المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (8)، العدد (1)، 2015 م/ 1436هـ

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

رئيس التحرير:

أ.د. وائـل منير الرشـدان
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحـريـر:

أ.د. زياد سالم حداد
كلية الهندسة، جامعةالعلوم والتكنولوجيا، اربد، الأردن.

أ.د. محمد علي ياغان
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. رائد رزق الشرع
كلية العمارة, جامعة االبلقاء التطبيقية,السلط, الأردن

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

د. نايف الشبول
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

سكرتيرة التحرير:

السيدة خلود خصاونة
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: خلود خصاونة.

ترسل البحوث إلى العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك
اربد - الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3638
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
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

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

المجلد (8)، العدد (1)، 2015 م/ 1436هـ

قواعد عامة

1. المجلة الأردنية للفنون مجلة علمية عالمية محكَّمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي، عمان، الأردن.
2. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، الأردن.
3. تنشر المجلة البحوث المكتوبة باللغة العربية والانجليزية ويجوز نشر البحوث بأية لغة تقبلها هيئة التحرير.
4. تصدر المجلة عددين سنوياً.
5. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية.
6. تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
7. تعتذر المجلة عن عدم رد البحوث إلى أصحابها في حال عدم الموافقة على نشرها.

قواعد النشر

1. يقدم البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية، شريطة أن يقدم ملخصاً للبحث بالعربية بالإضافة إلى ملخص بلغة البحث، وبواقع 150 كلمة على صفحة مستقلة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص على أن يتبع كل ملخص بالمفردات الدالة (Keywords) التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات.
2. على الباحث أن يقدم تعهداً خطياً يؤكد بأن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى.
3. أن يكون البحث مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، وتقدم ثلاث نسخ منه (إثنتان منها غفلت من الأسماء أو أي إشارات إلى هوية الباحثين وتتضمن نسخة واحدة اسم الباحث/ الباحثين وعناوينهم) مع قرص مدمج (CD) متوافق مع أنظمة IBM (Ms Word) بنط Normal 14 بالعربي، بنط 12 بالانجليزي.
4. أن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على (30) ثلاثين صفحة من نوع A4 وتوضع الجداول والأشكال في مواقعها وعناوينها كاملة.
5. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكمين اثنين في الأقل من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
6. تحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من المؤلف أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة حق إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. يأخذ البحث المقبول للنشر دوره في النشر وفقاً لتاريخ قبوله قبولاً نهائياً للنشر.
9. التوثيق: تعتمد المجلة دليل (American Psychological Association) (APA) للنشر العلمي بشكل عام ونظام التوثيق للمراجع والمصادر الانجليزية بشكل خاص وما يقابلها للمراجع والمصادر العربية، ويلتزم الباحث بالأسلوب العلمي المتبع في كتابة المراجع وأسماء الباحثين والاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وما يتضمنه الدليل من إرشادات وأسس ذات صلة بالبحث. ولا تقبل المواقع الإلكترونية القابلة للتعديل, ومواقع المنتديات , والمواقع الإخبارية.
10. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث التي اعتمد عليها 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.
11. الآراء الواردة في البحوث تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط.
12. لا يخضع ترتيب البحوث في المجلة لأي اعتبارات.
13. ترسل المجلة لمؤلف البحث بعد نشره نسخة من المجلة بالإضافة إلى عشر مستلات.
14. تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
15. البحوث التي يتم نشرها في المجلة توضع كاملة على قاعدة البيانات في مكتبة جامعة اليرموك ويخضع الرجوع إليها لشروط استخدام تلك القاعدة.

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (8)، العدد (1)، 2015م / 1436هـ

البحوث باللغة العربية

•	**إشكالية تحديد الجنس السينمائي الفني – فيلم صراع في جرش إنموذجاً** ***أحمد عبد سليمان وغسان عيد حداد وعلي فياض الربيعات***	**14 -1**
•	**الرموز الشكلية و البصرية في العمل التصويري المعاصر: قراءة تحليلية للنص البصري – تجربة شخصية** ***فخرية بنت خلفان اليحيائي***	**34 - 15**
•	**اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي (نماذج مختارة)** ***يحيى سليم عيسى***	**58 - 35**
•	**تفعيل منظومة الثقافة البصرية في تصميم الأثاث المعاصر** ***عاصم عبيدات وسلوى محمود حسن***	**78 - 59**
•	**دور الموسيقا التصويرية والمؤثرات الصوتية في تعزيز الإحساس الفلمي "فلم القلب الشجاع أنموذجاً"** ***علي فياض الربيعات***	**90 – 79**
•	**دراسة وصفية لآلة الأوكتوباص** ***عزيز ماضي***	**104 – 91**
•		

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015، 1- 14

إشكالية تحديد الجنس السينمائي الفني – فيلم صراع في جرش إنموذجاً

أحمد عبد سليمان، قسم الدراما، كلية كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.
غسان عيد حداد، قسم الدراما، كلية كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.
علي فياض الربيعات، قسم الدراما، كلية كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2014/2/14 تاريخ القبول:2014/9/25

Problematic of Identifying the Cinema Film Genre – The Film "Struggle in Jarash" as a Model

Ahmad Abed Suleiman and Ghassan Eid Haddad and Ali Fayyd Alrabat, Department of Drama, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

عرف الأردن السينما متأخراً بالمقارنة مع دول عربية أخرى كمصر، وسوريا، وتونس، والعراق وفلسطين. فكان العام1957م عام إنتاج الفيلم السينمائي الأول بعنوان "صراع في جرش" تلا هذا الفيلم تجارب أخرى قليلة ومتواضعة فنيا. وقد وقعت تلك الأفلام في مشاكل متعددة، ومتنوعة منها، مشكلة تحديد الجنس الفني للفيلم. فهل فيلم "صراع في جرش" فيلمٌ روائيٌّ أم تسجيليٌّ؟ ذهبت تحليل العينة الفيلمية إلى تحليل عناصر الشكل، لتحديد النوع الفني للفيلم، والاجابة على سؤال البحث.

الكلمات المفتاحية: الصراع في جرش, السنما الأردنية, الإخراج السينمائي.

Abstract

Jordan new cinema too late compared to other countries such as Egypt, Syria, Tunisia, Iraq and Palestine. The year 1957 has witnessed the first cinema film under the title (Struggle in Jarash), this was followed by few experiments in industrial film, but they were modest and technically poor. These films were faced with many and varied problems including the issue of determining the artistic genre of films. The question emerged: is the film (Struggle in Jarash) considered feature or documentary film? The deep study of the film necessitated analyses of the elements of the form in order to categorize the genre of the film, and to answer the main question of this study.

مقدمـــة:

مر الإنتاج السينمائي الأردني رغم ضآلة كميته، وتواضع التجربة بخمس مراحل زمنية، هي: المرحلة الأولى أعقبت هجرة عدد من الموهوبين، والمتحمسين لصناعة الفيلم من فلسطين عام 1948م الذين استقروا في الأردن، ومنهم: السينمائي أحمد حلمي الكيلاني. المرحلة الثانية بدأت مع تأسيس دائرة السينما والتصوير التابعة لوزارة الإعلام الأردنية، وتولى إدارة المصلحة السيد علي صيام. المرحلة الثالثة بدأت مع ظهور نادي السينما وتأسيس التلفزيون الأردني عام 1968م، كانت هناك نفحة من التفاؤل بدعم التجربة السينمائية الأردنية، إلا أن هذه النفحة ظلت بين مد وجزر ثم انتهت أخيراً لصالح التلفزيون. رغم أن التلفزيون ساهم في إنتاج مجموعة من الأفلام التي غلب عليها الطابع التسجيلي، والوثائقي، والإعلامي، إلا أنه لم يطرق باب السينما الروائية والدرامية. ومن أوائل الأفلام التي أنتجها التلفزيون "ريبورتاج" وهي حلقات تلفزيونية، صورت سينمائياً وأخرجها مصطفى أبو علي. المرحلة الرابعة وقد بدأت مع تأسيس رابطة الفنانين الأردنيين عام 1986م، والتي تكللت بصدور الإرداة الملكية السامية سنة 1997م بتأسيس نقابة الفنانين الأردنيين لتوفير مظلة قانونية تضمن حقوق الفنانين، وحماية المهنة. جاءت الإرادة الملكية السامية متواكبة مع تخريج الدفعة الأولى من خريجي صناع الأفلام عام 1998م من خريجي قسم الفنون الجميلة في جامعة اليرموك، والذين رفدوا السوق المحلي والعربي بكوادر وممثلين مؤهلين.

المرحلة الخامسة بدأت مع السنوات الأولى لتأسيس الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، وفقاً لقانون رقم 27 الصادر عام 2003م، وتمت المصادقة عليه بموجب أحكام القانون رقم 22 الصادر عن البرلمان عام 2008م. أما الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، فهي مؤسسة حكومية مستقلة مالياً وإدارياً، يديرها مجلس المفوّضين برئاسة صاحب السمو الملكي الأمير علي بن الحسين المعظم. وتهدف إلى نشر الثقافة السينمائية في المدن والقرى الأردنية، ودعم المشاريع الفيلمية، لتطوير صناعة أفلام أردنية قابلة للتنافس عربياً وعالمياً. وشهدت هذه المرحلة، إنتاج بعض الأفلام الطويلة باستخدام تقنيات الفيديو الرقمية والتماثلية. ومن جملة هذه الأعمال فيلم روائي بعنوان "كابتن أبو رائد"، لأمين مطالقة، وفيلم تسجيلي بعنوان "إعادة خلق"، لمحمود المساد، وفيلم روائي طويل بعنوان "الشراكسة"، لمحيي الدين قندور، وفيلم "المشهد" لحازم البيطار، ورفقي عساف، وغيرها من الأفلام التي شاركت بالعديد من المهرجانات العربية والعالمية.

وفي هذا الصدد يقول المخرج والناقد السينمائي عدنان مدانات: "باعتقادي أن الهيئة الملكية الأردنية للأفلام لديها قانون طموح يلبي الكثير من رغبات وتطلعات وآمال السينمائيين الأردنيين، لكن ما زال هناك شوط طويل أمامها لتحقيق بيئة ملائمة لصناعة الأفلام بعد أن نجحت إلى حد ما في التعريف بمواهب وطاقات شابة قدمت لهم فرصة الانضمام بدورات وورش عمل متخصصة، لكن النهوض بالفن السينمائي يحتاج بالدرجة الأولى إلى إمكانات تمويلية، بغية إطلاق عجلة إنتاج منتظمة"، (ناجح، 2012م، ص 121).

مشكلة البحث:

كان العام 1957 عام إنتاج الفيلم الأردني الأول بعنوان "صراع في جرش" إنتاج وتوزيع مركز أفلام الأردن، تأليف زكي السكاكيني، وتصوير إبرهيم سرحان، وإخراج واصف الشيخ. شارك المخرج ببطولة الفيلم إلى جانب سامية حج إبراهيم، وآمال عزت، وصبحي مصطفى، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الممثلين مثل وليد الكردي، وفخري كريشان، ولبنى واصف، وغازي هواش، وأحمد المصري، وحسن الحلبي، وفاروق بيجان وغيرهم.

كتب الناقد السينمائي عدنان مدانات: "لا يمكن الحديث عن سينما أردنية في مجال الأفلام الروائية الطويلة بل يمكن الحديث فقط عن محاولات قليلة العدد وعلى مدى سنوات عدة لإنتاج أفلام روائية طويلة من قبل هواه للسينما لا يملكون الخبرة الكافية في إنتاج الأفلام، ولا الإمكانيات التمويلية الملائمة" (مدانات، 2008، الرأي).

يتفق الباحث مع الطروحات النقدية للأعمال السينمائية الأردنية التي ابتدأت مع فيلم صراع في جرش عام 1957 ويرى أن أهمية البحث في تلك التجارب تستند إلى معيارين:

الأول: دراسة تجربة سينمائية كمادة تاريخية زمانية.

الثاني: تحديد مشكلات الفيلم من الناحية الفنية، وأسباب عدم تطور الحركة السينمائية في الأردن، وإيجاد بعض الحلول لها.

ومن هنا تتحدد مشكلة البحث في غياب النوع الفني للفيلم. فهل يعد فيلم صراع في جرش فيلما تسجيلياً أم روائياً؟

أداة البحث:

تحديد عناصر الشكل كأداة للتحليل، وهي:

- الكاميرا (أحجام، زوايا، حركة).
- الديكور.
- الممثل.
- المونتاج.

منهج البحث: وصفي تحليلي.

"يستخدم هذا المنهج لدراسة الواقع أو ظاهرة ما، ويهتم بوصفها وصفاً دقيقاً والتعبير عنها كيفياً أو كمياً، إذ يعطينا التعبير الكيفي وصفاً للظاهرة موضحاً خصائصها في حين يعطينا التعبير الكمي وصفاً رقمياً موضحاً مقدار هذه الظاهرة أو حجمها ودرجات إرتباطها مع الظواهر المختلفة الأخرى.

كانت أول دراسة وصفية قد أجريت في القرن الثامن عشر وهي وصف السجون الإنجليزية ومقارنتها بالسجون الفرنسية. ثم نشطت هذه الدراسات في القرن التاسع عشر، حيث اهتمت الدراسات الإجتماعية التي قام بها "فريدريك لويلاي" بوصف الحالة الإقتصادية، والإجتماعية للطبقة العاملة في فرنسا مستخدماً في ذلك المنهج الوصفي.

يرتبط هذا المنهج بمجال الدراسات الإنسانية التي يصعب فيها تطبيق المنهج التجريبي. ولكن لا يقتصر هذا المنهج على هذه الدراسات بل يستخدم أيضاً في مجال الظواهر الطبيعية مثل وصف الظواهر الفلكية، والكيماوية، والفيزيائية" (عبيدات، 1988، ص 13).

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

- التعرف على بدايات السينما الأردنية التي تعكس مدى استعداد المجتمع الأردني لدعم هذا التيار الجديد من الفن، والتي ما زالت غير معروفة نسبياً للقارئ العربي.
- التعرف على آفاق الفكر الفني عند المواطن الأردني، ومدى انخراطه لدعم التطور السينمائي في الأردن.
- التعرف على بعض المشكلات التي حدت من تطور الصناعة السينمائية في الأردن.

أهمية البحث:

- يُعدّ فيلم صراع في جرش تجربة سينمائية، ومادة تاريخية زمانية، واجتماعية، ومكانية، وهنا تكمن أهمية البحث.
- تحديد مشكلات الفيلم من الناحية الفنية، والعثور على مسببات عدم تطور الحركة السينمائية في الأردن، وإيجاد بعض الحلول التي تساعد على تحريك هذا التطور في الاتجاه الصحيح.

حدود البحث:

الحد الموضوعي:

- يتحدد البحث بالتقصي حول أصول الفيلم التسجيلي، ومقارنته بالفيلم السينمائي المعروض "صراع في جرش" الخاص بعناصر العرض.

الحد الزماني والمكاني:

- سنة إنتاج العينة 1957م.

الإطار النظري:

ماهية الفيلم التسجيلي:

كان "جون جريرسون" John Grierson أول من حاول وضع تعريف للفيلم التسجيلي فوصفه بأنه "التفسير الإبداعي للواقع"، (النحاس، 1980م، ص 205) وانطلاقاً من هذا فقد حدد "**جريرسون**" القواعد الأساسية للسينما التسجيلية في:

- أن تستمد مادتها من واقع المكان الذي يجري تصويرها فيه بأشخاصه الحقيقيين.
- التفريق بين الوصف والدراما.

لقد حاول عدد من مخرجي السينما في العالم، ونقاد السينما التسجيلية تحديدا أن يضيفوا لتعريف "جريرسون" شيئاً، ومن هذه المحاولات قال "ريتشارد ماكين" Richard Maccan أصالة الفيلم التسجيلي لا تنبع من قيامه على مادة من الواقع بقدر ما ترجع إلى أصالة توظيف هذه المادة" (مرعي، 2004، ص 26)، في حين يميل "باري لورنتز" Pare Lorentz إلى الاعتقاد بأن "الفيلم التسجيلي هو فيلم يتعامل مع الحقائق بشكل درامي" (مرعي، 2004، ص 26)، أما المخرج الأمريكي "فان دايك" Van Dyke فقد حاول أن يقدم تعريفاً أكثر اتساعاً بقوله.. "في الفيلم التسجيلي تكون

عناصر الصراع الدرامي هي في حقيقتها قوى اجتماعية أو سياسية وليست صراعاً بين شخصيات بعينها؛ ولهذا فإن للفيلم التسجيلي صفة ملحمية، كما أنه لا يمكن تمثيله أو إعادة إنتاجه، فالفيلم التسجيلي هو فيلم يتناول مجتمعاً واقعياً وأشخاصاً واقعيين ومواقف واقعية، إنه باختصار يتعامل مع الواقع ذاته" (مرعي، 2004، ص 26).

وعلى النقيض من التعريفات السابقة فإن المخرج الأمريكي "فيليب دين" يخرج برأي فريد للفيلم التسجيلي، ينص على أن "للفيلم التسجيلي خاصية مميزة وهي إمكانية التجريب والابتكار في مجاله، وعلى عكس المعتقد الشائع، فإنه يمكن استخدام ممثلين في الفيلم التسجيلي، وبإمكانه أن يتعامل مع الواقع أو مع الخيال، وقد يحتوي بناؤه الفيلمي على حبكة في بعض الأحيان بينما لا توجد أي حبكة في أفلام أخرى، هذا بينما تشترك الأفلام التسجيلية جميعها في أن كلاً منها ينبع من حاجة محدودة، أو واقع محدد لدى صانع الفيلم، ويكون هدفه أن يستخدم كسلاح فكري ضد كل ما يريد المخرج التسجيلي أن يوجه ضربة تجاهه، إن الفيلم التسجيلي بالمعنى الواسع للكلمة هو في الغالب سلاح من أسلحة الدعاية" (مرعي، 2004، ص 26).

وبجانب هذه المحاولات الفردية قام الإتحاد الدولي للسينما التسجيلية عام 1948م بوضع تعريف للفيلم التسجيلي بأنه "أي طريقة في إستخدام شريط السليولويد لتسجيل أي عنصر من عناصر الواقع، سواء أكان بطريقة التصوير المباشر للحقائق الواقعية أو بواسطة المحاكاة الدقيقة والأمينة لهذا الواقع، بهدف مخاطبة العقل أو الوجدان، وبغرض إثارة الرغبة في المعرفة والفهم الإنسانيين، ومحاولة مواجة المشكلات بصدق، والبحث عن حلول لها في كل مجالات العلاقات الإنسانية والإقتصادية والثقافية" (مرعي، 2004، ص 27).

ومن خلال تلك المحاولات لتعريف الفيلم التسجيلي قام المهتمون بالسينما التسجيلية بتحديد عدد من الأسس التي تحكمها، وذلك بهدف تحديد موقفها من السينما بمعناها الواسع، وحاول الناقد السينمائي "ريتشارد برسام" Richard Meran Barsam بتحقيق هذا الهدف من خلال تقسيم السينما عموماً إلى قطاعين رئيسين: الأول ذو الصبغة الخيالية، أما الثاني فهو نقيض الأول ويرتبط بالواقع، ولقد بلور "برسام" تقسيمه على الشكل التالي:

أولاً: الفيلم الخيالي Fiction Film:

وهو الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي أو ابتكاري، ويستخدم وصولاً لذلك الممثلين المحترفين، لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه، ويصور عادة داخل الاستوديو حيث يلعب الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر.

ثانياً: الفيلم الواقعي Nonfiction Film:

وهو الذي لايعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي، كما لا يستخدم ديكوراً، أو ممثلين محترفين، بل يتم تصويره في مواقع الأحداث الحقيقية، وبعناصرها الواقعية، ويقسم إلى:

1. الفيلم التسجيلي Documentary Film
2. فيلم الحقيقة Factual Film
3. فيلم الرحلات Travelogue Film
4. أفلام التعليم والتدريب Educational, Training Film
5. الجريدة السينمائية Newsreels

ويميل الباحث إلى التعريفات التي توصل إليها الناقد السينمائي "ريتشارد برسام" للفيلم التسجيلي وتمايزه عن الفيلم الروائي والدرامي.

تحليل العينة:

الفيلم الروائي الطويل الأول في السينما الأردنية "صراع في جرش".

الاضاءة: اعتمدت إضاءة فيلم "صراع في جرش" على مصادر الإضاءة الطبيعية: كالشمس، ونور النهار. وبالتالي فإن هذا الاعتماد يعني أن العمل لم يُعد إنتاج الواقع الفعلي، ويكسبه حقيقة فنية، بل اكتفى بتقديمه كماهو كمادة ارشيفية.

اللون: أبيض وأسود.

تم تصوير الفيلم على شريط سينمائي من نوع 16 ملم أبيض وأسود. وهذه المعلومات تؤكد تصنيف الفيلم مع الأفلام ذات الإنتاجية المنخفضة. وهو ليس عيبا بالمقارنة مع تاريخ إنتاج الفيلم والأفلام السائدة في تلك الفترة على المستويين العالمي والمحلي.

إن تصوير العمل بوساطة كاميرات سينمائية بالأبيض والأسود قد يعطي الفيلم ويغنيه من الناحية الفنية وبالتالي تقديم الواقع بطريقة مختلفة لغياب اللون عن المادة الأرشيفية الحقيقية لمواقع تصوير فيلم "صراع في جرش".

يعتبر فيلم "صراع في جرش" أول خطوة فعلية على طريق تأسيس صناعة سينمائية في الأردن، وكان الفيلم حصيلة جهود شخصية لمجموعة من الشباب الأردنيين الهواة الطامحين لصنع أفلام سينمائية على غرار الأفلام المصرية والسورية في تلك الفترة، رغم الإمكانيات البسيطة والمتواضعة جداً التي عمل ضمنها صناع هذا الفيلم المحلي، والذين عشقوا هذا الفن السينمائي إلى حد الإندفاع لعمل المستحيل، حيث تم إنجاز بعض المعدات اللازمة للتصوير والمونتاج محلياً. لكن الفيلم يعاني من بعض المشكلات الفنية والتقنية بسبب ظروف إنتاجه والمعدات المستخدمة، ونقص الخبرات لدى فريق العمل وهذا هو الهدف من البحث في هذه التجربة الاولى أردنيا.

يذكر الناقد السينمائي الاردني "عدنان مدانات" قائلا: لقد كانت التجارب الأولى لصناعة وإنتاج أفلام سينمائية أردنية هي ذات طابع وطني محلي صرف والتي كان لها قيمة خاصة، تجعلها تستحق أن تسجل في ذاكرة التاريخ الوطني الاردني.

لقد إستخدم صانعو فيلم صراع في جرش أسلوب الراوي في رواية قصة الفيلم لابل ومقولته وعنوانه وتفاصيل أخرى. جرى التعريف بالفيلم عن طريق المعلق، فيذكر بقوله: "...صراع بين الخير والشر، نداء القلب والتضحية في سبيل الواجب، فتاة لعوب، ورجل ظالم يتحديان القدر، الحب والإخلاص في أسمى معانيهما..." . يتابع الراوي سرد تفاصيل اخرى في الفيلم لينتقل بنا الى تقديم صراع العمل صوتا وصورة فيقول "... صراع عنيف من أجل المال... " وتكتب تلك العبارة على الشاشة أيضاً. لم يتوقف دور الراوي على ذلك فقط، لا بل جاء ذكر طاقم فريق العمل صوتياً عبر الفيلم عن طريق المعلق.

يزعم صناع الفيلم بأنهم يقدمون للجمهور فيلم جذاب بكل عناصر صناعة الفيلم، وهذا يشير الى ثقة صانعي العمل بالتجربة وفخرهم بها.

في المشهد الأول واللقطة الأولى يجمع المخرج الخيوط بقدوم ساعي البريد ودخوله المبنى ليمهد للحدث القادم في المشهد الثاني، وهو يسلم ضابط المباحث برقية بقدوم شخص يعرفه، ومن ثم الإتصال بفندق فلدلفيا وحجز غرفة لهذا الشخص.

اللقطة الأولى وهي قدوم ساعي البريد ودخوله المبنى. لم تكتمل اللقطة فتم تركيب اللقطة الثانية تتمة للقطة الأولى. أما اللقطة الرابعة في المشهد الأول فكان الإنتقال من لقطة متوسطة (M.S) إلى لقطة كبيرة متوسطة (M.C) على نفس محور الكاميرا، أي بدون تغيير زاوية الكاميرا وهذا ليس سليماً لأن القطع من نفس المحور له شروطه. وشروط هذا النوع من القطع هو مفاجأ الجمهور بتفصيلة ما في اللقطة القريبة، ولكن لم يكون هناك أي شيء يستدعي المفاجأة. وهنا أيضاً نجد قطعين (2 cut) من لقطة إلى لقطة لنفس الشخص وبنفس حجم اللقطة بسبب عدم تتمة اللقطة الاولى أو بسبب فقدان تتمة اللقطة لسبب ما. كانت اللقطة الأولى تحوي صورة جلالة الملك الحسين بن طلال رحمه الله خلف رأس رجل المباحث، أما اللقطة التي تليها فكانت صورة جلالة الملك خارج حدود اللقطة.

تمثل اللقطة رقم (5) خروج رجل المباحث من يمين اللقطة في نهاية المشهدالثاني، وتقوم في نفس الوقت بالتمهيد للمشهد التالي. أما اللقطة رقم (6) فقد عادت بنا إلى مدخل المبنى الذي شاهدناه في اللقطة الأولى والمشهد الأول، فخرج رجل المباحث من المبنى مع متابعة الكاميرا له (Pan Right) متجهاً إلى سيارتة الواقفة أمام المدخل ويخرج من يمين اللقطة بعد إستقلاله للسيارة، وتعتبر اللقطات (5 و6) من اللقطات الموفقة في الأداء.

اللقطات (7 – 19) والمشاهد (4 – 8) صورت في داخل المطار وخارجه، حيث دخول رجل المباحث إلى المطار، وإستقباله للفتاة السائحة، وخروجه من المطار برفقتها.

تبدأ هذه المجموعة بلقطتين (7 و8)، الأولى من حجم المنظر العام (Long Shot) لمطار عمان (مطار ماركا)، والثانية لقطة تفصيلية (close up) للافتة المطار، كتب عليها باللغة العربية (مطار عمان) وباللغة الإنجليزية (AMMAN AIRPORT). والعناصر الأساسية التي يتكون منها هذا المشهد هي مبنى المطار في اللقطة الواسعة والتي إستخدم فيها المخرج حركة الكاميرا (Pan Right) ليستعرض مبنى المطار كاملاً، ثم تظهر لافتة المطار في اللقطة التفصيلية والتي إستخدم فيها حركة الكاميرا (Tilt down) لتنقل الكاميرا من لقطة مغلقة تفصيلية (C.U) إلى لقطة واسعة (L.S) تظهر دخول رجل المباحث إلى مبنى المطار. ينتهي هذا المشهد باللقطة سالفة الذكر لتنتقل إلى المشهد التالي بلقطة واسعة حيث المسافرين في قاعة الإنتظار. وهذه اللقطة تبدأ وتنهي المشهد رقم (5) وتنقلنا إلى المشهد التالي واللقطة رقم (10) (L.S)، مدرج المطار ولحظة هبوط الطائرة من عمق اللقطة متجهة نحو الكاميرا ومن ثم تنعطف إلى يمين اللقطة. فجأة وفي اللقطة رقم (11) (L.S) تظهر الطائرة وهي تقف على أرض المطار لكن إتجاه وقوفها كان معاكساً لإتجاه سيرها في اللقطة السابقة رقم (10)، وهذا يعد قطعاً للخط الوهمي، وهو غير جائز.

في اللقطة رقم (12) (L.S) تظهر فتاة تقف على سلم الطائرة، وتنقلنا إلى اللقطة التالية رقم (13) لنرى رجل المباحث يقف على مدرج المطار ويلوح بيده للفتاة التي لا زالت على سلم الطائرة، وترد عليه الفتاة بالمثل في اللقطة رقم (14) وهي لقطة أوسع من اللقطة رقم (12) إلا أن كليهما (L.S). اللقطة رقم (15) هي نفس اللقطة رقم (13)، إلا أن رجل المباحث يخرج من يمين اللقطة، وكذلك اللقطة رقم (16) هي نفس اللقطة رقم (14) وفيها تنزل الفتاة على سلم الطائرة.

تتحول الحركة إلى لقاء بين رجل المباحث والفتاة، حين تجمع اللقطة رقم (17) كلا الشخصيتين وهذا جيد، لكن اللقطة بدأت متحركة مع حركة رجل المباحث بإتجاه الفتاة بينما كان الأجدر للمخرج أن يجمع الشخصيتان في اللقطة رقم (16)، حيث تهبط الفتاة على سلم الطائرة مع دخول رجل المباحث إلى اللقطة من يسارها وتتحرك الكاميرا متابعة لهما.

تمثل اللقطات (18 - 21) مرحلة إنتقال بين نهاية قصة إستقبال الفتاة في المطار، وبداية إقامتها في الفندق، وهي لقطات تابعت فيها الكاميرا السيارة بسيرها من المطار إلى حين وصولها الفندق، واللقطة (21) لقطة واسعة (L.S) من زاوية مرتفعة تجسد ذلك، عندما يقوم رجل المباحث بإخراج حقائب ضيفته من السيارة أمام الفندق. وهنا تقوم اللقطة (22) بمهمة الربط بين المرحلة السابقة وهذه المرحلة، والتي نرى فيها العازفين يقفون على خشبة المسرح في مطعم الفندق، بينما نرى في مقدمة اللقطة من الخلف رجل المباحث وضيفته يستمتعون في سهرة غنائية، هذه اللقطة تعتبر إختزالاً للزمن وهذا جيد. واللقطة (24) تتيح لنا رؤية رجل المباحث وضيفته من الأمام، بحيث نرى وجهيهما واضحين ونستمع إلى العرض الذي يقدمه رجل المباحث لضيفته بزيارة المواقع السياحية في المنطقة، وهذه اللقطة تنهي المشهد رقم (10) بحركة التعتيم (Fade in).

تمهيداً لما يأتي فيما بعد من لقطات لزيارة المناطق السياحية والدينية في المملكة، تنطلق اللقطة رقم (25) بخروجها من التعتيم (Fade out) وتوقف السيارة في باحة الفندق، وكذلك خروج رجل المباحث منها صاعداً درج الفندق ليلتقي بضيفته الجالسة في شرفة الفندق، الكاميرا تتابع الشخصية في سيرها من السيارة إلى الضيفة. اللقطة التالية رقم (26) قطع من (L.S) لرجل المباحث على مقربة من ضيفته إلى (M.S) لهما من نفس محور الكاميرا. الكاميرا تتابع الشخصيتين حتى وصولهما للسيارة ومغادرتهما اللقطة، وبهذا ينتهي المشهد رقم (11).

بداية اللقطات (27 – 32) والمشاهد (12 – 16)، هي بداية متابعة سير السيارة من الفندق إلى مدينة القدس التي تظهر أسوارها في اللقطة رقم (33) مع حركة كاميرا (Pan Left)، وفي هذه اللقطات نشاهد حركة كاميرا غير سلسة وإهتزازات واضحة ومربكة للمشاهد. أما اللقطة رقم (28) فنلاحظ تردد المصور بين متابعة تحريك الكاميرا أوثباتها، وهذا غير إحترافي. بينما اللقطة رقم (31) فاحتوت على خطأ في الإتجاه كما حصل في اللقطة رقم (11) وهو قطع الخط الوهمي. أما اللقطة رقم (29) فهي لقطة مكررة للقطة السابقة. وهنا يعتقد الباحث أن صناع الفيلم أرادوا إطالة فترة رحلتهم في السيارة مما أدى إلى تكرار اللقطة. وننتقل إلى اللقطة رقم (32) (M.S) للسيارة من الأمام، حيث يظهرُ رجلُ المباحث وضيفتهُ معاً في نفس اللقطة. استخدم المخرج هنا حيلة تصوير المشهد بدون قيادة السيارة، بينما اكتفى المخرج بهز السيارة ليوحي بحركتها. ولكن حيلته كشفت بسبب ثبات الخلفية التي ظهرت من النافذة الخلفية للسيارة.

وفي المجموعة التالية من اللقطات وصل رجلُ المباحث وضيفتهُ إلى مدينة القدس، وتبدأ المجموعة باللقطة (33) حيث تظهر أسوار القدس بحركة كاميرا (Pan Left)، وفي اللقطة رقم (34) وبحركة كاميرا (Tilt down) تظهر لنا جمالياتُ الواجهة الأمامية لكنيسة القيامة، وفي اللقطة ذاتها نرى حركة السيارة وهي تدخل من يمين اللقطة، وبلقطةٍ واسعةٍ تحمل رقم (36) تظهرُ مدينة القدس، وتليها لقطة رقم (37) وهي لقطة واسعة ومرتفعة للمسجد الأقصى، وتتوالى اللقطات ما بين (38-50) حيث نرى فيها حركة رجل المباحث وضيفته يتجولان في ساحات المسجد الأقصى وقبة الصخرة، وفي هذه اللقطات تكرر من فريق العمل تجاوز الخط الوهمي، وفي اللقطة رقم (35) كانت حركة الكاميرا مترددة وغير سلسة، وفي

اللقطات رقم (38 و46 و48 و49) عمّت العشوائية، ولم يكن لها هدفٌ سوى إطالة وقت الفيلم، أما اللقطة رقم (41) فكانت في ساحة المسجد الأقصى، حيث رجل المباحث وضيفته يصعدان سلم الساحة السفلى إلى العليا، لكن اختفاءهما لوقت طويل بين اللقطتين جعلنا نشعر أننا انتقلنا إلى مشهد آخر، إلا أنهما ظهرا من جديد في اللقطة التالية رقم (42).

وللحيلولة دون اختفاء الشخصيات بدون مبرر درامي هناك العديد من الحلول الإخراجية للجمع بين اللقطتين السالفتي الذكر، إذ يرى الباحث أن جمع اللقطتين بلقطة واحدة سيجنب الجمهور تساؤلهم عن اختفاء الشخصيتين ثم ظهورهما، ويرى الباحث أيضاً أن تصوير حركة الشخصيتين بلقطتين منفصلتين أثناء صعودهما على الدرج احتاج من المخرج والمونتير زمناً أطول في مرحلة المونتاج لربط اللقطتين ببعضهما.

اللقطة رقم (45) لقطة واسعة لقبة الصخرة بحركة كاميرا جمعت ما بين (Tilt up وPan Left)، إلا أن اللقطة لم تكتمل، واللقطة ر قم (47) أيضاً لقطةٌ واسعةٌ لقبة الصخرة، وكأنها محاولة تصوير أفضل للقطة رقم (45) بزاوية أوسع تجمع قبة الصخره بلقطة واحدة وكاملة، وبحركة كاميرا مهتزة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المخرج والمنتير قد احتاجا إلى لقطات أكثر تتناسب مع طول فترة التعليق الصوتي، ولذلك كان التكرار غير المبرر، مبرراً من أجل اتمام التعليق الصوتي بمعادل صوري، وقد انتهت اللقطة رقم (50) بجولة رجل المباحث مع ضيفته في مدينة القدس بلقطةٍ تفصيليةٍ لقبة الصخرة من الخارج، مع حركة كاميرا (Tilt down) غير سلسة تنتهي بلافتة يعلوها التاج الملكي، كتب عليها "يحمي اللهُ الحسين حامي الأقصى والديار المقدسة"، لينتقلا بعدها إلى مدينة بيت لحم بلقطة واسعة متحركة ومهتزة أيضاً.

زيارة مدينة بيت لحم تبدأ باللقطتين (51 و52)، وهما لقطتان مرتفعتان وواسعتان تم تصويرهما من نقطة واحدة لمدينة بيت لحم، بينما كان من الممكن جمعهما باستخدام حركة كاميرا (Pan Left). والغريبُ هنا أن الفيلم احتوى على الحل الذي اقترحه الباحث في اللقطة رقم (52)، والسؤال هنا: لماذا هذا التخبط والتكرار؟ إذ يعتقد الباحث أن سبب ذلك يعود أيضاً الى حاجة فريق العمل الى لقطات تكفي لزمن التعليق.

اللقطات (53-63) صورت داخل كنيسة المهد المقدسة، التي تشير إلى موقع ولادة السيد المسيح عليه السلام. واحتوت اللقطات (58 و59 و60) على قطع خاطئ بين اللقطات. فالقاعدة تقول بأن القطع يحتاج إلى زاوية ومنظر مختلف، إلا أن صانعي الفيلم قطعوا بين اللقطات المذكورة سالفاً، ولم يكن هناك داعٍ لهذا القطع. أما حركة الكاميرا في اللقطات المذكورة سابقا فكانت غير سلسة أيضاً، وفي اللقطتين رقم (62 و63) اللتين استعرضتا تفاصيل داخل الكنيسة، لم تكن الكاميرا سلسة في حركتها ، بل كانت وكأنها تبحث عن شئ ما بلا مبرر. أما اللقطة رقم (64) فكانت لأحد أبواب الكنيسة، حيث يخرج رجل المباحث وضيفته، لكن اللقطة لاتلبث وأن تتغير فيختفيا فجأة، ويظهر الكاهن مكانهما ليغلق الباب وكأنها لمسة سحرية، وقد احتوت اللقطة التالية رقم (65) على قطع آخر خاطئ من صورة إلى لقطة سوداء، بينما الصحيح هو أن تقطع من تلاشٍ إلى ظهور (Fade in-Fade out) أو العكس، واحتوت اللقطات الخمس التالية (66-70) على قطعات مشوشة وقصيرة بدون أي مبرر، ولم تتضمن أي تسلسل منطقي للتتابع السردي، بينما نرى نجمة داوود وتماثيل وشموع و...الخ دون فهم لقواعد القطع السلس بين اللقطات الثابتة.

وتمثل اللقطات (71 و 72) نهاية المشهد السابق، وتقوم في نفس الوقت بالتمهيد للمشهد التالي، واللقطة رقم (24) تعود بنا إلى الوعود التي وعد بها رجل المباحث ضيفته بزيارة للبحر الميت، وفي اللقطة (72) كان اتجاه سير المركبة عند استقلالها والسير بها إلى المنطقة التالية للزيارة، وهي منطقة البحر

الميت، وتنقلنا اللقطة رقم (73) بقطع موفق للبحر الميت، وهذا اختزال جيد من صانعي الفيلم، وبعدها ننتقل إلى الشخصيتين وهما يجلسان على الأرض، وخلفهما السيارة في اللقطة (74).

ونلاحظ أن الفيلم احتوى على عدة لقطات غير موفقة ما بين (M.sh وL.S) لرجل المباحث وضيفته انتهت بإجبار رجل المباحث من قبل الضيفة بإغماض عينيه، بينما وقف ثابتاً في مكانه، واختفت الفتاة خلف السيارة لتبدل ملابسها إلى لباس البحر، واللقطات (76- 78) تبين نزول رجل المباحث وضيفته إلى البحر والسباحة فيه، ويعتقد الباحث أن مناقشة اللقطة رقم (77 و78) أمراً مهماً من حيث قدرة الفيلم على الإقناع، إذ تركض الفتاة باتجاه البحر ويتبعها رجل المباحث غاطاً رأسه في مياه البحر الميت المالحة، وهنا تكمن أهمية السؤال، هل من الممكن أن تسبح في البحر الميت ورأسك وعيناك مملوئتان بملح هذا البحر؟

وقد كانت اللقطات (79- 81) موفقة في بنائها عند خروج الشخصيتين من البحر ركضاً إلى السيارة، وقد وفق فريق التصوير بمتابعة حركة الشخصيتين بحركة كاميرا (Pan Right)، يتبعها قطع نحوهما بلقطة متوسطة (M.sh)، ولا تلبثُ الفتاةُ أن تخرج من اللقطة متوجهةً إلى البحر مرة أخرى، ويتبعها رجلُ المباحث ليدور بينهما حوارٌ على ساحل البحر، ثم تترُكُهُ، ويتبعها مجدداً، وبعد ذلك تنقلنا اللقطة (81) إلى لقطة واسعة (L.S) لرجل المباحث وضيفته وهما يسيران باتجاه السيارة حيث يستقلانها وينطلقان، وقد كانت الكاميرا موفقةً بمتابعة السيارة، وبهذه اللقطة تنتهي زيارة البحر الميت. وهنا يمكن القول بأن علاقة رجل المباحث بضيفته بعد زيارة البحر الميت قد بدأت تتحول إلى علاقة غرامية، وهذا واضح جداً في اللقطات (79- 81).

وينطبق الكلام نفسه في التحليل لمجموع اللقطات السابقة على اللقطات اللاحقة من حيث التفصيل والأخطاء، وتستمر قصة الفيلم في اللقطات (82-98) تتحدثُ عن عصابة سرقةٍ وتهريبٍ، وكذلك تبينُ علاقة رئيس العصابة مع أفرادها، وخاصة مع فتاة العصابة، ويخبرهم أن يكونوا جاهزين في الليلة القادمة ليتعرفوا على الصيد الجديد، وأنه قد رصد هذا الصيد وحان وقت التعرف عليه والتنفيذ.

اللقطات (99-112) تبدأ في الفندق، حيث يرافق رجل المباحث عشيقته إلى غرفتها بعد العودة من البحر الميت، ويتفقان على قضاء السهرة في مطعم الفندق، ويغادر الفندق، وفي مطعم الفندق نرى العصابة تقوم بالتعرف على الضحية القادمة، والتخطيط لكيفية متابعتها لينالوا منها.

واللقطات (113-141) لقطات يخرجُ فيها رجلُ المباحث وعشيقته من الفندق متجهين إلى جرش، فتكون العصابة قد رصدت تحركاتهم، وينتظرونهم بجانب الفندق، وعند خروج سيارة رجل المباحث تبعتهم العصابة، وعندما وصل رجل المباحث وعشيقته إلى جرش، وتمتعا بمشاهدة آثارها الخالدة، كانت العصابة تتربص بهما وتتحين الفرصة للقضاء عليهما.

ومن خلال اللقطات (142-180) نرى كيف قام رجلُ المباحث بمرافقة عشيقته لزيارة الخيمة البدوية التي تجسدُ بعض التراث العربي من رقصاتٍ شرقية، وموسيقى عربيةٍ، وقهوةٍ بدويةٍ، ودقة المهباش، وبمساعدة هذه اللقطات نلاحظ أن الشخصيتين وجدا ما بحثا عنه من متعة على أنغام الأغنية العربية الوحيدة في هذا الفيلم وهي (صب القهوة يا خي).

ومن خلال اللقطات (181-223) ينهي رجل المباحث وعشيقته زيارة الخيمة البدوية، ويتجهان لإكمال الجولة الممتعة لآثار جرش، وهنا يحدث الصدام بين رجل المباحث والعصابة، حيث يتبين أن رجل

المباحث كان سبباً في القبض على رئيس العصابة بتهمة تهريب المخدرات وزجه في السجن، ولذا كانت الفرصة مناسبة لرئيس العصابة للانتقام من رجل المباحث، وهنا بدأ الصراع.

وقد كانت اللقطات (224-241) هي الحدثُ الهابطُ، حيثُ تدخّل رجال الأمن، واعتقال العصابة، وقُتل رئيسها لأنه حاول الاشتباك مع رجال الأمن بإطلاق النار عليهم بالمسدس، فأرداه أحدهم قتيلاً، وقيد الآخرون إلى المصير المحتوم.

واللقطات (242-246) هي لقطات يطمئن فيها رجال الأمن على سلامة رجل المباحث وعشيقته، ويغادرون المنطقة، وفي اللقطات الأخيرة نجد تحولاً جذرياً في علاقة الشخصيتين، فتصبح علاقة غرامية عميقة الجذور، فيجمعهما قبلة طويلة توحي بقوة الشعور الداخلي لديهما.

ويمكن تلخيص الأخطاء التي تكررت في وقت الفيلم كالتالي:

1. قطع اللقطة قبل اكتمالها.
2. قطع على نفس المحور، أي بدون تغيير زاوية الكاميرا.
3. تجاوز الخط الوهمي.
4. حركة كاميرا غير سلسة واهتزازات واضحة ومربكة للمشاهد.
5. تكرار اللقطات.
6. قيادة السيارة بواسطة خدعة الإيهام بالحركة، كانت غير موفقة.
7. إضافة لقطات عشوائية غير مبررة.
8. قطع من صورة إلى لقطة سوداء بدل من (Fade in – Fade out).
9. مشاهد السباحة في البحر الميت التي استخدمها المخرج كانت غير قادرة على الإقناع.

النتائج:

اعتماداً على ما سبق ذكره، يخرجُ الباحث بنتيجةٍ، وهي أنّ الفيلم "صراع في جرش"، روائي شبه تسجيلي.

الاستنتاجات:

تعتبرُ الأردنُ من الدول الثرية بالطاقات البشرية المتعلمة والمثقفة، وذات قدرة عالية لإنتاج سينما، ومن خلال هذه الدراسة يمكن إيجاز أسباب عدم ظهور سينما أردنية متطورة رغم المحاولات العديدة التي جرت في مرحلة إنتاج هذا الفيلم وفي سنوات بعده:

- الواقع الاجتماعي من عادات وتقاليد وقيم وعقائد، وكل ذلك كان يعرقل التطور السريع للحراك السينمائي الأردني.
- عدم توفر المعدات المناسبة والمتطورة لعمل فيلم سينمائي متكامل قادر على المنافسة.
- تأخر بناء المدارس والمعاهد المتخصصة في المجال السينمائي.
- قلة الموارد المالية؛ مما يترتب عليه إنتاج أفلام متدنية المستوى.
- هجرة العقول والمواهب الأردنية إلى الخارج، بحثاً عن المردود المادي الأفضل.
- عدم وجود سوق تجاري أردني لتسويق الأعمال السينمائية الأردنية.

التوصيات:

في إطار هذه الدراسة وعلى ضوء استنتاجاتها فإن الباحث يوصي بما يلي:

- إجراء دراسات معمقة في المسيرة السينمائية الأردنية لتصويب الوضع السينمائي الأردني من سينما الجوار العربي.
- دعم المعاهد والجامعات المتخصصة بالفن السينمائي، والاستخدام الأفضل لهذه المنابر العلمية.
- تحسين الأوضاع المادية والمعنوية للفنان الأردني في الأردن.

قائمة المصادر والمراجع:

أبو غنيمة، حسان، 1987م، البحث عن السينما الأردنية، منشورات النادي السينمائي الأردني، عمان.

أرنست، لندجرن، 1959م، فن الفلم، ترجمة: صلاح التهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة.

النحاس، هاشم، 1980م، الروائي والتسجيلي، وزارة الثقافة والإعلام: دار الرشيد للنشر، بغداد.

النحاس، هاشم، 1977م، دراسات سينمائية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

أومون، جاك ومشيل، ماري، 1999م، تحليل الأفلام، ترجمة: أنطون، حمصي، وزارة الثقافة، دمشق.

جانيتي، لوي دي، 1981م، فهم السينما، ترجمة: علي، جعفر، وزارة الثقافة والإعلام: دار الرشيد، بغداد.

روم، ميخائيل، 2007م، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن.

زهير، حسن، 2004م، الدراما الأردنية في ربع قرن (1965 – 1990)، منشورات أمانة عمان، عمان.

عبيدات، ذوقان وعدس، عبد الرحمن وعبد الحق، كايد، 1988م، البحث العلمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان – الأردن.

فيرتوف، دزيغا، 2011م، الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، ترجمة: عدنان، مدانات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن.

مرعي، ضياء، 2004م، السينما التسجيلية في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

ناجح، حسن، 2012م، عتبات البهجة (قراءات في أفلام أردنية)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

ناجح، حسن، 2003م، شاشات العتمه...شاشات النور (كتابة في أفلام أردنية)، وزارة الثقافة، عمان.

مراجع الانترنت:

ناجح، حسن، 2009م، العثور على نسخة نادرة من الفيلم الروائي الأردني (وطني حبيبي)، تم إسترجاعه في 28/ 2/ 2013م على الرابط:

http://www.alrai.com/img/228500/228560.jpg

http://www.alrai.com/article_m/518642.htm

http://www.startimes.com/?t=7299664).

post.htm http://jordnianfilms.blogspot.com/2008/05/blog

يونس، آلاء، 2013م، صناعة الأفلام المستقلة في الأردن، تم إسترجاعه في 28/ 5/ 2013 على الرابط:

http://www.goethe.de/ins/eg/prj/abs/a09/jor/ar5369525.htm

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015، 15- 34

الرموز الشكلية و البصرية في العمل التصويري المعاصر: قراءة تحليلية للنص البصري– تجربة شخصية

فخرية بنت خلفان اليحيائي، جامعة السلطان قابوس، عُمان

تاريخ الاستلام: 2014/8/7 تاريخ القبول:2015/1/8

Visual and formative symbolic in the Contemporary painting: Analytical Reading for the Visual texts: self-experience

Fakhreya bint Khalfan Alyahyae, Sultan Qabus University, Oman.

الملخص

يهدف البحث الحالي إلى تقديم قراءة تحليلية للنص البصري في العمل التصويري المعاصر من منظور تجربة الفنان الشخصية. وتتبلور مشكلة البحث بشكل عام في قلة الكتابات أو الدراسات العلمية التي يكتُبها الفنانون عن أنفسهم أو عن تجاربهم الفنية الشخصية فتبقى عملية فهم أفكارهم ورؤاهم مقتصرة على تأويلات ووجهات نظر النقاد، أو من يشهد افتتاح المعارض والفعاليات الفنية، مما يحتم على الفنان أن يكتب عن أعماله الفنية ليتسنى للمشاهد ومتذوق الفن أن يجد منفذا للدخول إلى مضامين الأعمال الفنية. استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تقديم قراءة تحليلية بصرية لمعرض "ظل ونور" كتجربة شخصية من خلال تحليل المضامين الفكرية والفلسفية والقيم الفنية والجمالية. أوصت الباحثة بعدد من التوصيات كان أهما ضرورة تدشين الكتابات الشخصية للفنانين عن أعمالهم الفنية ومراحل انتاجها كموجه جديد في مجال البحوث في الفن والتربية الفنية، وأهمية تبني دراسات جديدة في البحث عن طبيعة الإنتاج الفني لدى الفنانين وربطها بعملية تدريس الإنتاج الفني، ودراسة العلاقة بين الجوانب النظرية والجوانب التطبيقية في الممارسات العملية والفنية الخاصة بالفنانين من أجل الوصول إلى فرضيات يمكن تبنيها وتعميم نتائجها بشكل علمي منهجي مدروس.

الكلمات المفتاحية: الظل – النور- الرموز الشكلية والبصرية -التجربة الشخصية للفنان.

Abstract

The current research aims to provide an analytical reading for the visual texts in the contemporary painting from the artist's own experience. A difficulty within the research was the lack of scientific studies, experiences and writings written by artists themselves.

Therefore, the understanding of their thoughts and visions remains up to critics' interpretation and also viewers attending art events. By consequence, artists should write about their artworks to let the viewer's deeply understand the art contexts.

The researcher uses a descriptive analytical approach to present a visual and analytical reading for the "Shadow and Light" exhibition as a self-experience by analyzing contextual, philosophical, aesthetic and autistics' values.

The research concludes with some recommendations. First, the necessity to establish the artists' own writing about his/her artworks and their creative stages as a new trend in research of Art and Art education. Secondly, the importance of adopting new studies to examine the nature of artists' Art productions and link it to the process of teaching art. Finally the implementation of studying theories and practices of artists in order to reach a hypothesis that could be adopted and expanded in a scientific way.

Keywords: Shadow- Light- Visual and Formative Symbolic, artist self-experience.

"إذا أردت إن تدرك اللامرئي، عليك أن تتغلغل وتخترق الأعماق، بقدر استطاعتك، نحو المرئي"

ماكس بيكمان1884-1950م

مقدمة:

أن رؤية الفنان للعالم بشكل عام مغايرة كما أنها ليست محددة بقوانين العين أو الطبيعة، وتختلف هذه الرؤية من فنان إلى أخر وهذا ما يجعل الفنان يتميز عن غيره من البشر بالقدرة على التخيل ورسم الصور الذهنية للكون من حوله، وبالتالي تصبح مهمة الفنان مختلفة تماماً عن مهمة الباحث في المجالات العلمية الأخرى؛ حيث يستطيع الفنان بحساسيته الشديدة وحواسه الإضافية كما يراها الحجري (18:2012) قراءة المؤشرات والحركات والسلوكيات، وهي إمكانيات لا تتاح لأي شخص بل تقتصر على الفنان وحده بحكم مشاعره الفياضة وحساسيته المفرطة التي تتفوق على الإنسان العادي. وهذه المؤهلات تجعل الفنان قلق عند محاولة صياغة عوالمه الفنية التي تحتاج منه إلى لحظات تأمل عميقة، وفي خلوة مع الذات والكون الداخلي، حتى يتمكن من القبض على الكائن الفني. وما المحاولات الرمزية من قبل الفنانين في توظيف اللغة البصرية المتمثلة في الخطوط والأشكال والأحجام والألوان والملامس، ورسم مترادفات الحياة في شكل إيقاعات جديدة منتظمة ومتتابعة كما في تعاقب الليل والنهار، والحياة والموت، والخير والشر، والأبيض والأسود، والصدق والكذب، والعدل والظلم، والشجاعة والجبن، والظل والنور، إلا دليل على تلك المحاولات التي تسعى إلى تحويل البعد الذاتي إلى خبرة بصرية ممتعة للفنان أولاً ولمتلقي الفن ثانياً.

هذه المحاولات الذاتية في اللغة البصرية هي ما يجعل النص الفني يتحول كما يصفه البهنسي (32:2006) إلى حالة التعبير عن الجمال وليس للدلالة على الحقيقة أوتمثيل الواقع، وهذا ما يجعل الناقد أكثر تماهياً للكشف عن ألغاز النص البصري وتأويله حدسياً. أن هذه التأويلات الحدسية في الفن جعلت هيغل لا يعتبر الفن علماً – كما ورد في البهنسي (84:1997)- لأنه متنوع ومتناقض ومختلف عن العلوم الأخرى وعن الفلسفة، ويعلل ذلك بأن الفن لا يبحث عن الحقيقة بل إن فكرة الجمال والبحث عن المطلق هي الشاغل الأهم للفنان في بناء تكوينات عمله الفني؛ وإنطلاقاً من أن مُمارسة الفنان لا تكتفي بتقليد التجربة الفعلية العينية النابضة بالحياة، بل تسعى لبلوغ فكرة الأشياء وفهم جوهرها الباطن؛ أي خلق رموز وعلاقات ليست نسخاً مطابقاً للواقع الطبيعي. وقد أيد الشاعر الفرنسى بودلير كما ذكر في عبد السلام (1997) نوعية الممارسة عند الفنان بقوله "إن الفنان هو الذي يحلل العناصر التي تقدم للحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما يتراءى له، وما العالم المرئى كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية". (عبد السلام، 189:1997)

مشكلة البحث:

تتبلور مشكلة البحث الحالي في ندرة الكتابات النقدية الخاصة بالحركة التشكيلية في عُمان من قبل الفنانين أنفسهم أو من النقاد المتخصصين في مجال الفنون. حيث أن الساحة الفنية العُمانية مازالت تعاني من نقص وشح شديدين في وجود كتابات متخصصة أو كتابات الفنانين عن تجاربهم التشكيلية. حيث أشارت اليحيائي (211:2010) أن معظم الكتابات النقدية المتخصصة في نقد الحركة التشكيلية العمانية لم تكن سوى مقالات صحفية متناثرة، ولا تعتمد على أسلوب علمي مدروس، إلا القليل منها التي قدمها بعض النقاد والمهتمين بالفن في شكل قراءات لأعمال فنان أو تجربة معرض. كما يؤكد هذا النقص كل من اليحيائي والعامري (200:2006) بقولهم "إن معظم الكتابات في الحركة التشكيلية العمانية لا تتميز عن الكتابات الصحفية التي هي كتابات خبرية وأخرى شاعرية تتغنى بالأعمال الفنية العمانية وبالفنان نفسه".

كما أنه قليلاً ما نجد كتابات أو دراسات علمية يكتبها الفنانون عن أنفسهم أو عن تجاربهم الفنية، فتبقى أفكارهم ورؤاهم مقتصرة على تأويلات ووجهات نظر النقاد أو من يشهد افتتاح المعارض والفعاليات الفنية، مما يحتم على الفنان أن يكتب عن أعماله الفنية ليتسنى للمشاهد ومتذوق الفن أن يجد منفذا للدخول إلى مضامين الأعمال الفنية. وإذ تؤكد الباحثة هنا على ضرورة أن يكتب الفنان عن أعماله إذا كان مؤهلاً وقادراً؛ حيث تحوي كتاباته تفسيراً لمراحل العملية الابداعية التي يمر بها الفنان، بل هو أقدر الناس على وصف خصوصياتها، ومساعدة الناقد والمتذوق على فهم عمله الفنى. كما أن من ضمن الأسباب التي تحتم على الفنان الكتابة عن أعماله غياب النقد الفني التشكيلي بمعناه الرصين الجاد وإنعدام الفرصة المتاحة للكتابة من قبل غيره. لذا يقع على عاتق الفنان تعويض هذا النقص عند تقديم أعماله للجمهور والمتذوقين، في حالة استطاعته التعبير عنها، وتعذر وجود من يكتب بشكل متخصص وهذا ما يسعى إليه البحث الحالي.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن الجانب الفلسفي التنظيري المرتبط بالإنتاج الفني للفنان، كون أن الممارسات العملية- بلا شك- تحمل بعداً فلسفيا قد يكون بعيدا عن المتلقي للأعمال الفنية في جميع مجالاتها. كما يهدف إلى سد ثغرة النقص في الكتابات النقدية في الساحة الفنية العُمانية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في نشر ثقافة كتابة الفنانين عن تجاربهم الفنية ورؤاهم الشخصية. حيث يقدم البحث رؤية شخصية تحليلية لأعمال الباحثة كونها فنانة تشكيلية وأكاديمية متخصصة، فقلة الكتابات النقدية المتخصصة تستدعي أن يكتب الفنان عن تجربته ويأطرها، لذا فأن كتابة الفنانين التشكيلين عن تجربتهم البصرية بلا شك يحقق بعداً فلسفياً يتميز به الفنانون عن غيرهم، أو عن النقاد الذين ينظرون إلى التجربة من ناحية بصرية بحته، أو الاعتماد على بعض التأويلات التي يستشفها النقاد بفعل الخبرة والممارسة؛ و ينبغى أن تؤخذ هذه الكتابات بعين الاعتبار من قبل النقاد والمشاهدين وذلك لتعمقها في الأفكار، و لكونهم المشاركين الوحيدين والمشاهدين للفعل المنجز لأعمالهم الفنية.

حدود البحث:

يقتصر هذا البحث على تحليل جميع الأعمال الفنية التي عرضت في معرض **"ظل ونور"** التي نفذت على ورق الكانسون ورسمت بألوان الكريليك، والحبر الصيني، والفحم. وقد جمعت الأعمال في شكل مجموعات، كل مجموعة تضم أعمالاً ذات تأثيرات وملامس متشابهة.

المصطلحات الإجرائية :

الظل: يعني المساحات الداكنة والغامقة على سطوح اللوحات، وهي العمل بمساحات من الفحم، والأحبار من أجل المساهمة في خلق سطوح غامقة، وانعكاسات وهمية، أو ظلال للمفردات المرسومة على اللوحة، وهي تسهم من ناحية فنية في أيجاد علاقات جمالية تحقق التوازن على سطح اللوحة.

النور: يعني المساحات الفاتحة والبيضاء أو الرمادية على سطح اللوحات، التي وجدت من خلال ترك مساحات خالية أو لونت بدرجات من اللون الأبيض. من أجل المساهمة في خلق سطوح فاتحة بها نور على

السطوح كنتيجة حتمية لوجود مساحات غامقة مجاورة لسطوح الفاتحة على سطح اللوحة، وهي تسهم من ناحية فنية بحته في إيجاد علاقات جمالية تحقق التوازن على سطح اللوحة.

المبحث الأول: معرض "ظل ونور" وأهدافه الفنية والتربوية

إن محاولات رؤية الظل والنور في أعمال المعرض الموسوم بـ "ظل ونور" هي في الأساس محاولات ذاتية وكانت في أغلب الأحيان مرتبطة بمستوى الوعي لدى الفنانة في التعامل مع المفاهيم العلمية في حقيقة وجود الظل والنور- لكل جسم جانب مضيء وجانب معتم بحكم تواجد مصدر إضاءة- ومع اللاوعي –ذاتية الفنان- في تأليف الحلول المفاجئة واكتشافها التي قد يحدثها وجودهما. وعمليات التعامل مع الوعي واللاوعي هي عمليات معقدة ومركبة يرتقي التفكير فيهما إلى المستوى الإبداعي ويختص بها الفنان في عمليات الإبداع. وهذا ما يجعل العملية الإبداعية دائما تتم على المستويين الواعي واللاواعي؛ حيث يتولى الوعي التعامل مع القواعد المكتسبة والنظريات العلمية، ويتولى اللاوعي التفردية لدى الفنان باختلاف العالم الداخلي الخاص بكل واحد على حدة، واختلاف طاقات التأمل والملاحظة الخاصة بملامح العملية الإبداعية التي تميز كل فنان عن غيره.

وكما تختلف ملامح العملية الإبداعية من فنان إلى أخر فلا يوجد أدنى شك أنها تختلف من الفنان إلى الشخص العادي. ويمكننا هنا أن نستند إلى شرح السيكولوجي الياباني (هيتاشي ساكورا باياتشي) لملامح العملية الإبداعية كما وردت عند الرزاز (160:2006) حيث يرى أن الفنان يبدع أشياء مبتكرة من ملاحظة أشياء مألوفة، واستبدالها بعلامات جديدة من خلال التخفيف من وطأة العلامات الاعتيادية الدالة على الأشياء المألوفه، وبالطبع فإن هذا الأمر يستعصي على الشخص العادي، لذا فإن التأمل والملاحظة المطولة تيسر المراحل التمهيدية للعملية الإبتكارية. وهذه العملية تتم من خلال عادات العمل عند الفنانين الذين اعتادوا إمعان النظر لفترات طويلة في موضوعاتهم قبل الشروع في رسمها، مفسراً ذلك السلوك بمحاولة أولئك الفنانين لتفكيك "الجشطالت/ التكوين" عن طريق إطالة الملاحظة والرؤية في الأشياء التي تيسر العملية الابتكارية. حيث أن التأمل المطول والمدقق في الأشياء يتيح للفنان اكتشاف الإمكانات الكامنة فيما يحيط به من عناصر برؤية اختراقية تتخطى حدود الرؤية الاعتيادية. وتختزن الحواس باقي الأشياء وفق نظرية الإدراك – الجشطالت- لخبرات أوسع كثيراً مما نحتاج إليه في حياتنا العملية، بينما يظل بمثابة رصيد مخزون يفصح عن نفسه في لحظات التجلي الإبداعي.

وجاءت تجربة الفنانة في معرض **"ظل ونور"** كنتيجة للتأمل المطول في الأشياء في الطبيعة من حولها، ونتاج لعمليات تأمل مألوفة خرجت بنتاجات غير مألوفة في رؤية الظل والنور. حيث بدأت بمشاهدة مطولة من خلال التعامل مع الحواس والأحلام لتقديم صور بصرية لم تخلو من قدراً من الخيال. وفي هذا الصدد نستند بوجهة نظر ريد (Read, 1974, 84) في منهج الملاحظة عند الفنانين التي يعتبرها عملية اختزال، بحيث تتحول الرؤية عندهم إلى عادة انتقائية من بين ما تقع أعينهم عليه، بينما يتم اختزان ملخص محرف عن الباقي على حد قوله: "إننا نرى ما نريد أن نراه". حيث اعتمدت الفنانة في تنفيذ لوحاتها الفنية على الخيال في تجسيد العلاقات الجمالية للظل والنور - بالاستفادة من العناصر والمفردات التشكيلية في الفن كالنقطة والخط والمساحة والفراغ واللون- لبناء كيان العمل الفني، كياناً ليس بالضرورة له علاقة بموضوع معين وإنما هو عملية التقاء بين مجموعة عناصر مجردة تشكل وحدة كلية معتمداً على الغامق والفاتح في إيجاد التفاعل بين الظل والنور تلك العناصر المجردة والغير مرئية للشخص العادى، انطلاقا من أن الفن كان وما يزال في أغلب احواله تعبيراً عن اللامرئي.

وفي هذا الجزء تحاول الباحثة -الفنانة تسليط الضوء على تجربتها البصرية الخاصة من خلال عملية البحث عن الضوء والظل والرموز البصرية الدالة عليهما، ومحاولة تأطيرها وتحويلها إلى لغة بصرية مقروءة من خلال استعراض أهداف المعرض الفنية والتربوية.

الهدف الفني:

يتمثل الهدف الفني للمعرض في محاولة الفنانة للالتقاء بالمفردات التشكيلية (كالنقطة والخط والمساحة ...) لبناء لوحات فنية تتعايش فيها العلاقات البصرية بين المفردات التشكيلية في شكل فريد ومتجدد تحصل من خلاله المتعة والمغايرة في العرض لموضوع الظل والنور. فعمدت الفنانة إلى رؤية الظل والنور بطريقة تضمن إيجاد كيان ملموس للظل والنور على سطح اللوحة.

فكانت رحلة البحث في عالم الظل والنور باعتبارهما مثيران للرؤية التي لا تقف عند حدود رؤية الواقع بأبعاده الحقيقية وإنما تشمل تأمل الحقائق غير مرئية للعيان لجعلها مرئية. فتعاملت الفنانة مع الظل على أنه الكائن المرئي، ومع النور على أنه الكائن غير المرئي، وبالتالي كان البحث في المعرض منصباً على محاولة الاجابة بشكل بصري عن: أين تقع حدود الظل (المرئي) وأين توجد أطراف النور(اللامرئي)؟ وهل المسافة بينهما محددة وقاطعة، وهل التفاصيل واضحة في الإبداعات الفنية الخاصة بالفنانة كما في أعمال المجموعة رقم (1) التي تحمل عنوان **" حدود الظل وأطراف النور".** واعتمدت الفنانة على فكر الفنان السريالي الذي يرى أن الحياة توجد عند مستويين أحداهما مرئي ومحدد الإطار والتفاصيل، والآخر- وهو الأهم- محجوب وغامض، وغير محدد، هذا من حيث المبدأ وليس من حيث الشكل والمضمون. فرؤية الفنان السريالي للعالم تهدف في العادة إلى الابتعاد عن نقل الواقع فحسب، وإنما تسعى إلى تحطيم القيود الجسمية والنفسية بين الشعور واللاشعور، وبين العالم الداخلي والخارجي لإبداع عالم سريالي تمتزج فيه الجوانب الواقعية وغير الواقعية (Read, 1974, 134).

الهدف التربوي:

كانت محاولة الوصول إلى مستوى الوعي المتعلق بالمستوى الأكبر من التفكير في الموضوعات الخارجية هو الهدف التربوي في معرض (ظل ونور)، فمن خلال البحث المتعمق لرؤية العلامات الدالة عليه في الواقع، والتأمل والتفكير المتسم بالوعي النسبي، يمكن إكتشاف دلالات خاصة بكل ما يحدث للأشياء من حولنا، ومحاولة الربط لإيجاد تفسير لتلك العلاقة بين الظل والنور المتمثلة في المرئي واللامرئي . وبالتالي فالأعمال الفنية في المعرض ليست مجرد محاولة اكتشاف العلاقة بين الظل والنور، بل هي أيضاً عملية الاكتشاف للعلامات والمظاهر الدالة على العلاقة كما هو في المجموعة رقم (4) **"مسار النور على سطوح الظل"**. وجاءت لوحات أخرى لتعكس اللامرئي الخاص إلى مرئي عام في هيئة علامات ودلالات كما في المجموعة رقم (6) **"رموز وإشارات"** التي تقدم تمازجاً واندماجا بين ما يحدث خارجيا في الظواهر الطبيعية (الظل والنور كنموذج طبيعي) وما يحدث داخليا في عقل الفنان وهي عملية عقلية متعمقة.

المبحث الثاني: المداخل الفلسفية المستند إليها إنتاج اللوحات الفنية:

عندما يقدم الفنان تصريحاً مكتوباً مصاحباً لأعماله فهو هنا يقدم للمشاهد رؤيته الخاصة، ويسهل عليه الولوج إلى أعماق فكره وتوجهه الفني. وقد صرحت الفنانة في كتالوج معرضها "ظل ونور" إيجازاً للمدخل الفلسفي والفني الذي اعتمدت عليه في بناء لوحاتها حيث صرحت الفنانة بما يلي:

"للظل نورً، وللنور ظل، وكلاهما ليسا نسخاً للخبرة المباشرة للعين، وليسا رموزاً لها، بل هما خيال صرف يتشكلان من قيم الفنان، فلا إبداع بدون خيال، ولا قيم تخلو من إبداع. معرضي هذا يعتبر إكمالاً لرحلتي مع الخط. تعرفت عليه، منذ البداية، وعرفت أن البداية منه، نقاط تكاثفت لتشكل خطاً، وخطوط اتحدت لتبني مساحات، مساحاتي بقع سوداء، وأخرى بيضاء، وخطوطي تتنفس وتعيش على سطوحي، هل هي أنهار تمنعني من الاستمرار في رحلتي؟ أم طرقات متموجة تعوق سيرى الهادي، السريع؟ أم أنها كثبانا رملية أغوص فيها كلما حاولت المسير؟ مهما تكن تلك الخطوط، هناك سوف ألتقي بأشخاص لهم مثل أفكاري، وهم أيضا راغبون في الذهاب معي للحصول على المزيد من البحث عن نور، ولكل نور دائما ظل يتحد معه بانسجام، حتى وإن انفصلا لوناً واتجاهاً، سيبقيان متحدان؛ لأن كلا منهما يحتاج إلى الآخر، الظل إلى النور، والنور إلى الظل، هذه هي قصة الحياة" (اليحيائي، 1:2006).

لم يرد في تصريح الفنانة أن استخدامها لمصطلحي الظل والنور كان يرتبط بالاستخدام العلمي لهما، والمتعلق بوظيفة العين الذي يتمثل في أن الرؤية تتم من خلال تأثير الضوء على الأجسام الحية بصورة عامة؛ أي بالتأثير الفيزيائي الذي يحدثه الضوء عند وقوعه على خلايا شبكية العين. وإنما كان استخدام مصطلحي – الظل والنور- مرتبط باللون الفعلي للظل كبقعة غامقة وداكنة شكلت مساحات على سطوح اللوحات، تشير إلى وجود أجسام انعكس وجودها بفعل تأثير الضوء. وتؤكد هذه البقع أن الضوء المعكوس يخبرنا ليس فقط عن وجود الأشياء وإنما أيضاً عن مكانها وأشكالها وألوانها. أما مصطلح النور فجاء استخدامه كبقعة فاتحة بيضاء وجدت كنتيجة حتمية كوسيط لرؤية الأشياء، فالعين لا ترى إلا ما هو مضاء، لذا يبقى النور هو المصدر الأول لمعارفنا البصرية ،وبالتالي لا يمكن التنبؤ بالأشياء كلما كانت كمية الضوء أقل، بل تشح المعلومات حول طبيعة الاشياء ويصعب التعرف عليها بانعدامه.

ولم يرتبط استخدام الظل والنور في هذا المعرض بالاستخدام التاريخي، ولم يكن أستخدامهما أيضاً مرتبط بالخبرة المباشرة (أي ليس بنقل دورهما ووظيفتهما التاريخية) أو محكاتها، فتاريخياً لم تكن للإضاءة والظلال دور في العمل الفني سوى دلالة العمق الفراغي لإثارة الإحساس بالتجسيم في الأعمال الفنية الثنائية الأبعاد. وقد قُدر نجاح الفنان في رسم اللوحة الفنية المنتمية إلى المدرسة الكلاسيكية بقدرته على إظهار علاقات الضوء والظل لتحقيق الكتلة المتوازنة، التي تحقق استيعابا بصرياً ومعرفياً لأهمية المنظور"البعد الثالث" الذي شكّل، ومازال يشكّل بداية العمق الإيهامي أو اللامرئي في اللوحة الأكاديمية. حيث يشير رياض (204:1995) أن لوحة (العشاء الأخير) "لليوناردو دافنشي" كانت أول عمل فني لعبت فيه الإضاءة دورها بقوة نشطة منبعثة في اتجاه معين في حجرة مظلمة، لتحقيق تأثير درامي يظهر ضربات من النور على جانب من أجسام الأشخاص الظاهرة صورهم في اللوحة، وضربات أخرى من النور تظهر على سطح المائدة والحائط. وفي المقابل يلعب الضوء في هذا المعرض أدوراً مخالفة عن تلك التي في الأعمال الواقعية.

وفي هذا البحث تعرض الباحثة المداخل الفلسفية التي اعتمدتها في تناول قيمتي الظل والنور في لوحاتها التي اعتمد بناؤها على خامات الحبر والفحم على ورق كانسون لتقدم أبعاداً فلسفية خاصة برؤيتها الذاتية كفنانة تشكيلية. ومن المداخل التي تم تناولها ما يلي:

أ- **المدخل الخيالي:**

إن المحاولات التاريخية للبحث عن الرمزية لتجسيد الظل والنور بشكل خيالي ظهر من قبل فناني عصر النهضة الذين رسموا أرضيات مذهبة، وهالات مستديرة حول رؤوس القديسين، كما رسموا نجوماً بشكل زخرفي في خلفية الصور كتعبيرات رمزية عن الضوء. كما وجد في الفلسفات وبعض الديانات – ثروة من المعاني الدالة على "رمزية" كل من النور والظلام، فالنهار والليل هما الصورة المادية الملموسة للصراع الرمزي بين الخير والشر. وفي الديانات نجد ترابطاً بين النور ومعاني الخير والصدق، والتقوى والصلاح، والإيمان، واليقين. بل إن إطلاق عبارة "نور الله" لا يعنى أن الله يبعث ضوءاً ماديا، وإنما يرمز هذا النور للمعاني المرتبطة بالإلة جل جلاله أو بالقدسية، كما يقال "نور الله" "ظلمة الشك"، "نور اليقين". ونستند على رأي رياض (222:1995) في التدليل على عدد من المعاني الرمزية لدلالات استخدام (الظل والنور) حيث يصرح أن الضوء في الطبيعة أو الابيضاض في الصورة، يوحى بمعاني الصراحة أو الحقيقة أو الصدق، أو النقاء، أو التفاؤل، أما الظلام فلا يعنى مجرد غياب النور، بل هو رمز لمعان أخرى إيجابية ترتبط به، كالدفء والراحة والسكون والهدوء. وفي المقابل يرتبط الظلام بالشر والشيطان، أو يرتبط بالكتمان، والخوف، والغموض ارتباطا وثيقا، ففي الظلام يطلق الفرد لمخيلته العنان، فهو يتخيل أن أمورا يحتمل أن تجرى في طياته ولا يراها، أو يعلم عنها شيئا، فإن طال الزمن الذي يسيطر فيه الظلام، فإن هذا الإحساس يتطور ويبدأ الشعور بأن هناك أمرا مجهولاً يقع فعلا، كما يسيطر على الفرد إحساس بالخوف من المجهول. فإذا ما بدد ذلك الظلام بمصدر مضيء خافت كشمعة أو مصباح وأضاء جزءا من المكان، فسوف يتحول هذا الإحساس بالخوف والغموض إلى ارتياح مؤقت قد تصحبه رهبة تتبدد تدريجيا كلما اشتد الضوء، حتى إذا سادت المكان إضاءة كافية، وأصبحت العين قادرة على إدراك كل ما يقع في حدود قدرتها على الرؤية، تبددت الرهبة وزال الخوف من المجهول، وأصبح الإنسان قادرا على مواجهة الحقائق المرئية، وهذه هي قوة الضوء الذي يعقب الظلام.

أما بالنسبة لرمزية استخدام الظل والنور في معرض "ظل ونور" فكانا يمثلان الإيجابي والسلبي، الحياة، والموت، والمضيء والمعتم، الخير والشر، البداية والنهاية، على نحو متعارض. فكانت محاولات الفنانة لرسم علاقات المرئي واللامرئ وتخيلها من خلال تتبع إحدى انعكاسات الحياة المنتظمة كما تظهر في العلاقة المتبادلة بين الظل والنور، كوننا في العادة نستطيع أن نتخيل ونتوهم أشكالا وعلاقات عند رؤيتنا لظلال الأشياء حولنا، أو عند وجودنا في غرف مظلمة بها بصيص ضوء. وهذا ما أكده شموط (45:2006) من أن هناك تداخلاً بين المرئي واللامرئي منذ اللحظات الأولى للرؤية، فهناك فكر ووهم وخيال حتى في المراحل الأولى لتشكل الصورة المرئية على شبكة العين، ويرى أن المرئي هو الممكن رؤيته بالعين المجردة، والذي يمكن تمييزه عن قرب، أو عن بعد، كالقمر، والجبل، والبحر، وأشياء غير مرئية لكنها موجودة كالمجال المغناطيسي، وأشعة الليزر، والأشعة فوق البنفسجية، والعتمة، والنور لكننا نلتمس مظاهرها بإشكال مختلفة. وهناك حدود للمرئي وليس كل ما هو مرئي نراه، وليس كل اللامرئي لا نراه. فالكثير مما هو قابل للرؤية لا نراه، وفي أغلب الأحيان نرى ظواهر الأشياء ولا نرى الأشياء، كما هو

الحال عندما لا نرى ضوء الشمس وإنما نرى الدال على حدوثه بسقوط الإضاءة على الأشياء. وهذا ما أشار إليه الفيلسوف الفرنسي موريس (1978) في أن الوعي البشري لا يستطيع أن يحصل على رؤية إيجابية كاملة للعالم في حضوره الكامل، وذلك لأنه بحكم طبيعته البشرية لابد أن يشمل على بقعة عمياء (مظلمة)، فإن ما يخل هذا الوعي - يرى أو لا يرى- هو علاقته الخاصة مع الوجود، وصلته الخاصة بماديته، أو بدنيته، أوجسديته، خصائصه الوجودية التي يصبح العالم من خلالها مرئيا، وكذلك مظاهر الأشياء المختبئة التي تقع في مكان ما هنا أوهناك.

