المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (13)، العدد (2)، آب 2020 م/ ذو الحجة 1441 هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

رئيس التحرير:

أ.د. محمد غوانمة
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ. د. كامل عودة الله محادين
كلية العمارة والتصميم، الجامعة الأمريكية في مادبا، عمان، الأردن.

أ.د. رائد رزق الشرع
كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة االبلقاء التطبيقية، السلط، الأردن.

أ. د. محمد متولي عامر

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

أ. د. رامي نجيب فرح حداد

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

أ. د. حسني محمد أبو كرّيم
كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

د. عمر محمد علي نقرش

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

سكرتير التحرير:

فؤاد العمري
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): أ.د. علي الشرع.

التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية): أ.د. ناصر عثامنه.

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: فؤاد العمري.

نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735
Email: jja@yu.edu.jo
Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo
Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo

المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــــم البحث العلـــمي

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

قواعد عامة

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تـُعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
3. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية ويتوافر فيها مقومات ومعايير إعداد مخطوط البحث.
4. تنشر المجلة البحوث العلمية المكتوبة باللغة العربية أو الانجليزية.
5. تعتذر المجلة عن عدم النظر في البحوث المخالفة للتعليمات وقواعد النشر.
6. تخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتعبة.

شروط النـشــر

1. يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان آخر، وعلى الباحث/الباحثين أن يوقع نموذج التعهد الخاص(**نموذج التعهد**) يؤكد أن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى، إضافة إلى معلومات مختصرة عن عنوانه ووظيفته الحالية ورتبته العلمية.
2. التوثيق: تعتمد المجلة دليل **(American Psychological Association) (APA)** للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي:http://apastyle.apa.org والموقع الفرعي:http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة **(jja@yu.edu.jo)** بحيث يكونمطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **Normal 14**)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **Normal 12**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع (**A4**)، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحثمستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، اختبارات، رسومات، صور...الخ، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكَمين اثنينْ على الأقل ذوَي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلفَ البحث بعد نشربحثه نسخة واحدة من المجلة.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

ملاحظة:

"ما ورد في هذه المجلة يعبر عن آراء المؤلفين ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة صندوق دعم البحث العلمي في وزارة التعليم العالي".

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار

المجلد (13)، العدد (2)، آب 2020 م/ ذو الحجة 1441 هـ.

المحتويات

البحوث باللغة العربية

.1	**تعبيرية الاتصال في السينما الروائية** *بان جبار خلف الربيعي*	**161-143**
.2	**نظريات الفكر الوجودي وانعكاسها على النحت الحديث** *عبدالله فوزي خورشيد اسماعيل*	**185 -163**
.3	**جمالية الصورة السينمائية في الشعر النبطي، دراسة تحليلية لعيّنة مختارة من قصائد الشاعرين حسن الزيودي ومحمد بن غدير** *مخلد نصير بركه الزيود، طارق إبراهيم صالح حداد*	**204 -187**
.4	**العنصر الدرامي في الحركة الثانية من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية** *هيثم ياسين سكرية*	**235 -205**
.5	**نظرية الاستدامة والإبداع وعلاقتها بالفن البيئي والتطور التكنلوجي بالعمارة الإسلامية في دولة البوسنة والهرسك** *فرات جمال حسن، احمد مزهر داخل*	**250 -237**
.6	**استنباط الألوان الفلزية من خلال الطلاءات الملحية بطريقة الراكو** *حيدر عبدالقادر عبدالله*	**264 -251**
.7	**العناصر الفنية لبنية المكان وتأثيرها على العملية التصميمية للكرسي الفني** *هيفاء أحمد علي بني إسماعيل*	**280 -265**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 2، 2020،143- 161

تعبيرية الاتصال في السينما الروائية

بان جبار خلف الربيعي، قسم الفنون التلفزيونية و السينمائية، كلية الفنون، جامعة بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2018/10/8 **تاريخ القبول: 2019/4/11**

The Expression of Communication in the Feature Cinema

Ban Jabbar Khallaf Al-Rubaie, Department of Cinema and TV, College of fine arts, Baghdad University, Iraq

الملخص

في عالم اليوم تأخذ وسائل الاتصال والتعبير طرفي المعادلة التي تتحكم في وسائل الإعلام ووسائط التعبير الفني. ومهما كانت تقنيات الوسيطين فإنهما يهدفان إلى الوصول لمتلقٍ بعينه، فإذا كانت وسائل الاتصال تبحث عن ترويج رسالة معينة في ظرف معين لجمهور معين فإن الفن يبحث عن الخلود حيث يشتغل كوسيلة تعبير في كل الأزمنة والأماكن، ومن هنا كان الاتصال يهتم بالجزئي والآني والمحدد، لأنه يوميٌ ومباشر والتعبير يهتم بالكلي والدائم، لذا فإن مشكلة البحث تتحدد بالسؤال التالي: متى يكون الفلم تعبيرا جماليا خالصا ولا يفقد ميزته الاتصالية؟ وأهمية هذا نابعة من أن الفن والاتصال وسيلتان متغايرتان لا نطلب من أحدهما أن يكون عوض الآخر. ونهدف من هذا للكشف عن معايير القيمة الجمالية في الفن السينمائي عند اقترانه بقيمة الانتشار والذيوع.

الكلمات المفتاحية: السينما الروائية، الاتصال، التعبير

Abstract

In the current world, communication and expression methods are sides of an equation that controls the social and the expression media. Both techniques aim to reach the receiver, but while the communication media tries to deliver a specific message to a specific audience under a specific circumstance, Art searches for immortality by working as a method of expression in all times and all circumstances. Because it is daily and direct, communication is concerned with the details, the present, and the limited. But artistic expression is concerned with the general and the unlimited.

This piece of research aims at answering the following question: When do movies become unlimited aesthetic expressions without losing their communicational property? It aims at unveiling the standards of success in cinematic art, where the the standards of aestheticism is combined with the those of popularity.

Keywords: feature cinema, communication , expression

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

لقد طرحت نظرية الاتصال وبشكل ملح؛ كون السينما إحدى وسائل الاتصال، شأنها شأن الإذاعة والتلفزيون والصحف والمجلات والكتب والشبكة العنكبوتية وغيرها، ولكن الفلم السينمائي يندرج في خانة الفنون الجميلة المكونة من ستة فنون، والسينما هي الفن السابع. ولم تدخل السينما حيز الفنون إلا عندما استقلت بوسيطها التعبيري شأنها شأن الفنون الستة السابقة، وإذا كانت الفنون وسائل تعبير أساسا، ووسائل الاتصال تدخل في باب الإعلام، فكيف يمكن أن نتعامل مع هذه القضية كون الفلم وسيلة تعبير ووسيلة اتصال؟

إن الباحثة وهي تراقب وتبحث في انتشار نزعة التواصل والاتصال بكيفيات واسعه جدا، مما همش من التعبير الفني الذي تقوم فيه الفنون السبعة، ولذا فإن المبحث يتصدى لمشكلة كبيرة وهي: متى يكون الفلم تعبيرا جماليا خالصا ولا يفقد دوره كوسيلة اتصال؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

إن التيار السائد في الإنتاج الفلمي المعاصر يستبعد أن يكون الفلم منتميا إلى جماليات اللغة السينمائية والسرد والشكل الفلميين، ويؤكد باستمرار على الأفلام سهلة التلقي، فلا مجال لألاعيب السرد الذي أصبح علما قائما بذاته، ولا لتجريبية اللغة السينمائية وتفجير الصورة كي تعطي أعلى ما فيها، ولا قبول لشكل فني يعقد فيه تعدد الساردين ووجود أكثر من قصة في الفلم أو التأكيد على المبنى الحكائي على حساب المتن، والحال هذا، استبعد كل انشغال عميق في فن الفلم على اعتبار أن العملية الإنتاجية عملية مكلفة جدا وتحتاج إلى تغطية تكاليفها بالوصول إلى أكبر قدر من الجمهور الذي يساهم في هذه التكاليف عبر شراء تذكرته، وبما أن جمهور السينما، كما تشير الدراسات المختلفة، محصور في الأعمار من 10 – 20 سنة لذا سيصبح الفلم الجاد في ذاكرة السينما، ولذا فإن أهميته البحث تنبع من التأكيد على أن الفلم انشغال جمالي وأيضا انشغال جماهيري، وحتى تتحقق هاتان القيمتان فإن البحث يضع في أيدي المختصين السلاح الأقوى في صنع الأفلام وهو: كون السينما فنا جماهيريا في الأساس، وقيمته تأتي من وسيطه التعبيري الذي هو أكبر من الإذاعة والتلفاز والصحف، وإذا لم تؤخذ هذه الحقيقة بعين الاعتبار، فإن مستقبل الفلم سيكون عبارة عن تسلية وألعاب الكترونية دون أن يقدم معنى حقيقيا للحياة.

أهداف البحث:

تكمن أهداف البحث في الكشف عن معايير القيمة الجمالية عند اقترانها بقيمة الانتشار والنجاح الجماهيري.

حدود البحث:

الحد الموضوعي، وهو عنوان البحث حيث موضوعة (دور الفلم والجمهور بين الاتصال والتغيير)، أما الحد المكاني فيتحدد في السينما العالمية، والحد الزماني هو بداية العقد الثاني من القرن العشرين إلى الآن، وفي أمركيا تحديدا، لأننا شهدنا فيها أفلاما أكدت كون الفلم وسيلة اتصال عبر تقنيات الإبهار وشهدنا فيها أفلاما تعتبر إضافة إلى جماليات الفلم.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: ماكلوهان ونظرية الاتصال الحديثة

إن مشهد العولمة كاد أن يختصر تاريخ البشر مع بعضهم البعض، وقنوات اتصالهم التي نمت على مدى التاريخ، ببطء شديد لينفجر في الثلث الأخير من القرن العشرين عبر تكثيف إعلامي دموي، وكل هذه العولمة لا يبدو لنا منها إلا وجهها الأمريكي أولا والأوربي الياباني ثانيا، وكأننا نعيد تلك الحقبة التي كان يسمى فيها

الصراع في العالم (بالحرب الباردة) أو الحرب بين الشمال الغني والجنوب الفقير. إن أول تمثلات العولمة هو الهجمة القوية على كل الثقافات الوطنية والقومية، إنها حرب موجهة لهوية الإنسان في العالم غير الأور-أمريكي، حيث يدخل الإنسان في مصطلحات دول الفساد المالي والإداري أو الدول الرخوة أو الدول اللاديمقراطية أو الإرهابية، والغريب في الأمر أن كل هذه الدول التي تتوجه لها العولمة في النقد لم تكن إلا دولا قد صنعها الكارتل العالمي الرأسمالي الذي تقوده الولايات المتحدة الأمريكية. إن الثقافة في هذا العالم المتغير هي المكان الذي تلقى أفدح الانتكاسات في ظل ثقافة العولمة التي لم تعترف بالجانب الوجداني والعقلاني لدى الإنسان، والمواجهة في عصر العولمة تتمثل في أن وسائل الاتصال تعبر من فوق كل الموانع والحدود كي تصنّع إنسانا وكأنه في لعبة على الحاسوب تنتهي بانتحار مستخدم اللعبة، ولا يبدو لأي متابع أن هذه العولمة قد انفجرت فجأة، إنها حرب بدأت بالإعلام وتسويق النماذج الأوربية والأمريكية، ثم تتابعت بحربين عالميتين مدمرتين بالإضافة حروب بينية بين الدول الصغيرة نفسها أو حروب ضد الاستعمار، ومن ثم الحرب الباردة التي حشدت لها الولايات المتحدة الأمريكية كل الإمكانات كي تديرها، ولا ننسى ذلك الفلم الأمريكي الذي فيه يسأل الطفل أمهُ: هل صحيح أن روسيا ستضربنا بالقنابل النووية؟ لأننا اليوم تدربنا في المدرسة كيف نحمي أنفسنا؟ إن تقسيمات (مارشال ماكلوهان) الذي ينطلق منه التنظير لوسائل الاتصال ومن ضمنها السينما، مبتكرا مصطلحين استخدما بكثرة في الدراسات الاتصالية فيما بعد، وهما مصطلح وسيلة الاتصال الدافئة، ومصطلح وسيلة الاتصال الباردة بعد دراسته لأنظمة الاتصال في الطائرات والهواتف والسينما والتلفزيون... . لقد قسّم هذه الوسائل إلى مجموعتين متمايزتين: وسيلة الاتصال الدافئة ووسيلة الاتصال الباردة، وقال إن وسيلة الاتصال الدافئة هي التي تتطلب قدرا بسيطا من مشاركة الشخص الذي يستخدمها أو لا تتطلب منه مشاركة أبدا، فكل شيء في هذه الوسيلة منتظم، وليس على مستخدم وسيلة الاتصال هذه أن يضيف شيئا من عنده، أما وسيلة الاتصال الباردة فهي على العكس من ذلك، إذ لا تقدم لنا واقعا متماسك البناء، وتتطلب من الإنسان مشاركة ونشاطا كبيرين، ومن يستخدمها يقوم بنفسه باستكمال الواقع الذي نقدمه له في صورة غير مكتملة" (Warren, 1972: 89).

وإذا أردنا مناقشة (مكلوهان) فإننا سنعترض على اعتباره أن السينما وسيلة اتصال، وإذا وافقنا على تقسيمات (ماكلوهان) فإننا نأخذ توصيفا جزئيا قاصرا من السينما التي هي فن جمالي بالأساس، بمعنى أنها تعبير، والاتصال يجري على هامش من هوامشها. يبدو أن (ماكلوهان) وكل نظريات الاتصال الحديثة كانت تمهد لشيء ما، وذلك بتفكيك بنى السينما التعبيرية وجعلها وسيلة اتصال، تم التمهيد لها في التنظير لتصبح ما آلت إليه السينما في العالم الآن. إن السينما وهي تدخل في محراب الفن والجمال كفن سابع يضاف إلى القنوات الست المعروفة؛ الرقص، والموسيقا والرسم والنحت والدراما والعمارة، ولم يكن ذلك إلا بامتلاك كل فن منها لوسيط تعبيري خاص به، بينما وسائل الاتصال كلها تشتغل على أنماط وإن اختلفت فهي وسائل إخبارية لا تتدخل في بنية ما تبثه، فالخبر السياسي أو الاجتماعي أو غيره، سواء أكان في التلفزيون أو الصحافة المقروءة، يبقى خبرا بحدوده المعروفة، ولكن ما يجعل الخبر مهما هو الإلحاح على إبراز جوانب أخرى أو التأكيد على جوانب تجعل الحدث يأخذ أبعادا محسوبة للتأثير على الجمهور لغايات سياسية أو اقتصادية، وفي وسائل الاتصال يجري تعقيد الاتصال ومنهجته ليكون رأس الرمح في تشكيل العصر الإلكتروني الجديد، وهذا ما نراه كل يوم، والسينما تنحو منحى هذا الإعلام الاستهلاكي الدعائي، أما السينما الحقة، فهي خارج التنميط ولا يمكن للفن أن يكون نمطيا ما لم يخرج من قيم الفن والجمال. ناقش (ماكلوهان) فن (جودار) و(آيزنشتاين) وانتصر لـ(جودار) على حساب (ايزنشتاين) بدعوى أن الأول يشتغل وفق تنميط ما، في حين أن الثاني يشتغل خارج القواعد وفنه يثير الدهشة، ويبدو أن (ماكلوهان) -وهو شخصية شهيرة في أمريكا ونجم في وسائل الإعلام- لم يستطع إلا أن يدخل الحرب الباردة من أوسع أبوابها.

يدلل على ذلك هجومه وانتقاصه من سينما آيزنشتاين التي أثبتت نفسها كونها من أرقى التمثلات الإنسانية في الفلم السينمائي. إذا كان (ماكلوهان) يختفي وراء مسميات ومصطلحات علمية للبحث في العملية الاتصالية، وهو يخفق إخفاقا واضحا عندما يعتبر سينما (آيزنشتاين) أقل أهمية من سينما (غودار) بسبب الأيديولوجية الواضحة فيها وبالتالي هي مُنَمّطة. إن آفاق الإبداع ألهمت السينما في كل أنحاء العالم معرفة ما يمكن للفن أن يفعله فيما إذا اشتغل الفنان وفق رؤية محكمة واضحة إنسانية.

إن الإيديولوجية في فن آيزنشتاين لازمة وضرورة، كما هي عند (جودار) الذي يبدو أنه لم يكن خطيرا كما هو آيزنشتاين على العالم الرأسمالي، إن ما يفعله الفن كوسيلة تعبير أكبر من أن يُحصى، بينما بقيت وسائل الاتصال تلقينية ومغوية وتريد أن تتدخل في عقلية المتلقي وتحرفها باتجاه سياسات واقتصاديات ليس لها علاقة في أن يكون الإنسان إنسانا. إن وسائل الاتصال أثّرت على المتلقي بشكل كبير، فقد سعت ونجحت في إلغاء هوية الفرد ووعيه بذاته، والشواهد على ذلك كثيرة من انتشار النزعة الاستهلاكية والنموذج الأمريكي والتكنولوجيا الماسخة للجسد والروح، فالفن الحقيقي يجب أن يؤكد "على انتباهنا لأنفسنا باعتبارنا كيانات مفكرة وذات إرادة حرة، نتسامى فوق وضعنا باعتبارنا كائنات حيوانية مادية" (Paisley Livingston, 2013, P 83). لقد تمثلت وسائل الاتصال الحديثة في جانبها السلبي في التأثير على المتلقي وأبعاده عن وسائل التعبير الجمالي ووضعه ضمن تكوينه الغرائزي البدائي، منسحقا إزاء الإنترنيت وآفاقه الملهية وبرامج تلفزيون الواقع وهي برامج طويلة متشابهة تستهدف الإثارة الرخيصة، أما الكارثة الكبرى في التأثير على المتلقي وجعله مطية عمياء لوسائل الاتصال الحديثة فتمثلت بجانبين رئيسيين أولهما النقل المباشر للأحداث الرياضية، وخاصة كرة القدم التي صنعت من نواديها واللعبة نفسها وسيلة وغاية للسعادة البشرية، دون أن يمثل هذا الفريق أي رابطة وطنية أو قومية للمتلقي، كما نرى في فريقي ريال مدريد وبرشلونة، في حين أن الفنون إذا تقيدت بالتعبير الجمالي فإنها تداعب مشاعر وانفعالات الناس وتؤثر على المتلقي الذي يذهب طوعا لمشاهدة معرض تشكيلي أو لمشاهدة فلم سينمائي، لأن مثل هذه الفنون التي تتعامل مع المتلقي وفق هذه القاعدة تعلم مسبقا أنها "تعتمد على تنظيم وترابط وفاعلية بين عناصرها، من أجل إطلاق المعاني ودلالاتها من داخل العمل الفني"(Al-Sayed, 2008, P.54).

وثانيهما: هي الألعاب الإلكترونية التي يجري الإلحاح على إشهارها لدرجة تصل إلى حد السماجة، فما من موقع إلكتروني إلا ويرغبك بوجود ألعاب متنوعة، لا بل إن الهواتف الذكية ما وجدت إلا لتكون ميدانا لترويج هذه الألعاب التي لا تقدم سوى تصنيع عبيد لتكنولوجيا الاتصال. إن نظرية الاتصال الحديثة وهي تتابع ما اعترى وسائل الاتصال من تطور باتجاه استلاب الإنسان وتأكيد عزلته عبر وجود رسائل اتصالية متخصصة تتفق مع نزعات العزلة لدى الإنسان وتوحده، مثل التلفزيون التفاعلي وتلفزيون الواقع والبث المباشر والبث عبر الكابلات وأقراص الأفلام. والإنفاق للترويج والتسويق المباشر لهذه المنتجات جعل الفن الحقيقي يتوارى ويختفي، وذلك من خلال السعي المتزايد للأفراد لامتلاك هذه الوسائل والاستعاضة بها عن إقامة علاقات إنسانية مع البشر المحيطين أو تغذية العقل بالجميل والفني. كما أن مثل هذه الوسائل فتتت النسيج الاجتماعي وزرعت في الفرد أنه قادر على الاستغناء عن الآخر، كما أدى ظهور الوسائل والتقنيات الجديدة إلى تناقص المعرفة التي يتم الحصول عليها عادة عن طريق التعرض العشوائي لمواد وسائل الاتصال. هذا ونحن نتحدث عن عمل فني فيه إمكانات تعبيرية مثل فن الفلم الذي يفقد الكثير من خصائصه في عرضه التلفزيوني، فالشاشة الصغيرة وجهاز الحاسوب والهاتف المحمول يقوم بحذف تفاصيل عديدة من الفلم تلغي الاندماج الكامل للفرجة الاجتماعية في قاعات العرض المظلمة. إن مخطط الاتصال الذي اقترحه جاكوبسن منذ الثلاثينيات والذي كان على الشكل التالي:

سياق رسالة

مرسل ←——————————— مستقبل

اتصال نظام رمزي (شيفرة)

إن المرسل -ولتكن النشرة الإخبارية من وسائل الاتصال مثلا- يتكون من خطاب لغوي يبثه شخص وهو المقدم أو المذيع ضمن سياق ما؛ ليكوّن رسالة ضمن نظام رمزي -اللغة أو الصورة مثلا- ليقوم مستقبل ما باستقبال هذا الاتصال لمعرفته للشفرة المرسل بها الرسالة. وإذا أردنا زيادة حجم الرسالة أي النص، زدنا في النظام الرمزي المستخدم، زيادة علامات جديدة، وإذا كان المرسل يستخدم اللغة والصورة فإن الصورة وحدها لا يمكن أن تشتغل بعيدا عن السياق الذي جاءت فيه، إن العلامة اللغوية والصورة علامتان تسبقان وجود النص الذي هو مجموعهما، ولكن في حالة الصورة وحيدة بلا حدّ أدنى من اللغة؛ فإننا نستوحى من مخطط جاكوبسون المذكور أعلاه، وهو في حقيقة الأمر تواصل لساني، أي أن اللغة هنا تشتغل ببعدٍ لساني وظيفي، فالمرسل وظيفته انفعالية لأنه يقصد التأثير على المتلقي، والحقيقة أن كل اتصالنا بالآخرين هو اتصال فيه طاقة انفعالية كبيرة؛ فنحن نشترك في عالم انفعالي، وحقيقة الأمر لم يعد الإخبار هو الغرض الأساس للتواصل، ولكنه عنصر مهم من النسيج التواصلي، مما يؤدي بنا إلى التوقف عن تعريف اللغة بمفهوم (سوسير) من أنها نظام أو وسيلة للتواصل.

إن (رامان سلدن) في كتابه (النظرية الأدبية المعاصرة) يعتقد أن مخطط جاكوبسون يمكن أن ينطبق على كل التحولات التي تحيط بنا، فإن أي مجال من المجالات يؤكد على ما يحقق لمجاله الاتصال والتعبير والفهم بأرقى مجال ممكن، لأن (سلدن) هنا يمثل النظريات الأدبية في العالم شكليا فيعتقد أن الرومانسية تعنى بفكر الكاتب والنظريات الشكلانية حول طبيعة الكتابة (Selden, P.21).

وبذا فإننا إذا وضعنا الرومانسية بموضع الباثّ ونضع الماركسية والشكلانية والبنيوية بموضع السياق فإن المستقبل سيكون النظريات المتجهة للقارئ. وإذن فإن الاتصال سيصبح لدينا اتصالا أدبيا.

مرجعية

انفعالية ـــــــــــــــ شعرية ـــــــــــــــ ايحائية

ولذا فإن المخطط الذي سيجعلنا ننطلق نحو الفن عموما والسينما خصوصا هو ذلك المخطط المعني بالتعبير كما يقول (سيلدن)، وهو مخطط يبتكر وظيفة تواصلية وتداولية تحكمها كفاءة المتلقي الذي هو القارئ المثالي باعتبار أن "من يقوم بملء فراغات النص هو جوهر التلقي" (Hamodeh, 2003. P.122).

فالكفاءة في تلقي النص السينمائي تعتمد على باث متمكن وقارئ مثالي. إن الفن السينمائي كقيمة جمالية مرتبط بالمتلقي، وهذه القيمة لا تتحقق إلا عندما يحوز الفلم على الجمهور العريض الذي يغطي تكاليف الفلم ويغري صانعيه أن يعيدوا الكرة، وهي ليست معادلة صعبة، إذا توفر صانع الفلم الماهر الذي يعرف كيف يستوعب جمهورا واسعا لفلمه، كما رأينا في أفلام ذات قيمة جمالية عالية مثل (القيامة الآن) لـ(ستانلي كوبرك) و(اي تي) و(منزل الأرواح) و(كوفاديس) و(المواطن كين). وتعتقد الباحثة أن المعادلة الصعبة ليست بصعبة.

المبحث الثاني: الفلم والعصر الجديد (عصر تكنولوجيا الاتصال)

إن تكنولوجيا الاتصال قد وصلت إلى آفاق لم تحلم بها النظرية الاتصالية، فاليوم الخبر ينتشر بعد إذاعته بثوان، كما أن تطور الكاميرات وأجهزة الصوت والأموال الهائلة التي تنفق على الإعلام قد جعلت الاتصال مؤثرا إلى حد ما، لأن العملية الاتصالية سرعان ما تنكشف أغطيتها التي تغطي نفسها بها، ولا تعد للتطورات قيمة في هذا الاتصال طالما كان كاذبا. وقناة (CNN) أنموذج ثبت عدم مصداقيته لدى كثير من

الشعوب، أما في السينما فهي من ناحية لا تكتسب أهمية الخبر ومن ناحية أخرى هي أكبر من الإعلام لأنها تتوجه إلى الذائقة الجمالية التي هي مرتبطة بقيم عقلية، ومن هنا فإن صانع الفلم القادر أن يقدم عملا جماليا محكما يبقى دائما في عقول مشاهديه.

إن الحديث عن الفن والجماهير أو الفن في عصر الاتصال (Mass communication) يطرح تساؤلات غاية في الأهمية ومنها: أين موقع وسائل التعبير في عالم جن جنونه بوسائل الاتصال؟ وهل يعاني الفن كقيم جمالية عزوفا من المتلقي؟ وما السر في اختفاء صانعي الأفلام المبدعين أمثال (كوبولا) وغيره؟ ولماذا تترك الساحة لأفلام التسلية والألعاب الالكترونية؟ ولِمَ تغلق المسارح الجادة، ولا تستمر الفرق الأوركسترالية العريقة؟ ولِمَ انحسرت الفنون غير الجماعية وصارت حبيسة قاعة فارغة؟ وإذا استمرت لماذا تستمر على مستوى النخبة؟ والرسم والنحت مثال جيد. إن هذه التساؤلات طرحها (أرنولد هاوزر) منذ ستينيات القرن الماضي عندما تحدث عن عصر الفلم في كتابه المهم (الفن والمجتمع عبر التاريخ). ولقد أكد (هاوزر) على أن فنا جماعيا مثل الفلم يتناسب مع قرن ارتفعت فيه نسب الإنتاج الاجمالي (Mass production) إلى مدى لم يسبق أن وصلت إليه منذ وجود البشر على الأرض، وكأن الفلم يناسب عصور الانفجار السكاني من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو فن مكلف يحتاج أن يؤمن تكاليفه عبر توجهه إلى جمهور متسع، وكان هذا الجمهور من الطبقة الوسطى النامية في بداية القرن العشرين. من هذا المنطلق نكتشف أن السياسة الاقتصادية لصناعة السينما لم تكن موجهة إلى الجماهير العريضة باختلاف طبقاتها، فكان زبائن السينما الدائمين من الطبقة المتوسطة التي تسكن المدن. وقد كانت هذه الطبقة تستقي ثقافتها الفكرية، فترة العشرينيات وحتى الآن، من المجلات والقصص والروايات العاطفية (Lawson, 1974, P.57). ونظرة متفحصة للفلم الأمريكي الشائع منذ انطلاقته حتى اليوم نرى كيف استعان بالفن الشعبي البسيط بقصص الغرب الأمريكي إلى القصص الغرامية بين الفقراء والأغنياء وبين الأشرار والطيبين، والغريب أن هذه الأفلام ما زالت تتغذى على هذه القصص الرخيصة، كما رأينا في فلم مدينة الخطيئة (Rodrigues, R. 2005) الذي اعتمد على المجلات المصورة. والأكثر من هذا أن هوليوود أرادت أن ترضي هذا الجمهور العريض بقصص تعالج قضايا الجنس والزواج، بل إنها تباهت بالجنس وخلقت من الممثلين أيقونات جنسية على مستويات مختلفة، واستندت أيضا على القصص الصحفية التي تعالج كبرى المطبوعات الأمريكية التي هي جزء من الشركات الاحتكارية الكبرى التي يهمها أن تخدر الجمهور وتنسيه مشاكله الحقيقية، قبل التضخم المالي ومشاكل العاطلين عن العمل، وترجع كل قلق الإنسان المعاصر إلى تبريرات مضحكة ومنها انهيار القيم الأخلاقية، وكذلك فإنها ضخمت الأخطار الخارجية إلى حدّ جعلها تهديدا مباشرا لحياة الإنسان الأمريكي، حيث جعلته يفكر بالهروب من هذه المشكلات بمخدر اسمه (سينما هوليوود) التي –للاسف- أصبحت أنموذجا يحتذى به في السينما العالمية، ولعل مقولة (محمد كريم) أول من درس السينما في الغرب تفسر لنا هذا الانسحاق أمام النمط الأمريكي عندما يوصي صانعي الأفلام بأن "يقدموا مشاهد مترفة في القصور الباذخة لأن الجماهير تريد أن تعوض حالها السيء بحلم باذخ" (Karaganov, 1979, P.8). إن هذا النمط السائد، لا بد من أن يكون مستمرا في الطرق على أسواقه وزبائنه، فكان لا بد من تشكيل وعي جماهير الطبقة الوسطى، حيث تصبح السينما والفلم السينمائي مصدر المعلومات الوحيد لتغذية الاستمرار بفكر هذه الأفلام وفكر هذا الجمهور، "وصناعة السينما تشتهر بالطريقة التي يقوم بها ممولوها ومنتجوها باختيار الموضوع والسيناريو حسب أهوائهم، أو بالنظر للربح وحده. ويتعرض الصانعون الحقيقيون للفلم للضغط لإدخال تعديلات على سيناريوهات الأفلام التي تم قبولها بالفعل، بما يتماشى مع الضرورات المزعومة التي يفرضها شباك التذاكر والميول والمطالب الراهنة، وإن التجربة المرة التي عانى منها مخرجون أفذاذ أمثال (دي سيكا، وانطونيوني، وفلليني) وغيرهم مع هوليوود أكدت لنا كم قدم هؤلاء المخرجون من تنازلات عندما عملوا في هوليوود؟ فلا يمكن إطلاقا مقارنة فلم سارق الدراجة (Secca, 1947 sc) مع فلمه

الأمريكي الإيطالي (زواج على الطريقة الإيطالية) (Filippo, 1964). كما لا يمكن مقارنة فلم واحد من القلب (Bambasten, 1982 sc) لـ(كوبولا) مع فلم (العراب) سيناريو: (Pozzo, 1972 sc.) حتى داخل الإنتاج الأمريكي نفسه، فإذا كان (دي سيكا) يقارن بين فلم صنع في إيطاليا وآخر صنع في أمريكا وهما الفلم الإيطالي سارق الدراجة والأمريكي الزواج على الطريقة الإيطالية، فنحن هنا إزاء فلمين مصنوعين في أمريكا، والتبرير الذي يقدمه هذان المخرجان أنهما يصنعان فلما لشباك التذاكر، وإلا لن يستطيعا صنع فلم لهما، لان شباك التذاكر قد يحكم المخرج بالاستعانة بأحد الممثلين أو ظروف إنتاجية معينه، أما المخرج العربي صلاح أبو سيف فهو يقول دائما أنه لا يستطيع أن يصنع فلما جماليا، لأنه يصنع أفلاما كما يحب الجمهور، لكنه بين آونة وأخرى يصنع فلما يعبر عن جدارته الفنية. إن هذه القضية تطرح مسألة بالغة الصعوبة في صناعة الفلم، وهي أن هناك جمهورا قد صُنع وتنمط بطريقة لا يمكن إصلاحه بسهولة، ومهما كثرت التنظيرات حول أن السينما الجادة تستطيع صنع جمهورها، نجد أن ميدان الواقع يتحدث عن أن اليأس يسد هذا المسعى. إن سينما شباك التذاكر تمكنت أن تملي على الجمهور ما تريده، "وهذا يخلق دائرة مفرغة يقوم بها فلم الشباك بجعل المشاهد غير قابل لتلقي القيم الجمالية للفن الحقيقي، فلا يرى المشاهد فلما أو برنامجا تلفزيونيا إلا إذا كان مهتما بما يتناسب مع ذوقه الفاسد" (Karaganov, 1979, P.10)؛ والسؤال هنا، هل كل الأفلام التي تحقق مردودا جماهيريا هي أفلام متدنية؟ وكيف نفسر نجاح فلم تضمّن قيما جمالية وله مردود كبير من شباك التذاكر؟ لا بد إذا من وجود أسس ممكنة التحقق لنشر القيم الجمالية بين الجماهير الواسعة، ولا يمكن متابعة هذه القضية إلا بالاحتكام إلى أفلام حققت انتشارا وسوقا، وتقف كنماذج جمالية متقدمة، وقد تسقط هذه المعادلة إذا كانت صناعة الأفلام تتقصد جهل الجمهور بالوجود الحقيقي للإنسان أمرا لتمرير أهداف النظم الشمولية، وفي عالم اليوم ليس من نظام شمولي غير النظام الرأسمالي الذي جمع في قبضة واحدة جميع أشكال وسائل الإعلام، وجميع مظاهر العلم والفكر، للدفاع المستميت عن مصالحه. ولذا فإن العمل الجاد من أجل تفعيل دور الثقافة والفكر في خلق مجتمعات قادرة على التمتع بالقيم الجمالية، تواجه هذا الجبروت كله. إن نظرة بسيطة على الأفلام التي حققت إيرادات فلكية في شباك التذاكر مثل أفلام (العراب، الجزء الأول)، سيناريو: (Francis Fordquiola, M. (1972) USA) و"التيتانيك"، سيناريو: (Cameron J. (1997) USA) وغيرها لا بد أن نرى أن لها مواصفات جعلت هوليود ومن سار على خطاها يعتمدها، ونستطيع أن نلخصها بنقاط متعددة منها:

1. التأكيد على وجود الممثل – النجم وما يعنيه هذا من الجهود الاستثنائية التي تبذلها الشركات الكبرى لتأليه النجوم وجعلهم محور حياة المتفرجين "إن عبادة النجوم تكشف عن مغزاها الأكثر عمقا في بعض لحظات الهستيريا الجماعية، كتلك اللحظات التي أثارها (فالنتينو) أو (جيمس وين) أو وصول (جينالولو بريجيدا) إلى (كان) أو وصول (صوفيا لورين) إلى باريس (Moran, 1980). فالجمهور يتماهى مع النجم ويعيش حياته – فيقلد ملابسه وحركاته وجميع ما يتعلق به من صور وتذكارات، وهو يعتقد بهذا موهوما أنه امتلكه وتمثله، والحديث يطول عن هذا الموضوع، والتأكيد على قصة مفهومة ذات اتجاهين، أولهما أنها يمكن أن تفهم من الجمهور العام للسينما عبر الجنس، أي البطل المثير أو البطلة المثيرة، وثانيهما العنف؛ إن المتفرج يحول أفلامه إلى فعل البطل المثير أو البطلة المثيرة ويرى نفسه فيهما. أما العنف فهو أولى اكتشافات الدراما التي عرفت أن العنف هو الذي يثير انتباه المتفرج ويقتاده إلى الشاشة فلا بد من المحافظة على هذا الانتباه أكبر قدر ممكن، إن هذا التوتر شرط لازم لاستمرارية ذهاب المشاهد إلى السينما، ومداعبة أبسط الانتباهات لديه، ومن الطريف أن نذكر أن في فلم (شكسبير عاشقا)، سيناريو: (Tom Stoppard, O. (1998) USA) يطلب صاحب المسرح من (شكسبير) أن يكتب مسرحية أيا كان موضوعها ولكن يجب أن يكون فيها قرصان وكلب، وتتراوح هذه الأفلام البسيطة بين الجنس والحب

والعنف، ولكن العنف أصبح سائدا، وإذا كان هنالك حب فهو على الهامش، وتصور أن المشاهد يتلقى باستمرار هذا القدر من الجريمة والقتل فما الذي سيكون عليه ذهنه.

2. السينما الجماهيرية بمفهوم شباك التذاكر والشركات الاحتكارية ليست معادية للفن ولكن أيضا معادية للإنسانية والمجتمع لأن الجماهير تتعلم وتتربى، وإذا كان الاتجاه العام للسينما مثلا اتجاها يهدف إلى بناء الإنسان، فهو قطعا كفن يربي احساسه الجمالي ويغرس تذوقا جماليا يجعل من الصعب أن تروج ثقافة الاستهلاك.
3. إن المتن الحكائي لفلم شباك التذاكر أصبح طبخة نمطية معروفة، وتحفل كتب السيناريو الأمريكية بوصفات جاهزة لكيفية كتابة فلم، ولو لاحظنا كتابين شهيرين للسيناريو وهما (السيناريو) لـ(سيد فيلد) وكتاب (السيناريو للسينما) لـ(دواين سوين) لرأينا كيف يُحسب الفلم حسابا هندسيا؛ وكيف تبدأ إلى ما يضمه الثلث الأول من السيناريو إلى الوسط إلى الثلث الأخير، وهكذا، لأن هذه الطبخة أصبحت لحوحة وعدوانية، فهي نفس الأفكار ونفس الحكايا بتنويعات متعددة فتصبح يقينا في ذهن المشاهد.
4. إن أفلام شباك التذاكر تعمل بمبدأ أن تبيع ثقافة تجارية أسهل من أن تبيع ثقافة عميقة، وهي تأخذ أسلوب السلع الصينية أو أن السلع أخذت أسلوب الفلم التجاري، فالبضائع الرخيصة تُروج إلى أكبر عدد من الناس الفقراء وإلى أكبر عدد من الجمهور الذي أُفسدت ذائقته وأحاسيسه الجمالية، فالمتفرج يسهل عليه فهم فلم عن مجرم يقتل أو مصاص دماء أو سوبرمان من أن يتابع انشغالا وجوديا أو تحولا اجتماعيا لدى إنسان أو مجتمع. والعصر المزدحم بالمشاكل الذي يمر به الإنسان المعاصر، والسينما التجارية علماه أن يهرب، وأن يتسلى، وأن ينسى همومه؛ شأنه في ذلك شأن متعاطي المخدرات. إنها أفلام تقدَّم للمشاهد كي يظل غير مكترث، على عكس أفلام مثل (بيت الأرواح) (Auguste, B. (1993) USA) لـ(ميريل ستريب) الذي يجعل المتفرج يفكر في شتى المستويات، كالحب والدكتاتورية ومصالح الإقطاع والعسكر، وتحولات الإنسان نحو ما هو خيّر وعميق.
5. لقد طرح عصر المعلوماتية نمطا من الأجهزة الذكية التي لا تحتاج من الإنسان سوى أن يتابعها لتريه كل ما هو غريب عليه، إنه عصر يعتمد على السهولة والخدمة والاستهلاك جسديا وذهنيا؛ إن الطالب مثلا وصل للدرجة التي لا يعجبه أن يكتب حتى في دفتره الامتحاني، وعلى هذا فإنه يتعاطى مع الفلم الذي ينسجم مع مثل هذه المدركات مثل الألعاب الالكترونية، والأبطال الخارقين والدماء المسالة، كل هذا عسى أن يجد مثل هذا المتفرج ضالته، فالفلم وسيلة تعبير أساسا ووسيلة اتصال ثانيا، بينما الإعلام وسيلة اتصال أولا ووسيلة تعبير ثانيا، وهذا يشابه الفروقات التي وضعت ما بين السينما والمسرح، فالدراما أساس في المسرح والسرد ثانوي، فيما أن السينما سردها أساسي والدراما ثانوية.

إن عصر المعلوماتية لدى سينما شباك التذاكر قد أرجع الإنسان إلى طفولته غير المكترثة، وساهم هذا الفلم في تأخير التحدي والاستجابة لدى الجماهير كي تغير واقعها. إن تطور نظم المعلوماتية والقفزات الهائلة في التقدم نحو المستقبل جعل العالم مكانا للفرد، وأصبحت تجربة إنسان في العراق هي تجربة إنسان في الغرب أو اليابان، "لقد قلل تطور وسائل الإعلام من أهمية الوجود المادي في تجربة الناس والأحداث.. والآن أصبحت الأماكن المقيدة ماديا أقل أهمية لأنه صار بإمكان المعلومات التدفق عبر الجدران والإندفاع عبر المسافات الشاسعة، ونتيجة لذلك، فقد أصبحت العلاقة بين المكان الذي يوجد فيه الشخص وبين معارفه وتجاربه أقل فأقل، حيث غيرت الوسائط الإلكترونية معنى الزمان والمكان بالنسبة للتفاعل الاجتماعي" (Tomlinson, 2008, P.208) وإن عصرا مثل عصرنا فيه كل هذا العصف، لا بد أن تختلف فيه المفاهيم وتتعدد فيه الاختيارات، ويعاد النظر في ما استقر من قواعد، ولعل القواعد التي تشتغل فيها الأفلام وهي تتوجه إلى الجماهير المليونية عكس الكتاب أو الجريدة أو محطة الإذاعة هي من أولى المهمات التي تؤرق صانعي الأفلام.

المبحث الثالث: جمالية الفلم كوسيلة اتصال

إن فن الفلم غير كل الفنون؛ إذ يعبر عن نفسه بالواقع وليس بالرموز، وحتى الفلم السريالي عندما يحول الإنسان إلى غسالة ملابس فإنه يستعين بغسالة ملابس حقيقية، ولا يقصد بهذا أن الفلم فن فوتغرافي لا يفعل سوى عكس الطبيعة على الشريط السينمائي، لأن هذا (نقل عن) والنقل ليس فنا، وعلى هذا فإن الجماليات التي يشتغل فيها الفلم تشمل قائمة طويلة، منها ما يتعلق بجماليات السرد وما يتعلق بجماليات اللغة السينمائية وما يتعلق بالشكل الفلمي، فإذا كان الفلم تمثلا بصريا وسمعيا، فإننا نتكلم فيما يتعلق في هذا التمثل عن الحيز الفلمي من خلال تحول الصور الثابتة إلى صور متحركة عبر أجهزة العرض السينمائي، كإطار وتكوين. وهذا الإطار الذي هو العالم الواقعي المختار من كتلة العالم الخارجي، محولا هذا التأطير إلى الايحاء بالعمق أو أن يشتغل لإظهار البعد الثالث في الصورة عبر مواصفات يشترك فيها المتلقي، وبهذا يكون الإطار كما يقول بازان: "نافذة مفتوحة على العالم" (Omon, 2011)، وإذن فإن هذه النافذة متخيلة، أو إنها تقدم شيئا من العالم الخيالي، بمعنى أن قدرة الإطار على الامتداد إلى ما هو خارج الإطار هو المكان الذي يجد فيه المتلقي نفسه، وأن من جماليات الفلم أن يكون نوعا من التواصل داخل الإطار وخارج الإطار، وأن مشهد دخول الزوارق من يمين الكادر نحو (المدرعة يوتومكين) سيناريو: (Eisenstein S. (1926) Moscow) وخروجها من يسار الكادر وهي تنقل المساعدات إلى الجنود المضربين في (يوتومكين) يدل على الزمن المبكر الذي اهتدت فيه السينما إلى التكوين خارج الإطار، لأننا سنستشعر بالحماس الذي اعترى سكان مدينة الاوديسا بالتضامن مع المضربين. إن خارج الكادر هو ما يشكل الفضاء الفلمي الذي تتجاوزه الكثير من الأفلام التي لا تحتفي بالجماليات، والغريب أن السينما ومنذ البداية جعلت الفضاء الفلمي مختصا بالأفلام الروائية أكثر مما استخدمته الأفلام الوثائقية، لأن السينما الروائية تتعامل مع الخيال كمعطى خيالي وما هو خارج الإطار كمعطى جمالي بالأساس. أما عن الصوت فهنالك صوت داخل الكادر وهنالك خارجه، ورأينا أن مونتاج الصوت عندما يعبر من الداخل إلى الخارج فإنه يكون أحد عوامل الوحدة الفنية في الفلم، وإن الجمالية تنبع أيضا من عمق ميدان الصورة؛ أي ما نسميه بمجال الصورة من حيث الإيحاء بعمقها سواء كانت ثنائية أو ثلاثية الأبعاد كما وصلت إليه تقنيات الصورة، ويستهدف هذا كله أن يتماثل مجال الصورة مع الفضاء الواقعي رغم حضور الإطار دائما، لكننا إزاء تمثل لفضاء غير محدد. وتهتم الأفلام الجمالية إضافة إلى تقنيات العمق باللقطة كمفردة لمعمارية البناء الفلمي، ومعلوم أن اللقطة العامة المصممة سينمائيا لا يمكن أن تكون ذات أهمية مساوية في وسائل الاتصال الأخرى مثل التلفزيون والمواقع الالكترونية، ولنقل الأمر نفسه عن حركات الكاميرا المتعددة التي تضيف إلى الجماليات الشيء الكثير، إن كثيرا من الأفلام التي تعرض على شاشات التلفزيون تفقد من خصائصها بسب طبيعة العرض وطبيعة التلقي. أما بالنسبة للصوت في السينما فإنه يشتغل كما لو كان لدينا حجوم للقطات، فالصوت المنبعث من خلفية الكادر أو من أمامة أو من الوسط له منظورات متعددة، ولنقل هذا عن الرواة في الفلم السينمائي، فليس معتادا في المسلسل التلفزيوني، أو مواقع الإنترنت أن نرى صورة خاصة بهما يأتي الصوت على صورة سوداء ويجد المونتاج حيزه الجمالي لأنه جزء من الوحدة الفنية، للفلم غيره في الاستخدام في الأفلام التي لا تهتم بالجماليات أو المسلسل الذي لا يستطيع إلا أن يكرر اشتغاله المونتاجي، ونستطيع أن نحاكم كل عناصر اللغة السينمائية وعناصر السرد الفلمي والشكل في استخدامها للجماليات في تنفيذ هذه العناصر، والتساؤل الفريد هنا هل نبعد الجماليات عن فلم شباك التذاكر؟ لقد أجابت الباحثة عن هذا السؤال عندما تحدثت عن منطق التجريب في الفلم السينمائي "لأن الفلم الحقيقي هو ذلك الفلم الذي يعرض على جمهور واسع؛ لأن فن الفلم دون كل الفنون لا ينمو ويتقدم إلا بوجود الجماهير التي تدفع تكاليفه، وأي مخالفة لهذه الحقيقة إنما تؤذن باختفاء الفن التجريبي، بل باختفاء السينما، وإلا ما فائدة أفلام

لا يراها أحد؟" (Al-Rubaie, 2013, P.163). وعودا على بدء، نقول: إننا في السينما إزاء وسيط تعبيري لا يدانيه أي تمثل في الفنون الأخرى، وإذا أرادت السينما أن تستمر فلا بد أن تستمر بجمالياتها، وعليه فإن مناقشة الأفلام المتميزة جماليا بشهادة المختصين والمتميزة اقتصاديا، بشهادة شباك التذاكر هي الطريق الذي بموجبه تحافظ السينما على كيانها الجمالي الذي وجدت من أجله، لأن إقناع المتلقي بجدية الفلم والمعنى الذي يضيفه إلى المعرفة الإنسانية وتنمية ذائقة الإنسان كونه إنسانا اعتبارات يجب أن يتضمنها الفلم، ولا تظن الباحثة أن العالم مصيره إلى إلغاء الفكر والجمال وإنما مسيرة الإنسانية تؤكد أهمية أن يكون الإنسان إنسانا أكثر مما يفكر السياسيون الرأسماليون. لو تفحصنا فلما جديرا بالاعتبار، لرأينا أن هذا الفلم يمكنه أن يكون مقبولا على شتى المستويات، ونقصد مستويات الجمهور أو المتلقين الذين اصطلح على تسميتهم بالمتلقي العادي والمتوسط والأنموذج، فلا بأس أن نكون إزاء مضمون فيه نضارة وجدّة، ويهم الناس فضلا عن أنه يبث جماليات متقدمة. إن من يتصور فلما مثل (الساعات) سيناريو: (David H. (2003) USA) أو (المريض الإنجليزي) سيناريو: (Anthony Minghella 1996) أو (فورست كامب) سيناريو: (Eric R. (1994) USA)، إنما يقع في وهم عميق، ففلم "الساعات مثلا يحتوي على شكل تجريبي وعلى اشتغال للغة سينمائية متقدمة، ويشتغل بمفهوم العنصر السائد، كما أن الذين يبحثون عن التسلية فإن هذا الفلم فيه الكثير من التسلية، ناهيك عن جدية موضوعه، رغم أنه استخدم مفردات اشتغل عليها أفلام شباك التذاكر، مثل: استخدام النجوم والميزانيات الكبيرة ولحظات الإغراء لمواصلة المشاهدة، ولكن الفلم نقول عنه ما قاله (صلاح أبو سيف) عندما سُئل: هل تفكر بالمشاهد؟ فأجاب: "أنا اضع في ذهني المشاهد المصري كما أضع المشاهد الأجنبي حتى يكون كل شيء واضحا تماما لكل منهما، لذلك أستعين في التعبير عن المعنى الواحد بأكثر من وسيلة، حتى إذا ما فات المشاهد أحدها وصلته الأخرى.. أنا لا أفكر في الشباك (شباك التذاكر)، ولكن أفكر فيما يهم الناس، فالموضوع الذي لا يهم الناس لا أخرجه، وما اعتقد أنه يهمهم أقبل إخراجه. ولكن لا يعني هذا أن أرقص كي أعجبهم، فارق كبير بين أن أدعو المشاهد للفهم أو أدعوه لمجرد التسلية" (El-Nahas, 1996, P.233). إن معضلة الفلم الحقيقية هي موقع السينما القلق بين الفن كمعطى جمالي والصناعة، الفلم حتى يستمر يجب أن يغطي تكاليفه ويربح، وعندما يربح يعني أن هنالك جمهورا يشاهده، ويدفع ثمن هذه المشاهدة ،وهنالك طرق متعددة لجلب الجمهور إحداها أن يكون الفلم تسلية ولكن "حالما يبدأ المرء في تقديم ضروب التسلية إلى جمهور الصالة، فإننا نتحدث عندئذٍ عن صناعة الترفية، والاستعراض، والجماهير، لكن بالتأكيد ليس عن الفن الذي بالضرورة يتمثل بقوانينه الخاصة بشأن التطور" (Tarkovsky, 2006, P.162). ولقد قيل إن "كبسة زر جهاز التلفزيون حلت محل الزيارة الأسبوعية للسينما (Houston, 2007, P.7) تمشيا مع عصر السهولة، ولكن هذا غير صحيح، في بغداد وأربيل والسليمانية في العراق، رأينا كيف استعادت السينما وهجها، إن العزوف عن السينما لا يكون دائما، وإنما هو عزوف سببه دهشة التلفزيون وتعدد قنواته وإغرائه، ولكن كعادة الإنسان لا بد أن يضيق بالروتين فيعود لاكتشاف متعة السينما التي لم يعرفها شباب هذه السنين، فبدلا من أن يقول لك أحدهم إنه لم يذهب إلى السينما إطلاقا، أصبح الحديث اعتياديا عن الذهاب للمول بقصد مشاهدة فلم. إذا كان الفلم يستعيد مكانته التي فقدها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين فلا بد أن لا تركن فقط إلى حقيقة ضجر رواد وسائل التواصل الحديثة اجتماعية أو معرفية من نمط الأداء، فالفلم يمكن أن يقع في نفس المطب وعليه فإن السينما لا بد لها أن لا تنسى أنها فن الأساس وأنها ذائقة جمالية بامتياز، ولا يعني هذا أن نصنع أفلاما لا يراها أحد، ولا يمكن إطلاقا أن نضع صناعة مكلفة مثل صناعة الفلم بأيدٍ لا تقدّر أمرين، هما:

1. إن الفلم فن جماهيري لا بد أن يغطي تكاليفه ويحقق أرباحا عند عرضه.
2. إن الفلم ينتمي إلى حقل الفنون الجميلة، أي أنه ينطلق من الجمالي لتحقيق قيم جمالية.

وعليه، فلا يمكن للفلم أن يكون محاضرة دراسية تلقى على تلاميذ مجبرين على استظهارها، كما لا يمكن لفن الفلم أن يكون فنا للنخبه، إنه ليس روايات (مارسيل بروست أو جويس أو فرجينيا وولف أو فوكنر)، الكتاب يرضى بهذا الجمهور لأنه محدود، وينجزه مبدع واحد، ولكن الحال مع الفلم تختلف تماما لأسباب اقتصادية أساسا. حتى يمكن لفن الفلم أن يكون قادرا على الاستمرار والنمو والتطور ولا يمكن هذا دون أن يضع الفلم عينا على الجمهور وعينا على الوسيط الجمالي الذي يشتغل به. وهذه هي المعادلة العسيرة. إن الاعتقاد السائد بأن أفلام التسلية هي الناجحة وتتوطد مكانتها حسب قوانين السوق والعرض والطلب، أما قيمته الجمالية فهي تتناقض ظاهريا مع شروط التسلية. ولم يتعرض فن إلى محنة وقلق بين هذين الأمرين مثل السينما.

إننا نتحدث عن فن حقيقي وعن معايير جمالية وهذه لا علاقة لها لا بمتطلبات السوق أو أصحاب شركات الأفلام الكبرى. إذا كان الفلم انشغالا جماليا فإننا سنعود إلى بداية ما بحثناه أي أن الفلم سيكون في الحال هذه هو فنٌ للنخبة. النخبة التي تستشعر انفعالات صميمة وشخصية مع العرض الفلمي، الفلم يخص هذه الشخصانية والحميمية، وسيقول الجميع وهل يوجد فلم جمالي ترتاده الملايين، فلم يعقد صلات جمالية حميمية مع هذا الجمهور المتسع؟ يبدو أن هذا الشرط العسير له علاقة بمراكزنا الحضرية، وأن مسألة التذوق الجمالي مطلب مُلح تقوم به مؤسسات متعددة فالمدينة التي فيها قاعات موسيقا وعروض مسرحية وفرق موسيقية، وصناعات شعبية تتظافر مع الفلم لصنع جو عام من الجمال. تحدث تقرير في المجال الحضري والإقليمي عن مدينة مونتريال الكندية فيقول: "وجود الجامعات وصناعات التكنولوجيا المتقدمة والمؤسسات الثقافية في مختلف التخصصات والتعاون بينها وكذا جودة الحياة عموما، كل ذلك يجعل مونتريال واحدة من مدن المعرفة الناجحة" (Javier, 2011 P.191). إن هنالك خطأ بنيويا يعتري صناعة السينما، هو الأفلام النخبوية، تلك الأفلام التي تضحي بالجمهور الواسع لفن الفلم لصالح نقد مليء بالرياء والجهل، أو لمداعبة عقول بعض المتغربين عن مجتمعاتهم؛ في كتاب لباحث أجنبي من المفروض أن يكون مرموقا يتحدث فيه عن أحد أفلام (أنطونيوني) ورفعه إلى مصاف النماذج العليا في الأدب والفن، بل إنه أشار إلى بعض المشاهد واللقطات كونها الكمال بعينه، وتسنى للباحثة أن تشاهد الفلم فوجدت فيه نمطية بالغة، وموضوعه قديم ومكرر، أضف الى ذلك أنه لم يحقق تميزا في شباك التذاكر، وهذا هو السر الذي يجعل ممولي الفلم لا يثقون بما اصطلح عليه المخرج المثقف، وبالمقابل فإن هنالك أفلاما تشعر أن موضوعاتها متجددة، كما أن انفتاحها الدلالي الذي يستند إلى معانٍ مقبولة ومفهومة، فيكون هذا الانفتاح، عبارة عن قراءات متعددة للنص تغنيه وتطلق بناءه الجمالي إلى أبعد الحدود، إن أفلاما مثل (ابنة رايان) سيناريو: (Bolt R. (1970) USA) و(أسطورة 1900) سيناريو: (Giuseppe Tornatore (1998) Italy) و(8 سوبر) سيناريو: (J.J Abramz, Paramont (2011) USA) تستأثر بلب المشاهد مهما كان مستواه، لأن "الصورة تدخل في علاقة ديالكتيكية مع المتفرج في مركب عاطفي وذهني، وإن الدلالة التي تأخذها في النهاية على الشاشة تكاد تتوقف على الحيوية الذهنية للمتفرج بنفس القدر الذي تتوقف به على الادارة الخلاقة للمخرج" وصانعوي الفلم (Martin, M. (1964) P.91 Cairo). إن هذه المعادلة بين متفرج حيوي ذهنيا وصانع فلم خلاق هو الذي يجعل عملية الإرسال والتلقي عملية ممتعة فالاثنان يتشاركان بذهنية متفتحة وحساسية جمالية، ومن هنا الحرية التي يزاولها المتلقي في تفسير الفلم لأن لا تفسير أوحد للفلم، كما هو العقل ليس فيه مستوى واحد، وحتى العواطف والأحاسيس إنما هي موقف عقلي، وفي الفلم نحن لا نتحدث عن صورة واحدة وإنما نتحدث عن اللقطة وما يسبقها وما يتبعها، ولذلك فإن كل ما يظهر على الشاشة هو علامة، والعلامة موقف عقلي يترتب عليه موقف عاطفي، ولما تحدثنا عن الحرية النسبية لدى المتفرج في التفسير لأن جمالية الصورة تتضمن من المعاني أكثر من تفسير، وكل الأفلام المشهود لها

بالامتياز لا تقف عند تفسير واحد، لأنك كلما توغلت فيها تجد مضمرات لم تلتفت لها في المرة السابقة، إذا فلدينا المعنى ثم الدلالة فإذا اشتغلت الكنايات والتوريات والاستعارات وغيرها من عناصر المجاز السينمائي فإننا سنكون إزاء نص مفتوح على تفسيرات تغني النص الفلمي. إن المشاهد العادي قد لا ينتبه إلى كثير من مضمرات الصورة لكنه ينتبه إلى قوة الفن على الشاشة، وإذا تحدثنا عن مشاهد من مرتادي دور العرض فإنه سيستشعر بعض الجماليات التي كررت السينما استخداماتها على مستوى اللغة السينمائية وعلى مستوى السرد. في مشاهد من هذا النوع يعرف ما الذي يفعله المزج بين صورتين وما هي غايته وأين يضع الاسترجاعات السردية في أبنية العرض السينمائي، وقد يتلمس شيئا من الشكل الفلمي، لكن المتفرج الأنموذج ستتضاعف متعته وهو يتداول ثلاثي اللغة السينمائية والسرد والشكل الفلميين. إن الاتصال يتحدث عن السينما كأحد عناصرها فيما إذا كانت السينما تروج لأفكار ما، ولكن التعبير في تعبيرية الاتصال عبر الاتصال كمرسل ومتلقٍ في نظريات الإعلام، فالجمالي مرتبط بمضمونه وشكله، إذ بدون اتحاد التعبير بالمضمون وبالشكل لا يعود عملا جماليا وإنما نشاطا إعلاميا، فالقيمة الجمالية مسؤولة عن التعبير بينما النظرية الاتصالية معنية بالاتصال.

الدراسات السابقة:

إن البحث الموسوم (الفلم والجمهور بين الاتصال والتعبير) يدرس للمرة الأولى موقع الفلم بين وسائل الاتصال لا لكونه وسيلة اتصال ولكن كوسيلة تعبير لأن بحوث الاتصال تحدثت عن الفلم كرسالة اتصالية تضاف إلى الإذاعة والتلفزيون والشبكة العنكبوتية والصحف والمجلات وغيرها من وسائل الاتصال. فالبحث تكلم في منطق جماليات الفنون وليس في وظائف وسائل الاتصال ولم تجد الباحثة ما يستغرق هذه الموضوعة بالبحث والتفصيل.

مؤشرات الإطار النظري:

لقد أسفر الإطار النظري عن المؤشرات التالية:

1. إن الفلم الجمالي يشتغل عبر الثلاثي الجدلي الشكل واللغة والسرد السينمائي عبر بناء معماري يضع في اعتباره جمهور الفلم العريض.
2. إن تلقي الفلم الجمالي يفهم على مستويات متعددة وكلها لصالح التعبير الفني وليس لصالح وسائل الاتصال.

الفصل الثالث:

1. منهج البحث:

بغية الوصول إلى النتائج المرجوة، فإن البحث انتهج المنهج الوصفي الذي يعتمد وصف الحالة عبر المشاهدة والتحليل.

2. مجتمع البحث:

يمثل مجتمع البحث في جانبيه النظري والتطبيقي الأفلام التي حققت المنحى الجمالي والجماهيري في آن واحد عبر منجزها النهائي على الشاشة وايرادات شباك التذاكر.

3. عينة البحث:

اختيرت عينة البحث بشكل قصدي بما يتناسب مع موضوعة البحث، ولأنه حصل على ثناء نقدي كبير ونالت ممثلته جائزة الأوسكار وحقق إيرادات كبيرة في شباك التذاكر وحصل على الجوائز التالية:

أ. أوسكار لأفضل أغنية أصلية

ب. أوسكار لأفضل ممثلة: ايما ستون

ت. اوسكار لأفضل تصوير: لينوس ساندیجرن

ث. أوسكار لأفضل مخرج: داميان تشازل
ج. اوسكار لأفضل إنتاج
ح. أوسكار لأفضل موسيقا تصويرية (جستن هورويتز)

الإيرادات من 2/ 9/ 2016- 1/ 2/ 2017 بلغت 179,4 دولارا، والميزانية 30 مليونا. اختيار "لا لا لاند" ليس لجوائزه فقط لأنها لا تعني كل شئ، ولكن للفرادة الجمالية في هذا الفلم من خلال الارتباط الوثيق بشكل الفلم الغنائي والمضامين الفكرية التي يطرحها الفلم معبرا عنها بلغة سينمائية تلفت الانتباه، كما في استخدامه الخلاق للقطة الطويلة والمشهد الاستهلالي والذي استعرض أربعة فصول دون قطع وهنالك أشياء أخرى لا يسع المجال لذكرها، كما أن السرد الفلمي لم يكن طارئا على الشكل الغنائي حيث يصبح متعسفا كما رأينا في الأفلام المماثلة التي تقحم الأغاني والموسيقا بسبب وبدون سبب.

4. أداة البحث:

إن أداة البحث هي المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

5. وحدة التحليل:

كانت وحدة التحليل الأساسية هي المشهد الكامل الذي يتفق والمؤشر المعني به.

6. العينة الفلمية:

اسم الفلم: لالا لاند
سيناريو واخراج: داميان تشازل وآخرون
تمثيل: رايان غوسلننغ، ايماستون
إنتاج: أمريكا، شركة وارنر
سنة الإنتاج: 2016

ملخص القصة:

تدور أحداث القصة حول موسيقي شاب لا يؤمن بالموسيقا الصاخبة ويعتبر موسيقا الجاز هي الوحيدة ذات القيمة، يقع في حب نادلة تطمح أن تكون ممثلة مسرح، يحاولان أن يحققا حلمهما ولكن تطرأ مجموعة من العوائق التي تجعلهما يتنازلان عن حلمهما حينا ثم ينجحان في النهاية.

تحليل العينة الفلمية:

إن تلقي الفلم الجمالي يفهم على مستويات متعددة وكلها لصالح التعبير الفني وليس لصالح الاتصال. إن فلم "لالا لاند" قد اشتغل على مستويات متعددة يُعتقد أن وسائل الاتصال أنتجتها في عصر الانفجار الالكتروني لكي تصل إلى الجماهير المليونية، تلك هي الإنتريت والأغاني المصورة والالعاب الالكترونية. وعندما يعمل فلم بمفرده على الانتشار والذيوع إلى نفس هذه الجماهير دون أن تكون ميزته التقنيات الرقمية أو سطحية الموضوع، بل هنالك اشياء في الفلم لا يبدو أنها تلقى قبولا من جمهور شبكات التواصل الاجتماعي مثلا، فإذا كانت القضية الاولى، قضية الانتشار والذيوع تتمثل في ايرادات شباك التذاكر وقيمة وسائل الاتصال الجماهيري تعتمد على أن تنقل رسالة موضوعية "مهما كانت درجة هذه الموضوعية" فإن وسيلة التعبير الفني ومنها الفنون الجميلة تشتغل في التجربة الجمالية من حيث هي تجربة وعي ذاتي.

