع بين احضانها .

تحليل العينة :

يبدأ الفلم بلقطة قريبة لامرأة طاعنة بالسن وهي تتنفس بطريقة صعبة جدا وتظهر بعد ذلك مستلقيــة علــى الفراش وهي في المشفى تنادي على ابنتهــا كارولين وتسألها عما هي تنظر اليه مــن النافــذة فتجيبها (كارولين) بأنهــا تنظر الى الطقس لانه هناك اعاصــير قادمة وتتداول الحديث مع والدتها فتقول الابنة الى امها المريضة انها سوف تشتاق لها وبعد ذلك تنطلق الام بالحديث عن قصة السيد كيك خبير الساعات وهو فاقد البصر منذ ولادته وفقد ابنه الوحيد في الحــرب وعلى غــرار ذلك قام بصنع ساعــة كبيرة وضعها في محطة القطــار وكان والد ام كارولين حاضراً هناك و كان اخر مكان يشاهد ابنه فيه عندما ذهب للحرب ولكن هذه الساعة كانت تسير عكس الزمن فاستغرب الحظور عما شاهده من رجل كان خبيرا في صنع الساعات

×(١)أ.د.محمود الكباشي،جامعة بغداد .كلية الفنون الجميلة،قسم السمعية والمرئية.

(٢)أ.دمفيد سليمان الذيب،جامعة بغداد.كلية الفنون الجميلة،قسم السمعية والمرئية.

(٣)د.طارق الجبوري،جامعة بغداد.كلية الفنون الجمبلة،سم السمعية والمرئيةةصت لها الدراسة واكتسبت مصداقية بعد عرضها والموافقة عليها ن التشويق عن طريق اخفاء بعض الاحداث وغيرها فالاحداقسم السمعية والمرئية.

لكـن الامـر مقصود فقد ذكر سيد (كيـك) انه قد صنعها بهذة الطريقـة عسى ان يرجع ابنه الذي سلبته الحرب منه ويرجع الى الحياة وهنا نرى التحول في عمل السيد كيك نتيجة لتحول وظيفة حبه لابنه الذي رحل وهذه القصة كانت بنية لقصة اخرى مليئة بالتحولات المختلفة .
فكانـت تمهيـدا لقصــة هذه العجوز ديـزي فتطلب من ابنتهـا ان تروي لها دفـتر يوميات كان لشخصـ تعرفه (ديزي) فتبدأ بالحديث عن هذا الشخص فتروي الابنة القصة لعام ١٩١٨اذ تـروي علـى لسان كاتب المذكـرات و اسمه(بنجامـين) ،(بنجامين بوتـون) ،وكان سبب ذكر اسمه بصورة مقطعة دلالة انه لم يعر ف اسمه في بداية حياته وهذا الشيء لمسناه في الاحداث اللاحقـة بالفيلـم . فتسرد (كارولين) قصـة (بنجامين) ، انه ولد في ليلـة مميزة كانت ليلة الانتصـار بالحـرب وانتهـاء الحرب العالمية الثانيـة وفوزهم في الحرب وفي تلـك اللحظة كان وعند ولادةبنجامين توفيت امه بعد ولادته فطلبت من زوجها ان يجد مكان لابنها ،فتطلع والده السيد (بوتون) صعقة وخطف الابن وخرج به مسرعا من المنزل ووضع طفله امام دار للمسنين امام سلم المنزل وعندما سمع صوت غادر المكان وكانت (كويني) الخادمة مع حبيبها يتبادلون الحب وفجاءة ينزلون السلم فيدوس حبيبها بشيء ما فيصرخ الطفل فكشفت عنه فاذا بطفل كأنه مسن قد هرم عمره وهو طفل، تأخذه كويني داخل الدار وتقول انه هبة من الله وبعد ذلك نشاهد(كويني) تذب وتنادي طبيب الدار لكي يكشف عليه أو يعاينه وهنا نلمس المؤشر الثالث فالوظيفـة لدى(غريماس) التعقيدية الناتجة مـن التحول الشكلي الجسماني لدى الشخصية الرئيسة في الفيلم عبر المشهد في الدقيقة ١٤:٣٠ أذ جاء نقل الاحداث على الشكل التالي :

	الصورة	الصوت
ل.ع	طفل وهو مستلقي على الفراش ويقوم الطبيب بفحصه وهو يصف حالته	الطبيب :لم أر ابدا شيأ كهذا تقريبا مصاب بالساد الماء الابيض
ل.م	الطبيب تظهر عليه علامت التعجب بما يشاهده حركة كاميرا لتظهر كويني باهتة من كلام الطبيب الذي قاله ثم يقطع ليظهر الطبيب مع كويني ب ل .م والطبيب في عمق الصورة يغسل يداه وهو يكمل حديثه	-لست متاكد ان بامكانه ان يسمع وعظامه تدل على اصابته بلتهاب المفاصل الحاد ..جلده فقد مرونته واطرافه متحجرة . -حالته متردية ....
ل.ع	للطبيب وكويني والطفل ويكمل كلامه	-عاهته ليست كعاهات الطفل بل كعاهات رجل بالغ كانه في عمر الثمانينات وفي الطريق الى القبر كويني :أيحتضر الطبيب جسده يخذله قبل ان تبدا حياته _من أين أتى :انه ابن اختي من لافييت كانت مجازفة مؤسف ايها الطفل المسكين كويني حصت على اسوء

		مايكون تماسك ايها الابيض .
ل.ق	لوجه كويني وهي متقلجنة	
	من الذي سمعته ل.م لكل من كوني والطبيب	الطبيب هناك اماكن للمتبوذين كهذا(كويني)
	ينظر الطبيب الى كويني ويسالها .	فلا يوجد مكان لشخص لخر تطعمه هنا مؤسسة تولان على الرغم من نواياها الطبية الا انهم يعتقدون ان المكان مصدر ازعاج .
ل.م	امريكية لكل متهم وهي واقفه تنظر الى الطفل والطبيب يريد المغادرة ويقول ثم تلتفت(كويني) وتقول ل.م للطبيب	كويني :قلت أنت أن الطفل لن يعيش وقتا طويلا بعض المخلوقات لم يكتب لها العيش صوت صراخ الطفل . _لا هذا الطفل الرضيع معجزة أنا متاكد أنه فقط ليس من نوع المعجزات التي يتمنى ان يراها المرء .
ل.م	كويني وهي تنظر الى الصبي وتهز برأسها وتقول ليظهر ل.ق الطفل العجوز .	
ل.ع	للطبيب وفر شولر لتظهر كويني في العمق تتحدث.	
ل.م	للطبيب وهو يقتنع بكلام كويني ويأخذ سترته ويخرج .	

فمـن هـذا المشهد نـرى التحولات الدلاليـة لشخصية بنجامـين الشخصية الرئيسـة مما وصفه الطبيـب اثناء الحـوار الذي ذكره لكوينـي عن الكشف عن عمـره الحقيقي فهـي شخصية نادرة الوجـود، وبعد ذلك تمكنـت كوين من الاحتفاظ بالصبي على وفق ما ادعت وبأن اختها قد توفيت وتركته لها ،فسمته بنجامين وقد عرفته على سكنة الدار من المسنين .

فقد كانت تضعه بجانبها وقت النوم على الرغم من رفض حبيبها فكرة الاحتفاظ به .

ثـم ننتقل الى المشفى لتقطع القصة كارولين لتسأل عن صـدق الحكاية لأمها ديزي، امها صوتك عـذب استمري فتظهـر (كارولين) قطعة قطار قديمـة لتنقلنا هذه القطعـة الصغيرةً الى ساحة القطار التي تسرد حكايتها ديزي لتكمل قصتها عن الساعة التي لاتزال معلقة تعمل سنة بعد سنة ،ويربط لنا صوت(بنجامين) في دفتر يومياته بصوت مؤثر الشوكة التي يلعب بها بنجامين .

وهنا الرابط بين تحول الساعة للزمن وبالعكس هي حياة بنجامين التي تسير عكس الحياة .

ويتصـرف (بنجامـين) كالآطفال ومن ثم نـرى بنجامين من مشهد اخر يسـير وهو جالس على

كرسـي متحـرك لانه لايعرف السير وكان ينظر الى الاولاد في شرفـة المنزل ويريد ان يعرف ماذا يحيط به لكن امه تمنعه لان في ذلك خطورة عليه.
فهنـا الاحالة الدلاليـة لما يكمن في داخله كطفل صغير ورجل هرم .ونـرى بنجامين يتعلم القراءة في مشهد العشاء وهم يتناولون من العلب الغذائية ليتحدث مع حبيب كويني ذات البشرة السوداء انه كان يتعلم في السابعة من عمره القراءة وجده كان يعلمه، فكانت دلالة لعمر بنجامين،و في هذا المشهد نلمس المؤشر الثاني.
فالحيـاة في كل مشهـد من الفيلم مغايرة لحيـاة بنجامين فهو ينمو بصـورة عكسية ،ففي مشهد الكنيسـة أذكانـت امه تأخذه كل يوم سبـت فكانت خطواته الاولى في تلـك الكنيسة بعد ان صرخ القديس عليه، فنهض بنجامين وبعد ان دفع امه ارضاً كان التحول من العجز الذي امتلكه الى امل نهض بداخله للاستمـرار بالحياة ،فمشى اول خطواته وعندما التفت مات القديس ساقطا ارضا فمن حوار بنجامين :ان الله يعطي ويأخذ مايريد، وهذه دلالة على ان الموت هو الزائر الوحيد الذي يـزوره كالمعتـاد فكلما صغر شاهد النـاس الذين احبهم يموتون الواحد تلـو الاخر وكان بنجامين يحب المكان لأنه كان يسأل عن الطقس وعن الضوء في نهاية النهار .
وفي احـد المشاهد زار المسكن القزم الاسود الذي كان يروي أحداث يشاهدها بترحاله والذي زرع التحـول في حياة بنجامين بحـب السفر والتطلع على ماهو جديد كانت امـه تعامله مثل الطفل في بداية عمره ،وهنا نستدل على المؤشر الثاني .
وفي مشهـد اخـر يتعـرف بنجامين الى فتـاة مقاربة لعمره كانـت تزور جدتها ايـام العطل ،وكان بنجامـين ملازمـاً المنزل في هذا الوقت ،فأحب الطفلة وكان يستمـع الى القصة التي ترويها جدة الفتـاة ديـزي التي كانـت قصة لكنغر مسن أو عجـوز فهذه القصة العجيبة عـن كنغر يهبه الرب اقدام خلفية وفي ساعه معينة وهي الساعة الخامسة تماما يتحول بها الكنغر ويمشي عليها .
كانـت هذه القصة تمهيدا لسـير أحداث بنجامين الذي يهبه الله التحول من حالة الى حالة .ولها بعدا فلسفيا ودراميا .وبعد ذلك أصبح بنجامين قادراً على أن يقوم باعماله لوحده مثل الاستحمام والاعتمـاد علىٍ نفسه والقيـام بوظائفة وتعلم العزف علـى البيانو بسرعة،وقـد كان اللحن الذي يعزفـه صادراً عـن احساس في داخله ،هنا نلاحـظ التحول باتخاذ الموسيقى التـي بينت التحول بوظيفة الاتصال بين عواطفه وهنا نلمس المؤشر الاول، عن طريق الاثر الذي سيتركه هذا التحول بباقي بنية العمل الفيلمي.
وبعدهـا قـرر مغادرة المنزل وتوديـع اصحابه في الدار، ورحل مع القبطـان مايك بحرا في سفينته الحربية ،وقد كان لدخول هذا الرجل تحولا في تغير مجرى حياته أذ كان سؤال القبطان بانه رجل عجوز فكيف تستطيع ان تقوم غرائزك تعجب بنجامين من سوال القبطان وقال له انه لم يمس اي أمرأة في حياته فتعجب القبطان من كلامه وقال له انه قد أسر وقد شعر بالاسى عليه بما قاله له فاخـذه القبطان الى منزل للدعارة (منزل فيه نساء و شراب)وبعدها يدخل ليمارس الجنس مع احـدى العاهرات فطلب منه التوقـف للاستراحة لكنه كان يريد المزيد وهنا يكتشف بنجامين عن طاقتـه الشبابيـة التي توجد داخل جسده الهرم، وهذا التحول سار الى أن يبدأ تفكير بنجامين ان يفكر وهو في عمر المراهقة وفي ريعان شبابه .

وشاهــده أباها هو يخرج من المنزل اي والد بنجامين فأخذه ليحتسي الشراب معه كصديق فسرد قصته لبنجامين وتحدث عن زوجته التي ماتت بعد أن وضعت طفلها فسأله بنجامين عن ما يحبه ويعمـل بـه وقد كانت الازرار هي الشي الذي يحبه وبعدها عاد الى المنزل لتسأله أمه وكانه لم يبلغ فيتقيىء من شدة احتسائه للخمرة التي احتساها لاول مرة .

وبعدهــا اخــذ ديزي معه في رحلة الى البحر على متن السفينه وكان ذلك قبل أن يسافر نهائيا من المنــزل (دار المسنين)وواصــل بنجامين سفره بسفينة قطر ومــع كل مكان كان يرسل الى صديقته ديــزي كل تحركاته وهي ايضا ،ومع مرور الوقت وتغــير الاماكن بقى بنجامين يتحول الى شخص أكثر شبابا حتى الاعمال التي يقوم بها بالسفينة اكثر من ان يقوم بها قبل هذا الوقت ،وهنا نلمس المؤشر الثاني .

حتــى أن القبطــان يسأل بنجامين أنت تبدو كل يوم أصغر سنا هل ماتراه عيني صحيح أم ان هذا من شدة الشراب ،فيجاوبه بنجامين مبتسما هذا بفعل الشراب .

وبعــد ذلك يصطدمون بغواصة ليموت الجميع وينجى (بنجامــين) من تلك الحادثة.واستقر بعد ذلــك في فندق باحدى المــدن فيلتقي بسيدة كانت متزوجة من وزيرلكنه جاسوس أسمها أليزبيث، تغــير بنجامين وبدأ تحول جسده وروحه يزداد يوم بعــد يوم فكانت علاقته مع تلك المرأة اليزبيث التي كانت سباحة ماهرة وقطعت شوطا في السباحة لكنها لم تكمل ولم تعمل على اكمال شوطها في السباحة وبعد مررور الوقت أصبح بنجامين شاباً وشكله تغير ،ذهب ليلتقي بصديقته التي أحبها (ديزي) التي كانت ترقص الباليه وقد شاهدها مع شخص اخر فترك بنجامين القاعة وخرج .

وبعدها ذهب الى دار أمه كويني وعاش هناك وكون علاقات مختلفة مع الفتيات ولكن يرد بنجامين خبردخول ديزي في المشفى بسبب حادث سيارةوقد وضع بنجامين عدة احالات لتضمن عدم وقوع الحادث لديزي فكانت لتلك الثانية والدقيقة تغير كثير في مجرى حياة ديزي لكن القدر كان يريد هذا ان يحصل .

	الصورة	الصوت
ل.ع	بنجامين وديزي جالسين في الحافلة ونظرات بنجامين نحو طفلةوابيها بالحافلة	صوت الحافلة
ل.م.ق	لشخص جالس بجانب طفلته ويبدو عليها النعاس فيضع رأسها متكأعلى يديه. لبنجامين وزوجته ترى حال بنجامين ونظرات خوفه ووجه الشاحب ولكنها في غاية السعادة وهي تتحدث اليه.	دخول الموسيقى
ل.م		ديزي:لكي اعتقد انها فتاة صوت جرس الحافلة .

بعدهـا تعرف بنجامـين على والده الرجل الذي أحتسـى الشراب معه ولكنه غـادر وترك سيد بوتون مسرعـا بعد مضي الوقت وكان ابوه على فراش المـوت فقرر الذهاب اليه فاخذه الى النهر وقت بزوغ الشمس وبعدها مات ووضع ازراره الثمينة معه .

تـاركا له المنزل فابتاع المنـزل واشترى منزل اخر عاش فيه مع حبيبته ديـزي وبعدها تزوج سافر في قـارب في المحيـط وعاش أجمل أيامه الى ان قرر الرجوع مع ديزي الى دار المسنين فلم يجد امه لانها كانـت قد توفيت فتظهر أمه في النعش ويغطي رأسهـا الشيب،وهذه كانت نظرة بنجامين الى امه مع ابتسامة قليلة دلالة لتعرفه على سخرية القدر أذكان بعمرها وهي تقوم برعايته .واستمر بنجامين في المشاهـد المتبقية مع ديزي التي منعت من القص بسبب الحادث فساعدها بنجامين على التغلب على تفكيرهـا ففتحـت دار لتعليم الفتيات رقص الباليه وفي المشهد الـذي يأتي هذا الحدث تقول له انهم سيرزقون بطفل .أما في المشهد ٢:١١:١٠

فقـد كان بنجامين جالساً في الحافلة وبجانبه (ديزي) زوجته وهي حامل،و هذا تحول دلالي لوظيفة البقـاء بجانبهـم ورعايتهم ولكنه بالمقابل لايستطيـع فعل ذلك لطبيعة نمـوه المعاكسة فيرى شخص امامه في الحافلة جالساً بقرب ابنته الصغيرة ويرعاها ولكن تفكيره كان بطفلته التي كيف يربيها ، ويرعاها وهو قد يكون بعمرها وبمرور الوقت نلمس في المشهد المؤشر الثالث:

بعد ذهابهم للمطعم مع(ديزي) تحول الحزن والخوف شيأ فشيئأ الى ابتسامة وفرح لما احدثته تللك الشخصية (اليزابيث) التي التقى بها وقد شاهدها في اليوم ذاته على شاشة التلفزيون وقد تقدمت بالسن انها تمكنت من تحقيق حلمها الذي لطالما ارادت تحقيقه وهوعبورها في السباحة متواصلة لمدة ٣٤ ساعة وقالت ليس هناك شي مستحيل .وهنا نلمس المؤشر الثاني عن طريق هذا المشهد.

في المشاهد التالية لم يستطع بنجامين أن يكمل مع زوجته فبعد دخول ابنته بالسنه الاولى كان بنجامين أصغر عمرا وديزي تكبر ،فقرر السفر وتأمين الحياة الآفضل لزوجته وأيجاد الآب المناسب لآبنته .

وهنـا يتحـول الفاعل شخصية بنجامين الى وظيفة غائية فرحـل بنجامين الى عدد من المدن والدول المختلفة وهكذا تنتهي كارولين من سرد يوميات والدها بنجامين بوتون.لتبدأ العجوز ديزي بسرد باقي الحكاية فتقول أنها وبعد وفاة زوجها التقت ببنجامين ولكن كان عمره ١١ عاما وهي امرأة مسنة وكان المكان هو الدار الذي تربى فيه وهو طفل بالغ وتعرف فيه على ديزي و الان يعيش طفولته وهو لايتذكر شيئا فعاش بصراع داخلي مع نفسه فقدتحول تحولا كاملاً جسدياً وعقليًا .

وكانت ديزي تعتني به فتروي القصة التي قصتها جد تها عليها قصة الكنغر العجوز ،البالغ الخامسة مـن عمره، على وفق احداث قصة الكنغـر العجوز ،فهنا التحول لدى ديزي التي أخذت دور الأم معه ثم الآن تأخذ دور الجدة وحفيدها لتروي له القصة

ويمكننـا ان نلاحـظ ان بنجامين نسى الكلام ونسيّ المشي ويزداد بالصغر ليصل الى الآشهر الآولى. وتعـود ديـزي الى الساعةالقديمة التـي وضعت في محطـة القطارفتقول أنها رفعـت ووضعت ساعة جديـدة بمكانها وقد كان ذلك عـام ٢٠٠٢وفي الوقت الذي كان بنجامين بين احضاني ليغممض عينه وهو ينظر لي كأنه يعرفني ....فيموت وكأنه نائم عام ٢٠٠٣.

وفي المشهد ماقبل الاخير تعلن الاستعدادات لقدوم الاعصار نحو المشفى فتموت ديزي بعد ان شاهدت الطير الطنان تخبرنا بأن روح بنجامين هي هذا الطائر.

وفي المشهد الاخير من الفيلم تظهر الساعة القديمة بمخزن للآثان القديم يضربه الاعصار مع صوت أنـذار ،وتظهر الساعة وهي ماتزال تعمل معاكسة للزمـن الحقيقي وهي تشير الى الساعة الخامسة تماما.....

النتائج والاستنتاجات

بعد تحليل عينة البحث توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج التي حققت هدف البحث هي:-

١-اتسـم التنوع في الوظيفة للعمل في بنية الفليم ومنـح الشخصيات الرئيسةحظوراوتميزا عن باقي العناصر الدرامية.

٢-اسهمت الموسيقى مع الحوار في خلق جو نفسي مؤثر في مشاهد المتوسطة في الفيلم .

٣-تنوع التحول الدلالي عبر التطورات التي صاحبت الشخصيات الدرامية التي تركت الاثر على المتن الحكائي لبنية الفيلم.

٤-إلتنوع بالازمنة والامكنة اعطى تحولات دلالية غيرت بنية الشخصية الرئيسة.

ثانيا: الاستنتاجات

١-ان التنـوع الـدلالي يتم عبر التباين بـين الشخصيات وافعالها في جريـان الاحداث ضمن المجرى الفيلمي .

٢-لقد اعتمدت اغلب مشاهد الفيلم على التحول الشكلي اي الجسماني للشخصيات .

٣-ان المكان لم يقف عائقا في نزع التحول وكذا الحال بالنسبة للزمان ،بل ان الفكرة الاساسية لاحداث الفيلم هي البناء غير المألوف والتنوع بهما ضمن الوظائف التي تقوم بها شخصيات الفيلم.

قائمة المصادر والمراجع

١- ارسطو ، فن الشعر ، تر ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٣.

٢- احمد ،سامية وعبد العزيزشرف ،الدراما في الاذاعة والتلفزيون،ط٣، القاهرة ،دار الفجر ،٢٠٠٠.

٤- بروب، فلاديمير ، مورفولوجيا الحكاية الشعبية الروسية، تر: ابراهيم الخطيب، المغرب، ١٩٨٦.

٥- جان متري،علم نفس وعلم جمال السينما،تر:عبدالله عويشق ،دمشق،المؤسسة العامة للسينما ،٢٠٠٠.

٦-رضا، حسين رامز محمد،الدراما بين النظرية والتطبيق ،بيروت ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٢.

٧-راي، وليم ، المعنى والادبي ، تر : د.يوئيل يوسف ، دا ر المأمون للترجمة ، بغداد ،١٩٩٨.

٨-رولز، شولر ، السينما والتأويل ، ط١ ، تر: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٤، ص ١٦٣.

٩-روم، ميخائيل ، احاديث حول فن الاخراج السينمائي،تر: عدنان مدنات،بيروت،دار الفارابي،١٩٨١.

١٠-ستوارت- كرفتسش،،صناعة المسرحية، تر:عبدالله الدباغ،دار المأمون ، ١٩٨٦.

١١-ستيف ويتون،فن كتابة الدراما التلفزيونية ،تر:احمدالمغربي ،القاهرة ،دار الفجر للنشر والتوزيع،٢٠٠٨.

١٢-سلمان عبدالباسط،التشويق،رؤيا الاخراج في الدراما السينمائية و التلفزيونية،القاهرة،الدار الثقافية للنشر ،٢٠٠١.

١٣-صالح، محمد ،نظرة جديدةفي جذورالمسرح العراقي،رسالة ماجستير،كلية الفنون الجميلة ،بغداد.ب.ت.

١٤-علي ابو شادي،لغة السينما،دمشق،منشورات وزارة الثقافة،ط٣، ٢٠٠٦.

١٥-عبد الحميد ،محمد،البحث العلمي في الدراسات الاعلامية ،القاهرة ،علم الكتب،٢٠٠٠.

١٦-غيرو،بيار،السيميائية،ط١،تر:انطوان ابو زيد،منشورات عويدات،بيروت ،١٩٨٤.

١٧- لوشن، نور الهدى ، علم الدلالة ، ط١ ، جامعة نان يونس ، بنغازي ، ١٩٩٥.

١٨- المرزوق ، سعيد ، جميل شاكر ، مدخل الى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية ،افاق عربية ، بغداد ، دار التونسية للنشر ، ١٩٨٦.

١٩ــــ المهندس حسين حلمي،دراما الشاشة ،ج١،مصر ،الهيئة المصرية العامه للكتب،١٩٨٩.

٢٠- ماركس، سملتون،المسرحيةكيف ندرسهاونتذوقها،تر: زيدممدوح،بيروت،دار الكتاب العربي،١٩٦٥.

المعالجة الإخراجية للشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية العراقية

الإطار المنهجي :

١- مشكلة البحث :

شهدت فترة ما بعد عام ٢٠٠٣ توجه جديد في النص المكتوب للدراما العراقية ، فلـم يعد ذلك النص الذي يهتم بالسلطـة الحاكمة أو يسير على هواها في أقل تقدير ، بل عمد الكتاب إلى الغور في المسكوت عنه في بنية النص الدرامي العراقي ، الذي تجسد من خلال كشف ويلات الحروب التي خاضها الشعب العراقي التي لازالـت قائمة لحـد ألان ومخلفاتها السياسيـة والاجتماعيـة والاقتصادية التي انعكست على اغلب أفراد المجتمع العراقي ، ومن الشخوص التي سلطت الدراما العراقيـة الضوء عليها ، الشخصيات المبدعة ثقافيا وعلميا وإبداعيا التي تخرج مـن مطحنـة الحرب وهي خائـرة القوى مصابـة بالجنون أو العصـاب وتنتهي بالفنـاء في أغلب الأحيـان بسبب ثورية هذه الشخوص او مواقفها الأيديولوجية تحاربهـا المؤسسة الحاكمة أيا كان شكلها ، وكانت نصوص الكاتب حامد المالكي مثل (الحب والسلام) إخراج ثامر مروان أو (فوبيا بغداد) إخراج حسن حسني تحمـل لنا في طياتها هـذه الشخصية الإبداعية التي تنتهـي بالانهزام أمام هذه المؤسسة المفضية إلى الموت او الجنون، والانهزامية هنا صفة قسرية لحقت بهذه الشخصيـات بسبب وحشية التعامل السياسـي او الاجتماعي معها مما أدى إلى هذه الانهزامية القسرية عليها.

والمشكلـة التي لاحظهـا الباحث تتلخص بأسئلة محددة، كيف يتـم التعامل مع شخصيات كهذه، جديدة على النص الدرامي العراقي إخراجيا .. وما المعالجات الفنيـة التي تبرز هذه الشخصية إخراجيـا ، و ما الكيفية التي تمت بها المعالجة الإخراجية للشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية العراقية .

عمار إبراهيم محمد الياسري

٢- هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن الكيفيات التي تمت بها المعالجة الإخراجية للشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية العراقية .

٣- أهمية البحث :

تتعلق أهمية البحث في كونه يدرس ظاهرة جديدة في الدراما العراقية لم تدرس سابقا ، محاولا وضع توصيفات وتحديدات لها .

٤- حدود البحث :

١- الحد الزماني : الدراما العراقية بعد عام ٢٠٠٣ التي تتعلق بالشخصية الانهزامية .

٢- الحد المكاني : القنوات العراقية التي بثت هذه المسلسلات مثل قناتي السومرية والشرقية.

٣- الحد الموضوعي : يتحدد من خلال عنوان البحث بالشخصية الانهزامية فقط .

ثانيا - الإطار النظري :

المبحث الأول : الشخصية ٠٠ تعريفاتها ٠٠انواعها ٠٠سماتها

١- الشخصية بين الماهية والنوع :

تعد الشخصية من المنظومات المهمة التي يقوم عليها البناء الدرامي، فهي التي تقود الفعل وتؤجج الصراع وتحدث الذروات وتؤدي إلى التطهير ، إن كل التيارات الفنية سواء الكلاسيكية أم الحديثة تمردت على البنى الأرسطية واستطاعت ان تختلف مع البناء الأرسطي في اغلب تفصيلاته ، إلا الشخصية فقد بقيت هي المحور الذي ترتكز عليه كل البنى الدرامية .

إن الدراما والبرامج التلفزيونية تعتمد على الشخصية ، سواء أكانت ممثلاً أم مقدماً أم متسابقاً فهي تقود الصراع مع باقي عناصر البناء الدرامي نحو النهايات المفترضة ، وقد عرفت الشخصية بانها « الواحد من الناس الذي يؤدون الأحداث الدرامية المكتوبة او على المسرح في صورة الممثلين «[١] ، ويعرفها إبراهيم حمادة في مؤلف أخر بأنها «المصدر الأساسي لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الحوار والسلوكيات العامة والخاصة «[٢] . وقد جعل إبراهيم حماده المنظر الدرامي من الشخصية المقود الذي يسير الأحداث ، وهذا صحيح ولكنها هي الحامل لكل تفصيلات البناء الدرامي فهي التي تكشف الفكرة وتؤجج الصراع ونتعرف الجو العام من خلالها ، وهي التي تؤدي إلى التطهير او التنوير أو التغيير ، اما الباحثة ميسون البياتي فانها ترى في الشخصية وتنظيمها الدينامي» ذلك الانتقاء في التنظيم الدينامي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي لتقديم أفكار مجردة او صور ذهنية او آراء معينة متوخياً وضعها في قالب جمالي مليء بالتشويق وميسور الفهم من قبل

١)ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار الشعب، ١٩٧١، ص ٤٥٧ .

٢)ابراهيم حمادة ، طبيعة الدراما ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ٢٠ ٠

المتفـرج «[٣] ، ترى البياتي أن هناك تنظيماً دينامياً يقود الشخصية لتقديم أفكارها المتنوعة إلى المتلقـي ، ويرى الباحث إن التنظيم الدينامـي ليس بالضرورة أن يكون متفقاً عليه مسبقاً من قبل المخرج والبطل ، بل هو وليد الشخصية نفسها احيانا .

أما علماء النفس فقد تعرضوا إلى الشخصية على وفق المعطيات النفسية لها وقسموها على أنواع عديدة، وقد اختار الباحث منها الشخصيات المضطربة لتعلقها بموضوع البحث:

١-الشخصية البارانوية : أساس هذه الشخصية مبني على الشك في أغلب محاورها فهي على النقيض أو الضـد من جميع الأطـراف ، قريبة كانت أم بعيدة ، منفصلـة أم متصلة ، وتبني علـى هذا الأساس عداءاتها من خلال إفراطهـا في الإساءة للآخرين ومـرد ذلك التأثيرات الاجتماعية منذ الطفولة ومثال ذلك شخصية (كاليكولا) للكاتب الفرنسي البيركامو.

٢-الشخصيـة الهستيرية : وهـي شخصية غالبا ما نجدها عند الفتيات فهي شخصية مثيرة للجدل متناقضة تبدي الحب للآخرين وتضمر عكس ذلك، أي إن داخلها لا يمتلك أي حب أو حنان للآخرين ومثال ذلك شخصية (ريفان) كبرى بنات الملك لير، في فيلم الملك لير إخراج المخرج الياباني اكيرا كيرا ساوا[٤] .

٣-الشخصيـة النرجسية :وهي «شخصية تنفرد في قراراتها وأهوائها»[٥] وكلمة النرجسية او nersissus بالانكليزيـة جـاءت من اللفظة اليونانية المرتبطـة بالأسطورة التي تروي ان شابا كان يجلس أمام بركة ماء فأعجبته صورته ، فظل ينظر إليها إلى أن مات [٦].

ومن هذه الشخصيات شخصية (كريون) في مسرحية أنتيغونا للكاتب الاغريقي سوفوكليس ، حيث كان الإصرار على القرار هو المسيطر على هذه الشخصية .

٤- الشخصية السايكوباتية : وهي الشخصية التي تمارس النصب والخداع والاحتيال والسحر والكـذب كما انها دائمة السخريـة من الآخرين والنصب عليهم ومثال ذلك شخصية (ياغو) في مسرحية عطيل للكاتب الانكليزي شكسبير .

٥- الشخصية الانعزالية : وهي الشخصية لتي لا تقبل الحياة بشكل مباشر ، بل تعاني صدمات عدة جعلتها لا تستسيغ شيئا من الحياة، ولا تهتم لها أو للموت وغالبا ما تكون هذه الشخصية غريبة الأطوار، مثال ذلك شخصية الغريب في رواية البير كامو (الغريب).

٦- الشخصية السادية :تعد هذه الشخصية من الأنواع التي يتميز بها الشخص بنمط شديد مـن السلوك الوحشـي والعنف مع الآخرين بهدف السيطرة واحتقـار الناس كما في شخصية (رومولوس العظيم) للكاتب السويسري دورينمات حينمـا كان يقسو على الحيوانات الأليفة ويعذبهـا كما يشـــاء أو حتى شخصية ياغو في عطيل [٧] ، من خـلال التقسيمات أنفة الذكر، يـرى الباحث أن الشخصية الانهزامية هي من إرهاصـات الشخصية الانعزالية ، لاسيما إذا

---

٣)ميسون ألبياتي ، الأبعاد الثلاثة للشخصية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ ، ص٢٥ .