كما أكد عبد العزيز (288:2006) أن الفنون البصرية ليست إلا ظاهراً يحمل في طياته جوانب خفائية، أو ما ورائية، معتقداً أن الظاهر الذى نراه إنما يحمل في داخله أبعاداً موسيقية، ونصيّة، وأخرى معرفية مجردة، وثالثة مفهومية موصولة بوجهة نظر المبدع ومزاجه. لذا فتجربة الفنانة هي رؤى وتخيلات ما ورائية أكثر من كونها نقلاً للواقع، حيث حاولت أن تجد عدداً من المداخل الرمزية في معظم أعمالها، فعلى سبيل المثال المجموعة رقم (3) **"ظل النور"** قد تدخل المشاهد في عالم من التخيلات والتأويلات وقد تنقل إحساساً بالخوف من انعكاس ظلال الأشياء، أو ما أسمته هنا بظل النور، كما تدخلنا المجموعة رقم (4) التي تحمل عنوان **"مسار النور على سطوح الظل"** إلى تأويلات وتخيلات بوجود طرقات ومسارات قد تحملنا إلى عوالم مملؤة بالأشباح أو بالآمال، وهي مسارات تعتمد على نفسية المتلقي للعمل الفني. لذا فجميع أعمال هذه المجموعة بها مسارات من الضوء، والتي تحمل المتلقى إلى إيجاد متنفس للخروج من قلق العبور في الظلام. وتستند الفنانة في هذه المجموعة على وجهة نظر شموط (47:2006) الذي يعلل هنا أن رؤيتنا للأشباح في الظلام -أحيانا- لا وجود لها، وتختفي بإشعال النور، لذا فالعين دائما بحاجة إلى الضوء عند البحث في العتمة، فالعين من وجهة نظره ليست بحاجة إلى أن ترى فقط، بل هي بحاجة إلى نقاط ترسو عليها. وهذا ما يحدث عند رؤيتنا بعض التفاصيل في صورة أو في لوحة لتلعب الدور الأهم، وأحيانا تصبح موضوع الصورة، حتى وإن لم يكن هناك موضوع بعينه.

ب – المدخل الفني: كان المدخل الفني في بناء اللوحات معتمداً على محاولات الفنانة في الاستفادة من المفردات الشكلية والمتمثلة في النقاط والخطوط، وتوليفها لإيجاد قيم جمالية معتمدة على الملامس والإيقاعات الخطية واللونية بين الغامق والفاتح كما في المجموعة رقم (1) **"حدود الظل وأطراف النور"** والمجموعة رقم (2) **"أثار الظل وبقايا النور"**، وذلك لتتبع إيقاعات الحياة المنتظمة في العلاقة المتبادلة بين الظل والنور، وتحويلها إلى خبرة جمالية مجردة بالاستعانة بالخيال كما في المجموعة رقم (3) **"ظل النور"**، والمجموعة رقم (4) في **"مسار النور على سطوح الظل".** وذلك من أجل تجديد نشاط العين والذائقة المتكررة، والخروج من الشعور والإحساس بالرتابة، إلى إيجاد رؤية غير معتادة من سلطة التفكير الشائعة، والبعد بعلاقة الظل والنور التي كانت تتجسد فقط في البعد الميتافيزيقي الخاص بتحقيق البعد الثالث، إلى البعد اللامرئي الخاص برؤية الفنان ومشاعره كما في المجموعة رقم (5) **"ملمس الظل"**، والمجموعة رقم (6) **"رموز وإشارات"**.

وفي هذا المدخل تؤكد الفنانة أن محاولات توظيف المفردات التشكيلية كانت أساساً قوياً للولوج وخدمة المدخل الخيالي الخاصة بها، حيث أيقظت تلك المفردات التشكيلية مخيلة الفنانة في رسم الأشياء غير المرئية في الطبيعة، وساهمت في إيجاد معادل داخلي في صيغة ملموسة وحاضره للعيان تحقق فناً بذاته.

ج- المداخل التحليلية للوحات المعرض:

قسمت الفنانة لوحاتها إلى خمس فئات معتمدةً في هذا التقسيم على المداخل التي حددتها أنفا، وهي المدخل الخيالي (الخاص برؤى الفنانة) والمدخل الفني (التشابة من حيث المفردات الشكلية والملمسية المستخدمة). وجاء التقسيم أيضا وفق مسميات تحمل مضامين خيالية وفنية في آن واحد، وهي كالاتي:

أولاً: حدود الظل وأطراف النور.

ثانياً: أثار الظل وبقايا النور.

ثالثاً: ظل النور.

رابعاً: مسار النور على سطوح الظل.

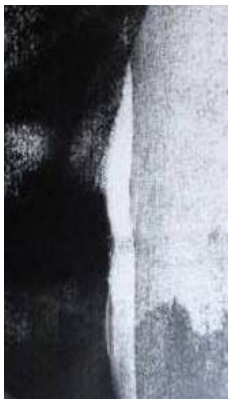
خامساً: ملمس الظل.

سادساً: رموز وإشارات.

انطلاقا من عناوين فئات المعرض يمكن تلمس الفلسفة الرمزية وراء تلك الأعمال وما تحمله من قيم خيالية وفنية تعكس مضمون هذا المعرض، وانطلاقا من قيم الأضداد ذهبت الفنانة في تجربتها للبحث عن تلك القيم المتضادة؛ مثل الظل والنور، والخير والشر، والأفقي والرأسي، والجذب والشد، والبداية والنهاية، والأبيض والأسود، التي ارتسمت بوضوح في الأعمال الفنية مع غياب المضمون الحقيقي لتلك الأعمال التي يصعب على المتلقي العادي سبر أغوار تلك المعاني.

ففي المجموعة رقم (1) التي كانت بعنوان **"حدود الظل وأطراف النور"** المكونة من 6 لوحات، حملت معاني الغياب والظهور لكل من الظل والنور، فشفافية تلك اللوحات تظهر الحدود المرسومة بين الظل والنور، تلك الحدود التي تسترعي من المشاهد تعميق النظر بشيء من البصيرة لاكتشاف الحدود الفاصلة للأشكال المرسومة. ففي هذه المجموعة يدرك المشاهد أن هناك مناطق نور في مناطق الظل، وعند التعمق أكثر والدخول في عتمت المناطق المظلمة في تلك اللوحات يجد المشاهد بصيصا من النور يختفي تارة ويظهر تارة أخرى؛ فلعبة الظل والنور تتعدى القواعد الأكاديمية في عملية الرسم، حيث نجد مناطق الظل تتمركز في مقدمة اللوحة أحيانا وتختفي أحيانا أخرى، مانحةً مناطق الظل فرصة الظهور. فمن المعروف لدى كثير من الفنانين أن عملية الخلق الإبداعي باللونين الأبيض والأسود هي من أصعب عمليات الخلق في مجال الرسم. فالفنانة في هذه المجموعة تتخطى تلك المحنه بشيء من التوازن بين حدود الظل وأطراف النور.

ومن المعاني التي تضمنتها هذه الفئة من الأعمال معنى الوجود واللاوجود، وبدايات التكون بالظهور والاختفاء، وإنطلاقاً من عنوان هذه الفئة **"حدود الظل وأطراف النور"** تتشكل معالم التكون الأولى وتتلاشى حدود الأخر مؤكداً على قيم الوجود واللاوجود. كذلك من القيم الجمالية الموجودة في هذه الفئة هي شفافية الظل المتوافرة بدرجات لونية مختلفة رغم استخدام لونيين هما اللون الأبيض والأسود.

لوحة رقم (1)	لوحة رقم (2)
لوحة رقم (3)	لوحة رقم (4)
لوحة رقم (5)	 لوحة رقم (6)

المجموعة رقم (1)"حدود الظل وأطراف النور"

أما المجموعة رقم (2) من أعمال المعرض التي حملت عنوان **"آثار الظل وبقايا النور"** تكونت من (6) لوحات فقد جاءت مؤكدة على رحلة البحث عن الظل والنور في سلسلة مليئة بالخطوط الأفقية، مشكلة بدورها نسيجاً من الخطوط الرأسية والأفقية بقيم ودرجات اللون الأبيض والأسود، ومخلفةً وراءها آثاراً شبكية من الظلال وبقايا النور.

إن هذا العنوان الفلسفي **"آثار الظل وبقايا النور"** يثير تساؤلات عديدة مثل: هل للظل آثار؟ وكيف تأتي بقايا النور؟ هل من أثر الظل أم من تلاشي النور؟ فمن المعروف أن للنور آثارا تكمن في الظلال المرسومة على الأسطح، غير أن الأعمال الفنية في هذا المعرض عكست القيم المغايرة لواقعية الرؤية والإدراك وحقيقتها، فهل يمكن لنا كمشاهدين ومتلقين لهذه الفئة من الأعمال أن نتكهن بماهية آثار الظل وأين تكمن بقايا النور؟!. إن تلك المعاني المغلفة بفلسفة الأثر، تقدم معاني غزيزة للمتلقي. لذا يمكن القول إنه مهما اختفى النور تبقى آثاره على الأسطح عاكسة أملاً جديداً لظهور نور يتجدد كل مرة، عاكسة دورة الحياة الفلكية بين الظل والنور، وبين الأمل واليأس.

لوحة رقم (7)

لوحة رقم (8)

لوحة رقم (9)

لوحة رقم (10)

لوحة رقم (11)

لوحة رقم (12)

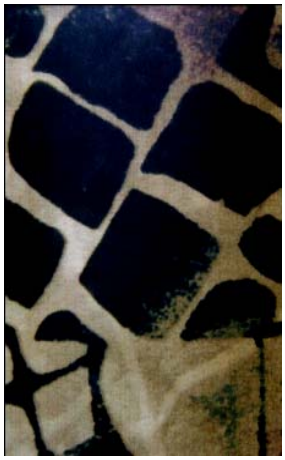
المجموعة رقم (2) آثار الظل وبقايا النور

تقترب الفنانة في المجموعة رقم (3) والمسماة **" ظل النور"** والمكونة من (8) لوحات بشكل أكثر عمقاً من معاني الظل والنور، ففي هذه السلسلة بحثت الفنانة في ظل النور بقيم جمالية متعددة استخدمت تقنيات مثل الانكسار والانعكاس، والتفكيك، وإعادة التركيب. فالظل هنا يتخذ أشكالا مختلفة ، تتراءى للمشاهد وتتغير بحسب زاوية الرؤية في المعرض، فعندما تبتعد أو تقترب من الأعمال تتضح وتكتشف أشكالاً جديدة قد لا تراها للوهلة الأولى، فقوي الجاذبية بين مناطق الظل تتكاثف في بعض اللوحات بشك ملموس لتعطى إيحاءات للمشاهدين بالضيق، والإنكسار، والشفافية، كما تتضح بعض الشخوص والأشكال الهلامية التي قد لا ترتبط بالواقع، وإنما قد تتراءى في ذهن المشاهد بحسب رؤيته، وثقافته، ورغبته في مشاهدتها ومحاولة اكتشاف هويتها. ويظهر اللون في هذه المجموعة بشكل أكثر وضوحاً ليؤكد مناطق الظل، وأماكن النور لتخلق هرمونية جديدة من العشق بين العناصر الفنية في أعمال هذه المجموعة.

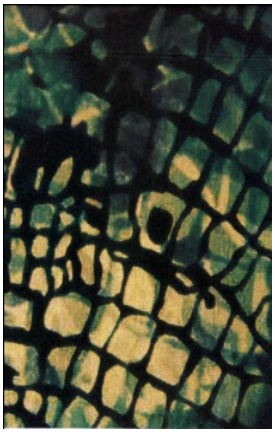
لوحة رقم (13)

لوحة رقم (14)

لوحة رقم (15)



لوحة رقم (16)



لوحة رقم (17)

لوحة رقم (18)

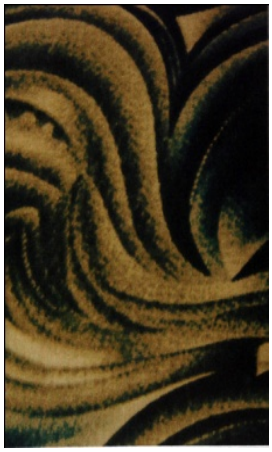
لوحة رقم (19)

لوحة رقم (20)

المجموعة رقم (3) ظل النور

أما المجموعة رقم (4) فقد أطلقت عليها الفنانة **"مسار النور على سطوح الظل"** تضمنت (4) لوحات عكست فيها تاثير النور على الأشياء، وكيف يمكن أن يغير ضوء الشمس الطبيعي مسار الأشياء وملامسها. وكيف يمكن أن يتحاور النور مع الظل مشكلاً شبكة من القيم اللونية والملمسية. أكدت الفنانة في هذه المجموعة على القوى المتضادة في الطبيعة بشكل جلي من خلال حركة الخطوط وحدتها مشكلةً سقوطاً قوياً للاضاءة على السطوح. فأهم ما يميز هذه السلسلة هي تسجيل المتناقضات في لحظة حدوثها. فعلى الرغم من تلك القيم المتناقضة التي يمكن للمشاهد أن يتلمسها عند مشاهدة تلك الأعمال؛ مثل الصراع بين الليل والنهار، والظل والنور، والغامق والفاتح، إلا إن كل تلك الصراعات والمتناقضات خلفت وراءها جماليات بصرية يستمتع بها المشاهد من خلال التناغم اللوني غير المخُلّ بالبناء التشكيلي للعمل الفني، بل على العكس قد خلفت نوعاً من التناغم والتناسق والوحدة الشكلية، واللونية، والإيقاعية على سطوح اللوحات عاكسةً تناغمات أشبه بالإيقاعات الموسيقية السريعة، والبطيئة الإيقاع، لكن المستمع يستلطفها.

لوحة رقم (21)



لوحة رقم (22)

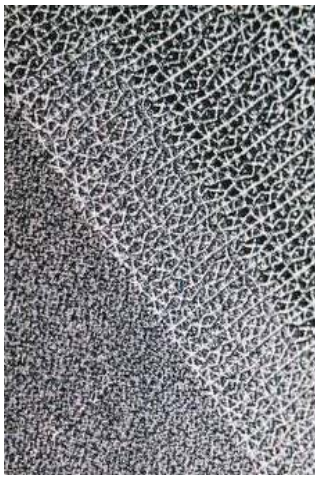
لوحة رقم (23)

لوحة رقم (24)

المجموعة رقم (4) مسار النور على سطوح الظل

وفي المجموعة رقم (5) **"ملمس الظل"** المكونة من (4) لوحات فقد حاولت الفنانة أن تبحث عن ما يحقق متعة إيجاد ملامس حقيقية للظل، وليست وهمية، كما هي العادة في حضور الظل والنور في المسطحات الثنائية الأبعاد. وذلك من خلال استخدام ملامس سطوح مختلفة كالخيش والقماش، وطبعت بها على أسطح ورق الكانفس الأسود. وهذا ما أوجد ملمساً حقيقياً للضوء، ومن جهة أخرى حاولت إيجاد إحساس بالسطوح الخشنه، من أجل الحصول على أسطح مضيئة من ذاتها، وليس بفعل تكاثف النقط فقط. ففي هذه الفئة قدمت الفنانة أربعة أعمال شبه متسلسلة تدخل المشاهد بعمق وتدرج لرؤية ملمس الظل.

لوحة رقم (25)



لوحة رقم (26)

لوحة رقم (27)

لوحة رقم (28)

المجموعة رقم (5) ملمس الظل

وفي المجموعة **رقم (6) "رموز وإشارات"** المكونة من (4) لوحات حاولت الفنانة أن تبرز بعض الرموز والعلامات لمعاني قد تختفي أو تظهر لدى المشاهد. تظهر بها أنواعاً من الخطوط المائلة، والمستقيمة، والمتعرجة، التى نتجت من حركة النقاط على السطوح، فالنقطة تتلاحم مع بعضها مشكلة خطاً من خطوط الحياة الأولى. كما تشكل بعض الخطوط رموز وإشارات عكست ترميزاً إيحائياً لبدايات الخطوط الأولى للرسم على الأسطح كما في في رسوم الكهوف.

لوحة رقم (29)

لوحة رقم (30)

لوحة رقم (31)

لوحة رقم (32)

المجموعة رقم (6) رموز وإشارات

وبشكل عام يمكن القول إن عملية تقسيم لوحات المعرض إلى مجموعات هي عملية خاصة بالفنانة نفسها، فهي تعبر عنرؤى خاصة بالفنانة نفسها تقدمها متي ما تبلورت في شكلها المقبول بصرياً وهي مستمرة، ومتغيرة ومتطورة من أجل تقديم رؤى فنية ليس لها مثيلاً في الواقع المدرك.

الخاتمة:

تعتبر هذه القراءة التحليلية للنص البصري لمعرض "ظل ونور" محاولة من قبل الفنانة لسرد تجربتها الشخصية، وهي في مجملها محاولات ذاتية غالباً ما يعبر فيها الفنان أكثر من غيره باعتبارها تجارب تجسد العالم الخاص به بعيدة عن سلطة العقل والواقع، ومرتبطة بالخيال الصرف الذي عادة ما يرافق النشاط الفني الخاص بالفنان في رؤيته للأشياء من حوله. وفي هذا البحث قدمت الفنانة رغبتها في الخروج من الشعور بالرتابة، إلى إيجاد رؤية غير معتادة من سلطة التفكير الشائعة، والبعد بعلاقة الظل والنور التي كانت تتجسد فقط في البعد المتيافيزيقي الخاص بتحقيق البعد الثالث، إلى البعد اللامرئي الخاص برؤية الفنان ومشاعره. وهذا ما جعل الفنانة تهتم بتلك العلاقات التبادلية بين الظل والنور في الحضور والغياب، أو الظهور والاختفاء، والوجود الحقيقي واللاوجود، حيث حاولت أن ترى كيف أيقظت الأشياء غير المرئية في نفسيتها معادلاً داخلياً هو بمثابة صيغة جسدية لحضورها للعيان، كما هو الحال في رؤية الظل والنور.

النتائج والتوصيات:

من خلال عرض الباحثة لتجربتها الشخصية لمعرض "ظل ونور" يتضح مدى أهمية كتابة الفنانين عن تجاربهم الفنية التي تُظهر -في بعض الأحيان- معاني عميقة، وأبعاداً لا يمكن الوصول إليها استنادا على الكتابات النقدية فقط، مما يستدعي بث ثقافة الكتابة الشخصية عن مراحل انتاج الأعمال الفنية والأفكار المرتبطة بها، التي يمكن أن تقودنا إلى الاستفادة منها في عملية تدريس الفنون والإنتاج الفني. كما أن بعض الأعمال الفنية للفنانين يمكنها الاختفاء، وبذالك فإن دعم الإنتاج الفني بكتابات نقدية شخصية يمكن أن يخلد معاني تلك الأعمال ويضمن وجودها معنا مع غياب موجودها.

وفي نهاية هذا البحث توصي الباحثة بالآتي:

1. ضرورة تدشين الكتابات الشخصية للفنانين عن أعمالهم الفنية ومراحل انتاجها كموجه جديد في مجال البحوث في الفن والتربية الفنية.
2. تبني دراسات جديدة في البحث عن طبيعة الإنتاج الفني لدى الفنانين، وربطها بعملية تدريس الإنتاج الفني في المراحل والمستويات المختلفة من أجل إيجاد رابط بين عملية التدريس والإنتاج الفني.
3. دراسة العلاقة بين الجوانب النظرية والجوانب التطبيقية في الممارسات العملية والفنية الخاصة بالفنانين من أجل الوصول إلى فرضيات يمكن تبنيها وتعميم نتائجها بشكل علمي منهجي مدروس.

قائمة المصادر والمراجع:

البهنسي، عفيف. (2006). **بين الإبداع والنقد الفني- رؤية رؤية فلسفية**، إعداد: طلال معلا (في) **النقد والإبداع: رؤى في التشكيل**: وقائع الندوة الفكرية التشكيلية، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

البهنسي، عفيف. (1979). **الحداثة ومابعد الحداثة في الفن**. القاهرة: دار الكاتب العربي.

الحجري، إبراهيم. (2012). **المفهومية في الفن التشكيلي العربي**: تجارب ورؤى. الشارقة: إدارة الفنون، دائرة الثقافة والإعلام.

الرزاز، مصطفى.(2006). **التنقيب عن مصادر الإلهام** ، إعداد: طلال معلا (في) **النقد والإبداع: رؤى في التشكيل**: وقائع الندوة الفكرية التشكيلية، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

رياض، عبد الفتاح. (1995). **التكوين في الفنون التشكيلية: دراسة في سيكولوجية الرؤية ودورها في إثارة الأحاسيس الجمالية.** القاهرة: جمعية معامل الألوان.

شموط، عز الدين. (2006). **العلاقة العضوية بين المرئي واللامرئي في النص البصري** (في) تحولات النص البصري: المرئي واللامرئي في الفنون البصرية. أبحاث ندوة دولية صاحبة ملتقى الفنون البصرية الثاني ضمن فعاليات مهرجان الدوحة الثقافي الرابع . دولة قطر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.

عبد السلام، رضا. (1997). **المرحلة الوسطية بين المرئي واللامرئي في الطبيعة في لوحات المصورين التجريديين**. مجلة علوم وفنون، جامعة حلون . العدد الأول، المجلد التاسع، يناير، جمهورية مصر العربية.

عبد العزيز، عمر. (2006) محدودية الفضاء شمولية النص، إعداد: طلال معلا (في) **النقد والإبداع: رؤى في التشكيل**: وقائع الندوة الفكرية التشكيلية، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

موريس، ميرلوبونتي.(1978). **المرئي واللامرئي**: ترجمة سعاد محمد خضر. بغداد، دار الشؤون الفنية العامة.

اليحيائي، فخرية.(2007). كتالوج معرض **"ظل ونور"**.النادي الثقافي. سلطنة عمان

اليحيائي، فخرية. (2010). **النقد الفني في سلطنة عمان**: واقعه وإشكالياته وطموحاته، (في) **نقد النقد في عمان**: أعمال ندوة "النقد الأدبي والفني في عمان:الواقع والمأمول ". بيروت: مؤسسة الانتشار العربي.

اليحيائي، فخرية، العامري، محمد .(2006). **الفن التشكيلي في عمان**. تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

Chip, H. B. (1968). **Theories of Modern Arts.** A sources book by Artists and Critics, Berkeley, University of California Press.

Read, H.(1974). **A concise history of modern art painting**. Londn: Thames and Hudson.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015، 35- 58

اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي (نماذج مختارة)

يحيى سليم عيسى، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية.

تاريخ الاستلام: 2014/10/23 تاريخ القبول: 2015/2/24

Visual Exile of Palestinian Woman in The Arab Theatrical Script

(Selected Case Studies)

Yahya Saleem Issa, assistant professor, the University of Jordan, Faculty of Arts & Design.

الملخص

يهدف البحث إلى التعرف على اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي، وآليات توظيف المؤلف لفكرة الاغتراب والاشتغال عليها في النص المسرحي، إذ أن موضوع اغتراب المرأة الفلسطينية من الموضوعات التي أخذت مساحة واسعة في المسرح، فقد عاشت اغترابا نفسيا ومكانيا واجتماعيا نتيجة للممارسات التعسفية التي مارسها الاحتلال الصهيوني، وتنبثق أهمية البحث من محاولته رصد ملامح الاغتراب وسياقاته وأشكاله التي تظهر من خلال المرأة الفلسطينية في النص، وقد جاءت الحدود الزمنية للبحث بين عامي (1990-2003م)، حيث تم اختيار ثلاثة نصوص مسرحية عربية اختيارا قصديا وهي مسرحية الاغتصاب لـ (سعد الله ونوس)، وهند الباقية في وادي النسناس لـ (إميل حبيبي)، ونساء في الحرب لـ (جواد الأسدي).

الكلمات المفتاحية: الاغتراب، المرأة الفلسطينية، النص المسرحي العربي.

Abstract

The research aims to recognize the exile of Palestinian woman in the theatrical script, and the techniques of three dramatists in using the theme of exile on selected scripts. While the theme of Palestinian woman exile took a wide space in Arabic theater, as she lives a psychological, spatial, and social exile as a result of abusive practices of the Israeli occupation. The importance of this research came from its efforts on recognizing the forms, contexts, and the aspects of exile, which appears in the theatrical script through the Palestinian woman. This research takes a period between1993 and 2003. Because it is filled with acts and variables on political and social levels in all of Palestinian land. There are three Arabic scripts chosen as a research sample in an intended selection, which is : (Al-Egtessab) for "Saadallah Wannous" and (Hend albaqeah fe wadi alnesnas) for " Emile Habibi" and (Nesaa' fe elharbe) for "Jawad Al-Asadi".

مشكلة البحث:

شكّلت القضية الفلسطينية واقعاً عربياً حياً ومتطوراً، لتصبح بذلك الهم الذي انطبع على الذات العربية مخلفة بذلك عقدة غائرة في الوجدان العربي، وهذه القضية بحركتها وديناميكيتها تتجه بآمال الأمة العربية إلى الأمام بالرغم من كل الظروف المحيطة بها، والناتجة عمّا يتعرض له الشعب الفلسطيني نفسه من عمليات إبادة وتدمير للهوية الوطنية، وفي ضوء ذلك كان لا بد للمرأة الفلسطينية من أن تعيش جوانب مهمة من الصراع مع الاحتلال، حيث عمق ذلك الصراع الإحساس لديها بحجم المعاناة وحالة الاغتراب التي تعيشها.

وكان للظروف السياسية القاسية التي مر بها الإنسان الفلسطيني وقع قاس على المسرحيين العرب الذين انشغلوا بالهم الفلسطيني على اختلاف مستوياته، فكان موضوع اغتراب المرأة الفلسطينية من الموضوعات التي أخذت مساحة واسعة في النص المسرحي العربي، فقد عاشت تلك المرأة المتعددة الأدوار اغترابا نفسيا ومكانيا واجتماعيا في ظل الاحتلال، ونتيجة للتشرد والاقتلاع والقمع والتهجير القسري فقد تكون لديها الإحساس بانعدام فاعليتها وأهميتها ووزنها في الحياة، بسبب عدم تطابق أفكارها وقيمها ومعتقداتها وأهدافها مع الآخرين ومع الواقع الذي تعيشه، وباتت تشعر باستمرار بفقدان الأمن واليأس والعزلة الاجتماعية والعجز وانعدام المعنى، وكل تلك التداعيات ألقت بتأثيرها على النص المسرحي العربي، وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة البحث بالسؤال التالي:

ما هي أشكال وسياقات اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي؟.

أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من خلال دراسة موضوع اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي من خلال رصد سياقاته وأشكاله، ويسعى البحث لتفكيك هذا المفهوم إلى عناصره الأولية من خلال النص المسرحي ودراسته وتحليله، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على:

- أشكال وسياقات اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي.
- آليات توظيف المؤلف لفكرة الاغتراب والاشتغال عليها في النص المسرحي العربي.

حدود البحث:

1- الحدود الزمنية: النصوص المسرحية المنشورة بين عامي (1990- 2003م).

2- الحدود المكانية: النصوص المسرحية العربية المنشورة والتي يمكن من خلالها رصد اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي.

3- الحد الموضوعي: يتناول الباحث اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي من خلال اختياره القصدي لثلاثة نصوص مسرحية منشورة.

تحديد المصطلحات:

- الاغتراب:

لغة: جاء مصطلح الاغتراب في اللغتين الانجليزية والفرنسية مشتقا من الكلمة اللاتينية (Alienation)، "وهي اسم مستمد من الفعل اللاتيني Alienare والذي يعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر، أو يعني الانتزاع أو الإزالة، وهذا الفعل مستمد بدوره من كلمة أخرى هي Alienus أي الانتماء إلى شخص آخر، أو التعلق به، وهذه الكلمة الأخيرة مستمدة في النهاية من اللفظ Alius الذي يدل على الآخر سواء كاسم، أو كصفة"(حماد، 1995م، ص38).

وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ/791 م) قد لخص مقتربات مصطلح الاغتراب لغة ومضموناً حينما ذهب في كتابه (العين) وفي باب (غ رب): " الغرب، التمادي، وهو اللجاجة في الشيء، وقيل: استغرب الرجل، إذا لج في الضحك خاصة، أما (الغربة) فهي: الاغتراب عن الوطن، وقيل، غرب فلان عن، يغرب غرباً أي تنحى، أو تعد، وأغربته وغربته: نحيته أو (طردته!)، والغربة: النوى البعيد"(الفراهيدي، 1982م، ص409).

أما ابن عربي (ت 638هـ/1228م) فقد ذهب إلى أن الغربة "تطلق بإزاء مفارقة الوطن في طلب المقصود...، الغربة في الاغتراب عن الحال من النفوذ إليه"(ابن عربي، 1983م، ص240)، وهي لا تخرج عن كونها خاصية لدى المتصوفة.

وذهب أبو بكر الرازي (ت 666هـ/1267م) إلى أن معنى "غريب، وغرب: الغرباء، الأباعد، ويقال: اغترب فلان، إذا تزوج من غير الأقارب: تيمناً بالحديث النبوي الشريف: اغتربوا ولا تضووا"(الرازي، 1981، ص470)، وفي ذلك الحديث النبوي دعوة لتغريب النكاح بالزواج من الأجنبيات، أما (التغريب) فهو "النفي عن البلد، وأغرب: جاء بشيء غريب أو صار غريباً وأغرب عني: أي تباعد"(الرازي، 1981، ص470)، ومما يبدو أن (الفراهيدي) قد أسس للمعاني اللاحقة للاغتراب، وإن لم يتوصل إلى صلب منطويات المصطلح المعاصر، فوضع قواسم مشتركة لكل خروج على المألوف أو المعاش إلى جانب مفارقة الوطن والابتعاد عن الأهل، أما (الرازي) فقد ركز على أن الاغتراب ارتبط بزواج الرجل من امرأة لا تربطه بها قرابة وهي غريبة عنه ومن الأباعد.

اصطلاحاً: الاغتراب هو: "مفهوم يصف كلاً من عملية ونتائج تبديل ناتج النشاط الإنساني والاجتماعي (منتجات العمل، النقود، العلاقات الاجتماعية... الخ) في ظروف تاريخية معينة، وكذلك تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل عنها ومتسلط عليها، وأيضاً تحول بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عما هو عليه في حد ذاته، وتشويه علاقاتها الفعلية في الحياة في أذهان الناس"(روزنتال، 1980م، 26).

وترى (الحمداني) أن الاغتراب هو: " إحساس الفرد بانعدام فاعليته وأهميته ووزنه في الحياة بسبب عدم تطابق أفكاره وقيمه ومعتقداته وأهدافه وطموحاته ورغباته مع الآخرين ومع الواقع الذي يعيشه وشعوره أن اتساق القيم الذي يخضع لتأثيرها أصبحت نسبية ومتناقضة وغامضة ومتغيرة باستمرار وبسرعة، الأمر الذي يدفعه إلى سلوك يتسم باليأس والعزلة الاجتماعية والعجز واللامعنى وشعوره بانعدام الأمن وفقدان الثقة"(الحمداني،2011م، ص58).

ولكي يقرب الباحث معنى المصطلح إلى دراسته فقد حدد التعريف الإجرائي التالي للاغتراب في المسرح: هو إحساس الفرد بانعدام فاعليته وأهميته في الحياة، ونظرته إلى أن يرى في الشيء المألوف العادي شيئاً غير مألوف نتيجة لعدم تطابق أفكاره وقيمه ومعتقداته وأهدافه وطموحاته ورغباته مع الآخرين ومع الواقع الذي يعيشه، الأمر الذي يدفعه إلى اليأس والعزلة الاجتماعية والشعور بالعجز وانعدام الأمن.

شخصية المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي: هي تلك الشخصية التي تناولها النص المسرحي العربي، بوصفها قد نمت وترعرعت تحت الاحتلال في فلسطين وبقيت على هذا الواقع، أو هجرت تهجيرا قسريا داخل أو خارج الوطن، فعانت بفعل ذلك ظروفا قهرية استثنائية انعكست بالضرورة على خصائصها النفسية والفكرية، وتجسدت بسلوكها في الأحداث وبما يميزها اجتماعياً وفكرياً وسياسياً، وفق وحدة بنائية متكاملة تظهر بالنتيجة قيمة الشخصية من خلال تفاعل بيئتيها الداخلية والخارجية.

ـ مفهوم الاغتراب في الفكر الفلسفي:

أخذ الاغتراب مساحة في الفلسفة وعلم الاجتماع والسياسة والثقافة والدين، وقد تعددت وجهات النظر التي تطرقت إليه وفقا لمجال استخدامه، وتشير بعض الدراسات إلى أن الجذور الأولى للاغتراب هي جذور يونانية، حيث أكد عدد من مؤرخي الفلسفة أن أفلاطون قد أسس من خلال كتاباته لفكرة الاغتراب، حيث يعد " فكره بذاته أول اغتراب واع، عندما قسم العالم إلى مطلق ووجود، والمطلق هو عالم المثل، والوجود هو عالم الظلال والصور المشوشة، ثم كانت جمهوريته تجسيدا لهذه الفكرة الاغترابية" (الألوسي،2003م، ص12)، فالاغتراب هنا عبر عن الإنسان بوصفه الكائن الوحيد الذي يستطيع الانفصال عن ذاته ومجتمعه أو كليهما، وتختلف درجة الإحساس بهذا الانفصال بحسب الظروف الممهدة له، ويتباين الأفراد في درجة إحساسهم بالاغتراب.

ويستطيع المتأمل لنظرية المثل الأفلاطونية أن يلمح في ثناياها جذور المفهوم الديني للاغتراب " بوصفه انفصالاً عن الله بفعل السقوط، فقد كان للنفس حياة قبل الحياة، هي حياتها في صحبة الآلهة من عالم المثل إلى عالم البدن " (كرم، د.ت، ص74)، فالنفس بذلك اغتربت عن الآلهة حينما سقطت في الخطيئة، وهذا التفسير للمفهوم الديني للاغتراب شاع أيضاً في الفلسفة المدرسية، وفي فلسفة سقراط مع مفهوم اقل قدرية للإنسان.

ويمكن أدراك بذور الاغتراب في بحث (سقراط) عن ذاته وحواره مع السفسطائيين الذي كشف عن اغترابه قياساً إلى ذرائعهم المعرفية ليدفع حياته ثمناً لذلك الاغتراب، " وتناول أرسطو ظاهرة الاغتراب في إطار مفهوم مادي للطبيعة وللإنسان، وذلك حينما أقر بالطبيعة المغتربة للثروة، والوظيفة المغتربة للنقود، وهو وإن لم يقل كلمات مباشرة عن الاغتراب لكنه ذكر حقائق اجتماعية تؤكد إدراكه لحقيقة الكثير من أبعاد الظاهرة " (اسكندر، 1988م، ص36).

وبعد ما يقرب من أربعة قرون جاء الفكر الديني المسيحي في مرحلة تلت الفلسفة الإغريقية القديمة، حيث شكلت الأفكار المبكرة للاهوت المسيحي الجذور الأولى لمفهوم الاغتراب، وقد أسس رجال الدين مفهوم الاغتراب انطلاقاً من اهتمامهم بالنفس الإنسانية التي تنطوي على طبيعة مزدوجة.

استخدم رجال اللاهوت المحدثون مصطلح الاغتراب في شرح الرموز القديمة التي يزخر بها التراث اليهودي والمسيحي، " وربطوا بين التراث الديني والأفكار المعاصرة، وحاولوا إثبات أن المفهوم الحديث للاغتراب هو بعث لأفكار دينية تقليدية معروفة من قديم الزمن مثل سقوط آدم بعد الخطيئة الأولى

والكفارة" (اسكندر، 1988م، ص25)، فسقوط آدم مفهوم ديني يرتبط بخطيئة عصيان الله، وهذا المفهوم ناشئ عن اعتقاد مسيحي بأن البشر معاقبون مع آدم على خطيئته بسبب بعدهم عن الله وانفصالهم عنه مما يحقق الانفصال عن الآخرين وعن جوهر الذات، وهذه الفكرة بقيت مسيطرة سيطرة تامة في الفكر اللاهوتي، وبقي الإنسان مركزاً للتناقضات وميداناً للصراع بين الروح والجسد الفاني.

وأخذ الاغتراب معاني متعددة في الديانتين اليهودية والمسيحية أهمها المفهوم البؤري، " وهو انفصال الإنسان عن الله، وكذلك اغتراب الإنسان عن جسده بوصفه عائقاً عن الله، لأن الروح تشتهى ضد الجسد، والاغتراب بمعنى انفصال الإنسان عن الناس الآخرين، إضافة إلى الاغتراب عن التنظيمات والمنظمات الدنيوية الزائلة التي تخرج عن نطاق المؤسسات الروحية على أساس أن الالتصاق بالعالم هو انفصال عن الله " (اسكندر، 1988م، ص28- 29).

والتقت الأديان السماوية جميعها بما فيها الدين الإسلامي على أن المفهوم الأساسي للاغتراب يكمن في الانفصال ببعديه الديني والدنيوي، إن " الاغتراب بالمعنى الإسلامي اغتراب عن الحياة الاجتماعية الزائفة الجارفة، واغتراب عن النظام الاجتماعي غير العادل. فالغرباء قاوموا الحياة ومغرياتها بطريقة إيجابية وسلبية، فقهروا السلطتين جميعاً، سلطة الحكام وسلطة النفس، بترويضها على الطاعات والمجاهدات واعتزالهم الناس"(خليف،1979م، ص88).

ورغم ما تم تناوله حول فكرة الاغتراب، إلا أنها قد تشكلت كمفهوم في الأزمنة الحديثة، وقد جاءت لتعالج نظريات القانون الطبيعي التي كانت سائدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. " ومن المعروف أن مصطلح الاغتراب لم يصبح فلسفيا في الغرب إلا عند (فشته 1762- 1814م) الذي ذهب إلى أنه يعني تخارج الذات عن الموضوع، فالموضوع عنده من وضع الذات وتجل من تجلياتها، فالعالم الظاهري (الموضوع) هو من نتاج الروح (الذات)" (أويزرمان،1977م، ص175).

ويمكن رصد مفهوم الاغتراب في الفكر الفلسفي الحديث عند أصحاب العقد الاجتماعي (هوبز ولوك وروسو)، حيث أخذ مفهوم الاغتراب في نظرياتهم بعداً قانونياً، فهم يرون أن إقامة مجتمع مدني يستلزم بالضرورة تنازل الأفراد عن حقوقهم الطبيعية للمجتمع أو للجماعة السياسية الحاكمة، وذلك لإقامة مجتمع سياسي. ويرى (توماس هوبز) أن الاغتراب " فعل إرادي حر لأن الفرد يكون بينه وبين السلطة الحاكمة عقدا اجتماعيا يمكن له أن يحقق للفرد الرغبات الممكنة وغير الممكنة، وهذا العقد الاجتماعي جاء نتيجة فعل غير إرادي، فهناك قوانين مرفوضة شكلاً ومضموناً من قبل الإنسان بوصفها لا تلبي حاجاته ورغباته" (سعد،1986م، ص24).

أما (جون لوك) فلا يبتعد في مفهومه عن الاغتراب عن (هوبز)، فكلاهما عاش في فترة عصيبة من تاريخ إنجلترا الذي تميز بالاضطراب والفوضى نتيجة للحرب الأهلية، مما كان له الأثر في انسلاخهما عن وطنهما وهروبهما إلى أوروبا بعيداً عن بطش حكومة لا تتفق مبادئها مع معتقداتهما السياسية، في حين أن (جان جاك روسو) ربط مفهوم الاغتراب بقيام الإنسان ببيع نفسه وتسليمها لإنسان آخر فجعل من نفسه عبدا له، لذلك عارض العلاقات الطبقية الإقطاعية والنظام الاستبدادي، وأيد الديمقراطية والحريات المدنية والمساواة بين الناس على اختلاف أصولهم.