المشهد الأول

مشهد رقم (1)	شارع عام كاليفورنيا	نهاري / خارجي
1- ل.ع الكاميرا شاريو من اليسار إلى اليمين تستعرض ازدحام في طريق للمرور السريع للسيارات وهي تصطف واحدة وراء الأخرى، وهي سيارات فارهة حديثة والصوت من خارج الكادر يقول:		كاليفورنيا اليوم مشمسة وفي مدينة لوس أنجلوس درجة الحرارة 29°
تقف الكاميرا على صورة فتاة مسترخية في سيارتها وهي تغني أغنية رومانتيجية مع عزف لآلة البيانو. تقول الفتاة:		صوت البيانو عالي أفكر بذلك اليوم حيث تركته في محطة غربي هاوند غرب سانتامن... لقد كنا في السابعة عشر وقد كان لطيفا وحقيقيا، مازال قد فعلت ما توجب عليّ فعله، لأنني فقط عرفت
تعدل الفتاة جلستها ثم تفتح باب السيارة تنزل إلى الشارع بجانب سيارتها ثم تغلق الباب وتقول مغنية:		ليالي الأحد الصيفية، حيث نغرق في مقاعدنا، حيث جميع الأضواء خافته، العالم المضيء... مصنوع من الموسيقا والآلات.
الآن الفتاة تؤدي حركات راقصة وتستمر بالقول: ثم تتقدم نحو السيارة المجاورة لها وتصعد خلفيتها ثم تنزل راقصة تقول:		طلبت مني أن أتواجد على الشاشة وأعيش داخل بريقها.
السيارة المجاورة يفتح بابها وينزل شاب يؤدي الرقصة معها بنفس إيقاع أقدامها، في حين ينزل سائق السيارة التي أمامها ويشترك بالرقصة، تقول الفتاة مغنية:		أسماؤنا مكتوبة بالنيكل، امتطيت الحافلة وأتيت هنا.
بدأ ركاب السيارات بالنزول ومشاركة الرقصة. الكاميرا تنسحب للخلف والثلاثي الراقص، الفتاة في الوسط، والشابان على جانبيها تقول:		ربما إنني شجاعة أو فقط مجنونة. سنرى ذلك، لأنه ربما في المدينة النائمة سيأتي يوم والأضواء لا تعمل.
يصبح الراقصون خمسة: ثلاثة شباب وفتاتان تستمر بالغناء:		وسيرى وجهي ويتذكر كيف كان يعرفني.
حركة كاميرا سريعة، تصبح أمام الراقصين فلا تراهم، ولكننا نرى ما أمامهم: مجموعة من سائقي السيارات، وإحداهن ترقص على سيارتها وواحدة ترقص جانب باب السيارة المفتوح، تستمر الأغنية من خارج الكادر تقول:		خلف تلك التلول أسعى للمرتفعات
تصل المغنية إلى حيث الراقصين الجدد الذين يزداد عددهم وتقول:		وأطارد كل الأضواء التي تشرق.
الآن الكاميرا تستدير وتلتف يسارا نحو مقدمة اللقطة، ثمة راقص جديد وصوت الفتاة يقول:		وعندما يخذلون سينهض من على الأرض، حيث يأتي الصباح
الآن الكاميرات تستدير، اللقطة من الأمام إلى العمق، شباب يرقصون فوق سياراتهم وصوت الأغنية تقول:		وهذا يوم جديد مشمس حيث يأتي الصباح
بعدها شاب ينزل من سيارته ويكمل الأغنية، يقف في مقدمة الكادر، وفي عمقه الفتاة الأولى التي غنت ترقص في حين يشارك المزيد من راكبي السيارات الرقصة. الشاب يقول وهو متكئ على سيارته ويكمل الأغنية:		أسمعهم كل يوم إيقاع الوادي الذي لا يختفي أبدا.
تتحرك الكاميرا متابعة الشاب الذي يستدير نحو عمق اللقطة ثم يصعد على سيارة يكمل الأغنية:		الأغاني في حفلات الرقص التي تركها هؤلاء الذين أتوا من قبل.
الكاميرا تتابع الشاب وهو يرقص بين الجموع يقول:		يقولون إنه يجب أن نسمعها أكثر، لذلك أطرق كل باب.
تنزل فتاة زنجية من سيارتها وتكمل الأغنية:		وحتى عندما تكون الإجابة بلا
تتقدم الزنجية مكونة ثنائية مع الشاب الذي غنى قبلا فتقول:		أو ينفد مالي.
تنسحب الكاميرا إلى الخلف وينظم المزيد من راكبي السيارات للرقصة، الزنجية تقول مغنية:		الموسيقا والمايكرفون والضوء والنيون هو كل ما أريد
تنسحب الكاميرا للخلف ويتقدم نحو الزنجية والشاب، فيقول الشاب:		وفي يوم ما بينما أغني أغنية، سيأتي فتى من مدينة صغيرة، هذا سيكون الدافع له وسينجح.
تندفع الكاميرا إلى أمام نرى السيارات المصطفة في الزحام والناس ترقص. الآن صوت الأغنية مؤدى من قبل صوت الزنجية والشاب يقولان:		خلف تلك التلال أسعى للمرتفعات.
الكاميرا تعبر من ممر للسيارات إلى الذي بجانبه مظهرة لنا تزايد أعداد الراقصين على الأرض أو فوق السيارات وينشدون بشكل		ينشدون بشكل جماعي: وأطارد كل الأضواء التي تشرق، وعندما يخذلونك.

مشهد رقم (1)	شارع عام كاليفورنيا	نهاري / خارجي
جماعي		
تتحرك الكاميرا ملتفة من موقعها إلى أمام، الصوت جماعي يقول:		ستنهض من على الأرض حيث يأتي الصباح وهذا يوم جديد مشمس.
الشاب الذي غنى يفتح بوابة سيارة مغلقة، فتظهر لنا فرقة موسيقية تعزف على الطبول وبقية الآلات وهم يملأون الكادر، تنسحب الكاميرا للخلف نرى أعدادا غفيرة من الراقصين يتجاوبون مع الفرقة وكأننا في حفل موسيقي. من بين الراقصين أمام الفرقة تنفرد امرأة برقصة فلامنكو أسبانية والجميع يشجعونها ويعملون حلقة حولها، يقفز في الحلبة زنجي آخر يرقص رقصة الهيلاهوب. الجميع يشاركون في الرقص (وهو رقص حديث) تنسحب الكاميرا بسرعة نحو اليسار لنجد المغنية الأولى بفستانها الأصفر وهي تضطجع على خلفية سيارة حمراء تغني:		وعندما يخذلونك.
تنسحب الكاميرا للخلف قليلا. أصحاب السيارات يرقصون ويقفز أحدهم من خارج الكادر إلى داخله وهو يتزحلق بمزلاج (سكوتر) تكمل المغنية:		حيث يأتي الصباح
ترد المجموعة:		إنه يوم جديد مشمس
المتزحلق ينفذ بمهارة بين السيارات والكاميرا تتابعه المجموعة تقول من خارج الكادر:		إنه يوم جديد مشمس
الكاميرا تغير وضعها، الآن تصوير من خلف السيارات فتاة شقراء تنزل من السيارة وهي ترقص وتغني:		لقد بدأ اليوم للتو
والمجموعة ترد وهم يقفون فوق السيارات		إنه يوم جميل مشمس
اللقطة الآن لكثير من الشباب يرقصون فوق سياراتهم على أنغام البيانو السريع الضربات. المنشدون يقولون:		إنه يوم جميل مشمس
لأول مرة نسمع صوت:		منبه سيارة
الجميع يهرعون إلى سياراتهم لأن الزحام قد فك، وتنزل عنوان الفلم (LALA LAND)، يختفي العنوان ويظهر عنوان آخر (WINTER)، ومازالت اللقطة، السيارات تبدأ بالحركة. تنزل الكاميرا إلى شاب يهم بالحركة وهو يبحث في الراديو عن موسيقا		صوت بيانو
تقترب الكاميرا من ورائه نحو كتفيه ورأسه والراديو، ثم تركز على المرآة الأمامية للسائق وفيها وجهه، ثم تنزل إلى يده وهي تدير عتلة الراديو، ثم بروفيل له وهو يوقع بأصابعه على صوت الأغنية، ثم تتركه الكاميرا بحركة (pan) منه إلى السيارات الواقفة، تقف الكاميرا على قناة، تتحدث بالهاتف وتقول:		لقد كان الأمر كارثيا، أقسم للرب إنها كارثة
تقترب الكاميرا منها تقول:		ستدمر الأمر
تستغرق في المكالمة تقول:		أعلم.. لقد كان جنونا تاما.. جنون؟
تلتفت جانبها وتلتقط ورقة ملقاة، تقول:		جنون
يأتي صوت منبه سيارة من الخلف		صوت المنبه
ترى في مرآة سيارتها وجه الشاب الذي كان يدير الراديو وهو يهز رأسه.. ثم يترك وجه الشاب مرآة السيارة ويتقدمها قليلا. ترنو له، يقف بجانبها، فتؤدي حركة داعرة (شتيمه) بأصبعها مستغربة منه، يذهب ويتركها تقول:		ما مشكلته؟ يجب أن أذهب
	قطع	

إن هذا المشهد الطويل الذي صوّر بلقطة واحدة، إنما يعيد تقليدا أثيرا في السينما الإبداعية، ذلك أن المشهد الأول يوحي بالفلم كله، ورغم طوله إلا أنه تحاشى الملل فقام بتقديم أغنية جميلة ورقص حيوي يذكرنا بتلك الأفلام الموسيقية الخالدة مثل (قصة الحي الغربي). وهذا المشهد فيه من تقاليد السينما الإبداعية الشيء الكثير، إنه جرى بلقطة واحدة مستمرة، ليست مما ألفنا في أفلام اليوم التي وضعت التعبير جانبا وانشغلت بالاتصال، تلك اللقطة الطويلة التي هي اللقطة المشهد، وترى ذلك التلاحم بين الصوت والصورة بشكل يحقق الوحدة الفنية في ما يعرض على الشاشة مؤكدا أن الصوت أحد مكونات الصورة، فالأغنية دون الصورة لا تحقق المرتكز الجمالي لها كونها سينما، والا لأصبحت بثا إذاعيا والرقصة دون الأغنية لا تنبئ بما يريده الفلم منها. وعند آخر المشهد -اللقطة جمع الفلم بين الشخصيتين الرئيسيتين في الفلم حتى إن لقاءهما العفوي سيتحول داخل الفلم إلى متن حكائي كامل. واختتم الفلم بإشارة للمشاهد الذي لا بد من اعتبارها تدخلا في صلب التعبير الفني وليس الاتصال. في بداية المشهد صوت مذيع راديو خارج الكادر يقول: كاليفورنيا - اليوم مشمس.. وفي آخر المشهد يكون الإعلان عن الجو عبر تايتل مكتوب وهو (Winter) أي الشتاء. إذا المشهد بدأ في الصيف، وعند نهايته إشارة إلى أننا سنكون في الشتاء، وهذه البنية الاستهلالية لا يمكن لوسائل الاتصال مجتمعة أن تؤديها إلا من خلال فلم التعبير الجمالي البحت، لأن وسيلة الاتصال معنية بالآلية ووسيلة التعبير معنية بالتفكير.

المؤشر الثاني:

إن الفلم الجمالي يشتغل عند الثلاثي الجمالي: الشكل واللغة والسرد السينمائي عبر بناء معماري يضع في اعتباره الجمهور المليوني الذي لا يمكن أن تتنازل السينما عنه مهما استحوذت وسائل الاتصال عليه. إن الأفلام التي تحاول أن تستحوذ على الجمهور تضع في اعتبارها أن غالبية جمهور الفلم هم جمهور الأغاني والألعاب الإلكترونية ووسائل الاتصال الاجتماعي أي هو ذلك الجمهور الذي يستسهل المتعة ولا يحفل إلا بالتسلية وإرضاء حواسه لا وعيه وإدراكه، ومن ثم فإن هذا المنحى هو منحى أغلب وسائل الاتصال، فإذا تحقق في فلم ما لغة سينمائية فإنها في فلم من تلك الأفلام التي توصف بالعادية لا تكون إلا جزءا من انشغالات الحيل الرقمية، أو أنها لا تستند بمرجعياتها إلى السرد والشكل، وكل هذا عن السرد السينمائي والشكل، فالسرود لا تعد ولا تحصى وما يميز سردا عن آخر هو لغته وشكله، وإلا يتحول السرد إلى إخبار بقصة ما، كما أن الشكل الفلمي مهما كان أخاذا فلا قيمة له إن لم يشتغل مع القصة والسرد، وهذا يعني أن الفلم الذي يحقق الشكل الثلاثي الجدلي هو الفلم الذي نسميه فلما جماليا. في عينة البحث سبق وأن تكلمنا عن المشهد الأول وكيف تم بلقطة واحدة ليس افتعالا ولا تطويلا ولكنه علامة دالة بلغة سينمائية متمكنة تسرد موضوعا بشكل كان جامعا للشكل الذي سيأخذه الفلم.

ولو راقبنا المشاهد التالية:

مشهد	شارع عام	
ل/1: البطل والبطلة في مقدمة الكادر يتجهان نحو الكاميرا التي تظهرها إلى النصف.		
الاثنان يرتديان قمصان بيضاء، شكل الشارع معماريا غريب، فيه بنايات لا تدل على وظيفتها. الفتاة تقول له:		كي أكون صريحة معك أنا أكره موسيقا الجاز
الكاميرا تصبح خلفهما، تلتفت، تنظر له تقول:		هل أنت بخير؟
يجيب وصوته من خلف الكادر لأن ظهره للكاميرا:		ماذا تعنين بكرهك للجاز؟
يلتفت نحوها فيكون بروفيلا وهي أيضا تقول:		يعني أنه عندما أسمعه لا أحبه.
تقول:		تعلم، موسيقا الجاز التي أعرفها ماذا عن حياتي؟ أراها مصدرا للاسترخاء (تقصد كيني جاي)

مشهد	شارع عام	
يرد وهو يشرح: ويستمر بالقول مستخدما يديه بالتعبير:	إنها ليست مصدر للاسترخاء (سيدني باتشيت) أطلق النيران على شخص ما لأنه أخبره أنه عزف المعزوفة الخطأ.	
يقف مواجهتها ويقول:	ولكن هذا تعميم	
تنظر له مستطلعة ل/م صوته من خارج الكادر:	ماذ تفعلين	
هي تقول:	لا شيء	
م/	صالة عزف	ل/د
ل/ ق يد تعزف على الطبل		
ل/ ق يد تداعب أوتار الجلو		
ل/ ق يد تضغط مفاتيح السكسفون		
ل/ ق يد تعزف على طبول كبيرة		
ل/م واسعة أحدهم ينفخ في آلة الترمبيت النحاسية، ترجع الكاميرا إلى الخلف		
ل/ ع مجموعة من العازفين الزنوج الذين رأينا لقطاتهم القريبة سابقا يؤدون معزوفة في ملهى، تنسحب الكاميرا ظهر (ميا) و(جورج) للكاميرا يقول جورج:		أظن عندما يذكر الأفراد أنهم يكرهون الجاز، لأنهم لا يفهمون الجاز ولا يعلمون من أين يأتي ولد الجاز في منزل صغير لأن الأفراد كانوا مكدسين هناك ويتحدثون لغات مختلفة...

وتستمر المناقشة ليشرح لها أصالة موسيقى الجاز، وأنها يجب أن تتم بمشاهدة العازفين وليس سماعهم، إن هذا الجزء من المشهد يكمل مشاهد عديدة قصيرة سبقته، تمتاز بتأكيدها على اشتغالات خلاقة للغة السينمائية تتصل مباشرة بالشكل الفلمي والسرد السينمائي، لقد زاوج الفلم بين قضيتين غريبتين، تشكل سينمائيا متطورا -مضمون سردي يدافع عن القديم، ويذكره ويمجده. فمن موسيقا الجاز إلى الرقص النقري إلى الفرق الكبيرة التي اندثرت لصالح كل شيء غير ذي قيمة عبر حركات كاميرا مفاجئة وتكوين في اللقطات مباغت جماليا، وإذ يعتمد السرد الفلمي على اللقطة (Sequence) اللقطة / المشهد فإنه يعتمد على المشاهد التي تجري في مكان واحد والتي يمكن القول عنها أنها مشاهد الحفلة أو مشاهد الأستوديو أو مشاهد المطاردة وميزة مثل هذه المشاهد أنها قصص فرعية داخل القصة الرئيسية توصل فكرة جزئية عن فكرة الفلم الكبرى بحيث يجري التركيز على هذه الأفكار الجزئية لدورها البارز في تأصيل الفكرة الرئيسية، إنها ليست قصصا فرعية تتلاشى في المحور الأساسي، وكأنها شجرة المسننات التي تدير محركا كاملا أو ساعة جدارية وإذ ينتهج الفلم كشكل له أن يتابع فيها مجرى القصة عبر الفصول فإذ نبدأ بالصيف فإننا عبر عنوان فرعي مكتوب على الشاشة ندخل في الشتاء ندخل الربيع ثم الصيف ثم الخريف، إن هذه الدورة الزمنية كأنما هي دورة الصراع بين الجديد والقديم، في كل هذه الدورة يتطور فكر البطل من إيمانه بموسيقا الجاز الأصيلة إلى قبوله أن يعزف في فرقة تقدم قليلا من الجاز وكثيرا من الموسيقا الحديثة الصاخبة، ولكن في حواره مع (ميا) يتفقان على أن العمل الحقيقي في ميدان الفن هو أن تقنع الآخرين بشغفك وبما تؤمن به وسيؤمن به الناس، والحقيقة إن هذه أحد الأفكار الرئيسية للنظرية الرومانتيكية التي تقول: إن التجربة الجمالية ممكن أن تكون عدوى للآخرين، وكأنما دورة الزمان كشكل علمي لا تتعلق بالشخص المفرد وحده وإنما تتعلق بالمدارس الفنية الكبرى في التاريخ والتقاليد والعادات حيث تبعث في كل عصر بطريقة أو بأخرى.

الفصل الرابع

النتائج

1. إن الفلم الجمالي يستطيع أن يتكلم بلغة العصر عند استخدامه التقنيات المعاصرة النابعة من الترابط الجدلي بين الثلاثي اللغة السينمائية والسرد الفلمي والشكل.
2. إن الفلم الجمالي يجب أن لا يغادر تأثيره على البنية العميقة للإنسان ويتشبث بكونه وسيلة تعبير وليست وسيلة اتصال.

الاستنتاجات

1. إن الفهم العميق للغة العصر يمكن استخدامها استخداما قيميا بما يخدم التعبير الفلمي ليحقق البعد الجمالي والتذوق والمعرفة، لأنها حاجات لا يمكن أن يتجاوزها الإنسان.
2. إن وسائل الاتصال الجماهيري لا يمكن لها أن تنافس فن الفلم لأنها وقتية وعابرة والفن يشتغل على استراتيجيات الخلود في الزمن.

Sources & References **المصادر والمراجع:**

1. Al-Rubaie, B. J. (n.d.). *Artistic Treatments of Elements of Film Expression in Experimental Cinema*. Ph.D. Dissertation.
2. Al-Sayed, A. A.-A. (2008). *Film between Language and Text*. Publications of the Ministry of Culture, General Organization for Cinema.
3. Auguste, B. (1993). *House of Spirits*. Directed, USA Bill Auguste,.
4. Bambasten, A. (1982). *One from the Heart*. United States.
5. Filippo, E. D. (1964). *Italian-style marriage*. Vittorio di Secca, Italy, America.
6. Francis Fordquiola, M. (1972). T*he Godfather*. Coppola, USA, Paramount.
7. Hashim El-Nahas, S. A. (1996). *The Hashim El-Nahas Interviews*. Cairo: The Egyptian General Book Organization.
8. Houston, P. (2007). *Contemporary Cinema*, translated by: Ziad Naseem. General Organization for Cinema.
9. Javier, F. (2011). *Editor, Knowledge Cities, translation*: Khalid Ali. Kuwait, National Council.
10. Karaganov, (1979*). cinema, ideology and box office, translation*, Osama Ghazouli. Cairo: New House of Culture.
11. Lawson, J. H. (1974). *The Art of Screenwriting*, Translated by: Ibrahim al-Sahan, Review by: Saad Labib. Baghdad: Institute of Radio Training.
12. Martin, M. (1964). *Cinematic Language*, Translated by: Saad Mekkawi, Review: Farid Al-Mizawi. Cairo: Egyptian Public House for Authoring and Translation.
13. Moran, H. (1980). *movie stars*, tr: Ibrahim Alois. Beirut: Dar Al-Taliah.
14. Omon, J. (2011). *Aesthetics of the film*, Translation: Maher Trimsh, Review: Hana Subhi. Abu Dhabi.
15. Paisley Livingston, K. P. (2013). *Routledge Guide to Cinema and Philosophy*. National Translation Center.
16. Pozzo, M. (1972). *The Godfather. Francis For Coppola*, America / Sicily / Cuba.
17. Rodrigues, R. (2005). *City of Sin. Dimension Film*, America.
18. Sadfield, S. (1981).Screenplay, Translation: Sami Mohammed. Baghdad: House of Cultural Affairs.
19. Secca, V. d. (1947**).** *Bike Thief*. Directed by: Vittorio di Secca, Italy.
20. Swain, D. (n.d.). Screenplay for Cinema, Translated by: Ahmed El Hadary. Egyptian Book House.
21. Tarkovsky, A. (2006). *Sculpture in Time*. Arab Foundation for Studies and Publishing.
22. Tom Stoppard, O. (1998). *Shakespeare Lover*. Directed by: John Madney, USA.
23. Tomlinson, T. (2008). *Globalization and Culture*, translated by: Ehab Abdel Rahim Mohamed. National Council for Culture, Arts and Letters.
24. Warren, P. (1972). *Cinema between Illusion and Truth*. Egyptian Book Organization.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 2، 2020، 163-185

نظريات الفكر الوجودي وانعكاسها على النحت الحديث

عبدالله فوزي خورشيد اسماعيل، قسم الفنون التشكيلية والنحت، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2019/5/15 **تاريخ القبول: 2019/10/29**

Theories of Existentialism and its Reflection on Modern Sculpture

Abdullah Fawzi Khurshid Ismail, Department of Fine Arts, Sculpture, Faculty of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq

الملخص

الوجودية بوصفها اتجاها فلسفيا حديثا من أكثر التيارات التي أثرت في الفنون الحديثة وعلى نحوٍ خاص فنون التشكيل، إذ جعلت الفنان يتلقف أفكارها ويوظفها في نتاجات فنية تؤكد الانسحاقات والانفعالات والازدراءات المتولدة من الذات الإنسانية، فضلا عن فكرة العدم والموت التي لاحقت الفرد بفعل الحروب التي سادت العالم بأسره كالحرب العالمية الأولى والثانية، إذ أدرك الفرد بفعل ما عاناه من الحروب أن حياته معدومة، وزائلة فانية، ومستلبة الحرية، ولا يستطيع أن يحقق ذاته ويختار مصيره، فجاء الفكر الوجودي كردة فعل ليعلي شأن الفرد ويؤكد على الحرية المطلقة له، ويقوّم من الذات الفردية بوصفها الذات الأسمى والأعلى والأكثر قيمة في هذا الوجود، كل ذلك سنلخصه في هذا البحث وسنتطرق إلى أهم ما جاء به الفكر الوجودي وفاعلية اشتغاله على الفنون لا سيما في النحت الحديث. إذ يبدأ هذا البحث بمقدمة وجيزة ليوضح مفهوم الفكر الوجودي وأقسامه وفروعه، ومن ثم ينطلق هذا البحث إلى أربعة فصول، خصص الفصل الأول منه لأهم المرجعيات التي أثرت وتأثرت بها الوجودية، أما الفصل الثاني فوصف المفكرين الوجوديين وبعض من نظرياتهم الفلسفية، وفي الفصل الثالث الذي جاء بعنوان (الفكر الوجودي وتأثيرهُ على النحت الحديث) أكد أثر الفكر الوجودي ومنطلقاتهِ في نتاجات الحداثة، فضلا عن القراءة النقدية لمجموعة أعمال فنية وتحليلها وفقا للمنطلقات الوجودية، أما الفصل الرابع والأخير فتحدث عن أهم النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها البحث، وبعدها جاءت قائمة المصادر التي اعُتمدت في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الفكر الوجودي، نحت، حداثة

Abstract

Existentialism is a modern philosophical trend and one of the most influential trends in modern art in general and in Fine Arts in particular. Artists embrace the tenets of existentialism and employ them in artistic productions that confirm how slippery, emotional depraved and contemptible the human self can be, as well as the idea of nothingness and death that has haunted the individual affected by global wars, such as the First and Second World Wars. The harsh experiences in the modern world was combined with a loss of freedom that led the individual to reach a state of despair as he can't choose his own destiny. Existentialism came as a reaction to all of this, trying to elevate the individual self and emphasize its right forfreedom. In this research we will discuss the most important premises of existentialism and its impact on the arts, especially on modern sculpture. This research consists of a brief introduction and four sections. The first sections explores the most important sources that influenced existentialism. The second deals with existential thinkers and some of their philosophical theories. The third section, emphasizes the impact of existentialism and its bases in modernity. The fourth and last section presents the findings and conclusions reached in this research, followed by the list of sources used in this research.

keywords: Existential thought, Sculpture, Modern

مقدمة:

تنبثق الوجودية من الواقع الإنساني وحياته المأساوية التي يعيشها بعد حروب وصراعات وفوضى ودمار وخراب في المجتمعات الغربية وعلى نحوٍ خاص اوروبا، حيث أصبح الإنسانيعيش حالات من قلق وخوف ورعب واغتراب في بلده بسبب الأزمات التي مرت بها تلك المجتمعات، فضلا عَمَّا يجتاح من اعتصار الذات وازدراء حياته المنتهية بموته حتما ، تفاعلت الوجودية مع تلك الاوضاع والظروف وحققتها بمثابة رد فعل يعلن حرية الإنسان، حيث أصبحت الوجودية متداولة في المجتمعات، وسرعان ما انتشرت في أوروبا والعالم الغربي.

يلتبس مفهوم الوجودية على الكثير من الناس؛ حتى على بعض المثقفين، لأن المصطلح غامض لكثرة تفسيراتهِ واختلاف مفهومهِ من شخص إلى آخر، إلا أن هذا الاصطلاح قد أنشأه جان بول سارتر (Jean-Paul Charles 1905-1980) وهو في المقاومة الفرنسية إبان الاحتلال النازي في الحرب العالمية الثانية حين كثر الموت وأصبح الفرد يعيش وحيدا ويشعر بالعبثية، أي عدم وجود معنى للحياة، فأصبح عند الفرد حالة تسمى القلق الوجودي، وفي الحرب العالمية الثانية فقد الإنسان حريته وأصبح لا يشعر بالمسؤولية ونشأ شعورهِ باليأس، وسبب هذا القلق هو الفناء الشامل الذي حصل نتيجة الحرب والذي يسمى بالعدم. فأصبح هناك حاجة فكرية لمناشدة الإنسان أن يلتفت إلى إبراز قيمة الوجود وأهميته ثم إلى معناه ومواضيعه وبنظرة وجودية إلى الوجود والعدم. (Haider et al., 2006, 144).

ينطلق الفكر الوجودي من السؤال: ماذا أكون ومن أكون؟ سنجد أنفسنا في دوائر من التساؤلات: كيف ولماذا ومن أين جئنا؟ وإلى اين نمضى؟.. الحقيقة الوحيدة هي أننا موجودون، فبدأت الوجودية منطلقة بأفكارها من هذا الأساس، "فالوجودية لا تبدأ من الوجود كمقولة عامة (كماهية)، بل منه كواقعة عينية متشخصة في فرد محدد، فالموجود البشري يمتاز عن سائر الموجودات بأن كل فرد ملقى في موقف وجودي معين خاص به، لا أحد يمكن أن يحل محله أو يشاركه فيه، إنه فرد فريد، لا يجوز اعتباره عينة في فئة. هكذا تبدأ الوجودية من الأنا، والأنت والهو" (Al-Kholi, 1998, 43-44).

يعتقد مفكرو الوجودية بأن الإنسان اقدم شيء في الوجود، وما قبله كان عدما، وان وجود الإنسان سابق لماهيته. والأديان والنظريات الفلسفية التي سادت خلال القرون الوسطى والحديثة لم تحل مشكلة الإنسان وصراعهِ الذاتي الذي يعيشه. وبهذا أكدوا على حرية الإنسان المطلقة وعدم خضوعهِ لقوانين وآن له أن يثبت وجوده كما يشاء وبأي وجه يريد دون أن يقيدهُ شيء.

ان الوجودية بلا شك من أكثر فلسفات القرن العشرين شهرة وشعبية في أنحاء عديدة من عالمنا المعاصر، فقد أصبحت هذه الفلسفة -خاصة بعد الحرب العالمية الثانية- الفكر الأكثر انتشارا في كثير من بلدان العالم، فأخذ الناس يقرأون كتابات الوجوديين بكثرة وإعجاب كبير. ولعل من بين الأسباب التي ترجع إليها سرعة انتشار هذه الفلسفة بين المثقفين والمفكرين تلك الطريقة التي كان يعبر بها بعض كبار الفلاسفة الوجوديين عن أفكارهم من خلال الروايات والمسرحيات، إذ إن هذه الروايات والمسرحيات كانت أفضل طريقة للتعبير عن طبيعة الأفكار الوجودية، إلا انها في الوقت نفسه قد أدت إلى انتشار تلك الأفكار بسرعة كبيرة.

حيث تضم الوجودية شخصيات فلسفية وأدبية كبيرة لعبت دورا هاما في تطور هذه الفلسفة من بينها كارل ياسبرز (Karl Jaspers- 1883-1969)، ومارتن هيدجر (Martin Heidegger- 1889-1976)، وجان بول سارتر (Jean-Paul Charles- 1905-1980) وجميع هؤلاء إنما كانوا يستلهمون اسم كيركيغارد (Soren Kierkegaard 1813-1855) الذي كان يعد بوجه عام الفيلسوف الاكبر للوجودية المعاصرة على الرغم من أنه كان يعيش في فترة سابقة عنهم. فضلا عن البير كامو (Albert camus

1913-1960) والفيلسوف الروسي نيقولا برديائيف (Nicolas Berdiaev- 1874-1948) من أهم الذين أثروا بكتاباتهم في هذا الاتجاه الفلسفي.

وتنقسم الوجودية إلى اتجاهيين متعارضين وهما:

الوجودية المسيحية (المؤمنة):

ومن منظريها الفيلسوف الفرنسي جابريل مارسيل (Gabriel Marcel- 1889-1973) الذي يرى أن التعايش المشترك بين البشر أمر حتمي رافضا للتشاؤمية الوجودية، ويعتبر أن الإيمان بالرب قادر على حل مشكلات المصير الإنساني المأساوي، والألماني (ياسبرز) الذي أكد في نظريته أن يجمع بين العقل والإيمان (العلم والدين) عندما كان الصراع قائما في الفكر الأوروبي بين الفلسفة والدين. أما الوجودية الملحدة فمن أهم فلاسفتها في عصرنا الحاضر (سارتر) و(هيدجر) وسيمون دي بوفوا (Simone de Beauvoir- 1908-1986). الذين أكدوا في فلسفتهم على إلحادهم بكل الغيبيات التي جاءت بها الأديان السماوية، وعدوها عوائق أمام الإنسان نحو المستقبل، ويؤمنون إيمانا مطلقا بالوجود الإنساني واتخذوه منطلقا لكل فكرة.

وإزاء ذلك يرتكز الفكر الوجودي على التمرد على الواقع التاريخي والتراث الذي خلفته الإنسانية. وبهذا نجد أن الوجوديون أنكروا كل قيمة حرصا على الحرية، وعاينوا الأوضاع الفاسدة والسياسة الجائرة والمجازر التي أفنت الملايين، فخرجوا على كل تقليد وحكموا على كل نظام بأنه كاذب. وأكدوا على أن كل فرد لا بد أن يتولى أمره كيف يشاء ويختار مصيره كما يريد غير مكترث بشيء على الإطلاق. وهذا ما نجدهُ في فنون التشكيل المعاصرة التي حطمت كل نسق متداول وقانون يحكم الفن بضوابط، حتى وصل الأمر إلى أن أصبح الفن واللافن في تداخل، ومن الصعب التفريق بين العمل الفني الحقيقي وآخر بلا انتماء.

وبذلك سيتقدم البحث شارحا كل ما يتعالق بالوجودية من وجود وعدم وقلق واغتراب، ومن أهم التأثيرات التي مارستها الوجودية على فروع المعرفة الأخرى تأثيرها على علم النفس العام وتطبيقه في الطب النفسي، فقد نشأت مدرسة جديدة تماما في الطب النفسي الوجودي (Mccurry,1986,278). فضلا عن فنون التشكيل التي لها أثر في هذا الاتجاه، وهذا ما نجده واضحا في نحت الحداثة الذي سنتطرق إليه في الفصل الثالث.

وبعد هذه المقدمة البسيطة التي شملت مفهوم الوجودية بإيجاز يتوجه البحث نحو الفكر الوجودي ومنطلقاته من حيث تجسيد أعمال ذات انتماء لمفهوم الوجود-العدم والاختيار-الحرية والقلق-الاغتراب لا سيما في النحت الحديث.

مشكلة البحث:

يتضح من خلال البحث في معظم الأعمال الفنية، وعلى نحوٍ خاص في نحت الحداثة، قراءات لمنتجات فنية فيها من موضوعة العدم والوجود والحرية والاختيار والقلق والاغتراب، وبذلك سينطلق البحث نحو الأسئلة التي تعد مشكلة بحثنا وهي: ما هو أثر الفكر الوجودي على النحات وانطباعاتهِ الشخصية؟ وهل النحات الذي جسد هذه المنطلقات في أعماله النحتية هو ذو انتماء لهذا الفكر؟ أم أن بعضهم ينتمي والآخر بلا دراية؟ كل هذه الأسئلة بحاجة إلى أجوبة وافية على الباحث الإجابة عنها، فضلا عن الإضافة المعرفية للمكتبة العلمية والأكاديمية المختصة في مجال الفنون. والسؤال الذي تنطلق منه مشكلة البحث هو: لماذا تتجسد بكثرة منطلقات الفكر الوجودي في معظم الأعمال الفنية، وتحديدا في فترة الحداثة وما بعدها؟ وعلى الرغم من أن الفترات التي سبقت الحداثة لم تؤكد هذه المنطلقات الوجودية كما في الحداثة وما بعدها؟ هل فنان الحداثة تأثر بأفكار هذا التيار، أم أن هنالك مسببات أخرى جعلت الفنان يجسد أفكارها

ويحققها في منجزاتهِ الفنية؟ هذا السؤال يعد أكثر أهمية في مجال هذا البحث، ولا بد لنا من دراسة الأسباب التي جعلت من هذهِ الظاهرة متجسدة في معظم أعمال نحت الحداثة.

أهمية البحث:

وبهذا فأهمية البحث تكمن في أنه سيتعرف إلى منطلقات الفكر الوجودي واشتغالها في أعمال نحت الحداثة. كما يساهم هذا البحث في دراسة منطلقات الفكر الوجودي في نحت الحداثة، وتبيان مكانتها، حيث أن أغلب الدراسات العلمية والأكاديمية لم تؤكد على منطلقات الفكر الوجودي في النحت الحداثي، وهذا ما لا نجدهُ في البحوث السابقة إلا بشيء من التبسيط، وهذا ما يؤكد ضرورة البحث في موضوع منطلقات الفكر الوجودي ودراستها، لغرض إفادة الطلبة والأكاديميين، فضلا عن إثراء المكتبة الأكاديمية في موضوع شغل من الفكر الحديث حيزا واسعا، بل ازداد بشكل أوسع في الفترة المعاصرة.

هدف البحث:

أما هدف البحث فهو الكشف عن المسببات التي دعت إلى وجود منطلقات الفكر الوجودي في معظم منحوتات الحداثة، ومن ثم الكشف عن أهم السمات التي توضح هذه المنطلقات في الأعمال الفنية الحداثية.

حدود البحث:

وإزاء ذلك نجد أن حدود البحث اعتمدت الفكر الوجودي الذي ينطلق من الوجود، والعدم، والحرية، والاختيار، والقلق، والاغتراب في الحد الموضوعي. أما الحد الزماني فاختار الباحث الأعوام (1945-1970)، وهي الفترة التي انتشرت فيها الأفكار الوجودية وتفاقمت في فنون التشكيل، وقد اختار الباحث 1945 كونها سنة انتهاء الحرب العالمية الثانية، ولقراءة المنتجات الفنية التي أنجزت بعد هذا الدمار الذي تحقق في الفن الأوروبي والأمريكي. والحد المكاني من البحث سيكون (أوروبا الغربية – الولايات المتحدة الامريكية) التي اعتمدت هذا الاتجاه الفكري وبكثرة.

أما تحديد المصطلحات فقد استخدم الباحث بعضا من المصطلحات الفكرية والفلسفية بغية تفعيل المصطلح وتداوله معرفيا، ومنها:

الفكر (Idea):

يصف رينيه ديكارت (René Descartes 1596-1650) الفكرة بأنها "واضحة ومتميزة، ويمكن أن تثبت بالدليل وتفسر" (Julia,1992,376)، أما الفكر فهو الوعي أو هو كل ما يدركهُ الإنسان، وكل شكل من أشكال الوعي بالوجود هو فكر ناتج عن التفكير، وهذا ما يرتبط بالكوجيتو الديكارتي: (أنا افكر إذا أنا موجود). بينما نجد الفكر عند عمانؤيل كانت (Immanuel Kant 1724-1804) يرتبط بإصدار الأحكام، إذ يقول "ان نفكر، يعني أن نصدر حكما" (Julia,1992,375). وإزاء ذلك يمكن أن نعرف الفكر بأنه: يشير إلى قدرة العقل على تصحيح الاستنتاجات بشأن ما هو حقيقي أو واقعي.

الوجودية (Existentialism):

انطلق هذا المصطلح من بعض الفلاسفة والمفكرين الذين اتسمت نتاجاتهم المعرفية بالموقف الرافض للقيم والأفكار التي كانت تعيق حرية الإنسان، وتقلل من شأنه في الحياة. وبذلك يشير (سارتر) في توضيحه للوجودية بأن "أغلب الذين يستعملون هذه الكلمة يجدون صعوبات بالغة في تفسيرها، ذلك أن هذه الكلمة أصبحت متداولة في حقول متعددة، حتى أن عمل الموسيقي أو الرسام صار يقال انه وجودي، بل أصبح كل إنسان يسره أن يصفه الآخرون بأنه وجودي، وبذلك فإن المصطلح في وقتنا هذا قد اتسع، حتى أصبح لا يعني شيئا على الاطلاق" (Al-Sabbagh, 2004, 26). وبذلك نجد التعريف الإجرائي للوجودية بأنها فلسفة إنسانية تؤكد على الحرية التامة للإنسان وتؤكد على الذات الفردية بوصفها تمتلك حرية وتفكيرا وإرادة ولا تحتاج إلى موجه.

الحداثة (Modernism):

نشأ مصطلح الحداثة من مجموعة من المتناقضات، فهو ضد القديم، وقد نشأ نتيجة للتقنية والطبيعة السليمة والفن الرفيع، بالإضافة إلى الجمهور الذي لم يتفاعل مع هذا المستوى من الفن (Kayem,2001,251). وإزاء ذلك فإن الحداثة حركة تمرد ضد التقاليد الأكاديمية والتاريخية التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر، حيث تبنى أولئك الفنانون المظاهر الاقتصادية والسياسية الحديثة للعالم الجديد (Hulusi, 2008, 156). وبذلك فإن التعريف الإجرائي للحداثة يكون: كسر النسق عما هو سائد، والإتيان بما هو جديد وحديث.

اتبع هذا البحث في تحليل عينته المنهج الوصفي التحليلي في الفصل الثالث من هذه الدراسة، بطريقة سردية تبين الأعمال المتعالقة مع الفكر الوجودي وكيفية اشتغالها في النحت الحديث. ومن ثم مجتمع البحث والعينة التي اختيرت بطريقة قصدية لتحقيق هدف البحث، وبعدها أداة التحليل (منطلقات الفكر الوجودي) التي اعتمدت لتحليل العينة، وأخيرا جمع البيانات التي حصل عليها الباحث لغرض تحقيق البيانات والمعلومات بصورتها الدقيقة والصحيحة في التحليل. وبعدها قام الباحث باختيار منجزات فنية من أعمال فنانين من أوروبا الغربية، والولايات المتحدة الأمريكية، متوافقة مع البحث لغرض تحقيق هدف البحث، ومن ثم وصفها وتحليلها وفق المنهج الوصفي التحليلي.

الفصل الأول: الوجودية كحركة فلسفية (المرجعيات)

توصف الوجودية بأنها أحدث التيارات الفلسفية المعاصرة، وفي الوقت نفسه هي من أقدمها؛ أحدثها لأن لها مركز الصدارة والسيادة في الفكر المعاصر، وهي أصدق تعبير عن حالة القلق العام الذي تملك العالم والشعور الحاد به بعد الحرب العالمية الأولى ثم الثانية، فلقد كان لهذين الحادثين أثر بالغ في إشعار الإنسانية بالمعاني الكبرى التي تؤلف نسيج وجودها، وفي وضعها بصورة كلية أمام أكبر مصدر من مصادر قلقها، أي الفناء الشامل الذي ساد الشعوب بأسرها، مما ولد إحساسا بالمأساة استغرق شعور كل فرد من أفرادها (Badawi, 1980, 19).

من المتعارف عليه أن الوجودية فلسفة تدور حول الفرد بكيانه الذاتي، وأكدت على قيمة الفرد في الوجود، إذ يسمى بـ(الفرد الطبيعي الحر) كما سماه فيلسوفها الرئيسي الذي ارتبطت باسمه (جان بول سارتر) ، أي الفرد الفاعل، مؤكدا بذلك الحرية المطلقة التي تؤكد عليه الوجودية، وهذا ما تناوله (نيتشه) في مقولتهِ: تصرف على طبيعتك التي جُبلت عليها. وهذا لا يعترف به كثير من الناس، بسبب المسؤولية، وإنما يهربون من فرديتهم الوجودية إلى مرافقة الكل الذي يفتقر إلى الهوية (Arveline,2014,10).

وإزاء ذلك سيتعرف هذا الفصل على مجموعة من المرجعيات التي أثرت في الفلسفة الوجودية، فضلا عن التطرق إلى أهم التأثيرات التي ظهر فيها الأثر الوجودي في مجالات عدة ومنها علم النفس العام والتربية والأدب، والفنون البصرية، إذ تسربت الأفكار الوجودية بصفة خاصة إلى علم النفس والأدب والفنون، وكان تأثيرها في هذه الميادين موضوعا لكتابات كثيرة جدا، فضلا عن ذلك سيتناول هذا الفصل أهم الكتاب الذين اختصوا في تنظير الفكر الوجودي والأثر الواضح في نتاجاتهم سواء كانت أدبا، أو رواية، أو مسرحا، أو تشكيلا... إلخ.

يمكن إرجاع أصول مصطلح الوجودية إلى الاسم المشتق من لفظة الوجود، أي الوجود بوجه عام، وهو ليس الوجود العام الذي كان يتحدث عنه الفلاسفة المثاليون، بل الوجود الإنساني المشخص، والوجود الفعلي للفرد الإنساني والمشكلات الفعلية للإنسان، وعلاقته بغيره من الأفراد والمجتمع الذي يعيش فيه، وحرية الإنسان ومصيره ومعاناته، والمواقف الشخصية التي يتعرض لها، وتجاربه الحية التي يمر بها (Rashwan, 2012, 90).

على الرغم من ادعاء الوجودية أنها مفهوم جديد غير مسبوق، فإنها تجسد تقليدا راسخا في تاريخ الفلسفة في الغرب، يعود على الأقل إلى زمن (سقراط 469-399ق.م)، ألا وهو مزاولة الفلسفة باعتبارها اعتناء بالنفس، فضلا عن ذلك نجد أن تركيز الوجودية ازدهر على فلسفة (الرواقيين) و(الابيقوريين) في العصر الهيليني، إذ انصب اهتمامهم بصورة أساسية على القضايا الأخلاقية وتبين الأسلوب المناسب لأن يعيش المرء بحياته (Arveline, 2014,15).

إن أصول هذه النزعة الفلسفية تعتمد جذورا اقيمت عليها الفلسفة الوجودية، وتضم هذا الأصول بعض الأصول الاجتماعية والتاريخية والفكرية، ويمكن تلخصيها على النحو التالي؛ أولا : كانت ظروف المجتمع الأوروبي في هذا القرن بيئة ملائمة لازدهار الأفكار الوجودية؛ ذلك لأن أوروبا عاشت خلال هذا القرن حربين عالميتين مدمرتين، راح ضحيتهما الملايين من البشر، وما ترتب على ذلك من التفتت الاجتماعي والتفكك الأسري والضيق النفسي الذي سيطر على الناس، وغير ذلك من الآثار التي خلقت جوا مشحونا بالتوتر والقلق (Vall,1968,16). ثانيا: إن التقدم العلمي الهائل وما ترتب عليه من آثار اجتماعية كبيرة وخطيرة كان من العوامل الهامة في ظهور الأفكار الوجودية وانتشارها، إذ لاحظ الوجوديون وعلى رأسهم (جابريل مارسيل) أن المجتمعات الحديثة قد أصبحت الآن تواجه خطرا يهدد الوجود الإنساني الفردي المميز. وبذلك استحالت الشخصية في عالمنا الحديث إلى مجرد بطاقة هوية، فلم يعد الإنسان أكثر من مجموعة وظائف يمكن أن يقوم بها أي مخلوق بدلا منه. وبذلك توجه الوجوديون إلى تلك النزعة الجماهيرية التي تهدف للقضاء على الشخصية ومحو الفردية من أجل تمجيد الجمهور اللاشخصي (Fayoumi, 1983, 491)، ثالثا: كان للوجودية منابع فكرية كثيرة في تاريخ الفلسفة، "ومن أهم الفلاسفة الذين كان لهم تأثير على هذه النزعة ابتداء من سقراط وأفلاطون وأرسطو قديما وأوغسطين في العصور الوسطى وباسكال في القرن السابع عشر" (Rashwan, 2012, 98).

أثرت الوجودية في كثير من فروع المعرفة، وفي العديد من الفنون وعلى نحوٍ خاص فنون التشكيل، على أن هذا لا يعني في كل الأحوال أن عالم النفس أو الروائي أو التشكيلي قد درسوا الفلسفة الوجودية عن وعي ثم طبقوا مفاهيم الفكر الوجودي في انتاجاتهم العملية، فوجودية الروائي أو المسرحي أو التشكيلي قد نشأت في بعض الحالات المستقلة وكانت تعبيرا موازيا عن نفس المواقف التي ظهرت في الأزمنة الحديثة (Mccurry,1986,278).

إن الوجودية نجدها ذات ترابط مع الفن التشكيلي الحديث كما في الفنون الدادائية والسريالية وبقية المدراس الفنية التي تحوي سمات وجودية المنحى، إذ إن أشكال الفن هذه تعبر بوسائطها الخاصة عن أفكار وضعها الوجوديون بصياغات فلسفية كازدراء الوجود والعدم والاختيار والحرية والقلق والاغتراب.

إن للفكر الوجودي أهمية خاصة متعالقة مع فنون التشكيل، وهي: التخلي عن تصور معين لشكل ما، ونظام ما، وهذا لا يعني التخلي عن كل شكل، فقد أصبح الفن الحديث على وعي بالثغرات الحادة الكامنة في الأشكال التقليدية، وربما كانت الصدمة التي تحدثها رؤية هذه الثغرات هي التي أحدثت الانطباع عند بعض الناس بأنه قد تم التخلي عن الشكل، وقد نشاهد الأشياء في تشكيل جديد لم نكن نعيه من قبل، وأفضل مثال على ذلك لوحة (جورنيكا) لـ(بيكاسو)، التي تتألف من أشخاص واشياء وموضوعات من بلدة (جورنيكا) الإسبانية التي دمرتها الحرب الأهلية الإسبانية؛ يصورها الفنان في علاقات من الواضح تماما أنها غير واقعية، غير أن هذه اللوحة كما لاحظ (بول تيليش) بأنها: تصور الموقف البشري دون أي غطاء. وتوضح هذه اللوحة أيضا التوازي مع الفلسفة الوجودية. التي كانت بداية للبحث عن شكل جديد، وعلاقات جديدة، إنه البحث عن أسلوبيه جديدة أكثر دينامية (Mccurry,1986,288). فـ(مارتن هيدجر) يصر على أن العمل الفني ينبغي ألا يفهم بوصفه تعبيرا عن مشاعر الفنان، بل هو يجلب الوجود نفسه إلى ضوء الحقيقة، والفنان

وعمله يشتركان في أصل واحد، فالفنان هو أصل العمل، والعمل هو أصل الفنان ولا وجود لأحدهما دون الآخر (Heidegger,1957,7).

لوحة الجورنيكا، بابلو بيكاسو، 1937

أما كارل ياسبرز (Karl Jaspers 1883-1969) فيرى الفن بطريقة مشابهة إلى حد ما، إذ يرى أن المعنى الأساسي للفن هو وظيفته الكاشفة؛ فهو يكشف الوجود بإضفاء شكل على ما ندركه (Jaspers,1988,716). غير أن (فريدريك نيتشه) كان هو الذي أشار إلى استحالة إرجاع جميع الفنون إلى مبدأ واحد، وما يرتب على ذلك من الوقوع في خطر التعميم، "فلنكتف بالقول بأن روحا تشبه روح الوجودية تسري في فننا المعاصر وتعمل فيه على نطاق واسع" (Mccurry,1986,290).

لقد شاع استخدام لفظ الوجودية شيوعا كبيرا في الأوساط الأدبية والفلسفية والفنية والاجتماعية، واتسع معناه اتساعا غريبا حتى كاد يفقد معناه، فلم يقتصر استخدامه على نمط فلسفي معين له خصائص معينة، بل تعدى ذلك إلى وصف موسيقي أو رسام أو صحفي بأنه وجودي، وإلى وصف بعض أنواع السلوك غير الأخلاقي في المجتمعات. إلا أننا لو نظرنا إلى من نصفهم بالوجوديين من أمثال (كيركيغارد) و(هيدجر) و(ياسبرز) و(سارتر) وغيرهم، لوجدنا أنفسنا أمام أنماط مختلفة من الفلاسفة، فكل منهم يختلف اختلافا في التفكير الفلسفي عن الآخر، ولا يمكن لنا أن نصبهم في قالب وجودي واحد، بل إن بعض هؤلاء يرفض أن يعد نفسه فيلسوفا، فقد رفض (كيركيغارد) الذي يلقب بـ(أبو الوجودية) أن يصف نفسه بأنه باحث في الأمور الدينية والإلهيات، متخذا موقفا فرديا انعزاليا، كما رفض (هيدجر) أن يصف نفسه بأنه وجودي، لأن الفيلسوف الوجودي في نظره يحصر انتباهه في الوجود الخاص، أي في الوجود الإنساني الخاص ولا يتعداه إلى البحث في الوجود العام (Rashwan, 2012, 100).

انصبت معظم اهتمامات الفلاسفة الوجوديين على المشكلات الوجودية للإنسان، مثل معنى الحياة والموت والألم والقلق والحرية، وكل ما يتصل بمشكلات الوجود البشري، ولكن هذا لا يعني أن هذه المشكلات الإنسانية هي من وضع هؤلاء الفلاسفة، إذ إنها كانت موضوع دراسة وبحث من قبل الفلاسفة على مر العصور، -وهذا ما سنتطرق إليه في مناقشة نظريات الفلاسفة الوجوديين في الفصل الثاني من هذا البحث-. "إلا أن هذه المشكلة قد اتخذت على يد الفلاسفة الوجوديين صورة جديدة، فلم يعد الإنسان عند الوجوديين بالمعنى الذي تناوله الفلاسفة الآخرون، بل أصبح الإنسان الوجودي هو ذلك الإنسان الفرد الذي يتفاعل مع الوجود والحياة من خلال تجربته الحية التي لا يستطيع أحد غيره أن يحل محله فيها، وهذا التجربة الإنسانية والمشكلات الفعلية الإنسانية تجسد عند الوجوديين الفردية الإنسانية التي لا ينبغي أن تذوب وسط مجموعة من الأفكار الجامدة، تلك التي من شأنها أن تشوه الواقع الإنساني الحقيقي" (Rashwan, 2012, 101).

وإزاء كل ما ذكر نجد أن الفلسفة الوجودية كما نراها اليوم في عصرنا الحديث كمذهب فلسفي لها دعاة واتباع روجوا كثيرا لمفهوم السخط الوجودي من خلال أدب قصصي ومسرحي ظهر بعناوين مختلفة وغريبة مثل: الغثيان، والبغي الفاضل، والذباب، والغريب.. الخ. "ونتيجة لهذا الانحراف والتحريف للمفهوم الوجودي

تعثر بعض الدارسين للوجودية في فهمها والتعريف بها، فمنهم من قال عنها بأنها: الإباحية والعبث والسخافة، ومنهم من قال بأنها: حركة دينية على غاية من التعقيد، فأي التفسيرين أولى بالقبول؟" (Fayoumi, 1983, 94). إذ يتضح أن الفلسفة الوجودية هي ذات سمات وفكر أعلى بكثير من هذه التفسيرات كونها تعتمد النزعة الذاتية الفردية وتؤكد على وجود الأنا للفرد بوصفه الكائن الأهم في الوجود، عن طريق الحرية التي تدعو لها والاختيار الحر المطلق للفرد الوجودي.

وبهذا فإن الوجودية فلسفة تؤكد في الجانب الأول على الوجود الفردي، وتقوم على مبدأ أساسي وهو: إن وجود الإنسان هو ما يفعله، فأفعال الإنسان هي التي تحدد وجوده وتكونه، ولهذا يقاس الإنسان بأفعاله، فوجود كل إنسان بحسب ما يفعله، فهو المسؤول عن اختيارهِ لسلوكاته ومصيرهِ الذي يقرره.

الفصل الثاني: الوجودية (المنطلقات - النظريات)

تؤكد الفلسفة الوجودية على الوجود الفردي لدى بعض المفكرين والفلاسفة منذ أقدم العصور، وهم أولئك الذين أحالوا تجاربهم إلى نظريات فلسفية، "ونذكر منهم في العصر اليوناني (سقراط) ومن قبله (برمنيدس) ثم (أفلاطون)، وفي العصر الوسيط الإسلامي (الحلاج)، وفي العصور الوسطى الأوروبية (القديس أوغسطين)، وفي مستهل العصر الحديث (باسكال)، فما جاء به هؤلاء ليس إلا لمحات خاطفة وبوادر لامعة انتشرت في ثنايا اتجاهاتهم ولا تؤلف تيارا واضحا" (Badawi, 1980, 20). وبهذا يمكن أن نعد الوجودية ذات أفكار ومعتقدات قديمة ترجع أصولها إلى زمن سقراط وأفلاطون وارسطو، إلا أن اشتغالها وتعيينها كاتجاه فلسفي جاء في القرن العشرين على يد (سارتر وهيدجر).

وإزاء ذلك نجد أن اصطلاح الوجودية قد شاع شيوعا كبيرا في الأوساط الأدبية والفلسفية والفنية والاجتماعية وعلى نحوٍ خاص عند المفكر، والناقد في العصر الحديث، فمنهم من قال عنها بأنها عبثية لا تعتمد منطقا عاما، ومنهم من اتهمها بأنها فلسفة مشاكسة جاءت للرفض فقط. ولكن لندع الاتهامات التي أطلقت على الوجودية، ولنحاول قراءتها من وجهه نظر الفلاسفة ونظرياتهم التي جاءوا بها وفق هذا الفكر.

تضم الوجودية شخصيات فلسفية وأدبية كبيرة لعبت دورا هاما في تطور هذه الفلسفة من بينها (كارل ياسبرز، وجابريل مارسيل، ومارتن هيدجر، وجان بول سارتر) "ولهذا فإن الأب الروحي الحقيقي للوجودية ليس واحدا من هؤلاء، بل لا بد أن نصل إلى النصف الأول من القرن الماضي لنجد المفكر الدانماركي كيركيغارد (Soren Kierkegaard 1813-1855)" (Badawi, 1980, 20). وجميع هؤلاء الفلاسفة إنما كانوا يستلهمون اسم (كيركيغارد) الذي كان يعد بوجه عام الفيلسوف الأكبر للوجودية المعاصرة على الرغم من أنه كان يعيش في فترة سابقة لهم. فضلا عن ذلك لا بد من ذكر الفيلسوف صاحب التأثير الأكبر على الوجوديين في طرحهِ للفلسفة العدمية ألا وهو فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche 1844-1900)، إذ إن هنالك تعالقا يجمع بين (نيتشه) والوجودية، وهذا ما يتضح في مجمل حياتهِ المأساوية التي عاشها وصراعهِ مع ذاته، "مثلهُ مثل (كيركيغارد) الذي كانت تجاربه الحية مدار حياته، كما أن فهم (نيتشه) للإنسان يقربه من الوجودية" (Abdulsalam, 1998, 46-47).

وبذلك فإن انتساب أفكار (نيتشه) إلى الوجودية يعد أمرا لا خلاف عليه، إلا أن اقتراب فكره من بعض المذاهب الفلسفية المعروفة لا يجعله يخضع بالضرورة لواحد منها خضوعا تاما، "فنيتشه هو هزة أو صدمة اجتاحت ضمير الفلسفة الغربية، حيث يتميز فكره بالتساؤل العقلي عن الوجود والحقيقة الأصلية" (Abdulsalam, 1998, 48).

كان تأثير (نيتشه) أعمق من تأثير (كيركيغارد)، وعلى الرغم من أنه لا يملك نظرية وجودية، إلا أن تأثير فكره قد أخذ مجراه قبل أن تخرج مؤلفات (كيركيغارد)، وبهذا "فأن التأثير النيتشوي لكتابات (كيركيغارد) قد ساندته ودعمت موضوعاته الفلسفية التي اشتغل عليها. وعلى هذه النقطة يتفق الوجوديون جميعا وعلى نحوٍ خاص (هيدجر) و(ياسبرز)" (Gaultier,1988,49).

وقد تناولت الفلسفات الوجودية هذا الموضوع الرئيسي عند (كيركيغارد) و(نيتشه)، "إذ ترى أن الفلسفة هي أولا تجربة، وإذا كان (هيدجر) و(سارتر) يريدان إقامة (علم الوجود) على هذه التجربة، فإنها تظل دائما الأساس الذي لا بد منه للنظر الفلسفي" (Gaultier,1988,50).

يعتبر (كيركيغارد) الفيلسوف الدنماركي المؤسس الحقيقي للتيار الوجودي، فهو أدلى بفكرته عن الوجودية المعاصرة، فوجدت فكرتهِ تلك صدى عند الكثير من معاصريه ومن بعدهم، حتى أصبحت تيارا فلسفيا يمثل اتجاها معبرا عن وجهة نظرهم في قضية هامة هي علاقة الوجود الإنساني بالوجود الآخر (Glush, 1985, 27).

وبهذا وضع (كيركيغارد) الأسس الأولى للوجودية، فالإنسان بوصفه الذات المنفردة هو مركز البحث، وأحواله الوجودية الكبرى مثل الموت، والخطيئة، والقلق، والغربة...إلخ هي المقومات الجوهرية لوجوده، والحرية المسؤولية والاختيار هي المعاني الكبرى في حياته، وعلى هذه الأسس أقام (هيدجر) ثم (ياسبرز) بناء الوجودية بعد أن تأثرا خصوصا بمذهب الظاهريات (الفينومينولوجيا) الذي وضعه (إدموند هوسرل) وهو منهج أكثر من أن يكون مذهبا ، والقصد منه هو رفع الفلسفة إلى مستوى العلوم الدقيقة، وذلك بجعلها بحثا في المعاني والماهيات الخالصة، ومجالها الشعور الخالص المطلق الذي فيه يمكن البحث عن الأصول الأولية لكل الظواهر، فظاهرة اللون أو الصوت أو غيرهما لها في الشعور الخالص ماهية أصيلة (Badawi, 1980, 22).

"لقد لعب إدموند هوسرل (Edmund Husserl1859-1938) ومنهجه الفينومينولوجي دورا هاما في الوجودية، إذ استخدم مارتن هيدجر، وغابريل مارسيل، وجان بول سارتر المنهج الفينومينولوجي، مع أنهم لم يتفقوا مع (هوسرل) في النتائج التي توصل إليها هذا المنهج" (Rashwan, 2012, 98-99).

واعتمادا على هذا المنهج الفينومينولوجي أقام (هيدجر) الفيلسوف الألماني فلسفة في الوجود مبنية على تحليل الوجود العيني المفرد، الذي يتفق عليه كل الوجوديين بأن الوجود أسبق من الماهية، وهذه هي القضية الأساسية العظمى في كل الوجودية، والصفة التي تتلو ذلك هي أن الوجود هو أولا وجودي أنا السائل، وليس هذا الوجود حالة أو جزئية تنتسب إلى وجود بوجه عام، بل الوجود في جوهره وأصله هو وجودي أنا، أنا الذات المنفردة (Rashwan, 2012, 23).

وبذلك يؤكد (كيركيغارد) في قوله عن الوجود الذاتي بأنه: "ليس مجرد معطى بالنسبة للإنسان، إنه مهمة يقع تحقيقها على عاتق الحرية، ومن هنا يصبح ممكنا أن يجد الإنسان نفسه قد وقع في سوء تفاهم في علاقته ومع تأليفه، وأن يخطئ ذاته بوعي أو دون وعي" (Kunzman and other, 2007,163). وهذا ما يؤكد على أن الحرية هي أساس الوجودية، بل هي أساس الفرد الوجودي.

وإزاء ذلك نجد أن الوجودية ليست مذهبا دقيقا، ومنهجا تطبيقيا، ولا هي مدرسة يمكن صياغة تعاليمها في قضايا محددة، بل إن صميم فعل المخاض الذي أنجب الوجودية والذي سيظل دامغا إياها هو ذلك النفور من المذهب أو المذهبية، بل إن انطلاقة الوجودية هو رد فعل رافض لمذهب الماهية. وما تؤكد عليه منذ البداية وحتى النهاية هو رفض كل ما يمس فردانية الفرد، وبذلك يصبح العالم متأصلا في صميم الفرد. فالوجودية إذا فلسفة واتجاه عام لتحليل الوضع الإنساني (Al-Kholi, 1998, 39).

وبذلك تؤكد سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir 1908-1986) الكاتبة الفرنسية التي ارتبط اسمها بـ(سارتر) هذه المقولة من خلال قولها: "من المغالطة اعتبار الوجودية مذهبا يائسا، فهي أبعد من أن تكون كذلك، إنها لا تحكم على الإنسان ببؤس لا علاج له. إن الإنسان لهو سيد مصيره الوحيد المستقل، إذا شاء فقط أن يكون كذلك، هذا ما تؤكده الوجودية. وإذا كانت الوجودية تقلق، فليس ذلك لأنا تؤنس

الإنسان، بل لأنها تتطلب توترا مستمرا" (Al-Kholi, 1998, 52). فيمكن عد الوجودية فلسفة باحثة عن القلق والتوتر وعدمية الفرد عن طريق تصريح (بوفوار) في فهمها لهذا التيار.

أما الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهور (Arthur Schopenhauer 1788-1860) الذي عَرَف بفلسفتهِ التشاؤمية، فإنه ينظر للوجود الفردي من وجهة نظر أخرى، فما يراه بالحياة ما هو إلا شر مطلق، وقد عرف أيضا بالإرادة في كتاب العالم إرادة وفكرة، فكان لفلسفتهِ التأثير الكبير على (فريدريك نيتشه) ومن ثم فلاسفة الوجود، وأساس هذا التأثر هو تأكيده على مفهوم الإرادة، فإن شخصية الإنسان وأخلاقه تكون في إرادتهِ وليس في عقله، حتى الجسم نفسه هو من إنتاج الإرادة، وهذا ما تأثر به الفلاسفة الوجوديون عن طريق إرادتهم الحرة المطلقة في الحياة، واختيارهم لمصيرهم وقراراتهم الذاتية.

وإزاء ذلك نجد أن (شوبنهور) يعد الإنسان أنه الحيوان الميتافيزيقي، لأن الحيوان يرغب ويريد ويشبع غرائزه دون اللجوء إلى الميتافيزيقيا، أما الإنسان فهو مسوق بإرادته لا بعقله، أي الإرادة هي التي تحكمه، فيقول (شوبنهور): "لا شيء أكثر اثارة وتهيجا للأعصاب عندما نحاول إقناع إنسان عن طريق الأدلة العقلية والبراهين المنطقية، ونبذل جهودا في محاولة اقناعهِ، ثم يتضح لنا انه لم يفهم ولن يفهم، واننا ينبغي أن نخاطبه عن طريق اثارة ما يريد ويرغب، أي عن طريق إرادته" (Durant,2014,400).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرتب (شوبنهور) الفنون في تصنيف هرمي حسب مدى تعبير المثل التي تظهر في هذه الفنون عن قوى الإرادة، بمعنى أن الفنون تتفاوت فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفي بالنسبة لحقيقة الوجود، أي أن الفن لديه بمستويات مختلفة يقاس بها من الأعلى من الأدنى، إذ إن فن العمارة عنده هو أدنى الدرجات تصنيفا للفنون كونه لا يعبر عن الإرادة، في حين تقدم التراجيديا المعبرة عن صراع الإرادة الإنسانية فتكون على قمة درجات هذا التصنيف. وينتقل (شونبهور) من العمارة إلى النحت، ويرى أن الاغريق قد استطاعوا أن يقدموا معايير الجمال في النحت كما قدموا هذه المعايير أيضا في العمارة، ولذلك فالنحت الحديث لا يتساوى مع النحت الإغريقي عند (فيدياس، وميرون) لأن الجمال في النحت يظهر النموذج الذي يمثل الخصائص النوعية لطبيعة النوع من خلال الفرد، ويوضح (شوبنهور) هذا الرأي في قوله: "إن الفنان يستطيع أن يتوقع ما تسعى الطبيعة إليه في الأفراد، لذا يضيف الفنان بعمله ما قد فشلت الطبيعة أن تحققه" (Matar, 1998, 151).

الفصل الثالث: - الفكر الوجودي وتأثيره على النحت الحديث (دراسة وصفية تحليلية)

مدخل منهجي:

1. منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للأعمال الفنية الحداثوية التي تتمثل بالصفات الوجودية، بوصفه يتوافق مع فنون التشكيل لا سيما فن (النحت)، ولغرض تحقيق هدف البحث المُتمثل بالكشف عن المسببات التي دعت إلى وجود منطلقات الفكر الوجودي في معظم منحوتات الحداثة، ومن ثم الكشف عن أهم السمات التي توضح هذه المنطلقات في الأعمال الفنية الحداثية)، وذلك من حيث الوصف الظاهري لتلك الأعمال ومن ثم تحليلها تحليلا وجوديا.

2. مجتمع البحث:

يعتمد مجتمع البحث الأعمال الفنية النحتية التي أنجزت في أوروبا الغربية، والولايات المتحدة الأمريكية، باعتماده أعمالا فنية حداثوية أنجزت بإطار الحد الزماني من الفصل الأول (1945-1970) كحدود للبحث، ورغم اطلاع الباحث على العديد من الأعمال التي تخص البحث، إلا أنه لم يتمكن من حصر مجتمع البحث لكثرة أعداده وسعة مساحته، إذ من الصعب تحديد حجمه الأصلي، وقد اختار الباحث هذهِ الفترة الزمنية

الحداثوية بالتحديد لافتقار معظم الرسائل والأطاريح التشكيلية والفنية في العراق للكشف عن الأعمال الوجودية النحتية في فترة الحداثة.