٤)للمزيـد ينظـر ... أنيـس فهمي إقلاديوس ، السينمـا والمسرح وأمراض النفس، القاهـرة ، الهيئة المصرية العامـة للكتاب ، ١٩٨٢ ، ص ١١٥-١١٦ .

٥)انيس فهمي إقلاديوس ، السينما والمسرح وأمراض النفس، القاهرة ، المصدر السابق، ص ١١٦ .

٦)نجم عبد حيدر،علم الجمال آفاقه- تطوره ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٠، ص ٢٣.

٧)أنيس فهمي إقلاديوس ، السينما والمسرح وأمراض النفس، المصدر السابق ، ص١١٦.

كانت تحمل إبداعا ما ٠

وقد قسمت سامية أحمد علي وزميلها شرف عبد العزيز في كتابهما الدراما في الإذاعة والتلفزيون الشخصية في الدراما على ستة أنواع :

١- الشخصية البسيطة : وهي التي تظهر خاصية سائدة واحدة خلال الفترة الدرامية لظهورها وربما لا تكون هذه الخاصية سائدة طوال العمل ، بل تحتوي خواصّ أخرى متماشية مع الخاصية السائدة ومثلها شخصيات كثيرة موجودة في الأعمال الدرامية التلفزيونية .

٢- الشخصية المركبة : وتسمى أيضا التركيبية وعادة ما يكون حضورها شاخصاً وسط الأحداث، وهو خليط غير متكافئ ذو خواص متعددة ، وهي غالبا ما تظهر خاصيتين أو أكثر من الخواص القوية أم المتعارضة أم المتصارعة ، وهذه الخواص ليست متكافئة القوة ، تعاني صراعات كبيرة داخل بنية الحدث، ونلاحظ في اغلب الشخصيات الانهزامية التي قدمتها الدراما العراقية أنها شخصيات مركبة من الإبداع الثقافي أو العلمي والقهر السياسي أو الديني الذي يوصلها إلى الموت أو الجنون وقد حفلت أعمال روائية ودرامية كثيرة بشخوص كهذه أفرغ الكتاب جزءا من شخصياتهم الحقيقية فيها مثل رواية (الوشم) للربيعي ومسلسل (فوبيا بغداد) للكاتب حامد المالكي والمخرج حسن حسني .

٣- الشخصية المسطحة : غالبا ما تكون هذه الشخصية مساعدة ، إذ لا تمتلك من الخواص ما يميزها من الشخصيات الأخرى، وتكون معالمها ذات شكل ولون واحد ، والشخصية المسطحة هي التي تخلو من الخواص السائدة ، وهي ما تكون ثانوية خالية من الصراع وهي حلقة وصل مابين الأحداث والشخوص ونراها موجودة في أغلب الأعمال الدرامية بكثرة .

٤- الشخصية الدائرية : وتكاد تكون شبه حقيقية وتقترب بحضورها لتمس الواقع بشكل مباشر من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى ، فضلا عن علاقة الشخصية بذاتها ، وهي شخصية رئيسة في القصة او الدراما التلفزيونية .

٥- الشخصية الخلفية :ويكون حضورها لغرض معين ولا تدخل في حيثيات ذلك الغرض وليس لها اهمية في الحبكة ولكن أهميتها تكمن في قيادتها لسيارة أو فتح باب ، وربما لا تحمل اسما او قليلة التصوير وهي موجودة بكثرة في الأعمال الدرامية التلفزيونية العراقية والعربية والعالمية [٨].

ويرى الباحث أن الشخصية الانهزامية شخصية رئيسة في القصة أو العمل الدرامي والصراع عميق فيها وتصعب قراءتها ، وغالبا ما تكون هذه الشخصية ضبابية المعالم وتتكشف صراعاتها مع الآخرين أو مع نفسها من خلال مشاهدة منفردة ذات طابع يكون في قالب التداعي أو الاستذكار سواء أكان من خلال الصورة أم الحوار أو الاثنين معا ، أو تمرير سلسلة من التداعيات أو الأسئلة ويكون عصياً عليها إيجاد إجابة لها ، وهي تعكس حالة مركبة بين الماضي والحاضر والمستقبل أو ما هو كائن أو يكون أو سيكون، وربما هي ناتج إسقاطات المنظومة العلائقية الداخلية أو الخارجية لها ، وتنتهي الى حالات من الجنون أو

٨)للمزيد ينظر ... سامية احمد علي ، وشرف عبد العزيز ، الدراما في الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩ ، ص ١٦١-١٦٢.

المـوت، وهي شخصية غالبا ما تكـون مبدعه أو لديها ثراء علمي تحاربهـا المؤسسات الدينية أو الاجتماعيـة وهـي بهذا إحدى تجليات الشخصية المركبـة ، وفي الدراما العراقية نجد هذه الشخصية في شخصية دكتور هيثم (حسن حسني) في مسلسل فوبيا بغداد، وكما بين الباحث بـان النهاية لها إما الجنـون أو الموت، وهي بذلك نتاج الواقع المعيش المليء بالآلام والخيبات ، لذا فهي انهزامية ، والانهزامية هنا ليست وليدة النشأة بل هي انهزام قسري مما عانته هذه الشخصية من صراعات وخيبات أدت إلى هذه النهاية المفجعة ، وقد خلفت وراءها ارثاً علمياً وثقافياً مميزاً .

٢- سمات الشخصية في الدراما التلفزيونية

وتعد الشخصية من أهم عناصر العمل الفني، وهي الركيزة الأساسية التي يبني عليها المؤلـف الحكايـة ، وأهم مـا في الشخصيه سماتها التـي يتوخى فيها الحذر، لـذا يعد اختيار السمـات الأساسيـة العامـة للشخصية أساسا مهمـا في العمل الفنـي ، ويقسم محمد حسين الشخصيـة على سمـات طبيعية واجتماعية ونفسية، وآخـرون يعطونها تقسيمات أخرى ،غير أن الباحث يحاول أن يختار تلك السمات ذات العنوانات الواضحة وهي :

١- السمـة البايولولوجيـة :وهـي اللبنة الأساسية التـي تنبع من عمق الشخصيـة وهي اللبنة الأولى التـي تميـز لنا جنـس الشخصية ، ذكر – أنثى – طفل – شيـخ – عجوز – حيوان – إنسـان، وهنـا تدخل عملية الوعي في اختيار نـوع الجنس لما لها من أهميـة كبيرة ، فهي التي تميز إرادات المؤلف والمخرج وهي الوسيلة التي يمكن من خلالها أن تعلن حضورها السلبي أو الإيجابي من خلال تأثيراتها في المتلقي من دون الوقوع في فخ الكلائش الجاهزة [٩] .

٢-السمة المادية : وتقوم هذه السمة بتحديد السمات العامة للشخصية دون الوقوع في المبالغة التي لا مبرر لها ، ودائما ما تكون الشخصية ذات قدرات تقع ما بين السمات العامة و الخاصة ، فالعامـة هي خط حول سير الشخصيـة ، أما السمات الخاصة فهي الثوابت التي تتحدد من خـلال الشـكل الطول ، القصر ، البدانة ، الصوت ..الخ ، أو حتـى قصور نفسي تتصف به ، فهـي تحتاج إلى أداء تمثيلـي في وضعها العام والخاص[١٠] ، وهنا لابـد للكاتب أن يكون داخل سيـاق سمات هـذه الشخصية بتشوهاتها الخلقيـة كما في الشخصيـة الإشكالية أو تشوهات نفسيه كما في الشخصية الانهزامية التي أسس وتطرق الباحث لها قبلا .

٣- سمة الطابع العام للشخصية :وهي التي تتحدد بما يتناسب وأحداث العمل الدرامي ، من حيـث حضورها وتنقلاتها سـواء أكانت متوافقة ام متناقضة فيما بينها وبين نفسها ، أو بينها وبين الآخرين ، وهذا كله يسهم في سير الأحداث ونموها واندفاعاها إلى أمام .

٤- السمـة النفسية : تعد هـذه السمة نتيجة محصلة للسمـات البايولوجية والسيسيولوجية ، فهي نتاج للظروف أو الحوادث أو المواقف التي تمر بها الشخصية بأنواعها المشوهة والمتأزمة، وتعـد هذه السمة مـن أهم الصور التـي توضح الإبعـاد المرئية للشخصيـة وتشكل ملامحها

٩)محمد حسين ، فن كتابة السيناريو ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ ،ص ١٥.

١٠)محمد حسين ، فن كتابة السيناريو ، المصدر نفسه ، ص١٠.

الجسديـة والسلوكية [١١]، وهنا يـرى الباحث أن الشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية نتاج طبيعي لهذه السمة .

المبحث الثاني : تجسيد الشخصية الانهزامية في عناصر اللغة االتلفزيونية :

تقسـم الدراما التلفزيونية علـى ثلاثة أقسام؛ ألمسلسلة والسلسلة والتمثيلية، ولكل واحدة مـن هذه الأقسام خصائص تختلف الواحدة عن الأخرى، وعلى الرغم من هذا الاختلاف في الشـكل يبقـى المضمون الأساس لهذه الأقسام ، تبقـى المعالجة للشكل العنصر المهم بين هذه الأقسـام إذ «إن الـذي يميز المسلسل عـن البرامج التلفزيونية الأخـرى طبيعته غير محدودة الحبكات التي تجري في نفس الوقت وتؤدي إلى التطورات الأخرى» [١٢] وصولا إلى النهاية.

ويتألـف الخطـاب المرئـي من عـدد كبير من المفـردات السمعيـة والمرئية التـي تبني كيانه العضـوي وتعطيه معنـى ودلاله بتمازجها بمنظومة جمالية موجهـة إلى المتلقي، يسعى صانعو العمل الفني، من خلالها وفي تعاملهم مع نصوص يكون أبطالها من الشخصيات الانهزامية، إلى إبرازها من خلال تفعيل المفردات السمعية والمرئية ومن هذه المفردات :

١- السـرد : اتفـق أكثر المنظرين أن هناك أنواعاً عدة للسرد، كل واحد له اشتغالاته الخاصة وقد أوجزها الباحث فارس مهدي في أطروحته اتجاهات وانساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية بما يأتي :

أ-التتابـع : يقوم المخرج في هذا الشكل من السرد على بناء منظومة من الأحداث على أساس تتابـع أحـداث القصة جزءاً بعد آخر، من دون أن يكون بين هذه الأشياء من قصه أخرى ، أي يكون السرد أفقيا مستقيما من الحاضر الى المستقبل مثل مسلسل حليم.

ب-الدائـري أو الـلا خطـي : ويقوم المخرج هنا بمعالجـة المادة الدرامية مـن أخذ نقطة من الحاضر وينطلق بها إلى النقطة نفسها وهناك عوده طويلة واحدة مثل مسلسل دموع في عيون وقحة .

ج- الاسترجاعـي أو الاستباقـي: أي البدء بزمان متقدم ومن ثم العودة إلى الماضي على شكل تداعيات ويكثر هذا في الشخوص التي مرت بمواقف أو أزمات نفسية أو اجتماعية مثل مسلسل (رسائـل مـن رجل ميت) للكاتب حامـد المالكي والمخـرج حسن حسني ، أمـا ألاستباقي فهو استباق أزمنة لم تأت بعد.

د- التناوبـي : وهو أكـثر صيغ البناء السردي إثارة وتشويقاً ويضفـي جمالية على العمل ، إذ يقـوم علـى سرد أجـزاء من قصة ثم سرد أجـزاء من قصة أخرى. ومثل هـذا السرد يحيط بسـرد يكمـل ويدفع السرد الأخر ، إذ إنه يحتوي على منظومتين أو ثلاث من الحكي أو القص مثل فلم (التعصب) لجريفث إذ يعالج أربعة موضوعات في آن واحد [١٣].

---

١١)محمد حسين ، فن كتابة السيناريو ، المصدر السابق ، ص١٧.

١٢)عبـد القـادر الجعفري، التوظيف ألأعلامي لحضارة العراق قبل الميلاد في الدراما التلفزيونيـة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢ ، ص ٣٣.

١٣)للمزيـد ينظـر ... فارس مهدي علوان ، اتجاهات و انسـاق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونيـة ، أطروحة دكتوراه غير منشوره ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩ ، ص ٩٧-٩٨ .

٢-الإضاءة : تعد الإضاءة من العناصر المهمة في المنجز المرئي ، إذ تضفي الإضاءة على الصورة دلالات؛ إما كعنصر مستقل أو بمساعدة العناصر الصورية الأخرى ، فهي تكشف المكان أو تدل على الوقت مثل الليل أو النهار ، كذلك الإحساس بالبرد والحر مثل نار الموقد على الجدران أو كما قلنا سابقا لها دلالات على مرور الوقت ، وكذلك تؤدي دورا مهما في التكوين من خلال التباين بين الظل والضوء لتعبر عن دلالات الخير والشر ،وتستطيع أيضا التمهيد أو التنبؤ بالفعل الدرامي ، أو اختزال بعض الأحداث غير المرغوب فيها مثل مشاهد القتل أو العنف غير المبرر .

إن كل ما يهم البحث في الإضاءة ليس معرفة الأغراض التقنية لها بل الفنية ، ففي السابق كانت الإضاءة في الأعمال الدرامية عبارة عن تنوير كامل للصورة ولا تميل لخلق تأثيرات خاصة وإن توافرت فبالحد الأدنى ، «وقد يكون مرد ذلك صغر شاشة التلفزيون أو عدم الاستقبال الجيد او ضعف الإشارة»[١٤] .

ومن مدلولات الإضاءة كما بين الباحث هي الدلالات النفسية حيث تستطيع أن تخلق «جوا دراميا سيكولوجيا يكشف عن بعد الشخصية السيكولوجي . وحالات القلق والترقب من خلال التحكم في شدة التباين والتوزيع الإضائي داخل عناصر المشهد «[١٥]، حيث نرى في مسلسل (فوبيا بغداد) للمخرج حسن حسني شخصية البطل (الدكتور هيثم) تحتل أماكن ضوء خاصة على الشخصية أو خلفها لإبراز حالات القلق والتشظي داخل الشخصية .

٣-اللون : يعد اللون من العناصر المهمة في العمل الدرامي إذ لا يخلو جزء من أجزاء الصورة من اللون ، «إذ يمتلك منظومة علامية تساعد المخرج على إضافة معانٍ جديدة في معالجته الإخراجية «[١٦].

وللون له دور كبير في التكوين إذ إن معالجة اللون عند المخرج تركز على سيادة الشخصية ضمن التكوين من خلاله ففي فلم عمر المختار نرى المخرج يعطي ألوانا فاتحة بيضاء للمجاهدين الجزائريين دلالة على النقاء والجهاد ، كذلك تستطيع الألوان إعطاء دلالات طبيعية لكشف المكان أو البيئة ، وكذلك للون دلالات نفسية فالشخصيات التي تلبس ملابس ذات خطوط سوداء وبيضاء متقاطعة توحي بالقلق والخوف ، وله دلالات فكرية و دلالات اجتماعية فاللون الأسود للمكتئبين والألوان المبهرجة تدل على أمراض الزهو [١٧] ، وكثيرا ما نشاهد ارتداء الشخصيات الانهزامية للألوان المتقاطعة البيضاء والسوداء دلالة على القلق الذي تعيشه كما في مسلسل (رسائل من رجل ميت) للمخرج حسن حسني.

٤- التصوير : من أهم العمليات الإبداعية التي يتعامل معها المخرج في تحويل السيناريو الى معادل مرئي هي الصورة .

---

١٤)ماجد عبود الربيعي ، دور عناصر التركيب الشكلي في تعميق المعنى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٠، ص ١٦٨ .

١٥)علي يوسف طاهر العزاوي ، المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ ، ص٥٢ .

١٦)ماجد عبود الربيعي ، دور عناصر التركيب الشكلي في تعميق المعنى ،المصدر السابق ، ص ١٦٨.

١٧)عياض الدوري ، اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٩ ،ص٤٨.

والتصوير يتشكل «من خلال أحجام اللقطات، حركات الكاميرا، زوايا التصوير، واستخداماتها، إذ ان لكل من الأحجام، والحركات، والزوايا، واستخداماتها دوراً مهماً في إثارة الانتباه «[١٨] . ولا بد عند دراسة التصوير التطرق إلى التمفصلات المكونة له ومنها:

ا-حركات الكاميرا .. وتعد حركات الكاميرا من أهم عناصر اللغة السينمائية ولها دلالاتها الخاصة، ويورد مارسيل مارتن حركات الكاميرا بثلاث أنواع هي :

١-الترافلنج .. هي عبارة عن تحرك الكاميرا في حين تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه الكاميرا ثابتة ، وتقسم هذه الحركة على ثلاثة أقسام أيضا :

أ – الترافلنج العمودي .. واستخداماته نادرة نوعا ما .

ب- الترافلنج الجانبي .. واستخداماته وصفية أكثر الأحيان .

ج – الترافلنج إلى الخلف .. وهو الأكثر شيوعا لما له من دلالات ومعان نفسية متعددة[١٩] .

٢- البانورامية .. «وهي عبارة عن حركة الكاميرا على محورها العامودي أو الأفقي دون نقل الكاميرا من مكانها»[٢٠]، ولها دلالات منها الوصفية التي تهتم بكشف مكان ما أو التعبيرية وله استخدامات غير واقعية الغرض منها الإيحاء بإحساس ما أو فكرة ما أو الدرامية والغرض منها إيجاد علاقات مكانية ما بين شخص ينظر و الشخص المنظور اليه .

٣-الكرين .. وهو مزيج غير محدد بين الترافلنج والبانوراما ينفذ بآلة تشبه الآلة الرافعة ، فإذا استخدمت هذه الحركة بجماليتها فإنها تعطي دورا في إدخال المتفرج في العالم الدرامي مثل فلم (الشيطان في الجسد) حيث نرى الكاميرا تستدير على البطل والبطلة وكذلك فلم (وصية الدكتور مايوس) التي أعطت الكاميرا فيها دلالات وصفية جميلة [٢١].

ب – حجوم اللقطات .. إن حجم اللقطة يتحدد من خلال الموضوع المراد تصويره ومن خلال « كمية المادة الداخلة ضمن إطار الشاشة «[٢٢] ،وتقسم اللقطات إلى عامة ، ومتوسطة ، وقريبة ، وقريبة جدا . فالعامة جدا تعطي تفصيلات عديدة ومتنوعة حيث يتطلب قراءة تلك التفصيلات وقتا أطول وذلك « لإتاحة الوقت المادي للمتفرج لإدراك مضمون اللقطة «[٢٣] وتسمى تأسيسية أيضا حيث تكشف عن زمان ومكان الأحداث ، أما اللقطة البعيدة فهي تظهر جسم الإنسان كاملا وتسمى لقطة كاملة أو عامة حيث إنها استهلالية أو تأسيسية وتسهم في كشف الزمان والمكان والإحداث ، «أما اللقطة المتوسطة فهي تصور الجسم البشري من الرأس حتى الخصر أو منتصف الأشياء وتفيد في الانتقالات ما بين اللقطات البعيدة والكبيرة ولإعادة التأسيس»[٢٤] ، أما اللقطة الكبيرة فتصور من أعلى الصدر حتى نهاية الرأس وهنا لا يتم التعرف على المكان بسهولة بسبب ضخامة تفاصيل هذه اللقطة وكذلك فإنها «تميل

---

١٨)عبد الباسط سلمان ، التشويق ورؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية ، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠١ ، ص٣٨.

١٩) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، تر:سعد مكاوي، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٦٤ ، ص ٣٧ .

٢٠)مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ،المصدر نفسه ، ص ٣٨ .

٢١)مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ،المصدر نفسه ،ص ٤٢ .

٢٢)لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، تر: جعفر علي عباس ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ ، ص ٤٤.

٢٣)مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ،المصدر السابق ، ص ٤٣ ■

٢٤)علي يوسف طاهر العزاوي ، المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري ، المصدر السابق ، ص ٥٤ .

إلى رفع أهمية الأشياء وتوحي في الغالب بمغزى رمزي»[٢٥] ، أما زوايا الكاميرا فلها أربعة استعمالات هي زاوية الكاميرا الموضوعية هي التي يرى فيها المشاهد الموضوع ، والذاتية فهي تمثل وجة نظر الممثل أو الشخصية في داخل العمل الفني ، والزاوية الثالثة فهي وجهة النظر المشتركة للمتفرج والشخصية إلى الأحداث ، أما الاستعمال الرابع فهو مستويات الكاميرا ومنها مستوى العين البشرية، ويكثر استخدامها من قبل المخرجين الواقعيين وتحت مستوى النظر أي من الأسفل والمرتفعة أي أعلى مستوى النظر، ونلاحظ شخصية (دكتور هيثم) في مسلسل (فوبيا بغداد) للمخرج حسن حسني وقد أغرقها المخرج بزوايا عين الطائر دلالة على الاضطهاد الذي تعانيه.

٦-الأزياء والمكياج : الأزياء أو الملابس عنصران لا يقلان أهمية عن باقي العناصر في المعالجة الدرامية ، فالأزياء تشكل توافقا ملحوظا مع طبيعية الديكور ، وهي تحدد دلالات اجتماعية أو وطنية أو درامية ، فيرى مارسيل مارتن أن الملابس تحدد :

« نماذج وطنية : فالأسكيمو ملابسهم من جلود الدببة والمكسيكي حرملته (البونشو) والعربي العقال ..الخ

اجتماعية : محددة بتفاوت التأنق في ملابس الناس، فملابس الطريقة الارستقراطية تختلف عن ملابس الطبقات العاملة «[٢٦].

وكذلك الأزياء تعبر عن الصراع الدرامي من خلال تناقض الألوان فلها دلالاتها النفسية التي تؤثر في المتلقي ، أما المكياج فيسهم في إبراز أو إخفاء أو تغيير وجه أو جزء من جسم الممثل على وفق الضرورات الدرامية، وكذلك يهدف المكياج إلى تحديد الشخصية من خلال تغيير في ملامح وهيئة الشخصية ، ويهدف أيضا إلى تغيير أو أخفاء ما تسببه الإضاءة من تشويهات وتغيير ما تكتشفه آله التصوير من عيوب ، فضلا عن انه يسهم في تغيير العمل وإبراز تشوهات ما يتطلبها العمل الفني وهذا ما نلاحظه في اغلب الأبطال الانهزاميين من استخدامهم مكياج لوجه شاحب ومتعب .

٧- التكوين: يبذل مخرج العمل الفني جهودا مضنية في ترتيب وبلورة الشكل النهائي للصورة من خلال تنظيم وترتيب عناصر الشكل داخل الإطار ، ويعبر جوزيف مارشللي عن التكوين الجيد بأنه» ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق»[٢٧].

ولا يختلف التكوين عن مجمل الأعمال الفنية فهو يتكون من الخط والشكل والكتلة والحركة وهذه العناصر تدخل في إطار اللقطة ولها دلالاتها المختلفة أيضا ، ولو تأملنا (مسلسل رسائل من رجل ميت) للمخرج حسن حسني لوجدنا تشكيلات هائلة من الخطوط المتقاطعة دلالة على حالة المريض والبطل الانهزامي المضطربة .

٨- الاكسسوار والديكور : الاكسسوارات هي الملحقات الموجودة داخل المشهد ، عدا الديكور والملابس وتعني بالعربية مكملات المنظر وتكون مرتبطة بالشخصيات وداعمة للأحداث

٢٥)لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، المصدر السابق ، ص ٢٧.

٢٦)مارسيل مارتن ،اللغة السينمائية ،المصدر السابق ، ص٥٩.

٢٧)جوزيف مارشللي ، التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة هاشم النحاس ، القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٨٣ ، ص ٣٣ .

كالمراوح والأزهار والسكائر والحقائب ولها دلالاتها النفسية والدرامية، إذا لاحظنا شخصية (الدكتور هيثم) في مسلسل (فوبيا بغداد) للمخرج حسن حسني وجدناها تحمل حقيبة دائما، وقد وظف المخرج الحقيبة هنا ضمن دلالتين: الأولى أن المثقف يحمل كتبه فيها والثانية دلالة عن الوطن الذي يرتحل معه أين ما ذهب ، كذلك للاكسسوارات دلالات زمانية مثل الساعة ودقاتها أو تأريخية مثل السيوف والرماح٠

أما الديكور فبنوعيه الداخلي والخارجي له «دلالات ينبغي ان تؤخذ بالحسبان، فهو يسهم في الحدث ويعاون في خلق الجو النفسي العام ويشترك في تكوين اللقطة من خلال ارتباطه بعلائق مع الشخصيات والأزياء والإكسسوار والإضاءة»[٢٨]. وللديكور وظيفتان في العمل الفني ، وظيفة درامية والأخرى جمالية ، «فالدرامية تكمن في إيصال المعنى الدرامي وعدم الخلط بين العلامات المرسلة للمشاهد والجمالية تكمن في تكثيف الاشتغال الجمالي المنبثق أصلا وابتداء عن طريق القص الدرامي»[٢٩] .

٩- الزمان والمكان : الزمن في الدراما التلفزيونية له دور مؤثر جدا ، ويقسّم البناء الزمني على :

ا-الزمن المركز : وهو الاستخدام المعتاد للزمن في المنجز المرئي.

ب- الزمن الحقيقي : وهو الزمن الاعتيادي المعيش وقد حاولت أفلام عدة عرض الزمن الحقيقي بكامله لأغراض درامية مثل فلم (الحبل) لـ هيتشكوك .

ج- الزمن الملغي .

د – الزمن المقلوب :المبني على العودة إلى الوراء ونلاحظ أن الدراما النفسية تعتمد عليه كثيرا[٣٠].

أما المكان فإنه يسهم في تعميق المعنى الدرامي، إذ إنه يوصل معلومات شأنه شأن الإضاءة والملابس والماكياج .ويعد مكونا فاعلا وضروريا في تطور السرد ، ولا يمكن إن نتخيل أحداثا دون مكان يؤطرها ، يرتبط المكان بعلاقة مع الأحداث حيث لا توجد أحداث بدون أمكنة ، ليس هذا فحسب فإن المكان يرتبط بالشخصيات، وكما هو معلوم فإن البيت امتداد للإنسان وكل ما فيه يرتبط بالإنسان، أن الصورة التلفزيونية في كليتها تحتوي على المكان فلا يمكن أن تكون صورة تلفزيونية ما لم تحتو على امكنة . وتورد الباحثة سهى طه سالم العبيدي «يعتبر المكان منظومة من الإشارات الدالّة على حقائق موضوعة أو تداعيات ذهنية ، ويكون الموضوع الافتراضي في بناء عوالم وتكوينات صورية من الحياة الواقعية المعيشة وبين الصور والتراكيب المتخيلة»[٣١] ، وتتم معالجة المكان بطريقتين :

«إما أن تكتفي بأن تعيد بناءه، وتجعلنا نجول فيه بحركة الكاميرا .

أو بخلق أبعاد جمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها

٢٨)مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ،المصدر السابق ، ص٦١.

٢٩)للمزيد٠٠ينظر مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية، المصدر نفسه ، ص ٢١١-٢١٥ .

٣٠) يوسف الشاروني ، مع الدراما، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٩،ص ٤٤.

٣١)سهى طه سالم ألعبيدي ، التركيب الصوري ودلالاته في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥، ص ٤٢.

أي علامة مادية بينها»[٣٢] .

١٠-المونتاج : من العمليات المهمة في العملية الدرامية هي العملية المونتاجية ، ونعني بها إزالة اللقطات غير المرغوب فيها ، واستثمار اللقطات المؤثرة بما يحقق الاستمرارية للعمل الفني .وينبغي على المؤلف»ان يجمع اللقطات بحرص وعناية لتحقيق التماسك داخل المشهد»[٣٣]، ويقسم المونتاج على ، طولي و عكسي و متواز ومتناوب ، فالطولي يتضمن سلسلة من المشاهد مرتبة منطقيا ، والعكسي يقوم بقلب النظام الزمني لمصلحة جزئية زمنية محضة، وذات قوة درامية فائقة كما في مسلسل (فوبيا بغداد) للمخرج حسن حسني، فنرى العمل يعتمد على الفلاش باك كثيرا لتبيان الحالات النفسية للبطل الانهزامي، أما المتوازي؛ يقوم على حدثين أو أكثر يتقدمان معا بإدخال شرائح من كل منهما في سياق الأخر بقصد إظهار دلالة من مواجتهما ، كما في فيلم (التعصب) لجريفث ، أما التناوبي فمبني على توقيت دقيق بين حدثين يراكبهما التوليف وينتهيان في أغلب الأحيان الى الالتقاء في نهايات العمل الفني [٣٤].

١١- العناصر الصوتية : الصوت يسهم مع الصورة في تفسير مضمون اللقطة، فالوظيفة الرئيسة للصوت هو دعم ما تحمله اللقطات من معان .

«ويمكن استخدام الصوت بعدة معالجات فإما أن يصدر الصوت من داخل الصورة أو خارجها أو قد يكون متآلفا أو متضامنا معها ومعبرا لها وقد يناقضها أو قد يدخل كعنصر إيجاز للأحداث الدرامية من خلال تكثيف المعلومات أو قد يستخدم كرمز في الأحداث الدرامية»[٣٥] ، وتقسم العناصر الصوتية على أنواع منها :

١-الحوار : وهو وسيلة التخاطب بواسطة اللغة أو الإيماءة أو الأصوات الأخرى ويعرف ارسطو اللغة بأنها «التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الحوار»[٣٦] .

ويقسم الحوار على أنواع منها المتزامن الصورة مع الصوت ، وغير المتزامن صوت مع صورة أخرى ، وهو أما ثنائي أو مونولوج ، وله دلالات منها الكشف عن الصراع الداخلي للشخصيات والتعبير عن كوامن النفس أو كشف أبعاد الشخصيات والأحداث وتصعيد الصراع ولو تابعنا بطل مسلسل (رسائل من رجل ميت) للكاتب حامد المالكي والمخرج حسن حسني الفنان اياد راضي لوجدنا في حواراته الصراع الأيدلوجي الذي أوصله إلى النهايات المفجعة والتي نراها في الأبطال الانهزاميين.

٢-المؤثرات الصوتية : ولها دور مهم في خلق الجو العام للأحداث ومنها «أصوات الطبيعية والجمادات والأصوات الإنسانية والحيوانات والطيور «[٣٧] ، ونلاحظ في أغلب الاعمال الدرامية « كلما زادت سرعة إيقاع الصوت زاد التوتر عند المستمع وبالعكس»[٣٨].

---

٣٢)مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية، المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .

٣٣)جوزيف بوجز، فن الفرجة على الأفلام ، ت وداد عبد الله ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب،١٩٩٥ ، ص٩٤.

٣٤)للمزيد ينظر مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، المصدر السابق ، ص ١٥٣– ١٦٣ .

٣٥)علي يوسف العزاوي ، المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري ، المصدر السابق ، ص ٦٨ .

٣٦)أرسطو طاليس ، فن الشعر ، تر : حمادة إبراهيم ، القاهرة ، المكتبة الانجلو مصرية ، ١٩٨٢ ، ص ٩٦ .

٣٧)حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ، الهيئه الصرية للتاليف والترجمة ، ١٩٨٩ ،ص٢٤٩.

٣٨)لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، المصدر السابق ، ص ٢٦٤ .

والأصـوات تقسـم على نوعين؛ منها طبيعية ومنها صناعية ، وقد تشير المؤثرات إلى دلالات مكانيـة مثل صوت قطار أو صوت سيـارة أو زمانية مثل صوت الديك او دقات الساعة أو نقيق الضفادع .

وتعـد الموسيقـى من أهم العناصر الصوتية فهي لا تقيم مضمون تلك اللقطة بل تعمق ذلك المضمون ، وهي إما مؤلفة للعمل الدرامي، أو يتم اختيارها من المكتبة الصورية ، ويضيف كرم شلبي وظائف عدة للموسيقى منها :

«تعطي دلالات تأريخية أو حقبة تأريخية معينة .

تكون بديلة عن المؤثر الحقيقي مثل صوت الرعد وانفجار القنابل .

ج- تستخدم بنجاح عند الذروة (القمة الدرامية) والمواقف المتأزمة» [٣٩].

٣- الصمت .. هو صوت ساكن ، وقيمة تعبيرية بالغة لو أحسن استخدامها ، للصوت مدلولات مثـل الموت والغيـاب و القلق والعزلة والاحتضار، وطالما نشاهـد الشخصيات الانهزامية تميل إلى الصمـت دلالـة على القهـر الروحي الذي تعانيـه ، وقد يرافق الصمـت الحركة البطيئة (slow motion) لإضافة وقع لهذا المؤثر .

مؤشرات الإطار النظري

١- يستطيـع الكاتـب بناء شخصيتـه الانهزامية في نصه من خلال إسقـاط المنجز الإبداعي وإسقاطات الحروب في البعد النفسي للشخصية المركبة٠

٢- قـد يعمد المخـرج إلى التوظيف الدرامي والدلالي والجمالي لعناصـر اللغة التلفزيونية في معالجته الإخراجية لتبيان التشظيات النفسية والفكرية لها ٠

٣- يشتغـل السرد الدرامي لاسيما (التداعي الحـر) في تبيان اغلب حالات الهذيانات والقلق للشخصية الانهزامية ٠

الدراسـات السابقة ٠٠لم يجد الباحث دراسات سابقه حول الشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية ٠

ثالثا –اجراءات البحث

١- منهج البحث : سيعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، لاتفاقه مع طبيعة البحث ٠

٢- أداة البحث : سيعتمد الباحث ما خرج به من مؤشرات في الإطار النظري كأداة للتحليل٠

٣- عينـة البحث : تم اختيار المسلسل العراقي (الحب والسلام) للكاتب حامد المالكي وإخراج ثامر مروان اسحاق ومن إنتاج قناة السومرية عام ٢٠٠٨ كعينة للبحث بسبب وضوح الشخصية فيـه ويحقـق متطلبات البحث ، فضلا عن النقود الكثيرة التـي تعرض لها، والجوائز المتعددة التي حصل عليها .

---

٣٩)كرم شلبي ، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، جدة ، دار الشروق للنشر، ١٩٨٨ ، ص ٢٣٤ ■

رابعا - تحليل العينة والنتائج والاستنتاجات

المؤشـر الأول - يستطيع الكاتب بناء شخصيتـه الانهزامية في نصه من خلال إسقاط المنجز الإبداعي وإسقاطات الحروب في البعد النفسي للشخصية المركبة:

إذا تابعنـا المشهـد العاشـر من الحلقـة رقم (٢) ، نلاحظ في هذا المشهـد ان البطل وهو جالس بالسجن يتمتم بكلمات كثيرة تدل على ثقافته التي هي ثقافة الكاتب وتداعياته ، والتي كانت تندد بالحرب وويلاتها فنراه يقول :

الصورة	الصوت
١- لقطة عامة ومن زاوية عين الطائر للبطل وهو جالس في احد زوايا السجن وهو ممسك بكتاب وهو يتمتم بصوت لا متزامن.	حياتي ليل طويل لا فجر له سأموت قبل أن أرى يوما ابيض .. لقد سرقت منّا الحروب كل أحلامنا وأوطاننا ... وحبيباتنا .

ونفسـر الرفض للحـرب والألم نشاهده من خلال إحدى ضحايا الحـرب وهي الطالبة المثقفة التي أدت دورها هديل كامل التي شل زوجها في الحرب .

الصورة	الصوت
نلاحظها تردد وبصورة مفجعة وبإنهزام كامل وهي تسقط على الأرض في لقطة متوسطة ومن زاوية عين الطائر .	الحرب ابنة كلب .. الحرب ابنة كلب
الصورة	الصوت
ونراها تردد في مكان آخر .. في لقطة كبيرة وهي واقعة على الأرض	أحلام النساء تداس تحت البساطيل

المؤشـر الثاني - قـد يعمد المخرج إلى التوظيـف الدرامي والدلالي والجمـالي لعناصر اللغة التلفزيونية في معالجته الإخراجية لتبيان التشظيات النفسية والفكرية لها :

ممـا لاشـك فيـه أن لكل مخرج أسلوبه الخاص في معالجة النصـ الدرامي الذي بين يديه ، ولكـن المعالجة الإخراجيـة للنص من غير الممكن أن تهشـم كل القواعد الدلالية والجمالية

سواء أكانت في التكوين أم الإضاءة أم باقي المفردات السمعية والمرئية ، ولكن الإبداع والتفرد يكمنـان في كيفية توظيف تلك الجماليات في تلك اللقطة، ولو تابعنا المعالجة الإخراجية لعينة البحث لوجدنا التوظيف الجمالي للعديد من المفردات السمعية والمرئية .

فلـو لاحظنـا المشهد العشرين من الحلقة رقـم (٨) نلاحظ أن البطل جالس على منصات احـد الموانئ التركية بعـد هروبه من وطنه العراق، وقد وظف المخـرج لقطات عين الطائر في أماكن كثيرة دلالة على ضعفه الناجم عن الاضطهاد الذي عاشه وكما نرى :

الصورة	الصوت
١- لقطة كاملة ومن خلال زاوية عين الطائر للبطل وهو جالس على دكة احد الموانئ وعيناه باتجاه البحر.	موسيقى كمان حزينة
٢- لقطة متوسطة للبطل ومن زاوية أخرى أقل انخفاضا من الزاوية السابقة .	قطع

وقـد وظف المخرج أغلـب عناصر اللغة الأخرى في إبراز الشخصية الانهزامية ، فقد كانت الإضـاءة التـي يتم توجيهها نحـو البطل تختلف عـن التوزيـع الإضائي لباقـي المشهد ، فقد استخـدم المخـرج الإضاءة الزرقاء ترافـق البطل في أغلب المشاهد الداخليـة دلالة على نقاء الشخصيـة وسموها ولكننا بدأنا نشاهد تغير الإضاءة في المشاهد التي تظهر توتر الشخصية بعد إصابتها بالأمراض النفسية نحو اللون الأصفر دلالة على الشحوب والفناء .

المؤشـر الثالـث - يشتغـل السرد الدرامـي لاسيما (التداعـي الحر) في تبيـان أغلب حالات الهذيانات والقلق للشخصية الانهزامية :

لقـد وظـف مخرج الحـرب والسلام التداعيات بصـورة كبيرة لتجسيـد الرغبات المعطلة للبطـل والهذيانات التـي أصابته جراء الاضطهاد الفكري الذي عانـاه، حيث نرى في المشهد الخامـس والثلاثـين من الحلقة رقم (٢٥) ، البطل اياد راضي وهو يصرخ وحدَه ..(اي حياة الي اعيشـهَ .. خسـرت روحي وزوجتي ووطنـي) ثم تتكرر هذه التداعيـات في مشاهد أخرى يستذكر فيها طفولته وصباه وتنتهي بالصراخ والعويل .

النتائج :

١- حفلت العينة بالمضامين الأيديولوجية التي كشفت سموم الحرب وويلاتها التي استطاع المخرج توظيفها في بناء الشخصية الانهزامية التي هي من نتاج الحروب .
٢-وظف المخرج المفردات السمعية والمرئية على وفق اشتغالاتها الدلالية النفسية لابراز الشخصية الانهزامية .
٣- اعتمد العمل، في أغلب سروده، على التداعي الحر، الذي يكثر مع الاعمال التي تقدم شخوص ذوي عاهات نفسية .

الاستنتاجات :

١- الشخصيات الانهزامية إحدى إسقاطات الحروب والقهر السياسي وهي نتاج أيديولوجي لهذه الإسقاطات يوظفها المؤلفون في نصوصهم كمدونة أبداعية تكشف زيف العصر الذي يعيشونه .
٢- كل العناصر السمعية والمرئية تشتغل منفردة أو مجتمعة لإبراز تلك الشخصية .
٣- تيار التداعي الحر ومنذ تشكلاته الأولى في الرواية الحديثة وصولا الى الدراما التلفزيونية يشتغل على تبيان الجزء الكبير من ماهية الشخصيات النفسية عامة والانهزامية خاصة .

المصادر :

١. أرسطـو طاليس ، فـن الشعر ، تر : حمادة إبراهيم ، القاهـرة ، المكتبة الانجلو مصرية ، ١٩٨٢.
٢. إقلاديوس ،أنيس فهمي ، السينما والمسـرح وأمراض النفس، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢.
٣. بوجـز ،جوزيف، فن الفرجة على الأفلام ، ت وداد عبد الله ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب،١٩٩٥.
٤. البياتـي ،ميسـون ، الأبعاد الثلاثـة للشخصية ، رسالة ماجستير غـير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨.
٥. جانيتـي ،لـوي دي ، فهـم السينما ، تر: جعفر علي عباس ، بغـداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١.
٦. الجعفـري ،عبد القـادر، التوظيـف ألأعلامي لحضـارة العراق قبل الميـلاد في الدراما التلفزيونية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢.
٧. حمادة ، إبراهيم ، طبيعة الدراما ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧.
٨. حمـادة ،إبراهيـم ، معجـم المصطلحات الدراميـة والمسرحية ، القاهـرة، دار الشعب، ١٩٧١.
٩. حيـدر ،نجـم عبد،علم الجمـال آفاقه- تطـوره ، جامعة بغـداد، كلية الفنـون الجميلة ،١٩٩٠.
١٠. الـدوري ،عياض، اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية ، بغـداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٩.
١١. الربيعـي ،ماجـد عبود ، دور عناصر التركيب الشكلي في تعميق المعنى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٠.
١٢. سلمـان ،عبد الباسـط ، التشويق ورؤيا الإخـراج في الدراما السينمائيـة والتلفزيونية ، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠١.
١٣. سلمـان ،علي صباح ، المعالجة الإخراجية للسيرة الذاتية في الدراما التلفزيونية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠.
١٤. شاروني ،يوسف ، مع الدراما، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٩.
١٥. شلبي ،كرم ، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، جدة ، دار الشروق للنشر، ١٩٨٨.
١٦. العبيـدي ،سهـى طه سالم ، التركيـب الصوري ودلالاته في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥.
١٧. العـزاوي ،علـي يوسف طاهر ، المعالجـات الإخراجيـة للأعمال التاريخيـة التلفزيونية للمخـرج فيصـل الياسري ، رسالة ماجستير غير منشـورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦.
١٨. علـوان فارس مهـدي ، اتجاهات و انسـاق السـرد السينمائي في الدرامـا التلفزيونية ، أطروحة دكتوراه غير منشوره ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩.
١٩. علـي ،ساميـة احمد ، وزميلهـا، الدراما في الإذاعـة والتلفزيون ، القاهـرة ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩.
٢٠. مارتـن ،مارسيل ، اللغـة السينمائية ، تر:سعد مكاوي، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٦٤.
٢١. مارشللي ،جوزيف ، التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة هاشم النحاس ، القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٨٣.
٢٢. محمد حسين ، فن كتابة السيناريو ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥.
٢٣. المهندس ،حسـين حلمـي ، دراما الشاشة بـين النظرية والتطبيـق ، القاهـرة ، الهيئه الصرية للتاليف والترجمة ، ١٩٨٩.

الاشتراط الوظيفي وعلاقته بالنظام الشكلي لتصميم كرسي الحلاقة

ملخص البحث

هذا البحث الموسوم (الاشـتراط الوظيفي وعلاقته بالنظام الشكلي لكرسي الحلاقة تضمن البحث الفصول التالية الاتية :-

الفصل الاول : مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده وتحديد المصطلحات .

الفصل الثاني : الاطار النظري .

الفصل الثالث : اجراءات البحث مع وصف وتحليل النماذج .

وتتلخص مشكلة البحث ان كراسي الحلاقة المتوفرة في اسواق بغداد تؤمن الغرض الادائي من الناحية الوظيفية والجمالية للمستخدم ؟ كذلك فان مشكلة البحث تتحد ايضاً في تسليط الضوء على اهم المشاكل التصميمية التي تعاني منها صناعة كراسي الحلاقة ، للوقوف على ادق التفاصيل اغرض تحديد المؤشرات التي تخدم عملية التصميم .

ولتحقيق أهداف البحث ، قام الباحث بايجاد معايير تصميمية لكرسي الحلاقة مراعياً الجوانب الوظيفية والجمالية في صالونات الحلاقة الرجالية والنسائية ، الخاصة بالبالغين في أسواق بغداد للاعوام (٢٠٠٨، ٢٠١٠).

وللوصول إلى تلك الأهداف قام الباحث بجمع المحاور الاساسية اللازمة للتحليل ،

فقد نظم الباحث استمارة تحليل شملت :

النظام التكويني العام لكرسي الحلاقة (الوظيفي والجمالي)

آلية جسم المستخدم ومدى تناسب ومقاسات كرسي الحلاقة .

مدى ملائمة الخامات الموظفة في كرسي الحلاقة .

طرائق ربط اجزاء الهيأة.

ومن خلال هذه الخطوات تم التوصل الى النتائج النهائية الاتية :

جاء تصميم مسند الظهر مناسباً من حيث الطول والعرض وكذلك التقعر والتحدب مع آلية العمود الفقري في الانموذج رقم ١ وغير مناسب في الانموذج رقم ٢ .

ان عدم تناسب أبعاد وقياسات بعض أجزاء هيئة الكرسي مثل مسند الايدي أثر سلباً على الاشتراط الوظيفي لذلك الكرسي .

ملائمة أبعاد مقاعد الجلوس في كلا الأنموذجين أثر بشكل ايجابي على آلية حركة واستقرار المستخدم .

جاءت مساند الرأس بنظام حركي واحد ، الاّ أنها لم تكن مناسبه للأستخدام . إذ لم يتم احتساب الية العمود الفقري في المنطقة العنقية وبداية المنطقة الصدرية، وهذا تسبب في حدوث شد في هذه المنطقة أثناء فترة الحلاقة أو العناية بالبشرة .

أياد خلف ياسين

جاءت أكثر الخامات المستعملة في بعض الأجزاء من النماذج مثل : الجلد الصناعي والحديد الصلب استجابة للمتطلبات الوظيفية في الدعم والمتانة لهذه الاجزاء التي تعود بشكل ايجابي على الاشتراط الوظيفي للكرسي.

إن استعمال الطرائق المتعددة ، والتمفصل الجيد أسهم في دعم الجانب الوظيفي في الاجزاء الثابتة ، كما أعطي مرونة كبيرة في دعم الاجزاء التي تحتاج إلى حركة في أغلب التمفصلات الموجودة في النماذج وبه اثرت بشكل ايجابي على عامل المتانة والآمان.

The Summary

This research is marked by (functional requirement and its relationship to the formal system to ensure the barber chair chapters, containing the following topics:

Chapter One: The research problem and its importance and its objectives and its borders and determine the terms.

Chapter II: A conceptual framework.

Chapter III: Research procedures with a description and analysis of models.

The main research problem is that the barber chairs available in the markets of Baghdad, believes the purpose performance piece of functional and aesthetic user? Also, the research problem also unite to highlight the most important problems facing the design industry barber chairs, to find out the finer details Show identify indicators that serve the design process.

To achieve the objectives of the research, the researcher has to find a design criteria to take into account the barber chair which takes into account the functional and aesthetic aspects in hair salons for men, women, adult in the markets of Baghdad, for the years (2008, 2010).

To reach those goals, the researcher collected the necessary basic axes of analysis, where the systems researcher form analysis included:

- System formative year for the chair barber (the functional and aesthetic)
- mechanism of the body of the user and the proportionality of barber chair and Sizes.
- the suitability of raw materials employed in the barber chair.
- methods of connecting parts of the body.

The researcher introduced the questionnaire to the Commission on sameenar which has thankfully, to develop the necessary adjustments until they were fit with the requirements of research, which was applied to the sample that was intentional in the representation of the research community, to serve the bjectives of the research, was to obtain information through observation and personal interview for the users of this product. As well as some owners of salons and also (Atlas) to chair the sole supplier razor in Iraq.

It is through these steps has been reached to the final results of the following:

1. The backrest design suitable in terms of length and width as well as the concavity and convexity with the mechanism of the spine in Alanoz c 1 and is not suitable in Alnozj 2.
2. That does not suit the dimensions and measurements of some parts of the body such as the Musnad of hands the Holy impact negatively on the functional requirement for that chair.
3. Appropriate dimensions of seating in both models had a positive impact on the movement mechanism and the stability of the user.
4. Came headrests and one motor system, but they were not suitable for use. Has not been calculated as the mechanism of the spine in the cervical region and the beginning of thoracic region and this is causing the tension in this region during the period of shaving or skin care.
5. Came more raw materials used in some parts of the models, such as: artificial skin and steel in response to the requirements of the job in support and durability of these parts, which date back positively on the functional requirement of the chair.
6. The use of multiple ways, and good articulation contributed to the support side, a career in the hard parts, and give great flexibility in supporting parts that need to be movement in the most Altmvslat in the models and therefore influenced in a positive factor for durability and safety.

الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث

(١-١)مشكلة البحث

لكثرة تنوع أشكال وأحجام كرسي الحلاقة ظهرت مشاكل في النظام التصميمي وعيوب لهذا الكرسي، في كون التصاميم المتوفرة تقليدية وخاصة للرجال فقط، وأيضا تفتقر الى النواحي الوظيفية والجمالية، فضلا عن عنصر الجذب والإثارة. الأمر الذي اثار تساؤل عند الباحث مفاده؟

هل الكراسي المتوافرة في أسواق بغداد ولاسيما كرسي الحلاقة يؤمن الغرض الأدائي من الناحية الوظيفية والجمالية للمستخدم؟

(١-٢) أهمية البحث والحاجة اليه:

تعد عملية ريادة صالونات الحلاقة من الآليات المهمة والدورية التي اعتيد عليها الإنسان منذ القدم وحتى الوقت الحاضر ، ولكلا الجنسين وصولا إلى درجة وان كانت نسبية من الجمال من جهة.

لذلك فأن اتصال المستخدم مع هذه الصالونات، ولكلا الجنسين هو دائم. وعلى وجه الخصوص اتصاله مع كرسي الحلاقة، بوصفه الوسيلة التي تصلهم إلى غايتهم وهي (المظهر اللائق) مما يجعل أهمية لدراسة هذا المكون التصميمي ؛ لأنه ذو تأثيرات فسيولوجية وسيكولوجية على المستخدم، الأمر الذي يوفر عنصر الراحة والاطمئنان لديه، لاسيما عند الجلوس لوقت طويل ويكون ذلك من خلال تناسب تصميم كرسي الحلاقة مع أبعاد جسمه وآلية الحركة لديه، والتأثير السيكولوجي للأشكال والألوان الموظفة في الكرسي ومدى تقبل المستخدم لها. لذا تكون لهذه الدراسة أهمية كونها تستهدف جمهور واسع، للتعرف على أفضل المؤشرات في عملية إيجاد معايير تصميمية تراعي فيه الجوانب الوظيفية والجمالية.

(١-٣) هدف البحث:

بناء مرتكزات تصميمية لكرسي الحلاقة تراعي فيه الجوانب الوظيفية والجمالية.

(١-٤)حدود البحث:

اشتملت حدود البحث على كرسي الحلاقة المستعمل في صالونات الحلاقة الرجالية والنسائية الخاصة بالبالغين في محافظة بغداد والمستعملة في الاعوام من (٢٠٠٨-٢٠١٠)* م، اما الجهة المستفيدة هي المستخدم.

* تم اختيار هذين السنتين لتعاقد المورد العراقي وهو (شركة أطلس) اكبر شركة موردة لكراسي الحلاقة مع الجانب الصيني وفق بروتوكول منذ العام ٢٠٠٨ـ ٢٠١٠ .

(١-٥)تحديد المصطلحات

-الاشتراط

اصل الاشتراط من الشرط (Condition) «جاء في القران الكريم (فهل ينظرون الا ساعة ان تاتيهم بغتة فقد جاء اشتراطها» ضمن (سورة محمد) الاية ١٨ فشرط الشيء يشرطه شرطا: شقه ومنه جاء معنى العلامة والشرط- بفتح الشين والراء والعلامة: وجمعه اشراط»(١).

وفي المعجم الوسيط عرف بانه شرط، شرطا: أي التزامه وعليه امرا: الزماه اياه والشرط ما يوضع ليلزم في بيع أو نحو(٢).

وفي الموسوعة الفلسفية عرف بانه «الشرط كشيء عن السبب الذي يولد الظاهر أو العمليات مباشرة ، ويمثل البيئة أو الجو الذي تظهر فيه الظاهر أو العمليات وتوجد وتتطور»(٣).

التعريف الاجرائي:

هو الذي يولد الظاهر في العمليات المباشرة، بما يوائم محيط البيئة الحاوية التي تظهر فيها الظاهرة، فقد اخذت بالتطور لتكون معايير تصميمية للمنتج الصناعي.

كرسي الحلاقة ويعرفه الباحث إجرائيا:

هو تلك المنظومة الحركية الأدائية والخاصة بعملية التجميلية تستعمل بطريقة أكثر ملائمة لرغباته الكمالية وآلية حركات جسمه، التي يستخدمه المشتغل على هذه المنظومة (الحلاق، الحلاقة) لغرض قص شعر الرأس وكذلك العناية بالبشرة الذي يتألف من مجموعة من الوحدات الخدمية مثل (الجلوس، و المغسلة، والقاعدة مجموعة المحركات، والعتلات المسؤولة عن حركة الكرسي) إذ إن هذه الوحدات تشكل ما يسمى كرسي الحلاقة.

المبحث الأول: نظريات الاشتراط

نظرية الاشتراط الاستجابي

ينسب اكتشاف الاشتراط الاستجابي الى عالم الفسيولوجيا الشهير ايفان بيترفيتش بافلوف (١٨٤٩-١٩٣٦) ويطلق عادة على الاشتراط الاستجابي مصطلح الاشتراط البافلوفي، وعندما بدا بافلوف بحثه في الاشتراط، كان قد فاز بالفعل بجائزة نوبل والسؤال هو كيف توصل الى هذه النظرية؟

وهناك مباديء كثيرة للأشتراط البافلوفي نذكر المباديء الاساسية ومنها وهي:(٤)

(١) معجم الفاظ القران الكريم، جمع اللغة العربي، المجلد الثاني، ط٢، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ١٩٧١، ص ١٣.

(٢) صليبيا، جميل، المعجم الوسيط، مجلد الاول، دار الكتب اللبنانية-بيروت، بدون سنة، ص ٦٩٧.

(٣) رونتال، ب. يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٤، ص ٢٥٩.

(٤) لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، الطبعة الرابعة ، دار مكجروهيل للنشر، ١٩٨١ ،ص ٢٠٢.

١-الاقتران

إن اقـتران أو ارتبـاط المثـير المحايد بالمثـير اللاشرطي (احيانا يتم ذلك لمـرة واحدة وعادة ولمـرات عدة)قـد يستدعي هذا المثير المحايـد رد فعل مماثلا للاستجابـة اللاشرطية مثال، افترض ان الجرس يدق كل يوم في وقت الظهـيرة قبل ثوان من تناول فرد ما الغذاء، في هذه الحالة يعّد الجرس مثيرا محايدا، لأنه لا يستدعي في الاصل استجابة افراز اللعاب.×

وعليـه فالاقـتران هو التوحيد ضمـن علاقة تتسم بتفهـم معالجة مشاكل الواقـع ضمن بيئة مستمدة جذورها من هذا المجتمع فترتوي من ماضيه وتفهم الحاضر لتأول المستقبل في فكرة المصمم الى كرسي الحلاقة.

٢-الاكتساب: استعمال التعزيز

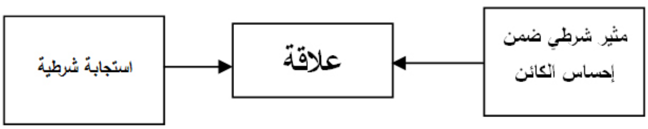
تسمـى عملية اقتران المثيرات المحايدة مع المثـيرات اللاشرطية التي يتكرر حدوثها عادةٍ إلى أن تظهـر استجابـة شرطية بالاكتساب، أو تدريب الاكتساب، فأطفـال اليوم البالغين غداً قد يتشـكل مفهـوم اكتساب الذائقة الادائية مـع كرسي الحلاقة باسلـوب سايكولوٍجي نفعي عن طريق غرس الافكار الايجابية في استعمال هذا الكرسي ، الامر الذي يكوّن نوعاً من الاكتساب الطفولي الجيد لهذا الكرسي، وعليه انعكس على سلوكه وهو بالغ.

٣-التدعيم والاعمام:

يعـرف امتـداد استجابة شرطية ما إلى أحداث مشابهة للمثـير الشرطي وإلى جوانب الموقف الذي تم فيه اشراط الاستجابة اصلا بتعميم المثير،

أما التدعيم هو تقوية العلاقة (الرابطة) بين المثير الشرطي ، والاستجابة الشرطية بالتدعيم أو الاثارة للتثبيت والاستجابة الشرطية.

وعليه يكون الإسناد أو التسبيب في حالة الإنشاء ؛ نتيجة لإشباع دافع الحاجة عند الإنسان وهو شرط من شروط البيئة الفضلى لوجود الانسان، التي يمكن توضيحها بالشكل الاتي:



شكل يوضح
العلاقة التسبيبية للتدعيم×

× لمزيد من المعلومات راجع المصدر السابق، ص ١٩٩.

× فاتـن عباس (اشتراطات التصميم في بيئة الفضاءات المفتوحة لمدينة بغداد) اطروحـة دكتوراه، مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد، ٢٠٠٥، ص ٧.

المبحث الثاني: (كرسي الحلاقة)

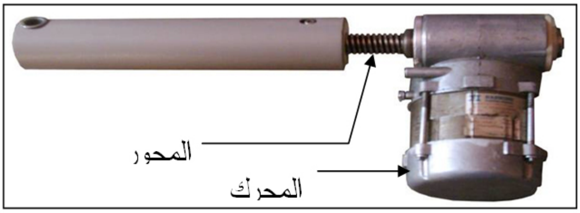
انظمة العمل في كرسي الحلاقة

تقسم انظمة الحركة في كرسي الحلاقة على ثلاث أنواع أساسية:
نظام الحركة الكهربائية.
نظام الحركة الهيدروليكي.
نظام الحركة اليدوي.

نظام الحركة الكهربائية:

يتألف نظام العمل في كرسي الحلاقة من مجموعة من العتلات، والعتلات المسننة كذلك يحتوي على محركين كهربائيين يغذيان بالطاقة الكهربائية بقدرة (٢٢٠V) وهي محركات من نوع خاص تسمى بالمحركات المتزامنة synchronous motors وصممت هذه المحركات بحيث تكون لها القدرة على تحمل الاوزان العالية، وتكون حركاتها بطيئة وبقدرة حصانية عالية فضلا على امكانيتها على الدوران بالاتجاهين.[١]

وكل محرك يحتوي على محور معدني مسنن ويستمد حركته من المحرك نفسه إذ يمتاز هذا المحور بصلادة عالية ومقاومة جيدة للاحتكاك. انظر الى الشكل (١)



الشكل(1)
المحرك الكهربائي
في كرسي الحلاقة

(تصوير الباحث)

نظام الحركة الهيدروليكية:

ويشبه هذا النظام في تكوينه الأساسي نظام الحركة الكهربائية إلا انه يعتمد في توليد حركته على المضخات والعتلات الهيدروليكية بدلا من المحركات الكهربائية التي تعمل على نظام نقل الحركة بواسطة (ضغط السوائل).

حيث يتم ضخ سائل الهيدروليك عبر أنابيب العتلات الرافعة لهيدروليكية ؛ ليتم بذلك تحريكها. كما في الشكل رقم (٢)، ويمتاز هذا النظام باستعمال قوة بسيطة لتوليد قوة كبيرة تكفي لتحمل أوزان كبيرة.[٢]

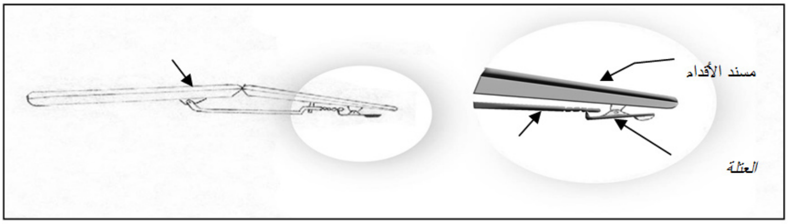
---

(1) B.L.Theraga. Atext-Book of Technology .Ram Nagar. New Delihi. 1987. p. 573.

(٢) ارنو، شمت (مكونات الدوائر الهيدروليكية)، ج١، تر: سعد عبد الفتاح، ب.ت، ص٩.

نظام الحركة اليدوي:

ويعتمـد هذا النظام في تحريك بعض الأجزاء في وحدة علـى الحركة اليدوية فمسند الأقدام في بعضـ أنـواع كرسي الحلاقة ثابت، وفي البعض الاخر متحرك، إذ يتمفصل مسند الأقدام مـع مقعـد الكرسي وينخفض بواسطـة عتلة تقع في أسفل المسند بواسطـة اليد كما في الشكل رقم (٢).



شكل (٢) يوضح عتلة متحركة بواسطة اليد .(تخطيط الباحث)

كرسي الحلاقة واخراج الهياة والخامات المناسبة

بامـكان اخراج هيـأة كرسي الحلاقة عن طريق دخـول بعض الخامـات المناسبة في العملية التصميمية وهي:

الحديـد (Iron): ويعـد من أكـثر المعادن انتشارا في الطبيعة كذلـك يستعمل في كثير من الصناعات وهو معدن ذو لون فضي أو رمادي فاتح[1]، وتتنوع خامات الحديد وسبائكه اعتمادا علـى طريقـة الإنتاج ، ونوع العناصر الداخلة في السبائك ومـن أهم أنواع الحديد الداخلة في صناعة كرسي الحلاقة:

حديـد الزهر الابيض: ويمتاز هـذا النوع من الحديد بقابلية الطـرق وامتصاصه الصدمات ويستعمـل في صناعة الاجزاء المعقدة[٢]، لقابليته على الطـرق والسحب، وتدخل صفائح هذه الخامة في تغليف بعض اجزاء الكرسي والجزء الرافع للمقعد (عتلات الرفع).

الصلـب المقاوم للصدا: يمتاز هذا النوع من الحديـد بمقاومة الجيدة للتاكل بسبب الظروف البيئية[٣]، ولهذه الخامة سبائك عدّة تختلف في تركيبتها المجهرية تبعا لاختلاف نسبة المواد الداخلـة في السبيكـة ومن أهم هـذه السبائك (الصلـب النيكلي العالي الكاربـون- الصلب النيكلي المتوسط الكاربون- الصلب الاوستنايتي).

الجلد الصناعي Artificial Leather: تستعمل هذه الخامة في تغطية السطوح الخارجية لكرسـي الحلاقـة ذات التماس المباشر مع جسم المستخدم مثل المقعد وكل من (مسند الظهر والرأس) والأيدي والقدمين أحيانا ذلك لما تتمتع به هذه الخامة من خواص عدة منها خاصية التماسـك وإمكانية تنظيفها وتعقيمها فضلا عن عدم نفاذيتها للماء والسوائل كذلك قابليتها

1) الطائي، محمد حيدر (خواص المواد الهندسية)، مطبعة جامعة بغداد، منشورات دار الحكمة للنشر والتوزيع، 1987، ص 82.

2) محمد وعيسى عبد الجواد، سليمان ابراهيم (تكنولوجيا المواد)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مطبعة دار الحكمة للنشر والتوزيع، 1987، ص 105.

3) بيلي (مبادىء هندسة المعادن والمواد)، تر: حسين باقر، بدون دار نشر، 1982، ص 143.

المطاطيـة التي تمكنهـا من استرجاع شكلها بعـد زوال المؤثر (وزن المستخـدم) كذلك نتيجة لتركيبتهـا الكيميائيـة التـي تحتوي علـى اللدائن مثـل مـادة (poil clored finile) والأليـاف القطنيـة المتنوعـة فضلا عـن توافر هـذه الخامة بالالـوان مختلفـة.[٤] وملامس مختلفـة وعليه فان استخدامها يضفي شكلا جماليا على الاجزاء التي يستخدم في تنجيدها. إذ تصنع هذه الخامة على شكل وسائد محشوة بالاسفنج الصناعي لكي تعطي جلسة مريحة للمستخـدم فضلا عن قابلية سطـح الخامة على التماسك وعدم حدوث حالة الانزلاق لجسم المستخدم على سطح الكرسي إثناء فترة الجلوس الطويلة أحيانا، إذ إن هذه الخاصية تساعد على الاستقرار لجسم المستخدم.

أهم طرائق الربط المستخدمة في كرسي الحلاقة

تنوعـت طرائق الربط المستخدمة في صناعة كرسي الحلاقة ويمكن تقسيمها بشكل عام على قسمين:

أ. طريقـة الربط الثابتة:وهي عملية ربط جزءين أو أكثر بشكل محكم دون حركة أي من هذه الاجزاء وتقسم بدورها على قسمين:

الاول/ الربـط غـير القابل للفك مثـل اللحام وهي عمليـة وصل المعادن باستخـدام الحرارة أو الضغـط أو كليهمـا وتكون الوصلة الناتجـة دائمة، ولا يمكن فكهـا دون الاضرار بالجزئين ويمكـن عد اللحام عملية ترابط فلزي بواسطة قوى التجاذب بين الذرات مثل اللحام بالقوس الكهربائـي، اذ تتم عملية اللحام بالمعادن عن طريق الحـرارة المتولدة عن القوس الكهربائي بـين الشعلة وقطـب اللحام وينصهر قطب اللحام المستخدم ايضـا كمادة مالئة خلال اللحام ويتجمد هنا مكونا الوصلة الملحومة.[٥]

وتستخدم هذه الطريقة في كرسي الحلاقة في ربط أغلب الأجزاء (الأجزاء التي تمثل الهيكل العـام) مثل عتـلات الرفع، ووصـلات تثبيت عتلات الرفـع بقاعدة الكرسـي، أما الوصلات المستخدمة (وصلة لحام الزاوية) كما في الشكل رقم (٤).

أمـا النـوع الثاني/هـو الربط القابـل للفك، مثـل المسامير الملولبـة ذات الرأس السداسي، والمسامـير ذات التجويـف السداسي التـي تستخدم في تثبيت الأجزاء التـي تحتاج الى عملية تثبيـت محكم، مثل تثبيت عتـلات الرفع والمحرك الكهربائي، بقاعدة الكرسي وبمقعد ووحدة الجلوس (أن وجد)، كذلـك المسامير ذات الرأس العدسي، التـي تستعمل في تثبيت الأغطية اللدائنية والحديدية التي تغلف الهيكل العام لكرسي الحلاقة.

ب. طريقـة الربـط المتحركة (متمفصلة):وهـو الربط الذي يوفر حرية حركـة الأجزاء دون الاضرار بها[٦]. وتستعمل في كرسي الحلاقة تبعا لوظائف الاجزاء المترابطة منها:

اولا/ طريقة الربط والمتمفصلة في محور معدني: وهي عملية ربط قطعتين من المعادن بواسطة محور معدني (اسطواني الشكل) صقيل مصنوع من خامة الحديد الصلب مثل المفاصل التي

٤) المجلس الاعلى لدابغي الجلود. الولايات المتحدة الامريكية ٢٠٠٢ http://www.aoi.com.eg/aoiarab/civil/medical.

٥) الخطيب احمد محمد وخالد ايوب (طرق التصنيع والعمليات)، جامعة الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، العراق، ١٩٨١.

٦) فتحي محمد صالح (فنون النجارة الحديثة)، منشورات مكتبة التحرير ، بغداد، ١٩٩٠.

تربـط الأذرع الرافعة للكرسـي التي تربط الأذرع بقاعدة الكرسي والأذرع المعدنية بالمقعد عن طريق المحور المعدني (Pen).

ثانيـا/ طريقة ربط الأجزاء من خلال عتلة معدنية تتحرك بشكل مستقيم داخل سكة معدنية (أي ذات حركـة خطية) وتستعمل في كرسي الحلاقة مع نظام الحركة لمسند الرأس في بعض أنواع الكرسي.(٧)

المبحث الثالث (آلية جسم الإنسان)

كرسي الحلاقة وآلية جسم الإنسان

إن دراســة اجـزاء كرسي الحلاقة من الأمور المهمة لمعرفة مـدى توافقه وأبعاد جسم الانسان لـكلا الجنسين، فتناسب اجزاء الكرسي لاعضاء جسم الانسان، وأن كانت هناك اختلاف في عمليـة نمـو وقياس الاطراف بين الرجل والمـرأة، وتؤثر هذه الدراسة في نجـاح وفشل كرسي الحلاقة عند الاستخدام، فضلا عن ملائمة السطوح الداخلية لاجزاء الكرسي من انحناءات (تقعرات، تحدبات).(٨)

وخاصــة لشكل العمود الفقـري، وتستعمل هذه الانحنــاءات لزيادة التثبيـت والاستقرار عند الجلوس، كما هو في شـكل (٥) هذا جانب والجانـب الآخر قد تنشا الآمـن نتيجة لاختلاف النسب بين أبعاد كل من الكرسي ، وما يقابلها من جسم الانسان (الرجل والمرأة) فتولد الالام في العمـود الفقري، وعضـلات الرقبة، علما ان هنــاك فرق بين جمجمة المـرأة والرجل فهي أصغر حجم واخف وزن وأكثر استدارة من جمجمة الرجل.(٩)

لـذا يتوجه على المصمم الصناعي أن يعي هذه الابعاد لجسم الانسان حتى يتسنى له الشروع بانشاء المكون التصميمي الذي يناسب بشكل ايجابي هذه الابعاد لكلا الجنسين.

ومحيـط الرأس والطول عند الجلوس ، وطـول الأرجل ، وعرض الكتفين، حيث توجد فروقات بين الرجل والمرأة في القياسات لكل الأجزاء الأنفة الذكر.(١٠)

وإن دراســة أجـزاء كرسي الحلاقة من الأمور المهمة لمعرفة مدى توافقها مع آلية وأبعاد جسم الانســان (المستخدم) فتناسب إبعاد أجـزاء الكرسي لأعضاء جسم الإنسان مهمة جدا وتؤثر وبشـكل فاعـل في نجاح وفشل كرسي الحلاقــة فضلا عن ملائمة السطـوح الداخلية لاجزاء الكرســي من انحنــاءات (تقعرات، تحدبات) للمخطـط التشريحي لجســم الانسان وخاصة لشـكل العمود الفقري، وتستعمـل هذه الانحناءات لزيادة التثبيـت والاستقرار عند الجلوس، فيزداد كلما انسجم مقعد الكرسي مع جسم المستخدم كذلك للحيلولة دون حدوث حالة التعب

---

٧) المصدر السابق.

٨) البصري، ابراهيم، التشريح الوظيفي، جامعة بغداد، كلية التربية الرياضية، ط٢، ص ٣٤٣.

٩) المصدر السابق، ص

١٠) اسامــة كامـل راتـب (النمو الحركي- مدخل للنمو المتكامل للطفـل والمراهقة)، جامعة حلوان، دار الفمر العربي للطبـع والنشر، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٨٩-١٣٧.

والاجهاد وحالة الانزلاق من على سطح المقعد.(١١)(١٢)
عنـد عملية الحلاقـة أو تنظيف الوجه من الشعـر كونها عملية، تتطلب جانـب من الدقة لذا فهـي تحتاج إلى ثبات واستقـرار المستخدم (الزبون، الزبونة) لـذا يمكن عد أسباب الحركة المستمـرة لبعض الأشخاص هو عدم تحملهم لـلآلآم الحاصلة لاسيما عنـد تنظيف الوجه، فيبدأ الشخص بتغيير وضعية الجلوس بين فترة وأخرى مما يسبب لديهم تشنجات في منطقة الرقبـة والعمـود الفقري نتيجة تركيـز ضغط الجسم على جزء معين مـن الجسم وعليه فقد تصـل الى درجـة السكتة الدماغية، ويعـود أول تقرير عما يسمى «نوبـات نقص الدم العابرة TIE) اذا مـا تمكنـت خثره صغيرة مـن منع مرور الـدم مؤقتا في أحد الأوعيـة الرئيسة من الدمـاغ فقد يصاب الشخص بتأثيرات السكتة الدماغية، فقد أورد تقرير في مجلة «لانسيت» الطبيـة في عـام ١٩٩٧ تفاصيل حالة امـرأة في الثانية والاربعين عانت سكتـة دماغية بعد أن انقطـع الشريان السباتـي الداخلي الايمن خـلال غسل شعرها في صالـون الحلاقة، وهناك ممارسـات آخرى تؤدي الى انثناء أو التواء الرقبـة منها مثلا وضع سماعة الهاتف أو الهاتف المحمول بين الرقبة والكتف اثناء المكالمات الطويلة.
ومـن جهتهـا قالت الناطقـة باسم جمعيـة السكتة الدماغيـة في بريطانيا مـن المعروف عن متلازمة كرسي الحلاقة يمكن ان تكون احد العوامل المحتملة بالسكتة الدماغية.(١٣)
ومـن المسببـات الأخرى التي تتطلب إعـادة إجهاد الرقبة من خلال مدهـا بشكل مفرط لمدة عشر دقائق فقط في التجول في صالونات المعارض أو عند الجلوس على كرسي طبيب الأسنان أو تماريـن الجلوس «التمدد على ارض مسطحة ومن ثم محاولـة النهوض من دون استخدام اليدين) واليوغا.

أوضاع الجلوس في كرسي الحلاقة

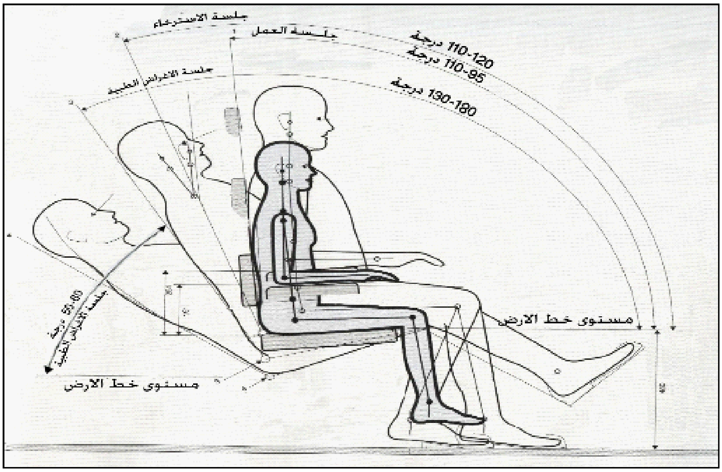
يمتلك الانسان مرونة كبيرة في مفاصله، وله القابلية على اداء الحركات بمديات كبيرة، ويبدأ بفقدان هذه المرونة تدريجيا في سن العشرين فما فوق.[١٤]
وعليه فان الانسان بعد فترة العشرين تكون جميعٍ اعضاء جسمه قد اكتملت بما فيها مفاصله.
وعليـه فـان أي اجهاد لهذه المفاصـل سيؤثر سلباً على مدى حركة الانسـان في تلك المرحلة لا يجـب حساب قياس زوايـا أوضاع الجلوس والاضطجـاع الملازم لعملية العـلاج، وبشكل عام توجد وضعيتين للجلوس:
الوضعية الاولى:
وهـي الوضعية التـي يرتكز فيها بشكل كبير على مقعد كرسـي أي تكون زاوية الجلوس (٩٥-

11ergonomic Children>s furniture http://www.kidstation.com.
12 http://www.backdesigns.com/AB1921000store/howtofitchair.asp.
13) http://www.alwatanvoice.com/arabic/save.php?go=htm1&id=118507
14) treey Faw, phD (chip psychology) MC Graw-Hill book companr, New York, 1980, 22.

١١٠) درجة كما في الشكل رقم (٦) وتسمى بالجلسة النشطة.(١٥)(١٦)

الوضعية الثانية:

وهـي وضعيـة الاضطجـاع التي تكون فيهـا زوايا الاضطجـاع ما بـين (١٣٠-١٦٠)° وتسمى بالجلسة ذات الاغراض الاسترخائية أو الطبية. كما موضح في الشكل (٣)



شكل رقم (٣) يبين أوضاع الجلوس المختلفة[١٧]

حيـث يتحكـم المشتغل على الكرسي (الحلاق) بهذه الزاوية وهـذا يعتمد على طبيعة الخدمة المقدمـة إلى المستخـدم. ويتوزع وزن الجسم في هذه الحالـة على كل من مسند الظهر والمقعد والايدي ومسند الرأس.

كرسي الحلاقة والية جسم الحلاق

هنـاك مستخدمٍ أخر لكرسي الحلاقـة، وهو الشخص المشتغل عليه (الحلاق) ويؤثر تصميم الكرسي سلباً أو ايجابا على آلية جسمه بحسب مدى أدائية الوظيفية والجمالية.

فـأن ارتفاع الكرسي وانخفاضه والمسافة الجانبيـة التي تفصل المستخدم عن الحلاق. تحدد بطبيعتهـا وضعية الجلوس أو الوقوف بالنسبة للحلاق ومـدى انحناء العمود الفقري وانحناء الرقبـة فضلا عن الآثار والاجهـادات والتعب على القدمين الأمر الـذي ترك وبشكل نستطيع القول على انه ظاهرة مرضية لكل الحلاقين الاّ وهو (دوالي الأقدام).

إن حسـاب مـدى امتـداد راحة اليديـن ضروري لحصـر فعاليات الحلاقة داخـل هذا المدى الحركـي لليدين، فاضطـرار الحلاق على مد ذراعيه بدرجة كبيرة محاولا الوصول إلى نقطة

15) Robert T.Packard (architectural graphic standards)7th edition, New York, 1981.

16) Henry Dreyfuss, Alvin R.Tlly and Stephen, John willy and sons, inc, New York, 2002, p. 23.

17 (4)Henry Dreyfuss, Alvin R.Tlly and Stephen, John willy and sons, inc, New York, 2002, p. 23.

محددة قد تؤثر سلباً على سيطرة وراحة اليد والعمود الفقري، فكلما امتدت اليد قل التركيز وزاد الوزن على العمود الفقري.(١٨)

إذ إن المدى الذي تصله اليدين عند الحركة بحرية يكون على شكل نصف دائرة نصف قطرها ما بين (٤٠,٥-٥-٤٥,٥سم)(١٩) وهذه المسافة هي أقصى مدى ممكن أن تغطيه اليد عندما تكون ممتدة الى الأمام، أما أبعد مدى تصله اليد عندما يكون العضد ملاصقا للجذع فتمثل بنصف دائرة قياسها (٢١,٠-٥-٢٤)سم. ففي بعض حالات الاداء الحلاقي تحتاج إلى تركيز الحلاق باتخاذ هذا الوضع، وكلما ابتعد الهدف المرئي عن المدى الحركي كلما ضعفت السيطرة على عملية الحلاقة، هذا جانب.

والجانب الآخر هو معرفة مديات وزوايا الإبصار وهي من الأمور المهمة واللازمة في عملية تحديد المسافة بين الهدف المرئي (رأس المستخدم) علما ان زوايا الابصار عند الحلاق تختلف في حالة الوقوف والجلوس، إذ إن أقصى زاوية تصلها العين في حالة الوقوف يبلغ مقدارها ٤٥ ° تحت مستوى النظر و ٣٠ ° فوق مستوى النظر، كما ان اقصة زاوية تصلها العين عند انحناء الرأس بزاوية ١٥ ° الى الامام تبلغ ٣٠° وتكون بمستوى النظر وان أي محاولة لتوسيع مدى الرؤيا سوف يسبب اجهادا في عضلات العين وفي منطقة الفقرات العنقية والصدرية. ×٢٠

كما إن العين تستطيع أن تبصر الأشياء التي تقع ضمن المساحة المحصورة، بمدى زاوية مقدارها على كل جانب وان حساب زوايا الإبصار يتطلب ايضا الأخذ بنظر الاعتبار مديات حركة الرأس التي تعد مدى اضافيا لزاوية الابصار الفعلية لجعل مداها اكبر ولتتمكن من احتواء المشهد البصري دون الاضطرار الى الانحناء الزائد.(٢١)

إن عدم مراعاة هذه الزوايا في تصمين كرسي الحلاقة تجعل الحلاق يضطر الى الانحناء بجذعه بزاوية كبيرة للوصول الى الهدف المرئي، وهذا قد يسبب ضعفا في تحمل وزن اليد للأداء المتواصل والشعور بالوخزات والتشنجات في الرقبة وفقدان السيطرة والتناسق الحركي للأطراف العليا.

مؤشرات الإطار النظري

١. الاشتراط الاستجابة عملية تتسم بالمرونة والشمول بحيث يمكن أن تفسر جوانب كثيرة في عملية التصميم تكون أشبه بالعادات المتبعة باستمرار عند المستخدم ولها مبادى عدّه أهمها (الاقتران، والاكتساب، والتدعيم).
٢. الاقتران هو التوحيد ضمن علاقة تتسم بتفهم معالجة الواقع ضمن بيئة مستمدة جذورها من هذا المجتمع فترتوي من ماضيه وتفهم الحاضر، لتأويل المستقبل في فكرة المصمم الى كرسي الحلاقة.
٣. يستطيع الآباء إكساب الأطفال الذائقة الجمالية والأدائية لكرسي الحلاقة بأسلوب

18) http://www.backdesigns.com/AB1921000store/howtofitchair.asp.

19) John wiely, sons(General Principles), New York, 1978.

٢٠ × انظر ملحق رقم (٤)

21) Robert T.Pckard, p. 4.

يحاكي سيكولوجيتهـم البسيطة عن طريق غرس الأفكار الايجابية ومن دون اللجوء إلى عملية القصر أو الإجبار.

٤. التعميم هو استجابة شرطية ما إلى إحداث مشابهة للمثير الشرطي، والتدعيم هو تقوية العلاقة الرابطة بين المثير الشرطي والاستجابة الشرطية.

٥. تقسـم أنظمـة عمل كرسـي الحلاقة على ثلاث أنـواع وهي: نظام الحركـة الكهربائي ، والنظام الهيدروليكي .

٦. الحديـد من أكثر المعادن انتشار في الطبيعـة ويقسم على نوعين (حديد الزهر الأبيض، وحديد الصلب المقاوم للصدأ) ويدخل في صناعة كرسي الحلاقة بشكل واسع.

٧. تصنـف طرائـق الربط المستخدمـة في صناعة كرسـي الحلاقـة الى طريقتين: طريقة الربط الثابتة وطريقة الربط المتحركة.

٨. تتوقـف النسبـة والتناسب في كرسي الحلاقة على ثلاث عوامـل مهمة هما عامل الزمن وطبيعة الاستخدام والجهة المستفيدة.

٩. توجـد بشكل عام وضعيتين للجلوس على كرسي الحلاقـة الوضعية الاولى بزاوية (٩٥-١١٠)^{o} وتسمـى بالجلسـة النشطـة، والوضعية الثانيـة بزاويـة (١٣٠-١٦٠) ^{o} وتسمى بالجلسة ذات الاغراض الاسترخائية أو الطبية.

١٠. قـد يسبب انحناء الرقبة لفـترات طويلة إلى الخلف عند غسـل الشعر في بعض المغاسل المرتبطـة بكرسي الحلاقة أو عندما لا يـؤدي مسند الراس وظيفته الأدائية المطلوبة إلى انقطاع الشريان السباتي الداخلي وعليه حدوث سكتة دماغية.

الفصل الثالث : منهجية البحث

اتبـع الباحث المنهج الوصفي في تحليـل العينات واعتماد استمارة التحليـل ومصادر البحث، والمقابلة الشخصية في تقييم عينة البحث ومناقشتها.

مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث كرسي الحلاقة الصيني المنشا والخاص بالبالغين نوع (SX) والمتوافر في اسواق بغداد ما بين (٢٠٠٨-٢٠١٠)م.

عينة البحث

لقـد اعتمد الباحث على العينة القصديـة في جمع المعلومات من جميع نماذج المجتمع وبنسبة ٤٠٪ للوصول الى هدف البحث.

أداة البحث

اعتمد الباحث في جمع المعلومات والبيانات لتحقيق اهداف البحث على ما ياتي:

تحليل التصاميم للوقوف على الايجابيات والسلبيات الوظيفية والشكلية وصولا إلى بناء

معايير تصميمية لكلا الجنسين في كراسي الحلاقة.

الوصف والتحليل : وصف وتحليل الأنموذج الاول

كرسي من نوع	SX-9846	الشركة المصنعة	BARBER BIG
المنشا	الصين		
الموقع المستعمل فيه	صالونات الحلاقه الرجاليه		
الأبعاد العامه	الطول(110 سم) العرض (68 سم) الارتفاع (44 سم)		
المحتويات	وحدة الجلوس (مسند الراس، مسند الظهر، المقعد، مسند الاقدام، مساند الايدي) القاعدة، وعتلات الرفع		
الوظيفه	للحلاقه والعنايه بالبشرة		
الخامه	الحديد، الجلد الصناعي، المطاط		
نظام العمل	الهيدروليكي		

أولاً : النظام التكويني العام لكرسي الحلاقة (الوظيفي والجمالي)

تميز البناء التكويني لهيأة الكرسي بنظامه التصميمي المبني على التباين في الخطوط تارة والتشابه بينها تارة أخرى للهيأة العامة، إذ تالف مسند الرأس والظهر من مجموعة من الخطوط المنحنية التي تباينت في تكوينها مع الخطوط المكونة لبقية اجزاء الكرسي مثل قاعدة الكرسي، وغطاء عتلات الرفع التي اعتمدت في تكوينها الخطوطِ المستقيمة والزوايا الحادة.

جاء تصميم مسند الظهر منسجما، اذ كون أرتباطاً شكلياً مناسبا، وكان مؤديا وظيفته بشكل ايجابي سيما وجود أماكن تقعر، وتحدب اختيرت بشكل مناسب مع آلية العمود الفقري للمستخدم.

أما مسند الأيدي فان الجانب الشكلي طاغيا على الجانب الوظيفي، فلم يوفق المصمم في الوصول الى الطول الملائم لهما.
أما فيما يتعلق في توظيف الالوان في الانموذج فقد كان المصمم موفقا في تكوين إيقاع لوني من استخدام تضاد اللون الرصاصي مع اللون المنبه البرتقالي، الأمر الذي كون حالة تقبل للمستخدم في الحقل المرئي للهيأة العامة.
أما توظيف الملمس الخشن فقد جاء مناسبا إلى حد ما، مثلا في وحدة الجلوس لما يعطي المستخدم من ثبات واستقرار، لكن كان غير مناسب في عملية الادامة والتنظيف من بقايا الشعر، لانه مستقطب لها.

ثانياً :آلية جسم (المستخدم) ومدى تناسبها ومقاسات كرسي الحلاقة

إن تصاميم هذا الأنموذج جاءت بعض أبعاده مناسبة مع آلية جسم المستخدم، والبعض الاخر غير مناسب الى حدٍ ما مع أبعاد جسم المستخدم العراقي، وذلك كونه مصمماً الى آلية جسم المستخدم الصيني أصلاً، لذا فقد ضعف الجانب الوظيفي لبعض الأجزاء عند الاستخدام مثل: مسند الرأس فان ارتفاعه البالغ (٦١سم) يؤدي إلى تقعر مفتعل في الفقرات الصدرية للمستخدم، لاسيما لدى طويل القامة، لذا يحتاج المستخدم إلى مجهود إضافي يقع على الفقرات الصدرية، وعلى عضلات الرقبة إثناء فترة العناية بالبشرة، ما قد يسبب بعض المشاكل الصحية مثل السكتة الدماغية.

ثالثاً :مدى ملائمة الخامات الموظفة في كرسي الحلاقة

إن استعمال خامة التاربولين (المشمع) في تنجيد وحدة الجلوس كان موفقا الى حد كبير من الناحية الادائية لما تمتاز به هذه الخامة من مرونة عالية وقابليتها الجيدة لتحمل الشد والاوزان العالية.وتم استعمال خامة الحديد الصلب في صناعة الهيكل البنائي الداخلي والخارجي للأنموذج، فقد كانت هذه الخامة موفقة في دعم الجانب الوظيفي ذلك في قابليتها على دعم جانب المتانة للانموذج، فضلا عن مقاومته الجيدة للظروف البيئية.
كما استخدمت خامة المطاط في تغليف الاجزاء المتحركة (المقبض) مثل عتلات الرفع لوحدة الجلوس وكذلك عتلة رفع الكرسي ، فضلاً عن قاعدتين صغرتين لمسند الاقدام وكان اختيار الخامة موفقا كونها لها قابلية شد عالية اذ انها تتحمل السحب والانبساط اثناء ارتفاع الكرسي وانخفاضه دون الاضرار بالخامة.

رابعاً: طرائق ربط اجزاء الهيئة

إن الطرائق المستعملة في ربط أجزاء هيأة الكرسي (الأنموذج) متباينة ومتعددة لأكثر من طريقة منها طريقة اللحام لبعض أجزاء هيأة الأنموذج مثل عتلة الرفع ووصلات تثبيت عتلات الرفع بقاعدة الكرسي اما الوصلات المستعملة هي وصلة لحام زاوية وتعد هذه الطريقة احدى طرق الربط الثابتة.أما الطريقة الثابتة هي الربط القابل للفك عن طريق المسامير المولولبة ذات الرأس السداسي والمسامير ذات التجويف السداسي والمستعملة في تثبيت بعض أجزاء الكرسي مثل عتلات

الرفـع مـع المحرك الهيدروليكي بقاعدة الكرسي من جهة وبمقعـد وحدة الجلوس من جهة أخرى. وأخـيرا طريقة الربـط المخفية كان مناسبا إلى حد ما من الجانب الجمـالي ألا أنها لم تكن سهلة التفكيك لغرض إعمال الصيانة.

وصف وتحليل الأنموذج الثاني

الوصف العام للأنموذج

كرسي من نوع	SX-٩٨٤٦	الشركة المصنعة	BIG BARBER
المنشا	الصين		
الموقع المستعمل فيه	صالونات الحلاقة الرجالية		
الابعاد العامة	الطول(١٢٥ سم) العرض (٧٠ سم) الارتفاع(٥٣ سم)		
المحتويات	وحدة الجلوس (مسند الراس، مسند الظهر، المقعد، مسند الاقدام، مساند الايدي) القاعدة، وعتلات الرفع		
الوظيفة	للحلاقة والعناية بالبشرة		
الخامة	الحديد، الجلد الصناعي، المطاط		
نظام العمل	الهيدروليكي		

اولاً: النظام التكويني العام لكرسي الحلاقة (الوظيفي والجمالي)

تميـز البنـاء التكويني لهيأة الكرسي بنظامه التصميمي المبني على التباين في أنواع الخطوط المكونـة للهيأة العامة، إذ تالف مسند الرأس والظهر من مجموعة من الخطوط المنحنية التي تباينت في تكوينها مع الخطوط المكونة لبقية أجزاء الكرسي،

وجـاء تصميم مسنـد الظهر مناسباً من الجانب الشكلي أكثر منـه الجانب الوظيفي، فكانت الجهـة العليـا منه عبارة عن مسطـح خال من أي تقعر ولو بسيط يساعـد الفقرات الصدرية للعمود الفقري على الراحة. أما الجهة السفلى فقد راعى المصمم جانب التحدب في الفقرات القطنية في العمود الفقري في تصميمه، وكانت لديه حركة تمفصلية واحدة بزاوية ٩٢°.

إمـا مسنـد الأيدي فـان جانب الشكل طاغـي على الجانـب الوظيفي، فلم يوفـق المصمم في الوصول إلى الارتفاع الملائم لحركة اليدين عند النساء فقد كان هذا الارتفاع مبالغ فيه قياسا بمقعـد الجلوس. أمـا فيما يتعلق بتوظيف الألوان في الأنمـوذج لم يكن موفقاً، للاستخدام من قبـل البالغـين، فكان لتوظيف اللون الرصاصي الحيادي مع اللـون مع اللون البني الغامق كون تضـاد نحسـاً، الأمر الذي ترك حالة من عدم تقبل المـرأة المستخدمة في الحقل المرئي للهيئة العامة للكرسي.

كان توظيـف الملمس الصقيل نسبيا غير موفق في وحدة الجلوس وكذلك مسند الظهر ومسند الرأس لانه أكثر عرضة لعدم الاستقرار والثبوت عند المستخدمة عند الجلوس لفترات طويلة عليه.

ثانياً : آلية جسم (المستعملة) ومدى تناسبها ومقاسات كرسي الحلاقة

إن تصميم هذا الأنموذج جاءت بعض إبعاده مناسبة مع آلية جسم المستعملة، والبعض الآخر غير مناسب الى حد ما مع أبعاد جسم المرأة العراقية، ذلك لان المكون التصميمي تم تصميمه علـى وفق آلية جسم المرأة الصينية، وبذلك فقد ضعف الجانب الوظيفي لبعض الأجزاء عند الاستخدام مثل:مسند الرأس فان ارتفاعه البالغ (٦٧سم) قد يؤدي إلى رفعه الى خارج هيأة الكرسـي في بعض حالات الاستعمـال بالنسبة للنساء القصيرات القامـة، ما قد يسبب بعض المخاطر الصحية مثل السكتة الدماغية،

ثالثاً : مدى ملائمة الخامات الموظفة في كرسي الحلاقة

إن استعمـال خامـة الجلـد الصناعي في تنجيد وحـدة الجلوس كان موفقـا الى حد كبير من الناحيـة الادائيـة لما تمتـاز به هذه الخامـة من مرونة عاليـة وقابليتها الجيـدة لتحمل الشد والأوزان العالية.

واستعملـت خامة الحديد الصلـب في صناعة الهيكل البنائي للأنمـوذج فقد كانت موفقة في دعـم الجانب الوظيفي ذلك في قابليتها على دعم جانب المتانة للانموذج، فضلا عن مقاومته الجيدة للظروف البيئية.

كمـا استعملت ايضا خامة المطـاط في تغليف الأجزاء المتحركة (مقبضـ) مثل عتلات الرفع لوحـدة الجلوسـ، وكذلك عتلة رفع الكرسي، وكان اختيار الخامـة موفقا كونها لها قابلية شد عاليـة، اذ انهـا تتحمل السحـب والانضغاط أثناء ارتفـاع الكرسي وانخفاضـه دون الإضرار بالخامة.

رابعاً : طرائق ربط اجزاء الهيئة

إن الطرائـق المستعملـة في ربط أجزاء هيأة الكرسي (الأنمـوذج) متباينة ومتعددة لأكثر من طريقـة منها طريقـة اللحام لبعض أجـزاء هيأة الأنمـوذج مثل عتلة الرفـع ووصلات تثبيت عتـلات الرفع بقاعـدة الكرسي أمـا الوصلات المستخدمـة هي وصلة لحام زاويـة وتعد هذه الطريقة إحدى طرق الربط الثابتة.

أما الطريقة الثابتة هي الربط القابل للفك عن طريق المسامير المولولبة ذات الرأس السداسي والمسامـير ذات التجويـف السداسي والمستخدمة في تثبيت بعضـ اجزاء الكرسي مثل عتلات الرفـع مـع المحرك الهيدروليكـي بقاعدة الكرسي مـن جهة وبمقعد وحـدة الجلوس من جهة اخرى.

واخـيرا طريقـة الربط المخفيـة كان مناسبا الى حد ما من الجانب الجمـالي الا انها لم تكن سهلة التفكيك لغرض اعمال الصيانة.

النتائج:

اعتمـد أسلـوب التباين في طبيعة واتجاه الخطوط المستقيمة بـين وحدة الجلوس وبقية أجزاء الهيـأة للنماذج اثر في عملية أبراز وحـدة الجلوس بشكل ايجابي فضلا عن ملائمتها مع الية جسم المستخدم في كل النماذج.

ملائمة إبعاد مسند الظهر من طول وعرض للنماذج(١) التي اثر بصورة مباشرة على الإفادة للمستخدم منه أما في الأنموذج (٢) اثر بشكل سلبي على آلية حركة المستخدمة

ملائمـة ابعاد مقعـد الجلوس على كل النماذج اثـر بشكل مناسب على اليـة حركة واستقرار المستخدم.

جاءت مساند الرأس بأنظمة حركة مختلفة إلى حد ما الا أنها لم تكن مناسبة للاستخدام، إذ لم يتم فيها حساب آلية العمود الفقري في المنطقة العنقية وبداية المنطقة الصدرية،

إن عـدم تـلاؤم ارتفاع مساند الأيدي وطولها والمسافة الفاصلـة بينها في النماذج أضعف من دورها في عملية الإسناد والاستقرار.

جـاءت الكثـير من الخامـات المستعملة في بعضـ الاجـزاء في النماذج مثل الحديـد الصلب استجابـة للمتطلبات الوظيفيـة في الدعم والمتانة لهذه الأجزاء التي تعـود بشكل ايجابي على الاشتراط الوظيفي للكرسي.

إن استعمـال طرق الربط والتمفصل الجيـد أسهم في دعم الجانب الوظيفي في ربط الأجزاء الثابتـة، كما أعطى مرونة كبيرة في دعم الأجزاء التي تحتاج الى حركة في اغلب التمفصلات الموجودة في كل النماذج وبه اثر بشكل ايجابي على عامل المتانة والأمان.

الاستنتاجات:

جاءت تصاميم الهيأة العامة لكرسي الحلاقة على وفق أنظمة خاصة تتسم بالتعقيد في كثرة الأجـزاء المكونـة لهذه الهيأة وجـاءت هذه الاجزاء ايفـاء بالمتطلبات الوظيفيـة الضرورية ؛ لتحقيق وظيفة الكرسي.

قسمت وحدة الجلوس في كرسي الحلاقة بابعاد وزوايا حركية ملائمة لابعاد المستعمل البالغ وامكانيـة الحركة لديه، بالاعتمـاد على الاداء الوظيفي واحتياجات العمل اثناء فترة الحلاقة أو العناية بالبشرة.

اعتمـدت متانـة الهيـكل المعـدني لكرسي الحلاقـة على قـوة ومتانة طـرق الربـط المناسبة والمستخدمة في الهيكل العام وقد جمعت طرائق ربط عديدة.

وظفـت خامة الجلد في وحدة الجلوس ومسند الظهر ومسند الرأس لمعظم تصاميم كرسي الحلاقـة ذلـك ؛ لتوفير عنصر الراحة عنـد الاستخدام، لما تمتاز به هـذه الخامة من قابلية الشد والمرونة.