أما (هيجل) فهو يوصف بأنه أول من رفع اصطلاح الاغتراب إلى مرتبة الأهمية الفلسفية، حيث عبر من خلاله عن مأزق الإنسان، وذلك من خلال دراسته للعلاقة بين التوافق والاغتراب وبيان صلتهما

بالمعاناة الإنسانية، وانطلاقاً من تحريه لعلاقة الفرد بالجماعة، والذات بالآخر، والخاص بالعام، فقد استخدم الاغتراب ليعبر من خلاله عن الانفصال والاتصال في آن معاً.

إن الميزة الرئيسة للاغتراب عند هيجل هو أنه " اغتراب ديني طبقا للتصورات المسيحية عن الخطيئة والسقوط والطرد والحرمان"(حنفي، 1979م، ص88)، فتصوره للاغتراب تمتد جذوره لدراساته اللاهوتية من جهة ولفلسفة العقد الاجتماعي خصوصاً فلسفة روسو من جهة أخرى، فقد ركز هيجل على الدين بوصفه مفتاحاً لحل التناقض المتأصل في الطبيعة الإنسانية المزدوجة، " والمعنى الأول للاغتراب عند هيجل يعني انفصال الذات عن الجوهر الاجتماعي، أما مفهوم الاغتراب الذي استقاه هيجل من فلسفة العقد، فهو ينصب على استسلام الفرد وتنازله عن حقه في السيادة على نفسه لآخرين يمارسون هذا الحق في إطار المجتمع المدني، وهذا الاغتراب يعبر عن تنازل الفرد عن استقلاله الذاتي وتوحده مع الجوهر الاجتماعي وانتهاء مرحلة اغترابه عنه " (اسكندر، 1988م، ص81).

لقد طوّر هيجل بشكل أكثر اكتمالا التفسير المثالي للاغتراب، وذهب إلى أن كل شيء موجود ينشأ من تخارج الروح، و تخارج شيء عن شيء جعله غريباً عن الشيء الذي خرج منه، وبذلك أصبح العالم الموضوعي روحا مستلبة، وقد تأثر بآرائه الفيلسوف (لودفيج فيورباخ) الذي أنكر على الدين أنه الحقيقة الوحيدة، ووجه نقد لفكرة الإله فدعا إلى تصحيح المسيحية بتحريرها من الوهم الإلهي وتوجيهها نحو الإنسانية، وتنطلق وجهة نظره في نقد الدين من أن الدين يشكل أيديولوجيا تشل فعالية الإنسان وقدرته على تحقيق الثورة، وذلك من خلال تخدير الشعب بإقناعه بالصبر على قسوة الواقع، وتوجيه اهتمامه بعيداً عن القضايا الخاصة بالإنسان ووجوده، وهو في ذلك ينطلق من ازدواج العالم إلى عالم ديني وهمي وعالم واقعي. " لقد أرجع فيورباخ العالم الديني إلى أساسه الزمني الذي لا يمكن له الانفصال عن ذاته والاستقرار في السحب بوصفه ميداناً مستقلاً، إلا بالتفكك والتناقض الذاتي ضمن هذا الأساس الزمني، الذي يمكن فهمه في تناقضه، ثم تثويره بالممارسة بفعل حذف ذلك التناقض، ويحل فيورباخ الماهية الدينية في الماهية الإنسانية التي هي ليست تجريداً لاصقاً بكل فرد على حدة، بل هي جماع العلاقات الاجتماعية، ولا تفهم إلا من حيث هي نوع، أو عمومية باطنية خرساء توحد بصورة طبيعية بين أفراد عديدين " (أنجلز، د ت، ص 108- 109)، وهذا الفهم المثالي لحقيقة الدين من قبل فيورباخ هو الذي أسس من خلاله فلسفته حول الاغتراب الذاتي الديني الذي يعيشه الإنسان، والذي لم يتجه لحل مشكلاته بسبب حالة الارتهان التي تمارسها عليه قيود الدين والآلهة.

وتناول (كارل ماركس) مفهوم الاغتراب حيث كيفه مع تصوراته الخاصة بالإنسان والمجتمع وطوعه لمتطلبات نسقه الفكري العام حتى أخذ مساحة واسعة في دراساته السسيولوجية، ورغم أن ماركس في البداية قد تأثر بفلسفة (فيورباخ) وبمفهومه عن الاغتراب، إلا انه لم يوافقه فيما ذهب إليه من أن الدين هو مصدر الاغتراب في المجتمع، وإذا كان الاغتراب عند (هيجل) قد شكل حالة أو ظاهرة من ظواهر العقل، فإن الاغتراب عند ماركس قد شكل ظاهرة متأزمة في سياق العلاقات الاجتماعية، فهو يوجد في بنية شروط العمل البشري التي تضطر الإنسان للاغتراب عن عمله وعن ذاته وعن زملائه، ويمكن للعمل القهري المغترب أن يمارس دوره في محو إنسانية الإنسان وتحويله إلى آلة منتجة مجردة من الأحاسيس والمشاعر.

والعلاقات المغتربة عند ماركس تنتج عن عملية العمل المغترب، " وهي تتخذ مظاهر تتمثل باغتراب الإنسان عن الطبيعة، واغترابه عن ذاته، واغترابه عن وجوده ككائن نوعي أو اغترابه عن

المجتمع، واغترابه عن غيره من الناس نتيجة لاغترابه عن نوعه ومجتمعه " (إسكندر 1988م، ص185)، وقد حلل ماركس ظاهرة الاغتراب الذاتي للعمل وكما تجلت في التنظيمات والوسائط التي يزخر بها المجتمع المغترب، وناقش انعكاسات هذا الاغتراب على الفكر، ولم يغفل العلاقات البنائية بين الاغتراب والظواهر الاجتماعية الأخرى داخل بناء اجتماعي محدد في لحظة تاريخية معينة.

وانطلاقا من تأثير الكتابات اللاهوتية الأولى وفلسفة ماركس، فقد نسج (أريك فروم) مفهومه عن الاغتراب، حيث رأى أنه قد تجسد من خلال حالة التأزم في علاقة الإنسان بالطبيعة وبالآخرين وبالذات وبمجالات الحياة الأخرى، إذ نشأت هذه الحالة نتيجة للمدنية المعاصرة التي فرضت على الإنسان اغتراباً يومياً، ورأى أن حضارة الإنسان الآلي " قد دفعت بالإنسان إلى طريقة مغتربة في الحياة تقوم على علاقات مشوشة ينشأ عنها اغتراب ثقافي في اللغة والفكر والإعلام، حيث تكشف عن عدم التوافق أو نشوز العلاقة بين الإنسان وذاته ومحيطه الاجتماعي والطبيعي والسياسي والثقافي" (شاخت، 1980م، ص196- 197)، فتحول إلى إنسان محكوم لقوى خفية تتحكم بإرادته، فبدا فاقدا للسيطرة على ذاته، ويعاني من انعدام الحرية والثقة بالنفس، وإذا كان فروم قد وافق في تحليله لاغتراب العامل على ما جاء به ماركس فإنه قد اختلف معه في تأكيده على اغتراب الخضوع من خلال الانفصال.

وحول موقف الفلاسفة الوجوديين من الاغتراب، يرى (شاخت) أن عموم الدراسات الوجودية عند كيركيجارد وهايدجر وسارتر وكامو ومارسل ويسبرز وغيرهم، قد جاءت في إطار التداولية الهيجلية والماركسية للمصطلح وتفرعاته، " والوجودي يفهم الاغتراب أساساً في إطار معناه الناطق، فهو اغتراب الموجود البشري عن وجوده العميق، بحيث لا يكون ذاته وإنما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير او ترس في نظام صناعي أو ما شئت من الأوصاف " (ماكوري،1982م، ص279-280)، فالعالم المحيط بالإنسان والذي يصوره الوجوديون، يمكن وصفه بأنه كينونة خالية من قوانين التطور الاجتماعي التاريخي، وهو بسكونه المريب لا يستطيع أي إنسان أن يغيره لاسيما إذا كان الإنسان المعني بالتغيير عاجزاً عن فهم الواقع المحيط به، وعاجزاً عن التأثير بهذا الواقع نظراً لحالة الاستلاب التي يعيشها.

لقد اهتم (جان بول سارتر) في دراساته بالحديث عن حرية الإنسان، ورغم هيمنة مشكلة العدم في فلسفته إلا أنه قد ركز على مشكلة الوجود وما يرتبط بها من تداعيات بوصفه عالم الأشياء الموضوعي الذي لا أثر فيه لأي نشاط أو تطور أو حرية، أما الموجود لذاته فهو الوجود الإنساني الذي يعتمد النشاط الحر ولا يستند لقوانين موضوعية، " والمشكلة في نظره ليست في أن الناس أصبحوا - من خلال النظام الاجتماعي غي الإنساني - أشياء فاغتربوا عن ذاتهم الإنسانية والاجتماعية، بل أن الناس اغتربوا لأنهم يظنون في أنفسهم أنهم أشياء، ومن ثم يفقدون إنسانيتهم بإرادتهم. ويتنازلون طوعا عن حريتهم"(اسكندر، 1988م، ص281-282)، وهكذا فإن سارتر قد ركز على الاغتراب الذاتي النفسي كأساس جوهري يرتبط بأزمة الإنسان المعاصر، وهو يتفق في بعض وجهات نظره مع ماركس لاسيما في سيطرة المادة الجامدة على الإنسان الحي، وسلبها لحريته، وتحولها ضده من خلال العالم المادي، لكنه مع ذلك يختلف عنه في عدة وجوه: " فهو يرى أن الاغتراب يفترض الحرية لأنه تجربة شخصية اختيارية، والاغتراب ينشأ عن حالة نفسية تجعل الإنسان يتخلى عن حريته ويدعها في حالة كمون فلا يمارسها في حياته الواقعية" (ماكوري،1982م، 295-296).

ومع تعدد مفاهيم الاغتراب وأشكاله وتنوع حالاته، واختلاف وجهات نظر المفكرين حوله، نجد ثمة أشكال وظواهر وردت في الأدبيات المعرفية تشير إلى أهم مظاهره، ويمكن أن توجز المعاني المختلفة لمفهوم الاغتراب في العصر الحديث على النحو التالي:

1- الاغتراب بمعنى الانفصال، ويصف الحالات الناجمة عن الانفصال الحتمي والمعرفي لكيانات أو عناصر معينة في الحياة.
2- الاغتراب بمعنى الانتقال، وهو المعنى المتمثل في النزوح عن الوطن.
3- الاغتراب بمعنى الموضوعية، فالفرد واع بوجود الآخرين وهو يراهم شيئا مستقلا عن ذاته بصرف النظر عن طبيعة علاقته بهم التي تكون مصحوبة غالبا بالعزلة.
4- الاغتراب بمعنى انعدام السلطة والقدرة على مواجهة الآخرين.
5- انعدام المغزى بالنسبة للفرد، وانعدام إحساسه بقيمة الحياة.
6- تلاشي المعايير (الأنوميا) التي تضبط السلوك، وفقدانها للاحترام من قبل الأفراد.
7- اغتراب العزلة، ويستعمل لوصف المثقف الذي يعاني من عدم الاندماج النفسي والفكري في المجتمع، فيتكون لديه الشعور بالانفصال عن ذاته"(حماد،1996م، ص38-39).

إجراءات البحث:

1- **مجتمع البحث:** للوقوف على اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي، قام الباحث باختيار ثلاثة نصوص مسرحية، حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.

2- **عينة البحث:** تم اختيار ثلاثة نصوص مسرحية اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:-

أ- كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.
ب- إمكانية رصد اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي من خلالها رصداً واضحاً وموضوعياً.
ج- قراءة الباحث لها و تكوينه رأيا خاصا عنها.
د- جاءت هذه العينات بين عامي (1993- 2003م) وهذه مرحلة حافلة بالأحداث والمتغيرات السياسية والاجتماعية على الصعيد الفلسطيني.

وقد تكونت العينات التي تم اختيارها من المسرحيات التالية:-

أ- مسرحية الاغتصاب لـ (سعد الله ونوس) 1990م.
ب- مسرحية أم الروبابيكيا - هند الباقية في وادي النسناس لـ (إميل حبيبي) 1992م.
ج- مسرحية نساء في الحرب لـ (جواد الأسدي) 2003م.

3- **أداة البحث:** اعتمد الباحث في تحليله للعينات على قراءة النصوص قراءة نقدية تحليلية.

4- **منهج البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي بهدف الوقوف على ملامح اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي.

تحليل العينات:

1- اغتراب المرأة الفلسطينية في مسرحية الاغتصاب لـ (سعد الله ونوس):

يشكل مشروع سعد الله ونوس الثقافي مشروعا تقدميا على المستوى العربي نظرا لانشغاله بهموم وقضايا الإنسان على اختلافها، وتعد تجربته في المسرح السياسي من التجارب الناضجة لاسيما تلك التي ناقش من خلالها القضية الفلسطينية وواقع الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال، لاسيما واقع المرأة، ففي مسرحية (الاغتصاب) 1990م قدم ونوس رؤية جديدة لطبيعة العلاقة مع الآخر الصهيوني من خلال معالجته لإشكالية الصراع ثقافياً، حيث ارتكز على الحكاية كعامل أساسي في فعل المقاومة موجها النقد لسلطة العدو الصهيوني القمعية، وذلك من خلال عدد من المشاهد الموزعة بين أسفار النبوءات المرتبطة بالعدو، وأسفار الأحزان اليومية المعبرة عن واقع الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال.

وكان ونّوس قد أفاد في بناء مسرحيته من عمل الكاتب الأسباني انطونيو بويرو باييخو المسمى (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)، الذي صور من خلاله فاشية (فرانكو) وقمعه للديمقراطيين الأسبان، وتحويل أسبانيا إلى ثكنة عسكرية من خلال إيقاع شتى صنوف العذاب بمعارضي النظام بل وسلبهم رجولتهم والاعتداء على زوجاتهم. " ولكن ونوس لم يلتزم بهذه الفكرة في تفصيلاتها الحرفية، وإنما قدم تنويعات فكرية أخرى تميزه عن باييخو، فهو على سبيل المثال لا الحصر يطرح بعض القضايا على هامش الرؤية السياسية كقضية التنشئة التربوية، التي تطرح من خلال حرص الأم على حقن حفيدها بكراهية العرب الفلسطينيين والحقد عليهم " (بو شعير، 1997، ص705)، وبذلك فإن ونوس لم يقدم الصورة النمطية المعتادة للآخر المحتل "العدو الإسرائيلي"، بل قدم قراءة عميقة في فهم الآخر، من خلال عملية الإسقاط التاريخي والذهاب أعمق في فهم تعامل الأنظمة الفاشية مع معارضيها.

ويرى ونوس " أننا منذ عام 1984م لجأنا إلى آليات بدائية في مواجهتنا لإسرائيل، ألقينا عليها المحرم ونفيناها إلى درك الرجس، ورتبنا تعاملنا مع هذا العدو الواقعي والملموس على أسس طقسية وشعائرية، إذ يكفي أن نتجاهلها، وألا نمسها، وألا نعرف عنها شيئا، وأن نحرص على سجن وجودها في المحرم حتى نهزمها، ونتخطى هذا الشر العابر الذي ألم بنا. لم نضع الصراع على صعيد تاريخي سياسي ديناميكي، وإنما اكتفينا بالجلوس في ظل عداوتنا الساكنة منتظرين معجزة سحرية يقدمها زعيم أو جيش لا يعرف شيئا عن عدوه" (ونوس،1996م، ص692).

ومنذ ترتيلة الافتتاح يبين ونّوس حجم المأزق الصهيوني من خلال حديث (الدكتور أبراهام منوحين) الذي عبّر من خلاله عن يأسه من الواقع، يقول:

" أبراهام منوحين : هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم من أخمص القدم إلى الرأس لا صحة فيه, بل كلوم وحبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تُلَيَن بدهن" (الاغتصاب،1996م، ص69)، لتتطور الأحداث بعد ذلك من خلال راويين وحكايتين (إسرائيلي وفلسطيني)، والحكايتان تتداخلان وتتبادلان النمو على غرار تقنيات المسرح الملحمي، لتبدو بذلك الشخصية الصهيونية بصورة تقابلية مع الشخصية الفلسطينية.

تتوزع الشخصيات المسرحية بين شخصيات ممثلة للجانب الصهيوني، وشخصيات ممثلة للجانب الفلسطيني، ويبرز من بين الشخصيات النسوية الفلسطينية (الفارعة) التي تمثل الشخصية الايجابية المعبرة عن المقاومة ومع ذلك فإنها لا تتردد عن التعبير عن حالة الاغتراب التي لا تنفصل عنها، تقول الفارعة :

" الفارعة : هم يذبحون ونحن نتوالد. هم ينسفون ونحن ننهض من بين الأنقاض. ما عدنا نولول. وأنا التي كنت نائحة في المآتم أقلعت عن النواح. هذا العالم الأناني لا يبالي بالضحايا، ولا يميز العدالة إلا إذا كانت مقاتلة جسوراً. لا.. ما عدنا نولول.. والحق لا يضيع ما دام وراءه مطالب "(الاغتصاب، ص170).

وهذه الحالة من الاغتراب التي تعيشها الفارعة هي أقل حدة من تلك التي تعيشها شخصية (دلال)، فإذا كانت الفارعة أنموذجا مقاوما صلبا فإن دلال تعد أنموذجا للمرأة الفلسطينية الضحية، تقول الفارعة واصفة حياة الفلسطيني:

" الفارعة : هذه هي حياتنا يا دلال...، إنك لست الوحيدة التي تحب، والتي سجن حبها.. حولنا الآلاف من النساء المنتظرات. ولكننا نتعلم كيف نصبر، وكيف نتهيأ للحظات الفرح القادمة " (الاغتصاب، ص77).

وفي موضع آخر تعزز الفارعة إحساسها بالاغتراب المكاني حينما تردد الكلام الذي تحدث به الطفل وعد (ابن دلال ومحمد الصفدي)، والذي قال حينما لم يتجاوز عمره شهورا:

" الفارعة : الدجاجة لها بيت.. بيت الدجاجة اسمه القن.. العصفور له بيت. بيت العصفور اسمه العش.. الأرنب له بيت. بيت الأرنب اسمه الجحر.. أما أنا الفلسطيني فلا بيت لي.. لأن بيت الفلسطيني يحيا فيه الآن عدو الفلسطيني " (الاغتصاب، ص80).

إن ونوس يستحضر المزامير وأسفار الملوك من العهد القديم محاولاً إعادة إنتاج المعنى بما يتوازى مع الأحلام الصهيونية العدوانية بالتوسع من خلال إبادة الشعوب، ينقلنا إلى شكل جديد من الممارسات الإرهابية الصهيونية من خلال جريمة اغتصاب دلال أمام زوجها (إسماعيل)، والهدف من ذلك هو الإيغال في قهرها وقهر زوجها وإخراجها من دائرة الإنسانية، بينما يقف الزوج ـ الذي اعتقل نتيجة لمواقفه الوطنية النبيلة ـ عاجزاً عن الدفاع عن زوجته أمام سطوة جلاديه وإرهابهم :

"إسماعيل : عونك يا رب...

دلال : (هامسة) إسماعيل.. ها نحن نلتقي.

إسماعيل : اغفري لي يا دلال. (...). هي لا شأن لها. عذبوني كما تشاءون. افعلوا بي ما تريدون. ولكن دعوها بعيدة عن هذا الجحيم.

مائير : أنقذها إن كنت تحبها إلى هذا الحد.

دلال : قالت لي الفارعة لا تخافي.. أنت أقوى منهم.

مائير : هل أخبرتنا بكل ما لديك ؟.

دلال : وقالت ارفعي رأسك. وإذا ضايقوك أبصقي في وجوههم.

إسماعيل : ليس لدي ما أخبركم به.

مائير : لنبدأ العرس.(دافيد وموشي يجران إسماعيل. وجدعون يمسك عجيزة دلال ويدفعها. الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية)

جدعون : تعالي يا وافرة الخيرات (تبصق عليه) آه. هكذا أريدك. شرسة أريد عروسي يا رفاق. إني انتصب كجبل جلعاد.

إسماعيل : كلاب.. كلاب.."

مائير : لا بد أن يتكلم. هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي. هل تمتشق عصاك، وتبدأ الاحتفال.

إسحق : دع جدعون يبدأ.

مائير : وددت لو أنك البادئ. لا يهم.. ستدير الحفلة معي "(الاغتصاب، ص109-110).

إن الاغتصاب هنا يتجاوز معناه المادي واللفظي، ليلقي بظلاله على مفاصل العمل بأكمله كبنية حكائية تركيبية، حيث يصبح الجسد أداة بيد السلطة تستعرض من خلاله قوتها، ليعبر الاغتصاب الجسدي بذلك عن التاريخ والأرض والاحتلال، فالاغتصاب هنا ليس إلا دليلاً على أن هذا الاحتلال لا ينتمي إلا لمرحلة بربرية همجية لا تزال تريد أن تمارس قوتها من خلال قمع الفلسطينيين وتشويه أجسادهم، ولا تحاول أبداً أن تذهب بعيداً في خلق علاقة جدلية حقيقية، أو فهم لهذا الشعب وفلسفته وفهمه بالعموم، لذلك فإن الأحداث تتأسس هنا وعبر الحكايتين من خلال حوار جدلي يؤجج الصراع على المستويات الفكرية والوجودية، ليحيلنا ذلك إلى أن الشخصيات تتباين بشكل عام لتعطي تشكيلة متناسقة، فهي ذات أنماط متعددة مختلفة في التكوين والأبعاد، وقد برز من خلالها اهتمام المؤلف بالأبعاد النفسية، فأغلب نصوص ونوس " لا تركز على إبراز شخصياتها لتظهرهم في صورة بطولية فيما بعد، وإنما تجسد فكرة معينة من خلال تمحور الأزمات الذهنية عند هذه الشخصيات، وأغلب الظن أن الكاتب يهدف إلى خلق توازن بين الذات وحقلها، بإضمار الجزء المظلم من الشخصية، المتناقض مع جوهرها، لمحاولة خلق نقد ذاتي عن طريق الاستعانة بالكوابح المستمدة من الماضي" (يونس, 1988م، ص56)، وذلك لتحديد مكانة الإنسان وحركته ضمن الوجود البشري، بوصفه يعد محوراً للتأملات والبحث الفلسفي الهادف للوصول به إلى الحياة المثلى البعيدة عن الزيف وتخلخل القيم والمبادئ.

إن من مظاهر الاغتراب التي تبدو على شخصية دلال هو إحساسها بالعجز، فهي تفتقد للقدرة على التأثير بالمواقف الاجتماعية والسياسية وشعورها بعدم السيطرة على مصيرها مع الإحساس بوجود قوة خارجية تدير حياتها وتتحكم بوجودها ألا وهي الاحتلال، الذي يتعامل معها ومع غيرها من الفلسطينيين ضمن منطق القوة التي تفقد المجتمع المعيارية، فالعدو يمارس العنف على جسدها للوصول إلى الغاية السياسية المبتغاة، وحينما تنهار مجموعة القيم والمبادئ والمعايير التي تحكم أفراد المجتمع فإنها تختفي القدرة على تنظيم السلوك وتوجيه أفراده، ويصبح الشعور المسيطر على الشخصية هو شعور الوحدة والفراغ النفسي والافتقاد للأمن.

إن دلال تستمد قوتها من مواقف الفارعة التي تعيش مثلها الحرمان والتشرد في ظل وجود الاحتلال. " فالحالة النفسية التي تعيشها شخصية المرأة الفلسطينية هنا هي التي تدفعها للانعزال والابتعاد عن مجريات الحياة العادية، فالحياة إذا كانت في عين الإنسان ضيقة يشعر بأنها تقتله يوما بعد يوم، وهذا ما كان يحصل لهذه الشخصيات على الرغم من ايجابيتها على المستوى الإنساني، فهي تلجأ إلى الوحدة لغايات التأمل وإعادة ترتيب الحياة من جديد، فالتمرد والتحرر من القيود هي نهاية القمع وسلب الإرادة، فلا يمكن العيش بكرامة ضمن هذا الوجود الإنساني من غير حرية " (العمري،2007، ص235)، لذلك فإن البطل عند ونوس قد ظهر قويا وهو يبحث عن خلاصه من ممارسات هذا المحتل، وبدت حالة التمرد لديه حالة وجودية تجاوزت كل الأطر التقليدية نحو الآفاق ليحيلنا من خلال صبره وقوته إلى حالة الضعف التي يعيشها المحتل من ناحية، وحالة إحساسنا بالأمل والتخلص من كبوتنا والنهوض من جديد من ناحية أخرى.

وحينما تقول دلال:

" دلال: الأرض لا تتسع لنا ولهم.. الأرض أضيق من القبر، إذا لم يزولوا جميعا. إما نحن أو هم"(الاغتصاب، ص120)، فإننا ندرك تماما أن الصراع هو صراع وجودي، فلا يمكن لامرأة أن تنسى كيف

انتُزعت من حياتها لتعيش حياة جديدة، قتل فيها الجلادون زوجها بعد أن عذبوه وأفقدوه رجولته، ثم تناوبوا على اغتصاب زوجته، واستبدت بأحدهم حمى فمزق لحمها واقتطع حلمتي ثدييها، ويبقى التصور بقيام دولة تتسع للجلادين والضحايا وهم سراب، فلا يمكن للصراع أن يحسم إلا من خلال حروب جديدة.

ومثلما أظهر ونّوس كلاً من إسماعيل ودلال وهما يقدمان تضحيات كبيرة نتيجة لمواقفهما الوطنية، فقد قدم لنا حدثاً موازياً من خلال إظهاره (إسحق) الذي مارس على إسماعيل دور الجلاد والمنتقم وهو يعيش مأزقاً مشابهاً لمأزق الاغتصاب، فبينما يلجأ إلى الطبيب النفسي منوحين الذي أخذ يعالجه نتيجة لشعوره بالعجز الجنسي، إلا أنه سرعان ما يكتشف ما هو أعظم من مصيبته وهو اغتصاب زوجته (راحيل) من قبل صديقه، تقول راحيل مخاطبة زوجها إسحاق:

" راحيل : وهل ضروري لمنعة إسرائيل ومجدها أن أغتصب أنا أيضاً !... لقد اغتصبني زميلك الفعّال جدعون... اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد " (الاغتصاب، ص87)، وفي الوقت الذي يسمع فيه جدعون اعترافات زوجته، يعلن بأنه ودولته ورجالاتها يهوون إلى الحضيض، بينما هم يعللون أفعالهم الشائنة ضد دلال وغيرها بأنها لمنعة دولتهم.

إن الاغتراب الذي تعيشه كل من الفارعة ودلال هو اغتراب مكاني ونفسي واجتماعي، فهما قد تركتا المكان الذي ارتبط بذاكرتهما نتيجة للتشرد ولقسوة الظروف التي أوجدها الاحتلال، والتي أثرت في واقعهما النفسي والاجتماعي، فالصهاينة يرسمون سياسة القتل والاغتصاب منطلقين في ذلك من مبادئهم الدينية المحرفة التي تنادي بضرورة القضاء على العرب وثقافتهم وما إلى ذلك من التنويعات الفكرية التي فرضت على ونوس قالبا مسرحيا مغايرا لما جاء في مسرحية بابيخو، لذلك فلا عجب أن نجدهم يرددون دوما ما ورد في التوراة من أسفار حول تدمير المسلمين وإقامة الحضارة الصهيونية، أما المواقف الإنسانية الممثلة للروح الأخلاقية فهم لا يتعاملون معها، ويرون فيها أنها تتعارض مع عقيدتهم.

إن القارئ لمسرحية ونوس " يشعر كأنه يتصفح كتابين سماويين أحدهما خاص بالعرب، وتتلوه الفارعة، وآخر خاص بالإسرائيليين، يتناوب على تلاوته الطبيب النفسي أبراهام منوحين وأم اسحق، وفي النهاية يجمع ونوس بين الكتابين بالحوار المحتمل الذي يجريه بينه وبين الطبيب النفسي، بوصف الكاتب يمثل الجانب العربي المتضرر، فنراه يقف على ذات البقعة من الأرض التي وقفت عليها الفارعة، ليلخص الحوار جوهر الصراع المتمثل بالصهيونية وممارساتها القمعية، وقد وفر هذا التقسيم للمؤلف فرصة التحليل والتنويع في الأحداث والتعليق عليها، والغوص في أعماق شخصياته، ونسج علاقات جديدة بينها لم تكن في مسرحية بابيخو " (علقم،2002م، ص143-144).

ولا يتردد ونوس في المسرحية في التعرض للظروف العامة والخاصة التي تمر بها الأمة العربية والتي تنعكس على الواقع الفلسطيني انعكاسا سلبيا، محاولاً من خلال موقفه النقدي للسلطة تقديم درس حقيقي يعبر عن الحالتين الوطنية والإنسانية أجمل تعبير، وفي خضم الأحداث المسرحية يبقى مسيطرا في النص الإدراك العالي لطبيعة الشخصية الفلسطينية التي تتبنى قضيتها، ليصبح الإدراك الذاتي للحلول نابعا من الإيمان بالذات وعدم الاتكال على الحلول الخارجية، وبالتالي يصبح مصير الشخصيات و قدرها هو تبني المقاومة والثبات والوفاء للقضية الفلسطينية متجاوزة عزلتها واغترابها، وهذا الاختيار هو ما يمنح الشخصيات بطولتها التي تنبع من الإيمان بعدالة قضيتها، " إن الشخصيات الفلسطينية التي رسمها ونوس: الفارعة، دلال، إسماعيل، عمر، وحسين الصفدي... توزعت عليها البطولة حتى غدت البطولة هي القضية نفسها، بل هي الشعب الفلسطيني كله أجمع" (الشيخ حسن،2012م،ص54)، لذلك فلا عجب أن ينتهي

إسماعيل تلك النهاية المأساوية حينما يموت تحت التعذيب، وتتم إعادته من قبل سلطات الاحتلال إلى ذويه في تابوت مسمر، فيقيم له الناس جنازة حاشدة سرعان ما تتحول إلى مظاهرة، ويشتعل الصدام بين الطرفين، بينما تصاب الفارعة بطلق ناري، وحينما تفتح الراديو ينبعث من إحدى المحطات العربية نشيد وطني، فتوجه نقدها للعرب من خلال مطالبتها إياهم بإرسال الدم والطحين بدلا من الأناشيد التي لا تغني ولا تسمن من جوع.

2- اغتراب المرأة الفلسطينية في مسرحية أم الروبابيكيا - هند الباقية في وادي النسناس لـ (إميل حبيبي):

يعرض الأديب الفلسطيني (إميل حبيبي) في مونودراما (أم الروبابيكيا - هند الباقية في وادي النسناس) 1992م صورة امرأة فلسطينية في الخمسين من عمرها تدعى (هند) تعيش قهرا واغترابا من نوع خاص فرضه الاحتلال الصهيوني بوحشيته وقمعه للإنسان الفلسطيني، ورغم تشريد من كانوا يقطنون حولها إلا أنها قد بقيت صامدة في بيتها في وادي النسناس في حيفا، حتى أصبح هذا البيت ملتقى الكثيرين من أبناء الوادي فلقبوها بملكة الوادي غير المتوجة، ثم لقبت بعد هزيمة حزيران بأم الروبابيكيا لأنها باتت تعمل في بيع وشراء مخلفات الناس من أثاث، فها هي تتربع على أرض من الغرفة وقد فرشت أمامها لحافاً تتحسسه بيدها، بينما هناك جهاز راديو عتيق تنطلق منه أغنية فيروز (زورونـي كل سنة مرة)، وكل تلك الأحداث تجري في يوم من الأيام الأولى من شهر أيلول عام 1967م، أي بعد حدوث النكسة بشهور قليلة.

وكان حبيبي قد تناول قصة هذه المرأة في لوحة مستقلة من لوحات روايته (سداسية الأيام الستة)، حيث حدثنا عن هذه العجوز التي ظلت صامدة في وطنها بالرغم من نزوح زوجها وأولادها عقب النكبة، وصورها لنا وهي تشتري دواشك القنيطرة، وتجمع أثاث المهجرين الذين تركوا مساكنهم نتيجة للإرهاب الصهيوني، ومن الملاحظ أن حبيبي " يتعاطى الكتابة من منظور الأديب المنتمي، إذ يتخذها وسيلة من وسائل مجابهة الواقع الأليم الذي يرزح تحته شعبه الفلسطيني في ظل سطوة الاحتلال المتغول على كل ما هو فلسطيني، وهو صاحب نظرية روائية جديدة تقوم على ركائز معينة من أهمها، البناء النصي المختلف الذي تتماهى فيه أشكال كتابية تقليدية في أخرى معاصره، ويتناص فيه مع رواية التاريخ والجغرافيا والتراث، وتتداخل فيه الأزمنة والأمكنة وتتشعب فيه الحكاية " (العواودة، 2011م، ص1058)، طبقا لحالة التشعب التي تأتي عليها الأحداث المأساوية المرتبطة بالإنسان الفلسطيني.

لذلك فحينما يقدم لنا حبيبي أزمة هند واغترابها فإنه يقدم لنا ذلك ضمن سياقه الفلسطيني، وبالتالي فهي لا تخرج عن كونها أما واقعية ترتبط بعلاقات اجتماعية محددة بطبيعة حركتها، وهي في الوقت نفسه أم رمزية تمزج في صياغتها بين الواقع والرمز، لتمثل بذلك مظهراً من مظاهر انعكاس هزيمة حزيران تتمثل فيه فكرة الصمود والتشبث الواعي بالأرض.

إن حبيبي يعبر في الرواية عن معرفته الوثيقة بهذه المرأة الصامدة التي ترمز إلى فلسطين، ونتيجة لإعجابه بموقفها الوطني الراسخ، فقد اتجه إلى تخليد قصتها من خلال نص مسرحي شكّلت فيه الشخصية المحورية، حيث صورها وهي تعيش أزمة حقيقية نتيجة لما ألقته عليها الحرب من تداعيات.

تبدأ أحداث المسرحية بطرقات على باب المسكن الذي تقطن فيه (هند) وتعيش اغترابا في المكان الذي أصبح نهبا لجنود الاحتلال، والذي غاب عنه الأحبة بحثا عن مكان آخر آمن، وسرعان ما ترتفع تلك

الطرقات لكنها لا تحرك في دواخل هند ساكناً لأنها فقدت الأمل في عودة الغائبين إلى منازلهم، فقد ملّت الانتظار، لأن عودتهم في نظرها باتت ضرب من المستحيل.

ورغم ذلك إلا أنها لا تكف عن توجيه السؤال للقادمين، علّهم يخبروها شيئاً عن أولادها (حسن وحسني وحسنية) الذين تركوا منزلهم وهربوا خوفاً من بطش العصابات الصهيونية، تقول مخاطبة لأحد القادمين:

" هند : من وين جاي يا ابن حارتنا

من الكويت وإلا أبعد؟

واقف ومنزل راسه.

من مين مستحي؟!

أنت مش الحرامي، يا رجل، أنت المحروم.

لو يرفع راسه كنت عرفته....

هيه، يا زلمة!

سايق عليك الله ترفع راسك.

بتشوفني بشاورلك

ما شفتليش أولادي؟

حسني وحسن وحسنية ؟"(هند الباقية في وادي النسناس،2006م، ص11-12).

ورغم حالة الاغتراب التي تعيشها هند إلا أنها لم تتوقف عن التعبير عن مدى إعجابها بنفسها، فهي هند السمراء بنت الفران التي كانت تغار من حلاوتها كل النساء حتى (زنوبا) النورية، لقد كانت تشارك كل أهل القرية أفراحهم وأحزانهم، ولم تتوان عن خدمتهم كلما طلبوا منها ذلك، لكنهم لم يحركوا ساكناً حينما حدثت أزمتها، واكتفوا بمراقبة حركاتها وسكناتها، وإثارة القلاقل حولها.

وتتأزم معاناة هند حينما تصلها رسالة من الصليب الأحمر، لتكتشف أن ابنها (حسن) سجين في سجن أنشأه الصهاينة في الرملة أسمه (الجلمة)، وهذا السجن لا يختلف عن سجنها الاجتماعي والنفسي، تقول:

" هند : حسن هون؟!

حسن محبوس؟!

في الجلمة؟!

وأنا قاعدة هون، ايش أسوي؟.(تتابع القراءة)

ايش؟ أبعدوه؟!

أبعدوك، يامّاه!

يامّاه ليه ما خلّوك تكمل المشوار؟

عجناح الطير كنت جيتك يا ولدي...

يامّاه شو عملت حتى تكون الحسرة سجني الأبدي

يامّاه يا حسن، شو عملوا فيك؟.

يامّاه يا حسني ليش ما درت بالك على أخوك

الصغير؟
ياماه يا حسنية، يا ست البيت. شو صار فيكي؟
يا حكومة هد حيلك لو حط راسه على صدري ولو مرة
واحدة قبل ما تبعدوه!
يا ظالم إلك الله!"(هند الباقية في وادي النسناس، ص18-19).

وضمن أجواء القهر والاغتراب التي تعيشها تتجه هند إلى جمع العتق والأغطية من القرية، وحينما تفتشها بحثاً عن أشياء ثمينة تجد في داخلها أسراراً ترتبط بأصحابها، فها هي تعرض للجمهور بعض ما لديها من أوراق تؤكد من خلالها على عمق العلاقات الإنسانية ودفئها في ظل حياة إنسانية هانئة طيبة، كان يعيشها الإنسان الفلسطيني قبل أن يجتاحه إعصار الاحتلال الهمجي ويدمر حياته الآمنة.

وطوال رحلتها عبر أحداث المسرحية، تورد لنا هند عدداً من الشخصيات التي تمر بها والتي تتوزع بين شخصيات ممثلة للجانب العربي، وأخرى ممثلة للجانب الصهيوني، إذ نتعرف على المواقف الفكرية ووجهات نظر تلك الشخصيات من خلال الشخصية المحورية، وإذا كانت الشخصيات الصهيونية تبدو بصورها الاستيطانية القمعية، فإن الشخصيات الفلسطينية تبدو شخصيات مأزومة وتعيش حالة اغتراب مماثلة لحياة الشخصية الرئيسة، نتيجة للواقع المأساوي الذي أعقب الحرب والذي فرض عليها حياة مليئة بالتشرد والفقر.

ورغم ما حل بهند من آلام ومعاناة، إلا أنه قد بقي في ذاتها شيئاً من الحب والذكريات الجميلة تجاه (عبد الله) الذي فقدته هو الآخر، وحينما تتصور حضوره تبدأ بسرد حكايتها معه محاولة أن تبقيه إلى جانبها، فمرة تعاتبه على الرحيل، ومرة تحكي له حكاية إبريق الزيت، وهو " لعبة تراثية فلسطينية تتلخص في ذلك الإبريق الذي كان يدور حوله أهالي القرية طوال اليوم وهم ينادون إبريق الزيت حتى ينال منهم التعب والنعاس، فينامون ولكنهم يعاودون في اليوم التالي الدوران والنداء، وهكذا واللعبة لا تنتهي ولا تتطور ولا جديد يضاف إليها، ومن ثم يتضح مدى ارتباط تلك الثيمة الدرامية التراثية بالقضية الفلسطينية وإشكالاتها التي لا تنتهي"(دوارة، 2008م، ص69)، ومع ذلك يبقى إصرار هند قائماً طوال الأحداث على أنها لن تغادر وطنها رغم كل ما تتعرض له من محاولات للتهجير، فها هي تنادي أهل البلد وهي تقرع الجرس في محاولة منها لأن توجه اهتمامهم نحو موقفها الذي تبنته:

" هند : يا أهل البلد
الحاضر خاين والغايب بطل!
بكره من الصبح منع تجول
ورصاص مثل زخ المطر
وبعد بكرة من الصبح إضراب
ورصاص مثل زخ المطر...
يا أهل البلد، يا أهل البلد
حكايتي ما انتهت...
وعندي ذكريات
وعندي أولادي

وحكايات.
بس سلموا لي عليه...
وقولوا له:
هند الغالية
ترعى عز وتقعد غز
مثل جبالنا العالية.
زاروني وإلا ما زاروني
أنا قاعدة.
وهاي قعده"(هند الباقية في وادي النسناس، ص58-59).