3. عينة البحث:

بعد اطلاع الباحث على الأعمال التي أنجزت في فترة الحداثة، تم اختيار العينة التي تمثل الأعمال ذات المنحى الوجودي بكل صفاتهِ المتمثلة، باختيار قصدي لثمانية فنانين حداثويين، وباختيار مجموعة من أعمالهم التي بلغت (21) عملا فنيا باختلاف تاريخ إنجازها من الحقبة الزمنية المحددة ضمن حدود البحث، وتم اختيار عينة البحث لغرض تحقيق هدف البحث.

4. جمع البيانات:

اعتمد الباحث في جمع المعلومات والبيانات التي حصل عليها من المواقع الإلكترونية (الإنترنيت) التي اعتمدها لجمع المعلومات والبيانات الصحيحة، لا سيما مواقع ذات شهرة واسعة تحوي على كم هائل من الأعمال النحتية، إذ أخذت بعين الاعتبار الفكر الوجودي في منحوتات الفترة الحداثوية.

بعد أن بحثنا في المرجعيات والمؤسسات للوجودية والنظريات لبعض من المفكرين في الفصل الأول والثاني، لا بد لنا من البحث عن أهم المنطلقات التي تمركز عليها هذا التيار الفكري، أي البحث في أعمال فنية في فن الحداثة تعبر وتشير إلى منطلقات الفكر الوجودي بإيحاءات واضحة من حالات ازدراء الوجود والفناء البشري (العدم) والقلق الإنساني، فضلا عن الحرية التي تشع من هذه الأعمال، والغربة والاغتراب التي تؤكد على العزلة الذاتية للفرد الوجودي، كل ذلك لا بد من ذكره والتطرق إلى أدله تبرهن ارتباط الأعمال الحداثوية بهذا الفكر.

إن الأعمال التي تشير إلى الفكر الوجودي تنبثق من الدوافع الإنسانية أي من ذات الفنان في عملية إنتاجهِ الفني، فالفن بصورة عامة عند الوجوديين "لا يريدون للفن أن يغرق في الواقع أو أن يستسلم له؛ فليس فنا على الإطلاق ذلك الفن المحاكي للواقع، بل إن الفن ليس عالما في الخارج يجري تعديله أو تبديله، بل الفن عندهم هو تلك القدرة على الخلق في داخل الفنان، وبهذا يمكن قهر العالم. والنتاج في الفن شأنه شأن كل شكل آخر للنشاط الخلاق، يتألف من الانتصار على الحياة المعطاة المحددة العينية، إنه انتصار على العالم"(Mujahid, 1977, 44). وبذلك فإن من أولى النظريات المهمة في الفكر الوجودي حول الفن هو الابتعاد عن الواقع والأشكال التي تحاكيه، وكلما كان العمل الفني ذا إيحاءات بعيدة عن الواقع، كان الفن ذا انتماء للفكر الوجودي.

وبهذا فإن الفكر الوجودي يرفض أسلوب محاكاة الواقع، إذ نجد أن من أهم التيارات الفنية في فترة الحداثة التي تنتمي إلى هذا الفكر هي (السريالية) و(الدادائية) بوصفها بعيدة عن الواقع، فضلا عن فنون (التجريدية) التي تعد ذات نزعة وجودية. كل ذلك سنتطرق إليه في نحت الحداثة وفق أعمال تشير إلى منطلقات هذا الفكر.

مفهوم الوجود والعدم:

مفهوم العدم من أكثر المفاهيم الفلسفية التي حظيت بمناقشات مستفيضة صعبة، ويمكن أن نجد شذراتهِ عند (ديموقريطيس) عندما أعاد إقرار هذا المفهوم وربطه بالفراغ الخاوي ليجعل من الحركة أمرا يمكن تصوره، إلا أن "أفلاطون استخدم مفهوم العدم لأنه بدونه تغدو مقارنة الوجود بالجوهر الخالص بعيدة عن الفكر، كذلك جاء عن أرسطو عن طريق التمييز بين الصورة والمادة، كما أتاح هذا المفهوم لأفلاطون الوسائل الكفيلة بوصف فقدان الذات من جانب الروح الإنسانية، وقدم لأوغسطين أدوات التفسير الأنتولوجي للخطيئة الإنسانية" (Tillich,1981,45). فضلا عن ذلك نجد أن (بارمنيديس) و(زينون) يعدان العدم بأنه

ليس موجودا، وأن الوجود وحده هو الموجود، "وعلى ذلك فما هو كائن فهو بالضرورة موجود، فالوجود ضرورة، وآخرون اعتبروا فكرة عدم الكينونة ليست فكرة حقيقية" (James,1969,43).

وبذلك نجد أن فكرة العدم هي ذات مرجعيات تاريخية قديمة يمكن إرجاعها إلى عهد ما قبل سقراط وأفلاطون وأرسطو. وهي ترتبط بمفهوم الوجود ارتباطا تاما ، فلا وجود بدون عدم، ولا عدم بدون وجود، فإذا كان للوجود بداية، يكون العدم نهاية له، وبما أن الوجود بداية فهو سابق للعدم، وتكون الحياة بينهما كنقطتي بداية ونهاية، وبهذا فإن الحياة منتهية بالضرورة، وهذا ما جعل الوجوديون يزدرون وجودهم ويرفضونه، ويحطمون كل القيم والقوانين التي تحكم الإنسان وتأسر أفكاره. "إن الفرق بين الوجود والعدم هو اختلاف المضمون، فمضمون الوجود هو البداية، ومضمون العدم هو النهاية، ولكل منهما واجد وموجود، وتكون الحياة سر الوجود، والموت سر العدم، ولا حياة ولا عدم إلا لموجود، ولذلك وراء كل مخلوق خالق، ووراء كل مصنوع صانع، ولكل موجود عدم، إذا الوجود حقيقة والعدم كذلك" (Aqeel, 1999, 77).

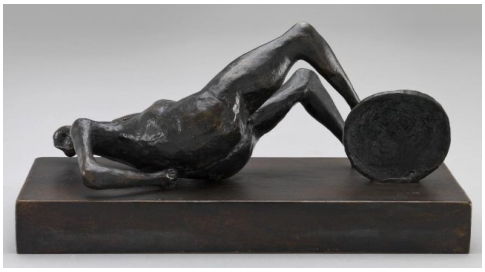
يقول جان بول سارتر (Jean-Paul Charles 1905-1980) في هذا الصدد في كتابه الوجود والعدم: "إن الوجود وحده هو الذي يمكن أن ينعدم، لأنه مهما يكن من شيء فلا بد لما ينعدم أن يوجد أولا. إن العدم ليس موجودا، وإذا كنا نستطيع التحدث عنه فذلك لأنه يملك فقط مظهر الوجود، ووجودا مستعارا، فالعدم ليس موجودا، والعدم لا ينعدم" (Sartre, 1966, pp. 77-78). وبهذا يصف (سارتر) أن سبب العدم الذي يحدثه الإنسان في الوجود العام يرجع إلى الحرية المطلقة، ويؤكد على أن الإنسان هو ذلك الفراغ الهائل في الكون، وهو فراغ هام لأنه فراغ واع مدرك (Glush, 1985, 60).

بينما يرى فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche 1844-1900) أن العدمية تعنى أن القيم العليا لم تعد قيما بعد، وأنه لم تعد هناك غاية من الوجود، "فكل شيء مضطرب مزعزع، والطريق الذي نسير فيه زاخر بالأخطار، وتنشأ ثلاثة أحوال نفسية عن العدمية: أ. الاعتقاد بأن للوجود غاية ومعنى معينا . ب. الاعتقاد بأن للوجود وحدة تامة ونظاما. ج. الحكم بأن الوجود في الدنيا باطل، وأن هذه الحياة أوهام وخسران، فيسعى المرء وراء عالم آخر يعده العالم الحقيقي، ويكون أمام احد سبيلين: أن يطرح العالم الآخر وراء ظهره بوصفه خرافة، أو ينكر الوجود الواقعي فينكر نفسه، وينكر الحياة" (AbdulSalam, 1998, 23).

إلا أن العدم عند (هيدجر) "لا يقف حائلا أمام وجوده، بل العدم ينتسب إلى الوجود نفسه، إنه جزء في الوجود في كيانه وصميمه" (غلوش، 1985، 50). ويعتبرهُ (هيدجر) شرطا لتحقيق الوجود أو اكتشافه، بل هو فقط الذي ينبه الإنسان إلى وجوده أي (وجود العدم). فالعدم ليس كائنا وهو غير موجود، ولا يمكن أن يعدم نفسه، وهذا ما يؤكدهُ (سارتر) في قولهِ: "إننا لا نستطيع أن نمنح العدم القدرة على تعديم ذاته، لأنه على الرغم من اننا تصورنا فعل تعديم الذات لنجرد العدم حتى من أي مظهر فيه للوجود، ينبغي علينا الإقرار، بأنها وحدها الكينونة قادرة على تعديم نفسها، لأن الذي يعدم نفسه يجب أن يكون موجودا بأي شكل من الأشكال، إلا أن العدم ليس موجودا، وإذا كان يمكننا التحدث عنه، فهذا لأنه يملك فقط مظهر كائن، وهو كائن مستعار" (Sartre,1966,70-71). فالعدم يأتي مباشرة بعد ولادة الكينونة، فالكينونة عندما تولد، يولد معها العدم إلى هذا العالم.

بذلك نجد في نحت الحداثة أعمالا تشير إلى مفهوم العدم (الفناء البشري) وازدراء الوجود عن طريق تجسيد نصوص فنية تعبر عن هذا المنطلق الذي يعد أساس الفكر الوجودي، فإذا قرأنا منتجات الفنان (هنري مور) نجدها ذات انتماء لهذا الفكر بوصفها تشير إلى مفهوم الفناء من حيث تجسيد حالات الإنسان وهو يعاني من الحروب والدمار الذي تحقق في الحرب العالمية الأولى والثانية، فهو فرد فانٍ زائلٌ لا محال

في ذلك شاء أم أبى، فتجسدت لحظة الموت من هذا العالم في عمل (سقوط المحارب) الذي حققه (مور) في لحظة سقوطهِ وهو يصرخ بألم يتضح عن طريق ملامح الوجه. (انظر الشكل 1-2).



شكل رقم (1): هنري مور، سقوط محارب، برونز

شكل رقم (2) هنري مور، سقوط محارب، برونز

حقق الفنان (مور) كثيرا من انتاجاتهِ الفنية تمثل أعمالا تشير إلى الفكر الوجودي من حيث منجزاتهِ النحتية والمخططات التي حققها بمثابة رد فعل عن الدمار والخراب الذي تحقق في فترة الحروب، فقد جسد معاناة الشخوص وهم في الملاجئ يظهر عليهم الخوف والذعر والرهبة من الموت، انظر الشكلين (4،3) إذ جسد معاناة الفرد الذي عانى الكثير في تلك الظروف التي زرعت الرهبة في الذات الإنسانية. فيتضح مما سبق أن للفنان نزعة وجودية عن طريق تجسيد أعمالهِ التي تعبر عن الفرد الوجودي في كل ذلك، والذي يترقب الموت في أي لحظة من لحظاتهِ التي يعيشها. فهي اعمال تنتمي إلى مفهوم العدم والفناء البشري. انظر الأشكال (6،5).

شكل رقم (3): هنري مور، الملجأ، باستيل

شكل رقم (4): هنري مور، بقايا الحرب، فحم

وإزاء ذلك فإن الوجوديين "أنكروا كل قيمة حرصا على الحرية، فدمروها وقضوا عليها، رأوا الأوضاع الفاسدة والسياسة الجائرة والمجازر التي أفنت الملايين، فخرجوا على كل تقليد وحكموا على كل نظام بأنه كذب. وأكدوا على أن كل فرد لا بد أن يتولى أمره كيف يشاء ويختار مصيره كما يريد غير مكترث بشيء على الإطلاق" (Mughniyah, 2008, 149). وهذا ما نجدهُ في الفنون التي هي موضوع بحثنا، مما حدى بـ(بييرو مانزوني) أن يجعل من منجزاتهِ القذرة معتمدة كأعمال فنية؛ حيث جعل غائطه الشخصي في علب كثيرة ذات صلاحية انتهاء، وعدها كباقي المنتجات التي تباع بالأسواق،÷ ومن ثم عرضها في المعرض الشخصي. انظر الأشكال (8،7)، فمنجزات (مانزوني) ما هي إلا ازدراء للواقع، بل هي سخرية تعبر عن الفكر الوجودي بأسمى حالاته.

وبذلك فإن فكرة عدمية الإنسان وازدراءهِ من الوجود تجسدت في نحت الحداثة من قبل معظم الفنانين وبإيحاءات تشير إلى ارتباطها بالفكر الوجودي.

شكل رقم (5): هنري مور، الموتى، باستيل

شكل رقم(6): هنري مور،ة أشخاص في الملجأ، باستيل

شكل رقم (7): بيرو مانزوني، غائط الفنان، تجميع

شكل رقم (8) بيرو مانزوني، غائط الفنان، تجميع

مفهوم الاختيار والحرية:

يعد مفهوم الحرية من المفاهيم التي اختلف عليها الفلاسفة والمفكرون قديما وحديثا، ووضعوا له التصورات المختلفة والمتقابلة، كل منهم حسب تصوره وفكره. إلا أن موضوعنا هو الحرية التي تحدث عنها الوجوديون وأكدوا عليها من حيث مقالاتهم واهتماماتهم في هذا المجال. إذ نجد (سارتر) يقدمها بوصفها أعلى مراحل وعي الإنسان بوجوده، ووعي الوجود ما هو إلا تهكم الذات بنفسها، لأنها فانية حتما، وبذلك يستفز الفكر المحافظ بدعواه الوجودية، وبالتالي يستفز رغبة الإنسان في البقاء عندما يتهكم على وجوده ويزدريه، معلنا الإحساس بالعدم. إنها الحرية عندما تعبث لا من أجل العبث، بل من أجل تحطيم الوعي وتمزيق الإدراك، هكذا استفزت الوجودية وقوضت إحكامات المادية عقودا مهمة من القرن العشرين. فما الحرية؟ أهي كذلك حسب الدعوات الوجودية؟ ام هي الوعي بالحياة حسب دعوات المثالية؟ أم هي قانون رياضي يحكم الانا بالآخر بالمجتمع؟ (Haider et al., 2006, 149).

يقول الفيلسوف الألماني كارل ياسبرز (Karl Jaspers 1883-1969): "الحرية الوجودية عصية على الإدراك، إن الحرية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تدرك أو تفهم بعمليات فكرية موضوعية. الحرية هي موضوع سوء فهم مستمر، كما أنها لا تقدم لنا إلا إشارات غير مباشرة فقط" (Al-Humaidi, 2013, p. 12). ويقرر (ياسبرز) في ذلك: "إن البحث عن الحرية والشك فيها والإيقان بها، كل ذلك يدخل في صميم وجود الحرية، غير انني حينما أبحث عن الحرية فإن هذا لا يعني أن في ذهني مفهوما ابحث عن مقابل له في العالم الخارجي، بل الواقع أن مشكلة الحرية اولا واخيرا هي مشكلة في تلك الذات الإنسانية التي تريد أن يكون ثمة حرية، فنحن هنا إزاء ذات مهمومة بوجودها فهي تضع نفسها موضع السؤال متسائلة عن إمكانية حريتها" (Al-Humaidi, 2013, 12).

لقد حرص جان بول سارتر (Jean-Paul Charles 1905-1980) في كتابه الوجود والعدم على أن يثبت للإنسان حريته وأن يجعل منه مشرعا لأفعاله، فالوجود أسبق من الماهية كما اشرنا إلى ذلك سابقا، بمعنى أن الإنسان يوجد أولا ومن ثم يتعرف على ماهيته، فالإنسان هو مشروع يعيش لذاته، وماهية الإنسان تتحدد بما شرعه هو لذاته. وبمعنى آخر: إن الإنسان لا يحقق وجوده إلا عن طريق عملية الخروج من الذات (Jafar, 1980, 161-162). فالوجود عند (كيركيغارد) لا يتحقق إلا بعد أن يتحرر من كل ما يراه

قيدا لحريتهِ؛ فلما كان العقل مقيدا، فإنه تحرر منه برفضه، ولما كان الوجود المادي الخارجي قيدا على فكرتهِ من الوجود الذاتي وعدمية ما سواه، تحرر منه بالرفض. فالحرية عنده هي العمود الفقري للوجود، إنها الاختيار الناتج من القلق، ومن هذا القلق والشك والألم يصل إلى مبدأ الخطيئة، فإذا اسقطنا النفس في الخطيئة فإنها بذلك تؤكد وجودها المستقل. والخطيئة بمفهومها هنا ترفع الذات إلى اعتاب الوجود الديني الصحيح (Glush, 1985, 44).

إن الوجود الحقيقي هو في نظر الوجوديين ميزة لا يمتاز بها سوى الإنسان، وذلك لأن الوجود الحقيقي يتطلب الاختيار والحرية، ولكن لما كان بعض الناس لا يتمتعون بهذا الاختيار، فإن هؤلاء لا يكون لهم وجود حقيقي؛ فالأفراد الذين تقودهم الجماعة ولا يقومون باختيار حقيقي لا يوجدون على الحقيقة -حسب قول هيدجر-؛ لأن من يوجد حقيقة هو الذي يختار نفسه بكل حرية، وهو الذي يكون نفسه (Rashwan, 2012, 107). فالوجود عندهم مرادف للاختيار، ومن يتوقف عن الاختيار الحر في مرحلة معينة يتوقف عن وجوده الحقيقي.

وانطلاقا من رؤية الوجوديين حول مفهوم الحرية وأثرها على فن نحت الحداثة حينما "لا يصبح الجمالي فنا إلا إذا ابتعد عن الواقع" (Al-Hafiz, 2003, 13)، ويؤكد ذلك الناقد الإنكليزي (كلايف بل) بقولهِ: "كي يتذوق المشاهد عملا فنيا حديثا، يتطلب الأمر أن لا يحمل المتلقي في ذاكرته أي شيء من الحياة" (عطية، 2001، 199). نجد أن فكرة الحرية تجسدت في فن الحداثة بأعمال فنية ذات قيمة عليا من الحرية من حيث الخروج عن النسق المتداول والسائد الذي سبق فن الحداثة، واللجوء إلى كل ما هو جديد وكسر كل القيود والقيم في المنتجات الفنية، وهذا ما حققه كثير من الفنانين ومنهم (بربارة هيبورث، وديفيد سميث) وغيرهم عن طريق تحرير العمل الفني من كل القواعد والقيم عن طريق وعيهم الذاتي، إذ نجد أعمال (ديفيد سميث) ما هي إلا نزعة وجودية من خلال الحرية التي تتضح في نتاج الأعمال، (انظر الاشكال (10،9)). وأعمال (هيبورث) التي ابتعدت عن الواقع وحققت ذاتها في منتجاتها الفنية (انظر الأشكال (12،11))، وبذلك فإن أعمال (سميت وهيبورث) ما هي إلا منجزات فنية متحررة من كل القواعد الفنية، حطمت كل الأسس والقيم، وجاءت بما هو جديد.

شكل رقم (9): ديفيد سميث، تكوين، أسلاك حديد

شكل رقم(10): ديفيد سميث، تكوينات هندسية، صفائح حديد

شكل رقم (11): بربارة هيبورث، ثلاثة شخوص، برونز

شكل رقم (12): بربارة هيبورث، الخريف، برونز

إن تجربة الحرية عند رينيه ديكارت (René Descartes 1596-1650) هي ليست تجربة الحرية المنبثقة من اللاشيء، "لكنها أولا تجربة الفكر الذاتي الذي يكتشف بواسطة قواه الخاصة علاقات ذهنية، وبذلك يزودنا (ديكارت) بمسؤولية ذهنية كاملة، فهو يختبر في كل لحظة حرية فكره في مواجهة تسلسل

الماهيات، ويختبر عزلته أيضا" (Sartre,1966,88). وبذلك تنطبق هذهِ المقولة مع نحت الحداثة المجرد الذي أُنجز عن طريق الفكر الذاتي المتولد لدى الفنان.

بينما نجد الحرية عند ألبير كامي (Albert camus 1913-1960) هي حرية مطلقة، "فالإنسان يفقد حريته ومسئوليته الشخصية حين يخضع لمذهب أو دين أو يتقيد بأيديولوجية معينة، إنه في هذه الحالة لا يملك نفسه، فهو كالعبيد في الأزمنة القديمة لا يملكون أنفسهم" (Mkawy , 1964 , 61).

"إن الحرية هي الإنسان والإنسان هو صورة الحرية حسب تعبير سورين كيركيغارد (Soren Kierkegaard 1813-1855) ومن ثم (سارتر). إن تساقط القيم أمام عين الإنسان نتيجة موضوعية لشعوره المفرط بالعدم والغثيان من وجودهِ، وبالتالي نجد تأكيد فرديتهِ بوصفها صورة وجوده وصورة الوعي بهذا الوجود" (Haider et al., 2006, 151). وهذا ما يتضح في منحوتات الحداثة، إذ نجد أعمال (جيرمين ريتشير) ما هي إلا نتيجة للخروج من كل ما هو متداول وإبراز قيمة الفرد الذاتية في المنتجات الفنية، انظر الأشكال (15،14،13).

***شكل رقم (13):* جيرمين ريتشير، امرأة، برونز**

***شكل رقم (14):* جيرمين ريتشير، الرجل المأسور، برونز**

***شكل رقم (15):* جيرمين ريتشير، مجموعة أشخاص، برونز**

فأعمال (ريتشير) تشير إلى نزعة وجودية تنطلق من فكرة الحرية والعبث في الواقع والتحرر من القيود التي تأسر الفنان، بل هي نتاجات خرجت عن النسق المتداول في الأعمال التي سبقت الحداثة، وبذلك انبثقت من الحرية مفاهيم جديدة تمثلت بالتمرد والعبث واللامعقول وغيرها من المفاهيم التي نجد انعكاساتها ظاهرة في فن الحداثة وفي النتاجات التشكيلية المعاصرة.

مفهوم القلق والاغتراب:

يراودني سؤال حول مفهوم القلق والاغتراب في هذا المبحث، وهو: ما الذي يدعو الفرد الوجودي إلى مفهوم القلق والاغتراب؟ إنه بالدرجة الأولى الشعور بأن الوجود عبث، وأنه ليس ذا معنى، لأن الوجود الفردي ما هو إلا وجود زائل، ومصيره يتجه نحو العدم، وبصورة أوضح يوصف القلق بأنه شعور الفرد بأنه كائن فان، وليس ذلك فقط، إن شعور الكائن بأنه يعلم بأنه فانٍ ليس شعور كائن بائس وحسب، بل إنه كائن يفكر في طبيعة بؤسهِ (Simon,1963,200).

يصف (كيركيغارد) القلق "بأنه قلق على الحرية، ولكن (هيدجر) يرى على العكس من ذلك أن القلق إدراك للعدم، ويبدو أن هذين الوصفين للقلق ليسا متناقضين فيما بينهما، بل كل منهما يقتضي الآخر" (Sartre, 1966, p. 87). ونلاحظ هنا تداخل منطلقات الفكر الوجودي مع بعضها بوصفها تنصب نحو مركز واحد وهو (الفرد).

يراود القلق الفرد الإنساني طيلة حياتهِ ويرافقه حتى مماتهِ، وهذا ما أكدت عليه الوجودية كون القلق هو أحد مسببات الخوف الذي تجسد في الإنسان منذ ولادتهِ وحتى مماتهِ، فالإنسان مهما يمتلك من القوة العقلية والبدنية، إلا أنه يصبح ضعيفا أو خائفا أمام موقف معين كمواجهة الموت على سبيل المثال. ونجد في ذلك عمل (ألبرتو جايكومتي) الذي يشير إلى مفهوم القلق، وهو عمل الكلب الذي يتضح من بنائهِ الشكلي بأنه كلب هزيل نحيل خائف يترقب الموت وملامحه تعبر عن ذلك. انظر الشكل (16). فضلا عن ذلك يقول (جايكومتي) في أحد رسائله المتبادلة مع (سارتر): "أرى نفسي في هذا الكلب". وهذا ما يؤكد وجوديتهِ المعلنة عن ذلك. فالكلب جسدهُ الفنان ليعبر عن قلقهِ الموجود في ذاته، والذي يرافق الفرد وعلى نحوٍ خاص الفرد الوجودي.

شكل رقم (16): ألبرتو جايكومتي، الكلب، برونز

والقلق يطالعنا لأول وهلة بشعور مؤلم لأننا عاجزون عن معالجة خطر موقف ما، إلا أن تحليلا أدق يكفي ليوضح لنا أن القلق حول الموقف الإنساني باعتباره كذلك هو أمر مفترض في القلق حول أي موقف خاص، فالقلق إزاء العدم هو قدرة المرء على الحفاظ على وجوده الذي يكمن في عمق كافة صور الخوف وهو العنصر المخيف فيها، ومن ثم فإنه في اللحظة التي يسيطر فيها (القلق) على العقل لا تعود الموضوعات السابقة للخوف موضوعات محددة (Tillich,1981,49-50).

وفي صراعنا اليومي مع القلق الوجودي لا نجد تهديدا معينا أو محددا يصل من اتجاه معين، "لدينا فرصة قتالية ضد القوى الممهدة مهما كانت مخيفة، إذا علمنا الجهة التي يقدم منها والطريقة التي يهاجمنا بها، لكن قلقنا الوجودي يبرز من كل جانب ولا جانب، إنه يحيطنا وينتشر في كل خلية من كياننا وليس أمامنا فرصة للهرب، ولا مكان لنختبئ فيه، لا مكان لمواجهته ولا سبيل إلى قهره والتغلب عليه، بإمكاننا تدبر استجابات مناسبة لكل تهديد وذلك لأن كل خطر حقيقي في حياة الإنسان له طرق محددة في الإيذاء، لكن القلق الوجودي يهدد بتحطيمنا بطرق غير معروفة وغير قابلة للتفسير، وكل ما نستطيع فعله هو الصراخ في ظلام صامت" (Park, 2012, 29). وهذا ما يتضح عند الفنان (جوليو غونزايلز) في عملهِ (القناع)، عندما جسد الوجه البشري وهو في صرخة غضب الذي تولد من قلق هيستيري، انظر الشكل (17)، نجد أن هذا العمل يشير إلى مفهوم القلق والتوتر الناتج من الذات عن طريق ملامح الوجه التي تدل عن ذلك.

فالقلق يمكن وصفه بأنه "إنسان عصبي منفعل، وهو أحيانا مجرد مفكر ينتهي إلى التلذذ بشعور الاختلاط، إنه (الغريب) عند ألبير كامي (Albert camus1913-1960)" (Simon,1963,201). وهذا ما يجعلهُ يرتبط بالمنطلق الآخر للوجودية وهو مفهوم (الاغتراب).

شكل رقم 17 جوليو غونزايلز – القناع - برونز

وبذلك يعد الاغتراب مشكلة اجتماعية فلسفية ونفسية، ناقشها كتاب كثر بوصفها مشكلة إنسانية، ولا خلاف على ذلك، وتداولها الفكر المعاصر. وعلى الرغم من أن لها جذورا قديمة، إلا أن من أكثر التداولات مفهوما للاغتراب تمكننا من تعريفهُ على النحو الآتي:

أولا: العجز والاستسلام، أي الشعور بالخضوع لمشيئة عوامل خارجية كالقدر أو النظم السائدة.

ثانيا: الهراء وفقدان معنى الحياة (العبثية)، أي فقدان فهم العالم والعلاقات الإنسانية المتداخلة.

ثالثا: التحلل من القواعد العامة المتبعة، أي ضعف الالتزام بالقواعد الاجتماعية المنظمة للسلوك.

رابعا: الشعور بالانفصال عن القيم السائدة في المجتمع.

خامسا: الغربة أو العزلة الاجتماعية التي تعني الشعور بالوحدة والانفصام وقطع العلاقات الاجتماعية.

سادسا: الغربة الذاتية وهو المعنى الأكثر صعوبة في التحديد، ويمثل القضية الجوهرية، ويشير إلى فقدان الفرد السيطرة على ذاته (Akesh, 2010, 37-38).

وهذه النقاط التي ذكرت نجدها متفاعلة مع الفكر الوجودي، فالفرد الوجودي معرض دائما للاغتراب عن ذاته، والاغتراب الوجودي هو أن يصبح الإنسان مغتربا وحيدا، "حيث ألقي به في هذا العالم وحيدا وسط الحقائق الواقعية، إلا أنه في وسعه -مع ذلك- وبواسطة الحرية، أن يعود إلى ذاته وأن يتحمل مسؤولية وجوده ويعمل على تحقيق أصالته" (Fadlallah, 2004, 236). وهذا ما تحقق في شخوص (جايكومتي) عن طريق تجسيد أشخاص بهيئات ووضعيات مختلفة وبتوظيف الملمس الخشن في شخوصهِ وبطريقة قصدية، لكي يحقق الاثارة والتوتر عند المتلقي، بوصفها اعمالا تشير إلى الغربة ومفهوم الاغتراب الوجودي الذي ينبثق من ذات الفنان (انظر الاشكال 18-19-20). فضلا عن القلق الذي يتضح في ملامح الشخوص والتي تؤكد على انتمائها للفكر الوجودي.

شكل (18): ألبرتو جايكومتي، رجل يمشي.

شكل (19): ألبرتو جايكومتي، الرجل المنحني،برونز.

شكل (20): ألبرتو جايكومتي، مجموعة أشخاص، برونز

إن مصطلح الاغتراب غير محدد المعالم، يختلف معناه باختلاف استعمالاتهِ، فالاغتراب في الفلسفة يشير إلى غربة الإنسان عن جوهره، وتنزله عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه. فالاغتراب نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح. حيث بدأ مفهوم هذا الاصطلاح مع فلسفة هيجل (Friedrich Hegel1770-1831) وماركس (Karl Marx1818-1883)، أما في دلالاتها العامة فإنها تعود إلى الديانات السماوية والمسيحية واليهودية، إذ إن مفهوم هذه الديانات تنطلق من فكرة الإنسان المغترب عن جوهره، حين طرد الله آدم من الجنة، وأنزله إلى الأرض عقابا له على معصيته لإرادة خالقه، وفي هذا الانتقال من الجنة إلى الأرض ابتعد الإنسان عن مقام ربه حاملا معه خطيئتهِ. بل إن الإنسان لا يستطيع أن يستعيد جوهره في هذا الاغتراب، إلا إذا تخلص من خطيئته وانتقل من جديد من جحيمه الأرضي، إلى الفردوس الأعلى، ولتحقيق هذه العودة

أرسل الله المسيح كي يصل بين السماء والأرض، مجسدا بذلك شكلا من التوسط الذي يعيد علاقة الإنسان بربه (The Arab Philosophical Encyclopedia, 1986, 79).

وإزاء ذلك يمكن عدّ الاغتراب اصطلاحا ذا معانٍ متعددة، وله استعمالات مختلفة؛ ولكن بصورة عامة يمكن القول أنه يعني المفارقة والانفصال، فعند وصفنا لشخص ما بأنه مغترب، نعني أنه فارق شيئا ما، وهذا الشيء قد يكون شخصا أو مجتمعا عاش فيه، وقد يكون المرء مفارقا لذاته أو إحدى سمات شخصيتهُ.

ينعكس مفهوم الاغتراب في فنون الحداثة والتشكيل المعاصر بكثرة، وعلى الرغم من أن الفترة التي سبقت الحداثة لم يكن هذا المفهوم متجسدا في النتاجات الفنية إلا قليلا، حيث نلاحظ في الفن الحديث وعلى نحوٍ خاص بعد الخمسينيات من القرن العشرين أعمالا تعبر عن الاغتراب في المجتمع عن طريق ذاتية الفنان التي تحتوي على ذلك، فالفنان يبرز ما في ذاته ليجسد أعمالا تعبر عن العزلة والفرادة وإظهار حالات من الاغتراب عبر ملامح الوجوه وحركات الأجساد التي تشير إلى ذلك، وهذا ما يتضح لدى الفنان (ويلهيلم ليمبرك) عندما جعل من شخوصه الفنية تعبر عن عزلة وانفراد ورفض للواقع والحياة التي يعيشها الإنسان انظر الشكل (24). فأعمال (ليمبرك) تشير إلى أن الفنان قد عانى من هذا المفهوم بسبب انتاجهِ المتعدد حول الاغتراب الذي يعيشه الفرد، انظر الأشكال (21-22-23).

شكل رقم (21): ويلهيلم ليمبرك، شخص ملقى على الأرض، برونز

شكل رقم (22): ويلهيلم ليمبرك، امرأة مغتربة، برونز

شكل رقم (23): ويلهيلم ليمبرك، رجل مغترب، حجر

وإزاء ذلك توصف معظم فنون الحداثة التي اعتمدت منطلقات الفكر الوجودي بأنها وسائل تعبر عن الرغبة أو الثورة أو التمرد أو السخرية بوصفها نتاجات تؤكد على العبثية والفوضوية، فالعبث والرفض وفكرة التمرد ظهرت مع الحركات الدادائية، والمستقبلية، والسريالية، فالدادائية جاءت بمخلفات الحروب ووضعتها في نتاجات فنية، وعدتها بمثابة عمل فني كما في أعمال (مارسيل دوشامب)، فضلا عن اعتمادهم على الهدم والتخريب والتشويه في العمل الفني، والمستقبلية كاتجاه فني متمرد جاءت بمثابة رد فعل من قبل المجتمع لترفض الماضي ودعت إلى حرق كل ما يرتبط بالماضي عن طريق حرق المكاتب والآثار والمتاحف... إلخ. كل ذلك يعد بمثابة رد الفعل لدى الإنسان والفنان على نحوٍ خاص في تحقيق نتاجات فنية تؤكد على منطلقات الفكر الوجودي الذي تجسد في معظم فنون الحداثة وما بعدها.

وبهذا نجد أن الأعمال التي تشير إلى الفكر الوجودي متجسدة في فنون الحداثة وعلى نحوٍ خاص ظهر في النحت، ومن أهم الأسباب التي ساعدت على انتشار هذه الإنتاجات الفنية التي تشير إلى مفهوم ازدراء الوجود والحرية والقلق... إلخ من منطلقات هذا الفكر، هي الحروب التي جعلت من أوروبا مسرحا للدمار

والحطام الذي ساد الشعوب بأسرها، فالأعمال ذات المنحى الوجودي في نحت الحداثة جاءت بمثابة رد فعل على ما حصل للمجتمع ككل والفرد بصورة خاصة من تحطيم الذاتية وفقدان الحرية للفرد الذي استلبت حقوقه. فالفنان أصبح إنتاجه يمتلك صفات وجودية بوعي أو لا وعي، فها هي نتاجات جايكومتي (Alberto Giacometti 1901-1966) تؤكد على هذا الفكر من حيث إعلانه وإدراكه للوجودية، وآخرون مثل مور (Henry Moore 1898-1986)، وسميث (David Smith1906-1965) قد انتجوا أعمالا ذات منحى وجودي بوعي أو بلا وعي، وأكدوا على الحرية التي نادت بها الوجودية، ووظفوا الألم والانسحاق الفردي في هذا الوجود.

النتائج:

بعد أن قمنا بفحص عينات فنية في نتاجات نحت الحداثة التي تشير إلى منطلقات الفكر الوجودي، توصل الباحث إلى نتائج وكان أهمها:

1. رفضت الوجودية فكرة التقليد للواقع أي المحاكاة الواقعية في العمل الفني، من حيث أفكارها التي جاءت بها حول الفن، فهي تطالب الفنان بإعاده صياغة الواقع وفق الرؤية الذاتية، وهذا ما اتضح في نتاجات الحداثة.
2. تجسدت فكرة العبث والتمرد في فنون الحداثة وتفاقمت بكثرة في فنون التشكيل المعاصر من حيث ازدراء الوجود والسخرية الذي تحقق كأسلوب فني، كما في نتاجات (مانزوني) (ويلهيلم ليمبرك) وآخرون.
3. جسد الفنان فكرة الاغتراب والقلق في نتاجات الحداثة عن طريق توظيف أعمال تؤكد على الإنسان المغترب ليحقق ذاته، وهذا ما يتضح في نصوص جايكومتي التي ذكرناها سلفا.
4. تجسدت في النحت الحديث نتاجات تؤكد عن عزلة الإنسان ووحدته في الوجود، إذ نجد اعتماد الفنان على نفسه كموضوع للعمل الفني دون توظيف الآخرين.
5. إن فكرة الحرية والاختيار الذاتي انعكست في نتاجات الحداثة عن طريق تحرر الفرد في المجتمع وانفلاته من القوانين والأفكار الصارمة التي تحكم المجتمع، إذ تجسدت أعمال فنية تؤكد على فكرة التحرر وكسر ما هو سائد في قوانين الفن.
6. إن النتاج التشكيلي في حقبة الحداثة نجده يبالغ في تأكيدهِ للحرية، فهو أخذ من الفكر الوجودي وانطلق إلى الانفلات والمبالغة في التحرر الكامل للعمل الفني.
7. انعكست فكرة العدم وازدراء الوجود في نتاجات الحداثة من حيث رفض الفنان للاتجاهات التقليدية في فنون التشكيل والتوجه نحو الرؤية الذاتية في تجسيدهُ لأعمال تعبر عن الموت والفناء البشري، فضلا عن ازدرائه للوجود في نتاجات تعبر عن السخرية والعبث كما تحقق ذلك في نتاج (بيرو مانزوني).
8. تنقسم النتاجات التي تعبر عن الأفكار الوجودية في نحت الحداثة إلى شقين:أولها نتاجات فنية تنتمي إلى هذا الفكر بإعلانها عن ذلك، كما لدى (جايكومتي، ومانزوني) اللذين أعلنا عن وجوديتهم، والثانية أعمال فنية لا تنتمي إلى الفكر الوجودي سوى أعمال فنية تشير إلى منطلقات هذا الفكر، كما عند (هنري مور، ويلهيلم ليمبرك) عن طريق الصفات التي تعلن الانتماء كما فعل (جايكومتي) بإعلانه انتماءه للوجودية مفتخرا بذلك وازدراءه من الوجود والحياة المعاشة، وآخرون يحققون منجزات ذات فكر وجودي دون دراية.
9. إن تجسيد الإنسان في اعمال الحداثة وما بعدها يؤكد على أهمية الفرد في الوجود، فضلا عن التأكيد على وجود الفردية الذاتية (الأنا) التي طرحها الفكر الوجودي، وهذا ما يؤكد ارتباط النتاجات الفنية في هذا الفكر.

10. اتضحت في المنجزات الفنية في نحت الحداثة نتاجات تشير إلى الفكر الوجودي بسمات الموت الفناء البشري والخوف والرهبة والاضطراب، والقلق النفسي والاغتراب الذاتي، فضلا عن الحرية والانفلات عن القوانين، كل ذلك تجسد في فنون الحداثة وتفاقم في فنون التشكيل العاصر.

الاستنتاجات:

1. إن فكرة العبث والتمرد في النتاجات الفنية ترتبط ارتباطا تاما بمفهوم العدم عن طريق تهميش الذات الإنسانية في تجسيد أعمال فنية تعبر عن الموت والرعب الذي يراود الإنسان طيلة حياتهِ.
2. إن الفن الذي يرتكز على المفهوم الوجودي يؤكد على إحداث حالات الدهشة والصدمة لدى المتلقي، فضلا عن اعتمادهِ القبح وعده شيئا متساميا لدى المجتمعات الغربية في أحيان كثيرة.
3. إن معظم نتاجات الحداثة التي تشير إلى الفكر الوجودي اهتمت بالجانب الأساس في الابتعاد عن الواقع أي المحاكاة الواقعية، وهذا ما أكدت عليه الوجودية في طرحها الفكري عن العمل الفني.
4. إن انعكاس الوجودية في نحت الحداثة أدى إلى مغادرة البحث في المتعاليات (الميتافيزيقيا) واستبدلت ذلك بتمثيل حالات الإنسان وجعلتهُ كقيمة عليا في الوجود، إذ يعد الإنسان مصدرا رئيسيا في العمل الفني، فالوجودية تؤكد على قيمة الفرد، فهي فلسفة إنسانية.

التوصيات:

استنادا إلى ما توصل إليه الباحث من نتائج واستنتاجات مستخلصة حول نظريات الفكر الوجودي وانعكاسها على النحت الحديث، واستكمالا للفائدة المعرفية يوصي الباحث بما يلي:

1. ضرورة تدريس الوجودية في الدراسات الاكاديمية وبشكل أوسع، وعلى نحوٍ خاص فرع النحت، ليتعرف الطالب التفاصيل التي اعتمدها هذا الفكر
2. كيفية توظيف الفكر الوجودي في الأعمال النحتية، بوصفه الأكثر تأثيرا منذ فنون الحداثة حتى وقتنا الحالي. فضلا عن إضافة أمثلة تطبيقية من النحت المعاصر التي تبين تلك التعالقات.
3. البحث عن شذرات الفكر الوجودي واشتغالاتهِ في النحت، منذ عصر النهضة حتى فترة الحداثة.

Sources & References **المصادر والمراجع:**

1. Abdel Ghaffar Makkawi, *Albert Kamy*, Cairo, Dar Al Maaref for Printing, 1964.
2. Abdul Aziz Al-Humaidi, *concepts of freedom and its applications*, i 1, Center for Studies and Research, rooting, 2013.
3. Abdul Rahman Badawi, *Studies in existential philosophy*, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing, i 1, 1980.
4. Abdul Wahab Jaafar, *Structuralism in Anthropology and Sartre's Attitude*, Dar Al-Maarif, 1980.
5. Amera Helmy Matar, *Philosophy of Beauty*, Cairo, Dar Quba, 1st floor, 1998.
6. Aqeel Hussein Aqeel, *Scientific Concepts*, Morocco, Arab Institution for Publishing and Creativity, 1999.
7. Carl Jaspers, *The Greatness of Philosophy*, TR: Adel Al-Awa, 4th Edition, Oweidat, 1988.
8. Didier Julia, *Philosophical Encyclopedia*, Tr: Francois Ayoub et al., Beirut, R. Antoine, 1st Floor, 1992.
9. El-Kholy, Yomna Tarif, *Religious Existence A Study in the Philosophy of Paul Tillich*, Cairo, Dar Quba, 1998.
10. Frank Kayem, *Contemporary Art*, Tr.: Ahmed Mohamed Hassan, Cairo, Supreme Council of Antiquities, 2001.
11. Hadi Fadlallah, *Introduction to Philosophy*, Beirut, Dar Al Mawasem for Printing and Publishing, 2nd Floor, 2004.
12. James Park, *Anxiety Anxiety*, Tr.: Salman Abdul Wahid Kiyoush, Beirut, Al-Basa'er Library House, 1st Floor, 2012.
13. Jean Vall, *French philosophy from Descartes to Sartre*, Fouad Kamel, Cairo, Arab Book House for Printing and Publishing, 1968.
14. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Beirut, Dar al-Adab, 1st Floor, 1966.
15. John McCurry, *Existentialism*, T: Imam Abdel Fattah Emam, The World of Knowledge, 1986.
16. Martin Heidegger, *Source of Artwork*, Holzwig, Frankfurt, 1957.
17. Mohamed Mahran Rashwan, Mohamed Mohamed Madian, *Modern and Contemporary Philosophy*, 2012.
18. Mohammed Ibrahim Fayoumi, *existentialism - the philosophy of human illusion*, i 1, Anglo-Egyptian Library, Al-Azhar University, Cairo, 1983.
19. Mohammed Jawad Mughniyah, *Philosophical Doctrines and Glossary*, Beirut - Lebanon, Al-Hilal Library and Library, 2008.
20. Mohsen Mohamed Attia, *Art Criticism from Classical to Postmodernism*, Faculty of Art Education, Helwan University, 2001.
21. Mujahid Abdel Moneim Mujahid, *Aesthetics in Contemporary Philosophy*, Cairo, House of Culture for printing, 1977.
22. Munir al-Hafiz, *the aesthetic standard in the art of the absurd*, Damascus, Dar al-Farqad, i 1, 2003.
23. Mustafa Ghalwash, *Existence in the Balance*, Cairo, Imam's Message, 1985.
24. Najm Haidar et al., *Studies in the Philosophy of Beauty*, Amman - Jordan, Dar Majdalawi for Publishing and Distribution, 2006.
25. Natiq Khulusi, *Readings in the term*, Baghdad, House of Cultural Affairs, i 1, 2008.
26. Paul Tillich, *Courage for Being*, Tr.: Kamal Yousef Hussein, University Foundation for Studies and Publishing, .1981
27. Peter Kunzman and other, *Atlas of Philosophy*, Beirut - Lebanon, Oriental Library, 2nd floor, 2007.

28. Pierre, Henry Simon, *Thought and History*, TR: Adel Awa, Supreme Council for the Care of Arts Literature, 1963.
29. Ramadan Al-Sabbagh, *Philosophy of Art on Sartre*, Alexandria, Dar Al-Wafa, 2nd edition, 2004.
30. Regis Gaultier, *Existentialist Doctrines*, T. Fouad Kamel, Beirut, Dar Al-Adab, 1988.
31. Safaa AbdelSalam, *a reading of the philosophical term*, Alexandria, House of Scientific Culture, i 1, 1998.
32. Salim Akish, *The New Existence of Colin Wilson*, Beirut, Knowledge Network, 1st floor, 2010.
33. *The Arab Philosophical Encyclopedia*, Institute of Arab Affiliation, I 1, C 1, 1986.
34. Thomas Arveline, *Al-Wujudiyya, Marwa Abdel Salam*, Cairo, Dar Al-Hindawi, 1st Floor, 2014.
35. Will Durant, *The Story of Philosophy*, Tr: Fathallah Muhammad Al-Mashash'ah, Beirut, Al-Ma'arif Library, 6th Edition, 2014.
36. William James, *Some Problems of Philosophers*, see: Mohamed Fathi El-Sheniti, Egyptian Public Institution, 1969.
37. https://www.artsy.net/
38. https://www.pinterest.com/

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 2، 2020، 187- 204

جمالية الصورة السينمائية في الشعر النبطي، دراسة تحليلية لعيّنة مختارة من قصائد الشاعرين حسن الزيودي ومحمد بن غدير

مخلد نصير بركه الزيود، قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

طارق إبراهيم صالح حداد، قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/6/26 **تاريخ القبول: 2019/10/29**

The Aesthetic Value of the Cinematic Image in Nabataean poetry An analytical Study of a Sample of Selected poems the Poets: Hassan al Zyoudey and Mohammed ibn Ghadeer.

Mekhled Nusair burakuh al- zyoud, Department of Drama, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Tarik Ibraheem saleh Haddad, Department of Drama, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

تميّزت البادية الأردنية بوصفها مكونا أساسيا من مكونات المنطقة العربية ومكون أساسي من مكونات المجتمع العربي، تميّزت بطبيعتها وطبيعة أبنائها لتنتج شعراء عبّروا من خلال قصائدهم عن الواقع المُعاش شعراً يعتمد اللغة المحكيّة المنطوقة ليُشكّل بذلك متتالية بصرية محمّلة بالصور ذات المعاني والدلالات، معبّرة عن زمان ومكان تلك الأحداث وأهم القضايا التي كانت تُشغل بال الجماعات، والدور الذي لعبته في صياغة وصناعة الحدث. يسعى البحث ومن خلال العيّنات المختارة للكشف عن أهم عنصر من عناصر فن السرد الدرامي السينمائي وهو الصورة السينمائية في هذه القصائد وفيما إذا نجح شعراء البادية الأردنية في توظيف هذا العنصر لتكتمل بذلك وظيفة الكلام في النص الشعري وفق الأسس التي وضعها أرسطو في كتابه (فن الشعر) وتبنّاها صُنّاع الدراما فيما بعد. سوف يسلط الباحثان الضوء على أهمية الصورة السينمائية في القصيدة البدوية عند الشعراء البدو من خلال نماذج مختارة لإثنين من شعراء منطقة البلقاء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهما الشاعران حسن الزيودي ومحمد بن غدير الخلايله.

الكلمات المفتاحية: الشعر النبطي البدوي، الصورة السينمائية

Abstract

The Jordanian Badia is recognized as an essential component of the Arab region and an essential component of the Arab society. Its distinguished nature and the distinguished nature of its people made of it the home of popular poets capable of using spoken Arabic tackle significant issues and events in the lives of their people and to present the role played by these people in the formulation and manufacture of these issues and events.

The research seeks to uncover the most important element of the art of drama-film narrative, namely, the cinematic image, in these poems. It also tries to find out if the poets of the Jordanian Badia succeeded in employing this element to complete the function of speech in the poetic text according to the foundations laid out by Aristotle in his book *The Art of Poetry* and adopted by the makers of drama later. The researchers highlight the importance of the cinematic picture in selected nomadic poems by Hassann al-Zyoudey and Muhammad ibn Ghadir al-Khalayleh, two Bedouin poets of the Balqa region in Jordan in the second half of the nineteenth century.

Keywords: Nabataean Bedouin poem, Cinematography

مقدمة البحث:

تميّزت البادية الأردنية بوصفها مكونا أساسيا من مكونات المنطقة العربية ومكونا أساسيا من مكونات المجتمع العربي، تميّزت بطبيعتها وطبيعة أبنائها لتنتج شعراء عبّروا من خلال قصائدهم عن الواقع المُعاش شعرا يعتمد اللغة المحكيّة المنطوقة ليُشكّل بذلك متتالية بصرية محاكين بذلك نماذج إنسانية أبدعت نموذجها البصري المنطوق على مثال الشاعر الروسي بوشكين الذي تميز بقدراته الإبداعية في وصف المكان وصفا سينمائيا، وكأن الكاميرا تجول في المكان وليس الحرف. سوف يسلط الباحثان الضوء على أهمية الصورة السينمائية في القصيدة البدوية عند الشعراء البدو من خلال نماذج مختارة من هذه القصائد؛ بوصف القصيدة فنا إبداعيا ذاتيا أبدعه شعراء البادية الأردنية لكي يقصّوا حكاياتهم ومغامراتهم بملَكة إبداعية وهي الشعر، وذلك من خلال توظيف فن (الحكي) الذي نجده في الصورة والحركة والإيقاع وهي الوظيفة العليا للكلام عند أرسطو (أن تجعل الشيء يُرى) والذي سوف يناقشه البحث في الصفحات القادمة.

يسعى البحث ومن خلال العيّنات المختارة للكشف عن أهم عنصر من عناصر فن السرد الدرامي-السينمائي، وهو الصورة السينمائية في هذه القصائد، وفيما إذا نجح شعراء البادية الأردنية في توظيف هذا العنصر لتكتمل بذلك وظيفة الكلام في النص الشعري وفقا للأسسس التي وضعها أرسطو في كتابه فن الشعر، وتبنّاها صُنّاع الدراما بوصفها حجر الزاوية لتكتمل الرؤية لديهم باختراع آلة السينما التي تم توظيفها لترجمة اللغة المنطوقة إلى صورة بصرية ويحقق هذا الاختراع وما رافقه من تطور رؤية ومفهوم الوصف والمحاكاة عند أرسطو. ومنسجما مع مفهوم (الإنرجيا – Enargeia) في التراث الإغريقي "في أن لا تجعل الأشياء تُرى فحسب بل تحيا وتتحرك أمام أعين المتقبّلين أو المشاهدين، بمعنى التصوير الدقيق والمفصّل الذي يجعل الأشياء تُرى أمام العين المخيّلة إلى التصوير الحي الذي يبعث الحياة والحركة في الموصوف" (Al-Shawash,2010:p10).

مشكلة البحث:

بلور أرسطو في كتابه فن الشعر مفهوم الوصف والمحاكاة "إذ جعل الوظيفة العليا للكلام أن تجعل الشيء (يُرى) ولذلك، اشترط في عملية إنشاء الخطاب الشعري والبلاغي شرطين أساسيين: هما الوضوح والشفافية اللذين أصبحا الأساس التنظيري الأول لعملية التلفظ. وهي عملية ستركز أساسا على مبدأ (الرؤية) والقدرة على أن تجعل الشيء يُرى ببداهة" (Al-Shawash,2010:p 17). بناء على ذلك تتحدد مشكلة البحث من خلال الإجابة على السؤال التالي: هل تمكنت القصيدة النبطية من أن تجعل الشيء يُرى ببداهة ليتحوّل الكلام المنطوق إلى صورة بصرية مرئية، وذلك من خلال استكمال عناصرالحكاية الدرامية – السينمائية في القصيدة النبطية؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في دراسة القصيدة النبطية وفق مفهوم المحاكاة التي نظّر لها أرسطو في كتابه فن الشعر.

أهداف البحث:

يسعى البحث للكشف عن الصورة البصرية المرئية في القصيدة النبطية. كما يسعى إلى الكشف عن اكتمال الصورة السينمائية في عيّنات البحث المختارة.

حدود البحث:

إن حدود هذا البحث الزمانية والمكانية والموضوعية تتناول أنموذجين من قصائد الشاعر النبطي حسن الزيودي والشاعر محمد بن غدير اللذين ولدا في مدينة الزرقاء، الأردن، القرن التاسع عشر.

منهج البحث:

سوف يعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي من خلال تحليل المضمون، والذي هو أحد أساليب الدراسات المسحية لتحليل عينة من القصائد النبطية لشعراء أردنيين من خلال وصف خصائص المضمون والاستدلال على مصدر المضمون كون هذه الدراسة تندرج ضمن البحوث الوصفية التحليلية التي تهدف إلى تصوير وتحليل وتقديم خصائص ظاهرة أو مجموعة من الظواهر.

مصطلحات البحث:

القصيدة النبطية:

يُعدّ الشعر النبطي من الفنون الأدبيّة الشعبيّة الشائعة والمتداولة بين أبناء البادية العربية. "وهو نوع من الشعر يخاطب به الشاعر عامّة الناس؛ وذلك لاستخدامه اللغة العربية العاميّة كبديل عن اللغة العربية الفصيحة وما تحويه من صعوبة الألفاظ وكثرتها" (Abu-Fadel, 1978, p 30)، لذلك، جاءت مضامين الشعر النبطي معبرة عن روح الجماعة بواسطة (الفرد) الشاعر "فهو لسان حال الشاعر للبوح بأحاسيسه الدفينة من خلال كلماته وحروفه ذات المعاني الرائعة التي تصور الواقع الذي يعيشه أو تصور خياله وأحلامه" (Al-De'aja, 2013, p17). القصيدة النبطية "قصيدة تقليدية تلتزم بخصائص وبشكل القصيدة العربية القديمة من حيث الوزن الواحد والقافية الواحدة والبيت المكون من شطرين متساويين... ومن حيث تقسيمها أيضا إلى بداية تمهيدية وموضوع رئيسي وخاتمة تقليدية" (Al-De'aja, 2013, p 17).

الصورة السينمائية:

الصورة الواحدة هي سلسلة من الصور المتتابعة في الفيلم. وهي صور ثابتة لكنها عند عرضها توهم المتفرج بالحركة. إنها كل الدقائق الصغيرة المكونة لموضوع التصوير، داخل حدود الإطار الواحد في الصورة المفردة بما في ذلك محتويات المنظر وزخارفه" (mursi, 1973, p 176). يشير (دولوز) في كتابه (الصورة والزمن) وفي تمهيد منه لفض السؤال الإشكالي (هل السينما لغة؟) ومشكلة العلاقة بين السينما واللغة فيقول: "إن السينما تشكلت مثلما عليه الآن إلى سينما حكائية، عبر تقديمها حكاية، ونبذها لاتجاهاتها الأخرى الممكنة... فمؤداها أن سلسلة الصور، وحتى كل صورة، أو لقطة واحدة يجري مماثلتها بعبارات مفيدة، أو بالأحرى بمنطوقات شفوية: وعليه فسيجري اعتبار اللقطة على أنها المنطوق الحكائي الأصغر" (Doloz, 2019, p37)، وفي إطار اتسام السينما بالشكل الحكائي أو الروائي من وجهة نظر (دولوز) يجد الباحثان أن تعريف الصورة الروائية للدكتور محمد أنقار يقترب من تعريف دولوز فيقول "إن الصورة الروائية هي أيضا نقل فني تستقي بعض حدودها العامة من اللغة والفن والفلسفة والبلاغة وبعضها الآخر من المجالات الحسية والتخيل والتلقي. هكذا تشترك الصورة الروائية مع لفظة (الصورة) باللغة العربية في دلالتها على الهيئة والشكل، وعلى النوع أو الصفة" (Anqar, 1994, p 13).

الإنرجيا:

إنها -بحسب ابن سينا ووفقا لما قاله في رسالة الحدود- هي الخروج من القول إلى الفعل لا من آن واحد. "وعلى ضوء بعض الحدود الخاصة بالحركة نقول إنها أي الحركة فعل ما هو بالقوة بما هو بالقوة. بمعنى أن الحركة مستوية للفعل. فلا فعل بلا حركة ولا يمكن أن تتم الحركة بدون فعل والفعل قد يكون السعي نحو الكمال أو حدوث الكمال نفسه (إنرجيا)" (Abed Al-Muti, 1993, p 100).

الباب الأول: المحاكاة عند أرسطو

سيلخص الباحثان مفهوم المحاكاة عند أرسطو على اعتبار أن هذا المفهوم وما رافقه من شروحات جليّ وواضح للباحثين والدارسين. يرى أرسطو أن الشعر "فن ينشأ عن ميول فطرية في الإنسان ودوافع الإنسان

إلى المحاكاة، تعتبر من أبرز خصائص عملية ابداعه الفني، ومع أنها تكاد تكون قسمة بين سائر المخلوقات الحية، إلا أنها أشد أصلا وأقوى تطبعا في الإنسان. فهو يكتسب معارفه عن طريق المحاكاة، كما أنه يميل بفطرته إلى الإيقاع والوزن، ويستمتع بمشاهدة المحكيات الفنية التي تشبع رغبته في التعلم" (Aristotle, 1999, p 30). بناء على تحديد أرسطو لجذر نشأة ودوافع هذا الفن فإنه يؤكد أن الآلية التي تتم من خلالها العملية الشعرية والمراحل التي تُنتج من خلالها القصيدة هي "ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون، أو كما يعتقد أنه كان كذلك، وبهذا تكون دلالة المحاكاة، ليست إلا (إعادة خلق) (Aristotle, 1999, p 29). بناء على ذلك، فإن المحاكاة عند أرسطو هي ليست تصوير الواقع أو نقله نقلا حرفيا، وإنما تعني تمثيل أو محاكاة الحياة أو الحدث الذي يمكن أن يحدث؛ أي أن الفن هو إعادة إبداع؛ بمعنى إكمال ما لم تكمله الطبيعة مضافا إليه إحساس المؤلف -المبدع- ونظرتهِ الفكرية وتصورهِ الشخصي. لذلك، يحدد أرسطو ثلاث طرق يعتمدها الشاعر حتى تتم من خلالها المحاكاة وهي:

1. "أن يمثل الشاعرالأشياء كما هي.
2. أن يصور الأشخاص كما يراهم الناس أو كما يبدون.
3. أن يصور الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه، أي يرتفع ويسمو بالواقع" (Aristotle, 1999, p 30).

وحتى تكتمل المحاكاة كحدث تام يحتوي على فكرة كاملة تنُم عن طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار، يرى أرسطو أن يكون لهذا الحدث: "بداية (وهي الشيء الذي لايسبقه شيء آخر ولكن يتبعه شيء آخر) أي تمهيد الأحداث طبقا لقانوني الاحتمال والضرورة. ووسط (وهو الشيء المسبوق بشيء ويتبعه شيء آخر) ويتم فيه عرض لهذه الأحداث وتفاصيل دقائقها. ونهاية (وهي الشيء المسبوق بشيء ولكن لا يتبعه شيء آخر)" (Aristotle, 1999, p 30)، وهي تعني ذروة الأحداث وحلها ضمن حد زمني معلوم يتناسب مع قدر وحجم الفعل الذي تحاكيه حتى لا يتسلل الملل للجمهور؛ وبالتالي تنتفي ضرورة التفصيلات الفرعية التي لا تخدم الحدث الرئيسي. كما يجب أن تكون اللغة من وجهة نظر أرسطو (لغة منمقة بكل أنواع المحسنات: أي تشتمل اللغة على الإيقاع واللحن والأناشيد). يرى الشاوش أن هذا الشرط الأرسطي ربما، يُلزِم "الشاعر الجيد أو الخطيب الفذ أن يحاكي المادة التي يعبّر عنها كلامه وذلك بانتقاء الألفاظ وطريقة نظمها وتركيبها فيما بينها فكرة عرض الوقائع حتى تصبح مرئية، وذلك لبعث انفعال يحيا في الأذهان" (Al-shawash,2010, p 18). إن تحديد المراحل التي يجب أن يمر بها الحدث وضرورة تسلسله ستقود بالضرورة إلى ما أسماه أرسطو (وحدة الحدث الدرامي)، والمقصود به بدء المسرحية عند تفجر الصراع، ويلاحظ أن الحدث في الحياة أو الواقع يحتمل أكثر من نهاية لأن منطق الحياة يحكمه؛ أما الحدث في العمل الفني لا يتحمل إلا نهاية واحدة لأن المنطق الفني هو الذي يحكمه كذلك وجود عنصرالسببية. يؤكد أرسطو على أن تسلسل الحدث الدرامي ينبغي ضبطه بدورة شمسية واحدة ولا تتجاوز ذلك إلا بقليل وأطلق على ذلك وحدة (الزمان) وربطها بوحدة (المكان) بمعنى (أين ومتى وقعت الأحداث؟) اعتمادا على التسلسل المنطقي لهذه الأحداث وبوصفها متتالية بصرية بدأت من نقطة ما لتصل إلى نهايتها كصورة مكتملة عبّر عن ذلك أيضا رجل البلاغة اليوناني بقوله: " إنها خصلة جميلة أن نقدّم الأشياء التي نتحدث عنها بوضوح شديد إلى حدّ يجعلنا نتوهّم أننا نراها" (Al-shawash,2010, p 18)

الباب الثاني: الشعرالنبطي

تداول النقاد مصطلح (الشعر ديوان العرب) للدلالة على أهمية الشعر عند العرب، وهي فكرة ضاربة الجذور في الفكر العربي منذ أمد بعيد في حين يرى بعض النقاد أن المقصود بذلك شعر البادية العربية غيرالمدوّن، "مجمل القول إن مقولة الشعر ديوان العرب لا تعني في سياقها السيسيو ثقافي والتاريخي - إلا

شعر المجتمعات والبوادي ذات الثقافة الشفاهية" (Al-Najar,2002, p 33). ويُعدّ الشعر النبطي من الفنون الأدبيّة الشعبيّة شائعة الاستخدام في منطقة شبه الجزيرة العربية بشكل خاص والبادية العربية بشكل عام، وهو نوع من الشعر يخاطب به الشاعر عامّة الناس؛ وذلك لاستخدامه اللغة العربية العاميّة كبديل عن اللغة العربية الفصحى وما تحويه من صعوبة الألفاظ وكثرتها. وإنه "تطورَ وحظي بمكانة جيّدة بين أنواع الشعر الأخرى في مختلف الأزمان، فقد تبيّن أنّ الشعر النبطي يستخدم قواعد وأصول الشعر العربي الفصيح" (Abu-Alfadel, 2016, p 8). ومن صفات الشعرالنبطي "أنّه عبارة عن شعر عربي ذي لحن، مليء بالأصوات والمفردات العامية شائعة الاستخدام، ويعدّ من أشهر أنواع الشعر غير الفصيح عند العرب، ويسمّى بأسماء منها: الشعر الشعبي، والملحون، والحميني، والبدوي، والعامي" (al-Berjel, 2013, p 46-54). والشعرالنبطي قديم النشأة وقد ذكره ابن خلدون في مقدمته "أهل الشرق يسمون هذا النوع من الشعر، البدوي وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية، ثم يغنون به ويسمون الغناء باسم الحوراني نسبة إلى حوران والشام" (Ibin Khaldoon, 2004, p 526).

الشِعر الشعبي "يتحدث بلهجة سكان المنطقة أو البلد التي ينحدر منها الشاعر، ويحكي لسان حالهم وقضاياهم الحياتية، كما يستدل الناس على الأصل الجُغرافي لقائله من طبيعة اللهجة التي يتحدث بها شعره" (Meshalah,2016, p 4). استخدم الشعراء النبطيون الأسلوب القصصي في الشعر، لسرد القصص التي يريدونها، وقد اختلفت مصادر القصص، فإما أن تكون قصصا شعبيةً، أو أساطير يعيد روايتها الشاعر بقصيدته، وقد تكون قصة حصلت مع الشاعر نفسه فيعيد نظمها في قصيدته. أوردت الموسوعة النبطية الكاملة عددا من الخصائص التي امّتاز بها الشعر النبطي، من أهمّها:

1. لغة الشعر النبطي هي اللغة العربية بلهجة بدوية بشكل عام والنجدية -نسبة إلى نجد- بشكل خاص. وتعتبر اللهجة البدوية هي أقرب اللهجات إلى الفصحى لعدة أسباب منها انعزال البوادي العربية التي تتحدث هذه اللهجات، وعدم اختلاطها بغير العرب.
2. القصيدة النبطية هي قصيدة تقليدية حيث أنها تلتزم بخصائص وبشكل القصيدة العربية القديمة من حيث الوزن الواحد والقافية الواحدة والبيت المكون من شطرين متساويين متكررين في مقدارهما الموسيقي، إضافة إلى أن القصيدة النبطية تتبع نفس بناء القصيدة العربية التقليدية من حيث تقسيمها إلى بداية تمهيدية وموضوع رئيسي وخاتمة تقليدية (Al-Noeami, 2007, 29-32). يتميز الشعر البدوي بأنه عربي الأصول والأبنية والتقاليد، مقول باللهجة العامية البدوية، كما أنه منظوم، ومرتجل حيث يرتجله الشاعر، ووليد اللحظة لا إعداد له مسبقا، ومن مميزاته كذلك العفوية والمباشرة بمعنى عدم الاختيار، لذا نجده بسيط الأسلوب لغويا وفنيا. والشعر النبطي يكتب كما ينطق كي يفهمه القارئ، ولايخضع إلى قواعد اللغة. "لغة الشعر النبطي هي اللهجة البدوية عامة، والنجدية خاصة، هذه اللهجة التي لم تبتعد عن أصلها الفصيح بمقدار ابتعاد اللهجات الأخرى الحضرية، على رغم أنها تخلت عن قواعد الإعراب وحركاته، وطرق التصريف والاشتقاق وقوالبها. وخصائص الشعر النبطي وصفاته تجعله قريبا من أنماط أدبية أخرى، وتربطه بصلة وثيقة بالشعر الفصيح، وهو على درجة من الصلة بالشعر الشعبي أو الفلكلوري، واعتبره البعض نمطا من أنماط الفلكلور تبنته جماعة الشعب، ويغلب أن يكون مجهول القائل، معبرا عن الوجدان الجمعي للشعب، ويتناقله الناس من جيل إلى جيل مشافهة" (Gazi, 2018, p 2).