لم تصنـع الشـركات الصينية المتخصصـة بصناعة كراسي الحلاقة للبالغـين على وفق آلية وقياسـات جسم المستخدم العراقي، ممـا أدى الى وجود ضعف في بعض اجزاء هيأة الكرسي مثل مسند الأيدي ومسند الأقدام ومسند الرأس.

المصادرالعربية

١. اسامة كامل راتب (النمــو الحركي- مدخل للنمو المتكامل للطفل والمراهقة)، جامعــة حلــوان، دار الفمر العربــي للطبع والنشر، القاهــرة، ١٩٩٩، ص ٨٩-١٣٧.

٢. ارنو، شمت (مكونات الدوائر الهيدروليكية)، ج١، تر: سعد عبد الفتاح، بلا.

٣. انيس حــاتم (مرتكزات تصميمية لكرسي مرض الاسنــان للاطفال)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٦.

٤. البصري، ابراهيم، التشريح الوظيفي، جامعة بغداد، كلية التربية الرياضية، ط٢، ١٩٨٢.

٥. الخطيــب احمــد محمــد وخالد ايوب (طــرق التصنيــع والعمليــات)، جامعة الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، العراق، ١٩٨١.

٦. الطائــي، محمــد حيدر(خواص المــواد الهندسيــة)، مطبعة جامعــة بغداد، منشورات دار الحكمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٧.

٧. بيلــي (مبــادىء هندسة المعادن والمــواد)، تر: حســين باقر، بــدون دار نشر، ١٩٨٢.

٨. فاتــن عباس (اشتراطات التصميم في بيئة الفضاءات المفتوحة لمدينة بغداد) اطروحــة دكتــوراه، مقدمة الى مجلس كليــة الفنون الجميلــة- جامعة بغداد، ٢٠٠٥.

٩. فتحي محمــد صالح (فنون النجــارة الحديثة)، منشــورات مكتبة التحرير ، بغداد، ١٩٩٠

١٠. المجلس الاعلى لدابغي الجلود. الولايات المتحدة الامريكية

١١. محمــد وعيســى عبد الجــواد، سليمان ابراهيــم (تكنولوجيا المــواد)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مطبعة دار الحكمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٧

١٢. لنــدال دافيدوف، مدخل علم النفس، الطبعة الرابعة ، دار مكجروهيل للنشر، ١٩٨١.

المصادر الانكليزية

12 http://www.aoi.com.eg/aoiarab/civil/medical2003

13 B.L.Theraga. Atext-Book of Technology .Ram Nagar, New Delihi, 1987, p. 573.

14. ergonomic Children>s furniture http://www.kidstation.com.

15. http://www.backdesigns.com/AB1921000store/how-tofitchair.asp. 16.http://www.alwatanvoice.com/arabic/save.php?go=htm1&id=118507

17. http://www.backdesigns.com/AB1921000store/howtofitchair.asp.

18 . Henry Dreyfuss, Alvin R.Tlly and Stephen, John willy and sons, inc, New York, 2002

19 . Henry Dreyfuss, Alvin R.Tlly and Stephen, John willy and sons, inc, New York, 2002

20 . John wiely, sons(General Principles), New York, 1978.

21. treey Faw, phD (chip psychology) MC Graw-Hill book companr, New York, 1982.

22. Robert T.Packard (architectural graphic standards)7th edition, New York, 1981.

المتغيرات البصرية والشكلية للمنجزات الطباعية

ملخص البحث

شكل موضوع المتغيرات البصرية والشكلية للمنجزات الطباعية مدخلاً مهماً في تحديد ابرز المتغيرات البصرية والشكلية وتأثيراتها في المنجز الطباعي، والتي شكلت محور البحث الحالي،الذي قسم منهجياً على فصول عدة، ففي الفصل الاول مر الباحث على ابوابه الاساس ،حيث حددت مشكلة البحث على وفق التساؤل الاتي:

ماهي فاعلية وتأثير المتغيرات البصرية وكيفية توظيفها بشكل فعال ومؤثر في المنجز الطباعي .؟ وتكمن أهمية البحث في امكانية:

- تسليط الضوء على المتغيرات البصرية والشكلية وماتشكله من تأثيرات على المنجز الطباعي.

- يسهم البحث في تطوير عملية انجاز العمل التصميمي بصورة علمية وابداعية. واغناء الجانب المعرفي والمهاري للمتخصصين في مجال التصميم الطباعي.

وحدد هدف البحث في: تحديد المتغيرات البصرية والشكلية وتأثيرها في المنجزات الطباعية .

أما حدود البحث فهي:

الحدود الموضوعية : المنجزات الطباعية المتنوعة

الحدود الزمانية : ٢٠١٠م

الحدود المكانية : بغداد ،العراق

كما حدد الباحث مصطلح ذو علاقة بعنوان البحث، وخصص الفصل الثاني لعنوانات الاطار النظري وتضمن: المتغيرات البصرية في بنية للتصميم، و المتغيرات الادراكية في بنية التصميم، ثم الحق بمؤشرات تمثل خلاصة المادة النظرية، وفي الفصل الثالث حددت منهجية البحث، والحق بعملية التحليل عينات متنوعة بلغت(تسعة نماذج طباعية) التي جرت ضمن محاور محددة،وتضمن الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث.

حسين ناصر إبراهيم الدليمي

The Summary

Been the subject of the variables and visual form of the achievements of printing an important input in determining the main variables and visual form and their effects in the completed layout, which formed the focus of current research, which was divided systematically into various chapters, in the first quarter over the researcher on the doors basis, where you select the research problem under question following:

What are the effectiveness and impact of visual variables and how to employ them efficiently and effectively done in the layout.? The importance of it lies in the possibility of:

- To shed light on the variables and formal and visual effects on Macklh Almndztabai.
- Contribute to research in the development process of completing design work in a scientific and creative. And enrich the knowledge and skills for professionals in the field of graphic design.

Search and Hadddhdf: identification and formal visual variables and their impact on the achievements of printing.

The limits of research are:

Objective limits: the achievements of printing selected

Temporal boundaries: 2009-2010.

Spatial boundaries: Baghdad, Iraq, and select a researcher term relationship with a title search, and Chapter II is devoted to the theoretical framework Anwanat included: changes in the structure of the visual design , And variables cognitive in structure design, then right indicators represent a summary of material theory, In the third chapter identified the research methodology, and to process analysis, sample a variety of hit (9 models printing), which took place within the axis-specific, and involved the fourth quarter on the findings of the researcher.

الفصل الاول

مشكلة البحث: تتلخص مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي:
ماهي فاعلية وتأثيرالمتغيرات البصرية وكيفية توظيفها بشكل فعال ومؤثرفي المنجزالطباعي.؟

أهمية البحث: تأتي أهمية البحث من خلال :-
١- تسليط الضوء على المتغيرات البصرية والشكلية وماتشكله من تأثيرات على المنجز الطباعي.
٢- يسهم البحث في تطوير عملية انجاز العمل التصميمي بصورة علمية وابداعية. واغناء الجانب المعرفي والمهاري للمتخصصين في مجال التصميم الطباعي.

أهداف البحث: يهدف البحث الى:-
تحديد المتغيرات البصرية والشكلية وتأثيرها في المنجزات الطباعية .

حدود البحث :
الحدود الموضوعية : منجزات طباعية متنوعة
الحدود الزمانية : ٢٠١٠م
الحدود المكانية : بغداد- العراق

تحديد المصطلحات :
- المتغير:
وردت كلمة (يغير وغير) في القران الكريم في مواقع عدة وبمعان مختلفة، فمنها على تبديل الشيء او تحويله لعامل أو سبب يدخل على كيانه، أو تكوينه، أو تركيبه حسب ما تدعو الحاجة إليه من جمال او وظيفة كما توضحه الايات الاتية:
(ھ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ) (الرعد: من الاية ١١) (ﮊ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ) (محمد: الاية ١٥) (ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ) (البقرة: الاية ٥٩) كما وردت في اللغة تغير تغيرا (غ ي ر) او الشيء: تحول. تبدل[١] .اما في قاموس الفلسفة فيعد تنوع الانواع هو نتيجة لتغير، والتعديل، والنمو والتكيف اكثر من ان يكون نتيجة لشكل من اشكال الخلق الخاص.[٢]
التعريف الاجرائي: تحول الشيء المرئي الى حالة جديدة فعالة وذات تأثير بصري في العمل التصميمي.

١- ناجي زين الدين المصرف، بدائع الخط العربي ، مديرية الثقافة العامة، بغداد: ١٩٧٢، ص ٢٦٩.
٢- توماس مونرو، التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز توفيق واخرون، الهيئة العامة للكتاب، مصر: ١٩٧٢، ص ١٥١.

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : المتغيرات البصرية في بنية للتصميم

٢-١-١ المتغيرات البصرية

تعد اللغة البصرية من المفاهيم المهمة والمؤثرة في انشاء التصميم، كون العمل التصميمي يتحقق على وفق مبادىء ومفاهيم مرتبطة بعملية التنظيم البصري، ويمكن استخدام المتغيرات البصرية في المنجز التصميمي على وفق جوانب رئيسة ثلاث،(وفق مضمونه،وهدفه،وغرضه) ،ويمكن الحديث عن هذه الجوانب الرئيسة من خلال الاتي :

الجانب التمثيلي : أي اشتقاق الشكل من الطبيعة او عندما يبتكره المصمم وقد يكون الجانب التمثيلي واقعيا او وفق طراز معين او تجريديا ومن أمثلتها:

الرموز الصورية لأشكال مأخوذة من الطبيعة مثل الإنسان أو الأشجار والمناظر الطبيعية .

الرموز الهندسية والأشكال الهندسية والرموز اللفظية والكتابية .

الجانب الوظيفي : أي أن ينجح التصميم في عملية إيصال الغرض من الرسالة التصميمية على وفق الحاجة العملية لها من قبل المستخدمين.

الجانب التعبيري والجمالي : أي ان يكون التصميم ذا جاذبية للانتباه، وأن ينجح في دوره التعبيري من خلال تنظيم عناصره بحسب كل عنصر من عناصره، فيؤدي دوره في الوحدة المتكونة في الهيأة الكلية للتصميم وهو دور ينحو نحو الإثارة والاهتمام والاستمتاع الجمالي[٣]

وعلى وفق ما تقدم فأنه يتبين لنا إن الاستخدام المدروس لهذه العناصر يعدّ جوهر العملية التصميمية ، وتعمل فعلها التأثيري من الناحية الجمالية والتعبيرية وصولا إلى مضمون الفكرة، كون هذه العناصر تحدد المظهر النهائي للمنجز التصميمي .

٢-١-٢ أثر المتغيرات البصرية في المنجز الطباعي

حين نناقش العمل التصميمي ذو البعدين علينا أن نميز ونفرق بين العناصر التشكيلية الفعلية التي يستخدمها المصمم والايهامات البصرية التي بأستطاعته تكوينها عن طريق توظيفه لهذه العناصر من لون، وشكل، وفضاء، وخط، ونسجة . فالاشكال والفضاءات المستخدمة في المنجز التصميمي على الرغمٍ من كونها مسطحة مادياً فأنها تبدو ذات ثلاثية الابعاد ويدرٍكها المتلقي على انها تضم اشكالاً تتراكب و تتقدم على اشكال اخرى، وكأن ثمة عمقاً حقيقياً يتواجد بين هذه الاجزاء البصرية المكونة للتصميم .

فالمصمم عندما يتعامل مع تصميم ذا بعدين يستطيع أن يبتكر ويوهم المتلقي بوجود فضاء يحيط بالعمل وهو مايطلق عليه الايهام بالفضاء وهذا ماأكده ناثان نوبلر حيث يقول ((وقد يوحي بالفضاء في لوحة ما ،لكن مايقصده في الواقع هو الايهام بالفضاء))[٤] .ويمكن

٣ – سكوت روبرت جيلام،اسس التصميم،ت – عبد الباقي محمد ابراهيم،دالا نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة،١٩٦٨،ص١٢-١٣.

٤- ناثان نوبلر،حوار الرؤية،تر:فخري خليل،دار المامون للترجمة والنشر،بغداد،١٩٨٧،ط١ ،ص٤, ٩٤

للمصمم أن يستعين بالأشكال الشفافة أو الداكنة أو الى نسيج معين للسطح أو الارضية أو الى الضوء والظل على نحو يوهم المتلقي بكونه شيئًا حقيقيا.

ويتميـز المنجز البصري الثلاثي الأبعاد باعتماده على «الطول والعرض والعمق»[٥] . في فضاء العمل التصميمي لتحقيق الشعور بالعمق مع إظهار الطابع الحركي والتوازن من جميع جهات العمل. ومن الأدوات اللازمة لتحقيق تصميمات ذات فضاء ثلاثي الأبعاد هي «التداخل وتغيير الأحجام والنسـب، والمنظور الخطي، والعلاقات اللونية، والمنظـور الجوي»[٦] ،ويمكن تحقيق البعـد الثالـث على سطـح ذو بعدين باستخدام العلاقـات المكانية أو الفضائيـة بين الأشكال باستخدام الأساليب الآتية:

١. المستويـات المتراكبة: ويستخدم لإضفاء الإحساس بالعمق في ترتيب الأشكال، وقد تتراكب مستويـات عديدة إذ، إن مستوى الرؤية من الأمام إلى الخلف يعزز الإحساس بالفضاء ثلاثي الأبعاد.

٢. التفـاوت بالحجم: ويستخدم التفاوت بالحجم لتحديد أهمية الأشكال الرئيسة، أو الإيحاء بالبعد المكاني.

٣. الموضـع على مستوى الصـورة: أي تكون الأشكال الواقعة في الأسفل اقرب في نظام التمثيل المكاني.

٤. المنظور الخطي: ويعتمد على قوانين نقاط التلاشي وخط الأفق لتحقيق العمق.

٥. المنظـور الجوي: وتكون الأشكال البعيدة متلاشيـة وفاتحة الألوان واقل تحديدا وبريقا من الأشكال الموجودة في المقدمة.

٦. تبايـن اللـون: يستخـدم الاختلاف في قيمـة و درجة البريـق والتناقض في اللـون لتوضيح البعد.

وان أي منجز يحتاج إلى عناصر التكوين التي تربطها العلاقات التصميمية.

وعناصـر التكويـن تشمل على (الكتل Masses)، والمسطحـات (Planes) التي تحتوي على سمك، والخطوط المجسمة، والفضاء الذي يثير موضوعات جديدة توجب وضعها في الاعتبار . فالتنوع بالأشكال داخل الفضاء ذو تأثير وهذا التداخل في الشكل والفضاء قد يصبح على قدر مـن الترابط والتعقيد بحيـث يكون من المحال الفصل بين الشكل والفضاء كوحدات مستقلة . ومـن ثم إظهار النسـق الجمالي على المنجز البصري. «ولهذا فان الرؤيا البصرية تعني سرد الفضـاء الذي يشكله مكونات فضاء وديناميكية اللون وذاكـرة الأشياء غير المتناهية وحركية الإيقاع وهي في زمنها وفضاءها الإبداعي، وعلاقة كل هذا بالادراك من قبل المتلقي «[٧] .

5 - Definition: three-dimensional, 2008. www.artlex.com

6- Charlotte Jirousek :Two Dimensional Illusion of Three Dimensional Form,2008

٧- فاضل السوداني: اللغة البصرية لمكونات فضاء اللوحة ضمن مفهوم البعد الرابع، جريدة، العدد ٢٣٤٢، ٢٠٠٥.

٢-١-٣ التوليفة البصرية في المنجز الطباعي

التوليفة البصرية (Composition) في التصميم الطباعي يقصد بها «النظام الكلي الشامل لهيأة المطبوع»[٨] ، أي انها التكوين الذي يضم عناصر الوحدات الاساسية المكونة للعمل الطباعي (الوحدة الفكرية) والثانوية (الوحدة البصرية) التي من خلالهما نستطيع أن نصل الى تحقيق الوظيفة المناطة للتوليفة البصرية من خلال علاقاتها المرئية والمكانية والبنائية مع باقي الوحدات داخل النظام البصري في العمل التصميمي.

وعادة ماتعتمد انشائية التوليفة البصرية في التصاميم الطباعية ذات الابعاد الثنائية على اسلوبية التصميم في معالجة المتغيرات البصرية (Visual Variable) بوساطة التنوع المكاني الموقعي والشكلي،ومن خلال تنوع الحجوم والاختلاف الاتجاهي الحركي والتباين القيمي ووجود نسجة مميزة ووجود اللون.

إن ضرورة تواجد وتوافر هذه المتغيرات هي ضرورة مهمة لانشاء الوحدة البصرية التي تميز التصميم عن غيره واعطائه الهيأة الشكلية التي تمثله، وهنا تقف مهارة المصمم الطباعي في استغلال وتوظيف وتوزيع العناصر والرموز والاشكال والالوان داخل الحيز الفضائي بشكل مدروس ومتوازن ولاتتحقق هذه المهمة الا بواسطة تأكيد أهمية الفواصل وحدود كل عنصر شكلاً كان أم ارضية بأن يكون واضحا ومميزا كما تؤدي العلاقات المتبادلة داخل الحيز المطبوع دوراً مهما في ابراز سيادة وهيمنة بعض العناصر حسب درجة الاهمية الموضوعية او القراءة البصرية المتسلسلة الصحيحة التي ترتبط بحركة العين وتنقلاتها المتتابعة لحركة الاشكال داخل المنجز الطباعي .

في التصميم الطباعي بمختلف تنوعاته وأشكاله المتنوعة لايملك المصمم سوى مفردات أو وحدات أو ماتسمى (عناصر تيبوغرافية أو كرافيكية) أي أننا ازاء مفردات بصرية تشكل العالم التكويني للمنجز التصميمي الطباعي ولكل أهميته وفعله ضمن متطلبات الفكرة التصميمية الاّ أن هذا لايكفي دون اجراءات أو عمليات وماينتج عنها أي اننا نقوم بفعل تنظيمي وترتيبي على وفق آلية ذهنية وهي النظام التصميمي كي يكون هنالك نتاجا تصميمياً ،ونستطيع أن نحيل هذا المنطق على وفق المعادلة الأتية :

عناصر + اسس +فضاء

———————— = علاقات ، (نواتج عملياتية)

عمليات لتأسيس نظام

والنواتج في التصاميم الثنائية الابعاد هي الايهام الزمني والحركة والسحب والشد (الجذب) والاحساس بالعمق الفضائي والإيهام البصري .

إذا فنحن أمام نواتج متعددة ومتنوعة ، لذا فأن الاختيار المكاني داخل الحيز المرئي يكون ذو أهمية ويفرض علينا سببا لاختيارنا مكانا علي مكان أو موقع اخر داخل الفضاء التصميمي حيث ان الموقع الفضائي يفرض قيماً ومفاهيماً متناقضة يجب الانتباه لها فموقع شكل ما في الأعلى لايعطي القيمة التعبيرية نفسها لو كان في الأسفل أو على الجانب وهكذا ، فالأهمية

٨- خليل الواسطي ،فلسفة التصميم الطباعي ولغة الاتصال البصري،مجلة الاكاديمي ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٩،ص١٨.

تفترض وتفرض على المصمم شيئاً محدداً ،كما يؤدي الفعل التتابعي الاتجاهي دوراً اخر في هذا التوزيع المكاني فضلاً عن القيمة اللونية التي ترسخ قيمة لونية للفضاء ولعموم المنظومة البصرية والشكلية.

إن اعتماد التنظيم الفضائي للوحدات البصرية في المنجز الطباعي جاءت على وفق ضرورة مهمة تتعلق بالإراحة البصرية مع التركيز على موضعية الشكل وسيادته بجانب الدواعي والاعتبارات النفسية للمتلقي كون ان التكثيف الشكلي وتعددية مناطق الشد البصري لم تعد من الاساليب المشوقة أو المؤثرة في الفعل التصميمي المعاصر والحديث كونها تربك وتشتت بصر المتلقي، ويعتقد الباحث أن التنظيم المكاني للمنجز الطباعي يجب ان يؤكد فاعلية التتابع البصري من خلال تشكيل المسارات المرئية عند المتلقي من حيث الاشغال الفضائي للأهم ثم المهم، والتركيز على مبدأ تدرجية الأشكال الموجودة إذ لاينبغي التلاعب والعبث في هذا الامر تحت أسباب وذرائع تعطي تشتتاً، وعدم مفهومية بصرية أو مرئية .

وعليه فيجب التنبه إلى أن فاعلية التتابع البصري تنبع من حيث الأهمية والشكل وصفاته وعلاقاته الفضائية مع تأكيد آليات القراءة البصرية لدى الفئات الموجهة إليهم ذلك المنجز الطباعي كل حسب عمره وثقافته .

٢-١-٤ التنوع الاستخدامي للمتغيرات البصرية

مما لاشك فيه ان المنجزات الطباعية على اختلاف انواعها المتعددة فأنها تشترك بعناصر بصرية من خط وشكل ولون وحجم ....الخ .

إلا إن فاعلية واستخدام وتوظيف كل عنصر بصري يختلف من منجز طباعي إلى آخر تبعاً لعوامل عديدة منها مايخص بنية المنجز بذاته ومنها مايخص المتلقي حيناً اخر ،فمثلا عند استخدام اللون في منجز طباعي مخصص للاطفال على سبيل المثال سيكون اختيارنا للدرجات اللونية مغايراً لما نستخدمه مثلا في الملصق السياسي على سبيل المثال كذلك النصوص الكتابية أو الرسوم كما ان طرق معالجة الشكل وعلاقته بالفضاء هي الاخرى ستكون متباينة ومختلفة من منجز طباعي لاخر، وأن كانت العناصر هي نفسها، ولكن خصوصية كل منجز تفرض نفسها وتسقط ظلالها على هذه العناصر البصرية.

فعند استخدام الصور والرسوم في الملصقات فأنها ستكون العنصر الرئيس في جذب الاهتمام للموضوع المطروح كون ان الملصق موضوعا وحجما يتلائم مع استخدام الصور، والرسوم بينما نرى الأمر مختلف كليا مع العلامة التجارية التي تحتاج إلى الاختزال الشكلي الذي ينحو نحو تجريد واختزال الشكل إلى أبسط الخطوط، ولاتتلائم الصورة هنا من ناحية الاستخدام عكس الملصق وحتى استخدام اللون ففي العلامة التجارية عادة ما يلجأ المصمم الى الاختزال اللوني ان لم نقل التقشف اللوني ليتلائم مع طبيعة تصميم العلامة التجارية التي لاتحتمل درجات لونية متعددة او كثيرة على خلاف الاعلان التجاري مثلا حيث يؤدي اللون فيه دورا كبيرا في عملية الشد والجذب عند المتلقي. وهذا الامر ينسحب على باقي المتغيرات البصرية من عنوانات وفضاءات واتجاهات حركية ونسجات وغيرها.

٢-١-٥ التقنيات الاخراجية في المنجزات الطباعية

بعد وضع الاطار الموضوعي بأبعاده ومضامينه الشكلية والبصرية والمعلوماتية كاملة، تبدأ مرحلة التبويب والتصنيف والانتقاء والفرز لكل معلومة بصرية وغير بصرية من معلومات المطبوع المطلوبة على وفق الاسس المتمثلة بوضع المواصفات العلمية والفنية لانجاز وتنفيذ المعلومة تقنياً حسب الغرض التصميمي الذي حدد في تنظيم الاطار الموضوعي، كذلك انتقاء المواد التشغيلية ونوعية الخامات والادوات اللازمة لاخراجها على وفق المواصفات المطلوبة، ويتبعها تحديد نوعية الاجهزة والمعدات الطباعية اللازمة لكل معلومة من معلومات المطبوع حسب مستويات اظهارها من حيث التنوع والتعقيد،والشكل،واللون بما يلائم الدقة والنوعية فالمعلومة البصرية البارزة تنجز بمعدات واجهزة ومواد الحفر البارز والغائر وتقنية الطباعة الغائرة والبارزة، أما المعلومة البصرية السطحية فتنجز بادوات ومعدات ومواد التصوير الطباعي وبتقنية الطباعة المسطحة والمسامية.

إن طبيعة التصاميم الطباعية لا تؤهلها لأنّ تكون ذات قيمة جمالية ما لم يسهم في ايجادها المعيار التعبيري المتمثل بتجميع وربط العناصر والاجزاء بجميع علاقاتها السياقية المتبادلة مع كل شيء في مستويات اظهار مظهرها الكلي على سطح المطبوع شكلاً ومضموناً، إذ تستبقي اهتمام المستخدم او الرائي للاستغراق في متعة حسية، لأنّ العناصر الجمالية في المطبوع تستطيع في ذاتها أن تثير صوراً نفسية وافكاراً وبهجة، فالوانها وخطوطها واشكالها تكتسب معاني تصويرية ذهنية، تنم عن الرسوخ والاستقرار عند اختيار الالوان الحارة والباردة والمتداخلة بما ينسجم ويتوافق مع الاثر النفسي والجمالي لدى عموم الجمهور، كما ان جمالية المطبوع في جوهر مظهرها الكلي تعتمد على البعدين، بعد المضمون التعبيري في الاطار الموضوعي، ولا يكون ذا قيمة إلا بعد أن يتحقق بعده الثاني وهو المادة والشكل المنجزان في الاطار التقني.فالمادة والشكل والتعبير في التصاميم الطباعية متساوية في الأهمية، لان المضمون التعبيري لا يكون على ما هوعليه من جمالية الا بسبب العناصر المادية والتنظيم الشكلي للموضوع، وهي الادوات التي يؤدي تجمعها التكوين الجمالي المطبوع.

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

المبحث الثاني: المتغيرات الادراكية في بنية التصميم

٢-٢-١ عملية الإدراك

لكي يتصل الانسان بمحيطه لابد له من وجود وسيلة تلبي هذه الحاجة بصورة فعالة من خلال حواسه المتعددة فالانسان يوجد وهو مزود بقوى حسية كبيرة ومؤثرة تنقل العالم المحيط به اليه.وقد عرف الادراك على انه (الوسيلة التي يتصل بها الانسان مع بيئته المحيطة فهو

عمليـة عقلية تتم بها معرفة الانسان للعالم الخارجي عن طريق التنبيهات الحسية)٩،ونتيجة الاتصـال المتكـرر للانسان مع بيئتـه وعالمه الخارجي الـذي يحيطه من أشيـاء وموضوعات متنوعـة سواء كانت مسطحـة او مجسمة فستراكم خبرته الادراكية وتنمـو باستمرار.الا ان العمليـة الادراكيـة قد تبدو معقدة بعضـ الشيء كون ان بعض حواسـ الانسان لاتستجيب الا بعضـ المظاهـر التي تحيط به فلـو اخذنا مثـلا الادراك البصري فانه قـد لايعكس الحقيقة بدقـة موضوعية(فاذا مانظـر شخص ما الى هيأة شخص ما قريـب منه والى شخص آخر مماثـل في الحجم بعيدا عنه فان ثبات الادراك سيؤدي الى ادراك الشخصين متساويين على الرغـم مـن خداع البعد الذي يؤدي الى تغـير البعد بالمقارنة بالقريـب).[١٠] إن عملية الادراك تتضمن قدرات فسيولوجية تتعلق بوظائف الاعضاء وتتحكم في اليات الادراك البصري . كما ترتبـط بالقدرات العقليـة والنفسية لدى الفرد وعادة ماتكون متفاوتـة مابين الافراد وليست بدرجة واحدة.وعـادة مايتعامل المصمم ولاسيما الطباعي مع كل العمليات التي تتحكم وتؤثر في المجـال الادراكي ويقوم بعمليـة توظيفها بما يتناسب من طبيعـة منجزه التصميمي ومدى تأثـيره الجمـالي في المشاهـد، والمصمم الناجح هو مـن يتحكم بهذه القـدرات الادراكية من خـلال نجاحه في استخـدام أسس وعناصر التصميـم وفي إمكانية ربـط العناصر البصرية لتحقيق اكبر قدر من الاتساق مابين الهيئات والأشكال في المنجز الطباعي .

وتعـد عمليـة الادراك عملية على درجة مـن التعقيد، سواء أتخذت تلـك العملية شكل عملية عقليـة – معرفية أو عملية توجيهية تكيفية، أم عمليـة تفاعلية اتصالية، فاكتمالها وتحقيقها لوظيفتها، يحتاج دائماً إلى توفر عدد من المكونات الضرورية لحدوث عملية الادراك ونجاحها وهي:

١- مكونـات حسية (العمليات الحسية): وتتمثل في ان الادراك الحسي يتضمن تنبيه الخلايا المستقبلـة بالمنبهات الحسية الواقعة عليها من العالم الخارجي، فلا تنبيه في الادراك الحسي لحاسة واحدة فقط وأنما حواس عدة معاً.[١١]

٢- مكونـات رمزيـة ودلاليـة (العمليـات الرمزيـة): وتتمثـل في أن الادراك عمليـة لتنظيـم الاحساسـات وتوحيدهـا وأضفاء المعنى عليهـا، فالمعاني الخاصة بالمـدركات تتحدد في ضوء علاقتها بحاجات الفرد ودوافعه من الحاضر والمستقبل .

٣- مكونـات انفعالية (العمليـات الوجدانية) وتتمثل في أن كل ادراك يتضمن ناحية وجدانية، فالفـرد لا يـرى الشيء فقط أو يتذكر الخبرات السابقة المرتبط بـه، وأنما يشعر ايضاً بحالة وجدانيـة معينة أزاءها، فقـد يُسر أو يفرح أو يغضب لرؤيتها، فالحالة الوجدانية التي تثير في الفرد رؤية شيء ما تعتمد على خبراته السابقة بهذا الشيء.[١٢]

٩ – اسماعيل شوقي ، الفن والتصميم،كلية التربية ، جامعة حلوان،١٩٩٩،ص٥٣.

١٠ – المصدر نفسه

١١- محمد عثمان نجاتي،علم النفس في حياتنا اليومية، ط٢، الكويت،دار القلم للنشر والتوزيع، ١٩٨٨، ص٢٣٢.

١٢- المصدر نفسه

٢-٢-٢ مراحل عملية الادراك:

لكي تحقق العملية الادراكية اهدافها فأنها تمر بمراحل متعددة، ويأخذ النشاط الادراكي عبر مراحلــه وجهتين، تكون مهمة الاولى فك الرمــوز أو الشفرة موضوع الادراك من خلال تحليله إلى عناصــره ومكوناتــه الاوليــة، بينما تكون المهمــة الثانية اعادة ترميزه عــن طريق تجميعه وتركيبه مرة أخرى بعد تسميته وأعطائه شكلاً او صيغا رمزية أخرى، ومن أهم المراحل التي أشار اليها العلماء في النشاط الادراكي نذكر ما يأتي:

١- مرحلــة الانطبــاع الاجمــالي المبهم، أو (بــروز الشــكل في المجال الادراكــي): إذ لايتمكن الفــرد في هذه المرحلة من تحليل الموضوع المدرك إلى جزيئاته وتفاصيله، كما لايميز عناصره المستقلة المكونة له الواحد عن الاخر.

٢- المرحلــة التحليلية: أي تحليل الموقف أو الشكل أو الموضوع إلى مكوناته وأكتشاف العلاقات القائمة بين هذه المكونات.

٣- اعادة تأليف الاجزاء: في كل موحد والعودة إلى النظرة الكلية من جديد.

٤- المرحلــة العقليــة- النفسية: وهي المرحلة الاخيرة التي تتحــول فيها المعلومات الحسية إلى معان ورموز.[١٣]

وهكذا يتبين أن النشاط الأدراكي للفرد عبر المراحل المذكورة، وكأنه عمل يأخذ وجهتين، تكون مهمــة الأولى فك الرموز او الشفرة موضــوع الأدراك من خلال تحليله إلى عناصره ومكوناته الأوليــة، بينما تكون مهمته الثانية صيغة رمزية، فهاتان العمليتان متكاملتان وتؤديان معاً الى أدراك الموضــوع ككل او كأجــزاء تكوّن هــذا الكل على وفق علاقات وروابــط توحدها وتضفي عليها الدلالة والمعنى.

٢-٢-٣ العوامل المؤثرة في الإدراك:

هناك العديد من العوامل التي تلقي بتأثيراتها على العملية الادراكية لدى الانسان ويمكن تقسيم العوامل المؤثرة في الإدراك على مايأتي:

أولاً: العوامل الموضوعية:

المقصــود بهــا هي الشروط التي توجد في الموضوع الخارجــي أو العمل الفني المنجز سواء كان مسطح ذو بعدين أو مجسم ذو ثلاثة ابعاد .

وقــد أكتشف أصحاب نظرية الشــكل بعض العوامل الموضوعية التــي تحكم تكون الجشطالت (الكل) وتمثل السمات الأساسية للشكل:

التقارب Proximity

التشابه Similarity

الاستمراريةContinuity

الإغلاق Closure

النهاية المشتركة Common Fate

١٣- علي منصور، سايكولوجية الادراك،جامعة دمشق ،١٩٦٩، ص٣٧-٣٨ .

البساطة mplicity
الشكل والارضية gure And background

ثانياً : العوامل الذاتية :

تتفاعل العوامل الموضوعية مع العوامل الذاتية في حدوث عملية الإدراك، وتؤثر هذه العوامل في انتباه الفرد المدرك ووعيه وذاكرته، فالإدراك هو عملية تفاعل بين نظامين هما: (نظام الموضوع المدرك، ونظام الفرد المدرك، وأن نتاج هذا التفاعل هو الصورة الإدراكية أو المعرفة الحسية الإدراكية).[١٤] وان أهم العوامل الذاتية هي :

الخبرات السابقة : إذا كانت الخبرة السابقة تؤثر في أدراك الفرد، وتحدد التأثير الدال من الاستجابة الإدراكية، (فان خبرة الفرد تمده بمعاني الأشياء التي يدركها، فعندما يدرك المواقف والأشياء، أنما هو يعتمد ذلك على خبرته السابقة)،[١٥]

ب- ثقافة الفرد: تؤثر (الثقافة في شخصية الفرد وسلوكه، فالثقافة تزود الفرد بالقيم والمعايير الاجتماعية وتكوّن اتجاهاته وميوله). [١٦]

ج- الحالات الانفعالية والمزاجية: تؤثر الحالة الانفعالية والمزاجية للفرد في إدراكه، وان أدراك الشئ (المادة) الذي يثير الانفعال يتأثر بطريقة أو بأخرى بحيث يسهل أو يضيق في بعض الأحيان عملية الإدراك. فالفرد يعرف من خبرته السابقة عن حالات الانفعال الشديد سواء كانت فرحاً أم حزناً أم خوفاً أم غضباً، إذ إنها جميعاً تؤدي إلى تشويه إدراكه.

مؤشرات الاطار النظري

١ - للمتغير الشكلي والبصري في المنجز الطباعي نوعين من الخصائص هي:-

الاولى: الخصائص البصرية، ويجري فيها بيان الشكل بوصفه ظاهرة فيزياوية تعتمد الادراك الحسي للشكل كبنية ظاهرة.

فيما تسمى الثانية بالخصائص التعبيرية وهي تتعلق بالجانب الذهني بوصفها بنية عميقة للشكل تتحقق من خلال اسقاطات منظومات المعاني الرمزية – الدلالية على الشكل.

٢ - تؤثر العوامل المختلفة على ما ندرك وكيف ندرك ويمكن تقسيم هذه العوامل المؤثرة من الادراك في المنجز الطباعي على:

العوامل الموضوعية: وتشمل مجموعة العوامل المتمثلة بالخصائص الفيزيائية والكيميائية التي تتميز بها موضوعات العالم الخارجي، من شكل، ولون، وحجم، وحركة، وشدة، وتغير، فضلا عما يحيط بهذه الموضوعات وخصائصها من شروط نفسية تؤثر في عملية ادراكها.

العوامل الذاتية، وتتفاعل مع العوامل الموضوعية في حدوث عملية الادراك وتؤثر هذه العوامل في انتباه الفرد المدرك ووعيه وذاكرته.وأن أهم العوامل الذاتية هي: الخبرة السابقة والثقافة

١٤- المصدر نفسه.

15- Postman .L. & Schneider N.1951.Personal Values. Visual recognition and recall, Psychological Review.Vol.58.No.4. P271

١٦- كولز.أ.م المدخل في علم النفس، ترجمة عبد الغفار عبد الحكيم وآخرون، دار النهضة العربية القاهرة، ١٩٧٠ص٨٥.

والحالات المزاجية والانفعالات واثر الشخصية والدوافع والحاجات والتهيؤ العقلي.
٣ – تتم عملية الاحساس و الادراك للمتغير الشكلي والبصري في المنجز الطباعي من خلال: ادراك الشكل وادراك اللون وادراك العمق والمسافة والحجم والحركة والمكان.
٤ – يعد الثبات من ضمن القوانين التي تنظم الادراك البصري للاشياء المرئية.
٥ – المكونات الشكلية والبصرية هي نفسها في أي منجز طباعي مهما كان نوعه ، الاّ أن ادائه التعبيري والجمالي والوظيفي يختلف من منجز الى اخر تبعا لنوع المنجز والرسالة الموجهة (الموضوع) لهذا المنجز.
٦ – للمجال البصري خصائص كامنة فيه تعد بمثابة مثيرات للعملية الإدراكية.
٧ – تعد لغة الخطاب البصري هي اللغة التي تشترك فيها جميع الفنون البصرية وتكون مفرداتها متكونة من الرموز والاشارات والعلاقات البنائية . الشكلية والبصرية ومدى استجابة الانسان لها .
٨ – يعد التكوين الفني في المنجز الطباعي بمثابة ترتيب للوحدات أو العناصر البصرية على وفق قواعد مستوحاة من الطبيعة بهدف التعبير البصري المرئي عن المعاني التي يرغب المصمم ان يعبر عنها وينقلها الى المتلقي .
٩ – تشكل العناصر التيبوغرافية (المادة المطبوعة) والعناصر الكرافيكية (الصور والرسوم والالوان) متغيرات مؤثرة في بنية التصميم .
١٠ – لم تعد العملية التصميمية هي تجميع لعناصر وأشكال معينة وعلى وفق مهارات وتقنيات مستمدة من امكانيات وخبرات مكتسبة فحسب، وإنما عملية فكرية متوالدة على وفق مسار علمي ابداعي مبتكر ينبثق من مفاهيم عميقة يشيد عليها أركان عمله التي هي جوهر العمل الفني التي تمد عناصر بنائه لتتشابك، وتتصل في المتكون النهائي ليأخذ كل عنصر حقه وموقعه ومن ثم يتحقق البناء الاتصالي الذي يتعلق بالموضوع الرئيس.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

منهجية البحث

اتبع الباحث طريقة التحليل الوصفي،واسلوب تحليل المحتوى في تحليل العينات

مجتمع وعينة البحث

قام الباحث بأختيار عينة البحث التي بلغ عددها (٩) بصورة قصدية نظراً لسعة مجتمع البحث وتعذر امكانية حصر اعداده احصائيا لتنوعه الكبير والمتنوع .
فقد اطلع الباحث على المتوفر منها بعد ان لاحظ توفر متغيرات شكلية وبصرية عدة تصلح لغرض التحليل والمناقشة واستبعد البقية لتكرار المتغيرات او لسوء الطباعة.
وقد تم تسمية المتغيرات المذكورة والمؤثرة في المنجزات الطباعية وكمايأتي:
(متغير الفكرة ، متغير التنظيم الشكلي ، المتغير الوظيفي ، متغير الخطاب البصري ، متغير الحركة والايقاع ،المتغير اللوني ، متغير العناصر التيبوغرافية ، متغير التقنيات الاخراجية)

اداة البحث

لتحقيـق اهداف البحـث ، اعتمد الباحث على المؤشرات الفكريـة والجمالية والفنية والتقنية التي انتهى إليها الاطار النظري ومؤشراته في بناء اداة البحث بصورتها الاولية.
وقـد قام الباحـث بعد تصميم استمـارة التحليـل بصورتها الاولية عرضهـا على(لجنة من الخـبراء)[١٧×] من ذوي الاختصاص لبيان صدق الاستمارة في قياس الظاهرة التي وضعت من اجلها وثبات الاداة .

تحليل العينات ومناقشتها

١- متغير الفكرة

تعـد الفكـرة في المنجز الطباعي هـي جوهر العمل الفنـي والموضوع المبتكر التـي تضفي على المنجـز التصميمي بنـاءً اتصالياً متكوناً مـن ثنائية الشكل والمضمون الـذي يكون قادراً على التعبير عن الاحساس والشعور بفكرة الموضوع المثار من خلال العمل التي تكون بدورها قادرة علـى جذب المتلقـي، وشد نظره ولاتجعلـه ينصرف عنه، كـون ان الفكرة قد ولـدت من أجل توضيـح الموضـوع وابرازه وبمـا ان عملها ابتكاري وخـلاق فأنها تكون اشبه بمـرآة عاكسة لما يتمتع به المصمم من موهبة وقدرات ابتكارية واظهار لاحاسيسه وانفعالاته الذاتية في منجزه التصميمي الطباعي.
فالمصمـم يهتـم بأدواته المتنوعة ليتحصـل على قيم جمالية في تكويـن بصري جديد ومتغير يحمـل قيمـا فكرية تصميميـة تعدّ مـن اول الشروط التـي ينبغي مراعاتهـا في انجاز العمل التصميمـي. إن عنصـر الأهميـة والتأثير في المتلقـي هو الذي يقود المصمـم الى البحث عن الخـط التاثـيري ومابه من أهمية البحث عـن الأفكار التي تكون أفـكاراً ذات تأثير تصميمي علـى المتلقي أكثر من غيرها وصـولا لتحقيق غاية موضوعية جديدة جديرة بالانجاز ولاسيما اذا كانـت هذه الفكرة تحـوي عنصر التشويق والغرابة والاثارة غـير التقليدية التي تسهم في جذب انظار المتلقين، فكلما كانت الفكرة غير تقليدية زادت فرصة اقبال المتلقي على مشاهدة المنجـز والاهتمـام به ولذا يعد اختيار الفكرة المناسبة مـن أهم المتغيرات التي تؤثر في المنجز الطباعي، وتمثل مركز الاهتمام لموضوع التصميم.
لـذا فـأن التفكير الابداعي ينتـج عنه افكاراً تتصـف بالاصالة نتيجة العلاقـة القائمة مابين قيمـة العمل وبنائية الفكرة، كون ان عناصـر العمل التصميم التي تنطلق منها الفكرة ترتبط بالغرض الوظيفـي، وتكـون مقترنة مـع التكوين الفنـي والجمالي ليـؤدي الى تلبيـة رغبات واحاسيـس المتلقـي . ويعد الاساس في العمل كونه النشاط الذهنـي التصميمي لدى المصمم الـذي بموجبـه سيقوم ببناء عمله او منجزه التصميمي الطباعـي وآليته المتداخلة التي تعتمد على مخيلته التصميمية وثقافته ومعرفته وخبراته المتراكمة السابقة وقدرته الفنية.

---

١٧ × الخبراء هم:

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

د.قدوري عراك – ا.م – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

د. انتصار رسمي موسى – ا.م – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.

والغرض مـن كل هذا الاداء هو تحقيـق الاتصال، وايصال الفكرة التي تـؤدي الى التأثير في المتلقـي واثارته وتحفيـزه لتقبل المنجز الطباعـي انطلاقا من مصادر الفكـرة التي يستوحي المصمم منها بناء فكرته وهي الموضوع والهدف الاساس الذي يساعد المصمم في بناء الفكرة، فالمصمـم ماهـو الا انسان يتأثر ويستلهم افكار عمله من محيطـه وموروثه وقيمه الفنية ومن ثـم ينتقـي من تلك العناصر المحيطة بما يخدم فكرته لتحقيـق الغرض التصميمي من خلال عمليات تصميمية عديدة (حذف أو اضافة) وصولاً لتحقيق علاقات تصميمية جديدة تؤدي الى فكـرة ذات معنـى مرتبطة بالموضوع الاساس وهذا مايظهـر في الأنموذج رقم (١) التي تظهر فيه الفكرة الابتكارية المتنوعة والغريبة المؤثرة متغيراً في المنجز الطباعي .

نموذج رقم / ١

المواصفات العامة

ملصـق دعائي لبطولـة كأس العالم ٢٠١٠

القياس : ٥٠×١٠٠سم

الطباعة : اوفسيت اربعة الوان

الفكـرة الرئيسة للملصـق مستوحاة من شكل خارطة قـارة افريقيا متجسدة على شـكل لاعب يسـدد الكـرة برأسـه وهذه الفكـرة المبتكـرة ذات الدلالـة الرمزيـة الواضحـة مشـيرة الى فكـرة الحماسـ والمشاعـر الكبـيرة لقـارة افريقيـا تجاه لعبة كرة القـدم ويجسد الحلم الافريقي في استضافـة كاس العالم الذي تحول الى حقيقة وتجسد فكـرة الملصق على الرغم مـن بساطتـه التصميميـة عـن العلاقـة الحميمـة التي تجمع افريقيـا وكرة القدم من خلال وجه رجل يمثـل كل افريقي شغوف بكرة القـدم، كمـا ان فكرة الملصق قد استوحت الوانه من الـوان البلد المنظم وهو جنوب افريقيا ، لقد كان التصميم موفقاً لحد كبير في عكس الثقافة والروح الافريقية في فكرة الملصق .

٢- متغير التنظيم الشكلي

مما لاشك فيه ان الرؤية البصرية والادراكية تتأثر بعدد من المتغيرات التي يحتكم لها التنظيم الشكلي لمجموعات العناصر في المنجزات الطباعية المصممة على اختلاف انواعها.

وقـد وصفـت هذه المتغيرات بوصفها قواعـد وصفية لمجموع هذه العناصـر المدركة حسياً وقد عرفت حسب دراسات علماء نظرية الشكل بمبادىء التجميع الجشطالتي وهي :

إن كل ادراك هــو كلي شامل فالمشاهد او المتلقي يقوم بعملية ادراك الشكل كمجموعة متكاملة لافاصـل بـين اجزائها، وهذا يقودنـا الى ان ادراك التفاصيل او الفـروق بين شكلين متماثلين تتطلـب منا مجهودا او مسحاً بصريا منظماً ودقيقاً وهــذا مايظهر في التكوينات التصميمية ذات البنى الايقونية.

علاقـة الشـكل بالارضية وهي تخضع الى مبدأ التميز البصـري فالانسان قبل أن يستطيع أن يتسلـم المعلومـات البصرية يجـب عليه أن يكون قـادراً على ان يميز بوضـوح مابين الاشكال الناقلـة للمعلومـات ،ومابين خلفياتها، وعليـه لابد أن يكون الشكل واضحـاً ومميزاً للارضية التـي عادة ماتبدو خلفه، وتكون أبسط مـن الشكل الذي عادة مايبدو أصغر من الارضية التي تشـكل عمقـاً له .ان تباين الانظمـة التصميمية من حيث البساطـة والتعقيد تسهم جميعا في تحقيـق المنجـز الطباعي نتيجة جدليـة التبادل والمغايرة فيمـا بين العناصـر المؤسسة فكلما كانـت المنظومة العلاقاتيـة متوازنة على وفق أسس ومرتكزات نظاميـة كانت اهميتها وقوتها في الجـذب البصـري اقوى من خلال اقترانها بالحس التعبيري الـذي شكل القيمة الحقيقية للمنجز التصميمي .

كمـا نلاحـظ في الأنموذج رقـم(٢) الذي يتبين فيـه التنظيم الشكلي متغـيراً مؤثر، في بنية المنجز الطباعي .

نموذج رقم/ ٢

الوصف العام

شعار الصندوق العالمي للطبيعة

القياس/ ١٠X١٠سم

الطباعة / سلك سكرين لون واحد

اعتمـد المصمـم التنظيـم الشكلـي المستنـد علـى قوانـين الادراك الجشطالتـي في هـذا التصميـم والعلاقـة المتضـادة مابـين الشـكل والارضية مما انتج شكلاً امتاز بقوة الجذب البصري.

٣- المتغير الوظيفي

تحـدد الوظيفـة بوصفهـا عامـلاً اساسيـاً في العمـل التصميمـي وجهـة التصميـم وهيئاته من حيـث الاستخدامـات المتنوعة للـون، والنسجة، والايقاع، والتوافـق وقد حاول المصمم الطباعي جاهداً الى تحديث اساليبه التصميمية بصورة مستمرة ، وبأختلاف الوظيفة تختلف الخامة، ويختلف الشكل ولذلك فأن المصمم عليه أن يدرس متطلبات وظيفة الشيء المصمم ليضمن نجاح العمل التصميمي ولكي يختار الخامات المناسبة له ليشكلها بوعي بحيث تفي الهدف المرجو منها.

والجمــال والوظيفة يرتبطــان ببعضهما في العمل التصميمــي دون أن يعترض أحدهما طريق الاخــر، وعلى الرغم مــن هذا الترابــط الوثيق يجب أن لايغفــل المصمم الوظيفــة الاساسية للتصميــم والمنفعة المتوخاة من هذه الوظيفة، وأن لايتقيد بالشرط الجمالي بحيث يطغي على المتغير الوظيفي ويفقده فعله الوظيفي المؤثر.

إن آليــة عمل الوظيفــة في المنجز الطباعي تتبع شرطين مهمين همــا جذب الانتباه والمحافظة علــى ذلك الجذب من خلال استحداث تنظيم شكلي مؤثر، واعتماد فاعلية لونية مؤثرة، وكل هــذا يسهل على المصمم اداء رسالته التصميميــة المؤثرة علىٍ المتلقي، وان تلك العناصر التي تعمل مجتمعة في تحقيق وظيفة المنجز الطباعي التي تتغير تبعاً لتغير تلكٍ العناصر أو الاجزاء المكونــة للنظــام التصميمي العام فأنها تجعل العمل المصمم يحمــل قيماً لحاجات معينة ،لذا فأن أهم مايتصف به التصميم ولاسيما في المنجز الطباعي هو وظائفيته وان قيمة التصميم وفائدتــه ترتبــط بمــدى تحقيقه لهذا الهــدف أي تحقيــق غرضه كما يتضــح ذلك من خلال الأنموذج رقم (٣).

نموذج رقم/٣

الوصف العام

شعــار مدينــة ريــودو جانــيرو للالعاب الاولمبية عام ٢٠١٦

القياس/ ٥٠×٣٥سم

الطباعة/ اوفسيت اربعة الوان

فكــرة الشعــار جــاءت بسيطــة وغــير معقــدة مــن خــلال الاختزال الشكلــي للمفردة البصريــة والتوزيع التيبوغــرافي والكرافيكــي بطريقــة مريحــة للبصــر توحــي بهــدف ووظيفــة دورة الالعــاب الاولمبية وهو تجميــع الشعــوب وتوحيدهــم مــن خــلال الرياضة كمــا ان المصمم قد جعــل نقطــة الجــذب البصــري في المركزلجذب انتباه المتلقي لثلاثة امور دفعة واحدة وهي الشكل الايقوني للمشاركين في الدورة واسم المدينة وتاريــخ التنظيم وشعار اللجنة الاولمبية الذي اتخذ قاعدة للشعار كونها الراعية الرسمية للحدث كما يلاحظ استخدام درجات لونية بسيطة، وغير معقدة مستوحاة من شعار اللجنــة الاولمبية الذي يمثل القارات الخمس ممــا انعكس هذا الامر على شعور المتلقي بالاداء الوظيفي للشعار .

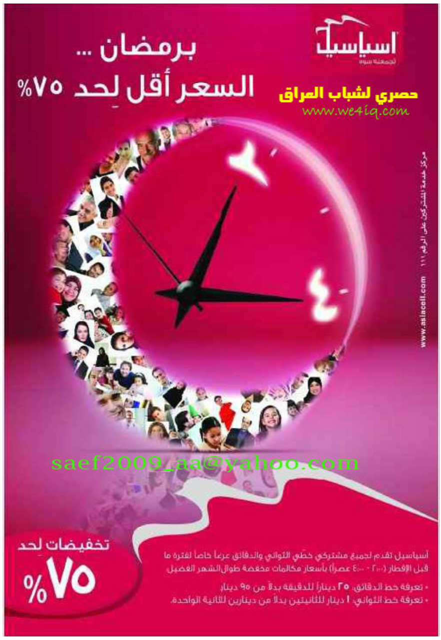
٤- متغير الخطاب البصري

تعتمد لغة الخطاب البصري في أغلب المنجزات الطباعية على اسلوب المقارنة والتعبير المبالغ بـه لتسهيل الفهم فعلـى سبيل المثال في تصميـم الاعلانات التجارية نرى هـذا بشكل واضح جداً من خلال موضوع الرسالة البصرية وسرعة استيعابها وذلك بأنها تتم عن طريق تحويل صورة السلعة او المنتج الى امر قابل للتحقيق لذا نرى في الاعلانات التجارية دائماً ماتستخدم أجمـل العبـارات وأفضل الكلمات في عمليـة اخراجها، فالاعلان التجـاري يهدف الى تحويل منتـج أو سلعـة ما الى شيء مرغوب فيـه وكذلك الامر في باقي المنجـزات الطباعية وان كان الامـر أقل وضوحاً مـن الاعلان التجاري، لـذا فالمصمم يحاول هنا ان يوظـف كل امكانيات اللغـة البصرية وبكل ابعادها بحيـث اصبح في عصرنا الحالي من النادر جداً ان نجد اعلاناً مـن دون وجود صورة أو رسم أو لـون، لأن الصورة في المنجز الطباعي وسيما الاعلاني ماهي الى عبـارة عن تكوين معبر عـن السلعة التي تدعو المتلقي إلى ان يتأملهـا ويعجب ويتأثر بها. هـذا الامـر حتم علـى المصمم أن يبحث دائمـا عن التاثـير البصري ليستطيع اثـارة الرؤية ليحقق فعلاً مؤثراً لدى المتلقي تجاه المنجز الطباعي فنرى المصمم الطباعي يلجأ إلى اسلوب التشخيصـ المضخم للسلعة في وضعية مثالية تظهر صفاتها الاستعمالية والجمالية في أحسن وجه أو الاستعانة بشخصية معروفة وذات جاذبية عند المتلقي فتصبح السلعة ذات تأثير كبير على المتلقي.

فالغرضـ من المنجـز التصميمي هو المخاطبة البصرية وهو صمم لـيرى ويشد نظر المشاهد ليسهل إيصال الرسالة البصرية للفرد أو المجتمع، فالحرف المكتوب لم يعد اشارة صوتية فقط وانمـا اصبح له دوراً اكـبر في عملية تكوين الصورة وليعبر عن نفسـه تعبيراً تلقائياً، فالمنجز الطباعي الذي يستعمل الكلام فقط يصبح دعاية غير مفيدة احياناً لكن المنجز عندما يتحول الى مشهد بصري او رسالة بصرية مقنعة ولاسيما في مجال الاعلانات التجارية فانه يضاعف قيمته وتاثيره على المتلقي من خلال تنظيم وتكوين سطح الاعلان الطباعي تصبح عين المتلقي طرفاً في تكوين المعنى.

إن تاثـير الاعلان لايمكن ان نلحظـه الا من خلال تاثيره في الحياة الاجتماعية والثقافية لدى النـاسـ فيتكـون له اثـراً كبيراً في سلوكهم اليومـي ، ان الرسالة الاعلانيـة ماهي الا بلاغ يتم ارسـاه بواسطة الاعلان وهذا البلاغ ليس معـزول بمفرداته بل هو خطاب منطقي وقد لاياتي الجـواب عنه فـوراً بل يعتمد على احـداث ومعطيات سابقـة كرد على دعاية اخـرى منافسة لشركـة او جهـة ما تنتج السلعة نفسهـا. وهو خطاب متقطع ذو مراحـل أي ان الجهة المنتجة تقـوم بالاعلان المستمر لتاكيد حضور منتجها بـين المنتجات الاخرى فيتلقى المشاهد الاعلان على فترات متعاقبة فتبقى صورة الاعلان راسخة في مخيلته.

ويعدّ النص المؤثر الاولي المهم لحركة التصميم في الاعلان أو المنجز الطباعي اذ يستقى منه المضمـون الذي يستوحى منه الفكرة التي يبنى في ضوئهـا التكوين والنص وهو كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة كما فـي الانموذج(٤) الذي يظهر فيه الخطاب البصري متغيراً مهماً في بنية المنجز الطباعي ودوره الكبير في خلق المعنى.



الانموذج(٤)

المواصفـات العامة /اعـلان دعائي لشركة اسيا سيل

القياس: ١٠٠سم X٧٠سم

الطباعة : اوفسيت اربعة الوان

يؤكد الاعلان الدعائي اهمية لغة الخطاب البصري مـن خلال تأكيد هويتها المميزة ولغتها التعبيريـة بوساطة متغيرات اللون والصـورة واستخـدام النصـ الاعلاني المناسب للحدث في مجتمع معين وتوظيفه في البنيـة اللفظية للنص ودمـج اللفظي بالايقـوني ،حيـث تم توظيـف (مناسبـة حلول شهر رمضان في هذا الاعلان).

٥- متغير الحركة والايقاع

تعدّ الرؤية عند البشر بأنها تقوم على وفق مبدأ القراءة المتتابعة والمتسلسلة للأشياء في الواقع وللأشكال في الرسوم، وان العين تقوم بعملية قراءة الصورة بناء على مراكز القوى حيـث انها تقوم بتتبع الألوان والأشكال أي انها عمليـة سير عمل متحرك وديناميكي، وليست رؤية ساكنة أو جامدة أو خاملة، ومن المعلوم لنا ان الحركة في الصور والرسوم والأشكال نابعة عن عملية تتابع الاشكال والعناصر والقيم الفنية.وتقوم العين من خلال هذا التتابع البصري لهذه المفردات التصميمية وقيمها الناتجة عن عملية تجميعها وانتظامها مراكز مؤثرة تؤثر في شعورنا المرئـي والادراكي كون ان الرؤية البصرية للمؤثرات والعناصر هي ليست مجرد جمع عـددي أو حسابي لهذه المؤثرات بل هي رؤيـة ديناميكية مضافا اليها القيم الناشئة من تجمع المفـردات التشكيلية فهي ليست طريقة هندسية أو رياضيـة بحتة لاتاخذ بعين الاعتبار القيم المتضمنة والمتولدة عن جمع المفردات والاجزاء إن الحركة في المنجز الطباعي من خلال عملية الرؤيـة الابصاريـة تضعنا أمام تنوع كبـير لمصادر الحركة في الصـورة أو المشهد مما يجعل الفهم البصـري يدخل ويتفهم الحركة الطبيعية عندما يصيـغ التخطيطات الموجهة وعندما ينظم، ويركب الاشكال، ويصوغ معاني وتعابير متحركة مما يؤدي الى ان عملية الوعي والفهم البصـري لحركة الخطوط والالوان والاشكال سوف يعطـي للمحتوى التصميمي تعبيرا وبعدا زمنياً متحولاً ومنظوراً متوافقاً ومبنياً على علاقات متحركة متبادلة.

وبما ان لكل عمل فني ايقاعه الطبيعي مهما كان هذا الايقاع فماهو الا حركة مستمرة لاتتوقف بالنسبـة للانسان وهو اشبـه بالتنفس ونبضات القلـب، وتعاقب الليل والنهـار أما الايقاع في المشهـد الثابـت فهو يعتمد على عملية توزيع المساحات والكتل والالوان أي انه يعتمد على المثير

البصـــري كالخـط واللون والنسجـة والحجم كما ان الايقــاع التصميمي ونظامــه يعتمد على عملية تنظيم علاقــات الشكل والارضية والمساحات الكبيرة والصغيرة والعناصر التصميمية المنفصلة والمترابطة، إن عملية توزيع العناصر التصميمية في المنجز الطباعي مهما كان نوعه ماهــو الا عبــارة عــن ايقاع وحركة وهــو انتقال منظــم ومدروس من جزء الى جــزء اخر من خــلال السيــادة المركزيــة المتضمنة في التصميم حيــث تقوم عين المتلقي بالتنقــل من بؤرة أو مركــز إلى مركــز داخل العمل التصميمي من دون اغفــال أو مغادرة مركزٍ الاعلان من خلال تتابع العناصر البصرية والتركيز على بعضها بشكل منظم مما يكون نوعا من الايقاع فعملية التنظيم البصري والشكلي تتطلب تقسيم المفردات التصميمية على مراحل، وهذا الامر مهم وضــروري حتى تستطيع العــين استيعاب حركة التعبير، والتنظيــم والتتابع الذي نجده في كل اللغات علــى سبيل المثال فالكتابة تعتمد على هذه الوقفات فنرى الفاصلة والنقطة والحركات حيــث ان التقدم هــو تقدم بشكل خطي متتابــع ومستمر. أما في اللغــة البصرية في المنجزات الطباعية فأن هذه الوقفات تعتمد على تقدم وتراجع وتكرار وانتشار ونوعية المفردات البصرية فالايقــاع هو مقياس دقيق ومقسم لمراحل متعاقبة ومتلاحقة، ولابد للايقاع في بنية التصميم الطباعي أن يكون متضمنا التنظيم الدلالي والشكلي ومجسداً لعلاقة الشكل والمضمون ضمن اطــار التناســق العــام في التصميم وهو مايطلــق عليــه بـ(الانسجام الديناميكــي)، وكما في الأنموذج (٥) اذ يظهر الايقاع الحركي متغيراً ومؤثراً على المتلقي.

نموذج رقم /٥

الوصف العام

ملصق بيئي

القياس /٥٠X٧٠سم

الطباعة : اوفسيت اربعة الوان

تــبرز الحركــة في هــذه العينة مــن خــلال التتابع الشكلــي للشجــرة المتجهة من الاسفــل الى الاعلى لتتحــول الى شــكل طائر ان هذه الحركــة المتتابعة التــي تشــد نظــر المتلقــي بــدأ مــن الاسفــل نحــو الاعلى تعــدّ عملية مدروسة لقيــادة وتوجيه النظر بطريقة مدروسةٍ وايقاعيــةٍ حيث اضفت الوقفاتٍ والفواصــل بعداً حركيا مثيراً متضمناً بعدا تنظيماً شكلياً ودلالياً وانسجم مع الشكل والمضمون واوصل الفكــرة التصميميــة التــي حــاول التاكيــد عليهــا بوصف ان الطبيعة مترابطــة وذات تعايش متوحد ومتكامــل سواء كانــت بالنسبة للنبــات او الحيوان وان جذورها واحدة .

٦- المتغير اللوني

يؤدي اللون دوراً فعالاً في ايصال فكرة الرسالة التصميمية في كل المنجزات الطباعية من حيث قدرته على جذب الانتباه وتكوين الانفعال الوجداني عند المتلقي ، ولما للالوان من ارتباط بمعاني ومشاعر نفسية ولما للالوان من اضفاء الواقعية على المطبوع، فاللون هو عنصر ذهني له علاقة بكل ماهو موجود في الفضاء التصميمي فهو يتسم باعطاء التجانس والانسجام والتباين والتضاد في انشاء الوحدة البصرية الكلية للمنجز الطباعي فوظيفة اللون الاساسية هي جذب الانتباه كما ان له جانب تاثيري بصري يخاطب المصمم من خلاله المتلقي.

فكما هو يعدّ صفة من صفات الهيأة فأنه يعدّ في ذات الوقت عنصراً هاماً من عناصر اغناء التعبير الفضائي وهي علاقة مهمة بين الهيأة والفضاء واللون والنسجة وتحدد خواص العمل الفني ومابه من قيم فنية ومساهمة المصمم احساسه وشعوره او التعبير عن نفسه ومشاعره على وفق قيم جمالية عن طريق نشاطه وفكره الابتكاري، واللون له جاذبية كبيرة ومؤثرة بشكل بارز في ابراز الهيأة ،فالالوان الباردة تبدو بعيدة والالوان الحارة ولاسيما اللون الاحمر يبدو أقرب للمشاهد ومن خلال اختلاف القيم اللونية تتكون الانطباعات المختلفة التي يمكن ان تضيفها على التصميم كما تكون الحالات التي يشعر بها المتلقي من المتعة الحسية والذهنية كما لها من تاثيرات سايكولوجية متنوعة اضافة لايحاءتها الوزنية فالالوان الفاتحة والباردة توهم المتلقي باوزان خفيفة فيما تشعرنا الالوان القاتمة والحارة بانها اكثر كثافة ووزناً.واللون بما يضفيه من خصائص مظهرية يحقق الجاذبية المرئية للاشكال المستخدمة في التصاميم الطباعية ومايضفيه من محاكاة وواقعية في تجسيد الطبيعة وزيادة جاذبيتها المرئية مقارنة بالتصاميم غير الملونة ان عملية توظيف اللون في المنجز الطباعي لابد وان تحمل ارتباطات معينة تكمن خلف توظيفها كونه يضفي قيما تعبيرية ودلالات رمزية يمكن من خلالها نقل مايريده المصمم من خلال منجزه الطباعي بما يحقق التوافق الفكري مع المتلقي فضلا عن قيادة وتوجيه بصره وجذب الانتباه نحو التصميم اذ انه يضيف للمطبوع قيما جمالية مؤثرة من خلال علاقاته اللونية وتداخله مع العناصر البصرية الاخرى بما يؤدي الى تحقيق انطباع مؤثر وقوي للمنجز الطباعي.والتنوع اللوني الذي يلجأ اليه المصمم سيحقق احساس قوي ومؤثر لدى المتلقي بالعمق والحركة على وفق انفعالاته وثقافته، وبالامكان أن نعد التباين اللوني بحد ذاته هدفا لتكوين الاحساس الحركي وانه ينقل بصر المتلقي من لون الى اخر ضمن مركز سيادة المنجز الطباعي لذا فأننا نعد المتغير اللوني وتدرجاته مؤثراً في البنية التصميمية للمنجز الطباعي، ولاسيما التقنية الرقمية الحديثة قد مكنت المصمم الطباعي على الحصول على الاف التدرجات اللونية من جعل هذا المتغير مؤثراً وفاعلاً في المنجز الطباعي.

والنموذج(٦) يمثل قوة الجذب اللوني في المنجز الطباعي ومدى تأثيره على المتلقي.

أنموذج رقم/ ٦

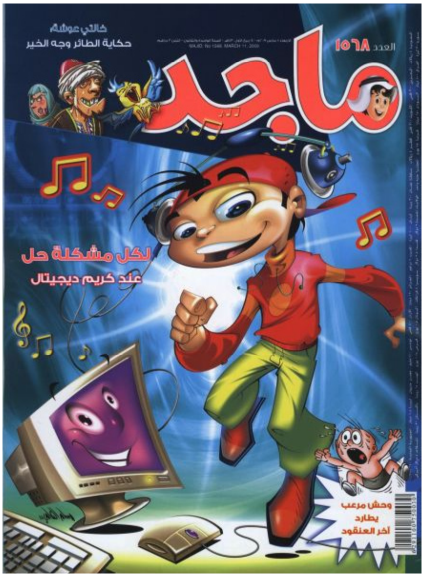
المواصفات العامة

غلاف مجلة اطفال (مجلة ماجد)

القياس :٢٩×٢٢,٥سم

الطباعة : اوفسيت اربعة الوان

نلاحظ في العينة مدى فاعلية وتأثير القيمة اللونية المستخدمة في جذب الانتباه لغلاف المجلة وخاصة اذا كانت موجهة لفئة عمرية معينة مثل الاطفال فالتصميم ركز هنا على السيادة اللونية البراقة من خلال تأكيد العنوان الرئس اسم المجلة حيث استخدم اللون الاحمر لشد انتباه المتلقي فضلا عن باقي العناصر الاخرى ذات الالوان المتباينة فكانت هناك تنقلات لونية ممتعة وجذابة اضفت على التصميم الحركة والتنوع والحيوية المعبرة عن روحية الاطفال ومرحهم.



٧- متغير العناصر التيبوغرافية والكرافيكية

نتيجة التطور الكبير في عملية الاخراج التصميمي، وكثرة العناصر التصميمية، وتنوعها التقني والفني اضحت التيبوغرافيا عنصراً من عناصر بنائية للمنجز الطباعي الى جانب العناصر الاخرى الكرافيكية كالصور والرسوم بحيث تتكامل معها فنيا ووظيفياً ، وعملية اعداد العنصر التيبوغرافي تاتي في اولوية ومقدمة العناصر في الاهمية التصميمية بحيث تتحقق الوظيفة في المنجز الطباعي من خلال الاهتمام بوضع النصوص والكتابات بطرق مقروءة ومريحة للنظر من خلال ربطها بالعناصر التصميمية الاخرى على وفق نظام محدد لتصميم المنجز الطباعي.فمن المعالجات التصميمية الفنية والتقنية للنصوص الكتابية بأنواعها هي مايخص نوع الخط الكتابي وخصائصه، يعد الوضوح في النصوص من المعالجات المهمة في عملية الادراك البصري لدى المتلقي بحيث تعتمد الطباعة الجيدة على التباين البصري بين نوع الخط الكتابي، وبين الكتل النصية والعنوانات البارزة والفضاء الابيض المحيط بها.وعلى المصمم أن يعي بعض الحقائق التصميمية مابين الحروف العربية واللاتينية ففي اللاتينية نجد ان الحروف تحتوي على مجموعة من الفصائل وذلك فيما يتعلق بالحروف المرتفعة والاخرى المنخفضة والاخرى الثابتة على السطر، كما ان الحروف العربية هي الاخرى ايضاً تقوم على هذا الاساس فالحروف العربية تنقسم على مجموعة فصائل تختلف فيها الاوضاع والاطوال علماً ان الحرف العربي المطبوع مصمم منذ البداية على أساس خط النسخ وهو من

الخطوط التي تمتاز باستقامتها على السطر، ولاتميل فيها الكلمات والاحرف مثلما هو الحال في الخطوط الاخرى كالرقعة ،والديواني، والتعليق. إن عملية قراءة الحرف الطباعي تتفاوت حسب نوع الحرف وطريقة تنضيده واخراجه وطباعته .

أما مايتعلق بالعناصر الكرافيكية (الصور والرسوم والالوان) فانها تعد لغة عالمية يفهمها الجميع ويدركها بسهولة وبدرجات من التفاوت وقد استخدمت لعناصر الكرافيكية في الاعلانات التجارية المطبوعة بشكل خاص والمطبوعات بشكل عام بحيث تكون لدى المتلقي مانطلق عليه بالعقلية لدرجة ان الكلمات والنصوص التي تستخدم للتعبير عن فكرة معينة لابد لضمان نجاحها من ان تخلق لدى المتلقي صورةٍ عقلية لهذه الفكرة وان عملية استخدامٍ الصورة مع النص أو الكلمات يكونٍ لها دورا مؤثراً في توضيح الفكرة، ان للصورة دوراً مهما في عملية الجذب البصري ومدخلا مهما الى مركز التاثير البصري فعين المتلقي تنجذب الى الصورة مباشرة ومن ثم تنتقل الى بقية العناصر الاخرى ويرجع هذا الى قوة الجذب التي تتمتع بها الصورة. والأنموذج رقم (٧) يوضح فاعلية العناصر التيبوغرافيةٍ (المادة المكتوبة) والعناصر الكرافيكية (الصور والرسوم والالوان) بوصفها متغيراً مهما ومؤثراً في بنية التصميم الطباعي .

نموذج رقم / ٧

المواصفات العامة

غلاف مجلة اجنبية

القياس: ٢٩×٢٢,٥سم

الطباعة : اربعة الوان

تتضح من خلال العينة التكامل الفني والجمالي والوظيفي للعناصر التيبوغرافية والكرافيكية فالنصوص جاءت بطريقة فنية واضحة من ناحية المقروئية، والتنوع اللوني، والتوزيع المكاني داخل الفضاء التصميمي ولعب اللون الابيض للخلفية دوراً بارزاً في ايجاد تباين لوني مريح لقراءة النصوص، وابرازها ،كما أدت العناصر الكرافيكية من صور واشكال والوان دورا مؤثرا في التاثير البصري وجذب عين المتلقي نحو الصورة ومن ثم تنتقل إلى العناصر البصرية الاخرى بسهولة ومرونة ومتعة بصرية وجذابة لغلاف المجلة .

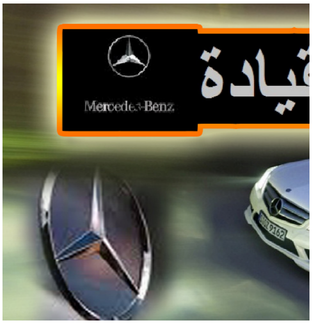
٨- متغير التقنيات الاخراجية

يدخل العامل التقني جزءا اساسياً ومهماً في مختلف الفعاليات الانسانية المتنوعة وقد اسهم التطور التقني المتزايد في سهولة نقل الافكار والعلوم والثقافات لاسيما الفنية بمختلف

انواعها، وبتزايد الحاجة الانسانية ازداد الاحتياج الى المطبوعات التي تتصف بالجودة العالية وبالتقنية الاخراجية المبهرة التي تضيف الواقعية والمصداقية والجمالية على المطبوع.
وللوصول إلى هذه النتائج فان الامر يتطلب قدرات فنية عالية ومتعددة متمثلة بالتجربة والمعرفة التـي تكون متحصلة لدى المصمم الطباعي فيما يخص عمليات الطباعة والتقنيات الطباعية الحديثـة، ومـن هنا تاتي اهمية ترجمـة الفكرة الذهنية للتصميم وعمليـة تحويلها الى شيء مادي ملموس ذو قدرة اتصالية فعالة تعتمد في بنائها على الاداء الوظيفي المدعوم بالتقنيات الاخراجيـة التي تعزز الابعاد الجمالية والتعبيرية لتلقي مع مدركات المتلقي الحسية والفكرية على اعتبار ان الوسائل التقنية متغيرات مؤثرة تسعى لتحقيق منجز طباعي ذو صفات متميزة وفعالة، فلكل وسيط مادي خصائص جمالية وامكانيات تعبيرية مما يساعد المصمم ويوجهه ويقـود انفعالاته في نسق معين ويحقـق مايريده، فالتقنيات الاخراجيـة الطباعية المتنوعة في المنجز الطباعي تركت للمصمم خيارات متنوعة لكل خيار سماته وخصائصه واساليبه.
في عصرنـا الحالي وبعد دخول الحاسوب الالكتروني في مجال التصميم الطباعي فانه أسهم مساهمة كبيرة جدا في ترجمة الافكار التصميمية في شتى المنجزات الطباعية حتى وصلت إلى أفضل النتائج وبالمقارنة بين منجزين طباعيين نفذ أحدهما بتقنية تقليدية والاخر نفذ بتقنية رقميـة حديثة نستطيع ان نلمس فعل الاداء التقني على المنجز التصميمي وهذا مانلاحظه في النماذج (٨و٩).

أنموذج رقم/ ٨
المواصفات العامة
ملصق دعائي لشركة سيارات مارسيدس
القياس/ ٥٠X٧٠سم
الطباعة / اوفسيت لون واحد

يتضح التاثير التقني والاخراجي في هذه العينة التـي تمثل اعلاناً تجاريـاً لشركـة مارسيدس في النصف الاول من القرن العشرين حيث كانت التقنيات الطباعية والاخراجية محدودة، وكانت اغلب التقنيات التنفيذيـة الاخراجية يدوية وتقع على عاتق المصمم، ومدى مهارته التنفيذية ممـا انعكس علـى محدودية التاثير الجمالي للاعلان بالمقارنة مـع اعلان الشركة نفسها في الوقت الراهن . إن التاثير التقني مهم جدا وذو تاثير وظيفي وجمالي فالفكرة التصميمية قد لاتصل للمتلقي، وأن وصلت فان جوانب مهمة تكون قد فقدتها بسبب الفقر التقني الاخراجي ولاسيمـا في المجال الدعائـي في المنجزات الطباعية فهناك جوانب تقنيـة عالية وبالغة الدقة تضيف قيماً جمالية ووظيفية إلى الفكرة التصميمية حتى لوكانت الفكرة ضعيفة فان التقنية الاخراجية ستضفي عليها جانبا تأثيرياً كبيراً.



أنموذج رقم/ ٩

الوصف العام

ملصق اعلاني

لشركة مارسيدس

القياس/ ٥٠X٣٥سم

الطباعـة/ اوفسيـت

اربعة الوان

في هـذه العينـة يظهـر التاثـير التقني والمتمثل بالمعالجـات التقنيـة المنفـذة بالحاسوب الالكتروني على التصميم، الذي اضاف قيمـا جمالية عالية المستوى من اللـون والاضـاءة والطباعة على الرغم من ان الفكرة التصميميـة ضعيفة بعض الشيء الا ان الجانب التقني انقذها واضاف بعداً تاثيرياً جمالياً بسبب التقنية الاخراجية العالية وللمنتوج نفسه الا ان التقنية يظهر دورها هنا باعلى مستوى.

نتائج التحليل :

١. ان المعالجـات التصميميـة للفكـرة تعتمـد علـى الاطـار المرجعـي للمصمـم، ولطبيعة الموضوع،كما في العينة(١).
٢. يؤدي التنظيم التصميمي دوراً مهماً في عملية الادراك الشكلي للمضمون،(عينة ٢) .
٣. تـؤدي الوظيفة المتوخاة من التصميم دوراً مؤثراً في الاخـراج النهائي للمنجز الطباعي تبعاً لنوعية الوظيفة. (عينة٣).
٤. إن للنص المكتوب دوراً مهماً في تعزيز البنية الدلالية للشكل البصري في المنجز الطباعي كما في العينة (عينة٤).
٥. إن للحركـة الايقاعية بعداً تنظيمـاً شكلياً ودلالياً ينسجم مع المضمـون، ويوصل الفكرة التصميمية للمتلقي بمتعة وسلاسة،كما في العينة(٥) .
٦. يسهـم اللون مساهمة فعالة في ابراز وتأكيـد اجزاء على حساب اجزاء اخرى من ناحية الشد والجذب البصري لعناصر دون غيرها ،(عينة ٦).
٧. كان للعناصـر التيبوغرافيـة والكرافيكيـة تأثـيرات شكلية وادراكيـة متفاوتة في المنجز الطباعي.(عينة ٧)
٨. كان للتقنية الحديثة المستخدمة في انجاز التصميم المطبوع دوراً واضحاً لايمكن اغفاله وذو نتائج ملموسة في الاظهار النهائي للمنجز الطباعي (٩،٨).

الاستنتاجات

١. حققت الفكرة متغيراً اساسياً ومهماً في المنجز الطباعي بانواعه المتعددة .
٢. شكل النظام التصميمي والتنظيم المبرمج للعناصر البنائية، والاختيار الافضل لتراكب هذه العناصر ليكون المنجز الطباعي ذو فاعلية عالية عند المتلقي لذا يمكن عدّ النظام التصميمي متغيراً مهماً في المنجز الطباعي.
٣. إن المام وفهم المصمم للاطر الموضوعية والفكرية والتقنية الاخراجية وتوظيفها في بناء موضوع التصميم وتجسيده بمختلف المنجزات الطباعية ودوره في تعزيز الهدف المطلوب يشكل متغيراً رئيسياً في المنجز الطباعي تصميماً واخراجاً .
٤. شكل الخطاب البصري في المنجز الطباعي علاقة حوارية بين العمل والمتلقي، فكان النص المحفز الاول للتصميم في المنجز الطباعي ، إذ يستقي المصمم المضمون منه الذي يستوحى منه الفكرة التصميمية التي سيبني عليها التكوين لذا فان عملية اختيار العناصر التيبوغرافية والكرافيكية شكلت مجتمعة متغيراً مؤثراً في المنجز الطباعي .
٥. كان للايقاع دوراً مؤثراً الذي يعد من اهم الخواص البنائية والجمالية في العملية التصميمية الذي يظهر بمظاهر متنوعة من ناحية التكرار والحركة والاستمرارية في التصميم الطباعي.
٦. إن متغير اللون وتدرجاته تؤثر في العملية التصميمية لاي منجز طباعي،فاللون يسهم مساهمة فعالة في ايصال فكرة المنجز الطباعي .
٧. حقق الوضوح في العناصر التيبوغرافية مؤثراً مهماً من خلال المعالجات التي يضعها المصمم ولاسيما النصوص التي تكسب اهميتها الوظيفية من خلال وضوحها الذي يتحقق عبر الطباعة الجيدة المبنية على التباين البصري بين انوع الخط الكتابي، وكتل النصوص والعنوانات الرئيسة والفرعية والفضاء الابيض المحيط.
٨. حققت العناصر الكرافيكية تاثيراً كبيراً بوصفها لغة عالمية يستطيع ان يفهمها الجميع بسهولة وبدرجات متفاوتة تبعا لحاسة البصر، ودرجة فهم وادراك المتلقي لذا فانها استخدمت في المنجزات الطباعية بانواعها وكانت مؤثراً رئيسيا .
٩. كان للمتغير الوظيفي تاثيرا واضحا في العملية التصميمية للمنجز الطباعي،كون ان الشكل التصميمي يتشكل على وفق متطلبات الوظيفية المناطة بالتصميم .
١٠. كان للدور التقني الحديث ظهوراً فاعلاً ومؤثراً ومتغيراً مهماً من جملة المتغيرات المؤثرة في المنجزات الطباعية بوصفه متغيراً اخراجياً من شانه أن يعزز من فاعلية التاثير الاتصالي من ناحية جذب الانتباه والتاثير على المتلقي من خلال المعالجات التقنية المتنوعة التي يقوم بها المصمم في المنجز الطباعي .

التوصيات :

يوصي الباحث بمايأتي :-

١. تمييـز المتغـيرات التـي تتعلق بالجانـب النفسي بوصفهـا متغيرات مؤثرة مثـل (الموقع ،الحجم،المساحة،الحركة،التقنيـة الاخراجية،حداثـة الفكـرة والموضوع،الجماليـة الشكلية) .

٢. الاهتمـام بالمتغيرات الادراكية الحسية المؤثـرة على المصمم والمتلقي مثل الاطار المعرفي والمهاري والاستجابات التصميمية وموضوع الفكرة المكاني والزماني.

٣. تمييـز ومعرفة المتغـيرات المؤثرة في اثارة الاهتمام مثل اللـون والحركة والنص والشكل والصورة .

٤. تمييـز المتغـيرات التي تؤثـر في استثارة الرغبة لـدى المتلقي كاسلـوب التصميم وتقنية عرض الفكرة.

المقترحات :

يقترح الباحث القيام بدراسة:

المتغيرات البيئية والثقافية والاجتماعيـة والمتغيرات التقنية الحديثة وانعكاساتها على المنجز الطباعي

المصادر

المصادر العربية

١- القرآن الكريم.

٢- اسماعيل شوقي ، الفن والتصميم،كلية التربية ، جامعة حلوان،١٩٩٩.

٣- توماس مونرو، التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز توفيق واخرون، الهيئة العامة للكتاب، ٤- مصر: ١٩٧٢.

٤- خليـل الواسطـي ،فلسفة التصميم الطباعـي ولغة الاتصال البصري،مجلة الاكاديمي ،جامعة بغـداد ،كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٩.

٥- سكوت روبرت جيلام،اسس التصميم،ت — عبد الباقي محمد ابراهيم،دار نهضة مصرللطباعة والنشر،القاهرة،١٩٦٨.

٦- سمير محمد حسين، تحليل المضمون، القاهرة: ١٩٨٧، مفردة تحليل المحتوى.

٧- السوداني، فاضل: اللغة البصرية لمكونات فضاء اللوحة ضمن مفهوم البعد الرابع، جريدة، العدد ٢٣٤٢، ٢٠٠٥.

٨- كولز.أ.م المدخل في علم النفس، ترجمة عبد الغفار عبد الحكيم وآخرون، دار النهضة العربية القاهرة، ١٩٧٠.

٩- علي منصور، سايكلوجية الادراك،جامعة دمشق ،١٩٦٩.

١٠- محمد عثمان نجاتي،علم النفس في حياتنا اليومية، ط٢، الكويت،دار القلم للنشر والتوزيع، ١٩٨٨.

١١- ناجي زين الدين المصرف، بدائع الخط العربي ، مديرية الثقافة العامة، بغداد: ١٩٧٢.

١٢- ناثان نوبلر،حوار الرؤية،تر:فخري خليل،دار المامون للترجمة والنشر،بغداد، ١٩٨٧.

المصادر الاجنبية

1- Postman .L. & Schneider N.1951.Personal Values. Visual recognition and recall. Psych - logical Review.Vol.58.No.4. P271.

2- Kerlinger. Fred. N. Foundatrions of Behavioral Research . New York. 1965. p. 60.

3- Definition: three-dimensional. 2008. www.artlex.com

4- Charlotte Jirousek :Two Dimensional Illusion of Three Dimensional Form.2008

التنوعات المظهرية في بنية الزخارف النباتية الزهرية

ملخص البحث

يعـد القـرن العاشـر للهجرة من القـرون المهمة الغزيرة بتنـوع المجالات الفنية عامـة، والفنون الزخرفية النباتية خاصة، وذلك بما يعكسه التراث الإسلامي من تنوعات في تصاميمها، سواء كانت كأسية أو زهرية.

ومن خلال اطلاع الباحث على ما حصل عليه من تصاميم زخرفية نباتية ذات الطابع الزهري، والمنجزة في القـرن العاشـر للهجرة، وجـد إن هنالك ثمة اختلافات تظهر على مستوى البنيـة التصميمية في مفردات الزخارف الزهرية، سواء كانت هذه الاختلافات شكلية أو لونية، اذ يمكن عدها بالتنوعات المظهرية للمفردات والعناصر المكونة للتصميم.

ومن هذا صاغ الباحث مشكلة بحثه في التساؤل الآتي:

(ما هي التنوعات المظهرية في بنية المفردات الزخرفية الزهرية ؟)

وتتجلى أهمية البحث، في أنه:

يمكـن أن يسهـم في تطوير المهـارات الأدائيـة وتنمية الأبعـاد المعرفية لـدى طلبة الاختصاص والمزخرفين والمهتمـين بهـذا النـوع من الفنون. كما يمكـن أن يسهم في ترصـين المناهج الدراسية خاصـة في مجال فنون الزخرفة الإسلامية.

ويهدف البحث إلى:

التعرف على التنوعات المظهرية (الشكلية واللونية) في بنية المفردات الزخرفية الزهرية.

كمـا يتحـدد البحث بتصاميم الزخـارف النباتيـة (الزهرية)، المنفـذة بالألوان والتذهيـب في المخطوطات الورقية، المنجزة في القرن ١٠هـ/ ١٦م، والموجودة في (المكتبة السليمانية) في تركيا.

وشمل الإطار النظري الموضوعات الآتية:

دور الزخارف النباتية الزهرية في المخطوطات العثمانية، بنية الزخارف الزهرية من حيث التنوع الشكلي والتنوع اللوني للمفردات الزهرية.

وقـد اتبـع الباحـث في إجراءاته المنهج الوصفي التحليلـي للتوصل إلى نتائج تحقـق أهدافه وتحل مشكلته وتم اختيـار العينـة بطريقة قصديـة اذ بلغ عددها (١٥) عينة مـن مجموع (٤٥) نموذجـا. وتصميم الأداة (الاستمارة) وعرضها على الخبراء للتأكد من صلاحيتها، وتحقيق الأهداف.

وتوصـل البحـث إلى نتائـج منهـا: الاعتماد على التقسيمـات المساحية المتنوعة، وتنـوع الأزهار بأشكالها البسيطـة ذات الهيئات المختلفة، وتنوع الأزهار المركبة إلى أزهار مسننة متعددة الأوراق، ومفصصة متعددة الأوراق، وأزهـار مستديـرة. والإسهاب في توظيف الحركـة الحلزونية فضلاً عن الحركـة المتموجة في إنشاء الأغصان. والمبالغة في استعمال مفردات الأوراق البسيطة الملساء أحادية الفص ذات النهايات المدببة، فضلاً عن الأوراق ثلاثية الفصوص. كما ظهرت الأزهار (البسيطة والمركبة) كحلقات وعقد الرابطة، بينما ظهرت بعض المفردات النباتية الكأسية المحورة كحلقات رابطة. بينما عكست الزخارف الزهرية الكثير من التنوعات اللونية، من خلال الاعتماد على مبدأ المغايرة اللونية.

بسام صعب حمد

The Summary

THE VARIATIONS OF APPEARANCE IN THE STRUCTURE OF THE CALYX MOTIFS

The 10th AH century is considered to be one of the important centuries which are full of various artistic fields in general , and plant decorative arts in particular .these were reflected in Islamic heritage of various designs , whether calyx or cup .

the researcher – throughout what he had been able to observe of plant designs which were drawn in the 10th AH century - found out that there were differences in the structure design level especially in the calyx decorative motifs , whether in color or shape . These can be seen in variations of the appearance of the motifs and elements of design.

The researcher thus submits the following question:

(what are the variations of appearance in the structure of the calyx motifs)

The importance of the research lies in :

The fact that it can contribute in developing the skills of performance and enlarging the scope of knowledge for the student of this branch of art and decorators and others who are interested in this field of art . The research also can contribute in enriching the curriculum especially in the field of Islamic decorative arts.

The aim of the research:

To identify the appearance variations (in shape and color) in the structure of the calyx motifs .

The research is limited by the calyx floral decorations, conducted in color and gilded in paper manuscripts , which were done in the 10th AH century / 16th AD century and which are found in the (Sulaimani Library in Turkey).

The theoretical framework included the following subjects :

The rule of calyx floral decorations in the Ottoman manuscripts, and the structure of the floral calyx decorations in regard to the shape and color variations of their motifs.

The researcher followed in his procedures a descriptive analytic method to reach the results that can accomplish his goal in solving the problem.

A sample has been chosen on purpose, (15) samples have been chosen out of a community of (45) forms. The analytic form have been designed and presented to the experts to ensure its validity an ability to achieve the desired goal.

The research has reached the following result:

Dependence on the various area divisions , variety in simple forms of calyx with different appearances , and variety of composite forms of calyx whether jagged with multiple indentations , or rounded with multiple indentations ,or circular calyx .exaggeration of the use of spiral movement and wavy movement in creating the branches .exaggeration in using motifs of simple smooth sepals with one indentation of pointed end , and also three indentation sepals . Also the calyx (simple or composite) appeared as rings and knots in joints ,while some of the modified calyx motifs appeared as knot joints .Furthermore the calyx decorations showed a lot of color variations by depending on the principle of opposite color theory .

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يتسم الفن الإسلامي عموما بالسمة الزخرفية، فقد تنوعت فيه الزخارف فمنها الهندسية والنباتية والخطية فضلا عن الحيوانية. كما إن لكل صنف من هذه الأصناف أنواع متعددة حيث تعكس ثراءً وتنوعاً إبداعياً، وذلك بسبب تأثير الثقافات المتنوعة للشعوب الإسلامية في هذا الفن، فضلا عن اثر الخامات والتقنيات التي اعتمدت في تنفيذ تلك التنوعات للزخارف على اختلافها.

ويعد القرن العاشر للهجرة من القرون المهمة الغزيرة بتنوع المجالات الفنية عامة، وتنوع الزخارف النباتية خاصة، وذلك بما يعكسه التراث الإسلامي من تنوعات في تصاميمها، سواء أكانت كأسية أو زهرية.

وبعد اطلاع الباحث على ما حصل عليه من تصاميم زخرفية نباتية ذات الطابع الزهري، والمنجزة في القرن العاشر للهجرة، وجد إن هنالك ثمة اختلافات تظهر على مستوى البنية التصميمية في مفردات الزخارف الزهرية، سواء أكانت هذه الاختلافات شكلية أم لونية، اذ يمكن عدها تنوعات مظهرية للمفردات والعناصر المكونة للتصميم، وقد اعتمدها المزخرفون في إنشاء تصاميمهم الزخرفية، بناءً على توجهاتهم التصميمية وبما يمتلكونه من خبرات ومهارات تناقلوها جيلا اثر جيل.

وبناءً على ذلك صاغ الباحث مشكلة بحثه في التساؤل الآتي:

ما هي التنوعات المظهرية في بنية المفردات الزخرفية الزهرية ؟

أهمية البحث:

يمكن أن يسهم في تطوير المهارات الأدائية للمزخرفين والمهتمين بهذا النوع من الفنون.

يمكن أن يسهم في تنمية الأبعاد المعرفية لدى طلبة الاختصاص والمزخرفين في مختلف الحقول التطبيقية.

يمكن أن يسهم في ترصين المناهج الدراسية ولاسيما في مجال فنون الزخرفة الإسلامية.

هدف البحث:

التعرف على التنوعات المظهرية (الشكلية واللونية) في بنية المفردات الزخرفية الزهرية.

حدود البحث:

١- الحدود الموضوعية / تصاميم الزخارف النباتية (الزهرية)، المنفذة بالألوان والتذهيب في المخطوطات الورقية.

٢- الحدود المكانية / المكتبة السليمانية في تركيا.

٣- الحدود الزمانية / العصر العثماني، في القرن ١٠هـ/١٦م كون هذه المرحلة الزمنية

تمثـل مرحلة الرقي والمثل (الكلاسيك) لفن التزيين العثماني، اذ وصل فيها الى اعلى مراتب تطوره(١).

مصطلحات البحث:

التنوع المظهري (إجرائياً):

هــو الحصيلة الناتجة عن تبايـن الصفات الشكلية واللونية للمفردات الزخرفية الزهرية، التي تحقق قيماً فنية وجمالية.

الفصل الثاني

دور الزخارف النباتية الزهرية في المخطوطات العثمانية:

ظهـرت المدرسـة العثمانية في القـرن السادس عشر بعد أن استقـر السلاطين العثمانيون في القسطنطينيـة العاصمة الجديدة، وقد اعتمـدت في أول الأمر على الفنانين الفرس الذين استقدمهـم السلاطين العثمانيون من تبريز الى تركيا، كما اثر اتصالهم بالصينيين، والإرث الفنـي المتبقي من فنون سلاجقة الروم الذيـن استقروا في تلك البلاد من قبلهم[٢] بفنونهم، الأمر الذي أدى الى تكوين مدرسة عثمانية بتأثيرات ثقافية وفنية متنوعة.

ولكـن مـا لبثت هـذه التأثيرات أن تلاشـت تدريجياً، ونشأ عنها مدرسـة فنية عثمانية لها مميزاتهـا وأساليبهـا الخاصة، ازدهـرت في فترة حكـم السلطان مراد الثالـث (١٥٧٤م – ١٥٩٥م) الذي كان راعياً للفنون[٣].

وقد عني العثمانيون عناية عظيمة بفن تذهيب المخطوطات، وأبدعوا في تزيينها بالزخارف النباتيـة الزهريـة بوجه خاص، سواء أكانـت هذه المخطوطات دينيـة أم غيرها، (فقد كانت الصفحات الأولى أو صفحات العنوانات، وحافات أو هوامش باقي الصفحات من المخطوطات، تزخـرف وتزين بذوق رفيع، بأشـكال من الزخارف النباتيـة)[٤]. وأيضا كانت المخطوطات تزيـن بتذهيب صفحاتهـا، فكان الخطاط ينسـخ المخطوط تاركاً فيه مساحـات لترسم فيها الأشـكال النباتيـة والهندسية وبعـد هذه المرحلة يتلقفـه فنان (مزخـرف) مختص بتزيين وزخرفة هذه المساحات، وبعد ان ينهي عمله يسلمه الى المُذَهب ليُذَهب زخارفه[٥]. وقد اشتهر منهم كثيرون في هذا المجال، ومن ابرز المذهبين في القرن السادس عشر، هو النقاش والمُذهب (كراميمى)، الذي كان رئيس المذهبين في قصر السلطان سليمان القانوني[٦].

1 Akara , A &. Cahide Keskiner , Ornament and Design in Turkish Decoratire Arts ,Istanbul ,1978p2.

٢ محمد عبد العزيز مرزوق. الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٢٢٧، ٢٢٨.

٣ نعمت إسماعيل علام. فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية. ط٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٣٦٣.

٤ آبـا، اوقطـاي آصلان. فنـون الترك وعمائرهم. ترجمة احمد محمـد عيسى، مركز الأبحاث للتاريـخ والفنون والثقافة الإسلاميـة، إسطنبول، ١٩٧٨م، ص٣١٤.

٥ ثروت عكاشة. التصوير الإسلامي الديني والعربي. ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧م، ص٤٥٤.

٦ محمد عبد العزيز مرزوق. الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٢٢٤، ٢٢٥.

وقد منحت الزخارف النباتية الزهرية المخطوطات قيماً وظيفية وجمالية متعددة أسهمت في تنظيم محتويات المخطوط بشكل فني، فضلا عن تعزيز الجانب الجمالي له. وتعد الزخارف النباتية الموظفة في مخطوطات القرن السادس عشر القمة في فن التذهيب الكلاسيكي، الذي يتمثل بالثراء في الوحدات والتكوينات الزخرفية، والألوان، وتنوع التصاميم، وتقنيات تنفيذها، والمبالغة في استعمال الذهب، لكن بشكل متناسق مع الألوان المستعملة على خلفية زرقاء، وهذا ما يعبر عن توحد فنون التذهيب العائدة لذلك العصر[٧].

بنية الزخارف الزهرية:

تتأسس بنية الزخارف الزهرية على مجموعة من الوحدات الشكلية المتمثلة بالمفردات الزخرفية، التي تمثل عناصر البناء الشكلي الذي يؤسس التصميم الزخرفي، إذ تعد هذه المفردات الأساس الموضوعي الذي يعزز التنوعات الإنشائية بفعل تراكيبه وعلاقاته التنظيمية في بنية التصميم الزخرفي.

وتتكون بنية الزخارف الزهرية من العناصر البنائية التي قوامها مجموعة من المفردات الزخرفية كالأزهار والأوراد ذات الصفات المظهرية المتنوعة من حيث الشكل والمساحة واللون، فضلاً عن الأغصان والمفردات الأخرى الملحقة بها والمستوحاة مما تتضمنه الأزهار الواقعية، مثل الأوراق والبراعم، التي تكون بنية متكاملة ضمن مستويات وأساليب متعددة، تتحكم بطريقة توزيعها وترتيبها داخل فضاء التصميم من حيث كميتها ونوعها وحجمها وصولاً إلى مؤشرات تصميمية ذات أداء جمالي ووظيفي.

فالتنوع الشكلي للمفردات الزهرية، يعد مصدر إغناء يقوم عليه التصميم الزخرفي من تحقيق وحدة التصميم عبر الترابط بين (المفردات والوحدات)، أي بين الجزء والجزء وبين الجزء والكل ضمن الشكل العام للتصميم[٨]، فضلاً عن ذلك تُعَدّ وتعد هذه المفردات مصدراً غنياً للزخرفة والتزيين، إذ استلهمت فنياً وعولجت تصميمياً وتقنياً، لتلبي الأهداف الجمالية والذوقية، وذلك انطلاقا من الاعتبارين الآتيين:[٩]

١. التنوع الشكلي
٢. التنوع اللوني

ويمكن توضيح هذه التنوعات كالآتي:

أولا: التنوع الشكلي للمفردات الزهرية:

تنوع الأزهار:

تعد الأزهار من أهم العناصر في بنية الزخارف الزهرية، لما تملكه من سيادة مظهرية تهيمن بها على بقية المفردات الأخرى، وذلك بسبب تنوعاتها الشكلية واللونية، التي غالباً ما تكون مستوحاة من ألوان الأزهار الطبيعية. وتقسم الأزهار على قسمين، هي:

7 Ozen, M.E., Turkish Art Of Illumination, Gozen Kitap ve Yayin Evi, Istanbul, 2003, p8.

٨ النوري، أمين عبد الزهرة. تنوع التكوينات الزخرفية النباتية في واجهات العتبات المقدسة العراقية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، بغداد ٢٠٠٦م. (رسالة ماجستير غير منشورة)، ص١٠.

٩ عبد الرضا بهية داود. الزخارف الزهرية في الفن العربي الإسلامي. بحث منشور، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٦. ص٣.

الأزهار البسيطة :

وهــي ذات أشــكال متعددة تأتــى بهيأة ثلاثية الفصوص أو خماسيــة ذات بنية تصميمية تعكس المسقط الرأسي للأزهار، وبناؤها يعتمد على رسم مركز أو بؤرة دائرية تعد النواة التي تتشعب منهــا أو تبنى عليها أوراق زهريــة مفصصة بحركة استدارية تتابعيــة أو شعاعية[١٠] فضــلا عن ورودها بــالأوراق الثلاثية والرباعية والخماسية، وتكــون أحيانا مدمجة بمفردات زخرفية بسيطة أو أزهار بدائية النمو، كما في الشكل (١).

الأزهار المركبة :

تتكــون هــذه الأزهار مــن تراكب زهرتين معاً، فضلا عن تراكب وتعــدد الأوراق فيها سواء أكانــت مفصصة أو مسننة الحواف أو مــن ذوات الحواف البسيطة، لذلك تكون هذه الأزهار كثــيرة التنوع من حيث تفاصيلهــا وألوانها مقارنةً بالأزهار البسيطة، التي تؤدي دوراً مساعدا ومكمــلا في بنيتها. وتعكــس المسقط الجانبي للأزهــار من الناحية المنظوريــة، إذ تكون ذات تناظر ثنائي متماثل في الغالب. كما في الشكل(٢).

التنوع الحركي للأغصان :

تتكــون الأغصــان من خطوط دقيقة ومتفرعة مصمتة لونياً، (منحنية ينتج عنها إحساساً بالمرونــة والحركة) (١١)، اذ تتنــوع حركاتها واستداراتها حسب توزيعهــا على المساحة التي تحويهــا، كأن تكــون (حلزونية أو متموجــة أو دورانية معكوسة أو انتشاريــة)، تتحرك (بخط متمــوج يلتف بانتظــام) (١٢) وينطوي الــدور الوظيفي لها علــى أداء توصيلي بــين العناصر الزهريــة والأوراق المختلفة، فضلا عــن تحديد أوضاع واتجاهات المفــردات الزهرية الملحقة بها. كما في الشكل(٤).

٣- تنوع الأوراق:

تعــد من المفــردات الرئيسة في البنية التصميمية للزخــارف الزهرية. وقوامها تحويرات مستمدة من شكل أوراق النباتات فضلا عن سعف النخيل الواقعي، وأوراق العنب، وهي تتخلل حركة الغصن النباتي بصورة مدمجة أو نهائية الموقع، وتكون على شكل أوراق بسيطة أحادية الفص ذات نهايات مدببة أو قد تكون مسننة الحواف على شكل أوراق سعفية[١٣]. أو قد تكون أوراق متعــددة الفصوص (ثلاثية أو خماسية) كأوراق العنب. ويتمثل الدور الوظيفي للأوراق في مــلء الفضــاءات بين الأغصــان، فضلا عن دورها الجمــالي الذي يبرز نتيجــة لتنوعاتها الشكليــة فيما يخص الهيئة الخارجية أو الحشو الداخلي، فمنها ما هي مسننة الحواف وذات

---

١٠ المصدر نفسه، ص١١.

11 2–Akara,A. & Cahide Keskiner, Ornament and Design in Turkish Decorative Arts, Istanbul, Tercuman Oazetesi, 1978.

١٢ عفيف بهنسي. الفن الإسلامي . ط١، مطبعة الصباح، دمشق، ١٩٨٦، ص٣٦٢.

١٣ نداء عبد المطلب صباح، التقييم الجمالي للزخرفة في العمارة، الجامعة التكنولوجية، القسم المعماري، ١٩٩٩م، (رسالة ماجستير غير منشورة)، ص٢٠.

حشـو داخلـي، وتوجد كأوراق مسننة الحـواف تلحق بها بعض المفـردات البسيطة، وقد تكون مسننة الحواف مركبة على عنصر كاسي، أو وريقات بدائية النمو ذات فص أحادي مسنن أو قليل التدبب. كما في الشكل(٥).

٤- تنوع البراعم والأشواك (التوريقات) :

تتكـون بنيتهـا مـن نتوءات تظهـر بشكل بارز على الغصـن أو مدمجة معـه، مصمتة لونياً وخاليـة من الحشو الداخلي (ينسجم مظهرها مع طبيعـة المفردات الزهرية المستمدة منها) (١٤)، ويكمـن دورها الوظيفـي في شغل الفضاءات بين الأغصان. وتظهـر تنوعاتها الشكلية لكونها نتوءات ذات هيئات مستديرة أو بيضوية أو مفصصة أو مدببة. كما في الشكل(٦).

٥- تنوع الحلقات والعقد الرابطة :

تتنـوع بنيـة الحلقـات والعقـد الرابطة من حيـث المظهر الشكلـي، كونها أشـكالا بسيطة (مستطيلـة أو مستديـرة)، أو تكـون مستوحاة من طبيعـة الأزهار (زهـرة)، أو تكون مشتقة مـن مفردات نباتية كأسية. لهـا أداء وظيفي متعدد، اذ يمكن أن تكون (معززاً يأزر الأغصان النباتيـة والمفـردات في إشغال الفضاء، فضلاً عن ربطها للتصميـم الأساسي فتعمل بوصفها مرتكـزاً مهيمنـاً على سائـر التصميم الزخرفي ينبثـق منه توزيع الأغصـان) (١٥). كما في الشكل (٧).

ثانياً: التنوع اللوني للمفردات الزهرية :

بعـد أن يأخـذ التصميم الزخرفي شكله النهائي كخطوط وأشـكال ومفردات، تبدأ مرحلة اختيار النظـم والمعالجات اللونية لكل من المفردات الزخرفية والمساحات التي تضمها، ولهذه المرحلـة أهمية كبيرة في إبراز الصفـات المظهرية لشكل التصميم الزخرفي، فهي تعد بمنزلة الحياة له، فضلا عن كونها سراً من أسرار نجاحه، وذلك بما ينتج عنها من علاقات جمالية تسهم في بنائه وتكامله، وعلى أساسها يمكن أن نقيس نجاحه من عدمه.

ويعـد اللـون في الفـن ذي البعدين وسيلة لتنمية كل العناصر الأخـرى. فالشكل لا يمكن أن يوجـد بغير اللون، حتى الشكل الأسـود على خلفية بيضاء إنما يعتمد على التضاد بين الأبيض والأسـود في وجـوده. فلا شكل يمكن تكوينه دون أن يتسـم بلون ما ولا شكل يمكن رؤيته إلا إذا كان موجودا على لون ما[١٦].

وعلـى هـذا الأساس حرص الفنانون المسلمون على اختيار الألـوان المناسبة في التصاميم الزخرفية التي استخدمت في تزيين وتحلية المخطوطات الإسلامية ، كما حرصوا على صناعتها

١٤ وسـام كامـل عبـد الأمير، أساليـب تصميم الزخارف النباتية في واجهـات الحضرة العباسية، جامعـة بغداد، كلية الفنون الجميلـة، ٢٠٠٣م. (رسالة ماجستير غير منشورة)، ص٢١.

15 3-Akara,A. & Cahide Keskiner, Ornament and Design in Turkish Decorative Arts, Istanbul, Tercuman Oazetesi, 1978 .p48.

١٦ نوبلر، ناثان. حوار الرؤية – مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية. ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م. ص٩٢.

بأيديهم، إذ كانت لهم (طريقة ناجحة في صنع الأحبار الملونة وتمازج الألوان، واشتقاق من كل لون ألواناً أخرى تختلف درجاتها عن الأصل) (١٧). وقد استعملوا مواد مختلفة في صناعتها، وسميت الألوان حسب المادة التي أنتجت منها ومن هذه الألوان، هي:

الألـوان المعدنيـة: وكانت هذه الألوان تُحَضّر بعد أن تسحق المعادن إلى أن تصبح تراباً ناعماً، ويتـم ذلـك عادة بوساطة حجـر صلد صنع خصيصـاً لهذا الغرض. ومن ثـم تنخل بوساطة قماش رقيق جـداً ثم تخلط بمحلـول لزج وهو السائل الـذي يستعين به المزخـرف في تكوين الأصباغ بإضافة المعادن إليه.

وقد فضل المزخرفون هذه الألوان لأنها بطبيعتها معتمة غير شفافة وتحتفظ باللون ودرجته ولا تمتـزج بعضهـا ببعضٍ مكونة ألواناً ثانويـة. فإذا وضعنا لوناً أزرق فـوق لونٍ أصفر اختفى الأصفر وظل الأزرق أزرقاً. (١٨).

الألـوان النباتية: وقد كانت تصنع من مصادر ومساحيق نباتيـة كالحنّاء والبن والأرز والورد والأزهـار والعفص. ونظراً للشفافية التي تتميز بها هذه الألوان فقد كان بالإمكان مزج لونين للحصول على لون ثانوي آخر.

ألـوان الأحجـار الكريمة :تتميز الألوان المستخرجة من مساحيـق الأحجار بأنها ألوان ثابتة لا تتغير بعامل الزمن، وكانت مساحيق هذه الأحجار تُخلط بالصمغ والماء المستخلص من الورد. ومـن أهم الألوان التي كانت تُستخرج من مساحيق الأحجـار اللونان الأخضر والأزرق اللذان كانا يُستخرجان من أحجار الفيروز النفيسة.

ألوان الأتربة: وتستخرج هذه الألوان من الأتربة بعد أن تُنخل وتُصفّى وتُسحق لتصبح كالكحل، ثم تخلط بالصمغ والماء حتى تصبح جاهزة لتحلية صفحات المخطوطات(١٩).

الصبغـات الذهبية: هي محاليل مكونة من برادة الذهب -الممزوجة بالماء- والصمغ وعصير الليمون، وتسمى بماء الذهب أو مداد الذهب كما يصفه القلقشندي(٢٠).

وقـد إستعمـل الفنانـون العثمانيـون طرق عـدة في تلويـن التصاميم الزخرفيـة النباتية وتذهيبها، ومن أكثر الطرق الشائعة في تلوين هذه الزخارف هي التي يعتمد فيها على (تلوين الأرضيـة بلـون غامـق كالأسود أو البنـي أو الأزرق الداكـن فيما تلون الأغصـان على الأغلب بالذهبي أو الأخضر أو الأبيض) (٢١).

وهنـاك طريقـة أخرى تعتمد علـى توظيف التنوعات اللونية في تلويـن المفردات الزخرفية والمساحـات الناتجة مـن تقاطع الأغصان ومـن تقاطع خطوط الهيئـات الخارجية لمساحات الوحـدات الزخرفية، مع الأخذ بعين الاعتبـار تنسيقها بصورة منسجمة، وعدم المبالغة فيها، كي لا تكون مربكة للوحدة التصميمية. كما في الشكل (٨).

ويضفي اللون قيماً جمالية وإدراكية للمكونات الشكلية من التناغم والانسجام اللوني فضلاً

١٧ احمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند الى الحديث. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٧٤.

١٨ الفن الفارسي أدوات التصوير من موقع صخر http://art.sakhr.com/AdwatElTasweer.aspx?Link=4.

١٩ أدوات المخطوط وتطورها، من موقع الموسوعة المعرفية الشاملة، http://mousou3a.educdz.com/.

٢٠ الجبوري، يحيى وهيب. الكتاب في الحضارة الإسلامية. ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م،ص٢٧٠.

٢١ عبدالرضا بهية داود. الزخارف الزهرية في الفن العربي الإسلامي، ص٧.

عـن التضاد الذي يوّلـد تمايزاً بين الوحدات الزخرفية وفصل بعضها عن بعضها الآخر. مما يمنحهـا قيمـاً جمالية تكون ذات سيادة مظهرية على بقية أجـزاء التصميم الزخرفي. وذلك عـن طريـق التنوعات اللونيـة للأزهار وللأغصـان النباتية، فضلا عن المفـردات والوحدات الزخرفية الأخرى.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهجية البحث:

بما ان البحث الحالي يهدف إلى التعرف على التنوعات المظهرية في بنية المفردات الزخرفية الزهريـة، فقد اتبع الباحث المنهـج الوصفي (التحليلي)، لتحقيق هدف بحثه، بوصفه منهجاً أكثر دقة وملائمة لضرورات البحث الحالي.

مجتمع البحث:

تكـون مجتمـع البحث من النماذج التي حصل عليها الباحـث لتصاميم الزخارف النباتية في المخطوطـات الورقيـة، المنفذة في القرن ١٠ هــ / ١٦ م، والموجودة في المكتبة السليمانية في تركيا. وقد بلغ عددها (٤٥) تصميماً، استبعد الباحث منها تصاميم الزخارف النباتية ذات الأسلـوب الإنشائـي المزدوج (كأسي وزهـري) وقد بلغ عددها (٣٠) تصميمـاً، إذ تم اختيار التصاميم ذات الإنشاء الأحادي ذي الطابع الزهري فقط، كونها تتوافق مع متطلبات البحث الحالي، وقد بلغ عددها (١٥) تصميماً زخرفياً، بواقع (١٠) تصاميم من النصف الأول من القرن، و (٥) تصاميم من النصف الثاني من القرن، وهي تمثل المجتمع الكلي للبحث.

عينة البحث:

نظـراً لتشابـه اغلب نماذج المجتمع من حيـث الصفات المظهرية العامة، فقد عمد الباحث الى اختيار عينة البحث قصدياً، وقد بلغ عددها (٣) عينات، تمثل نسبة (٢٠ ٪) من مجتمع البحث وهذه النسبة تحقق شروط انتخاب العينة.

أداة البحث:

قام الباحث بتصميم استمارة لتحليل محتوى نماذج العينة وتكونت هذه الاستمارة من (٦) فقرات، يمكن ملاحظتها في الملحق رقم (١).

صدق الأداة:

قـام الباحـث بعرض الاستمـارة على مجموعة من الخـبراء[×] المختصين في مجال الخط العربـي والزخرفة، وفي مجال البحث العلمـي، للتأكد من صلاحية وشمول فقراتها في تحقيق أهـداف البحث. وقـد تم تصميم الاستمارة على وفق ما أقروه، وبهـذا تعد الاستمارة صادقة بعد تعديلها.

× الخبراء هم:
١- أ. د. عبد المنعم خيري حسين / تدريسي في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
٢- أ. د. عبد الرضا بهية داود / تدريسي في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

الثبات:

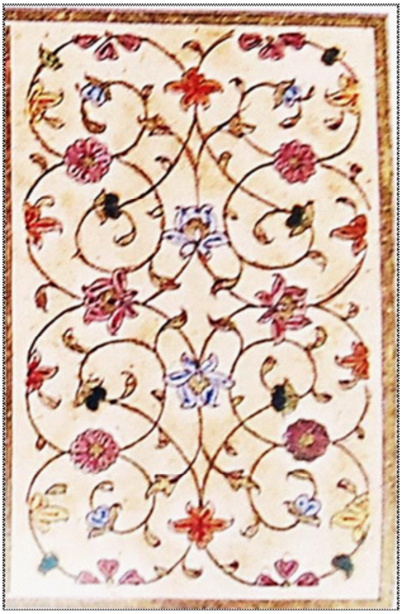
لإيجـاد الثبات، استعان الباحث بمحللين(xx) خارجيـين، للتأكد من ان الاستمارة ثابتة عند التحليل، وقد كانت نسبة الاتفاق حسب معادلة كوبر(xxx) كالاتي:

١- النسبة بين المحلل الأول والباحث هي ٨٣٪.

٢- النسبة بين المحلل الثاني والباحث هي ٨٩٪.

٣- النسبة بين المحلل الأول والمحلل الثاني هي ٨٦٪.

وتعـد هـذه النسبــة حســب المعادلة نسبــة ثبات عاليــة لذلك تعـد الاستمارة ثابتــة من حيث التحليل.



تحليل العينات

عينة رقم (١):

تصميـم زخـرفي يعـود لمخطـوط مـن العصر العثماني.

سنة الانجاز: ٩١٥هـ .

القياس: ١٢×١٩سم

تَكَوّنَ التصميم من وحدة أساسية متناظرة رباعياً حـول المحورين (العمـودي والأفقي)، تسودها مجموعة مـن الأزهار ذات التنوعات الشكليــة المختلفــة، فمنهــا البسيطــة بدائية النمو، ومنهــا المتعددة الفصوص، التي شكلت نقاطـاً للتفـرع الغصني، فضلا عـن الأزهار المركبــة ذات الحــواف (المسننة والمفصصة) والأوراق المتعــددة. اذ كان القصــد مــن وراء التنــوع الشكلــي للأزهــار هــو إضفــاء شــئ مـن الحركـة والتنويـع للتخلص مـن الرتابة التناظريــة في التصميم. وقد ظهــرت الأغصان بشكل خطوط دقيقــة (حلزونية ومتموجة). بينمــا ظهرت الأوراق متصلة بالأزهــار والأغصان، بصورة مدمجة معها تــارة، وبارزة عنها تــارة أخرى، وكذلك ظهرت بأشـكال بسيطة أحادية وثلاثية الفصوص ذات نهايات مدببة. كمــا وتبرز من الأغصان وريقات بسيطة مدببة تمثل البراعم والأشواك. إما الحلقات والعقد الرابطــة فقد تكونت من الأزهار المركبــة التي شكلت مناطق التقاء وافتراق الأغصان، فضلا عن ربط الوحدات الأساسية للتكرار المكونة للتصميم.

---

xx المحللون هم الخبراء انفسهم.

xxx نسبة الاتفاق = (عدد مرات الاتفاق ÷ (عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق)) × ١٠٠

وكان للتنوعات اللونية دوراً بارزاً في دعم القيم الجمالية للتصميم، التي تحققت من التضاد اللوني ما بين المفردات الزخرفية والأرضية التي تحويها، وقد اعتمد على مبدأ التقارب اللوني في تلوين الأزهار، كما ان توظيف اكثر من لون في تلوين الزهرة الواحدة اسهم في تعزيز التنوعات المظهرية في التصميم.

عينة رقم (٢):
تصميم زخرفي يعود لمخطوط من العصر العثماني.

سنة الإنجاز: النصف الأول من القرن ١٠هـ.

نظمت مكونات التصميم بطريقة منحتها التوازن من التناظر الثنائي حول محور واحد، اذ تتكون بنية التصميم من المفردات الزهرية التي تتسم بالتباينات والاختلافات الشكلية التي تساعد في دعم التصميم إنشائيا، فضلا عن الزيادة في جماليته. ومن هذه المفردات، الأزهار التي تظهر بارزة بأشكالها وهيئاتها المختلفة، كالأزهار المركبة المتعددة الأوراق ذات الحواف (المسننة والمفصصة) التي شكلت نقاطاً للتفرع الغصني، والأزهار البسيطة البدائية النمو، والأزهار المتعددة الفصوص والأوراق، تربطها مع الأوراق أغصان على شكل خطوط حلزونية دقيقة. أما الأوراق فظهرت بأشكال بسيطة أحادية الفص ذات نهايات مدببة بصورة مدمجة مع الأغصان والأزهار. وتبرز البراعم والأشواك من الأغصان على شكل وريقات بسيطة مستديرة ومدببة مدمجة بالأغصان. وقد شكلت نقاط الالتقاء والافتراق الغصني، مفردات كأسية محورة، فضلا عن الأزهار المركبة التي مثلت الحلقات والعقد الرابطة، التي كان لها دور مهم في ربط الوحدة الأساسية للتكرار المكونة للتصميم. زيادة على هيمنتها على بقية المفردات الأخرى، لما تتميز به من تنوعات شكلية واضحة.

إما التنوعات اللونية فتحققت اعتماداً على مبدأ التضاد اللوني للفضاء الأساس والمفردات الزخرفية الشاغلة له، مما احدث السيادة اللونية للأزهار المركبة والحلقات الرابطة على باقي المفردات الأخرى. والتقارب اللوني المتباين المتحقق ضمناً بين الأزهار البسيطة. ويتحقق التطابق اللوني بين الأوراق والأغصان النباتية الزهرية من اكتسابهم الصبغة الذهبية نفسها.

عينة رقم (٣): تصميم زخرفي يضم عنوان سورة الفاتحة في مصحف من العصر العثماني.
سنة الإنجاز: ٩٨١هـ.

أنشئ التصميم من وحدة أساسية تم تكرارها على وفق التناظر الرباعي حول محورين متعامدين، وذلك لتحقيق التوازن الشكلي في التصميم، الذي تكونت بنيته من مجموعة من المفردات الزهرية المتباينة شكلياً، وذلك بغية تحقيق أكبر قدر من التنوع المظهري. اذ تظهر الأزهار بأشكال بسيطة بدائية النمو، وخماسية الفصوص، فضلا عن الأزهار المركبة التي تتميز بكبر الحجم وتعدد أوراقها وتباين هيئاتها الشكلية المتنوعة، فمنها المسننة الحواف ومنها المفصصة ومنها المستديرة. أما الأغصان فقد برزت بكونها خطوطاً دقيقة متموجة وانتشارية، تبرز منها أوراق بسيطة ملساء أحادية الفص، وأوراق مسننة الحواف. إما البراعم والأشواك فتمثلها وريقات صغيرة مدببة مدمجة بالأغصان. كما وظفت بعض الأزهار في مناطق التفرع الغصني لتشكل الحلقات والعقد الرابطة.

وتظهر التنوعات اللونية بفعل التضاد اللوني للفضاء الأساس (الأزرق) مع الزخارف الشاغلة له، الذي أحدَثَ السيادة اللونية للأزهار على باقي المفردات الأخرى، إذ وظفت فيها الألوان (الأصفر والأبيض والأحمر) بصورة منتشرة ضمناً في الإخراج اللوني للأزهار والمفردات الزخرفية الأخرى، مما وَلَّدَ شداً فضائياً عزز بروز السيادة المتجزئة لهما .

الفصل الرابع

النتائج:

بناءً على التحليل الذي أجراه الباحث لنماذج العينة على وفق استمارة التحليل توصل إلى النتائج الآتية:

١. الاعتماد على التقسيمات المساحية المتنوعة، اذ تم استخدام التقسيم المحوري الرباعي في العينات (٣،١)، والتقسيم المحوري الثنائي في العينة (١).
٢. تنوع الأزهار بأشكالها البسيطة ذات الهيئات المختلفة، فتظهر كأزهار بدائية النمو، وأزهار (ثنائية ثلاثية، رباعية، خماسية، سداسية) الفصوص والأوراق.
٣. تنوع الأزهار المركبة إلى أزهار مسننة متعددة الأوراق، ومفصصة متعددة الأوراق، وأزهار مستديرة.
٤. الإسهاب في توظيف الحركة الحلزونية فضلاً عن الحركة المتموجة في إنشاء الأغصان.
٥. المبالغة في استعمال الأوراق البسيطة الملساء أحادية الفص ذات النهايات المدببة، فضلاً عن الأوراق ثلاثية الفصوص.

٦. ظهرت البراعم والأشواك على شكل وريقات صغيرة مدببة الرأس في العينات (٣،٢،١) فضلا عن ظهورها بشكل نتوءات مستديرة، في العينة (٢).
٧. ظهرت الأزهار (البسيطة والمركبة) كحلقات وعقد الرابطة في العينات (١،٢،٣)، وظهرت بعض المفردات النباتية الكأسية المحورة كحلقات رابطة، في العينة (٢).
٨. عكست الزخارف الزهرية الكثير من التنوعات اللونية، بالاعتماد على مبدأ المغايرة اللونية بتوظيف ألوان متضادة بين الشكل والأرضية، والاعتماد على مبدأ المقاربة اللونية بتوظيف لون واحد بدرجات لونية متباينة، كما في ألوان الأزهار والأوراق والأغصان.

الاستنتاجات:

- تحقق التقسيمات المساحية تنويعات على مستوى الشكل العام للتصميم، وتحقق التنويعات من التقسيمات الضمنية على مستوى الوحدات المكونة للتصميم.
- إن التنوعات الشكلية الحاصلة في الأزهار مستوحاة من تنوعاتها في الطبيعة، فضلا عن دور المصمم في تحوير أشكالها وتغيير الوانها، الأمر الذي منحها تنوعات مظهرية متعددة.
- توظيف الحركة الحلزونية والمتموجة للأغصان في المساحات، وذلك بسبب المرونة التي تمتلكها هذه الحركات، اذ يمكن تطويعها وتوزيعها على أي مساحة كانت، سواء أكانت منتظمة الهيأة أم غير منتظمة.
- يعد الاختلاف في قياس المفردات، والتعدد اللوني لها، من اهم العوامل التي ساعدت على تحقيق التنوعات المظهرية التي عززت الجانب الجمالي في التصميم.
- ساعدت التنوعات اللونية في التخلص من التكرارات الشكلية في الأزهار، وهذا ما يعزز من التنوعات المظهرية.

التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:
١. الإفادة من نتائج البحث في رفد المناهج الدراسية في الأقسام المهتمة بهذا النوع من الفنون، ومنها كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة.
٢. تأكيد التنويع في بنية المفردات الزخرفية – مع مراعاة عدم المبالغة فيه – يعد سبباً مهماً في إضفاء القيم الجمالية للتصميم.
٣. الانتباه إلى ان التنوع ليس مهماً بحد ذاته بقدر أهميته في الحفاظ على وحدة التصميم الزخرفي.

المقترحات:

استكمالاً للفائدة العلمية للبحث يقترح الباحث:
١- دراسة التنوعات المظهرية في بنية الزخارف النباتية الزهرية في المدرسة الصفوية.
٢- إجراء دراسة مشابهة، عن طريق إستعمال خامات أخرى.

المصادر

١. آبــا، اوقطاي آصلان. فنون الترك وعمائرهم. ترجمة احمد محمــد عيســى، مركز الأبحــاث للتاريــخ والفنــون والثقافة الإسلامية، إسطنبول، ١٩٧٨م.

٢. احمــد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند الى الحديث. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٣. ثــروت عكاشة. التصويــر الإسلامي الدينــي والعربي. ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧م.

٤. الجبــوري، يحيــى وهيب. الكتــاب في الحضــارة الإسلامية. ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م.

٥. عبد الرضــا بهية داود. الزخارف الزهريــة في الفن العربي الإسلامــي. بحــث منشــور، مجلــة الأكاديمي، كليــة الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٦.

٦. عفيــف بهنســي. الفــن الإسلامــي. ط١، مطبعــة الصباح، دمشق، ١٩٨٦.

٧. محمــد عبد العزيز مرزوق. الفنــون الزخرفية الإسلامية في العصــر العثماني، الهيئة المصريــة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م.

٨. نــداء عبــد المطلــب صبــاح، التقييــم الجمــالي للزخرفة في العمارة، الجامعــة التكنولوجية، القســم المعماري، ١٩٩٩م، (رسالة ماجستير غير منشورة).

٩. نعمــت إسماعيل عــلام. فنون الشــرق الأوســط في العصور الإسلامية. ط٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩م.

١٠. نوبلر، ناثان. حوار الرؤية – مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية. ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م.

١١. النــوري، أمــين عبــد الزهــرة. تنــوع التكوينــات الزخرفية النباتيــة في واجهــات العتبــات المقدســة العراقيــة، جامعة بغــداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الخط العربي والزخرفة، بغداد ٢٠٠٦م.(رسالة ماجستير غير منشورة).

١٢. وسام كامل عبد الأمــير، أساليب تصميم الزخارف النباتية في واجهــات الحضرة العباسية، جامعة بغــداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٣م. (رسالة ماجستير غير منشورة).

Akara.A. & Cahide Keskiner. Ornament and Design in Turkish Decorative Arts. Istanbul. Tercuman Oazetesi. 1978.

Ozen. M.E.. Turkish Art Of Illumination. Gozen Kitap ve Yayin Evi. Istanbul. 2003.

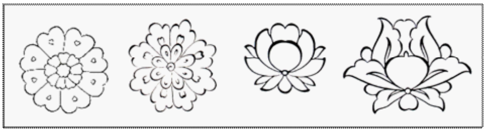
أدوات التصوير، من موقع صخر
http://art.sakhr.com/AdwatElTasweer.aspx?Link=4 .

أدوات المخطوط وتطورها، من موقع الموسوعة المعرفية الشاملة،
http://mousou3a.educdz.com/.

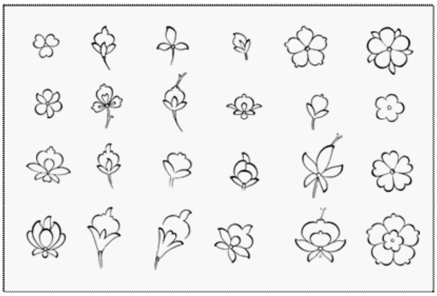
الملاحق والأشكال

ملحق رقم (١) (استمارة تحليل / التنوعات المظهرية في بنية الزخارف الزهرية)

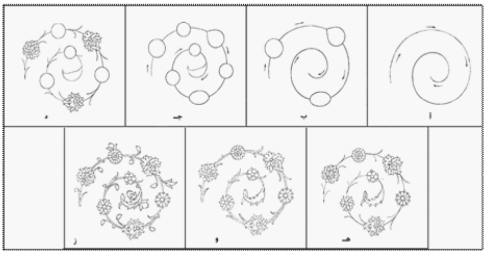
ت	الفقرات	التفاصيل	
١	الازهار	بسيطة	بدانيه النمو
			متعددة الفصوص
			متعددة الاوراق
		مركبة	مسننة متعددة الاوراق
			مفصصة متعددة الاوراق
			مستديرة
٢	الحركات الغصنية	حلزونية	
		متموجة	
		دورانية معكوسة	
		انتشارية	
٣	الاوراق	بدانية النمو	
		احادية الفص	بسيطة ذات نهاية مدببة
			مسننة الحواف
		متعددة الفصوص	ذات حشو داخلي
			ملحق بها مفردات بسيطة
٤	البراعم والاشواك	مستديرة	
		بيضوية	
		مفصصة	
		مدببة	
٥	الحلقات والعقد الرابطة	بسيطة	مستطيلة
			مستديرة
		زهرة	
		مفردات كاسية	
٦	الالوان	متطابقة	
		متدرجة	
		متباينة	
		متضادة	



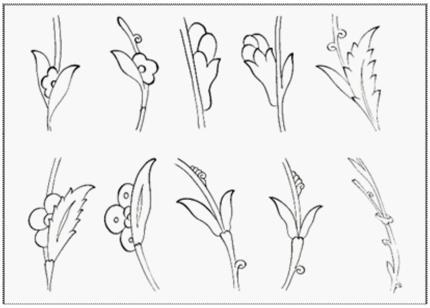
الشكل (٢)



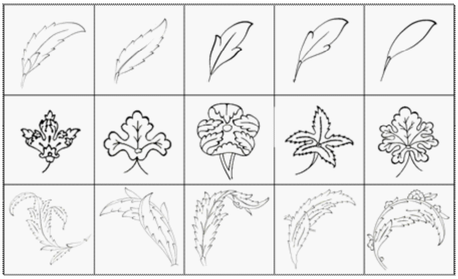
الشكل (١)



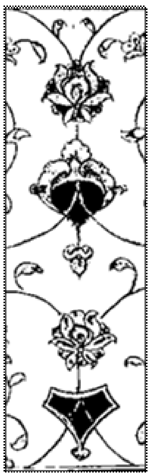
الشكل (٤)



الشكل (٥)



الشكل (٦)



الشكل (٧)

الشكل (٨)