وهند التي تعيش إفرازات الحرب بكل سلبياتها من تدمير وإرهاب وفراق عن الأحبة، تتخذ من الزغاريد والأغاني الشعبية وسيلة لتصوير معاناتها بوصفها تشكل سجلاً مريراً للأحداث، فها هيا أغنية فيروز (زوروني كل سنة مرة)، وأغنية سهام شماس (غاب نهار آخر) وغيرها من الأغاني التي تنطلق عبر الأثير، أو ترددها هند بين الحين والآخر ن وهي تحمل في طياتها مضامين فكرية تعبر عن حالات الغياب والرجوع المنتظر للوطن وتعمق الاغتراب المكاني والنفسي للشخصية، ولا تغب عن النص تلك الأغاني المصاحبة للألعاب الترفيهية وللأفراح الشعبية الفلسطينية، فها هي هند تأخذ الدربكة من حيث هي معلقة على الحائط، وتضرب بأصابعها عليها وهي تتفاخر بأنها كانت تقود سهرات الأفراح الخاصة بأبناء قريتها، وتغني:

" هند : زينه يا مزين وناولــه لأمــه
ودمعته هالغالية نزلت على كمه
زينه يا مزين تحت في التين
يا ميمته فرحانة وقلبها حزين...
زينه يا مزين بمواس الذهــب
لا توجع لي العريس عمنه عزب

تغني وهي تبكي:

آه يي ها وجيتك من الهيش
آه يي ها جلبوط وما عليك الريش
آه يي ها وعلمتك الزقزقة والطير والتعشيش
آه يي ها ومن بعد ما كبرت صار عجناحك ريش
آه يي ها طرت وراح تعبي عليك بخشيش.
زغرودة "(هند الباقية في وادي النسناس، ص37- 38).

ومن الملاحظ أن حبيبي قد عزز ومن خلال أسلوبه اللغوي حالة الاغتراب التي تعيشها هند، فقد استخدم لغة لها حضور مغاير، " إذ تتداخل اللغة العامية والعامية المفصحة في متونه مع اللغة الفصيحة في نسيج لغوي واحد، على نحو يتجلى فيه وعي الكاتب بماهية اللغة ووظائفها الدلالية، كما تتجلى فيه ثقافته العالية، ومخزون ذاكرته الطافح بوقائع التاريخ الفلسطيني القديم والمعاصر...، في مسعى منه ـ كما يبدو ـ

إلـى إعـادة صـياغة الهويـة التاريخيـة واللغويـة والحضـارية لوطنـه فلسـطين وللإنسـان الفلسـطيني" (العواودة، 2011م، ص1060)، وهذا ما يجعل هند تعبر عن حكايتها بطريقة عفوية سلسة لتحيلنا الأحداث بذلك إلى عمق المأساة التي عاشتها وعمق الشعور بالاغتراب لديها بعد أن أصبح الوطن أسيراً لمحتل فرض عليه واقعاً سياسياً جديدا، لتبدو هند بذلك مثالاً لكل فلسطيني مستلب مضطهد في وطنه، وهي بثباتها وصمودها تعبّر عن عدالة قضيتها ومشروعية موقفها في مواجهة المحتل مواجهة تقوم على الصمود والإدراك والوعي.

3- اغتراب المرأة الفلسطينية في مسرحية نساء في الحرب لـ (جواد الأسدي):

لم يكن الفنان المسرحي العراقي (جواد الأسدي) ببعيد عن تناول الألم الفلسطيني بكل تداعياته، فقد شكّل الفكر السياسي الذي تشبّع به الأسدي معياراً لكل اختياراته المسرحية، فلم يتمكن من تجاوز هذا الفكر، بل وقف منه ثائراً وناقداً، وهذا ما فرض عليه نتيجة للعلاقات السياسية المؤدلجة أن يختار كادره بدقة وإمعان، ليساهم معه في تحقيق الأهداف التي يتطلع إليها، ولم يكن ذلك خارجاً عن السياقات العالمية ذات الملامح التجريبية، والتي تقوم على العمل الجماعي للوصول إلى خلق صورة متميزة وإبداعية على المسرح، وقد اتخذ هذا الوعي في تجارب (الأسدي) بعداً قومياً من خلال تبني قضية الشعب العربي الفلسطيني، " إذ أن الأسدي يتخذ من الفلسطيني بعداً لكل إنسان مستلب من وطنه وطموحه ومشروعية عدالة قضيته، وفي مسرحه يحاول أن يقترب من هذا الإنسان يعلمه ويتعلم منه، يخلق جدلاً حادّاً معه، مثلما يحفزه على الانطلاق والتجرد والثورة، يعلمه كيف يواجه حين يدرك، فلا مواجهة حقيقية إذا لم تكن قائمة على وعي وإدراك " (يحيى، 1993م، ص57).

لقد كانت المعاناة الفلسطينية نافذة أطل من خلالها الأسدي نحو العالمية، إضافة إلى أن مصدره الأساسي في بغداد كان يقربه فكرياً وجمالياً من تلك القضية القومية المصيرية، ونتيجة لتشابك الرؤى السياسية والجمالية لديه فقد ابتعد الأسدي عن التقليدي والمكرر في عمله المسرحي، باحثاً عن لغة جديدة تمكنه من التعبير عن ثورية الفكرة والواقع الفلسطيني، يقول: " منذ خمسة عشر عاماً وأنا أحاول عبر عملي مع المسرح الفلسطيني، أن أفكك بيت النص كي ألغي أعمدة التمثيل الميت، ليس هناك أي تمجيد لثبات النص والعرض ولا أية ركيزة للرنين اللفظي الخطابي، ولا أي توق لابتزاز الجسد التمايل المركب في الفضاء المسرحي كان ولا يزال غاية من غاياتي التي لم تكتمل بعد، وثعبان التغيير يفعل فعله الدائم من أجل ديمومة البروفة والعرض، ملاحظة النور الخافت وموسيقى الروح هي موطن اللذة للرسم في الفراغ " (الأسدي، 1995م، ص393).

وإذا كان المغزى السياسي قد سيطر على خيارات الأسدي المسرحية، فإن قضية الحرب قد شكلت حضورا واضحا في مسرحه، لاسيما ذلك الذي ناقش من خلاله الواقع الفلسطيني، أو الواقع العراقي بعد الحرب، ففي مسرحية (نساء في الحرب) الصادرة عام 2003م نجد أنفسنا أمام ثلاث نساء عربيات قذفت بهن الأقدار- رغم الاختلافات بينهن - إلى المنافي بطرق مختلفة، ليجدن أنفسهن في ملجأ في ألمانيا ضمن فسحة للهروب من نزيف الدم في بلادهن بحثا عن الخلاص المرتقب أو الوهمي، وحول فكرة المسرحية يؤكد جواد أنه " تولدت فكرة نساء الحرب هذه من تراكم الإحساس بالفظائع والفضائح والجحيم الذي يتعرض له الإنسان العراقي عبر بحثه عن مجهول مصيره، بفقدانه لجنة بلاده، في تنقيب مضني عن المكان

الآمن، خصوصا بعدما ارتكب بحقهم جريمة التهجير، قاذفا بهم إلى تيه المطارات والبواخر المهربة، والحدود الملغومة، وتزوير الجوازات، والهروب من حدود الموت مع مهربين يتاجرون بالناس! بحيث تحولت الهجرة الإجبارية لهذا العدد الهائل من الناس إلى سوق تجاري، مريب راح ضحيتها عددا كبيرا من العائلات، من أطفال وصبيان وشيوخ " (نساء في الحرب، 2003م، ص5-6).

ولأن صورة الهم الفلسطيني لا تختلف عن صورة الألم العراقي فإن المؤلف قد اختار التعبير من خلال تلك النسوة عن وحدة الألم والمعاناة، فالأولى : أمينة، وهي ممثلة عراقية محترفة رمت بها الخشبة بعد انهيارات متعددة لوضع سياسي يهدد بالانفجار، وقد تعرضت للملاحقة والاضطهاد والاقتلاع من مسرحها وجمهورها، وعانت من سلوك زوجها وخيانته حيث كان يعاشر نساء غيرها دون مراعاة لمشاعرها وإنسانيتها ورابطة الزواج التي تجمعهما في بيت واحد، وقد هربت صوب بلدان شرقية كثيرة بحثا عن الحرية، معرضة نفسها للعديد من المخاطر قبل أن تحط الرحال في مخيم لطالبي اللجوء في ألمانيا. والثانية: ريحانة، وهي طبيبة نفسية جزائرية تعرضت للجور والظلم والتحقير في بلادها، وقد تعمقت أزمتها بعد أن ذبح زوجها وتم تقطيع جسده في الشارع لأنه كان نزيها ومقاوما للظلم، لذلك اختارت أن تتمرد على ذلك الواقع رافضة ذلك المجتمع الذي يذبح به الإنسان، مجسدة تمردها من خلال تجاوز الأعراف والقيم والمحرمات الأخلاقية والاجتماعية بممارسة الجنس، ورغم أنها كانت تعالج الآخرين من أمراضهم إلا أنها لم تعد تجد علاجا في كل النظريات التي تعرفها كي تعالج نفسها، فلجأت إلى السخرية من كل شيء. والثالثة: مريم، وهي شابة فلسطينية تعيش اغترابا عن واقعها النفسي والاجتماعي بسبب اقتلاعها الجبري من وطنها، فهي تحمل ألما كبيرا في دواخلها نتيجة لجرها إلى الشارع من قبل جنود الاحتلال الذين عروها أمام والدها، وسحقوا أنوثتها بعد ضربها من قبلهم على صدرها مما تسبب في ورم كبير أخذ يمزقه، إضافة إلى ما سببته لها تلك العلاقة العابرة التي أقامتها مع صديقها اللاجئ البوسني من آلام نتيجة لغدره بها.

ومنذ البداية تظهر أمينة وهي تحضر إفادتها التي ستتلوها أمام ضابط التحقيق الذي ستلتقي به في مركز اللجوء، تقول:

" أمينة : كلما يقترب موعد التحقيق مع المحققين يرتج جسدي كله وأحس بأني معطلة ولا قدرة لي على ترتيب أفكاري وفق تسلسل منطقي يجعل المحققين يصدقون كلامي!. كأنما لم أحترف التمثيل في حياتي ولم أمثل يوما على خشبات المسارح! وأنا المتهمة دائما خلال تمثيلي لأدواري، بالخروج عن النصوص وإضافة جمل وإشارات فاضحة والقدرة على صفع الجمهور ولسعه في أماكن لا يتوقعها!! صار المخرجون ينفرون مني ويطلقون علي وصف الممثلة الوقحة أو المشاكسة والشرسة المتمادية! بعد كل هذا الأرشيف العنيف انهارت قواي هنا، في هذه الملاجئ القذرة!" (نساء في الحرب، ص11).

وإذا كانت مريم لم تعد تؤمن بجدوى الحديث عن قسوة الجلادين في بلادها لأنهم صاروا عقدة تجمعت في صدرها، فاختارت العزلة أفضل صديق لها لطرد وحشة الألم، فإنها لم تكف عن الحديث عن حالة الحرمان العاطفي التي سببها لها (ساشا) البوسني، تقول:

" مريم : لا أعرف ما الذي حدث لي! فجأة انهار كل شيء، المرض يضرب بعظامي والموافقة على لجوئي تأخرت، والشيء الأكثر مرارة هو أن ساشا البوسني تركني، تصوري، لقد هرب من غرفته نهائيا لكي لا أراه! لماذا، لماذا، لأنني أحببته وأعطيته كل ما عندي! روحي، جسدي، وعقلي.. لماذا لم يقل لي بأنه لا يحبني، لماذا أدخلني إلى غرفته واستدرجني لكي أحبه بجنون وبهستيريا! لقد احتلني مثل مرض فتاك يفتك بي! كيف سأستأصل صورته من رأسي! كيف سأنسى رائحة فمه وطعم لعابه، ولهاثه وصراخه

ورجولته، كيف كيف؟؟! كنت أصلي وما زلت من أجل أن يدخل الله الرأفة في قلبه، من أجل ألا يكون فظا وخشنا! من أجل أن يقبل بي روحا تشتبك مع روحه! وجسدا ينسجم مع لذته! أردته أن يكون لي، لي، لي، أن يكون رجلي فقط! ألا يحق لي أن يكون عندي رجل أحبه! "(نساء في الحرب، ص40-41).

إن النسوة تعيش جميعها حالة اغتراب فرضتها حالات التهجير واللجوء في المنافي، فبعد أن يصلن إلى حافة الانهيار النفسي بعد انهيارهن جسدياً، سواء أثناء رحلة الهرب أو الانتظار لقرار الإقامة في البلد الجديد، نجدهن يقمن بتعذيب بعضهن بعضا استعجالاً في الانتهاء من قسوة الانتظار، فريحانة تضاجع عشيق مريم دون رغبتها ولكن فقط كي يهرب العشيق منها وتبقيان في نفس الملجأ تنتظران الأمل الذي لن يأتي، ونتيجة لذلك لا تتوانى مريم عن إعلان حقدها على ريحانة للممارسات التي تمارسها مع عشيقها، ولكن تبقى تتشبث بأمل عودة (شاسا) إليها بينما أمينة تحاول أن تهدئ من روعها، وفي هذه الأثناء تقرأ لها مقطعا من نص كانت قد مثلته يوما على خشبة المسرح بينما الريح في الخارج تزداد ضراوة، وهذا المقطع هو تعبير عن أزمتهن واغترابهن وحالات التشرد التي اعترتهن في المنافي، تقول أمينة وهي ترثي المكان الأول لصالح المكان الوهم:

" أمينة : تتحول الأرصفة إلى أمكنة مرفوعة على تواريخ ويوميات ومسرات، الأرصفة أوطان متباعدة، مدن محتشدة، بيوت ملتوية، بشر ضالون يحملون أوجاعهم وأناشيدهم، ملذاتهم وعطشهم، نصوصهم المحرمة المنبوذة، الأرصفة بيوت بلا جدران، غرف بلا سقوف، تشبه إلى حد بعيد شيخا مدمنا على الندم! لا نعرف إن كانت الأرصفة رحيمة أم أليفة، أهي أنيسة أم فقدت الإحساس بوجودها! "(نساء في الحرب، ص44-45).

وتبقى النساء الثلاث يرسمن في أحاديثهن حالات الخوف والرعب التي اعترتهن وهن في بلدانهن بسبب الممارسات التعسفية التي مورست ضدهن، ثم يعدن ليرسمن حالات الاغتراب والقلق والانتظار نتيجة لمصيرهن المتعلق بقرار من المحقق الذي قد يوصي بترحيلهن من ألمانيا إلى أي مكان آخر في حالة عدم اقتناعه بالأسباب التي قد توردها النساء، وعبر تلك الأحداث يقدم الأسدي ما ينسجم مع الموقف الداخلي للشخصيات المشحونة بالوقائع والأوهام والآمال المحطمة، فقد عاشت الشخصيات في النص في أسر بناء محدد، عبّر عنه المكان الميت الذي لا ذهاب منه ولا عودة، ومثل ذلك القلق يدفع لخلق خيالات جامحة ساعد في تحقيقها فرصة اللعب التي يباح بها كل شيء، لأن اللعب يعني الطفولة والتلقائية والبراءة وغياب المنفعة الآنية.

إن العالم الواقعي لم يعد يستوعب أزمة النسوة الثلاث فرحن يبحثن لهن عن عالم أفضل يكون أكثر اطمئنانا، وبما أن الشخصيات قد حاولت الانسلاخ عن ماضيها، فإنها قد ظهرت بمزاجها السوداوي واستلابها الاجتماعي نتيجة للضغوط التي مورست عليها، وميزة الأسدي في أعماله كلها أنه يقدم رؤية فنطازية تضرب بجذورها في أعماق الخيال والفلسفة والتراث الحضاري الذي نهل منه، ساعياً إلى تقديم عمل إبداعي خلاق يستند على مرتكزات فكرية وجمالية واعية، فهو يحاول استثارة مخيلة المتلقي من خلال تعميقه للإحساس بالأزمة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان في العالم، ومن الملاحظ " أن الأسدي يمنح للنساء الثلاث، حرية في الكشف عن عالم أنثوي مغلق، فالممثلة أمينة تكشف عن علاقة بالرجل أرضها المسرح وفراشها العرض الذي يكتمل في (روميو وجولييت)، وريحانة المتحررة حد التهتك أحيانا تشاكس مريم بقسوة، بل وتصر على انتزاع حبيبها البوسني منها، وبدا البناء الدرامي في النص منسحبا لصالح اللغة في

حوار يتشظى ويكشف الفعل الإنساني، كون اللاجئات مازلن أسيرات ذكرى البلاد ووقائع رعبها، وأسيرات التناقض والتردد، حالهن في ذلك حال اللاجئ بشكل عام، فثمة لحظة ضعف أمام اختبارات الغربة، وحينها تبدو البلاد برغم جلاديها، رحيمة وآمنة " (عبد الأمير، 2003م).

وإذا كانت أمينة قد ظهرت بوصفها ممثلة حالمة بفنٍ نبيل ومسرح حر يمجد الإبداع ويحترم المبدعين، فإن آمالها قد انهارت أمام عينيها بعد أن وجدت نفسها مهملة خارج أسوار الوطن، وهذا الواقع لا ينفصل عن الواقع الذي تعيشه المرأة الفلسطينية (مريم) التي زادها اغتراب كل من أمينة وريحانة اغترابا فوق اغترابها، وألما فوق ألمها، نتيجة للتشرد والبعد عن الوطن، وفي لحظة من لحظات الانهيار التي تعيشها الشخصيات نراها تندفع وبشكل هستيري نحو البوح بأفكار تتجاوز حدود المنطق، فهذه ريحانة تبوح بشكل لا شعوري عن كل ما بداخلها من حقد بلادها بل وعلى العروبة وتاريخ العرب بسبب الآلام الغائرة في ذاتها نتيجة لسطوة جلادي بلادها عليها وظلمهم لها، لذلك نراها تنفعل بقسوة وهي تتلفظ بكلمات لها وقع الخنجر مخاطبة من خلالها مريم حيث تقول:

" ريحانة : كم كنت أتمنى لو سألتني يوما لماذا يغرق شعبي في بركة دماء كبيرة وكيف يولد القتلة أو أية أمهات تلدهم!، اسأليني لماذا جئت إلى جرمانيا! لماذا اخترت هذا الفردوس المستعار، الممزق، الملوث، الكلاب المترفة، الحدائق الرتيبة، الغابات الميتة!..،، سأؤكد لك بأنني أنوي الزواج من رجل جرماني وأنجب أولادا جرمانيين! ثم أغسلهم من آثار اللغة العربية والعرب وأكسر أمامهم سيوف تاريخهم وأهزأ من فرسانهم! إنني أكرهكم أكره صلاتكم وصلواتهم عقائدك وعقائدهم! لا أحب بلادي ولا أغنيات بلادي ولا شجر بلادي ولا شوارع بلادي ولا أي شيء في بلادي! سأرمي بكل شيء إلى الجحيم إلى المحرقة! سأحرق ذاكرتي كلها !"(نساء في الحرب، ص72-73)، ورغم أنها قد رفضت كل شيء يذكرها بالوطن نتيجة للصدمات التي تلقتها، إلا أن حب الوطن قد بقى يحرك عواطفها بين الحين والآخر حينما تجد أن جحيم الوطن أفضل من جنة الملاجئ والمنافي.

وتنتهي المسرحية بموت مريم بعد إجراء عملية استئصال لثديها المصاب بورم، وترفض لجنة التحقيق طلب أمينة وريحانة للجوء طالبة منهما مغادرة ألمانيا خلال ست وثلاثين ساعة، وهذه النهاية ليست ببعيدة عن إشارة بثها الأسدي في مقدمة نصه حينما قال: " الإنسان الذي يغادر بيته إلى بيت آخر، يظل في حالة من الارتباك والظلم، لأنه تواق أبدا إلى مكانه الأول، إلى رائحة أشيائه المؤنسنة، إلى مصدر ضوء قنديله في غرفته، إلى نار تنور جدته "(نساء في الحرب، ص7)، ومن الملاحظ أن المسرحية هنا تعبر عن واقع مأساوي مرير، وقد جاءت المونولوجات والحوارات الحادة للتعبير عن دواخل الشخصيات وقيمها الفكرية والعاطفية القريبة من البنية النفسية لشخصية المتلقي العربي، لاسيما أن الموضوع الذي تطرحه المسرحية يعبر عن تجارب العرب الهاربين من جحيم الحروب والصراعات السياسية، علهم يجدون مكانا آخر أكثر أمنا واطمئنانا من أوطانهم.

إن الشخصيات النسوية هنا تعيش جميعها حالة من الاغتراب، ومن معايير ذلك الاغتراب هو عدم تقديرهن في المجتمعات التي وفدن منهن والتي تتوزع بين الانتماءات المحددة ومواقف السياسة في ظل سيطرة قوى حاكمة على السلطة هم من المحتلين أو ممن قدموا مع المحتل لتخريب الوطن ونهب خيراته، ثم أن هذه النسوة مدفوعة للهرب من جحيم الأوطان تحت ضغط التهجير القسري والأوضاع الاقتصادية والضغوط الاجتماعية والحروب والنزاعات السياسية، وإذا كانت هذه النسوة قد عشن اغترابا في الوطن

فإنهن قد عشن اغترابا تجاوز ذلك خارج حدود الوطن، لكن تبقى قضية مريم الفلسطينية من أعقد القضايا التي لا يمكن أن تجد حلا في المستقبل القريب.

نتائج البحث:

1- قدم النص المسرحي العربي المرأة الفلسطينية ضمن صور متعددة، وقد بدا واضحا ملازمة الاغتراب لها طوال مراحل صراعها مع العدو الصهيوني، ففي مسرحية (الاغتصاب) لـ (سعد الله ونوس) لازم الاغتراب كلا من شخصية (الفارعة) وشخصية (دلال)، كذلك لازم الاغتراب شخصية هند في مسرحية (هند الباقية في وادي النسناس)، وهذه الشخصيات هي صورة معبرة عن الشخصيات الايجابية بسبب فعلها المقاوم.

2- جاءت حالة الاغتراب التي عاشتها الفارعة أقل حدة من تلك التي عاشتها (دلال) وذلك نتيجة لما تعرضت له من ممارسات تعسفية، وإذا كانت الفارعة أنموذجا مقاوما صلبا فإن دلال تعد أنموذجا للمرأة الفلسطينية الضحية، فقد قتل الجلادون زوجها بعد أن عذبوه وأفقدوه رجولته، ثم تناوبوا على اغتصابها، واستبدت الحمى بأحدهم فمزق لحمها واقتطع حلمتي ثدييها، ومن مظاهر الاغتراب التي تبدو على شخصية دلال هو إحساسها بالعجز والوحدة والفراغ النفسي والافتقاد للأمن أمام قوة خارجية تدير حياتها وتتحكم بوجودها ألا وهي الاحتلال.

3- كان للواقع الذي فرضه الاحتلال أثره في تعدد أشكال الاغتراب عند المرأة الفلسطينية، فقد عانت المرأة الفلسطينية من الاغتراب داخل الوطن كما ظهر ذلك عند (الفارعة، دلال، وهند)، والاغتراب خارج الوطن نتيجة للنزوح عنه كما ظهر ذلك عند (مريم) في مسرحية (نساء في الحرب)، فقد غادرت الوطن وهي تحمل ألما كبيرا في دواخلها نتيجة لجرها إلى الشارع من قبل جنود الاحتلال الذين عروها أمام والدها، وسحقوا أنوثتها بعد ضربها من قبلهم على صدرها مما تسبب في ورم كبير، كذلك فقد عانت تلك الشخصيات من الاغتراب الذي هو بمعنى الانفصال نتيجة لابتعادهن الحتمي عن أفراد معينين في الحياة مثل: الأبناء والحبيب عند هند، والأهل والأحبة عند مريم، والزوج إسماعيل عند دلال.

4- تعمق لدى الشخصيات الفلسطينية النسوية الإحساس بالاغتراب المكاني بعد أن أصبح الوطن نهبا لجنود الاحتلال واتخذ بعضها من الزغاريد والأغاني الشعبية وسيلة لتصوير معاناته بوصفها تشكل سجلاً مريراً للأحداث.

5- ظهرت شخصية المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي وهي تعيش اغترابا على المستويين النفسي والاجتماعي، وهذه الحالة ناتجة عن الاقتلاع الجبري من الوطن، وعدم التأقلم مع الآخرين، والعجز في السيطرة على المصير نتيجة للظروف القاهرة، وهذا ما دفع شخصيات (الفارعة، دلال، هند، ومريم) للانعزال والابتعاد عن مجريات الحياة العادية وعدم التواصل مع الذات، فأصبحت غريبة عن مجتمعها وعن ثقافته العامة، وقد ظهر ذلك بنسب متفاوتة طبقا لحجم المعاناة التي عاشتها كل شخصية من الشخصيات تحت الاحتلال.

قائمة المصادر والمراجع:

ابن عربي، محمد بن علي الحاتمي، 1983، رسالة في بيان اصطلاحات الصوفية في الفتوحات المكية، منشورة في ذيل التعريفات للجرجاني، القاهرة.

الأسدي، جواد، 1995، نقوش على ماء المسرح، مجلة فصول، ج الثاني، المجلد 14، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

الأسدي، جواد، 2003، نساء في الحرب، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

إسكندر، نبيل رمزي،1988، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

الألوسي، عادل، 2003، الاغتراب والعبقرية، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة.

الحمداني، إقبال محمد رشيد، 2011، الاغتراب ـ التمرد قلق المستقبل، ط1، دار صفاء للنشر، عمان.

الرازي، محمد بن أبي بكر، 1981م، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت.

الشيخ حسن، فضل خليل، 2012، شخصية الفلسطيني والآخر في مسرحية الاغتصاب لسعد الله وّنوس, الجامعة الاسلامية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد العشرين، العدد الأول، غزة.

العمري، حسين منصور، 2007، إشكالية التناص ـ مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع.

العواودة، 2011، زين العابدين محمود، تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني، الجامعة الإسلامية، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد التاسع عشر، العدد الأول، غزة.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، 1982، كتاب العين ج 4، تحقيق مهدي المخرومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

انجلز، فريديريك، د ت، لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، ترجمة وتقديم. فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق.

أويزرمان، ثيودور، 1977م، تطور الفكر الفلسفي، ط1، ترجمة. سمير كرم، دار الطليعة، بيروت.

بو شعير، الرشيد، 1997، إشكالية الاقتباس في مسرح سعد الله ونوس ـ مسرحية الاغتصاب نموذجا، مجلة دراسات، المجلد 24، الجامعة الأردنية.

حبيبي، إميل، 2006، أم الروبابيكيا- هند الباقية في وادي النسناس، دار الشروق، عمان.

حماد، أحمد، 1996، الاغتراب في الأدب العبري المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، العدد3، الكويت.

حماد،حسن محمد، 1995م، الاغتراب عند أريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

حنفي، حسن، 1979، الاغتراب الديني عند فيورباخ، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد 1، وزارة الإعلام، الكويت.

خليف، فتح الله، 1979، الاغتراب في الإسلام، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد 1، وزارة الإعلام، الكويت.

دوارة، عمرو، 2008، المهرجانات المسرحية بين الواقع والطموحات، ط1، أمانة عمان، عمان.

روزنتال. م،ي. يودين، 1980، الموسوعة الفلسفية، ط2، ترجمة. سمير كرم، دار الطليعة، بيروت.

سعد، حسن، 1986، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

شاخت، الاغتراب،1980، ترجمة. كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

عبد الأمير، علي، 2003، نساء في الحرب : نص مسرحي للأسدي يرصد مشهدا من الكارثة العراقية، صحيفة الحياة، العدد 14639، السعودية.

علقم، صبحة أحمد، 2002، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، أمانة عمان، عمان.

كرم، يوسف، د ت، تاريخ الفلسفة اليونانية، ط6، دار المعارف، القاهرة.

ماكوري، جون، الوجودية،1982، ترجمة. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

ونوس، سعد الله، 1996، أ، الأعمال الكاملة ـ مسرحية الاغتصاب، المجلد الثاني، دار الأهالي، دمشق.

ونوس، سعد الله، 1996، ب، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، دار الأهالي، دمشق.

يحيى، حسب الله، 1993، الأبعاد التربوية في تجارب جواد الأسدي المسرحية، مجلة الفنون، العدد 16، وزارة الثقافة، عمان.

يونس، أحمد قتيبة، 1998م، البناء الدرامي في مسرحيات سعد الله ونّوس، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية التربية، جامعة الموصل، الموصل.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015، 59-78

تفعيل منظومة الثقافة البصرية في تصميم الأثاث المعاصر

عاصـــم عبيـــدات، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلـة، جامعة اليرمـوك

سلوى محمود علي حسن، قسم الإعلان، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

تاريخ الاستلام: 2014/10/23 **تاريخ القبول: 2015/4/16**

Activation of Visual Culture System in Contemporary Furniture Design

Asem M. Obeidat, Design Department, College of Fine Arts, Yarmouk University

Salwa M. Hassan, Department Of Advertisement, Faculty Of Apllied Arts, Hilwan University.

الملخص

الثقافة البصرية هي منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين تحمل خبرات وتجارب الشعوب الحضارية، وتساهم في صنع وإبداع الجديد في مجال الجماليات البصرية، وتحمل فلسفة وطبيعة المجتمع وتطلعاته، باعتبارها منظومة هامة في السلوك الفني وإضافة في فهم مجال المعرفة العامة، هذه الرموز والمدركات البصرية الموجودة في وحدات الأثاث لا يستقبلها الإنسان دون معرفة مسبقة بها، فالأشكال الجمالية هي معلومات معرفية تتكون من العناصر المحيطة بنا وهي رصيد خبرات وتراكمات المجتمع.

تأتي أهمية هذه الدراسة من زيادة الوعي المعرفي والإبداعي من خلال الثقافة البصرية التي تثري الاتجاهات الاجتماعية والنفسية للمتلقي ومن ثم الارتقاء بمستوى تصميم الأثاث وعلاقته بالبيئة الداخلية، وتتساءل الدراسة عن كيفية إسهام مفردات الثقافة البصرية في تصميم الأثاث الحديث، وعن مدى تأثير عمليات البناء المعرفي لوحدات الأثاث في زيادة الوعي الثقافي البصري لدى المهتمين به، وكذلك عن إسهامات تصميم الأثاث في رفع مهارة المتلقي على استكشاف المعاني والدلالات الرمزية المتعددة في مفردات تصميم الأثاث المعاصر.

وتهدف الدراسة إلى تفعيل منظومة الثقافة البصرية للارتقاء بتصميم الأثاث إلى المثالية النفعية والجمالية، وكذلك إلى التركيز على الثقافة البصرية كونها مدخلاً هاماً في تنمية التذوق الجمالي والوعي الثقافي في أشكاله وصوره المتوفرة في أنماط الأثاث المختلفة، ولتحقيق هذه المبتغيات، يتناول البحث المنهج الوصفي التجريبي المنظم للمحتوى وذلك للوصول إلى النتائج المتوخاة.

ومن خلال الدراسة النظرية والعملية نجد أن مستوى الثقافة البصرية لدى المصمم الداخلي يؤثر في وعيه التصميمي وتنمية قدراته الابتكارية، مما يساهم في الارتقاء بمستوى الثقافة البصرية للجمهور، ومن ثم تطوير الاتجاه التصميمي لقطع الأثاث الحديث في سياقه البنائي لتحقيق الهدف الاتصالي والدلالي المرجو منه، في محاولة للخروج به من حيز الجمود والنمطية والنظام

Abstract

Visual culture is an integrated system of symbols and shapes، relationships and implications bearing experiences civilized peoples، and contribute to making the new innovation in the field of visual aesthetics، and holds the philosophy and the nature of society and aspirations، as an important system in the artistic behavior and add to the understanding of public knowledge. These symbols and visual perceptions that consist in furniture units not received by human being، without prior knowledge; aesthetical shapes are cognitive information consists of the surrounding elements، a balance of experience and accumulations of society.

The importance of this study was to increase the knowledge and awareness through creative visual culture that enriches the social and psychological trends of the recipient and then raise the level of furniture design and its relationship to the interior environment. Inquiries of the study are about: the contribution of the visual culture in modern furniture design، the impact of knowledge construction of furniture units operations to increasing awareness of visual culture of involved persons، as well as the contribution of furniture design in enhancing the recipient skill in exploring the meanings and inferences that are non-visual information.

The study aims to activate the visual culture system to improve the furniture

المألوف إلى الإبداعية ورفع القيم الثقافية الجمالية للجمهور، وعليه توصي الدراسة بضرورة الاهتمام بدراسة الثقافة البصرية بهدف الاستفادة منها في تصميم الأثاث وتفعيله في الفراغات الداخلية.

الكلمات المفتاحية: الثقافة البصرية، تصميم الأثاث، التصميم الداخلي، البناء المعرفي، التفكير البصري، الأثاث المعاصر.

design to the perfect utilitarian and aesthetic، as well as to focus on the visual culture as an important input in the development of aesthetic taste and cultural awareness in the bodies and forms are available in different styles of furniture. To achieve these purposes، this paper deals with the descriptive and systematic experimental quantification of the content in order to reach the desired results.

Through theoretical and practical investigation، we find that the level of visual culture with the interior designer impacts his/her design consciousness affects the design and development of innovative capabilities، which contributes and creativity to raise the level of visual culture to the public، and then the development of design trends of modern furniture in its constructivist context to achieve its communicational and semantic objective، in an attempt to get out its apathy from typical and familiar system to creativity، and raise the cultural aesthetic values of the public. The study recommends the need to pay attention to the visual culture in order to make use of them in furniture design and activation in the interior spaces.

مقدمة:

تساهم الثقافة البصرية كمنظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين تحمل خبرات وتجارب الشعوب الحضارية في تطوير اتجاهات التصميم الداخلي بشكل عام وتصميم الاثاث بشكل خاص، تستجيب لاحتياجات المجتمع وتطلعاته من ناحية ولفلسفة واتجاهات التصميم المعاصر من ناحية أخرى، فالرموز والمدركات البصرية الموجودة في وحدات تصميم الأثاث لا يستقبلها الإنسان دون معرفة مسبقة بها فالأشكال الجمالية هي معلومات معرفية تتكون من العناصر المحيطة بنا، وهي رصيد خبرات وتراكمات المجتمع (العمايرة، 2010).

ترتبط الثقافة البصرية بالأحداث التي يبحث من خلالها المتلقي عن المعلومات والمعاني لتعزيز حالة الرؤية الابداعية واكتساب خبرات جديدة تتعلق بعمليات إنتاج الصور والاستقبال البصري لها، وللبنية الشكلية للأثاث دوراً وظيفياً هاماً إلى جانب وظيفتها كوسيلة اتصال بصرية تتمثل في وظيفتها الجمالية باعتبارها وسيلة بصرية مؤثرة في تشكيل الخبرة الثقافية لكل من المصمم والمتلقي وتنمية الإحساس بالجمال والفن وتفعيل القدرة على فهم المدركات البصرية المختلفة في البيئة المحيطة.

تلعب الثقافة البصرية دوراً هاماً في تكوين المصمم الداخلي وتساهم في زيادة الوعي وتنمية القدرة علي توليد الافكار والحلول التصميمية الابتكارية للفراغ الداخلي، وكذلك تساهم في تحديد خيارات مستخدمي الفراغات الداخلية المرتبطة بمكونات ملء الفراغات من أثاث واضاءة وألوان وملامس وغيرها وهذا الوعي البصري يساهم بشكل مباشر وغير مباشر في تطوير اتجاهات التصميم الداخلي بشكل عام وتصميم الاثاث بشكل خاص فمفردات تصميم الاثاث الحديث تكتسب دلالات رمزية متجهاً من النمطية والجمود إلى الابداع في الشكل والوظيفة.

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة من الدور المعرفي والابداعي الذي تلعبه الثقافة البصرية في تشكيل الاتجاهات الاجتماعية والنفسية للمصمم والمتلقي والارتقاء بمستوى تصميم الأثاث المعاصر وعلاقته بالبيئة الداخلية المحلية.

مشكلة الدراسة:

- إستناداً لما سبق يمكن بلورة مشكلة الدراسة في التساؤلات التالية:
- كيف يمكن الاستفادة من مفردات الثقافة البصرية في تصميم الأثاث المعاصر؟
- إلى أي مدى تؤثر عمليات البناء المعرفي لوحدات الأثاث في رفع الوعي الثقافي البصري للمتلقي؟
- ما مدى مساهمة تصميم الأثاث في رفع مهارة المتلقي على استكشاف المعاني والدلالات الرمزية المتعددة في مفردات تصميم الاثاث المعاصر؟

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى ما يلي:

- تفعيل منظومة الثقافة البصرية لدى العملاء وصولاً بتصميم الأثاث المعاصر إلى الجمالية والنفعية المعرفية.
- التركيز على تنمية الثقافة البصرية باعتبارها مدخلاً لتنمية التذوق الجمالي والوعي الثقافي في أشكاله وصوره لمختلف أنماط تصميم الأثاث المعاصر.
- فرضيات الدراسة:
- منظومة الثقافة البصرية، لتصميم الأثاث المعاصر، متعددة الأبعاد يمكن من خلالها توجيه سلوك المستخدم.
- البناء المعرفي لتصميم الأثاث الحديث يساهم في ادراك المعاني والدلالات الرمزية من خلال ما يقدمه من حلول تصميمية مبتكرة تساهم في تعزيز وظائف الفراغات الداخلية.
- منهجية الدراسة:
- تجمع الدراسة بين المنهج الوصفي التجريبي والتحليلي الموضوعي والمنظم للمحتوى باستخدام أدوات تطبيقية تستند الي التخطيط والتمثيل المعرفي في تصميم وحدات الاثاث المعاصر.

مصطلحات الدراسة:

- الثقافة البصرية:

هي القدرة على فهم وصياغة العلاقات البصرية، وبذلك تكون أكثر حساسية للعالم المحيط وللنظم والعلاقات التى نحن جزءاً منها، كما أنها تشتمل على الخبرة الشخصية والمعرفة والخيال بالإضافة الى الخبرات الاجتماعية والتكنولوجيا والتذوق الجمالي (دوايرـ ومايك 2007)، كما وعرفت للثقافة البصرية بأنها "القدرة على قراءة وتفسير وفهم المعلومات المعروضة في شكل صور أو رسوم"، وكذلك بأنها "القدرة على تفسير الرسائل وتوليد الصور لتوصيل الأفكار والمفاهيم" (الزغول، 2011).

أما الثقافة البصرية في مجال تصميم الاثاث المعاصر فهي القدرة علي فهم وتحليل وصياغة العلاقات البصرية لابتكار حلول تصميمية مبتكرة ذات دلالات رمزية للمصمم والمتلقي.

- البناء المعرفي:

هو عملية استدخال واستيعاب المعاني والأفكار والتصورات الذهنية وإمكانية إستدعائها من الذاكرة وإعادة عرضها في شكل يشبه الخبرة الإدراكية الأصلية لتصبح جزءاً من البناء المعرفي للمتلقي، وتنتج من تفاعل بنائي بين الحواس والعقل للمتلقي، من خلال نشاط تفاعلي مع الحدس (الزيات، 2004م).

الإطار النظري للدراسة:

يلعب تصميم الأثاث له دورا إيجابيا في تطوير ثقافة الإنسان وذلك عن طريق الانخراط في العملية التصميمية، حيث يبدأ الشخص بالإحساس والتفكير والتأمل وإدراك العلاقات واكتساب المعرفة والكشف عن الحقائق، وفي ضوء هذا كله يعتبر الأثاث مجالاً للارتقاء بثقافة الفرد، فمن خلال هذا المجال يتحرك الإنسان بكامل كيانه، لا انفصال بين عقله وجسمه، أو بين فكرة ووجدانه، أو بينه ككائن حي متكامل وبين البيئة التي يعيش فيها، إنما يتحرك بكل كيانه ليحقق النهاية الخلاقة التي يتم بها توظيفه، فالأثاث على مختلف أشكاله وألوانه معين فياض لا ينضب يغذي ثقافة الإنسان ويحقق له أمله الثقافي الذي ينشده لأنه صورة منتقاة من الحياة أوضحها المصمم بنظرة مركزة على هذه الحياة فقربها للعين غير الواعية، وبذلك يستطيع المتلقي المصمم أن يعكس ما يكتسبه من الفن على الحياة فيرتقي بحياته العامة، نتيجة هذه الثقافة التي أصبحت جزأ لا يتجزأ منه (الحسيني، 1997).

أولاً: الخصائص العامة للثقافة البصرية:

- **الإنسانية:** فالإنسان وحده هو المختص بالثقافة وبإدراك مظاهر الجمال وتقييمها في الحياة.
- **الاكتساب:** فالثقافة تنتقل إلى الأجيال وعبر الأجيال.
- **التراث الثقافي**: ويكتسب الإنسان الثقافة منذ مولد الإنسان عن طريقة الخبرات المباشرة وغير المباشرة.
- **التطبيق الثقافي**: وهو ما يجعل الإنسان يتعايش مع محيطه.
- **التشابكية**: فالثقافة تتكون من قطاعات أساسية وكل قطاع يتضمن مجموعة مختلفة من العناصر وكل مجموعة عناصر تتصف بصفات واحدة يمكن أن تميزها عن غيرها، وأن هذه العناصر تكون شبكة واحدة لا يمكن فصل أي أجزاء منها، وإن الحضارة هي التطبيق المادي للتراث الثقافي وهي وليدة هذا التراث الثقافي، ويصعب فصل الثقافة عن الحضارة فكل منها وجه لعملة واحدة (Khalaj & Pedgley 2012).
- **التباين:** ويعني تنوع المضمون الثقافي في المجتمعات.
- **الإستمرارية:** فالثقافة تستمر آلاف السنوات وتتغير مظاهرها بتغير الأجيال في المجتمع الواحد ولا يعني هذا أن الثقافة تظل كما بدأت أول الأمر، دائما هناك التراكم المنطقي لجزئيات العلوم.
- **الثقافة عضوية وفوق عضوية:** وهي تمتد بجذورها في النوع الإنساني فيمارس الإنسان التذوق والتفكير.
- **الثقافة علنية:** فالثقافة علنية صريحة وخفية مقنعة تراها في السكن والملبس وفي أنظمة السلوكيات كشيء ظاهر أما الشيء الخفي فهو المحرك والدوافع للسلوكيات (غراب، 1991).

مرتكزات الثقافة البصرية:

للثقافة البصرية ثلاثة مرتكزات أساسية:

1- تدفق خبرات (المتلقي) تدفقاً طبيعياً، وانسياب أفكاره تلقائيا، وهي خبرات تبدأ في الطفولة بالحركة وبالجسم كله.

2- المبادرة في تكوين مفردات حسية، بصرية، سمعية، لمسية، تذوقية، واكتسابها معنى، حتى يستطيع (المتلقي) أن يتفاعل من خلالها مع مكونات البيئة.

3- حاجة (المتلقي) إلى التدريب على ترتيب الأشياء (عناصر التصميم) شكلياً أو مكانياً، أو صوتياً... الخ وتنظيمها، فيتدرب على تكوين متتابعات أو متواليات منها (سيد، 1992).

ولكي تتحقق منظومة الثقافة البصرية لابد من دعم الأركان والركائز التي تقوم عليها الثقافة البصرية ومنها (الإدراك البصري- التفكير البصري- الاتصال البصري- التعليم البصري).

ولتؤدي وحدات الأثاث دورها يجب ألا تكون مرآة عاكسة للواقع فقط ولكن أن تكون أداة تغيير وحث على الجدية والبناء السليم لثقافة الفكر المجتمعي.

وباعتبار أن التصميم من أبرز وأهم أدوات الثقافة في عصرنا الحالي لما يقدمه من تصميمات لها أبعاد استراتيجية فعالة ومؤثرة على المجتمع، يساهم تصميم الأثاث في رفع مستوى الثقافة البصرية وذلك من خلال ما يحمله من مضامين وإملاءات تؤدي إلى ارتفاع مستوى التلقي لدى المتلقي، فالعناصر التصميمية فيه بكل ما تحمله من رموز وإيحاءات، تعكس الإحساس الوجداني للمجتمع، وتتداخل في التكوين العقلي والتوجهات الفكرية والثقافية له (Petiot& Yannou 2004.).

ثانياً : أوجه الإستثارة في تلقي الوحدات التصميمية للأثاث:

أ- **المثيرات المحيطة**:

كل العناصر والأشياء والأحداث المكونة والمساعدة والمحيطة بالمنتج هي مثيرات كامنة، ولأنها توجد في البيئة المحيطة فهي تسمى بالمثيرات المحيطة(عزمي، 2007).

ب- **المثيرات الممثلة**:

تسبب المثيرات الفعالة المستخدمة في بنائيات التصميم التي تصل إلى المستقبلات البصرية للمتلقي رد فعل حتى يتمثل في تجميع الرموز المتفردة أو المعلومات المجزأة أو العناصر المتفردة في داخل توصيفات بنائية تسمى بالمثيرات الممثلة والهدف الرئيسي هو تجميع وترميز كل المدخلات المساعدة في تصميم الأثاث في بناء مثير يشبه إلى حد ما المثير الأولي المحيط

(Khalaj، J. & Pedgley، O. 2012).

ج- **المثيرات المدركة**:

تخضع المثيرات الممثلة في تصميم الأثاث التي تصل إلى المركز المناسب في المخ لعملية فك ترميز الإشارات المستخدمة في التصميم إلى تكوينات معرفية وتسمى عندئذ بالمثيرات المدركة، وهدف هذه المثيرات المدركة هو المساعدة في تحويل المثيرات الممثلة إلى أخرى واضحة ومحددة للمتلقي (الخولي، 2003).

ثالثاً: الجماليات البيئية وعلاقتها بتصميم الأثاث:

تمثل الجماليات البيئية حالة من التفاعل العلمي الخاص المميز بين مجالين من مجالات البحث هما: الجماليات التجريبية، وعلم النفس البيئي، حيث يستخدم هذان المجالان مناهج بحث علمية مناسبة تساعد في تفسير العلاقة بين المثيرات الطبيعية والاستجابات الإنسانية (عبد الحميد، 2001)، ويشتمل الاهتمام الأساسي في الجماليات البيئية على محاولات لفهم التأثيرات البيئية الخاصة في التفكير والوجدان (الانفعالات) والسلوك، ثم ترجمة النتائج الخاصة بهذا الفهم إلى تصميمات بيئية جديدة يحكم عليها الناس بأنها مفضلة أو محببة جمالياً بالنسبة لهم.

وتعتبر الجماليات البيئية من العوامل التي توضع في الاعتبار خلال عمليات التصميم لوحدات الأثاث بل وأهمها على الإطلاق، فالكيفية التي تبدو عليها البيئة الداخلية التي يعيش فيها الإنسان تؤثر في خبراته على نحو مباشر فيشعر بحسن الحال عند وجوده في هذه البيئة، فتتأثر استنتاجاته التالية والعكس بالعكس، لتنوع المؤثرات البيئية من مؤثرات شكلية إلى مؤثرات رمزية، ويمكن أن تكون مؤثرات لونية، ولذا ينبغي الوصول إلى صيغة تكاملية بين هذه المؤثرات عبر تركيز التحليل الشكلي للجماليات على خصائص تشكيل الأثاث التي تؤثر في الاستجابات الجمالية مثل الحجم واللون والشكل والتوازن...الخ. أما التحليل الرمزي فيركز على المعاني والدلالات والرموز التي ترتبط بتلك الخصائص الشكلية، فنجد أن زهرة صناعية مثلاً تستدعي معايير مختلفة من تلك التي تستدعيها زهرة طبيعية. ويلعب اللون والأسلوب دوراً مهماً في هذا الجانب الرمزي أو الدلالي، ويشير مفهوم الترميز إلى تمثيل المعلومات في صورة رموز سواءً لفظية أو بصرية تكون أكثر ملائمة للتخزين في الذاكرة (Anderson، 1995).

وطبقا للسابق فإننا نخلص إلى أن اللون يعد عنصراً مهماً في تصميم الأثاث، يساعد في تمييز الأثاث عن بقية عناصر البيئة المحيطة، فهو يجذب الإنتباه خاصة عندما يكون اللون ذو علاقة بالمعاني والدلالات الرمزية فيساعد الأثاث في الظهور.

رابعاً: مرتكزات البيئة اللونية في تصميم الأثاث عبر منظومة الثقافة البصرية:

إن المعلومات التي يتحسسها الإنسان من خلال حركته في البيئة تمر من خلال مرشحات ذهنية، تتضخم أو تضعف، تنظم أو تصنف أو تلغي أو تنتج هيكلا معينا يمثل العالم المحسوس لدى الإنسان، وتعرف البيئة البصرية بأنها الشعور النفسي الناتج عن الحس البصري للعناصر المكونة للمحيط المادي والمعنوي، وأن هذه العناصر كثيرة وتختلف من إقليم لآخر ومن مدينة لأخرى أو من موقع لآخر وكذلك من مجتمع لآخر، وتتمثل أهم هذه المرتكزات فيما يلي:

أ- **الإغناء البصري اللوني:** ويقصد بالإغناء البصري زيادة المشاهدة البصرية التي يتحسسها المتلقي ويعتمد على جانبين أساسيين هما: عدد العناصر الموجودة في الحيز التصميمي، والعلاقة الترابطية بين تلك العناصر، وتتعلق هذه الخاصية بالمستوى التفضيلي من تصميم الأثاث ويتضمن كذلك اختيار الألوان الملائمة لفنيات تصميمة (الحيدري، والدوري، والعبيدي، 2001).

ب- **الشخصية والطابع البصري:** إن الشخصية والطابع البصري هي مجموعة الخصائص والصفات التي تميز شيئاً أو تجعله معروفاً. فإذا كانت بيئة ما تتميز بشخصية متفردة فإننا نقول أن لها طابعاً معيناً، وأن من أهم استخدامات اللون البصرية هو تصنيف وتمييز مجموعة من العناصر في بيئة معينة. فقد تكون هذه الوحدات من الأثاث مختلفة في الحجم والشكل، ولكن استخدام اتجاه لوني معين يساعد على تمييزها ومنحها هوية معينة (أبو المكارم، 2004).

خامساً: مبادئ تصميم الأثاث:

1- **مبدأ التعبيرية:** وهو يفسر أي ظاهرة شكلية في الطبيعة، وما هي إلا تعبير حقيقي عن المعنى الكامن وراءها، وهذا ما يجب أن يحققه المصمم الداخلي في التعبير من خلال الأثاث، على أن يكون التعبير صادقاً يعكس الفكرة.

2- **مبدأ النظام العضوي:** ينبثق هذا المبدأ الأساسي من الحقيقة الكامنة في نمو أي كائن حي في الطبيعة، وهي أن الحياة العضوية تكشف عن ظاهرتين هامتين هما: وجود الخلايا المنفردة، وارتباط هذه الخلايا بنسيج عضوي، وتتوقف حيوية هذا النسيج أولاً على سلامة الخلايا المنفردة وثانياً على درجة كفاءة ارتباطها ببعضها البعض، ووفق هذا المبدأ وتطبيقه على بنية الأثاث يتضح أنه يعتمد على طبيعة العناصر التي تحتويها وحدات تشكيل الأثاث وكفاءة الارتباط بينها، وكذلك على نوعية المحيط البيئي، وعلى هذا الأساس يجب أن يؤدي تكوين الأثاث المنفرد إلى تعبير حقيقي عن المعنى الكامن في عناصره، وفي الوقت نفسه تحقيق الترابط العضوي مع البيئة المحيطة.

3- **مبدأ الترابط:** وهو يعكس حالة الترابط كما تبدو في الظواهر الطبيعية، والتي تتجمع معاً في صورة واحدة متناسقة تعبر عن مشهد المحيط الخارجي ومثلها عن المشهد الحضري وأن انعدام مبدأ الترابط يسبب تراكمات غير متجانسة من الأشكال وبالتالي تفكك النسيج الحضري لوحدات التصميم (الحيدري وآخرون، 2001).

جوانب أساسية لوضع الأثاث في تبادل مع البيئة:

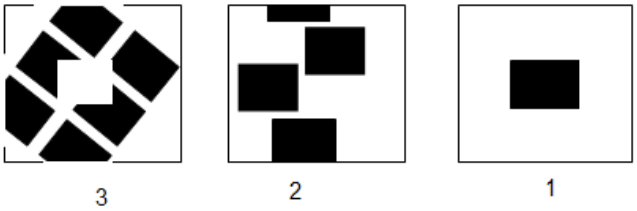
1- البناء الحضري Urban Structure ويتضمن التأكيد على الارتباط الوظيفي والبصري للمنطقة الخاصة لوضع الأثاث بها.

2- المشهد الحضري Urban Landscape ويتضمن ترابط خصائص المنطقة مع الخصائص الفنية لتكوين الأثاث والعناصر المكونة لمشهد المنطقة (الحيدري وآخرون، 2001).

دور اللون في إدراك الفراغ والعمق والتفاصيل:

ان التكامل اللوني المتدرج يضفي على الموضوع التصميمي شكلاً منسقاً تدركه العين بطريقة منظمة فالتصميم بشكله المنظم ينظم حركة العين داخل الحيز المرئي فتسهل عملية الإدراك، فالعين ترى الشكل المألوف أولاً ثم تتدرج إلى الاشكال غير المألوفة، وتعيد الدورة مرة أخرى رغبة في إدراك تفاصيل الشكل المنظور، وهذه العلاقة تظهر في الصورة الرياضية: "الادراك = العين ومركز الإبصار + جهاز

التوافق الحسي + الاستدراك الشخصي" (البطريق، 2004)، لذلك تبدأ التصميمات الداخلية لوحدات الأثاث بمساحات إيجابية تليها المساحات السلبية (شكل رقم 1).

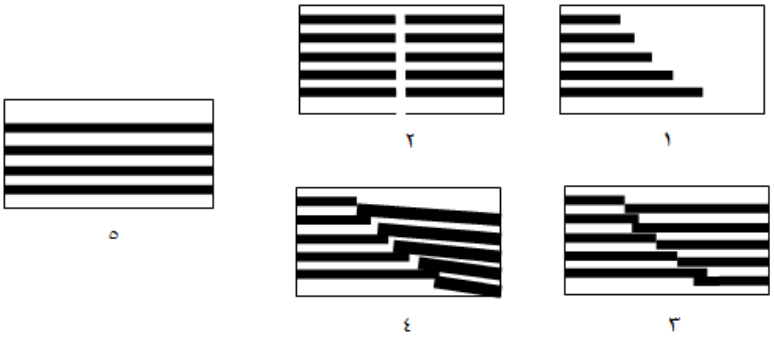


شكل رقم (1): مفهوم المساحة الايجابية والسلبية في التصميم

1) يوضح المساحة السلبية في التصميم
2) يوضح المساحة السلبية بين الاشكال الضيقة والواسعة
3) يوضح الشكل السلبي (الصلب) الخاص بلون الخلفية

وبناءً على رأي (Wong،1997) فإن المساحة التي تقسم بخط وهمي (غير مرئي) في حيز التصميم ينتج عنها ما يلي (شكل رقم 2):

1- الأشكال المقسمة عن طريق هذا الخط.
2- الأشكال الإيجابية التي تصبح عكسية (سلبية) على الجانب الاخر للخط.
3- الاشكال التي تغير المكان أو الاتجاه على الجانب الآخر من الخط.
4- تكوين أشكال بصرية مختلفة على الجانب الاخر.
5- أشكال ايجابية تتغير عند بداية الخط.



شكل رقم (2): الاشكال المحتملة لادرك المساحة المقسمة بخط غير مرئي في حيز التصميم

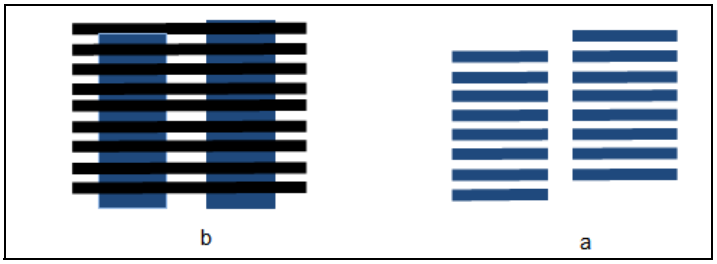
سادساً: شبكات التفكير البصري وتأثيرها على تصميم الأثاث:

شبكات التفكير البصري عبارة عن تمثيلات بصرية عقلية متصلة تكون نموذج أو شكل للمعرفة حول تصميم الأثاث، وهي لغة تحويلية للتعلم تزود كل من المصمم الداخلي والمستهلك بطريقة لرؤية كيفية التفكير في المحتوى المعرفي للتصميم. وهي أشكال تنظيمية يمكن أن يستخدمها المصمم

لتمثيل العلاقات بين المعلومات الموجودة بالتصميم بطريقة رمزية أو لفظية أو صورية لتحسين الاستقبال البصري للمتلقي، وبناء معرفة ذات معنى توضح العلاقات بين المفاهيم والعناصر والتكوينات المستخدمة في التصميم. وهذا يساهم في ادراك المستهلك للصورة الكلية للمعرفة في تصميم الأثاث (حماده، 2009).

وتعتمد شبكات التفكير البصري بشكل أساسي على الخيال، ومن ثم فهي تساعد على تنمية الإدراك، والمعرفة البصرية، عبر مجموعة العمليات البصرية الفسيولوجية مثل التركيز والتحليل والرؤية المحيطة واللون والخداع البصري، والقدرة على تشكيل التمثيلات المعرفية للتشكيلات المختلفة لوحدات الأثاث ومعالجتها في العقل. ويمكن تفسير شبكات التفكير البصري وفقا لتأثير مانكر الابيض اللون (The Munker-White Effect) للخداع البصري (شكل رقم 3) حيث تتم قراءة ألوان الشكل على أساس الاشياء المحيطة به.

وبالرغم أن المسافات التي تقطعها الموجة بين قمتين متجاورتين في الضوء الواحد تنعكس من نقطتين في هذا الشكل ربما تكون متشابهة أو حتى نفسها إلا أن أعيننا تقرأ اللون على أساس الألوان والأشياء المحيطة به، فالمقاطع الزرقاء اللون على اليسار(a) تكون أفتح وبشكل واضح من تلك الموجودة على اليمين (b) بتأثير اللونين الابيض والاسود (Fraser،Banke & 2004).



شكل رقم (3) : تأثير مانكر الابيض اللون **للتفكير البصري**

سابعاً: مميزات التفكير البصري وأثرها على مستهلكي الأثاث:

1- التفكير البصري باعتباره عملية عقلية معرفية ديناميكية هادفة تقوم على إعادة تنظيم عناصر التصميم بما فيه من رموز ودلالات ومفاهيم وأنماط جديدة تساهم في استيعاب التصميم من أكثر من زاوية واتجاه ووجهة نظر (شكل رقم 4)، حيث تتكامل فيما بينهما لتكوين رؤية ذاتية شاملة لكل عناصر تصميم الأثاث ولهذا فهو يعد أحد أشكال مستويات التفكير العليا (Fuery&، 2003،Fuery).

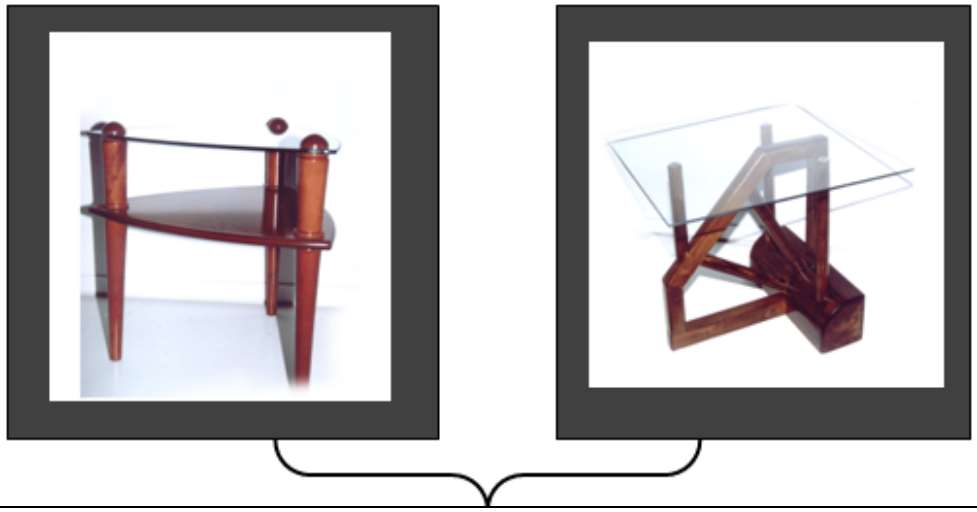
2- يساهم التفكير البصري في رفع كفاءة الاستقبال البصري لدى المتلقي وقدرته على التعامل مع تصميم الأثاث.

3- يدعم التفكير البصري طرقاً جديدةً لتبادل الأفكار بين كل من المصمم الداخلي ومستهلكي قطع الأثاث.

4- يعمل التفكير البصري علي تنمية الجوانب البصرية الفسيولوجية لدى المتلقي ليتمكن من التعرف وبناء المعرفة بصورة متواصلة.

5- يساهم التفكير البصري في اثراء الأفكار الإبداعية لتصميم الأثاث واستخدام أساليب رمزية ودلالية مختلفة لزيادة جذب الانتباه والتشويق. (Petiot& Yannou2004.)

6- للتفكير البصري دوراً هاماً في تنمية قدرة على إصدار استجابات تباعدية تتميز بالطلاقة الفكرية والمرونة العقلية، ويزيد من فرص الإبداع خلال عملية التلقي (الزغول والزغول، 2011).



أ- الرؤية المحيطية (زاوية 90درجة) وتمثل القدرة على استقبال لون الجسم وشفافيته خارج الخط المباشر للبصر (الادراك الكلي للشكل).

ب- شروط الرؤية اللونية لوحدة التصميم (الضوء الكافي – نوع الضوء – زاوية الضوء – عدم تأثر اللون بآخر دون فارق زمني).

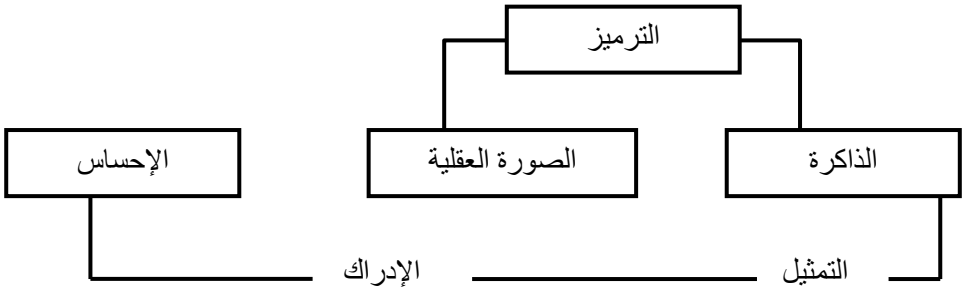
ج- اثارة الإحساس بالعمق الفراغي في تصميم وحدات الأثاث (دلالات الإحساس بالعمق الفراغي حين النظر بالعينين معاً تلاقي خط النظر – تزيح البصرين Binocular Vision"، دلالات الاحساس بالعمق الفراغي حين النظر بالعين الواحدة، الوضوح – الارتفاع النسبي – الضوء والظل – التداخل - المنظور الخطي والهوائي والتفصيلي).

شكل رقم (4): نماذج لوحدات الاثاث توضح كيفية استيعاب التصميم لمفردات التفكير البصري

ثامناً: التخطيط والتمثيل المعرفي للمعلومات في تصميم الأثاث الحديث:

تعتبر المخططات المعرفية "الشكل التنظيمي الخاص للمعلومات في الذاكرة طويلة المدى، والقواعد التي تتحكم في استخدام هذه المعلومات وعمليات الدمج بينها بعدة طرق مختلفة وبذلك تعتبر المخططات هي الأساس العام الخاص بفكرة معينة" (عبد الحميد، 2008).

إن المخططات المعرفية Cognitive Schemas في تصميم الاثاث، هي استعدادات معرفية يتمكن المرء من خلالها من الاستجابة للتصميم بطريقة متميزة وإضفاء المعنى على مفردات التصميم وتنظمها وتوظفها واسترجاعها عند الحاجة (عبد الحميد، 2001)، وهي ليست غاية ولكن مواءمة بين البنية المعرفية للفرد والخبرات الجديدة وبالتالي تكوين مخططات معرفية جديدة تتلاءم معها (شكل رقم 5).



شكل رقم (5): نموذج من المخططات المعرفية

وهناك ثلاثة أنواع من التمثيلات التي يمكن بواسطتها وصف إدراكات وخبرات المتلقي وهي:

(1) **التمثيلات العملية**: وتتمثل في التعليم من خلال ا لعمل، ويعتمد في جوهره على تعليم الاستجابات ذاتها والتعود على إصدارها.

(2) **التمثيلات الرمزية:** وتتمثل في تعبير المتلقي عن خبراته من خلال التمثيل التناظري والتمثيل الافتراضي وتكون ممثلة في الرموز والأشكال واللغة واستخدام الرموز كصور تفكير مخزونة ينقلها الفرد (المصمم) للآخرين.

(3) **التمثيلات الأيقونية**: وهي التي تعتمد على التنظيم البصري وغيره من أنواع التنظيم الحسي بالإضافة إلى استخدام الصور التلخيصية للأشياء حيث تحل الأيقونة (الصور البصرية) محل الشيء الفعلي.

تاسعاً: مراحل اكتساب وتمثيل المعرفة:

يرى العالم آندرسون Jone Anderson أن اكتساب وتمثيل المعرفة (**أطروحات تحاول تفسير وشرح الكيفية التي يمكن من خلالها تشفير ومعالجة المعلومات**) في عمليات انتاج المعرفة أكثر منه من خلال شبكات ترابطات المعاني، وافترض آندرسون أن تمثيل المعرفة المتعلقة بالمهارات الإجرائية يحدث من خلال ثلاث مراحل:

1- المرحلة المعرفية Cognitive Stage: في هذه المرحلة يتعلم الأفراد القواعد الصريحة لتنفيذ المهارة ويقومون باستدخال واكتساب المعرفة التي تحكم طبيعة عمل الأشياء وخصائصها والآثار المترتبة على أعمالها، وهذه القواعد هي التي تمكن الفرد من توليف الأفكار والاستراتيجيات التي تعالج من خلال مختلف المهام والمواقف والمشكلات (الشرقاوي، 2004).

2- **المرحلة الترابطية Associative Stage:** وفي هذه المرحلة يستخدم الفرد القواعد التي سبق له تعلمها في المرحلة الأولى مع تكرار ممارسة تطبيقها بطريقة تدريجية ويصبح الفرد أكثر معرفة بهذه القواعد، وتنطوي هذه المرحلة على توليد وتوليف الاستراتيجيات الذاتية، وتنظيم

المعرفة المكتسبة داخل البناء المعرفي لكل منا تنظيما يعكس خصائص بنيتنا المعرفية، ويصبح لكل منا أسلوبه المميز في توظيف واستخدام المعرفة المكتسبة داخل البناء المعرفي لكل فرد.

3- **المرحلة التلقائية Autonomous Stage:** وفي هذه المرحلة تتكامل القواعد المعرفية والمهارات في شكل سلسلة متكاملة من الأفعال، ويبدأ الفرد في السعي نحو التفكير في كيفية ممارسة أعمال أخرى مصاحبة، وتبعا لرأي اندرسون، فإن تقدمنا عبر هذه المراحل يمكن أن نطلق عليه المرحلة الإجرائية والتي تشير إلى العملية الكلية التي من خلالها تتحول المعلومات والقواعد الصريحة إلى الإجراء العملي (Lester،2000).

عاشراً: كفاءة التمثيل المعرفي للمعلومات في تصميم الأثاث:

أشارت العديد من الدراسات إلى صعوبة الوصول إلى قياس دقيق لكفاءة التمثيل المعرفي في تصميم الأثاث دون معرفة الخصائص المعرفية للعملاء المستهلكين وما تنطوي عليه هذه المدخلات من خصائص كمية وكيفية، ولكن ينبغي التوضيح أن الأداء المعرفي كمحدد لمستوى الكفاءة المعرفية للمتلقي يمكن أن التعبير عنه من خلال طبيعة المدخلات المعرفية ومدى كفاءة التمثيل المعرفي للمعلومات المستدخلة في التصميم البصري لوحدات الأثاث، ولرفع كفاءة التنبيه المعرفية للمتلقي ينبغي الاهتمام بما يلي:

أ- نوع المادة المعروضة عبر تصميم الأثاث ومدى جودة محتواها ومضمونها.

ب- كفاءة التمثيل المعرفي لمحتوى ومضمون المادة المعروضة عبر الأثاث من خلال فرض الكفاءة المعرفية، ويقوم فرض الكفاءة المعرفية بالتأكيد على جودة المحتوى المعرفي (المدخلات المعرفية لتصميم الأثاث)، وكفاءة التمثيل المعرفي للمعلومات تشكيلياً.

وبالتالي فإن كلا من ثراء البناء المعرفي للمتلقي من حيث المحتوى والمستوى وكفاءة التمثيل المعرفي لديه، يمثلان وجهان لعملة واحدة (الزيات، 2001).

حادي عشر: أبعاد الكفاءة المعرفية في تصميم الأثاث:

البعد الأول: المدخلات المعرفية: ويقصد بها صيغ المعلومات المستدخلة بخصائصها الكمية والكيفية وما يصاحبها من ظروف وما ينتج عنها من صيغ أخرى تقوم على الدمج أو الاشتقاق أو التوليف ووسائط هذه المعلومات وعوامل استثارتها، وتتمثل خصائص المدخلات المعرفية المنتجة للكفاءة المعرفية في تصميم الأثاث الحديث فيما يلي:

- خاصية الكم المعرفي
- خاصية الكيف المعرفي
- خاصية التراكمية المعرفية والكيفية
- خاصية ترابط المدخلات
- خاصية التكامل الأفقي والرأسي للمدخلات
- خاصية تنظيم عرض المدخلات
- خاصية تمايز المدخلات وتمايز محتواها

البعد الثاني: كفاءة التمثيل المعرفي: ويقصد بالتمثيل المعرفي تحويل دلالات ومعاني الصياغات الرمزية للمعلومات (كلمات ورموز) والصياغات الشكلية (أشكال، ورسوم، وصور) إلى معاني وأفكار وتصورات ذهنية تستدخل ويتم استيعابها لتصبح جزءا من نسيج البناء المعرفي الدائم للمتلقي، وأدواته المعرفية في التفاعل مع العالم من حوله، وتتمثل خصائص كفاءة التمثيل المعرفي في تصميم الأثاث الحديث. (Khalaj& Pedgley2012) فيما يلي:

- خاصية الاحتفاظ
- خاصية المعنى أو المغزى
- خاصية تعدد صيغ التمثيل المعرفي
- خاصية المرونة العقلية المعرفية
- خاصية دينامية التمثيل المعرفي

البعد الثالث: النواتج المعرفية كدالة أو محدد للكفاءة المعرفية: ويقصد به رفع المستوى المعرفي من خلال عمليات التفكير العقلي والبصري للمتلقي وكل ما يعكس مدى قدرته على صياغة وحدات المعرفة المستدخلة والمشتقة وتوظيفها بصورة فعالة في إنتاج معرفي يختلف كيفياً عن مدخلاته، وتتمثل خصائص محدد الكفاءة المعرفية في تصميم الأثاث الحديث فيما يلي:

- خاصية الوفرة أو الغزارة من الطاقة الفكرية
- خاصية الكفاءة أو السيطرة المعرفية
- خاصية التوليف أو الاشتقاق
- خاصية المرونة الذهنية المعرفية
- خاصية الاستشارة الذاتية للنشاط المعرفي
- خاصية الجدة أو الأصالة

الإطار العملي للدراسة:

يكتسب التكوين أهمية خاصة في تصميم الاثاث بصفته أحد عوامل تفعيل منظومة الثقافة البصرية ووسيلة للتحكم في تنظيم العناصر التشكيلية لوحدة الأثاث في البيئة الداخلية سواء كان:

(1) تنظيماً شكلياً، أي يتكون من سطور تركيبية موضوعة بطريقة دقيقة تقسم الوحدة داخلياً إلى عدد من التقسيمات الفرعية بشكل متساوي أو متناغم بحيث يتم تنظيم الاشكال عليها، والاشكال المتنوعة للتكوين الشكلي هي التكراري والتدرجي والإشعاعي.

(2) تنظيماً لا شكلياً، أي له سطور تكوينية بتنظيم حر لا نهائي وبلا حدود.

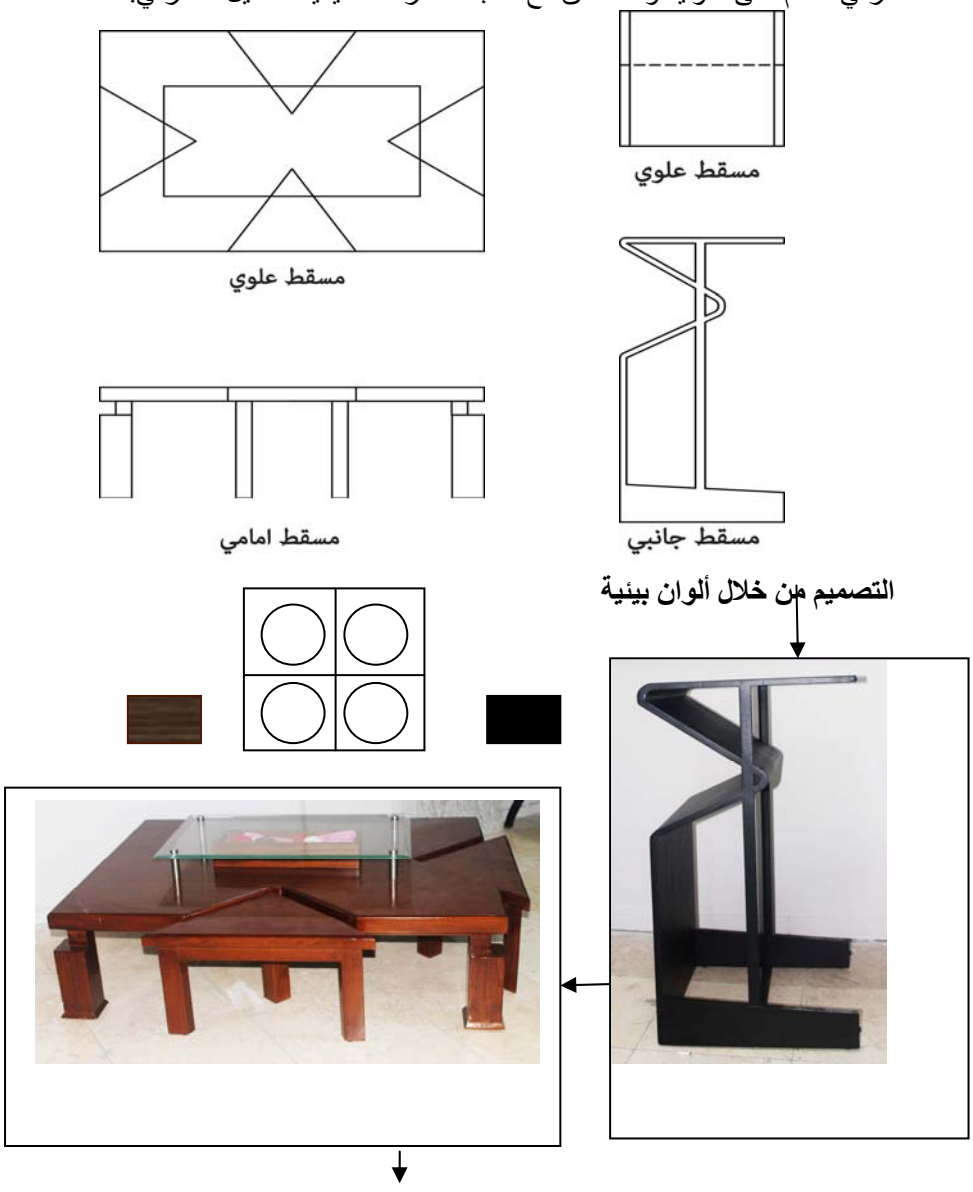
(3) تنظيماً فعالاً، أي له أسطر تركيبية مفاهيمية، إلا أن هذه الأسطر يمكن أن تقسم المساحة داخلياً إلى أقسام فردية تتفاعل مع الوحدات الشكلية التي تحتويها قطع الأثاث في أشكال متعددة ومختلفة، ومن الأمثلة على ما سبق:

أ- التقسيمات الفرعية التكوينية: تقدم اشغالاً مكانياً داخل حيز الوحدة السكنية بشكل تام بحيث توجد كل وحدة في عزلة بالفراغ، ويمكن أن تكون ذات أرضية لألوان مختلفة عن الوحدات الشكلية

المجاورة، ويمكن إدخال التعاقب والتنظيم للأشكال بالإيجابية والسلبية وذلك بشكل فعال (الشكل رقم 6)، حيث يوضح تنظيم عرض المدخلات عبر التكامل الأفقي والرأسي في التصميم، والذي من خلاله يمكن:

1- تحقيق كفاءة التمثيل المعرفي لخاصية التوليف، وهي تتفق مع خاصية الاشتقاق من حيث الطبيعة ولكن تختلف كل منهما في الناتج، فبينما ينتج الاشتقاق وحدات معرفية جديدة تختلف عن الوحدات المكونة له. فإن التوليف يمكن أن يقوم على توظيف أو استخدام العناصر بالتعديل أو الإضافة لصياغة نواتج معرفية مختلفة ولكنها تعكس نفس مذاق الوحدات والعناصر.

2- تحقيق دينامية التمثيل المعرفي؛ ينطوي التصميم على خاصية التغيير والحيوية والإطلاق المعرفي القائم على التوليد والاشتقاق مع استبعاد فكرة استاتيكية التمثيل المعرفي.



شكل رقم (6): خاصية تنظيم عرض المدخلات عبر التكامل الأفقي والرأسي في التصميم

ب- عند تحريك التقسيم الفرعي التركيبي حتى تتخذ مختلف الأوضاع، يمكن قطع جزء من الشكل الموحد الموجود خارج الحدود المحددة بالسطور التركيبية الفعالة، وهكذا يتأثر شكل الوحدة (الشكل رقم 7)، حيث يوضح خاصية تمايز المدخلات ومحتواها التراكمي المعرفي والكيفي في التصميم، والذي من خلاله يمكن:

1- تحقيق كفاءة التمثيل المعرفي بتطبيق خاصية الاحتفاظ في التصميم؛ حيث توافر شرط الاحتفاظ القصدي بالمعلومات، القائم على إدراك أهمية هذه المعلومات سواء كانت مدخلات أو مشتقة للاستخدام، وتقاس هذه الخاصية من خلال النسبة المئوية للوحدات المعرفية المسترجعة إلى الوحدات المعرفية المستدخلة والمتمثلة في العناصر التصميمية المستخدمة في التصميم (Khalaj & Pedgley (2012).

2- تحقيق وفرة الطاقة الفكرية في التصميم؛ حيث تشير غزارة الإنتاج المعرفي وتنوعه في تصميم الأثاث وتغطيته للهدف المنشود منه وظيفياً ونفعياً وجمالياً، إلى النواتج المعرفية للمتلقي ذو المستوى الثقافي المحدد.

شكل رقم (7): خاصية تمايز المدخلات ومحتواها التراكمي المعرفي والكيفي في التصميم

النتائج والتوصيات:

1- ضرورة الاهتمام بدراسات الثقافة البصرية والبيئية بهدف الاستفادة من نتائجها في صياغة البنية التصميمية للأثاث الحديث.

2- ان تصميم الأثاث بما يحتويه من مضامين ثقافية ودلالات رمزية يعكس ثقافة إبداعية تساهم في الترابط البصري بين التصميم والبيئة.

3- الاهتمام بتحديد الوضع النسبي للأثاث في الفراغ والتأثيرات اللونية المجاورة في عمليات تصميم الأثاث وتطبيقات التصميم الداخلي.

4- علاقة تصميم الاثاث بالبيئة هي علاقة تبادلية ذات دلالات رمزية تعزز المضمون وتثري المفردات البصرية لتصميم الأثاث.

5- أهمية الترابط والتكافؤ في تنظيم وحدات البناء المعرفي للمتلقي القائم علي تعزيز منظومة الثقافة البصرية في عمليات تصميم الأثاث المعاصر.

6- الاهتمام بمدى توافر المكافئ الرمزي بين العناصر والوحدات المعرفية المستخدمة في تصميم الأثاث الحديث، مع دلالات المعاني المقابلة لها في البناء المعرفي لدى المستخدمين.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المراجع العربية:

أبو المكارم، فؤاد (2004). اسس الادراك البصري للحركة. مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة. مصر.

البطريق، نسمة (2004). الاعلام والمجتمع في عصر العولمة. دار غريب، القاهرة. مصر.

الحسيني، نبيل (1997). عمق الثقافة في رسوم الأطفال. مكتبة الانجلو. مصر.

الحيدري، علي والدوري، فراس والعبيدي، عادل (2001). التصميم الحضري: الهيكل والدراسات الميدانية. مكتبة مدبولي للطباعة والنشر، القاهرة.مصر.

الزغول، رافع النصير والزغول، عماد عبد الرحيم (2011). علم النفس المعرفي. دار الشروق، عمان.

الزيات، فتحي مصطفى (2001) علم النفس المعرفي (الجزء الثاني). دار النشر للجامعات، مصر.

الزيات، فتحي مصطفي (2004) الأسس البيولوجية النفسية للنشاط العقلي المعرفي – دار النشر للجامعات- مصر.

الشرقاوي، أنور محمد (2004). العمليات المعرفية وتبادل المعلومات. مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة. مصر.

العمايرة، علي (2010). هندسة التصميم الداخلي والديكور. دار الامل للنشر والتوزيع.

حماده، محمد محمود (2009). فاعلية شبكات التفكير البصري في تنمية مهارات التفكير البصري. جامعة حلوان، مصر.

دوايـر، فرانسيس ومايك، ديفيد مور (2007). الثقافة البصرية والتعليم البصري. ترجمة د. نبيل جاد عزمي. كلية التربية، جامعة حلوان.

سيد، فتح الباب عبد الحليم (1992). التربية الفنية وثقافة المواطن: نظرة تحليلية. المؤتمر العلمي الرابع (الفن وثقافة المواطن بكلية التربية الفنية المجلد الثالث) – جامعة حلوان.

عبد الحميد، شاكر (2008). الفنون البصرية وعبقرية الإدراك. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

عبد الحميد، شاكر (2001). التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. عالم المعرفة، الكويت.

غراب، يوسف خليفة (1991). التذوق وكماليات الفنون. دار المعارف، القاهرة.

عزمي، نبيل جاد (2007).الثقافة البصرية والتعلم البصري. مكتبه بيروت. لبنان.

ثانياً: المراجع الانجليزية:

Anderson, J.R. (1995). *Cognitive Psychology and its Implications*، Fourth Edition. New York: Freeman.

Fraser, T. & Banke, A. (2004). *The complete guide to color (The ultimate book for the color conscious*) – first edition – Ilex-United Kingdom.

Fuery , P. & Fuery ،K. (2003). *Visual Culture and Critical Theory*. London، Amold Publishes.

Khalaj, J., & Pedgley، O. (2012)، *Comparison of designers' intended messages and users*' constructed messages communicated through visual qualities of furniture. In Proceedings of the International Conference of the Design Research Society [CD-ROM]. Bangkok، Thailand.

Lester, P.M. (2000). *Visual Communication، Images and Messages*، London، Wadsworth

Petiot, J., & Yannou، B. (2004). Measuring consumer perceptions for a better comprehension, specification, and assessment of product semantics. International Journal of Industrial Ergonomics, 33(6).

Sturken, M. and Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford: Oxford University Press.

Wong, W. (1997). *Principles of color design*, Second Edition, John Wiley & sons, inc- new York.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015، 79- 90

دور الموسيقا التصويرية والمؤثرات الصوتية في تعزيز الإحساس الفلمي "فلم القلب الشجاع أنموذجاً"

علي فياض الربيعات، قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك

تاريخ الاستلام: 2014/11/25 تاريخ القبول: 2015/4/26

The Role of Program Music and Sound Effect in enhancing the sensation in Film (The Film BRAVEHART) as Model.

Ali.f. alrabaat, Faculty of Arts, Yarmouk University

الملخص

إن الإحساس الفلمي قائم على العاطفة التي تبثها الصورة للمتلقي، لذلك عرفت السينما بأنها لغة الصورة أو الصورة المتحركة، ومن منطلق هذا التعريف قام صناع الفلم في العالم بدراسة الصورة دراسة مستفيضة، إلا أن الدراسات والأبحاث التي تتعلق بالصورة كانت نادرة. ومن هنا جاءت مشكلة البحث لتجيب على السؤال التالي: كيف تقوم الموسيقا التصويرية والمؤثرات الصوتية بتعزيز الإحساس الفلمي، وصولاً بالصورة إلى مضاعفة التعبير عن مضمون الفلم وقد وتناول هذا البحث عناصر الصوت في الفلم السينمائي، والعوامل المؤثرة في جودة الصوت، ووظائف المؤثرات الصوتية، وقد قام الباحث باختيار عينة مهمة من أعمال السينما هي فيلم (القلب الشجاع) للمخرج الاسترالي (ميل جبسون)، حيث قام بتحليله، واستنتج مجموعة من النتائج أهمها أن للصوت أهمية لا تقل عن الصورة في مضاعفة الإحساس الفلمي.

الكلمات المفتاحية: الإحساس الفيلمي, المؤثرات الصوتية, الموسيقا التصويرية, قلب الشجاع.

Abstract

The sense of Film for the spectator depends on emotion threw images of the whole film. Thus، the cinema has known as the language of images or animated images. For that reasons، film makers around the world have been studding this point. But studies that relate to the sense of images were considered rare، hence the problem of this search is an attempt to answers the following question: How does the music soundtrack and sound effects to strengthen the sense of Film. For the practical side، the researcher chose one of most popular films (Brave Heart) where he analyzed، and concluded that the most important set of results that the importance of sound is as important as the image in enhancing the sense of Film.

مقدمـــة:

صاحَبَ الصوت أفلام السينما حتى في الفترة التي سبقت اختراع شريط الصوت، فقد كانت السينما الأولى في بداياتها مصحوبة بمقطوعات موسيقيه معبره عن الحدث والمشهد، فمثلا كانت موسيقا ناعمة وهادئة في المشاهد الرومانسية، لكنها سرعان ما تلاشت، حيث بدت وكأنها عرض مسرحي عادي. "وفي عام 1927م دخل فلم مغني الجاز (Jazz Singer) عصر الفلم الناطق، حيث شعر الكثيرون بان الصوت سيكيل ضربة مميته لفن الفلم الذي سيكتفي بان يكون مجرد تصوير مسرحيات، إلا أن المعوقات كانت في الواقع مؤقتة، وأصبح والصوت اليوم واحداً من أغنى مصادر المعنى في فن الفلم" (جانيتي،1981، ص250). ومع الوقت تزايدت أهميه الموسيقا والصوت المرافق للعمل، وبخاصة بعد تحول السينما الصامتة إلى الناطقة، عام 1927م، فأضحى الشريط الصوتي واحداً من المسائل الرئيسة التي تقوم على رسم تيميزات واضحة ووظائف متعددة، فهو أولا بالقياس مع شريط الصورة يتضمن مادة غير مكانية أكثر منه بكثير، كذلك فإن موسيقا الفلم هي بصورة رئيسة خارج المكان (أومون، 1999، ص 204)، فهي أيضا تضفي عوالم جديدة، وتعطي المتلقي مساحة كبيرة من التخيل والخروج خارج حدود الكادر الدرامي.

لا يعتبر الفلم ناجحا إلا إذا استطاع مخرجه أن يجعل المشاهد مرتبطاً ومندمجاً عاطفيا مع الفلم، مع بقائه في حالة من المتابعة الواعية لكي يصل إلى حالة الارتباط العاطفي بأحداث الفلم، يندمج كليا معه ويصدقه، فالمشاهد يتوقع أن يشاهد فلما ذا قصة قوية وجودة عالية في التمثيل والإخراج والتصوير، وإذا لم يصل العمل الفني بالمشاهد إلى الإشباع، فإنه سيرفض العمل تماما، لذا وجب على المخرج أن يجذب المشاهد نحو المساحة الأهم في الكادر، وفي صناعة السينما العديد من الأساليب التي تحقق هذه الغاية، ولعل الموسيقا التصويرية والمؤثرات الصوتية من أهم هذه الأساليب إثارة وتوجيهاً لانتباه المشاهد، وذلك ما سيتناوله هذا البحث بالدراسة والتحليل.

لقد أدرك صناع السينما أن عليهم انتقاء الأصوات المستخدمة في الفلم وتسجيلها طبقا لوظيفتها في كل مشهد. كذلك الأصوات البشرية، والتعليق الصوتي، والموسيقا، والمؤثرات الصوتية، وحتى الصمت، وكل ذلك تبعا لضروراتها ومبرراتها الدرامية في كل لقطه ومشهد، مع حذف واستبدال كل صوت لا ينطبق عليه هذا الأمر أثناء عملية مونتاج الصوت وتصميمه، فصانعو الأفلام قادرون أيضا على خلق نوع خاص من الحقيقة أو الصدق ببراعتهم الفنيه ومهاراتهم التقنية، من خلال توظيف الصوت والمؤثرات الصوتية الخاصة، وهذه البراعة تمكنهم من أن يخلقوا عالما خياليا قابلا للتصديق.

مشكلة البحث:

السينما هي فن الصورة المتحركة، ومنذ بداية اكتشاف هذا الفن اتجهت الدراسات إلى طرق صياغة الصورة، أمّا الصوت فقد أغفلته، أي أنها ركزت على البناء الدرامي للفلم السينمائي والتمثيل والتكوين في الصورة السينمائية، مما يؤثر سلباً على الجودة النهائية للفلم، ويقلل من الإحساس بالصورة الفلمية. وإن كانت الصورة تغني عن ألف كلمة فإن الصوت إن كان كلمة أو موسيقا قد يغني عن مجموعه كبيرة من الصور التي تشغل عاطفة المشاهد وتولد لديه إحساسا بالمعاني "ولن تكون هناك مشاهدة جادة إن لم ينجح العمل في إثارة اهتمام المشاهد من بدايته" (المنهدس، 1989، ص14). وعليه، فإن الباحث يحدد مشكلة بحثه في البحث عن إجابة للسؤال التالي: كيف تقوم الموسيقا التصويرية والمؤثرات الصوتية بتعزيز الإحساس الفلمي.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى التعرف إلى دور الموسيقا التصويرية والمؤثرات الصوتية في زيادة تأثير الصورة المرئية وتعزيز الإحساس الفلمي لدى المشاهد.

أهمية البحث:

إن من أولى آثار الموسيقا التصويرية والمؤثرات الصوتية مضاعفة إمكانية التعبير عن مضمون الفلم، فالصوت يعبر عن المضمون الداخلي للصورة، والأسلوب السينمائي يعتمد على توالي مجموعة من الصور المتحركة ومجموعة من الأصوات المسجلة التي تتجمع مع بعضها بحيث يمكن أن يعيها العقل، علما بان وسائل تسجيل الصوت لا تضع عقبات في طريق الاختيار الحر للأصوات، بل أنها على العكس من ذلك معدة خصيصا لتناسب ذلك الاستخدام غير المقيد للأصوات.

وتعتبر إمكانيات التنوع الصوتي في الفلم السينمائي لا نهائيه، حيث يمكن تسجيل كل من: الحوار، والتعليق، والموسيقا، والمؤثرات الصوتية كل على حده، ثم مزجها معا عبر برامج الصوت الخاصة في صناعة الفلم. وعليه، فإن مونتاج الصوت ومعالجته وتوقيته واختياره يعتبر عمليه إبداعيه تساهم في جعل المتفرج يصدق أن ما يراه على الشاشة حقيقي ويحقق التعاطف. (صالح،2010، ص 370).

المصطلحات:

يورد الباحث فيما يلي توضيحاً لعدد من المصطلحات الفنية التي سترد في سياق هذا البحث.

الموسيقا التصويرية:هي ألحان موسيقية يضعها مختصون، تترجم الصورة الفلمية أو المشهد الدرامي وتعزز القيمة العاطفية فيه من خلال تنوع الأنغام والإيقاعات. وبمعنى آخر فإن الموسيقا التصويرية هي عنصر أساسي من عناصر النسيج الدرامي، تقرب المضمون الفني إلى ذهن المشاهد، وتعزز استمتاعه بما فيه من مشاهد، من أجل بلوغ الهدف الدرامي دونما ملل (عبد الله، 1997، ص 39).

1. **اللقطة:** عرف ميخائيل روم اللقطة بأنها المقطع الشبيه بالفسيفسائي بالفلم السينمائي، (روم، 2007، ص 74)، نظر الروم إلى اللقطة من خلال هذا التعريف بأنها الوحدة الصغرى لبناء الفلم، أما الشهد فهو الوحدة الصغرى لبناء السيناريو في الفلم، ومجموعة اللقطات في الفلم السينمائي يكون المشهد.
2. **الكادر:** هو كل صورة فلميه محاطة بإطار شاشة وقد شدد جانيتي على التكوينات المؤطرة ضمن كادر واحد(جانيتي، 1981، ص 76) .
3. **المؤثرات الصوتية:** تعرف بصفة عامة بأنها صوت الطبيعة ولغتها المسموعة بما فيها من جماد أو أشياء ثابتة أو أشياء متحركة أو أصوات الحيوانات والطيور والأصوات الإنسانية او الاصوات المحدثه بفعل الانسان. (حلمي، 1989، ص 249).

عناصر الصوت في الفلم السينمائي:

حدد مارسيل مارتن فرعين كبيرين للصوت، الفرع الأول: يشمل كلاً من المؤثرات الصوتيه والحوار والحوار الداخلي، أما الفرع الثاني فهو الموسيقا (مارتن، 1970م، ص 119 – 134). ويرى الباحث أن التقسيم الذي قدمه مارتن قد لا يفي بالغرض ولا يحقق أهداف البحث، لذلك قام الباحث بالاعتماد على الدراسة المقدمة من مارتن في تبويب عناصر الصوت بما يخدم منهجية هذا البحث ومجرياته.

حيث يمكننا تقسيم الصوت في الفلم السينمائي إلى مجموعة من العناصر الأساسية يمكننا أن نجملها فيما يلي:

1. **الحوار (Dialogue)**

الحوار هو العنصر الأول والأهم في مجموعة عناصر الأصوات الداخلية في الفلم، وهو يأتي دائماً متزامنا مع مصدره المرئي أي الممثل، فالحوار يسمع ويرى في الوقت نفسه.

2. **التعليق الصوتي (Narration)**

التعليق الصوتي هو في الغالب صوت شخص لا يراه المتفرج لأنه لا يظهر على الشاشة أصلاً، وهو إما أن يقوم برواية شيء يؤسس لحكاية الفلم أو بطله، أو بما سوف يحدث في القصة، فقط هو يشرح ويناقش الأحداث التي تجري على الشاشة . "لذلك يجب أن يتناسب صوت المعلق مع الصورة المعروضة على الشاشة، أي أن الصورة والكلمة يجب أن تتناسبا معا، ويجب أن يبدو التعليق عفويا حتى ولو كان تحضيره والتدرب عليه قد استغرق ساعات (كين، 1987، ص 244).

3. **الموسيقا (Music)**

الموسيقا هي العنصر الثالث من عناصر الصوت في الفلم السينمائي، وهي عنصر يجدر اختياره بعناية، بحيث تتناسب الموسيقا مع نوع الفلم وموضوعه، لتضيف إيقاعا مادياً محسوساً للصورة، على الرغم من أن أغلب المشاهدين لا يشعرون بدور الموسيقا بشكل مباشر وملحوظ، ويرى أيزنشتاين أن "السينما فن فتي وعصري للغاية وهي تقدم للموسيقا إمكانيات جديدة مهمه ينبغي الإفادة منها" (أيزنشتاين، 1983، ص 149). والموسيقا قد تكون مجرد مقطوعة موسيقية أو أغنية فردية أو جماعية، قد تكون خلفية للعمل الدرامي، وهي قد تكون جزءاً مباشراً من حبكته، تخاطب وجدان المشاهد أو عقله لتعزز الإحساس الدرامي أو الفلمي لديه.

العوامل المؤثرة في جودة الصوت:

للحصول على صوت نقي واضح ذي تاثير لا بد من توافر مجموعة من العوامل الفنية الأساسية ومنها:

1. **الدقة**

ويقصد الباحث هنا الدقة في تسجيل الصوت، وبخاصة تسجيل الأصوات البشرية لتشكيل خصوصية للشخصية السينمائية عند المتلقي، فالمتلقي يتأثر بصوت الشخصية، ويتشكل لديه ردة فعل تجاهها، فيحبها أو يكرهها. وتساهم الدقة في تسجيل صوت الممثل والمؤثرات الصوتية في تعميق الإحساس عند المتلقي وبالتالي الإقناع .

2. **الانسجام**

المقصود هنا أن يكون لكل شخصية خامة صوتيه تتناسب وتنسجم مع الدور المراد تقديمه، وهذا يعتمد على ما يلي:

أ- أداء الممثل وخبراته وقدرته على تجسير الشخصية المطلوبة.

ب- توظيف أجهزة الصوت في الاستديو، لخلق شخصيه صوتية متميزة توافق كل ممثل في دوره وتعبر عن مضمون شخصيته.

ج- المنظور

وهو أن يتناسب الصوت مع قرب أو بعد الممثل عن الكادر، فمثلا يجب أن لا يكون صوت رجل يقف على بعد عشرة أمتار من الكاميرا بنفس قوة صوت رجل يقف على بعد أقل من متر واحد، فذلك يمثل المصداقية عند المتفرج، إذ أن المصداقية تتأثر بسلاسة التلقي.

د- حركة الصوت

وتعني أن على مصادر الأصوات أن تتحرك قربا أوبعدا عن الكاميرا بشكل منطقي، ولهذا يجب أن تعكس حركة الأصوات الوسط الذي تتحرك من خلاله، فإذا كان هناك شخصان يتبادلان الحوار وسط زحام جمهور يشاهد مباراة كرة قدم، فلا بد أن يظهر أنهما يحاولان رفع صوتيهما فوق الأصوات المحيطة بهما، وذلك لأن سماع الحوار في الطبقة المعتادة وخفض أصوات الخلفية سوف يبدو مزيفا .

ه- الأصوات غير المحددة

وهي أصوات غير واضحة المعالم، كالتي نسمعها مثلا في مطعم أو في الشارع، وتقوم بعكس واقعية الحياة اليومية وصخبها، فهذه الأصوات تلعب دورا وظيفيا مكملا وهاما في رسم المشهد الفلمي.

المؤثرات الصوتية (Sound Effect):

المؤثرات الصوتية هي أصوات مصطنعه، تضاف لتعزيز المحتوى الفني أو المحتويات الأخرى للفلم سواءً كان فلماً عادياً أو فلماً كرتونياً أو لعبة إلكترونية .

إن السبب الرئيسي للاعتماد على المؤثرات الصوتية في الأعمال الفنية هو عدم إمكانية استخدام الأصوات الطبيعية التي تحدث في خلفية المشهد السينمائي، وذلك بسبب ضعف جودتها، أي عدم نقائها، أو صعوبة توفيرها، فيتم الاستعاضة عنها بعد التصوير وأثناء عملية إعداد الفلم (المونتاج) بأصوات مشابهه ذات جوده عاليه لتعزيز صدقية المشهد، وللحفاظ على مستوى واحد من الشدة والنقاء الصوتي خلال العمل الفني .

تلعب المؤثرات الصوتية دورا أساسيا في التأكيد على واقعية الفلم، وفي إتمام فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشاشة، وتمثل المؤثرات الصوتية الفجوة التي يشعر بها المشاهد بعد توقف الموسيقا والحوار، ولها أهميه كبيره في شد انتباه المشاهد إلى ما سيحدث بعد لحظات، وبذلك فإن الصمت يعطي أحياناً إحساساً بأهمية الفعل. والفعل هنا هو الشئ المتوقع أو غير المتوقع من الشخصية، فيما مسألة توقع المشاهد لما ستفعله الشخصية إزاء حدث ما هي مسألة غاية في الأهمية لشد انتباه المشاهد نحو متابعة الفلم .وبذلك فإن شد انتباه المتفرج لهذه اللحظة قد يتطلب الصمت في بعض الأحيان .

وظائف المؤثرات الصوتية:

للمؤثرات الصوتية وظائف أساسية متعددة تساعد جميعها في استكمال صورة الفعل الدرامي، وفي توضيح الجوانب المختلفة للمشهد الفلمي، ونورد فيم ايلي بعضاً من هذه الوظائف:

1. **امتداد حدود الرؤية**

يمكن للمؤثرات الصوتية أن تمتد خارج حدود الرؤية، مثل أن تعطي المشاهد إيحاءا بأماكن خارج حدود الشاشة، وتجعل المتفرج يصدق أن ما يراه على حدود الشاشة ما هو إلا جزء من عالم أوسع.

2. **خلق جو نفسي**

يعتبر خلق الجو النفسي للمشاهد العامل الوظيفي الأهم للمؤثرات الصوتية، وخاصة في أفلام الـ (Action)، فمثلا صوت خطوات منتظمة هادئة، أو صوت باب يفتح في منزل من المفترض أنه خال من السكان، أو انبعاث أصوات غير مألوفة من ذلك المنزل، فإنها جمعياً قد تلعب على شعور المشاهد ليحس بالخوف من المجهول فيصبح المشاهد بحاجة ملحة إلى أن يتعرف إلى تلك الأصوات المجهولة ليتأكد أنها غير ضارة ولا تشكل خطراً على مجريات المشهد لتتشكل بعدها حالة الارتياح لدى المشاهد. والمخرج الجيد هو الذي يستطيع التعامل مع غريزة حب البقاء الإنسانية والخوف من المجهول وتوظيفها لخلق جو من الإثارة والترقب لدى المشاهد أثناء متابعة الفلم.

3. **الإيحاء بأماكن غير ظاهرة على الشاشة**

يمكن الإيحاء بأماكن غير موجودة في اللقطة أو المشهد عن طريق استخدام المؤثرات الصوتية، فمثلاً يمكن تصوير لقطة لأم تعمل في المطبخ، يصاحبها صوت أطفال يلعبون في حديقة المنزل، أو صوت بعيد لعمال بناء، فالصوت المصاحب لتلك اللقطة هو الذي يوحي بأماكن غير ظاهرة على الشاشة.

4. **خلق جو الصمت**

الصمت والسكون جزء لا يتجزأ من زمن الفلم وأحداثه، فالفجوة التي يشعر بها المتفرج بين لقطة بها حركة وأصوات وموسيقا وبين لقطة أخرى صامتة، تعطيه إحساسا بأهمية الفعل الدرامي.

5. **تحديد الزمان والمكان والوقت**

يمكن للصوت أن يحدد زمن المشهد، فمثلاً فتاة تستلقي في فراشها، ونسمع صوت صرصور خارج المشهد، نعلم أن الوقت الذي يدور فيه المشهد هو ليل، ويمكن للصوت أيضا أن يحدد مكان المشهد، فمثلا إذا سمعنا صوت أجراس وثغاء قطيع من الأغنام فإننا نعرف أن المكان هو في البادية، وإذا تضمن العرض رجلاً مسافراً وهو جالس ويقرا جريده، فإننا نستطيع من الصوت آن نميز نوع وسيلة المواصلات التي تقله، أهي باص أم قطار أم طائرة. (المهندس، 1989،ص252).

المؤثرات الصوتية وتوجيه انتباه المشاهد في الفلم السينمائي:

يلاحظ مما سبق، دور وأهمية المؤثرات الصوتية في العمل الفلمي، ومدى تأثيرها على المشاهد، إذ أنها تخلق عوالم جدية وتزيد من مصداقية العمل، وتؤكد على واقعية الفلم، وبذلك نضمن عدم قيام المشاهد بالتحول إلى قناة تلفزيونية أخرى أو الخروج من قاعة السينما،وهذا هو لب الهدف من العمل الفني، أي إبقاء المشاهد في حالة مشاهدة، وتهيئة الجو النفسي الذي يبقيه متشوقا للعمل، فذلك يعطيه مساحات واسعة للتخيل، ويجعله يتخلص من وزنه الحقيقي نتيجة للمتعة التي حصل عليها أثناء مشاهدته للفلم، وهكذا نرى كيف أن المؤثرات الصوتية لعبت بمشاعر المشاهد الجالس وجعلت منه مشاركا إيجابيا في العمل السينمائي، وجعلته يتغاضى عن أي نقص إذا وجد في العمل، لأنه هو من سيكمل بمشاعره وخياله هذا النقص.

الإطار التطبيقي للبحث:

يشتمل الإطار التطبيقي للبحث على تحليل لفلم القلب الشجاع (Bravee Heart) للمخرج ميل جيبسون عام 1995م، الذي قام بدور البطولة في الفلم إلى جانب مجموعة من ألمع الممثلين السينمائيين، في حين قام جيمس هورنر بتأليف الموسيقا التصويرية لهذا الفلم، وقام جونتول بتصويره. وتجدر الإشارة إلى أن فلم القلب الشجاع قد حصل على جائزة الأوسكار لأفضل فلم.

فكرة قصة الفلم:

يصور فلم القلب الشجاع ملحمة وليام والاس الصبي اليافع الذي قُتِل أبوه وأخوه في معركة سابقة مع البريطانيين، بعدما أحتل ملك بريطانيا إدوارد الأول اسكتلندا عام 1280م. ويكبر الطفل وليام في رعاية عمه الذي يربيه ويعلمه ليعود إلى بلدته الأصلية بعدها بحوالي خمسة عشر عاما ليزرع أرضه ويتزوج ويكوّن عائلة، حيث يلتقي ويليام الشاب بصديقة الطفولة، فيحبها ويعرض عليها الزواج، ومن هنا تبدأ الأحداث بالتصاعد، وخصوصا بعد مقتلها على يد الإنجليز، فيقرر أن يأخذ بثأرها، ويتحول هذا الانتقام الفردي إلى انتقام جماعي، ثم تبدأ من هنا قصة ويليام والاس، الذي قاد المقاومة ضد الإنجليز المحتلين إبان حروب استقلال اسكتلندا.

عينة التطبيقات العملية للبحث:

اسم الفلم : Brave Heart

اسم المخرج : ميل جيبسون

سنة الاخراج : 1995

البطوله: ميل جيبسون، صوفي ماركو، كاثرين ماكومارك

باتريك ماكجوهان، انجس ماكفادين، بريندن جليسون .

الموسيقا : جيمس هورنر

تصوير : جون تول

مبررات اختيار العينة

اختار الباحث فلم القلب الشجاع كعينة تطبيقية تحليلية لهذا البحث، اعتماداً على عدد من المبررات الفنية والإعلامية التي ميزت هذا الفلم، فقد حصل الفلم على تقدير كبير من نقاد سينمائيين على مستوى العالم، بالإضافة إلى حصوله على موقع مهم في ترتيب الأفلام السينمائية العالمية، وحصوله كذلك على جوائز كثيرة في عدة مهرجانات عالمية من أهمها مهرجان أوسكار www.imdb.com.

تحليل الفلم:

يمثل فلم القلب الشجاع التجربة الإخراجية الثانية للأسترالي ميل جيبسون، فقد أخرج هذا الفلم بعد تجربته الطويلة كممثل أمام الكاميرا في أفلام كثيرة. وقد تميز هذا الفلم بروعة التصوير التي أبدع فيها المصور "جون تول"، فالتكوينات في المشهد الواحد تنوعت إلى حد كبير، وانتمت إلى أنواع محددة تم أختيارها بعناية، بحيث تولد مزاجا معينا يدخل فيه المشاهد دون أن يشعر، وتحدث تناغما عجيبا بين المشاهد وبين الفلم وصورته البصرية التي يراها، ومن خلال الموسيقا التي أبدعها جيمس هورنر وضع

الفلم المشاهد في حالة من مشاعر الحب والتعاطف مع المقاومين، وفي نفس الوقت جعل المشاهد يحس بالغضب تجاه المستعمرين، كما جعله يشعر بالتوتر في أتون حالة من التشويق والترقب تجاه الأحداث المتواترة التي قدمتها مشاهد الفلم. بالإضافة إلى ذلك فقد اهتم فلم القلب الشجاع بالجمالية والشكل وعمق المضمون، لا سيما من خلال نزعته الواضحة نحو استعمال الرموز.

المشهد 11:10:10 ولغاية 1:11:46

تم التركيز على دراسة المشهد الواقع بين الدقيقة 1:10:10 والدقيقة 1:11:46 من زمن فلم القلب الشجاع وتحليله بالتفصيل من خلال مجموعة من أدوات التحليل، باعتباره المشهد الأجمل والأكثر كثافة من حيث توافر كل عناصر العمل السينمائي فيه بما فيها من: شخصيات بشرية. وحيوانية وطيور، وحوارات، وحركة، وأدوات وأسلحة،وموسيقا ومؤثرات صوتية، وأصوات فردية وجماعية، وساحات وغيرها.

حيث يعتبر هذا المشهد الأفضل والأوسع للتحليل الذي يخدم اغراض هذه الدراسة، لتوافر استخدامات الموسيقا والمؤثرات الصوتية بثراء وتنوع، فهو مشهد مفصلي في حياة الفيلم الذي ينتقل من صراع الى آخر.

أدوات التحليل:

قام الباحث بدارسة واستقصاء العناصر الفنية الخاصة بالموسيقا والمؤثرات الصوتية، وتحليلها للكشف عن كيفية تعزيزها للإحساس السينمائي في الفلم، من خلال تركيزه على الأدوات الفنية التحليلية التالية وبيان دور كل منها في تعزيز الإحساس الفلمي:

1. **الموسيقا التصويرية**

يلاحظ بشكل عام أناقة وإبداعاً وانسجاماً بين المشاهد الفلمية والموسيقا التصويرية للفلم التي وضعها المؤلف الموسيقي جيمس هورنر، والتي اعتمد فيها على الاقتباس المناسب من الفلكلور الأوسكلندي بألحانه الحيوية المتدفقة روعة وجمالاً، وإيقاعاته الوثابة المعبرة عما في الفلكلور الأوسكتلندي من خفة ونشاط لاسيما في المشهد الواقع بين الدقيقة 1:10:10 والدقيقة 1:11:46، حيث لعبت موسيقا لافلم دورا حيويا ومؤثرا في إحداث الإثارة والإحساس بالحركة، وإيجاد التوازي بارتفاع النغمة مع تصاعد الحدث وتلاشيها مع انخفاضه، مما خلق نوعا من التلاحم بين المشاهد والحدث.

2. **امتداد حدود الرؤية**

في بداية المشهد المذكور، وبالتحديد لحظة دخول (وليم والاس) البطل إلى المشهد قدم صناع العمل صوت طبول عسكرية، مما وضح الدلالة وأصبح المكان كبيراً إذ قامت هذه الطبول من خلال نظام الموسيقا بمدلوله الحربي والعسكري بإعطاء صور ذهنية وسَّعت المكان لصبح ساحة معركة، وأعطت وليم والاس مدلولاً جديداً خاصاً، حيث قدمه صناع العمل على أنه مسالم ولا يرغب إلا بالعمل الزراعي، فقامت الموسيقا بتحويل دلالي واضح لشخصيته من مزارع عادي إلى قائد عسكري.

وقد اتضح هذا المدلول بشكل جلي عند نهاية المشهد باكتمال التحول الدلالي ليصبح أيقونه واضحة للمشاهد، حين وصفه أبناء قريته بالقائد.

3. التوقع للأحداث المستقبلية

إن للزمن في السينما أنواعاً مختلفة وكثيرة، ويستطيع صانع العمل التعامل مع كل من هذه الأنواع كيفما يشاء، وهذه من أبرز مزايا السينما الدرامية، فيتم من خلال هذا النوع من الزمن السينمائي إحصاء الصورة بالثانية الواحدة، فكان عددها 24 صورة/ الثانية، وحيث أن لدى المشاهد قصورا حسيا فإنه لا يستطيع أن يتابع حركة الصور الثابتة التي تعرض أمامه فيراها متحركة بشكل طبيعي، أما إذا أراد المخرج أن تصبح الحركة بطيئة (Slowmotion) فإن عليه إن يصور أكثر من 24 صورة بالثانية لعرضها بطئيه اعتماداً على العلاقة الوثيقة ما بين الصوت والصورة، حيث يعتبر الصوت داعماً رئيساً لمفهوم ودلالة الصورة.

ومن الملاحظ أن بداية الحركة البطيئة قام المخرج بتغير الموسيقا من لحن إلى آخر، وخصوصا عند لقطة وجه وليم ولاس الذي عزز التوقع لحدث ضخم قادم وهو انتقام وليم من القائد الإنجليزي، إلا أن الحدث الذي قدمه صناع العمل فائق الدلالة على دور الموسيقا وانسجامها مع الحركة البطيئة، وخصوصا عندما تكاتف أبناء القرية بشكل مفاجئ مع وليم لتصبح الساحة كما قدمنا سابقا ساحة معركة حقيقية.

4. خلق جو نفسي

احتوى المشهد آنف الذكر على عدة أجواء نفسية في الفعل الدرامي، وقامت الموسيقا بمصاحبة المؤثرات الصوتية بتعزيز هذه الاجواء على النحو التالي:

- الخوف والترقب: لم يظهر وليم في البداية وإنما ظهر حصانه من بعيد، ومن خلال صوت أحد الحرس التفت القائد فشاهد حصان وليم فقط في بداية المشهد.
- التوحّد: عزز الحس السينمائي توحد الحيوان مع الإنسان ضد أي ظلم، فقد سمعنا صهيل الحصان بعصبيه، رافقت ذلك صورة لحركة بطيئة لوليم والحصان معاً، وسمعنا أنفاس الحصان السريعة والقوية كمؤثر صوتي، مع حركة بطئية للصورة، مع أن الحصان في حالة حركة هادئة ولكن عزز حالة الغضب الداخلية لديه توحده مع البطل.
- الانتظار: نهاية المشهد السابق اختتم صناع العمل المشهد بانتظار وترقب زوجة وليم لإنقاذها، وذلك ما عبرت عنه اللقطة الذاتية التي حلت فيها الكاميرا مكان عين الشخصية وهي تبحث عنه في الأفق، مع استمرار حالة الانتظار والترقب لحين ظهور وليم.
- الموسيقا: احتوى الإحساس الذي قدمته الموسيقا على طبول ومؤثرات صوتيه ساعدت على خلق وتعزيز الجو النفسي للفعل الدارمي.

5. العنف:

بدأت أجواء العنف من ردة فعل وليام والحصان أمام الجندي الإنجليزي الذي كان يريد أن يمسك بلجام الحصان، فأصدر الحصان صوت صهيل كانت دلالته إشارة للتماس الفيزيائي ما بين الحصان والجندي وكأنه لمس وليم نفسه، فكانت بداية تأسيس لجو نفسي جديد وهو العنف.

واستخدم صانع العمل مجموعة كبيرة من المؤثرات الصوتيه المصاحبه للأسلحة المستخدمه أثناء الاشتباك مابين وليم وأهل القرية من جهة والجنود الإنجليز من جهة أخرى، حيث ميّز أهل القرية بمؤثر صوت الخشب بسبب استخدامهم أدوات خشبية متواضعة في القتال. في حين أن المؤثر الصوتي الذي استخدم للجندي الانجليزي هو صوت الحديد الصادر من بدلته العسكرية وسلاحه، مما أعطى دلالة على قوة هذه الأسلحة مقابل ضعف أسلحة أهل القرية، فجعل الانتصار أكثر قيمه وحسية لدى المتلقى. وبالإضافة إلى ذلك فقد قدم المخرج أيضا مجموعة من أصوات الصراخ لقرويين دلت على الغضب والقتل والعنف والانتقام، كما تم التعبير عن الانتصار بدخول أصوات بشرية مصاحبه للموسيقا والمؤثر الصوتي، وذلك لتعزيز حالة الانتصار والحس النفسي لدى المشاهد المتألم من الظلم الذي وقع على وليم بشكل خاص والاسكتلنديين بشكل عام.

6. الإيحاء بأماكن غير موجودة

حين قدم المخرج حالة الانتصار، رافقت حركة الجموع مع الهتاف موسيقا تخص المكان (القرية)، ثم عرض لنا لقطة بعيده وواسعة للافق، وهذه دلالة رمزية توحي إلى أن الانتصار لم يكن للقرية وحدها وإنما هو لكل بلاد استكتلندا.

7. تحديد الزمان والمكان

- الزمان: يعد فصل الشتاء زمانا لهذا الحدث السينمائي، ويستخدم هذا الفصل في الدراما بشكل مكثف ومكرر بسبب أجواءه النفسية المختلفة، وخصوصا حركة الطبيعة التي ترافق هذا الفصل من غيوم وبرق ورياح، حيث وظف المخرج أصواتاً كثيرة تخص هذا الفصل، من أهمها صوت الرعد في حالة الترقب، وحالة العنف، ومما زاد هذا المؤثر أهمية: الإحساس الأكثر في بداية الحرب.
- المكان: اعتمدت الأحداث التي دارت في هذا الفلم على المناطق الزراعية المفتوحة، فتم توظيف عدة مؤثرات للإيحاء بمثل هذا المكان من أهمها صوت الغراب والدجاج الطيور والحصان.

8. خلق جو الصمت

من وظائف مؤثر الصوت الانتقال من حالة نفسية إلى أخرى، وقد تم استخدام عنصر الصمت للانتقال من حالة الترقب والخوف إلى حالة العنف، ومن ثم إلى حالة الانتصار، كما أن مؤثر الصمت قام بتعزيز حالة سقوط القائد الإنجليزي من خلال مؤثر صوت دحرجته على الأرض. كذلك تم توظيف مؤثر الصمت لتجسيم وتضخيم صوت مرور السكين على رقبة القائد الانجليزي بعموم التحليل، حيث نجد أن المخرج استطاع في هذا المشهد الانتقال من حالة هدوء واستقرار في

ذهن المزارع وليم إلى حالة القائد والبطل بإعلانه الحرب والانتقام من الانجليز، كذلك استطاع تغيير مسار الأحداث الدرامية من حالة السكينة التي تعيشها القرية إلى حالة الثورة العارمه التي اجتاحت البلاد كاملة. ونرى أن هذا المشهد قدم بمساندة الموسيقا والمؤثرات الصوتية ملخصاً لكامل الفلم، إذ وجدنا في المشهد حالات الحب والانتقام والخوف والترقب والانتصار الذي شاهدناه كذلك في نهاية الفلم.

النتائج ومناقشاتها:

في ضوء هذه الدارسة التحليلية فقد توصل الباحث للنتائج التالية:

1) للموسيقا التصويرية والمؤثرات الصوتية دور فعال في مضاعفة الإحساس الفلمي وخلق الجو العام لدى المشاهد، وبخاصة عند ترافقها مع الصورة المرئية.
2) استخدام الصوت وعناصره بشكل تقني وعالي الجودة يساعد على التحكم بدلالة المشهد والفلم بشكل عام.
3) يقوم الصوت بصفته فن زماني بالإيحاء بالمكان.
4) تقوم المؤثرات الصوتيه المرافقه للصورة بإثارة خيال المشاهد.
5) يعمل الصوت بشكل عام على توسيع حدود الرؤيا لدى المشاهد.

التوصيات:

بضرورة الاهتمام بدراسة وتدريس الصوت والمؤثرات الصوتية والموسيقا التصويرية في المعاهد والكليات الخاصة بالدراما، بحث يتم تأسيس تخصص منفرد لها، وذلك لدورها الاساس في إنجاح العمل الدرامي وزيادة تأثيره البصري.

قائمة المصادر والمراجع:

أمون، جاك، 1999، ترجمة أنطون حمصي، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

المهندس، حسين حلمي، 1989م، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

ايزنشتاين، سريغي، 1983م، الإحساس الفلمي، ترجمة سعيد مراد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا.

جانيتي، لودي، 1981، فهم السينما، بغداد، دار الرشيد للنشر والتوزيع 1981.

جيبسون، ميل، 1995، فلم القلب الشجاع.

روم، ميخائيل،2007، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، دار مجدلاوي للتوزيع والنشر، ط 2.

صالح، سعد، 2010، فن الإخراج وكتابة السيناريو، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

عبد الله، علي، 1997م، الموسيقا التعبيرية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق.

كين، عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان.

مارتن، مارسيل، 1970، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للنشر، القاهرة، مصر.

مؤنس، كاظم، 2006، قواعد أساسية في فن الإخراج التلفزيوني والسينمائي، دار المعارف، القاهرة، مصر.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015، 91- 104

دراسة وصفية لآلة الأوكتوباص

عزيز ماضي، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك

تاريخ الاستلام: 2014/12/15 تاريخ القبول: 2015/4/26

A Descriptive Study of the Octobass

Aziz Ahmad Madi, Depatment of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University

الملخص

يتناول هذا البحث آلة موسيقية وترية قوسية هي الأضخم بين آلات عائلة الكمان؛ وهي آلة الأوكتوباص (Octobass). يهدف البحث إلى التعريف بهذه الآلة ضمن إطارين، أولهما؛ الإطار النظري: ويشتمل على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث. ثانيهما؛ الإطار الوصفي: ويشتمل على التعريف بآلة الأوكتوباص، أسباب ظهورها، وتاريخها، وأبعادها، وطريقة تسوية أوتارها، ونطاقها الصوتي - بما في ذلك ترددات أوتارها بالهيرتز-، وطريقة الأداء عليها، ودورها في العمل الموسيقي، بالإضافة إلى أماكن تواجد بعض ما تبقّى منها، وأسماء الحرفيين الذين اشتهروا بصناعة هذه الآلة، وعدد من المؤلفات الموسيقية التي وظّفت آلة الأوكتوباص في أدائها.

اختتم البحث بعرض النتائج التي توصل إليها الباحث، والتوصيات، إضافة إلى قائمة المراجع، الملحق وملخص البحث.

الكلمات المفتاحية: اوكتوباص، فيليوم، كنترباص، أربجيون

Abstract

This research aims to define the "Octobass", the larger version of the double bass in violin family of musical instrument. The research consists of two main sections; the first one is the theoretical framework: which includes a review of previous research on the same topic. The second one is the descriptive framework: which was devoted to the description of the musical instrument of Octobass, explain the requirements of its appearance and a historical overview.

In addition, a detailed information of this instrument's dimensions, tuning, playing range, playing methods. As this section focuses on this instrument's role in the field of composition, It's also indicates locations of some remaining instruments, names of this instrument's makers and some musical compositions where Octobass was used.

Finally, the results and recommendations, bibliography and research summery.

مقدمة

يزخر التاريخ الموسيقي بآلات موسيقية لا حصر لها؛ بعضها قد مر بسلسلة من التطورات المتعاقبة حتى وصل إلى الشكل الحالي، وأخرى كان مصيرها الاندثار أو شبه الاندثار، بالنظر إلى تراجع مكانتها ضمن أولويات المؤلفين الموسيقيين من حيث تأليف أعمال موسيقية خاصة بها، وتراجع مكانتها في الأعمال الموسيقية المخصصة للأداء الجماعي أو المشترك على حد سواء. وهنا فإن للعمل الموسيقي دوراً في أن يتحكم باستمرارية الآلة أو عزلها عن المشهد الموسيقي بشكل عام، مما ينعكس سلباً على أهمية دورها والسعي إلى تطويرها وتعزيز مكانتها، وبالتالي اهتمام الموسيقيين الحرفيين بتطوير صناعتها وتحسين إمكاناتها. ومن أبرز الأمثلة على الآلات الوترية القوسية المندثرة كانت آلات عائلة الفيول (Viol)، وآلة الأربجيون (Arpeggione)[1]، وآلة الأوكتوباص (Octobass)، وآلات أخرى غيرها.

ومن هنا نادى البعض مؤخراً بفكرة يقوم جوهرها على إحياء عدد من تلك الآلات المندثرة، إذ أصبحت هناك فرق موسيقية تقوم بالأداء على هذه الآلات سواء كانت قديمة الصنع -إن وجدت- أو ما صنعوه مطابقاً لها إيماناً منهم بضرورة أن يتسنى للسامع التعرف على المؤلفات التي كتبت من أجل هذه الآلات، وسماعها بطبيعتها الأصلية دون اللجوء إلى استخدام آلات شبيهة، ومن هذه الآلات كانت "آلة الأوكتوباص" (Octobass) التي ستشكل المحور الرئيس لموضوع البحث.

مشكلة البحث

على الرغم من محدودية ما عرفه التاريخ الموسيقي من آلات تصدر الطبقات الغليظة؛ إلا أن بعض هذه الآلات وخاصة الوترية القوسية منها لم يحظَ باهتمام المؤلفين الموسيقيين على المدى البعيد مما أدى إلى اندثارها، ومن ضمنها آلة الأوكتوباص العملاقة، وبالعودة إلى المراجع الأجنبية –المتاحة- نجد أن أغلب الباحثين لم يولوا هذا الموضوع اهتماماً كبيراً في هذا المجال، إضافة إلى اكتفاء بعض المواقع الالكترونية بالإشارة إلى وجود مثل هذه الآلة. ونظراً لما سبق وبحكم الاختصاص الدقيق للباحث الذي يرتبط بآلة الكنترباص بصورة مباشرة؛ وَجد الباحث بأن من الضروري الاهتمام بدراسة آلة الأوكتوباص وإبراز أهميتها، وذلك مما دعاه للقيام بهذه الدراسة.

وسوف يتناول الباحث التسمية الدارجة بجميع اللغات الأجنبية لآلة (الأوكتوباص) في الإطار الوصفي.

1. الأربجيون (Arpeggione): آلة وترية قوسية، تجمع بين خصائص آلتي التشيللو والجيتار الكلاسيكي، فشكل صندوقها المصوت والدساتين المثبتة على الملمس وطريقة تسوية الأوتار مماثلة لما هو عليه في آلة الجيتار، أما طريقة حملها والأداء عليها فتذكرنا بآلة التشيللو. ابتُكرت في بداية القرن التاسع عشر، وخصص فرانز شوبرت لها سوناتا بثلاث حركات في سلم لا الصغير.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى:

- إلقاء الضوء على آلة الأوكتوباص، والتعرف إلى أسباب اندثارها.
- التعريف التفصيلي بآلة الأوكتوباص المندثرة، والمؤلفات التي خصصت لها.
- التعرف إلى أشكال الأداء الموسيقي التي أشركت فيها آلة الأوكتوباص سابقا، وإمكانية توظيفها في مجالات الأداء الموسيقي حديثاً.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث فيما يلي:

- إثراء الدراسات التي تبحث في هذا المجال.
- تعزيز المكتبة الموسيقية العربية بأول دراسة عربية حول هذا الموضوع.
- جمع البيانات المحدودة المتاحة حول آلة الأوكتوباص وتوثيقها ضمن مرجعية علمية للاستفادة منها في مجالات البحث والدراسة.
- لفت النظر إلى هذه الآلة من جديد؛ لما في ذلك من إسهام حقيقي يضاف إلى التنويع الموسيقي لآلات الأوركسترا.

إجراءات البحث

منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج الوصفي - التاريخي.

عينة البحث: آلات الأوكتوباص الموجودة حالياً.

وينقسم البحث إلى جزأين:

أولا: الإطار النظري: ويشتمل على الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.

ثانيا: الإطار الوصفي: ويشتمل على التعريف بآلة الأوكتوباص ومتطلبات ظهورها، وتاريخ الآلة ووصفها، وأبعادها، وطريقة الأداء عليها ودورها في العمل الموسيقي.

أولاً: الإطار النظري

الدراسات السابقة:- الدراسة الأولى: صدّيق، ساشا. أوكتوباص فيليوم[2] – دراسة في تاريخ الآلة وفيزيائية صوتها. رسالة ماجستير. جامعة فيينّا، 2010[3].

تناولت هذه الدراسة آلة الأوكتوباص في فترة زمنية محددة بالفترة التي صنع فيها فيليوم هذه الآلة وزودها بميكانيك ميزها عن الآلات التي سبقتها وسهل من الأداء عليها، وقد أولى الباحث جُل اهتمامه بتاريخ الآلة ضمن تلك المرحلة ودراسة الصوت الصادر عنها دراسة فيزيائية صوتية (Acoustic)[4] من حيث المدى الصوتي للآلة ومقدار غلظ الدرجات الصوتية الصادرة عنها.

وقد خلُص الباحث إلى جملة من النتائج توصل من خلالها إلى الأسباب المتعلقة بعدم كفاية هذه الآلة -من حيث الصوت- للمتطلبات التي صُنعت وطُورت من أجلها، وبالتالي أسباب إقصائها عن الساحة الموسيقية إلى أن اندثرت تماماً.

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الحالي في كونها تتناول آلة الأوكتوباص وتتطرق إلى تطورها واندثارها.

- **الدراسة الثانية:** ماضي، عزيز. سوناتة فرانز شوبرت لآلة الأربجيون وإمكانية أدائها على آلات مشابهة. بحث منشور في المجلة الأردنية للفنون، 2010[5].

خصص الباحث هذه الدراسة للتعريف بآلة الأربجيون المندثرة (Arpeggione) وسوناتة فرانز شوبرت الوحيدة التي خصصت للأداء عليها، بالإضافة إلى عوامل اندثارها والتي كان أبرزها تصميم الآلة ومنافسة آلات أخرى شبيهة.

وقد خلُص الباحث إلى جملة من النتائج أهمها أن اندثار آلة الأربجيون قد انعكس سلبا على حجم النطاق التعبيري المتاح أمام المؤلفين بالنسبة لمؤلفات الآلات الوترية القوسية؛ انطلاقا من سهولة أداء التآلفات على الأربجيون والتي تقابلها الكثير من الصعوبات بالنسبة لأدائها على آلات عائلة الكمان.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي من حيث المنهج والفكرة التي تقوم عليها؛ إذ تناولت آلة وترية قوسية مندثرة من حيث تاريخها ووصفها، وما كتب للأداء عليها من أعمال محدودة، وتختلف من حيث عينة البحث والأهداف.

2. جان باتيست فيليوم (Jean-Baptiste Vuillaume) 1798-1875: حرفي فرنسي اختص بصناعة الآلات الموسيقية الوترية والابتكار عليها، صنع ما يزيد على ثلاثة آلاف آلة منها، وقد أثرى آلات أخرى بابتكارات مميزة كان أبرزها الفيولا الكبيرة التي اطلق عليها اسم "كونترآلتو" (contralto) والأوكتوباص الضخمة ثلاثية الأوتار بارتفاع بلغ 3.48 م والتي عرفت باسمه "أوكتوباص فيليوم".

3. Siddiq, Sascha. Der Oktobass von J.-B. Vuillaume - Akustische und historische Studien. Diplomarbeit, Universität Wien. Wien, 2010.

4. Acoustics (علم الصوتيات): هو علم يعنى بحساب الذبذبات والاهتزازات ومقاييسها ونسبها وغير ذلك.

5. ماضي، عزيز. سوناتة فرانز شوبرت لآلة الأربجيون وإمكانية أدائها على آلات مشابهة. المجلة الأردنية للفنون، مجلد (3)، عدد (2)، جامعة اليرموك، الأردن، 2010. [ص 147-158]

ثانيا: الإطار الوصفي

التعريف بالآلة:

آلة الأوكتوباص – وهي التسمية الدارجة بجميع اللغات الأجنبية – (بالإيطالية Ottobasso، بالفرنسية Octobasse، بالألمانية Oktobass وبالإنجليزية Octobass)، تعد من أكبر الآلات الوترية القوسية حجماً، وتصدر أغلظ الدرجات الصوتية بين جميع آلاتها؛ إذ أن الأصوات الصادرة عنها تكون أغلظ بمقدار أوكتاف من الأصوات التي تصدرها آلة الكنترباص (Sub double-bass).

متطلبات ظهور الآلة:

خلال القرن السابع عشر أجمع حرفيو آلات عائلة الكمان على أن حجم آلة الكنترباص غير كافٍ لإصدار الدرجات الصوتية الغليظة بعمق وكثافة، وبالتالي قاموا بإجراء تجارب أفضت إلى ابتكار آلات أكبر حجما من الكنترباص لم يكن لها وجود في السابق؛ ليتمكنوا من الحصول على الدرجات الصوتية في طبقة غاية في الغلظ؛ وقد كانت آلة "الأوكتوباص" نتيجة لإحدى هذه التجارب. وبالرغم من أنها قد حققت دورها بشكل جيد في البداية؛ إلا انه سرعان ما انحسر هذا الدور وأصبحت تفقده تدريجيا، ولم يبق من هذه الآلة سوى عدد محدود، وهي آلات قديمة يقتصر دورها على التوثيق التاريخي في بعض المتاحف الأوروبية، وأخرى حديثة -نسبياً- صنعت في القرن الماضي [أزارخين، 1978: 20].

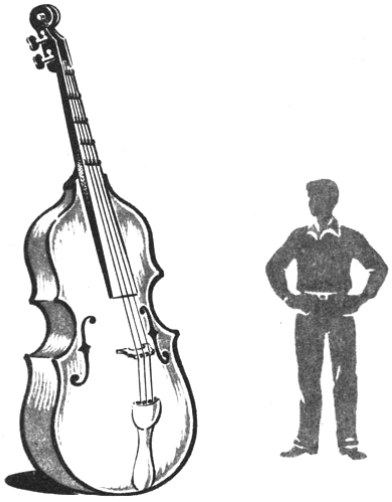
تاريخ الآلة وأبعادها:

في عام 1615 ظهرت أول آلة أوكتوباص في حفل أقيم في مدينة "درسدن" (Dresden) الألمانية؛ وكان طولها الإجمالي بحدود أربعة أمتار، وقد عزف عليها "رابوتسكي" (Rapotsky) من مدينة "كراكوف" (Krakow) البولندية [المرجع السابق: 18].

وهناك آلة أوكتوباص أخرى وجدت معروضة في متحف "فيكتوريا وألبرت" (Victoria & Albert)[6] - لندن؛ تحمل اسم "جولياف" (Goliath)، تحتوي على ثلاثة أوتار ويبلغ طولها الإجمالي 247 سم، وطول صندوقها المصوت 173سم وعرضه 106سم [ماضي، 2008: 71]، ويشبه شكل صندوقها المصوت صندوق آلات عائلة الفيول المندثرة –من حيث الجوانب العريضة للصندوق- التي كانت تعود ملكيتها في السابق إلى عازف الكنترباص الإيطالي الشهير "دومينيكو دراجونيتي" (Domenico Dragonetti)[7]، ولم تذكر المراجع التاريخية ما إذا كان قد عزف عليها أمام الجمهور [أزارخين، 1978: 19].

[6] متحف فيكتوريا وألبرت – لندن: سمي المتحف على اسم الملكة فيكتوريا (ملكة المملكة المتحدة)، وزوجها الأمير ألبرت، ويحتوي المتحف على أهم مجموعات الفنون الزخرفية والفنون الجميلة في العالم. ويشتمل المتحف على أكثر من 150 صالة عرض.

[7] دومينيكو دراجونيتي (Domenico Dragonetti) 1763-1846: عازف على آلة الكنترباص، أول من اكتسب شهرة عالمية في أدائه على الآلة، له مؤلفات مخصصة لآلة الكنترباص سواء منفردة أو برفقة آلات أخرى أو الأوركسترا.



آلة جولياف (Goliath) [جازاريان، 1989: 174]

كما لم يذكر في المرجعيات المختلفة ما يؤكد أن هذه الآلة كانت قد استخدمت في العزف بصورة طبيعية كغيرها من الآلات الموسيقية المتعارف عليها؛ إذ كان العزف عليها غاية في الصعوبة ويتطلب اشتراك اثنين من العازفين؛ الأول يقوم بجر القوس على الأوتار؛ بينما يقف الأخر على كرسي مرتفع ويقوم بالضغط على الأوتار باتجاه الملمس لتغيير الدرجات الصوتية الصادرة عن الآلة [دوبرخوتوف، 1974: 14].

كما توجد آلة أوكتوباص أخرى في متحف الموسيقا - باريس (Musée de la Musique in Paris) صنعت في منتصف القرن التاسع عشر على يدي حرفي الآلات الموسيقية المعروف "جان فيليوم" (Jean-Baptiste Vuillaume)؛ الذي صنع عدداً منها بطلب من المؤلف الفرنسي هكتور بيرليوز (Berlioz) [راكوف، 2004: 7]، وقد كانت أيضا تحتوي على ثلاثة أوتار.

آلة جان فيليوم [Brun, 2000: 272]

تجدر الإشارة إلى صعوبة اقتناء مثل هذه الآلة في المنازل الحديثة سواء أكانت منتصبة أم موضوعة بشكل أفقي؛ وذلك بسبب ارتفاعها (طولها) وحجمها الكبيرين، أما بالنسبة لأبعاد الآلة فقد تباينت بين مرجع وآخر، حيث جاءت على النحو الآتي [موقع انترنت :archive.is]:

- الطول الإجمالي = 348 سم
- طول الصندوق المصوت = 206 سم
- عرض الصندوق المصوت من الأسفل = 87 سم
- عرض الصندوق المصوت من الوسط = 61 سم
- عرض الصندوق المصوت من الأعلى = 111 ملم
- عرض الجوانب = 343 ملم

وقد أورد "باول برون" (Paul Brun) في كتابه "التاريخ المعاصر لآلة الكنترباص" أبعاداً تختلف عما سبق، وهي على النحو الآتي [Brun, 2000: 274]:

- طول الآلة الإجمالي = 375 سم
- طول الصندوق المصوت = 206 سم
- عرض الصندوق المصوت = 111 سم

- طول الوتر الإجمالي = 304 سم
- طول الوتر - الجزء المستخدم فعليا (أي من الفرسة إلى الأنف) = 218 سم
- قطر الوتر = 8.2 ملم (الوتر الثالث)، 6 ملم (الوتر الثاني)، 5.5 ملم (الوتر الأول)
- ارتفاع القاعدة = 30 سم
- ارتفاع الفرسة = 27 سم
- طول القوس = 80 سم
- وزن القوس = 385 جرام
- وزن الآلة مع الأوتار = 35 كجم.

كان العزف على آلة "فيليوم" (Vuillaume) أسهل بكثير من العزف على آلة "جولياف" (Goliath)، ويعود ذلك إلى إبداعاته التي كان من شأنها تسهيل العزف على آلة الأوكتوباص؛ فقد امتازت آلته بإمكانية تثبيتها على الأرض، بالإضافة لقاعدة تحملها بشكل عمودي، كما ابتكر "فيليوم" (Vuillaume) لهذه الآلة ميكانيك بروافع -من صنعه- يحتوي على 7 قضبان معدنية –ملامس– (Levers) و 7 دواسات (Pedals) ترتبط كل واحدة من هذه الدواسات بقضيب واحد؛ حيث تقتصر وظيفة الدواسة على تسهيل مهمة العازف بالضغط على القضيب المرتبط بها لغايات إصدار النغمات. فبينما كان على العازف أن يصعد ليقف على عتبه مخصصة لهذا الغرض؛ ليتسنى له الضغط بأصابعه على الأوتار أثناء الأداء على الآلة؛ كان من الصعب الوصول إلى رقبة الآلة؛ حيث أن موقع الملمس على الآلة ما يزال أعلى من مستوى رأس العازف، مما يحول دون تمكنه من الضغط على الأوتار للعزف عليها، ومن هنا كان لميكانيك "فيليوم" (Vuillaume) الفضل في تسهيل مهمة العازف بهذا الخصوص؛ إذ أصبح بالإمكان إصدار ثلاث نغمات معاً بمسافات رابعات وخامسات، وبالتالي فإن هذا الميكانيك كان مخصصاً للضغط على النغمات الموجودة على الملمس لتتحكم به اليد اليسرى فقط، وقد ثبته "فيليوم" (Vuillaume) على الجانب الأيمن من الآلة؛ أسفل بداية الرقبة مباشرة، أما تتمة الميكانيك فقد كانت على شكل دواسات تتحكم بها الرجل اليسرى؛ بينما يستخدم العازف يده اليمنى لحمل القوس وجره على الأوتار [أزارخين، 1978: 19].

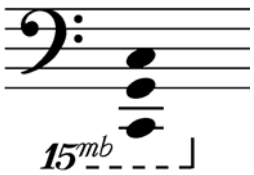
القضبان المعدنية السبعة (Levers)
[موقع انترنت :aderynprin.co.uk]

بالرغم من كبر حجم آلة "فيليوم" (Vuillaume) إلا أن عام 1898 قد وثق صناعة آلة أكبر حجماً منها على يد حرفي الآلات الموسيقية الأمريكي "جون جيير" (John Geyer)؛ سميت "جراند باص" (Grand Bass)، احتوت أيضا على ثلاثة أوتار، كان قد صنعها خصيصا لمهرجان "سنسناتي" (Cincinnati) الموسيقي - ولاية أوهايو، وصل طول هذه الآلة إلى 450 سم وعرضها 200 سم وبذلك يكون عرضها قد تجاوز الطول الإجمالي لآلة الكنترباص، وبالرغم من أن هذه التجربة كانت بمثابة إنعاش لآلة الأوكتوباص الفريدة؛ إلا أن مصيرها كان كبقية الآلات التي اندثرت؛ ولم تضمن مكانة دائمة بين الآلات الموسيقية الأخرى [جازاريان، 1989: 175].

تسوية أوتار الآلة ونطاقها الصوتي:

من المعروف أن آلة الكنترباص آلة أوكتافيه؛ أي أن الدرجات الصوتية الصادرة عن الآلة تكون أغلظ بمقدار أوكتاف مما هو مدون على المدرج الموسيقي، بينما الدرجات الصوتية الصادرة عن آلة الأوكتوباص أغلظ بمقدار أوكتاف من تلك الصادرة عن آلة الكنترباص؛ وبذلك تكون الدرجات الصوتية الصادرة عنها أغلظ بمقدار أوكتافين مما هو مكتوب لها على المدرج الموسيقي.

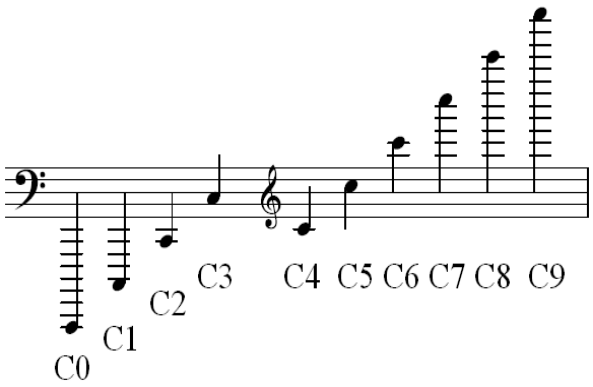
وتضبط أوتار آلة الأوكتوباص باحتساب المسافات الخامسة والرابعة بين الأوتار على النحو التالي:



وتردد الأوتار كما يلي: [Brun, 2000: 274]

الوتر	النغمة	التردد بالهيرتز
الثالث	دو (C 0)	16.35
الثاني	صول (G 0)	24.5
الأول	دو (C 1)	32.703

C 0 — G 0 — C 1



أي أن تردد أغلظ نغمة تصدر عن آلة الأوكتوباص يقع ضمن الحدود الدنيا للترددات الصوتية التي تستطيع الأذن البشرية سماعها؛ والتي حددها المختصون بالترددات ما بين (16 هيرتز - 20 كيلوهيرتز).

بالرجوع إلى صورة آلة الأوكتوباص (ملحق البحث) نجد بأن تسوية أوتار الآلة تتم بالاعتماد على مفاتيح مثبتة على المشط، ولا حاجة لأن يصعد العازف على سلم للوصول إلى أعلى الآلة لتحريك الملاوي.

والجدول التالي يوضح مواقع النغمات على ملمس آلة الأوكتوباص:

النغمات التي تتحكم فيها الـ 7 القضبان المعدنية والدواسات	الوتر الأول	الوتر الثاني	الوتر الثالث
	دو (C 1) وتر مطلق	صول (G 0) وتر مطلق	دو (C 0) وتر مطلق
القضيب والدواسة الأولى >	دو ديز/ري بيمول	صول ديز/لا بيمول	دو ديز/ري بيمول
القضيب والدواسة الثانية >	ري	لا	ري
القضيب والدواسة الثالثة >	ري ديز/مي بيمول	لا ديز/سي بيمول	ري ديز/مي بيمول
القضيب والدواسة الرابعة >	مي	سي	مي
القضيب والدواسة الخامسة >	فا	دو	فا
القضيب والدواسة السادسة >	فا ديز/صول بيمول	دو ديز/ري بيمول	فا ديز/صول بيمول
القضيب والدواسة السابعة >	صول	ري	صول

النغمات التي تصدرها آلة الأوكتوباص

وبالنظر إلى ما سبق نخلص إلى نتيجة مفادها أن النطاق الصوتي للآلة لا يتعدى (أوكتاف + الدرجة الخامسة) [Macdonald, 2004: 318].

تقنيات الأداء على الآلة:

يتيح تصميم آلة الأوكتوباص وشكلها استخدام جميع أشكال الأداء بالقوس التي تستخدم في الأداء على آلات عائلة الكمان، ولكن وجود ميكانيك التحكم بالدرجات الصوتية يحد من الإمكانات التكنيكية للآلة؛ خاصة ما يتعلق منها بالانتقالات والجمل الموسيقية ذات السرعة الحيوية.

بعض المؤلفات الموسيقية بمشاركة آلة الأوكتوباص:

كان الهدف الرئيس من ابتكار آلة الأوكتوباص يكمن في توظيفها بأدوار موسيقية ضمن مؤلفات خصصت للأداء الجماعي؛ كمجموعات آلات الأوركسترا السيمفوني، فرق الكنائس، المسارح، والمهرجانات الموسيقية الكبيرة، وقد احتفظت المراجع الموسيقية بعدد لا بأس به من الأدوار التي كتبت لهذه الآلة؛ وجدت في مؤلفات ريتشارد فاجنر (Wagner) – الذي أولى اهتماماً خاصاً بأدوار الآلات ذات الطبقات الصوتية الغليظة في مؤلفاته – كما استخدم هكتور بيرليوز (Berlioz) آلة الأوكتوباص في بعض مؤلفاته، حيث كان يطمح لتشكيل اوركسترا ضمن مجموعات آلية كالآتي:

- 120 كمان ضمن (2 – 4) مجموعات
- 40 فيولا ضمن مجموعتين
- 45 تشيللو ضمن مجموعتين
- 18 كنترباص ذو ثلاثة أوتار بتسوية خماسية ضمن مجموعتين
- 15 كنترباص ذو أربعة أوتار بتسوية رباعية
- 4 آلات أوكتوباص [Brun, 2000: 273].

كما وجدت أدوار مهمة لآلة الأوكتوباص في مؤلفات كل من ريتشارد شتراوس (Strauss)، يوهان برامز (Brahms)، جوستاف ماهلر (Mahler) وبيتر تشايكوفسكي (Tchaikovsky) وغيرهم...
كما استخدمت آلة الأوكتوباص في مؤلفات حديثة؛ من أهمها:

- مؤلفات الأمريكي "آدم جيلبيرت" (Adam Gelbart): "سفر التكوين" (Genesis) و "أربع قصائد" (Four Poems).
- مؤلفات لـ"بيرنارد ساللیس" (Bernard Salles): كنتاتا "الواقع" ("Le Fait" (Cantate تتكون من ثلاث حركات، وقد عرض لأول مرة عام 1998 في كنسرفاتور بيزيه (Conservatoire de musique de BEZIERS) - فرنسا، إذ خصص هذا العمل للأداء من خلال مجموعة:

مغني سوبرانو باص كلارينت، باص ترومبون، جراند توبا، كنترباص بتسوية أوتار صولو، 8 كنترباص بأربعة أوتار، 3 كنترباص بخمسة أوتار، أوكتوباص [موقع انترنت :bernardsalles.fr].

- مؤلفات لـ"ريني كوييرينج" (Rene Koering): الأداجيو الكبير (Grand Adagio, per grande orchestra e octobasse del '99) للأوركسترا الكبير والأوكتوباص عام 1999.

نتائج البحث:

خلُص الباحث من خلال هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

- اشتقت تسمية آلة الأوكتوباص والمكونة من مفردتين (أوكتاف + باص) من النطاق الصوتي الذي تغطيه الآلة.
- بالرغم من أن إمكانات آلة الأوكتوباص تتيح إصدار درجات صوتية أغلظ من تلك التي تصدر عن آلة الكنترباص؛ وأنه لم تبرز على الساحة الموسيقية آلة وترية قوسية تكافئ هذه الآلة في نطاقها الصوتي؛ إلا أن هذا المبرر لم يضمن استمراريتها، وبالتالي انحصر وجودها في المتاحف كدليل يوثق لتجربة لم تحافظ على مكانتها بين مختلف الآلات على الساحة الموسيقية.
- أن اندثار آلة الأوكتوباص لا يكمن في الصعوبات المتعلقة بالأداء عليها فحسب؛ وإنما في محدودية النتائج التي حصل عليها الموسيقيون مقارنة بما كانوا يأملون تحقيقه من ابتكاراتهم في هذا المجال؛ والمتمثلة بعدم كفاية الصوت الصادر عن الآلة من حيث الكثافة والقوة.

توصيات البحث:

يوصي الباحث بما يلي:

1. البحث في الآلات المندثرة والأسباب التي أدت إلى إقصائها عن المجالات الموسيقية من تأليف وأداء.
2. إمكانية توظيف آلة الأوكتوباص في المؤلفات الموسيقية – ما أمكن– وذلك لما تحققه هذه الآلة من طبقة صوتية غليظة.
3. استخدام الآلات الموسيقية الأصلية التي كتب العمل الموسيقي خصيصا لها؛ بدلا من اللجوء لآلات بديلة؛ بغية الحصول على الطابع الصوتي المطلوب تحقيقه من أداء هذا العمل.

قائمة المصادر والمراجع:

العربية

ماضي، عزيز. نشأة وتطور آلة الكنترباص. المجلة الأردنية للفنون، مجلد (1)، عدد (1)، جامعة اليرموك، الأردن، 2008. [ص 63-78]

الإنجليزية

Brun, Paul. A New History of the Double Bass. Paul Brun Productions, Villeneuve d'Ascq – France, 2000. [pp.272-278]

Macdonald, Hugh. Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation & Commentary. Cambridge University Press, UK 2004.

الروسية*

Азархин Р. Контрабас (Музыкальные инструменты). М., М., 1978.

(أزارخين، روديون. كنترباص (الآلات الموسيقية). موسكو، 1978)

Газарян С. В мире музыкальных инструментов (2-е изд.). Просвещение, М., 1989. [стр.174-175]

(جازاريان، سبارتاك. في عالم الآلات الموسيقية (ط. 2). موسكو، 1989 [ص 174-175])

Доброхотов Борис. Контрабас – История и методика. М., М., 1974.

(دوبرخوتوف، بوريس. الكنترباص – تاريخ وطريقة. موسكو، 1974)

Раков Л. В. История контрабасового искусства. изд. дом "Композитор" М., 2004.

(راكوف، ليونيد. التاريخ الفني لآلة الكنترباص. موسكو، 2004)

مواقع انترنت (الصفحات الالكترونية)

http://archive.is/vnZuO

http://www.vitoliuzzi.com/free-downloads-7th/

http://www.bernardsalles.fr/mapage2/index.html

http://www.aderynprin.co.uk/images/userfiles/image/octobassneck.jpg

* تمت الترجمة من المراجع الروسية إلى العربية من قبل الباحث نفسه.

الملحق:

آلة أوكتوباص من صنع "فيليوم" والمعروضة في متحف الموسيقا – باريس
يعزف عليها عازف الكنترباص الفرنسي المعروف تييري باربيه Thierry Barbe، وإلى جانبها آلة الكنترباص المعروفة حاليا [موقع انترنت :vitoliuzzi.com]

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 8, No. 1, 2015, 1436 H

CONTENTS

Articleas in arabic

- **Problematic of Identifying the Cinema Film Genre – The Film "Struggle in Jarash" as a Model** **1 - 14**
  Ahmad Abed Suleiman and Ghassan Eid Haddad and Ali Fayyd Alrabat
- **Visual and formative symbolic in the Contemporary painting: Analytical Reading for the Visual texts: self-experience** **15 - 34**
  Fakhreya bint Khalfan Alyahyae
- **Visual Exile of Palestinian Woman in The Arab Theatrical Script (Selected Case Studies)** **35 - 58**
  Yahya Saleem Issa
- **Activation of Visual Culture System in Contemporary Furniture Design** **59 - 78**
  Asem M. Obeidat, Salwa M. Hassan
- **The Role of Program Music and Sound Effect in enhancing the sensation in Film (The Film BRAVEHART) as Model.** **79 – 90**
  Ali.f. alrabaat
- **A Descriptive Study of the Octobass** **91 – 104**
  Aziz Madi

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. Wael M. Rashdan
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3638
Fax: 00 962 2 7211121

General Notes

1. Jordan Journal of The Arts (JJA) is an international refereed research journal issued by Higher Scientific Research Committee, Ministry of Higher Education & Scientific Research, Amman, Jordan.
2. JJA is published by Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid , Jordan.
3. Manuscripts should be submitted in Arabic or in English. However, submission in any other language is subject to approval by the Editorial Board.
4. JJA is published biannually.
5. JJA publishes genuinely original research characterized by clear academic methodology.
6. JJA accepts papers in all fields of Arts only.
7. Unpublished manuscript will not be returned to another authors.

Publication Guidelines

1. JJA is published in Arabic and in English. All manuscripts must include an abstract containing a maximum of 150 words typed on a separate sheet paper along with keywords which will help readers to search through related databases.
2. Papers should be computer-typed and double -spaced. Three copies are to be submitted (Two copies with no author names or author identity but one copy with author's (names and address) together with a compact disk CD (compatible with IBM) Ms Word 2000, 79, XP , font 14 Normal /Arabic and 12 English.
3. Papers including figures, drawings, tables and appendices should not exceed thirty (30) pages size (A4). Figures and tables should not be colored or shaded and should be placed in their appropriate places in the text with their captions.
4. Papers submitted for publication in JJA are sent, if initially accepted, to at least two specialist referees ,who are selected by the editor-in-chief confidentially.
5. JJA reserves the right to ask the author to omit, reformulate, or re-word his/her manuscript or any part thereof in a manner that conforms to publication policy.
6. JJA sends to the authors letters of acknowledgment, acceptance, or rejection.
7. Accepted papers are published based on the date of final acceptance for publication.
8. Documentation: JJA applies (APA) American Psychological Association guide for research publication in general and the English system documentation in particular .Researchers should abide to authentication style in writing references, names of authors and citations. Also he/she should refer to the primary sources and publication ethics.
9. The researcher should submit a copy of each appendix she/he based their research on (if available) such as programs, tests ... etc .and should submit a written statement in which he acknowledges other peoples' copyrights (individual right) and should specify the method for those who benefit from the research to obtain a copy from the programs or tests.
10. Copyright of accepted articles belongs to JJA.
11. JJA will not pay to the authors for accepted articles.
12. Ten offprints will be sent free of charge to the principal author of the published manuscripts as well as a copy of JJA in which the article is published.
13. Arranging articles in JJA is based on editorial policy.
14. Opinions expressed in JJA are solely those of their authors and do not necessarily reflect the policy of the Ministry of Higher Education and Scientific Research and Yarmouk University.
15. The author should submit a written consent that his/her article is not published or submitted to any other journal.
16. Published articles will be stored in the University online database and retrieving is subject to the database's policy.

Jordan Journal of the

ARTS

An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 8, No. 1, 2015, 1436 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 Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 8, No. 1, 2015, 1436 H

Jordan Journal of the

ARTS

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 8, No. 1, 2015, 1436 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 support of Scientific Research Support Fund, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Amman, Jordan.

Chief Editor:

Prof. Dr. Wael M. Rashdan, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Ziyad Salem Haddad, Faculty of Architecture and Design, JUST, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Mohammd Ali Yagan, Faculty of Architecture and Built Environment, The German-Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Raed Rizik Shara, Faculty of architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

Dr. Husni Abu-Kurayem, Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr. Nayef Shbool, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University,Irbid, Jordan.

Editorial Secretary: Kholoud Khasawneh.

Arabic Language Editor: Prof. Ali Al-Shari.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al Naim

Layout: Kholoud Khasawneh

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Dr. Wael M. Rashdan
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3638
E-mail: jja@yu.edu.jo