من هنا يرى الباحثان أن مضامين الشعر النبطي جاءت وصفا للأحداث ومحمّلة بالصور ذات المعاني والدلالات ومعبّرة عن زمان ومكان تلك الأحداث وأهم القضايا التي كانت تشغل بال الجماعات والدور الذي لعبته في صياغة وصناعة الحدث من خلال موقع ودور كل فرد "ومن القضايا التي تحيط بهم، ونظرة كل منهم إلى معاناته الشخصية، ومعاناة الآخرين، ورؤيتهم إلى الطرائق التي يمكن أن يعالجوا بها مشكلاتهم،

وتأثير الحياة العامة في الحياة الخاصة، والمشاعر الآنية التي يمر بها الأفراد، وعلاقتها بمجمل مسيرتهم الذاتية، وهنا يكمن إبداع تشكيل الخطاب البصري الذي يقترب تارة من مفهوم الشعرية، وتارة أخرى من التحليل النفسي" (Muro, 2012. P 4,6).

الباب الثالث: الصورة السينمائية في القصيدة النبطية

يعتبر الفن السينمائي أول فن تطور عن الفن المسرحي الذي وصل إلينا من الثقافة اليونانية، هذا الفن الجديد ارتبط بالتطور العلمي والتكنولوجي وعصر صناعة المعدات، محافظا على عناصر البناء الدرامي كما قدمها أرسطو، ليوظف هذا الفن كل التكنولوجيات الحديثة بوصفها وسائل تعبير جديدة تنسجم مع هذا التطور. "المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى، ففي ذهن الشاعر أو المصور أو الموسيقي، أو النحات – تصور لشيء ما، يسعى إلى استيلاده عملا ملموسا لتمتع نفسه ويمتع الآخرين". (Aristotlem 1999, p 28). بلّور أرسطو في كتابه فن الشعر مفهوم الوصف والمحاكاة، "إذ جعل الوظيفة العليا للكلام أن تجعل الشيء (يُرى) ولذلك، اشترط في عملية إنشاء الخطاب الشعري والبلاغي شرطين أساسيين: هما الوضوح والشفافية اللذين أصبحا الأساس التنظيري الأول لعملية التّلفّظ. وهي عملية ستركز أساسا على مبدأ (الرؤية) والقدرة على أن تجعل الشيء يُرى ببداهة" (Al-shawash,2010, p17). نجد ذلك واضحا لدى الشاعر النبطي وهو يصف حقول القمح التي تعرّضت للحريق (اللي سلم ياحمود حرق بنيران --- ونار قلبي زايدن لهيبه) الكلام هنا صورة واضحة لا تحتاج لشرح أو تفصيل. وبالتالي فإن على الشاعر الدرامي بحسب أرسطو "أن يتخيل الأحداث بتفاصيلها كأنها ماثلة أمام ناظريه كما ينبغي" (Aristotlem 1999, p 41). ضمن هذا المفهوم الأرسطي جاءت الصورة السينمائية في العصر الحديث لتُنتِج صورة مرئية متحرّكة للحياة، يقوم الصانع أو الشاعر بتقطيع تلك الصور إلى أجزاء، "ولهذا التقطيع جوانب عديدة، فهو بالنسبة لصانعي الفيلم تقطيع يقوم على إنتاج صور تتتابع وقت العرض بنفس طريقة تتابع الوحدات العروضية وقت قراءة قصيدة من الشعر. وهذا التقطيع بالنسبة للمشاهد عبارة عن تتابع لقطع تصويرية يدركها موحدة رغم بعض التغييرات التي تفرضها الصورة الفلمية في انتقالاتها المتباينة" (Al-Zaheer, 1993, p 74). نجد في شعر الشاعر (اجديع ابن هذال) وهو يصف لصديقه الشاعر (نمر بن عدوان) فتاة اقبلت عليه ذات يوم "جتّني تخطّم بأحجول"ن" ترنّي ---العطر والريحان يفوح منه" (Al-Khaead, 2008, p 142).

بذلك، يقترب عالم السينما إلى حد كبير من ظاهر الحياة المرئي، ويعدّو هَمّ المصداقية أحد خصائصها الهامة والأساسية من خلال خطاب بصري سينمائي، فتصبح الصورة تكثيفا لمجمل العلاقات الإنسانية، والصورة السينمائية بذلك تحدد الاختلاف بين السرد والحكي من حيث الوسيلة، أو النهج المعتمد في تحقيق كل نظام. "فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع وهي الوظيفة العليا للكلام عند أرسطو "أن تجعل الشيء يُرى" في حين أن السرد يتصل فقط بالنسق اللفظي أو اللغة. إنّ الحكي حديث الصلة بالخبر، لذلك نجده يتضمّن ما يوحى إليه بالمحتوى من خلال حضورالمادة الحكائية أو القابلة أن تحكى، أمّا السرد فيتعلّق بطريقة تقديم الحكي" (Yaqteen, 1996, p 45).

بناء على ما تقدم، تأسست مفاهيم للسرد السينمائي عبر السيناريو بمعنى أن (اللغة المرئية) إن جاز التعبير، صارت لها (سرديتها الخاصة)، وصارت لكاتب السيناريو قراءته الخاصة للنص وأدواته التعبيرية التي يقدم عبرها النص. لقد نظر (ديفيد وارد جريفيث) رائد السينما الأمريكية إلى الأفلام على أنها قصص يمكن أن تُحكى بواسطة ترتيب للقطات بدلا من الكلمات. ولعل هذا المفهوم هو الذي ينشغل به كتّاب السيناريو المحترفون باعتبار السيناريو (عملية كتابة بالصورة)؛ وبشكل أدق (حكاية تُروى بالصور)، فكثيراً ما تتوقف العملية عند مهارات الشاعر في صنعه للصور الشعرية التي تتنوع إلى صور سمعية وبصرية وشمّية وغيرها، أما لدى كاتب السيناريو، فان نصّه يحتشد بهذه الصور جميعا ولا سبيل إلا بإيجاد موازنة بين الصور وبين

التعبير. فاللغة أيا كانت الأحوال ومنها اللغة السينمائية، تعيد إنتاج الواقع فنا حسيا مؤثرا. ففي أفلام السيرة مثلا، يتم إعادة إنتاج التتابع الزمني للأحداث المرتبطة بالشخصية موضوع السيرة، وإن إحالات هذا الخطاب وتحقق إعادة إنتاجه للحدث والزمن، إنما تقترن بالهدف وهو المتلقي الذي سيدرك مديات حركة الخطاب وآثاره.

وإذا كانت ممارسة اللغة عند (بنيفست) تقدم "وضعاً لتبادل الحوار، بالنسبة للمتكلم، إذ يُمَثّل الواقع لواقع، وبالنسبة للمستمع يُعاد خلق هذا الواقع، فان المسألة بالموازاة فيما يتعلق بالخطاب السمعي البصري هنالك مساحة يتحرك فيها هذا الخطاب، ويقدم واقعا مستعادا بشخصياته وأحداثه، قريبا من الصورة الافتراضية التي يدركها المتلقي نظرا، لأن عملية التلقي هنا تقوم على موازنة وموازاة بين عالمين: افتراضي، وواقعي" (Elwan, 2017, 3)

بناء على ما سبق سيقوم الباحثان بتحليل نماذج الدراسة ورصد فن (الحكي) في هذه النماذج بوصفه متتالية بصرية ينتج صورة سينمائية مرئية متحركة تعتمد نظام قِطع تصويرية موحدة تنتج في النهاية خطابا بصريا سينمائيا مترابطا. وسيطبق الباحثان نموذج السيناريو التقني لهذه الغاية.

تحليل عيّنة البحث الاولى قصيدة احمود

الشاعر حسن الزيودي، المولد والنشأة:

ولد الشاعر حسن الزيودي في الزرقاء عام 1790 وتوفى عام 1860 حسب الرواة (Al-Zyoud, 2019)، في فترة تميّزت بالصراعات القبليّة على مصادر الرعي والمياه، وفي ظل غياب شبه كامل للسلطة السياسية وأذرعها الأمنية المعنيّة بحفظ الأمن والنظام المتمثل بالدولة العثمانية آنذاك. "كان الشاعر يقيم مع أسرته في مضارب قبيلة بني صخر الممتدة جنوب عمان طلبا للحماية نتيجة قضية ثأر بينه وبين أبناء عمومته من قبيلة بني حسن بالرغم من الصراع القبلي بين القبيلتين على موارد الماء والرعي" (Al-Barakat, 2019). كانت قبيلة بني حسن وقبيلة العدوان بزعامة الشيخ احمود الصالح العدوان قد شكّلوا حلفا عشائريا عُرف باسم حلف البلقاء ضم كذلك عشائر البلقاوية الذين يقطنون مدينة عمان آنذاك بالإضافة لعشائر السلط وقبيلة العجارمه.

يؤكد الرحالة (بيركهارت) ذلك بقوله "ونجحوا بالتحالف مع قبائل أخرى في منطقة البلقاء في دحر قبيلة العدوان إلى ما وراء مدينة الزرقاء رغم مساعدة باشا دمشق للعدوان. ثم كان هناك لقاء تصالح عام 1810م فسكن الفريقان جوار عمان، وقام زعيم العدوان (حمود الصالح) بالاتفاق سرا مع عساكر باشا دمشق من قبيلة (الرولة) أعداء بني صخر وهاجم الجميع بني صخر" (Burckhardt, 2004, p 200).

في هذه الفترة شنّت قبيلة بني صخر غارة على مناطق رعي حلف البلقاء الممتدة من حوض (البقعة) حتى مرتفعات عجلون وجرش وتم إضرام النار في هذه المحاصيل والمراعي وكان تواجد قبيلة العدوان بقيادة الشيخ احمود في منطقة بيسان وكوكب الهوى غرب نهر الأردن ولم يعلموا بما جرى لمناطق رعيهم في البلقاء على يد قبيلة بني صخر. "وفي سنة 1812م أُبعِدت قبيلة العدوان إلى جبال عجلون ومن المرجح أنهم لن يتمكنوا من العودة إلى البلقاء.. إن تميز المراعي في البلقاء بالنسبة لكل أرجاء جنوب سورية هو السبب وراء الصراع على ملكيته" (Burckhardt, 2004, p 200). قام الشاعر حسن الزيودي بإرسال قصيدة مع "غلام". إنها قصيدة عن شاب اسمه (سلمان) للشيخ احمود يصف فيها ما جرى في غيابهم. يصف الشاعر ذلك بقوله: (اللي سلم يا حمود حرق بنيران --- ونار قلبي زايدن لهيبه). يؤكد الرحالة (بيركهارت) الذي وصل إلى مدينة السلط بتاريخ 7 تموز عام 1812م قادما من منطقة الزرقاء، مؤكدا ما ذهب إليه الشاعر الزيودي في وصفه لحرق المزروعات في منطقة البلقاء (البقعه) وهذه المنطقة خصبة جدا

يستعملها أهالي السلط وعرب البلقاء. ولاحظت أن عرب بني صخر قد أحرقوا كل المحاصيل قبل أن يعقدوا الصلح مع أهل السلط" (Burckhardt, 2004, p 196)

قصيدة احمود. (Al-Qallab: 2019)

ياراكـــب "ن" من عندنا فوق عجـــــلان	مثل ألنعامه إن ذوملت مع سهيبـــه
ما فوقه إلا الميرقـــه خـــرج وإبطـــان	خرج العقيـلي زاهيـــا للنجيبـــه
يركب عليها اغلام "ن" يشبه الليل سلمان	طلق اللســان وبـه فنون "ن" عجيبه
تلفي على العـــدوان من غـرب بيســان	يا احمود علتَي ما حدى دري بـــه
من زرعتـك للـزرع والبـال فضّيـــــان	كن راح بين القبايـل نهيبـــــه
اللـي سلـم ياحمـود حـرق بنيـــران	ونار قلبي زايـدن لهيبـــــــه
بني حسن برباعهم مثل المشارب للعطشان	حطاطتن للـزاد حلوه وطـيـبـــه
بنـي حســن تشـــرى بالأثمـــــان	وبعض الحكايـا اليـوم امصيبـــه
ياما رمـــوا قـدامهم كـل دبيـــــان	مدموجة "ن" عـوج الطـارق اتصيبه
حنـا اذعـار الضـــد يوم الأكـــــوان	نـار على المعتدي زايـد لهيبـــه
ان كـانهـا حـرب "ن" مـن كـل الاركـان	حنـا ع جـمع المعـادي حطيبـــه
وإلا ارحـــل تزبـن ورى بيســـــــان	وبلقاك راحت بيدين النشامى جنيبـه

الحدث الأرسطي في قصيدة احمود

بداية الحدث (التمهيد):

الأبيات الثلاثة الأولى شكلت بداية الحدث الذي لم يسبقه شيء، إذ يخاطب الشاعر شخصا من جماعته لا نعرف اسمه (المرسال) ولا المهمة التي سيقوم بها معروفة أيضا، وانما يحدد لنا نوع الرحلة التي سقوم بها على ظهر حصان اسمه (عجلان). حيث شبَّه سرعته بسرعة طائر النعام الذي يُطارد في الأرض المفتوحة، وسبب سرعة الحصان أنه لا يحمل على ظهره سوى السرج والخُرج. يخبرنا الشاعر أن الخرج من صناعة (العقيلي) نسبة إلى عرب العقيلات. وكما هو معروف، فإن هذا الخرج يزهو بعين من ينظر إليه. ينتقل الشاعر ليقدم وصفا لمواصفات الشخصية (المرسال) وهو غلام من الممكن تقدير عمره -عبر الأبيات الشعرية- بحدود ستة عشر عاما، أسمر البشرة اسمه (سلمان). وبالرغم من حداثة سنه إلا أنه متحدث وفصيح وفارس متمكن من ركوب الخيل ويعرف طباعها. مهّد الشاعر في هذه الأبيات الأولى لأحداث قصة سلمان، وطبقا لقانون الضرورة والاحتمال عند أرسطو فإن البداية حددت مجموعة من المعلومات البصرية الواضحة بالنسبة للمتلقي -إلا أنها لم تكتمل- لتصنع سؤالا جديدا يدفع الأحداث إلى وسطها وصراعها، متمثلا بالتساؤل التالي: (ماهي مهمة سلمان وأين وجهته؟) ومع هذين السؤالين، يدخل الحدث الدرامي مرحلته الثانية وهي (الوسط).

الوسط (الصراع):

ينطلق (سلمان) على ظهر جواده بعد ما حدد لنا الشاعر وجهته (تلفي على العدوان غرب بيسان)، إذ أن سلمان في مهمة إلى مضارب قبيلة العدوان القاطنين غرب منطقة بيسان في فلسطين. وهنا اختزل الشاعر الزمن الرياضي لصالح الزمن الفني (تلفي على العدوان) فالانتقال لتحديد وجهة (سلمان) لها أهمية بقدر كبير، لينتقي أهميتها، وينتقل بنا من وصفه للبطل وفرسه وسرجها إلى مكان الوصول، حيث ستتم مهمة الرحلة. ينتقل الشاعر وبشطر واحد فقط إلى دافعِ وضرورة وصول سلمان إلى مضارب العدوان فيقول (تلفي على العدوان من غرب بيسان --- يا احمود علتَي ما حدى دري به)، يبدأ الشاعر هنا بالتأسيس للصراع الذي من أجله يسعى البطل إلى ما يسعى اليه فيقول الشاعر (من زرعتك للزرع والبال فضّيان --- كن راح بين القبايل نهيبه، اللي سلم ياحمود حرق بنيران --- ونارقلبي زايدن لهيبه).

يقدم المرسال سلمان للشيخ احمود العدوان تفاصيل دقيقة لعدد من الأحداث المأساوية والمريعة التي حصلت في منطقة البلقاء نتيجة غيابه وغياب قبيلته، وهي على شكل صور متتالية، منها: الزرع (القمح، والشعير، والكرسنه والعدس) وغيرها مما تم تقاسمه من قبل الخصم، وما تبقى منه تم حرقه، وهذا يعني أن الأحداث وقعت في الصيف وقت الحصاد. وهذا ما يؤكده الرحالة (بيركهارت) الذي وصل إلى مدينة السلط بتاريخ 7 تموز عام 1812م قادما من منطقة الزرقاء؛ "ولاحظت أن عرب بني صخر قد أحرقوا كل المحاصيل قبل أن يعقدوا الصلح مع أهل السلط" (Burckhardt, 2004, p 196).

إن مشهد المرسال -سلمان- وهو يصف الفواجع التي حدثت يتماهى مع مشهد الرسول في مسرحية الفرس وهو يروي لمجلس الأمناء ما حلّ بالجيش الفارسي على شواطئ اليونان. إذ إن الشاعر النبطي هنا وبالفطرة حاكى نموذج المسرح الإغريقي من حيث أن الأحداث والفواجع تتم خارج خشبة المسرح ويتم الإخبار عنها على لسان أحد الشخصيات (Al-hawi, 1980m p 105).

يستطرد الشاعر فيقول (بني حسن برباعهم مثل المشارب للعطشان..) فبعد أن يكمل الشاعر سلمان، وهو رسول قبيلة بني حسن لقبيلة العدوان، أخبار الفاجعة، ينتقل الشاعر بلحظة درامية وبزمن شطر واحد فقط للتعريف بطرف الصراع الثاني وهو (سلمان (كرسول) من قبيلة بني حسن أمام طرف الصراع الأول وهو قبيلة العدوان والمتمثلة بشيخها) فيقول الشاعر (بني حسن برباعهم مثل المشارب للعطشان --- حطاطتن للزاد حلوه وطيبه) وبهذا يقدم (سلمان) الحليف التاريخي في البلقاء ويعد مناقب قبيلة (العدوان) ومواقفهم المشرفة إذا ما رغب (احمود) بالعودة للبلقاء وإعادة بناء الحلف من جديد.

النهاية (المقولة):

إن المرسال (سلمان) لا ينتظر ردا من (احمود) كون الحدث اقترب من نهايته باعتلاء (سلمان) ظهر حصانه ليبلّغ (احمود) الرسالة الأخيرة (إن أردت الحرب والأخذ بالثأر فنحن معك)، "إن كانها حرب "ن" من كل الاركان --- حنّا ع جمع المعادي حطيبه) أي نحيل الخصوم حطب تحت حوافر الخيل، وإن لم ترغب في ذلك فارحل إلى ما وراء بيسان عمق فلسطين "وإلا ارحل تزبن ورى بيسان --- وبلقاك راحت بيدين النشامى جنيبه)، فالبلقاء التي كانت منطقة نفوذ لك ستكون بأيدي النشامى خصومك وهنا يمتدح الشاعر الخصم بوصفهم نشامى معبرا بذلك عن أخلاق الفرسان.

إن هذه النهاية التي بالضرورة ستدفع الأحداث لقرار من قبيلة العدوان لم تكتمل. بل بدأت وانتهت بدون إجابة مصرح بها، وبقيت الإجابة في ذهن المتلقي استنادا إلى كل الصور التي سردها الشاعر عن صفات القبيلتين وعلاقتهما ببعض والطريقة التي ابتدعها الشاعر في سرده للأحداث منذ البداية مرورا بالوسط وانتهاءا بنهاية متوقعة ومعلومة.

هذا الموقف يحاكي موقف الكاتب (أيسخيليوس) في مسرحية (الفرس) عندما أفرد أسخيلوس مساحة زمنية طويلة وكبيرة في مسرحيته وهو يمدح الجيش الفارسي خصم اليونان، وظل يمجده منذ الفصل الأول مرورا بالوسط، لكنه وفي نهاية المسرحية فقط أعلن سقوط الجيش الفارسي منهزما أسيرا، دون الحاجة لمدح الجيش اليوناني البتة. الموقف ذاته في القصيدة النبطية شكّل نهاية الحدث كما حدده أرسطو "الشيء المسبوق بشيء ولكن لايتبعه شيء آخر" (Al-hawi, 1980m p 107).

بناء على ما تقدم نجد أن قصيدة (احمود) كنموذج للقصيدة النبطية امتلكت خطابا بصريا واضحا ومكتملا. احتوت القصيدة على كتل، فراغات، وأطوال، ومساحات، وفراغات متخيلة بصريا بشكل دقيق في الوصف والمغزى من الوصف. فوصف حريق المحاصيل يختلف عن وصف جمال الخيل والسرج. وبين صورة وأخرى ينتقل بنا الشاعر بالحكاية منذ بدايتها لنهايته ويصنع عاطفة ما ويؤجج أخرى. وخلف كل ذلك يوجد سرد جغرافي لمكانين (دولتين) بينهما نهر وتوثيق تاريخي لوجود هذه القبائل وأسماء المدن وتوثيق

دقيق لعلاقات سكانية في منطقة الأردن وبيسان. أما الأهم فهو قدرة الشاعر على نسج حكاية من حرف ليخلق صورة توثق لعاطفة إنسانية وحكاية بين قبائل يعيشون في بقعة جغرافية يتحدثون شعرا ويتبارزون بالفروسية والشعر. هذا التحليل الذي يستند إلى علوم كتابة النص السينمائي بالصور يسعى لأن ينشئ تحليلا بصريا موضوعيا ولكن "يمكن لكل متلقٍ للخطاب البصري أن يرى هذا الخطاب بحرية تامة، وأن يتفاعل معه بطريقته الخاصة، وربما هذا ما يميز الخطاب البصري عن الخطاب المكتوب أدبا أو فكرا أو تحليلا، حيث تسيطر اللغة المكتوبة وأنساقها التاريخية على توجيه المتلقي والتحكم بطريقة تلقيه للخطاب" (Muro,2012, p 4,6).

الوحدات الثلاث في النص:

الزمان:

بحسب أرسطو، ضمن حدود دورة شمسية واحدة، فإن الفترة الزمنية التي يحتاجها الشاعر أو الرسول (سلمان) لإيصال رسالته من منطقة الزرقاء إلى منطقة بيسان غرب نهر الأردن تحتاج تقديرا إلى أقل من يوم بالرغم من أن الهدف الأعلى من الطول الزمني في الدراما والشعر هو تحديد زمن الأحداث وقدرة الشعر على سرد التتابع الزمني بدورة مكتملة متتابعة منطقيا وفق قانوني السبب والنتيجة. فإذا ما علمنا أن واسطة النقل هي الناقة أو الفرس، وبالعادة يتم اختيار أقصر الطرق للوصول، فإننا سندرك منطق الزمن وصيرورته وفقا لمعرفتنا بقدرة الفرس وسرعتها ومعرفتنا بالمسافة المقطوعة.

المكان:

منطقة الزرقاء، مضارب قبيلة الشاعر، لتنتقل الأحداث إلى غرب مدينة بيسان على الضفة الغربية لنهر الأردن

الموضوع:

محدد وواضح من خلال مضمون القصيدة (الرسالة) والمتمثلة باجتياح منطقة البلقاء وتخريبها نتيجة غياب الشيخ احمود وقبيلته.

تحويل النص إلى نموذج سيناريو

المشهد الأول: المكان: مضارب الشاعر الزيودي / البلقاء . الزمان: نهاري/خارجي

السيناريو	الحوار
لقطة عامة لبيوت الشعر، حركة نشطه لاهل المضارب. الشاعر يقود الفرس عجلان يقف امام احد البيوت، يشد رباط السرج. لقطه لسلمان يخرج باتجاه يحمل بندقيته ويشد حطته ويثبتها بطرفي العقال.. يتناول سلمان رسن الفرس من الشاعر يسيران جنبا إلى جنب يتبادلان حديثا غير مفهوم.. عدد من الرجال والنساء يراقبون المشهد من بعيد. سلمان يركب الفرس وينطلق ملوحا بيده. الشاعر يلوح بيده مودعا سلمان. لقطه لسلمان يبتعد مثيرا الغبار خلفه إلى ان يختفي. قطع	الشاعر حسن: ياراكب "ن" من عندنا فوق عجلان / مثل ألنعامه إن ذوملت مع سهيبه. ما فوقه إلا الميرقه خرج وإبطان / خرج العقيلي زاهيا للنجيبه. سلمان: يركب عليها اغلام "ن" يشبه الليل سلمان / طلق اللسان وبه فنون "ن" عجيبه.

المشهد الثاني: المكان: منطقه جبليه/ منحدرات ـ الزمان: نهاري / خارجي

لقطة واسعه لمنطقة جبلية مليئة بالاشجار. لقطه لسلمان على ظهر الفرس قادم من بعيد. يتوقف سلمان ينظر باتجاه الغرب، يضع يده فوق عينيه حتى يرى بوضوح ويحجب ضوء الشمس عن عينيه. من وجهة نظر سلمان نرى نهر الاردن. سلمان وقد حدد اتجاهه ينطلق باتجاه النهر. **قطع**	

المشهد الثالث: المكان: مضارب العدوان/ سهول بيسان ـ الزمان: قبل الغروب

لقطه واسعة لعدد كبير من بيوت الشعر واعداد كثيرة من الابل والغنم والخيول. لقطه لسلمان على ظهر فرسه قادم باتجاه المضارب. لقطه لبيت شعر مبني على سبعة اعمده (مسوبع) وحركة نشطة امامه للفرسان والرعاة والخدم. لقطه لاحد شيوخ العدوان يقف امام البيت يتابع حركة سلمان القادم باتجاه البيت، عدد من الرجال يتجمهرون امام البيت. لقطة لسلمان قادم بسرعة باتجاههم. لقطة لاحد الخدم يركض باتجاهه يتوقف سلمان وياخذ الخادم الفرس ويربطها بطرف البيت. لقطه للشيخ احمود العدوان يدقق بوجه وهيئة الضيف القادم باتجاههم. ترحيب بالضيف يدخل ويسلم على الشيخ احمود وبقية الرجال. **قطع**	الشاعر حسن: تلفي على العدوان من غرب بيسان / يا احمود علتّي ما حدى دري به. - - - - - - -

المشهد الرابع: (فلاشباك) المكان: حقول قمح ـ الزمان: نهاري /خارجي

لقطة واسعة لحقول قمح واعداد كبيرة من الغنم والابل ترعى بها. لقطة لمجموعة من النساء تحاول اخراج الغنم من الحقول وعدد من الرعيان يمنعوهن من ذلك. عدد من الخيالة ملثمين يراقبون المشهد. احد الخيالة يعطي اشارة للرعيان. لقطة للرعيان يخرجون المواشي من الحقول. لقطة للنساء يبدو على وجوههن الفرح. لقطه لاحد الخيالة يتقدم باتجاه الحقول يترجل عن فرسه ويخرج من جيبه (زناد) (قداحه) ويمسك ضمة قمح ويشعل النار بها. حالة ذهول على وجوه النساء. يرمي ضمة القمح المشتعله في الحقل ويغادر. لقطة واسعة للنيران تلتهم حقول القمح. لقطة للنساء تصرخ. مزج	سلمان: من زرعتك للزرع والبال فضّيان / كن راح بين القبايل نهيبه اللي سلم ياحمود حرق بنيران / ونارقلبي زايدن لهيبه بني حسن برباعهم مثل المشارب للعطشان / حطاطتن للزاد حلوهو طيبه. بني حسن تشرى بالأثمان / وبعض الحكايا اليوم امصيبه ياما رموا قدامهم كل دبيان / مدموجة "ن" عوج المطارق اتصيبه

المشهد الخامس: المكان: شق الشيخ احمود العدوان ـ الزمان: ليلي / داخلي.

الشيخ احمود يدخن على الغليون وينفث الدخان بحالة توتر وعصيبة سلمان يواصل سرد الاحداث وتفاصيلها. فرسان العدوان يتابعون باصغاء عدد منهم يضرب كفا بكف. **قطع**	حنا اذعارالضد يوم الأكوان/ نارعلى المعتدي زايد لهيبه.

المشهد السادس: المكان: مضارب العدوان ـ الزمان: صباح اليوم التالي/ نهاري / خارجي

الشيخ احمود متجهم الوجه، وعدد من رجال العدوان يقفون امام بيت الشيخ احمود	
يظهر عليهم سلمان متلثم بحطته ويحمل بندقيته	
لقطة للخادم يقود فرس سلمان باتجاههم	ان كانها حرب "ن" من كل الاركان/ حنا ع جمع المعادي حطيبه.
سلمان يصافح الشيخ احمود مودعا له	
يركب سلمان فرسه وينطلق مسرعا إلى ان يختفي عن الانظار.	وإلا ارحل تزبن ورى بيسان / وبلقاك راحت بيدين النشامى جنيبه.
النهاية	

تحليل عيّنة البحث الثانية قصيدة ابن شعلان:

الشاعر محمد بن غدير الخلايله المولد والنشأة:

"يؤكد أحمد الغدير أن الشاعر الراحل محمد بن غدير ولد في منطقة جريبا غرب مدينة الزرقاء عام 1868 وتوفى عام 1912 ونظم الشعر في سن مبكرة في مرحلة الطفولة" (Al-Ghadeer, 2011, p 5).

عاد الشاعرمحمد ابن غدير إلى منطقة الزرقاء حيث تقطن عشيرته بعد غياب طويل نتيجة لقضية عائلية مع أبناء عمومته، اضطر إثرها للرحيل وطلب الحماية من قبيلة بني صخر. "ابتلي محمد بن غدير بقتل أحد أقاربه فجلا جلوه إلى قبيلة الزبن من قبائل بني صخر واحتمى بشيخه اطراد الزبن كما في قصيدته: النفس جازت عن جيرة الزبن وطـراد ع شوف القرايب مثل عطشانة الميّة" (Al-Zyoudey, 2010, 10).

بعد فترة وجيزة من عودته تذكر سيل الزرقاء وذكريات الشباب فذهب لزيارة أحد أصدقائه الذي يقطن بالقرب من قصر (شبيب) الأثري، وأثناء وجوده عند صديقه شاهده أحد الأشخاص الذين يكرهونه فذهب إلى مضارب قبيلة الشعلان الموجودة على أطراف سيل الزرقاء بزعامة الشيخ سطام الشعلان ووشى بابن غدير وشاية كاذبة بأنه تعرّض لبنات الشعلان أثناء تواجدهن على السيل لجلب الماء. قام الشيخ سطام بإرسال عدد من العبيد (الخدم) لاعتقال الشاعر ابن غدير وسجنه في مضاربه لمدة شهر. اكتشف ابن شعلان فيما بعد أن ابن غدير بريء من التهمة واعتذر من ابن غدير، إلا أن ابن غدير قَبِلَ العُذر على مضض، فكتب قصيدة يصف فيها ما جرى معه محملا ابن شعلان المسؤولية. "ويسلك ابن غدير مسلك غيره من شعراء البدو المتعفّفين عن الهجاء الفاحش بخصومهم القبليين فهو يصف الشيخ سطام الشعلان شيخ قبائل الرولة بقوله: "وأنّي بخيال من الشرق عجـلان عبدٌ لفانا فوق قبّا قحومـي، يدعيك الشيخ سطام الاضعـان سطام أخو صيته بعيد العلومـي" (Al-Zyoudey, 2010, 10).

يقول البارون (إدوارد نولده) الذي زار منطقة الجوف عام 1893م وكصديق شخصي لكبير مشايخ الرولة سطام بن شعلان: "فلم أكن أخشى أي شيء من الجزء الأكبر من هؤلاء البدو، ويقف سطام في قمة قوته على رأس خمسة عشر ألف مقاتل، وهو عدد كبير جدا في الجزيرة العربية" (Von Nolde, 2011). عرف سطام، الذي حكم منذ أواسط السبعينات، كيف يستخدم طريقته الرصينة للحفاظ على مصالح الرولة رغم تعاظم نفوذ الحكومة على البدو. وقد تلقى لقب الباشاوية وبعض القرى هدية من السلطان عبد الحميد، وقد زرته شخصيا عام 1899م في النقرة. مات سطام باشا في شتاء عام 1901م في فروع الوديان، في منتصف الطريق بين دمشق ونجد" (Oppenheim, 1939: p 182).

قصيدة ابن شعلان:

ابدي بذكر الله على كل مابـــــان	مولاي خـلاق القمـر والنجومـي
نمنـا وقمنـا من مشاريـق عوجـــان	والصبح يـم القصر جيناك نومي
جينا على قصر "ن" طويل "ن" وديوان	يا حلو ظلاله عن لهيب السمومي
جيـنا علـى ريـف الضعافين ابو حمـدان	عبـاس فوق الراس ريـتـه يـدومـي
كن صب فنجان من البـن واسـقـا "ن"	وآمـر علـى العـذرا للميـر قـومـي
واني بخيـّال "ن" من الشيـخ عجـلان	عبـد "ن" لفانـا فوق قبّا قحومي

قال انهض يدعيك الشيخ قوّاد الاضعان ... سطام اخو صيته بعيد العلومي
صرّوا علينا صرّت "ن" تخلف الشان ... لما غدى طير القنص تقل بومي
ارسلت لي عبيد "ن" تقل زيغـــان ... صفر العيون امصلفحين الخشومي
ظليت اباري للمظاهير حفَيـــان ... لما تعد "ن" بنا طايلات الحزومي
سيَوركم ما تردوا راس عمـــان ... والا على الزرقاء مصد القرومي
حريب ربعي دوم الايـام سـهـران ... يسهرن اعيونه ولا تهنّا بنومي
واختـم بذكـر اللـه من كل الاركـان ... العابدينه في صلاة "ن" وصومي

الحدث الارسطي في قصيدة ابن شعلان

بداية الحدث (التمهيد):

الأبيات الخمسة الأولى شكّلت بداية الحدث الذي لم يسبقه شيء. فجر يوم جديد وعلى لسان الشاعر ابن غدير نفسه، وقد أفاق من نومه للتو. يبدأ بذكر الله ويحمده على كل شيء بينما هو في طريقه لزيارة قريبه الشيخ عباس أبو حمدان الذي يسكن في قصر شبيب على سيل الزرقاء ويصف ديوان أبو حمدان ومساحة القصر الواسعة وكذلك يمتدح ظلال القصر التي تقي ساكنيه من (لهيب السمومي) كناية عن حرارة الجو ومشبها إياها بالسم. يؤكد وصوله للقصر حيث يبدأ بوصف قريبه الذي يعتنى بالفقراء والضعفاء وأصحاب الحاجة ويدعو له بدوام البقاء. يستقبله ابو حمدان بالقهوة السادة ويوعز لزوجته بإحظار طعام الإفطار للضيف.

الوسط (الصراع):

يدخل الحدث الدرامي مرحلته الثانية (الوسط) بوصول خيال من عبيد الشيخ ابن شعلان يمتطي فرسا جموحا وفي عجلة من أمره، يأمر ابن غدير بالنهوض فورا بأمر من الشيخ سطام الشعلان قائد (الأضعان) من قبائل الرّوله المكنّى بـ(أخو صيته) وأخباره نتيجة أفعال سابقة له. يلبي ابن غدير طلب مرسال الشيخ سطام ليكتشف أن برفقة المرسال قوّة من العبيد اقتحمت القصر لإلقاء القبض عليه ولهول الصدمة أصبح (طير القنص) (الصقر) أشبه بطائر (البوم) من الخوف والرعب الذي حلّ به. حيث يشبّه القوّة من العبيد التي اعتقلته مثل طيور (الزاغ) السوداء التي تكثر على عيون الماء وقت الصيف وتأكل ثمار التين، وهي صورة من بيئة الشاعر ثم يعود لوصف هؤلاء العبيد، عيونهم صفراء اللون وأنوفهم مبسطة وعريضة. ويصف الشاعر ما حلّ به خلال المسافة التي قطعها من قصر شبيب وصولا إلى مضارب الشيخ ابن شعلان. كان يسير على رجليه، حافي القدمين ويحاول اللحاق بعبيد الشيخ الذين يركبون الخيل. وهنا يقترب الحدث من نهايته.

النهاية (المقولة):

بعد أن فقد الشاعر حرّيته ووقع أسيرا في مضارب الشعلان، لم يملك الشاعر سوى التهديد والوعيد لقبيلة الشعلان الذين سيضطرون للمجيء إلى رأس عمان "رأس العين" أو الزرقاء، وذلك لسقي مواشيهم وإبلهم (سيَوركم ما تردوا راس عمان --- وإلا على الزرقاء مصد القرومي) ويذكّرهم بقبيلته (بني حسن) وبأن من يعاديها أو يعتدي عليها لن تدعه ينام (حريب ربعي دوم الايام سهران --- يسهرن اعيونه ولا تهنّا بنومي). يمضي الشاعر ليله في سهر وخوف، ويختم حديثه بالشكر والثناء على الله الذي نصلّي ونصوم له ابتغاء رحمته (واختم بذكر الله من كل الاركان --- العابدينه في صلاة "ن" وصومي).

الوحدات الثلاث:

الزمان:

حسب أرسطو -لا تتعدى دورة شمسية واحدة- إذ قدم ابن غدير من منطقة (عوجان) صباحا باتجاه قصر شبيب سيرا على الأقدام. أما الفترة التي قضاها في ضيافة قريبه فهي قصيرة جدا، حيث تم التعبير عنها بشرب فنجان قهوه وطلب له طعام الإفطار لتداهمه القوة التي جاءت لاعتقاله. ومن الواضح أن مضارب ابن شعلان ليست بعيدة عن سيل الزرقاء إذا ما علمنا أن الشاعر قطع المسافة مشيا على الأقدام.

المكان:

انحصرت الأحداث في قصر شبيب على سيل الزرقاء ومضارب الشعلان القريبة من السيل.

الموضوع:

تناول النص موضوعا واحدا ومحددا وهو اعتقال الشاعر ابن غدير من قبل عبيد سطام الشعلان.

تحويل النص قصيدة ابن شعلان إلى نموذج سيناريو:

المشهد الاول: المكان: حي عوجان / الزرقاء ـ الزمان: وقت الفجر/خارجي

لقطة عامة قبيل بزوغ الفجر، حركة اشخاص يسوقون دوابهم. عدد من النساء يحملن قرب ماء. ابن غدير يسير في طريق ترابي محاذ لسيل الماء. قطع	ابن غدير: ابدي بذكر الله على كل مابان/ مولاي خلاق القمر والنجومي

المشهد الثاني: المكان: قصر شبيب / الزرقاء ـ الزمان: مع شروق الشمس/خارجي

لقطة واسعة تستعرض المكان يظهر قصر شبيب، عدد من النساء والاطفال يدخلون مدخل القصر. لقطه لابن غدير قادم باتجاه بوابة القصر. قطع	ابن غدير: نمنا وقمنا من مشاريق عوجان/ والصبح يم القصر جيناك نومي ابن غدير: جينا على ريف الضعافين ابو حمدان/ عباس فوق الراس ريته يدومي

المشهد الثالث: المكان: قصر شبيب / الزرقاء ـ الزمان: نهاري / داخلي

لقطة تستعرض المكان مضافة وديوان عباس، عباس جالس في الديوان وحوله عدد من الضيوف. لقطه لابن غدير يدخل عليهم ، يرحبون به يتناول القهوة. عباس يومي بيده، تظهر زوجته، تهز رأسها بالموافقة. قطع	ابن غدير: جينا على قصر "ن" طويل "ن" وديوان/ يا حلو ظلاله عن لهيب السمومي كن صب فنجان من البن واسقا "ن"/ وآمر على العذرا للمير قومي

المشهد الرابع: المكان: قصر شبيب / الزرقاء ـ الزمان: نهاري / خارجي

لقطه لعدد من الخيول يركب عليها رجال سود (عبيد) يقتحمون القصر، صراخ اطفال وصياح نساء. لقطه لعباس ولابن غدير يخرجون من بوابة القصر. عبد ابن شعلان على ظهر فرسه يومي لابن غدير. الفرسان يعملون دائرة حوله. لقطه لاحد الفرسان يخاطب ابن غدير. عدد من الفرسان يمسكون ابن غدير ويدفعون من يحاول حمايته. قطع	ابن غدير: واني بخيّال "ن" من الشيخ عجلان/ عبد "ن" لفانا فوق قبّا قحومي الفارس: قال انهض يدعيك الشيخ قوّاد الاضعان / سطام اخو صيته بعيد العلومي ابن غدير: صرّوا علينا صرّت "ن" تخلف الشان/ لما غدى طير القنص تقل بومي ابن غدير:ارسلت لي عبيد "ن" تقل زيغان/ صفر العيون امصلفحين الخشومي

المشهد الخامس: المكان: منطقة خالية / الزرقاء ـ الزمان: نهاري/ خارجي

لقطه لخيل ابن شعلان قادمة من بعيد. لقطه لابن غدير حافي القدمين ومربوط بحبل بيده يسير خلف الفرسان. قطع	ابن غدير: ظليت اباري للمظاهير حفَيان/ لما تعد "ن" بنا طايلات الحزومي

المشهد السادس: المكان: سيل الزرقاء / الزرقاء ـ الزمان: (مرور زمن) / خارجي

لقطه لسيل الزرقاء وعدد من الرعيان والاغنام تشرب وترعى على اطراف السيل. لقطه لابن غدير يجلس تحت شجرة ويعزف على الربابة وحوله عدد من الرجال والرعاة. عدد من الرجال يردد كلام ابن غدير. الرعاة والرجال يتحمسون لقصيد ابن غدير. النهاية	ابن غدير: سيَور ما تردوا راس عمان والا الزرقاء مصد القرومي.. الرجال:.. عندك...ابشر...لعيناك يابن غدير

نتائج البحث:

لقد توصل الباحثان -من خلال تحليل نماذج البحث (القصائد) ومن ثم تحويلها إلى نص مرئي- إلى النتائج التالية:

1. اكتمال عناصر الحكاية الدرامية السينمائية في القصيدة النبطية للنماذج المختارة.
2. اعتمدت القصيدة النبطية على عناصر بصرية تجعل الكلام يرى ببداهة ليتحول الكلام المنطوق إلى صورة مرئية.
3. التزمت القصيدة النبطية بالوحدات الأرسطية الثلاث وإشتملت القصائد أيضا على بداية لحكاية، ووسط يحوي صراعا متدفقا، ونهاية تحمل مقولة.
4. امتلكت القصيدة النبطية خطابا بصريا واضحا ومكتملا فاحتوت على كتل، وفراغات، وأطوال، ومساحات، وفراغات متخيلة بصريا بشكل دقيق في الوصف والمغزى من الوصف.
5. امتلكت القصيدة وصفا بصريا لجغرافيا الأماكن وموقها من بعضها البعض جغرافيا، بالإضافة إلى توثيق تاريخي لوجود تلك القبائل في تلك المناطق مع ذكر أسماء المدن وتوثيق دقيق للعلاقات السكانية في منطقة الأردن ونهر الأردن وبيسان وقصر شبيب وسيل الزرقاء وغيرها.
6. لقد توصل الباحثان إلى نتيجة مفادها أن التراث الشعبي بشكل عام والتراث القصائدي لشعراء البادية الأردنية مادة فنية ومثيرة دراميا لأن تروى بالصور حكاية درامية ممتعة ومشوقة.

التوصيات:

استنادا إلى النتائج التي توصل اليها الباحثان، فإننا نوصي بما يلي:

1. المزيد من التوسع في ميدان البحث في الفنون الشفوية وخصوصا القصيدة النبطية بوصفها مادة غنية لدراسة الإنسان والمكان من الناحية الإنثروبولوجية ومن الناحية الفنية أيضا.
2. الانتقال من المرحلة البحثية إلى المرحلة التطبيقية وذلك بتحويل هذه النصوص إلى دراما سينمائية وتليفزيونية ووثائقية بوصفها مادة تمتلك عناصر الحكاية الدرامية.

المصادر والمراجع: **Sources & References**

1. Abed Al-Muti, Farouq. (1993). *Philosophical screenplay and terms*, Dar Alkotob Alilmiyah, Beirut. (In Arabic).
عبد المعطي، فاروق. (1993). نصوص ومصطلحات فلسفية، دار الكتب العلمية، بيروت.
2. Abed Al-star, Salah. (2002). *But poetry Diwan Arabs, Alarabi Magazine*, Vol.524, Al-Kuwait. (In Arabic).
عبدالستار، صلاح. (2002). بل الشعر ديوان العرب، مجلة العربي، العدد 524، الكويت.
3. Abu Al-Fadel, Muhammad Tharwat. (2016). *Study in Nabataean Poetry*, The National Council for Culture, Arts and Heritage, Qatar.
أبوالفضل، محمود ثروت. (2016). عرض كتاب: دراسة في الشعر النبطي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر.
4. Al-Berjel, Ahmad. (2013). *A 1000 information on the Arabic language and literature*, 1st Edition, Dar Alfadeela, Cairo. (In Arabic).
آل برجل، أحمد. (2013). ألف معلومة عن اللغة العربية وآدابها، ط1، دارالفضيلة، القاهرة.
5. Al-De'aja, Tareq Kassab. (2013). *A selection of Jordanian Nabataean poetry and its pioneers in Jordan*, 1st Edition, Ministry of Culture, Jordan. (In Arabic).
الدعجة، طارق كساب. (٢٠١٣). مختارات أردنية من الشعر النبطي ورواده في الأردن، ط١، الأردن، وزارة الثقافة الأردنية، عمان.
6. Al-Kaead, Hani. (2008). *Prince, poet, and Arab knight Sheikh Nimr bin Adwan*, Dar Alraya, Jordan. (In Arabic).
الكايد، هاني. (2008). الامير الشاعر والفارس العربي الشيخ نمر بن عدوان،، دار الراية، الأردن.
7. Al-Jear, Medhat. (1988). *Looking for a Screenplay (Study in the Arab's Theater)*, 1st Edition, Dar Alnadeem, Cairo. (In Arabic).
الجيار، مدحت. (1988). البحث عن النص (دراسة في المسرح العربي)، ط1، دارالنديم، مصر.
8. Al-Shawash, Basma Nuha. (2010). *The description in Arabic poetry in the second century of migration*, Meskeleani, Tunis. (In Arabic).
الشاوش، بسمه نهى. (2010). الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، مسكيلياني، زغوان / تونس.
9. Al-Najar, Muhammad Rajab. (2002). *Poetry, is it really Diwan Arab*?, Alarabi Magazine Vol.523, Kuwait. (In Arabic).
النجار، محمد رجب. (2002). الشعر هل هو حقا ديوان العرب؟ مجلة العربي، العدد 523، الكويت.
10. Al-Noeami, Hamad Hassan Farhan. (2007). *A study in Nabataean poetry (it's development, types, melodies, rythem, and purposes)*, 1st Edition, The National Council for Culture, Arts and Heritage, Qatar. (In Arabic).
النعيمي، حمد حسن الفرحان. (2007). دراسة في الشعر النَبطي (تطوره. أنواعه. ألحانه. أوزانه. أغراضه). ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر.
11. Al-Saqer, Hatim. (1999). *Mirrors of Narcissus*, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, 1st Edition, Beirut. (In Arabic).
الصكر، حاتم. (1999). مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 بيروت.
12. Al-Ghadeer, Ahmad. (2011). *The late Nabataean poets: Mohammed bin Ghadir and Hassan al-Zyoudi*, cultural seminar, Zarqa City of Culture, Zarqa/Jordan. (In Arabic).
الغدير، احمد. (2011). الشاعرين النبطيين الراحلين: محمد بن غدير وحسن الزيودي، ندوة ثقافية، الزرقاء مدينة الثقافة 2010، الزرقاء.
13. Aristotle. (1999). *Poem*, Translated by: Ibrahim Hamada, Hala Press, Cairo, Egypt.

أرسطو. (1999). فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر.

14. Al-Zaheer, Abed Alrzaq. (1993). *Film narrative - semiotic study*, Dar Toubkal, Maroco. (In Arabic).

الزاهير، عبد الرزاق. (1993). السرد الفيلمي- قراءة سيميائية، دار توبقال، المغرب.

15. Al-Zyoudey, Mahmoud. (2010). *Ebn Ghadeer*, Retrieved from: wr37@addustour.com.

الزيودي، محمود. (2010). ابن غدير، نقلا عن موقع wr37@addustour.com.

16. Anqar, Mohammad. (1994). *Building image in the colonial novel*, 1st Edition, Alidrissi Library, maroc. (In Arabic).

أنقار، محمد. (١٩٩٤). بناء الصورة في الرواية الإستعمارية، ط١، مكتبة الإدريسي، المغرب.

17. Ben Hmoud, Rafeeq. (2004). *Descriptive: its concept and system in linguistic theories*, 1st Edition, Dar Mohamed Ali, Faculty of Arts, Sousse / Tunisia. (In Arabic).

بن حموده، رفيق. (2004). الوصفية: مفهومها ونظامها في النظريات اللسانية، ط1، دار محمد علي، كلية الآداب، سوسه / تونس.

18. Burckhardt, John Lewis. (1822). *Trips in Syria and the Holy Land*, Translated By: Shaher Hassan Obead, Dar Altaliaa Aljadedah, Damascus, Syria.

بركهارت، يوهان لودفيك. (1822). رحلات في سوريا والأراضي المقدسة، ترجمة شاهر حسن عبيد، دار الطليعة الجديدة، دمشق /سوريا.

19. Doloz, Jil, (2009), *Image and Time*, translated by Hassan Odeh, published by the Ministry of Culture, General Organization for Cinema, Syria. (In Arabic).

دولوز، جيل. (٢٠٠٩). الصورة والزمن، ترجمة حسن عودة، منشورا وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا.

20. Hajab, Muhammad Muneer. (2002). *Fundamentals of scientific and social research*, 3rd Edition, Dar Alfajer, Qairo. (In Arabic).

حجاب، محمد منير. (2002). أساسيات البحوث العلمية والاجتماعية، ط3، دار الفجر، القاهرة.

21. Ibin Khaldoon. (2004). *Chapters of the poems of the Arabs and the people of the lands of this era*, translated by: Ahmad Alzouby, Dar Alarqam, Irbid / Jordan. (In Arabic).

ابن خلدون. (2004). فصول من أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد، ترجمة وتحقيق احمد الزعبي، دار الارقم، اربد/ الأردن.

22. Itmaesh, Muhsen, (1986), *Deir Al-Malak, A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry*, 2nd Edition, The General House of Culturel Affairs, Iraq. (In Arabic).

اطميش، محسن. (1986). ديرالملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ط2، دارالشؤون الثقافية، العراق.

23. Sharafi, Abed Al-Kareem. (2007). *From philosophies of interpretation to reading theories*, Manshurat Al'ektelaf, 1st Print, Algeria. (In Arabic).

شرفي، عبدالكريم. (2007). من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر.

24. Elwan, Taher. (2017). *The Script from literary form to film genre*, 1st Module, Maroco. (In Arabic).

علوان، طاهر. (2017). السيناريو من الشكل الأدبي إلى النوع السينمائي، ج1، المغرب.

25. Gazi, Ali Afifi Ali. (2018). *Nabataean poetry is a style of folklore*, Alvefagh for Arts & Culture, Bagdad, Iraq.

غازي، علي عفيفي علي. (2018). الشعر النبطي نمط من التراث الشعبي، مجلة الوفاق الالكترونية - ثقافة وفنون، بغداد / العراق.

26. Mursi, Ahmad Kamil & Wahbeh, Majdy. (1973). *Dictionary of Film*, 1st Edition, Ministry of Culture and Media, Egyptian Book Organization, Egypt.

مرسي، أحمد كامل و وهبة، مجدي. (١٩٧٣). معجم الفن السينمائي، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

27. Muro, Hussam. (2012). *Visual Discourse*, Al Khaleej Newspaper, Cultural Attaché, United Arab Emirates.

ميرو، حسام. (2012). الخطاب البصري، جريدة الخليج، الملحق الثقافي، الأمرات العربية المتحدة.

28. Von Nolde, Baron Eduard. (2011). *A Trip to Central Arabia in 1892*, Translated By: Emad Al-Deen Ganem, Dar Alwaraq, Beirut.

نولده، البارون إدوارد. (2011). رحلة إلى وسط الجزيرة العربية عام 1892، ت:عماد الدين غانم، دار الوراق، بيروت.

29. Oppenheim, Max Freiherr. (1939). *Die Beduinen*, Module no. 1, translated by: Michail Kelu & Muhmood Kebebu, Al-Warrak Publishing, London.

أوبنهايم، ماكس فريهر. (1939). موت البدو، ج1، أوتو هاراسويتز، لايبزج، ألمانيا، ترجمة ميشيل كيلو و محمود كبيبو، دار الوراق، لندن.

30. Yaqteen, Saeed. (1996). *The narrative theories and It's matter of the narrative term*, Alamat Magazine Vol.6, Maroco.

يقطين، سعيد. (1996). نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي، مجلة علامات، العدد 6، المغرب.

31. Egri, Lajos (1970). *The Art of Dramatic Writing*, TouchStone-Rockefeller Center. New Yourk, USA.

32. Fozza, Jean Claud, (1989). *Petite fabrique de l'image*. Magnard, France.

33. Trottier, David (2005). *The Bible of Screenwriter's*, 4th Edition, Silman-James Press, California, USA.

34. Vanoye, Francis. (1979). *Récitécrit, récitfilmique*, Paris: Edition. Armand Colin Cinema. Paris.

35. Bair, Alex. (2018). *The 6 Aristotelian Elements of Content Marketing*. Retrieved from https://www.revenueriver.co/thecuttingedge/the-6-aristotelian-elements-of-drama.

36. Poet, Salim Odeh Al-Barakat (2019) interview conducted by researcher Mekhled Al-Zyoud, dated: 12/4/2019, Grissa, Al-Hashemite Brigade.

الشاعر، سليم عوده البركات (2019) مقابله اجراها الباحثان مخلد الزيود، بتاريخ 2019/4/12 غريسا، لواء الهاشميه.

37. Fleih, Abdullah Al-Zyoud (2019) interview conducted by researcher Mekhled Al-Zyoud, dated 15/4/2019 Al-Hashemite, Al-Hashemite Brigade.

فليح، عبدالله الزيود (2019) مقابله اجراها الباحثان مخلد الزيود، بتاريخ 2019/4/15 الهاشمية، لواء الهاشميه.

38. Al-Qallab, Hussein Mohammed (2019) interview conducted by researcher Mekhled Al-Zyoud, on 22/4/2019, village of Dugra, the Hashemite Brigade.

القلاب، حسين محمد (2019) مقابله اجراها الباحثان مخلد الزيود، بتاريخ 2019/4/22 قرية دوقره، لواء الهاشميه.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 2، 2020، 205- 235

العنصر الدرامي في الحركة الثانية من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية

هيثم ياسين سكرية، قسم الفنون الموسيقية، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/7/10 تاريخ القبول: 2019/10/29

The Dramatic Element in the Second Movement of Yousef Khasho's Symphony, "Al-Hussein Bin Ali": An Analytical Study

Haitham Sukkarieh, Department of Art Music, University of Jordan. Amman, Jordan

الملخص

اعتمد يوسف خاشو في أسلوب كتابته الأوركسترالية على توظيف أفكاره اللحنية في الدراما، إذ كتب العديد من السيمفونيات والقصائد السيمفونية المعتمدة على قصة سردية، قام أيضًا باستخدام الأسلوب الوصفي لبعض العناصر الدرامية التي تتطلب ذلك، فجمع بين الأسلوبين السردي والوصفي في صياغته لأعماله السيمفونية، وهذان الأسلوبان لهما أشكال إبداعية تتطلب ربط الموسيقا بالدراما بشكل يصل للمتلقّي بوضوح، ورغم أن الفكرة الدرامية تصل للمتلقي إلا أن الصورة الخيالية في الذهن تختلف من متلقٍ لآخر، كل حسب خياله وثقافته واحساسه بالموسيقا وتفاعلاتها المختلفة، وبالرغم من هذا الاختلاف إلا أن الأفكار الرئيسة تصل للمتلقي كما يراها المؤلف؛ هذا هو معيار نجاح أو عدم نجاح العمل. ويساعد البرنامج المكتوب في هذا الربط، الذي يقوم المتلقي بقراءته قبل سماعه للعمل، الأمر الذي يسهّل عليه ربط ما قرأ بما يسمع. وحدد الباحث مشكلة البحث في كيفية ربط الأفكار الموسيقية بالأفكار الدرامية عند خاشو. وتكمن أهمية الدراسة في تقديم تحليل تفصيلي لعينة البحث ضمن معايير التحليل الأكاديمية والفنية من حيث المقامية، والنسيج الهوموفوني والبوليفوني، والتلوين الآلي، التي تصب جميعها في كيفية ربط الموسيقا بالدراما، الأمر الذي يعود بالفائدة على المتخصصين في مجال التأليف الموسيقي والباحثين بشكل عام. وقد واجه الباحث مشكلة ضياع المدوّنات الموسيقية لأعمال خاشو، فقام -بدعم من عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية- بإعادة التدوين الموسيقي من خلال السمع لبعض أعماله، ومن ضمنها سيمفونية الحسين بن علي. ولقد وجد الباحث مادة ثرية تستحق البحث والنشر بهدف الاستفادة منها.

الكلمات المفتاحية: يوسف خاشو، سيمفونية الحسين بن علي، السيمفونية التصويرية، المدرسة القومية، هوموفونيك، بوليفونيك، الموسيقا البروجرامية، هارموني، تآلفات، تلوين آلي.

Abstract

In his orchestral writing, Yousef Khasho depended on utilizing his melodic ideas in serving the drama; he wrote many symphonies and symphonic poems that depended on a narrative. He also used the depiction style in narrating dramatic story events that require that. He combined the narrative and depiction styles in the formulation of his symphonic works. Both styles have creative forms that require connecting the music to drama in such a manner as to achieve clear deliverance to the recipient.

This research paper is an attempt at answering the question, "How are the musical ideas linked to the dramatic ideas in Khasho's orchestral writingss". The study's importance derives from the detailed analysis of the research sample in terms of maqam, homophonic fabric, polyphonic fabric and instrumental coloring, which are all elements related to how music is associated with drama. This makes it beneficial for the composition specialists and researchers in general.

Keywords:Yousef Kasho, Al-Hussein Bin Ali Symphony, Program Symphony, Nationalism, Music, Homophonic, Polyphonic, Program Music, Harmony, Chords, Orchestration.

الإطار النظري

يوسف خاشو (Youssef Khasho)، 1927 – 1997

أول مؤلف موسيقي أردني يهتم بالكتابة الأوركسترالية، هو يوسف سعد جريس خاشو، ولد في مدينة القدس في 24-5-1927، وتوفي في مدينة عمّان في 18-3-1997، قام الباحث بتقسيم حياته إلى ثلاث فترات (Sukkarieh, 2007:45):

الفترة الأولى، (1927 – 1966):

نشأ يوسف خاشو في أسرة غير فنية، ولكنها أسرة مثقفة محبة للفنون بأشكالها، وعند بلوغه سن الرابعة قام أهله بإدخاله إلى مدرسة (الفرنسيسكان) الداخلية مع أخيه، وهناك اكتشف الأستاذ (أوغستين لاما1) 1902–1988 موهبته المبكرة، وأوغستن كان عازفاً على آلة الأرغن في كنيسة القيامة. قام بتدريسه العزف على آلة البيانو والأرغن، وأعطاه الفرصة للعزف في كنيسة القيامة كل يوم أحد، ثم اكتشف موهبته في مجال التأليف الموسيقي؛ فقام بتدريسه أصول التأليف الموسيقي، ونظريات الموسيقا العالمية، ولشدة حبه لجميع ألوان الموسيقا وخصوصا العربية قام خاشو بدراسة نظريات وقواعد الموسيقا العربية واستطاع التعمق في الموسيقا العربية من خلال ممارسته للعزف في الأماكن العامة في القدس كالنوادي والمقاهي (Khasho, Al-Awael show, 2002).

وفي سن الحادية عشرة بدأ يوسف خاشو يرافق فرقة الكورال في كنيسة القيامة في العزف على آلة الأورغن، ومارس الغناء بصوته التينور (لقاء مع إلياس فزع في منزله بتاريخ 19-5-2007). وفي إحدى الاحتفالات الدينية في كنيسة القيامة تعذر على الأستاذ أوغستين الحضور، فاتجهت الأنظار إلى الطفل يوسف ليعزف على الأورغن ويقود الجوقة، وفي هذا السن كانت مواهبه الموسيقية قد برزت، إذ إن ولعه واهتمامه الشديد بالموسيقا ومثابرته على التدرب وبخاصة العزف على البيانو والأورغن جعل أستاذه يوليه اهتماما خاصا.

وسرعان ما أصبح مساعدا للأستاذ (لاما) كعازف أورغن إلى أن عُيّن معلما للموسيقا في كلية (تراسنطة) في القدس سنة 1948، ثم سافر خاشو إلى عمان، وبدأت ميوله الموسيقية تتخذ أشكالاً أخرى؛ فقد بدأ بدراسة الموسيقا الشرقية والكلاسيكية وموسيقا الجاز بأنواعها. وقد اكتسب خبرة واسعة في مجال العزف على البيانو من خلال عمله في كثير من النوادي والقاعات في الحفلات والمهرجانات، حيث عزف مختلف أنماط الموسيقا العالمية بمشاركة أهم العازفين الأردنيين في ذلك الوقت، أمثال فؤاد ملص[2] (1931-1995)، وإلياس فزع[3] (1934-2008) (لقاء مع السيد سامي قمّوه في منزله بتاريخ 22-7-2007).

سافر بعد ذلك إلى لبنان وتزوج هناك فتاة أسترالية عام 1954، ومن ثم انتقل إلى حلب في سوريا، وهي المدينة التي اشتهرت ولا تزال بالموسيقا الشرقية والغناء الذي يعتمد على التنقلات المقامية العديدة بأسلوب الموال والمعروف بالقدود الحلبية. وكان يشتغل بالموسيقا من خلال العزف ويتنقل ما بين حلب والعاصمة دمشق. (لقاء مع السيدة جوزفين خاشو في منزلها بتاريخ 22-7-2007).

ثم هاجر إلى أستراليا عام 1955، وهناك تعددت نشاطاته وأعماله، ففيها عيّن أستاذا للموسيقا في أحد معاهدها الموسيقية على مناهج (N.S.W)، كما قاد الأوركسترا السيمفوني في (سدني)، ومن أهم مشاركاته خلال قيادته أوركسترا سدني برنامج تلفزيوني بعنوان (الأوتار السحرية).
(Khasho, Al-Awael show, 2002)

وبعد ذلك قاد الأوركسترا في تسجيلات لشركات ايطالية مثل (R.C.A) و (L.P) وهما متخصصتان في الأوبرا، بالإضافة إلى تسجيلات أخرى مختلفة تتضمن موسيقا الكنيسة. ثم عمل كعازف أورغن ورئيس جوقة في كنيسة (القلب المقدّس). وخلال وجوده في أستراليا قام بجولات موسيقية مع مغنّي الأوبرا المشهورين

في عدد من مدن أستراليا. بقي يوسف خاشو خارج الأردن إلى عام 1965، وفي تلك الفترة عرف كعازف وقائد أوركسترا. (Qammoh, Al-Awael show, 2002)

الفترة الثانية، (1967 – 1988):

عاد يوسف خاشو إلى الأردن عام 1966، وقام بعدة نشاطات ومشاركات من أبرزها مساهمته في إنشاء المعهد الموسيقي الأردني التابع لوزارة الثقافة والفنون، وحصل على وسام الاستقلال من الملك حسين بن طلال لمساهماته في الموسيقا الأردنية ذات الأثر الواضح.

في عام 1967 عين مديراً للمعهد الموسيقي الأردني، وفي نفس العام قام بتأليف سيمفونية (القدس) التي نال عليها وسام الكوكب من الملك حسين بن طلال، ثم قام بتأسيس أول أوركسترا سيمفونية أردنية. ومن مساهمته الأكاديمية أيضا تأليف كتب متخصصة في النظريات الموسيقية، وعلوم الهارموني، والتوزيع الآلي، وطبعت باللغة العربية. كما وضع منهجا دراسيا يمثل رؤيته لتدريس الموسيقا للطلبة الأردنيين. ثم سافر إلى ليبيا في الفترة 1969–1972، وعين أستاذا للموسيقا في المعهد الوطني للموسيقا التابع لوزارة الثقافة الليبية. وبعد ذلك سافر إلى إيطاليا وبقي فيها حتى عام 1986. في عام 1972 حصل على درجة الأستاذية من أكاديمية (جنتيوم بروباشا) في روما (Academy Gentium Pro Pace)، وهناك قام بإنشاء مركز الدراسات الموسيقية للشرق الأوسط، للقيام بأبحاث تبين العلاقة بين الموسيقا العربية والموسيقا الغربية. بعد ذلك قام بجولة في ألمانيا، وأحيا فيها حفلات من خلال قيادته للأوركسترا وقدم العديد من الأعمال العالمية. (لقاء مع السيدة جوزفين خاشو في منزلها بتاريخ 22-7-2007).

تعتبر هذه الفترة من أغزر فترات حياته إنتاجا، حيث ألف العديد من الأعمال السيمفونية، وشارك في العديد من النشاطات الثقافية خصوصاً الدرامية من خلال الموسيقا التصويرية والأغاني.

