وقائع

المؤتمر الوطني الثاني والدولي الأول

لكليات الفنون الجميلة في العراق

للفترة من ٢١-٢٢ أيلول ٢٠٢٢

بالعلم والفن... نلتقي لنرتقي

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ
السَّحَابِ ۚ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ ۚ
إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ﴾

صدق الله العظيم

قرآن كريم

رئيس المؤتمر

الأستاذ الدكتور نشأت مبارك صليوا
عميد كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل

لجان المؤتمر

اللجنة التحضيرية:

- أ.م.د. مصعب إبراهيم محمد رئيساً
- أ.م.د. منقذ محمد فيصل عضواً
- م.د. عمر محمد جنداري عضواً
- م.د. هديل صبحي إسماعيل عضواً
- م. صدام سالم حنا عضواً
- م.م. اوس مروان عبد العزيز عضواً
- السيد عبد الأمير يونس عضواً

اللجنة العلمية:

- أ.د. حامد إبراهيم الراشدي رئيساً
- ا.د. عماد هادي عباس عضواً
- أ.د. محمد إسماعيل الطائي عضواً
- أ.م.د. عقيل ماجد حامد عضواً
- أ.م.د. ثابت رسول الليثي عضواً
- أ.م.د. محمد مهدي حسون عضواً
- أ.م. هناء خضر يوسف عضواً
- م. محمد ذنون صالح عضواً

اللجنة الاستشارية:

- أ.د. جان فرانسوا دوسيني رئيساً
- أ.م.د. بشار عبد الغني محمد عضواً
- ا.د. عامر صباح المرزوك عضواً
- أ.د. أسامة رؤوف عضواً
- أ.د. عجاج سليم عضواً

اللجنة الإعلامية:

- م.د. زيد طارق فاضل رئيساً
- م. ياسر إبراهيم الطائي عضواً
- السيد عثمان حذيفة الديوة جي عضواً
- السيد أنور الدرويش عضواً
- السيد حسان حازم كلاوي عضواً

لجان المؤتمر

اللجنة الإلكترونية:

- م.م. علي هاشم الدباغ رئيساً
- م.م. شيماء حليم إبراهيم عضواً
- م.م. عمار احمد عثمان عضواً
- السيد عمر هادي فتحي عضواً
- السيد سنان أزهر عضواً

اللجنة المالية:

- م.م. سعدي صالح علي رئيساً
- السيد فوزي يحيى عبد الله عضواً
- السيد مدحت علي نوري عضواً
- السيد خالد وليد عبد الهادي عضواً
- السيدة صفاء سالم يونس عضواً

لجنة الاستقبال:

- م. مائدة طارق محمد رئيساً
- م.د. ألوان خليف محمود عضواً
- م. أنور محمد زكي عضواً
- م.م. إبراهيم سالم محمد عضواً
- م.م. ازهار حكمت محمود عضواً
- م.م. حلا مصطفى حسن عضواً
- م.م. علي غانم محمد عضواً
- م.م. محمد تحسين جمال عضواً

اللجنة التنظيمية:

- السيد مصعب سامي محمد رئيساً
- السيد ياسر محمد خيري عضواً
- السيد ايمن عبد الجبار احم عضواً
- السيد يونس ذو النون يونس عضواً
- السيد احمد محمد محمود عضواً
- السيد جاسم محمد نجم عضواً
- السيد سفيان جاسم/ عقد عضواً
- السيد رياض سالم يونس عضواً
- السيد صالح محمد مطر عضواً
- السيد احمد سالم عضواً

لجان المؤتمر

لجنة التشريفات:

- السيدة فادية ثامر حسن رئيساً
- السيدة مروة رمزي يونس عضواً
- السيد مصعب سامي محمد عضواً
- السيد صبا احمد رجب عضواً

اللجنة الساندة:

- م.م. سمير رياض ممدوح رئيساً
- السيد علي جاسم محمد عضواً
- السيد عماد منيب عبد الحميد عضواً

لجنة المتابعة:

- م. احمد راكان محمد رئيساً
- السيد سعود فهد جار الله عضواً
- السيد دريد يحيى محمد عضواً

التنسيق الإلكتروني والإخراج الفني

م.م. علي هاشم الدباغ

أهداف المؤتمر

١- رفع مستوى البحوث وجودتها العلمية في الاختصاصات الفنية المختلفة لمواكبة متطلبات العصر على الصعيد الأكاديمي والنشر ضمن المستوعبات العالمية.

٢- مواكبة التطورات الحديثة في مجالات الفنون الجميلة والتطبيقية باختلافها في ظل ثورة المعلومات والاتصالات وثورة الصناعة.

٣- تفعيل دور الفن في دعم القضايا المجتمعية لبيان شمولية الفن ومدى عمقه وعالميته والحاجة إليه في كل الظروف والأزمان.

٤- تحقيق الشراكة مع المؤسسات الفنية وخلق التأثير لتوفير بيئة فنية مناسبة، وتحقيق التواصل المعرفي بين كليات الفنون الجميلة والتطبيقية في العراق.

٥- تلاقح الأفكار الإبداعية وتشجيع الاتفاقيات بين المؤسسات الفنية في محافظة نينوى ونظرائها في المحافظات العراقية والعربية والعالمية الأخرى.

٦- تحريك الجانب الفني في المدينة بكل جوانبه، ونقل صورة مضيئة للواقع وما تبعه من متغيرات إيجابية بعد فترة تحرير محافظة نينوى، من خلال مشاركة أساتذة كليات الفنون الجميلة في العراق لتقديم نتاجاتهم المعرفية والفنية ومشاركة أقرانهم من فناني المدينة في هذا المنجز.

وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا

برعاية معالي وزير التعليم العالي والبحث العلمي في العراق الأستاذ الدكتور نبيل كاظم عبد الصاحب، وبحضور رئيس جامعة الموصل الأستاذ الدكتور قصي كمال الدين الأحمدي، وبرئاسة عميد كلية الفنون الجميلة الأستاذ الدكتور نشأت مبارك صليوا، عقدت كلية الفنون الجميلة في جامعة الموصل (المؤتمر الوطني الثاني والدولي الأول لكليات الفنون الجميلة في العراق) تحت شعار (بالعلم والفن ... نلتقي لنرتقي) للفترة من ٢١ – ٢٢ أيلول / سبتمبر ٢٠٢٢، وشارك في المؤتمر عمداء وأساتذة كليات الفنون الجميلة والتطبيقية في العراق إلى جانب مجموعة من الباحثين العرب والأجانب .

وقُدِّمَ في المؤتمر (٢٧) بحثاً، انصبت في المحاور الآتية:

- محور الفنون المسرحية
- محور الفنون التشكيلية
- محور التربية الفنية
- محور الأدب والنقد
- محور الفنون السينمائية والتلفزيونية
- محور فنون التصميم
- محور الفنون الموسيقية
- محور الخط العربي والزخرفة

وجرت مجموعة من المناقشات والحوارات خلال جلسات المؤتمر وتمخضت عنها التوصيات الآتية:

١. مفاتحة وزارة التعليم العالي لدعم إقامة مؤتمر علمي في جامعة الموصل يناقش فيه طبيعة المفردات الدراسية ومدى وملاءمتها لسوق العمل، فضلاً عن مناقشة منهجية البحث العلمي وإمكانية تحديثها وتوحيدها على مستوى الكليات كافة.
٢. مفاتحة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي لغرض ترويج البحوث المنجزة في المؤتمر الى الوزارات كافة وبحسب العائدية لغرض الإفادة من إمكانية تطبيق نتائجها ميدانياً كونها تمس الواقع الحياتي للفرد العراقي بشكل مباشر لتكون لغة الفن هي لغة التواصل بين مؤسسات الدولة والمواطن في الإرشاد والتوجيه والثقافة المجتمعية وبما يتلاءم مع تطلعات الدولة والجامعات العراقية.
٣. مفاتحة محافظة نينوى للمساهمة في تفعيل معطيات البحوث ذات الطابع الميداني والتي تعالج الظواهر المجتمعية السلبية (الصريحة والمسكوت عنها) عبر تهيئة البيئة الملائمة لتنفيذ البرامج البحثية التطبيقية لما تتضمنه من مخرجات فنية (ملصقات، ورسوم، وأعمال مسرحية في فضاءات مفتوحة) تحاكي الواقع وتتجه بمضامينها التربوية والأخلاقية الى بيئات مختلفة من شأنها تدعيم سيادة الدولة وتعزيز التعايش السلمي واللحمة الوطنية.
٤. مفاتحة وزارة الثقافة والسياحة والآثار لاعتماد التوصية بإقامة مهرجان وطني مشروط بمواضيع عن مخرجات المؤتمر تشارك فيه كليات الفنون الجميلة في العراق على أن يتم توزيع العروض بعد المهرجان لتقديمها في المحافظات العراقية وبحسب مضمون العرض المسرحي والمعالجات التي يقدمها.
٥. مفاتحة وزارة التخطيط لاستحداث المركز البحثي الدولي للفنون الأدائية الحديثة بإدارة عراقية وأعضاء دوليين الغاية منه تحقيق التلاقح المعرفي والارتقاء بواقع الفن عموماً والوقع البحثي خصوصاً وبما يتلاءم مع التطور العالمي للارتقاء بالتقييم الذاتي لكليات الفنون الجميلة في العراق وتحقيق اعلى مستويات الجودة.

الأستاذ الدكتور

نشأت مبارك صليوا

عميد كلية الفنون الجميلة/ جامعة الموصل

رئيس المؤتمر

ثبت المحتويات

ت	الباحث	عنوان البحث	رقم الصفحات
١	أ.د. محمد صبري صالح	قدرات اللغة غير اللفظية وشبه اللفظية لانتاج المعنى في (نص العرض) مسرحية (ولها اسم آخر) نموذجاً	١١-١
٢	أ.د. محمد إسماعيل الطائي م. أنور محمد زكي	التعليمية في عروض مسرح الأطفال	١٩-١٢
٣	أ.م. هناء خضير يوسف	دينامية الشخصية في الدراما التلفزيونية	٢٨-٢٠
٤	أ.م. هيثم يلدا عبوش	تطويع الخامات الجاهزة في النحت المعاصر	٤٠-٢٩
٥	م.د. عمر محمد جنداري	سيولة زيجمونت باومان وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي	٥٣-٤١
٦	م. محمد ذنون الزبيدي	سمات التكوين في جداريات الفسيفساء السوفيتية	٧٠-٥٤
٧	أ.د. محمد جلوب جبر م.م. زينب سعد عز الدين	المتغاير الأسلوبي في أعمال جماعة نينوى للفن الحديث	٨٠-٧١
٨	أ.م.د. ميادة مجيد باجلان	عناصر اشتغال التقنيات البصرية الحديثة في عروض مسرح الطفل	٩١-٨١
٩	م.د. ألوان خليف محمود	البارانويا النقدية في أعمال الفنانين السرياليين	١٠٦-٩٢
١٠	م. فردوس بهنام يشوع	كتاب الفنان المتعدد الوسائط (الاشارة، البيئة، اشكال للتواصل)	١١٧-١٠٧
١١	م. ياسر إبراهيم حمادي	جماليات المكان في رسومات سلطان محمد	١٢٨-١١٨
١٢	م.م. ازهار حكمت محمود	تمثلات الحرب في اعمال الفنان خليف محمود	١٣٩-١٢٩
١٣	م. رعد ريثم الحسيني	تطور النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في العهد العثماني خطوط عبد الله الزهدي أنموذجا	١٥١-١٤٠
١٤	م.م. علي غانم محمد	الو اقعية الاجتماعية وتمثلاتها في الرسم العراقي المعاصر	١٦٤-١٥٢
١٥	م. ازهار رمزي عزيز م.م. رويدة وعد الله محمد	بنية التكوين الفني في التشكيل المعاصر حامد الراشدي أنموذجاً	١٧٤-١٦٥
١٦	أ.د. نشأت مبارك صليوا م. وسام خضر موسى	المظاهر الاحتفالية لأداء الممثل في العرض المسرحي السرياني	١٨٧-١٧٥
١٧	أ.د. حامد إبراهيم الراشدي	التلقي في التشكيل المعاصر	١٩٨-١٨٨
١٨	أ.م.د. منقذ البجدلي أ.م.د. مصعب إبراهيم محمد	الفرجة المسرحية وفاعلية الأداء الحركي للممثل في المسرح الهندي المعاصر	٢١٢-١٩٩
١٩	م.د. زيد طارق فاضل	التداعي الحر للشخصية المخمورة في النص المسرحي العالمي مسرحية اهمس في أذني السليمة انموذجاً	٢٢٥-٢١٣

ت	الباحث	عنوان البحث	رقم الصفحات
٢٠	م.د. مهند مسعود الحيالي	فن التركيب وفن الشارع في المدينة المعاصرة - دراسة للتقابل بين الفنون	٢٢٦-٢٤١
٢١	أ.م.د. سعد محمد راضي	تأثير العولمة الثقافية على أداء الممثل في المسرح	٢٤٢-٢٥١
٢٢	م.م. عمار حليم حامد	الأغنية الكوردية الفولكلورية في كوردستان العراق	٢٥٢-٢٦٠
٢٣	م.م. أوس مروان عبد العزيز	نزعة التجريد بين الاختزال والتكثيف جواد سليم أنموذجاً	٢٦١-٢٧٥
٢٤	م. صدام سالم حنا	شعرية الأداء في تجربة الممثل الروسي فلاديمير ميخائيلوفيتج زيلدن	٢٧٦-٢٩٠
٢٥	م. مائدة طارق محمد	رسومات الأنبياء في المخطوطات الأسلامية بين الأباحة والتحريم	٢٩١-٣٠٣
٢٦	م.د. غفران كريم آل ياسين م.د. بردى عطية ثابت	طبوغرافيا النص التقني في تشكيل فضاء العرض المسرحي العراقي المعاصر (مسرحية خلاف – انموذجاً)	٣٠٤-٣١٦

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٤٠٩٨) لسنة ٢٠٢٢

قدرات اللغة غير اللفظية وشبه اللفظية لانتاج المعنى في (نص العرض) - مسرحية (ولها اسم آخر) أنموذجاً

أ.د. محمد صبري صالح
جامعة دهوك
Email: mohammed.sabri@uod.ac

الخلاصة: لاشك ان اللغة هي اداة تواصل ونقل المعرفة والافكار وتعبير عن المشاعر والاراء، لكن اهمية اللغة تبرز فقط حينما تكون جزءً من التفاعل والتواصل الاجتماعي، ومن ثم يبرز معناها ايضا في هذا التفاعل، غير ان الممارسات العملية هي التي تعطي للكلمات معانيها، بمعنى ان الاستخدام والتطبيق العملي هو الذي يحدد المعنى وليست المعاني ذاتها في اطار حرية السياق لنص ما، وغالبا ما تكون الكلمات التي يستخدمها المرء اقل اهمية من تلك الطريقة التي يلقيها بها، ويمكن توصيل العديد من الاشياء الى الاخرين من خلال الاصوات دون استخدام الكلام ومن دون ان تكون الكلمات المنطوقة مفهومة عند المتلقي.

تمتلك اللغة في النص المسرحي ثلاث مستويات تعبيرية هي اللغة اللفظية وغير اللفظية وشبه اللفظية تستخدم هذه المستويات بنسب متفاوتة بين كتاب المسرحية، وعادة ما تكون اللغة اللفظية هي الغالبة على المستويات الاخرى، غير ان اللغة شبه اللفظية تمتلك قدرات تعبيرية هائلة في انتاج المعاني وخلق الانطباعات ،اذ لا تكون الكلمات بذاتها حاملة المعنى، وليس المطلوب من الكلمات حمل الدلالة، بل الصوت شبه اللفظي وما يثيره الايقاع او النبر او النغمة من انطباعات ومن انفعالات لدى المتلقي، الذي يفترض ان يتخلى عن السعي في البحث عن معنى الكلمة المنطوقة ، ويرافق نغمتها او نبرها بالتزامن مع المستوى غير اللفظي، المتمثل بالحركة والايماءة والصوت والضوء وغيرها من شفرات العرض، والمستوى شبه اللفظي يتكون من العناصرالاتية (التنغيم : melody النبرaccent ، التزمينtempo: ، الوقفات puss: ، الايقاعrhythm) ، حيث تكمن المعنى والمغزى فيها، وليس في التركيبة المنطقية للكلمات ومعانيها القاموسية.

قدم الباحث اربعة تجارب مسرحية في هذا الاتجاه، وفي هذا البحث يتعرض الى مسرحية (ولها اسم اخر) التي قدمت سنة ٢٠٠٧ في طرابلس الغرب، بالدراسة والتحليل بهدف الكشف عن دور اللغة غير اللفظية وشبه اللفظية في توصيل وانتاج المعاني والافكار في (نص العرض) المسرحي، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة والتوصل الى استنتاجات منطقية تبين اهمية مستويات اللغة غير اللفظية ودورها التعبيري والدلالي في تجارب المسرح العراقي الحديث.

الكلمات المفتاحية: نص العرض؛ المسرح العراقي؛ اللغة؛ شبه اللفظية؛ غير اللفظية؛ انتاج؛ المعنى.

اولا: الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

اللغة اداة تواصل ونقل المعرفة والافكار والمعاني وتعبير عن المشاعر والاراء بين الناس، واللغة هي اهم وسيلة لنقل الرسالة الدرامية الى المشاهدين، ومن المعروف ان هنالك لغة منطوقة يختص بها النص المسرحي ولغة بصرية سمعية تسهم في تجسيد النص على خشبة المسرح. و لما كان الفن هو محاكاة للطبيعة كما ذكر (ارسطو) فان فن الدراما يحاكي الحياة باستخدامه كل القنوات التعبيريةالبصرية والسمعية، بل تعدى –في المسرح الحديث- الى الشم واللمس ايضا، ويعد الممثل عنصرا رئيسيا فيه باعتباره المصدر الوحيد للغة المنطوقة.

ان اهمية اللغة تبرز حينما تكون جزءً من التفاعل والتواصل الاجتماعي، ومن ثم يبرز معناها ايضا في هذا التفاعل، وذكر الفيلسوف(لودفيك فتجشتاين) بان الممارسات العملية هي التي تعطي للكلمات معانيها، بمعنى ان الاستخدام والتطبيق العملي هو الذي يحدد المعنى، وليست المعاني ذاتها في اطار حرية السياق لنص ما(برتش، ٢٠٠٥،ص٣١). وهنا تكمن اهمية الاداء،اذ يمكن تغيير المعنى من دون تغير الكلمات.

والممثل يتبع دوره وعليه وفق انفعالات الدور ان يسخر ادواته لاظهار تلك الانفعالات في ابهى صورة والتنقل بين الارتفاع والانخفاض، بين السرعة والبطء، بين الرقة والفخامة،ولا يتمكن من ذلك الا بعد ان يكتسب المهارات والدراية للتنقل بالصوت بين جميع الطبقات

والدرجات الصوتية،فالتحكم بالة الصوت البشري يتيح امكانية توصيل المعاني ليس من خلال لفظ الكلمات فحسب، بل كذلك بتنغيم الصوت، والوقفات والنبر، وهي من الوسائل التعبيرية الهامة لديه.يذكر المخرج(جورج ديفاين) انه اذا عمل مخرج لمسرحية من اعمال بيكت فان عليه ان يرى النص اشبه بالايقاع الموسيقي حيث ان ما بداخله من نغمات واصوات ولحظات ووقفات تكون فيما بينها ايقاعات داخلية خاصة، ومن تآلفها يبرز الاثر الدرامي(برتش، ٢٠٠٥،ص١٩)

ان الاتصال لا يعتمد على ما تعنيه الكلمات بل اكثر على ما يدركه كثير من الناس مع ان المعاني توجه عبر اللغة،فان هذه المعاني لا تمثل شيئا جوهريا لنظام ثبات اللغة.(برتش،٢٠٠٥،ص٣١).

"ان ماتعنيه الكلمات نفسها غالبا ما يعد نتيجة اقل شانا من استراتيجيات واسس البناء داخل الحديث"(برتش،٢٠٠٥،ص ٣١)من ناحية اخرى فان معاني الكلمات تكون اقل اهمية مما توحي بها تلك الكلمات اي بمعنى اخر كيف يدرك المقابل المعنى، فالمعنى قد لا تتضمنه الكلمة احيانا بل ما تعارف عليه المجتمع في مواقف معينة. النص المسرحي يتكون من كلمات لا غير، والعرض يتكون من كلمات وعناصر اضافية، نص العرض هو النص الذي يمتزج فيها اللغتين معا، يتعرض البحث الى دراسة حالة يشترك فيها النص والعرض بلغة واحدة يتعذر الفصل بينهما ، كما ان اللغة المستخدمة في تاليف الكلمات لا تمت الى اية لغة معروفة ، والهدف هو ان تتحمل اللغة غيرالمنطوقة وشبه المنطوقة حمل المعاني في النص، الى جانب مصاحبات اللغة مثل الاشارات والتعبير والحركة،بخاصة عند سلب الكلمات معناها القاموسي ، فضلا عن ذلك فان المؤلف وضع الجمل بلحن واداء معين لا يمكن ادراكها من خلال قراءة النص بل من خلال الاداء الصوتي، وفي حالة قيام مخرج اخر بتجسيد النص يفترض ارفاق النص بالاداء الصوتي لجميع الكلمات التي كتبت بلغة غير مفهومة، ولذلك اطلق على هذا النوع من التاليف ،(نص العرض) ،مسرحية ولها اسم اخر هو اختبار لقدرة اللغة شبه اللفظية واللغة المصاحبة على توصيل المعنى الى جانب اللغة المنطوقة، ومن هنا حدد الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الاتي: ما هي قدرات اللغة شبه اللفظية وغير اللفظية في خلق وتوصيل المعنى في العرض المسرحي.

هدف البحث:

الكشف عن قدرات اللغة شبه اللفظية وغير اللفظية لانتاج وايصال المعنى في العرض المسرحي.(تحديدا مسرحية ولها اسم اخر)

اهمية البحث:

البحث يسلط الضوء على اهم التقنيات الادائية في عمل الممثل،ومستويات الاداء شبه اللفظي المتمثل بالنبر والوقف والايقاع والتلوين،وغير اللفظي(الحركة والاشارة والتعبير) وامكانية توظيف هذه التقنيات في الاداء وزيادة التفاعل والتواصل في العرض المسرحي.

ثانيا: الإطار النظري

مقومات فن الدراما:

الدراما فن ابتكره الانسان في خضم شعوره بالحاجة الى وسيلة تعبير عن خلجات النفس والافكار والاحاسيس، يحاكي الحياة بشكل مجسد مرئي مسموع،وبعد ان تبلور وتشكلت عناصره وخصائصه ، تعرض المنظرون الاوائل الى وضع تعريف له، ومن ابرزهم (ارسطوطاليس)الذي ذكر ان (الدراما هي محاكاة فعل)(ارسطو،١٩٨٨،ص ٩٦)

وبالرغم من ان كلمة(محاكاة) اثارت عشرات التاؤيلات الا انه باستطاعة الدارس العصري-كما يقول ميليت- ان يفهم الكلمةعلى انها تعني (التمثيل) (ميليت،١٩٦٦، ص١٣) فالدراما فن تمثيل فكرة ما. وفن التمثيل يعتمد على القدرات الصوتية والجسمية والذهنية. ويمتاز فن الدراما بان له مقومات بنائية تتعلق بترتيب وتنظيم (فكرة) معينة(نص)، وفق تقنيات تمنحها قدرة تاثيرية عالية، فضلا عن مقومات ادائية يتولى (الممثل)توظيفها في تشخيص الدور في العمل الدرامي. ومن الجدير بالذكران هناك ١٣ شفرة درامية-كما يشير كاوزن- يتم التعبير عنها على خشبة المسرح في شخص الممثل او خارجه، بعضها سمعي والبعض الاخر بصري. (نابيس،٢٠٠٣،ص١٩٨) وقد تم اضافة الفضاء و المؤثرات اليها لاحقا من قبل منظرين اخرين، لكن الممثل يبقى هو العنصر الاساسي في العرض المسرحي وفي اي عمل درامي اخر، والذي يستخدم ثلاثة انساق تعبيرية هي: لفظية(الكلام، وشبه لفظية(نغمة، نبر، ايقاع) وحركية (ايماءة وجسد وتعبير) (نابيس،٢٠٠٣،ص٢٠١).

اللغة ومستوياتها:من المرجح انه قبل ابتكار اللغة اللفظية كانت القدرة على معرفة واكتشاف افكار الاخرين وميولهم عن طريق سلوكياتهم هو نظام التواصل الحقيقي بين البشر. وبينما يعتقد معظم الناس بان الكلام هو الشكل الرئيسي للتواصل، فان الكلام لم يصبح جزء

رئيسي من قدرتنا على التواصل، الا في العصور الحديثة، بينما كانت لغة الجسد والاصوات التي تصدر من الحنجرة، هي الاشكال الرئيسية لتوصيل المشاعر والعواطف، وما زال هذا هو الوضع اليوم (رابيز،٢٠٠٨،ص ٨).

يعرف التواصل قائلا:" ان التواصل هو الميكانيزم الذي بواسطته توجد العلاقات الإنسانية وتتطور، إنه يتضمن كل رموز الذهن ، مع وسائل تبليغها عبر المجال، وتعزيزها في الزمان، ويتضمن أيضا تعابير الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات والمطبوعات والقطارات والتلغراف والتلفون، وكل ما يشمله آخر ما تم من الاكتشافات في المكان والزمان،كما يقول (شارلز كولي)،(حمدون،اغسطس،٢٠١٠).يستخدم الممثل ثلاثة مستويات من اللغة في نقل افكار ومشاعر الشخصية التي يجسدها هي: لغة ملفوظة او منطوقة متمثلة بالكلام،لغة شبه ملفوظة،وهي تتعلق بطريقة اداء الملفوظ،غير لفظية وهي مصاحبات اللغة(الاشارية)، المتمثلة بالتعبير بالجسم والعيون الايماءة وحركة اليدين .

الكلام او النطق -يقول(هنفر)- لا يستحق ان يوصف بهذا الوصف لمجرد انه يحقق النطق السليم لاصوات الكلام المختلفة، بل انه يتطلب الى جانب ذلك امور مهمة هي:استخدام النبرة الملائمة للموقف،التوزيع السليم للشدة على اجزاء الكلام، تغير نغمة الكلام،توزيع التلوين الصوتي بشكل صحيح، لكي يجمع الكلام وعوامل الصحة والجمال معا(احمد،٢٠٠٩،ص٣١٦). لذلك فان اية فكرة وان كانت تحت صياغة لغوية سليمة فانها معرضة الى التباس في المعنى بسبب العناصر شبه اللفظية السابقة، وقد ينقلب المعنى بسبب التلاعب الصوتي بالكلمة، والممثل بامكانه القيام بذلك لانه يمتلك القدرة الصوتية والادراك لكيفية عمل ذلك، ومن القدرات المتاحة المصاحبة للصوت التعبيرمن خلال الايماءة والحركة والبعد البيني.

وقد ذكر (البرت مهرابيان) باحث في لغة الجسد ان التاثير الكلي للرسالة يتحقق من خلال الشق اللفظي بنسبة ٧٪ الكلمات فقط، والشق الصوتي بنسبة٣٨٪ والشق غير اللفظي بنسبة ٥٥٪.(رابيز،٢٠٠٨،ص ٩). وما يتعلق بلغة الجسد والايماءة. وتسمى مصاحبات اللغة وتضم تعابير الوجه والجسم وحركات اليدين اضافة الى التعبير بالعيون وتغير في الصوت، وينشا قسم من هذه المصاحبات نتيجة الفطرة بينما تختلف اشارات اخرى باختلاف المجتمع (الحمداني،٢٠٠٧،ص ٢٢١).

الصوت صنفه (جورج تراغر) الى ٣ عناصر هي:

جهاز الصوت: يعتمد على عوامل فسلجية، الجني السن البنية وغيرها

خصائص الصوت: الدرجة الايقاع السرعة الرنين وغيرها

فاعلية الصوت وهي:

مشخصات صوتية: الضحك التثاؤب

فواصل صوتية: اوه اه

مؤهلات صوتية: قوة الصوت علو الصوت (ايلام،١٩٩٢، ص٢٤)

المستوى شبه اللفظي:Non-verbal aspects of speech

اهمية الوحدات شبه اللسانية تكمن في انها تساعد المستمع على تتبع وتقبل خطاب المتكلم ولكنه يحمل ايضا الكثير من الايحاء. والمعنى في احيان كثيرة يعتمد على طريقة ادائها لا على الكلمة ،فقد يعتمد معنى عبارة ما على النبر او التوقيت او اسلوب التعبير. ان المقومات شب اللسانية تعد اهم المواضيع لفن الممثل لغرض الحصول على اقصى مستويات الانتباه والفهم لدى المستمع ويضمن تدفق الخطاب،(ايلام،١٩٩٢،ص١٢٤).و على سبيل المثال: هذه العبارة في مسرحية (هيدا جابلر) للكاتب (ابسن)(انت حتما لا تطلب مني ان اغادر بسبب احتمال وصولهم سوية ثانية؟) كلمة واحدة فقط لا تحتمل التوكيد[النبر] وهي (ان)، بينما احد عشر احتمالا للتوكيد في هذه الجملة، تولد احد عشر معنى ليس متشابها بالضبط،ولكنه مختلف تقريبا، ومن الممكن التوكيد على كلمة ثانية مساعدة لاثبات قوة التوكيد،يضاف الى ذلك امكانية اخرى او احتمالات اخرى تنشا من النبر والايقاع، ودرجة الصوت التي من خلالها يبدو المتكلم ودودا او ساخرا او لا مبالي او ساخط او غير ذلك (هيمن،١٩٩٥،ص١٠٠). ويمكن توصيل العديد من الاشياء الى الاخرين من خلال الاصوات دون استخدام الكلام ودون ان تكون الكلمات المنطوقة مفهومةعند الغرباء مثلا. ومن التمارين الشائعة في مدارس الدراما هو ان تقول شي بينما تعني شيئا اخر، والمثير للدهشة ان المعنى الحقيقي يكون ممكنا توصيله هنا بصرف النظر عن ايماءات الجسد والوجه لان خصائص الكلام القابلة للقياس مثل درجة الصوت ونغمته وسرعته هي خصائص تنقل معلومات حول الحالة الانفعالية ونوايا المتحدث (ولسن،٢٠٠٠، ص ١٨٥). ان المقومات شبه اللسانية تعد اهم المواضيع لفن الممثل، لغرض الحصول على اقصى مستويات الانتباه والفهم لدى المستمع

ويضمن تدفق الخطاب (ايلام،١٩٩٢،ص ٢٤). اجرى (جاكوبسن) دراسة عن توابع اللغة عند الممثل لمعرفة الدلالات الانفعالية الناتجة من التنوع شبه اللساني، وطلب من الممثل اداء ١٥ رسالة مختلفة من جملة(هذا المساء) من خلال تنوع لونها التعبيري وتوصل الممثل الى ٤٠ موقف انفعالي للجملة.(ايلام،٢٤،١٩٩٢). ان لفظ الممثل لكلمة يمكن ان يؤثر بشكل ملحوظ في تاويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية. ويتوقف المستوى شبه اللفظي على هذه العناصر:

التنغيم melody :-

النبر accent:

التزمين tempo:

الوقفات puss:

الإيقاع rhythm:

الوقفات pauses:

الوقفات او السكتات .وتُسمّى أيضاً "الفواصل" والفاصل نوع من السكون يفصل بين مجموعة صوتية وأخرى، ويدعوه البعض وقفاً أو انتقالاً أو مفصلاً، وقد يفصل بين صوت وآخر، أو بين كلمة وأخرى، أو بين عبارة وأخرى في الجملة الواحدة، أو بين جملة وأخرى، والفاصل فونيم له تأثير في المعنى،والوقف الحسن هو "الذي يحسن الوقف عليه، وفي الابتداء بما بعده،(البار، لغويات،اكتوبر ٢٠١٦). والصوت عند السكتة الكاملةعادة يهبط الى (القرار-طبقة الصوت المنخفضة)اما في السكتة الناقصة فان المستمع يشعر بان للكلام بقية، واهميتها تكمن للتعبير من حيث نغمتها الصوتية ومن حيث مدة السكتة رغبة والوقفات من العناصر الادائية يستخدمها المتكلم في التعبير عن الدلالات المتنوعة غير النحوية والصرفية والقاموسية،فالعنصر الزمني في الكلام يشتمل في داخله على فترات من الصمت تحدث في اثناء النطق وهذه الفترات هي التي اصطلح على تسميتها بالوقفة، ومن خلالها يمكن نقل توكيد لفكرة معينة الى السامع، وان يصنع حالات من التوتر النفسي ، وهي وسيلة لتقسيم الكلام الى مجموعات ويسهم في صنع السلسلة الايقاعية، والسلسلة الايقاعية تشتمل على عدد من العناصر بمجملها تكون الايقاع، منها النبر والتزمين والتنغيم والتلوين والوقفات وهذه العناصر لها نظامها وهي تختلف من فن لاخر ومن مجال لاخر ومن موقف لاخر لكنها تصنع مظهرا صوتيا ينوع الاداء العام ويزيد تاثيره، وهذ المظهر هو ما يسمى بالايقاع.(احمد، ٢٠٠٩،ص٣٥٤).

التنغيم: melody

عنصر اساسي لقيام العلامة اللغوية بوظيفتهاوتحقيق دلالتها. والتنغيم يكون بارتفاع الصوت عما سبقه او انخفاضه، وهو ما يسمى ميلودي الكلام، ويمثل خط ارتفاعات وانخفاضات نغمات المقاطع المختلفة داخل الجملة، وفق الطراز التعبيري للجملة والحالة النفسية للمتكلم. (احمد،٢٠٠٩/ص٣١٩) اذيمكن اعطاء تلوين معينا حسب قصد المتكلم لاية كلمة.

النبر: (accent)، اوالتركيز او التوكيد، ومعناه الضغط على كلمة في الجملة التي ينطق بها المتكلم،يجعل لها صفة خاصة تميزها عن سائر كلمات الجملة نظرا لاهميتها،(عسر،١٩٩٣،ص١١١) و(الضغط ارتفاع الصوت على حرف من حروف الكلمة) هذه الكلمة قد تحدد ميول المتكلم او تكشف عن رغبته اوتعبر عن موقفه الى جانب ان عملية التركيز تكسب الحديث طلاوة وجمالا وهي تؤثر على المستمع. كذلك هي الشدة والتردد الاساسي والكم الزمني ولون الصوت، فعند الاستماع الى فقرة من كلام ذو اداء جيد فان المستمع يحس ان بعض اجزائها اوضح من غيرها واقوى في السمع من غيرها، بحيث تجذب الانتباه وتثير الاهتمام (هيمن،١٩٩٥،ص٣٢٤).النبر ايضا هو قوة التلفظ النسبية،التي تعطى للصائت في كل مقطع من مقاطع الكلمة أو الجملة. وللنبر وظيفة مهمة في جميع اللغات، إذ لا تخلو منه لغة، فكل متحدث بلغة ما، يضغط على بعض المقاطع فيها، إنما الاختلاف بينها في استخدامه فونيمًا صوتيًا يغير الصيغ أو المعاني أو عدم تأثيره فيها،ومن صور النبر، "نبر الجمل" الذي يقوم على الضغط على كلمة بعينها في إحدى الجمل المنطوقة؛ لتكون أوضح من غيرها من كلمات الجملة، وذلك للاهتمام بها أو التأكيد عليها ونفي الشك عنها من المتكلم أو السامع، وهذا السلوك اللغوي شائع في كثير من اللغات،(البار، لغويات،اكتوبر،٢٠١٦).

التزمين (التمبو):هوالسرعة والبطءعلى درجات متفاوته في الالقاء تعبر عن نفسية المتكلم حسب السياق والقصد من الكلام،فهناك مواقف تتطلب السرعة ومواقف تتطلب الابطاء. انه السرعة التي يتخذها المتكلم ويحسها السامع نحو الكلام المنطوق،والتي يمكن وصفها بانها بطيئة او سريعة او متوسطة.(احمد، ٢٠٠٩،ص٣٤٥) هو المرآة التي تعكس لنا عواطف المتكلم وانفعالاته ويعرف بأنه السرعة التي

يتخذها المتكلم ويحسها السامع نحو الكلام المنطوق، سواء أكان كلمة أو جملة، ويمكن وصف هذه السرعة بأنها بطيئة أو سريعة أو متوسطة، وهو عنصر مهم في الأداء، الذي يؤثر على فهم المسموع، والإحساس بانفعالات المتكلم أو الحالة النفسية المصاحبة للنص.

يرتبط التزمين بالمعنى، فالكلمات التي تحمل افكارا مهمة ينطقها المتكلم بشكل ابطء من الكلمات الاقل اهمية، فالضمائر وادوات الربط بين اجزاء الكلام كادوات الجر والعطف والتعليل تنطق غالبا اسرع من الفعل والفاعل والمبتدا والخبر، والتمبو غير الايقاع(الرذم)، ولكنه جزء منه، هوعنصر من عناصر الايقاع.فالتزمين عنصر من عناصر الاداء وله دور مهم في التعبير عن عواطف المتكلم ورغباته وافكاره وانفعالاته وله دور على المستوى النحوي والصرفي والبلاغي والنفسي كذلك.(احمد، ٢٠٠٩،ص٣٤٧).

الإيقاع: الايقاع هو تعاقب وتواتر وحدة ايقاعية، والوحدة الايقاعية، شي مسموع او مرئي. "احساس بالتكرار المنتظم لمجموعات كل منها يشتمل على احداث متشابه ومتعاقبة"(احمد،٢٠٠٩، ص٣٥٥). والفرق بين الايقاع وبين عناصر (النبر، التزمين، التنغيم، والوقفات)،إن الأداء لا يشترط فيه التكرار المنتظم لعنصر من عناصره، أما الإيقاع فلابد فيه من التكرر المنتظم والدقيق لعنصر من عناصره أو لأكثر، والأداء يتصل بجانب المعنى والفكرة من حيث توضيحها، أما الإيقاع فإنه يتصل أكثر بجانب الإحساس والعاطفة، فهناك إيقاع يثير الحزن، وآخر يثير الفرح والسرور، وإيقاع يبعث الحماسة والحيوية أو الشهامة،(احمد،٢٠٠٩،ص٣٥٥).

شرط الايقاع هو تكرار وحدة ايقاعية سمعية (او مرئية) مرة او مرتين او اكثر ضمن تنظيم وترتيب العناصر الادائية الاخرى، والوحدة الايقاعية فيها نبر بنظام معين ولها تزمين خاص، وفيها تنغيم معين ووقفات،كل منها بنظام وترتيب معين عندما تكرر هذه الوحدة بنفس الطريقة ياتي الاحساس بالتكرار المنتظم لمجموعات متشابهة ومتعاقبة، فينشا الايقاع.(احمد،٢٠٠٩،ص٣٥٧).

المستوى غير اللفظي: تتمثل ب(لغة الجسد)body language،وهي لغة تستخدم بشكل لا شعوري عن الجوانب الاكثر حقيقية من ذواتنا، من مشاعرنا وحاجاتنا واتجاهاتنا، وهي ذات اهمية عند الممثلين والراقصين والمؤدين، يستخدمون قدرة التواصل والتخاطب غير اللفظي الذي يحدث من خلال قنوات مثل وضعية الجسم والايماءة وتعابير الوجه، مع ان بعض تعابير الوجه هي فطرية ومن هنا اصبحت ذات صبغة عالمية مع اختلاف الثقافات.(ولسن،٢٠٠٠،ص١٦١-١٦٢)مثل التعبير عن الدهشة او الخوف او الغضب.ويقصد باللغة غير اللفظية ايضا الحركات باليدين والاشارات والتعبير بالوجه، وقد ذكر(مهرابيان) ان الاشارات التواصلية غير اللغوية تاتي من مصادر متعددة وهي:التعبير الصوتي،التعبير باليدين، التعبير بالوجه،الموقف البدني، الحركة.(الحمداني،٢٠٠٧،ص٢٢٣)) وهي تستخدم لاربعة اغراض وفق(آرغايل)، المساعدة في التعبير،احلالها محل الكلام،الكشف عن الحالات النفسية،التعبير عن الانفعالات والعواطف.

اللغة والمعنى: ان اللغة اداة للتواصل والتفاعل ونقل الحقائق والمعاني، لكن ليست الكلمات وحدها هي ما تمنح المعنى في اللغة وانما استخدامها، فضلا عن تقنيات الاداء الصوتي لها. وفن الدراما هو تطبيق عملي للغة فالمعنى فيها ليس فقط في اطار ما تعنيه الكلمات فحسب بل في مستويات عديدة اخرى،التعبير والحركة ونوعية الصوت ، يصاحبها عناصر تعبيرية من خلال الايماءة التي تتاثر بعوامل عديدة.

فقد يتم تعديل عمليات التعبير عن الايماءات بما يتفق مع المعايير واللياقة الاجتماعية، او تلطيف تعبير معين كاضافة تعبير اخر اليه كتعليق عليه، ويتم عادة كتمان بعض الانفعالات مثل الكراهية ويتم تلفيق او اختلاق بعضها اذا تطلبت الظروف الاجتماعية، وبشكل عام فان الانفعالات الايجابية هي ما يتم تزيفها والمبالغة بها خاصة في وسط الناس، ومن الضروري التميز بين الايماءات الفطرية والايماءت الثقافية والاجتماعية المكتسبة.(،ولسن،٢٠٠٠،ص١٦٦)ومن الجدير بالذكر ان الايماءة تكون بجزء من اجزاء الجسم.

اقترحت مجموعة من علماء النفس الاوربيين نسقا خاصا لتدريب الممثلين يقوم على اساس المحاكاة الباردة للغة الجسد والخاصة بانفعالات عدة وقد زعموا ان الممثلين يمكنهم ان يتعلموا ان يبرزوا او يجسدوا انفعالاتهم على الجمهور على اساس من التحكم المتعمد في ثلاث مجموعات من الاشارات غير اللفظية هي:

١.وضع الجسد٢.تعبير الوجه (العينين والفم:فتح-اغلاق)٣.انماط التنفس

على اساس ان هذه المناطق عوامل تاثير قابلة للمشاهدة والدالة على الانفعال والتي تخضع للتحكم الارادي ومن ثم مناسبة للتدريب،حدد (بلوخ وزملاءه) ستة انفعالات اساسية،(السعادة،الحزن،الخوف، الغضب، الاثارة الجنسية،رقة المشاعر:مشاعر الابوة،الصداقة) وان كل انفعال يشتمل على تركيبة فريدة من الانماط المرتبطة بعوامل التاثير الكبرى في الانفعالات.(ولسن،٢٠٠٠،ص١٨٨).الانفعالات تنعكس على الشخص ، على شكل (توتر-استرخاء) وتنعكس من خلال الحيز المكاني (اقتراب –ابتعاد) ، والشكل الاتي(ولسن،٢٠٠٠،ص١٨٩) يوضح الانفعالات الستةوانماطها،على سبيل المثال فان الغضب والخوف

انفعالان يكونان في توتر، ولكنهما متعاكســـان من حيث الحيز المكاني حيث ان الغضـــب يرافقه اقتراب والخوف ابتعاد وهكذا بقية الانفعالات.

طرق صناعة المعنى: من المعروف ان ان هنالك طرق عديدة لانتاج المعاني من خلال اللغة، فهناك المعنى القاموسي حيث تكون لكلمة معينة معنى محدد متفق عليه، والكلمة ذاتها تدل على شي محدد وبذلك يكون لها معنى دلالي وعندما تقع الكلمة في جملة يكون لها معنى اخر ضمن سياق الجملة ، وللكلمة لفظ محدد هي الصورة السمعية لها، يصاحبها معنى شبه لفظي اذ يمكن لفظها بطرق عديدة تنتج معاني متعددة، والكلمة لها ميدان اجتماعي تطبيقي. اذن هناك المعنى القاموسي والمعنى الدلالي والمعنى السياقي،المعنى التطبيقي الاجتماعي، المعنى اللفظي، المعنى شبه اللفظي. فهل المعنى نتاج الكلمات المنطوقة حصرا؟ يقول(لودفيك فتجنشتاين) ان الممارسات العملية هي التي تعطي الكلمات معانيها،والممارسة العملية تتعلق بالقدرة على ادراك المعاني خارج الكلمات في عملية الاتصال، اذ لا يعتمد الاتصال على ما تعنيه الكلمات وانما اكثر على ما يدركه كثير من الناس،(برتش،٢٠٠٥،ص٣١)ان الممارسة العملية او الجانب التطبيقي للغة يسمح بشكل كبير انتاج المعنى بعناصر اخرى متمثلة بالاداء الصوتي من جهة والمصاحبات من جهة ثانية، ومن هنا ينشا التحدي في مدى امكانية خلق انطباعات وتحفيز الذهن نحو معاني مستنبطة وليست قاطعة تعززها المصاحبات المتمثلة بالتعبير والحركة. الوحدات شبه اللسانية تساعد المستمع على تتبع وتقبل خطاب الكلام،لكن الطموح ان تكون لها استراتيجية خاصة تسمح بالقدرة على انتاج المعاني لذاتها.

المعنى والسياق والقيم: للكلمة معنى اساسي ومعنى سياقي (كلمة يتناول معنى اساسي ، يتناول كتاب معنى سياقي)، كما يقول(غيرو)، والسياق هو الذي يحدد معنى جملة معينة، وتتعلق الكلمة في سياقها بمفهوم واحد، غير انه احيانا تتشكل تداعيات خارجة عن نطاق المفهوم المعني والتي تلونه دون ان تفسده، وهي معان اضافية يتضمن الكلام تواكب المعنى ولا توجد بشكل مباشر وبوضوح في الجملة، بل من خلال الايحاء، اي دلالات مصاحبة للمعنى السياقي، هذه التداعيات تسمى قيما، وهنالك قيم تعبيرية او قيم اسلوبية لانها تختلف من شخص لاخر وم جماعة لاخرى ومن موقف لاخر، وبذلك تصبح القيم التعبيرية قيما اجتماعية ايضا لانها توحي بصورة اولئك الذين يستخدمونها بشكل اعتيادي كما توحي بصورة المواقف التي يتخذونها فالقيم الاجتماعية ترتبط بمقاصد المتكلمين ومواقفهم، والمتكلم يظهر اثناء الحديث لا اراديا جذوره الاجتماعية ، المهنة والمقصد وعلاقته بالمقابل عبر(التداعيات) التي تحققها الكلمات والتي تضاف الى معانيها.(غيرو١٩٨٦،ص٤٢-٤٧). في مسرحية (ولها اسم اخر) فرضية قدرة اللغة غير اللفظية وشبه اللفظية في انتاج وايصال المعنى ،خضعت لاختبار يهدف الى دعوة المتلقي الربط بين الصورة السمعية للكلمة التي يتلقاها، وبين المفهوم الذهني الذي تتشكل لديه لتكوين دلالة ، يقوم نص العرض على التداعيات (المعاني المواكبة) التي لا توجد بشكل مباشر في الكلمات التي تكون باللغة العربية،اما الكلمات التي وردت بلغة غير مفهومة فلم يقصد منها الا وحداتها شبه الصوتية لخلق انطباعات معينة تولد مشاعر مختلفة مدعومة بمصاحبات اللغة من حركات وتعابير . يقول غيرو اننا نبدع كلمات بهدف ان نوفر مردودا افضل للاتصال فيكون الاتصال اكثر اقتصادا حين نسقط جزءا من كلمات ام نقتضبها ويكون اكثر وضوحا حين نحذف كلمات او نحلها مكان اخرى تهدد بخلق التباس.(غيرو،١٩٨٦ ، ص٧٦)، وعليه فان المعنى ليس ملكا للكلمة الملفوظة على كل الاصعدة، هنالك الاستخدام الخاص وهنالك الوحدات شبه اللفظية وهنالك المصاحبات (التعبير والحركة) وهناك المشخصات الصوتية(الضحك والاصوات الخاصة) وهذه كلها يتم تداولها في الحياة اليومية ،وكما يقول برتش(اهمية اللغة تبرز فقط حينما تكون جزءا من التفاعل والتواصل الاجتماعي ومن ثم يبرز معنها في هذا التفاعل،(برتش،٢٠٠٥،ص٣١)

الايماءة وحركة الجسد:عرف كل من (لامب) و (واطسون) الايماءة بانها حركة مقصورة على اجزاء معينة من الجسم كاليد او حاجبي العينين، من اجل توصيل رسالة، لذلك فهي متغيرة الدلالة، ووفقا للثقافة الخاصة بها،اما اوضاع الجسد فهي تظهر عبر الجسد كله وحيث انها تميل ان تكون لا شعورية لذلك قد تتصارع او تتعارض مع الرسائل التي يتم توصيلها من خلال الكلمات او الايماءات، وعليه فان اوضاع الجسد هي التي تعمل على تسريب الاتجاه الحقيقي الاساسي او الشعور الموجود خلف المظهر الخارجي للشخص، كونها غريزية اكثر من كونها مكتسبة وهي تميل ان تكون متشابهة في الثقافات المختلفة،تنشا الاوضاع الجسمية عن المشاعر العميقة بينما تعد الايماءات شكلا من اشكال التخاطب الاجتماعي التي يمكن ان تستخدم بلا او بمصاحبة الكلام، يذكر(بنديتي)ان هنالك ايماءة اشارية عنداستخدام اليد مثلا، وهنالك ايماءة توكيدية ضرب الطاولةعدة مرات، وهنالك الايماءة الاجترارية وهو مثال يتعلق بشخص يكتم او يخفي مشاعره العدائية، من خلال عقد ساعديه احدهما على الاخر واحتضانه لنفسه تحت كتفه، وقد تشير الى رغبة خفية لدى الشخص لتحطيم الاخرين، وهذه الايماءة اقرب الى الوضع الجسماني. (،ولسن، ٢٠٠٠،ص-١٩٤-١٩٧). اشارات التواصل الاساسية تعد واحدة في كل العالم

تقريبا،الايماء بالراس الانخفاض ،هز الراس الى الاعلى والاسفل تدل على الموافقة، ولكن هنالك ايضا ايماءات اجتماعية تختلف من ثقافة الى اخرى احيانا ضمن البلد الواحد كذلك. وفقا لما سبق فان امكانية اللغة في انتاج المعنى لا يقتصر على اللغة المنطوقة (الكلام) بشكل اساسي، بل ان لمستويات اللغة شبه اللفظية وغير اللفظية المصاحبة، قدرة واسعة في تشكيل المعنى وايصاله بشكل مؤثر وفعال، وقد تصدت مسرحية (ولها اسم اخر) لهذا الاختبار، لاكتشاف هذه القدرات، فضلا عن استخدام لغة مبهمة،ليس لها معنى قاموسي، بل انها تولد انطباعات جادة او ساخرة او مثيرة للدهشة،وما شابه ذلك.

ثالثا : اجراءات البحث

منهج البحث: المنهج الوصفي،مجتمع البحث:

مسرحية ولها اسم اخر-٢٠٠٧- بنغازي- ليبيا

مسرحية فيلا غريمالدي—٢٠١١-طرابلس-ليبيا

مسرحية فيرست ليدي-٢٠١٧-دهوك-العراق

عينة البحث: مسرحية (ولها اسم اخر) - كتابة نص العرض والاخراج محمد صبري صالح.مهرجان ليبيا المسرحي الدولي سنة ٢٠٠٧،

ملخص المسرحية:مجموعة اشخاص يتحركون بشكل عشوائي على انفراد يربطهم المكان فقط.، بيد عدد منهم اجهزة هاتف، احدهم يضع فانوسا وسط المسرح ويخرج،قطعة قماش كبيرة تغطي ارضية الخشبة،احدهم يرفع القماش ويخرج راسه من فتحة فيه ينظر نحو الفانوس، اربعة اخرون يخرجون رؤسهم من فتحات في القماش، ترن هواتفهم، مذيعان بوجهي مهرج في اعلى المسرح جالسان على مرتفع، يدخل شخص بملابس رياضية يلاحق شيئا خلفه رجل يحمل مصباحا، يسقط الرياضي يغطى بالقماش، حوار غير مفهوم بين الاشخاص الخمسة، يدخل رجل كهل يتحاور معهم باللغة العربية، ثم يلف داخل القماش، يقف الخمسة وقد اخرجوا رؤسهم من فتحات في القماش، يدخل رجل بملابس ساخرة يهز جسمه وهو يتحرك، يتحول القماش الى عارض ، مقطع فيديو(اشخاص في البرية يدفنون ساعة جدارية كبيرة، رجل يعزف بين الانقاض)، اغنية للاشخاص الخمسة بلغة غير مفهومة، رجل بدائي في الركن يتحاول مع احد اشخاص، الاشخاص في الماء يتحاورون فيما بينهم، حوار باللغة العربية، يدخل عازف يلف جسمه ضماد بيده الة عود و قوس الة كمان، يشير للمجموعة ليغنوا اغنية غير مفهومة، ثم يعزف ويخرج، الاشخاص الخمسة بهياة قتالية،حوار غير مفهوم، يتحول القماش الى جدار له فتحتان ينظر احدهم من الفتحة يراقب ما يحدث خلف الجدار ، تعذيب خلف الجدار، يتحول الجدار الى حاجز منخفض يقف الاشخاص الخمسة تظهر عيونهم فقط، يضحكون ثم يبكون ثم يموتون.

تحليل المسرحية:كتب المؤلف في مقدمة المسرحية تنويها يقول:" ما يرد في النص من مفردات غير مفهومة لا تنتمي إلى أية لغة ولا يقصد منها إلا أصواتها و(وحداتها شبه اللفظية)"،المسرحية تتالف من مجموعة مشاهد من دون حكاية متسلسلة بل مشاهد منفصلة تربطها فكرة واحدة هي الهم الانساني . ففي المشهد الاول تكنولوجيا الاتصال تخلق عزلة بين الافراد، السؤال الذي يتكرر عدة مرات (ماذا ترون) ياتي الجواب في المرة الاولى لاشيء ثم في مشهد النظر من خلال ثقب الجدار ياتي ايضا لاشيء وفي المشهد الذي تظهر العيون فقط خلف القماش لاشيء . القيمة التعبيرية لاشيء -بعد سنوات طويلة- غير المعاناة والقهر يمتزج البكاء بالضحك في المشهد الاخير ، الانطباع المستهدف هو الضحك قهرا والبكاء يأسا .شدة المعاناة الانسانية يتم التعبير عنها بكلمات ليست بالضرورة لها معنى قاموسي بل خلق انطباع وتصور ،وتحفيز الخيال و اثارة عواطف ،من خلال انغام الكلمات وايقاعها ونبرها وتلوينها برفقة مصاحبات اللغة ومشخصات اللغة. الاشياء في هذا العالم في غير محلها في مشهد العزف يظهر الموسيقى وهو ملفوف بالضماد من راسه حتى قدميه يعزف على الة العود مع استخدام قوس الة الكمان، والنوتة هي الكرة الارضية وهي نوتة نشاز ، في مشهد الكهل المذيع يسال الكهل متى ولد يقول البارحة قبل الظهر ، تحمل الجملة سخرية مريرة من الوجود ، فالكهل يرى كانه ولد بالامس وان سنوات عمره ذهبت هباء بسرعة هائلة ،وان حياته مقفرة.

عناصر التحليل: اللغة المنطوقة، اللغة شبه المنطوقة،مصاحبات اللغة(الاشارات غير اللغوية) مشخصات اللغة

اللغة المنطوقة: كتبت المسرحية في قسم منها باللغة العربية، وقسم اخر بلغة غير معروفة يتعذر تحديد هويتها، وان كان جرسها مشتق من العربية. مقاطع ترافق عناصر اخرى، *(حامل الإضاءة يرفع الكرة ويقدم صحيفة غربية)*

الثالث: زي زي

المجموعة: بحلن فيزي

الثالث: زلوف نحاح، ملختينو بسيمو

المجموعة: زلوف نحاح، ملختينو بسيمو

الثالث: بحلن فيزي

المجموعة: بحلن فيزي

تشترك الكلمات واللحن الساخر لها مع عنصر بصري هو الصحيفة الغربية في خلق معانى (التحكم، الاحباط،الاستجابة ، التعليق الهزلي).

مصاحبات اللغة(الاشارات الاتصالية غير اللفظية)،مشهد النظر من فتحة القماش،ينظر من الفتحة يحرك يده بطريقة تعني في الثقافة العراقية امور محرجة ومهولة، وعجيبة،يساله الاخر ماذا ترى، يقول (لا شيء) لكنه بيديه يوحي بانه يرى اشياء كثيرة، غير ان الخوف يتملكه. لا يمكن ان يفصح قولا،لذلك فهو يقول شي بلسانه ويقول عكسه بالاشارة بيديه.

ترد على لسان المذيع (تء تء تء)، ولها نغمة محددة وتلوين خاص لايصال المعنى، وهي نغمة صوت الراعي عند نداء الغنم، تحمل دلالة اجتماعية،ان المجموعة هم خراف في هذا الموقف.

في مشهد (الكبير) تتكررجملة(عليكم ان)ثلاث مرات، لكن باختلاف النبر والنغمة والتلوين ،الاولى بدلالة الاستعداد والتاهب، والثانية الامر بالطاعة و الخنوع ، والثالثة الامر بالمغادرة، ثم يقول(اما انا فعلي ان) انصرف الى ما ارغب. باختلاف في درجة الصوت والنغمة،محاولة تحقيق المعنى في المشهد.

الكبير: عليكم أن...

المجموعة: هب

المذيع ١: تم تم تم تم تم تم

الكبير: وعليكم أن.

المجموعة: امممم

مذيع ١: كم كم كم كم كم كم

الكبير: وعليكم أن .المجموعة:*(يخرجون من تحت القماش)*

مذيع ١: لم لم لم لم ان لم لم

الكبير: أما أنا فعلي أن *(يخرج بلهفة)*

مذيع ٢: طق طم طقا،طق طق طق طم طقا

في هذا المشهد، هنالك لغة ملفوظة ولكنها مقتضبة(عليكم ان...)ما بعد(ان) يتشكل بلغة غير لفظية (بالانحناء)،الوحدة شبه اللفظية (عليكم ان) قوة صوت،طبقة واحدة، يكرر الكبير: (وعليكم ان)الشد على ان مع التلوين ، ويكرر مرة ثالثة (اما انا فعلي ان) انا تاخذ التركيز بالشد عليها، وان تكون خفيفة) هو عليه ان يفعل ما يشاء .في المشهد الاخير يبدا ب(الضحك) ويتصاعد الصوت، ثم بالتدريج يتم الانتقال من الضحك الى(البكاء الشديد)،من دون اي كلام. ثم يتحول القماش الى حاجز خلفه عيون شاخصة ب(ايماءة)حادة تنم عن الغضب، الاندهاش،الترقب،الحزن. يقول المذيع(ها ماذا ترون) بينما الظلام والصمت يسود المكان، والجواب يكمن في هذا تحديدا. تكرر جملة(ماذا ترون) بسخرية، وباصرار ،كان السؤال في بداية المسرحية ذاته (لا شي).

نتائج البحث :

١.استخدم كاتب نص العرض اللغة العربية في عدد من المقاطع (ماذا ترون، لاشي، استمروا، انظر ذاك...الخ) فضلا عن لغة مبهمة تشابه اللغة العربية من حيث الجرس والنبر في مقاطع اخرى مثل(بلاك ريقيح خسوم آرت ،يتبيح كي يحور ، إللي ميشاء، إللي ميشاء، ككامينا نفستينو محقاقاً)، وهي جمل استهدفت انطباعات محددة هي:الغضب،التاكيد، الذهول،الحكم.

٢.المسرحية تسعى الى خلق انطباعات لدى المتلقي ليس من خلال المعاني القاموسية للكلمات وانما من خلال وحداتها شبه اللفظية واللغة الاشارية المصاحبة لها، كلمة: الو، تلفظ بعدة طرق باستخدام التلوين، النبر،درجة الصوت، كذلك كلمة (لا شي) من خلال التلوين والنغمة اعطت معان متعددة ،النفي،الياس،الدهشة.

٣. استخدم الكاتب اسلوب الاقتضاب الشديد في الكلمات، في مشهد(القائد والمجموعة) عدد الكلمات الملفوظة اربعة فقط (ها، هي، هو، فو)، للدلالة على فكرة الانصياع والخنوع الى حد عدم تميز الافراد بين ما يجب فعله وما لا يجب. وكذلك يردد المذيع(القرن كذا، القرن كذا كذا،)

٤. المشخصات الصوتية: (شخير، صفير، ضحكات، بكاء) ، في المشهد الاخير، يضحكون بقهقهة عالية ملأ الاشداق، ثم يتحول الضحك تدريجيا الى بكاء مرير شديد،تعبيرا عن الموقف الذي عم فيه، من شدة غرابته يختلط الامرين معا.

٥. استخدمت شريحة فلمية من دون لغة منطوقة، بل حركة وصوت وتعبير، عدد من الاشخاص يدفنون ساعة جدارية، للدلالة على موت الزمن في حياتهم وانهم خارج مقايس الزمن. موسيقى يعزف على الة العود بين انقاض، واحدهم يراقبه. شخص ينفخ في منفاخ على شكل كرة ارضية، للدلالة على الانتفاخ الحاد على الارض.

الاستنتاجات:

١-تمتلك اللغة غير اللفظية قدرات مماثلة للغة اللفظية في خلق الانطباعات وانتاج المعاني

٢.اللغة شبه اللفظية يمكنها الاكتفاء بذاتها في بعض المواقف الدرامية من دون حاجة (المعنى) الى اللغة المنطوقة لتحقق وجوده.

٣.عندما اللغة اللفظية تقابل اللغة المصاحبة(الاشارية) بمعنى مناقض،فان التفسير يميل لصالح اللغة الاشارية ،ذلك ان ما ينطق يكون وثيقة دامغة بينما الاشارية لا تكون كذلك وهي اكثر صدقا من اللغة الملفوظة.

٤.ان مستويات اللغة شبه اللفظية وغير اللفظية تفسح المجال لاختبار قدرات تعبيرية اضافية في المسرحيات التي تعتمد لغة مهمة.

٥. اللغة المصاحبة غير اللفظية تدعم اللغة اللفظية، غير انها تربك المعنى عند التعارض (المقصود) بينهما، وتحل محلها احيانا.

المصادر:

١- أرسطو طاليس . (١٩٨٢).فن الشعر.ترجمة إبراهيم حمادة.القاهرة .مكتبة الانجلو المصرية .

٢- احمد،عبد العزيز .(٢٠٠٩).علم الصوتيات.الرياض.مكتبة الرشيد.

٣- البار، إيتهال محمد علي .(اكتوبر،٢٠١٦). لغويات-(الإيقاع-،-التنغيم-،-النبر-،-الوقف-،-الوصل)

٤- https://www.dorar-aliraq.net/threads/306606 .

٥- برتش، ديفيد.(٢٠٠٥). لغة الدراما.ترجمة ربيع مفتاح.القاهرة.المجلس الاعلى للثقافة.

٦- بياتلي. قاسم . لغة الحركة والجسدوفن الممثل،نقلا عن: ستانسلافسكي، إعداد الممثل (الجزء الأول)، ص ٦٧ .

٧- الرشيد.عبد العزيز بن راشد.(فبراير،٢٠١٥) .التدريس، طرائقه و استراتيجياته.كوكل:

٨- https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiKkL20mYf6AhWGX_EDHWCJDQwQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Feqbalmath.files.wordpress.com%2F2015%2F02%2Fd985d982d8afd985d8a9-d981d98a-d8a7d8b3d8aad8b1d8a7d8aad98ad8acd98ad8a7d8aa-d8a7d984d8aad8afd8b1d98ad8b3.ppt&usg=AOvVaw3Gichm5dl_o7VYKQwoZCTw

٩- رابيز ،الان باربا .(٢٠٠٨).المرجع الاكيد في لغة الجسد.الرياض.

١٠- حمدون، جميل .(اوغست، ٢٠١٠).سيميائيات التواصل اللفظي وغير اللفظي.ديوان العرب:

١١- https://www.diwanalarab.com

١٢- الحمداني، موفق.(٢٠٠٧). علم نفس اللغة.عمان.دار المسيرة.

١٣- صالح ،محمد صبري(٢٠١٠). الاعمال المسرحية.دار حوار.لاذقية.

١٤- عسر ،عبدالوارث.(١٩٩٣) .فن الالقاء.القاهرة .الهيئة المصرية العامة.

١٥- غيرو ،بيار.(١٩٨٦). علم الدلالة. ترجمة انطوان ابو زيد.بيروت .منشورات عويدات.

١٦- ستانسلافسكي، كونستانتين.(١٩٩٧). اعداد الممثل ترجمةشريف شاكرالقاهرة.الهيئة المصرية العامة.

١٧- . السيد، يسري مصطفى(.٢٠١٣). التفاعل اللفظي وعملية التدريس. موقع القيمة:

١٨- http://www.khayma.com/dr-yousry

١٩- . نابيس، كارمن بوبيس.(٢٠٠٣). علامات العمل الدرامي.ترجمة خالد سالم.القاهرة. مركز الحضارة العربية.
٢٠- . ميليت، فردب .(١٩٦٦).فن المسرحية. ترجمة صدقي حطاب.بيروت. دار الثقافة.
٢١- . ويلسن، جلين.(٢٠٠٠). سيكلوجية فنون الاداء.ترجمة شاكر عبد الحميد. الكويت.عالم المعرفة.
٢٢- . هيمن، رونالد .(١٩٩٥).قراءة المسرحية،.ترجمة مدحي الدوري. بغداد.دار الشؤون الثقافية.
٢٣- https://ar.wikipedia.org/wiki-
٢٤-

25- Ahmed, Abdul Aziz, (2009) Phonetics, Riyadh, Al-Rasheed Library.
26- Al-Rasheed, Abdul Aziz bin Rashid. (2015) Teaching, its methods and strategies. Available at: https://sites.google.com/site/modernteachingstrategies
27- Al Barr, Ibtihal Muhammad Ali. Available at: https://www.dorar-aliraq.net
28- 4. Al-Hamdani, Muwaffaq. (2007) Psychology of Language, Amman, Dar Al- Masira.
29- Al-Sayed, Yousry Mostafa, Verbal Interaction and Teaching Process, (Professor of Curricula and Methods of Teaching - Faculty of Education - Sohag University) available at: http://www.khayma.com/dr-yousry/
30- Aristotle Thales. (1982) The Art of Poetry, translated by Ibrahim Hamada. Cairo. The Anglo-Egyptian Library.
31- Asser, Abdel-Wareth, (1993) The Art of Recitation, Cairo, The Egyptian General Authority.
32- Byatly, Qasim, The Language of Movement, the Body and the Art of the Actor, quoted from: Stanislavsky, Prepared by the Actor (Part One), p. 67.
33- Bretch, David. (2005) The Language of Drama, translated by Rabie Moftah, Cairo, The Supreme Council of Culture.
34- Elam,keir.(1992). The semiotics of theater and drama. Beirut. Arab Cultural Center.
35- Giraud, Pierre. (1986) Semantics, translated by Antoine Abu Zeid, Beirut, Oweidat Publications.
36- Hamdoun, Jamil. Semiotics of Verbal and Nonverbal Communication. Available at : http://www.diwanalarab.com/spip.php?article24487
37- Heimin, Ronald. (1995) reading the play, translated by Madhi Al-Douri, Baghdad, House of Cultural Affairs.
38- Rabeez, Alan Barba. (2008) Al-Marjah Al AL akeed in body language, Riyadh.
39- Millet, Fred B et al. theatrical art, translated by Sidqi Hattab, Beirut, Dar al-Thaqafa,
40- Nabis, Carmen Pops. (2003) Signs of Dramatic Action, translated by Khaled Salem, Cairo, Arab Civilization Center.
41- Saleh,Mohammed.(2010). Theatrical works. Latakia. dar hiwar.
42- Stanislavsky, Konstantin. (1997) An Actor Prepares, translated by Sherif Shaker, Cairo, the Egyptian General Authority.
43- Wilson, Glenn. (2000) The Psychology of Performing Arts, translated by Shaker Abdel Hamid, Kuwait, World of Knowledge.

Abilities of Non-Verbal and Semi-Verbal Language to Produce Meaning in (Text Performance) in the Play (And It Has Another Name)

Prof. Dr. Mohammed S. Saleh
University of Duhok

Abstract: No doubts that language is a tool for communication and the transfer of knowledge and ideas, as well as an expression of feelings and opinions; however, language's importance emerges only when it is part of interaction and social communication, and its meaning emerges in this interaction. It is worth mentioning that in the context of a text's freedom, it is the practical use and application that determine the meaning, not the meanings themselves. The words one uses are frequently less important than the manner in which they are delivered, and many things can be communicated to others through sounds without the use of speech and without the spoken words being understandable to the recipient.

In the theatrical text, the language has three expressive levels: verbal, non-verbal and semi-verbal. These levels are used to varying degrees among the playwrights. Verbal language is usually dominant at other levels. However, semi-verbal language possesses tremendous expressive capabilities in producing meanings and creating impressions, as the words themselves are not meaning-bearing. Words are not required to carry meaning; rather, the semi-verbal sound and expressions evoked by the recipient's rhythm, accent, or melody carry meaning. The recipient is expected to abandon the search for the meaning of the spoken word and accompany its rhythm or melody in conjunction with the nonverbal level, represented by movement, gesture, sound, light, and other presentation codes. The semi-verbal level is made up of the following elements: melody, accent, tempo: pause, rhythm), and the meaning and sense are found in them rather than in the logical structure of words and their lexical meanings.
In this regard, the researcher presented four plays. This study examines and analyzes the play (It has Another Name) which was performed in 2007 in Tripoli, Libya, in order to reveal the role of nonverbal and semi-verbal language in communicating and producing meanings and ideas in the theatrical text performance. The researcher adopted a descriptive approach to analyze the sample and reach logical conclusions about the importance of nonverbal language levels and their expressive and semantic roles in the modern Iraqi theater.

Keywords: Text performance; Iraqi theater; language; semi-verbal; non-verbal; production; meaning.

التعليمية في عروض مسرح الأطفال

أ.د. محمد أسماعيل الطائي
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: dr.mohammadismaeel54@gmail.com

م. أنور محمد زكي يونس
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: anwermoh.e123@gmail.com

الخلاصة: يتناول البحث الحالي التعليمية وأهميتها في العروض المسرحية الموجهة للأطفال ، كونها تسهم في أيصال المعلومات العلمية والتربوية التي تتضمنها تلك العروض ، والتي يجب أن تتوفر على الابعاد التربوية والجمالية ، وتضمن البحث أربعة فصول، وتضمن الفصل الأول (مشكلة البحث وأهميته وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات) ، أما الفصل الثاني فقد تناول الاطار النظري من خلال (مفهوم التعليمية ، والتعليمية في مسرح الاطفال) أما الفصل الثالث فقد تضمن (إجراءات البحث) و الفصل الاخير تضمن تحليل العينات والنتائج والاستنتاجات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية: التعليمية؛ مسرح الأطفال.

الفصل الاول (الأطار المنهجي)

مشكلة البحث: أن مسرح الأطفال له وظيفة تربوية وتعليمية منذ الإغريق إلى يومنا هذا ، ومن ثم أصبحت التعليمية منهجاً ينتهجها المؤلفين ويبنوا عليها نظرياتهم ونصوصهم المسرحية ، وهذا ما فعله المنظر الألماني (برتولد بريخت) الذي أنتهج (التعليمية) ، وشكل دعائمه وراح يكتب مسرحيات تعليمية ، وأرد منه مسرحاً يتعلم فيه الاطفال والتلاميذ الدروس والعبر التي من شأنها أن تعمق المفاهيم التربوية والأخلاقية ، والتي تخدم العملية التعليمية وتساعد على تعديل سلوك الاطفال ، وعلاج بعض الإضطرابات السلوكية والأنفعالية لديهم ، إضافة إلى تقديم المادة العلمية في إطار مسرحي تساعد على الفهم والأستيعاب ، وأن المسرحيات التعليمية ضمت موضوعات متنوعة ولفئات عمرية مختلفة ، وتحول المادة العلمية الموجودة في المناهج الدراسية إلى نصوص مسرحية تصل إلى الاطفال بكل سلاسة وتشويق ، ويمكن رسم ملامح مشكلة البحث في الاجابة عن الاستفهام الآتي:(كيف تم توظيف التعليمية في عروض مسرح الاطفال)

أهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية البحث الحالي في كون مسرح الطفال يعد اللبنة الأساس في خلق جيل واع ومثقف ، يفهم المسرح لا من إجل التسلية وحسب ، وإنما من أجل تحقيق متعة الفهم والإدراك بطريقة تثير خيال المتعلم حول الأهداف التربوية والتعليمية لمسرح الاطفال .

لذلك تكمن الحاجة في أنه يعد جهداً معرفياً لطلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وللباحثين والدارسين والمهتمين في مجال مسرح الاطفال .

أهداف البحث : يهدف البحث الحالي التعرف على وظيفة التعليمية في عروض مسرح الاطفال .

حدود البحث :

١ . الحدود الزمانية : (٢٠٠٩) .

٢ . الحدود المكانية : كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل / العراق .

٣ . حدود الموضوع : التعليمية في عروض مسرح الأطفال / مسرحية ألفيتامينات أنموذجاً .

تحديد المصطلحات :

أولاً ـ التعليمية / لغوياً :

يعرف في (القاموس المحيط) التعليمية ((علمهُ : كسمعه علماً بالكر عرفهُ وعلم هو في نفسه ورجل عالم وعليم ، جمعه علماء وعلام كجهال وعلمه العلم تعليماً وعلام ككذاب وأعلمه إياه فتعلمه))(١).

ـ التعليمية / إصطلاحاً :

ويعرف(إبراهيم حمادة) التعليمية ((اذا ما سلمنا بأن المسرحية أو أي جنس اخر يمكن أن يتضمن من الناحية السياسية ، أو الأخلاقية ، أو الدينية ، أو الفلسفية ، فكرة ، أو عظة ، أو مفهوماً ، أو موقفاً ، أو عاطفة ، أو حقيقة ، أو حادثة شخصية ، فأنه يجوز القول بأن مؤلفها معلم أو هداف))(٢).

التعريف الإجرائي :

التعليمية (وهي العملية التعليمية التي تهدف إلى إكساب المتعلمين اهداف تربوية وتعليمية واخلاقية ، والتي يخضع لها الأطفال في المؤسسات التربوية ، بقصد بلوغ الهدف سواء على المستوى العقلي او الحركي أو الوجداني ، والذي يجسد في خطاب مسرحي مكتمل العناصر الفنية ليصبح في النهاية بمثابة الدرس التعليمي الذي يستهدف وجدان المتلقي) .

ثانياً ـ مسرح الاطفال :

يعرف مسرح الأطفال في(اكسفورد) بأنه ((مصطلح يطلق على المسرحيات التي يقدمها ممثلون هواة أو محترفون ، وكذلك من قبل محركي الدمى للصغار ، سواء في المسارح أو في القاعات الدراسية))(٣).

التعريف الإجرائي :

مسرح الأطفال (وهو احد الوسائل التعليمية التي تسهم في تنمية الطفل عقلياً وفكرياً وأجتماعياً ، ويحمل منظومة من القيم التربوية والأخلاقية ، ومتمماً للعملة التعليمية والمناهج الدراسية سواء أكانت فكرية أو فنية) .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول : مفهوم التعليمية :

تعد التعليمية بأنها الدراسة العلمية لطرائق التدريس وتقنياته، وتعد علماً قائماً بذاته تنصب اهتماماته على الإحاطة بالتعليم، ودراسته دراسة علمية، وتقديم الأبحاث العلمية عنه، وذلك من خلال البحث في محتوياته، وطرائقه، ونظرياته، وهي ترجمة لكلمة DIDACTIQUE، والتي اشتقت من الكلمة اليونانية DIDAKTIKOS، وقد كانوا يُطلقونها على ضرب من الشعر يشرح القضايا التقنية، والمعارف العلمية، كما تعني فلنتعلم، أي يُعلم بعضنا البعض، أو أتعلم منك وأُعلمُك، وقد دخلت التعليمية إلى الفرنسية في القرن السادس عشر سنة (١٥٥٤م)، واستخدمت لأول مرة في علم التربية في القرن السابع عشر سنة : (١٦١٣م) ، من طرف كشوف (K.HELWIG) وأ (J.IANG)، وذلك عندما كانا بصدد تحليل أعمال التربوي (WULFGANG RATICH)(٤).

ولقد تطور المفهوم واتسع حتى أضحى يعني فن التعليم، وهذا يعني أن التعليمية «تهتم بكل جوانب العملية التعليمية ومركباتها، من متعلمين ومدرسين، وإمكانيات، وإجراءات، وطرائق، إذن فهي (التعليمية) تفكير وبحث ضروري لتجديد التعلم والتعليم ، وتسعى إلى تحقيق الأهداف الآتية ((وضع الأسس العملية الميدانية التي تسمح بتطبيق فعال لنظام تربوي متطور مرتبط بمستجدات مجتمع في تحرك كلي ، وتطوير طرائق التدريس وفق إستراتيجية تعليمية/تعلمية تسعى إلى ضمان تعلم فعال يحقق الأهداف المسطرة ، وتوضيح الرؤيا لدى المدرس فيما يتعلق بالانشغالات البيداغوجية (فن تربية الاولاد وتعليمهم)، وتوجيه المعلم إلى اكتساب المهارات والقدرات التدريسية من خلال قاعدة العمل التي يجدها في التعليمية ، ومواكبة المستجدات في عالم التربية مما يجعل العملية التعليمية في تطور مستمر))(٥). ولتحقيق الأهداف المرجوة تركز التعليمية على مشكلات المتعلم، ومشكلات المادة، ومشكلات الطرائق، ومختلف إشكالات الوضعيات التعليمية التعلُمية، فهي تسلط الأضواء على المادة من حيث وظيفتها، وأهميتها، ومميزاتها، وعلى المتعلم من حيث شخصيته، وقدراته، وميوله واهتماماته، وتنظر إلى المعلم من حيث قدرته على التحكم في طرائق التدريس، وتكوينه، ومدى تمكنه من استعمال مختلف الوسائل، والأساليب التي تفيده في التعليم ، وأن التعليمية هي نظام من الأحكام، ومجموعة من الفرضيات المصححة، والمحققة التي تستهدف الظواهر التي تخص عملية التعليم، والتعلم ، وكذلك فهي نظام من الأساليب تعتمد على التحليل والتوجيه (٦) .

ـ وظائف التعليمية :

١- الوظيفة التشخيصية : من خلال تقديم المعارف الضرورية عن الحقائق المتعلقة بجميع العناصر المكونة للعملية التعليمية بجمع وتسجيل الحقائق، ومحاولة الوصول إلى الأحكام والقوانين العامة التي تفسر تلك الحقائق، والظواهر، وتوضح العلاقات، والتأثيرات المتبادلة بينها .

٢– الوظيفة التخمينية : إذ تقوم من خلال فهم العلاقات والتأثيرات المتبادلة بين مختلف الحقائق، والظواهر التعليمية، ومن خلال فهم العوامل، والنتائج المترتبة عن النشاطات التعليمية بصياغة الاتجاهات العامة للنشاط، وتحديد الصيغ الضرورية التي تؤدي إلى النتائج المتوخاة للعملية التعليمية مستقبلاً.

٣– الوظيفة الفنية : وتهتم بتزويد العاملين في حقل التعليم بالوسائل والأدوات والشروط لتحقيق الأهداف، ولرفع فاعلية العملية التعليمية، أو المتعلقة بالأساليب، وطرائق التعليم (٧) .

وتوصف التعليمية بأنها مصطلح حديث لعلم عريق، تهتم بدراسة أنجع الطرائق في التدريس، وهناك من يُقسمها إلى قسمين رئيسين هما: التعليمية العامة، وهي تركز على جوهر العملية التعليمية، وأهدافها، والمبادئ العامة التي تستند إليها، والعناصر المكونة لها، من مناهج، وطرائق التدريس ، والوسائل التعليمية ، وصياغة تنظيم العملية التعليمية ، وأساليب التقويم ، كما تستفيد التعليمية العامة من علم النفس، والبيداغوجيا، واللسانيات، وعلم الاجتماع، وأما التعليمية الخاصة فهي تهتم تقريباً بالقوانين نفسها، ولكن تسلط عليها الأضواء على

نطاق أضيق ، أي أنها ((تركز على القوانين التفصيلية التي تتعلق بمادة واحدة، في حين أن التعليمية العامة تجسد قوانين عامة يُمكن إسقاطها على جميع المواد، ولذلك يذهب بعض الباحثين إلى أن التعليمية العامة تمثل الجانب التوليدي للمعرفة ، حيث يتم توليد القوانين والنظريات والمبادئ، والتعميمات العامة للعملية التعليمية))(٨) .

وأما التعليمية الخاصة فهي تجسد الجانب التطبيقي لتلك المعرفة، والمبادئ، والتعميمات، وذلك بالتكيف مع المواد، ومراعاة كل مادة على حدة، ويُشبه (غاليسون) العلاقة بين التعليمية العامة، والتعليمية الخاصة بمهنة (الطب)، حيث تركز التعليمية العامة على المشكلات الكبرى في إطارها العام شأنها في ذلك شأن الطبيب العام الذي يكون له إلمام بحد أدنى من العلوم التي لها علاقة بعمله، أما التعليمية الخاصة فشبهها بالطبيب المختص الذي تكون له دراية، وتعمق في مجال ما محدد، وذلك فوق المجال العام، ولذلك يتطلب من المتخصص في التعليمية الخاصة أن يكون مُلماً إلماماً واسعاً بالتعليمية العامة، ولا يمكن أن نقول إن هناك مختصاً في التعليمية الخاصة، ولا تكون لديه معرفة واسعة بالتعليمية العامة، وقد جاءت التعليمية العامة بعدة مفاهيم أسهمت إسهاماً كبيراً في تطوير التعليمية، من بينها مفهوم العقد التعليمي ، الذي عرفه بروسو على أساس أنه ((العلاقة التي تبرز بصورة ظاهرية، وضمنية مسؤولية كل شريك (المعلم، والمتعلم)، تجاه الآخر، وهذه العلاقة هي نظام إلزامي متبادل، ومفهوم النقلة التعليمية الذي يؤكد على أن المعرفة لا تنتقل بشكل آلي من المعلم إلى المتعلم، وإنما تخضع لجملة من التحولات المختلفة، فهي تعبر عن الانتقال الذي تعرفه المعرفة حينما تمر من الطابع العلمي المرجعي إلى الطابع التعليمي، فضلاً عن مفهوم التصورات التعليمية، ومفهوم العائق التعليمي))(٩).

ـ مفهوم التعليم والتعلم :

ويعرف التعليم بأنه عملية اكتساب « الوسائل المساعدة على إشباع الحاجات والدوافع وتحقيق الأهداف، وهو كثيراً ما يتخذ صورة حل المشكلات،ويقوم التعلّيم على تفاعل بين عناصر أساسية هي : الفرد المتعلم، وموضوع التعلّم، ووضعية التعلّم، ولا يمكن أن يتم إلا بالإشارة الضرورية إلى ذلك التفاعل بين العناصر السابقة والمراحل التي يمرّ منها. ومن هنا فإنه بتضافر علم النفس مع التربية، يتدفق مجال علم النفس التربوي ويكون من مشمولاته أن يحقق التفاوت الحاصل لدى الفرد الواحد من حيث الاستعداد لآلية التعلّم ، وأما التعلم فهو عملية واعية موجهة توجهاً عقلانياً منظماً داخل برنامج دراسي ترعاه مؤسسات تعليمية رسمية، وهذه العملية لا علاقة لها بعملية الاكتساب كما أن الاكتساب لا يحدث نتيجة التعلم، فعملية الاكتساب تمكن المتعلم من استيعاب اللغة بكيفية عفوية وطبيعية واستعمالها في إطار وظيفي تواصلي، بينما تمكنه عملية التعلم من تعلم قواعد ومفردات اللغة بكيفية واعية ومقصودة واستعمالها لتحقيق الدقة اللغوية، اكتسابها أكثر أهمية من التعلم، وذلك لكونها توازي اللغة الأم التي يكتسبها الطفل .(١٠)

المبحث الثاني : التعليمية في مسرح الأطفال :

يعد مسرح الاطفال احد التطورات المهمة في عصرنا الحديث لما له من اهمية بالغة تجمع بينه وبين التربية ، بطريقته الفعالة باكساب الخبرات من قبل المعلمين وفي نفس الوقت استطاع ان يحقق جوانب عدة تعليمية ولكونه وسيطاً تربوياً وقوة فاعلة للتغيير الاجتماعي ، فوظف في توسيع الامكانيات التخيلية للطفل داخل المؤسسة التربوية وخارجها . تساعده على خلق شخصية سوية متكاملة في مختلف الجوانب الاجتماعية والثقافية والنفسية والدراسية ، لأنه ((أقوى معلم للأخلاق ، وخير دافع للسلوك الطيب اهتدت اليه عبقرية الأنسان ، لان دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة ، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس وتصل مباشرة الى قلوب الأطفال ، والتي تعتبر أنسب وعاء لهذه الدروس))(١١)، ومتجهاً في ذلك الى تحقيق تزاوج بين الجانب الترفيهي والجانب التعليمي عن طريق خلق نوع من المشاركة الذاتية لدى الطفل والتي تحقق له جانبي المتعة والتعلم ، والتعليمية في مسرح الاطفال تشكل أساس البناء الانساني للطفل وقدراته ودوافعه ومحفزاته ،حيث تلعب التعليمية دوراً اساسياً في زيادة المحصلة المعرفية والعلمية للطفل ، وتقوي مواهبه ومهاراته المتعددة ويعد مسرح الاطفال أسلوباً تعليمياً ووسيلة ايضاح واسعة التأثير في المتلقي ، لأنه ((من أنجح الوسائط التعليمية لتحقيق الخبرة المباشرة سواء للمؤدي والمتلقي أيضاً ، لان العملية التعليمية خرجت من كونها معلومات تملأ بها عقول الأطفال ، وانما هي خبرات يكتسبها الفرد لكي يتفاعل مع حياته بشكل افضل ، وتؤهله الى اكتشاف العالم المحيط به والتفاعل معه))(١٢)، سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة من المعلومات في مسرح الأطفال ، وهو الذي من خلاله يتم تعليم المتلقين (الأطفال) الكثير من المواقف الحياتية والخبرات التي تتماشى مع ميولهم ورغباتهم ، ونستطيع استخدام التعليمية كوسيلة خلّاقة في الكثير من الأغراض التعليمية ، وذلك لقدرتها الفعالة على ((إظهار وصقل مهارات وقدرات الطفل وذلك من خلال لعبه للأدوار ، وتجسيده لمواقف درامية متنوعة تقوده للكشف والتعبير مستخدما أدواته الشخصية : الجسد و الصوت ، والطفل فيها يتوحد ويتفاعل مع الدور الذي بجسده غير مستخدم للكثير من التقنيات المسرحية المتمثلة بالديكور والملابس . الخ ، إذ أنّها في مجملها تعتمد على قدرات الطفل وحدها))(١٣)، باستخدام استراتيجيات مسرح الأطفال في عملية التربية والتعليم ، ويكون الطفل متعلماً لمهارات متعددة مثل التحليل و النقد و استخدام الجسد والصوت بشكل صحيح ، وبذلك يطور مداركه الحسية والعاطفية واللغوية .

اولاً ـ أثر مسرح الأطفال في عملية التعليم :

يتناول مسرح الأطفال العديد من المواقف المباشرة من حياتنا اليومية ، فإنّها توسع مفهوم الشخصيات ومدلول المواقف، وتبرز قيم التصرفات والأعمال، وبذلك تحقق القدرة على الفهم الاتزان عاطفياً والتعلم بسهولة والتعامل مع مجتمعه بنجاح ، من خلال ((العمل الجماعي الذي يتميز به فيتعرف الطفل على نفسه ، ويتعلم قيماً إيجابية كالتعاون ، والثقة بالنفس ، ومعرفة حقوقه وواجباته ، ويضع حلولاً لها ، ويحاول التكيّف معها))(١٤)، ويساعد الطفل علي سلامة التعبير عما بداخله ، ولقد أفادت العديد من الدراسات أنّ لمسرح الأطفال أثار جمة في عملية التربية والتعليم نذكر منها .

١. ينمي معلومات الطفل ، ويشبع حب الاستطلاع لديه .

٢. ينمي الذوق الفني والجمالي ، والحس النقدي .

٣. ينمي أعضاء الجسم ، والحواس من خلال الرقص الإيقاعي واللعب .

٤. يثري لغة الطفل ، وتعالج عيوب النطق ، ويساعد على حسن إخراج الأصوات من مخارجها السليمة .

٥. يشعر الإنسان بالمتعة والبهجة ، ويجعله أكثر قابلية للتعليم .

٦. يطور مسرح الأطفال مهارة حل المشكلات من خلال التشجيع على وضع الفرضيات والتخمين والاكتشاف (١٥) .

ثانياً ـ مصادر مسرح الأطفال :

يعتمد مسرح الأطفال موضوعات عديدة وأساليب متنوعة في تقنيات العرض ، تأخذ خصوصيتها في شكل وأسلوب وطبيعة اتصاله بالأطفال وفئاتهم العمرية كل حسب مرحلته ، والتي يجب الأستناد فيها الى المنهج التعليمي في مخاطبة الأطفال ، عبر أساليب تطويع المفاهيم والأفكار والمصادر التي تمثل منطلق الكاتب في اختيار مواضيعه ، ومن مصادر مسرح الأطفال نذكر منها :

أ . الدين : السيرة النبوية ، وسير الصحابة وأبطال المسلمين الصالحين .

ب . الظواهر الطبيعية : العواصف ، والمطر، وثوران البراكين ، وحركات المد والجزر.

ت . التاريخ : الأحداث التاريخية ، والمعارك البطولية ، والمؤتمرات العالمية وغيرها.

ث . قصص الحيوانات : كقصة كليلة ودمنة أو أي قصة تحكي للأطفال علي ألسنة الحيوانات.

ج . القيم الاجتماعية والإنسانية : إذا أحسن اختيار هذه القيم وعرضها بأسلوب يناسب لغة الأطفال ومرحلة نموهم (١٦) .

ثالثاً ـ أهداف مسرح الأطفال :

مسرح الأطفال أداة للتعليم والتثقيف والاغناء الروحي والوجداني ، لايمكن الاستغناء عنه في أي مرحلة يعيشها المجتمع ، ولتحقيق أهدافه العلمية والتربوية يجب أن ينسجم فكريا وعقليا مع مواد الطفل ، ومستواه ومرحلته العمرية ودرجة ادراكه وتقبله للأشياء ، وتعويد الطفل على الاتزان عاطفياً وتقبل التعليم بسهولة والتعامل مع المجتمع بنجاح ، ومن أهداف مسرح الأطفال نذكر :

١ . تحقيق الانبهار والترفيه : لأن الانبهار يثير أفكار الطفل وينمى تذوقه للجمال ويذكى فيه حب الاستطلاع والثقافة إضافة إلى تحقيق المتعة والترفيه يهدف مسرح الطفل إلى تعميق القدرة على التفكير .

٢ . تنمية عادة الانتباه : عن طريق الجذب والتشويق بدفعه إلى جمع واستنباط المعلومات من خلال العمل المقدم ثم التأكد من صحتها ثم تفسيرها (١٧).

٣ . إكساب وتنمية القيم الأخلاقية : عن طريق تقديم موضوعان تعتمد على إثارة مشكلات حياتية من خلال شخصيات واضحة المعالم من البداية تمثل الطيبة والنقاء والصفاء .

٤ . تنمية خبرات الطفل واختصارها : لأن المسرح وسيلة لتلقى التجارب والخبرات سواء للمتلقي أو الممارس حيث توسع مداركه وتجعله أكثر قدرة على على فهم ذاته ومعرفة ما يدور حوله من ظواهر فتزداد رغبته فى البحث والتنقيب عن مزيد من المعرفة الثقافية المختصرة نتيجة متابعة تجارب الغير (١٨).

٥ . تفريغ الشحنات الانفعالية : وهو هدف سيكولوجي يرمى إلى تحقيق وظيفتين أساسيتين هما(تنمية مقدرة الطفل على تجاوز حدود الواقعية والذهاب إلى ما وراء القيود البيئية والاجتماعية ، وتنمية قدرته على تخليص نفسه من القيود والسخط والضغوط النفسية التي قد تفرضها البيئة) .

٦ . إشباع حب الأطفال إلى المغامرة واستثماره تربوياً : لأن المغامرة شيء بالغ الأهمية لدى الطفل لذا يجب وضعه في الاعتبار مع مراعاة الصياغة الواقعية لتخيلاتهم دون إسراف أو مغالاة قد تؤدى إلى نتائج عكسية تماما وذلك مع تمهيد كل السبل لانتقال الطفل بمرونة شديدة

من مرحلة الأمر الواقع كما يجب إلا أن يصبح متلقي في مسرح الطفل مجرد مستقبل فقط ولكن يجب أن ندفعه إلى التفاعل مع المنصة مما يشعره بالإثارة و المغامرة (١٩) .

ويعمل مسرح الأطفال من خلال قدراته التعليمية على اكساب الأطفال ، الكثير من الأساليب والاتجاهات الايجابية نحو الذات والمجتمع في اطار أمتاعي وخيالي وجمالي ، متناغم مع حاجاتهم ودوافعهم الأساسية الى التربية والتعليم ، بغية الوصول الى تنمية قدراتهم واحاسيسهم المختلفة ، والتفاعل معها تفاعلاً حياً يسهم بتطور مستوياتهم والاتقاء بها عقلياً اجتماعياً ولا سيما التربوية والتعليمية .

ـ ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :

١ . يمزج مسرح الأطفال مابين الترفيه والتعليم والتمسك بالقيم والأخلاق الحميدة .

٢ . أن التعليمية تقدم بصور تمثيلية هادفة لتعليم الخير والشر، والأخلاق والمتابعة والتمسك والفهم والأدراك.

٣ . يؤدي مسرح الأطفال دوراً بارزاً في العملية التعليمية عن طريق نشر المفاهيم والقيم الأخلاقية والتربوية .

٤ . مسرح الأطفال عمل فني مادته المادة العلمية والموجه الى الأطفال بما يناسب مراحل أعمارهم .

٥ . الافادة من مسرح الأطفال في ايجاد التوازن الروحي والمادي لدى الطفل .

٦ . التعليمية تفترض دائماً وجود المؤدي والمتلقي ، لأنه قائم على التفاعل لان الطفل يرسل ويستقبل .

٧ . كان المسرح منذ انطلاقته الأولى بمثابة مدرسة تعليمية، وهو يقدم دروساً في الحياة والعلاقات الانسانية.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من مسرحية واحدة وهي مسرحية(الفيتامينات) التي قدمت في مدينة الموصل لسنة ٢٠٠٩ .

ثانياً : عينة البحث : لغرض تحقيق اهداف البحث اختار الباحثان العينة قصدياً وهي مسرحية (الفيتامينات) تأليف حسين علي هارف وأخراج محمد أسماعيل ، لما لها من تقاربات تتوافق مع مريدات البحث اعتماداً على المسوغات الآتية :

١ . أحتواء هذه العينة على توظيف التعليمية بشكل مكثف .

٢ . توفر اقراص هذه العينة لدى الباحثان .

ثالثاً : أداة البحث: أعتمد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة للبحث.

رابعاً : منهج البحث : اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث وذلك لملائمته هدف البحث .

خامساً : مسرحية الفيتامينات *

إخراج : محمد أسماعيل **

فكرة العرض :

تدور فكرة العرض وأحداثه بشكل تربوي تعليمي الذي استمد من المناهج الدراسية ، والتي تناولت الفوائد الصحية للفيتامينات ، ودورها الفعال في القضاء على الأمراض المعدية ، وعبر صراع الأمراض والفيتامينات بشكل كوميدي تعليمي ، وتوصيل معلومات للأطفال عن أسباب تلك الأمراض بصورة تعليمية هادفة ، وأهمية تناول الفيتامينات الموجودة في الفواكه والخضراوات والحليب ومشتقاته، والتي تساعد على بناء جسم سليم والقضاء على هذه الفيروسات ، فتتواجه المجموعتان للقتال في (حلبة ملاكمة) حيث يدخل فيها أحد شخصيات الفيتامينات وما يقابله من الأمراض لغرض النزال بينهما ، وتنتهي جميع الجولات لصالح الفيتامينات التي تقضي على جميع تلك الأمراض معلنة أنتصارها ، وسط هتافات الفيتامينات والأطفال من جهة ، وبكاء الأمراض على خسارتهم وحبسهم داخل الحلبة من جهة أخرى ، ومن خلال تعاون الفيتامينات كأسرة واحدة في محاربة الامراض التي تصيب الأنسان وتؤثر في نموه عقلياً وجسديا ، استطاعوا الفوز على جميع هذه الأمراض.

تحليل العرض:

يفتح الستار على عيادة طبيب ليدخل (طبطوب) وهو شخصية طيبة تمتاز بالفكاهة وخفة الحركة يرتدي صدرية بيضاء لأنه سكرتير (الطبيبة شافية) ومع دخوله الأول يتكلم مع الأطفال بشكل مباشر ليرن جرس الهاتف قاطعاً ذلك الحديث وعندما يرد على المتصل يضحك ضحكة طويلة يجعل الأطفال يتشوقون لمعرفة السبب بعد ذلك يخبرهم بأن المتصل ظن بأنه الطبيبة ، ويشعر بالنعاس فيذهب الى السدية لينام قليلاً وفجأة تتحول الأضاءة الفضية الى الوان كاتمة مائلة الى العتمة تداخلت مع ضربات موسيقية موحية بأن شيئاً ما سيحدث ، وفي هذه الأجواء تدخل ستة شخصيات بأشكال غرائبية وكاريكاتيرات مختلفة يعبر كل منها عن حالة مرضية معينة حيث وظفت لكل شخصية زي مهلهل وبألوان غير مبهجة وتميزت بأرتدائها جميعاً أقنعة خيالية تدلى من بعضها شعر كثيف ، ووضع لكل شخصية لأزمة معينة ، وتلك

العناصر مجتمعة في الممثلين جعلت منهم شخصيات شريرة مجسدة للأمراض المعدية ، يدخلون العيادة بشكل مجموعتين كل ثلاثة من جهة ليقوموا ببعض التشكيلات على خشبة المسرح وهم يرددون أغنية تعبر عن الأمراض التي يقومون بها ، وصاحبت تلك الأغنية بعض من الأصوات الصاخبة والإضاءة على شكل ومضات أضافت بعض التأكيدات على افعال تلك الأمراض الشريرة لجمهور (الأطفال) ، والتي تخبرهم بأنهم جاءوا لكي يقتلو الطبيبة وينشرو المرض في جميع أنحاء الأرض ويطلبون من الأطفال أن يرددو معهم : نعم نعم للوباء ... لا لا للدواء لكن الأطفال يمتنعوا عن ترديد مثل تلك العبارات الخاطئة مما يدلل على أن العرض أوصل لهم بسلوب تعليمي مضار تلك الأمراض ، ووسط هذه الضوضاء يستيقظ (طبطوب) متفاجأ بوجودهم داخل العيادة ليجري حوار هدفه توصيل معلومات للأطفال عن أسباب تلك الأمراض بصورة تعليمية هادفة ، ولكنهم وبشكل مفاجئ يتوارون عن الأنظار بسب قدوم(الطبيبة شافية) لينصتو لحديثها مع (طبطوب) والأطفال حول أهمية الفيتامينات الموجودة بالفواكه والخضراوات والحليب وما ينتج عنه، مبينة دورها في بناء جسم سليم وعقل متفتح يجعله يقاوم كافة الأمراض، تخرج الأمراض بأشكالها الكوميدية لتخبر الدكتورة بأنها لاتخاف الفيتامينات وأنها تتمنى لو ينقضي عليها جميعاً كي يصبح الأطفال مرضى لايستطيعون الذهاب الى المدرسة ، ولا يتمكنون من اللعب لأنهم سيلازمون الفراش ، وتتغير الإضاءة وتتعالى الموسيقى ناسجة صورة سينوغرافية مجملة بأغنية يدخل وهو يرددها شخصية (سيد حليب) بملابسه الناصعة البياض يغني وهو يطير كالفراشة على خشبة المسرح تداخلت مع حركته الإضاءة الملونة المتقطعة معبرة عن النشاط والحيوية في تلك الشخصية ، وتلك الأغنية تعرف الأطفال بفوائد الحليب ومشتقاته من أجل الوصول إلى مستوى إدراك الأطفال والمعرفي والتعليمي , وعندما تنتهي الأغنية يعلم (سيد حليب) من الطبيبة وطبطوب أمر تلك الأمراض وكيف توعدت الأطفال بنشر وبائهم, فايغضب (سيد حليب) من هذا الأمر فيستدعي على الفور أصدقائه الفيتامينات , ويطلب منهم القتال أمام أعين الأطفال كي يتعرفوا ويحكمو على أبطالهم الحقيقيون ، ويخبر (طبطوب) الأطفال بأنهم على موعد بمشاهدة تحدي كبير ما بين الفيتامينات والأمراض المعدية وينهي حواره بأنه سوف يلقاهم في الحلبة .

المشهد الثاني :

يسلط بقعة ضوء على خشبة المسرح وتظهر على شكل (حلبة ملاكمة) الذي سوف تتم فيه أحداث هذا المشهد , وبعد ذلك يظهر على يمين خشبة المسرح بألوان خلابة ظاهرة مجموعة الفيتامينات وهي تقوم ببعض الحركات الرياضية بقيادة (سيد حليب) أستعداداً لمواجهة خصمهم الأمراض المعدية, والذين يضاء عليهم إضاءة غير ملونه يسار الخشبة ليظهرو وهم يتمرنون أيضاً بقيادة (سيد وباء) لكن بنشاط أقل, ولعبت الإضاءة دور بارز في هذا المشهد بما حققته من تأكيدات على الشخصيات, ويدخل (طبطوب) وهو يحمل بيده ميكرفون وكأنه معلق رياضي ليزيد من حماس الجمهور(الأطفال) ويصدر صوت عن طريق ضربه بالعصا على صنج وضع بالقرب من الحلبة ليركز أنتباه الأطفال , وكذلك يعلن عن الحكم الذي سوف يدير هذا النزال وهي (الطبيبة شافية) ولغرض مشاركة الأطفال والرفع من حماسهم يوجه(طبطوب) لهم بعض الأسئلة المباشرة مثل من سيكون الفائز لهذا اليوم , وبعد ذلك يخبرهم بأسماء الأشخاص الذين سوف يتواجهون داخل الحلبة من كلا المجموعتين ، ومن الأشياء المجملة في هذا الحدث هو جعل كل فيتامين يواجه المرض الذي يكافحه في حياتنا اليومية ، وتلك الصورة المرئية زادت مدارك الأطفال بأسلوب تعليمي عن طريق معرفة الأمراض وسبل الوقاية منها , وتلك الفيتامينات التي أثبتت للأطفال بأنها الأقوى عندما ربحت جميع الجولات لصالحهما وبدأو بالدوران حول الحلبة والتي توسطها شخصيات الأمراض إيحاء للأطفال بأنها قد سجنت , وينتهي العرض بتلك اللوحة التي تجلت بغناء الفيتامينات وسط فرحة ومشاركة الأطفال بالغناء والتصفيق فرحاً بهذا الفوز .

أن التعليمية في هذا العرض تعتمد في مادتها على دروس منتقاة من المناهج الدراسية التعليمية , وبالخصوص مادة العلوم في إطار فني مسرحي مشوق وممتع , يزاوج بين الغناء والرقص والكوميديا والمضامين التربوية للمادة العلمية , وهي تتجاوز الطابع الجاف والملل للمادة العلمية البحتة , وبأسلوب يعتمد التشويق وإشاعة الفرح وتمرير المادة العلمية بانسيابية وشفافية, وتطوير ملكاتهم العقلية والحسية من جانب آخر، فضلاً عن ذلك فأن العرض توافر على مجموعة خصائص تربوية وفنية وحكاية واضحة وبسيطة .

الفصل الرابع

أولاً : النتائج :

١ . استطاع المخرج في تجسيد التعليمية التي وردت ابتداءً من عنوان العرض (الفيتامينات) ، عبر اشراك المتلقي (الطفل) في العرض ، وهذا هو الهدف الأساسي في مسرح الأطفال .

٢. اعتمد المخرج أساليب التعبير (حركة الجسد- الحواس) في ألاداء بما يتناسب والمعيار الفني للأداء الذي ينبغي أن يؤخذ به في مسرح الأطفال ، ويكون غنياً بالمادة التعليمية .

٣ . وظف المخرج الصراع بين الخير والشر , فكان الصراع قائم بين (الفيتامينات) التي تمثل الخير, و(الأمراض) التي تمثل الشر ونتصار الخير على الشر, وعن طريق ضخ المعلومات العلمية (التعليمية)، والتي تسعى إلى تسليح الأطفال ضد الأمراض والجراثيم .

٤. فعّل المخرج تقنيات العرض المسرحي التعليمي ، لا سيما في الديكور الذي عبر عن الوظيفة التعليمية ، وذلك بأستخدام الحروف التي تشير الى الفيتامينات (A.B.C.D.E.F).

٥ . مزج المخرج في هذا العرض مخاطبة الأطفال مابين الترفية والتعليم بأسلوب ممتع ومشوق يخلو من التصنع والافتعال .

ثانياً : الاستنتاجات :

١ . وظيفة مسرح الأطفال هو تشجيع المتفرج على رفع درجة وعيه , من أجل تأسيس نص قابل للتغيير المستمر وتحويل الفن الى ممارسة تعليمية واخلاقية وأجتماعية .

٢ . أن مسرح الأطفال بكافة أنواعه يمثل شكلاً من أشكال الفن الإنساني الرفيع ، ووسيلة تعليمية تلعب دورا كبيرا في رفع مستوى الأطفال تربوياً ثقافياً وفكرياً.

٣ . وظيفة مسرح الأطفال تتطلب عدة مهارات فنية وتربوية وتعليمية وثقافية لإدراك خصوصية الطفل وبناءه المعرفي والنفسي .

٤ . أن الهدف من تقديم عروض مسرحية لجمهور مسرح الأطفال هو بث مواد تعليمية (القصص العلمية / التاريخية) ، يكون الغرض منها تنمية معلومات الأطفال ومنحهم القدرة على التنظيم الفكري والاجتماعي في مختلف جوانب الحياة .

ثالثاً : التوصيات :

١ . يوصي الباحثان بضرورة توسعة وتعميق دور المسرح التعليمي في الساحة الفنية الدرامية, وبدوره التاريخي والثقافي بمختلف العصور، ولأسيما حضارة وادي الرافدين .

٢ . ضرورة أسهام مسرح الأطفال في تجديد أفكارهم وتطوير قابليتهم في التحليل والاستنتاج وتعميمها في المسرحيات والأعمال التلفزيونية التي تهتم في تنشأت الأطفال .

٣ . إقامة ورشات ومختبرات فنية غايتها تعميق المعرفة في مسرح الأطفال وترسيخ دورها لدى العاملين في هذا المجال .

رابعاً : المقترحات :

يقترح الباحثان اجراء الدراسة الاتية :

١ . دراسة الوظيفة التعليمية في نصوص طلال حسن .

إحالات البحث

(١) الفيروز ابادي ، القاموس المحيط ، ج٣ ، (القاهرة : مطبعة مصطفى الحلبي ، ١٩٥٢)، ص ١٥٥ .

(٢) إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،(القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١)، ص ١٠٧ .

(3) Hartnoll , Phyllisced , 1979. The Oxford companion to the theatre . 3 rd. ed. London (Oxford University press). Reprinted 1972 . P . 170.

(٤) ينظر :عبدالمجيد شكري ، المسرح التعليمي أصوله التربوية ،(القاهرة : العربي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٤)، ص ٦٧ .

(٥) نفس المصدر ، ص ٦٩ .

(٦) عبدالمجيد شكري ، المسرح التعليمي أصوله التربوية ، المصدر السابق ، ص ٧٢ .

(٧) ينظر: حسن مرعي ، المسرح التعليمي ،(بيروت : دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠)، ص ٤٥ ـ ٤٦ .

(٨) حسن مرعي ، المسرح التعليمي ، المصدر السابق ، ص ٥٠ .

(٩) محمد أسماعيل الطائي ، دراسات في المسرح التربوي ، (الموصل : دار أبن الأثير للطباعة والنشر ، ٢٠١٢) ، ٢٤٥ ـ ٢٤٧ .

(١٠) ينظر : عبدالمجيد شكري ، المسرح التعليمي أصوله التربوية ، المصدر السابق ، ص ٨٣ .

(١١) وينفريد وارد، مسرح الأطفال، ترجمة : محمد شاهين الجوهري ،(القاهرة : مطبعة المعرفة، ١٩٦٦)، ص ٤٤ ـ ٤٥ .

(١٢) فاضل الكعبي ، مسرح الملائكة : دراسة في الأبعاد الدلالية والتقنية لمسرح الاطفال ، ط١، (الشارقة : دائرة الثقافة والأعلام ، ٢٠٠٩) ، ص ٢٠٦.

(١٣) حسن مرعي ، المسرح التعليمي ، المصدر السابق ، ص ٥٠ ـ ٥٢ .

(١٤) محمد أسماعيل الطائي ، دراسات في المسرح التربوي ، المصدر السابق ، ص ٢٤٨ .

(١٥) ينظر : كمال الدين حسين ، المسرح التعليمي : المصطلح والتطبيق ، ط١، (القاهرة : الدار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٥) ، ص١٢٢ .

(١٦) نيللي محمد العطار وشريف ابراهيم خميس، مسرح ودراما الطفل، ط٢، (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث ، ٢٠١٤) ، ص ٦٨ ـ ٦٩ .

(١٧) حسن رزق عبد النبي ، المسرح التعليمي للأطفال ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣)، ص ٥٥ .

(١٨) نيللي محمد العطار وشريف ابراهيم خميس ، مسرح ودراما الطفل ، المصدر السابق ، ص ٣٤ ـ ٣٥ .

(١٩) حسن رزق عبد النبي ، المسرح التعليمي للأطفال ، المصدر السابق ، ص ٦٠ .

(*) مسرحية (الفيتامينات) عرضت هذه المسرحية على قاعة الاجتماعات الكبرى في جامعة الموصل سنة ٢٠٠٩.

(**) محمد أسماعيل الطائي : ممثل ومؤلف ومخرج مسرحي ، من مواليد مدينة الموصل عام (١٩٥٦) ، حصل على البكالوريوس (أعداد مدرسين) من جامعة بغداد عام (١٩٨٥) ، ماجستير تربية فنية عام (١٩٨٩) ، دكتوراه تربية فنية عام (٢٠٠٠) ، ومن أهم المسرحيات التي أخرجها مسرحية (لعبة النهاية). ينظر : عمر محمد الطالب ، موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين ، (الموصل : جامعة الموصل ـــ مركز دراسات الموصل ، ٢٠٠٨) ، ص ٤٥٢ ـ ٤٥٣ .

المصادر

(١) ابادي ، الفيروز ، القاموس المحيط ، ج٣ ، (القاهرة : مطبعة مصطفى الحلبي ، ١٩٥٢) .

(٢) الطائي ، محمد أسماعيل ، دراسات في المسرح التربوي ، (الموصل : دار أبن الأثير للطباعة والنشر ، ٢٠١٢) .

(٣) الطالب , عمر محمد ، موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين ، (الموصل : جامعة الموصل ـ مركز دراسات الموصل ، ٢٠٠٨) .

(٤) العطار ، نيللي محمد وشريف ابراهيم خميس ، مسرح ودراما الطفل، ط٢،(الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث، ٢٠١٤) .

(٥) الكعبي ، فاضل ، مسرح الملائكة : دراسة في الأبعاد الدلالية والتقنية لمسرح الاطفال ، ط١ ، (الشارقة : دائرة الثقافة والأعلام ، ٢٠٠٩) .

(٦) حسين ، كمال الدين ، المسرح التعليمي : المصطلح والتطبيق ، ط١ ، (القاهرة : الدار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٥) .

(٧) حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،(القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١) .

(٨) شكري ، عبدالمجيد ، المسرح التعليمي أصوله التربوية ،(القاهرة : العربي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٤) .

(٩) عبد النبي ، حسن رزق ، المسرح التعليمي للأطفال ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣) .

(١٠) مرعي، حسن ، المسرح التعليمي ،(بيروت : دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠) .

(١١) وارد، وينفريد ، مسرح الأطفال، ترجمة : محمد شاهين الجوهري ،(القاهرة : مطبعة المعرفة، ١٩٦٦) .

(12) Hartnoll, Phyllisced, 1979. The Oxford Companion to the theatre. 3 rd. ed. London (Oxford University press).

Educational in children's theater performances

Prof. Dr. Mohammed I. Al-Taee
University of Mosul, College of Fine Arts

Lect. Anwar M. Yonis
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: The current research details the educational and importance of children's theater which use for receipt of the scientific information includes in that performance. The research includes four chapters, the first includes the importance and problem, importance, limits, and terms determination, the second chapter deals with the theoretical review thought the concept of the educational, children's theater, the third chapter talks about procedures of research which include the result, conclusion, recommendations, and suggestions.

Keywords: Educational; children's theater.

دينامية الشخصية في الدراما التلفزيونية

أ.م هناء خضر يوسف
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: hanaa_khder@uomosul.edu.iq

الخلاصة: إن تطور الفعل الدرامي مشروط بتطور الشخصية، وتأكيد حضورها ورغباتها الكبيرة وصراعها مع الأطراف الأخرى، لذلك فإن المؤلف مطالب بتأسيس الشخصيات بما تحمل من أفكار عامة، ومن تفاصيل حياتية تشمل زمانها ومكانها، الذي يؤدي إلى دوافعها وراء كل فعل تقوم به. ويستخدم علماء النفس في وصفهم للشخصية مفهومي البناء والعملية، ويشير البناء إلى الأجزاء المكونة للشخصية، والتي تقوم بوظائف تتعلق بالدافعية والقوى الرادعة عند الإنسان، بينما تمثل العمليات (الديناميات) كيفية عمل تلك الأجزاء، وتفاعلها فيما بينها، ومع المحيط الخارجي، إذ يمكن توظيفها في الدراما التلفزيونية، وتنشأ عنها الصراعات بين الإنسان ونفسه، وبينه وبين الآخرين، وبينه بين البيئة، من خلال تقاطع تلك الأجزاء. وهذا هو الموضوع الذي اختص به البحث كونه يعد مفصلاً حيوياً مهما داخل العملية النفسية، وتأسيساً على ما سبق، فقد قسمت الباحثة موضوع بحثها إلى أربعة فصول: الفصل الأول (الإطار المنهجي) وقد تضمن مشكلة البحث، وأهميته، والحاجة إليه، وأهدافه، وحدوده، ومن ثم تحديد أهم المصطلحات التي وردت في متن البحث. في حين اشتمل الفصل الثاني (الإطار النظري) على ثلاث مباحث، المبحث الأول تناول الشخصية في الدراما بشكل عام، وركز المبحث الثاني على الشخصية في الدراما التلفزيونية، أما المبحث الثالث فقد شمل دراسة دلالات دينامية الشخصية المتمثلة بالأفعال والحوار وردود الأفعال، ثم خلصت الباحثة إلى مجمل مؤشرات الإطار النظري الذي اعتمدتها في تحليل عينات البحث. وخُصص الفصل الثالث لإجراءات البحث وتحليل العينات. في حين ضم الفصل الرابع خلاصة للنتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة في تحليلها وما ارتبط بأهداف البحث، وضم في نهايته قائمة بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: دينامية الشخصية؛ الدراما التلفزيونية.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث

لقد تباينت الملامح السلوكية والخلقية في الشخصيات عبر مراحل التطور الفني والإنساني, فلكل عصر منهجه الخاص, في تحديد صفات وسلوك الشخصية, ولهذا فقد ظهرت دراسات عدة اهتمت بدراسة الشخصية الإنسانية من خلال مبادئ علم النفس, الذي كشف عن الدوافع العامة التي تحدد السلوك البشري, ولهذا فقد عُرّفت الشخصية بأنها "نظام متكامل من الصفات التي تميز الفرد من غيرهُ (عزت، ١٩٨٨:448) هذه الصفات هي التي تظهر علاقة الفرد بالبيئة والمجتمع, وما يتركه المظهر الاجتماعي من تأثير في تكوين الشخصية خلقياً واجتماعياً, ونتيجةً لذلك فقد تحدد صورة كل شخصية وسماتها العامة بعدة أبعاد من ضمنها البعد النفسي الذي يتم عن طريقه تحديد السلوك الإنساني والفعل الخاص للشخصية, وفق تحليل أفعالها, ودوافعها المرتبطة بالبناء الداخلي لتلك الشخصية, وقد وظف هذا البعد أي النفسي للكشف عن الأعمال الباطنية للشخصيات ودوافعها وانعكاسها في الدراما عموماً والدراما التلفزيونية بشكل خاص, فدينامية الشخصية من شِأنها أن تعمق الصراع في محاور الدراما التي تعتبر وحدة واحدة في مقدمتها وحدة الموضوع الذي لا يحظى بالاهتمام الواضح في الدراما التلفزيونية .

لذا فأن البحث يحاول الإجابة على التساؤل الآتي: كيف يتم توظيف دينامية الشخصية في الدراما التلفزيونية؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث في طرحه لموضوع يفيد الدارسين في مجال العلوم الإنسانية لأنه يوضح الطريقة التي تعمل بها الشخصية، فضلاً عن ما يقدمه من مادة نظرية وتطبيقية، تفيد العاملين في مجال الفنون الدرامية المرئية، وتعينهم في بحوثهم، وإبداعاتهم، وتذوقهم الفني.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على ماهية دينامية الشخصية, في الدراما, وكيفية توظيفها في الدراما التلفزيونية.

رابعاً: حدود البحث

١- الحد ألزماني:٢٠١٥ - ٢٠٢٠.
٢- الحد المكاني: المسلسلات العربية التي اعيد عرضها على القنوات الفضائية.
٣- الحد الموضوعي: دراسة دينامية الشخصية في المسلسل التلفزيوني .

خامساً: تحديد المصطلحات

١. الشخصية:

عرّف (روشكا) الشخصية بأنها " التنظيم أو التركيب الموحد للخصائص النفسية التي توصف بالثبات وبدرجة عالية من الاستقرار متضمنة المظهر العقلي الخاص بالإنسان "(روشكا،١٩٨٩:٤٩)

وقد عرّفها (البورت) بأنها "التنظيم الديناميي داخل الفرد لتلك الأنظمة النفسية التي تحدد توافقه المتفرد به مع البيئة، فالشخصية الدينامية تعني أنها تخضع لتحولات مستمرة, غير أنها تبقى منظمة تتفاعل مع البيئة الداخلية والخارجية، وأن كل فرد يستخدم طرقاً مختلفة في التوافق مع بيئته تنتهي إلى توافق يتفرد به"(عبد اللطيف،١٩٨٦:٧٧) وستعتمد الباحثة هذا التعريف لانه يتناسب وطبيعة البحث.

٢. دينامية الشخصية:

يصف (كلي) ديناميات الشخصية بأنها "تقسم إلى نظريات دفع، ونظريات سحب، وفي نطاق الدفع نجد الحوافز والدوافع أو المنبهات, ونظريات السحب تستخدم الغرض والقيمة والحاجة"(ويتيج،٢٠٠١:٥٩) وهنا تعني أنها تمثل الدوافع المحتملة والقوى الرادعة لتلك الدوافع "وان ما تقوم به هذه العمليات يتصل بطبيعة الدافعية عند الإنسان, وتتصل هذه بالقوى التي يفترض أنها تحرك سلوك الإنسان وتوجهه, وبتنظيم هذه القوى داخل الفرد, وبالطريقة التي تنطلق بها وتنضبط"(مرسي،١٩٧٦:١٨٤)

وتعرّف أيضا على"أنها الطريقة التي تعمل بها أجزاء الشخصية وتتصل بالوظائف التي تقوم بها هذه الأجزاء، يعني ما تؤديه,وكيف تتفاعل وتتميز"(وليندرزي،١٩٧٩:٢٢)

وتجد الباحثة التعريف الأخير ملائم لطبيعة البحث.

الفصل الثاني - الإطار النظري

المبحث الأول

الشخصية في الدراما

عرّف أرسطو الدراما بأنها "محاكاة لفعل مهم -كامل- له حيز مناسب بلغة بها المتعة وبطريق الفعل لا بطريق السرد بهدف إثارة الشفقة والفزع لكي تصل بهذين الشعورين إلى درجة النقاوة والصحة"(رشدي،١٩٨٢:٩). وهنا فإن الدراما تعتمد بشكل رئيسي على محاكاة الأفعال التي يقوم بها البشر,وان محاكاة البشر كما هم أو أحسن مما هم ينتج عنها التراجيديا, بينما الكوميديا تصور البشر أسوأ مما هم, وعليه فإن الدراما هي أحداث حول صراع بين شخصيات لها صفات وأهداف معينة تتعرض فيما بينها.

وقد حدد أرسطو أربع صفات في الأبطال الدراميين، أولها أن تكون الشخصية فاضلة, وثانيا الملائمة إذ لا يمكن أن نصور مثلاً امرأة شجاعة وغليظة لان ذلك يناسب طباع الرجال, والمطلب الثالث هو التشابه, أي أن تكون للشخصية مثيلاتها في الواقع, أما المطلب الأخير فهو التناسق وهو ما يعني أن يكون سلوك الشخصية وأفعالها نابع من طبيعتها فلا نفرض تصرفات لا تلاءم طبيعتها فتبدو وكأنها دخيلة وغريبة عليها(ارسطو،١٩٧٩:٢٠) وتلك المطالب تدل على وجوب أن تكون الأفعال واقعية, ومبررة ومتناسقة وقابلة للتصديق. وهذا لا

يحصل بصورة حرفية إلا عندما تكون هناك رؤية واقعية عن طبيعة الإنسان, وتفاعله مع البيئة ومع نفسه, وفي ذلك يقول (باختين)," ليس المهم ما تمثله الشخصية في العالم ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية, وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها"(بلبل،٢٠٠٣:٨٥) وهو ما ينتج عنها الصراع, إذ أن لكل شخصية طباعها المتولدة من عنصرين: الخير والشرّ فيها, وعادة ما يكون احدهما هو الغالب والمسيطر على الشخصية, وهذا ما يقوده إلى الصراع مع العالم الخارجي أو مع نفسه, وقد أكثر الكلاسيكيون من النوع الأخير في مسرحياتهم " إذ كان أبطالهم أيضا ملوكاً وقواداً من النبلاء غير شريرين وغير لئيمي العنصر, يتصارعون بين الحب والواجب "(رشدي،١٩٨٢:١١) وعليه فإن الشخصية وصراعاتها الداخلية كانت العنصر الأساسي في الدراما المسرحية.

وعند اختراع السينما التي كانت ذات طبيعة تسجيلية آنذاك، ادخل جورج ميلييه الدراما إليها عام ١٨٩٩ من خلال فيلم (سندريلا) الذي يحوي على عشرين مشهداً يصور فيها قصة سندريلا كاملة(فولتون،١٩٩٠:٥١)، وانطلقت السينما بعد ذلك حاملة لغتها الخاصة المتمثلة بالفلم الروائي, وتدور أحداث الأفلام حول شخصيات تمثل الأساس الضروري للسيناريو الذي يكتب, " إنها مركز النظام العصبي وروحها "(سدفيلد،١٩٨٩:٣٧). والشخصية الرئيسة في الفيلم هي التي تقود الفعل الدرامي للقصة فضلاً عن الشخصيات الأساسية الأخرى والثانوية التي تساهم في بناء الحدث ونستطيع أن تبين ملامح الشخصية من خلال الفعل والحوار, فعن طريق حركة بسيطة أو نظرة أو حركة تردد, نستطيع أن نستدل على طبيعة شخصية ما.

وقد اهتمت السينما منذ بدايتها بتصوير الذات الإنسانية في صراعات وأمراض نفسية بطرق واقعية أو انطباعية وحتى الآن فإن القصص التي تعتمد على مضامين سيكولوجية شائعة في الأفلام، حيث تكشف عن التكوين القريب والغرائز العميقة للإنسان في محاولة لاستغلال مبادئ علم نفس الشخصية. وما يهمنا هنا هو مفهوم الشخصية في المسرح والسينما بسبب تعاملهما مع الصوت والصورة والحركة.

المبحث الثاني

الشخصية في الدراما التلفزيونية

عند الحديث عن الشخصية في الدراما التلفزيونية علينا أن نعود إلى مفهومها في الدراما وذلك لان من الواجب أن تكون أفعال الشخصيات مترابطة وهذا ما فعله هوميروس مثلاً في الاوديسا فهو " لا يروي كل أحداث حياة بطله بل ينتقي الأحداث التي يترتب عليها البعض بالضرورة والاحتمال"(الامارة،٢٠٠٥:١) وعليه فإن الأفعال تقود لبعضها, وتدفع بالقصة إلى الأمام حسب مبدأ الضرورة والاحتمال. وفي هذا المفهوم فإنه على الرغم من أن الأحداث تدور حول الشخصيات إلا أنها تكون منقادة له, أي للحدث, وهو الشكل الذي اعتمدته جميع الكتابات الكلاسيكية, " أما الأشكال الأكثر تعقيداً في السرد فقد أصبحت تقتضي أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصية منسجمة مع طبيعتها النفسية والمزاجية, وهكذا كفت الشخصية عن تبعيتها للحدث وتجسد فيها جوهر سايكلوجي " (بركات،٢٠٠١:٥)ونرى ذلك كمثال في مسلسل رأفت الهجان, إذ تدور الأحداث حول شخصية رأفت الهجان وحياته وحالاته النفسية والصراعات التي يمر بها, وهذا التناول شائع في مسلسلات السِيَر, ولابد أن نذكر أن دراما الأحداث مازالت قائمة غير أنها زادت من اهتمامها بالشخصية.

إن أنواع الشخصيات " يمكن تحديدها عن طريق خاصية الثبات أو التغير"(موسى،١٩٩٢:١١٣) فالشخصية ذات الثبات هي الشخصية السكسونية, أي التي لا تتطور ولا تتغير نتيجة الأحداث وإنما تبقى ذات سلوك أو فكر واحد, أو ذات مشاعر وتصرفات واحدة, والتغير الذي يجري هو خارجها, مثل أن تتغير العلاقات مع باقي الشخصيات ويطلق عليها أيضاً الشخصية المسطحة ونراها في الشخصيات الثانوية كعامل المقهى وموظف الاستعلامات وغيرهم ومثال ذلك شخصية الشيخ في مسلسل(لن أعيش في جلباب أبي) الذي يزور بطل المسلسل(نور الشريف) دائما ليتحدث معه ويسدي إليه النصح, وقد يحدث أن تكون الشخصية الرئيسية مسطحة مثل شخصية عبد الرحمن في مسلسل (العطار والسبع بنات), إذ تبقى محافظة على سماتها في الطيبة والعطف طوال المسلسل. أما التغير فهي الشخصية الدينامية أو المدورة (نامية أو متطورة) وهي الشخصية التي تأخذ بالنمو والتطور والتغير إيجابا وسلباً بحسب الأحداث، فهي ذات إبعاد متعددة تنمو مع الحدث وتظهر المواقف المختلفة جوانب جديدة لم تكن واضحة عندما تظهر لأول مرة، وتكون ذات أبعاد سايكلوجية, تتحول سماتها وتصرفاتها ومواقفها على طول المسلسل, بصورة مقنعة, نابعة من تفاعلها مع البيئة, وهذا النوع من الشخصيات لا يكتمل تكوينه إلا في منطقة الحل. ومثال ذلك شخصية(سمارة) التي تلعب دورها (غادة عبد الرازق) في مسلسل سماره.

بعد عرضنا لنماذج من الشخصيات في الدراما لابد أن نذكر إن دينامية الشخصية تكمن في قوى الدفع عند الإنسان، والذي يمكن دراسته من خلال الأبعاد الثلاثة " البعد الجسماني، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي" (مسلم،٢٠٠٥:٢) وفيما يأتي توضيح لكلمنها:

١- البعد الجسماني: أي الكيان الفسلجي للشخصية: ويتمثل في جميع المواصفات الجسمانية من الجنس، والسن، والطول، الوزن, ولون الشعر, والقامة, والمظهر الخارجي, والصفات الوراثية الظاهرة, ورسم العيوب إن وجدت, كل هذه تمثل البعد الخارجي الذي يشكل مظهراً للشخصية. وما يظهر عليها من استخدامات في الملبس والأدوات التي ترتبط على نحو مباشر بتغيير المضمون العام لمقومات الشخصية.

٢- البعد الاجتماعي: ويقصد به الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الشخصية، ونوع العمل، والثقافة، والحياة المنزلية، والدين، والهوايات، والنشاط السياسي، والعادات، والتقاليد، والمشاركات الاجتماعية وكل ماله صلة بالعلاقات البيئية والإنسانية

٣- البعد النفسي: ويتعلق بالميول، والآمال، والدوافع، والحاجات، والرغبات، والمحصلات العقلية، كذلك مزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانبساط." ويمثل هذا البعد ثمرة البعدين الجسماني والاجتماعي وهو الذي يعطي للشخصية ألقها الخاص بنجاحاتها ومزاجها"(ايجري،٢٠٠٥:١٠٣) فيتم عن طريق هذا البعد تحليل السلوك الإنساني والفعل الخاص للشخصية على وفق تحليل أفعالها ودوافعها المرتبطة بالبناء الداخلي لتلك الشخصية التي تغلفها المزاجية والسلوك العام.

إن كل هذه الأبعاد مشتركة مع بعضها تشكل الإطار الحقيقي للشخصية إضافة إلى الوراثة، والمحيط اللذين يعدان المناخ الأساسي لتكوين هذه الأبعاد.

يتضح مما تقدم أن الدينامية تمثل طريقة عمل الوظائف المتعلقة بالدافعية وطريقة تفاعلها مع بعضها، ومع المحيط الخارجي، وأنه يمكن توظيفها في الدراما التلفزيونية، إذ تنشأ عنها الصراعات بين الإنسان ونفسه، وبينه وبين الآخرين، وبينه وبين البيئة.

المبحث الثالث

دلالات دينامية الشخصية في الدراما التلفزيونية

الدراما التلفزيونية كفن درامي مرئي ومسموع يوظف عنصري الصورة والصوت, في إيصال المعنى, والتي تنبع أساسا من سيناريو العمل, وحينما نتحدث عن موضوع السيناريو فإننا نتحدث عن الفعل والشخصية(سدفيلد،١٩٨٩:٢٩) لذا فإن الشخصيات في الدراما التلفزيونية هي الوحدة المحركة للصراع, ورغم الطروحات الارسطوطاليسية في " إن القصة هي الجزء الرئيسي في التراجيديا – روح التراجيديا ويليها في الأهمية الطباع- الشخصيات "(رشدي،١٩٨٢:١٢) إلا أن القصة ذاتها تدور حول شخصيات تتولد سعادتها أو شقائها عن طريق أفعالها, والشخصية بذلك تعد العماد الرئيسي لأحداث الدراما التلفزيونية. وان الطريقة التي نستدل فيها على دواخلها هي الفعل والحوار.

وفي مجال علم النفس فإن الشخصية " تشير إلى استدلال نظري يتم عن طريق ملاحظة الاستجابات السايكلوجية والتفكير منطقياً فيما يمكن أن يمثل النظام الكامن للبناء والعملية الذي يفسر السلوك"(عزت،١٩٨٨:٤٦١) والاستدلال يتم عن طريق "الحركات والأفعال، والتقارير اللفظية أو الحوار، والتغيرات الفسيولوجية "(خيرالله،١٩٨٨:٢١١). وفيما يلي توضيح لكل منها:

١- الفعل:

إن الإنسان مقلد بطبعه، لان التقليد غريزة طبيعية، والتقليد أيضا عبارة عن تعلم الإنسان من إنسان آخر, وليس معنى أن يقلد الإنسان شيئاً ما, أو يقلد إنسان آخر, أن يقلده بالصورة نفسها, فهو يقلده كما هو, أو أفضل منه, أو أسوأ مما هو عليه, وهذا يعني أن هناك حدثاً, يحدد بوقت يسمح بتحول البطل الذي قام بهذا الفعل من حال إلى حال أخرى.

لقد أصبح الفعل من صميم الحياة العادية للإنسان العادي, ولكي يصبح بطلاً يجب أن يكون في حياته شيء ما, مع الرغبة في أن يصارع قانوناً, أو سياسة، أو عرفاً. يقول سانت جون أرمن "عندما يتحدث الكاتب الدرامي عن الفعل فإنه لا يعني الضوضاء أو مجرد الحركة المادية بل يقصد التطور والنمو, وما من شك في أن الفعل يتضمن تطوراً أو نمواً ولكنه لا يعني بالضرورة عمل أشياء"(رضا ورامز،١٩٧٢:٤٤٨) والفعل التراجيدي ينميه صراعان, قد يكون صراع إنسان ضد إنسان أخر, أو صراع إنسان ضد تقاليد وعادات يرفضها المجتمع, " ومادامت الدراما تختص بالعلاقات الاجتماعية فإن الصراع الدرامي يكون بالتالي صراعاً اجتماعياً قد ينشأ بين شخصين, وبين شخص وبيئة بما في مفهوم البيئة من قوى اجتماعية وقوى طبيعية"(رضا ورامز،١٩٧٢:٤٧٩). والإرادة الإنسانية التي يستخدمها البطل في

صراعه لها أهمية كبيرة في صراعه ضد من حوله، وفي مجال علم النفس فإن الأفعال نلتمسها في اتجاهين هما: هدف الفعل, وأسلوب القيام بذلك الفعل, الذي يختلف من شخص لأخر, ويشير(داريت سوين) في هذا المجال أيضا بأن نفس مستوى الفعل من حيث الهدف يختلف في الذروة المحتملة(سوين،١٩٨٩:١٤٠), فالهدف هنا هو اتجاه الفعل وغايته, أما الذروة المحتملة فتشير إلى أسلوب القيام بالفعل.

٢-الحوار:

يمثل الحوار" مجموعة الأفعال والأقوال مرتبة ترتيباً سببياً, تدور حول موضوع عام, وهو يصور الشخصية ويكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى"(بلبل،٢٠٠٣:٨٢), وهو أيضا الناتج الطبيعي لكل من التحضير والتفكير الذي يجري خلال تصوير كل من الشخصية أو العقدة أو تطوير كليهما معاً, كما يعد في اللغة الدرامية, وسيلة التفاعل وأداة التواصل, والحوار في الدراما التلفزيونية خاصةً يؤدي دوراً أكبر من الذي يؤديه في السينما والمسرح, وذلك بسبب طبيعة الدراما التلفزيونية في تجزئة الحدث إلى عدة حلقات تعرض عادةً في أيام متلاحقة, فإن الحوار يقوم بالتذكير بالأحداث التي جرت في حلقات سابقة لمن فاتته مشاهدتها, وبصورة لا تعترض سير الأحداث. وتكمن أهمية الحوار في " انه يقدم معلومات ويكشف عن العاطفة, ويدفع الحبكة إلى الأمام, ويكشف شخصية المتحدثين"(الصالحي،٢٠٠١:٧٣),فضلاً عن كل ما ذكر فإن الحوار يؤسس علاقات الشخصية ويجعلها تبدو حقيقية وعفوية, ويكشف صراعاتها, ويعلق على الفعل, وبالنسبة إلى بيان طبيعة الشخصية من خلال الحوار فإنه يمثل عاطفة الشخصية وأحاسيسها في المواقف المختلفة, فالمهم ليس الكلمات نفسها, بقدر ما هو التعبيرات في الموقف والحالة النفسية والأحاسيس التي تعكس كل جملة؛ لذلك فإن (ستيورات كريفش) يُحدد أهمية لغة الحوار على أن " الحوار الدرامي ليس حديثاً مسجلاً على آلة التسجيل وأيضا ليس مجرد محادثة إنه يجب أن يبدو طبيعياً. ولكن يجب أن لا يكون صورة منقولة له تماماً للكلام الاعتيادي، إنه الكلام الحقيقي بعد الاختيار والترتيب والتمرير لأغراض درامية,إنه يجب أن ينقل وهم الكلام الحقيقي"(كريفش،١٩٨٧:١٤٢), ومن خلال الحوار يمكن تحديد شخصية المتحدث, إذ أن طريقة الكلام والتعابير اللفظية التي يستخدمها المتحدث تعبر عن خلفيته وتعليمه ومركزه الاجتماعي وكل ما يميزه من الناحية الجسمانية والنفسية والاجتماعية وقبل كل هذا, عن مواقفه وأحاسيسه.

٣-التغيرات الفسيولوجية:

وهي التغيرات التي تحصل للشخصية من الناحية الجسمانية، ونستدل عن طريقها على طبيعتها، من خلال إشارة أو حركة معينة أو عن طريق استعمال جزء من هذه الأجزاء، حيث "تتشكل الهيئة الخارجية للشخصية عن طريق الجسد وهو في حالة الحركة والفعل، وفي حالة السكون والصمت، وفي حاله الهدوء والانفعال، كما تتشكل هيئة الشخصية من تعبيرات هذا الجسد بما فيها الوجه ووفق الظروف والانفعالات المختلفة الخاصة للشخصية "(عبد الحميد،٢٠٠١:١٨٦). فتعبيرات الوجه تؤدي وظيفتها بشكل مميز أو بطريقة فنية بصيغة إشارات وإيماءات متنوعة ودقيقة، فمثلما يعبر أسلوب الحوار الدرامي صيغة أو عملية أساسية في الدراما التلفزيونية، كذلك فإن إيماءات الرأس وحركاته تعتبر مؤشرات ضرورية للتواصل مع المتلقي، وكمثال لذلك الابتسامة والإيماءة بالرأس في انحناءات معينة.

وتوظف تعبيرات الوجه لتفسير الحالة الشعورية التي تمر بها الشخصية، فالتعبيرات التي ترسم على الوجه، وتغيرات القسمات مثال على إيصال حالات مختلفة من الفرح، والحزن، والحب، والكره، " فالوجه يتفرد دون سائر الأعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركب، فهو يرسل إشارات واعية أو غير واعية تدلنا على حالة صاحبه الشعورية، وحالته الصحية ودرجة انتباهه وموقفه العام وأرائه الخاصة "(هيلتون،٢٠٠٠:١٢٠). واهم إشارات الوجه هي الإيماءات والضحكات التي تعبر عن الاهتمام والترحيب أو البهجة واللذة والمتعة، وتوازيها في الأهمية، علامات العبوس التي قد تعبر عن الحزن والغضب، او عدم الرضا، والقلق"(هيلتون،٢٠٠٠:١٨٦). أما العيون فتنفرد بدورها أيضا، بقدرة تعبيرية عن حالات الشخصية الدرامية، وتمتلك طاقة تأثيرية لا يستهان بها، تؤثر على العواطف والمشاعر الإنسانية للمتلقي وتجعله على تفاعل دائم مع الموقف الدرامي، " فنراها حيناً تبكي، وحيناً تلتمع، وحيناً تتحول باحثة عن شيء ما, وحيناً تراقب سير الأمور وتفطن إلى مغزاها"(هيلتون،٢٠٠٠:١٨٨). وإذا انتقلنا إلى الفم فنجد أن طاقته التعبيرية تتجاوز وظيفته الرئيسية وهي إصدار الكلام والأصوات، فأجزاء الفم المختلفة من الشفاه والأسنان واللسان تمثل نبعاً ثراً من منابع التعبير المتنوعة ولاسيما باستخدام اللقطات القريبة.

وفي الدراما التلفزيونية نرى توظيف هذا الجانب من خلال رد فعل الشخصيات على الأحداث، ولإبراز هذا الجانب بصورة أوضح استخدمت تقنيات الكاميرا كلقطات رد الفعل التي تعبر عن موقف الشخصية في الحدث وحركة التقريب البؤري (zoom in) التي توحي بالصدمة، أو بفكرة ما، أو باستكشاف ذهني، إذ أن رد الفعل يعبر بصورة كبيرة عن طبيعة الشخصية ومواقفها وموقعها في الحدث وأهميته لها.

إن دلالات الشخصية في الدراما التلفزيونية من أفعال وحوارات الشخصيات وردود أفعالها يجب أن تكون متناسقة ومنتظمة تتناسب مع طبيعة الشخصية ودوافعها، لكي تحافظ على سماتها طوال المسلسل.

مؤشرات الإطار النظري

بعد أن تم بحث موضوع دينامية الشخصية في الدراما التلفزيونية، توصلت الباحثة إلى مجموعة من المؤشرات التي ستعتمدها كأداة لتحليل عينة البحث للوصول إلى النتائج المتوخاة وهذه المؤشرات هي:

١- الدينامية تمثل طريقة عمل الوظائف المتعلقة بالدافعية، وطريقة تفاعلها مع بعضها ومع المحيط الخارجي، والتي يمكن توظيفها في الدراما التلفزيونية، إذ تنشأ عنها الصراعات بين الإنسان ونفسه، وبينه وبين الآخرين, وبينه وبين البيئة.

٢- قوى الدفع عند الإنسان يمكن دراستها من خلال الأبعاد الثلاثة للشخصية: البعد الجسماني، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي الذي هو ثمرة البعدين الأول والثاني، وهو الذي يعطي للشخصية القها الخاص بنجاحاتها ومزاجها، فيتم عن طريقه تحليل السلوك الإنساني والفعل الخاص للشخصية، على وفق تحليل أفعالها ودوافعها المرتبطة بالبناء الداخلي لتلك الشخصية التي تغلفها المزاجية والسلوك العام.

٣- الشخصية تشير إلى استدلال نظري يتم عن طريق ملاحظة الاستجابات السايكلوجية, والتفكير المنطقي, في ما يمكن أن يمثل النظام الكامن للبناء والعملية التي تُفسر السلوك, والاستدلال يتم عن طريق الحركات أو الأفعال, والتقارير اللفظية أو الحوار, والتغيرات الفسيولوجية.

٤- أن دلالات دينامية الشخصية في الدراما التلفزيونية من أفعال وحوارات، وردود أفعال الشخصيات، يجب أن تكون متناسقة منتظمة، تتناسب مع طبيعة الشخصية ودوافعها لكي تحافظ على سماتها على طول حلقات المسلسل.

الفصل الثالث - إجراءات البحث

المبحث الأول:

لغرض تحقيق أهداف البحث قامت الباحثة بالإجراءات الآتية:

أولا: منهج البحث

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على تحليل المضمون في انجاز بحثها.

ثانياً: مجتمع البحث وعينته

بعد أن شاهدت الباحثة العديد من المسلسلات التلفزيونية التي تم اعادة عرضها بين عامي (٢٠١٥-٢٠٢٠) من على شاشات القنوات الفضائية mbc ودبي وcbc كان من أبرز هذه المسلسلات

١- وادي الملوك
٢- شيخ العرب همام
٣- أميرة في عابدين
٤- سارة
٥- العطار والسبع بنات
٦- إمرأة من نار

٧- حدائق الشيطان
٨- شاهد إثبات
٩- مطلوب رجال
١٠- قضية رأي عام
١١- ادم
١٢- بالشمع الأحمر

وقد وقع اختيار الباحثة على عينة قصدية من ثلاث مسلسلات هي:

١- اميرة في عابدين للمؤلف أسامة أنور عكاشة
٢- شاهد إثبات للمؤلف فداء الشندويلي
٣- أدم للمؤلف فيصل ندا

وكانت مبررات اختيار العينة أعلاه للأسباب الأتية:

١- يحرص الكاتب أسامة أنور عكاشة على انتقاء شخصياته من انتماءات اجتماعية متفاوتة ويؤسس وسطها بؤرة صراع يسلط الضوء من خلالها على طبيعة التركيبات الاجتماعية والفكرية والنفسية والأخلاقية لمثل هذه الانتماءات, لهذا تأتي أعماله حافلة بالصراعات التي تحتدم أحيانا إلى حد المجابهة العنيفة, وهي صراعات تأخذ أشكالا مختلفة, فإلى جانب الصراع الاجتماعي هناك صراعات داخل الذات, او ضد الطبيعة,او ضد الظلم والاستبداد وصراعات أخرى بين الأجيال.

٢- يقود الكاتب فداء الشندويلي مشاهديه في مسالك فكرية متشعبة محيطاً بعض أحداثه او شخصياته بغلالة من الغموض, ويتعمد هذا الكاتب التقاط شخصياته المسحوقة من قاع المجتمع, ووضعها تحت أضواء الكشف والتحليل, وهو يتوغل في النسيج الاجتماعي للواقع كاشفاً عن مواقع الخلل بقسوة معتمدة وضوح الرؤية, ومبدأ المكاشفة ويوظف الصراع بمختلف أشكاله توظيفاً فاعلاً, وبالأخص الصراع الذاتي الذي يحتدم في دواخل بعض الشخصيات, وفي داخل التركيبة الاجتماعية الواحدة, فضلاً عن الصراع العام الذي يدور بين الانتماءات الاجتماعية المختلفة.

٣- يتعامل الكاتب فيصل ندا مع الواقع بخصوصياته وصراعاته ونشوء الطبقات الاجتماعية واضمحلالها ليظهر المنحى السياسي واضحاً في أعماله بهذا الشكل او ذاك, وهو لا يقدم شخصيات تقليدية أو ساكنة, ويحرص على انتقائها من شرائح مختلفة, ويعمد احياناً إلى تكرار نماذج شخصيات معينة في عدد من أعماله, منها الشخصيات التي تعاني من حالات خلل نفسي, غير أنه لا يترك هذه الشخصيات وشانها, بل غالباً ما ينقلها إلى مواقع مغايرة.

٤- يتناول البحث الشخصيات الرئيسة في هذه المسلسلات كونهم يمثلون أطرافاً في الصراع وبسبب الطبيعة الدينامية لهذه الشخصيات وتعدد أبعادها وعمقها السايكولوجي, إذ تتحول سماتها وتصرفاتها ومواقفها على طول المسلسل بصورة مقنعة ومبررة نابعة من تفاعلها مع البيئة.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على:

١- مؤشرات الإطار النظري.
٢- الوثائق التي تشمل الكتب، والمجلات، والأطروحات، والرسائل.
٣- مشاهدات الباحثة لتلك المسلسلات.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أولا: النتائج

من خلال التحليل السابق للعينات التي تناولتها الباحثة، يكمن حصر أبرز النتائج التي توصلت إليها بما يأتي:

١- إن توظيف دينامية الشخصية في الدراما التلفزيونية أسهم في الكشف عن العالم الداخلي للإنسان والى تعميم التحليل الاجتماعي النفسي للشخصية الدرامية، مع تأكيد ضبط دائرة العلاقات بين الذات والأخر وإعادة صياغة الموقف الدرامي على وفق معطيات ما يحيط بالذات من إشكالات وظروف.

٢- لعبت دينامية الشخصية دوراً حيوياً في عملية التفاعل بين الشخصية والمشاهد من خلال إظهار التعابير الدالة عن حالات الشخصيات على وفق متطلبات الدراما لإظهار معاناتها وصراعاتها الداخلية والمنتمية إلى الواقع الإنساني ليشاركها المشاهد ظروفها وإحساساتها، فتتوحد روحه مع الشخصية ويتبين مواقفها فيتفاعل معها ويتعاطف ويدافع عنها للوصول إلى الوعي المناسب لرسم أبعادها ودلالاتها.

٣- برزت الوظيفة الأدائية للحوار والمفردات اللغوية في رسم مدلول الشخصية الدينامية على وفق متطلباتها الطبيعية والسايكولوجية (النفسية) والدرامية لتزيد من الدلالات التي تعبر عن حالة الشخصيات ومواقفها وأفعالها والكشف عن الشحنات الانفعالية والشعورية وتجسيد ملامحها وسلوكياتها فضلاً عن تحديده لبنية الشخصية الدينامية (الداخلية والخارجية).

٤- كان للتغيرات الفسيولوجية أثر في تجسيد الشخصية الدينامية وردود أفعالها وبالأخص تعبيرات الوجه والعين التي كشفت عن ظروف الشخصية وأفكارها ومشاعرها الداخلية ومنحت المشاهد دلالات واضحة لما هي عليه من تركيبة إنسانية وما تحمله من بعد نفسي يدل على ما في داخلها.

ثانياً: الاستنتاجات

توصلت الباحثة إلى عدد من الاستنتاجات تتعلق بأهداف البحث تمثلت بالآتي:

١- الدينامية هي الكيفية التي تعمل بها الأجزاء التي تتكون منها الشخصية، وطريقة تفاعلها مع بعضها، ومع المحيط الخارجي، والتي تنشأ عن الغرائز، او التأثير في البيئة او تحقيق الذات، او المثل الأخلاقية للفرد والتي تعلمها من الوالدين ومن التنشئة.

٢- يولد التوظيف الدينامي للشخصية في الدراما التلفزيونية بعداً سايكولوجياً للشخصيات.

٣- توظف دينامية الشخصية في الدراما للشخصيات العميقة متعددة الأبعاد، ولا يمكن توظيفها في الشخصيات المسطحة.

٤- يستدل على دينامية الشخصية من خلال افعال الشخصيات والحوار والتغيرات الفسيولوجية.

٥- يعود سبب الإثارة والصراع في الدراما التلفزيونية بصورة كبيرة إلى تأثير دينامية الشخصية في كل واحدة من شخصيات العمل.

٦- تقوم دينامية الشخصية بإضفاء الواقعية والتبرير لسلوك الشخصيات.

المصادر

١- الإمارة، أسعد. الشخصية ماهي. شبكة النبأ المعلوماتية,٢٠٠٥.
٢- أرسطو. فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية,١٩٧٩.
٣- أيجري، لايوس. فن كتابة المسرحية. ترجمة دريني خشبة. القاهرة: دار الكتاب العربي, ٢٠٠٥.
٤- بركات، محمد خليفة. تحليل الشخصية. ط٣. القاهرة: دار مصر للطباعة, ٢٠٠١.
٥- بلبل، فرحان. النص المسرحي الكلمة والفعل. دمشق: اتحاد الكتاب العرب, ٢٠٠٣.
٦- خير الله، سيد. علم النفس التعليمي. القاهرة: مكتب الانجلو المصرية, ١٩٨٨.
٧- رشدي، رشاد. نظريات الدراما من أرسطو إلى الآن. القاهرة: دار الطباعة الحديثة, ١٩٨٢.
٨- روشكا, الكسندر, الإبداع العام والخاص. ترجمة غسان عبد الحي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, ١٩٨٩.
٩- سدفيلد. السيناريو. ترجمة سامح محمد، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر,١٩٨٩.
١٠- سوين، داريت. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة محمد لبيب. القاهرة: دار النهضة العربية, ١٩٨٩.
١١- الصالحي، فؤاد.علم المسرحية وفن كتابتها.ط١. عمان: دار الكندي, ٢٠٠١.
١٢- عبد الحميد، سامي. مدخل إلى فن التمثيل.الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر, ٢٠٠١.
١٣- عزت، احمد. أصول علم النفس.بيروت: دار القلم, ١٩٨٨
١٤- فولتون، ألبرت. السينما فن. ترجمة صلاح عز الدين. القاهرة: المركز العربي للثقافة والفنون, ١٩٩٠.

١٥- كريفش, ستيورات. صناعة المسرحية. ترجمة عبد الله معتصم. بغداد: دار المأمون, ١٩٨٧
١٦- محمد رضا، حسين رامز. الدراما بين النظرية والتطبيق. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر,١٩٧٢.
١٧- مرسي، سيد. الإرشاد النفسي والتوجيه التربوي والمهني. القاهرة: مكتبة الخانجي, ١٩٧٦.
١٨- مسلم، طاهر. النص المسرحي من الفكرة إلى بناء الشخصيات. جريدة بيان الثقافة. دبي. العدد٤٨, أغسطس, ٢٠٠٥.
١٩- المعروف، صبحي عبد اللطيف. نظريات الإرشاد النفسي والتوجيه التربوي. بغداد: مطبعة دار القادسية,١٩٨٦.
٢٠- موسى، عبد المعطي نمر ومحمود محسن مهيدات وآخرون. الدراما والمسرح في تعليم الطفل (منهج وتطبيق) ط١. دمشق دار الأمل للنشر والتوزيع,١٩٩٢.
٢١- وليندزي, هول. نظريات الشخصية. ترجمة لطفي فطيم. الكويت: دار الشايع للنشر,١٩٧٩.
٢٢- ويتيج, ارنوف. نظريات ومسائل علم النفس. ترجمة: السيد الطوب. القاهرة: الدار الدولية للاستشارات الثقافية, ٢٠٠١.
٢٣- هيلتون، جوليان. نظرية العرض المسرحي. ط١. ترجمة نهاد صليحة. عمان: دار هلا للنشر والتوزيع, ٢٠٠٠.

Character dynamics in television drama

Asst. Prof. Hanaa Kh. Yousif
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: The development of the dramatic action is conditional on the development of the character, the affirmation of its presence, its great desires, and its conflict with other parties, so the author is required to establish the characters with their general ideas, and the details of life that include their time and place, which leads to their motives behind each action they do. Psychologists use the concepts of construction and process in their description of personality, and construction refers to the constituent parts of the personality, which perform functions related to motivation and deterrent forces in man, while processes (dynamics) represent how those parts work, and interact with each other, and with the external environment, as they can be employed in television drama, and arise conflicts between man and himself, between him and others, and between him and the environment. Through the intersection of those parts. This is the topic that the research is specialized in being an important vital detail within the psychological process, and based on the above, the researcher divided the subject of her research into four chapters: the first chapter (methodological framework) and included the problem of the research, its importance, the need for it, its objectives, and its limits, and then identify the most important terms that appeared in the body of the research. While the second chapter (theoretical framework) included three sections, the first section dealt with personality in drama in general, the second section focused on personality in television drama, and the third section included the study of the dynamics of personality represented by actions, dialogue, and reactions, then the researcher concluded the total indicators of the theoretical framework that she adopted in the analysis of research samples. While the fourth chapter included a summary of the findings and conclusions reached by the researcher in her analysis and what was related to the objectives of the research, and included at the end a list of sources and references.

Keywords: Character dynamics; television drama.

تطويع الخامات الجاهزة في النحت المعاصر

أ.م هيثم يلدا عبوش متوكا
جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة
Email: haitham.yelda@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الخلاصة: اضحت الخامة في النحت المعاصر نابضة وفاعلة ومتحركة بفضاء ابتكار تطويع المتاح من الخامات المتنوعة باساليب تنسجم وطبيعة هذا الجاهز، والتي اسهمت في توجيه النشاط الابداعي وتحفيزه على الابتكار واستثمار الجديد من الخامات الجاهزة بطبيعة شكلها ولونها وتركيبها وبما يتوافق الفكرة المراد تحققها.

فعندما يستنطق نحات ذو بصيرة عابره لما بعد طبيعة المادة ويطوع خامات غير مألوفة بالطُرُز التي تباينت فيها المعالجة والتشكيل بكل خصائصها الشكلية واللونية لتظهر معنى شكلي اخر مغاير تماما عن أصل وجودها الموضوعي، يعد هذا انقلاباً تكوينياً في نسق العلاقات الشكلية والبنيوية لتحّول خصوصية المادة، طبيعية كانت ام صناعية والغرض من وجودها او صناعتها بالاساس. حيث جاءت هذه الاستعارة للخامات الغير مألوفة في النحت المعاصر لافتقار الخامات التقليدية للقدرات التعبيرية التي تلبي الرغبات الفنية والجمالية للفنان، سواء كانت تلك الخامة طبيعية ام مصنعة. وفقاً لأساليب تجريبية مختلفة غير محددة، فالخامات الغير مألوفة الجاهزة لا تتقيد بأساليب او طريقة معالجة معينة للتشكيل، وانما تعتمد على قدرة الفنان في تسخيرها وفق معيار ابتكاراته التجريبية واستدعائه لما يتوافق طرق نجاحها، وبقواعد واسلوب تشكيل جديدة فُرضت عليه احياناً وعالجها تقنياً ليُحلها الى رؤية بصرية ابداعية تارة تظهر متنوعة بخصائص خاماتها وموحدة تارة اخرى. لكن لم تحد عن اتجاه المحاكاة والتشخيص لطبيعة التشكيل وبعكس ما انطلقت منها اول بوادر اعمال النحت التجميعي التركيبي بعد الحرب العالمية الاولى.

الكلمات المفتاحية: تطويع؛ الخامة؛ التجميعي؛ التركيبي؛ الخردة.

المقدمة

دخل النتاج الفني بعد الحرب العالمية الثانية تحولا كبيراً في مسار المعترك التشكيلي والنحت خصوصاً، والذي انعكس على مفهوم الجمال. اذ اختلفت مقاييس النظم الشكلية والجمالية والرؤية الفنية العامة والخاصة. حيث اتسم القسم الثاني من القرن العشرين بإدخال النحات خامات مختلفة متوفرة في بيئته وهي بالحقيقة مخلفات صناعية وميكانيكية واخرى طبيعية تزايدت نتيجة افرازات التوسع والتطور بالعديد من المجالات، مما استدعى الفنان وحفزه على تطويعها كما هي.

اضحى النحات يطوع خاماته مباشرة وفق التمثيل المحاكاتي للتعبير الصوري فأصبحت هذه المواد الغير مألوفة محور تجريب واختبار وتحول لواقع جديد مغاير كل التغير عن طبيعة وجودها وما كانت علية بالاساس.اذ طفق هذا التحول يتبلور من مادة متوفرة لها استخدامات وظيفية حياتية صناعية وليست بغريبة ومألوفة، الى شيء اخر جدير بالاهتمام ويثير دهشة المتلقي وذائقيته، بعد عمليات تطويع ومعالجة مبتكر وذو رؤية تخيلة خصبة لطبيعة الاشياء من حول الفنان.

اذ لا شك أبتكار لآلية تشكيل مستحدثه في العملية الإبداعية التشكيلية وبالاخص في فن النحت، عُدة حدث مهم مع بزوغ حركات الفن الحديث في القرن العشرين، بإنجازات تجاوزت النظم التقليدية، وبآفاق اوسعت المشهد البصري لمستقبل الفن. وذلك في سعي الفنان الحثيث لتحقيق بنية غير تقليدية في النحت عن طريق أداء تشكيل جديد جاء متوافق مع استجابة النحات للتطور العلمي والثورة التكنولوجية واستثمار خاماتها المختلفة، وتوظيفها بهيئة وشكل جديدين تماما. وبذات الوقت تسهم في خلق بيئة جمالية خالية من التلوث البصري، فضلا عن التخلص واستثمار المتراكم الصناعي والطبيعي على حدا سواء الذي شوه البيئة وأضر بالسلامة العامة.

وانطلاقاً من هذه الركيزة عمد الباحث دراسة هذا الوسيط الجديد والغريب في فن النحت، وكيفية تطويعه بعمل نحتي فيه فكر ومضمون، وأثار دهشة المتلقي بتحرك الصورة الذهنية لديه وامكانية خامة حياتية مهملة ان تستحوذ على اهتمامه. فقد تبلورت مشكلة البحث بعدة تساؤلات اولها: كيفية تطويع الفنان لخامات غير مألوفة بالطُرُز التي تباينت فيها المعالجة والتشكيل والإخراج الفني؟ كشف القيم التعبيرية لتقنيات الاظهار لخامة مطوعة من هذا التصنيف الغير تقليدي؟ وهل هناك مقاربات تقنية موضوعية ما بين الاعمال من هذا التصنيف؟

اذ اضحت الخامة الغير تقليدية ينظر اليها على انها الغاية الاساس في التشكيل النحتي لامتلاكها كيفيات حسية فريدة تساعده على التعبير عما يهدف اليه الفنان بمجرد تحريكها وتركيبها مع بعض. وتتأكد الاهمية والحاجة لمكتبتنا العربية لمثل هكذا بحوث تتناول كيفية تطويع الخامة بحلتها دون معالجة تشكيلية اساسية ومعتمده على آلية نحت معينة. اذ تعد هذه الدراسة من البحوث المحدثة للعلوم الانسانية التشكيلية التي تعنى بالمادة الشكلية وكيفية تطويعها دون مؤثر على طبيعتها وشكلها الاساس بالدرجة الاولى.

فضلا عن تسليط الضوء على استثمار المتراكم من الخامات الغير تقليدية وطريقة معالجتها نحتياً، والتركز على التحول من السياق التقليدي الى مسار جديد ومغاير عن المألوف. فقد وظفت الخامة في بناء تكوين بعملية تجميع وتركيب محولاً اياها الى كيان ذو رؤية فنية تحاكي الواقع من جهة، وتعكس رؤية جمالية جديدة لمتراكم مخلفات صناعية وايضاً طبيعية من جهة اخرى، وهو المحفز الاول عن ابتكار مثل هكذا اعمال، ازاحت كل القيم الجمالية والتعبيرية المألوفة عن النحت الكلاسيكي التقليدي.

بهذا نكون قد حددنا الاهداف المرجوة من البحث الا وهي:

١. كشف طبيعة تطويع الخامة وتوظيفها في المنحوتات التجميعية التركيبية.
٢. الاسباب التي دفعت الفنان لتطويع الخامات الحياتية الغير تقليدية بالتشكيل النحتي.
٣. كشف آليات تطويع الخامات في المنجز الفني المعاصر.
٤. تعرف أبرز سمات وخصائص النحت بالخامات الغير مألوفة.

حُصرت حدود البحث لاعمال نحاتين من قارة (اسيا واوربا وامريكا) للفترة من سنة ٢٠٠٠ الى سنة ٢٠٢٠ كونهم من المجددين الاكثر انتاجاً وتجريباً لطبيعة المعالجات التقنية الحرفية وانتقاءهم لخامات غير مألوفة بالنحت، فضلاً عن تسليط الضوء على الجانب التقني الفني في كيفية المعالجة للأجزاء داخل بنية التكوين العام للعمل الفني.

الإطار النظري

كيان المنجز خامته

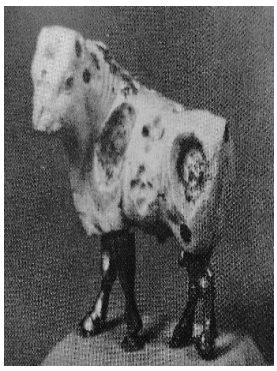
ان لبنية المنجز التشكيلي خصوصية فريدة لخامته المصنوع منها، اذ تكتسب الخامة خواصها الفيزيائية من المواد التي تتضمنها سواء كانت طبيعية ام صناعية. وان الخامة تؤدي وظيفتها ودورها في النحت التشكيلي إذا ما وضعت ضمن نسق يغذي المنظومة الشكلية للعلاقات الفنية. كونها عنصر اساس من عناصر التنظيم الشكلي، وأن لنظم العلاقات الشكلية المتولدة نتيجة ترابط علائقي بين الوحدات البنائية لعناصر الاظهار، وهي الركيزة الاساس في خلق المنظومة الشكلية للمنجز الفني، وتحقق متغير جديد يستطيع النحات التحكم به، كونها "نسق من العلاقات الباطنية المدركة يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام" (إبراهيم، ١٩٦٦، ص٢٣٣). هذه النظم هي التي استحالة الى هيئة جديدة مترجمة لأفكار الفنان المبتغاة بالوسيط المتاح لديه، ولكون خامة النحات في عصر ما بعد الحداثة تنوعت واختلفت كثيرا. فقد اعتمد احيانا على جاهزية الاشكال المنتقاة في هندسية وتجميع وتركيب مفرداتها بالنمط الذي يريد. وأحيانا اخرى يطوعها لتنسيق معين، او يستخدم النمطين معا. معتمدً اساساً على طريقة توزيع الاجزاء وفق شكل كل مفردة وارتباطها بالذي يليها وبالتالي فهو يخلق نسيج جديد كلياً عن الاصل مولداً توازناً هورمونياً لنسق علاقات شكلي في بنية عملة، لتستحيل خامته المستخدمة الى موزاييك مترابط للتعبير المستهدف. كون " المادة لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استطيقية، الا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت اليها فخلقت منها محسوسا جمالياً نشعر حين نكون بإزائية أنه قد اكتسب ليونة وطواعية بفعل المهارة الفنية" (أبراهيم، ١٩٧٦م.ص ٢٧). ومخرجات هذه العملية تحقق توازن بالنظم والعلاقات البنائية للعمل كون الجمال ما هو الا "وحدة للعلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا " (ريد، دت، ص٣٧).

وان لطبيعة المواد وبنيتها الفيزيائية إثر في ابراز خصائص وسمات تميز خامة عن اخرى، فالخردة والمواد الجاهزة وايضا الخامة الطبيعية كالأخشاب غنية بتنوعها بالألوان والخطوط والاحجام والاشكال والنسيج، اعطى للفنان المساحة في استثمار هذه الخصائص والسمات لتوليد نظام في وحدانية الاختلاف الشكلي بالأجزاء المستخدمة وهيأ حرية أكبر في تنوع المواد على سطوح المنحوتة. كون الخامة "غاية بذاتها بوصفها ذات كيفيات حسية من شأنها أن تعين في تكوين العمل " (ريد، دت، ص٢٨). وميزة العمل التجميعي والتركيبي فردانية اجزاءه كمفردة في التركيب الشكلي وتكوينه، الا ان المفردة لا تمثل عنصراً جمالياً بحد ذاته مالم تكن مترابطة ومجتمعة مع بقية المفردات في التكوين، كونها تجتمع معاً على وفق أسلوب كل فنان عن غيره من الانساق. وهذا ما يعطي " قيمة النحت الجمالية بسبب نوعية المادة التي

يستخدمها النحات والى الطريقة التي يتعامل بها مع هذه المواد والتقدير الذي يحظى به النحت إنما ينبع من فهم الوسائل التي يلجأ الفنان الى استخدامها في النحت" (نوبلر، ١٩٨٧.ص١٧٧). وان إدراك صلة العلاقات الناشئة بين قطع العمل التجميعي والتركيبي المرتبطة ببعض نتيجة ارتباط الاجزاء بعضها بالأخر والاجزاء بالنسبة للكل ونمو احساسنا بالأشكال بتناسقها او عدمه من خلال القدرة على تذوق الوحدة او التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الاشياء التي تدركها حواسنا. لان الشمولية البصرية تسبق التحليلية ولا يمكن إدراك العلاقات بين الأجزاء ما لم نحتوي الكل المدرك بأكمله. حيث ان عملية توزيع العناصر الشكلية والوصول الى الحالة الجمالية التي يصبوا اليها كل فنان بمختلف اتجاهاته الفنية والفكرية والتقنية هي الهدف الرئيس في التشكيل الفني.

أن إدراك تطويع الخامة لدى النحات يعتمد على خبرة وموهبة تحليلية لخصائص الخامة الشكلية، لإطلاق قيمها التعبيرية وفق أسس ومعايير التشكيل وطرق المعالجات المتبعة، وعلى اساس كل خامة مستخدمة، لتعددها وتنوعها. فتلك البنى الشكلية للخامات لها رد فعل مباشر على جاهزية المنجز كتكوين فني. حيث توظيف خامة معينة بغية اخراج تجربة فنية جديدة غالباً ما ينفذ وفق سياق ونظم تعتمد اساساً على خصائص تلك الخامة، اي نظم الشكل وعلاقات البنية المتكونة منها. وبعد اسقاط مؤثرات التنفيذ وتقنيات الاظهار المستخدمة عند النحات على الخامة، يتولد منظومة علاقات ترابطية بين عناصر تلك الوحدات الشكلية، فيحقق بنية جديدة مختلفة تماماً عما كانت عليه، وهذا ما يدعى بالاستحداث الظاهراتي، استحداث كيان جديد من مجموعة عناصر كانت منفصلة، ارتبطت بفعل ضواغط خارجية، لتضحى كيان اخر مستحدث.

ومن أقدم الامثلة لتعدد الخامات في العمل النحتي نجده في منجزات حضارة وادي الرافدين العراقية والسومرية بالتحديد، اذ تعتبر قَصَب السّبق لانبثاق اولى الاعمال ذات التعددية بالخامات الموظفة في بنية النحت. الاول اكتشفت في مدينة الوركاء المثير للدهشة لصغر حجمه، اذ يبلغ ٨سم، نُحت من الرخام المطعم بالاحجار الملونة البراقة، اما قوائمه الاربع فقد صُبت بمعدن الفضة فضلا عن قرونه التي فقدت .لاحظ شكل رقم (١)، والثاني في مدينة اور في فترة اوائل السلالة الثالثة (٢٦٠٠) سنة ق.م المسمى (The Ram in a Thicket)[*] لاحظ شكل رقم (٢) والذي تضمن خامات مختلفة كال (الذهب؛ اللازورد؛ الصدف؛ خشب؛ فضة؛ حجر الكلس) منسوجة ومندمجة معا مكونة الجدي المتسلق لشجيرة العنب، مقتربا عجيب مع اعمال النحت الحداثوية بالفكرة والإبداع والتعبير، فلا غرابة من هذه الانتقائية الفريدة والسحيقة بالقدم التي نلمسها في عمل الثور و الجدي الرافديني الاصل والموغلا بالقدم. فلو انتقلنا للعصر الحديث لوجدنا سمة الحداثة هي ما ميزت اعمال النحت الحديث بنتقائية الخامات الموظفة، لذا كان على النحات أن يمتلك القدرة على الخلق واللجوء إلى أساليب مبتكرة جديدة ليجعل من هذه الميزة تدرك بتوظيفه للخامات بأبسط المعالجات. وهذا ما ادى الى التحول عن مسار النحت التقليدي كأسلوب نحت تشظت الاساليب لخلق بيئة خصبة للابداع (صاحب،٢٠١٦، ص١٩٠).


شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

ضواغط الوسيط

ان استنطاق الخامة والتحكم في توظيف قدراتها وامكانياتها الحسية في التشكيل الفني بعد فترة الحرب العالمية الثانية اثراً بالغ الاهمية في تحّول مسار النحت الكلاسيكي الذي انعكس على مفهوم التعبير الفني اجمالا، حيث اختلفت كل مقاييس النظم الشكلية والتقنية والرؤية الاخراجية للفن. اذ ان للاكتشافات العلمية والنهضة الفكرية تأثير على اسس مسارات الكثير من التوجهات بالقرن العشرين، ادى الى هز البنية المجتمعية برمتها، مما دفع المفكرين الملاحظين أمثال (رونية هوينغ) لأن يقول " الفراغ والقلق والعبث هي التسميات التي اصبحت اكثر تردداً في عصرنا " (بهنسي، ١٩٧٠، ص٦٢). فلا بد من انقلاب حاصل في البنيات الفكرية للانسانية. " لخلق تجربة تتغذى على ما يهبه العصر من غرابة وتناقض دائِمَيْن كما في استجابته السَّريعة لوسائط المدينة المعاصرة التي دفعت إلى بَلْوَرَةِ موقف جديد في رؤيَة الفنَّان المعاصر الذي أعاد مجدَّداً بعض النَّتائج الشَّكليَّة التي جاءت بها التَّجارب الطَّليعيَّة في بدايات القرن الماض" (Martha, 2001, P.65) .

(*) ابعاد العمل: الارتفاع: ٤٥,٧٠ سم. العرض: ٣٠,٤٨ سم؛ الطول: ٤,٥٠ (القاعدة)؛ العرض: ٢,٥٠ (قاعدة)

شهد فترة ما بعد ١٩٥٠ القسم الثاني من القرن العشرين بإدخال النحات خامات غير مألوفة بالنسبة لخامات النحت التقليدية او استثمار اي خامة متواجدة في بيئته طبيعية كانت ام صناعية ميكانيكية، تزايدت نتيجة تطور العلوم التكنولوجية والزراعية وافرازاتها، مما استدعاه استثمارها بأعماله الفنية وبإحجام متباينة. فقد اضحى النحات يقتني خاماته ويوظفها مباشرة بأعمال نحت تحاكي افكاره الذهنية من ناحية والواقع الصوري بالتمثيل والتعبير من ناحية اخرى. اذ ظهرت نتاجات نحتية غريبة عن حدود المجتمع وعن التقديرات الرسمية والذوق العام، فكان الطابع المسيطر على الفن الحديث هو التحرر والتمرد على جميع المظاهر الفنية السائدة، وعلى كل القيم الجمالية المسيطرة آنذاك. (اذ ان كسر المبادئ الكلاسيكية هو الحافز في تخطي عتبة التجديد لمخرجات الفن المعاصر والتقنية التي تلازم عملية الابداع متخذة من فن التركيب الذي استخدم بغزارة في (الداد) اواخر الخمسينات من القرن الماضي جعل الفنان يوظف ما يقع علية ناظره) (Goodier, w d, p. 178.) .

شكل رقم (٣)

اضحت الخامات المتاحة والمتوفرة في بيئة الفنان محور اهتمامه وحفزتهُ بالأساس على تحويلها الى واقع جديد ومغاير كل التغير عن طبيعة وجودها وما كانت علية ووظيفتها الاساس. اذ طفق هذا التحول يتبلور من مادة متوفرة لها استخدامات وظيفية حياتية وصناعية وليست بغريبة ومألوفة عن المتلقي، الى شيء اخر جدير بالاهتمام ويثير الدهشة بمجرد عرضها للجمهور. هذا التحول الفريد في بنية الخامة كعنصر اساس تفرد به نحات عصر الحداثة كي يبث رسائل مهمة وجادة في عكس رؤيته المستقبلية للواقع المعاصر. فأن تلك المميزات الواضحة في انواع المواد مغرية بذاتها للبصر فتشده عن الخصائص الشكلية الاخرى في العمل الفني، احياناً نجد أنفسنا معجبون بجمال قطعة فنية من خلال جمال مادتها، بدلا النظر الى ما يعنيه او يتضمنه النحت من مضمون (Rpgers. 1969.p190). اطلق على الفترة التي أُنتجت فيها اعمال ذات طابع توليفي بعصر التجميع (Assemblage)، اذ بدأ التحول مع استخدام الأشكال الجاهزة (Ready made) (سميث، ١٩٩٥، ص٨). الذي جاء مع أعمال (مارسيل دوشامب) في (١٩١٣) و(١٩١٧). وفيه غادر النحات الخامات التقليدية ليستخدم ويتناول كل ما يقع تحت يده بحلته او يُعيد صياغته في قولبه فنية تميزت بالتأويل العميق. إن مذهب *دوشامب* بوعيه المتميز، ونزوعه إلى الشك وروح الاستقلالية المتحررة، أضحت بعد حقبة من الزمن أمراً مسلماً به لدى شرائح واسعة من جمهور الفن المعاصر (Kuenzli, 1989. P 82). ولم يكن هذا التحول وليد الصدفة، فللواقع المأساوي للحرب اثاره على رؤى وافكار الفنان، ترجمت الى واقع فني يعكس الصورة ويوثق الحدث، وهي ايضاً خلق لأسلوب فردي اتضحت في تيارات فنية سابقة من الحداثة، بآلية الاستعارة، مفاده التركيز على العمق الفكري للشكل الصوري المعروض. كما جاءت جلية في اعمال الفنان الفرنسي (مارسيل دوشامب) الذي مهد ظهور فن التجميع عندما عرض - المبولة- تحت مسمى (Fountain) سنة (١٩١٧) كما في الشكل رقم (٣). فهي مادة جاهزة لم يفعل الفنان سوى ترك توقيع عليها وهو بذلك يستعير مفردة لها وظيفتها ليطبع مفاد اخر بتهكم واضح، كان هدفه تثبيط الجمالية. كونه أزاح التركيز من العمل الفني نفسه كخامة الى ما يمثله العمل من أفكار ومفاهيم، فهو تيار أصبح مهيمناً إلى حد كبير بعد ذلك في الفنون المعاصرة وللدادائية ايضا اثر على انبثاقه بروحية ثورية.

شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)

حيث ان كل الاساليب الفردية والتيارات الفنية كان لها دور فاعل وملوس في تغير اتجاه فن النحت التقليدي، ومسار فعل (فلاديمير تاتلين) كان واضح في اعماله التي استعار تقنية التجميع واعتمدها اساسا باخراج رؤى بصرية لخامات مختلفة وجاهزة استخدم فيها النحات الجمع بين الاجزاء منفصلة بغية الوصول لحالة شكلية تقوم على اساس الارتباط العلائقي بين الاجزاء. عناصر حولها (فلاديمير) من وظيفتهما الاصلية الى كيان اخر جديد بعيد كل البعد عن أصل وجودها، كما في عمله (تركيب بارز) (١٩١٤) شكل رقم (٤). عمل من النمط التجميعي بطبيعة مواده وكيفية توظيف كل قطعة لمجرد توليف وتحرك شكلي للخامات المستخدمة.

شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)

واما من النمط التركيبي لاحظ عمل بيكاسو (جيتار) (١٩١٢) الشكل رقم (٥). الذي استعمل خامة الورق المقوى والاسلاك وأنشأها بطريقة التلصيق وذلك بتركيب السطوح مع بعض. اذ يصنف كونه عمل تركيبي حيث ركبت من مواد لصقت وهي بالغالب مادة واحدة. لكن عمله (كأس الابسنت) (١٩١٤) لاحظ الشكل رقم (٦) فقد صاغها من مادة الشمع ووضع عليها في القمة شفرة حقيقية وادخل اللون كلمسة نهائية، فقد جمع كل هذه العناصر لخلق نسق جديد. اذ اعتماد بيكاسو كلياً على خامات متباينة في طبيعتها المادية وفي شكلها لتكون ضمن حقل مرئي واحد (Brow,1963,p26).

ومضمار الفن واسع الافاق بمدياته الفكرية التجريبية المستمرة وكما قال (نعوم غابو) في مضمار النحت التركيبي (ينبغي ان يركب الفن من الفضاء والزمن) وليس هناك اي سبيل اخر ممكن لتحقيق الهدف سوى الاستعانة بالمواد الجديدة كونها حقيقة بالمفهوم المطلق. اذ انها لا تمثل شيئاً سوى ذاتها. تركيبات *غابو* تمثيلية بالمفهوم التعبيري. فقد استخلصت من الطبيعة، وملهمة انبثقت عنها اشكال جديدة استطاع تطويرها ونضجها فهو فن بنائي دون تحفظ وكلاسيكي في الاحساس، وبهذا التشظي للاساليب الحديثة نجد " فن ما بعد الحداثة له قدرة التركيب وتَّوليف لِصُوَرٍ وأفكار موجودة سابقاً وإحالتها إلى أشكال وأساليب فنيَّة تحمل خصائص الثَّقافة المنطقيَّة الجديدة، من هنا انشغلت الثَّقافة اليوم بإعادة توحيد الأشياء وتحليل تراكمات المواد والوسائط الجديدة المستخدمة وتركيبها في نسق واحد جديد." (Avant, No history p.29 –30) لاحظ الشكل رقم (٧).

وان اعلى درجات التنظيم الشكلي العلائقي لبنية المنجز النحتي المتنوع الخامات تتضح في الكشف عن خواص الخامة المستخدمة واظهار قدراتها التعبيرية تمثيلاً للفكرة المراد تحقيقها بمعالجات شكلية مهيمنة على بنية الخامة المستخدمة. حيث نلحظ هذا التأثير حينما تتحد مجموعة العناصر الحسية التي هي في ذاتها لا قيمة لها الا بتجميعها او تركيبها بحيث يبعث ائتلافها الى المتعة. كون النحت التجميعي التركيبي له " وقع السحر كفن مرئي فكل فنان له اختيارات وروئيته في تجميع الخامات وصياغتها لعمل تركيبات تشكيلية ممتعة" (السباعي، ٢٠٠٨،ص١١٣).

إن أهمية التشكيل بالخامات المتنوعة قد اعطى حيوية وفراده ملحوظة لبنية المنحوتة، وبوجود الانسجام وعدمه بين الخامات في العمل النحتي قد أضحى إحدى بواعث التميز بين النحاتين، حيث استغلوا جملة من المواد لتحقيق معطيات بيئية انعكست بوضوح على منجزاتهم. وان طبيعة الاعمال المطوعة قد فرضت على النحات طريقة معالجة معينة في تثبت بعض القطع تبعاً لشكلها او طبيعة مادتها المصنوعة منها فقد يربطها باللحيم او التسمير وغالبا ما يكون للعمل قاعدة من نفس المعدن ليتمكن من تثبيتها وتتحمل ثقل بقية المواد الاخرى (Brow, 1963, p27).

ان النحت في عصر الحداثة حقق المقدرة على تطويع خامات حياتية جمة حتى أصبح يطلق عليه بتسمية الفن الفقير Povera Artأو Poor art، والتي جاءت بنسق توافقي وتكيف عاليين في معالجة متغيرات هذا التحول في الاسقاطات التجريبية شكلاً ومضموناً. كما ان استعارة الفنان لخامات غير مألوفة جاء لافتقار الخامات التقليدية للقدرات التعبيرية التي تلبي رغباته الجمالية، سواء كانت تلك الخامة طبيعية ام مصنعة. وفقاً لأساليب تجريبية مختلفة غير محددة، فالخامات لا تتقيد بأسلوب او طريقة معالجة معينة للتشكيل، وانما تعتمد على قدرة الفنان في تسخيرها وفق معيار ابتكاراته التجريبية واستدعائه للحلول المناسبة. وايضاً إن التحكم في الخامة يخضع لعاملين، أولهما: طاقة الخامة وقدرتها، وثانيها: طبيعة من سيفرغ فيها انفعالاته وإحساسه وفكره أثناء تعامله معها. اذن المحرك الرئيس للعمل الفني هو النسق الجديد المبتكر بالتحكم بذات العناصر المشتركة في الفن التشكيلي من قبل الفنان. اي انه صاحب القرار في آلية التلاعب بذات العناصر البنائية.

ونستنتج من هذا العرض اهم المؤشرات التي تبينت من طرح الإطار النظري وكالتالي:

١. ان تشظي الاتجاهات الفنية والتيارات الظاهرة على الساحة الفنية كانتر نتيجة الثورة العلمية النهضوية التي تزامنت مع اعقاب الحرب العالمية الثانية، مما اعطى للفنان المساحة المعرفية والتقنية الاكبر لاتساع افق الابداع وتطويع خامات متنوعة في المنجز الفني، مما دفع للبحث والتجريب المكثف.

٢. ان التنظيم الشكلي للعلاقات البنائية لبنية المنجز اثر بالغ في خواص الخامة المستخدمة واظهار قدراتها التعبيرية تمثيلاً للفكرة، حيث نلحظ هذا التأثير فيما تتحد مجموعة عناصر حسية هي في ذاتها نمطية ولكن بانصهارها تبعث الى المتعة البصرية.

٣. الخامات في اعمال المطوعة تباينت عن مقاييس الخامات التقليدية السابقة كليا، اذ تحمل شحنة تعبيرية مفعمة كونها طبيعية وصناعة بمعالجات بسيطة ان وجدت، وكونها قريبة للمتلقي حيث كانت نفعية بالسابق وأضحت جمالية.

٤. التعبير عن الافكار والرؤى بخامات متنوعة وايضاً موحدة حددت اسلوب النحات والتكوين الجمالي الموضوعي من جراء المؤثرات الصياغية التي عولجت بها.

٥. اسلوب النحات تبلور وفق الرؤية الاخراجية الجديدة للخامة المطوعة.

٦. لتنوع استخدام الخامات في النتاج النحتي أثر مهم في أحداث التحولات التي طرأت على مسيرة النحت. فالمواد المستحدثة والغير مألوفة وسعت افاق النحات في آلية التعبير، فأصبح منجزه أحياناً أشبه بالإنشاءات المعمارية أو أكوام الخردة أو فن الجاهز او فن مركب. أصبحت الخامة هي التي تقرر ماهية وطبيعة العمل النحتي المنجز.

٧. لا توجد آلية محددة في استخدام خامة بذاتها الا لحاجة الفنان للقدرات التعبيرية التي تمتلكها تلك الخامة وغنى تنوعها يجعلها تقوي اواصر الترابط العلائقي، وبالتالي التعبير الحسي للرؤية الجمالية المبتغاة للفنان.

٨. اضحى الفن يقوم اساساً على ترجمة الفنان لأفكاره باستعمال اي وسيط مادي كخامة وليس بالضرورة تكون نوع واحد، يجدها تلبي حاجات الفكرة وتعضد المضمون وتجسده من دون التقيد بالأسس والعمليات الفنية التقليدية، وحتى المألوفة منها قبل ظهور الفن المفاهيمي Conceptual Artعلى اساس ان العمل النحتي ليس منتجاً جمالياً بقدر ما هو منتج فكري مترجم تشكيلياً.

٩. اهتم النحات بطبيعة الخامات المتاحة والمنتقاة مستخدما هندسة التجميع والتركيب لعناصرها بالنمط الذي يريد، وأحيانا يطوعها بنسق يوائم رؤيته الاخراجية للفكرة المراد تشكيلها.

اجراءات البحث

مجتمع البحث:

اعتمد الباحث على عدة خطوات لغرض تحديد مجتمع بحثهِ، الذي ينحصر بالأعمال التي استخدمت خامات جاهزة في اسيا واروبا وامريكا كون اعمال هذه المناطق تتميز بالتفرد والحرفية باستخدام المواد الصناعية والطبيعية من سنة (٢٠٠٠ – ٢٠٢٠). اذ قام الباحث بحملة دراسة مسحية استطلاعية موسعة ودقيقة استهدفت اغلب الاعمال النحتية التجميعية والتركيبية الموجودة على شبكات التواصل الاجتماعي والمواقع الالكترونية الخاصة والعامة والكتب والمصار العربية والاجنبية، فضلاً عن الاستفادة من حلقات النقاشية مع ذوي الاختصاص في المؤسسات الفنية الاكاديمية الرصينة.

عينة البحث:

لتحقيق هدف البحث ارتأى الباحث اختيار عينة قصدية تتوافق مع ثيمات البحث التي بلغت اربعة اعمال موزعة لصنفين تجميعي و تركيبي، حيث لكل اتجاه عملين بواقع عمل لكل فنان، وقد اختيرت العينة وفق عدة شروط واجب مراعاتها وتوافرها في الاختيار القصدي لعينة البحث والتي تشمل:

١. اختيار الاعمال التي طوعت فيها الخامات غير مألوفة.
٢. اختيار الاعمال التي تختلف من حيث الموضوع وطريقة التنفيذ واختلاف الخامة وغناها.
٣. اختيار الاعمال التي حققت تشكيل مغاير في تنفيذ المنجز النحتي.
٤. الاعمال التي استنطقت الخامة وبلغت قدرتها التعبيرية في التمثيل.

أداة البحث:

لتحقيق اهداف البحث اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة تحليل توائم مع العينات المختارة فضلا عن ملاحظة البصرية لتقنيات اظهار التشكيل والنظم البنائة للعمل.

منهج البحث:

اعتمد الباحث في تحليله لـ (نتاج العينة) على القصدية، والمنهج الوصفي التحليلي القائم على الملاحظة العلمية الدقيقة في الكشف عن آلية التطويع، من خلال وصف ظاهر العمل وإبراز أهم المؤشرات من استخدام كيفيات اظهار المعالجة والتشكيل للمنجز الفني ومن ثم تبيان النتائج. كون طبيعة هذا المنهج تخدم متطلبات البحث في الكشف عن اهدافه.

تحليـل العينـات

أنموذج رقم (١)

عنوان العمل: روبرت

الفنان: جيريمي ماير (Jeremy Mayer) [١]

الجنسية: الولايات المتحدة الامريكية

التاريخ: ٢٠٠٥

الخامة: اجزاء معدنية للآلة الطابعة الميكانيكية (typewriter)

تقنية النحت: تجميعي (مواد معدنية مختلفة).

أنموذج رقم (١)

تمثيل محاكاتي متقن بحرفية تعبر عن قدرة تشريحة فائقة للتشكيل المعدني بخامة آلة الطابعة اليدوية الميكانيكية (typewriter). والمميز باعمال جيرمي هو تقنية ربط الاجزاء بدون اي مواد دخيلة كاللحام او اللصق سوى تركيب القطع ببعض وتثبيتها بالتعشيق او البراغي الخاصة بالالة وهذا ما تفرد وتميز به هذا الفنان.

المنحوتة تمثل بورتريت انسان برأس ينظر للأمام ورقبة واكتاف وجزء من الصدر ظاهر. كل اجزاء العمل من اداة واحدة طوعها الفنان بطريقة تشكيل الاجزاء وفق التشريح رأس الانسان بحيث اعطى لكل جزئية من التشريح مكانه من اداة الطباعة وبالرغم من عدم معرفتنا بأجزائها الدقيقة ولكن بعض الاجزاء الواضحة المعالم كالنوابض التي مثلها بالأوتار الرقبة والصفائح الدائرية بالأكتاف وعظمي الترقوة. وايضاً لتفصيلات الراس خطوة كبيرة في ابداع الفنان باختياره الاجزاء بحسب تشريح الوجه وحتى اختاره مفاصل الحروف المتحركة للأداة تمثيلاً للشعر الرأس. كما لا ننسى العيون مركز العمل الذي جعلت من العمل تعبير واضح بالتعب او الاعياء وهذا يحسب لطريقة تجميع التفصيلات مقلتي العين والجفون الذي استخدم مقابض دائرية وظفها باحترافية. وحتى اختياره لجزئية الانف فكان بمحله ومتناسق مع عموم العمل. نلاحظ استجابة الفنان سريعة وذكية في اختياره لأصغر المفاصل للأجزاء وتسخيرها وفق المحاكاة، وهذا ما جعل من اعماله قريبة للواقع. فالتوزيع والترتيب للمفردات المستخدمة داخل هيئة العمل اثر بالغ بالتوظيف الدقيق لكل جزئية مستخدمة في موقعها الصحيح الذي حسبه الفنان.

ان صناعة الروبورت كانت غاية النحات الشاب *جيرمي ماير* فنان امريكي الجنسية (١٩٧٢) ولكن اعطاه مسحة فنية نحتية تميز من خلالها بمجسماته الاخرى، وعرف بـ نحات التجميع البارد لطريقة معالجته الفريدة والغريب من نوعها، كونه يختص بالنحت على خامة معدنية لآلة الطباعة الميكانيكية فقط، التي وظفها بكل تفصيلاتها الداخلة تشبيها بموديلات بشرية واقعية وهذا واضح في كل اعماله النحتية التجميعية.

يعد العمل تجميعي لاختلاف مواده المنتقاة والتي صيغت وفق اشكالها للتشبيه بالأصل الا وهو الانسان، وربطت اجزاءه برباط متين الا هو التعشيق والتراكب للقطع ككل. مستفيداً من خواص التنوع الشكلي والاختلاف للمفردات المنتقاة هيمنة على كلية المنجز.

١ http://jeremymayer.com/Artist.asp?ArtistID=18688&Akey=23SVCF6T

أنموذج رقم (٢)

عنوان العمل : حيوان

الفنان : جي هونك هو (Ji Yong Ho) [٢]

الجنسية: كوري

التاريخ : ٢٠١٢

الخامة : اطارات العجلات الهوائية والنارية وايضا السيارات.

تقنية النحت : تركيبي (صنف خامة واحدة).

عينة رقم (٢)

ان الصفة الفريدة والمميزة للفنان الكوري جي هي توحد الخامة وتطويعها بطبيعة المعالجة بحرفية تدل عن امكانية كبيرة في استخدام اطارات العجلات بكافة انواعها، حيث ان الخامة المطوعة والمعالجة تقنياً بالتوزيع الشكلي للأجزاء المترابطة والتعزيز الاكثر دقة للتشريح والهيكل الداخلي للمنجز استنفار للقدرات الذهنية بالتشكيل الفني لمركبات جي. تفردت اعمال الفنان الكوري *يونك* بأحجامها الطبيعية والقريبة من الواقع بحكم اختياره لموضوعات حيوانية وبشرية وبهيئات متغايرة مخصصة. فالعمل الذي بصدد تحليله هو لحيوان شبه اسطوري في هيئته المياله للاستطالة وكان اراد خلق صنف جديد لا ينتمي للطبيعة. نجد السمة الشكلية التي هيمنت اعمال يونك بالواقعية والتمثيل الشكيلي المتقن بالمعالجة والتثبيت، حيث عبر بحرفية عالية بمادة صعبة التشكيل وبطريقة التركيب والتوزيع المنظم للأجزاء التي سبق وتم تهيئتها مسبقاً بالتقطيع والتشذيب، مستعيناً بهيكل كامل لجسد الحيوان وبالحركة الفعلية مدعمة بقطع خشبية لتكسوها مجموعة اجزاء الاطارات التي سبق وتم تقطيعها الى اشكال تلائم شكل العضلة التي تحل موضعها. كما ونلاحظ الدقة في ترابط الأجزاء ببعض بحيث لا يعطي الشعور للمتلقي بانفصالية القطع عن بعضها، وكأنها مرتبطة ببعض. ان توظيف قطع اطارات جاء متوافق بشكل مثير للدهشة بالتشريح، عكس عن قدرة النحات المهمة بإلمامه بتفصيلات التشريح، بحيث تم انتقاء وتفصيل القطع بحسب موقعها ومقاربتها للعضلة المراد تمثيلها بحرفية ودقة عاليتين لتشكل كل تفصيله للعضلات وبتوافق مدروس. وما يجدر الاشارة اليه هو توظيف الملمس الخشن لسطوح بعض الاطارات في مناطق معينة.

أنموذج رقم

ان توظيف الفنان لخامة جاهزة وبالأخص كالاطارات لأمر بالغ الاهمية في نحت القرن الواحد والعشرين، كونه من الخامات الصناعية التي يصعب تدويرها بالتالي فهي متراكم بيئي يستحيل التخلص منه الا بوسائل ابتكارية تحوّلية لبنية الخامة الشكلية، واستحالة منجز لا يستهان به.

أنموذج رقم (٣)

عنوان العمل: سنجاب

الفنان: هاريت ميد (Harriet Rebecca Mead) [٣]

الجنسية: بريطانية

التاريخ: ٢٠٠٠

الخامة: ادوات وقطع معدنية منوعة

تقنية النحت: تجميعي (مواد معدنية مختلفة)

طوعت الخردة المعدنية المتنوعة بطريقة احترافية بآلية توزيع الاجزاء وفق تشريح الحيوان وتوظيف كل تفاصيل الخامات المستخدمة، كحركة واللتواء وتكور وعمق فضلا عن تحقيق فضاءات داخلية اغنت التكوين واكسبته جمالية. وطبيعة الخامة المطوعة وظيفية كانت ام ادوات انشائية وزراعية وايضا صناعية نسقت وفق نسق تراتبي كتلي للاجزاء بحكم هيئة الديك التشريحية. كما ان جمالية العمل تتمثل بالاستقرار والثبات لكتلة ضخمة وثقيلة من المواد المعدنية المتألفة التي طوعت بالتنسيق العلائقي بين بعضها البعض. وطريقة المعالجة التي لا تخلو من تعريض المعدن للحرارة العالية لبعض الاجزاء كي يتم تحريك خطوطها، فضلا عن معالجات القطع

٢ http://yonghoji.com/

٣ http://www.almougem.com/mougem/search/

واللحام المعهودة. نلاحظ (تكور معدني) مُثل فخذي الحيوان اذ استقر بموضع مناسب للهيئه التشريحية ويماثله من الجانب الاخر قطعة قرينه لها وهذا ما جعل من الهيئة العامة متناسقة ومتزنة ومتناظرة، والاشكال اللولبية (مثقب) التي مثلت الذيل وعددها خمسة موضوعة بشكل مائل بالإضافة الى قطع معدنية برزت من الظهر اعطت دعم واسناد للارتفاع الحاصل وارتكاز للحيوان. وايضا نجد ادوات فك (الانابيب) كالذي على الراس و(مفك) لفك الصاملات وقطع معدنية مشكلة اساساً بشكل منحنية لتعطي انتفاخ للصدر مع بعض الخطوط المنحنية بمواد مشكلة.

اما فيما يخص الرأس فيتميز بقطعتين من حبل معدني واخر شبيه بالشوكة مثل بهما اذني الحيوان التي يعلوها الشعر، حيث اعطى جمالية للهيئة العامة وتناسق كبير. وفيما يخص الاطراف فقد طوعت بالطرق والحرارة والمعالجة لقطع معدنية مختلفة جعلت منها بالجانبين متنارة بهيئة متزنة للثقل المعدني الكبير الذي احتواه. فالتكوين متناسق يربط علاقات عناصره ببعض بمرونة وانسيابية عالية عاكساً الشبه بدقة ملحوظة.

يعتبر العمل تجميعي بالمعنى الحرفي لمواده المنتقاة وصيغت اشكاله وفق آلية التشبيه للأصل، وربطت اجزاءه برباط وحدوي متين حتى وان خلقت بعض اجزاءه فضاءات داخلة اعطت تماسك أكثر للكتلة. ولقد عمد الفنان إلى إدخال اجزاء متناسقة الحجم وغير صغيرة كي يخلق علاقات ربط متينة بين وحد الاجزاء مع بعضها، مما دفعها الى تكديس بعض المناطق كجوف الحيوان بمواد كانت الداعم لربط كل الاجزاء المتكون منها وتكون حامل قوي للوزن الحاصل جراء القطع المعدنية.

العمل عموماً واحد من الأعمال المتقنة التي نحتتها الفنانة التي لها تجارب كثيرة ومنوعة في مضمار النحت التجميعي، ولا ننسى اختيارها لحركات لها وقعها لتطويع خامة غير سهلة التطويع وتوظيفها بشكل يحول غرضها الرئيس الى شكل جمالي بحت. واللعب بالفضاءات الداخلية للبنية التكوينية التي عكست جوانب محاكاتية تثير الدهشة على سطوح العمل.

والغرض الرئيسي من نحت هكذا تكوينات، كل بتكليف من أحد عملاء النحاتة الذي اراد منها ان تنحت له حيوان السنجاب من الخردة وبطريقة تجعل من اشياء متعددة شيئاً واحد فريد.

أنموذج رقم (٤)

عنوان العمل: حصان

الفنان: هيذر جانش (Heather Jansch)[٤]

الجنسية: المملكة المتحدة

التاريخ: ٢٠١١

الخامة: خشب (اغصان الاشجار).

تقنية النحت: تركيبي (صنف خامة واحدة)

أنموذج رقم (4)

نحن بصدد توظيف خامة موحدة من نوع واحدة باختلاف نظم علاقاتها الشكلية الا وهي اغصان الاشجار اليابسة التي وظفت وفق تشريح الحصان وبالحجم الطبيعي. اعتدت النحاته هيذر على آلية اختيار الاغصان ذات الاشكال القريبة الشبه من هيئة أشكال عظام الحصان وعضلاته لتكون الهيئة العامة للحيوان.

مع معالجة الاطراف السفلية بمواد أكثر مقاومة بعوامل التعرية والرطوبة كالإسمنت او الفايبر كلاس، فضلاً عن تحمل ثقل الاغصان كون الاطراف تتميز بالرشافة، كي لا تتأثر بالرطوبة فينهار العمل على المدى البعيد، كونه خارجي العرض.

ان ما تميز به هذا النوع من النحت هو التركيب لأجزاء منفصلة لا تنتمي لبعضها بالشكل سوى كونها من نفس الجنس ومثبتة بالمسامير بشكل مستقر. فحتى الذيل مثلته بخطوط تكاد تكون من ارفع الاجزاء المنتقاة للأغصان وعبرت عن محاكاة دقيقة له، كي تعكس الجانب الحيوي لشعيرات ذيل الحصان. ولو لاحظنا عظم الفك السفلي فنجد انتقاء النحاتة لغصن يمتاز بتقوس قريب الشبه بتقوس فك الحصان وهذا ما يحسب للفنانة بالاختيار المتقن لكل اجزاء وتفصيلات التشريحية لهيئة الحصان.

٤. http://www.heatherjansch.com

ونستطيع البت بأن ثلاث محاور ترتكز عليها اعمال *هيذر* التركيبية، هي التناسق والدقة والرشاقة، تناسق الارتباط الشكلي لكل الاجزاء مع بعضها، الذي ترك أثر في الاجزاء اللاحقة وبذلك تجانست كل الاجزاء وتحولت الى واحد بفعل الالتحام العلائقي للمفردات المستخدمة في العمل. اي ان الاجزاء المستخدمة لا ينظر اليها بعد الان كمفردة منفصلة، فقد تحولت بفعل الترابط الهندسي للأشكال الى وحدة تكوين مستقلة التحمت بموقعها وتفصيلاتها الجديدة المنتقاة من الجزء.

ان تباين احجام الاغصان المنتقاة لم يؤثر على بنائية العمل، بل بالعكس اعطى حيوية أكثر في التمثيل والتقريب للمحاكاة الاصل، وبهذا تقلصت كل الفضاءات الداخلية كي تعلن عن ولادة جيل جديد من خيول المنتزهات وبالحجم الطبيعي.

النحاتة لم تعالج اي من الاجزاء المطوعة بل وظفتها وفق نسق اشكالها الطبيعية المتموجة والمتعرجة فضلاً عن توظيف الالوان الداكنة والسطوح الخشنة بفعل الياف ولحاء الخشب بمحلها الدقيق ونجحت الميزات والخصائص الجمالية الفردية لجزئية الخشب ان تستثمرها وتطوعها بشكل يتلاءم مع مجاوراته من الاغصان المركبة بطريقة هندسية تركيبة صرفة تعتمد على اساس التعشيق والتداخل والتراكب، فإنشائية التوزيع للمفردات المختارة بدقة أثر بالغ الاهمية لنظم علاقات التكوين الفني. وهذا ما سهل مهمتها في تشييد كائنات المنتزهات القوية والرشيقة بنفس الوقت.

بالمحصلة فان التركيب والتوزيع الانشائي الهندسي لأشكال القطع المركبة كلاً وبحسب اندماجه بالأخر، هي ميزة وفكرة الاعمال لهذه النحاتة، وهناك الكثير ممن قلدوها في اسلوبها. كما ان اعمال *هيذر* للحيوانات وخاصة الخيول اغلبها جاء بالحجم الطبيعي، وبحكم البيئة التي تأثرت بها في ويلز بريطانيا المليئة بالأشجار، استطاعت تجميع وتوظيف كم من الاغصان بالكيفيات التي استحالت هذه المواد المهملة الى اعمال جمالية لها ابعاد واقعية موضوعية تجمل وتبهج المناطق الترفيهية في الحدائق والمتنزهات العامة والخاصة.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات:

١. وجد النحات في كل خامة مطوعة كيفيات حسية معبرة تولد بحد ذاتها موضوع جمالي حفزه على توظيف المتراكمة من الخامات وتحويلها الى منجز جمالي بمعالجات متباينة في آلية اظهار الشكل، والذي يعد تحول مهم في تاريخ النحت المعاصر.

٢. الاعمال المطوعة التجميعية اعتمدت خامات معدنية متنوعة، أنموذج رقم (٣-١)، بينما الاعمال التركيبة فقد اقتصرت على نوع خامة من صنف واحد، أنموذج رقم (٤-٢).

٣. السمة الشكلية للنحت التجميعي والتركيبي اعتمد مفهوم التوزيع المدروس للأجزاء الموظفة وفق منظومة الشكل وموقعه داخل التكوين على اساس الصورة الذهنية المحاكية لدى النحات ومرجع التشريح للكائن المراد تمثيله. فكان للتشكيل الهندسي المنتظم التوزيع اساس في تنظيم الكتلة المشكلة لبنية العمل النحتية.

٤. النحات اعتمد على آلية اختياره العناصر والاجزاء الشكلية وفق نظمها الشكلية المفردة ليحيلها الى كيان اخر جديد وفق توليف منظومة علاقات شكلية جديدة تعتمد اساساً على ترابطها الشكلي والكتلي داخل هيئة المنحوتة المبتكرة والجديدة بالخامة المستخدمة سواء كانت صناعية ام طبيعية، كما في اجزاء آلة الطابعة والاطارات وخردة الحديد أنموذج رقم (٣-٢-١) او طبيعية كأغصان الاشجار كما في أنموذج رقم (٤).

٥. اعتمدت تكوينات النحت التجميعي والتركيبي على التوليف بين اوساط (خامات) موحدة ومختلفة.

٦. تنوعت المعالجات التقنية والفنية في تصميم الاعمال كُلاً بحسب الخامة المستخدمة والحجم واسلوب الاخراج الفني للمنجز. فمثلاً استخدم اللحام بالعينة (٣) واستخدم التثبيت بالمسامير والبراغي في العينتين (٢-٤). وتميزت العينة رقم (١) بتعشيق الاجزاء بدون وسائل تثبيت مضافة لجنس المواد المستخدمة.

٧. وظّفت الخامة بحسب رؤية النحات الفنية للتشكيل المستهدف ومن مواد تواجدت وبكثرة في بيئته، اذ استفاد من كثرة توفرها محولا اياها وربما حفزته على تطويعها في منجزاته الفنية.

٨. تقليص حجم الفضاء الداخلي ما بين الاجزاء الموظفة اهمية للكتلة المتشكلة ككل وبالتالي يعكس الروية البصرية الشمالية للعمل.

٩. سادت صفة المحاكاة والتشخيص الدقيق في اعمال النحت المطوعة ضمن الصنفين التجميعي والتركيبي من هذه الفترة بشكل ملحوظ بالاعمال المنجزة مع الاخذ بعين الاعتبار الاهتمام بالتشريح.

١٠. معالجة وتقويم الخامة اعتمدت على اسلوب النحات في التثبيت والقطع واللحام او التوزيع المنتظم بالتركيب ووفق طبيعة استجابة الخامة للمعالجة والتثبيت.

١١. ليس هناك طريقة معالجة بعينها ينهجها النحات عند تطويعه لخامة معينة في اعماله النحتية سوى تتبعه حدسه الابداعي في التشكيل.

١٢. البنية النحتية تحددت بإفرازات البيئية والثقافة لكل بلد ومجتمع انبثقت منه هذه الاعمال.

١٣. تأثر النحاتين بالبيئة من حولهم، فقد وظفوا ما كثر تواجده من خامات امام انظارهم.

١٤. الحجم ومكان العرض كان من افرازات اختيار نوع الخامة الموظفة بالعمل النحتية.

١٥. استخدم النحات مختلف الخامات الطبيعية والصناعية على السواء بالشكل الذي يخدم تصوراته الذهنية للوصول للهيئة التشكيلية المرجوة من خلال الوسيط الموظف.

١٦. لا توجد آلية محددة في استخدام خامة بذاتها الا لحاجة الفنان للقدرات التعبيرية التي تمتلكها تلك الخامة وغنى تنوعها يجعلها تقوي اواصر الترابط العلائقي البصري للعناصر المطوعة في التشكيل الفني، وبالتالي ينعكس في التعبير الحسي للرؤية الجمالية للتكوين المبتكر.

١٧. تطويع النحات للخامات المتوفرة في بيئته ادى الى اختلاف البنية التكونية للاعمال النحتية من هذه الفترة وبالتالي نتج عنه تحول شكلي غير مألوف في حركة الفن التشكيلي العالمي.

١٨. كل جزء موظف باعمال الخامات الجاهزة له قرين يشبه الواقع، فعلى هذا المبدأ تشكلت اعمال هؤلاء الفنانين الاربعة من القارات العالم الثلاثة، كي تقترب للمحاكاة.

١٩. تحدي النحات للخامة الجديدة بتطويعها كما هي دون مؤثرات خارجية كبيرة تضيف للخامة شيئاً.

٢٠. وسائل الربط لاجزاء الاعمال جاءت متباينة، فقد عشق جيريمي اجزاء اعماله ببعضها دون اي وسائل ربط تذكر أنموذج رقم (١) اذ جعل من الخامة المستحدمة واسطة للربط وهذا ما يميز منجزاته. اما جي فقد استخدم المثبتات للاطارات الموظفة على هيكل معد وفق تشريح هيئة الشكل المشكل أنموذج رقم (٢). وجاءت اعمال *هارييت* مثبتة وفق الية اللحام للاجزاء المشكلة أنموذج رقم (٣). ومعالجات *هيندر* للاغصان المشكلة بهيئة حصان ايضا جاءت وفق التثبيت بالبراغي ولكن بحسب هيئة كل جزء وتقاربه من التشريح الدقيق للهيئة المشكلة، أنموذج رقم (٤).

٢١. الالمام الملحوظ لدى نحات الخامات الجاهزة بالتشريح سوآءا كان العمل النحتي بشرياً ام حيوانياً.

المصادر

١. إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة والنشر، القاهرة, ١٩٦٦م.
٢. بهنسي، عفيفي: إثر العرب في الفن الحديث، دار الكتاب العربي للنشر، سوريا، ١٩٧٠.
٣. ديوي، جون: الفن خبرة: ترجمة: زكريا ابراهيم، القاهرة، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣.
٤. ريد، هربرت: معنى الفن، ترجمة سامي خشبة،مراجعه: مصطفى حبيب،دار الكتاب العربي، القاهرة، دت.
٥. ريد، هربرت: النحت الحديث، ترجمة: فخري خليل، مراجعة:جبرا إبراهيم جبرا،دار المأمون للنشر، بغداد، ١٩٩٤م.
٦. سميث، ادورارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة افاق عربية، بغداد،١٩٩٥.
٧. صاحب، زهير: تقابل الحضارات (دراسة في الحضارتين العراقية والمصرية)، ط١، مكتبة مدبولي و دار ومكتبة عدنان،القاهرة، بغداد، ٢٠١٦م.
٨. نوبلر، ناثان: حوار الرؤيا، ترجمة فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧.
9. Brow, Francis, collage, pitman publishing corporation, New York, Toronto, London,1963.
10. H, .Goodier Dictionary of painting and decorating Griffin. London, w d. 1987.
11. .Kuenzli, Rudolf E. Marcel Duchamp Artist Of The Century. Colombia University Press .1989.
12. Rogers, L. R. *The Appreciation of the Arts 2: Sculpture*. Oxford, 1969.

13. Buskirk, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Mit Press, 2005.
14. Perloff, Marjorie. "Avant-garde tradition and individual talent: The case of language poetry." *Revue francaise detudes americaines* 103.1 (2005): 117-141.
15. http://jeremymayer.com/Artist.asp?ArtistID=18688&Akey=23SVCF6T.
16. http://www.almougem.com/mougem/search/
17. http://www.heatherjansch.com.
18. http://yonghoji.com/.

Adaptation of Ready-made materials in contemporary sculpture

Asst. Prof. Haitham Y. Matooka
University of Baghdad, College of Fine Arts

Abstract: The unfamiliar ore of contemporary sculpture has become vibrant and animated by the space of innovation of adaptation available from materials, contributing to the direction and stimulation of creative activity. When a sculptor with a post-natural cross-visionary vision obfuscates ore that is unfamiliar with the embroidery in which the processing and configuration varied in all its formal and color characteristics to show a completely different meaning from the origin of its objective existence. This is a major coup of art and a shift to the specificity of the ore, natural or artificial .According to different empirical methods, which are not specific, the unfamiliar raw materials that are ready do not adhere to certain methods or methods of processing of the formation, but rely on the ability of the artist to use them according to the criterion of his experimental innovations and to invoke them by their methods of success, and on new rules and methods of formation that have sometimes been imposed on him and technically processed to solve them into a creative visual vision, sometimes showing a variety of the characteristics of their ores and others. However, the simulation and diagnosis of the nature of formation and the reversal of the first signs of synthetic sculpture after the first world war were not limited.

Keywords: Adapt; material; Assemblage; installation; scrap.

سيولة زيجمونت باومان وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي

م.د. عمر محمد جنداري جمعة
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: omarjandary@uomosul.edu.iq

الخلاصة: هدفت دراسة البحث مصطلح (السيولة) الذي دخل كدعوة لقاموس المفردات الحديثة بوصفه اسماً بديلاً لما بعد الحداثة من منظور (زيجمونت باومان) الذي اخذت مؤلفاته منحى السيولة وعرفت بها (الحداثة السائلة، الثقافة السائلة، الحب السائل، الأزمنة السائلة، الحياة السائلة ، الخوف السائل، الشر السائل، المراقبة السائلة) منتقداً ومفككاً ومعرياً منظومة الحداثة كثقافة استهلاكية في مجريات الواقع المعاش، قسم البحث الى اربعة فصول ضم الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث التي حددت بالتساؤل الاتي: ما هي سيولة زيجمونت باومان ومقارباتها في العرض المسرحي العراقي؟ و من ثم أهمية البحث والحاجة اليه، وحدود البحث الزمانية/ ٢٠١٣ والمكانية /المسرح الوطني وتحديد المصطلحات وتعريفها، وتضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) مبحثين عني الاول بدراسة (مفاهيم الصلابة والسيولة عند زيجمونت باومان) والتحول الذي حصل في المجتمع من حالة الصلابة الى حالة السيولة تحت مسمى ما بعد الحداثة التي اذابت كل ما هو صلب لظهور مواد جديدة، أما المبحث الثاني (ملامح السيولة في عروض مسرح ما بعد الحداثة) درس السيولة في تجارب وعروض معظم المخرجين (كانتور، شاينا، ويلسون، مونجيك، فورمان) ثم جاءت المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري، ضم الفصل الثالث (اجراءات البحث) اداة البحث ومنهجه والعينة القصدية (مسرحية توبيخ)، شمل الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات ليختتم بثبت المصادر والمراجع وملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: السيولة؛ الحداثة؛ الصلابة

الفصل الأول

الإطار المنهجي

تحديد المصطلحات: السيولة (لغة): جاء تعريف السيولة في معجم لسان العرب على انه"سالَ الماءُ والشيءُ سَيْلاً وسَيَلاناً: جَرَى، وأَسالَه غيرُه وسَيَّله هو. وقوله عز وجل: وأَسَلْنا له عَيْن القِطْر... وماءٌ سَيْلٌ: سائلٌ، وضَعوا المصدر موضع الصفة. والسَّيْل: الماءُ الكثير السائل، اسم لا مصدر، وجمعه سُيولٌ. والسَّيْل: معروف، والجمع السُّيول. ومَسِيل الماء، وجمعه أَمْسِلةٌ: وهي مياه الأَمطار إذ سالت." (Egyptian, n.d, pp. 350-351) أما الرازي فيعرف (السيولة) على انها " س ي ل- (السيلُ) واحِدُ (السيُولِ) و(سَال) الماءُ وغيرهُ من بابِ باعَ و(سَيلاناً) أيضا. و(مَسِيلُ) الماءِ مَوضِعُ سَيلهِ والجمعُ (مَسَايِلُ) ويُجمعُ أيضا على (مُسُلٍ) بضمتين و (أمسِلةٍ) و(مُسلانٍ) على غَيرِ قِياسٍ." (al-Razi, 1989, p. 286) وجاءت في المعجم الوسيط على انها من "(سال) ح سَيلاً، وسَيَلاناً، ومَسِيلاً، ومَسالاً: جَرَى. طغى. ويقال: سالت الأرضُ ونحوُها، وسالت بما فيها. وسالت عليه الخيْل وغيرُها: جرَتْ من كل وجه وتدفقَتْ. وسال بهمُ السيْلُ وجاشَ بنا البحرُ: وقعوا في أمرٍ شديد ووقعن نحن في أشَد منه."(Language, 2004, p. 468)

السيولة (اصطلاحاً): جاء مصطلح (السيولة) في الموسوعة العربية العالمية بأنه "إحدى الحالات الثلاث التي توجد عليها المادة. والحالتان الأخريان هما الحالة الغازية والحالة الصلبة. ويشبه السائل الغاز من حيث أن جزيئاته لا يرتبط بعضها ببعض على نحو معين، وأنه يمكن أن يأخذ شكلٍ أي وعاء يوضع فيه. لكنه يختلف عن الغاز ويكون مشابهاً للحالة الصلبة من حيث أن له حجماً محدداً، وأن جزئياته غير قابلة للضغط إلا بقدر ضئيل."(n.d, 1999, pp. 5-6)

السيولة (اجرائياً): ممارسة معقلنة لإيجاد علاقة سببية بين الصلابة والسيولة لإظهار البنية التي تحكم آلية تنامي العرض والتعبير عن مركزية الفكرة من دون قيود يدرك من خلالها مسارات جديدة لفعل الخوف واللايقين، اي توالد مستمر لما ينتج عن الصلابة من إذابة جذرية للقيود والأغلال لثقافة اللحظة.

مشكلة البحث: تعد (السيولة) من المصطلحات الرائجة في عوالم ما بعد الحداثة، وهي سوسيولوجيا استكشافية في طروحات عالم الاجتماع (زيجمونت باومان) لا سيما في سلسلته المعروفة بالسيولة التي أوغلت بدراسة أطوار وتجليات الحداثة وما بعدياتها واجداً بها

مساهمة في نقد الحداثة ذاتها بكافة انشغالاتها ومسيرتها وتحولاتها النموذجية بعيداً عن الثوابت المتماسكة، فالسيولة تبحث في مختلف المجتمعات بثقافاته المتعددة و تدرس العوامل والدوافع التي جعلت من الحداثة ثقافة استهلاكية، لذلك شكلت مؤلفات (باومان) حاجة ملحة في فهم مجريات العصر وواقعه المعاش وفك شيفرته وغموضه من منظور مختلف للحداثة يتمايز بالتمييع والإذابة والصهر، وبالمقابل تتمظهر عوالم العرض المسرحي بالتجريب والايغال في المجتمع واسرار واقعه اليومي ووسيلة لتحريك جمهوره واستثارته نحو احتدام الصراع الفكري والفني بين الصلابة والسيولة داخل العرض المسرحي وهدم ما هو قديم وتقويضه بتدمير بنية الصلابة نحو السيولة، لذلك انبجست أفكار حداثوية فنية من قبيل مسرح (الموت، الرؤى، الراقص، البلاستيكي، الهستيري) عمد مخرجها على تصور العالم بمنطلقاته المركزية وتفكيك مراكزه الصلبة لإظهار مدى تحول المجتمع الصلب المنظم الى سائل فوضوي. وانطلاقاً مما تقد م صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: ما هي سيولة زيجمونت باومان ومقارباتها في العرض المسرحي العراقي؟

أهمية البحث والحاجة اليه: استكشافه لطروحات (زيجمونت باومان) المعرفية بهدف الاقتراب من مفهوم ما بعد الحداثة حسب ذلك العالم الاجتماعي ومدى تمثلاتها في العروض المسرحية المعاصرة ، أما الحاجة اليه فتكمن بأهمية البحث بوصفه منجزاً معرفياً يسلط الضوء على معنى (السيولة) وما علاقتها بالعرض المسرحي المعاصر، كذلك محاولته ايجاد مقاربات جديدة من شأنها ان تثري الباحثين والعاملين والدارسين في الميدان السوسيوثقافي و المؤسسات الفنية والمهتمين بدراسة المسرح من طلبة وباحثين.

هدف البحث: يهدف البحث الى تعرف سيولة زيجمونت باومان وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث:

الحد الزماني: ٢٠١٣

الحد المكاني: العراق/ بغداد/ المسرح الوطني

حدود الموضوع: دراسة سيولة زيجمونت باومان وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي.

المبحث الأول: مفاهيم (الصلابة والسيولة) عند زيجمونت باومان:

تتمحور أغلب مفاهيم السيولة والصلابة عند عالم الاجتماع البولندي (زيجمونت باومان) حول ملمح عصر الحداثة وما بعدها وما تفرزه من سوائل تحول الحداثة من مرحلة الى اخرى، من مرحلة الصلابة وما آلت اليه من انعكاسات وجدانية الى مرحلة السيولة وانتشارها؛ وهذا يعني ان تمرحلات الصلابة هي سباقة لمرحلة السيولة أو مرحلة ما بعد الحداثة التي نجحت في ذوبان الحدود التي تتمتع بها الصلابة، أي ان هناك عملية اذابة وتمييع يُرى بها المواد السائلة كإحدى صور الموائع متكئاً على ان "المواد السائلة والغازية تتميز عن المواد الصلبة (بعدم قدرتها على الاحتفاظ بقوى التماسك بين مكوناتها في حالة السكون)، ومن ثم (تغير شكلها باستمرار ما دامت تتعرض لإجهاد)" (Baumann Z. , 2016, p. 41) لذلك ينظر للصلابة وإذابتها في السيولة كونها حالة متلازمة لكنهما في نفس الوقت متعارضتين بالتماسك، ويعتبر (باومان) أول من تناول موضوعة السيولة وعلائقيتها مع الصلابة بجدية وجعلها مشكلاً فلسفياً في منظور ما بعد الحداثة أو الحداثة السائلة التي يبرر استخدامه المتكرر لها قائلاً: "ما كنا في الماضي نسميه (خطأ) (ما بعد الحداثة)، وما قررت أن أسميه بوضوح (الحداثة السائلة)، إنما هو الإيمان المتنامي بأن التغير هو الثبات الوحيد، وأن اللايقين هو اليقين الوحيد؛ إذ كانت الحداثة في المئة عام الماضية تعني محاولة الوصول إلى (حالة نهائية من الكمال)، أما الآن فإن الحداثة تعني عملية تحسين وتقدم لا حد لها، من دون وجود (حالة نهائية) في الأفق، ومن دون رغبة في وجود مثل هذه الحالة." (Baumann Z. , 2016, p. 27) مصطلح الحداثة السائلة يشير إلى الشكل الراهن للعالم الحديث وضمان استقلاله، وما تلك التحولات للحداثة الا بسبب ما هو وسواسي وقهري مستمر، إذ " لا يمكن تصور الحداثة إلا باعتبارها تحديثاً وسواسياً قهرياً متواصلاً- إنها اسم مختصر لبناء طرق جديدة وطويلة تفوق دوماً ما قبلها، وهي تتخفى في الغالب على انها طرق مختصرة، أنها لا تمنح سوى قوة مؤقتة وعابرة- في الواقع- للعوائق، إنها تمنحها في أفضل الأحوال مكانة القيود المؤقتة، فيجري احتمالها فترة من الزمن، ولكن سرعان ما يتم إزالتها وتفاديها أو دفعها من الطريق بمزيد من جهود العلم." (Baumann Z. , 2017, p. 111) ان الطريق الذي سلكته الحداثة بتعاملها مع المجتمع الذي يعاني ركوداً ويقاوم كل المتغيرات هو إذابة ما هو صلب من مواد لإظهار مواد غير صلبة جديدة ليحيا الفرد في مجتمع حديث تتغير فيه الظروف مع متغيرات الحياة السائلة، وبالتالي لا يمكن لسيولة المجتمع ان تبقى على نسق واحد أو ان تحتفظ بشكلها فترة طويلة مثلها مثل كل المواد السائلة، ويمكن القول ان " الحداثة (الصلبة) تمثل عصر الارتباط المتبادل، في حين تمثل الحداثة (المائعة)عصر فك الارتباط، والروغان، والهروب السلس، والمطاردة البائسة. ففي الحداثة (السائلة) من يحكم هم من يبرعون في المراوغة، ويتمتعون بحرية الحركة من دون إشعار." (Baumann Z. , 2016,

(184 .pومن ذلك ظهرت المرونة لتحل محل الصلابة في ظل الحداثة وعقلية المستهلك من خلال خيارات الفرد الاجتماعية و الوجدانية وحتى الجنسية وبالتالي العاطفية، لذلك يرى (باومان) بأن الحياة قد تخلت عن صلابة جذورها وبنت نظريتها على التحولات الجوهرية والمتداخلة التي حصلت في عالم متقدم مثل العالم الحديث، فالطبيعة المتغيرة للحداثة السائلة عملت على خلق وضعاً جديداً لطرق الحياة الفردية ونزعته وما تداعيه من حيثيات لأشكال الوجود المتعددة التي وجب على الفرد ان يختار منها هويته الاجتماعية ويعمل على تغييرها باستمرار، لقد أنتهى "تصور الإنسان كما قدمته الحداثة الصلبة لينتقل الى طور الحداثة السائلة، بما يسمى موت الأيديولوجيا كذلك. ومع غياب اليوتوبيا والأيدولوجيا- ومن قبل ذلك السعي لتغييب الدين واستبعاد (السرديات الكبرى لتفسير العالم)- تم اختزال الانسان في أمرين: هواه.. وماديته، أي إرادته التي لا يحكمها معيار خارجي. وطبيعته التي تم اختزالها في الجانب المادي منها. " (Baumann, 2016, pp. 11-12) هناك دعوة للتحرر من الماضي (التملك) وإذابة مواده الصلبة على مر الزمان "وعليه ظهرت الدعوة إلى (تدنيس المقدس)، قبل كل شيء، من رواسب الماضي وبقاياه في الحاضر، ومن ثم الدعوة إلى تحطيم الدرع الواقي الذي يتشكل حديده ومعدنه من المتقدات والولاءات التي سمحت للمواد الصلبة بأن تقاوم (الصهر والإذابة)" (Baumann Z. , 2016, p. 43)

ان الحداثة السائلة نظرت الى الفرد كمستهلك، لا فرد منتج، إذ هناك تحول استهلاكي لا سيما في السنوات الأخيرة، فالظاهرة الاجتماعية المسماة بالموضة وقصات الشعر على سبيل المثال لها القدرة على الإغواء والإغراء مما يجعلها في تغيير دائم ، وهذه الديمومة تجبر الفرد على التسوق من كل مكان وان يسابق ويناغم اخر الصيحات، فالسيولة عملت على خلق بيئة استهلاكية ذات طبيعة إغوائية تبدد المعنى وتتغير مع متغيرات اللحظة الراهنة، فالهروب من السكون والثبات والجمود الحركي نحو الان بأسلوب ومتغيرات الزمكان في مجتمع وجسد المستهلك الذي" يختلف تمام الاختلاف عن جسد المنتج بأنه قيمة الغاية أو قيمة الاتجاه بدلاً من أن يحمل مجرد دلالة أدائية. فجسد المستهلك/ الجسد الاستهلاكي (موجه ذاتياً)، إنه قيمة وغاية في حد ذاته، وهو أيضاً القيمة النهائية الكبرى في مجتمع المستهلكين. وسلامة هذا الجسد هي الهدف الأسمى لكل مساعي الحياة، والاختبار النهائي والمعيار النهائي لمدى نفع مكونات العالم البشري ومرغوبيتها واستحسانها." (Baumann, 2016, p. 126) اذن ما يرتبط بتقانات الجسد يدخل ضمن ما يسميه (باومان) بالسوق الاستهلاكي ليندرج ضمن ثقافة استهلاكية تفضل ما هو جاهز من منتجات للإشباع اللحظي او الفوري والذي لا يحتاج الى الجهد الكبير، فالثقافة في الازمنة الحديثة السائلة تتشكل بما يتلائم مع سياسة الحياة اليومية إذ "تحولت (الثقافة) من باعثٍ وحافز إلى مسكنٍ ومهدئ؛ ومن ترسانة ثورة حديثة إلى مستودع لمنتجات المواد الحافظة. صارت (الثقافة) اسماً للوظائف المعهودة لأجهزة الحفاظ على الاستقرار والتوازن والاتجاه." (Baumann Z. , 2018, pp. 18-19)ان النزعة الاستهلاكية اخترقت كافة جوانب الحياة، وسط مجتمع يقبع داخله الاستهلاك المعين أو المستهدف كون البشر جميعهم مستهلكون، ويمكن اعتبار هيمنة السلعة أحد منطلقات صناعة الثقافة في عصر السيولة والتي تتماشى مع متطلبات السوق كنزعة استهلاكية معاصرة تحقق علاقة بين الجسد والثقافة، لذلك يتطرق (باومان) الى ما يسميه بالجسد الاستهلاكي على اعتبار ان الجسد له امكانية تتشكل من الثقافة المكتسبة وتتطور بالعلاقات الاجتماعية المختلفة وأطرها المحيطة، إذ يتساءل عن امكانية القدرة الفعلية على تملك الأجساد والتحكم بها إزاء حياة العزلة الجديدة ومتغيرات الحداثة السائلة، وهذه الثقافة الاستهلاكية أوجدت فناً للتمايز والاغواء داخل المجتمع الحديث منها ما يسمى (الشر السائل) والذي يعده (باومان) احد القوى الناعمة للإغواء والمراقبة، فالشر السائل يتمتع بقدرة رهيبة على الالتفاف على العوائق التي قد تظهر أو قد تعترض طريقه؛ فهو مثل كل السوائل، يتسرب إلى هذه العوائق ويربطها وينقعها وغالباً ما يعمل على تآكلها وإذابتها، ثم يمتص المادة المذابة ليزداد قوة إلى قوته الأصلية، وهذه القدرة المراوغة تزيد من صعوبة المقاومة الفعالة للشر السائل الذي توغل في نسيج الحياة اليومية وترسخ في قلبها وبتحديده يجعل كل الصور البديلة للحياة تبدو غير معقولة، بل وغير حقيقية، فالسم القاتل يصور نفسه بصورة مخادعة على أنه ترياق منقذ للحياة من شقائها، والشر السائل يرتدي ثوب الخير والحب على العكس مما يمكن أن نسميه (الشر الصلب) القائم على رؤية اجتماعية ترى الأمور من خلال اللونين الأبيض والأسود كأنه السرعة غير المسبوقة للحياة والتغير الاجتماعي وغياب بدائلها بما ينطوي فيه من نسيان وفقدان للذاكرة الأخلاقية. (Baumann Z. &., 2018, pp. 20-25) حيث إن الشر هو ما يكمن في داخلنا، هو القرين، هو الإحساس بالخوف وفقدان الأمان من الوثوق بالآخر، إذ يرى (باومان) في هذا الصدد بـ"ان حاجتنا ورغبتنا في تكوين روابط راسخة ومحل ثقة في أزمنتنا الحديثة السائلة- أكثر من أية أزمنة أخرى- لا يصدر عنهما إلا مزيدٌ من القلق؛ فنحن عاجزون عن الحد من شكوكنا، وعن منع إحساسنا بالغدر والخيانة، وعن منع خوفنا من الإحباط، فنبحث- طوعاً وكرهاً- عن (شبكات) أوسع من الأصدقاء والصداقات." (Baumann Z. , 2017, p. 103)ونستشف من ذلك بان إحدى جوانب سيولة الشر هي غياب البدائل والأحلام والعيش في عالم الخوف

والعنف والتشاؤم والشعور بالعجز وفقدان الامان، وهي جميعاً ذات فضاءات شاسعة لكنها عقيمة كونها تمتد بين التهديدات التي تنبعث منها مخاوفنا الواقعية. ان التحلل من قيود العلاقات والانسلاخ من الكينونة لخلق أفاق للتحرر داخل المجتمعات المفتوحة في الزمن الحاضر خلق نوع من هاجس الخوف من فقدانه وبالتالي عدم ضمان المستقبل في ظل حالة السيولة، فالكل يعلم مكان الخطر لكنه في الوقت نفسه لا يعلم زمن وقوع الكارثة، لذا وجب العمل على تحرير الانسان من المخاوف التي تحيط به، وهذه احد وعود الحداثة التي وعدت بها لتحرير الانسان من مخاوفه تحت طائلة الشر السائل و أحد تلك المخاوف (الموت) الذي صار حاضراً في كل نشاط بشري واصبح مصدر خوف من الموت كجدلية للحضور والغياب "كل موت هو فقدان لعالم ما- فقدان أبدي، فقدان بائن، فقدان قاطع. وغياب ذلك العالم هو الذي لن ينتهي أبداً، فهو غياب أبدي. وعبر صدمة الموت نفسها، والغياب الذي يتبعها، يتكشف لنا- نحن البشر الفانين- معنى الحتمية النهائية القاطعة، ومعها أيضاً معاني الأبدية، والتفرد، والفردية في صورتها المزدوجة: الهوية الذاتية، والهوية العينية." (Baumann Z. , 2017, p. 71) فمن سمات الحياة الحديثة هو هشاشة الروابط الانسانية و انقطاعها داخل ما يسمى العلاقات الانسانية تساعد على تذكيرنا بالموت وعوالمه المفاجئة، لأن الخوف من الموت من منطلق (باومان) مجازياً فالحياة السائلة متشبعة بأشكال من الموت المجازي كالاحتراس الدائم من كل شيء والرعب من الإقصاء، إذ تغايرت مقومات العيش الإنساني و زمكانيتها في عصر الحداثة السائلة، وأصبح مفهوم الانسانية مفهوم مبهم، وأصبح الانسان فيها بلا صفات وبلا روابط، إذ تهاوى نسق الانظمة السائد في المجتمع الحداثي السائل وذابت فيه كل الفوارق وتلاشت الحدود، وتفككت الروابط المهيمنة بسبب التحيز الفردي الذي وجب خضوعه للمجتمع او على الاقل اتباع معاييره كشرط لتحرره الجزئي " في مثل هذا العالم تكتسب الاهتمامات بالهوية تفسيراً جديداً تمام الجدة: ذهب (عصر السخرية) ليحل محله (عصر جاذبية) يقدس فيه المظهر باعتباره الواقع الوحيد. وهكذا تنتقل الحداثة من حقبة الهوية الذاتية (الأصلية)، مروراً بحقبة الهوية الذاتية (التجميعية)، ومن ثم الانفصال المستمر بين الروح (الجوانية) والشكل (البراني) للعلاقة الاجتماعية فتصبح الهويات مجرد تذبذبات وتقلبات مستمرة." (Baumann Z. , 2016, p. 144)كان المتوقع ان يكون زمن الحداثة وما آل اليه من علم وتطورات هو المخلص من ذلك الخوف لكن الذي حصل العكس فالزمن المعاش هو زمن الخوف السوسيوثقافي الضبابي الذي بدأ يتشرب في كل مكان بضربه كل التوقعات الاحترازية الهشة المتخذة من قبل الفرد من خلال انتشار واسع جعل "الخوف يأتي في أفظع صوره عندما يكون متفرقاً، ومنتشراً، وغامضاً، ومشتتاً، ومتقلباً، وعائماً، من دون عنوان واضح، ومن دون سبب واضح؛ وعندما يستحوذ علينا من دون سبب معقول، وعندما نشعر بالخطر الذي نخافه في كل مكان، ولا يمكننا أن نراه في أي مكان." (Baumann Z. , 2017, p. 24) صناعة الخوف وفضح الخصوصية والسيطرة بالمراقبة عبارة عن اشكال للشر السائل الأمر الذي دفع الانسان لردع المخاوف بالقيام بفعل دفاعي للشعور بالثقة في النفس والطمأنينة للتظاهر بالعيش بسلام وسط إنشاءات جديدة للمخاوف في فضاء عولمي جعلت الانسان يحلم بعالم آمن لما أعطته الحداثة الانتقائية من وعود لعالم موثوق كإطار لحياة سعيدة في المستقبل الذي هو مستقبل الخوف من الاستبعاد و الاقصاء والصدمة " وما دامت الأخطار غامضة وغريبة وطائشة، فنحن أهدافها المستقرة، فليس بوسعنا أن نفعل شيئاً يذكر لمنعها، وقد لا يكون لنا قدرة على فعل أي شيء. وهذا اليأس مخيف، فاللايقين يعني الخوف، ولا عجب أننا نحلم مراراً وتكراراً بعالم خالٍ من الحوادث، بعالم منتظم، بعالم مستقر يمكن التنبؤ به، وليس عالماً تخفي وجهه الهادئ ضربات مفاجئة." (Baumann Z. , 2017, p. 109)ان شيوع الشر والخطر في كل مكان ولمستقبله المتخيل خلق تشوش فكري للفرد الذي بدأ يتوطنه القلق واللايقين في عوالم السيولة المتحولة باستمرار، ثمة تجسيد للشر عبر تفعيل علامة الترهيب التي تفرز مواضيع متعددة للشر السائل مثل: قتل، فعل ارهابي، احتلال، تطهير عرقي، سجون، أقبية سرية،...الخ، والخوف من الاخر احد افرازات الشر السائل للإنسان الذي دائماً ما يجد نفسه مراقب، لذا تحددت الاختيارات الفردية وتحولت الاجساد الى مجموعة من البيانات بمعلومات متغايرة من جسد لآخر، ففي الحداثة السائلة أصبح دور المراقبة أكثر ذوباناً، بل أكثر مرونة وحركية في الأشكال الاجتماعية لا سيما في الحياة المعاصرة بعدما كانت تلك الحياة صلبة وثابتة اذ "بدأت الحداثة بالعقلانية التنويرية وانتهت إلى (العقلنة الرقمية) التي تمتلئ بأبعاد المراقبة التي تعمل على تآكل الحريات الفردية والتواصل الاجتماعي." (Baumann Z. &., 2017, p. 19) لقد خرج المجتمع الحديث من أطر (البنية) وصار أقرب إلى (الشبكة) وما تحمله من اتصالات وانفصالات مشتتة اصبح بها انسان الحداثة سلعة بيد عقلانية الرقمنة، ويرى (باومان) بأن المراقبة الرقمية في حالة تتطور وتغير دائمين يجعلها تصل إلى حالة سائلة تعمل على ذوبان الأشكال الاجتماعية لتكون أحد أبعاد العالم الحديث، حيث تنقسم الحياة حسبه الى قسمين: "(عالم على الانترنت)، و(عالم خارج الانترنت)، ولا مفر من التمركز الثنائي لحياتنا عن هذين العالمين." (Baumann Z. &., 2017, p. 57) لا يفهم احد هذه العوالم دون الاخر في ظل الحداثة السائلة التي تآكلت أو

ماتت فيها الخصوصية من خلال التقنية الرقمية بفضاءاتها الشاسعة لا سيما الانترنت بعده ظاهرة واسعة الانتشار في المجتمع المعاصر، لكن الموت هنا هو موت بالإرادة لما يقدمه هذا العالم من إغواء وإغراء، وجذب للمستخدمين، إذ تغايرت سيكولوجية الانسان مع المتغيرات التي طرأت على الحياة المعاصرة لا سيما تقينة الرقميات الذي اصبح الفرد به رهينها وبالتالي سلعة استهلاكية لتلك التطورات التكنولوجية وما تستحدثه من تقنيات جديدة في ظل هيمنة الالة كإحدى سمات تكنولوجيات الحداثة التي ترتبط بالواقع الاجتماعي كحالة مستمرة يأمل من خلالها الفرد ان يواكب كل ما هو حديث ومتقدم بشكل ادماني، لندخل اليوم عصر جديد حسب (باومان) يحتذى بنموذج أو مرحلة ما بعد البانوبتيكون الذي يهدف إلى السيطرة عن طريق استراتيجية خاصة تقنن بالأشراف والمراقبة الدقيقة لتغيير السلوك ومن ثم نتاج اجساد طيعة، إذ حتمت البيئة الحديثة السائلة ضرب الخصوصية واعلانها بالإرادة الحرة وليس الجبر "إن ما كان خفياتً في الماضي- كل بوح بالأسرار، وكل حياة داخلية- لا بد من إفشائه على المسرح العام (على شاشات التلفزيون بالأساس، وأيضاً على صفحات الأعمال الأدبية)، وعليه فإن من يهتمون بعدم الظهور لا بد من رفضهم، واستبعادهم، أو الاشتباه بارتكابهم للجرائم؛ فالعري الجسدي والاجتماعي والنفسي هو سمة العصر." (Baumann Z. &., 2017, pp. 50-51)

يكمن الموقف ما بعد الحداثي (السيولي) في قبول تعددية الاختيارات للعيش في غموض حتمي مختلف، ويدلل على المجتمع وانفتاحه بفقدان السلطة التي تتبخر بحسبه في فضاء عولمي وصولاً الى الحياة وسياستها الشخصية، مما ولد فوبيا من الاختلاط في ظل تعددية التنوع الثقافي للبيئة والعمل بدل ذلك على بيئة ذات فضاء اجتماعي متماثل، ومثل تلك المنطلقات يوجد فيها نوع من التكيف مع واقع المجتمع بوصفه كيان متخيل "ما نواجهه اليوم هو مغالطة التعامل مع المظهر على أنه الجوهر، ومع الغلاف الخارجي على أنه المضمون، ومع النتائج على أنها الأسباب، والتفسير على أنه موضوع التفسير." (Baumann Z. &., 2018, p. 68) هناك ما يربك الفرد بعلاقته مع المجموعة بوصف هذا الفرد مستهلك يتمركز حول نفسه ومصالحه في ظل السيولة، وانهماكه في اشباع الفضول لما سيقدمه المستقبل له من منتجات الثقة بالنفس من غيابها هي من ستحدد ذلك وبالتالي السيولة التي يبحث عنها (باومان) ليست حالة مستقرة أو ثابتة، بل انها سيرورة محملة بالمحاولات والاستكشافات المحفوفة في مجتمع سائل حديث أو في عالم مائع ذات الفرص والقيم والقواعد المتبدلة، السيولة التي ينتمي إليها المجتمع هي سيولة حديثة العهد مرت بمرحلة تحول باتجاه المادية أو الشيء المستهلك، لذلك تبقى ذات شيء دائم ومتطور ومتغاير من عصر لآخر فـ"الحداثة السائلة هي ساحة معركة دائمة حتى الموت، حرب ضد كل النماذج؛ ومن ثم فهي حرب ضد كل أدوات حفظ التوازن التي تساعد على الامتثال والروتين، بمعنى فرض الرتابة والاحتفاظ بالقدرة على التنبؤ." (Baumann Z. , 2018, p. 20) هناك التقاء قوة مفتعلة في أزمنة السيولة إذ لا توجد حداثة ثابتة تبقيها في مرحلتها الصلبة هناك انهيار للحداثة وصلابتها وتحول الامر الى سيلانها في ما بعد الحداثة التي هي عبارة عن علاقات عابرة للفرد ولذة لحظية بالتطلع نحو المجهول بحلته المستجدة، تتدفق لتشتت وتفكك أشكال الانضباط في شتى الفضاءات، وهي بذلك حداثة ذات سيولة علائقية بين الصلب والمائع.

المبحث الثاني: ملامح السيولة في عروض مسرح ما بعد الحداثة

عمد المسرح بمثيرات عناصره المتغايرة وعلى مر العصور ان يعكس حياة المجتمع وما ينتج عن اهتمام اليومي للإنسان وتلاقيه، إذ ظهرت تحولات متعددة في المسرح لا سيما في العقود الاخيرة تتسم بعروض حداثوية وما بعد حداثوية تتجاوز كل ما هو ثابت من تقاليد، مرحلة مغايرة في التعبير والقواعد عن مكنونات الإنسان لذلك لجأ أغلب مخرجيه أن يقدموا عروض مسرحية بأشكال مختلفة تبحث اغلبيتها عن التجديد والابداع والحداثة من أجل خلخلة وتقويض القواعد والفرضيات العقلانية، وضبابية تحديد المعنى وتمظهر ثقافة الوجود الجسدي وفن الكولاج او دمج الاساليب بدلالات متناقضة لا سيما في القرن العشرين حيث انفتحت الجماهير على تلك التجارب ذات الانزياح عن المعايير السابقة وهدم أنساقها بصلبتها وبما ان "فكرة ما بعد الحداثة تنبع من طبيعة المجتمعات الغربية ما بعد الصناعية، وان القاعدة التي تستند إليها هي الأسس الحديثة لاقتصاد السوق وآلياته." (authors, 2021, p. 24) والمسرح حدث اجتماعي يتأثر سلوكه بما يعاصره من أفكار وثقافات سلطوية وما تفرزه من ممارسات اجتماعية وإبداعية فنية يرسم بها المخرج صورة الثقافوية عن العرض، لذلك كان هناك تأثير لما يسمى بتيار الما بعد الحداثي على المسرح وعروضه المتنوعة، إذ تمايزت عروض ذلك التيار بمجل من السمات منها: غياب الهدف والمعنى وتشظي الشخصية وموتها باللجوء الى التبعثر والتعددية ومحو الحبكة بتسلسلها المنطقي، إقصاء اللغة الملفوظة والاعتماد على الصمت وعلى كثافة العلامات وتنوعها ، نوازع جنسية، فوضى تدميرية فضلاً عن اللجوء للوسائط المتعددة، وهذه التعددية الحداثوية تقترب من مفهومها من متغايرات الصلابة والسيولة لدى (باومان) والذي ينظر الى الاجسام الصلبة على انها "محددة ومقيدة بفضائها، ومن ثم تحتفظ بشكلها، وأما الموائع فتتحرك بسهولة: إنها (تجري)، و(تنسكب)، و(تنساب)، و(تتناثر)،

(تنهمر)، و(تتسرب)، و(تفيض)، و(ترذ)، و(تتقطر) و(تنز)، و (تسيل) فلا يسهل ايقافها كما هو الحال مع المواد الصلبة. إنها تدور حول بعض العوائق، وتذيب أخرى، وتحفر أو تنقع عوائق أخرى حتى تخترقها." (Baumann Z. &., 2018, p. 43) ويضيف (باومان) في طرح السيولة داخل الثقافة المعاصرة ومدى انعكاسها على الفنون قائلاً "واقع الأمر أن الأعمال الفنية المعاصرة تتسم بعدم قابلية التحديد، وعدم قابلية التعريف، وعدم الاكتمال، فما تزال تبحث عن معناها، وهي غير واثقة من إمكانيتها، وستظل في هذا الوضع لا محالة حتى لحظة لقائها بالجمهور (لاسيما الجمهور الذي تستحضره أو تستفزه، وتصنعه)، لقاء نشطاً بين الجانبين. والمعنى الحقيقي (والامكانية التنويرية والتقدمية) للفنون إنما تنبت وتولد وتنضج داخل ذلك اللقاء." (Baumann Z. , 2018, p. 105) ومن ذلك سعى مخرجي ما بعد الحداثة بابتكاراتهم المسرحية الى إهمال النص وما يتولد منه من معاني والبحث بدل من ذلك عن انشاء وتحقيق اثر للصدمة من خلال تجريب مختلف العروض التي امتازت بسيولتها او ما بعد حداثيتها والتي تعمل على الخضوع لأيديولوجية سلطة صناعة الثقافة وان كانت تلك العروض الما بعدية تضرب مختلف التابوات إلا انها بالتالي لا تنفصل عن الحياة اليومية.

اكتسبت الابتكارات الما بعد حداثوية دلالات معانيها في إطار علاقة تبادلية مع التفاسير المختلفة لمخرجي العرض بمختلف طروحاتهم والتي تداخلت البعض منها مع أفكار سيولة (باومان) بتقديمهم عروض عمدوا من خلالها الخروج عن المألوف، اذ صاغ المخرج (تادوش كانتور) صوره المشهدية من مواد وأدوات حقيقية مأخوذة من الواقع المعاش بشكل مباشر ظاهراً منها " (نوع من التمرد الذي ولد من جراء تشنجات التاريخ، لكي تكون ضد كل المقدسات الترويجية الرسمية/ وضد ما هو مؤكد). وباختصار، إنها ضد فكرة الجمال المتوارثة منذ أربعة قرون لتاريخ الفن التي تحولت الآن إلى هزات تاريخية واقتصادية في القرن العشرين"(Seif, 2012, pp. 127-128)إذ كانت رؤيته التشكيلية في تناول المادة على الخشبة ذات تصميمات اتسمت بالجرأة والشجاعة وبالنظر الى الخشبة كفراغ عميق وجب ان يمتلئ بالمشاعر والاحاسيس وتدفق الاحداث بالتشكيل باعتباره عنصراً منشطاً للمعنى، وقد مر (كانتور) في رحلته كمخرج بثلاث مراحل، الاولى مسرح اللاشكل، والثانية مسرح الواقعة، والثالثة مسرح الموت، والمسرح الاخير هو الذي استقر عليه طيلة السنوات الاخيرة، وهو يحمل رؤية فلسفية قاتمة تمتزج بكثير من القلق الميتافيزيقي بين قوى الدمار والموت، و تفسخ العلاقات الاجتماعية والشعور بالوحدة والخوف، و رؤاه الخاصة عن تلاشي الوجود وانهيار الانسانية مثل عروضه الاخيرة التي ابرز فيها هزيمة الحياة وانتصار الموت مثل (فيلوبولي.. فيلوبولي) و(لن أعود أبداً) و(اليوم عيد ميلادي) إذ كان يذكر دائماً بالواقع الاليم الذي تحياه الانسانية الحديثة محاولاً التعامل مع عناصر التشكيل بموادها الحياتية (الصلبة) الى عنصر أقرب الى (السيولة) للتعبير عن مكنون العرض المسرحي، حيث بدأ يبحث عن صيغ جديدة تعبر عن رؤيته للعالم والانسان كمفاهيم الوهم والواقع، والفن والحياة، والتدمير والبناء. (Abu Doma, 2009, pp. 97-102) ينظر كانتور الى العالم كونه عالم غريب لذا يسعى إلى دحض مشكلات العصر من خلال واقع التمرد على الذات وإظهار جانب الغفل من العالم، لذلك كان يبحث عن خلخلة الانسجام بين أنساق العلامات المكونة للعرض و "تفكيك بنى الحبكة المنطقية وبناء المشاهد، ليس بالمرجعية النصية؛ ولكن بالإشارة إلى تداعيات تطلقها مختلطة بالحظ أو المهملات وبأشياء تافهة بشكل مضحك ومخجلة بشكل محرج وخالية ممن أي معنى ونتيجة. دافع كانتور عن العروض المتميزة بإيقاع بطيئ وفقدان الإيقاع والتكرار والإزالة من خلال الضوضاء والغباء والكليشيهات والحدث الآلي والرعب، بالتشويه وحجب المعلومات وتشريح الحبكة وتفكيك التمثيل، بالتمثيل بشكل ضعيف والتمثيل خلسة دونما تمثيل." (Jaiskam, 2010, p. 219)ويقارب تلك المفردات مسرح (جوزيف شاينا) الذي اتكأ على مفردات الفوضى، الدمار، الهلاك، الموت كسمة أساسية فيه لتصوير عالم يتكرر رغم حداثته، يقول شانيا في مسرحية (رستوس) احدى مسرحياته التي كتبها واخرجها: "إن الشيء المشترك بين التراجيديا القديمة والمعاصرة تكمن في أن كليهما تنتهي بتدمير الابطال ولكن في الحالة الاولى يتحقق الدمار في إرادة الالهة، أما في التراجيديا المعاصرة فإن الانسان يقتل أخاه الانسان واليوم في الحروب لا يموت الابطال أو الجنرالات إنما يموت الجنود البسطاء والنساء والاطفال وهو أسوأ أنواع البربرية." (Abu Doma, 2009, p. 106) و شاينا من ذلك يقر بأن العالم الحديث يعيش حياة سائلة افتقرت الى أبسط مقومات الصلابة وجمالياتها، وبالتالي لا وجود لجمال ثابت أو متموضع في زمن الحداثة السائلة بعد ان تعرضت قيمته للتدمير ليصبح الجمال مقترن بالتمرد في زمن السيولة، كذلك عمل المخرج (بيتر بروك) على تسليط الضوء على الآم ومعاناة الفرد المعاصر والقسوة التي تحيط به ليعريها و يكشف معاناته واحساسه بالعنف كما في عرض مسرحية (أوديب) اذ نجد كمية الالم والدماء المستنزفة على لسان أحد ممثليها الذي يقول: "كل خمسة ثواني وعلى مدار ساعتين هما مدة العرض يشار إلى دماء، وعيون قلعت، وأحشاء شقت، وأمعاء قطعت. الموت، الكارثة، الطاعون، المرض، الفزع هي المكونات الأساسية لهذه المسرحية." (Ainz, n.d, p. 252)

وهذه المواضيع ما هي الا إفرازات للخوف السائل الذي اثارة (باومان) و الذي يشكل احد حالات توليد و انشاء المعنى بترابطه بالفرد وتاريخه إذ نجد ذات الموضوع عند المخرجة (بينا باوش) التي "عالجت هذه القضية من مستويات متعددة مثل الخوف من الوحدة أو العزلة، أو الخوف من الموت والخوف من الاستغلال، والخوف من الحرب... ينحو عرض (مقهى موللر Café Muler) إلى نفس استهدافات عروضها السابقة فيطرح قضايا الخوف والرغبة في الاتصال والعزلة والاغتراب والشوق الجسدي، كأن عروض باوش تنويع على لحن أساسي، هو إدانة النظام الاخلاقي للحضارة الغربية." (Abu Doma, 2009, pp. 122-124) وتعتمد باوش على حركة تصميم الرقصات وإمكانياته التعبيرية للجسد التي من خلاله يتم كشف القناع عن الاخرين وعلى خلق جسد متحرر في أعمالها، وعملية الاهتمام بالجسد من الأمور التي أثارتها السيولة أو ما بعد الحداثة بوصفه موضع اجتماعي لا سيما بعد ظهور الثقافة الاستهلاكية أصبح هناك تواشج ما بين الجسد والموضة كظاهرة اجتماعية "جاءت ما بعد الحداثة لتظهر اهتماما جديداً بالجسد وبالمظاهر المادية له، فغيرت علاقة الإنسان بجسده وفككت الهويات القومية وأنشأت المجتمع الاستهلاكي الذي أعاد الجسد من المتن إلى الهامش ليصبح سلعة، وأنشأت فكرة (ألهنة السوق) التي جعلت السوق الإله المتبع ودور الأزياء هي عبادة هذا الإله لخدمة الهدف الأسمى للعولمة هو الشراء." (Kadry, 2016, p. 98) هناك استثمار للهامش الذي يقصيه المركز للجسد بحضوره المبثوث في المجتمع عمل على جذب جسد المرأة باعتبارها رمزاً من رموز تشكل ثقافة الاستهلاك، إذ تعد المرأة وتشكيل جسدها موضوعا لتحديق الرجل في الثقافة الاستهلاكية، لذلك اتكأت السيولة المتماثلة في عروض (باوش) على تسليع جسد المرأة لكي يتسق مع روح التحول الحاصل في عصر الحداثة "الممثلة موزعة بين مهنتها وموهبتها الخاصة كمؤدية عليها ان تشتبك مع متطلبات كل مسرحية على حدة، وبين الوظيفة الايديولوجية، ونعني بها أختزالها الى مجرد الاثارة والفتنة في المسرح... فممثلة المسرح تشارك في بناء مجموع الصور المرتبطة بالجنس في ثقافتنا، والتي تصل الى أقصى مداها في الاعلانات، حيث الاعتماد بشكل خاص على جاذبية المرأة الجنسية لتبيع الصور الكاذبة الموهومة عن المرأة، وتثير رغبة المشاهد، وتبعث في نفسه أحلاماً تدفعه لشراء السلعة دون تفكير." (Brook, 2000, pp. 197-198)

ومثلما رسم (باومان) صورة عن العالم الحديث بسيولته نجد المخرج (روبرت ويلسون) بحث عن تشكيل لوحته الخاصة عن هذا العالم محللاً ومفككاً أغواره ونتائجه ودلالات أنساقه الشفاهية، إذ يتجسد منهجه بتصوير اضطرابات العصر ففي عرض (نظرة الرجل الأصم) "تصبح الخشبة بمثابة إسقاط لحالات داخلية غير سوية abnormal تكتسب تأثيراً تخيلياً إلى المدى الذي تستثير معه أشكال الفانتازيا اللاواعية لدى المتفرج، ويرى ويلسون الاضطرابات النفسانية الانسحابية باعتبارها الاستجابة النفسية الشائعة إزاء ضغوط الحياة المعاصرة." (Ainz, n.d, p. 387) وهذا التفسير الجديد الذي تمثل بالصراع بين ما هو عقلاني ولا عقلاني بمؤثرات بصرية يظهر جزئيات متناثرة ومتشظية سيطرت على عقلية الفرد وأستهلكت وعيه وقيدته في زمن الحداثة السائلة، لذلك لا وجود لقصدية ذهنية محددة في نهج (ويلسون المرئية) انها عبارة عن انهيار ترتيبات التصانيف "أن توقيت كل حركة، بمعنى الحساب الدقيق للوقت الذي تحتاجه كي يدركها المتفرج وتحدث أثرها فيه، يختلف في عروض ويلسون من غيرها ويشذ من القاعدة المألوفة: فهو يطلب من الممثل في عروضه إما أن يقطع الحركة بمجرد أن يبدأ المتفرج في ملاحظتها. أو أن يثبتها حتى يشعر المتفرج أنه مُعرض لها. ومع توالي أحداث العرض، يوظف ويلسون أنواعاً مختلفة من الأداء ويضعها جنباً إلى جنب، ويساهم تجاور الأساليب المختلفة هذا بدوره في تفتيت أي أحساس بالتماسك والاتساق الشكلي." (Kay, 1999, pp. 100-101) مخرجو مسرح ما بعد الحداثية يستخدمون انعزال الفرد المستلب داخل الية العصر الحديث وزنزاناتها العمرانية والتي أضعفت الأبنية الاجتماعية وهذا الهاجس هو الذي حرك مخرجي تلك الفترة بالبحث عن بدائل لإظهار تدفق وجريان سيولة العصر الحديث، إذ يرى المخرج (ليشيك مونجيك) في فلسفته الفنية الحياة الانسانية مجرد ترحال عبر الظلام اقترابا من المعاني التي لا يسبر غورها ويتعذر فهمها، ويصعب إدراك مكنوناتها في ينابيع الضوء، ليلجأ إلى الصمت للدلالة عن ذلك المكنون فوق الخشبة، الصمت في مسرحه البلاستيكي (التشكيلي) خير من الكلام المنطوق للتعبير عن سيولة العصر فضلاً عن وظيفة الاختزال سواء تحقق هذا في الكلمة أو الممثل أو الأشياء المدركة بالحواس، لتخلق عروض ذلك المسرح فضاءات مشيدة من الضوء؛ والايقاع؛ والمناخ الفني العام، واقع يمس أعمق أعماق الذات الانسانية. واقع يحتوي بساطة العواطف المتأججة غير المحدودة، ورحلات الوجود الانساني التي لا يعيها الانسان دائماً، الحب، العقيدة، القداسة، المعايشة، الشعور بالموت وعن الخوف الذي يحيط بها هي جميعاً مضامين لشخوص (مونجيك) في فضاءات عروضه المسرحية ، فثمة يقين نافذ بأن هناك وجوداً ومناطق حياتية تؤذي الانسان عند التحدث عنها. (creators, 1998, pp. 39-44) ان حيز مسرح مونجيك الذي يحيى من دون كلمات ويسير بمحاذات الصمت بمساندة الضوء والظلام ما هو الا بحث عن مخاوف الانسان وصراعه مع الخوف السائل ومأساته التي تحاصره عبر فضاء مظلم يبحث عن

ومضة انقاذ من الضوء، يبحث عن اذابة الشر وتحريرها من هاجس الخوف وهذه الثنائية الضدية (الضوء والظلام) أو الشعور باقتراب إحداهما هي التي تظهر الواقع الداخلي للإنسان.

يعمد المخرج (ريتشارد فورمان) بهيمنة واصرار لتفكيك سلطوية العقل الغربي من خلال ما تمنحه السيولة من مقومات تخدم وظيفة العرض في مسرحه الهستيري من بعثرة للمواضيع، والتوازن غير العقلاني لمحاكاة العمليات العقلية، لذا كان يعي بأن ما يقدمه من عروض ستكون صعبة الفهم او الادراك لأنها تخاطب مستوى قريب من الروحانية لذا عمل "جاهداً لكسر الافاق التقليدية للتوقعات لجعل المتفرج يرى بشكل مختلف. يستخدم الايماءات غير المتوقعة كوسيلة رئيسة يستطيع بواسطتها إلى دفع الجمهور لممارسة تذوق جديد، فهو يعطي الممثلين وضعيات تجعل الجسم متوتراً أو العكس، يعطيهم وضعيات تفترض درجة من الاسترخاء غير مناسبة للموقف. كلا الخيارين يتغلغلان في صدفة السلوك العادي." (Whitmore, 2021, p. 105) لقد سعت عروض (فورمان) إلى ابعاد المتلقي عن التقمص العاطفي والقدرة على مواجهة الأشياء بشتى الاساليب (حركات جسدية، أجراس وطبول بمؤثرات طنانة، كشافات كبيرة، كلمات وجمل عشوائية مرتبكة)، ان نظرة (فورمان) حول حداثية الواقع التي وجد بأنها حداثة معقلنة وجب معالجتها اخراجياً والعمل على ايجاد عروض تفكك ذلك المنطق الغربي بمفردات تخلق شكل معاصر يتعدى الأشكال الصلبة الى أشكال أكثر سيولة على مستوى التركيب والتكوين الصوري هدفها ارباك أنماط المشاهدة لدى الجمهور، ونجد ملمح الموت حاضراً في عروض (فورمان) وهذا ما يؤكده بالقول: "حين نشعر بأن كل لحظة هي لحظة جديدة وأننا نموت في كل لحظة تعبر لنولد من جديد، فإن هذا يعني أننا أحياء. أما النمو المطرد (المتتابع) فيعني الموت. إنه تشيؤ وتجميد للحياة عند لحظة معينة في صورة شيء، ويتولد هذا التشيؤ من العادة والاعتياد، ومن الرغبة في الأمان، وفي النهاية من غفوة الفكر والبصر. وينتهي (فورمان) إلى أننا نتعلم أو نبصر الأشياء ونميزها (بدلاً من أن نتعلم الكيفية التي نرى بها الأشياء، أي فعل الرؤية ذاته) وهكذا تستعبدنا الأشياء." (Kay, 1999, pp. 80-81)هناك ما يشبه عملية غسل الدماغ ومن ثم أعادة ملئه من جديد بأشياء مستهلكة تعكس القيمة السيولية التي أسبغتها الثقافة الاستهلاكية والسلطة الانتاجية.

لقد جسد مخرجي ما بعد الحداثة مفردات جديدة كوسيلة لبناء عروضهم المسرحية متكأين على خلخلة الانسجام بين أنساق العلامات المكونة للعرض بوصفها موضع التعارض والاختلاف والتناقض وعدم انسجام المكونات بغية عدم تحقيق أي تناغم لسينوغرافيا العرض أو للنص المطروح مؤكدين عدم وضوح العالم الحقيقي الذي نعيش فيه، كذلك استبعدت سيولة العرض المسرحي الحديث الحوار الكلامي بعده تذكاراً للصلابة وإزاحتها والبحث بدل ذلك عن اللا معنى واللا ترابط بين العناصر وخلطها لتظهر بأحداث ذات ثيمات مبتورة تستند على الدلالة البصرية، وتلك العروض الحداثوية تتماثل مع مفاهيم السيولة التي تعمد الى ان يكون هناك جذب للمستهلكين وترغيبهم للمنتجات، الجمهور هو النقطة المركزية في اهتمامات الثقافات وسياستها بعيداً عن الشكل أو المحتوى باعتباره امتداداً منطقياً لمفهوم (باومان) عن السيولة وتقويضها للأسس الاجتماعية وما تنتجه من انهيار للتفكير والتخطيط، لذلك امتازت أغلبية العروض الحداثوية بتشيؤ جديد يعمل على تجريد الفعل الجمعي، أفضى ذلك إلى تحول ونسيان الصلابة وسط حداثة سيولة وزحمة حياتها اليومية والبحث عن أحدث المنتجات الاستهلاكية وسط حكرة دائمة، من هنا تعد السيولة في المسرح بعده دالاً ثقافياً ومرتسم جمالي هو البحث عن تكيف الفرد مع الواقع السائل ومن ثم فأن المدرك السيولي للمسرح في فكر مخرجي ما بعد الحداثة هو الكيفية التي يمكن بها جذب الجمهور، فكل شيء يمكن اعتباره سلعة في عالم المستهلكين "التسوق لا يتعلق فقط بالأطعمة، والأحذية، والسيارات، أو أثاث المنزل، فالبحث اللانهائي النهم عن نماذج و وصفات جديدة معدلة للحياة إنما هو نوع من التسوق، ونوع في غاية الأهمية، بكل تأكيد، في ضوء الحقيقة المزدوجة التي تقول إن سعادتنا تقوم على الكفاءة الشخصية." (Baumann Z. , 2016, p. 127) لذلك يمكن القول بأن العرض المسرحي في زمن السيولة يمكن اعتباره سلعة وسط هذا العالم، وان المخرج من منظور المرتسم الأساس لفكرة السيولة يعمل على بناء منظومة عروضه المسرحية وفق ما بعد الحداثة من أجل الوصول الى تحرير مكنونات العرض من الهيمنة الثقافية وبنيان تمركزاتها، كل ذلك في سبيل تعزيز الإنتاجية أو القدرة التنافسية في المستقبل.

المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري:

١- أرتكزت السيولة لطروحات متغايرة مثل: الحداثة، الثقافة، الأزمنة، الحياة، الشر، الخوف، الآلة، المراقبة، توغلت في مفاصل الحياة بصور متعددة.

٢- تعزى السيولة إلى تفكيك وتشظي وتقويض النُظم التي يتسم بها المجتمع المعاصر، إذ أستمد (زيجمونت باومان) مكونات سيولته من الواقع المعاش بتمزقه وتفككه وانفصاله وتهميش أفراده.

٣- ثنائية الصلابة/ السيولة محور اساس في دراسة (باومان) للمجتمع ما بعد الحداثي.

٤- يعتبر الجسد مركز الاهتمام في مسرح ما بعد الحداثة، إذ خلخلت السيولة التواصل الجسدي المبني على التواصل الانساني بخلقها رغبات لا تمت لذلك بصلة، وتفكيكها المستمر لكل مراكزه الصلبة.

٥- تعمد السيولة على إذابة المواد الصلبة حيث تنصهر داخل الأشكال وتعمل على تشكلها من جديد.

٦- الفرد في مرحلة السيولة عبارة عن مستهلك لا فرد منتج يقبع داخل ثقافة استهلاكية.

الفصل الثالث :إجراءات البحث

مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من العروض المسرحية العراقية المقدمة على قاعة المسرح الوطني ضمن مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي (الدورة الاولى) ٢٠١٣

اسم العمل	المؤلف أو المعد	المخرج
لم أزل أتلو	محمد مؤيد	محمد مؤيد
Camp	مهند هادي	مهند هادي
عربانة	حامد المالكي	عماد محمد
حرير	ليلى محمد	فلاح ابراهيم
عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي
لعب و وهم	قاسم محمد	ياسين اسماعيل
مطلوب	تحرير الأسدي	تحرير الأسدي
توبيخ	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد
استيراد خاص	صادق مرزوق	علاوي حسين
حكاية بدر و وفيقة	قاسم السومري	قاسم السومري
بيت برناردا البا	فيديريكو غارسيا لوركا	احسان عثمان

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

عينة البحث: اختار الباحث عينة البحث والمتمثلة بعرض مسرحية (توبيخ) 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 العينة.

تحليل عينة البحث: عرض مسرحية توبيخ تأليف وإخراج: أنس عبد الصمد

ملخص العرض: تدور أحداث العرض حول مجموعة من الأحداث التي تعتمد فيها على فلسفة الجسد و على عملية الهدم والبناء المشترك لرسم مضامين خطابيه تسلط الضوء على (الانتظار، الثقافة، الشهوة، الخوف، الاغتصاب، الانتقام، الآخر، التهميش، الآلة، العلم، الدخيل، الموت، الولادة) وتلك الازمنة يطرح من خلالها المخرج تلك الصرخات المتشابكة والممزوجة بطنين الحداثة وما بعدياتها مجموعة من الأسئلة بمضامين سينوغرافية تحاول بتكويناتها المتعددة البحث عن إجابة وسط دهشة وحداثة وجشع المجتمع الذي أصبح كل شيء فيه تحت سلطة الآلة والمستهلكين معتبرين من يقطنونه عبارة عن سلع استهلاكية.

تحليل العرض: أعتمد العرض على مضامين تصب باتجاه انظمة صنع الانسان في مجتمع وحياة سائلة منتهكة من قبل الغير من خلال مجموعة من الشخصيات التي اعتمدت على مدلولات جسدية/عقلية لتجسيد ثيمة العرض، وما جعل مخرج العرض يعتمد على امتزاج الجسد/العقل هو أن الجسم والدماغ ليس إلا جزءاً من هذا العالم السائل، تظهر في بداية العرض ثلاثة شخصيات تقف كل واحد منها داخل بقعة ضوئية محددة؛ الأولى عبارة عن شخص ملامحه تمزج ما بين القديم والحديث، والثانية فتاة جامعية، أما الشخصية الثالثة فكانت المعلم بعده مصدر للثقافة وقد ظهر على الداتا شو صورة منضده مكتبية تستمر لبعض دقائق إلى أن تنهض شخصية رابعة ظاهرة شخص يرتدي سروالاً قصيراً فحسب يحمل بيده فايل ورقي يمر بالشخصيات الثلاث بطريقة آلية دون أن يتحركوا ليستقر آخر الأمر داخل بقعة ضوئية ويبدأ بارتداء ملابسه الملقاة على خشبة المسرح، وبالمقابل نجد الفتاة تبدأ بالتعري، وهذا الاختلاف ما بين الارتداء/التعري والتحول الحاصل ما بين الشاب/الفتاة يظهر التحول الحاصل في زمن السيولة وتفكيك مراكزها الصلبة، تخرج الشخصيات من بقعهم الضوئية ليتوجهوا إلى عمق المسرح ليجلسوا على كراسي دراسية فترة صمت يسمع بعدها صوت ذبابة يتفاعل معها الممثلين بحركات أيديهم ورأسهم لطرد الذباب من صفهم الدراسي، ورمزية الذباب تمثل الدخيل الذي أقتحم الحياة غفلة وعمل على

صناعة الخوف والهلع بمبثوثات ذات ترددات سمعية وبصرية تقرأ كدوال فعلى رغم الحضور الى ان هناك فقدان لمركز ثابت، يترك الطلاب مقاعدهم وينشغلوا بمطاردة الذباب باستثناء شخصية المعلم الذي يبقى جالساً غير مبالي بتلك الأصوات، وبالضد منه نجد الشخص الذي يمزج ما بين الأمس واليوم قد تفاعل ودخل مع الشاب والفتاة في تشكيل تكوينات جسدية متنوعة إلى أن تظهر صورة ذبابة كبيرة على الداتا شو عندها يرجع كل شخص إلى مكانه مع بقاء صوت الذبابة عالق في ذهنهم وكأنه لوثة في العقل يحاولوا بشتى الطرق التخلص منه دون جدوى، وبحركات لا معنى لها تفتقر لغياب السيطرة الواعية تتواشج مع المؤثر الصوتي، إذ مهد هذا الملمح المتمثل بهيئة طنين ذباب كغياب مرئي لهشاشة جديدة ضربت الأفكار محققة مآربها بتملكها فكر الشاب الذي فقد تواصله الجسدي بحركاته المتشابكة لتلتحق به الفتاة وتؤدي نفس حركاته المتشنجة دلالة على أن الغزو الفكري المتمثلة بالحداثة قد أصابتها هي أيضاً تتحول صورة الذبابة في الداتا شو إلى صورة ذبابتين في مرحلة التزاوج مما يدلل على أن هذه الأفكار سوف تتكاثر وتنتشر عما قريب من خلال إذابة كل ما هو صلب وانصهاره نحو السيولة بتشكل جديد، وهذا الفعل العياني بدوالهِ البصرية جسدها المخرج من دون كلمات خالقاً إحساساً بالوحدة وبصراعات ذات نوازع جنسية تجسدت بالتعابير الحركية الجسدية للفتاة وهي تصارع أحد أقنعة الرجال دلالة على ما تعترضه المرأة من تهميش وإقصاء وخيانة وفقدان لهوية جسدها الذي أصبح سلعة مستهلكة في العالم السائل الحديث وفي نفس الوقت نجد الشاب يقوم بحركات كوريغرافية راقصة لا سيما مع تزايد الإيقاع لتتسلط بقعة ضوء على مجموعة من الشباب يرتدون ملابس المدرسة بتشكيل يظهرهم كأنهم كومة من العيون المترقبة للحدث، إذ نستشعر قوة التحديق في عدة اوجه ينهض شخصان منهم ويؤدوا رقصات تدلل على الطاقة الكامنة الغير مستغلة لدى الشباب، يستمر صراع الفتاة مع القناع وكومة العيون تراقب الحدثين المنفصلين، يظهر المعلم في إحدى الزوايا من دون أوراقه وكتبه ونظره موجه للجمهور بشكل مباشر وبعد فترة صمت يذهب ليتسلق إحدى السلالم الموجودة يمين ويسار المسرح والتي وضع عند نهايتها صندوق كبير، وتظهر الإضاءة في عمق الخشبة تابوت وضع بشكل عامودي، يظهر الشاب وهو يحمل الفتاة ليلقيها أرضا ويمارس معها الجنس، يظهر فديو على الشاشة لذبابتين وهم في مرحلة التزاوج لتبدو كل شخصيات هذا العرض مشوهة ومتشتتة بين الرغبة في الحياة وفي الموت أو الجنس.

لقد كانت عملية تداخل أجزاء صور العرض المشهدية حدثاً مخالفاً لتقاليد الرؤية البصرية والتي أظهر مخرجها علاقاتها التي تلامس الواقع الاجتماعي الحديث بسيولته فتمظهرات حضور الغرباء في اللامكان حضوراً جسدياً لا غير يخضع للصيرورة العلاقة بين الزمان والمكان حيث يعمل الزمن السائل جاهداً لغزو المكان زمام الحاضر فكل تلك الشخصيات هم عبارة عن حالات يستعصى وصفها لأنهم خارج المكان إذ تظهر الفتاة وهي تحمل بيدها سطل ويظهر الشاب وهو ملقى على خشبة المسرح وطنين الذباب في رأسه ويظهر في زوايا الخشبة كومة الشباب التي تراقب بصمت وعلى أنغام أغنية غربية تتحرك تلك الكومة بإشارات مختلفة بالأيادي لتتقدم الفتاة على أثر ذلك وتفرغ المادة التي كانت في السطل على الشاب انتقاماً لانتهاك شرفها لتهجم تلك الكتلة الكبيرة على أثرها على الشاب الأول وتحيط به من جميع جهاته وبحركات مختلفة توحي بأنها تمتص من دمائه المتشبعة بسموم الذبابة، من جهة اخرى نجد المعلم وهو يقف أمام جهاز استنساخ كبير يخرج بطريقة آلية مجموعة من الأوراق باستمرارية متواصلة يؤكد للمشاهد عملية النسخ التي تتم لحالة الشاب الأول وما حركة الأيادي لتلك المجموعة إلا إحياء لتلقي تلك النسخ وهنا نجد مفهوم السيولة واضحاً وفق ما تستبيحه تلك الآلة من نتاج الهيمنة وادواتها الادارية لجذب المستهلك برحلة ابحار في فضاء استهلاكي من خلال اذابة كل ما هو صلب ومن ثم اعادة صبه من جديد في قوالب، إذ ينطلق المخرج في تعامله مع العرض من أحداث مبتورة بصور متشظية لا تكتمل لأنها عبارة عن تراكيب وتحولات كولاجية متنافرة حيث تنسحب مجموعة الشباب إلى المكان الذي انطلقت منه وهي تزحف بينما يستمر المعلم بعملية النسخ لتغطي الأوراق خشبة المسرح إلى أن تذهب الفتاة وتدخل جهاز الاستنساخ بالكامل، أي ما يجب استنساخه هو هي لأنها بدأت تشخص وتعالج أماكن الخطأ لكن المعلم يتوقف عن الاستنساخ وتقوم المجموعة بتنظيف خشبة المسرح بقطع من القماش وهم يتحركون بنسق واحد لكن اللغة الكامنة تحت أفعال تلك الشخصيات تظهر وكأنها غير مترابطة، يسمع صوت طنين الذباب من جديد يتوقفوا على اثره عن حركاتهم الإيمائية ويتحول الصوت إلى صوت آلة طابعة قديمة يتأرجح على ضرباتها شخصية الشاب بين المعلم والفتاة وهم يحاولوا بحركات مختلفة الكتابة على جسده لإرجاع المعلومات السابقة لديه قبل طنين الذباب تعم الفوضى خشبة المسرح تتداخل أصوات الذباب مع زخات المطر ظاهرة شخصية جديدة لفتاة تذهب بشكل مباشر إلى الشاب الذي كان مستلقي على خشبة المسرح لتحاكمه على أفعاله، الوهلة الأولى لمظهر الفتاة الجديدة يدلل على أنها فتاة مومِس بكل ما يحمله الزي الذي ترتديه لكنها سرعان ما ترتدي ربطة عنق وتحاول أن تدفع الشاب بممسحة أرض إلى الخارج وتتقدم نحو أحد الأشخاص لكنها وبتحول مفاجئ تغير تصرفاتها لتصبح كالآلة وهذا يدلل على صراع الماضي

والحاضر ورواسبه المتراكمة و على عالم من التيه يسوده اللايقين أفرزته الحداثة السائلة، نجد شخصية الشاب الأول يرتدي قميصاً طويلاً كما الذي يرتدوه في مستشفى الأمراض العقلية لكنه يخلعه مرة ثانية وترافق تلك الحركة تقيأ الفتاة الجديدة بين الحين والآخر، عدم ترابطية الصورة هنا وفي أغلب مشاهد ذلك العرض هي لفسح المجال لعقل المشاهد بأن يتلاعب بالأفكار عن المكان والزمان، والتماس نبرة التهميش لحرية العقل التي تعددت وتنوعت مع تنوع وتطور الحياة السائلة، تخرج من التابوت العامودي امرأة بملابس حمراء تتوجه إلى وسط خشبة المسرح وتبدأ برج العقار الذي بيدها باستمرار لتنجذب إليها الشخصيات بشكل آلي ومتسلسل المعلم، الشاب، الفتاة، وتلك الشخصيات وهذا الفعل يدلل على المنتج والمستهلك مبيناً ان الفضاء الاستهلاكي هو الفضاء الأرغب لتلك الشخصيات كونه فضاء مادي ملموس يشجع على الفعل لا على التفاعل، لتنطلق على أثر ذلك الفتاة الجديدة إلى جهاز الاستنساخ وتخرج سلسلة حديدية وتضعها على رقبة المعلم لتحاكمه على عدم ايجابيته إزاء ما حدث، تتصدى مجموعة الشباب بمقدمتهم الشخصية الرئيس لهجوم الذباب عليهم، وفي نفس الوقت يظهر المعلم من جديد وهو يحمل مجموعة من الفايل بوكس يتسلق بها إلى المدرجات وبنزول المعلم تتغير حركة مجموعة الشباب إلى مجموعة من الطلاب الجالسين بشكل مهذب داخل الصف مما يدلل على رجوع مكانة التعليم التي دعِمت بصوت جرس المدرسة، ويظهر في مقدمة المسرح كيس اسود متحرك يخرج من داخله شخصية ترتدي سروالاً فحسب واللون الأسود للدلالة على ولادة الشر الذي يحاول جاهدا بحركاته الإيمائية أن يقف عائقاً إزاء العلم الحقيقي وتطوره، وأثناء محاوله الغريب المتمثلة بولادة الشر الوقوف على أقدامه نجد شخصية المعلم يحاول قدر المستطاع إنقاذ الكتب والأوراق الموجودة على خشبة المسرح والصعود بها إلى المكان الموجود أعلى الدرج لتنضم إليه الفتاتين بإنقاذ العلم وتفتيت الشر من هذه الموجة الهوجاء، وثيمة الخوف هنا من امتداده أو تطوره وليس من الخوف ذاته، لقد استعان المخرج في تأثيث فضاء العرض بعلامات أظهرت تصادم المجتمع داخل فضاء عولمي تترسخ فيه عمليات التفكير والتخطيط والفعل تُظهر الشخصيات دون انتماء حقيقي للمكان لانهم ليس منه، وفي استثمار سلالم عالية وبعثرة شخوصه المسرحية واستغلال اغلب مساحات الخشبة فضلاً عن اللون والإضاءة التي تأسست بها لغة الفضاء البصري، تتجه مجموعة الممثلين صوب التابوت الذي أغلق من جديد محاولة منهم لدخول هذا العالم وما يحمله من خفايا، تستمر عملية النهوض من قبل الشخصية الشريرة، وبالمقابل تستمر عملية نقل مجموعة الكتب والأوراق إلى الأعلى لتنتهي المسرحية بهبوط تابوت يتدلى منه بدلة سوداء يرتديها الدخيل دلالة من المخرج بأن الشر قد سالَ وأنتشر بين الناس ليسدل الستار وبعد فترة يفتح من جديد ظاهراً للمشاهد التشكيل الأول لبداية العرض حيث تظهر الشخصيات الأربعة وتبدأ الفتاة بارتداء ملابسها وتحمل كتبها، وبالمقابل نجد الشاب يخلع ملابسه عكس الصورة التي بدأ بها العرض تاركاً من هذا الفضاء أيقونة لافتراضات مشهد الحداثة بمدلولات متعددة للمشاهد الذي أوجد فيه لغة تنبثق من الذهن لتحدد حركة الأجساد وانبثاق عنصر المفاجأة والفوضى والتعاقب الزمكاني واحداثياتها كعناصر لغة تصف بيئة خلقت علاقات الاتصال بالمشاهد في كل لحظة آنية، ومن ثم العثور على العالم الذي تمثل بسلطة الآلة الطابعة والكتاب الورقي اي ما بين الصلابة والسيولة ليلعب خيال المشاهد دورا في قراءة التغيرات اللاحقة والقفز بين هاذين المصطلحين للتعبير القصدي للعرض، فالسيولة ظهرت كغوامض مستترة خلف صمت حكائي في ذلك العرض المسرحي.

الفصل الرابع / النتائج ومناقشتها:

١- تمظهرت السيولة في عرض مسرحية توبيخ بمواضيع مختلفة منها: الثقافة، الأزمنة، الموت، الحياة، الشر، الخوف، الآلة، المراقبة.

٢- حمل فضاء (توبيخ) انفتاح على الرؤى المتعددة بتصورات بُعدية عملت على تفكيك وتشظي الواقع المعاش وإظهار الفرد وما يعانيه من تفكك وانفصال في المجتمع المعاصر.

٣- ركز المخرج في هذا العرض على تجسيد فحوى الصلابة وما الت اليه من سيولة في ظل الحداثة.

٤- اتسمت معالجة مخرج مسرحية توبيخ بسيادة الجسد وخلخلت تواصله مع الاخر، فالشخصيات تظهر كمخلفات ممسوخة يفرزها المجتمع الحديث المائع داخل دائرة مفرغة.

٥- عمل العرض على ذوبان الحدود التي تتمتع بها الصلابة لكل من (معلم، طالب، شاب، امراة) لتظهر عاجزة عن الاحتفاظ بصورها وأشكالها المتوالية، مثلها مثل السوائل التي هي في صيرورة دائمة، لا تستقر على حالها، بل تتحول باستمرار من حال إلى حال.

٦- أظهر فضاء عرض مسرحية توبيخ اختلاف في النوع والحجم كنموذج لحيز الانشغال بالجسد كعملية تهجين ثقافي مبينة ان السيولة ثقافة استهلاكية في مجتمع ما بعد الحداثة.

الاستنتاجات:

١- تتجسد السيولة بصيغ ذات حدود غير ثابتة، فهي عبارة عن حدث غير مستقر تتأرجح في المعنى لتستقر داخل مجتمع المستهلكين، من سماتها المتعددة: ميوعة، تحول، سرعة، حركة، تغير، ذوبان، تدفق، انسياب، تشويش فكري، انعزال مكاني تتابع للفراغ والامتلاء.

٢- توغلت السيولة داخل جسد ممثل العرض المسرحي كمكون راسخ من مكونات البحث الاجتماعي والثقافي وبالتالي الشاهد على مجريات العصر وزمكانيته.

٣- نظرت السيولة الى الثقافة على انها استهلاكية لذلك عملت على زحزحة سباتها وهز أمكنتها التي تتصف بالصلابة.

٤- ارتأى مخرجي ما بعد الحداثة السائلة التخلص من التقاليد القديمة وتعويضها بتجارب من شأنها ان تعزز العري الجسدي والاجتماعي والنفسي كسمات للعصر فضلاً عن غياب اللغة والعوض عنها بالهمهمات والحركات المتشظية، وغالباً اللا معنى والأفعال العشوائية أو الصمت.

التوصيات: إقامة ورش تعريفية عن معظم علماء الاجتماع وتبني افكارهم لتوظيفها في العرض المسرحي.

المقترحات: دراسة ثقافة الاستهلاك و تمظهراته في العرض المسرحي المعاصر.

References:

1- African Egyptian, A. J. (n.d). *Lisan Al-Arab*, Beirut, Dar Sader.
2- al-Razi, M.A. (1989). *Mukhtar al-Sahah*, Beirut, Library of Lebanon.
3- The Arabic Language. (2004). *The Intermediate Dictionary*, Cairo, Al-Shorouk International Library.
4- N.d. (1999). *The International Arab Encyclopedia*, Riyadh, Encyclopedia Works Foundation for Publishing and Distribution.
5- Baumann, Z.B. (2016). *Liquid Modernity*, Beirut, The Arab Network for Research and Publishing.
6- Baumann, Z.B. (2017). *Liquid Fear*, Beirut, The Arab Network for Research and Publishing.
7- Baumann, Z.B. (2016). *The Questioner Love about the Fragility of Human Bonds*, Beirut, The Arab Network for Research and Publishing.
8- Baumann, Z.B. (2016). *Liquid Life*, Beirut, The Arab Network for Research and Publishing.
9- Baumann, Z.B. (2018). *Liquid Culture*, Beirut, The Arab Network for Research and Publishing.
10- Baumann, Z.B. & Donskis, D.L. (2018). *Liquid Evil - Living with the Indispensable*, Beirut, The Arab Network for Research and Publishing.
11- Baumann, Z.B. (2017). *Liquid Times - Living in the Time of Uncertainty*, Beirut, The Arab Network for Research and Publishing.
12- Baumann, Z.B. & Leon, D.L. (2017).*Liquid Monitoring*, Beirut, The Arab Network for Research and Publishing.
13- A group of authors. (2021). *Postmodernism: writing, art, the body*, Basra, Shahryar House and Library.
14- Seif, M.S. (2021). *Theatre, Ideas and Applications That Confront Traditions*, Baghdad, Baghdad Festival for Arab Youth Theater.
15- Abu Doma, A.M. (2009). *Transformations of the Theatrical Scene - Actor and Director*, Cairo, The Egyptian General Book Organization.
16- Jaiskam,G.J. (2010). *Video and Cinema on Stage*, Cairo,The Egyptian General Book Organization.
17- Ainz, H.A.(n.d). *The Vanguard Theater (*from *1892 to 1992)*, Cairo,Cairo International Festival for Experimental Theatre.
18- Kadry,S.K.(2016).*The Body between Modernity and Postmodernity*, Cairo,The Egyptian General Book Organization.
19- Brook, P.b. & others. (2000). *Interpretation, Deconstruction, Ideology and Other Studies, Selected and Presented*, Cairo,The Egyptian General Book Organization.
20- Kay, N.K., (1999). *Postmodernism and the Performing Arts*, Cairo, The Egyptian General Book Organization.

21- A group of Polish theater critics and creators. (1998). *Leszek Munjek and his theater*, Cairo, Ministry of Culture - Cairo International Festival for Experimental Theatre.
22- Whitmore, J.W., (2021). *Directing in Postmodern Theatre*, Basra, Dar al-Funun wa al-Adab for printing, publishing and distribution.

Zygmunt Bauman liquidity and its representations in the Iraqi theatrical show

Lect. Dr. Omar M. Jandary
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: The study aimed at the term (liquidity), which entered as an invitation to the modern vocabulary as an alternative name for postmodernism from the perspective of (Zygmunt Baumann), whose books took the direction of fluidity and defined it (liquid modernity, liquid culture, liquid love, liquid times, liquid life, liquid fear). Liquid Evil, Liquid Observation) criticizing, dismantling, and stripping the modernity system as a consumer culture in the course of lived reality. And then the importance of the research and the need for it, and the limits of the temporal research / 2013 and spatial / the national theater and the definition and definition of terms. Fluidity under the name of postmodernism, which dissolved everything that is solid to the emergence of new materials. As for the second topic (features of fluidity in the performances of postmodern theater) it studied fluidity in the experiences and performances of most directors (Cantor, Brooke, Wilson, Munjek, Foreman), then the indicators came Which resulted from the theoretical framework, the third chapter (research procedures) included the research tool, its methodology and the intentional sample (a reprimanding play).

Keywords: Liquidity; modernity; hardness.

سمات التكوين في جداريات الفسيفساء السوفيتية

م. محمد ذنون صالح الزبيدي

جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

Email: alzbydy1977@uomosul.edu.iq

الخلاصة: شهد الفن الجداري منذ بدايته تحولات كبيرة صاحبت التحولات الثقافية والاجتماعية والمعرفية حيث شغل الفن الجداري مساحة مميزة في خارطة الفن التشكيلي العالمي فكان نوع من الإعلان عن سمات العصر ومصاحبة للحركات الفنية وحاملاً سماته وخاصة الفن الجداري السوفيتي الذي لا يمكن تجاوزه لما له من أهمية في تاريخ الفن الحديث، قُسِّم البحث إلى أربعة فصول: الفصل الأول: (الإطار المنهجي) والذي تضمن مشكلة البحث بالتساؤل التالي ما هي سمات التكوين في جداريات الفسيفساء السوفيتية؟ كما أحتوى ايضاً على أهمية البحث، وهدف البحث، وحدود البحث، وتحديد المصطلحات وتعريفها. في حين تضمن الفصل الثاني: (الإطار النظري) على ثلاثة مباحث، المبحث الأول: التكوين في الفن التشكيلي، المبحث الثاني: الفن الجداري والمبحث الثالث: الفن في الاتحاد السوفيتي، ثم الخروج بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري... والفصل الثالث: مجتمع البحث، وعينة البحث، ومنهج وأدوات البحث، وتحليل العينة. وفيما خصص الفصل الرابع: لعرض النتائج التي توصل إليها الباحث أهمها:

١- صُوِّرت النساء والرجال بأجسام قوية وقاسية لتحقق أهداف أيديولوجية تدعم فكرة البطولة للمقاتلين مع تمجيد للطبقة العاملة من العمال والفلاحين والمثقفين وإظهار النساء كعضو فعال في المجتمع.

٢- معالجة الفضاء داخل الجداريات بالأشكال الهندسية المتداخلة والمتقاطعة مع بعضهما البعض وذلك لكسر الرتابة والجمود وإضافة الحركة عليها مع خلق فضاء تجريدي يحاكي العصر.

ثم الاستنتاجات والمقترحات ومن ثم قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: السمات؛ التكوين؛ الفن الجداري؛ الفن السوفيتي.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

يعد الفن الجداري من أقدم الفنون وله من قدرة عالية على التعبير عن ثقافة المجتمع، وهو أحد أشكال الاتصال وقد ارتبط بشكل مباشر بالصورة الجمالية والوظيفية معا. وهنا ندرك إن القيم الجمالية للأعمال الفنية الجدارية تتحدد من خلال التكوين، الذي بدوره شكل العامل الأساسي والحاسم في إنجاح العمل إلى جانب الشكل وذلك لا يتم إلا عبر سمات معينة تتوفر في التكوين؛ كما أن الأعمال التي أنتجت في فترة الاتحاد السوفيتي تعتبر من اشكال الفنون التشكيلة في تاريخ الفن المعاصر لأنها ارتبطت بإنجاح المجتمع الفني والثقافي عبر مرورها بتغيرات وتطورات في التكوين، فواكبت التطور الحاصل في فنون ذلك العصر، ومنه حدد الباحث هذه المشكلة بالتساؤل الآتي: ما هي سمات التكوين في جداريات الاتحاد السوفيتي وخاصة (الفسيفساء)؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

١- يسلط البحث الضوء على دراسة مهمة وثرية في مجال التكوين في الفن الجداري.

٢- يفيد هذا البحث الدارسين والباحثين ونقاد الفن بوصفه مرجع للفن الجداري في الفترة السوفيتية.

ثالثا: يهدف البحث الحالي إلى:

التعرف على سمات التكوين في جداريات الفسيفساء السوفيتية.

رابعاً: حدود البحث

١- الحدود الموضوعية: الجداريات السوفيتية المنفذة بتقنية الفسيفساء.
٢- الحدود المكانية: الاتحاد السوفيتي.
٣- الحدود الزمانية: ١٩٥٥- ١٩٨٠.

خامساً: تحديد المصطلحات

١- السمة.
أ- لغة: سمة (مفرد) علامة، علامة توضع على تحفة فنية بمثابة توقيع وإمضاء أو على سلعة تجارية اثباتاً لصحتها ((كل سلعة لها سمتها الخاصة بها)).(١)
ب- اصطلاحاً: السمة كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني، أو أي معنى من معانيها الراسخة، المستقرة، تسمى (سمة)، فاللون الأحمر والشكل المستطيل يمكن أن يكونا من سمات التصوير.(٢)
ت- إجرائياً: الخصائص التي يتسم بها العمل من العناصر والأسس الفنية.
٢- التكوين:
أ- لغة: في علم الكلام: هو إخراج الشيء من العدم إلى الوجود، الصورة والهيئة.(٣)
ب- اصطلاحاً: نشأة الشيء ونموه، ((سفر التكوين يعرض نشأة العالم، عند أرسطو – تعاقب الصور على شيء حتى يصل إلى مرحلة معينة من مراحل نموه.(٤)
ت- إجرائياً: الترابط والتناغم بين عناصر الفن مثل الخط والشكل واللون والفضاء بمساعدة القواعد والأسس مثل السيادة والتوازن والإيقاع والتبسيط لخلق عملية إبداعية في نظام متكامل.
٣- الفسيفساء:
لغة: فسيفساء (جمع) فن قطع صغيرة ملونة من الرخام أو الحصباء أو الخرز أو غير ذلك، يضم بعضها إلى بعض فيكون منها رسوم تزين بها أرضية البيت أو جدرانه.(٥)

الفصل الثاني - الإطار النظري

المبحث الأول

-التكوين في الفن التشكيلي

يعد التكوين من اهم عناصر لغة الفنون الجميلة لتجسيد فكرة الفنان وهو العامل الحاسم الذي يعكس موقف الفنان ونظرته للعالم من حوله، ويعتمد التكوين على الجمع المتناغم والمترابط بين عناصر الفن في عملية إبداعية موحدة مع مساعدة مكونات أخرى أيديولوجية، ودلالية ذات مغزى عاطفي لإضافة معنى روحي وجوهري على العمل، وكل هذا يعتمد على الاختيار الأمثل والأصلح للإنشاء الذي يتلاءم والفكرة التي تعبر عن مضمون متناغم مع الصورة.(٦)

فالانسجام الكلي المنظم هو ما نجده في عالم الطبيعة وعلى سبيل المثال في عالم النبات يتكون كل نبات من أجزاء مختلفة تتشكل مع بعضها البعض في شكل متناغم، وما نسميه في الطبيعة من أنماط تركيبية متميزة بشكل واضح في النسب والتناسب والإيقاع والتماثل

(١) احمد مختار عمر ،معجم اللغة العربية المعاصرة، ط٢، عالم الكتب،القاهرة،٢٠٠٨،ص٢٤٤٢.
(٢) توماس مونرو، التطور في الفنون ،ج٢،ترجمة : محمد علي ابو درة. لويس اسكندر جرجس . واخرون ،مراجعة :احمد نجيب هشام ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ،٢٠١٣،ص٤١.
(٣) جبران مسعود ،الرائد ط٧،دار العلم للملايين،بيروت ١٩٩٢،ص٢٣٥.
(٤)مراد وهبة ،المعجم الفلسفي ،دار قباء الحديثة ، القاهرة، ٢٠٠٧،ص٢١١
(٥) احمد مختار عمر ،معجم اللغة العربية المعاصرة،مصدر سابق ،ص١٧٠٩.
(٦) Rudnev. Ivan Yurievich, Composition in the visual arts, Publishing house "World of science, Moscow,2019,p5.

والانسجام والوحدة في الشكل والحركة. فالنظام الكوني دقيق ويرتبط بمعايير الجمال والكمال ولا يمكن أن يكون نظام متكامل. ولولا نظام التكوين لسادت الفوضى ولكن في الفن سعى الفنان إلى دهشة المشاهد وتوجيه تركيزه.

على الرغم من تعلم الفنان جوهر الأشياء في الظواهر الطبيعية وقوانينها الموضوعية من أجل التكوين بعمق وصدق واقعي لكن الطبيعة ليست هي الحل الدائم والسحري، فالفنان قادر على الإدراك لرؤية جديدة من أجل تحويل كل شيء إلى مستوى العمل الفني ليست فقط من اجل مشاعره وعواطفه أو ذاكرته وتفكيره ولكن لإثارة مشاعر المتلقي، مثلاً لماذا إلى اليوم لا نتوقف عن الإعجاب بأعمال آسياد الفن ذلك لأن الصورة الفنية لأعمالهم تعكس الجوهر الروحي للفنان والذي يرتبط بالجوهر الروحي للعالم المحيط فكانت هذه الاعمال هي المعيار المثالي للتكوين. هنا يقول الفنان يوري بيمنوف (Youri Pimenov 1903-1977) :((يمكن كتابة تاريخ الفن كتاريخ التكوين)).[١]

ومما سبق نرى إن التكوين هو هيكل وشكل العمل والصورة المعبرة عنه وهو انعكاس للعلاقات والاشياء والظواهر في العالم الحقيقي وهو تاريخ تطور الفن وكل هذا نتاج عمل قوي العقل والإرادة والإحساس والإدراك لدى الفنان مع عواطفه ومشاعره، فالتكوين خلق علمي يتم بناءه بمساعدة عناصر الفن والتصميم من الخط والشكل واللون.. وما إلى ذلك وفقاً لمبادئ واسس النسبة والوحدة والايقاع والتوازن والتماثل.. وتتمثل عناصر التكوين بالتالي:

١- النقطة:" لها القدرة على خلق نمط والتعبير عن الحركة والإيقاع ولها القدرة أن تكون بؤرة الاهتمام لتكون صفة مميزة".[٢]

٢- الخط: هو لربما يعتبر من أقدم وسائل الفن، مع الخط من الممكن اختصار طبيعة ونوعية الأشكال بكل بساطة والوسيلة الأكثر اقتصاداً وذلك بسبب بساطته وهو أصعب العناصر للتحليل.[٣]

ويكون الخط مستمر ومتقطع وضمني أحادي البعد يختلف في الطول والعرض والاتجاه، غالباً ما يحدد الأشكال ويمكن أن يكون مستقيم ومنحني، يقود الخط المتلقي حول التكوين ويوصل المعلومات من خلال شكله واتجاهه.

٣- الشكل: "هو مصطلح يشير إلى ذلك الجانب من الشكل الفني الذي يرى على انه مسطح أو ثنائي الأبعاد أو ثلاثي الأبعاد. وتصبح هذه الأشكال مرئية عندما تقوم الخطوط بالإحاطة والاشتمال على منطقة معينة أو عندما يحدث تغير واضح في اللون أو عندما يعمل الملمس النسيجي على جعل منطقة ما في العمل الفني أو تتمايز عن الجوانب المحيطة بها".[٤]

٤- القيمة أو الضوء: هو كل شيء في الفنون المرئية وبدونه لا يمكن أن توجد هذه الفنون ويتحكم الفنان في شدة الضوء عن طريق القيم وعن طريق إضافة القيم وبذلك يضع الفنان تأثيره. والقيمة واحدة من أفضل الأدوات لخلق التباين وقيادة المشاهد إلى مركز الاهتمام وله الأهمية لتوليد المشاعر والعواطف لدى المشاهد قبل تمييز الموضوع والتكوين.[٥]

٥- اللون: "تعد ظاهرة اللون إحدى أهم الظواهر الحياتية التي يعيشها الإنسان فالبيئة والطبيعة حافلة بالألوان على اختلاف الفصول والأيام والأماكن واللون كقيمة في الفن يلعب دوراً أساسياً في التعبير عن لغة مميزة تؤدي وسيلة للتواصل على مستوى الشكل"[٦] ولا شك إن اللون من الموضوعات المهمة والذي تناولته الدراسات من جوانب عدة مثل الرمزي والدلالي والنفسي وتباينت استخدامات مفاهيمه بسبب التنوع الفكري والسياسي والديني والثقافي.

٦- الملمس أو النسيج: "يشير الملمس إلى خصائص السطح أو التمثيل البصري لخصائص السطح"[٧] وللملمس دور فعال في عواطفنا فقد يكون مزعج أو ممتع وله معاني رمزية أو ترابطية ويستخدم ايضاً في تحفيز الفضول لدى المتلقي.

٧- الفضاء: "من عناصر العمل الفني ذي البعدين أو الثلاث أبعاد ويكون في الأول وهمياً ويستعاض عنه بالمنظور أو العمق الفراغي

---

(١), E.V. Shorokhov, Composition, Enlightenment, Moscow 1986,p4.

(٢) فريدريك مالنز ،الرسم كيف نتذوقه عناصر التكوين ،ترجمة :هادي الطائي،مراجعة:سلمان الواسطي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،١٩٩٣،ص١١.

(٣) Maitland Graves, Art of Color and Design, مؤسسة الكتاب للطباعة و النشر ,جامعة الموصل.1951,p202,

(٤) شاكر عبد الحميد ،الفنون البصرية وعبقرية الادراك،دار العين للنشر،القاهرة ،٢٠٠٧،ص١٢٣.

(٥) Maitland Graves, Art of Color and Design, previous source,p276.

(٦) اياد حسين عبدالله ،فن التصميم. الفلسفة. النظرية .التطبيق ج٣،دار الثقافة و الاعلام ،الشارقة، ٢٠٠٨،ص٥٩.

(٧) شاكر عبد الحميد ،الفنون البصرية وعبقرية الادراك،مصدر سابق،ص١٣١.

وسيكون في الثاني حقيقياً ويحيط بالعمل من جميع الجهات، ولا شك ان الفضاء بموضعه كمساحة أو حجم أو موضع إنما يحدد قيمة العناصر التي يضمها، فيما يمنح لبعضها قيمة أكبر يضعف من قيمة عناصر أخرى"[١] وله أهمية كبيرة في الفنون الصرحية الضخمة والفن الجداري ويعالج الفضاء المحيط بالعمل والفضاء داخل العمل ويساهم في إغناءه بشكل كبير.

ولا يمكن أن تتكلم عن التكوين وعناصره دون أن نتناول أسسه والتي تمثل النظام والعلاقات.

أسس التكوين:

١- الوحدة: المبدأ الأساسي الذي يضمن سلامة العمل وبفضل هذا المبدأ لا تبدو أجزاء العمل متباينة بل كل متماسك يعمل كنظام للاتصال الداخلي ويوحد جميع مكونات العمل في شكل ومحتوى واحد.[٢]

٢- السيادة: هي الجزء المهم في العمل الفني وهي عنصر إيجابي أو فراغ سلبي، وهو سيادة أحد عناصر وأجزاء العمل على باقي الأجزاء والعناصر الأخرى ويعتمد في العمل الفني كسيادة في الخطوط المرشدة وتباين الألوان عن طريق الملمس وعن طريق اختلاف الشكل وعناصر التكوين[٣] وتشكل السيادة هرم الأولويات داخل العمل الفني بحيث تساعد مجموعة من العناصر الثانوية على إظهار وسيادة العنصر الرئيس وتجعل المتلقي ينتقل داخل العمل للوصول إلى رأس هرم في العمل الفني.

٣- التكرار والإيقاع: "إن تكرار حدوث أو ظهور عناصر التصميم يقدم من الاستمرارية والتدفق والتأكيد الدرامي. أن التكرار قد يكون شاملاً أو متنوعاً، وقد يعمل على تكوين نوع من الإيقاع المنتظم في العمل الفني وينشط الإيقاع البصري، مثل الإيقاع السمعي، وعندما يكون هناك تكرار منتظم للعناصر".[٤]

٤- التناسب: كوسيلة لتنسيق الأجزاء والكل ويعتمد على نمط هندسي عددي والذي يعزز الوحدة الجمالية والوئام بالحجم والمكان من خلال الجمع بين أبعاده في نظام موحد.[٥]

٥- التباين: "وهو الحالة الناتجة عن اختلاف عنصرين فيما بينهما في موضع واحد في التصميم، وان تكرار نفس العناصر في العمل الفني غالباً ما يخلق الملل، وإحداث التباين والاختلاف يزيل هذا الملل ويحوله إلى رؤية ممتعة ومشوقة ويحدث التباين في الشكل عندما يتجاور شكلان مختلفان."[٦]تزداد أهمية العناصر وقدراتها على الظهور كلما ظهرت العناصر المتناقضة معها.

٦- الاتزان: "إن الشد أو الجذب الخاصين بالقوى المتعارضة هو أحد الشروط الأساسية للحياة وكذلك الحال بالنسبة إلى العملية الدينامية التي تعمل على إحداث التوازن بين هذه الثنائيات وتحقيق الاتزان الداخلي بينهما داخل العمل الفني"[٧]والتوزان يتم في توزيع الوزن البصري بالتساوي عبر تكوين مستقر مما يجعل المشاهد يشعر بالراحة والسرور، والعمل غير المتوازن يبدو غير مستقر ويخلق حالة من عدم الارتياح والتوتر، وبالرغم من ذلك فإن في بعض الأحيان يجعل الفنان العمل غير متوازن بشكل متعمد ليخلق التوتر لدى المشاهد.

٧- الحركة: تعتبر الحركة جزءاً أساسياً من التكوين لأنها تضفي على العمل طابعاً وتخبر المشاهد بما يحدث داخل العمل والحركة تخلق تأثير بصري يوضح معنى العمل الفني، والا فإننا سننظر في القصص الثابتة ونفقد الاهتمام في منتصف الطريق،[٨] فالحركة ترتبط بالنشاط داخل العمل لإنشاء مسار وتدفق في التكوين للوصول إلى نقطة التركيز.

٨- التبسيط: هو حذف جميع العناصر والتفاصيل غير الأساسية و غير المهمة والتي لا تساهم في جوهر التكوين العام والتأكيد على ما هو مهم ويتعلق الآمر بفهم الأساسيات والتركيز عليها.[٩]التركيز على الإيحاء يولد البساطة وخاصة عند تطبيقه على الفنون التصويرية

---

(١) اياد حسن عبدالله ،فن التصميم. الفلسفة. النظرية .التطبيق ج٣، مصدر سابق،ص٤٨.

(٢) N. Mylova, N. Melnyk ,Fundamentals of composition. Part 1, Лекции Орг ,2016 https://lektsii.org/6-61182.html .

(٣) الاغا وسما حسن ،التكوين وعناصره التشكيلية و الجمالية في منمنمات الواسطي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،٢٠٠٠،ص١٩٩

(٤) شاكر عبد الحميد ،الفنون البصرية وعبقرية الادراك،مصدر سابق،ص١٦١.

(٥) Yu. I. Karpova, I. B. Obukhov&Others, BASICS OF COMPOSITION DRAWING, ПОЛИТЕХ-ПРЕСС, St. Petersburg,2019,P20.

(٦) اياد حسن عبدالله ،فن التصميم. الفلسفة. النظرية .التطبيق ج٣، مصدر سابق،ص٧٤.

(٧) عبد الحميد شاكر ،الفنون البصرية وعبقرية الادراك،مصدر سابق،ص١٦٣.

(٨) Artincontext, Movement in Art – Exploring the Use of Visual Movement in Art,2022, https://artincontext.org/movement-in-art/ .

(٩) H. R. Poore, Pictorial Composition and the Critical Judgment of Pictures, G. P. Putnam's Sons , London,1903,P153.

فإن المثير الأول للبساطة يكون ذهنياً لا تجذبنا التقنيات ولا الألوان ولا الأشياء الأخرى، لكن يكون الموقف عقلي اتجاه الموضوع والتبسيط من أهم السمات المستخدمة في الفن الجداري وخاصة فن الفسيفساء.
وجد الباحث إن للتكوين أهمية في نقل الفكرة الرئيسة بشكل أكثر وضوح وإقناع باستخدام مفردات اللغة الفنية المتمثلة بالعناصر والأسس للوصول إلى التركيب النهائي والذي لا يمكن إزالة أو استبعاد جزء دون الإضرار بالكل، فكل مفردة لها القدرة على إجراء التغيير في التكوين، ولها السمة الخاصة بها.

المبحث الثاني

الفن الجداري

في مناطق مظلمة في جوف الجبال ترك الإنسان البدائي صوراً للثيران والماموث وحيوان الرنة تعود إلى آلاف السنين بعض هذه الصور موزعة على السقوف وجدران الكهوف، في حين إن بعضها الأخر قد خربش أو رسم بعضه فوق بعض من غير نظام ظاهر، ويرجع ارنست غومبرتس تفسير لهذه المكتشفات هو أنها أقدم الآثار وذلك الاعتقاد العام بقوة الصور، وبكلمات أخرى فإن الصيادين البدائيين اعتقدوا أنهم إن وصفوا صور الفريسة متتصرين عليها بالرماح والفؤوس الحجرية لاستسلمت الحيوانات الحقيقية لهم.(١)

وتعتبر هذه الرسومات أولى الجداريات في تاريخ الإنسان حتى آخذ الفن الجداري بالتطور وغدا من أهم الفنون الإبداعية والذي يتفاعل فيه الشكل والمضمون. ونفذت الجداريات على الجدران والأسقف والأرضيات وبطرق وتقنيات مختلفة مثل (الفريسكو والفسيفساء والتميرا والزجاج والاكريليك وغيرها من التقنيات).

وقد تطور الفن الجداري مع تطور وانقسام المجتمع إلى طبقات واكتسب الفن الجداري وظيفة أيديولوجية فنشأ في أحضان الدين مترسم الجدران داخل المعابد والمقابر وبعدها في الكنائس والمساجد ولهذا بقيت هذه الرسومات دينية الطابع تجسد رؤى الإنسان للموت والعالم الأخر كما جسدت الموضوعات الجدارية الحرب والموضوعات الدنيوية مثل الصيد والاحتفالات.(٢)

ففي وادي الرافدين عثر على مجموعة من النصب الجدارية للقنوات المبكرة مثل البناية الحمراء أو المعبد الأحمر والذي زين بزخارف من الموزائيك الأسود والأحمر والأبيض فالموزائيك صف على شكل أسطوانات أدخلت بشكل عمودي (كالمسامير) في الجدران مكونة زخارف مثيرة للإعجاب. وفي قصر ماري عثر على جداريات تحمل نفس الخواص الفنية والحيوية في التعبير لفن وادي الرافدين، وكشف الشكل العام والمحافظة على التوازن في كل جزء من أجزاء الصورة مكونة وحدة تكوينية متكاملة.(٣)

ونرى في الجداريات المصرية القديمة كالمواكب الجنائزية وموضوعات الحياة اليومية تأثر الفنان المصري بعامل البيئة المحيطة والعقيدة السائدة فقد قيدت الفنان المصري قوانين ثابتة وقواعد موروثة ولم يتأثر بالعوامل الخارجية إلا في عهد الإمبراطورية وكان تأثره محدوداً، وعلى كل حال ضل الفن المصري مصرياً خالصاً وقوراً رزيناً يتميز بطابع الهدوء والاتساق.(٤)

وفي اليونان القديمة كان الموضوع الرئيس هو جسم الإنسان وتصويره من نواحي جمالية ومثالية ونراها في صور الآله وصور الملوك والمكان والابطال وايضاً في صور الموضوعات الأكثر واقعية في تصوير الحياة اليومية للأفراد وأصحاب الحرف.(٥) وهنا نجد الفنان في تلك الفترة يحاول تحقيق الواقعية في تصوير الأشياء مستخدماً المنظور والظل والضوء والإيهام في البعد الثالث والتركيز على التشريح ما يمثل الفن الجداري الروماني فقد بدأ دينياً وقام تخليد ذكرى المصارعين فلم يكون استخدام الصورة لقيمتها الجمالية فقط بل استخدامها ايضاً في

(١) ارنست غومبرتش، قصة الفن ،ترجمة:عارف حذيفة ،هيئة البحرين للثقافة و الفنون ، المنامة ،٢٠١٦،ص٤٢.
(٢) بركات سعيد محمد ،الفن الجداري الخامات الغرض الموضوعات ،عالم الكتب ،القاهرة ،٢٠٠٨،ص٩.
(٣) صفا لطفي ،الموجز في تطور الفن الجداري،الصائغ ،بيروت ،٢٠١٣،ص١٢.
(٤) عبد الحميد احمد زايد .محمد جمال الدين مختار، الحضارة المصرية في العصر الفرعوني ،مطبعة وراق التربية و التعليم ،مصر ،١٩٥٨،ص١٣
(٥) صفا لطفي ،الموجز في تطور الفن الجداري،مصدر سابق،ص١٧

أغراض إعلامية ودعائية فالقائد المنتصر العائد من المعركة التي انتصر فيها كان يستخدم لوحات كبيرة معلقة يحملها معه في الموكب المنتصر لكي تعرض على الشعب الفخور به.(١)

وقد ظهر الاتجاه الكلاسيكي التقليدي في الفن الجداري البيزنطي الذي كان ينظر إلى القديم ويستلهم منه أفكاره وكذلك الاتجاه الواقعي الذي يصور الحياة كما هي، فكانت تعمل الصور الجدارية والنقوش في حدود معينة ولهدف واضح فكل صورة لها مكان مخصص لها لتظهر أهميتها كاملة ولتدل على فكرة معينة فصور المسيح مثلاً مكانها القبة في مركز متوسط في الكنيسة تتجه إليها عيون المصلين ويحيط به الملائكة والقديسين، اما الجدران فهي المكان الذي تصور فيه الاحتفالات الدينية.(٢)

"ولا شك في إن فن (الفسيفساء) الإسلامي هو الأكثر تفرداً وتميزاً من بين كل فنون (الفسيفساء) الأخرى، حيث يعتبر وحدة متميزة بذاتها رغم ما فيه من تنوع شديد الجمال والخصوصية، وقد استخدم الفنان المسلم منهجاً جديداً في فن الفسيفساء هو الذي حقق له تميزه واختلافه عن الفنون الأخرى وتجلي هذا الاختلاف في أبهى صورة في تقطيع الفسيفساء بأشكال هندسية خماسية وسداسية وغيرها من الأشكال التي تنتمي للتصميم العام بألوانها المتباينة."(٣) وقد استبعد الفنان صور الانسان والحيوان في الجداريات الكبرى بصورة الأشجار والأمصار.

أما في عصر النهضة (القرن الخامس عشر) فإن خير ما يمثل الرسوم الجدارية هم عباقرة عصر النهضة (ليوناردو دافينشي- مايكل انجلو- رافائيل). لقد اتسمت الجداريات في عصر النهضة بالرصانة واستقامة الخطوط فالشخوص في بعض أعمال الفنانين ومنهم انجلو تقترب من الشكل المنحني لما فيها من قوة ورصانة، وهذا مبدأ حافظ عليه الفن حتى بعد العصور التي تلت عصر النهضة (وهي نبل الموضوع وصرامة الخطوط ورصانة الألوان وانتفاء العاطفة).(٤)

شهد القرن التاسع عشر في اوربا ثورات اجتماعية وسياسية مختلفة أدت إلى التقدم التكنلوجي والتحول في التفكير، ويعد هذا واقعاً مهماً لكثير من كبار المصورين لاستخدام العديد من الخامات المختلفة في الأعمال الجدارية، وقد ظهر لنا عدد من المحاولات للخروج عن إطار المعالجات التقنية التقليدية على أيدي الفنانين (جورج براك وبابلو بيكاسو) خاصة في مجال التصوير، وإدخالهم مواداً مختلفة إلى جانب الملونات الزيتية التقليدية مما عظم دور الخامات، وكان له الأثره البالغ في أعمال التصوير الجداري؛ فوضع العديد من رواد الفن الحديث تصميمات نفذت بالفسيفساء أمثال براك ،وبيكاسو ،وماتيس ،وشاجال، وليجيه.(٥)

ويمكن قول إن بداية الفن الجداري ومروره بعدة عصور وتطوره مع تطور الإنسان حياتياً واجتماعياً وسياسياً وفنياً. وقد اكتسب فن الجداريات السمات الخاصة به والتي تمثلت وفق البيئة ووفق احتياجات العرض المبنية على مرجعيات ضمن المضامين الدينية والسياسية والذائقة الجمالية ولذا فإن الفن الجداري هو دليل على اختزال صورة ذلك العصر واستيعاب أفكاره. مع هذا لا تخلو الجداريات من لمسة الفنان وإبداعه في إيصال الشكل والمضمون ليحمل العمل السمات الخاصة به.

المبحث الثالث

الفن في الاتحاد السوفيتي

(١) محمد سالم ، الفسيفساء تاريخه و تقنياته ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،٢٠١٤،ص٧٢.
(٢) صفا لطفي ،الموجز في تطور الفن الجداري،مصدر سابق،ص٢٦.
(٣) بركات سعيد محمد ،الفن الجداري الخامات الغرض الموضوعات،مصدر سابق،ص٦٨.
(٤) محمد سالم ، الفسيفساء تاريخه و تقنياته،مصدر سابق،ص١٦٢.
(٥) رامز محمد فؤاد .عبد السلام عيد .حسناء حسن احمد ، التوظيف المتطور لتقنية الكولاج واثرها على تقنية الفسيفساء في الجدارات المعاصرة ،دراسات العلوم الانسانية و الاجتماعية المجلد ٤٣ملحق ٢ ،كلية الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية ،مصر ،٢٠١٦،ص١٢٠٩

تعد الفترة السوفيتية مشرقة في الإنتاج الفني، فكان عام ١٩١٧ نقطة تطور وانطلاق جديدة للحياة والفن، وطريقة تفكير جديدة، إن الظروف التي مرت بها الدولة الروسية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أدت إلى الثورة البلشفية وهي نقطة تحول في تاريخ البلاد، ما جعل الفن الذي يعبر عن العصر ونقل الواقع أداة تطبيق النظام الجديد وموجهاً لوعي الشعب.

الطليعة الروسية المبكرة (١٩١٠- ١٩٢٠) يرتبط ظهورها بالفن التجريدي باسم فاسيلي كاندنسكي(Wassily Kandinsky 1866 – 1944) والذي لم يكتشف التجريد فحسب بل وضع أسس الفن الحديث مع ماليفتش (Kazimir Malevich 1879-1935) وكان الاتجاه المستقبلي في ١٩١٢ ممثل بالفنان ميخائيل لاريونوف(Mikhail Larionov 1881 –1964). وفي عام ١٩١٥ أنشأ ماليفيتش التفوقية (Supremus)والتي ضمت مجموعة من الفنانين أمثال (ولغا روزانوفا (Olga Rozanova 1886 – 1918) وايفان كليون (Ivan Kliun 1873 –1943) وليوبوف يوبوفا(Lyubov Popova 1889 – 1924) والكسندر اكستر(Aleksandra Ekster 1882 – 1949)، أكثر الذين مثلوا الخط الهندسي، اما الخط العصري للطليعة الروسية المبكرة فمثلها ميخائيل مايتوشين(Mikhail Matyushin 1861 – 1934)، و بافيل فيلونوف (Pavel Filonov 1883 – 1941).[١]

وفيما بعد ظهرت الجمعيات الفنية وقد أنشأت للفن عالم جديد على أنقاض الحرب الأهلية وكانت أنشطتها ومادتها هي تنفيذ أوامر الدولة تحت شعار الواقعية البطولية، إن الفنانون الذين كانوا جزءاً من (AHRR ١٩٢٢-١٩٢٨) والذين وثقوا في أعمالهم حياة الأنسان مع أفكار الثورة في مختلف أنواع الفنون واحتلت هذه الجمعيات مكانةً خاصة.[٢]

وفي عام ١٩٢٥ نشر الحزب الشيوعي إعلان يحوي أرائه حول الفن والسياسة والذي يحوي معلومات حول نمط الحياة في الجمهوريات الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي، وتم دعم الأيديولوجية الاشتراكية في مجالات الحياة الاجتماعية والفنية.[٣]

وفي عام ١٩٣٢ أطلق على البرنامج الجمالي للنقابات الإبداعية الجديدة اسم (الواقعية الاشتراكية) كان أحد أشكال اللغة الفنية للواقعية الاشتراكية هو الوهم الباروكي الجديد، حقق الفنانون يوري بيمنوف(Youri Pimenov 1903-1977) وفاسيلي ايفانوف(Vasily Yefanov 1900-1978) واندريه ميلنيكوف(Andrei Mylnikov 1919-2012) تأثير على المشاهد، من خلال إنشاء لوحاتهم على جدران و أسقف مقعرة.[٤]

وفي النصف الثاني من ثلاثينيات القرن العشرين تم تنفيذ فسيفساء للمترو في موسكو وبالتحديد عام ١٩٣٨ من قبل الفنان الكسندر دينيكا(Aleksandr Deyneka 1899-1969) بنوع من الفسيفساء بيضوية الشكل مع امتيازها بالدقة والتجسيم العالي، وتحمل ايضاً السمات الانطباعية، فكانت موضوعات تعكس الاشتراكية وإنجازاتها في برغبتها لتجسيد وتطوير المحتوى الأيديولوجي للعمارة في القاعات تحت الأرض.[٥]

وبعد وفاة ستالين ١٩٥٣ بدأ عصر (الذوبان) والذي حدث فيه ظاهرة نزع الستالينية، والتي تجلت على الصعيدين الفني والأيديولوجي والذي استمر ١٥ عام، ففي عام ١٩٥٥ وبمبادرة من نيكيتا خرشوف صدر مرسوم بشأن القضاء على التجاوزات في التصميم والبناء وهنا كانت نهاية عصر الكلاسيكية السوفيتية الضخمة المتمثلة بعصر ستالين، وتم استبدال الزخارف الجصية للواجهات والرموز السوفيتية في الديكور والأسقف العالية والثريات الكرستالية الفخمة بهندسة معمارية بسيطة.[٦]

---

(١) V.P. Pritykin, G.R. Fayzrakhmanova, HISTORY OF FINE ARTS, architectural and construction university, Kazan ,2016,p35.

(٢) D. Ya. Severyukhin, O. L. Leykind, GOLD AGE OF ART ASSOCIATIONS IN RUSSIA AND THE USSR (1820-1932), Издательство Чернышева, St. Petersburg,1992,p26-27.

(٣) Onen Leyla, Soviet Art Movements between 1917-1990, Scientific Research Publishing, Art and Design ,2021, p132

(٤) V.P. Pritykin, G.R. Fayzrakhmanova, HISTORY OF FINE ARTS, Previous Source, p37.

(٥) Egor Larichev, Deineka in the subway, Solo Mosaico,2010, P98.

(٦) Daria Pushko, Soviet Art: An Illustrated Chronicle, Facultativ, 2017, https://facultativ.by/stati/sovetskoe-iskusstvo-illyustrirovannaya-khronika/ .

وفي اللوحات الضخمة والزخرفية انعكس تطلع الفنانين إلى حلول تركيبية بسيطة وواضحة وبتكوينات صارمة في الجداريات، وصممت بأشكال زخرفية، وتخلى الفنانون عن الانشاءات المكانية والتركيبات المعقدة والتي أعطت في الفترة السابقة طابعاً بلاغياً وغريباً وأصبحت لوحات السقف أقل بحيث تم استبدالها بلوحات جدارية وسغرافيتو(Sgraffito) والواح خزفية وفسيفساء حجرية تتميز بالبساطة.(١)

وفي عام ١٩٦٢ كانت نقطة تحول لتاريخ الفن السوفيتي لأن الفن انقسم إلى فرعين، فن رسمي (وفق المنهج الاشتراكي)، وفن غير رسمي (غير ملتزم). وبذات العام تم تنظيم معرض متخصص للذكرى الثلاثين بفرع موسكو لاتحاد الفنانين في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية. وكما عُرضت أيضا في موسكو أعمال غير الرسميين؛ فتعرض الجماعة إلى انتقادات قاسية من قبل نيكيتا خروشوف. وبالتوازي مع الفرعين ينشأ اتجاه ويتطور وهو (الأسلوب القاسي) كانت محاولة من قبل الفنانين للعودة إلى فترة ما قبل ستالين والابتعاد عن الواقعية الاشتراكية ولكن ليس بالمعنى الأيديولوجي ولكن بالمعنى الفني، فقد صوروا الشعب السوفيتي من أصحاب المهن (القاسية) المستكشفون القطبيون، والعمال، والبناؤون. فقد اظهر الفنانون الحياة اليومية بصدق ورومانسية رفيعة في نفس الوقت دون شفقة او حماس زائف.(٢)

والرسم الجداري الضخم أصبح وسيط بين الإنسان والإيقاعات الهندسية وأشكال الهياكل الحديثة وتم إدخال الإلهام بمستوى إنساني اكبر من حيث العاطفة والمزاج، وهنا ولدت علاقات جديدة تماماً بين الرسم والعمارة الضخمة، يتم تجسيدها من خلال أكثر الوسائل الفنية اقتصاداً لتحقيق أكبر تأثير في الأماكن الرئيسة للمجموعة وتعني الاستقلال النسبي لوجود المكونات المختلفة التي يتم دمجها مع الهندسة المعمارية في كثير من الأحيان ليس على أساس التشابه ولكن على أساس التباين التوافقي.(٣)

وارتبط الفن بالماضي في نهاية الستينات من القرن العشرين في مجال الرمزية المجازية وخير مثال جدارية (الرجل الحر) ١٩٦٨(شكل ١) والتي تعبر عن فكرة الفن الضخم في تلك الفترة، فهذه الأعمال تخلق توتر درامي كبير وكلي من خلال الوسائل التشكيلية.(٤)

(شكل ١) الرجل الحر

وكان ازدهار الفن الضخم يعتمد على الطلب وخاصة في المجموعات المعمارية العامة والنصب التذكارية التي تم انشائها، مما ادى إلى نمو ونضج روح الرسم السوفيتي الذي لا يقل أهمية عن التنظيم الفني للبيئة اليومية خلال هذه الفترة، بحيث تم تشكيل العديد من المناطق السكنية والمباني الصناعية والتي بقت في الذاكرة الفنية للإنسان وللفنان الروسي.(٥)

(١) Б. В. Веймарн&Others, ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА II, СЫСОЕВ, В. П. ТОЛСТОЙ, Moscow,1968,p233

(٢) Daria Pushko, Soviet Art: An Illustrated Chronicle, Previous Source.

(٣) Б. В. Веймарн&Others, ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА II ,Previous Source,p235

(٤) Sergey Krylov, TO THE QUESTION OF TRENDS IN MONUMENTAL PAINTING OF THE USSR IN THE 1960s, НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО СИБАК,p26.

(٥) Sergey Krylov, TO THE QUESTION OF TRENDS IN MONUMENTAL PAINTING OF THE USSR IN THE 1960s, Previous Source,p28.

وفي الفترة اللاحقة في الورش الفنية الحكومية والمنظمات الرائدة كان الفنانون والمهندسون المعماريون السوفييت البارزين على دراية بأحدث الاتجاهات في الفن المعاصر، وسعوا إلى مواكبة العصر واتباع اتجاهات وأساليب حديثة، على الرغم من ان الاتحاد السوفيتي كان من البلدان الرأسمالية المتقدمة إلى ان حقق العديد من الفنانين الارتفاع الفني إلى المستوى العالمي.(١)

لقد تبين مما سبق ان الفن السوفيتي مختلف تماماً عن الفنون المعاصرة له والفنون التي سبقته، ويكمن هذا الاختلاف بأن الفن السوفيتي محمل بأفكار وقرارات الدولة وقد مثل القوة الرئيسية للمجتمع من خلال اللوحات التي عبرت عن شجاعة الشعب وخاصة تلك التي أنشأت خلال الحرب ثم تميزت السنوات التي تلت الحرب بسمات أخرى تتعلق بالاهتمام بالإنسان لكن بفلسفة حياتية عميقة لتعبر عنه تعبيراً صادقاً.

مؤشرات الإطار النظري:

١- تكوين ترابط وتناغم بين عناصره وهو خلق عملية إبداعية موحدة في الانسجام الكلي، والترتيب، والتنظيم وهو الذي حقق نظاماً متكاملاً.
٢- للتكوين عناصر مهمة مثل الخط، واللون، والقيمة، والتي تلعب دوراً مهماً،كما السيادة، والتباين، والانسجام يعدون من أسس التكوين المهمة والتي تعمل على إظهار العمل بصورته القائمة عليهم.
٣- شكل الفن الجداري على مدى التاريخ وتعدد العصور أسلوباً وطريقاً محدد له من خلال تراكم الأساليب والتنوع في التنفيذ مما جعله يتبلور على مر الزمن ليكون له خصوصية.
٤- كان للفكر الاشتراكي الأثر العميق في تقديم هذا الفن ووصوله إلى مرحلة في الطرح تجعله في الطليعة عالمياً، من خلال الفن القومي والترويج للأفكار الأيديولوجية.
٥- ترابط الفن الجداري السوفيتي مع التكوين المعماري وتجميل البيئة ومواكبة الاتجاهات الحديثة في الفن المعاصر ومواكبة روح العصر مما جعله رائداً في الفن الجداري.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث:

من خلال اطلاع الباحث على الاعمال الجدارية وما منشور في شبكة المعلومات الدولية ، وماتيسر من مصورات في الكتب والمجلات ، ونظراً لكثرة اعداد مجتمع البحث وعدم إمكانية حصرها فقد أفاد الباحث من المصورات المنشورة والمتوفرة في المصادر والمجلات المتخصصة والشبكة العنكبوتية.

ثانيا: عينة البحث:

اختار الباحث خمس نماذج بطريقة قصدية لعرض التحليل والدراسة ومما يحقق هدف البحث.

ثالثا: منهج البحث:

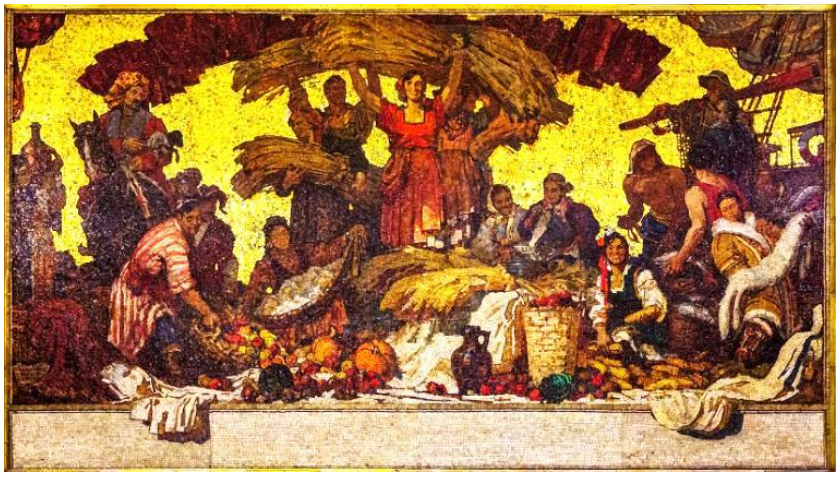
من اجل تحقيق هدف البحث الحالي، فقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليل والملاحظة الدقيقة.

(١) Ivanov Mark Alexandrovich, Historical and artistic preconditions in Soviet monumental mosaic art, THE HERITAGE INSTITUTE JURNAL, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачева, 2021,p6.

رابعا: أداة البحث:

اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري لتسهم في إغناء تحليل نماذج عينة البحث.

خامساً: تحليل عينة البحث:



انموذج (١)

اسم الجدارية: الوفرة

اسم الفنان: أندري ميلنيكوف

الكسندر كورولیف،

فلاديمير سنوبوف

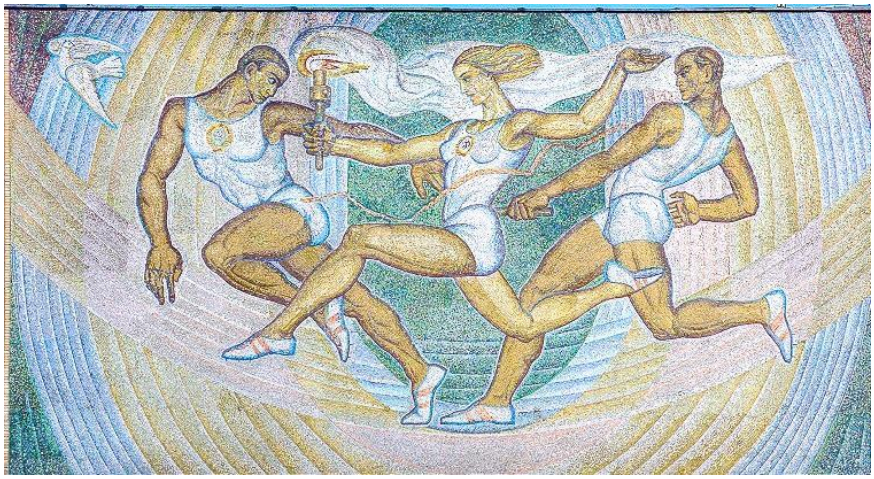
سنة الإنجاز: ١٩٥٥

المكان: متروسانت بطرسبورك

المادة: زجاج غير شفاف (Smolti)

يتكون العمل من ثمان عشر شخصاً موزعين على مساحة اللوحة المستطيلة ويمثلون مواطني الاتحاد السوفيتي بمختلف قومياتهم وهم يرتدون أزيائهم التقليدية بألوانها المشرقة وبوجوه مبتسمة ومسرورة، وفي الجهة اليسرى من اللوحة فتاة تحمل زجاجة كبيرة وعلى يمينها شخص يحمل سلة فواكه وخضار ومن خلفه شخص يمتطي حصان ويحمل بيده حملاً صغيراً وهو ينظر إلى مركز اللوحة الذي يتوسط مجموعة من الأشخاص وهم يمدون اذرعهم إلى الأعلى حاملين سنابل القمح وتتوسط هؤلاء الأشخاص امرأة بملابس حمراء، تنظر الينا مبتسمة وهم يمثلون المزارعين. وفي يمين اللوحة مجموعة من الصيادين ومن امامهم فتاة من جمهورية الشمال وهي تحمل فرو ثعلب ابيض وعلى جهة اليسار منها امرأة جالسة ترتدي الزي التقليدي.

يمنح هذا العمل انطباعاً مبهجاً ومشرقاً، وذلك تمثيلاً للرغبة التي سعت اليها شعوب الاتحاد السوفيتي لما مروا به خلال الحرب الاهلية وما تحمله من معاناة. استخدم في هذه اللوحة خلفية ذهبية وذلك لخلق أكبر قدر من التباين، حيث يتوسط اللوحة مجموعة من الأشخاص مثلوا بؤرة النظر الرئيسية والمركز الذي تدور حوله الشخوص والأشكال بشكل حلزوني ابتداء من الشخص على صهوة الحصان وهو ينظر باتجاه السنابل المرفوعة على أيدي المزارعين وسط اللوحة والتي تدلت بشكل مقوس باتجاه الشخص ذو الملابس الحمراء بذراعه العارية والتي وجهت النظر إلى الفتاة بالزي الشعبي ومن ثم إلى السلة المليئة بالفاكهة ثم إلى الشخص في الجهة المقابلة بالزي الطاجاكي، ثم تكرر الفعل السحري للإضاءة مع أسفل ثوب الفتاة وسنابل القمح وذلك لإضافة القوة مع الحيوية لمركز العمل بتكوين حلزوني، وقد استخدم كذلك تكوين مغلق عن طريق المساحات الغامقة الممتدة داخل محيط اللوحة.



ونلاحظ ان توزيع العناصر والاشكال بشكل متوازن قريب من التكوينات المتماثلة الكلاسيكية ولكن بطريقة ذكية بحيث يبرز جزء مرة واحدة ثم يتراجع ليترك للأخر مساحة للظهور. وبشكل عام استخدم في التكوين أكثر من قاعدة، فقد استخدم التكوين الدائري، والحلزوني، والمغلق، والمتماثل لتحقيق هذا الاتزان المتعدد والدقيق لإثراء هذا الإنتاج بلغة بلاغية معبرة.

أنموذج (٢)

اسم الجدارية: سباق التتابع

اسم الفنان: كلوديا توتيفول

سنة الإنتاج: ١٩٧٣

قياس العمل: ١٣×٤٢ متر

المكان: واجهة جامعة التربية البدنية/

موسكو

المادة: زجاج غير شفاف (Smolti)

يُقدم العمل ثلاث أشخاص رياضيين ،جميعهم مرتدين ملابس رياضية بيضاء، الشابان واقفان تتوسطهم فتاة تحمل بيدها اليمنى شعلة الألعاب الأولمبية ،وهي تركض إلى اليسار رافعة يدها اليسرى إلى الخلف ، وقد خرج من الشعلة دخان ابيض كأنه راية، ويتقدم العمل من جهة اليسار رياضي يمد يده إلى المنتصف يحاول ان يأخذ العصا من اللاعب الخلفي، وبحركة رشيقة منه يلتفت برأسه لينظر إليها، محاولا الاخر ان يسلمها له بيده اليسرى بحركة انسيابية، ويشاهد خلفهم شكل بيضوي اخضر اللون يحيط به دوائر باللون الأزرق والاصفر الفاتح وعلى الزاوية اليسرى العليا حمامة بيضاء طائرة ملتفتة برأسها نحوهم.

في البداية يجب ان توضح ان هذا الأسلوب مغاير من ناحية اشكال الأشخاص، فنجدها هنا لينة تختلف عن الأسلوب القاسي، نلاحظ ان الاشكال البشرية منسجمة مع بعضها البعض بألوان الملابس والبشرة المتدرجة من البني، والبني المحمر، والاوكر المصفر، وقد تم تجسيم العضلات بوضوح وقد حدد الاشكال بالألوان الغامقة، كما في باقي الجداريات. وإن التباين في لون البشرة والشكل البيضوي سمة من سمات هذا التكوين والحركة شكلت مصدر جذب اظهر قوة المركز رغم ان الرياضيين يركضون باتجاه اليسار ولكن نجد ان الحركة تدور حول المركز وفيه تبدأ الحركة وتنتهي بشكل دائري. فالكتلة البشرية في الوسط مرتكزة على اقدام الرياضيين ونجد ان الرياضي في جهة اليسرى قد انزل يده اليسرى ليستمر مع الشكل الدائري للتكوين، وكذلك الرياضي في الخلف في حين مرفقه يشكل محيط للدائرة في الجهة المقابلة. ولهذا التكوين طاقة لا ينقطع فعلها بسبب الخطوط المعقدة والمتداخلة، إن الاهتمام بالمواضيع الرياضية ليس مرتبط

بالمبنى فقط وانما يعبر عن رسالة، فللمرأة دور فعال ومثلت هنا برمز العطاء وهي حاملة الشعلة، وللرياضيين مهمة معينة وهي إيصال رسالة العمل والقوة والتقدم، اما الحمامة البيضاء فهي رمز من رموز السلام، وايضا رمزاً لرغبة الانسان الأبدية للتقدم و تمثيله بشخصيات جميلة من العدائين مليئة بالقوة والحركة والاثارة والبهجة.

أنموذج (٣)

اسم الجدارية: (حدادي الحداثة)

اسم الفنان: هالينا زوبشينكو ،

كريكوري بريشدنكو

سنة الانتاج: ١٩٧٤

الحجم: ١٦٠ متر مربع

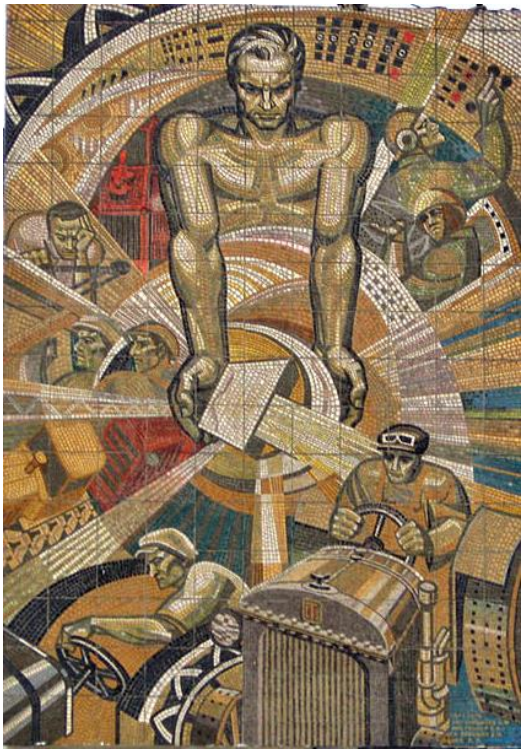
الموقع: معهد البحوث النووية/

أوكرانيا

المادة: سيراميك وزجاج وغير شفاف

حينما تتأمل هذه الجدارية الضخمة نجد ان مركزها دائرة حمراء صغيرة تمثل نواة ذرة، تحيط بها دائرة أكبر يخرج منها مثلثات تشكل نجمة يخرج منها شعاع يسعى للوصول إلى كل الاتجاهات ويتداخل مع الدوائر. وقد تمت بحركة ديناميكية لتشغل فضاء العمل كله، وفي الجهة اليسرى رجل نفذ بأسلوب قاسي وبحركة قوية يمسك بكلتا يديه الممدودة إلى الأعلى شعاع ابيض خارج من الذرة، وهو ينظر إلى الذرة ويقابله شخص ثاني وهو يمد يده اليسرى تحت الذرة واليد اليمنى قد مدت نحو الزاوية العليا. ويحيط بهما خطوط دائرية بدرجات وردية وبرتقالية، تتداخل مع اللون الأحمر، والبرتقالي، والبني الغامق المميز الذي يحددها ويحسم التشريح فيهما، ونلاحظ في الأرضية اشكال مثلثات متوجهة نحو الخارج بكل الاتجاهات وتتقاطع مع بعضها البعض بخطوط من اللون الأزرق الفاتح، والاخضر بدرجاتهما، ويحيط بهم اللون الأزرق الغامق والذي اخترقته رؤوس المثلثات.

ان هذا العمل الذي شغل هذه المساحة الضخمة يمتد بديناميكية وحركة وايقاع منتظم يبدأ من المركز ويلتف حول مساحة العمل الكلية، فالتوازن القائم عن طريق التماثل الواضح بالشخصيات والتباين في اللون، والأشخاص، والارضية جعل الحركة على سطح العمل مستمرة ودائرية، وجعل الكتل تسبح في فضاء رغم المساحات القليلة الموجودة في اطراف العمل، والسمة الأساسية في تكوين العمل هو التكوين الدائري المتمثل بنقطة صغيرة حمراء هيمنت عليه لتنمو وتكبر بشكل ملحوظ لتقدم الشكل النهائي. لهذه الصورة موضحة بداية كل شيء، وقوة هذه الأشياء، وعظمتها المتمثلة بالتجارب النووية وسرعة التطور الحاصل في هذا المجال في تلك الفترة، وليكون صورة إعلامية عن القدرة، والتمكن من السيطرة على هذه القوة الهائلة. وإن التبسيط مع تنفيذ الشخوص بأسلوب قاسي من سمات هذه الجدارية.



أنموذج (٤)

اسم الجدارية: مصنع العمال

اسم الفنان: بافل شارداكوف

سنة الانتاج: ١٩٧٥

الحجم: ١٥,٥×١١متر

الموقع: فولغاكراد

المادة: زجاج غير شفاف(Smolti)

يقع العمل في الجهة المقابلة للعمل الأول صور الفنان فيه مجموعة من الأشخاص يعملون في مختلف الميادين وبالأخص الصناعية منها، ويتوسط المشهد من الجزء الأعلى شخص عاري مفتول العضلات رسم بأسلوب قاسي، رسم بذرعان قويان يمدهما إلى وسط اللوحة ومركزها وبين يديه مطرقة ومنجل يمثلان شعار الاتحاد السوفيتي، يخرج منهم شعاع من نور بكل الاتجاهات ليتداخل مع مجموعة من الأشخاص الموزعين حول المركز والذين يمثلون المهندسون والعمال والعلماء، وفي الأسفل رجلان يقود كل منهما الجرار الذي كان ينتج في هذا المصنع. وبهذا صور الفنان خطوط الإنتاج في المصنع.

ان اللوحة مليئة بالحياة والعمل والقوة والتقدم، فقد ربط الفنان كل أجزاء التكوين بمركز العمل ليوحي لنا ان أساس التطور ومركزه هو الأفكار الاشتراكية المتمثلة بالمنجل والمطرقة وان المشهد معد من ناحية التكوين بكمية كبيرة من الخطوط والألوان رغم ان اللون الاوكر والبني هما الطاغيان، ومع ذلك نجد درجات من الأزرق والاحمر وذلك لخلق حركة داخل العمل، ان المبالغة في حجم الشخصية الرئيسة والمبالغة في تصوير العضلات والنظرة القوية كلها تشحذ الذهن بقوة الانسان السوفيتي وتربط كل ما حوله في نقطة المركز.

ان الحركة الدائرية للشخوص والعناصر الفنية الأخرى من خطوط والوان تتحرك واحداً تلو الاخر حتى ينقل عين المشاهد إلى نقطة المركز،وادى وذلك خلق مسارات متعددة من خطوط دائرية حول الشخصية الرئيسة. وهناك عامل اخر صور هذه الجدارية المهيبة وهو جوهر التكوين بذاته مع سمات المبالغة، والتباين، وتنظيم الخطوط، وايقاعية الاشكال، والتنوع المختلف جعل العمل جسد واحد يتوسطه المركز الذي مثل قلب العمل والذي يحمل أفكار الدولة الأيديولوجية لها.

أنموذج (٥)

اسم الجدارية: نادي رواد الفضاء

اسم الفنان: ادوارد بلويسكيوف

سنة الانتاج : ١٩٨٠

الموقع: فارونيش روسيا

المادة: موزاييك وحجارة ملونة

وزجاج غير شفاف (Smolti)

يمثل هذا العمل الفني احد صور التجريد الذي تم تناوله في كثير من الاعمال في هذه الفترة والفترة التي سبقتها، نفذ العمل على مساحة مستطيلة تحتل اكبر مساحة من الجدار، والتي تظهر بحدود غير منتظمة وتظهر من طلعات ودخلات هندسية باستخدام اللون الأزرق ودرجاته في هذا العمل والذي يتوسطه دائرة فاتحة اللون وتحيط بها دوائر بدرجات متفاوتة وقد تكونت كما في أسلوب التشطيب، وعلى الدائرة بالمركز ثلاث صواريخ فضائية وهي تنطلق بشكل عامودي إلى الفضاء ومن خلفهم ثلاث نجمات غير منتظمة النهايات وحول المركز تسبح مجموعة من الكواكب والاقمار والمركبات الفضائية وفي الجهة اليسرى من الطائرة وهي تنطلق باتجاه اليسار ومن تحتها منطاد وكبسولة رائد فضاء بمظلة.

شكل التكوين العام منسجم لونياً، ومتوازن في توزيع الاشكال، والحدود الخارجية للعمل، اما المساحة البيضاء للجدار فقد منحت العمل حركة مستمرة تولدت في نقطة المركز عند تقاطع اشكال الصواريخ مع الدائرة، وتوسع قطر الدوائر كلما ابتعدت عن المركز في فضاء العمل والتي صورت الفضاء وسعته، كان أسلوب رسم هذه الدوائر عن طريق اللمسات بالخطوط المتقطعة التي نفذت بعدة الوان معقدة التركيب، كما نلاحظ الكواكب التي تحيط بالمركز موزعة بأحجام مختلفة ودرجات لونية لا تتوقف عن الحركة وكأن الكواكب والاقمار كلها تسبح في فضاء واحد. وبالإدراك البصري للعمل نجد ان السمة المركزية والانسجام اللوني والديناميكية للأشكال والتبسيط لها وفضاء العمل المعقد اكسب العمل وظيفة تقودنا إلى معرفة فضاء واسع وقدرة الاتحاد السوفيتي على اختراقه و الوصول اليه .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أولا: النتائج

١- اعتمد انتاج الجداريات السوفيتية في البداية على سمة الدقة والاهتمام بالتفاصيل والألوان المتعددة واستخدام الأسلوب الانطباعي في تنفيذها واستخدم التكوينات المتماثلة والمتوازنة كما في النموذج رقم (١).

٢- تم تصوير الشخصيات في جداريات الفسيفساء بالأزياء الوطنية الفريدة، لتمثل الوحدة والتنوع في ثقافة الاتحاد السوفيتي كما في النموذج رقم (١).

٣- صورت النساء والرجال بأجسام قوية وقاسية لتحقق اهداف أيديولوجية تدعم فكرة البطولة للمقاتلين، مع تمجيد للطبقة العاملة من العمال والفلاحين والمثقفين وإظهار النساء كعضو فعال في المجتمع كما في النموذج رقم (١، ٢، ٣، ٤).

٤- اعتمدت الجداريات السوفيتية سمة التبسيط والاختزال في تنفيذ الاشكال الواقعية كما في النموذج رقم (٢، ٣، ٤، ٥).

٥- تم توظيف الخطوط المستقيمة والمائلة والمنحنية والغامقة في تحديد الاشكال لتحقق سمة القساوة والليونة للأشكال مع اظهار هيئتها، كما في النماذج المرقمة (٢، ٣، ٤، ٥).

٦- معالجة الفضاء داخل الجداريات بالإشكال الهندسية المتداخلة والمتقاطعة مع بعضها البعض ذلك لكسر الرتابة والجمود واضفاء الحركة عليها مع خلق فضاء تجريدي يحاكي العصر، كما في النماذج المرقمة (٢، ٣، ٤، ٥).

٧- امتازت بعض الجداريات السوفيتية بالإيقاع والانسجام من حيث اللون وذلك لاستخدام الوان محددة من اجل اظهار القيم الفنية والجمالية للعمل، كما في النماذج المرقمة (٢، ٤، ٥).

٨- اعتمدت الجداريات السوفيتية في الاغلب على استخدام الخطوط في توجيه النظر نحو المركز ليشكل بؤرة النظر الرئيسية كما في النموذجان المرقمان (٣، ٤).

٩- استخدام سمة التباين بالألوان والتباين بالأشكال من خلال المبالغة في الاحجام لتحقيق السيادة في العمل كما في النموذجان

المرقمان (٣، ٤).

ثانياً: الاستنتاجات

١- اعتمد الفن السوفيتي تمثيل الكثير من الحالات الاجتماعية والسياسية وغيرها لتعبر عن مدى تماسك المجتمع بأهدافه الأيديولوجية.

٢- حقق الفن الجداري السوفيتي اختلافاً توافقياً وترابطاً بين الماضي والحاضر مما خلق تكاملاً على مستوى الأسلوب والتكوين.

٣- مر الفن الجداري السوفيتي بحالة من المخاض والتحول بين المنهج الملتزم والصارم وبين المنهج الغير ملتزم مما مهد لظهور أسلوب جديد يرفد الفن الجداري السوفيتي الحديث.

٤- تبين للباحث من خلال ما حصل عليه من نتائج ان الاشكال الواقعية اتسمت بالتبسيط والاختزال لتمثل رمزية الإيحاء للمضمون كنوع من الدعاية والاعلان.

٥- تلعب الخطوط دوراً مهما في التكوينات كسمة في تحديد الاشكال والكائنات ونقل عين المشاهد من نقطة إلى أخرى وتعزز السيادة وتضفي الانفعال ان كان قاسياً أو ليناً.

٦- ملئ الفضاءات باستخدام الاشكال الهندسية المتداخلة والمتقاطعة والمركبة مع الخطوط لخلق مزيج من الواقعية والحداثة لتمثل سمة خاصة.

٧- غالباً ما تكون بؤرة النظر الرئيسة في وسط التكوين لتضمن سهولة فهم العمل للمتلقي.

٨- استخدام الاشكال البشرية المبالغ في احجامها للإعلان عن قوة وصلابة الاتحاد السوفيتي ولكن بطريقة تشكيلية فنية مبتكرة، وكسمة من سمات السيادة والتركيز.

ثالثا: التوصيات

١- يوصي الباحث بتوفير مجلدات أو كتب تعنى بدراسة الفن الجداري السوفيتي لتكون كمرجع لتوفير المعلومات للاستفادة منها في حال انتاج جداريات جديدة.

٢- ضرورة تأصيل الفن الجداري وربطه بجذور حضارية وتراثية.

٣- يوصي الباحث بالاهتمام بالفن الجداري وتضمين المادة النظرية في المقررات الدراسية لمرحلة البكالوريوس.

رابعا: المقترحات

يقترح الباحث اجراء الدراسات التالية لإكمال المشوار البحثي:

١- دلالات الشكل في جدارية السغرافيتو السوفيتية.

٢- جمالية توظيف التقنيات في الفن الجداري السوفيتي.

المراجع

١- احمد مختار عمر ،معجم اللغة العربية المعاصرة،ط٢، عالم الكتب،القاهرة،٢٠٠٨،

٢- توماس مونرو، التطور في الفنون ،ج٢،ترجمة : محمد علي ابو درة. لويس اسكندر جرجس . واخرون ،مراجعة :احمد نجيب هشام ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ،٢٠١٣.

٣- جبران مسعود ،الرائد، ط٧،دار العلم للملايين ،بيروت ١٩٩٢.

٤- مراد وهبة ،المعجم الفلسفي ،دار قباء الحديثة ، القاهرة، ٢٠٠٧.

٥- فريدريك مالتز ،الرسم كيف نتذوقه عناصر التكوين ،ترجمة :هادي الطائي، مراجة :سلمان الواسطي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،١٩٩٣،

٦- شاكر عبد الحميد ،الفنون البصرية وعبقرية الادراك ،دار العين للنشر ،القاهرة ،٢٠٠٧

٧- اياد حسين عبدالله ،فن التصميم. الفلسفة. النظرية .التطبيق، ج٣،دار الثقافة و الاعلام ،الشارقة، ٢٠٠٨

٨- الاغا وسما حسن ،التكوين وعناصره التشكيلية و الجمالية في منمنمات الواسطي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،٢٠٠٠،

٩- ارنست غومبرتش، قصة الفن ،ترجمة: عارف حذيفة ،هيئة البحرين للثقافة و الفنون ، المنامة ،٢٠١٦،

١٠- بركات سعيد محمد ،الفن الجداري الخامات الغرض الموضوعات ،عالم الكتب ،القاهرة ،٢٠٠٨.
١١- صفا لطفي ،الموجز في تطور الفن الجداري ،الصائغ ،بيروت ،٢٠١٣.
١٢- عبد الحميد احمد زايد .محمد جمال الدين مختار، الحضارة المصرية في العصر الفرعوني ،مطبعة وراق التربية و التعليم ،مصر ،١٩٥٨.
١٣- محمد سالم ، الفسيفساء تاريخه و تقنياته ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،٢٠١٤،

المراجع والمصادر الاجنبية :

14- Rudnev. Ivan Yurievich, Composition in the visual arts, Publishing house "World of science, Moscow, 2019
15- E.V. Shorokhov, Composition, Enlightenment, Moscow
16- Maitland Graves, Art of Color and Design, Al-Kitab Foundation for Printing and Publishing, University of Mosul, 1951
17- Yu. I. Karpova, I. B. Obukhov&Others, BASICS OF COMPOSITION DRAWING, ПОЛИТЕХ-ПРЕСС, St. Petersburg, 2019, P20.
18- H. R. Poore, Pictorial Composition and the Critical Judgment of Pictures, G. P. Putnam's Sons,1903, London.
19- V.P. Pritykin, G.R. Fayzrakhmanova, HISTORY OF FINE ARTS, architectural and construction university, Kazan, 2016.
20- D. Ya. Severyukhin, O. L. Leykind ,GOLD AGE OF ART ASSOCIATIONS IN RUSSIA AND THE USSR (1820-1932), Издательство Чернышева, St. Petersburg,1992.
21- Onen Leyla, Soviet Art Movements between 1917-1990, Scientific Research Publishing, Art and Design, 2021.
22- Egor Larichev, Deineka in the subway, Solo Mosaico, 2010.
23- Б. В. Веймарн&Others, ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА II, СЫСОЕВ, В. П. ТОЛСТОЙ, Moscow,1968.
24- Sergey Krylov, TO THE QUESTION OF TRENDS IN MONUMENTAL PAINTING OF THE USSR IN THE 1960s, НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО СИБАК.
25- Ivanov Mark Alexandrovich, Historical and artistic preconditions in Soviet monumental mosaic art, THE HERITAGE INSTITUTE JURNAL, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачева, 2021.
26- N. Mylova, N. Melnyk ,Fundamentals of composition. Part 1, Лекции Орг ,2016 https://lektsii.org/6-61182.html
27- Artincontext, Movement in Art – Exploring the Use of Visual Movement in Art,2022, https://artincontext.org/movement-in-art/
28- Daria Pushko, Soviet Art: An Illustrated Chronicle, Facultativ, 2017, https://facultativ.by/stati/sovetskoe-iskusstvo-illyustrirovannaya-khronika//

Compositional features of Soviet mosaic murals

Lect. Mohammed Dh. Al-Zubaidi
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: Mural art, since its beginning, has witnessed vast shifts that accompanied the cultural, social, and epistemological changes since mural art occupied a unique space in the global fine art map, so it was a kind of declaration of the age features accompanying art movements, carrying its features especially Soviet mural art that we cannot exceed its great significance in the history of modern art, the research is divided into four chapters, the first one (methodological framework) that included analysis a problem by the following query: What are the Compositional features of Soviet mosaic murals? It also had the

significance, objective, and limitation of the research and the establishment and definition of glossaries, while the second chapter (theoretical framework) is subdivided into three divisions; The first one is about the composition of fine art, the second one is the mural art, and the third one is about art in the Soviet Union. Then the outcome of the theoretical framework. The third chapter, however, included the community, sample, approach, and tools of the research and analysis of the sample; The first chapter was dedicated to presenting the result that the researcher has indicated as most significant: -

1. Men and women were pictured in solid and firm bodies to achieve ideological purposes to support the idea of heroism for fighters, praising the working class as workers, Farmers, and intellectuals and presenting women as active community members.
2. Tackling space inside murals with intersecting and overlapping geometric shapes to break monotony and Stasis and add movement while creating abstract space to go along with the modern age.

Then we have conclusions, suggestions, and the sources list.

Keywords: Features; composition; mural art; Soviet art.

المتغاير الأسلوبي في أعمال جماعة نينوى للفن الحديث

أ.د. محمد جلوب جبر *
جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة

م.م. زينب سعد عزالدين
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

* Email: mohammed.kinanah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الخلاصة: يعتبر التغاير مصطلح كاشف للتحولات الأسلوبية في حقل الرسم، و قد رافق هذا المصطلح فن الرسم، وخضع في كافة مراحله إلى تغيرات والتي لم تكن مقتصرة على الشكل بل انفتحت حدود المصطلح بعد ذلك ليشمل التقنية والفكر أيضاً، وقد جاءت الدراسة الحالية متضمنة أربعة أفصل مَثَّلَ الأول لاطار المنهجي وهو مشكلة البحث التي من خلالها يمكن معرفة كيفيات إشتغال المجموعة وتحديد المتغاير الأسلوبي الموجود في منجزاتهم، أما الاطار النظري جاء متناولاً ثلاث مباحث ضم المبحث الأول موضوعة(مقدمة مفاهيمية للأسلوب في حقل الرسم)، والثاني فقد تناولا فيه(التغاير والاختلاف في أساليب الرسم)، والمبحث الثالث (جماعة نينوى للفن الحديث الخصوصية والتنوع)، فضلاً عن إجراءات البحث وشملت مجتمع البحث وعينته وأداة البحث ومنهجه ثم تحليل العينات والنتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحثان ومنها:

١- إشتغالات بعض افراد المجموعة متغايرة حتى داخل بنية منجزاتهم الفنية، مثل الفنانين لوثر إيشو وشاهين على فتنقلا ما بين الواقع والرمز والتعبير.

٢- إذا ما تعمقنا بالنظر نجد أن موضوعة الأنسنة قد شغلت فكر أفردها، فسجلوا الهموم والافراح وغيرها في منجزاتهم وبأساليب مختلفة.

الكلمات المفتاحية: المتغير؛ الأسلوب.

المقدمة:

إن الأسلوب بمفهومه المعاصر يمتلك مساحة واسعة ومطواعة يمكن أن يدخل ضمن مجالات مختلفة ، وبالنسبة للفنون التشكيلية ومنطقة الرسم أخذ حيزاً خاصاً ومختلفاً فلم يعد مجرد معنى نصي فلسفي أو أدبي على اعتبار نشأت المصطلح كانت أدبية، بل أخذ يتشكل داخل تلك المنطقة متداخلاً مع أدق التفاصيل وقد تكون أصغرها أحياناً فهو يبدأ مع بذور الأولى في الفكر (بداية نشأت النص البصري) وينتهي بعرض المنجز كمعادل حي يميز أسلوب فنان عن اخر وقد يكون مدرسة عن أخرى، وهذا المصطلح يمكن أن يتأثر بمتغيرات معينة تحركه تخرجه من دائرة الثابت وتنقله الى المتغير وهذه الحالة قد تخص تجربة فرد بعينه فنجد هناك متغيرات داخل النص البصري للفنان في إحدى مراحله من خلال (المعاني ، المفردات ، الاتجاهات ،أنظمة التكوين وغيرها)، ويمكن أيضاً أن نلحظ متغيرات داخل مدرسة أو اتجاه أو مجموعة تميز تلك المتغيرات فنان عن أخر ، وقد اختلفت المتغيرات التي يمكن أن نرصدها في اشتغالات الفنانين ومن خلال طروحاتهم للمفردات المكونة لمنجزاتهم الفنية ، ومن هذه المنطلق تتمثل مشكلة البحث عبر الإجابة على بعض التساؤلات:

١. ماهي كيفيات اشتغال أفراد المجموعة والتي من خلالها يمكن تحديد المتغيرات؟
٢. هل كان أفراد المجموعة خاضعين لفكر أو مرجع محدد؟
٣. ما هو المشترك في اشتغالات المجموعة والمختلف الذي يحدد المتغيرات التي تميز أفراد المجموعة عن بعضها؟

وتشكل هذه الدراسة إضافة معرفية لحقل التخصص والمكتبة المعرفية والمهتمين والدارسين في مجال الفن. ويبدو الهدف جلياً من هذه الدراسة في التعرف على المتغاير الأسلوبي في أعمال جماعة نينوى للفن الحديث ويمكن تحديد البحث موضوعياً: المتغاير الأسلوبي في أعمال جماعة نينوى للفن الحديث، مكانياً: العراق، زمانية: ١٩٧٩-٢٠٢١.

المتغير اصطلاحياً: وهو رموز ليس لها معاني بذاتها ولكنها تدل على مجهولات يمكن أن توضع كذلك بدلاً منها أسماء لأشياء معينة ثابتة (Al-Hanafi, 2000, p. 736).

المتغير اجرائياً: وهو التحول المؤثر والكاشف عن تطور النتاج البصري في حقل الرسم وبالتالي ممكن أن يكون كاشف عن اختلاف في تجربة فرد أو مجموعة.

الأسلوب اصطلاحياً: " الأسلوب يضيف إلى فكرة ما الظروف الملائمة لإنتاج أثر من المفروض ان تحدثه هذه الفكرة" (Munther, 2015, p. 31).

الاسلوب اجرائياً: هو الحامل الاستعاري للمحمولات الفكرية والتقنية والادائية في حقل الرسم، والذي من خلاله يتحقق التفرد في المنجز الفني.

الإطار النظري

المبحث الأول: مقدمة مفاهيمية للأسلوب في حقل الرسم.

إن التغيرات التي لاحقت مفهوم الأسلوب في محاولات استطاع فيها الفن أن يقعده ضمن دائرة آليات اشتغاله، أتاحت من خلالها مساحة للأسلوب ليكون أداة بنائية في حقل الرسم، فجاء اشتغاله على التعبير فالأسلوب (صيغة التعبير المباشر للطريقة الشخصية، وهو الانفعال الذي يكشف عن باطن الذات والجدان) (Middleton, 1982, p. 116)، ونجد الكثير من المنجزات الفنية جاءت كتعبير عن أحداث ومجازر فخلدتها مثل مجزرة سبايكر في العراق والتي طرحها الرسامين كل وحسب أسلوب لغته البصرية، وبعد أن يخالج الفنان شعور معين اتجاه حالة أو حدث يبدأ بصياغة هذه المشاعر بواسطة الفكرة التي تحيل الأسلوب إلى الذهن من خلال التفكير بصياغتها و وإظهارها بعمليات تفكيك وتركيب الأشكال، فيرى أبن خلدون أن (الأسلوب قالب ذهني تصب فيه تراكيب الأشكال لتعبر عن الفكرة، وهو طريقة صياغة الشكل وعملية هندسة القوالب التي يصب فيها الشكل، وهذه الصياغة هي جوهر الأسلوب) (Ali, 2013, p. 40)، ويخضع الموضوع الذي تنجه الفكرة إلى مؤسِسات مختلفة (فكرية ،معرفية، حسية ،اجتماعية ،دينية) يشتغل عليها الأسلوب خلال صياغته للفكرة، ونجد أن الأسلوب أحيانا في صياغته للموضوع يحاول (خلق بيئة كونية لا تستجيب لشروط بعينها في كينونتها بل انها تعتمد حركة عفوية يقودها الحس في مدار الرؤية) (Al-Masoudi, 2016)، أما التقنية فقد أصبحت على ارتباط وثيق بالأسلوب فأذاب الأخير حدوده نحو التقنية ليصبح هو أداتها (فابتكار أساليب جديدة في إظهار الخطاب الفني هو ابتكار وسائل إيصال جديدة إلى المتلقي) (Abdel Amir, 2018, p. 1739)، إذ طرحت تقنية أساليب مختلفة فلم يعد الفنان محصور بأساليب تقنية بسيطة، بل أصبح هناك انفتاح في الأسلوب التقني حتى أصبح جزء من عدت الفنان وادواته جعله ينطلق بمخيلته بفضاء منفتح ليحقق أفكاره ويضعها فوق أسطح منجزاته الفنية، ويمكن أن نقول أن الأسلوب في التقنية يُمَيِّز من خلال الخبرة والتجريب التقني للفنان في إنجازه لعمله الفني، وإذا ما بحثنا باتجاه وسائط العرض سنجد أنها أيضاً قد بدأت بسحب مفهوم الأسلوب إلى دائرتها فحدث تغير بأسلوب عرضها الاعتيادية (فشهدت بدايات القرن العشرين تبدلاً جذرياً في شكل الفن وقيمته التقليدية، إذ انحاز عدد من الفنانين إلى أبداع وسائط جديدة تحلق بأفكارهم وتحتفي بمفهومهم للفن) (Abdul Ghani, 2020, p. 630)، وجاء هذا التغير ليواكب التطور الحضاري التي جاءت به المدارس الفنية التي طرحت مواد وخامات جديدة لم تكن مألوفة سابقاً فاستخدموا (الأضواء الموجهة، ولجأوا أيضاً إلى الغازات النادرة كالنيون وبخار الزئبق، وأخرون استخدموا شموع الفلورسنت المضيئة ومنهم الفنان (دان فلافين)، وأسلوب الفنان نفسه قد يكون ثابتاً أو متغيراً (فيمكن أن يتغير من وقت لآخر حسب الحالة التي يراها مناسبة مع تطور أسلوبه واتجاهاته) (Taha, 2021, p. 201)، وقد يبقى ثابتاً محافظاً على أسلوبه دون التغير ، والأسلوب يتداخل أيضاً مع الفترات الزمنية فكل فترة تختلف في معالجاتها الفنية فقد تأتي من خلال الشكل مثلاً (ببساطة الهيئة واختزال التفاصيل في فترة ، وقد تحاكي أدق التفاصيل البشرية في الأخرى) (Hussein, 2018, p. 26)، فلكل مدرسة من مدارس الفن القديمة والحديثة والمعاصرة أسلوب تَمَيَّزَت به، وهكذا فإن الأسلوب أداة بنائية في بناء تفاصيل اشتغال حقل الرسم.

المبحث الثاني: التغاير والاختلاف في أساليب الرسم.

قبل أن نتحدث عن التغاير والاختلاف في أزمنة الحداثة، هناك زمنٍ حدث فيه الكثير من التغيرات والاختلافات على صعيد الرسم، علينا أن نرصدها ونبدأها مع عصر النهضة الذي جاءت تغيراته من خلال مواضيعه، إذ يعتبر فنانو عصر النهضة من أوائل الذين رسموا المشاهد الدنيوية ومن الحياة اليومية، وبذلك أنهو سلطة الدين على الفن الذي بقيَّ مسيطراً على موضوعات القرون الوسطى. (Al-Bahaji, 2017, p. 176) ،و أيضاً استمدواها من (المعتقد الفلسفي للإنسانية، إذ كان للإنسانية دور هام) (Tabishat, 2021)، وفي هذا العصر حدث تغير

بمفهوم الجمال (فلم يعد الجمال نوع من الترف والتزين بل أصبح مظهراً للتقدم والرقي الفكري و الفني، فاستعمل عقله وثقافته لكي يقيم قواعد في التأليف والتناسب والتناسق) (El-Feki, 2003, p. 43)، وفي عصر النهضة تم معالجة مشكلة الحفاظ على ثبات المنجزات الفنية فتمكنوا (من إنتاج أعمال قوية على سطح صلب تحفظ اللوحات لعدة قرون) (Al-Bahaji, 2017, p. 176). ، ما إن ننتقل للباروك سنجد أن الرسم عاد ليخضع لسلطة الدين والنزاع الديني الموجود آنذاك، فتحكمت بأسلوبه و أمرت (برسم الموضوعات الدينية بطريقة واقعية ومباشرة ليفهمها الناس، وبالإضافة إلى موضوعات الحياة اليومية) (Muhammad, 2018, p. 70)، واهتم هذا الفن بالدراما والمبالغة بالتفاصيل للإثارة الدهشة و تميز بثراء الألوان العميقة، والتمايز الشديد بين الضوء والظلام، مع الاهتمام بإظهار الحركة والحيوية والعواطف الجياشة لأبطال مواضيعه، وإذا ما انتقلنا إلى الروكوكو فنجد أن أسلوبه شاعرياً حيث أشكاله غالبً ما تألفت من القواقع والصدف والاحجار ، يعتبر فن لطيف ورقيق ، فالأشكال بعد أن كانت ضخمة سابقاً أصبحت الآن تتسم بالخفة والرشاقة، والمرأة مثلت المحور الأهم فحولها كانت تحوم كل الناتجات الفنية إذ سميَّ بعصر اللذات، فاستبدلت المواضيع (فبدل الدين والحروب أصبحت عن الاحلام المأهول بالأشكال الحقيقة والخرافية) (Cohen, d.T)، ولهذا اتسم بطابع دنيوي سقط منه كل إدراك للمقدسات، حلق في ما وراء الطبيعة فاتخذ شكلاً دنيوياً مسرحياً، وما أن نَعبرُّ بالزمن إلى الكلاسيكية نجد أنها اعتمدت على الأصول الجمالية وتحقيق الكمال في رسم الأشكال للوصول الى الجمال المثالي وبالنسبة المثالية للأجسام. فكان الاعتقاد بأن (الروح تتحقق في هيئة الجسد الإنساني فتم تقديسه في صورته المثالية التي نجدها في أجساد أبطال الرياضة) (Basilios, 2019, p. 212)، وكانت حريصة على (الرسم الدقيق ومراعات النسب التشريحية والتجسيم واتباع قواعد المنظور ومحاكات الألوان الطبيعية بالإضافة الى المهارة الأدائية التي تكسب الأجسام ثباتاً وهدوء) (El-Feki, 2003, p. 63)، و نجد رومانتيكية قد نادت بما هو داخلي فتؤمن (بأن الروح لا تتجسد في شكل مادي محدد ولكنها تتمثل في باطن الذات وهي غير مقيدة أو مشروطة بشيء محدد) (Basilios, 2019, p. 212)، فتركز اهتمامها على (العاطفة والخيال والإلهام والتعبير عن العواطف والأحاسيس والمبالغة في تصوير المشاهد الدرامية) (El-Feki, 2003, p. 12)، و الفكر فيها اعتمد على المحددات ومنها التقدير العميق لجمال الطبيعة، وتمجيد العاطفة والحواس على العقل، والانقلاب على الذات، الانشغال بالبطل والشخصية الاستثنائية والتركيز على عواطفه وصراعاته الداخلية، لهذه المحددات اثر في تحديد هوية إنتاجه المليء بالعواطف والمشاعر والاهتمام بإظهار بواطن النفس البشرية على حساب مظاهرها الخارجية، وبعد ان تتحدثنا عن بعض مدارس الفترة التي سبقت أزمنة الحداثة ننتقل إلى الحداثة، جاء تغاير الاشتغال متنوع فبعض المدارس اشتغلت على اللون كما في الانطباعية، التي ركزت ولأول مرة على اللون (بطريقة أصبح فيها الوسيلة الأساسية للتعبير عن الحركة، وفيها تحولت اللوحة إلى وثيقة تسجيل للانطباع البصري كما تحسه العين مادياً وانياً لتسجل تبدل المناظر من حيث ظروف المناخ والفصل واليوم والساعة) (Amhaz, 2009, p. 70)، إذ سجلوا المناظر الطبيعية وبنفس المنظر وبأزمنة مختلفة، وتم اشتغال الالوان (على أسس علمية إذ التزمت الانطباعية بالنظريات العلمية في تنفيذها للألوان بدلاً من الاعتماد على مجرد الحساسية ، وبدأوا يرون صور الأشياء كلها من خلال اللون) (Mustafa, 2021, p. 21)، والوحشية جاءت ثورتها من خلال اللون أيضاً (باستخدام الألوان المشبعة والنقية ، والمبالغة باستخدام اللون بشكل عنيف، إذ أصبح اللون وسيلة للتعبير لديهم فجسدوا الحركة والأشكال من خلال تقابل السطوح الملونة) (Al Wadi, 2015, p. 60)، وطريقة استخدامهم للألوان جعلتهم (يتجهون نحو الرسم المبسط السريع الرديء أحياناً، وغيرها من الوسائل التي مكنتهم من التعبير المباشر الأكثر انفعالية) (Amhaz, 2009, p. 117)، أما إذا تحدثنا عن تغاير واختلاف الشكل والابتعاد عن تطابقه مع الواقع يجب أن نتحدث عن التكعيبية والتجريدية، فالتكعيبية حركت الشكل بتجزئته وإعادة تركيبه بصورة هندسية ، ففلسفتها رأت الحقيقة الفنية على أساس هندسي، يتمثل في العلاقات المعمارية ما بين مسطحات ومكعبات واسطوانات و اتجهت نحو عمارة العمل الفني، اهتمت التكعيبية بالشكل وصورته التحليلية إذ وصلت إلى المبالغة في تحطيم الشكل فاتجه نحو (تبسيط واختزال الأشكال برؤية تعامل مع الواقع دون استخدام عناصر مستمدة من الرؤية المباشرة) (Ali A. , 2013, p. 50)، فقد رفضوا مبدأ محاكاة الأشكال الطبيعية، وأعادوا صياغتها بصورة بعيدة عن عناصرها الأصلية، وقد أضافوا لأعمالهم مواد حقيقية مختلفة مثل الرمل والزجاج وقصاصات الجرائد والأقمشة، وذلك لإنعاش الصورة التخيلية، أما التجريدية فرؤيتها مهدت لإعادة تنظيم العالم المرئي المصور نحو اللا موضوعي، و قد استفادت إلى حد ما من التغاير الشكلي الذي جاءت به التكعيبية (فالتحليل الهندسي للأجسام كان تمهيد طبيعي لهذه الحركة، فترسيب الأشكال الطبيعية إلى معادلها الهندسي إنما هو في الحقيقة تجريد) (Ali A. , 2013, p. 167)، وهناك التجريد آخر من خلال (تقنية الشكل واللون، معتمد في الأسلوب على اللا شبه الشكلي للأشياء ، بل أشكال مجردة وجد فيها قوة إيحائية قادرة على الوصول الى الجوهر والمضمون، فوضع الفنان أحاسيسه في الخط واللون (Ali A. , 2013, p. 100)، فيسمى هذا التجريد بالغنائي، ويحاول التجريديون أن يكونوا غير موضوعيين وغير تمثيليين، فيسمح للمشاهد التفسير بطريقته الخاصة، وهناك مدارس جاء التغاير فيها من

خلال إعادة صياغة الاحلام والتخيلات والمشاعر والأحاسيس وفق رؤى فنية، مثل الرمزية والتعبيرية والسريالية، ففي المدرسة الرمزية تبدل الاهتمام فلم يعد (اهتمامهم منصب على الصورة المجردة بل أقحموا تخيلاتهم وأحلامهم الفنية بالتزويقات الرمزية الزخرفية، لقد أرادوا أن يصوروا لوحات تستعرض أحاسيسهم وأفكارهم) (El-Feki, 2003, p. 172)، ولقد رسم الفنانين الرمزيين منطلقين من صورة الذاكرة لا من الأشياء المرئية نفسها، فما يهمهم هو المحتوى اللا عقلاني الذي تعكسه الأشكال الظاهرية وتفسره وتنقله (Amhaz, 2009, p. 104)، والتعبيرية مهتمة بالمشاعر الداخلية والاحاسيس ولكن هذه المرة بتفصيل أدق إذ تقوم على الانفعالات النفسية والحالات السيكولوجية وما ينتاب النفس الإنسانية من قلق وصراع أزمات، ولو حفرنا قليلاً في آليات إظهار المشاعر سنجدها تحاول عكس ما يختلج في أعماقهم على القماشة فعمدوا على تجزئة العناصر الحقيقية المرئية ليعبروا عن احاسيسهم) (Muir, 1988, p. 10)، وأيضاً جاءت من خلال المبالغة في القوى الانفعالية التي تنساب في الألوان ، مع المبالغة في الأوضاع الفيزيقية والتحريف والتحوير في أساليب التعبير وطرق الأداء، جاءت الاشكال لا تطابق واقعها فهي (لا تحاول أن تصور حقائق الطبيعة الموضوعية لكنها تحاول تجسيد عواطف داخلية) (Abbas, 2019, p. 136)، وأما السريالية فأعادت صياغة الواقع ولكن من خلال المعنى والجوهر بإطلاق الحرية للخيال واللاوعي في إدارة الموضوع على سطح اللوحة، وأما أزمنة المعاصرة نجد فيه انفتاح على كافة الأصعدة من فكر و فلسفة وتقنيات وإدخال مواد جديدة لإثارة الدهشة والصدمة لدى المتلقين، إذ الفنان خرج عن مفهوم الحفاظ والالتزام بقواعد المنظور ومراعاة الشبه والمحاكاة والتفاصيل التشريحية الدقيقة ليصل إلى مفهوم الابداع والابتكار، وقد جاءت التجارب مختلفة ومتنوعة لم تكن موجودة ضمن خارطة الرسم فتمثلت (باستكشاف الطاقات الجمالية المخبأة في أدوات ووسائل ما بعد الحداثة، فقام الأمريكي فرانك مالينا باستخدام تركيبات إضائية أولدتها تكنلوجيا التوهج الحراري) (Nicholas, 2022, p. 97)، وفي الفن المفاهيمي والتجهيز في الفراغ نجد (تحريك الرموز والاشياء الجاهزة من مكان إلى آخر وتجميعها في تشكيلات جديدة، مثل عمل لداميان أورتيجا سيارة متفجرة وقد ظهرت تفاصيل احشاء المحرك) (Julian, 2014, p. 110)،في تغاير آخر تم استخدام تكنلوجيا الاتصال المعاصرة في الكومبيوتر كالفنان روى أسكت، لاستكشاف مناطق فنية تفجرها إمكانات التعاون والتواصل بين أطراف عدة في إنتاج عمل فني، وحتى الحركة تم إدخالها ضمن الفنون المعاصرة فظهر الفن الحركي وبنوعين منه يتحرك رغم سكونه في الواقع كأعمال فاساريلي، أو اشياء تتحرك دون ضابط من قوة ميكانيكية كمتحركات الكسندر كالدر، وهناك تجارب كثيرة وتغاير واختلافات في اساليب الرسم وما تم ذكره كان مجرد عينات عن ما جرى من تغيرات في أزمنة مختلفة من فنون الحداثة وما قبلها وما بعدها.

المبحث الثالث: جماعة نينوى للفن الحديث الخصوصية وتنوع.

لمعرفة مدى الخصوصية والتنوع لهذه المجموعة سنتعرف على خصوصية أفرادها كل على حِدى وبالتالي سنكشف عن تنوعها:

- راكان دبدوب: من يراقب منجزاته يجدها تدل على دراية تقنية وأدائية عالية تمكنه من إنجاز أعمال بأسلوب مميز يعتمد على (الاحتفاظ بتوازن دقيق بين التراكمات الفكرية والعاطفية استمدها من ترددات الطبيعة، و الموج الاجتماعي الذي تركز فيه، دراسته للمحيط اللوني اعتمدت مساحات الكتلة ومدى تعامله مع فضاءات اللوحة، لأن الفراغ في أعماله الفنية طاقة تشغل كل المسافات بين المنحنيات التجريبية والفضاءات اللونية) (D. M, 2017)، ونجد تأثير النحت على رسوماته كونه (نحات ويرسم، ونجده خصوصا في تجاربه الأخيرة بعد المرحلة التجريدية الصرفة) (Al-Dulaimi, 2017)، أما تكوينه الفني ت(حركه علامات بيئية مختلفة الاجناس منها يمثل البيئة الطبيعية والأخرى البيئة البشرية، ونرى ذلك في التضاريس النسيجية الشكلية المتراصة للوحدات البنائية داخل اللوحة، ونسيجه الفني متماسك بوجود وحدة للمعالجة اللونية اظهارها من خلال الخطوط اللونية، تعامل مع (الثقوب في جسد اللوحة باعتبارها عنصرا ثابتا في البناء، وهي تمثل عنصرا بنائيا جوهريا في بناء لوحات الكثير من الرسامين) (Shabeh, n.d.)، أما محور منجزاته تركز حول (مفرداتي المرأة والموصل بأزقتها وجوامعها وتراثها) (Al-Dulaimi, 2017).

-ماهر حربي: إذا تعمقنا بقراءة منجزاته سنجده في تجربته (باحثا عن أكثر الأجواء ارتباكا وفوضى لإنتاج أثار فنية، فيقدم أعمال غرائبية ممتلئة بالنقيض ورموز أحلام وكوابيس، وأحياناً يغرق بتجريدية عالية يعيشنا إطارها الزماني والمكاني، ثم يجول بعوالم طقوس دينية مهمومة في البحث عن الخلاص) (Ali A. , 2013)، وإن اهتمامه بالعوالم الدينية قاده إلى الرسم الأيقوني، إذ يتحدث عن تجربته هذه ويقول (الأيقونات التي أقوم برسمها هي تعبير استلهم فيه بعض الرموز الروحية مستخدما الوسائل المعتادة والتي أخضعها لأسلوبي الفني، الذي أدمج فيه الموضوع الروحي ومعطياته مع أساليب وتقنيات الفن الحديث) (Behnam, 2011)، جاء اشتغاله (بخطوط وألوان زاهية وبأشكال

زخرفية، ومؤخراً استخدم مادة الجنفاص فقدم لوحات رائعة تقترب من الجداريات التي كانت تزين جدران المعابد في العراق القديم (D.M., n.d.).

- خليف محمود: إن أول ما يجول في خاطرنا وتستحضر ذاكرتنا عند ذكر الفنان ألوانه التي استطاعَ أن يخلدها في ذاكرة المتلقي (فألوانه مبهجة تحمل نقاوة الإضاءة المجردة من الألوان الحيادية، وعلى الرغم من اتصاله الواقعي لحيثيات التفاصيل البيئة العراقية وخاصة الموصل إلا أنه يفلتر الموجات الضوئية والصبغية ببصيرته الطامحة إلى وجهها المشرق) (Hassan, 2018, p. 453)، أما أساسه الموضوعي كان محوره (المرأة و في حالاتها المختلفة الابتهاج ولحظات الحزن، بالإضافة إلى المفردات التراثية لمدينة الموصل) (Sabry, n.d.)، فنرى في منجزاته مشاهد مليئة بالأمكنة والناس وضجة (حركاتهم التلقائية وانفعالاتهم العفوية وكأنها تعيد الانتباه لمفردات وتفاصيل ومعالم نعايشها يوميا دون أن نشعر بمكامن الجمال كما تعكسها أعماله بكل حيوية وانفعال، فيأتي الإبداع عنده حين يستطيع أن يقرأ مكنونات المشاهد الكونية بعواطفه وحسه المرهف فينتقي انطباعاته بالخط واللون) (D. M, 2017)، وتحمل مشاهده نوعا من الواقعية من حيث (مغامرة تخاطب العمل برؤية الحالم، فاستطاع ان يتمرد فيُكّون شكلا ذاتيا جديداً ذو لغة جديدة ليحدث تقارب روحي مع تأويل المتلقي) (Fouad, n.d.).

- لوثر إيشو: عند قراءة نصوصه البصرية نجدها خاصة تحمل (افقاً مفتوحاً لا يتأطر بما هو شائع ومتداول) (Al-Dulaimi M. , n.d.)، إذ جاءت إشتغالاته مختلفة فلم تكن أساس أدواته ملموسة فبرأيه (يشتغل على اللوحة فكرياً وعاطفياً أكثر مما يشتغل بالأصابع أو بالأدوات ، فيبث فيها ما يستطيع من العاطفة ويضع المفاتيح التي يتصل بها مع الجمهور، أي إنه يحاول عدم العبث بالمواد وإخراج ما هو زائف من الرسم) (Qasha, n.d.)، وإذا ما تعمقنا اكثر داخل نصوصه لقراءة مفرداته التي شكل بها منجزاته فاختارها وفق دراية عالية ليحيل تلك المفردات من اصلها الواقعي إلى رموز (فالشخصيات الإنسانية والأرقام والأبواب والشبابيك والأشجار كلها رموز تدخل من خلال المنظومة اللونية لتؤشر عبر موقعتها وحركتها وتآزرها عالماً جديداً، أراد به أن يحاور متلقيه بلوحة تثير مكنونات الذاكرة وتفرز ما احتوته ذاكرته الجمعية ، فيسمح للمتلقي بالمثول بين يدي الدلالة ومحاورتها) (Al-Khashab, n.d.).

- شاهين علي ظاهر: فنان يتعامل مع المنجز الفني من منطلق الغايات التي ينقلها العمل فهو يبحث عنها لتكون أداة اشتغاله، فيؤمن بأن الجمال وسيلة جذب وليس الغاية، فالغاية هي إيصال رسائل وشفرات داخل العمل لخطابات متنوعة يوصلها الفنان للمتلقي (Limited edition program, 2022)، فنجد غايته كان الإنسان بكافة حالاته والظاهرة الإنسانية فنجده (يرسل رسائل مرئية مفعمة بالمعنى مغطاة باللون، تجسد تحولات الانسان بمعاناته وثورته، وبحس مرهف وتمرد إنساني يجمع بين المباشر والرمزي، الحسي والمجرد) (Ali,, n.d.)، أما أبعاد إشتغاله سارت بمسارين (الاول ذو أبعاد جمالية متقنة في بناء اللوحة مستفيداً من التنوع المعرفي لديه ونظرية اللون، فشكل البحث والتجريب أساس اعماله الواقعية، والثاني اعتمد على البعد الفلسفي لظواهر الفيزياء الحياتية وغير الحياتية) (Al-Jubouri, n.d.)، فالشكل البشري عنده يأتي ضمن بنية يعيد تركيبها فيسند إليها (مركزية الحدث رغم كل المجردات الهندسية التي تحيط الكيانات البشرية والتي غشاها اللون) (Ali,, n.d.)، و شخوص منجزاته تتسم بالمفاهيمية المجردة، وتقتصر لوحاته على لغة الجسد والمفاهيم بشكليها المباشر وغير المباشر.

مؤشرات الإطار النظري:

١. الأسلوب أداة بنائية به يمكن أن نكشف عن التغاير والاختلاف في حقل الرسم.
٢. تأتي تجارب الفنانين أحياناً متغيرة لتواكب تطور تجاربهم من حيث الأسلوب والاتجاهات
٣. الأسلوب أداة للكشف عن التغاير الفكري والموضوعي والتقني.
٤. يخضع الرسم لضواغط تأثر في إشتغالاته فتحدث تغاير في خريطة أسلوبه ومنها الظواهر العلمية السلطة الدينية والذات السيكولوجية وغيرها من الضواغط.

مجتمع البحث: أشتمل مجتمع البحث على عينات لمنجزات افراد المجموعة والتي تم الحصول عليها من الدكتور خليف محمود والفنان بلال راكان دبدوب والشبكة العنكبوتية (الإنترنيت)، وقد بلغ عدد الاعمال الممثلة لمجتمع البحث ٥٠عملاً.

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بشكل قصدي على وفق المبررات الآتية:

١. انها تحقق في اختيارها أهداف البحث وغايته.
٢. تمثل تجارب متنوعة لأفراد المجموعة.

أداة البحث: اعتمد الباحثين على ما توصلوا اليه من مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث.

منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات للوصول الى نتائج تخدم هدف البحث.

تحليل العينات

العينة: رقم (١)

أسم الفنان: ركان دبدوب

أسم العمل: جلسة نسائية

القياس: ٥٠×٧٠سم

الخامة زيت على بورد خشبي

سنة الإنجاز: ١٩٧٩

نرى أن المشهد قد تألف من فضائيين داخلي وخارجي بطريقة إيهامية تحدث اختلاطاً في رؤية عند المتلقي فيعيد قراءته محاولةً منه للاستدلال إن كانت الجلسة في فضاء داخلي أم خارجي و تم رصد اللحظة من وراء النافذة، ومن ذلك الإحساس الإيهامي تتسلل الأشكال لتأخذ موقعها داخل المنجز، فنجد فيه أربعة نساء ثلاثة على نفس المستوى في الجلسة وسط اللوحة يمثلن مركز العمل، والأخرى نراها في يمين العمل تمثل أداة الفنان في إحداث ذلك الإيهام البصري، وبتناغم مازجَ الفنان بين مفردات الفضائيين الداخلي والخارجي بوضعية أذابت الحدود الفاصلة بينهما، فمثل الجزء الأعلى من خلفية الطبيعة (شجر، سماء، غيوم)، و داخلة بين المفردات إيحاءات شكلية دالة على الفضاء الداخلي من اقواس نوافذ وستائر، والجزء السفلي من الوسط واليسار مثلا الفضاء الداخلي وظهر فيه الطاولة والوسائد ، في الجزء الأيمن أعادة الفنان تكراره في تمازج المتناغم بين الداخل والخارج فعمد بوضع مساحة خضراء في الزاوية مثلت الحديقة وفي أعلى تلك المساحة وضعَ مساحة مزخرفة ملونة تمثل بِساط الجلسة، لم ينسى دبدوب ثيمته وهي الثقوب التي جاءت الأولى في أعلى اللوحة وكأنها القمر والإثنين الاخرين جاءا وسط اللوحة كجزء من جسد المرأة، الضوء والظل والألوان والدرجات لونية كان لهم دور بتحديد زمن اللوحة الدالة بأن الجلسة مسائية وبالأخص اللون الذي أحاط باللوحة الدال على وقت الغروب، فاعطى الفنان بعداً تعبيرياً لموضوعه على الرغم من أسلوبه، ولتكرار المفردات حضور داخل اللوحة، ومفرداته أستقاها من بيئته الاجتماعية.

العينة: رقم (٢)

أسم الفنان: ماهر حربي

أسم العمل: الترياق

القياس: ٦٦×٧٤ سم

الخامة: زيت على جنفاص

سنة الإنجاز: ١٩٩٣

جاء المشهد وكأنه يمثل حكاية تاريخية أو أسطورية كألف ليلية وليلة، فتوسط المنجز كتاب يوحي بالقدم بسبب الكتابات الموجودة التي تلاشت معظمها ولم يتبقى منها سوى أثر بسيط، حتى بوجود كتابة أوضح في الجهة اليمنى لا يمكن تحديد منها سوى كلمة روح التي يمكن قراءتها، وحتى طبيعة الموضوع لا يمكن إحالته إلى إطار ديني أم دنيوي ، فما يمكن معرفته هو محور القصة الترياق إذ معناه السم، ونجد هناك صورتين داخل الكتاب يحس المتلقي انهما قد جاءتا تمثلان صور توضيحية للموضوع، التي على اليسار تمثلت بإثنين من النساء بوضعية الجلوس المتقابل، الأولى جاءت عارية وتحمل في يدها اليمنى وعاء والثانية ترتدي عباءة، وحركة شخوص المشهد تبدو وكأن أساسه الموضوعي معالجة السم، بينما الصورة الثانية على الجهة اليمنى فتمثل شجرة وقد التفت أفعى حولها جاءت كرمز للسم، وقد أحاط الكتاب بخلفية تداخلت فيها الرموز مع قماش ممزق ومليء بالثقوب وبأدائية عالية تمكن من أن يداخل أشكال عديدة ليشكلها بأجواء رافدينية، وزع الفنان الشخصيات فنجد الجالس ومنها النائم، و أيضاً أنواع من الشجر و نبتة وحتى للحيوان كان له وجود، وفي نظرة للمنجز يمكن إحالته إلى تصور تأولي بأنه مخطوطة من الزمن القديم تم إنقاذها من المياه بعد دمار هولاكو، نفذ خطوطه بهيئة زخرفية في أغلب المنجز وبتكوين منتشر للأشكال، وقد استعارة بناء منجزه من التاريخ.

العينة: رقم (٢)

أسم الفنان: لوثر إيشو

أسم العمل: بطاقة شخصية

القياس: ٧٠×٩٠ سم

الخامة: زيت على كانفاس

سنة الإنجاز: ٢٠٠٠

المنجز يبعث احساساً بإحالة الفنان بطاقته الشخصية إلى جذور تاريخية عميقة، فالأشكال وآليات إظهار المنجز وكأنها مستوحاة من عصور القديمة ، فيبدأ بخط لوحته التي تبدو وكأنها لوحه الطيني بكتابات حسب شكلها سومرية تركزت في الجزء الأعلى من اللوحة، و في الجزء الأسفل من الجهة اليسرى رسم طير وكأنه يمثل جانبه المسيطر على المجريات فاشتغله باختزالية عالية تحيلنا لرسوم الكهوف، وبعدها نقلنا الفنان إلى زمنه فوضع أدلته الخاصة من خلال صورته الشخصية والتي اختارها غير ملونة لتتماشى مع الجو العام للمنجز، والدلالة الأخرى الأرقام و المكتوبة باللغة الإنكليزية التي ترمز على تواريخ، التي وضعها على طول الجهة اليمنى وستكملها في الجزء الأسفل من وسط اللوحة، وجاءت متنوعة في اتجاهاتها وأحياناً متعاكسة، وفي الجزء الوسط فقط كانت جميع التواريخ بنفس الاتجاه وكأن الفنان يقصد أن حياته في السابق مليئة بالتعثرات وبعدها أصبحت أكثر استقراراً وإنجازاً ، وفي في زاوية اليسرى من الأسفل أحاله الفنان أسراره إلى رمز فمثلها بال (×)قاصداً أنها محضورة، واستكملاً لرسم خارطته قام بوضع إشارة معينة على الكتابات و الأرقام وهي عبارة عن دوائر حمراء ميز فيها أحداث معينة في حياته، هيمنة الألوان ترابية على الجو العام للمنجز، قام إيشو بتفكيك الرموز والكتابات والأرقام والاشكال وأعاده تركيبهم وفق أسلوب اشتغاله فوثق وسجل بطاقته الشخصية برمزية عالية دالة على تجربة حداثوية عميقة.

العينة: رقم (٤)

أسم الفنان: خليف محمود

أسم العمل: العم متي

القياس: ٨٠×٨٠سم

الخامة: اكريليك وزيت على الكانفاس

سنة الإنجاز: ٢٠٢٠

نرى في هذا المنجز قد مازج الفنان في موضوعه بين أشكاله الواقعية وبين الإبحار بتجريدية كاملة في الخلفية، فمثلت الأشكال الواقعية منها رجل مسن ويبدو وكأنه إحدى باعة النحاس وقد سجل الفنان لحظة تبدو فيها ملامح الشخصية التي تتخللها ابتسامة وكأنها تتحاور مع المشتري، وظهر وهو حامل لإناء نحاسي وعلى خصره قطعة قماش لتلميع النحاس، في الخلفية يوجد امرأة قد اشتغلها بطريقة البورتريت

وبلونين البني والأسود جاعلاً منها في الظل وقد تداخلت مع الأشكال الهندسية المجردة الموزعَ في أرجاء اللوحة، فالخلفية قد جاءت وفق تجريدية صرفة متنقلاً فيها بين الأشكال الهندسية و الحركة الحرة للفرشاة تاركة لمسات سريعة وحرة في حركتها واتجاهاتها، لقد عمد الفنان التلاعب بدمج ماهو واقعي بما هو تجريدي وبحرفية وإدراك لفسح المجال امام المتلقي ليفكك أشكاله ويعيد تركيبها وفق تأويله الخاص، فعند محاولة قراءة الخلفية فيمكن تأويل الأشكال الهندسية الموجودة فيها إلى السوق بطرقه وأبنيته، بينما أوجد الحركة في مشهده بتمثيل حركة جموع الناس الموجودة في السوق، فرغم سكينة شخوص المشهد لكن تحس ضجيج السوق من خلال التركيزات اللونية والحركات السريعة لفرشاته، باشتغال لوني مشبع بالحساسية المدركة للون تنقل بين العتمة والضوء وبين ألوانه الحيادية والأخرى بجمالية تنقلنا في تعبيريته بين الواقع والتجريد، مع استدعاء مفردات واقعية من ذاكرته الاجتماعية.

العينة: رقم (٥)

أسم الفنان: شاهين علي ظاهر

أسم العمل: ضوء في أعلى الجدار

القياس: ١٠٨×٧٤ سم

الخامة: أكريلك على قماش

نرى في المنجز حالة تعبيرية مفرطة مليئة بالهموم والمعاناة والإذلال، وكأن الفنان اشتغل على موضوعة القيود والاضطهاد والتأمل بالخلاص والحرية، فتمثل المشهد بشخصيتين مازج بينهما بطريقة تلاشت فيها حدود الشكل حتى مع الخلفية، فتركز المشهد على رجل لم يظهر من جسده سوى قمة الرأس و اليدين متشابكتين والقدمين بوضعية التربع، أما بقية الجسد قد اختبأ وراء قطع من الحجارة قد استعيرت من تلك التي تحيط بالشخصيتين، فجأت حركة الجسد بصورة انطوائية منعزلة ، بينما يظهر من وراء الرجل رأس امرأة بكفيها المتشابكان أيضاً وهي تنظر إلى الأعلى نحو نافذة موجودة في الزاوية اليمنى للجزء العلوي للمنجز، وقد استفاد الفنان بشكل كبير من الخطوط المستقيمة التي نفذ بها منجزه، فمن خلالها والألوان البنية والصفراء بدرجاتها أحالَ الشخوص إلى كتلة جامدة وكأنهما تحولا إلى قطع نحتية.

نتائج البحث:

١. إشتغالات بعض أفراد المجموعة جاءت متغايرة حتى في داخل بنية منجزاتهم الفنية، مثل الفنانين لوثر إيشو وشاهين علي، إذ جاءت متنقلة بين أشكال واقعية موثقين مشاهد من الواقع، بينما الأخرى مختزلة مبنية على الرمز والتعبير.
٢. موضوعة الأنسنة شغلت فكر افرادها، فسجلوا الهموم والأفراح وغيرها في منجزاتهم وبأساليب مختلفة.
٣. جميع أفراد المجموعة محمولاتهم الدلالية جاءت مستمدة ومتأثرة بالبيئة المحيطة بهم.
٤. لكل فنان بنائه التكويني المتغاير عن باقي المجموعة، ومن خلاله يركب ويؤلف بين مشاعر المعاناة، الألم والفرح، السعادة فيظهرهم بلغته البصرية التي يتسم بها عن غيره.
٥. كل من ماهر حربي ولوثر إيشو قد أدخلا الكتابات واللغات القديمة كالسومرية والسريانية في منجزاتهم، بينما راكان دبدوب اكتفى بتشكيل الحرف العربي في منجزاته.
٦. جاءت إشتغلاتهم اللونية مختلفة فمنهم اشتغل بطريقة المساحات اللونية التي تشكل الأشكال، وآخرين جاءت اللمسات سريعة وحرة توحي بالحركة.
٧. إن المؤسسات الفكرية لأعمالهم قامت على أبعاد مختلفة منها الميثولوجي والأنطولوجي والسيكولوجي، وعلى الرغم من تنوع الأبعاد المؤسسة للفكر لكن حافظوا على الثيمة الأهم في أعمالهم ألا وهو الإنسان.
٨. كان التنوع في الخامة والمادة أداة المجموعة لإظهار التغاير الدال على تطور تجاربهم.

٩. جاءت الأشكال في بعض أعمالهم مختزلة إذ أحالوا أهمية العمل إلى التعبير، فجاءت الأحاسيس والمشاعر الظاهرة كأساس للعمل.

الاستنتاجات:

١. جاءت أساليبهم متغايرة في إنتاج منجزاتهم الفنية، فلكل فرد من المجموعة أسلوبه الخاص في طرح أفكاره وآليات اشتغاله وإظهاراته ولغته البصرية التي تميزه عن باقي المجموعة.

٢. رغم اختلاف أبعاد مؤسساتهم الفكرية في تكوين منجزاتهم الفنية، إلا أن مرجعياتهم كانت مشتركة فجاءت اجتماعية جعلت من مواضيعهم معبئة بالقضايا والقصص والمشاعر التي تلامس المتلقين وتعبر عنهم وتأتي أحياناً مُسَجِلة لمشاهد حياتية مخزونة في ذاكرتهم.

٣. جمعتهم المهارة الأدائية والتقنية رغم تنوع طرقهم في المعالجات الشكلية واللونية داخل منجزاتهم الفنية.

٤. اشتركوا بفكر قائم على معرفة عميقة بأهمية الإنسان فجعلوا منه مركز منجزاتهم، ولكن جاء تناولهم لحياته وما يحيط به بطرق مختلفة كل وحسب أسلوب إشتغاله، فتنوعت بين الواقعي والتعبيري والمختزل.

References:

1. Abbas, M. (2019). *Expressive features in the drawings of the artist Abdel Razzaq Yasser,, , pg*. Baghdad: Al-Academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad,Issue 91.
2. Abdel Amir, H. (2018). *Technology and Communication in Contemporary Art.* Istanbul: Arab Conferences,The Ninth International Academic Exhibition.
3. Abdul Ghani, S. (2020). *Material technology and its role in developing fine performance in contemporary photography.* Mansoura: Journal of Specific Education Research, Mansoura University, Issue 58.
4. Al Wadi, A.-A.-T. (2015). *Stylistic and Technical Dimensions in Abstract Expressionism Drawings.* Amman: Safaa Publishing and Distribution House.
5. Al-Bahaji, E. (2017). *History of Europe in the Middle Ages.* Jordan: Academic Book Center.
6. Al-Dulaimi, A. (2017, 5 2). *The departure of the Iraqi Rakan Dabdoub, the artist of women and the city*. Retrieved from In the Arab newspaper No. 39.
7. Al-Dulaimi, M. (n.d.). *Isho..The uniqueness of the vision in his visual text, article in Ishtar Channel*. Retrieved from https://www.ishtartv.com/viewarticle,57977.html.
8. Al-Hanafi, A. (2000). *The Comprehensive Dictionary of Philosophy Terms.* Cairo: Madbouly Library for Publishing.
9. Ali, A. (2013). , *stylistic and technical treatments in cubist painting and their impact on postmodern arts*. Jordan: Dar Al-Sadiq Foundation for printing, publishing and distribution.
10. Ali, A. (2013). *stylistic and technical treatments in cubist painting and its impact on postmodern arts*. Jordan: Dar Al-Sadiq Foundation for printing, publishing and distribution.
11. Ali, A. (2013, 08 11). *The Vision Dialogue between Maher Harbi and Manhal Al-Dabbagh*. Retrieved from https://kitabat.com.
12. Ali,, A. (n.d.). *artist Shaheen Ali Al-Zaher*. Retrieved from https://fenon.com/shahin-ali-alzaher.
13. Al-Jubouri, H. (n.d.). *The Imagineers are the ones who change the world, article from the internet*. Retrieved from https://www.azzaman.com.
14. Al-Khashab, W. (n.d.). *Shanasheel professional standing, reading of the painting (Shanashiel) by Luther Eshow, article from the Internet*. Retrieved from http://www.alnoor.se/article.asp?id=265558.
15. Al-Masoudi, M. (2016). *Muhammed Mehr Al-Din, the owner of curves, along with Daler Saad Shaker, a lover of clay*. Retrieved from https://almadapaper.net/sub/04-354/p15.htm.
16. Amhaz, M. (2009). *Contemporary Art Currents.* Beirut: Publications Company for Distribution and Publishing.
17. Basilios, N. (2019). *The Historical Dimension of Aesthetics of Fine Art.* Egypt: Dar for Printing and Publishing.
18. Behnam, G. (2011, 02 18). *Attracted to Ancient Mesopotamia*. Retrieved from http://nala4u.com.

19. Cohen, G. (d.T). *Principles of Art History.* (I. Mugheer, Trans.) Jordan: Dar Zahran for Publishing and Distribution.
20. D. M, B.-M. (2017). *Drawing life, paintings of beauty and love.. and gone, an article on the Cardinia, a general cultural electronic magazine*. Retrieved from https://www.algardenia.com/2014-04-04-19-52 - 20/qosqsah/28667.
21. D.M. (n.d.). *interview with Professor Maher Harbi, plastic artist, from the Ibrahimi Collection website:*. Retrieved from http://www.ibrahimicollection.com/node/1168.
22. El-Feki, O. (2003). *A tour of the art and history of oil painting.* Egypt: Anglo Library.
23. Fouad, S. (n.d.). *the plastic artist Khalif Mahmoud Al-Mahal harmonizes interpretation in deriving the contemporary cultural heritage in his artworks*. Retrieved from http://elsada.net/118992/.
24. Hassan, M. (2018). *Achievements of the Contemporary Iraqi Plastic Movement.* Baghdad: Dar Al-Fath.
25. Hussein, A. (2018). *Measurement and Evaluation in Art and Art Education.* Jordan: Academic Book Center.
26. Julian, S. (2014). *Contemporary Art A Very Short Introduction.* (M. A. Shehata, Trans.) Egypt: Al-Hindawi Foundation for Education and Culture.
27. Limited edition program. (2022, 6 24). *interview with the artist Shaheen Ali Zaher, presented on*.
28. Middleton, M. (1982). *The Meaning of Style.* (S. Hafez, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.
29. Muhammad, M. (2018). *the world of plastic art.* d.b: d.d.
30. Muir, J. (1988). *One Hundred Years of Modern Painting.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Mamoun House for Printing and Publishing.
31. Munther, A. (2015). *Stylistics and Discourse Analysis.* Damascus: Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.
32. Mustafa, M. (2021). *the story of plastic art (the modern world).* Egypt: Foundation of the Arab Press Agency.
33. Nicholas, R. (2022). *Postmodern Orientations.* (N. Rashwan, Trans.) Cairo: The Supreme Council of Culture.
34. Qasha, N. (n.d.). *an interview with the late artist Luther Eshow... Luther Eshow in Summaries of Pain and Hope, from the Iraqi critic website*. Retrieved from https://www.alnaked-aliraqi.net/article/79199.php.
35. Sabry, S. (n.d.). *Khalif Mahmoud and his sparkling watercolors*. Retrieved from https://www.baytalmosul.com.
36. Shabeh, H. (n.d.). *Rakan Dabdoub - Painting with*. Retrieved from http://www.alhasso.com/rakan-dabdoub.htm.
37. Tabishat, A. (2021). *Research on Renaissance*. Retrieved from https://hadaarah.com/u.
38. Taha, I. (2021). *The Artistic Style in the Works of Artist Khairy Adam.* United Arab Emirates: Journal of Arts, Literature, Humanities and Sociology, Issue 64.

The stylistic variation in the works of the Nineveh Group for Modern Art

Prof. Dr. Mohammed Ch. Jebur — University of Baghdad, College of Fine Arts
Asst. Lect. Zainab S. Ezzeldeen — University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: Heterogeneity is a term that reveals stylistic shifts in the field of painting. For the methodological framework, which is the research problem through which it is possible to know the working methods of the group and to determine the stylistic heterogeneity found in their achievements.), and the third topic (Nineveh Group for Modern Art, privacy and diversity), as well as the research procedures, which included the research community and its sample, the research tool and its methodology, then analyzing the samples, results and conclusions reached by the researchers, including:

1- The occupations of some members of the group are different even within the structure of their artistic achievements, such as the artists Luther Esho and Shaheen Ali, so they moved between reality, symbol and expression.

2- If we look deeper, we find that the topic of humanism has occupied a single thought, so they recorded the worries, joys and others in their achievements and in different ways.

Keywords : Variable ; method.

عناصر اشتغال التقنيات البصرية الحديثة في عروض مسرح الطفل

ا. م. د ميادة مجيد الباجلان
مديرية تربية نينوى
Email: mayadameme68@gmail.com

الخلاصة: تساهم منظومة التقنيات البصرية الحديثة وتداخلاتها في عروض مسرح الطفل مساحات واسعة للمخرج، والمصمم السينوغرافي, وقد وجدت الباحثة هذه الدراسة جديرة بالاهتمام والبحث, تساعد في إرساء بعض المرتكزات التصميمية الهامة في عروض مسرح الطفل, ودور منظومة التقنيات البصرية التي تتأكد عند عتبة جماليات الفضاء السينوغرافي للعرض المسرحي الموجه للأطفال .

تناول البحث أربعة فصول: الفصل الأول وهو الإطار المنهجي والتي حددت من خلاله الباحثة مشكلة البحث وفق التساؤل الآتي: (كيفية اشتغال عناصر التقنيات البصرية وأثرها في عروض مسرح الطفل), وهدف البحث: في تسليط الضوء على اشتغال العناصر البصرية وأثرها في عروض مسرح الطفل, وكذلك تحديد البحث حدوده الزمانية, والمكانية, والموضوعية للبحث, وتحديد مصطلحاته إجرائيا, أما الفصل الثاني فيضم الإطار النظري الى مبحثين: المبحث الأول: العناصر البصرية وأبعادها الجمالية في عروض مسرح الطفل: أما المبحث الثاني: تداخل منظومة العناصر البصرية وأثرها في عروض مسرح الطفل: وصولا الى مؤشرات الاطار النظري .

أما الفصل الثالث: ضم إجراءات البحث وعينة البحث في مسرحية للأطفال تم اختيارها بطريقة قصدية بوصفها أداة للتحليل ضمن منهج وصفي(تحليلي), وضم فصل الرابع: نتائج البحث, يؤسس المصمم السينوغراف المبدع تشكيل عناصر العرض المسرحي للسيطرة على جذب وانتباه المتلقي(الطفل) لصياغة فضاءات جديدة وفقا لبناء منظومة بصرية, سمعية, حركية, ومعاني تحمل دلالات عديدة للمتلقي(الطفل) تنمي خيال الطفل بجانب المتعة والتسلية, فضلا عن التوصيات, والمقترحات, بالإضافة الى قائمة المصادر والمراجع, والملاحق, وخلاصة البحث باللغة الإنكليزية .

الكلمات المفتاحية: التقنيات؛ البصرية؛ مسرح الطفل

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث

يشهد اليوم الفن المسرحي ميدانا واسعا لاسيما بدخول التكنولوجيا الحديثة التي غزت ميادين الحياة والفن وقد ساهمت التقنيات الحديثة مساهمة فعالة في تطور منظومة العناصر البصرية للعرض المسرحي, وفتحت آفاقا جديدة امام المصمم السينوغراف في اكتشاف سبل وأدوات وأفكارا جديدة في التجسيد الجمالي, عبر علاقة متداخلة بين العرض المسرحي والأجهزة الحديثة في بث رسائله التي من أجلها وجد العرض, واشتغالا لبيئة افتراضية فنية فيها ما يبهر المتلقي من مشاهد مدهشة وساحرة, فكلما كانت تقنيات المنظومة البصرية متطورة والرؤى متجددة ومدروسة في تأثيث فضاء العرض سينوغرافيا كان أكثر إبهارا وجذبا وتشويقا, وصولا الى نجاح وهدف العرض المسرحي .

ولعل مسرح الطفل أحد هذه المسارح التي تتأثر بهذا التطور التكنولوجي، ذلك أن بناء الصورة المشهدية في مسرح الطفل يحتاج الى إتساع وبناء صورة بصرية عالية المستوى حسب عمر ومستوى ثقافة المتلقي(الطفل) ليحاكي خياله الخصب فتدفعه الى توفير المتعة الحسية والجمالية، ويحاول هذا البحث ان يبرز ادوات التعبير بصياغات جديدة تؤكد والتي بدورها سوف تؤسس للعناصر المسرحية التي تعتبر أساس الجذب البصري لتحقيق التفاعل الاجتماعي والترفيهي لدى الطفل . لذا تكمن مشكلة البحث: في كيفية تداخل منظومة العناصر البصرية تجذب وتستثير المتلقي(الطفل) للتواصل مع العرض المسرحي لغرض تحقيق المتعة والفائدة، والفعل التربوي والجمالي, وفي ضوء

ما تقدم وجدت الباحثة أن هذا الموضوع غني بالدراسة على حد علمها, لذا صاغت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: (كيفية اشتغال عناصر التقنيات البصرية وأثرها في عروض مسرح الطفل) .

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

خطت علوم التكنولوجيا الحديثة بأوسع أبوابها وطرقها في ربط الحياة بكل مجالاتها لاسيما في مجال الفنون كافة والفن المسرحي خاصة, في استثمار انتاج عروض مسرحية ومنها للأطفال جاذبة ومبهرة إذا ما صاغها العاملون من كتاب, ومخرجين, ومصممين, وممثلين بطريقة مدروسة محققة لأهدافها في المتعة الفكرية والجمالية, ويقع على عاتق المصمم السينوغراف السعي الى تجسيد أفكار ورؤى في رسم وتركيب الفضاء لمفردات العرض البصري في استخدام التقنيات البصرية وتطويعه للمعالجات الصورية الفاعلة لتحقيق الجمال والتفاعل البصري, فالطفل يحمل طاقة في اللعب, والاستكشاف, وحب الفضول في معرفة الأشياء حوله, وإيجاد اللذة والمتعة, فخياله لا حدود له يسعى الى خلق عالم افتراضي, ليرضي حاجاته ورغباته, لذا وجب على الفنان المصمم إن يستوعب قدرات الطفل التخيلية وذائقته وذلك باستثمار كل وسائل التقنيات الحديثة في تشكيل وتوظيف مفردات عناصر المنظومة البصرية بأسلوب جمالي تلبي رغبته وذائقته الجمالية, لذا فإن هذا البحث يسعى الى بيان تداخل منظومة العناصر البصرية ودورها في المشاهد الصورية التي يكسبها جماليات الفضاء السينوغرافي للعرض المسرحي الموجه للأطفال, وآلية اشتعالها في عروض مسرح الطفل وفق منظور جمالي, إذ إن هذه الرؤية ستساهم في تطوير القابليات التقنية لدى كادر العمل التصميمي من جهة, وارتفاع مستوى الذائقة الجمالية لدى الأطفال من جهة أخرى, وقد يفيد الباحثين والدارسين, ومصمي التقنيات المسرحية, والمخرجين المهتمين بمسارح الطفل .

ثالثا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي تسليط الضوء على اشتغال العناصر البصرية الحديثة في عروض مسرح الطفل.

رابعا: حدود البحث:

الحد الزماني: (٢٠١٨)

الحد المكاني: العراق / بغداد (المسرح الوطني) .

الحد الموضوعي: دراسة عناصر اشتغال التقنيات البصرية الحديثة وأثرها في عروض مسرح الطفل، مسرحية (لا تقل كاو كاو) .

خامسا: تحديد المصطلحات:

التقنية لغةً: وهو (مصطلح لغوي من الفعل أتقن بمعنى أحكمه واتقنه.. كما أن الرجل المتقن هو الرجل الحاذق) (مصطفى, ١٩٨٠, ص ٨٥) .

التقنية إصطلاحاً: (أصول مختصة بفن , أو بعلم , أو بمهنة , أو بحرفة مثل تقنية السينما)(مسعود, ٢٠٠٥, ص ٢٤٣) .

البصرية لغةً " بصر(البصر) حاسة الرؤية و(أبصره) رآه.(الرازي, ١٩٨٢, ص ٥٤ .

وعرفت البصرية " بمعنى الإبصار، يقال بصر به بصرا.(ابن منظور, ١٩٧٣, ص ٢٩١) .

التعريف الاجرائي (البصرية): هي كل ما يبصره المتلقي من تقنيات وعناصر مسرحية من على خشبة المسرح والتي ترى بالعين المجردة كالإضاءة والمنظر والزي والإكسسوار, وهي بالتالي تسمى تقنيات بصرية .

مسرح الطفل : تعرفه (وينفريد وارد)"المسرح الموجه للأطفال وملتزم بتقديم أفكار جديدة واخراج شيق, وتعريف الأطفال بألوان مختلفة من الفن(وارد, ١٩٨٦, ص ١٥٢) .

التعريف الاجرائي (مسرح الطفل) " العمل المسرحي الموجه للأطفال، يهدف إلى غاية جمالية وتربوية وتثقيفية ترفيهية مع مراعاة متطلبات الخصائص العمرية في المحتوى والتعبير والدلالة.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول

العناصر البصرية وأبعادها الجمالية في عروض مسرح الطفل

يعد مسرح الطفل أحد المسارح المهمة للحياة والمجتمع, فهو خير معلم في غرس القيم المثالية للتربية والتعليم والجمالية بجانب التسلية والترفيه, يتأثر الطفل من خلال ما يقدم له من عروض مشوقة إذ يتلقى الطفل المعلومات عن طريق ما يشاهده ويسمعه من خلال منظومة العرض البصري, والسمعي، والحركي، وتلعب منظومة التقنيات البصرية دورا كبيرا في جذب وإثارة الطفل وتشويقه, وتحرك مشاعره لما تتميز هذه المنظومة من عناصر متعددة, بات طفل اليوم أكثر استجابة وتفاعل إذا ما قدم له من عرض مثير وجاذب, ويحاكي واقعه البيئي, والتكنولوجي الذي يتعامل معه الطفل من خلال أجهزة الحاسوب والألعاب الإليكترونية قد فتح آفاقا جديدة تساعده في تقبل تطور وتداخل منظومة العناصر البصرية, وللرؤية الإخراجية في تطور وتعدد وإيجاد وسائل جديدة, فرضيات ومعادلات وفق المعالجات والتحولات بأبعاد جمالية .

يعد مسرح الطفل منظومة قيمية أخلاقية تربوية، ووسيلة لإيصال التجارب الحياتية والخبرات المتنوعة من خلال تقديم موضوعات يهدف الى معالجتها، فهي اللسان الناطق والمعبر عن كل ما يحتويه المجتمع, ويعد أسلوبا ناجحا للتربية والتعليم تنمي قدراتهم التعليمية والفنية, وتنمي قدراتهم التخيلية, تلبي رغباتهم وحاجاتهم النفسية والاجتماعية, وهي أداة فاعلة في نشر روح المحبة والألفة والتعاون والتسامح.. وغيرها من الصفات الحميدة الجيدة والمحببة، تتخللها روح الفكاهة, والواقعية, والخيالية, والفانتازيا, ببساطة الفكرة واللغة بالإضافة الى الموسيقى, والأغاني, والمؤثرات البصرية والسمعية, وتنمي روح البحث والتساؤل, وتفريغ الشحنات الانفعالية المكبوتة,(الباجلان, ٢٠٢١, ص ٢٤٧), لذا وجب على كتاب ومخرجي, ومصممي, وممثلي مسرح الطفل أن يتعرفوا على الجوانب النفسية للطفولة, وحسب مراحلهم العمرية مع مراعاة الجانب السلوكي والإدراكي لديه .

يسعى القائمين على مسرح الطفل إلى إثارة اهتمام الطفل وتشويقه من خلال التركيز على العوامل المؤثرة التي تعمل على جذب وتأثير المتلقي(الطفل), فالطفل كمتلقي وناقد صغير يختلف ميوله عن المتلقي العام او المسرحي من حيث السلوك واكتمال الشخصية, وتعتبر الانعكاسات المرئية والسمعية كتقنيات مسرحية لا تتمثل باللون فحسب بل هي فكر تتعامل مع منطق الأشياء في استحضارها على خشبة المسرح مع تعزيز الموقف الدرامي بفاعلية كبيرة من خلال الجذب والتواصل, ولكي يبقى الطفل متابعا للعرض المسرحي علينا التركيز على اشتغال العناصر البصرية, والسمعية, والحركية التي نحاول بها جذب اهتمامه وإثارة انتباهه, فهو كمتلقي لا يسعى لأن يسمع فقط بل ليرى ويتفهم ويبحث في كثير من الأحيان, وتجعل منه متابعاً يقظاً, وتحقيق التفاعل الاجتماعي والترفيهي لدى الطفل .

يقبل الطفل على المسرح لمشاهدة العرض فيزيد عنده الحماس والاقبال على مشاهدته، ذلك لان المسرح له دورا بالغ الاثر في تنوير عقول الاطفال وتفتيح عيونهم على المزيد من تجارب الحياة، وتنمي فيهم فضائل الادب, والمعرفة, والصدق, والزمالة, وحب الاخرين, والتعاون معهم,(حمادة, ١٩٧٣, ص ٢٣), بالإضافة إلى الدور الحساس والديناميكي الذي يقوم به المسرح في تنمية مهارات الطفل، وقدرات فنية, فكرية, جمالية، وذلك لتحقيق من الأهداف التي يسعى إلى مبتغاها خاصة من الناحية التربوية، ويستطيع مسرح الدمى أن يقدم للأطفال نماذج يقتدون بها في حياتهم، من خلال سير الشخصيات الايجابية كالأبطال والنماذج الخيرة التي تمثل القدوة الحسنة، كما أنه يمكن تزويد الأطفال بطريقة غير مباشرة من خلال غرس القيم النبيلة وبث المبادئ الأخلاقية العظيمة,(عيسى,٢٠٠٨, ص ٩٠) .

يتوقف نجاح عملية الاتصال للعرض المسرحي على مدى ذلك التنظيم, والتنويع, والانسجام, والتناغم, والتوافق لأشكال العناصر البصرية ودلالاتها, وفكرة التصميم المرتبطة بالتنظيم الشكلي في الترتيب والتنظيم بين أشكال العناصر البصرية البنائية في فضاء العرض البصري بطريقة تسهل على المتلقي(الطفل) فهمها وإدراكها بما يحقق هذه الوحدات البصرية وكيفية تنظيمها للأشكال في علاقة تفاعلية, والإحساس بجمالية العناصر البنائية التكوينية الداخلة في التنظيم والتركيب والتشكيل بين العناصر البصرية المختلفة في الأشكال, والمساحات, والخطوط, والكتل, والأبعاد, والدرجات اللونية, والموجات الضوئية, والظل, وانعكاساتها للسطوح المرئية هو التنظيم, وأسلوب توزيع العناصر البصرية وتأثير وانعكاس كل منها على العنصر الأخر .

يوظف المصمم في تأسيسه لعناصر التشكيل البصري للعرض المسرحي للسيطرة على جذب وانتباه المتلقي(الطفل) لصياغة فضاءات جديدة وفقا لبناء منظومة بصرية, سمعية, حركية, ومعاني تحمل دلالات عديدة للمتلقي(الطفل) تنمي خيال الطفل بجانب المتعة ومفاهيم فكرية وجمالية, وهذا يعتمد رؤية المصمم السينوغراف وثقافته وقدرته على تنظيم أفكاره وترتيبها في وحدة إيقاعات العناصر البصرية, ويصهرها في بودقة واحدة في تأصيل الوحدة والتكامل في الانسجام, والتوازن, والتناغم بين مفرداتها الثابتة والمتحركة وتحولاتها, وتباينها, وانتقالاتها لمفردات العناصر البصرية والتي باستطاعتها بعث الحياة في تلك الأجزاء الثابتة, والمتحركة, ليحقق التفاعل والتواصل بين المرسل (مثيرات العرض المسرحي) وبين المستقبل المتلقي(الطفل) .

تتحقق فاعلية عوامل الجذب البصري في العروض من خلال تفاعل العناصر البصرية في فضاء العرض في نظام ونسق في القياس, والتناسب, والتوازن, والتكثيف الشكلي المؤثر لمفردات البناء التصميمي, وتنظيم وتنويع العناصر البصرية, وتباين الأشكال والكتل على وفق قوانين وأسس النظم المدروسة اعتماد توزيع العناصر البصرية في فضاء العرض المسرحي وإظهار المثيرات البصرية بشكل جاذب وممتع ساهمت في شد المتلقي(الطفل) وتحفيز الرغبة بالاستمرار بالتلقي, في بساطة العمل والوضوح في مفردات العرض المسرحي للأطفال, وفي اللغة, والشخصيات المختلفة الأنسية وغير الأنسية وتشكيلها مع حركة الإضاءة, والموسيقى والمؤثرات الموسيقى والتي لعبت دورا فاعلا في تحريك المشاعر والأحاسيس, بضرورة توفير الجو المناسب الذي يندمج معه الطفل والتي تثبت حضورا فعليا في عنصر الجذب والإثارة والتشويق

تمتاز عروض مسرح الطفل هو ذلك الجانب البصري الذي يتأتى من خلال التقنيات البصرية لسينوغرافيا العرض أكثر من غلبة الجانب السمعي لما له من جاذبية مؤثرة في نفس المتلقي (الطفل), الذي يتحقق لديه الرغبة في الاستمرار للمشاهدة والترقب, للصورة البصرية في مخاطبة الجوانب الروحية والوجدانية لدى المتلقي . ويمكن تحقيق أهداف سينوغرافيا العرض للتكوينات البصرية بما يلي :

- الوحدة : (وحدة الموضوع), و(وحدة العناصر البصرية), التي تساعد على إثارة عنصر الجذب والتشويق بين التقنيات البصرية (المرسل) والمتلقي الطفل (المرسل اليه) فالتشتت في الطرح والمعالجة يفقد الواصلة بين العرض والمتلقي وبالتالي خسارة الهدف الرئيس الذي من أجله وجد العرض .
- التوازن : يخص الحجم, والوزن, والكتلة, والقيمة, فالكتلة الصغيرة والتي يحيطها فضاء واسع توازن الكتلة الكبيرة, وهذا ما نسميه بالميزانسين وهو المعادل الموضوعي للتنظيم الفاعل في خلق وتأثيث العرض بعناصره المسرحية . .
- التأكيد : ابراز أجزاء في التكوين الأكثر أهمية من غيرها بنظر المصمم .
- الايقاع : التغير المنتظم في الوحدات المرئية والسمعية والحركية وتكرارها, وهو نبض الصورة ووسيلة نقل المشاعر .
- التنويع : التنوع في استخدام التكوينات المختلفة لأبعاد الملل والرتابة والجمود عن نفوس المتفرجين(عبد الحميد, ٢٠١٣, ص١)

.

إن ظهور الاتجاهات الحديثة والمنطلقات الفكرية الجمالية والفلسفية, وتعدد رؤى المدارس الفنية والتطور الكبير في مختلف ميادين الحياة لا سيما في الفنون عامة والمسرح خاصة, والاعتماد الكبير على الوسائط الحديثة للتكنولوجيا المتطورة في استخدام المؤثرات الحاسوبية من التقنيات الحديثة والشاشات, والأجهزة الليزرية, والرقمية, أسهم بشكل فاعل لفن التصميم في تفعيل المفردات

والمعالجات البنائية التصميمية لتحقيق الجذب البصري لسينوغرافيا العرض لا سيما في عروض مسرح الطفل, بطريقة التجريب والمغايرة, وخلق عوالم افتراضية, وبيئة تنبض بالحياة, وقد خطت خطوات واسعة في العصر الحديث للوصول الى المستوى المطلوب في تحقيق نظام جمالي قائم على أنساق صورية قائمة على التعالق الموضوعي بين العناصر الداخلة في الاعتبارات البصرية للجذب البصري تجذب المتلقي (الطفل) لتحقيق فضاءات متعددة الرؤية البصرية والسمعية والحركية بمنطلقات جمالية في لغة فضاء العرض البصري الإبداعي, المتميزة بديناميكيتها الحركية والصورية الدالة على القيمة الفكرية الدرامية والجمالية .

ترى الباحثة ان مسرح الطفل من اهم المسارح التي تساهم في عملية الغرس القيم النبيلة, تساعدهم على فهم الحوارات والحركات التي تجسد الحدث فمن خلال ما يقدمه على لسان الشخصيات المحببة لهم, ويقدم لهم خبرات سارة ، وفي الوقت ذاته فانهم يتمتعون ويتعلمون الكثير من التجارب .

المبحث الثاني : تداخل منظومة العناصر البصرية وأثرها في عروض مسرح الطفل

إن أساس نجاح تشكيل الفضاء المسرحي للعناصر البصرية في العملية الإخراجية, والتصميمية يكمن في تفعيل ذلك التكوين السينوغرافي السحري للصورة المسرحية ومدى ملائمتها لما يقدم للمتلقي(الطفل) وذوقه, وتخضع تلك الصورة لقوانين آلية الاشتغال التعددية للمنظر والانتقالات المبررة للصورة البصرية, وترتيب حركة الانتقال في فضاء العرض وفق عناصر الايقاع البصري وقاعدة الجدوى والثمرة وما تخلقها هذه القيم الحركية من تأثير مباشر على ادراك المثيرات البصرية لدى المتلقي(الطفل) وجذبه وتأثيره بمواقع المثير البصري في الأشكال والكتل والسطوح للوحدات البصرية المتنوعة متقاربة مكانيا أم متباعدة, والقائم على التغيير المستمر والمتدفق بالدلالات البصرية وفق الايقاع المتنامي, أو التدرج في نسب الحجوم بين الأشكال والإضاءة والألوان الشديدة للعناصر البصرية كافة, الذي يسهم في تحقيق وتفعيل المفردات البنائية لعناصر الشكل, فتحقق الإيهام الحركي لتكتسب قوة جذب واثارة, فتستجيب له العين مما يثير المتلقي(الطفل) وجذبه .

يرتبط تشكيل العناصر البصرية بعلاقة حركية, ولونية, وزخرفية بشكل جاذب ومثير التي لا بد أن تكون متوافقة مع بيئة الحكاية وطبيعة أحداثها المكانية والزمانية والنفسية التي تعوم فيها شخصيات العرض المسرحي برشاقة سمكة, مما يرسم وفقا لذلك انطباعا حسيا وذهنيا قد يستقر في ذاكرة الطفل لمديات بعيدة, تشكل في النهاية بالنسبة للطفل نوعا من الواقعية السحرية والفانتازيا لإشباع حاجات الطفل ورغباته مما ينمي فيه الإبداع والتفكير والابتكار من خلال ما يراه من تشكيلات بصرية وفضاءات ساحرة, تحفز خياله, وتغني معلوماته, وتشوقه للتواصل, وتفرغ مكبوتات الطفل, وتحرر ذاته الإنسانية للواقع الذي يعيشه الطفل, لما يحتويه من قيم جمالية وفكرية, فيصبح أكثر احساسا بالجمال الروحي, ومن هنا يبدأ تفكير المصمم السينوغراف في كيفية إنشاء وتصميم منظرا مبهرا حالما في وحدات تشكيلية بصرية تؤدي الى معنى وبساطة التعبير بحسب مجريات الأحداث ليشكل عامل جذب وإثارة, فالمشاهد المسرحية تصبح طيعة لاستقبالها من قبل ذهنية المتلقي (الطفل) بيسر ودهشة وتحقق المتعة والفائدة معا.. وتتسم عناصر السينوغرافيا في عروض مسرح الطفل بمزايا: (الباجلان, ٢٠١٩, ص ٧٠) :

- تشكيل العناصر البصرية بما ينسجم الفكرة المسرحية, والفئة العمرية للمتلقي (الطفل) وملائمتها مع المجتمع الموجهة للأطفال.
- تحقيق التكامل بين الشكل والمضمون على أسس وقواعد الحقل الإبداعي في توظيف مفردات العناصر البصرية والسمعية, وما تحمله من قيم ودلالات تعبيرية تسهم في التأثير والاستجابة لدى المتلقي(الطفل).
- توزيع الكتل وانسجامها مع الصورة المرئية التي تخاطب مخيلة الطفل, وتحقيق التوازن المرئي, والإيقاعي.
- توفر الدقة والوضوح في التوزيع اللوني, والأشكال وتتابعه داخل العرض المسرحي بما ينسجم ومعطيات العرض البصري ومخيلة المتلقي (الطفل) التي تدفع جذب أنظاره.

- إضفاء المصداقية والواقعية ,وإظهار مزايا التأكيد على عنصر الجذب.
- امتلاكها قيما فنية جمالية وخيالية, والإحساس بقيمة الصورة المسرحية لتحقيق عامل الجذب والإثارة .

إن مسرح اليوم يسعى أمام هذا التطور الهائل لإمكانات التكنولوجيا الحديثة للاستفادة من توظيفها لصياغة رؤية أخراجية جديدة في المستوى الفكري والجمالي للصورة, والصوت, والخدع, والمؤثرات البصرية والسمعية, والحركية بإمكانيات أكثر حداثوية يعزز الإحساس والاندماج والتعايش, والألفة والتشاركية بين المتلقي(الطفل) وعناصر العرض البصري والذي سيطور العرض المسرحي لتحقيق مصداقية للواقعية السحرية المتوخاة وتأثيرها الفعلي في الإثارة والتشويق والجذب, وذلك بفضل ما توصلت اليه الثورة العلمية للتكنولوجيا الحديثة المعاصرة من تطورات الأثر الكبير في استخدام الأجهزة وتوظيفها للتقنيات الحديثة توظيفا جماليا وتشويقيا في صناعة جديدة للصورة المرئية للعروض المسرحية الموجهة للأطفال, والتي تتلاءم مع متطلبات العصر وتدفع بمجمل توهجاتها البصرية وتكويناتها الجمالية حركة المسرح (مسرح الطفل) للأمام الأمر الذي سيجعل من هذه العروض سببا في تفاعل المتلقي (الطفل) مع تقنيات العرض المسرحي, والذي سيفتح له افاقا جديدة للاستطلاع والاكتساب والتلقي والمعرفة, لبناء مجتمع حضاري .

إن مهمة السينوغرافي والذي يقع على عاتقه توظيف كل ما هو موجود من مفردات بصرية بطريقة جديدة عبر علاقاتها وتشكيلها, وإعادة إنتاجها, ومدى قدرته على رسم الأشياء المرئية والخيالية لتشكيل الفضاء المسرحي في إقامة علاقات متجانسة للمثيرات البصرية من خلال (الشدة, اللون, الحركة, التغيير, الحداثة, التكرار, التباين, الترتيب, وحدة الايقاع).. متوافقا ومساندا للشكل والمضمون للتكوين البصري في العرض القائم على البناء الكلي لهذه العناصر وآليات اشتغالها بما يخدم الفكرة الأساسية, وقيم النص ومعانيه الفكرية والجمالية في رؤى تشكيلية لجماليات الشكل وما تثيره من دهشة وإبهار, وإثارة المشاعر والأحاسيس لتحقيق المتعة البصرية والجمالية للمتلقي (الطفل)(الباجلان, ٢٠١٩, ص ١٠٢) .

ان تشكيل صورة العرض البصري من خلال تفاعل عناصر العرض وفقا لبناء منظومة بصرية, وسمعية, وحركية ذات أبعاد ومفاهيم فكرية ونفسية وجمالية بما يناسب خيال المتلقي(الطفل)واستدراج ذائقته الجمالية وتنميتها وتفعيل دور المخيلة لديه باستعمال العناصر المثيرة وأشكال جديدة, وخلق مساحة من الخيال الخصب للمتلقي من خلال التضاد, والتشبيه, والاختلاف, والمغايرة, واعتماد المبالغة, والتكرار, والتركيز, والتكثيف, جميعها من وسائل الجذب لإثارة المتلقي واستدراج تفاعله الايجابي .

توظيف الأشكال والمفردات البصرية بأسلوب يهدف الى تحقيق الاكتشاف للأشكال والألوان تثير لدى المتلقي(الطفل) وتساهم في إضفاء القيمة الجمالية للمثير البصري, إذ يوظف المصمم في تأسيسه لعناصر التشكيل البصري للعرض المسرحي للسيطرة على جذب وانتباه المتلقي(الطفل) لصياغة فضاءات جديدة وفقا لبناء منظومة بصرية, سمعية, حركية, ومعاني تحمل دلالات عديدة للمتلقي(الطفل) تنمي خيال الطفل بجانب المتعة ومفاهيم فكرية وجمالية في بساطة العمل والوضوح في مفردات العرض المسرحي للأطفال, وفي اللغة, والشخصيات المختلفة الأنسية وغير الأنسية وتشكيلها مع حركة الإضاءة, فضلا عن تأثير دور الموسيقى في العرض المسرحي من خلال تفاعل المتلقين(الأطفال) واندماجهم وقت العرض, فالموسيقى والمؤثرات الصوتية تلعب دورا فاعلا في تحريك المشاعر والأحاسيس, تثبت حضورا فعليا في عنصر الجذب والإثارة والتشويق .

وتفاعل الممثل كعنصر جذب بصري مع العناصر البصرية الاخرى يساعد في تعزيز الأفكار وإنتاج مفاهيم وقيم في العروض المسرحية المقدمة للأطفال في تقمص الشخصيات المحببة لدى الطفل يثير انتباهه, وقد يؤثر في بناء شخصيته عبر هذه الشخصيات المحببة, فيأخذ حيزا واضحا في ذهنه وقلبه, وقد يؤثر في بناء شخصيته عبر تقمص هذه الشخصيات المحببة .

تساهم التكنولوجيا الحديثة في استخدامات جديدة للمشاهد البصرية في عروض مسرح الطفل, وتعدد ثيمة العناصر البصرية المتمثلة في(الأزياء, الماكياج, الأقنعة, الإكسسوار... وغيرها)التبادل الجمالي والفكري عن طريق الخطوط, والاتجاه, والملمس, والتناسق, والإيقاع والانسجام للعلاقات التركيبية في التحولات والمتغيرات الحاصلة في مفردات عناصر السينوغرافيا, والتنوع المشهدي لبيئة الطفل والأقرب الى ذهنه تحقق عوامل الجذب والإثارة, واستخدام الألوان الأساسية والمتنوعة والمتباينة من خلال اشتغال التقنيات الحديثة في مسرح الطفل في جماليات المثيرات البصرية المسرحية وتنامي أحداث العرض, التي تساعد على جذب بصر الطفل مما يحقق الجذب والمتعة

والتشويق فضلا عن تشبع حاجاته ونوازعه السيكولوجية وتوسيع مداركه الحسية للمثيرات البصرية, وإبراز القيم الفكرية والجمالية والتربوية للذائقة الفنية سعيا لإعداد جيل واعي .

وترى الباحثة فاعلية الجذب للمثيرات البصرية تقع على مدى نجاح تنظيم العناصر, واحتوائها على عناصر الحركة, وعلاقاتها البنائية ومدى تفاعلها المتبادل بين الأشكال وفضائها, والعناصر البصرية التي تسير بوتيرة ثابتة تؤدي الى عدم الجذب والإثارة, أو يقل انتباه, فيذهب متعة المتلقي(الطفل),إذ تشترك عناصر السينوغرافيا مع منظومة الضوء في التحولات والانتقالات والتغيرات في إنشاء تكوينات بصرية مؤثرة في المتلقي(الطفل) كما وتلعب التضاد في تشكيل المنظر دورا مثيراً مرئياً تساهم على جذب العين إلى المساحات والكتل وتساعد على تحقيق المثير البصري وتعتمد نجاح علاقات عناصر العرض المسرحي على مدى التفاعل المتبادل بين الأشكال وفضائها .

أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١) يتأثر المتلقي (الطفل) بكل ما هو مثير وفعال للعناصر البصرية المتشكلة في العرض المسرحي من الخطوط, والألوان, والأشكال, والكتل, والقيم الضوئية ...وغيرها .
٢) يعد المثير البصري عاملا مهما في توصيل وفهم المعنى للصورة البصرية في عروض مسرح الطفل .
٣) يصبح المتلقي (الطفل) عنصرا فعالا ومشاركا إذا ما تحقق العرض من عناصر جذب وإثارة .
٤) يكتسب التعبير الفني والجمالي للعناصر البصرية لسينوغرافيا العرض المضامين الجمالية عند فاعلية الشكل والمضمون .
٥) يساعد التنوع في الأشكال البصرية المجتمعة أو المنفردة أو المعزولة أو المتقاربة مكانيا الثابتة أو المتحركة على تحقيق المثير البصري للعرض المقدم للأطفال .
٦) تعد حركة الوحدات التكوينية مثيرا بصريا اذا ما نظمت وصممت في تناسق وانسجام وتوازن وإنسيابية وإيقاع رشيق .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

مجتمع البحث : يمثل مجتمع البحث عرض مسرحي واحد قدم للأطفال عرض في بغداد (٢٠١٨) مسرحية (لا تقل كاو كاو) تأليف: سحر جبار الشامي, سينوغرافيا واخراج : مهند ناهض الخياط .

عينة البحث : تم اختيار عرض مسرحية (لا تقل كاو كاو) كعينة للبحث اختيرت قصدياً كونها تمثل مجتمع البحث .

منهج البحث : اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي الوصفي في وصفها الدقيق والتفصيلي لنوعيه العرض المسرحي بكافة جوانبه والتعرف على تقنيات العرض البصرية بما ينسجم ومعطيات العرض وصولا الى النتائج التي يتوخاها البحث .

أداة البحث : اعتمدت الباحثة في بناء أداة بحثها على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وعلى العرض المسرحي (لا تقل كاو كاو) موضوعة التحليل والتي شكلت قواعد مهمة في التحليل لعينة البحث .

تحليل العينة :

مسرحية (لا تقل كاو كاو)

تأليف: سحر جبار الشامي

سينوغرافيا واخراج : مهند ناهض الخياط

زمن العرض: ٤٠ دقيقة

الفئة العمرية : ٦-١٢ سنة

عن المسرحية وأفكارها

تدور أحداث فكرة المسرحية الرئيسية حول (فرخ بط) الذي يبصر للعالم أول مرة بعد كسره الجزء العلوي من قشرة البيض فيصاب بالصدمة ما يراه وما يحدث في محيطه, حيث يتكرر كل يوم أمام عينيه عدة مشاهد من مطاردات الحيوانات الكبيرة لحيوانات أصغر, والخوف, والجشع, والاحتيال فيرفض بشكل لا إرادي رؤية ما حوله والتمسك بهذا الجزء من القشرة بالإضافة الى تحول كلامه بالمقلوب, فتأتي الحلول بعد استعانة (الأم) بصديقتها(الإوزة) لتقوم بفكرة ذكية لمساعدة (الفرخ) وخروجه من عقدته وذلك بأن تطلب من كل الحيوانات التي تسببت في هذه الصدمة أن تقوم بمشاهد عكسي أمام الفرخ, وهكذا تحل عقدة الفرخ .

اختار المصمم السينوغراف منظرا معبرا لبيئة المتلقي(الطفل) فكان اختيار الجانب الموسيقى مع الجانب البصري للتقنيات البصرية في المشهد الأول من (بحيرة البجع) وظهور (البطة)الأم وهي تعلم أبنها العوم وتحاول إخراجه من الأزمة ليبدو غاية في الجمال، ثم يلي صخبا بالأبواق في تلك اللحظة فيشاهد (الفرخ)الحيوانات يطارد بعضها بعضا في تماس مع موضوعة الموسيقى الصاخبة ليعود الفرخ الى خوفه وعقدته. أنظر الى الصورة

أعتمد العرض على نص منطوق إلى جانب نص بصري مشهدي ترافقه الإيقاع الموسيقي بما يتناسب الموضوع والحدث, فقد أكد المصمم السينوغراف(الخياط) على التشكيل الحركي للمناظر المسرحية بيئة افتراضية(الغابة) واستثمر كل عناصر الجذب والأثارة والتشويق في عملية تحقيق الإيهام فقد وظف الديكور بشكل مناسب لطبيعة المناخ الموحية بالغابة فضاء مفتوح ومساحات واسعة للأشجار والخضار التي أعطت قيمة جمالية, وهيأ للممثل مساحة مفتوحة لتخصيص أدائه وحركاته وإيحاءاته, وكان للشخصيات الحيوانية التي تتكلم بلغة الانسان لها الدور الاساسي في رواية الحكاية, مما بعث فيه التشويق وشد انتباه المتلقي(الطفل) في علاقات بنائية تنظيمية لمعادلات التصميم الفني للخطاب بما يحقق الإثارة والجذب والإدراك الحسي عند المتلقي(الطفل),وكان لرشاقة الممثلين في الحركة بأداء اقترب من طبيعة الأطفال مما دفعهم أي الأطفال لتقمص تلك الشخصيات.. وكان للأزياء المعبرة والصادقة لكل الشخصيات الحيوانية فعل السحر مع تواجد حرفي للإضاءة, والماكياج, والاكسسوار في ترصين العرض جماليا وتقنيا .

حقق المصمم فاعلية للغة الدرامية مجتمعة فأعطى دورا هاما لعناصر الجذب البصري, وكان لدور (الإضاءة)على إثراء الألوان الزاهية المتشكلة في زوايا وخبايا الديكور, مع استخدام الألوان الحارة والتنوع بالأشكال والالوان خلق قوى جذب بصريه فاعلة لدى الطفل, لغة

بصريه لها قدرة اشتغاليه عالية في الجذب وفاعلة بتوهج طيلة زمن العرض, فجاءت وفقا لذلك استجابة واضحة لدى الطفل بعمق دلالي وفكري وجمالي ووفرت مساحه مفتوحه للوعي بأن يتحسس الابعاد الجمالية, للأشكال البصرية وخلق علاقه حميمة بين تلك العناصر البصرية للعرض ومخيلة المتلقي (الطفل), والمتابعة ويبعد عنه الملل واشباع فضوله ورغباته وتعاطفه مع العرض, وقد أضاف المصمم في أن يجعل من هذه الشخصيات الحيوانية شخصيات تتكلم وتتحرك وتشعر ترقص وتغني بالألم والحزن, وتتحاور وتتمازح, مما اضاف لها مسحة جمالية وانسانية, وكأنها شخصيات حلمية راقصة حققت ايقاعات بصرية جاذبة على خشبة المسرح, وكان اختفاؤهم وظهورهم خلف الأشجار الملونة حقق خطابا تواصليا لعناصر الجذب البصرية الحركية مع المتلقي (الطفل) وشخصية (المهرج) الذي هو بمثابة (الراوي) دفع الطفل باتجاه الوصول الى الانطباع الحقيقي عن الحيوية الفكرية والجسدية .

حققت عناصر التقنيات البصرية خطابا بصريا معبرا تواصليا مع المتلقي(الطفل) للأشكال التصميمية ذات الأحجام الكبيرة, وذات الألوان الزاهية المحببة لديه, والتي لها دور في ايصال الافكار التربوية الى الطفل اذ اضافت فكرة البساطة لإبعاد الشخصية في ايضاح سهل ومحبب، واضفاء ذات طابع احتفالي جمعي, كوميدي مفعم بالحيوية والنشاط، المعبرة في استعمال كل إمكانيات الشكل متكاملا معبرا للفكرة, فقد جاءت دلالاتها لواقع الطفل البيئي مما اضاف العلاقة الحسية بين الشخصيات والطفل, واثارة وعيه وعقله وتحريك مداركه في البحث والكشف عن مكنونات العمل الدرامية ممثلة بالفكرة للشكل والمضمون, بتوظيف جميع عناصر العرض المسرحي مضافا اليها شيئا من الخيال الذي يعد من اهم خصائص مسرح الطفل للوصول الى غاياته واهدافه .

ساهمت كل من عنصر الاضاءة والألوان في العرض المسرحي في ابراز معالم الفضاء للديكور فضلا عن توضيح حركات الممثلين وايحاءاتهم وتنقلاتهم في ارجاء الفضاء, إذ أصبحت الإضاءة كتلة موسيقية جمالية فضلا عن الأزياء والمنظر, والأثاث لمفردات التكوينية في التحولات والمتغيرات الحاصلة في مفردات عناصر السينوغرافيا لأشكال والألوان, والخطوط, والكتل, للعناصر البصرية في منظومة جديدة للديكور والإضاءة الملونة لتعطي بعدا جماليا وفق ايقاع (بصري, سمعي, حركي) وما تخلقه من تباين وتضاد لألوان وبين الظل والضوء من مشهد الى اخر باختلاف الاحداث وتباينها في شد المتلقي (الطفل) الى العرض, وتنوع الموسيقى المصاحبة للعرض مع المؤثرات الصوتية الأخرى في إثراء المشهد المسرحي أمكنته من التفاعل بحيوية واندفاع مع الفكرة حيث ساعدت على ربط المشاهد, والأفعال, والأحداث, وعلاقات الشخصيات وحركاتها الإيقاعية, والتحولات العاطفية للحضور البصري ساعد على جذب الانتباه وتحقيق الشد البصري .

أدت حركة خطوط العناصر البصرية(الممثل , الديكور, الإضاءة , والملحقات الأخرى والأبعاد الحركية, للأشكال, والألوان, والكثافة, والتوازن, والتناسب, والايقاع, والشدة, والديناميكية في التحولات والتغيرات, وإظهار المثيرات البصرية وفق أسلوب وآليات المعالجات التصميمية, ووفقا لقوانين وأسس النظم المدروسة باعتماد توزيع العناصر البصرية في فضاء العرض المسرحي لذا أعطت دورا فاعلا في تحقيق خطابات بصرية جاذبة في ديمومة الاتصال والتواصل بينهما وبين المتلقي (الطفل) وتحقيق متعة الفرجة وخلق جو مفعم بالحيوية أضاف على العرض طابعا من المرح والكوميديا لاسيما عند رقص وغناء شخصية(المهرج) والذي تفاعل معها الأطفال بشكل جاذب وممتع والتي ساهمت في شد المتلقي(الطفل) وتحفيز الرغبة بالاستمرار بالتلقي . (انظر الى الصورة)

أكدت مسرحية (لا تقل كاو كاو) على اهمية زرع القيم والاخلاق الحميدة والمحبة, والتآلف والتسامح, وحسن الظن, وزرع الأمل, ونبذ الكراهية والعنف فيما بيننا, للعيش في حياة أفضل واجمل, وترى الباحثة لا بد من رعاية الأمم لأطفالها نحو الأهداف التربوية والتعليمية والترفيهية للنهوض بواقع مسرح الطفل, والطفولة أمام التطور الذي يشهده العالم ومعطياته وتجسيد افاق جديدة في العملية الابداعية للعرض المسرحي بأساليبها الحديثة بالمسرح البصري والذي يعتمد على التقنيات الحديثة لما لها من أهمية فاعلة في وظيفتها ودلالاتها في لبناء جيل واع ومجتمع حضاري جديد .

الفصل الرابع/ النتائج

- تكمن جماليات الجذب البصري في عرض (لا تقل كاو كاو) في التحولات والمتغيرات الحاصلة في اشتغال التقنيات البصرية الحديثة .
- لعب تناسق الشكل التصميمي لـ (الأزياء، والماكياج، الأقنعة، والإكسسوار) بخلق أبعاد اجتماعية، ونفسية، ووظيفية، وتركيبة سيكولوجية، وعلاقات تواصلية، وصياغتها بأسلوبية ذات قيمة دلالية تلاءمت الشخصيات المجسدة ببعد جمالي واضح المعالم عن طريق اللونية، وخطوطها المشاكسة، وملمسها الأريجي, وتنوع ألوانها, وزخارفها التشكيلية الدرامية حيث ساعدت على جذب المتلقي(الطفل) وسرعة فهمه وإدراكه .
- حققت الموسيقى والمؤثرات الصوتية تأثيرا وجذبا واضحا، كما لعبت لغة الحوار دورا أساسيا مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية حيث ساعدت على ربط المشاهد، والأفعال، والأحداث، وعلاقات الشخصيات وحركاتها الإيقاعية، والتحولات العاطفية للحضور البصري والسمعي في العرض المسرحي في أن ترسل للمتلقي(الطفل) ايقونات بصرية وشكلية المرئية والسمعية وخلق ايقاع جمالي متميز مما جعلت العرض أكثر قدرة في الجذب والتأثير.
- وظفت العلاقات التصميمية في التكوين الميزانسيني على اعتماد الهيمنة التشكيلية للصورة الكلية للعرض بخلق مؤثرات بصرية تهدف الى الجذب وسحب المتلقي(الطفل) واسره نحو مجريات العرض المسرحي من خلال التراكيب وتحقيق الوحدة للتكوين من خلال العلاقة الجزء بالجزء أو الجزء بالكل وتحقيق الغرض الوظيفي والجمالي، جاء الاهتمام بأسلوب العرض المثير واقعيا وغرائبيا والأشكال الهندسية والعامل الجمالي في تنسيق مكونات العرض أعطى قوة في التأثير الى جانب العناصر البصرية الأخرى مما ساعد على جذب الانتباه وتحقيق الشد البصري.

المصادر

- ابن منظور وآخرون: لسان العرب (القاهرة: دار المعارف , ١٩٧٣).
- الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح (الكويت: دار الرسالة , ١٩٨٢).
- إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، (القاهرة: المؤسسة المصرية للنشر، ١٩٧٣).
- مسعود، جبران: معجم القباني في اللغة والاعلام (بيروت: دار العلم للملايين , ٢٠٠٥).
- مصطفى، إبراهيم: وآخرون، المعجم الوسيط (القاهرة: مطبعة مصر للنشر والتوزيع, ١٩٨٠).
- عبد الحميد، سامي، التصميم والتكوين في العرض المسرحي (بغداد: جريدة التآخي, ٢٠١٣).
- الباجلان، ميادة مجيد، الجذب والمثير البصري في عروض مسرح الطفل، (القاهرة: مجلة بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، العدد ٦٤, ٢٠٢١).
- الباجلان، ميادة مجيد، اشتغال عناصر الجذب في عروض مسرح الطفل، اطروحة دكتوراه فلسفة (بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة, ٢٠١٩).
- فوزي عيسى، أدب الأطفال (الاسكندرية : ط ١, دار المعرفة الجامعية،٢٠٠٨) .
- وارد، وينفريد, مسرح الأطفال,(القاهرة: مط : المعرفة , ١٩٨٦ .

الملاحق:

Elements of the operations of modern visual technologies in children's theater performances

Asst. Prof. Mayada M. Al-Bajilan
General Directorate of Education, Mosul

Abstract: The theatre of children is considered an educational complete system which is growing the personality of the child. These techniques support the dramatic situation a great deal through attraction and communication so this helps the director and scenario writers to present more and wore.
Hence, it participates in basing some designing probes in the theatre of children.
The research has four chapters. The first chakra is the general background in which the researcher shows the problem which com be summarized by how those visual techniques function and their effect on the show itself.
This helps in attracting the visual attraction and how the child imagines the beauty.
The research also sheds light on the dynamic of visual techniques and their role in attracting the child and how to respond to seeing the show itself.
This will be of great benefit to the researcher's designers and directors of the theatre of children. it also shoots light on the effect on the show of the theatre of children and it decides the importance of time and place, chapter two shows the theatrical frame which can be divided into two main branches.
The visual factors and beautiful old mansions in presenting the show itself,
the researchers also participate in attaching the child. how the visual system interferes and its effect on the show itself in this point shows the interference of the visual techniques in drawing and forming the frame of the scenario and setting physically and mentally.
Concerns with the theatrical frames, the researchers show the places of light spots which encourage the child to use his usual aids to attract him to create a suitable atmosphere and create audio–visual systems to make the child enjoy the scene the third chapter includes some procedures and chooses some samples which wine was intentionally chosen as away of analyzing things, whereas the last chapter shows the findings and suggestions in addition to the references and bibliography as well.

البارانويا النقدية في أعمال الفنانين السرياليين

م.د. ألوان خليف محمود
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: alwankhieef@uomosul.edu.iq

الخلاصة: إن دراسة الفنون التشكيلية التي ما زالت المعبر الحقيقي عن أفكار الافراد أو الجماعات، هي بمثابة المرآة التي تعكس نشاطات الفرد والجماعة، وأن الدافع النفسي (البارانويا) يحتل مكان البؤرة بينما تبقى الدوافع الاخرى في موضع الحاشية. لذا فهي تبقى شاهداً على رحابة الجو الثقافي، والفني للشعوب، وعلى تجذر أسباب المعرفة التشكيلية بمعطيات الرؤية وليس بالمهارة فحسب. احتوى البحث على اربعة فصول، تضمن الفصل الاول مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه، فتحددت مشكلة البحث بالاجابة على السؤال التالي: هل يمكن ايجاد مقاربات مفاهيمية، وفيما بعد اجرائية بغية الوقوف على طبيعة البارانويا النقدية في أعمال الفنانين السرياليين؟ وهدف البحث في تعرف البارانويا النقدية في أعمال الفنانين السرياليين. اما حدود البحث الزمانية فقد اقتصرت على الفترة من (١٩٢٢-١٩٣٨م) وباعتماد المنهج التحليلي ضمن رؤية فلسفية معرفية وجمالية ببعديها النظري والاجرائي. وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري الذي احتوى على مبحثين تناول الاول, نشأة البارانويا ومفهومها في فن الرسم وعلم النفس ونظريات الابداع. أما المبحث الثاني، فتناول البارانويا النقدية والسريالية في الفن. اما الفصل الثالث فكان عن مجتمع البحث وعينته ومنهجيته ومن ثم تحليل العينات التي بلغت (٢) انموذج. اما الفصل الرابع، فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته، فضلا عن التوصيات والمقترحات وقائمة بالمصادر.

الكلمات المفتاحية: البارانويا، النقدية، المدرسة السريالية.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه

إن دراسة الفنون التشكيلية التي ما زالت، المعبر الحقيقي عن أفكار الافراد أو الجماعات، هي بمثابة المرآة التي تعكس نشاطات الفرد والجماعة، وأن الدافع النفسي يحتل مكان البؤرة بينما تبقى الدوافع الاخرى في موضع ثانوي. لذا فهي تبقى شاهداً على رحابة الجو الثقافي والفني للشعوب، وعلى تجذر أسباب المعرفة التشكيلية بمعطيات الرؤية وليس بالمهارة فحسب.

إن العملية الإبداعية في فن الرسم هي ليست شيئاً غامضاً أو غير خاضع للبحث العلمي، كما أنها ليست عملية واحدة منعزلة، بل هي مزيج من العمليات السيكولوجية المختلفة والمتفاعلة في الوقت نفسه، توجد لدى الافراد بدرجات متفاوته ومختلفة. ويؤكد (ماتيس) ذلك بقوله:" الابداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان وحيث لا يوجد أبداع لن يوجد فن" (عبد الحميد، ١٩٨٧: ١٢).

وقد أسهمت مباحث علم النفس في توضيح الطريق للسرياليين، وساعدتهم على تحليل النفس الانسانية وعلاقتها بالمحيطات المؤثرة فيها، مما وجه الفنانين السرياليين الى استخدام الشكل الانساني، وعناصر الطبيعة، والالوان في التعبير عن حالات النفس من خلال الاجواء المتعاملة معها والمثيرة لانفعالاتها (سويف، ١٩٧٣: ١٢).

إن الفنان يستلهم الحالات النفسية ويعمل على ربطها بمكونات عمله الفني أي ان الفنان لا يجول في أفكاره بصورة مباشرة أو مقصودة، بل أنها تجسد الجانب الخفي للحالات النفسية التي ترتبط بمكوناته وتعبر عنه.

وإن لاوعي الرسام السريالي أرتبط بالتلقائية في العثور على الرموز وعلى الدلالات ذات المحتوى النفسي الداخلي (البارانويا)، إذ ينسحب المتلقي حتماً على أن يتعمق في فهم الرموز والدلالات ومقاصد الرسام، كما أن فكرة اللاشعور ذات الاصل الفرويدي أدت الى التنبه بدراسة الجوانب الخفية في عمل الرسام (كامل، ١٩٨٠: ٦٨).

إن علم النفس الحديث وتحديداً مدرسة التحليل النفسي (البارانويا) أزالت الطابع الغيبي الخرافي عن الابداع الفني، وأرسيت قواعد الابداع على أسس علمية ليست فوق طبيعة البشر، أو في اعالي قمم الجبال، وأنما في الاسفل والاعمق من باطن النفس البشرية. ومهما

كانت نقاط الاختلاف بين الفن وعلم النفس البارانوي، فأن نقاط التقارب موجودة بينهما، والتقاطع بين الاثنين يحدث أكثر من مرة على الطريق الطويل. وأن لعلم النفس فضلاً على الفن (عوض، ١٩٩٤: ٨٤-٨٥) سيظهر جلياً من خلال معالجة الباحثة لهذا الموضوع.

وممن دعا إلى هذا التوجّه في تحرير الخطاب البصري من محدودية الرؤية الجزئية إلى الرؤية الكلية المُدعمة بالخيال والوجدان (بودلير) الذي بلور مفهوماً خاصاً للحداثة، فوجد في الحرية والحداثة (مزيجاً بين المُتخيّل الذي يخترق مقولات الإدراك والوصف المعتادة وبين الأنا الحرة) (برادة، ١٩٨٤: ١٧).

ولأن الخيال مُحفّز وهدف فاعل داخل العملية الإبداعية في حركات الرسم الحديث، وهي لازمة لها، فهي ليست ثابتة بوصفها مفهوماً، ومتحوّلة بوصفها آليّة بناء، وذلك بسبب التحوّلات في الأنظمة المُشكّلة لكل اتجاه وهدف كل ذات، في ضوء اختلاطه بالظواهر والوظائف والصور والدلالات التي تتوسّطها علاقاته بمفاهيم عدّة مثل: الأنا، والروح، والنفس،والعقل، والإرادة، والقلب، واللعب، والعبث، والأخلاق، وما إلى ذلك من مفاهيم تتداخل في إنشاء مفهوم يعمل في سياقات مختلفة بحدود تداوليته. ولهذا فإن البارانويا قد تتمظهر بأشكالٍ مختلفة باستنادها إلى المنطلقات الفكرية والجمالية والاسلوبية في تيارات وحركات الرسم الحديث.

لذلك فإن الرسم السريالي كان يؤطر بواعث الخيال والمخيلة، برؤى متنوعة الدلالة، ويستثمر نتائج البحث الباطن والعميق في الأفكار والمضامين والاحداث، ضمن إطار البارانويا النقدية.

لذا تتحدد مشكلة البحث بالاجابة على السؤال التالي:

- هل يمكن ايجاد مقاربات مفاهيمية، وفيما بعد اجرائية بغية الوقوف على طبيعة البارانويا النقدية في أعمال الفنانين السرياليين ؟

أهمية البحث:

١. يسهم في اغناء الباحثين والدارسين في مجال الفنون التشكيلية.

٢. يعد البحث الحالي محاولة جادة في ربط الفن وتوجهاته وأساليبه، بابعاد ومجالات الشخصية الانسانية وخاصة جانب البعد النفسي.

٣. تسهم هذه الدراسة والإفادة منها من خلال فهم التقنيات في الرسم السريالي الحديث واليات التلقي الجمالية، وتطوير الذائقة الفنية للمتلقين وتنميتها، والقاء الضوء على الدراسات النفسية (البارانويا) وتأثيراتها في فكر وسلوك الإنسان والفنان.

ثانيا: هدف البحث

يهدف البحث إلى ما يأتي:

تعرف البارانويا النقدية في أعمال الفنانين السرياليين.

ثالثا: حدود البحث

١- الحدود الزمانية: (١٩٢٢-١٩٣٨م).

٢- الحدود المكانية: أوربا.

٣- الحدود الموضوعية: دراسة البارانويا النقدية من خلال نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة بالرسم السريالي الحديث.

رابعا: تحديد المصطلحات

البارانويا:

أ- التعريف اللغوي:

هي جنون الارتياب بالإنكليزية (paranoia):" هي عملية غريزية أو فكرية يعتقد أنها تتأثر بشدة بالقلق أو الخوف، غالبًا إلى حد التسبب بالوهم واللاعقلانية" (انترنت، ١).

ب- التعريف الاصطلاحي:

عرّفها (عبد الخالق) على أنها :" مصطلح رياضي يمكن أن يستخدم في بحوث الشخصية للاشارة الى العوامل الراقية فكثير من سمات الشخصية توصف بمركزها على بعد ثنائي القطب، كالسيطرة والخضوع والانبساط والانطواء، وكل بعد هو متجه (والمتجه قوة ذات حجم وأمتداد معين ويمثل بخط في نهايته سهم "(عبد الخالق، ١٩٨٣: ٢٠١-٢٠٢).

وتعرفها (هورني) بأنها :" صورة للنفس المثالية فتقول إننا جميعاً أسوياء وعصابين نكون صورة مثالية لانفسنا قد تكون مبنية أو غير مبنية على الحقيقة فالمبدأ الذي يقرر سلوك الانسان ليس غريزة (الجنس) أو (التعدي) كما يعتقد (فرويد)، بل هي حاجة الانسان الى الامن والاطمئنان" (كمال، ١٩٨٣: ٤٢٤).

كما عرفها (فروم):" بأن الناس يخلقون طبائعهم، ورفض فكرة أن تتقولب بشكل مستسلم بالقوى الاجتماعية للشخصية فقال: "أن أجمل ميول الانسان وكذلك أقبحها ليست جزءاً من طبيعة بشرية ثابتة فطرية بيولوجية وأنما، هي عمليات أجتماعية تخلق" (شلتز، ١٩٨٣: ١١٣).

ويعرف (بهنسي) البارانويا النقدية على انها :"حركة مبنية على الايجابية وعلى اندفاعية العبث، صور فيها (دالي) العالم الغيبي بقوة مدهشة وبطريقة عميقة نفاذة "(بهنسي، ١٩٧١: ٦٧٦).

ج- التعريف الإجرائي:

البارانويا: هي مفهوم (سايكوسوسيولوجي) نفسي اجتماعي، يعمق الصلة بالبعد المثالي للأفكار والموضوعات، ضمن طبيعة الانتاج الفني للصور المتخيلة والتي تحمل اشتراطات الحرية والتعبير الحر والتلقائية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول

- نشأة البارانويا

كان (دالي) مهتما بالبارانويا، والذي ساعده على إلهام هذه الطريقة هو قدرة الدماغ على إدراك الروابط بين الأشياء التي لا ترتبط بعقلانية، وانها (طريقة عفوية للمعرفة اللاعقلانية المستندة إلى الموضوعية الحرجة والمنهجية وتفسيرات الظواهر الهذيانية)، هذا هو جزء البارانويا من الطريقة، سواء داخل الوهم الأصيل أو في الخيال العادي، يتم تنظيم الأفكار الباهظة في أصل العمل المحدد لما هو موضوع هاجس، وليس الفكر الذاتي للفنان، الذي يولد ويربط بشكل منهجي الصور من واحدة وعدة افكار هوس. إن هذه الصور للأفكار الهوسية سوف تتجسد مسبقاً من خلال التدخل الحرج، وهذا يعني، التأمل البعيد عن عين الفنان. هذا هو الجزء الحاسم من الطريقة. وإن دور الفنان هو ان يتقبل هذه الروابط للصور وان يفهم النظام الذي يربطها، يفسر معناها، وينظمها في عمل. (انترنت ١)

ترتكز السوريالية على الإيمان بالواقع الاعلى لبعض الأشكال التي كانت مهملة قبلها على حد قول (بريتون) وعلى قوة الحلم الخارقة وعلى لعبة الفكرة المجردة ومن هنا فان الاستسلام للآلية والتلقائية البريتونية يدفع هذا التوغل إلى داخل الذات نحو ميدان الغرائز، والرغبات المكبوتة، وهو ميدان يتخطى أرضية الواقعية، فالفن كان وما يزال هو أحد وسائل التعبير عن هذا الموقف الخاص بالحالات النفسية العميقة، والذي هو تقدير من الوجهة الجمالية للآثار الموضوعية التي ليست سوى لمحة عن ذاتنا الحميمية. (دوبيليس، ١٩٨٣: ٥).

مسألة الجنون(البارانويا) في الفن قديمة وتعود إلى نظرية (أرسطو) العبقرية الخلاقة والحزن. عبرت الحلقة التاسعة عشر التي أصبح فيها تحليل الأحلام وكل ما يفلت من العقل، الذي استهلته الدراسة العلمية للعواطف، التي اتبعها هؤلاء من التنويم المغناطيسي والهستيريا (انترنت ٢).

- البارانويا وفن الرسم

أن مجال الفن والبارانويا واحد وهو العواطف والنفس البشرية بكل خفاياها وتناقضاتها وصراعاتها، فالفنان التشكيلي يرسم لنا صوراً عن شخوص وهمية قد تبقى ماثلة في الاذهان مدة طويلة من الزمن بسبب التصاقها الوثيق بالواقع الذي يصفه الرسام وبسبب صدقها الفني. ويستعين الرسام في ذلك بحسه المرهف وملاحظته الدقيقة وبقدرات عقلية تجعله يستشف خبايا النفوس وتمكنه من أختراق قشره الظاهر للتغلغل الى بواطن العقل ومكامن النفس، أما عالم النفس (البارانويا) فأنه يلجأ الى ملاحظاته السريرية، ومشاهداته الطبية ثم يقارن الحالة التي أمامه مع الحالات الاخرى التي مرت به (شنايدر، ١٩٨٥: ٦٥).

ألفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال إذ يرى أصحاب مدرسة التحليل النفسي (البارانويا) أن الغريزة سبب من أسباب الابداع الفني، وأن الفن إعلاء للشهوة الجنسية، فلقد أكد (بريتون)[*] أن هناك جزءاً مختبئاً في الانسان ينطوي على قيمة كبرى من أعماله الفنية، وقد يدفع هذا الجزء المختفي صاحبه الى سلوك غير طبيعي وأن كان في أكثر مظاهره ينم عن عبقرية نادرة (عوض، ١٩٩٤، ٩٢-٩٥).

ولا شك بأن الفنان والمحلل النفسي يشتركان في أمور كثيرة ولو ظهر أنهما خصمان في النطاق التقني المباشر وعلى خلاف في الاهداف، فالتحليل النفسي هو تقنية تتضمن معاني لا يدركها الا قلة من الناس، فهو بطبيعة منهجه هو الفن – العلم على أمثل وجه لأنه يعالج الفن كما يعالج علم التحول العاطفي والعقلي، وهذا يتأتي من طبيعة اللاوعي الذي لا يمكن(رؤيته) أو الاستماع اليه. الفن هو الذي يحول اللاوعي الى فكرة واعية مرئية أو ملفوظة، أو يمكن التعرف على أفعال اللاوعي عن طريق تحول الافكار عند تخوم الوعي الى أحلام (شنايدر، ١٩٨٥: ٦٩-٧٠).

تتجلى هذه الخصومة - كما يرى شنايدر - في أن المفترض في الفنان أن يعنى بالتركيب فحسب ,وأن يحيك الشكل الفني، قوى حسية مجهولة لديه تنطلق من لا وعيه أما المحلل فالمفهوم عنه أنه يعني بالملاحظة والتفسير والتحليل مقابل التركيب. وتعمل البارانويا على الكشف عن المعنى النفسي للشكل الفني من أين مأتاه وماهي مواصفاته، ومميزاته (سعيد، ١٩٩٠: ٣٦-٣٧). وطالما نحن بصدد موضوع الابعاد النفسية في الرسم تعتقد الباحثة ان من المفيد التعريف بالشخصية الانسانية. لاشك أن موضوع الشخصية[*] يعد من أهم مواضيع علم النفس لأن من يريد أن يتناول دراستها فهو في الحقيقة يتناول دراسة الفرد بكل جوانبه الجسمية والانفعالية والعقلية والاجتماعية وما يتعلق بهذه الجوانب من أنشطة ذهنية وحركية وأتجاهات نفسية وأجتماعية تتعلق بتفاعل الفرد مع بيئته، كما أنه يتناول الفرد والعوامل المؤثرة في نموه.

- البارانويا في علم النفس و نظريات الابداع

تعددت النظريات النفسية والفلسفية والجمالية المفسرة للفن، الامر الذي جعل منه أكثر الميادين أحتمالاً للجدل، ويتجلى ذلك اذا ما تطرقنا الى بعض من الآراء والنظريات التي قدمها المهتمون بهذا المجال من أجل تفسير الكيفية التي ينشأ ويكتمل بها العمل الفني، اذ كانت هذه الاراء تتقارب أحياناً وتتعاكس أحياناً أخرى في طبيعة تناولها لموضوعة الرسم وبالتالي تفسيره، محاولة بذلك أسناده الى نظرية محددة أو فلسفة معينة، أظهرت بعضها ميلاً واضحاً الى عده نشاطاً انسانياً يعبر عنه بتلقائية، في حين أظهرت الاخرى الى عده نشاطاً خاضعاً لسلطة العقل والمنطق ., فعلم النفس هو أقرب العلوم الانسانية للاعمال الفنية، وقد حاول أصحابه أن يستخدموه في نطاق الفن، ذاهبين في ذلك الى ان المادة التي يعالجها علم النفس هي عينها التي يتناولها الفن، وهي التعبير عن المشاعر والانفعالات وترجمة العواطف، ومعالجة ما في العقل الواعي واللاواعي من صور (غاتشف، ١٩٩٠: ٣٩) ، لذا ستتطرق الباحثة الى أهم النظريات النفسية والآراء المفسرة وبحدود موضوع البحث.

(*) أندريه بريتون (André Breton): أبرز ما عُرف به أنه أحد مؤسسي السريالية وقائدها ومنظّرها الرئيسي وكبير المدافعين عنها. تضمنت كتاباته أول بيان سريالي (Manifeste du surréalisme) في عام ١٩٢٤، والذي عرّف فيه السريالية على أنها حركة عفوية نفسية نقية، www.wikepedia.org.ar.

(*) الشخصية (Personal): إن الشخصية ليست شيئاً منعزلاً عن الشخص في ظاهره وباطنه وتعد المحصلة النهائية لسلوكه بكل أبعاده الوراثية والبيئية. وهي بناء فرضي، بمعنى أنها تجريد يشير الى الحالة الداخلية او البينية للفرد. صالح، قاسم حسين :الإنسان من هو، دار الحكمة للترجمة والنشر والتوزيع، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٧، ص١٠-١١.

نظرية الانماط:

من أقدم النظريات التي تصف شخصية الانسان، استخدمها الاغريق (نظرية الانماط الاربعة، الدموي والصفراوي والبلغمي والسوداوي). في تصنيف شخصيات الناس واستمر هذا التصنيف لألفي سنة. إذ قسم (أبوقراط Hippcrates) أنماط الشخصية الى أربعة تبعاً لكيمياء الدم.

١. الصفراوي (Choiorie): سريع الانفعال مضطرب، عدواني، متهور، متشائم، نشط، متقلب.
٢. الدموي Sanguinic):أجتماعي، مبذر، مطمئن النفس، حاد الطباع، يحب زعامة وقيادة الارض.
٣. البلغمي Phlegmatic): سلبي، حذر، مراع لشعور الاخرين، فاتر الانفعال، ضابط النفس.
٤. السوداوي Melaucholic): متشائم، متملق، متقلب، هادئ، أنطوائي.

تتجلى هذه الخصومة كما يرى (شنايدر) في أن المفترض في الفنان أن يعنى بالتركيب فحسب ,وأن يحيك الشكل الفني، قوى حسية مجهولة لديه تنطلق من لا وعيه أما المحلل وما يتعلق بهذه الجوانب من أنشطة ذهنية وحركية وأتجاهات نفسية وأجتماعية تتعلق بتفاعل الفرد مع بيئته، كما أنه يتناول الفرد والعوامل المؤثرة في نموه.

الموضوع واسع وشامل، ستعرض الباحثة ما تعتقد أنه يناسب البحث وبأيجاز.

- نظرية (فرويد)

نظرية في علم النفس ظهرت بداية القرن العشرين على يد (سيجموند فرويد ١٨٥٦-١٩٣٩م)[*] وجماعه من الاطباء وجهوا أهتمامهم نحو الاتجاه النفسي لدراسة الاختلالات العقلية، وبينت ان عدداً كبيراً من الاختلالات العقلية لا يمكن أن تكتشف أصولها البدنية، لان أصولها ذات طبيعة عقلية تماماً وهكذا كانت ولادة مدرسة التحليل النفسي (البارانويا) (المفتي، ١٩٨٤: ٤٩٩).

أستطاع (فرويد) أن يزعزع المذهب المادي الفسيولوجي[*] الذي كان يرى الظواهر النفسية مجرد ظلال وأثار قانونية لتغيرات تصيب المخ والجهاز العصبي وقد كان يتم التعبير عن الوظائف النفسية بعبارات فسيولوجية وتفسر تفسيراً فسيولوجياً ويتم أرجاع كل الاضطرابات النفسية الى عوامل فسيولوجية، فأقام (فرويد) الدلائل[**] على ان هنالك كثيراً من الاضطرابات النفسية ترجع في المقام الاول الى عوامل نفسية لاشعورية (ياسين، ١٩٩٠: ٦٢).

وقد طرأ تعديل على نظرية (فرويد) من خلال وضعه تركيباً للنفس يتضمن:-

١-الهو (Id):

النظام الاصلي للشخصية، والكيان الذي يتمايز فيه الانا والانا الاعلى. ويتكون الهو (Id) من كل ما هو موروث وموجود سيكولوجياً منذ الولادة بما في ذلك الغرائز، أنه مستودع الطاقة النفسية الذي يزود العمليات التي يقوم بها النظامان الاخران بطاقتهما، ويطلق (فرويد) على (الهو) أسم (الواقع النفسي الحقيقي) لأنه يمثل الخبرة الذاتية للعالم الداخلي، ولاتتوفر له أية معرفة بالواقع الموضوعي (الداهري، ١٩٩٩: ٣٥). فهو لاشعوري وليس له أتصال مباشر بالواقع.

٢-الأنا (Ego):

(*) سيجموند فرويد (Sigmond Freud): طبيب أخصائي بالأمراض العقلية، نمساوي الاصل، توفي في لندن او امريكا، انتقل الى فينا في السنة الثانية من عمره واكمل دراساته فيها. حيدر، نجم عبد: علم الجمال آفاقه وتطوره، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ٢٠٠١، ص ١٣١.

(*) الفسيولوجي (Physiology): أحد اقسام علوم الاحياء، ويدرس وظائف أعضاء الاجسام الحية، ويقابل المورفولوجيا التي تدرس صور هذه الاعضاء وتركيبها. ويحاول بعض علماء النفس رد الظواهر السايكلوجية الى مجرد وظائف فسلجية ويسمى أيضا (علم وظائف الاعضاء). ينظر: مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٣٥.

(**) قدم (فرويد) الاسباب والدلائل ليثبت وجود اللاشعور: الاحلام، كثرة النسيان، هفوات اللسان، القلق والمشي خلال النوم، حل المشاكل خلال النوم، أيماءات ما بعد التنويم المغناطيسي ومرض العصاب Neuroses ومرض الذهان Psychoses. ينظر (عبد الخالق، احمد محمد: الأبعاد الأساسية للشخصية، مصدر سابق، ص٤٠١).

الجهاز الاداري للشخصية فهو يسيطر على منافذ الفعل والسلوك ويختار من البيئة الجوانب التي يستجيب لها، والغرائز التي تشبع والكيفية التي يتم معها ذلك، كما يتبع الانا مبدأ الواقع الموضوعي ويعمل وفق العمليات الثانوية، للحيلولة دون تفريغ التوتر حتى يتم اكتشاف الموضوع المناسب لاشباع الحاجة.

٣-الانا الاعلى (Super – Ego):

منظومة اجتماعية تسعى لطبع الشخصية أخلاقياً وفق النمط الثقافي السائد في بيئته ومجتمعه، وذلك في ضوء الواقع المثالي والانا العليا (فرويد، ١٩٨١: ٦).

أن الانا الاعلى هي الدرع الاخلاقي للشخصية، وهو يمثل ما هو مثالي وليس ما هو واقعي، وهو ينزع الى الكمال بدلاً من اللذة، ويتمثل دور الانا الاعلى اساساً في عمليات الكف لكل رغبات الهو (الجنس، والعدوان، والميل للاشباع الفوري وفق مبدأ اللذة) وصبغ الانا بصبغة أخلاقية رقمية ومثالية (الداهري، ١٩٩٩: ٣٥-٣٦).

يمثل الانا الاعلى التأثير المكتسب من الناس والوالدين والمجتمع، فهو الوارث والممثل للوالدين والمربين الذين أشرفوا على أعمال الفرد في السنوات الاولى من حياته، فألانا الاعلى هو ذلك الجزء من ا لشخصية الذي يحمي أفكار الخطأ والصواب التي تعلمها الفرد منذ الطفولة وهو في صراع مستمر مع الهو Id متوافقاً مع الشعور (عبد الخالق، ١٩٨٣: ٣-٤).

ويعد أنصار (فرويد) أن العمل الفني بمثابة وثيقة يمكن أن يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان ,أو يربطون بين العمل الفني وبين التكوين النفسي (عوض، ١٩٩٠: ٨٤).

- نظرية الاحلام

عد (فرويد) تفسير الاحلام، طريقاً يمهد لمعرفة العوامل الشعورية في حياة الانسان النفسية. وأكتشف طريقة خاصة بتفسير الاحلام هي (التداعي الحر)[*] (دونسيل، ١٩٨٦: ٢١٣).

ومنها أشتق (فرويد)، أستنتاجين عمليين هما:

١) الحلم يتضمن معنى، وهذا يصدق فقط اذا تم التميز بين محتوى الحلم الظاهر ومحتواه الكامن، فالمحتوى الظاهر هو ذلك الجزء الذي نتذكره من الحلم، أما المحتوى فهو ينشأ عن الاسباب الخفية التي تكون صورة الحلم.

٢) الحلم يعني تحقيق لرغبة، يفسر (فرويد) هذا الامر بواسطة فرضية (الرقيب)[*] لان كثير من الرغبات التي تلتمس التنفيذ من خلال الحلم ذات طبيعة دنيا تخالف المعايير الاجتماعية و تستمر النزعات الاخلاقية العالية حتى أثناء النوم في معارضة أنجاز هذه الرغبات (دونسيل، ١٩٨٦: ٢٥).

يرى (شنايدر) أن هناك تشابه بين الفن والاحلام فمن الممكن عرض المستلزمات الضرورية للفن بالاشارة الى المواصفات الجوهرية للحلم التي تجعل من الممكن إتقاء الالم والبحث عن المتعة وهي تترتب على الوجه الاتي:

١. كل حلم يعبر عن دافع غير مسموح به وعن فكرة غير محتملة ومن ثم ينبغي أن يبدوا للعيان عن طريق (الحلم – الحياة) الذي يوفق بين تضارب الدافع وبين حدود الواقع المتعنت وهذا ما يفعله الفن.

٢. الحلم كأي عمل فني يحث التوترات النفسية ويستفرغها من الاحباطات في الحياة الواقعية، فهو نطاق تنفيس واسع يشمل الارتخاء البسيط ويمتد الى الممارسة الاجتماعية.

(*) يمكن تعريف التداعي الحر بأنه (أحلام يقظة جهرية) فنحن حين نتعرض لاحلام اليقظة نسمح لاذهاننا ان تطوف دون ارتباطات منطقية ينظر: (دونسيل، ج.ف: علم النفس الفلسفي، مصدر سابق، ص٢١٣).

(*) الرقيب (sensor): القوة النفسية التي تقصي عن الوعي ضروب العقد والذكريات البغيضة. ينظر (البعلبكي، ١٩٩٠، ص٨٣) أو هو مجموعة ألحوافز الغالبة في شعور الفرد التي تمنع الحوافز الادنى من أن تصبح ذات وعي في الحلم. ينظر (دونسيل، ج.ف: علم النفس الفلسفي، مصدر سابق، ص ٢١٥).

والحق أن عالم الاحلام عالم رحب لا يعرف أي نوع من القيود أو الحدود و لا تخضع فيه الاشياء الى منطق يؤلف فيما بينها وينظمها، كما أنه لا توجد حدود زمانية أو مكانية تنتظم الاشياء وفقاً لها أذ يمكن أن تجتمع في اللحظة الواحدة أشياء متباعدة من حيث الزمان والمكان وعكس الاحلام في الفن من ثم لا يمكن أن يكون غريباً غرابة الاحلام ذاتها (سويف، ١٩٥٩: ٧-٨).

وتجد الباحثة أن الاحلام هي الباعث السايكولوجي الثّـر الذي يغدي الذاكرة البصرية للسورياليين، بمزيد من الرؤى والأحداث التي تتخذ من اللاوعي واللاشعور نسقاً فاعلاً في رصد فكرة الحلم وموضوعه ورموزه وتفاصيله على سطح اللوحة السوريالية.

- نظرية (يونك)

دعى (يونك)[*] مدرسته بـ (السيكولوجيا التحليلية).

ميز (يونك) نوعين من اللاشعور:-

١- اللاشعور الفردي الذي يضم كل مكتسبات الفرد خلال خبرة الحياة من الافكار والمشاعر التي يتم نسيانها أو كبتها أو أدراكها بطريقة قبل شعورية (Subconscious).

٢- اللاشـعور الجمعي (Collective unconscious): والذي لا يبدأ أثناء حياة الفرد فقط بل قبل ذلك بمدة طويلة وتتم وراثة محتوياته التي تشـمل على الاسـاطير والافكار الدينية والدوافع والصـور الخيالية والتي يمكن أن يتجدد ظهورها عبر الاجيال، وتترك أثارها على شكل ومحتوى الذهن الانساني (عوض، ١٩٩٤: ٨٩).

أتفق (يونك) مع (فرويد) في أن اللاشعور هو منبع الابداع ولكنه يختلف عنه، أن اللاشعور عند (فرويد) شخصي في حين نراه عند (يونك) يتألف من قسمين (فردي) و (جمعي) (سعيد، ١٩٩٠: ١٥٧).

فقد قال (يونك) بان (سـبب الابداع الفني الممتاز هو تقليل اللاشـعور الجمعي في فترات الازمات الاجتماعية مما يقلل من أتزان الحياة النفسـية لدى الفنان ويدفعه الى محاولة الحصـول على اتزان جديد) وبأن (الفنان الاصـيل يطلع على مادة اللاشـعور الجمعي بالحدس و لايلبث أن يسـقطها في رموز والرمز هو أفضـل صـيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسـبياً، ولا يمكن أن توضـح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى) (سويف، ١٩٧٣: ٢٠).

ويرى أن الفنان العبقري يتراجع عن الحاضـر الذي لايرضـيه ويعود باحثاً في اللاشـعور الجمعي عن النماذج البدائية وهذه الاخيرة هي خير ما يدرأ الاختلال في روح العصـر، ويذهب الى ان الأسـقاط [*] هو السـبيل الى الابداع (سعيد، ١٩٩٠: ١٥٨). وهو عنده عملية نفسـية يحول الفنان بها تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن ان يتأملها غيره، كما ذكر أن الفنان يحتاج الى قوة يحدس بها لا شـعوره هي قوة الحدس، وهو يسـتخدم كلمة الحدس للدلالة على مضـمون اللاشـعور في اليقظة، فبالحدس يصـل الفنان الى الوتر المشـترك, وبالاسـقاط يحدد مشـهده، ويقربه من نفسـه واضـعاً أياه في شـيء خارجي هو هذا الرمز (عبد المعطي، ١٩٨٥: ٢٥٩).

أما الاحلام وفقاً ل(يونك) فهي تلك التخيلات المفككة، المراوغة، غير الجديرة بالثقة، المبهجة والمتقلبة، والحلم يعبر عن شـيء خاص يحاول اللاوعي أن يقوله، وأبعاد الحلم في الزمان والمكان مختلطة جداً ولفهمه ينبغي علينا أن نتفحصـه من كل مظهر تماماً، مثلما نأخذ شيئا ونقلبه مراراً وتكراراً حتى نكون على معرفة بكل تفصيل من شكله، ولقصص الاحلام تركيباتها الخاصة المختلفة عن قصص الوعي.

(*) كارل كوستاف يونك (Carl Jung): ولد في كسويل وهي مدينة على بحيرة (كونستانس) في كانتون بثرجو بسويسرا في ٢٦ يوليو عام ١٨٧٥ ونشأ في بازل، ويعد من كبار علماء النفس المعاصرين وواحدا من اعظم المفكرين فقد كرس من حياته ما يزيد عن نصف القرن في تحليل عمليات الشخصية الانسانية البعيدة المدى والعميقة الاغوار. حيدر، نجم عبد، علم الجمال آفاقه وتطوره، دار الكتاب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ٢٠٠١، ص ١٤١.

(*) الاسقاط (failure): أخفاق الفرد في التصرف على أحد الخصائص الموجودة في ذاته وأدراكها، أو أن ينسب هذه الخاصية لشخص أخر، محاولاً تخليص نفسه من صفات غير مرغوب فيها، فيسقط عيوبه على الاخرين. (طه، ١٩٩٠، ص٤١٧).

ويعتمد الرمز في ظهوره على الحدس من ناحية، وعلى الاسقاط من ناحية أخرى، فبالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك، والاسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز (كرم، ١٩٧٣: ٢٠٢).(والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى). كما عدّ (يونك) الرموز والاحلام مادة ثرية لدراسة الفن الانساني لأنها المادة التي تتجسد فيها الانماط الاولية للاشعور الجمعي في أبلغ صورها (عبد الحميد، ١٩٨٧: ٣٨).

ميز (يونك) بين الاشارة والرمز على اساس أن الاشارة دائماً أقل من المفهوم الذي تمثله في حين أن الرمز دائماً أكثر من معناه الواضح والمباشر. والرموز عند (يونك) هي نواتج طبيعية وعضوية كالاحلام فالرموز تحدث بعفوية ولا تبتدع، والاحلام هي المدخل الرئيسي لكل معرفتنا عن الرمزية، ويقول (يونك): من السهل أن نفهم لماذا ينزع الحالمون الى اهمال أو حتى انكار رسالة أحلامهم. إن الوعي يقاوم طبيعياً كل شيء لا واعي و مجهول.

ترى الباحثة أن هذا الافتراض من (يونك) يتجاهل مسيرة الانسان الطويلة عبر تاريخه وتطوره وهي بحث دائم وأستكشاف مستمر للمجهول والبعيد وإلا ظل الانسان في غياهب الظلام السحيقة التي أستقى منها (يونك) معظم مادته.

المبحث الثاني

- البارانويا النقدية والسريالية في الفن

البارانويا النقدية (جنون العظمة) هي تقنية سريالية طورها (سلفادور دالي) في أوائل الثلاثينات. وظفها في إنتاج لوحات وأعمال فنية أخرى، لا سيما تلك التي تنطوي على أوهام بصرية وصور متعددة أخرى. وتتكون التقنية من الفنان الذي يستحضر حالة بجنون العظمة (الخوف من ان يتم التلاعب بالذات أو استهدافها أو التحكم فيها من قبل الآخرين). والنتيجة هي تفكيك للمفهوم النفسي للهوية، بحيث تصبح الذاتية الجانب الأساسي للعمل الفني (انترنت، ٢).

ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى المدرسة السريالية التي عالجت موضوع قلق الانسان بالدعوة الى التحرر من كل رقابة تفرضها الافكار والتقاليد والقوانين وسلطتا الانا والانا العليا، وذلك بالهرب من الواقع، باللجوء الى البارانويا النقدية (الخيال والاحلام وأصطناع حالات ذهانية وتناول المخدرات والكحول) وتشبه اشهر السرياليين (سلفا دوردالي) بكونه عبقري الشذوذ والعصاب وكذلك ظهرت المدرسة (الوجودية) التي عالجت موضوع القلق بان زعزعت ثقة الانسان بنفسه وبالعالم، وعدت العالم هو حالة الذات. وأن الانتحار هو الفلسفة الوحيدة المقبولة والمبررة (صالح، ١٩٩٠: ١٧٢-١٧٣).

لقد عرفت السريالية في الممارسة ما يشبه اللحظات من (الإنجذاب) التي عرفتها الصوفية، فهي لحظات هذيانية تتجلى فيها رؤية عفوية لتحدث نوعاً من الإضطراب، وفيه يحدث كما لو أن الفكرة قد بلغت هذه النقطة من اللاشعور، وفقدت القدرة على التوجه لتحل محل صورة متجسدة تصبح فيما بعد مادة مفتوحة للواقع، لتكتسي صفة الهذيان المرئي ليعلي على نحو خاص من شأن الخيال الحر والتوهم بوصفهما قاعدة الحرية، وعنصرها الأول (الحرية) وهو إعلاء يُنزل في الوقت نفسه من قيمة العقل والمنطق فالعقلانية لا تتيح للفنان أن يتأمل إلا وقائع وقضايا لا تفصح عن تجارب الفنان إلا جزئياً (أدونيس، ١٩٩٢: ٤٦).

لقد ربط السرياليون نظريات علم النفس بفكرة الإبداع وإنتاج الفن. في منتصف ثلاثينيات القرن العشرين كتب (أندريه بريتون) عن (أزمة جوهرية للجسم)، بدأ الكائن في التفكير ليس كجسم خارجي ثابت ولكن أيضا كإمتداد لذاتنا الذاتية، والتي ترتبط بقوة بمفهوم CG Jungللتزامن واحد من أنواع الأشياء الظاهرة في السريالية كان الكائن الوهمي (ابراهيم، ١٩٧٦: ١٩٢).

لذا يؤكد (بريتون) دائماً بأن الفنان بعدما يترك ذاته مستسلماً لخياله الحر، عليه أن يعود إلى واقعه ليغني ذاته بالإكتشافات الحاصلة خلال خططه. من هنا لجأ السرياليون إلى إكتشاف (فرويد) الذي إهتم باللاشعور فقضى على المعتقدات الروحانية وأكد أسطورة الهرب إلى كون خيالي مليء بالأصوات السحرية الخفية التي تنبع من اللاشعور (ابراهيم، ١٩٧٦: ١٩٢).

ويؤكد (ريد) شكه في إن السريالية لم تكن ظاهرة للوجود لولا إكتشافها من قبل (فرويد) المؤسس الحقيقي للمدرسة، فبمجرد أن وجد (فرويد) مفتاحاً لتعقيدات الحياة في مادة الأحلام وجد (السريالي) أفضل إلهام له في نفس الحقل والمسألة ليست في أنه يقدم تمثيلاً تصويرياً لصور الحلم فهدفه على الأغلب هو أن يستخدم أية وسيلة تساعده على التقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة، وبعدها يمزج

هذه العناصر بحرية مع الصور الأكثر وعياً بل وحتى مع العناصر الشكلية لأنماط الفن الإعتيادية، فالسريالية ليست على وجه التخصيص فن اللاوعي أنها فن بلا أي نوع من الحدود. فكرتها الأساسية هي إستخدام الوسيلة التي دعاها (بريتون) (هبوط دواري إلى أعماق ذاتنا) لإستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها، إنها تؤمن بأن هناك ينابيعاً خفية في اللاوعي، وأن هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقنا العنان لمخيلتنا وإذا ما سمحنا للفكر بأن يكون تلقائياً (ريد، ١٩٨٣: ٩٦).

وقد رحب بريتون (عن طريق جاي مانجيوت) بهذه الطريقة، قائلاً إن طريقة (دالي) الخاصة بالبارانويا "أداة ذات أهمية قصوى" وأنها:"أظهرت على الفور أنها قادرة على تطبيقها بالتساوي على الرسم والشعر والسينما بناء الأشياء السريالية النموذجية، والأزياء، والنحت وتاريخ الفن، وحتى، إذا لزم الأمر، كل طريقة التفسير" (انترنت ١).

- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- عدت بعض النظريات النفسية (البارانويا) الفن مجالاً للتنفيس عن ما يعانيه الإنسان من ضغط المجتمع عليه وعدم اعترافه بحاجاته وإغفاله لها.

٢- يتمثل البعد النفسي في الرسم عند(يونك) في اللاشعور الجمعي الذي يمثل المتنفس للرغبات التي لم يُقدر لها أن تشبع، والموجود لدى كل الناس ولكن الفنان يتميز باللاشعور الحدسي.

٣- تجمع النظريات الاجتماعية على أن الإنسان ليس عدوانياً أو قلقاً بالطبيعة ولكن تنمو هذه الأبعاد النفسية (البارانويا) نتيجة الاحباطات التي تواجهه، فيضطر للتوتر ثم العدوان على مصدر احباطاته.

٤- يرى (فرويد) أن الصراع هو أساس الابداع الفني، والفن هو تحرير للطاقة الغريزية المكبوتة لا شعورياً عن طريق الرمز، إذ تتنوع مظاهر الاستجابة السيكولوجية في التعبير في طرح المضامين النفسية في الرسم التعبيري الحديث، من خلال علامات رمزية معبرة عن تجربة الفنان فكراً ووجداناً.

٥- رأى (فرويد) ان الفن هو المظهر الذي يحاول الفنان من خلاله تجاوز منغصات الواقع وبالتالي فهو لا يتعدى أن يكون ضرباً من ضروب السلوك، الفن عالم وسيط بين عالم الواقع الذي يحيط الرغبات، وعالم الخيال الذي يحققها. ونظر (فرويد) الى عالم الخيال على انه مستودع تم تكوينه أثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة الى مبدأ الواقع. الفن هو نوع من الحفاظ على الخيال.

٦- إن الصراع الذي يثيره الواقع وتناقضاته في أعماق الفنان فيعيد النظر في فكرته عن العالم بما فيه من علاقات وحجم وحدود في ضوء قيمه ومعتقداته فيلجأ الى حل تلك التناقضات بصيغ الفن والوصول الى حالة ممكنة من الاستقرار النفسي.

٧- الفنان يمتلك القدرة على ان ينظم الاحلام (أحلام اليقظة) ويعدلها فتصبح مصدر متعة لغيره من الناس.

٨- يدعو مذهب علم النفس الإنساني إلى احترام الإنسان والفنان خاصة وتحقيق الذات وإعطائه مكانته وأهميته في الحياة لإسهامه في خدمة بني جنسه، يعد مفهوم الأبعاد النفسية من أشد المفاهيم في علم النفس تعقيداً وتركيباً لأنها تشمل تفاعل جميع الدلالات والصفات الجسمية والعقلية والوجدانية والخلقية في حالة تكامل في شخص يعيش في بيئة معينة.

٩- حاول الفنان اكتشاف اللاوعي والدلالات الباطنية (البارانويا) لحالته الداخلية إضافة لتعبيره الواعي، متأثراً ببعض الاتجاهات والأساليب ومدارس علم النفس قديماً وحديثاً، إذ سلط (فرويد) الاضواء على اللاوعي مما أعطاه اهمية كانت مغبونة وأظهر دوره وفعاليته في مجمل الحياة النفسية، وابرز خطأ النظرية القائلة بأن (الوعي هو ظاهرة لاحقة، وعد الوعي يمتلك القدرة على تغيير تتابع الاحداث وتعديلها).

- الدراسات السابقة:

من خلال ما استطاعت الباحثة الاطلاع عليه من دراسات سابقة، وجدت ان ليس هناك دراسة سابقة تطرقت إلى الموضوع بشكل مباشر.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

أطلعت الباحثة على ما منشور في الكتب والانترنت من مصورات للوحات فنية تمثل الرسم السريالي الحديث, وأفادت الباحثة من المصورات المتوافرة بما يغطي هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث

لأجل اختيار عينة البحث قامت الباحثة بتصنيفها حسب الرسم السريالي الحديث, وبما يناسب مع حدود البحث وحسب أهميتها وشهرتها, وقد تم اختيار عينة البحث قصدياً بما يحقق هدف البحث وبعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري, تم اختيار عينة بواقع (٢) لوحات على وفق المسوغات الآتية:

أ- لما تتمتع به هذه الأعمال الفنية من شهرة وقيم جمالية في إرساء أسس الفن السريالي الحديث.

ب- تباين النماذج الفنية المختارة من حيث الاتجاه والرؤى وبما يتفق مع الإطار النظري.

ثالثاً: منهج البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف على المدرسة السريالية الحديثة, وقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي ومؤشرات الاطار النظري في تحليل العينات، ولأجل ذلك ستحاول الباحثة ترتيب تتابع خطوات التحليل منهجياً على وفق هذين المحورين:

أ- تحليل المدرسة السريالية ويتضمن قراءة وصفية للخطاب البصري من حيث تشكلات العناصر البنائية والوسائل الرابطة لها.

ب- تحليل الأطر الفلسفية والجمالية في تشكيل وتوجيه البارانويا النقدية في الرسم السريالي الحديث لما يتضمن من قدرات وتأويلات في تدعيم مبررات الشكل والصفة الجمالية له.

رابعاً: تحليل العينة

إنموذج (١)

اسم العمل: عن هذا لن يعرف الرجال شيئاً (About this men does not know any thing)

اسم الفنان: ماكس أرنست

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٦٤ × ٨١ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٢٣

العائدية:: معرض تيت – لندن

تصور هذه اللوحة، مجموعة من النسوة متلفعات بعباءات محاطات بدوائر صغيرة وكبيرة، إحداها دائرة بـ تحمل إشارات وعلامات توضع على صدر المرأة. وخطوط رفيعة مستقيمة ودوائر وأشكال هندسية ناتجة من التقاطعات التي تحدث للشكل، فضلاً عن دمى أنثوية ومفردة رئيسية تمثل رجلاً أبيض يحلق في فضاء اللوحة المعتم، الذي ملأه بمفردات تمنح كل منها دلالتها مثل الدوائر والمثلثات والدمى وغيرها في استحضار واقع مطلق، يتجاوز الواقع الحقيقي لا يمكن إدراكه حسياً، بل يدرك من خلال تشكل الصورة في مناطق الوعي المتعالي.

هذا ما صوره (أرنست) في لوحته، وقد كانت دلالة التناقض أو التعارضات اللونية واضحة، إذ جعل الفضاء داكناً أسود يتدرج إلى الرمادي في أسفل اللوحة، والتي تتحرك الأشكال في هذا الجزء منها إلى اللون المعتم، كي تتضح لعبة التعارضات لديه في الفضاء، وإن ثنائيات الرجل والمرأة، الأعلى والأسفل، كانت واضحة في إنشائه، وبهذا أشار من خلال الأشكال المغربة إلى واقعين، أحدهما معاش، وآخر

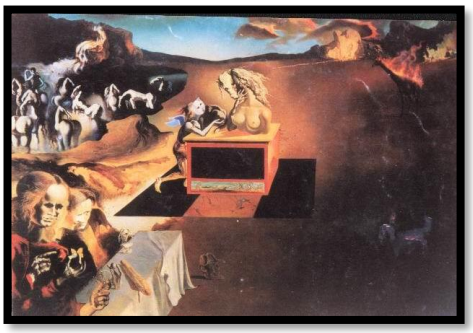
حلمي يمكن وصوله عن طريق الخيال (البارانويا)، مثل الفضاء والزمن والروابط السببية التي يترتب عليها الشكل، فقد سعى الفنان لإظهار ما وراء الشكل العياني، ذلك الشكل الذي أسسه على وفق رؤية حلمية تقوم على العلاقة التبادلية بين واقعين، أحدهما خارجي موضوعي، وإن ارتباط الخيال بلوحة (إرنست) ينتمي إلى الخيال الحسي، بما يعكسه الشكل الغامض والألوان غير الصريحة، وقد يكون قادماً من الطبقة العميقة من اللاشعور (البارانويا)، وليس له علاقة مباشرة مع العالم الخارجي.

لذا فإن أعمال (إرنست) تعتمد الإحتفالية والتميز، إذ تتصف بغرابتها وأسرارها ورموزها المتعددة المعاني وصياغة المتعارضات في المكان والزمان الواحد، واستخدامه الصيغ البصرية ذات التأثير الرمزي، بما يلامس العقل الباطن (البارانويا النقدية).

إن التوحيد بين الذات والموضوع، العالم الخارجي والمعرفة الداخلية (الحلم)، حيث يستمد عناصره من الواقع، وما وحدة الوجود هذه إلا وحدة جدلية وتأليفية تنتهي إلى احتضان الواقع وعناصره المتعددة في مبدأ أعلى يتجاوز التناقضات، ذلك الذي يسميه (بريتون) (النقطة العليا).

إنموذج (٢)

اسم العمل: اختراعات المتوحشين (Inventions of the Monsters)



اسم الفنان: سلفادور دالي

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٧٦,٢× ٥٠,٨ سم

تاريخ الإنتاج: ١٩٣٧

العائدية : معهد الفن في شيكاغو، مجموعة جوزيف وينتر بوثان

تصور هذه اللوحة ارضا مهجورة ومخلوقات خرافية تشترك بملامح بشرية و خيوانية يتوسط اللوحة منضدة يعلوها جسد انثوي عار برأس حصان, تحولت احدى اليدين الى عظام. على اليسار يهبط من الجبل سيل مائي يصب في بحيرة تعوم فيها اجساد عارية. ويركع على جانب المنضدة جسد ادمي نخيف يتنكر بقناع قط وعلى ظهره جناحا ملاك. وفي موقع قريب توجد منضدة اخرى حواليها اشلاء من رؤوس و اياد يعلو المشهد سماء غائمة تحف بقمم الجبال ذات الملامح البشرية و في اسفل اليمين ارض منخفضة تسرح فيها بعض الخيول.

إن الاشكال هنا تندس بقوة حدسية تحمل سماتها الحرة اللامرئية فتتجاوز العناصر المتنافرة غير المألوفة التي تحيا في علاقات لا مثيل لها بعلاقات و تلاقيات صادمة هذيانية.

ان (دالي) يحاول ان يوسع من ملكة الخيال (البارانويا) عبر اطلاق المعرفة من محدداتها المنطقية, فيتجاوز دونية الحسي كمحاولة لتعالي الذات عن الواقع و الوصول في تكويناته الى معرفة كونية ,و لقد ارسى التسامي ال(فرويد)ي لدى السرياليين قيما تصويرية شكلت نكبة للعقل و المعرفة الحسية، ان رؤية (دالي) لا تحتكم لمدركات خارجية، انها تعميق و استبطان لهذه المدركات ومنظومة العلاقات التي تحكمها التي تتموضع في غمرة من الحلم و الخيال الحر المنبعث من كون من الصور الداخلية و النفسية كحدس للصورة قبل تشيئها و التي تحتضن الوقائع الملموسة و صهرها في العالم اللاواعي، ينطلق (دالي) من حدس اختراقي يتماس مع منطقة الحلم الكابوسي او الهذياني (البارانويا) الذي يتضاد مع تصورات العقل او تخيلات اليقظة الواعية و المتحرر تماما من تمثيل الاشكال الطابقة للعالم الخارجي، وعد الحدس القوة المعرفية التي دعمت الصورة و اعطت للخيال الحر تماسكه، على الرغم من استعارات الفنان للاشكال الحسية الا ان انطلاقته الجمالية قد اكتسبت من الحرية على التغريب و الترميز و التعبير عن مكامن النفس ما عوم تلك الاستعارات و ارجعها للمدرك الداخلي و استحصال صورة ماورائية كموقف سريالي اصر على موضوعة الجنس و شبقية الحب و غائيته المادية.

ان البارانويا هنا تعمل في اقصى منطقة من اللاوعي و تسقيط سلطات العقل. ويأتي استدراج الوعي بالقدر الذي يستدرك فيه امر معالجة المادة وتقنية الاداء فقط لتحقيق الصورة الحدسية اللاواعية.

فإن جوهر التجميع الغرائبي يعد صورة من صور اللاوعي الجمعي بأبعاده التراكمية اللاشعورية، التي تتأسس على الوحدة الحسية والمادية والجسدية، بوصفها منطلقات لفهم وتفسير الحلم والهوس (البارانويا).

ترحلت الأشياء والموجودات (الوجه، المنضدة) في لوحة (دالي) من نظامها الواقعي إلى واقع خيالي دائم، بل أنقذها من جزئيتها ليضعها من خلال الخيال في مدار الكلي واللانهائي، ويمكن وصف اللوحة التجميعية الغرائبية هذه بأنها تحتكم إلى الواقعية المطلقة أو ما فوق الواقع، لأنها تعتمد مفهومات الخيال لتأسيس بنية كلية تظهر على السطح التصويري وتحتفظ بمعناها المستتر خلف الشكل.

الفصل الرابع

أولا: نتائج البحث

تكشف هذه الدراسة عن مجموعة من النتائج توصلت إليها الباحثة استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث, فضلا عن ما جاء بهِ الاطار النظري, على النحو الآتي:

١. أن البارانويا عنيت بالتركيبات السايكولوجية والاجتماعية والظواهر المرضية الفردية بل هو منهج حاول من خلاله (فرويد) استغراق معظم الظواهر الانسانية والاجتماعية وقد ترك أثراً في مجال الفن. إذ يتضح أثره واضحاً في الرسم السريالي فقد وجد الفنانون على اختلاف أتجاهاتهم في اللاشعور أكتشافاً عظيماً لأعماق النفس البشرية، كما في نماذج عينة البحث.

٢. لا شك بأن البارانويا (الانفعال) هي عاطفة عامة تشمل مختلف الاحاسيس والمشاعر التي يندرج تحتها الايجابي والسلبي بالفرح والغضب والخوف كلها أنفعالات تترك آثارها في البناء كما في نماذج عينة البحث.

٣. للبارانويا النقدية في الرسم السريالي الحديث أثراً واضحاً في التأكيد، على ان الجانب النفسي لدى الفنان لا ينفصل عن الجانب الاجتماعي والثقافي والسياسي، المتمثل في الصور المنقولة من الخزين الشعوري واللاشعوري للاحداث الانسانية والاجتماعية.

٤. إن العمل الفني السريالي يشد المتلقي الى زيادة الجدل أو الحوار مع النفس لبيان قوة التعبير المرئي واللامرئي، والمعقول واللامعقول، والخفي والظاهر في الشعور وفي اللاشعور في رسم لوحة غامضة محملة بالابعاد النفسية وأوضحها بالالم و الحزن والاغتراب، وهو توصيف لحضور المفهوم الخاص بالبارانويا النقدية التي يستخدمها الفنان السريالي كعلاج فني – بصري لمشكلات الانسان والمجتمع.

٥. العمل الفني السريالي محمل بالمضامين النفسية في التعبير عن همومه وصراعاته النفسية عبر انتقاله من مرحلة الشعور الى اللاشعور، اضافة الى المضامين الاجتماعية ومحورها واحد وهو الانسان.

٦. أعلن السورياليون قطيعتهم مع المجتمع القديم وأسسه كلها وأخلاقه وجماليته (والهدف هو تحقيق الإنسان الكلي في وحدة متكاملة، بين الوعي واللاوعي، والمنهج الذي سلكوه هو الاستكشاف المنظم والعلمي للاوعي، عبر تجارب متنوعة مثل الحلم والجنون والخيال وحالات الهلوسة والوهم).

٧. إن العمل الفني السريالي لا يخلو من أسقاطات لا شعورية (بارانويا) ذات مساس قوي بالميول والرغبات الدفينة في أعماق الفنان. وهذه الفكرة من القوة والشيوع بحيث تجد تجلياتها الواضحة في شهادات الفنانين والمبدعين ونتاجاتهم.

٨. تظهر الأعمال السوريالية اهتماما واضحا بالخطاب السايكوسوسيولوجي وبالخطاب السوسيوثقافي، ضمن قراءة البارانويا النقدية وتحليلها لصور السرياليين المنجزة في إطار تأثيرات نظرية التحليل النفسي.

ثانيا: الاستنتاجات

استناداً إلى ما اظهرته نتائج البحث تستنتج الباحثة الآتي:

١. لعل الفرق الجوهري بين الفنانين لا يكمن في شـــدة أو درجة القلق الذي يختلف من فنان الى اخر. بل في كيفية توظيف هذا الفنان او ذاك للقلق الذي يعيشه، قلق عام مشترك أو خاص.. قلق موضوعي او ذاتي ومشروطين بالظروف الخاصة والعامة التي يعيشها ذلك الفنان.

٢. إن خبرات المحللين النفســيين في البارانويا في ميدان تحليل الرســوم قدمت جملة من الدلالات التي تشــير إلى العلاقة بين تلك الرسوم والوضع النفسي للأفراد الذين رسموها أبرزها دلالات الخط واللون والشكل ووضع أسس التنظيم الجمالي.

٣. تعمل البارانويا النقدية على الكشف عن المعنى النفسي للشكل الفني من أين مأتاه وما هي مواصفاته ودلالاته وأبعاده. ويعتمد التحليل النفسي في تفسير العمل الفني على تفسير المعاني الدفينة في العمل الفني ومزاج الفنان من حيث هو إنسان.

٤. كما تشــير حالة الانفعال من ناحية أخرى الى غياب الإرادة بأعتبارها مظهراً عقلياً وغياب عنصــر الإرادة يعني ســيادة النزعات اللاأرادية والمشاعر والاحاسيس المكبوتة.

٥. تعد البارانويا النقدية مرتكزاً للذات الانســانية إذ يتجســد من خلال القدرة المتزايدة للفنان والمتلقي على التأويل والتأليف والتأمل في صياغة الافكار والاشكال، فهي تتوقف على الخصائص النفسية والمعرفية المتفاوتة المتغيرة للفنان والمتلقي.

ثالثا: التوصيات

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل اليها توصي الباحثة بالآتي:

١. اغناء الدروس النظرية والتطبيقية في معاهد وكليات الفنون الجميلة وخاصة في دروس النقد الفني وعلم الجمال وفلسفة الفن وعناصر الفن بما يرسخ ويوسع الطروحات الفلسفية النقدية التي تعنى بالرسم السريالي الحديث مفاهيمياً وتطبيقياً.

٢. تقديم ملخصات بالدراسات التي تعنى بالبارانويا وعلم النفس لطلبة الدراسات الأولية والعليا في الفنون التشكيلية لضرورة الاطلاع عليها لما لها من فائدة في تطوير مخيلة الفنان وفي تأسيس مساره البصري.

رابعا: المقترحات

تقترح الباحثة اجراء الدراسات الآتية:

١. دراسة البارانويا في الرسم الحديث.

٢. البارانويا وتحولاتها في فن ما بعد الحداثة.

References:

Abdel-Khaleq, Ahmed Mohamed: The Basic Dimensions of Personality, 2nd Edition, presented by: D.H. H. Aysenk, University House for Printing and Publishing, Beirut, 1983, pp. 201-202.
Abdel-Moaty, Ali: Artistic Creativity and a Taste of Fine Arts, Dar Al-Marefa University, Alexandria, Egypt, 1985, p. 259.
Abdul Hamid, Shaker: The Creative Process in the Art of Photography, The World of Knowledge, The National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 1987, p. 12.
Adonis: Sufism and Surrealism, Dar Al-Saqi, Beirut, 1992, p. 46.
Al-Dahri, Saleh Hassan: Personality and Mental Health, Al-Kindi House and Distribution, Jordan, 1999, pp. 35-36.
Al-Mufti, Muhammad Amin: Teaching Behavior, Arab Gulf Foundation, Kuwait, 1984, p. 499.
Awad, Riyad: Introductions to the Philosophy of Art, 1st Edition, Gross Press, Tripoli, Lebanon, 1994, p. 89.
Bahnasy, Afif, History of Contemporary Art, Dar Al-Raed Al-Lebanese for Printing, Publishing and Distribution, Damascus, 1971,
Barada, Muhammad: Modernity in Language and Literature, Fosoul Magazine, Volume 3, The General Egyptian Book Organization, Cairo, 1984, p. 17.
Donsell, J.F.: Philosophical Psychology, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1986, p. 213.
Dubelis, Avon: Surrealism, translated by: Henry Zoughaib, Oweidat Publications, Beirut-Paris, 1983, p. 5.
Freud, Sigmund: Issues in the Practice of Psychoanalysis, 1st Edition, translated by: George Tarabish, Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing, Beirut, 1981, p. 6.

Gachev Georgi: Consciousness and Art, translated by: Nofal Thiouf, M: Saad Maslouh, The World of Knowledge Series, The National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 1990, p. 39.
Haidar, Najm Abd: Aesthetics: Its Prospects and Development, Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, University of Mosul, 2001, p. 131.
Ibrahim, Zakaria: The Problem of Art, Library of Egypt, Cairo, 1976, p. 192.
Kamal, Ali: The Self, its Emotions, Diseases and Treatment, 2nd Edition, Wasit House for Printing, Publishing and Distribution, London, 1983, pg. 424.
Kamel, Adel: The Nature of Painting in Iraq - The Psychological Dimension, Arab Horizons Magazine, Fifth Year, No. 11, July, Baghdad, 1980, p. 68.
Karam, Youssef: History of Greek Philosophy, 3rd Edition, Dar Al-Qalam, Beirut, Lebanon, 1973, p. 202.
Madkour, Ibrahim: The Philosophical Dictionary, General Authority for Amiri Press Affairs, Cairo, 1983, p. 135.
Read, Herbert: Present of Art, translated by: Samir Ali, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1983, p. 96.
Saeed, Abu Talib: Technical Psychology, Higher Education Press, Iraq, 1990, pp. 36-37.
Saleh, Qasim Hussein: Who is the person, Dar Al-Hikma for translation, publishing and distribution, Baghdad University Press, 1987, pp. 10-11.
Saleh, Qassem Hussein, Dialogue with Freud, Arab Horizons magazine, 11th year, fourth year, September, 1990, pp. 172-173.
Schneider, I: Psychoanalysis and Art, translated by: Youssef Abdel Masih Tharwa, Freedom House for Printing, Baghdad, 1985, p. 65.
Sheltz, Duane: Theories of Personality, translated by: Hamdouli Al-Karbouli, Eng.: Abdul Rahman Al-Qaisi, University Press, Baghdad, 1983, p. 113.
Soueif, Mustafa: The Genius in Art, The Egyptian General Book Organization, Egypt, 1973, p. 112.
Suef, Mustafa: The psychological foundations of creativity in poetry in particular, Publications of the Integrative Psychology Group, Dar Al Maaref, Egypt, 1959, p. 807.
Taha, 1990, p. 417.
Yassin, Taha Hussein and Omaima Ali Khan: General Psychology, Dar Al-Hikma Press, Baghdad, 1990, p. 62.
Internet
1. https://www.dictionary.com/browse/paranoia
2. https://www.hisour.com/ar/paranoiac-critical-method-35208

The paranoiac-critical in the works of the surrealist artist

Lect. Alwan Kh. Mahmood
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: The study of fine arts which is still the true expression of the ideas of individuals or groups, is like the mirror that reflects the activities of the individual and the group, and that psychological motivation (paranoia) is the focus while other motivated remains in the footnote, therefore, it remains a testimony to the generosity of the cultural and artistic place of the peoples, the causes of formative knowledge are rooted in vision data and not only skills. The research contained four chapters, Chapter I contains the problem, relevance, and needs of research, the problem of research was identified by answering the question: can conceptual approaches be found? subsequently, what procedure for standing on the paranoiac-critical in the acts of the surrealist artist? and the objective of the research is to identify the paranoiac-critical in the acts of the surrealist artist. Either the research time limits are limited to the period (1922-1938 A.D), and the adoption of an analytical approach within a philosophical, cognitive, aesthetic vision in its two dimensions: theoretical and procedural. Chapter II contains the theoretical framework which included two topics, the first topic addressed the genesis of paranoia and its concept in the art of painting, psychology, and creativity theories. The second topic addresses paranoiac-critical and surrealist art, and the third chapter addresses the research

environment, identification, methodology, and then analysis of the 2 samples, as for the fourth chapter, contained the results, conclusions, recommendations and a list of sources.

Keywords: Paranoia; critical; surrealist school.

كتاب الفنان المتعدد الوسائط (الإشارة، البيئة أشكال للتواصل)

م. فردوس بهنام يشوع
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: sr.frdos@uomosul.edu.iq

الخلاصة: يعد الكتاب بمضمونه التقليدي البسيط خطوة متطورة في تاريخ الثقافة الانسانية بوصفه نتاج فكري، يسعى الى توثيق الافكار والإنجازات والأحداث التاريخية، غير انه لايقتصر على طبيعته الببلوغرافية ليكون لكل منجز مدون هدف ورسالة يسعى المرسل الى تقديمها لاكبر شريحة ممكنة. وقد مرت الحقب الزمانية لتطور الانسانية بمراحل مهمة سجلت كتباً خالدة غيرت بما تطرحه من مفاهيم القناعات الرئيسة لمجتمعات كاملة، وظلت عنواناتها تتردد على السن المثقفين في شتى بقاع الارض، والى يومنا هذا لاسيما كتب فلاسفة الاغريق مثل: (الجمهورية لافلاطون، فن الشعر لارسطو، الامير لميكافيلي، أصل الانواع لداروين، تفسير الاحلام لفرويد، النسبة الذهبية لانشتاين ورأس المال لماركس).

وكما هو متعارف عليه فان الكتاب كمال اي منجز انساني لم يتقيد بحدوده التقليدية، وانما مر بمراحل من الالواح الطينية وصولاً الى المكتوبة والمطبوعة، غير انه شهد في مطلع القرن العشرين قفزة نوعية ومفصلية مهمة تحددت بكتاب الفنان الذي خرق البنية التقليدية للكتاب على مستوى الشكل والمضمون عبر دعم وتعزيز الرسالة المرسلة الى المتلقي بوسائل غير تقليدية كالرسومات والوسائل التوضيحية والترفيهية وحتى الرقمية.

وتأسيساً على ماسبق سوف تتناول الباحثة كتاب الفنان متعدد الوسائط من خلال الولوج في البنية العميقة لتفصلات الاشارية والبيئة عبر توضيح المفهوم واشكال التواصل التي يطرحها الكتاب.

الكلمات المفتاحية: كتاب الفنان؛ الوسائط المتعددة؛ الإشارة، البيئة.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

منذ بداية القرن العشرين والمحاولات مستمرة لتوظيف المؤثرات الناتجة من استخدام الوسائط المتعددة داخل الأعمال الفنية للتعبير عن فكرة ومضمون العمل الفني وظلت القصص المختلفة المستوحاة من العالم الذي نعيش فيه لأسباب عديدة، نتاج ثقافة الكتاب، فالكتاب كائن يُعتبر منذ فترة طويلة داعمًا وحاملًا، "محايدًا" تقريبًا للنص. واليوم الثورة التكنولوجية المتسارعة لم تقتصر على خدمة الإنسان وممارساته لوظائفه المختلفة فحسب، إنما لها دور ذو تأثير واضح في تنمية مهاراته وزيادة معارفه وفي صقل قدراته ومسايرته للتقدم. لذا يربط معظم النقاد والمؤرخين كتاب الفنان ارتباطًا وثيقًا بالقرن العشرين، ويعرفونه بأنه شكل جديد من أشكال الفن. لان العالم الذي نعيش فيه لأسباب عديدة، هو نتاج ثقافة الكتاب.

اهمية البحث: بالكشف عن البنية العميقة لكتاب الفنان المتعدد الوسائط، وربطه بالبيئة، من خلال تحديد تاريخيته، وكيفية تحديثه واعادة تأهليه، كاشكال للتواصل مع الاشارة والبيئة التي تستمد صورتها من واقع الموضوع الذي تنتمي اليه.

اما الحاجة الى البحث: دراسة اكاديمية تفيد الدارسين في تخصص الفنون التشكيلية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

هدف البحث: التعريف بفن كتاب الفنان المتعدد الوسائط متخذاً الاشارة و البيئة كاشكال للتواصل الفني.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دارسة كتاب الفنان المتعدد الوسائط (الاشارة، البيئة اشكال للتواصل)، والحد الزمني: من عام ١٩٦٠ - ٢٠١٩، والحد المكاني : ايطاليا_ انكلترا.

تحديد مصطلحات.

الكتاب لغةً: كُتب وكُتُب: ما يُكتَب فيه، سُمّي بذلك لجمعه أبوابهُ وفصولهُ ومسائلهُ المكتوب، الصحيفة، الحكم، الفرض، القدر وعلى الاطلاق: كل كتاب يُعتقد انه مُنَزل. امَّ الكتابِ: اصله او الفاتحة منهُ (Maalouf, 1956, p. 671).

الكتاب (كتاب الفنان) اصطلاحاً: "هو عدد من الصحف المجمّعة، تشمل على العديد من المعلومات التي تتعلق بمجالات الحياة المتنوعة (الادب، العلوم، الجغرافيا، ...وغيرها). وهي أدوات تقوم بتسجيل وتحليل وتلخيص ومناقشة وتوضيح معلومات مفسرة وغير مفسرة قد تكون مجلدة أو على شكل حزم ورقية مغلفة وغير مغلفة تحتوي على مقدمة مباشرة وجدول محتويات وفهرسا لغرض تنوير وإفهام وإثراء

وتعزيز وتثقيف العقل البشري" . (Borges, 1984, p. 212) اما بالنسبة لنقاد الفن ليس هناك نقطة اتفاق، كل واحد يقترح تفسيره الخاص للمصطلح. لم يتم تحديد حل وسط زمني أو مفاهيمي أو مجازي مجتمعة. لكن ظل النشاط الفني يشبع في الانسان حاجاته المتنوعة والذي يلعب دوره في الحياة كوسيلة اتصال وتفاهم، وبالتالي تتجه الفنون نحو تعزيز بعضها البعض.

كتاب الفنان اجرائياً: هو وسيط أو مساحة أو تنسيق يمكن للفنان من خلاله أن ينتج أعمال فنية تتخذ شكل الكتاب، فهو إبداع فني ناتج عن تجربة فريدة، إما ككائن أو كمحتوى. في الواقع، إنه "يقوض" وظيفة الكتاب، وكذلك شكله، ليصبح أداة للتواصل الفني. عادة ما يكون الفنان هو من يتخذ جميع الخيارات، دون تدخل من محرر أو ناشر. متبنياً جميع أشكال الفن المعاصر، مثل الرسم والنحت والتصوير والطباعة والتركيب وفن الأداء (بما في ذلك بالضرورة الفيلم والفيديو) بالإضافة إلى جميع أشكال "الحِرف" التي تسللت إلى الفن المعاصر، مثل (المنسوجات أو فن الألياف، وتجليد الكتب، والطباعة، والخط، وصناعة الورق، وما إلى ذلك)، يمكن أن يصنعه المؤلف (الفنان) يدويًا بالكامل في نسخة واحدة (فريدة)، أو يتم إنتاجه في إصدار محدود (حتى ١٥٠-٢٠٠ نسخة). انها وسائط متعددة تجمع بين العديد من العمليات. فقد يكون لعمل واحد عدد من إمكانيات العرض المختلفة، وغالبًا ما يحتوي كتاب الفنان على عناصر يمكن ترتيبها وفقًا لتفضيل المشاهد، معلقة أو مسطحة، أو قد يصمم العمل ليتحول إلى منحوتة او قد يتفاعل الفنان مع الكتاب أثناء العرض .

متعدد الوسائط لغةً: ينقسم مصطلح Multimedia لمقطعين Multi وتعني متعددة وMedia وتعني وسائط او وسائل فهي تعني استخدام مجموعة متكاملة من وسائل الاتصال مثل (الصور، الصوت، الفيديو وغيرها) من اجل تحقيق الفاعلية في توصيل الرسالة المطلوبة للمتلقي وذلك في كافة المجالات (Al-Zoghbi, 2020, p. 9).

متعدد الوسائط اصطلاحاً: خليط مادي- مرئي متكامل ومترابط من الوسائط (الصور الثابتة والمتحركة، الرسوم الثابتة والمتحركة، النصوص المكتوبة والمنطوقة، والموسيقى والمؤثرات الصوتية. التي يتعامل معها المستخدم بشكل تفاعلي) .(Al-Feki, 2011, p. 17)

متعدد الوسائط اجرائياً: مصطلح أو مفهوم واسع الانتشار ويتكون من مجموعة من وسائل الاتصال كل منها يكمل الاخر، تجتمع لتأدية اهداف علمية اتصالية او تعلمية بصورة متكاملة من خلال استخدام (الرموز واشارات، مفردات كتابية، الصوت، ...الخ) ومجموعة من الكتب لاسيما كتاب الفنان الذي يعكس سمات انتمائه.

البيئة لغةً: يرجع الى الجذر "بوأ" والذي اخذ منه الفعل الماضي بوأ اي حلّ ونزل. باء الشيئ يبوء بواء الرمح نحوه اي سدده من ناحيته وقابله به (Manzoor, B.T, p. 328).

البيئة اصطلاحاً: مجموع العوامل المكانية والاجتماعية التي تؤثر في حياة الفرد، وعاطفته وفكره، وموقعه (Jabbour, 1979, p. 54).

البيئة اجرائياً: هي المحيط الاجتماعي- الفكري الذي يعيش فيه الفنان، والتي تؤثر في تحديد اتجاه الفنان في صياغة نتاجه الفني وطرحه لاسلوبه الفني.

الاشارة لغةً: هي الايماء بالكفّ او العين او الرأس أو الحاجب، وهي ترادف النطق في تفهيم المعنى، كما لو استأذنه في شيئ فأشارة بيده او راسه أن يفعل أو لايفعل. والإشارة عند اطلاقها حقيقة الحسية. وإشارة ضمير الغائب وأمثالها ذهنية. وإذا عديت الإشارة ب (إلى) فيكون المراد بها الايماء، أما لو عديت ب (على)لافيراد منها الإشارة باليد، وأشار عليه بكذا، إذا أمره وأعطاه رأيه، وهي الشورى (al-Kafwi, 1902, p. 120).

الاشارة اصطلاحاً: الإشارةSignal هي وظيفة تنقل معلومات لحدث ما. يمكن أن تكون الإشارة صوت، فيديو، كلام، صورة، سونار ورادار ذات صلة وهكذا محاولة أخرى لتحديد إشارة. يتم استبعاد أي شيء هو مجرد تابع للمسافة، مثل الصورة، من فئة الإشارات. ويذكر أيضًا أن الإشارة قد تحتوي أو لا تحتوي على أي معلومات (IEEE, 2018, p. 175).

الاشارة اجرائياً :هو دلالة مرئية لشيء متحقق، يقتضي أن تنقل رسالته والتأثير على الغير ويكون محملاً بقيم المجتمع الثقافية والفكرية.

الاطار النظري

المبحث الاول: كتاب الفنان (مدخل مفاهيمي)

حوالي منتصف القرن العشرين، كان هناك تحول كبير في الاهتمام الممنوح للكتاب كموضوع وممارسات استخدامه والمعاني المنسوبة إليه في نظام التواصل الاجتماعي. لم يتم تعريف الأسس المعرفية له، لكن فقه اللغة من النصوص المكتوبة بخط اليد والمطبوعة خلقت وعززت الوعي بأن العلاقات بين شهود النص تكمن وراء العلاقات بين الأشياء والأشخاص (العملاء، الناسخون، القراء، المالكون، المعلقون) وبالتالي طورت أساليبها الخاصة في التحقيق؛ علم الفهرسة (البيبلوغرافيا) القوي في تقاليد المعرفة القديمة قد وضع جنبًا إلى جنب مع تاريخ أشكال وتقنيات الكتابة التي لها آثارها الاجتماعية (معرفة القراءة والكتابة والنشر الاجتماعي للثقافة المكتوبة) ؛ "تطور إعادة البناء لتاريخ الطباعة

والنشر إلى تاريخ النشر وتداول الكتب واستخدامها في رؤية اجتماعية. في الوقت نفسه ادعى علم المخطوطات وعلم المراجع والببليوغرافيا التحليلية شرعية رؤية الكتاب باعتباره كائنًا "أثريًا" ، والذي يكون بناءه (أحبار، تجميع، تنسيقات تخطيط، زخرفة وتوضيح، تجليد) هي نتيجة للمعرفة.

الإجراءات الحرفية وأنظمة الإنتاج التي تم إجبارها للخضوع والتوفيق لتوجيه تاريخ القراءة إلى الدراسة الدقيقة لآليات استقبال النص واستكشاف الطرق التي تؤثر بها أشكال الكتاب على بناء المعنى، كذلك مهارات القراء والسياق الذي فيه تتم القراءة" (MANIACI, 2010). تعامل التأريخ في المكتبات مع التاريخ المثالي أو المادي لمجموعات الكتب القديمة "أرشفة المخطوطات" ومجموعات الكتب الحديثة من خلال إعادة بناء نشأة وتطور العلاقات بين الكتب الفردية التي تُعتبر عناصر يجب التحقيق من تاريخه المشترك. " اصبح الإنسان في عصر التنوير، أن يكون فكريًا بحتًا. وبدأ الميكانيكيون في إنتاج المعدات: محركات الغاز، الآليات، الآلات التي تعمل بالطاقة اليدوية، مثل الساعات" (Proszynski, 2005, p. 33). لقد وصل التفكير العقلاني حتى يومنا هذا متاثراً بعصر التنوير، مدخلاً الآلة في خيالنا فالآلات تمتثل بشكل مطلق وكامل لديهم هدف واضح للغاية، لذلك يجب أن يكون للإنسان هدف واضح بنفس القدر. "كان لأعمال فرويد حول التّداعي الحر, وتفسير الأحلام واللاوعي أهمية قصوى للسّرياليين لتطوير طرقهم نحو الخيال الحر"(Thurschwell, 2009, p. 24) .

لنأخذ خطوة أخرى إلى الأمام في القرن الحادي والعشرين، يوجد أجهزة كمبيوتر والتي تفترض تغييرًا كليًا في عقلية الانسان. "يمكن أن نلاحظ الشخص بالعقل، ونمر في عروقه وجسده بالكامل للوصول إلى المكان المختار، هذه هي الطفرة التي تعالج البيانات بشكل مختلف" (hurschwell, 2009, p. 24). هكذا كما حدث بالانتقال من المخطوطة إلى الكتاب المطبعي، يُنذر بظهور الكتاب الإلكتروني على أنه "ثورة جديدة"، سيكون الكتاب الورقي محكومًا عليه حتما بالاستسلام. مما لا شك فيه أن "الكتاب الإلكتروني" يطرح مشاكل وأسئلة جديدة للمؤرخ، بدءًا من تعريف علاقة: التشابه، الاختلاف بسابقه الورقي فيما يتعلق بأحرف الاستمرارية (أبعاد، تخطيط الصفحة، محاكاة الحبر المطبعي). من المثير للاهتمام ملاحظة كيف أن العملية التكنولوجية الجارية تؤدي إلى الحد الأقصى لإضفاء الطابع الشخصي على المعلومات (إمكانية تنزيل العديد من الكتب على نفس الوسيلة، لتعديل التسلسل والهيكل، وإدخال التعليقات التوضيحية وما إلى ذلك)، في الوقت نفسه يتغير أيضًا النهج التعليمي والنقدي للكتاب الفني، حيث يوجد اتجاه متزايد للتعرف على الجانب المفاهيمي للمحتوى بدلاً من النظر في الجانب الرسمي فقط متجاوزًا الصور النمطية للورق. تكتب نانسي توسلي* عن الكتاب فتقول: "الفكرة وليس الشيء، الخطاب الذي يوسع مجال الوجود بشكل كبير دون توضيح المشكلة، (الخيال العلمي الحديث) تظهر الرغبة العميقة في تغيير ليس فقط فكرة الكتاب وانما فكرة القراءة العامة. يريد الإنسان الوصول الأسرع للمعلومات، وغالبًا ما يتحدى تكوينه البيولوجي من خلال محاولة وسائل مبتكرة بشكل متزايد للاستخدام والتواصل.

من هنا نجد ان كتاب الفنان يتخلى أحيانًا عن مراجعة قواعده اللغوية والنحوية للكلمات الشعرية للكاتب، الدليل التنظيمي للناشر، الكمال الشكلي للحرف او روعة الورق والتخطيط. لفرض نفسه بقوة من خلال الأداة المتناقضة التي يمكن أن تتزاوج مع أي شكل من أشكال الفن المعاصر: (الرسم، النحت، التصوير، الطباعة وجميع أشكال "الحرف اليدوية" تجليد الكتب، الخط وفن صناعة البطاقات). "إذا لم يتم اعتبار عمل النحات في النصف الأول من القرن التاسع عشر شكلاً فنيًا، وإذا كان التصوير الفوتوغرافي يناضل كثيرًا ليؤخذ بنظر الاعتبار في الأوساط الثقافية، فإن كتاب الفنان لا يزال في قلب الجدل النقدي"(Lorenz, 2002) . تم تحديد كتاب الفنان باعتباره شكلاً مميزًا من أشكال الفن في كل حركة، تيار فني او أدبي. كتب الفنان غالبًا ما تقدم مساهمة فريدة في ازدهار وتوحيد المجموعات الطليعية التي ميزت النشاط الفني في القرن العشرين. لقد سلكت طريقها الخاص وتطورت كفرع منفصل، ولكنها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا باتجاهات لحظتها التاريخية الثقافية، "وميزت نفسها بشكل خاص بعد عام ١٩٤٥، عندما بدأ لها نقاد، منظرون مبدعوها ورؤية فريدة خاصة بها"(Drucker, 2004, p. 376) . لهذا السبب بدلاً من تقديم وصف صارم ونهائي لكتاب الفنان، سنشرع في تحديد مجال النشاط الذي يتحرك فيه، وهو مجال مصمم في الفضاء من خلال تقاطع التخصصات، الوسائل والأفكار المختلفة. "سيكون من السهل جدًا تحديده كمجلد، تم إنشاؤه بهدف أن يكون عملاً فنياً أصليًا، بدلاً من إعادة إنتاج عمل موجود مسبقًا، والذي يدمج المعاني الشكلية

* ولدت في لويزيانا عام ١٩٤٣ ناقدة وكاتبة وصحفية فنية كبيرة ومنسق مستقل حائزة على جوائز ، وقد شملت ممارستها الكتابة لـ صحيفة يومية كبرى ، ومجلات فنية، وكتالوجات للمعارض، تخرجت توسلي في كلية فاسار في عام ١٩٦٥ ودرست الفنون البصرية في متحف بروكلين إس الكول من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٨. في عام ١٩٧١، حصلت على زمالة مؤسسة أندرو دبليو ميلون للتدريب الداخلي في قسم المطبوعات والرسومات ، متحف بروكلين، وعُينت أمينة مساعدة لهذا القسم في عام ١٩٧٣. من ١٩٧٥ إلى ١٩٧٦، عملت كمساعد بالإنابة المنسق المسؤول عن المطبوعات والرسومات في معرض الفنون في أونتاريو ، تورنتو.

لإبداعه وإنتاجه مع قضاياه الجمالية". (Drucker, 2004, p. 376) . تعد كتب الفنان في الفترة المعاصرة ممتعة بسبب الأشكال المختلفة التي تتخذها ولربما بسبب هذا لها عدد كبير من التأثيرات.

يعتبر بعض النقاد أن لورانس ستيرن** هو الأب الشرعي لكتاب الفنان بفضل عمله الذي نشر في تسعة مجلدات والتي "تضم لأول مرة "تدخلات مرئية ورسومات للمؤلف لا تحتوي على شكل يمكن التعرف عليه. بالإضافة إلى ذلك أدت بعض الصفحات السوداء التي لا تحتوي على نص إلى تغيير الشكل الكلاسيكي لما كان يُعتبر عادةً كتابًا مصورًا"(Schopenhauer, B.T, p. 51) غيّر داخل السرد مسار التفسيرات الروائية التقليدية حيث أن هيكل السرد يتحول من خلال العديد من الأحداث المختلطة والمجزأة إلى حبكة غير تقليدية مزدوجة ومتداخلة. تعكس هذه الأساليب الاستطرادية عدم قدرته على شرح كل حدث ببساطة عند حدوثه، حيث يقوم في كثير من الأحيان بمقاطعة هذه الأحداث بتعليق حول كيفية فهم القارئ لكل حدث ومتابعته. وهو يعتمد بشكل كبير على مشاركة قرائه في النص وتفسيراتهم للحبكة غير التقليدية. "ان هذا السرد يشرك الراوي بخياله واستخدامه للاستراتيجيات المرئية، مثل الصفحات الرخامية والفارغة، يعكس أهمية مشاركة القارئ في الرواية".(Maffei, 2006 , p. 11) كون كتاب الفنان عمل فريد إلى حد ما، مؤلف من مواد مختلفة ومكررة، والتي تقع في منتصف الطريق بين الكتاب وعمل فني تطبيقي، ولكن ليس من المكتبة (التي تحتفظ بها المتاحف في مجموعات فنية). بحث الفنانون الذين أبدعوا الكتاب عن الفن الجماهيري وليس فن النخبة، وبالتالي استخدموا الأشكال الصناعية الجديدة غالبًا دون تحسينات مطبعية معينة وفي بعض الاحيان يفتقرون إلى تقنيات. ولما كانت فترة النصف الثاني من القرن العشرين فترة تطور وتجديد للفنون في إيجاد هوية واضحة للفنون البصرية فعلى مشارف القرن الحادي والعشرين، أصبح للفن تصورا للوجود الانساني المتحرر النابع من الذات واقتربت الفنون من بعضها البعض متخذه طرقا جديدة.

المبحث الثاني: اشكال التواصل في كتاب الفنان متعدد الوسائط (الاشارة، البيئة):

منذ بداية ظهور الوسائط المتعددة ارتبطت بالفن وطرق عرضه للنتاجات الفنية، وتحقيق التكامل بينها، متحكماً في توقيت عرضها، محدثاً تفاعل بين تلك الوسائط وبين المتلقي، المرتبط ببيئة التلقي الجمعي. بأسلوب يجعلها متمركزة حول المتلقي، فمن خلالها يتفاعل ويتحكم المتلقي في الخصوصية المعروضة، بحيث يكون قادرا على التواصل من البدائل المتعددة، وانتقاء أساليب تلقي فريدة حسب متطلباته الفردية. يمكن فهم أن طرق نقل المعلومات عبارة عن تقنيات تمر، وتشفيرها هي التكنولوجيا التي يجب تركيز انتباه الفرد عليها. اتخذت كلمة كتاب معنى العمل المكتوب أو النص أو الفعل الكلامي المرتبط ببعضه البعض لتشكيل وحدة مفاهيم منطقية. يمكن تمثيلها في شكل أنظمة مختلفة من العلامات الملموسة: بدءًا من اشارات الذاكرة، والتي أصبحت فيما بعد نظامًا من الصور التوضيحية من خلال التبسيط، وحتى الكتابة المقطعية والأبجدية. "معظم النصوص التي نجد أنفسنا فيها ونتفاعل معها هي نصوص لغوية مرتبطة بشكل التواصل اللفظي، من ناحية أخرى فإن مجال عمل التعبير والتواصل والدلالة البشرية أوسع بشكل غير عادي من البعد الأدبي أو اللغوي بشكل عام"(Testi, 2022) . هنا يكشف السرد في كتب الفنان عن فقرات حميمة وترفع صوت الخيال البصري تجاه القارئ، الناظر، المتلقي. "طبيعتها المتناقضة دائمًا تفتح علاقات حوارية خاصة في نفوسهم، يسأل المتلقي باستمرار عن النص المرئي الذي بطرق متعددة يحقق وجوده المادي مثل تجميع الصفحات أو تضمين الارتباطات التقليدية أو البديلة، الأجزاء العديدة من الصور ومجموعات العناصر النادرة"(Intercontinental, 2009, p. 9) .

الاشارة:

يتواصل الإنسان – الفرد ويتحاور مع نفسه – وغيره من خلال سلسة طويلة ومعقدة من الإشارات. فأينما يوجد شكل من أشكال التعبير يكون مرتبط بأشكال الانتماء، إذا هناك غرض تواصلي يمكن للقارئ التعرف عليه. يرى ارنست كاسيرر "ان الاشارة جزءاً من عالم الوجود مرتبطة بالشيئ الذي يشير اليه على نحو ثابت، وكل اشارة واحدة ملموسة تشير الى شيئ معين"(Ullman, 1969, p. 94) . ان الرمز والاشارة متلازمان في اغلب الاحيان، حيث يمكن الحصول على اشارة رمزية او رمز اشاري. "لا يتواصل المرء من خلال إشارات منعزلة، بل من خلال مجموعات مُنظَّمة من الإشارات في المضمون النسقي، فالنص ليس شيئًا ملموسًا أو كائنًا ماديًا أو كيانًا من العالم المادي أو الاجتماعي، لكنه علاقة بين الاشارة(الرمز) وبعض المحتوى المفصلي وهو المسؤول عن تقديمه مما يجعله ممكناً لفهم قيمته المعرفية والاجتماعية في البعد العملي والعاطفي. فهم طرق الافتراض في مستوي تعبير متبادل، تتعاقد عناصره مع العلاقات الضرورية مع بعضها البعض، وفق خطة محتوى منظم خاضعة لترتيبات متغيرة"(Magli, 2005, p. 17) . على أساس العلاقة بين المعنى والدال، يمكن أن تتطور اللغة النصية

** لورنس ستيرن (24نوفمبر ١٧١٣ - ١٨ مارس ١٧٦٨) روائيًا أيرلنديًا ورجل دين أنجليكاني. كتب روايات حياة ورؤى تريسترام شاندي، رجل نبيل ورحلة عاطفية من خلال فرنسا وإيطاليا ، ونشر أيضا العديد من الخطب، وكتب مذكرات، وشارك في السياسة المحلية. توفي ستيرن في لندن بعد سنوات من مقاومة مرض السل.

إلى أنظمة للدلالة: - السيميائية: اي بتحليل الخطاب مهما كان نوعه بغية انتاج الدلالة وتوليدها استناداً الى نظام الوحدات المكونة له. في النظام الرمزي: الذي يتم فيه تنظيم مستوى التعبير بالتوازي مع مستوى المحتوى، شبه رمزي: يتم إنشاء مراسلات ثنائية متعارضة من وحدة التعبير وثنائية متعارضة من وحدة المحتوى(John, 1986, p. 65) . هكذا فالقراءة حينما تواجه العمل الفني القائم على اسس ثقافية ومعرفية لاتتوفر لدى كل متلقي من حيث انه يمثل مجهوداً فكرياً ونفسياً، فالمتلقي يواجه العمل بحمولة معرفية، واذا رائ في العمل شبهاً لها التقطها على انها هي. فيتوقف العمل عند مخزونه. "يتحرك معه العمل لا كنص وانما كمجرة من الاشارات الشاعرية تدل وتوحي وتنفث سحرها في مخليتة المتلقي لتصنع اثراً جمالياً يتمدد، فيكون ابداعاً فوق العمل الفني ودلالة فوق المعنى، وتكون التقنيات اشارة قابلة لكل انواع الدلالات ومهيأة لان توظف نفسها في افق سياق العمل المتجدد، فهي ذات اثر مطلق وليست مجرد معنى محدد" (Al-Ghadami, 2006, p. 4). ان كتاب الفنان يخلق علاقة الاشياء بالكلمات مؤدياً الى تحقيق احد المفاهيم النقدية التي اشاعتها النظرية السيميائية المعاصرة، ان الكلمات لاترتبط بالاشياء مباشرة وانما بالصورة التي شكلها الذهن عنها. في فلسفة غاستون باشلار، تتعارض الأفكار مع الصور، لكنها ليست صراعًا، بل تعاونًا مكملًا: "حيث توجد أفكار، يوجد أيضًا قاسم يقودها؛ وحيث يوجد قاسم مشترك، فهو عمل الفكر وليس الخيال. بصرف النظر عن القاسم المشترك الذي تُنسج به الصور، فإننا نتجاهل لحظة التفكر، من مكون فكري لفظي، بمعنى واسع ونستوعب المكون التخيلي الأصيل من خلال إجراء هذا العزل"(PIANA, 1988, p. 16) . أثناء القراءة، يكون كاتب النص غائبًا إدراكيًا، ولكن يمكن أن يكون حاضرًا في الخيال كلحظة لها نفس البعد الحالم. إن الخيال القابل للتواصل مصمم دائمًا لموهبتنا كقراء، ويتطلب موهبة الصورة(التصور)، التي يجب على القارئ إتقانها، لأنه تقع على عاتقها مسؤولية المعنى النهائي للنص، أي أنها جزء من نفس عملية إنتاج الصور والنتائج في الإثراء الجماعي للواقع.

البيئة:

مع التعبيرية التجريدية، اتخذ الفن والفنانون مناصب وأدوار جديدة. كان الفنان كإنسان امتدادًا للإنسانية، يسعى إلى معرفة عالمية من خلال معرفة الذات. كان صنع الفن رحلة اكتشاف. كانت كتابات أندريه بريتون* مفيدة من خلال اقتراح أن أي لوحة، أي عمل فني يمكن أن يكون "حدثًا"، "وحيًا"، وخطرًا"، وبالتالي إنقاذ الفن التجريدي من عار" الزخرفة المجردة ". أصبحت شخصية الفنان جزءًا من المحتوى، لكن هذا المعنى ظل غير معروف أو بعيدًا عن الفهم. كان فهم اللوحة التعبيرية التجريدية حدثًا وليس فعلًا فكريًا للإدراك. "أصبح المحتوى المجرد للرسم، الخط النقي، واللون النقي معنى لا يمكن الشعور به ولا يمكن التحدث به، غير محدد ولكن يمكن تمييزه، غير قادر على التعبير عنه باللفظ ولكن مع ذلك يتم التعبير عنه بشكل تجريدي. بعد تحرره من قواعد وتقاليد صناعة الفن، يمكن للفنان أن يؤكد شخصيته (أو شخصيتها) من خلال "اللمسة" الفريدة من نوعها. يضع هذا الفن الموجه نحو الذات الفنان فوق الموضوع؛ في الواقع يصبح الفنان هو الموضوع"(WILLETTE, 2022) . كان الفن التعبيري التجريدي تجربة خالصة. كانت اللوحات كبيرة وقوية، وغالبًا ما كانت تمتد إلى ما وراء مجال رؤية المشاهد وتنشط الرؤية المحيطية. كما أشار مؤرخ الفن، روبرت هوبز** "أراد الفنانون في كثير من الأحيان التحكم في الإضاءة من خلال تعتيم جو المعرض وصولاً إلى تجربة تأملية هادئة. أيضًا أن يقترب المشاهد من الفن ليصبح محاطًا بالتجربة البصرية البحتة. تصبح اللوحة هي الكون والعالمية. ولكن لكي تكون التجربة بصرية بحتة، كان لابد من التخلي عن التكوين التقليدي". كانت أحد إنجازات الحداثة المبكرة هي إدخال التكوين "الشامل" في التكعيبية. "كان موندريان هو الذي أخذ اقتراح اللامحدود خارج الإطار ليؤتي ثماره من خلال القضاء على تركيبة مركزية وخلق تركيبة غير متكافئة كانت متوازنة أيضًا. لكن لوحات موندريان كانت صغيرة وتم رسمها بدقة وانضباط وتحكم يفتقران إلى العفوية. وضعت التعبيرية المجردة حداً للعلاقات كمحتوى. تم استبعاد العلاقات التركيبية، كما هو الحال مع جاكسون بولوك، أو تم تبسيطها كما هو الحال مع مارك روثكو. تضمنت الصورة الجماعية الناتجة توسعًا لا نهائيًا خارج المجال البصري، تمامًا مثل الطريقة التي جلب بها موندريان خطوطًا وألوانًا سوداء إلى نهاية اللوحة القماشية" (WILLETTE, 2022) . كل تيار فكري يميل إلى أن يخلق حول نفسه ما سيكون عليه اليوم. يرى هيبوليت تين: ليس للفنان الدور الاكبر في عملية الابداع الفني بقدر ماللبيئة في

---

* أندريه بروتون بالفرنسيةAndré Robert Breton :، 18فبراير ١٨٩٦- ٢٨ سبتمبر ١٩٦٦) كاتب وشاعر فرنسي ومناهض للفاشية. أبرز ما عُرف به أنه أحد مؤسسي السريالية وقائدها ومنظّرها الرئيسي وكبير المدافعين عنها. تضمنت كتاباته أول بيان سريالي (Manifeste du surréalisme) في عام ١٩٢٤، والذي عرّف فيه السريالية على أنها «حركة عفوية نفسية نقية»(التلقائية السريالية هي طريقة لصنع الفن يقمع فيها الفنان سيطرة الوعي على عملية الصنع ما يسمح بأن يكون اللاوعي (العقل الباطن) المؤثرَ الأكبر).

** روبرت كارلتون هوبز هو مؤرخ فني وأمين معارض متخصص في فن القرن العشرين. منذ عام ١٩٩١ ، شغل منصب كرسي Rhoda Thalhimer للفن الأمريكي في كلية الفنون ، جامعة فيرجينيا كومنولث، قسم فني رفيع المستوى. منذ عام ٢٠٠٤ شغل منصب أستاذ زائر في جامعة ييل. شغل مناصب في جامعة كورنيل وجامعة أيوا وجامعة ولاية فلوريدا ومتحف طهران للفن المعاصر في إيران ، وهو معروف بعدد من الكتب والمقالات المتعمقة والمعارض.

سبيل انجازها وان عبقرية الفنان تلاشت عن الانظار، باختزاله الفن الى عوامل اجتماعية وبيئية. البيئة الثقافية تؤثر في الفنان، فثقافته ورؤاه تُحدد موضوعاته وأساليبه التشكيلية في العمل الفني. أن استخدام الفنان الخامات المحلية المتوافرة في البيئة المحيطة به يؤكد على الهوية المحلية هذا الترابُط يُحقق انسجاماً روحياً لدى المُتلقي من خلال استشعاره بقيمة المادة المحلية وإمكانية صياغتها وقابليتها العالية في التوظيف الجمالي. ان الادراك الحسي للانسان يتعامل مع المظهر الخارجي للاشياء على انها صورة خالية من المضامين، وبذلك اصبح الفن او النتاج الفني معني " بتقسيم الواقع الحسي الى نظام خاص بالاحداث الطبيعية التي يتم حدوثها امام الاعين، والى نظام خاص بالاحداث الروحية التي يتم حدوثها خارج الرؤيا البشرية او الادراك الحسي"(Reid, 1975, p. 27) .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١- الكتاب هو أحد المفاهيم التي تندرج ضمن النماذج الأولية العالمية، وهو أحد الرموز القليلة التي لا تغير المعنى أبدًا: جوهر المعرفة المقدسة والصوفية والمعرفة العالمية والرسالة الإلهية.

٢- يتخلى "كتاب الفنان" أحيانًا عن مراجعة القواعد اللغوية والنحوية متعكزاً على الكلمات الشعرية التنظيمية للناشر والكمال الشكلي للحرف، روعة الورق والتخطيط. لفرض نفسه بقوة من خلال الأداة المتناقضة التي يمكن أن تتزاوج مع أي شكل من أشكال الفن المعاصر: (الرسم، النحت، التصوير، الطباعة وجميع أشكال "الحرف اليدوية" تجليد الكتب، الخط وفن صناعة البطاقات).

٣- يمكن تمثيل "كتاب الفنان" في شكل أنظمة مختلفة من العلامات الملموسة: بدءًا من الرموز والذاكرة، لتصبح نظامًا من الصور التوضيحية من خلال التبسيط، وحتى الكتابة المقطعية والأبجدية.

٤- الوسائط المتعددة تزود الفنان بتغذية راجعة بوساطة سماع ومراجعة العرض الذي قام بتصميمه أو تسجيله.

٥- يعد "كتاب الفنان" المتعددة الوسائط من الروافد المهمة للفن التشكيلي، اذ اسس لمنطلق ملهم للفنانين الذين ينتمون له، ليثري موضوعات فنهم بمنهل غني مترشح البيئة التي ينتمون عليها.

٦- "كتاب الفنان" المتعدد الوسائط هو مصدر من مصادر التعبير الذي يشير من خلاله فعل السرد القائم على اساس التعريف بالافكار والاحداث والقصص والاشارات، من البيئة المحيطة بالفنان، وتوجيهه لفهم قيمته المعرفية والاجتماعية في البعد العملي.

إجراءات البحث

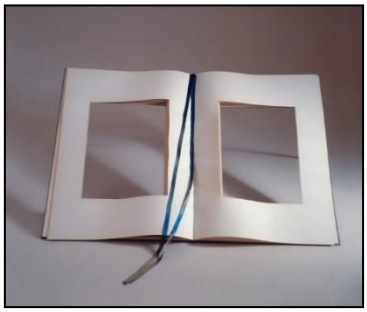
مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث الحالي كتاب الفنان المتعدد الوسائط الذي يجمع مابين البيئة والاشارة كاشكال للتواصل.

أداة البحث: اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها المعيار في تحليل عينة البحث.

عينة البحث: اعتمدت الباحثة الطريقة القصدية في اختيار نماذج البحث، لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث، والبالغ عددها (٣) أعمال فنية.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي (التحليلي)، من خلال وصف وتحليل نماذج عينة البحث سعياً لتحقيق هدف البحث.

تحليل النماذج"



نموذج رقم ١: كتاب منسي في الذاكرة *

القياس: ٥٠×٧٠سم

المواد المستخدمة: ورق، اشرطة قماش

تاريخ الانجاز: ١٩٦٩

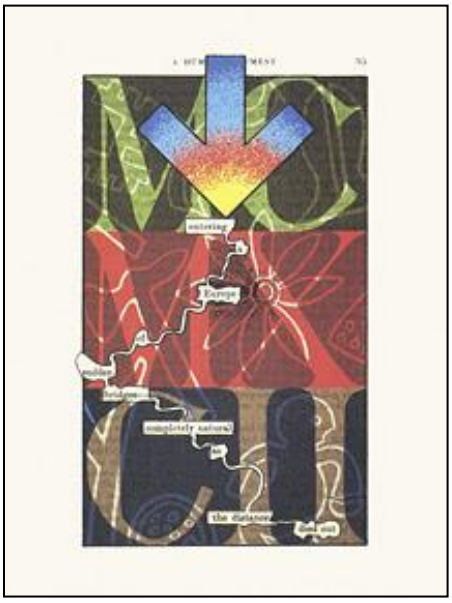
الفنان: Vincenzo Agnetti فنجينسو انيتي**

الوصف: صفحات فارغة تمامًا أو بالأحرى تمت إزالة المساحة المعتادة للكتابة بقطع متشدد قلل من الأوراق المؤطرة من فراغ مطلق وقطعي. مصحوب بشرائط أنيقة لتعين الصفحات وغطاء قماش رقيق وكانه احد السجلات القديمة.

*كتاب تم تنفيذه بين عامي ١٩٦٩ و ١٩٧٠ في ٥٢٨ نسخة ،حجم كبير مع الفئة الواسعة والمفصلة لكتب الفنانين. موجود في متحف القرن العشرين في ميلانو. من خلاله يعتبر انيتي قام بنسيان جميع التجارب الأكثر أهمية في حياته العاطفية والعملية التي تظهر كنتائج فنية لعملية غامضة.

**ولد فنجينسو انيتي في ميلانو في ١٤ سبتمبر ١٩٢٦ وتخرج في Brera ثم تابع مدرسة المسرح الصغير. بدأت فترته في أمريكا الجنوبية في عام ١٩٦٢. غادر مع عائلته إلى الأرجنتين للعمل في مجال ا من التشغيل الآلي الإلكتروني. في عام ١٩٦٧ ، مروراً بنيويورك ، عاد إلى إيطاليا مستعداً لبدء حياته الجديدة ومسيرته الفنية.

التحليل: عمل للنقد الثقافي، استفاد من معطيات العلوم الإنسانية، على تقصي تلك الأنساق ضمن المنسي واللامفكر فيه. الذي يقدم تمييزًا بين الفعل والوجود، يتحقق في عالم تكون فيه الذاتية والوعي والإنتاج الذي لاينفصل. رحلة محفوفة بالمخاطر ورائعة. في الفراغ الموجود في الكتاب منطلق تداولي لفن التشكيل محكوم بمجموعة من الصراعات الفكرية الفلسفية، والواقعية الموضوعية، لهذا فأن المكان والزمان بظرفيهما يشكلان صورة هذا التداول لفن الشكل والصورة. محافظاً على مادية الورق التقليدية هكذابالتحديد يكمن معنى الرسالة: إنها ليست رقابة، بل عمقًا غير محدود؛ إنه ليس غيابًا بل فكرًا بليغًا، مكانًا مثاليًا، امتدادًا حيث كل شيء ممكن لأنه (يمكن تخيله وقابل للنسيان). تناقض لفظي، لأن الحياة نفسها ليست دائمًا سَلسلة، لكنها قادرة على التناقضات. ولأن المضي قدمًا ضروري، علينا ان نتذكر ذلك النسيان لأنه كما يقول انيتي "الثقافة تعلم النسيان". كما يحدث في صفحات الوجود الفردي والجماعي، تكمن قوة القصة تحديدًا في قدرتها على الكشف وإلغاء نفسها (إلى الأبد أو للحظة) ولكل شخص إمكانية افتراضية لملء ذلك المستطيل الغامض بما يريده: الصور والأفكار والكلمات والذكريات والعلامات أو لا شيء. الكتاب كعمل فني: دعم الصور، وسيلة الإشارات، أحيانًا علامة في حد ذاتها. الذي لا يجد أساسه بعد الآن على متعة جمالية، بل على الفكر والتعبير الحشو، تمكن انيتي من إظهار الفراغ بطريقة موضوعية تمامًا، بشكل ملموس بصريًا في غياب جزء من الصفحة. وهكذا فإن النسيان يرتبط مجازيًا بفكرة النقص والخسارة. لم يعد الفنان ينظر إلى الحياة والتاريخ على أنهما تسلسل زمني للحظات وحقائق، ولكن كتناوبات دورية للذكريات والنسيان، الحاضر والماضي، الفكر والحلم. وفي ضوء ذلك، لم يعد المقصود من الفن نفسه مجرد تمثيل، بل كبيئة حيث المعرفة والنسيان يسيران جنبًا إلى جنب. لم تستخدم الفنان الكلمة، بل الاشارة والرمز لتطوير ومعنى ما انجزه وتصوره لعقل المتلقي. ان التحول التدريجي للكتاب إلى كائن فني، بإزالته من الهيكل والوظيفة الأصليين، باستخدام الصفحات التي لم تعد خاضعة لقواعد القراءة، كمساحة تصويرية يكشف عن فن اندماجي للإشارات القادرة أن تكون سلوكًا جماليًا جديدًا. بدون أي دعم أدبي . جرد أنيتي بإزالة الزخارف للوصول إلى توليفة ليكون بداية مسار جديد ومحفز للمعرفة وبالتالي للحقيقة تاركاً عن قصد مفتوحًا لأي قراءة زمنية وشاعرية محتملة.



نموذج رقم ٢:

(نصب تذكاري)Fragment Humument *

القياس: ١٢,٥ × ١٢,٥ سم صفحه رقم 95

https://www.tomphillips.co.uk/humument/introduction

المواد المستخدمة: كولاج على صفحات كتاب الشخصيات

تاريخ الانجاز: ١٩٩٦

الفنان: توماس فيلبيس **

الوصف: صفحة في كتاب مقسمة الى ثلاث حقول مستطيلة متساوية تحمل في داخلها حروف باللغة الانكليزية، في الحقل الاسفل يحتوي على الوان داكنة اما الحقل الوسطي يحتوي على الوان حارة وفي الحقل الاعلى يحتوي على سهم متجه الى الاسفل. تربط الحقول شريط متعرج باللون الابيض يحتوي على كلمات.

لتحليل : تعامل الفنان في تجسيد البنية الشكلية من تصور بعض الفلاسفة ما قبل سقراط، بان الكون كما لو كان محصورًا في حلقة من النار، بحيث لا توجد نجوم مثل الحجارة الساطعة المتلألئة في السماء؛ بالأحرى، كان المجال المظلم ليلا مغطى بالثقوب التي تظهر من خلالها النار الخارجية، وكانت سمائنا المتلألئة خادعة. سواء كانت خادعة أم لا ، فإن تلك الثقوب التي يتدفق من خلالها الإشعاع تشكل الأبراج؛ ركض المعنى من نقطة إلى نقطة في كل عين مراقبة؛ ثم اتخذت الأشكال ملامح. من نوافذ الإضاءة مرورا بخطوط المعنى إلى مسار

* كتاب توم فيليبس "نصب تذكاري". يعود تاريخها إلى عام ١٩٦٦ ، عندما تم تصورها كتجربة فنية، المشابهة لتجربة إرنست في بعض النواحي. قرر يومًا ما الذهاب إلى متجر كتب مستعملة، واختيار كتاباً بصورة عشوائيّة وإعادة عمل آخر كما يشاء من خلال الاقتصاص، والكولاج ، والرسم وغيرها. كتاب مجهول أصبح فيكتوريا عام ١٨٩٢ بعنوان وثيقة بشرية بقلم دبليو إتش مالوك وثيقة بشرية. "نصب تذكاري". تم نشر النسخة الأولى المكونة من ٣٦٧ صفحة في عام ١٩٧٣ وتلاها معارض لعرض جميع الصفحات بالتسلسل ثم ٤ إصدارات أخرى، آخرها لعام ٢٠١٢. أصبح الكتاب أيضًا تطبيقًا لجهاز iPad، يتم تحديثه دائمًا أدرك أن فكرة المؤلف في جعل تلك الصفحات من الشعر المرئي نوعًا من الوحي الصيني، على غرار IChing ، حيث يمكن للمرء أن يطرح السؤال والحصول على إجابة رمزية للتفسير. وهكذا يصبح التطبيق نتيجة لأكثر من ٤٠ عامًا من العمل، وهي مجموعة فريدة من جميع الأعمال الموزعة على ٥ إصدارات ورقية وبالتالي إصدار سادس من الكتاب.

**فنان إنجليزي ولد في ٢٥ مايو ١٩٣٧ لندن حيث يواصل العمل. وهو رسام و مصمم

الحياة: هكذا أحب أن أعتقد أن الجنة الأدبية غير العادية لتوم فيليبس أصبحت كونية. وجد في البداية لوحة الكلمات مثل السماء الخارجية للنار التي لا يمكننا رؤيتها، مقسمة بشكل تعسفي مع سقوط الطباعة، من صفحة إلى أخرى، مع نثرها الذي يدور حول أعمالها في جهل بأي شيء آخر، وتحكي قصتها المؤرخة الخاصة بالعصور الفيكتورية، قصة اختفت الآن من كل الأذهان: هذه هي كلمة "نصب تذكاري". رواية مالوك عام ١٨٩٢ وثيقة بشرية، بوروز "المقطوعة" ، والمحدودة قدرها ثلاثة طبقات، إنها تبدأ بالطريقة التي يجب أن تلجأ إليها الملحمة: "ما يلي يغني كتابًا في فن العقل، وما يخفيه يكشف عن نفسه. تظهر العناصر اللفظية التي تحكي قصة توج في المساحات الفقاعية التي يبدو أنها تمزج شكل البالون الكرتوني مع الشريط أو اللفافة الشريطية التي تصدر أحيانًا من بيئة الرهبان اثناء الصلاة في نقوش القرن السادس عشر. تتساقط هذه المساحات أو تتسرب إلى أسفل الصفحة حيث لا يزال بإمكاننا في معظم الأوقات رؤية آثار النص الأصلي لمالوك، ولكنها في بعض الأحيان تزحف على شكل أميبالي في الوحل وتنمو كما تفعل الجراثيم في الهلام المختبر، أو تطير بالطريقة التي قد تتطاير بها المناطيد خلال عاصفة. ليس من النادر أن تبدو مثل الممرات أو الطرق أو الجداول. في كثير من الأحيان نجد أنها تحتوي على أزرار متفجرة رقيقة وقصائد مفاجئة أخرى. بعض هذه الآيات المقتضبة هي الأمثال، العرفية، المثيرة، السريالية، السخيفة، الوحي، النبوية. ربما تكون مجرد عبارة تدهشك: أمر موجز مثل "اقرأ، عواطف" ، أو تسمية توضيحية للصفحة المرسومة، "ستة عشر صورة معلقة من حلم" ، لكنها دائمًا ما تكون غامضة أو مقلقًا بشكل ممتع مثل إعلان "سأبقى في لندن لوفاة طموحي. "تمامًا كما تحتوي الكلمات على كلمات". يمكن لهذه الصفحات الفيكتورية الرزينة مخبأة بحكمة لأنه أنتج بنفسه منتجًا رائعًا، فإن تصميم الصفحات نفسها هو الذي يذهل العين ويذهل العقل. البيئة التي صممها فيليبس مجردة في تعدد مذهل من الطرق، موحية لغويًا في كثير من الأحيان وغالبًا ما تكون بمثابة تعليق على الفقاعات التي سُمح فيها لكلمات مالوك (والعديد من شخصياته) بالظهور. هناك دوائر ملونة ومستطيلات محددة بشكل واضح ومضمونة بأمان؛ هناك خربشات خيالية وكتابة محاكاة؛ محاكاة ساخرة لرسامين مشهورين؛ صور ومسافات مكسورة، صفوف من الكلمات الملغاة تبدو مثل حشرات مضغوطة، خطوط تتطاير بقوة مثل أسلاك، طبقات غير واضحة من التلطيخ والأوساخ، ملصقات، ورق حائط. والنتيجة عندما تتصفح الكتاب وتخطيه وتثبيته في البداية هي متعة خالصة. انه لأمر ممتع أن تكون في وجود مثل هذا التنوع الغني من الشكل والفكرة، واللون والشكل، والمفارقة واللغز، حيث يتم تقديم العمق بشكل صحيح على شكل رسم، تكشف الصفحة مزيد من التفكير في رفع الطبقات عن القضايا اللغوية والفنية والميتافيزيقية التي هي كثيرة ومتنوعة وأساسية. إن مجال الكولاج واللون والخط، في إخفاء أصل مالوك، يطلق نوبات من الكلمات التي تجد نفسها في فضاء نحوي جديد تمامًا. وجد الفنان حلاً أنيقًا للجمع بين الوسائط المتعددة والكتاب التقليدي.

نموذج رقم ٣:

طريقة للخروج A Way out

القياس: ٤٠ × ٣٠ × ١٠,٥ سم

المواد المستخدمة: أكريليك، كواش على قماش

تاريخ الانجاز: ٢٠١٩

الفنان: جورجيا روسيل Georgia Russell *

الوصف:

لوحات مقطوعة في حالة التركيبات تنسيق كبير ومتوسط للقماش على قماش آخر ليظهر الجدار.

التحليل: "لقد أدهشتني دائمًا اللوحات القماشية (في تاريخ الفن)، انها مسطحة، وفكرت،" لماذا لا يمكننا الدخول إلى الداخل؟ "ثَم هناك واجهة أخرى وراء ذلك تكشف عن نفسها. فعندما أقوم بقص قماش اللوحات، انما يكون لتحريرها ودفعها إلى مكان آخر". تتكشف للخارج في الأجسام النحتية التي تعمل في الفضاء بطريقة عضوية، سواء كانت أشكالًا طوطمية أو مناظر طبيعية. بتقنية القطع التلقائي، من خلال جعل الشقوق بالمشرط مكافئًا لعمل اشارات. تتزاوج بين، (المكان والزمان، الايقاع والصخب، والخ) القطع الموجود ليس

*ولدت في اسكتلندا عام ١٩٧٤، درست الفن في جامعة Aberdeen في لندن مقيمة في فرنسا. شاركت في العديد من المعارض على وجه الخصوص، بينالي هولندا الورقي؛ الصفات الخيالية للأشياء الفعلية ، الولايات المتحدة الأمريكية. مقترضو الكتب، الولايات المتحدة الأمريكية ؛ أفكار جديدة ، معارض أونتاريو، كندا.

مجرد دعم للاسترجاع ولكن له معنى أعمق: "يحمل بداخله إحساسًا بتاريخه الشخصي، كائنًا له حياة سرية". على وجه الخصوص، وكانها تريد إحياء موادها الهشة ومنحها "حياة جديدة ومعنى جديدًا". وهناك شعور متزامن بالخسارة والحفظ في كل بناء. لأنها تريد الاحتفاظ بالماضي واستعادته بقدر ما تهاجمه تقنياتها. لتجسيد الكتاب بأشكل مناظر او طوطم لتحريره من محتواه الأولي وإضفاء الطابع الإنساني عليه. تم بناء العمل حول مفاهيم الإيقاع والتكرار، في كل من الإيماءة والشكل، التفكير في اللون والتجريد. على الرغم من أن العملية الفنية، لا تتخلى أبدًا عن فكرة التدمير الإبداعي، تظل راسخة في تقنية القطع. اللوحات القماشية للفنان هي نتيجة تحدٍ للرسم يبدأ باختيار الألوان ويبلغ ذروته في إنشاء مناظر طبيعية، استنادًا إلى ذكريات بديهية فقط. تتعطل ضربة فرشاة الرسم واتجاهها وإيقاع الإيماءة التصويرية من خلال اتجاه قطع المشرط، وكذلك بسبب التباين بين الأشكال المقطوعة الفارغة وأجزاء اللوحة التي تُركت على حالها. "التقطيع هو نوع من حرية التعبير، إنه رسم، لكن الرسم بمشرط ". تعالج مفاهيم الحركة الدقيقة والنمو ذات الألوان الأحادية اللون تقريبًا، مفضلة درجات اللون الأخضر والأزرق والرمادي؛ يتمحور حول الفروق الدقيقة المختلفة التي تم الحصول عليها باستخدام مواد تصويرية مخففة للغاية (أكريليك، كواش). فإن التلوين الطبيعي لهذه اللوحات يغرقهم في جو مشتق بوضوح من العالم الطبيعي. تبدو العلاقة بين الداخل والخارج معكوسة، نتيجة لذلك، قد يكتشف الناظر عملاً تأمليًا تقريبًا يتميز بإيقاع متعمد، ويخلق شبكة فريدة على سطح ملموس. الفكرة من وراء هذه القطع هي فتح سطح مستو للسماح بدخول الضوء، والسماح للهواء بالمرور حتى يتنفس مثل الرئتين". هذه الإيماءة التي من خلالها يتم فتح الكتاب: يتم تعيين المحتوى الخيالي، ومنظور القراءة، والرد موعود. منذ اللحظة التي يُقرأ فيها العنوان، يُطلب الجهل والحاجة إلى إعادة استيعابه في آنٍ واحد. يتم إطلاق نشاط القراءة، هذه الرغبة في المعرفة، تم تمثيلها منذ البداية على أنها نقص في المعرفة وإمكانية الاكتشاف. وبالتالي تضمين المتلقي في عملية نهجها العقلي.

النتائج:

من خلال ما تم مناقشته في الاطار النظري وتمثلاً من خلال التحليل والوصف الذي اعتمدته الباحثة في اختيار الاعمال الفنية استخلصت الباحثة النتائج التالية وفقاً لما كشفه التحليل كظاهرة متميزة في معظم نتاجات كتاب الفنان المتمثلة بالعينة ويمكن اجمالها بالاتي:

١. اعتمد الفنان في اعماله على مشاركة الجمهور لافكاره المتعلقة بالمضمون القصصي، وتحقيق ذلك التوظيف عن طريق تعدد الوسائط وتطويعها داخل الاعمال الفنية، فاحتوت على الدمج ما بين الفكرة ومضمون العمل، مثل (الورق، الشاشات، اجهزة كمبيوتر وغيرها).

٢. تطويع كتاب الفنان بالاعمال القصصية مما زاد في تفاعل المتلقي مع العمل ومشاركته للفنان في افكاره المطروحة، حيث اصبح المشاهد جزء اساسي من العمل الفني وقادر من خلال بعض الاعمال على اعادة صياغة الاحداث القصصية بنفسه مما يضفي ابعاداً فلسفية وتعبيرية جديدة تثري مضمون العمل الفني القصصي الى حد كبير.

٣. ان الاعمال التي قدمها فنانو" كتاب الفنان" ترجح كفة الجانب المعاصر الاكثر جماهيرية الذي يسعى لنشر متعة الجمال اذ تظهر الافكار والخروج من حيز العرض المتحفي، اذ ان اعمالهم لم يشخص بشكل مباشر بدراسة الفهرسة التقليدية للكتاب، وانما جاءت مواكبة للمارسات الفنية المتعددة الوسائط مركزة على جماليات الفن.

٤. الاعمال الفنية كانت قائمة حول مفاهيم الإيقاع والتكرار، في كل من الإيماءة والشكل، التفكير في اللون والتجريد.

٥. وجد الفنان حلاً أنيقًا للجمع بين الوسائط المتعددة والكتاب التقليدي.

الاستنتاجات:

١. ان كتاب الفنان الذي قدم اعمالاً فنية ينتمي الى عالم الفن.

٢. لم يختص الفنان بشكل كامل بالرسم، وانما انتهج اسلوب خاص به، وكان كتاب الفنان احدها.

٣. يعد كتاب الفنان المتعدد الوسائط مجدداً لفن مابعد الحداثة الذي غدا يحاكي المشاهد بصورة مباشرة كونه ينتمي الى بيئته بسبب مايحمله من اشارات.

التوصيات: توصي الباحثة بضرورة اقامة المعارض لكتاب الفنان بين الحين والاخر.وايضاً إقامة محاضرات تعريفية لهذا الفن في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

المقترحات: تقترح الباحثة دراسة مقارنة بين الكتاب الادبي وكتاب الفنان، وايضاً دراسة اعمال الفنانين العراقيين الذين يمارسون الفن المتعدد الوسائط" كتاب الفنان" انموذجاً.

المراجع:

Al-Feki, A. (2011). Production of multimedia programmes. Amman: House of Culture for Publishing and Distribution.
Al-Ghadami, A. (2006). Sin and Atonement - From Structural to Anatomical - Theory and Application. Morocco: The Arab Cultural Center.
al-Kafwi, A.-H.-Q. (1902). a Dictionary of Terms and Linguistic Differences. Beirut: Al-Resala Foundation.
Al-Zoghbi, L. (2020). Multimedia. Syrian: Syrian Virtual University.
Borges, J. (1984). Prism with Six Rectangles, Composed of Thin Leaves. Milan: B.N.
Drucker, D. (2004). Century of Artists Books. Watercolor Books.
hurschwell, P. (2009). Sigmund Freud. B.M: B.D.
IEEE. (2018). Signal Processing Journal,. volume 35, numero 5,, settembre .
Intercontinental. (2009). Intercontinental Journal of Psychology and Education, Intercontinental University. Messico , luglio-dicembre.
Jabbour, A. (1979). Literary Dictionary. Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
John, L. (1986). Behavioral Semantics,. (M. Al-Mashata, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.
Lorenz, A. (2002). Libri d'artista - For No Better Name.
Maalouf, L. (1956). Al-Munajjid in Language, Literature, and Science. Beirut: Catholic Press.
Maffei. (2006). Il libro come opera Galleria Nazionale d'Arte Moderna. B.M: B.D.
Magli. (2005). Semiotica: teoria, metodo, analisi. Marsilio: Venezia.
MANIACI, M. (2010). Libro in Dizionario di Storia. Retrieved from http://www.treccani.it.
Manzoor, I. (B.T). Lisan al-Arab. Cairo: Dar al-Maaref.
PIANA, G. (1988). La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione. B.M: B.N.
Proszynski, A. (2005). Corso di Creatività Accelerata. B.M: B.N.
Reid, H. (1975). Art and Society. (F. H. Zaher, Trans.) Beirut: Dar Al-Qalam.
Schopenhauer, A. (B.T). On the Comparative Place of Utility and Beauty in Works of Art, in The Art of Argumentation, in The Complete Essays of Arthur Schopenhauer. New York: B.D.
Testi. (2022, 6 24). Thesaurus di New Subject Library Biblioteca Nazionale di Firenze, BNCF, marzo 2013. Retrieved from https://thes.bncf.firenze.sbn.it/ricerca.php.
Thurschwell, P. (2009). Sigmund Freud. B.M: B.D.
Ullman, S. (1969). Il ruolo della parola nella lingua. (K. Bashir, Trans.) Cairo: tradotto da Biblioteca.
WILLETTE, J. (2022, 6 22). How Abstract Expressionism Re-Defined Painting and Art: Abstract Expressionism and Meaning, article on Art History Unstuffed. Retrieved from http://www.arthistoryunstuffed.com/tag/andre-breton/.

The Artist's Multimedia Book (Signing, Environment, Forms of Communication)

Lect. Frdos Behnam
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: The book, with its simple traditional content, is an advanced step in the history of human culture as an intellectual product that seeks to document ideas, achievements, and historical events. Still, it is not limited to its bibliographic nature so that each achievement has a written goal and a message that the sender seeks to present to the largest possible segment. The temporal periods of human development have passed through essential stages. They recorded immortal books that changed the concepts of the main convictions of entire societies. Their titles have been frequented by the age of educated people in various parts of the earth, and to this day, especially the books of Greek philosophers such as: (The Republic by Plato, The Art of Poetry by Aristotle, Prince Machiavelli, Darwin's Origin of Species, Freud's Interpretation of Dreams, Pythagoras' Golden Ratio and Marx's Capital).

As is well known, the book is the perfection of any human achievement that did not adhere to its traditional limits but passed through stages from clay tablets to the written and printed. However, at the beginning of the twentieth century, it witnessed an essential qualitative and articulated leap identified by the artist's book, which violated the traditional structure of the book at the level of form and content by Supporting and enhancing the message sent to the recipient by non-traditional means such as graphics, illustrations, entertainment and even digital.

Based on the previous, the researcher will deal with the artist's multimedia book by entering into the deep structure of the indicative details and the environment by clarifying the concept and the forms of communication presented by the book.

Keywords: Artist book; multimedia; sign; environment.

جماليات المكان في رسومات سلطان محمد

م. ياسر ابراهيم حمادي
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: yassertaee1980@uomosul.ed.iq

الخلاصة: يُعنى هذا البحث الموسوم (جماليات المكان في رسومات سلطان محمد) بدراسة جماليات المكان من خلال فن التصوير الاسلامي، اذ كان الجمال ولا زال القناة التي تشبع البهجة النفسية وتولد اللذة، وتبعث الارتياح والتوازن الذي يحقق الرضا وقد ظهر ذلك جلياً في رسوم الفنان سلطان محمد من خلال المكان اذ يتكون هذا البحث من اربعة فصول جاء الفصل الاول المتمثل بالاطار المنهجي والذي تناولنا مشكلة البحث فيه من خلال التساؤل الاتي: هل تجلت جماليات المكان في رسومات التصوير الاسلامي من خلال اعمال الفنان سلطان محمد ؟ اذ تأتي اهمية البحث كونه يسلط الضوء على جماليات المكان. وتناول الفصل الثاني المتمثل بالاطار النظري مبحثان الاول تناول مفهوم الجمال والمكان، والثاني تحدث عن الرسوم الاسلامية، والمكان الفني في الرسم، واسلوب الفنان سلطان محمد مع الخروج بمؤشرات لهذا الاطار النظري، وضم الفصل الثالث المتمثل بإجراءات البحث مجتمع البحث، وعينات البحث وأداته واتبعنا المنهج الوصفي التحليلي في تحليل ثلاثة نماذج مختارة قصدياً من رسوم سلطان محمد وجاء الفصل الرابع بنتائج اهمها:

١- للطبيعة وجمال المكان حضور طاغي في اعمال سلطان محمد والالوان الزاهية والثراء اللوني والذهبي والزخارف والنقوش وابراز جمال المكان والطبيعة.

٢- أغلب الاعمال تتمتع بالثراء اللوني المفعم بالغنائية وجمال توزيع الجموع والانشاء المحكم والبراعة في محاكاة الحدث وتجسد القصة بروح تبعث جمالية الحدث وروح المكان.

بالإضافة الى استنتاجات وتوصيات ومقترحات توصل اليها الباحث لتحقق هدف البحث وهو تعرف جماليات المكان في رسومات سلطان محمد.

الكلمات المفتاحية: جماليات؛ مكان؛ التصوير الاسلامي.

الفصل الاول - الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث:

ان الجمال غاية تكاملية يسعى الانسان الوصول اليها من خلال الفن وان هذا الجمال يشبع النفس وجدانياً ويؤدي بالانسان الى التوازن والارتياح واللذة وان جمال المكان يلهم الفنان للانطلاق الى عوالم الابداع وحين يذكر الجمال فان ذلك يعني زمناً من الارتياح والتوازن يؤدي احساساً باللذة والابتهاج وحالة من الغبطة والرضا. وقد شغف الفن الاسلامي بهذه الجمالية من خلال فن التصوير الاسلامي في محاكاة جمال الطبيعة وسحر المكان في تخليد هذا المكان في رسوم التصوير الاسلامي التي تملأ المخطوطات بالالوان الزهية والطبيعة الخلابة وفي بحثنا هذا حددنا مشكلة البحث من خلال صياغة سؤال:

هل تجلت جماليات المكان في رسومات التصوير الاسلامي من خلال رسوم الفنان سلطان محمد؟ وما هي مواطن الجمال في مصورات هذا الفنان؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث كونه يسلط الضوء على جماليات المكان في رسومات سلطان محمد في التصوير الاسلامي من خلال الاعمال الفنية وتكمن الحاجة اليه في أنه قد يساهم بالفائدة لدارسي الفن والنقاد والمهتمين بالفن الاسلامي وقد يرفد المكتبات والمراكز التي تعنى بدراسة الفنون الاسلامية اذ وجد الباحث حاجة بدراسة هذه الجماليات من خلال رسومات الفنان سلطان محمد.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى: (تعرف جماليات المكان في رسومات سلطان محمد)

رابعاً: حدود البحث:

١- الحدود الزمانية: الفترة الممتدة ١٥٢٣ – ١٥٤٣ م / ٩٣٠ – ٩٥٠ هـ

٢- الحدود المكانية: ايران، افغانسان

٣- الحدود الموضوعية: جماليات المكان في رسومات سلطان محمد

خامسا: تحديد المصطلحات:

الجمال لغة:

"جاء ذكر الجمال عند إبن منظور، بأنه: مصدر (جميل) والفعل: جمل"[١].وجاء في مختار الصحاح للرازي "(الجمال هو الحسن وقد (جمِل) الرجل (جمالا) فهو جميل والمرأة (جميلة) وجملاء بالفتح والمد"[٢].

الجمال اصطلاحاً:

يرى افلاطون ان الجمال: "يكمن في التناسب والتناسق كقيمة تحقق النظام ذلك ان: التناسق والتماثل ينقلان من كل مكان الى الجمال والفضيلة"[٣].

الجمال اصطلاحا (Aesthetics):

وردت في دائرة المعارف البريطانية بأنها: الدراسة النظرية لانماط الفنون، وهي تعني بفهم الجمال وتتقصى اشارة في الفن والطبيعة وما تمثله من اهمية في الحياة الانسانية[٤].

الجمالية اجرائياً:

هي وحدة العلاقة بين الاشكال لانماط الفنون على اختلاف انواعها وللفعاليات المتصلة بها التي تحمل السمات البنائية للصورة على وفق المعطى الدلالي للاثر المرسوم بها ويعكس نظامها التناسقي والمتماثلي في تكوين جمالية المكان من خلال رسومات سلطان محمد.

المكان لغة:

عرفه ابن منظور: "الموضع والجمع أمكنة"[٥]. وعند الخليل بن أحمد بأنه: "اصل تقدير الفعل، مفعل لانه موضوع للكينونة"[٦].

المكان اصطلاحاً:

عن افلاطون أنه عدّه "حاوياً وقابلاً للشيء"[٧]. ونجده عند ارسطو يمثل "السطح الباطن المماس للسجم المحوي، وهو على نوعين: خاص، فلكل جسم مكان يشغله، ومشترك، يوجد فيه جسمان او اكثر"[٨].

(١) ابن منظور: لسان العرب، المؤسسة المصرية للتأليف والانباء والنشر، ج ٣، القاهرة ، د.ت، ص ١٣٣

(٢) الرازي، محمد بن بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١م، ص ١١١

(٣) فردريك كوبلتون: تاريخ الفلسفة، المجلد الاول، ترجمه امام عبد الفتاح امام، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٣٥١

(٤) ينظر: بنتون، وليم: الجمالية، ترجمة مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ م، ص٩٤

(٥) ابن منظور: المصدر نفسه، ص ١٢٣٥

(٦) الفراهيدي، الخليل بن احمد: كتاب العين، تحقيق مهدي الخزومي، وابراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، القاهرة، (د.ت)، ص ٣٨٧

(٧) العبيدي، حسن مجيد: نظرية المكان فلسفة ابن سينا، مراجعة عبد الامير الاعسم، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م ، ص ١٩

(٨) جنداري، ابراهيم: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١١م، ص ١٦٨.

المكان اجرائياً:

هو الفضاء الذي يحيط بالاشياء وتكون ابعاده وابعاد الاجسام واحدة والتي تتحرك به وتكون حاوية له.

الفصل الثاني - الاطار النظري

المبحث الاول

مفهوم الجمال:

إنّ مفهوم الجمال قد احتل مكانة في تاريخ الفكر الانساني منذ القدم خصوصاً عند الفلاسفة إذ لا حد له عندهم فكل مفكر وفيلسوف يرى الجمال برؤية مختلفة عن الاخر، وكان للجمال عدد من النظريات الجمالية والفلسفية، منها مثالية افلاطونية تجاوزت الحوار العقلي الى الحدس والرؤية الميتافيزيقية[١]، أو "عقلانية محكومة بالواقعية، والبعيدة عن المثالية المفارقة للعالم الارضي، التي ترى الجمال بتناسق وانسجام ووضوح"[٢]. او كما يرى الباحث من فلسفة محدثة في الادراك الحسي والحدسي والى ذلك من التيارات الفلسفية الحديثة.

ان فلسفة ومفهوم الجمال في الفن الاسلامي ارتبطت بالدين والعقيدة الاسلامية، بالاهتمام بالجوهر والمطلق، وحملت في طياتها روحاً صوفية تتناغم بين الانسان والالوهية بتوافق منسجم بروح جمالية[٣]. "ان جمالية الفن الاسلامي تنحدر من رؤية فلسفية تشمل الانسان والطبيعة والمكان وتستلهم في الوقت نفسه الرؤية الدينية الاسلامية"[٤].

وفي اوربا في العصور الوسطى المسيحية نظرت للجمال من "خلال معناه الروحي فقط اذ قسموا الجمال الى مادي ومعنوي"[٥].

وفي الدراسات الحديثة التي تعنى بالجمال نجد تبايناً في وجهات النظر واختلاف في الآراء اذ يرى فويكلمان: "ان الجمال صفة تطلق على كل ما يعطي لذة منزهة عن الغرض، فهو كالمياه الصافية المستقاة من عين صافية، وهي تكون صالحة للشرب كلما كانت خالية من الطعم"[٦].

ويرى ايمانويل كانت: ان الحكم الجمالي يبتعد بخصائصه عن الحكم العقلي والخلقي ولذلك يحتاج الى ذوق ليس له أي علاقة بالمنفعة التي سيجنيها، اي أنّ تأمل العمل الفني يكون لذاته فقط دون ربطه بالواقع أو بقيمة اخلاقية، لأن الجمال هو غاية وادراك لا يحتاج الى تفكير عقلي وهو متمثل بالشكل، لذا إن ادراك الجمال لدى "كانت"يحتاج الى أعلى مراتب الذوق والمعرفة[٧].

ويرى الباحث ان الجمال يستند على الوعي والوحدة والحركة وغايته الرضا واللذة للوصول للجمال المجرد والطبيعي في تحقق جمال المكان.

مفهوم المكان:

إن لمفهوم المكان أهمية قد تطورت تطوراً كبيراً منذ العصور القديمة ونجده متعدد الجوانب لذا حددنا مضموناً للمكان واضحاً قد يحمل جوانب كثيرة منها (فيزيائية، وسيكولوجية، وفيسيولوجية، وجيولوجية وجغرافية وسيوسيولوجية، وفلسفية وغير ذلك) [٨].

ونجد المكان لدى اقليدس: "ثلاثة ابعاد هي: (الطول، والعرض والعمق) وجاء المحدثون من الرياضيين في القرن التاسع عشر، وعلى رأسهم "جاوس، وريمن وتوليالي"، فاثبتوا امكان وجود مكان غير اقليديسي، وعدوا المكان الاقليدسي لثلاثة ابعاد حالة خاصة؛ اي يمكن تصور ابعاد عديدة للمكان، وان المكان الاقليدسي ليس إلا واحداً من بين أنواع المكان"[٩].

---

(١) بدوي، عبدالرحمن: ارسطوطاليس: فن الشعر، دار الثافة، ط ٢، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٨

(٢) ينظر: مطر، امير حلمي، فلسفة الجمال (اعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧ م، ص ٢٦

(٣) ابي خزام، انور فؤاد: الروح الصوفية في نظريات الجمالية العربية الاسلامية، دار الصداقة العربية، ط ١، لبنان، ١٩٩٥، ص١

(٤) الصائغ، سمير: الفن الاسلامي، دار المعرفة، ط١، بيروت، ١٩٨٨م، ص١٥٥

(٥) ينظر: خضر، هالة محجوب: عالم الجمال وقضاياه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٦ م، ص١٤

(٦) كريب، رمضان: بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ت، ص ١٣

(٧) ينظر: زكارنة، هديل بسام: المدخل في عالم الجمال، المعهد الدبلوماسي الاردني، ١٩٩٨، ص ٤٢.

(٨) عصب، متولي محمد: تأثير المكان والزمان في فن الجرافيك المصري المعاصر في اعمال (الحسن فوزي، عبدالله جوهر، كمال امين، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا ١٩٨٩م، ص٦

(٩) ينظر: بدوي عبدالرحمن: مدخل الى الفلسفة، وكالة المطبوعات، ط١ الكويت، ١٩٧٥م، ص ١٩٦ و ١٩٧

ويظهر واضحاً في قول جون ديوي الذي يرى: "ان الصورة ليست سوى ذلك الفن الذي يعمل على توضيح ما هو متضمن في تنظيم المكان والزمان، وكذلك هي اللحظات الزمنية والمواضيع المكانية المحملة برواسب متراكمة في الطاقة تجمعت خلال امد طويل"(١).

فنجده عند الفلاسفة العرب (الفارابي، والكندي، واخون الصفا) هو " سطح الجسم الحاوي"(٢). أما أبو بكر الرازي فقد ميز بين نوعين من الامكنة: "اولها الكلي او المطلق: وهو يساوي الخلاء والذي لا يوجد فيه متمكن، وثانيهما المكان الجزئي: وهو الذي لا يمكن تصوره بدون متمكن، لكنه لا ينتهي بنهاية الجسم، بل هو امتداد في الجهات"(٣). ويمثل المكان بمعناه الفزيقي "اكثر التصاقاً بحياة البشر، ومن حيث ان خبرة الانسان بالمكان وادراكه له يختلفان عن خبرته وادراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان ادراكاً غير مباشر من خلال فعله في الاشياء، فان المكان يدرك ادراكاً حسياً مباشراً، يبدأ بخبرة الانسان بجسده: هذا الجسد هو (مكان) او مكمن القوى النفسية والعقلية والعاطفية للكائن الحي"(٤).

اذ يلتقي الزمان والمكان في علوم السيكولوجيا والجيولوجيا والفيزياء والمعارف الاخرى ويرتبطان بالثقافة التي تسود المجتمع الذي يشغل هذا المكان في ذات الزمان، ويحفز منتجاً جديداً يتفاعل ويولد التعبير ويصبح العمل الفني روحاً للمكان وحكمة للزمان وتراثه ويكون المكان والزمان كامنين في عالم خاص ذي قيمة يتميز بخصائص رئيسية متنوعة لا نهاية له في الكيفيات(٥).

ويرى الباحث أنّ المكان يمثل (الملهم الاول) للفنان والحاضر الاساسي في محاكاة هذا المكان وتجسيده في العمل الفني بكل انواعه ومن خلال هذا التجسيد للمكان يصير العمل الفني الصورة التاريخية المخلدة للمكان والزمان والفنان قد شغف بهذه المسؤولية السامية في تجسيد المكان وروح الزمان في الاعمال الفنية.

المبحث الثاني

الرسوم الاسلامية:

إنّ فن الرسم الاسلامي أو ما يسمى بالتصوير الاسلامي يختلف عن المفهوم الغربي في محاكاة الاشكال بضرورة تحقيق مطابقة مع ما يصوره بل يتعدى هذا المفهوم فيتوق للوصول الى الجوهر الصوفي(٦).

إذ أن الرسوم الاسلامية نهج مختلف عن التصوير اليوناني والروماني لا يلجأ الى الايهام ويغفل قواعد المنظور والتي ترمز الى العمق والتي تظهر الاشياء ذات أبعاد ثلاثية على سطح اللوحة، وكان اهمال المصور الاسلامي لهذه القواعد قصداً؛ اذ لم يكن يؤمن كثيراً بالواقعية فهي تسعى الى محاكاة الروح الصوفية ومآثر الشعوب والقصة والطبيعة(٧).

" إنّ فن الرسم الاسلامي او ما يسمى بالمنمنمات هي تلك الصورة التي ازدهرت بها المخطوطات والتي كانت في مناطق وعصور اسلامية مختلفة اذ تطور هذا الفن مع تغير الزمان والمكان ونشأت له مدارس أقدمها يعود الى العصور الوسطى في القرن الثالث عشر الميلادي- السابع الهجري "(٨).

اذ تطور التصوير الاسلامي بعد توسع الفتوحات الاسلامية فقد ساهمت بلاد ما وراء النهر (بلاد فارس وما بعدها) في تطوير التصوير على يد الايرانيين اذ انصرفوا الى تجسيد المواضيع الدينية، واستلهموا تأثير الشعوب المجاورة لهم من المغول والصين(٩).

"بإضافة الى مدرسة بغداد في الرسم الاسلامي التي كان لها الفضل في تكوين الهوية في التصوير الاسلامي كان لبلاد فارس وبلاد الشرق الاسلامي دوراً متعاظماً في تطوير فن الرسم الاسلامي رغم الشقاق الذي خلفه الغزو المغولي، فكانت ذا مركز مهم في الثقافة والابداع في العالم الاسلامي، وكان الفن الفارسي هو القناة التي توسعت فيها عناصر محاكاة المكان وتجسيده في فن التصوير الاسلامي"(١٠).

---

(١) جون دوي: الفن خبرة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٨ م، ص ٤٢

(٢) العبيدي، حسن مجيد: نظرية المكان فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص ١٧٩

(٣) العبيدي: نفسه، ص ٣٨ – ٣٩

(٤) لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، مجلة الفن، القاهرة، ١٩٨٦م ، العدد ٦، ص ٧٩.

(٥) اميمة سعيد، احمد محمد: رمزية المكان في فنون الحداثة واثرها على التذوق الفني، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، العدد (٢٤)، القاهرة، ٢٠١٩، ص٢٨٩

(٦) الحبيب بيدة: الفنون الاسلامية بين هوية التراث ومجتمع العولمة، منشورات المجلس الوطني الثقافي والفنون والتراث، ط ١، قطر، ٢٠٠٨م، ص ١٩٣-١٩٥

(٧) ينظر: ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠٠١م، ص ٢٤-٢٥

(٨) عفيفي، فوزي سالم: نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها، دار الكتاب العربي، ط١، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٦٢

(٩) ينظر: زكي حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٤٠م، ص٨٣-٨٤

(١٠) شيلا، بلير: الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥ - ١٨٠٠) م ت وفاء عبد اللطيف، هيئة ابو ظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، ابو ظبي، ٢٠٠٢، ص١٦

ويرى الباحث ان فن الرسم الاسلامي جسد لنا الواقع وصور المكان من خلال رسوم داخل كتاب مخطوط يحكي قصة ادبية او ملحمة اسطورية بألوان نابضة بالحياة وتاريخ عظيم وماضي تليد ذات طابع مزوق في محاكاة القصص الشرقية والملاحم بروح تعكس جمال المكان وعبقه.

المكان الفني في الرسم:

كان الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور بعض الافكار والتصورات التي تنظر الى العمل الفني على انه مكان تحدد ابعاده تحديداً معيناً[١]. ومن هنا يرى (جاستون باشلار) المكان الفني أنه: " المكان الذي نحوه الخيال لا يمكن ان يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا ابعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما للخيال من تحيز "[٢].

ان للمكان الفني عند تحليله مقولة تؤدي الى أساس أن اللغة هي النظام الاول الذي يحلل العالم الى أنساق، اذ تكون دلالة وهذه تنتج في المقام الاول ثقافة تشكل العمل الفني مكاناً محدداً من المساحة كـ(اللوحة الفنية او التمثل، أو الرواية والقصيدة) اذ يشمل العمل الفني حيزاً معيناً من الكون الفسيح وهي تشكل العالم اللامتناهي والحيز الحقيقي للعالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني[٣].

"اذ شكّل الرسم بكل أنواعه الفنية دوراً في تخليد وتوظيف المكان وتعبير وخاصة فن الرسم الاسلامي الذي ابدع من خلال عوالم غريبة فسيحة ضمنها بكل صور الحياة في اوج امتلائها وبهجتها، وهي الشكل الفني الوحيد في التصوير الاسلامي الذي اتسع ليشمل مظاهر الحياة بحكايات عشاقها ومحبيها وحروب فرسانها وأدبيات فنانيها واختراعات علمائها واعمال بنائيها وحكاياتها الخرافية كما اتسع ليحلم بمظاهر الحياة الاخرى يأملها ويتمناها من جنات ونخيل واعناب وحدائق غناء"[٤].

اذ جسد الرسم الاسلامي الزمن النسبي او النفسي الذي يكون مشهداً واحد بين الليل والنهار، اذ جاء اللون عنده قائماً على مبدأ التبادل والتضاد والتكامل دون رقابة مقياس الزمن الذي تحدده الساعة وبذلك شكل الفن الاسلامي خاصية الانتشار الزماني وقام بموازاة ذلك بتحقيق توافق مكاني ايضاً لذلك فهو في تعبيره عن الابعاد يحول مساحة العمل الفني الى مجال يملؤه بالرسوم والالوان دون التقيد بتحديد موقع معين[٥].

ويرى الباحث ان المكان الفني في فن الرسم يجسد الواقعية المكانية، ويأخذ من المكان قوانينه ومن الطبيعة والانسان وهو يجمعها في عمل فني بقوانين منظمة تجعل العمل الفني صورة ناطقة عن المكان والزمان وتخلد الحدث بروح الفنان.

سلطان محمد واسلوبه الفني:

اسمه "سلطان محمد التبريزي عاش في عصر الدولة الصفوية الاولى سنة (١٥٢٤ – ١٥٧٦ م / ٩٣٠ – ٩٨٤ هـ). يعتبر من اغزر مصوري الشاه "طهماسب" انتاجاً، وقد صور مظاهر العظمة والابهة التي كانت من سمات بلاط الشاه طهماسب، كما كان أكثر المصورين تناولاً لمناظر الطرب وادخل عليها نوعاً جديداً من الدعابة والفكاهة اذ ظهرت امكانية هذا الفنان في حشد عدد كبير من الاشخاص وتوزيعهم توزيعاً متناسباً"[٦].

" قد برع سلطان محمد في مزج الالوان واتقانها اتقاناً ليس بعده اتقان وبرع في رسم الوجوه الادمية ورسم الحيوانات ولا سيما الخيل ورسم سحنات الوجه وكذلك الطبيعة فضلاً عن رسمه الصور الشخصية"[٧].

فقد عاصر سلطان محمد الشهير بهزاد وحمل لواء التصوير في البلاط الملكي بعد بهزاد بالاضافة الى ان سلطان محمد لم يكتفِ بتصوير المخطوطات، بل كان رئيساً لمجمع الفنون الجميلة في تبريز واشرف على عمل الرسوم للقاشاني وللسجاجيد[٨]. وقد كان

---

(١) علي حسن، مرتضى: جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث "سعدي يوسف أنموذجاً"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة فيلادلفيا، عمان ٢٠١٦، ص٧

(٢) باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ٢٠٠٠م، ص٣١

(٣) لوتمان، يوري: المصدر السابق، ص ٧٩

(٤) ال سعيد، شاكر حسن: الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٨، ص ٣١-٣٢

(٥) علي حسن، مرتضى، المصدر السابق، ص١٠

(٦) Welch, (s.c): persian painting. NewYork. 19761, P.18

(٧) مجيد، رعد مطر: نشأة التصوير الاسلامي ومراحل تطوره خلال العصور التاريخية المتعاقبة (دراسة تاريخية وصفية)، بحث منشور، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، جامعة بابل، مجلة المار والفنون، العدد الخامس، د.ت، ص٢٠

(٨) ينظر: حسن، زكي محمد: التصوير واعلام المصورين في الاسلام، مؤسسة هناوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م ، ص٣٣

الشاه طهماسب نفسه مصوراً ماهراً تلقى الفن على يد سلطان محمد بالإضافة إلى انه لقن ابنه (محمدي) فن الرسم واصبح مصوراً ماهراً بل تفوق على أبيه في رسم المناظر الطبيعية[١].

إن أسلوب سلطان محمد في الرسم قد طبع المدرسة الصفوية بطابع ذي اسلوب يظهر عظمة العصر وحياة البلاط والطبقة الاستقراطية، والعصور الجميلة، والحدائق الغناء؛ وتمتاز الاشخاص بالقدود الهيفاء والملابس الفاخرة ورسوم غاية في الدقة كما أن الوانها كثيرة التنوع فيها السطاعة والزاهية بالاضافة الى عمامة الرأس ذات العصا الحمراء والطبيعة المفعمة بالألوان وجمالية المكان[٢]."لقد تخطى سلطان محمد وتلاميذه حواجز التقليد، وابتكار الجديد بعد النهل من نبع التراث، وتفسير الطبيعة برؤية ذاتية من خلال شغفهم بمشاهدتها وهيامهم باشكالها وعزفهم عن محاكاة ابداع الاخرين"[٣].

من أشهر اعمال سلطان محمد ديوان حافظ ١٥٢٧م - ٩٣٢ هـ والمحفوظ في مجموعة كارتيتية بصور مشاهد الطرب وشهامة طهماسب، ١٥٢٨ م – ٩٣٣ هـ والمنظومة الخمسية في متخف المتروبوليتان – نيويورك، ١٥٢٥م – ٩٣٠ هـ وهو اول من عمل رسومه مجموعاً سماه المرقع؛ وهو لفظ عربي ايراني يقابل ما نسميه اليوم بالالبوم جمع فيه رسوماً ولوحات مستقلة بذاتها، اي ليست متصلة بنص الكتاب وهي مستقاة من الاساطير والحكايات الشعبية[٤].

مؤشرات الاطار النظري:

١- للجمال مكانة تارةً تكون مثالية تتجاوز الحوار العقلي واخرى تكون عقلانية محكومة بالواقع ويتحد الجمال في تحقيق الانسجام والتناسق والادراك الحسي الذي يحقق اللذة.

٢- الجمال يحمل توافقاً وتناغماً في خلق روح صوفية متوافقة مع الالوهية تجعل الانسان والطبعية والمكان يؤدون الفعل الجمالي روحي مادي ومعنوي.

٣- للمكان خاصية ترتبط بكل ما يحيط به من عوالم الزمان بمعناها الفيزيقي المرتبط بالطبيعة والانسان الذي يدركه ادراكاً حسياً وهو يرتبط بالثقافة ويولد التعبير عن هذا المكان.

٤- للعمل الفني غاية في تجسيد وتخليد المكان والزمان بروح جمالية وهي مسؤولية سامية شغف بها الفن على مدى التاريخ.

٥- في الرسم الاسلامي شغف بخصوصية تختلف عن الفنون الاخرى في تحقيق الجوهر الصوفي ولم يغفل الواقع و المكان بل صوره بروح وفلسفة معبرة عنه.

٦- للمكان خاصية في تحقيق النظام وجعل العالم يتحلى بالانساق وهو الذي يشكل ثقافة من خلال العمل الفني الذي يطرح منتج يحمل افكار من خلال اللوحة او العمل الفني.

٧- حضيَ الفن الاسلامي بتحقيق انتشار زماني وقام بموازاة ذلك بتحقيق توافق مكاني وبالتالي حقق الوصل الى جمال فني.

٨- للفنان سلطان محمد أسلوب فني طبع المدرسة الصفوية في التصوير الاسلامي بإسلوبه الفني في تجسيد الطبيعة ومحاكاة الواقع وتخليده بروح جمالية معبرة عن المكان متخطياً الحواجز التقليدية للابداع الفني.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث:

من خلال البحث والاطلاع والتقصي في الرسوم وما هو متوفر في الكتب والمجلات والشبكة العنكبوتية (الانترنت) وجد الباحث اعمالاً للرسام سلطان محمد بلغت ٢٠ عملاً تمثل مجتمع البحث.

ثانياً: عينة البحث:

لتحقيق هدف البحث اختار الباحث ثلاثة أعمال بطريقة قصدية لغرض الدراسة والتحليل وفق المسوغات الاتية:

١- تقع ضمن حدود البحث الزمانية

---

(١) ينظر: حسن، زكي محمد: الصور في الاسلام عند الفرس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٣٦، ص٥٧

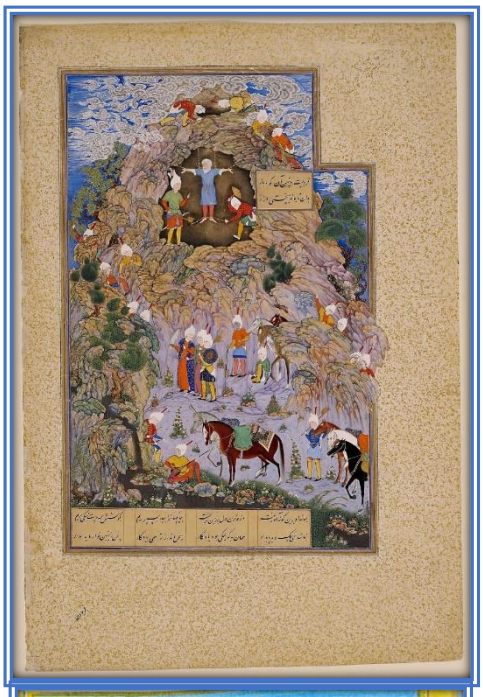
(٢) حسن، زكي محمد: المصدر السابق، ص ٥٨-٥٩

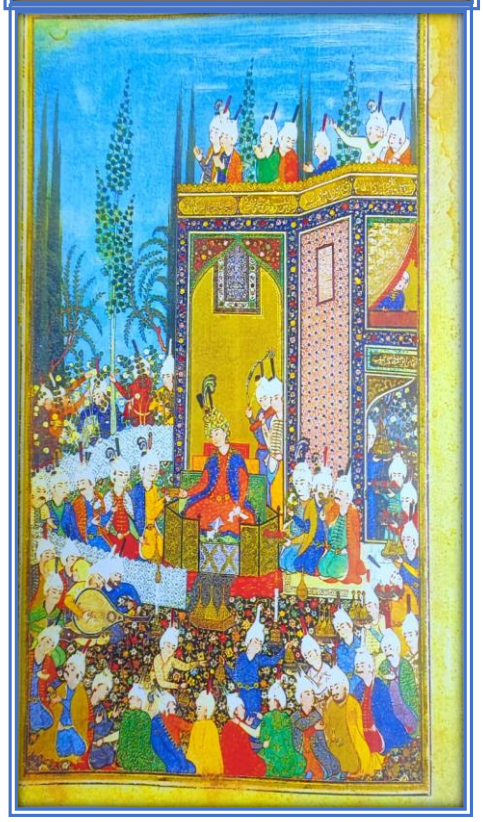
(٣) مجيد، رعد مطر: المصدر السابق، ص ١٢٠-١٢١

(٤) المصدر نفسه / ص ١٢٢

٢- تتوافر فيه العناصر المساهمة في دراسة جماليات المكان

٣- تحمل تنوعاً في الاسلوب والطرح





ثالثاً: اداة البحث:

من اجل تحقيق هدف البحث في الوصول الى جماليات المكان في رسومات سلطان محمد افاد الباحث من الاطار النظري وما اسفر عنه من مؤشرات في بناء بنود التحليل وابراز اهمية المكان وجماليته.

رابعاً: منهج البحث:

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

خامساً: تحليل نماذج عينات البحث:

نموذج رقم (١):

اسم العمل: بداية العيد / ديوان حافظ

المكان: افغانستان / هرات

القياس: ٣٠ سم × ١٨,٩ سم

الفنان: سلطان محمد

المادة: الوان مائية غير شفافة وتذهيب على ورق

العائدية: فرير كاليري / امريكا

السنة: ١٥٢٣ – ١٥٢٤ م

عمل من انجاز الرسام سلطان محمد يمثل أول يوم العيد ونهاية شهر رمضان وهو يجسد الامير سام ميرزا يجلس وسط جموع من الناس وفي قصره الذي يعتليه اشخاص يراقبون الهلال على سطح القصر وحاشية الامير من حوله وهو يتوسط اللوحة ومجالس الطرب والشرب والفرحة[١]. اذ يجسد هذا العمل جماليات التصوير الاسلامي الفارسي من خلال الثراء والاتقان الشديد في تصوير مناظر البلاط المكتظة بالشخوص ذات الثياب الفاخرة في الحدائق الملكية ذات الالوان المفعمة بالغنائية اللونية واللون الذهبي الحاضر الذي يدل على الثراء والرقي مع تداخل الافاريز والزخارف والخطوط التي تزين القصر مع فن الرقش الاربيسك واغطية الرأس (قلنسوة) مع كوله حمراء على شكل قضيب. ان وجود الاشخاص يتوسطهم الامير دليل على براعة الفنان سلطان محمد في جعل الامير والحدث هو محور السيادة في العمل وحضور الالوان الحارة الاحمر والاصفر مع تداخل اللون الذهبي والازرق الذي يعطي السماء والاشجار دليلاً الذي يعطي السماء والأشجار بُعداً تتجسد فيه جمالية المكان وابرازه. ان جمال المكان في هذا العمل يدل على براعة الفنان في تصوير جماليات المكان بالوان مفعمة بالحب والجمال واسلوب يدل على روعة التصوير الاسلامي الذي خلد روح وجمال المكان وعبق الحدث بروح صوفية جمالية تجعل من التصوير الاسلامي مرآة عاكسة لروح وجمال العصور ومخلدة لتاريخ تليد من خلال فن راقٍ معبر عن اسلوب وخصوصية فنية.

نموذج رقم (٢):

اسم العمل: موت الضاحك / شاهنامة شاه طهماسب

المكان: ايران/ تبريز

(١) ينظر: stuart cary welch: Royal Persian ManuscriptsK, Thames and Hudson ttd, London, 1976, p.76

القياس: ٣٢,٣ × ٤٦,٨ سم

الفنان: سلطان محمد

المادة: الوان مائية غير شفافة وتذهيب على ورق

العائدية: متحف المتروبوليتان / امريكا

السنة: ١٥٢٨ – ١٥٣٥ م

تصور هذه اللوحة مشهد موت الضاحك الملك الذي كان طاغية ويظلم الناس في جبل دايموند وتعليقه في الكهف مع ابليس[١]. اذ يجسد هذا العمل جبلاً في أعلاه كهف وقد عُلق الضاحك في هذا الكهف وفي أسفل الجبل جموع من الاشخاص والخيول مع توزع الاشخاص حول الجبل ذو الصخور التي تشبه الشهب المرجانية والسماء الزرقاء الملبدة بالغيوم. بالاضافة الى الاشجار والنباتات وقد اخذت اللوحة شكلاً مستطيلاً مع وجود خط النستعليق أسفل اللوحة وأعلى أيمن اللوحة. إنّ هذا العمل يصور المكان وجماله بطريقة ذات مستويات متعددة وهو أسلوب في توزع وانشاء الاشكال في فن التصوير الاسلامي فنشاهد الحدث بعدة صور ولكن مجموع بمشهد واحد. إن براعة ابراز جمال المكان والاشخاص والحدث وتصويره مع طبيعة جميلة ومعبرة عن الحدث قد نالت من أعمال سلطان محمد في أغلب مشاهد التصوير فطريقة توزيع الاشخاص في وسط اللوحة مع احاطة هؤلاء الاشخاص بطبيعة واشجار والوان تجعل اللوحة وحدة متكاملة تعبر عن الحدث وتصور المكان، وتجدر الاشارة الى ان مكان الضاحك قد توسط اللوحة دليلاً على انه قلب الحدث. ان الالوان التي استخدمها الفنان نابضة بالحياة والغنائية كل هذا عالمٌ ينأى عن شرور الواقع. ان تداخل الانسان مع الطبيعة والمكان يولد تناغماً في أعمال سلطان محمد بتقنية فنية عالية تعكس روح الفن الاسلامي في تصوير وتجسيد جمال المكان وروعة الحدث في تخليده والدور السامي الذي شغف به الفن. إن موت الضاحك، كان حدثاً مهماً له دلالته الجمالية عند الناس في ذلك الوقت وعند الرسام بشكل خاص، لذا وجدناه يرسمُ هذه اللوحة بالألوان الزاهية كتعبير عن الفرحة الغامرة بموت هذا الطاغية، وكانت إشارة إلى عود الحياة من جديد إلى طبيعتها.

نموذج رقم (٣):

اسم العمل: السيدة العجوز تشكو للسلطان سنجر / خمسة نظامي

المكان: ايران / تبريز

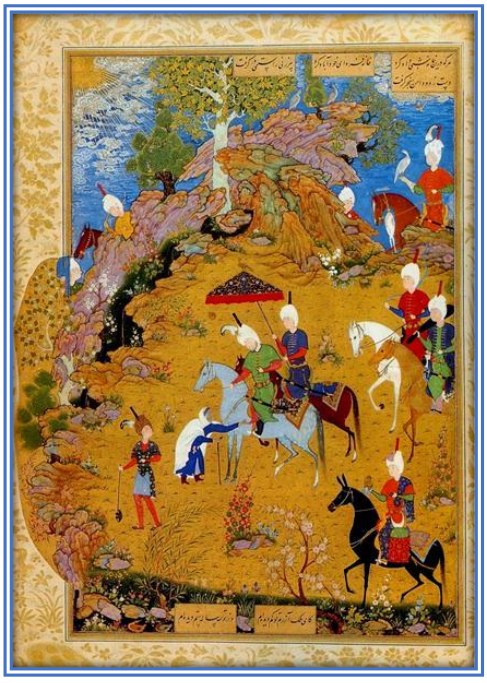
القياس: ٥٩,٣٠ × ٤٠,٩ سم

الفنان: سلطان محمد

المادة: الوان مائية غير شفافة وتذهيب على ورق

العائدية: المكتبة البريطانية

السنة:١٥٤٣ م



يصور هذا المشهد سيدة عجوز تشكو للسلطان سنجر حاكم السلاجقة على تعرضها للسرقة من قبل أحد جنوده وهو منزعج من كلامها بحجة أنه يقوم بحملة عسكرية فردت العجوز بقولها: (ما فائدة غزوا الجيوش عندما لا تكون قادراً على رد حق الناس؟)[٢]. وهو يصور السلطان يركب على فرس أبيض مع مرافقه والحرس في وسط فضاء من الارض وتوجد امرأة عجوز تحمل عكازاً تشتكي للسلطان ومشاهد الطبيعة والصخور الاسفنجية أعلى اللوحة مع أشجار مورقة وسماء زرقاء وغيوم وشمس على الطريقة الصينية في الرسم وخطوط مصاحبة للعمل بخط النستعليق، اذ امتازت برسوم الطبيعة والمكان الجميل بكل تفاصيله من اشجار ونباتات وزهور وصخور والوانها وحضور اللون الذهبي والالوان الزاهية وهذا يوضح مدى التطور والازدهار للاساليب الفنية للمدرسة الصفوية في التصوير على يد الفنان سلطان محمد اذ نجح في ابراز الحدث الاهم والمكان

(١) ينظر: David J. Roxburgh: the Agakan Museum, Masterpieces of Islamic Art, pp.216-217

(٢) ينظر: stuart cary welch المصدر السابق، ص٧٥.

الجذاب يجعل السلطان والعجوز محور اللوحة من خلال ابرازهما باللون الابيض علاوة على تجسيد الواقعية من خلال رسم الشخوص والخيول والطيور والدقة في تصـوير الطبيعة والتناغم المكاني والجمالي هذا المزج بين الانسـان والحيوان والطبيعة والنباتات والزهور والسماء والصخور التي تمتد بأعلى اللوحة حتى خط الافق المرتفع كل هذه العناصر والتكونات جعلت العمل يأخذ طابع جمالي في تصوير المكان والبوح بكل مواطن الحدث المكاني والجمالي في رسومات سلطان محمد.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج:

١- اغلب اعمال الفنان سلطان محمد تجعل الملك او الشخصية في مكان مهم ومحور اللوحة ويحيطها ويحيطهم الجموع كما في نموذج (١) و(٢) و(٣)

٢- للطبيعة وجمال المكان حضور طاغٍ في اعمال سلطان محمد والالوان الزاهية والثراء اللوني والذهبي والزخارف والنقوش وابراز جمال المكان والطبيعة تحديداً. كما في نموذج (٢) و(٣)

٣- وجود الانسان والحيوان والنبات في مكان واحد متناغم مع الطبيعة ومنسجم مع المكان ومعبر عن الزمان. كما في نموذج (٢) و(٣)

٤- ابراز طابع الفخامة والابهة وحياة الترف والبلاط الملكي والاجسام الرشيقة والازياء الانيقة بطريقة تعكس جمال مكاني ومكانة مهمة للحدث. كما في نموذج (١) و(٢) و(٣)

٥- الاعتزاز بالروح الوطنية والقومية للادب الفارسي والاسلامي وتخليد الحدث مع مكانه بصورة تعكس وتخلد وتوثق هذا الحدث بواقعية جمالية فنية. كما في نموذج (١) و(٢) و(٣)

٦- اغلب الاعمال تتمتع بالثراء اللوني المفعم بالغنائية وجمال توزيع الجموع والانشاء المحكم والبراعة في محاكاة الحدث وتجسد القصة بروح تبعث جمالية الحدث وروح المكان. كما في نموذج (١) و(٢) و(٣)

ثانياً: الاستنتاجات:

١- جعل الفنان سلطان محمد السلطان او الحاكم محور اللوحة لكونه الداعم الاول لهذه الرسوم وهو صاحب السمو وهو له المكانة المهمة في اللوحة وبهذا حقق نوعاً جمالياً ومكانياً.

٢- بلاد ما وراء النهر ايران وافغانستان تتمتع بطبيعة جميلة و اماكن خلابة غاية في الجمال تلهم الرسامين والفنانين في محاكاة اعمالها ولهذا المكان اهمية جمالية طاغية.

٣- الملهم الاول والاساس في اعمال سلطان محمد هو المأثور الشعبي والروحية القومية والاسطورة التاريخية وتجسيدها بتناغم مع الانسان والحيوان والطبيعة والمكان بروح جمالية.

٤- تشبع الالوان وأبهة المكان وحرفية الفنان والدعم الملكي كل هذه العوامل تضافرت بخلق أسلوب يميز التصوير الاسلامي في هذه الحقيقة ويخلد المكان ويجسد الجمال الروحي والشكلي لفن الرسم في أعمال سلطان محمد.

ثالثاً: التوصيات:

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

١- الاهتمام بدراسة فن التصوير الاسلامي من خلال الرسومات المنتقاة وخاصة الفارسية والتركية لما لها من جماليات في التكوين والاسلوب والمكان.

٢- انشاء مراكز متخصصة في الجامعات في كلية الفنون وكلية الاثار تعنى بدراسة الفن الاسلامي بكل صوره وخاصة التصوير وتوسيع هذه المعارف في منهج الكليات.

رابعاً: المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحث اجراء دارسة بعنوان:

"الاسلوب الجمالي للصورة في اعمال بهزاد"

المصادر

١- ال سعيد، شاكر حسن: الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٨ .
2- Welch, (s.c): persian painting. NewYork. 19761
٣- ابن منظور: المصدر السابق.
٤- ابن منظور: لسان العرب، المؤسسة المصرية للتأليف والانباء والنشر، ج ٣، القاهرة ، د.ت.
٥- ابي خزام، انور فؤاد: الروح الصوفية في نظريات الجمالية العربية الاسلامية، دار الصداقة العربية، ط ١، لبنان، ١٩٩٥.
٦- اميمة سعيد، احمد محمد: رمزية المكان في فنون الحداثة واثرها على التذوق الفني، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، العدد (٢٤)، القاهرة، ٢٠١٩ .
٧- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ٢٠٠٠م .
٨- بدوي، عبدالرحمن: ارسطوطاليس: فن الشعر، دار الثافة، ط ٢، القاهرة، ١٩٧٣م .
٩- جنداري، ابراهيم: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١١م .
١٠- جون دوي: الفن خبرة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٨ م .
١١- الحبيب بيدة: الفنون الاسلامية بين هوية التراث ومجتمع العولمة، منشورات المجلس الوطني الثقافي والفنون والتراث، ط ١، قطر، ٢٠٠٨م .
١٢- الرازي، محمد بن بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١م.
١٣- شيلا، بلير: الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥ - ١٨٠٠) م ت وفاء عبد اللطيف، هيئة ابو ظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، ابو ظبي، ٢٠٠٢ .
١٤- الصائغ، سمير: الفن الاسلامي، دار المعرفة، ط١، بيروت، ١٩٨٨م.
١٥- العبيدي: نفسه .
١٦- العبيدي، حسن مجيد: نظرية المكان فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م .
١٧- العبيدي، حسن مجيد: نظرية المكان فلسفة ابن سينا، مراجعة عبد الامير الاعسم، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م .
١٨- عصب، متولي محمد: تأثير المكان والزمان في فن الجرافيك المصري المعاصر في اعمال (الحيسن فوزي، عبدالله جوهر ، كمال امين، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا ١٩٨٩م .
١٩- عفيفي، فوزي سالم: نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها، دار الكتاب العربي، ط١، القاهرة، ١٩٩٧م .
٢٠- علي حسن، مرتضى: جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث "سعدي يوسف أنموذجاً"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة فيلادلفيا، عمان ٢٠١٦ .
٢١- علي حسن، مرتضى، المصدر نفسه .
٢٢- الفراهيدي، الخليل بن احمد: كتاب العين، تحقيق مهدي الخزومي، وابراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، القاهرة، (د.ت) .
٢٣- فردريك كوبلتون: تاريخ الفلسفة، المجلد الاول، ترجمه امام عبد الفتاح امام، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢ .
٢٤- كريب، رمضان: بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ت .
٢٥- لوتمان، يوري: المصدر السابق .
٢٦- لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، مجلة الفن، القاهرة، ١٩٨٦م ، العدد ٦ .
٢٧- مجيد، رعد مطر: المصدر السابق .
٢٨- مجيد، رعد مطر: نشأة التصوير الاسلامي ومراحل تطوره خلال العصور التاريخية المتعاقبة (دراسة تاريخية وصفية)، بحث منشور، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، جامعة بابل، مجلة المار والفنون، العدد الخامس، د.ت .
٢٩- المصدر نفسه .
٣٠- المصدر نفسه .
31- David J. Roxburgh: the Agakan Museum, Masterpieces of Islamic Art.
32- stuart cary welch. المصدر السابق
33- ينظر:stuart cary welch: Royal Persian ManuscriptsK, Thames and Hudson ttd, London, 1976
٣٤- ينظر: بدوي عبدالرحمن: مدخل الى الفلسفة، وكالة المطبوعات، ط١ الكويت، ١٩٧٥م .
٣٥- ينظر: بنتون، وليم: الجمالية، ترجمة مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ م .
٣٦- ينظر: ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الاسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠٠١م .

٣٧- ينظر: حسن، زكي محمد: التصوير واعلام المصورين في الاسلام، مؤسسة هناوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م .
٣٨- ينظر: حسن، زكي محمد: الصور في الاسلام عند الفرس، مطبعة لحبة التأليف والترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٣٦.
٣٩- ينظر: خضر، هالة محجوب: عالم الجمال وقضاياه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٦ م.
٤٠- ينظر: زكارنة، هديل بسام: المدخل في عالم الجمال، المعهد الدبلوماسي الاردني، ١٩٩٨ .
٤١- ينظر: زكي حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٤٠م .
٤٢- ينظر: مطر، امير حلمي، فلسفة الجمال (اعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧ م.

Aesthetics of Place in the paintings of Sultan Mohammed

Lect. Yasir I. Hummadi
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: This research, tagged (the aesthetics of the place in the paintings of Sultan Mohammad), is concerned with the research of the aesthetics of the place through the art of Islamic painting, as aesthetics was and still is the channel that satisfies psychological delightfulness and generates pleasure, and it gives the feeling of restfulness and the balance which achieves satisfaction; this was clearly seen in the paintings of the artist Sultan Mohamed through the place.
The current research consists of four chapters. The first, which is the methodological approach, dealt with the problem of the research through the following question: Have the aesthetics of place been manifested in the Islamic paintings through the works of Sultan Mohamed?
The importance of the research lies in the fact that it focuses on the aesthetics of place. The second chapter, which is the theoretical approach, dealt with the concept of aesthetic and place, the Islamic paintings, the artistic place in painting and the style of the artist Sultan Mohamed, then coming up with indicators for this theoretical approach. The third chapter, which is procedures of the research, included the community of the research, the samples, and the tool. The researcher followed the descriptive analytical approach in analyzing three samples from the paintings of Sultan Mohammed which are chosen intentionally to reach results the most important:
1- Nature and the beauty of the place have an overwhelming presence in the works of Sultan Muhammad, the bright colors, the richness of color and gold, the decorations and inscriptions, and to highlight the beauty of the place and nature.
2- Most of the works enjoy the richness of color rich in lyricism, the beauty of the distribution of the crowds, the tight construction and the ingenuity in simulating the event, and embodying the story in a spirit that embodies the aesthetic of the event and the spirit of the place.

In addition to conclusions, recommendations, and suggestions. The aim of the research was achieved and it was (identifying the aesthetics of place in the paintings of Sultan Mohammed.

Keywords: Aesthetics; place; Islamic painting.

تمثلات الحرب في اعمال الفنان خليف محمود

م.م. ازهار حكمت محمود
كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل
Email: azhar.h@uomosul.edu.iq

الخلاصة: ان الحروب تشكل احد المؤثرات النفسية على الفنان نتيجة ما تولده من ضغوط صدامية لها تأثيرات سيكولوجية واجتماعية تؤثر على حياة الفنان ومستقبله، فتمثلت هذه الصراعات منذ العصور المبكرة التي ما قبل التاريخ، لقد القي الضوء في هذا البحث على "تمثلات الحرب في اعمال الفنان خليف محمود " ولقد جاءت في اربع فصول، خصص الأول للاطار المنهجي وتضمن مشكلة البحث، وأهمية البحث وحدود البحث وهدف البحث ثم تحديد المصطلحات، اما الاطار النظري للبحث فقد جاء بثلاثة مباحث استعرض في الأول منها مفهوم الحرب، المبحث الثاني مشاهد الحرب في تاريخ الفن العراقي القديم، ومشاهد الحروب في الرسم الأوربي وفي حركة الرسم العراقي الحديث والمعاصر، اما المبحث الثالث فقد تناولت فيه الفنان خليف محمود ومراحله الفنية، ثم اختتم الفصل بأبرز المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، اما الفصل الثالث فقد اختص بإجراءات البحث الذي ضم مجتمع البحث وعينة البحث واداة البحث ومنهاج البحث ثم تحليل العينات، وانتهى الفصل الرابع الى اهم ما توصلت اليه الباحثة من نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات وكان اهم ما توصلت اليه من نتائج هي:

١- كانت حرب داعش التي شهدتها مدينة الموصل هي العنصر الفاعل في كل لوحات الفنان خليف محمود وركز بشكل مباشر على ظاهرة النزوح التي عانى منها الانسان في الموصل بكل طبقاته الاجتماعية وما خلفته من تأثيرات سيكولوجية.

٢- تنوعت موضوعات الحرب التي رسمها خليف محمود وتمثلت بطابع ذات بعت اجتماعي عبر فيها الفنان عن معانة إنسانية، اخذ على عاتقه توثيقها باعتباره جزء منها، وشاهد عليها، وعايشها لذا فهي شكلت جزء من واقعه المعاش.

الكلمات المفتاحية: تمثلات؛ الحرب؛ خليف محمود.

مشكلة البحث

ان اول مظاهر الفنون ظهرت في الحضارات القديمة واهم واعرق تلك الحضارات حضارة العراق القديم فمنها انبثقت الفنون التي تمثلت بمنحوتات جدارية ورسوم زينت جدران القصور مثلت فيها مشاهد ملحمية واحتفالات بانتصارات تلت تلك الملاحم، وتخليدا لملوكهم الابطال، ومشاهد سوق الاسرى، وغيرها كانت هذه المشاهد توثيقا لما وصل اليه فن الرسم في تلك الحضارات ومنطلقا لفنون الحضارات التي أتت بعدها أي بصورة عامة كانت الرسوم متأثرة بالفكر العام الذي يعيشه الفنان.

اما تمثلات الحروب في الفنون المعاصرة فلنا في هذا العصر رافد كبير نظرا لما مربه العراق من حروب على مدى أكثر من ثلاثين عام في هذه الفترة كرس الكثير من الفنانين جانب كبير من أعمالهم في هذا التجاه. فأي حركة فنية ظهرت لا بد ان تتأثر بالظروف المحيطة التي تنعكس بدورها على والفن والفنان الذي عانى من ظروف الحرب قديما وحديثا. ان ما حدث في مدينة الموصل وما خالفه الإرهاب من تدمير وتهجير قسري وانتهاك لحقوق الانسان، كل هذه الويلات التي عانى منها الانسان والتي اثرت بالفنان بشكل انعكس على مواضيع فنية أبدعها وجسدها أحد فناني الموصل هو خليف محمود الذي جسد معاناة الهجرة والمهجرين. والم المحنة التي مر بها المواطن الموصلي في حقبة تاريخية تعد الاسواء على الاطلاق.

لقد جسد الفنان في لوحاته مشهد للإنسان المهجر المشرد، ومشهد شعب كامل يخرج من تحت الأنقاض في وجهه نظرة هلع وخوف تئن من هول الدمار ومن منظر الشهداء الذين دفنوا تحت ركام مدينة بأكملها، ولولا البطولات التي سجلها الجيش العراقي والحشد الشعبي والتضحيات الكبيرة التي قدمت لما كان بوسع الفنان من العودة الى مدينته وتقديم اعماله من واقع حياة المدينة، وهنا تكمن مشكلة البحث التي تمحورت عن الحرب وتمثلاتها في اعمال احد فناني الموصل الا وهو خليف محمود بمعنى كيف اثرت فترة الحرب على اعمال الفنان.

أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث في تسلط الضوء على تمثلات الحرب في لوحات الفنان خليف محمود. لما يفيد الطلبة الدارسين في مجال الفنون التشكيلية والرسم خصوصا وبما هو رافد للمكتبة العلمية في مثل هذه البحوث.

اهداف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن تمثلات الحرب في لوحات الفنان خليف محمود.

حدود البحث: الحد الموضوعي: نماذج مختارة من لوحات للفنان خليف محمود خلال فترة الحرب.

الحد المكاني: العراق / الموصل. الحد الزماني: ٢٠١٤ – ٢٠١٨.

تحديد المصطلحات وتعريفها:

تمثلات: (Representation) التمثل في القرآن الكريم: وقال تعالى {فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا} (القرآن الكريم: سورة مريم، الآية ١٧).

– التمثل / لغةً: التمثال: الصُورة، والجمع التّماثيل. وَمثَّل له الشيءَ: صَوره حتى كأنه ينظر إليه. وامتثله هو: تصوَّره، والمِثال: معروف، والجمع أمْثِله ومُثل. وَمثَّلت له كذا تَمثْيلاً إذا صَوَّرت له مثاله بكتابة وغيرها (bn Manzur, 1955, p. 18).

التمثل / أصطلاحاً: تمثَّل: (مثَّل الشيء بالشيء): سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثُل) (Saliba, 1985, p. 341).

التمثل أجرائياً: يعرف التماثل بان صورة مشابهة لشيء في الواقع، مترجم على شكل اعمال فنية ولا تخلو هذا التمثلات من العوامل النفسية التي تكون محفز لإعادة صياغة هذا الواقع من خلال ايحاءات موجودة في العمل الفني نصل اليها بعد التفسير.

الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الحرب:

تعرف الحرب بانها عبارة عن صراع مسلح بين طرفين يسعى كل منهما السيطرة على الطرف الآخر وتدمير قوته واحراز الانتصار عليه وبسط سيطرته وبالرغم من كره جميع شعوب العالم للحرب، إلّا أنّها تعد ظاهرة قديمة، فلم يخل أي عصر من العصور القديمة من اندلاع الحروب، التي كانت تخلف الاف الضحاية من الناس، قد تكون الحرب النفسية اخطر من الحرب العسكرية، لأنها توجه تأثيرها على معنويات الناس ووجدانهم، وان الحرب النفسية تتسلل الى النفس دون ان تدري وكذلك فان جبهتها اكثر شمولا من الحرب العسكرية لأنها تهاجم المدنيين والعسكرين على حد سواء" (Hamdan, 2017, p. 28). نشبت حروب في العهود السابقة واللاحقة سببت حالات من القتل والدمار والخراب وإشاعة الخوف والرعب والاضطرابات، وما خلفته من الآثار النفسية في السلوك والأخلاق بين إفراد المجتمعات التي عاشت بشكل مباشر أو غير مباشر للحرب، مما ادى الى أنتشار الفوضى، كرد فعل لما خلفته الصدمة النفسية الناجمة عن الحروب بين أفراد المجتمعات" (Al-Karji, 2018). لطالما خلّفت الحروب آثاراً مدمرة على الشعوب، وأدت إلى تغيير في ملامح الحضارات عبر العصور، من خلال تدمير الرموز والمعالم الحضارية خلال المعارك، وقد ارتبط التاريخ البشري بالحروب ارتباطاً وثيقاً، حتى أنه يمكن القول ان التاريخ الذي يدرس في المناهج الدراسية اليوم يكاد ينحصر في تاريخ الحروب والغزوات.أن اثر الحروب وأضرارها كبيرة جداً وتاثيرها مباشر على المجتمعات البشرية سلباً، حيث تهدر موارد الشعوب وثرواتهم، وتودي بحياة الكثير من الأشخاص وتشردهم وتؤدي الى نزوحهم دون سبب عقلاني، كما أنها سبب لمنع تقدم البشرية على مختلف الأصعدة، كما تزيد الحروب من معدل ارتكاب الجرائم، وتزيد من نسبة البطالة في المجتمع، وتضعف معنويات الأفراد، وتضعف الأخلاق والقيم الحسنة في المجتمع" (Al-Badran, 2017, p. 8).

ومع تطور وسائل الاتصال والتطور المخيف لآلة الحرب وتكنولوجياتها المدمرة لم يعد في الإمكان حصرُ الآثار المترتبة عليها في بقعة جغرافية واحدة فالآثار السلبية تطال حتى المشاهد في مناطق بعيدة عن ساحات القتال والآثار النفسية غالباً ما كون عميقة لِمَا يشاهدونه من مشاهد تعذيب ودمار وهتك لحرمة الإنسان الجسدية والمادية والمعنوية، وأمست التداعيات أكثر شدّة على الأصعدة كافة بما فيها الاجتماعية والاقتصادية والروحية التي تطال الإنسانيةَ ككل" (Gwynem, 2011).

ان الحروب المعاصرة تحولت الى حروب النفسية من وسيلة عرضية بسيطة إلى أداة عسكرية ورئيسية، فقد ساهمت الحرب النفسية في كسب الحرب أثناء الحربين العالميتين الأولى والثانية.. والسبب في ذلك استخدام الذعر والانهيار العصبي. فلم يعد تاثير الحرب نفسي فقط بل تحول الى امراض لها عدة مسميات منها عصاب الحرب: وله العديد من التسميات مثل إعياء المعركة أو صدمة القنبلة أو تعب العمليات.. ويأتي هذا العصاب بسبب الضغوط النفسية التي يتلقاها الفرد.. وكانت الحربين العالميتين الأولى والثانية اختباراً للقوة النفسية لأعداد كبيرة من الناس فجسم الإنسان يقوم بما يُسمى (باستجابة الاستنفار) وفيها تستفز الدفاعات الفزيولوجيه للجسم بشكل كبير قد لا يحتمله جسم الإنسان فيتعرض للتعب والإنهاك وتنهار دفاعاته ثم يصبح عاجزاً معرضاً للمرض" (Kreideh, 2007).

ان التعرض لصدمات الحروب، والانتقال من مكان الى اخر والتهجر ومشاهدة اعمال العنف وحمل الأسلحة، ووجود ضحايا للعدوان المباشر وغيرها من عواقب الحرب، تؤدي اثارها الى الذاكرة ولهذا فان هذه الضغوط الصدمية واثارها تظهر تلقائيا مع مرور الزمن كما ان انطباعاتها تعود للظهور بين فترة وأخرى، وتاخذ الطفولة جانب أساسي في هذا الحروب، لان الطفل عندما يتعرض لمشاهد عنف ووجود ضحايا للحرب من الممكن ان يكونوا من الاقرباء، او التعرض لمشاهد مباشرة لتعذيب الوالدين او مقتل احد افراد الاسرة، كل هذه المشاهد تشكل ضغوطات صدامية يواجهها الأطفال، وممكن ان تسبب لهم مشاكل نفسية وتوثر على درجة تفاعلهم مع المجتمع وعلاقتهم بالأخرين" (Al-Badran, 2017, p. 9).

المبحث الثاني: مشاهد الحرب في تاريخ الفن العراقي القديم:

تمثل مشاهد الحروب احدى الوسائل التي استخدمها الفنان العراقي القديم في توثيق مشاهد الحروب التي شهدها في ذلك الوقت، فالمشاهد والمنحوتات التي عثر عليها خير دليل على اهتمام الفنان لعراقي القديم في تمثيل مشاهد الحروب وتوثيق الانتصارات التي حققها الملوك في ذلك العصر حيث عثر على عدد من المنحوتات الجدارية تمثل مشاهد الصراع والانتصار ودك حصون العدو فقد عثر في الحضارة السومرية على مثل رائع وشاهد الى يومنا هذا، يوضح مدى الاهتمام بتوثيق مشاهد الحروب والانتصارات فهنا نجد مسلة النسور، التي وثقت انتصار اناتم، او انتصار "ننكرسو " اله لكش" (Sahib, 2011, p. 164)

كذلك الحال في العصر الأكدى مدنا بالعديد من اعمال التي وثقت الحروب، لقد امتازت الحضارة الاكدية بتوثيق مشاهد النصر بأعمال فنية يتم التأكيد فيها على شخصية الملك الأكدى كما جاء في مسلة الملك نرام سين حفيد سرجون الأكدى (مسلة النصر)، التي توثق انتصاره على قبائل اللوبي الجبلية" (George, 1984, p. 215). ان المرحلة الاشورية هي المرحلة الأكثر تطرقا لمواضيع الحروب في أعمالهم الفنية فنجد في الفن الاشوري الملك هو الموضوع البارز وهذا ما بدى واضحا في النماذج التي عثر عليها منحوتات بارزه المسلة السوداء أو مسلة شلمنصر الثالث السوداء، والتي صورت تلك المعارك الناجحة التي خاضها الملوك الاشوريون" (Sahib,, 2010, p. 198)، كما استخدمت في المعابد والقصور الاشورية نوع من الطابوق المصقول ذي الألوان رسمت عليها مواضيع زخرفية او تصويرية. وتعتبر هذه الرسوم الجدارية مرحلة انتقال من النحت البارز الى التصوير على الجص (الفريسكو) وشملت هذه مواضيع دينية ودنيوية ومشاهد حربية" (George, 1984, p. 469).

مثلت مشاهد الرسوم الجدارية اشكال الجند والضباط من رجال السلك العسكري بهيئة جانبية ومثل هذا الأسلوب بالرسم الذي يختلف عن الموروث الحضاري السومري والبابلي لقد ابدع الرسامون الاشوريون تقنية خاصة بالتلوين" (Sahib,,, 2016, p. 724). وهنا مدينة بابل التي تعد امتداد للفنون العراقية القديمة وهي الأخرى اهتمت بتمجيد المعارك والحروب التي يقوم بها جيوشها، فقد زينت جانبي شارع الموكب، اطر بجدار من الطابوق كُسيَ بكساء خزفي لازوردي وتحرك داخل هذه المساحة عدد من اشكال الأسود تسير بخطوات واسعة وتتباعد اقدامها متأهبة لوضع الهجوم. ان موقع تواجدها في شارع الموكب المخصص لسير المواكب الحربية فشارع الموكب هو المكان الذي تنطلق منه الجيوش البابلية لتعود منتصرة" (albasari, 2008, p. 123). تلتمس الباحثة بعد الاطلاع على تاريخ العراق القديم، توثيق الحروب كان من ضمن متطلبات حياة الانسان في ذلك الوقت، فهنا يظهر لنا نوع من أنواع التوثيق اليومي للحياة للملك وبطولاته وفتوحاته العسكرية.

مشاهد الحروب في الرسم الأوربي:

امتدت مشاهد الحروب الى عصور مختلفة في التاريخ، ففي عصر النهضة تحول فيه الفنان في التعبير في هذه المشاهد عن دور الرمزية الى تصوير العالم التجريبي وكان العنصر الرئيسي في فهم معظم فناني عصر النهضة لمضمون الفن هو الاتجاه الى البساطة، والتأكيد على الطابع العقلاني برزت أساليب جديدة بالإضافة الى الأساليب السائدة، حيث استخدم بعض من فناني عصر النهضة القوالب المحفورة على الخشب وهذا الأسلوب في الرسم الذي برع فيه الفنان الألماني البريشت ديورر الذي تميزت اعماله بروح الحداثة نتيجة تفاعله المباشر مع العالم المعاصر وقد لوحظ في لوحته منفذة باستخدام القوالب المحفورة على الخشب (الفرسان الأربعة) عام ١٤٩٨ عدم التزامه بالنسب التشريحية بالمفهوم السائد في الفن الإيطالي. ومع ذلك فيمكن في اعماله الإحساس بما تحت الثياب التي تغطي الأشخاص المرسومين واستخدم الخطوط الفاصلة، المائلة الى الاستدارة من اجل التأكيد على الشكل بأسلوب تخطيطي معبر" (Attia, 2002, p. 95).

وتستمر صور الحروب الى العصور المتقدمة فاذا ما تطرقنا الى الحروب في العالم الغربي ومدى تاثير الحروب على المجتمعات وعلى الاقتصاد والانسان فمثلا العالم الغربي شهد منذ القرن الثامن عشر على اثر الثورة الفرنسية (١٧٩٤-١٧٨٩) وحرب نابليون ومتبع ذلك من تبدل

عام وتحول وما رافق ذلك من أزمات. حيث لا تجد تفسير للصراعات الفكرية بين التيارات الكلاسيكية رومانسية وواقعية الا من خلال تلك التحولات الهامة اجتماعية كانت ام اقتصادية اثرت على الجماعات الفنية، لقد سببت هذه النزاعات التي انعكست على الفن وتجلت بوضوح بتيارين التمسك بالقديم الكلاسيكية اليونانية والتيار الثاني الذي يطالب بالاعتماد على المخيلة كمصدر هام. لقد اثرت الحروب على العديد من المدارس الفنية فكانت اما واقعة تحت تأثير قائد او حاكم يفرض سلطته على الفنون في عصره وهذا ما حدث مع المدرسة الكلاسيكية، المذهب الكلاسيكي الفني الجمالية المثالية، لقد فرضت السلطة الرسمية في فرنسا بدا من نابليون وجعلت الأسلوب الكلاسيكي وسيلة للتعبير عن اغراضها السياسية" (Amhaz, 1981, p. 19).

ففي الفن الفرنسي من خلال الفنان انجرو جرو الذي اشتهر برسم لوحات نابليون فقد رافقه في المعارك ليقوم بتصويرها فكان تصويره لهذه المعارك مشحون بالحركات الانفعالية والمشاهد التراجيدية والتي كانت تناقض مع الكلاسيكية الجديدة كما في لوحة التي صور فيها نابليون في معركة ايلو عام ١٨٠٧" (Qutb,, 1995, p. 22). وعندما اقتحم الفرنسيون اسبانيا اخرج غويا مجموعته المسماة (كوارث الحرب) ثم رسم مجموعة اسماها (فضائع الحرب) وربما تكون هذه اللوحات الأولى من نوعها في تاريخ الفن الحق، فالجثث التي صورها غويا التوت كل منها على حدة في صراعها مع الموت" (Mayer, 1960, p. 37). ان الحسية الرومانتيكية لدى الفنان غويا في أخرج اعماله الخالدة فمثلت لوحاته (الثاني والثالث من مايو)١٨٠٨و (ويلات الحرب) وجسد فيهم روح المقاومة، والتراجيديا المأساوية في صراعها مع الموت لا يوجد فيها ما يشعر الانسان بشيء من الجمال والجلال انما يحس المشاهد بحيوية الكفاح وسط كتل الاجساد والدمار" (Qutb, 1998, p. 100). تعد الرومانتيكية هي من حطمت قيود الكلاسيكية الحديثة و يعد الفنان اوجين ديلا كروا اعظم فنان مثل التصوير الرومانتيكي فقد ناضل في سبيل التعبير فمن خلال لوحة (الحرية تقود الشعوب) استطاع ديلا كروا ان يجسد مقولات الرومانسية، فصور المعارك والانتفاضات بمشهد رومانسي يحاكي من خلالها هموم المجتمع، ان الثورة الفرنسية لعبت الدور الأساسي في تحويل الفن من المفهوم الكلاسيكي الى الرومانتيكي، اعطى هذا مجال اكبر لفنان في التعبير عن ذاته، واصبح من الواجب على الفنان ان يضيف شيئا جديدا" (Mayahi, 2015, p. 42).

واستمر ظهور اتجاهات ومدارس فنية لم تكن بعيدة ابدا عن الواقع السياسي والأفكار التي هيئت لثورة ١٨٤٨ التي جعلت الحكم بيد الاشتراكية، وشهدت اوربا توسع كبيرا في مجالات عامة واصبح للفن دورا وظيفيا واجتماعيا لا يقتصر على تصوير الطبيعة بل تتناول القضايا الحياتية وليدة الازمات فانتشر التصوير الهجائي الساخر ولم يغب تمثيل مثل هذه المشاهد عن المدرسة الانطباعية فقد مثلت هذه مثل هذه المشاهد بأسلوب خاص، حين صور مانيه مشهد صور فيه اعدام الامبراطور (ماكسيمان)، لوحة (تنفيذ الحكم في الامبراطور مكسيمان) وقد يكون استوحى هذا المشهد من لوحات غويا التي اعادت الى الاذهان لوحة (الثالث من أيار ١٨٠٨)" (Mayahi, 2015, p. 46).

ظهرت هذه الحركة في مطلع القرن العشرين، بعد ان وضعت الحرب اوزارها على المانية، ظهر عدد من الرسامين الالمان ومنهم ماكس باكمان الذي تطور فنه خلال فترة ما بين الحربين متحول على أسلوب تعبيري، كانت اشكاله تصور اشكال مكدسة ممسوخة من عبء العنف الذي هز البلاد آنذاك كما في طبعت على أعمالها منذ البداية سمات مأساوية" (Mayer, 1960, p. 79).

لقد نشاءة حركات وضعت كل امكاناتها التعبيرية في خدمة النضال الاجتماعي سميت بالموضوعية الجديدة او الذاتية الجديدة وضمت عدد من الفنانين الألمان مثل اودوتاكس الذي انتج لوحته الثلاثية التي انجزها بين عامين ١٩٢٨-١٩٣٢ حيث صور الحرب بواقعية باردة ودقة نافذة اتبع أسلوب التعبيرية الألمانية والاتجاهات الواقعية وذلك بالأسلوب الطبيعي لكنه يشكل استمرار للتعبيرية الألمانية والاتجاهات الواقعية فهو يذكرنا ببعض فناني النهضة" (Amhaz, 1981, p. 125).

في عام ١٩١٨ انتهت الحرب العالمية الأولى وكان بعد انتهائها اثر على الصعيد الفكري فالانطباع السائد هو الانهيار الكامل، وكان الفن في ظل الحرب قد توصل الى منعطف حاسم في التعبير عن طريق اسلوبين الأول يقوم على تحوير الشيء الحقيقي (الموضوع) او تحريفه وتحويله بحيث يتجاوب مع شعور يراد التعبير عنه، والأسلوب الثاني اللاموضوعي حرية خلق الشي كليا انطلاقا من الا مرئي" (Amhaz, 1981, p. 119). الاتجاه الأول اتبعته حركات فنية مختلفة مثل التكعيبية التي سار في رحبها عملاق الفن الحديث بيكاسو وهذا بالفعل ما صنعه عندما رسم. في ثورة عاتية من ثورات السخط والغضب لوحته الهائلة (جرنيكا) Greinca. ابان الحرب الاهلية في اسبانيا سنة ١٩٣٧" (Mayer, 1960, p. 162). استخدم اللونين الأبيض والأسود ودرجات متفاوتة من اللون الرمادي ولم يستخدم الألوان الأخرى التي لها قدرة على التعبير. لقد الزم بيكاسو نفسه بان تكون كل لمسة على اللوحة تعبير عن حجم المآسات والرعب الذي عانى منه الناس" (Qutb, 1998, p. 138).

لقد خلفت الحروب الكثير من المآسي هذا كله أدى الى نتيجة استخلصها طائفة من الفنانين الالمان ابان الحرب العالمية الأولى فكانت بمثابة ردة فعل الفنانين هو خلق فن جديد ينقض الفن Anti-Art ليكون نظير للحرب والدمار" (Mayer, 1960, p. 182) لقد قدم الفنان الدادائي راؤول هوسمان (كولاج ضد الحرب). ظهرت الحركة السريالية التي أبدت اهتمامات جديدة حددها المناخ السياسي في أواخر العشرينيات، فلم يعد بالإمكان الاكتفاء بالأفكار والبقاء في معزل عن العمل السياسي فادرك السرياليون ان لهم ثورة خاصة وان ثورة العقل والفكر لا تكفي، وان عمل المفكر لا قيمة له الا بقدر ما يساهم في تغير العالم كله" (Amhaz, 1981, p. 177). وتعد لوحة وجه الحرب لسلفادور دالي ١٩٤٠. ماهي الا تعبير عن الأذى الذي تلقاه دالي ونظرته عن الحرب. ان الفن الذي نراه اليوم بأيدي الفنانين المعاصرين اعطى للفنان المزيد من الحرية بان يمارس التجارب اكثر وانطلق نحو التعبيرية التجريدية التي شقت طريقها بنجاح فازدادت نشاطات الفنانين منهم الفنان موذرويل الذي قدم سلسلة من القماشات التي عرفت بمجموعها باسم (مرثيات للجمهورية الاسبانية) في هذه اللوحة تتماثل طريقته في الرسم مع الشعر الأمريكي بعد الحرب" (Smith, 1995, p. 32).

انعكست الحرب أيضا على المشهد الأوربي ففي السنوات التي أعقبت الحرب ساعدت على ترسيخ واقع هؤلاء الفنانين في ذهن الجمهور اصبح لبيكاسو مكانة جماهيريه لكن شهرته بدأت لرسمه صور دعائية التي عبرت عن تعاطفه مع الشيوعية، من بين هذه الأمثلة لوحة (مذبحة ساقز)١٩٥١ فقد عده الكثر شرح معمق للوحة غويا العاشر من أيار " (Smith, 1995, p. 45). تلتمس الباحثة ان الفنان كان الأكثر تأثرا والأكثر تعبيرا عن واقعة الحروب فنجده دائما يحاول تسجيل تلك المشاهد برؤى متنوعة، كل هذه الرؤى نجدها في النهاية هو مخزون في داخله نتيجة لما عاشه من ظروف صعبة قدمت كاعمال فنية لتكون وثيقة تاريخية لتلك الحقب المظلمة من التاريخ.

مشاهد الحرب في الرسم العراقي الحديث:

ان ابداع الفنان العراقي القديم امتد الى الفنون العراقية المعاصرة والحديثة ان صفة الابداع ونقل التوثيق بقي مستمرا في الفنان العراقي ففي فن الرسم العراقي المعاصر وما مر بيه العراق من حروب كان لابد من ان تلقي بتأثيرها على الفنان العراقي وكان لابد للفنان من الاستمرار بعكس تأثره الى المشاهد، ان كثرة الحروب وعدم الاستقرار الدائم سوأ في العراق او في البلدان العربية كان لابد من ان يلقي بالتأثير على الفنان العراقي، كما في اللوحة التي كانت تعبيرا عن مأساة الشهيد العربي فهنا الفنان محمود صبري يبدع في لوحتيه (نعش الشهيد) و(ثورة الجزائر)" (Kamel, 1980, p. 81). لم يغب تاريخ الملاحم البطولية عن ذهن الفنان العراقي، وكان لابد من التعريف عن معنى البطولة التي جسدها الفنان الرائد الحداثي الذي اتجه الى الأسلوب التحليلي التركيبي كاظم حيدر في لوحته (ملحمة الشهيد) ١٩٦٥ان في هذه اللوحة تعبيرا عن فواجع التاريخ جعل منها وثائق لصراع الخير والشر وينتصر أيضا للحق والبطولة والتضحية ويلخص فيها صلب بحثه بوجه الاجمال " ان الواقعة على جلالها وهي هنا واقعة الطف واستشهاد الامام الحسين بن علي (عليه السلام) لم تقف حائلا دون ارادته في سحب البساط من زمانيتها وجعلها حدثا ممتدا في الزمان والمكان" (Abdul Amir, 2004, p. 62).

لقد القى الفنان العراقي الضوء من خلال أعماله على ما دار من حروب في الوطن العربي كما انه اتجه الى بعد تاريخي وصور ملحمة تاريخية تحمل في طياتها اسمى صفات البطولة والتضحية، كما انه لم يغب المشهد العراقي المعاصر عنه من خلال ما قدمه العديد من الفنانين ومنهم الفنان شاكر حسن ال سعيد الذي عكس في لوحاته ما تأثرت به نفسه ابان الحرب العراقية الإيرانية لكن هذا الانعكاس كان بأسلوبه الخاص أسلوب البعد الواحد وتداخل في الكلمات والاحرف العربية ان تاثيرات الواقع الاجتماعي والسياسي اثر في أسلوب الفنان ففي لوحاته (صخور) تظهر صورة البؤس ولكن دون فقدان الامل، أنجز آل سعيد هذه اللوحة عام ١٩٨٧، إبان الحرب العراقية الإيرانية، وتعكس تطلعاته لمستقبل وطنه" (Kamel, 1980, p. 126).

وها هنا حربا جديدة اضافت الى الفن العراقي الذي عبر عنها الفنان محمد مهر الدين الذي سعى في رسوماته ابراز قضية الانسان وتقديمه كضحية لقد جعل التنامي الداخلي لرسوماته ذا وجهة عقلانية منظمة فهو لم يصور انشغالاته على وفق طرازيه شعائرية بل بلغة الرسم بوصفها قضية بحد ذاتها، رسم يختلط فيه التخيل بالموضوعي، المجرد مع المشخص، الرمز بالشكل المغلق على ذاته قدم مجموعته (الحرب القذرة) وبهذه التراكيب من العناصر، تصبح النتائج حامله لنزعة التجديد" (Abdul Amir, 2004, p. 67).

تلتمس الباحثة من خلال الاطلاع على الاعمال الفنية للفنانين العراقيين ان الفنان العراقي لم يكن بعيدا التأثير الحروب والثورات التي جرت في عموم البلاد العربية بل انه عبر عنها بأعمال درامية تحمل حبكة

المبحث الثالث: الفنان خليف محمود ومراحله الفنية:

ولد الفنان خليف محمود خليف في مدينة الموصل عام ١٩٥٤ ابتدأت موهبته مبكراً، له طريقته في تقديم أعماله الفنية لتترك في داخل المشاهد تأثيرا واضح وذلك من خلال اعماله التي لا تعبث بالروية او تشتت الافكار بل بنيت على تأسيس خطابة فهم، والتأكيد على

اصوليات التزم بها الفنان لتعيد الى ذائقتنا جماليات الواقعية تمكن من تحويل السرد والرواية الشعبية الى جمال لوني حيث يكشف لنا هذا تمسكه بالخطاب الواقعي "وكيفية التمسك بمعالم تقنية اللوحة الحديثة بالإضافة الى حمولاتها المفاهيمية ونبرتها في التجديد" (al-Katib, 2017, p. 7). كما له بصمة مميزة في اعماله الفنية، عبر بها عن طريق الوانه الصارخة والمتضادة احتل اللون الأحمر مساحة مميزة في اعماله، كما جسد مفردات حياته في لوحاته حيث عكست بيئة الموصلية والريفية بكل ايقونتها الجمالية والحياتية، وجاءت المراة واحتلت مكانة في اعماله فاعتبرها مركز للحياة والعطاء" (Al-Ta'i, 2018, p. 6).

كما يحرص على مسالتين أساسيتين هما التقصي والتأمل وهذه مفاتيح رمزية ودلالية ففي اعماله بعدا رؤيويا وعيا متقدما، فهو يحاول تفكيك المشهد المستهدف في اللوحة ويعيد تركيبها بانسيابية وشفافية، وتتميز قدرته على الإيحاء وليس الايهام، فضلا عن قدرته على إضافة دلالات إنسانية برموزها واشارتها لتحول كل ما هو ساكن الى حيوي زاهر بالحياة" (Al Shabli, 2018, p. 87).

ان التجربة الإبداعية للفنان خليف محمود بنيت على مرتكزين أساسيين المرتكز الأول يستمده من الواقع والمرتكز الثاني ينحني نحو التجريد الذي من خلاله يستفرغ فيه شحناته اللونية والحركية والشكلية بكل حرية، من خلال امعان النظر في اعماله الفنية نلاحظ اننا على اتصال وثيق بالمشاهد والمفردات لكنها في حياتنا الواقعية لا تثير لدينا أي انتباه فمشاهد الأسواق والمنازل المتهالكة والناس باختلاف حركاتهم وانفعالاتهم لنستشعر بها مكامن الجمال كما بتلك الاعمال لتي تعكسها بكل حيوية وانفعال، ان التوجه الأكبر في موضوعاته كانت الاستعارة من الواقع" (Bahiya, 2011, p. 6). انطلق من المدرسة الواقعية في التعبير حيث يقوم بتسجيل اللحظة من خلال رصد المشهد اليومي من خلال تصويره المشهد المكاني والمجاميع البشرية الكثيرة لخلق إيقاع متحرك داخل سكونيه المكان حيث يضع المتلقي امام حركة المدينة بكل ايقاعاتها، حيث صور الأسواق الشعبية واظهار طقوسها اليومية" (Bahiya, 2011, p. 15). أراد الفنان ان يخاطب الذائقة العامة للجمهور من خلال اعماله الفنية على اختلاف مستوياتهم المعرفية وحدود استيعابهم لدلالات المنجز الفني وقصديات الفنان"(Bahiya, 2011, p. 7). تتمثل في اعماله الواقعية وخاصة تللك التي ترصعت بإخلاص في هويته من خلال مؤثرات الأجواء في محافظة نينوى واضحة عن باقي مدن العراق فمن خلال متابعة اعمال الفنان نجد فيه تناغم بصري بين الواقعية من جهة وبين اهتمامه بالموروث بكل تفاصيله الدقيقة، من ملابس او طبيعة التعامل الاجتماعي" (al-Katib, 2017, p. 8) وهذا واضح من خلال تقديمه اعمال معرض شخصية تحمل عناوين تلامس اعماله مثل معرض (بيئة عربية) الذي أقامه في عمان ويبدو لنا جليا من خلال اسم المعرض اتجاهه العام في التصوير فاتجاهه وتاثره بالبيئة العراقية الموصلية كانت بنفس القدر تأثره بالتراث العراقي وفي اعماله نجد حضور كبير للموصل وتراثها وابنيتها وازقتها فلقد ربط بين الماضي والحاضر" (Bahiya, 2011, p. 12).

لقد اخذ في شطر من حياته الفنية أسلوبا واتجاها معاصرا في الرسم فنفذ الفنان مجموعة من الاعمال الفنية مارس بها الحرية بمداها المنفتح على التحوير، والتجريد، و توظيف الرموز والاشكال في مسعى منه "لتأسيس تزاوج بين الواقع المتجسد في الوجوه متباينة التعبير ومفردات متنوعة قوامها اشكال وزخارف وأرقام وخطوط وتضاريس لونية تفاعلت على نحو متبادل التأثير، ومتناغم بمديات تشكل قرات متعددة وتنفتح على تأويلات محملة بدلالات وحالات لمعان يستشعرها المتلقي وفقا لخزينه المعرفي والثقافي وموقفه من قضايا الفن" (Bahiya, 2011, p. 10).

لقد اتاحت له تجربته في الاتجاهات المعاصرة التجريدية مساحة حرة ساعدته على الانعتاق من اشتراطاتها المشابهة كما في الواقعية في اعماله السابقة حيث حققت له تنوع وحركة، وتنوع الخطاب النصي اعتمد على اختلاف على أسلوب تنفيذ العمل، فنلاحظ ان الفنان منح الاعمال التي تجمع بين الواقعية والتجريدية حركات نقشية وخطوط متحركة وجريئة تكسر الركادة للتكوين الواقعي والذي شكل البنية المركزية،ان جمع الفنان بين الواقعية والتجريدية او الحركات التعبيرية تعتبر مجازفة مهمة من قبل الفنان، فاذا احتل التكوين الرئيسي جانب معين ففي هذه الحالة يفقد نظام التوازن الشكلي، وتم معالجة الحالة بقاعدة التوازن الا شكلي في الجانب المضاد لونيا او تكوينيا فهو بهذة الحالة تحققت في اعماله وحدة الأسلوب، استخدم الفنان هذه الخاصية بحذر ووعي فوضع التكوين الرئيس في المركز، ووحد أسلوب العمل باتباعه صيغ الامتدادات اللونية من حيث الشكل والتكنيك في التلوين" (Hassan, 2018, p. 456).

لقد كانت الوان الفنان متأثرة في البيئة شانها شان الاشكال التي اخذت من البيئة فقد كونت لوحاته جمالية خاصة منطلقة من اهتمام الفنان بعكس البيئة الواقعية من خلال الشكل واللون ان إصرار الفنان على استخدام الألوان المائية التي تتطلب مهارة الانه بالمقابل استخدم الألوان الزيتية والاكرليك كذلك، ويسعى ان يكون له أسلوبه الخاص وطريقة خاصة في ضربة الفرشاة، انه يمتلك مهارة من خلالها يتمكن في مناطق معينة في الحفاظ على البنائية الخاصة وكذلك الحفاظ على اسلوبه في تداول الخطوط وترتيب الاشكال بصيغ هندسية اقرب الى الطريقة الاكاديمية، بالإضافة الى التراخي البصري تكتفي بالخيال ولكن فيها مثالية تخصه كفنان مارس الفن الواقعي

على مدى اكثر من أربعين عام وشق طريقه في التعامل في جميع أنواع الألوان المائي والزيت والاكرليك، واطلق العنان لفرشته ورغبته استمر بتجاه وأسلوب جمالي ملتزم بقوانين الفن الموضوعي الهادف" (al-Katib, 2017, p. 11).

ترى الباحثة ان مع كل الاهتمام الذي أعطاه الفنان الى البيئة والحضارة والتراث الشعبي ومع كل مقدرته في التصوير الواقعي ومدى القوة التعبيرية في اعماله الفنية على كل ما يمت للإنسان اصبح سفيرا معبرا عن طريق لوحاته عن واقع مدينته بجميع ابعادها التراثية والحضارية والبيئية والاجتماعية وعكس حالات المجتمع وافراده بطبقاته الكادحة، أصبحت مدينة الموصل الغائبة الحاضرة، ولم يكتفي الفنان بان يستمر في واقعيته الرائعة بل اطلق العنان لمخيلته، من خلال توظيف رموز اشارية تمثل الإرث الحضاري باعتباره يعبر عن المجتمع، وظف الفنان نوع من التزاوج في اعماله بين الواقعية والتجريدية

المؤشرات الاطار النظري:

١. الحروب تولد ضغوطات على المجتمع، تنعكس في اعمال فنية لها ابعاد إنسانية عبرت هذه الاعمال عن ظاهرة تاريخية تسجل الواقع كما هو وتضفي عليه قيمة تعبيرية احيانا تكون تخليد لواقعة تاريخية او تحمل ابعاد ماساوية.

٢. توثر الحرب على المجتمع والفرد فتشكل ردة فعل. تنعكس في اعمال الفنان، وتولد الحرب أفكار وأساليب جديدة لم تكن سائدة قبل الحرب. من حيث استخدام أفكار وتقنيات جديدة لم تكن موجودة سابقا، ليكون للعامل السياسي اثر كبير بسبب ارتباط الفن بالحركات الثورية، لهذا جاء الفن معبرا عن المشكلات التي عانى منها المجتمع.

٣. يمزج الفنان في اعماله بين الابعاد البيئية والاجتماعية والحضارية ونقله للواقع كما هو.

٤. التزام الفنان بعناصر بناء اللوحة وما يترتب عليها من ترابط وعلاقات، حقق فيها قيم فنية وجمالية في ذات الوقت استخدم رموز اشارية تمثل الأرض الحضاري وتنتقل بالعمل الى مكان ابعد من الواقعية من خلال هذه الرموز.

إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث، من مجموعة من الاعمال الفنية (الرسم) التي تتكلم عن تمثلات الحرب تمكنت الباحثة من الحصول على (عينة) والبالغ عددها (٣١) عمل، تم الحصول عليها من الفنان نفسه.

عينة البحث: تم تحديد عينة البحث بشكل قصدي والبالغ عددها (٣) نماذج، من مجموعة من اعمال الفنان التي تحاكي موضوع الحرب والهجرة خلال الفترة الزمنية (٢٠١٤-٢٠١٨) وقد تم اختيارها على ضوء المبررات الاتية:

١- تم اختار العينة على ضوء الفترة الزمانية.

٢- اختيرت العينة التي يصب موضوعها في صلب الموضوع وهي تمثلات الحرب

أداة البحث: لتحقيق هدف البحث في الكشف عن تمثلات الحرب في لوحات الفنان خليف محمود خليف اعتمدت الباحثة أداة الملاحظة بما يتلائم مع هدف البحث فضلا عن توظيف ما سفر عنه الاطار النظري.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لأنه يتماشى مع سير ابحث في تحليل عينة البحث المختارة كمنهج متبع في الدراسات التي تتناول تحليل اللوحات الفنية.

انموذج (١)

اسم العمل: الحرية لشعبنا الايزيدي

سنة الإنجاز: ٢٠١٤

الخامة: الوان زيتية على كنفاس

القياس: ١٢٠ سم x 120 سم

العائدية: مقتنيات الفنان

تحليل العمل:

عمل فني بالألوان الزيتية على الكنفاس، سجل واقعة مأساوية حدثت في زمن معين، يبين تأثر الفنان بوضع مأساوي طال طائفة من مجتمعه، أراد الفنان توثيق هذا الحدث الجلل وإظهار ابعاده السيكولوجية التي طرحها الفنان بعمله، يجعله كرسالة فن يوصلها للعالم اجمع، تمثل في هذا لعمل كل المعاناة والانتهاكات والاوضاع المأساوية التي خلفتها الحروب والنزاعات والتي انعكست

بشكل سلبي على شريحة النساء، شخص العمل الذي استلهمت فكرته من واقعة تهجير الطائفة الايزيدية وهي شريحة مهمة واصيلة من المجتمع العراقي، وفي محافظة الموصل، ، يناقش العمل قضية إنسانية ويبتعد عن اي تلوث مجتمعي العناصر في العمل وزعت على وفق تكوين مفتوح، صور في العمل رجل مسن يعتبر الشخصية المحورية والمركزية في العمل، تبدو عليه ملامح الايزيدين، يشير بأصبع يده الى السماء تعبيرا واحتجاج على الانتهاك، والظلم والجور الذي طال مدينته وشعبه، ليمضي في طريقه بعد تعرضه للتهجير القسري، تلوح في افق الرجل طيف وصورة امرأة سبيت تبكي الماً من هول المصاب، قام الفنان بتحديد رمزي على شكل دائرة للدلالة على شكل ذكرة تقع عليها انظار المسن، فهي في قلبه ووجدانه حتى وان لم تكن معه.

يحمل العمل العديد من الدلات المهمة التي استخدمها الفنان من الوان واشكال، لقد تميزت اعمال الفنان بالطابع الواقعي لكنه أضاف الى هذه الواقعية نوع من التجريد بإضافة عدد من الاشكال الهندسية ادخلها الى اللوحة مما حولها بدخول المثلث والدائرة، تميزت باللون الأحمر الذي توشحت به اللوحة، الذي يرمز للحرب والغضب، عنوان الثورة والاحتجاج ضد انتهاكات داعش للايزيدين، وما اصابهم من بطش وقتل وسبي للنساء والأطفال، كما أضاف اللون الأصفر هذا اللون الذي له دلالات عديدة فهو يدل على نفاذ الصبر والانتقاد، كما عزز هذه الدلالات التي عبر عنها من خلال إضافة بعض من سيلان اللون الأحمر الذي يعبر عن الدم، من خلال اللونين الحمر والاصفر تشكل اللون البرتقالي الذي يدل على العاطفة وتخطي الازمات كما أضاف للوحة مساحة واسعة من اللون الأزرق الذي يمثل لون الصدق وهو لون السماء ويرمز اللون الأزرق من منظور علم النفس الى السعي للسلام كما اخذ اللون البنفسجي مساحات في اللوحة للدلالة الظل والحلم ومن ومنظور نفسي يدل على التناغم بين العقل والعواطف، أضاف الفنان عدد كبيرة من الالوان، فأضافته هذا العدد الا متناهي من المساحات اللونية التي تعكس البيئة التي لم تغب عن موضوعات الفنان وطبيعة الملابس، حيث ان الايزيدين يقدسون الألوان ولهم فيها العديد من الطقوس والاعياد، فمن خلال العمل استطاع الفنان ان ينقل الثقافة الخاصة بالا يزيدين، على الرغم من محاولة الارهاب لطمسها.

كما انه أضاف مجموعة من الدوائر الرمزية التي تحتوي على مساحات لونية يسودها اللون البنفسجي دلالة الضلال، معبرا عنها بأرواح المغدورين الذين نفذت فيهم إبادة جماعية من قبل الإرهابيين، كما أضاف راس لحمامة باللون الأبيض تتوسط الفضاء العلوي رمزا للسلام يتوشح جسمها العديد من المساحات اللونية التي تحمل دلالة الثقافة والبيئة الايزيدية، تحلق هذه الحمامة في فضاء اللوحة تحوم حول أرواح الأبرياء، متوجه بميلان الى العمق لتضفي على الأرض نوع من السلام، موجهة انظارها الى حشد من اشكال رمزية دلالة على الأطفال يسيرون خلف الرجل المسن، أضاف الفنان العديد من المثلثات التي ترمز الى الامل بعودة الاستقرار يتوسط هذه المثلثات زخارف تراثية، حقق العمل الفني هدفه في إيصال الفكرة للمتلقي من خلال ترابط العناصر في الموضوع فقد ربط كل شكل بما يجاوره مراعيا التنوع والايقاع والتوازن والسيادة.

نموذج (٢)

اسم العمل: بدون عنوان

سنة الإنجاز:٢٠١٥

الخامة: الوان كريلك

القياس: ١٠٠ سم x 80سم

العائدية: مقتنيات الفنان

<u>تحليل العمل:</u>

عمل فني يتميز، بالالوان القاتمة يصور مجموعة من الشخوص باسلوب تعبيري تجريدي، يتمظهر الشكل بمجموعة من الأشخاص الواقفين وزعوا بشكل محوري حول شخصين، يمسكون بهم والتكوينات شبه منحنية، استلهم الفنان فكرة العمل من الواقع الأليم الذي مرت به مدينته وقدمه بأسلوب تعبيري مرمز، وهو أراد ان يمازج بين الاتجاهات الحديثة وبين أسلوبه الذي يستقي بيه مواضيعه من المجتمع ومحاولا توثيق حالة مرت بها المدينة.نفذ المشهد برؤية اختزالية كونت بنيت العمل الذي تميز بالتكنيك الحرفي العالي، بهذا المشهد يحتاج المتلقي الى خبرة تراكمية لديه لتمكن من ادراك العمل، كونه يحتوي على موضوع اجتماعي له ابعاد سيكولوجية، استطاع الفنان ان يقدمها معتمدا على اختزالية الواقع الشكلي، لكي يسهم في كشف المضمون الباطني للحقيقة، وهي في الوقت نفسه ناتجة عملية اختزال وتبسيط في التاليف الشكلي للعمل ناتجة عن الوعي والقصدية للفنان في الية بناء العمل، محاولا التعبير عن أفكاره من خلال الشكل اعتمد الفنان أسلوب

ينطلق من الاشكال الواقعية رموزا يحورها للتعبير عن إحساس الفنان الداخلي فضلا عن التعبير عن فكرة تحقق في اللوحة الواحدة في اللون، ووحدة الموضوع وإبراز الاشكال بالعلامات.صور في العمل مجموعة من الأشخاص بوجوه مغوشة مخيفة معتمة يمسكون بشخصين كتعبير رمزي عن سيطرة الإرهاب على المدينة وترويع وتهجير أهلها الامنين ممارسين معهم شتى أنواع الظلم والاستبداد وكافة أنواع الانتهاكات لحقوق الانسان.ناقش الفنان في هذا العمل ما حدث في مدينته عندما بطشت بها يد الإرهاب، وقد نجح في ان يوثق من خلال مخيلته شكل الإرهاب المتوشح بشتى مظاهر القبح صورهم كأظلال واشبه بمسخ تعبيرا عن مدى وحشيتهم فالطابع العام للعمل يوحي وكانه كابوس جاثم على اهل المدينة العزل.العناصر في العمل وزعت وفق منظور هرمي، ويتكون من شخصين في مقدمة اللوحة للدلالة على اهل المدينة العزل الذين وقعوا تحت ببطش الإرهاب موقعهم في مقدمة العمل جاء على أساس انهم أساس البقاء، وان أتت يد الإرهاب من فوق روسهم على حين غفلة لكنهم يبقون الأساس، ومن فوقهم ثلاث اشخاص منقضين على الشخصين الذين في المقدمة، وضع في وسط العمل شخصا باسطا يده للدلالة على محاولة تعذيب وانتهاك حق المدينة واهلها.

توشحت اللوحة باللون الأسود دلالة على الحزن الذي غطى المدينة، وساد نوع من الخطوط على الخلفية وعلى الأشخاص بصورة عبثية دلالة على حالة التشتت وعدم الاستقرار التي مرت بها المدينة ابان احتلال الإرهاب، كما توزعت مساحات من اللون الأحمر على الاشكال الادمية الرمزية الثلاثة المتوسطين العمل للدلالة على الدماء التي سيلت من قبلهم، كما اصطبغت يد احد الإرهابيين باللون الأصفر الذي يحمل دلالات عدة تترجم حسب الموضوع وفي هذا العمل جاء كدلالة على المرض فالمدينة كانها أصيبت بمرض، والفنان باسلوبه التفاؤلي أراد ان يبعث في النفس الامل من خلال إدخاله ضربات باللون الأخضر الذي يبعث بالنفس الامل بان هذا الإرهاب زائح، كما وضف في الخلفية العديد من الاشكال المرمزة كدوائر وان كانت صغيرة في الجزء السفلي من العمل لكن لابد ان تستمر الحياة وان كانت قاتمة، ونرى هذه الرموز تكبر في الجزء لعلوي كرموز بان الامل قادم باستمرار عملية تحرير المدينة من دنس هؤلاء الإرهابيين.

انموذج (٣)

اسم العمل: الطفولة (هجرة داخل وطن)

سنة الإنجاز: ٢٠١٨

الخامة: الوان مائية واحبار

القياس: ٥٦ سم x 36سم

العائدية: من مقتنيات الفنان

تحليل العمل:

عمل فني بالألوان المائية على لوحة، جسد فيها البراء والبؤس والمستقبل المظلم على وجه طفل سلبت منه معاني الطفولة، وجه حزين جائع لطفل كتب عليه العيش في خيام لاجئين، هارب من موت او من دار هدم على ذويه فبقى وحيدا، لتفرز لنا الحرب جيل محطم حرم من ابسط حقوقه في الحياة. حرم من العيش في بيئة امنة، يمارس حياة طبيعية، وابسط احتاجاته في التعليم وحتى احتياجاته الطبية، انهم حرموا من ابسط حقوق الطفولة، هذه رسالة أراد الفنان ايصالها الى العالم عن وضع الأطفال في الحروب التي تعكسها لوحاته.

تتكون اللوحة من شخصية طفل اخذت المركزية في اللوحة، وظف جزء من خلفية اللوحة بمجموعة من الخطوط، تمثل عدم الاستقرار والعبثية و الاستمرارية، بلون بنفسجي فاتح للدلالة على الفترة المتمثلة بالحرب التي مر بها الطفل كانت مليئة بعدم الاستقرار والتوتر على جميع اصعدة الحياة، وضفت مساحات لونية في الجزء العلوي من الخلفية، استخدم فيها الألوان التي اعتاد الفنان على استخدامها كما مر علينا سابقا في المبحث الثالث لانه دائما يضفي على لوحاته الامل مهما كان الموقف صعب تداخلت المساحات اللونية المتمثلة باللون الأسود والبنفسجي الفاتح والازرق والاحمر ومساحات بسيطة من الأخضر والبرتقالي، جميع هذه الالوان لها دلالات جوهرية تمثل طبيعة البيئة التي اعتاد توظيفها الفنان في لوحاته، فهو استطاع ان يعكس تأثيرات الحرب على واقع المجتمع والبيئة دون تزويق.

مثلت الشخصية بشكل يوحي بعدم الاستقرار على الرغم من انه صور بشكل ثابت الا ان دلالة اناء الطعام الذي يمسك به في يد ودلالة عدم انتعاله مداسه، يعطي معنى ان الطفل يريد ان يمضي بسرعة للإسراع في حصوله على الطعام الذي يوزع في وقتها على شكل معونات،

ان منظر عدم الاستقرار في الشخصية المركزية المتمثلة بالطفل على ارغم وصوله الى مساكن المهجرين تبعث برسالة واضحة ان هذا الطفل لن يجد الاستقرار الا في بيئته الاصلية وان هاجر داخل وطنه.

اذا امعنا النظر في تعابير الوجه يعطي شعور قوي ان هذا الطفل عانى من صدمة قوية، تمثلت بوجه متجشم مستاء، بنظرات العينين الاتي تطرحان سؤال انا كطفل ما المستقبل الذي ينتظرني ولماذا اواجه هذه الظروف، والى متى سنبقى هكذا، عينان تمتلان بالدموع التي عجزت ان تخرج، وأسلوب الخطوط المستخدمة في رسم الشعر توحي بان هذا الطفل غير مستقر خطوط متشعبة متمايلة منسدلة على الوجه دون ان تقطع تلك النظرة المعبرة عن مدى البؤس، ملابس الطفل يلاحظ انها ذات مقاس كبير غير مهندمة للتعبير ان هذا الطفل لا يملك حتى ملابس، وان ملابسه جات من مصادر المعونة.

النتائج:

١. كانت حرب داعش التي شهدتها مدينة الموصل هي العنصر الفاعل في كل لوحات الفنان خليف محمود وركز بشكل مباشر على ظاهرة النزوح التي عانى منها الانسان في الموصل بكل طبقاته الاجتماعية وما خلفته من تاثيرات سيكولوجية جميع النماذج.

٢. تنوعت موضوعات الحرب التي رسمها خليف محمود وتمثلت بطابع ذات بعت اجتماعي عبر فيها الفنان عن معانة إنسانية، اخذ على عاتقه توثيقها باعتباره جزء منها، وشاهد عليها، وعايشها لذا فهي شكلت جزء من واقعه المعاش جميع النماذج

٣. وظف اللون في إيصال فكرته الأساسية التي اعتاد اتباعها في جميع اعماله حيث أوصل فكرة عن طريق اللون، رغم العنف والالم هناك امل انموذج (١-٣) كما مثل الوجه البشع للاحتلال بالوان قاتمة انموذج (٢).

٤. احتوت الاعمال على العديد من الدلالات اللونية والرموز الشكلية التي وضفت في اللوحة لاسباب عدة اهما إيصال فكرة للمتلقي من خلال هذه الرموز ومعانيا، وخلق نوع من الموازنة، كذلك لتحقق في العمل الفني قيمة فنية وجمالية كما صور المجتمع بجميع اطيافه بأسلوبه الخاص بدلالته ورموزه الخاصة الشخصية داخل اللوحة انموذج (١)

الاستنتاجات:

١. اكدت الدراسة ان في اعمال الفنان هناك بعد اجتماعي يعتبر امتداد لاعماله السابقة لكنها حاكت واقعة الحرب والتهجير معتمدا على خيال الفنان وايصال فكرة بأسلوب يحول الواقع الى لوحة معبرة.

٢. بينت الدراسة ان الفنان عمل على تخليد وتاريخ واقعة عايشها وعكس الجانب المؤلم وليس البشع للحرب، اعتماد على أسلوبه الفني الخاص في طرح موضوعه، متمسك بما يحمله اللون من ابعاد تعبيرية تنعكس على المتلقي ومقدرته الخاصة في إضفاء روح الامل على موقف متوشح بالحزن

المصادر :

1. Abdul Amir, A. (2004). *Al-Rasmi al-Iraqi Hadadat Tafiv.* Baghdad: Dar al-Khaltura al-Aeed.
2. Al Shabli, T. (2018). Symbols and symbols in the works of the artist Khalif Mahmoud. *Rowaq al-Tashkeel magazine published by the Iraqi Al-Tashkelein Society*.
3. Al-Badran, A.-S. (2017). *Psychological trauma and its disorders after the war and its relationship to abstract thinking.* Beirut: Dar Al-Fayhaa for Printing and Publishing.
4. albasari, E. (2008). *Reporting Function in the Ancient Iraqi-Egyptian Murals.* Baghdad: Public Cultural Affairs House Press.
5. Al-Karji, F. (2018, 4 12). *The Effects of War and Human Suffering in the Works of the Artist (Ghoya), Ishtar Channel*. Retrieved from http://www.ishtartv.com/viewarticle,84809.htm.
6. al-Katib, K.-Z. (2017). *the author of Ansaq Al-Fan al-Waqa'i and Divine Speech.* Jordan: Al-Adeeb Printing House.
7. Al-Ta'i, M. (2018). Creator of Mosul Khalif Mahmoud, The Human and Aesthetic Themes of Our Iraqi Tradition. *Al-Madinah Pulse Newspaper, June 3, No. 104*.
8. Amhaz, M. (1981). *Contemporary Plastic Art and Photography 1870-1970.* Beirut: Dar Al Muthallath for Design Printing and Publishing.
9. Attia, M. (2002). *Art and Beauty in the Renaissance.* Cairo: The World of Books.
10. Bahiya, R. (2011). *Alwan Iraqi.* Jordan: Dar Al-Adeeb Publishing House.
11. bn Manzur, J.-D.-A. (1955). *Lisan al-Arab.* Beirut: Dar Sobh.
12. George, r. (1984). *Old Iraq.* (H. A. Hussein, Trans.) Baghdad: Freedom House for Printing.
13. Gwynem, A. A.-R. (2011, 3 15). *The psychological war and its effects on mankind, Al-Waha electronic magazine, Issue 29*. Retrieved from https://www.alwahamag.com/?act=artc&id=1234.
14. Hamdan, N. (2017). *ISIS propaganda and psychological warfare.* Baghdad: International Book House for Printing and Publishing.

15. Hassan, M. (2018). *the components of the Iraqi formation movement, a critical study of the experiences of the group of the Iraqi formations.* Baghdad: Dar al-Fath for printing and publishing.
16. Kamel, A. (1980). *The Contemporary Movement in Iraq Al-Rawad Phase.* Baghdad: Dar al-Huriya for Printing.
17. Kreideh, M. (2007, 5 20). *War Hysteria - Psychological Effects of Wars*. Retrieved from https://www.diwanalarab.com.
18. Mayahi, K. (2015). *Effects of War on Contemporary Iraqi Sculpture.* Basra: University of Basra, College of Fine Arts, Master Thesis.
19. Mayer, S. (1960). *The Story of Modern Art.* (R. Younan, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.
20. Qutb, G. (1998). *Art and War, When Artists Receive History Wars, Heroism, and Hot Events in their Creations.* Cairo: Dar Misr for Printing.
21. Qutb,, J. (1995). *The Philosophy of Vision in Impact and Modern Art.* Cairo: Egypt Press.
22. Sahib, Z. (2011). *The Song of the Reeds: A Study in the Sumerian Civilization.* Baghdad: Dar Al-Jawahri.
23. Sahib,, Z. (2010). *History of Art in Mesopotamia.* Baghdad: Dar Al Asdeqaa for Printing and Publishing.
24. Sahib,,, Z. (2016). *The Encounter of Civilizations, A Study of the Iraqi and Egyptian Civilizations.* Baghdad: Adnan House and Office for Printing and Publishing.
25. Saliba, J. (1985). *The Philosophical Dictionary.* Qom, Iran: Distribution Center, Dhul Qirbi.
26. Smith, E. (1995). *Art Movements After World War II.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar al-Khalatul al-Agae.

Representations of war in the works of the artist Khalif Mahmoud

Asst. Lect. Azhar H. Mahmoud
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: Wars constitute one of the psychological influences on the artist as a result of the traumatic pressures they generate, which have psychological and social effects that affect the artist's life and future. These conflicts have been represented since the early prehistoric times. It came in four chapters, the first was devoted to the methodological framework and included the research problem, the importance of the research, its limits, the research objective, and then defining the terminology. And scenes of wars in European painting and in the movement of modern and contemporary Iraqi painting. The third topic dealt with the artist Khalif Mahmoud and his artistic stages, then the chapter concluded with the most prominent indicators that resulted from the theoretical framework. As for the third chapter, it was concerned with research procedures that included the research community, the research sample and the research tool The research method, then the analysis of samples, and the fourth chapter ended with the most important findings, conclusions, recommendations and suggestions, and the most important findings were:

1- The ISIS war in the city of Mosul was the active element in all of Khalif Mahmoud's paintings, and he focused directly on the phenomenon of displacement suffered by men in Mosul with all his social classes and the psychological effects it had.

2- The themes of war drawn by Khalif Mahmoud varied and were represented by a social nature in which the artist expressed human suffering.

Keywords: Representations; war; Khalif Mahmoud.

تطور النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في العهد العثماني - خطوط عبد الله الزهدي أنموذجاً

م. رعد ريثم الحسيني
مديرية تربية نينوى، معهد الفنون الجميلة للبنين
Email: alhusseini7raad@gmail.com

الخلاصة: يتناول هذا البحث تطور النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في العهد العثماني ، وبيان دور الخطاطين الاتراك الوافدين الى مصر في تطور الخط العربي ، ولا سيما قلم الثلث الجلي على عمائر القاهرة ، واهتمام محمد علي باشا واسرته باستقطاب الخطاطين الاتراك الى مصر ، ومنهم الخطاط عبدالله الزهدي ، وقد اقتسمت موضوع البحث ثلاث مباحث (محاور) ، تناول المبحث الاول مراحل استخدام الخطوط العربية على عمائر القاهرة في العهد الفاطمي والايوبي وعهد المماليك ، واهمية استخدام الخط الكوفي بأشكاله وصوره في القرون الهجرية الاولى ، وتناول المبحث الثاني تطور النقوش الكتابية من خلال تسيّد قلم الثلث على عمائر القاهرة في العهد العثماني ، وضمّ المبحث الثالث دراسة وصفية تحليلية لنماذج ثلاث اشرطة كتابية كتبها الزهدي على واجهة سبيل ام عباس في القاهرة ، بأسلوب التفريغ ، مبينا اسلوب كتابة الزهدي وجودته في استخدام صور الحروف واشكالها وتنوع هيئاتها ، فضلا عن تنوع التراكيب الخطية الخفيفة منها والثقيلة . وتوصل الباحث الى جملة نتائج ضمتها الخاتمة، نذكر منها :

١- اهتمام الخطاط المصري في كتابة النقوش في اغلب عمائر القاهرة بخط الكوفي، الذي تطور واخذ صوراً واشكالاً متنوعة في القرون الهجرية الاولى .

٢- تراكيب الزهدي بقلم الثلث للتركيب الخفيف المزدوج والتركيب الثلاثي الثقيل، تميزت بمرونة حروف خط الثلث الجلي ومطاوعتها في امكانية بناء تكوينات متناسقة على العمائر في القاهرة تمثلت في تعدد اشكال الحرف الواحد وظهوره بهيئات مختلفة متصلاً كان ام منفصلاً ساعد في عملية بناء الهيكل التصميمي .

الكلمات المفتاحية: النقوش الكتابية؛ الثلث الجلي؛ عمائر القاهرة.

المقدمـــــــة:

إن الفن الاسلامي من اوائل الفنون التي عرفت الزخارف الكتابية وان التجربة الابداعية الاولى لظهور الكتابة الزخرفية لم تبدأ الا على يد الفنان العربي المسلم بعد انتشار الاسلام ، فاصبح الخط العربي وما طرأ عليه من تطور عبر التاريخ الاسلامي قصة كاملة لحياة الحضارة العربية ، واعمق من كونه مجرد عملية تدوين وكتابة اعتيادية بل تجاوز ذلك ليكون قيمة جمالية فنية وروحية انتقلت لتجسد اهم الزخارف والنقوش الكتابية على العمائر الاسلامية وعلى المخطوطات والجلود والمعادن وغيرها، من هنا يأتي بحثنا هذا ليتناول شكل وخصائص هذا الفن على النقوش الكتابية على عمائر القاهرة ابتداء من العهد الفاطمي الذي شهد تطوراً ملحوظاً في كتابة الخط الكوفي وانتهاء بالعهد العثماني الذي شهد تسيد قلم الثلث الجلي الذي اظهر خطوط الاتراك على العمائر المصرية بصوره جميلة ودقيقة ونقل تطور الخط العربي والنهضة الكبيرة التي شهدتها تركيا في العهد العثماني الى مصر.

وتكمن اهمية البحث في دراسة خطوط الزهدي على عمائر القاهرة وبيان اسلوبه في كتابة الثلث، ومدى تأثر الخطاط المصري به . ويهدف الى بيان تطور اشكال الخطوط على عمائر القاهرة في العهد العثماني . وقد اقسمت البحث ثلاثة مباحث تَلَتْها خاتمة، ضم المبحث الاول الحديث عن النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في العهد الفاطمي والعهد الايوبي والمملوكي. بينما تناول المبحث الثاني ت33طور النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في العهد العثماني ومدى تطور الخط العربي في هذا العهد واهتمام محمد علي باشا واسرته في هذا الفن باستقدام أفضل الخطاطين الفرس والأتراك ، وضم

المبحث الثالث الحديث عن الخطاط عبدالله الزهدي ، وعن سبيل ام عباس ، ثم دراسة تحليلية لكتابات الخطاط العثماني عبد الله الزهدي الذي حضي باهتمام كبير من الخديوي اسماعيل ليكتب بالخط المجود والمطور على عمائر القاهرة بقلم الثلث الجلي وقد اخترنا بعض النماذج من خطوط الزهدي على سبيل ام عباس بخط الثلث الجلي وآثرنا دراستها وتفريغ نماذجها والحديث عنها وعن مدى التطور فيها و الذي انعكس على النقوش الكتابية في العهد العثماني في القاهرة ، وانهينا البحث بخاتمة ضمَّت أهم النتائج .

المبحث الاول

النقوش الكتابية:

اهتمت العمارة الإسلامية وعلى مدى العصور بالنقوش الكتابة التي عدتها جانباً مهماً واساسياً في تصميماتها فهي تعد وثائق اصلية ومصدراً مهماً من مصادر التاريخ الإسلامي واحد اهم فروعه وكانت العناية بالخط العربي لها اثرها البالغ على تلك النقوش فهو من الفنون التي ابتكرها المسلمون وحرصوا على الاهتمام به وتطويره, حيث اختيرت نصوص النقوش بأحد انواعه لتتكامل العلاقة بين النقش والحيز الذي تشغله والمبنى الذي يضمه .

وللنقوش الكتابية بكافة اشكالها وصورها أهمية اثارية وتاريخية لما تحمله من دور كبير في تاريخ العمائر التي نقشت عليها وتحديد وظائفها ومعرفة ماهيتها واوصافها ومنشئيها. فضلا عن التعرف على اهم المراحل التي مرت بها العمارة من تجديد واعمار وتوسعة فهي تلي في أهميتها الوثائق السياسية لأن الكتابات الاثرية والنقوش المسجلة على الاثار هي وثائق اصلية يستند عليها المؤرخ عند تأريخه للحوادث, فالمعروف ان المؤرخين قد يقعون في أخطاء كثيرة وقد تلتبس عليهم حقائق كثيرة من هنا يأتي دور النقوش الكتابية لتضع الأمور والحقائق على نصابها, وهذا الامر ذاته ينطبق على علماء الفنون الإسلامية الاوائل الذين يرجع لهم الفضل في دراسة الفنون الإسلامية بفروعها المختلفة, فعلى الرغم من اسبقيتهم وافضليتهم, فأننا نجد ثمة أخطاء وقعوا فيها, ونظراً لأهمية كتاباتهم وقدرهم العلمي فأن كثيراً من الباحثين ينقلون من كتبهم ومؤلفاتهم دون التحقق منها ومن مصادرها و ما دخل عليها من تحريف وتصحيف ليأتي هنا دور النقوش الكتابية أيضا لتصحح هذه المعلومات وتثبت صحتها.

من هنا فقد استقى المؤرخون من النقوش الكتابية الاثرية مادة اساسية ، فضلا عن الإشارات الحضارية العامة التي يمكن ان يستنتجها الباحث منها, فلقد اهتم بالنقوش العربية عدد كبير من المستشرقين فألفوا فيها العديد من الكتب ، ومن اشهرهم : ماكس فان برشم Max Van Bercem , وإدموندفايتو Edmond Fatio, وجاستون فييت GastonWeit , وليفي بروفنسا Levi Provencal ، وجان سوفايه Jean Soouraget ، وامادور دي لوس ريوس Amador Delos Rios ومانويل اوكانيه خيمينيث Jimenz M.ocamd [1] ، وقد يعتمد الباحثون في التاريخ الإسلامي في مختلف العصور على النقوش الكتابية في كثير من الأحيان للتوصل الى حقائق تاريخية جديدة لم تذكر في المصادر المكتوبة, او لتصحيح الكثير من الأخطاء التاريخية التي وقع فيها الاخباريون في العصر الإسلامي, فللنقوش الكتابية أيضا أهمية كبيرة من الناحية الجغرافية لما يرد بها من أسماء البلدان والاقاليم والانهار والجبال والمعالم والقلاع والمدن والقرى والخطط والأسواق والدروب والرباع والجوامع والخوانق والمدارس والطباق والمعاصر والحوانيت والقيسارات والخانات والجسور والبيوت والاسبلة والبساتين والقاعات والقصور والمشاهد وغيرها الكثير, فضلا عن أهميتها الإعلامية في تسجيل النصوص الانشائية على

[1] سحر السيد عبد العزيز ، استخدام النقوش الكتابية ، مجلة ابجديات:٤٦

المنشأة والمنتجات الفنية التي انتشرت في العصور الوسطى فكانت المبالغة في اظهارها بأعلى الواجهات او المداخل هو الإعلان والجذب. وهذا ما بدا واضحاً حتى في استخدام الاحجام الكبيرة في الخط على العديد من الواجهات واعلى الأبواب الخارجية والداخلية واعلى النوافذ وحتى المنابر، من هنا كان للخط العربي شأن كبير بتنفيذه على العمارة الإسلامية واهتم الفنان المسلم فيه وعمل على تطويره بما يتناسب وعظمة العمارة الإسلامية واهميتها التاريخية والفنية والجمالية.

اولاً: النقوش الكتابية على العمائر في العهد الفاطمي

تعد العمائر الفاطمية بأنواعها المختلفة من أبرز المجالات التي استخدم فيها الخط الكوفي، فأن اغلب الكتابات التي نراها على العمائر لم يقصد بها تسجيل صاحب الأثر او التبرك ببعض الآيات وحسب، بل قصد بها ان تكون عنصراً جمالياً فنياً وزخرفياً على فضاءات متنوعة على العمارة الإسلامية. من هنا استخدم الفنان الفاطمي تلك الميزات المصورة بالخط الكوفي.

فقد تقدم الخط الكوفي تقدماً عظيماً في عهد الدولة الفاطمية في مصر، نافست به الدول الإسلامية الأخرى ساعدها على ذلك ما كانت عليه الدولة الفاطمية من مظاهر الترف والزينة والتجميل، لذلك اهتم الفاطميون بملئ قصورهم وعروشهم وتحفهم بالكتابات فضلاً عن عمائرهم الدينية والحربية وكان لتطور الخط الكوفي وتعدد صوره واشكاله في العصر الفاطمي أثرا في أن تصبح النقوش الكتابية الفاطمية نقطة محورية وعلامة بارزة فيه، ففي العصر الفاطمي انتجت مصر نماذج رائعة من النقوش الكوفية التي لازمت العمارة وكانت عنصراً مميزاً من عناصر زخارفها [١] فكان للكتابات التي نقشت على الجامع الازهر، وجامع الحاكم بأمر الله الأثر الكبير الذي دعى الى الاعتقاد بان هذه النقوش صناعة اجنبية وافدة على مصر من المغرب مع قدوم الفاطميين او انها وافدة من شرق العالم الإسلامي.

وقد استخدمت النقوش الكتابية بالخط الكوفي على واجهات العمائر ولا سيما الدينية منها، فالواجهة تحمل المظهر الخارجي للمنشأت ، اذ كان الفنان الفاطمي يحلي هذه الواجهات بالكتابات حتى تحدد ماهيتها . ومنها ما كان تأسيسياً يؤرخ لإنشاء العمائر الاثرية المتعددة وما طرأ عليها من تعمير في تجديد وترميم او هدم او إضافة او غير ذلك ومنها ما كان على بلاطات رخامية او حجرية او خشبية تقسم فيها النقوش الى اسطر افقية وتكون مادتها كتابية، وغالبا ما يستعاض عنها بالزخارف النباتية التي تلحق بالكتابات لضيق مساحتها، ومنها ما يكون على هيئة اشرطة طويلة تؤدي دورها التاريخي الوثائقي بجانب دورها الزخرفي الجمالي وتكون الكتابات فيها سطراً واحداً ممتداً بطولها مثل نقش تأسيس جامع الأحمر، وكذلك استخدمت الكتابات الفاطمية على هيئة اشرطة تأسيسية على واجهة الأبواب والاسوار الحربية، مثل نقش تأسيس باب النصير الذي نفذ على مدماك حجري . [٢] وكان لداخل العمائر الفاطمية اثر بالغ لإستخدام النقوش الكتابية حول العقود او اشرطة تحلى على حوائط الجامع وحول انتقال مناطق القباب وحول رقابها ونوافذها وحناياها الزخرفية وعلى محاريبها كما نفذت النقوش الكتابية على هيئة اشرطة زخرفية تضم ايات من الذكر الحكيم حول عقود أروقة العمائر الدينية مثل عقود رواق القبة وعقود البائكة التي تفصل رواق القبة عن صحن جامع الازهر، وكان للنقوش الكتابية في العهد الفاطمي اثرها في تطور المحراب في العمارة فقد اختار الفنان المسلم الآيات القرآنية لكي يزخرف بها المحاريب [٢] ومن هنا نشير الى كل ما ذكر من تنوع صور واشكال الخط الكوفي على العمارة الإسلامية الفاطمية فمنها الكوفي البسيط وقد ورد في نقش تجديد جامع احمد بن طولون وفيها ما يعرف بالكوفي ذي المهاد الزخرفي والكوفي المزهر الذي ورد على كتابات الجامع الازهر، ومنها الكوفي ذي الاشكال الهندسية دائرية او نجمية او مستطيلة او مربعة وغيرها ، ومنها ما ورد في الجامع الأحمر، وفيها أيضا الكوفي المظفور الذي كتب اعلى المحراب الرئيسي لمشهد السيدة رقية. [٣]

---

[١] جمعة ، ابراهيم : دراسة في تطور الكتابة الكوفية على الأحجار في مصر: ٢٢٩

[٢] الحسيني ، فرج حسين، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر : ٣٦٠

[١] الحسيني ، فرج حسين ، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر: ٣٦٠-٣٦١

[٢] الحسيني ، فرج ، المصدر نفسه : ٣٦٣

ثانياً: النقوش الكتابية على العمائر في العهد الايوبي

انتهت الدولة الفاطمية بقيام الدولة الأيوبية على يد قائدها صلاح الدين بن يوسف بن ايوب و التي استمرت في حكم مصر زهاء ثمانين عاما(٥٦٧-٦٨٤هـ/ ١١٧١م – ١٢٥٠م) [٣]تميزت في منشأتها العسكرية فأنشأت قلعة الجبال والعديد من المدارس والمباني فحدث تميز ملحوظ في مسقط المبنى الديني وشكل المئذنة والقبلة ومن اهم مباني هذا العصر مدفن الامام الشافعي والمدرسة الكاملية, و قبة الخلفاء العباسيين ومدرسة ومدفن الصالح نجم الدين, ومدفن شجرة الدر وينعكس تأثيره على تطور النقوش الكتابية وشكل الخط العربي وجمالياتة .

فقد شهدت مصر في العصر الايوبي مرحلة التحول في استعمال الخط الكوفي كخط رسمي الى استعمال النسخ و الثلث والثلث الجلي في تدوين المصاحف والكتابة على العمائر والمنتجات الصناعية والفنية المختلفة التي انتجتها القاهرة في ذلك العصر ليصبح الخط الكوفي خطا ثانوياً واحياناً زخرفياً تكتب به الآيات القرآنية والعبارات الدعائية الى جانب قلم الثلث الذي تميز بكتابته على العمائر بالتحديد على الكتابات التسجيلية التاريخية ليحل بعد ذلك ويؤخذ موقعه بدلا من الخط الكوفي، وقد شهدت النقوش الكتابية في ذلك العصر بدايات قد تكون في اولها بقلم الثلث الجلي تحتاج دقة وجودة اكثر في كتابة السطر ووضوحه بشكل عام فلم يراعَ في رشاقة الحروف وقواعدها بشكل دقيق واغلب تراكيبه كانت بسيطة الا انها كانت نقطة تحول وبداية مهمة لخط الثلث ، ومن اهم النصوص التي كتبت على العمائر بخط الثلث الجلي نص تاسيس قلعة صلاح الدين (٥٧٩ هـ/ ١١٣٨م) لما يحمله من مضامين سياسية وتاريخية مهمة.

ثالثاً: النقوش الكتابية على العمائر في العهد المملوكي

انتهى العصر الايوبي في مصر مع بداية جديدة لدولة المماليك (٦٤٨هـ-٩٢٣هـ/ ١٢٥٠م – ١٥١٧م)[٤] (الذي يعد من ازهر العصور في تاريخ الفنون الاسلامية في مصر فقد كان الاقبال عظيما على صناعة التحف النفيسة حين كان للعمارة الاسلامية دور كبير وبارز من حيث الاقبال على تشييد العمائر من مساجد ومدارس واضرحة واسبلة وحمامات، كما ظهر التنوع والاتقان قي شتى العناصر المعمارية من واجهات ومنارات وقباب وزخارف جصية و رخامية، وليشتهر ايضا في هذا العصر صناعة الفسيفساء الرخامية التي تتكون من مكعبات صغيرة من الرخام مختلفة الالوان وتعشّق في الارضية على هيئة الاشرطة او المعينات او المثلثات او الخطوط المتقاطعة وقد كثر استعمالها في المحاريب والأزارات بالمساجد. وكان للنقوش الكتابية تطور ملموس يُبين اجادة الخطاط المصري في كتابة خط الثلث الجلي الذي يظهر على العمائر في تلك الفترة ، فقد خلفت الفترة المملوكية الكثير من العمائر التي بدورها كانت مجالاً هائلاً لظهور الكتابات، ولم تقف في ذلك على خط الثلث بل كانت المدرسة المملوكية متنفساً لكثير من الخطوط والانماط التي لم تكن قبل ذلك، وتعد مدرسه السلطان حسن من اعظم المدارس في العالم الاسلامي من حيث الفخامة والروعة المعمارية وتناسق مكوناتها هذا الى جانب الشريط الكتابي لسورة الفتح داخل ايوان القبلة التي كتبت بالخط الكوفي المخمل الذي يحمل الارضية النباتية هذا الى جانب تسيدَ خط الثلث على العمائر والنقوش أيضاً، واستعمله الخطاطون في تزيين المساجد وواجهاتها ومحاريبها ايضاً، فقد شهد العصر المملوكي في مصر تجويد خط الثلث. واهتم السلاطين بالخط العربي وأنشئوا له مدارس عدّة لتعليمه وتحسينه، كمدرسة الشيخ شمس الدين الزفتاوي و مدرسة ابن ابي رقيبة بالقاهرة، مع كل ذلك لم يظهر قلم الثلث على

[٣] ينظر ، حسين ، محمد عبد المنعم ، دراسات في تاريخ الايوبيين والمماليك : ٢٩
(٤) ينظر ، العبادي ، احمد مختار ، التاريخ الايوبي والمملوكي: ١١٥-١١٦

العمائر بصورة من التجويد والتطور الكبير في كتابة النصوص ذو التراكيب المتنوعة من الخفيفة والثقيلة، كما شهدها العصر العثماني في مصر.

المبحث الثاني

تطور النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في العهد العثماني

إن المدرسة الفنية المصرية كانت مستقلة بذاتها طوال العصر المملوكي الذي شهد فترة فنية غنية بتراثها الفني على العمائر والنقوش الكتابية في مصر إذ تعد طبيعة التاريخ الطويل لتلك الدولة التي استمرت ما يربو على ثلاثة قرون (١٢٥٠م-١٥١٧م)، الا ان المصطلح ((العثماني)) يثير مشكلة مهمة عندما يقترب بمصر وتكمن تلك المشكلة في فهمنا للتاريخ السياسي، فهزيمة المماليك بعد انتصار الاتراك العثمانيين في موقعة مرج دابق سنة (٩٢٢هـ/١٥١٦م)، لا تعني التخلي عن الموروث الثقافي المملوكي وما كانت من مهن وحرف فنية تشتهر بها الممالك.

فإن النقوش الكتابية والخط العربي بشكل عام تحت الحكم العثماني لا تعني التبعية المطلقة لمصر بكل ما تميزت به النهضة الخطية العثمانية بل كان لمصر قاعدة فنية كبيرة في فنونها وكتاباتها ونقوشها وعمارتها ، وبرز فيها العديد من الخطاطين والحرفيين والفنانين ، فان العمارة والنقوش الكتابية قد تأثرت بالفن العثماني تأثراً ملموساً انعكس على واقع النقوش الكتابية في مصر بدى تطور صور أنواعها واتقان حروفها والتي بدأت بمدارس تحسين الخطوط العربية والاهتمام بتعليم فنون الخط العربي من خلال ما استقدم الى مصر من كتبة ماهرين يجيدون المدرسة العثمانية بكافة صورها ومراحل تطورها وعلى مدى حكم العثمانيين لمصر، فقد شهدت مصر في بداية القرن التاسع عشر نهضة فكرية وثقافية في اطار المشروع الحضاري الذي بدأه محمد علي باشا في إقامة دولة حديثة في مصر كان للخط العربي دور بارز فيها، من حيث تأثره بشكل إيجابي بهذه النهضة الثقافية التي اتبعها محمد علي و صب اغلبها في مصلحة الخط العربي وعند تولي محمد علي الحكم واعلانه مشروع تحديث مصر، أحلت متغيرات هزت الفن المصري الذي كان مستقراً ، وكانت مجموعة محمد علي في عمارته من الاسبلة والمسجد الذي بناه بالقلعة تمثل نقطة مهمة في معمار القاهرة انعكس تأثيره على الخط العربي فأستخدم طراز الزخرفة الرومي " التركي " المنحوت على الرخام على الواجهة المقوسة للأبواب، حيث كان جديداً على الذوق الفني العام في مصر وان المواد الخام التي استعملت في تسجيل النقوش الكتابية لعمائر تلك الفترة تظهر لنا السيادة شبه الكاملة لمادة الرخام في التسجيل عليها، كل ذلك انعكس على الخط العربي, كما ان الزخارف الكثيرة التي تحيط بالنص الكتابي تظهر الكتابة بشكل متفرد، ولعبت فيه الخلفية دوراً مهماً واساسيا لإبراز شكل حروف الخط العربي وجماليتها، فتميزت بكونها كانت اما بلون مخالف للون الكتابة او بنظام الكتابة البارزة ،وهي التي تعتمد على نوعين من الحفر البارز او القطع المنفصلة، وتميز النقش الكتابي بشكله المستطيل ((الخرطوش)) وهو شكل كتابي ظهر على الكثير من العمائر المملوكية لكنه تطور تبعاً لتطور الخط على يد العثمانيين [1].

ونشير هنا أيضاً إن وصول محمد علي الى الحكم احدث تقدما في ميدان الخط العربي باهتمامه وخلفاؤه من بعده بالخط اهتماماً بالغاً وضح ذلك من خلال استقدامهم لمشاهير الخطاطين الترك والفرس لاستخدامهم في الكتابة على المباني التي أقامها وعهد على ان تكون ذات قيمة فنية كبيرة، وقد سار على هذه السنة خلفاؤه من بعده، فاهتمام محمد علي

[1] عزب ، خالد ، ومحمد حسن ، ديوان الخط العربي في مصر : ١٤٤

بالخط العربي كان على شكلين أولهما مباشر عن طريق استجلاب الخطاطين المتميزين ممن اجادوا واتقنوا الخط العربي من الفرس والأتراك، أمثال عبدالغفار بيضا خاوري الذي ينتمي الى بلدة البيضاء احدى بلدان فارس وجاء الى مصر قبل عام (١٢٤٠هـ/ ١٨٢٤م) [١] ، والخطاط ميرزا اسنجلاخ الخراساني الذي يعد اعظم خطاطي العصر القاجاري وحضي بشهرة واسعة في العالم الإسلامي. [٢] والخطاط محمد امين ازميري ، وهو روزنامجي مصر محمد امين باشا . [٣] ، كما وكان لأُسرة محمد علي أيضا الدور الكبير في التطور الفكري والثقافي الحاصل في مصر واثره على الخط العربي، فكان للخديوي إسماعيل المكانة والعلو في مصر حيث كان يطمح في توسيع سلطانه وإقامة دولة قوية في مصر كان لها اثرها الكبير على الثقافة والتعليم حيث أعاد ديوان المدارس وانشأت في عهده ما يقارب (٤٨١٧ مدرسة) وانشاء اول مدرسة للبنات ، كما وانشأ دار الكتب المصرية وأعاد صحيفة الوقائع، وازدهرت الصحافة في عهده واعيد تخطيط المدن وتجميلها وبنيت القصور الفخمة كقصر عابدين. وفي مجال الخط العربي شهدت تلك الفترة العديد من المراحل المهمة متأثرة بتلك النهضة الكبيرة ، ومنها الاهتمام بالدراسات ذات الطابع التاريخي للخط العربي بشكل علمي فضلاً عن الاهتمام بتوسعة المساجد الذي انعكس اثره على النقوش الكتابية وتطورها فقد شهدت مصر في تلك الفترة اهتماماً بحركة البناء وتوسعته لمعظم مساجد أولياء الله الصالحين حيث شاركت أيضا الكثير من السيدات في تلك الحركة المعمارية ليبرز دور خوشيار هانم في عهد الخديوي إسماعيل في إقامة مسجد الرفاعي بالقاهرة الذي شهد أروع ما كتب للخطاط عبدالله الزهدي بقلم الثلث الجلي، وكذلك في عهده تم الاهتمام بمسجد السيدة زينب (رضي الله عنها) بالقاهرة ووسعه ومسجد السيد إبراهيم الدسوقي بمحافظة كفر الشيخ [٤] فقد ظهر الخط العربي جلياً بكتابات مجودة على تلك العمائر وبخطوط كبار الخطاطين الذين وفدوا الى مصر وكان للخديوي إسماعيل الفضل أيضا في استقدام بعضهم من تركيا يشهد لهم بجودة الكتابة ، ليتركوا بصمة جمالية فنية كبيرة على النقوش الكتابية في العهد العثماني في مصر. ومنهم الخطاط الكبير عبدالله الزهدي .

المبحث الثالث

اولاً : عبدالله زهدي ... حياته

هو عبدالله بك الزهدي بن عبدالقادر افندي الفقمي النابلسي ، وهو عربي من قبيلة البقوم احدى القبائل التي لاتزال معروفة في بلاد الحجاز بناحية تربة والطائف, [٢] يرجع اصله الى مدينة نابلس بفلسطين , وقد هاجر منها اجداده الى الشام , وهو من سلالة تميم الداري , وهذا ما كتب على الكثير من اعماله كما كتب على سبيل ام عباس , وكما كتب على الجدار القبلي من اوله الى اخره على يمين الداخل من باب السلام بالحرم النبوي الشريف [٣]، هاجر مع والده سنة ١٢٥١هـ الى مدينة كوتاهية التركية ثم رحل الى مدينة إسطنبول في نفس العام عاصمة دولة الخلافة العثمانية , وهو الرأي الذي رجحه مصطفى اونمور درمان ونهاد جتين [٤] ، ولم يحدد المترجمين سنة محددة لولادته ولكن يرجح بانها كانت قبل سنة ١٢٥١هـ وهي السنة التي هاجرت فيها اسرته من بلاد الشام الى تركيا [٥].

[٢] ينظر عزب ، خالد ، ومحمد الجمل ، روائع الخط العربي بجامع البوصيري : ٢٣ وينظر عزب ، خالد ، ومحمد حسن ديوان الخط العربي في مصر: ٦٢- ٧١.
[٣] ينظر عزب ، خالد ، المصدر نفسه : ٥٩
[٤] ينظر عزب ، خالد ، المصدر نفسه : ٧٤ - ٧٥
[١] عزب ، خالد ، المصدر السابق : ١٦٧
[٢] البياضي ، سامي صالح ، الخطاط عبدالله زهدي: ٣٧
[٣] الكردي ، محمد طاهر ، تاريخ الخط العربي وآدابه : ٣٣٢
[٤] درمان ، اغور ، فن الخط ، تاريخه ونماذج من روائعه عبر العصور : ٢٠٦
[٥] البياضي ، سامي صالح ، المصدر السابق

اوفد من قبل السلطان عبدالمجيد خالد الثاني في بعض المهام الخطية الجليلة الى الأراضي الحجازية لكتابة كسوة الكعبة الشريفة والحرم النبوي الشريف وذلك عام (١٢٧٢هـ).[٦] وهذه كانت البداية الأولى لشهرة الزهدي, ضل فيها يمارس عمله لمدة سبعة سنوات انجز فيها العمل على احسن وجه فكتب مجموعة من الآيات القرآنية والاحاديث النبوية الشريفة والاشعار التي قيلت في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم. سافر بعد ذلك الى الأراضي المصرية, وفيها طلب اليه الخديوي إسماعيل البقاء في القاهرة للاشتغال في الكتابات الرسمية كالفرامين والتعيينات وغير ذلك وفي تلك الفترة ابدع وتفوق الزهدي في كتاباته [٧]. ،كلفته الحكومة بكتابة الآيات القرآنية على كسوة الكعبة المشرفة فتميز وابدع فيها، كما عهد اليه إسماعيل باشا كتابة الخط على المساجد والدوائر الرسمية في مصر ومن اشهرها سبيل ام عباس بشارع الصليبية، وسبيل الشيخ صالح ابي حديد بشارع الحنفي بالقاهرة, وجامع الرفاعي .فضلا عن كتابته لوح تأسيس مدرسة خليل اغا ، وكتابته للعملات النقدية في مصر [١].

ثانياً : كتابات سبيل ام عباس

تعد من اهم واروع ما كتبه الخطاط عبدالله الزهدي بقلم الثلث الجلي في مصر سنة ١٢٨٤هـ يقع عند تقاطع شارع الركيبة وشارع السيوفية، مع شارع الصليبية الممتد فيما بين جامع احمد بن طولون وميدان صلاح الدين بالقلعة ، ومدرسة السلطان الناصر حسن بن قلاوون, مما اعطى السبيل موضع متميز بحيث اصبح يطل على واجهتين [٢].

انشأته بنية قادان ام عباس باشا سنة (١٢٨٤هـ ١٢٦٧ م) ابنة عم الخديوي إسماعيل ، وثبت الى جواره كتاباً عنيت به لتعليم الأطفال العلوم الحديثة .

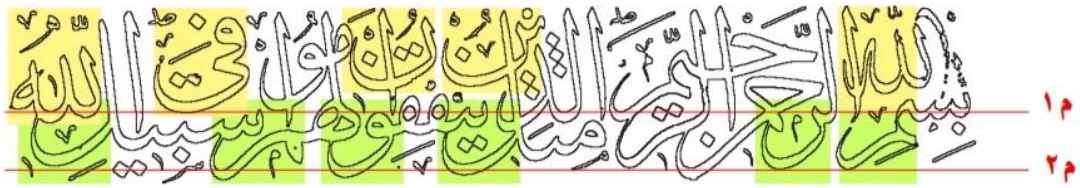
الوصف المعماري :

تخطيط حجرة السبيل على شكل مثمن ، وهذا التخطيط يعد من الأمثلة النادرة في القاهرة ويغطيها قبة مثمنة الاضلاع بدون منطقة انتقال , والواجهة مكسوة بالرخام وزخارفها من طراز الباروك والركوكو [٣]. وما يهمنا في هذا البحث الكتابات المتميزة التي كتبها الزهدي على واجهتي السبيل حيث يوجد شريطان كتابيان على واجهتي السبيل .استطاعت ان تجعل لها مريديها وتلاميذها الذين يقفون امامها بالساعات للتمتع بأسرار كتابتها وجمال تراكيبها, حيث تنقسم الكتابات الموجودة على الواجهة الى ثلاث مجموعات وكلها بالخط الثلث الجلي, المجموعة الأولى تتضمن شريطين كتابين أولها يتضمن سورة الفتح كاملة على كامل واجهة المبنى والشريط الثاني يتضمن مقاطع من بعض الايات القرانية التي تحث على قراءة القرآن والانفاق في سبيل الله والمجموعة الثانية تتمثل بخمس دوائر ((شمسات)) ركب فيها الخط بشكل دائري تتوسط زخارف الباروك والركوكو المصنوع من الرخام, وجاء في المجموعة الأخيرة مستطيلين مكتوبين من عدد من الخراطيش المكتوبة بالخط الثلث تتضمن اسم المنشأ وتاريخ بنائه وعبارات الدعاء له فضلا عن اسم الخطاط .

ثالثاً : الدراسة التحليلية

نماذج من الأشرطة الكتابية التي نفذت على واجهة سبيل ام عباس بقلم عبدالله الزهدي

[٦] البغدادي ، هاشم محمد ، طبقات الخطاطين : ٨٨
[٧] البغدادي ، هاشم محمد ، المصدر نفسه : ٨٨
[١] البياضي ، سامي صالح ، المصدر السابق : ٥٢
[٢] المصدر نفسه : ٥٢
[٣] عزب ، خالد ، المصدر السابق : ١٨٢



نموذج(١)

نص الاية: (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ)

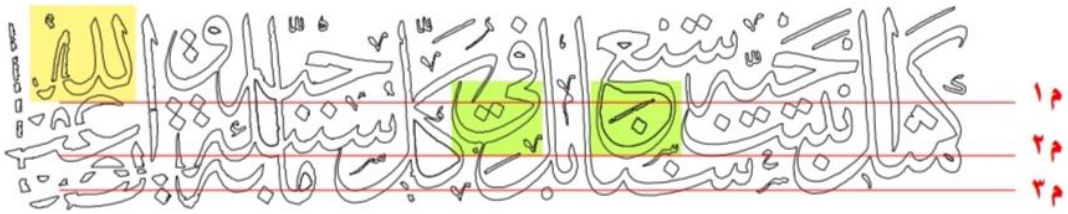
نوع الخط : الثلث الجلي موقع اللوحة : جزء من واجهة سبيل ام عباس

تاريخ التنفيذ : ١٢٨٤ هـ

كتب الزهدي خطوطه على سبيل ام عباس بمستويات واشكال متعددة منها ذات التركيب المزدوج الخفيف ، ومنها ذات تركيب السطر الثالث الثقيل ، ومنها ذات تراكيب هندسية دائرية ، فقد اختار الباحث نماذج من خطوطه في موضوع الدراسة التركيب المزدوج الخفيف بخط الثلث .

(نموذج ١) سورة الفتح على واجهة سبيل ام عباس بخط الثلث الجلي بتركيب خفيف مزدوج يلاحظ شكل الكتابة فيه على نظام سطري متتابع الكلمات ذو تركيب بسيط مكون بمستويين حيث يستوعب هذا التركيب ضعف ما يستوعبه السطر المنفرد. اعتمد الزهدي في ذلك على تناسب الحروف بنسبة واحدة وفق نسبة الخط المنسوب فضلا عن المقادير التي لا تزيد الفها عن لامها وهذا ما بدا واضحاً في حصر الكتابة في خطين متوازيين ويلاحظ فيها الفراغات ما بين الحروف أيضا وقع مناسب وتكرار منتظم، وتميزت حروفه بالرشاقة التي اضفت طابع الرقة والعذوبة والاستقرار وهذه سمة مهمة للكتابة لمجودي الخط في العهد العثماني، واتصفت جمالية السطر في التناسق والتناسب المقبول في الحروف المتصلة والحروف المنفصلة جعل لها تناسباً مثالياً وجمالياً تتيح للمتأمل بأن ثمة انسجاماً يحكم التكوين الخطي كله فلا توجد مبالغات في نسب بعض الحروف قياساً بنسب الحروف الأخرى.

النص بدأ بكتابة البسملة ، يلاحظ فيها التركيب المتناسق في بناء التكوين والمهارة العالية في ضبط قواعد الحروف من خلال التركيب في مستويين وتميز لفظ الجلالة، اعلى السطر وبتغيير لضرورة التركيب في حرف الالف زاد من جمال التركيب في شكل منحني كما وحافظ على نسق الحروف المجموعة، للبسملة للتوافق ما بين الفراغات وإعطاء انسيابية توافقية للاتصال ببقية الحروف مع الحفاظ على توزيع الفراغات بصورة جميلة، بدأ السطر بكتابة نص الأية : (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله) بنسق جميل وضف فيه كأس حروف النون والواو والياء بصورة مجموعة ولدت ايقاعاً غير رتيب تدل على قدرة الخطاط في كتابتها فضلا عن ملئ الفراغات من خلالها محققاً بعداً جمالياً.



نموذج(٢)

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

نوع الخط : الثلث الجلي

موقع اللوحة : جزء من واجهة سبيل ام عباس

تاريخ التنفيذ : ١٢٨٤ هـ

(نموذج ٢) نص الآية: (كمثل حبة انبتت سبع سنابل في كل سنبلة مئة حبة والله يضاعف) يلاحظ انتقال الخطاط فيه من نسق التراكيب المزدوج الى التركيب الثلاثي بأسلوب غير مقيد وذو تكوين جميل ، جاء بثلاثة 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.

نموذج(٣)
نص الاية (لِمَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ)
نوع الخط : الثلث الجلي
موقع اللوحة : جزء من واجهة سبيل ام عباس
تاريخ التنفيذ : ١٢٨٤ هـ

(نموذج ٣) نص الآية (لمن يشاء والله واسع عليم الذين ينفقون أموالهم في سبيل) اتسم التكوين الخطي بسطر بسيط متراكب من النوع الخفيف للثلث الجلي وفي مستويين ، محافظاً على توزيع الفراغات والكتل مع الحفاظ على نسق السطر ، كتب في المستوى الاول حرفي النون المجموعة لكلمتي (الذين ينفقون) بصورة جميلة تدل على قوة سحبات القلم وجودة كتابة حروفه ووضعت في منتصف الجملة تقريبا للتوازن مع ما كتب لحرف الواو بصورة المجموعة أيضا في كلمة (والله) اول الجملة ، وليقابلها كلمة (في) باستخدام الياء الراجعة التي ملأت الفراغ واعطت ثقلا يوازي بقية الحروف في المستوى الاول ، هذا مع الحفاظ على اختيار صور هيئات بعض الحروف لتتوافق مع التراكيب وما تشغله أماكن الحروف بالنسبة للتركيب ، ويلاحظ كذلك استخدام بعض هيئات الحروف في المستوى الثاني بهيئة المجموعة وتوزيعها في اول ووسط واخر السطر كحرف النون المجموعة لكمة (لمن) وحرف الواو المجموعة لكلمة (واسع) في اول السطر وتناغم الميم المجموعة في كلمة (عليم) والدال المجوعة في كلمة (الذين) ، والواو المجموعة في كلمة (ينفقون) في وسط الجملة ، واخيرا الميم المجموعة في كلمة (اموالهم) واللام المجموعة في كلمة (سبيل) .

الخاتمة ونتائج البحث

ان من أهم ما ورد في رحلة تطور النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في العهد العثماني ، ولا سيما الخط العربي (قلم الثلث) موضوع الدراسة ومن خلال الدراسة التحليلية لنماذج خطوط الثلث في سبيل ام عباس لاهم خطاطي العهد العثماني في مصر ، عبد الله الزهدي، ومن خلال رحلة استعراض سريعة لمميزات الخطوط على النقوش الكتابية في فترات مهمة مثلت مرحلة نضوج وتطور للعمارة في القاهرة ، توصل الباحث الى النتائج الآتية :

١- مثل العهد الفاطمي في مصر مرحلة متطورة للنقوش الكتابية في مصر.
٢- اهتمام الخطاط المصري في كتابة النقوش في اغلب عمائر القاهرة بخط الكوفي، الذي تطور واخذ صوراً واشكالاً متنوعة في القرون الهجرية الاولى .
٣- استخدام الخطاط المصري خط الثلث الذي تماشى في بدايته مع خط الكوفي على العمائر في العهد الايوبي، ليظهر مرحلة جديدة لتطور النقوش .

٤- عدم وصول الخطاط المصري الى مراحل النضوج والتحقق في جودة الحروف وضبط نسبها وقياساتها في العهد الايوبي، وقد تعلل ذلك بانها تنفذ بأحجام كبيرة على النقوش سواء الدينية او المدنية وهذه الكتابات تحتاج مقدرة كبيرة للخطاط ، فضلا عن ما لوحظ من اختلاف حروفها وبعض سطورها بطريقة لا تريح الناظر وقد يصعب القراءة فيها أحيانا.

٥- تطور النقوش الكتابية في العهد المملوكي وذلك باستخدام الخطاط المصري قلم الثلث الجلي بأسلوب رفيع وفيه مقدرة جيدة فيلاحظ تطور النقوش في ذلك العهد عن نقوش ما سبقتها في العهد الفاطمي والايوبي اسلوبياً وزخرفياً، وهذا ما ظهر على النقوش في كتابة الحروف المجموعة او المرسلة وبعض الحروف الصعبة في قلم الثلث كالعين المجموعة والحاء المجموعة وكأس السين والصاد وغير ذلك .

٦- شهدت النقوش الكتابية في العهد العثماني على عمائر القاهرة (موضوع الدراسة) تطوراً ملموس في كتابة خط الثلث .

٧- اهتمام محمد علي باشا واسرته في النهوض بالجانب الثقافي والعلمي الذي انعكس بصورة كبيرة على الخط العربي في القاهرة وذلك باستقدام خيره الخطاطين الفرس والاتراك والاستفادة من التطور الكبير الذي شهده العهد العثماني في تركيا لينتقل التأثير بصورة مباشرة بخط الثلث على عمائر القاهرة.

٨- تميزت النقوش في العهد العثماني بان خطاطيها قاموا بالإعداد لها والاهتمام في تراكيبها واشكالها وطريقة كتابتها ومراعات الفراغ وكيفية تنسيق الكلمات في تكوينات ملائمة ومقروءة للناظر قبل الشروع في نقشها.

٩- العناية الكاملة بشكل قطة القلم في التحريف والتشعير والانتقالة في الترفيع والتغليظ على حسب ما تتطلبه قواعد حروف قلم الثلث الذي اعطى للكتابة نوعاً من الرشاقة تزيد من جمالها.

١٠- استخدام الرخام في تسجيل النقوش الكتابية لعمائر القاهرة في العهد العثماني بصوره كبيره ومتسيدة ، قابلها تقليص الى حد كبير في التسجيل على مادة الاخشاب والاحجار الذي انعكس بدوره على الخط العربي.

١١- توظيف الزخارف في العمارة لتحيط بالنص وتظهره بشكل متفرد له قيمتة الفنية ويكون مركز دلالة للناظر.

١٢- لخلفية النص دورً مهم واساسي في ابراز سطر الكتابة الذي ظهر بلون مغاير للون الكتابة او بنظام الكتابة البارزة واعطى قيمة جمالية للحروف.

١٣- تميز الكتابة في العهد العثماني بالشكل المستطيل ((الخرطوش)) الذي ظهر على العمائر المملوكية ايضاً بصورة متطورة تعطي نسق التراكيب الخفيفة والثقيلة لقلم الثلث بصوره تعكس قدره الخطاط وجودة كتابتة فضلاً عن جمال السطر الكتابي بالنسبة للناظر.

١٤- تراكيب الزهدي بقلم الثلث للتركيب خفيف المزدوج والتركيب الثلاثي الثقيل، تميزت بمرونة ومطاوعة حروف خط الثلث الجلي في امكانية بناء تكوينات متناسقة على العمائر في القاهرة تمثلت في تعدد اشكال الحرف الواحد وظهوره بهيئات مختلفة متصلاً كان او منفصلاً ساعد في عملية بناء الهيكل التصميمي .

١٥- توظيف اشكال الحروف لتلعب دوراً اساسياً في خلق تكوين خطي ذي طابع جمالي ، قام الزهدي بمعالجة المساحة المراد انشاء التكوين عليها سواء كانت هندسية مربعة، مستطيلة، دائرية، وغيرها لتحقيق اهداف جمالية ودلالية ذات تسلسل قرائي اتصالي فان وظيفة الخطاط هو اضفاء قيمة على النص عند تدوينه وهذه القيمة الجمالية تعادل قيمه النص الفكرية في انجاز تراكيب جديدة وايجاد اساليب ابتكارية للتكوينات الخطية، يستنتج منها انه بذل جهوداً كبيره واستثنائية لمعالجة النص.

١٦- مهارة الزهدي في ضبط قواعد الحروف وهذا ما لمسناه في الكتابات التي ظهرت على النقوش الكتابية على عمائر القاهرة في العهد العثماني وبالتحديد في كتابات سبيل ام عباس فقد قام الزهدي بإبراز خط الثلث الجلي على عمائر القاهرة ، وتميز بها على سائر الخطوط بطابعها الخاص المتمثلة بأسلوب معالجة المساحات والنصوص الخطية فضلاً عن بعضها الذي اتصف بالأبداع والابتكار الشخصي المميز.

المصادر:

١- البغدادي، هاشم محمد، طبقات الخطاطين ، حققه ادهام محمد حنش، الطبعة الأولى الأردن ، اربد، دار الكتاب الثقافي، ٢٠٠٨م

٢- البياضي، سامي صالح، الخطاط عبدالله الزهدي النابلسي كاتب الحرمين الشريفيين – دراسة تاريخية وثائقية.

٣- جمعة، إبراهيم، دراسة في تطوير الكتابة الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، مصر، دار الفكر العربي.

٤- الحسيني، فرج حسين، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مصر، الإسكندرية، ٢٠٠٧.

٥- حسين ، حمدي عبد المنعم محمد، دراسات في تاريخ الايوبيين والمماليك ، مصر ، الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٠.

٦- درمان، انمور، فن الخط – تاريخه ونماذج من روائعه عبر العصور، استانبول، مركز الأبحاث للتاريخ الفنون والثقافة الإسلامية, ١٩٩٠

٧- سحر السيد عبد العزيز، استخدام النقوش الكتابية كمصدر لتاريخ مدن غرب الاندلس في العصر الإسلامي، مجلة ابجديات، مكتبة الإسكندرية، العدد الثالث ٢٠٠٨.

٨- العبادي ، احمد مختار ، التاريخ الايوبي والمملوكي ، مصر ، الاسكندرية ، مؤسسة شباب الجامعة .

٩- عزب، خالد، ومحمد حسن، ديوان الخط العربي في مصر، مكتبة الإسكندرية، مركز الدراسات الكتابات الخطوط، ٢٠١٠

١٠- عزب ، خالد ، ومحمد الجمل ، روائع الخط العربي بجامع البوصيري ، مصر ، الاسكندرية ، مكتبة الاسكندرية ، ٢٠٠٥.

١١- الكردي، محمد طاهر، تاريخ الخط العربي وأدابه ، الطبعة الأولى القاهرة، المطبعة التجارية بالسكاكيني، ١٩٣٩م

الواقعية الاجتماعية وتمثلاتها في الرسم العراقي المعاصر

م.م. علي غانم محمد
كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل
Email: ali.ghanm@uomosul.edu.iq

الخلاصة: يعنى هذا البحث بدراسة الواقعية الاجتماعية وكيفية تمثيلها ومدى تأثيراتها في الرسم العراقي المعاصر عند أجياله المتعاقبة بدءا بجيل الرواد, وتحددت مشكلة البحث كيف تمثلت الواقعية الاجتماعية في رسوم فناني العراق, وتضمن البحث أربعة فصول: الاطار العام للبحث وتحددت فيه مشكلة البحث والحاجة الية مع تبيان لأهمية وجودة, كما تضمن هدف البحث الى (تعرف الواقعية الاجتماعية وتمثلاتها في الرسم العراقي المعاصر) تلاه ارساء حدود البحث بعدها تم تحديد المصطلحات المتعلقة بالعنوان , من ثم تقديم الاطار النظري والمؤشرات التي أسفر عنها التنظير الاكاديمي للموضوع , وقد حدد الباحث ثلاثة عناوين ضمنية داخل هذا الاطار لتضمن قراءة موضوعة البحث وفق مختلف اطرها التعريفية كانت كالاتي, الجمال والفكر في المدرسة الواقعية الاجتماعية , مفهوم الواقعية الاجتماعية في الرسم الأوربي , الواقعية الاجتماعية في الرسم العراقي, اما الفصل الثالث: فقد خصص لإجراءات البحث , عبر كشف المجتمع المدروس والعينة المختارة منه (٤ لوحات) من ثم تحديد اداة البحث وتحديد منهجيته , تلا ذلك تحليل العينة اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث ومنها١- ان الأسلوب في الرسم الواقعي هو مفهوم بصري يعالج جزئيات الصورة ليقدمها قيمة تعبيرية فنية وجمالية , وهو ليس نقلا استنساخا لصورة مجردة من أجل جمال مجرد, انما جمال ذو معنى.٢- أسهم الرسم الواقعي الى حد كبير في بلورة جديدة للفن يكون الانسان فيها تجسيداً فعلياً للمعاناة الوجدانية من خلال أنتاج صور عن الواقع المعاش ، وهذا ما يدفع المتلقي الى التعاطف مع مواضيعها الفكرية.٣- الفنانين العراقيين يتفاعلون مع الواقعية الاجتماعية المحلية من عادات وتقاليد واعراف وتراث وعقائد وغيرها، والمكان والواقع المحيط بهم، لذلك سلط الضوء على المواضيع البسيطة التي تحمل حس إنساني.

الكلمات المفتاحية: واقعية؛ تمثلات؛ الرسم العراقي المعاصر.

الفصل الاول: الاطار العام للبحث

أولاً ـ مشكلة البحث

تمثل الواقعية الاجتماعية وجهة نظر أدبية وفنية في تفسير طبيعة المجتمع وحقائقه وكل ما يتعلق وينبثق عن ظروف الحياة الاجتماعية بدأت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لتعبر في موضوعاتها عن الطبقة الكادحة، ومشاكل المجتمع يتمكن بواسطتها الفنان من التعبير عن الواقع بصورة ادق واصدق عما في عصره من تطورات وتناقضات ومتغيرات اجتماعية, اذ شكل الواقع بحضوره في وعي الإنسان الرغبة الملحة في الإحاطة به وتحليله مما أدى إلى تميز مذهب الواقعية عن غيرها من المذاهب الأدبية والفنية الكبرى بعدة خصائص جوهرية تجعل من دراستها منطلقاً لإثارة الكثير من المسائل الفكرية والفنية الخصبة، فيصبح في مقدور أي فرد أو مجتمع أن يرى نفسه فيها بطريقة تختلف عما تراه أهواؤه الذاتية, حتى ظهرت حركة في الفن أطلق عليها مصطلح (الواقعية الاجتماعية)، تتمثل بالفكر في الرسم الواقعي الذي يعد إحدى المرتكزات التي عن طريقها يتم التعبير عن الوظيفية المتمثلة بالخير والحاجة والنفع, وبهذا فإن الفنان يقدم صورة حقيقة عما يدور في نفسه والمظاهر الطبقية معتمداً على التأمل الدقيق للأساليب الاجتماعية للإنسان وأشكالها المتعددة في ظواهر الطبيعة ومظاهر الحياة اليومية ذات القضايا المتناقضة مؤلفة أبعاداً فكرية متعددة التي تدفع بالمتلقي إلى متابعة تفاصيل المنجز الواقعي, ولم يكن الرسام العراقي بعيد عن تطور الحركة التشكيلية ومنها الرسم ابتداء من الرواد الذين وضعوا الأسس الاولى للمدرسة

الواقعية في العراق, تعبيراً عن الطبيعة التي عاشوها بواقعية اكاديمية في الرسم لالتصاقهم بالواقع الاجتماعي, وبدورهم ميزو الفن عن الخرافة والاسطورة وهذه الخطوات مهمة في جعل الموضوع مرتكزا لتفعيل الخطاب الفكري للعملية التشكيلية واغنائه, لذا تفاعل الفنان التشكيلي بكل ارهاصاته المجتمعية مع المؤثرات القيمية والشكلية على حد سواء، ومحاولته الجادة في تسجيل الفعاليات الواقعية، حيث يتوجه البحث لدراسة موضوع الواقعية الاجتماعية ومدى انعكاسها على فناني العراق، هذا البلد، المتنوع اجتماعياً. وقد حدد الباحث مشكلة دراسته الحالية وفق التساؤل الأتي: كيف تمثلت الواقعية الاجتماعية في رسوم فناني العراق؟

ثانياً. اهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث في كونه دراسة فنية اكاديمية تسلط الضوء على فناني الحركة التشكيلية بالعراق في موضوعات ذات طابع اجتماعي مباشر ولا يستفيد منها الفنانين والمتابعين والباحثين.

ثالثاً. هدف البحث:

يهدف البحث الى تعرف الواقعية الاجتماعية وتمثلاتها في الرسم العراقي المعاصر.

رابعاً. حدود البحث:

الحدود الموضوعية:

اعمال فناني العراق بالألوان الزيتية التي تتضمن موضوعاتها الواقعية الاجتماعية.

الحدود الزمانية: الرسوم المنجزة (١٩٥٠ – ١٩٦٥)

اختار الباحث هذه الفترة الزمنية لأنها المرحلة التي تكثفت بها اعمال الفنانين حول موضوع الواقعية الاجتماعية

الحدود المكانية: العراق.

خامساً. تحديد المصطلحات وتعريفها

لغة:

الواقعية الاجتماعية: ورد أنها ((مجموعة أفكار وسلوك تعتمد على الحقائق وترفض العاطفة والخيال))[1].

اصطلاحاً:

المتحقق في الاعيان في المثالي ما يؤثر فعلا وما يمكن ان يعول عليه في مقابل الوهمي والخرافي والظاهري وما يتصل بالأشياء في مقابل الاسمى ومجموعة افراد تربطهم علاقات منظمة وخدمات متبادلة وتسودهم روح عامة وتقاليد مشتركة يخضعون لها جميعاً فالمجتمع سلطان على افراده كالأسرة والامة[2].

التعريف الاجرائي:

الواقعية الاجتماعية في الفن هو تسليط الفنان الضوء على الممارسات التي يقومون بها الافراد في المجتمع من خلال رصد الافكار وما يدور في المجتمع وبالكيفية التي يتحركون بها عندما يصور الواقع في جميع حالاته المعقدة .

تمثلاتها

تمثل لغة. وردت كلمة تمثل في القران الكريم في قولة تعالى (فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا) (سورة مريم الآية (١٧)

---

[1] ابراهيم مدكور ,المعجم الفلسفي , دار النشر , الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية,ص ٢١٠ .

[2] كرانت. ديمي، موسوعة المصطلح النقدي: الواقعية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر بغداد منشورات وزارة الثقافة والاعلام سنة ١٩٨٠.ص٢٣.

تمثل اصطلاحاً. (مثل الشيء بالشيء): سواه وشبهة به وجعلة على مثالة فالتمثل هو التصوير والتشبية والفرق بينة وبين التشبية أن كل تمثيل تشبية وليس كل تشبية تمثيلا , وتمثيل الشيء تصور مثالة ومنه (التمثل)[1]

تمثل اجرائيا: يعرف الباحث (التمثل) بما يتلائم مع موضوع البحث الحالي وهو تمثل صياغة الأفكار المفاهيمية والبنائية للفن العراقي المعاصر وفق التقنيات الأدائية عبر آليات أسلوبية بواقعية اجتماعية في منجزات بعض الفنانين التشكيلين العراقيين.

الفصل الثاني : المبحث الاول _ الجمال والفكر في المدرسة الواقعية الاجتماعية

ظهر المذهب الواقعي في منتصف القرن التاسع عشرالميلادي كرد فعل للمذهب الرومانتيكي,غير ان الفن لم يتخذ تمثيل الواقع بشكل مباشر, بل كان تمثيل الاحداث الواقعية, لذا يرجع الدور الكبير للنظرية الواقعية في انها خلصت الذهن وحررته من كل فكر غيبي ومن كل فكر أسطوري في موضوعاتها, وتعد أن الفن الجميل هو الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها[2]., فالواقعية بالتزامها الموضوعي بالشكل الفني كأساس جدي لرؤية الجمال وكوسيلة اكثر فعالية وتاثير لنظريتها الانتقادية ابتعدت عن الحلول الغيبية للرومانسية, فالفنان الواقعي يضحي بحريتة الفنية من اجل المجتمع لطرح تناقضات المجتمع ولجعل المتلقي يسهم وجدانياً في تغير المصير الاجتماعي ,وليكن العامل والفلاح والانسان العادي ابطالاً واقعيين لا اسطوريين , في فن واع لا يحتمل التأويل الميتافيزيقي خارج محتوى الواقع الاجتماعي او السياسي ومشكلاتة[3]. فالفنان الواقعي باقامة العلاقة بين الحرية الذاتية والضرورة الاجتماعية لم يستطع تجاوز التوتر الاجتماعي والروحي وعلى اساس هذة العلاقة الانسانية مع المجتمع صاغ الفنان حلماً جميلاً موضوعياً يكشف عن شخصية الفنان ووظيفته خلال جدليات الحياة ويصور التشويه الذي اصاب الحياة الانسانية تحت وطأة الراسمالية[4] (م ١٢, ص٦٧) , ولهذا عدت الواقعية ثورة حقيقية اعتمدت التفاعل بين الانسان والطبيعة واتخذت الواقع كأساس لها[5].ومن نفس المنطلق ان " الفن الجميل يعني شمول الغاية الانسانية لتحقيق الروح الجماعية بما يعطي الانسانية الاهتمام الاول انه واسطة لنشر الوعي الاخلاقي والسمو بالصفات الحسية والاخلاقية لنقف محتجين بحرس ضد القبح والتناقض"[6] ,,وقد رأى (كارل ماركس) ان العمق والصدق والشمول في المكونات الاساسية للواقعية, فالواقعية تبتعد عن السطحية والتصوير الحسي المباشر وتأخذ بمفهومها الديكالتي أي الجدل بين الفن والواقع كتأثير متبادل , فالتحقيق الشمول والصدق على الفن ان يتخطى ما يطفو على السطح من مظاهر عابرة[7] وعلى الرغم من غالبية الفنانين الواقعيين مشتركون في التعبير عن الانسان الذي اتخذوه موضوعا للفكر, بيد ان نقطة التقاء الواقعية لم تأخذ فكرة الهروب واللامسؤولية نحو المجتمع بل نظرة الى الاوضاع من منظار اجتماعي لامن منظار الذات بمعنى ذات مغزى انتقادي, بحيث يركز هذا الأسلوب على العناية التامة بالصفة الموضوعية والذهنية لحياة المجتمع الذي ينتج منه العمل الفني,[8] حيث إن الجمال في العمل الفني للمدرسة الواقعية لايعني جمال الألوان والأشخاص والملابس , بقدر مايعني الصدق في التعبير وهز الانسان من الاعماق وجعله ينفعل مع مضمون العمل الفني, والتأكيد على الشكل ذي الدلالة في العمل الفني , هذا الشكل ذو الدلالة الذي سيحقق الانفعال الجمالي[9]., ان مايفكر فية الفنان تجاه مايتضمن تكوينه للعمل الفني هو كتحصيل حاصل فيما يتعلق بتلك القضايا والمعطيات التي تدور من حوله لأنه يحمل عناصر إنسانية عامة فالقيمة الجمالية

([1])صليبا جميل, المعجم الفلسفي , ج١ الناشر, مركز التوزيع ,ذوي القربى ,قم ايران ,١٩٨٥.ص١٢٣

([2])فنتوري , ليونيللو: كيف نفهم التصوير ,تر:محمد عزت مصطفى ,مر:عبد القادر رزق ,دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ,القاهرة ,١٩٦٧, ص١٣٢.

([3])لوكاتش , جورج, دراسات في الواقعية الاوربية, تر: امير اسكندر , مو: عبد الغفار مكاوي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٧٢.ص٨-٩.

([4])ـ فنكلشتين. سيدني، الواقعية في الفن, ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة: يحيى هويدي،الناشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.ص٦٧.

([5]).هاوزار، ارنولد، فلسفة تأريخ الفن، ترجمة: رمزي عبدة جرجيس و زكي نجيب محمود، سلسلة الالف كتاب، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨.ص٨٨.

([6])فيشر , ارنست , ضرورة الفن , تر: ميشال سليما , دار الحقيقة للطباعة والنشر , بيروت , ١٩٨٨.ص٧٢

([7])الاغا , وسماء: الواقعية التجريدية في الفن , ط١ , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , المطبعة الوطنية , عمان.٢٠٠٧, ص٢٧.

([8])حسين محمد حسن: الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر , دار الفكر العربي , ط١ , ج١ , ١٩٧٤ ,ص٨٠-٨١.

([9])ـ مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة: سعد المنصوري و مسعد القاضي، مراجعة وتقديم: سعيد محمد خطاب، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦.ص٥٤١.

للواقعية غير ثابتة ومحدده , بل متنوعة بتنوع وجوه المجتمع[1] ,(لتقديم صورة تستثير ملكة المتلقي الانتقادية والتحليلية، ومن ثم تكون استجابته نحوها مثمرة, يرى(بيلنسكي(١٨١١ – ١٨٤٨ م)[*] ((ان الفن احد اشكال معرفة الحياة والتأثير عليها، فقد ربط بين الواقعية في الفن والالتحام بالشعب، والدلاله الاجتماعية عنده تتوقف على هذا الاتصال، للتعاطف مع روح العصر، وهذا هو جوهر الفن الصادق))[2] . بفكر جمالي بأخذك إلى معرفة الألم والمعاناة التي يتحملها كاهل طبقات المجتمع الفقيرة او العاملة.

المبحث الثاني _ مفهوم الواقعية الاجتماعية في الرسم الاوربي

هي كنظرية اول ما عرفت بصورة رسمية في الادب في نصف القرن التاسع عشر واشهر اعلامها (جوستاف فلوبير١٨٢١-١٨٨٠) سيطرت الواقعية كمنهج على كبار مؤلفي القصة بالذات الى ضرورة انتاج رؤية غير خيالية قريبة من الواقع والحقيقة اليومية لحياة انسانية اجتماعية أعتمادها كمبدء في الانعكاس الموضوعي[3], (م١٩,ص٤) لذا يشير (هربرت ريد ١٨٩٣-١٩٦٨) الى تعريف الواقعية الاجتماعية ((ان الواقعية لا تعني التجميل والتزيين والاختيار الاعتباطي للظاهرة الحسية الثورية, أنها تعني انعكاس الواقع كما تم ذلك في جميع حالاته المعقدة))[4](م٢٢ , ص١٠٥), وقبل ان نتناول مظاهر تطور الواقعية الى تيارين اساسيين يلتقيان احيانا وينفصلان احيانا اخرى وهما الواقعية الغربية والواقعية الاشتراكية, اما الواقعية في الفن الاوربي فلأول مرة كان استعمالها مع الرسام (غوستاف كوربيه ١٨١٩ -١٨٧٧) سنة ١٨٥٥ وهو يعني بها في ذلك الوقت معنى محدداً وجديداً يشير الى نظرية فنية كانت يومها تعتبر ثورية في ذاتها[5] لذا هجر كثير من المبدعين والمثقفين مدنهم والتحقوا بالريف للعمل بين الفلاحين العمال وتعليمهم وتوجيه الادب والفن لمخاطبة حساسيتهم الفكرية والجمالية ,وكانت مواضيع هذا الواقع الاجتماعي تعبر عن هموم الشعب والطبقة الكادحة في المجتمع[6],فانتشر هذا الاسلوب في مختلف انحاء اوربا وظهر زعماؤه وكان على راسهم كوربيه وهذا ما عبر عنه فقد اسقط في لوحاته القصة والحكاية او البطولات فكان يصور المشاهد الواقعية البسيطة وما تمثله في الحياة اليومية[7] (م٥,ص٣٦).وكافح (كوربيه) في سبيل الانسان ودعا الى ابراز الواقع الاجتماعي, ولذلك فان لوحاته حافلة بالحياة والمعنى اذ واقعيته لا تقتصر على رسم المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية كما صورها الفنانون الواقعيون الاخرون بل اضاف اليها قضايا حياتية وليدة الازمات والتناقضات الاجتماعية اذ لجأ الى التصوير الساخر منتقدا الطبقة البرجوازية بأسلوبه، وبذلك اصبحت الواقعية قطب المعارضة للفن الفرنسي وتهدف الى نسخة بالملاحظة والوصف الامر الذي يعد من اسمى سمات فن التصوير الذي يهدف الى مساعدة الناس على ادراك ابعاد هذا الواقع[8](م١٠,ص٥٢٨). كما في لوحة الحجارون شكل رقم (١) ,اما (جان فرانسو ميبه ١٨١٣-١٨٧٥) هو فنان قروي من النورماندي نشأ مزارعا وعاش مع الارض والطبيعة وقد استطاع ان يعبر عن بساطة وبراءة تلك الحياة وان يفسح المجال لأثارة مشكلة الواقع المتخلف في الريف واثار هذا البرجوازيين المتأنقين، فقاوموا هذا الاتجاه الديمقراطي القائم على القذارة حسب تعبيرهم ففي عام ١٨٥٧ رسم ميبه لوحته الشهيرة جامعات بقايا الحصاد، الشكل رقم (٢).فهو ينطلق من ثوريته التي ركزت على تناول الهم الانساني وصور حياة الفلاحين بكل ما فيها من مآسي وفقر، ومن تلك المشاهد ما كان ينقله من انعكاس البؤس في

([1])فنكلشتين. سيدني، الواقعية في الفن, ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة: يحيى هويدي،الناشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١,ص١٦٨-١٧٠.

(*) نشأ بيلنسكي في بيئه ريفية بالقرب من شيربورج بأقليم نورماندي واشتغله بالزراعة وعندما احس بموهبته الفنية الكامنة ذهب الى دراسة الفن في شيربورج سنة ١٨٣٣-١٨٣٦ .
علام، اسماعيل، نعمة، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦.ص٦٣

([2])كرانت , ديمين, الواقعية موسوعة المصطلح النفدي , تر: عبد الواحد لؤلؤه , الناشر, دار المنصور , العراق١٩٨٠,ص٦١-٦٦

([3])ليلى عنان، كتابك الواقعية في الادب الفرنسي، الناشر دار المعارف ١١١٩، كورنيش النيل القاهرة,ص٤.

([4])هربت ريد, الفن والمجتمع , تر: فتح الباب عبد الحليم , مراجعة: محمد يوسف همام مطبعة الشباب,.ص١٠٥.

([5])ليلى عنان، كتابك الواقعية في الادب الفرنسي، الناشر دار المعارف ١١١٩، كورنيش النيل القاهرة, ص٥ز

([6])فنكلشتين. سيدني، الواقعية في الفن, ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة: يحيى هويدي،الناشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١, ص١٩

([7])القره غولي. محمد علي علوان، تاريخ الفن الحديث، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مطبعة الدار البيضاء، رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد سنة ٢٠١١, ص٣٦.

([8])عفيف بهنسي، تاريخ الفن الحديث، سنة ١٩٧١, ص٥٢٨.

وجوه الناس في عربات السفر[1](م١٠,ص٥٢٤) في لوحة مسافروا الدرجة الثالثة كما في الشكل (٣). اما الواقعية الاشتراكية ان اول من وضع الفن الواقعي الاشتراكي واعطاه هذه التسمية في عام ١٩٣٤ هو (أندرية جدانوف Andrie jdanov ١٨٩٦-١٩٤٨) المفكر السياسي للحزب الشيوعي ان الواقعية الاشتراكية تقوم على تفريق صارم بين تزييف الذاتية وبين تقويم الجدل الذاتي الموضوعي وهي موضع نفور خاص لدى الواقع الاشتراكي – اذ تؤمن بمستقبل التوفيق بين هاتين الحالتين الحلم والواقع على مايظهر بينهما من تناقض في نوع من الواقع المطلق[2](م١٧ ,ص ٩٥) ، وبهذا فالفنانين الواقعيين مشتركين في رفض القيم الجمالية للنظام الرأسمالي وتغييب الانسان عن دوره الاجتماعي, وهكذا بدا فن الواقعية الاشتراكية في الدول الشيوعية وفي مدرسة البسطاء في فرنسا ملتزما ليس للواقع البرجوازي بل للواقع الطبقي[3] (م١١,ص ٧٠٨) وسرى هذا الفن في الاتحاد السوفيتي على يد (ألكساندر غيرا سيموف Gerasimov ١٨٨١_١٩٦٣) ثم انتقل الى المكسيك على يد(دييغو ريفيرا Rivera ١٨٨٦_١٩٥٧) فالاتجاه الواقعي كان قد ميز التجربة التشكيلية الروسية منذ بواكيرها الاولى سواء كانت تلك الواقعية موظفة في خدمة التوجهات السياسية الرسمية للثورة البلشفية ام كانت اخلاصا فنيا مارس الفن على قماشه اللوحة وفق رؤاه الجمالية وقناعاته الفكرية ليس منفعة ولذة بل هو قضية ثورية مرتبطة بالإنسان والطبيعة والوسط الاجتماعي[4](م٢٤,ص ١), وهكذا نستطيع ان نعتبر فناني الواقعية الاشتراكية من ابرز الفنانين الذين خصوا فنهم من اجل الشعب والتزموا قضاياه , فمن مهمة الفن الاشتراكي مساعدة هؤلاء على معرفة امكانياتهم وعلى معرفة قيمتهم ومصيرهم[5] . (م٢٠, ص٢٣) الواقعيون الاشتراكيون. Rivera اكمل دراسته في المكسيك عام ١٩٠٧ يعتبر ريفيرا الرائد الاول للأسلوب الواقعي الاجتماعي، وقد تحرر من المدرسة الباريسية وابدع فنا ثوريا واقعيا مفضلا فيه الاشكال الكلاسيكية ثم استوحى من التاريخ الاجتماعي والسياسي للمكسيك جدارية بعنوان ثورة المكسيك شكل رقم (٤) ,لقد كان ريفيرا اشتراكيا كبيرا يسعى لايجاد فن من اجل الشعب، فن بسيط مستوحى من مجتمع بلاده القديم, أما ألكساندر غيرا سيموف الذي كان اسلوبه واقعي هادف وتعابيره منسجمة مع الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي، ففي اللوحة رسالة من الجبهة، شكل رقم (٥) عالج فيها الفنان القضيتين الوطنية والاجتماعية في هذه اللوحة جاعلا تدفق ضوء الصباح الى شرفة المنزل الريفي واراضيه الخشبة المتشققة من الواقع الاجتماعي للطبقة الفقيرة ولم تبق الواقعية التي نادى بها دون مناهضة، وبعد الثورة الروسية اصبحت مسؤوليات الفنان الواقعي على تثقيف الناس ويقاض ضمائرهم وتقوية عواطفهم الاشتراكية)[6](م١١,ص٧١٠_٧١١)

المبحث الثالث _الواقعية الاجتماعية في الرسم العراقي المعاصر

تعد بداية القرن العشرين خط شروع النهضة الحقيقية للرسم العراقي ابتدأت بمجموعة من العراقيين كانوا ضباطا في الجيش العثماني الا أنهم لعبوا دورا هادفا في بناء الحركة الفنية الواقعية, اذ كانت مواضيعهم تعتمد على تصوير الطبيعة والمشاهد اليومية بأسلوب تقليدي في انشاء هذا الفن الذي يعتمد على تحويلات اجتماعية وانسانية ولكن دون اخلال بالمبادئ الاساسية للجمالك[7](م٧,ص ٦٠), وقبل كل شي ضرورة من ضرورات الواقع في حركته وتمجيد الانسان المكافح الباحث عن شخصية ضد الاستلاب المتمثل في الهيمنة الاجنبية بعد الحرب ودخول الانكليز بغداد وتراكم الظروف القاهرة التي حالت دون التوجه الى القضايا الجمالية والترفيهية فكيف الحال في سنوات الرواد[8](م٨,ص ١٨).وكان واقع كل الفئات على القرار واقعا معوقا للفنان

([1])عفيف بهنسي، تاريخ الفن الحديث، سنة ١٩٧١, ص٥٢٤.

([2])كرانت , ديمين, الواقعية موسوعة المصطلح النفدي , تر: عبد الواحد لؤلؤه , الناشر, دار المنصور , العراق ١٩٨٠,ص٩٥.

([3])عفيف بهنسي، تاريخ الفن المعاصر الاوربي، سنة ١٩٧١, ص٧٠٨.

([4])الفيفي. محمد بن سالم بن سليمان. اطلاعه على الواقعية. موقع الكتروني، صحيفة فيفاء اون لاين الالكترونية، ٢٨، ١١، ٢٠١٨, ص١

([5])مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة: سعد المنصوري و مسعد القاضي، مراجعة وتقديم: سعيد محمد خطاب، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦, ص٢٣.

([6])عفيف بهنسي، تاريخ الفن المعاصر الاوربي، سنة ١٩٧١.ص٧١٠-٧١١.

([7])شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعصر في الوطن العربي , دار الشؤون الثقافية العامة العراق , بغداد ,١٩٨٥,ص٦٠.

([8])عادل كامل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد, ص١٨.

في عمله وفي الجانب الاجتماعي سنوضح ذلك في تحديد الاسلوب نرى ان ثمة محدودية تمنع الرواد من معالجه المواضيع الاكثر تأثيرا وتعبيرا عن الحياة اليومية الاجتماعية فمن من الفنانين كان يستطيع ان يعبر مثلا عن بؤس الفلاح العراقي وعن تخلف القرية او عن الحياة المدنية الداخلية الا في نماذج قليله, لهذا السبب فقد واكب جيل الرواد ومنهم عبد (القادر الرسام ١٨٨٢-١٩٥٤)الذي درس الفن الى جانب العلوم العسكرية في المدرسة الحربية في العاصمة العثمانية ,وتلمذ على يد اساتذة الفن هناك وتأثر بأساليبهم التي امتدت اصولها من الواقعية الاوربية, اذ جسدت اعماله الفنية البيئة العراقية ومظاهرها الاجتماعية بواقعية تتسم باتساع الافق وكثرة التفاصيل الصغيرة بحساسية بالغة على أسس أكاديمية , أي على وفق مبدأ المحاكاة من حيث الاهتمام بالضوء والظل والمنظور الجوي وتناسق الالوان كما في الشكل (٦) اما الفنان (صالح زكي ١٨٨٨-١٩٧٤) قام بتصوير المواقع التاريخية فكان عمله تسجيلياً وثائقياً، (وعصام حافظ ١٨٨٦-١٩٧٨) كان اول من امتهن الفن وقام بدراسته في باريس وهو فنان واقعي اقترب احيانا من الانطباعية وفي الثلاثينات ارسلت مجموعه صغيرة من الشباب الى عواصم اوربية مختلفة لمتابعه دروس في الفن ,وكان على راس هؤلاء (اكرم شكري ١٩١٠-١٩٨٣) وفائق حسن (١٩١٤-١٩٩٢) وعطا صبري (١٩١٣-١٩٨٧) وحافظ الدروبي (١٩١٤-١٩٩١) وجواد سليم (١٩١٩-١٩٦١)[1](م٢٣,ص ٦٨),. اما جماعات الفنية الاولى ساهمت ثلاثة جماعات مختلفة من الفنانين في ان تكون قاعدة انطلاق الفن العراقي الواقعي, وفي الاتجاهات التي يسلكوها بعدئذ وهي تضم جماعة الرواد التي تأسست عام ١٩٥٠ وأكدت على عكس ملامح الحياة اليومية ومشاهد الطبيعة, اما جماعة بغداد للفن الحديث سعت الى تحقيق فكرة ربط التراث العربي والاسلامي وفق رؤية عصرية منذ تأسيسها عام ١٩٥١ [2](م٢٣,ص ١١٨) فضلا عن جماعة الانطباعيين عام ١٩٥٣ مارسوا تجربتهم في اللون وتجسيد الطبيعة العراقية ذات الالوان والاضواء الشديدة , فكانت جماعة بغداد بقيادة جواد سليم, وقاد فائق حسن (جماعة الرواد) بعد عودته من باريس واخيرا كانت جماعة الانطباعيين بقيادة حافظ الدروبي ,ولعل الرائدين الحقيقين للفن العراقي الحديث كانا جواد سليم وفائق حسن وكان لدى (جواد) العديد من الاعمال الفنية ولكن اهمها نصب الحرية اذ تقع معالجة القطع الاربع عشرة ضمن ثلاثة اتجاهات اسلوبية متداخلة حقق الفنان قسما منها وفق الاتجاه الواقعي, كرواد الثورات والعامل والجندي والفلاحين ان قراءة الانتاج الفني هذا سوف تحدد طبيعة الحياة الاجتماعية[3](م٩, ص٧٧)كما في الاشكال التالية (٧، ٨، ٩), فالأعمال المتغايرة لحد التنافر تكشف عن خلل البيئة الاجتماعية وتطورها وصراعها الحاد, وفضلا عن هذا الرصد المتشعب يمثل جواد بأعماله اغلب الطموحات الوطنية انه قد كشف عن موقفه ذلك الموقف مع الطبقات المعدمة الفقيرة ففي نصب الحرية كان جواد قد تصدى لمعالجة اخطر القضايا قضية ثورة الشعب العراقي في سبيل الحرية ويصور انتفاضته وثباته ضد الاستعمار ويمثل مرحلة التحول الاجتماعي بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨[4](م٨,ص ٢٤)مع رؤيته المعاصرة لمتغيرات المجتمع العراقي المعاصر (السياسية والاقتصادية والاجتماعية), اما فائق حسن ومن خلال اسلوبه في الرسم الواقعي المتميز ومواضيع الحياة الاجتماعية البغدادية والخيول العربية, ولوحات تمثل حياة البدو العراقيين، اذ امتاز اسلوبه بالتبسيط والاختزال كما انه وظف المساحات الكبيرة دون ان يركز على التفاصيل فقد تفهم بحدسه روح المجتمع الذي عاش فيه ,ان اعمال فائق حسن قد قامت بإعادة الاعتبار لكل ما هو واقعي واعراقي القرية شخصياتها وطقوس القرية وجزيئاتها ومجالس البدو كذلك رسم جمال الخيول العربية الأصيلة[5] (م١٦, ص٩٨)، شكل (١٠) اذ كانت اطروحته الفنية تشمل جميع مفاصل الحياة العراقية باحترامه الشديد للقيم والتقاليد والموروث في الصحراء والقرية والمدينة وبشكل عام تكشف هذه المشاهدات عن صلة الفنان بالواقع الاجتماعي وتوثيقها بأمانة مجسداً بذلك وعيا كبيرا باهتمامه

([1])نايف. سيلفيا، الفنون التشكيلية والحداثة في العراق، ترجمة رندلى عيد، دار الاداب ٢٠٠٤, ص٦٨.

([2])نايف. سيلفيا، الفنون التشكيلية والحداثة في العراق، ترجمة رندلى عيد، دار الاداب ٢٠٠٤, ص١١٨.

([3])عاصم عبد الامير، الرسم العراقي حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، الطبعة الاولى، ٢٠٠٤, ص٧٧.

([4])عادل كامل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد, ص٢٤.

([5])قاسم محسن، فائق حسن ذاكرة اللون الناشر, دار الحكمة بغداد ١٩٩٦.ص٩٨.

بالموروث التراثي فضلا عن توثيق بيئة الانسان العراقي ومعاناة الكادحين من العراقيين والفلاحيين والعمال[1](م ١٥,ص١٠). كما في الشكل رقم (١١)

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. الواقعية في بدايتها كنظره أدبية وفنية في الابتعاد عن العاطفة والخيال في التسجيل الصوري او الادبي والتطرق الى الحقيقة في المجتمع.

٢ـ أن الأسلوب في الرسم الواقعي هو مفهوم بصري يعالج جزئيات الصورة ليقدمها كقيمة تعبيرية فنية وجمالية , وهو ليس نقلا استنساخا لصورة مجردة من أجل جمال مجرد , أنما جمال ذو معنى .

٣ـ تعد المدرسة الواقعية التي اتخذت على المزاوجة بين الفكر والجمال كونه محاكاة ناتجة موضوعية بين الرسم من جهة والمضامين الفكرية ذات الابعاد الفنية التي ترتبط بالمحيط المتنوع بتأثيراته الضاغطة في فكر الفنان.

٤ـ اقامة الفنان الواقعي علاقة بين الحرية الذاتية والضرورة الاجتماعية وعلى اساس هذه العلاقة مع المجتمع صاغ الفنان حلما جماليا يكشف عنهما شخصيته في المجتمع.

٥ـ فناني الواقعية الاشتراكية مشتركون في رفض القيم الجمالية للنظام الراس مالي وتغييب الانسان عن دوره الاجتماعي .

٦. لاشك أن الغايات التي يتأسس عليها الفن الواقعي المعاصر في العراق بمجملها غايات جمالية يهدف الفنان من خلالها الى تحسس القيم الجمالية الكامنة في الطبيعة ومحاكاتها, ولكن ليس ذلك وحسب ,بل ومن خلال المواضيع الاجتماعية المحيطة به, سواء فيما يتعلق بتشخيص حاله سلبية معينة أو بالثورة على الواقع المفروض .

٧ـ يعد جواد سليم وفائق حسن بوابة الواقعية في المدرسة العراقية كان جواد يسعى ان يكون الفن مرآة الواقعة الاجتماعية، اما فائق حسن الذي وثق في اعماله البيئة والانسان العراقي ومعاناة الكادحين من الحرفيين والفلاحين والعمال.

٨ـ الواقعية الاجتماعية التي ظهرت في مشاهد الحياة اليومية, كواقع الباعة المتجولين والمقاهي والسوق والمناطق الشعبية القديمة، والطبقة المعدمة المهمشة في المجتمع.

الفصل الثالث_ اجراءات البحث

أولاً ـ مجتمع البحث: أطلع الباحث على مجموعة من لوحات الفنانين (الواقعية) الممثلة بمجتمع البحث التي لها علاقة بموضوع الدراسة، والتي بلغ عددها (٢٥) لوحة زيتيه للفنانين العراقيين.

ثانياً ـ عينة البحث:

تم اختيار عينة ممثله لمجتمع البحث بشكل قصدي بما يتوافق مع هدف البحث وقد بالغ عددها (٥) نماذج وفق وللمسوغات الاتية:

١- تغطي عينة البحث الاساليب الفنية جميعاً التي تمثلت فيها الواقعية الاجتماعية لدى فناني الرسم العراقي المعاصر.

٢- تتميز مفردات العينة عن سواها من اعمال الفنانين من حيث اختياره المشاهد الواقعية، المعتمدة من الحياة الاجتماعية اليومية.

ثالثاً ـ المنهج المستخدم:

أستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل الأعمال الفنية عينة البحث باعتباره المنهج الانسب للبحث الحالي.

رابعاً ـ أداة البحث: تم الأعتماد على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة للبحث وعن طريق ملاحظة صور اللوحات الفنية عينة البحث.

[1]قاسم محسن، فائق حسن الحضور الحي والبصمة الساحرة , الناشر, دار الحكمة بغداد ١٩٩٩, ص١٠.

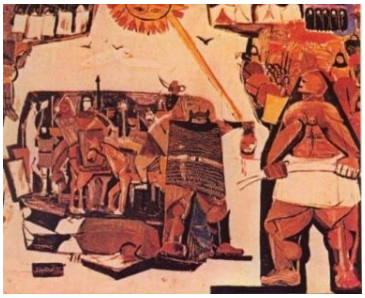
رقم الانموذج	اسم الفنان	اسم العمل	القياس	الخامة	سنة الانجاز	العائدية
١	فائق حسن	شناشيل	٧٣×٩٣	الوان زيتيه على كانفاس	١٩٥٢	الانترنيت

العمل ذو ألوان بنية قاتمة ذو ملمس خشن، وهو يصور مقطعا من حي سكني متمثل بالشناشيل، اذ استطاع الفنان من خلال مشهده المصور البيوت الطينية والخشبية إضفاء الروحية على واقع الحياة ، والتي يتم اقترانها بذاتية المجتمع ومحيطة ككيان، وربما بالموضوعية فالشناشيل رموز معروفة لدى المتلقي ، وبذلك لم تكن تلك القصدية خوضاً في تفاصيل الأشكال المرئية، إذ لربما أرادها الفنان ترجمة للمعنى من خلال إثارة الأحاسيس الإنسانية الباطنية وهي في الوقت نفسه قراءة بصرية من خلال التحليل البنيوي للعمل ؛ لهذا انتقى - فائق حسن- التنظيم الشكلي وبالتعبير عن المضمون بشكل قريب من الطبيعة وهو نوع من أنواع التقليد والمحاكاة للواقع بشيء من العفوية والإحساسات المباشرة التي يريد الفنان أن ينقلها إلى اللوحة بأمانة، دعت ثيمة الشناشيل الإحساس بالجمال صفة من الصفات العامة التي يمتاز بها التصميم العمراني، للعمل على المستويين التاريخي والموضوعي، فهو ينطلق من الأشكال الواقعية رموزاً يحورها للتعبير عن إحساس الفنان الداخلي، فضلا عن التعبير عن فكرة تحقق اللوحة الوحدة في اللون (الانسجام اللوني) مما جعل من الشكل يحتل موقع السيادة على وفق تمثل هذا الشكل بالعلامة فضلاً عن الوحدة بالموضوع ,لتبين العلامة هنا عن مجمل الأفكار العامة المتصلة بالحياة و الإنسان ومرجعيات تاريخية اجتماعية, من جانب آخر نلحظ إن الفنان من خلال تسليطه الضوء على موضوعة الحي فأنه أراد أن يتسع لكل ما يحيطه في حياته مثل الناس والبيت والشارع والمدينة والأرض والسماء وسواها الكثير, كل هذه العناصر المتمثلة في المشهد (البيوت والنساء) ، فالبيئة الاجتماعية هي موضوع الفنان ومصدر مواده ومخزونه من الوعي الكامن والظاهر.

رقم الانموذج	اسم الفنان	اسم العمل	القياس	الخامة	سنة الانجاز	العائدية
٢	نزار سليم	خدري الجاي	٦٠×٦٠	الوان زيتيه على كانفاس	١٩٦٠	الانترنيت

انشأ المشهد ضمن نظام جمالي يسعى إليه الرسام في تحقيق الجانب القصصي للمشهد , اشتمل المشهد على مكونين رئيسيين اعتمدا على إظهار شخصيتين (الرجل والمرأة) ، استعرضت مكونات العمل على وفق آلية اختزال لتجاوز أية تفاصيل سطحية مما احدث فعلاً جمالياً قائم, إذ نجد في هذا المشهد مزيج من الفلكلور، وألف ليلة وليلة، وهي في الوقت نفسه أحدى تعليقات (نزار) المستمرة على الدوام حول الحياة التي تحيط به مع الكثير من الحب والعطف، تحت تمثيل الواقع العراقي بتمحيص جاد على إحراز الخصوصية في اظهارات عناصر الواقعية ، كما حمل المشهد بعدا اجتماعيا جاء من أثر الثيمات التراثية التي استلهمها الفنان من بيئته الشعبية والمتمثلة (بالأزياء والبسط والأثاث). بتصميم المشهد بروحية خاصة, أي مجردة من أي قاعدة أكاديمية ؛ لهذا استخدم الموضوعية أساس في إفصاح البعد الداخلي للمشهد، الذي يحرك مكامن الفنان من رؤى تتدخل بها الإسقاطات الذاتية للفنان والمنعكسة من الانحدار الطبقي والثقافي، لذلك يجد الباحث إن تحديد اختلاف

الاتجاهات من موضوع وأسلوب قد ولد من رحم هذه العوامل المشتركة - من حراك الواقع الاجتماعي وسخونة محيطه البيئوي لذا التزم الفنان بالإمساك بزمام رصد الواقع الفلكلوري للمجتمع برؤية وجدانية من حكايات وأنماط حياة الأفراد اليومية.



رقم الانموذج	اسم الفنان	اسم العمل	القياس	الخامة	سنة الانجاز	العائدية
٣	كاظم حيدر	ملحمة الشهيد	١٢٠×٩٠	الوان زيتيه على كانفاس	١٩٦٤	الانترنيت

ان عنوان العمل المرسوم (ملحمة الشهيد) يعطي للباحث فكرة واضحة عما تحمله من مضامين اذ يتكون العمل من مفردات واقعية تتمثل بالشخصية الاساسية والانسان والاشكال المتمثلة بالخيول وقد صور لنا الفرسان والرماح والرايات الملونة في معركة الطف, اذ جعل من الحصان رمزاً للاصالة فضلاً عن الرموز الاخرى مثل السيف والصحراء ووسائل الحرب التي كانت اقرب الى الواقع، فقد أراد الفنان ان يصور لنا موضوعاً دينياً تاريخياً رمزياً معاصراً للشهادة والفداء دفاعاً عن الوطن وقد ربط بذلك ما بين القديم والمعاصر من خلال تأكيد المضمون الفكري والامتداد الحيوي ما بين الماضي والحاضر والمستقبل وهذا ما أكده الفنان في توظيفه للحكاية الملحمية الحسينية وهي تحمل شحنة قوية من الصدق والانفعال , لذا استخدم الفنان هذا الموضوع من التراث العراقي و البطولة التي جعلت الانسان قيمة عليا عبر العصور مثلتها ملحمة الشهيد البطل ، وهذا الابتكار للمفردات الشخصية المتميزة في عمله استطاع مزجها وتركيبها لما يخدم غرضه خير خدمة اذ تجد ان الفنان قد رسم لنا الشخصيات في مسار الحرب وهم باندفاع قوي رافعين راياتهم الى السماء وهي دلالة قوية على النصر والبطولة. ومن هنا يستدل الباحث ان لهذا العمل مرجعية اسلامية دينية وهو يخدم ويجسد غاية اجتماعية واقعية بصورة حكائية مميزة وضحها الفنان في هذا العمل.

رقم الانموذج	اسم الفنان	اسم العمل	القياس	الخامة	سنة الانجاز	العائدية
٤	ماهود احمد	الام الرافدينية	٢٠٤×١٥٠	الوان زيتيه على كانفاس	١٩٦٥	الانترنيت

يصور المشهد في تكوينه العام بعض الآلات الزراعية مع بعض العوائل الفلاحية ظاهرة نوع من الحركة الفعلية للمشي، حاملين ممتلكاتهم الشخصية كما يصور المشهد امرأة وهي تحتضن تمثال يعود بنا الى تماثيل الالهه الام الرافدينية، في حين احتشدت وجوه النسوة في خلفية المنجز، ونفذ المشهد بالأسلوب الواقعي اعتنى الفنان بخلق الانسجام بين الموضوع ومفرداته التشخيصية المهيمنة في هذا المنجز فتتبلور بذلك نزعته الواقعية الاجتماعية التي اقترنت بالواقعية الاشتراكية , ومن حيث استقراء جوانب المضمون العام للمنجز, نجده مرتبطا ارتباطا مباشرا بتمجيد العمل والعمال الكادحين, اذ سعى الفنان في هذا الجانب الى تثبيت الوضع الاجتماعي لشخوصه والتي مثلها باطراف كبيرة ومبالغ بها نسبيا حتى يجعلنا ندرك من اية طبقة انحدر هولاء, فهو بالحقيقة يتطرق الى واقع طبقة الفلاحين باعتبارهم طبقة كادحة , والى الواقع وطبيعة الحياة التي تحياها المرأة في ظل الظروف الصعبة التي كانت سائدة في المجتمع الزراعي المتأخر وبوسائل انتاجه ودرجة تطورها , ولتحقيق تلك المعالجة فقد سعى الى خلق المزاوجة بين الماضي ورموزه, فقد استلهم الفنان احد الرموز الرافدينية كقيمة فاعلة وملازمة للبناء المضموني لتفسيرها بانها تعبر عن معنى الخصب والتكاثر فكانت تلك الالهة مهمة في المجتمعات الزراعية الاولى, ومن ثم تطرق الفنان الى

الواقع الزراعي في هذا المنجز انما اراد من خلالها التأكيد على اهمية العامل الاقتصادي في نشأة وتطور المجتمعات وفي جميع مراحل الحياة.

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها

أولاً ـ النتائج:

١- أخذت صور معاناة الانسان في المدرسة الواقعية، والذي يعيد انتاج الظواهر الطبيعية المتمثلة بالوجدان البشري مؤثرة بالجانب النفسي للمتلقي ومحققة بعدها الفكري الذي يرافقه سمات الجمال التي يستمتع بها، كما في نموذج (١, ٤).

٢- ان الأسلوب في الرسم الواقعي هو مفهوم بصري يعالج جزئيات الصورة ليقدمها قيمة تعبيرية فنية وجمالية , وهو ليس نقلا استنساخا لصورة مجردة من أجل جمال مجرد, انما جمال ذو معنى, كما في أنموذج (١)

٣- رفض الواقعية الالوان الزاهية والبهرجة في اختيار الألوان مركزين على نقل الفكرة بكل موضوعية هدفها تحمل المتلقي الى مكان اللوحة تشعره بمشاعر الاشخاص الموجودين فيها كما في نموذج (٥).

٤- اختصت الواقعية الاجتماعية في مواضيع تناولت المهن الشعبية الفلكلورية التي كانت سائدة في منتصف القرن العشرين، كما في نموذج (٤).

٥- ظهرت الواقعية الاجتماعية في الابنية التراثية (بيوت، خانات، اسواق) ومن طراز بنائها، وكذلك مواد البناء، كما في نموذج (١).

٦- أسهم الرسم الواقعي الى حد كبير في بلورة جديدة للفن يكون الانسان فيها تجسيداً فعلياً للمعاناة الوجدانية من خلال أنتاج صور عن الواقع المعاش ، وهذا ما يدفع المتلقي الى التعاطف مع مواضيعها الفكرية, كما في أنموذج (٤).

٧- ان الفنانين العراقيين في معظم أعمالهم الواقعية ينشرون مفردات شخوصهم في الطبيعة تحت ضوء الشمس ليحصلو على الوان الطيف كلها لإضفاء الاشراق, كما في نموذج(١, ٤)

٨- الفنانين العراقيين يتفاعلون مع الواقعية الاجتماعية المحلية من عادات وتقاليد واعراف وتراث وعقائد وغيرها، والمكان والواقع المحيط بهم، لذلك سلط الضوء على المواضيع البسيطة التي تحمل حس إنساني, كما في نموذج(٥)

ثانياً الاستنتاجات:

يستنتج الباحث ما يأتي

١- ان فناني الرسم العراقي المعاصر يؤكدون على التصاقهم بحياة شعبهم من خلال تأكيد هويتهم المحلية.

٢- في اختيارهم مواضيع تناولت حياة الشعب اليومية والاجتماعية والاقتصادية والتراثية وغيرها.

٣ـــــــ ان غالبية الفنانين العراقيين يمتلكون حرفية عالية في تنفيذ اسلوبهم الواقعي التسجيلي مما حقق مع ذواتهم في طرح للمواضيع البيئية العراقية (الجغرافية والثقافية) التي تناولوها بحب وشغف.

٤ـ اعمال الفنانين العراقيين اعطت بعداً اجتماعياً من خلال تكويناتها البنائية مما ابهر المتلقي وجعله متواصلاً مع العمل الفني على حد سواء.

٥ـــــ استندت الواقعية الاجتماعية على عنصر السيادة في اعمالهم لكي يعطي تواصلاً وانسجاماً مع العمل والتركيز على فكرة الموضوع الذي يحمله العمل الفني.

٦ـ حملت الواقعية موضوعات اخذت مساحة كبيرة من المجتمع العراقي كالحرفيين والعمال والفقراء، الخ.

المصادر

١ـ ابراهيم مدكور ,المعجم الفلسفي , الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية.

٢ـــــ كرانت. ديمي، موسوعة المصطلح النقدي: الواقعية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر بغداد منشورات وزارة الثقافة والاعلام سنة ١٩٨٠.

٣- صليبا جميل, المعجم الفلسفي , ج١ الناشر, مركز التوزيع ,ذوي القربى ,قم ايران ,١٩٨٥.

٤ ـ الاغا , وسماء: الواقعية التجريدية في الفن , ط١ , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , المطبعة الوطنية , عمان.٢٠٠٧

٥ـــ القره غولي. محمد علي علوان، تاريخ الفن الحديث، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مطبعة الدار البيضاء، رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد سنة ٢٠١١.

٦ ـ حسين محمد حسن: الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر , دار الفكر العربي , ط١ , ج١ , ١٩٧٤ ,

٧ـ شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعصر في الوطن العربي , دار الشؤون الثقافية العامة العراق , بغداد ,١٩٨٥.

٨ـ عادل كامل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد.

٩ـ عاصم عبد الامير، الرسم العراقي حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، الطبعة الاولى، ٢٠٠٤.

١٠ ـ عفيف بهنسي، تاريخ الفن الحديث، سنة ١٩٧١.

١١ عفيف بهنسي، تاريخ الفن المعاصر الاوربي، سنة ١٩٧١.

١٢ ـــــ فنكلشتين. سيدني، الواقعية في الفن, ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة: يحيى هويدي،الناشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

١٣ـ فيشر , ارنست , ضرورة الفن , تر: ميشال سليما , دار الحقيقة للطباعة والنشر , بيروت , ١٩٨٨.

١٤ـــ فنتوري , ليونيللو: كيف نفهم التصوير ,تر:محمد عزت مصطفى ,مر:عبد القادر رزق ,دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ,القاهرة ,١٩٦٧

١٥ـ قاسم محسن، فائق حسن الحضور الحي والبصمة الساحرة , الناشر, دار الحكمة بغداد ١٩٩٩.

١٦ـ قاسم محسن، فائق حسن ذاكرة اللون الناشر, دار الحكمة بغداد ١٩٩٦.

١٧ـ كرانت , ديمين, الواقعية موسوعة المصطلح النفدي , تر: عبد الواحد لؤلؤه , الناشر, دار المنصور , العراق ١٩٨٠.

١٨ ـــــ لوكاتش , جورج, دراسات في الواقعية الاوربية, تر: امير اسكندر , مو: عبد الغفار مكاوي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٧٢.

١٩ـ ليلى عنان، كتابك الواقعية في الادب الفرنسي، الناشر دار المعارف ١١١٩، كورنيش النيل القاهرة.

٢٠ ـ مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة: سعد المنصوري و مسعد القاضي، مراجعة وتقديم: سعيد محمد خطاب، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦.

٢١ ـ هاوزار، ارنولد، فلسفة تأريخ الفن، ترجمة: رمزي عبدة جرجيس و زكي نجيب محمود، سلسلة الالف كتاب، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨.

٢٢ـ هربت ريد, الفن والمجتمع , تر: فتح الباب عبد الحليم , مراجعة: محمد يوسف همام مطبعة الشباب.

٢٣ ـ نايف. سيلفيا، الفنون التشكيلية والحداثة في العراق، ترجمة رندلى عيد، دار الاداب ٢٠٠٤.

٢٤ ـ الفيفي. محمد بن سالم بن سليمان. اطلاعه على الواقعية. موقع الكتروني، صحيفة فيفاء اون لاين الالكترونية، ٢٨، ١١، ٢٠١٨

Social Realism and its Representations in Contemporary Iraqi Painting

Asst. Lect. Ali Ghanim Mohammed
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: This research is concerned with studying social realism and how it is represented and the extent of its effects in contemporary Iraqi painting for its successive generations, starting with the pioneer generation. It also included the goal of the research to (know social realism and its representations in contemporary Iraqi painting), followed by establishing the limits of the research. The researcher has identified three implicit titles within this framework to ensure that the research topic is read according to its various definitional frameworks, which were as follows, beauty and thought in the school of social realism, the concept of social realism in European painting, social realism in Iraqi painting, and the third chapter: It was devoted to research procedures, through Reveal the studied community and the sample selected from it (4 paintings), then identify the research tool and determine its methodology, followed by the analysis of the sample. The fourth chapter included the results of the research, including 1- The method in the realistic drawing is a visual concept that treats the particles of the image to present it with artistic and aesthetic expressive value, and it is not a reproduction of an abstract image for the sake of abstract beauty, but rather a meaningful beauty.2 The actual embodiment of emotional suffering through the production of images of the lived reality, and this is what prompts the recipient to sympathize with its intellectual subjects. which their actions suggest. .3Iraqi artists interact with the local social realism of customs, traditions, customs, heritage, beliefs, etc., and the place and reality surrounding them, so he shed light on simple topics that carry a human sense.

Keywords: Realism; representation; contemporary Iraqi painting.

ملحق أشكال الفصل الثاني الاطار النظري

شكل (١) كوربية، الحجارون

شكل (٢) فرانسو ميبه، جامعات بقايا الحصاد

شكل (٣) فرانسو ميبه، مسافروا الدرجة الثالثة

شكل (٤) ديوجوريفيرا، ثورة المكسيك

شكل (٥) ألكسندر غيرا سيموف، رسالة من الجبهة

شكل (٦) عبد القادر رسام، الجندرما

شكل (٧-٨-٩) جواد سليم، نصب الحرية

شكل (١٠) فائق حسن، الصقار

شكل (١١) فائق حسن، فلاحات

بنية التكوين الفني في التشكيل المعاصر - حامد الراشدي إنموذجاً

م. أزهار رمزي عزيز
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: azharramzee@uomosul.edu.iq

م.م. رويدة وعد الله محمد
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: rwaidawaadallah@uomosul.edu.iq

الخلاصة: تضمن البحث الموسوم (بُنية التكوين الفني في التشكيل المعاصر - حامد الراشدي إنموذجاً)، أربعة فصول. تناول الفصل الأول مشكلة البحث والتي خرجنا منها بالتساؤل الآتي ما بنية التكوين الفني في التشكيل المعاصر في أعمال الفنان حامد الراشدي؟ و أهمية البحث والحاجة إليه, كما أن البحث يهدف الى (الكشف عن بنية التكوين الفني في التشكيل المعاصر في رسوم الفنان حامد الراشدي) ومن ثم تحديد مصطلحات البحث، وتمثل الفصل الثاني بالإطار النظري الذي تضمن مبحثين تحدث المبحث الأول عن مفهومي البنية والتكوين ثم التكوين في الفن التشكيلي وتناول المبحث الثاني الفن التشكيلي المعاصر .وتناول الفصل الثالث إجراءات البحث من مجتمع البحث, عينة البحث, منهج البحث, أداة البحث ومن ثم تحليل العينات وجاء الفصل الرابع بنتائج البحث وكان من بينها : إعتماد الفنان حامد الراشدي على عناصر التكوين في إيجاد بنية شكلية ودلالية لإقتياد العين من جزء لآخر ومن ثم الإستنتاجات والتوصيات والمقترحات، ثم قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: بُنية؛ التكوين؛ الفن التشكيلي.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:-

تنوعت الحركات الفنية التشكيلية بعد الإنطباعية في اوربا فظهرت الوحشية والتكعيبية والتجريدية والدادائية والسريالية وكذا التعبيرية وغير ذلك..... وأصبح لِكُل فنان أسلوبه الخاص به ضمن إطار كُل حركة وإتجاه واستمر هذا التطور والتنوّع حتى أحدث تغيرات كثيرة في عالم الفنون فَتعددت التوجهات وإستطاع بعض الفنانين أن يوظفوا عُنصر التكوين بِبُنية تكوين جديدة غير مألوفة سابِقاً وإستعان البعض بِخامات ومواد جاهِزة في بُنى تكوينية مُعاصِرة كما في فن الكولاج الذي إستعار فيه الفنانون بِأوراق الجرائِد والقِماش وشعر الإنسان وغير ذلك بعدها ظهر فن الخردة والذي بنى فيه الفنان تكويناته بأدوات متروكة وأشياء مُهملة فَطوّعها يديه وسطح لوحته بِذلك بُنى تكوينية مُعاصِرة، حيث بدأت التكوينات الأكثر حساسية مبنيةً بالإتجاه التجريدي فأُنجِزت بِتمثُّل وَسُرعان ما إنقسمت إلى إتجاهين أولهُما التجريدية الغِنائية مُتَمَثِلة بِكاندنسُكي والثانية التجريدية الهندسية التي تَمَثلت بالفنان موندريان.

وَتَبَددت المرئيات بإتجاه البُنى التكوينية للأشكال، فالنِقاط بإعتِبارِها وحدات أساسية بِنائِية لِتِلك الأشكال هي التي تُحَدِد أبعاد الخطوط والأحجام والسطوح فَتتحرك النقطة لِتُكون أعداداً بِتعاقُب خطوطَها كالرقم واحد وإثنان إلى ما ذلك ثُم بِوَاسّطُتها تُرسم الأشكال الهندسية كالمُربع والمُثلث و.....فطرحت الفلسفة الفيثاغورية بُنية تشكيلية قامت على التصور العقلي للشكل المُجرد فَفَرضت بِنائِية هندسية تقاطعَت بِقوانينُها أنساق الواقع المرئي وَمِن هُنا فإن الشكل يستوعب ويتشكل على وفق الرؤية الجمالية فتأثرت بنائية الاشكال بالدوافع التي تقف وراء ذلك وفي ضوء ما سبق تتحدد مُشكِلة بَحثِنا بِالتساؤل الآتي:

- ما بُنية التكوين الفني في التشكيل المُعاصر التي أنجز الفنان حامد الراشدي بِها أعمالَهُ الفنية؟

أهمية البحث: -

تكمن اهمية البحث الحالي في كونه

١- يُلقي الضوء على أهم الأُسس والأبعاد الفنية التي تعتمد على بُنية التكوين الفني.

٢- يعد هذا البحث دراسة علمية أكاديمية في بُنية التكوين الفني في التشكيل المعاصر.

هدف البحث: -

يهدف البحث إلى الكشف عن بُنية التكوين الفني في التشكيل المُعاصر (حامد الراشدي إنموذجاً).

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يلي:

الحدود المكانية: - العراق/ الموصل.

الحدود الزمنية: - ٢٠٠٥-٢٠٢٠م.

الحدود الموضوعية: -. يتحدد موضوع البحث ببنية التكوين الفني في الفن التشكيلي المعاصر من خلال تحليل أعمال مختارة للفنان العراقي حامد الراشدي.

مصطلحات البحث: -

البُنية لغة: - مشتقة من الفعل (بنى، يبني) البنى ضد الهدم، بَنى البِناء البِناء بنياً، وبنى (مقصور)، وبنياً وبنايةً وبنيةً (ابن منظور، ١٩٥٦: ١٠١)، وجمعها بنى وبنى، ما نبنيه (المنجد في اللغة والاعلام، ١٩٨٦: ٥٠)، (البُنى) بالضم مقصور البِناء يقال (بُنية) و(بُني) بكسر الباء مقصور مثل جِزية وجِزى (الرازي، ٢٠٠٥: ٥٦-٥٧).

البنية إصطلاحاً: - مفهوم تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرق إستيعابها (سعيد، ١٩٨٤: ٣١).

البنية إجرائياً: - هي مجموعة من العناصر ذات خصائص تؤدي اهدافاً بتشكيلها بنائياً مع بعضها البعض من حيث أن كل عنصر يتأثر بما يُحيط بِه مِن عناصر أُخرى.

التكوين لغة: - كلمة مشتقة من الفعل الناقص كان يكون كوناً وكياناً للشيء أي حدث ووجد وصار وكون تكويناً للشيء أي أحدثه وأوجده أي أخرجه من العدم وجمع تكوين تكاوين وتعني الصورة أو الهيئة بمعنى (إنشاء) مصدر مشتق من الفعل (أنشئ)، وإنشاء الله الذي خلقه (المنجد في اللغة والاعلام، ١٩٨٦: ١٠٤).

والتكوين كما يعرفه (فريدريك مالنز) عبارة عن تنظيم وترتيب للعناصر التصويرية من خط ولون وشكل وكتلة وفضاء وفراغ وعناصر أُخرى يهدف إلى خلق وحدة لهذه العناصر وإظهار مفهوم جديد للمتلقي (فريدريك، ١٩٩٣: ٢٢٦).

التكوين إجرائياً: - هو ترتيب لعناصر الشكل بقدرة الإجادة لهذا الترتيب بتشكيل تلك العناصر لإظهار تكوين يشد المُتلقي في شكله ومضمونهِ.

الفصل الثاني - الإطار النظري

المبحث الأول

مفهوم البُنية: - تُعد البُنيوية إتجاه فني مُعاصر بدأ ظهوره في الميدان الأدبي" ذلك الميدان الذي إكتشفهُ البِنائِون الذين قادهم إهتمامهم..... إلى دراسة الأساطير التي تحمل طابع اللُغة ومِن ثُم يتوسع المَنهج نحو بُنية اللاوعي نظرا لانها تحمل معنى مهم في خطاب التحليل النفسي وكذلك بنية الفنون التشكيلية التي تهتم بلُغة الأشكال" (س، رافيندران، ب.ت: ٣٢).

وتُعرف البُنيوية بأنها مجموع العِلاقات الثابتة بين العناصر المُتغيرة. وإن على الفنان البُنيوي أن يدرس العِلاقات بين العناصر المُتحدة لإيجاد قيمة تَضَعُها في مجموع مُنظم (النحوي، ١٩٩٩: ٤٠) ، وإن هذه العِلاقات ينشأ عَنها عدد لا حصر لَهُ مِن الموضوعات والنماذج، وَيرى المُفكر الفَرنسي ميشيل فوكو Michael Foucault (١٩٢٦- ١٩٨٤)م، أن الخِطابة بُنية إدراكية لا شعورية ذات طابع فكري خالص.

إن جميع التغيرات في الفن التشكيلي المُعاصر بدأت بالأدب، فكان كُل التركيز على العناصر القابلة للتحول في ميداني الأدب والتشكيل حيث يختار الفنان التشكيلي الاشياء الملهمة له لتكون صيرورات شكلية فيحولها الى اشكال امام احاسيسه مِن خِلال تحليل جزئيات الأشكال وَتَركيبِها أمام خِبرَتِه لِتكوين صورة جديدة مَعتَمِداً آلية التشريح المرئي للأشكال (نفل، ٢٠١١: ٦).

لوحة للفنان كاندنسكي (على الأبيض) ١٩٢٣ (www.ar.javamem.com)

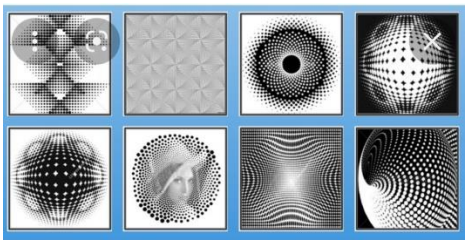
ويعد الشكل الوسط الذي ينقل كل احساسات وأفكار الفنان ويكون للشكل دوره الرئيسي فهو مكمل لعناصر العمل الفني مضافا اليه الخط واللون والملمس .... .فهي من المقومات الاساسية للشكل التي تعمل على تكوين فكرته ومضمونه " فالفن مزيج متداخل مما هو جزئي ظاهر للعين بادٍ للحواس, وما هو مختبئ وخفي مستعصي على الحواس (زكي، ب.ت: ٢٠٥) ".

ويقوم الفنان بتكثيف انفعالاته وأحاسيسه الوجدانية لينجز عمله فيُخضع العناصر للتنظيم والصقل فيضهرها بالشكل الذي يرتئيه. وهو بذلك يبحث عن مفرداته وعن العلاقات التي تربط هذه المفردات لتكون أدوات بنائية ينجز بها العمل الفني. ان الهيئة هي المفهوم المرئي للشكل ولايمكن لأي عمل فني أن يكون بارزاً مالم تتضح ملامحه وتفاصيل تشريحه, وعليه يقع على عاتق الفنان اختيار مفرداته وأشكاله بذائقية عالية من محيطه أو من مخيلته باستغلال قابلية تلك المفردات والأشكال للتوصيل كونها وسائل فكرية وجمالية بالعودة الى سماتها كي يدخلها في انظمة حركية وديناميكية للشكل, إذ أن الشكل الذي يكون للفنان به القدرة على إتقانه سيكون المحصلة النهائية للمضمون ببناء تكوينه.

لقد كشف الاتجاه البنائي عن المعنى الدال في جوهر العمل الفني من حيث انه يعد الهيكل الحامل للصورة سواء كانت في التشكيل أو في الأدب, فليس بالضرورة للصورة أن تكون شكلا مجسدا,فمن الممكن أن تكون معنى يحاور المتلقي , وهو ناتج عن انفعالات وإرهاصات محيط الفنان الخارجي سلباً وإيجاباً , وقد تتكون بنائية الشكل من المعرفة المزوجة بغرائزية وسايكولوجية الفنان نفسه , فينتج عنها متحول بنائي للأشياء وتعتبر البنائية المؤسِسة للكثير من المعالجات الإبداعية فقامت بتحويل البُنى الفكرية إلى تجسيدات بصرية ومادية , علماً أن الفنون التشكيلية عموماً اعتمدت على (البنائية) ذلك أنها وظّفت عناصر التكوين في الأعمال التشكيلة للدلالة وإبراز المضامين الفكرية (نفل، ٢٠١١: ٧).

مفهوم التكوين:- يُعد التكوين عملية تأليف وترتيب وبِناء العناصر البصرية، وَمِن حيث أَنَهُ يُمكن تلخيص عَناصر التكوين في الفن التشكيلي ب(النقطة، الخط، اللون، الفضاء، الشكل، الضوء، الظلام، الملمس، حدود الإطار) (رياض، ٢٠٠٠: ١١١)، فَيُعد الخط بجميع حالاته مُستقيم، مُتقطع، مُنحني، مُتكسر..... أساس لِتكوين وبِنائية أشكال مُنفَصِلة أو مُتَصِلة وَبِتَنسيق مجموع العناصر نستطيع الوصول إلى وحدة وإنتظام نَسَبِها وَتَنظيمِها مِن حيث إرتِفاعِها وإنخفاضِها وإتِجاهِها (الحسيني، ٢٠٠٢: ٤٦) ، ويرى الفنان ديلاكوا أن خيال الفنان الذي يُصور اللوحة أصلَه مِن الطبيعة ودور الفنان إنما يكمن في تحوير عناصر اللوحة للوصول إلى تكوين فني مُتكامل مِن خياله الخصب (رشيد، ٢٠١٦: ٣٢٧).

وَتُعتَبر النقطة أبرز عناصر التكوين في بنية التشكيل المُعاصر وَمِن أبسط أدوارها أنها تحدد موقع ما في الفضاء كما يُمكن إستخدامِها لإيجاد الشعور بالحركة داخل العمل الفني وقد تتحرك لِتصف الخط بِكُل أشكالِه وَيُعتبر المنظور الخطي للأشكال أحد عناصر التشكيل الحديث (مالنز، ١٩٩٣: ٨). وفي الغالب تكون نقطة النظر الرئيسية في مركز(بؤرة) التكوين حيث أنها سبباً لِجذب المُتلقي. إن الصور والرسوم عادةً ما تتألف مِن علامات وأشكال مُنظمة ببنية تكوينية وطرق ذات مدلول ومعنى على سطح العمل الفني، وإن أبسط علامة يُمكن للفنان صياغَتها هي النقطة، فللنقطة القدرة على التعبير عن الحركة والإيقاع.



(www.alauds.co.uk)

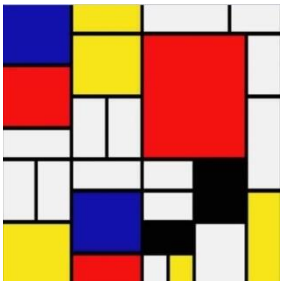
فَيُمكن إستخدام النقطة لِتحديد موقع أو مواقع وَمِن خِلال تحريك النقطة وتحريك النقطة وتحريك العين مِن نقطة إلى أُخرى تنتج أشكالاً وصوراً مُختَلِفة فَنَجِد الفنان جورجيو موراندي في لوحتهِ(حياة جامِدة ميتافيزيقية) فضاءً ذو ثلاثة أبعاد داخل المُستطيل، داخل هذا الفضاء تحتل نقطتان يفصل الخط بينهما حيث تُعد النقطتان في هذه اللوحة مركزية المجال " المُجسم" وهُما أيضاً المجال الهيكلي لها, حيث أن هاتان النقطتان تقفان في موازنة دقيقة نتجت عَن الموقع الدقيق الذي تحتلانِه، وحيث أن أي تغيير في موقع أي نقطة مِنها يُخيل بموازنة الكُل (مالنز، ١٩٩٣: ١٥).

التكوين في الفن التشكيلي:- تنوعت الإتجاهات بعد الإتجاه الإنطباعي في التشكيل الحديث فقد أصبح إعادة بِناء فضاء اللوحة على أُسس جديدة مُبتعدة عَن إغراءات الفنان البصري الحسية والتي ذَهَبَ إليها الوحشيون والإنطباعيون وَلهذا السبب أُعتُبِرت التكعيبية الإتجاه الأكثر حسماً في الربع الأول مِن القرن الماضي (ناثان، ١٩٩٢: ٧٨).

وتمحورت الإتجاهات الفنية بَعدَ ذَلِك وَتَعددت الأساليب في شتى الفنون وَلَقد توصل الفنان البِنائي إلى أقصى حدود الإختزال وَبِهذا تزداد العِلاقة بين العمل الذي يَعتمد الإختِزال كالإتجاه، التكعيبي، التجريدي.....، وَبين الفراغات الضمنية والكُتله بِما يَلِفُها مِن فضاء (أمهز، ١٩٩٦: ٢٣٢). وَيُبادر الكثير مِن الفنانين إلى إنشاء أساليب خاصة بِهم في عَصرِنا عصر التكنلوجيا الرقمية الحديثة فقد إنتقل الفنان إلى إتخاذ الأسلوب المُحاكاتي المُشتق مِن الطبيعة والمُرتكز على خطوط هَندسية وأحياناً مُنحنية وَهذا ما أدى إلى ظهور التجريد الذي إشتَقَهُ مِن مُحيطه الطبيعي مُتأثراً بِتكنلوجيا عَصره (جورج، ١٩٩٦: ٢٨٨-٢٨٩). فبادر بِنائِة تكوين أعمالِه بأساليب إختزَلَها مِن مُحيطه.

وإذا ما جَمَع الفنان في عمل فني واحد شكلاً مُعيناً كالمُستطيل مثلاً وَرَكّبَهُ بإتجاهات مُتَعَددة أوجد صِراعاً يؤدي إلى ديناميكية بُنيوية التكوين في إتجاهات مُتَعددة تنشأ عَنها أحاسيس الحركة الشديدة في إتجاهِنا البَصري، لأن الجميع في عَمل فني واحد بين مَناظر مُختَلِفة ثابتة وهي تُمَثل عدة أوضاع مُختَلِفة لِجسم واحد يَستَثير إحساسنا بِحركَتِه في العمل الفني ثُنائي الأبعاد (رياض، ٢٠٠٠: ٤٥٦). وتَسعى الفنون الإسلامية إلى كشف " ما لم يُعرف بعد، أو قد تكون تأليفاً جديداً لِأشياء مَعروفة، شريطة أن يجيء هذا التأليف (شكلاً لَم يُعرف بعد) وَمِن هُنا نشوء المُبدع بإبداعِه لأنه يشعر أنَهُ يَتجاوز المألوف العادي، وَيُقدم صور جديدة للعالم (أدونيس، ب.ت: ١٥١).

فللنقطة بؤرة وحركة ديناميكية أُستُخدِمت بإمتِدادِها لِتكوين خطوط، لقد قام جورج براك وبيكاسو بِتحليل الخطوط وتركيبها وبدأ بعد سنوات قليلة موندريان بتبسيط تلك الخطوط وتنظيمها وَعَزلِها فَتَوصَل إلى تحليل خطي مُحكم بخطوط كعناصر أُفقية وعمودية كما في لوحَتِه(تكوين بالرمادي والأحمر والأصفر والأزرق) (أدونيس، ب.ت: ١٥١).



لوحة تكوين لموندريان (www.ar.javamem.com)

وقد إعتمد الفنانون المُحدثون والمُعاصِرون على عُنصر اللون بِتكوين كُتَلِهم ومساحتهم في بنيوية الأشكال كما إعتمدو بِتشكيل فضاءات مُلونة داخل اللوحة لموازنة أعمالهم بِكُتلها المُستطيلة أو المُربعة، كما إستخدم الفنان الأرقام والحروف كمدلول كوّن بِه انشاءات لوحاته

فَجَعَل تكوينات لوحاتِه مُغايرة لما عَهَده الفنان ما قبل الإنطباعية فَقد ضـمّن عناصـر من تكنلوجيا الرقم مُمتزجة مع بعض عناصـر الطبيعة ومُتداخِلة مع أشكاله الإنسانية إلى أعمالِه.

لوحتان للفنان ياسر الطائي

إن الوعي بِجمال الشـكل وَبُنية التكوين يَرتَبِط بِعاملين رئيسـيين ألا وهما: المُتلقي والنِتاج الفني فيجب أن تكون مرتبطة في الجمال مع طبيعة العناصر التي كونت هذا النتاج الفني والعِلاقات التي تربِط عناصِره.

ففي الفنون المرئية والتي مِنها الفنون التشـكيلية يكون الهدف الأسـاس لها ترجمة الفكر بِبُنية تكوينية مُعينة، وَمِن المُهِم أن نَعلم أنَّ هذا سيكون بأُسس أهَمُا: الوحدة، التنوع، الحركة والإستمرارية (نوبر، ١٩٨٧: ٩٧-١١١).

لوحة للفنان حازم صالح العبدلي، بعنوان الملك، من مقتنيات الفنان

المبحث الثاني

الفن التشكيلي المعاصر:- ظهر الفن التشكيلي المعاصر بكل إتجاهاتِه كنتيجة حتمية لرد فعل على الطبيعة وقد عُدَّ الرمزيون مِن الأوائِل الذين إهتمو بالمعنى الروحي للرسم كذا الإنطباعيون الذين آمنو بأن تجديد اللُغة الصورية ينبغي أن يكون أولاً، وَمِن أوائِل الفنانين الذين أنتجو أعمالهم الفنية الفنان بيكاسـو بإتجاهات مُتعددة مِن حيث أنهُ كان مُتعدد المواهِب والقُدرات الفنية في النحت والرسـم، إنَ التكوين بِبُناه في العمل الفني في عِدة حضارات إنسانية إنقاد للفكر الذي إرتكزت عليه تِلك الحضارات بِشكل كامل، وفي العراق القديم في آشور وسومر إنقاد التكوين بِشكل كامل للفكر العراقِ القديم فتارة نراه رمزياً أو تجريدياً كما في الفن السومري بينما نجد الفنان الأكدي وبعض الأعمال الأشورية نجدها واقعية تسجيلية توثيقية (العبيدي، ٢٠١٣: ٥٣-٦٧).

وإذا ما تكلمنا عن فن التصـوير في القرن العشـرين فإنه تمركز في باريس في هذا القرن والتي ضـمّت أكثر الفنانين العالميين نبوغاً أمثال(سـيزان ورينوار) فقد كانا نقطة إنطلاق التجديد في عالم الفن التشـكيلي المُعاصـر مِن خلال تحويله الأشـكال في الطبيعة إلى أصـولها الهندسية وهُناك ظهرت التكعيبية وغيرها مِن الإتجاهات الحديثة (طالو، ٢٠١٠: ٥٤٣-٥٤٤).

وعِبرَ التقدم في العلوم المادية وما يُقدَّم مِن تطور تِقني مُذهِل غيرَّ شكل العالم كانَ لا بُدَ للفن التشكيلي أن يُعاصِر هذا التطور (نوار، ٢٠٠٨: ٢٥)، فقد انتج الفنان الروسي فاسيلي كاندنسكي المؤسس الاول للفن التجريدي في الفن المعاصر.

في الربع الأخير مِن القرن العشرين نُلاحظ دخول خامات جديدة كذلك تطور أساليب غير مسبوقة على التعبير الفني المرئي حيث غيرّت المفاهيم التقليدية وأزالت الحواجز بين الفنون الجميلة فاختلط الفن باللاّفن كإختلاط التشكيل المرئي بفنون الرقص والسينما والمسرح والفوتوغرافيا والمُجسمات وأُدخِلت معايير جديدة دافع عنها فلاسفة ومفكرون ظهروا على ساحة الثقافة في مُنتصف القرن العشرين (العطار، ٢٠٠٠: ٦).

إن قلة نادرة من الفنانين التشكيليين وعلى- مستوى العالم- إستثمروا إبداعاتِهم وإمكانياتهم من خلال تكنلوجيا العصر كأمثال الفنان (بيوتر كوفالسكي) مِن أصل بولندي مُقيم في فرنسا إستفاد في فنّه مِن خِلال دِراسَتِه الهندسة والرياضيات والعلوم الطبيعية فأقام أول معرض له في باريس ١٩٦٦م حيث أن الثورة الصِناعية أتاحت للعلم والتكنلوجيا إمكانيات جديدة في الفنون عامة والفن المرئي خاصة. وهذا ما أثر على الفن في الشرق أيضاً كما في اليابان والصين والهند (آفاق، ٢٠٠٠: ٦٠).

الكثير مِن فناني دول العالم الثالث يغوصون في مُستنقع اللاشكلية والعبث المُجرَّد، فقد أحبوّا الكولاج وفرحوا بلعبة(التجميع) و(الخُردة) و(الفن الفقير) بينما نجد الفنان الأمريكي والأوربي يَذهَب إلى آفاق ومُستويات فلسفية مِن الإدء العالمي وهذا ما نراه في الفن البِنائي.

شكل (٤)

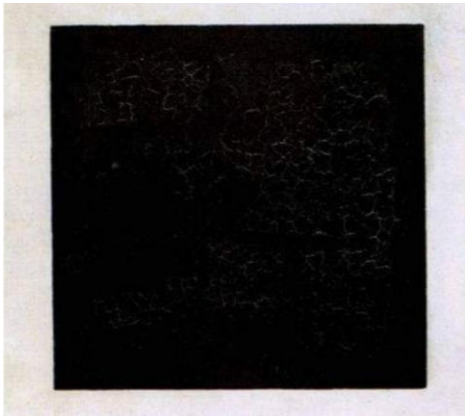
(www.alyaum.com)

شكل (٥)

(www.alyaum.com)

اسباب ظهور البنيوية

إن مِن أهم أسباب ظهور البُنيوية في الفن التشكيلي العالمي والينابيع التي تفجر منها في الربع الأول مِن القرن، هو التَدّني الذي أظهر التجريد الخالي مِن الشكل، فالبُنية هي إختراع يُصاغ للتعبير عَن الشكل، فالبُنيوية أو (البِنائية) في الفنون المرئية مُصطلح أسلوب له تاريخه الموسيقي والأدب وسائِر الفنون، فقد ظَهر الفن البنيوي مُنذ قرابة السبعين عاماً على يد الرسام الملوّن فلاديمير تاتلين(١٨٨٥-١٩٥٣) وقد سلكَ تالين إصطلاح البُنيوية مُنذُ عام (١٩٢٢) م، وقد شوهِدت لوحة (مُربع أسود على خلفية بيضاء) للرسام (كازمير مالفيتش) في موسكو فأصبح للفن صياغة هندسية للتكوينات ثُم ما لبث الأسلوب أن تطور كما نراه في أيامِنا (العطار، ٢٠٠٠: ٦٣-٦٧).



لوحة المربع الاسود للفنان الروسي (كازيمير مالفيتش) (www.ar.javamem.com)

مؤشرات الإطار النظري:-

١- يستند الفنان البُنيوي على دراسة العلاقات بين العناصر لِيجد قيمة يصيغها في مجموع مُنظم.

٢- تتنوع مُعالجات الأسطُح في بُنية التشكيل المُعاصر بإدخال الحركة والتضمين.

٣- تشمل بُنية التكوين في الفن التشكيلي المُعاصر آليتي التحليل وإعادة التركيب وإعتمادها على تحوير الأشكال الطبيعية.

٤- يتبنى التجريد البِنائي الدلالة في حين أن التجريد يرفضها.

٥- قد الفنان موندريان ثمرة تجاربه حيث اوصلت الشكل لديه الى منظومة بنائية للعلاقات التجريبية هندسية المنحى.

٦- يُمثل(التباين) اللوني والتشكيلي أحد عناصر الإبداع في الإتجاه البِنائي هندسة المُنحني.

٧- يسعى الفنان البِنائي إلى أن يبحث عن الطرق التقنية التي يراها مُناسِبة لإنجاز صورته المرئية، فلا يحتاج أحياناً لوقت طويل لإنجاز صوره المرئية.

٨- يعتمد التكوين على التوازن المقصود في الأشكال والتي تعمل على شد الفراغات الضمنية مما يعطي للتكوين العام نوعاً مِن الحركة.

٩- يوحي التكوين بصورة عامة إلى البناء المعماري بإنشاءاته الهندسية مِن أجل الوصول إلى حبكة التعبير المُشتق من تمازج ايقاعات الأسطح الديناميكية المُتحركة بإيقاعات الشد الفراغي.

١٠- يعتمد الفنان البُنيوي على العلامات الفاعِلة والقوية أو الأرقام على سطح مُنجزه البصري لِتُعبر عن روح عصرِنا التكنلوجي.

١١- قد يستعير الفنان البُنيوي خامات بيئته في تشكيل صوري بِبُنية تكوينية يخدمها التركيب كفن الكولاج وفن الخردة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث:-

يتألف مجتمع البحث من أعمال الفنان حامد الراشدي بواقع ٢٥عملاً حصلت عليه الباحثتان من مقتنيات الفنان .

عينة البحث:-

بعد الإطلاع على الأعمال ميدانياً ودراستها وتفحصها، تم إختيار ثلاث لوحات وبشكل قصدي بما يحقق هدف البحث لغرض تحليلها وفقاً للمسوغات الأتية.

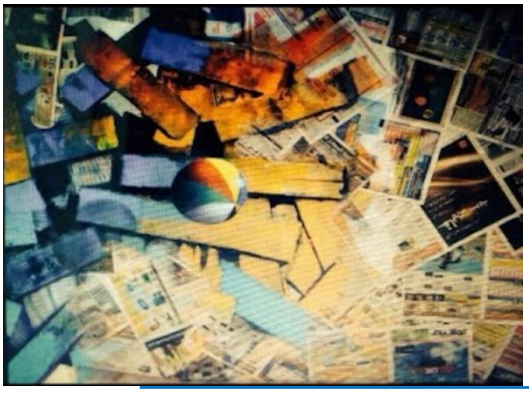
١- كونها تحقق هدف البحث.

٢- لأَنها تغطي مجتمع البحث.

أداة البحث:- مِن أجل تحقيق هدف البحث في الكشف عن بُنية التكوين الفني في التشكيل المُعاصرفي أعمال الفنان حامد الراشدي فقد إعتمدت الباحثتان على المؤشرات التي تمخض عنها الإطار النظري كأداة للبحث.

منهج البحث:-إعتمد الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي لمُلائمته موضوع البحث.

تحليل العينات:-



العينة رقم (١)

أسم العمل:- تكوين (١)

تاريخ العمل:- ٢٠١٤

القياس:- ٢م× ٣،٥م

الخامة:- جرائِد مع ألوان أكريلك

العائدية:- مِن مُقتنيات الفنان

يتمثل البِناء العام في هذا العمل في بِناء الفنان تكوينه بِخامات مُتنوعة لتشكيل مُنجزه البصري فقد إستعار بورق الجرائِد ذو الكِتابات والترقيمات والعلامات القوية ذات الإيحاءات بِمضامين فكرية ونسق فنية مُتناغِمة بنى على أساسها الفنان حامد الراشدي سطحهُ التشكيلي بِتلصيقه لورق الجرائِد وقام بِتلوينهِ فأعطاه التباين المبني على أُسس التناغم البصري، فأوحى تكوين اللوحة إلى البِناء المعماري بإنشاءتهِ الهندسية فقد توصل إلى حبكة التعبير الذي إشتقهُ مِن تمازج وتناسب ايقاعات الاسطح المستطيلة والمتعارضة كاسطح ديناميكية متحركة بايقاعات الشد الفراغي، إستندبنية التكوين للعمل على تمازج الألوان المُتضادة المُتغايرة بسطوح مُنتظمة تنظيماً دقيقاً بخطوط مُتقاطعة حُدّدت بعضها بأُطر بيضاء مُتقاطعة فقد أعطى الفنان إهتماماً فنياً في بِناء تكويناته بالتوازن والإيقاع والمنظور وتكرار العناصر، وظهرت الخطوط المُنحنية في شكل الكُرة المُلّونة التي تسبح في فضاء اللوحة لِيُبنى تكوينه، أكدت قوة التخطيط وصلابة الكُتل قوة التخطيط وصلابة الكُتل وتقاطُعها بالخطوط المائِلة.

إن الكرة هُنا أصبحت بؤرة التكوين للعمل فاعتمدت كنقطة نظر رئيسية تجذُب وَتَشد المُتلقي لها في حس بصري ونسق مُتناغم.

العينة رقم (٢)

أسم العمل:- كونية الرقم

تاريخ العمل:- ٢٠١١

القياس:- ٦٠سم× ٦٠سم

الخامة:- أكريليك على كانفاس

العائدية:- وزارة الصحة العراقية

في هذا المنجز البصري صوّر الفنان (حامد الراشدي) كرتان على يمين المتلقي كرة أعلى يمين اللوحة والأُخرئ أسفل يمين اللوحة تسبحان في فضاء العمل وإلى الجانب منهما يساراً يتمثل مُكعب الألوان الذي يتوسطهما ببعيد يميل جانِباً مِنهُما في تشكيل إنشائي هندسي مُثلث التكوين بِبنائية هندسية تَشَكلت بفعل إنتقال عين المُتلقي مِن الخطوط المُنحنية للدوائِر إلى المُستقيمة بإتجاهاتِها للمُكعب. وَتَشكّلت خلفية اللوحة بِمساحات لونية حيادية التشكيل، وزع الفنان خطوطه لِتكوين طوبهُ المُرقم والذي يوحي بإستخدامِه علامات فاعِلة وقوية كالأرقام والخطوط.

إعتمد تكوين اللوحة على التوازن المقصود للأشكال التي تنسج في الفضاءات الضمنية مما أعطى التكوين العام نوعاً مِن الحركة مُستنداً على دراسة عميقة للعلاقات بين العناصر أوجد بواسِطتها وضعها في مجموع مُنتظم.

العينة رقم (٣)

أسم العمل:- إنعكاس

تاريخ العمل:- ٢٠١٦

القياس:- ١٢٠سم× ١٦٠سم

الخامة:- زيت على كانفاس

العائدية:- مِن مُقتنيات الفنان

تتشكل بنية التكوين الفني لهذا المُنجز البصري بِتكرار عُنصر الشكل الآدمي لِشخص الفنان(حامد الراشدي) بِشكل مُستعرض على سطح اللوحة وكأن الشخصيات المُنعكسة تتجه برؤاها إلى تلك الكُرة الزُجاجية داخل المُكعب الزُجاجي وَتِلك الأحجار ذات الأشكال الهندسية الغير مُنتظمة في تشكيل مُغاير لِكُرة على يسار المُتلقي والكُرة الأولى.

تتجه الخطوط العمودية ذات اللون الأخضر مُتوازية للأشكال الآدمية المُتوالية والتي اعطت بِمساحة ما بينها من لون أخضر إيحاءات لونية مبنية على النسق التكويني العام.

فقد سعى الفنان أن ينجز عمله بطرق تقنية اعتمد فيها على التوازن والتكرار ذو المضمون وسعى لإظهار الحركة في العِلاقة بين العناصر التشكيلية، وجعل بؤرة تكوينه في تلك الدوائر كبؤرة مركزية رئيسية تشد المُتلقي وبتشكيلة ألوانه الفاتحة المُضيئة في النصف العلوي للوحة شدّ المتلقي بِتلك الألوان المُتضادة المُتجاورة فيما بينها وتعمّد أن يضع عُتمة الألوان الغامِقة في النصف الثاني من اللوحة، وعلى إعتبار وجود أحجار ذات لون مُغاير للون الغامق في الثُلث الأخير مِن اللوحة نجد نقطة جذب المُتلقي تكمن في تلك البُقعة المُبصرة.

الفصل الرابع

نتائج البحث:- في ضوء ما تقدم من تحليل لِعينات البحث فقد توصلت الباحِثتان إلى النتائج الآتية:-

١- كشفت بُنية التكوين الفني عَن التوازن المقصود للأشكال والعناصر وإهتماماً واضحاً بالإيقاع والمنظور والتِكرار للعناصر كما في العينات.

٢- أكدت الأعمال في بُنيوية تشكيلاتها تكوينات مبنية على قوة التخطيط وصلابة الكُتل وتقاطُع الخطوط المائِلة كما في العينات(١،٣).

٣- بنى الفنان حامد الراشدي تكويناته الفنية بِعدة مُستويات ومساحات حيث تتم قِراءة العمل بواسطة القراءة الحسية الداخلية مِن قبل المُتلقي عُن طريق العلامة والخامات المُتنوعة وورق الجرائِد كما في العينة (١).

٤- كشف عُنصر الكُرة في جميع العينات عن بؤرة العمل الفني التي تجذب المُتلقي نحوها مِن النظرة الأولى للمُنجز البصري.

٥- بنى الفنان مُنجزاته البصرية بتشكيلات هندسية توصل بواسطتها إلى حبكة التعبير مُشتقها تارةً مِن الأسطح المُتجاورة وتارةً مِن المُتعارضة كأسطُح ديناميكية مُنظمة تنظيماً دقيقاً توحي بالحركة كما في العينة (١،٢).

الإستنتاجات: -

١- في الأعمال ذات البُنى التكوينية غالباً ما تكون نقطة النظر الرئيسية في بؤرة تكوين العمل الفني لتكون سبباً لِجذب المُشاهِد(المُتلقي).

٢- قد لا تحتاج الأعمال بُنيوية التكوين وقت طويل لإنجازِها، حيث أنها إعتمدت على ألية التركيب والتجميع أكثر مِن إعتمادها المهارة اليدوية والموهبة، لِذا فإن إعداد الموضوع ذهنياً يأخُذ مِن الوقت أكثر مِن تنفيذهِ.

المُقترحات: -

في ضوء ما تقدم تقترح الباحثتان إجراء دراسة بحثية أُخرى على النحو الآتي: -

- التكوين البِنائي في اللوحة التشكيلية المُعاصِرة (حازم صالح إنموذجاً).

References:

Adonis: The Fixed and the Mutable - A Research on Creativity and Following in the Arabs, Part Two, Dar Al-Saqi, B-T.

Al-Attar, Mukhtar: The Horizons of Fine Art (on the eve of the twenty-first century), first edition, Dar Al-Shorouk for Printing and Publishing, Cairo, 2000.

Al-Husseini, Dr. Iyad Hussein Abdullah: The artistic formation of Arabic calligraphy according to the principles of design, House of Books and Documents, Iraq, 2002.

Al-Munajjid in Language and Media, Dar Al-Sharq Al-Tali'a, (Dr. I), Beirut, 1986, Frederick Malins, how do you taste painting? Elements of Formation, T: Hadi Al-Taie, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1993.

Al-Nahwi, Adnan: Style and Stylistics, 1st Edition, Dar Al-Nahwi for Publishing and Distribution, Riyadh, 1999.

Al-Obaidi, Dr. Jabbar Mahmoud: Value and Aesthetic Standard (in Contemporary Formation), 1st Edition, Dar Difaf for Printing, Publishing and Distribution, Baghdad, Iraq, 2013.

Amhaz, Mahmoud: Contemporary Artistic Currents, Publications Company for Distribution and Publishing, Beirut, first edition, - George A. Flanagan: On Modern Art. 1996.

Frederic Malnes, how do you taste painting? Elements of Formation, T: Hadi Al-Taie, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1993.

George, A. Flanagan: On Modern Art, 1st Edition, Dar Al Maaref for Publishing and Distribution, Cairo, 1998, pp. 288-289.
Horizons of Fine Art (on the outskirts of the twenty-first century), first edition, Dar Al-Shorouk for Printing and Publishing, 2000, pg. 60.
Ibn Manzoor, Jamal al-Din Muhammad ibn Makram: Lexicon of Lisan al-Arab, Dar Sader for Printing and Publishing, Beirut, Volume 9, 1956 AD.
Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qadir Al-Razi, Mukhtar Al-Sahah, Dar Al-Resala, Kuwait, 1983 AD.
Nafl, Saja Rasoul: The Constructivism of Dutch Sculptural Ceramics (An Analytical Study), Master's Thesis in Plastic Arts (Ceramics), University of Baghdad (College of Fine Arts), 2011.
Nathan Knobler: Dialogue of Vision - An Introduction to Art Tasting and Aesthetic Experience, first edition, translated by: Fakhri Khalil, revised by Jabra Ibrahim Jabra, 1992.
Nawar, Dr. Ahmed: Encyclopedia of Fine Art (Part One), Conference of Egyptian Plastic Artists in the Regions, Ministry of Culture, General Authority for Cultural Palaces, Egypt, 2008.
Rasheed, Malam Hamid: The Aesthetics of Artistic Composition in Rafea Al-Nasiri's Illustrations, Babylon University Journal for Human Sciences, Vol. 24, No. 1, 2016.
Riadh, Abdel-Fattah: Formation in Fine Arts, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 4th edition, Lebanon, 2000.
S, Ravindran: Structuralism and Deconstruction - Developments of Literary Criticism, first edition, translated by: Khaleda Hamed, House of General Cultural Affairs (Arab Horizons), (B.T)
Said, Alloush, Complex of Contemporary Literary Terms, University Library Publications, Casablanca, 1984.
Talo, Mohieddin: A History of the Geniuses of Fine Art in the World, first edition, Damascus Printing and Publishing House, Damascus, 2010.
Zaki Naguib Mahmoud: The Orient and the Artist, Joint Publishing Project, Dar Afaq Arabi, Egyptian Book Organization, Cairo, b. T, p. 205.

Structure of technical configuration in contemporary formation - Hamid Al-Rashidy as a model

Lect. Azhar R. Aziz
University of Mosul, College of Fine Arts

Asst. Lect. Ruwaida W. Mohammad
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: The research entitled (The structure of technical configuration in contemporary formation - Hamid Al-Rashidy as a model), included four chapters. The first chapter dealt with the research problem, from which we came out with the following question: What is the structure of artistic composition in contemporary formation in the works of the artist Hamid Al-Rashidy? And the importance of the research and the need for it, and the research aims to (discover the structure of technical configuration in contemporary formation in the drawings of the artist Hamid Al-Rashidy) and then defines the search terms, and the second chapter represented the theoretical framework that included two sections. The first topic talked about the concepts of structure and composition and then formation in art. The second topic dealt with contemporary plastic art. The third chapter dealt with the research procedures from the research community, the research sample, the research method, the research tool, and then the analysis of samples. The fourth chapter came with the results of the research, among which were: The artist Hamid Al-Rashidy relied on the elements of composition in finding a formal and semantic structure to lead the eye from one part to another, conclusions, recommendations, and suggestions.

Keywords: Structure; configuration; plastic art.

المظاهر الاحتفالية لأداء الممثل في العرض المسرحي السريان

أ.د. نشأت مبارك صليوا
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: nashat1978@uomosul.edu.iq

م. وسام خضر موسى
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: wisambarbar@uomosul.edu.iq

الخلاصة: قسم الباحثان موضوع بحثهما إلى أربعة فصول، تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) وتضمن مشكلة البحث التي تمحورت في الإجابة على التساؤل الآتي:- (كيف تجلت المظاهر الاحتفالية لأداء الممثل في العرض المسرحي السرياني) ؟ ثم أهمية البحث والحاجة إليه والتي تمثلت في التأكيد على العلاقة المجتمعية وما أفرزته من تراث فكري ومعرفي متداول فنياً، تلاها هدف البحث في (تعرّف المظاهر الاحتفالية لأداء الممثل في العرض المسرحي السرياني)، ثم حدود البحث وأختُتم الفصل بتحديد أهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث وتعريفها إجرائياً .

وتناول الفصل الثاني (الإطار النظري) وتضمن مبحثين: الأول (الاحتفالية بين الظاهرة والتأصيل) والمبحث الثاني (البعد الاحتفالي في أداء الممثل المسرحي) تلتها أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد تضمن مجتمع البحث والذي تمثّل بثلاث عروض مسرحية تم عرضها من قبل (فرقة مسرح قره قوش للتمثيل) ما بين عام ١٩٩٨ إلى ٢٠٠٠, وتم اختيارها لتوافرها ضمن نسق الاحتفالية, فأستبعد الباحثان عرضان منها لأن الاحتفالية فيها ضمنية، أما العرض الثالث فقد أعتمد أداء الممثلين على الاحتفالية في جميع مفاصل ومشاهد العرض وهو عرض (ملحمة للحُب), وأختاره الباحثان كعينة قصدية تم تحليلها وفق المنهج التحليلي الوصفي .

كما تناول الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) أهم النتائج ومناقشتها، ثم أُختتم البحث بالتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع والملاحق التي تضمنت بعض الصور الفوتوغرافية عن عينة العرض.

الفصل الأول
الإطار المنهجي

- مشكلة البحث:

نشأت الدراما من الاحتفالات والطقوس الدينية والاجتماعية كشكل من أشكال التعبير, حيث كانت الاحتفالات تُقدّم بأشكال درامية يمارسها الإنسان كوسيلة للتخاطب الإنساني ومنبراً يدعو إلى إكساب الفرد سلوكاً مميزاً وحضوراً مؤثراً في مجتمعه، لذا فقد شكّلت تلك المظاهر بكل مكنوناتها ونسيجها المتداخل زمنياً موضوع دراسة للوقوف على مختلف مفترقات بنيتها (الحكاية الشعبية, الأسطورة, العادات والتقاليد) وغيرها من المفاهيم التي توفر متنفساً عن المشاعر المكبوتة في أعماق الفرد والمجموعات, لذا فقد حاولت أغلب الاتجاهات المسرحية الحديثة العودة إلى الجذور الأولى للدراما عن طريق استثمار أشكال الاحتفالات في الشرق وأفريقيا وتوظيفها في الأداء التمثيلي لدى الممثلين والراقص والمؤدين .

وقد استلهمت هذه التجربة بمستوياتها العالمية الاحتفالات والطقوس ووظفتها توظيفاً درامياً مستغلة عمقها الجمالي بوصفه جزءاً من بنية العرض المسرحي, فجاءت هذه الاحتفالات تعبيراً حقيقياً لخلاصة الفن المسرحي وأصالته, لذلك كانت الومضة الأولى عند الشعوب القديمة الذين وظفوا تراثهم وفلكلورهم وملاحمهم وأساطيرهم داخل الإطار المسرحي, وانطلقوا نحو بناء منظومة مسرحية ربطت ما بين الموروث الشعبي والمعاصرة في الفعل الدرامي لأداء الممثل داخل الفضاء الدرامي.

ولأي شكل من أشكال المسرح ملامحه ومظاهره الاحتفالية التي يعتمد عليها في عملية التواصل مع جمهور المتفرجين، والمسرح السرياني كأحد تلك الأشكال يمتلك تلك الصفات في كونه مسرحاً ذو فاعلية كبيرة من ناحية التأثير، وفي خضم هذا السياق فلم يفرق الحال في أداء الممثل في المسرح السرياني فقد ورث الممثل أنساقه الأدائية الاحتفالية من صميم تراثه وفلكلوره وأساطيره وأدرك وظيفتها واليات اشتغالها داخل منظومة العرض المسرحي، فالسريان شعب له حضارته وثقافته التي منحت للعالم حضوراً متميزاً عن الحضارات الأخرى،

ففي بابل وآشور ظهرت العلوم والفنون والآداب التي غيّرت بدورها من البنى الثقافية لبلدان العالم وأثرت على علومها وحضارتها ومناهجها، ومن بين تلك العلوم تميز المسرح في كونه وسيلة للتخاطب الإنساني ومنبراً يدعو إلى إكساب الفرد سلوكاً مميزاً وحضوراً مؤثراً في مجتمعه .

ويعتمد المسرح السرياني بالشكل الأساس على الجانب الاحتفالي نظراً للشروط الدرامية المتوافرة في الطقس الديني والتي لا تخلو من الخطابة والموعظة الدينية والحِكم، فيبدو لنا الطقس عرضاً مسرحياً تمثيلياً تتوافر فيه شروط العرض بشكل نسبي، فممارسة الطقوس لا تقتصر على مجرد الأداء فقط بل تصاحبه الحركة التمثيلية غالباً، وفي ضوء ذلك جنحت اغلب النصوص والعروض المسرحية السريانية إلى التبسيط والمباشرة في بداية التأسيس.

وامتداداً للحضارة الرافدينية عبر احتفالاتهم بأعياد أكيتو وأعياد تموز وعشتار, كان للسريان احتفالاً مؤثراً في تشكيل هويته الثقافية عبر إيجاد شكل جديد يدعم طبيعة العلاقة بين الخشبة والصالة, وصولاً إلى إيجاد صورة خاصة للعرض المسرحي السرياني وخاصة في أداء الممثل النابع من الواقع الاحتفالي الطقسي شكلاً ومضموناً.

وفي ضوء ما تقدم فقد حدد الباحثان مشكلة البحث والتي تمحورت في الإجابة على التساؤل الأتي :- (كيف تجلت المظاهر الاحتفالية لأداء الممثل في العرض المسرحي السرياني ؟).

- أهمية البحث والحاجة إليه :

أ- إفادة المختصين في مجال فنون الأداء, وربطها بميادين معرفية لغرض تعميق مستويات البحث العلمي, وتأكيد علاقته بالمجتمع وما أفرزه من تراث فكري ومعرفي متداول فنياً.

ب- تكمن أهمية البحث في تقديم الفائدة لكل العاملين في الحقل المسرحي, وخاصة حقل التمثيل، وجميع الفرق والمؤسسات المسرحية ذات الصلة.

- هدف البحث : يهدف البحث إلى.

١. تعرّف المظاهر الاحتفالية لأداء الممثل في العرض المسرحي السرياني .

- حدود البحث : يتحدد البحث من خلال .

حد الزمان : ١٩٩٠-٢٠٠٠ .

حد المكان : محافظة نينوى _ عروض فرقة مسرح قره قوش للتمثيل.

حد الموضوع : دراسة المظاهر الاحتفالية لأداء الممثل في العرض المسرحي السرياني .

- تحديد المصطلحات :

أولاً : المظاهر لغةً واصطلاحاً :

(ظهر) أصل كلمة (مظاهر), وظهر تعني " ظهر الشيء يظهر ظهوراً, تبين وبرز والظاهر هو اسم لكلام ظهر, المراد منه للسامع بنفس الصيغة, ويكون محتملاً للتأويل والتخصص, وفي الكليات الظاهر هو ما أنكشف وأتضح معناه للسامع من غير تأمل وتفكر"[١].

أما المظاهر في مفهومها الاصطلاحي الفني فيعرفها (روبين جورج كولنجوود) على أنها "ماهية الصلة بين الرسم والموضوع المرسوم هو أن كليهما يظهر مرئياً أمامنا كجسم ندركهُ ويسمى أحدهما صورة للأخر بالنظر إلى تشابهه معهُ في ظهوره "[٢] .

ويعرفها الباحثان إجرائياً بأنها : حدث يتم مراقبته حسياً ويظهر بصيغة بنية شكلية ظاهرية للشيء, وانعكاساً لما هو مضمر .

ب – الاحتفال لغةً واصطلاحاً :

يعرفهُ لسان العرب " لأصل الفعل .. حَفل .. القوم من باب ضرب و(احتفلوا) اجتمعوا واحتشدوا، وعندهُ حَفل من الناس أي جَمع " [٣] . أما المعجم الوسيط فيعرفهُ بأنه " الاحتفالية بمناسبة ما celebration والفعل فيها يردُ بمعنى يحتفل به، يشارك في احتفال صاخب Celebrate وتعني المحتفل المشارك في احتفال ما "[٤].

---

[١] - بطرس البستاني : محيط المحيط , المجلد الثاني , بيروت : مكتبة لبنان , د.ت , ص ١٦٦.

[٢] - روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن , تر: أحمد حمدي محمود , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة: ١٩٩٨, ص١٩٨.

[٣] - محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري , معجم لسان العرب, المؤسسة المصرية العامة للتأليف, القاهرة : ٧٠١.

[٤] - منير البعلبكي , قاموس المورد , مصدر سابق, ص ١٦١.

والاحتفال بمفهومه الاصطلاحي الفني هو" تعبير معروف ضمن التقاليد في العصر الروماني كان يقام تكريماً للأشياء الجوهرية وسط مظاهر الابتهاج والنصر, وكان لهذا الاحتفال مكان في المسرح وله شخوصه, ومظاهرهُ تكون متوارثة من الأجداد، ولهذه الاحتفالات مراسيم طقسية وتشريفات دينية تدخل من ضمنها الزخرفة والتزيين " [١].

ويعرّف الاحتفال بأنهُ " الصفة المقدسة, وهو فعل على درجة من الوقار والجدية يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقداس, أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج, ... والاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة وبالتالي الاجتماع بالآخرين, ويكون له برنامج وقواعد توضع سلفاً وتحدد مسارهُ، وتشكل روامز معينة تؤثر معرفتها في درجة متابعة المشارك في الاحتفال"[٢] .

ويعرفه الباحثان إجرائياً بأنه : فعل يقوم به مجموعة من الأفراد أحياءاً لذكرى أو حدث ما, قد تكون اجتماعية أو ثقافية أو دينية, ليعبر عن ذات تلك المجتمعات وعن أرثها, في سلوك مجتمعي متفق عليه يغلبهُ طابع المشاركة داخل الجماعة.

ج- الأداء لغةً واصطلاحاً :

يعرفهُ المنجد بأنهُ " أدى تأدية قضاه. يقال " أدى ما عليه من دين " و " أدى واجب الاحترام , تأدى له من حقه : قضاهُ لهُ, الأداء : القضاة"[٣].

أما الأداء بمفهومه الاصطلاحي المسرحي فهوكما يقول (مارفن كارلسون) , أن " هناك مفهومان مختلفان عن الأداء, يشتمل كلاهما على الاستعراض كمبدأ , ولكن الأول يخص استعراض المهارات, فيما الثاني يخص استعراض أنماط معروفة ومقننة من السلوك , مبيناً بأن هناك مدلول ثالث للأداء بمفهومه العام إلى جانب المفهومين السابقين , يخص مدى نجاح النشاط عموماً وفق مستوى معين ليس بالضرورة أن يتم التصريح به تماماً " [٤].

ويعرفهُ (هايز جوردون) من خلال الوظيفة الجمالية إن " الأداء الصحيح تتوفر فيه فرصة إيجاد استجابة التعاطف لدى المتفرجين "[٥] .

ويعرفه الباحثان إجرائياً بأنه : فعل أنساني منظم يتم بتركيز ووعي ذهني, ويتطلب قدراً من التدريب والاستعداد حتى يصل مرحلة الانجاز، ويكون هذا الفعل مؤثر مبني على أساس الابتكار والمهارة من قبل القائم به.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول : الاحتفالية بين الظاهرة والتأصيل

سار الفكر الإنساني بعدة مراحل التي شكلت تطوره العقلي والاجتماعي, إذ انتقل فيها من البسيط إلى المعقد في مجابهة الحياة وصيرورتها, مما ولّد شكلاً احتفالياً يصف الأفعال اليومية للتعبير عن روح الجماعة.

إن الفعل الإنساني بدأ بتلقائية وتطور حتى أصبح مدفوعاً لإشباع حاجات الإنسان الغريزية من دون معرفة مسبقة لهذه الأسباب شأن الكائنات الحية الأخرى, لذا كان تعامله مع المظاهر الخارجية للأشياء دون أن يدرك الانسجام مع الجوهر الداخلي للأشياء, أي إن المنفعة هي الأساس في تعامله مع طبيعة الأشياء المحيطة حاملة لقوى كانت سراً بالنسبة لهُ , جسدت الحياة والموت وكانت بالنسبة له نوعاً من السحر " لان الإنسان يحلم أيضاً بممارسة ضرب من السحر على الطبيعة, وبأن يكون قادراً على تغيير الأشياء وإعطائها شكلاً جديداً بوسائل سحرية "[٦] وقد كان الإنسان منذ بداياته يؤمن بطاقة الطوطم في محيطه " وكان يعتبره هو الصورة المثالية للمضمون الروحي والاجتماعي , وله التأثير الفعال من خلال تقديسه وذلك لان فكرة الطوطم وفكرة الوحدة الاجتماعية يعبر عنها شيء مادي , أو رمز وهذا الرمز هو وسيلة لجعل الفكرة أكثر جلاءً "[٧] ومن خلال هذه المظاهر أثبت الإنسان انتمائه للطبيعة وكل ما تحمله من مظاهر حياتية في محاكاته لها, وبدأ بتقديم القرابين لبعضها سعياً منه لكسب رضاها, أو طلباً لعدم عقابه من الكوارث الطبيعية كالفيضانات والأمراض, أو طلباً للرزق أو تحقيق أمنياتهم سواء كانت على المستوى الفردي أو الجماعي.

---

[١] - كمال الدين عيد : أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي – قاموس منهجي لدراسة الفنون , مر: إبراهيم حمادة , دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر , ط١ , الإسكندرية: ٢٠٠٦, ص٤٥.

[٢] - ماري الياس وحنان قصاب حسن, المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض , بيروت : مكتبة لبنان ناشرون , ط٢ , ٢٠٠٦, ص ٣.

[٣] - xxx. المنجد في اللغة والأعلام , بيروت : دار المشرق , ط٣٧, ١٩٩٨, ص٦.

[٤] - مارفن كارلسون : فن الأداء مقدمة نقدية , تر. منى سلام , مصر : مطابع المجلس الأعلى للآثار , ط٢, ١٩٩٩, ص ١١.

[٥] - هايز جوردون : التمثيل والأداء المسرحي, تر, محمد سيد, مصر : مطابع المجلس الأعلى للآثار , أكاديمية الفنون / وحدة الإصدارات – مسرح ٣٦, ط٢, ١٩٩٩, ص ٣٠ .

[٦] - أرنست فيشر , ضرورة الفن , تر . ميشال سلمان , دار الحقيقة , بيروت : ١٩٦٥, ص ١٧.

[٧] - أينو دوزي : جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة, ط١، دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد : ١٩٨٨, ص ٢٣٦.

لذلك التصقت هذه المظاهر الاحتفالية بوجدان الشعوب عبر أساطيرها وتراثها الشعبي, فضلاً عن الشعائر الدينية، وأصبحت جزءاً من تكوينها الذاتي عبر السلوك المجتمعي، فتحولت بمرور الزمن إلى تقليد متعارف عليه من قبل الجميع، وبهذه الطريقة بدأ الإنسان يضع مخططاته واعياً قوة تأثيرها ومن ثم تجسيدها لإقامة علاقة مع ما يحيط به, ومنها " بدأ الإنسان بتكريس الجانب المعرفي الذي يمتلكه كي يصل إلى وضع سليم للحالة التي هو فيها, اعتماداً على الظروف الجغرافية والبيئية متمثلة في بحثه عن المأكل والمأوى والاحتماء من الحيوانات المفترسة "[١]، وبعد تطور هذه التجمعات أوجدت لنفسها لغة مشتركة كوسيلة لفهم الأخر، لهذا " نجد أن الحضارات القديمة في العراق ومصر قد استخدمت تلك اللغة المنطوقة في الحياة اليومية, وذلك عبر تدوين أبيات الشعر لتمجيد الآلهة, ولينشدوا تلك الأبيات في المعابد متخذين من أنفسهم دور الرواة الذين يمثلون مشاهد من حياة الآلهة , إذ كانت تلك الحفلات تقام في مراسيم التتويج والدفن , وقد أصبح هؤلاء الكهنة في الفقرات الدرامية من المراسيم ممثلين هواة "[٢] وبتكرار هذه الاحتفالات أصبحت سلوكاً مستعاداً لاسترجاع الحالات والقيم الجوهرية للمعان والرموز الشعبية بهدف وضع قانون اجتماعي لهذه الفئة من الناس وصولاً إلى تأصيل تاريخهم عن طريق سلوكهم الذي يؤكد على وحدة الجماعة من خلال "عملية التكرار, وعلى الوعي المستمر بوجود سلوك أصلي " [٣].

وبمرور الزمن نشأ الاحتفال الطقسي كما في حضارة وادي الرافدين, متمثلة بالاحتفالات البابلية والأشورية التي كانت تقام سنوياً في بداية الربيع، ومن تلك الاحتفالات أعياد إحياء ذكرى الإله (تموز) وأعياد رأس السنة البابلية الأشورية أعياد (أكيتو) وبهذا تحولت الأسطورة إلى " حكاية مقدسة أو تاريخ مقدس ... يخص الآلهة ولها مجموعة من الصفات والمميزات في شكل من أشكال الأدب الرفيع تحكمهُ قواعد السرد القصصي, ورغم أن أغلب الأساطير مكتوبة بالطريقة الإيقاعية الشعرية وذات ثبات نسبي تناقله الأجيال شفاهاً وكتابة, ورغم أن جوهر الأسطورة هو الزمان إلا أنها لا تشير إلى زمن جرى فيه الحدث وانتهى بل إلى حقيقة أزلية من خلال حدث جرى " [٤].

ومروراً بحضارة وادي النيل حيث أرتكز كهنتها على أداء الكثير من شعائر العبادة التي تخص بشكل مباشر نقل وصايا الآلهة، وذلك عبر التراتيل التي كانوا يؤديها الكاهن الكبير, كما كانوا يؤدون أداءات طقوس التضحية بعروس النيل في موسم الفيضان, وشعائر العبادة عند (ايزيس وأوزوريس) " وهذه الطقوس لا يمكن تجريدها عن الحقيقة الواقعية وهي تمثل الأفعال الدالة على وجود أنساني . إلا هذا الوجود ارتبطت محاكاته بمثل أعلى" [٥].

كذلك كان للإغريق احتفالاتهم التي ميّزتهم عن باقي الشعوب، وقد تفردت هذه الطقوس الاحتفالية بوظيفتها النفسية التي تعمل على إشباع الدافع النفسي, الدافع الموجود لدى الفرد والجماعة والذي يمكن أن يصبح تحت بعض الظروف الاجتماعية رغبة لا تقاوم، وقد تحولت هذه الدوافع إلى صيغة معينة أبتكرها الكهنة في الاحتفالات الدينية التي تشكلت من " الطقوس والرقصات والأغاني التي تغنى, والاستعراض بالصنوج والمشاعل والأقنعة, فبعض المحتفلين صاروا كهنة وهؤلاء دعوا أخيراً (ممثلين) أما الباقون الذين انخرطوا في الغناء, والذين في مقدورهم حتى ابتكار أغان جديدة صاروا شعراء, ولما اتسعت كياستهم صاروا دراميين, والآخرون الباقون صاروا نظارة, أولئك الذين لا يطالبون أكثر من المشاركة الروحية والتمجيد العاطفي للاحتفال الديونسيوسي "[٦] وما ميز الكاهن عن بقية أفراد الحشد المحتفي، هو صيغة الأداء الخاصة التي أنفرد بها في الاحتفالات الدينية منها (الديثرامبية والساتيرية) سواء كان الأداء صوتياً أم جسدياً أو الاثنين معاً.

أن التدين اليوناني كان تديناً للجمال، ويبرهن على ذلك قول(ميناندر) أن " كل شيء يفوق إدراكنا هو بمثابة اله بالنسبة إلينا، وهكذا فأن أي جمال خارق يكفي لتبرير وجود ما يجسده " [٧]. وهو ما يفسر سبب إنتاج الاحتفالات التعبدية لفن المسرح دون غيرها من طرائق الاحتفالات وطقوس التعبد التي عاصرتها أو سبقتها، وعلى الرغم من أن " فن المسرح أعتمد منذ ظهوره على الحركة كوسيلة تعبير عن الواقع إلا أن الحركة لم تكن في المسرح الإغريقي موازية لأهمية الشعر, واعتبروا أن أهم شيء في المسرح هو الكلام والتعبير الشعري عنه،

---

[١] - جلال جميل محمد: الوظيفة الدرامية للضوء واللون في العرض المسرحي, بحث للدبلوم العالي , جامعة بغداد , ١٩٨١, ص٢.

[٢] - أدوين ديور , فن التمثيل الآفاق والأعماق , تر. مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون , تق. سامي صلاح , مصر: مطابع المجلس الأعلى للآثار , ج١ . د.ت , ص٣٣.

[٣] - مارفن كارلسون : مصدر سابق, ص ٨٩.

[٤] - خزعل الماجدي , أجناس جديدة للأدب العراقي (القديم) , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ٢٠٠٥, ص ٢٩.

[٥] - مهند طابور : الطقس وأثره على التمثيل , مكتبة الفتح , ط١, بغداد, ٢٠٠٧, ص٢٧.

[٦] - شلدون تشيني , المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية , تر: حنا عبود ج١, دمشق : المعهد العالي للفنون المسرحية , ١٩٩٨, ص١٤.

[٧] - اتيان سوريو : الجمالية عبر العصور , تر: ميشال عاصي , بيروت – باريس : دار عويدات , ١٩٨٢, ط٢, ص٩٧.

وأن بداية التمثيل بالرقص والأغاني والحركات والتعبير تسبب هبوط الشعر والقيمة الشعرية ولهذا جاءت الحركة في المسرح الإغريقي المتطور تكملة للشعر" [١] وعلى الرغم من ذلك يبدو إن المفارقات الغريبة نظراً إلى الخامات التي أنجبت الدراما كانت الاحتفالات الطقسية التعبدية وهي ذات السمة البلاغية في التعبير الجسداني ومنها أن المؤدي الذي تطور إلى ممثل بعد حين قد " تطور ... من كونه الأذكى والأعلى بين المعربدين" [٢] .

أما الرومان ورغم تأثرهم بطقوسهم واحتفالاتهم الخاصة فقد " تفتت الانسجام الذي كان بين الطبيعة والمجتمع وبين الجسد والروح هناك نزعة حسية مبتذلة (الترف الفارغ, مذهب اللذة) من جهة تقابلها نزعة روحية مطلقة من جهة ثانية "[٣] وعلى الرغم من أن الفن المسرحي هبط إلى أدنى مستوياته الفكرية والجمالية إذا قيس بالمسرح اليوناني وأصبحت حرفة التمثيل حرفة مبتذلة . مما قد بلور الرومان شكلاً من الأداء الانفرادي, وحدهُ المؤدي يرقص ليحكي قصته الميثولوجية بينما يغني الكورس النص الطقسي " فيثير كثافة مسرحية ويقدم بطريقة تجعل كل جمهوره الفظ مسحوراً " [٤] .

وفي العصور الوسطى كان الممثلون كان الممثلون " أما مغنون رحالة (gleursjon) أو مغنون/ مرتلون (minstrels), ومن المهم أن نلاحظ إن سمات المغنين الرحالة أو المنشدين الذين جاؤوا نتيجة تأثيرات لاتينية وتيوتونية, هي بدرجة كبيرة سمات المايم mimi الروماني "[٥] وتعتبر هاتان الطريقتان الأدائيتان من المواد الخام التي تطور منها الأداء التمثيلي في الدراما الكنسية إلى جانب استفادتها من الهيجانات الطقسية لغريزة الدراما البسيطة الشعبية الثرية والمتوارثة عن الاحتفالات الديونيسية أصلاً, واستمرت كذلك لقرون عدة بعد تأسيس المسيحية كدين استطاع أن يستحصل على اعتراف الإمبراطور المتمدن, بل واستمرت كذلك حتى عصر النهضة الأوروبية [٦] إذ إن عدداً كبيراً من المنشدين والمرتلين حافظوا على " البدايات الفجة للتمثيل, ونقلوها إلى شمال غرب أوروبا عندما كانوا ينشدون الأغاني ويحكون الحكايات, ويعرضون الألاعيب, ويحاكون بعضهم البعض, وبالتقليد يسخرون بطرق شتى من العالم واتجاهاته "[٧] .

ثم دخل الفن المسرحي إلى الكنيسة عن طريق ابتكار طريقة جديدة لأداء أول حبكة مسرحية دينية مسيحية بسيطة . ففي بدايات القرن العاشر بدأ الممثلون الهواة, وهم قساوسة وفتيان الترتيل الكنسي " بإنشاد عبارات مجازية لاتينية معينة, ربما من خلال شخصيات, أو أبيات منفصلة من أغنية أو حوار مضاف للمراسيم الأصلية للقداس الكاثوليكي "[٨] مما مهد الطريق أمام توافق خفي غير مباشر بين المسرح والكنيسة .

أما في الشرق فقد " نظر الصينيون , مثل الشرقيين عامة, في احتفالاتهم إلى التشخيص في المسرح كتحول في السلوك اليومي , وأصروا على أن الفن لابد أن يكون أكثر استقلالاً وأكثر مرحاً, أكثر براعة وأكثر حذقاً وأكثر إلهاماً من مجرد معايشة الدور" [٩] منطلقين من قناعة مفادها إن الفن ليس هو الحياة ولم يخلق لمحاكاة الحياة, فالإنسان يعيش الحياة وهو مشغول بها, ويتولى مهام وتفاصيل احتياجاتها المتنوعة, فلا حاجة به لمحاكاتها في الفن وجعل الفن صورة أخرى ملتقطة منها, بل لابد للفن من أن يسمو بالإنسان إلى ما هو أكبر من الحياة نفسها وهو محاولة الكشف عن الجوهر الحقيقي للوجود والمتمثل في الروح الإلهية وذلك من خلال استخدام الأشكال والنماذج الطبيعية استخداماً صحيحاً, مما جعل الصينيين قادرين على إبقاء المسافة الفاصلة بين الحياة والفن والاكتفاء بلعب دور المشخص فيهما.

وفي الهند حيث أعتمد الاحتفال بشكل كبير على قسوة الأقدار, فضلاً عن اهتمامهم على أبراز شخصية الفرد, فنجد إن الدراما والرقص تعكس مجموعة من المظاهر والمذاهب المتميزة التي كانت نتاجاً من ماضيهم فنلاحظ أن " المبادئ (الاستاطيقية) الجمالية الأصلية التي يظهرها (براهما), و(بهارتا) في ذلك الرابط البديع الذي يجمع ما بين الإله والإنسان قد بقيت حية إلى اليوم "[١٠] كما تبين في

---

[١] - إبراهيم عبد الله غلوم , قاسم محمد ,عوني كرومي , تقنيات تكوين الممثل المسرحي, سلسلة أبحاث وتجارب, عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر , ٢٠٠٢, ص ١٩٥.

[٢] - شلدون تشيني : مصدر سابق, ص ١٠٨.

[٣] - غيورغي غاتشيف : الوعي والفن , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , سلسلة عالم المعرفة, ١٩٩٠, ص١١٦.

[٤] - شلدون تشيني : المصدر السابق, ص ١٣٩.

[٥] - أدوين ديور : مصدر سابق, ص ١٣٤- ١٣٥.

[٦] - ينظر : شلدون تشيني : مصدر سابق, ص ١٩٨.

[٧] - أدوين ديور : مصدر سابق , ص ١٣٥.

[٨] - المصدر نفسه ، ص ١٤٢.

[٩] - نفس المصدر السابق, ص ١٣٩.

[١٠] - فوبيون باورز , المسرح الشرقي - قاموس المصطلحات واللعب , الجيزة : هلا للنشر والتوزيع , ٢٠٠٠ , ص ٣٢.

المسرح الهندي " (الرازا) وهي مادة لتجلي العواطف، وإذا ما عرفنا أن (الرازا) هي إحدى أسماء الإله (براهما) فهذا يمكن أن يكون تأكيداً على أن السمو الروحي في المسرح الشرقي يتصل بطابع (الرازا) وتأثيرها في خلق حركات صاعدة نحو الأعلى باتجاه الحفاظ على إشراق الروح وسموها في عروضه المسرحية "[١] .

أما العرب قبل الإسلام فقد امتازت احتفالاتهم بإقامة المهرجانات الشعرية التي يستعرض بها الشعراء قصائدهم، فقد عرفت أشكالاً مختلفة شبه درامية عبر قرون طويلة، وهناك إشارات توحي بوجود الطقوس الاجتماعية عند العرب الذين عرفوها في شبه جزيرة العرب والتي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث عند باقي الشعوب, إذ نجد أن ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل[٢]. وهناك أيضاً من الاحتفالات الطقسية ظاهرة التعازي الشيعية التي أكسبت العرب والإسلام منذ القرن السابع شكلاً درامياً لم يكن موجوداً قبلها, إذ عد هذا الشكل هو الوحيد الذي عرفه المسلمون كنوع من الطقوس والشعائر التي تقام بشكل سنوي ويتم فيه تجسيد ما قد حصل في كربلاء [٣] .

ويرى الباحثان إن المظاهر الاحتفالية اعتمدت كلياً على المؤدي (الممثل) الذي عبر أدائه خلق الاحتفالات الطقسية والشعائرية المفعمة بأجوائها الروحية بتوظيف جسده بوصه الأداة المسئولة في تأسيس صورة العرض الاحتفالي من دون وجود عناصر تعاونه, إلا في بعض الأحيان, ليعوض بجسده عن ذلك التقشف ويستثمر من مخزون اللاشعور, ويستكشف المشاعر المكبوتة ليعبر تعبيراً دقيقاً عن المشاعر والرغبات بحرية وصدق, لان الاحتفال هو المتنفس لحياة الشعب، لأنه نابع من التاريخ للوجدان الشعبي ومخاطبته للعقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي إلى التوحيد والتناغم ما بين العرض المسرحي والجمهور.

المبحث الثاني : البعد الاحتفالي في أداء الممثل المسرحي

يقول (مارتن أسلن) أن أهم "عنصر من عناصر الأداء المسرحي هو الممثل, أنه الكلمة المجسدة تجسيداً حياً بالمعنى الملموس والأدق"[٤]. كما يعتبر الممثل العنصر الأساسي في العملية المسرحية برمتها إذ لا يكتمل أي عرض مسرحي دون توظيف قدرات الممثل جسداً وصوتاً , فهو يخلق شخصيته المسرحية بصورة منفردة عن شخصيته الإنسانية فهو " قبل كل شيء الممثل فلان أو إنسان (س) , أو أنه (س) الحقيقي الذي يعرفه الناس, يعرفون أسمه وشكله وهيئته الخارجية, وملامحه وربما أسلوب وطريقة مشيته , يتحول الممثل (س) من الإنسان الحقيقي إلى الإنسان المتخيل , ولكي يبدو مقنعاً, يجب أن يتنكر ويستعير صوتاً أخر , بنبرة أخرى, أسلوب أخر في الكلام للشخصية المتخيلة "[٥].

فأن عمل الممثل بصورة أساسية هو إظهار الشخصية التي عدها المؤلف داخل النص المسرحي, ورسمها المخرج وفق رؤيته لمنحها الحياة الفيزيقية وإدخالها في أحداث المسرحية لتخترق طريقها من خلال تفاعلها مع العناصر الأخرى داخل الجو الدرامي، ويقوم الممثل عبر الشخصية التي يتقمصها بتطوير الحبكة المسرحية من خلال التفاعل مع الأحداث الدرامية وما يحيط بها من تطورات, لان ديالكتيكية عمل الممثل داخل الصورة المشهدية التي تتشكل من خلال الحركة والإيماءة والإشارة والصوت، فيقوم العرض ا-لمسرحي بإدماج الأطراف المتناقضة وإدخالها في تكوين جمالي خلاق مركب " فحركة الممثل سواء كانت مرسومة أم عفوية لا تكتسب طاقتها شكلها إلا من خلال ديالكتيكية علاقتها مع حدود خشبة المسرح وتشكيلها مع المنظر والديكور والإضاءة والموسيقى والإكسسوار وتحويلها إلى علامة مرئية تكلم للعين "[٦].

وبما أن فن التمثيل هو " القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري"[٧]. أذاً فالممثل هو المحرك الأساسي لكل عنصر من عناصر الصورة الدرامية وهو بحركته هذه يكون قد أضاف قيم جمالية للصورة المتشكلة في فضاء العرض، كما يحاول أن يبين مدى أثار الوظيفة الأدائية والتشكيلية للمؤدي أو العارض أو الممثل بشكل عام على طبيعة البناء الصوري والشكلي في الاحتفالية المسرحية , كما أن مهامها تحتفظ بأهميتها في رسم الأحداث ونقل تأثيرها إلى الجمهور, لأن في الاحتفالية يأخذ الممثل حيزاً كبيراً في تكوين صورة العرض، إذ يعتمد المخرج على الممثل جسداً وانتقالات تكوينية وتحركات وسكنات لكي تتحقق سمات الجمال والتناسق في البناء والتركيب المشهدي البصري ووفق

---

[١] - مهند طابور : مصدر سابق, ص ١٣٨- ١٣٩.

[٢] - ينظر: علي الراعي : المسرح في الوطن العربي, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت : عالم المعرفة ٢٥, ١٩٧٩, ص ٢٩.

[٣] - ينظر : محمد عزيزة , الإسلام والمسرح , تر: صبان رفيق , سلسلة شهرية تصدرها عن دار الهلال , د.م , ١٩٩٧, ص ٤٢.

[٤] - مارتن أسلن , تشريح الدراما , تر: يوسف عبد المسيح ثروت , بغداد : منشورات مكتبة النهضة , ط٢, ١٩٨٤, ص ٣٥.

[٥] - نديم معلا , لغة العرض المسرحي , دمشق : دار المدى للثقافة والنشر , ٢٠٠٤, ص٢٤.

[٦] - ينظر : عبد الصاحب نعمة مرعي , التشكيل الحركي , الشارقة : دار الثقافة والإعلام , ٢٠٠٣, ص١١٧.

[٧] - هايز جوردن : مصدر سابق ,ص ٢١.

تنظيم متناغم يُنتج إيماءات متعددة يتم تأويلها من قبل المتلقي للوصول إلى المعنى الفكري والروحي العميق في سياق العرض وصوره الفنية المختلفة .

أن جسد الممثل في الاحتفال هو " جسد متحرك، لا يكون جاهزاً ومنتهياً وإنما هو دوماً في حالة تأسيس وخلق كما أنه يؤسس بنفسه جسداً أخر "[١] إذ يمكن دوماً يكون وسيطاً بين الروح والآخرين, هو بدوره يمثل الحضور المادي للراقص المؤدي, وبصفته صاحب هذا الجسد الاحتفالي، لذا فأن وظيفة الممثل هي أن يصبح وسيطاً روحياً في حالة من الوجد[٢] فيحتل التمثيل ركناً في المسرح الاحتفالي, لان المنظرين اعتبروا الاندماج مسألة جوهرية، ورفضوا طريقة الاندماج طبقاً لمفهوم ستانسلافسكي لأنه من وجهة نظرهم يعتبر اندماج يذيب الشخصية في شخصية الدور، وعارضوا أيضاً طريقة الأداء في المسرح الملحمي لان الممثل فيها لا يعيش الأحداث بل يرويها, وتوصلوا إلى أن صيغة خاصة في التمثيل الاحتفالي تقوم على الاندماج في تحقيق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور.

وتستلهم هذه القناعة شرعيتها من حقيقة علمية فيزيكية مفادها " إن الجسم المتحرك يبقى في حالة أداء حركي جيد فقط عندما يتصدى للدوافع والمؤثرات المتبادلة للمحيط الخارجي"[٣] مما يفسر أيضاً أهمية لغة جسد الممثل في المسرح الاحتفالي في التواصل المبني على أساس (التأثير والتأثر) مع المتلقي، لأن الجسد أساساً هو " محمل بالرموز , وبالتالي فهو يشبع شغفنا الثقافي بالتعقيد والتعمق، فهو يربط بين الطبيعة والثقافة, ويكيل اليقين والخداع بمكيال واحد "[٤] كما إن جميع الممثلين ترتكز أدوارهم تجاه المتفرج بفعل إثارة عاطفته, وهذا ما يحدث في الاحتفالات العامة والاحتفالات الطقسية, إذ يشترك المتفرج بفعل التأثير النفسي مما يسبغ على الاحتفال الطقسي صفة التوحد, لذا سعى مخرجو العرض المسرحي الاحتفالي إلى استعطاف المتفرجين, وذلك أن " أقناع المتفرجين بالمشاركة في العرض إنما يسبغ على العرض وضعية الطقس, وذلك من خلال تحويل المتفرجين إلى جماعة واحدة "[٥].

وتنغمس في مجريات العرض ضمن مكان جامع كما هو الحال في الاحتفالات الشعبية حيث أن الجميع المتفرجون والمؤدون يمثلون كتلة واحدة موحدة, وبذلك يغدو الفضاء المسرحي " فضاء الاحتفال وهو فضاء الطقس الديني, بل هو ذلك الفضاء الوجودي للحقيقة "[٦] ولكي يشارك المتفرج في الظاهرة المسرحية, فأن المسرح الاحتفالي يُسقط كل الجدران التي تفصل منطقة اللعب (التمثيل) عن منطقة الفرجة باعتبار إن الجمهور هو صاحب الموضوع نفسه, وكذلك استخدام كل وسائل كسر الإيهام بجذب الجمهور إلى منطقة التي يؤدى بها, من أجل تفجير الذاكرة الشعبية له أثناء الاحتفال بما تحمله من موروثات تتماشى على ما يطرحهُ الممثل من قضايا تدفع المتلقي إلى المشاركة فيها لتحقيق فكرة الاحتفال، كل ذلك لغرض الوصول إلى الفعل الجماعي الاحتفالي والذي "يستلزم من الممثل تجميع مختلف قواه الفيزيقية والروحية وتعبئتها . وعن طريقها يكون بمقدوره الوصول إلى مرحلة من مراحل الإعداد الذاتي الهادئ "[٧] . لأن السلوك المسرحي عموماً يتولد من تجمع الأجساد مع بعضها البعض لتكون تشكيلاً جمالياً، وهذا التجمع الساخن والعاطفي بين أجساد المحتفلين يولد سلوك الشخصيات الدرامية المؤدية داخل العرض المسرحي, وما يحدث خاصة في الاحتفال الطقسي من التلاقي الحميم والساخن والعاطفي بين أجساد المؤدين يولد الطقس للشخصيات المشاركة .

وعليه يولد من خلال المشاركة السلوكان المزدوجان الاحتفالي والمسرحي عبر تلاقي ومشاركة الأجساد المؤدية, لذلك " فأن الجسد هو في الواقع حالة مشهدية دائمة إزاء الأخر، أو إزاء نفسه "[٨] كما إن ارتو كان له وجهته الخاصة بهذا الموضوع من ناحية الجمهور فقد شدد على أن " الممثل يحتاج لتطوير أقصى درجة ممكنة من استخدام الإيماءة والاستجابة الحسية ليتواصل سيكولوجياً مع الجمهور، فقد امن بضرورة مهاجمة حواس الجمهور بمختلف التصرفات والسلوكيات الجسدية ذات الطابع العنيف الهستيري "[٩] وقد أصر أيضاً على ضرورة أن يعي المسرح " أن للحواس شعراً كما أن للغة شعراً, وهذه اللغة الحسية العيانية هي لغة المسرحية, فقط بقدر ما تستطيع

---

[١] - حسن ألنعيمي , الجسد في المسرح , مطبعة سندي , مكناس : ط١, ١٩٩٦, ص ٣٤.

[٢] - ينظر : كريستوفر أينز , المسرح الطليعي , تر. سامح فكري , وزارة الثقافة , القاهرة : ١٩٩٤, ص ١٩٤.

[٣] - فؤاد توفيق السامرائي, البايوميكانيك , الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر في الجامعة, ١٩٨٢,ص١١٩.

[٤] - تيري انجلتون، أوهام ما بعد الحداثة, تر: منى سلام , مصر : مطابع المجلس الأعلى للآثار – أكاديمية الفنون, ٢٠٠٠, ص١٢١.

[٥] - كريستوفر أينز , المصدر السابق , ص ٣٣٢.

[٦] - فابرتيزيو كروتشاني , فضاء المسرح , تر. أماني فوزي , وزارة الثقافة , القاهرة :١٩٩٩, ص ١٤٧.

[٧] - يوجينيو باربا: أرض الرماد والماس, تر: هناء عبد الفتاح, القاهرة : وزارة الثقافة, مهرجان المسرح التجريب, ٢٠٠١, ص٨٦.

[٨] - رولان بارت: الجسد أيضاً و أيضاً , تر: أنطوان أبو زيد , مجلة العرب والفكر العالمي / عدد٧, مركز الإنماء القومي , بيروت: ١٩٨٩, ص ١٤٦.

[٩] - أدوين ديور : مصدر سابق , ص ٩.

التعبير عن أفكار لاتصل إليها أو تبلغها اللغة المنطوقة "[١] يذهب أليه أوجينيو باربا حول المستوى ما قبل التعبيري, ليوضح جانباً كبيراً من مستويات التعبير الجسداني لدى الممثل والتي تدخل في صلب تقنيات واليات اشتغال اللغة الصورية للمسرح, أو ما يمكن أن يطلق عليها أيضاً اللغة المرئية, فقد أكد (باربا) إن " تعبيرية الممثل تنبع تقريباً رغماً عنه من أفعاله ومن توظيفه لحضوره الجسدي, والمبادئ التي تقود أفعاله تشكل القواعد ما قبل – التعبيرية، لتعبيريته والرغبة في التعبير لا تقرر الفعل وإنما الرغبة في الفعل هي التي تقرر التعبير"[٢].

فالفعل المسرحي من هذا المنظور هو غاية التعبير وليس العكس, كما إن الممثل محكوم إلى حد ما بشكل لا إرادي بأفعاله وتعبيريته على هذا المستوى من لغة المسرح, وهي بدورها مرهونة بمدى تمكن الممثل من مفردات لغة الجسد ودرايته بها, إذ إن التمكن من لغة الجسد يستلزم" اهتماماً كبيراً في تأهيل جسد الممثل, لكي يكون شبكة كبيرة من العلامات الدالة, وسلسلة لا متناهية من الإيماءات المعبرة, وحاوياً لمعان اجتماعية إنسانية مشتركة مع المتلقي مما دفع الكثير من المنظرين والعاملين في مجال الأداء المسرحي, إلى إعطاء أهمية للتقنيات التدريبية والأدائية للجسد, الذي تميز به المسرح المعاصر"[٣] . ومما حثهم على ذلك بشكل أكبر هو السعي إلى جعل جسد الممثل ناطقاً بلغته بشكل منتظم حسب معطيات مدلول الجسد في الأساليب الإخراجية المختلفة.

لقد تأثر المسرح الطليعي الأمريكي بطروحات أرتو والآخرين وانعكس ذلك التأثير على أعمال "" جوليان بيك وجوديث مالينا (المسرح الحي) وجوزيف تشايكين (المسرح الحر) وريتشارد شيشنر(جماعة التمثيل) فقد رفضوا الفضاء المسرحي التقليدي, ويعولون على تعبيرية جسدية قصوى في مقابل الكلمة المنطوقة, وعلى صدمة الحدث المباشرة على المتفرج, سواء كانت حقيقية أو خيالية, وعلى الارتجال ومشاركة المتفرجين "[٤] لان المسرح في منظورهم هو الاحتفال هو ظاهرة شعبية عامة تحفز الأحداث وتنقلها إلى وعي المشارك, وتوكيد ذلك باعتبار أن العرض الاحتفالي هو حدث طقسي يتأسس على التشارك وتجسيد الحالات الحلمية, وحتى تجسيد ألتأملات بهدف تحويل عنف الحياة إلى ألفة وانسجام.

يؤكد (عبد الكريم برشيد) في مسرحه الاحتفالي على مبدأ المشاركة الوجدانية بين طرفي العملية الأدائية – ممثل متلقي- بهدف البحث عن لغة مشتركة تتناول قضايا الإنسان في مختلف الأماكن، وهذه العملية برمتها تهدف إلى كسر الإيهام واندماج الشخوص والأصوات ويصبح جسد الممثل والمتفرج شيئاً واحداً "[٥] وتتأسس هذه المزاوجة الاحتفالية على الاندماج المعنوي, واندماج الماضي في الحاضر, لكي تمنح للممثل مكانة متميزة بوصفه المعبر وأداة التعبير في الوقت ذاته، ومن الملاحظ أن الممثل عند عبد الكريم برشيد ينصهر تماماً مع الجمهور في تقديم الحفل الدرامي عن طريق الارتجال والمشاركة الوجدانية الحميمية بدون أن يكون هناك أدلجة مستلبة، فيوضح بريخت بهذا الصدد " أن الفعل النفسي المتميز للاندماج مع الشخصية كان يتم بطرق مختلفة تِبعاً لاختلاف العصور"[٦]. وتباين الوظائف الفكرية والاجتماعية والسياسية والحضارية الأخرى لعمل الممثل كنقطة تمايز جوهرية.

ما أسفر عنهُ الإطار النظري من مؤشرات

١. أحاطت المظاهر الخارجية للأشياء ومنذ النشأة بالإنسان, دون أن يدرك مدى الانسجام مع الجوهر الداخلي لها.
٢. تغايرت الأسطورة عبر الاحتفالات الطقسية الدينية إلى حكاية وتواريخ مقدسة.
٣. آمن الإنسان منذ بداياته بطاقة الطوطم في محيطه معتبره الصورة المثالية للمضمون الروحي والاجتماعي.
٤. يحمل الاحتفال الديني عند ممارسيه فعلاً أدائياً مقدساً وجب الالتزام فيه وبرموزه الايقونية الثابتة.
٥. التواصلية بين الدراما والدين قائمة على مفهوم الجماعة عبر الأداء الدرامي، فيكتسب العرض المسرحي خصوصية الوضع الاجتماعي للفرد .
٦. تساهم جميع العناصر في العرض المسرحي الاحتفالي في أثراء صورة العرض المسرحي جمالياً.

---

[١] - جيمس روس – ايفانز, المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك , تر: فاروق عبد القادر , سلسلة المسرح رقم ٧, مصر : دار هلا للطباعة والنشر والتوزيع, ٢٠٠٠, ص١٧- ١٨.

[٢] - أوجينو باربا وآخرون , طاقة الممثل – مقالات في انثروبولوجيا المسرح , تر: سهير الجمل , مصر : مطابع المجلس الأعلى للآثار , أكاديمية الفنون – مسرح ٣٢, ط٢, د.ت, ص ٥٣.

[٣] - ريكاردوس يوسف إبراهيم : توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي – دراسة انثروبولوجية . أطروحة دكتوراه غير منشورة , بغداد : كلية الفنون الجميلة, ٢٠٠٣ , ص ٣.

[٤] - مارتن أسلن : مصدر سابق, ص ١٠٤.

[٥] - شوكت عبد الكريم البياتي : تطور فن الحكواتي من التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر, بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ١٩٨٩, ص ١٩٩- ٢٠٠.

[٦] - برتولد بريخت , نظرية المسرح الملحمي , تر: جميل نصيف التكريتي , بغداد: دار الحرية للطباعة , ١٩٧٣, ص ١٢٤.

٧. تتفجر جميع الخصائص الدرامية في العرض المسرحي الاحتفالي لإثراء الصورة جمالياً.
٨. يوصل التأثير النفسي للممثل إلى حالة التوحد مع الآخر.
٩. تتفاعل الذاكرة الشعبية أثناء الاحتفال بما تحمله من موروثات وتتماشى مع ما يطرحه الممثل من قضايا آنية تدفع للمشاركة فيها بالخيال أو بالفكرة أو بالتعليق وحتى بالفعل.
١٠. يخلق ممثل المسرح الاحتفالي عبر تكويناته الجسدية وتحركاته وسكناته وتعامله الأدائي مع مفردات المحيط قيمة تشاركية ضمن سمات الجمال والتناسق في البناء والتركيب المشهدي .
١١. يتصدى الجسد بأدائه الحركي في العرض الاحتفالي للدوافع والمؤثرات المتبادلة مع المحيط الخارجي .
١٢. تبنى لغة جسد الممثل في المسرح الاحتفالي على أساس التأثير والتأثر مع المتلقي لتجعله مشاركاً ضمن منطقة اللعب (التمثيل).

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

- مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة في فرقة مسرح قره قوش للتمثيل للفترة من (١٩٩٨ – ٢٠٠٠)، وكما مبين في الجدول أدناه.

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
١.	طموحات	طلال وديع	حنا نيسان	١٩٩٨
٢.	ملحمة للحب	طلال وديع	وسام نوح	١٩٩٩
٣.	عرس أخر	طلال وديع	وسام نوح	٢٠٠٠

- عينة البحث : تم اختيار عرض مسرحية (ملحمة للحب) بوصفها نموذجاً مختاراً وبصورة قصدية وفقاً للمسوغات الآتية:

١. يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها.
٢. توفر أقراص مدمجة للعروض، مما يسهم في دراستها بصورة أكثر تمعناً.

- منهجية البحث : اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث.
- أداة البحث : أعتمد الباحث في تحليل عينة البحث على :

١- مؤشرات الإطار النظري.
٢- مشاركة الباحثين في العرض .

- التحليل : مسرحية (ملحمة للحب•).

قصة العرض :

تناول العرض مجموعة من الأحداث الحقيقية التي عصفت بالسريان والمسيحيين عموماً في بلاد وادي الرافدين, التي تمثلت بسيطرة العثمانيين على البلاد وصولاً إلى الوقت الحاضر, وما وصل إليه الشعب السرياني من تقدم في مجالات الحياة الاجتماعية منها والدينية, كما أعتمد المخرج على مجموعة من الصور التي نسجها المؤلف في نصه والتي تضمنت على بعض القصص الشعبية والدينية المستقاة من الأحداث والظروف التي عاشها الشعب لفترات زمنية عديدة , كما أيضا تناول بعض القصص من (الإنجيل المقدس), لكي تكون هنالك صورة واضحة عن حياة السريان في تشكيل العرض لصور فكرية وجمالية التي دلت في مضمونها على تمسك السريان بالمبادئ الاجتماعية والدينية فضلاً عن موروثاتهم الشعبية, كما إن العرض حمل في طياته مجموعة صور احتفالية تدعوا إلى التواضع والمحبة والمسامحة والتجذر في أرض الوطن والمدينة, فجاء العرض كمحاولة لبناء وطن يسوده الوئام والسلام عبر لوحاته المعبرة .

- تحليل العرض :

المشهد الأول :

• المسرحية من تأليف طلال وديع وإخراج وسام نوح جميل وإنتاج فرقة مسرح قره قوش للتمثيل، تم تقديم العرض على مسرح خارجي (سقالة) في الهواء الطلق لأحد الشوارع الرئيسية لمركز قضاء الحمدانية (بغديدا) .

يبدأ العرض بأصوات ايقاعية بعيدة تدل على بدء الاحتفال، وعلى أثرها يتسلق أحد الممثلين (السقالة) مرتدياً زياً تراثياً (خديدياً) قديماً يدل على البيئة السريانية التراثية والمستوى الاجتماعي وبيئة الشخصية، وقد حاول الممثل عبر تسلقه (السقالة) أن يؤثث فضاء المسرح المفتوح فجاء تجواله في أرجاء المسرح دليلاً على محاولته اكتشاف مصدر الإيقاعات الموسيقية الذي صاحبت دخوله إلى المسرح، فجاء تعبيره دالاً على إن الصوت يقترب شيئاً فشيئاً، ومن بعيد تعلو أصوات صخب تدل على احتفال شعبي كبير يدعمها صوت (الطبل والمزمار) الذي يستخدم إلى اليوم في أعراس المدينة، فتدخل مجموعة من الممثلين برقصة موحدة في حركتها ويشاركهم الجمهور في التصفيق والهلاهل.

لقد حقق الاحتفال مشاركة أدائية فاعلة بين الممثل والمتلقي كون إن الأحداث هي جزء من تركيبته البيئية والشعبية والفلكلورية مما ساهم في تشكيل صورة المشهد ومنظومة جسد الممثل, حيث استخدمت المجاميع الراقصة زمان ومكان الحدث لتحقيق الصورة المطلوبة على خشبة المسرح، وبعد دخول مجاميع الأفراد المحتفلة والراقصة, تبدأ رقصة شعبية متفردة ما بين شخصين تسمى (العكامي) ويبدأ الممثلين الحاضرين على خشبة المسرح بالاحتفال معهم كما يحتفل الجمهور معهم عبر رفع الأيادي والتصفيق والمشاركة الحية، وقد اعتمد المخرج في هذا المشهد على الموسيقى الحية أثناء العرض لدعم أجواء الحدث وجماليات الصورة المشكلة بطريقة أدائية احتفالية تدل على حقيقة الحالة الاحتفالية لما حملته ذاكرة المتلقي عبر انثيالات صور ماضي الآباء والأجداد وما تتضمنه من ذكريات.

المشهد الثاني :

يعتلي أحد الممثلين خشبة المسرح مرتدياً ثوباً أبيضاً ويجوب المسرح بحركات تعبيرية ثم يتسلق الأعمدة الخلفية وكأنه يكرر حالة المشهد الأول من خلال بحثه عن نوع الاحتفال, بعد برهة من الزمن تدخل فتاة ترتدي ثوباً أبيض لتدل على إنها الشخص المنتظر، فتبدأ بالتواصل مع الممثل الأول لتؤكد فكرة وصل العريسان, ثم يتبعهما أبناء المدينة للمشاركة في أقامة العرس، وقد حاول المخرج في المشهد التعبير عن مدى الانسجام المجتمعي في احتفال أهل المدينة معاً فحقق طقساً احتفالياً شارك فيه العريسان مع المجاميع حركةً ورقصاً فضلاً عن بعض الحوارات الدالة على الفرح والاحتفال، لتبدأ بعدها الجوقة والجمهور بالترتيل معاً:

وغداً سينجب الحب للحياة أبناء ويجعلون هذه الأرض للسلام فداء

المشهد الثالث :

يدخل من جانبي المسرح مجموعة من الممثلين بحركات منسجمة حركياً مرتدين جبب بيضاء كتقليد لأشكال الأزياء الخاصة برجال الكنيسة, يتوزعون بشكل متناسق ومتوازن على منصة العرض للبدء بالاحتفال الطقسي الديني, فأحال المتلقي تلك التشكيلات إلى أجواء طقسية احتفالية كالتي تؤدى داخل الكنيسة من خلال حضور شخصيات طقسية (الشماس) (الراهب) (الراهبة) (الكاهن) وقد تداخلت الموسيقى الحدث الاحتفالي إلى جانب مفرداته كالشموع والبخور والتراتيل كدلالة على بداية الاحتفال الأزلي بتكوين الإنسان الأول.

المشهد الرابع :

تدخل مجموعة من الممثلين بحركات طقسية احتفالية تصاحبهم موسيقى ترقب, يتوسطهم ممثلان يحملان شجرة صغيرة مزينة بالأشرطة الملونة، يسيرون وسط المسرح بتشكيلات جسدية متناسقة على إيقاع موسيقي, ثم يبدؤون ينقسمون إلى قسمين ليشكلوا دائرة حول الشجرة وبحركات تعبيرية راقصة يقومون بحركة السجود باحتفال كدلالة لإقامة طقس العبادة لإله معين اخترعوه لأنفسهم, وبعد فعل السجود يبدأ الممثلون بالنهوض فيبدؤون بالسقوط على المسرح معبرين عن ضياعهم الروحي.

المشهد الخامس :

تكونت صورة المشهد من مجموعة من الأطفال حيث يظهرون على خشبة المسرح بأزياء شعبية والبعض الأخر بأزياء عصرية, دلالة على ربط الماضي بالحاضر والمزاوجة فيما بينهما، يحملون بأياديهم أنواع من الزهور، تتقدم مجموعة الأطفال بحركات متناسقة موحدة ليضعوا الزهور على مكعب خشبي يُمثل شواهد لقبور شهداء المدينة والوطن فيبدأ الجمهور مشاركتهم بالتصفيق ومؤازرتهم والاحتفال معهم، وبعدها تنشد الجوقة ترتيلة تدعم الاحتفال، فيتقدم العريس والعروس بالحوار الأتي :-

العريس: ومنذ القدم ارتوى ترابنا بالدم ... ولا يزال

العروس: من دمائنا ... بنى ترابنا كنوز الحقيقة

ثم تنطلق تراتيل الجوقة لتعزز الصورة الاحتفالية لمجموعة الأطفال من خلال تكاتفهم بالأيادي وأداء رقصة تعبر عن التمسك بتراب الوطن.

بعدها يقتحم المسرح رجل يرتدي زياً تراثياً مألوفاً لأهل المدينة وبيده (الكتاب المقدس) فيبدأ الممثل بالتأمل والتفكير العميق, ويتخذ من المكان الذي وضع الأطفال عليه الزهور حيز للجلوس لدلالة على أنه الوطن, فمنح الصورة ثراءً تعبيرياً حياتياً, ليدخل بعدها مجموعة من الممثلين وهم يحملون معهم آلات تُمثّل المهن والحرف اليدوية القديمة والأزياء الشعبية التي تُشكل تاريخ المدينة، يصاحبهم أغاني شعبية تجّسد فلكلورهم وتراثهم, فيشاركهم الجمهور بالغناء, ثم يبدأ الممثلون بتعليق أدواتهم على السايك الخلفي للمسرح ويبدؤون بمزاولة المهن والحرف كلٌ حسب عمله، فشكلت أجساد الممثلين لوحات فلكلورية راقصة وبإيقاعات حركية متجانسة مع الموسيقى المصاحبة، وأسهمت هذه الرقصات والأغاني في إشباع المضمون الفكري لبلوغ التشكيل للحدث المسرحي, وأستطاع الممثلون القضاء على الرتابة عبر مشاركة الجمهور معهم في أداء الأغاني الشعبية, فشكلت مع الرقصات مكوناً مهماً وفاعلاً من مكونات الاحتفال موظفةً محتوى الصورة بكافة أبعادها التشكيلية والفكرية والجمالية.

المشهد السادس والأخير :

من المرتكزات المهمة في هذا المشهد هو تأسيسه على جمالية المشاركة الفعلية للجمهور من خلال انتقاء بعض من شخصيات الجمهور وتم دمجها بالممثلين, وخروج الممثلين من بين الجمهور واعتلائهم خشبة المسرح حيث وحدت المضمون الفكري والجمالي بإزالة حواجز المسرح تماماً, مما أنتج دوافعاً مؤثرة للمشاركة وتبادل الاحتفال مع المحيط الخارجي وتقوية البناء والتركيب المشهدي، فوصل التأثير النفسي في هذا المشهد إلى حالة التوحد بين الممثل والجمهور من خلال عملية خلق التوازن في عناصر الصورة المشهدية، ففي البداية يدخل مجموعة من الممثلين أطفال – شباب – كبار السن – شيوخ, بأزياء تراثية وآخرون بأزياء عصرية، مما دفع المخرج إلى دمج الحاضر بالماضي والمستقبل في مشهد حيوي واحد, وفي أثناء المشهد ينفرد مجموعة من الممثلين ويبدؤون باعتلاء السايك الخلفي ليعلقوا عليه لوحة كبيرة مرسوم عليها مجموعة من الرموز التاريخية والأثرية منها الكنائس والأديرة التي يمتاز بها تاريخ المدينة, كدلالة على تفاعل الصورة مع التراث المجتمعي العراقي, وبحركات راقصة جمالية يجلس جميع الممثلين بتشكيلات جمالية رافعين أياديهم إلى السماء ليقدموا شكرهم لله .

لقد حققت هذه المجاميع عبر تشكيلاتها الجسدية مع اللوحة المعلقة علامة ظاهرة بان الوطن ليس حجارة فقط بل هو روح وعلم وثقافة, فأنتجت لنا هذه اللوحة بتشكيلها مع أجساد الممثلين مفهوماً لروح المحبة والتآخي, وفي ختام المشهد ينسحب الممثلين لينصهروا مع الجمهور ويشكلوا تواصلية احتفالية بالأغاني والرقصات والتصفيق والهلاهل عبر عنه الفعل الأدائي بحركات تعبيرية أبرزت خصائص درامية بمشاركة المتلقي فيها .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

النتائج ومناقشتها :

١. يعتبر الأداء التمثيلي في الفضاءات المفتوحة أكثر قدرة للتواصل احتفالياً ما بين المؤدي وما بين المتلقي بحكم المشاركة الطقسية الآنية .

٢. شكل الاحتفال من خلال الأداء التمثيلي وسيلة لمشاركة المتلقي السرياني باعتباره جزء من التركيبة البيئية والشعبية والفلكلورية مما ساهم في تشكيل الصورة المشهدية.

٣. في أغلب المشاهد أعتمد العرض على الرقص التراثي السرياني في أداء الممثلين مما عكس الجانب الاحتفالي لتشكيلات الصورة الدرامية، مما حقق صدمة احتفالية مباشرة على المتفرج من خلال مشاركته الفعالة في الحدث المسرحي .

٤. مهدت عملية تكرار الطقوس الاحتفالية السريانية عبر الأداء التمثيلي استعداداً لاسترجاع الحالات الماضية, من خلال القيمة الجوهرية للمعان والرموز الشعبية بضمنها التجدد والحيوية للجماعة المشاركة.

٥. أحتاج الممثل في احتفاليته مع المتلقي إلى أقصى درجة ممكنة من استخدام الإيماءة والإشارة المنتمية للتراث السرياني, لغرض تحقيق الاستجابة الحسية والتواصل السيكولوجي مع الجمهور.

٦. ارتكزت المهمة الجمالية في المشاركة الفعلية للجمهور من خلال انتقاء شخصيات من الجمهور ودمجها بالممثلين، فوحدت المضمون الفكري والجمالي بإزالة الحواجز ما بين الممثل والمتلقي ومشاركته في الحدث.

٧. ساهمت جميع عناصر العرض المسرحي الاحتفالي السرياني في أثراء صورة العرض جمالياً, كونها دخلت ضمن خانة التشكيل الصوري بزمكانية الأحداث .

٨. أصبح الفعل الجماعي ميزة الأداء التمثيلي في العرض المسرحي السرياني, وغايته الجمالية, فكل فردانية في الأداء كانت تخرج من سياق جماعي للفعل, وكل فعل جماعي يصبح مركزاً لانشطار أدائي لاحق لأجل إنشاء مساحة أدائية أخرى.

٩. ارتكز الأداء التمثيلي في المسرح السرياني على أظهار الخصوصية القومية من خلال اللغة المحكية (السورث) وتوظيف الإيماءة والإشارة الجسدية النابعة من خصوصية الأمة إلى جانب المحاور الاحتفالية التي تميّز تاريخها وأرثها .

الاستنتاجات :

١. يرتبط الطقس المسرحي الاحتفالي بمجالات واسعة يتخذ فيها الجانب التربوي والتعليمي دوره الفاعل كونه يؤثر في إعداد الفرد اجتماعياً وثقافياً وأخلاقياً.

٢. يمتاز الأداء التمثيلي في الفضاءات المفتوحة بميزة المغايرة ليجسد خصوصية العرض الاحتفالية واستيعاب العناصر البصرية المتنوعة المكونة لبيئة الفعل الأساسية .

٣. يرتكز الأداء التمثيلي في المسرح على إظهار الخصوصية القومية عبر اللغة وتوظيف الإيماءة والإشارة الجسدية النابعة من خصوصية الأمة.

٤. تمهد عملية تكرار الطقوس الاحتفالية عبر الأداء التمثيلي استعداداً لاسترجاع القيمة الجوهرية للمعان والرموز الشعبية والأساطير والموروثات والعادات والتقاليد الشعبية والدينية بصورة فكرية وجمالية تحمل في مضمونها قيماً درامية .

٥. يُجسّد الأداء التمثيلي في المسرح شمولية الخاصية التعبيرية لحركة الجسد بمفهومها الاحتفالي، فيساهم في إبراز شخصية مسرحية محددة المعالم، ليكون الفرد مؤدياً أكثر من كونه ممثلاً.

المصادر

* الإنجيل

١. إبراهيم عبد الله غلوم : قاسم محمد ,عوني كرومي, تقنيات تكوين الممثل المسرحي, سلسلة أبحاث وتجارب, عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ٢٠٠٢.

٢. اتيان سوريو : الجمالية عبر العصور، ط٢ , تر: ميشال عاصي , بيروت – باريس : دار عويدات , ١٩٨٢.

٣. أدوين ديور , فن التمثيل الآفاق والأعماق, مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون, تق: سامي صلاح , مصر: مطابع المجلس الأعلى للآثار , ج١ . د.ت .

٤. أرنست فيشر, ضرورة الفن, تر: ميشال سلمان, دار الحقيقة , بيروت : ١٩٦٥.

٥. أينو دوزي ، جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة، ط١, تر: قيس النوري, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد ، ١٩٨٨.

٦. أوجينو باربا وآخرون : طاقة الممثل، مقالات في انثروبولوجيا المسرح, تر: سهير الجمل , مصر : مطابع المجلس الأعلى للآثار, أكاديمية الفنون – مسرح ٣٢, ط٢, د.ت.

٧. بطرس البستاني: محيط المحيط, المجلد الثاني, بيروت : مكتبة لبنان , د.ت .

٨. برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي, تر: جميل نصيف التكريتي, بغداد: دار الحرية للطباعة , ١٩٧٣.

٩. تيري انجلتون، أوهام ما بعد الحداثة, تر: منى سلام , مصر : مطابع المجلس الأعلى للآثار – أكاديمية الفنون, ٢٠٠٠.

١٠. جيمس روس – ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك , تر تق فاروق عبد القادر , سلسلة المسرح رقم ٧, مصر: دار هلا للطباعة والنشر والتوزيع, ٢٠٠٠.

١١. جلال جميل محمد : الوظيفة الدرامية للضوء واللون في العرض المسرحي, بحث للدبلوم العالي, جامعة بغداد , ١٩٨١.

١٢. خزعل الماجدي: أجناس جديدة للأدب العراقي (القديم) , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة, ٢٠٠٥.

١٣. حسن المنيعي: الجسد في المسرح , مطبعة سندي , مكناس : ط١, ١٩٩٦.

١٤. روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن, تر: أحمد حمدي محمود , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة: ١٩٩٨.

١٥. رولان بارت ، الجسد أيضاً و أيضاً, تر: أنطوان أبو زيد, مجلة العرب والفكر العالمي / عدد٧, مركز الإنماء القومي, بيروت: ١٩٨٩.
١٦. ريكاردوس يوسف إبراهيم , توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي – دراسة انثروبولوجية، أطروحة دكتوراه غير منشورة , بغداد : كلية الفنون الجميلة, ٢٠٠٣.
١٧. شلدون تشيني : المسرح ثلاثة ألاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية, تر: حنا عبود ج١, دمشق : المعهد العالي للفنون المسرحية , ١٩٩٨.
١٨. شوكت عبد الكريم البياتي , تطور فن الحكواتي من التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر, بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ١٩٨٩.
١٩. عبد الصاحب نعمة مرعي, التشكيل الحركي- الميزانسين, الشارقة: دار الثقافة والإعلام, ٢٠٠٣.
٢٠. علي الراعي , المسرح في الوطن العربي , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت : عالم المعرفة ٢٥, ١٩٧٩.
٢١. غيورغي غاتشيف , الوعي والفن , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , سلسلة عالم المعرفة, ١٩٩٠.
٢٢. فابرتيزيو كروتشاني , فضاء المسرح , تر. أماني فوزي , وزارة الثقافة , القاهرة، ١٩٩٩.
٢٣. فؤاد توفيق السامرائي, البايوميكانيك , الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر في الجامعة, ١٩٨٢.
٢٤. فوبيون باورز: المسرح الشرقي - قاموس المصطلحات واللعب , الجيزة : هلا للنشر والتوزيع , ٢٠٠٠ .
٢٥. كريستوفر أينز: المسرح الطليعي, تر: سامح فكري, وزارة الثقافة, القاهرة : ١٩٩٤.
٢٦. كمال الدين عيد : أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي – قاموس منهجي لدراسة الفنون, مر: إبراهيم حمادة, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, ط١ , الإسكندرية، ١٩٩٩.
٢٧. ماري الياس . وحنان قصاب حسن, المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض , بيروت : مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٨
٢٨. مارفن كارلسون , فن الأداء مقدمة نقدية , تر. منى سلام , مصر : مطابع المجلس الأعلى للآثار , ط٢, ١٩٩٩.
٢٩. مارتن أسلن , تشريح الدراما , تر. يوسف عبد المسيح ثروت , بغداد : منشورات مكتبة النهضة, ط٢, ١٩٨٤.
٣٠. محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري , معجم لسان العرب , المؤسسة المصرية العامة للتأليف , القاهرة: مادة . ح ف ل.
٣١. محمد عزيزة , الإسلام والمسرح , تر. صبان رفيق , سلسلة شهرية تصدرها عن دار الهلال , د.م , ١٩٩٧.
٣٢. مهند طابور: الطقس وأثره على التمثيل , مكتبة الفتح , ط١, بغداد, ٢٠٠٧.
٣٣. نديم معلا , لغة العرض المسرحي , دمشق : دار المدى للثقافة والنشر , ٢٠٠٤.
٣٤. هايز جوردون, التمثيل والأداء المسرحي, ط٢ تر, محمد سيد, مصر: مطابع المجلس الأعلى للآثار , أكاديمية الفنون / وحدة الإصدارات – مسرح ٣٦, ١٩٩٩.
٣٥. يوجينيو باربا , أرض الرماد والماس , تر. هناء عبد الفتاح , القاهرة : وزارة الثقافة , مهرجان المسرح التجريبي , ٢٠٠١.
٣٦. xxx . المنجد في اللغة والأعلام , بيروت : دار المشرق , ط٣٧, ١٩٩٨.

التلقي في التشكيل المعاصر

أ.د. حامد إبراهيم الراشدي
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: Alrashidyhamed65@uomosul.edu.iq

الخلاصة: إن أهم منجز فخر به الإنسان الكوني هو اختراع اللغة والكتابة لما لذلك من اثر في ثقافة الإنسان وفلسفته وقوانينه ومشاهداته. فكل ما اصطلحت عليه معارفنا قائم على تلك المعارف، إلى أن عصفت إفرازات التصدع والشرخ الذي أحدثته متحولات الفكر والفلسفة وصراع القوى في النصف الأول من القرن الماضي بكل الثوابت التي ظننا أنها مطلقة وأزلية ولا يطولها التغيير.
تلك المتحولات التي أثارت مجموعة من الإشكاليات التي أصبحت ثيمات للجدل اللاحق وتحديداً في الثلث الأخير من ذاك القرن فعلى مستويات الدراسات النقدية كان لنظرية التلقي وأدواتها التداولية إفرازاتها داخل ثقافة ما بعد المكتوب (عصر الصورة) فقد أعادت نظرية التلقي الاعتبار للقارئ بعد أن سلبته نظريتا المبدع والنص دائرة الضوء والاهتمام فنظرية القارئ منتجاً (نظرية التلقي) ترى في النص وجوداً متحققاً بفعل مجموع القراءات وتناسلاتها جعلت معارف الإنسان السابقة قيد المساءلة وإعادة النظر في مصداقيتها مع كل جديد.
إن عالم اليوم متخم بالكم الصوري الذي أفرزته ثقافة الصورة التي اخترقت علينا خلوتنا وما عدنا قادرين على التكيف أمام الكم المعلوماتي الذي نلتهمه من دون مضغ. يحاول الباحث هنا التعرض لواحدة من النظريات التي بسطت سطوتها في عالم العولمة وثقافة ما بعد المكتوب الا وهي نظرية التلقي ومشغلاتها في التشكيل المعاصر. يعنى الفصل الأول إلى بيان مشكلة البحث ومن ثم تحديد أهمية والمنهج المتبع فيه ثم قراءة الاهداف التي تحددت من المشكلة التي يسعى إلى حلها ثم حدود البحث المكانية والزمانية المفتوحتين يتلوها تحديد المصطلحات التي تحتاج إلى إضاءة. أما الفصل الثاني فيضم الإطار النظري وحوى الفصل الثالث الاجراءات والتحليل بينما خُصّص الفص الرابع للنتائج والتوصيات وقائمة المصادر.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

١- مشكلة البحث

في ظل سلطة الصورة كإحدى أهم إفرازات العصر الحديث وهيمنة سلطة سوق العرض والطلب التي يعيشها انسان اليوم في ظل تكنلوجيا المعلوماتية والبث الضوئي بات ملزماً بتغيير أدواته حيال الآخر وحيال العزلة التي يعيشها في البحث عن الكينونة داخل ركام العدم حتى في نموذجه الجمالي.

كل شيء في ظل الحداثة وما بعدها قابل للمساءلة والتعرية عن كل الثوابت والمرجعيات التي احتمى بها لقرون طوية. هذه الإشكالية لم تتخط نظرية المبدع وسلطتها في استلاب رؤية الآخر لتقف عند نظرية النص وما تمارسه من اقصاء وتعسف لكل انحدار مرجعي خارج حدود النص بل أثارت إشكالية جديدة إلى عنصر مغيب طوال الوقت الماضي وهو الملتقي بوصفه منتجاً للنص. فالقدسية التي كانت من مهام النخبة باتت في ظل الطرح المعاصر امراً مشاعاً لدى الجميع على افتراض أن القارئ منتجاً هو المخول في قيادة سدة سلعية السوق التداولية فضلاً عن كونه الطرف المعني والمتوج لاستهلاك المنتج فنظرية التلقي تفترض مبدئاً أساسياً تودعه في كنه المتلقي، هو أن القارئ كائن مشفر يمتلك زاداً ثقافياً يؤهله لبث الحياة في النص. هذه التحولات قادت إلى صياغة جديدة لقانون الفرجة الذي فتح الباب على مصراعيه أمام كل التحولات المغيبة والمقصية سابقاً. لقد عملت نظرية التلقي في ظل الثلث الأخير من القرن العشرين ولاقت رواجاً في تطبيقاتها على الفن المتحرك – المسرح والسينما- لامتلاك هذه الفنون سردية الحوادث وتسلسلها من خلال المعايير التي وضعها كل من ياوس وايزر-مؤسسي هذه النظرية والمتمثلة بافق توقع القارئ والقارئ الضمني وبياضات النص وفجواته. إن التحول الذي منيت به الذائقة الجمالية على يد الحداثة اسقط كل الاقنعة والوساطة التي كانت تتمتع بها نظرية المبدع ونظرية النص عن حقيقة بطلها القارئ بوصفه المنتج الفعلي للنص (لا وجود للنص بلا قراء). وتكمن مشكلة البحث في إحالة الإشكالية التي تثيرها

نظرية التلقي داخل منطوق النص الصوري التشكيلي (الرسم) مع غياب عنصر الحركة في الرسم باعتباره من الفنون الثابتة وهذا مخل بالأدوات المرافقة مثل أفق التوقع والقارئ الضمني وهنا يكمن جانب من الإشكالية يتمثل بتساءل يبحث في إيجاد تطبيق يتماشى مع أداوت التلقي داخل التشكيل.

٢- أهمية البحث والحاجة إليه

إن اجتراح قنوات جديدة في قراءة النص الابداعي باتت شاغل الطرح المعاصر. وبما ان ارتباطات نظرية التلقي قائمة على تداولية القراء فان العمل الفني سيدخل في متوالية عددية متناسلة من القراءات ولغرض الوصول إلى حقل الاختصاص فان نظرية التلقي تعيد مع كل قراءة جديدة كامل القراءات السابقة. إنها عملية فهم واستيعاب وإعادة تقييم، تكتسب أهميتها والحاجة إليها من أثر التفاعل والتواصل الناتج عن قراءة المتلقي للنص التصويري وبالتالي يسجل تواصلاً حضارياً غير منقطع الأوصال عما يجري من إضافات منهجية في معجم الطرح الحديث للدراسات النقدية. هذا التفاعل المعرفي شكل ضاغطاً لنظم فكرية حديثة وحاجة جمالية تزحف بنسيجها لتصل إلى القعر المشترك لثقافة الإنسان الكلي.

إن الحاجة لهذا البحث وأهميته تكمن في

١. الحاجة لتفعيل دور القارئ في مقاربة النص والاستفادة من زاده الثقافي

٢. تقديم دراسة متخصصة عن واقع التلقي والوجهة التي يمكن الانطلاق منها لتأسيس مراحل متقدمة وناضجة لنظرية الاستقبال.

٣. تسليط الضوء على فاعلية التلقي في التشكيلية المعاصر التي تستقطب جمهور التلقي.

٤. الحاجة إلى قراءة تعنى بالحد من القوى الضاغطة على الإنسان العصري والأزمات التي تعصف بالنظم السياسية والاجتماعية والأخلاقية التي تؤدلج الفن، وأثر ذلك على الذائقية الجمالية.

٣- أهداف البحث

الكشف عن التلقي في التشكيل المعاصر.

٤- حدود البحث

أ-الحدود المكانية ممثلة بالتشكيل المعاصر

ب-الحدود الزمانية ممثلة بين عامي (١٩٩٠-٢٠٠٠)

٥- منهج البحث

يعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لمتطلبات نظرية التلقي ف التشكيل المعاصر .

٧- تحديد المصطلحات

التلقي

هو الاستجابة أو الاستقبال ويشير إلى نظريات خاصة بذائقة المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية أو الفنية[١٨٢].

التعريف الاجرائي

هو موقف يقوم على العلاقة التواصلية بين المتلقي والعمل الفني , ينتج عنه وصفا او حكما واحيانا يعيد بناء المعنى من جديد.

الفصل الثاني

أ- نظرية التلقي :

تُعنى نظرية التلقي بالقارئ وتعريفه منتجا للنص الابداعي على وفق جملة مهام يضطلع بها مثل الزاد الثقافي وكم المشاهدات عن جنس العمل والقدرة على ابقاء قنوات الاتصال قائمة مع العمل الفني .

لقد بدأت الملامح الأساسية لهذه النظرية في منتصف القرن الماضي في المانيا قبل أن يشرع كل من (ياوس) و (ايزر) في وضع اللبنات الأولى لتأسيس نظرية تعنى بالتلقي الأدبي . إن لنظرية التلقي جذوراً واصولاً استقت منها وانحدرت من سلالتها هي علم الظواهر (الفينومينولوجيا) أو ما يسمى بالفلسفة الظاهراتية المعاصرة، على يد هوسرل. فنظرية المعرفة من خلال هذا العلم ترى أن الأشياء والوجود يدرك من خلال

(١٨٢) محمد عناني: المصدر السابق، ص٨٨.

الذات المدركة اذ أن الزمان والمكان على سبيل المثال لا وجود لهما خارج الذات المدركة لهذا الزمان أو ذلك المكان وانني ارى ما اريد أن أراه لا ما هو موجود. هذه المعرفة تعمل وفق سلسلة من ميكانزم الإدراك من المباشر -الحواس- إلى إدارك محض. هذا الاهتمام الظاهراتي للذات المدركة يقودنا إلى ذات الاهتمام الذي تبديه نظرية التلقي بالقارئ لكن الذات الجديدة هي ذات واعية للنسيج التفاعلي وهي خلاف مفهوم (التعالي) لهوسرل أو تلميذه (نفاردن) القائم على فردية خالصة. فمدرسة التحليل النفسي على سبيل المثال كما يقول احد الشكلانيين ((بأن ما انجزه تاريخ الأدب كان مؤلفين بلا أعمال))[١٨٣]. بيد أن الاتجاه الذي نادت به نظرية التلقي هو فكرة تعدد القراءات التي لا تخبرنا باولوية المنتج (المؤلف) باعتباره متحكماً بالمتلقي وفق معطيات من البيانات والإشارات، بل يزيح بدائرة الاهتمام باتجاه المتلقي مفترضا فيه القدرة على تشاكل الرموز والعلامات التي يحملها النص، وللقارئ كل الحق في إضفاء أي من المعاني التي تلزمه. فالنص من وجهة نظرية التلقي والاستقبال (ساحة تباينات لا بيانات، ساحة تفجير المعاني لا حصرها) لقد وضعت نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ ((القارئ في مكان متميز فيما يسمى بتشييد معنى النص ذلك المعنى الذي كان يتأسس فيما سبق على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقي (كلاسيات النقد النفسي) أو على الإمكانات الفنية للنص ذاته (النقد الشكلي)))[١٨٤] وهذا ما يفسر فنون ما بعد الحداثة بانها غير خاضعة لسلطة النموذج المسبق وهذا ما يراه البعض مأخذاً على هكذا فنون بينما يرى البعض الآخر بأن لكل عمل جديد نموذجاً خاصاً به فالنموذج الجديد ذو صفة ديالكتكية يكتسب طاقته الحركية من جدة وفرادة العمل الفني ذاته. إن المفهوم الاجرائي الذي تبناه ياوس والمسمى بـ(أفق توقع القارئ أو أفق الانتظار) ((يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي، الذي هو محور اللذة ورونقها لدى جمالية المتلقي))[١٨٥] أن الدور المنوط بالمتلقي لا يجب أن يفهم على انه قائم على المتلقي أو الانفعال بما يرسل إليه حسب بل إن وظائفه أكثر فاعلية وانجع كشفا في معرفة خبايا النص وتحديد مقاصده وتنميتها واسترسالها في حبكة، ويسهم في تأسيس هيكليته. ويعتبر التلقي ((عملية إنجاز تعليمات معينة من خلال عملية إدراك موجه يمكن استيعابها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها الإشارات التي تحركها))[١٨٦] ارادا (ياوس) و (ايزر) من خلال جمالية التلقي أن يعضدوا افتراضاتهم في شرعية إسهام ذات المتلقي في إنتاج المعنى، بذلك يمثل المتلقي الضرورة الإنتاجية التي يتحدد من خلالها هدف وأهمية الخطاب الابداعي، إن القدرة التي أعطاها ايزر للقارئ لمواجهة النص منحت هذا الأخير سمة التوافق والتلاؤم وهكذا تصبح القراءة عملية بناء تقابل عملية البناء النصي الأول ويحاورها من خلال الوقوف على الوحدات الصغرى ثم الكشف عن نوع التفاعل الرابط بينهما للوصول إلى نمط التشفير في بنى الأجزاء مما يقودنا إلى كشف خصوصية العمل وتفرده عن سواه من الأعمال، أي: عملية تحليل و تركيب ينتجها المتلقي فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا يبثه في المتلقي بل هو بنية من بنيات الفهم لدى المتلقي عبر كل قراءآته السابقة وما توحي به قراءاته الراهنة. وبما أن النص مواجه للقارئ ومن أجله فإن الوظيفة الجمالية تنشأ عبر استجابة المتلقي بقصد التفاعل مع النص وهذا ما يفسر افتراض ايزر أن في النص (فجوات) يتطلب ردمها من قبل القارئ وذلك بقيامه بالعديد من الإجراءات التي لا تستند إلى مرجعيات خارجية وإنما إلى مقاربة التفاعل التي لا تشكل الخبرات السابقة فيها إلا جزءاً تعززه المواءمة وبناء المخططات الجديدة التي يقوم بها القارئ[١٨٧]، لقد عرض ايزر اصطلاحاً في فعل القراءة أسماه (القارئ الضمني أو المضمر) ((وهو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة))[١٨٨]. هذا القارئ افتراضي الوجود مخالفا بذلك محددات القراءة البنيوية والاسلوبية التي اطلقت اصطلاح القارئ المثالي والقارئ الخبير والقارئ المستهدف اذ لا يمكن اعتبار القارئ الواقعي قارئاً ضمنيا لكون (القارئ الضمني) لا يوجد الا ساعة قراءة النص ويمتلك من العمومية والقدرات الخيالية غير المحددة شأنه شأن النص. هذا المفهوم الإجرائي أخرج القراءات من ابتذالها وتعدداتها اللانهائية وبما يرشحه للقارئ الواقعي فهو بمثابة الضوء بنهاية النفق مع كل قراءة، أي إنه يقوم بتهيئة جملة خيارات تهدف إلى ((ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة))[١٨٩]. إن القارئ الضمني يتكلم أمام القارئ الواقعي نيابةً عن النص وممثلا عنه في رفد القارئ بأسباب لغة التفعيل التي تتكشف خلالها خبايا النص

---

(١٨٣) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير_ من البنيوية إلى التشريحية_ النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٨٥، ص٢٧.

(١٨٤) حاتم عبد العظيم: النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، مجلد ١٦ عدد ٣، ١٩٩٧، ص٨٣.

(١٨٥) المصدر السابق ص٣٠.

(١٨٦) محمد رضا مبارك: القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي، رسالة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، كلية الآداب ١٩٩٤.بلا.

(١٨٧) بشرى موسى: جمالية التلقي من بنية النص إلى بنية الفهم، مجلة الأعلام، عدد (٧,٨,٩)، ١٩٩٧، ص٢٤.

(١٨٨) ايزر فولفجانج: فعل القراءة (النظرية الجمالية في الأدب)، ترجمة حميد الحميداني، منشورات مكتبة المناهل بلا تاريخ، ص٢٧.

(١٨٩) بشرى موسى: نظرية التلقي، ص٣٥.

وبياضاته. إن أوجه التمحور التي مر بها الفكر النقدي الغربي هي على وفق تسلسله الزمني، ((فمن التمحور حول المؤلف إلى التمحور حول النص وصولا إلى التمحور حول القارئ ومثلما شهد التمحوران الأول والثاني اختلافات في المفاهيم، شهد تمحور النظرة النقدية حول القارئ اختلافات في تصور الدارسين للقارئ والقراءة))[١٩٠]. أيا كانت هذه الخلافات فهي لا تعدو أن تكون اجتهادات شخصية إلا أنها تتفق في أمرين هما :

١. تفعيل دور القارئ في تحديد المعنى.

٢. لا يكون للمعنى وجود بذاته داخل العمل الفني بل العمل حامل لمحمول يأتيه من الخارج (المتلقي).

((ان العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم الا بوصفه حزمة مكتملة لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا التصور))[١٩١].هذا المنعطف الخطير في تاريخ النقد تلقفته نظرية التلقي وأوغلت في عالمه البكر بل المقصى من مناهج النقد الموجه إلى النص ومقاربة النص، هذا التطرف الذي آلت إليه مناهج النقد كالتفكيكية أشعل في المقابل فتيل ردة الفعل التي أزاحت بدائرة الاهتمام التي كان يستأثر بها النص إلى الظل إلى القارئ الذي كان يمثل الحلقة الاضعف في العملية النقدية ليكون مدار الاهتمام ومنهج المعنى.أما (ياوس) فقد أقام مفهومه المعروف (أفق التوقع) من خلال عوامل رئيسة ثلاثة هي:

١- الزاد الثقافي الذي اكتسبه الفرد عن جنس النص المطروح أمامه.

٢- المضامين والثيمات التي تشكلت منها الأعمال السابقة والتي يفترض من المتلقي معرفتها.

٣- التعارض الذي ينشا بين العالم التخيلي الذي يؤسسه المتلقي عن العمل والعالم العياني[١٩٢].

في أولى الفقرات المتقدمة نرى أن المتلقي مرهون بمشاهداته القبلية عن جنس العمل أو مجاوراته، إذ يقوم بجملة من الإجراءات التي يمكن إحالتها إلى عملية ارتقاء في المعرفة مما يخولنا أن نستعير كضرورة اجرائية اصطلاحات (جان بياجيه) في الارتقاء المعرفي وهي:

١. المخطط

كل الأشياء القابلة للرؤية تمتلك مخططاً داخل ذواتنا حالما تدخل منطقة الإدراك، وبذلك تكون معارف الإنسان محكومة طرديا بعدد المخططات المتشكلة لديه وهذا يؤدي إلى معرفة تراكمية.

٢. التمثل

هي عملية وضع المخطط الجديد في عملية عرض على المخططات القبلية لايجاد أقرب حالة من التطابق يمكن أن نقاربها معه، مثال ذلك أن الطفل يستعين بمخطط القط الذي شاهده سابقاً عند ورود مخطط جديد كالكلب للتوافق الشكلي من حيث السيقان الأربعة والذيل وهذا ما يفسر اطلاق اسم القط عند مشاهدته للكلب.

٣. المواءمة

عند مواجهة مثير جديد نكون إزاء أمرين الأول بناء مخطط جديد وهذا أقصر الطرق وله مآخذه لحاجتنا إلى الكم الهائل من المخططات بعدد مشاهداتها وينعكس ذلك على تكوين فكر ذهني وذاكرة غير وضعية أي: عدم قابلية التبدل النوعي، أما الأمر الثاني فهو المواءمة وهي عملية تغيير مخطط سابق ليصلح لايواء المثير الجديد والانضواء فيه وهذه سمة الذهنية المنطقية القادرة على مواضعة المثيرات[١٩٣].في ظل ما تقدم يمكن مقاربة ثالوث ياوس في افقه التوقعي فعمليات المماثلة تقابلها المعرفة الكمية فيما تقدم المواءمة معارفنا الكيفية فلحظة المواءمة التي نقوم بها حيال النص المطروح أمامنا تنشأ عن التعارض الحاصل بين المخطط الجديد وبين كل المؤسسات القبلية وكل عمليات التماثل والتي سبق أن اجريناها، مما يؤدي إلى خيبة أمل في مطابقة معايير معارفنا السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الأفق الذي تتحرك في مداره الانزياحات الناجمة عن المثير الجديد. إن فاعلية التلقي تمثل كتلة من العلامات ذات الدلالات المتعددة والمتغيرة والتي يفترض على المتلقي تجديدها واتخاذ إجراءات بحقها بمزيد من التمثل والمواءمة فالمتلقي امامه مهام فك رموز وشفرات الرسالة لأجل ترجمتها إلى مشاعر وأفكار وهذا يجعل جانب التلقي ليس طرفا قصيا في الفاعلية الاتصالية ((إذ إن المتلقي هو الذي يحقق انجاز بنية العمل وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية يتغير المعنى فيها))[١٩٤]. إن أولى الثوابت التي يتعين على المتلقي اعتمادها

---

(١٩٠) حسن ناظم: مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص١٣٥-١٣٦.

(١٩١) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص١٨٨.

(١٩٢) أحمد بو حسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣، ص٢٩.

(١٩٣) ينظر: نظرية بياجيه في الارتقاء المعرفي: جي بي، واردزورث، ترجمة: فاضل محسن، مراجعة: موفق الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص٢٢.

(١٩٤) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة الكويت، ٢٠٠١، ص٣٤٨.

هي أن يجدد أو يخترع سياقات جديدة للخطاب التخيلي ليتجاوز بذلك الهالة الأسطورية للعمل الفني التي سبق وأن التصقت به على يد دعاة النقد القديم وبعض أقسام الاتجاهات الجديدة منه وهذا حال النسق السياسي لثقافة القرن الحادي والعشرين. ان عدم اليقين لم يقوض مؤسسة النقد القديم ومؤسسة المجالين السياسي والاقتصادي حسب بل استمال كل التحولات الكبرى في الفن، اذ نشأت وسائط جديدة لكسر الثابت نحو متحول تقني وفكري لفن الحداثة وما بعدها . أن النسق الثقافي العام لدى مجتمع ما هو حصيلة المقاصد التي يبثها فيه مجموعة أفراده لكن هذا النسق يأخذ صفة التجرد مما يمكنه من اتخاذ أشكال متغيرة ومتسلسلة غير منتهية من التمثل والمواءمة تشكل لدى المجتمع إرثه الحضاري التواصلي، وهذا يفسر لنا ظاهرة التناص في الفن مثل لوحة (كيد النساء) لجواد سليم وأقنعة بيكاسو عن الطوطم[*] لدى البدائيين. هذا التحاور الذي يشكل المتلقي طرفاً اساسياً فيه داخل حفريات المجتمع الثقافية، فالمتلقي الحامل للمخططات والتمثيلات المعرفية هو القادر على التواصل لفهم وتذوق وملء بياضات العمل والاستمتاع به. ((العمل الفني يريد أن يعبر عما فيه، لكن المشاهد هو الذي يصوغ ما يريد العمل قوله في تواصل شخصي عن طريق تكريس نفسه للتجربة))[١٩٥] قد تكون قدرة المتلقي على التواصل ليست صعبة وهذا ما يحصل عندما يكون العمل الفني ذا أبعاد معيارية لا تبتعد كثيرا عن أبعادها المعجمية وهذا حال الرسم الواقعي الذي يستقي انموذجه من الواقع دون عمليات انزياح تبتعد عن الحدود المعيارية كما في فن الحداثة الذي لا تنكشف جمال معناه بشكل نهائي ((قد يظن المتلقي انه استنفذ ما فيه من معانٍ، وما يحمله من ايحاءات فياتي اخر وتنمو على يديه علائق جديدة، تكون مصدرَ متعة غير متوقعة وغير متصورة))[١٩٦] وهذا الايهام والغموض والتورية في الفن الحديث كل ذلك يجعله عرضة لتحدي المتلقي في الكشف عن الثغرات التي تعطي العمل صفة الانفراد والمغايرة للظفر باستحقاق مواصلة القراءة فضلا عن إخراجه عن دائرة الاستهلاك الآني أو المرحلي المرتبط بظاهرة أو حادثة خارجية ما إن تزول حتى يتحول الفن إلى مؤشر تسجيلي أو توثيق تاريخي وهذا ما كان ينظر إليه النقد الكلاسيكي.ان المقترب الذي تقدمه نظرية التلقي سيبث الحياة في هياكل الرفوف التي علتها النصوص الميتة بعد أن أدت دورها المحدود لزمان ومكان محددين، وبفعل القراءة ألواحدة تحول الابداع والفن عبرها إلى متحف للتاريخ الطبيعي والنصوص المنقرضة التي لا يجرؤ أحد على النظر إليها خارج قدسية البعد الزمني لمعيارية الجمال. أن مقترب التلقي يجعلنا نعيد تقييم كل الأعمال العظيمة مع كل قراءة للأعمال الجديدة، اذ تمنح النص بعدا خارج الزمان والمكان المحددين، أعاد للذائقية الجمالية متعتها وكأننا نشاهد الأعمال القديمة لاول مرة وهذا ما يفسر تذوقنا للفنون البدائية بعيدا عن حواجز الأزمنة والمقاربات التي قامت على دراسة الفن وفق ارتباطاته المرجعية أو الشكلية، إن الاتجاه الجديد في تعدد القراءة (نظرية التلقي) ترى الإبداع ظاهرة تشحن ارتباطاتها من البعد التداولي للقراء داخل المجتمع لاسقاط كل الارتباطات الفردية المحدودة بذاتية غير واعية من خلال إدراك فاعل للارتباطات النسيجية المتخفية في اللغة الأم للتواصل الإنساني ((ان زمانا جديدا بدا يسود في فضاء الفن، نتيجة للتداخل المعرفي الكبير والتقابلات الحاصلة بين تكنولجيا المعلومات ونظم الاستهلاك والمفاهيم الجديدة لوجود الصورة في حياتنا المعاصرة))[١٩٧] انعكس هذا على الطريقة التي نتلقى بها الفن إذ إن أي تغيير يسير على مستوى صورتنا النقدية ليس ممكناً إلا اذا جرى تحول في الفن ذاته أو للفكرة المكونة للثقافة وهذا ما حصل بعد الثلث الأخير للقرن الماضي وما خلفته الازاحات الكبيرة لمفهوم (الآخر)

ب. الثابت والمتحرك

تناول الكثير من الدراسات هذين المفهومين وكانت آخرتها دراسة نظرية التلقي والاستقبال بشكل مستفيض لما لظاهرتي الثابت والمتحرك من دور في بنية تلك النظرية. أن مفهوم الثابت في الفن بشكل عام والتشكيل بشكل خاص يمثل في كثير من معانيه الجزء المقتطع من سلسلة الأجزاء التي تعد في مجموعها متحركة مثل اللوحة والبوستر والإعلان التقليدي والجداريات والصور الفوتغرافية والنصب العامة. أما مفهوم المتحرك فيشمل فنون السينما والإعلان الحديث -الفليكس المتحرك- والمسرح فضلا عن التلفزيون. وللباحث تحفظ في قبول مصطلح الثابت على فنون الرسم بشكل خاص والتشكيل بشكل عام- أن اصطلاح الثابت في الرسم لا يصدق الا في تمثيله الايقوني، وما دمنا بصدد نظرية جديدة في القراءة (التلقي) فينبغي انشاء ارتباطاتها في تلك القراءة فيما يمكن أن نعيشه من احالات داخل البعد التضميني للوحة يفوق متسلسلة طويلة لمشهد سينمائي فللصورة بعدها التقريري ويمثل صفة الثبات الايقوني اما البعد التضميني

(*) الطوطم : ((إن كلمة الطوطم تدل بأن واحد على الحيوان (أو أحيانا النبات وفي النادر جداً تدل على الشيء)) الذي يحمي العشيرة وكل عضو من اعضائها. وتمثل شعار الجماعة أو اسم الجد الاسطوري للقبيلة)). شار لالو : الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة : عادل العوا، دار الانوار، بيروت، لبنان، بلا سنة، ص ٢٩١.

(١٩٥) ناثان نوبلر: حوار الرؤية، ترجمة فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهم جبرا، دار المأمون، بغداد العراق، ١٩٨٧، ص١٣٧.

(١٩٦) روثفن (ك، ك): قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩، ص٣٢٦.

(١٩٧) بلاسم محمد: الفن والعولمة، الأكاديمي، تصدر عن كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، المجلد (١١) عدد (٤١)، ربيع ٢٠٠٥، ص٥٥.

فيحيل المكان التخيلي إلى حركة كبيرة . أن قراءة نصب كهرمانة للفنان عبد الغني حكمت وسط بغداد تحركه الاحالات التضمينية التي ينتجها القارئ بالاعتماد على زاده الثقافي وما توحي به احدوثة النصب التراثية -الجرار والاربعين حرامي- هذه الحركة المجازية التخيلية تختلف عما ينتجه قارئ المشهد السينمائي أو العرض المسرحي لاختلاف الأدوات إذ إن أفق التوقع لديه يعطي المتلقي قدرة اكبر على المواءمة ومماثلة اسرع على سد ثغرات النص وبياضاته أي إن المتلقي يشيد عالمه الخيالي من عدة عوالم محددة أي إن المخرج السينمائي على سبيل المثال يؤسس عبر الممثل عالمه من مجموع عوالم أخرى ممكنة وهكذا يكون متلقي الفنون ذات الطابع المتحرك في العرض أكثر احساساً بالقوى الضاغطة فيما يحاول انتزاعه من خيارات خارج سلطة النص بل لا تمهله في التقاط انفاسه وهذا ما نتلقاه بشكل مستمر عبر البث الفضائي. . إن ما أحدثه معرض المرفوضات الانطباعي في القرن التاسع عشر لا يرقى إلى أقل الأعمال غرائبة ومفسدة للذوق السائد لفن اليوم مثال ذلك عمل الفنان (روبرت كوبر Robert Gober) بعنوان (كومة جرائد Newspapers tack) (الشكل ٧) عام (١٩٩٣) يصور العمل حزمة من الجرائد مطروحة على الأرض[١٩٨]، هذا التبني في الفن الحديث لابد أن تقابله مقاربة تعي مسار الفن الجديد بعد أن تحول من النخبة باتجاه العامة، وأن البحث في آلية الابداع وفق ما مر ذكره من منطلقات فن ما بعد الحداثة الذي يخاطب المستهلك وبات من الطبيعي تحول ذائقية المستهلك لتنبري لنا دراسات اهتمت بالوافد الجديد (المتلقي) أفرزت طريقة في القراءة انبعثت من اعتبار القاريء منتجاً (نظرية التلقي) التي تعد ((واحدة من بين أهم انتصارات الحداثة وما بعد الحداثة وذلك بنقلها مجال الاهتمام من الكاتب والنص إلى المتلقي والقاريء باعتبارهما طاقة محتملة من المعاني في تعدديتها))[١٩٩].

إن آخر ما يمكن أن يقال عن التطرف الذي أصاب نظريتي المبدع والنص هو المقولة الشهيرة لـ (امبرتو ايكو) ((لقد أخطأت القرون الوسطى حين اعتبرت العالم نصاً وأخطأ العصر الحديث حين اعتبر النص عالماً))[٢٠٠]. أننا نعيش اليوم في عالم متخم بالصور، اذ لم يعد هناك مكان للظمأ فيما يعرضه الآخر بغض النظر عن الكيفية. إن لحظة الإنتاج هي ذاتها لحظة الاستقبال هذا الوقع لما هو جديد يذكرنا بمقولة لسارتر لا اذكر اين قرأتها يقول (إن أفضل طعم للموز هو لحظة قطافهُ) أن رادكالية العرض التي تمنحها لنا ثقافة اليوم يلتهم فيها الجديد القديم ليصبح قديما عرضه لالتهام من قبل جديد آخر... أما نمط الاستقبال الثابت ومن دعاته المحافظون إذا جاز لنا تسميتهم بذلك- ومن أشكاله اللوحة الفنية ببعديها التقريري والتضميني -الثابت والمتحرك- ولها كيانها المستقل وحتى مع قدوم الجديد فانها تخرج من دائرة التداول لتدخل منطقة أكثر حصانة هي المتحفية. إن الازاحات طالت حتى الأدوات في الرسم احتل الضوء مكان اللون تشاكلت فيه آلاف الصور الضوئية في لحضة عابرة هذه التقنية لم تصمد أمامها كل الشعائر المنظرة للجمال وما انتجه نقاد الفن لقرون خلت فمنظار اليوم يرينا لوحات (صورة) في نسيج معقد من المعطيات الاجتماعية الجديدة[٢٠١]، خلافاً لكل الاجترارات التي منيت بها دراسات النقد القديم ولو كره الواقعيون.

مؤشرات الإطار النظري

---

(١٩٨) www.Artnet.com.

(١٩٩) سيدي عمر عبود: الحداثة والتلقي، موقع انترنيت www. Fikawnakd. Aljabriabed.com.

(٢٠٠) هانست روبرت ياوس: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مجلة المستقبل، موقع
mailto: contactus@almustagbal.com.

(٢٠١) بلاسم محمد: الفن والعولم ص ٥٩.

في ظل ما تقدم في متن الإطار النظري يعرض الباحث المؤشرات التي يمكن اعتمادها في جوانب التحليل بغية مقاربة الأهداف الموضوعة وهي كالآتي:

١. يُعَدُّ التلقي مفصلاً هاماً في المتحول الثقافي لإنسان اليوم بعد ان تحولت التوجهات حيال المستهلك وباتت عملية كسب ودّه مسألة مهمة كون محركات الانتاج وسلعيتها تتبع منظومة الاستهلاك من خلال مفهوم (العرض والطلب).

٢. إن الفن المعاصر وعلى وفق آليته التداولية بحاجة إلى مباركة شرعية من قبل مؤسسة تنظر له وتعمل على تطبيقه عملياً لاسيما مع غياب الادوات او عدم ملاءمتها للوضع الجديد. فكانت نظرية التلقي المخرج التنظيري على مستوى الدراسات النقدية والثقافية.

٣. إن أنساق الفن المعاصر تتخطى حواجز الأدلجة باتجاه تداولية السوق المؤسساتية وسوق العرض والطلب وبذلك تكون وجهة الفن والجمال ذات شأن مرتبط بذائقية الجمهور والقراء وهذا بحد ذاته مدخل إشكالي للعملية الإبداعية بسبب تفاوت وتباين عدد القراءات التي تؤدي إلى بناءات مختلفة للوعي الفني.

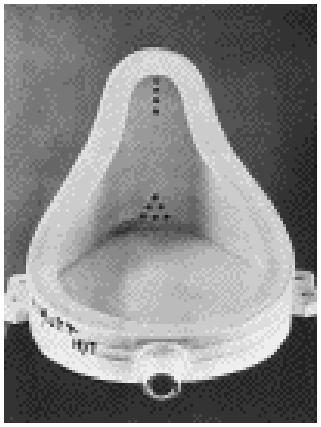
٤. يُعد المتلقي نقطة البدء في بناء أي مقاربة فلا وجود للنص بلا قراء. ولكي تكون فاعلية القراءة ناجحة يجب ان يكون المتلقي ذا زاد ثقافي يؤهله لإنشاء بناءات لعوالم عدة من العمل الفني

٥. عبر الأدوات المنهجية لنظرية التلقي والمتمثلة بأفق توقع القارئ والقارئ الضمني وبياضات النص تنشأ تحديدات تضع المتلقي بعيداً عن دائرة التعداد اللانهائي للقراءات

الفصل الثالث

التحليل

عينة رقم (١) الينبوع (المبولة) شكل رقم (١)



ان ما أتت به الدادائية هو التمرد على طغيان كلمتي الانسجام والذوق السليم لما لهذين الاصطلاحين من مطاطية ((ان ازدراء الفرضية يعني ازدراء شكل المستوى الجمالي وذلك لآن التأكيد على أي قرار له قيمته في العمل الفني يحتوي على نظرية من وجهة نظر دوشامب))[٢٠٢]. فالينبوع(المبولة) (الشكل رقم ١) التي قدمها دوشامب أطاحت نسقية المرجع الاجتماعي والذائقية السائدة التي لم يعد معها للفن عالم سردي أو تسجيلي ((فالرسم الحديث زعزع كل محاولة التماهي الذي يجعل من الرسم عالماً سردياً.. أكد حضوره خارج الغايات التعليمية والبيداغوجية(*))[٢٠٣]. اذ ادخل الفنان دوشامب الصناعة الجاهزة في عمله الفني فضلاً عن ادخال مواد يومية متواضعة والنفايات واللقى التي يعثر عليها مصادفةً وهذا ما يجعل أنساق الفن في ظل منظومة التشكيل المعاصر نسيجاً من الاستعدادات والتكرارات أو البدء من جديد باستمرار وبالتالي لا يمكن لها الوقوف على استقرار او ثبات الأمر الذي تخفق معه أنساق النظرة الكلية الشمولية. فبالرغم من ظهور تعددية الرؤية إلا أنها محكومة بسلطة المؤسساتية وهذا ما فرضته ظاهرة العرض والطلب للفن مما دعا (كورت شفترز Kurt Schwitters) إلى القول: ((ان كل ما ينفثه الفنان هو فن، أما الروح المحركة فهي المؤسسات التي تتولى العرض الفني أي صالات العرض والمعارض والمتاحف والأوساط الإعلامية والنقد

---

(٢٠٢) هربرت ريد : الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة: لمعان البكري، مراجعة سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العلمية، ط١، بغداد، ١٩٨٩، ص ٧٩.

(*) البيداغوجية: la pedagogie

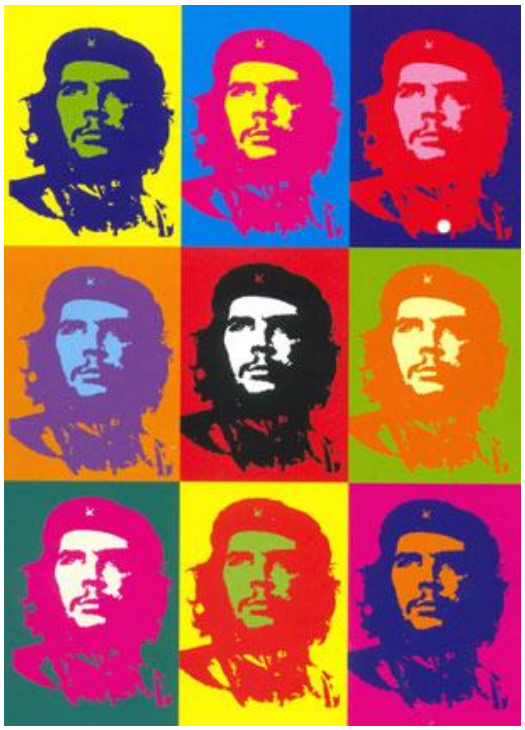
مصطلح اطلقه (جون اوري) عام (١٩٨٥) وهو مجموع التقنيات والطرائق والمؤسسات الداخلية، المنبثقة من الممارسة داخل الاقسام التعاونية في افق خلق نشاط تربوي حر وهادف ومشترك، والبيداغوجية تعمل على تأثيث فضاء تواصلي بين جميع الأطراف المكونة للمؤسسة التربوية: للمزيد انظر موقع/ www annoormagazine.com وهي كمفهوم تعني الحذلقة في ايصال المعلومات.

(٢٠٣) بلاسم محمد: تنافذ الاجناس التشكيلية، جريدة الاديب، السنة الثانية، عدد٨٢، ٢٠٠٥/٧/٢٧، ص ١٨.

الفني والمشترون والزائرون))[٢٠٤]. ولعل أكثر الأمور ايغالاً في الكشف عن المتحول النسقي العرفي بشكل عام والفني بشكل خاص للتوجه الحداثوي هو إحلال الصورة المجازية التي تقول إن حياة البشرية هي على غرار حياة الفرد ألواحد من الولادة إلى الشيخوخة. يعني أن القدماء قد عاشوا طفولة الثقافة وأن المعاصرين يعيشون مرحلة النضج وصائرون بعد ذلك إلى الشيخوخة وهذا ما يسمى بالتصور الخطي للتاريخ الذي حل محل التصور الدائري. هذا النسق المعرفي –التصور الخطي- ظهر أول ما ظهر في مجال العلم قبل أن ينتقل إلى مجال الفن والأدب ((ان الحداثة لكي تحدد ذاتها، تتباهى بامتلاك بعد جديد عن طريق استعارة مفهوم التقدم من العلم. وهو مفهوم مرتكز على سلطة العقل وهي إذ تستعيره تطبقه على الأدب والفن))[٢٠٥]. هذا التحول لنسق النموذج الفني من عبادة النموذج الاغريقي – الروماني القديم (الدائري) اي(التاريخ يعيد نفسه) إلى النسق الخطي التطوري لحداثة عصر التنوير، أتاح لمفهوم الامتياز ملازمة ما هو جديد في كل مرة وذهبت الكلاسيكية إلى إمساك العصى من الوسط بتوسطها بين القدماء والمحدثين عندما شبهت البشرية بالرجل الناضج النظر الذي لا يشيخ بل يحافظ على نشاطه وخصائصه، ثم اتت حداثة ما بعد الكلاسيكية بتصور جديد للمفهوم الخطي للتطور يختلف عن تصور القرن السابع عشر اذ أصبح الحديث يعني أن تكون معاً ابن زمنك وأن تساهم في التطور العام للمعرفة. أن ثوابت الحداثة هذه سوف تستمر في تأثيرها حتى نهاية القرن التاسع عشر وشطر من القرن العشرين ممثلة للنسق العام وتتخللها مناطق مد وجزر في طبيعة النسق، اعاد عمل دوشامب تشكيل مصفوفة التلقي عبر اثارة الاهتمام للجانبي والمهمش والصناعي وبث الضوء في خبايا الاهتمام التقليدي . هذا النسق الثقافي الفني المعاصر فتح المجال أمام الفن الحديث لكي ينطلق من ذاته، باعتبار أن قيم الجمال داخلية ومنقطعة عمّا هو خارج عنها، ولو اعتمدنا مبدأ واحداً ممثلاً للحداثة فاننا أمام مبدأ التأريخ الديناميكي المطرد فالجديد يولد في رحم القديم ويتجاوزه. أن اي حكم للحداثة لا يلامس الحقيقة اذا انصب على قياس التوافق أو الاختلاف في رصد النسق الجمالي لآن الحداثة تتعدى كونها تياراً

الى وجود عياني لطريقة عيش جديدة.

العينة رقم (٢) جيفارا



شكل رقم (٢)

يشكل هذا العمل تكرارا لثيمة لها بعد ثوري اجتماعي وثقافي وتاريخي كايقونة وعلامة وعرف مجتمعي تشاكلت هذه الثيمة وفق طرح ميكانيكي طباعي(سكرين) عبر وحدة التكرار وان تباينت الالوان هذا الطرح للفنان وارهول وضع المتلقي وفق مغايرة شكلية تعمل على ازاحة المضمون بعيدا عن سياقات الفهم المباشر عبر استفزاز المتلقي فاسلوب الفنان. وارهول وثيمة التكرار بعد ان ياخذ الاشياء من محيطها الحياتي ثم يفصلها عنها . هذا التعاطي ينزع عن اللوحة واقعيتها لصالح الكسب العاطفي الذي تثيره الصورة في المتلقي فالتكرار مرات عدة احدث تداولا مفتوحا لدى جمهور التلقي فتح الباب امام ذلك الجمهور ان يقوم بعملية تناص مفتوحة عن كم التفاعلات التي تحدثها تلك الشخصية (جيفارا) في جمهور التلقي. بهذا تحصل المقاربة لنظرية التلقي على مبتغاها في رصد كم بياضات النص المتداعية عن تلك الثيمة ورصد افق توقع متكرر يفُعل القاريء الضمني ويضعه امام متوالية مفتوحة لا يوقفها سوى اخر متلقي يتلقى العمل. إن فن ما بعد الحداثة أثار في المتلقي والأوساط المستهلكة للفن تساؤلات وجدل كبيرين طالت في تغييرها للتوجه العام للوعي الثقافي كل الأدوات سواء على مستوى العروض أو نمط الاستهلاك والمشاهدة بهذا تكون الحداثة ذات ايديولوجية متحررة من المركز باتجاه الأطراف التي تجاوزت قوتها قوة الدولة لتصبح مركز القرار وانعكس ذلك في الفن، إذ لم يعد في اللوحة ما يسمى بمركز المشاهدة فبعد أن

(٢٠٤) اوسكار باتشمان: مناقشة لازالة التظليل، ترجمة: اقبال أيوب، الثقافة الأجنبية، السنة السابعة، عدد (٢)، ١٩٨٧، ص ٥٥.

(٢٠٥) هاشم صالح: مصدر سبق ذكره، ص ٧.

أطاح سيزان بالمنظور الخطي واللوني أتت توجهات ما بعد الحداثة بفن يجهز على الفكرة والموضوع وحتى الإطار الخشبي بل تخطى بعض الفنانين الأدوات التقليدية للفن كالفرشاة والمسند الخشبي. لتسود فكرة اللا موضوع واللا مضمون وفارق الشكل مضمونه الى الابد .

العينة رقم (٣) (الأرقام العشرية) للفنان (كاسبر جونز) (Jasper Johns)

يمثل العمل مفردات رقمية صيغت بشكلها التسلسلي. شكل رقم (٣)

إن الغرض من هذه الصورة في معظمه افتقارها إلى الغرض ومشاهدة مثل هذه الأعمال بات متماشيا مع أيديولوجية الثقافة المعاصرة خلافاً للاستهجان الذي منيت به أعمال معرض المرفوضات الذي اكتسب تسمية من الشرخ الثقافي لمفترق

الطرق -اذ جاز تسميته- بين ثقافتين لذلك يعول المؤرخون والنقاد على اعتبار أن الانطباعية هي التي عصفت بثوابت القرون الماضية لفرجة الفن التي بسببها اليوم لا نستهجن أي عمل فني مهما كان غرايباً برغم استهجانه بما تمت ادلجته كفن متقدم فضلا عن لغة التسارع في عرض كل ما هو غريب وعرضي حتى أصبح فنان اليوم لا يجد شيئا يقدمه عن اللاشيء، [٢٠٦]. ان التحول لم يطال الفن في جوهره مثال ذلك أننا نقف اليوم أمام الفن البدائي وكأننا نشاهده لأول مرة على خلاف ما كان يشاهده متلقي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فالتحول هو تحول المشاهدة، والرؤية، لكن الفن اقحم في عصور متفرقة في ادلجة الثقافات المتعاقبة فعصر النهضة والباروك والركوك هي عمليات إزاحة في ثقافة الاتصال الإنساني جيّر الفن خلالها لتلك السلطة وطفت على السطح فنون مثلت تلك العصور إلا أنه في ذات الوقت كانت فنون أخرى تشق طريقها تحت طائلة القمع والاستهجان قيّمت بموضوعية فيما بعد لاسيما ما قامت به مقاربات الحداثة في القرن العشرين فأعادت للفنون الحقة اعتبارها ولو بعد حين ((ان يرتدي المعنى ألواناً وخطوطاً على لوحة من القماش يحمل اسما بعينه ليس هو أن يظهر صورة على شاشة، الاختلاف هو ليس الاختلاف بين الألوان والموجات الضوئية انه خلاف بين ثقافتين، بل بين رؤيتين للعالم أو على الأصح بين عالمين متباينين))[٢٠٧] أن ما قدمته التقنية للفن لا يمكن تجاهله باعتباره يشكل ثيمة فنية بحد ذاته أو ظاهره لاتجاه فني كما فعل الفنان الهنكاري (شوفر N. Schoffer) الذي اهتم بالفضاء والضوء والزمن للظفر بتعبير معقد على مستوى الاضاءة وتتابعاتها الحركية من خلال أداة تنشر أشكالا مضاءة وتم التحكم بكثافة هذه الأشكال في تأليفها وألوانها وسرعتها، وتشبه هذه الاداة لاقطاً تلفزيونياً، عند عملها يمكننا أن نرى على الشاشة تتابعا بصريا ملوناً ذا نتوء ومظاهر حركية وأشكال تختلف في أحجامها، تقابل الوضع الصوتي الذي تثيره الموسيقى المرافقة[٢٠٨]، أن تطور التقنية يخدم بلا شك حالة التوازن المعرفي الإنساني. فحالة التحليل والتركيب التي يقوم بها إنسان اليوم تختلف من حيث تعقيدها عن إنسان القرون الوسطى، فما قدمته الأدوات والتكنولوجيا للفن كأنه بمثابة العصى السحرية اذ تحولت وجهة الفن في اختيار موضوعاته لتشمل الأدوات والتقنيات التي لم تكن في السابق لتتعدى دورها الثانوي كعامل مساعد. ان عمل الارقام العشرية يحيل المتلقي الى البحث عن فجوات كتلك التي يعيشها في عالمه اليومي من كم المشاهدات التي تنتجها تكنولوجيا اليوم عن فن الديكور على سبيل المثال الذي غادر الوظيفة لصالح الغرائبية والعرض المستفز وتناول المهمش . هذا التلقي بات متداولا في عالم اليوم . إن رؤية الأعمال البدائية وكأننا نراها لأول مرة هو تحول في منظومة الرؤية اما الجدب والشحة التي عاناها إنسان القرن التاسع عشر امام معرض المرفوضات الانطباعي فمرده النظرة المحافظة وتمسكها بالسائد والمألوف فما كان ليأتي تذوقنا الجمالي للفن البدائي حتى تمر كل تلك القرون بعد أن تعلمنا من كل فلسفة سليمة أن للنشاط الابداعي سقفاً أو نسيجاً يمثل البنية التحتية لكل الفنون الحقة عبر التاريخ ولا يمكن الولوج إلى ذلك النسيج إلا بشفرة (code).

---

(٢٠٦) المصدر السابق، ص١٩.

(٢٠٧) بلاسم محمد: الفن والعولمة، ص٦٠.

(٢٠٨) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨١ ص٢٥٤.

النتائج

١- إمكانية التطبيق المنهجي لنظرية التلقي أو القاري منتجا داخل لغة التشكيل (الرسم) على الرغم من نعته بالفن الثابت فهو (الرسم) يمتلك عنصر الحركة وكماً صورياً متحركاً داخل منظومة الإيحاءات التي ينتجها المتلقي عن العمل.

٢- شكل جمهور التلقي حضورا تَمثل في الاقبال على الاعمال ذات المضامين المحيطية لصالح انواع من التلقي الثقافي والفني إلى جانب الفئوي والإعلامي.

٣- التصرف الشكلي التشكيل المعاصر يتقبل بطواعية الأشكال داخل اللوحة واختزالاتها التي أتت بها ثقافة ما بعد الحداثة

الاستنتاجات

في ظل ما تقدم من النتائج التي أفضى إليها التحليل يستنتج الباحث ما يأتي:-

١- إن للتلقي حضورا قبليا في وعي القراء وأن لم يكن منهجيا وذلك من خلال إصدار الأحكام التي يتبناها القارئ حيال مشاهدة الأعمال.

٢- إن جمهور التلقي يعي الإشكالية التي تواجهه حيال قراءة الأعمال برؤى مختلفة في ظل مؤسسة ثبوتية لسيادة المرجع وذلك من خلال حالة الاستقطاب والاستعداد للاكتساب الثقافي والفني ومشاعية المعرفة التي تقدمها ثقافة البث ألمعلوماتي.

٣- إن إقامة حالة التقابل الثنائية بين الثابت والمتحرك في التلقي اكتنفتها تنوات مفتوحة على مستوى التطبيق وهذا منح تداولا مفتوحا للايحاات.

٤- حاجة القراء إلى اكتساب زاد ثقافي وكم من المشاهدات لأن ذلك يشكل رصيدا تراكميا مع كل قراءة جديدة.

التوصيات والمقترحات

وفقا لما آلت إليه أدوات الباحث من نتائج واستنتاجات تمخضت عن التحليل واستشعار المؤشرات التي وقف عليها الإطار النظري يوصي الباحث بما يأتي:-

١- ضرورة التفات مؤسسة الدراسات الإنسانية العربية بطرفيها المنتج والمستهلك إلى طروحات ثقافة ما بعد المكتوب والقائمة على إزالة الجدران الصماء بين الثقافتين الأدبية والفنية من جهة والعلم والتكنولوجيا من جهة أخرى.

٢- الحاجة إلى قراءات أخرى تظهر المكمون الثقافي والإرث الجمالي لدى الذائقية العامة (التلقي) بعيداً عن الأسلبة المعدة مسبقاً على مقاسات النص الجاهز.

٣- توعية جمهور التلقي في العراق بحقيقة دوره الذي لا يقتصر على ظاهرة التهام ما هو مطروح من فن دون مضغ بل أن فاعلية العملية الجمالية تبدأ من المشاهد.

٤- رفد الدراسات النقدية في مناهج الدراسات الأولية والعليا بطروحات نظرية التلقي باعتبارها وجهة معاصرة لقراءة العمل الفني والأدبي.

المصادر

١- آل – سعيد، شاكر حسن: مقالات في التنظير والنقد الفني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٤.

٢- آل – سعيد، شاكر حسن: مقالات في التنظير والنقد الفني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٤.

٣- إبراهيم جبرا، جبرا: الفن العراقي المعاصر، السلسلة الفنية (٥) وزارة الإعلام، بغداد، مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٢.

٤- إبراهيم، عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار اويا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

٥- أبو حسن، أحمد: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣.

٦- أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان،١٩٨٧.

٧- الاعسم، باسم: التلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثقافية، عدد (٢٥)، البحرين، ٢٠٠٠.
٨- ألف باء: المجلد الثقافي الدوري لجريدة الزمان، الإصدار الثاني، نيسان، ٢٠٠٢.
٩- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت – لبنان، ١٩٨١.
١٠- بيطار، زينات: غواية الصورة، دار المثلث، بيروت،١٩٨٤.
١١- التجديتي، نزار: إنتاج النص في نظرية زيفغريد شميث، علامات في النقد، ١٩٩٠.
١٢- جواد، عبد الستار: أوراق للريح، صفحات في النقد والأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.
١٣- حسن، فائق: محاضرة عملي لطلبة الدراسات الأولية، المرحلة الثانية، في كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٨٨.
١٤- حميد، جاسم: الواجهات أنساق السلطة، الأديب، جريدة أسبوعية ثقافية السنة الأولى، عدد ٢٤ حزيران،٢٠٠٤.
١٥- الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠١.
١٦- خليل، سمير: هل ستصبح التداوليه المنهج النقدي القادم، جريدة الأديب، السنة الثانية، عدد ٥٨، شباط، ٢٠٠٥.
١٧- خمري، حسين: متخيل النص وعنف القراءة، علامات في النقد، المجلد (١١) الجزء (٤١)، النادي الأدبي الثـــقافي بجدة، سبتمبر، ٢٠٠١.
١٨- الرواشدة، سامح: إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠١.
١٩- السواح، فراس: دين الإنسان، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٤.
٢٠- صـــالح، مدني: محاضـــرة على طلبة الدراســـات العليا دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، قســـم الفنون التشكيلية، بتاريخ ٢٠٠١/٨/١.
٢١- عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١.
٢٢- عبد العظيم، حاتم: النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، مجلد ١٦ عدد ٣، ١٩٩٧.
٢٣- عبد الله الثاني، قدور: واقع العالم الإســـلامي والطرق الســـريعة للمعلومات، مجلة الإحياء، عدد ٨، عدد خاص بأعمال الملتقى الثالث، ٢٠٠٤.
٢٤- العروسي، موليم: زمن الصورة مجلة علامات، مطبعة الدار البيضاء الجديدة، عدد (٩)، سكناس، ١٩٩٨.
25- Al-Shakily, May (1999) A pragmatic Approach to the Translation of English Expression of politeness into Arabic (unpublished M. A. Thesis).
26- Bakhtine (M.) Bteika slovesnogo tvorchestva, Moscow 1997.
27- Broekman, Jan, M. Structuralisms. Munich: 1971.

الفرجة المسرحية وفاعلية الأداء الحركي للممثل في المسرح الهندي المعاصر

أ.م.د. منقذ محمد فيصل
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: monqeth70@uomosul.edu.iq

أ.م.د. مصعب إبراهيم محمد
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: musab_ibrahim@uomosul.edu.iq

الخلاصة : يتناول البحث دراسة فاعلية الاداء الحركي للممثل ومدى مساهمته في تحقيق الفرجة في العرض المسرحي ، لما لها من دور بالغ في تكامل آلية أداء الممثل للدور المسرحي وانبثاق جماليات تسهم في تحقيق الفرجة المسرحية، فقد أفرزت الحركة المسرحية عدداً من الأساليب الأدائية والفنية التي امتازت بجماليات نظم حركية معينة ساهمت في تحقيق عرض مسرحي فرجوي يعود الى الاصول والجذور في بنيته الفنية وذلك وفق التجديد والتنويع وحسب متطلبات الأداء المسرحي لتلك العروض في المسرح الهندي المعاصر، فتجربة المسرح الشرقي بشكل عام والهندي بشكل خاص أثرت في حركة المسرح بصورة عامة لتشكل مرتكزاً مهماً يعتمده اغلب المنظّرين والمخرجين في مجال الفن المسرحي كأسلوب لتقديم رؤاهم الفنية ، وجاء الاداء الحركي للممثل ليساهم في تكوين عملية العرض وإنشائها من خلال توظيفه جمالياً وفكرياً بما يتناسب ودلالة الشخصيات وتعبيراتها الفنية، في علاقة أدائية قائمة بين الممثل ومكونات محيطه المسرحي ، فينعكس ذلك على المتلقي لتقوده وتخرجه شعورياً من حالة إلى حالة أخرى ، حالة أسى أو أرق يكون فيها حاضراً ضمن متن العرض، فتتحقق الفرجة بمفهومها الكامل عبر تكامل جميع عناصر العرض مع بعضها والذي يعد الممثل احد اهم هذه العناصر، وتأسيساً على ما سبق قسم الباحث موضوعة بحثه إلى أربعة فصول تضمن الاول مشكلة والتي برزت حول التساؤل الاتي: هل اتسم الاداء الحركي للممثل في المسرح الهندي المعاصر بفاعلية ذات قيم جمالية ساهمت في صناعة الفرجة المسرحية.

وتكمن أهمية البحث في دراسة فاعلية الاداء الحركي للممثل لخلق فرجة مسرحية وتحفّز مخيلة المتلقي نحو التأويل والاتصال, كما ان الحركة بتكويناتها وتشكيلاتها الأساس في تشكيل الفضاء المسرحي بديناميكيتها المنسجمة والتي توظف لرسم الصورة وبناء العرض لأنها تُعد أساساً في إنتاج التواصلية على المسرح، فيما تركزت أهداف البحث في التعرف على حجم وتأثير فاعلية الاداء الحركي للممثل , ودوره في تحقيق الفرجة المسرحية في عروض المسرح الهندي المعاصر ، أما حدود البحث فقد اقتصرت على دراسة فاعلية الاداء الحركي للممثل و دورها في تحقيق الفرجة المسرحية في عروض المسرح الهندي المعاصر بنماذج مختارة بصورة قصدية من العروض المقدمة في المدرسة الوطنية للدراما / الهند . للفترة من (٢٠٠٠ - ٢٠٠٧) واختتم الباحث هذا الفصل بتحديده للمصطلحات، في حين شمل فصله الثاني مبحثين تناول الأول (الفرجة المسرحية (مدخل مفاهيمي)، أما المبحث الثاني (مرتكزات فاعلية الاداء الحركي للممثل) كما شمل المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وخصص فصله الثالث لإجراءات البحث التي احتوت على مجتمع البحث، وعينة البحث ومنهج وأداة البحث، وتحليل عيناته المنتخبة من عروض المسرح الهندي المعاصر في حين ضم فصله الرابع خلاصة النتائج والاستنتاجات ليختتم في نهايته بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الفرجة؛ الأداء الحركي؛ المسرح الهندي.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

مشكلة البحث: أستطاع الإنسان البدائي طوال مراحل التطور التي مرّ بها من مواكبة الطبيعة و التماشي معها, مما أدى إلى بلورة سلوكه الاجتماعي واكتسابه الخبرات المهنية والحرفية وبالتالي انتقاله من البدائية إلى حالة التمدن الاجتماعي التي أثرت بشكل كبير على نزعته السلوكية في المحاكاة والتعلم ،وتحددت تلك المحاكاة في الأفعال التي كان يؤديها الإنسان البدائي وبدوافع متعددة منها المتعة والتسلية او بفعل الحاجة الحياتية أو بدافع الفضول المعرفي في بعض الأحيان, ولكن المهم في الأمر هو إن المحاكاة لم تكن تتم إلا بعد تحقق الفرجة من خلال مشاهدته للظواهر الطبيعية ومن ثم محاكاتها, وعلى سبيل المثال (الصيد ,الزراعة, بناء المنزل ,وحتى عملية الدفن التي تعلمها من الغراب)، إذن وحسب هذا المفهوم تتجذر الفرجة الى اصول بدائية قديمة تغيرت وتطورت مع تغير وعي الانسان وتمدنه اجتماعياً، لتأتي مرحلة تنظيم الحدث المعني بالفرجة والذي يتمثل بطقوس العبادة والاحتفالات الدينية كالزواج أو طقوس تقديم القرابين إلى الآلهة، وبذلك تبلور مفهوم الفرجة بشكل اكبر واكثر شمولاً عبر هذه المظاهر الاحتفالية التي يكون فيها الحضور متمثلاً في متن الاحتفال, فأصبحت الفرجة ذات اشكال مختلفة ومتنوعة عبر المجتمعات الانسانية وحسب طبيعة الحدث الفرجوي, مروراً بالحضارة الإغريقية وما احتوته من أشكال للفرجة تمثلت بأشكال طقسية عدّة كاحتفالات أعياد الإله (ديونيزيوس), لتتطور فيما بعد ولتظهر بأشكال فرجوية مسرحية تحتوي على (حدث مسرحي, مؤدي, وجمهور المتفرجين), وكذا الحال في المجتمعات الشرقية القديمة, حيث نجد ان الفرجة في الحضارة الشرقية قد مرت بنفس المراحل

وصولاً إلى الشكل المسرحي, ففي الهند نجد ان الاحتفالات الدينية كانت سبباً في تنوع أشكال الفرجة وظهور المسرح الهندي, ذلك الفن الذي وجد بإشارة من الآلهة إلى " بهاسا " والذي أُخذ من الفيدات الأربعة (التلاوة والموسيقى والتمثيل والعاطفة) ومنها تم صياغة الفيدا الخامس وهو المسرح، وأمتلك هذا العنصر " خاصية أساسية تتمثل في حفاظه على ذاكرته واتصاله الشديد بتقليده الفرجوي ذي الاصول الطقوسية المقدسة "(١).

وعلى هذا الاساس حفل المسرح الهندي بالعديد من عناصر الفرجة، استلهاماً من الطبيعة الاحتفالية في ثقافته الدينية، تلك الطبيعة التي تتميز بالحميمية والدفء وروح المبادرة، فنتجت عنها صور مرتلة ومغناة، وأخرى حركية راقصة فيها من المهارة والبلاغة حد التعبير والمعنى، كما في اشكال المسرح (السانسكريتي) وملحمتي الرامايانا والمهابهاراتا التي أثرتا بشكل كبير لاحتوائها على طبقات من المرتلين المحترفين الذين كانوا يجولون البلاد وهم يرتلون قصة ملحمة ما مصحوبة بالرقص والموسيقى متبوعة بعد ذلك بالتمثيل الكامل، والذي يعد احد ابرز اشكال الفرجة المسرحية في الهند، أما عناصر تلك الفرجة فقد تنوعت، منها ما يتحقق بأنماط بشرية وفق اداء حركي جمالي معين, وهذا ما يخص موضوع بحثنا بالتحديد، ومنها ما يتحقق بأساليب فنية مجازية وإيهامية هدفها التعبير, ومنها ما هو جاء بشكل مؤثرات للتهيئة والتوكيد والتنويع والإثارة والتشويق، ومن هنا فقد حدد الباحث مشكلة بحثه في إطار تجربة المسرح الهندي المعاصر، عبر دراسة فاعلية الاداء الحركي لممثله ومديات تعبيره اللالفظي في تأطير الصورة المسرحية ، ومما سبق يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل حول (هل اتسم الاداء الحركي للممثل في المسرح الهندي المعاصر بفاعلية ذات قيم جمالية ساهمت في صناعة الفرجة المسرحية.)

أهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية البحث في دراسة فاعلية الاداء الحركي للممثل والتي من شأنها ان تسهم في تأطير الصورة المرئية بقيم جمالية تخلق فرجة مسرحية وتحفّز مخيلة المتلقي نحو التأويل والاتصال، فضلاً عن الإفادة من نتائجه للباحثين والمهتمين بدراسة الفن المسرحي الهندي عموماً والتمثيل خصوصاً.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى التعرف على حجم وتأثير فاعلية الاداء الحركي للممثل , ودوره في تحقيق الفرجة المسرحية في عروض المسرح الهندي المعاصر .

حدود البحث: يتحدد البحث من خلال:-

١- الحد الموضوعي: فاعلية الاداء الحركي للممثل و دورها في تحقيق الفرجة المسرحية في عروض المسرح الهندي المعاصر .

٢- الحد المكاني: المدرسة الوطنية للدراما / الهند .

٣- الحد الزماني: المهرجانات المقدمة في الفترة من ٢٠٠٠ - ٢٠٠٧.

تحديد المصطلحات: - الفرجة ..... لغة "الفرجة "الشق بين الشيئين ,و _ انكشاف الهم ,ومشاهدة ما يتسلى به (محدثة)".(٢)

الفرجة .....اصطلاحاً :الفرجة هي " شكل مسرحي يحاكي موضوعات شعبية يومية يتواصل من خلاله الناس وهي وسيلة للتفاعل تعتمد على التواصل بين صانعيها وبين متلقيها وتعتمد على ماهية الممارسة الفرجوية على اختلاف انواعها ".(٣)

التعريف الإجرائي(الفرجة) هي نوع من أنواع الخروج بالمتلقي من حالة إلى حالة أخرى ، و الانتقال بالمتلقي من حالة إلى حالة أسمى أو أرقى عبر عناصر التعبير الدرامي بالصورة المرئية وبالصورة السمعية لتكون متمثلة في كل غريب مثير يجذب المتلقي له، ويستوقفه ويشغله عما عداه .

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 "(٤) كما ورد تعريف الأداء ايضاً في المعجم.الوسيط(.أدى.).الشيء.قام.به..(.الأداء.).التأدية.والتلاوة."

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 اولا وأخيراً فقط عندما تلعب . والأداء يستحضر اللعب إلى والوجود ، ولعب المسرحية هو المسرحية في حد ذاتها "(٥) و يعرف الأداء (ستانسلافسكي) بأنه " تفكير الممثل وجهده وشعوره وتمثيله متفقا والدور الذي يؤديه ، فالشيء المهم هو أن تؤديه أداء صادقا"(٦) بينما يرى ريتشارد بومان " بانه كل شئ يشتمل وعيا بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة

---

١. يوسفي ,حسن ,المسرح والانثربولوجيا ,(الدار البيضاء: دار الثقافة –مؤسسة للنشر والتوزيع, ٢٠٠٠), ص ٢٦

٢ - مجمع اللغة العربية ,معجم الوسيط ,ط٤, (مكتبة الشرق الدولية ,٢٠٠٤), ص ٦٧٩

٣ - امين ,خالد ,الفن المسرحي واسطورة الاصل – ساحات الصمت - ط ٢,(المغرب : منشورات المركو الدولي لدراسة الفرجة , ٢٠٠٧), ص ١٢٦ – ١٢٧

(٤) المنجد الابجدي : ط٥ (بيروت : دار المشرق) ص٣٦

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

(٦) زيد ثامر عبد الكاظم : الأداء التمثيلي في المسرح الاكاديمي ، دراسة منشورة في مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ، مج٦ ، ع٢ (جامعة بابل : مركز بابل للدراسات الإنسانية ، ٢٠١٦) ص٦٥

ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له او نموذج اصلي موجود في الذاكرة "(١) أما بالنسبة لباتريس بافي فيعرف الأداء بأنه " لعب الدور ، لعب الممثل لدوره ، تؤدي فكرة عن نشاط أدائي . أما اللفظة الحديثة jeu dramatique فإنها تسترجع بشكل عرضي التمثيل بالمعنى العفوي والارتجالي(٢)

التعريف الإجرائي (الاداء الحركي) وحسب متطلبات البحث هو: هو السياق والمسار الذي يحدد اليات العمل على وفق خطط منتظمة تسلسل افكار المخرج وخطوات تنفيذها على مستوى الايماءة والاشارة والتعبير الجسدي وعلاقة مجمل الاداء الحركي مع المفردات والموجودات .

المبحث الأول: الفرجة المسرحية (مدخل مفاهيمي): حفل المسرح بشكل عام منذ البدأت الاولى لنشأته بالعديد من عناصر الفرجة ، استلهمها من الطبيعة الاحتفالية الطقسية الدينية ،تلك الاحتفالات التي كانت تتمثل في شعائر طقسية ,ذات طابع قدسي ,يعبر خلالها الفرد عن التقرب الى الاله وتقديم القرابين للحصول على مباركته لغرض القيام بفعل دنيوي معين (الزواج, الحرب, الصيد .....الخ)ففي الحضارة الاغريقية مثلاً تمثلت الفرجة في الاحتفال ب(الديثرامبوس) وان جميع الا شكال الطقسية التي كان يقوم بها المؤدين لهذا الاحتفال تكسب هذا الشكل الاحتفالي طابع فرجوي, ف "الديثرامب dithyrambos عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة, كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلاً, مقنعين في جلود الماعز, حول مذبح الاله ديونيسوس, رب الكرم والخمر, والخصب بوجه عام."(٣) لينعكس هذا الاداء بمضمونه على الجانب العاطفي عند المتفرجين فتتحقق الفرجة في هذا المظهر الاحتفالي الطقسي والذي تطور فيما بعد لتنطلق منه البذرة الاولى للمسرح ,اما في الحضارة الهندية فقد كانت مظاهر الاحتفال والاداء ذات اصول سماوية جسدتها الالهة قبل ان تكون دنيوية فالنشأة الاولى للدراما في الهند كانت عبر ما جسدته الاله في احتفال سماوي استذكاراً لحرب حدثت بين قوة الشر والخير حيث قاتلت الآلهة الشياطين وهزمتها في السماوات ، في زمن قديم جداً ، يسبق خلق العالم بكثير ، حيث كان الخير والشر يعيشان معن ، وعندما أقيم الاحتفال الخاص بانتصار الآلهة، طلب براهما إلى سائر الآلهة أن يتلهوا ويستمتعوا بإعادة تمثيل المعارك التي خاضوها ، وفي أثناء هذا العرض من باب الفرجة والتسلية ، استاء الشياطين من ذكرى هذه المعارك ،فحاولوا عرقلة هذا الاداء التمثيلي الفرجوي, فملئوا الجو بشخوصهم غير المرئية كوسيلة يعيقون فيها استمرار الاداء التمثيلي ، ونشبت المعركة مرة أخرى ، معركة حقيقية ، أندحر فيها الشياطين من جديد ، وكانت هزيمتهم هذه المرة بفعل "سارية علم" كانت في متناول أيدي الآلهة ، وعندئذ أوضح براهما أن مثل هذه العروض إنما أقيمت لتلهية الجميع على السواء ، الشيء الذي هدأت له نفوس الشياطين ، فتعهدوا أن يكونوا مسالمين ، ومع ذلك فقد أستقر العزم ، على أن يقام سرادق مقدس لوقاية الممثلين ، وتحددت الساحة بواسطة "سارية علم" ، تضفي على الساحة سمة مقدسة وذلك لغرض حماية المسرح في المستقبل. وقد أستمر هذا التقليد إلى حد ما في القرى في جميع ربوع آسيا . وبعد أن تم خلق العالم البشري ، وكانت هناك رغبات من قبل البشر في محاكاة مسرح الآلهة الممتع عبر اعتماد مظاهره في الاحتفالات الطقسية التي كان تمارس كطقوس شعائرية مقدسة ، أفضى براهما بكل ما لديه من أسرار الفنون الدرامية ، من رقص ومسرحية ، بجميع أشكالها إلى حكيم يدعى "بهارتا" ، لتتشكل كل هذه الأسرار ضمن مصنفاً ضخماً يسمى "بهارتا ناتيا شاسترا" أي "قوانين بهارتا في الرقص والدراما" . وهذا المؤلف يماثل على وجه التقريب تقنين أرسطو للدراما الإغريقية، إلا أنه يفوقه استفاضة و استيعاباً. وبعد أن ظل "الشاسترا" عدة قرون ينتقل من جهة لأخرى على ألسنة الناس بشكل يشبه اسلوب القصخون او الحكواتي في التراث العرابي بشكل عام ، ليتم تدوينه آخر الأمر في حوالي القرن الرابع أو الخامس الميلادي . فقد وجد في هذا المؤلف الكثير من التفاصيل الخاصة والقريبة جداً بالفن المسرحي، (من الأزياء ، والماكياج ، إلى حركات العنق ومقلة العين ، ومن المواقف والخطة الدرامية ، والمشاهد الممنوعة "فالأكل والزنا والموت مشاهد غير لائقة في التمثيل المسرحي ، إلى مختلف أوضاع الجسم وهيئاته الراقصة ، وقد حدد بالكتاب كل الألوان الحرفية المسرحية ، مع جميع الشروح والتعليقات. يعد هذا المؤلف حالة متفردة في مجال فن المسرح من حيث ما يحتويه من ادق التفاصيل التي المت بجانب العرض الفني وليس الادبي كما جاء في كتاب ارسطو فن الشعر ,اذا ما اردنا ان نقارب بينهما , ان في هذا السرد للقصة السماوية التي تبنتها الاله في الحضارة الهندية , قد عكزت على مفردات تعد ابرز مقومات الفرجة , هي (التسلية والمتعة والتلهية) وعبر اداء تمثيلي يهدئ النفوس , حيث جاءت كل هذه المفردات وذكرت على لسان الاله براهما, (وعندئذ أوضح براهما أن مثل هذه العروض إنما أقيمت لتلهية الجميع على السواء، الشيء الذي هدأت له نفوس الشياطين) (٤). ان كل ما تقدم من ايجاز تاريخي حول بدايات الفرجة وتمثلاتها في الحضارة الاغريقية والهندية ما هو الا مقدمة قبل الولوج الى الجانب المعرفي والعلمي لمصطلح الفرجة.

---

(١) مارفن كارلسون : مصدر سابق

(٢) باتريس بافي : معجم المسرح ، تر: ميشال ف .خطّار ، مر : نبيل أبو مراد ، ط١ ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٦) ص٢٩٩

٣ - ارسطو ,فن الشعر, تر: ابراهيم حمادة , (الشارقة :هلا للنشر والتوزيع ,بلا),ص ٦٠

٤ - ينظر : باورز , فوبيون,المسرح في الشرق - دراسة في الرقص والمسرح في اسيا .تر : احمد رضا محمد , (الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري ,بلا ت), ص ١٥ - ١٦

الفرجة والعرض المسرحي في الغرب : أن الفرجة ليست مقصورة على المرئيات ولكنها تنسحب على المسموعات أيضاً, ان عناصر التعبير الدرامي يمكن اختزالها بفن الاداء الذي يتم عبر مؤدي ,ولكن قبل هذا علينا ان نفرق بين مصطلح الاداء ومصطلح الفرجة ,حيث هناك اراء لباحثين يعتبرون ان احدهما هو بديلاً عن الاخر, وفي هذا لبس وبخس لمصطلح الفرجة ,والاداء "ان الاداء يوحي باحادية الانجاز خاصة عندما يتعلق الامر بالمسرح [...] فالفرجة, بالنسبة لنا هي اشمل من الاداء ومن المسرح , ذلك لكونها قد تشمل الشعائر , والاحتفالات , والالعاب الرياضية ".(١) ان التطور في النظرة الى الفرجة وتزامنه مع المحاولات العديدة التي جرت منذ بدايات هذا القرن في محاولة لاستقراء واعادة احياء عروض واشكال من الماضي تحمل سماة مظاهر مسرحية ,وايضاً هي من حضارات مختلفة ,بالإضافة الى تطور علوم اخرى في مجال دراسة المجتمعات وسلوكيتها وثقافات هذه المجتمعات ,مثل الانثروبولوجيا ,والسوسيولوجيا , والسيميولوجيا , وايضا اهتمام هذه العلوم بالعرض المسرحي والعروض الاخرى ككل , مع التعمق في دراسة الظواهر الاحتفالية ,التي سبقت ظهور المسرح , في هذه المجتمعات القديمة , لتغطي كل هذه الظروف مفهوم اشكال الفرجة في يومنا هذا, ان هذه الظواهر الاحتفالية والعروض القديمة ,ترتكز في مقوماتها على ,استقطاب متفرجين ,وجود حيز او فضاء احدهما للعب او لاداء حدث فرجوي معين والاخر للمتفرجين ,ليكون بذلك مصطلح الفرجة يضم العديد من اشكال الفرجة والتي تقترب من حيث شكلها ومظهرها من المسرح .(٢) وفي العودة الى المحاولات التي سعت الى اعادة احياء عروض واشكال من الماضي وارجع المسرح الى الاصول والجذور الاولى التي اتسمت بالجانب الطقسي والشعائري والرقص المقدس في المجتمعات وحضارات شرقية ترتكز في ثقافتها المسرحية على ظواهر فرجوية طقسية , نجد في هذا الشأن انجذب العديد من المسرحيين الغرب الى الشرق بحثاً عن نتاج فني اصيل غير تقليدي لتحقيق الفرجة المسرحية ,"لذلك سعى الطليعيون الى اعطاء الاستهلاك المسرحي قيمة مستقلة ,والى اكساب المشهد طابعاً (مجمعياً) و(شعبياً) والى تطهير الفرجة من العقلانية Rationalism اي انهم باختصار طمحوا الى ما اكتسب في النقد اسم المسرح الشمولي Total Theatre ".(٣) ووفق الرؤية الفنية التي تعتبر ان فن المسرح هو في جوهره ظاهرة ثقافية لصيقة بالمجتمع ,وتتخذ صيغتها الحاصة بذلك المجتمع ,ولكن الدراسات العلمية اثبتت تأثر الشعوب ببعضها امراً طبيعياً من حيث التأثير بالشعوب الاخرى وتأثرها بغيرها , ومن هذا المنطلق نجد ان المخرجين امثال مايرهولد الذي راح "ينقب في المسرح الشرقي :الهندي والصيني والياباني ,لكي يستخلص منه الاشكال والحركات المعبرة ,اذ انه يرى ان المسرح حركة تجريب كما بهر مسرح (بالي) ارتو واعتبره النموذج الاعلى للفن المسرحي".(٤) حيث كان ارتو صاحب تجارب عديدة في التعامل مع الحضارة الشرقية و تأثره بها لما تمتلكه من ثقافة فنية تجسدها الطقوس الشعائرية, فكان مهوساً بالتقنية والاقنعة المستخدمة في بالي والمسرح الصيني لتكون بداية " التحولات في علاقته بالمسرح عندما شاهد اداء لرقص سكان جزيرة بالي كونه يتوافق وفكرته عن وجود مسرح يحقق افكاره في التمثيل الايمائي ومسرح الضوء واللون والحركة السحرية .(٥) ولو انتقلنا الى تجربة اخرى هي تجربة بيتر بروك نجد انه استثمر جميع عناصر الفرجة في الحضارة الهندية وما فيها من طقوس ,لتوظف في عروضه المسرحية مكسباً هذه العروض الشكل الطقسي الشعائري ذو الطابع الفرجوي ,محققاً بذلك الحضور في متن الاحتفال , لقد اراد بروك ان يعود بالفن الى اصوله البدائية والطقسية ,وتجسيد عوالم اسطورية من خلال استخدام وسائل قديمة كالنار وبث مجموعة من الصور الخيالية المرمزة " لان هذه الوسائل الفنية والبدائية تشير الى مسرحه المتصوف الروحاني الذي يرفض مادية الغرب ... من خلال ممارسات كثيرة في مسرح بروك وتطليقاته , فباثارة المقارنة مع الشعائر الحقيقية ,تستدعي طقوس بروك تداعيات وصور خيالية عن عالم ماوراء الطبيعة ,بينما تدل التحولات السحرية على خصائص الطقوس الشامانية ,"(٦) ان كل ما قام به بيتر بروك في توظيف هذه التقنيات واستحضار الطقوس من الحضارة الهندية ,وهي بالأصل طقوس شرقية تحمل في جوهرها وفعلها التواصلي طابع الفرجة , فقد حاول بروك ادخال المتفرج عوالم تسمو به عن الواقع ,وتحرره روحياً من الحياة المادية الجامدة ,وتقترب به من روح الطقس التي ربطت الانسان قديماً بمجتمعه ,لذا "فان بروك اراد ان يؤسس للطقس والاسطورة مكاناً في روح المتفرج ".(٧) وفي نفس السياق كان لمسرح الشمس دوراً بارزاً في التقرب من المظهر الفرجوي وذلك لتعامله مع المتفرج باسلوب كسر التقليد المعتاد في عروض المسرح ,وذلك لتاثر منوشكين بالحضارة الشرقية وافكار ارتو التي تبناها في عروضه المسرحية , لنجد ان مسرح منوشكين ان المتفرجين ياتون الى المسرح مبكراً ليجدو اعضاء الفرقة منتشرين في كل مكان ,ويؤدون اعمال مختلفة ,فمنهم من

---

[١] - امين , خالد ,المسرح ودراسات الفرجة –سلسلة دراسات الفرجة (١٤) , (المغرب : منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة , ٢٠١١) ,ص ١١

[٢] - ينظر : الياس ,ماري ,حنان قصاب حسن ,المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ,,(بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ,١٩٩٧),ص ٣٦

[٣] -روفا , سوفو , المسرح الشرقي والطليعة الاوربية , تر : عمر التنجي , (دمشق : وزارة الثقافة , مجلة الحياة المسرحية – مجلة فصلية محكمة – العدد ٤٣ ,١٩٩٦), ص ١١٤

[٤] - عبد العزيز,عصام ,التجريب والشكل الشعائري المقدس , فصول مجلة النقد الادبي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة , المجلد الرابع عشر \العدد الاول ,١٩٩٥) , ص١٢٣ - ١٢٤

[٥] - كامل , نادية , ارتو والمسرح الحديث , مجلة المسرح والسينما ,(القاهرة : العدد ٥٢ ,السنة الخامسة , ١٩٦٨) . ص ١٠

[٦] - كنسل , كولين , علامات الاداء المسرحي – مقدمة في مسرح القرن العشرين , تر : امين سلامة , (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ,بلا ت) , ص ٢٥٦

[٧] - ابو دومة, محمود , تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج , (القاهرة: دارشرقيات للنشر والتوزيع ,٢٠٠٥), ص ٩٢

يستقبل الجمهور او يقدم الاطعمة ,ومنهم من ينشغل بالديكور ,ويستطيع المتفرج بالتجول على هواه بحرية في ارجاء المكان ,ولا يمثل هذا الانفتاح الكامل على المتفرج ,هو ضرباً من "الفذلكة " المسرحية او حيلة زائفة لخداع المتفرج ,بل هو تعبير طبيعي صادق في فلسفة المشاركة الجماعية التي تتبناها فرقة مسرح الشمس .(١) ان كل هذه المظاهر التي اتبعها مسرح منوشكين في الية التعامل مع المتفرج جاءت نتيجة التاثر والاطلاع على حضارات مختلفة , الشيء الذي جعل منو شكين "استلهمت اساليب اداء جديدة من كوميديا الفن الايطالي (كوميديا ديللارتي) ومسرح النو و البوتراكو و الكاتاكالي في الشرق, "(٢) ان اسلوب الاداء ذي التأثير الشرقي الذي نهجته منوشكين وفرقتها يعد احد اشكال الاداء في مظهر الفرجة عند الشرق ,وهذا ما سعت اليه منوشكين بغية الوصول الى شكل مسرحي بطابع فرجوي مسرحي والمرتكزة على اساليب في الاداء الحركي الطقسي المنبثق من الحضارة الشرقية .

الفرجة و تجلياتها في المسرح الهندي: ان المسرح الهندي وعبر نشأته الاولى ذات الجذور الفرجوية والمرتكزة على طقوس وشعائر مقدسة متمثلة بعروض فرجوية كانت تؤدى عبر رقصات, واداء تمثيلي, وغنائي ,محاكين في ذلك الاساطير والتعاليم والوصاية الدينية الهندية بواسطة فرق جوالة كانت تمارس التبشير والتثقيف الديني داخل وخارج الهند ," فالمسرح نشأ من خلال عملية طويلة بدأت بكتابات ذات طبيعة حوارية منذ حقبة الاسفار(الفيدا) وما بعدها , وتلاوات او تراتيل في الطقوس الدينية , والتقاليد المستمرة للرقص والغناء ومسرحة ثلاوات من قبل المرتلين المحترفين الجوالين امام حشود كبيرة من الجمهور. ومع تمثيل المشاهد ,التي اعقبها المسرح الفعلي فيما بعد ,والمأخوذة من بعض القصص الشعبية الشائعة ,"(٣) بالاضافة الى ان هناك عوامل ساعدت في نشأته وكان لها دور اساسي في هذه النشأة , ومن هذه العوامل عاملان يتحكمان في بنيان وموضوعات الفنون الدرامية هما الملحمتان العظيمتان : الرامايانا والماهبهاراتا ، ويتناولان قصص مغامرات جوالة طويلة ، تتناول الآلهة والبشر ، والأبطال العظام ، والحيوانات العجيبة صانعة المعجزات ، وتزخر بالحكم و الأقوال المأثورة التي تفرق بين السلوك النبيل الفاضل والسلوك الدنئ، وهذه البدايات الاولى التي تناولناها كان عبارة عن شكل من اشكال الفرجة جسدت الطابع الطقسي والديني حتى تطورت وتبلورت فيما بعد ليتشكل المسرح الهندي بمظهره التقليدي القديم .ان المسرح الشرقي بشكل عام بقى الى فترة طويلة يعاني من الانغلاق على ذاته , حيث لم يتطرق الى هذا المسرح الا بشكل بسيط في كتب وتاريخ المسرح الغربية ,حتى نهاية القرن التاسع عشر ,بعد ان تم اكتشاف ما يملكه من مصادر الهام وقيم جمالية استسقى منها رواد المسرح الطليعي ,بالاضافة الى بروز حركة الانفتاح التي شهدها العلم على المستويات كافة ومنها الثقافية والفنية في القرن العشرين , والذي اسهم في انفتاح المسرح الشرقي على الغرب فتجددت بنيته متاثراً بالاشكال المسرحية الغربية المعروفة , وهنا اصبح من الممكن ان نميز شكلين من المسرح الشرقي , وهو المسرح الشرقي التقليدي, والمسرح الشرقي المعاصر ووفق هذا التصنيف امتلك كل من النوعين سمات اتسم بها بناءاً على اصوله وجذوره والمعطيات التي اعتمد عليها في نشأته .

المسرح الشرقي المعاصر : ان هذا المسرح هو نتاج تاثر الشرق بالغرب عبر عوامل كان لها دور في انحراف المسرح الشرقي التقليدي ,ليتبلور ما يعرف بالمسرح الشرقي المعاصر وهذه العوامل هي/ ظروف الحرب العالمية الثانية والاحتلال الامريكي لليابان وفيتنام/ تاثير المسرح السوفيتي على الصين وكوريا/ حركة الترجمة التي ادت الى التعرف على المسرح العالمي، والدور الذي مارسته المدارس التبشيرية/ تاسيس المعاهد المسرحية التي كانت تدرس فيها تاريخ ونتاجات المسرح العالمي ,ومناهج التمثيل والاداء. ان هذا التاثير الذي عكسه الغرب في المسرح الشرقي ,تنوع على كل البلدان الشرقية وباشكال مختلفة تبعاً للحضارة التي ينتمي اليها مسبب هذا التاثير ,وعلى هذا يمكن ان نتلمس هذا التاثير في الهند الذي احدثة الانكليز على المستوى الثقافي والفني ,تتمثل ابرز مظاهر التاثير في مسرح الكاتاكالي حيث تم انشاء مدارس حديثة وخاصة لتعلم هذا المسرح وبأسلوب فيه روح التجديد المواكبه لذلك العصر , وايضاً فقد سمح للنساء من القبول في هذه المدارس ,بعد ان كان منحصر على الرجال ,وظهور تجارب جديد لتقديم المسرحيات العالمية باسلوب

الكاتاكالي .(٤) من خلال ما تقدم عن المسرح الشرقي واتضاح الدور الاساسي للمسرح التقليدي في الشرق بشكل عام والهندي بشكل خاص وتبنيه الفرجة وفق مفهومها الخاص بجانب التسلية والمتعة , وهنا يمكن ان نتلمس علاقة الفرجة بالمسرح الهندي بشكل ادق , حيث تبين ان الفرجة في المسرح الهندي التقليدي هي مرتكز اساسي في كل العروض المسرحية التقليدية ,ولو استعرضنا بعض من انواع المسرح الهندي التقليدي بشكل تفصيلي عبر تعرفنا على اهم المفاصل التي تشكل هذه الانواع سنجد ان الفرجة هي الاساس في نشأت هذه المسرح التقليدي ,فقد جاء على لسان كاليداسا الكاتب المسرحي الاطول باعاً في المسرح السانسكريتيين ,حيث ذكر في قول له " يبقى المسرح بصورة عامة الوسيلة الوحيدة لامتاع سائر الناس على اختلاف مؤهلاتهم ", (٥) وليس هذا فقط بل لو عدنا الى البدايات والاحتفالية السماوية الاولى التي كانت تقام

---

[١] - ينظر : بروك ,بيتر واخرون , التفسير والتفكيك والايديولوجية ودراسات اخرى , تر : نهاد صليحة واخرون ,(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠٠٠) , ص ٢٠٨

[٢] - بروك ,بيتر واخرون , (نفس المصدر), ص ٢٠٦

[٣] - بهات ,س, المسرح في الهند القديمة , تر:فاضل جتكر, (دمشق: مجلة الحياة المسرحية ,وزارة الثقافة والارشاد القومي ,العدد ٢٦ -١٧ -١٩٨٦),ص ٨٢ - ٨٣

[٤] - ينظر : الياس ,ماري ,حنان قصاب حسن ,المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ,,(بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ,١٩٩٧),ص ٢٧٦ – ٢٧٧ - ٢٧٨

[٥] - بهات ,س, المسرح في الهند القديمة ,(مصدر سابق) , ص ٨١

من قبل الاله نجد ان من اولى الاسباب التي دفعت الاله الى تبني العروض الاولى هو المتعة والتسلية وتلطيف الجو وتهدئة النفوس فقد جاء على لسان الاله براهما وذلك حينما "طلب براهما الى سائر الالهة ان يتلهو باعادة تمثيل المعارك التي خاضوها [...] وعندئذ اوضح براهما ان مثل هذه العروض انما اقيمت لتلهية الجميع على السواء ,الشيء الذي هدأت له نفوس الشياطين ,"(١) وهنا اشارة واضحة لعنصر التلهية والاستمتاع والحضور في متن الاحتفال , وتأثير ذلك على الجانب النفسي الداخلي , وهذه اهم عناصر تحقيق الفرجة وفق المفهوم الذي تقوم علية الفرجة . ان المسرح الهندي التقليدي والفن الدرامي في الهند قد تشكل وفق معطيات دينية كان للإلهة دور اساسي في هذا التشكيل " فقد خلقه الاله براهما Brahm وشارك فيه من بعد الهة البراهمانية الكبار كل يمنحه شخصية ,فابتكر سيفا Civa الرقص ,وابتكر فيشنو Vishnu اساليب الاداء ,اما فيسفاكارما Vicvakarma المعماري الالهي فصمم المبنى المسرحي ."(٢) وعلى هذا الاساس شهد هذا المسرح انطلاق خطين اساسيين وفق اسلوب العرض .

مسرح الكاتاكالي : اتخذ هذا المسرح مساراً اخر في ادائه للعروض مبتعداً كلياً عن الحوار والتراتيل الغنائية والشعر ,مكتفياً بالعرض الصامت والرقص التعبيري الديني الذي يحاكي فيه الاله ,مرتكزاً في العرض على خلفية غنائية مصحوبة بموسيقى ايقاعية وصوت الطبلة المقدسة حيث يعتبر عرض الكاتاكالي خلاصة تجمع بين عناصر المسرح الراقص والغناء والايماءة , اذ انه " نوع من المسرح الراقص معروف في الجنوب الغربي للهند وله اصول دينية. فهو خلاصة تجمع بين انواع الرقص الديني المتعددة والرقص الشعبي الذي كان معروفاً في كل مقاطعة من المقاطعات، وهو يشكل نموذجاً متكاملاً من نماذج المسرح الشرقي التقليدي ."(٣) ويقوم هذا المسرح باستخدام الازياء والماكياج واكسسوارات اخرى تضيف للراقصين معالم قدسية وشيطانية فتظهر إلى جانب الشخصيات المسرحية شخصيات اخرى مُقنّعة بأقنعة وملابس كرنفالية تثير الخوف والرعب أحيانا في قلوب النظارة وفقا لوقائع الاحداث, فيمتاز عرض مسرح الكاتاكالي بمظاهر تميزه عن اغلب العروض الاخرى في الهند , حيث " ان الراقصين كلهم من الذكور .ويقوم الصبيا بادوار النساء[...] ان المكياج الذي يعمل لبعض الشخصيات من قبل الشياطين والالهة والقرود ,غريب ومخيف ,[...] والملابس ليست غريبة فحسب ,وانما تكاد تكون زيا موحداً رتيباً[...] ويرتدون تيجاناً واكاليل من دوائر ملونة,[...]

وهدير الطبول الذي يصم الاذان ,والذي يبدأ قبل افتتاح العرض بوقت طويل ويستمر طوال العرض ,ولا يكف الا في ساعات الصباح الاولى حين يتوقف العرض."(٤)

الاداء الحركي للممثل: تعد الحركة في العروض بشكل عام من اهم وابرز وسائل الاتصال والتعبير ,فهي بكل اشكالها تسهم في صناعة العروض الفرجوية بشكل عام والعرض المسرحي بشكل خاص , وخلق مشاهدة فرجوية بشكل اساسي, باعتبار ان " الحركة هي احدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي من خلال التشكيلات الحركية التي تخلقها ,كما انها جزء من الخطاب المسرحي[...] ولها دورها الدلالي في التعبير عن الافعال والعواطف والانفعالات . والحركة ترتبط ارتباطاً كلياً بجسد الممثل وبتعبيرات وجهه Mimique وبالأداء ,كما انها تؤثر وتتأثر بنوعية الفضاء المسرحي ,وتلعب دوراً في تشكيل ما يسمى الفضاء الحركي Espace cuetuque وهي ايضاً من العناصر الاساسية التي تكون ايقاع العرض."(٥) ان الصورة للعمل الفني في مجال المسرح تعتمد في تكوينها على عناصر ومفردات مادية مرئية , تتشكل بها هذه الصورة عبر الادراك الحسي لدى المتلقي , وابرز هذه العناصر واهمها الممثل , الذي يبث الحيوية عبر الحركة لكل العناصر الاخرى ليكون تعامله معها ,وفق تجانس ونظام حركي يتبناه هذا الممثل ,وذلك لخلق صورة فنية معينة," ان كل اجزاء الصورة تتماسك فالبيئة (المنظر والمكملات والاضاءة) يجب ان تكون منسجمة مع العنصر البشري بطريقة تنتج الانطباع الذي يجعل تلك اللحظة من لحظات القصة الموضوعة هنا مفهومة وممتعة الى اقصى درجة ."(٦) فيترتب على هذا الفعل قدرات خاصة يجب ان يمتلكها الممثل عبر جسده الذي يعد المحور الاساسي في جميع الحركات التي يقوم بها , بالاضافة الى تعدد الأبحاث السيمولوجية الجمالية في دراسة حركة الممثل على الخشبة وذلك من خلال المظاهر الطقوسية والاحتفالية التي تعتمد على مهارات جسد الممثل, و" ان الأهمية المميزة للسيمياء انها لدى تطبيقها على حقل ما لا تتوقف عن تفكيك بنيته، ولكنها عندما تنجح في هذه المهمة وتكشف مدلوله تتغير علاقته بالوعي، يصبح خطابا اخر بمستويات من الدلالات ذات انساق متناظرة تضفي على منظر الخطاب عمقا استراتيجيا جديدا"(٧), وهذه الطبيعة في مجال عمل الممثل تحتم عليه ان يرتكز على استخدام الطاقة الكامنة

---

١ - باورز , فوبيون, المسرح في الشرق (مصدر سابق) ,ص ١٥

٢ - جاكو، جون، دراسات مختارة من مسارح آسيا، ت: نورا أمين، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ,٢٠٠٦), ص ١٩

٣ - الياس ,ماري ,حنان قصاب حسن ,المعجم المسرحي(مصدر سابق) , ص ٣٦٣-٣٦٤

٤ - باورز , فوبيون, المسرح في الشرق (مصدر سابق) ,ص ٦٩- ٧٠

٥ - الياس ,ماري ,حنان قصاب حسن ,المعجم المسرحي(مصدر سابق) , ص١٦٩

٦ - رياض ,عبد الفتاح ,التكوين في الفنون التشكيلية ,(القاهرة : دار النهضة العربية ,١٩٧٣) , ص ٢٠٠ ,(عن مصدر اخر ,عبد الكريم عبود, الحركة على المسرح)

٧ - اليوسف , اكرم, الفضاء المسرحي, دراسة سيميائية، (الدار البيضاء: دار مشرق، ٢٠٠٠)، ص ١٤.

وتوجيهها بدقة في مجال ابداعه داخل الفضاء المسرحي , وقد " عملت الطروحات الحداثوية على ادماج جسد الممثل داخل فضاء الرؤية البصرية المادية للعرض المسرحي بحيث يصبح جسد الممثل عنصراً تشكيلياً مثله مثل العناصر المادية التي تكون المنظر المسرحي العام ,مما يكون لنا رؤية بصرية شاملة لكل عنصر مشترك في العملية الابداعية ,وبذلك تختلف قوة التاثير الجسدي للممثل وفق اختلاف اوضاعه واتجاهاته الحركية ."(١) وهذا مايؤكد الزمني، ويتميز جسد الممثل في المسرح الإيمائي ، بقدرته على تقديم المعاني والرموز ، بوصفه الرمز المادي الرئيس ، إذ يقدم دلالات من خلال إيماءاته ، فضلاً عن انه ينم عن الهوية الجنسية والعرقية والإقليمية أيضاً ، كما أن بمقدوره التعبير عن المكان والزمان وعن المحتوى النصي للعرض ،.(٢) ليكون بذلك الممثل هو المعني الأكثر من غيره في تحقيق جمالية الحركة وأدائها.

لقد بات واضح لنا اهمية جسد الممثل ودوره في تشكيل صورة العمل الفني , فجسد الممثل يتمحور عمله وفق أسلوبين مهمين هما, الأسلوب التعبيري، والأسلوب التشكيلي، فالممثل عبر هذين الأسلوبين يجسد الكثير من المعاني التي يفصح عنها النص، ورؤية المخرج، وهذا التجسيد يكون من خلال الحركة وتشكيلاتها وعناصرها ووظيفتها الدلالية , والتي بدورها تتبع نظام وسياق حركي يخطط له بغية الوصول الى القيمة الجمالية التي تسعى الصورة الفنية المتشكلة عبر كل هذه العناصر للوصول لها.

وهنا يمكن القول ان الحركة في العرض المسرحي اكتسبت من خلال جدليتها قيم جمالية لتفرز نتاج فني يعطي للعرض طابع متعة وانبهار, وذلك لارتكازها على عناصر تشكيلها وما تحمله من تنوع ودلالات تعبيرية حسية , وذلك لكون ان "طبيعة العرض المسرحي تتشكل من جدلية الحركة والصوت التي يقوم العرض بتوحيد طرفيها المتناقضين في تكوين جديد جمالي مركب ,فان كلاً من عنصري الحركة والصوت يتشكلان بدورهما من صراع جدلي .فحركة المؤدي ,سواء كانت مرسومة او عفوية ,لا تكتسب طاقتها وشكلها الا من خلال علاقتها الجدلية مع حدود خشبة المسرح وتشكيلها الساكن ومع المنظر المسرحي ,وايضاً من خلال تحكم المؤدي في العلاقة بين الحركة والثابت. "(٣) وبذلك تكون الحركة المسرحية وفق ما تناولناه هي محصلة او نتاج عملية بث ونقل الافكار وما يحمله العرض من مضمون ,الى الجمهور, وهذا يعني انها بالمحصلة تعبير مرئي عن فكر وتجسيد .

نماذج مختارة للمسرح الغربي: امتاز المسرح الغربي المعاصر تجارب اخراجية تتبنى اليات تعتمد الجانب البصري وتحييد النص والحوار ,ليكون بذلك الاهتمام الاكبر بالجانب الحركي والصورة الفنية في تقديم اغلب العروض ومع مرحلة التطور الاجتماعي وارتقائه الى قمة العولمة وتبني سياسة الانفتاح على العوالم الاخرى في العصر الحديث والدعوات التي أشارة الى تلاقح الحضارات أدت الى سعي المخرجين للبحث عن لغة عالمية مفهومة من الجميع تلبي هذا الطموح نحو رفض السائد , بعد ان اصبح الاعتماد على اللغة المنطوقة لا يتماشى وهذا التلاقح الفكري الجديد , و نتيجة لذلك اصبح لزوماً على المسرح ان يرجح كفة المستوى الحركي الصوري, واعتماده كقالب مادي يعبر من خلاله المخرج عن المضمون الذي يبتغي ايصاله ,كما يحقق منظومة فرجوية لا تمت الى موقع جغرافي بصلة وقد وجد المخرجون من دعاة التحديث غايتهم في استخدام الصورة التي قوامها الحركة والإيماءة والرقص التعبيري مستثمرين بذلك الجسد وحركته وكل ما تحمله من دلالات رمزية حيث " ان النظام الدلالي للحركة تطور عبر المفهوم المعرفي الذي جعل الانسان يفسر الظواهر ويجد لها الاجابات."(٤) تلك التي قدمت على اساسها التاثر بالعروض الشرقية. علاوة على ان الممثل بامتلاكه جسد قادر على تشكيل صور عبر الحركة و يقوم ايصال ما تحمله من مضمون ومعنى دلالي ورمزي عبر هذه الحركة التي يكون فيها الممثل عبر النظام الحركي المسؤول الرئيسي عن انتاج المعنى وكل ما يحيط به, لما يمتلكه من بعد ادائي واتصالي كما هو الحال مع الستراتيجية التي تصاغ على اساسها عروض المسرح الشرقي ,وقد ظهر مخرجون تبنوا الاليات التي قدمت على اساسها العروض في المسرح الشرقي بشكل عام وهنا سيتناول الباحث بعض من هولاء المخرجين كنموذج متجاوزاً التكرار والمطابقة بين المخرجين الذين اقتربت توظيفات الصورة الفنية فيما بينهم بشكل كبير.

فسيفولد مايرهولد : يعد احد المخرجين الذين يميلون الى البحث والتحري عن اشكال وتجارب اخراجية جديدة بعيد عن السائد والتقليدي ," لقد اخذ مايرهولد ينقب في المسرح الشرقي :الهندي والصيني والياباني ,لكي يستخلص منه الاشكال والحركات المعبرة ,اذ انه يرى ان المسرح حركة وتجريب كما [...] قد اكد ان الجمهور قد وجد لكي يرى ما نريد له

نحن ان يرى."(٥) كل هذا كان له الدور الاساسي بل هو المنطلق الاهم الذي مهد لظهور البيوميكانيكا التي كانت عبارة عن تمارين وضعها بنفسه مع مجموعة من الممثلين معه وفق نظام حركي يعتمد التمارين الرياضية لتكون تمارين اساسية في تربية الممثل عند مايرهولد . اذ ان جمالية الفرجة المسرحية عنده استنندت على نظام حركي يتبنى توجهاً شكلانياً في تأهيل أداء الممثل الجسدي ، وتميزت طريقته في إعداد ممثله وتكوينه

---

[١] - المهنا ,عبود حسن ,واخرون ,اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور , (عمان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ,٢٠١٦), ص ١٤٨

٢- ينظر : الكاشف ، مدحت, اللغة الجسدية للممثل، (القاهرة: مطابع الأهرام, ٢٠٠٦), ص٣٥.

[٣] - هلتون, جوليان , نظرية العرض المسرحي, (مصدر سابق) , ص ١٨٣

[٤] عبود, عبد الكريم , الحركة على المسرح, (مصدر سابق),ص ١٥

[٥] - عبد العزيز , عصام ,التجريب والشكل الشعائري المقدس (مصدر سابق) , ص ١٢٣ – ١٢٤

على التدريب الذي يفضي إلى توسيع المنهج البايوميكانيكي، فطوّر منهجاً يدعو إلى دراسة تكنيك الحركة وتقنية البيوميكانيك ,"إن كل حالة سيكولوجية مرهونة قطعاً بعمليات فيزيائية / بدنية معينة، فإذا ما وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية، فإنه سيبلغ حتماً الاستثارة المطلوبة التي ستنتقل بدورها للمتفرجين جاذبةً إياهم إلى أداء الممثل"(١) فتتحول العمليات الإبداعية في العرض إلى درجة من الوعي، فالانفعالات تتحدد وفق أشكال فيزيولوجية تتطلب من الممثل التحكم في جسده وطاقته التعبيرية في الفضاء الزمكاني للعرض المسرحي.

إن التقنية التي وضعها مايرهولد تتفق مع "الصورة التكنولوجية الصناعية التي تتطلب من الفنان أن يكون مهندساً وفناناً في وقت واحد، من اجل أن يكون واعياً وقادراً على تنظيم مادته الخام، خاصة أدوات جسده التعبيرية والتي تخضع لقوانين ميكانيكية وفسيولوجية"(٢) وتنحصر هذه المعادلة في أن الممثل هو المنظم والمهندس في الفضاء ، وتبعاً لذلك عليه أن ينظم الآلة الأساسية (الجسد) من خلال مجموعة من التمارين الرياضية، وتمارين السيرك والأكروبات، وبما أن التشكيل في الفضاء يمنح الجسد وهجه ودلالاته، لقد اكتشف مايرهولد إن الانضباط الحركي الدقيق والنحتية البلاستكية تساهم في التشكيل لصور العرض المسرحي، وقد كانت الموسيقى بإيقاعها المثال الفني الذي يطمح إلى محاكاته في النص الجسدي، لهذا فقد " سعى مايرهولد إلى خلق نظام حركي يتميز بالدقة ويحاكي في نفس الوقت الانضباط الموسيقي، ويكتسب الممثل – من خلاله – مرونة لاعبي السيرك ورشاقة راقصي الباليه، والاستفادة من القاموس الاشاري الصادر من حركة الجسد الإنساني بشكل عام، بل يمكن القول إن مايرهولد أراد أن يصوغ قاموساً أشارياً للمسرح، بحيث تعني الحركة مدلولاً معيناً"(٣) فظهر في خطاب مايرهولد استخدام الأشكال المجسمة والحركة الشبيهة بالرقص والأكروبات البانتومايم ليقترب بالمسرح من جذوره الاحتفالية ونشأته الشعبية، ولابد أن تكون كل حركة أو إيماءة محسوبة ومنضبطة وغير تلقائية ووفق نظام مبني على قواعد هندسية وجمالية تربط بين المعمار المسرحي وجسد الممثل لإبداع الأشكال المرئية التي تخاطب المشاهد بصرياً وتحقق فرجة جمعية كما انها تُخضع حركة الجسد لمفاهيم حياتية مختلفة.

ايوجينو باربا: بدأ حفرياته في مجال المسرح بعد تجربته العملية ومشاهداته لأعمال كروتوفسكي التي تمحورت حول الأساس النفسي – الفسيولوجي لعملية التمثيل, وقد أدى استمرار باربا في البحث إلى ابتكاره سلسلة من المبادئ الخاصة باستخدام الطاقة الإنسانية في المكان والزمان ، إن ماهية الأُسس التي استند عليها باربا في منهجيته التطبيقية لإعداد الممثل اعتمدت على مفردات أدائية وتكنيكية تؤول إلى استحداث حيثيات الأداء الجسدي في منصة العرض ،وقد استفاد بذلك من جماليات النظام الحركي في المسرح الشرقي، ولهذا حدد عملية التواصل بالمستوى الجسدي

ليتم التركيز على الكيفية التي يُصبح بها الممثل حضوراً فاعلاً في سينوغرافيا العرض، "وركّز في ذلك على كسر طوق الاستخدام اليومي المعتاد للجسد في المسرح التقليدي، ومن خلال ذلك فتح طريقاً أخر لعمل الممثل موسعاً رقعة بحثه وإمكانياته التطبيقية التي تؤدي إلى حضور جديد لجسده في الفضاء المسرحي، وهو حضور جسدي يشترك فيه الممثل والراقص، ولذا فإن باربا يُميز ما بين الممثل والراقص في تعامله مع مبادئ استخدام الطاقة في الفضاء وفي الزمن للفعل الذي يتم انجازه في صورة فنية"(٤) والمعادلة عند باربا على تأليف إيقاع معين ينوّع في تدفق الطاقة الجسدية للممثل فتجعله أشبه بالراقص الذي يسعى إلى التعبير عبر مجموعة من الشفرات والإشارات الموجهة لبلوغ الشكل ألمعلوماتي المطلوب، ووفق هذا المنظور فإن "استخدام جسد الممثل يظهر مترابطاً متماسكاً من حيث الشكل الفني، ويوظف الممثل هذا الترابط من اجل إنماء حضور فعله عبر توسيع رقعة عمل عضلاته وانعكاساته العصبية واستجاباته الذهنية في الفعل ورد الفعل المسرحي، بشكل يتناسب والشكل الفني، أي إن كافة استخدامات الممثل للطاقة ، للحركة، للوضعيات، للإيقاعات الحركية والأفعال الجسدية، تدخل ضمن جهد مبذول بشكل كبير لبلوغ تفصيليات صغيرة",(٥) وذلك يعني وضع الجسد في حالة من المواجهة للقوانين الفيزيائية في حركته لتطوير منظومته الأدائية والارتقاء بمديات التوظيف الجسدي وعلاقاته التكوينية ، ومن ثم اعتمد التصميم الهندسي للسينوغرافيا عند باربا على جغرافية الجسد إنشائية تمتلك درجات مختلفة في التعبير المرئي وتسعى إلى البحث عن التجديد والمعاصرة في رسم الشكل وتصميمه " ويتوسل باربا في ذلك بتقنية الحركة غير المعتادة التي يعتبرها وسيلة لتوضيح ديناميكية الجسد عند الممثل، والتي تساعده على وضع نفسه في شكل يُعيد بنائه كلما احتاج إلى التظاهر المسرحي، حيث إن الحركة غير المعتادة وما تحتوي عليه من صعوبات مصطنعة، تدفع الممثل إلى ضرورة تربية طاقته عبر التدريبات الطويلة، والخبرة العملية، فتتحول إلى ثقافة جديدة للجسد ومحفورة في جهازه العضوي الحيوي"(٦) إن فاعلية الاداء الحركي

---

١ - صالح ، سعد , الأنا – الأخر (ازدواجية الفن التمثيلي) ، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٤) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠١)، ص١٧٤.

٢ - الكاشف ، مدحت , : المسرح والإنسان _ تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية إلى انثوبولوجيا المسرح ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨). ص٢٤.

٣ . محمود أبو دومة , تحولات المشهد المسرحي ، الممثل والمخرج ، (مصدر سابق) ، ص٤٣.

٤ . بياتلي, قاسم, دوائر المسرح (تجربة الاودن وانثروبولوجيا المسرح) ، (بيروت ، لبنان : دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٨) ، ص٣١-٣٢.

٥ . ينظر: بياتلي, قاسم , دوائر المسرح (نفس المصدر) ، ص٣٥.

٦ . الكاشف ، مدحت , (مصدر سابق) ، ص١٨٦.

للممثل عند باربا تخضع لمبدأ رياضي متقن يتوخى الدقة عبر الذي يتطلب في ديناميكية الأداء الجسدي جهداً كبيراً للوصول إلى معرفة كيفية حدوث التفاعلات الحيوية في الفعل والحضور الدال، وهذا ما دفعه إلى دراسة مبدأ مهم في نظريته له علاقة الفيزياء " إي دراسة الطاقة في الزمان وفي الفضاء، ولهذا المبدأ حضور في الثقافة اليابانية، ويمكن تسميته – بالطاقة المرئية في الصورة- فالممثل من اجل أن يقوم بانجاز فعل معين ، عليه إن يصرف كمية معينة من الطاقة في فضاءه المسرحي لتأخذ صورة الفعل حيويتها وتنظيمها بمستويات متعددة داخل نطاق العرض"(١) ويتبع في ذلك أساليب فنية تتوخى الدقة وتتجه نحو الصياغة الدرامية لنص العرض، فيعمل على إحالة الاهتمام إلى طبيعة النص الجسدي وتضميناته الثقافية التي تتبلور داخل التكوين ألمشهدي لسينوغرافيا العرض باعتبارها – أي أشكال الجسد- تجارب مُعاشة يخضع على ضوئها إلى تغيرات تتناسب والتنظيم الجمالي لصور الأحداث.

إن خطاب باربا خطاب بصري مزدوج يحمل في ثناياه الجمال والثقافة، ويتطلب الربط بين الجانبين بحيث يجعل من الرسالة معبرة وذات هدف فكري دال، وتميزت ممارساته الفنية باعتماد الأداء الجسدي كوسيلة لتعميق الخصوصية السسيولوجية وإخضاع معانيها إلى نسيج فني تتبلور خلاله التلميحات المطلوبة في تحقيق الوظيفة التواصلية " وهو ما

يتجلى في استخداماته المختلفة لجسد الممثل، والأقنعة، والركائز، والملابس ذات الألوان الموحية، بغرض خلق إيقاع بصري يهيمن على التكوين الهندسي لصورة العرض خاصة في عروض مسرح الشارع، الهواء الطلق، لقد أراد باربا تقديم صورة مسرحية جديدة تثير دهشة المتفرج الذي عليه أن يسعى جاهداً لإيجاد الروابط بين هذه الصور"(٢) ولكي يبلور باربا ذلك استعان بتقنيات تسمح بتشكيل الجسد وإخضاعه داخل المنظومة البصرية لما يمتلكه من تكنيك وطاقات وحضور يؤثر بالمتفرج، وعلى هذا يمكن القول إن مفهوم باربا الاجتماعي للجسد يطرح مجموعة من الماديات الخاصة بالعلاقات الاجتماعية والمفاهيم الثقافية، أما الصورة المسرحية في إطار هذه النظرة فهي تستمد قوتها التعبيرية من خلال الدينامية الحركية التي يكتسبها الجسد عبر التمارين الخاصة التي شكلت البُنية الأساسية للقيمة الجمالية لمسرح باربا، وهذه التمارين " يمكن أن تتضمن أية مجموعة من الخطوات أو الحركات، لان التركيز فيها يكون على الصورة الجسدية التي يتم إبداعها من خلال عناصر الجسد المتعددة بدلاً من التركيز على الحركة نفسها، هذه الصورة الجسدية ممكن أن تحدث وتحصل على مصدرها في مستوى تقني خالص، مثل تقسيم الجسد إلى أجزاء من اجل أن يُعبر عن توتر سيكولوجي داخل، أو يمكن أن يحتوي على تعابير جسدية صادرة عن مصدر عقلي تكون دافعاً للحركة في الفضاء، ويركز الممثل في التدريبات على توازن التوترات العضلية والارتباطات الجسدية والنفسية ومهمة إتقانها"(٣) ويقود ذلك إلى إنماء وتنسيق القدرة الحركية للجسد مع إمكانية التحكم بالطاقة وتوجيهها بأشكال مختلفة وحسب متطلبات التكوين السينوغرافي، ومن ثم دراسة الأُسس التي تتحكم في نظمها الدلالية والجمالية ووضعها في سياق هندسي يعمل ضمن شبكة من القواعد والنُظم المنفتحة على التعبير المرئي وما يتضمنه من عمق فكري وتعبيري على منصة العرض المسرحي.

(المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري)

١ – تتاسس الفرجة المسرحية في احدى جوانبها على فاعلية اداء حركي يعتمد بدائية وطقسية التجسيد من خلال العودة الى الاصول والموروثات والاساطير .

٢- ارتكز المخرجون المجربون على المقومات فعلت الاداء الحركي لتحقيق الفرجة المسرحية في حضارة الشرق المعتمدة على الرقص والتعبير الجسدي والتمثيل الايمائي .

٣ – ان لحركة الاجساد ودورها الدلالي في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات تسهم في تشكيل الفضاء الجمالي الذي يشكل الصورة المشهدية الفرجوية .

٤ – تمتاز القدرات الاحترافية المتفردة لحركة الممثل بقوة جمالية تسهم في تحقيق التواصل بين المؤدي والمتفرج اللذان يعدان اهم اركان الفرجة .

٥ – ان توزيع كتل الاجساد وتشكيلاتها الجمالية بتناسق منتظم في وحدته يؤثث لفرجة تشبع المتلقي وتخلق توافق مع المضمون .

٦ – تخلق الفضاءات الحركية ضمن جماليات الصورة المرئية جمالية فرجوية قادرة على لمس معنى العمل ومضمونه.

٧ – تأسس فاعلية الاداء الحركي فرجة مسرحية عبر جدلية الحركة والصوت المتشكلة من مزاوجة طرفها المتناقضين.

---

[١] بياتلي , قاسم, دوائر المسرح ، (مصدر سابق) ، ص٦٣.

[٢] . الكاشف ، مدحت , (مصدر سابق) ، ص١٢٢.

[٣] .القصص ، مجد , رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين – النظرية والتطبيق ، سلسلة كتاب الشهر (١٤٠) ، ١،(عمان ، الأردن : مطبعة السفير ، ٢٠٠٩) ، ص٢٢٤.

٨ – ترتكز الفرجة المسرحية على فاعلية اداء حركي يتسم بالدقة والانضباط المعتمد على ممثل يمتلك مرونة لاعبي السرك ورشاقة راقصي البالي.

٩ – اتسمت الفرجة المسرحية حديثاً بالسعي نحو الشعائر والطقوس الدينية وتصوير عوالم السحر والاحلام الفنتازية وتجسيدها عبر جماليات نظام حركي يرتكز على الجسد .

١٠ – تسعى الفرجة المسرحية الى السيطرة على جماليات النظم الدلالية عبر التحكم بالاداء الحركي لممثل ووضعه في سياق هندسي مجسداً ما يتضمنه العرض من عمق فكري وتعبيري

الفصل الثالث: (الإجراءات)

أولاً : مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة في مهرجان المدرسة الوطنية للدراما في دلهي /الهند Ntional School of Drama للفترة من (٢٠٠٠ – ٢٠٠٧) وكما مبين في الجدول التالي :-

ت	اسم المسرحية	إخراج	مكان العرض	السنة
١	IVANONافانون	فلنتاين تبليكوف valentine teplyakov	دلهي /مهرجان الرابع للمدرسة الوطنية للدراما	٢٠٠٢
٢	Ritusamharaريتوسامهارا	راتان ثيام Ratan Thiyam	دلهي /مهرجان الرابع للمدرسة الوطنية للدراما	٢٠٠٢
٣	The Trojan war	جوهان كلارك johan clark	دلهي /مهرجان السابع للمدرسة الوطنية للدراما	٢٠٠٥
٤	Mālavikāgnimitramمالافيكانيميترام	راجيندران Rajendran	دلهي /مهرجان السابع للمدرسة الوطنية للدراما	٢٠٠٥
٥	Midnight Children	ابهاش بيلاي Abhilash Pillai	دلهي /مهرجان السابع للمدرسة الوطنية للدراما	٢٠٠٥
٦	Medea Materialميديا ماتيرال	ستيفان شوساكي Stephan Shuske	دلهي /مهرجان الثامن للمدرسة الوطنية للدراما	٢٠٠٦
٧	Shila shringarشيلا شرينجار	روبن داسRobin Das	دلهي /مهرجان التاسع للمدرسة الوطنية للدراما	٢٠٠٧

ثانياً: عينة البحث: قام الباحث باختيار عرض واحد حيث تم الاختيار قصدياً بموجب المسوغات الآتية:

١. يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها.

٢.توفر أقراص مدمجة للعرض، مما يساهم في دراستها بصورة أكثر تمعن.

ثالثاً: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي

رابعاً: أداة البحث: اعتمد الباحث على:

١.الكتب والمعاجم اللغوية المتوفرة في مكتبة الجامعة والكلية

٢.المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

٣.الأقراص الليزرية الخاصة بالعروض.

اسم المسرحية: شيلا شرينجار Shila shringar

اخراج : روبن داسRobin Das تاليف : روبن داس Robin Das

ملخص المسرحية : عرض (شيلا شرينجار) من العروض التي تناقش فلسفة الحياة وما تحتوي من اشكال وصور وحالات اجتماعية فكرية فلسفية لتتشكل رؤية فنية نبصر من خلالها صور الحياة وما تحمله من صراع ازلي قائم مع بداية الخليقة , يمر بها الكائن الحي بشكل عام والانسان بشكل خاص , فحاول العرض طرح هذه الفلسفة ,متخذاً من الحلم والفنتازيا وسيلة للتعبير عن اغلب هذه الصور الفنية , لقد طرحت المسرحية افكار واشكال الصراع بكل انواعه , صراع الانسان مع الانسان ,الانسان مع الالهة ,الانسان مع الطبيعة والحيوان , وصولاً الى صراع الالهة مع بعضها والحيوان مع الحيوان , كل هذه الصور تجسدت عبر عرض فني اقترب جداً عروض المسرح الطليعي ,كونه ارتكز على بعض السمات التي يحملها المسرح الطليعي , فالنص والحوار المنطوق مغيب الا في بعض المفردات التي جاءت في بداية العرض على لسان احدى الشخصيات وايضاً بصيغة حوار مطلق غير موجه الى شخصية محددة ,الشيء الاخر لعب الجسد دور اساسي في عرض المضمون وكان مركز او بؤرة العرض , وايضاً نص العرض كتب عبر الفضاء والزمن والجسد , تبنى العرض حالة طقسية شعائرية , كمرتكز له من خلال اكساب العرض طابع ديني كان للإلهة دور في تسييرة الصراعات , كل هذا تجسد عبر حلم لزوج وزوجة عاشا فيه لحظات فنتازية غريبة نقلتهم عبر صور مخيفة مبهمة فوضوية الى عالم اخر, قدم فيه العرض للمتلقى فرجة مسرحية متداخلة في مضامينها الفكرية والفلسفية , ذات بعد جمالي معبر ,ساهم في نقل المتفرج وحضوره في متن الاحتفال عبر حالة الشعور الداخلي , فقد رسم العرض الفني صور ادائية قسمت على مشاهد طرح في كل مشهد حالة من حالات الصراع ,بين قوة الشر والخير ,والتي تمثلت باداء حركي راقص ,وفق نظام حركي مدروس تجسدت من خلاله قيم جمالية معبرة عن مضمون فكري فلسفي ,لتنتهي المشاهد ,بالعودة الى الواقع وانتهاء الحلم ,مع اداء رقصة

تعبيرية طقسية تشارك فيها الالهة ,فتكون النهاية سعيدة فرحة ,وهذا هو ما يتبناه المسرح الهندي الذي داب على النهايات السعيدة في عروضه المسرحي .

الافتتاح والمشاهد الاول : يعد هذا العرض من اقرب العروض التي تتحقق فيها الفرجة المسرحية ,كونه عرض ارتكز على الجانب البصري الحركي ,وقد حاكة في بنيته الفنية الاشكال الفرجوية القديمة في الهند المتمثلة بالعروض الراقصة , استهل المشهد الافتتاحي استعراض لجميع الشخصيات التي لعبة الادوار المختلفة في العرض , و من خلال اداء حركي غير ثابت اتسم بسرعة الانتقالات والتكرار المقصود كتمهيد وتحضير ذهن المتلقي لطبيعة هذا النوع من العروض , فنشاهد منظر ثابت من حيث الديكور مع اعتمد المخرج رؤية بصرية للسايك الخلفي , ومستويين على جهتي المسرح يمين ويسار وبارتفاع نسبي من الخلف ينساب بشكل تدريجي الى الامام ,ليشكل منحدر اشبه بالطريق ,يتوسط المسرح سرير للزوجين وهما مع بعض يطوق راسيهما اطار خشب ,دلالة على انهما صور من صور المجتمع , يبدأ العرض كما ذكرنا بالاستهلال الحركي السريع والمكرر ,فنشاهد شخصيات مختلفة انسانية وحيوانية مع تشخيص لكيان الالهة عبر اقنعة يرتديها الممثلون المتقمصون لشخص الالهة ,وذلك بعد اعلان الديك بزوغ الفجر وبداية الحلم ,والمتمثل بيوم جديد , من بين الشخصيات الجلاد الجنرال الحاكم الديك والدجاجة الافعى عامة الشعب البسطاء الكلب والكلبة وشخصيات تمثل اطياف المكون الاساسي في الحياة ,يستمر مشهد الافتتاحي الى ان يستيقض الزوجان داخل الحلم والاجواء الفنتازية ,القريب من عالم الاحلام في رواية (الس في دنيا العجائب) فكل الاشكال غريبة منعزلة تتصرف بانفرادية وعزلة عن الاخرى , الية الاستيقاظ للزوجين لا تنتمي الى هيئتها في الواقع بل عمد المخرج الى ان تكون مبهمة وبشكل سحر عبر تمرير قطعة قماش امام السرير فيختفي الزوجان ,فيدخلان بشكل منفرد منعزل الى اجواء المشهد الغرائبي وعلى ملامحهم الاندهاش والتعجب من الاجواء بشكل عام , يستمر المشهد تدخل مجموعة من الفتيات مع اقنعة برقصة طقسية تحمل دلالة على انهم من خدم الالهة يحيطون بالزوج بشكل احتفالي لغرض تتويجه لحكم ماء فيتم وضع تاج السلطة على راسة , لكن تقتفي اثرة سيدة ذات مظهر برجوازي تحمل السوط بيدها ,لتتحكم به كدلالة على انقياد الحاكم لسلطة خارجية ,بعدها يغرق الحاكم في اللهو واشباع رغباته فيفقد انسانيته ويتحول الى جسد بلا مشاعر ,كل هذا يظهر عبر مشاهد ادائية حركية وفق نظام حركي مدروس ومخطط له من قبل مخرج العرض , التزم به الممثلين لخلق صور تعبيرية تحمل قيم جمالية تتحقق بها الفرجة المسرحية , وعلى نفس السياق يتم التعامل مع الزوجة والتي تتنعم بالمغريات ويغرر بها ليتم بعدها سلب انسانيتها ومشاعرها فتصبح جسد خاوي مقنع لا روح فيه , ينتقل المشهد بعدها الى لوحة اخرى, في يتم لقاء الزوج والزوجة مع بعض ويحاولون ان يعبرو عن مشاعرهم القديمة ,لكن لا جدوة فالحواجز والاقنعة التي يرتدونها تمنعهم من ذلك ,هذا ما رسمه المخرج عبر الحركات التعبيرية التي اداها الممثلون في هذا المشهد ,باسلوب حركي راقص على انغام موسيقى طقسية فلكلورية هندية الاصول ,بالاعتماد ايضاً على تشكيلات حركية وفق نظام وسياق للحركة تفتح مساحات جمالية مغايرة , في هذا المشهد بالتحديد يكون هناك حضور متجسد للآلهة بشخصها وحارستها على الارض , فينتهي المشهد وهم لا يزالون يحاولون بالعثور على احاسيسهم المفقودة والممنعين منها بالحواجز التي فرضتها عليهم الحياة ,(اظلام)

المشهد الثاني : في هذا المشهد يبقى الديكور ثابت مع اضافة مستوى وسط المسرح لجلوس الالهة بوضع ايقوني متعارف علية في الديانة الهندية بشكل خاص , يدخل من جهة اليسار مجموعة من الشخصيات وبتشكيل حركي معين يمثل موكب راجل على انغام الايقاعات والموسيقى الهندية ,يتقدم الموكب زاحفاً الزوج وبجانبه اسد خاضع لسيطرة الزوجة تتحكم به كما تشاء من خلفهم شخصيات تاريخية متنوعة حسب التسلسل الزمني التاريخي لهذه الشخصيات . يستمر الموكب بالسير الى الجهة الاخرى من المسرح , مع وجود وحضور للآلهة وتحت انظارها , وترقب من البشر الفقراء لهذه الاحداث , يستمر المشهد ليعبر عن حالات عديدة تمثل واقع يمر به الانسان والحيوان داخل دوامة كبيرة مظلمة لا خلاص فيها من سيطرة الشر وتحكمه بسير الاحداث , لتتجسد بعدها حالة الصراع من اجل البقاء بين البشر وقيم الشر المتمثل بشخوص مقنعة تفرض سطوتها على الحياة ,وهذا ايضاً يجسد عبر الحركة والاداء الراقص وفق نظام حركي يجسد قيم فكرية تعبيرية ,تلخص واقع مرير يعيشه الكائن الحي بشكل عام , فمشاهد القتل للطيور والحيوانات وتردي الوضع وسيطرة الاسياد على البشر ,وتحول الحياة الى عالم وحشي يقتل كل شيءوالصياد يفرض سطوته على الفريسة , ليبقى على قيد الحياة ,كل هذه الحالات تجسدت ايضاً وفق الحركة والجسد الخاضع لنظام حركي معين اعتمده المخرج كأساس في بناء العرض الفني , مرتكزاً على قيم جمالية تنبثق من هذا النظام الحركي محققة فرجة مسرحية تخاطب دواخل واحساس المتلقي بشكل مباشر , ان هذا المشهد ارتقى عبر اداء ممثل يتقن الحركة ويلتزم بنظامها الحركي الذي سانه للوصول الى هدفه المقصود بالتعبير عن مضمون فكري فلسفي ,بعدها يستمر المشهد لياتي دور صراع الالهة فيما بينها والمتمثلة بفئة الخير وفئة الشياطين التي تمثل الشر ,يتجسد ذلك بحركات تعبيرية يغلب عليها الطابع الديني ,فتكون حركات راقصة تجسد المعركة بينهما وكيفية انتصار الاقوى على الاضعف ,في دلالة واضحة المعاني تشير الى واقع الحياة المأساوي الذي يخضع لقانون الغاب ,ففي المشاهد الاخرى يرينا العرض وحشية هذه الكائنات التي تدعي بانها انسانية ,فنشاهد حالات من الواقع تتجسد على الخشبة فيها عتمة وقساوة ليظهر لنا بشر بزي

وحوش تغتصب وتقتل اطفالها دون ان تراعي انسانيتها ,وكل هذا هو تعبير عن ما يحدث في واقع البشر ,قد جسده العرض بشكل فني جمالي رغم قباحة مضمونه الا انه ما قدمة العرض بعناصرة المسرحية والتي كان اداء الممثل فيها هو المركز الاساسي , عبر التجسيد لكل هذه الصور القبيحة ,كان بحق اداء ارتقى الى مستوى فني جمالي معبر , اثناء هذه المشاهد المجسدة لصراع الالهة ,تتوسط المسرح الزوجة بحركة زاحفة ,وهي تجسد حالة التقيؤ كدلالة على انها حامل بعد ان مارس الانسان الوحش معها فعل الجماع , لتنتهي الحالة بانتصار الهة الخير على الشر وينتهي المشهد بالاظلام .

المشهد الاخير: هنا يبدء المشهد دون حدوث اي تغيير في الديكور , لنشاهد الزوج يحاول ان يعيد زوجته النائمة الى السرير ودخول مجموعة من الفتيات يحملن اغصان يدورون حول الزوجة النائمة ثم يستقرون في مكان بقرب المستويين الجانبيين ,كإشارة على العودة الى الواقع وتجاوز مرحلة الحلم الفنتازيا ,التي كانت تمربها الزوج والزوجة وهذا تعبير مجازي عن كل الاحداث التي جرت , فتستيقظ الزوجة على صوت الديك والمفارقة ان الحلم في البداية بدء على صوت الديك , من ثمة تتهيئ الزوجة للنهوض كعادتها من السرير , وفي هذه الاثناء يخل المسرح جموع الممثلين يحيطون بها ومجموعة تحمل الطفل المسرخ وتقترب من الزوجة ,فتثار بالرعب وتصرخ وهي تستذكر ما كان في الحلم , الا ان المجموعة تسارع في رفع القناع عن الطفل لتظهر ملامح الطفولة ويبدو الامر كمزحة من المجموعة , فتحتضن الزوجة طفلها ويقترب الزوج منها , فينتهي العرض , على انغام الموسيقى الراقصة ويرقص الجميع تعبيراً عن عودة الامل وديمومة الحياة , كما هو معروف عن المسرح الهندي الذي يجب ان تكون النهاية سعيدة . لنتلمس في هذا العرض قيمة الاداء الحركي الذي كان الوسيلة في التعبير الفني , معوضاً عن دور الحوار المنطوق , فقد كان الجسد هو الناطق بدل الكلمة , مرتكزاً على الحركة التي سيرت وفق نظام حركي اعتمد من قبل المخرج والتزم به الممثل ,فكان اداء معبر عن مضمون رسالة العرض وبشكل جمالي ارتقى الى مستوى فني لا يخلو من دلالات وعلامات سيمولوجية , خاطبة المتلقي محاولة الوصول بالمعنى والمضمون الفكري الفلسفي الى ذهن المخاطب , إبلاغه الرسالة بمضمونها .

الفصل الرابع : (النتائج ومناقشتها والاستنتاجات)

١- اعتمد مخرج عرض (شيلا شرينجار) على جماليات اداء حركي يعتمد بدائية وطقسية التجسيد من خلال العودة الى الاصول والموروثات والاساطير عبر العرض الحركي الراقص الذي هو احد الاصول والجذور التي نشاء منها المسرح في الهند , وفي المقابل لم يعمل هذا المؤشر في العرض الاول (اطفال منتصف الليل) فلم يعتمد المخرج نظام حركي مرتكز على الطقوس والموروثات والاساطير , ال في جزئية بسيطة من حيث تبنيه اسلوب الحكواتي قبل واثناء العرض متمثلاً في شكل تأثيث الفضاء المسرحي فكان هذا الموشر غير فاعل فيما يخص النظام حركي والاعتماد على الطقسية والعودة الى الأصول.

٢-المقومات الجمالية للاداء الحركي لتحقيق الفرجة المسرحية في حضارة الشرق تمثلت في عرض (شيلا شرينجار) بشكل فعال وبغزارة حيث استند العرض على نظام حركي راقص يحمل مقومات جمالية منبثقة من حضارة المسرح الهندي وموروثة الفني الفرجوي , المعتمدة على الرقص والتعبير الجسدي والتمثيل الايمائي حيث تمثل هذا الموشر في الاداء الحركي الراقص في عرض (شيلا شرينجار) فكانت المشاهد عبارة عن حركات منسقة وفق نظام حركي حمل في جعبته قيم جمالية كان لها تاثير واضح في شد وجذب المتلقي ,فتحققت الفرجة .

٣-ايضاً ضمن هذا المؤشر اعتمد المخرج في عرضه على الاجساد ودورها الدلالي في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات حيث ساهم الجسد في العرض في تشكيل الفضاء الجمالي الذي شكل الصورة المشهدية الفرجوية بالاضافة الى انسجام جسد الموؤدي مع الاعناصر الاخرى المشكلة للفضاء مما جعل الصورة المشهدية تخلق فرجة مسرحية عبر بعدها الجمالي .

٤-اشتغل هذا المؤشر بشكل عام في العرض حيث اعتمد المخرج على ما يملكه الممثل من قدرات احترافية لاظهار قيم جمالية تمكنت من استقطاب المتلقي ومخاطبة ذهنه والتواصل معه , فكان نتيجة لذلك خلق فرجة مسرحية انعكست على التفاعل والولوج في متن الحدث تحقيق شكل من اشكال الفرجة .

٥-ان نظام توزيع كتل الاجساد وتشكيلاتها الجمالية كان واضح في العرض حيث تمكن المخرج من خلق تناسق منتظم في الوحدة التشكيلية لعرض , مما ساهم بشكل كبير في اكساب كتل الاجساد تعبيرات جمالية ساعدت في تأثيث لفرجة تحققت عبر توافقها مع المضمون وبالتالي احدثت الاشباع لدى المتلقي فتحققت الفرجة في كلا العرضين .

٦-اتسم العرض بطابع الحركة الراقصة التي ارتكزت على نظام حركي مدروس وظفه مخرج العرض , بالاستناد على جدلية الحركة والصوت المتشكلة من مزاوجة طرفيها المتناقضين فكان الصوت محرك للجسد والجسد محفز للصوت ليحدث تناغم هرموني كان للنظام الحركي دور في صناعته , مما ساهم في تاسيس قيم جمالية خلقت فرجة مسرحية .

٧-اعتمد العرض على الممثل الذي يمتلك مرونة عالية كون ان العرض ادائي راقص لغته التعبيرية مرتكزة على الجسد وما يملكه من مرونة وخفة في الحركة , مع الاعتماد على الدقة والانضباط بقواعد النظام الحركي الذي اعتمده المخرج لخلق جمالية في رسم الصور الحركية , وتحقيق الفرجة التي تستند على هذا الاداء الحركي .

٨-ارتكز العرض في مجمله على الطقوس الدينية والشعائر والاحلام الفنتازية ليس هذا فقط بل ان البناء الدرامي له كان مؤسس على الحلم والطقس والفنتازيا , وقد تجسد على هذا الارتكاز انشاء نظام حركي للممثل يحمل في هيئته طقوس وحركات تعبيرية ذات دلالات شعائرية اطرت بجمالية في التعبير , تحققت عبرها الفرجة .

الاستنتاجات:

١-ان توظيف الاداء الحركي للممثل وما انبثق عنه من قيم جمالية في تشكيل صور فنية معبرة عن مضمون , ليسهم ذلك في خلق وتحقيق فرجة مسرحية .

٢-اعتمد التجريد واستخدام الايقاعات الحركية المتوافقة مع الموسيقى بشكل واضح , عبر اداء حركي مدروس لتشكيل صور فنية تحمل في جوانبها قيم جمالية ساهمت في تحقيق الفرجة.

٣-فاعلية الاداء الحركي للممثل تخلق جماليات فنية معبرة حققت وظيفتها في التواصل بين المنظومتين الباعثة والمستقبلة وقيامها بايصال المعنى والمضمون وتحقيق الفرجة المسرحية

٤-توضحت العلاقة بين جسد الممثل وما ينتجه من حركات وإشارات وإيماءات وفق نظام حركي يلتزم به والذي يعمق بدوره من عملية التطابق الأدائي بينها وبين الممثل وتزيد من استجابة المتلقي لطبيعتها الدلالية في حالة تجسيدها على منصة العرض المسرحي.

قائمة المصادر

١ - مجمع اللغة العربية ,معجم الوسيط ,ط٤, (مكتبة الشرق الدولية ,٢٠٠٤)
٢ - ابو دومة, محمود , تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج , (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع ,٢٠٠٥)
٣ - ارسطو ,فن الشعر, تر: ابراهيم حمادة , (الشارقة :هلا للنشر والتوزيع ,بلا)
٤ - البستاني , فؤاد افرام ,منجد الطلاب ,ط ٢١, (بيروت : دار المشرق ,١٩٨٦)
٥ - الرازي , محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي , مختار الصحاح ,(الكويت: دار الرسالة , ١٩٨٢)
٦ - القصص ، مجد , رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين – النظرية والتطبيق ، سلسلة كتاب الشهر (١٤٠) ، ١،(عمان ، الأردن : مطبعة السفير ، ٢٠٠٩)
٧ - الكاشف , مدحت, للغة الجسدية للممثل, دراسات ومراجع المسرح /٤٤_ اكاديمية الفنون ,(القاهرة: مطابع الاهرام التجارية,٢٠٠٦)
٨ - الكاشف ,مدحت, المسرح والانسان ,(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ,٢٠٠٨)
٩ - المهنا ,عبود حسن ,واخرون ,اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور , (عمان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ,٢٠١٦)
١٠ - الياس ,ماري ,حنان قصاب حسن ,المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ,(بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ,١٩٩٧)
١١ - اليوسف , اكرم, الفضاء المسرحي, دراسة سيميائية، (الدار البيضاء: دار مشرق، ٢٠٠٠)
١٢ - امين , خالد ,المسرح ودراسات الفرجة –سلسلة دراسات الفرجة (١٤) , (المغرب : منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة , ٢٠١١)
١٣ - امين ,خالد ,الفن المسرحي واسطورة الاصل – ساحات الصمت - ط ٢,(المغرب : منشورات المركو الدولي لدراسة الفرجة , ٢٠٠٧)
١٤ - باورز , فوبيون , المسرح في الشرق –دراسة في الرقص والمسرح في اسيا, تر : احمد رضا محمد ,(الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري ,بلا ت)
١٥ - بروك ,بيتر ,واخرون ,التفسير والتفكيك والايديولوجية ودراسات اخرى,تر: نهاد صليحة ,(القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ,٢٠٠٠)
١٦ - بهات ,س, المسرح في الهند القديمة , تر:فاضل جتكر, (دمشق: مجلة الحياة المسرحية ,وزارة الثقافة والارشاد القومي ,العدد ٢٦ -١٧ -١٩٨٦)
١٧ - بياتي ,قاسم , لغة الحركة والجسد وفن التمثيل , (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح , ٢٠١٦
١٨ - بياتلي, قاسم, دوائر المسرح (تجربة الاودن وانثروبولوجيا المسرح) ، (بيروت ، لبنان : دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٨) ، ص٣١-٣٢.
١٩ - جاكو، جون، دراسات مختارة من مسارح آسيا، ت: نورا أمين، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ,٢٠٠٦
٢٠ - جين ,نيميتشاندرا ,المسرح الهندي التراث والتواصل والتغير, تر: د.مصطفى يوسف منصور ,(اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح ٣٨ ,المجلس الاعلى للاثار,بلا)
٢١ - روفا , سوفو , المسرح الشرقي والطليعة الاوربية , تر : عمر التنجي , (دمشق : وزارة الثقافة , مجلة الحياة المسرحية – مجلة فصلية محكمة – العدد ٤٣ ,١٩٩٦)
٢٢ - رياض ,عبد الفتاح ,التكوين في الفنون التشكيلية ,(القاهرة : دار النهضة العربية ,١٩٧٣)
٢٣ - ستيس , ولترت , معنى الجمال , نظرية في الاستطيقيا , تر : امام عبد الفتاح امام ,(المجلس الاعلى للثقافة , ٢٠٠٠)
٢٤ - صالح ، سعد , الأنا – الأخر (ازدواجية الفن التمثيلي) ، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٤) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠١)

٢٥ - عبد العزيز,عصام ,التجريب والشكل الشعائري المقدس , فصول مجلة النقد الادبي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة , المجلد الرابع عشر \العدد الاول ,١٩٩٥)
٢٦ - عبود, عبد الكريم , الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية, (لبنان: دار الفنون والادب منشورات ضفاف ,٢٠١٤)
٢٧ - كامل , نادية , ارتو والمسرح الحديث , مجلة المسرح والسينما ,(القاهرة : العدد ٥٢ ,السنة الخامسة , ١٩٦٨)
٢٨ - كنت ,امانويل ,نقد ملكة الحكم , تر : غانم هنا , (لبنان :بيروت ,المنظمة العربية للترجمة ,٢٠٠٥),
٢٩ - كنسل , كولين , علامات الاداء المسرحي – مقدمة في مسرح القرن العشرين , تر : امين سلامة , (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ,بلا ت)
٣٠ - لالاند . اندريه , موسوعة لالاند الفلسفية معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية ,تعريب : خليل احمد خليل ,المجلد الاول ,(بيروت : عويدات للنشر والطباعة , ٢٠٠٨)
٣١ - مدكور, ابراهيم , المعجم الفلسفي , (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ,١٩٨٣)
٣٢ - مسعود ,جبران ,رائد الطلاب , (بيروت : دار العلم للملايين ,١٩٦٧)
٣٣ - مصطفى .ابراهيم ,واخرون ,المعجم الوسيط ,(القاهرة : المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر ,بلا)
٣٤ - مطر , اميرة حلمي , مقدمة في علم الجمال فلسفة الفن , (القاهرة : دار المعارف ,١٩٨٩)
٣٥ – مطر , اميرة حلمي , فلسفة الجمال , (القاهرة : دار المعارف , بلا ت)
٣٦ – مهدي , عقيل , أُسس ونظريات فن التمثيل ، (بيروت ، لبنان : دار الكتاب الجديد المتحدة ،٢٠٠١)،
٣٧ – هلتون , جوليان ، نظرية العرض المسرحي ، تر : د. نهاد صليحة ، سلسلة المسرح رقم (١٣) (القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩)
٣٨ – يوسفي , حسن ,المسرح والانثربولوجيا ,(الدار البيضاء: دار الثقافة –مؤسسة للنشر والتوزيع,٢٠٠٠)

Theatrical spectacle and the effectiveness of the kinetic performance of the actor in contemporary Indian theater

Asst. Lect. Dr. Monqeth M. Faisal University of Mosul, College of Fine Arts
Asst. Lect. Dr. Musaab I. Mohammed University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: The research deals with the study of the effectiveness of the kinetic performance of the actor and the extent of his contribution to achieving the spectacle in the theatrical performance, because of its great role in the integration of the mechanism of the actor's performance of the theatrical role and the emergence of aesthetics that contribute to the achievement of theatrical rehearsal. Certain kinetic systems contributed to the realization of a joyous theatrical show that goes back to the origins and roots of its artistic structure, according to renewal and diversification, and according to the requirements of theatrical performance of those performances in contemporary Indian theater. Theater theorists and directors As a method of presenting their artistic visions, the actor's kinetic performance came to contribute to the formation and creation of the presentation process by employing him aesthetically and intellectually in proportion to the significance of the characters and their artistic expressions, in a performance relationship that exists between the actor and the components of his theatrical surroundings. A higher or higher case in which he is present within the body of the show, so the spectacle in its full sense is achieved through the integration of all the elements of the show together, in which the representative is one of the most important of these elements. Was the kinetic performance of the actor in contemporary Indian theater effectively characterized by aesthetic values that contributed to the theatrical production industry?

The importance of the research lies in studying the effectiveness of the kinetic performance of the actor to create a theatrical gap and stimulate the recipient's imagination towards interpretation and communication. In identifying the size and impact of the effectiveness of the kinetic performance of the actor, and his role in achieving theatrical rehearsal in contemporary Indian theater performances. At the National School of Drama / India. For the period from (2000 - 2007), The researcher concluded this chapter by defining the terminology, while his second chapter included two sections dealing with the first (theatrical viewing (a conceptual introduction), and the second topic (the foundations of the effectiveness of the motor performance of the actor) and also included the indicators that resulted from the theoretical framework and devoted its third chapter to research procedures that contained The research community, the research sample, the method and the research tool, and the analysis of its selected samples from contemporary Indian theater performances, while its fourth chapter included a summary of the results and conclusions to conclude at the end with a list of sources.

التداعي الحر للشخصية المخمورة في النص المسرحي العالمي- مسرحية اهمس في اذني السليمة انموذجاً

م.د. زيد طارق فاضل السنجري
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: zaidjaroo07@uomosul.edu.iq

الخلاصة: لوجود محاذير اجتماعية واقتصادية وسياسية يمتنع الانسان التعبير عن ما يدور في عقله الباطن من افكار لا يسمح بمروها عقله الواعي وشعوره بالمسؤولية تجاه الاخرين ، الا ان تلك المحاذير تتبدى عندما تتراجع سيطرة عقله المركزي الواعي امام عقله الباطني لأسباب عدة ومنها تناول حبوب الهلوسة والمخدرات والمشروبات الكحولية، والسلوك الاخير هو أكثر انتشارا مجتمعياً في تغييب سلطة العقل لا سيما في الدول الغربية، وعندها تتداعى افكار الانسان بحرية وجرأة دون خوف او قلق أو وجل ويتفوه بآراء من الصعب قولها وهو في كامل قواه العقلية ، ولان الأدب والمسرح صورة منعكسة للمجتمع تتوافر فيه هكذا نماذج لشخصيات مخمورة تعمد الى تغييب سلطة العقل الواعي بدءً من اله الخمر الاغريقي (دينوسيوس) والى يومنا هذا، لذا ارتأى الباحث دراسة التداعي الحر للشخصية المخمورة في النص المسرحي العالمي متخذا من نص مسرحية (اهمس في اذني السليمة) للكاتب الامريكي (وليم هانلي) نموذجاً لعينة تحتوي على شخصيتين مدمنتين على تناول المشروبات الكحولية وقبلها افة المخدرات. فجاء تساؤل هذه الدراسة التي احتوت على اربعة فصول بالصيغة الاتية: كيف وظف كتاب النص المسرحي العالمي التداعي الحر في متون نصوصهم المسرحية.؟ في مشكلة البحث، اما اهمية البحث والحاجة اليه تمثلت في انها منجز معرفي مدون يعود بالفائدة للمهتمين والمختصين لا سيما طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة واقسام علم النفس في كليات التربية والكليات المناظرة الاخرى، وبعد تحديد هدف البحث و حدود البحث عرف الباحث في هذا الفصل المنهج مصطلحات (التداعي الحر- الشخصية- النص) تعريفا لغوياً واصطلاحياً واجرائياً. الفصل الثاني (الاطار النظري) احتوى مبحثين عنون الأول بـ (التداعي الحر: المصطلح والتأسيس المنهجي العلاجي في علم النفس) اما البحث الثاني فكان موسوما بـ (التداعي الحر للشخصية المخمورة في الادب المسرحي العالمي) لينتهي هذا الفصل بمؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة. الفصل الثالث وهو الاطار الاجرائي ضمن بداية مجتمع وعينة البحث كما وردت في عنوان الدراسة وهي نص مسرحية (اهمس في اذني السليمة) التي وقع عليها اختيار الباحث بصورة قصدية واداة البحث التي احتوت المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ونص المسرحية الورقي المدون، وكان التحليل الوصفي منهجا للباحث في تحليل العينة. الفصل الرابع الاخير احتوى على نتائج البحث ومناقشتها ومن بينها : ظهرت صور الصراع النفسي بوضوح بين العقل الواعي والعقل الباطن لدى شخصية (تشارلي) لا سيما فيما يتعلق عن التجارب الطفولية المؤلمة والعنف الذي تعرض له في حين كان (ماكس) أكثر جرأة في التعبير عن مكنوناته النفسية وحتى الجنسية. ومن ثم ادرج الباحث استنتاجين واقترح بعدها دراسة : التداعي الحر للشخصية المخمورة في النص المسرحي العربي استكمالاً لنتائج هذه الدراسة واوصى اخيرا بإقامة ندوة أكاديمية مشتركة بين متخصصين في علم الاجتماع ومتخصصين في العلاج النفسي المسرحي للوقوف على زيادة ظاهرة (الانتحار) في العراق. لتختتم هذه الدراسة بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: التداعي الحر؛ النص؛ الشخصية.

الفصل الاول – مشكلة البحث

سعى الانسان البدائي الى تفسير بعض الظواهر الطبيعية كالرعد والبرق والامطار والفيضان والرياح وما الى ذلك، فلم يجد تفسيراً لها ليخشاها ويضع مصيره بيدها، معتقداً بأنه لا أحد يعرف كنهها ومخاطبتها بقوتها هيجناها واستقرارها الا زعيم القبيلة أو ساحرها، حتى تحول الانسان في مرحلة اخرى ثانية الى الاطوار الحضارية المرتبطة (بالديانات) الاولى فكانت التفسيرات الدينية للسومريين والبابليين والفراعنة والاغريق لمعرفة الانسان و مدى ادراكه العقلي مرتبطة بقوى مصيرية قدرية تسكن العوالم الاخرى من الارض أو في (السماء) كملحمة (كالكامش) التي حاول فيها الأديب العراقي القديم أن يسترسل في تداعي افكاره وتأويلاته في ايجاد تفسير لمرحلة ما بعد الموت والبحث عن الخلود، اما في المرحلة الثالثة للإنسانية وهي ما يصطلح عليها (بالوضعية العلمية) انقلب الفكر البشري على كل التأويلات والتفسيرات الغيبية والدينية السابقة عبر تبني الحقائق العلمية المادية الملموسة واعتماد طرق التجريب المادي، وهذا ما سعى اليه العالم النفساني (فرويد) عندما طرح نظريته في العلاج النفسي التجريبي، واحدى مقاومات نظريته الرئيسة هي طريقة علاج عقل الانسان

واضطراباته السايكولوجية (بالتداعي الحر) بدلاً من طريقة التنويم المغناطسي التي كانت سائدة بين زملائه من علماء النفس، ومع تنوع الشخصيات التي تخضع برغبتها او دون رغبتها للتداعي الحر اجتماعياً فتقول ما تريد دون خجل أو خوف تعددت فئات هذه الشخصيات، فمنها من يتعمد تناول المخدرات وحبوب الهلوسة للتخلص من واقعها المعيش، وشخصيات اجتماعية اخرى مرت بالتداعي الحر نتيجة عملية جراحية وتخدير طبي استدعى تغييب سيطرة العقل المركزي الواعي (الشعوري) تجنباً للألم المصاحب لهذه العمليات، وشخصيات اجتماعية اخرى تتخذ من تناول المشروبات الكحولية المسكرة سبباً للتسلية أو للهروب من الواقع المعيش اليومي هرباً من ضغوطات الحياة وهمومها وعندما تصل الى مرحلة النشوة (السكر) تعبر عن اراءها بقوة ودون حذر من التابوات الاجتماعية وحتى السياسية. وبناء على ما تقدم لمراحل الفكر الانساني وجد الباحث بان دراسة التداعي الحر للشخصية (المخمورة) وصورها المتنوعة وتوافرها في نصوص مسرحية عالمية جدير بالدراسة والبحث فصيغَ تساؤل هذا البحث في الأستفهام التالي:

كيف وظف كتاب النص المسرحي العالمي التداعي الحر في متون نصوصهم المسرحية.؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

١. شرح مفهوم التداعي الحر في الادب بشكل عام وتوظيفه في النص المسرحي العالمي بشكل خاص للمهتمين والمختصين لطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة واقسام علم النفس في كليات التربية والكليات المناظرة الاخرى.
٢. تناول دراسة نماذج من الشخصيات المخمورة في المسرح العالمي تاريخياً منذ بدايات المسرح مع الإغريق الى الان.
٣. تسليط الضوء على مفهوم التداعي الحر والآراء التي نظرت له من قبل علماء النفس.

ثالثاً: هدف البحث. تعرف على التداعي الحر للشخصية المخمورة في النص المسرحي العالمي.

رابعا: حدود البحث.

الحد الزماني: ١٩٥٧.
الحد المكاني: نيويورك- الولايات المتحدة الامريكية.
الحد الموضوعي: دراسة الشخصية المخمورة في النص المسرحي العالمي.
خامسا: تحديد المصطلحات.

اولاً: التداعي: لغةً (تداعى) القوم دعا بعضهم بعضا حتى يجتمعوا و القوم على فلان تألبوا عليه و وتناصروا و القوم بالرحيل تنادوا به و الناس بالألقاب دعا بعضهم بعضا بذلك و القوم بالأحاجي حاجى بعضهم بعضا و الشيء تصدع و آذن بالانهيار و السقوط يقال تداعى البناء و تداعى الحائط و يقال تداعت إبل بني فلان هزلت أو هلكت."[٢٥٢]

التداعي: اصطلاحاً " يطلق لفظ التداعي على تعاقب الظواهر النفسية، او على حدوثها معا... ومن شروط هذا التداعي ان يكون غير ارادي، او ان يحدث من تلقاء نفسه رغم مقاومة الارادة. وله نوعان: الاول تداعي الافكار المتعاقبة، والثاني تداعي الافكار الحادثة معا. اما الأول فهو أن يجيء الاحوال النفسية متتالية حتى تؤلف سلسلة متصلة من الحلقات، واما الثاني فهو ان تجتمع حالتان نفسيتان أو أكثر في مركب نفسي واحد، حتى إذا ما ظهرت احدهما جذبت اليها غيرها."[٢٥٣]

التعريف الاجرائي: التداعي الحر. هو أن يطلق المرء العنان لفكره وتصرفاته دون وجل أو خوف نتيجة مؤثر خارجي أو حالة نفسية متأزمة يمر بها.

ثانياً: الشخصية: لغةً." الشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعد ج: أشخص وشخوص وأشخاص. وشخص كمنع، شخوصاً: ارتفع، و- بصره: فتح عينيه، وجعل لا يطرف، و- بصره: رفعه، و- من بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع."[٢٥٤]

---

٢٥٢ - ابراهيم مصطفى واخرون، المعجم الوسيط، ج٢ (القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٦٢) ص ٤١٩.
٢٥٣ - جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢) ص ٢٦٣.
٢٥٤ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي، القاموس المحيط، ط٨ (بيروت: دار الرسالة، ٢٠٠٨) ص ٦٢١.

الشخصية: اصطلاحاً. عند الباحث سمير سعيد حجازي " كافة الصفات الجسمية والعقلية والوجدانية في تفاعلها مع بعضها البعض وفي تكاملها في شخص معين يتفاعل مع بيئته الاجتماعية."[٢٥٥]

وجاءت جذور كلمة الشخصية في المعجم المسرحي " من الانجليزية character التي تعني بمعناها العام الطبع أو الصفة. أما كلمة personage الفرنسية مأخوذة من اللاتينية persona التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة اليونانية تعني الدور."[٢٥٦]

التعريف الإجرائي الشخصية: الشيفرة والاداة الوسيطة بين المرسل (الكاتب) وبين المرسل إليه (القارئ) والتي يحملها ثيمته الفكرية وما يريد ايصاله عبر نصه المدون.

النص لغةً: "النص في (لسان العرب) التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها.. ونص كل شيء منتهاه. أما عند ابن الإعرابي: النصُ الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما."[٢٥٧]

النص: اصطلاحاً نتاج الشحنة الانفعالية المتوهجة عند الكاتب من مرجعية معرفية لها تماس مع معطيات ذاتية.[٢٥٨]

التعريف الإجرائي للنص: الواسطة التي يعبر فيها الكاتب عما يدور في ذهنه من افكار وما يختلج في مكنوناته النفسية من احاسيس ومشاعر فيصبها على الورق كتابةً مستهدفاً فيها مخاطبة الاخر القارئ.

الفصل الثاني – الإطار النظري – المبحث الاول

التداعي الحر: المصطلح والتأسيس المنهجي العلاجي في علم النفس.

يقوم الهيكل الذي بنى فيه فرويد نظريته في التحليل النفسي على مجموعة ركائز اساسية ابرزها (الشعور- اللاشعور- الانا – الهو – الانا الاعلى) وعلى عقدة اوديب الجنسية التي استمدها من الاسطورة اليونانية ومفادها ان كل صغير يمر بفترة يقع خلالها في حب امه والرغبة بها جنسياً، غير انه يكبت ويقمع هذه الرغبة خوفاً من سلطة الاب ليتحول هذا الخوف في فترة المراهقة الى الكراهية وفي فترة اخرى لاحقة لدى بعض الناس الى حالات مرضية عصابية تستدعي تدخل الطبيب المعالج النفسي الذي يستهدف اخراج تلك المكبوتات من العقل الباطن لمرضاه بعدة طرق، ومنها طريقة العلاج " بالتداعي الحر Free association وهو المبدأ الاساس الذي انطلق منه التحليل النفسي، بعد حقبة العلاج بالتنويم المغناطيسي، تطور هذا المفهوم عبر حقبة تمتد بين عامي ١٨٩٢-١٨٩٨ من خلال تطبيقات فرويد في التحليل النفسي لذاته ولحالات مرضاه وهي طريقة قصد بها فرويد S. Freud ان يعبر الفرد عن كل الافكار التي ترد الى ذهنه في عفوية او نتيجة لعنصر بعينه إبان مستدعياته، وهو بهذا المعنى جانب عقلاني معرفي من التحليل النفسي ذلك انه يتيح الاستبصار بالجوانب اللاشعورية."[٢٥٩] فيتيح للطبيب المعالج التعرف على التجارب السابقة والمؤلمة لمريضه بشكل غير مباشر.

ويعد التداعي الحر" فنية التقدير الأولية لفرويد للوصول الى اللاشعور، وفيها يتبنى الشخص توجهاً عقلياً يسمح للأفكار والذكريات والمشاعر ان يتم التعبير عنها بشكل تلقائي، ومن خلال هذه التقنية يسمح للأفراد ان يخبروا التفريغ الانفعالي، وهي عملية يتم التعبير من خلالها بكل شفافية عن المشاعر الداخلية في كلمات او سلوك يمكن ان يؤدي الى تخفيف التوتر. والقاعدة الاساسية في التداعي الحر هي ان يسمح بالتعبير عن اي شيء، وكل شيء ممكن ان يخطر على الذهن مهما كان تافها او ساذجا او يبدو انه بغير معنى."[٢٦٠] لذا فطريقة العلاج بالتداعي الحر كانت وسيلة للمعالجين الفرويديين في معرفة مفاتيح الشعور ومن ثم التوصل الى مناطق اللاشعور وهي المناطق الداخلية في النفس الانسانية التي تتوافر فيها الافكار والامنيات والرغبات المكبوتة. ولأجل ان تتم عملية التداعي الحر بنجاح فهذه الطريقة تعتمد " على ثلاث مسلمات اساسية اولها: ان كل ما نقوله او نفعله له معنى، ليس ذلك فحسب بل يتصل بكل شيء آخر قلناه من قبل وفعلناه، وثانياً: ان المادة اللاشعورية يمكن استدعاؤها بحيث نعيها على نحو له معنى بتشجيع التعبير الحر عن افكارنا عندما يتم ذلك. وثالثها: ان المادة

٢٥٥ - سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس ونظرية المعرفة (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥) ص ٢١٠.

٢٥٦ - ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح، ط٢ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦) ص ٢٦٩.

٢٥٧ - ابن منظور: الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد الرابع عشر، مادة نص، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٨) ص ٢٧١.

٢٥٨ - علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، (عمان: دار صفاء للطباعة والنشر، ٢٠١٢) ص ١٦٦.

٢٥٩ - فرج عبدالقادر طه واخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ط١ (بيروت: دار النهضة العربية، د ت) ص ١٠٩.

٢٦٠ - علاء الدين كفافي ومايسة احمد النيال وسهير محمد سالم، نظريات الشخصية: الارتقاء- النمو - التنوع، ط١ (عمان الاردن، دار الفكر، ٢٠١٠) ص ٨٤.

اللاشعورية تؤثر في سلوكنا"[٢٦١] وهي نقاط قارة في نظرية التحليل النفسي، وبمعنى اخر ان " التداعي الحر هو إطلاق العنان للأفكار والخواطر والاتجاهات والصراعات والرغبات والمشاعر في تلقائية دون قيد او شرط مهما بدت تافهة او محرجة أو مؤلمة أو معينة، واخراج هذه المواد المكبوتة من اللاشعور الى حيز الشعور حتى يمكن التعامل معها"[٢٦٢]

ولذلك يختصر (فرويد) قضايا التحليل النفسي ومنها اسلوب العلاج بالتداعي الحر بحقيقتين اساسيتين الاولى : هي المقاومة والثانية هي النجاح في استنطاق المريض رغم هذه المقاومة، اي ان الشخص المريض سيصطدم برغبته عن الأدلاء بما في نفسه وفي قدرته على ذلك مهما كان اخلاصه في انجاز التجربة، اذ يجد هذا الشخص الذي قرر الشروع بالبوح بخواطره بعوائق توقفه او تتشعب به او شعور بانه مستخف بكلامه، وعندما تنجح محاولة المقبل الاخر في أن يبصر اناة وتكرار الكلام للأول بحنكة فأن المريض الاول سيكمل في كثير من الحالات انسياب خواطره بعد أن يشعر بشيء من الطمأنينة تجاه الثاني بمعنى اخر (ان ما يطفو على السطح من الخواطر يعني نجاح تجربة التداعي الحر، وهو عادةً ما يكون تنبؤ للنفس).[٢٦٣] والمعالج الناجح هو من يستطيع ان يستدعي التجارب المكبوتة لمرضاه دون ان يشعروا. وفي كتاب (الشخصية والعلاج النفسي) يلخص كاتبه المراحل الاربعة المتبعة في العلاج النفسي ومنها اسلوب العلاج بالتداعي الحر قائلاً " التداعي الحر والتفسير والتبصر هي اجراءات للعلاج بالتحليل النفسي وجعل الرغبات والافكار الانفعالية والصراعات اللاشعورية شعورية، اي تحويلها من مستوى اللاشعور الى مستوى الشعور والوعي لتصبح في نطاق وعي صاحبها. وكما يأتي: التداعي الحر ـــ الاصغاء والتفسير ـــ مقاومة ـــ المقاومة ومواصلة العمل رغم المقاومة (تفسيرات المقاومة) ـ التبصر".[٢٦٤]

وتمكن اللغة المنطوقة (قصة ـ ورواية ـ مسرحية) المحلل النفساني من التعامل مع ظاهرة التداعي الحر عبر تحليل نماذج ادبية مثلما فعل فرويد عندما حلل (أوديب) و (إلكترا) و (هاملت) فكانت هذه النماذج معين للوقوف على الاسباب والعلل النفسية التي عاناها ابطال هذه الروايات وذلك بقراءة شفرات هذه اللغة، ومن هذا المنطلق تعد الحوارات المكتوبة منطلقاً اساسياً في نظرية التحليل النفسي، ومثل الحلم تحتمل النصوص الادبية معنيين احدهما ظاهر والاخر باطن يترك للمحلل النفسي تأويلهما.[٢٦٥]

ان الانسان يتميز عن غيره من الكائنات بقدرته على استخدام ذاكرته الانفعالية ومقدرته في استحضار صور من الماضي ومن ثم استخدام هذه الصور المستدعية للتعبير عن شيء يريد قوله في حاضره، وقد اسفرت الدراسات العلمية النفسية عن وجود ايضا درجات مختلفة وتفاوت من انسان للأخر في استدعاء هذه الصور من الماضي او بالأحرى القدرة على تذكر هذه الصور كما في الاحلام التي ممكن ان تكون غير مفهومة ومجزأة عند البعض وتكون متسلسلة مفهومة عند البعض الاخر من الناس، وقد يصل هذا الاختلاف والتمايز في استدعاء صور الماضي الى حد ربطه (بالذكاء) وسواءً كانت هذه الصور ماضوية أو انية او تخيلية متعلقة بالمستقبل (الاستبصار) فأن كل هذه الصور متعلقة بالذاكرة التي تنقسم بدورها الى (٣) ضروب هي :

١- الذاكرة من حيث هي عادة لفظية.
٢- الذاكرة من حيث استدعاء (الذكريات الخاصة)
٣- الذاكرة التخطيطية ويكون فيها الاختيار المتعمد والتفكير.

وترتبط ضروب الذاكرة الاولى والثانية بالذكاء وتعدان من اهم وظائف العقل، وتكون الذاكرة الثانية والثالثة مسؤولتان عن (الوعي/ النسيان)، فالوعي والنسيان هما ضربان من الاستجابات التي يقوم بها الشخص بكليته (ازاء موقف من المواقف) وتتوقف نتائجهما على تأثير العوامل النفسية بعضها في بعض، ويتخذ هذا التأثير اما شكل التعاون والتآزر، وأما شكل المناهضة والممانعة.[٢٦٦] ويعد الباحث النوع الثاني من الذاكرة وهي (الاستدعائية) الخاصة بالذكريات هي الاقرب الى موضوع (التداعي الحر). ويرى ان التداعي الحر بهذه المعطيات وهذه المفاهيم يعني بشكل او بأخر أن يعبر الإنسان عما يدور في خلجاته من احاسيس ومشاعر دون اي حواجز ودون اي اعتبار متجاوزا المحاذير بأشكالها المختلفة الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية ولا يأبه بحسن اللياقة أو يشعر بالندم أو الخوف او القلق.

المبحث الثاني - الشخصية المخمورة في المسرح العالمي- نماذج مختارة

---

٢٦١ - جابر عبد الحميد جابر، نظريات الشخصية: البناء. الديناميات. النمو. طرق البحث والتقويم (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٩٠) ص ٤٥- ٤٦.

٢٦٢ - سرى اجلال محمد، علم النفس العلاجي، ط٢(القاهرة: علا الكتب، ٢٠٠٠) ص ٨٦.

٢٦٣ - ينظر: سيجموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، تر: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، ط٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤) ص ١٥.

٢٦٤ - محمد قاسم عبد الله، الشخصية والعلاج النفسي: استراتيجياتها، وتطبيقاتها الاكلينيكية: (دمشق: دار المكتبي، ٢٠٠٩) ص ١٤٨.

٢٦٥ - ينظر: خالد بن شعيب، ليليات أمرأه ارق في ضوء التحليل النفسي، رسالة ماجستير منشورة، الجزائر، جامعة وهران، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٠، ص ١٦.

٢٦٦ - ينظر: يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ط١(القاهرة: دار المعارف في مصر، ١٩٤٨) ص ٢٠٣- ٢٠١٠.

تعددت صور الشخصية المخمورة في الأدب الاغريقي اولاً والفن المسرحي ثانياً فهذا (هوميروس) شاعر الملاحم الإغريقية ومؤرخهم الاول يرد حوارا في ملحمة (الأوديسا) في كتابها الأول وعلى لسان احدى بطلات الملحمة (بينيلوبي) مخاطبةً المنشد الرباني (أجلس الى جوارهم ودعهم يحتسون في صمت كؤوس الخمر) حزناً على الاحداث الجسام واحبائهم اللذين فقدوهم، اما الشاعر المسرحي الكوميدي (ارستوفانيس) لم يتردد في وصف الجوقة بالمقدسة في مسرحية الضفادع لأنها تخدم (اله الخمر) دينوسيوس.(٢٦٧) احد اهم الالهة الاغريقية. ويضيف الباحث (احمد عتمان) المتخصص بالأدب اللاتيني وفي كتابه الشعر الاغريقي بأن الدراما الاغريقية نشأت من عبادة (ديونسيوس) سواء في التراجيديا والكوميديا، و يرجع اصل الكوميديا " الى الاغاني والرقصات التي كانت تؤدى في انحاء الريف الاغريقي ابان موسم الحصاد ولاسيما قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونسيوس اله الخمر"[٢٦٨] والتي ارتبطت عبادته أيضاً بالأغاني (الديثرامبية) التي كانت تقام في فصل الربيع وموسم قطاف الأعناب التي يصنع منها الخمر. اما في التراجيديا فأن " ايسخولوس زعم بأنه في صباه وعندما كان يمضي الليل في الحقول يراقب بساتين والده ظهر له ديونسيوس اله الخمر وراعي المسرح وأمره بأن يكتب مسرحية تراجيدية."[٢٦٩]

وفي عصر النهضة وبإطار كوميدي ساخر يرسم (موليير) شخصيته التهكمية بتداعيها الحر والمدمنة على النبيذ في مسرحية (الطبيب على الرغم منه) وهو (سغاناريل) ذلك الحطاب الفقير البائس الذي لم يتوانى عن بيع كل اثاث بيته من اجل الاستمرار في الشرب والشجار مع زوجته (مرتين) ام اولاده الاربعة والتي لا تتردد في نعته بالسكير وبرميل النبيذ والخائن والوقح والمتشرد والسخيف واللص مما يضطره دائماً بعد كل شجار ان يضرب زوجته بقسوة، الا انه لا يلبث ان يندم ويطلب السماح منها في مشهد يتكرر يومياً في حياتهما الزوجية. و لا يدوم ذلك الحال طويلاً اذ تدبر له الزوجة مكيدة تكاد ان تودي به الى السجن بعد اوهمت احدى العوائل الارستقراطية بأن زوجها طبيب يرفض ان يزاول مهنة الطب!! وبعد ملابسات واحداث عديدة تنتهي المسرحية بنهاية سعيدة يلعب فيها الحظ الدور الاكبر وزواج العاشقة من عشيقها.

(سغاناريل) الزوج السكير بطل المسرحية الذي لا يقبل ان تفارق قنينة الخمر يده وفمه حتى في عمله كحطاب او عمله كطبيب! وان كان رغما عنه، فالنبيذ عند علاج لكل الامراض، هذا الاسراف في تناول الكحول انعكس على تصرفات سغاناريل بأفعاله وتداعي أقواله وسرعة ندمه، فضلا عن الآراء الفلسفية الغير صحيحة التي ينسبها جزافاً الى سقراط تارةً والى ابقراط! تارة اخرى.

اما الكاتب المسرحي الفرنسي (غيوم ابولنير) انتقد مظاهر سلبية مستشريه في المجتمع الفرنسي ابرزها ادمان المشروبات الروحية والمخدرات فضلاً عن مواضيع اخرى كالإجهاض وتحديد النسل وعدم المساواة بين الرجل والمرأة، وجاء ذلك في ايقونة المسرح السريالي مسرحية (نهدا تريزياس) ولجأ كاتبها الى التداعي الحر واللا منطقية واللا عقلانية واطلق العنان لخياله في نصه المدون، فهذه بطلة المسرحية تطلق ثدياها في الهواء لتتحول الى رجل تستطيع فيه ان تذهب الى ميدان الحرب، ويتحول زوجها الى امرأة بعد ان يعجز عن الأخصاب، والشرطي يعود الى الحياة بعد دقائق من موته، ويمنح الزوج جائزة ادبية قدرها (٢٠) صندوقاً من الديناميت!!، وامرأة تنجب ٤٠٠٤٩ طفل في يوم واحد، وطفل رضيع ينهض من المهد ويركض، وتدخل الى المسرح (عرافة) برأس مصباح، ورسام يخترع طريقة لزراعة فرش الالوان، وجمادات تتكلم واطفال بالألاف يصرخون على مسرح الاحداث وخلف الكواليس.[٢٧٠] احداث وان بدت بعيدة عن الواقع بأجواء حلمية الا انها كانت وسيلة المؤلف الناقدة بشدة للحالة الاجتماعية والسياسية للشعب الفرنسي قبيل وبعد الحرب العالمية الاولى بصورة ساخرة تهكمية.

واختار الباحث من الواقعية نص مسرحية (البرجوازيون الصغار•) للكاتب المسرحي الشهير مكسيم غوركي الذي جعل من شخصياته المخمورة تتحدث عن المسكوت عنه في الصراع الطبقي بين البلوتارية العمالية والبرجوازية القيصرية قبل الثورة البلشفية عام ١٩١٧، اذ كان (بيسينيموف) كبير جمعية الدهانين والدكتاتور في تصرفاته، والذي يمثل ذلك الجيل الكلاسيكي الذي يرفض افكار الجيل الجديد المتمثل بأبنائه الثلاث التواقون للخلاص من افكاره وسيطرته المركزية (بيوتر وتتتانيا) و ابنه بالتبني الاكثر تمرداً وتواقاً للحرية والانفصال

٢٦٧- ينظر: احمد عتمان، الشعر الاغريقي: تراثاً انسانياً عالمياً، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٧٧(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠) ص ٦٧- ص ٩٣.

٢٦٨- المصدر نفسه، ص ١٧٣.

٢٦٩- أحمد عتمان، مصدرسابق، ص ١٩٤.

٢٧٠ - ينظر: غيوم ابولنير، نهدا تريزياس ولون الزمن، من المسرح العالمي، ٢٣٩، ترجمة وتقديم: نادية كامل، (الكويت: وزارة الاعلام، ١٨٩٨).

• مسرحية البرجوازيون الصغار: كتبها غوركي عام ١٩٠١، وقدمت لاول مرة في بطرسبرغ عام ١٩٠٢، وهي من انتاج مسرح موسكو الفني وقد اشاد بها كبار الادباء والفنانين الروس امثال انطوان تشيخوف ودانتشيكو. ينظر: مكسيم غوركي، مقدمة مسرحية البرجوازيون، تر: سهيل ايوب (موسكو: دار رادوغا، ١٩٨٨) ص ٢.

(نيل) ليقف معهم المستأجر (بيرتشيخن) تاجر الطيور والمدمن على الكحول والجريء في التعبير عن افكاره بلا هوادة ودون تردد. وعلى الرغم من مكانته الدينية كمرتل في الكنيسة الا ان (تيتيريف) ايضا مستأجر اخر وهو مدمن كحول ويقول رأيه في الاوضاع السياسية والاجتماعية بكل صراحة دون اي خوف مسانداً (نيل) الشاب الثوري الطموح الذي يطمح الى مغادرة البيت المحكوم بالقوانين التقليدية الصارمة، أما (بيرتشيخن وتيتيرف) السكيران وأن لم يكونا بطلا مسرحية البورجوازيون الا ان غوركي حملهما أكثر من الشخصيات الاخرى آرائه السياسية والاجتماعية زمن كتابة المسرحية ليعبر بعقله الواعي والباطني عن تلك الافكار.

مثال اخر من المسرح الروسي الواقعي وجده الباحث في (نيوخين) الشخصية التي تلجأ الى تناول المشروبات الكحولية تخلصا من واقعها المرير في مونودراما (ضرر التبغ•) لمؤلفها (أنطوان تشيكوف••) فهو شخص متسلط عليه من قبل زوجته صاحبة المدرسة الموسيقية والبنسيون ومديرته في العمل والتي تأمره بتقديم محاضرة على منصة إحدى النوادي الريفية حول (ضرر التبغ) لمجموعة من الناس ينتمون إلى الطبقة البورجوازية، لكن الزوج المثقف والتدريسي لمواد الرياضيات والفيزياء والكيمياء والتاريخ والرقص والغناء والرسم يبتعد عن موضوع المحاضرة الرئيسية ضرر التبغ على الصحة العامة وينتهز فرصة خروج زوجته المتسلطة ويبدأ الحديث عن معاناته الشخصية مع زوجته المهيمنة على كل مفصل من مفاصل حياته بتهكمية ناقدة وبكوميدية سوداء، فهذه الزوجة قد حولته إلى آلة لا تتوقف في الإنتاج منذ ثلاثة وثلاثون عاما، فهو يعمل صباحاً محاسباً بأجر زهيد في فندقها الصغير يتابع عمل الخدم والطاهية، تطعمه وتمنع عنه الطعام متى شاءت، وان أرادت أن تمازحه فإنها تعنته بـ (الفزاعة) أو (إبليس) ومساء هو محاضر في مدرستها الموسيقية، ولكن بدون اجر لان الأجور التي تأتي من محاضراته تستحوذ عليها الزوجة البخيلة جداً، انه لا يرى بناته الستة إلا في الأعياد لان زوجته قد أودعتهم عند خالتهم البدينة والبليدة، وانه يتمنى لو يخلع هذا الخاتم الصدئ حول إصبعه منذ ثلاثة عقود حتى ينسى واقعه فيلجأ الى الافراط في تناول المشروبات الكحولية وصولاً الى مرحلة تغييب العقل الثمالة ، ولكن اكيد بدون علم زوجته. وبينما هو مسترسل في كلامه وتداعي افكاره عن حياته الشخصية في نص المسرحية تعود زوجته وترمقه بنظرة تهديد ليكمل محاضرته عن مضار التبغ مرتعداً من الخوف.

إن قهر السلطة الاجتماعية المتمثلة بالزوجة المهيمنة والمستأسدة جعلت من (نيوخين) ان يلجأ الى شرب الخمر فاراً من الواقع الاليم الذي يعيش فيه. هذه السلطوية لم تأتي بين ليلة وضحاها وإنما هي استمرار لفعل التسلط الذي مارسته الزوجة على الزوج على مدى ٣٣عاماً، فكانت الحصيلة شخصية مثقفة سلبية ناقمة من على واقعها المعيش، وتطمح أن تعيش (فزاعة) في ابعد نقطة من على سطح الكرة الأرضية. ولا غرو ان تعدد صور الشخصية المخمورة بتداعيها الحر في المسرح الروسي ليقول على لسانها غوركي و تشيخوف آرائهم بكل حرية بعيداً عن الملاحقة القانونية لحكم القيصر، وهم الطامحين في اللحق بالتطور الذي حدث في أوربا.

تعبيرياً تمثلت صورة اخرى من صور التداعي الحر لشخصية غيب وعيها قسراً دون ارادتها هي شخصية (جونز) في المسرحية التي تحمل عنوان الشخصية الرئيسة (الإمبراطور جونز) للكاتب المسرحي الامريكي (يوجين أونيل) وفيها العديد من اشكال التداعي الحر المقترن بالهلوسة والهذيان و(التنويم المغناطيسي) والتردد والخوف وصولاً الى مرحلة الهستريا، فتكون شخصية (جونز) مغيبة عقلياً ومخمورة دون ان تتناول اي مشروبات كحولية او مخدرات وتصاب بالإعياء الذهني والجسدي في ان واحد. القصة تبدأ من ذلك الامريكي الاسود الذي يهرب من التمييز العنصري في امريكا بين البيض والسود، ويهرب ايضاً من الجرائم التي اقترفها في موطنه الاصلي(امريكا) فيقع به المطاف في احدى الجزر النائية الهندية وينصب نفسه ملكاً لا يستطيع أحد قتله لأنه يمتلك الحرز(المسدس) تلك اداة القتل التي لا يمتلكها مجتمع الجزيرة البدائية، لكن بالمقابل سكان الجزيرة يتحينون الفرصة لقتله شر قتلة، بعد ان اثقل عليهم وسلب اغلب حليهم وممتلكاتهم، تنقلب الاحداث رأساً على عقب عندما يحرض التاجر الابيض(سمينرز) قبائل الجزيرة ويتحين الفرصة للإطاحة بغريمه الحاكم الظالم المستبد طمعا في الثروة التي في الجزيرة، وفعلاً وفي ليلة ظلماء يفر الزنجي من القصر متوجها الى الساحل الا انه يضل الطريق ويضيع في الغابة ويحل الظلام وتهيئ له ان الاشباح تطارده يترأسهم ساحر (كنغولي!).

• ضرر التبغ: مونودراما أتت بعنوان (حول مضار التبغ) وهي مشهد منولوج من فصل واحد: ينظر: أنطوان تشيخوف، ضرر التبغ، المجلد الرابع: المسرح، ط١، تر: أبو بكر يوسف، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٩) ص ١٠

•• أنطوان تشيخوف: ١٨٦٠ – ١٩٠٤ كاتب وقاص مسرحي روسي نشأ في عهد القيصرية الروسية عندما كانت مصنعا لتخريج العبيد، دولة قائمة على الخوف والصمت والرعب والهلع، أعماله (الأغنية الأخيرة، ايفانوف، الدب، طلب زواج، مأساة الصيف، وليمة، الخبيث، اليوبيل، طائر البحر، الخال فانيا، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز) ينظر: كمال عيد، دراسات في الأدب والمسرح، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦) ص ٩- ١٤.

ومن المسرح الملحمي وقع اختيار الباحث على مسرحية (السيد بونتيلا وتابعه ماتي•) للكاتب والمخرج المسرحي العالمي (برتولد برخت) وبطل المسرحية (بونتيلا) المزدوج في شخصيته وتصرفاته فهو شخص " نهم لا نفع منه – في مواقف مختلفة، فهو حين يشرب، فيسكر انسان طيب القلب، عطوف على الفقراء والعمال... بل انه لا يمانع من يزوج ابنته الوحيدة من سائق عربته الذي يلمس فيه الرجولة والشهامة، فإذا صحا من سكرته اكتشفنا انه يفكر بقلبه لا بعقله، ويحس بوعيه الباطن لا بشعوره الظاهر، انه عندئذ ينقلب وحشا حقيقياً، له مخالب الطبقة المستغلة وانيابها وفيه قسوتها وخداعها."(٢٧١)

لتكون هذه الشخصية الطبقية البورجوازية شاهداً على انسان يعيش التناقض، فوراء ذلك الاقطاعي شخص كريم يغدق بلا عطاء عندما يكون مخموراً، شخصية بتداعيها الحر كانت بطلة لقصة شعبية وواقعية اقرب الى الكوميديا من التراجيديا التي تميزت بها جل اعمال الالماني (برخت).

ولا يقتصر المسرح العالمي على تلك الشخصيات المنتخبة المخمورة بتداعيها الحر من نصوص عالمية فها هو المسرح الاغريقي يحتوي على العديد من الشخصيات المخمورة كما في مسرحية (ألكستيس) التي رسم (يوربيدس) فيها شخصية هرقل التاريخية وخادمه بطريقة كوميدية ساتيرية على العكس من صورتها البطولية التاريخية. والعديد من الشخصيات المخمورة في الحقبة الرومانية والتي تمثل السيد الطائش المتصابي الذي ينافس ابنه على احدى بنات الهوى، أو(سكاراموش) الشهواني والسكير معاً في الشخصية النمطية الكوميدية (ديلارته)، وايضاً المخمورين (انطونيو وسباستيان) في العاصفة لشكسبير، او الفتى المخمور بطل مسرحية (فتى الغرب المدلل) للكاتب الايرلندي (جون سينج)، و ما وجده الباحث في شخصية (بيرانجيه) السكير الكسول المتباطئ في حركته والغريب الاطوار في مسرحية (الخرتيت) للكاتب العبثي (يوجين يونيسكو).

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري.

١. اتخذ علماء النفس من التداعي الحر علاجاً ومنهجاً علمياً قائما على استرسال المريض بالكلام دون خوف وقلق وخجل و بحرية للوصول الى اللاشعور والخيال والافكار غير المترابطة.

٢. تلجأ الشخصيات المستهدفة علاجياً بالتداعي الحر الى الكبت كحيلة دفاعية مقاومة في عدم التعبير عن ما يدور في عقلها الباطن.

٣. اطلع علماء النفس على صور من التداعي الحر بدراسة اللغة المنطوقة لشخصيات عالمية ادبية مسرحية وروائية وقصصية.

٤. ترتبط طريقة العلاج بالتداعي الحر بإجراءات كالإصغاء والتفسير والمقاومة والاستبصار واستدراج المريض في الحديث عن تجارب مؤلمة سابقة ورغباته الجنسية والعدوانية في مرحلة الطفولة.

٥. أعلى كتاب الملاحم العالمية العراقية والاغريقية شأن شخصياتهم المخمورة بتداعياتهم النفسية وعبروا عن افكارهم الفلسفية بلسان تلك الشخصيات.

٦. وظف كتاب النص المسرحي العالمي الشخصيات المدمنة على المشروبات الكحولية للتعبير عن مشاكل اجتماعية واقتصادية بطريقة نقدية تهكمية.

٧. عبر كتاب المسرح الواقعي عن آرائهم السياسية الثورية على لسان شخصياتهم المخمورة وجعلوها وسيلة لهم في التخلص من ملاحقة السلطة والمجتمع.

٨. اتسمت الشخصيات المتداعية في متون نصوص المسرح التعبيري بالقلق والتردد والهذيان والهلوسة والهستريا وركز كتابها على اظهار ازماتها النفسية وإعياءها الفكري.

٩. اقتربت الشخصية المخمورة من البطولية والحكاية الشعبية في المسرح الملحمي ووظفت لتمرير افكار ليبرالية يسارية ابرزت التمايز الطبقي الاجتماعي.

١٠. رسمت الشخصيات المخمورة في مسرح اللامعقول (العبث) غريبة في صفاتها وفكرها وصبرها وحركتها البطيئة المحدودة.

• مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتي: كتبها برخت بين عامي ١٩٤٠- ١٩٤١ عندما كان يقيم في منفاه في فلندا، وهي احدى مسرحياته التي تكاد تخلو من الايدولوجية الا ضمناً عن طريق التلميح او الاشارة وهي مسرحية شعبية استمد كاتبها شكلها من مغامرات الملاحم الشعبية القديمة وتنتمي الى مسرح الكابريه.ينظر: برتولد برخت، السيد بونتيلا و تابعه ماتي، تر: عبد الغفار المكاوي، سلسلة مسرحيات عالمية، ١٤، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤) ص ١٢.

٢٧١ - المصدر نفسه، ص ١٤.

الدراسات السابقة

لم يتسنَى للباحث العثور على أي دراسة تناولت التداعي الحر للشخصية المخمورة في النص المسرحي العالمي بعد التقصي والبحث في دراسات لرسائل واطاريح اكاديمية لكليات الفنون الجميلة في العراق والبحث في الشبكة العالمية الرقمية (الانترنيت).

الفصل الثالث ـ إجراءات البحث

أولاً: مجتمع وعينة البحث: بصورة قصدية أختار الباحث مسرحية (أهمس في أذني السليمة) للكاتب المسرحي الامريكي (وليم هانلي) والمثبتة في عنوان الدراسة كعينة مختارة لملائمتها هدف البحث: تعرف على التداعي الحر للشخصية المخمورة في النص المسرحي العالمي.

ثانياً: أداة البحث: أتخذ الباحث من مؤشرات الإطار النظري أداةً للبحث، بالإضافة الى توفر نص المسرحية ضمن نصوص عالمية في مجلة الطليعة الأدبية (عدد خاص بالمسرح)

ثالثاً: منهج البحث: أتبع الباحث أسلوب المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة ودراسة البنية الحكائية للنص للإيجاد صور التداعي الحر للشخصية المخمورة في نص المسرحية.

رابعاً: تحليل العينة.

مسرحية: أهمس في أذني السليمة•.

تأليف: وليم هانلي••.

قصة المسرحية

متسولين بولندي وايرلندي هاجر اجدادهما الى ارض الاحلام امريكا، الا انهما يعيشان حياة الفقر والحرمان في مجتمع رأسمالي تعرفا على بعض صدفةً وهما يستجديان المال في الطرقات، ولكل واحد منهم قصته الحزينة والمؤلمة التي اوصلتهما الى هذه الحالة المزرية، ولكي يضعا حد لهذه الحياة البائسة يقرران ويتفقان على الانتحار بهدوء ودون ضجة بعيداً عن ضوضاء المدينة وصخبها وقسوتها، ولأجل هذه المهمة يبتاع (ماكس) الاكثر جرأةً مسدساً يخبئه في معطفه ويجلبه معه كل يوم لكي ينفذا عملية الانتحار، ويبقيان على هذا الحال ثلاث سنوات بأكملها!! يؤجلان عملية الانتحار يوماً بعد اخر، الا ان (ماكس) يقرر ذات يوم بأن تنفيذ هذه المهمة قد حان وان الوقت قد ازف لتنفيذ ما اتفقا عليه وهو الانتحار قرب البحيرة في الغابة التي في اطراف المدينة، الا ان المفاجأة والصدفة تقود عاشقين مغرمين ان يكونا بالقرب من المشردين فيقرران تأجيل العملية ريثما يغادر المغرمين المكان، وحتى يحين ذاك الوقت وفي شتاء بارد قارس يكرران احاديثهم وقصصهم ومغامراتهم الاجتماعية بدءاً منذ مرحلة الطفولة وتأثير العلاقات الاسرية الابوية الفاشلة مروراً بخيبة تكوين اسر عائلية سعيدة في رحلة الحياة الصعبة، فيتحدثان بكل شيء وعن اي شيء مهما بدا صغيرا وتافهاً وكيف تقدم بهما العمر وهما لم يحققان اي شيء يذكر في الحياة، يتناولان اثناء تلك الاحاديث وكما هو معتاد في كل يوم زجاجة مملؤة بالخمر الى اخر قطرة فيها. يقاطعهما بين وقت واخر كلام الشاب العاشق او ضحكة الفتاة المتيمة. واخيراً حان الوقت وغادر العشاق المكان ولم يبقى الا تنفيذ المهمة التي طال انتظارها بأن يقوم احدهما بقتل الاخر، الا ان المفاجأة تأتي من الايرلندي (تشارلي) المتردد والذي يخشى الانتحار لكن البولندي (ماكس) لا يأبه بكلام تشارلي وخوفه وتردده ويقوم بتعبئة المسدس بالطلقات النارية والاستعداد للانتحار لمهمة تأجلت كثيراً وطال امدها، وكالمعتاد يتوسل تشارلي بصديقه ماكس تمديد قرار الانتحار الى يوم واحد فقط، الا ان ماكس يصر ان يضع حداً لحياته البائسة وامام اصراره يغادر (تشارلي) المكان البحيرة والغابة لكي لا يشهد قتل صاحبه الوحيد في الدنيا بعد ان يأس وتيقن بأن (ماكس) لن يتراجع عن قراره هذه المرة، المفاجأة الثانية تأتي في نهاية المسرحية بعد ان يلحق ماكس بتشارلي موافقاً على ان يؤجلان قرار الانتحار الى اليوم التالي.

ارتكزت حبكة نص مسرحية (اهمس في اذني السليمة) الى حبكتين متجاورتين الاولى ارسطية متمثلة بقرار الانتحار الذي قرره كل من (ماكس وتشارلي) قبل ثلاث سنوات حتى اليوم الموعود واحداثه التي لم تستغرق ساعات لحظة وصولهم الغابة والبحيرة وتفاجئهم بوجود عائق يمنع انتحارهما وهما العاشقين الى اللحظة التي ترددا فيها وقررا ان يؤجلان هذه المهمة ٢٤ ساعة فقط ، اما الحبكة الاخرى فهي

• مسرحية اهمس في اذني السليمة: من اوائل اعمال الكاتب المسرحي الامريكي (وليم هانلي) قدمت لأول مرة على المسرح عام ١٩٦٢ على مسرح Cherry Lane. المترجم لطيف ناصر حسين، اهمس في اذني السليمة، مجلة الطليعة الادبية، عدد خاص بالمسرح، العراق، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، عدد خاص بالمسرح، ص ١٠٠.

•• وليم هانلي: كاتب مسرحي امريكي وكاتب سيناريو ولد في اهايو عام ١٩٣١ وتوفي عام ٢٠١٢، عاش معظم حياته في نيويورك او ضواحيها بدأ الكتابة للمسرح ١٩٥٧. كتب هانلي العديد من المسرحيات للإذاعة والتلفزيون. ينظر: لطيف ناصر حسين، المصدر السابق، ص١٠٠، وينظر: الشبكة المعلوماتية الانترنيت، ويكبيديا باللغة العربية.

اشبه بحبكة ملحمية استرجاعية لشريط الذكريات الحلمية سمحت لكاتب المسرحية التنقل بسهولة الى ازمان مختلفة بطريقة (Flashback) الاستذكارية للذاكرة الانفعالية وإظهار تداعياتهم النفسية بدءً من حياة الطفولة البائسة التي عاشاها مروراً بتجارب أليمة وعذاب لحياة اجتماعية واسرية وزوجية لم يكتب لها النجاح.

" تشارلي: جلدني ابي العجوز على فمي عندما كنت في الثامنة عشرة. اعني، انه كان يفعل ذلك دائما عندما كنت صغيراً ايضاً، ولم يكن سيئاً آنذاك، ولكن عندما تكبر فأن الامر يختلف لأنك ترغب في الرد عليه. اتعرف ما الذي اعنيه ؟ اعتقد بانني حتى اليوم الذي مات فيه اردت الرد عليه. هل ضربك ابوك مرة ؟"[٢٧٢] لذا مثلت ذكرى صورة الأب لتشارلي السلطة القاهرة المركزية التي حاول التخلص من هيمنتها بأفعال تناول المخدرات- تناول المشروبات – التسول – اخيراً الموافقة على قرار الانتحار.

ينتمي نص مسرحية اهمس في اذني السليمة الى ما يصطلح عليه بمسرح (الديودراما) اي اقتصارها على شخصيتين فقط حتى وان شكلا الشابين المغرمين شخصيتين اضافيتين اعاقتا تقدم الحدث الا انهما لم تتكشف صورتهما الا عبر الحوارات المتبادلة بين (ماكس وتشارلي).

" تشارلي: ما الذي يحدث الان؟

ماكس: انه يقبلها. لا ...

تشارلي: كلا ؟

ماكس: كلا ، انهما يقبلان بعضهما.

تشارلي: اراهن بانهما لن يصابا بالبرد، ولا بذات الرئة. اما نحن فمن المحتمل ان نصاب بذات الرئة.

ماكس: لا يهم ، ايضاً." [٢٧٣]

عمد (وليم هانلي) في نص المسرحية الى اظهار شخصيتين مختلفتين في كثير من الصفات فبينما تشارلي تشاؤمي طويل القامة جبان عقيم يلجأ الى السكوت في احيان كثيرة وإخفاء اجزاء مهمة من تفاصيل حياته ، ماكس مرح قصير يتحدث بجرأة عن أكثر اسرار تجارب حياته المأ وهي الانحراف الجنسي، فقدم (هانلي) عبر ثنائية (الكبت – والبوح) صوراً للتداعي الحر لكلا الشخصيتين، وليظهر معانتهم النفسية بشكل مباشر تارةً وبشكل غير مباشر تارةً اخرى محملاً مرجعياتهم الاجتماعية البيئية المحيطة بهم ما ال اليه مصيرهما كمشردين.

" تشارلي: لا اصدق ذلك.

ماكس: حسناً.

تشارلي: اتعني انك منحرف حقاً.

ماكس: اذا اردت ان تدعوني كذلك.

تشارلي: كلا، لم اقصد ان تكون اهانة- اهانة. اقصد لا تتصرف كمنحر.... اقصد انت لا تتصرف .. انت تعرف ..."[٢٧٤]

بلغة واقعية بنيت احداث المسرحية التي ترك للقارئ تأويل مصير شخصيتها الرئيسيتين (تشارلي – ماكس) لغة طرح فيها (وليم هانلي) بداية عبر شخصية (ماكس) آرائه الفلسفية وثيمته النصية وان بدى للقارئ في احيان كثيرة بأن ما يتفوه فيه المشردين عبارة عن ثرثرة وكلام لا معنى له وجمل مبتورة غير مفهومة كما وردت في بداية نص المسرحية والحديث عن (المسدس- صديقهم الفاشل – شجرة عمرها ١٠٠عام- خياطة معطف تشارلي المتهرئ قبل الانتحار!!! ..الخ) هذه اللغة اختلفت في نهايات المسرحية بعد ان افرغا المتسولين في جوفهما زجاجة كاملة من (ويسكي البوربون) فكانا اكثر حريةً في التعبير عن ما يدور في خلجاتهما وتركا لعقلهم الباطن الحديث بحرية فلسفية .

" تشارلي: حسناً، اني سعيد على الاقل لأنني لم اؤمن على حياتي، كرهت دائماً فكرة أن تساوي
وانت ميت اكثر مما تساويه وانت حي، كرهت دائما تلك الفكرة"[٢٧٥] .

٢٧٢ - وليم هانلي، اهمس في اذني السليمة، نص المسرحية، ص ١٠٣.

٢٧٣ - نص المسرحية ١١١-١١٢.

٢٧٤ - نص المسرحية، ص ١١٩.

٢٧٥ - نص المسرحية ص ١١٦.

بفكرة سريالية حلمية مرر مؤلف مسرحية (اهمس في اذني السليمة) الثيمة التي اراد ايصالها للقارئ هادفاً الوصول الى فكر وخيال شخصيتيه المخمورتين واللتان ادمنتا شرب المخدرات في وقت سابق موظفاً خياله الابداعي الادبي في استدعاء تجاربهم السابقة وافكارهم التي بدت للقارئ في الوهلة الاولى بانها غير مترابطة ولا معنى لها محققاً عبر اللغة المنطوقة المسرحية تسليط الضوء على استدعاء تجارب اليمة سابقة عبر الاصغاء والتفسير والمقاومة والاستبصار ومرتكزا على اظهار الصراع بين (الشعور – اللاشعور) (العقل المركزي- العقل الباطن) والوصول الى مشكلة اجتماعية متجذرة طبقية في المجتمع (الرأسمالي) الامريكي طارحاً ثيمة مفادها (ليس بأيدينا خلقنا تعساء).

" تشارلي: اعني، انني لا اتذكر بالضبط . احلاما. الكثير من الاحلام ، احلاما كبيرة. وبعد بضع سنيين تبدأ بالصغر رويدا رويدا.

ماكس: انها ليست مضمونة.

تشارلي: ماذا؟

ماكس: مرة واحدة تكفي" [٢٧٦]

استطاع (وليم هانلي) كاتب مسرحية (اهمس في اذني السليمة) ان يكتب نصاً مسرحياً جمع فيه ما بين الفكرة العبثية في انتحار يؤجل كل يوم على مدى ثلاث سنوات!! وقصة واقعية لمشردين ليعبر عن معاناتهم النفسية والاجتماعية بشكل تفصيلي ويحافظ على ايقاع المسرحية بزجه حواراً مكرراً استفهاميا ذكر في متن النص اكثر من مرة " هل جئت به ؟" حتى يكتشف القارئ في منتصف احداث المسرحية بان الشيء الذي تمحور عنه السؤال المكرر من قبل (تشارلي) هو اداة الانتحار (المسدس) اضافة الى وجود الشابين العاشقين المتيمين ببعضهما اللذين كسرا ايقاع الثرثرة المتواصل بين (تشارلي- ماكس) وحديثهما عن تفاصيل حياتية مملة (الفندق الكئيب الذي يقطنه تشارلي- ابو ماكس الاصم في احدى اذنيه- خياطة المعطف الممزق- الجرذان – الشجرة المعمرة- نكات ماكس – الاتصال برقم هاتف مجهول !! لمجرد سماع صوت امرأة- الرمان الذي لا يستطيع الرجلان شرائه- التنكر بزي بابا نوئيل ايام الاعياد لاستجداء المال.. الخ) بالمقابل كانت هناك منعطفات هامة ومؤلمة وقاسية وتجارب وذكريات سابقة افصح عنها المتسولين تباعاً (طفولتهما المعذبة – تجربتهما في تعاطي المخدرات- خيانة ام ماكس لأبيه واولاده الذين لا يريدون ان يعيشوا مع اباهم القبيح - قتل ماكس لأباه بعد ان ضاق ذرعاً بتعذيبه المستمر له- مدن الصفيح التي كان يعيش فيها تشارلي وامه التي كانت تضرب امام عينيه باستمرار- عقم تشارلي وزوجته التي كانت توبخه و وتعنفه باستمرار حتى جنونها ومقتلها على يديه– انحراف ماكس الجنسي) لتكون تلك المنعطفات الاجتماعية للمتسولين دليل ادانة لحرية العيش في الحلم الامريكي ونقد للعلاقات الاجتماعية الغير مترابطة للعائلة بطريقة ناقدة تهكمية اتت على لسان الشخصيتين الرئيسيتين المخمورتين مرةً على شكل حوارات قصيرة ومرة على شكل حوارات طويلة اشبه (بالمونولوغ) الذي عبر عن المكنونات النفسية والتداعي الحر.

" ماكس: ماذا كنت ؟

تشارلي: مدمن مخدرات . هيا احتقرني ... لم استمر على ذلك طويلاً بأي حال، الى جانب ان ذلك كان قبل خمسين سنة، وكان ذلك قبل ان تصبح معروفة. اعني انك لا تقرأ عنها في الصحف كل يوم آنذاك ، هل تعتقد باننا نعيش مع جيران سيئين الان، عليك ان ترى المكان الذي عشت فيه حينما كنت صغيراً، ففي زقاقنا وحده هناك مليون من صفائح النفايات. وهل تعرف شيئاً يا ماكس، اخذت الجرعة الاولى فاختفت كل تلك الصفائح."[٢٧٧]

أسلوب كتابة المسرحية كان اقرب الى الدراما الاذاعية عبر استرسال صوت التداعي الحر للمتسولين المشردين (تشارلي وماكس) أسلوب مكن (وليم هانلي) تسليط الضوء على الهوة الاجتماعية الطبقية في المجتمع الامريكي البراغماتي.

الفصل الرابع .النتائج ومناقشتها والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها.

١- اتسمت الشخصيتين الرئيسيتين (ماكس وتشارلي) في نص مسرحية (اهمس في اذني السليمة بالخوف والقلق والتردد والغرابة في تصرفاتهما وصفاتهما ومحدودية حركتهما البطيئة طوال الاحداث التي اقتصرت على مكان وحيد.

٢- ظهرت صور الصراع النفسي بوضوح بين العقل الواعي والعقل الباطن لدى شخصية (تشارلي) لا سيما فيما يتعلق عن التجارب الطفولية المؤلمة والعنف الذي تعرض له في حين كان (ماكس) أكثر جرأة في التعبير عن مكنوناته النفسية وحتى الجنسية.

---

٢٧٦ - نص المسرحية، ص ١٠٨

٢٧٧ - نص المسرحية، ص ١٠٥.

٣- اتخذ (وليم هانلي) كاتب المسرحية عينة البحث من اللغة المنطوقة والحوارات المسرحية والتداعي الحر طريقاً له في تسليط الضوء على نموذجين لشخصيتين مشردتين مخمورتين.

٤- لجأت كلتا الشخصيتان الرئيسيتان في بداية المسرحية عينة البحث الى الثرثرة بكلام غير مترابط كحيلة دفاعية في تأجيل الحديث عن القرار الاهم (الانتحار) لكن صورتهما وكلامهما اختلف في التعبير عن وضعهم المأساوي بعد تغييب جزء من عقلهم الواعي بتناولهما المشروبات الكحولية.

٥- عبر (وليم هانلي) عن مكنوناته النفسية وفلسفته تجاه المجتمع الامريكي مستتراً خلف شخصيتيه الرئيستين المخمورتين و حط من شأنهما.

٦- كشف كاتب مسرحية (اهمس في اذني السليمة) عينة البحث عبر التداعي الحر للشخصيتين المخمورتين صور للمشاكل الاجتماعية المتجذرة في المجتمع الامريكي (المخدرات – الانتحار- الادمان على المشروبات الكحولية) بأسلوب انتقادي.

٧- سعى (وليم هانلي) كاتب المسرحية عينة البحث الى تسليط الضوء على شريحة مدقعة من (المشردين والمتسولين) وحالات التفكك الاسري واظهار التمايز الطبقي في المجتمع الامريكي.

٨- عمد كاتب المسرحية عينة البحث الى اظهار الازمة النفسية والاعياء الفكري لشخصيتيه الرئيستين وتمثل ذلك في قرارهم الاخير في عدم الانتحار الى يوم اخر بعد ثلاث سنوات من التأجيل!!.

الاستنتاجات.

١- لا يغيب العقل الواعي والشعور بالمطلق في حالات التداعي الحر وانما يزداد دور العقل الباطن واللاشعور في التعبير عن ما يختلج في مكنونات النفس البشرية.

٢- يحمل كتاب النص المسرحي العالمي شخصياتهم المخمورة أكثر من غيرها فلسفاتهم ورؤاهم تجاه قضايا اجتماعية واقتصادية وحتى سياسية ويتوارون خلفها.

المقترحات.

يقترح الباحث دراسة: التداعي الحر للشخصية المخمورة في النص المسرحي العربي

التوصيات.

يوصي الباحث بإقامة ندوة مشتركة بين متخصصين في علم الاجتماع ومتخصصين في العلاج النفسي المسرح للوقوف على زيادة ظاهرة (الانتحار) في العراق.

المصادر والمراجع.

١. ابن منظور: الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد الرابع عشر، مادة نص، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٨).

٢. ابولنير،غيوم، نهدا تريزياس ولون الزمن، من المسرح العالمي، ٢٣٩، ترجمة وتقديم: نادية كامل، (الكويت: وزارة الاعلام، ١٨٩٨).

٣. أونيل، يوجين، الإمبراطور جونز، من المسرح العالمي ١٣٧، تر: عبدا لله الحافظ (الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٨١).

٤. برخت، برتولد ، السيد بونتيلا و تابعه ماتي، تر: عبد الغفار المكاوي، سلسلة مسرحيات عالمية، ١٤، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤).

٥. تشيخوف، أنطوان، ضرر التبغ، المجلد الرابع :المسرح،ط١، تر: أبو بكر يوسف، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٩).

٦. جابر، عبد الحميد جابر، نظريات الشخصية: البناء. الديناميات. النمو. طرق البحث والتقويم (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٩٠).

٧. حجازي، سمير سعيد ، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس ونظرية المعرفة (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥).

٨. الربيعي، علي محمد هادي ، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، (عمان: دار صفاء للطباعة والنشر، ٢٠١٢).

٩. شعيب، خالد بن ، ليليات أمرأه ارق في ضوء التحليل النفسي، رسالة ماجستير منشورة، الجزائر، جامعة وهران، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٠.

١٠. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج١(بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢).

١١. طه، فرج عبد القادر واخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ط١(بيروت: دار النهضة العربية، د ت).

١٢. عبدالله، محمد قاسم ، الشخصية والعلاج النفسي: استراتيجياتها، وتطبيقاتها الاكلينيكية: (دمشق: دار المكتبي، ٢٠٠٩).
١٣. عتمان، احمد، الشعر الاغريقي: تراثاً انسانياً عالمياً، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٧٧(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠).
١٤. عيد، كمال ، دراسات في الأدب والمسرح، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦).
١٥. غوركي، مكسيم، البرجوازيون، تر: سهيل ايوب (موسكو: دار رادوغا، ١٩٨٨).
١٦. فرويد، سيجموند ، حياتي والتحليل النفسي، تر: مصطفى زيزور ، ط٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤).
١٧. الفيروز ابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط، ط٨(بيروت: دار الرسالة، ٢٠٠٨).
١٨. كفافي، علاء الدين ومايسة احمد النيال وسهير محمد سالم، نظريات الشخصية: الارتقاء-النمو ـ التنوع، ط١ (عمان الاردن، دار الفكر، ٢٠١٠) ص ٨٤.
١٩. محمد، سرى اجلال ، علم النفس العلاجي، ط٢(القاهرة: علا الكتب، ٢٠٠٠).
٢٠. مراد، يوسف ، مبادئ علم النفس العام، ط١(القاهرة: دار المعارف في مصر، ١٩٤٨).
٢١. مصطفى، ابراهيم واخرون، المعجم الوسيط، ج٢(القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٦٢).
٢٢. موليز: الطبيب على الرغم منه، تر، الياس ابو شبكة (بلا م: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧).
٢٣. هانلي، وليم، اهمس في اذني السليمة، تر: لطيف ناصر حسين، مجلة الطليعة الادبية، عدد خاص بالمسرح، العراق، وزارة الثقافة والاعلام.
٢٤. وليم هانلي، اهمس في اذني السليمة، تر: لطيف ناصر حسين، مجلة الطليعة الادبية، عدد خاص بالمسرح، العراق، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، عدد خاص بالمسرح.
٢٥. الياس، ماري وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح، ط٢ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦).

The free repercussions of the drunken character in the international theatrical text - Whisper in my good ear as a model

Lect. Dr. Zaid T. Sinjari
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: Due to social, economic and political inhibitions, man refrains from expressing the ideas that are going on in his subconscious that are not allowed to be seen by his conscious mind and his sense of responsibility towards others, but these inhibitions are manifested when the control of his conscious central mind in front of his inner mind declines for a number of reasons, including taking hallucinogenic pills, drugs and alcoholic beverages, and the latter behavior is more widespread societally in the absence of the authority of the mind, especially in western countries, and then the ideas of man fall freely and boldly without fear or anxiety or threaten, and expresses opinions that are difficult to say in his right mind, and because literature and theater are a reflected image of society in which such models of drunken figures are available that hide the power of the conscious mind from the Greek wine god (Dionysus) to the present day, so the researcher studied the Free association of the drunk character in the world theatrical text, based on the text of the play " WHISPER INTO MY GOOD EAR" by the American writer William Hanley, a sample model containing two characters addicted to alcohol and accepted by the scourge of drugs .

The question of this study, which contained four chapters in the following form: How did the world's playwrights employ the Free association in the durability of their theatrical texts? In the problem of research, the importance of research and the need for it was that it is a written knowledge achievement that benefits the interested and specialized, especially students of faculties and institutes of fine arts and psychology departments in the faculties of education and other corresponding colleges, and after determining the goal of

research and the limits of research, the researcher knew in this systematic chapter the terms (Free association – personality - text) linguistically, conventionally and procedurally. Chapter 2 (Theoretical Framework) contained two researches on the first (Free association: the term and the systematic establishment of therapeutic psychology) while the second research was marked by the "Free association of the character drunk in world theatrical literature) to end this chapter with indicators of the theoretical framework and previous studies.

The third chapter, which is the practical framework within the beginning of the society and the sample of research as stated in the title of the study, which is the text of a play (whisper into my good ear) which was chosen by the researcher in a deliberate manner and the research tool that contained the indicators resulting from the theoretical framework and the text of the paper play written, and descriptive analysis was a method of the researcher in the analysis of the sample. The fourth chapter contained the results of the research and its discussion, including: images of psychological conflict clearly emerged between the conscious mind and the subconscious mind of Charlie's character, particularly with regard to the painful childish experiences and violence he was subjected to while Max was bolder in expressing his psychological and even sexual abilities. The researcher then concludes two findings and then proposed a study: the Free association of the character drunk in the Arabic theatrical text to complete the results of this study, and finally recommended the establishment of a joint academic seminar between sociologists and specialists in theatrical psychotherapy to see the increase in the phenomenon of (suicide) in Iraq. This study concludes with a list of sources and references.

Keywords: Free association; personality; text.

فن التركيب وفن الشارع في المدينة المعاصرة - دراسة للتقابل بين الفنون

د. مهند مسعود الحيالي
جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة

الفصل الاول - الاطار المنهجي

مشكلة البحث

تتولد مشكلة البحث من التفاعل الحاصل بين مكونات المدن المعاصرة اليوم وما يصاحبها من اشتباكات وتعقيدات ضمن منظومة كبيرة من التجمعات البشرية المجهزة بالتقنيات الرقمية واحدث وسائل الاتصال، وما يهم بحثنا هو الحقل الفني، اذ تتداخل الوظائف والاختصاصات والفنون وتستحدث اخرى ، كل ذلك يؤدي الى تشكيلة واسعة من البيانات والمعطيات والقراءات ، تستدعي الوقوف عليها وتفحصها وبالتالي تحليلها ، للوصول ، ان امكن ، الى نتائج تفسر آليات وكيفيات اشتغال هذه الفنون وتقابلاتها كأداءات مؤثرة وفاعلة وسط هذه التجمعات ،

وبالتالي فان هنالك تساؤلات مهمة قد تظهر ضمن مسار هذا البحث:

- ما صيغ التقابل بين فن التركيب وفن الشارع في المدينة؟
- كيف تؤثر نتاجات هذه الفنون في فضاءات المدينة؟

اهمية البحث

تعد دراسة التقابل بين الفنون مهمة في الحقل المعرفي ، سيما ان كان هذا التقابل يدنس احياز غير تابعة لمنطقة الفن ، مما يخضع هذه الفنون الى اشتراطات الامكنة المعمارية وتلبية متطلباتها الجمالية والوظيفية ، وتوالد تاثيرات وضواغط اساسية في بنية العمل الفني ، وقد يكون العكس ، والمدن المعاصرة هي الامكنة الانية التي تستوقفنا لانها قد تحمل دلالات تفسيرية ، وما تثيره من إحساس لدى المتلقي من خلال الإيحاء والرمز والدلالة والتي يتم في ضوءها نشأة المكان ،

هدف البحث

- التعرف على التقابل بين فن التركيب وفن الشارع في المدينة المعاصرة

حدود البحث

الحد الزماني : فنون التشكيل المعاصرة من ٢٠٠٠ – ٢٠٢٠

الحد المكاني : اوربا وامريكا

الحد الموضوعي : تقابل فنون التشكيل المعاصر في المدن المعاصرة.

تحديد المصطلحات :

التقابل - *OPPOSITION*

التقابل لغوياً: في منجد اللغة والأعلام ((قابلهُ واجهه ,وقابلّ الشيء بالشيء ,عارضهُ ليرى وجه التماثُلْ أو التخالف بينهما ... تقابلّ الرجُلان أي تواجها))[٢٧٨]

وفي لسان العرب (المقابلة ,المواجهة والتقابل مثلهُ هو قبالك وقبالتك أي اتجاهك.)[٢٧٩]

التقابل اصطلاحاً: *علاقة بين شيئين احدهما مواجهة للآخر،او علاقة بين متحركين يقتربان سوية من نقطة واحدة،او يبتعدان عنها،اما في المنطق فان للتقابل وجهين احدهما تقابل الحدود ،والاخر تقابل القضايا .*

آ- تقابل الحدود: المتقابلان هما اللذان لا يجتمعان في شيء واحد وفي زمان واحد وهو على اربعة اقسام: ١- تقابل السلب والايجاب مثل الشعور واللاشعور.

٢- تقابل المتضايفين مثل الابوة والبنوة

[٢٧٨] - المنجد في اللغة والإعلام :دار المشرق,بيروت,ط ٢٨, ١٩٨٦,ص٦٠٦

[٢٧٩] - ابن منظور :لسان العرب ,ج ١١ ,ص ٤٥٠

٣- تقابل الضدين مثل السواد والبياض

٤- تقابل العدم والملكة مثل العدم والبصر

ب- تقابل القضايا : يطلق على تقابل القضيتين اللتين تختلفان بالكم او بالكيف او بهما معا، وموضوعهما ومحمولهما واحد) [٢٨٠] .

التعريف الإجرائي للتقابل : الاشتغال بصيغة التجاور وتبادل الادوار ، ضمن فضاءات المدينة ، توافقا ام تعارضا .

التركيب لغوياً: *Installation_ Synthesis*

التركيب (ركب) جعله يركب الشيء: وضع بعضه على بعض وضمه الى غيره -وتركب – يقال : تركب الشيء من كذا وكذا: تألف وتكون)[٢٨١]

وعرف (ابن منظور) التركيب بأنه رد كلمة الى اصلها، اذ قال : (ركب وتراكب : وضع بعضه على بعض، وقد تركب وتراكب)[٢٨٢] . "وهو الجمع بين عناصر متفرقة ومحاولة التأليف بينها" ومنهج يقوم على السير من البسيط إلى المركب[٢٨٣] و(التركيب : هو جعل الاشياء المتعددة بحيث يطلق عليها اسم واحد، ولا تعتبر في مفهومه النسبة بالتقديم والتأخير كما عرفت في لفظ الترتيب ، بخلاف التأليف فأنه يعتبر المناسبة بين اجزاء لانه مأخوذ من الالفة)[٢٨٤] .

التركيب اصطلاحاً:

لقد فسر (صليبا) في معجمه مصطلح (التركيب) فلسفياً على انه: (انتقال العقل من المعاني والقضايا البسيطة الى المعاني والقضايا المركبة، أو هي انتقال العقل من قضايا يقينية إلى قضايا اخرى لازمة عنها اضطراراً).[٢٨٥] بينما نظر روزنتال الى التركيب بوصفه مكملاً للتحليل فهو توحيد الاجزاء والخصائص والعلاقات التي يفصلها التحليل في كل واحد، انتقالا من المتوحد والجوهري الى المختلف والمتنوع, فهو يضم العام والفردي, الوحدة والتنوع في كل حي متعين. وهو بهذا يقارب الاشتغال الفكري للمفهوم المادي والجدلي [٢٨٦]

الفصل الثاني - الاطار النظري - المبحث الاول

الفضاء المعماري .

تعد اعمال العمارة المعاصرة نتاج لقدرة فريدة للعقل الانساني من خلال اندماج مهارات التصميم المعماري الاساسية والوظائف في العلاقات الشكلية والتقنية واللغة التعبيرية المستخدمة فيها ، ويتم التقابل بين العمارة والشكل لخلق مساحات وكتل واحياز ومواد اظهار تكون اقرب الى العمل الفني التشكيلي، وهذا ما امتازت به مراحل تطور حركات العمارة عبر اتجاهاتها المتعاقبة ، التي تتخذ من لعبة الشكل الفني والتصميم ما يثير الحواس والرغبات، وتمثل العمارة المفتوحة مفهوم ديناميكي للزمن ،من خلال نتاجاتها التي تأخذ طابعا أكثر انتباها إلى المحيط ، و تجمع احيانا أنماط مختلفة في منطقة معمارية واحدة ، وكانها تريد اظهار التناقض عمداً، فالإمكانيات الهائلة التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة توفر الخيارات والتصاميم التي لم تتوقف عن التجريب، وما يزيد التحليل تعقيداً هو ان المهندس المعماري يحاول باستمرار البحث عن عناصر جديدة تكون مرتكزات جديدة في الاعمال القادمة .

من الواضح اننا نعيش في بنيته اتصالية ، فكان لزاما على الفرد ان تصبح هذه الوسائل من مقتنياته الشخصية اليومية التي لا فكاك منها في البيت والوظيفة والشارع ، حتى اصبح الكائن البشري رقما مجردا في مصفوفة معقدة ، لا يتعدى دوره فيها عن الوظيفة والانتاج والتسوق والاستهلاك . (الشكل ١،٢،٣)

---

[٢٨٠] - جميل صليبا, المعجم الفلسفي، الالفاظ العربية، والفرنسية، والانكليزية واللاتينية، ج١ ، ط١، دار الكتب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ص٣١٩

[٢٨١] مجمع اللغة العربية , المعجم الوسيط ,ط٤,مكتبة الشروق الدولية ,جمهورية مصر, ٢٠٠٤,ص٣٦٨.

[٢٨٢] ابن منظور, لسان العرب المحيط، قدم له الشيخ عبد الله العلايلي، اعداد وتصنيف يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٥٦.ص٣٠٦

[٢٨٣] مجمع اللغة العربية, المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ,القاهرة ,١٩٨٣، ص ٤٢.

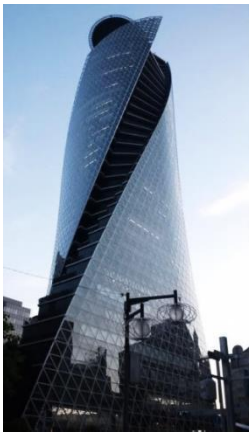
[٢٨٤] محمد علي الفاروقي التهانوي, اكتشاف اصطلاحات الفنون، ج٣، حققه لطفي عبد البديع، وترجم نصوصه الفارسية عبد المنعم محمد حنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.ص٢١١

[٢٨٥] - جميل صليبا, مصدر سابق ص٢٦٩..

[٢٨٦] - ينظر: روزنتال (و) يوبين، الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، ط٦,دار الطليعة,بيروت ,ص١١٥

شكل ١

شكل٢


شكل ٣

اذ يعمل الاقتصاد على نحو برجماتي صارم وفقا لتقاليد متشددة تفرضها الكيانات الاقتصادية الكبرى متعددة الجنسيات بطرق جائرة على الشعوب.[٢٨٧] اجبر الفن على البحث عن مساحات وفضاءات بديلة ليقدم عروضه ولكن بكيفيات وطرق مغايرة تخرج عن المألوف ، وتكمن اهمية الشارع بكونه قلب المدينة النابض وشرايينها ، فهو شبكة الاوعية المترابطة ذات التدفق المتواصل ، فهو مكان عيش وعمل وحركة وملتقى البشر ، وهو الفضاء السالب الوحيد المتبقي من بنية المدينة العمودية ،(الشكل ٤،٥،٦) كل ذلك حقق للفن عوامل الفرجة البصرية والتواصل لطرح نتاجاته ، وبين سطوة وجبروت العمارة التي تمثل سلطة راس المال واصحابها ، وبين مجتمع مسحوق من البشر منشغل في الكسب والمعيشة ،تنساب انامل الفن في الشوارع والجدران

في اجتياح وحضور يرد له اعتباراته ، فهو مرتكزا اساسيا في تركيبة وبنية المجتمعات الغربية ، واداة ضغط واحتجاج ووسيلة رفض واستهجان ، اذ هو السلطة الرقابية التي تقول كلمتها الفصل في كل مناحي الحياة ، متخذا مفرداته ومادته من لب المجتمع وروحيته بل وحتى من قمامته ومخلفاته ، لانها مادة مسبقة التصنيع وجاهزة ومستهلكة ومنتهية الصلاحية والاستخدام ، الا عقديتها وتداولها لم تنتهي ،مما افاد الفن منها في توظيفها واعاد انتاجها بما يخدم اشتغالاته .

ان الزمان والمكان والعقائد والمرجعيات والثقافة المجتمعية وسلوكياتها ، انظمة مترسخة تكاد تكون مغلقة (رغم حركة تحولاتها البطيئة) ، يستدعيها الفنان في العمل الفني محاولا اختراقها من خلال التلاعب بترتيب عناصرها الداخلية بقصد الخلخلة وتغيير خواصها ، وبالتالي تاسيس بنية وصورة جديدة اخرى لا تمت للسابقة بصلة، وهنا تبدأ لعبة الفن في تقديم الاثارة والغرابة ، من خلال كسر نسقية الاشكال وتداولاتها واستعمالاتها ، وفق آليات تفكيك وتركيب واستعارة ، والتلاعب بالعلامات وتغيير احالاتها الى غير مراجعها ، كل ذلك يقلب المعادلات المألوفة والانساق المشاعة ويحولها الى اشكال مستحدثة ، قد تلاقي الرفض اوالقبول من قبل المتلقين .(الشكل ٤،٥،٦) ، فجميع النتاجات البشرية ومنها الفنون تتالف من انظمة علاماتية تحددها شفرات تمكن البشر من فهم بعض الاحداث او وحدات ذات معاني ، يشترك بها كل من ينتج ويفهم هذه العلامات ويحل شفراتها ، (كوصفة الطبيب وصرفها من قبل الصيدلاني وهذه قوانين الخطاب الطبي على سبيل المثال) وكل هذا اجزاء من الثقافة الانسانية [٢٨٨]. ولغة الفن وعلاماته في زمن مابعد الحداثة قد غادرت الثبات فهي متغيرة ، منزلقة ، لا يمكن مسكها في زمان ومكان محددين ، ولا يوجد تعاقد او احالات مرجعية يمكن الاستناد اليها بصورة ثابتة، فهي متنقلة ومتحولة ومتقلبة ، على العكس من نتاج الفن الكلاسيكي وفن الحداثة

[٢٨٧] - جوليان ستالابراس، الفن المعاصر ، مقدمة قصيرة جدا ، تر: مروة عبد الفتاح ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر،٢٠١٤،ط١،ص١١

[٢٨٨] - ينظر في : روبرت شولز،السيمياء والتاويل،تر:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،عمان،ط١،١٩٩٤،ص١٤

شكل ٤

شكل ٥

شكل ٦

الذي يتسم بالثبات والوضوح والتفسير . فالمدينة تتقبل مختلف الخامات والتقنيات والاساليب والطروحات الجمالية، التي من خلالها يمكن تحقيق المفاهيم والأفكار والفلسفات والقيم التعبيرية والتشكيلية، التي تجعل من الفن رسالة هامة، فبالإضافة لكونه نقطة تحول من التقليدية إلى المفاهيمية، فإنه يعد كذلك مقياساً للنضج العقلى والتحرر الفكرى، مما أدى إلى تغير في القراءات والتلقي والتذوق، لذا أصبح الفن احد مؤسسات المدن ورقي ثقافتها

الوظائف المتبادلة بين الفن والعمارة :

تتقدم الابداعات الثورية في مجال التصميم والبناء بواسطة التقنيات الرقمية الحديثة والتي اقترنت بتطور المواد الجديدة ومكنت الفنان و المعماري من بناء اعمالا و ابنية اكثر اثارة وتحدي، فاخذت التقنيات الحديثة في مجال الحاسوب والمواد والهياكل الانشائية العلاقة بين الفن والعمارة المعاصرة الى هضبة جديدة من الاشكال الغرائبية برؤى جمالية مستحدثة دون مغادرتها الوظيفية، تتخذ الفنون دوراً اساسيا في المجتمع الإنساني كالعلوم ، لانها ترقى بالإنسان الى مصاف الدول المتحضرة ، ودوره هنا هو القيام بمهمة تحديث منظومات التلقي والاستجابة لدى مجاميع البشر بقسرية وقوة ناعمة محيرة ومستفزة وباشكال غير مباشرة عبر وسائله الغير تقليدية، فهو يمتلك مفاتيح وادوات تأسر المشاهد وتشده وتقتاده من دون مسائلة او فهم ، الى الجمال والذوق المبرر، و اقامة توازن بين المادة والعاطفة و بين الحاجات الفيزيائية والروحية.

يحدث الفن تأثيرا في الحالة المعنوية للمجتمع بتجميل الصورة البصرية لبيئة المدينة ، وما قد تحدثه التجارب الفنية المتنوعة من رفع للوعي المجتمعي تجاه القضايا البيئية و تحقيق الشعور بالانتماء للمكان، وبأهمية الدور الذي يقوم به كل فرد في المجتمع ومسئوليته تجاه مدينته التي يعيش فيها متفاعلا معها، ومؤثرا فيها وبمشاركته فيما يقام بها من تجارب فنية واداءات تساهم في تجميلها وإثراءها بصريا بالاعمال المتنوعة ، فالابتكار الجريء في الفن الحر وخرقه المستمر للتقاليد ليس سوى ترجمة للتبخر المتواصل للقواعد اليقينية التي افرزتها ثقافة راس المال نفسه ، لان التوالد المستمر في الصناعة والثقافة يذيب البنى والتقاليد والارتباطات القديمة.[٢٨٩]

فقوة الفن تكمن في غموض لغته وادواته واستعراضاته ونتاجاته العصية الفهم ، وذلك سر سطوته ونفوذه وديمومته ، لانه مستبق دائم لتفكير البشر بخطوات، فهو منزلق ولا نكاد نرصده في منطقة حتى نراه يرتكب فعلا في منطقة اخرى ، وبما ان الفن نتاج بشري ، فهو يلاحق اماكن تجمعات وعيش البشر ويقدم نتاجاته بصيغة اصبحت تتسم بالضرورة التي لا يستطيع الانسان مفارقتها او الاستغناء عنها ، فاصبح يقدم طروحاته كحلول جمالية وظيفية ، واحيانا بصفة روحية تستدعي التأمل ، اذا ما افترضنا ان التامل هو صفة انسانية بحتة ، فهو لا ينفك بالتواجد في جميع الهيئات والاشكال والانواع والازمنة والامكنة، ليصبح سلطة منظمة وموجهة للمجتمع والمدينة تستدعي جميع ادواتها الفاعلة في الشارع والعمارة والتصميم الداخلي وتصميم المدن ، فضلا عن كونه من يمنح الحياة التفاؤل والمتعة والأمل والبهجة، فالفن اليوم هو من يمسك بلجام المدينة الهائجة المضطربة والفاقدة لوجهتها ،ليروضها ويؤانسها ويؤنسنها ، فهو ينطلق من تجميل الطبيعة التى يدمرها الانسان ، ويرتقي بالذائقية ويصقلها ويحدثها بلغته الفريدة والغرائبية المشكلة من كم لا معدود من الوسائل والخامات والتي يحولها الى علامات يفسرها المجتمع كل حسب ثقافاته ، فالجانب التنظيمي والارشادي مهم في اظهار وجه المدينة بصيغة معاصرة وهذا ما

---

[٢٨٩] - جوليان ستالابراس - مصدر سابق ص١٤

يختص به الفن الكرافيكي ودوره المهم جدا في اختيار العلامات والاشارات واللوكوات والاعلانات الدعائية التجارية التي تضيف لمحة من الحركة الاقتصادية الحيوية كما تشير الى ثقافة مجتمعية معاصرة للعالم المتقدم ، كل ذلك يحدث في بيئة معمارية عصرية تتصاعد مبانيها باتجاه عمودي مغادرا الشارع ، الا ان قبضة الفن لا يمكن الافلات منها فهي ضرورة حتمية للاعلان والتسويق والانتشار . (الشكل ٧،٨،٩)

شكل ٧

شكل٨

شكل ٩

الفصل الثاني - الاطار النظري - المبحث الثاني

فن التركيب

هو احد اصناف الفن المفاهيمي ، الذي ظهر في خمسينات القرن الماضي، ويمتاز بالتعامل مع انواع مختلفة ومتعددة من الخامات والمواد المستهلكة والمتروكة والقديمة وحتى الازبال والقمامة ، فهو يستدعي اشكالا واشياء ليزاوج بينها ، بهدف تحطيم صورتها الاصلية واستخلاص بنية جديدة هجينة تحمل ملامح مغايرة ولا تمت بصلة لاستعمالاتها السابقة، ويتلخص عمل الفنان في هذا الفن في تحطيم سياقات وتداوليات الاشياء واستبدالها باخرى تقوم بفعل حيوي باث من خلال بنية تركيبية مستحدثة ، فهو صيغة مركبة من النحت والرسم والتجميع بين عدة مواد في عمل واحد ، ويعتمد الذاكرة الصورية وآليات التوليف بين المفردات ، ويتميز فن التركيب ببث وجداني وعاطفي من خلال محمولات قمامة الانسان واشيائه القديمة والمستهلكة والمتروكة والصدئة لما تحمل من ذكريات وألفة ومرافقتها لاحداث سالفة، كل هذا جعل من هذه الخامات ومحمولاتها مرتكزا هاما للفنان ، مكنه من تدوير الازبال واعادة انتاجها بهيئات تحمل معان ودلالات جديدة.شكل (١٠،١١،١٢).

ومن خلال ولوج التركيب واستخداماته في الفن المعاصر، اصبحت هناك فجوة كبيرة بين ما يحققه هذا المفهوم على مستوى الأعمال الفنية المعاصرة منذ التكعيبية التركيبية أو ما يطلق عليها أيضا بالتركيبية التأليفية وهي الإتجاه الذى تبناه الجانب الثاني من المدرسة التكعيبية ،

شكل ١٠

شكل ١١

شكل ١٢

وقد كان العمل الفني الذى أثار الدهشة في أعمال بيكاسو، هو رأس الثور فقد كان مؤلف من مقعد ومقبض دراجة، أعاد بيكاسو تركيبهما بحيث يشكلان معاً ما يشبه رأس الثور، وله عدة أعمال أخرى منها السعدان ١٩٥١، العنزة ١٩٥٠، ورأس محارب ١٩٣٣.الشكل (١٣،١٤،١٥)

شكل ١٣

شكل ١٤

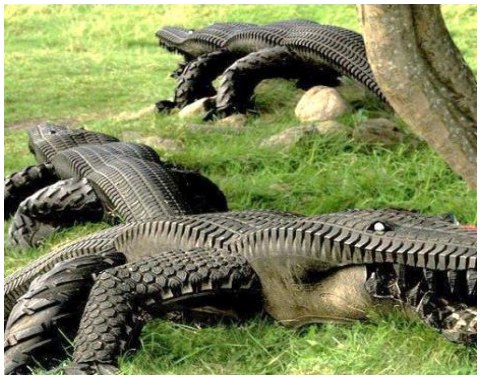
شكل ١٥

لم يقتصر التركيب على التكعيبية فقد تبنته المستقبلية أيضا ، وذلك عندما أعلنت ثورتها ضد المواد الخام الجديدة، وطالبت بإستعمال المواد المبتذلة، لتضمن للعمل الفني صفة المعاصرة، وأصبح التركيب يؤكد المسيرة الديناميكية للقيم الجديدة التي تؤكدها المستقبلية، والدادئية أيضا أضافت إلى التركيب طابع الحدث اليومى، وجعلته التقنية الأساسية لمسيرتها الفكرية، بحيث منحت العقل الباطن كل الحرية الغير خاضعة للرقابة، فقد إعتمد دوشامب المقابلة بين الشئ التقنى أو الحرفي والشئ الجمالى، والمطابقة بينهما، ثم تجاوزه إلى الحد الأبعد، حيث وجد أن بعض الأشياء المصنعة أو الحرفية، تكتسب قيماً فنية إذا عزلت عن محيطها، فقدمها تحت مسمى الأشياء الجاهزة Ready-made كما في معرضه عام ١٩١٧ في امريكا الذي أثار إهتمام الوسط الفني.

والتركيب وسيلة لإبداع أعمال فنية، تتكون كلية من مواد كانت موجودة مسبقاً، حيث يكون إسهام الفنان بدرجة أكبر من خلال إيجاد العلاقات بين الأشياء، ووضعها جنباً إلى جنب أكثر من إيجاد الأشياء وإبداعها منذ البداية و الإتجاه الحالى لفن التركيب تغير من فن تجريدي ذاتى غير موضوعى ، إلى الإرتباط المنقح بالبيئة ، مما جعل الفن أكثر ارتباطاً بالبيئة والمجتمع، حيث تغير مفهوم الفن من إتجاه ذاتى خاص بالفنان إلى اتجاه عام، فأصبح هناك تفاعل إيجابي، بين الفنان والبيئة والمجتمع والجمهور، من خلال هذه التوليفات والتوفيق بين الخامات، سواء كانت من فصيلة واحدة أو متعددة الفصائل، أي تتعايش كلياً مع بعضها البعض، من أجل تحقيق القيم الفنية التوليفية، فلا يخلو فن من فنون التشكيل في الحضارات القديمة، إلا وكان للتوليف مكانا في النتاج الفني، مرتبط في ذلك بالمفاهيم العقائدية، وما تحققه هذه الخامات من فعل وتاثير .

والتركيب نوع من التجريب في تجديد أوضاع وحدات تقليدية مألوفة، وايجاد علاقات بينها ، وبذلك يحقق إعادة للصياغات المعروفة برؤى فنية مبتكرة، من خلال الاستخدام الغير مالوف لخامات مختلفة، و بإستخدام الحذف والإضافة، متخذاً من علاقة التراكب بين المستويات والمفردات عنصر تشكيلي أساسي. شكل (١٦،١٧)

شكل١٦



شكل ١٧

اخذت هذه الفنون بالانتشار والاتساع ولاقت الامرين ، القبول والرفض ، لكنها ارست دعائم الفن كضاغط ثقافي يحتم على المجتمعات تقبله ومجاراته وتداوله لانه يمثل عتبة التطور ، ويوظف فن التركيب والشارع جميع موجودات المدينة من سطوح وارصفة وجدران وشوارع وزوايا وازقة وملحقات خدمية كاعمدة الكهرباء او اغطية المجاري كي تكون جزءا من العمل الفني، وصولا الى المباني والحدائق والمساحات الخضراء وحتى الصحارى والغابات ، فمن خلال الفنون اصبحت المدن تتواصل وتتقدم من خلال مؤسسات الفن ونتاجاته ، الذي ارتقى بمنتجيه من المحلية الى العالمية ، ولفن التركيب قدرة أساسية ومكتسبة تتيح الفرصة للتجديد في نماذج التفكير المختلفة ومع التدريب على ممارسة التجريب وإيجاد مجموعة من الحلول وراء فكر معين، ينشط الميل نحو التعرف على مزيد من العلاقات التي تشكل في حد ذاتها خبرة معينة في السلوك، كما تنمي الرؤية الفنية الواعية والملاحظة الدقيقة لمتغيرات الظواهر.شكل (١٨،١٩،٢٠)

شكل ١٨

شكل ١٩

شكل ٢٠

فن الشارع

اصبح الفنان يتخذ من أسلوب البحث والتجريب منطلقاً لإدراك مفاهيم جديدة تنمي الوعي بمنطق التشكيل الفني المعاصر ، وادى ذلك إلى ظهور العديد من الإتجاهات الفنية سعياً وراء إيجاد رؤى فنية جديدة، وابتدأ منذ خمسينات القرن الماضي مع ظاهرة البوب آرت، انسحب الفن من المتاحف والصالات نزولا الى الشارع ، والتجريب سلوك يساعد على نمو التفكير والأداء الإبداعي في العلاقات التشكيلية والفنان المجرب هو شخصية فنية،

شكل ٢١

شكل ٢٢

شكل ٢٣

تلاحظ وتبحث وتمارس فتنتج، ثم تعرض وجهات نظرها فيما وجدته وألفته وأنتجته ، ، فمارس الفنان سطوح واحياز جديدة قريبة من الجمهور بل تزاحم المارة في شوارعهم ، كل ذلك رسخ الفن في الشارع والبيئة كظاهرة متحضرة ضرورية تعزز الاحساس بقيمة النتاج الفني كضرورة حياتية تلبي احتياجات البشر المختلفة ، ليس فقط في اماكن المعيشة الخاصة والوظيفة بل في الامكنة العامة . شكل (٢١،٢٢،٢٣)

ولهذه الممارسات علاقة بالمجتمع، ومشكلاته وتحولاته ، فكان الجدار هو الصفحة الرسمية لكل ما يمكن ان يطرح من قضايا تخص حياة البشر ، وترتبط أيضاً بمؤثرات وحوافز موجودة في بيئته ومجتمعه وعصره الذي يعيش فيه الفنان المنتج ، ولابد من وجود مصادر استثارة ثقافية، تعمل على تحريك دوافع الفنان للتجريب، والوصول إلى رؤى جديدة في الفكر والخامة والوسيلة، اضافة الى مصادر التقنيات العلمية، والتي من شأنها أن تقدم تطورات و تصورات مستحدثة، بمعني أن الفنان قد إستفاد بمعطيات العلم والتكنولوجيا، التي كان لها التأثير المباشر في حثه على التجريب والتغريب. شكل(٢٤،٢٥،٢٦)

شكل ٢٤

شكل ٢٥

شكل ٢٦

ان فن الكرافيتي ليس المقصود به التخريب أو الكتابة على جدران الشوارع بصورة عشوائية بقدر انه عمل فني منظم تتبناه شركات تمنحها الدوائر الحكومية ترخيصا وإجازة لتنفيذه، كما يعد فن الشارع نزعة من النزعات الفنية التى بدأت في الظهور بدول أوربا وأمريكا فى منتصف الخمسينات من القرن الماضي بالولايات المتحدة الأمريكية بغرض تجميل جدران المباني وتقديم فن الكتابة على الجدران بصورة حديثة

ومبتكرة تضيف صبغة فنية متميزة ، وتسهم في توسيع دائرة جمهور كبار الفنانين ، ولتحول شوارع المدينة الى متاحف فنية متميزة تثير المارة وتدهش المشاهد، وانتشر هذا الفن بكثرة فى شمال وجنوب الولايات المتحدة الى دول العالم اجمع . شكل(٢٧،٢٨،٢٩)

شكل ٢٧

شكل ٢٨

شكل ٢٩

وفن الكرافيتي هو قناة اتصال وبث لاغلب القضايا المعاصرة التي تجتاح المجتمعات وارتبط هذا الفن إلى حد كبير بالفنان بإهتماماته ونوعية تفكيره وثقافته وما يميز فن الرسم على الجدران، هو أنه قادر على تسليط الضوء على قضية معينة، سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو حتى بيئية، لذلك يستقطب هذا الفن اهتمام الجمعيات والمؤسسات الخيرية، لأنها أقرب إلى الناس وأكثر شمولية في توجيه رسالتها لكافة الفئات العمرية ولا تحتاج في كثير من الأحيان إلى استخدام عبارات، بل تقتصر على الصور لتوصل رسالتها إلى الجميع، مهما كانت اللغة أو الثقافة.

ولا يقتصر فن الشارع على الرسم على الجدران فقط بل امتد الى الرسم على أرصفة الشوارع "pavement art " أو "sidewalk art " ، ثم استحوذ هذا الفن المثير على اهتمام الناس ، ولاسيما الفنانين منهم ، اذ يتطلب مهارات فائقة ودقة في رسم شتى أنواع المنظور الهندسى ، ان رسومات الشارع المثيرة للجدل، التي غالبًا ما تكون موضوعاتها ذات طابع سياسي ساخر وإنساني شديد الحساسية والذكاء، وتكثيف للفكرة والزمن ، واعماله لافتة و حادة الوقع وغالبًا تسخر من ظواهر واقعية مجتمعية ، كما سخرت من السياسة، ورجال الشرطة، ومن الحرب، ومن النفاق والأنانية والنظام العالمي، الطريف أنها أعمال نجحت في تغيير وجهة النظر عنها من مجرد أعمال شارع تخريبية إلى قطع فنية مبهرة وثمينة فالبطل هوالحدث، والصورة، وليس الفنان لانه غالبا ما يكون مجهولا ، وهو في ذلك لا يصخب إلا من خلال الصورة، فهي وحدها تتكلم.

شكل ٣٠

شكل ٣١

شكل ٣٢

فن الشارع وفن التركيب من حيث التقابل

لقد أحدثت التقابلات بين الفنون بناء شكل بصري يحمل خصائص الغرابة والتحول الى منجز تشكيلي مشاكس ومستفز للذائقية ومخلخل للسياق الاجتماعي " متحرر في تشكيل الحداثة وما بعدها من التزامات تعد أيقونية عملت عليها فنون ما قبلها" ، وذو مرجعيات وانتماءات متباينة ، يكشف عن جمالياته من خلال العدمية والغربة والارتياب والفقر وتدمير المدن واكتساح البيئات الصناعية للبيئات الطبيعية خلال خطاب انساني بمخرجات تشكيلية .

ومن المعروف ان الابتكارات الفنية لا تأتى من فراغ، فهي عملية يحدث فيها تزاوج بين موهبة الفنان وقدرته الابداعية والإدراكية وحجم الوعي وفهمه في إدراك العالم المحيط بالفنان والمجتمع ، سواء أكان هذا العالم عبارة عن ظاهرة او شكل، فكرة، حدث إجتماعي، أو معلومة علمية فهي بمثابة الإطار الذى يحيط بفكرة العمل الفني ووجهته ، اذ تتلخص مهاراته وخبراته على كيفية إيجاد صياغات تشكيلية مختلفة

من خلال رؤية العلاقات الأساسية بين للشكل والظاهرة، وإكتساب الطلاقة والمرونة في التأليف بين المتناقضات والمتجانسات في موضوعة العمل الفني.

فتوجهات الفن الحديث ربطت بين التقنية والإبداع، فقد تتمازج أكثر من تقنية في العمل الفني الواحد لغرض التجريب والتغريب، وذلك لإبداع كل ما هو جديد في مجال التشكيل ، ومن هنا فإن التنوع في التقنية بإستخدام طرق التجريب المختلفة، ينتج عنه عملاً فنياً مبتكراً، يحمل صفات الفرادة والجدة.

ومن خلال تتبع نتاجات اعمال الفن التركيبي واعمال فن الشارع نلاحظ فروقات تكاد تكون اساسية في تقديم كل فن لمنتوجاته تبعا لضواغط تؤثر فيه .

- المواد والخامات : تختلف مواد وخامات فن الشارع عن فن التركيب ، ففن الشارع تكون خاماته الالوان وساحاته الجدران والابنية والشوارع والارصفة والازقة والاشجار وكل موجودات الشارع والمدينة .
- في حين يضم فن التركيب خامات قد استعملها الانسان وخبر اشتغالاتها ، وتكون اغلبها جاهزة الصنع ومنتهية الصلاحية او تم الاستغناء عنها او عطلت فائدتها ، وقد تكون منتقاة من مجمعات النفايات .
- التقنيات : تعتمد تقنيات فن الشارع على الرسم الحر بشتى اتجاهاته كما يعتمد الايهام البصري في اضفاء البعد الثالث والعمق والتجسيم ، باستخدام العديد من الادوات والاجهزة الفنية التي تفيد في رش وتوزيع الالوان على السوح وملىء المساحات.
- يستخدم التركيب تقنيات الصناعة في الحدادة والنجارة والعديد من الحرف اليدوية في تجميع خاماته والتوليف بين اكثر من جنس من الخامات المختلفة و تدوير الازبال واعادة انتاجها بهيئات تحمل معان ودلالات جديدة.
- الحجوم : في فن الشارع هنالك اعمال هائلة تقدر بحجم مباني كاملة بعشرات الطوابق ، او شوارع طويلة لمسافة بضع كيلومترات في المدينة .الشكل
- في التركيب هنالك اعمال لمشاريع عملاقة قد تربط بين جزيرتين في البحر.
- طرائق العرض : في فن الشارع تكون السيادة والهيمنة للعمل الفني في لفت انظار الجمهور والمارة الى درجة المزاحمة من خلال احتلاله مواطيء وزوايا ومفاصل مهمة وحيوية في جسد المدينة كارضية الشارع وارصفة المارة وجدران الساحات العامة ، لتأدية دوره في الابهار والابلاغ .
- تكون الاعمال التركيبية اقل احتكاكا بالشارع والمارة بسبب نوع خاماتها النحتية الثلاثية الابعاد .
- الموضوعات : موضوعات فن الشارع تضيف البهجة والمتعة البصرية واللونية من خلال غرائبية الاشكال والتكوينات ، وقد تحمل مواضيع رسوم الكرافيتي قضايا واحتجاجات معينة ممثلة برموز وكتابات هادفة .
- موضوعات فن التركيب متنوعة في البيئة والمجتمع واكثر حضورا للذاتية الفردية في الانسان .

الفصل الثاني - مؤشرات الاطار النظري

١- ان التقابل بين العمارة والفن خلق مساحات وكتل واحياز ومواد اظهار تكون اقرب الى العمل الفني التشكيلي، فالعمارة تتخذ من لعبة الشكل الفني والتصميم ما يثير الحواس والرغبات.

٢- تمثل العمارة المفتوحة مفهوم ديناميكي للزمن ،من خلال نتاجاتها التي تأخذ طابع أكثر انتباها إلى المحيط ، و تجمع احيانا أنماط مختلفة في منطقة معمارية واحدة ، وكانها تريد اظهار التناقض عمداً، فالإمكانيات الهائلة التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة توفر الخيارات والتصاميم للفن والعمارة على مدى واسع من التجريب،

٣- اصبح الفن يبحث عن مساحات وفضاءات بديلة ليقدم عروضه ولكن بكيفيات وطرق مغايرة تخرج عن المألوف .

٤- يعد الفن مرتكزا اساسيا في تركيبة وبنية المجتمعات الغربية ، واداة ضغط واحتجاج ووسيلة رفض واستهجان كما انه يوفر حلولا وبدائل.

٥- يلعب الفن دور المشاكس المستفز الذي يقدم الجديد ويخالف العادات بطرائقه التي غادرت المتحفية نحو اللاثبات.

٦- يقوم الفن بمهمة تحديث منظومات التلقي والاستجابة للمجتمعات بقسرية وقوة ناعمة محيرة ومستفزة وباشكال غير مباشرة عبر وسائله الغير تقليدية، من خلال الجمال والذوق المبرر، وفي اقامة توازن بين المادة والعاطفة و بين الحاجات الفيزيائية والروحية.

٧- ان قوة الفن تكمن في غموض لغته وادواته واستعراضاته ونتاجاته العصية الفهم ، وذلك سر سطوته ونفوذه وديمومته ، لانه مستبق دائم لتفكير البشر بخطوة او خطوات،

٨- الفن يلاحق اماكن تجمعات وعيش البشر ويقدم نتاجاته بصيغة اصبحت تتسم بالضرورة التي لا يستطيع الانسان مفارقتها او الاستغناء عنها ، فاصبح يقدم طروحاته كحلول جمالية وظيفية .

الدراسات السابقة :

١- التقابل بين الرسم الجداري والجرافيتي المعاصر - (دراسة في أنساق فن الرسم) - أطروحة دكتوراه - عدنان عبد العباس عيدان راضي - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة - 2016

٢- التضايف بين الرسم والعمارة في تشكيل المكان – دراسة تحليلية – رسالة ماجستير- مهند مسعود جميل - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة - ٢٠١٥

الفصل الثالث- اجراءات البحث

مجتمع البحث:

نظرا لسعة مجتمع البحث وتعذر امكانية حصر اعداده احصائيا، لطول المدة الزمنية من عام (٢٠٠٠-٢٠٢٠) ولكثرة الاتجاهات التي اشتغلت على التقابل بين الفنون المعاصرة، فقد اطلع الباحث على ما توافر لديه من مصورات (للأعمال الفنية) في الفولدرات والكتب والمجلات الفنية المتخصصة وكذلك مواقع الفن والفنانين في شبكة الانترنت والافادة منها بما يغطي هدف البحث.

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث وفقا للطريقة القصدية واستناداً لآراء الخبراء، بما يغطي شرح وتحليل وتوصيف التقابل بين الفنون، حسب الاتجاهات الفنية وفق تسلسل ظهورها، وقد بلغ عدد نماذج مجتمع البحث (١٢٠) نموذج، تم اختيار(٤) نماذج منها كعينة للبحث، وكذلك اعتمد الباحث في اختيار العينة على نسبة الاتفاق بين الخبراء* حداً للقبول على ترشيح النماذج.

أداة البحث: لاجل تحقيق هدف البحث وهو التعرف على التقابل بين فن التركيب وفن الشارع في المدينة المعاصرة،اعتمد الباحث على المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري للبحث.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي المقارن حسب متطلبات البحث واجراءاته في تحليل العينة.

تحليل عينة البحث :

إنموذج (١)

اسم العمل : تبادل امكنة - اسم الفنان : Rune Guneriusse - الخامة : مصابيح جاهزة الصنع - لتاريخ : ٢٠١٢ - العائدية : النرويج

المسح البصري : العمل مؤلف من مجاميع مختلفة من المصابيح المنزلية الجاهزة الصنع بالوان واحجام متباينة، تم رصفها وترتيبها بتشكيلات نسقية وعشوائية على ارض

* أ.د. عياض عبد الرحمن أ.د. وسام مرقس. أ.د. سلام جبار أ.د. محمد الكناني. أ.م .د سلام أدور.

عشبية في حقل زراعي او غابة ، وتبدأ فعلها الابهاري عندما توصل بالتيار الكهربائي ويتم تشغيلها ليلا ، والتصميم عشوائي ، وتخترق عشوائية الترتيب للمصابيح ذات الخاملت الصناعية الاشكال العضوية لمكونات الطبيعة كالاشجار والانهار، و للون حضوره الفعال في تحقيق تضاد لوني يتميز عن الوان البيئة الخضراء والصفراء للغابات الطبيعية.

الايقون : هو مصباح النوم المنضدي ، وهو من الاشياء الخاصة والمستخدمة في غرف النوم وقرب السرير ، يحيل هذا الايقون الى علاقة انسانية مكانية حميمة مع المكان والزمان (وقت النوم ليلا) .

فكرة العمل : انبنت على انسنة الطبيعة وائتلافها مع البشر وكسر نسقية ومفاهيمية فكرة الغابة الموحشة او البرية المخيفة والغير آمنة لعيش البشر ، من خلال تأثيثها بادوات الاستخدام الشخصي والمنزلي ، وتحويل البرية والغابة الى غرفة نوم .

طرائق العرض : العمل يعرض في المناطق الزراعية والطبيعية كتنصيب وقتي، بهدف تحقيق غرائبية العرض ونشر وبث هذه الرسالة الى العالم، في هذا العمل تحريك لمراكز السياق والمتبع بهدف الخلخلة ، فالإثارة هنا مرتكزة الى فعل تركيب أنظمة الإشكال بسياق مغاير مما يجعل استجابة المتلقي تعيش حالة من الذهول أو المفاجئة ، المستحدثة من انفتاح العرض ، فالطاقة التشفيرية التي يتضمنها العمل يحتاج الى وسائل وطرق عرض اكثر ألفة وقرب الى المتلقي ، لذا كان العرض جمالياً مفتوحا.

المرجعيات: العمل ذو مرجعيات انسانية ثقافية بيئية تؤشر الى الحفاظ على الطبيعة بعدها الحاضن والمهاد للانسان ،

الاسلوب والاتجاه: اسلوب الاخراج مفاهيمي يعتمد تقديم الفكرة بايجاز وباختزال لوني وشكلي ،وتوضيف الجاهز وهو من فنون التنصيب .آليات التمثيل : ان القيمة الابلاغية والخطابية في هذا العمل الذي ينتمي الى فن الشارع، قد احال العمل الى صورة ادائية مبثوثة محكومة بخبرات متعددة تم تحقيقها كشكل مضمن يحمل مفاتيح رموزه معه ، وهذه الادائية في الاخراج تم التخطيط لها بما يتناسب مع طريقة وشكل القراءة ومكان عرض العمل، وعليه فأن تشكل هذا العمل محكوم بصراع الانسان مع وجوده وبيئته واسقاط كل ما يمكن ان يكون نظامٍ قيمي يحاول أن يؤطر حركة الانسان ويحجم من حريتهُ ،فاعتمد الفنان في طريقة العرض على مفاجأة المتلقي في التكرار والانتاج وألفة وشعبية المكان وفاعليته في الابلاغ.

خلاصة : ان تجربة هذا العمل متفردة وتؤسس لبحث جديد يؤثث الطبيعة بالفن ويقدمها لخدمة الانسان، انه حال ثقافة العصر المفعمة بالتواصلية واختصار الزمان والمكان وسيادة الصورة والتقنية .

إنموذج (٢)

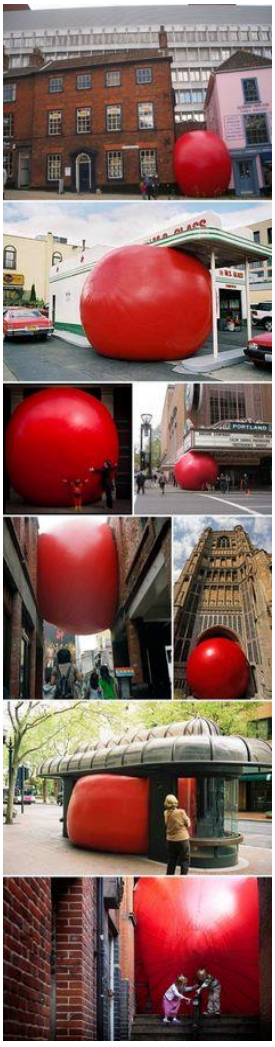
اسم العمل : الكرة الحمراء

اسم الفنان : Kurt Perschke

الخامة : كرة مطاطية صناعية

التاريخ : ٢٠٠١

العائدية : امريكا



الوصف البصري : الكرة الحمراء مشروع لسفر قطعة من فن الشارع في الولايات المتحدة ، يعتبر المشروع أطول ألاعمال الفنية في العالم عرضا كفن تنصيبي ، ويتكون المشروع من كرة حمراء ضخمة من المطاط بقياس قطري يبلغ ٤,٥ متر منتشرة في أماكن مختلفة من المدن حول العالم ، ووضعت في مجموعة من المنشآت داخل المدن وعادة ما تستمر أسبوع أو أسبوعين لحين رفعها في كل موقع ، وقد حظي مشروع الكرة الحمراء بوسائل إعلام دولية قوية واهتمام عام ، وظهر في العديد من كتب الفن المعاصر والمجلات الفنية .

الايقون : الكرة الحمراء ،يحيل هذا الايقون الى عدة صور ومفاهيم ، كالاستمرارية والحركة واللعب والانضغاط ويشكل الحجم علاقة هيمنة مع اللون الاحمر تكسب الشكل طاقته التشفيرية.

الفكرة : مفاهيمية تستند الى مبدأ الانضغاط او الانحشار بين الابنية والسطوح والجدران .

المؤشر : تشير الى مشكلات اجتماعية انسانية ، في انسحاق الانسان وانضغاطه بين فكي المؤسسات الرأسمالية ،واعتمدت الاستعارة والتشبيه ، للتدليل على قسوة الضروف المعاشية في ظل هيمنة التسليع والانتاج والاستهلاك ، استثمرت بيئة المدينة وابنيتها لتحقيق الفعل من التجربة وهي بالنتيجة المنطقية ترتبط بتماس مباشر بالحياة اليومية للبشر والمارة والجمهور ، وفي هذا الاستدعاء تحفيز للذاكرة ويحذر من ازمة حقيقية يعيشها المجتمع والتي ستؤول به الى نتائج غير صحية.

المرجعيات : ان حضور الاعمال الفنية وسط الشارع والمارة بات شائعا في المجتمعات الني نالت حظا وفيرا من التجارب والانشطة الفنية ، حتى اصبح الفن محركا وفاعلا وملبيا لاحتياجات الانسان في مفاصل المدن.

طرائق العرض : حقق العمل متعة ودهشة بصرية للمارة في الشارع،والاخراج الفني يعتمد التفاعلية بين الجمهور والعمل بسينيوغرافية مبسطة، مع مراعاة تضبيط اماكن تواجد الكرة وتنصيبها في اماكن حساسة من المدينة.

الاسلوب والاتجاه : مفاهيمي الفكرة والاداء يعتمد الجاهز والمصنع والاسلوب يحمل الجدة والاصالة في الطرح الغرائبي ، اذ انه نتاج عبقرية الفنان في توظيف الصناعة والهندسة والعلوم الاخرى في هذا العمل ، غير ان اوساط الفن صنفوه بالتنصيب ، وفق اشتغالاته الوقتية.

خلاصة : ان حضورالمكان كقيمة مؤثرة وفاعلة في الاعمال المعاصرة ، يساهم في الكشف عن علاقات متبادلة بين الشكل والمضمون والاداء والوظيفة واثراء للجانب التأويلي .

إنموذج (٣)
اسم العمل : بيت من الطباشير
اسم الفنان : مجهول
الخامة : رسم على الارض والجدار بالطباشير
التاريخ : ٢٠١١
العائدية : امريكا

المسح البصري : يمثل العمل صورة رجل مشرد يرتدي ملابس رثة ، يجلس على الارض ويستند بظهره على الحائط وقد رسمت حوله قطع من الاثاث المنزلي بصيغة ثلاثية الابعاد بالطباشير الابيض.

فكرة العمل : تقدم صيغة ايهامية من خلال رسوم الشارع الثلاثية الابعاد ، تطرح فيها قضايا مجتمعية معاصرة في التشرد والبطالة والفقر ،

الايقون : يتمركز حول شخصية الرجل المشرد الذي يحمل ملامح البؤس والعوز ، اما رسوم الاثاث فهي تمثل الحد الادنى لمستوى معاش الفرد ، وهي ايقونة للحياة العصرية المترفة ، التي تتنعم بها طبقات من المجتمع .

المؤشر : يشير العمل الى بؤس الطبقات المعدومة والمنسحقة والمشردة تحت خط الفقر ، كما هو دعوة الى التكافل والرعاية الاجتماعية لهذه الطبقة .

المرجعيات الضاغطة : من المعروف ان مدينة نيويورك تكتظ بالسكان الذين هم من اعراق وجنسيات واقليات مختلفة ، يعيشون تحت قانون واحد وعلم واحد ، غير ان مشكلات العصر البيئية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية ومتطلبات الحياة المتجددة ، وظهور حاجات وضرورات مستحدثة ، كل ذلك يؤدي الى حدوث معوقات واخفاقات في جسد المدينة النابض ، الامر الذي يستدعي الى تشخيص الخلل وتنبيه المجتمع والوقوف على ايجاد حلول ناجعة تسهم في شفائه.

الاسلوب والاتجاه : واقعي وينتمي العمل الى فئة فن الشارع (street art) المنفذة في احدى ازقة نيويورك.

طرائق العرض : عرض مفتوح بتماس مع المارة ، فالمشهد مقدم بصيغة ابلاغية مبسطة، لا تحتاج الى تفكيك الرموز او الاحالات او التعقيد، كي تستوعبها جميع طبقات المجتمع مما يحقق تداولها بشكل موسع.

خلاصة : ظهور العديد من اساليب العرض التي تمثل اتجاهات وانتماءات مختلفة ، تستند الى تحطيم البنية الوظيفية للاشكال وتقديم مفاهيمية الفكرة بجمالية واسلوب يعتمد الايهامية في تفعيل النص واحالته من منطقة التسطيح الى اخرى .

إنموذج (٤) اسم العمل : واجهات مطعم ميغارو ومطعم كاربو - الخامة : رسم بالوان جدارية على مبنى الفنان: AGENTS OF CHANGE التاريخ : ٢٠١٢
العائدية : KING CROSS - LONDON
http://www.hookedblog.co.uk/2012/05/agents-of-change-megaro-project.html

الوصف البصري : يؤلف العمل الرسم على مبنى من طراز نيو كلاسيك في تقاطع وسط لندن ، ويشمل المشروع الجانبين من مبنى جورجي المكون من خمسة طوابق ويقع مباشرة قبالة محطة سانت بانكراس الدولية في كينغس كروس، لندن.

فكرة العمل: تحديث واجهات المبنى الكلاسيكي الطراز من خلال منظومة من الاشكال التجريدية والهندسية وبما يخلق حالة من الانفصام بين الاساليب القديمة والحديثة، والاعتماد على خزين كمي ضخم من المفردات المعرفة والمشفرة المستوحاة من ثقافة البيئة تقابلها مقدرة انتاج وتركيب عالية في توليد الاشكال.

الايقون : الطراز الكلاسيكي المحدث هو مرتكز العمل،ويحيل الى تعددية الطرز المعمارية السائدة في مدينة لندن .

المؤشر : يشير طراز المبنى المعماري هنا الى فترة وحقبة زمنية سابقة ، وقد ادخلت منظومات لونية وشكلية حديثة ، الامر الذي ولد نوع من التناقض الاسلوبي، لينقل العمل برمته الى منطقة جمالية غريبة وغير معهودة .

تقنيات الاظهار: جاء اختيار المكان بقصد زج المشاهد وجها لوجه مع الاشكال والعلامات من ثلاثة ابعاد ، والاشتغال الحر على مجمل المساحة بالابعاد الثلاثة، باستعمال الالوان الجدارية وعلب السبراي ، وتوظيف حجم المساحة الهائلة ، لادخال الدهشة والتغريب.

المرجعيات الضاغطة : فنون المعاصرة تعمد الى فكرة اسقاط المراجع والانقطاع التاريخي وتحطيم المنظومات الشكلية ، لانتاج اشكال ونماذج لا تنتمي الى زمن او مكان ، الامر الذي يشكل خليطا هجينا من الفنون المستحدثة ، التي تحمل صفات الغرائبية والجدة ، كما لا نغفل الضاغط البرجماتي الجانب النفعي التي تفعل على حساب انساق مجاورة كطرز العمارة ، والرغبة في التواصل والوصول وتاسيس حميمية لاماكن وتجمعات انسانية تعاني العزلة والانشغال ، انها اعادة لانتاج المجتمع والبيئة وتصميم خارطة ديموغرافية تحمل مسارات جديدة على شوارع المدينة ومبانيها .

الاسلوب والاتجاه : تعبيري تجريدي و الاشكال والالوان مبسطة محملة بطاقة حيوية كامنة والاسلوب يشتغل على المكان الجاهز بصيغة تصميمية عشوائية تخلخل نسق الواجهات المعمارية والتصميم الداخلي ، والعمل يصنف من فن الشارع.

خلاصة : شكل حضور التنوع الاسلوبي شرطا متقدما لإنجاز الفن إبتداءً من التفكير الى التنفيذ، بفعل تغير الاسلوب كمهمين يمتد على طوال تاريخ الفن، فانه يكوّن متراكما لأساليب قديمة تم تداولها سابقا وتم تجاوزها، الامر الذي يدفع الفنان في إعادة استقدام وانتاج الاسلوب من جديد، بما يخدم ويوائم تطلعات وافكار المرحلة.

الفصل الرابع- النتائج

١- أحدثت التقابلات بين الفنون بناء شكل بصري يحمل خصائص الغرابة والتحول الى منجز تشكيلي مشاكس ومستفز للذائقية ومخلخل للسياق الاجتماعي ذو مرجعيات وانتماءات متباينة .

٢- طرائق العرض صيرت النتاج الفني مشوش التصنيف او خارج التسميات، سيما بعدما أخذ الفن دورا إجتماعيا أكثر تعمقا، وبعدما بات العمل الفني كيان خارج التصنيفات السردية والتوثيقية، منذ تداخله مع العمارة والمسرح والسينما والموسيقى وغيرها، لذلك تكون قراءات الأعمال الفنية المعاصرة وتحليلها، المدخل لفهم هذه الخاصية الجديدة للفن المعاصر.

٣- أن للمكان أثره الكبير في الانزياح والتحول والنفي عن أمكنة الواقع، حيث يصبح للمكان سمة أخرى في النص الفني.

٤- ان فن الشارع يضفي على المكان جمالية برؤية متفلسفة ، تثير التساؤل والحيرة والدهشة من خلال ما يقدمه الفنان من اعمال فنية ذات قراءات وتأويل متعدد ومنفتح مع بيئته الزمانية والمكانية ومن خلال تعالقاته مع موجودات المدينة.

٥- من خلال تقنيات الاظهار واساليب العرض، ظهر تفرد اسلوبي في الاداء، وذلك بالاشتغال بمفاهيم الاستبدال والاستعارة والتداول والاختلاف ، وهي المفاهيم الأكثر حضوراً في اعمال ما بعد الحداثة .

٦- أثرالمكان بعمق في طرق الاخراج والعرض الفني مما دفع الفنان المعاصر بالخروج من الصالات وقاعات العروض ليبحث عن مناطق جديدة تحقق الانفتاح والتفاعل، كالساحات والاماكن العامة والابنية والمحميات الطبيعية حيث الفضاءات المفتوحة ذات التماس المباشر مع الناس.

الاستنتاجات:

١- ساهم التقابل بين التشكيل والعمارة في خلق اطر جديدة تقترح اساليب عرض ، تلبي حاجات انسانية غير مسبوقة كما في التنصيب والرسم على واجهات المحال التجارية وفن الشارع الذي يجمل المدن.

٢- الفن لغة عالمية تتعالق مع المجتمع بحوار تشفيري لا يستند الى قاعدة عقدية مشتركة (كونه يبحث عن التغريب)، لذلك استحدث الفن اماكن واحياز تمثل جوهر هذا الحوار متمثلة في قلب المدن وضواحيها.

٣- اصبحت التقنيات المعاصرة للفن بديلاً عن الوسائط التقليدية ، مما فتح افاقا اوسع لتداخل الفن بعمق في الامكنة المعاصرة والبيئة الطبيعية.

٤- تدخل قوى اساسية سائدة تجاه حضور الفن في البيئة المكانية، الفنان، والمهندس المعماري، والوظائف الجديدة، وهي باجمعها تشكل جمالية جديدة وتقترح اساليب اظهار وتنوع على حساب التفرد في نوع الفن على المستوى التاريخي.

٥- مع تدفق الناس والثقافات والسلع عبر الحدود وتسارع التغير التكنولوجي ، قد خلق حراك مضطرد للعولمة ، ونشوء ظاهرة اللامكان والتي مؤداها الى علاقة هشة واعتباطية بين الذات والمكان ، فظهرت نزعات في الفن والادب تسجل هذا الاغتراب من خلال التشكيل والسينما والتلفاز والادبيات ، فكانت المدن نتيجة لهذا مولدة للظواهر والتيارات الجنونية.

التوصيات :

يوصي الباحث بعد انجاز هذه الدراسة بالنقاط التالية :

١. التخطيط للتعاون مع المؤسسات المسؤولة عن المدينة في وضع اسس لحضور الفن التشكيلي العراقي في مفاصل المدن ، وادخال مناهج جديدة تذهب باساليب الرسم الى مناطق ملائمة مع التحولات الكبرى للتشكيل والبيئة معاً ، ومحاولة جعل الفن يخرج الى فضاء الامكنة العامة وفي التصميم الداخلي من دون حصره في قاعات العرض.

٢. ضرورة توفر الساحات والمتنزهات والتحويلات الدائرية و توفير النافورات المائية و توسيع المساحات الخضراء والتشجير لجعل البيئة اكثر نقاء وصحة . ونقل المجمعات الصناعية خارج مراكز المدن وذلك لحصر التلوث البيئي وجمع وردم فضلاتها .

المصادر

*المعاجم والموسوعات والقواميس:

١. ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب ، مج١، دار بيروت للطباعة والنشر،
٢. الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ،ط٤, مؤسسة المختار، مصر، ط٤ ، ٢٠٠٨ م.
٣. مراد وهبة ، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة ،٢٠٠٧،
٤. صليبا, جميل, المعجم الفلسفي، الألفاظ العربية، والفرنسية، والانكليزية واللاتينية، ج١، دار الكتب اللبناني،

٥. مصطفى ,ابراهيم واخرون: المعجم الوسيط، ج٢/١، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا، ١٩٨٩.

* المراجع

٦. طوني بينيت واخرون،معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر:سعيد الغانمي ، المنظمة العربية للترجمة،

٧. ابن رشد، جوامع السماع الطبيعي، تحقيق جوزيف بويج، مدريد، ١٩٨٣

٨. ابن سينا، الشفاء، السماع الطبيعي، تحقيق سعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣

٩. ميشال دو سارتو،ابتكار الحياة اليومية، فنون الاداء العملي، الدار العربية للعلوم ناشرون،تر:محمد شوقي

١٠. جيرمي ريفكين،عصر الوصول، الثقافة الجديدة للرأسمالية المفرطة،تر:صباح صديق الدملوجي،المنظمة

١١. مارك جيمينز، الجمالية المعاصرة ، الاتجاهات والرهانات ، تر:د.كمال بو منير ، منشورات ضفاف ، دار الامان ،

١٢. محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة،وزارة الثقافة،مركز دراسات فلسفة الدين ،٢٠٠٥

١٣. فريدريك جيمسون ،التحول الثقافي،تر : محمد الجندي ، اكاديمية الفنون ، وحدة الاصدارات ، دراسات نقدية

١٤. اتيان سوريو ، الجمالية عبر العصور ، تر: ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ ،

١٥. شيرين احسان شيرزاد، الاسلوب العالمي في العمارة بين المحافظة والتجديد،المؤسسة العربية للدراسات

١٦. بلاسم محمد وآخرون ، قراءات وافكار في الفنون التشكيلية ،دار مجدلاوي للنشر،عمان ، ٢٠١٢،

١٧. بونتا،خوان باباو ،العمارة وتفسيرها ، تر،سعاد عبد علي،دار الشؤون الثقافية ،ط١ ،١٩٩٦

١٨. سوريو، إيتيان، تقابل الفنون

١٩. طاهر عبد مسلم ، عبقرية الصورة والمكان ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان

٢٠. آلان باونيس ، الفن الاوربي الحديث ، تر: فخري خليل ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٩٠

٢١. عبد السلام بنعبد العالي ، ميثيولوجيا الواقع ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،ط١٩٩٩،١

٢٢. ستين أ.راسموسين, الاحساس بالعمارة, ط١,ت عماد الكيالي ,الموسوعة العربية للدراسات والنشر ,بيروت

٢٣. بيتر بروكر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، تر :عبد الوهاب علوب ، مراجعة : جابر عصفور ، ط١ ، منشورات

٢٤. Jean Robertson,Craig Mcdaniel Themes Of Contemporary Art , Visual Art After 1980, Oxford

٢٥. David Hopkines, After Modren Art 1945-2000 , Oxford University Pr

٢٦. Kaprow, Allan. "Notes on the Creation of a Total Art." In Essays on the Blurring of Art and Life, ed. -

الاطاريح والرسائل الجامعية:

٢٧. تركيب الخامات المعمارية في تشكيلات الرسم المعاصر، سها عبد الجبار رشيد ، رسالة ماجستير، كلية الفنون

٢٨. ندى عايد ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٣

٢٩. قاسم مرشد ذرب ، سينوغرافيا العرض النحتي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،

٣٠. موقع تشكيل http://www.tshkeel.com/vb/archive/index.php/t-76.html

٣١. موقع .ويكيبيديا

٣٢. [1] http://www.arab-ency.com/ar الموسوعة العربية

http://www.middle-east-online.com – للكاتب صلاح بيصار- موقع الشرق الاوسط اونلاين

34. Silvia Vina: Global Voices joined، 14- 2010 ; Silvia .com

تاثير العولمة الثقافية على اداء الممثل في المسرح العراقي

أ.م.د. سعد محمد راضي
الجامعة المستنصرية

الخلاصة: يهتم هذا البحث بدراسة تأثيرات العولمة الثقافية على المسرح بشكل عام وعلى الاداء التمثيلي للممثل بوجه الخصوص في العراق. وذلك من خلال محاولة الغوص في خصائص ونتاجات العولمة الثقافية التي انعكس تأثيرها بالسلب او الايجاب على المجتمعات وثقافاتها وعاداتها وتقاليدها، وهل ان المجتمع العراقي قد تأثر بالعولمة لينعكس ذلك على مسرحه اولا وعلى اداء الممثل فيه ثانيا؟
فلا يخفى على احد بأن العولمة من المصطلحات التي اثارت جدلا واسعا بين مؤيد ومعارض لها كونها جاءت كنتاج للموجة الليبرالية الثالثة او ما يسمى بالنيبرالية حيث جاءت العولمة الثقافية بعد مخاض العولمة السياسية ومن بعدها الاقتصادية لتعكس مفاهيمها وافكارها على مجالات الفنون كافة ومنها الفن المسرحي في الوطن العربي منذ عقدين ,وقد ظهر هذا التأثير واضحا في العراق بعد حرب عام ٢٠٠٣ بعد تحرره من قيود السلطة الديكتاتورية والتي كانت تفرض هيمنتها على كل عوامل التقدم والتواصل والتكنلوجيا. لقد حاول البحث هذا دراسة تأثيرات العولمة الثقافية على الاداء التمثيلي للممثل في المسرح العراقي بعد التحرر من قيود هذا النظام لنرى ان كانت مفاهيم العولمة الثقافية قد اضافت شيئا لاداء الممثل في المسرح العراقي ام اخذت منه.

الكلمات المفتاحية: العولمة الثقافية؛ أداء؛ المسرح العراقي.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث:

تحمل العولمة الثقافية مضامين فكرية تهدف الى نشر ثقافة كونية واحدة لانها تملك الوسائل الاساسية لها لتكون اشبه بالغزو الثقافي الذي يمس ذاتية الافراد والامم من خلال خطاب خاص مفاده ان لا مجال للتعدد الثقافي وانما البقاء للثقافة المعولمة والمهيمنة على كل الثقافات متميزة باحتكارها المعلومات ووسائل الاتصال العابرة للحدود الوطنية وقد انقسم البعض الى مؤيد لها والبعض الاخر الى رافض بشدة لكل مفاهيمها. معتبرا اياها تؤثر على ثقافة الشعوب وتقاليدهم ومنها الثقافة العربية ذات الاصالة والتراث والهوية الواحدة , والتي تأثرت بالعولمة الثقافية الغربية وعلى كافة المستويات السياسية والاقتصادية والثقافية واحد اعمدة هذه الثقافة هو الفنون والتي انبثق منها المسرح . باعتباره وسيلة اعلام وتثقيف ودوره الاساسي والكبير في ثقافة الانسان ونمو المجتمع بأسره ويحقق الصفات العصرية لان لكل زمان اتجاهاته ووسائله وافكاره التي تنظم علاقات افراد المجتمع بعضهم ببعض وتؤثر على نوعية واسلوب الحياة بشكل عام ويعتبر الممثل احد اهم ادوات المسرح والذي سنحاول معرفة مدى تأثره بالعولمة سلبا او ايجابا وفق المتغيرات التي حصلت ضمن مفهوم العولمة داخل المجتمعات ومنها المجتمع العراقي الذي بات واضحا تأثره بهذا المفهوم او النظام او المصطلح(العولمة) بعد حرب عام ٢٠٠٣ واسقاط نظام الحكم الديكتاتوري البائد الذي فرض طوقا حديديا على وسائل التكنولوجيا الحديثة بكل اشكالها . ومن هنا سوف يجيب هذا البحث عن تساؤل مفاده : هل اثرت العولمة الثقافية بكل مفاهيمها على اداء الممثل في المسرح العراقي ؟ ولهذا صاغ الباحث عنوان بحثه : (تاثيرالعولمة الثقافية على اداء الممثل في المسرح العراقي)

ثانياً: اهمية البحث: تكمن اهمية البحث من كونه يفيد الدارسين والباحثين في مجال المسرح وكذلك طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة.

ثالثاً: هدف البحث: . يهدف البحث الى دراسة العولمة الثقافية ومدى تأثيرها على اداء الممثل في المسرح العراقي

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية : تأثير العولمة الثقافية على الاداء في المسرح

الحدود المكانية : نماذج لبعض العروض المقدمة على مسارح العاصمة بغداد

الحدود الزمانية : للمدة من ٢٠١٨ الى ٢٠٢٠

خامساً: تحديد المصطلحات :

١ -العولمة الثقافية "هي عملية تعميم للثقافة الامريكية على العالم ويحاول عدد من الكتاب الامريكيين الايحاء بأن هناك عوامل سلبية في الثقافات الاخرى للبلدان مما يؤدي الى سيطرة الثقافة الامريكية على هذه الثقافات " (الكريم، ٢٠١٦، صفحة ٧٩) كما يعرفها طلال

عتريس بانها (توحيد القيم حول المرأة والاسرة والرغبة والحاجة وانماط الاستهلاك في الذوق والمشاكل والملبس , انها توحيد طريقة التفكير والنظر الى الذات والى الاخر والى كل ما هو بعيد عن السلوك) (عتريس، ١٩٩٨، صفحة ٤٤)

التعريف الاجرائي :

هي ظاهرة تستهدف المجتمعات باساليب اقناع تتضمن افكارا ومفاهيم تهدف الى توحيد اشكال التعبير واثرت في العلوم والمعارف والفنون بعد ان انعكس تأثيرها على المجتمعات.

٢- الاداء : لغويا يعرف الاداء بالمعنى اللغوي على انه"كلمة مأخوذة من الفعل ادى ومعناه اوصل او قضى , والاداء بفتح الهمزة والدال معناه الايصال" (معلوف، ١٩٣٥، صفحة ٦)

ويعرف الاداء على انه" سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء الى مرحلة التمكن او الكفاءة" (اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد، ١٩٨٠، صفحة ١٢)كما يعرف ايضا في المسرح بانه " عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والالقاء والتعبير بالوجه وبالجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل" (ماري الياس وحنان قصاب، د ت، صفحة ١٤)

التعريف الاجرائي: هو قدرة الممثل على ايصال الافكار والصور من خلال تقنيات الجسد والصوت على خشبة المسرح والتي تتطلب منه كفاءة عالية تأتي من التدريب النفسي والبدني ومدى ثقافته .

الفصل الثاني - الاطار النظري

المبحث الاول

الجذور التاريخية للعولمة والهوية الثقافية

يعتبر مفهوم العولمة من التعابير التي تطورت في المعنى اللغوي للدلالة الاصطلاحية بشكل سريع خلال العقود الاخيرة من القرن العشرين، وهي بمعنى اخر حدث عالمي له بعده الوجودي لكنه ظاهرة جديدة على مسرح التاريخ. اصطلح على تسميتها بظاهرة العولمة، وقد كثر الحديث بين المختصين عن هذه الظاهرة وطبيعة القوى الفاعلة والمحركة لها وتحليل تأثيراتها وانعكاساتها الايجابية والسلبية . والعولمة حسب رأي فذرستون ولاش ((هي الاطار المرجعي لكل الدراسات الاجتماعية والانسانية)) (عبدالله ع.، ١٩٩٩، صفحة ٢٩) فالعولمة تمثل فصلا تاريخيا جديد في التاريخ الانساني وهي قد ظهرت اولا في مجال التجارة والمال والاقتصاد ليجري الحديث بعد ذلك عنها بوصفها نظاما او نسقا او حالة تتجاوز قطاع الاقتصاد لتضم الى جانبها المبادلات والاتصالات والسياسة والفكر والتربية والاجتماع والثقافة , وهنا موضوع الخطورة باعتبارها اسلوب استدراجي بمعنى (الغاء الحواجز بين الدول والشعوب لتنتقل فيها المجتمعات من حالة الفرقة والتجزئة الى حالة الاقتراب والتوحد) (الدليمي، ٢٠٠٢، صفحة ١٢) وهنا نرى ان الظاهر من العولمة هو جعل العالم قرية صغيرة بامكانها تبادل المعلومات والثقافات فيما بينها . فالوجه الاخر لها عند البعض يقول بانها نوع من انواع الاستعمار والاحتكار الجديد الذي لا يحتاج الى معارك واسلحة وتضحيات.

ومن الصعب الوقوف على الزمن الحقيقي لظهور العولمة حيث ان هذه الفكرة يعود تاريخها الى قرون قديمة تتمثل بظهور حاجة الانسان الى التوسع والانتقال من محيطه الى اماكن اخرى بحثا عن الغذاء اولا ومن ثم الرزق والتجارة . وقد تشمل البذرة الاولى لظهورها من خلال المحاولات العديدة للاديان في نشر الافكار والمبادئ الدينية التي تعتقد بها في المجتمعات الاخرى ومحاولة التاثير فيها "منذ قديم الزمان كانت الرسالات الكبرى والحركات الاصلاحية تتجاوز محيط النشأة وتعبر الحدود الجغرافية والسياسية الى حيث يتوفر مؤمنون بها فالاديان السماوية الكبرى , والمذاهب الارضية الكبرى كانت ((تعولم)) الثقافات بما تحدثه فيها من تغييرات جذرية وبما تدخله على انماط حياة الناس في بقاع الارض في تجديد ونسخ للقديم" (بكارة، ٢٠٠١، صفحة ١٥). وقد نستطيع القول ان فكرة العولمة جاءت من الحضارات القديمة حين كان الملوك يسعون الى نشر وفرض نفوذهم وثقافاتهم وتقاليدهم الى مساحات كبيرة من الاراضي والمجتمعات خارج حدود مماليكهم من خلال الاحتلال . وعليه يمكن القول ان اي تحرك يقوم به الانسان هو بمثابة نشاط (عولمي) من اجل الرحيل وجني المكاسب (لهذا فمن غير الممكن تحديد حقبة معينة لنشأة العولمة ولكل ما يقال لا يخلو من التجوز والتسمح) (بكارة، ٢٠٠١، صفحة ٧٦). وهذا لا يعني ان تاريخ العولمة لم يشهد بعض المحطات الكبرى بل يمكن لنا ان نستحضر بعض هذه المحطات ,فالعرب هم اول المطورين للنظام التجاري بين البلدان والخليج العربي وتحديدا في جزيرة هرمز حيث استمر هذا النشاط حتر القرن الخامس عشر . (الى ان طور البرتغاليين التقنية البحرية عبر بناء اسطول بحري تحدوا فيه نظام المتاجرة الدولي الذي يهيمن عليه العرب عن طريق السفن العابرة للمحيطات والتي

تحمل قطع المدفعية على متنها) (Andrada, 1964, p. 103) ان هذه التقنية الجديدة قد اذنت ببدء عنصر جديد من التقدم التقني رجح كفة الغرب مع اكتشاف المحرك البخاري والطاقة الكهربائية , ويرى الباحث ان هذه الاكتشافات وما تلاها خلال القرون الخمسة التالية قد اعطت القوة للهيمنة الغربية متمثلة بالاستعمار العسكري للدول الضعيفة مما يعني ان العولمة اسست بيد الغرب ولا يخفى على احد ان نتائج الحرب العالمية لثانية تعتبر محطة مهمة في تاريخ العولمة قد بدا واضحا ان الهيمنة الحقيقية لا ينبغي ان تكون عسكرية فقط بل ثقافية واقتصادية ليؤدي بالنهاية الى هيمنة سياسية شاملة "ويرى(فوكوياما) المستشار الاستراتيجي والمخطط للسياسة الامريكية الخارجية ان انهيار الاتحاد السوفيتي , وتفكيك المنظومة الشيوعية لم تضع حدا للصراع التقليدي فحسب, وانما وضع نهاية للتاريخ ايضا وبتلك النهاية يميل التاريخ الى استقرار الرأسمالية العالمية كنظام اجتماعي سياسي عالمي امثل" (بول، ١٩٩٨، صفحة ٢١٢) ومن هنا فأن العولمة حسب الطرح الغربي والامريكي هي فرض نموذج معين للثقافة عن طريق التكنولوجيا والالة . مما يعني ان عولمة الثقافة هي نتيجة العولمة الاقتصادية والسياسية كاحد فروع العولمة في العالم لتشمل كل انواع الفنون كالسينما والرسم والنحت والمسرح ...وبفضل الصورة او تكنلوجيا الاعلام فقد استطاعت الدول الكبرى اختصار القارات والحضارات وتحويلها الى جسد حضاري موحد , مما ادى الى تغيرسريع في التكوينات الاخلاقية والثقافية (ويرى البعض ان العولمة الثقافية اخطر من العولمة الاقتصادية بل هي التي تمهد لها ...وتفتح لها الابواب وتسوق منتجاتها بين الشعوب ...فتهواها وتركض وراءها) (القرضاوي، ٢٠٠٠، صفحة ٢١) فنرى الانظمة الاعلامية الجديدة مكنت التقارب بين الشعوب عن طريق توضيح صورة للثقافات الاخرى لتفسر وتشرح ما كان مخفيا من جوانب الابداع المستحدثة في كافة المجالات الثقافية والادبية , سواء كانت كتابة او سينما او مسرح ,والدراسات الحديثة تدعو الى ان تظهر كل ثقافة انسانية تتجاوز المجتمعات والحقب الزمنية التي ظهرت فيه . وهذا من خصائص العولمة بأن تكون ذات طابع شمولي عالمي ومتى ما نجحت الثقافة في ابراز نفسها كثقافة انسانية شاملة فستكون قد الغت كل ما عداها من الثقافات.

تعتبر الهوية الثقافية نظام من القيم والتصورات التي يتميز بها مجتمع ما تبعا لخصوصيته التاريخية والحضارية وكل شعب من شعوب الارض ينتمي الى ثقافة تميزه عن غيره فهو كيان يتطور باستمرار من جيل لاخر كما يتأثر بالهويات الثقافية الاخرى" (صفدي، ١٩٨١، صفحة ١٧) (والهوية في معناها المجرد هي جملة علامات وخصائص من اجناس مختلفة ,تتميز بها الذات عن الاخر وبغياب هذه العلامات والخصائص تغيب الذات وتذوب في الاخر وبحضورها تحضر) (دغيري، ٢٠٠٠، صفحة ٦٧)وعليه يمكن القول ان الهوية الثقافية هي الكيفية التي يعرف الناس بها ذواتهم او امتهم وتتخذ اللغة والثقافة والدين اشكالا لها .وهي لا تكون احادية بل تميل الى التعددية اذا احسن استخدامها كما يمكن ان تتحول الى عامل تفكيك وتمزيق للمجتمع الذي تؤسسه اللغة الموحدة .والعولمة يتم فهمها حسب معرفة الافراد لمضامينها المختلفة فالاقتصادي يفهمها خلاف السياسي ,والاجتماعي يفهمها عكس ما يفهمها المهتم بالجانب الثقافي والعولمة. ان العولمة في مفهومها الثقافي هي (مرحلة من مراحل التفكير الانساني المعاصر بدأت بالحداثة وما بعد الحداثة والعالمية جاءت بعدها العولمة ونحن اليوم في مرحلة ما يسمى بـ (الامركة) وقد تأتي بعد ذلك الكوكبة نسبة الى كوكب الارض ليتطلعون بعدها الى مرحلة الكونية) (عبدالله، ١٩٩٧، صفحة ٤٧). ولان العولمة التكنولوجية قد غيرت بشكل كبير تدفق المعلومات لدى الانسان واثرت فيه بشكل واسع في البعد الثقافي والهوية الثقافية وباعتبار ان مفهومي الثقافة والهوية ليسا معان جديدة اتت مع العولمة السياسية بل رافقاها لتصبح حياة البشرية مرتبطة اساسا بالعولمة عن طريق الثورة التكنولوجية وتحول الراسماليات العالمية ليشهد العالم ما يعتبره البعض من المهتمين بالطفرة الكبيرة في التعبير النوعي عن الهويات الجماعية المختلفة , فتحدي العولمة والعالمية لصالح ثقافات وشعوب معينة ترغب بالتحكم بحياتها وبيئتها التي تعيش فيها (ان التعقيد الذي تحمله العولمة يحتضن ابعادا مختلفة من الثقافة والسياسة والتكنولوجيا والاقتصاد والبيئة) (الهرماسي، ١٩٩٩، صفحة ٣٥) و البعد الثقافي لعملية العولمة قد اثر على الهوية الثقافية من ناحية ما يسمى بتعدد الثقافات داخل المجتمع وعلى الرغم من ان الهويات يمكن ان تأتي من الامبريالية الثقافية كما حصل في اجزاء كثيرة من العالم عندما تم القضاء على الثقافة الاصيلة والتقليدية من خلال اغراق المجتمع بمنتجات تجارية واعلامية ففي خطاب العولمة اليوم اصبح الحديث عن التوحد الثقافي اكثر شيوعا من الحديث عن الامبريالية الثقافية باعتباره نتيجة غير مقصودة للاقتصاد الثقافي في ما بعد الحداثة والاستقطاب الجديد لما بعد الحداثة هو نقطة انطلاق مهمة لفهم التحولات الاجتماعية من خلال عمليات في داخل المجتمعات وفيما بينها.حيث يمكن رؤية العولمة كتغيير في الاتصالات والتكنولوجيا مما يعني تجاوز الحدود الوطنية وتغيير الهياكل داخل الثقافات والدول والاثار المترتبة على هذا سميت شعبيا بالقرية العالمية او العالم الواحد لتخلق ما يسمى تهجين الثقافات المختلفة لتكوين ثقافة عالمية في نهاية المطاف وكل هذا يعتبر(عولمة الحداثة) لتكون امتدادا للعولمة الثقافية وصناعة الترفيه في وقت تتزايد فيه الدوافع من اماكن وثقافات اخرى عبر الاتصالات والاقمار الصناعية فالثقافة هي مجموعة واسعة من القيم والطقوس والتقاليد والعادات التي انشأها لنا اسلافنا ومن الناحية الجمالية هي ادوات

فنية وادبية ورمزية مثل الموسيقى والرقص والافلام والفن والعمارة والمسرح.. ان سعي الدول الرأسمالية الكبرى الى فرض نموذج ثقافي استهلاكي يرضي الجميع كما فعلت الولايات المتحدة الامريكية التي قدمت نموذجا ثقافيا ربحيا متمثلا بسينما هوليوود لتتجاوز الجانب الفكري وترتكز على الجانب المادي كما نرى ظهور مصطلحات جديدة للترويج للعولمة مثل الثقافة السياحية "لقد تم الاعتراف للمرة الاولى رسميا بالسياسة الثقافية عام ١٩٦٣ من قبل المجلس الاقتصادي الاجتماعي في الامم المتحدة" (السيد، ٢٠١٥)وذلك من خلال استثمار الاماكن الدينية والتراثية والاثارية باعتبارها احد اهم الموارد الاقتصادية في المجتمعات التي تمتلك ارثا تاريخيا بكل انواعه لتبتعد عن الموارد الاقتصادية التقليدية كالنفط حتى وصل الحال الى ظهور انواع جديدة في قطاع السياحة كالسياحة العلاجية والتجميلية وغيرها لتصب في زيادة التبادل الثقافي والتعرف على ثقافات دول العالم فيما بينها .

لقد كانت الهوية الثقافية للدول والشعوب ذات استقلالية فكان الفرد في مجتمعه متمسكا بتقاليد وعادات ورثها عن اجداده واسلافه بطريقة الشعور الجمعي , الا ان العولمة وما احدثته من تغييرات وخاصة في الجانب الثقافي قد اثرت بل وحتى غيرت من الثقافات المحلية للمجتمعات عن طريق استغلال شبكة الانترنت والقنوات الفضائية والسينما والمسرح والاعلانات التجارية "العولمة بلا شك تصدر انماط الحياة الخاصة بالامم التي كانت اكثر انعزالا عن العالم لصالح نمط معين للحياة هو السائد في الدول الاكثر سطوة" (امين، ٢٠٠٩، صفحة ٤٥) ونرى الكثير من الافلام والمسلسلات الاجنبية والتي تنتج مؤخرا قد اثرت بشكل كبير على المجتمعات العربية ذات الارث الثقافي الكبير خصوصا تلك التي تستخدم نظام (الدبلجة) لتحول لغة الدراما من اللغة الام الى اللهجة العربية العامة لتمزج ثقافاتها مع ثقافة الدول المستهلكة لهذه الاعمال كي تكون اكثر قبولا او تأثيرا على المتلقي من الشعوب.و "العولمة تحمل في طياتها دائما نوعا او اخر من (الغزو الثقافي) اي من قهر الثقافة الاقوى لثقافة اضعف منها" (امين، ٢٠٠٩، صفحة ٤٨) فالعولمة الثقافية ترتبط بمنظومات التكنولوجيا والاقتصاد والسياسة كما ذكر سابقا لتحقيق الاندماج الثقافي الذي تهدف اليه العولمة لتنتصر القوة المسيطرة والمتحكمة وتفرض نفوذها على المجتمعات الاضعف مما يعني ان العولمة اثرت بشكل كبير على الهوية الثقافية من خلال (محاولة طمس الهوية الوطنية نتيجة الاختلاط الثقافي والحداثة والانتشار العالمي لليبرالية الحديثة ... وتقوية هويات عن اخرى نتيجة رفض بعضها للعولمة... وانتشار بعض الهويات واستبدالها بهويات حديثة هجينة) (الغني، ٢٠١٧، صفحة ١٥٨) فالهوية الثقافية للمجتمع ترتبط بشكل متواصل مع اشكال الفنون وهي تسعى دائما للترويج لها وتقدمها للمجتمعات الاخرى من خلال الفنون والاداب ومنها المسرح الذي هو بلا شك تعبير جماعي ورد فعل لما يدور من احداث وتغييرات محلية وعالمية لهذا يقوم الممثل المسرحي بالتعبير عن التغيرات الانية والمستقبلية , علاوة على ذلك فان المسرح فن الاستجابة لما يحيط بالمجتمع من ثورات وتحولات والمعروف عليه بانه فن عالمي والتحولات التي يشهدها العالم تسير بخطى سريعة نحو عولمة الثقافة بشكل خاص لذا فمن المنطقي ان يتأثر المسرح بمفاهيم العولمة.

المبحث الثاني (العولمة والمسرح)

المسرح منذ زمن الاغريق وحتى الان يتشكل عن طريق التمازج الثقافي فكان له التأثير الواضح في الشعوب الاخرى. لقد عمل الانسان في الحضارات القديمة على مبدأ التقليد والذي هو احد سمات العولمة , وقد نشأ المسرح الاغريقي كمسرح ديني يمجد الالهة عند اليونان اذ سعت الامبراطورية اليونانية لتصدير انماطها الثقافية ومنها المسرح وفرض هذه الثقافة خارج حدود أمبراطوريتهم بدليل وجود المسارح اليونانية في القارات الاخرى مثل قارة اسيا وقارة افريقيا وبالعكس امتزجت ثقافات الحضارات المحتلة واثرت على الثقافة اليونانية وتأثرت بها مما انتج ثقافة مركبة , ان هذا التبادل المعرفي في مجال المسرح هو عولمة مسرحية وان لم يكن قد ظهر هذا المصطلح بشكل رسمي في ذلك الزمن , وقد انبرت تجارب هجينة وخاصة في بداية القرن العشرين ان هذه التجارب في اداء الممثل ادت الى الانفتاح على الثقافات الاخرى والدعوة لعولمة اداء الممثل المسرحي وفتح مدارس جديدة لفن التمثيل والممثل المسرحي وكثرت الاصوات المنادية بالانفتاح على الثقافة الشرقية والعودة الى الطقوس الاولى.

فقد قدم لنا ارتو عروضا اراد من خلالها العودة الى البدائية الطقسية في اداء الممثل فهو(اول من بدأ هذا الاتجاه الا ان تركيزه على الاحلام والمستويات البدائية من النفس الانسانية يمتد ليشمل الاحوال الهمجية والثقافة البدائية) (اينز، ١٩٩٦، صفحة ١١٣) ان دعوة ارتو الى ان تكون لغة المسرح هي لغة جسدية بسبب اعتقاده ان اللغة الكلامية لا تمتلك القدرة على اقامة التواصل بين البشر. ويفرق ارتو بين الكلمة المنطوقة التي ينفي عنها الصفة المسرحية وبين وسائل التعبير الاخرى كالرقص والحركة والموسيقى (اعرف تماما ان كل من لغة الحركة والوقفات والرقص والموسيقى اقل من لغة الكلمات قدرة على ايضاح الطبائع ورواية الافكار الانسانية التي تعنى بالشخصية وعرض حالات الوعي الواضحة الدقيقة ((ويتسائل)) لكل من قال ان المسرح وجد لأيضاح الطبائع وايجاد حل لحالات النزاع ذات الطابع الانساني

او العاطفي او النفسي تلك التي تملأ مسرحنا المعاصر) (ارتو، ١٩٧٣، صفحة ٣٤) لقد نادى ارتو بتقليص دور الكلمة والحوار النصي لصالح تقنيات العرض الاخرى ومنها اداء جسد الممثل ايمانا منه في قدرته على خلق حالة طقسية تتفوق بجماليتها على الكلمة المنطوقة, ان اطروحات ارتو تدعو الى العالمية باعتبار ان الحركة والايماءة الجسدية لغة مشتركة يفهمها الجميع ولا تحتاج الى ترجمة من لغة الى اخرى رغم اختلاف الثقافات في العالم. . وقد اختلفت الاساليب بالتعامل مع جسد الممثل في المسرح الحديث حيث ركز البعض على الجانب النفسي للممثل وابراز دواخله من خلال جسده بمعنى من الداخل الى الخارج , والبعض الاخر ركز على الجوانب الفيزيقية التي تهتم بتنمية قدرات الممثل الجسدية للتعبير عما بداخله من الخارج الى الداخل فنظرية ستانسلافسكي ومنهجه بشكل عام موجهان نحو بناء الوحدة النفسية والجسدية لفن الممثل. ان هذا الاتجاه الذي وضعه ستانسلافسكي لنفسه قد اعتمد على التقنية الداخلية حيث رأى ان التعبير الجسدي وتقنياته يتبع اعمال الفكر والذهن ويكون مجسدا للعواطف والانفعالات التي تحفزه على جلب فعل يبدو للمتلقي حاملا دلالة ورأى ان اداء الممثل يجب ان يكون محاكيا لواقعه وذلك بعد تهذيب واعادة صياغة عبر مجموعة من التقنيات التي ضمنها بنظامه المعروف بالواقعية النفسية وهو اسلوبه المسرحي حيث اعتمد على تقنية نفسية اعتقد انها انسب اسلوب ليعبر به عن كل ما هو انساني ليمثل الجنس البشري بأجمعه، اما بيتر بروك فقد حاول ان يبتعد عن اللغة المنطوقة التي تقدمها النماذج المسرحية التقليدية وفي سعيه هذا اراد ان يوحد المجتمع العالمي عن طريق اكتشاف الخبرة الانسانية داخل الثقافات المختلفة ومن ثم جعلها في بودقة واحدة بهدف الوصول الى اللغة العالمية للاداء المسرحي وهذا ما وجده في طبيعة الاشارة لجسد الممثل (لقد كانت نزعة بروك تنطوي على نبذ ثقافات المسرح التقليدي بوصفها نفايات... ويمكن حصر نظريته الاخراجية بأن الاشكال الاسطورية والطقسية البدائية التي يخلقها العرض سيكون لها قوة في تفجير اللاوعي الجمعي واكتشاف الذات عند المتفرج بوصفها مشابهة للأنماط الاصلية) (التكمجي، ٢٠١١، الصفحات ٩٣-٩٥)، اما الروسي(مايرهولد) فقد حاول استعارة صيغ وثقافات قديمة واستلهم من مصادر الحداثة بما يخدم حركة الممثل وطريقة القاءه حيث كان يرنو الى جعل المسرح اكثر ديمقراطية وتفاعلا مع المتفرج ويبدو بأنه كان يدعو لمسرح جديد عالمي "ففي رحلة بحثه عن اسلوب تأثر بمسرح الميم الاغريقي وبكوميديا الاقنعة الرومانية التقليدية وبالمغنين الجوالة في العصور الوسطى والمغفلين الروس القدامى وكوميديا الديلارتيه الايطالية والممثلين الجوالة في بريطانيا واسبانيا واستلهم المسرح الشعبي في اليابان والصين" (الشرقاوي، ٢٠٠٢، صفحة ٢٠٢) لقد كان مايرهولد في بداية حياته الفنية مهتما بالحركة والتمثيل الصامت وكوميديا الديلارتيه وتقنياتها واهم عنصر في مسرحه هو الممثل الذي يحتاج الى مرونة جسدية ومعرفة واسعة بفنون الرقص والاكروباتيك والمبارزة . بلغة عالمية مشتركة يفهمها المتلقي. وفي انعطافة جديدة للمسرح العالمي عارض الالماني بريخت المدارس المسرحية القائمة وخرج بتعاليم جديدة للمسرح العالمي تتطابق مع طروحات العصر الحديث وما حدث من تغيرات اقتصادية وسياسية في العالم عامة واوروبا خاصة مما دعاه الى فهم المجتمع الانساني وحاجته الى نظرية مسرحية تقوم على اسس تعليمية تغيرية لا ترفيهية تدعو لتغيير الواقع بافكار وايديولوجيات حديثة من خلال مفهوم التغريب (ان وظيفة المسرح هي كشف العلاقات الاجتماعية وتوضيح وجهة النظر الايديولوجية التي تتبع والمنقولة من زمنها ومكانها التاريخي وهذا هو الحال في المسرح الماركسي لبريخت , فعمله كان دعائيا الى حد البحث عن تصوير ما اعتقد انه علاقات حقيقية للقوة التي تكمن بين الثنايا ... وليعرض امام مشاهديه الطبيعة الحقيقية للمجتمع , وبذلك يكون قد فوضهم لتغييره) (كونسل، ١٩٩٨، صفحة ١٢٧) مما يعني ان بريخت طالب المتلقي بأن يكون جزءا فاعلا من تغيير واقعه وهذا ما جعل افكاره تصدر الى خارج حدود اوروبا لقد اراد المسرح الثوري لبريخت ان يغير العالم من خلال طروحاته المسرحية وسلوبه الخاص المتوافق مع المرحلة العالمية الجديدة أي عولمة الفكر عن طريق المسرح من خلال جعل المتفرج يفكر ويفعل.

اما المخرج الايطالي يوجينا باربا حاول ومن خلال *الانثروبولوجيا المسرحية قام بدراسة قواعد السلوك , وقد يظن البعض ان مصطلح الانثروبولوجيا هي دراسة سلوك الكائنات الحية على المستوى الاجتماعي والثقافي بل هي حتى دراسة المستوى الفيزيولوجي(الانثروبولوجيا المسرحية وفقا لباربا لا تسعى وراء اكتشاف قوانين وانما على الاصح قواعد تحدد السلوك وعلى الاخص الفيزيولوجي والسيسيو ثقافي للانسان في وضع خاص داخل اطار العرض المسرحي) (اوجينيو باربا واخرون، ١٩٩٩، صفحة ٨٠) فالطريقة التي يستخدم فيها الجسد بالحياة اليومية قد تختلف اختلافا جذريا عن الطريقة التي يستخدم بها في الاداء .

ومن اهم التحولات التي حصلت في المسرح العالمي ظهور زفوبودا المهندس المعماري الجيكوسلوفاكي فقد حاول الجمع بين التمثيل الحي على خشبة المسرح والفيلم السينمائي بهدف استخدام تقنيات جديدة ومنها جعل الضوء وسيلة مادية له قصد تجسيدي من خلال العاكسات لخلق تشكيل مسرحي اذ يقول(لا اريد صورة مستقرة ولكن اريد شيئا ما يستنبط الذي له حركة وليس بالضرورة حركة فيزيائية بالطبع ...قادر على تغيير الانطباع في العلاقات , والمشاعر) (الجنابي، ٢٠١٥) هذه التحولات المتأثرة بالعولمة المسرحية جعلت افكار زفوبودا تؤثر

بالمتلقي عبر الممثل والتقنيات. اما الامريكي روبرت ويلسون فقد اعتبر ان الممثل هو الدال الرئيسي في العرض المسرحي وقد يستعاض عنه احيانا بدمى الية وربما يخضع كلام الممثلين احيانا الى التضخيم مما يدل على انه وفريقه قادر على تنويع درجات مختلفة من اللغات البديلة بالتواصل والمدرك الحسي ف (ان الانسان دائما ما يسجل ما يراه في العالم الخارجي بطريقتين وعلى شاشتين منفصلتين , الشاشة الخارجية وهي ما يسجل عليها المعاني العامة التي يدركها وهي المكان التي تعطي معنى ومغزى للحدث او الشيء المادي بفعل رفاقنا واقراننا وفي نفس الوقت يسجل كل واحد منا نفس هذه الصور على شاشته الداخلية) (كونسل، ١٩٩٨، صفحة ٢٦٨) ويبدو بأن ويلسون قد شجع الممثلين على اداء عروضهم بدون مفاهيم جمالية مسبقة حيث قاموا بابتكار تقاليد حركية خاصة بهم مع تطوير حركات جديدة كما انه ركز على ان حركة سير الممثل بالواقع لربما لا تنسجم مع حركته على المسرح لأن الحركة تتشكل ثقافيا وحسب البيئة فالحركة لدى ويلسون تختلف عن الحركة التي نعرفها وبالتالي لا نستطيع فهمها لأنه اول من حاول جمع الحركات من كل مجتمع لتقديمها في عروضه وهي عبارة عن ايماءات مبهمة وغير مفهومة .

من جانب اخر ظهرت تجربة الفيلسوف والكاتب والمخرج المسرحي الامريكي ريتشارد فورمان الفنان الطليعي اذ أعطى للممثل سلطة بناء المنظر وتوزيع المساحة بصفة دائمة عن طريق استخدام الجدران المتحركة والستائر ليتلاعب بالمنظور من خلال تصميم المناظر عن قصد لهدف الى التركيز على عملية الخلخلة في العرض لتدمير الاحساس بوجود مركز العرض فالممثل لديه يستخدم جسده بوضعيات غريبة غير مألوفة ليعتمد مرة على الصمت ومرة اخرى على الحركة الالكترونية ليتماشى مع ثقافة العصر المتسمة بالسرعة(السرعة في ثقافتنا , واريد ان اعكس الانتعاش والتوتر النفسي الذي يحقق السرعة في حياتنا) (وايتمور، د.ت، صفحة ١٣١).

وبما ان الفن المسرحي هو احد مفردات الثقافة الانسانية العالمية فأن العولمة قد فتحت كل الابواب امام العالم في مجال الفنون عامة ومنها الفن المسرحي الذي يعتبر ابو الفنون من خلال ايجابياتها فأصبح من اليسير الاحتكاك بثقافات الاخرين لتؤثر التجارب المسرحية العالمية وتلقي بظلالها على المسرح العربي عموما ومنها المسرح العراقي الذي باتت ملامح المسرح العالمي واضحة في العروض التي يقدمها مع التقدم التكنولوجي الذي فتح افاقا واسعة للاكاديميين والمؤلفين والمخرجين والممثلين وحتى مصممين للاستفادة من تلك التجارب العالمية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

- **مجتمع البحث**

احد العروض المسرحية التي قدمت في العاصمة بغداد عام ٢٠١٩ وتم اختيار هذا العرض المسرحي قصدا لما احتواه من اداء تمثيلي يتفق مع متطلبات البحث ومؤشرات الاطار النظري.

- **اداة البحث:**اعتمد الباحث على المؤشرات الاطار النظري وكذلك مشاهدة العرض عيانيا.
- **منهج التحليل:**اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث.
- **طريقة اختيار العينات:**اعتمد الباحث اختيار عينة البحث العرض المسرحي (توبيخ) للمخرج انس عبد الصمد بشكل قصدي لما يحتويه من مديات فيها مساحات تحليلية مثالية في تحقيق نتائج البحث ولما احتوته من اساليب وتقنيات عالمية حديثة في مجال الاداء التمثيلي.

- **تحليل العينة**

العرض المسرحي ضمن المسرح التجريبي (توبيخ)

التأليف والاخراج والسينوغرافيا : انس عبد الصمد

مكان وتاريخ العرض : المسرح الوطني ٢٠١٩/٨/١

الممثلون: (محمد عمر ايوب , علا علاء, اليسار الربيعي , ايمان الربيعي , هشام الكناني , ياسر فاضل المعموري , صائب حداد , ناظم حسن شجر , ضرغام قاسم مظلوم , صادق عبد الرضا مناتي , حيدر محمد حمدي , احمد نزار , راسم كريم مسعود , يوسف عبد الرحيم هامل , حسنين فاضل راشد , مرتضى هاشم زعيج , ياسين ضياء ياسين , مصطفى علاء صاحب , مرتجى ابراهيم رحمة , محمد تحسين , ابو الحسن علي , همام قاسم مظلوم , منتظر الشواك , صباح سنفور , احمد سنفور , ليث نعمة , علي رسول , ياسين مشتاق , هشام الكناني)

.

التحليل:

تتنوع الصور في عرض مسرحية توبيخ عارضة صيغ الحياة اليومية المتخمة بالهموم والقلق ازاء الحروب وكشف الغرائز المكبوتة عن طريق العديد من الصور والاصوات المتقطعة بواسطة اجساد الممثلين وباداء متكرر ومتقطع يتكرر بتكرار المشاهد للتعبير عن المعاني المضمرة داخل حركات الممثلين وصمت يكسره صوت ..... المتوافق مع الكولاج المسرحي , وتجسد الاضاءة المسرحية المعاني الانسانية اذ يظهر هناك اربع بقع ضوئية تجسد كل منها حالة انسانية عن طريق اداء الممثلين اذ يبدو من الوهلة الاولى الاختلاف في الاصوات .فهناك صوت طنين ذبابة مزعج . شريط مسرع فيديوي . طبل. صوت كريستال . اصوات رجال . جرس مدرسة. طقطقة . ثم نلاحظ الهجين من العناصر البصرية المتنوعة فكل شيء لا يشبه الثاني فوضع حاوية نفايات . سلالم بيضاء . براد ماء . جهاز استنساخ . تابوت ابيض . رؤوس دمى متناثرة . دلو ماء . مستخدما الداتا شو في خلفية المسرح لعرض السلايدات , ان هذا المزيج غير المتجانس من العناصر البصرية قد عكس كولاج متعدد من البؤر تتنوع بزوايا النظر ويعكس هذا التمازج الروتين الحياتي الممل والضغط المستمر مقابل طموحات الانسان العراقي معاناته اليومية للحصول على ابسط مقومات المعيشة من فرص عمل ومحاولاته في بلوغ اهدافه وغاياته وما يواجهه من صعوبات ومطبات قد يصطدم بها مثلها المخرج بصوت الذبابة لتحاول الشخصية التخلص منها دون جدوى وهذا التكرار الحياتي الممل يجسده بأسدال الستارة ثم يفتتحها مرة اخرى ويعاد العرض مرة اخرى وركز المخرج على الشاب والفتاة والموظف المسؤول كونهم محور العملية المسرحية ومنظومتها الكولاجية والمؤثرة في سينوغرافيا العرض . فيشاهد المتفرج عدم ترابط بين اداء الممثلين وعناصر العرض اذ قدمت بشكل متشظي وكسر للمتوقع السائد للعرض . ان الممثلين وهم يؤدون افعال سلوكية مختلفة في كل بقعة ضوئية تدل على ان كل اداء يختلف عن الاخر بالتعاكس مع المنظومة البصرية والصوتية مما يحتم على المتفرج ان يلم شتات هذا التشظي الصوري. اما وجود الطلاب المتكدسين على الارض بمقابل ملفات ملونة لها بعد نفسي واجتماعي في المجتمع العراقي عاكسا الحالة الفكرية والنفسية للمثل باعتباره فردا من هذا المجتمع . بالمقابل نشاهد مشهدا لرجل يرتدي اللباس القديم حاملا كاميرا في مقابل الصور الفيديوية التي تعرض على خلفية المسرح يرافقها صوت الذبابة المزعج ويحاول الممثلين التخلص منه بحركات غير منتظمة في حين تبقى شخصية الموظف المسؤول في حالة من السكون خلال زمن العرض وهذا السكون يمثل حالة الركود لدى الموظف في الحياة اليومية بشكل عام , لقد تميز عرض توبيخ بايقاع غير منسجم عززته الانتقالات المفاجئة للممثلين ما يجعل المتلقي يشعر بصعود وهبوط العرض من خلال تكرار قصدي حيث ان خروج الممثلين من بقع الضوء والاندماج في سينوغرافيا العرض بصورة سريعة ما يعني ان هذا العرض قد عزز المرونة الجسدية وهذا ما نلاحظه في خروج الممثل (علي حميد) من بقعة ضوء الى اخرى بانسيابية محسوبة بدقة ورشاقة في الحركة ومنضبطة مع اصوات الخلفية . ان رفع الستارة البيضاء بعرض الداتا شو يكشف عن انتقالات في المشاهد بحيث يشعر المتلقي وكأنه جزء من العرض . وهذه الانتقالات شكلت في اداء كل ممثل تمازج واندماج مع الضوء فالرجل الموظف والشاب والفتاة ورجل الكاميرا بانتقالهم من منطقة ضوء الى اخرى مع ظهور شخص في خلف الخشبة يتجول يمينا ويسارا يدل على وجود عدم استقرار وزعزعة في نظامه الحياتي المعقد الذي قابله المخرج بتعقيد مسرحي بالصوت والصورة .

ان عرض مسرحية توبيخ يأخذنا بعيدا نحو مديات التأويل الجمال والتحفيز الفكري في تلقي العرض بصورة تشحذ الذاكرة وما يميزه هو تغييب الزمان والمكان وذلك لاعطاءه صورة انسانية شمولية ربما لا تستهدف الواقع العراقي بل تتعداه الى مثيلاته في العالم بسبب ما يمر بشعوبه من ازمات ومصائب , وكذلك فانه يكشف عن معاناة الانسان في طموحة للحصول على ابسط حقوقه المعيشية ولكنها لم تتوفر له بسهولة ويسر بحيث يصبح متشائما ويهرول ساعيا نحو تابوت المرأة ذات الرداء الاحمر والتي جسدتها الممثلة (علا علاء) بوصفها سلطة تغيير تفتح بابه المرأة لمرة واحدة وتغلقه في دلالة جنسية مبهمة . في حين ان الفتى الذي يخرج من كيس القمامة تنزل عليه سترة رسمية يرتديها بسهولة مما يدل بمقارنة بسيطة الحصول على الفرص الحياتية اليسيرة لمن لا يستحق , وكما اشرت سابقا ان العرض لم يكشف عن الزمان والمكان ضمن منظومته المتداخلة بصورة شديدة معززة بدوران خشبة المسرح حول الشاب والفتاة مع اكداس من الملفات ومجموعة الممثلين وصورة الذبابتين والفتاة التي تعصر الملابس المبتلة في حين يعاني الاخرين من معاناة والم مع هذا العصر تظهر في حالة التلوي الجسدي المدعم بصوت تراتيل اجنبية وصوت الكرستال والطبول , كل هذا ونحن في غيبة من الزمان والمكان مما يعطيها لغة عالمية . كما تجسد مفهوم التغريب عن طريق سينوغرافيا العرض التي حققت شكلا كولاجيا حينما ازاحت نمطية المفردات اذ تتكدس اجساد الممثلين كتكدس الملفات في حين يتحول جهاز الاستنساخ الى مخبأ يختبئ فيه الممثلون ويتحول ادائهم في بقع الضوء الى رتابة صورها الموظف عن طريق فعله الالي الى صمت وسكون حينما يتوقف بلا حراك وكأن هناك من يقوده ويتحكم به . لقد حقق المخرج حالة التغريب الصوتي عبر حركة الممثلين صعودا وهبوطا مع صعود وهبوط صوت طنين الذبابة كفكرة اساسية للعرض حينما تتداخل مع المؤثرات الصوتية الاخرى (الكرستال . الموسيقى الترقبية . الانفجار) ما جعل العنصر الصوتي المرافق للاداء يخرج عن حالته المألوفة كموسيقى

تعزز نجاح العرض الى حالة من الازعاج يرافقه اداء سريع يحاول التخلص من الذباب والسعي الى ان يتخلص من هذا الصوت بوضع اليد على الاذنين وهنا قد يكون المخرج تقصد اختيار الذباب المزعج في الحياة الواقعية لسرعة تكاثره وسرعة موته لقصر دورته الحياتية , وبهذا قد عكس المخرج عن طريق اداء الممثلين الرتابة الحياتية والتردد في واقعنا المعاصر الذي يظهر في اداء المؤدي الشاب (انس عبد الصمد) في مواجهة الحياة ومصاعبها ومحاولته الانخراط مع المجاميع وتحديدا الموظف حينما يتجه نحوه ويجلس بقربه ووضعه للملف والكرسي وسلة المهملات . من جانب اخر حينما يدخل الصوت مرة اخرى كمؤثر صوتي مزعج يثير حفيظة الفتاة وهنا يحاول الشاب اصطياد الذبابة لتخليص الفتاة منها ثم تستلقي الفتاة وتمد يدها الى الامام فيسقط الشاب ويتلوى بفعل ادائي صادق لحالة التعذيب التي يمر بها الشباب.

ان كل مكون بصري من مكونات العرض تقابله مفردة من مفردات الحياة فكيس القمامة قد يتجاوز مفهوم المهمش ليعطينا اكثر من دلالة متعددة المعاني واستخدام التكنلوجيا الحديثة قد ساهم في اضفاء جمالية وتأويل متعدد المعاني حيث تم التزاوج بين صور الفيديو وحركات الممثلين (الشاب والفتاة) كما ساهمت الاضاءة برفد هذا التداخل الكولاجي وتحديد المعنى المهم للعرض , كما كان للحركة الدائرية لخشبة المسرح دور في تقوية الفعل الادائي للشاب والفتاة مع اكداس الملفات واجساد الممثلين يرافقه الصوت الممنتج ما اعطى حالة من الاضطراب النفسي للمؤدين كما دعمت الداتا شو مشهدية العرض .

المؤشرات:

١-يرتبط اداء التمثيلي بالمكون الثقافي ويتبع الحالة النفسية والفكرية والجسدية للممثل .

٢-تاثر اداء الممثل في تجسيد الشخصيات بما يحيطه من ظروف المجتمع السياسية والدينية والاقتصادية.

٣-اسهمت المرونة والتشكيل الجسدي للممثل في زعزعة ونبذ الانماط التقليدية للعرض.

٤-ساعدت العولمة في ايجاد لغة عالمية مشتركة في العروض المسرحية من خلال استخدام لغة الجسد وعلامات موحدة.

٥-محاولة العولمة اختزال الكون وجعله قرية صغيرة القى بضلاله على الفنون عامةو وعلى الفن المسرحي خاصة لما له من دور في نشر الثقافة المجتمعية.

٦-التقنيات الحديثة في منظومتي الاضاءة والصوت في المسرح ساعدت الممثل على اداء الحركات بشكل ميسر في العرض المسرحي.

النتائج:

١-انعكاس الموروث الثقافي على حركات الممثلين في عينة البحث (توبيخ)وظهور تاثيرالعولمة عليه.

٢-ان ماتركته الطقوس من تاثير على ثقافة المجتمع انعكس على اداء الممثلينوبدت واضحة الارهاصات النفسية على تجسيد الشخصيات وحركاتها.

٣-الاداء التمثيلي والجو العام لعينة البحث(توبيخ)كان قريبا من العالمية نتيجة التاثر بالعولمة الثقافية وقد برز هذا التاثر في العديد من العروض المسرحية العراقية مؤخرا.

٤-حركة الممثلين والايماءات عكست طبيعة الاحداث التي يعيشها المجتمع الواقعي مما يدل على انعكاس ثقافة المجتمع والظروف السياسية والاقتصادية على الاداء.

٥-لجوء بعض المخرجين والممثلين العراقيين الشباب الى اللغة الحركية بدلا من اللغة المنطوقة ساهم بايجاد لغة عالمية مشتركة للعروض العراقية لتكون مفهومة في دول العالم.

الاستنتاجات

١-قابلية الممثل العراقي في اداءه مرتبطه بقدرته الذهنيةالتي طورها من خلال قراءاته ومشاهداته للعروض العالمية.

٢-امتياز الاداء التمثيلي العراقي في المسرح بالوضوح حين يوظف بشكل دقيق مع تقنيات الاضاءة والصوت الحديثة كونها وسائل ايضاح.

٣-اغلب العروض العراقية جاءت لتلبي حاجة المجتمع لتغيير الواقع وتجسيد المعاناة الانسانية واعتبار المسرح في قمة هرم التغيير.

المصادر:

١-اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد. (١٩٨٠). فن التمثيل. بغداد: مطبعة جامعة بغداد.

٢-اسماعيل صبري عبد الله. (١٩٩٧). الكوكبة - الرأسمالية في مرحلة ما بعد الامبريالية. الطريق، ٣٤، صفحة ٤٧.

٣-الدكتور سامي عبد الحميد. (د . ت). ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين. بغداد.

٤-الفت وهايدي. (١٩٩٥). الحرب والحرب المضادة. بنغازي، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع.

٥-انطوان ارتو. (١٩٧٣). المسرح وقرينه. (سامي اسعد، المترجمون) القاهرة: دار النهضة العربية.
٦-اوجينيو باربا واخرون. (١٩٩٩). طاقة الممثل مقالات في انثروبولوجيا المسرح (المجلد ٢). (ضيف الله مراد، المترجمون) مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون.
٧-اياد رشيد الكريم. (٢٠١٦). العولمة وانعكاساتها الثقافية على الوطن العربي (المجلد الاولى). دمشق.
٨-ايريكا فيشر ليشته. (٢٠١٦). من مسرح المثاقفة الى تناسج ثقافات الفرجة. (خالد امين، المترجمون) المغرب: المركز الدولي لدراسات الفرجة.
٩-تمارا سورينا. (١٩٩٤). ستانسلافسكي وبريشت. (ضيف الله مراد، المترجمون) دمشق، سوريا: وزارة الثقافة السورية.
١٠-جلال الشرقاوي. (٢٠٠٢). الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي. القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١١-جلال امين. (٢٠٠٩). العولمة. القاهرة، مصر: دار الشروق.
١٢-جلال جميل الدليمي. (٢٠٠٢). اثر السياسة السلمية للعرب في نشر الدعوة الاسلامية. بغداد.
١٣-جميل حمداوي. (٢٠١١). الاخراج المسرحي. الشارقة، الامارات: الهيئة العربية للمسرح.
١٤-جو كلهر واخرون. (٢٠١٦). المسرح والعولمة. (سامي عبد الحميد، المترجمون) دار المصادر للطباعة.
١٥-جون وايتمور. (د.ت). الاخراج في مسرح ما بعد الحداثة. (سامي عبدالحميد، المترجمون) بغداد: دار المصادر.
١٦-جين دي جاي,اليزابيث جورمان. (٢٠٠٠). المرشد في السياسة والاداء. (الادبية والفنون، المحرر، و محمد لطفي، المترجمون) القاهرة: مركز اللغات والترجمة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
١٧-حسين التكمجي. (٢٠١١). نظريات الاخراج. بغداد، العراق: دار المصادر.
١٨-خالد عبد الرحيم السيد. (٢٠١٥). السياحة الثقافية. الشرق.
١٩-سالم بول. (١٩٩٨). الولايات المتحدة الامريكية والعولمة - معالم الهيمنة في مظلة القرن الحادي والعشرين من كتاب العرب والعولمة. مركز دراسات الوحدة العربية.
٢٠-سامي عبدالحميد. (د.ت). ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين.
٢١-صامويل هنغتون. (١٩٩٩). صدام الحضارات - اعادة صنع النظام العالمي (المجلد ٢). (طلعت الشايب و صلاح قنصوة، المترجمون) القاهرة، مصر: دار سطوة.
٢٢-طلال عتريس. (١٩٩٨). العرب والعولمة بحوث ومناقشات (المجلد الاولى). بيروت، لبنان: مركز الدراسات الوحدة العربية.
٢٣-عبد الباقي الهرماسي. (١٩٩٩). العولمة والهوية الوطنية. العربي، صفحة ٣٥.
٢٤-عبد العلي ابو دغيري. (٢٠٠٠). اللغة والدين والهوية. النجاح الجديد.
٢٥-عبد الكريم بكارة. (٢٠٠١). العولمة وطبيعتها ووسائلها وتحدياتها والتعامل معها. مكتبة دار الحياة.
٢٦-عبد الخالق عبد الله. (١٩٩٩). العولمة ظاهرة العصر. الكويت: عالم الفكر.
٢٧-عماد عبد الغني. (٢٠١٧). سوسولوجيا الهوية. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
٢٨-عمار الجنابي. (٢٠١٥). الحوار المتمدن. تاريخ الاسترداد ٢٨ ١٢ ,٢٠٢٠، من ادب وفن.
٢٩-عواطف ابراهيم السيد. (١٩٩٨). تقنيات الاداء التمثيلي بين التعبير الصوتي والجسدي. الاسكندرية: مطابع جامعة الاسكندرية.
٣٠-فوزي فهمي احمد. (١٩٩٥). المسرح وجسد الانسان (الإصدار العدد ٤). القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
٣١-كريستوفر اينز. (١٩٩٦). المسرح الطليعي. (سامح فكري، المترجمون) مركز اللغات والترجمة , اكاديمية الفنون.
٣٢-كمال بن عطية. (١٩٩٨). النزعة الكوزموبوليثية. صنعاء.
٣٣-كولين كونسل. (١٩٩٨). علامات الاداء المسرحي. (امين حسين الرباط، المترجمون) مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
٣٤-لويس معلوف. (١٩٣٥). المنجد (المجلد الثامنة). المطبعة الكاثوليكية للاداء.
٣٥-ليون شانصوريل. (١٩٦٠). تاريخ المسرح. (خليل شرف الدين و نعمان اباظة، المترجمون) لبنان : عديدات.
٣٦-ماري الياس وحنان قصاب. (د ت). المعجم المسرحي. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
٣٧-مجيد صالح بيك. (٢٠٠٢). تاريخ المسرح عبر العصور. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

٣٨-محمد حمدي ابراهيم. (٢٠٠٧). رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق.م وحتى القرن العشرين (المجلد ٨). مصر: الدار الدولية للاستثمارات الثقافية.

٣٩-مطاع صفدي. (١٩٨١). ميتافيزيقية الشبه والهوية (المجلد الاولى). بيروت: الفكر العربي.

٤٠-منير الحمش. (١٩٩٨). العولمة ليست الخيار الوحيد. دمشق، سوريا: الاهالي للطباعة والنشر.

٤١-يوسف القرضاوي. (٢٠٠٠). المسلمون والعولمة. دار التوزيع والنشر الاسلامية.

42- de Andrade, J. F. (1994). *The Life of Dom John de Castro, the Fourth Vice-roy of India*. Asian Educational Services.

The impact of cultural globalization on the performance of the actor in the Iraqi theater

Asst. Prof. Dr. Saad M. Radhi
Mustansiriyah University

Abstract: This research is concerned with studying the effects of cultural globalization on the stage in general and on the representative performance of the actor in particular in Iraq. This is through an attempt to delve into the characteristics and results of cultural globalization, whose effect has been negatively or positively reflected on societies, their cultures, customs, and traditions, and whether the Iraqi society has been affected by globalization to reflect that on his stage first and on the performance of the actor in it second?

It is no secret to anyone that globalization is one of the terms that sparked widespread debate between supporters and opponents of it, as it came as a product of the third liberal wave, or the so-called liberalism, where cultural globalization came after the throes of political globalization and then its economic dimension to reflect its concepts and ideas on all fields of art, including theatrical art in the Arab world Two decades ago, this influence was evident in Iraq after the 2003 war after it was freed from the restrictions of dictatorial power, which imposed its hegemony on all the factors of progress, communication, and technology.

With my research, I tried to study the effects of cultural globalization on the representative performance of the actor in the Iraqi theater after liberation from the restrictions of this system to see if the concepts of cultural globalization had added something to the performance of the actor in the Iraqi theater or were taken from it.

Keywords: Cultural globalization; performance; Iraqi theater.

الأغنية الكوردية الفولكلورية في كوردستان العراق

م.م. عمار حليم حامد
المديرية العامة للتربية محافظة كركوك
Email: ammarhalim.ir@gmail.com

الخلاصة: يتكون ملخص البحث (الأغنية الكوردية الفولكلورية في كوردستان العراق) من فصلين: الفصل الاول: تناول فيه الباحث مشكلة البحث حيث أن البحوث والدراسات التي تناولت موضوع الأغنية وخاصة الأغنية الكوردية في التراث والموروث للفولكلور في كوردستان العراق لم يتطرق اليها الباحثون من النواحي الموسيقية, وكان السبب في تحديد مشكلة البحث, كما أوضح أهمية البحث بأعتباره من الدراسات الموسيقية في كوردستان العراق,التي تلقي الضوء على (الأغنية الكوردية الفولكلورية في كوردستان العراق) أما هدف البحث هو تحديد أهم وأبرز الخصائص اللحنية والإيقاعية للأغنية الكوردية الفولكلورية فى كردستان العراق.
وتقتصر حدود البحث على أغاني العمل من عام ١٩٣٠– ١٩٤٠, واخيراً أوضح الباحث مصطلحات البحث.
أما الفصل الثاني يتكون من نبذة عن تاريخ الفولكلور،والأغاني الفولكلورية وأنواعها, وأنواع وأشكال الأغاني الكوردية وتصنيفها.
ومن ثم تليها عينة للأغنية الكوردية الفولكلورية في وقائمة بالمصادر ثم ملخص باللغة العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الاغنية؛ الفولكلورية.

المقدمة: الاغنية الفولكلورية هي تلك الاغنية التي ترتبط بمكان وبيئة وجماعة من البشر مثل اهل الريف واهل الصحراء كما وأنها قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة ظهرت بين الناس في زمان الماضي.
والاغنية الكوردية الفولكلورية في كردستان العراق هي غنائية في جوهرها أي انها ذاتية في المقام الاول وأهم ما يميز الأغاني الفولكلورية انها تحافظ على العادات والتقاليد والمعتقدات، وذلك لتناقلها شفاهاً من جيل إلى آخر والاغنية الفولكلورية الشعبية هي من أكبر المظاهر الفنية أصالة في حياة أي شعب من الشعوب بل ويرى البعض مؤشراً دالاً على القوة الخلاقة للأمة كما وهي تعبير تلقائي يتسم بالعفوية وهي فن الجماعة وتعبر عن الخواطر والأحاسيس المترسبة في أعماق الحضارات البشرية .
إن تراث الغنائي والموسيقي في أقليم كوردستان العراق تراث عريق ومتنوع وقد نشأ وتطور مع تطور الحضارة في العراق القديم، لذلك فقد تنوعت فنونه الغنائية والموسيقية وطرائق أدائها يرجع هذا الغني في التنوع إلى التفاوت في طبيعة المناطق الجغرافية كالسهول الجبال والينابيع والعيون التي تؤثر في نمط معيشة السكان وحياتهم من قرويين أو سكان مدن, فضلا الاختلافات الثقافية والقومية فإلى جانب الأكراد الذين يمثلون الغالبية العظمى من أقليم كوردستان توجد أقوام أخرى كالتركمان والأشوريين والكلدان واليزيديين. إن هذا التعدد في الديانات والمذاهب أدى الى تنوع في النص واللحن والإيقاع.
أما الأغنية الشعرية الشعبية الفولكلورية فقد برزت فيها العديد من الاشكال والانواع الغنائية المختلفة والمتنوعة, وقد امتازت الأغنية الفولكلورية بمكانة عالية ومستوى رفيع مختلف عن بقية الأنواع والأشكال للأغاني أن التراث الغنائي والموسيقي في كوردستان يعد من الفنون الاصلية للتراث الموروث الكوردي لما لها من الخصائص اللحنية والإيقاعية التي تميز بها.

1-مشكلة البحث:
من خلال ما تم عرضه فى مقدمة البحث فقد تشكلت لدى الباحث تساؤلات عديدة منها, هل يمكن تعديد الخصائص اللحنية والإيقاعية للأغنية الكوردية الفولكلورية في كوردستان العراق في أطار موضوعي بحثي؟ وهل هناك دراسة تناولت هذا الموضوع بشيء من التفصيل؟ الامر الذي دعا الباحث الى الاجابة عن تساؤلاته غير أنه يعتبر دراسة سابقة في هذا المجال، لذا فقد تبلوره القناعة لديه بأن هناك حاجه ماسه لإجراء دراسة عن الأغنية الفولكلورية في الذات و المدن الكوردية في كوردستان العراق وهي محاولة رائدة في هذا المجال حيث لم يجد الباحث دراسة انجزت في هذا المجال بالتحديد .

٢- أهمية البحث:

كان للغناء الشعبي يحتل جزاً مهما في كوردستان وخصوصاً الأغاني الفولكلورية في القرن الماضي وأصبح نادراً اليوم بسبب التقدم وليس هناك أي جهة أو مؤسسة قامت بجمع هذا التراث والموروث القديم ولابد ان يكون هناك مساعي من الباحثين لدراسة هذا الفن واحيائه , وبناءً على ذلك تمت أهمية هذه الدراسة في أنها .

١. إحياء هذا الجانب من التراث والموروث الكردي الذي تعرض للزوال والاندثار.
٢. تسعى للحفاظ على هذا التراث الشعبي المبدع وتنمية قدرات المجتمع في تحقيق حيوية المأثورات الشعبية.

٣- هدف البحث:

تحديد أهم وأبرز الخصائص اللحنية والإيقاعية للأغنية الكوردية الفولكلورية فى كردستان العراق.

٤- حدود البحث:

أ- الحد المكاني, انحصرت هذه الدراسة على أقليم كردستان- العراق.

ب- الحد الزماني, لا يمكن تحديد البعد الزمني لِقدم الأغاني الفولكلورية ولكن يمكن حصرها من الفترة ١٩٣٠- ١٩٤٠ من القرن الماضي لإقليم كوردستان- العراق[١].

٥- مصطلحات البحث

١. الأغنية: وهي ما يترنم به من الكلام الموزون وغيره, وما يترنم من الكلام الموزون اللحن[٢]، والأغنية المنبعثة هي تلك الأغنية التي تربط المكان وبيئة وجماعة ما من البشر وتتناقل شفاهه من جيل إلى آخر، إن طبيعة الأغنية سواء الكلمات أو اللحن تختلف باختلاف البيئة التي التي تخرج منها [٣].

٢. الكوردية: الكرد أو الأكراد (بالكردية: كورد/Kurd) هم شعوب يعيشون في غرب آسيا شمال الشرق الأوسط بمحاذاة جبال زاغروس في المنطقة التي يسميها الأكراد كردستان الكبرى، وهي اليوم عبارة عن أجزاء من شمال شرق العراق وشمال غرب إيران وشمال شرق سوريا وجنوب شرق تركيا. يعد الكُرد أنفسهم من العرق الآري[٤].

٣. الفلكلورية: معنى كلمة الفلكلور في الأدب الشعبي يتكون من مقطعين: الأول فولك ويعني الناس، والثاني لور ويعني الحكمة، وبناء على ذلك يمكن تعريف الفلكلور بأنه معارف الناس أو ثقافة أو حكمة الناس، وهو علم يهتم بجمع ونشر المأثورات والقصص الشعبية والأقوال والعادات القديمة وكل ما يتعلق بها[٥].

٤. كوردستان: كردستان العراق أو إقليم كردستان العراق (بالكردية: هه ريم كوردستان العراق) هو إقليم كردي عراقي يقع شمال العراق، ويتمتع بحكم فدرالي. تحده إيران من الشرق وتركيا في الشمال، وسوريا إلى الغرب وبقية مناطق العراق إلى الجنوب [٦].

٥. العراق: أو (رسمياً: جُمْهُورِيَّة العِرَاق) ، و(بالكردية: كوماري عيراق) ، هي دولة عربية، وتعد جمهورية برلمانية اتحادية وفقاً لدستور العراق، وتتكون من ثمان عشرة محافظة رسمياً، وتسع عشرة محافظة بحكم الأمر الواقع (محافظة حلبجة)، عاصمته بغداد، والعراق أحد دول غرب آسيا المطلة على الخليج العربي. يحده من الجنوب الكويت والمملكة العربية السعودية، ومن الشمال تركيا، ومن الغرب سوريا والأردن، ومن الشرق إيران، وهو عضو مؤسس في جامعة الدول العربية ومنظمة المؤتمر الإسلامي ومنظمة أوبك. معظم المنطقة المسماة العراق حاليًا كانت تسمى قديماً بلاد الرافدين[٧].

---

(١) إن التاريخ المدون للأغنية الفولكلورية أفترضه الباحث بناءً على متابعة ميدانية.

(٢) المعجم الوسيط، موقع المعاني https://www.almaany.com/

(٣)موقع عالم الفنون الشعبية http://kenanaonline.com/users/ahmedsalahkhtab/posts

(٤) Kurds in Turkeyمؤرشف من الأصل في ٢٢ / ابريل ٢١٠٩ اطلع عليه بتاريخ ١ / فبراير ٢٠١٩.

(٥) اللجنة الوطنية الفلسطينية للتربية والثقافية والعلوم Pncecs

(٦) Viviano, Frank ٢٠٠٦ "The Kurds in Control". ناشونال جيوغرافيك (مجلة). واشنطن العاصمة. مؤرشف من الأصل في ١٠ أكتوبر ٢٠١٧.

(٧) رئاسة جمهورية العراق، نسخة محفوظة مارس ٢٠١٨ على موقع واي باك مشين.

الجانب النظري

١. نبذة عن تاريخ الفولكلور :

لقد بدأ الاهتمام الشعبي في البلاد الأوربية من منطلق الإحساس بما سمي عندئذ (روح الشعب)، والذي يعني باختصار شديد تلك الحركة الخفية التي توجه سلوك الفرد نحو الجماعة, وتحرك الجماعة نحو هيكل من النظام يتألف من مجموعة من القيم والمعاير التي تتسم بالثبات ولا تنتمي عنها المرونة في الوقت.

(فهو المنطلق الوعي بالميراث الحضاري وفقاً لتغيرات الحياة, لا من أجل التغير في حد ذاته بل من أجل تأكيد الهوية في كل مجالات النشاط الإنساني التي تفرضها الظروف الجديدة)[١].

(لعل من أبرز المدارس التي تعاقبت في دراسة الفلكلور هي: المدرسة الرومانسية التي ظهرت في القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر العقل والتنوير* , وكتمرد على الكلاسيكية في التفكير. وقد أسس هذه المدرسة الأخوان (جريج Grimm) وهما مؤسسا المدرسة الفولكلورية العلمية وذلك قبل استخدام لفظ فولكلور بعقود)[٢].

يرتبط اصطلاح الفلكلور (Folklore)** (من الناحية التاريخية، ومن الناحية ابتداعه (بوليم جون تومزthojqaqms. wj)." عالم الأثار الانجليزي)[٣]، وبجمعية الفولكلور الانجليزي. ليحل محل التعبير الثقيل الاثريات الشعبية (فتومز هو أول من صاغ هذا المصطلح. والجمعية الفولكلورية الانجليزية هي التي أكدت هذا الاصطلاح عندما تأسست في لندن في سنة ١٨٧٧م. وقد كان ذلك في الخطاب الذي بعث به ترمز الى ص حيفة (ذي أثينوم The atthenom) في أغسطس سنو ١٨٤٦. الذي وقعه باسم مستعار هو (أمبروز مرتون Ambrose merton)[٤] (بقاع العالم لتدرس أمر تصنيف مواده التي باتت علماً من العلوم الانسانية المعاصرة. ومن أهم تلك المؤتمرات مؤتمر (أرنهايم) المنعقد عام ١٩٥٥م تصنفه الرباعي المعروف)[٥].

لقد عرف الدكتور طارق حسون فريد الفولكلور: (هو إبداع نابع من جماعة وقائم على تقاليد تعبر عنه جماعة أو أفراد معترف بهم يصورون تطلعات المجتمع وذلك بوصفه تعبيرا عن الذاتية الثقافية و الاجتماعية لذلك المجتمع وتتناقل معاييره وقيمه شفهية، أو عن طريق المحاكاة أو بغير ذلك من الطرق، وتضم أشكاله, فيما تضم, اللغة والأدب و الموسيقى والرقص والألعاب و الأساطير والطقوس والعادات والحرف والعمارة وغير ذلك من الفنون)[٦].

٢. الأغاني الفولكلورية وأنواعها:

أقدم أنواعها هي(اغنية الحب ، أغنية الزيارة serenata ، أغنية الوداع Alba ، الأغاني الرعوية Pasteurella، أغنية السياسية ، أغنية الدينية ، وتعتبر أغاني الرقص من الأغاني الشعبية الأصيلة)[٧].

(وقد صنف الجوهري الموضوعات التي تدخل في دراسة الفنون الموسيقية الشعبية والثقافة المادية إلى اصناف منها: (الموسيقى الشعبية ، الرقص الشعبي ،والألعاب الشعبية، فنون التشكيل الشعبي، عناصر الثقافة المادية))[٨].

وتنقسم الموسيقى الشعبية إلى فرعين :-

أ. الموسيقى :

---

(١) فريد، طارق حسون، موجز علم التراث الشعبي، دار الكتب للطباعة، ٢٠٠١، ص١١، ص١٧ .

*Storm and stress حركة أدبية نشأت في ألمانية (١٧٦٠ – ١٧٨٥) على أيدي شبان من الطبقة المتوسطة كانوا على حظ من الدراية والثقافة تستملي من الوجدان الغامر، وكانت ثورتهم تلك على ما رواه من جمود في "الحركة التنويرية" التي كانت تغلب العقل على العاطفة وكرد فعل على تعشق الجمال في طراز الروكوكو. وقد أخذت هذه الحركة بمبادئ" جان جاك رسو" وجعلت منها رائداً لها، فقد كانوا يرون راية في أن الطبيعة بجوارها خير من زيف الحضارة، وأن ما تمليه العاطفة خير مما يمليه العقل (ثروت عكاشة، الزمن نسيج النغم، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢٥٣.

(٢) فريد، طارق حسون، التراث الموسيقى والموروث الموسقي، مجلة الأكاديمي عددا, ١٩١٤، ص٧٣.

**يتألف اصطلاح فولكلورfolk-lore من مقطعين: folk بمعنى الناس وهي الكلمة الانجليزية القديمة lore بمعنى معرفة أو حكمة، فالفلكلور حرياً يساوي معارف الناس أو حكمة الشعب. العنتل، فوزي. المصدر السابق، ص١٥

(٣) العنتل ، فوزي. الفلكورما هو، دار المعارف ، كورنيش النيل، القاهرة ، مصر، ١٩٦٥، ص١٥

(٤) العنتيل، ، فوزي. المصدر السابق، ص١٥.

(٥) فريد، طارق حسون، المصدر السابق، ص١٥.

(٦) المصدر السابق، ص٥١.

(٧) كراب ، الكزاندر هجرتي: علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكتاب العربي، القاهرة- مصر، ١٩٦٧، ص٢٥٣.

(٨) الجوهري، محمد. علم الفلكلور، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٧٥، ص٧٩.

١. الموسيقى المصاحبة للأغاني (الميلاد ، العمل ، و الغزل . الأفراح ، الحج).
٢. الموسيقى المصاحبة للرقص .
٣. الموسيقى المصاحبة للنداءات والابتهالات والمدائح .
٤. الموسيقى البحته .
٥. الموسيقى المصاحبة للإنشاد السير.

ب. آلات الموسيقية :

(١- الات النفخ ٢- آلات الوترية ٣- آلات الايقاع[١] ٤- الات المفاتيح)[٢].

وهنا يأتي وصفي الباحث لهذه الآلات من خلال دراسته الاكاديمية في كلية الفنون الجملية قسم الفنون الموسيقية.

الآت النفخ : وهي التي تصدر الصوت عن طريق النفخ فيها ومثال عليها الفلوت و البوق.

الآت الوترية: وهي التي تصدر الصوت عن طريق اهتزاز الأوتار الموجودة على الآلة ومثال عليها العود والغيتار.

الآت الإيقاع: وهي التي تصدر الصوت عن طريق الطرق أو الضرب ومثال عليها الطبل الدف والجرس.

الآت المفاتيح : وهي الآلات التي تصدر الصوت عن طريق الضغط أو الطرق على لوحة مفاتيح موسيقية موجودة على الآلة حيث يكون لكل مفتاح صوت معين ومختلف ومثال عليها البيانو.

٣. أنواع وأشكال الأغاني الكوردية وتصنيفها:

تتعدد أنواع الأغنية الكردية بتعدد مناسباتها، تختلف مناسباتها، وتختلف اشكالها باختلاف الإطار الذي يعيش فيه المغني كما تختلف خصائصها باختلاف عناصرها، فردية كان أم جماعة، وكذلك تبعا لأسلوبها وألحانها وتأثرها بالمحيط الذي نشأت فيه والظروف البيئة التي يعيش فيه المغني الشعبي[٣]. كذلك أن أنواع الأغاني الكوردية كثيرة جدا فهي تغنى بمختلف المقامات والإيقاعات وهي من الألحان القديمة والحديثة[٤].

بالنسبة إلى تصنيف أغاني الكوردية هناك أنواع و اشكال تصنيفات وضعت من قبل الباحثين الأكراد وغيرهم عند دراستهم للأغاني الفلكلورية الكوردية، بالرغم من درجات تشابهها سواء كانت وفق محتوى المواضيع تنشد المواضيع الأدبية للأغاني- أي وفق محتوى المواضيع التي تتحدث عنها نصوص الأغاني- أو وفق طريقة أدائها أو أية طريقة أخرى تكشف العلاقات التي ترتبط بالمجموعات المجموعات المصنفة[٥]. على سيل المثال:

أ. يصنف الباحث عثمان شار بازيري أنواع الأغاني الكوردية[٦]، إلى:

١. أغاني العمل.
٢. أغاني الرعاة .
٣. أغاني الفلاحين.
٤. أغاني الدينية .
٥. أغاني المناسبات.
٦. أغاني المأتم .
٧. أغاني النسائية.

ب. وصنف الباحث الدكتور عز الدين مصطفى رسول أنواع الأغاني الكوردية[٧]، إلى:

١. أغاني العمل.

---

(١) الجوهري، محمد. علم الفولكور ، دار المعارف ، القاهرة، مصر ،ص١٤٥.

(٢) موقع وكيبيديا الموسوعة الحرة في الانترنيت http : // ar . wikipedia . org

(٣)عزالدين مسته فا ره سول؛ ليكولينه وه ى ئه ده بى فولكلورى كوردى، طبعة الثالث، مطبعة ئاراس، ٢٠١٠، ص٦٨. وعثمان شار بازيرى: گه نجينه ى گورانى كوردى چاپخانه ى زمان بغداد، ١٩٨٥، ص ٢٩-٢٨

(٤) زامدار، محمود دروازه يه ك بؤ گورانى و موزيكى كوردى، ده زگاى روشنبيرى و بلاوكردنه وه ى كوردى، ٨٠ شاربازيري: مجلة بيان عدد (٥٥) في حزيران ١٩٧٩، ص ٤٦.

(٥) شوكريه رسول: ئه ده بى فولكلوري كوردي، مطبعة مكريان هولير ٢٠٠٨، ص ٨٧-٩٢ .

(٦) عثمان ار بازيرى: المصدر السابق، ص٧٠-٨٧.

(٧) د. عز الدين مصطفى رسول : المصدر السابق، ص٦٥-٧٤.

٢. أغاني المناسبات.
٣. أغاني العاب.
٤. أغاني الزواج .
٥. أغاني الأعياد.
٦. أغاني ولادة .
٧. أغاني الدينية.
٨. أغاني الاجتماعية .
٩. أغاني الحب.
10 أغاني لاي لايه.

ج- صنفت الباحثة الدكتورة شكرية رسول[١] أنواع الأغاني الكوردية في كتابها (ئه ده بى فولكوبى كوردى) في الصفحات (١٢٩- ١٦٣) إلى:

أ- أغاني العمل، كالآتي:

١. دروينه.
٢. راوكردن.
٣. ساوار كوتان
٤. مازوو جنين
٥. شه نوكه وكردن .
٦. خه رمان هه لكرتن.
٧. ده ستارهارين.
٨. شوان كارى.
٩. جوتيارى.

ب - أغاني اليومية، كالآتي:

١. أغاني ألاعيب الأطفال.
٢. أغاني لاي لايه (المهد).
٣. أغاني الحب.
٤. كورانى مه جلس.

ج - كورانى بونه، أي أغاني المناسبات، كالآتي:

١. منال بون، أي أغاني ولادة.
٢. نيشانه كردن.
٣. خه ته نه سوران.
٤. بوك بردن. أي أغاني الفرح.
٥. زواج ع خونه به ندان. . نيشك گرتن - هه لپه ركى و شايى، أي أغاني الفرح

ز- وصنفت الباحثة جميلة جليل في كتابه (گورانيه ميلليه كانى كوردى) انواع الاغاني الكوردية [٢] إلى:

١- الاغاني الطبيعة
٢- أغاني زواج

(١) د. شكريه ره سول: المصدر السابق، ص١٢٦-١٦٣.
٢) جميلة جليل: المصدر السابق ، ص ١٣٠٩

٣- أغاني الحب.

٤- الأغاني النسائية

٥ . أغاني الفرح

٦- أغاني العمل..

7- الأغاني الوطنية

8- أغاني الأعياد والمناسبات

ح - وصنف الباحث وريا أحمد في مقال تحت عنوان (توضيح بعض جوانب تقدم الموسيقى والغناء الكوردي) [١] انواع الأغاني الكوردية إلى:

١- الأغاني الملية الشعبية

٢ - الأغاني الحب

٣- الأغاني الوطنية (الأناشيد).

٤- أوبريت.

ط - وصنف الباحث رزكار خوشناو في مقال بعنوان (بة شة كاتى طورانى كورديمان) [٢]، إلى:

١- أغاني فولكلورية

٢- أغاني ملية

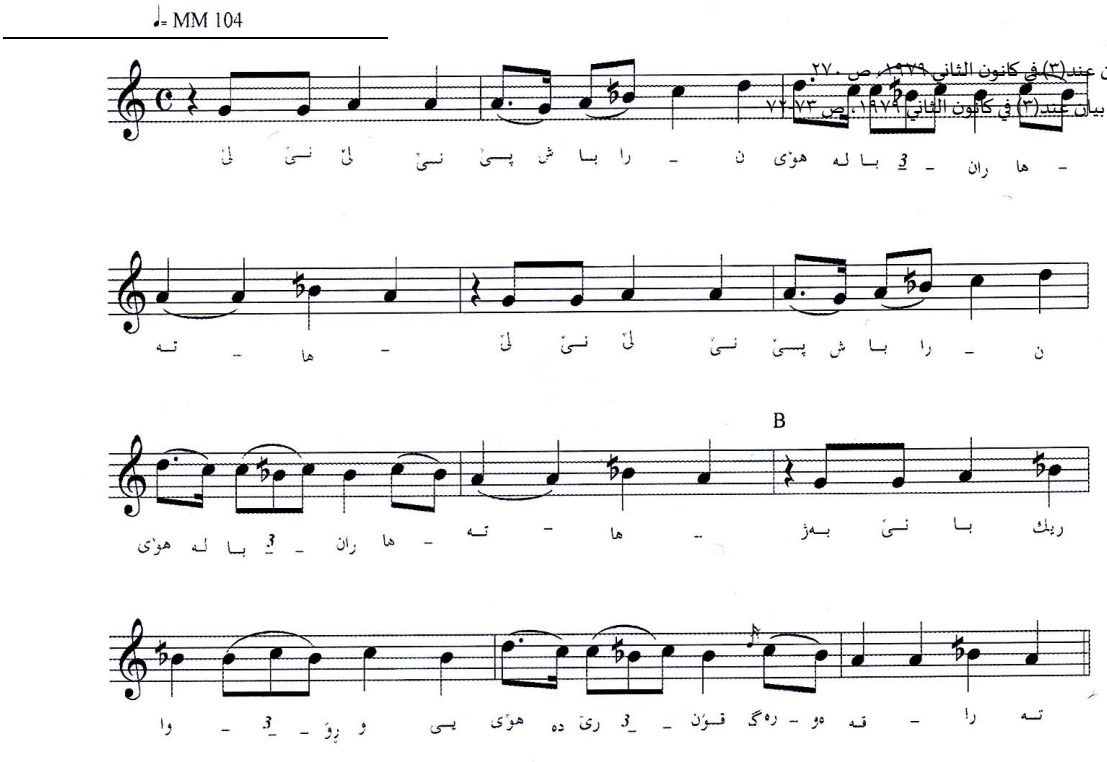
٣- أغاني مبتكرة

٤- أغاني الحديثة أو الغربية

ومن خلال التصنيفات السابقة وعرضنا للفنانين والباحثين الكورد يرى الباحث أن تصنيف الدكتورة شكريه رسول هو الاقرب إلى البحث الحالي، حيث يوجد فيه شمولية اندرجت تحتها أغلب الأغاني الكوردية بمختلف أشكالها وألوانها، على أن تضيف إليها الأغاني المذكوره أدناه وبهذا نكون أمام معيار موضوعي لتصنيف جميع الأغاني الكوردية وليس بضع منها كما شاهدناه عند تصنيف الفنانين والباحثين سالفة الذكر: الأغاني البطولية، الاغاني الطبيعة، أغاني الأعياد.

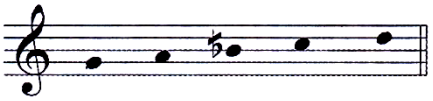
اسم العينة

اسم المؤدي : خضر قادر رسول

پێش باران

١) وريا احمد؛ مجلة بيان عدد(٣) في كانون الثاني ١٩٧٩، ص ٢٧٠

٢) رزكار خوشنار: مجلة بيان عدد(٣) في كانون الثاني ١٩٧٩، ص ٧٢-٧٣

A



تحليل اللحن

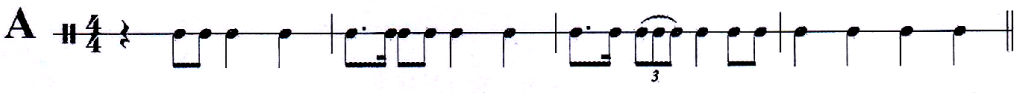
١. المسار النغمي :
٢. المدى اللحني : خامسة تامة (5 ت)
٣. نغمة الإبتداء: g
٤. نغمة الإنتهاء : a
٥. النغمة المركزية : a
٦. جنس مقام بيات على درجة (a)

٧. الشكل Form : هو من نوع الشكل المقطعي (Str) AAAA (حسب النص)

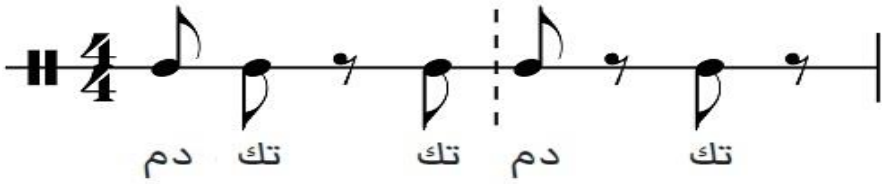
٨. احصائية الأبعاد المستخدمة :

حجوم الابعاد	الأولى (أونيسون)	ثانية البيات	ك٢	ثالثة الرست
الابعاد الصاعدة	١٧	١٦	٧	١
الابعاد الهابطة		١٧	٦	.

٩. الشكل الإيقاعي اللحني :



١٠ . الضرب الإيقاعي : مقسوم



الاستنتاجات:

من خلال التحليل الموسيقي للعينة اتضح الاتي:

١.النطاق الصوتي للعينة الاولى لا يتعدى مسافة الخامسة (٥ت) .

٢.في العينة الاولى قد استخدام جنس مقام البياتي على درجة على درجة (a) .

References:

1. Tharwat Okasha, Time and the Texture of the Nagham, 2nd Edition, Cairo, 1996.
2. Jamila Jalil: Previous Source.
3. El-Gohary, Mohammed. Folklore, Dar Al Maaref, Cairo, Egypt, 1975.
4. Dr. Shukria Ra Sol: Previous Source.
5. Dr. Izz al-Din Mustafa Rasul: The previous source.
6. Razkar Kushnar: Bayan Magazine at (3) in January 1979.
7. The Presidency of the Republic of Iraq, a copy saved in March 2018 on the Wayback Machine website.
8. Zamdar, Mahmud Darwazih K. Bugorani and Muzikurdi, De Zgayerushinbiri and Blaukardana and y Kurdi, 80 Sharpaziri: Bayan Magazine No. (55) in June 1979.
9. Shoukreh Rasoul: Eh De Bifolkloricordi, Makrian Hawler Press, 2008.
10. Osman R. Baziri: The previous source.
11. Ezzedine Masteh Farah Sol; Licoline and ye de bifolkloricurdi, third edition, Aras Press, 2010.
12. . and Osman Shar Baziri: , Baghdad, 1985.
13. Al-Antal, Fawzy. Folkorma is, Dar Al Maaref, Corniche El Nil, Cairo, Egypt, 1965.
14. Farid, Tariq Hassoun, