تمظهرات التكوين الخطي ما بين المخطوطات والعمارة الاسلامية

رعد ريثم حسين الحسيني*[١]

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٤/٤/٩ تاريخ قبول النشر: ٢٠٢٤/٧/١٩ تاريخ النشر: ٢٠٢٤/٨/١

الملخص :

يُعدُّ التكوينُ الخطيّ علامةً بارزةً في جمالياتِ الخط العربي ، إذ شكل نقلةً نوعيةً تشكيليةً في تاريخه ، لما يتميزُ به من مواصفاتٍ فنيةٍ تساعدُ على بناءِ تركيباتٍ تتمظهرُ بتحولاتٍ بنيويةٍ تجعله متخذاً مدياتٍ بعيدة عن التلقي المباشر بدلالاتٍ فنية غيرَ تقليديةٍ ذاتِ لإغةٍبصرية . ومن خلال الدراسة الميدانية والاستطلاعية لخطوطِ المخطوطاتِ والمساجدِ بقلم الثلث في العراق ومصرَ ، و من خلال البحثِ في النماذجِ التي تم الاطلاعُ عليها ، استطاع الباحثُ أن يحددَ مشكلةَ بحثهِ في الفصلِ الاول بالتساؤل الآتي : هل تجلت جمالياتُ التكوين الخطيُّ بصورةٍ تعتمد على التوازنِ والتشكيل الفني على المخطوطاتِ والعمارة الاسلامية ؟ لقد تجسدت أهميةُ البحثِ في تسليط الضوءِ على التكويناتِ الخطية لأعمالِ خطاطي العراق ومصرَ على المخطوطاتِ وعلى العمارة الاسلامية . كذلك فانَّ البحثَ يهدفُ الى الكشفِ عن أهم الفروقاتِ الجمالية في التكوين الخطي لقلم الثلث على المخطوطات وعلى العمارة الاسلامية . اما الفصل الثاني فقد اشتمل على مبحثين ، تناول المبحثُ الاولُ القيم الجمالية للتكوين الفني لقلم الثلث الجلي ، بينما ضم المبحثُ الثاني بنيةَ التكويناتِ الخطية على المخطوطات والعمارة الاسلامية . ثم تلتها مؤشراتُ الإطارِ النظري ، اما الفصلُ الثالثُ فقد اشتملَ على اجراءاتِ البحثِ الذي اعتمد على المنهجِ الوصفيِ التحليلي ، وكان مجتمعُ البحثِ قد تضمن التكوينات الخطية على اعمال الخطاطين على المخطوطات وعلى العمارة الاسلامية (المساجد) وبلغ عددها (٤٠) لوحة ونقش كتابي ، اختار الباحث منها (٤) عيناتٍ قصديةٍ شملت الدراسةَ المقارنةَ . اما الفصل الرابع ، تناول عرضَ نتائجِ البحث والاستنتاجات ، فضلاً عن التوصياتِ والمقترحات . واخيراً قائمةُ المراجعِ واللاحق .

الكلمات المفتاحية: التكوين الخطي ، خط الثلث ، المخطوطات ، العمارة الاسلامية

* alhusseini7raad@gmail.com

[١] مديرية تربية نينوى . معهد الفنون الجميلة للبنين

الفصل الاول – الإطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث :

يعد التكوين الخطي من الخصائص المهمة والبارزة لقلم الثلث الذي يتمتع بقابلية واسعة في التشكيل والتنويع والابداع ، فضلا عن كونه يمثل علامة بارزة في جماليات الخط العربي اذ يحتاج التكوين الى تكييف الحروف والكلمات على الرغم من حدية ضوابطها لكي تنتشر على السطح بتوازن وتوافق متلائمة دون قيود ليتمظهر النص في وظيفته اللغوية والجمالية بنفس الوقت ، ليتحول الخط بعد تنظيمه وتركيبه الى عمل فني جمالي . من هنا وبعد استطلاع الباحث على عينة من التكوينات الخطية على المخطوطات والعمارة الاسلامية ، وجد ان هناك فوارق تصميمية وجمالية وجدها الباحث جديرة بالاهتمام والبحث ، وفي ضوء ما تقدم فالسؤال المطروح والذي يجسد مشكلة البحث هو : هل تجلت جماليات التكوين الخطي بصورة تعتمد على التوازن والتشكيل الفني على المخطوطات والعمارة الاسلامية ؟ ، وما هي الفوارق التصميمية الجمالية للتكوين الخطي بقلم الثلث على المخطوطات والعمارة الاسلامية .

ثانيا : اهمية البحث والحاجة اليه : تكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على التكوينات الخطيةلاعمال خطاطي العراق ومصر على المخطوطات وعلى العمارة الاسلامية ، فضلاً عن اهميتها كجنس فني قدم للخط العربي مسارات جديدة توازي تطور الاجناس الاخرى .

ثالثاً : هدف البحث : هدف البحث الى الكشف عن اهم الفروقات الفنية والجمالية للتكوين الخطي ما بين المخطوطات والعمارة الاسلامية .

رابعاً : حدود البحث :

١- الحدود الزمانية : العصر العثماني ٢- الحدود المكانية (العراق ، مصر)

٣- الحدود الموضوعية : تمظهرات التكوين الخطي في المخطوطات والعمارة الاسلامية

خامساً : تحديد المصطلحات :

تمظهر لغة : تمظهر في يتمظهر تمظهراً فهو مُتَمَظهِر والمفعول متمظهر فيه (Omar, 2008,3286) ، والتمظهرات : اسم مفعل للمظهرية ، وهي (كل ما يبدو للعيان او يقع تحت الحواس كالصوت واللون ، وهي كذلك واقعة او حادثة جديرة بالدرس او الاهتمام كظواهر نفسية او اجتماعية وثقافية ، او اقتصادية ، وهي ايضاً ما يعرف عن طريق التجربة والملاحظة (ALMonjed,937) .

تمظهر اصطلاحا : تمظهرت فكرة الموت في الرواية : ظهرت وتمحورت فيها (Omar, 2008,3286) . وهي فعل الشيء المعروض للبصر او المعروض امام المتلقي ، وعرفه بهيل " الكل الظاهر لأي شيء ، وهي تتمثل بكونها تحدد عمليات لانعكاس للظواهر بصفاتها الشكلية " (Baheel,2009,170).

تمظهر اجرائياً : هي كل ما يظهر من متغيرات في اشكال منجزة بصرياً عن طريق الممارسة و التجربة عبر التطبيق العملي المعبر عنه بتشكيلات جمالية .

التكوين لغــةً : التكوين : التحرك ، وكوَّنَه فتَكوَّن : أحدثهُ فحَدث ، والله مكوّن الأشياء : يخرجها من العدم الى الوجود (Abn Mandoor,2017,136). والتكوين (كون فتكون) ، اي احدثه ، فحَدث الشيء، يقال الكون : الحَدث يكون مصدراً من كان يكون (AL-Azhari,376) .

التكوين اصطلاحاً : اخراج المعدوم من العدم الى الوجود (Abn Mandoor,2017,136) ، وقد عرّف رسكن J. Ruskin " وضع اشياء عديدة معاً بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً وطبيعة وجود كل من هذه العناصر ذا مساهمة فعّالة في تحقيق العمــل النهائي الناتج ، ويؤدي الدور المطلــوب للوصول الى النمط المتناسق المتماســك "(Ruskin, 2017:161)

التكوين اجرائياً : هو نظام بنائي يعتمد على اسس وعناصر تحدد قيمة وشكل العناصر البنائية المرئية من حروف وكلمات ذات هيئات متنوعة تتداخل فيما بينها بأشكال هندسية متنوعة او حرة ، للوصول الى وظيفة فنية جمالية .

الفصل الثــاني – الاطار النظري

المبحث الاول

القيم الجمالية للتكوين الفني لقلم الثلث الجلي

ان المعيار التصميمي التشكيلي هو المحدد للقيم الجمالية للفن الاسلامي التي يخضع اليها الخط العربي والذي بدوره يشكل اهم عناصر الفنون الاسلامية ، فالقيم الجمالية تتحقق من خلال توظيف العناصر الانشائية التي تمثلها الحروف والمقاطع العربية بمختلف اشكالها وانواعها في تشكيلات فنية تتحقق من خلال مجموعة من الاسس الجمالية كالإيقاع ، والتوازن ، والتوافق ، والتماثل ، والوحدة والتنوع .

يعد التركيب والتكوين في حروف الخط العربي من الظواهر المهمة التي لازمت الخط العربي ، ومن اهم المميزات التي اتسم بها الخطاطون على مر العصور ، ومن اهم اسباب نشوء هذه الظاهرة هو اكساب الخط العربي نوعاً من الجمالية والتماسك والقوة ، فالتركيب في الخط هو تداخل الكلمات فوق بعضها البعض في اسلوب منسجم مؤلفاً بذلك سطراً كتابياً او شكلاً مستطيلاً ، او دائرياً ، او بيضوياً ، يطلق عليه لاتراك (كرافت ثلث) ، اي شكل من اشكال الثلث المتداخل (Esmaail,2001,150) . والذي يتمتع بقابلية واسعة في التشكيل والتنويع والابداع . فالتركيب الخطي يأتي من خلال لانهماك والتركيز فضلاً عن دراسة انشاء العمل لمدة طويلة من الزمن (Nori,1979,51) ، من هنا انطلق الخطاط العربي يشكل من حروفه وحدات زخرفية جمالية متراكبة في اشرطة كتابية زينت الجوامع والمباني المختلفة ، فالتركيب الخطي له بدايات تكاد تكون بسيطة في بداية العصر الاسلامي ، الا ان ظهوره الاول الذي يعد بداية التأسيس لهذا المنجز كان في الربع الاخير من القرن (السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي) ، فان اول عمل يحمل تكوين

خطي متراكب كان من اعمال الخطاط (ياقوت المستعصمي) ، التي اظهر فيها شكل (الطير) في عبارات ثلاث : (يامسبب لاسباب) ، (يا مفتح لابواب) ، (يا معتق الرقاب) (Sherzad,2002,29) .

شهد التكوين الخطي بعد ذلك مرحلة مهمة من مراحل التطور والابتكار في العصر العثماني ، فقد سار به الخطاطون العثمانيون خطوات فنية كبيرة عدت تفوقاً كبيراً بعد ان ساروا على خطى وطريقة ياقوت المستعصمي الذي اتخذوه اماماً لهم في الخط العربي ، ليبرز بعد ذلك مصطفى الراقم الذ يعد اهم خطاط عثماني ابدع في ابتكار التراكيب الخطية المتنوعة ، والتي تعد سبباً في اغناء وتطوير القم الجمالية لتراكيب خط الثلث الجلي ، الذي عدّ الخط الاساس في استخدام التراكيب الخطية لدى العديد من الخطاطين فيما بعد ، وتطور على مر العصور (Marzook,1984,174).

اهم الأشكال والأنظمة التي سارت عليها التراكيب الخطية :

اولاً : تكوين السطر التتابعي الخطي :

يعد تكويد السطر التتابعي من ابسط التراكيب الخطية في فنون الخط العربي ، يتميز بطابع قرائي اكثر مما هو جمالي ، يعتمد في تسلسل مقاطع حروفه بالتراكب في اواخر حروف الكلمات محافظا على تسلسل معنى النص ، اذ يمنح النصوص وضوحاً لتؤدي وظيفتها اللغوية (القرائية) من خلال اتصال مقاطع الحروف وعدم تشابكها ، والتي اطلق عليها ابو حيان التوحيدي (بالتفريق) ويعني " حفظ الحروف مزاحمة بعضها بعضاً وملامسة اول منهـا الاخر ليكون كل حرف منها مفارقاً صاحبـه بالبدن جامعـاً بالشكل لاحسـن "(AL- -Buhnsi, 1972,51) ، وقد اعتاد الخطاطون كتابة هذا النمط على المصاحف الشريفة في عناوين السور ، وحتى في بعض الآيات القرآنية التي تكتب بقلم الثلث على المصاحف ، فضلاً عن استخدامها على العناوين الرئيسية للمساجد وغيرها من دور العبادة ، وذلك لتؤدي وظيفتها اللغوية القرآنية .

اذ يعتمد الخطاط في هذا النوع من التراكب الخطي عند الكتابة على ثلاثة خطوط وهمية مستقيمة تنحصر كتابة السطر في داخلها ، الخط الاول يشمل سطر الكتابة الاساسي الذي تنتظم عليه الحروف والكلمات ، بينما يعتمد الخطاط على الخط الثاني الوهمي في كتابة الاحرف المنتصبـة ، والخط الثالث الوهمي تستقر عليه لاحـرف النازلة عن السطر الاساسي الاول .

ثـانيا : التراكب الخطي للسطر المزدوج (التركيب الخفيف)

يعد التراكب الخطي الخفيف اكثر لانواع ولاشكال استخداما ، اذ يمتاز بالربط بين الجانب الوظيفي اللغوي ، والجانب الفني الجمالي بالوقت نفسه . اذ يعتمد في نسق حروفه على تنظيم الكلمات والحروف على مستويين تتمثل في سطـر مزدوج يتكون من الاساس من سطرين متداخلين (ALHusseini,2002,60) ، يبدو فيه السطر لاعلى مركب على السطر لاسفل بصورة من التشابك والتداخل الخفيف الذي تدفع الكاتب ان ينظم مقاطع كلماته من المستوى الذي يمثل اسفل ومرتكز الكلمات الى لاعلى . يتميز هذا النمط من التراكيب الخطية في كتابة العديد من المخطوطات ولاعمال

الفنية في العصر العثماني ، فضلاً عن استخدام الاشرطة الكتابية لواجهات المساجد والاماكن العالية ، كالقباب واعلى الجدران الداخلية لبيت مصلى الجامع ، اذ يكون فيه النص مقروء مع الحفاظ على الجانب الجمالي الذي يظهر من تداخل بعض الحروف وتراكبها .

واهم خصائص التراكب الخفيف تكون مقدار منتصباته ومبسوطاته ما بين ثمان الى اثنتا عشرة نقطة تنحصر بينهما حروف النص كافة (Mawlood,2006,44) ، فضلاً عن اعطاء الحرية للكاتب في استخدام بعض اشكال الحروف التي تقبل التداخل والتراكب كالحروف المجموعة (الحاء ، والجيم ، والعين والواو) ، وكذلك يقبل الحروف الراجعة التي تشغل الفضاءات الحاصلة اثناء تراكب الكلمات في المستويين .

ثالـثا : التراكب الخطي للسطر المزدوج (التراكب الثقيل)

يعد التراكب الخطي الثقيل شكلاً مطوراً عن النظامين السابقين تنتظم فيه الكلمات في ثلاث مستويات او اكثر بصورة متشابكة متداخلة لحروف ومقاطع النص فيما بينها ، فضلاً عن الخطين الوهميين اللذين يلامسا الحروف المنتصبة ، والحروف النازلة التي ينحصر فيها النص الكتابي لتشكل في النهاية شريط كتابي مستطيل الشكل يبدو منسجماً في توزيع وتداخل الحروف مراعياً بذلك اصول وقواعد التراكب الخطي من توزيع للكتل واشكال لحروف المتشابهة والفراغ والفضاء . ومن اهم خصائصه ان يكون مقدار منتصباته التي تلامس الخطين الوهميين لاعلى ولاسفل ، ما بين اثنتا عشرة الى اربعة عشر نقطة ، ولتراكب وتداخل حروف هذا النمط من التكوينات انحصر استخدامه ما بين المخطوطات واللوحات الفنية للخطاطين التي تحاكي الجانب الوظيفي اكثر منه من الجانب الوظيفي اللغوي ، وقل ما استخدم على العمائر الدينية . لصعوبة قراءة كلماته لتداخل وتزاحم حروفه بأسلوب تشكيلي زخرفي جمالي .

رابــعا: التراكب الخطي للأشكال الهندسية :

يتمثل هذا النوع من التراكب الخطي في تداخل وتشابك الحروف داخل حيز هندسي يمثل الشكل الخارجي للتكوين ، ويتمثل في الشكل المثلث والدائرة والمربع ، والشكل البيضاوي ، والكمثري ، وغيرها ، ويعتمد فيه الكاتب على مهارته وتجاربه الكثيرة في تطابق الحروف المتشابهة والمتكررة مثل عراقات الحروف وكؤوسها ، والحروف المجموعة والملفوفة كـ (الحاء والعين ، والفاء والقاف والواو) . ومن اهم خصائص تراكب لاشكال الهندسية ان التراكب فيه يجمع ما بين الوظيفة الفنية المهارية ، والوظيفة الجمالية ، وغالبا ما استخدم في المخطوطات واللوحات الفنية للخطاطين الكبار المتمرسين ، كما يتصف هذا النوع من التراكيب الخطية بتنوع طريقة تسلسل حروف النص معتمداً على رؤية وخبرة الخطاط المصمم ، كأن يبدأ نمط التراكب من لاسفل فيقرأ النص من الأسفل الى لاعلى ، او عكس ذلك ان يبدأ النص من لاعلى نزولاً الى الاسفل .

ويرى الباحث ان الاشكال البيضاوية والدائرية هي اكثر الاشكال استخداماً لدى الخطاطين لجمالية التراكب فيها ، فضلاً عن مطاوعة حروف قلم الثلث لتلك الاشكال اكثر من غيرها . وغالباً ما كتبت

هذه الانماط على المخطوطات والاعمال الفنية للخطاطين ، وقل استخدامها على النقوش الكتابية للعمارة الاسلامية ، لصعوبة تنفيذها وقراءتها ، وبالتحديد في العصر العثماني .

خامسـا : التراكيب الخطية التشخيصية (لآيقونية)

يعد هذا النمط من التراكيب الخطية خطوة كبيرة لظهور براعة الكاتب ومهارته في تراكيب تمثل خطوطها الخارجية هيئات متنوعة منها (آ دمية ، طيور ، حيوانات) ومنها (زهور واثمار) وغير ذلك ، من خلال تحديد الشكل الخارجي لها عن طريق مطاوعة حروف قلم الثلث وهيئاتها المتنوعة في تراكيب جديدة يعد فارسها الحرف العربي . وما تؤخذ على تلك التراكيب والنماذج ، أن بعض كاتبيها يتجاوز قليلا على قاعدة الحروف ، ويجعل من مطاوعتها خروج عن شكلها ، ومقاساتها الاصلية من اجل الحفاظ على الشكل والحدود الخارجية ، فضلاً عن صعوبة قراءة مثل تلك التراكيب الخطية لتداخل وتشابك حروفها وكلماتها بصورة معقدة يحكمها الشكل .

ومن أهم اشكال التراكيب الخطية التشخيصية المشهورة (الشكل الكمثري) ، التي تسابق الخطاطون في تراكيبها وبنصوص متعددة ، ولقد قسمت التراكيب الخطية ذات لاشكال لآيقونية الى لاثة اقسام :

١- المضمون الذي لا شكل له ، والذي يعتمد على تركيب خطي ذو اشكال ترتبط مع دلالات مضامين البنية النصية بشكل يبدو غير مباشر ، حيث يتأسس من خلالها الشكل على مظهر من مظاهر العلاقة العلاقة المحققة بين الشكل وبين مسؤول حركي ديناميـ كي تحيلنا عليه لالات البنيـة النصية .

٢- عدم تطابق الشكل والمضمون الذي لا ينطبـق فيه الشكل مع مضمون البنيـة النصية .

٣- تطابق الشكل مع المضمون الذي تتطابق فيه الاشكال مع دلالات البنية النصية بشكل مباشر (ALAani,1965,67-68) .

سادساً : التراكيب الخطية المرآتية (المتماثلة)

يعتمد هذا التركيب الخطي على انماط واشكال متنوعة منها هندسية ، ومنها حرة ، وتكون بشكل متقابل او متماثل في تكوينها الفني الذي يضم هيئـات حروفها ومقاطع الكلمات وتصميمها وصولاً الى التطابق النصفي التـام ، اي النصف الاول من التركيب يتطابق تماماً مع النصف الثاني ن وبشكل معكوس معتمداً على مبدأ التقابل ، والتماثل (المثنى) معتمداً الخطاط بذلك على التطابق والتوازن لتحقيق التناغـم والتناسق فيها .

المبحث الثـــــاني

بنيـة التكوينات الخطية على المخطوطات والعمارة الاسلامية

شهد الخط العربي تطوراً ملموساً في العصر العثماني حتى عدّ من اسمى الفنون التي شهدها العصر ، فقد نظمت صورة وهيئات حروفه وسار به الخطاطون العثمانيون خطوات فنية كبيرة عدت

تفوقاً كبيراً ، وبالتحديد في أحد أهم انواعه (قلم الثلث ، والثلث الجلي) ، اذ يعود هذا التفوق ولاتقان الى لاهتمام والتشجيع الكبير الذي لقيه الخط العربي من قبل السلاطين العثمانيين ، فقد شغل الخطاط في الدولة العثمانية مكانة كبيرة ومقام عال . فقد كان لرعاية الدولة العثمانية المباشرة لفن الخط العربي وحصوله المبكر على ادخاله المبكر اعتبارياً ووظيفياً في جميع مفاصلها المختلفة في سبيل توكيد الشخصية لاسلامية لها التي اصبحت تتميز به كمظهر هام من المظاهر الدينية ولاجتماعية ولاسلامية والعلمية ، وغيرها ،حيث يمكن القول بان ثمة اقتراناً وترابطاً شبه مصيري قد اصبح بين نخبة الخط الخاصة من جهة، والمؤسسة العثمانية العامة السياسية والاجتماعية من جهة اخرى (Hanash,2012,72) .

كل ذلك دعا الخطاط الى الابداع والابتكار ، فبعد ان خلدوا ما كان معروفاً من صور الخط العربي ، ومنها الخط الكوفي ، ولاقلام الستة) ، التي كانت شائعة في العراق في عهد الخليفة المستعصم بالله (آخر الخلفاء العباسيين) في بغداد ، والتي اجادها الخطاط ياقوت الرومي المعروف بـ (ياقوت المستعصمي) ، الذي اتخذه العثمانيون اماماً لهم في الخط العربي -Marzook,1984,174 (175)، ليتجاوز بعد ذلك الخطاط في العصر العثماني مرحلة التقليد الى مرحلة التحسين ، ومن ثم الأبداع ولابتكار الذي شهد في أولى مراحله ظهور الخطاط الشـ يخ (حمدالله لآماسي ٨٣٣-٩٢٦ هـ / ١٤٢٩-١٥١٩م) الذي مثّل مرحلة انتقالية جديدة في الخط بعد ياقوت المستعصمي ، فقد انشأ لهم ما سميّ بـ (المدرسة العثمانية) في الخط في تركيا (Hanash,1996,353)، وتستمر سلسلة الخطاطين في تلك الحقبة ليظهر العديد من مجودي الخط العربي العثمانيين ، امثال الخطاط محمد قره حصاري (ت ٩٦٣هـ / ١٥٥٦م) الذي عرف بإجادته لقلم الثلث الجلي ،والحافظ عثمان (ت ١١١٠هـ / ١٦٩٨م) وبرز بعد ذلك الخطاط الكبير مصطفى الراقم الذي استطاع ان يختط له اسلوباً في كتابة قلم الثلث وبالتحديد التراكيب الفنية المتنوعه . وجاء من بعده العديد من الخطاطين ، امثال مصطفى عزت ، ومحمد شفيق ، والخطاط عبدالله الزهدي ، ومحمد شوقي ، وسامي افندي و الخطاط عبد العزيز الرفاعي ، وآخرهم الخطاط الكبير حامد لآمدي . فقد اعتمد الخطاطين العثمانيين على اسس فنية عدّة في كتابة التراكيب الفنية ، وهي :

١- التماثل : اي تكرار الحروف والمقاطع والكلمات التي تتمثّل بوضع الحروف المتشابهة في بعض اجزائها بصورة متجاورة .
٢- التوازن : هو الساس الذي يعتمد عليه الخطاط في اخراج لاعمال التركيبية للخط العربي .
٣- التناسب : هو التزام الخطاط بالمقاييس الفنية للحروف ، واخضاعها للشكل التركيبي محافظاً بذلك على عدم تاثر الحروف بالزيادة او النقصان (Esmaael,2001,150).

كل تلك الجهود التي بذلت في تجويد الحرف العربي وتراكيبه انعكست بشكل كبير على التراكيب الخطية التي نفذت على المخطوطات والاعمال الفنية ، وعلى العمارة لاسلامية ، لينتقل بعد ذلك التأثير الى

كافة ارجاء الدول العربية والاسلامية التي فتحها العثمانيون ، ومنها العراق ، ومصر اللتان شهدتا تطوراً كبيراً في فنون الخط العربي وتراكيبه الخطية . برز من خلاله في تلك الحقبة العديد من الخطاطين امثال : الخطاط الكبير محمد مؤنس ومحمد جعفر بك من مصر ، والخطاط الكبير صالح السعدي ، والخطاط محمد صالح من العراق .

- التراكيب الخطية على المخطوطات والاعمال الفنية (اللوحات)

شهدت تراكيب الخط العربي على المخطوطات والاعمال الفنية للخطاطين تطوراً ملموسً في العصر العثماني ، اذ اظهر الفنانين العرب والمسلمون قدرات ابداعية وطاقات فنية متميزة في صياغة الحرف العربي ، ومطاوعته واظهاره بالمستوى اللائق ، تجلت بذلك ابداعاتهم في التراكيب الخطية على المخطوطات والاعمال الفنية ، انطلق الفنان الاسلامي العربي يشكل من حروفه وحدات زخرفية ارتقت الى قيمة لاعمال الفنية الكبيرة .

وعلى الرغم من ان التراكيب الخطية ازدهرت متأخراً ، وبداياتها الحقيقية كانت في اوائل العصر العثماني ، الا انها تميزت ببدايات بسيطة ترجع الى طريقة الكُتّاب الذين نسخوا المصاحف وعمدوا الى ادخال الحروف المنفصلة ، او المقاطع والكلمات بعضهما مع الآخر في تداخل وتشابك بسيط ، يتمثل بالمستوى التتابعي البسيط الذي يوحي الى ابتكـ ار الخطاط المسلم ومحالاته في التكوين الفني التشكيلي للمخطوطات ، ومنها ما ظهر في الخطوط الكوفية ، لينتقل بعد ذلك الى قلم الثلث ، والثلث الجلي الذي عمد الخطاط في اوله في الى تراكب الكلمات في آخر السطور لضرورة اكمال النصل على نفس السطر ، ليتحول هذا الاسلوب فيما بعد الى ظاهرة يتّبعها الخطاطون في نهاية السطر والصعود به بتراكب منتظم ، حتى وان لم تكن هناك ضرورة لذلك ، وانما اعتمد على الجانب الجمالي في التركيب والتكوين .

وكان ظهوره الذي يعد بداية التأسيس لهذا المنجز الخطي الكبير كما ذكرنا آ نفاً في الربع الأخير من القرن السادس الهجري (في العصر العباسي) ، فقد برع في ذلك الخطاط ياقوت المستعصمي ، وغيره من الخطاطين البارعين في بدايات مهمة للتركيب الخطي حتى وصل العصر العثماني ، لتكون الانطلاقة الحقيقية لإبداع وتميز الخطاطين في تنوع هيئات الحروف ومطاوعتها في اشكال جمالية متنوعة منها اشرطة كتابية ذات مستويات متعددة ، ومنها ذات اشكال هندسية متنوعة .

فقد استخدم الخطاط العثماني قلم الثلث في ابتكار تراكيب مختلفة ومتنوعة اظهر فيها العديد من اللوحات الخطية المركبة بعده ادوار في اشكال هندسية ، بدا انشاؤها حوالي القرن الثاني عشر الهجري في مرحلة تطور فيها خط الثلث وبلغ فيها درجات متعددة في التحسين ، احتلها الخطاط مصطفى الراقم ، بدأ اثرها الكبير على التراكيب الخطية المنظومة في مساحات متنوعة ، اشرطة مستطيلة ، ومنها جامات هندسية تستقر فيها الحروف والكلمات الموزونة بترتيب فني جمالي (Shrefi,1998,142) .

لينتقل تأثيرها فيما بعد الى الخطاطين العراقيين والمصريين ، لنشهد ظهور العديد من المخطوطات والاعمال الفنية ذات التراكيب التصميمية لابداعية التي تظهر تمكن الخطاط العربي الاسلامي وقدرته في تشكيل الحروف وتراكبها .

- التراكيب الخطية على العمارة الاسلامية

شهدت التراكيب الخطية وفنونها التصميمية نهضة كبيرة في تنفيذها على العمارة الاسلامية من مساجد ودور عبادة ، وشواهد قبور وغيرها . فقد ارتبط مفهوم الاشرطة الكتابية ذات المستويات المختلفة بفنون الخط العربي ارتباطاً وثيقاً ، وكانت العمارة الاسلامية بكافة اشكالها وصفوفها الدينية تمثل بنية جمالية ابداعية الأشرطة الكتابية اعتمدت في تكوينها على نسق بنائي ذا تشكيلات متنوعة للخطوط العربية ، واهمها (قلم الثلث الجلي) التي وضعت في اغلب الاحيان في صورة مساحة شريطية تمتد على الجدران ، وقد تكون منفصلة ، او متصلة حسب طبيعة تصميم البناء المعماري .

فقد استعمل الخطاط قلم الثلث الجلي للكتابة على جدران المساجد في تكوينات خطية مختلفة ، وذلك بسبب مرونة حروفه في المد والاستطالة في جميع الاتجاهات ، وحسب ما يقتضيه التركيب ، وقد كتب الثلث الجلي على العمائر الاسلامية بطريقة التركيب الخفيف في اغلب صوره ، فضلاً عن كتابته بطريقة التركيب الثقيل وبأشكال هندسية متنوعة ، وان كانت قليلة ، وبهذا جسد الفن الاسلامي صوراً تشكيلية متنوعة ذات تراكيب متداخلة ومتشابكة عملت على اثراء الحس الفني ، واتخذت منهما وسيلة لكتابة الآيات القرآنية على العمائر المختلفة جامعةً بذلك الجانب الوظيفي (القرائي) والجانب الجمالي الذي اعتمد فيه الخطاط على تشكيل الحروف حسب المساحات المخصصة للكتابة على العمائر لاسلامية بأشكال متنوعة (Makkawi,114).

مؤشرات الاطـار النظـري

- يعد التكوين الخطي من اهم السمات الفنية التي يسعى اليها الخطاط للوصول الى بلاغة بصرية تعالج الشكل وفق منظور يتلائم مع بساطة المادة وقوة الفكر .
- التراكيب الخطية الفنية لم تأت اعتباطاً ولا تلاعباً شكلياً سواء في اية صورةٍ ظهرت بها ، بل أتت من لال اعتماد الخطاط على أهم عناصر تكوينها ونجاحها من لال التماثل ، والتوافق ، والتوازن ، والتناسب ، والتباين .
- ان التحولات داخل نظام التراكب الخطي تأخذ مديات بعيدة من لال التأولات والدلالات الفنية الجمالية غبر التقليدية لتذهب الى لاغة بصرية .
- يعد قلم الثلث ، والثلث الجلي من أهم انواع الخطوط العربية التي تحقق تصميمات ابتكارية جمالية في التراكيب الخطية دون عن باقي الخطوط ، لمرونة وتنوع اشكال وهيئات حروفها .
- التراكيب والتداخل والتشابك في تكوين حروف الخط العربي من الظواهر المهمة التي لازمت الخط العربي ، ومن اهم المميزات التي اتسم بها الخطاطون على مر العصور

- يعد قلم الثلث الجلي النمط الوحيد الذي استخدمه الخطاط في التراكيب الخطية المتداخلة على العمارة الاسلامية .
- ظهور التكوين الخطي لأول مرة في العصر العباسي الذي عدّ بداية التأسيس لهذا المنجز في الربع الاخير من القرن (السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي) ، فان اول عمل يحمل تكوين خطي متراكب كان للخطاط (ياقوت المستعصمي) .

الفصل الثـــالث

اجراءات البحـث

اولاً : مجتمـــع البحث :

شمل مجتمع البحث التكوينات الخطية لقلم الثلث الجلي على المخطوطات والعمارة الاسلامية للخطوط التي كتبت في العراق ومصر في العصر العثماني ، وبمختلف انواعها الشريطية ، والهندسية ، والآيقونية ، والمتقابلة ، لما تحتويه هذه التكوينات من قيم فنية وجمالية . استطاع الباحث الحصول عليها من خلال الدراسة الاستطلاعية والميدانية في التخصص ، وبلغت (٤٠) مخطوطاً ونقشاً تمثل مجتمع البحث .

ثانيـا : عينة البحـــث :

بما ان التكوينات الخطية قد تختلف فيما بنيتها التركيبية التصميمية ، الا انها تتشابه في مقوماتها البنائية ، من حيث الخصائص والقواعد والأسس ، في خلق قيم جمالية فنية ، لذا تم انتقاء (٤) عينات قصدية .

ثالثـــاً : اداة البحـــث :

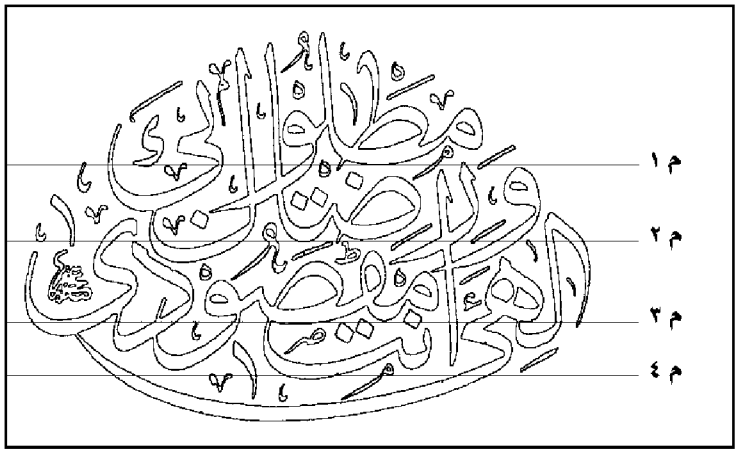
من اجل تحقيق أهداف البحث ، والوصول الى تمظهرات التكوين الخطي في المخطوطات ، والعمارة الاسلامية ، افاد الباحث من الإطار النظري ، وما اسفر عنه من مؤشرات في بناء بنود التحليل ، وابراز أهمية التكوينات الخطية الجمالية .

رابعـــاً: منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل نماذج عينات البحث .

خامســـاً : تحليـل العينات :

لوحة رقم (١)



نص التكوين : (الهي انت مقصودي ورضاك مطلوبي)

هيئة التكوين : تركيب بيضاوي نوع الخط : الثلث الحلي

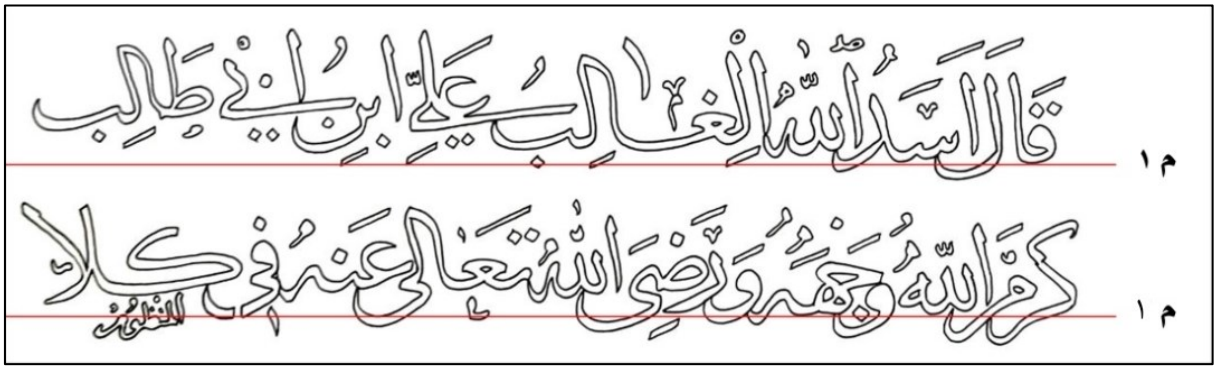
اسم الخطاط : محمد جعفر بك البلد : مصر سنة لانجاز : قبل (١٣٣٥هـ/ ١٩١٦م)

الوصف العام :

كتب النص بقلم الثلث الجلي ، ولم يعتمد فيه الخطاط محدداً هندسيا بصورة مباشرة وانما اعتمد في تصميمه على تركيب حر قريب في هيئته الى الشكل البيضاوي الافقي ، سعى الخطاط فيه الى اخراج التكوين الخطي بطريقة تحقق نسيجاً مترابطاً ذا فاعلية مؤثرة عن طريق تعدد هيئات واشكال حروفه ما بين المجموعة والمرسلة والمبسوطة بنمط منسجم تناسبت فيه الفضاءات بين عناصره ، فكان التكرار في الحروف المجموعة في كلمة (مقصودي) ، لحرف الواو والدال والياء ، يعلوه نسق حروفي بهيئة مجموعة ايضا لحرق الياء في كلمة (مطلوبي) ، ويلاحظ مقدرة الخطاط في احتضان كتلة النص والتصميم في المرتكز في كلمة (الهي) بحرف الياء المرسل ، في اشارة تعبيرية لتعظيم مقدرة الاله ، فضلا عن البناء التصميمي للتكوين الخطي الذي اكد على دلالات ومعاني الحروف والكلمات دون ان يعتمد شكلا مقيدا في تنظيمها .

كتب النص بتركيب خطي ذات مستويات اربع ترتقي الى التركيب الثقيل المحبك ، وعلى وفق القراءة الصاعدة ، ويدل على قدرة وتطور الخطاط المصري وتأثره بالطريقة العثمانية في كتابة التراكيب الخطية الثقيلة على المخطوطات والاعمال الفنية قياسا بما كتب في تلك الحقبة على العمارة الاسلامية ، فيلاحظ مقدرته في بناء تراكيب تصميمية حرة ذات اشكال ابداعية جمالية .

نموذج رقم (٢)



نص التكوين : (قال اسَدُ اللهِ الغالبُ عليّ ابنُ ابي طالب كرّمَ اللهُ جهَهُ وَرضيَ اللهُ تعالى عَنه في كلامِه المنظوم)

هيئة التكوين : شريط كتابي نوع الخط : الثلث الجلي

اسم الخطاط : صالح السعدي البلد : العراق سنة الانجاز : ١١٩١

الوصف العام :

كتب التركيب الخطي للنص بقلم الثلث الجلي بأ سلوب السطر التتابعي البسيط والمحكم الذي اعتمد فيه السعدي على ثلاثة خطوط وهمية مستقيمة الاول لسطر الكتابة وهو الاساس الذي نظمت عليه الكلمات والحروف ، والخط الثاني (الوهمي) اعتمد عليه الخطاط في كتابة الاحرف المنتصبة ، والخط الثالث لمرتكز الاحرف النازلة . وقد تميز التراكب البسيط في توازن العناصر الخطية (الحروف بهيئاتها المختلفة) المجموعة والمرسلة والمسبلة والراجعة ، فلاحظ النسق التصميمي لكلمة (علي) في مد حرف الياء الراجعة والتي ارتكزت على حرف الباء لكلمة (الغالب) ، لتتوافق تصميميا مع حرف الياء الراجعة لكلمة (ابي) التي ارتكزت على حرف النون المجموعة لكلمة (ابن) في السطر الاول . وايضاً تكرار هيئات الحروف المجموعة في السطر الثاني لترتكز على السطر في انسجام تصميمي جمالي . ويرى الباحث دقة وتناسب الحروف والتركيب الخطي قياسا بما كتب في تلك الحقبة على المخطوطات التي تبدو متأثرة بالطريقة العثمانية المطورة في كتابة الشريط الكتابي وانسجام التكوين الخطي ،على الرغم من التراكب البسيط الا ان التداخل والحبكة في تسلسل الكلمات اعطى ايقاعا منتظما يقوي بنية اللوحة الخطية .

لوحة رقم (٣)

نص التكوين : (إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا اللَّهَ فَعَسَى أُولَئِكَ أَنْ يَكُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِينَ) (التوبة ، لاية ١٨)

هيئة التكوين : شريط كتابي نوع الخط : الثلث الحلي

اسم الخطاط : _____ البلد : العراق ، الموصل ، جامع لاغوات سنة لانجاز : (١١١٤هـ)

الوصف العام : (النقش ينشر لأول مرة ولم تسبق دراسته)

النقش عبارة عن عتبة عليا مستطيلة الشكل تحف فتحة مدخل بيت مصلى جامع الاغوات ، كتبت بقلم الثلث الجلي بأسلوب (التراكب الثقيل) التي تنظم فيه الكلمات في لاث مستويات او اكثر ، فضلا عن الخطين الوهميين اللذان يلامسا الحروف المنتصبة والنازلة ، ويعد هذا اللوح ظاهرة جديدة تمثل مرحلة متطورة لكتابة الثلث الجلي ذات التراكب الثقيل لمساجد الموصل في العصر العثماني فاغلب النقوش التي كتبت في تلك الحقبة كتبت بأسلوب السطر التتابعي البسيط او التركيب الخفيف ، فقد لوحظ فيه تراكب (لفظ الجلالة) في نص لآية (انما يعمر مساجد الله) في المستوى الاعلى الاول على كلمة (مساجد) في المستوى الثاني التي تراكبت فوق كلمة (انما يعمر) في المستوى الثالث للسطر الاساسي الذي يعلو الخط الوهمي للأحرف النازلة . وقد استثمر الخطاط توزيع بعض الحروف المجموعة كأساس لارتكاز التكوين الخطي فضلاً عن تكرار حرف الام الف بصورة ملفوفة محققة في وسط التكوين وفي جهته اليسرى لتقابل تصميم لالفات المنتصبة في الجهة اليمنى للتكوين . وان القصدية في تنظيم وترتيب الكلمات والحروف في التكوين لغرض ايصال مضمون نص الآية القرآنية التي كتبت في ثلاث مستويات تركيبية حافظ فيها الخطاط على تتابعية النص من لاسفل الى العلى في اسلوب يشغله نوع من التكثيف وينعدم فيه التحسب للفضاءات البينية بين عناصر التكوين والتنظيم المكاني لها ، وشغلت هامات الحروف المنتصبة للوح بترويس يحمل بعضها بوادر ظهور (الزلف) الذي بدأ يظهر على مساجد الموصل في بدايات القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي ، ويلاحظ ندرة استخدام حركات الشكل والزينة لتراكب

الحروف وتشابكها بصورة كبيرة تكاد تنعدم بينها الفضاءات التي من الممكن ان تشغل بالحركات واشكال الزينة .

تميز النقش ايضا في محاولة جديدة تعد نادرة عن النقوش الكتابية لنص الآية القرآنية بحجم مختلف من الخط ابتدأ بحجم كبير في اول الآية ، وانتهت في نص الآية (فعسى اولئك ان يكونوا من المهتدين) ،بحجم صغير ونعلل ذلك ان الخطاط لم يوفق في اختيار حجم القلم بالنسبة لمساحة اللوح ، فعمد اولاً في محاولة الى التراكب والتشابك الكبير بين الكلمات والحروف لإكمال النص ولم يسعفه ذلك في انهاء الآية القرآنية ، فقام بتغيير حجم عرض القلم في تراكب عمودي يسوده الخلل وعدم لانسجام ، وهذه الطريقة تمثل البدايات الاولى التي نشأ فيها التركيب الخطي . النص لم يحمل تاريخا ، ويرى الباحث انه يعود الى العام (١١١٤هـ) وهو بناء الجامع والمدخل معا ، فضلا عن تطابق هيئات حروفه وطريقة كتابته المتطورة مع اللوح التذكاري المثبت على الجدار الايمن لرواق المصلى في نفس الجامع المؤرخ العام (١١١٤هـ).

لوحة رقم (٤)

نص التكوين : (كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ ۗ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ)

هيئة التكوين : شريط كتابي نوع الخط : الثلث الحلي

اسم الخطاط : عبدالله الزهدي

البلد : مصر ، القاهرة ، واجهة سبيل ام عباس سنة لانجاز : (١٢٨٤هـ/)

نص الآية: (كمثل حبة انبتت سبع سنابل في كل سنبلة مئة حبة والله يضاعف) كتب النص بقلم الثلي الجلي باسلوب التراكب الخطي الثقيل بلاثة مستويات في بعض من كلماتها تميزت بالتقاطع والتشابك، فغالبا ما يذهب الخطاط المجيد الى التصرف في تركيب مستويات السطر جماليا او للضرورة ، فضلا عن كتابة العين المجموعة في كلمة (سبع) في موقع يحتاج ذكاء وتصرف في تكوين السطر للمحافظة على توزيع الكتل والمساحات فيه بشكل منتظم ، ليقابله بذلك حرف الياء المجموعة ايضا لتتناغم في شكلها وفراغاتها مع حرف العين المجموعة ، وايضاً عهد الزهدي على كتابة لفظ الجلالة اعلى مستوى السطر لقدسيته ، فضلاً عن الاستفادة من حروف لاماته القصيرة لتشغل موقع يحتاجه السطر في توزيع فراغاته.

النص كتب بأسلوب متطور يعود الى المدرسة العثمانية لوحظ فيه قوة تناسب الحروف وتوافق وتوازن السطر في نظام بنائي عزز الجانب الجمالي الذي ظهر فيه الانسجام متوافقاً ومتآلفا ومتماسكاً بصريا محققا وحدة بصرية في التكوين قل ما شوهد نظيره على العمارة الاسلامية في تلك الحقبة فيعد التكوين من لاعمال المتطورة في مصر قياسا بما كتب سابقا .

نتائج الدراسة :

- انتهت الدراسة الى ان التراكيب الخطية بتكويناتها المختلفة اسهمت في العمارة الاسلامية بشقيها الديني والمدني في التأكيد على الشخصية الفنية للعمارة الاسلامية .
- ارتكاز فن الخط العربي على البنية النصية في تركيباته الجمالية ، حيث استمد منها مبررات وجوده الأساس ليتجاوزها في لإغـ ة بصرية اشمل تحقق من خلالها الجانب الجمـ الي في لاقة نوعية حدثت داخل النسق الخطي الذي اعتمد على اشكال وهيئات حروفه المتنوعة .
- ان تنظيم عناصر التكوين الخطي بشكل متداخل متراكب متقاطع ، عملية يلجأ اليها الخطاط في تكويناته الخطية لضرورات المساحة المتاحة او الهيئة العامة ، او لأسلوب نمطي جمالي فقط .
- تنوع اشكال التراكيب الخطية في المخطوطات واللوحات الفنية ما بين اشرطة كتابية ذات مستويات تركيبية مختلفة ، وما بين اشكال تركيبية هندسية متنوعة ، فضلاً عن تراكيب تشخيصية (آيقونية) ، وما بين تراكيب مرآتية متماثلة .
- انحصرت اشكال التراكيب الخطية على العمارة الاسلامية على الاشرطة الكتابية بمستوياتها التركيبية المختلفة ما بين البسيطة والخفيفة ، والتراكيب الثقيلة ، ولم لإحظ كتابتها باشكال هندسية ، او آيقونية ، او مرآتية ، وبالتحديد في العصر العثماني .
- تطور قلم الثلث الجلي في العصر العثماني على المخطوطات والعمارة الاسلامية بصورة تظهر تجويد حروفه قياسا بما ظهر في العصر العباسي .

- اظهرت الدراسة الميدانية تطور قلم الثلث على العمارة الاسلامية في العصر العثماني في مصر قياسا بما ظهر من نقوش كتابية كتبت في العراق ، ويرى الباحث ان استقطاب الخطاطين ومنهم الخطاط عبدالله الزهدي الى مصر اثر بشكل كبير في تطور النقوش الكتابية فيها .
- توصلت الدراسة الى ان التراكب الخطي الخفيف يعد اكثر الانواع والاشكال استخداما ، اذ يمتاز بالربط بين الجانب الوظيفي اللغوي ، والجانب الفني الجمالي بالوقت نفسه ، ما لوحظ استخدامه في كتابة العديد من المخطوطات والاعمال الفنية في العصر العثماني ، فضلاً عن استخدام الاشرطة الكتابية لواجهات المساجد والاماكن العالية ، كالقباب واعلى الجدران الداخلية لبيت مصلى الجامع .

الاستنتاجات :

- عدم اهتمام المسؤولين والرعاة للعمارة الاسلامية باختيار الخطاطين المجيدين لكتابة المساجد ودور العبادة بصورة جمالية تحفظ قيمة واصالة الخط العربي .
- الوصول الى اعلى درجات الكمال ومن خلال تطبيق قواعد الخط العربي وتكويناته الفنية على المخطوطات والاعمال الفنية ، وعدم تحقيق ذلك على العمارة الاسلامية .
- قوة التراكيب الخطية وتناسب حروفها دلت على التطور الكبير الذي شهده لخط العربي في العراق ومصر في العصر العثماني والى الان .
- استخدام قلم الثلث الجلي في اغلب التراكيب الخطية التي نفذت على المخطوطات والعمارة الاسلامية .

التوصيات :

- الاهتمام بدراسة الخطوط العربية وتراكيبها الخطية الجمالية ، وادراجها في المناهج الدراسية في المدارس والمعاهد والكليات المتخصصة ، لتنمية الشعور بالقيمة التاريخية والفنية للخط العربي .
- انتقاء الخطاطين المجيدين لنسب الخط العربي وفنون تصاميمه التركيبية للكتابة على واجهات العمائر الاسلامية ، لتعطي صورة جمالية عن تطور الخط العربي ، وللحفاظ على الهوية الحضارية للعالم الاسلامي .
- الاهتمام بفكرة التكوين الخطي وانتقاء النصوص الكتابية التي يتحقق من خلال تنفيذها قيمة جمالية للمتلقي تمثلها التكوينات اللالية الرابطة ما بين الشكل والنص .
- الاستفادة من التكوينات الخطيـة ذات التصميمات الابتكارية لتنفيذها على واجهات العمارة الاسلامية التي تحقق اعلى درجـات الجذب البصري

المقترحـــات : يقترح البـاحث القيام بدراسة :

والاً : التكوين الخطي في العصر العباسي ، النشأة والتطور .

ثانياً : التراكيب الخطية للخط الكوفي في مصر ، يوسف احمد أنموذجاً

المراجـــع

- ابن منظور (٢٠١٧م): لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ، ج١٣ .
- الأزهري،ابو منصور محمد بن احمد : تهذيب اللغة ،ج١،القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ،مطابع سجل العرب.
- اسماعيل ، مختار عالم مفيض الرحمن محمد (٢٠٠١م): السمات الفنية في خط الثلث عند ابن البواب والخطاطين لاتراك،رسالة ضمن متطلب للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية، جامعة ام القرى ، كلية التربية مكة المكرمة
- البهنسي ، عفيف (٢٠٠٩م): علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، بغداد ، مطابع نائبان ، ١٩٧٢.
- بهيل ، جاسم خزعل : مظهرية المنتج وتفضيلات المستخدم ، مجلة لاكاديمي ، العين ، العدد الثاني والخمسون ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة .
- الحسيني،اياد (٢٠٠٢):التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم،بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دار صادر
- حنش ، ادهام (١٩٩٦م): الخط العربي في الموصل ماضيه وحاضره ، الموصل .
- حنش ، ادهام (٢٠١٢م): المدرسة العثمانية لفن الخط العربي ، القاهرة ، مكتبة الامام البخاري للنشر .
- شريفي ، محمد بن سعيد (١٩٩٨م) : اللوحات الخطية في الفن لاسلامي المركبة بخط الثلث الجلي ، دمشق ، بيروت ، دار ابن كثير ، دار القادري ، ط١ .
- شيراز ، طلاح الدين (٢٠٠١م): النظام في الخط ، مجلة حروف عربية ، العدد الرابع ، تصدر عن ندوة الثقافة والفنون ، دبي ، تموز .
- العاني ، عبد المنعم خيري (١٩٩٥م): تصميم برنامج تعليمي للابداع في الخط الكوفي ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .
- عمر ، احمد مختار (٢٠٠٨م): معجم اللغة العربية المعاصرة ، ط١ ، عالم الكتب .
- فتوني ، محسن (٢٠٠٢م) : موسوعة الخط العربي والزخرفة لاسلامية ، بيروت ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر .
- مرزوق ، محمد عبد العزيز (١٩٨٤م): الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتابة .
- مكاوي : محمد ، وآخرون : الأثر التشكيلي للخط العربي وتوظيفه في العمارة الاسلامي ، مجلة التراث والتصميم ، لمجلد الثالث، العدد الثالث .
- المنجد في اللغة العربية المعاصرة : باب الضاء ، بيروت ، دار المشرق ، ب ت .

- مولود ، عبد القادر نبيه (٢٠٠٦م): الاسس الفنية للتركيب الخطي ، خط الثلث انموذجا ، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .
- نوري ، نوري جعفر (١٩٧٩م): الأصالة في مجال العلم والفن ، بغداد ، دار الحرية للطباعة .

Ruskin , j ,The Elements of Drawing , New York , dover,1971. P.161

References

•Ibn Manzur(2017): Lisan al-Arab, Beirut, Dar Sader, vol. 13.

• Al-Azhari, Abu Mansour Muhammad bin Ahmed: Refinement of the Language, vol. 1, Cairo, Egyptian House for Writing and Translation, Arab Record Press, ed.

• Ismail, Mukhtar Aalim Mufidh al-Rahman Muhammad,(2001): Artistic features in the Thuluth calligraphy according to Ibn al-Bawab and the Turkish calligraphers, a dissertation as part of a supplementary requirement for obtaining a master's degree in art education, Umm al-Qura University, College of Education, Makkah al-Mukarramah.

• Al-Bahnasi, Afif(1972): Aesthetics according to Abu Hayyan al-Tawhidi and issues in art, Baghdad, Nawaiban Press.

• Bahil, Jassim Khazaal(2009): Product Appearance and User Preferences, Al-Academi Magazine, Al-Ain, Issue Fifty-Second, University of Baghdad, College of Fine Arts.

• Al-Husseini, Ayad(1996): The artistic formation of Arabic calligraphy according to the principles of design, Baghdad, General Cultural Affairs House, Dar Sader.

• Hanash, Adham(1996): Arabic Calligraphy in Mosul, Its Past and Present, Mosul.

• Hanash, Adham(2012): The Ottoman School of Arabic Calligraphy, Cairo, Imam Al-Bukhari Publishing Library.

• Sharifi, Muhammad bin Saeed(1998): Calligraphy paintings in Islamic art composed in Aljali Thuluth Calligraphy, Damascus, Beirut, Dar Ibn Katheer, Dar Al-Qadiri, 1st edition.

• Shiraz, Salah al-Din(2001): System in Calligraphy, Arabic Letters Magazine, Issue Four, issued by the Culture and Arts Symposium, Dubai, July.

•Al-Ani, Abdel Moneim Khairy(1995):Designing an educational program for creativity in Kufic calligraphy, doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad,

•Omar, Ahmed Mukhtar, (2008): Dictionary of the Contemporary Arabic Language, 1st edition, Alam al-Kutub.

• Fatuni, Mohsen(2002):Encyclopedia of Arabic Calligraphy and Islamic Ornamentation, Beirut, Publications Company for Distribution and Publishing,

•Marzouk, Muhammad Abdel Aziz,(1984): Islamic decorative arts in the Ottoman era, Egypt, Egyptian General Authority for Writing,.

•Makkawi: Muhammad, and others: The plastic impact of Arabic calligraphy and its use in Islamic architecture, Heritage and Design Magazine, Volume Three, Issue Three.

•Al-Munajjid in the contemporary Arabic language: Bab al-Dhaa', Beirut, Dar al-Mashreq, ed.

•Mawlud, Abdul Qadir Nabih,(2006.): The technical foundations of calligraphic composition, Thuluth Calligraphy as a sample, Master's thesis (unpublished), College of Fine Arts, University of Baghdad

• Nouri, Nouri Jaafar(1979): Originality in the Field of Science and Art, Baghdad, Al-Hurriya Printing House,

Manifestations of linear formation between manuscripts and Islamic architecture

Raad R. Al-Huseiny

Abstract

Calligraphic composition is considered a prominent landmark in the aesthetics of Arabic calligraphy, as it constituted a qualitative artistic shift in its history. This is due to its artistic specifications that help to build compositions appearing with structural transformations, which makes it take ranges far from direct reception of unconventional artistic connotations with visual eloquence. Based on the field and exploratory study of the calligraphies of manuscripts and mosques written by Thuluth pen in Iraq and Egypt, and through researching the samples that were examined, the researcher was able to determine the problem of his research in the first chapter with the following question: Did the aesthetics of calligraphic composition appear in a way that relied on balance and artistic formation in Islamic manuscripts and architecture? The importance of the research was embodied in shedding light on the calligraphic formations of the works of Iraqi and Egyptian calligraphers on manuscripts and Islamic architecture. The research also aims to reveal the most important aesthetic differences in the calligraphic composition of the Thuluth pen on manuscripts and Islamic architecture.

The second chapter includes two sections. The first section deals with the aesthetic values of the artistic composition of Al-Jali Thuluth pen. The second section includes the structure of calligraphic compositions on manuscripts and Islamic architecture, followed by indicators of the theoretical framework. The third chapter includes the research procedures that relied on the descriptive and analytical approach. The research population includes calligraphic compositions on the work of calligraphers on manuscripts and Islamic architecture (mosques), including (40) paintings and written inscriptions. The researcher selects (4) samples intentionally for the comparative study. The fourth chapter presents the research results, conclusions, recommendations and suggestions. Finally, a list of references and appendices.

Keywords: calligraphic composition, Thuluth calligraphy, manuscripts, Islamic architecture.

الجمهوروالعرض المسرحي بين التقليد والاتمتة

عماد هادي الخفاجي*[١]، محمد مهدي حسون[٢]

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٤/٤/٩ تاريخ قبول النشر: ٢٠٢٤/٧/١٩ تاريخ النشر: ٢٠٢٤/٨/١

الملخص :

يخوض البحث الحالي بالتعرف على العلاقة ما بين الجمهور والعرض المسرحي، وكيفية تلقي الجمهور للعروض المسرحية الجديدة تماشيا مع هذا الكم من التداخل ما بين الفعل الدرامي البشري التقليدي والرقمي وما هي حدود مشاركته وكيفية استقطابه للعرض تحت ظل العرض التقليدي والتقني الجديد، وهو ما حدد البحث بهدف محوري هو: التعرف على العلاقة ما بين الجمهور والعرض وهل لهذه العلاقة تأثير ملحوظ على المتلقي من حيث استجابته للعروض ام ابتعاده عنها، وتناول الباحثان بحثهما على اربعة فصول:

١- الفصل الاول، لإطار المنهجي الذي حدد فيه الباحثان مشكلة البحث، واهميته والحاجة اليه، وهدفه، وحدوده، فضلا عن انهما حددا مصطلحاته تحديدا اجرائيا.

٢- الفصل الثاني، وضم لإطار النظري والذي توزع على مبحثين:

- المبحث الاول: الجمهور والمسرح
- المبحث الثاني: الجمهور بين التقليد والاتمتة

ومن ثم ختم الباحثان بحثهما لاستقرائي باستنتاجات البحث والتي تقدم بها الباحثان كحصيلة لبحثهم، ومن ثم قائمة المصادر والمراجع باللغة لانكليزية.

وخلص الباحثان من بحثهما بمجموعة من لاستنتاجات ومن أهمها:

١. ان الزيادة الملحوظة بالتطور الحديث للفضاءات المسرحية وكل ما فيها من ابهار ودهشة بصرية يؤثر على مستويات التلقي للجمهور وبالتالي ذلك يؤثر على نسبة حضوره للعرض المسرحي .

٢. ان التنقل بين الواقعي التقليدي والافتراضي الرقمي يُكسب المتلقي الخبرة والثقافة والمعرفةلإنتاج معنى يسهم بتجديد النظرة اليومية لأحداث .

الكلمات المفتاحية: الجمهور، العرض، التقليد ، الاتمتة.

* **emaad.h@cofarts.uobaghdad.edu.iq**

[١]، [٢] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة

الإطار المنهجي:

مشكلة البحث: ارتبط المسرح منذ نشأته بعلاقة وثيقة ومباشرة مع الجمهور/متفرجون من حيث الفعل والكتابة والعرض،لان المسرح هو اتصال وتواصل، وهذا يعني بان المسرح كما قال سعدالله ونوس يبدأ فلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل او يشاركونه فيها وغياب احد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية، وذلك يعني ان وجود الجمهور الحي بوصفه مجموعة من الافراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذيلا يكتمل بدونه وشرط لتحقيق التواصل بين المرسل وبين المتلقي، وهذا يعني بان المسرح وبغض النظر عن مظاهره الأولى التي ظهرت وتطورت مع الإنسان وحضاراته المتعاقبة كان عبارة عن أرضية لتطور الجمهور وتفاعله مع هذا التطور وهذا ما دفع المسرحيين ومنهم(الكتاب، المخرجين، الممثلين، الفنيين، التقنيين...الخ البحث عن الجديد، وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة والمعاصرة والتي شهد فيها المسرح تطورا علميا كبيرا في مجال التكنلوجيا لا سيما مع ظهور الكمبيوتر الذي نتج عنه ثورة تكنلوجية غيرت مفهومات المجتمعات البشرية باتجاه قيم ميل وتفضيل جمالي مرتبطة بتلك القدرة التكنلوجية المستحدثة لذا فالأشكال المسرحية الجديدة والمتنوعة بدأت بالظهور وبدء التنوع بالعروض المسرحية المقدمة على خشبة المسرح بازدياد ملحوظ وان هذا التنوع قد افرز اسس ومعايير لها خصوصية في جانب التنظيم للفضاء المسرحي وتأثيرها الحسي على المتلقي، وبالتالي أصبح بإمكان الجمهور المسرحي أنْ يشاهد العرض بظروف متساوقة مع حركية الصورة الذهنية إفتراضاً مضاعفاً عن الواقع بدواعي المحاكاة في الفضاء الدرامي المفترض، وتداعياتها في الفضاء المسرحي في ظل الإمكانات والتجهيزات التقنية الحديثة، ومن حيث الزمان والمكان وتقنيات الصوت والصورة وبما يتناسب وروح العصر

وانطلاقا مما تقدم فان الحاجة قائمة الى دراسة المشكلة التي تكمن في بيان أهمية الجمهور وكيفية استقطابه لأجل احياء المسرح وتطوير اليات العمل فيه من خلال الكشف عن اللاقة ما بين الجمهور والعرض المسرحي بين التقليدي والرقمي المعاصر.

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن اهمية البحث في كونه يسلط الضوء على العلاقة ما بين الجمهور والعرض المسرحي واظهار اهمية الجمهور في احياء العمل المسرحي وتطوير اليات العمل فيه، فضلا عن انه يفيد الجهات والمؤسسات لاكاديمية الفنية والمتخصصة وبما يثري العملية الفنية ويطور التجربة الجمالية.

هدف البحث: تعرف على العلاقة ما بين الجمهور والعرض المسرحي بين التقليد والاتمتة.

حدود البحث: يتحدد الباحث زمانيا ومكانيا بحدود موضوعة البحث المعاصرة والتي سيتم تناولها استقرائيا من خلال المباحث المقترحة في الاه وهي : العراق- بغداد- الفرقة القومية للتمثيل- المسرح الوطني ٢٠٠٦-٢٠٢٣. أما حدود الموضوع فهي: التعرف على العلاقة ما بين الجمهور والعرض المسرحي بين التقليد والاتمتة لبيان دور واهمية الجمهور في احياء العمل المسرحي.

تحديد المصطلحات:

الاتمتة: يجترح الباحثان تعريفا اجرائيا لها، وعلى وفق متطلبات بحثهما وفروضه العلمية، وكالتالي: مصطلح مرتبط بالتقنية الرقمية، وهو العمل بتجسيد الواقع الافتراضي وبوساطة تطبيقات متعددة تعمل بالمحاكاة عن طريق الكمبيوتر لأجل انتاج انواع من الفضاءات الافتراضية وما تُحدثه من أيهامات ناتجة عن ذلك، ليكون بديلا عن عناصر العرض بواقعها في العرض المسرحي التقليدي.

الإطار النظري

المبحث الاول: الجمهور والمسرح

في البدء كان الصراع ما بين المؤلف والممثل والمخرج والسينوغراف حول سلطة إدارة العرض المسرحي أو الطقس المسرحي متناسين المتلقي/الجمهور، حتى ظهور المتلقي في العصر المعاصر ولما له من اهمية وضرروه عالية لأجل الحفاظ على صيرورة العمل المسرحي باعتباره الطرف المهم الذي يعطي للعرض المسرحي الاهمية الكبيرة للعرض، هذا من جانب ومن جانب اخر اعتباره طرفا آخر لهذه المعادلة الجدلية لتنحو باتجاه التداخل والاشتباك في بناء المركب الجمالي للتصميم الفني في عموم العرض المسرحي،لان المسرح بكل صناعه عمل فني موجه خصيصا للعرض والتمثيل وهذا يستدعي ضرورة وجود جمهور يتلقى ويتفاعل مع هذا العرض، ولهذا فالاهتمام بالمتلقي يُعد من الضرورات المسرحية التي يعتمد عليها العرض المسرحي بشكل كامل لأنه ينهض على التفاعل ما بينه وبين الممثلين، وبدون الجمهور لا وجود للعرض المسرحي لان الخصوصية المسرحية تكمن في تلقي المتفرج واندماجه مع العرض في فضاء مكاني وزماني محددين. ومن البديهي إن الفن المسرحي في عصر المخرج كان مبدأ التكامل فيه هو محور جدل الرأي الجمالي في التصميم الفني لكلية العرض المسرحي ما بين الممثل والمخرج والسينوغراف والجمهور حيث ظهر هذا الأخير كحصيلة لذلك الجدل الذي تطلب حضور رأي جمالي آخر يضاف إلى ذلك المركب حَتّمه تطور الذائقة الجمالية وتعقد المتع الحسية وفق المعطيات التقليدية والتقنية الحديثة والمعاصرة حيث صبّ معطى ذلك الجدل والتطور في حقائق الميل والتفضيل الجمالي للمتع الحسية في الحاجة إلى مسؤول في إدارة الوعي الجمالي للمتلقي بادراه الموارد الفنية لكلية الموجود على خشبة المسرح وادامة العلاقات الدلالية بينها في خلق التشكيل البصري المتداعي في التصور الذهني الممتع. لذلك فالتجربة الفنية المعاصرة تطرح كل من المؤلف والمخرج والممثل والسينوغراف أرضاً خصبة إزاء تجربة التلقي لدى المشاهد والتي لا تنبني على المعطيات المادية فقط وانما يدخل فيها ما هو انفعالي وما هو ادراكي ومعرفي لذلك لم تبق العلاقة بين المشاهد والعرض علاقة سلبية بل اصبح المشاهد طرفا ايجابيا ومهما في العملية الدرامية باعتبارهم موارد لصالح المهام الجمالية الهائلة التي يمثلها مسؤولية القرار الفني للرأي الجمالي في كُلية الإنتاج الفني للمسرح. "ان المسرح وسيلة مهمة لفهم المجتمع الانساني والعلاقات البشرية السائدة من جهة ولاسهام بعملية تغييره من جهة ثانية من حيث ان المجتمعلا يزيد في واقع لامر بكل مظاهره عن كونه حالة تفاعل مستمرة وتحول دائم"[3]، اذن فالمسرح هو عمل فني جماعي موجه خصيصا للعرض والتمثيل لأنه يُعنى بنقل الافكار والآراء لذلك فهو فن من فنون الاتصال الجماهيرية ومن اهم وسائل الاتصال

[3] حميد، صابر، الجمهور بين المواجهة والمجابهة، العراق/ البصرة، دار الفنون والاداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧، ص٨

الانساني والاجتماعي منذ الاغريق وحتى الان، وبهذا فهو يستدعي ضرورة وجود جمهور يتلقى ويتفاعل مع هذا العمل ولهذا اصبح الاهتمام بالمتلقي من الضرورات المسرحية التي لا تعمل فقط على استقطاب المتلقي وجلبه للعمل وانما الحفاظ على صيرورة هذا العمل

وفي ضوء ذلك تتحدد اهمية بحثنا هنا من خلال محاولة دراسة العلاقة بين الجمهور والعرض المسرحي وذلك لان المسرح بأدواره واهدافه ليس حكرا فقط عما يدور فوق خشبة المسرح بل يتعدى ذلك ليتجاوز العلاقة المباشرة المحصورة في الزمان او المكان الى علاقته بالجمهور والذي يعتبر طرف مهم من المعادلة الفنية التي تطرقنا لها سابقا، فضلا على ان الفن هو عملية اجتماعية وتوجب ان يكون النتاج الفني قادرا على تحقيق التألف والاندماج بين الناس على الصعيد الفكري والجمالي والثقافي والاجتماعي ليوثق الروابط بين المؤدي والجمهور وبالتالي ايصال الغرض النهائي من العرض وما ينطوي عليه من افكار ومواقف ورؤى الى المتلقي. ان ما نتحدث عنه في بحثنا ظاهرة تشمل ابعادا كثيرة واعماقا متعددة تعدد الفواعل في هذا الفن ومعقدة تعقيد ظروف نشأته ومركبة تركيب الاسباب التي تصل الفعل المسرحي بعضها ببعض. ومن هنا فأن الجمهور ليس مجرد متلقي سلبي بل اصبح طرفا ايجابيا ومهما في العملية الدرامية، لأنه يلعب دورا فاعلا فهو يحاول تفكيك علامات العرض واعادة تركيبها وربط العلاقة بينها من اجل بناء مفهومه للمعنى العام لما يشاهده"[4] ، اذن فالمتلقي المسرحي اصبح يعيد انتاج المشهد المسرحي تفسيرا وتأويلا وبمفاهيم مختلفة ومتعددة باعتباره عنصرا مهما من عناصر اللعبة المسرحية هذا من جانب ومن جانب اخر للمتلقي دور مهم يلعبه في علاقته بالفرجة المسرحية لان الخصوصية الابداعية لفن المسرح هي تحقيق اللذة المسرحية من خلال معايشة عالمين في لحظة واحدة عالم حاضر وهو عالم الفرجة لانية المعيشة كنشاط ملموس وعالم الغائب وهو ما تشير اليه العلامات المكونة للعرض المسرحي وما ترمز اليه وما تحيل عليه من عوالم ومرجعيات وفضاءات فيها الواقع وفيه المتخيل. اذن في المسرح تتجلى استجابة الجمهور فورا وبصورة مباشرة لان العرض المسرحي الحي ينهض على التفاعل بين الممثل والمتلقي وبالتالي تستنفر المتلقي الى المشاركة الابداعية وتثير التقاء افق توقعات النص بأفق توقعاته"[5] وبهذا يمكن القول بان المتلقي اصبح عنصرا فاعلا ومكونا اساسيا من مكونات المسرح الثلاث(الممثل، المكان، المتلقي/ المشاهد) وتسليط الضوء على المتلقي ادى الى الابتعاد عن الاسئلة التقليدية عن ماذا اراد المؤلف والمخرج من العرض، ليكون السؤال المطروح ما هو راي الجمهور بالعرض وكيف فهمه وهذا يعني بان الجمهور اصبح القارئ الحقيقي للعرض، فاصبح الجمهور في المسرح ليس مجرد مشاهد عارض عابر او كما يسمى في العلوم الاجتماعية حشد عارض فالعرض يحيا بأنفاس الجمهور وهو من يعيد قراءة العرض المسرحي وانتاج المعنى المضمر الموجود بين ثنايا العرض لذا فالتلقي اصبح جزءً مهما من انتاج المعنى ومحاولة فك شفرات العرض التي يضعها صناع العرض ليستفزوا قدرة المتلقي على الكشف والتنقيب للوصل للمعنى الذي ينتجه المتلقي . وبعد هذا يرى الباحثان ان مسألة الجمهور في بلادنا العربية مسالة غاية في الاهمية فالعرض المسرحي ان لم يصل الى جمهور

[4] ينظر: حميد، صابر، المصدر نفسه، ص٩-١٠
[5] ينظر: جوليان، هلتون، نظرية لعرض المسرحي، هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠٢، ص٢٥٧

يترقبه وان لم يجد صدى عند متلقيه وان لم يحصل رواج بين نتاجاته للناس فبالتأكيد هناك خلل واضح وهو ما يسعى له الباحثان لتوضيحه والوقوف عليه ومعالجته .

المبحث الثاني/ الجمهور بين التقليد و الاتمتة

ان المسرح هو حالة ثقافية مرافقة الإنسان منذ وجد، فهو وسيلة مهمة لفهم المجتمع الانساني والعلاقات البشرية السائدة من جهة والاسهام بعملية تغيير المجتمع من جهة ثانية، فالمسرح كان وما زال نقطة الانطلاق نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات للوصول الى حال افضل، فضلاعن كونه لا يعتبر وسيلة ترفيهية فقط بل يقوم في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام وعلى قدرة الانسان على الاكتشاف والتعجب والتأمل، وهذا يعني بان المسرح هو أكثر الفنون تجذرا في تاريخ الإنسانية لما له من صلة وثيقة بالمجتمع، حيث يقوم بمعالجة مختلف القضايا الإنسانية، سواء كانت اقتصادية، اجتماعية سياسية، فكرية... و يبحث لها عن حلول و لا يتم ذلك إلا عن طريق العرض المسرحي الذي يقدمه مجموعة من الممثلينلمجموعة من المشاهدين، وهذا يعني بان المسرح مذ نشأته ارتبط بعلاقة وثيقة ومباشرة مع المتلقي/المتفرج من حيث الفعل والكتابة والعرض، لان المسرح هو اتصال وتواصل، وان المسرح كما قال سعد الله ونوس يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل او يشاركونه فيها وغياب احد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية"[6]، وذلك يعني ان وجود الجمهور الحي بوصفه مجموعة من الافراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل بدونه وشرط لتحقيق التواصل بين المرسل وبين المتلقي، كذلك يشكل الجمهور القطب المقابل للعرض كما تتقابل الخشبة والصالة في العمارة المسرحية، لذلك يرى الباحثان بان العرض المسرحي يقوم على ثنائية (المرسل و/ المتلقي او المتفرج)، وغالبا ما تكون هذه العلاقة تواصلية أي علاقة بين جميع مكونات العرض المسرحي، اذن فالمسرح يمثل شكل من أشكال التواصل الإنساني، لإحداث تغيير على مستوى الفكر واتجاهات الإنسان، غير أن هذا التغيير ليس بالأمر السهل فقد يحدث ولكن بإتقان كبير يمس جميع مكونات العرض المسرحي وخاصة المتلقي/الجمهور، وهذا يعني بان المسرح وبغض النظر عن مظاهره الأولى التي ظهرت وتطورت مع الإنسان وحضاراته المتعاقبة كان عبارة عن أرضية لتطور الجمهور وتفاعله مع هذا التطور وهذا ما دفع المسرحيين ومنهم(الكتاب، المخرجين، الممثلين، الفنيين، التقنيين...الخ البحث عن الجديد، وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة والمعاصرة والتي شهد فيها المسرح تطورا علميا كبيرا في مجال التكنلوجيا ولا سيما مع ظهور الكمبيوتر الذي نتج عنه ثورة تكنلوجية غيرت مفهومات المجتمعات البشرية باتجاه قيم ميل وتفضيل جمالي مرتبطة بتلك القدرة التكنلوجية المستحدثة ، وأنّ هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى توافر إمكانات عصرية فائقة لمعالجة وتقديم الرؤية الفنية للمخرج وتحقيق فضاءات المؤلف، فضلاً عن تعزيز أداء الممثل بالوسائل التقنية في تجسيد إبداعه الأدائي، فكان الخلق الفني بالتقنيات الحديثة ان أوجد ظروفاً عصرية حديثة للتداول الجمالي على شرط الاحتفاظ بالسمة الانسانية لها التي ترمي إلى بلوغ غايات الإنسان، وتدخل في بناء وإظهار كافة الظواهر الإنسانية، التي تشكل بدورها تاريخ وحضارة الإنسان في عالمه المعاش، إذ هي نسق من معارف تقنية

[6] ينظر:فاضل خليل، سعدالله ونوس- الملك هو الملك انوذجا، الحوار المتمدن ، العدد ١٨٢٤، بغداد/٢٠٠٧

مستمدة من علوم مختلفة، ترمي كلها إلى غاية واحدة وهي تطوير الإنتاج وتنويع وسائله وتحديد دور الإنسان فيه وهي بهذا تعد سمة كبيرة من سمات العصر الحالي". [7]في حين يرى البعض بان التقنية هي جزء من الحضارة، بل أنها فن الحياة، فهي إذاً مرحلة من مراحل الحياة، والمحرك الأساس الذي يمتلك ناصية الأداء والمفهوم في آن واحد، وبدلاً من أن تكون ثانوية في حضورها أصبحت متقدمة الحضور والدلالة والموجه الرئيس لكل قطاعات الحياة. بل هي المبدأ المتفوق الذي من شأنه أنْ يؤثر في كل سلوك."[8] بوصفها الوسائط في عيش الحياة بالفن منذ بداية تاريخ الوعي للإنسان، فهي الوسائط للتعبير الإنساني، فضلاً عن بعدها الوظيفي، إذ تمثل جزءاً من التعبير للإنسان عن إحساسه لتصبح معادلاً شعورياً في ما بعد، ويعد الكمبيوتر والذي يشكل بكل زخم تواجده النظري في التقنيات المعاصرة مصدر المحايثة الجمالية عبر وسائط التعبي، فمن الطبيعي أنْ تكون هناك عناصر جمالية في صميم التقنية نفسها، بوصف الأخيرة الوسائل الخاضعة لإرادة بقصد تحقيق غايات بعينها، أيّ هي ستراتيج العقل العلمي في برمجة العالم الطبيعي ضمن رؤية نقل العالم موضوعياً من الطبيعي إلى الإنساني، فكانت المفارقة بإنتقاله لاحقاً إلى الأداتي التقني، وهو حاصل مشروع الحداثة التاريخي المتجلي في القرن العشرين، فالتقنية المعاصرة كما يراها الفيلسوف (تيودور أدورنو)[9]* بنزعتها التجريدية لكل ما هو إنساني أصبحت لأسطورة المعاصرة، ومن ثم تفشي قيمها في المثال الجمالي الذي يطرحه العصر الحديث.[10] ومن هنا كان بديهياً الأحتفاء بعناصر التكوين بوصفها منطق لإنشاء من الوجهة التقنية التي تهدف إلى لإشباع الحسي في عملية التجربة الجمالية، ومن ثم مغايرة نظم التلقي للعمل الفني، من القيمي الأخلاقي إلى المجرد عبر النظام والتنوع والحركة واللون والتي تعني الجمال بذاته لتمثل قيماً جمالية مجردة تحضر في المبتكرات الفنية، فمثلا بعض الآلات العلمية هي أمثلة رائعة عند النظر إلى تصميمها المجرد، إذ تعبر عن روح العصر الذي نعيش فيه، فهي تمثل للمعادل الأسطوري التقنية المعاصرة بوصفها قدرة مجردة، وهي قدرة العلم في تشكيل الفضاء العالمي الميكانيكي.

إنَّ حتمية العصر التكنولوجي جعلت من التقنية الرقمية المعاصرة وسيطاً حيوياً للحياة بعد أنْ كانت حياة الكائن البشري متعلقة بالبعد الطبيعي المادي كواقع له، لتأتي التقنية الرقمية واقعاً مجاوراً هو واقع إفتراضي، تحول إلى واقع مفرط بسيل البيانات والقيم التي يتعرض لها الذهن البشري المتفاعل مع القيم الزمانية والمكانية، والموضوعية التي شكلت فضاءه الحيوي للتواصل والتفكير وحتى الخوض في تجربة جمالية التي تطرحها وسائل التصميم الفني لشكل الوسائط التفاعلية، بقيم الحركة واللون والإيقاع، والتنظيم والتناسب، فضلاً عما تفرزه من محاكاة للتواصل الطبيعي المادي الإنسان وهي تستند إلى أطر التجربة الجمالية بمستوياتها الواعية واللاواعية، إذ الأخيرة التي تتلقى في فضاء اللاوعي لإشارات تنظيم وبرمجة يتعرض لها الذهن لا شعورياً يمثل اللاوعي الجمعي لعمل

[7] ينظر: جوناثان ري و ج. أو. أرمسون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل وآخرون، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠، ص٥٣

[8] ينظر: ماري, اوزياس جان، الفلسفة والتقنيات، ترجمة: عادل العواد (بيروت: منشورات عويدات،١٩٨٣) ص٢٥.

[9]* (تيودور ادورنو)١٩٠٣-١٩٦٩: فيلسوف ألماني ويعد رائداً من رواد مدرسة فرانكفورت الشهيرة - معهد العلوم لاجتماعية - وأشتهر بدراسته للفن و علم الموسيقى والمجتمع الرأسمالي أصحاب النظرية النقدية، و أعماله تشترك مع أعمال مفكرين آخرين مثل الذين يعدون أعمال فرويد و ماركس و هيجل أساسية لنقد المجتمع الحديث ، و يعد أدورنو من أبرز مفكري القرن العشرين في الفلسفة و علم الجمال.

[10] ينظر: محمد, رمضان بسطاويسي: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ادورنو نموذجاً(بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر,١٩٨٨,ص١٢٠

المؤسسة في إدارة المجتمع عبر "استحداث روابط تماسكية جديدة، ودقة واتساق في الممارسة أي بعبارة مختصرة عبر تكتيكات عامة لإدارة الذهنيات"[11]، وهو ما يوصل إلى واقع أنَّ ممارسة العيش للإنسان المعاصر أرتبطت بأنساق تأسيسية مفترضة نسبة إلى عالم إفتراضي تعويضي ومحاكاتي بنفس الوقت للواقع عن طريق وهم التفاعل والتي أخذت تهيمن على معرفيات العصر فأصبح الكمبيوتر والانترنيت واقعاً إفتراضياً أستطاع أنْ يكسر حاجزي الزمان والمكان، وهذا الواقع يأتي موازياً تماماً للواقع الطبيعي الذي يحياه فعلاً ومؤسساً لمفهوم الإنسان الإفتراضي بوصفه لإنسان الذي يتعامل مع هذا الواقع وهو جالس في بيته أمام جهاز الكمبيوتر منفتح على العالم لإفتراضي عن طريق شبكة لإنترنيت وبدأت التقنية الرقمية الحديثة تعرض نفسها على جميع مناحي الحياة، وبالتالي تزايد إيقاعها الرقمي على نحو أشد وطأة من ذي قبل، حتى صار المجتمع الإفتراضي واقعاً مفرطاً على الحياة اليومية.

ومن هنا نجد أنّ التطور التكنولوجي في العصر الحديث له الأثر الكبير، إذ يساعد في توظيف السينوغرافيا لصناعة الصورة المرئية التي تتلائم مع متطلبات العصر الحديث، إذ انّ ظهور التقنية و العالم الرقمي يعد من الانجازات الفاعلة والمتفاعلة مع العرض المسرحي، والتي تدفع بمكوناته إلى الأمام من حيث التوظيف والجمال، الأمر الذي سيجعل من العرض المسرحي أنْ يتفاعل مع المتغيرات التقنية من أجل صناعة سينوغرافيا تستطيع أنْ تخلق الإبهار والدهشة البصرية بما يحتاجه المتلقي وبالتالي الجمهور في العرض المسرحي، وهذا يعني بان المتلقي/ المتفرج هو المحفز الرئيسي لهذا التطور وهذا يعني بان جماليات العمل المسرحي على وفق مستجدات الرقمية الحديثة زادت من قابليات الانغمار في قدرة التقنية على الأمتداد الآلي لها ببرمجة الكائن البشري، والذي دفع الواقع أنْ يتلاقح مع ما هو إفتراض وبهذا نستطيع الوصول إلى ما وراء القيمة الإنسانية العيانية إلى تجريدات مفتوحة أضفاها المفهوم التقني فضلا عن ان الفضاء الإفتراضي للمتلقي يمنح الجمهور القدرة على التصور والتفاعل والإندماج مع الكمبيوتر، وبالتالي مع البيانات والمعلومات، إذ أنَّ القدرات السمعية والبصرية وأيضاً القدرات الحسية الأخرى للمستعمل يمكن أنْ تدمج مع مؤثرات العالم الواقعي لخلق بيئة أو عالم افتراضي يستطيع بواسطتها الجمهور كمتلقي نهائي للعرض ان يعيد انتاج المعنى بشكل مباشر او غير مباشر من خلال لانطباعات والتعليقات وتوقعات التلقي التي يحدس بها اثناء العرض على اعتبار ان التقنية الرقمية الحديثة تؤك على قيم التزامن والتعدد وزخم لاندفاع بالفعللاجل ان يتسع الفعل بمزيد من التواصل بينها والمتلقي وبما يتسع للخيال ان يؤدي دورا مضاعفا في تلقي المعلومة والتفاعل معها وهذا ما جعل من العمل بالتقنية الرقمية اداة في تعزيز الحوار لابداعي ما بين لمخرج والمُرسِل والمُسَل اليه

لذا فالأشكال المسرحية الجديدة والمتنوعة بدأت بالظهور وبدء التنوع بالعروض المسرحية المقدمة على خشبة المسرح بازدياد ملحوظ وان هذا التنوع قد افرز اسس ومعايير لها خصوصية في جانب التنظيم للفضاء المسرحي وتأثيرها الحسي على المتلقي والتي تعد من اهم الشروط الاساسية التي تلفت انتباه المتلقي وشده نحو ادراك ماهية العرض المسرحي ، وبالتالي أصبح بإمكان الجمهور المسرحي أنْ يشاهد العرض بظروف متساوقة مع حركية الصورة الذهنية إفتراضاً مضاعفاً عن الواقع بدواعي المحاكاة في الفضاء الدرامي المفترض، وتداعياتها في الفضاء المسرحي في

[11] ماتلار، أرمان وميشيل ماتيلارت: تاريخ نظريات الإتصال ، تر: نصر الدين العياضي والصادق رابح ، ط٣, بيروت : المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥, ص١١٢.

ظل الإمكانات والتجهيزات التقنية الحديثة، ومن حيث الزمان والمكان وتقنيات الصوت والصورة وبما يتناسب وروح العصر.

خلاصات واستنتاجات

٣. ان الزيادة الملحوظة بالتطور الحديث للفضاءات المسرحية وكل ما فيها من ابهار ودهشة بصرية يؤثر على مستويات التلقي للجمهور وبالتالي ذلك يؤثر على نسبة حضوره للعرض المسرحي .
٤. ان التنقل بين الواقعي التقليدي والافتراضي الرقمي يُكسب المتلقي الخبرة والثقافة والمعرفةلإنتاج معنى يسهم بتجديد النظرة اليومية الأحداث .
٥. تُسهم التقنية الرقمية واستخداماتها على خشبة المسرح وفي حدود معينة في مشاركة المتلقي بالأحداث لإنتاج معنى او اعادة انتاجه.
٦. ان العرض المسرحي سواء كان تقليديا ام رقميا والذي يعمل ما بين الممثل والمتلقي واستنفار لاخير بمشاركة ابداعية يمكن ان يخلق جمهور مسرحي فاعل ومؤسس اساسي ومهم من مكونات المسرح.
٧. ان العرض المسرحي اذا لم تكن فيه متعة وترويح وقضاء اوقات سعيدة تخفف من اعباء الحياة ستخلق متلقي سلبي يبتعد عن المسرح وبالتالي تؤثر على حضور الجمهور على المسرح.
٨. الجمهور المسرحي هو المحفز الرئيس لتطور الأشكال المسرحية باعتباره حصيلة للجدل الجمالي في تطوير الذائقة الجمالية وفق المعطيات التقليدية والتقنية الحديثة التي يصنعها محور الجدل (المخرج المسرحي) في التصميم الفني لكلية العرض المسرحي.

References

1. **Hamid, Saber, The Public between Confrontation and Confrontation, Iraq/Basra, Dar Al-Funun and Arts for Printing, Publishing and Distribution, 2017**
2. **Julian, Hilton, A Theatrical Presentation Theory, Hala Publishing and Distribution, 2002**
3. **Jonathan Rhee and J. or. Armson: The Concise Philosophical Encyclopedia, translated by Fouad Kamel and others, Dar Al-Qalam, Beirut, 1980.**
4. **Mary, Ozias Jean, Philosophy and Techniques, translated by: Adel Al-Awwad, Beirut: Oweidat Publications, 1983**
5. **Muhammad, Ramadan Bastawisi: Aesthetics according to the Frankfurt Adorno School as a model Beirut: University Foundation for Studies and Publishing, 1988**
6. **Mattelart, Arman and Michel Mattelart: A History of Communication Theories, Trans.: Nasr al-Din al-Ayyadi and al-Sadiq Rabah, 3rd edition, Beirut: Arab Organization for Translation, 2005**
7. **Fadel Khalil, Saadallah Wannous - The King is a sample king , Al-Hiwar Al-Mutamaddin, Issue 1824, Baghdad/2007**

The audience and the theatrical performance between imitation and automation

Emad Hadi Al-Khafaji & Mohammed Mahdi Hassoun

Abstract

The current research explores the relationship between the audience and the theatrical performance, and how the audience receives the new theatrical performances in line with this amount of overlap between the traditional human dramatic act and the digital, and what are the limits of its participation and how it attracts it to the show under the shadow of the traditional and new technical presentation, which is what determined the research with the aim of My focus is: identifying the relationship between the audience and the offer and whether this relationship has a noticeable impact on the recipient in terms of his response to the offers or his distance from them. The two researchers discussed their research in four chapters:

A - The first chapter, the methodological framework in which the researchers defined the research problem, its importance, the need for it, its goal, and its limits, in addition to that they defined its terms procedurally.

B - The second chapter includes the theoretical framework, which is divided into two sections:

- The first topic: the audience and the theater
- The second topic: The public between imitation and automation

Then the researchers concluded their inductive research with the research conclusions that the researchers presented as a result of their research, and then a list of sources and references in English.

The researchers concluded their research with a set of conclusions, the most important of which are:

1. The noticeable increase in the modern development of theatrical spaces and all their visual dazzle and astonishment affects the reception levels of the audience and thus affects the percentage of attendance at the theatrical show.

2. Moving between the traditional reality and the digital virtual gives the recipient experience, culture, and knowledge to produce meaning that contributes to renewing the daily view of events.

Keywords: audience, presentation, imitation, automation

الملامح الصوفيةفي أداء الممثل المسرحي

حيدرصالح دشر[1]، علي عبد الحسين الحمداني[2]

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٤/٤/١٩ تاريخ قبول النشر: ٢٠٢٤/٧/١٦ تاريخ النشر: ٢٠٢٤/٨/١

الملخص :

تعتمد الصوفية، طرقا ووسائل عديدة، في ممارساتها الدينية العملية. فضلا عما يسلكه مريدوها من ممارسات تعبدية في فضاءات مغايرة للواقع الحياتي المعتاد. وتسمى تلك الممارسات العبادية بالطريقة الصوفية. وقد وجد الباحثان ان تلك الطرق تقترب كثيرا من الفن المسرحي، في صورته الادائية، وذلك من خلال الاعتماد على الحركة الجسدية، والرقص التعبيري، فضلا عن الصوت الشجي الملحن بطريقة مميزة، تأخذ بأسماع المنشدين والمشاركين. كما ان اختيار أماكن التعبد الصوفي، والازياء التي يرتدونها تعد بمجملها من ملامح الأداء، التي يمكن تلمسها في فن الأداء التمثيلي.

وقد انطوى البحث، على اربعة فصول. جاء الفصل الأول تحت عنوان الإطار المنهجي، وفيه مشكلة البحث والحاجة اليه. ثم أهميته، وهدفه المتمثل في: تعرف المنطلقات الفكرية والعملية للصوفية، وما هي ملامحها في أداء الممثل المسرحي. وتعريف لأهم المصطلحات الواردة فيه.

اما الفصل الثاني، وهو الإطار النظري، وقد تناول مبحثين جاء الأول تحت عنوان: المنطلقات الفكرية والمعرفية للصوفية، واشكالية التسمية. فيما جاء المبحث الثاني تحت عنوان: الملامح الفنية في الطرق الصوفية. ثم توصل الباحثان الى مجموعة من مؤشرات الإطار النظري، اعتمدت كمعيار تحليلي للفصل الثالث، وهو الفصل الاجرائي لتحليل نموذج عينة البحث، وصولا الى النتائج والاستنتاجات في الفصل الرابع. ثم التوصيات والمقترحات، وقائمة بالمصادر والمراجع، وأخيرا خلاصة باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الملامح، الصوفية، الأداء التمثيلي

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث والحاجة اليه

يعد التصوّف، أحد المصطلحات الإشكالية، التي اتخذت مكانتها الأبستمولوجية في مجمل الثقافة الإنسانية بشكل عام. فضلا عن وجودها في الوعي والثقافة الإسلامية بوجه خاص. اذ يمثل التصوف مذهبا، أو طريقة تعبدية، يسعى مريدوه الى البحث عن جوهر مكامن الأشياء، في الطبيعة والكون للوصول الى الحق المطلق، على وفق ما يزعمون.

[1،2] جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة

يرتبط مفهوم التصوف بالمعنى الديني. وان كانت المصادر التأريخية، تحيل الى انه لم يكن لا نتيجةلاتخاذ بعض مؤسسيه، الى رد فعل معاكس لحياة الترف والبذخ، التي يحياها الانسان، والسعي نحو افق حياتي جديد، بعيدا عن تلكم المظاهر.

اقترنت النزعة نحو التصوف، ونحو ذلك السلوك المعاكس، بالتوجه الديني الإسلامي، هدفا للتخلص من مظاهر البذخ والغرور، والغطرسة، التي تمثلها الحياة الإنسانية، والتطلع الى أفق أبعد من ذلك، والسعي نحو المطلق، وهو الحق برأيهم. أي السعي الى التوحد مع روح مطلق باقية لا تحدها حدود. وتلك هي القدرة الربانية، التي تنتشل المتصوف، من ربقة الحياة اليومية التي يعيشها، الى السعادة الحقيقية.

تعددت الآراء واختلفت، في مصدر أو أصل نشوء المذهب الصوفي، والذي تأسست عليه الفلسفة الصوفية، ولكن من المرجح في اغلب المصادر، انه " ورد لفظ صوفي، لقبا مفردا لأول مرة في التاريخ في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي. اذ نعت به جابر بن حيان، وهو صاحب كيمياء شيعي من آهل الكوفة، له في الزهد مذهب خاص. وابو هشام الكوفي، الصوفي المعروف "(١٤، ٥٦) .

تعتمد الصوفية، طرقا ووسائل عديدة، في ممارساتها الدينية العملية. فضلا عما يسلكه مريدوها من ممارسات تعبدية في فضاءات مغايرة للواقع الحياتي المعتاد. وتسمى تلك الممارسات العبادية بالطريقة الصوفية. وقد وجد الباحثان ان تلك الطريقة تقترب كثيرا من الفن المسرحي، في صورته الادائية، وذلك من خلال الاعتماد على الحركة الجسدية، والرقص التعبيري، فضلا عن الصوت الشجي الملحن بطريقة مميزة، تأخذ بأسماع المنشدين والمشاركين. كما ان اختيار أماكن التعبد الصوفي، والازياء التي يرتدونها تعد بمجملها من الملامح الأداء، التي يمكن تلمسها في فن الأداء التمثيلي.

من خلال تلك المنطلقات المشتركة، فقد وجد الباحثان ان ثمة ملامح ادائية مشتركة قد تفيض بها الطريقة الصوفية، ويمكن استثمارها في أداء الممثل المسرحي، ما يستدعي الحاجة الى دراسة تلك الملامح الصوفية، وتلمس مقارباتها في الأداء التمثيلي للممثل المسرحي.

ثانيا: أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في كونه:

- يفيد الممثل المسرحي، في التعرف على طرق تجسيدية، تنفعه في تكنيك أدائه المسرحي.
- تفيد الدراسين والمهتمين بفن المسرح عموما، وبفن الأداء التمثيلي خاصة.

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الى:

تعرف المنطلقات الفكرية والعملية للصوفية، وما هي ملامحها في أداء الممثل المسرحي.

رابعا: حدود البحث

- حدود الموضوع: الملامح الادائية للطريقة الصوفية، في أداء الممثل المسرحي، في نموذج عينة البحث الحالي.

خامسا: تعريف وتحديد المصطلحات:

- **التعريف الاجرائي للملامح:** هي السمات والمميزات التعبدية، التي يؤديها القائمون بالطرائق الصوفية، ولها عناصر مشتركة مع لأداء التمثيلي للممثل المسرحي، كالأداء الصوتي والجسدي فضلا عن الأزياء، والموسيقى، ومكانية العرض التعبدي.
- **التصوف:**
- **الصوفية لغة:**
- يذكر بن زكريا في معجمه ان " الصاد والواو والفاء، أصل واحد صحيح، وهو الصوف المعروف والباب كله يرجع اليه. يقال: كبش أصوف وصوف وصائف وصاف. كل هذا ان يكون كثير الصوف. ويقولون: أخذ بصوفة قفاه، إذا أخذ بالشعر السائل في نقرته. وصوفة: قوم كانوا في الجاهلية، كانوا يخدمون الكعبة ويجيزون الحاج. وحكي عن ابي عبيدة، انهم افناء القبائل تجمعوا فتشبكوا كما يشتبك الصوف " (١، ٣٢٢).
- **التصوف اصطلاحا:**
- " التصوف: مصدر الفعل الخماسي المصوغ من (صوف) للدلالة على لبس الصوف. ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية، يسمى في لإسلام (صوفيا) (١٤، ٢٥).
- " التصوف: علم تعرف به كيفية السلوك الى حضرة ملك الملوك، وتصفية البواطن من الرذائل وتحليتها بأنواع الفضائل. وأوله علم، وأوسطه عمل، وآخره موهبة " (١٢، ١٨).
- ويعرف بكونه "بانه إدراك الحقيقة المطلقة، سواء سميت هذه الحقيقة (حكمة) أو (نور) أو (عشق) أو (عدم) (٨، ٧).
- **التعريف الاجرائي للتصوف:**
- هو علم روحاني، يمكن ان تؤشَر لامحه في مجموعة من لأديان السماوية. يهدف به البحث للوصول الى الحقيقة المطلقة، عبر وسائل عبادية صوتية وحركية، تقترب لامحها كثيرا من فن المسرح، وبخاصة في صورة لأداء التمثيلي.

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: المنطلقات الفكرية والمعرفية للصوفية، واشكالية التسمية

تتشكل البنية المعرفية والمنطلقات الفكرية، لعلم التصوف في أصل نشأته، ومنهاج تسميته، على وفق مجموعة من الآراء والنظريات، التي اخذت حيزا كبيرا من النقاشات المتفقة أحيانا، أ و المتباينة والمختلفة في أحيان أخرى. وتحدث ظاهرة لاخلاف، كما في اغلب العلوم لإنسانية، التي تخضع لاجتهاد، كونها لم تأخذ صياغتها النهائية من مصدر واحد موثوق، وانما يمكن ان تتبع العصر الذي تدون فيه تلك الآراء، وخصائص مرجعياته الفكرية والفلسفية ولاعتقادية.

يرى الباحثان بدءا، ضرورة التنويه الى انهما سيتتبعان المصطلح وظروف نشأته، بتجرد وموضوعية بعيدا عن التحقق في لاحالة الى صدق او عدم صدق تلك المصادر، كون البحث غير معني بهذا، انما يقصد باطلالة معرفية، تقود البحث، لتحقيق هدفه في إيجاد الملامح لادائية في التجربة الصوفية، ومحاولة مقاربتها مع الأداء التمثيلي للممثل المسرحي.

تشير المصادر التاريخية، الى تلك المباينة المعرفية للتصوف، اذ " يقابل الباحث في موضوع التصوف، تباينا واضحا في آراء المفكرين حول نشأته ومعناه. ومدى اتصاله وافتراقه عن الإسلام، الى جانب شيوخه وفرقه، واخلاف سماته ومدلولاته. فهناك ما يسمى بالتصوف السني، الذي استلهم بعض عناصره من الكتاب والسنة. والتصوف الفلسفي القائل حينا بوحدة الوجود، وحينا آخر بمذهب الحلول. أو المتخذ الاشراق سبيلا للوصول الى شخصية الحكيم المتأملة " (٤، ٢٣). وللمزيد من المعلومات للوقوف على نشأة التصوف " يقول المستشرق الفرنسي ماسينيون: ورد لفظ الصوفي لأول مرة في التاريخ، في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي، اذ نعت به جابر بن حيان وهو صاحب كيمياء شيعي من أهل الكوفة، له في الزهد مذهب خاص " (١٤، ٥٦). وهنا يلحظ بان المصدر يذكر كلمة الزهد، ولم يذكر كلمة التصوف. اذلابد من التأمل بان الزهد يختلف عن التصوف في كثير من الإشارات، اذ ان " الزهد شيء، والتصوف شيء آخر. فالزهد لم يختلف أحد في فضله وبركته، وترغيب الإسلام فيه. بخلاف التصوف، فالنزاع فيه كبير " (١٦، ٤١).

ويبدو ان مصطلح الزهد، هو الوصف المناسب الذي كان يتداول في أول صدر الإسلام، لبعض رجاله ممن اتخذوا مسارات وطرق خاصة في التعبد، فمن اقوالهم " ليس الزهد في الدنيا بتحريم الحلال ولا إضاعة المال. ولكن الزهد ان تكون بما في يد الله أوثق بما في يدك، وان تكون في ثواب المصيبة إذا اصبت ارغب منك فيها لو انها بقيت لك " (١٠، ١٠).

تذكر بعض المصادر، ان أول من ذكر مصطلح التصوف هو (الحسن البصري) اذ " ينقل عن الحسن البصري، انه قال رأيت صوفيا في الطواف، فأعطيته شيئا فلم يأخذه وقال: معي أربعة دوانيق يكفيني ما معي " (١٠، ٤٣) . أي بمعنى ان الحسن البصري، كان قد ذكر التصوف لاحد الحجاج الذين رآهم ولكن (البصري) لم يكن منهم، اذ تذكر بعض المصادر انه كان من أبرز الزهاد في عصره، مع ما تبين من فرق بين الزهد والتصوف كما تقدم ذكره " كان الحسن البصري من أشهر الزهاد في العصر الأول، وظهرت من بينهم طائفة عرفوا بـ (البكائين) لفرط بكائهم تحسرا على ما اقترفوه من الذنوب. ولو كانت يسيرة، طمعا في نيل عفوالله ورجاء لغفرانه " (٩، ٣٤). وبهذا يتضح ان الزهد كان في اول اطوار الإسلام احدى الممارسات التعبدية المعروفة.

لم يقتصر الخلاف، بشأن تسمية التصوف، واخلافها أو مقاربتها مع مصطلح الزهد، انما امتد ذلك الخلاف الى أصل نشأة التصوف ومصادره التي يزعم انه استقى منها تعاليمه وطرقه التعبدية، فقد زعم بعض الباحثين بما مفاده "نحن لا ننكر لأثر اليوناني، على التصوف الإسلامي، فقد وصلت الفلسفة اليونانية عامة والافلاطونية المحدثة خاصة، الى صوفية الإسلام، عن طريق الترجمة والنقل أو الاختلاط مع رهبان النصارى في الرها وحران. وقد خضع المسلمون لسلطان ارسطو، وان كانوا قد عرفوا فلسفة ارسطو على انها فلسفة اشراقية، لان (عبدالمسيح بن ناعمة الحمصي) حين ترجم الكتاب المعروف (اثولوجيا ارسطو طاليس) قدّمه للمسلمين على انه لأرسطو، على حين

انه مقتطفات من تاسوعات افلوطين " (١٠، ١٢٥). ورغم ما يشوب هذا الرأي من مخالفة للواقع، ورفض كثير من الباحثين كونه من مصادر التصوف، لا ان البحث – كما أسلفنا – غير معني بهذه الخلافات، بقدر ما هو يسعى الاطلاع على بعض المنطلقات المعرفية من مضانها.

يزعم بعض الباحثين ان هناك مصادر أخرى للتصوف الإسلامي، اذ يرون " ان الإسلام أخذ من اليهودية والمسيحية. وان فكرة العقل مأخوذة من تفكير المسيحيين واليهود. وان حياته الروحية مأخوذة من هذه وتلك. وان شريعته مزيج من قوانين اليهود والنصارى. وان اخلاقياته هي المسيحية معدلة " (٤، ٦٧) ويشير الباحثون، الى ان من مظاهر ذلك التأثر، هو ارتداء الصوف كان من عادات الرهبان المسيحيين كما كان الأمر في الأزياء الفارسية، ويطلق على لابسها (بشمينه بوش) أي لابس الصوف (٢، ٦٦).

لم تقف حدود التأثر، لدى بعض الباحثين عند تلك المرجعيات، وانما تعدتها الى تأثر التصوف بالثقافة الهندية "اما ريتشورد هارتمان، وماركس هورتين فنزعتهما واحدة. وهي ان التصوف يستمد اصوله من الفكر الهندي ... ان التصوف الإسلامي في القرن الثالث الهجري، كان مشبعا بالأفكار الهندية وان الأثر الهندي اظهر ما يكون في حالة الحلاج " (١٠، ٩٧).

اما أسباب التسمية، فقد تعددت الآراء بشأنها، بل انها أخذت مسارات عديدة في الاجتهاد والزعم بانها الأقرب الى الفهم الصحيح. ولكن يمكن القول انها تبقى في حدود البحث والاشارة، دون الارتكان الى رأي نهائي محدد، كونها تنطلق من وجهة نظر قائلها، أو ما تيسر له من مرجعيات معرفية، ربما لم تتوفر لغيره، ولكن يمكن اجمال ما جاء بذلك الشأن كما أورده (الكلاباذي) " قالت طائفة: انما سميت الصوفية صوفية لصفاء اسرارها ونقاء آثارها. وقال بشر بن الحارث: الصوفي من صفا قلبه لله. وقال بعضهم: الصوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عز وجل كرامته. وقال قوم: انما سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عز وجل، بارتفاع هممهم اليه. واقبالهم بقلوبهم عليه. ووقوفهم بسرائرهم بين يديه. وقال قوم: انما سموا صوفية لقرب أوصافهم من أوصاف اهل الصفة، الذين كانوا على عهد رسول الله (ص). وقال قوم: انما سموا صوفية للبسهم الصوف " (١٤، ٥).

يرى الباحثان بناء على ما اطلعا عليه من مصادر كثيرة جدا، في نشأة واصل تسمية التصوف، انها بالإجمال لا تكاد تخرج عن راي الكلاباذي، الا في شذرات معلوماتية قليلة، بل ان الأرجح المتفق عليه في أصل التسمية انها تعود الى لبس الصوف، الذي يميز أزياء هؤلاء الذين يطلق عليهم الصوفية، لما له من معاني الزهد في الحياة، والتقرب الى البارئ عز وجل، بالابتعاد عن ملذات الحياة ولهوها. وان كان المرجح ان الكثير من الزهاد لم يرتد الصوف، وانما ارتدى ملابس غيره.

يتفق الباحثون المعاصرون، على ان التصوف، هو علم إسلامي بحث، تطور منذ العصور الإسلامية الأولى، كونه ممارسة عقائدية خالصة تعبر عن مستوى ايماني معين، يرى أصحابه في الترفع عن ملذات الدنيا ومباهجها، وسيلة للتقرب من الله سبحانه وتعالى، لذا كانت اوقاتهم في التعبد والعمل خالصة لوجهه تعالى، وما يتطلبه ذلك من لانقطاع عما يشغلهم عن الذكر والمداومة على العبادة. فضلا عن ارتداء ابسط الملابس وربما اكثرها خشونة. ومن هذا المنطلق كانوا يسمون الزهاد، وهم الذين وازنوا بين متطلبات العبادة، ومتطلبات العمل، كما كان يروى عن الرسول عليه الصلاة والسلام في حث المسلمين على العبادة والعمل. وهذا كما هو واضح يبتعد كثير عما جاءت به

الصوفية فيما بعد، وذهابها الى الانقطاع عن الدنيا وما فيها، والتفرغ التام للعبادة، والانقطاع عن الحياة " وكان الشافعي يحمل بقوة على التصوف والصوفية، اذ قال: التصوف مبني على الكسل. ولو تصوف الرجل أول النهار، لم يأت الظهر الا وهو أحمق " (٤، ١٣).

يتعارض رأي الشافعي، مع اراء باحثين آخرين، يرون في التصوف روح الإسلام وأس عبادته السليمة اذ " يصفونه بانه الثروة الروحية في الإسلام، أو انه أروع صفحة تتجلى فيها روحانية الإسلام، حيث يفسرها هذا الدين تفسيرا عميقا يشبع العاطفة، ويغذي القلب، بلا من التفسير العقلي للمتكلمين والفلاسفة أو التفسير الصوري للفقهاء " (٤، ١٢).

يمكن التوصل الى خلاصة مفادها، ان ثمة اختلاف وتعدد للرؤى الفكرية، في أصل التسمية ونشأة التصوف كمصطلح وكممارسة تعبدية، وفي هذا الصدد يشير أ حد الباحثين الى أسباب عدم الاتفاق والتوافق تلك في مجموعة من النقاط الجوهرية:

" أولا: الطابع الفردي للتجربة الصوفية. فهي تجربة وجدانية فردية. وهي بهذه الصورةلا تخضع للتعريف المنطقي الجامع، بل تظهر التجارب الصوفية، بمثابة جزر منعزلة ليس بينها رابط، سبب انها تجربة الانسان المتفرد.

ثانيا: ان التجربة الصوفية تمر بسلم (الطريق الصوفي) تظهري/ كذا، تام ومتصاعد، تختلف بداياته عن اواسطه وعن نهاياته.

ثالثا: ان هذه التجربة باعتبارها معاناة وجودية عميقة ومعقدة، تبتعد بطبيعتها هذه، عن الإحاطة ومن ثم التعريف.

رابعا: ان التصوف مثله مثل أي مصطلح خضع لعملية نمو تاريخي متواصل تبعا لتأثره بالعوامل المختلفة وما تفرضه من ابتعاد عن المعنى الأول للمصطلح، واكتسابه معاني جديدة. " (١٦، ٤).

المبحث الثاني: الملامح الفنية في الطرق الصوفية

تنهل الموارد والاذكار الصوفية، بنيتها الحكائية، من الإرث الكبير الذي تركه رجال التصوف الإسلامي في كتبهم، اذ لم يتركوا شيئا لا تناولوه فيها، من حيث التجلي العبادي. فضلا عن الاشعار الأدبية، التي يمور بها الفكر الصوفي، معززة بالأذكار والحلقات والطقوس، والممارسات التعبدية ذات المضامين التعبيرية.

وقد تتبع الباحثان، تلك الموارد الادائية، في محاولة لتلمس مقارباتها الادائية في فن الممثل المسرحي ليوجدا أواصر الاقتراب، أو الابتعاد، أو المفارقة بين تلك الممارسات على الصعيد الادائي التعبدي من جهة، وعلى صعيد الأداء التمثيلي من جهة أخرى.

ان تتبع المثابات الأولى للفعل الادائي، لدى الانسان يشير الى البدايات الطقسية الأولى لميدان ممارسة ذلك الفعل الادائي، اذ " نشأت الدراما، أي المسرحية، من الاحتفالات والاعياد الديونيزية مباشرة.. ومن الطقوس والرقصات والاناشيد التي كانوا ينشدونها. ومن المواكب التي كانوا يقيمونها تمجيدا له وتكريما. وهم يضربون بالصنوج، ويحملون المشاعل، ويلبسون الأقنعة. وكان المكان المكرس لحفلات القصف والبسط هذه يسمى مسرحا. وأصبح بعض المحتفين والمحتفلين بالإله هؤلاء يسمون كهنة، ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين " (٣، ك) . أي بمعنى ان هذه السمة التشاركية لنشوء الأداء بوصفه طقسا تعبديا تكاد تميز الشعوب الإنسانية بعامة. وقد تباينت الطرق

والوسائل بعد ردح من الزمان، بفضل التقدم العلمي والوعي الحضاري للشعوب والأمم، والنزوع الى التخصص، والتميز بين تلك الشعوب.

يتجسد الأداء التمثيلي، عبر منطلقاته الصوفية في محاولة المؤدي، الانطلاق نحو الفضاء الروحي المفتوح، في محاولة لانفلات من كل القيود الزمانية والمكانية، بل والتخلص من القيود المادية المتمثلة بالجسد، وفواعله الادائية، والانتقال الى اشراقات الروح النورانية، التيلا تحدها حدود مادية، اذ تتعالى في أفق اثيري غير منظور.

يمكن للباحثيَن أن يربطا بين هذا الفهم في أعلاه، وبين ما ذهب اليه (ارسطو) في ميدان تعريفه للتراجيديا وهدفها التطهيري، اذ جاء في جزء من تعريفه " وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي الى التطهير من هذه لانفعلات " (١١، ١٨). وتتم عملية التطهير تلك للجمهور المتلقي، الذي ترسل له تلك القيمة الفكرية للفعل المأساوي. اما في الطرق الصوفية فان التطهير يتم للمرسل والمتلقي في وقت واحد، اذ يتشارك المريدون جميعهم في الطقس الادائي، عبر مفرداته المعروفة، والتي سيتعرض لها الباحثان على التوالي، انطلاقا من البنية الحكائية المتوارثة في اغلب الطرق الصوفية، اذ " ان الحبكة في قصة الكرامة، معدودة لغاية واحدة هي ابراز الدور الخارق للولي. سواء كان تسلسل الاحداث فيها رتيبا أو متسارعا. بل اننا نرى ان لا دور لبقية الشخصيات، الا التمهيد لهذا الدور والانبهار به تقديسا، أو كشف زيفه تحميقا " (٥، ٩٩).

ان تلك البنية الحكائية، لا ترد كما هو معمول به في الفن المسرحي، أي لا تتكون من أجزاء منفصلة وجديدة في كل محفل ادائي تعبدي. انما هي لوازم شعائرية، يتكرر فيها الذكر والصلوات والتهليل، مع افراد لفظ الجلالة (الله) في اداءات متعددة تختلف من طريقة الى أخرى، وتستقي من قصة متواترة في اغلب الأحيان، اذ "تقوم قصة الكرامة الصوفية على الاثة مراحل سردية هرمية عناصرها الاثة:

- وضع الانطلاق: تمهيدا للقصة موجز زمانيا، مكانيا، صوتيا.
- سياق التحول: حدث الكرامة مدهشيا.
- وضع الختام: الادهاش تقديسا أو تحميقا " (٥، ٩٤).

لا يتم سرد القصة، أو الحكاية الصوفية، على وفق مقتضيات السرد التقليدية، كما هو الحال في الادب السردي، أو حتى في الادب المسرحي، وانما تكون – كما تقدم ذكره – مقاطع منتخبة تمور بالرمز والاغراق في التعمية الاسلوبية، وعدم وضوح العبارة، اتساقا ما يمثله ذلك النوع من الادب من لامح " ولهم من الرمزية ما ليس لغيرهم، رمزية في المذهب والأسلوب، والمعاني والاخيلة، مما لا تصل اليها روائع الاستعارة، والكناية، والتمثيل، والتشبيه. ومما يحار فيه الفهم، والعقل، والوهم، والخيال. ومذهبهم هو الغموض. ولهم اصطلاحات تقوم مقام اللغة " (٧، ٦٧).

اما اللغة التي يستقي منها أصحاب الطرائق الصوفية مفرداتهم الادائية ، فانها تميل الى تبسيط ملحوظ في تراثهم الفكري ، ومعجمهم اللغوي ، اذ يميلون الى الكلمات الفصيحة والالفاظ المتداولة ، التي يتيسر للمشاركين في الطريقة ان يتلفظوا بها دون عناء ومشقة بعيدا عما جاء في الادب الصوفي الخالص من حكم واشعار ، ومطارحات فلسفية قد تبهم على الانسان العادي ، الذي يمثل جمهور المشاركين في أداء الطريقة العبادية ، كما

ان " الصوفية نزعة فنية تستند الى العاطفة والخيال والثقافة الأدبية واللغوية ، والميل الى الإفصاح ، على الرغم من محاولتهم التكتم على أفكارهم الخاصة " (١٢، ٤٠٧) .

يلعب الخيال في القصص والطرق الصوفية دورا كبيرا، يأخذ أهميته من خلال محاولة الصوفي التخلص مما هو واقعي " بواسطة التدريبات، وتمارين أخرى، يقوم الصوفي بداية بإزالة الجسد الفيزيائي. ويكتشف ما يمكن ان يشاهده من دون الجسد " (٦، ٣٤) والجنوح نحو الخيال بوصفه طاقة إبداعية، تأخذ المتصوف الى مديات آفاق جديدة لا تحدها حدود زمانية أو مكانية، والتطلع نحو عوالم روحية، ترتقي بالمكون الفيزيائي، الذي يتمثل بالجسد، الى مكون اثيري غير محسوس، يرتفع بواسطة الخيال الى عالم الملكوت الامحدود. ان " للخيال في قصص الكرامات قدرة سحرية مبدعة، تخلع الحياة على المحسوس، وتحفر الصورة في الاذهان، لذا فان ما ساقته الكرامات من صور خيالية خارقة، ومفارقات تبعث جميعها لا على الدهش والابهار والشعور بالدفء والاستيطان فحسب، بل – وبنفس القدر – على الرهب والخشية والروع، أو الرعدة والقشعريرة والبرودة. فتبدو الصور على هذا النحو ذات كيانات محسوسة، كما تبدو الصور الكائنة في العالم الخيالي ذات وجود عيني، وذلك بضرب من الشفافية واللطافة يمكنها من التجسيد " (٥، ٩٦).

يعتمد الأداء التعبدي في الطرق الصوفية، على طاقة المؤدي الصوتية والجسدية، كونهما الممران اللذان من خلالهما يحاول المؤدي الوصول الى حالة الوجد، عبر مرحلة التقمص، التي تعد صيغة مهمة جدا في بنية الأداء التمثيلي المسرحي، وهنا يبرز عنصر المشاركة الادائية بين الصوفية والأداء التمثيلي فالممثل يندمج في الشخصية المسرحية المفترضة. في الوقت نفسه فان الصوفي يندمج بشخصية مفترضة يعتقد او يؤمن انها تأخذه الى عوالم أخرى، اقترابا من الذات الإلهية التي يرنو المتصوفة بالوصل اليها او الاتحاد معها كما عبر عن ذلك (الحلاج) في كثير من اشعاره الصوفية.

يشكل صوت المؤدين في الطرق الصوفية، واحد من أهم عناصر الارسال اللغوي للملامة المشتركة بين المنشد والمشارك في الطريقة، وبمستوى زماني ومكاني واحد، يمكن من خلاله ان يعبر المشتركون جميعا به – أي الصوت – على وفق متواليات ملحنة ايقاعيا . بلحن يتصاعد مع اسناد حركات جسدية أي بمعنى لابد من دخول العنصر المهم لآخر وهو الجسد، كونه يمثل معطى ثقافيا، يعطي معان متعددة، على وفق الحالة الادائية التي توكل اليه.

تتداخل العلاقة التفاعلية، بين حلقات الذكر الصوفية، وبين مقومات الفن المسرحي، بشكل واضح وجلي، اذ تتمتع الحلقات الصوفية بمظاهر انشادية غنائية تكون فيها الحركة والموسيقى، عنصران رئيسيان. فضلا عن وجود الإيقاع الحركي المتصاعد، الذي يثير انفعلات المنشدين والمشاركين في الحلقة الصوفية بشكل متبادل.

يتكون المقطع الانشادي من منشد منفرد، ثم تجاوبه مجموعة انشادية تمثل الجوقة بالمفهوم المسرحي. وتشارك الانشاد حركات تعبيرية راقصة، تبدأ بهدوء ثم يتصاعد تدريجيا الى حركة عنيفة، تمثل اندماج المؤدي والمريد، في حالة انفعال نفسي عال. مع الأ خذ بنظر الاعتبار ان هذه الحركة العنيفة، تكون موضعية، أي بمعنى المحافظة على المسافات المكانية المتاحة بين المنشدين والمشاركين، اذ " تنهض الثقافة الشفوية، على الإشارة دون الاكتفاء بالعبارة. فيستعمل المتكلم الحركة والصوت. وتتلون اللهجة بتلون المقام، فتقوى وتضعف وتتعدل. ويستند المتكلم الى الإشارات، مستعملا أعضاء جسده. ويمكنه ان يتمثل الحدث موضوع التلفظ، فيعيشه اثناء فعل الكلام، ويظهر ما

يتمثله على لامحه، وكأن اللغة غير كافية وحدها لتأدية المعنى. لذلك لابد ان يعضدها جهاز تعبيري آخر حتى تؤدي اللالة على أحسن وجه " (٥، ٨٨).

يتفق النسق التعبيري الصوتي ، مع أداء الممثل المسرحي ، في كثير من البنيات العلامية ، واحيانا مع المرجعيات التأويلية ، التي تذهب باتجاه تكريس الجوهر الروحي في الممارسات الصوفية ، فضلا عن استثمار الجوهر الروحي للممثل ذاته في لأداء التمثيلي ، اذ يمكن للممثل ان يستثمر قنوات التعبير الحسية المعروفة (الخيال ، الانتباه ولاصغاء ، الذاكرة لانفعالية ، التكيف ، التركيز) في عملية الارتقاء بمجمل قنواته التعبيرية الى حالة من الوجد والتجلي الادائي ، التي تميز في الأصل ممارسات المؤدي في أماكن الذكر الصوفية .

- **مؤشرات الإطار النظري**

١- ترتقي لامح لأداء الصوفي لدى الممثل، الى لانملات من الجسد، كونه عائقا ماديا، الى صيرورة الروح السماوية، التي تعانق المثل اللامادية، في ديمومة ازلية سرمدية.

٢- يعتمد الممثل المسرحي، في منظومة تعبيره اللغوية، على نص درامي ذو بنية صوفية، تتميز بالحوارات الوجدانية، والمنولوجات الطويلة، واللعة ذات التشفير الصوري العالي.

٣- تمثل حركة الممثل حول نفسه، حالة من حلات الوجد الصوفي، التي ترتقي بالممثل / لانسان، الى رؤية (النقطة) التي تمثل الحق لإلهي، وفق الرؤية الصوفية.

٤- تتميز الألوان السائدة للأزياء الصوفية، بلألوان المميزة، ومنها اللون لأبيض، والازرق، والذهبي، وهي تحيل الى مقتربات فكرية صوفية، تعني النقاء. فضلا عن الجوهر الكامن في النفس لإنسانية.

٥- يعتمد لأداء التعبدي، في الطرق الصوفية، على طاقة المؤدي الصوتية والجسدية، وهي صفة يشترك بها مع لأداء التمثيلي للممثل المسرحي، للوصول الى حالة التقمص الوجداني.

٦- يتفق النسق الصوتي في التعبير لدى الممثل المسرحي / مع التعبير الصوتي لأذكار الصوفية من لال اشتغال القدرات الحسية للممثل المسرحي، والارتقاء بها الى القدرة التعبيرية.

٧- تعتمد الصوفية، على ارتداء غطاء الرأس، الذي يطلق عليه (تاج شمس) فضلا عن التنورة المستديرة، التي تتيح للممثل الحركة الدائرية، مع المؤثر الموسيقي.

٨- يشترك الممثلون في رقصات جماعية، تؤدى على إيقاع موسيقي منتظم، في احتفال صوفي مبهج، مع ذكر كلمات التوحيد، على وفق أنغام موسيقية صوفية شائعة.

٩- يشترك الممثلون في الحلقات الراقصة، المعتمدة على المعتقدات الصوفية، في تشكلات دائرية، يتم فيها وضع يد الممثل على قلبه، دلالة على الارتقاء بالمحرك الروحي في الحب لإلهي، الى محرك فيزيائي، يحاول التخلص من هيمنة الجسد الفاني، الى الروح الخالدة.

١٠- تعتمد لامح لأداء التمثيلي الصوفي، على الحركات والاشارات لإنسانية، التي ترتقي الى تناول الهم لإنساني، في محاولة منها للخروج من اطر المحلية الى العالمية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولا: منهج البحث

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي، في بناء الإطار النظري. وعلى طريقة تحليل الحالة، في تحليل نموذج عينة البحث.

ثانيا: نموج عينة

اختار الباحثان عرض مسرحية (قواعد العشق الاربعون) بصورة قصدية لتطبيق مؤشرات الإطار النظري عليها، تحقيقا لهدف البحث.

- **تحليل مسرحية قواعد العشق الاربعون (•)**
- حكاية الرواية:

تعد رواية (قواعد العشق الاربعون) ([1]) لمؤلفتها الكاتبة التركية (اليف شافاق) من أشهر الروايات العالمية وأكثرها انتشارا، اذ صدرت في طبعات عديدة، وفي مدن عالمية كبرى. وتعود شهرة الرواية لموضوعها المثير الذي يتحدث عن زمنين تاريخيين متباعدين، هما القرن الثالث عشر الميلادي، والزمن الحاضر الذي تعيش فيه الكاتبة.

اعتمدت الكاتبة، الربط التاريخي بين زمنين، من خلال حكاية مفترضة معاصرة عن كاتبة وصحفية تدعى (اليا) تلك السيدة التي تعيش حياة غير سعيدة مع زوجها وابنائها. وتأتي المعادلة الموضوعية في النسق الروائي، عندما تكلف السيدة (اليا) من قبل مديرها في العمل الصحفي، بدراسة وتحقيق رواية (الكفر الحلو) لمؤلفها (زاهارا). ومن المفارقة ان تلك الرواية تتحدث عن شخصيتين تاريخيتين هما (شمس الدين التبريزي) و (جلال الدين الرومي) وقصة العلاقة بينهما.

تقرر الصحفية المولعة بحب المعرفة، ان تلتقي بمؤلف رواية (الكفر الحلو) لتنشأ بينهما علاقة حب عاصف، تشبهها بعلاقة التبريزي والرومي، لذا فهي تذهب بعيدا في سرد حكاية القرن الثالث عشر، في محاولة لربطها بأحداث معاصرة مشابهة، وعلى وفق نسق روائي مثير للدهشة والابهار.

- **تحليل العرض وبيان الملامح الصوفية في أداء الممثلين**

اعدت حكاية العرض المسرحي، من قبل الكاتبة (رشا عبد المنعم) التي عملت على إزاحة بعض مسارات واحداث النص الروائي، وتكثيف البؤر الدرامية، بما يتناسب مع العرض المسرحي، الذي يتطلب تكثيفا دراميا للاحداث. فضلا عن سير الاحداث وفق نسقي تصاعدي نحو الذروة الدرامية، وفي مسار حتمي متتابع.

لقد اختصرت المعدّة كثيرا من الاحداث الجانبية التي تميزت بها الرواية، وركزت على النسق العام للاحداث، ما اعطى فرصة سانحة للرؤية الاخراجية ان تملأ الفراغات النصية، بالعناصر الفنية والجمالية للعرض المسرحي، وهذا ما سيتناوله الباحثان في فقرة تحليل العرض، والتركيز على الملامح الصوفية في الأداء التمثيلي، مسندة بعناصر العرض الأخرى.

• - مسرحية قواعد العشق الاربعون: اعداد رشا عبد المنعم. اخراج: عادل حسان. انتاج: فرقة المسرح الحديث المصرية. تمثيل: بهاء ثروت، فوزية احمد، عزت زين. قدم العرض عام ٢٠١٧.

[1] - اليف شافاق: قوعد العشق الاربعون، ترجمة: خالد الجبيلي (لندن: طوى للثقافة والنشر والاعلام، ٢٠١٢) نسخة الكترونية

يبدأ العرض المسرحي، بإطلالة مشهدية في رقعة مكانية نصف دائرية، وقد تسيد منطقة اعلى منتصف المسرح باب مرتفع على تشكيلة الطراز الإسلامي، اسدلت عليه الستائر. وعلى يمين ويسار هذا الباب، ثمة بابان الى اليمين، واخران الى اليسار، وقد اسدلت الستائر عليهم أيضا. وفي أسفل منطقة اليمين ويسار المسرح ثمة شرفتان معتدان للاحداث الدرامية القادمة (ينظر صورة رقم ١).

صورة رقم (١)

ان هذه الصورة المشهدية البصرية، تدخل المتلقي الى فضاء اللعبة المسرحية .كونها تحيل الى مقتربات فكرية، ذات دلالة تشير الى مكانية وقوع الاحداث الدرامية القادمة، بوصف تلك الاحداث تدور في زمن ملامحه إسلامية، تبعا لطراز البناء المعماري للمنظر المسرحي. فضلا عن ان تلك الرقعة المكانية المتشكلة في نصف دائرة، سوف تتيح المجال لحركة الممثلين بحرية أكبر. كما تتيح المجال لحركة الراقصين والمنشدين، التي تتمركز في منتصف وسط وأسفل، ويمين ويسار خشبة المسرح. وقد اعتمدت الرؤية الاخراجية لهذا المنظر البصري، صفة الثبات وعدم التغيير في المفردات، لا فيما يتعلق بمستويات الإضاءة المسرحية وتنوع الوانها.

يبدأ المشهد بانبعاث مؤثرات موسيقية شجية تتوافق مع النغم الصوفي، وترديد جملة (الله.. الله.. الله) اذ تقوم المجموعة بأداء الرقصات الصوفية المعروفة، وهي الدوران حول المحور. مرة في دوران المؤدي حول نفسه، ومرة دوران المجموعة حول المحور في إيقاع متناغم مع الانشودة الصوفية. وفي هذا يمكن تلمس اندماج المؤدي المفرد في فعل المجموعة، أي بمعنى انه لا تكون هناك مميزات ادائية منفردة، وانما تتشكل قوة الفعل لادائي وتأثيره الجمالي، في مديات التوافق النسقي لحركة المجموعة مع بعضها البعض، واتقان حركة الدوران حول المحور. ينتهي المشهد بصعود المجموعة الى اعلى منطقة وسط المسرح، في حين يقف اثنان من الشخصيات في أسفل يمين ويسار المسرح. اذ تبدأ المجموعة في لأعلى بأداء ضربات ايقاعية، مع تمايل أجساد المؤدين الى لأعلى ولاسفل واليمين واليسار، وهم في رقعة مكانية واحدة، وهم يترنمون بجملة الله حي). يختتم المشهد ببيان عزم شمس الدين التبريزي السفر الى بغداد للقاء جلال الدين الرومي.

يبدأ المشهد التالي في تصوير احدى الأسواق في بغداد، اذ يتعرض حياة الناس والباعة المتجولون. كما يفصح عن شخصية (سلطان) وهو ابن الرومي، الذي يتفاخر كونه ابن ذلك العالم الديني الجليل. ولكنهلا يؤمن بكل ما يطرحه والده، بل انه يعاشر مجموعة من القوم الاراذل من الناس.

تتابع المشاهد، اذ يصور لنا المشهد التالي بمجموعة من الرجال، وهو يستجوبون امرأة متنكرة دخلت المسجد، فيتدخل شمس الدين التبريزي لإنقاذها، رغم انه غريب عن البلاد وقد دخلها توا، فتنشأ بينهما علاقة ود واحترام لموقفه لإنساني تجاهها، كونها قد اختارت التوبة طريقا جديدا لحياتها. وقد امتاز لأداء التمثيلي لهذا المشهد بالتساوق مع بنية الأداء التمثيلي للواقعية النفسية، التي تستعين بقدرات الممثل الحسية المتمثلة في (الخيال، لانتباه ولاصغاء، الذاكرة لانفعالية، التكيف، والتركيز) التي تشتغل لدى الممثل بدرجات متناوبة وفق الحالة الشعورية للشخصية المسرحية (ينظر صورة رقم ٢)

صورة رقم (٢)

في تقاطع أحد الطرقات يتعرف (التبريزي) على (الرومي) خلال جولاته الليلية ويدور بينهما حوار يدفع بالرومي الى اتخاذ التبريزي خليلا له، لما وجد فيه من عمق الفكر ودقة الملاحظة وسداد الرأي. ويتخذ الاثنان مقرا لهما للتحاور والمداولة في الغرفة الواقعة في المنطقة الوسطى في اعلى وسط المسرح. تسدل الستارة وتخفت الإضاءة عليهما حين يدور مشهد آخر امام هذا المتسع المكاني. وهنا تشتغل الإضاءة كعنصر ساند لتأكيد درامية الفعل لادائي، عبر مساراته الصوفية، فللألوان لها لالات فكرية ونفسية. فضلا عن كونها تعطي شعورا دافقا بالحس الديني والنقاء لدى المتابع لها، وخاصة تلك الألوان المميزة للفكر الصوفي مثل الأبيض والازرق والذهبي، التي تتوافق أيضا في الرؤية لاخراجية م ن لال تنوع ألوان الأزياء التي ترتديها الشخصيات المسرحية، وهي تحيل الى الفترات التاريخية التي وقعت فيها الأحداث الدرامية (ينظر صورة رقم (٣).

صورة رقم (٣)

تستمر لاحداث الدرامية، وتستمر رحلة المناجاة بين التبريزي والرومي، ويطلان خلوتهما في الصومعة التي اختاراها لهما. في حين يزداد ضجر لابن (سلطان) من هذه العلاقة التي لا يرى فيها الا اهدارا للوقت وضياع ما يعتقده من هيبة والده. فيعمل على التفريق بين المتناجيين بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة، وخاصة بعد ان يطلب التبريزي من الرومي طلبا غريبا في ان يحضر لهنا خمرا من الحانة، وهي مفارقة غير متوقعة ان يرى الناس الشيخ الجليل وعالم الدين الرومي في حانة يطلب خمرا. ولكن ما أراده التبريزي شيئا آخر وهو ان يظهر الرومي في أماكن العامة والسوقة والحانات لكي يكون قريبا من همومهم ومشاكلهم. فليس الاعتكاف في نظره طريقا للارتقاء في علوم الدين والحياة، بل في الخروج الى الناس في أماكن تواجدهم. وهنا يصل الموقف الى تصادم بين لابن سلطان ووالده لاعتراضه على ذهابه الى الحانة. ولكن التبريزي يمنع الرومي من تناول الخمر، لأنه لم يكن يقصد بذهابه لا شيئا آخر هو ان يكون بين الناس. وفعلا يخلع الرومي عمامته وازياءه التقليدية، ليكون شخصا ومواطنا من بين لاخرين. وهنا تؤدي المجموعة رقصة دائرية على أنغام صوفية، اذ تتعالى فيها ضرب الدفوف، مع تصاعد انام الناي الحزين. ان هذه الرقصة الدائرية تؤدى على تلك لايقاعات الموسيقية، اذ يضع المؤدي فيها يده على قلبه، وهي لالة اشارية على الارتقاء الروحي، نحو الحب لالهي، ومحاولة الارتقاء بالمحرك الفيزيائي المتمثل بالجسد الفاني، الى الروح لإلهي المطلق (ينظر صورة رقم ٤).

صورة رقم (٤)

تصل الأمور الى مرحلة التأزم بين الأب جلال الدين الرومي، وبين ابنه سلطان، اذ يبدأ سلطان بالتذمر من تصرفات والده، وخصوصية العلاقة التأثرية بينه وبين التبريزي، ما يدفعه الى تدبير خطة مع بعض من أصدقائه لقتل شمس الدين التبريزي، لكي يثأر لنفسه ويعيد والده الى سابق عهده كما يعتقد. ولكن ذلك لم يتحقق اذ يهيم والده بعد مقتل صديقه التبريزي على وجهه في الطرقات والأماكن وهو ينشد اشعاره الصوفية. ويختتم اعرض المسرحي على وقع أنغام صوفية مع رقصة جماعية يتحول فيها الفعل الجسدي للمجموعة الى إشارات دالة تعطي معان عدة من بينها الحرية والتخلص من القيود الفكرية، فضلا عن القيود الجسدية، مع ايقاعات منتظمة وترديد كلمة (الله الله الله).

الفصل الرابع: نتائج واستنتاجات البحث

- **أولا: نتائج تحليل نموذج عينة البحث**

١- عبّر الأداء التمثيلي لممثلي العرض المسرحي، عن سعيهم الى التخلص من هيمنة الجسد المادي للممثل، والارتقاء به نحو عوالم روحية، تعد من اهم ملامح الأداء الصوفي.

٢- اعتمدت اللغة الحوارية على المنولوجات الطويلة، والحوارات الوجدانية، التي تعتمد البنية الصوفية في تناسق وتكثيف الحوار الدرامي.

٣- تميزت الألوان الزاهية للأزياء المسرحية، وارتداء غطاء الرأس، التي تعبر عن المقتربات الصوفية في الألوان، كونها تعبر عن النقاء والجوهر الكامن في النفس الإنسانية الصوفية.

٤- اعتمدت الرقصات الجماعية، على الحركة الدائرية، حول المحور. فضلا عن حركة الممثل حول نفسه، في محاولة للذوبان في العشق الإلهي، والتخلص من هيمنة الجسد الفاني.

٥- عبرت الرؤية الاخراجية، في المنظر الخلفي، عن معمارية البناء الإسلامي الصوفي، الذي يتيح فسحة مكانية لأداء الرقصات الجماعية، بتوافق مع المنشدين.

٦- اسهمت الايقاعات المنتظمة والاصوات الشجية للمنشدين، في اسناد الفعل الادائي للممثل، من خلال ذكر كلمات التوحيد، والاذكار الصوفية في الانشاد.

٧- اعتمد لأداء التمثيلي، في تقريب المناهج المسرحية في لأداء كالواقعية النفسية، وادماجها في لأداء الصوفي، وصولا الى حالة التعبير الصوتي والجسدي، في تناغم مع الالحان الصوفية.

ثانيا: الاستنتاجات

١- ان السعي التخلص من هيمنة الجسد المادي، والارتقاء به نحو العوالم الروحية، تعد من مقتربات لأداء الصوفي مع لأداء التمثيلي للممثل المسرحي.

٢- اعتماد الحوار البنية اللغوية الوجدانية، والحوارات الطويلة، وتشفير المعنى الصوفي، يتيح للممثل ابراز عناصر التعبير الصوتي، فضلا اسنادها بالحركة الجسدية.

٣- تعدد الألوان الزاهية للأزياء الصوفية ودلالاتها المفهومية في الفكر الصوفي، يسهم في تعزيز المعنى اللالي للزي المسرحي الذي يرتديه الممثل. فضلا عن ألوان الإضاءة المسرحية والوان مفردات المنظر المسرحي.

٤- تشيع الرقصات الجماعية، والدوران حول المركز، جوا احتفاليا وجدانيا، يشترك فيه الممثلون والمنشدون، في طقس جماعي روحي، يعبر عن الذوبان في العشق الرباني الصوفي.

٥- ان الفسحة المكانية المفترضة لوقوع الاحداث الدرامية، تشرك الممثلين الأدوار الرئيسية، مع المنشدين والراقصين، في جو احتفالي، يعزز من تداخل الطقس الصوفي بالأداء التمثيلي.

٦- لا تقتصر بنية لأداء التمثيلي ذو الملامح الصوفية، على منهج او مدرسة ادائية واحدة، وانما يمكن لإفادة من مدارس التمثيل المسرحية المتنوعة، واسنادها بإيقاعات انشادية منتظمة.

- **المصادروا لمراجع**

١- بن زكريا، أبو الحسن احمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج٣، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت).

٢- بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج٣ (قم: منشورات ذوي القربي، ١٤٢٧هـ).

٣- تشيني، تشلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، الجزء الأول (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت).

٤- حلمي، مصطفى: ابن تيمية والتصوف (القاهرة: دار بن الجوزي، ٢٠٠٥).

٥- خوالدية، أسماء: الفكه في قصص كرامات الصوفية بين التقديس والتحميق (الجزائر: منشورات ضفاف، ٢٠١٥).

٦- خان، حضرة عنايات: تعاليم المتصوفين، ترجمة: إبراهيم استنبولي (سوريا – دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨).

٧- خفاجي، محمد عبد المنعم: الادب في التراث الصوفي (القاهرة: دار غريب، د. ت).

٨- شميل، آن ماري: الابعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة: محمد إسماعيل البدر، رضا حامد قطب (بغداد: منشورات الجمل، ٢٠٠٦).

٩- الطيب، محمد: اسلام المتصوفة (بيروت: دار الطلائع، ٢٠٠٧).

١٠- ظهير، احسان ألهى: التصوف، المنشأ والمصادر (باكستان: إدارة ترجمان السنة، ١٩٨٦).

١١- طاليس، ارسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣).

١٢- عمر، فائز طه: التثر الصوفي، دراسة فنية تحليلية (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٤).

١٣- عيسى، عبد القادر: حقائق عن التصوف (حلب: دار العرفان، ٢٠٠٧).

١٤- الكلاباذي، أبو بكر بن اسحق البخاري: كتاب التعرف لمذهب اهل التصوف (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٤).

١٥- ماسينيون، مصطفى عبد الرازق: التصوف (لبنان: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٤).

١٦- نجاة، بلجام: ظاهرة التصوف لإيجابي في فكر محمد اقبال، أطروحة دكتوراه (الجزائر: جامعة وهران، كلية العلوم لاجتماعية، ٢٠٢١٢).

١٧- الوصيفي، علي بن السيد احمد: موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنة (الإسكندرية: دار لايمان للطبع والنشر والتوزيع، ٢٠٠١) ص٤١.

دراسة النماذج الفنية ذات القيمة الجمالية والتي يمكن تذوقها في فخاريات حضارة حسونة

محمد ابراهيم فتاح[*1،]، رضي موسوي كيلاني[2]

تاريخ الاسلام: ٢٠٢٤/٤/٢٤ تاريخ قبول النشر: ٢٠٢٤/٧/١٧ تاريخ النشر: ٢٠٢٤/٨/١

الملخص :

أنتج لانسان القديم فى عصور ما قبل التاريخ الكثير من المنجزات الجمالية التي تتميز بتأثيرها على التذوق الجمالي، فنرى في برهه من الزمان ظهوراً لهذه الجماليات، التي انجزت في بلاد الرافدين من خلال العمل الوظيفي الذي سعى من خلاله لانسان لكسب حوائجه.

كما ركزت الفخاريات على قيمة الخامات الرافدينية المخصصة للعمل في صنعها كأدوات فنية تدل على التقدم التقني وزيادة الخبرة وذلك عن طريقة الأشكال المختلفة المستخدمة في العمل الفني .

ومزيدا على ذلك انتجت هذه الاعمال الفخارية جمالاً تميز بخواصه الفنية منها الشكلية والرمزية لحضارة حسونه فى بلاد الرافدين.

وللكشف عن هذا المستوى من الجمال الموثر على التذوق سعى الباحث من خلال هذا البحث « دراسة النماذج الفنية ذات القيمة الجمالية والتي يمكن تذوقها في فخاريات حضارة حسونة ». لذا سعى البحث على الايضاح بوجود وظيفه نفعيه وجماليه لفخاريات حسونة فضلاً عن قيمتها الرمزية التى تؤكد على الجمال والتذوق الجمالى حيث نرى تجاوز الفخار من حضارة حسونة الدور الوظيفي وتعزز فية الجانب الجمالي.

الكلمات المفتاحية: القيمة الجمالية، حضارة حسونة .

---

[*] **mohamadalmollaa@gmail.com**

[2،1] جامعة الفرات لأوسط التقنية، المعهد التقني في بابل

الفصل الاول / التعريف بالبحث

مشكلة البحث:

إن البحث في إشكالية الجمال يعدّ نشاطاً بنّاءً يستند إلى عمق التعبير بوصفه بنية تأسيس المعنى الذي يختلف عبر داله الشكلي، وإن مهمة البحث ليست إيجاد المعالجة التي تبحث في نوع الإجابة الخاصة بها بقدر ما هو تسليط من التساؤل القائم، والذي يعزى إلى وجود بعض الحلول الجزئية ليصل بموضوع الفخار في العراق القديم لعصر ما قبل التاريخ حداً من العملية الجمالية، وبيان ما إذا كانت هذه الفخاريات صنعت لغرض وظيفي أم أنها كانت تسعى إلى منح المستخدم (المتذوق) قيمة جمالية ترتقي بالمتلقي إلى مستوى التذوق الواعي للجمال والفن. في المجتمعات البدائية والزراعية في ء صوره الأولى (حسونة) ما قبل الألف السادس والخامس قبل الميلاد، حيث إشكاليتها الحقّة بما حملته من أسس جمالية ودلالية، فالاهتمام في مجال التاريخ والانصراف وراء ظواهره وتحليل الأفكار والمعرفة، ما هو إلا رصد لنتائج عدّة، وهي مشكلات يمكن أن تطرح كوثيقة لموضعه الأسئلة وإجابتها، ومن هنا تبدأ إشكالية لاستنطاق والطرح للمنجز العراقي القديم أي في عصر ما قبل التاريخ.

لقد كان وما زال النص التشكيلي من الفخار مركز اهتمام الباحثين واسع الأفق مديد الاتصال في بواكيره كرسائل لها أبجدية في اللغة والصوت والقصدية الواعية التي تبرز ظهورها بذاتها ووفق العوامل المهيمنة في بنائيته، لاسيما بالاعتماد على المنهج الوصفي التاريخي الذي يظهر بنيات شكلية يبلغ المنجز التشكيلي الفخاري فيها كدال في الحجم والخامة والوظيفة والحركة والمبالغة في بلوغ حد من اللاقات الخطية لتحديد الأساليب الفنية في الأشكال والمضامين المستهدفة، باعتبارها عناصر تؤكّد تفاعلها الشكلي والجمالي لذا

يمكن تحديد مشكلة البحث بالإجابة على التساؤلات لاتية :

١. هل كان صنع الفخار في حضارة حسونة لغرض وظيفي ام لا يجاد الجمال؟
٢. هل هناك قيم جمالية لأعمال الفخارية في حضارة حسونة ؟

أهمية البحث: تبرز اهمية البحث الحالي بالنقاط لاتية:

١. تكمن اهمية البحث في رسم صورة واضحة وجلية للأشكال الفنية في عصور ما قبل التاريخ والمكونات اللازمة لها والتي تبناها الفكر العراقي القديم واكدت على جماليتها ورمزيتها .

٢. كما يفيد هذا البحث دارسي الفنون والاثار القديمة والمتذوقين للجمال .

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى التعرف على :

القيم الجمالية في الفخار القديم لعصور ما قبل التاريخ في حضارة حسونة ومدى تذوقها جماليا.

حدود البحث:

الحد الزماني: حوالي (٤٥٠٠-٥٠٠٠) سنة قبل الميلاد.

الحد المكاني: العراق القديم ، حضارة (حسونة) الموصل .

الحد الموضوعي: الاعمال الفخارية القديمة التي تتميز بالطابع الجمالي.

تحديد المصطلحات:

حضارة حسونة:

تل حسونة يقع في غرب نهر دجلة جنوب الموصل بحوالي ٣٥ كم نقص قرب ناحية انقورة، هو مركز حضاري صغير لا تزيد مساحته عن ٢٠٠× ١٥٠ م ولا يزيد ارتفاعه ٧ أمتار(محمد علي، ١٩٧٧)، ويُعد أقدم المواقع الحضارية من صميم السهل الميزوبوتامي ويرجع بعضهم ان سكان تل حسونة أفادوا من حضارة جرموا الأسبق ونقلوا عنها في بداية الأمر الذي يبدو بوضوح في تشابه الإنتاج المبكر من فخار تل حسونة، مع فخار جرموا الخشن، وفي بناء منازل تل حسونة من الطين أسوة بما كان متّبعاً في جرموا (مهران، ١٩٩٠). لقد عثر في موقع حسونة وعلى عمق سبعة امتار على مخلفات اقدم الجماعات البشرية المعروفة التي استوطنه هذا الموقع بعد انسان الكهوف وقد دلت دراسة هذه المخلفات الاثرية ان من استوطن حسونة هم جماعات نزلوا من الجبال المجاورة لأعالي دجلة وقد تركت هذه الجماعات بعض الحاجيات من اسلحة صخرية وادوات عظمية واقدم انواع الانية الفخارية البدائية وامتازت هذه الانية بأنها كبيرة الحجم نوعا ما قليله العمق محززه بخطوط عميقة وعريضة متوازية كما وجدت انواع فخارية ملونة ومحززه معا وبعضها مدلوك دلكا شديدا فظهرت وكأنها مصقولة ولماعة.

ولقد كشفت التحريات الأثرية بإدارة المؤسسة العامة للآثار والتراث في عام ١٩٤٣-١٩٤٤ على مخلفات هذا العصر.(فاضل، ٢٠٠٩) الذي يتكون من ١٧ طبقة أثرية يوجد الإنتاج الحضاري الخاص بهذا العصر في الطبقات الخمس الأولى منها، وذلك بالإضافة إلى الطبقة السادسة في حضارة حلف وسامراء ونينوى في الطبقات وتل الصوان(سليم، ٢٠٢١). وتدل آثار حضارة حسونة على أن أهلها كانوا زرّاعاً وأنهم استأنسوا الحيوانات منها الأغنام والماعز، ولم يكن معاول حجرية قديمة (بشور، ١٩٨١).ويبدو أن مستوطنين كانوا يسكنون الخيام إذ لم يعثر على بقايا بيوت مشيّدة بل على كميات من فخار العصر الحجري الحديث وجاء بعد الفلاحين الذين سكنوا الخيام أحفادهم الذين وُجدت آثارهم في الطبقات التالية وقد تمّ تقدم هؤلاء مراحل أبعد من أسلافهم إذ صاروا وشيّدوا مساكنهم من الطّين.

وكانوا يخبزون الخبز في تنور من الطين، وصنعوا آلاتهم المنزلية من الحجارة والطين وربما الخشب كالهاونات، والفؤوس اليدوية من الحجر ومعازق من الصوان على بعض بقايا من القير، كانت تستخدم في حرث الأرض وقلبها ومناجل ذات أسنان صوانية، ومقابض من الخشب وآلات الطحن للحبوب أو فركها ومجارش، وخزّنوا غلّتهم في صوامع أو خوابٍ من الفخار، وعرفوا استعمال السهام والحراب والمقاليع، كما عُثر على مواد صغيرة من بينها سكاكين من الأبسيدين وأدوات القطع أقراص مغازل (باقر، ١٩٧٣). كما ظهرت في هذه القرية عدة أنواع من الأواني الفخارية، فالقديم منها رديء وبسيط الشكل خالٍ من النقوش الملونة أو المزخرفة بنقوش هندسية ذات لون واحد هو اللون الأسود أو النوع النموذجي فمزيّن بزخارف هندسية محزوزة أو ملونة باللون الأسود (دباغ، ١٩٨٨).

التذوق الجمالي لغة واصطلاحاً:

الجمالية (لغة):

ويرى ابن الأثير أنّ الجمال، يقع على مصدر الصور والمعاني وقد (جُمِّلَ) الرّجل بالضم، إجمالاً فهو جَميل (الجرجاني، ١٩٩٨).

- وفي القاموس المحيط (الجمَال) هو ما حُسِن من الخَلق والخُلق.

- وفي حديث الرسول (ص) إنّ الله جَميلٌ يحبُّ الجَمال، أي أنه حسن الأفعال كامل الأوصاف.
- والجميل على الجملة هو ما بعث في نفسك عاطفة الرضا والإعجاب.
- الجمال (الحُسن) وقد (جمُل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جَميلُ) والمرأة (جميلةُ) و(جَمْلاءُ) أيضاً بالفتح والمد.
- الجمال صفة تلفظ في الأشياء وتبعث في النفوس سروراً وإحساساً بالانتظام والتناغم وهو أحد المفاهيم اللاثة التي تنسب إليها أحكام القيم (الجمال، الحق، الخير).
- الجمالية في قاموس أوكسفورد أنها: نظرية التذوق، أو أنها عملية إدراك حسّيّ للجمال في الطبيعة والفن.
- يعتمد الباحث تعريف قاموس اكسفورد تعريفا اجرائيا.
- التذوق الجمالي:- هو عبارة عن احكام تطلق على المنجزات الإبداعية باستخدام معايير نقدية بحيق يمكن من خلالها اصدار حكم جمالي يتراوح ما بين الجميل م يراجع وهذا الحكم يعتمد على العقل والحس الفطري والخبرة.
- التذوق الجمالي اصطلاحا:- عرف بونكاري بانه احساس باللذة, وعرفه سولو بانه خيارات شخصية في التعامل مع المحيط الخارجي.

الجمالية اصطلاحاً:

تشير في معناها إلى دراسة الجمال في الطبيعة والفن، وينطوي استعمالها على طبيعة التجربة الجمالية، أنماط التعبير الفني، سيكولوجية الفن (عملية الإبداع أو التذوق أو كليهما معاً) وما شابه ذلك من لموضوعات.

- الجمالية: الجمالي عند (صليبا) هو المنسوب إلى الجمال، نقول الشعر الجمالي، والحكم الجمالي، والنشاط الجمالي، وهو عند بعضهم لعبٌ، أو إلهية خالية من الغرض تقوم على طلب الجمال لذاته، لا لنفعته أو خَيرَته (صليبا، ١٩٨٢). الجمالية عند (لؤلؤة) محبة الناس، كما يوجد في النفوس بالدرجة الأولى وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا، وهي بمعناها الواسع كانت موجودة خلال تاريخ الحضارة، وقد ظهرت الجمالية في

القرن التاسع عشر مشيرة إلى شيء جديد ليس مجرّد محبة الناس بل قناعة جديدة بأهمية الجمال بالمقارنة مع القيم الأخرى.

- الجمالية – الجمال عرفه (ريد): أنه وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا (ريد، ١٩٨٦).
- وترى لانجر أنّ الجمال يبتدئ في العمل الفني من خلال إمكاناته التعبيرية وإنّ الجمال هو التعبيرية، معنى ذلك أن العمل الفني كلما كان معبّراً، كلما كان جميلاً، كلما فقد شيئاً من هذه التعبيرية فَقَدَ جماله (الحكيم، ١٩٨٦).
- وعرّفه الأعسم: تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني، أما (شلق) فيرى أن الجمالي: ظاهرة ديناميكية متغيّرة لا يمكن لأحدنا أن يشعر بالجمال الشعور ذاته في لحظتين مختلفتين وهو غير منفصل عن إدراكنا إياه وشعورنا به (الاعسم، ١٩٩٧).
- الجمالية إجرائياً: هي السمات المثيرة للإحساس وفق انتظام يكمن في الصورة والمعنى المتمظهر في العمل الفخاري المتضمن بالاندماج العاطفي في تكييف النفس، ومن خلال العلاقات الشكلية، تعبيرية لإيصال الفكرة ذات الدلالات والرموز.

الفصل الثانى / الاطار النظري

المبحث الاول: الجمال مفاهيميا:

ان مفهوم الجمال يتطلب البحث عنه منذ العصور القديمة ,وبيان اسلوب تفكير من عاش تلك العصور ,كما ان فلسفة الجمال لا تنفصل عن الفلسفة اذ تستمد اصولها من مذهب الفلاسفة او تنعكس على هذه المذاهب فتتجلى جوانبها.

ولهذا يتطلب مفهوم الجمال البحث التاريخي لتطوره, فلقد كان فلاسفة اليونان قبل افلاطون من الطبقة الارستقراطية, ولذلك كانوا يفضلون الفن الذي يصور الموضوعات التي يستمدها الفنان من اساطير لالهة بمعنى اخر كان الفن مرأه للمقدس عندهم.

سنبين من خلال هذا البحث محاولة دراسة الجمال كان موضعيا ام ذاتيا ونبين بعض النظريات الرئيسية للجمال والتي تم تطويرها ضمن نطاق التقاليد الفنية والدراسات الفلسفية عبر التاريخ

كما نسعى الى محاولة دراسة هيجل حيث انها محاولة لرؤية تطور الفكر الجمالي من خلال فيلسوف استوعب وحلل كل الافكار في تاريخ الفن, كما ان الجمال ينحصر عند عدد كبير من علماء الجمال في البحث في ظواهر الجمال.

حاول هيجل فلسفة ودراسة كل مظاهر الروح والفكر ومن ثم يقدم فلسفة في الحضارة الانسانية, اذ وضع اسس لدراسة الوعي الانساني وتطوره, فدرس الحياة الباطنية للأنسان وتفسيرها (الروح الذاتي) وهنا يصور لنا هيجل ثلاث مراحل في نطاق الروح , الذاتي وهي مرحلة اليقين الحسي, أي مرحلة الروح التي لا تبلغ مرحلة الوعي التام بذاته, ثم مرحلة الادراك وهي تلك التي اتجه فيها الانسان لعبادة مظاهر الطبيعة ,ثم مرحلة الفهم التي تعرفت فيها الروح على ذاتها مجسدا في عمل خلقها وصناعتها (هيجل، ٢٠٠٦).

المبحث الثاني :الأصول الجمالية للفخاريات

تنقسم التجربة الجمالية إلى مجموعتين من الظواهر: الأولى ظواهر تنبع من حالة خاصة للتأمل: تلك التي توجد لدى الهاوي الذي يقرأ قصة، أو ينظر إلى لوحة أو تمثال أو فخار، باعتبارها أعمالاً فنية أبدعها إنسان ما بحيث تبعث السرور إلى نفوسنا. وباعتبارها غير موجودة في الطبيعة لأنها من إنتاج عمل بشري، والمراد بالإنسان هنا الإنسان وما أبدعته يداه.

فالنشاط الفني إذاً ليس نشاطاً فلسفياً بحتاً، كما أنه ليس بنشاط عملي على نسق النشاط الخلقي الذي يتجلى في سلوك الفرد. لكن مادام النشاط الفني يصنع شيئاً ما، فإن هدفه هو الأشياء التي يبدعها (برتليمي، ١٩٧٠).

لقد أشار القرآن إلى الفخار فأظهر علاقة الفخار بخلق الإنسان. قال تعالى: (وخلق الإنسان من صلصالٍ كالفخّار) سورة الرحمن، الآية (١٤) في اشارة لمادة الخلق وهي الصلصال وامكانية صنع الاشياء الجميلة منهالان الانسان من اجمل المخلوقات .

وقال عز وجلّ: (ولَقدْ خلَقْنا الإنسان من صلصَالٍ من حماء مسنُون) سورة الحجر، الآية (٢٦). فخَلْق الإنسان من الأرض ذكر في أربع آيات، وتراب ذكر ستاً، وطين ذكر ثماني، وحماً ذكر ثلاثاً، والصلصال ذكر أربعاً.

الرموزذات الأصول الجمالية في فن الفخار العراقي القديم:

يمتد تأثير المتغيرات البيئية في بنية أي مجتمع الى جميع منافذ الحياة كالفن والميثولوجيا اوتأثرها اجتماعيا بالمعطيات المتوافرة, فلولا وجود دجلة والفرات لما ظهر فن الفخار والنحت بهذا الشكل الذي يساوي او يفوق تقنيا او جماليا ما تواجد في أي منطقة اخرى مجاورة واستحدث نظام الري عبر شط القنوات كأمتداد للأنهر التي تغني الزراعة وتنميها لان قوة نفوذ الحضارة يكمن في المعطيات, واهمها الماء, وبدونه تفقد الحضارة من محتواها الجزء الكبير ان لم تكن قد فقدت كيانها برمته لان الماء عنصر الخلق والابداع الفكري الحضاري واستنادا الى ذلك فأن المرجعية المعرفية التي ترى الماء اصل الوجود الحضاري وقابليته في صهر الفعل الانساني والطبيعة ضمن نسق واحد اساسه نزعه فلسفية اغنت الفكر العراقي القديم – ان الخليقة تلد من لاصل- كتصور فلسفي علته اندماج الطبيعة والذات الانسانية(الطعان، ١٩٨٥) .

وكان للرمز في حضارة بلاد الرافدين حضور كبير وبالخصوص في الدين للاشارة الى صفات لالهة المعبودة , كما اهتم سكان بلاد الرافدين في تضمين فنونهم بالرموز الدينية والدنيوية فكان لهذه الفنون الاثر الكبير في ان تنال الاعجاب وتحظى بمساحة كبيرة من التأويل .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

١. عدد كبير من لفلاسفة الجمال يبحث في فلسفة الفن وظواهره .
٢. العمل الفني سعي من قبل للوصول للمثال.
٣. الجمال ميدانه الادراك الحسي.
٤. الجمال هو محصلة لاحساس والعقل.
٥. فكرة المحاكاة في الفن تعتبر عبر العصور معيار يميز المدارس الفنية والادبية.
٦. حاجة الانسان للنشاط الجمالي بهدف معرفة الذات وتلبية حاجة روحية عميقة لديه.
٧. الرمز شكل حضور كبير في ديانة بلاد الرافدين انعكس بشكل كبير على فن حضارة بلاد الرافدين.
٨. كانت الزخرفة الهندسية هي وسيلة التزيين في فخاريات حسونة.

٩. شكلت الخطوط المستقيمة المتوازية والمتقاطعة اضافة للخطوط المتعرجة الاساس في الزخرفة الهندسية على فخاريات حسونة.

١٠. احتل الشكل الهندسي (المثلث) المكانة الاكبر في تزيين فخاريات حسونة.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

مجتمع البحث :

حدد الباحث عشرة اعمال فنية فخارية كمجتمع بحث من المصادر الفنية .

بالنظر لسعة مجتمع البحث وكثرة مفرداته من الكسر والاجزاء التيلا تشكل الكمال في لاعمال استهدف الباحث لاعمال التي يمكن تحقيق هدف البحث الا والتي لها شكل كامل بعد ترميمها ثانيا , لذى حدد الباحث مجتمع للبحث بعشرة اعمال, من الفخار والتي تعود لحضارة حسونة وبالتحديد عثر عليها في تل حسونة وهذه الاعال تحتوي على خصائص مختلفة لأنية حسونة ولها قيمة جمالية من خلال ما تم تنفيذه عليها من زخارف هندسية وخطوط مستقيمة ومتقاطعة ومتعرجة اضافة لشكلها المميز الخاص بحضارة حسونة.

عينة البحث :

تم اختيار لاث اعمال فنية كعينة ممثلة للمجتمع .

اختار الباحث ثلاث اعمال فخارية من تل حسونة كعينة للبحث هذا بالاعتماد على معايير خاصة بخصائص فخاريات حسونة

ورد ذكرها في اغلب المصادر الاثرية التي تعنى بهذه المرحلة التاريخية من حضارة بلاد الرافدين والتي تعود الى ٤٥٠٠ ق.م , كما ان العينة فيها تباين شكلي وتكامل (أي ليس فيها قطع مكسورة مفقودة).

اداة البحث:

من اجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (طريقة التحليل) في تحليل عينات البحث

تحليل العينات:

دراسة النماذج الفنية ذات القيمة الجمالية والتي يمكن تذوّقها في فخاريات حضارة حسونة:

إن الأسلوب الفني الذي اتّبعه الفنان القديم في أول الأمر في النّقش على الأواني الفخارية كان أسلوباً بسيطاً دون الشعور بقواعد الرسم والنّسب الصحيحة والأبعاد، فبعض النقوش ظهرت في البداية تقارب شكلها الحياكة وهي مؤلفة من تقاطع الخطوط، واتّبع أسلوب التحوير والتبسيط للأشكال الطبيعية واستطاع أن يكوّن منها تشكيلات اقرب الى هندسية وبشكل زخرفي وتشمل هذه الأشكال الأجسام لآدمية والحيوانية والأشكال النباتية (جودي، ١٩٧٤).

فالإنسان القديم لم يصل خلال العصر الحجري القديم في الرسوم والمنحوتات الحية، بشرية وحيوانية إلى عمق فني واضح في الأساليب الفنية والألوان واستخدامها. ولكنه كان معبّراً وعميقاً في فكرة التخطيط الذي كان بداية صحيحة وجيدة لتطوره الفني. كما إنه من ناحية أخرى قد أبدع خلال هذه الفترة في نحت أدواته الحجرية التي امتازت بأداء وظيفي وبها ذوق فني جميل، لذلك تعد هذه نتاجات فنية شكلاً ومضموناً (عبدالكريم، ١٩٧٣).

وظهرت براعة الإنسان القديم في الرسم والنّقش والتلوين إذ يعد صانع الفخار أول من مارس الرسم والتلوين في العراق، فبدأ يلون أدواته ويزيّنها بأشكال زخرفية مكونة من النباتات والحيوانات والطيور والأشكال والآدمية والهندسية.

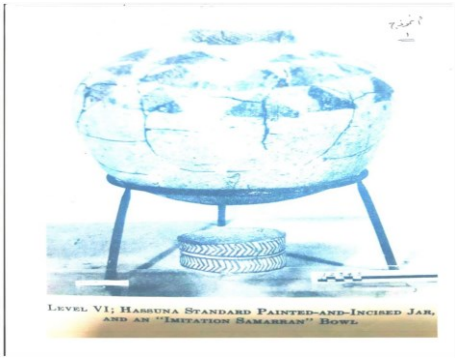
ويعتقد أن الأشكال الزخرفية نشأت عند لإنسان القديم، نتيجة التحويرات الكثيرة التي قام بها في أشكال الحيوانات والإنسان والنباتات والأشكال الهندسية وكذلك في أشكال قرون وحوافر الحيوانات وبعض تفاصيلها مكوناً منها وحدات زخرفية تعطي بعضها طابع التجديد والرمز والتعبير(فارس والخطاط، ١٩٨٠). وظهرت صناعة الفخار في العصر الحجري الوسيط واستمرت صناعتها في هذا العصر والعصور اللاحقة فعملت الفخاريات باستخدام الدولاب الفخاري السريع الدوران إذ ظهرت عدة طرز وصناعات فخارية في هذا العصر أهمها:

١. فخاريات ملونة ذات صناعة خشنة معمولة في طينة غير نقية ومطلية بطلاء ذي لون اجاصي يرجح انها كانت تستخدم لاستعملات اليومية.
٢. فخاريات ملونة معمولة من طينة نقية وذات سطوح ناعمة الملمس مطلية بطلاء ناعم مائل للاحمرار ومدلوكة دلكاً جيداً وزخارفها بلون واحد أو لونين أو ثلاثة ألوان على الإناء

نفسه هي الأسود والبني والأحمر في أغلب الأحيان تكون هندسية الطراز كالمثلثات والمعينات.

٣. ابتكر الخزاف أساليب متنوعة في تزيين الفخاريات فبعضها كانت تُزيّن بتطعيم سطوحها الخارجية بأحجار متنوعة الألوان بشكل تصاميم هندسية.

كانت جرار حسونة كروية كبيرة قليلة العمق، واسعة سميكة الجدار محززة بأشرطة و بخطوط عميقة وعريضة. ووجدت أواني فخارية ، وبعضها مدلوكه دلكاً شديداً فظهرت كأنها مصقولة ولمّاعة. وأخرى غير ملونة ومخدشه بخدوش غير متوازية وهذه الخدوش ظهرت بشكل المثلثات أو السعف أو الخطوط المنكسرة، وتتصف الزخارف لأواني هذا العصر بأنها مستوحاة من الأشكال الطبيعية النباتية وبشكل هندسي . وكانت تلون معظم الزخارف التي وُجِدت في هذا الدور بلون برتقالي أو بني أو أسود. ويحق لنا ان نقول ان الموضوعات التي زخرفت فخاريات تل حسونة لم تكن صورية ا طلاقا فنحن نجد في بعض التأليف المعقدة كثيرا عدم التناظر كليا وازدراء للنظام والنسب ، وذلك ليس بسبب انعدام الخبرة وانما عن قصد وبسبب خلق تنوع في الشكل الزخرفي ،لذلك يحق لنا ان نقول ان زخارف انية تل حسونة هي بداية لما يسمى الان الفن التجريدي:



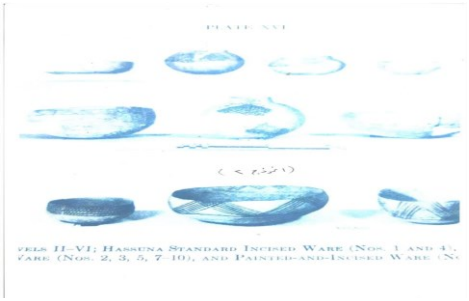
نموذج رقم ١

النموذج عبارة عن جرة اقرب ان تكون للشكل الكروي ذات فتحة متسعة تحيط بها حافة قصيرة زينت هذه الجرة باستخدام الشكل الهندسي (المثلث) في اشارة للطبيعة الجبلية التي كان يسكنها سكان تل حسونة وقد تم ترميم هذه الجرة من مجموعة قطع بما يشير الى جملة اسباب تقنية

منها كثرة الشوائب في الطين وقلة الامكانية المتوفرة في الآلات والادوات للعمل وعدم انتظام سمك جدار الجرة اضافة الى كل هذا سوء الفخر وقدم المرحلة التاريخية التي تعود لها.[٤٤]

حاول الفخاري الذي صنع الجرة ان يستخدم اسلوب التجويف لكتلة الطين بعد تشكيلها على وفق حاجته ويعتمد على سعة بطن الجرة وقلة ارتفاعها بما يتناسب وطول ساعد اليد.

عمل الفخاري حافة حول فتحة الجرة زينها بخطوط مستقيمة متقاطعة ملونة باللون الاحمر باستخدام .....الحمراء التي تحتوي على اوكسيد الحديد , كما زين بطن الجرة بثلاث اشرطة من الاشكال الهندسية (المثلث) وكانت هذه الاشرطة تبدأ من كتف الجرة الى منتصفها وهذا يعني هناك تباين في طول الاشرطة بحيث ما موجود في الكتف هو اقصر من شريط البطن وهذا يحدث منظور في الاشرطة الثلاث بما يشير الى عمق هذه الاشكال الهندسية , وهذه قيمة جمالية توضح شكل السلاسل الجبلية في بيئة تل حسونة, لقد حاول صانع الجرة تجاوز الوظيفة التي كانت لهذه الجرة وهو الخزن للحبوب الفائضة من الانتاج الزراعي الحاصل لدى سكان تل حسونة الى الجمال الذي اضافه على سطح الجرة بما يؤكد تذوقه للشكل الجمالي بما يتوازى والحاجة الوظيفية .

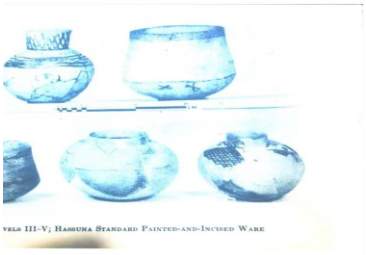


نموذج رقم ٢

النموذج هو اناء على شكل صحن بحافة مرتفعة لزيادة في استيعاب المواد التي توضع فيه تميز بحافات ذات سمك رقيق نوعا ما يدل على تطور في صناعة الفخار في هذه المرحلة. وارتقاء بالفهم الجمالي لأنسان تل حسونة كما يوضح النموذج عم وجود الترميم لأجزائه فأي لالة واضحة

لنقاوة الطين المستخدم في صناعته وقلة الشوائب وهذا تطور تقني في الصناعة وفهم جمالي للحاجات الوظيفية المستخدمة في ذلك الوقت.

زين الفخاري هذه الانية باستخدام الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها في لحافة العلوية لهذا الصحن، وعند التدقيق بهذه الخطوط نجدها تشكل بمجملها شكل المثلث سواء كانت قاعدة هذا المثلث الى الاعلى ام الى الاسفل كما حاول الصانع لهذا الصحن ان يجعل علاقة بين السطح الخارجي للصحن مع سطحه الداخلي بحيث جعل الخطوط المتقاطعة على السطح الخارجي تستمر الى السطح الداخلي للصحن لتشكل ايضا اشكال متجاورة للمثلث. وهذه اللاقة بين التزيين على السطح الخارجي والداخلي تخلق وحدة تزينيه في سطحي الاناء الداخلي والخارجي, وهذا تفهم لأسلوب العمل الجمالي يدل على تطور في ذائقة الجمال للصانع.



نموذج رقم ٣

جرة قريبة من شكل الكرة ذات رقبة مرتفعة نوعا ما ومزينة باستخدام الخطوط المستقيمة والمتعرجة باللون ..... الحمراء الغنية بأوكسيد الحديد الاحمر . والجرة يلاحظ عليها الترميم من عدة قطع لجملة لاسلوب التي ذكرت في تحليل العينة.

التزيين بالخطوط الهندسية المستقيمة المتقاطعة على سطح الرقبة تؤكد على تحديد ارتفاع الرقبة وكذلك للفصل بين الرقبة وجسم الجرة الكروي ويخلق نوع من التباين بين الخطوط المتعرجة على كتف الجرة , وهذا التباين حدث تنوع من الخطوط وتنوع من المساحات المشغولة

على سطح الجرة فنلاحظ هناك خطوط على الرقبة بعدها مساحة بدون خدم وخطوط حاول الفخاري اشغالها بخطوط محفورة باستخدام ادوات حادة ومن ثم خطوط متعرجة بعد مساحة كبيرة من السطح بشكل اغلب جسم الجرة بدون أي خطوط وهذا التنوع في الخطوط وفي المساحات المشغولة والخالية على سطح الانية يحدث نوع من التنوع ضمن الوحدة. وهذا التوازن بين الوحدة والتنوع يعطي معادلة جمالية يمكن تذوقها من المستخدم والناظر لهذه الجرة. شكل هذه الجرة والخطوط المتعرجة فيها ترجح استخدامها لحفظ المياه , شكل الجرة المنتظم والخطوط التي نفذت عليها تؤكد تجاوز الصانع الوظيفة الى الجمال الذي اصبح هدف صناعة لانية.

التقييم الجمالي لفخاريات حضارة حسونة:

القيمة الجمالية هي تحديد موضوعات هامة لها علاقة بالمجتمع، إذ يمكن أن يكون العمل الفني ذا قيمة تعبيرية مؤثرة ترتبط بواقع اجتماعي محدد. فقد تعتمد طبيعة النتاج الفني على عدد من الخصائص في عملية الخلق والتكوين، بالاعتماد على ما يحمله الفنان من فكر ومقدرة في رؤية الفن من الناحية العلمية وعلاقته بالبيئة والأحداث التي تحيط به، وإمكانية توظيفها في نتاجاته الفنية، فيحاكي بذلك هذه الأحداث والمواقف الحياتية بطريقة فنية أكثر مساس بالجانب الشعوري والعاطفي لدى الفرد عموماً، ويمكن القول أن (النشاط التشكيلي تركيب واسع يسيطر عليه الفنان على إعادة تنظيم المكونات الذهنية القائمة على مرجعيات معرفية ترتبط ببنائية الفكر كمّاً وكيفاً، إذ يحمل الشكل أقصى طاقاته تعبيراً من خلال تفسيرات العقل التي تكسب هذه الأشكال دلالات روحية وجمالية في صميم بناته الفكرية) (صاحب، ٢٠٠٤).

وبالتقييم الجمالي أحد السمات الضرورية التي تكسب العمل الفني مستوى إبداعي خاص يمكن أن يصفه بأنه عمل فني ذا بناء متكامل يهبه صفة العمل الفني الناجح، إذ إن مفهوم الجمال يتمتع بمغزى تاريخي محدد وقد ظهر هذا المغزى في اليونان القديمة وأصبح انطلاق لفلسفة معينة في الحياة التي مجّدت كل القيم الإنسانية لأن لكل عمل من أعمال الفن مبدأ أو معنى معين) (ريد، ١٩٨٦).

لقد ساهم الطموح البشري الإنساني في إيجاد السمات الجمالية في الجانب المعنوي للحياة الاجتماعية بما يشمل ذلك كافة النشاطات اليومية الإنسانية بمختلف تفاصيلها، المشهد غير المرئي الذي يرغب الفنان في التعبير عنه وتصور علاقاته الشكلية المتخيلة، وإبراز الجوانب التعبيرية فيه (فحساسية الفنان، وبراعته في المحاكاة، لفهم الواقع الذي يشكل صراعاً بين رؤيته الجمالية، وبين أفكاره التعبيرية لأنه يعكس الواقع برؤية جمالية).

فقد تميز شكل الفخار لدى فنان حسونة بنوعين: فخاريات قديمة صنعت باليد، وفخاريات نموذجية، فقد تنامى الوعي الجمالي بانتظام خطوط الأشكال نتيجة المراس، إلى وجود نوع من الانتظام في انسيابية خطوط جوانب الآنية الفخارية وقد حرص الفنان على إظهار جمالية المظهر الخارجي للآنية الفخارية.

وبالتجريب بدأ الفنان يسوي سطوح الآنية الطينية بحذف البقع الخارجية عن نظام انسيابية السطح أما بالنسبة للون، فقد استخدم لون بني أو أحمر في أغلب الأحيان ليعطي جمالية تتعلق بأشكال نسيج لآنية التي كانت تشكل من أغصان الأشجار قبل معرفة الإنسان صناعة الفخار. فضلاً عن ذلك فإن بعض فخاريات حسونة تميزت بزخارف محززة وأخرى ملونة تألّفت معاً بشكل مشاهد هندسية وعرفت بفخاريات حسونة الملونة والمزخرفة كما تمثلت القيم التعبيرية والجمالية في فخاريات حسونة من خلال التأسيس لطبيعة البناء الفخاري للمنتج بهيئة الابتدائية والبسيطة، ومن ثم فإن نماذج الفخار في تلك الفترة كانت تعبر عن فعل ذاتي يعمق من حضور الوحدات والأشكال والخطوط الهندسية. فقد بثت حضارة حسونة عدة تماثيل فخارية نسوية صغيرة حيث لم يركز الفنان على الأشياء ذاتها بل ركّز على الشكل وهذا يؤكد أن هذه المنحوتات ذات سمة جمالية من نوع خاص ذلك أن التغير الذي أصاب تاريخ الإنسان الجمالي يؤكد أن فناً بدائياً يستحق التقدير والإعجاب لما فيه من سمات جمالية تفرض نفسها حتى الزمن الراهن وكذلك فإن تأمل التماثيل الأنثوية المنحوتة يؤكد أن لها معنىً خاصاً، حيث المبالغة بخصائص جسد المرأة من حيث: الصدر الممتلئ والعجز والفخذين وبشكل واسع في إبراز التفاصيل الواقعية، فربما تكون تعويذة تساعد على كثرة الإنجاب أو الإرضاع للأطفال، فهي تمثل الأم الولود، ويحيلها علماء السيمياء إلى كونها رموزاً ذات دلالة على الإخصاب والعطاء

إن التأويل الرمزي والتأويل السحري والتأويل النفعي الوصفي لكل الأشياء في حضارة حسونة لا تنفي خاصية جمالية لتلك الأشكال، ويجد الباحث أن فخاريات حسونة كانت تحمل في طياتها سمات تعبيرية ربما كانت أقل فاعلية من فخاريات سامراء، وذلك نتيجة للتنوع الحاصل في توظيف واستخدام الأشكال الآدمية والحيوانية والهندسية، وهو تطور ملحوظ في التعبير عن المشاهد البصرية التي كان يتناولها الإنسان في تلك الحقبة التاريخية.

أما فيما يخص تماثيل الإلهة الأم، فإنها امتازت أيضاً بأشكالها الرمزية التجريدية والتي تعتبر تصوراً للواقع الديني والثقافي في عصر حسونة. حيث جسدت أفكاراً مضامينية لفكرة التكاثر.

ولعل البنية السطحية الجمالية توحي بالشكل، إلا أن البنية العميقة تمتاز بمحدوديتها، فهي تستقطب حالات البنية السطحية وتكون مسؤولة عن إرسال المعنى الذي يوضح معطيات الشكل، وهي ملتزمة بالغموض والتي يكمن الإبهام في بنيتها السطحية حيث الأشكال التي تتجلى في أغلب

أعمال فترة (حسونة) فقد عمد الفخاري إلى تحويل الأشكال المرئية إلى علامات ورموز مجردة، يرمز من خلالها إلى طقس ديني مثلاً، حتى أصبحت بمرور الوقت تأخذ طابعاً جمالياً بالإضافة إلى طابعها الديني (الكناني، ٢٠٠٢).

يرى الباحث أن الفخار في حضارة (حسونة) شهد تحولاً جمالياً وبنائياً، فعلى المستوى الجمالي، فإن استخدام النقوش والوحدات الهندسية والزخرفية كانت تعبر عن رؤية فكرية للمحمولات التعبيرية التي تتشكل نتيجة العلاقات الجمالية لتلك الوحدات والنقوش والهيئات.

وعلى المستوى البنائي، فنلاحظ أن التشكيل الفني للعناصر البنائية من خطوط وألوان وأحجام وملامس، كانت تفعل من الجانب الشكلي وما يتصل بالهيئة الكلية للفخاريات والتي تنوعت في أشكالها وأحجامها وتفاصيلها، نتيجة لتنوع الرؤى والفهم المنطقي لإنتاج الفخار وفقاً للضرورات الوظيفية الجمالية.

والباحث يرى بناءً على نتيجة القراءة التي لن تخلو عما هو ذاتي فهي ناتجة عن أفكار الفنان الرائعة، أما الحرمة واللون ومن ثم الحيوية في الأداء هي الجمال ذاته فكل هذه الأشكال كونت متخيل في الجمال: حركة، حيوية، عفوية، آلفة مصحوبة كلها قريبة من الفن السومري، ويبنى عليها التقويم الجمالي، يمكن أن نعتبره أيضاً تعدد لأجزاء الصور التي ترصد الجمال من خلال

الأشكال المنحوتة والمفردات المرسومة (قصبجي، ١٩٨٠). والذي يبهرنا في الأعمال الفنية للفخاريات التي وجدناها في المعبد والتي أعيد الوصف في بعض أشكالها، فلا وجود للعنصر المعنوي فيها، العناصر كانت تعتمد على الجانب الشكلي ولا يظهر في تركيب الصور، وهذا الجانب الشكلي كل مكوناته مثلت الدافع التكويني والأدائي كما تبين لنا في أشكال الحيوانات كالسمكة وغيرها، فأساسها معنوي، وتمثّل شكل الروح أي تنظر لها بشكل حسّي، فتواجدها في المعابد يعطي دلالة معنوية، ولو وجدت خارج المعبد لما كان للحسّي محل وإنما المعنوي فقط فوجودها أضاف لها جمالاً يمكن أن نتذوقه، فالشكل ليس بالضرورة أن يكون حسي فقط بل يجب أن يتجلى الجانب المعنوي فيه فيه، ونحن نلاحظ أن التأثير المعنوي أعمق بكثير من التأثير الحسي، (ولهذا فإن الفن إذا اعتبرناه ضمن السجلات الإنسانية قد يعاني من الخضوع للجدلية فيما بين كينونة ما يتحقق وكينونة الذات) (اليافعي، ١٩٨١).

ففي الفخاريات يجب أن نفهم الافتراضات التي تصل ينا إلى مبادئ الجمال وتقويمه أما إذا أردنا أن نصل إلى جمال ضدي أو فسق جمالي ففي كلا الحالتين نكتفي بالوصف لنبني لغة كاملة ضمن أشكال في بلاد الرافدين والذي يدفعنا إلى معرفة حقيقة كل لافتراضات هو عامل الزمن.

أما إذا نظرنا إلى البناء الداخلي الجمالي وفق تداخلات النسق الطبيعي مع الهندسي أشكال تركيبية أو تجاوزية حتى التي وُجدت في المعبد وإنما أشكال معقدة من حيث الموضوع الجمالي، وقد تصل إلى مستوىً عالٍ من التفكير، ينطلق من التشكيل إلى الصمت ودلالته، وهذا ننظر إليه من الجانب الروحي والطقوسي، وخاصة عندما يدهشنا اللون الموجود على سطح الفخار فهذا يعطي جمالية أكثرلإنتاج فني، سواء كان في المعبد أو كانت الأدوات المستعملة، أما الخدعة البصرية في رسم الفخار فإنها تعطي للفخار قوة التعبير والأداء، وهي ذو قيمة شكلية ومادية كون الفنان استخدم كافة الأدوات في التشكيل ولكنه انتقى وحدة نمطية في الطرح الفني، فأعطى قيمة جمالية موحدة غير أنه الفنان الوحيد الذي تعددت عنده الأنماط بسبب ظهور أشياء مشتركة بينه وبين الحضارات السابقة، قد تكون هناك أشياء مختلفة غير أن ذلك ينسجم مع الجمال الذي يشترط فيه الحيوية والتميّز (اليافعي، ١٩٨١).

الفصل الرابع / نتائج البحث ومناقشتها

النتائج: توصل الباحث عنة طريق لاجراءات التحليلية لعينات البحث الى النتائج لاتية:

١. تجاوز فخار حسونة الوظيفة ولامس الجمال بإتقان التحوير الأشكال الطبيعية وصولا للرمز والزخرفة في تجميل الانية بالاعتماد الكبير على شكل المثلث كعنصر زخرفي جمالي.

٢. سعى انسان حسونة الى التأمل للبيئة المعاشة وحاول محاكاتها هندسيا لذلك كانت الزخرفة الهندسية باعتماد الخطوط المتوازية والمتقاطعة الغائرة والبارزة سمة من سمات الجمال في لانية .

٣. كان للتنوع الكبير في اشكال الانية دور في اظهار قيم جمالية كبيرة يمكن الاحساس فيها عاطفيا وادراكها حسيا من قبل المتلقي او المتذوق.

٤. اعتبرت التقنيات المستخدمة في تنفيذ لانية لحسونة كالتلوين والدلك والصقل والتحزيز لإظهار قيمة جمالية الآنية متجاوزة الوظيفة باتجاه الجمال الفني.

٥. شهد فخار حسونة في مراحله المتأخرة تحولا جماليا وبنائيا اسهم في خلق رؤية فكرية تحمل سمات تعبيرية جمالية وشكلية تعبر عن الذائقة الجمالية لتلك المرحلة التاريخية من حضارة بلاد الرافدين.

لاستنتاجات:

إن الإنسان القديم في عصور ما قبل التاريخ في بلاد الرافدين لا شك في أنه أنتج الكثير من المنجزات التاريخية الحضارية أسهمت في رقي الحضارة وبقائها خالدة على مر العصور.

وبناء على ما ورد في البحث نستنتج ما يأتي:

١. كانت هناك وظيفة نفعية وجمالية في آن واحد لفخاريات حضارة حسونة ، فضلاً عن شكلها الخارجي الذي يوحي بالجمال إلا أن هناك نتاج وظيفي ونفعي تجلّى في استخدام الأواني للحاجات اليومية، واستخدمت الأشكال الفخارية في المعابد بهدف التقرب من لآلهة، كما استخدمت الزقورات في البناء.

٢. جميع الأشكال الفنية لها مدلول رمزي يعكس الحياة الاجتماعية، وهذه الرموز الدلالية تقوي المعنى، وتلجأ إلى نوع من الاختزال والتسهيل.

٣. أظهرت الحياة بكافة جوانبها مناظر متعددة الأشكال يمكن أن نتذوقها جمالياً وتبدي قيمة إنجاز الفنان العراقي في حضارة (حسونة). وهذه المناظر تتناسب مع بيئة الإنسان القديم الاجتماعية، فهي لا تعطي جمالية للشكل فقط وإنما تتعدى إلى المضمون من ناحيتي الرقيّ والوظيفة، إضافةً إلى احتوائها نظرة تجريدية بما تتضمنه من قيم معنوية تتفق مع المعنى المراد في العمل الإنتاجي.

٤. كان للفن دورا وظيفيا بعد انحسار استخدام الحجر.

٥. تجاوز الفخار من حسونة وسامراء الدور الوظيفي وتعزز فيه الجانب الجمالي.

٦. وجود تذوق جمالي للأعمال الفخارية في حضارة حسونة يؤكد على حرفية الصانع لهذه المنتجات.

٧. امتازت فخاريات حسونة بالأشكال الهندسية بالاعتماد على الشكل المعيني والمثلث بما يؤكد طبيعة البيئة الجبلية التي ظهرت فيها هذه الحضارة.

التوصيات:

توصّل الباحث من خلال دراسته إلى التوصيات الآتية:

ضرورة المحافظة على المنحوتات في تاريخ العراق القديم، وإعادة توصيفها للاستخدام الحديث، وبما يساعد في تنمية البيئة ((المجتمع، ملائمة الحاجة، تنمية اقتصادية)) وعدم زوالها كونها قيمة تاريخية، جمالية، اقتصادية، وتلائم العامل الاجتماعي للبلد.

تبنّي دراسة علمية تختص بتقنيات البناء الطيني والخصائص المعمارية المهمة والمخطط لها سابقاً.

تبادل الخبرة بين مختلف الدول والجامعات للحصول على الخبرة الكافية في مجالات استخدام الطين أو (العمارة الطينية).

المصادر

- القرآن الكريم

١. أبو ريان، محمد علي. (١٩٧٤). فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. ط٤. مصر: دار المعارف.

٢. باقر، طه. (١٩٧٣). مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة. ج١. بغداد: دار البيان.
٣. برتليمى، جان. (١٩٧٠). بحث في علم الجمال. ترجمة أنور عبد العزيز. مصر: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر. دار النهضة.
٤. الجرجاني. (١٩٩٨). التعريفات. ط٤. بيروت: دار الكتاب العربي
٥. الحكيم، راضي. (١٩٨٦). فلسفة الفن عند سوزان لانجر. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٦. الدباغ، تقي الدين. (١٩٨٨). الوطن العربي في العصور الحجرية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٧. جودي، محمد حسين. (١٩٧٤). تاريخ الفن العراقي القديم. ج١. النجف: مطبعة النعمان.
٨. سوسة، أحمد. (١٩٨٠). حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين. العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر.
٩. صاحب، زهير، وآخرون. (٢٠٠٤). دراسات في بنية الفن. الأردن: دار مكتبة الرائد العلمية.
١٠. صليبا، جميل. (١٩٨٢). المعجم الفلسفي. ج١. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
١١. الطعان، عبد الرضا. (١٩٨٥). إشكالية تأثير الفكر العراقي القديم في الفكر الإغريقي. مطبعة جامعة بغداد.
١٢. عبد الحميد البياتي. تاريخ الفن العراقي. كلية الفنون الجميلة.
١٣. عبد الكريم، عبدالله. (١٩٧٣). فنون الإنسان القديم أساليبه ودوافعه. بغداد: مطبعة المعارف.
١٤. فارس، شمس الدين، وسلمان عيسى الخطاط. (١٩٨٠). تاريخ الفن القديم. ط١. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.
١٥. قصبجي، عصام. (١٩٨٠). نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم. ط١. حلب: دار القلم العربي.

١٦. الكناني، محمد. (٢٠٠٢). التحوير والاختزال المفهوم والمعنى في الفن التشكيلي. دار الجماهير للنشر والتوزيع.

١٧. محسن، زهير صاحب. (١٩٨٧). فن الفخار والنحت العراقي في العراق القديم. مطبعة جامعة بغداد.

References:

- The Holy Quran

1. Dalies. Anxiety in the city. C2. Cairo: Al Nahda Library
2. Ibrahim, Abdullah. (1992). The principle of name, truth and rhetoric. Towers of Babel. Research into the dismantling of mirrors .
3. .Baqir, Taha. (1973). Introduction to the history of ancient civilizations. C1. Baghdad: Dar Al-Bayan .
4. Tokarev, Sergey. (1998). Religions in world history. Translated by Ahmed Fadel. Damascus
5. Gochuk. Art and social order .
6. Judy, Muhammad Hussein. (1974). History of ancient Iraqi art. C1. Najaf: Al-Numan P Al-Dabbagh, Taqi al-Din. (1988). The Arab world in the Stone Ages. Baghdad: House of General Cultural Affairs ress .
7. Sahib, Zaheer, et al. (2004). Studies in the structure of art. Jordan: Al-Raed Scientific Library House .
8. Saliba, Jamil. (1982). Philosophical dictionary. C1. Beirut: Lebanese Book House .
9. Al-Taan, Abdul Reda. (1985). The problem of the influence of ancient Iraqi thought on Greek thought. Baghdad University Press
10. .Abdul Hamid Al-Bayati. History of Iraqi art. College of Fine Arts .

11. Abdul Karim, Abdullah. (1973). Arts of ancient man, his methods and motives. Baghdad: Al-Maaref Press .
12. Fares, Shams al-Din, and Salman Issa al-Khattat. (1980). History of ancient art. 1st edition. Ministry of Higher Education and Scientific Research .
13. Qasabji, Issam. (1980). The theory of imitation in ancient Arabic criticism. 1st edition. Aleppo: Dar Al-Qalam Al-Arabi
14. .Al-Kinani, Muhammad. (2002). Modification and reduction of concepts and meaning in plastic art. Dar Al Jamahiri for Publishing and Distribution
15. Mohsin, Zaheer Sahib. (1987). The art of Iraqi pottery and sculpture in ancient Iraq. Baghdad University Press .

Study of artistic models of aesthetic value that can be tasted in the pottery of the Hassouna civilization

Mohamed Ibrahim Fattah & **Reda Mousawi Gilani**

Abstract

In the primordial times, prehistoric humans have had many aesthetic attainments, which are differentiated by their influence and effect on aesthetic taste, and as a result, we behold the emergence of these beauteous aesthetics which appeared in Mesopotamia due to their practical work through which humans sought to meet their needs. pottery has grown the value and worth of staple Mesopotamian materials in which to create. It has become an artistic tool, and this element was concentrated on demonstrating technical progress and expanding cognizance through various forms used in artworks. in addition, these pottery works with their artistic features have created a distinct beauty, included in their shape, and symbolic features in civilizations such as Hassuna in Mesopotamia. thus, to reveal this stage of beauty that affects the taste, the researcher has focused on "the analytical study of aesthetic taste inspired by prehistoric pottery in Mesopotamia, Hassuna civilizations". In this regard, this research seeks to clarify the existence of a beneficial and aesthetic function for the pottery of Hassuna, as well as its external and outer form which manifests beauty and aesthetic taste, we consider and regard that the pottery of Hassuna civilizations has gone beyond the practical role and it has increased and grown the aesthetic aspect. This research emphasizes the commonalities of the elements and composition of the pottery in the civilizations of Hassuna aesthetic, therefore, Samarra pottery can be regarded as the reason and cause of the expansion, growth and development of Hassuna pottery.

Keywords: Hassuna civilization, aesthetic taste.

توظيف الاداء التمثيلي في مسرحة المناهج الدراسية "مسرحية فيتامينات انموذجاً"

محمود عبد العزيز عبدالله[*1]، احمد هاشم صهود[2]

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٤/٥/٢ تاريخ قبول النشر: ٢٠٢٤/٧/١٨ تاريخ النشر: ٢٠٢٤/٨/١

الملخص :

في عصر تتسارع فيه وتيرة التطورات التكنولوجية والتحولات الثقافية، يبرز الأداء المسرحي كأداة تعليمية فعّالة تتجاوز الأساليب التقليدية في نقل المعرفة وتعزيز التفاعل الإنساني. إذ يعتبر المسرح منصة تعزيزية للتعبير والابتكار، حيث يمكن للأداء التمثيلي أن يُحدث تغيراً جماليًا في تقديم المنهج الدراسي وتحويله من مادة مقروءة الى مادة مرئية تشاركية يتشارك فيها اللامذة بمختلف مستوياتهم الدراسية أو ممثلين أكاديميين ، مما يفتح آفاقًا جديدة للتعلم والاستكشاف. يسعى هذا البحث إلى استكشاف الأداء التمثيلي وتأثيره في تحويل المناهج الدراسية إلى أعمال مسرحية تتسم بالإثراء المعرفي مما تساهم بجذب التلميذ وتحثه على التعلم وفق استراتيجيات التعلم الحديثة وكيف يمكن لهذا التحول أن يسهم في تعزيز الفهم والتقدير التربوي للتلاميذ عبر الغوص في أعماق لأداء المسرحي . واعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي وقد تضمن البحث الاثة مباحث ففي المبحث الأول ، "توظيف الأداء التمثيلي في مسرحة المناهج الدراسية"، يُظهر كيف يُمكن للمسرح تحويل المناهج إلى تجارب تعليمية تفاعلية تُمكن اللامذة من تقديم المعلومات بطريقة تعاونية تُشرك الجميع. أما المبحث الثاني، "الأداء المسرحي: نافذة للتعلم التفاعلي"، يُسلط الضوء على المسرح كأداة للتعلم النشط، مُشجعًا اللامذة على الاستكشاف والابتكار. ويُبين المبحث الثالث "التأثير التربوي للأداء المسرحي في مسرحة المناهج الدراسية"، الأثر التربوي للمسرح، مُوضحًا كيف يُمكن لأداء اللامذة المسرحي أن يُثري التجربة التعليمية ويُحفزهم على التعلم العميق والتفكير النقدي.

الكلمات المفتاحية:

توظيف ـ الأداء التمثيلي ، مسرحة المناهج . التعلم التفاعلي

* obookmousl@gmail.com

[1] مديرية تربية نينوى

[2] مديرية تربية بابل

الفصل الأول : الإطار ا لمنهجي

اولاً : مشكلة البحث :

في عالم يتسم بالتغيرات المتسارعة والمستمرة، يبرز التحدي الكبير أمام النظام التعليمي للتكيف مع هذه التغيرات وتلبية تطلعات الأجيال الجديدة. يقف التعليم التقليدي، بأساليبه الجامدة ومناهجه الثابتة، عاجزًا أمام تحديات جذب انتباه اللامذة وتحفيزهم على التعلم الذاتي والمستمر. في هذا السياق، يأتي لأداء المسرحي كأداة تعليمية مبتكرة تعد بإحداث ثورة في تقديم المناهج الدراسية. إذ يتيح المسرح المدرسي تحويل المحتوى التعليمي من نصوص مكتوبة إلى مشاهد مسرحية تفاعلية تجذب اللامذة وتشركهم بفعالية في عملية التعلم. يتم تجسيد المفاهيم والدروس بطريقة تجعل اللامذة يعيشون التجربة بدلاً من مجرد حفظ المعلومات. ومع ذلك، تظل هناك تحديات عديدة تواجه تطبيق هذا النهج بشكل فعّال، بما في ذلك الحاجة إلى تدريب المعلمين على أساليب التمثيل والإخراج المسرحي، وكيفية تقييم تأثير لأداء المسرحي على تحصيل اللامذة العلمي وتطوير مهاراتهم الشخصية والاجتماعية، كما يعد المسرح المدرسي بمثابة جسر يربط بين العلم والفن، حيث يُمكن اللامذة من استكشاف المواد الدراسية بأسلوب مبتكر يُثري تجربتهم التعليمية ويُعزز من قدراتهم على التواصل والتعبير عن أنفسهم. إنه يفتح آفاقًا جديدة للتعلم تتجاوز الكتب والفصول الدراسية، ويُشجع على التفكير النقدي والإبداعي، ويُعلم اللامذة كيفية التعاون والعمل ضمن فريق. وبالتالي، يُصبح التعليم عملية حية وديناميكية تُشارك فيها جميع الحواس، وتُساهم في تكوين شخصية التلميذ وتطويرها بشكل متكامل.

وقد تمخضت مشكلة البحث حول السؤال الاتي :

كيف يمكن للأداء المسرحي تحويل المناهج الدراسية إلى تجارب تعليمية تفاعلية وما هي الاستراتيجيات الفعّالة لذلك؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

١- تحديث العملية التعليمية: يُبرز البحث أهمية مسرحة المناهج كوسيلة لتجديد لأساليب التعليمية وجعلها أكثر تفاعلية وملاءمة للعصر الحديث، مما يساعد في تحقيق تعليم أكثر جاذبية وفعالية.
٢- تعزيز التفاعل والمشاركة: يُظهر البحث كيف يمكن لمسرحة المناهج أن تُحفز اللامذة على المشاركة النشطة والتعلم الذاتي، وتُعزز من قدرتهم على التفكير النقدي والإبداعي.
٣- الإسهام في النمو الشامل للطالب: يُسلط البحث الضوء على دور مسرحة المناهج في تنمية الجوانب العقلية، العاطفية، والاجتماعية للاميذ، مما يُساهم في بناء شخصيات متكاملة ومتوازنة.

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي التعرف على :

(توظيف لاداء التمثيلي في مسرحة المناهج الدراسية، مسرحية فيتامينات انموذجا)

رابعاُ : حدود البحث :

١- **حد ا لمكان :** العراق ـ الموصل
٢- **حد الزمان :** مهرجان المسرح التجريبي كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل ــ ٢٠٠٩

٣- **حد الموضوع :** يمثل الحد الموضوعي دراسة توظيف الاداء التمثيلي في مسرحة المناهج الدراسية .مسرحية فيتامينات انموذجا

خامساً : تحديد المصطلحات :

١- **التوظيف لغةً :**

الوظيفة من كل شيء: ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب، وَجَمْعُهَا اَلْوَظَائِفُ وَالْوظَفْ ، وَوَظَّفَ اَلشَّيْءُ عَلَى نَفْسِهِ وَوَظَّفَهُ تَوْظِيفٌ : أَلْزَمَهَا إِيَّاهُ وَقَدْ وَضَعَتْ لَهُ تَوْظِيفًا عَلَى اَلصَّبِيِّ كُلَّ يَوْمٍ حِفْظِ آيَاتٍ مِنْ كِتَابِ اَللَّهِ - عَزَّ وَجَلَّ - . . . وَجَاءَتْ اَلْإِبِلُ عَلَى وَظِيفْ وَاحِد إِذَا تَبِعَ بَعْضُهَا بَعْضًا كَأَنَّهَا قِطَارٌ ، كُلُّ بَعِيرٍ رَأْسِهِ عِنْدَ ذَنْبِ صَاحِبِهِ ، وَجَاءَ يَضُمُّهُ أَيْ يَتْبَعُهُ ، عن ابن الأعرابي، ويقال: وَظَّفَ فُلَانُ فُلَانٍ يَطُوفُهُ طَوْعًا إِذَا تَبِعَهُ [٣] (منظور ، ١٩٦٨ ، ص٣٥٨)

التوظيف إصطلاحاً:

التوظيف إصطلاحاً : يعرفه (الشكلانيون) "وهو دلالة على كل شيء يحمل سمة وظيفة،و الشكل الواحد قد أن تكون له عدة وظائف "[٤] (تودوروف ، ١٩٨٧ ، ص ٢١)

التوظيف إجر ائياً :

تُعد عملية التوظيف في مسرحة المناهج آلية مبتكرة يستخدمها المعلمون لإضفاء الحيوية على المحتوى الدراسي. تُفسر هذه العملية بأنها تسخير للفن المسرحي في خدمة الأهداف التعليمية، حيث يتم توظيف الأداء التمثيلي لتقديم المفاهيم الأكاديمية بطريقة تفاعلية تُسهم في تعزيز الفهم والمشاركة التلامذتية، وتُعطي الفرصة للتلاميذ لاستكشاف المواد الدراسية من خلال تجربة تعليمية متكاملة.

٢- **الأداء لغة :**

ورد في المنجد "اَلْأَدَاء مِنْ اَلْفِعْلِ (أَدَّى) أَيَّ (إِيصَالُ اَلشَّيْءِ إِلَى اَلْمُرْسِلِ إِلَيْهِ ، اَلْقَضَاءُ ، طَرِيقَةُ اَلتَّعْبِيرِ) وَأَدَّى تَأْدِيَةً (أَدَّى) اَلشَّيْءُ أَوْصَلَهُ ، أَدَّى إِلَيْهِ اَلْخَبْ "[٥] (معلوف ، د.ت ص٣٦) كما ورد تعريف الأداء ايضاً في المعجم.الوسيط(.أدى.).الشيء.قام.به.،.(.الأداء.).التأدية.واللاوة"

الأداء إصطلاحاً :

الأداء حسب تعريف مارفن كارلسون بأنه : " ليس مجرد عامل مساعد ، او زائد ، او صدفة بحته من الممكن تمييزها عن المسرحية ، بل المسرحية توجد الا وأخيراً فقط عندما تلعب . ولأداء يستحضر اللعب إلى والوجود ، ولعب المسرحية هو المسرحية في حد ذاتها "[٦] (كارلسون ، ١٩٩٩ ، ص٢٤٨) . و يشمل لأداء أي تجربة تعيش فمصطلح (الأداء) يغطي مجموعة واسعة من الممارسات الفنية بما في ذلك الخبرة البدنية والعروض الحية ، ويصف كارلسون قصدية الأداء قائلاً : " كل شخص يعي في وقت أو أخر انه يلعب دوراً اجتماعياً ما : احدهما يشتمل على استعراض المهارات والآخر يشتمل على استعراض ايضاً ، ولكنه استعراض لأنماط معروفة ومقنعة من السلوك أكثر من

(٣) إبن منظور: لسان العرب ، ج٩ (بيروت : دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ،١٩٦٨) ص٣٥٨

(٤)تزفتان تودوروف : في أصـــول الخطاب النقدي الجديد : علاقة الكلام بالأدب. ت أحمد المديني ، (بغداد: دار الشـــؤون الثقافية ، ١٩٨٧) ص٢١.

(٥) المنجد لابجدي : ط٥ (بيروت : دار المشرق) ص٣٦

(٦)مارفن كارلسون : فن الأداء : مقدمة نقدية ، تر : منى سلام ،(القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، ١٩٩٩)، ص٢٤٨

استعراض لمهارات معينة مثل فن أداء الممثل ، أداء الطفل في المدرسة ، أداء العربة "[٧] (ص١١) ويعرف لأداء أيضا بأنه : " سلوك يتسم بقدر معين من المهارة في مجال معين وهو يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل إلى مرحلة التمكن والكفاءة "[٨] (ويلسون ، ٢٠٠٠ ، ص٨)

الآداء إجر ائياً :

هو استراتيجية تعليمية تقوم على تطبيق مبادئ المسرح وتقنياته في العملية التعليمية. يُستخدم هذا النهج لتحويل المحتوى الدراسي إلى نصوص وعروض مسرحية يُشارك فيها التلامذة بأداء الأدوار مما يُمكّن هذا الأسلوب التلامذة من استيعاب المفاهيم لأكاديمية بشكل أعمق من خلال التجربة العملية والتفاعلية، ويُساعد على تطوير مهاراتهم اللغوية والتعبيرية والتحليلية.

٣- مسرحة المناهج الدراسية إصطلاحاً :

وردت تعاريف عديدة لا مسرحة المناهج) تتفق على أن أهم ملمح المسرحة المناهج هو تقديم مادة علمية في إطار مسرحي داخل الصف ، ورغم أهمية هذا النشاط من المسرح في المؤسسات التعليمية إلا أن معظم الباحثين لم يضعوا تعريفاً يصور بشكل دقيق المقصود (بمسرحة المناهج [٩] (الطائي ، ٢٠١٧ ، ص٧) وتعرف أيضاً بأنها " إعادة تنظيم محتوى المنهج الدراسي وطريقة التدريس في شكل مواقف حوارية طبيعية ويمثل التلامذة الأدوار التي يتألف منها الموقف التعليمي الجديد لإستيعاب المادة العلمية وتفسيرها ونقدها لتحقيق المنهج الدراسي " [١٠] (شحاته ، ٢٠٠٠ ، ص٢١)

تعرف أيضاً "بأنها وضع المناهج الدراسية في قالب مسرحي، من خلال تجسيد المواقف والأحداث التي بداخلها، وتمثيلها في مكان مخصص لذلك"[١١] (بريك ،٢٠١٧ ،ص٣٥٩)

مسرحة المناهج الدراسية إجر ائياً :

هي عملية تحويل المحتوى الدراسي إلى عروض مسرحية بهدف تعزيز التعلم التفاعلي والممتع. تتضمن هذه العملية اختيار مواضيع من المنهج الدراسي وتطويرها إلى نصوص مسرحية تعليمية، حيث يتم تجسيد المفاهيم والأفكار الأكاديمية من خلال الشخصيات والحوارات والمشاهد التي تعكس الدروس بطريقة مباشرة ومشوقة. الغاية من مسرحة المـ ـناهج هي توفير تجربة تعليمية غنية ومتعددة لأبعاد تساهم في تعميق فهم اللامذة وتحفيزهم على التفكير النقدي ولإبداعي.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : توظيف الأداء التمثيلي في مسرحة المناهج الدراسية

يستعرض هذا المبحث دور الأداء التمثيلي في إثراء المناهج الدراسية، متناولًا كيف يمكن للمسرح أن يحول التعليم إلى تجربة تشاركية تسهم في تطوير مهارات التلميذ الإبداعية إذ "يرى بعض المتخصصين والنقاد إمكانية إدراج المسرح

(٧)مارفن كارلسون : المصدر السابق نفسه ،ص١١

(٨)جلين ويلسون : سيكلوجية فنون الأداء : تر : شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة.١٣٦ (الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون ولاداب ، ٢٠٠٠) ص٨

(٩) محمد إسماعيل الطائي : مسرحة المناهج ، ط١ (بغداد : العراق ، دار نون للطباعة والمنشر والتوزيع ، ٢٠١٧)ص٧

(١٠) حسن شحاته : المناهج الدراسية بين النظرية والتطبيق ، ط٣ ، (القاهرة : مصر ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، ٢٠٠٠) ص٢١

(١١) فاطمة محمد احمد بريك : تأثير استراتيجية مسرحة المناهج على تنمية القيم البيئية والتحصيل في التربية لاجتماعية والوطنية لدى طالبات الصف السادس لابتدائي ، مجلة العلوم التربوية ، ج٣ ،ع١ ، (جامعة الباحة : ٢٠١٧) ص٣٥٩

المدرسي ومسرحة المناهج تحت مسمى "مسارح الأطفال، في حين يرى البعض الآخر ضرورة فصل كل من المسرح المدرسي وعروض مسرحة المناهج عن عروض مسارح الأطفال نظرا لطبيعتها الخاصة وطبيعة جمهورها المتجانس من طلبة المدارس، خاصة وأن عروض المسرح المدرسي يمكن اعتبارها ضمن الأنشطة المدرسية".[١٢] (دوارة ، ٢٠١٠ ، ص٣٨) ففي عصر المعرفة والتقدم السريع، يُعتبر التعليم الركيزة الأساسية لتنمية المجتمعات وتطورها. وفي هذا السياق، تبرز أهمية العلاقة بين المعلم والتلميذ كعامل حاسم في تحقيق لأهداف التربوية إذ " يرتبط المعلم والتلميذ أحدهما بالآخر ارتباطا وثيقا في تحصيل النتائج المرجوة من التعليم لذلك كان الاهتمام بهذه العلاقة بما يحقق تطلعات المجتمع ومنشانه الخاصة في هذا العصر، عصر المعرفة وتقدمها وجودتها والتحصيل في المجلات العلمية والتربوية

والعالم المتقدم ينظر إلى المرحلة لابتدائية كأساس لتربية الناشئ وتأهيلهم. للتفاعل مع المجتمع وبقدر لاهتمام بهذه المرحلة يصبح الفرد قادرا على الأسهام في تقدم المجتمع والنهوض به لذلك تعتبر المرحلة الابتدائية مرحلة تعلم المجمع بكافة مستوياته. ولتحقيق ذلك يستدعي على القائمين بهذه المهمة البحث عن كل جديد الاستثماره في تحقيق الأهداف فكانت هذه الفكرة (مسرحة المناهج) لخطوة تساعد في بناء المجتمع نحو العلم والتقدم "[١٣] (الباجلان ، ٢٠٠٩ ، ص٩٧) وعليه قسم الباحثان هذا المبحث محورين رئيسيين هما :

اولاً : المسرح وتنمية المهارات الشخصية لدى التلامذة :

يُعتبر المسرح في السياق التعليمي بمثابة مختبر حي لتنمية المهارات لشخصية للتلاميذ، إذ يتجاوز دوره الأساسي كوسيلة للعرض الفني ليصبح منصة تربوية تسهم في صقل القدرات الإبداعية والتواصلية للتلاميذ من خلال الأداء التمثيلي إذ يتعلم اللامذة كيفية التعبير عن أنفسهم بوضوح وجرأة، ويكتسبون الجرأة لمواجهة الجمهور والتعامل مع مختلف المواقف. كما يعمل الأداء المسرحي الذي يقدمه التلميذ على تعزيز مهارات التعلم " فيعتبر المسرح من الفنون التي تتصل اتصالاً مباشراً بالجمهور لذلك يكون التفاعل حيا وانياً بين الممثل (المرسل) والجمهور (المتلقين) وعليه فالمسرح يملك تأثيراً كبيراً وخطيرا بحكم ارتباطه بالتكوين الثقافي والفكري وبالتجربة الإنسانية عبر تاريخها الحضاري الفكري والاجتماعي والأخلاقي على حد سواء " [١٤] (الطائي ، ٢٠١٠ ، ص٤٥) باختصار، الأداء في المسرح يُعد وسيلة تواصل قوية تؤثر في الجمهور بشكل مباشر وعميق، مما يجعله عنصرًا محوريًا في الثقافة والتجربة الإنسانية وعلى وجه التحديد مسرحة المناهج الدراسية . كما يعد المسرح أحد الركائز لأساسية في العملية التعليمية والتربوية، إذ يُسهم في تعزيز القدرات التعبيرية والإبداعية لدى التلامذة فيتجاوز المسرح حدود الفن ليصبح وسيلة تربوية تفاعلية تعكس الواقع وتُعلم التلامذة كيفية التعامل مع مختلف المواقف الحياتية. من خلال لأداء المسرحي وعليه " فإن المسرح والتمثيل يعلم الحقائق الحياتية بشكل واقعي ومؤثر ويكمل العملية التربوية بالرغم من أن لكل مادة وظائف مختلفة وأهداف متنوعة فالعملية التربوية تقتدي وتتأثر به ويتكامل المسرح مع الأساليب الأخرى في العملية التعليمية لتتفق جميعها مع طبيعة التلميذ والحياة الواقعية التي يعيشها لتجعل منه إنساناً قادرا على التعبير في مواقف الحياة الواقعية والظواهر الطبيعية، ولكي يكون المسرح وسيلة يكتسب التلميذ عن طريقه بعض القيم التي تساعده على التكيف والاندماج داخل المجتمع كما تساعده على اكتساب معارف وتجارب حياتية التي يكتمل بها تطوره وكذلك يعتبر

(١٢) عمرو دوارة : مسارح الأطفال ، (القاهرة : مصر ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٠) ص٣٨

(١٣) ميادة مجيد امين الباجلان : مسرح لأطفال جمالية التربية والتعليم واللعب ، ط١ (عمان : الأردن ، دار امجد للنشر ، ٢٠٠٩) ص٩٧

(١٤) محمد إسماعيل الطائي : دراسات في المسرح التربوي ، ط١ ، (العراق : مطبعة الموصل ، ٢٠١٠) ص٤٥

نشاط التمثيل ميداناً خصباً لأعداد الأطفال للمسرح "[١٥] (ص٥٣) فالمسرح يعزز المهارات الشخصية للتلاميذ عبر الأداء الذي ينمي التعبير والتواصل، ويشجع على الإبداع والعمل الجماعي.

ثانياً : الأداء التمثيلي في تعليم المناهج الدراسية :

يتسم الأداء التمثيلي في مسرحة المناهج بسمة تعليمية تفاعلية تُستخدم لتعزيز الفهم لدى التلامذة. من خلال تطبيق هذه الطريقة، يتم تحويل المعلومات النظرية إلى تجارب عملية، مما يسمح بتعلم تجريبي يُعزز من القدرة على التذكر والتطبيق.إذ يُساهم هذا الأداء في تنمية المهارات الإدراكية والتحليلية للتلميذ، ويُعتبر وسيلة مثالية لتشجيعه على التعلم الذاتي والمشاركة الإيجابية في العملية التعليمية. وقد قسم الباحثان الأداء التمثيلي في هذا المحور الى قسمين رئيسيين هما :

- التفكير الإبداعي : يُتيح الأداء التمثيلي الفرصة للتلاميذ لاستكشاف طرق جديدة ومبتكرة لتقديم المعلومات وحل المشكلات
- المشاركة النشطة: يُشجع الأداء التمثيلي التلامذة على أن يكونوا مشاركين فاعلين، وليسوا متلقين سلبيين للمعلومات.

التفكير الإبداعي :

يُعتبر التفكير الإبداعي في هذا السياق وسيلة لتحويل الفصول الدراسية إلى بيئات محفزة للتفكير المستقل والأصيل، ويُعد توظيفه في مسرحة المناهج طريقة فعالة لإعداد التلامذة لمواجهة تحديات العصر بمرونة وابتكار. يُساهم هذا النهج في تنمية قدرات التلامذة على التفكير خارج الإطار التقليدي، مما يُمكّنهم من استيعاب المعلومات بطرق مبتكرة وتطبيقها في سيناريوهات متنوعة. يُشجع التفكير الإبداعي التلامذة على التساؤل والاستقصاء، ويُعلمهم كيفية البحث عن حلول جديدة للمشكلات التي قد يواجهونها، سواء داخل الفصل الدراسي أو في حياتهم اليومية. "فالتلميذ من خلال أسلوب لعب لأدوار يعيش لاحداث بواقعية ويساعد على الكشف عن المشاعر ودوافع التلميذ وغيرها ويصبح الطفل قادر على الابداع والإنتاج في المستقبل ويصبح فعال في المجتمع وبالتالي يحقق توازن نفسي للتلميذ " [١٦] (فرنان ، ٢٠٢١ ، ص٥٣)

فمن خلال مسرحة المناهج، يُصبح التلامذة مبدعين في تقديم المحتوى الدراسي، حيث يُعيدون صياغة المفاهيم بأسلوبهم الخاص، مما يُعزز من قدرتهم على الفهم والتحليل. كما يُساعد هذا الأسلوب في تطوير مهاراتهم اللغوية والتواصلية، ويُعطيهم الثقة لعرض أفكارهم أ مام لآخرين. التفكير لإبداعيلا يقتصر على توليد لأفكار الجديدة فحسب، بل يشمل أيضًا القدرة على ربط هذه الأفكار بالمعارف السابقة وتطويرها لتناسب متطلبات وتحديات الواقع العملي.

المشاركة النشطة:

تُشكل المشاركة النشطة للتلاميذ في مسرحة المناهج الدراسية عمودًا فقريًا لبناء تجربة تعليمية غنية ومتعددة الأبعاد. من خلال هذا الأسلوب، يتم تمكين التلامذة من تجسيد الدروس والمفاهيم بأسلوب يعكس فهمهم العميق

(١٥) محمد إسماعيل الطائي : دراسات في المسرح ، المصدر السابق ، ص٥٣

(١٦) شيماء فرنان ونهاد مرابطي : اساليب تنمية التفكير الإبداعي لدى تلاميذ أقسام التربية التحضيرية من وجهة نظر الأساتذة دراسة ميدانية بالمدارس الإبتدائية بمدينة قالمة ، رسالة ماجستير (جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ : الجزائر ، ٢٠٢١) ص٥

ويُبرز قدراتهم التحليلية. يُعطى التلامذة، بغض النظر عن مستوياتهم الأكاديمية، "فالمسرح المدرسي عمل جماعي يتوقف نجاحه يتوقف نجاحه على التعاون والمواضبة وإنكار الذات ، وغير ذلك مما يخلق في التلميذ صفات حميدة ، والمواقف التمثيلية علاج ناجح للاميذ الدين يغلب عليهم الخجل والتهيب ويميلون إلى العزلة والانواء ، كما أن التمثيل المسرحي يضفي على جو المدرسة الفح والبهجة والسرور ويخفف عنه من أثقال الحياة الرتيبة الجافة الجامدة ، والمسرح المدرسي من أكفأ الوسائل التعليمية في توضيح المعلومات للتلاميذ وتثبيتها في أذهانهم ، وتأثيرًا في سلوكهم ، لأنهم يرون الأشياء أمامهم ماثلة . ناطقة متحركة ، ويمكن عن طريق المسرح المدرسي توثيق العلاقة بين البيئة والمدرسة "[١٧] (حمد ، ٢٠٠٨ ، ص٥٢) تجلى أهمية مسرحة المناهج التعليمية في كونها وسيلة فعّالة لمواجهة التحديات الاجتماعية وتصحيح المسارات السلوكية المنحرفة. تُعد هذه الطريقة بمثابة منصة تمكّن التلامذة من تحمل المسؤوليات والتعرف على أعباء الحياة، كما تُسهم في تعزيز قدرتهم على التواصل الفعّال والتفاعل مع الجمهور بثقة وجرأة. علاوة على ذلك، يُنمّى فيهم مهارات ضبط النفس والتصرف بحكمة، مما يؤدي إلى تنمية شخصياتهم بشكل متكامل لذلك يمكننا القول بأن " العمل المسرحي في المدرسة الابتدائية نموذج لمجتمع مصغر ففيه التجمع والولاء للجماعة ويضمهم مكان واحد هو المسرح وجميعهم يعملون لهدف محدد ، وإذا ما وجه هذا الهدف توجيها تربويا أمكن استخدم المسرح استخداما سليما في العملية التربوية "[١٨] (عبد المنعم ، ص٥٤) وتتجسد هذه الرؤية التربوية في إتاحة الفرصة للتلاميذ للانخراط في تجارب مسرحية تعكس المناهج الدراسية بأسلوب مبتكر، ما يعزز من قدراتهم على لاستيعاب والتعبير لإبداعي. كما يساهم هذا لأسلوب في صقل شخصياتهم وتهيئتهم لمواجهة تحديات الحياة بكل ثقة واقتدار. و تُعتبر مسرحة المناهج الدراسية استراتيجية تعليمية مبتكرة تُسهم في تحويل الفصل الدراسي إلى مسرح حي، حيث يتم تجسيد المفاهيم والدروس من خلال الأداء الدرامي. هذا النهج يُعزز من مشاركة التلامذة بشكل نشط ويُمكنهم من استيعاب المعلومات بطريقة أكثر فاعلية ومتعة. في هذا السياق، يتحول المعلم إلى مخرج يوجه التلامذة لاستكشاف النصوص والمفاهيم بأسلوب إبداعي، ويتحول التلامذة إلى ممثلين يُعبرون عن أفكارهم ومشاعرهم من خلال الشخصيات التي يؤدونها.[١٩] (سليم ، ٢٠١٩ ، ص١٩٩) مما يُساعد هذا الأسلوب على تنمية مهارات التفكير النقدي والتحليلي لدى التلامذة، ويُشجعهم على النظر إلى الموضوعات الدراسية من زوايا مختلفة. كما يُساهم في تعزيز الثقة بالنفس والقدرة على التعبير اللفظي والجسدي، ويُعلم التلامذة كيفية التعاون والعمل ضمن فريق. إن مسرحة المناهج لا تقتصر على تحسين الأداء الأكاديمي فحسب، بل تُساهم أيضًا في تطوير الوعي الاجتماعي والثقافي لدى التلامذة، مما يُعد إضافة قيمة لتجربتهم التعليمية الشاملة .

و يرى الباحثان ان مفهوم مسرحة المناهج الدراسية بشكل عام ناجم من التعلم التجريبي فالأداء التمثيلي هنا يرتكز في بناء جسور المعرفة وتعزيز الفهم العميق للمفاهيم الدراسية. ينطلق هذا المحور من فكرة أن التجربة العملية والمشاركة الفاعلة في لأداء تملان أداتين قويتين لتحقيق التعلم الذي يدوم ويترسخ في لأذهان. من خلال الأداء التمثيلي، يتمكن التلامذة من تجسيد الأدوار والتفاعل مع المحتوى بطريقة تفوق الطرق التقليدية في الإيصال والتأثير، مما يفتح آفاقًا جديدة للتعليم ويحول الصف الدراسي إلى مسرح للإبداع والابتكار. وعليه ينشد المتخصصون في الحقل التربوي تجديد مناهج التعليم بما يتناسب مع روح العصر، متجهين نحو بيئة تعليمية تفاعلية تضع التلميذ

(١٧) حسني عبد المنعم حمد : المسرح المدرسي ودوره التربوي ، تق : مصطفى رجب ، (كفر الشيخ : مؤسسة العلم والايمان للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨) ص٥٢

(١٨) حسني عبد المنعم حمد : المصدر السابق نفسه ، ص ٥٤

(١٩) ينظر : هبة خالد سليم : الدراما السايكودراما . السسيو دراما وتطبيقاتها في العملية التعليمية ، (عمان : الأردن ، دار آمنة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩) ص١٩٩

في قلب العملية التعليمية إذ يُعتبر المسرح في هذا السياق وسيلة تعليمية تحفز التلامذة على الإبداع والمشاركة الفعالة، وتحول دور المعلم إلى مرشد ينير الطريق. تهدف "مسرحة" المناهج الدراسية إلى إضفاء الحيوية على المواد المنهجية ، مقدمةً إياها في إطار درامي يجعل من التلميذ الشخصية المحورية ومن المعلم مخرجًا يشارك في صناعة العرض، لتصبح المادة الدراسية عملاً فنيًا يجمع بين التعلم والمتعة، ويسهم في صقل الشخصية وتنمية القدرات العقلية والفنية لدى اللامذة.[٢٠] حفيظة (٢٠٢١)

المبحث الثاني

الأداء المسرحي نافذة للتعلم التفاعلي

يعد التلميذ حجر الزاوية في عملية التعليم، وعندما نُدخل الأداء المسرحي إلى هذه المعادلة، نُحدث ثورة في منهجية التعلم. التعلم التفاعلي، الذي يُعززه الأداء المسرحي، يُمكّن التلامذة من تجاوز الحفظ والتلقين إلى مستوى أعمق من الفهم والتحليل. مسرحة المناهج الدراسية ليست مجرد إضافة فنية، بل هي استراتيجية تعليمية تُفعّل الذهن وتُنمي الشخصية. في المبحث الثاني، نستكشف كيف يُمكن لهذه العناصر أن تتحد لتُشكل تجربة تعليمية غنية ومُحفزة، تُساهم في تطوير قدرات التلميذ الإبداعية والتحليلية والتعبيرية. " ويعتبر المسرح عالماً ليس بعيداً عن عالم الطفل، حيث يمثل عالم اللعب والخيال الواسع بالنسبة له، كما أنه يعد أحد أشكال التواصل الإنساني ومن خلاله يتم نقل العديد من الخبرات والمهارات التي تساعد المتلقي على تنمية حسه الجمالي وذوقه الفني السليم، وبذلك يصبح الطفل "[٢١] (سيد ، ٢٠١٩ ، ص٥١٦) ويعتمد التواصل في المسرح التعليمي على مفهوم التعلم بالخبرة وهو جزء من المنظور الحديث لتطور أساليب التدريس والذي ينظر فيه للعملية التعليمية التعلمية بوصفها عملية ذات اتجاهين بين المعلم والمتعلم ، فالمتعلم يتجه الى ما يفكر فيه (انا لا اعرف ، ثم اني اعرف هذا ، ولكني عرفت ، وأعرف وأعمل) وبهذا فالمتعلم تزداد معرفته وتتطور خبراته"[٢٢] (نواصرة ، ٢٠١٣ ، ص٢٣) وفي إطار لأداء المسرحي كنافذة للتعلم التفاعلي، يُمكن للمعلمين توظيف المناهج الدراسية لإنشاء مشاهد مسرحية تفاعلية تُعزز من تجربة التعلم لدى التلامذة في المرحلة الابتدائية. هذه العروض المسرحية، التي تُصمم بعناية لتتناسب مع القدرات الإدراكية للأطفال، تُمكنهم من استيعاب المفاهيم بشكل أعمق من خلال التفاعل الحي والمباشر مع الحوار والأفعال. يُشجع هذا النهج التلامذة على استخدام حواسهم للإحساس بالمحتوى، التفكير فيه، والتعبير عنه، مما يُسهم في تطوير مهاراتهم التواصلية والتحليلية. عند اختيار النصوص المسرحية، يجب أن تكون مليئة بالعناصر التي تُثير الانتباه وتُحفز العواطف، مع بناء درامي يُساعد على تصاعد الأحداث وتقديم شخصيات تنبض بالحياة والحركة.[٢٣] (الطائي ، ص١٣) ضمن مفهوم مسرحة المناهج الدراسية ، يُعتبر الأداء المسرحي للتلاميذ أداة تعليمية تفاعلية، إذ يُمكّنهم من قيادة وتوجيه العمل المسرحي بالتعاون مع المخرج المسرحي (معلم المادة) . وهذا المنهج يهدف إلى:

١- زيادة الفهم والإدراك للمواد الدراسية من خلال التجسيد المسرحي.
٢- تنمية التفكير الناقد عبر التحليل والنقاش الذي ينشأ في سياق العروض المسرحية.

(٢٠) ينظر : بوربة حفيضة و فصيح مقران : مسرحة مناهج اللغة العربية وأثرها في الفعل التواصلي التعليمي للاميذ للمرحلة المتوسطة ، مجلة البحوث التربوية والتعليمية ، م١٠ –ع٢ ، ٢٠٢١ ، ص٣٣٧

(٢١) علا حسين كامل سيد : برنامج مسرحي تفاعلي لتنمية مفهوم إدارة الذات وعلاقته بمستوى الطموح لأطفال الروضة ، مجلة الطفولة ، ع٣٢ ، ٢٠١٩ ص٥١٦

(٢٢) جمال محمد النواصرة : مسرحة المناهج الدراسية ، ط١ (عمان : الاردن ، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣)ص٢٣

(٢٣) ينظر : محمد إسماعيل الطائي : مسرحة المناهج ، ص١٣

٣- تشجيع التقييم الذاتي من خلال لانعكاس على لأداء الشخصي والجماعي.
٤- تعزيز مهارات التعلم التعاوني والتواصل الفعّال مع الآخرين ومع الذات. [٢٤] (عبد المنعم ، ٢٠٠٧ ، ص١١٠)

و بناءً على ما تم ذكره قسم الباحثان هذا المبحث إلى محورين رئيسيين يُبرزان الدور الجوهري للأداء المسرحي في تنشيط التعلم التفاعلي؛ حيث يُعنى المحور الأول بتفصيل أساليب تحقيق التفاعلية في المسرح، ويتطرق المحور الثاني إلى كيفية استثمار المسرح الرقمي لتعزيز هذه التفاعلية.

اولاً: التفاعلية في أداء مسرحة المناهج :

تتجلى أهمية المسرح المنهجي في دوره الفعّال كأداة تعليمية تفاعلية ضمن العملية التربوية، حيث يُعدّ المسرح جسرًا يربط بين المحتوى الدراسي والتلامذة من خلال تمكينهم من المشاركة الفعّالة والتفاعل الإيجابي مع هذا المحتوى. "إن المسرح المنهجي يسهم في خلق التفاعل بين التربية والمسرح، ولم يعد الهدف منه تدريب التلامذة على (التمثيل) أو إعداد (ممثلين محترفين)، بل إعطاء المشاركين تجربة مفيدة وخلق حلقة وصل بين المدرسة والمجتمع والمحيط. وخاصة اهتمام الآباء بنشاط التلامذة، فيجب أن يصبح المسرح المنهجي أكثر شمولاً. فضلاً عن أن المسرحية المدرسية السنوية يمكن تطوير أنشطة مسرحية أخرى عن طريق بعض المشاريع التي تقوم بها جماعات مختلفة من التلامذة، وتقديم عروض مسرحية نابعة من المنهاج مثلاً، واستضافة مسرحية مدرسية من مدارس أخرى " [٢٥] (الطائي ، ٢٠١٧ ، ص١٠١) من هنا، يتضح أن المسرح المنهجي لا يقتصر على تقديم العروض فحسب، بل يمتد تأثيره ليشمل تعزيز العملية التعليمية بأكملها. يُركز هذا النوع من المسرح على تفعيل دور التلامذة كمشاركين نشطين وليس كمتلقين سلبيين، مما يُعزز من قدرتهم على التعبير والتواصل. وبذلك، يتم تقديم العروض المسرحية في الفصول الدراسية أو في ساحات المدرسة، حيث يُمكن للتلاميذ المشاركين في الأداء أن يتفاعلوا مع جمهورهم من التلامذة الآخرين بطرق متعددة، سواء من خلال الحوار المباشر، أو الأنشطة التفاعلية، أو حتى من خلال استخدام تقنيات مسرحية تُشجع على التفكير النقدي والمشاركة الجماعية. ومن خلال هذا التفاعل، يُصبح المسرح المنهجي أداة شاملة تُساهم في بناء شخصية التلميذ وتُعزز من مهاراته الاجتماعية والأكاديمية، كما تُقوي الروابط بين التلامذة وتُشجع على التعاون والتفاهم المتبادل. يُعد المسرح المنهجي أداة تعليمية قيّمة تُساعد التلامذة ليس فقط على التعاون بين بعضهم البعض، بل أيضًا على فهم وجهات نظر الآخرين والتعاطف معها. من خلال المشاركة في الأنشطة المسرحية، يتعلم اللامذة كيفية العمل ضمن فريق، وكيفية التواصل بفعالية، وكيفية حل النزاعات بطريقة بنّاءة. كما يُمكن للمسرح المنهجي أن يُعزز من الثقة بالنفس لدى التلامذة ويُطور مهاراتهم القيادية، مما يُسهم في تحضيرهم ليكونوا مواطنين نشطين ومسؤولين في المجتمع.

ثانياً : دمج التكنولوجيا في مسرحة المناهج : نحو بيئة تعليمية تفاعلية ومبتكرة

لطالما كان المسرح مرآة تعكس الواقع ومنصة للتعبير عن الأفكار والمشاعر الإنسانية، ومع تطور الزمن، لم يعد المسرح مقتصرًا على الأقمشة والأخشاب فحسب، بل تعداه ليشمل الأبعاد الرقمية" . على الرغم من قدم المسرح كفن أدبي، إلا أن التكنولوجيا أضافت له شكلاً جديدًا مختلفًا يتسم بالحداثة وذلك من خلال المسرح الرقمي التعليمي، والذي يُعد وسيلة فعالة لاستخدام التكنولوجيا في تعليم الأطفال وتعزيز مشاركتهم بجدية مما يؤدي إلى

(٢٤) ينظر : زينب محمد عبد المنعم : مسرح ودراما الطفل ، ط١ ، (القاهرة : مصر ، عالم الكتب ، ٢٠٠٧) ص١١٠
(٢٥) محمد أسماعيل الطائي : إشكالية الأداء في عروض المسرح المنهجي (عروض النشاط المدرسي في تربية محافظة نينوى انموذجاً) ، دراسات موصلية ، ع٤٥ ، (الموصل ، ٢٠١٧) ص١٠١

التعمق في المضمون والابتكار في أسلوب العرض" [٢٦] (هاشم ، ٢٠٢٢ ، ص٤٩٥) هذا التحول يُعد خطوة مهمة نحو تحقيق التفاعلية والتجديد في العملية التعليمية، مما يفتح آفاقًا جديدة للإبداع والتعلم. وعليه تناولنا هنا الطرق التي تمكن التلامذة من استخدام التكنولوجيا لتقديم عروض مسرحية مؤثرة ومعبرة، تسهم في تعميق فهمهم للمواد الدراسية وتنمية قدراتهم التحليلية والنقدية إذ" أتاحت وسائل الاتصال والتكنولوجية للعاملين في مجال تطوير وتعديل المناهج قدراً كبيراً من الخيارات للمفاصلة بين هذه المواد التعليمية واختيار انسبها ملائمة لتحقيق الاهداف التربوية لهذا المنهج بحيث تؤدي الى تغير جوهري في طرق الأداء والممارسات التعليمية المختلفة "[٢٧] (جاسم ، ٢٠٢١ ، ص٤٦) و مع انبثاق عصر جديد يسوده لابتكار التكنولوجي، يستقي المسرح التعليمي إلهامه من هذه الثورة المعرفية ليُعيد صياغة أساليبه التقليدية. تُسهم التكنولوجيا الحديثة في إثراء عروض مسرحة المناهج الدراسية بأدوات تفاعلية تُعزز من الأداء التمثيلي للتلاميذ. هذه الأدوات لا تُضيف إلى العرض المسرحي جمالًا بصريًا فحسب، بل تُكسب التلامذة الممثلين قوة تعبيرية وحضورًا مؤثرًا، مما يُعمق فهمهم للمحتوى التعليمي ويُحفزهم على التفاعل الإيجابي. إن استخدام التكنولوجيا في مسرح المناهج يُمثل خطوة متقدمة نحو تقديم المعارف بأسلوب مبتكر يُشجع التلامذة على لإبداع والتعلم النشط . " إن التقنيات الحديثة أكدت وأثرت بالإيجاب على نجاح العرض لاستعراضي بل علت أكثر من قيمته، وبالتالي أضافت عنصر الإبهار والمتعة والتفاعل لدى الجمهور، مما أدى إلى حلق تكامل بين تقنية الشاشات والفضاء المسرحي الذي يتحرك فيه الممثلون، لذلك يمكن اعتبار المنظر المسرحي من المناظر التي تحتاج تقنيات حديثة مبتكرة لكي تعمل على إبهار الجمهور وخلق حالة من التفاعل على المسرح."[٢٨] (حنيش ، ٢٠٢٠ ، ص٢٨٧) إن لاندماج بين المسرح والتكنولوجيا في سياق التعليم يُعد تطورًا ملحوظًا يُمكن أن يُحدث فارقًا كبيرًا في النظام التعليمي. فالمسرح الرقمي التعليمي لا يُقدم فقط محتوى تعليميًا بطريقة مبتكرة، بل يُعلم التلامذة أيضًا كيفية التفاعل مع التكنولوجيا الحديثة واستخدامها بشكل فعّال. يُمكن للتلاميذ، من خلال هذه التجربة، أن يُطوروا مهاراتهم في التفكير النقدي والإبداعي، وأن يُصبحوا مُتعلمين نشطين يُساهمون في بناء معرفتهم الخاصة . في هذا الإطار، يُمكن للمعلمين استخدام البرمجيات التعليمية لإنشاء سيناريوهات مسرحية تفاعلية تُعزز من تجربة التعلم. على سبيل المثال، يُمكن تصميم برامج تُمكن التلامذة من تجسيد شخصيات تاريخية أو أدبية، والتفاعل مع بيئات افتراضية تُحاكي الأحداث التي يدرسونها. هذا النوع من التعلم يُمكن أن يُحسن من قدرة التلامذة على استيعاب المعلومات وتذكرها بشكل أفضل.

كما يُمكن للمسرح الرقمي أن يُقدم للتلاميذ فرصة لتطوير مهاراتهم التقنية والبرمجية. فبإمكانهم تعلم كيفية إنشاء مؤثرات بصرية وسمعية تُعزز من جودة العرض المسرحي، وكيفية التحكم في الإضاءة والصوت باستخدام الأجهزة اللوحية والهواتف الذكية. هذه المهارات لا تُعد مهمة للمسرح فقط، بل هي مهارات حياتية يُمكن أن تُفيد التلامذة في مجالات متعددة.

(٢٦) وفاء ماهر عطية هاشم : برنامج تدريبي لتنمية بعض مهارات تصميم وانتاج مسرح الطفل الرقمي وأثره على تنمية الخيال الأدبي الإبداعي للطالبة المعلمة بكلية التربية للطفولة المبكرة ، المجلة العلمية لكلية التربية للطفولة لمبكرة ، م٩-ع٢ (جامعة المنصورة ، ٢٠٢٢) ص٤٩٥

(٢٧) حسن جاسم : توظيف التكنولوجيا الحديثة ودورها في الأداء التمثيلي في عروض كلية الفنون الجميلة- بابل (الداتا.شو إنموذجا) ، مجلة نابو ، م٢٦- ع٣٠ ، (كلية الفنون الجميلة : جامعة بابل ، ٢٠٢١) ص٤٦

(٢٨) نواري بن حنيش وأحمد بن بلة : آلية التجريب في العرض المسرحي وتقنيات التوظيف السينمائي ،مجلة آفاق سينمائية ، م٧-ع١ (جامعة وهران ، ٢٠٢٠)، ص٢٨٧

وأخيرًا، يُمكن للمسرح الرقمي التعليمي أن يُسهم في تعزيز التواصل والتعاطف بين التلامذة. فمن خلال تجسيد الشخصيات والتعبير عن المشاعر المختلفة، يُمكن للتلاميذ أن يتعلموا كيفية فهم وجهات نظر الآخرين والتعاطف معهم. هذه المهارات الاجتماعية والعاطفية هي جزء أساسي من التعليم الشامل الذي يُعد التلامذة ليكونوا مواطنين فاعلين ومُساهمين في مجتمعاتهم.

ا لمبحث الثالث

التأثير التربوي للأداء المسرحي في مسرحة المناهج الدراسية

تُعد مسرحة المناهج الدراسية وسيلة تربوية تُمكّن التلامذة من تجاوز حدود الفصول الدراسية التقليدية، مُقدمةً لهم فضاءً يُعزز من مهاراتهم التعبيرية واللغوية. يُسهم الأداء المسرحي في تعميق الفهم وتنمية الذكاء العاطفي، مُساعدًا في تطوير شخصيات التلامذة وقدراتهم الاجتماعية. من خلال التعبير الفطري على خشبة المسرح، يُمكن للتلاميذ أن يُعبروا عن مشاعر متنوعة، مما يُعزز من قدرتهم على التواصل الفعّال ويُشجعهم على التفكير النقدي والتحليل لاستنتاجي.

الأداء المسرحي يُعد أداة تربوية قوية تُساهم في تنمية الشخصية التعليمية للتلاميذ، مُعززًا التعلم النشط ومشاركة التلامذة. سنبدأ بالنظر في كيفية تطوير القدرات التعبيرية، مرورًا بالتأثيرات العاطفية والاجتماعية للمسرح، وصولًا إلى دوره في تعزيز المهارات اللغوية والتفكير النقدي، وذلك لفهم التأثير التربوي العميق للأداء المسرحي في العملية التعليمية وتحقيق أهداف التعليم الشاملة.

أولاً: تطوير القدرات التعبيرية :

تُشكل القدرات التعبيرية جزءًا لا يتجزأ من التطور الشخصي والأكاديمي للتلاميذ، وتلعب دورًا حاسمًا في تمكينهم من التواصل بفعالية وإبداع فمسرحة المناهج الدراسية تُقدم منهجًا مبتكرًا لتعزيز هذه القدرات من خلال دمج الفنون الأدائية في التعليم عبر تحويل الدروس إلى سيناريوهات مسرحية، يُمكن للتلاميذ أن يُعبروا عن أفكارهم ومشاعرهم بطريقة ديناميكية وتفاعلية، مما يُسهم في تطوير مهاراتهم التعبيرية والتواصلية بشكل ملموس. هذا النهج لا يُثري العملية التعليمية فحسب، بل يُعد أيضًا خطوة نحو إعداد جيل قادر على التعبير عن نفسه بثقة ووضوح في مختلف المواقف الحياتية ، ففي عالم يتزايد فيه الاهتمام بتنمية مهارات الأطفال وتطوير قدراتهم التعبيرية، يحتل مسرح الطفل التعليمي وبصيغة أخرى (مسرحة المناهج الدراسية) مكانة مركزية كأداة تعليمية وتربوية. يُعد هذا المسرح بوابة الأطفال فمن خلال لأداء الذي يلعبونه يساهمون باستكشاف ذواتهم والتعبير عن أفكارهم بحرية وإبداع، مما يساعد في تشكيل شخصياتهم وتوجيه ميولهم. ومن هنا، نستشعر القيمة العظيمة للمسرح في تربية جيل قادر على التواصل بفعالية وثقة. وكما قال العلماء والمربون: "يقوم مسرح الطفل التعليمي بدور مهم في تكوين شخصية الطفل وإنضاجها، وهو وسيلة من وسائل لاتصال المؤثرة في تكوين اتجاهات الطفل وميوله وقيمه ونمط شخصيته".[٢٩] (نعيسة ، ٢٠١٥ ، ص٦٠٩) تُعد القدرات التعبيرية ركيزة أساسية في تنمية شخصية التلميذ وتطوره الأكاديمي. يُسهم المسرح التعليمي بشكل فعّال في بناء هذه القدرات، حيث يُوفر منصة ديناميكية للطلاب لاستكشاف وتطوير طرق التعبير عن أنفسهم. من خلال تحويل المناهج الدراسية إلى نصوص مسرحية، يُمكن للطلاب أن يُعبروا

(٢٩) رغداء نعيسة : أثر برنامج تعليمي قائم على المسرح التعليمي في تنمية الوعي البيئي لدى أطفال الرياض ، مجلة الدراسات التربوية والنفسية م٩ع٣ (جامعة السلطان قابوس، ٢٠١٥) ص٦٠٩

عن مشاعرهم وأفكارهم بطريقة مُحسنة ومُبتكرة. يُعلم المسرح التلامذة كيفية استخدام اللغة بطرق متعددة، من الكلام إلى الحركة والتعبيرات الجسدية، مما يُعزز من قدرتهم على التواصل الشامل. يتعلمون كيفية توظيف الصوت والصمت، الإيقاع والتوقف، لإضفاء القوة والعمق على رسائلهم. ويُساعد المسرح المدرسي أيضا التلامذة على تطوير الثقة بالنفس والقدرة على الوقوف أمام الجمهور، وهي مهارات حيوية للتعبير الفعّال. يُصبحون أكثر قدرة على التعبير عن أنفسهم بوضوح وجرأة، سواء داخل الفصل الدراسي أو في مواقف الحياة اليومية.

إن تطوير القدرات التعبيرية من خلال المسرح يُمكن التلامذة من فهم أعمق للغة واستخداماتها المتنوعة، مما يُسهم في تحسين مهاراتهم اللغوية والأدبية. يُصبحون قادرين على تحليل النصوص، فهم السياقات، وإيجاد طرق جديدة للتعبير عن المعاني والمفاهيم. وعليه يُعد المسرح أداة تعليمية قيمة تُساهم في بناء جيل من التلامذة المُبدعين والمُعبرين، القادرين على التواصل بفعالية وإبداع في مختلف المجالات.

ثانياً : التأثيرات العاطفية والاجتماعية لمؤدي مسرحة المناهج الدراسية :

تُبرز مسرحة المناهج الدراسية أهمية الأداء المسرحي كوسيلة لتنمية القدرات العاطفية والاجتماعية للاميذ. من خلال هذا النشاط، يتمكن اللامذة من استكشاف مختلف لأدوار والتعبير عن مشاعرهم بحرية، مما يساهم في تعزيز التواصل البيني وتطوير الذكاء العاطفي لديهم. وتُعتبر مسرحة المناهج الدراسية بمثابة مرآة تعكس العواطف والتجارب الاجتماعية للتلاميذ، حيث تُمكنهم من التعبير عن أنفسهم واستكشاف العلاقات الإنسانية في بيئة آمنة ومحفزة. يُسهم الأداء المسرحي في تنمية الوعي الذاتي والتعاطف مع الآخرين، ويُقدم للتلاميذ الأدوات اللازمة لبناء شخصياتهم وتعزيز قدراتهم على التواصل الفعّال. من خلال هذه التجربة، يتعلم التلامذة كيفية التعامل مع المشاعر المختلفة ويُطورون مهاراتهم الاجتماعية التي تُعد حيوية لنجاحهم في المستقبل.[٣٠] (مصباح ، ٢٠٢١ ، ص٦٥) يُعد الأداء المسرحي في سياق مسرحة المناهج الدراسية بمثابة رحلة استكشافية للتلاميذ، حيث يُمكنهم من خلالها التعمق في فهم العواطف الإنسانية والديناميكيات الاجتماعية. يُسهم هذا النوع من الأداء في تنمية الذكاء العاطفي لدى اللامذة، إذ يتعلمون كيفية التعرف على مشاعرهم الخاصة ومشاعر الآخرين، وكيفية التعبير عنها بطريقة صحية ومتوازنة. من خلال تقمص الأدوار المختلفة، يُصبح التلامذة أكثر وعيًا بالتأثيرات العاطفية التي يُمكن أن تُحدثها الكلمات والأفعال. يتعلمون القيمة الكبيرة للتعاطف والتفهم، وكيف يُمكن لهذه الصفات أن تُسهم في بناء علاقات إنسانية أكثر عمقًا ومعنى. كذلك، يُعزز الأداء المسرحي القدرة على التعبير العاطفي والتواصل الغير لفظي. يُصبح التلامذة أكثر مهارة في استخدام لغة الجسد والتعبيرات الوجهية لنقل العواطف، مما يُساعدهم على فهم أهمية لاتصال البصري والتواصل العاطفي في العلاقات الاجتماعية. إذ إن الأداء المسرحي يُعلم التلامذة أيضًا كيفية التعامل مع الضغوط العاطفية والتحديات الاجتماعية. يتعلمون كيفية مواجهة المواقف المتوترة والمعقدة بشجاعة ورصانة، وكيفية التكيف مع المتغيرات الاجتماعية بمرونة وذكاء عاطفي. كما يُسهم الأداء المسرحي في مسرحة المناهج الدراسية في تشكيل شخصيات التلامذة وتعزيز قدراتهم العاطفية والاجتماعية. يُصبحون أكثر قدرة على التعبير عن عواطفهم بطريقة مدروسة ومتحكم بها، وأكثر استعدادًا للتفاعل الإيجابي ضمن مجتمعاتهم .

ثالثاً : دور الأداء المسرحي في تعزيز المهارات اللغوية والتفكير النقدي في مسرحة المناهج الدراسية

(٣٠) ينظر : جلاب مصباح و بعايري حسان : أهمية اللعب في حياة الطفل ووظائفه ونظرياته وادواره التربوية والاجتماعية . مقاربة نظرية ، مجلة الراصد لدراسة العلوم الاجتماعية ، م١ع١ ، ٢٠٢١ ، ص٦٥

يُعد الأداء المسرحي ضمن مسرحة المناهج الدراسية محفزًا قويًا لتطوير المهارات اللغوية والتفكير النقدي . يُمكّن هذا النهج التلامذة من استكشاف الأبعاد المتعددة للغة، مُعززًا فهمهم للتراكيب اللغوية والمفردات. يُساعد هذا الاداء في صقل قدراتهم على التحليل الدقيق والتفكير المستقل، مُشجعًا على تقدير النصوص بعمق وتقديم تفسيرات مبتكرة. كما يُعلمهم كيفية توظيف اللغة بشكل فعّال للتعبير عن الأفكار والمواقف بدقة وإقناع، مُكسبًا إياهم القدرة على التواصل مع لاخر بكال وضوح وذلك من خلال "استخدام مخيلتهم واجسادهم وحواسهم , كما انهم ينمون مهاراتهم اللغوية ويتعلمون ان يكونوا اكثر حساسية ومراعاة لوجود الاخرين , اي ان يتوصلوا الى اختبار مشاعر لاخرين في ذواتهم فيصبحوا اكثر شجاعة واعتمادا" على النفس ويتعلموا ذلك فلم يرغب احد في اللعب معهم "[٣١] (زين الدين ، ٢٠٠٦ ، ص٨٣) و تعد مسرحة المناهج الدراسية ركنًا أساسيًا في تشكيل الهوية اللغوية للتلميذ إذ تُمثل اللغة أداة حياتية جوهرية في عالمه. يستخدمها كوسيلة للتعلم واكتساب الخبرات، وتُعد مسرحة المناهج بمثابة الساحة التي يُمارس فيها التلميذ هذه الأداة بفعالية. من خلال التفاعل مع النصوص المسرحية ليطور بذلك التلميذ مهاراته اللغوية، مُحسنًا قدرته على الفهم والتعبير. هذه المهارات لا تُساهم فقط في تحصيله الأكاديمي، بل تُعد أيضًا جزءًا لا يتجزأ من نموه الشخصي وتفاعله مع محيطه، اذ تعد " مدخلا اساسيا لنمو لاطفال في الجوانب العقلية والجسمية ولاجتماعية والمعرفية ولانفعالية واللغوية لديه "[٣٢] (المصري ، ١٩٨٨ ، ص٥) ويُعتبر لأداء المسرحي في إطار مسرحة المناهج الدراسية محفزًا قويًا لتطوير المهارات اللغوية لدى التلميذ. فمن خلال التمثيل والتقمص الدرامي، يُمارس التلميذ اللغة بأبعادها المختلفة، من النطق الصحيح والتعبير الجسدي إلى استخدام الأساليب البلاغية والترويحية. يُساهم هذا النوع من لأداء في تعزيز الفهم العميق للنصوص والتعبير عن المعاني بدقة وإبداع. يُصقل الأداء المسرحي قدرة التلميذ على استيعاب اللغة وتوظيفها في سياقات متنوعة، مما يُعزز من مرونته اللغوية ويُنمي لديه القدرة على التواصل الفعّال. يتعلم التلميذ كيفية تشكيل الجمل والفقرات بطريقة تجذب لانتباه وتُحافظ على اهتمام المستمعين، مُستفيدًا من القوة العاطفية للكلمات لإضفاء الحيوية على الأداء. كما يُعد الأداء المسرحي تمرينًا على الخطابة والإلقاء، حيث يُمكن التلميذ من تطوير صوته ونبرته، وتعلم كيفية التحكم في إيقاع الكلام وتوقيته لتعزيز التأثير اللغوي. يُصبح التلميذ أكثر قدرة على استخدام اللغة بشكل يُعبر عن الشخصيات والمواقف بوضوح وعمق، مما يُساهم في تنمية فهمه للتعقيدات اللغوية والثقافية.[٣٣] (ميلاد ، ٢٠١١ ، ص١٥٤)

(٣١)هشام زين الدين : التربية المسرحية الدراما وسيلة و لبناء الانسان ، (لبنان : دار الفارابي , ٢٠٠٦) , ص٨٣.

(٣٢)وليد احمد المصري : دراسة تحليلية لطبيعة العلاقة بين اللعب وتأثيره في شخصية اطفال السادس ،مجلة المعلم ــ التلميذ ، ع٢ ، (الأردن : دائرة التربية والتعليم ، ١٩٨٨) ص٥.

(٣٣) ينظر : محمود ميلاد : المسرح المدرسي ورفع مستوى تحصيل طلبة التعليم الأساسي بمدارس منطقتي شرقية جنوب - تلكلخ دراسة ميدانية ، مجلة جامعة دمشق م٢٧.ع١ ، (دمشق : ٢٠١١) ص١٥٤

في الختام، يُعتبر الأداء المسرحي ضمن مسرحة المناهج الدراسية عاملاً مهمًا في تنمية المهارة اللغوية للتلميذ، مُمكنًا إياه من التعبير عن نفسه بطريقة مُتقنة ومُؤثرة، ومُعدًا له أرضية صلبة للتفكير النقدي والإبداع اللغوي.

ا لمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

١- الأداء التمثيلي كأداة تعليمية: يُحول الأداء المسرحي التعليم من نهج تقليدي إلى تجربة تفاعلية تُعزز الإبداع والفهم العميق لدى اللامذة.

٢- تنمية المهارات الشخصية والتواصلية: المسرح يُعد مختبرًا حيًا يُساهم في تطوير الجرأة والتعبير الواضح أمام الجمهور، مما يُعزز الثقة بالنفس والمهارات الاجتماعية.

٣- التعلم بالخبرة: يعتمد المسرح التعليمي على التجارب العملية والمشاركة النشطة، مما يُساهم في تعميق المعرفة وتطوير الخبرات لدى اللامذة.

٤- استكشاف طرق تقديم المعلومات: يُشجع الأداء التمثيلي اللامذة على ابتكار طرق جديدة للتعبير عن المواد الدراسية وحل المشكلات.

٥- التكنولوجيا والوسائط المتعددة: تُستخدم التكنولوجيا والوسائط المتعددة لجعل العروض المسرحية أكثر جاذبية وتفاعلية، مما يُعزز من تجربة التعلم.

٦- المسرح المدرسي ومسرحة المناهج: يُمكن دمجهما ضمن مسارح الأطفال أو فصلهما بناءً على الأهداف التعليمية وطبيعة الجمهور.

٧- التعليم التشاركي: يُحول الأداء التمثيلي التعليم إلى تجربة تشاركية تُعزز من مهارات التلميذ الإبداعية وتُشجع على التفاعل الجماعي.

٨- تنمية مهارات التعبير: يُساهم المسرح في تطوير القدرة على التواصل اللفظي والجسدي، مما يُمكّن الطلاب من نقل أفكارهم وعواطفهم بطريقة مبتكرة ومؤثرة.

٩- تعزيز الوعي العاطفي والمهارات الاجتماعية: يُعلم المسرح التلاميذ كيفية فهم وتقدير مشاعر الآخرين، ويُساعد في تطوير قدراتهم على التفاعل الاجتماعي الناجح.

١٠- تحفيز القدرة على التفكير النقدي والاستنتاج: يُشجع المسرح الطلاب على تحليل الأحداث والنصوص بعمق، ويُنمي مهاراتهم في التفكير النقدي والاستنتاج.

١١- تطوير الشخصية التعليمية للتلاميذ : يُساهم المسرح في بناء شخصية الطلاب التعليمية، مما يشمل تعزيز الثقة بالنفس والقدرة على العرض أمام الجمهور بوضوح وجرأة.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من مسرحية واحدة وهي مسرحية (فيتامينات) التي قدمت في مهرجان المسرح التجريبي في كلية الفنون الجميلة . جامعة الموصل لسنة ٢٠٠٩

ثانياً : عينة البحث :

لغرض تحقيق اهداف البحث اختار الباحثان العينة قصدياً وهي مسرحية (فيتامينات)

تأليف حسين علي هارف و إخراج محمد إسماعيل الطائي لما لها من تقاربات تتوافق مع مريدات البحث اعتماداً على المسوغات لاتية :

- تعد هذه العينة ضمن مسرحة المناهج الدراسية.
- توفر اقراص هذه العينة لدى الباحثان

ثالثاً : أداة البحث :

إعتمد الباحثان على ما أسفر عن الاطار النظري من مؤشرات في تحليل العينة

رابعاً : منهج البحث :

إعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة .

مسرحية فيتامينات

تُعد مسرحية "ألفيتامينات" وسيلة تعليمية مبتكرة تُستخدم لتعزيز فهم اللامذة لأهمية الفيتامينات ودورها في الحفاظ على صحة الجسم. تُقدم المسرحية بأسلوب تفاعلي يجذب انتباه الأطفال ويشجعهم على التعلم بحماس.

تبدأ المسرحية بظهور "طبطوب"، الشخصية الفكاهية التي تُمثل السكرتير الودود للدكتورة "شافية". يُقدم "طبطوب" نفسه للأطفال بطريقة مرحة، مما يُسهم في بناء جسر من الثقة والتواصل مع الجمهور الصغير. يُعطي هذا الأسلوب الأطفال فرصة للتفاعل مع المحتوى التعليمي بشكل طبيعي وغير مُتكلف.

إعتمد الباحثان هذا المؤشر **المسرح التعليمي على مفهوم التعلم بالخبرة، مما يُساهم في تطوير خبرات المتعلم وزيادة معرفته** لتحليل المشهد الأول

المشهد الأول :

في مسرحية "فيتامينات"، يُعد الأداء الجوهري للممثلين عنصرًا أساسيًا يُساهم في تحقيق مفهوم التعلم بالخبرة. الأداء لا يقتصر فقط على الحركة والكلام، بل يشمل أيضًا التفاعل العميق مع الجمهور والقدرة على نقل المعرفة والمفاهيم بطريقة تجذب الانتباه وتُثير الاهتمام.

الممثلون يُظهرون مهارة عالية في تجسيد الأمراض المعدية من خلال أزياءهم الغريبة وأقنعتهم الملونة، حيث يُعبرون عن خصائص كل مرض بحركات مُحسوبة وتعابير وجه تُعزز من الفهم البصري للأطفال. هذه الأداءات تُساهم في تعميق تجربة التعلم لدى الأطفال، حيث تُصبح الأمراض أكثر واقعية وتُحفز على التفكير والاستفسار.

الإضاءة والموسيقى تُعدان جزءًا لا يتجزأ من الأداء الإجمالي، حيث تُساهمان في خلق بيئة تعليمية ديناميكية. الإضاءة تُستخدم لتسليط الضوء على الشخصيات الرئيسية ولتوجيه الانتباه إلى العناصر الهامة في السرد، بينما تُضيف الموسيقى طبقة عاطفية تُعزز من الرسالة التعليمية وتُساعد في ترسيخها في الذاكرة.

شخصية "سيد حليب" تُقدم أداءً مُميزًا يُسلط الضوء على أهمية الغذاء الصحي. من خلال أغنية تعليمية، يُقدم الممثل معلومات حول فوائد الحليب ومشتقاته بطريقة مُسلية ومُفهمة، مما يُساهم في تعزيز الوعي الغذائي لدى الأطفال.

التفاعل بين الممثلين والجمهور يُعزز من مفهوم التعلم بالخبرة، حيث يُشجع الأطفال على المشاركة ويُعطيهم الفرصة للتعبير عن أنفسهم وطرح الأسئلة. هذا التفاعل يُساهم في تعميق الفهم ويُساعد الأطفال على تطبيق ما تعلموه في حياتهم اليومية.

من خلال تحليل هذا المشهد، نرى كيف أن الأداء في مسرحية "فيتامينات" يُساهم في تحقيق التعلم بالخبرة من خلال تقديم محتوى تعليمي بطريقة تفاعلية ومُمتعة تُساعد الأطفال على تطوير خبراتهم وزيادة معرفتهم.

المشهد الثاني :

في هذا المشهد من مسرحية "فيتامينات" نشاهد تجسيدًا حيًا للمسرح كمختبر لتنمية المهارات الشخصية والتواصلية للتلاميذ، ويُبرز كيف يُمكن للأداء التمثيلي أن يُعزز من قدراتهم على التعبير الواضح والجرأة في مواجهة الجمهور.

ففيه تُسلط الأضواء على خشبة المسرح لتُعلن بداية معركة رمزية بين الصحة والمرض. الجانب الأيمن من المسرح يزخر بالحيوية والألوان الزاهية لمجموعة الفيتامينات بقيادة "سيد حليب"، الذين يؤدون تمارين رياضية استعدادًا لمواجهة الأمراض المعدية. في المقابل، تُسلط إضاءة خافتة على الأمراض المعدية التي تتدرب بقيادة "سيد وباء"، مُظهرة تباينًا في الحماس بين الجانبين.

"طبطوب" يدخل الساحة حاملًا ميكروفونًا، متقمصًا دور المعلق الرياضي، ليُضفي جوًا من الإثارة والتشويق على الجمهور الصغير. يُصدر صوتًا بضرب الصنج بعصاه، مُركزًا انتباه الأطفال على الحدث القادم. "الطبيبة شافية" تُعلن كحكم لهذا النزال، وتُشرك الأطفال بطرح أسئلة مباشرة لرفع حماسهم، مثل "من سيكون الفائز اليوم؟"

يُعرف "طبطوب" الأطفال بالمتنافسين في الحلبة، حيث يواجه كل فيتامين المرض الذي يكافحه، مُقدمًا درسًا تعليميًا بصريًا عن الأمراض وكيفية الوقاية منها. الفيتامينات تُظهر قوتها بفوزها في جميع الجولات، وتُحيط بشخصيات الأمراض في وسط الحلبة، مُشيرة إلى انتصارها.

المشهد يختتم بأغنية الفيتامينات وسط تفاعل الأطفال بالغناء والتصفيق، مُحتفلين بالنصر الذي تحقق. هذا العرض التعليمي يُعزز من فهم الأطفال للمادة العلمية بطريقة مُمتعة ومُشوقة، مُدمجًا بين الفن والعلم بأسلوب يُثري الحواس والعقل، ويُقدم محتوى تربوي غني بالمعاني والمتعة.

من خلال هذا المشهد، يُمكن رؤية كيف يُساهم المسرح في تنمية الثقة بالنفس لدى اللامذة ويُعلمهم كيفية التعبير بوضوح وجرأة. الأداء التمثيلي يُعطي اللامذة الفرصة لتجربة الوقوف أمام جمهور، مما يُعزز من قدراتهم التواصلية ويُساعدهم على تطوير مهاراتهم الشخصية. المسرح يُعد بيئة آمنة حيث يُمكن للتلاميذ التجربة والتعلم من الأخطاء دون خوف من الحكم، مما يُشجعهم على الإبداع والتعبير عن أنفسهم بحرية.

المشهد الثاني من "فيتامينات" يُعد مثالًا ممتازًا على كيفية استخدام المسرح كأداة تعليمية لتعزيز التعلم التجريبي والتفاعلي، ويُظهر القوة الكامنة في الأداء التمثيلي لتنمية مهارات الحياة الأساسية لدى الأطفال. من خلال الأداء، يُمكن للتلاميذ استكشاف مواضيع معقدة مثل الصحة والمرض بطريقة مُبسطة ومُفهمة، مما يُساهم في تعزيز فهمهم واستيعابهم للمفاهيم العلمية بشكل أعمق.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

اولاً : نتائج البحث :

١-**تعزيز الفهم العميق** :أكدت النتائج أن الأداء المسرحي يُساهم بشكل كبير في تعميق فهم اللامذة للمواد الدراسية من خلال تجسيد المفاهيم بطريقة ملموسة.

٢-**التأثير الإيجابي على التحصيل الدراسي** :أظهرت النتائج تحسنًا ملحوظًا في التحصيل الدراسي للاميذ الذين شاركوا في أنشطة مسرحة المناهج مقارنة بأقرانهم.

٣-**تطوير المهارات الشخصية والاجتماعية** :لوحظ أن اللامذة الذين يشاركون في الأداء المسرحي يُظهرون تحسنًا في مهارات التواصل، الثقة بالنفس، والعمل الجماعي.

٤- **الإبداع والابتكار** :تُشير النتائج إلى أن مسرحة المناهج تُحفز اللامذة على الإبداع والابتكار، وتُشجعهم على التفكير خارج الصندوق.

ثانياً الاستنتاجات:

١-**ا لمسرح كأداة تعليمية :**أظهر البحث أن الأداء المسرحي يُعد أداة فعّالة لتعزيز الفهم والتحصيل الدراسي، مما يُسهم في تطوير مهارات التفكير الناقد والإبداع لدى اللامذة.

٢-**التفاعلية وا لمشاركة** :تُعزز مسرحة المناهج من التفاعلية في العملية التعليمية وتشجع اللامذة على المشاركة النشطة، مما يُحسن من جودة التعلم ويُعمق الاستيعاب.

٣-**التعلم التعاوني** :يُساهم الأداء المسرحي في تعزيز التعلم التعاوني ويُعلم اللامذة كيفية العمل ضمن فريق، وهو ما يُعد مهارة حياتية مهمة.

٤-**التكامل مع التقنيات الحديثة** :يُمكن دمج الأداء المسرحي مع التقنيات الحديثة لإثراء التجربة التعليمية وجعلها أكثر جاذبية وتفاعلية.

ثالثاً : التوصيات :

١-تطوير برامج تدريبية للمعلمين على أساليب مسرحة المناهج، لتمكينهم من استخدام التقنيات المسرحية بفعالية في العملية التعليمية.
٢-إجراء دراسات ميدانية لقياس تأثير الأداء التمثيلي على مستويات الفهم والتحصيل الدراسي لدى اللامذة، وذلك لتعزيز الأدلة التجريبية حول فعالية هذا النهج.
٣-تشجيع اللامذة على المشاركة الفعّال في الأنشطة المسرحية كجزء من منهجهم الدراسي، لتحفيز الإبداع وتعزيز مهارات التواصل والتعاون.
٤-دمج التقنيات الحديثة مع لأداء المسرحي، مثل الواقع لافتراضي ولمحاكاة،لإثراء تجربة التعلم وجعلها أكثر تفاعلية وجاذبية.

رابعاً : المقترحات :

١-دور الأداء التمثيلي في تعزيز التعلم النشط: دراسة تجريبية .
٢- أسس ومبادئ مسرحة المناهج الدراسية: تطوير نماذج تعليمية مبتكرة .

قائمة ا لمصادر:

١- الباجلان ، ميادة مجيد امين: مسرح لأطفال جمالية التربية والتعليم واللعب ، ط١ (عمان : الأردن ، دار امجد للنشر ، ٢٠٠٩)
٢- بريك ، فاطمة محمد احمد: تأثير استراتيجية مسرحة المناهج على تنمية القيم البيئية والتحصيل في التربية لاجتماعية والوطنية لدى طالبات الصف السادس لابتدائي ، مجلة العلوم التربوية ، ج٣ ،ع١ ، (جامعة الباحة : ٢٠١٧)

٣-بن حنيش ، نواري و أحمد بن بلة : آلية التجريب في العرض المسرحي وتقنيات التوظيف السينمائي ،مجلة آفاق سينمائية ، م٧-ع١ (جامعة وهران ، ٢٠٢٠)
٤-تودوروف،تزفتان: في أصول الخطاب النقدي الجديد : علاقة الكلام بالأدب. ت أحمد المديني ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٧)
٥-جاسم ،حسن: توظيف التكنولوجيا الحديثة ودورها في الأداء التمثيلي في عروض كلية الفنون الجميلة- بابل (الداتا.شو إنموذجا) ، مجلة نابو ، م٢٦- ع٣٠ ، (كلية الفنون الجميلة : جامعة بابل ، ٢٠٢١)
٦-حفيضة ، بوربة وفصيح مقران : مسرحة مناهج اللغة العربية وأثرها في الفعل التواصلي التعليمي للاميذ المرحلة المتوسطة ، مجلة البحوث التربوية والتعليمية ، م١٠ –ع٢ ، ٢٠٢١
٧-دوارة ، عمرو: مسارح الأطفال ، (القاهرة : مصر ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٠)
٨-زين الدين ، هشام: التربية المسرحية الدراما وسيلة ولبناء الانسان ، (لبنان : دار الفارابي , ٢٠٠٦)
٩-سليم ، هبة خالد: الدراما السايكودراما. السسيو دراما وتطبيقاتها في العملية التعليمية ، (عمان : الأردن ، دار آمنة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩)
١٠- سيد ، علا كامل: برنامج مسرحي تفاعلي لتنمية مفهوم إدارة الذات وعلاقته بمستوى الطموح لأطفال الروضة ، مجلة الطفولة ، ع٣٢ ، ٢٠١٩
١١- شحاته ، حسن: المناهج الدراسية بين النظرية والتطبيق ، ط٣ ، (القاهرة : مصر ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، ٢٠٠٠)
١٢- الطائي ، محمد أسماعيل: إشكالية الأداء في عروض المسرح المنهجي (عروض النشاط المدرسي في تربية محافظة نينوى انموذجاً) ، دراسات موصلية ، ع٤٥ ، (الموصل ، ٢٠١٧)
١٣- الطائي ، محمد إسماعيل: دراسات في المسرح التربوي ، ط١ ، (العراق : مطبعة الموصل ، ٢٠١٠)
١٤- الطائي ، محمد إسماعيل: مسرحة المناهج ، ط١ (بغداد : العراق ، دار نون للطباعة والمنشر والتوزيع ، ٢٠١٧)
١٥- عبد المنعم ، حسني حمد : المسرح المدرسي ودوره التربوي ، تق : مصطفى رجب ، (كفر الشيخ : مؤسسة العلم والايمان للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨)
١٦- عبد المنعم ، زينب محمد: مسرح ودراما الطفل ، ط١ ، (القاهرة : مصر ، عالم الكتب ، ٢٠٠٧)
١٧- فرنان، شيماء ونهاد مرابطي : اساليب تنمية التفكير الإبداعي لدى لاميذ أقسام التربية التحضيرية من وجهة نظر الأساتذة دراسة ميدانية بالمدارس الإبتدائية بمدينة قالمة ، رسالة ماجستير (جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ : الجزائر ، ٢٠٢١)
١٨- كارلسون ، مارفن: فن الأداء : مقدمة نقدية ، تر : منى سلام ،(القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، ١٩٩٩)
١٩- مصباح ،جلاب و بعايري حسان : أهمية اللعب في حياة الطفل ووظائفه ونظرياته وادواره التربوية والاجتماعية. مقاربة نظرية ، مجلة الراصد لدراسة العلوم الاجتماعية ، م١ع١ ، ٢٠٢١
٢٠- المصري ,وليد احمد: دراسة تحليلية لطبيعة العلاقة بين اللعب وتأثيره في شخصية اطفال السادس ،مجلة المعلم. التلميذ ، ع٢ ، (الأردن : دائرة التربية والتعليم ، ١٩٨٨)
٢١- المنجد لابجدي : ط٥ (بيروت : دار المشرق)
٢٢- منظور ، ابن : لسان العرب ، ج٩ (بيروت : دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ،١٩٦٨)

٢٣- ميلاد ، محمود: المسرح المدرسي ورفع مستوى تحصيل طلبة التعليم الأساسي بمدارس منطقتي شرقية جنوب - تلكلخ دراسة ميدانية ، مجلة جامعة دمشق م٢٧.ع١ ، (دمشق : ٢٠١١)

٢٤- نعيسة ، رغداء: أثر برنامج تعليمي قائم على المسرح التعليمي في تنمية الوعي البيئي لدى أطفال الرياض ، مجلة الدراسات التربوية والنفسية م٩ع٣ (جامعة السلطان قابوس، ٢٠١٥)

٢٥- النواصرة ، جمال محمد: مسرحة المناهج الدراسية ، ط١ (عمان : الاردن ، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣)

٢٦- هاشم ، وفاء ماهر عطية: برنامج تدريبي لتنمية بعض مهارات تصميم وانتاج مسرح الطفل الرقمي وأثره على تنمية الخيال لأدبي لإبداعي للطالبة المعلمة بكلية التربية للطفولة المبكرة ، المجلة العلمية لكلية التربية للطفولة لمبكرة ، م٩-ع٢ (جامعة المنصورة ، ٢٠٢٢)

٢٧- ويلسون ، جلين: سيكلوجية فنون الأداء : تر : شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة .١٣٦ (الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠٠)

Employing acting performance in the curriculum theatre "vitamin play as a model"

Mahmoud Abdel Aziz Abdallah & **Ahmed Hashem Sayhoud**

Abstract

In an era of rapid technological developments and cultural transformations, theatrical performance is emerging as an effective educational tool that goes beyond traditional methods of transmitting knowledge and enhancing human interaction. Theatre is considered a platform for enhancing expression and innovation, as theatrical performance can bring about an aesthetic change in the presentation of the school curriculum, transforming it from a reading material into a participatory visual material in which students of all academic levels or academic representatives participate, which opens new horizons for learning and exploration. This research seeks to explore acting performance and its impact on transforming school curricula into theatrical works characterized by cognitive enrichment, which contributes to attracting the student and urging him to learn according to modern learning strategies, and how this transformation can contribute to enhancing students' educational understanding and appreciation by diving into the depths of theatrical performance. The researchers adopted the descriptive analytical approach, and the research included three sections. The first section, "Utilizing Acting Performance in Theatricalization of School Curricula," shows how theatre can transform curricula into interactive educational experiences that enable students to present information in a cooperative way that involves everyone. The second topic, "Theatrical Performance: A Window for Interactive Learning," highlights theatre as a tool for active learning, encouraging students to explore and innovate. The third section, "The Educational Impact of Theatrical Performance in Dramatic Curriculum," shows the educational impact of theatre, explaining how students' theatrical performance can enrich the educational experience and motivate them to deep learning and critical thinking.

Keywords : Theatrical performance, theatricalization of curricula, interactive education.

النص الدرامي التلفزيوني بين ذائقة المتلقي والبنية الثقافية للمجتمع "مسلسل عندما تشيخ الذئاب إنموذجاً"

هاشم صيهود محمد[*,1]

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٤/٥/٢ تاريخ قبول النشر: ٢٠٢٤/٧/٢٢ تاريخ النشر: ٢٠٢٤/٨/١

الملخص :

تُشكل الدراما التلفزيونية ركنًا أساسيًا في بناء الوعي الثقافي والاجتماعي، فهي تُعد مرآة تعكس الحياة اليومية وتُسلط الضوء على القضايا الراهنة. تتمتع بقوة جذب الأنظار وتُحرك العقول نحو تشكيل ذائقة فنية راقية، وتُساهم في صياغة الهوية الثقافية للأمم. تُقدم الدراما التلفزيونية قصصًا تتقاطع مع الواقع، مما يدفع المشاهدين لإعادة النظر في القيم السائدة والتساؤل عن مدى صلاحيتها.

وقد تضمن هذا البحث مبحثين المبحث الأول، الذي يحمل عنوان " تطور الدراما التلفزيونية وأثرها على المجتمع " يتناول هذا المبحث التطور التاريخي للدراما التلفزيونية وتأثيرها على المجتمع، مع التركيز على النقد الأدبي كأداة لفهم وتقييم هذه الأعمال.

أما المبحث الثاني، الذي يُعنون بـ " التجليات الأدبية والفنية في النص الدرامي التلفزيوني ". في هذا المبحث، نستعرض التجليات الأدبية والفنية في النص الدرامي لمسلسل "عندما تشيخ الذئاب"، مُلقين الضوء على كيفية تأثيره في تشكيل الوعي الجمعي وتوجيه السلوكيات الاجتماعية.

وفي الختام، يُقدم الباحث تحليلاً نقديًا للموضوعات المطروحة، مُركزًا على الدور البالغ الأهمية الذي تلعبه الدراما في تحقيق التوازن بين تطلعات المتلقي ومتطلبات المجتمع. يُبرز كيف يمكن

* dhashim1964@gmail.com

[1] المديرية العامة لتربية بابل

للمبدعين في مجال الدراما استثمار هذا الفن في توجيه الوعي الاجتماعي وإثارة الحوار حول القضايا الجوهرية، ويُؤكد على دور الدراما كأداة فاعلة في النهوض بالمجتمع وتنويره.

الكلمات المفتاحية : النص الدرامي . البنية الثقافية . نقد ثقافي.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث :

تُعد الدراما التلفزيونية منبرًا فنيًا يعكس الواقع الاجتماعي والثقافي، ويُسهم في تشكيل الوعي الجمعي والفردي. تتجلى أهمية الدراما في قدرتها على تجسير الفجوات بين الأفراد والمجتمعات، وتوفير مساحة للتفاعل والتأمل في القضايا الراهنة. ومع ذلك، تبرز تساؤلات حول مدى تأثير الدراما على ذائقة المتلقي والبنية الثقافية للمجتمع، وكيفية تفاعل هذه العناصر لتشكيل نسيج درامي يتسم بالأصالة والتجدد. تتمحور المشكلة حول التأثير المتبادل بين النص الدرامي والمتلقي، حيث يُعتبر المتلقي شريكًا فعالًا في عملية الإنتاج الثقافي، وليس مجرد مستهلك سلبي. يُساهم المتلقي بذائقته وتفاعله في تشكيل العمل الدرامي، وفي المقابل، تُؤثر الدراما في تعزيز أو تحدي القيم الثقافية السائدة. تُطرح هنا أسئلة حول الدور الذي تلعبه الدراما في تعزيز الهوية الثقافية، وكيف يمكن للنقد الأدبي أن يُساهم في توجيه هذا التأثير نحو بناء مجتمع أكثر وعيًا وتنويرًا.

وتمخضت مشكلة البحث حول السؤال الاتي:

كيف تُؤثر الدراما التلفزيونية في تشكيل الذائقة الثقافية والبنية الاجتماعية للمجتمع؟

في هذا السياق، تبرز الدراما التلفزيونية كأداة قوية للتأثير والتغيير، حيث تُقدم القصص والشخصيات التي تُمثل مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية. تُعطي الدراما الصوت للمهمشين وتُسلط الضوء على القضايا المُغيبة، مما يُحفز النقاش العام ويُعزز الوعي الاجتماعي. كما تُساهم في تعزيز التعاطف والتفهم بين الأفراد من خلال تقديم وجهات نظر متعددة وتجارب حياتية متنوعة.

من جهة أخرى، تُواجه الدراما التلفزيونية تحديات تتعلق بالمحافظة على الأصالة والابتكار في ظل ضغوطات السوق وتوقعات الجمهور. يُصبح السؤال حول كيفية توازن الدراما بين تلبية

ذائقة المتلقي والمساهمة في تطوير البنية الثقافية للمجتمع أكثر إلحاحًا. يُمكن للنقد الأدبي أن يُقدم إطارًا لتحليل هذه الديناميكيات وتقييم الأعمال الدرامية بما يُساهم في تعميق الفهم الثقافي والاجتماعي.

إن البحث في هذه المشكلة يُمثل فرصة لاستكشاف كيف تُؤثر الدراما التلفزيونية في تشكيل الهوية الثقافية والاجتماعية، وكيف يُمكن للمبدعين والنقاد استخدام هذا الفن لتحقيق تأثير إيجابي على المجتمع. يُعد هذا البحث خطوة نحو فهم أعمق للعلاقة بين الفن والمجتمع، ودور الدراما في تشكيل الوعي والتغيير الاجتماعي.

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

١- تعزيز الفهم الثقافي : يُساهم البحث في تعميق الفهم لكيفية تأثير الدراما التلفزيونية على البنية الثقافية للمجتمع وتشكيل الهوية الثقافية.
٢- تحليل التأثير الاجتماعي: يُقدم البحث تحليلًا للدور الذي تلعبه الدراما في التأثير على السلوك الاجتماعي والقيم السائدة.
٣- تقييم النقد الأدبي: يُبرز البحث أهمية النقد الأدبي في تقييم الأعمال الدرامية ودوره في توجيه الذائقة الفنية والثقافية.
٤- توجيه الوعي الاجتماعي: يُسلط البحث الضوء على كيفية استخدام الدراما كأداة لتوجيه الوعي الاجتماعي وإثارة الحوار حول القضايا المهمة.

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي التعرف على :

النص الدرامي التلفزيوني بين ذائقة المتلقي والبنية الثقافية للمجتمع مسلسل عندما تشيخ الذئاب إنموذجاً

رابعاً : حدود البحث :

١- **حد المكان :** الجمهورية العربية السورية

٢- **حد الزمان :** عرض مسلسل (عندما تشيخ الذئاب) رمضان ١٤٤٠ هـ-٢٠١٩ م

٣- **حد الموضوع :** يمثل الحد الموضوعي دراسة : النص الدرامي التلفزيوني بين ذائقة المتلقي والبنية الثقافية للمجتمع مسلسل عندما تشيخ الذئاب إنموذجاً

خامساً : تحديد المصطلحات :

الدراما إصطلاحاً :

تتسم الدراما بطبيعة متقلبة وتأثير واسع النطاق، حيث تتشكل وتتغير بشكل عضوي كالأحداث الإنسانية التي تعكسها، وهي محفوفة بالمخاطر كما يصف فيتجنشتاين Wittgenstein " كلمات كثيرة .. ليس لها معنى محدد .. لكن هذا ليس عيباً . والاعتقاد بذلك يشبه القول بأن ضوء مصباح القراءة ليس حقيقياً لأنه ليس له حدود صارمة . "[٢] (اسلن ، ١٩٩٢ ، ص ٣٤) وبالتالي، تأتي تعريفات المصطلحات مثل الدراما، على سبيل المثال التي "لا يجب مطلقاً أن تؤخذ كأسس معيارية ، وإنما باعتبارها محاولة لرسم الاطار العام للحدود المائعة نوعاً والخاصة بمجال معين. وحينما تسيطر التعريفات المعيارية الضيقة على ممارسة الدراما ، فإنها تكون عرضة بإستمرار لأن تحدث تأثيرات معوقة ومميتة "[٣] (اسلن ، ١٩٩٢ ، ص ٣٤)

النص الدرامي التلفزيوني إجرائياً :

النص الدرامي التلفزيوني يُعد نوعًا من الفنون السردية التي تُعرض عبر التلفزيون، ويتميز بقدرته على تصوير الصراعات الإنسانية والعواطف بأسلوب جذاب. يُبنى هذا النوع من النصوص على تسلسل درامي يُظهر تطور الشخصيات ويُعبر عن موضوعات متعددة تلامس الواقع الاجتماعي والثقافي. يُستخدم فيه الحوار والمؤثرات البصرية والصوتية لإثراء التجربة السينمائية للمشاهد، مما يُمكنه من التأثير في الوعي الجمعي وتشكيل الرأي العام. بالإضافة

(٢) مارتن اسلن : مجال الدراما .كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة ، تر: سباعي السيد ، تق : احمد سخسوخ ، مر : نسيم مجلي (القاهرة : مطابع هيئة الاثار المصرية ، ١٩٩٢) ص٣٤

(٣) مارتن اسلن : المصدر السابق نفسه ، الصفحة نفسها

إلى ذلك، يُعتبر النص الدرامي وسيلة للتعبير عن القيم والأفكار، ويُقدم نافذة للتأمل في القضايا الإنسانية المعاصرة.

المتلقي إصطلاحاً :

إذا كنا نستقصي المعاجم لاستكشاف مدى تداول مصطلح "التلقي" في الأطر الثقافية المتنوعة، سنجد أنه في الثقافة الألمانية، المصطلح قد تشعب وتوسع ليشمل دلالات نظرية وجمالية متجذرة في الاستخدام العام، بينما في الفضاءات الفرنسية والأنجلو أمريكية، ظل مصطلح "التلقي" محصورًا في النقاشات العلمية والأكاديمية بشكل أساسي." أما الدراسات العربية فمازال حديث العهد بها .إذا نظرنا إلى المعاجم العربية قديمها وحديثها فإننا لا نجد لمصطلح التلقي سوى مفهوما لغويا يفيد الاستقبال أو الأخذ أو التعلم أو التلقين " [٤] *نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات" (١٩٧٠ ، ص ١٤)*

المتلقي إجرائياً :

المتلقي : هو الفرد أو الجمهور الذي يتفاعل مع النص الدرامي التلفزيوني، حيث يُشكل تفسيراته واستجاباته العاطفية والفكرية استنادًا إلى خلفيته الثقافية والاجتماعية. في هذا السياق، يُعتبر المتلقي مشاركًا نشطًا في عملية التواصل، حيث تُؤثر ذائقته الشخصية وتجاربه الحياتية في كيفية استقباله وتأويله للمحتوى الدرامي. يُعد المتلقي، إذًا، حلقةوصل حيوية بين النص الدرامي والمجتمع، مما يُمكن من دراسة التأثير المتبادل بين العمل الدرامي والبنية الثقافية للمجتمع.

البنية الثقافية إصطلاحاً :

البنية الثقافية تُعرف بأنها " شبكة معقدة من الأنظمة المعرفية والفكرية التي تُشكل الأساس الذي تُبنى عليه الهوية الجماعية لمجتمع ما أو لإيديولوجيا معينة. تتألف هذه البنية من مجموعة متنوعة من العناصر مثل المعارف، الفنون، الأخلاق، المعتقدات، اللغة، وغيرها من

(٤) نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات : سلسلة ندوات ومناظرات .رقم ٢٤ ، (الدار البيضاء : جامعة محمد الخامس ، مطبعة النجاح الجديدة ، ١٩٧٠) ص١٤

المكونات التي تُشكل نسيج المجتمع. تتميز بقدرتها على التكيف والتطور، مما يسمح لها بالتدفق والانتشار بين الأفراد والجماعات والأجيال بسلاسة، وتُعد عاملاً حاسمًا في تشكيل الخطابات الاجتماعية وتوجيهها. هذه البنية ليست ثابتة بل ديناميكية، تتفاعل مع التغيرات الزمنية والمكانية، وتُعبر عن نفسها في الأعمال الإبداعية والتعبيرات الثقافية، وتُسهم في تحديد كيفية تفسير الأحداث والظواهر ضمن سياقها الاجتماعي والثقافي..[٥] (مجناح ،٢٠٢٢ ، ص٢)

البنية الثقافية إجرائيا :[٦]

البنية الثقافية هي الإطار المعرفي والقيمي الذي يُشكل الأساس الذي تنبثق منه الأفكار والمعتقدات والممارسات الثقافية في مجتمع معين. تتضمن هذه البنية العناصر الفكرية والأخلاقية والفنية التي تُنظم وتُوجه تفاعلات الأفراد والجماعات داخل المجتمع، وتُؤثر في تكوين ذائقة المتلقي وتفسيره للمحتوى الدرامي. في سياق مسلسل "عندما تشيخ الذئاب"، تُعتبر البنية الثقافية مرآة تعكس كيفية استقبال الجمهور للنص الدرامي وتفاعله مع القضايا الاجتماعية والثقافية التي يطرحها العمل، مما يُسهم في تشكيل الخطاب الاجتماعي والثقافي للمجتمع.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول :تطور الدراما التلفزيونية و أثرها على المجتمع

شهدت الدراما التلفزيونية تطورًا ملحوظًا عبر العقود، حيث تحولت من مجرد وسيلة ترفيه إلى منصة قوية للتأثير الاجتماعي والثقافي. تُعد الدراما التلفزيونية اليوم أداة فعالة للتعبير عن القضايا المجتمعية، وتُساهم في تشكيل الرأي العام وتعزيز الوعي الثقافي. من خلال تقديم محتوى يعكس التحديات والتغيرات الاجتماعية، تُوفر الدراما التلفزيونية فرصة للمشاهدين للتفاعل مع القصص التي تُقدم والتأمل في القيم والمعتقدات السائدة. "ولقد اتخذت الدراما أشكالا مختلفة من عصر إلى عصر، تناسبا مع التطور الطبيعي للمجتمع ومع ما ينتج عن هذه

(٥) ينظر : جمال مجناح : لأنساق الثقافية المضمرة وقضايا الهامش ، درس ٣ ، محاضرة لطلبة لادب العربي ، ٢٠٢٢ ،ص٢

الحركات لاجتماعية من فكر وقيم، وليس هذا أمرا غريبا إذا أحدنا في لاعتبار أن فن المسرح يسبع من المجتمع ويرتد مرة أخرى ليصب فيه. والدراما كفن من فنون التعبير ترتبط بقدرة لإنسان منذ بدء الخليقة على التعبير عن نفسه وعن مكنونات بيئته الطبيعية ولاجتماعية وقد اتخذ هذا التعبير دائما شكلين تعبير حارجي وتعبير داخلي يتفاعلان في علاقة جدلية والتعبير الخارجي ما هو إلا شكل تنفيذي للداخلي وهذا التعبير فعل يستفر فيمن يستقبله رد فعل طبقا للقاعدة العلمية التي تؤكد أن لكل فعل رد فعل مساو له في المقدار ومضاد له في الاتجاه بل إن المسألة تتجاوز هذا الحد فنرى أن رد الفعل يتحول مرة أخرى إلى فعل "[٧] (نايلي ، ٢٠١٧ ، ص١٢) وعليه تُعد الدراما التلفزيونية امتدادًا طبيعيًا للفن المسرحي، حيث تنقل الحكايات والشخصيات من خشبة المسرح إلى شاشة العرض الصغيرة. تتشابه الدراما التلفزيونية مع المسرح في جوهرها الفني وتقنيات السرد، لكنها تتميز بقدرتها على الوصول إلى جمهور أوسع وتقديم تجارب سردية أكثر تعقيدًا وتفصيلًا. تستفيد الدراما التلفزيونية من البنية الدرامية للمسرح في تطوير القصص والشخصيات، وتعزز من تأثيرها الثقافي والاجتماعي من خلال تقديم محتوى يعكس ويتفاعل مع القضايا المعاصرة. وبهذا، تتجلى الدراما التلفزيونية كمنبر يعيد تشكيل الواقع، لا بمحاكاته بل بتقديم رؤى جديدة تتجاوز الأيديولوجيا السائدة، مما يؤكد على الدور الذي يلعبه التخييل الجمالي في تقنيع علاقاتنا مع العالم. وهذا ما يتوافق مع ما ذكره عامر صباح المرزوك في 'الخطاب الجمالي جدلية الفكر والفن'، إذ يشير إلى " أن العمل لأدبي لممتازلا يقدم رؤى مطابقة للواقع، كما أنه لا يتوقف عند التعبير عن أيديولوجيا معينة، وأن العمل الفني الجادلا ينقل لأيديولوجيا، بل يقع على مسافة منها، وأن التخييل الجماليلا يكتفي بإعطاء معنى للعالم، بل يتجاوز ذلك إلى تقنيع علاقاتنا مع هذا العالم " [٨](المرزوك، ٢٠١٤، ص١٦٩) .

من الرو اية إلى الشاشة: رحلة الدراما التلفزيونية وتأثيرها المتجدد على المجتمع :

(٧) عبد المنعم نايلي : الدراما التلفزيونية ودورها في الدعوة الإسلامية . دراسة وصفية تحليلية ،مذكرة تخرج ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماستر في العلوم الإسلامية ، جامعة الشهيد حمة لخضر. الوادي. معهد االعلوم الإسلامية ، ٢٠١٧ ص١٢

(٨) عامر صباح المرزوك : الخطاب الجمالي جدلية الفكر والفن ، بغداد : دار ومكتبة عدنان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤) ص١٦

تتميز الروايات العربية بغناها الثقافي والأدبي، وقد شهدت السنوات الأخيرة تحول العديد من هذه الروايات إلى مسلسلات درامية تلفزيونية، مما أتاح لها الوصول إلى جمهور أوسع وأكثر تنوعًا. هذا التحول يُعد شاهدًا على تطور الدراما التلفزيونية وقدرتها على التأثير في المجتمع. فمنذ البدايات الأولى للدراما التلفزيونية، كانت الروايات العربية مصدر إلهام للعديد من الأعمال الدرامية. فقد تم اقتباس روايات كلاسيكية مثل "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، وتحويلها إلى مسلسلات تلفزيونية حققت نجاحًا كبيرًا. ومع تقدم الزمن، استمرت هذه الظاهرة، إذ تم اقتباس روايات معاصرة وتحويلها إلى أعمال درامية تعكس الواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمعات العربية. فمسلسل "عندما تشيخ الذئاب" هو مثال حديث على هذا التحول، إذ يُعيد تقديم رواية جمال ناجي في شكل درامي يُبرز الصراعات الاجتماعية والسياسية التي تُشكل النسيج الاجتماعي. يُقدم المسلسل تحليلًا نفسيًا للشخصيات ويُظهر كيف تُؤثر الأحداث التاريخية والاجتماعية على الأفراد والمجتمعات. وتعد الدراما التلفزيونية امتدادًا للفن المسرحي، إذ تتميز بقدرتها على استخدام تقنيات سردية متطورة تُمكنها من تقديم قصص أكثر تعقيدًا وغنى. تُسهم في تشكيل الوعي الجماعي وتُحفز المشاهدين على التفكير النقدي والتفاعل مع القضايا المعاصرة. وعليه تُجدد الدراما التلفزيونية تأثيرها على المجتمع من خلال إعادة تقديم الروايات الكلاسيكية والمعاصرة بأساليب تُلائم العصر الحالي. لتُعزز بذلك من دورها كجسر بين الماضي والحاضر وتُقدم محتوى يُعلم ويُسلي، مُسهمةً في توسيع آفاق المشاهدين وتعميق فهمهم للعالم. من خلال هذه الطريقة تُصبح الدراما التلفزيونية أداة للتعليم والتأثير، تُعزز من قدرتها على تشكيل الذوق الثقافي والتأثير في السلوك الاجتماعي، وتُقدم رؤى جديدة تُسهم في تقنيع علاقاتنا مع العالم. ومن خلال تقديم رؤى جديدة ومتنوعة، تُسهم في توسيع آفاق المشاهدين وتُعمق فهمهم للعالم. في هذا السياق، يُعطي النص المستقى من الرواية الأسئلة الجوهرية حول الهوية والقيم، ويُعبر عن الإحباط والقلق تجاه الظروف الصعبة التي تواجه الأمة، مشيرًا إلى الفساد والتحديات الدينية والسياسية. "يا سيدي الشيخ، ألم تقل لنا ان الإسلام مستهدف؟ وان الناس أصبحوا قاب قوسين أو أدنى من الكفر؟ أنظر الى ما فعله عزمي؟ ألا يعد هذا غزواً على أموال المسلمين؟ أنظر الى السماء التي لم تمطر حتى الآن مع ان الآلاف من المصلين أدوا صلاة الإستسقاء ألا يدل هذا على غضب من الله؟ الا يكفينا ما تفعله الحكومة والتجار الذين لا يعرفون الله؟ لقد جوعوا الناس

وعروهم من ثيابهم [...] انظر الى قضية فلسطين التي صار الكل يتجنبها مثل الجمل الأجرب على الرغم من عدالتها وقداستها؟ ما الذي حدث لهذه لامة؟ وكيف نسكت على من استولى على أموال المسلمين؟" [٩](ناجي، ٢٠١٠، ص١٠٨)

ان شخصيات رواية (عندما تشيخ الذئاب) نابضة بالحياة ، مستمدة من خلفيات متباينة تشكلت في ظل مناخات سياسية واجتماعية متقلبة، مما أوجد شخصيات مركبة مثل سندس وعزمي. هذه الشخصيات، التي نشأت في أطراف المجتمع، تجد نفسها فجأة في قلبه، محاكية بذلك الواقع لاجتماعي الذي يتسم بالانتهازية والتلاعب على المستويات المالية، السلطوية، والدينية. في هذا العالم الذي ترسمه الرواية، البراءة نادرة والخداع هو القاعدة، حيث تتشابك اللاقات بين الشخصيات في لعبة ماكرة من الخيانة والمكر. تتجلى هذه الديناميكية بوضوح في الوصف الدقيق للمشاهد الجنسية التي تُظهر الانحراف والفساد الأخلاقي للشخصيات، والتي تُعد تعبيرًا عن ضياعها وتمردها. وعلى الرغم من هذا الفساد الأخلاقي، تصل هذه الشخصيات إلى مراتب عليا في الهيكل السياسي والاجتماعي، حاملةً معها ثنائية الظاهر والباطن. فالشيخ حترير، الذي يُعتبر رمزًا دينيًا في العلن، يخفي وراء قناعه واقعًا مغايرًا لتعاليمه الدينية. وبالمثل، تتبوأ شخصيات مثل عرمي الوجيه، وسندس، وبكر الطايل، مكانة مرموقة في المجتمع، حيث تُعرض أسماؤهم في الصحف كأعلام للنفوذ والمكانة، وتُصورهم كشخصيات بارزة في المجال لاقتصادي ولاجتماعي. على سبيل المثال، يُظهر عزمي الوجيه في إحدى الصحف المحلية وهو يتبرع بمبلغ ثلاثين ألف دينار للعائلات المحتاجة، مُقدمًا صورة المحسن الكبير والشخصية لاقتصادية ولاجتماعية البارزة.[١٠](حمودة،٢٠١٢،ص١٠١)

في سياق النقد الأدبي، تُعتبر رواية "عندما تشيخ الذئاب" لجمال ناجي مثالاً على الأدب الذي يُعالج قضايا اجتماعية وسياسية معقدة من خلال شخصياته المتنوعة والمتعددة الأبعاد. الرواية تُقدم

(٩) جمال ناجي : عندما تشيخ الذئاب ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، ط٢ ، ٢٠١٠ ص١٠٨

(١٠) ينظر : حنان احمد حمودة : آفاق السرد في رواية عندما تشيخ الذئاب ، مجلة الباحث. دولية فصلية محكمة ، ع١١ ، ٢٠١٢

تصويرًا دقيقًا للمجتمع، مُسلطة الضوء على الانتهازية والتلاعب الذي يُمكن أن يسود في العلاقات الإنسانية، وكيف يُمكن للأفراد أن يتحولوا من الهامش إلى مركز القوة والنفوذ.

عند تحويل هذه الرواية إلى مسلسل تلفزيوني، يُصبح التحدي هو كيفية الحفاظ على هذه العمق والتعقيد في الشخصيات والأحداث، مع تقديمها بطريقة تُناسب الوسيط البصري. المسلسل يُمكن أن يُعزز من النقد الاجتماعي والسياسي الذي تُقدمه الرواية، من خلال تجسيد الشخصيات بشكل يُظهر تناقضاتها وتحولاتها بوضوح أكبر. فالشخصيات مثل سندس وعزمي، التي تُظهر الثنائية بين الظاهر والباطن، تُصبح أكثر تعقيدًا على الشاشة. الشيخ حترير، الذي يُعتبر رمزًا دينيًا، يُمكن أن يُقدم في المسلسل كشخصية تُظهر الصراع بين القيم الدينية العليا والمصالح الشخصية. وتُظهر الشخصيات الأخرى، مثل عرمي الوجيه وبكر الطايل، كيف يُمكن الأفراد أن يحققوا النجاح والمكانة الاجتماعية، حتى وإن كان ذلك على حساب القيم الأخلاقية.المسلسل يُمكن أن يُستخدم كأداة للنقد الأدبي، حيث يُقدم تحليلاً للرواية من خلال الشاشة، مُعيدًا تشكيل الأحداث والشخصيات ليُظهر كيف يُمكن للأدب أن يُعبر عن الواقع الاجتماعي والسياسي. ومن خلال هذا التحليل، يُمكن للمشاهدين أن يُقدروا الرواية ليس فقط كعمل أدبي، بل كمرآة للمجتمع وكوسيلة للتفكير في القضايا الأكبر التي تواجه الإنسانية.

المبحث الثاني : التجليات الأدبية والفنية في النص الدرامي التلفزيوني

في عصرنا هذا، حيث تتلاقى الثقافات وتتداخل الحضارات، تبرز الدراما التلفزيونية كأحد أبرز الوسائط الفنية التي تعكس وتؤثر في البنية الثقافية والاجتماعية للمجتمعات. لم تعد الدراما مجرد وسيلة للتسلية، بل تحولت إلى منبر يعكس الواقع، ينقل الأحلام والطموحات، ويشكل الهويات والسلوكيات. تتخذ الدراما من القضايا الاجتماعية موضوعًا لها، تجسدها فنيًا وتطرح من خلالها الحلول، مما يسهم في التغير الاجتماعي ويعزز من التفاعل الثقافي.

في هذا المبحث، نستعرض التجليات الأدبية والفنية في النص الدرامي لمسلسل "عندما تشيخ الذئاب"، مُلقين الضوء على كيفية تأثيره في تشكيل الوعي الجمعي وتوجيه السلوكيات الاجتماعية. نتناول الأبعاد الإنسانية والاجتماعية التي تتجلى في النص، وكيف تُسهم الدراما في

تعزيز القيم والمعتقدات، وتُحفز على التغيير الإيجابي في المجتمع. من المُلاحظ أن الدراما التلفزيونية تُعد مرآة للمجتمع، تعكس تعقيداته وتحدياته، وتُسهم في تشكيل الوعي الجمعي ومن هذا المنطلق، تؤكد (الغمراوي) على أهمية الدراما في التأثير على القيم الاجتماعية، إذ يقول: "تتعرض الدراما الاجتماعية لقضايا المجتمع وما يعيشه من هموم وتطلعات ومشاكل وتتخذ من المشكلات الاجتماعية الهامة موضوعاً لها، وتعمد على تجسيدها فنياً في إطار مفهوم التغير لاجتماعي. فالتغير لاجتماعي من الممكن حدوثه من خلال التعرض لقيم ومضامين مختلفة فالمشكلات التي يتم تناولها عبر الدراما الاجتماعية توضح وتطرح الحلول المناسبة لها وأحياناً آخر يتحول الحل المناسب للمشاهد لكي يضعها وفق تفهمه للمشكلة ومرجعيته الثقافية ولاجتماعية" [١١] (الغمراوي ، ٢٠٢٢ ،ص٩٣) في ضوء النقاش حول الدراما وتأثيرها، يُمكن القول إن الدراما تُعد مرآة للمجتمع، تعكس تعقيداته وتحدياته، وتُسهم في تشكيل الوعي الجمعي. إنها تُقدم للمشاهدين فرصة للتفاعل مع القضايا الاجتماعية، وتُعتبر منبرًا للتعبير عن هذه القضايا، مما يُحفز على التغيير الإيجابي والتطور في المجتمع. هذا الدور الحيوي يُبرز أهمية الدراما كأداة للتوعية والتغيير الاجتماعي والثقافي. تُسلط الدراما الضوء على القضايا الاجتماعية وتُعزز الوعي الثقافي، وتُعد بمثابة حلقة وصل بين الأجيال. وبهذا المعنى، تتجلى أهمية الثقافة الشاملة التي تُنير العقول وتُحرر الأرواح، كما يُعبر عنها الحكيم: "إن الأجيال بحاجة إلى الثقافة الجادة الشاملة التي كونت عقلية أدباء العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، فهل يطول غضبالله علينا لا تظفر بأشخاص لهم من اتساع الثقافة ولإيمان ما يجعلهم مؤثرين في تسخير السياسة والدين للتقدم والحرية والعقل والقلب معاً"[١٢] (الحكيم، د.ت، ص٢٦٢). من خلال هذه الكلمات، نُدرك الدور الفعّال للدراما في تنمية ثقافة تُسهم في بناء مجتمع متقدم ومتحرر، يُعلي من شأن العقل والقلب معًا.

(١١) رجاء الغمراوي : دور الدراما التلفزيونية في تنمية وعي الجمهور بالقضايا الاجتماعية ، المجلة العربية لبحوث لاتصال ولاعلام الرقمي ع١ يناير ٢٠٢٢ ص٩٣

(١٢) توفيق الحكيم : خريف العمر الحلقة (٦) ، قراءة في الوضع الراهن ، مجلة الوطن العربي، باريس ، حوار قبيل مغربي ٢٦٢

ففي عالم اليوم حينما تتشابك الخيوط الثقافية وتتصارع الأفكار، تبرز الدراما التلفزيونية كأداة قويةلاستكشاف وتحليل القضايا لاجتماعية ولإنسانية. من لال عدسة الفن، نستطيع أن نرى كيف تعكس الأعمال الدرامية القيم والمعتقدات، وتسلط الضوء على الصراعات والتحديات التي تواجه المجتمعات. يوسف السباعي، بقلمه الرصين ورؤيته الثاقبة، يقدم لنا نموذجًا لهذا التأثير، حيث يتجلى البعد الاجتماعي والإنساني بوضوح في كتاباته، مشيرًا إلى أهمية العدالة الاجتماعية والكرامة الإنسانية. وهو ما يدفعنا للتساؤل:" أين من كتابات السباعى العـ دالة لاجتماعية ومفهوم لإنسانية؟ وأحقية البشر والشعب فى الحياة الحرة الكريمة؟ بل أين وأين، وأين تاريخ مصر الاجتماعي والسياسي؟ وثوراتنا التاريخية والوطنية وانطلاق شعبنا من جيل مستكين خائف؟ يرضخ للذل والاستعمار إلى جيل واع ثائر تنبض شراييـنه بعشق الأرض وحب الوطن والتضحية والبذل والفداء والعطاء ؟ "[١٣] (يعقوب ، ٢٠٠٧ ، ص٣٠) تعد الدراما التلفزيونية منبرًا فريدًا يعكس القيم الاجتماعية ويؤثر في السلوك الإنساني، حيث تقدم للمشاهدين مجموعة متنوعة من السيناريوهات التي تتناول الخير والشر، الصواب والخطأ. ومن لال تصوير الحياة اليومية والتحديات التي تواجه لأفراد، تسلط الدراما الضوء على القيم الأساسية التي تشكل أسس المجتمع. في هذا السياق، تبرز الدراسة التحليلية لسارة زروقي وسهام شعباني، التي تستكشف القيم الاجتماعية في الدراما العربية من خلال مسلسل 'غرابيب سود' كنموذج، مشيرة إلى أن القيمة تعتبر لمعيار الذي يحدد طبـ يعة السلوك لإنساني. وهكذا، نجد أن الدراما لا تقتصر على الترفيه فحسب، بل تمتد لتكون مرآة تعكس القيم وتؤثر في السلوكيات، كما يلي: " أن القيمة هي لأساس والمعيار لكل نشاط إنساني فإن كان السلوك أو الفعل موافقا للقيمة كان محمودا وإيجابيا وإن كان مخلفا للقيمة كان سالبا وبعيدا عن الحق. "[١٤] (زروقي ، ٢٠١٨ ، ص٦٣) و تعكس الدراما التلفزيونية، كما في مسلسل "عندما تشيخ الذئاب"، القيم الاجتماعية وتؤثر في السلوك الإنساني من خلال تقديم سيناريوهات متنوعة تتناول الخير والشر

(١٣) يوسف السباعي فارس الرومانسية والواقعية ، لوسي يعقوب، الدار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٧ ، ص٣٠

(١٤) سارة زروقي و سهام شعباني : القيم الإجتماعية في الدراما العربية (مسلسل غرابيب سود" نموذجا) دراسة وصفية تحليلية ، ، مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر اكاديمي في علوم لاعلام ولاتصال ، ٢٠١٨ ، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة ، ص٦٣

والصواب والخطأ. تسلط هذه الأعمال الضوء على القيم الأساسية التي تشكل أسس المجتمع، وتعمل كمرآة تعكس القيم وتؤثر في السلوكيات. هذا التأثير يتجلى في التجربة الأدبية التي تعد تفاعلاً واعياً بين الفكر والشعور الإنسانيين، كما يصف داوسن:"لا شك أن التجربة الأدبية، أية تجربة، هي تفاعل واع بين الفكر والشعور الإنسانيين في تصوير حدث ما، أو تجسيد صراع وفق بناء فني يختلف من تجربة إلى أخرى، الأمر الذي مهد السبيل إلى مصطلحات أدبية كثيرة، كالملحمة، المسرحية، الرواية، القصة، القصيدة الغنائية، الدراما، المقالة، الخطابة، وغيرها، لدرجة صارت فيها مهمة تحديد المصطلح الأدبي من المهمات الصعبة والمعقدة في آن واحد، وخاصة حين ينطلق هذا التحديد أو ذاك من منطلقات فكرية وسياسية وفنية متباعدة الاتجاه." [١٥] (داوسن، ١٩٨٩، ص ٦) من خلال هذا الربط، نرى كيف أن الدراما تستخدم الأدب كوسيلة للتعبير عن القيم والتأثير في السلوك الإنساني، مما يؤكد على دورها البارز في تشكيل الوعي الاجتماعي والثقافي. إذ تُعد الدراما التلفزيونية عنصرًا حيويًا في تشكيل الوعي الاجتماعي والثقافي، لأنها تقدم للمشاهدين مرآة تعكس القيم والتحديات التي تواجه المجتمع . من خلال تصوير الحياة اليومية والصراعات الإنسانية، تسهم الدراما في تعزيز التعاطف والفهم المتبادل بين الأفراد. تتيح هذه الأعمال الفنية للجمهور التفاعل مع الشخصيات والأحداث بشكل أعمق، وتوفر فرصة للتأمل في القضايا الأخلاقية والاجتماعية المعاصرة. وبهذا، تصبح الدراما أداة ليس فقط للترفيه، بل أيضًا للتعليم والتنوير، مما يعزز من قدرتها على التأثير في العقل الجمعي وتشكيل الهوية الثقافية. من خلال تقديم قصص تعكس التحديات والمواقف الواقعية، تساهم الدراما في تنمية التعاطف والفهم بين الأفراد، وتوفر منصة للتفكير في القيم والمعتقدات السائدة، مما يجعلها أداة قوية للتأثير والتغيير في المجتمع. يحمل التلفزيون طاقة تأثيرية هائلة، فهو يتجاوز كونه مجرد وسيلة للتسلية، إذ يمكنه المساهمة في تنمية جيل يتسم بالإيجابية والارتباط الوثيق بقيم وطنه ومبادئ أمته. كما يعزز التلفزيون القدرات الإبداعية والفنية، ويفتح الأبواب أمام رؤى مستقبلية، شريطة أن يُستخدم بشكل يعود بالنفع على المجتمع ويمكننا القول : أن " كل ما هو قائم في هذه الحياة قابل للتلفزة ؛ أي قابل للعرض علي شاشة التلفزيون ، وكل

(١٥) س.و.داوسن : الدراما والدرامية ، ترجمة : جعفر صادق الخليلي ، مراجعة وتقديم: عناد غزوان إسماعيل ، ط٢ (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٩) ص٦

ما يمكن لنا أن نراه أو نسمعه أو نقرأه ، كل ما هو واقع يحدث أمامنا يمكن نقله ، وكما هو في الواقع ، أو بعد تنظيمه وتعديله بشكل فني يناسب العرض التلفزيوني .. إنه الوسيلة التي خلقت لنفسها أساليبها الخاصة إلي ذلك الجهاز الذي سيبقي دائماً هو نفسه ذلك الصندوق السحري .. والوسيلة العظمي القادرة علي التغيير " [١٦](المصري , ٢٠١٠ ص٦٩) . وعليه تُعد رواية "عندما تشيخ الذئاب" لجمال ناجي عملاً أدبيًا يُعالج تلك القضايا الاجتماعية والسياسية المعقدة، وتحويلها إلى مسلسل تلفزيوني يُعمق من النقد الاجتماعي والسياسي الذي تُقدمه. اذ يُظهر المسلسل كيف يُمكن للشخصيات أن تتحول من الهامش إلى مركز القوة والنفوذ، ويُعزز من تجسيد الشخصيات بشكل يُظهر تناقضاتها وتحولاتها بوضوح أكبر، مما يُقدم تحليلاً للرواية من خلال الشاشة.

بالإضافة إلى ذلك، يُعد هذا المسلسل مثالاً بارزاً لكيفية استخدام الدراما العربية للتعبير عن القضية الفلسطينية، حيث يتميز بقدرته على نقل الصراعات والتحديات التي يواجهها الشعب الفلسطيني بأسلوب سردي جذاب. اذ يُظهر كيف يمكن للفن أن يكون وسيلة للمقاومة والتعبير عن الهوية الوطنية، ويُسلط الضوء على القضايا الإنسانية مثل حياة الأسرى والمعتقلين، والحياة في المخيمات، والمجازر المستمرة. فيُعد وسيلة لتوثيق الصراع واستشراف المستقبل، مما يساعد في تعزيز الوعي بالقضية الفلسطينية وتأثيرها على الرأي العام.

لقد بيّنا كيف أن الأدب وتحويلاته الدرامية يُمثلان أدوات قوية للتعبير عن الواقع الاجتماعي والسياسي، وكيف يُمكنهما تقديم صورة عاكسة للمجتمع تُبرز آماله وتطلعاته وتحدياته. الدراما التلفزيونية، بما في ذلك مسلسلات مثل "عز الدين القسام"، "التغريبة الفلسطينية"، و"الاجتياح"، تُقدم للمشاهدين فرصة لاستكشاف القضايا الفلسطينية بطريقة تفاعلية وعاطفية، مما يُعمق الفهم ويُعزز التضامن مع القضية. [١٧](نور الدين ، ٢٠١٩ ، ٢٠٥ ٢٠٥)

(١٦) عز الدين عطية المصري : الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية ، رسالة ماجستير في اللغة العربية ، (جامعة غزة : كلية الاداب ، ٢٠١٠) ص٦٩

(١٧) ينظر : أحمد نور الدين : الدراما ودورها المأول في دعم القدس الشريف ، مجلة المقدسية ، ع١ ، ٢٠١٩ ، ص٢٠١٥

فضلاً عن ذلك ، يُسهم مسلسل "عندما تشيخ الذئاب" في هذا السياق بشكل خاص، حيث يُعد نموذجًا لكيفية تجسيد الدراما للتحولات الاجتماعية والسياسية، ويُظهر بمهارة التجليات الأدبية والفنية في النص الدرامي التلفزيوني. هذه الأعمال تُعتبر شهادة على قوة الدراما كأداة للتعبير عن القضايا الوطنية والإنسانية، وتُسهم في تشكيل الوعي الجماعي وتعزيز الهوية الثقافية، مُقدمةً مرآة للمجتمع تعكس آماله وتطلعاته وتحدياته.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

١- التحول من الترفيه إلى التأثير :تطورت الدراما من كونها وسيلة للتسلية إلى أداة للتعبير عن القضايا المجتمعية وتشكيل الرأي العام.

٢- الوصول الواسع :تتميز الدراما التلفزيونية بقدرتها على الوصول إلى جمهور أكبر وتقديم تجارب سردية معقدة.

٣- تأثير الثقافي والاجتماعي :تُسهم الدراما في تعزيز الوعي الثقافي والاجتماعي من خلال محتوى يعكس القضايا المعاصرة.

٤- تقديم رؤى جديدة :تُقدم الدراما التلفزيونية رؤى تتجاوز الأيديولوجيا السائدة، مما يُعزز التخييل الجمالي.

٥- التحول من الرواية إلى الشاشة :تُظهر الدراما قدرتها على تحويل الروايات العربية إلى مسلسلات تلفزيونية، مما يُتيح الوصول إلى جمهور أوسع.

٦- تجديد التأثير المجتمعي :تُجدد الدراما تأثيرها على المجتمع من خلال إعادة تقديم الروايات بأساليب تُلائم العصر الحالي.

٧- الدراما كأداة للتعليم والتأثير :تُعزز الدراما من قدرتها على تشكيل الذوق الثقافي والتأثير في السلوك الاجتماعي.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

يتضمن مجتمع البحث من مسلسل واحد وقع عليه الاختيار في دراما رمضان مسلسل (عندما تشيخ الذئاب) الذي عرض على شاشة قناة (أبو ظبي) وتم عرضه في رمضان ١٤٤٠ هـ الموافق ٢٠١٩/٥/٦ م .

ثانياً : عينة البحث :

لغرض تحقيق اهداف البحث اختار الباحث العينة قصدياً وهي مسلسل "عندما تشيخ الذئاب " مسلسل "عندما تشيخ الذئاب" هو عمل درامي تلفزيوني مستوحى من رواية الكاتب الأردني جمال ناجي، والتي تحمل الاسم نفسه. يُقدم المسلسل رؤية نقدية للمجتمع من خلال تصويره للصراعات الأخلاقية والاجتماعية التي تواجه الشخصيات الرئيسية. تدور أحداثه في فترة الثمانينيات، مُبرزًا كيف يمكن للدين والجنس أن يُستغلّا لتحقيق مصالح شخصية، ويُعالج السلوك الإنساني في جوانبه النفسية والروحية والسياسية.

يُعتبر المسلسل نقطة تحول في الدراما العربية، حيث يُقدم تحليلًا عميقًا للشخصيات ويُظهر التحديات التي تواجه لأفراد في مجتمع يتسم بالتغيرات السريعة والتحديات المعقدة.

ثالثاً : أداة البحث :

إعتمد الباحث على ما أسفر عن الاطار النظري من مؤشرات في تحليل العينة

رابعاً : منهج البحث :

إعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث .

- **مسلسل عندما تشيخ الذئاب**

يُقدم المسلسل التلفزيوني السوري 'عندما تشيخ الذئاب' رؤية درامية معمقة للمجتمع في العقد الأخير من القرن العشرين، مستلهمًا أحداثه من رواية تحمل الاسم ذاته للمؤلف جمال ناجي. يتخذ المسلسل من لأحداث لاقتصادية والسياسية الراهنة في ذلك الوقت خلفية لسرد قصصه، مُبرزًا كيف تُشكل هذه الأحداث شخصية الفرد وتُحدد مسار حياته.

الكاتب حازم سليمان هو من نسج خيوط القصة، وتحت إدارة المخرج عامر فهد، تم تجسيد هذه القصة على الشاشة. العمل يضم مجموعة من الممثلين البارزين، بما في ذلك سلوم حداد وعابد فهد، اللذان يُعتبران من أعمدة الدراما السورية، بالإضافة إلى هيا مرعشلي، أنس طيارة، سمر سامي، محمد حداقي، وأيمن رضا، الذين أثروا العمل بأدائهم المتميز."

يُعد مسلسل "عندما تشيخ الذئاب" ملحمة درامية تلفزيونية تنقل المشاهد إلى عالم مليء بالتحديات الاجتماعية والأخلاقية. يُظهر المسلسل كيف يمكن للظروف الصعبة أن تُفقد الإنسان إنسانيته، وكيف يمكن للطموح أن يتحول إلى جشع يُعمي البصيرة. من خلال شخصياته المُعقدة والمتداخلة، يُبرز المسلسل الصراعات الداخلية والخارجية التي تُشكل النسيج الاجتماعي للمجتمع في فترة الثمانينيات. يُعتبر المسلسل مرآة للواقع، حيث يُسلط الضوء على العديد من القضايا مثل الفساد، الاستغلال، والصراع بين الخير والشر. من خلال الدراما، يُقدم المسلسل تأملات عميقة حول الطبيعة البشرية ويُحفز المشاهد على التفكير في القيم والمبادئ التي تُحكم سلوكنا.

تطور الشخصية على مدى حلقات المسلسل :

مسلسل "عندما تشيخ الذئاب" يُعتبر رحلة درامية تنمو وتتشابك مع كل حلقة، حيث تتعرض الشخصيات لمجموعة من التجارب التي تُغير من مساراتها الحياتية. الشيخ عبدالجليل، بصفته الشخصية المحورية، يُعد مثالًا بارزًا لهذا التطور، إذ يُظهر المسلسل كيف يتأثر بالأحداث الجارية ويتفاعل معها بطرق تُظهر تعقيدات شخصيته.

مع تقدم الأحداث، نرى الشيخ عبدالجليل يواجه تحديات تُختبر قيمه ومبادئه، مما يُسهم في تطور شخصيته بشكل يُحاكي الواقع الذي يعيشه المشاهدون. يتم تصوير هذه التحولات بحرفية عالية، مما يُعطي المسلسل طابعًا واقعيًا ويُعزز من الرسالة التي يحملها.

المسلسل لا يقتصر على تقديم الدراما فحسب، بل يُقدم أيضًا تعليقًا اجتماعيًا وثقافيًا يُثري النقاش حول القضايا المطروحة. من خلال تطور الشخصيات، يُشجع المسلسل المشاهدين

على التفكير في الأخلاقيات والمسؤوليات الاجتماعية، ويُظهر كيف يمكن للأفراد التأثير في مجتمعهم والتأثر به.

يُعد المسلسل مثالًا على القدرة الفنية للدراما في تصوير التحولات الشخصية والاجتماعية. يُظهر الشيخ عبدالجليل، وهو شخصية تقليدية في مجتمع يمر بتغيرات سريعة، كيف يمكن للأفراد التكيف أو مقاومة هذه التغيرات. يُعطي المسلسل للمشاهدين نظرة على الصراعات الداخلية التي تعتري الشخصيات، وكيف تؤثر هذه الصراعات على قراراتهم وعلاقاتهم مع الآخرين.

من خلال تقديم قصص متعددة الطبقات، يُبرز المسلسل الديناميكيات المعقدة للمجتمع السوري، مع التركيز على القضايا الأخلاقية والثقافية. يُعتبر المسلسل أيضًا تعبيرًا عن الهوية الثقافية، حيث يُقدم للمشاهدين فرصة للتفكير في معنى الانتماء والتقاليد في عالم متغير.

في النهاية، "عندما تشيخ الذئاب" لا يقتصر على كونه مجرد عمل درامي، بل هو منصة للحوار والتفكير في القيم الإنسانية والتحديات التي تواجه المجتمعات. يُعطي المسلسل الأمل في أن التغيير، مهما كان صعبًا، يمكن أن يكون مصدرًا للنمو والتطور الشخصي والاجتماعي.

بالطبع، دعونا نواصل الغوص في تفاصيل مسلسل "عندما تشيخ الذئاب" وتأثيره الدرامي والاجتماعي.

يُعتبر المسلسل مرآة للتحولات الاجتماعية والثقافية التي تمر بها المجتمعات، ويُظهر كيف يمكن للأحداث الكبرى أن تُغير من الأنماط السلوكية والعلاقات الإنسانية. يُعطي الشيخ عبدالجليل، الذي يُجسد دوره الفنان سلوم حداد، نموذجًا للشخصية التي تُحاول الحفاظ على قيمها في مواجهة التحديات الجديدة والمعقدة.

من خلال الصراعات والتحولات التي تعيشها الشخصيات، يُقدم المسلسل دروسًا في الصمود والتكيف، ويُظهر كيف يمكن للإنسان أن يتغير للأفضل أو للأسوأ تحت ضغط الظروف. يُسلط الضوء على القوة الداخلية للشخصيات وقدرتها على التأثير في محيطها، مما يُعطي المشاهد فرصة للتفكير في قدراته الشخصية وتأثيره في المجتمع.

يُعتبر "عندما تشيخ الذئاب" عملًا فنيًا يُثري الوعي الثقافي ويُحفز على التفكير النقدي. يُقدم المسلسل تجربة غنية تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتُعطي الأمل في أن الإنسانية يمكن أن تزدهر حتى في أصعب الأوقات.

إختر عنوان فرعي لهذه الفقرة على ان لا يخرج عن مضمون العنوان الرئيسي (النص الدرامي التلفزيوني بين ذائقة المتلقي والبنية الثقافية للمجتمع مسلسل عندما تشيخ الذئاب إنموذجاً)

وعنوان مبحث الاول المبحث الأول :تطور الدراما التلفزيونية وأثرها على المجتمع

المبحث الثاني : التجليات الأدبية والفنية في النص الدرامي عندما تشيخ الذئاب

الدراما كمعبر ثقافي :

الدراما التلفزيونية، وخاصةً في العالم العربي، تُعتبر أكثر من مجرد وسيلة للترفيه؛ إنها تُعد منصة للتعبير عن القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تُشكل النسيج الاجتماعي للمجتمعات. مسلسل "عندما تشيخ الذئاب" يُقدم نموذجًا فريدًا لكيفية استخدام الدراما كأداة للتأمل والتحليل الثقافي، مُسلطًا الضوء على القضايا التي تُؤثر في الهوية الثقافية للمجتمع السوري والعربي بشكل عام.

المسلسل يُقدم تصويرًا دقيقًا للحياة اليومية في الأحياء السورية، مُبرزًا كيف تُؤثر الأحداث الكبرى في الحياة الشخصية للأفراد. يُعطي المسلسل صوتًا للشخصيات التي غالبًا ما تُهمش في الروايات الإعلامية الرئيسية، مثل الشيخ عبدالجليل، الذي يُمثل الحكمة التقليدية والقيم الأخلاقية التي تُواجه تحديات العصر الحديث.

من خلال الأحداث والشخصيات، يُظهر المسلسل كيف يُمكن للدراما أن تُعبر عن الصراعات الداخلية والخارجية التي تُشكل السلوك الإنساني. يُعطي المسلسل المشاهدين فرصة للتفكير في قيمهم ومبادئهم، وكيف يُمكن لهذه القيم أن تتغير أو تُعزز من خلال التجارب الحياتية.

"عندما تشيخ الذئاب" يُعد أيضًا تعليقًا على الذائقة الجماهيرية وكيف تُشكل الدراما التلفزيونية الوعي الثقافي. يُظهر المسلسل كيف يُمكن للقصص أن تُحفز النقاش والتفكير النقدي حول القضايا الاجتماعية والثقافية. يُعتبر المسلسل أداة للتعليم والتوعية، حيث يُمكن للمشاهدين استخلاص دروس من الشخصيات والأحداث التي تُقدمها الحلقات.

في نهاية المطاف، يُعد مسلسل "عندما تشيخ الذئاب" مثالًا مثاليًا لكيفية تأثير الدراما في ذائقة المتلقي وتعبيرها عن الهوية الثقافية للمجتمع. يُظهر المسلسل العلاقة الوثيقة بين النص الدرامي والبنية الثقافية للمجتمع، ويُبرز كيف يُمكن للدراما أن تُؤثر في ذائقة المتلقي وتُعبر عن الهوية الثقافية للمجتمع.

مسلسل عندما تشيخ الذئاب وتعريف المتلقي بهويته

في تحليل الدراما التلفزيونية، وتحديدًا مسلسل "عندما تشيخ الذئاب"، نجد أن العمل يُقدم تجربة غنية تُمكن المشاهدين من الغوص في أعماق القصص والشخصيات، مما يُحفزهم على التأمل في القيم والمعتقدات المُقدمة. يُظهر المسلسل كيف يمكن للدراما أن تُعبر عن القيم والمعتقدات السائدة في المجتمع، وكيف يمكن لها أن تُسهم في تشكيل هذه القيم والمعتقدات.

من خلال تصوير الحياة اليومية والتحديات التي يواجهها الأفراد، يُقدم المسلسل فرصة للمشاهدين للتأمل في كيفية تأثير البنية الثقافية للمجتمع على الأفراد وقراراتهم. يُعد المسلسل أيضًا استكشافًا للتأثير الذي يمكن أن تُحدثه الدراما في المتلقي، حيث يُمكن أن تُغير الطريقة التي ينظر بها المشاهدون إلى العالم من حولهم، وتُعزز الوعي بالقضايا الاجتماعية والثقافية، وتُحفز النقاش والحوار حول هذه القضايا.

"عندما تشيخ الذئاب" يُقدم عالمًا دراميًا يُحاكي الواقع، حيث تُعرض القصص والشخصيات بطريقة تُشجع المشاهدين على التفاعل معها. يُمكن للمشاهدين أن يروا انعكاسات لتجاربهم الشخصية في الصراعات والتحديات التي تواجه الشخصيات، مما يُحفزهم على التفكير في كيفية تأثير البنية الثقافية للمجتمع على الأفراد وقراراتهم. هذا التفاعل لا يقتصر على

الاستجابة العاطفية فحسب، بل يشمل أيضًا التفكير النقدي والتأمل في الرسائل والموضوعات التي يتم تقديمها.

في الختام، يُعد المسلسل عملاً دراميًا يُمكن أن يُسهم في تعزيز التفاعلية والتأمل لدى المشاهدين. يُقدم نظرة مُعمقة على العلاقة بين النص الدرامي والبنية الثقافية للمجتمع، ويُظهر كيف يمكن لهذه العلاقة أن تُشكل ذائقة المتلقي وتفسيره للمحتوى الدرامي. من خلال تقديم قصص متشابكة وشخصيات مُعقدة، يُسلط الضوء على الصراعات الداخلية والخارجية التي تواجهها الشخصيات، مما يُشجع المتلقي على التفاعل مع هذه الصراعات والتأمل فيها. يُعد المسلسل أيضًا استكشافًا للتأثير الذي يمكن أن تُحدثه الدراما في المتلقي، حيث يُمكن أن تُغير الطريقة التي ينظر بها المشاهدون إلى العالم من حولهم، وتُعزز الوعي بالقضايا الاجتماعية والثقافية، وتُحفز النقاش والحوار حول هذه القضايا.

الفصل الرابع : النتائج والإستنتاجات

اولاً : نتائج البحث :

١- تحولت الدراما التلفزيونية من كونها مجرد وسيلة للترفيه إلى أداة قوية للتأثير الاجتماعي والثقافي، تعكس التحديات الاجتماعية وتساهم في تشكيل الرأي العام.
٢- تُظهر الدراما التلفزيونية قدرتها على الوصول إلى جمهور أوسع وتقديم محتوى يتفاعل مع القضايا المعاصرة، مما يُمكّنها من تجاوز الأشكال التقليدية للتعبير الفني والتأثير بشكل مباشر على الوعي الاجتماعي والثقافي.
٣- تُظهر الدراما التلفزيونية قدرتها على إعادة تقديم الروايات العربية الكلاسيكية والمعاصرة في شكل مسلسلات تلفزيونية، مما يُتيح لها الوصول إلى جمهور أوسع ويُعزز من تأثيرها الثقافي والاجتماعي.

٤- تُبرز الدراما التلفزيونية الديناميكيات النفسية والاجتماعية للشخصيات المستمدة من الروايات، وكيف تُؤثر هذه الشخصيات والأحداث التاريخية والاجتماعية على الأفراد والمجتمعات.

٥- يُبرز النص الدرامي التلفزيوني قدرته على تحويل القضايا الاجتماعية إلى أعمال فنية مؤثرة، مما يُمكن المشاهدين من رؤية واقعهم من منظور جديد ويُحفزهم على التفكير النقدي.

٦- يُعتبر النص الدرامي أداة للتغيير الاجتماعي من خلال تقديمه للقضايا بطريقة تُحاكي الواقع وتُعبر عن الطموحات والتحديات، مما يُسهم في تشكيل الهويات وتوجيه السلوكيات نحو التغيير الإيجابي.

ثانياً : الإستنتاجات :

١. بما أن الدراما التلفزيونية تحولت إلى أداة للتأثير الاجتماعي والثقافي، نستنتج أنها تلعب دورًا محوريًا في تشكيل الرأي العام والوعي الثقافي.

٢. بما أن الدراما توفر فرصة للتفاعل والتأمل في القضايا، نستنتج أنها تُعزز التفكير النقدي والتأمل الذاتي لدى المشاهدين.

٣. بما أن الدراما التلفزيونية تتميز بقدرتها على الوصول إلى جمهور أوسع، نستنتج أنها تُسهم في نشر الثقافة والتجارب الإنسانية على نطاق واسع.

٤. بما أن الدراما تُسهم في تعزيز الوعي الثقافي والاجتماعي، نستنتج أنها تُعد عاملاً رئيسيًا في التغيير الاجتماعي والتطور الثقافي.

٥. بما أن الدراما التلفزيونية تُقدم رؤى تتجاوز الأيديولوجيا السائدة، نستنتج أنها تُثري الخيال الجمالي وتُعزز من تقدير الفن.

ثالثاً : التوصيات :

١. **إنشاء ورش عمل متخصصة** :تأسيس برامج تدريبية للكتّاب والمخرجين تركز على فنون تحويل الروايات الأدبية إلى نصوص درامية تلفزيونية، مع التأكيد على الحفاظ على العمق الأدبي والتكيف مع متطلبات السرد البصري.

٢. **تعزيز الحوار النقدي** :تطوير منابر نقدية تُعنى بالتحليل الأدبي والفني للأعمال المقتبسة، وتشجيع النقاشات البنّاءة حول كيفية تقديم الروايات في صورة مسلسلات تحترم النص الأصلي وتُضيف إليه بُعدًا جديدًا.

٣. **إقامة مهرجانات للأعمال المقتبسة** :تنظيم فعاليات تُكرم الإنتاجات التلفزيونية التي تُعيد تقديم الروايات بطريقة مبتكرة، وتُعطي الاعتراف للمشاريع التي تُبرز الجودة لأدبية والتميز الفني.

٤. **دعم البحث الأكاديمي في مجال التأليف** :تشجيع الدراسات الأكاديمية التي تبحث في مجال تحويل الروايات إلى مسلسلات، بما في ذلك تحليل الاستراتيجيات الناجحة والتحديات التي تواجه الكتّاب والمخرجين، وكيفية التغلب عليها.

رابعاً : المقترحات :

١. التمازج الثقافي في الدراما التلفزيونية: تأثيرات وتفاعلات
٢. البنية السردية للدراما التلفزيونية وتأثيرها على المتلقي العربي
٣. ذائقة المشاهد وتأثيرها في تشكيل النص الدرامي التلفزيوني

References:

1. **Aslan, Martin**: "The Field of Drama: How Dramatic Signs Create Meaning on Stage and Screen," translated by **Sbai Al-Sayyid**, edited by **Ahmed Sakhsook**, reviewed by **Naseem Majli** (Cairo: Egyptian Antiquities Authority Press, 1992).
2. **Reception, Theory**: "Issues and Applications," Seminar and Debates Series - Number 24 (Casablanca: Mohammed V University, New Success Printing House, 1970).
3. **Hakim, Tawfiq**: "Autumn of Life, Episode (6): A Reading in the Current Situation," *Al-Watan Al-Arabi* Magazine, Paris, Pre-Maghrib Dialogue.

4. **Hamouda, Hanan Ahmed**: "Narrative Perspectives in the Novel *When Wolves Age*," *Al-Bahith* Journal - International Quarterly, Issue 11, 2012.
5. **Dawson, S.W.**: "Drama and Dramatics," translated by **Jaafar Sadiq Al-Khalili**, reviewed and introduced by **Enad Ghazwan Ismail**, 2nd edition (Beirut: Awwaidat Publications, 1989).
6. **Zerrouki, Sarah**, and **Sihem Sha'bani**: "Social Values in Arab Drama (*Ghurabib Soud* Series as a Model): A Descriptive Analytical Study," Supplementary Thesis for the master's degree in media and communication sciences, 2018, University of Kasdi Merbah - Ouargla.
7. **Al-Ghamrawi, Raja**: "The Role of Television Drama in Raising Public Awareness of Social Issues," *Arab Journal of Digital Communication and Media Research*, Issue 1, January 2022.
8. **Majnah, Jamal**: "Implied Cultural Patterns and Marginal Issues," Lecture 3 for Arabic Literature Students, 2022.
9. **Al-Marzouki, Amer Sabah**: "Aesthetic Discourse: The Dialectic of Thought and Art," Baghdad: Adnan Publishing and Distribution Library, 2014.
10. **Naji, Jamal**: *When Wolves Age*, *Dar Al-Arabiya for Science*, Publishers, 2nd edition, 2010.
11. **Al-Masri, Azz Al-Din Atiya**: "Television Drama: Its Components and Artistic Controls," Master's Thesis in Arabic Language, (Gaza: Faculty of Arts, 2010).
12. **Nayli, Abdel-Monem**: "Television Drama and Its Role in Islamic Advocacy: A Descriptive Analytical Study," Graduation Thesis as Part of the Requirements for the master's degree in Islamic sciences, Hamma Lakhder University - El Oued, Institute of Islamic Sciences, 2017.
13. **Nour Al-Din, Ahmed**: "Drama and Its Symbolic Role in Supporting Al-Quds Al-Sharif," *Al-Maqdisiyya* Magazine, Issue 1, 2019.

Television dramatic text between the recipient's taste and the cultural structure of society

Hashim Sayahood Muhammad

Abstract

Television drama constitutes an essential pillar in building cultural and social awareness, as it is a mirror that reflects daily life and sheds light on current issues. It has the power to attract attention, move minds towards forming a fine artistic taste, and contribute to shaping the cultural identity of nations. Television dramas present stories that intersect with reality, forcing viewers to reconsider prevailing values and question their validity.

This research included two sections. The first section, titled "The Development of Television Drama and Its Impact on Society." This section deals with the historical development of television drama and its impact on society, with a focus on literary criticism as a tool for understanding and evaluating these works.

As for the second section, which is entitled "Literary and artistic manifestations in the television dramatic text." In this study, we review the literary and artistic manifestations in the dramatic text of the series "When Wolves Grow Old," shedding light on how it influences shaping collective awareness and directing social behaviors.

In conclusion, the researcher provides a critical analysis of the topics raised, focusing on the extremely important role that drama plays in achieving a balance between the aspirations of the recipient and the requirements of society. It highlights how creators in the field of drama can invest this art in directing social awareness and sparking dialogue on fundamental issues, and emphasizes the role of drama as an effective tool in advancing and enlightening society.

Keywords: dramatic text - cultural structure - cultural criticism

تصاوير المخلوقات السوداء في مخطوطات محمد سياه قلم

ياسر ابراهيم حمادي[*1]

تاريخ الاسلام: ٢٠٢٤/٥/٥ تاريخ قبول النشر: ٢٠٢٤/٧/٢٥ تاريخ النشر: ٢٠٢٤/٨/١

الملخص :

يُعنى هذا البحث الموسوم (تصاوير المخلوقات السوداء في مخطوطات محمد سياه قلم) بدراسة المخلوقات الغريبة والمثيرة للجدل في رسومات فنان عاش في الحقبة الجلائرية في القرن الرابع عشر الميلادي، أنتج أعمال طالما أثارت التساؤل بما تحمله من غموض بمواضيعها وألوانها السوداء، وذلك من خلال أسلوبه في استخدام القلم الأسود في تصاوير الكائنات ذات الجلود المجعدة؛ والتي وقعت تحت تأثير فنون الشرق الأقصى وهي روائع الرسم الإسلامي في مخطوطات هذه الحقبة الزمنية، إذ جاء بحثنا هذا بأربعة فصول، الفصل الأول المتمثل بالإطار المنهجي والذي تناولنا فيه مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي: ماهي المخلوقات السوداء في تصاوير مخطوطات محمد سياه قلم؟ وتأتي أهمية البحث كونه دراسة أكاديمية تسلط الضوء على الأشكال التي صورها هذا الفنان، وتناول الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري ثلاثة مباحث، الأول تناول مفهوم المخلوق والمخلوقات وضم المبحث الثاني التعريف بسياه قلم وتوصيفه، وتناول المبحث الثالث أسلوب محمد سياه قلم وموضوعاته الفنية وجاء الفصل الثالث المتمثل بإجراءات البحث بمجتمع البحث وعيناته وأداته؛ واتبعنا المنهج الوصفي التحليلي في تحليل ثلاثة نماذج مختارة بقصدية من رسومات سياه قلم، وجاء الفصل الرابع بنتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات للوصول إلى هدف البحث ألا وهو تعرف تصاوير المخلوقات السوداء في مخطوطات محمد سياه قلم.

الكلمات المفتاحية: مخلوقات، سوداء، سياه قلم.

* yassertaee1980@uomosul.ed.iq

[1] جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

الفصل الاول

الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

شكل الرسم على مدى العصور حافزاً إبداعياً في محاكاة الأشكال البشرية والمخلوقات بأنواعها مما جعل الفنان يبدع في اختيار أسلوبه وموضوعاته الفنية، وقد شغف الفن الإسلامي في تصوير مضامين متنوع في مخطوطاته المصورة بالتصاوير وألبومات، وهي تعد نماذج من الرسوم الإسلامية الأكثر غموضاً وإثارة للجدل، إذ تصور العقائد البدائية والطوطمية والحكاية الشعبية والأسطورة من خلال مخلوقات سوداء اللون تفوق بمقدرتها قدرة البشر وتحمل روحاً شريرة ومخيفة، فقد كان لهذه المواضيع إضافة غريبة ومثيرة لفن التصوير الإسلامي. وفي بحثنا هذا قمنا بتحديد مشكلة البحث من خلال السؤال الآتي: ما هي المخلوقات السوداء في تصاوير مخطوطات محمد سياه قلم؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث والحاجة إليه بالآتي:

١- تسلط الدراسة الحالية الضوء على رسوم وتصاوير مخلوقات سوداء رسمت في القرن الرابع عشر الميلادي بيد الفنان محمد سياه قلم مثيرة للجدل والدراسة.

٢- يستقي البحث أهميته من خلال دراسة تاريخ تلك الرسوم وكيف تأثرت الفنون الأخرى المجاورة والأبعاد الفنية والشكلية لهذه الأشكال.

٣- يمكن أن يكون البحث الحالي خطوة علمية باتجاه تكريس دراسة الفن الإسلامي بصورة غير تقليدية تغني الدراسات الأكاديمية في هذا المجال.

٤- يمكن أن يشكل هذا البحث إضافة علمية أكاديمية في إغناء المكتبات والفائدة للنقاد والباحثين وطلبة الفن في تخصص الفنون الإسلامية؛ إذ وجد الباحث ضرورة بدراسة هذه الأشكال في فن التصوير الإسلامي.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى: (تعرّف تصاوير المخلوقات السوداء في مخطوطات محمد سياه قلم).

رابعاً: حدود البحث

١- الحدود الزمانية: الفترة الممتدة ما بين (٧٣٤-٧٥٤هـ/١٣٥٠-١٣٧٠م)

٢- الحدود المكانية: بغداد تبريز

٣- الحدود الموضوعية: دراسة تصاوير المخلوقات السوداء في مخطوطات محمد سياه قلم.

خامسا: تحديد المصطلحات

تصاوير لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور، (ص، و، ر) الصور في الشكل، والجمع صور، وقد صوره متصور، وتصورت الشيء، توهمت صورتهُ، متصور لي، التصاوير، التماثيل (ابن منظور: ١٩٩٩، ٤٩٢).

تصاوير اصطلاحاً: مفردها (صورة) وردت في (صليبا) بأنها المصور بالقلم وآلة التصوير، وتقول تصور الشيء أي تخيله واستحضر صورته (صليبا: ١٣٨٥، ٧٤٢).

تصاوير اجرائياً: تستخدم للإشارة إلى الرسوم البصرية أو الصور المرئية التي تستخدم للتعبير عن مفاهيم مختلفة، يمكن أن تشمل هذه الصور الفنية الرسوم، التماثيل، الصور الفوتوغرافية، أو أي تمثل بصري يتم بواسطة وسائل مختلفة، كذلك تصاوير ورسوم المخطوطات.

المخلوق لغة: خلق يخلق، خلقاً، اسم مفعول خُلقَ: مخلوق أي مفعول، خلق الله الإنسان: أوجده من العدم، انشأه صورة: الإنسان، مخلوق: كائن حي، والخلق بالي من الثياب والجلد وغيرها (طلبة: ٢٠١٤، ٢١٠).

المخلوق اصطلاحاً: هو الذي خلقه الله وأبدعه من العدم، وهو مصطلح يستخدم للإشارة إلى الأشياء المادية في الوجود (الكون) للإشارة إلى الكائنات الحية (مجمع اللغة العربية: ٢٠٠٥، ٨٧٥).

المخلوق اجرائياً: وهو الكائن الموجود من خلال خالق مُوجِد له يعيش في العالم مع الكائنات الحية، يتمتع بصفات وأشكال مختلفة وله قدرات تختلف من مخلوق لآخر.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الاول

مفهوم المخلوق:

فقد ورد في القرآن الكريم ومنه قوله عز وجل:ﭽ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭼ (الزمر: الآية٦). فيخلق الإنسان نطفة ثم علقة ثم مضغة ثم عظاماً ثم يكسو هذه العظام لحماً ثم يصوره وينفخ فيه الروح، فالخالق هو المُوجِد للمخلوق، والذي أنشأه على غير مثال سابق "وهذا المعنى قد اختص الخالق به فلا يخلق إلا هو" (الأزهري: ٢٠٠١، ٢٠) (ابن منظور: ١٩٩٩، ١٩٢، ١٩٤).

وذهب الشاعر بالقول:

ولأنت تفري ما خلقت وبعض القوم يخلق ثم لا يفري

والمعنى: أنك تنفذ ما قدرت وبعض القوم يقدر إلا أنه لا ينفذ (الأزهري: ٢٠٠١، ٢٥). والمخلوق هو من وُجِد بفعل الخالق وأمره وتخليقه، أوجده بعد العدم، وأنشأه واخترعه على غير مثال سابق وهو موجود مخترع (البخاري: ١٩٩٨، ١٤٢٢).

"والمخلوق كل ما هو غير الله سبحانه وتعالى وهو إما أن يكون قائماً بالذات أو قائماً بالغير، والقائم بالذات إما أن يكون متحيزاً أو لم يكن، فإن كان متحيزاً فهو الجسم، وأن لم يكن فهو الجوهر الروحاني" (القزويني: ٢٠٠٠، ١٣).

فالمخلوق بجوهره الروحاني يكون متعلقاً بالأجسام تعلق التدبير، وهو النفس، أو لا يكون، وهو إما أن يكون سليماً من الشهوة والغضب وهو المَلَك أو لا يكون، وهو الجن، والقائم بغيره بالمتحيزات فهو في الأعراض الجسمانية (القزويني: ٢٠٠٠، ١٤).

"ويوصف المخلوق بصفات الخالق التي اختص بها وتصل إلى محل القرب أن للخالق صفة السمع والبصر والكلام والقدرة والإرادة، كل صفة من هذه تحيط بجميع الوجود في آن واحد" (الغامدي: ٢٠١٤، ٣٥).

ويرى الباحث أن المخلوق هو الكائن الحي الذي يعيش على وجه الأرض، وهو متنوع الصفات والأشكال والهيئات، وكل مخلوق يحمل صفات مختلفة على مستوى الإمكانيات والقوة المودعة به وله عالمه الخاص سواءً كان سوياً أو أسطورياً أو خارقاً للعوالم الطبيعية، وإن قيمة الحياة بهذا التنوع الخلقي الذي يجعل الكائنات تملأ العالم بهذا التنوع.

المبحث الثاني

تعريف بـ (سياه قلم – Siah Qalam)

"سياه قلم عبارة بالفارسية تعني القلم الأسود باللغة العربية، وأيضاً معروفة بـ (سياهي Siahi)، وقد وجدت ليس بوصفها توقيعاً، بل بوصفها صفحة تنسب للعديد من اللوحات في الألبومات الموجودة اليوم في مكتبة السلاطين العثمانيين السابقة، وربما قد تم الاستيلاء عليها من قبل الصفويين في أوائل القرن السادس عشر، وهي تعد من بين نماذج الفن الإسلامي الأكثر إثارة وغموضاً، وهي نتاج في قطعة عناصر من الرسومات الغربية والفارسية والصينية، وبثها صوراً مدهشة تجسد القوة والأصالة" (أوكان: ٢٠٠٩، ١٢٨).

"وكذلك وجدت هذه الرسوم من توقيع (محمد سياه قلم) هو الأستاذ محمد سياه قلم كان أحد الرسامين الإيرانيين في بلاط شاه رخ، والذي عمل تحت الرسام غياث الدين، ولد في تبريز وكان أحد تلاميذ الأستاذ عبدالله وهو رسام مشهور وقد عمل في بلاط هرات وسمرقند وكان عضواً في الوشة في تبريز سنة ٨٢٣هـ، وقد أرسله السلطان بيسنفر ميرزا إلى الصين لدراسة الرسم.) (كبير: ١٣٨٦، ٣٢)، وهو أكثر الفنانين المسلمين غموضاً وإثارة للجدل، وكل ما نعرفه عن هذا الفنان توقيعه على عدد كبير من الصور التي رسمت على أوراق منفصلة أو على قطع من الحرير، كلها متباينة الأبعاد وعليها عبارة (محمد سياه قلم)، صاحب القلم الأسود أو الريشة السوداء" (الصاوي: ٢٠٠٩، ٤).

"وقد أثار هذا الغموض عن غرابة أسلوبه وموضوعات تصاويره جدلاً واسعاً في أوساط مؤرخي الفن والآثاريين، وغاية ما انتهى إليه كل فريق من الباحثين أن هذا الفن وقع تحت التأثير الطاغي لفنون الصين والشرق الأقصى فضلاً عن تأثره إلى حد ما ببعض تقاليد التصوير الفارسي" (عكاشة: ٢٠٠١، ٢٤).

فيما عدا ذلك فقد اختلف الجميع في نسبته لأي من الأقاليم الآسيوية وإن كان يرجح نسبته لقبائل (الإيغور) أحد قبائل الترك التي سكنت منطقة التركستان الشرقية (أوكان: ٢٠٠٩، ١٢٩)، وهذه التصاوير من سياه قلم محفوظة كلها في متحف طوبق أبو سراي بإسطنبول، منها تصاوير ذات طابع ديني والأخرى تتعلق بالحياة والبدائية التي كانت شائعة في التركستان الشرقي، فقد عبرت عن الحكاية الشعبية والأسطورة لدى

الترك في صحاريهم الشاسعة والتيت تدور حول القوة الشريرة والتي تمتلك قدرات تفوق البشر (الصاوي: ٢٠٠٩، ٤).

ويرى الباحث أن هذه المصورات تختلف عن رسوم الفن الفارسي فهي تصور السود والبدو، وهي ترمز إلى واقعة مذهلة، فهي استثنائية متأثرة بالفن الصيني بطابع متفرد يجعلها محل دراسة وتحليل، على مستوى الشكل والمضمون والمحتوى الغريب وتقنية التنفيذ والخامة وأسلوب التصوير المختلف عن تصاوير الرسم الإسلامي التقليدي.

المبحث الثالث

أسلوب محمد سياه قلم وموضوعاته الفنية

هي نوع من الرسوم يستخدم في تنفيذها القلم والحبر الأسود، قائمة على التخطيط باللون الأسود وبعض الألوان مثل اللون الأحمر وقليل من الألوان الأخرى ولكن يغلب اللون الأسود عليها، فضلاً عن استخدام اللون الذهبي منفذاً إما على الحرير ومقطعة أو منفذه على الورق (كبير: ١٣٨٦، ٣٤).

وترتبط هذ الرسوم بصلة بالرسوم الصينية والتي تم العثور أيضاً على النسخ الأصلية الصينية، وترجح البحوث اللاحقة أنها تعود إلى القرن الخامس عشر في إيران، ولكن أحدث دراسة تشير إلى تاريخ سابق، داخل محكمة السلطان الجلائري أويس (٧٥٧هـ-٧٧٦هـ/ ١٣٥٦م-١٣٧٤م) في بغداد وتبريز في ظل حكم الجلائريين (أوكان: ٢٠٠٩، ١٢٨-١٣٠).

"ومن النماذج الأكثر شهرة من سياه قلم والتي عثر عليها في ألبومات إسطنبول، تلك التي تجسد شياطين يجلسون على الأرض، ذات الأشكال المخيفة، والشعر الملفوف، والجلود السوداء، والبنية المجعدة، والأعناق القصيرة، والتي تضع حلقات معدنية في معاصمها" (فرغلي: ١٩٩١، ٢٢٨). ونلاحظ هذه المخلوقات بملامح تشبه البشر، وفي مشاهد أخرى نلاحظها ترقص، وتعزف على الآلات الموسيقية وتسرق الناس والحيوانات، كما تصور بعض هذه الكائنات البشعة، وهي تجر حيوانات هزيلة خلفها أو تقدمها كقرابين، وغالباً ما نرى مخلوقات سياه قلم تتصارع بوحشية أو تهزم التنين أو تحمل الخيل على ظهورها دون أي مشقة، مما يشير إلى قدرتها التي تفوق طاقات البشر، كما نراها مقيدة بالسلاسل، أو صور العفاريت تحمل صناديق هائلة الحجم أو تطبق بوحشية على أشلاء آدمية قدمت فدية لها، وقد قيدت أرجلها بالسلاسل" (عكاشة: ٢٠٠١، ٢٤٢)، كذلك مشاهد أخرى تمثل البدو الرحل وهم يرتدون الملابس المبالغ في طياتها، والوجوه المليئة بالتجاعيد ذات عيون محدقة ولهم ذقون طويلة، ويلبسون قبعات سوداء من الشرق وتركستان (كبير: ١٣٨٦، ٣٨).

وهنا يطرح الباحث سؤال: لمن جرى رسم هذه اللوحات؟ أهو ألبوم حكواتي؟ ليس بسؤال تسهل الإجابة عليه، يبدو أن العديد من اللوحات كان لها مضمون سردي قوي، مع أنه في معظم الحالات لم تكن تحوي قصصاً معروفة وتمكن حصر القليل منها كرسوم توضيحية من كتاب الملوك للفردوسي، أو قد يكون مرتبط

بترتيلات للملك سليمان، الذي تمكنه من جعل الجن تستجيب له وتنفذ أوامره، وليس بعيداً الاحتمال أن يكون الحجم الكبير للصورة قد عزز سرد الحكايات لجمهور مختار من البلاط.

مؤشرات الإطار النظري:

١- المخلوق وجد بفعل الخالق وهو كل شيء غير الخالق.
٢- المخلوق كائن حي يعيش على وجه الأرض متنوع الصفات والأشكال والهيئات.
٣- مصورات سياه قلم غريبة وفيها غموض مثير للجدل.
٤- تنتمي مصورات سياه قلم بالشرق الأقصى والصحاري الشرقية في بلاد التركستان.
٥- مصورات سياه قلم تستقي موضوعاتها من الأسطورة والقصة.
٦- مواضيع سياه قلم متنوعة وثرية بالأشكال وذات عوالم غير واقعية مثيرة للجدل.

الفصل الثالث

اولاً: مجتمع البحث:

من خلال البحث والتقصي والاطلاع على ما هو متوفر في الكتب والمجلات ومصورات فن الرسم الإسلامي، والشبكة العنكبوتية العالمية من أعمال ونتاجات محمد سياه قلم وجد الباحث أعمال ومصورات لسياه قلم تضم أكثر من ٢٠ لوحة تمثل رسومات سياه قلم وهي مجتمع البحث الرئيسي.

ثانياً: عينة البحث:

لتحقيق هدف البحث اختار الباحث ثلاثة أعمال من مصورات سياه قلم لغرض الدراسة والتحليل من مجتمع البحث الرئيسي بطريقة قصدية وفق المسوغات الآتية:

١- تقع ضمن الحدود الزمانية للبحث.
٢- توافرت فيها العناصر التي تخدم عنوان البحث.
٣- تنوع المواضيع.

ثالثاً: اداة البحث:

لتحقيق هدف البحث أفاد الباحث من الإطار النظري وما أسفر عنه من مؤشرات في بناء بنود التحليل وابراز المخلوقات السوداء في مخطوطات محمد سياه قلم.

رابعاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث في تحليل نماذج عينات البحث على المنهج (الوصفي التحليلي).

خامساً: تحليل نماذج عينات البحث:

نموذج رقم (١):

اسم العمل: رقص الجان

المكان والتاريخ: بغداد أو تبريز ما بين العامين (٧٣٤-٧٥٤هـ/١٣٥٠-١٣٧٠ م)، الحقبة الجلائرية

المصور: محمد سياه قلم

المادة: أحبار وألوان مائية غير شفافة وتذهيب على ورق.

العائدية: متحف طوبقوبوسراي، استنبول/تركيا.

لوحة من (سياه قلم) تمثل مشهد لرقص الجان مصحوب بقرع الصنج النحاسي، وجنيان يتواجهان في وتيرة عالية تصعيدية. إذ صور الرسام مخلوقات غريبة ومخيفة ترقص بحركات مثيرة للتساؤل، تتميز جلودها باللون الأسود تارة وباللون الأحمر تارة أخرى، ولهذه المخلوقات رؤوس مخيفة تعلوها قرون وتتقد بوجوهها المجعدة أعين كالجمر، وتبرز من أفواهها العريضة أنياب، ذات أعناق قصيرة، وقد وصل الرسام هذه الرؤوس البشعة بأجسام قصيرة غليظة تنتهي أطرافها بمخالب، وترتدي هذه الكائنات الغريبة ملابس تستر نصف جسمها الأسفل.

وهذان الجنيان يرقصان بحركات يرفعان فيها إحدى أرجلهما الى الأعلى ويلفان بأيديهما الأقمشة ذات الألوان الحمراء والسوداء، ويحلقاها في الهواء، وجني آخر يجلس على الارض ويعزف بالصنج النحاسي والمخلوق الآخر في أقصى يمين اللوحة يعزف بآلة نحاسية أخرى. وتبدو هذه المخلوقات الشديدة القسوة والوحشية بملامح وجوهها التي تشبه الاقنعة وكأنها من بني آدم، بحركاتها التي تشبه حركات البشر ويغلب على هذه اللوحة اللون الأسود وقليل من اللون الأحمر.

لقد صور الرسام هذا المشهد من (سياه قلم) بالأسلوب المستخدم نفسه في الرسوم السابقة وهذا دليل على ان هذه الرسوم تحمل طابعاً ذا أسلوب ونمط جرى عليه الفنان في محاكاة هذه الكائنات وبطريقة تتكرر في الجو العام وفي طريقة التنفيذ. فقد أبدع المصور في خلق الأجواء الغريبة التي تصور العفاريت أو الجان وهي تؤدي رقصات تشابه الرقص العشوائي أو الطوطمي الذي نراه في افريقيا. وعلى الرغم من الوجوه الشبيهة بالوجوه الآدمية للراقصين فإن التجاعيد التي تغطيها تبدو غريبة وتقترب هيئتها من طيات الثياب التي ترتديها.

"وربما تكون هذه الرقصة تمثل من وجهة نظر أخرى بارونديا ملكية في جعل الاشرطة تطير، وهذا رمز إيراني للملوكية من الحقبة الساسانية فصاعداً". لقد كان الرسام متمكناً من أدواته في تنفيذ هذا المشهد من (سياه قلم)، وذلك من خلال التحكم في استخدام الحبر الأسود وتحقيق الملمس والطيات والتي أعط شعوراً بسطح مليء بالشعر وكثيف الطيات، والذي اشعرنا الرسام بالأجواء القريبة من الخرافة أو المخلوقات المركبة ذات الطابع الشيطاني. وهي بحق مخلوقات سوداء غريبة ومثيرة في عالم التصوير في المخطوطات الإسلامية.

نموذج رقم (٢):

اسم العمل: الجن وهم يعملون محفة وصندوقاً

المكان والتاريخ: بغداد أو تبريز، ما بين (٧٣٤-٧٥٤هـ/١٣٥٠-١٣٧٠م)

المصور: محمد سياه قلم

المادة: أحبار وألوان مائية غير شفافة على حرير

العائدية: متحف طوبقوبوسراي/ إستنبول - تركيا

لوحة اخرى من (سياه قلم) هذه المرة ليست منفذة على الورق بل هي مرسومة على الحرير، فهي

تصور جنيان يطيران ويحملان محفة لها ذراعان من أمام ومثلهما من الخلف يحمله دابتان (المعجم الوسيط: ٢٠٠٥، ١٨٢)، أحدهما بلون أسود والقرون برأسيه ويرتدي ملابس بلون أحمر وأزرق تستر نصف جسمه الأسفل، والجني الآخر بلون بني فاتح بقرون ويلبس كذلك ملابس الجني الآخر نفسها ولكن بلون أزرق، وهو يتطلع الى الجني الآخر بنظرة مميزة. وكلا الجنيين لديهما جناحان، وقد صورهما الرسام بجلود مجعدة، بالإضافة الى تزيينهما بحلقات ذهبية وضعها في الأذرع والمعاصم، وهما يحملان الذراع المعلقة فيها المحفة ذات اللون البني والمزخرفة والمزينة بسلاسل وحلقات ذهبية مزخرفة، تحمل المحفة بواسطة سلسلتين ذهبيتين، يجلس فيها شخصان ذوا سحنة صينية ويلبسان في رؤوسهما التاج فضلاً عن الملابس ذات اللون الأزرق المزركش. وتجدر الاشارة الى أن المصور قد لون المحفة باللون البني المطعم بالزخارف الهندسية والمزينة بالزخارف الذهبية والحلقات والزركشة الصينية. وفي أعلى اللوحة صور الرسام جنيان يحلقان في الهواء أحدهما بلون أسود وله جناحان ويلبس رداء يستر نصف جسمه بلون وردي مطعم باللون الأزرق يمسك بيده صندوق بلون أحمر، مربوط بعنقه سلسلة ذهبية وقد أوثقه بها الجني الآخر بأرجله والملون باللون الأسود ويحمل بيده صندوق آخر باللون الأسود ويرتدي ملابس الجني الآخر نفسها ولكن بلون واحد قريب الى اللون الوردي الفاتح وكلا الجنيين لهما قرون. وقد وضعا الحلقا ت الذهبية في الأذرع والمعاصم والرقاب.

وهذه اللوحة من (سياه قلم) المنفذة على الحرير قد اخذت الشكل المستطيل ولكن الرسوم منفذة الى الأعلى عكس اللوحات الأخرى التي أخذت الشكل المستطيل ولكن بإنشاء أفقي.

لقد صورت هذه المرة رسوم (سياه قلم) بطريقة مثيرة للتساؤل ومثيرة للجدل، وان شكل اللوحة كذلك فيه نوع كبير من التغير وهو يدلل على الغرابة والابداع فجاءت الأشكال مرتبة فوق بعضها البعض بإنشاء غريب بعض الشيء. علاوة على تنفيذها هذه المرة على الحرير أي القماش وهذه على ما أظن ابداع وابتكار لما للوحة القماش من قابلية على تحدي الزمن. يذكر القرآن جيش سليمان من الجن، لذلك فإنه وبلقيس الشخصان المحتملان المرسومان في المحفة).

وخلاصة القول لن هذه المخلوقات قد جسدها محمد سياه قلم بأسلوب مغاير بألوان سوداء ومواضيع متفردة في التصوير الإسلامي.

نموذج رقم (٣):

اسم العمل: شيطانين يجلسون على الأرض

المكان والتاريخ: بغداد أو تبريز، ما بين عامين (٧٣٤-٧٥٤هـ/١٣٥٠-١٣٧٠ م) الحقبة الجلائرية

المصور: محمد سياه قلم

المادة: أحبار وألوان مائية غير شفافة على ورق

العائدية: متحف طوبقوبوسراي/ إستنبول - تركيا

لوحة أخرى من أعمال محمد سياه قلم تجسد مخلوقات على هيئة شياطين يجلسون على الأرض بأشكال مخيفة وجلود سوداء وشعور ملفوفة، وبنية مجعدة وأعناق قصيرة وهي تضع حلقات معدنية، إذ يجلس المخلوق في الجهة اليمنى للوحة وهو يتطلع إلى الشخص المقابل ويرفع يده اليسرى وقد مال لون جسده إلى البني، فحين يجلس المخلوق الآخر وهو قريب بيده اليسرى قارورة يريد أن يعطيها له، إن هذه المخلوقات التي جسدها محمد سياه قلم وهي تتصور اللوحة قد جاءت بدون خلفية مع غياب تام للأفق وأي مشهد آخر خلف العمل، إذ ركز هنا على هذه المخلوقات السوداء المخيفة والمثيرة للجدل فقد غلب على اللوحة الألوان المنسجمة مع الجو العام للعمل علاوة على نظرات هذه المخلوقات التي تعبر عن مضمون معمق للعمل يثير

التساؤل ويجعل المتلقي يغوص في عوالم أخرى غريبة تحكي أساطير الشرق الأقصى وصحاري التركستان في الحقبة المغولية الجلائرية.

لعل الفنان هنا قد صور هذه المخلوقات بناءً على أساطير كانت رائجة في تالك الحقبة وفي ذلك الزمن أو قد يكون شاهد هذه المخلوقات السوداء من خلال رحلته في القفار الواسعة لبلاد ما وراء النهر والشرق التركستان والتي هي قريبة من الصين.

لقد أبدع محمد سياه قلم في ابتكار أسلوب فني متفرد عالٍ في الإبداع وطرح أساليب مغايرة للتصوير الإسلامي جسدها من خلال مخطوطته المثيرة للجدل.

الفصل الرابع

اولاً: النتائج

١- اغلب مواضيع سياه قلم غريبة وفيها مخلوقات شيطانية كما في نموذج رقم (١) و (٢) و (٣).
٢- معظم مخلوقات سياه قلم سوداء اللون كما في نموذج رقم (١) و (٢) و (٣).
٣- أغلب أعمال سياه قلم ذات جلود مجعدة وشعور ملفوفة وعيون محدقة كما في نموذج رقم (١) و (٢) و (٣).
٤- أغلب مصورات سياه قلم فيها حركات غريبة ومتنوعة تعطي حيوية للعمل الفني كما في نموذج رقم (١) و (٢).
٥- معظم مصورات سياه قلم لا يوجد فيها خلفيات وغياب خط الأفق وكأنها تسبح في الفراغ كما في نموذج رقم (١) و (٢) و (٣).
٦- تنوع الخامات المستخدمة كالورق والحرير ومعظم الخلفيات أخذت لون واحد وهو العسلي كما في نموذج رقم (١) و (٢) و (٣).
٧- ظهور الألوان الأخرى وخاصة الألوان الحارة كالأحمر والذهبي كما في نموذج رقم (١) و (٢) و (٣).
٨- استخدام الحرير في الرسم بدل الورقة كما في نموذج رقم (٢).
٩- معظم مصورات سياه قلم نفذت بالقلم الأسود وهي تدخل في خانة الرسوم الكرافيكية كما في نموذج رقم (١) و (٢) و (٣).
١٠- معظم رسومات سياه قلم تأثرت بالرسم الصيني كما في نموذج رقم (١) و (٢) و (٣).

ثانياً: الاستنتاجات

١- اختيار مواضيع غريبة ومثيرة للجدل جعلت رسومات محمد سياه قلم مهمة ومحل دراسة وتقدر على مستوى التصوير الإسلامي بصورة عامة.
٢- اختيار اللون الأسود للمخلوقات أضافَ لهذه الرسوم أهمية وغرابة فضلاً عن التعابير والحركات التي جعلت من المصورات محل دراسة واهتمام.

٣- أساطير الشرق وصحاري التركستان كانت الملهم الأول لرسومات محمد سياه قلم.

٤- تنوع الخامات أضاف للأعمال قيمة فنية فضلاً عن الألوان الحارة التي أعطت للأعمال مركزية ولفت لنظر المتلقي وعنصر السيادة على مستوى الإنشاء.

٥- استخدام خامة الحرير وهذه خاصية يكون فيها الفنان المسلم قد سبق الفنان الأوروبي الذي ابتكر لوحة القماش في عصر النهضة إبان القرن الخامس عشر والسادس عشر، في حين أن أعمال سياه قلم نفذت في العصر الجلائري في القرن الرابع عشر.

٦- هنا أعمال سياه قلم التي نفذت باللون الأسود والتي أخذت تدخل في خانة فن الكرافيك، يكون فيها الرسم الإسلامي قد سبق الكرافيك الأوروبي الذي نشأ في القرن السادس عشر الميلادي.

٧- تأثر سياه قلم بالرسومات الصينية يعود إلى أنه أرسل في بعثة إلى الصين لدراسة فن الرسم من قبل السلاطين الجلائريين، إذ ظهر هذا التأثر بصورة كبيرة في أعماله الفنية.

ثالثاً: التوصيات

في ضوء النتائج التي تمخضت عن هذه الدراسة يوصي الباحث بما يأتي:

١- الاهتمام بدراسة مصورات ومخطوطات الفن الإسلامي وخاصة المثيرة للجدل والغريبة المواضيع.

٢- إنشاء مراكز فنية متخصصة في الجامعات والمعاهد التي تعنى بدراسة الفن الإسلامي وتوسيع المعارف في المناهج الدراسية للتعليم بصورة عامة.

٣- طباعة نماذج ورسوم تعريفية بفن الرسم الإسلامي.

رابعاً: المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث العلمي، يقترح الباحث اجراء دارسة بعنوان:

الأسطورة وتمثلاتها في رسوم المخطوطات الإسلامية(العصر التيموري والصفوي أنموذجاً).

References:

The Holy Quran: Surah Az-Zumar, verse 6.

Ibn Manzur, Lisan al-Arab, edited by: Amin Abdel-Wahhab and Muhammad al-Obaidi, Part 4, House of Arab Heritage Revival, Arab History Foundation, Beirut, 1999 AD.

Al-Azhari: Refinement of the Language, edited by: Muhammad Awad Makab, House of Arab Heritage Revival, vol. 7, 1st edition, Beirut, 2001 AD.

Bernard Okan, Treasures of Islam and Wonderful Art in the Islamic World, translated by: Norma Nabulsi, publisher: Academy International and the Mohammed bin Rashid Al Maktoum Foundation, Lebanon, 2009.

Tharwat Okasha, Encyclopedia of Islamic Photography, Lebanon Publishers Library, 1st edition, Beirut, 2001 AD.

Gamal Tolba: Dictionaries of Meanings in Arabic, Faculty of Education, Ain Shams University, Cairo, 2014 AD.

Al-Sawy, Ahmed, influence on Chinese art, Muhammad Siyah Qalam, the pen of the painter of curiosities, an article published in the Emirati newspaper Al-Ittihad, date of publication, Tuesday - September 1, 2009 AD.

Saliba, Jamil, The Philosophical Dictionary, vol.1, 1st edition, Dhul-Qirba, Suleiman, Nizada, 1385.

Al-Ghamdi: Nawal bint Ahmed Farhan, The Difference Between the Creator and the Creature and Its Impact on the Unification of Worship, Master's Thesis in Doctrine (unpublished), Umm Al-Qura University, College of Da'wah and Fundamentals of Religion, Department of Doctrine, Riyadh, 2014 AD.

Farghali, Abu Al-Hamad Mahmoud, Islamic photography, its origins, Islam's position on it, its origins, and its schools, Egyptian Lebanese House, Cairo, 1991 AD.

Al-Qazwini, Zakaria bin Muhammad: The Wonders of Creatures, Animals, and Oddities of Existences, Al-Alami Publications Foundation, 1st edition, Beirut, 2000 AD.

The Intermediate Dictionary: Verified by the Arabic Language Academy, Al-Shorouk International Library, Bab Al-Khalq, Cairo, 2005 AD.

Yaqub Amir kabir, Professor Muhammad Siyah Qalam, The comprehensive network of books of Jaisum, 1st edition, Tehran, 1386.

Al-Bukhari, Muhammad bin Ismail, Sahih Al-Bukhari, House of International Ideas, 1st edition, 1998 AD.

Depictions of Black Creatures in the Manuscripts of Muhammad Siyah Qalam

Yasir Ibrahim Hummadi

Abstract

This research, titled (Depictions of Black Creatures in the Manuscripts of Muhammad Siyah Qalam), is concerned with studying the strange and controversial creatures in the drawings of an artist who lived in the Jalairi era in the fourteenth century AD. He produced works that have always raised questions due to the ambiguity they carry with their themes and black colours, through his style in Using a black pen to depict objects with wrinkled skin. Which fell under the influence of the arts of the Far East, which are the masterpieces of Islamic painting in the manuscripts of this period. Our research included four chapters, the first chapter represented the methodological framework in which we addressed the research problem through the following question: What are the black creatures in the images of the manuscripts of Muhammad Siyah Qalam? The importance of the research is that it is an academic study that sheds light on the forms depicted by this artist. The second chapter, represented by the theoretical framework, dealt with three sections. The first dealt with the concept of the creature and creatures. The second section included the definition and description of Siyah Qalam. The third section dealt with the style of Muhammad Siyah Qalam and his artistic topics. The third chapter, represented The research procedures of the research community, its samples, and its tools; We followed the descriptive analytical approach in analyzing three intentionally selected examples of Siyah Qalam's drawings, and the fourth chapter presented results, conclusions, recommendations, and proposals to reach the goal of the research, which is identifying depictions of black creatures in the manuscripts of Muhammad Siyah Qalam.

Keywords: creatures, black, Siyah Qalam.

جماليات الصمت والتكنيك النحتي للجسد في عروض فيليب دوكو المسرحية

عمر محمد جنداري*[1]، سمير رياض ممدوح[2]

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٤/٥/٥ تاريخ قبول النشر: ٢٠٢٤/٧/٢٦ تاريخ النشر: ٢٠٢٤/٨/١

الملخص :

يعتبر الصمت من الاشتغالات المهمة في العرض المسرحي لما يحمله من صور جمالية ذات مدلولات متعددة خضعت الى متغيرات على مر العصور الى ان اصبح يعتمد عليه بشكل كامل في بعض العروض المسرحية، ولإيصال خطاب العرض المسرحي بصورة عامة فقد تمثلت صورة الصمت في جسد الممثل من خلال تكنيكه النحتي على خشبة المسرح، وقد جاءت الدراسة الحالية بأربعة فصول، تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث التي تمحورت في الإجابة عن التساؤل التالي: كيف تمثلت جماليات الصمت والتكنيك النحتي للجسد في عروض المخرج الفرنسي فيليب دوكو المسرحية، ثم أهمية البحث والحاجة اليه والتي تمثلت في كونه يعرف الباحثين في الشأن الفني عن مخرج مسرحي قد يكون مغيب عن القاموس المسرحي العربي وعن توظيف الصمت والجسد داخل العرض المسرحي... تلاها هدف البحث في تعرف جماليات الصمت والتكنيك النحتي للجسد في عروض فيليب دوكو المسرحية، ليختتم الفصل بتحديد اهم المصطلحات التي جاءت في متن البحث، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد جاء بمبحثين الأول: الصمت جمالياً وفنياً ، سلط فيه الباحثين الضوء عن الصمت كمعادل موضوعي للكلام الذي يعجز في إيصال المعنى في بعض الأحيان مستشهدين في اراء بعض الفلاسفة والكتاب والمخرجين المسرحيين لأهمية الصمت وعلاماته الخطابية في المسرح، وتناول المبحث الثاني:الجسد والمادة في فضاء العرض المسرحي، كنسيج دلالي داخل فضاء العرض وتواشج الوجود الجسدي مع العناصر المادية الموجودة على المسرح في أعمال بعض المخرجين أمثال: اندريه أنطوان، ادولف ابيا، ماكس راينهارت، فسيفولد مايرهولد، روبرت ويلسون، روميو كاستيلوتشي دومينيك دوبوي... تلى بعد ذلك أهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد تضمن عينة البحث التي تمثلت بعرض مسرحية جسد من طين من تأليف دومينيك دوبوي وإخراج فيليب دوكو الذي اختاره الباحثان كعينة قصدية تم تحليلها وفق المنهج التحليلي الوصفي، ليأتي بعد ذلك الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) مستعرضاً من خلاله اهم النتائج ومناقشتها ليختتم البحث بالاستنتاجات والتوصيات وصولاً لقائمة المصادر والملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الصمت، الجسد، الفضاء

* omarjandary@uomosul.edu.iq

[1، 2] جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

تحديد ا لمصطلحات:

الصمت (لغة): يعرف الفيروزي الصمت على أنه "الصمتُ والصُموت والصماتُ: السكوتُ، كالإضماتِ والتضميتِ، ورَماهُ بصُماتهِ. أي بما صَمتَ منه، وأصمَتهُ وصَمته، أسكته." (al-Fayrouzabadi, 2008, p. 944) كذلك يعرف الصمت بمعناه اللغوي من الفعل "صمت ... سكت والتصميتُ والتسكيت ، والسكون ايضاً ، ورجل صميت كسكيت " (Al-Razi, Ed, p. 369) وجاء تعريف الصمت في المنجد في اللغة على أنه" وصَمَت صَمْتاً وصموتاً : سكت ، الصميت والصموت : الكثير الصمت " (Maalouf, 1996, p. 435)

الصمت (اصطلاحاً): يعرف الصمت اصطلاحاً بأنه "عدم الكلام أو السكوت لبرهة قصيرة وعادة ما يكون بين الجملة او لأخذ شهيق اثناء الكلام. والصمت هو النص المختفي الذي يكشف ما لايستطيع الحوار المنطوق أن يفصح عنه" (Hafez, 1973, p. 176) والصمت في المسرح "عبارة عن حركات جسدية وايماءات واشارات يستطيع بواسطتها الممثل نقل ما يريد من دون اصدار كلام/ صوت، أو اصدار القليل من الكلام/ الصوت فقط، لينقل معاني كثيرة." (Reda, 2015, p. 219).

الصمت (اجرائياً): يعرف الباحثان الصمت على انه التوقف عن اصدار أي صوت لمدة محددة نسبياً لاسيما في أداء الجسد والاعتماد بشكل كامل على مدلولات الجسد لما يحمله من تعبير درامي يغني عن الإفصاح عن ذلك الصوت بالتعبير الوجهي او الإيماءة او الهمهمة على وفق ما يتطلبه الموقف الدرامي في المشهد، ويراعى الزمن في الصمت لما له من اهمية في لايقاع العام للعرض المسرحي.

الجسد النحتي (اجرائياً): يعرفه الباحثان بأنه الجسد الذي يتقدم في اظهار لغة ابداعه تدريجياً مع تطور العرض حيث يبنى تراتبياً من خلال زمكانية العرض وفق رؤية المخرج في التعامل مع المادة في فضاء العرض المسرحي.

مشكلة البحث:

سلط البحث الحالي الضوء عن موضوعة جماليات الصمت وعلاقتها بالجسد النحتي في عروض (فيليب دوكو)، وهو مؤلف ومخرج مسرحي ومصمم رقصات فرنسي، بدأ كراقص في بداية الثمانينيات، وتم تقديم اعماله في المسارح العالمية كراقص ومصمم رقصات في المسرح الوطني الألماني وسويسرا وفي فرنسا وغيرها من المسارح المهمة، كتب عدة رقصات منفردة وثنائيات مع راقصين مختلفين في فرنسا وألمانيا ، أسس (دوكو) مسرح الهمس، كذلك قدم لايزال يقدم ورش عمل ودروس رئيسية أهتمت بالجسد في فرنسا وبلدان أخرى (إيطاليا، اليونان، ألمانيا، البرتغال، كوستاريكا...) اخرج العديد من العروض مثل: آلة هاملت / حديقة اللذات/ النمر الأزرق على نهر الفرات/ جنون زوجي... إذ تميز الصمت المحمل بالدلالات الرمزية والمضامين الجمالية بتطور منظومة العلاقات الحياتية و اتساع الضرورات اللازمة باهتمامات المخرجين المسرحيين لما له من محاولات اكتشاف تتكرر في أثناء الصورة المسرحية، وذلك من خلال تفكيك وتحليل ومن ثم إعادة تنظيم صور العالم التي تحيط بالإنسان، لما يحمله الصمت من رصيد فكري وجمالي لبناء جسد الممثل بتكنيك خاص مايز أسلوب وطموحات وتطلعات هؤلاء المخرجين وعلى هذا الأساس وجد (دوكو) بجماليات الصمت صور فنية ذات طابع يقترب من أسلوب النحت أعتمده ليعبر به صورياً عن مكنونات ممثليه داخل فضاء عروضه المسرحية بطرق مختلفة والعمل على تفكيك صيغ تشكيل منظومة الجسد البصرية وتوالفها من مجموعة عناصر مادية من شأنها تحقيق تجليات الصمت واعادة بنائه جمالياً بما يتلائم مع تلك العناصر لإنتاج فضاء تصويري يقضي على تثبيت لحظة

زمكانية تؤدي الى السكون مع الحفاظ على جماليات الجسد النحتي السارد بترحيله إلى الصمت، ومما تقدم صاغ الباحثان مشكلة البحث بالتساؤل التالي: كيف تمثلت جماليات الصمت والتكنيك النحتي للجسد في عروض المخرج الفرنسي فيليب دوكو المسرحية؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى أهمية البحث الحالي في تسليط الضوء على أهمية مفهوم الصمت كبنية مفاهيمية في عروض المخرج الفرنسي فيليب دوكو، مما يشكل قراءة جديدة للعروض الحداثوية المغيبة عن الساحة العربية، كذلك يعرف الباحثين والدراسين في الشأن المسرحي عن مخرج مغيب بسبب قلة التراجم يضاف الى القاموس العربيلمخرجين لم يسلط الضوء عليهم، أما الحاجة الى البحث فتكمن بأنه يفيدطلبة ومتذوقي الفن المسرحي بالتعرف على القيم الجمالية للصمت من خلال النحت بالجسد على وجه التحديد، كذلك يسهم البحث الحالي في رفد المكتبات المسرحية بجهد علمي متواضع خدمة للمختصين في مجال الفنون المسرحية، لذلك تكمن أهمية البحث أيضاً كون ان المخرج فيليب دوكو لم تتم دراسته بعده يتيح فرصة الإنفتاح على آفاق أخرى جديدة من التجارب الاخراجية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: تعرف جماليات الصمت وعلاقتها مع الجسد من خلال تكنيك يعتمده المخرج المسرحي يحقق به نحت خاص به بوسطة مختلف عناصر السينوغرافيا على خشبة المسرح ليصل الى مبتغاه.

حدود البحث:

الحد الزماني: 2014

الحد المكاني: فرنسا

حدود الموضوع: دراسة جماليات الصمت والتكنيك النحتي للجسد في عروض فيليب دوكو المسرحية

المبحث الأول: الصمت جمالياً وفنياً:

في عملية التواصل مع البشر بصورة عامة يلعب الصمت بدلالاته المختلفة أدواراً متعددة تنفرد من خلالها المواقف التيلا تحتاج فيها الى كلام بل فسح مجال للتفكير في معنى المدلولات المبثوثة وراء ذلك الصمت، وهذه الثنائية المتناقضة الكلام/ الصمت تشكل تلازماً عبر مجموعة من الحركات التي تعبر عن ما هو مكتوم في الضمير، ويعمل على ان يُفصح عن فكرة أو عطفة ما ، فليس الكلام هو الأداة الوحيدة عن تعبير المتحدث بل ما يقدمه الصمت أو السكوت أيضاً يدخل في نسيج الحوادث ومعانيه ويشكل حيز تعمل كأداة تناط بالمستخدم، فالصمت معادل موضوعي للنطق يشابه عملية الرسم بالأبيض والاسود الذي يظهر النقيض نقيضه، فيصبح الاثنان ضروريان في إيصال المعنى، لذلك يعتبر الصمت معادل موضوعي للنص، ومعبر عن جزء معين منه بتقنيات غير الكلمات المنطوقة أو المكتوبة في موقعها وزمانها بتعبير ابداعي جمالي، إذ يظهر الصمت معنى للكلام بشكل أعمق، وهو أشبه بالبحث عن مكانلا يوجد فيه صوت محسوس كحقيقة لعدم لاستماع، ما نسكت عليه من خلال تغطيته بكلمة داخلية يجعل ضجيج الصمت أكثر تأثيراً، "في المسرح يعتبر الكلام غير اللفظي أولاً وقبل كل شيء هو الجانب الآخر من الكلام، قبل أن يكون تأكيدا للجسد." (Hashi, 2006, p. 41) إذن الصمت هو في الحقيقة اختفاء أو توقف الكلام وبالتالي توقف المتلقي عن استلام الفكرة بأذنيه بل هو سيتلقاها بأحاسيسه ومشاعره بشكل معمق، ومن ذلك تظهر جمالية الصمت في المسرح لا سيما عندما يكون لها معنى تعبيري،

فالصمت يتجاوز النص المسرحي المنطوق حين يفشل بإيصال المعنى، ففي البدء اعتمد المسرح على الكلمة والخطاب ولم يكن للصمت دور سوى الفترة التي يتبادل فيها الممثلون الحوار، لكن ضمن حركة التجديد في الكتابة والإخراج كان هناك استثمار للصمت بشكل مقصود ، إذ التفت الكثير من الكتاب والمخرجين وحتى الفلاسفة المنظرين أمثال الفرنسي (دنيس ديدرو) الذي نجد في أعماله عبارة عن منح مكانة للصمت للتعبير عن المشاعر، لكن القاعدة لاساسية لهذا التعبير الصامت بقي في الاساس خطاباً، وأصبح الصمت مساعد ومكمل للكلام، وبهذا تغيرت قواعد التبادل اللفظي وأصبح الصمت مضاف اليه، أما الدراما المعاصرة أدركت محدودية الكلمات مهما كانت عميقه وبليغه التعبير عن المشاعر التي تتطلبها لإظهاره، يتحدد المتلقي بهذه الكلمات المعدودة، على عكس الصمت تكون نسبة صداه لدى المتلقي أكبر وغير محدود وربما يكون صدى الصمت في اعماق المتلقي كحصاة حين تلقى في بركة ماء فتحرك الدوائر المتسعة فيه، وهذا يعني بأن الدراما الحديثة ظهرت لـ تقر بعدم كفاية لاعتماد الكلي على الكلام وانما على ابراز دور اكبر للصمت كمعبر أوسع عن المشاعر بعده لغة مهمة بحد ذاته محمل بالمعنى، وفي بعض الاعمال الدرامية يكون هناك افتعال تخلخل المنطق اللغوي في الكلام لصالح اظهار امكانية الصمت لسد ذلك الخلل، لا بل يكون بديلاً أكثر تعبيراً من الكلام، اذ يرى (فالير نوفارينا ١٩٤٢-) وهو كاتب ومخرج مسرحي من جنسية فرنسية وسويسرية بأن المسرح همه البحث "عن كلمة مفتوحة في عمق الجسد ولتحقيق هذه الغاية، يجب على اللغة الدرامية أن تحرر نفسها من إغراءات الكتابة، من الأسلوب الجميل والجمل جيدة البناء إلى المنطق والتي لا يمكن تعويضها لأنها تتعارض مع قوانين التجويد وايقاع اللغة المرغوبة والتي تقطع الجسد واللغة المنطوقة، لذا يسعى الصوت للتعبير عن الحضور على حساب جهد نحوي وإيقاعي كبير كما لو كان يتذكر الجسد المفقود من خلال الصراخ، الضوضاء، انبعاث الصوت". (Hashi, 2006, p. 143) ومن ذلك نستشف سبب ابتعاد المسرح الحديث عن لغة رنانة أو لغة شعرية، أو حتى عن الكلام المنمق الذي أصبح مكانه على منصات الخطابة والشعر أكثر من ان يكون على خشبة المسرح، واللجوء بدل ذلك الى الصمت لما يحمله من مدلولات أصبحت أكثر تعبيراً في لغة الدراما الحديثة والتي هي لغة تلميح وليست لغة تصريح، وخير معبر عن ذلك هو نسقية الصمت المشحون بالمعنى والفكرة التي يطمسها الكلام، وخير معبر عن ذلك الصمت في مجال المسرح لاسيما بعد فترة الحرب العالمية الثانية هو لايرلندي (صمويل بيكيت) الذي عبر خير تعبير عن عدمية العالم بالصمت الإيجابي بمضمون تعجز أفصح الكلمات عنه عندما قال: ان عالم بلا قيمة سيكون عالماً بلا كلمات، ولاحتمال الوحيد هو انتظر.. في صمت، لذلك نجد في مسرحه الصمت يبدو بانه الهـ دف النهائي للمؤلفـلا يمكن فصله عنه، حيث تصبح الشخصيات جثثاً صامتة موجودة في كل مكان على المسرح في نهاية اللعبة حيث يقول الصمت قوله من دون أن يقول شيئاً، لقد كشفت الأعمال الدرامية في القرنين العشرين والحادي والعشرين أن البقاء صامتاً وعدم التواصل هو لغة مهمة محملة بالمعنى، وان حدود اللغة في المسرح هي أن يضفي الطابع الرسمي على فكر القائل ليلعب الجسد عبر حركات الممثل وإيماءاته وإشاراته دوراً على خشبة المسرح في ايصال الصمت التي يسعى بها الممثل لنقل ما يختلج في مخيلة المخرج من معاني متغايرة من دون إصدار كلام/ صوت، عبر ذلك الجسد كأداة تواصل بين الشخصيات من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، "الصمت هو مقطع إلزامي موجود في كل مكان، وضروري في المسرح، إذا لم يفعل شيئاً، إذا لم يقل شيئًا، فإن الممثل يواجه ما يفعله الصمت الخاص، وفي هذا الصمت حيث لا يفعل شيئًا يكون هو: إنها مسألة وجود أو فعل." (Darham, 2022, p. 4)حيث لم تعد الجثة تعني التمزق

أو النهاية، بل قبل كل شيء هي تجربة كواقع مذل لا حداد عليه ولا ذكرى ولا دفن يحتل من خلالها الصمت حيزاً أكبر في الحياة والمسرح من الحيز الذي يشغله الكلام، وفي ذات الوقت المنظم والمنسق لهارمونية الكلام، وبالتالي يكون وجوده ضروري ضرورة وجود الكلام وأكثر. الصمت أمر مهم لإبراز الموسيقى الداخلية للجسد عبر التركيز على الشعر الداخلي للشخصيات، كما هو الحال في عصر ما بعد الحداثة حيث تكون الحالة الفنية أهم من الكلمات، والصمت يفعل لدى المتلقي فعل شرارة النار الصغيرة حين تلقى وسط كومة قش كبيرة، هناك صمت ايجابي وصمت سلبي، الصمت لايجابي هو الصمت المعبر المليء بالمعنى، عكس الصمت السلبي الذي هو كالاستراحة بلا معنى ولا مضمون "وظيفة الصمت هذه كمساعد بسيط للكلام على الرغم من أن الشخصية الن لطقة قد ضعفت، وجردت من شخصيته الهوية لاجتماعية وسماتها النفسية مقسمة إلى ثنائيات تتعدد أو تختفي، كالتبادل اللفظي يتحرر من الموقف والعمل." (Evrard F. E., 2012, p. 137) وعملية التواصل تلك جعلت للصمت دور حيوي مكمل ومفسر ومعبر يفوق لغة الكلام المنطوق للشخصية التي تناجي العقل أكثر والذي كان يتخذ شكل التبادل الكلامي والصراخ الخطابي، لغة الصمت أشمل وأعمق من لغة الكلمات وهي أكثر تعبيراً عن المشاعر والأحاسيس الدفينة المخبوءة في القلب، الصمت ليس تعبيراً عن شيء لا وجود له في الوجود بل التعبير الأعمق عما هو أكثر من نصف الوجود "بمعنى أن مجال اللغة لم يعد له أي وظيفة أخرى، على ما يبدو ذلك، بدلاً من طرح سؤال الجسد المتألم، الرابط المكسور بين الإيماءة والكلام، حتى يظهر الطلاق بين الجسد والصوت تولد طفل على الساحة مخلوقا ت هجينة مختلطة من الحياة والموت، أجساد ذات غرابة مزعجة تثبط عزيمة أي أحد تحديد مجسم ولاحتفاظ بسر بهم" (Evrard F. , 2012, p. 136) عندما نقرأ (في انتظار جودو) ننتبه إلى ملاحظات المؤلف حول استخدام الصمت بعلاماته البنائية التي تنطلق من مخطبته الذاتية لذلك الصمت الذي يسير به نحو عالم أوسع وفضاء أرحب، انها قطعة من الكتابة في حد ذاتها كما لو ان الشخصيات كانت هناك للدلالة على ما لا يمكن للكلمات احتواءه بالتمثيل الذي هو في نهاية المطاف مجرد قوسين يمزقان الصمت التام مثله مثل مسرح البلجيكي (موريس ميترلينك) الصامت الذي "يستدعي أسئلة محددة، لا سيما تلك المتعلقة بالحدود بين المسرح وفنون الأداء الأخرى (التمثيل الإيمائي أو الرقص) لكنه يسمح لنا بالكشف عن العلاقة الأساسية بين الصمت والعنف، الكلمة تكسب الحدة والعنف عندما يتم تجريدها، لأنها تدمج بعد الصمت، وتزيل الاعتبارات السياقية أو النفسية، لتبرز عري المواجهة بشكل أفضل." (Fink, 2023, pp. 145-146) ان المسرح المعاصر تمايز برفض اللغة والميل الى الشخصية ذات الهوية المتذبذبة والتي تخالف ترتيب الأشياء الحقيقية إلى الجفاف التدريجي عنطريق صمت ذو معنى يعمد إلغاء الحدود الهشة بين الحياة والموت، بين الحي والجماد وكل ما هو قابل للتصنيف، ففي فعل الصمت ثمة انزواء للمرء خارج اللغة وإرادة في عدم منح كلامه، وجعل لآخر يحس بلالات لعبة المعنى في جمالية الصمت المقروء، وحين يصمت الإنسان فهو يظل على تواصل لأن الصمت ليس أبدا الفراغ وإنما النفس القائم بين الكلمات والانطواء القصير الذي يسمح بمرور المعنى وتبادل النظرات والعواطف، إنه النسيج الموجود بين الكلمات الذي يبرز العلامات المتوالية طوال درب الزمن، وهي علامات تُبرز بدورها قيمة الصمت وصفاءه، الصمت يحرك الكلام بمنحه زاوية خاصة حيثلا يمكن أن يتخلى أحدهما عن لآخر من غير أن يضيع، ومن غير أن يكسر خفة اللغة بتشابك متناغم بين الصمت والكلمات، لحظات الوقف والكلام، خالقة بذلك تنافس المبادلة الكلامية، إنه الذهاب والإياب على خيط المعنى بين الفكر المنتشر والكلام المنطوق لتمرير المعنى؛ الصمت يتحكم في تعديل

التواصل، تبعا لتوجيهات نظام ثقافي للكلام الخاص بفئة اجتماعية معينة. (Broton, 2019, pp. 30-33) وهكذا يضع الكلام حدوداً حادة للفكرة وكأنها حدود ايديولوجية لا تقبل التبحر في التفسير، بينما الصمت يعبر عن المعنى أو الفكرة بشكل هلامي لا شكل محدد له، بحيث ان المعنى يتخذ اشكال بعدد المتلقين له ويتقبل تأويلات عديدة، وحين يصمت الممثل بعد كل حوار فان هذا الصمت يؤثث للربط المتمم والمعمق بينها، فيكون للصمت وجود وفعل كونه ضروري في المسرح وهو مقطع الزامي، اذ لم يفعل شيئاً أو لم يقل شيئاً فأن الممثل يواجه ما يفعله الصمت، فالصمت ليس غياباً أو عدم قدرة على القول، الصمت احياناً يكون بمثابة خطوة إلى الوراء تمنح رؤية وتقدير مغاير للواقع، ومثلما الصمت بين المعزوفات الموسيقية يعيد ويثبت تأثيرها على المتلقي نجد ان الصمت بين الحوارات المسرحية يمنح المتلقي الفرصةلاستيعاب وفهم ما مر به من جمل " إلى جانب صمت الفراغ وانعدام الكلام، هناك صمت إيجابي غني، متعدد المعاني، ديناميكي قادر على استدعاء الغياب اللاوعي والجسد، كل مالا يقال في الكلام المكبوت الذي يتطلب فك رموزه، ظهور هذا الصمت يعني قتل اللغة الرسمية والأيديولوجية وولادة معنى اخر مثل الصوت والإيقاع ليبدو الصمت عند مفترق الطرق." (Evrard F. E., 2012, p. 144) الصمت ليس فراغاً بل هو تحويل معاني الكلمات الصلبة الى معاني بلا كلمات وكأنها غازية لها وجود ولكن لا حدود لها، كما ان الصمت يوجه المتلقي إلى فضاءات النص غير المكتملة فيكملها هو نفسه حسب ادراكه وتأويله المعرفي، وبهذا يجبر الصمت على تشارك المتلقي لتفسير النص بوصفه خير معبر عن معاناة النفس البشرية حين تقف الكلمات عاجزة عن ذلك، كما ان الصمت يثير في نفس وعقل المتلقي من الخيلات الرمزية تفوق ما تثيره الكلمات، بحيث يمكن للمتلقي ان يكمل في مخيلته ما عجز الكاتب عن التعبير عنه بالكلمات، كما يمكن لمخيلة المتلقي ان تكون أكثر سعة ومرونة من الكاتب فتتلقى من خلال الصمت الضمني ما يفوق مقدار ما أراده النص، اذن الصمت ليس فقط صيغة معينة للصوت، إنه أولاً صيغة معينة للمعنى يكون له حضور أوسع عند تحويله لأفعال تعبر عن الواقع المعاشلا سيما في جسد الممثل الذي يتحول عبره حضور الصمت الى معاني غير نطقة وكأن لافكار تفوح خلال الصمت كوجه اخر للالة اللفظ، فالحوارات أحياناً تشكل حاجزاً بين الممثل والشخصية وبين الممثل والمتلقي من جهة اخرى فيأتي الصمت ليردم هذه الفجوات وينتقل بالمشهد الى مستوى الكمال، وخلق حالة تقبل بين الممثل والشخصية والمتلقي.

ان الكلام على المسرح يخفي النوايا احياناً بينما الصمت يعريها، فمديات الصمت هي بين الكلام والقصد أو النية، وان ادوات الصمت التعبيرية هي الحركات والاشارات والايماءات لسد فجوات شلل اللغة بإذابتهما في الصمت المسرحي يتدخل في صراع بين قوى مختلفة، فيكون دور الممثل هو تحويل الفكرة الى حركة وإظهار المشاعر والأحاسيس العميقة المخبوءة داخل الفكرة، وجسد الممثل هو الأساس في لغة الصمت والمفسر لها، وممثل البانتومايم يوصل الفكرة بالصمت من دون حوار أو كلمات، لا نعني بذلك ان التمثيل الايمائي لغة حركة واشارات وايماءات فحسب بل لغة فعل أيضاً، تفوق التواصل الصامت بين النفوس على التواصل الثرثار الذي يمكن للبشر أن يقوموا به من خلال اللغة فقط. النفس، الشفتين المغلقتين التي تقلل من قيمة الحوار البشر ي لصالح حوار النفوس الصمت على المسرح يتجاوز النص حين يكون الكلام قاصراً عن التعبير ، وبالتاليلا وجود للكلمة بل حضور صامت يستحضر اختفاء الكلام والمعنى للالة على نهاية الإنسان داخل جسد ذات اشارة بلغة صامتة ممكن أن تعوض عن اللغة النطقة أو على الأقل تشترك معها في تأدية اللالة، فالصمت يكون هو الحضور الخفي للكلام، وكأنه جبل الجليد الغطس في الماء، وما الكلام لا الجزء الصغير

الظاهر على سطح، والصمت على خشبة المسرح ليس صمتاً سلبياً خالي من المحتوى والمضمون بل هو صمت مشحون بفكرة مركزة ومدروسة بعناية يراد إيصالها الى المتلقي بصورة أوضح واعمق من الكلمات المنطوقة لإظهار المعنى وما وراء المعنى ايضاً، ليكون الصمت من ذلك فن من فنون الكلام فهو "ليس شيئاً غائباً، بل هو غياب موضوعي، مدمجة في الموسيقى ومسألة الكلمات، الصمت أكثر من مجرد موضوع مشكلة فنية،طريقة تجميع النص وقراءته، التحدث أو الكتابة، وفي الحياة وفي الأدب هو وضع الكلمات بين الفراغات (كلمات الصمت) والفراغات بين الكلمات دون إنكار أو ازدراء للبعد الميتافيزيقي للصمت (Pavis, 2000, p. 25) ان الفراغ بين الكلمات عند كتابتها هو الصمت بين الكلمات عند نطقها، وان انتهاء الجملة بنقطة هو فراغ اكبر، ولاكبر منها هو انتهاء الفقرة والبدء برأس سطر جديد، وهكذا هو حال الصمت له مواصفات حسب الغرض والهدف المراد ايصاله للمتلقي، وان لغة المسرح يفضل أن تكون لغة إيحائية وليست لغة تقريرية مباشرة كال لغة تعليمية أو توجيهية، وخير معبر عن تلك اللغة هو الصمت المعبأ بالأفكار أكثر من الكلمات حتى ان كانت إيحائية، لغة العيون مثلاً اكثر تعبيراً من اللسان واكثر بلاغة، والصمت دعوة إلى التأمل والنظر والتمعن حين تبطل الحاجه الى لغة اللسان والكلمات، فهو حالة ذهنية تعبر عن الحب أو الكراهية أو عن ألم أو صرخة أو خوف وهاجس عالم ثرثار في التغلب على صعوبة القول أو (ما لم يقال)، الصمت على خشبة المسرح ينفتح على مساحات جديدة لتمثيلات العقل، و"المتفرج يشارك بشكل ذاتي لأنه الصمت يعكس طريقة للمعنى، تفسيراً من قبل الفرد لما هو عليه يسمع وطريقة للانسحاب من الذاتلاستعادة لاتصال بالعالم." (White, 2022, p. 41) والصمت في العرض المسرحي هو حث المتلقي على المشاركة الذهنية المطروحة على خشبة المسرح، كأن يقوم بسد فجوة تعمد الكاتب تركها، لاستنهاض تفكير المتلقي، وبذلك يكون هناك تفاعل جدلي بين المطروح منطوقاً أو صامتاً، ويرى المخرج الإنكليزي (بيتر بروك) بأن "هناك نوعين من الصمت في المسرح: الصمت الثقيل، هذا الصمت الذيلا حياة فيه والذيلا يساعدنا، ولآخر الصمت الحقيقي ذلك الذي يجمعنا معاً بشكل غامض ولا يمكن إنكاره الناس منقسمون عادة، إنها لحظة حقيقية، لحظة حقيقية مشاركة بين هذين الصمتين، بين هذا الصمت الذيلا حياة فيه – صمت الملل في المسرح، عندما استسلمنا للعرض وسقطنا في النوم– وهذا الصمت الذي نشعر فيه (بالتكيف معاً) هذا الصمت المليء بحياة غير عادية، بين هذين الصمتين ينشأ ألف سؤال ليس في الأعلى، وليس في القاعدةلا، فقط بين القطبين." (White, 2022, p. 41) فالمعنى المستخلص من فهم الصمت أكثر وقعاً في إيصال اللالة الى المتلقي من التفصيل بالكلمات لإيصال نفس المعنى بالكلمات، ونعني بذلك ليس التفضيل المطلق للصمت على الكلام، فلكل منهما دوره ومكانته ولكل منهما دور في اكمال الآخر وسد ما يتركه أو يعجز عنه الآخر في إداء مهمة إيصال المعنى أو الفكرة في الزمان والمكان المعينين، وان العرض المسرحي ليس نصاً مقروءاً بل تعبير حركي وصوتيلا يمكن ان يكتفي بالكلمات دون غيرها من وسائل التعبير لاسيما الصمت المتضمن الإشارة والإيماءة والحركة المعبرة عن المعنى والفكرة الموضوع، على اعتبار ان وجود الصمت مع الكلمات او بينها ليس مسألة كمالية أو تأثيث للكلمات، بل ان الصمت والكلمات في المسرحلا يمكن معرفة ايهما الأساس، الصمت والكلام يساند بعضه البعض، والممثل يوظف لحظات الصمت من خلال فترته وعمقه وتأثيره وموقعه لأجل ايصال لاحساس المطلوب للمتلقي. كذلك نهج المخرج الأمريكي (ويلسون) باستخدام الصمت في عروضه المسرحية مثل: (أينشتاين على الشطئ، الفارس الأسود، نظرة الصم)، اذ يقول في لقاء له واصفاً النهج الذي يسير عليه في إخراجه للعروض المسرحية: "منذ البداية، أبدأ دائماً بصفحة بيضاء. لأفرغ عقلي وليس

لدي فكرة محددة، ثم أبدأ في ملء صفحات هذا الكتاب. أبدأ بالضوء - بدونه،لا يوجد مكان، ثم أعمل على الصمت والسكون حتى تتضح حركات الى الخارج. بعد ذلك، أضيف الصوت، والنص، والموسيقى. كان هذا متسقاً طوال مسيرتي المهنية." (Noiset, 2013) اذن غياب اللغة أمر أساسي في أعمال (ويلسون) الذي يعمد وبنفس الطريقة التي يستخدم بها الفنان الفضاء الإيجابي والسلبي الى اسلوب الحركة المنمازة بالبطئ وهذا امر ينفرد به عن دونه من المخرجين، كذلك يستخدم الضجيج والصمت بإخراجه مسرحية الملك لير واصفاً بطريقة غير مقصودة حاجته للصمت قائلاً: "الطريقة التي يتم تدريب الممثلين بها خاطئة هنا. إنهم لا يفكرون إلا في تفسير نص، إنهم يقلقون حول كيفية التحدث ولا يعرفون شيئاً عن أجسادهم، يمكن رؤيته في طريقتهم في المشي، إنهم لا يفهمون وزن حركة في الفضاء. يمكن لممثل جيد أن يسيطر على الجمهور بمجرد تحريك إصبع." (Noiset, 2013) حاول (ويلسون) من خلال تجاربه المنوعة ان يقول بأن ليس كل شيء يمكن ان تشفع له الرموز اللغوية بل الميل الى ما ليس تفعله اللغة او التي تغفل عنه من خلال صمت يتحدث من خلال غياب اللغة، اذ تتيح لحظات الصمت المسرحي الفرصة للجمهور لمزيد من التأمل باستيعاب الدلالة الكامنة وراء الكلمات التي ينطق بها الممثل، اذ ما استمر الكلام هادراً على منصة المسرح، فأن هذا من شأنه أن يجهد الممثل والجمهور في آن واحد، وقد يؤدي الى السأم، الحوار أو الخطاب المسرحي مهما كان بليغاً نادراً لا يوصل الصورة بكامل مضامينها للمتلقي بل انه يعطي ما يشبه الومضة التي تحفز ذهن المتلقي ليتمم نواقصها حسب مستواه الادراكي، لكن الصمت المتقن يوصل الصورة الحسية بشكل أقرب الى الكمال، تقنية الصمت في العرض المسرحي تملأ الفجوات الناتجة عن عدم قدرة الكلمات والحوارات على ملئها، ويظهر الصمت المعنى الذي تخفيه الكلمات، وهو لا يكون بدرجة ادنى من الكلمات في التعبير بل موازي لها، ويفوقها احياناً أو يوازيها أو يقل قليلاً عن الكلمات وذلك حسب موقعه ودوره في التأثير اللحظي خلال العرض المسرحي، فهو صورة من صور الخطاب الحامل لمضامين دلالية معبرة، وان علوم التواصل الحديثة من السوشيال ميديا والسينما والتلفزيون توصلت أخيراً الى تفوق الصورة في نقل المعلومات والمشاعر وغيرها بما يفوق الاف من الكلمات في المقلات والكتب، بدليل ان ما كتب من دراسات وشروحات حول عروض مسرحية مثل (في انتظار كودو) يفوق آلاف المرات عدد كلمات النص الأصلي للمسرحية. ومما تقدم يجد الباحثان بان الصمت قد اعطى مساحة هائلة لجسد الممثل التي تبدو وكأنها لحظة التواصل بـ المجتمع وسماع صوته لاخر على خشبة المسرح، كما هو في الحياة، هناك انماط مختلفة تتباين ما بين لفظي (منطوق) وغير لفظي (صامت) ويكون هذا الاتصال بين شخصيات العمل الدرامي وجمهور المتلقين، اي انه يوجه لاتصال منطرف تجاه آخر وفي حياة كل أمه لغتها وثقافتها الخاصة بها، وهذه اللغة والثقافة تنعكس بكل تأكيد في إداء الاعمال الدرامية على المسرح، ولا نقصد باللغة الكلام المنطوق فقط، بل الأفعال أو الاشارات أو إيماءات ترمز الى معنى معين، فعمليات الاتصال سواء في الحياة اليومية أم في العمل الدرامي على خشبة المسرح هي عمليات اتصال لفظي وغير لفظي تتحدث من خلالها لافعال بشكل ابلغ من لما يحمله من معاني دفينة، ونستشف من ذلك بأن الصمت لغة المعنى والوجود حتى وان كان لاتصال غير لفظي، إذ لا يمكننا تصور عالم لا توجد فيه الا اللغة، لكن يمكننا تصور عالم لا يوجد فيه غير الصمت، اذ ما اعتبرنا الموسيقى ومؤثراتها السمعية خطاب صامت ايضاً يدخل ضمن تقنية الصمت ووظيفته الجمالية في منظومة العرض المسرحي.

المبحث الثاني: مدلولات الجسد والمادة في فضاء العرض المسرحي:

ارتبط الصمت تاريخياً بجسد الإنسان منذ إدراكه معنى الحياة وديمومتها من خلال لغة ايمائية بسيطة تعبر عن أهم حاجاته ورغباته إزاء اتصاله بالطبيعة، ومع مرور الزمن ظهر الكلام المنطوق لكنه لم يفترق عن لغة الصمت ومدلولاته المادية لا سيما الجسدية، إذ تشابك الصمت مع الوظيفة اللغوية الإنسان كلفظ مشترك في عملية إنتاج المعنى، لذلك كان الصمت ولا يزال عنصراً أساسياً في المسرح حيث يمكن استخدامه مع أداء الجسد لخلق أجواء معينة، أو لتسليط الضوء على لحظات التوتر، أو لإتاحة الفرصة للجمهور للتأمل على اعتبار "إن الجسد، هو خارطة المجتمع، صورته، في تنوعه، لغته، في تعددية خطاباتها، حقيقته المركبة." (Bernard, 1983, p. 213) الامر الذي مكن المخرجين من استخدام الصمت بطرق مختلفة لتعزيز تأثير عروضهم المسرحية التي تلتقي عند محور جسد الممثل بعده مرتكزاً لتلك العروض، إذ يعتبر الأداء المسرحي للممثل حامل لخطاب العرض ومرتكزاً له، حينما يكون معبراً عن الصمت كمشاعر انسانية تكون كبركان يغلي ويغور في أعماق الشخصية، وما يوجد في الخارج عبارة عن إيحاءات ودلالات على ذلك الفعل البطني الغني بالمشاعر والاحاسيس التي يعجز الكلام عن التعبير عنها، ومن هنا تتشكل جمالية الصمت كعلاقة تكاملية بينها وبين جسد الممثل على خشبة المسرح "منذ البداية، المسرح هو الجسد، وهذه هي خصوصيته." (Obersfeld, 2001, p. 224) وهو أيضاً لغة وتمثيل وتراكم للعلامات الخطابية، يتجسد على خشبته النص داخل جسد الممثل كذات فاعلة يدركه المشاهد في كليته أو تجزئته، هذا الجسد المعطى للمشاهدة حاضر أصلاً في النص المسرحي، ينتظر أن يتجسد أو ينطق بصورة فنية "إن جسد الممثل وتصرفاته في العرض حالة بيولوجية، وذهنية، وثقافية خاصة، تختلف عن جسد الإنسان وتصرفاته في الحياة العادية، لان الممثل بدءاً من مرحلة التدريب وتحضير الدور وصولاً إلى مرحلة الأداء يستثمر بشكل أو بأخر الطاقة الكامنة في جسده للتوصل إلى سيطرة كاملة على مراكز القوة والتوازن." (Al-Ashqar, 2003, p. 64) إذ يتضمن لاداء المسرحي شبكة متعددة من العناصر بوصفه بؤرة مشهدية لما يمتلكه من مادة تتشكل بصور متعددة في فضاء العرض المسرحي تتجلى عبر استخدام تقنيات الجسد وتوظيف موارد الطاقة الكامنة فيه، وبالإضافة الى أهمية جسد الممثل تتمظهر المادة بإنشائية مدلولات عناصرها الصورية بشكل أساس في فضاء العرض المسرحي، ويمكن أن تشمل هذه العناصر الديكورات، والأزياء، والإكسسوارات، والإضاءة، والموسيقى... حيث يساهم كل من هذه العناصر في غمر الجمهور في عالم العمل المسرحي وفهم حبكته بما تخلقه من أجواء تصب في صالح العرض وهدفه، وفي الواقع تكمن مادية المسرح في لغته (الفونيه) وإلى معناه وقيمته الرمزية في العرض، إذ يجاهد الممثل في فضاء العرض كي ينتصر رغم غياب الكلمات ليعادلها بمنطوق لغة جسده كقوة استحضارية تصل إلى المشاهد كنسيج سيميولوجي وانبثاقاً صوتياً متجسداً في تأثيره الجسدي بقدر ما هو عطفي يؤخذ بعين لاعتبار بأكبر قدر من الدقة ان كان الهدف لابتعاد عن النص الذي يُنظر إليه على أنه المرجع المركزي الوحيد للحدث المسرحي، وهناك بعد اخر لقيمة الجسد في المسرح وهو "البعد الذي يُسقط فيه الجسد معناه خارج كل لغة، خارج أي إشارة خطابية تحقق الإيماءات والتعبيرات الجسدية قوة معينة هنا، وهذا هو الحال مع العديد من لمحالات الأدائية الحالية، مصطلح (لاداء) هذا ليس بالمعنى الضيق فيما يتعلق بالفنون البصرية ولكن باعتباره (شكل الاداء)". (BIET, 2013, p. 23) ومن ذلك نستشف بأن في تصميم أي عمل مسرحي يعتبر اختيار المادة أمراً حاسماً لدعم رؤية المخرج الذي يستمد دوافعه أساسا من مخيلته وسعيه الحثيث لتجسيد رؤاه وأحلامه لتكييف الفراغ المسرحي كقوة فاعلة في العرض، إذ يـ مكن للديكورات تحويل الفضاء المسرحي إلى

أماكن مختلفة، والأزياء في توصيف الشخصيات، والإضاءة لخلق أجواء ومشاعر كما وتعزز الموسيقى اللحظات الرئيسية في القصة وتضيف مؤثراتها الخاصة بعداً مثيراً، المادة في الفضاء المسرحي هي أداة قوية لإثراء العروض وجذب الجمهور. وبما ان مادية الفضاء المسرحي تتشكل من مختلف العناصر الموجودة على المسرح يمكن استخدام الجسد والمادة كتكنيك لاستعارات التعبير عن أفكار أو مشاعر ذات مفاهيم مجردة، على اعتبار ان المادة وطرق توظيفها اداة قوية لإثراء العروض وجذب الجمهور، من خلال خلق عالم بصري وحسي فريد "المسرح هو الفضاء (...) الفضاء الذي هو أيضاً زمكان: محدد في امتداده، محدد أيضاً في زمانيته." (Obersfeld A. , 1981, pp. 51-52) وإذ ما سلطنا الضوء على تعالقية جسد الممثل في تشكيل الصورة السينوغرافية في العرض المسرحي وفضاءاته المتعددة عند عدد من المخرجين المسرحيين لوجدنا المخرج الفرنسي (اندريه أنطوان) أعتبر هذا الفضاء عالم مغلق محسوس يفتح امام المتفرج طابع مادي الإطار العام الذي يدور فيه الحدث المسرحي يكمن بما موجود على المسرح من اثاث ومناظر التي غالباً ما تكون حقيقية كما هي في الواقع، بما يفرض على الممثل ان يقوم بأفعال وحركات ادائية بشكل طبيعي دون الشروع باستخدام شفرات او رموز على الرغم من انه يستطيع الفكاك من التعبير أحياناً، أما المخرج السويسري (ادولف ابيا) اعتبر خشبة المسرح مكاناً محسوساً يمكن للممثل ان يتحرك في فضائه بحرية تعطى لجسده ليكون اكثر وضوحاً، مستثمر عنصر الضوء الذي لعب دوراً في تحديد المستويات والإيقاع لأداء الممثل الجسدي، بل انه رأى انه من دون جسد الممثل يصبح الفضاء لا نهائياً من جديد لذا فان الجسد يخلق المكان، حيث جاءت تصميماته للمشاهد المسرحية معتمدة على الحجم والضوء اللذان يحييهما الممثل بأفعاله وحركاته، إذ يرى من الضروري ان يكون المنظر وجسد الممثل مجسماً ثلاثي الأبعاد على اعتبار ان المدرجات الهندسية المنفذة هي اداة للجسد ثلاثي الأبعاد للممثل، الديالكتيك التي تحدث بطريقة واضحة بين الجسد والمادة تؤسس على مبدأ التواشج ما بين المادة والجسد، لذلك تكون عملية اختيار المادة ذات زاوية واضحة حتى يظهر في التضاد الحركة الإيقاعية للجسد الإنساني بصورة درامية، اما المخرج النمساوي (ماكس راينهارت) فقد كان يرنو الى البحث في فضاء مغاير عن عمل مسرحي بأسلوب جديد كالسيرك او المنطق الأثرية يثري من خلالها اداء الممثل، ولقد بحث الروسي (فسيفولد مايرهولد) عن علاقة ترابطية بين المعمار وجسد الممثل، حيث يرى ان فن الممثل يقوم على ابداع اشكال بلاستيكية في المكان، فالمشهد المسرحي لديه مصمم ببسطة وانسيابية يتناغم مع حركة الممثل وفعله لا انه يجب ان يتدرب على تقنية البيوميكانيك التي تعنى بهندسة حركة الجسد من خلال دراسة معمقة للجسد الإنساني والقوانين الحركية له، أما الفرنسي (جاك كوبو) فقد نظر الى علاقة الممثل بالفضاء باعتباره مركز ينبع منه الفضاء المسرحي الخاص بخشبة المسرح والممتد الى الصالة ، وهذا الفضاء الزمكاني لديه ما هو لا فضاء معماري لأداء جسدي يقدم ببناء شاعرية النص، مما يتطلب خشبة مسرح خالية تعطي لجسد الممثل الحرية في التعبير عن النص بطريقة تتيح للمشاهد ان يفك شفرات العرض التي نحتت من خلال جسد الممثل المتحرك في الحيز الز مكاني المفتوح والمتحول والمتغير الذي لا يتوقف لا بتوقف الممثل، ويرتكز البولندي (غروتوفسكي) على الجسد لخلق فضاء يعتمد على مسرح فقير، أما الأمريكي (روبرت ويلسون) فهو ايضاً يجد بتقنية الجسد لا سيما تقنية الحركة البطيئة المستخدمة في عروضه المسرحية خير ما يعبر عن صورة لانسان المعاش، ومما تقدم نجد بأن كل مخرج وفق معطياته لرسم شخوصه المسرحية على أجساد ممثليه بأبعادها الداخلية والخارجية قد تأثر بنوع ما في المجتمع لنقل تجربته الانسانية والفنية على المسرح على اعتبار

ان "كل مجتمع يرسم في داخل رؤيته للعالم، معرفة مُفردة حول الجسد، مكوناته، تعابيره، اتصالاته، ويعطيه معنى وقيمة، وتخضع كل مفاهيم الجسدلمفاهيم الشخص، ولهذا فان العديد من المجتمعاتلا تميز بين الإنسان وجسده لتؤكد أن المواد التي تؤلف عمق الإنسان هي نفسها التي تعطي قوام للكون وللطبيعة." (David Le Breton, 1997, p. 6)

والمهم من ذلك حسب (ستانسلافسكي) هو ان يعي الممثل من خلال تداخل جسده مع المادة في العرض المسرحي ان تلك الحركات نابعة من دواخل الشخصية لذلك وجب ان تعكس ما تختلج بها الشخصية في العالم المعاش " ما يهم المشاهد ليس فقط حركاتك، بل ما يحدث داخلك. يجب أن تكون حياتك الداخلية، المتكيفة مع دورك، هي التي تنبض بالحياة في العرض." (Stanislavsky, 2001, p. 192)عندما نتحدث عن معاني الجسد والمادة في الفضاء المسرحي، ندخل إلى مجال العرض وتجسيد أجساد الممثلين فيه؛ أي وجودهم الجسدي كأداة اتصال أساسية على المسرح. حركتهم، تعابير وجوههم، وضعيتهم وحركتهم تساهم في نقل المشاعر والنوايا والمعاني للجمهور، يمكن استخدام الجسد بطريقة رمزية، تعبيرية أو سردية لتعزيز الخطاب المسرحي بالإضافة إلى العناصر المادية المحيطة بهم والتي تلعب دوراً أساسياً في بناء المعنى وجمالية العمل المسرحي. تشارك العناصر المادية الموجودة على المسرح في خلق أجواء ذات بيئة بصرية حسية للعرض المسرحي محملة بالرموز، والمعاني المجازية أو تستخدم لتحديد الحدث في سياق معين، يمكن استخدام الجسد والمادة كاستعارات للتعبير عن أفكار أو مشاعر أو مفاهيم مجردة داخل العرض الذي يحمل تمثيلات جسدية وفحص أشكال المرحلة الحالية حيث لا يمكن إنكار حضور الجسد لما يحمله من شفرات تتعلق بالتمييزات التي اقترحها المخرج الامريكي (ريتشارد شيشنر) بين (الوجود) الذي يوحي بوجود جسم أو شيء و(الفعل) الذي يمثل نشاط هذا الشيء أو هذا الجسد الموجود. يُنظر إلى الأداء بهذا المعنى على أنه (إظهار الفعل) مما يعني أن هذا النشاط تم وضع خط تحته، وتنظيمه، ومشاهدته، وتميزه. (Biet, 2013, p. 24) مثل هذه العمليات تجري في جسد الممثل بوصفه أمر مركزي، إذ يكمن الاداء في محاولة خلق معنى يأتي من علاقة المادة بنحتية جسد الممثل وديناميكيته كمعنى خفي لزعزعة أنماط الشعور والتجربة وكل امتثال في العرض المسرحي، إذ تضخم هذه العلاقة التواشجية القيمة الحصرية للجسم وإظهار قوتها وخصوصيتها على خشبة المسرح، لتصبح لغة النص المسرحي من ذلك جسداً حتى وان كان الهروب منه مستحيلاً في انتظار تمثيل وموضوع ثقافي يستكشف بها لغة الجسد المضمرة، لكن توظيف الثقافة الجسدية في العمل المسرحي مع ممارسة الصمت تشمل تفاعل في ساحة حوارية مسرحية، لأن الصمت جزءلا يتجزأ من الحياة كما نلاحظ في الكثير من العروض هناك استخدام للصمت كتقنية للشخصيات أكبر من الكلمات للتعبير عن المعنى المراد، على اعتبار ان "الشخصية الصامتة ترافق المشاهد خارج القاعة؛ ترافقه في الحياة لتصبح ظله، وجودها الدائم يحدد اللعب. ربما يمكننا أن نحلم بنوعية لغة الصمت، في عمل درامي صامت، نوعية يمكننا دائماً محاولة تعميقها، وأن نقول إن العمل الدرامي يشكل كلاً، يعني أنه يولد من الصمت ويعود إليه." (Larthomas, 1997, p. 127) وكل الكلام هو الصمت الذيلا ينطق في إظهار المعنى الذي عجز الكلام عن تبيانه، إذ ظهر الصمت ما يخفيه الكلام ويوجه انتباه المتلقي الى تلك المنطق المخفية ليشارك هو نفسه بإكمال وتفسير ما يخفيه الكلام أو ما يوحي به، يقول (انتونين ارتو) في هذا الصدد: أن "الإيماءات الملموسة يجب أن تكون فعالة بما يكفي لنسيان حتى ضرورة اللغة المنطوقة." (Gohir, 1974, p. 142) وهذالا يتم لامن خلال أجساد الممثلين كأداة اتصال أساسية على المسرح بمساعدة العناصر المادية الاخرى التي يمكن بوسطتها تشكيل هيئة مرئية لتعزيز

الخطاب المسرحي داخل فراغ الصمت حسب تعبير (جيل دلوز) الذي يجد بالفراغ مكان للمعنى، لا ننسى أن "صفة غير المقال في المسرح هي أن يقال، ولكنه قول ضمني." (Obersfeld A. , 1996, p. 69) إذ تم إنشاء المشهد الفارغ كنظرية من قبل المخرج البريطاني (بيتر بروك) الذي ثور المسرح بالمساحة الفارغة لاسيما في مسرحية الملك لير، ان العلاقة بين جسد الممثل والصمت تتفاعل مع العناصر المادية في الفضاء المسرحي حسب رؤية المخرج الذي يولد تناقضات أو تناغمات تثري العرض المسرحي وتعزز هدفه، على سبيل المثال يمكن أن يؤثر استخدام أزياء غير تقليدية أو ديكورات مجردة أو ألعاب ضوئية خاصة على تصور الجسد لدى الممثلين وتحولاتهم الحركية "إن العمل الدرامي لا يُؤدى إلا مرة واحدة على المسرح؛ هناك لفتة أو ايماءة، والصمت يمكن أن يكونا أكثر أهمية من الكلمات بشكل كبير؛ يمكن للمجموعات والأزياء والإضاءة والموسيقى والحركات أن توحي بما تبقى من خطوط النص." (Gohir, p. 47) ويدخل الحدس أيضا كفعل أساسي لمفهوم الفضاء وعناصره المادية كوسط حقيقي أو منطقي لترتيب الأشياء في عالم الأفعال الممكنة، حيث تساهم التجربة الحسية في أسس هندسة الصمت ومفهوم الفضاء كضرورة متجسدة في الجسد كأشكال تجريدية كحضور نحتي للتلاعب التي تؤدي الى تنفيذ فضاءات مثالية متعددة في الدماغ لدور الفعل، والنية لذلك نجد انخراط الرقص في المسرح يمثل بوضعه الجسدي وجهة نظر على العالم " هذه الأساسية في الرقص المعاصر هي ما يفتح الجسد على العالم، داخل حركته الخاصة، ومن خلال (نحت الفضاء) كما يريد لابان، ينقش الجسم على الفور نقوشه الخاصة في الحركة. هذه النقوش محفورة وفقاً للدوائر بين التوترات والتوترات المضادة: فهي التي تنحت ثنائيات المادة الجسدية في مسارات ديناميكية." (Gohir, 1974, p. 68) ينحت الممثل داخل الفضاء مشكلاً قراءة لما يقدمه جسده الراقص، وهذا الإدراك الجسدي يسعى من خلاله المخرج على تجربة مسرحية مكثفة تتحدى هيمنة النص والسعي إلى خلق شكل جديد من أشكال الكتابة الصورية على الخشبة، لكن أن تكون ممثل راقص يعني أن يتم اختيار الجسد وحركته كأداة للمعرفة والفكر والتعبير، وكمجال للعلاقة مع العالم بصورة عامة؛ لأن حضور جسد الممثل بصورة عامة وجسد الراقص بصورة خاصة قد يلامس جسد أي متفرج من دون علمه وذلك لما يبثه من لوحات لماديات مشهدية مختزلة من شبكة حسية تبرزها الحركة وحضورها في كل لحظة مقروءة يترتب عليها المعنى ليس كقيمة مضافة، بل كوظيفة سيميائية يخفيها الجسد الحقيقي عن واقع وجوده. ويرى المخرج ومصمم الرقصات الفرنسي (دومينيك دوبوي ١٩٣٠- ٢٠٢٤) مؤسس فرقة (بالهات باريس الحديثة) المختصة بالبحث في التصميم الكوريغرافي في الرقص الحديث والمعاصر بأن الرقصات المعاصرة ترتكز بشكل كبير على أداء الجسد الحاضر والمتخيل لما يحمله من بعد فلسفي، لذلك يرى بأن عملية البحث عن توافقات للجسد المسرحي مع الصمت أمر ضروري داخل العرض المسرحي اذ يرى بأن " إعطاء الوقت والوسائل لكل شخص ليتعود على مختلف المتطلبات التي تنطوي عليها تفاعلات الرقص، واللعب، والإيقاع، والكلام، والغناء، وحتى الصمت... التمثيل بالصمت، تحديد النظرة، إشراك الجسد بأكمله في الفضاء، التوقف، التوقيت، تناغم الإيقاعات، الجرأة على التعليقات والثباتات: هذه بعض من أهداف عملنا. السعي للعثور على العضوية، من خلال تجاوز الهياكل المفروضة: من خلال التكرار، العثور في الجسد على تحفيز الكلام، وفي متعة التحريك الدافع للحركة. الحركة، التطور، الارتداد، الاستلهام والاستمرارية." (Dupuis, 2016) ويقر (دومينيك دوبوي) بأنه من المستحيل قصر المسرح على النص، وفي ذات الوقت مستحيل أيضاً الهروب منه؛ بمعنى اخر يجد بأن النص المسرحي به ثقوب تحتاج الى تمثيل لردمها ليكون شاهداً على رؤية

معينة للعالم ويرى نفسه قادراً على استكشاف الجسد ولغته الصامتة من خلال توظيف محمولات لالية داخل فضاء العرض المسرحي، لقد نظر المخرجين المسرحين لجسد الممثل كأداة تساهم في تكوين صورة نحتية تتشكل في ثنايا العرض المسرحي كون تصنيف تمثيلات الجسد تحدد مدى وجود الحساسية تجاه الجسد المرئي، يمكن إدراج فئات كبيرة من الصور مثل تلك التي تشير إلى تمثيل جسد جريح مرتبط بسياق الحرب، جسد حساس الألم أو المرض، جسد غير عضوي، جسد خاضع لقوى اجتماعية واقتصادية، جسد غائب، جسد حساس، جسد تابع، جسد منتهك يشير بشكل لا لبس فيه إلى الحساسية الحالية المتعطشة الأمن والقلق من أي عدوان، الذي يشكل ديناميكية حركية خاصة لحماية نفسه بشكل أفضل، لذلك كان هناك اهتمام قوي بالجسد لا يمكن إنكاره من قبل المخرجين لاسيما المعاصرين منهم، وهذا أيضاً تذكير بالواقعية التي لا مفر منها: الجسد هو المادة أولاً وقبل كل شيء، يمكن تجربته بهذا الشكل لإثارة المزيد من دمج الكلمة في تعابير الممثل لتصبح كلمة حية، وهذ المادية نجدها في معظم العروض المسرحية والتي تظهر بأن "جسدنا الجسدي هو الأرض ولكن جسدنا الروحي هو الكلمة: إنه المادة، والملمس، والنسيج، والمادة الروحانية" (Novarina, 1999, p. 16) أما المخرج والفنان التشكيلي لايطالي (روميو كاستيلوتشي ١٩٦٠-) وهو من المخرجين التجريبين في اوربا قدم العديد من العروض المسرحية مؤلفاً ومخرجاً ومصمماً، أسس عام ١٩٨١ فرقة خاصة سعى من خلالها خلق شكل جديد لشغل جسد الممثل مؤكداً على ان المسرح لا يقوم إلا بفعل وإنتاج (الصورة) عندما ينفصل عن النص، إنه يقدم على الخشبة سلسلة من اللوحات القوية المؤثرة التي تعتمد على تكثيف اللالة الصامتة من خلال خلق صورة مسرحية تتحدى هيمنة النص، وتعمل على تدمير قواعد المسرح التقليدي، وبهذا اصبحت فرقته من أكثر الفرق تطرفاً في المسرح الإيطالي المعاصر، يقول (كاستيلوتشي): "ليس لدي أي قصة تستحق أن تروى، وإن المعنى يجب أن يعطيه كل مشاهد من خلال ما يشعر به أثناء العرض، وهذا ما يؤكد اعتماده على هيمنة الجسد وتعدد استراتيجات مدلولاته المادية داخل فضاء العرض." (Chasseur, 2022) لذلك يتلاشى النص في عروضه مثله مثل معظم المخرجين الحداثويين لصالح الصورة وتقنياتها الحديثة التي تجمع بين ابتكارات بصرية وصوتية متقنة جمالياً داخل فضاء عروضه المسرحية. ويجد الباحثان من كل ما تم ذكره بان هناك جانب مركزي الأداء المسرحي بالتعبير عن كل شيء بشكل مباشر من دون مسافة بإعطاء حضور للجسد وكثافته الملموسة التي تقول من دون كلمات ما تريد ليصبح النص المرئي عنصراً اساسياً في العرض المسرحي سيما الحديث بمشاركة فعالة للجسد الذي يطبق تأثيرات حضوره الحي والتي ترتبط بجودة اداء الممثل، بدعم من العناصر الأخرى من (ديكور، أزياء، اضاءة، إكسسوارات، أزياء، موسيقى) لتشارك في خلق أجواء بيئة بصرية حسية للعمل المسرحي، ويمكن أن تكون محملة بالرموز والمعاني المجازية لتحديد حدث في سياق معين، كذلك للاستعارات المادية دورها لا سيما عندما تمتزج مع الجسد داخل الفضاء بشكل فني في الفضاء كعنصر حاسم في العمل المسرحي، حيث تسمح (المادة) باستكشاف أبعاد رمزية جمالية تثري تجربة المشاهد وفهم العرض المسرحي الذي يأخذ بعين لاعتبار بأن كل شيء في المسرح بأشيائه المادية هو عبارة عن لغة، لأن كل الموجودات تعمل على التعبير للالة عن حالة معينة تظهر قيم الصمت وترتبط بعلاقة لانسان بالعالم المعاش بلغة مستمرة مثل صمت: الموت، الحب، الحكمة، الحرية، الفضيلة، الرفض لاستسلام، الماضي، المستقبل... تتجلى جميعها كحالة جسدية تعبر عن مشاعر وأفكار تقوض محدودية الجسد، إذ يتجاوز الجسد الأدائي نظام لاتصال المعتاد مقدماً تأثيرات حقيقية تسير بالعمل نحو

الإدراك والانغماس والتفكيك الجمالي لتبدو اليقينيات المعتادة موضع تساؤل حين يتلاشى الشعور بالقدرة على السيطرة على كل شيء، حتى مع الحاجة إلى مساءلة النفس وسط عالم يحكمه القلق داخل حدود جسد معطى للرؤية وماديته الفسيولوجية.

المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري:

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات فنية والتي من شأنها أن تفيد إجراءات تحليل نماذج عينة البحث وتساهم في صياغة نتائجه وعليه حددها الباحث على النحو الآتي:

١. يتمظهر الجسد ببنائه النحتي المتصاعد من خلال تعامله مع المادة في وحدة شكلية متناسقة في صمت الفضاء المسرحي.
٢. تمحور الصمت مع علائقيته مع أداء جسد الممثل كمنظومة جمالية حول (صمت الصوت / صمت جسد الممثل) لتحقيق التكنيك النحتي المطلوب بوصفه رؤية بلاستيكية – تشكيلية.
٣. تكمن أهمية النسق النحتي عن طريق ايقاعات منتظمة لأداء الجسد وانساقه بتواشجه مع المادة داخل منظومة العرض.
٤. يعد جسد الممثل أيقونة جمالية منسجمة مع كل أشكال الصمت وتفاصيله عبر موائمة أدائية جسده المتحرك لمختلف التعابير الـ دلالية وتفعيل وحداته البصرية داخل فضاء العرض المسرحي
٥. ارتسم فعل التكنيك الجسدي عند الممثل نحو صيغ بنائية قائمة على أدراك اللحظة بقصدية واعية ما بين الذات والأخر.
٦. امتازت جماليات الصمت بصور الاختلاف والتنوع بتحليل عناصر العالم الخارجي وإعادة تركيبه مرة أخرى والتي ارتبطت بمدلولات الأشكال الجسدية ضمن السطح التصويري للمادة.
٧. استند أداء الممثل على لغة الجسد لـ تشكيل تكوينات ذات عناصر مختلفة من المجسمات التي تعمل على تناسل العلامة في مدلولاتها الجمالية كموضوع نسبي للصمت يظهر من خلالها المضمر.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينته المختارة لملاءمته في تحقيق هدف البحث.

عينة البحث: اختار الباحثان عينة البحث والمتمثلة بعرض مسرحية (جسد منطين) بالطريقة القصدية بوصفها عينة مختارة تتوافق مع متطلبات البحث.

اداة البحث: أستند الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، ومشاهدة العرض بعدها المعايير التحليلية في تحليل عينة البحث:

تحليل عينة البحث: مسرحية جسد منطين تأليف: دومينيك دوبوي اخراج: وتمثيل فيليب دوكو

ملخص العرض: يستمد هذا العرض فكرته من أسم العرض الذي يبحث عن تشكيل جسد منطين، حيث قدم هذا العرض عام 2014 في فرنسا في حديقة الكارتورشي إضافة الى مدن أخرى مثل كابديناك وغيرها، والعرض عبارة عن سلسلة من المسارات التي قدمت عام ١٩٨٢ لـ لمؤلف والمخرج الفرنسي دومينيك دوبوي والتي تتواجد في (متحف غودا) اذ تعبر تلك المسارات عن حياة شخصية كاملة تتواجد داخل متحف غودا، حيث ارتكز العرض على الحركة البطيئة لإيصال المعنى من حيث تمرحلات الشخصية الزمكانية خلال تأمل حركي طويل يتخلله صمت يستمر على طول العرض، يظهر من

خلالها جسد الممثل وهو يغطي جسده بطبقة سميكة من الطين التي كانت تجف تدريجياً مع مرور الوقت مما جعل الحركات تتقلص إلى أبسط تعبير لها حتى يتجمد بتكنيك حركي معبر في نهاية العرض.

تحليل العرض: يبدأ العرض بدخول الممثل الذي هو مخرج العرض بخطوات متثاقلة وهو عاري الجسد غير مبالي لوجود الجمهور المتجمهر في الغابة وعلى كلا الطرفين، حيث وظف المخرج المشي الطبيعي لترك مساحة للجسد والتعبيرات والأفعال متاحة في الفضاء مستنداً على أسفل القدمين كجزء متصل بهذا الأساس ، تلك الحركات التي يقوم بها الممثل وهو حافي القدمين ومثني الركبتان في المشاركة بعيداً عن الضوضاء، بصمت يبحث به عن قطر مائلطفيف للجسد الوسطي ليسمح بلاختلال المنتظم الذي سيؤدي إلى تقدم القدم، هناك نقطة انعدام التوازن التي ستسمح للطرف السفلي بإطلاقطاقته الكامنة، أي الحد الأدنى والكافي من الطاقة لتحق يق الحركة في إطار الجاذبية، كذلك نجده قد أتكا ومنذ البداية على تقنية الصمت كإبداع منفرد لجسد الممثل الذي يستمد فحواه من قطعة من (المسارات) والتي تقترب من البيانات التي تظهر رحلة طويلة عبر عروضه المسرحية التي يرغب فيها لاستمرار في تطويرها بشكل عشوائي خلال لقاءات مع أماكن ولحظات مختلفة، وصلت إلى تقديم ثلاثة تفاوتات، نفس الحركة ولكن مع موسيقى مختلفة من نفس الملحن للتفاوتات الأولى لأماكن مفتوحة (الطبيعة، الأطلال، المساحات الضخمة) والصمت الذي يستند اليه لتحقيق ذلك التفاوت داخل فضاء مرتكزاً على جماليات الصمت باختلاف صورها كنوع من تحليل عناصر العالم الخارجي وإعادة تركيبه مرة أخرى والتي ارتبطت بمدلولات الأشكال الجسدية ضمن السطح التصويري ، مختلفة من المجسمات التي تعمل على تناسل العلامة في مدلولاتها الجمالية كموضوع نسبي للصمت يظهر من خلالها المضمر لا وهو الجسد البرجوازي معتبر الجسد كحقيبة كبيرة تحتوي على العديد من الأشياء التي تتفاعل بشكل أكثر أو أقل تنظيما، الجسد يمثل هذه الحقيبة أي العنصر الأول المتصل بالخارج محاولا حمايته وتقويته او حتى تغذيته، على اعتبار إن جسد الممثل مادة فريدة توفر ممرات بين العوالم الداخلية والخارجية، ظاهر من ذلك بأننا في حوار مستمر مع هذه الحقيبة والمكونات التي تحتوي عليها ، اذ يمكن اعتبار تلك الحقيبة لافتراضية احد عناصر المادة التي يبحث عنها المخرج لتكنيك جسد ممثله والية نحته لانية، هذه الحقيبة تنفذ أفعالنا، تحذرنا، تنظم، تتفاعل، تتبع مسارات مختلفة، في بعض الأحيان يظهر الجسد الصامت وكأنه حقيبة قمامة وذلك لتسليط الضوء على عشوائية أفعالنا من خلال لعبة الإدراك وقناعة متفاوتة في توجيه تصرفاته وتواصل الممثل هنا ليس أمراطبيعياً لذلك يظهر الصمت بعلائقيته مع أداء جسد الممثل كمنظومة جمالية حول صمت الصوت داخل جسد الممثل لتحقيق التكنيك النحتي المطلوب بحركات دقيقة لإيصال المدلول حتى وان كان صامت من خلال تلك الحقيبة على اعتبارها مجموعة من المعلومات التي صيغت مجمل قرارات الانسان الحديث ورغباته المتغايرة والمتفاوتة، لقد مثل الجسد في هذا العرض مادة الطين التي يجب استكشافها باستمرار لأنها متغير ة ومنفلتة عن التصرف ان لم يكن هناك سيطرة عليه، والجسد الحي هنا يظهر ببنائه النحتي المتصاعد من خلال تعامله مع المادة في وحدة شكلية متناسقة في صمت لأنه عبارة عن وسيلة اتصال تدعونا لتحديد أفعال مختلفة استناداً إلى وضع هذه الأشياء في لحظة معينة، ويظهر ذلك التواصل مع جسد الممثل حال أجسادنا التي هي عبارة عن حالة ذاتية يمكن أن تنفصل عن الحالات الأخرى لتعميق التفاعل.

وبلقاء اجراه الباحثان مع المخرج وجدنا بأن هناك رغبة من قبل مخرج العرض بأن ينقل هذا العمل إلى أماكن ذات فضاءات غير متوقعة، بحركات مقننة التكنيك إذ عمد استخدم قاعدة خشبية (بمقاس ٥٠سم × ٧٠سم) لتنفيذ حركات الممثل عليها على طول العرض إذ كان يغطي جسده بالطين بشكل مستمر ليتجمد بثبات وصمت في النهاية مثل التماثيل و لفترةطويلة جداً، وما ميز تمظهر الجسد في ذلك الفضاء هو الموسيقى التي لم يستخدم فيها (دوكو) موسيقى اعتيادية بل اعتمد على مؤلفات موسيقى عالمية مؤلفة بشكل خاص للعرض المسرحي مثل: تفاوته ليلاً - تورو تاكيميتسو- أعلم أنه كانت الريح، من ألبوم نحو البحر، وتفاوتة نهاراً - تورو تاكيميتسو - شجرة المطر، من ألبوم خط الأشجار، أما بخصوص لحظة الرقص في المسرحية التي تستمر من ٧ دقائق فهي من قطعة مدتها ٧٠ دقيقة تم تحقيق تجربة فردية بين دومينيك وبينه لإنشاء رقصة منفردة تعبر عن الحوار الشعري بين الحركة والطين. التي نجد من خلالها الجسد: فيه استشعار الرأسية، التنقل، تقدير جودة الحركة، استجواب التنفس، الفضاء، الإيقاع، جسد آخر، وجميعها تتغذى بذاتها؛ بمعنى آخر هذه ليست فترات تسخين، أو تدريب، أو اكتساب أفعال محددة أو إبداع. بل أراد (دوكو) ان يقوم الجمهور المتلقي في عمليات اكتشاف وإدراك وفهم للآليات التي يجب تشغيلها للتفاعل والتواصل مع جسدنا الحقيقي، مما يكون مفيداً للمسرح حيث يمكن أن تلبي هذه الثراء جزئياً احتياجات الوجود، احتلال الفضاء، تشغيل الجسد، ذلك الجسد الذي لديه قراءته الخاصة، بالعقل الذي يبقى للتعبير عن حلات النسق النحتي عن طريق ايقاعات منتظمة لأداء الجسد وانساقه مع الصمت من جهة ومع المادة من جهة أخرى لتتلاشى أهمية النص أمام هيمنة الجسد.

واختيار المخرج الى فضاء غابة لتقديم العرض هو ليبين للجمهور بأننا عبارة عن كائنات متحضرة نعم لكن قد يكون من المثمر إيقاظ الجانب الحيواني فينا، حتى لو كان لتحفيز غرائز البقاء. على سبيل المثال، في الغابة، الوقوف بثبات على قدمينا لا يسمح بالاستجابة السريعة: يكون هناك فائدة كبيرة في ملاحظة الحيوانات. الشخص الذي يكون في حالة تأهب يستفيد من البقاء على استعداد للفقدان التوازن عندما يعرف كيف يضع وزنه، على سبيل المثال على قدم واحدة ليتمكن بسهولة من تحرير الأخرى وبالتالي القفز، الهروب، أو اتخاذ الانطلاق. بالمقابل، أن يجد الشخص نفسه على قدميه وحتى يوسع هذه القاعدة، الذي يُعرف بالمضلع المتوازن، يعني إحساساً بالتحكم في بيئته، متماسكاً على قاعدته، ثقة كبيرة تمكّن من وضع ثابت من دون خوف من المفترسين المحتملين. هناك عدة حيوانات داخلنا وفقاً للعالم الذي نتواجد فيه تنتظر أن نستدعيها.

استجواب عاداتنا، وفهم مدى تأثيرها المدني والاجتماعي، والبحث عن جوهر أفعالنا وبياناتها الأولية. يعتبر العديد من الأشخاص، على سبيل المثال، أن النظرة هي المحرك (نحن نتحاور لذلك ننظر إلى بعضنا) في استخدام محدود لهذه القدرة الحسية. لا ننسى أنه في الثدييات، النظر إلى بعضنا في العيون يمكن أن يُشاهد كاعتداء. إنه تدخل، لحظة حاسمة تؤدي إما إلى قتال أو إلى حميمية عاطفية. لماذا نُفرط في تأويل هذه القدرة الحسية التي ينبغي أن تكون عنصراً مثالياً، لحظة حاسمة في الحوار. لنجعل من النظرات (عيناً في عين) لحظات نادرة وذات قيمة ترسم لنا فعل التكنيك الجسدي عند الممثل الذي صاغ لنا بنائية قائمة على أدراك اللحظة بقصدية واعية ما بين الذات والأخر وتجسيد حالة جسدية قليلة التشويش والثراء الذي يأتي من تعديلات متعددة تعزز الرغبة في تأكيد أفعالنا. يتم ذلك خارج أي سياق درامي. إنه التفاعل المباشر مع أجسادنا، لما لها من تعبير كجسد. إنه عمل ما قبل التاريخ، تحويل طويل مع عناصرنا الجسدية، التي

بدورها في علاقة ديناميكية مع الأرض والمساحة التي يجب أن نتنقل فيها. ثقل الجاذبية يتطلب منا بناء أنفسنا وفقاً لإدراك رأسي، وهذا الأمر ليس مكتسباً بل هو ثمرة تعلمطويل ومستمر في التحقيق. الرأساوية ليست ممتلكاتنا، يجب أن نبحث عنها. ثم نتحرك باستخدام العناصر المفصلية والتنظيمات الناتجة عن ذلك. إنها ساحة للتكيف والتوازن والتفاعل واتخاذ القرارات. الجسد هو الحركة. نادراً ما نفكر في كيف نمشي على سبيل المثال.لا نضع الأسئلة ولكن دعونا نتعلم منها. البراعة تتغذى على تعمق هذه العملية التعليمية. ونجد هذا الثراء في أعمالنا الإبداعية الدرامية دون الكثير من التساؤلات. الجسد هو الحاضر، هو أيقونة جمالية منسجمة مع كل أشكال الصمت وتفاصيله عبر موائمة أدائية جسده المتحركلمختلف التعابير الـ لالية وتفعيل وحداته البصرية داخل فضاء العرض المسرحي، دقة الحركة والتسلسل تذهبان سوياً هنا لتوسيع الوعي، وتحسين الحضور من خلال دقة الحركة الموجهة بالتنفس، مع إيلاء الوقت الكافي للاستكشاف الحسي. العمل هو في الصمت. هذالا يعني عدم استخدام الموسيقى أو الكلمات أو الأصوات ولكن حتى مع هذه العناصر، الصمت حاضر. هذا الصمت بالطبع مرتبط تماماً بالزفير، مع الفضاء، الوزن، الطاقة، والخيال. تحقيق يمكن أن يجعلنا نعيد النظر في كيفية استخدامناالأصوات، الكلمات، والضوضاء. بالنسبة للفنان على المسرح، الممثل أو الراقص، في نهاية المطاف كل شيء يتم في الصمت الذي يسمح بصدى أفعاله التي تتمحور بتراكم العلامات الخطابية كعلاقة تكاملية بينها وبين جسد الممثل في العرض المسرحي.

وزيادة أدائها ، وبالتالي تسمح الآخر بأن يتعلم بإثراء هذا التصور داخل هذا الصندوق الذي يحتوي على الأدوات المتاحة عندما نلمس إشارات الإنذار (أنا جائع، أنا عطشان، أنا متعب، أريد أن أفعل هذا...) هذا ما نفعله في حياتنا اليومية. في الواقع، نحن لا نتحاور إلا يعاني الجسد من هذه الفقر في التحاور ويعيد إلينا نفس الفقر من الفرص. انتباه أكثر حساسية يجلب الثراء لرضانا الكبير، الخطأ يكمن في رغبتنا في التحاور فقط عندما نريد التصرف.

مهم أن يرون الجمهور كيف يمكن أن يكون هناك تفاوتان تماما بين الرقصات مع مادة الطين فقط. القمر والشمس شركاء في هذه التفاوتات. مما يسمح بتقديم عروض من دون تكرار نفس القطعة. زوج محمول إلى القمة، نهاراً حوالي الساعة الواحدة ظهراً للرقصة الأولى، والآخر ليلاً حوالي الساعة الواحدة صباحاً. من دون حركة، دائماً بنفس الإيماءات، نفس العادات، الجسد بوضعية عمودية محفوفة بالمخاطر... غالباً ما يكون من الأفضل متابعة عرض مسرحي بعيون مغلقة. على أي حال، ليس في وقت الإبداع، أو فقط في هذا الوقت، يمكن بناء الحوار. هذه اللحظة هي تلك التي يمكن فيها للحوار أن ينحسر، بعد أن تكون العادات السلبية و الأدوات متمرسين بما فيه الكفاية. ومع ذلك، يجب أن تكون في حالة حوار مسبقاً لذلك.

التنقل بطرق مختلفة، الجسد يتحرك إلى الأمام دون تقلص، حركة الأطراف العلوية لا تلاحظ إلا قليلاً، الرأس يبدو وكأنه ينزلق في الهواء، هذا المشي الأساسي الذي يتطلب طاقة دنيا يسمح بتجربة توافر العناصر الجسدية الأخرى والراحة التي يوفرها. من هذا المشي الذي يتداخل فيه القليل جداً من العوامل الخارجية ، يصبح من الممكن بعد ذلك القيام بأفعال أخرى متزامنة، ويبقى مرجعاً للتوازن الطبيعي الذي من خلاله يمكن توجيه النوايا وتحديد جسدية مختارة. يمكن أن نجرؤ على المزيد إذا كان الإدراك الداخلي لحالة الجسد المرجعية التي تجعلنا متاحين لأفعالنا في خطواتنا. إعادة تنظيم العناصر الجسدية واستشعار هذا التوازن الذي يحدد مشي من دون مجهود، من دون صدمات.

القدم تجد بذلك مسافتها للتقدم قليلاً إلى الأمام من القدم الأخرى، نحن نمشي بالأقدام وبشكل أفضل بجلد الأسفل الخاص بالقدمين. نحن دائماً بين الزيادة وعدم الكفاية، ويتطلب اتخاذ وقت الإحساس بالتكيفات التي يجب اتخاذها، لذلك أن ندرك باستمرار، ونعيد بناء واقع متقلب. الروتينات وتكرار عادات الحواس تفرض بدورها عادات حركية، وتنسيقات تفقد مرونتها.

فالمشي كنشاط بدني يسمح بتحريك الجسد في الفضاء باستخدام تقدم كل قدم ونقل وزن الجسد، مع اتجاه محدد في بعض الأحيان، وتشكيلات هندسية تتراوح بين البسيطة (مثل الخط المستقيم، الانحناء) والمكررة (عرض أزياء، موكب، عسكري) دون نسيان جميع التكوينات اللازمة، سواء كانت خيالية أو غير ذلك (مثل المشي لمسافات طويلة، السير إلى الوراء، المشي من دون إصدار أي أصوات، المشاركة في حفلة، المرافقة، الاستعجال، السير بتردد، بخطوات ثابتة، المتعبة، القفز بحماس الشباب، التردد...). بشكل عام، المشي هو عملية نقل الوزن من قدم إلى أخرى، وتتألف من المسافة بين القدمين وسرعة تنفيذ هذا الانتقال. إنه وسيلة التنقل المفضلة للكائنات الثنائية القدمين. وبالتالي، يمكن لهذا الكائن توفير أعضائه العلوية، مما يمنحه إمكانية ممارسة أنشطة أخرى في نفس الوقت (حمل أو دفع شيء، إظهار بالإصبع، مد يد العون...) أو عدم فعل أي شيء والتنبؤ بالأعمال (الحماية الذاتية، الإمساك بشيء، التوقف، إمساك السقوط...). ومع ذلك، يتيح أيضاً استخدام حواسه بشكل إيجابي (النظر، الاستماع، شم الهواء)، الحديث، الأكل، الشرب أثناء التحرك. هذا السرد ضروري لفهم سبب انخراط الطفل في مغامرة المشي على حساب العديد من الجهود في التنسيق والسقوط.

لا نعتقد أن الطفل يبدأ فوراً في مغامرة المشي على قدميه. الصدفة، الضرورة، الحوافز الخارجية، التقليد، اكتساب العمليات الإدراكية والفيزيولوجية... عندما يسمح التوازن بالتفاعل مع الجاذبية، يجب عليه الانتظار حتى تتأسس بعض الأنظمة في الأذن الداخلية وي ستجيب لحركات الرأس، لاستشعار الحركي مثل الحساسات التي تلتقط مواقع المفاصل وكيفية تفاعل العضلات، البصري لأنه من الضروري تحديد الإشارات بوضوح. هناك تشابه واضح مع احتياجات الممثل على المسرح: البراعة، احتلال المساحة، اليقظة الأحداث... الوقوف بثبات هو فعل يتطلب إنفاقطاقة. فهم الهيكلية الضرورية لعدم إهدار طاقة عبثاً وعدم التعرض لعجز في أداء الأفعال الأخرى بسبب المشي. قد تعتبر مهارة، ولكن هذه المهارة هي نتيجة طريق طويل من الاكتساب والاكتشاف والدهشة والتساؤل وتأكيد الأفعال. يتعلم الطفل بهذه الطريقة وهو ليس بعيداً عما يُطلب من الممثل. إنه لا يكتفي بالانطلاق في التنقل، بل يجد طرقاً جانبية من خلال التنقل الزاحف ثم الأكثر تعقيداً، بالتشبث بكل ما يمكن الوصول إليه، بإسناد الجسد المركزي إلى الأمام والخ لف، بالمشي على أطراف القدمين... إنه يكتشف مشيه بدلاً من تعلمه، بدءاً من عدم قدرته على السيطرة على العمليات التي يجب تنفيذها. درس جميل في التواضع والمثابرة. نحو عشرين شهراً من التعلم... جهد وتجربة طويلة لالتقاط التوازن المناسب، هذه النقطة الحساسة بين عدم التوازن الأولي للقطر الخفيف الذي يأخذه الجسد المركزي، مما سيجعله يتقدم، وضرورة الحفاظ على حالة توازن ستعيد الرأسية، مما سيوقف الحركة. إنه البحث المستمر الذي يجب الحفاظ عليه لإعطاء حياة للخطوات وعدم جعلها حركة تحبس الجسد في صلابة وتوترات. المشي بالجسد بأكمله، إنها الإدراك للتعديلات الدقيقة التي تجعلها غنية. لا نعتقد أننا نعرف إلا إذا كنا نفكر في عالم معروف ومتحضر.

المشي يتميز بوجود دعم دائم على الأرض وانتقال الوزن من الكعب إلى أصابع القدم. على عكس الجري الذي قد لا يكون له دعم في لحظة معينة ويتم نقل الوزن من أصابع القدم إلى الكعب. لذلك، اللحظة الأكثر حساسية هي لانتقال من المشي إلى الجري والعكس بالعكس. هذا الانتقال يعود إلى قرار أو رد فعل على حدث خارجي يقلب الظروف الفيزيائية، إنه اتخاذ قرار. إنهما عالمان مختلفان والانتقال غالباً ما يكون نتيجة كسر مفاجئ. في حين أن الزخم في الجري هو طاقة تدعم الأحداث الفيزيائية على غرار دفع لمحركات الذي يسمح للطائرة بالطيران، يطرح المشي بشكل مستمر تساؤلات حول معنى التوازن / عدم التوازن. بداية تعلم المشي تبدأ بنقل الجسد المركزي وخلق عدم توازن. هناك احتمالان: عدم فعل شيء والسقوط أو التقدم بقدم لتعويض عدم التوازن. الجسد في حالة تأهب ويعوض باستمرار زيادة عدم التوازن أو النقص. ومن هنا تأتي أهمية توفير توطيد للقدم. تقدم الطرف السفلي يؤدي إلى دوران للحوض يتم تعويضه بحركة للذراع المعاكسة في نفس لاتجاه، مما يمنع الحوض من أن ينجرف مع الدوران. يتبع ذلك تحرك للطرف السفلي لآخر مع تقدم للذراع المعاكسة لتعويض دوران الحوض وهكذا... يتم إيقاف الحركة من خلال إلغاء عدم التوازن وإعادة الجسد إلى المحور الرأسي. المشي هو البحث المستمر عن مجموعة من التكيفات . وهو الأمر نفسه لكافة الحلات الشائعة: الوقوف، الجلوس أو لاستلقاء... وبهذالا يكون الفضاء على أنه ثابت ولكنه يتغير باستمرار وفقاً الأحداث.

الفصل الرابع / النتائج ومناقشتها:

١- أن مسالة جماليات الصمت للجسد النحتي في عرض مسرحية جسد منطين لا تخضع إلى معيار ثابت داخل منظومة العرض المسرحي، اذ حاول لمخرج أن يندفع إلى الجميل الذي يتناسب مع مدركاته الذهنية والمادية بالتنوع بالفعل والشخصية الواحدة كصيغ وأساليب.

٢- هيمن الصمت على أداء جسد الممثللاسيما في عرض جسد منطين التي تهدف اعلاء شأن الحركة على الكلام.

٣- ان التكنيك النحتي عند فيليب دوكو قائم على مبدأ أساسي مركزه الإنسان، الذي يستخدم العديد من الوسائل لادائية للجسد من اجل تحقيق ألفة بين الجسد العارض وبين ما يحيط به موجودات مادية في الفضاء.

٤- تكمن أهمية قيمة الصمت في وحدة شكلية متناسقة متزنة ما بين الجسد ومختلف العناصر المادية لتحقيق الغاية المطلوبة داخل العرض المسرحي والتفاعل مع ايقاعها الشكلاني الجمالي.

٥- الإنسان في نظر فيليب دوكو عبارة عن جسد نحتي ميال الى محاكاة الشيء في ظل الصمت الذي يوصله الى مبتغاه بصورة حقيقية حسب الهدف والزمان والمكان.

٦- شكل حضور الممثل من خلال تمظهر فاعلية حضور جسده لمحمل بالمعاني الجمالية من خلال البحث فيما وراء الشكل الحسي.

٧- ان العملية السردية للكتابة بالجسد بشكل صوري خاضعة لقوانين التركيب البنائي في فضاء العرض وفق عملية ترتيب المادة وتواشجها مع الجسد.

لاستنتاجات:

١- اعتمدت العروض المسرحية الحديثة على ذوبان الجسد داخل الصمت للتخلص من وطئة الكلمة من خلال حركة الجسد وتوافقه مع العناصر المادية.

٢- الجسد عنصر حيوي في العرض المسرحي يعمل على التحرر من قيود الكلمة، إذ اهتم المخرجين المعاصرين بالعلاقة المحورية بين جسد الممثل والمواد المساعدة كأساس لبناء جمالية الحدث.

٣- يأتي الصمت كفكرة تدرك ذهنيا على هيئة تمثال حي تولده المخيلة على ارض الواقع.

٤- اتسمت النزعة العقلية للإنسان من خلال مقدرة المخرج على امتزاج العالم الزمكاني في فضاء تصوير ينخرط فيه الممثل لتكرار المفردات اليومية وتسلسل الوحدات وسردها كبعد من اللالات المرتبطة بديمومة الحياة.

٥- توصل المخرجين من خلال الصمت الى رمزية واعية في توظيف مظاهر واشكال الجسد باتجاه ذائقية الوعي الجمعي والتشكيل المتحرر ببنية اشكاله الجوهرية، على اعتبار ان جماليات الصمت محملة بالبنى الرمزية التي تنطوي عليها لالات الجسد التي تؤكد العلاقة بين لاشكال المستمدة من الواقع والخيال.

References :

1. Majd al-Din Muhammad bin Yaqoub al-Fayrouzabadi, The Comprehensive Dictionary, (Cairo: Dar al-Hadith, 2008), p. 944.
2. Muhammad bin Abi Bakr Al-Razi, Mukhtar Al-Sihah, Beirut, Dar Al-Qalam, p. 369.
3. Sabry Hafez. Chekhov Theater, Baghdad (Al-Hurriya Printing House), 1973, p. 176.
4. Abbas Muhammad Reda. The term silence, Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences, University of Babylon, Issue (24) 2015, p. 219.
5. Hashi J, The unspoken word as an engine for creativity at the intersection of dance and theatre , Master's Thesis, University of Quebec in Montreal, 2006, p. 41.
6. Norbert Abu Darham, Silence in the Theater: Cinema and Music, Montpellier: Second Edition, 2022 Edition, p. 4.
7. Franck Evrard, At the Beginning of Theater... Silence, Sigila Magazine, No. 29, 2012, Gre-France Publishing, p. 136.
8. Michel Fink and Yves Michel Ergal, Writing and Silence in The Twentieth Century, University Editions of Strasbourg, 2023, pp. 145-146.
9. See: David Le Broton, Silence is the Language of Meaning and Existence, Trans.: Farid Al-Zahi, Morocco, Cultural Center for the Book.2019, pp. 30-33.
10. Patrice Pavis: On Silence in Amsterdam: On Some Contemporary Writings, Protea Magazine, Journal of the University of Quebec, Issue 28(2), Canada, Arts and Literary Studies, 2000, p. 25.
11. Debbie Lynch-White, Writing the Silence in the Theater: For the Actor's Sensual Experience, Master's thesis in theatre, University of Quebec in Montreal, 2022, p. 41.
12. Philippe Noiset: At the Autumn Festival and the Louvre Wilson reveals all facets of his talent, see:https://archives.lesechos.fr/archives/2013/SerieLimitee/00126-068-SLI.htm
13. Michel Bernard: The Body, Trans.: Ibrahim Khoury, Damascus: Syrian Ministry of Culture, 1983, p. 213.
14. Anne Obersfeld, Reading The Theater, Paris: Bellin 2001, p. 224.
15. Ikram Al-Ashqar, The Dance is the Language of the Body, 1st edition, Beirut, Lebanon: Dar Furat 2003, p. 64.
16. See: Christian Biet, To enlarge or extend the field of performance (seventeenth century - twenty-first century), Paris: Alsewell 2013, p. 23.

17. Anne Obersfeld, Reading The Theater 2 The School of the Spectator, Paris: Editions Sociales 1981, pp. 51-52.
18. David Le Breton, Anthropology of the Body and Modernity, ed.: Muhammad Arab, 2nd edition, Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, 1997, p. 6.
19. K. Stanislavsky, The Training of the Actor, Paris: Payot et Rivage 2001, p. 192.
20. Pierre Larthomas, Dramatic Language: Its Nature and Processes, French Universities Publishing PUF 1997, p. 127.
21. Henri Gohir, Antonin Artaud and the Essence of Theater, Paris: 1974, Vrain, Essays on Art and Philosophy, p. 142.
22. Anne Obersfeld, Reading The Theater 3 Theatrical Dialogue, Paris: Plein, 1996, p. 69.
23. Workshop from Monday, February 22 to Friday, March 4, 2016, A 60 hour with Dominique Dupuis, a director and one of the pioneers of contemporary dance in France.
24. Valère Novarina, Before the Word, Paris: Paul, 1999, p. 16.
25. Interview conducted by Marianne Chasseur and Mathilde Wagman Mathilde on France Cultural Radio, 2022, Tuesday 2/15/22

The aesthetics of silence and the sculptural technique of the body in Philippe Duco's theatrical performances

Omar Mohammed Jandary , Samir Reyad Mamdoh

Abstract

Silence is considered one of the essential functions in the theatrical performance because it carries aesthetic images with multiple meanings that have undergone changes over the ages until it has become completely relied upon in some theatrical performances. To convey the message of the theatrical performance in general, the image of silence was represented in the actor's body through his technique. Sculpture on the stage. The current study came in four chapters. The first chapter (the methodological framework) included the research problem that centered on answering the following question: How were the aesthetics of silence and the sculptural technique of the body represented in the theatrical performances of the French director Philippe Ducoux, then the importance of research and the need for it, which It represented the fact that researchers in the artistic affairs know about a theatrical director who may be absent from the Arab theatrical dictionary and about the use of silence and the body within the theatrical performance... followed by the research goal of identifying the aesthetics of silence and the sculptural technique of the body in Philippe Duco's theatrical performances, so that the chapter concludes by defining the most important terms that It came in the body of the research, while the second chapter (theoretical framework) included two topics: the first: silence aesthetically and artistically, in which the researchers shed light on silence as an objective equivalent to speech that sometimes fails to convey meaning, citing the opinions of some philosophers, writers, and theater directors regarding the importance of silence and its rhetorical signs. In theatre, the second topic dealt with: the body and matter in the theatrical performance space, as a semantic fabric within the performance space and the intertwining of physical presence with the material elements present on the stage in the works of some directors such as: Andre Antoine, Adolf Appiah, Max Reinhart, Vsevold Meyerhold, Robert Wilson, Romeo. Castellucci Dominique Dupuy...Then followed the most important indicators that resulted from the theoretical framework. As for the third chapter (research procedures), it included the research sample, which was represented by the presentation of the play Body of Clay, written by Dominique Dupuy and directed by Philippe Duco, which the two researchers chose as a purposive sample that was analyzed according to The descriptive analytical approach, followed by the fourth chapter (results and conclusions), reviewing the most important results and discussing them, concluding the research with conclusions and recommendations, leading to a list of sources and a summary in English.

Keywords: Silence, body, space.