كان شغله الشاغل هو كيفية تقديم الموسيقا العربية وخصوصا الأردنية بأسلوب أوركسترالي، وكان يعمل بكل حيوية ونشاط لهذا الهدف، وبدأ بالتأليف الجاد في هذا المجال عام 1977، إذ كتب العمل السيمفوني (ألحان من الأردن)، وهي مقطوعة أوركسترالية في صيغة حرة، تناول فيها العديد من الألحان الأردنية ووضعها في قالب سيمفوني بأسلوب التنويعات (Variations) (Khasho, Al-Awael show, 2002)

الفترة الثالثة، (1989 – 1997):

في عام 1989 سعى يوسف خاشو بالتعاون مع المهندس نبيل النبر[4] وعدد من المهتمين بالحركة الموسيقية والثقافية في الأردن، سعى إلى تأسيس أول جامعة أردنية منفردة التخصص بالموسيقا هي (جامعة الأكاديمية الأردينة للموسيقا)، وعين بعد التأسيس أول عميد لها. ثم انتقل للعمل كمشرف موسيقي في جامعة (آل البيت)، وفي هذه الفترة أمضى معظم وقته مدرسا لمادة التأليف، وألف كتابا لنظريات الموسيقا العالمية والهارموني. وبرغم قلة إنتاجه الفني في هذه الفترة إلا أنها تميزت بنضج كبير، يتضح ذلك من خلال أعماله: (سيمفونية الهاشميون)، و(الرابسودية)، وسيمفونية (البادية) التي لم تكتمل بسبب وفاته (Khasho, Al-Awael show, 2002). وقد توفي يوسف خاشو في 18-3-1997.

اعتمد خاشو في صياغته لسيمفونية الحسين بن علي الموسيقا البروجرامية. والموسيقا البروجرامية هى نوع من المؤلفات الموسيقية التي يحاول فيها المؤلف أن يُوحي للمستمع بحوار معين مثل قصيد شعري أو سيرة ذاتية أو قصة ما (Randal, 1999: 531). ولقد كانت السيمفونية من أربع حركات، كل حركة منفصلة بمثابة قصيد سمفوني. وهو عمل أوركسترالي تكون فيه القصيدة الأدبية أو الشعرية أو البرنامج بمثابة الأساس القصصي أو التوضيحي. ويتكون من حركة واحدة مقسمة داخلياً إلى أجزاء يتم الربط بينها بطريقة تناول الأفكار اللحنية بالتنويع أو التحوير، كما لا توجد صيغة بنائية ثابتة أو محددة يلتزم بها المُؤلف لأن

برنامج القصيد هو الذي يملي الشكل البنائي في التأليف على المُؤلف، وذلك من أجل تحقيق التعبير والوصف عن برنامج القصيد (Hugh,2001: 268).

ومن أهم عوامل إبراز العنصر الدرامي هو فن التلوين الآلي المتنوع الذي يعرف بفن كتابة الموسيقا لآلات الأوركسترا المتنوعة؛ أي إعطاء كل آلة أو كل مجموعة من الآلات دورا محددا يخدم الناحية التعبيرية، وهذا يتطلب من المؤلف والموزع المعرفة التامة بالآلات الموسيقية من حيث اللون الصوتي والمساحة الصوتية. (Omairah, 2018: 47)

كما استخدم خاشو أسلوب الكتابة البوليفونية، وهو نوع من النسيج الموسيقي القائم على أكثر من خط لحني، ولكل صوت منه كيانه المستقل بذاته لحنا وإيقاعا يُسمع في آنٍ واحد، وهذه الخطوط تُكَوِّن عملاً فنياً ذا نسيج متشابك (عبد القادر، 2001: 32). بالإضافة إلى الأسلوب (الهوموفوني) الذي يعرف بالنسيج الموسيقي المعتمد على صوت أو لحن أساسي يرافقه مصاحبات هارمونية بكل أساليب المصاحبة، ويرتكز الإهتمام فيه على اللحن الذي يتم دعمه وتلوينه بأصوات ثانوية لتعزيز الكثافة الصوتية ودعم معنى اللحن الرئيسي. وقد برز هذا الأسلوب في المؤلفات الموسيقية في العصر الكلاسيكي والرومانسي (Thomsett,1989:102).

واستعرض خاشو علمه بفن الهارموني التقليدي في صياغة نماذج بالأسلوب الهوموفوني، وهو ذلك الأسلوب الذي يُعتمد فيه التكوين الرأسي للعمل على خط لحني (Melody)، ويتم تركيب نغمات متالفة معه تعتمد على الدرجات الأساسية والفرعية للسلم الموسيقي للعمل، مع إضافة بعض الدرجات الأساسية للتآلف كالسابعة والتاسعة (Abdel – Aal, 2010: 214).

ونادرًا ما استخدم الهارمونية الحديثة التي يكون فيها التكوين الرأسي للعمل الموسيقي والتي تكون فيها التآلفات وحدات بنائية للخط اللحني وهو المكون الأساسي للعمل، ويعتمد على التآلفات المطعمة والدخيلة والعنقودية بجانب تآلفات الهارموني التقليدي.(Abdel – Aal, 2010: 252)

واتسم العمل بأسلوب الكتابة البسيطة من خلال الألحان البسيطة المستخدمة فيه، فهذه الألحان تحتوي إما على جمل موسيقية متكررة بشكل مباشر أو مع بعض التنويعات عليها، أو جمل موسيقية متباينة في محتوى العناصر الموسيقية، إذ إن التكرار في العمل الموسيقي يخلق إحساس الوحدة للعمل، والتباين يوفر الاختلاف والتنويع الذي يساهم في الحفاظ على إبقاء بعض من العناصر الموسيقية أثناء تغيير بعض منها مما يعطي وحدة العمل والتنوع في نفس الوقت (Kamien,2008: 66).

كما اعتمد خاشو برنامجًا دراميًا مكتوبًا، وقد عرف البرنامج على أنه "مقدمة أو استهلال يضاف لأي مقطوعة موسيقية آلية، والتي يهدف المؤلف الموسيقي من خلالها إلى حماية المستمع من الترجمة الشعرية الخاطئة، وفي نفس الوقت يوجهه للفكرة الشعرية للعمل ككل، أو لجزء محدد منه" (Stanley, 2001:396)

فالموسيقا البروجرامية تعتمد على برنامج معين يهدف إلى الإيحاء التخيلي لهذه الأفكار السابق ذكرها، وتأثيرها على المستمع إلى الموسيقا المرتبطة بهذه الفكرة (Abdel – Kareem, 1997: 49).

يعتبر خاشو واحدًا من المؤلفين القوميين العرب، إذ إنه قام بإظهار هويته العربية في كتابته الأوركسترالية، ولقد استهوى هذا الاتجاه المؤلفين العرب، وهو اتجاه قومي ظهر في الموسيقا في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان الهدف الأساسي منه التخلص من سيطرة الموسيقا الألمانية والأوبرا الإيطالية، والرغبة في تأكيد الذات وتوضيح الانتماء إلى وطن محدد، والعمل على إحياء تراثه (نصار، 1990: 94). كما اكتشفوا آفاقاً في التكثيف النغمي -هارمونيا وبوليفونيا- تختلف بل وتتعارض أحيانا مع اللغة التقليدية للموسيقا الأوروبية، وأدهشتهم الإيقاعات الشعبية بموازينها الأحادية، وتكويناتها المركبة والمزدوجة، ووجدوا في آلات موسيقاهم الشعبية ألوانا مميزة من الرنين الموسيقي تصلح لتطعيم التلوين الآلي (Al- Khouli, 1992: 8).

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على واحد من أعمال يوسف خاشو التي استخدم فيها ربط الموسيقا بالدراما من خلال أسلوبي التصوير السردي المرتبط بتسلسل الأحداث الدرامية، والتصوير الوصفي المرتبط بتصوير منظر عام، كما تكمن الأهمية في تقديم بحث تفصيلي للعمل الأوركسترالي (عينة البحث) ضمن معايير التحليل الأكاديمية، ونظرًا لأهمية العمل فسوف يحاول الباحث كتابة أبحاث أخرى متصلة بهذا العمل حيث ينفرد كل بحث بالتحليل التفصيلي لحركات السيمفونية. كما تكمن أهمية البحث فيما يلي:

1. لفت نظر المختصين إلى وجود موسيقي عربي وأردني له أسلوب عالمي في التأليف الموسيقي، مما يُعد إضافة للأردن في المجال الموسيقي.
2. تُعد هذه الدراسة إثراءً للمكتبة الموسيقية في الأردن فهي واحدة من الدراسات الهامة في مجال التحليل الغربي الأكاديمي لمؤلف عربي، وتُعتبر أنموذجا يستفيد منه الباحثون.
3. تفتح هذه الدراسة المجال أمام الباحثين لعمل دراسات مماثلة تتناول أعمال المؤلفين الموسيقيين في الأردن مثل يوسف خاشو وعبد الحميد حمام وغيرهم.
4. التحليل الأكاديمي لعينة البحث ربما يفتح المجال أمام المؤلفين الموسيقيين العرب لإنتاج أعمال فنية مماثلة تنتهج خطا دراميا واضحا.

أهداف البحث

1. التعرف على أساليب ربط الأفكار الموسيقية بالأفكار الدرامية (محور العمل) عند يوسف خاشو.
2. تقديم تحليل تفصيلي للحركة الثانية من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو ضمن المعايير الأكاديمية ليستفيد منها دارسو التأليف الموسيقي والباحثون.
3. إلقاء الضوء على السيرة الذاتية للمؤلف الأردني يوسف خاشو، والتعرف إلى أسلوب خاشو في الكتابة الأوركسترالية وما يميزه عن غيره من المؤلفين العرب.

منهجية البحث

يتبع هذا البحث المنهج التحليلي.

الإطار العملي

التحليل التفصيلي للحركة الثانية من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو:

البرنامج:

Faisal looks eagerly towards Damascus. Soldiers of the Revolution sing "O, Syria, My Country "Damascus captured.

The flag of the Arab Revolution raised amongst Jubilation and dances in the beautiful city. The first Arab state was created.

(يتطلع الأمير فيصل بفارغ الصبر نحو دمشق. وجنود الثورة تغني (سوريا يا بلادي)، تم الاستيلاء على دمشق. علم (الثورة العربية) يرتفع وسط الابتهاج والرقصات في المدينة الجميلة، وتم نشوء أول دولة عربية).

الصيغة: صيغة حرة.

السلم: صول الكبير G Major

السرعة: Allegro, Moderato

الميزان: رباعي بسيط $\frac{4}{4}$

تكوين الأوركسترا:

1. النفخ الخشبي: 2 فلوت، 2 أبوا، 2 كلارينيت B^b، 2 باصون.
2. النفخ النحاسي: 4 هورن F، 2 ترمبيت B^b، ترومبون، باص ترومبون.
3. الإيقاع: تمباني G, D, C, B
4. الآلات الوترية: الكمان الأول، الكمان الثاني، الفيولا، التشيللو، الكنترباص.

عدد الموازير: 273

الزمن: 09:38

الأقسام الرئيسية:

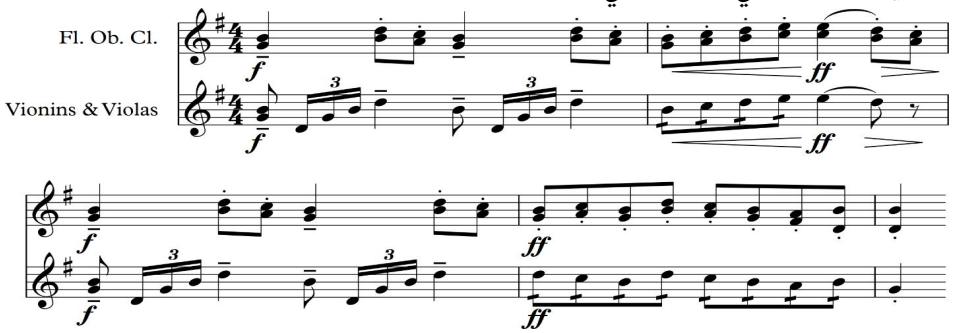
تتكون هذه الحركة من تسعة أقسام رئيسية على النحو التالي:

1. القسم الأول: من م1 – م12، ينتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير.
2. القسم الثاني: من م13 – م27، ينتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير.
3. القسم الثالث: من م28 – م61، تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.
4. القسم الرابع: من م62 – م77، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.
5. القسم الخامس: من م78 – م141، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الصغير.
6. القسم السادس: من م142 – م172، ينتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير.
7. القسم السابع: من م173(2) – م193، ينتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير.
8. القسم الثامن: من م194 – م239، ينتهي بقفلة نصفية في سلم دو الكبير.
9. القسم التاسع: من م240 – م263، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.
10. كودا: من م264 – م273، وتنتهي الحركة بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

التحليل التفصيلي:

القسم الأول (م1 – م12):

يبدأ العمل بسرعة Allegro 115 = ♩ (وفي الميزان $\frac{4}{4}$ الرباعي البسيط)، تتكون جملة تحوي ثلاث عبارات على النحو التالي:

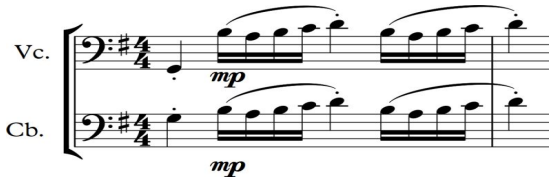
1. العبارة الأولى (م1 – م5(1))، تبدأ وتنتهي بتآلف الدرجة الأولى لسلم صول الكبير G، يعتمد اللحن فيها على تتابعات مدعمة بمسافة ثالثة صاعدة تؤديها مجموعة الفلوت والأوبوا والكلارينيت، ومجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتافين، والتي تعتمد على أداء أربيج تآلف الدرجة الأولى في إيقاع الثلاثية، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (1)

(ملاحظة: أرقام الموازير مطابقة للجمل والعبارات، فالشكل السابق هو من مازورة 1 – م5(1).)

يرافق العبارة مصاحبة هارمونية تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى G والدرجة الخامسة بالتاسعة D9 تؤديها مجموعة النفخ النحاسي مع آلات الباص (الباصون، والتشيللو، والكنترباص).

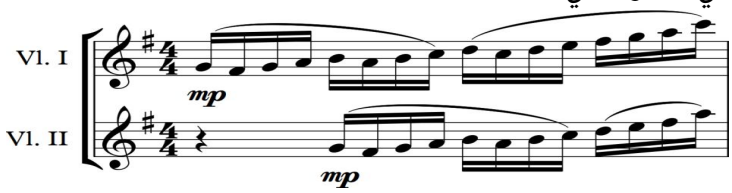
2. العبارة الثانية: من م5(2) – م8: تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م5(2) – م6: تبدأ بلحن مونوفوني يؤديه مجموعة التشيللو والكنترباص في م5، كما في الشكل التالي:



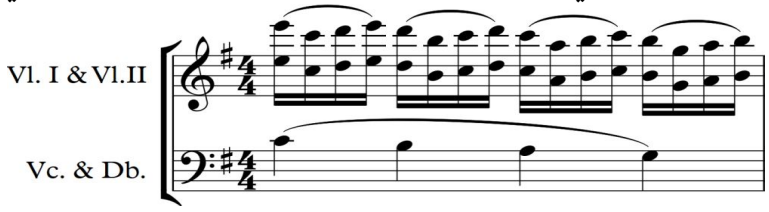
شكل رقم (2)

يليه تتابعات صاعدة في م6 تعتمد على المحاكاة، حيث يبدأ اللحن بمجموعة الكمان الأول يليه نفس اللحن في مجموعة الكمان الثاني بعد نبر واحد one beat في م6(2) يعتمد على المحاكاة مع التنويع في آن واحد، وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (3)

ب. الجزء الثاني: من م7 – م8: يعتمد على تتابعات لحنية هابطة تؤديها كل من مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة أوكتاف في م7، مع مرافقة بوليفونية تؤديها مجموعة التشيللو والكنترباص على مسافة أوكتاف، تعتمد على تسلسل سلمي هابط من الدرجة الرابعة C إلى الدرجة الأولى G، كما في الشكل التالي:

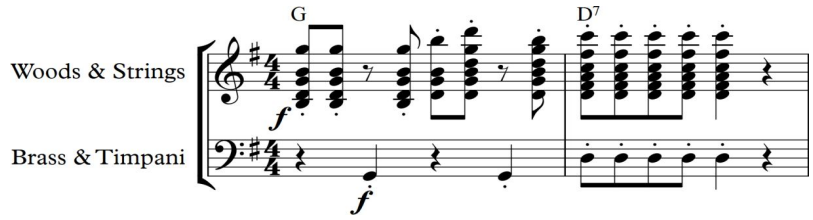


شكل رقم (4)

يتم إعادة الفكرة اللحنية على شكل أداء منفرد Solo لآلة الفلوت وبدون مرافقة بوليفونية في م8.

3. العبارة الثالثة: من م9 – م12(3): تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م9 – م10: وهو تتابع للفكرة السابقة على مسافة رابعة هابطة، تبدأ بالكمان الأول والثاني على مسافة أوكتاف، ويتم إعادتها بشكل منفرد لآلة الفلوت.

ب. الجزء الثاني: من م11 – م12(3): تعتمد الفكرة اللحنية على أداء أربيج تآلف الدرجة الأولى G، مع مصاحبة هارمونية بكتابة عمودية لتآلفي الدرجة الأولى والدرجة الخامسة بالسابعة G – D7، مع تضاد إيقاعي (Contrasting Rhythms) يؤديه مجموعة النفخ النحاسي والتمباني على النبر الثاني والرابع للمازورة الذي يعتمد على أداء الدرجتين الأولى في م 11 والخامسة في م 12 لسلم صول الكبير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (5)

وتنتهي الجملة بقفلة نصفية في سلم صول الكبير.

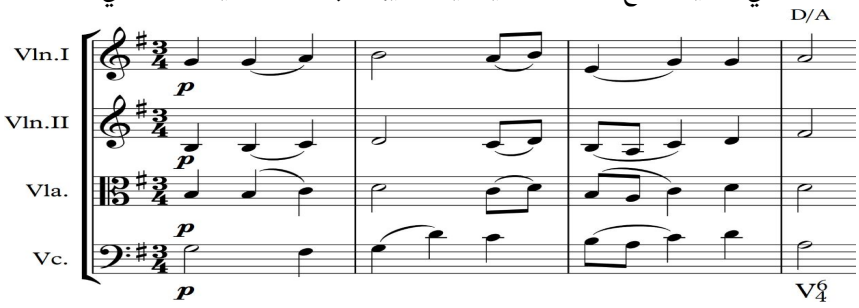
مع الإشارة إلى أن الجملة انتهت بنغمة (دو) وهي الدرجة السابعة لتآلف الخامسة مع إصرار على تأكيدها خمس مرات في السوبرانو، وبالتالي كان المفروض تصريفها بالهبوط خطوة وصولا لدرجة (سي) في بداية م13، وهذا ما لم يفعله خاشو، حيث بدأ م13 بنغمة صول، وهذا يعني خروج خاشو عن قواعد التصريف المتبعة وربما يكون ذلك لخدمة النص الدرامي.

القسم الثاني (م13 – م27):

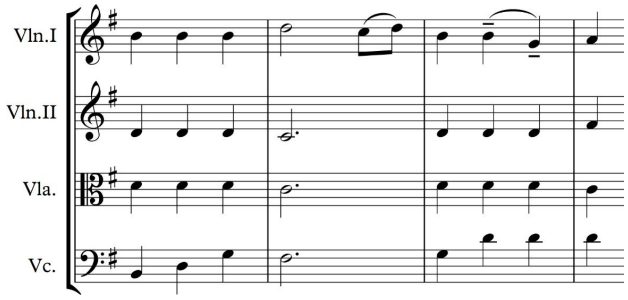
يتكون من جملتين على النحو التالي:

الجملة الأولى: من (م13 – م20[1])، يتم تغيير الميزان إلى الثلاثي البسيط والسرعة إلى المعتدل (= 100 Moderato ♩) وتتكون من $\frac{3}{4}$ عبارتين منتظمتين على النحو التالي:

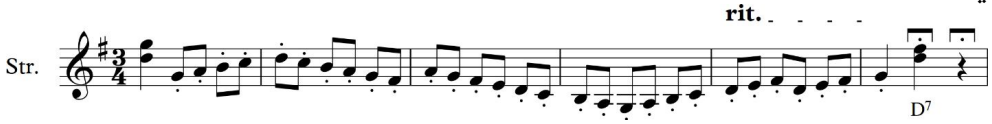
1. العبارة الأولى: من م13 – م16:

يبدأ اللحن الذي يؤديه مجموعة الكمان الأول من الدرجة الأولى وينتهي بالدرجة الثانية كقفلة نصفية في سلم صول الكبير(تآلف الدرجة الخامسة انقلاب ثاني)، مع تدعيم اللحن بمسافة سادسة هابطة تؤديها مجموعة الكمان الثاني والفيولا، مع مصاحبة بوليفونية تؤديها مجموعة التشيللو، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (6)

2. العبارة الثانية: من م17 – م20[2]:

وهي نماء للعبارة السابقة، تنتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير (تآلف الدرجة الخامسة بالسابعة)، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (7)

الجملة الثانية: من (22[2] – م27)، تزداد السرعة لتصبح (100=♩) تبدأ بتصريف تآلف الدرجة الخامسة بالسابعة إلى تآلف الدرجة الأولى (D7 – T) بكتابة عمودية لجميع آلات الأوركسترا.

يلي ذلك فكرة لحنية تعتمد على التسلسلات الصاعدة والهابطة تؤديها مجموعة الآلات الوترية على مسافة ثلاثة أوكتافات، تنتهي بتآلف الدرجة الخامسة كقفلة نصفية في سلم صول الكبير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (8)

يرافق ذلك نوتة بدال على الدرجة الخامسة لسلم صول الكبير، تؤديها مجموعة الترمبيت والترمبون والباص ترومبون على مسافة أوكتاف، مع استخدام إطالة الزمن (fermata) في نهاية الجملة.

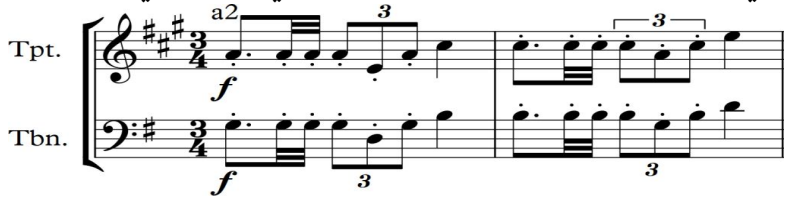
وتنتهي الجملة بأسلوب التباطؤ التدريجي (rit).

القسم الثالث (م28 – م61):

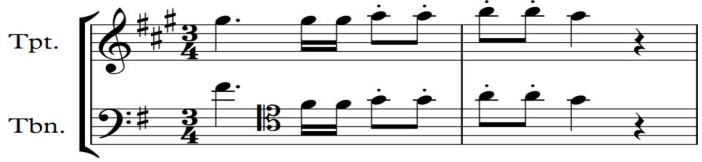
يتكون من جملتين على النحو التالي:

الجملة الأولى، من (م28 – م49)، تنقص السرعة لتصبح (100 = ♩)، وتنقسم إلى خمس عبارات على النحو التالي:

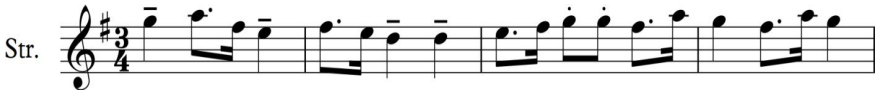
1. العبارة الأولى: من (م28 – 31)، عبارة منتظمة تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م28 – م29: تعتمد الفكرة اللحنية على أربيج تآلف الدرجة الأولى لسلم صول الكبير، تؤديها آلتي الترمبيت والترمبون على مسافة أوكتاف، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (9)

مع مصاحبة هارمونية تعتمد على تآلف الدرجة الأولى لسلم صول الكبير، تؤديها جميع آلات الأوركسترا بكتابة عمودية على النبر الأول.

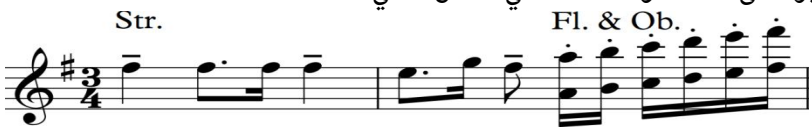
ب. الجزء الثاني: من (م30 – م31)، يبدأ بالدرجة السابعة للسلم Leading note وينتهي بتصريف الدرجة الثانية للأولى كقفلة تامة في سلم صول الكبير، يؤدي اللحن آلتا الترمبيت والترمبون على مسافة أوكتاف، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (10)

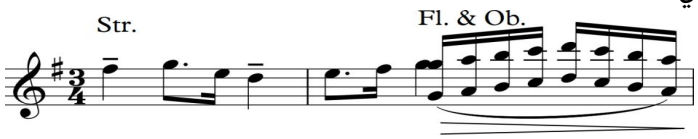
مع مصاحبة هارمونية تعتمد على تصريف التآلفات: (D – G – D7 – G) تؤديها جميع آلات الأوركسترا بكتابة عمودية.

2. العبارة الثانية: من (م32 – م35)، عبارة منتظمة تعتمد على لحن يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا والتشيللو على مسافة أوكتافين، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (11)

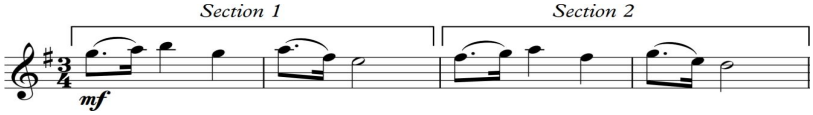
مع مصاحبة هارمونية تعتمد على تآلفات الدرجة الأولى والرابعة والخامسة لسلم صول الكبير، تؤديها جميع آلات الأوركسترا بكتابة عمودية، وزخارف لحنية لآلتي الفلوت.

3. العبارة الثالثة، من (م36 – م39)، عبارة منتظمة تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م36 – م37: نفس الفكرة اللحنية السابقة، تنتهي على الحساس كقفلة نصفية في سلم صول الكبير، تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا والتشيللو على مسافة أوكتافين، يليها وصلة تعتمد على التسلسل السلمي الصاعد من الدرجة الثانية إلى الدرجة السابعة للسلم، تؤديها آلتا الفلوت والأوبوا على مسافة أوكتاف، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (12)

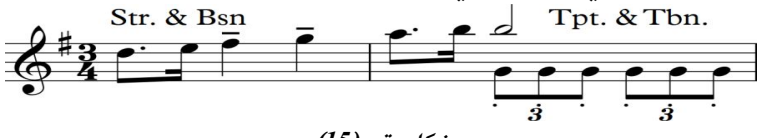
ب. الجزء الثاني: من م38 – م39: تعتمد على الفكرة السابقة، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (13)

يرافق العبارة السابقة مصاحبة هارمونية تؤديها جميع آلات الأوركسترا بكتابة عمودية لتآلفات الدرجة الخامسة والأولى.

4. العبارة الرابعة، من (م40 – م43)، وهي نماء للفكرة اللحنية للعبارة الثالثة، تؤديها آلات الفلوت والأوبوا والترمبيت على مسافة أوكتاف، تنقسم إلى جزأين؛ الثاني منهما يعتبر تتابعا هابطا للأول، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (14)

مع مصاحبة هارمونية تعتمد على نفس التآلفات، السابقة تؤديها باقي آلات النفخ الخشبي والنحاسي، بالإضافة إلى مصاحبة تعتمد على التسلسل السلمي الصاعد تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا والتشيللو على مسافة أوكتافين.

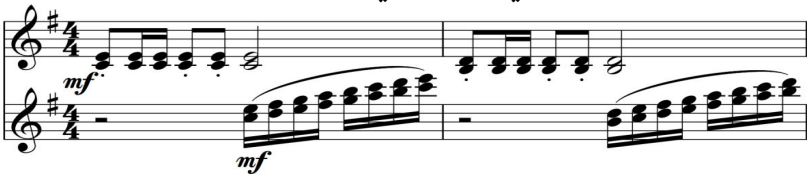
5. العبارة الخامسة، من (م44 – م47)، إعادة بالكامل دون تغيير للعبارة السابقة.

وصلة، من (م48 – م49)، تعتمد على نفس الشكل الإيقاعي للفكرة السابقة بتسلسل سلمي صاعد من الدرجة الخامسة إلى الدرجة الثالثة لسلم صول الكبير، مع أداء إيقاع الثلاثية من خلال آلتي الترمبيت والترمبون للدرجة الأولى، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (15)

تؤدي الوصلة مجموعة الآلات الوترية مع آلتي الباصون على مسافة ثلاثة أوكتافات، وتنتهي بتصريف تآلف الدرجة الرابعة إلى تآلف الدرجة الأولى كقفلة دينية Plagal Cadence.

الجملة الثانية: من (م50 – م61)، وهي في الميزان الرباعي البسيط $\frac{4}{4}$ تتكون من عبارتين على النحو التالي:

1. العبارة الأولى: من (م50 – م53)، هي عبارة منتظمة تتكون من جزأين عل النحو التالي:

أ. الجزء الأول Section1: من (م50 – م51): يعتمد على الحوار اللحني بين مجموعة النفخ النحاسي التي تؤدي تآلفي الدرجة الرابعة والأولى لسلم صول الكبير، والآلات الوترية التي تؤدي تسلسلا سلميًا صاعدًا مدعمًا بمسافة الثالثة، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (16)

ب. الجزء الثاني Section 2: من م52 – م53: وهو تكرار للجزء الأول دون تغيير.

2. العبارة الثانية: من م54 – م61:

هي عبارة غير منتظمة (مطوّلة بالتكرار)، تنقسم إلى جزأين على النحو التالي:

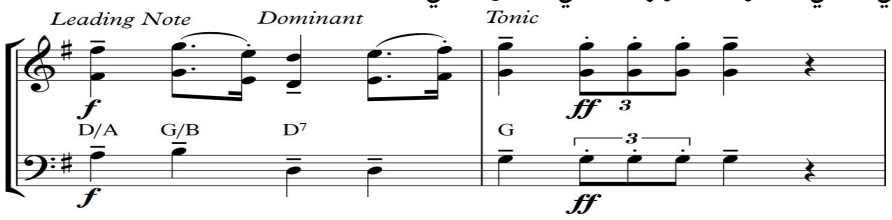
أ. الجزء الأول Section 1: من م54 – م56: يعتمد على لحن مدعم بمسافة ثالثة صاعدة، يؤديه كلٍ من مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة أوكتاف، تعتمد فكرتها اللحنية على التتابع الهابط، مع مصاحبة بوليفونية تؤديها مجموعة الفيولا والتشيللو والكنترباص على مسافة أوكتافين،وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (17)

يتم تكرار هذا الجزء من م57 – م59 دون تغيير.

ب. الجزء الثاني Section 2: من م60 – م61: وهو بمثابة القفلة لهذا القسم، حيث يعتمد على لحن يبدأ بحساس سلم صول الكبير، يليه ركوز على خامسته والانتهاء بأساسه، مع مصاحبة هارمونية تعتمد على تصريف التآلفات التالية: D/A – G/B – D7 – G.

ينتهي هذا القسم بقفلة تامة في سلم صول الكبير، مع تكرار أساس السلّم 5 مرّات كنوع من تأكيد القفلة التامّة التي تضفي عنصر الاستقرار، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (18)

القسم الرابع (م62 – م77):

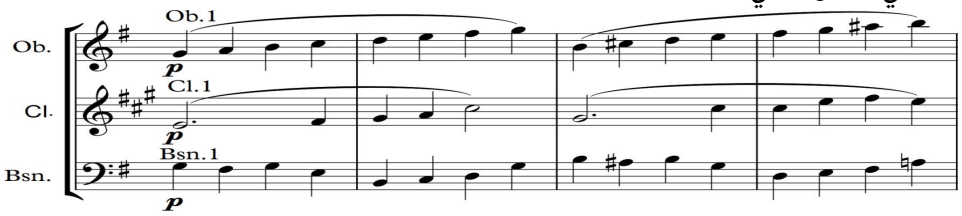
يتكون من جملتين على النحو التالي:

الجملة الأولى: من م62 – م69:

تتكون من عبارتين منتظمتين على النحو التالي:

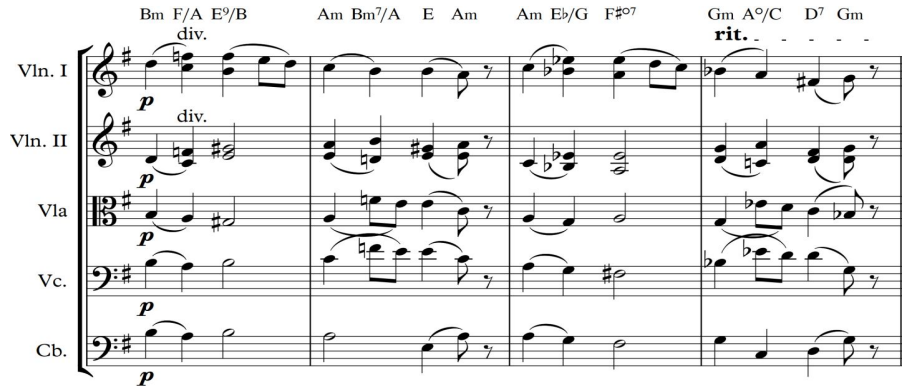
1. العبارة الأولى: من م62 – م65:

تعتمد فكرتها اللحنية على التسلسل السلمي الصاعد لسلم صول الكبير يليها سلم سي الصغير الهارمونيك، تؤديها آلة الأوبوا منفردة، مع مصاحبة بوليفونية من صوتين تؤديها كل من الكلارينيت والباصون، وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (19)

2. العبارة الثانية: من م66 – م69:

تعتمد فكرتها اللحنية على لحن في سلم لا الصغير من م66 – م67، يليه تتابع هابط في سلم صول الصغيرمن م68 – م69، مع تبطيء تدريجي في آخر العبارة، يؤدي اللحن مجموعة الكمان الأول مع مصاحبة هارمونية في باقي الآلات الوترية، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (20)

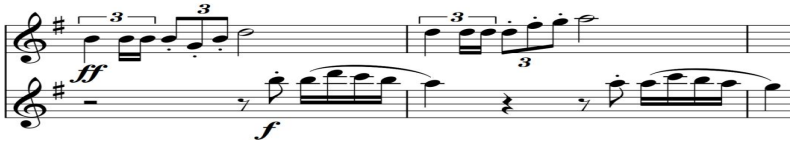
الجملة الثانية: من م70 – م77:

تنقسم إلى عبارتين على النحو التالي:

1. العبارة الأولى: من م70 – م74[1]

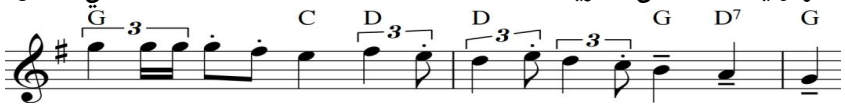
تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م70 – م71: تعتمد على لحن ذي طابع عسكري تؤديه آلتا الترمبيت والترمبون بأسلوب قوي على مسافة أوكتاف، مع محاكاة تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا، وذلك كما في الشكل التالي:

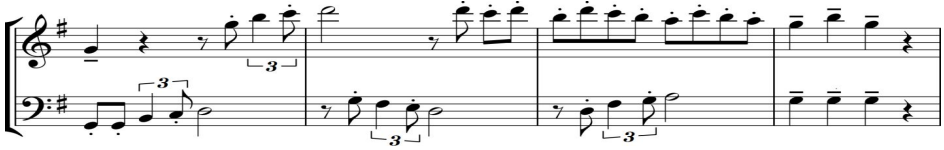


شكل رقم (21)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية إيقاعية تؤديها باقي آلات الأوركسترا، تعتمد على تصريف تآلفي الدرجة الأولى والخامسة لسلم صول الكبير.

ب. الجزء الثاني: من م72 – م74[1]: وهو بمثابة نماء لفكرة الجزء الأول، يؤديه نفس الآلات السابقة، مع مصاحبة هارمونية تعتمد على تصريف التآلفات: G – C – D – G – D7 – G كما في الشكل التالي:

شكل رقم (22)

2. العبارة الثانية: من م74 – م77:

تعتمد فكرتها اللحنية على المحاكاة بين آلات الباص وباقي الأوركسترا، مع مصاحبة هارمونية تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والخامسة، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (23)

القسم الخامس: من م78 – م141:

يعتمد هذا القسم على فكرة لحنية واحدة يتم استغلالها بالتكرار والتنويع من خلال التلوين الأوركسترالي، وهي نفس الفكرة اللحنية في الحركة الأولى في الجملة الأولى من م17 – م24 في القسم الثاني، يتم تكرار هذه الفكرة خمس مرات، والتي تتكون من جملة واحدة على النحو التالي:

الجملة الأولى (التي يتم تكرارها): من م78 – م85:

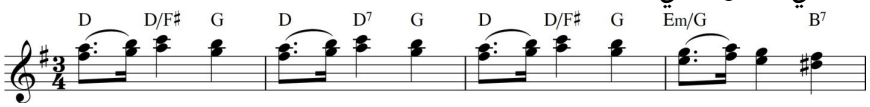
الفكرة اللحنية الأساسية تتكون من عبارتين منتظمتين:

1. العبارة الأولى: من م78 – م81:

يتم تغيير الميزان إلى الثلاثي البسيط $\frac{3}{4}$

تعتمد فكرتها اللحنية على موتيف متكرر في م78، م79، م80، وهو لحن مدعم بمسافة ثالثة هابطة، وتنتهي في م81 بقفلة نصفية في سلم مي الصغير، مع مصاحبة هارمونية تعتمد على تصريف التآلفات التالية مع انقلاباتها، D – G –Em – B7.

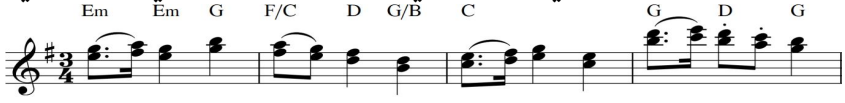
وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (24)

كما يرافق العبارة مصاحبة بوليفونية في مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا، تعتمد على الزخارف السلمية.

2. العبارة الثانية: من م82 – م85:

وهي نماء لفكرة العبارة الأولى، تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (25)

الجملة الثانية (التكرار الأول) من م86 – م:93

1. العبارة الأولى: من م86 – م89:

يتم إسناد الفكرة الموسيقية للوتريات.

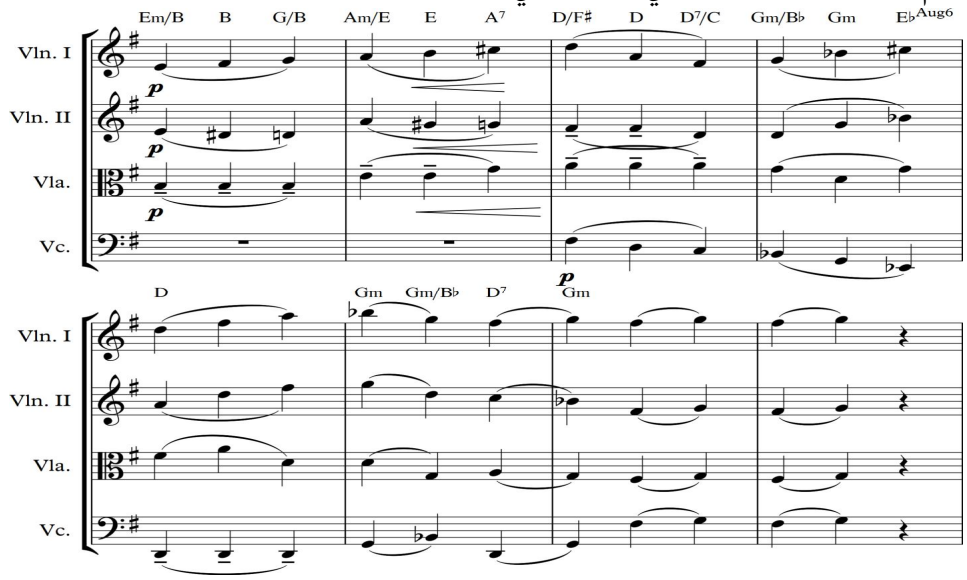
2. العبارة الثانية: من م90 – م93:

تكرار دون تغيير.

الجملة الثالثة (التكرار الثاني) من م94 – م101:

تكرار بالكامل مع استمرار المصاحبة السلمية للوتريات في العبارة الثانية من م98 – م101.

الجملة الرابعة: من م102 – م109:

وهي بمثابة الوصلة بين ما سبق وما يأتي من تكرار لنفس الفكرة اللحنية، تبدأ بسلم مي الصغير وتنتهي بتصريف الحساس للأساس Leading note – Tonic في سلم صول الكبير، وتعتمد على نسيج هوموفوني باستخدام التآلفات وانقلاباتها، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (26)

الجملة الخامسة (التكرار الثالث) من م110 – م117: تكرار للجملة الأولى دون تغيير.

الجملة السادسة (التكرار الرابع) من م118 – م125: تكرار للجملة الثانية دون تغيير.

الجملة السابعة (التكرار الخامس) من م126 – م133: تكرار للجملة الثالثة دون تغيير.

الجملة الثامنة: من م134 – م141: تكرار لفكرة الوصلة السابقة (م102 – م109)

يتنهي هذا القسم بقفلة تامة في سلم صول الصغير.

القسم السادس: من م142 – م172:

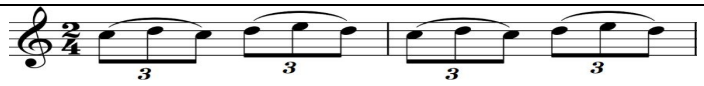
يتم تغيير الميزان إلى الثنائي البسيط $\frac{2}{4}$ وزيادة السرعة لتصبح ♩ = 120

يتكون هذا القسم من ثلاث جمل على النحو التالي:

الجملة الأولى: من م142 – م149: تتكون من عبارتين منتظمتين:

1. العبارة الأولى: من م142 – م145:

تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م142 – م143: يعتمد على التكرار (م142 تتكرر في م143)، يعتمد في فكرته اللحنية على اسلوب التغيير Changing note للأعلى باستخدام ايقاع الثلاثية، كنوع من أنواع الزخرفة اللحنية التي تضفي عنصر التصاعد، وذلك على النحو التالي:

شكل رقم (27)

يؤدي اللحن مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة أوكتاف، مع مصاحبة هارمونية تؤديها باقي الآلات الوترية والآلات النحاسية، التي تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والخامسة لسلم دو الكبير.

ب. الجزء الثاني: من م144 – م145: وهو تكرار للقسم الأول مع التغيير، حيث يؤدي اللحن الأساسي آلتا الفلوت على مسافة أوكتاف، والمصاحبة الهارمونية لباقي آلات النفخ الخشبي.

2. العبارة الثانية: من م146 – م149:

هي تتابع للعبارة الأولى على مسافة ثالثة صاعدة، والمصاحبة الهارمونية تعتمد على تآلفي الدرجة الخامسة والسادسة (انقلاب أول).

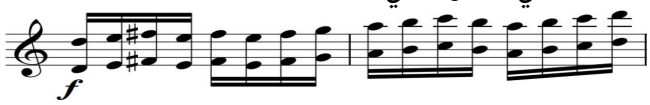
وصلة: من م150 – م151: تعتمد على التسلسل السلمي الصاعد الذي يبدأ بأسلوب التغيير السابق وبنفس الأشكال الإيقاعية (الثلاثية) يؤديه كل من مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة ثالثة، مع مصاحبة هارمونية تعتمد على تألفي الدرجة الرابعة والخامسة لسلم دو الكبير تؤديها مجموعة الفيولا والتشيللو والكورنو.

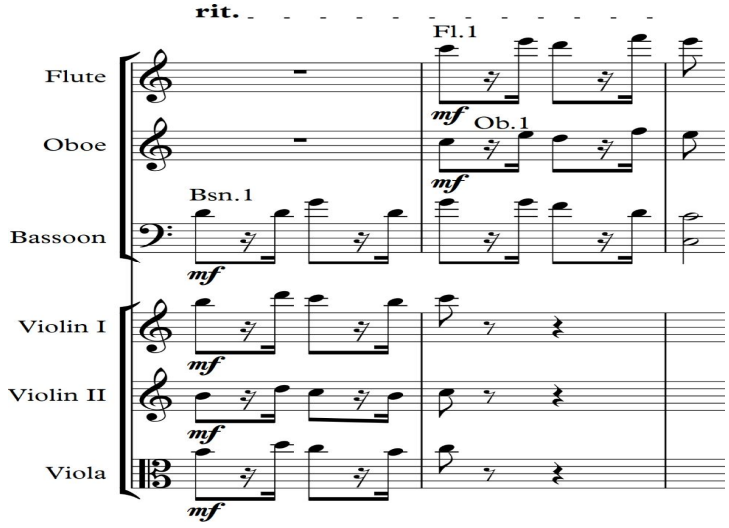
الجملة الثانية: من م152 – م161: تتكون من ثلاث عبارات منتظمة:

1. العبارة الأولى: من م152 – م155:

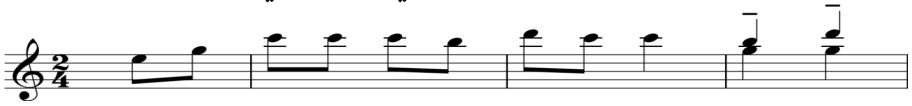
تنقسم إلى جزأين:

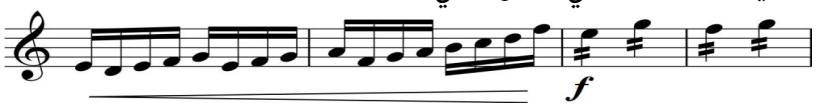
أ. الجزء الأول: من م152–م153: يعتمد على التكرار (م152 تتكرر في م153) يعتمد في فكرته اللحنية على أداء مسافة الخامسة (G and D) باستخدام إيقاع الثلاثية، يؤديه مجموعة النفخ الخشبي والنحاسي.

ب. الجزء الثاني: من م154 – م155: تتابع للقسم الأول، حيث يعتمد على أداء مسافة الخامسة (D and A) مع لحن في مجموعة الكمان الأول والثاني ومجموعة الفيولا على مسافة أوكتاف، يعتمد على التسلسل السلمي الصاعد، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (28)

وصلة: من م156 – م157: باستخدام شكل إيقاعي جديد، تبدأ الوصلة في مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، يليها آلات النفخ الخشبية، مع استخدام التبطيء التدريجي، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (29)

2. العبارة الثانية: من م158 – م161:

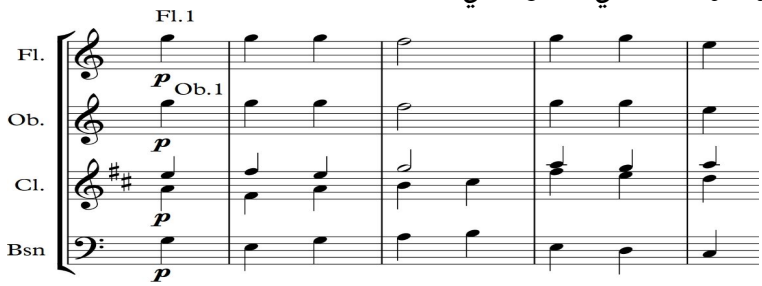
تعتمد على لحن تؤديه مجموعة الآلات الخشبية، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (30)

مع مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة النفخ النحاسية تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والخامسة في سلم دو الكبير، ومصاحبة بوليفونية تؤديها مجموعة الآلات الوترية عدا الباص، تعتمد فكرته اللحنية على التسلسلات السلمية الصاعدة، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (31)

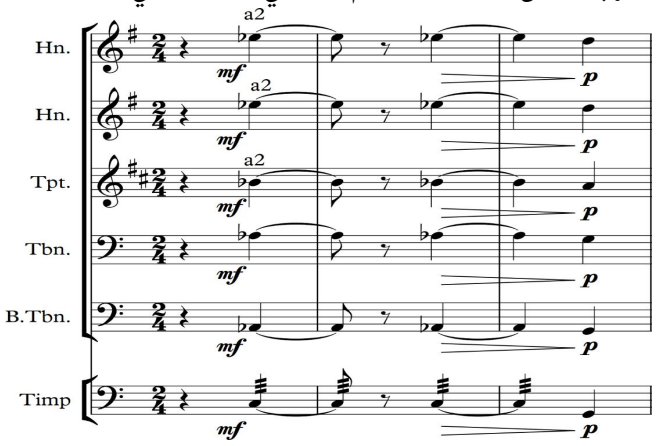
3. العبارة الثالثة: من م162 – م166[1]: وهي تتابع للعبارة الأولى على الدرجة الثانية الصاعدة.

الجملة الثالثة: من 166[2] – م172: تتكون من عبارتين على النحو التالي:

1. العبارة الأولى: من م166[2] – م170[1]:

تعتمد على نسيج بوليفوني من أربعة أصوات في سلّم دو الكبير، يؤديه مجموعة آلات النفخ الخشبية، حيث يؤدي الصوت الأول آلتا الفلوت والأوبوا، ويؤدي الصوت الثاني والثالث آلتا الكلارينيت، ويؤدي الصوت الرابع آلة الباصون، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (32)

2. العبارة الثانية: من 170(2) – م172:

تعتمد فكرتها اللحنية على تصريف نغمتي الدرجة السادسة الصغيرة للدرجة الخامسة في سلم دو الكبير(A^b – G) كتمهيد للتحول إلى سلم دو الصغير، تؤديها مجموعة آلات النفخ النحاسية، مع مصاحبة آلة التمباني الذي يؤدي الدرجة الأولى والخامسة للسلم، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (33)

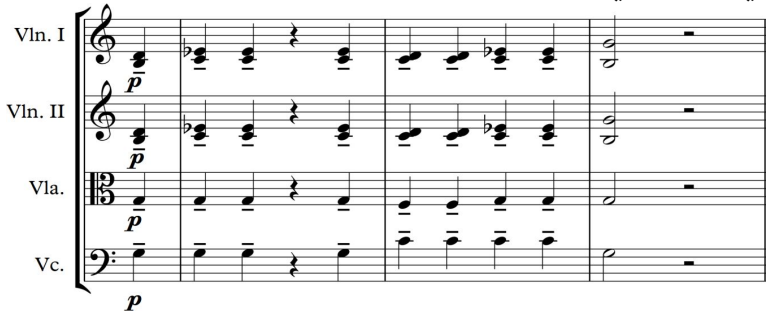
القسم السابع: من م173(2) – م193:

يتكون هذا القسم من جملتين على النحو التالي:

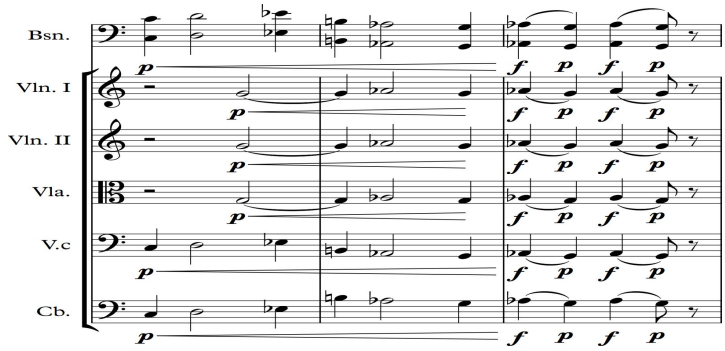
الجملة الأولى: من م173(2) – م179: تتغيرالسرعة إلى البطيء Adagio 80 = ♩ ويتم التحول المقامي إلى سلّم دو الصغير، وتتكون من عبارتين على النحو التالي:

1. العبارة الأولى: من م173(2) – م176:

تعتمد فكرتها اللحنية على نسيج هارموني يؤديه مجموعة الآلات الوترية عدا الباص، وبكتابة عمودية لتصريف التآلفات التالية: G – Cm – Dm7 – Cm – G.

وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (34)

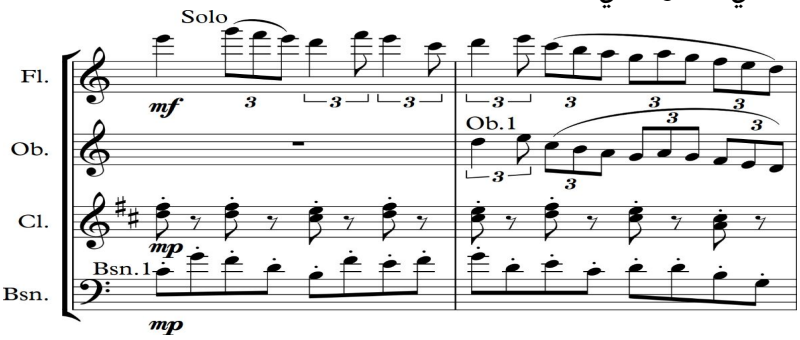
2. العبارة الثانية: من م177 – م179:

تبدأ بلحن مونوفوني في مجموعة التشيللو والكنترباص وآلتي الباصون على مسافة أوكتاف، يتبعها لحن مونوفوني آخر في باقي الآلات الوترية، وتنتهي بتصريف الدرجة السادسة الصغيرة للدرجة الخامسة في سلم دو الصغير، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (35)

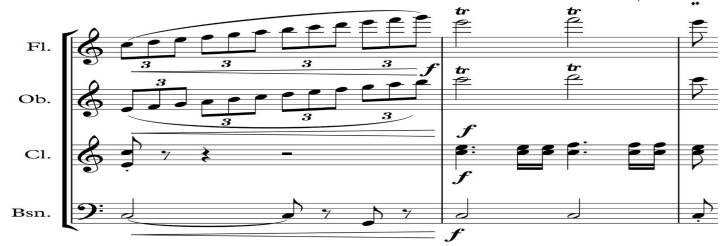
الجملة الثانية: من م180 – م191: تتغيرالسرعة إلى السريع Allegro 100 = ♩ وتتكون من ثلاث عبارت على النحو التالي:

1. العبارة الأولى: من م180 – م184[1]:

تنقسم إلى جزأين:

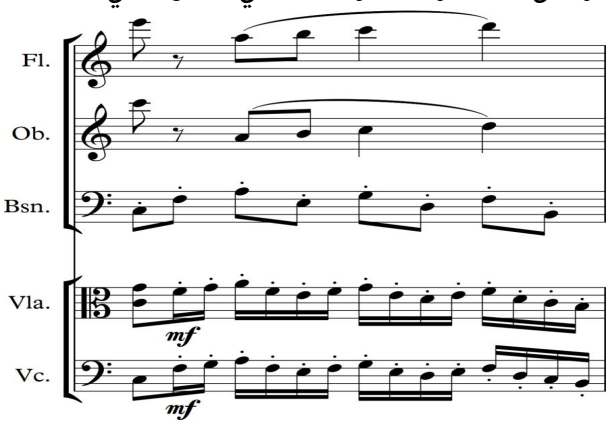
أ. الجزء الأول: من م180 – م181: يبدأ بلحن لآلة الفلوت المنفرد في م 180، يليها تدعيم اللحن بأوكتاف هابط يؤديه آلة الأوبوا المنفرد في م181، مع مصاحبة بوليفونية تؤديها آلة الباصون المنفرد، ومصاحبة هارمونية تؤديها آلتا الكلارينيت B^b، والتي تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والخامسة في سلم دو الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (36)

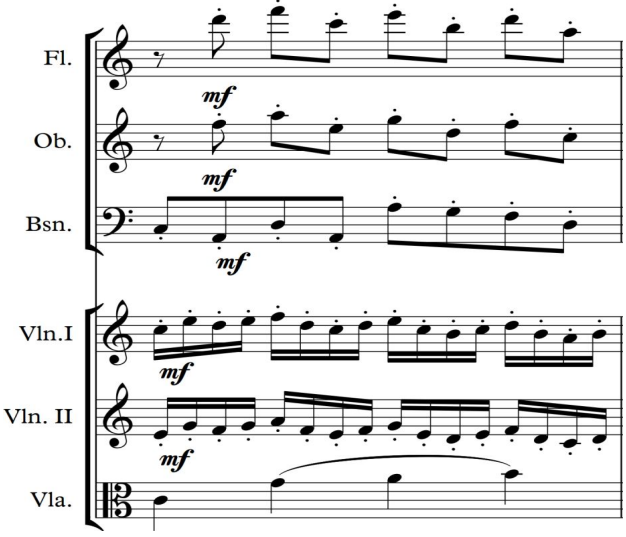
كما يرافق اللحن مصاحبة هارمونية لنفس التآلفات، تؤديها مجموعة الآلات الوترية عدا الباص بأسلوب أداء النقر بالأصبع Pizz.

ب. الجزء الثاني: من م182 – م184[1]: يعتمد على تسلسل سلمي صاعد يؤديه آلة الفلوت باستخدام إيقاع الثلاثية، ومدعوم بمسافة سادسة هابطة تؤديها آلة الأوبوا، وتنتهي بقفلة دينية بتصريف الدرجة الرابعة إلى الدرجة الأولى في سلم دو الكبير.

شكل رقم (37)

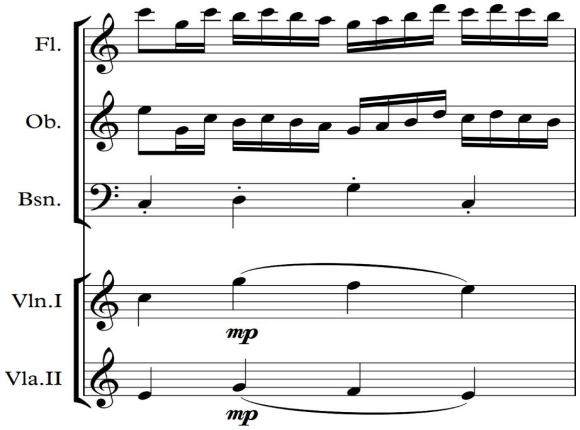
كما يرافق اللحن مصاحبة هارمونية لنفس التآلفات، تؤديها مجموعة الآلات الوترية والنفخ النحاسي.

2. العبارة الثانية: من م184[2] – م187، تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م184[2] – م185: يبدأ بنسيج بوليفوني من 3 أصوات في م184، يؤدي الصوت الأول آلتا الفلوت والأوبوا على مسافة أوكتاف، ويؤدي الصوت الثاني آلة الباصون، ويؤدي الصوت الثالث مجموعة الفيولا والتشيللو على مسافة أوكتاف، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (38)

يلي ذلك نسيج بوليفوني من 4 أصوات في م185، يؤدي الصوت الأول آلتا الفلوت والأوبوا على مسافة سادسة، ويؤدي الصوت الثاني آلة الباصون، ويؤدي الصوت الثالث مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة سادسة، ويؤدي الصوت الرابع مجموعة الفيولا، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (39)

ب. الجزء الثاني: من م186 – م187: يبدأ بنسيج بوليفوني من 3 أصوات، يؤدي الصوت الأول آلة الفلوت والأوبوا على مسافة أوكتاف، ويؤدي الصوت الثاني آلة الباصون، ويؤدي الصوت الثالث مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة أوكتاف، وذلك كما في الشكل التالي:

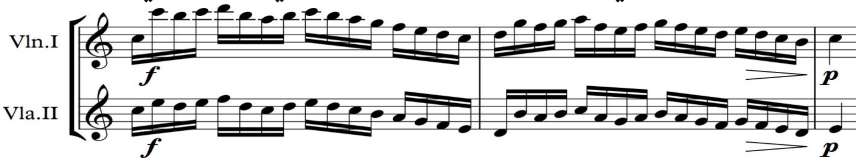


شكل رقم (40)

يلي ذلك لحن يعتمد على التتابعات السلمية الصاعدة والهابطة في مجموعة الوتريات، مع مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة آلات النفخ الخشبية، تعتمد على تصريف التآلفات التالية: F/A – C – G – G/B.

3. العبارة الثالثة: من م188 – م192(2):

تنقسم إلى جزاين على النحو االتالي:

أ. الجزء الأول: من م188 – م190(1): وهو لحن يعتمد على التتابعات السلمية الهابطة مع التنويع، يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة سادسة، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (41)

يرافق اللحن مصاحبة هارموني تعتمد على تصريف التآلفات التالية:

G/B – C – G/B – G – C/G – G – C

ب. الجزء الثاني: من م190(2) – م192(2): يعتمد على كتابة هارمونية للتآلفات التالية:

Am – E7 – Am – Dm.

وصلة: من م192(3) – م193: يتم تبطيء السرعة التدريجي (Rit…) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير.

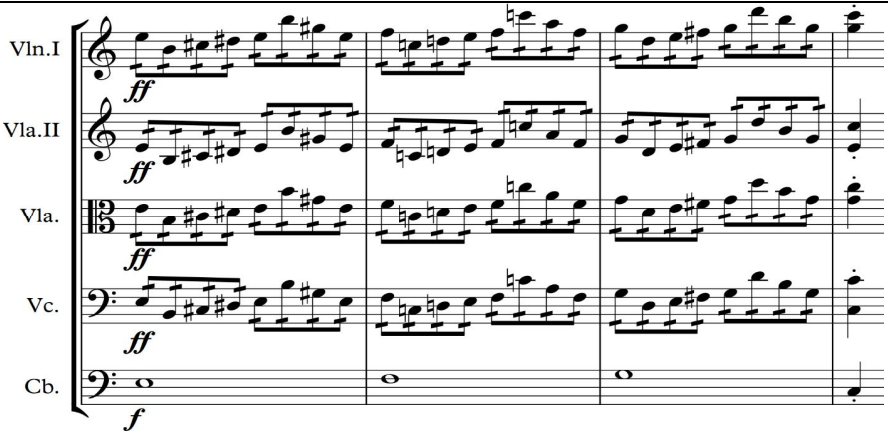
القسم الثامن: من م194 – م239:

تتغيرالسرعة إلى السريع Allegro 100 = ♩ وتتكون من أربع جمل، على النحو التالي:

الجملة الأولى: من م194 – م206: تتكون من 3 عبارت على النحو التالي:

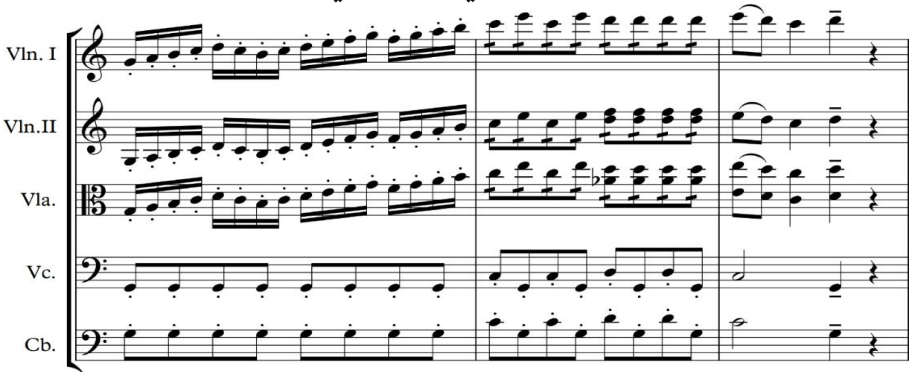
1. العبارة الأولى: من م194 – م197:

تعتمد الفكرة اللحنية على التحولات السلمية المتعاقبة دون تأكيد، وذلك بهدف إضفاء عنصر التشويق الترقّب، وذلك للسلالم التالية: E – F – G – C

وذلك من خلال لحن يعتمد على التسلسل السلمي من الدرجة الخامسة للأساس، يليه أربيج هابط لتآلف الدرجة الأولى لكل سلم، يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا والتشيللو على مسافة أوكتافين، بينما يؤدي الباص أساس كل سلم بنوتة طويلة، وتنتهي العبارة بقفلة تامة في سلم دو الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (42)

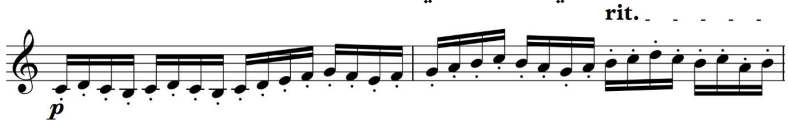
يرافق اللحن السابق مصاحبة هارمونية لنفس التآلفات، تؤديها مجموعة النفخ الخشبي والنحاسي، مع أداء الأربيج الهابط من قبل آلتي الترمبيت والترومبون، وتنتهي العبارة بتكرار الدرجة الثالثة لسلم دو الكبير كنوتة بدال ووصلة تؤديها آلة الترمبيت.

2. العبارة الثانية: من م198 – م200:

هي عبارة غير منتظمة (مصغرة) من ثلاث موازير، تعتمد فكرتها اللحنية على تسلسلات سلمية صاعدة يليها أداء أربيجات، تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، مع نوتة بدال في مجموعة الكنترباص يليها أداء أربيجات، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (43)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة آلات النفخ النحاسي، تعتمد على التآلفات التالية:

C/G – G – C – B°7/D – C – G7

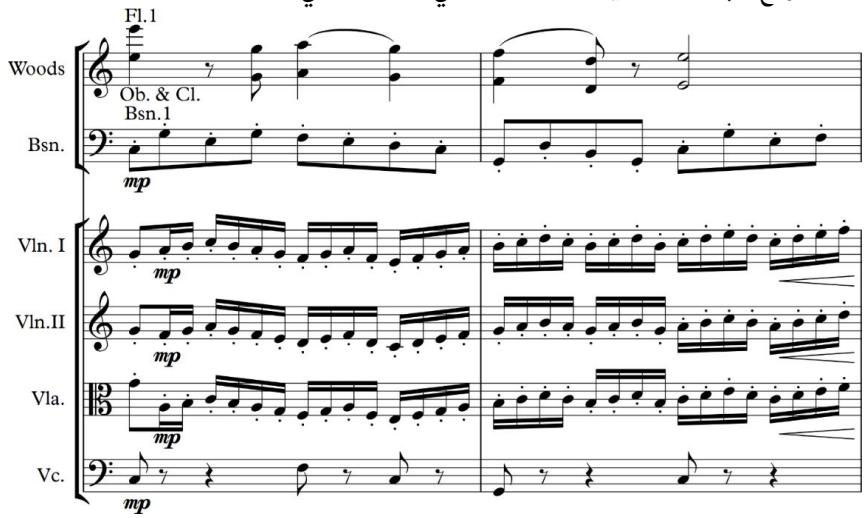
وصلة من م201 – م202: تعتمد على سلالم متلاحقة مع التنويع، تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا بنفس الأوكتاف، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (44)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها آلتا الترمبيت والترمبون والباص ترمبون، تعتمد على تصريف التآلفات التالية: C – G – Gsus4.

3. العبارة الثالثة: من م203 – م206:

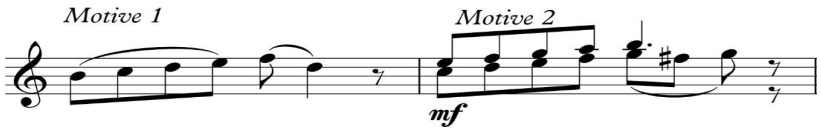
تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م203 – 204: وهو نسيج بوليفوني مكون من 4 أصوات، يؤدي الصوت الأول آلة الفوت والأوبوا والكلارينيت على مسافة أوكتاف، ويؤدي الصوت الثاني آلة الباصون، ويؤدي الصوت الثالث مجموعة الكمان الأول والفيولا على مسافة أوكتاف، ومدعم بمسافة ثالثة تؤديها مجموعة الكمان الثاني، ويؤدي الصوت الرابع مجموعة التشيللو، وذلك كما في الشكل التالي:



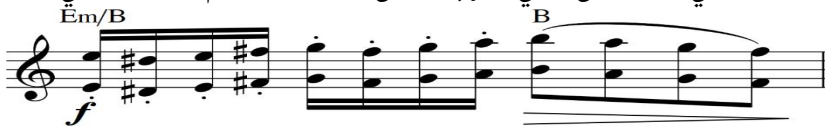
شكل رقم (45)

ب. الجزء الثاني: من م205 – م206:

يحتوي على خليتين لحنيتين Motives، تبدأ الأولى بحساس السلم وتنتهي بدرجته الثانية، وتؤديه آلتي الفلوت والأوبوا والكلارينيت على مسافة أوكتافين، والخلية الثانية تبدأ من أساس السلم وتنتهي بخامسته مدعم بمسافة ثالثة صاعدة، مع عمل تحول سلمي لسلم صول الكبير باستخدام حساسه $F^{\#}$، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (46)

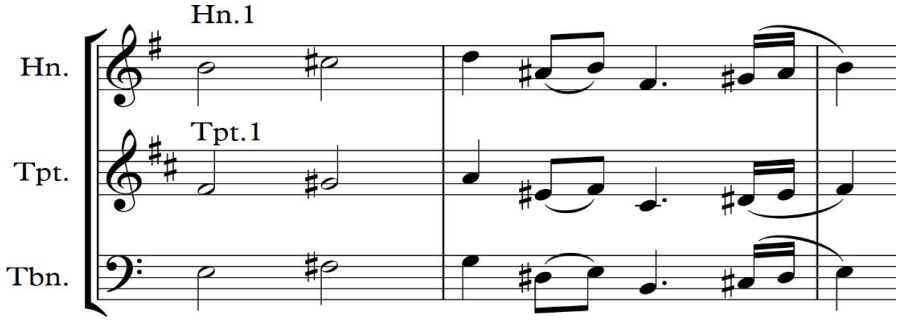
يرافق اللحن مصاحبة هارموني تؤديها مجموعة النفخ النحاسي، تعتمد على التآلفات التالية:

G7 – C – G

وصلة: م207: وصلة تحوليّة (Transition Bridg) تنتقل إلى سلم مي الصغير، تبدأ بتسلسل سلمي صاعد مع التنويع من أساس السلم إلى خامسته، يليه تسلسل هابط إلى ثانية السلم كقفلة نصفية في سلم مي الصغير، تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتافين، وآلتا الأوبوا والكلارينيت على مسافة أوكتاف، والتي تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والخامسة للسلم، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (47)

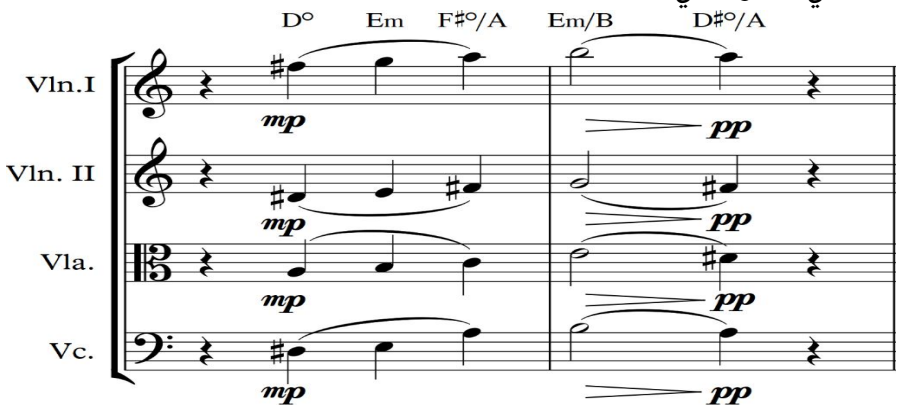
الجملة الثانية: م208 – م215: تتكون من عبارتين على النحو التالي:

1. العبارة الأولى: من م208 – م211، تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م208 – م210[1]: يعتمد على لحن مونوفوني يبدأ بأساس سلم مي الصغير الميلودي وينتهي به، يؤديه آلة الكورنو والترمبيت والترمبون على مسافة أوكتاف، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (48)

ب. الجزء الثاني: من م210[2] – م211: هو نسيج هارموني Homophonic يؤديه مجموعة الآلات الوترية عدا الباص، يعتمد على تصريف التآلفات التالية: D^{o} – Em – $F^{\#o}$/A – Em/B – $D^{\#o}$/A.

وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (49)

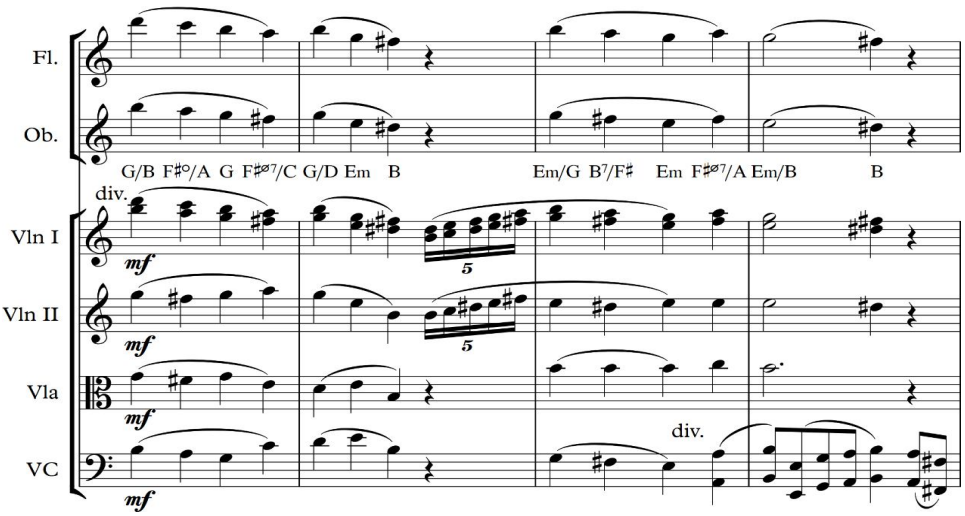
وينتهي بقفلة نصفية في سلم مي الصغير.

2. العبارة الثانية: من م212 – م215: تتابع للعبارة السابقة على مسافة ثالثة صاعدة، وتنتهي بقفلة نصفية في سلم صول الكبير.

الجملة الثالثة: من انكروز م216 – م227: تتغيرالسرعة إلى المعتدل Moderato 85 = ♩ وتتكون من ثلاث عبارات على النحو التالي:

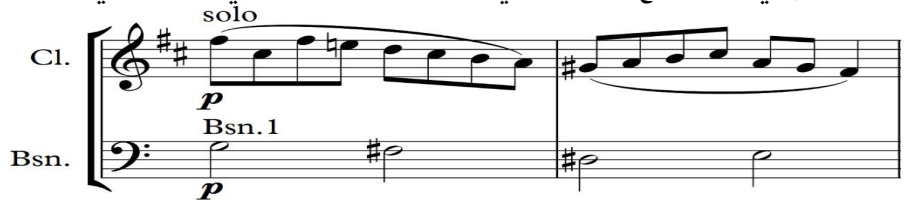
1. العبارة الأولى: من م216 – م219:

تبدأ العبارة بتسلسل سلمي صاعد من أساس سلم مي الصغير لخامسته، تؤديها آلة الأوبوا، مع تدعيم اللحن بمسافة ثالثة صاعدة تؤديها آلة الفلوت، يلي ذلك نسيج هارموني يؤديه مجموعة الآلات الوترية تعتمد على تصريف التآلفات التالية:



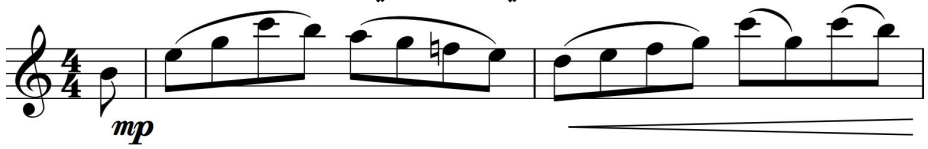
شكل رقم (50)

2. العبارة الثانية، من م220 – م223، تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م220 – م221: لحن منفرد لآلة الكلارينيت في سلم مي الصغير الطبيعي، يبدأ وينتهي بأساس سلم مي الصغير، مع لحن بوليفوني يؤديه آلة الباصون، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (51)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية بأسلوب النمط الإيقاعي المتكرر (Ostinato) تؤديها مجموعة الآلات الوترية، تعتمد على التآلفات التالية: Am/E – $F\#^{half\ dim}$/A – B7 – Em.

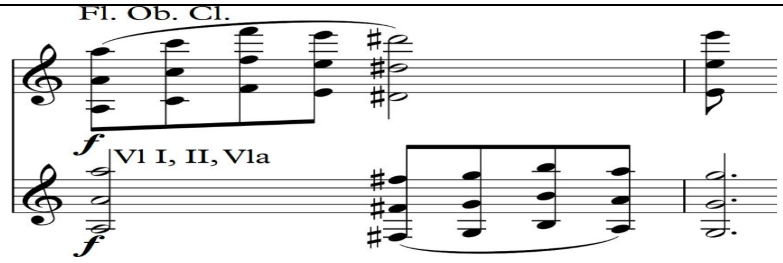
ب. الجزء الثاني: من أنكروز م222 – م223:

يعتمد اللحن على الأربيجات والتسلسلات السلمية في سلم دو الكبير، تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم(52)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها باقي آلات الأوركسترا، تعتمد على تصريف التآلفات التالية:

C – F – G7 – C، وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

3. العبارة الثالثة: من م224 – م227:

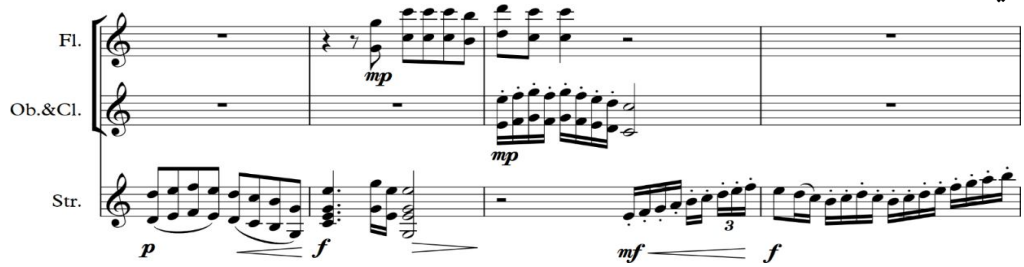
تبدأ بخلية لحنية (Motive) تعتمد على المحاكاة بين الآلات الخشبية (فلوت، أوبوا، كلارينيت، على مسافة أوكتافين) والوترية (كمان أول، كمان ثاني، فيولا على مسافة أوكتافين) على النحو التالي:

شكل رقم (53)

تعتمد باقي العبارة من م226 – م227 على الكتابة الهارمونية للأوركسترا مع تحول سلمي عابر للدرجة الثالثة للسلم واستخدام تآلف Aug^6 على الدرجة السادسة الصغيرة لسلم مي الصغير (C) وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير، وتعتمد العبارة على تصريف التآلفات التالي:

$F - B - Em - C^{Aug6} - B - Em - G - C$

الجملة الرابعة: من م228 – م239: تتكون من ثلاث عبارات على النحو التالي:

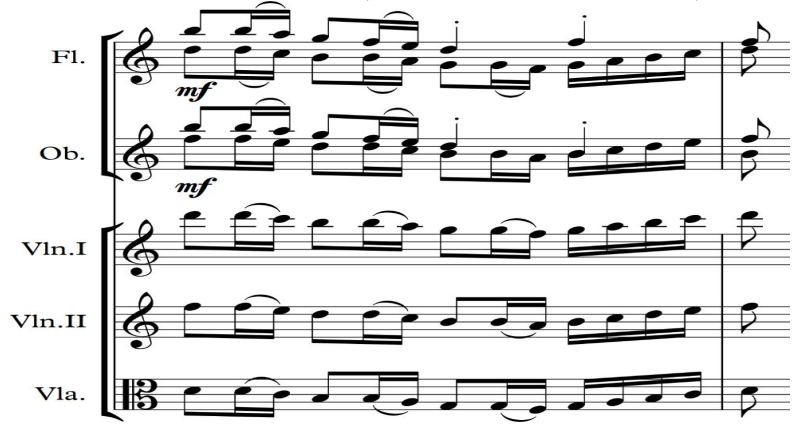
1. العبارة الأولى: من م228 – م231:

تعتمد العبارة على ثلاث أفكار لحنية متداخلة يليها تسلسلات سلمية مع التنويع، وذلك على النحو التالي:

شكل رقم (54)

يرافق العبارة مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة آلات النفخ النحاسية، تعتمد على تصريف تآلفات الدرجة الأولى والخامسة في سلم دو الكبير، كما يلي: G – C – G.

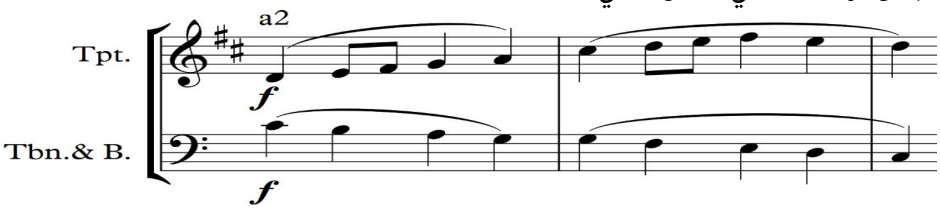
2. العبارة الثانية: من م232 – م236[1]:

تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول: من م232 – م233: يعتمد على فكرة لحنية واحدة تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا، مع آلتي الفلوت والأوبوا،على النحو التالي:

شكل رقم (55)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة الكورنو الأول والثاني، مع أساس التآلف يؤديه مجموعة التشيللو والكنترباص، والذي يعتمد على تآلف الدرجة الخامسة ثم إضافة السابعة: G – G7.

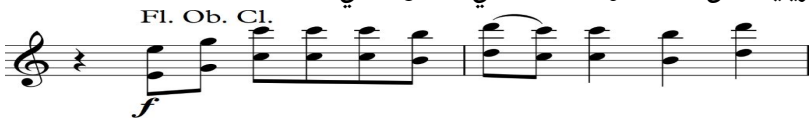
ب. الجزء الثاني: من م234 – م236[1]:

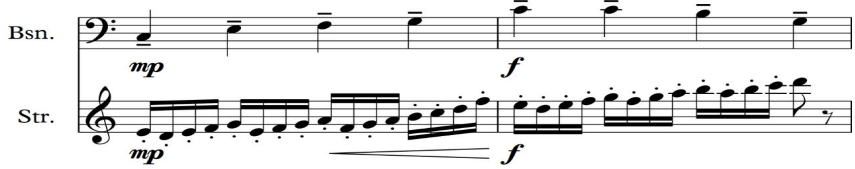
يعتمد على نسيج بوليفوني من صوتين، يؤدي الصوت الأول آلتي الترمبيت، والصوت الثاني الترمبون وآلات الباص، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (56)

يرافق النسيج البوليفوني تسلسلات سلمية صاعدة تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، وآلتا الفلوت مع آلة الأوبوا وآلة الكلارينيت على مسافة أوكتاف، وتنتهي العبارة بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

3. العبارة الثالثة: من م236 – م239:

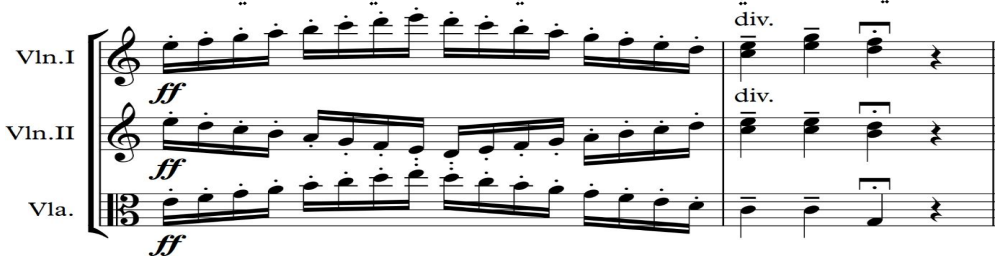
تنقسم إلى جزأين:

أ. الجزء الأول من م236 – م237: يعتمد على إعادة الفكرة اللحنية في العبارة الأولى، تؤديها الفلوت الأوبوا والكلارينيت على مسافة أوكتاف، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (57)

يرافق اللحن مصاحبة بوليفونية من صوتين، حيث يؤدي الصوت الأول آلتي الباصون، ويؤدي الصوت الثاني مجموعة الآلات الوترية عدا الباص، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (58)

وينتهي الجزء بقفلة نصفية في سلم دو الكبير.

ب. الجزء الثاني: من م238 – م239: يبدأ بتسلسلات سلمية صاعة وهابطة مع حركة عكسية Contrary Motion من صوتين، حيث يؤدي الصوت الأول مجموعة الكمان الأول والفيولا على مسافة أوكتاف، ويؤدي الصوت الثاني مجموعة الكمان الثاني، وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (59)

يرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها باقي آلات الأوركسترا، تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والخامسة لسلم دو الكبير.

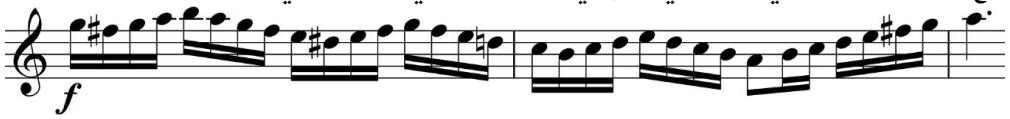
يلي ذلك كتابة هارمونية عمودية لجميع آلات الأوركسترا تعتمد على تصريف التآلفات التالية:
C – C/G – G7. وتنتهي العبارة بقفلة نصفية في سلم دو الكبير، بالانتهاء على تآلف الدرجة الخامسة بالسابعة V7.

القسم التاسع: من م240 – م263:

تتغير السرعة إلى السريع بحيث تصبح (Allegro 115 = ♩).

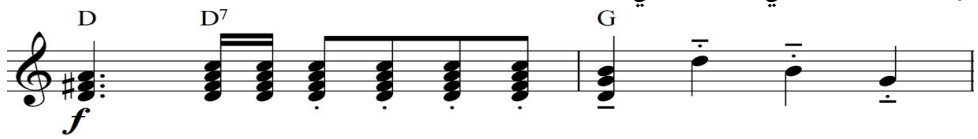
يتكون هذا القسم من ثلاث جمل على النحو التالي:

الجملة الأولى: من م240 – م247[1]: تتكون من أربع عبارات على النحو التالي:

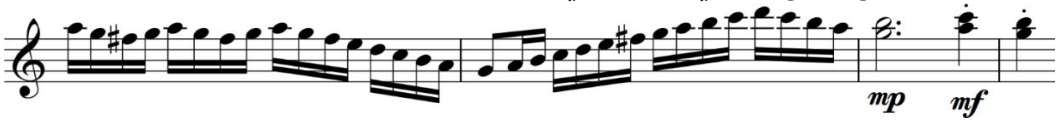
1. العبارة الأولى: من م240 – م243: تبدأ بلحن مونوفوني يعتمد على تسلسلات سلمية هابطة مع التنويع يليها تسلسل سلمي صاعد في سلم مي الصغير، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (60)

يؤدي اللحن مجموعة الآلات الوترية عدا الباص على مسافة أوكتافين.

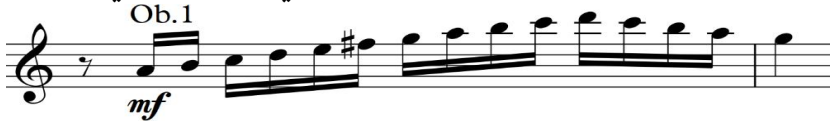
يلي ذلك كتابة هارمونية تعتمد على تآلفي الدرجة الخامسة بالسابعة والدرجة الأولى، تؤديها جميع آلات الأوركسترا، مع أداء الأربيج لتآلف الدرجة الأولى يؤديه مجموعة النفخ النحاسي ومجموعة التشيللو والكنترباص، وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (61)

2. العبارة الثانية: من م244 – م247[1]: تبدأ – كالعبارة الأولى – بلحن مونوفوني يعتمد على التسلسلات الهابطة والصاعدة مع التنويع، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (62)

يؤدي اللحن مجموعة الآلات الوترية عدا الباص على مسافة أوكتافين.

يلي ذلك لحن لآلة الأوبوا المنفردة، وهو نفسه التسلسل السلمي الصاعد، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (63)

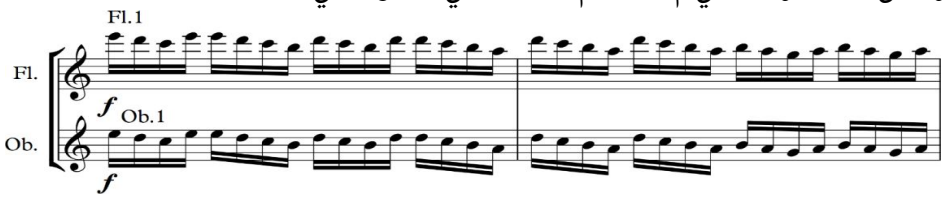
يرافق اللحن مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة الآلات الوترية، تعتمد على تآلفي الدرجة الأولى والدرجة الخامسة بالسابعة لسلم صول الكبير: G – D7 – G.

تعتبر باقي مازورة 247 بمثابة الوصلة.

الجملة الثانية: من م248 – م256[1]: تتكون من عبارتين على النحو التالي:

1. العبارة الأولى: من م248 – م251:

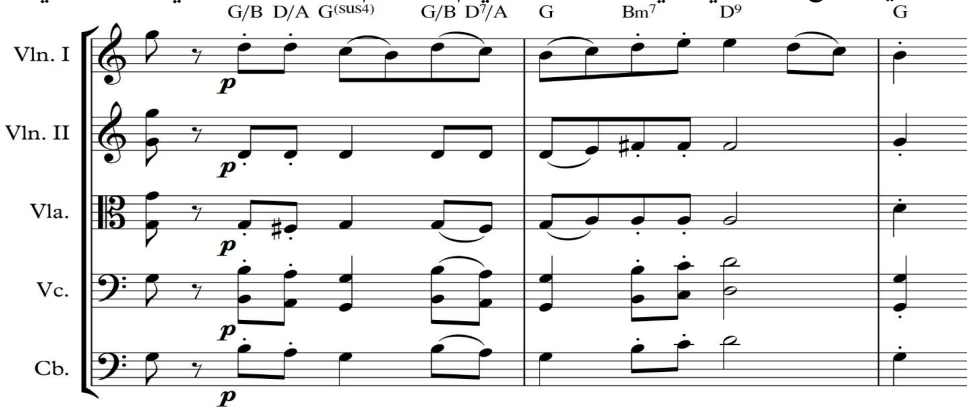
لا يوجد لحن مميز في هذه العبارة، حيث تعتمد على الكتابة الهارمونية لجميع آلات الأوركسترا، حيث تقوم مجموعة الآلات الوترية بأداء التآلفات بأسلوب الترعيدة (Tremolo)، وتعتمد العبارة على تصريف تآلفات الدرجة الرابعة والأولى والثانية لسلم صول الكبير: C – G – Am – G – C – G.

يرافق النسيج الهارموني زخارف لحنية (Ornaments) تعتمد على التتابعات الهابطة، تؤديها آلتا الفلوت والأوبوا على مسافة أوكتاف في م248 – م249، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (64)

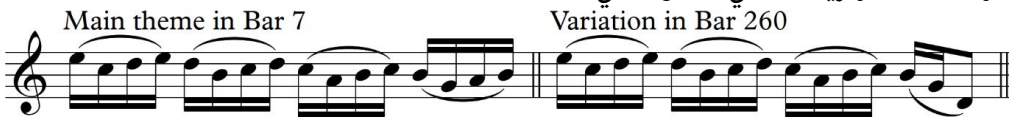
2. العبارة الثانية: من م252 – م256[1]: تعتمد هذه العبارة أيضًا على نسيج هارموني –كالعبارة السابقة– من خلال تصريف التآلفات التالية: G – D – Bm/D – D7 – G – D – D7 – G.

مع بعض الزخارف التي تعتمد على السلالم الهابطة والصاعدة، تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، وتنتهي العبارة بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

الجملة الثالثة: من م256 – م263: تتكون من عباريتين على النحو التالي:

1. العبارة الأولى: من م256 – م259: تعتمد هذه العبارة على إعادة اللحن الأساسي في بداية الحركة من م1 – م2 مع التنويع، وبإضافة نسيج هارموني مرافق للحن الأساسي، حيث يؤدي اللحن مجموعة الكمان الأول، ويؤدي النسيج الهارموني باقي الآلات الوترية في م256 – م257، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (65)

يتم إعادة اللحن من م258 – م259 لآلات النفخ الخشبية والنحاسية.

2. العبارة الثانية: من م260 – م263: تعتمد هذه العبارة على إعادة الفكرة اللحنية الأساسية في العبارة الثانية من الجملة الأولى في بداية الحركة (م7 – م10)، مع بعض التنويع على النبر الرابع، تؤديها مجموعة الآلات الوترية، كما في الشكل التالي:

شكل رقم (66)

كودا: من م264 – م273:

تعتمد على الكتابة الهارمونية لجميع آلات الأوركسترا، يتم أداؤها بقوة ff كنهاية لهذه الحركة، مع تكرار لتآلفات الدرجة الأولى، والخامسة، والخامسة بالسابعة: G – D7 – D – G.

تنتهي الحركة الثانية بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

نتائج البحث

بعد التحليل التفصيلي توصل الباحث إلى النتائج التالية والمتعلّقة بربط الأفكار الموسيقية بالأفكار الدرامية لخدمة البرنامج، إذ إن خاشو اعتمد على برنامج مكتوب (نثراً) يحكي قصة الثورة العربية الكبرى، وذلك من خلال سيمفونيته الحسين بن علي، والمكونة من أربع حركات، كل حركة لها برنامج يحكي عن مرحلة معينة، وبذلك يكون يوسف خاشو قد استخدم الطابع السردي في تحقيق برنامجه.

وكانت أهم المحاور الدرامية – من وجهة نظر الباحث – كما يلي:

1. يعبّر المؤلف عن تطلّع الأمير فيصل إلى دمشق من خلال ألحان تصوّر القوة والمسير إلى دمشق، وذلك من م1 – م.27
2. يستخدم المؤلف أغنية (سوريا يا بلادي) كتعبير عن حب سوريا والمضي قدمًا نحوها، حيث يغنيها الجنود في مسيرتهم، وذلك من م28 – م.77
3. يتخلل الأغنية موسيقا ذات طابع رومانسي يعبّر عن جمال سوريا، وذلك من م62 – م.69
4. يستخدم المؤلف اللحن الدال على الحزن في الحركة الأولى مع التنويع بزيادة الكثافة الصوتية وأسلوب الأداء ورشاقة الإيقاع، وذلك تعبيرًا عن قلب الحزن إلى تفاؤل، وذلك من م78 – م141، يتخلل ذلك وصلة من م102 – م.109
5. يصور المؤلف أجواء الفرح والابتهاج والرقصات بنجاح مهمتهم في سوريا من خلال ألحان رشيقة ومرحة تصّور هذه الحالة، وذلك من م142 – م.173
6. يعبّر المؤلف عن بعض من أجواء الحزن على الشهداء من خلال لحن مليء بالحزن والشجن، وذلك من أنكروز م174 – م.179
7. يصوّر الفرح بالنصر بالرغم من الحزن على الشهداء من خلال ألحان رشيقة وفرحة، وذلك من م180-م.193
8. يصوّر المؤلف رفع علم الثورة ومظاهر الابتهاج من خلال ألحان تعبّر عن هذه الحالة التي تبدأ بلحن يصاحبه أداء أسلوب الترعيدة من آلتي الفلوت كتصوير للزغاريد المصاحبة للفرح، وذلك من م194-م.239
9. يصوّر المؤلف أجواء النصر والاحتفالات بتأسيس أول دولة عربية -كما جاء في البرنامج المكتوب على الإسطوانة- وذلك من خلال ألحان ذات طابع عسكري مليئة بالفرح، وذلك من م240 – م.263
10. تنتهي الحركة بقفلة مليئة بأجواء القوة والعظمة كتعبير عن الانتصار، وذلك من م264 – م273.

نتائج متعلقة بالعناصر الفنية:

1. اعتمد المؤلف على بعض التحولات المقامية وبأساليب تقليدية، إذ إن العمل يصنف كعمل كلاسيكي تقليدي يخلو من عناصر الموسيقا الحديثة بشكل ملحوظ، ويرى الباحث أن ذلك يعزى إلى اهتمام المؤلف بالعنصر الدرامي دون استعراض لإمكاناته الموسيقية، أو إقحام عناصر حديثة من شأنها التأثير سلبًا على العنصر الدرامي.
2. استخدام المؤلف أساليب الأداء المختلفة لخدمة العنصر الدرامي، وذلك من خلال أداء بعض الأفكار اللحنية بأسلوب الأداء الضعيف، أو القوي أو التدرج في الضعف والقوة.
3. استخدم المؤلف أسلوب التبطيء التدريجي لخدمة العنصر الدرامي، إذ إن التبطيء جاء كنهاية لفكرة موسيقة مرتبطة بمحور درامي.
4. استخدم المؤلف أسلوب تكرار بعض أفكاره اللحنية بهدف تحقيق عنصر الترابط والوحدة في العمل.

التوصيات

1. إدراج أعمال المؤلفين العرب بشكل عام وأعمال يوسف خاشو بشكل خاص في مناهج التأليف الموسيقي في الجامعات الأردنية المتخصصة.
2. الاهتمام بالموسيقا البروجرامية وأساليب التصوير الدرامي وربط الأفكار الموسيقية بالأفكار الدرامية لخدمة البرنامج في مناهج التأليف الموسيقي في الجامعات أو المعاهد المتخصصة.
3. الإهتمام بالأبحاث التي تتناول مؤلفين محليين بهدف تسليط الضوء على إبداعاتهم، الأمر الذي يعود بالفائدة على المتخصصين والباحثين والمتذوقين.
4. تقديم أعمال المؤلفين العرب في المحافل الثقافية والفنية العربية.

الهوامش:

[1] أب فرانسيسكاني وعازف أورغن، تحول الأسم من الأعمى إلىلاما بعد رجوعه من أميريكا، وهو واحد من أشهر المؤلفين الفلسطينيين وأستاذاً للعديد من الموسيقيين البارزين في فلسطين والأردن.

[2] أستاذ آلة الكمان الذي تتلمذ عليه العديد من العازفين، ولقد تميز في مجال العزف الكلاسيكي.

[3] عازف بيانو ومدرس موسيقى له مركز خاص لتدريس العزف على مختلف الآلات الموسيقية، وله نشاطات ثقافية في الساحة الأردنية من خلال الإذاعة والتلفزيون ومركزه الخاص، وهو أب لموسى فزع أحد أهم عازفي البيانو في الأردن.

[4] رئيس مجلس الأمناء لجامعة الأكاديمية الأردنية للموسيقى، وهو مهندس ورجل أعمال له إهتمامات موسيقية وثقافية وله دور فاعل في المشهد الثقافي الأردني.

المصادر والمراجع: **Sources & References**

1. Al-Khouli, Samha, 1992: *Nationalism in 20th century' Music*, knowledge world, Kuwait.

الخولي، سمحة: 1992، القومية في موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت.

2. Abdel – Kareem: 1997, *History and tasting of music in the romantic era*, Second Edition, Queen Computer Center, Cairo.

عبدالكريم، عواطف: 1997، تاريخ وتذوق الموسيقا في العصر الرومانتيكي، الطبعة الثانية، مركز كوين للكمبيوتر، القاهرة.

3. Nassar, Zain: 1990, *Sophisticated Egyptian music, Egyptian General Book Authority*, Cairo.

نصار، زين: 1990، الموسيقا المصرية المتطورة، الهيئة المصرية اعامة للكتاب، القاهرة،.

4. Sukkarieh, Haitham: 2007, *Programmatic Music of Rifa't Garana and Youssef Khasho - a Comparative Analytical Study*, Master Degree Theses, Higher Institute of Arab Music, Academy of Arts, Cairo.

سكرية، هيثم: 2007، الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو – دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقا العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة.

5. Abdel – Aal, Alaa eddin Yaseen: 2010, *Pices for Little Performer with Awatef Abdel – Kareem and performing on Piano*, An analytical study, Published research, Science and Arts Magazine, Vol 27, College of Music Education, Halwan University, Cairo.

عبد العال، علاء الدين ياسن: 2010، مقطوعات العازف الصغير عند عواطف عبد الكريم وأسلوب أدائها على آلة البيانو " (دراسة تحليلية عزفية)، بحث منشور، مجلة علوم وفنون،المجلد27، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

6. Omairah, Reham Refaat Mohammad: 2018, *OrchestrationMethod in Glasonof through the 3rd Symphony for Bordine and Benefit from it in Instrumentation*, Master Degree Theses, College education quality, Cairo University, Cairo.

عميرة، ريهام رفعت محمد: 2018، أسلوب التوزيع الأوركسترالي لجلازونوف من خلال السيمفونية الثالثة لبورودين والاستفادة منه في التوزيع الآلي، رسالة ماجستير، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة.

7. Pioneers TV Show: 2002, *Jordan TV*, A Special Episode about the Composer Yusuf Khasho, by: Jozifin Khasho, Sami Qammoh, and Mohammad Ghawanmeh.

برنامج الأوائل، التلفزيون الأردني: 2002، حلقة خاصة عن المؤلف يوسف خاشو. (تقديم: جوزفين خاشو، سامي قمّوه، محمد غوانمة).

8. Don Michal Randal: 1999, *The Harvard concise Dictionary of Music and Musician*, Harvard University, United States of America.
9. Hugh, Macdonald: 2001, *Symphonic poem" the New Groves Dictionary of Music and Musicians*, Editor Stanley Sadie, Macmillan publ, Second Edition, London, 2001vol (24).
10. Kamien, R: 2000, *Music, an Appreciation*, McGraw–Hill Companies, Inc. M.S.A.
11. Sadie, Stanley: 1980, *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London.
12. Thomsett, Michael: 1989, *Musical Terms Symbols and Theory an Illustrated Dictionary*, St James Press, Chicago and London.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 2، 2020، 237- 250

نظرية الاستدامة والإبداع وعلاقتها بالفن البيئي والتطور التكنلوجي بالعمارة الإسلامية في دولة البوسنة والهرسك

فرات جمال حسن، قسم الخط العربي والزخرفة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

احمد مزهر داخل، قسم الخط العربي والزخرفة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2019/7/15 **تاريخ القبول: 2019/10/29**

Theory of Sustainability and Creativity & its Relationship to Environmental Art & Technological Development in Islamic Architecture in Bosnia and Al-hersic

Furat Jamal Hassan, college of fine arts, university of Baghdad, Baghdad, Iraq

Ahmad Masher Kakhel, college of fine arts, university of Baghdad, Baghdad, Iraq

الملخص

نظرية الاستدامة والإبداع من النظريات المنصوص عليها ضمن منهجيات العمارة، ونتاجا إبداعيا متجددا، يرتبط ارتباطا مباشرا مع الفن البيئي والتطور التكنلوجي، وخصوصا المباني الحديثة.

يهدف البحث الحالي إلى دراساتها، عبر تطبيقها في العمارة الإسلامية المعاصرة، وإظهار معطيات الجمال والتجديد، وإمكانية تواصلها مع متطلبات العصر الحديث، ومن ثم تحليل تأثيرها (داخل المساحة العمارية)، فضلا عن الكشف عن قيمها الجمالية، في (المساجد المعاصرة) بدولة البوسنة والهرسك سنة (2000- 2016م)، واعتمادا على مبحثين؛ الأول، دراسة خصائصها وإمكانية تحقيقها في العمارة الإسلامية، والثاني، معرفة سماتها الشكلية وعلاقتها بالتطور التكنلوجي.

الكلمات المفتاحية: نظرية الاستدامة، الإبداع، العمارة الإسلامية.

Abstract

Sustainability & creativity theory is one of the stipulated theories within the methodologies of architecture and renewed creative product that is directly linked with the Environmental Art & Technological Development, especially in modern buildings. The current research is a study of this theory and its application in the contemporary Islamic Architecture in Bosnia and Al-Hersic from 2000 to 2016, investigating the elements of beauty, newness, and modernity in it as reflected in contemporary mosques in the State of Bosnia and Al-hersic. The research focuses on two aspects of the theory of sustainability and creativity: Firstly its characteristics and the possibility of applying it in Islamic Architectural and, secondly, its formal features and its relation with the technological development.

Keywords: Theory of Sustainability, Creativity, Islamic Architecture.

مقدمة

ترتبط القيمة الحقيقة لفن العمارة بالتجدد، إذ أوجدت مناخا ملائما لظهور المعاصرة في المساجد، من خلال رسائل موجهة إلى عقل المعمار الإسلامي كي يتجاوز التلقائية، ويؤكد الثقافة الروحية المتجددة للفكر الإسلامي. فالإيمان بالله سبحانه وتعالى مكنه من رصد الكون ومظاهره، وإيجاد مفردات جديدة تمثل هذه القيمة. ونسجها بطريقة جديدة تعكس طبيعة التصميم وتطوره عبر الزمن. هذا التغيير، أصبح نتاجا حضاريا، وانعكاسا فنيا وجماليا، واستجابة لحاجات الإنسان المادية والروحية.

في الآونة الأخيرة يعمل المعامريون على تحقيق هدف الاستدامة وبعده الإبداعي والجمالي، من خلال إبراز العامل الافتصادي، ليحتل الصدارة ضمن مجموعة العوامل الموصلة لهذا الهدف. إذ يظهر تأثيره بوضوح في العمارة الإسلامية المعاصرة مقارنة بمشاريع المباني الأخرى. والغاية منه هو مواجهة التحديات البيئية والاقتصادية التي ألقت بظلالها على مختلف القطاعات في هذا العصر. فالمساجد المعاصرة يتم تصميمها وتنفيذها وتشغيلها بأساليب وتقنيات متطورة بهدف تقليل الأثر البيئي وبنفس الوقت خفض التكاليف وخصوصا تكاليف التشغيل والصيانة (running cost). بالتالي تبني مفهوم الاستدامة (Sustainability) بأبعاده في تصميمها، هو لغرض رفع جودة وكفاءة تلك المشاريع. فضلا عن الحاجة الفعلية لدراسته من أجل الاستفادة منه في المشاريع والتطبيقات المستقبلية.

مشكلة البحث:

انطلاقا من مفهوم ربط التأصيل بالتجديد في العمارة الإسلامية، واستناداً لمبدأ لا تجديد بدون تأصيل ولا تأصيل بدون تجديد، والا تحول الأمر إلى انفلات أو خروج عن القواعد والأسس، ولغرض تحديد سمات نظرية الاستدامة والإبداع في العمارة الإسلامية، قام الباحثان بدراستها من خلال الفكرة التصميمية والقيم الجمالية والروحية والرموز الموجهة إلى الجمهور منذ بداية القرن العشرين، والمغزي التعبيري للعناصر الطبيعية، والفكر الديني، والأشكال، والأفكار المستنبطة تجاه الفن والعمارة، فضلا عن التغيرات التي طرأت عليها خلال العقد الماضي، ووصولا إلى إدخال عناصر التكنولوجيا الحديثة باعتبارها وسيلة إنتاجية تحمل بطياتها مجموعة من المعاني والأفكار كما يراها تشاندلر(Chandler, 2007, P.43).

وبهذا صاغ الباحثان مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: (ما هي نظرية الاستدامة والإبداع وما هي علاقتها بالفن البيئي والتطور التكنلوجي بالعمارة الإسلامية؟).

أهمية البحث:

قد تسهم هذه الدراسة بإظهار مكامن الجمال والتجدد في تكوينات العمارة الإسلامية من خلال تطبيق نظرية الاستدامة والإبداع وقدرتها على التواصل الحضاري مع متطلبات العصر. وتوفير إمكانية الإفادة من المؤثرات التكنلوجية وعدم تأثرها بقاعدة التأصيل وربطه بالتجديد. والسعي لإعطاء هوية خاصة للمعمار أو المصمم للوصول إلى مستوى المنافسة في التصاميم، والابتعاد عما هو مستورد أو دخيل أو قادم من ثقافات غير إسلامية.

أهداف البحث:

يكمن هدف البحث بتحليل الشفرات والعلامات الناتجة من عملية تفاعل الأفكار (داخل المساحة العمارية والبيئية) ليتسنى للمتلقي فهم مضمون الرسالة السيميائية، والكشف عن القيم الجمالية لنظرية الاستدامة والإبداع في العمارة الإسلامية وبخاصة تصميم المساجد وعلاقتها بالفن البيئي.

حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية: دراسة نظرية الاستدامة والإبداع في تصميم وإنشاء المساجد (بفضاءاتها الداخلية والخارجية)

2. الحدود الزمانية: سنة (2000 – 2016) ميلادية، وذلك لأن معظم العينات تم انتقاؤها ضمن هذه المدة الزمنية، فضلا عن عدم تطبيق هذا المفهوم بشكل كبير في المساجد المعاصرة إبان هذه الفترة، (في حين الدراسات المستقبلية والمشاريع والمخططات جميعها تؤكد على تطبيق هذا المفهوم في العمارة سواء المدنية أو الدينية وخصوصا في الدول العربية). (نعيم، 2015، ص 140) و(خروفة، 2010، ص888).
3. الحدود المكانية: دولة البوسنة والهرسك (يوغسلافيا السابقة).

تحديد المصطلح (نظرية الاستدامة والإبداع، إجرائيا)

يعرف الباحثان نظرية الاستدامة والإبداع إجرائيا بأنها: عملية تلاقح بين القديم والحديث وانبثاق للأفكار التصميمية، من خلال الاستدراك الحسي والاستقراء القيمي والفكري لتصميم المساجد، وتكييفها وفق متطلّبات الحياة المعاصرة، وهي سياسة لمرحلة جديدة، ونقلة نوعية من مرحلة قديمة إلى مرحلة جديدة، تعمل على تجديد الأفكار التصميمية تحت تأثير التنوع الاجتماعي والتكنولوجي المتسارع.

الإطار النظري:

أولا: مفهوم العمارة الإسلامية:

من خلال النمط العام لحياة الناس، تتولد قوانين تشكل مجموعها فلسفة أساسية في الحياة لكل مجتمع من المجتمعات، إذ جاءت العمارة الإسلامية نتيجة الاستجابة المتناغمة من قبل المعمار المسلم، وهذا المبدأ انعكس في العصر الإسلامي والاستفادة من التطبيقات التي سبقت الإسلام أيضا. وقد تأثر بفنون وعمائر الحضارات خارج البقاع الإسلامية، فنقلها بإبداع وعبقرية، وعالج فنونها بما يتفق وروح الإسلام وفسلفته وتعاليمه، حتى جاء بفن معبر عن الإسلام في كل مكان وزمان.

بالتالي، فعوامل تكوين العمارة الإسلامية هما: العامل الديني، والعامل البيئي؛ ويضاف إليهما عامل ثالث هو الإنسان. لذلك لم تأت كل النتائج ثابتة للحيز المكاني بل جاءت النتائج معتمدة على درجة تفاعل الإنسان مع العوامل الدينية والعمرانية، حيث كان لحيوية الإنسان أثر كبير في درجة هذا التفاعل بالزيادة أو النقصان.

والعمارة الدينية الإسلامية عبرت عن نفسها احسن تعبير وكانت صورة صادقة لتفاعل الإنسان مع العامل الديني والبيئي، واظهرت عمق الاتصال بالدين والبيئة من خلال مفهومين هما: التعبير العام، والتعبير الخاص.

التعبير العام استل من العامل الديني بصورة محددة كالأصول والقواعد والمبادىء الإسلامية التي وضعها الدين الإسلامي ودعا اليها، وعلى ضوئها كانت هناك قواعد خاصة بالفن الإسلامي تمثلت بـ(البساطة، والوحدة، والتجريد، واحترام الطبيعة واحترام الغير) وحكم تصرفات الأفراد وتكوين العلاقات الطبيعية والإنسانية والثقافية فيها، فضلا عن تنظيم مكونات الحياة الإنسانية والعقائدية والاجتماعية. أما التعبير الخاص فقد أعطانا تنوعات مظهرية للعمارة الإسلامية اختلفت من منطقة إلى أخرى، (فبرغم الوحدة في المضمون العام للعمارة الإسلامية، إلا أننا نجد عناصر معمارية اختلفت من مكان إلى آخر، بالتالي نجد أنماطا معمارية اسلامية عربية أو أوربية فضلا عن شمال افريقيا) (العربي،1989،ص39)، ومن خلال ذلك نلاحظ أن للعمارة الإسلامية خصوصية في البناء والتشييد كونها مستلهمة من أصل الكون وهو الإيمان بالله سبحانه وتعالى.

ثانيا: سمات العمارة الإسلامية:

إن العمارة إحدى النتاجات المهمة للحضارة الإسلامية، ولها تاثير في بقاع الأرض كافة حتى يومنا هذا، وبالرغم من تعدد العوامل، إلا أن جميعها ترتبط بالجوانب الملموسة الشكلية، بل ارتباطها الوثيق بالجوانب التي تعنى بالمعاني والمضامين وهي:

1. الوحدة والتنوع:

وهي ميزة مهيمنة وواضحة في العمارة الإسلامية من خلال وحدة الآله. والنظرة الوحدوية تشمل كل الصنائع ومن ضمنها العمارة، ومن الوحدة خرجت منجزات الفن المعماري الإسلامي التي تكاد تشبه بعضها بعضا في سائر البلاد مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة، وتختص به وتمليه مواهب أهلها الموروثة ولكن لا تخلّ هذه المفارقات بوحدة الفن الإسلامي.

2. التناسق والتوازن:

اهتم المعماري المسلم بتحقيق التناسق والتوازن بين الوحدات عن طريق تكاملها لتكون في مجموعها جزءا موحدا، ونجد بذلك التركيز على توفير الإحساس الجمالي عند الإنسان سواء في مبنى ما، أو في الطريق، أو في ساحة مفتوحة داخلية أو خارجية، أو في خارج المبنى، (فنجد تناسقا متوازنا بين الوحدات المعمارية في تناغم جميل، باعتبار أن الجانبين الجمالي والموضوعي للتصميم هما فرعان لأصل واحد). (مارسيه، 1989، ص12)، انظر شكل (1). بغض النظر عن التكلفة أو المواد المستعملة، فكل له قيمته وتشكلاته الزخرفية والمظهرية (العوامل البيئية والإنسانية والطبيعية).

شكل (1) يلاحظ التوازن والتناسق في فضاء المسجد الخارجي، فضلا عن تصميم القباب(www.arabcafe.com)

3. التجريد:

التجريد هو أحد الهيئات التصميمية التي تجعل من التصميم أمرا حيويا غامضا، كما تولد الأشكال التجريدية اهتماما مستمرا وتساعد على إثراء التصميم، وكان للتجريد ميزة واضحة للفن الإسلامي حيث يمثل نوعا من التحرر من تقليد االطبيعة، كما أن لها وجودا في العمارة الإسلامية وهذا لا يعني أن الأشياء خافية غير ظاهرة؛ إنها موجودة ولكنها متميزة عن كونها وجودا ماديا.

إن التجريد خاصية ملازمة للفن الإسلامي، فالعمارة الإسلامية تعنى بإيقاع محكوم بقوانين تشكيلية صارمة وبعلاقات هندسية وعددية مجردة من أي تصور شكلي قد يتعارض مع روحية الدين الإسلامي.

4. الإيقاع:

تمتاز العمارة الإسلامية بتناسق وتناغم التشكيل والتصميم والتكوين، مع علاقاتها الرياضية المدروسة التي جعلتها متوازنة ومنسجمة (إن البناء المعماري الإسلامي يمثل انتقالات حركية مستمرة في الاتجاهات الأفقية والرأسية تخضع للنسبة الذهنية كما يرى فهي كالسمفونية، تهيء الراحة الذهنية والراحة البصرية) .(Mambourin,1992,p.27)

5. الشكل والوظيفة:

امتلكت العمارة الإسلامية خاصية ثبات النمط مع تنوع الوظيفة، لذا فإن المبنى جاء استجابة لحاجة فردية أو اجتماعية مع إمكانية المرونة وتعدد الوظائف للشكل الواحد، فالمبنى الذي يخدم وظيفة معينة يمكن أن يظهر في أكثر من شكل، والشكل الواحد يمكن أن يخدم أكثر من وظيفة. إلا أننا نجد للتنوع الشكلي وجوده مع تنوع الوظيفة، "فالقصور في العمارة الإسلامية هي وحدات متجمعة مع بعضها بفضاءات متعددة في حين امتازت الأبنية الاخرى كالمدارس الدينية مثلا بفناء وسطي متميز وكتلة واضحة المعالم"

(عبد العال، 1986، ص10)، وعليه، إن مرونة التكوين هذه لم يكن لها تأثير في التكوين العماري وتوازنه مما يجعل من العمارة الإسلامية منظومة تستوعب التغيير والإضافة والتعديل من خلال علاقة الجزء بالكل ومن خلال اعتماد التكرار على ضوابط إيقاعية تناسبية مدروسة.

ثالثا: المناهج المطروحة لتحقيق نظرية الاستدامة في العمارة الإسلامية:

إن من أوضح التطبيقات التي حوّلت المفاهيم النظرية القديمة إلى ماديات ملموسة في الواقع، تلك التجارب التي اعتمدتها وسائل وآليات التنمية المستدامة وارتباطها الناتج بالمعطيات البيئية والثقافية والتشكيل والتي تعني النهوض بالواقع لمجالات شتى ذات صلة مباشرة بالحياة الإنسانية وجعلها مؤهلة لأداء دورها الفعّال في بناء المجتمع، وتأتي تطبيقات مناهج الاستدامة على مستوى العمل المعماري لتعطي مثالا واضحا على ذلك، فكان لا بد لهذه التطبيقات أن تتناغم مع جوانب أخرى تكمّلها وتحوّلها إلى وسائل فعّالة لتحقيق النجاح المنشود، ومن أبرز هذه الجوانب تلك السياسات المتبعة في العمارة الإسلامية، إذ مثّلت هذه السياسات حلولا مثلى تطبق للنهوض بواقع التأصيل وبالتالي جاءت مناهج الاستدامة لتتبنى نظرة جديدة إزاء العمارة الإسلامية من خلال المجتمع والبيئة والمكان والفضاء والحيز وصولا إلى وضع آليات تحقق الأهداف الثقافية والاجتماعية والطبيعية ضمن هيكل تنظيمي متوافق ومتوازن يتمثل بالمسجد، وبين مناهج الاستدامة وسياسات التجديد تظهر مستويات متعددة تقرب بين التوجهين حينا وتباعد بينهما حينا آخر بحسب الحالة المطروحة وما تتطلبه من مواقف فضلا عن جملة العوامل المحيطة والتي لا يمكن السيطرة عليها في الكثير من الأحيا،. انظر شكل (2).

شكل (2): مسجد الهمشاري، عمان، الاردن، سنة الإنشاء 2012. يلاحظ مبدأ التأصيل وعدم الابتعاد عن القديم من خلال تصميم المنارة والفضاءات المحيطة، ولكن وفق نظرية الاستدامة يعمد المعمار المسلم إلى وضع تصاميم جديدة تتلاءم مع متطلبات العصر وبأساليب أكثر تجديدا.

رابعا: نظرية الاستدامة (الخضراء) وتطبيقها في العمارة الإسلامية:

التصميم المستدام، العمارة الخضراء، الإنشاءات المستدامة، هذه المفاهيم جميعها تعريفات حديثة تحاول الطبقات العاملة في مجالات الفن والعمارة الإسلامية تطبيقها واعتبارها مدخلات تصميمية، لها انعكاساتها على التصميم المعماري وأهميتها من الناحيتين المظهرية والأداء، ومواجهة التحديات البيئية والاقتصادية التي ألقت بظلالها على مختلف القطاعات في أي عصر من العصور، فالمباني الجديدة يتم تصميمها وتنفيذها وتشغيلها بأساليب وتقنيات متطورة بهدف تقليل الأثر البيئي، وفي نفس الوقت تسعى إلى خفض التكاليف وعلى وجه الخصوص تكاليف التشغيل والصيانة، كما أنها تسهم في توفير بيئة عمرانية آمنة ومريحة. ويمكن صياغة مبادئها بالنقاط التالية:

1. التكيف مع المناخ (Adaptation to climate): تصمم المساجد بحيث تراعي المناخ وتتكيف معه لذلك تعد المساجد ذات التصميم المستدام وسيلة لتقليل التأثير السلبي، حيث عندما يتم الانتهاء من البناء يصبح متفاعلا مع البيئة ويصبح معرضا لنفس تأثيرات الشمس والأمطار والرياح.

2. الحفاظ على الطاقة (Energy conservation): هو تصميم وتشييد المساجد بأسلوب يتم فيه تقليل الاحتياج إلى الطاقة اللازمة لتكييف المباني، وكذلك تقليل استهلاك الطاقة أو الوقود اللازم لعملية التدفئة شتاء عن طريق العزل الحراري للمباني ويلزم الاعتماد بصورة كبيرة على الطاقات الطبيعية المتجددة وخاصة الطاقة الشمسية.
3. استعمال مواد صديقة للبيئة (Environmentally materials): تراعي المساجد المستدامة استعمال المواد المتجددة والمواد الجديدة في البناء وفي نفس الوقت تصميم وإنشاء بناء يجعله هو نفسه أو بعض عناصره في نهاية عمره الافتراضي مصدرا وموردا للمباني الأخرى. وتوجد طريقة أخرى للتقليل من استعمال الموارد والمواد الجديدة وهي إعادة تدوير المواد. وتدخل في المساجد المستدامة مواد صديقة للبيئة التي لا تكون من المواد عالية الاستهلاك للطاقة سواء في مرحلة التصنيع أو التركيب أو الصيانة ولا تساهم في زيادة التلوث الداخلي للبناء، وفي الغالب ما تكون مواد طبيعية.
4. الحفاظ على المياه داخل المسجد (Water Conservation): إن للماء أهمية كبيرة داخل المسجد فهو لا يستعمل لحاجات الإنسان الاعتيادية فقط بل في سقي المناطق الخضراء وتجميل المبنى وترطيبه وذلك عن طريق النوافير وأحواض المياه والشلالات. ويساعد أيضا على ضبط الرطوبة النسبية وتنقية وتبريد الهواء المار به.
5. الحفاظ على جودة الهواء(Keep fresh air): للتهوية الجيدة أهمية كبيرة للتغلب على تركيز الملوثات داخل البناء، ويتم ذلك من خلال توجيه الفتحات إلى اتجاه الرياح السائدة لكل منطقة مع مراعاة وجود أكثر من فتحة لكل فضاء لخلق تيار هوائي مناسب.
6. أساليب الإضاءة داخل المسجد (Lighting): إن لاسلوب الإضاءة أهمية كبيرة وخاصة في ترشيد استهلاك الكهرباء، وتحصل الإضاءة بطريقتين:

أ. الاضاءة الطبيعية: وتعد الشمس المصدر الوحيد للاضاءة ولها عدة اشكال:

- الضوء المباشر: وهو الذي يأتي من الشمس مباشرة ويدخل من فتحات البناء وهو اقوى انواع الاضاءة ويسبب عادة الابهار البصري.
- الضوء المنعكس: وهو الضوء المنعكس من الواجهات والأرضيات المحيطة بالبناء.
- الضوء المشتت: بسبب مروره من زجاج أو ستارة موضوعة خلف النافذة وتكون على صورة ضوء خافت دون أي ظلال.

ب. الإضاءة غير الطبيعية: وتأتي عادة من المصابيح أو المصادر الاصطناعية.

7. التصميم الصوتي وتجنب الضوضاء (Avoid noise): إن للصوت تأثيرات على الصحة النفسية والجسدية للإنسان وهي على نوعين:

أ. تأثيرات جيدة: وهي الناتجة عن الأصوات المقبولة عند الإنسان.
ب. تأثيرات ضارة: وهي الناتجة عن الأصوات العالية والضوضاء.

8. المساحات الخضراء (Green areas): للمساحات الخضراء فوائد صحية فهي تعمل على تنقية الهواء وتساعد على تلطيف الجو عن طريق زراعة الأشجار الموسمية قرب المساجد لتوفير الظل صيفا والسماح بدخول أشعة الشمس شتاء.

خامسا: الخصائص الشكلية للنمط المعماري في المساجد المعاصرة:

لقد لخصت الأبحاث الخصائص الشكلية بالنمط المعماري للمساجد المعاصرة بأربعة طروحات (بيئية، واجتماعية، وجمالية ووظيفية).

1. الطرح البيئي:

يتضح هذا الطرح في تسخير عناصر ومكونات البيئة لخدمة الإنسان، لاستئناسها وتطويعها في بيئته المبنية على اختلاف انماطها، سواء كانت مسكنا أو مسجدا أو مدرسة، وتأتي هذه المنظومة من كون القرآن الكريم سخر عناصر البيئة وسخر نقيضها كوسيلة لتطويعها، فسخر الشمس وسخر الظل نقيضا له، وهكذا سخر الضوء ونقيضه الظلمة، هذه المنظومة البيئية تطورت مع مرحلة الطرح المعرفي في القرآن الكريم إلى مرحلة التنظير في الفكر المعماري (الجلبي،1998،ص8).

2. الطرح الاجتماعي:

هذا الطرح حددته طبيعة العلاقات داخل المجتمع، فتحددت بذلك مبادىء النظام الاجتماعي للمجتمع المسلم، وترجمها المعماريون والمفكرون المسلمون بالشرح والتحليل والتشريع والتطبيق في تصميم وبناءالمساجد، حققوا من خلالها مفهوم الخصوصية في البناء.

3. الطرح الجمالي:

إن مصدر الجمال هو القرآن الكريم، والتفكر والتأمل، بخلق الله عز وجل (وإن التصوير في القرآن الكريم هو الوسيلة التي عنيت بإبراز المعاني الجمالية في خلق الله) (قطب،1980، ص34). فكانت اللذة الجمالية مصحوبة باستيعاب المضمون؛ أي طبيعة الإنشاء الجميلة، وما يخلق الوعي والشعور عند الناظر، لأن الحسن، أي الجمال، يكون من المعاني الجزئية التي يحويها المنظر، وتمامه وكماله، ويتم بالتناسب الذي يحدث بين المعاني الجزئية. وإن هذه المعاني الجزئية التي وظفها القرآن الكريم في الطرح الجمالي، هي التي أعادت تشكيل مفهوم الجمال في العمارة الإسلامية.

4. الطرح الوظيفي:

وهو عملية إعادة تشكيل بداية الفكر المعماري الإسلامي، وقد أفرز هذا الطرح مجموعة من المعايير الفنية كتحديد استعمالات الأراضي للاغراض الدينية وتوزيع المفردات المعمارية على أساس شبكي من خلال تحديد العناصر والأسس الجمالية في البناء، وتحقيق الأبعاد الزمانية والمكانية للمنجز المعماري.

سادسا: الإبداع في العمارة الإسلامية:

لتحقيق الإبداع في العمارة هدفان أساسيان؛ الأول فردي أو ذاتي يأتي نتيجةً للسعي إلى تأكيد الذات ومكانتها من خلال التصميم، والثاني إنساني أو إجتماعي، ولكن مع ذلك هنالك محاولات تهدف إلى تحقيق طموح الإنسان فإذا أصاب فإنه يرقى إلى منزلة الإبداع الشخصي، وإذا لم يصب الهدف فقد يشعر معه المتلقي بالضآلة والصغر. أما الهدف الإجتماعي، فيحاول المعماري من خلاله الاقتراب إلى المجتمع واضعا كل إمكاناته ومجهوداته في تأكيد هذا الهدف وإظهاره لأنه في النهاية سيصبح رمزا لاستمرارية القيمة الإجتماعية. وهنا يظهر الفرق بين الجمال والإبداع، (فالجمال يمثل هدفا أما الإبداع فلا بد من هدف يقصده ويستند إليه، وهكذا يحاول المعماري أو المتلقي البحث عن هذا الهدف الذي قد يكون فردياً أو ذاتياً، إنسانياً أو اجتماعيا) (رأفت،1997، ص91).

إن مفهوم الإبداع بصفة عامة هو حالة ذات قيمة مرتفعة من قيم الجمال بكل أنواعه، (فالاثنان يتبادلان الصدارة كروافد رئيسة من عصر لآخر بحيث إذا تدفق رافد الجمال في حقبة معينة فإن التغيير يحدث على حسابه لصالح رافد الإبداع الحجمي أو الزخرفي أو الإنشائي في حقبة لاحقة) (Nesbitt, 1996, p.30).

لقد تفاوتت التوجهات المعمارية الإسلامية في العصور المختلفة في الاتجاه نحو الجمال الهاديء البسيط بتفاصيله الدقيقة ونسبه الجميلة، يتبعه دورة يتجه فيها الإبداع، ثم يعود التدفق مرةً أخرى إلى دورته الأولى وهكذا. وقد يتبادل الرافدان الصدارة في فترة زمنية معينة باختلاف الموضوعات.

وقد يذهب مفهوم الإبداع إلى شيء أبعد من الاتساق الشكلي للناتج، أي من خلال اتساق الأضداد وباقتران المحدود بغير المحدود، وغير المضبوط بالمضبوط، والأحادي بالمنفرد، والأيمن بالأيسر، والمستقيم بالملتوي، "أي بإيجاد حالة التناقض الظاهري الذي يوهم المتلقي بأنه يواجه نتاجاً غير منسق مما يدعو إلى إمعان النظر فيه ويحاول سبر غوره لينكشف له عالم من المفارقة والغرابة والبساطة والدخول في آفاق الضبابية الجمالية، فتظهر هنا أهمية إطالة الفترة الزمنية لفعل التلقي" (سعيد، 1992، ص69).

نستنتج مما سبق ومن خلال مناقشة طبيعة مفهوم الإبداع في العمارة الإسلامية وموقعه من علم الجمال، أن الشعور بالسمو يشكل حالة متقدمة من حالة الإحساس بجمال الشيء أو التكوين الواقع تحت النظر، وقد يأتي هذا الإبداع ليتركز في الشكل أو يكون منطلقاً من المضمون وذلك وفقاً للمفاهيم المطروحة عن الجمال.وهنا يطرح سؤال مهم عن طبيعة التأثير الذي يوقعه الهيكل الإنشائي ومعالجته في الشكل المعماري خاصةً ونحن نلاحظ تسابق الطرح لنماذج معمارية تُظهر تفوقاً واضحاً في نمط المعالجة سواء بالحجم أو بالتقنية الإنشائية في المساجد، فهل تترك مثل هذه النماذج إحساساً بجمال معين؟ وهل يصل إلى مرحلة الإحساس بالجمال السامي؟.

سابعا: التطور التكنولوجي في العمارة الإسلامية المعاصرة:

منذ أن وضع (فتروفيوس) ثلاثيته الشهيرة حول أهداف العمارة (المنفعة، والمتانه، والجمال) شكلت التكنولوجيا ركنًا مهمًا ضمن بنية تلك الثلاثية. تصب التكنولوجيا اهتمامها على الناتج وكيفية تحقيقه وبخصائص (أعلى، أو أكفأ، أو أسرع، أو أجود) (دوجلاس، 2000، ص 43)، وبذلك فأن آلية عمل التكنولوجيا في العمارة الإسلامية هي:

مباشرة:

تعمل القوة التكنولوجية على هذه النظم بشكل مباشر والمعماري أو المصمم مسؤول عن تلك **العمليات.**

غير مباشرة: ولها أسلوبان

الأسلوب الأول:

تنعكس هذه القوى في مجالات أخرى، كاستعمال مادة بنائية جديدة أو طريقة إنشاء مبتكرة أو تطوير أحد النظم التي تدخل في العملية التصميمية ودور المعماري هنا يكمن في اختيار المادة أو الطريقة.

الأسلوب الثاني:

قد تكون في ناتج تكنولوجي آخر ينعكس تأثيره في نظم العمارة أو يساعد المصمم على القيام بعملياته التحويلية على جوهر مادة العمارة من فكر ومادة وشكل مثل الحاسبة الإلكترونية وتأثيراتها على المراحل التصميمية والتنفيذية، ومن ثم فهناك خمسة مرتكزات لإدخال التكنولوجيا إلى العمارة واختيار نوعها وخصائصها.

1. المادة الطبيعية: اعتماد مراحل إعدادية جديدة بين مراحل استخراج المواد الطبيعية ومراحل استعمالها في البناء بهدف تحسين خصائص المادة الأولية وزيادة ملاءمتها للمتطلبات الإنشائية أو التنفيذية أو إمكانات السطح الخارجي مما أدى إلى تحسين خصائص المواد الطبيعية المعتمدة في المراحل التكنولوجية السابقة.
2. البدائل: تقديم بدائل جديدة للمواد البنائية واستغلال ما تم تطويره ضمن مجالات أخرى.
3. الإمكانات الإنشائية: تتحدد تبعا لسلوك المادة في نقل الأحمال المسلطة عليها ومقدار هذه الأحمال، مما يفرض اتباع ترتيب إنشائي معين عند استخدام المادة البنائية.
4. الإمكانات التنفيذية: تتحدد تبعًا لمواصفات وحدة المادة كالأبعاد والوزن ومقدار تماسك المادة وغيرها، مما يفرض الالتزام بأساليب معينة في نقل المادة إلى موقع العمل وطرق تجميعها وتركيبها.

5. السطح الخارجي: الذي يتحدد تبعًا للصفات الخارجية للمادة مثل اللون والملمس، مما يؤثر في تحديد مواقع استعمالات المادة ومدى ملاءمتها لفعاليات الفضاءات.

مؤشرات الإطار النظري:

1. إن اللمسة العالمية للمعمار المسلم وغير المسلم هي نتاجات حضارية لا يستطيع إنكارها في التطبيق الحضاري المعاصر، سواء راعى المعمار التطور بشكل مباشر أو غير مباشر.
2. إن العمارة إحدى النتاجات المهمة للحضارة، ولها تاثير في بقاع الأرض كافة حتى يومنا هذا، لكنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالخصائص الفنية وخصوصا العمارة الإسلامية ولا يمكن التخلي عنها مثل الوحدة والتنوع، التناسق والتوازن، والتجريد، فضلا عن الإيقاع والشكل والوظيفة. وهناك أسس أصبح متعارفا عليها كون البناء قائما على تلك الأسس من خلال التصميم وإنتاج العمل بتكوينات مختلفة منطلقا إلى أهداف يسعى إلى تحقيقها.
3. تأتي تطبيقات مناهج الاستدامة من خلال وضع آليات تتبنى هذه النظرية وفق هيكل تنظيمي متوافق ومتوازن لغرض النهوض بواقع التأصيل وربطه بالجديد.
4. إن نظرية الاستدامة تقوم على أساس تصميم المساجد وتنفيذها وتشغيلها من خلال أساليب متطورة تهدف إلى تقليل الأثر البيئي، فضلا عن توفير بيئة عمرانية آمنة ومريحة.
5. لخصت الخصائص الشكلية بالنمط المعماري الإسلامي بأربع أطروحات (بيئية، واجتماعية، وجمالية ووظيفية).
6. الإبداع في العمارة هدفان الأول فردي يأتي نتيجة الذات أما الثاني فهو اجتماعي أو إنساني والمعمار يحاول البحث عن الأهداف سواء الفردية أو الاجتماعية لغرض تحقيقه.
7. آلية العمل التكنولوجي في العمارة تقوم وفق الطرق المباشرة وغير المباشرة. المباشرة تأتي من القوة التنكولوجية والمصمم مسؤول عن هذه العمليات، أما الطرق غير المباشرة فتقوم على أساس المادة البنائية أو طرق الإنشاء المبتكرة أو المتطورة، بالتالي النمط التكنلوجي في العمارة يقوم على خمس مرتكزات هي المادة الطبيعية، البدائل، الامكانيات الانشائية، والامكانيات التنفيذية فضلا عن الاسطح الخارجية.

الدراسات السابقة ومناقشتها:

خلال الدراسة الميدانية التي قام بها الباحثان، ولا سيما نظرية الاستدامة والإبداع وعلاقتها بالفن البيئي والتطور التكنلوجي في العمارة الإسلامية، والدراسة الاستطلاعية في حقل الميدان أيضا، وجد أن معظم الدراسات السابقة قد تعاملت مع نظرية الاستدامة والإبداع من جانب واحد فقط، وهو الجانب التقني في العمارة ولم تتعامل مع بقية الجوانب المتلعقة بالرؤى والأفكار لتطبيق هذه النظرية في العمارة الإسلامية، بالتالى ارتأى الباحثان اعتماد هذه الدراسة كدراسة أصيلة في حقل الاختصاص.

إجراءات البحث وتحليل العينات:

منهجية البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات بوصفه الأنسب والأكثر مواءمة وصولا إلى تحقيق شامل لأهداف البحث.

مجتمع البحث:

اقتصر مجتمع البحث على دراسة نظرية الاستدامة والإبداع وعلاقتها بالفن البيئي والتطور التكنلوجي في العمارة الإسلامية، إذ بلغ مجتمع البحث (14) أنموذجا، مثلت المجتمع الكلي للبحث.

عينة البحث:

جرى اختيار العينة بأسلوب الانتقاء القصدي من المجتمع الأصلي، إذ بلغ عددها (3) نماذج، اختيرت وفق المنهاهج التالية: منهج التواصل مع الماضي دون استنساخه. ومنهج التكامل بين القديم والجديد. ومنهج التوافق مع البيئة. ومنهج تبني التكنولوجيا كحل مطروح ومتاح في العصر الراهن.

وقد صمم الباحثان استمارة (ملحق 1)، احتوت الفقرات أعلاه لغرض تحليل العينات، ولتحقيق الصدق والثبات في الاستمارة والتأكد من صلاحيتها عرضت على مجموعة من الخبراء هم (الأستاذ الدكتور عبد المنعم خيري العاني، وهو أكاديمي متقاعد حاليا، واختصاصه طرائق بحث، في كلية الفنون الجميلة، في جامعة بغداد. والأستاذ الدكتور، سامر الوندي، واختصاصه هندسة معمارية، في الجامعة التكنلوجية، في بغداد. والأستاذ المساعد الدكتور معتز عناد غزوان، واختصاصه تصميم، في كلية الفنون الجميلة، في جامعة بغداد). وبعد الانتهاء من تحليل العينات عرضت عليهم مرة أخرى، لغرض تحقيق نسبة الاتفاق بينهم وبين الباحثين. وقد جاءت نسب الاتفاق متطابقة وفق الرؤى والمعطيات التي حددت من قبلهم بنسبة 95 % وفق معادلة كوبلر.

تحليل العينات:

أنموذج رقم (1)

الوصف العام: تصميم مسجد معاصر من قبل شركة (اوبتوم)

المكان: دولة البوسنة والهرسك

تاريخ الإنشاء: 2009

1. الأسس الفنية:

يمتاز النظام العام للتصميم بكونه نظاما ذا تناظر ثنائي يمتاز بالوحدة والتنوع أسفر عنه تماثل متوازن بالشكل المتطابق في أجزاء التصميم كافة، ويظهر ذلك من خلال التوزيع المتناسق بين المفدرات التصميمية والوحدات المعمارية كالمئذنة والقبة، حيث اشتمل التصميم أيضا، على الوحدات التكوينية التجريدية لخلق جو ومناخ يوحي بالإيقاع كالتقسيم الهندسي الرباعي الذي غطى سطح القبة الخارجي، فضلا عن التجسيم الهندسي التزاوجي بين المربع والمخروط في شكل المئذنة.

2. منهج التكامل (الاستدامة):

في التصميم استنبط المعمار فكرة مستوحاة من الطروحات الفكرية والفلسفية للثالوث (السماء، الأرض، وما بينهما) الغرض منها إعطاء تأثير متغير في أبعاد الفضاء وقياساته ككل وما يمنحه من إيهامات بصرية لتحقيق التجاذب الميثيولوجي من جانب، والقدرة على خلق البنية الشكلية للتصميم المستدام من خلال الانطلاق بتوسيع المساحات والفضاءات للمفردات المعمارية هدفها الخروج من النسق الصلب والمتقيد لنمط العمارة الكلاسيكية للتكيف مع البيئة من جانب آخر. فضلا عن التحكم بمستوى الموارد المتجددة كالإضاءة والهواء.

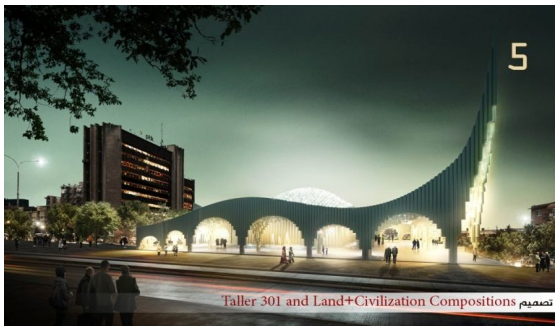
3. العوامل الإبداعية:

وفق مفهوم الطلاقة يلعب الهيكل الإنشائي دوراً كبيراً في تغيير الصفات البصرية الخارجية للمسجد حيث تبرز الأصالة أو تتداخل معها، وحاول المصمم أو المعماري الاستفادة من العلاقات المكانية بين هذين العنصرين، فعمد إلى تغيير شكل الهيكل الإنشائي وغلاف المبنى من أجل التعبير عن الإغناء البصري والمفاهيمي. بالتالي تحقق مبدأ المرونة في المعالجات البنائية وسهولة حل المشكلات المتلعقة بالجانب الوظيفي والجمالي.

4. الإمكانات التكنلوجية:

ساهم التصميم بإعداد مراحل جديدة من استخراج المواد الطبيعية ومراحل استعمالها في البناء بهدف تحسين خصائص المادة الأولية وزيادة ملائمتها للمتطلبات الإنشائية أو التنفيذية أو إمكانات السطح الخارجي مما أدى إلى تحسين خصائص المواد الطبيعية والتقنية المعتمدة في المراحل التكنولوجية.

أنموذج رقم (2)



الوصف العام: *تصميم مسجد معاصر من قبل شركة (تيلر)*

المكان: *دولة البوسنة والهرسك*

تاريخ الإنشاء: *2012*

1. الأسس الفنية:

يمتاز التصميم بالامتداد اللامتناهي، إذ إن حركة النظر مع الشكل المتموج للتصميم الخارجي توحي بالوحدة والتنوع الشكلي وخصوصا أن هذا التنوع خلق نوعا من التوازن المتماثل في حركة الأقواس أو الأواوين المعاصرة بالتالي لجأ المصممم إلى استحداث فكرة التجريد المفتوح لإيصال فكرة تعبيرية بالإيقاع هدفها تحقيق البعد الشكلي والوظيفي.

2. منهج التكامل (الاستدامة):

عمد المصمم إلى تغيير فكرة المفردة الكلاسيكية . فلجأ إلى تصميم مسجد ينسجم مع متطلبات العصر الحديث، مع المحافظة على مبدأ التأصيل بأسلوب (التصميم الأخضر) لغرض الحفاظ على البيئة من خلال تصميم مفردات شكلية تسمح بدورها للتكيف مع البيئة، فضلا عن التصرف المطلق بالموارد المتجددة.

3. العوامل الإبداعية:

من الملاحظ على التصميم أن مبدأ الطلاقة متحقق بالاعتماد على المعطيات الجمالية التي اتسمت بالحداثة والتفرد بمفاهيم الأصالة التي يحاول المعماري استعارتها في إحالة المتلقي بحقيقة أن الله تعالى موجود في كل وجود فضلا عن المرونة المطلقة بدرجات تعاقبية تصل في النهاية نحو الأعلى لكشف القيمة التعبيرية.

4. الإمكانات التكنلوجية:

سعى المصمم إلى التجريب والاختبار لاكتشاف مواد طبيعية جديدة بغية التوصل إلى أعمال تعتمد السرعة في تنفيذها وما يتولد منها من إشارات بنائية تشكل انعكاسا جماليا لدوافع تنحصر بالمفهوم الديناميكي لآلية التنفيذ من خلال الارتباط بمفاهيم سيميائية الغرض منها المزاوجة بين الأصيل والجديد باستعمال تقنيات معمارية جديدة مثل الخروج عن التقليد بتصميم المئذنة أو المحاريب تدخل ضمن الذائقة الفنية وبشكل روحي مرتبط بمعنى الخالق والإنسان.

أنموذج رقم (3)

الوصف العام: تصميم مسجد معاصر من قبل شركة (تيلر)

المكان: دولة البوسنة والهرسك

تاريخ الإنشاء: 2013

1. الأسس الفنية:

إن الوحدة ميزة مهيمنة وواضحة في النموذج، تأتي من فكرة التوحيد في الفكر الإسلامي، والنظرة الوحدوية تشمل المفدرات المعمارية الإسلامية كافة، تحقق التنوع مع الوحدة من خلال التماثل والتعامل البارع مع الأسس لإنتاج التناغم، فخرج متطابقا بين الأسس من جانب والتباين اليسير الذي تحمله كل مفردة من جانب آخر، فقد عبرت القبة والمنارة من خلال حركة العناصر والوحدات الهندسية المحيطة، باتجاه مساراتها التصاعدية نحو السماء عن الجانب الروحي والمطلق، والتكور الافتعالي لشكل القبة دليل سمو عقائدي لتناسق جمالي وانسجام شكلي، ودليل استمرارية وبعد فلسفي لقوة وعظمة الخالق عز وجل.

2. منهج التكامل (الاستدامة):

يقوم التصميم المستدام في النموذج وفق مبدأ التباين في الأسس التصميمة، وهذا ملاحظ في الفضاءات الخارجية للتصميم بعد عمليات واسعة من المعالجة والتعديل لغرض تحقيق هدف التكيف مع البيئة بالفضاءات الواسعات خصوصا شكل القبة وارتفاع المنارة المبالغ فيه من أجل استيعاب أي تغيرات أو تطورات تحدث على الشكل العام مستقبلا، كإدخال عناصر وسمات معمارية جديدة تعتمد على الموارد المتجددة قادرة على خلق التأثير المباشر في المضمون.

3. العوامل الإبداعية:

تشير مفردات العمل الإبداعي في التصميم إلى ثلاثة أنماط، النمط الأول يكمن في المؤشرات التكوينية التي تتجسد في مفهوم فلسفي وعقائدي مبني على فكرة التباينات الشكلية في الحجم والكتلة، بالتالي هذا المفهوم من وجهة نظر المصمم يوحي بالطلاقة إلى حد نسبي، أما النمط الثاني فهو التكون الضمني المستقل المطابق لمبدأ الأصالة في المعالجة والبناء واستيحاء الفكرة، ولكن النمط الثالث يكاد يكون مختلفا عن الأنماط السابقة المتضمن الموقع والعلاقة مع المحيط، وبالتالي الإحساس بالمرونة شاهد للعيان من خلال الفكرة المتجددة في العمل التصميمي.

4. الإمكانات التكنولوجية:

أهم معيار يؤخذ بالحسبان عند تحليل تأثير الإمكانات التكنولوجية في التصميم هو الموارد الطبيعة، لما تتضمنه من مفهوم الطاقة المجسدة، فهي تعطي تصورا عن كمية الطاقة المستعملة في البناء، فضلا عن متانة المواد البنائية إحدى أكثر العوامل أهمية في تأثيرها على دورة حياة المبنى وهذا يتجسد من خلال التكوين التنفيذي لشكل المسجد وخصوصا القبة وتوزيع الفضاءات الخارجية الواسعة بأسلوب تقني وتناسبي، وتأثيرها الواضح في استدامة المبنى وزيادة قيمته البيئية، والمصمم يمكن أن يميز أو يدرك التأثير الأساسي للطاقة المجسدة للمبنى من خلال التركيز على مواصفات تلك الموارد.

نتائج البحث:

بعد مناقشة البحث في ما يتعلق بمشكلته وما ورد في الإطار النظري وتحليل العينات، توصل الباحثان إلى جملة من النتائج يمكن صياغتها على الشكل التالي:

1. تقوم المعالجات البنائية الخاصة بالتصميم وفق نظرية الاستدامة والإبداع المنفذة على المفردات المعمارية للمساجد المعاصرة على صلة وثيقة بمعطيات تحقق الامتداد البصري والانتقال من مستوى إلى مستوى آخر. كما في (الأنموذج رقم 1)
2. إن الطبيعة الحركية وفق نظرية الاستدامة والإبداع المنفذة على مفردات المساجد المعاصرة تنطوي على معطيات جمالية ترتبط بخصوصية الفعل للوحدة المعمارية من خلال النسق المتصاعد لمسار واتجاه الخطوط والزوايا والأشكال. كما في (الأنموذج رقم2)
3. كافة النماذج تقوم على الأسس التصميمة (الوحدة والتنوع، التوازن والانسجام، والايقاع، والتجريد).

4. اعتماد مفاهيم ذات صلة مباشرة بالحياة الإنسانية وذات أساليب جديدة للتصميم والتشييد تقوم على أساس: التكيف مع المناخ، والحفاظ على الطاقة، وترشيد استعمال الموارد المتجددة والمواد الجديدة واستعمال مواد صديقة للبيئة، والحفاظ على المياه داخل المسجد، والحفاظ على جودة الهواء داخل المبنى، وأساليب الاضاءة داخل المسجد، والتصميم الصوتي وتجنب الضوضاء. كما في (الأنموذج 3)
5. الخصائص الشكلية في النمط المعماري للمساجد المعاصرة في دولة البوسنة والهرسك تتخذ أربع طروحات (بيئية، واجتماعية، وجمالية ووظيفية) لتحقيق هدف الاستدامة فيها.
6. آلية عمل التكنولوجيا في نظم العمارة الإسلامية تقوم على أساس مباشر وغير مباشر مع الاعتماد على المادة الطبيعية، والبدائل، والإمكانات الإنشائية، والإمكانات التنفيذية، والأسطح الخارجية. وهذا ما تم الاستدلال عليه في كافة النماذج التصميمية، وبالأخص المباني الحديثة.

الاستنتاجات:

1. يعمل الثراء المظهري بفعل التشكيلات المعمارية من خلال اعتماد نظرية الاستدامة والإبداع وفق تعددية الوحدات.
2. العناصر التصميمة الداخلة في تنظيمها ضمن التكوين الواحد يسهم في إسباغ حالة من الإثارة والتنويع في تصميم المسجد المعاصر وفق وحدة مترابطة.
3. تعمل التشكيلات المعمارية المعاصرة على إضفاء التنويع على الأشكال بفعل التقنية والتطور التكنولوجي.
4. وجوب وجود أساس بنائي منظم يعتمد على الأسس والعلاقات التصميمة.
5. يمثل الإبداع في عمارة المساجد المعاصرة، استدلالاً فكرياً لتحوّل السياق البنائي للعناصر من المستوى الحسي إلى المستوى المدرك ذهنياً، ووفقاً لخصوصية البنى التصميمية للمفردات المعمارية.
6. إن النظم الهندسية في العمارة الإسلامية، تحتكم إلى قوانين تعزز من قيمة الأثر الروحي والوجداني.

التوصيات:

ضرورة الاهتمام بالجانب الفني والبيئي واستعمال الطرق والوسائل التكنلوجية الحديثة بتصميم وإنشاء المساجد دون الإضرار بالجوانب الفكرية والثقافية، وتوجيه المؤسسات الدينية إلى وجوب مراعاة الجوانب الجمالية والإبداعية والمضي قدما بتطبيق نظرية الاستدامة في التصاميم المعاصرة واعتماد مفهوم التصميم المستدام كهدف أساس للمشاريع.

بالتالي، قام الباحثان بإعداد دراسة كاملة، تشمل المخططات والرؤى والأفكار فضلا عن آلية التنفيذ وإمكانية الاستفادة من شركات القطاع الخاص أيضا، وتم عرضها مباشرة على الجهات المختصة والمسؤولة عن بناء وترميم المساجد في العراق عام 2017، لغرض اعتمادها مستقبلا.

ملحق استمارة التحليل بصيغتها النهائية

منهج التواصل (الأسس الفنية)					منهج التكامل الاستدامة		
الوحدة والتنوع	التناسق والتوازن	التجريد	الإيقاع	الشكل والوظيفة	التصميم المستدام	التكيف مع البيئة	الموارد المتجددة
منهج التوافق (العوامل الإبداعية)					الامكانات التكنولوجية		
الطلاقة	الأصالة	المرونة	الإحساس بالمشكلة		المواد الطبيعية	المواد البنائية	المواد التنفيذية	المواد التقنية

المصادر والمراجع: **Sources & References**

1. ابراهيم، عبد الباقي (1990): *المنظور الإسلامي للنظرية المعمارية*، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة، مصر.
2. ابراهيم، محمد عبد العال (1986): *المسجد*، المجلة المعمارية العلمية، العدد الثاني، جامعة بيروت، لبنان.
3. توفيق، سعيد(1999): *الخبرة الجمالية - دراسة فلسفة الجمال الظاهراتية*،ط 1، بيروت، لبنان.
4. الجلبي، شوان عبدالخالق (1999): *الشكل والجمال*، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، العراق.
5. جهاد، عماد (1990): *العلم والفن والجمال*، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.
6. جيلام سكوت، روبرت (1982): *اسس التصميم*، ت: محمد محمد يوسف، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.
7. خروفة، عمر حازم (2010): *المسكن المستدام بين محددات البيئة واعتبارات التصميم*، بحث منشور، مجلة الهندسة، العدد 2، مج 16، كلية الهندسة، جامعة الموصل.
8. خميس، عقيل قصي(2011): *مفاهيم العمارة المستدامة وتطبيقاتها في العمارة العراقية الحديثة*، بحث منشور، مجلة الكوفة الهندسية، مج1، العدد 1، جامعة الكوفة، العراق.
9. راسموسين، ستيف (1985): *الاحساس بالعمارة*، ت: رياض تبوني، مطبعة الجامعة التكنلوجية، بغداد، العراق.
10. رأفت، علي (1997): *الإبداع الفني في العمارة*، ج2، الطبعة الأولى، مركز أبحاث الأنتركونسلت، القاهرة، مصر.
11. الرواشدة، عبدالعزيز سامح (1995): *المقارنة لدى دنقل*، مجلة الدراسات الأردنية، عمان، الاردن.
12. العربي، قدري (1989): *التصميم العماري والمعماري وقيم التراث الإسلامي*، مجلة المدينة العربية، العدد 39، الكويت.
13. قطب، سيد (1980): *التصوير الفني في القرآم الكريم*، دار المعارف، القاهرة، مصر.
14. مارسيه (1986): *الفن الإسلامي*، وزارة الثقافة والسياحة والاثار، دمشق، سوريا.
15. مرجان، ضياء رفيق(2013): *مفاهيم وتطبيقات لإمكانية التخطيط والتصميم المستدام في السكن*، بحث منشور، مجلة التنمية المستدامة، العدد 27، مركز التخطيط الحضري والاقليمي، جامعة بغداد، العراق.
16. موسشيت، ف.، دوجلاس(2000): *مبادئ التنمية المستدامة*، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط1، القاهرة، مصر.
17. نعيم، محمد علي مسعود(2015): *التصميم المستدام من التنظير إلى التطبيق*، بحث منشور، المجلة العراقية لهندسة العمارة، مج 30، العدد (1-2)، كلية الهندسة، جامعة بغداد، العراق.
18. Chandler, Daniel (2007): *Semiotics*. The Basics, Rutledge: London.
19. Nesbitt, Kate (1996): *Theorizing a new Agenda for Architecture*, Anthology of Architectural Theory 1965 -1995. Tectonic Expression: New York, USA.
20. Allen, Phyllis S (1982): Beginning of Interior Environment, 5th, Ed., Barges Publishing COM.: New York ,USA.
21. Mambourin, Joy (1992): from of function: New York,USA.
22. Meiss, Pierre: V. (1990): *Elements of Architecture from Form and Place*, Van strand Reinhold: New York, USA.
23. Robert,.Smith (1989): *Color in Interior Design and Architecture*. Van strand Reinhold:New York, USA.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 2، 2019، 251-264

استنباط الألوان الفلزية من خلال الطلاءات الملحية بطريقة الراكو

حيدر عبدالقادر عبدالله، قسم الخزف، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم، السودان

تاريخ الاستلام: 2019/8/18 تاريخ القبول: 2019/10/29

Metallic Colors Extraction Through Salt Glazes by Method

Haidar Abdelghadir Abdalla, Ceramic Department, College of Fine and Applied Art, Sudan University of Science and Technology

الملخص

ركزت هذه الدراسة على استخدام العطرون (Trona) والكمبو (compacted cane ash) عينتي منطقة نيالا بإعتبارهما مصادر للإملاح المعدنية سهلة الانصهار وإدخالهما فى خلطات التزجيج كمواد صاهرة وذلك لشح مساعدات الصهر الأخرى فى المصادر الطبيعية في السودان. كما استخدم خام المالاكايت (Malachite) عينة جبل أرياب بمنطقة البحر الأحمر كمصدر لمركبات النحاس للاستفادة من نواتجه اللونية عند الحرق. أيضاً تم استخدام السيانيت النفليني (Nepheline syenite) عينة جبل الدمبير جنوب مدينة الرهد وتربة دايأتومية (Diatomaceous earth) عينة قرية القريقريبة شمال مدينة مدنى، وعينة كوارتز (Quartz) من شمال الخرطوم ورماد حطب بغرض موازنة مركبات الخلطات وتحسين خصائص الصهر. أعدت العينات معملياً عن طريق الطحن، والتحليل بطريقة الأشعة السينية المتفلورة (XRF)، وطريقة مطياف تشتت الأشعة السينية (EDS)، التصفية، والترسيب والكلسنة. كونت خلطات زجاجية مختلفة ثم طُبقت على أجسام من الكاولين المحروق ثم حرق في درجة حرارة 1070°م وتركت لتبرد حتى 1000°م ثم طبق عليها طريقة الراكو. أثبتت الدراسة أنه بالإمكان الحصول على طلاءات زجاجية كاملة الانصهار باستخدام العطرون والكمبو كصواهر مع الخامات الأخرى والحصول على ألوان معدنية وقزحية باستخدام المالاكايت.

الكلمات المفتاحية: صاهر، مزجج، اختزال.

Abstract

This study focused on the use of Trona and Kambo (compacted cane ash) from Nyala region in Sudan as sources of easily fusible mineral salt and their potential inclusion in glaze mixtures to address the lack of other suitable flux materials in Sudan's natural resources. The Malachite ore from Gebel Aryab on the Red Sea was also used as a source of copper compounds in order to benefit from its resultant colors after burning. The study also discusses the use of nepheline syenite from Gebel Al Dumbair and Diatomaceous earth from the village of Graygriba, south of Medani, together with Quartz from Northern Khartoum and wood ash, which are used to balance the mixtures and improve their fusing properties. The samples were prepared for analysis by grounding, XRF, EDS testing, sieving, and decalcification. Various glaze mixtures were assembled and applied to burned kaolin bodies and then burned to 1070˚C and left to cool to 1000˚C before undergoing the Raku process. The study proved that it is possible to obtain completely fused glaze layers using Trona and Kombo as fluxes while metallic and rainbow hues can be obtained through the use of Trona and Kombo alongside other materials, such as malachite.

Keywords: Flux, Glaze, Reduction

المقدمة:

تعتبر تقنية الطلاءات الفلزية (Luster Glaze) من الأساليب الهامة فى مجال الخزف كونها تتيح إمكانية الحصول على درجات لونية متعددة ومتميزة، تشبه بريق المعادن. كما تعرف أيضاً بتقنية البريق المعدنى وهو غشاء معدنى متآصر حرارياً مع سطح التزجيج (Albadry, 2002, 177). يكون له أثر لونى ولمعة ساطعة، تنتج الألوان الفلزية بالطلاءات الزجاجية نتيجة للتغيرات الكيمائية التى تمر بها مكونات الخلطة تحت تأثير الحرارة وجو الحرق. اشتهرت هذه التقنية بصفة عامة فى الحضارتين الأموية والعباسية فعمت سوريا، والعراق، ومصر وإيران (Almofti, 2003, 56). أما فى اليابان والصين فقد اتخذتا فى ذلك الوقت أسلوب الراكو لاستنباط التأثيرات المتشققة والألوان القزحية على أسطح الخزفيات المزججة. استمرت تجارب الخزافين فى هذا الجانب حتى أصبح يتم استخدام الكحول وغيرها من المواد للحصول على الطلاءات المعدنية (James, 2004, 25). اهتمت الدراسة بالخامات المتاحة فى السودان بغرض الحصول على الطلاءات المعدنية وعدم الاعتماد على استيراد الخامات. ونظرا لشح مصادر المواد الصاهرة للخلطات الزجاجية متدنية الحرارة فقد تعين اختيار العطرون والكمبو كصواهر أساسية غير سامة.

أهداف الدراسة:

1. الاستفادة العملية المباشرة من الخامات المحلية فى تكوين الخلطات الزجاجية.
2. معرفة إمكانية الخامات المحلية فى إنتاج الطلاءات المعدنية.

أهمية الدراسة:

هناك حاجة لإجراء تجارب عملية لإنتاج مزججات محلية.

مشكلة الدراسة:

تتمثل فى شح مصادر المركبات الصاهرة للطلاءات الخزفية منخفضة الحرارة بالسودان عدا الخامات السامة كالجالينا أو الخامات التى تحتوى على الأملاح المعدنية الذائبة فى الماء كالعطرون والكمبو اللذين لم تعرف فاعليتهما عملياً فى الطلاءات المعدنية محليا، إضافة إلى شح مصادر الأكاسيد الملونة.

الدراسات السابقة:

1- دراسة دكتوراه، (2013، 3 أبكر)، بعنوان: (إمكانية الاستفادة من السليكا ومساعدات الصهر الطبيعية فى التشكيل الفنى للزجاج في السودان). ومن أهدافها الكشف عن خامات السليكا ومساعدات الصهر التى يمكن أن يستفاد منها فى تشكيل الزجاج، والاستفادة من خامات الزجاج الطبيعية فى تصنيع وتشكيل الزجاج، والمساهمة فى توفير معلومات عن خصائص الخامات الطبيعة التى تدخل فى صناعة الزجاج ومدى جدواها. وخلصت الدراسة إلى أنه يمكن الاستفادة من بعض الخامات المحلية فى إعطاء أنواع متعددة من الزجاج والزجاج الخزفي.

المواد وطرق البحث:

استندت الدراسة إلى المنهج التجريبى فى تناول العينات فاستخدمت طاحونة الكرات، وأواني بلاستيكية، وميزانا رقميا حساسا، وغرابيل بالمقاسات 250 و500 و600 ميكرون، وفرن اختبار كهربائي، ومقبضا معدنيا (Tung)، ونشارة خشب، وصندوقا معدنيا ذا غطاء، وقطعا فخارية محروقة، وكحولا وصمغا عربيا. وبجانب ذلك استخدمت أدوات السلامة. تم إجراء الدراسة بقسم الخزف في جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا فى فترات متقطعة ما بين سنة 2015 و 2019م.

المحور الأول:

عينات الدراسة:

العطرون:

كتل من العطرون الأبيض تم الحصول عليه من الأسواق المحلية. وذلك كونه مصدرا لكربونات الصوديوم التى لها إذابة تفاعلية جيدة فى التزجيج وتؤثر إيجاباً فى إظهار القيم اللونية لأكاسـيد التلوين (Abadry, 2002, 82)، علمياً يتكون من (Na_2CO_3 $NaHCO_32H_2O$) ويسمى بـ (Sodium Sesqui Carbonate) أو (Sodium Hydrogen Carbonate) (Abdelaati, 2014, 1) وتحتوى العينات السودانية منه على الهالايت ويجدر بالذكر أن المصريين قد استخدموه فى صناعة الزجاج منذ سنة 3500 ق. م (WWW.Segemar, 9/9/2014).

الكمبو:

هو ملح حامضي يرسب من رماد سيقان نبات الذرة بغرب السودان ويستخدم لأغراض الطبخ كما يعرف في وسط السودان بالويكاب. لونه أبيض شاحب، يشـبه العطرون إلا أنه طري نسبياً وذلك لاحتوائه على قدر كبير من الماء. وعينة الدراسة أخذت من مدينة (نيالا).

المالاكايت:

حجر طبيعي يوجد فى جبل أرياب بسلسلة جبال البحر الأحمر في شرق السودان. ويستخلص منه معدن النحاس، ولونه رمادي مخضـر، وفيه فتحـات إبرية، ويدخل فى تكوينه العديد من المركبات.

التربة الديأتومية:

خام طبيعي يوجد فى حفرة ضحلة بقرية (القريقريبة) شمال مدينة (ود مدني). ويشبه رماد الحطب، وخفيف فى وزنه، وناعم فيه حصوات صغيرة.

السيانيت النفليني:

صخر طبيعي مستجلب من جبل (الدمبير) جنـــوب مدينة (الرهد) في السودان، ويمتاز بالصلادة، وله لون رمادي قاتم قليلاً.

الكوارتز:

حجر طبيعي صلب، ولا يدخل معدن الحديد في تكوينه، ويتكون من السيليكون والأكسجين (SiO2)، ويوجد بكثرة في شمال مدينة الخرطوم فى أطراف (خيران الجيلي) ومنطقة قرى الصناعية و(السيال).

رماد الحطب:

معظم رماد الحطب المحلي ناتج عن حرق الفحم المستجلب من جنوب مدينة (الدمازين) وهو من أشجار السافانا الفقيرة، وأهمها الطلح والسنط. ونعلم أن رماد الحطب قد استخدم وحده قديما كمزجج، حيث تم اكتشافه بالصدفة في الصين (Abreu, 2016, 18).

تحضير العينات:

طحنت عينتا السيانيت النفليني والكوارتز فى طاحون الكرات (Ball Mill) ثم غُربلت بالغربال مقاس 250 ميكرون. كما طحنت عينة المالاكايت فى طاحونة هزازة خاصة للصخور ثم غُربلت بنفس الغربال السابق. العطرون والكمبو كلاهما تم تحويله إلى محلول كل على حدة، بعد التذويب فى ماء ساخن مع التحريك وهما على موقد ثم صفيتا بمصفى مقاس 600 ميكرون، وتركتا حتى ترسبت الشوائب فانتشلت منها، ثم سخن باقي المحلول فى إناء مكشوف على موقد حتى جفت المياه، أما ماء الرطوبة فقد تم

التخلص منه عن طريق التكليس في فـرن لمدة ساعتين تحت درجة حرارة 200°م. تم طحن كليهما على حدة فى مسحنة يدوية. التربة الدايتومية ورماد الحطب تم غربلتها بالغربال مقاس 250 ميكرون.

تحليل العينات:

تم فحص عينات الدراسة بطريقة (XRF) كما هى مبينة بالجدول رقم (1)، أما العطرون فقد تم تحليله بطريقة (EDS) وهى مبينة في الصور بالأرقام 8-9-10-11 و في تقارير مفصلة بملحق التقارير.

جدول رقم (1) نتائج فحص العينات بطريقة (XRF)

	SiO_2	AL_2O_3	Fe_2O_3	Na_2O	K_2O	CaO	P_2O_5	MnO	MgO	TiO_2	Cl	CuO	SO_3
الكوارتز	99.2	أثر	0.6	أثر	أثر	أثر	أثر	أثر		أثر			
السيانيت النفليني	53.5	16.6	9.2	8.4	2.3	4.7	0.2	0.2	2.5	1.2			
الكمبو	0.3	1.4	أثر	0.1	22.1	أثر	0.7	أثر	أثر	أثر	.339		
تربة ديأتومية	70.1	8.7	0.1	3.1	4.1	1.2	0.2	0.7	0.6	0.5			
رماد حطب	9.8	1.8	1.1	0.5	9.9	39.3	أثر	أثر	3.3	0.3			
مالاكايت	48.48	13.85	12.41	1.42	0.20	0.77	0.03	0.15	10.95	0.15	0.02	11.96	0.03

المحور الثاني

الخصائص العامة للعينات:

تم قياس ألوان العينات بالمقارنة مع القياسات الأمريكية للصخور أما العينات التى لم توجد لها ألوان مشابهة بتلك المواصفات، فقد قورنت بالألوان القياسية الألمانية، وهما عينتا الكوارتز ورماد الحطب. كما تم تحديد ووصف البنية الظاهرة للعينات عن طريق العين المجردة. تم أخذ مقدار 10 جرامات من كل عينة وحرقها فى فرن اختبار فى درجة حرارة 1000°م ثم إعادة وزنها واستخراج نسبة الفقد بالحرارة. من ثم حرق مقادير قليلة من مســـاحيق العينات فى درجات حرارية مختلفة ورصد نتائج الحرق.

الخلطات:

باستخدام ميزان رقمي حساس تم تناول العينات لعمل الخلطات على أساس النسبة المئوية فتكونت مجموع أوزان كل خلطة من 100 جرام حسب ما هي 500 ميكرون.

جدول رقم (2) نسب مكونات خلطات عينات الدراسة بالنسبة المئوية

العينات / أرقام الخلطات	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
العطرون	40	35	30	40	35	30	40	35	30	30
الكمبو	20	15	15	20	15	15	20	15	15	15
السيانيت النفليني	20	20	20	-	-	-	-	-	-	10
تربة ديأتومية	-	-	-	40	35	30	-	-	-	20
رماد حطب	20	30	35	-	15	25	30	45	50	10
الكوارتز	-	-	-	-	-	-	10	5	5	5
مالاكايت (لا يحسب نسبته ضمن المكونات الأساسية للخلطة الزجاجية)	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10

التزجيج والحرق:

استخدمت الخلطات بطريقتي الغمر والسكب لتزجيج قطع خزفية من الطين الأبيض المحروق وهي تحمل أرقام الخلطات، وأشكالها مقعرة، وسمكها ما بين 0.5 سم و1سم. تم إعادة تزجيج القطع ثلاثة مرات بعد جفافها كل مرة حتى تكونت عليها طبقة مناسبة السمك من الخلطات. بعد جفاف القطع وضعت فى فرن

اختبار وحُرقت لمدة (7.5) ساعات في درجة حرارة 1070°م، ثم أطفئ الفرن وترك حتى انخفضت درجة الحرارة إلى 1000°م، ثم سحبت القطع من داخل الفرن بواسطة مقبض معدني ووضعت فى صندوق معدني فيه نشارة خشب، وتم إحكام قفل الصندوق ليتم اختزال مركبات الخلطات بواسطة الدخان فيما يعرف بطريقة الراكو. وبعد مرور (4) ساعات بردت القطع، فأخرجت ونظفت أسطحها بالكحول عن طريق الدلك والتلميع.

المحور الثالث:

الخصائص الحرارية للخلطات بعد الحرق:

معظم نتائج الحرق أعطت مزججات مكتملة الانصهار ولامعة باستثناء الخلطة رقم (7). كما تراوحت درجات الألوان المعدنية بين الأحمر النحاسى والبني بصفة عامة. تمثلت العيوب فى ظهور الفتحات الإبرية على أسطح بعض المزججات بالإضافة إلى الانتفاخات وتأثر الأجسام بالمزججات نفسها كما هي مبينة في الجداول الملحقة.

قياس الخصائص الكيميائية والفيزيائية

قياس مقاومة التآكل بالأحماض:

استخدم حامض الهيدروفلوريك (HF) المركز بوضع نقاط على الأسطح المزججة وتركت لمدة 15 دقيقة، ثم نظفت بالماء وتم رصد مستوى توغل الحامض على السطح. التآكل الشديد الذى يحدثه الحامض على السطح يدل على ضعف مقاومة التآكل وعكسه يدل على علو المقاومة كما هي مبينة في الجداول الملحقة.

قياس الصلابة:

تم استخدام مقياس موهاس لمعرفة مدى صلابة الأسطح فى مقاومتها للخدش. تبين أن العينات يخدشها الفلورايت والأباتيت (فوسفات فلوريد الكالسيوم) مما يدل على أن صلابتها ضعيفة.

قياس التشقق:

استخدم حبر أسود بمسحه على الأسطح المزججة وتركت لمدة ربع ساعة ثم مسحت بقطعة إسفنج لاكتشاف التشققات غير الظاهرة.

المشكلات وصعوبات التطبيق:

من خلال التطبيقات العملية اتضح أنه بالإمكان الوصول إلى نتائج إيجابية وأخرى سلبية، وفى كلا الحالتين لم تتحقق النتائج بسهولة حيث أن هناك مشكلات وصعوبات تتصل بالتطبيقات وأخرى لها علاقة بالنتائج نفسها وتتلخص فى الآتي:

1. ذوبان الأملاح فى الماء (أملاح الصوديوم من العطرون وأملاح البوتاسيوم من الكمبو) بالإضافة إلى حامض (HCI) الموجود فى الكمبو مما أنتج خلطات لا تجف بسهولة عند تطبيقها على الأجسام الخزفية.
2. ارتفاع نسبة القلويات وحامض (HCI) فى الخلطات جعلتها تعطى مادة حارقة قليلاً عند ملامستها للجلد مما استدعى تناولها بلبس قفازات واقية.
3. صعوبة تكوين طبقة سميكة أو مناسبة من المزجج على أسطح الأجسام الخزفية المسامية.
4. التوزيع غير المتجانس لمكونات التزجيج عند تطبيقه على الأجسام الخزفية حيث أنها لا تكون طبقة متساوية من المزجج على السطح فى بعض الخلطات، وقد تم استخدام الصمغ العربي بنسبة 5% ثم 10% فلم يحقق المطلوب.

5. عدم ثبات الطلاء المزجج على الجسم بصورة جيدة بعد التجفيف، حيث يكون سهل التفتت عند لمسه قبل الحرق.
6. تشوه وانصهار جزئي لبعض الأجسام الخزفية نتيجة لتطبيق بعض الخلطات عليها.
7. انفجار بعض القطع كلياً أو خروج شظايا صغيرة من أسطحها أثناء مراحل الحرق.
8. ظهور الفتحات الإبرية والانتفاخات على أسطح بعض المزججات.
9. ظهور الألوان غير المطلوبة بعد الصهر كاللون البني.
10. عدم تجانس ألوان بعض الخلطات.
11. السيولة العالية وتجمع المصهور الزجاجي فى الأماكن المنخفضة من القطع الخزفية.

مناقشة نتائج التجارب:

لتفسير نتائج التطبيقات يتم مناقشة خصائص عينات الدراسة وما ترتب عليها من سلبيات وإيجابيات مع الاستناد إلى الحلول العلمية التى من شأنها التأكيد على فاعلية العينات فى عمل المزججات واستنباط الألوان الفلزية من خلال النقاط التالية:

العطرون:

يعتبر مادة قلوية، سهلة الذوبان فى الماء وبالتالى تدخل فى مسامات الأجسام الخزفية كمحلول، ويعرف بأن الملح لا يجف بسرعة مما يجعل طبقة الطلاء الزجاجي سطحيا غير سميك على الأجسام بجانب أن تشبعه للجسم لفترة طويلة يجعل مكونات التزجيج تترسب بصورة غير منتظمة كما يعطي سائلا حارقا للجلد ونظرا لاحتفاظه ببعض الماء عند جفاف الخلطات فإنه عندما يسخن يتطاير مسبباً تفجير القطع الخزفية علاوة على ذلك فإن نشاطه كصاهر شديد الانصهار يعمل على صهر الأجسام الخزفية وتشويهها عندما تزيد نسبتها، كما أنه يتسبب فى ظهور التصدعات والفتحات الإبرية والانتفاخات (Alquisi, 2003, 137) . يفضل تناول العطرون بقدر مناسب و ذلك بعد تجفيفه فى درجة حرارة 105°م لمدة لا تقل عن ساعة. الخلطات التي تحتوي على العطرون لا بد أن تحرق فى الأفران التى تعمل بالوقود الغازي أو الصلب تفادياً لإتلاف أسلاك التسخين فى الأفران الكهربائية. أما للحصول على تكوين طبقة مناسبة من خلطاته فيتطلب تسخين القطع المزججة في كل مرة ثم إعادة تزجيجها وقد لوحظ أن الصمغ العربى لا يجدي استخدامه مع طلاءات العطرون كونه يتسبب فى حبس الفقاعات الهوائية التى تخرج من الجسم ويبطىء خروجها.

الكمبو:

يشبه العطرون فى سلوكه لكن لم يثبت أنه مسبب للتصدعات والفتحات الإبرية والانتفاخات. عند إذابته فى الماء يعطي محلولا حارقا للجلد خاصة أنه يحتوى على حامض (HCl) فى تكوينه. يتم تناول الخلطات التى تحتويه بنفس الطريقة الموصوفة في تناول خلطات العطرون.

السيانيت النفليني:

جاء إدخاله كبديل للفلدسبارات (Feldspars) فهو يؤدي نفس الغرض كمحسن لخصائص الصهر (Alquisi, 2003, 137) يعيبه أنه يحتوي على أكسيد الحديد الذي يتسبب فى إظهار الألوان البنية مما يجعل عملية فرزه مغناطيسياً أو بإحدى الطرق المناسبة أمرا ذا أهمية.

التربة الديأتومية:

أيضا أدخلت كمحسن لخصائص الصهر وهي حسب تجارب الصهر تعتبر مزججا طبيعيا. تحتوى على مقادير ضئيلة من الأكاسيد الملونة مما يجعلها تعطي لونا أصفر قليلاً في الطلاءات القلوية وأحمر في الطلاءات الرصاصية.

رماد حطب:

أدخل ضمن الخلطات كونه يحتوي على نسبة 39.3 من أكسيد الكالسيوم الذي يعتبر من الأكاسيد المهمة فى الخلطات الزجاجية لفاعليته فى تحسين خصائص المزججات لذا أدخل بنسبة 20% إلى 50% لكن لوحظ أن زيادة نسبته جعلت المزججات المطبقة على الأجسام الخزفية تسحق بسهولة وتتناثر عند لمسها، وقد تم معالجة الأمر بجعل الطلاء ثخينا. من المعروف أن رماد الحطب قد اُستخدم فى عمل المزججات بصورة واسعة ويعطي نتائج جيدة (Williams, 1978, 60) لكنه أيضاً قد يتسبب فى عدم تجانس الألوان لأنه عند التطبيق بمثل خلطات الدراسة لا يتوزع بصورة متجانسة مع مكونات الخلطات الأخرى.

الكوارتـز:

لم يتبين له سلبيات سوى في الخلطــة رقم (7)، حيث أدت نسبة إدخاله إلى عدم اكتمال الانصهار جاء إدخاله فى الخلطات لزيادة اللزوجة والتقليل من السيولة.

المالاكايت:

أسهم بصورة واضحة فى إعطاء درجات من الألوان الحمراء المائلة إلى لون معدن النحاس عند الاختزال بطريقة الراكو وقد تحولت الألوان فى الخلطات التى فيها نسب كبيرة من النفلين ساينيت أو التربة الديأتومية إلى اللون البني وذلك لتأثير أكسيد الحديد.

يستخلص مما تقدم أن بالإمكان الحصول على مزججات خاصة بالطلاءات المعدنية وفقاً للطرق المذكورة لتلافي المشكلات أو تجهيز الخلطات وتحويلها إلى صهير زجاجي (Frit) ثـم صهره واستخدامه لحل المشكلات التى تتعلق بعمليات التطبيق على الأجسام الخزفية.

كما يجدر بالذكر أن العطرون بالرغم مما يسببه من مشكلات فهو مصدر هام للصوديوم لا غنى عنه، حيث لا زالت الدراسات تتناوله فى مجال إنتاج كربونات الصوديوم التي تدخل بدورها في الخلطات الخزفية. وحسب رأي (Branfman, 2009, 49, 50) فيما يتعلق بأملاح الصوديوم والأملاح الذائبة بأن لها تاريخا طويلا في الطلاءات الفلزية، وأن طرق التزجيج والحرق بأسلوب الراكو ليست لها قاعدة ثابتة خاصة في الخزف المعاصر بل تعتمد على الأسلوب الشخصي للوصول إلى نتائج إبداعية.

نتائج الدراسة:

1. توصلت الدراسة إلى أنه بالإمكان استخدام العطرون والكمبو كصواهر فى الطلاءات الملحية لإنتاج مزججات معدنية منخفضة الحرارة بحدود 1050 إلى 1070°م.
2. تبين أن العطرون والكمبو يتسببان فى تلف الأفران الكهربائية مما يستدعي حرق الخلطات التى تحتويهما فى الأفران التى تعمل بالوقود الغازي أو الصلب.
3. أثبتت الدراسة أن المالاكايت يمكن إعتماده كمادة ملونة لإعطاء الألوان الفلزية والقزحية مع بقية عينات الدراسة
4. تعتبر الخلطات بالأرقام (5)، (8)، (9)، (10) المبينة بالجدولين بالأرقام (2) و (5) من الخلطات التي أعطت أفضل النتائج وحققت أهداف الدراسة.

جدول رقم (3) خصائص العينات

	اللون القياسى	البنية	درجة الانصهار°م	لون المصهور	الفقد بالحرارة 1000°م
الكوارتز	CANDLE LIGHT	زجاجية صلدة	1710	شفاف	% 0.97
العطرون	White	جلمودية مشوهة	-	شفاف	%56.94
السيانيت النفليني	Greenish Black	كرستالية متماسكة	1150	بنى مخضر	%2.85
الكمبو	White	جلمودية طرية	-	أبيض	%51.85
تربة ديأتومية	Yellowish Gray	حيبيبة فتاتية	1150	أصفر شفاف	%7.28
رماد حطب	Silky Gray B	حيبيبة فتاتية	1150	أصفر شفاف	%31.90
مالاكايت	Light Blue Green	صفائحية صلبة	11500	أخضر مسود	

جدول رقم (4) خصائص الخلطات بعد الحرق

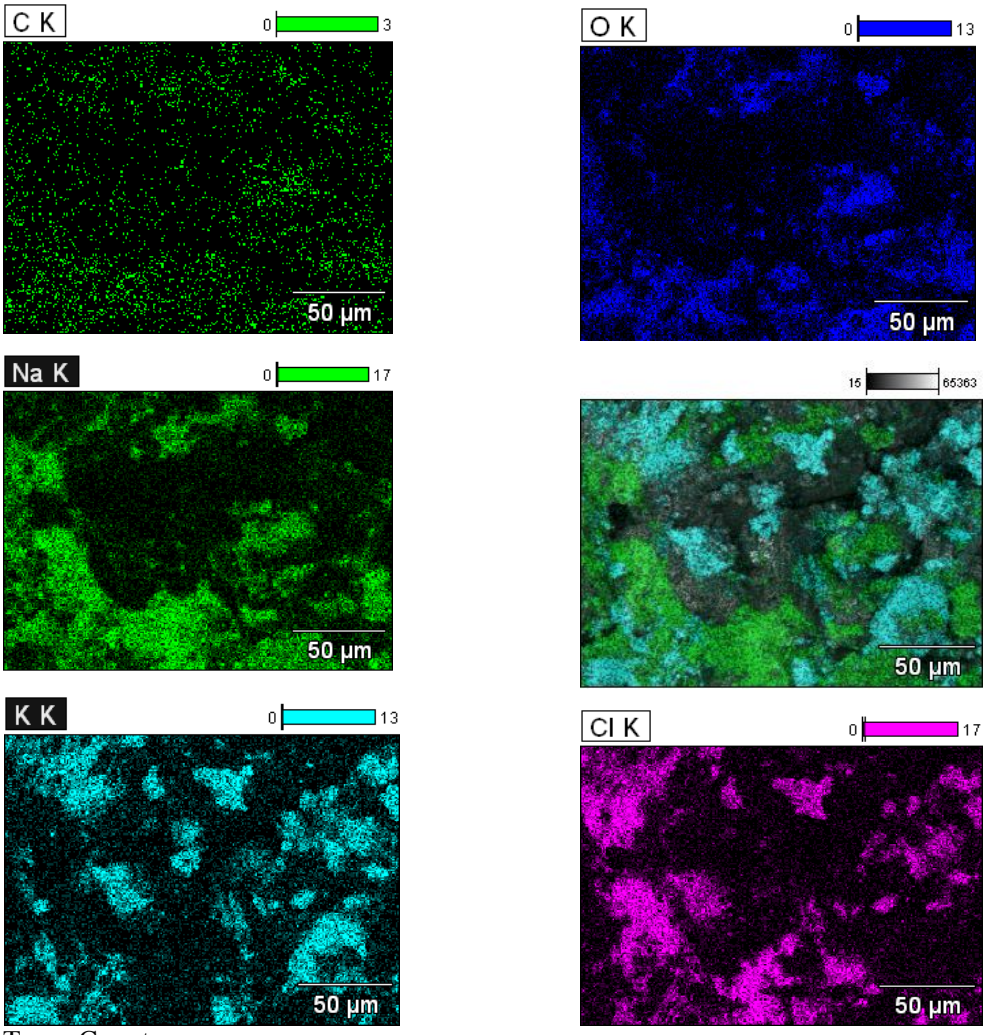
الخلطات	الانصهار	اللمعان	اللون الناتج	السيولة	العيوب
1	مكتمل	لامع	أحمر نحاسى	-	فتحات إبرية- بداية تشوه الجسم الخزفى وتطاير شظايا صغيرة من سطحه
2	مكتمل	عالية اللمعة	بنى محمر	عالية	فتحات إبرية – إنسحاب المزجج وظهور فقاعات وبداية تشوه الجسم الخزفى
3	مكتمل وجيد المظهر	عالية اللمعة	أحمر إلى أحمر نحاسى أفضل مظهر لونى فى العينات	-	فتحات إبرية
4	مكتمل	لامع جداً	بنى محمر مع وجود طيف بنفسج محمر	-	-
5	مكتمل	لمعة عالية	أحمر نحاسى متموج مع لون بنى محمر	-	-
6	مكتمل	لمعة متوسطة	بنى	-	تفجر القطعة الخزفية وتطايرها إلى شظايا
7	جزئى	قليلة اللمعان	أحمر نحاسى	-	ظهور تشققات
8	مكتمل أسهم فى زيادة متانة الجسم الخزفى	لامع ومطفى اللمعة ببعض المساحات	بنى متداخل مع لون أحمر نحاسى بصورة متوجة	-	-
9	مكتمل	لمعة عالية وخاطفة عند تحريكه فى الضوء	ألوان قزحية ومعدنية (أحمر نحاسى، بنى، رمادى مخضر وبنفسج محمر	-	-
10	مكتمل	لمعة عالية وخاطفة عند تحريكه فى الضوء	بنى مع وجود لون أحمر نحاسى طفيف على الحواف	عالية	-

جدول رقم (5) بيان لخصائص صلاحية نتائج الخلطات

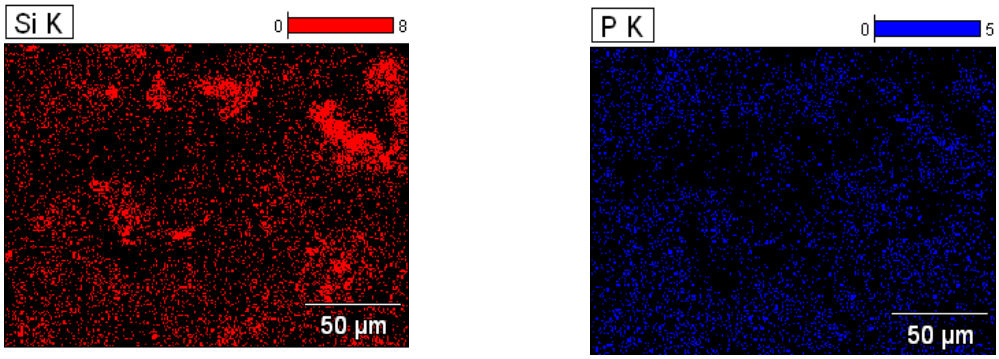
أرقام الخلطات	مقاومة التآكل بحامض الهيدروفلوريك	الصلابة بمقياس موهاس	قياس أثر التشقق على الأسطح	صلاحية الاستخدام
1	-	-	-	إستبعاد العينة لكثرة عيوبها
2	مقاومة عالية للحامض	4	متشقق	لا يصلح (سيولة عالية وتفجر السطح)
3	مقاومة متوسطة	4	غير متشقق	لا يصلح (لوجود أخرام وعدم إنسجام المكونات)
4	مقاومة ضعيفة	4	متشقق	لا يصلح كمزجج (سيولة عالية)
5	مقاومة عالية	4	غير متشقق	يصلح كمزجج
6	-	-	-	إستبعاد العينة لكثرة عيوبها
7	-	-	-	إستبعاد العينة لكثرة عيوبها
8	مقاومة ضعيفة	4	غير متشقق	يصلح كمزجج
9	مقاومة متوسطة	4	غير متشقق	يصلح كمزجج
10	مقاومة متوسطة	4	غير متشقق	يصلح كمزجج

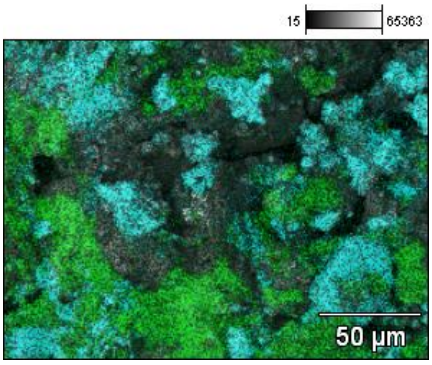
ملحق التقارير:

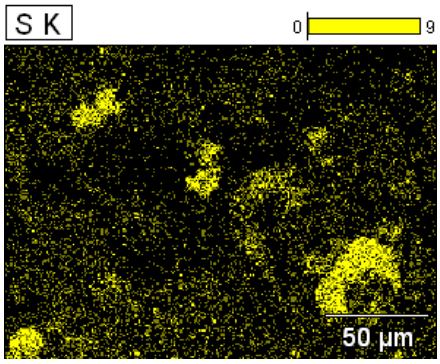
نتائج الفحص المعملي لعينة العطرون:



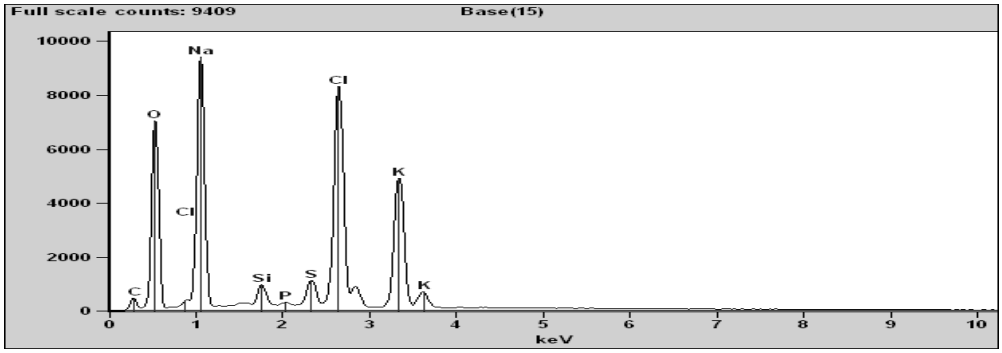
Data Type: Counts
Mag: 600 Acc. Voltage: 20.0 kV







Data Type: Counts Mag: 600 Acc. Voltage: 20.0 kV



نسب مكونات العينة من العناصر و الأكاسيد:

Weight %

	C-K	O-K	Na-K	Al-K	Si-K	P-K	S-K	Cl-K	K-K
Base(14)_pt1	2.29	17.70S	2.96		1.78		0.40	36.03	38.84
Base(14)_pt2	6.62	37.26S	40.22		0.70	0.35	1.84	5.02	7.99
Base(14)_pt3	1.73	36.70S	5.16		0.30		14.77	3.00	38.34
Base(14)_pt4	3.07	20.03S	32.46	0.13				42.13	2.18

Normalized Wt. %

	C-K	O-K	Na-K	Al-K	Si-K	P-K	S-K	Cl-K	K-K
Base(14)_pt1	2.29	17.70S	2.96		1.78		0.40	36.03	38.84
Base(14)_pt2	6.62	37.26S	40.22		0.70	0.35	1.84	5.02	7.99
Base(14)_pt3	1.73	36.70S	5.16		0.30		14.77	3.00	38.34
Base(14)_pt4	3.07	20.03S	32.46	0.13				42.13	2.18

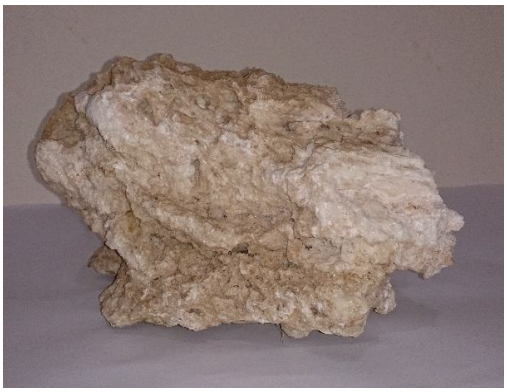
Formula

	C-K	O-K	Na-K	Al-K	Si-K	P-K	S-K	Cl-K	K-K
Base(14)_pt1	CO2		Na2O		SiO2		SO3	Cl	K2O
Base(14)_pt2	CO2		Na2O		SiO2	P2O5	SO3	Cl	K2O
Base(14)_pt3	CO2		Na2O		SiO2		SO3	Cl	K2O
Base(14)_pt4	CO2		Na2O	Al2O3				Cl	K2O

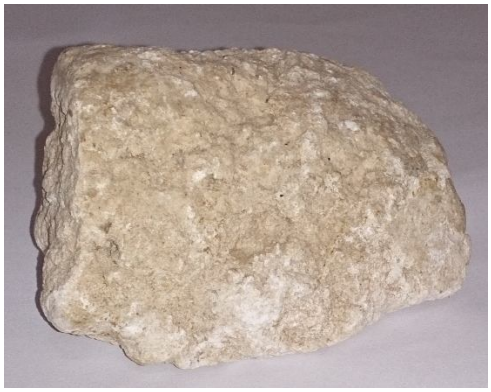
Compound %

	CO2		Na2O	Al2O3	SiO2	P2O5	SO3	Cl	K2O
Base(14)_pt1	8.39	0.00	3.99		3.81		0.99	36.03	46.79
Base(14)_pt2	24.25	0.00	54.22		1.51	0.79	4.59	5.02	9.62
Base(14)_pt3	6.34	0.00	6.96		0.64		36.87	3.00	46.18
Base(14)_pt4	11.24	0.00	43.75	0.24				42.13	2.63

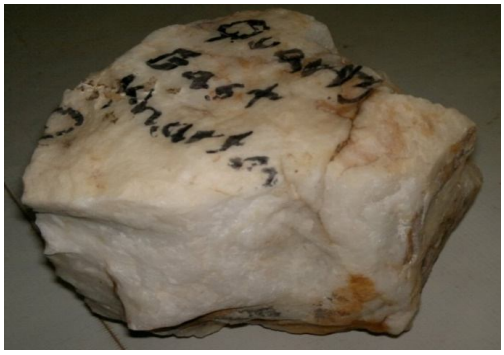
ملحق الصور:



صورة رقم(1)عينة العطرون



صورة رقم(2)عينة الكمبو

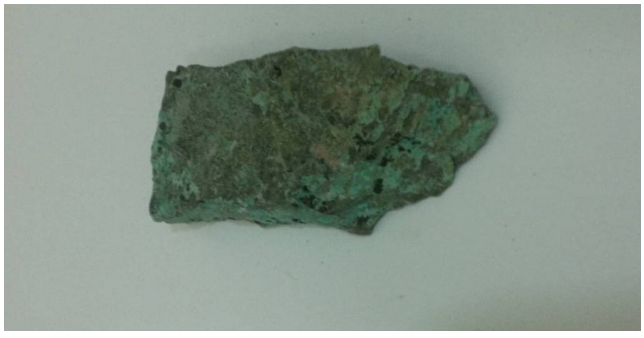


صورة رقم(3)عينة الكوارتز

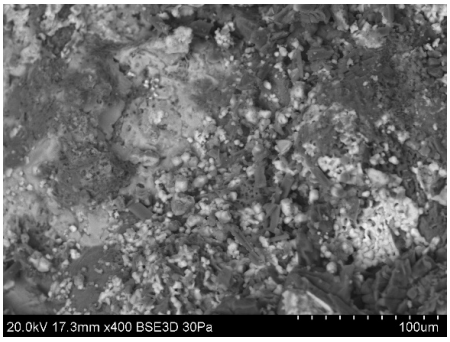
صورة رقم(4)عينة النفلين ساينيت

صورة رقم(5) عينة التربة الدايتومية

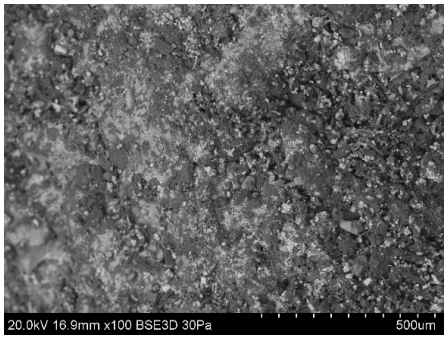
صورة رقم(6) عينة رماد الحطب



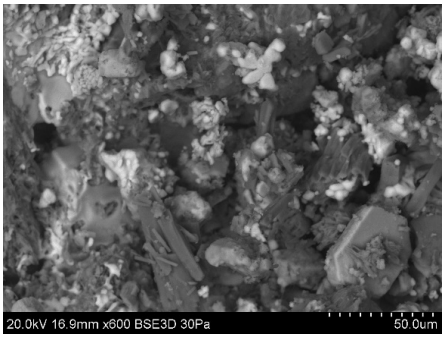
صورة رقم (7) عينة المالاكايت



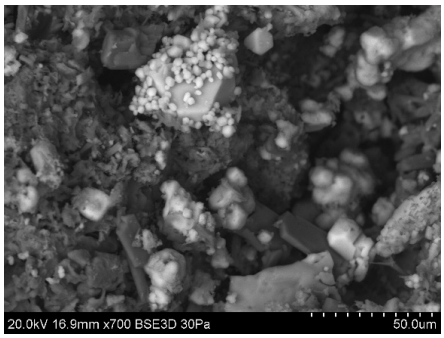
صورة رقم (8) صورة مايكرسكوبية للعطرون



صورة رقم (9) صورة مايكرسكوبية للعطرون



صورة رقم (10) صورة مايكرسكوبية للعطرون

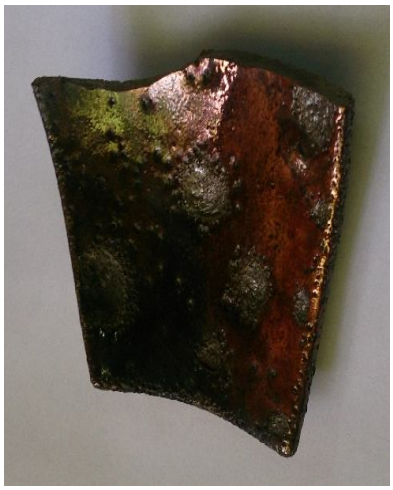


صورة رقم (11) صورة مايكرسكوبية للعطرون

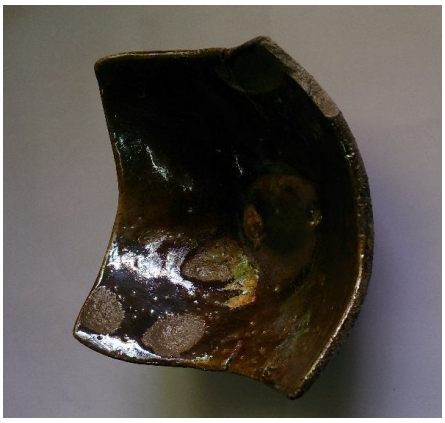
صورة رقم(12) تطبيق طريقة الراكو

صورة رقم(13) تطبيق طريقة الراكو- نتيجة الخلطة رقم 5

صورة رقم(14) نتيجة الخلطة 3



صورة رقم(15) نتيجة الخلطة رقم 1



صورة رقم(16) نتيجة الخلطة رقم 2

صورة رقم(17) نتيجة الخلطة رقم4

Sources & References **المصادر والمراجع:**

1. Abakar, Haidar Abdelgadir and others, (2013), PhD Thesis, T*he Potentials Uses of Silica and Natural Fluxes in Artistic Glass Forming in Sudan*, College of Graduate Studies, Sudan University of Science and Technology, Khartoum, Sudan.
2. Abdelaati, M. A. Abdalla and others. (2014), *Production of Caustic Soda from Natural Local Trona*, Journal of Applied and Industrial Sciences.
3. Abreu, Marguerita, (2016), *Encyclopedia of Pottery and Ceramic Art*, College Publishing House, New York, USA.
4. Albadry, Ali Haidar Salih, (2002), *Scientific Techniques of Ceramic Art – Colouring and Glazing*, College of Art, Yarmouk University, Oman, Jordan.
5. Almofti, Ahmed Almofti, (2003), *Mosaic and Fine Ceramic Making*, Damascus House for Printing and Publishing, Damascus, Syria.
6. Alquisi, Fouzey A. Alaziz, (2003), *Ceramic and Glass Techniques*, Alsharq House for Publishing and Distribution, Oman, Jordan.
7. Branfman, Steven, (2009), *Mastering Raku*, Lark Books A Division of Sterling Co, Inc, New York / London.
8. James C. Wattking and Paul Andrew, (2004). *Alternetive Kiln and Firing Techniques*,Published by Lark, New York, USA.
9. Williams,Gerry Williams and Others, (1978). *Studio Potter Book*, Van Nostrand Reinhold Company , USA.
10. WWW.Segemar.gov.ar.PDF files.Papers 9/9/2014

العناصر الفنية لبنية المكان وتأثيرها على العملية التصميمية للكرسي الفني دراسة تحليلية لأعمال طلبة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية في احتفاليات دارة الفنون

هيفاء أحمد علي بني إسماعيل، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/8/21 تاريخ القبول: 2019/10/29

The Representations of the Place and its Influence on the Designer of the Artistic Chair: An Analytical Study of the Work of Students of the faculty of Arts and Design at the University of Jordan during Darat Al Funun Celebrations

Haifa'a Ahmad Ali Bani Ismail, School of Arts and Design, Visual Art Department ,The University of Jordan, Amman, Jordan

الملخص

يبرز المكان كنمط لاحتواء العديد من الموجودات المادية، يتواجد الكرسي ضمن هذا الامتداد المكاني متناغما مع عناصر ومركبات إجتماعية، وثقافية، وطبيعية، ومعمارية، ودينية، تعطيه رمزية ومعنى لصيقا بطبيعة المكان. فالقراءة التحليلية لبنية الكرسي الفنية تقودنا لاستحضارواستنطاق الدلالات الرمزية للمكان التي تعتبر بمثابة رصيد ملهم للمصمم ومصدرا للإبداع، إذ يقدم الكرسي وسائل بصرية ذات معان نابعة من الرموز المعمارية والطبيعية والتاريخية للمكان والذي يعد الإدراك البصري هو بؤرة تجلياتها.تبحث هذه الدراسة علاقة المكان (دارة الفنون) وتأثيرها في بُنى تصميم الكرسي الفني لطلبة كلية الفنون في الجامعة الأردنية، من خلال طرح مجموعة من التساؤلات: كيف وظف المصمم عناصر المكان (دارة الفنون) إلى كرسي فني؟ وما هي الخامات التي اتكأ عليها المصمم لصياغة آلية إنتاج الكرسي الفني؟ وبعد دراسة تحليلية لمجموعة من النماذج خلُص البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها: لقد استلهم المصمم شكل الكرسي من مكَونات (دارة الفنون) من خلال تحويرات في البُنى المعمارية والبيئية والتاريخية للمكان، كما انحازالمصمم لصياغة كرسي فني جمالي أكثر منه وظيفيا وقد أثر المكان على المصمم من ناحية الخامات المستخدمة في آلية انتاج الكرسي الفني بطريقة تتناغم مع روح المكان.

الكلمات المفتاحية: المكان، الكرسي الفني، مؤسسة خالد شومان (دارة الفنون).

Abstract

The place stands out as a pattern, containing many physical and tangible things. The chair is located within this spatial extension, interconnected with the multi-dimensional structure of the place socially, culturally, and naturally. These dimensions, together with the architectural and religious ones, give the chair it's symbolic meaning closely associated with the nature of the place.

The analytical reading of the chair's artistic structure leads us to evoke the scope of symbolic connotations of the place. These connotations serve as inspiring assets to the designer and a source of creativity; for, the chair introduces a meaningful visual means emanating from the architectural, natural and historical symbols of the place, in which the visual perception is the focus of its manifestations.

This study examines the relationship of the place (Darat al Funun) and its impact on the design structures of the artistic chair for the students of the Faculty of Arts and Design at the University of Jordan. By asking a number of questions: How did the designer transform the elements of the place (Darat al Funun) into an artistic chair? What materials did the designer use to formulate the mechanism of production of the artistic chair?

After an analytical study of a set of models, the researcher reached a set of results, the most important of which are: First, the design of the chair shape was inspired by the components of Darat al Funun through modulations in the architectural, ecological and historical structures of the place, from which the designer crafted an artistic chair design rather than a functional one. Secondly, the place has influenced the designer in terms of the materials used in the mechanism of producing the artistic chair in a manner consistent with the spirit of the place.

Keywords: Place, Art Chair, Khaled Shoman Foundation (Darat al Funun).

المقدمة وأهمية الدراسة

إن العمارة هي "التلاؤم الجمالي المتزايد مع البيئة وترتبط عضويا بالمناخ والطبيعة، فهي إفراز عضوي للبيئة أي المكان" (Salah,1998,p30).

إذ تعتبر العمارة تماسكا بين مجموعة من العناصر من خلال التحليل وإعادة التشكيل بينها من أجل تكوين بناء يتناسب في هيئته مع الجمال وقوة التماسك في البناء، وهذا ما يذهب بنا إلى استغلال مكوّنات المكان مناخيا واجتماعيا لإنتاج نصّ جمالي متماسك يخدم عناصر التكوين الدالة على (mutifat) أنماط التشكل.

إن العلاقة الجدلية بين الإنسان والعمارة علاقة أزلية ذات صيغ متعددة، فالعمارة هي المأوى وهي رحم الإنسان الخارجي الذي يرتبط به سواء أكان بيتا أو مكانا مقدسا، كلاهما -والبيت، والمكان المقدس- يعتبر ملاذا للطمأنينة والسكن الذي يبدعه الإنسان ليتناسب مع مكوّنه ومناخه، وتنعكس هذه العلاقة على المعماري ببيئته التي ينشأ بها عمارته الروحية والنفسية، لأنها تؤثر "على اتجاهه المعماري وعلى تفضيله لاتجاه دون آخر، إن الذاكرة الخاصة هي في النهاية منبع أساسي لمفردات المعماري ولغته وتصميمه، إذ إن الفكر المعماري والحلول التصميمية التي يأتي بها المعماري هي نتيجة طبيعية في غالبية الأوقات لهذا الإرتباط" (Abu Ghanima,1998,p10).

وبهذا فإن هذه العلاقة تفرض عناصر محددة لدى المعماري تتناسب مع بيئته من خلال اقتراح حلول عملية للمشاكل الإنشائية والجمالية في منجزه المعماري حيث نرى أن للبيئة "دورا في تحديد نوعية وطبيعة النباتات والأشجار في كل منطقة من المناطق التي تعطي جوا وبعدا مهما في تحديد شخصية المكان" (Khaled,1998,p20).

إن علاقة الإنسان بالمكان جدلية، إذ يؤثر كلاهما على الآخر وقد بدأت هذه العلاقة منذ بداية الخليقة، إذ نرى أن الإنسان في كهوف لاسكو والتاميرا أوى إلى المكان الذي أثثه بهواجسه وأحلامه وتخوفه من خارج الكهف، وقد كون الإنسان تاريخيا علاقة في بيته الأول وأضاف عليه أثاثا يتناسب مع بيئته ورسم على جدرانه، ليشكّل المكان عنده منظومه من الإشارات والرموز تتناسب مع شخصية المكان، إذ لكل مكان لغته الخاصه وقد حاول الإنسان محاورة لغة المكان من خلال الانسجام معه وتكوين لغة تتناسب مع مكان إقامته، كذلك الفنان الذي يستنطق المكان لتكوين مناخ إبداعي يتناسب معه، كما يقول ليسكور: "الفنان لا يبتدع أسلوب حياته، بل يعيش بالأسلوب الذي يبدع فيه" (Hull,1997,p35).

إذ إن "الفن طريقة لصنع الأشياء في الذهن علي أن يعود فيختزلها بعينها دون غيرها، ويسهل عليه استرجاعها في أشكال مرئيه للعين دون جهد وعناء" (Alhusseini,1981,p101).

"يعتبر الفنان طرفا مهما في صياغة الحياة، إذ يحاول الفنان تأثيث محيطه –المكان- من خلال ترميم وإعادة تشكيل وصياغة المكان (Khalaf,1988,p38)، وهذا ما نراه عند المصمم الداخلي، إذ يحاول المصمم الاتكاء على عناصر المكان لصياغة أثاثه، وهي محاولة للتوصل إلى لغة مركّبة بين روح المكان والأثاث الذي يسكنه من خلال مكوّنات المكان من خامات وعناصر تؤلفه، إذ تفرض بيئة المكان رؤى جمالية مختلفة ومتنوعه لدى الفنان في طرائق العرض وتقنياته، لذى نرى أن تأثيث المكان لدى المصمم مرتبط بروح المكان، وإذا انتفى ذلك الحضور انتفى وجود المكان، لذا حرص المصمم على الحس المكثّف لموجودات المكان من أثاث وإكسسورات ونوافذ وأبواب وفضاء، "فالمكان ينطوي على حركة الأجسام المحسوسة (المادية) وما بينها، أي أن المكان يعرف بأنه ترتيب الأشياء المحسوسة المادية" (Abter,1989.p193). وعليه فإن المصمم يتعامل مع المكان الذي يحتّم عليه إيجاد حلول جمالية في رحم المكان بكل مكوّناته. ويحاول هذا البحث دراسة الحلول الجمالية عند مصمم الكرسي الفني باستلهام المكان (دارة الفنون) ومدى سطوة المكان في صياغة الكرسي الفني.

مشكلة الدراسة:

على الرغم من الثراء الجمالي لمؤسسة خالد شومان (دارة الفنون)، من خلال عناصرها التزينية المعمارية والطبيعية والتاريخية، إلا أن هذا الجانب لم يشمله بحث علمي بالدراسة والملاحظة، والبحث في مدى تأثر المصمم بهذه العناصر الفنية الجمالية. وتتمثل مشكلة البحث الحالية في كيفية تحويل العناصر التكوينية -معمارية كانت أو طبيعية أو تاريخية- في مؤسسة خالد شومان (دارة الفنون) إلى لغة يمكن قراءتها من خلال كرسي فني يتفاعل مع الإنسان ويلبي احتياجاته، لذلك يمكن تحديد هذه المشكلة في محاولة الإجابة عن التساؤلات لتالية:

1. كيف تتحول العناصر التكوينية معمارية أو طبيعية أو تاريخية في مؤسسة خالد شومان (دارة الفنون) إلى كرسي فني؟
2. هل تأثر المصمم بالمكان من خلال الصياغة الوظيفية للكرسي المنتج؟
3. ما هي الخامات التي اتكأ عليها المصمم لصياغة الكرسي الفني في دارة الفنون؟

أهمية الدراسة:

تبرز أهمية مثل هذه الأبحاث إلى توجيه المصممين لاستلهام إنتاجهم الفني من تلك الأماكن التي تحمل بين جنباتها عناصر تصميمية جمالية تؤثر بشكل مباشر على تقديم إنتاج يجمع بين الأصالة والمعاصرة، لذا تأتي أهمية هذه الدراسة في التعرف على النهج الجمالي الفني للكرسي وتوجيه المصمم للتوفيق بين المتطلبات الوظيفية والجمالية في تصميم الكرسي من خلال دراسة الكراسي الفنية التي تأثرت في السياق المعماري والجمالي لدارة الفنون لإنتاج الكرسي الفني، كما أن العلاقة بين المكان وقطع الأثاث علاقة ملتبسة ولم تأخذ نصيبا كبيرا في البحث، كما يعد هذا البحث هو الأول في دراسة تأثير المكان (دارة الفنون) على مصمم الكرسي الفني.

أهداف الدراسة:

1. تحليل عناصرالمكان التي اتكأ عليها المصمم في ابتكار تصميم الكرسي الفني.
2. التعرف على آلية تصميم الكرسي الفني من خامات وأنماط تشكيل ساهمت في بنائه

فرض الدراسة:

تؤثر العناصر التكوينية للمكان -دارة الفنون- معمارية كانت أم طبيعية أم تاريخية بصورة مباشرة على كل من المصمم ومخرجات العملية التصميمية من حيث الشكل والمضمون للكرسي الفني.

حدود الدراسة:

اختار الباحث لدراسة النهج الجمالي الفني للكرسي وعلاقته بالمكان من خلال الحدود المكانية وهي مؤسسة خالد شومان (دارة الفنون) والحدود الزمانية وهي احتفاليات دارة الفنون، مؤسسة خالد شومان الثلاثون من خلال معرضها الثالث الذي أقيم في 8 كانون الأول، ديسمبر، 2018، في المبنى الرئيسي لدارة الفنون.

منهج البحث:

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة لأعمال كلية طلبة الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية في احتفاليات دارة الفنون لعامها الثلاثين وتوصيفها وتحليلها للوصول إلى النتائج المرجوة.

مجتمع الدراسة:

يتشكل مجتمع البحث من مجموع الكراسي الفنية التي صممها وأنتجها طلبة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية في احتفاليات دارة الفنون لعامها الثلاثين كوسيط لصياغة أعمالهم الفنية ضمن خصوصية المكان وأهم معالم خطابها المعماري والتاريخي والطبيعي وتأثيرها على تصميم كرسي فني محلي وعالمي.

عينات الدراسة:

قام الباحث بدراسة وصفية تحليلية لعينات قصدية بما يتناسب مع موضوع البحث، وهي أعمال طلبة الفنون البصرية في الجامعة الأردنية في احتفاليات دارة الفنون لعامها الثلاثين التي اتخذت من خصوصية المكان ومعالمه المعمارية والتاريخية والطبيعية وسيطا في تصميم كرسي فني.

تعريف المصطلحات:

المكان :

يعرف الأستاذ المعماري العراقي رفعة الجادرجي[1] المكان في كتابه (الأخيضر والقصر البلوري) معبِّرا عنه بـ كلمة (الحيز) وهو يرى أن الحيز هو السطح الذي يتحدد بأشياء مادية، طبيعية وصناعية ويحيط بها الفضاء (Al-Jadraji,2013,p77)، ولكل فضاء درجة ترتبط بالإحساس يتركه في النفس البشرية ومدى ارتباط ذلك بالمقياس الإنساني؛ فقد يكون الفضاء ضيقا يعطي الإحساس بالضيق والانعزالية وبالخصوصية والأمان، وقد يكون طبيعيا يمتاز بالسكينة والهدوء، وقد يكون الفضاء من ناحية الشكل مقفلا أو شبه مقفل، منتظما أو غير منتظم، متموجا أو متكسرا (Red,2010.p125). من هنا نرى أن بعض الفضاءات يهيمن الإنسان عليها من خلال حركته فيها وملائمته لمقاسه، أما الفضاءات الأخرى فقد تخطط بقصدية لتكون هي المهيمنة على الإنسان. وبصورة عامة فإن الفضاء الداخلي يتكون من عناصر ومحددات تتكامل فيما بينها وتتفاعل لتعطي الفضاء خواصه.

ويرى أرسطو[2] أنّ (الفضاء) حقل ديناميكي يتحرك باتجاهات محددة، وهو حاصل ترابط مجموعة من الأماكن. فالفضاء فلسفيا هو الفراغ الذي يحتاج إلى تحديد، ويعين الفرد هوية الحيز بتفاعل بين الذات والبيئة لكي يتمكن من تمييزه تلك التفاعلات التي تعرف مبكرا في حياة الفرد بيولوجيا وثقافيا، ولأن الفضاء يرتبط بنشاط الإنسان وتجربته ضمن التكوين المادي له من حيث الجمع بين الاسم والفعل الإنساني فإن الفضاء يمكن أن يطور كبيئة مثالية ليثير الاستجابات العاطفية أو إنتاج سلسلة متكررة من الاستجابات الحسية (Khalaf,205,p32). يضيف الكاتب النرويجي كريستان نوربرغ شولتز[3] (Christian Norberg-Schulz) ، في كتابه (روح المكان)، أن العمارة تلعب دورا محوريا في إعادة صياغة دور المكان كعملية ابتكارية لا ترتكز على مفهوم الإبداع من أجل الإبداع وإنما على رعاية وتحفيز علاقة مميزة بين الإنسان والمكان (Sharp,2008,p11).

ضمن هذا السياق أشار البرفوسور (Ali Madanipour)[4] في كتابه (Public and private spaces of the city) إلى أن إطلاق تسمية الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي في التصميم والعمارة يأتي للتأكيد على وجود حدود بينهما، فالداخل والخارج منظومتان متكاملتان متلازمتان مشترطتان وفق أسس علمية وتكنولوجية وتقنية وفنية في أي نظام تصميمي مهما كان، لأن بعض ما في الداخل قد يفرض شرطا على الخارج، وبعض ما في الخارج قد فرض شرطه على الداخل في النظام التصميمي، فهو جوهر متناوب مستمر للحضور في أي فضاء من حيث الترابط الوظيفي والشكلي (Sharp,2008,p71).

وعليه يعرف الباحث المكان بأنه الفضاء الداخلي والخارجي المتنوع المفتوح من الأروقة والأبنية التاريخية والمساحات المخصصة للعرض في الداخل والخارج إلى جانب المحترفات والمشاغل الفنية، وكل محتويات المكان بمؤسسة خالد شومان والذي اتكأ عليها المصمم في صياغة كرسيه الفني.

الكرسي الفني:

يعرف (Schwartz) الكرسي بأنه قطعة أثاث تستخدم في الجلوس، وهو في الأساس سطح أفقي مرتفع على مسافة منطقية من الأرض وذلك لدعم جسم الإنسان أثناء الجلوس، ويتكون من مقعد ومسند ظهري وأحيانا من ذراعين، وتصنع الكراسي من الحديد أو الألمنيوم أو الخشب أو اللدائن أو القطن والجلد وغيرها (Schwartz., 1968,p17). كما يعرفه المصمم جورج نيلسون (George Nelson): أن شكل الكرسي يتكون من ثلاثة عوامل مجتمعة تكمل بعضها البعض، ألا وهي الوظيفة والجمال والخامة (Nelson, 1994,p21). وأضاف الناقد فينسنت سكولي (Vincent Scully) أن هناك ثلاث طرق لتقييم الكرسي هي علاقته بالجسم، ورمزيته أو وظيفة التواصلية مع المكان، ومدى حرفية تصنيعه. (Cranz, 1998, p23)

ويتوافق الباحث مع تعريف المصمم جورج نيلسون بأن شكل الكرسي يتكون من تآلف ثلاثة عناصر مجتمعه هي الوظيفة والشكل والخامة، إذ يعد الكرسي كقطعة أثاث من وجهة نظر الباحث عاملا أساسيا ومهما في تصميم الفضاءات الداخلية، فبدون الأثاث لا تكتمل مقومات التصميم الداخلي؛ فهو الوسيط بين العمارة ومستعمليها حيث تنقلنا في الشكل والمقياس بين الفضاء الداخلي والإنسان، ويلعب الأثاث من خلال شكله وخطوطه ومقياسه وتركيبته في إعطاء الصفات والخواص التعبيرية للمكان وبتعبير آخر للفضاء الداخلي.

ويضيف الباحث بأن الكرسي الفني ليس عبارة عن مكان للجلوس فقط، بل هو قطعة فنية مميزة في أي مكان تضيف شخصية ونمطا مختلفا إلى هذا المكان، وأحيانا يكون الكرسي هو محط أنظار كل من فيها والعنصر الرئيسي في تصميمها، سواء كان مصنوعا من الجلد أو الخشب أو القماش أو أي مادة أخرى، إذ يقدم الكرسي تحديا مثيرا في التصميم، لأنه كائن يختفي عند الاستخدام. يستبدل الشخص الكرسي لذا يجب أن تبدو الكراسي رائعة عندما تكون فارغة، وتبقى غير مرئية ومريحة أثناء استخدامها، ومن هنا اتكأ الباحث على الكرسي، وهو المنتج المستوحى الذي يأخذ من روح دارة الفنون منهجا في تصميمه.

الإطار النظري:

المبحث الأول: التطور التاريخي لفكرة تصميم الكرسي وخصائصه التشكيلية

يعكس تاريخ الأثاث نظرة الإنسان إلى شؤونه المعيشية ومستوى تطوره في كل زمان ومكان، شأنه في ذلك شأن العمارة والطراز (الأزياء). وقد طورت الحضارات المختلفة أنواعا كثيرة من طرز الأثاث وأنماطه والمواد والتقنيات المستعملة في صناعته. ويعتبر الكرسي من العناصر الهامة المكونة لتأثيث الفضاء الداخلي الخاص بالإنسان على مر العصور، ويعتمد تصميمه على وظيفته وعلى الفراغ الذي سيوضع فيه وتناسقه مع المكان، وقد نُفذت بعض قطع الأثاث في العصور المختلفة بأسلوب جميل واستحقت أن تحتل مكانها اللائق في المتاحف كونها قطعا فنية، وفي القرن العشرين توصل عدد من المهندسين والمصممين وصناع الأثاث إلى صنع قطع أثاث فنية روعيت فيها الناحية الجمالية الحسية على حساب الوظيفة إن لم تكن الوظيفة قد أهملت تماما فيها (Aljalad,2019,p296).

اعتبر الكرسي رمزا للحضارة، ويعود تاريخه إلى عصور ما قبل التاريخ، وكان في الغالب النوع الأول من الأثاث ليس فقط للجلوس وتوفير الراحة بل كان يدل على السلطة. فمنذ آلاف السنين كان الأثاث الجميل يصمَّم ليلائم ذوق الملوك، إذ اقتصر استعمال الكرسي على الملوك ورجال الدين وكبار الحكام وتحت

تسميات مختلفة مثل كرسي العرش، أو كرسي الرئيس، أو كاتدرا..الخ، وقد استخدم هؤلاء الأثاث ليبرزوا قدرهم ورتبهم، لا لحاجة عملية. وحتى القرن الرابع عشر كان استعمال الكرسي امتيازا لبعض علية القوم، ولم يصبح شائع الاستعمال بين عامة الناس إلا بعد قيام الثورة الصناعية التي جعلته متاحا لجميع الطبقات الإجتماعية تقريبا، لكنه كان دائم التأثير بمجرى حياتنا اليومية، فقد ارتبط الكرسي دائما بقضايا كبيرة لها رمزيتها، فقد ارتبط بالسلطة والسياسة والاقتصاد والدين، وبرز في الثقافة والفن، وأخيرا في الصناعة (Patricia, 2004,p12).

احتل الكرسي مكانة كبيرة في مفهوم صياغة الأثاث عبر الحضارات منذ العصور الحجرية إذ كان يتكئ الإنسان على صخرة يتخذها كرسيا له، وتنوعت أشكال الكرسي تماشيا مع الجغرافيا والبيئة والثقافة الإجتماعية للمجتمعات، ويمكن العثور على الكراسي المبكرة في سجلات الحضارات القديمة في مصر (Kelly,2005,p4)، حيث اعتمد المصريون القدامى على البيئة المحلية والاجتماعية في صناعة الكرسي، إذ يرتكز فن الأثاث فى مصر على المستوى الاجتماعي، فعلى سبيل المثال، الطبقات الحاكمة ورجال الدولة والأغنياء يتم تصنيع أثاثهم من الأخشاب النادرة مثل الأبانوس وخشب الزان والبلوط والسرو والرماد وبعض الأخشاب المستوردة، أما الطبقة المتوسطة والفقيرة فكانوا يعتمدون على صنع أثاثهم بشكل أساسي على ما تنبتة البيئة من حولهم مثل أشجار النخيل والصفصاف على عكس الأسرة الحاكمة التى طالما استخدمت الفضة والذهب لتزين به أثاث منازلهم (Aljalad,2019,p296).

كان للخامة أثرها الواضح في صناعة الكرسي عند المصرين من خلال الاتكاء على الخامات المتاحة في المكان، فنرى أن صناعة الكرسي عند المصرين القدماء نشأت منذ حوالي 3000 سنة قبل الميلاد حيث اهتموا بها وبدأوا بصناعتها من الحجر على شكل قطع مكعبة ومقاعدها من الخشب وحجر الصوان الأملس المستوي ثم صارت مقعرة فيما بعد، وكانت الكراسي مخصصة للفرعون وكل ذي شأن وكان يوضع تحتها قاعدة خشبية مرسوم عليها رسومات للأعداء وكان ذلك رمزا فكأن الملك يدوس على أعدائه، وشاع في عصر المملكة الحديثة (1554- 1075) ق.م صنع قوائم الكراسي على هيئة قوائم الحيوانات، وقد عثر على قوائم مدورة وثلاثية الأرجل وقابلة للطي ترجع إلى ذلك العصر (Kelly,2005,p20).

أما اليونانيون القدامى فقد اعتادوا في أوائل حضارتهم ممارسة نشاطاتهم وحياتهم اليومية في العراء وفي الساحات والمباني العامة، أما المنزل فكان للنوم والراحة فقط، وكانت تراعى في تصميم قطع الأثاث النواحي العملية أكثر من النواحي الجمالية. فاستعمل اليونان في صناعة الأثاث الخشب والبرونز والحجر وزينوا قطعهم بزخارف من طاقات الأزهار وأوراق الأقنثوس وأشكال نباتية وحيوانية أخرى مستمدة من المكان والطابع الثقافي الديني السائد في اليونان، وقد طور اليونانيون مجموعة من الأنماط للكراسي نذكر منها على سبيل المثال: الكرسي الملكي (كرسي العرش)، وهو كرسي قائم بذراعين له صفة رسمية ويزين غالبا بأشكال تمثل أبا الهول وحيوان (الغرفين) وهو حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه سبع، ويمكن القول إن الأثاث اليوناني تأثر بالأنماط المصرية والرافدية كما يلاحظ من قطع الأثاث التي كانت قوائمها تشبه قوائم الحيوانات ذوات المخالب أو الحوافر ومزخرفة برسوم محززة أو نحت نافر حلزوني (Aljalad,2019,p296).

وبالمثل فقد اقتبس الرومان أثاثهم عن الإغريق والإتروسكيين والمصريين وشعوب المشرق وطوروه حتى غدا مميزا خاصا بهم، وقد أتاحت لهم الثروات التي غنموها من مستعمراتهم العيش بترف والمبالغة في زخرفة بيوتهم وأثاثهم، ونقلوا عن شعوب تلك البلاد الكثير مما كان عندهم، واستخدم الرومان في صناعة أثاثهم الخشب والبرونز والحديد والرخام. أما الكراسي فقد تنوعت أنماطها وأشكالها، وأكثرها استعمالا كانت المقاعد المربعة الثابتة من دون ظهر، وقد طور الرومان الكرسي الملكي اليوناني فغدا أصغر حجما وله مسندان للذراعين وظهر مستدير من قطعة واحدة مع المسندين وجلسته مربعة أو نصف دائرية وقوائمه

على هيئة قوائم الحيوانات، وهو الكرسي المعروف باسم سوليوم (Solium) ومخصص لذوي المكانة الرفيعة. كذلك طور الرومان الكرسي (كليسموس) اليوناني فجعلوه أغلظ بنية وسموه كاثدرا (Cathedra) وصار مخصصا للنساء (Aljalad,2019,p296).

أصبح الكرسي متاحا بعد الثورة الصناعية للعامة، واتخذ مناحي عدة إذ سنركز على مفهوم الكرسي في العصر الحديث، حيث تطلق صفة الأثاث الحديث عادة على الأثاث الذي أنتج منذ أوائل القرن العشرين حتى اليوم. وقد اتخذ تصميم الأثاث الحديث منحيين اثنين: أولهما إحياء الأساليب التقليدية مع حرية التصرف في إدخال تعديلات عليها، إذ يندر التقليد الحرفي في هذا المجال. وثانيهما الاستجابة للمتطلبات الحياتية المعاصرة المتأثرة بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية الاستهلاكية (Al-Sultani,2009,p153).

غلبت على صناعة الأثاث في العقدين الأولين من القرن العشرين الاتجاهات التقدمية التي ظهرت في أواخر القرن السابق، وكان أكثرها تأثيرا حركة (الفن الجديد) التي تزعمها البلجيكي هنري فان دي فلده، (Henry van deVelde) وتبنتها مدرسة (نانسي) في فرنسا، ومن مبادئها استخدام أشكال الطبيعة وأحيائها في الزخرفة والشكل واعتماد الانحناءات الأفعوانية النحيلة المعبرة عن حيوية الطبيعة، إلى جانب التركيبات البعيدة عن التناظر المستلهمة من الفن الياباني، والزخارف التجريدية التي تؤكد الأثر النفسي للانحناءات واتجاهاتها (Aljalad,2019,p296).

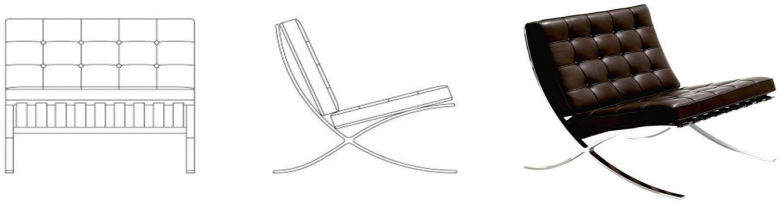
وفي ألمانيا ظهرت في بداية القرن العشرين حركة تقدمية تدعو إلى الجمع بين الجمال الهندسي لقطع الأثاث والاقتصاد في المواد مع استخدام الآلات، وعمل المصممون الألمان على تطوير هذا المنهج حتى بلغ ذروته في مدرسة (الباوهاوس) للفنون والمهن التي أسست في مدينة (فايمار) في ألمانيا سنة 1919 بإشراف مؤسسها فالتر غروبيوس (Walter Gropius)، ثم انتقلت إلى ديساو (Dessau) عام 1925. وكان من أهداف هذه المدرسة الجمع بين الفن والتصميم الصناعي لإنتاج كل ما يلزم للاستخدام وليس الزينة، والإفادة من الخبرات المهنية في تطوير الصناعة، وتدريب الطلاب على تصميم الأثاث وإنتاجه بالجملة. وكان من مبادئ هذه المدرسة الاقتصاد في المواد وخفض التكلفة والإفادة القصوى من مردود المكنات والتقنيات الجديدة، وإجراء التجارب على المواد المستحدثة مع المحافظة على المظهر الجمالي للقطع المنتجة. وقد تولى إدارة هذه المدرسة عدد من مشاهير المعماريين والمصممين والفنانين إلى أن أغلقها هتلر عام 1933، وتمكنت من إنتاج أثاث جميل ومريح ومناسب للوظيفة المخصص لها، واستعملوا في إنتاجه أنابيب الفولاذ المطلي بالكروم والباكليت الأسود وألواح الزجاج والخشب، وكان أكثر الأثاث الذي أنتج في أوروبا منذ ثلاثينات القرن العشرين مقتبسا عن أصول ابتكرتها مدرسة الباوهاوس.

ومن أبرز الكراسي الفنية التي استوحت من المكان عناصرها الشكلية البنائية بالإضافة إلى آلية إنتاجه والخامات التي ساهمت في بنائه، هو كرسي برشلونه (Barcelona Chair) من تصميم المعماري الألماني لودفيك ميز فان دي رو (Ludwig Mies Van der Rohe) والذي صممه للجناح الألماني في معرض برشلونه الدولي لعام 1929 الذي استضافته برشلونه في إسبانيا.

نلاحظ بأن المصمم اتكأ على طبيعة المكان والمباني المحيطة به من أبنية صممت من هياكل معدنية وجدران زجاجية، إذ اشتهر المبنى بسطحه المنبسط والمرفوع على أعمدة حديدية وبجدران فاصلة من العقيق اليماني الأسود والحجر الجيري وسقف من الألواح المتأرجحة وبعض الجدران الزجاجية الفاصلة القابلة للحركة مما يوحى للزائر بالاندماج بين الفراغين الداخلي والخارجي، حيث كان المبنى يحيط بفضاء بشكل تجريدي من خلال عناصر الجدران غير المتناسقة، التي امتدت فيما وراء جسم المبنى.

ركز (فان دي رو) كرسي برشلونه على قاعدة من الحجر الجيري وقد استعار الهياكل المعدنية الحاملة للمبنى في تصيم قوائم الكرسي من قضيب فولاذي على شكل حرف (X) لدعم المقعد ومسند الظهر، كما

ركز على استخدام الفولاذ المقاوم للصدأ الذي قد ظهر في المشهد الصناعي في تصميم مباني العصر الحديث، وتم تصميم الكرسي ليكون قابلا للطي وتم تطويره ليتناسب مع احتياجات الإنسان المعاصر، كما هو موضح بالشكل رقم (1)، حيث رمز الكرسي للتصميم الصناعي الذي أنتجته الحداثة (Poon, 2017,p54)



يوضح الشكل رقم (1) كرسي برشلونه من تصميم المعماري ميس فان دو روهه

جمع المعماري (فان دي رو) في تصميم الكرسي بين النمط البسيط المرتبط بالمكان والأداء الوظيفي الجمالي للكرسي مما يجعل جلسته مريحه ومنسجم مع التصاميم الحديثه، ويمكن إيجاز فلسفته بعبارة "الأقل هو الأكثر" حيث لخص المكان بموتيف صغير، وهو اختصار لكل الأشكال المحيطة بالمكان لشيء صغير، إذ ذاب المكان الكبير في العنصر الصغير وهو الكرسي.

"شكلت مدرسة الباوهوس أنموذجا ومفهوما جديدا لابتكار الكرسي الفني الذي يمزج بين الجمال والوظيفة تبعا لثقافة البيئة المحيطة في ذلك الحيز الذي سيوضع فيه الكرسي بالإضافة إلى ثورة الخامات ومحاولة إيجاد انسجام بين الخامات المختلفة في العمل الفني" (Al-Sultani,2009,p150).

مما تقدم نرى أن مفردة الكرسي قد احتلت أهمية كبيرة على مر العصور في تأثيث المكان المتواجد فيه، وقد تأثر تصميم الكرسي في الثقافة الإجتماعية للمجتمعات، إضافة إلى عناصره التصميمه التي استلهمت من المكان المحيط به، والخامات التي دخلت في صياغته.

المبحث الثاني: سمات مؤسسة خالد شومان (دارة الفنون)المعمارية والجغرافية والتاريخية

أقامت دارة الفنون مركزا حيويا متجددا متخصصا بالفنون البصرية عموما والفنون التشكيلية على نحو خاص، وتحتضن الفن والفنانين في الأردن والعالم العربي وتستقطب الطاقات الإبداعية وتدعمها. وتضم الدارة ثلاثة أبنية سكنية يعود إنشاؤها إلى العشرينات من القرن العشرين، تحاذي آثار كنيسة بيزنطيه مقامة فوق معبد روماني (Shoman,1995,p3,5)، تم ترميم هذه المباني وإعادة الحياة إليها بعد أن كانت مهجورة لسنوات طويلة، وبهذا السياق نرى أن من الأهداف التي تحققت، الحفاظ على الإرث الحضاري للمكان، الذي اتخذ من جبل اللويبدة مكانا له، ويسرد سيرة ثقافية مهمة في حقبة زمنية معينة،

كما تسعى دارة الفنون إلى رعاية الإبداع الفني وخطابها النقدي داخل فضائها المتنوع المفتوح؛ فالمساحات المخصصة للعرض في الداخل والخارج إلى جانب المحترفات والمشاغل الفنية، وبرنامج استضافة الفنانين المقيمين الذين ينتجون ويعرضون أعمالهم الفنية فيها، توفر منبرا للفنون البصرية وتخلق بيئة خصبة يثريها الحوار والتبادل الثقافي والفني (Shoman,2007,p4).

تحيط بمباني دارة الفنون القائمة على أرض مساحتها أربعة دونمات، حدائق متدرجة ذات شرفات، وهي تضم ثلاثة بيوت تراثية وتاريخية أنشئت في عشرينيات القرن الماضي، وآثار كنيسة بيزنطية يعود تاريخها إلى القرن السادس الميلادي، شيدت فوق معبد روماني. إذ رممت هذه المباني وأعيدت الحياة إليها بعد أن ظلت مهجورة لسنوات طويلة. وأسهمت الترميمات في الحفاظ على التراث الثقافي والحضاري والمعماري في الأردن. ومما أثرى المباني إعادة تكييفها لإشاعة رؤى الفن العربي المعاصر (Shoman,2007,p5).

في الحدائق الجنوبية لدارة الفنون تم اكتشاف آثار كنيسة بيزنطية يعود تاريخها إلى القرن السادس الميلادي، يجاورها كهف قديم. غالبا ما كانت الكنائس البيزنطية تشيد فوق المعابد الرومانية، وفي هذا الموقع هناك الكثير من العناصر الرومانية بما في ذلك الأعمدة، والنقوش المحفورة (Shoman,2007,p8).

للكنيسة شكل قاعة مستطيلة صممت باتجاه شرقي وغربي، في جانبها الشرقي شكل نصف دائري ناتئ، وفي جانبها الغربي مدخل. تتألف القاعة الرئيسية من ثلاثة أجزاء مقسمة بصفين من الأعمدة، ثلاثة في كل صف. وكان الجزء الشرقي من الكنيسة منفصلا عن بقية الأجزاء بجانب المذبح الذي يمتد على عرض القاعة. أما الجزء الأوسط من المذبح فهو مغطى ببلاط ملون بينما كانت الفسيفساء تغطي الجانبين (Shoman,2007,p11).

كانت مباني دارة الفنون من أوائل الدور السكنية التي شيدتها في المنطقة عائلات أردنية مرموقة. وعندما اختارت المؤسسة هذه المباني بوصفها مقرا نموذجيا يحتضن الفنون، كان المبنى الرئيسي ومحيطه في حالة تدهور كبير. انتقت دارة الفنون معماريين أردنيين لترميم هذه المباني؛ فقد تولى المهندس المعماري عمار خماش بيم سنتي (1992-1995) مهمة تجديد المباني الثلاثة وما يحيط بها، كما أضاف مكتبة على سطح المبنى الرئيسي الذي يعد أنموذجا لعمارة كانت شائعة في المنطقة خلال عشرينيات القرن الماضي في مدن مثل بيروت وحيفا ويافا. إن المبنى الرئيسي بجدرانه المكسوة بحجر الكلس، وأرضيته الداخلية المفروشة ببلاط مزخرف، يعد واحدا من النماذج النادرة للعمارة التراثية الأردنية التي تم الحفاظ عليها في عمان (Shoman,2007, p14,21). أما البيت الأزرق فقد شيد بأيدي شراكسة الأردن، وسمي (البيت الأزرق) تبعا للون شرفته وأبوابه وقضبان نوافذه (Shoman,2007,p22).

وقد رممت دارة الفنون بصيغ فنية تتناغم مع الطبيعة المعمارية للمكان، إذ أثّر المكان (دارة الفنون) على المعماريين والمصممين لصياغة ترميمهم، ففي سنة 2005 أعاد المهندس المعماري سهل الحياري تصميم واجهة جديدة مبتكرة للجزء العلوي من دارة الفنون والمدخل مضيفا إلى الموقع تصورا معماريا حديثا. وهو يتحدث عن طبيعة عمله بقوله: "انبثقت فكرة الجدران المحيطة والمدخل من صميم طبيعة الموقع نفسه، وهي في جوهرها إضافة أخرى إلى تاريخ الموقع ذي الطبقات الزمنية المتعددة بجذورها الممتدة من العصور القديمة حتى الوقت الحاضر. إن سياقا محددا كهذا إنما يدعو إلى تدخل يتفادى الحنين إلى الماضي في تأويله للمضمون التاريخي والثقافي للموقع، ويختزل التاريخ بموجبه إلى صورة جاهزة". (Shoman,2007,p30)

وقد استخدم الحياري، في تدخله، مزيجا من مادتي الحجر والإسمنت الصلب لإنتاج لغتين متباينتين. فلغة الحجر تجمع البعد الزمني والتقاليد، إذ يبدو الحجر ذا صنعة بالغة الدقة بمظهره الخشن غير المستوي. أما الإسمنت فهو ذو لغة حديثة، وهو إنتاج صناعي، وتعد أجزاؤه مسبقا، كما إنه إنتاج آلي. ومع ذلك -وكما يرى الحياري-، فإن اللغتين واضحتا المعالم، تتعايشان وتشكلان إيقاع تلك المنطقة المحدودة، وإيقاع عمان على نحو عام. إن مقاربة كهذه هي "إقرار بوجود التعدد والتضاد داخل الموقع، إلى جانب الحفاظ على التواصل مع تاريخه ومسيرة تطوره ووظيفته بوصفه داره للفنون" (Shoman,2007,p30).

وانطلاقا من رؤية دارة الفنون في إظهار منجزات الماضي في الوقت الذي تروج فيه لإبداعات الحاضر، أقيمت معارض للآثار القديمة ولفن العمارة الحديثة سنة 2004 اشتمل على مخططات وتصاميم معمارية. وفي إطار التواصل ما بين القديم والجديد وبمناسبة مرور ثلاثين عام على تأسيس الدارة، أقيم معرض سنة 2018 بالتعاون مع الجامعة الأردنية، كلية الفنون والتصميم في استوديو الطباعة في دارة الفنون، اشتمل على تصميم كراسي فنية لها علاقة بالمكان وطبيعته بما تحتويه من آثار للكنيسة القديمة، وأعمدتها

التاريخية وتيجانها العريقة، وبقايا أرضيتها من الفسيفساء، وكذلك القطع الفنية الأثرية الموجودة في الموقع الأثري لدارة الفنون (Shoman,2007,p11).

المبحث الثالث: عينات الدراسة

قام الباحث باختيار عينات قصدية وعددها ثمان كراسي فنية تتوافق مع أهداف البحث.

العينة الأولى:

الطالبة : نور أبو جاجه

تصميم الطالبة نورأبو جاجة، الخامة: حديد، سنة إنتاج العمل: 2018.

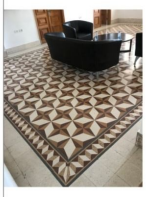
تحليل العمل:

يمثل الكرسي الفني المصنوع من مجموعة متشابكة من مادة الحديد لغة معاصرة إذ اعتمد التصميم على الاستعانة بمجموعة من قضبان الحديد المتصلة التي شكلت بانحناءاتها وتداخلاتها الشكل الخارجي لهيئة الكرسي الذي ابتعد إلى حد ما في مكونه الجمالي عن الوظيفة. المتأمل للكرسي يرى بأن التصميم قد استوحي من شبك الحماية المستخدم على النافذة والذي يعمل على توفير الحماية اللازمة دون التأثير على النواحي الجمالية لواجهة البناء، فقامت بصياغة الأشكال القديمة المكونة للنافذة بما يتناسب مع الذاكرة البصرية الحديثة لتصميم كرسيها الفني.

اعتمد التصميم على فكرة تأمين مكان للجلوس بطريقة لا تؤثر على جمالية البناء، فالقضبان السوداء تسمح لعين الناظر أن تمتد من خلالها لتؤمن رؤية واضحة لكامل المساحة المحيطة بالكرسي، كما أنها تعكس ظلالا تتحرك باتجاهات مختلفة خلال النهار تعمل على تحقيق التوازن وإثارة الإحساس بالعمق الفراغي الذي لا يأتي إلا عن طريق إسقاطات الضوء على الكرسي لتشكيل ظلال متقاطعة تتكامل مع التصميم وتزيد من جماليته.

وهذا ما يحيلنا إلى أن العمل قد انبثق من صميم طبيعة الموقع نفسه، إذ اعتمد في مرجعياته على الطابع المعماري لدارة الفنون من خلال محاكاة المكان واستعارة الشكل الخارجي لشبك الحماية.

العينة الثانية:



الطالبة كارلا دمرجيان

تصميم الطالبة كارلا دمرجيان، الخامة: الخشب، سنة إنتاج العمل: 2018.

تحليل العمل:

يمثل الكرسي الفني المصنوع من الخشب استعارة رمزية ومحاكاة بحتة لأرضية وزخارف المكان، إذ اعتمد التصميم على تحليل وتركيب الموتيف الزخرفي وعلى تكرار الأشكال الهندسية المكونة للأرضية.

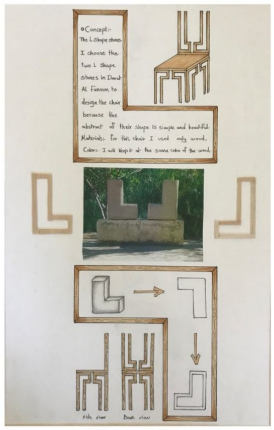
أتكأ التصميم على العناصر المعمارية المستوحاة من البلاط البيزنطي القديم الذي يزين أرضية دارة الفنون. تم تجريد الأشكال الهندسية الموجودة على البلاط بألوانها الدافئة لتصميم قاعدة الكرسي، واعتمد تصميم مسند الظهر والذراعين على الإطار الخارجي لأرضية المكان، كما استحدثت المصممة في تصميم قوائم الكرسي شكل المثلث متساوي الساقين لتحقيق المتانة والاتزان.

ومن هنا نرى أن العمل اعتمد على إعادة صياغة العناصر المعمارية للمكان برؤية حديثة في معظم أجزاء الكرسي المختلفة بشكل متناغم متماثل تعبر عن بساطة العمل واتزانه.

العينة الثالثة:

تصميم الطالبة هبة مبيضين، الخامة: الخشب، سنة إنتاج العمل: 2018.

الطالبة هبه مبيضين



تحليل العمل:

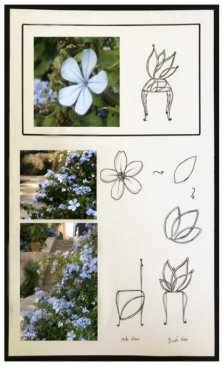
يمثل الكرسي الفني القائم المصنوع من مادة الخشب صفة رسمية إذ تم تصميمه بدون مساند للذراعين واستوحي تصميم مسند الظهر وقوائم الكرسي من آثار البقايا المعمارية لدارة الفنون. اعتمد تصميم الكرسي على بقايا عمودين حجرين موجودين في حديقة الدارة على شكل حرف L، واستوحيت الخطوط الأساسية لشكل الأحجار التي اعتمدت مبدأ التكرار في تكوين عمل يمتاز بالإيقاع بأسلوب فني جميل بعيد عن الملل وبطريقة تضيف أهمية بصرية للتصميم.

اتكأت المصممة في تصميمها على الموروث التاريخي الحضاري ويعتبر هذا التصميم بمثابة تحد لها حيث استطاعت تطبيق أو المزاوجة بين خامتين من خلال استلهام الخامة التي لها علاقة بالحجر وتطويعها إلى خشب، دون المساس بعامل مهم وهو الإحساس بالكتلة والفراغ الذي نراه في الشكل الأصلي لبقايا الأعمدة الحجرية

العينة الرابعة:

تصميم الطالبة هبة مبيضين، الخامة: الخشب، سنة إنتاج العمل: 2018.

الطالبة هبه مبيضين



تحليل العمل:

يمثل الكرسي الفني المصنوع من مادتي الحديد والبلاستيك المقوى (الأكريلك) محاكاة للنواحي البيئية للمكان؛ إذ استوحت المصممة هذا التصميم من زهرة الياسمين الأزرق الموجود بكثرة في دارة الفنون، وهو يشتهر بجماله وعطره المميز وله حكايا كثيرة في بيوتنا العربية.

اعتمد التصميم على الفن التجريدي عن طريق تجريد الانحناءات الموجودة في بتلات الياسمين عن واقعها وإعادة صياغتها برؤية فنية جديدة تتجلى فيها حس الفنان باللون والحركة والخيال.

كانت المصممة موفقة جدا باستخدام خامة ثقيلة مثل الحديد للتعبير عن الخفة التي تمتلكها زهرة الياسمين وحركة البتلات بفعل تأثير نسمة الهواء لإنها اعتمدت على الفراغ والشفافية عن طريق طي الحديد بطريقة فيها ليونة وانسيابية وكأنها تموج.

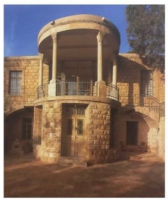
استخدمت المصممة مادة البلاستيك المقوى (الأكريلك) في قاعدة الكرسي للحفاظ على انسيابية الشكل وشفافيته، وقد واجهت صعوبة في تثبيت البلاستيك الشفاف المقوى مع الحديد بطريقة تضمن متانة العمل، ولكنها أصرت على استخدام البلاستيك خصوصا في قاعدة الكرسي لأنه أكثر خفة من المواد الأخرى كالخشب أو الحديد المصمت؛ وبذا أعطت التصميم خفته.

وهنا نرى ان المصممة استخدمت في تصميمها مزيجا من مادتي الحجر والبلاستيك الشفاف لإنتاج لغتين متباينتين، فلغة الحديد هي صنعة تقليدية. أما البلاستيك فهو لغة حديثة، إن مقاربة كهذه هي محاولة لوضع الكرسي الفني ضمن منهج جمالي ووظيفي أيضا.

العينة الخامسة:

تصميم الطالبة سارة داوود، الخامة: الخشب، سنة إنتاج العمل: 2018.

عمل الطالبة سارة داود



تحليل العمل:

يمثل الكرسي الفني المصنوع من الخشب استعارة رمزية ومحاكاة للمورث التاريخي الحضاري حيث استوحي التصميم من الواجهة الأمامية لشرفة مبنى الصالة الرئيسي لمباني العشرينات في دارة الفنون

اعتمد التصميم على المنطق الإنشائي القائم على الجمع المتناغم بين الفراغات السالبة والجدران القائمة بينها. جاء التصميم ليحاكي الواجهة الخارجية للمبنى المستوحاه من جدران البيوت الرومانية بأعمدتها وتيجانها التي تحمل ثقل سقف الشرفة بكل تناغم واتزان.

اتكأ التصميم على الأعمدة الحاملة لسقف الشرفة في تصميم مسند الظهر من خلال تقاطع مجموعة من الألواح الخشبية بارتفاعات مختلفة لتظهر رؤوس الأعمدة، حاولت الطالبة محاكاة التصميم الأصلي لواجهة الشرفة فصممت قاعدة مصمتة للكرسي توحي بالثقل والأمان مما أغناها عن مساند الذراعين، وجاءت قوائم الأرجل بسيطة خالية من أي نقوش أو زخارف لتوجه عين الناظر للتفاصيل الموجودة في قاعدة الكرسي والمستوحاة من سقف الشرفة.

نرى من خلال هذا العمل أن الكرسي الفني ابتعد في مكونه الجمالي عن الوظيفة.

العينة السادسة:

تصميم الطالبة نادين إسماعيل، الخامة: الخشب، سنة إنتاج العمل: 2018.

تحليل العمل

تم تصميم الكرسي الفني من مادة الخشب حيث استوحي التصميم من بقايا آثار هيكل الكنيسة الموجودة في دارة الفنون؛ إذ كان بلاط الهيكل يحتوي على مثلثات صفراء مبعثرة بكثرة تم العثور عليها أثناء عمليات التنقيب. تم تصميم الكرسي باستخدام عدة قطع من المثلثات المفرغة والمصمته والجمع ما بين الاثنين في قطعة واحدة بطريقة تشبه إلى حد ما بقايا قطع البلاط الموجودة في الكنيسة التي تتنوع ما بين قطع مكتملة وقطع متآكلة بفعل الزمن، لتشكل معا عملا فنيا مستوحى من جمالية بقايا هيكل الكنيسة.

اعتمد التصميم على استخدام عدة قطع من المثلثات المفرغة والمصمته والجمع ما بين الاثنين في قطعة واحدة بطريقة تشبه إلى حد ما بقايا قطع البلاط الموجودة في الكنيسة المكتمل أو المتآكل، مما شكل عملا فنيا مستوحى من جمالية بقايا هيكل الكنيسة.

نلاحظ من خلال التصميم أن مسند الظهر، وكذلك قوائم أرجل الكرسي يأخذان شكل المثلث مع اقتطاع الجزء العلوي المدبب بما يتناغم مع تآكل قطع البلاط في أرضية الكنيسة كذلك تم ثني الأطراف في قاعدة الكرسي وكانها تتساقط مع مرور الزمن.

هذا يحيلنا الى أهمية المكان وتأثيره على تصميم الكرسي الذي جمع بين النهج الجمالي الوظيفي في التصميم.

العينة السابعة:

تصميم الطالبة إيمان أبو حجير، الخامة: الخشب والحديد، سنة إنتاج العمل: 2018.

تحليل العمل:

يمثل الكرسي الفني المصنوع من مادتي الخشب والحديد محاكاة للمورووث التاريخي الحضاري لدارة الفنون، إذ استوحي تصميم مسند ظهر الكرسي من زخارف تيجان الأعمدة الكورنثية الموجودة في الحدائق الجنوبية لدارة الفنون، وحاولت المصممة الإبقاء عل الجزء السفلي من الظهر بصورة مصمته لتبرز زخارف الجزء العلوي تماما كما هو الحال في ألأعمدة الموجودة في الدارة، فعند القاعدة التاجية توجد حلية معمارية زخرفية ينبثق منها صفان من ورق الأكانثيس. وهذا ما استعارته الطالبة في زخرفة أعلى وأسفل قاعدة الكرسي.

نرى من خلال هذا العمل أن التصميم اتكأ على مرجعيات وعناصر معمارية تاريخية، وأيضا نباتية للمكان ولم يبتعد عن الوظيفة لصالح النهج الجمالي، بل جمع بينها بكل تناغم وانسجام سواء في التصميم أو الخامة.

العينة الثامنة:

تصميم الطالبة سناء أبو قمر، الخامة: الخشب و الحديد، سنة إنتاج العمل: 2018.

تحليل العمل:

يمثل الكرسي الفني المصنوع من مادتي الخشب والحديد محاكاة للعناصر الحجرية في دارة الفنون، إذ استوحي التصميم من الحجارة التي بنيت منها مجموعة الأبنية التراثية في دارة الفنون، إذ يمكن للمرء أن يستدل من مداميك الجدران الخارجية أنه قد جيء بالحجارة من مصادرة مختلفة بأحجام وألوان متفاوتة.

اعتمد تصميم الكرسي على استخدام مجموعة مختلفة من الأخشاب بأحجام ودرجات لونية متفاوتة، وهذا ما نراه في تصميم مسند الظهر، إذ تم تجميع قطع مختلفة الأحجام والأشكال في التصميم وترتيبها بطريقة عشوائية الى حد ما بما يتناسب مع طبيعة المباني التراثية للمكان التي تجمع ما بين كتل الحجارة

القديمة المتراصة بعشوائية وبساطة وقضبان الحديد التي تشكل واجهات النوافذ التي تتخلل واجهات الأبنية بطريقة تجمع بين القديم والجديد، التراث والحداثة.

تم استخدام مادة الحديد في تصميم قوائم الأرجل عن طريق طيه بعض الشئ ليتناغم مع النوافذ المقوسة التي تزين الواجهة المعمارية لمعظم مباني دارة الفنون، وفي ذلك دلالة رمزية مستوحاة من الطابع العمراني للمكان. حاولت المصممة صياغة لغة عصرية من خلال تصميمها وتطويع الجانب الجمالي على حساب الوظيفة لانتاج عمل فني متميز.

نتائج البحث:

1. لقد أثرت العناصر التراثية والمعمارية من أعمدة تاريخية ونوافذ وأبواب وبلاط...إلخ، والتفاصيل البنائية والتاريخية، بالإضافة للمساحات الفنية المتجلية في مكان دارة الفنون على أفكار المصممين في تصميم إنتاجهم الفني.
2. استلهم المصمم العناصر النباتية في مكان دارة الفنون في صياغة الكرسي الفني، حيث استثمر المصمم الوحدات النباتية والزخرفية في المكان لصالح تصميم المنتج الكرسي.
3. إن الأعمال المنتجة التي اتخذت من دارة الفنون كانت لها نواحي وظيفية وجمالية وبعضها أخذت منحى جماليا على حساب الجانب الوظيفي وأهملت الوظيفة لناحية الجمال.
4. اعتمد المصمم على الخامات المستخدمة في إنتاج الكرسي الفني من زجاج وخشب وحديد بما يتوافق مع خامات المكان، وقد مزج المصمم بين أكثر من خامة لصالح القيمة الجمالية تارة والقيمة النفعية للكرسي تارة أخرى، والقيمتين معا تارات أخرى.

توصيات البحث:

يوصي الباحث بالتوسع في استلهام القيم الجمالية والتصميمية من البيئات والأماكن التاريخية العريقة مما يكون له أبرز الأثر في تقديم رؤى تصميمية جديدة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، وذلك بتشجيع طلاب كليات الفنون بزيارة تلك الأماكن وعقد الدورات التدريبية وورش العمل.

الهوامش:

(1) رفعة الجادرجي: معماري وفنان تشكيلي عراقي ولد في 1926 في مدينة بغداد، حصل على جائزة أغاخان للعمارة في عام 1986 .

(2) أرسطو: (384ق.م - 322 ق.م) هو فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، وهو واحد من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية.

(3) كريستيان نوربرغ شولتز *(*Christian Norberg-Schulz*)*: هو ناقد نرويجي ومعماري ومؤرخ (1926 _2000).

(4) Ali Madanipour: has studied (MArch, PhD), practised, researched, and taught architecture, urban design and planning, winning design and research awards, and working with academic and municipal partners from around the world.

Sources & References **المصادر والمراجع:**

1. Abter, T.: (1989). *Literature of Fantasia, Baghdad, Dar al-Ma'mun*, translated by Sabar Saadoun Saadoun.
2. Abu Ghanima, Ali: (1998). *Contemporary Local Memory in Architectural Experience / Research Paper at the Second Conference of Contemporary Arab Art*, Jordan, Yarmouk University.
3. Al-Jadraji, Rifa'a (2013). *Lakhdar and Crystal Palace: The emergence of dialectical theory in architecture*, Syria, Dar al-Mada.
4. Aljalad, Mohamed: (2019). *Volume I_ Engineering, Arabic Encyclopedia _ Furnitures*, Retrieved Dec 2018, from (http://arab-ency.com/detail/2253
5. Al-Omari, Muhammad: (1997). *Introduction to the relationship between Arab architecture and the arts* - Cairo Magazine / p 181/10/1997, Cairo, General Egyptian Book Organization.
6. Al-Sultani, Khalid: (2009). *Hundred Years of Modern Architecture*, Baghdad, Al-Mada Foundation for Media, Culture and Arts.
7. Cranz, G.: (1998). *The chair: Rethinking culture, body, and design* , New York, W.W. Norton.
8. Demier, Michel: (1988). *Art and Sense* - Translated by Wajih Al-Baaini, Beirut, Dar Al-Hadatha.
9. Hull, Edward: (1997). *Dialogues of the place* - Translation by Abdul Taher Muslim, Journal of Foreign Culture, Iraq, Department of Public Cultural Affairs of the Ministry of Culture.
10. Husseini, Nabil: (1981). *Sources of Vision in Art*, Egypt, Dar Al Maaref.
11. Kelly, Caroline: (2005). *The Beauty of Fit: Proportion and Anthropometry in Chair Design, Georgia*, A Thesis Presented to The Academic Faculty, Georgia Institute of Technology.
12. Khalaf, Namir: (2005). *AB Interior Design, Baghdad, House of Books and Documents*, University of Diyala.
13. Khaled Shoman Foundation. Darat al Funun (2018). *The third exhibition of our celebrations of our 30th year 23 October 2018 - 24 January 2019*, the truth is black, write it with the light of the mirage _ Mahmoud Darwish. , Jordan, Darat al Funun, Abdul Hameed Shoman Foundation.

13. Khaled Shoman Foundation: (2007). *Darat al Funun, Jordan*, Economic Press.
14. Khaled, Mohammed: (1998). *The Second Symposium of Arab Sculptors*, Intellectual Symposium, 23-4 July 1998, Jordan, 17th Jerash Festival for Culture and Arts.
15. Nelson, George: (1994). *Chairs. New York*, Acanthus Press.
16. Patricia, Bueno: (2004).*Chairs, chairs, chairs* ,san Francisco, Atrium arto editorial .
17. Poon, Stephen: (2017). *The Role of Minimalist Aesthetics in Influencing Consumer Preferences for Furniture Design*, school of Media, Arts & Design, Asia Pacific University of Technology & Inovation, Malaysia.
18. Red, Faisal: (2010). *Dictionary of Semiotics*, Algeria, Publications of Difference, 1st edition.

19. Salah, Ruba: (1998). *Aesthetic and Artistic Values of Arab Architecture between Authenticity and Contemporary* / Research Paper at the Second Contemporary Arab Art Conference, Jordan, Yarmouk University.

20. Schwartz, M. D.: (1968). *American Federation of Arts*. Decorative Arts Exhibition Program., &Cooper-Hewitt Museum-Please be seated; the evolution of the chair, 2000 bc-2000 ad, New York, American Federation of Arts.

21. Sharp, Thomas: (2008). *Exeter Phoenix: A Plan for Rebuilding*, London, Architectural Press.

21. Shoman Foundation: (1995). *Darat al Funun –Art Architecture Archeology*, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 13, No.2, August, 2020, Dhul hijjah , 1441 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**The Expression of Communication in the Feature Cinema** *Ban Jabbar Khallaf Al-Rubaie*	**143 - 161**
2	**Theories of Existentialism and its Reflection on Modern Sculpture** *Abdullah Fawzi Khurshid Ismail*	**163 - 185**
3	**The Aesthetic Value of the Cinematic Image in Nabataean poetry** **An analytical Study of a Sample of Selected poems the Poets: Hassan al Zyoudey and Mohammed ibn Ghadeer** *Mekhled Nusair burakuh al- zyoud, Tarik Ibraheem saleh Haddad*	**187 - 204**
4	**The Dramatic Element in the Second Movement of Yousef Khasho's Symphony, "Al-Hussein Bin Ali": An Analytical Study** *Haitham Sukkarieh*	**205 – 235**
5	**Theory of Sustainability and Creativity & its Relationship to Environmental Art & Technological Development in Islamic Architecture in Bosnia and Al-hersic** *Furat Jamal Hassan, Ahmad Masher Kakhel*	**237 – 250**
6	**Metallic Colors Extraction Through Salt Glazes by Method** *Haidar Abdelghadir Abdalla*	**251 – 264**
7	**The Representations of the Place and its Influence on the Designer of the Artistic Chair: An Analytical Study of the Work of Students of the faculty of Arts and Design at the University of Jordan during Darat Al Funun Celebrations** *Haifa'a Ahmad Ali Bani Ismail*	**265 – 280**

Subscription Form

Jordan Journal of

ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Name: .....

Speciality:.....

Address: .....

P.O. Box:.....

City & Postal Code: .....

Country: .....

Phone: .....

Fax:.....

E-mail: .....

No. of Copies:.....

Payment: .....

Signature: .....

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal

For

/ One Year

/ Two Years

/ Three Years

One Year Subscription Rates

	Inside Jordan	Outside Jordan
Individuals	JD 5	€ 20
Institutions	JD 8	€ 40

Correspondence

Subscriptions and Sales:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3735
Fax: 00 962 2 7211121

General Rules

1. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

2. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.

3. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.

4. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.

5. Submissions that fail to conform to JJA's publishing instructions and rules will not be considered.

6. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

Publication Guidelines

1. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.

2. Documentation**:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (http://apastyle.apa.org), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).

3. Articles should be sent via email to: **(jja@yu.edu.jo)** in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.

4. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.

5. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.

6. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.

7. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.

8. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.

9. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.

10. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.

11. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.

12. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.

13. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

Disclaimer

"The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan."

Jordan Journal of the

ARTS

An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 13, No.2, August, 2020, Dhul hijjah , 1441 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

Barbara Metzger
Waldbrunn, Germany.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad AI-Ass'ad
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

The Hashemite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the

ARTS

An International Peer-Reviewed Research
Journal funded by the Scientific Research Support Fund

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

Volume 13, No.2, August, 2020, Dhul hijjah , 1441 H

Jordan Journal of the

ARTS

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 13, No.2, August, 2020, Dhul hijjah , 1441 H

Jordan Journal of the Arts (*JJA*): An International Peer-Reviewed Research Journal issued by the Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan, and funded by the Scientific Research Support Fund, Amman, Jordan.

Chief Editor:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh.

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Kamel O. Mahadin, FASLA.

Faculty of Architecture and Design, American University of Madaba, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Raed R. Shara.

Faculty of Architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Mohamed M. Amer.

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Rami N. Haddad.

Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan

Prof. Husni Abu-Kurayem.

Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr.Omar Naqrash.

School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Editorial Secretary: Fuad Al-Omary.

Arabic Language Editor: Prof. Ali Al-Shari.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al-Naim.

Layout: Fuad Al-Omary

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735
E-mail: jja@yu.edu.jo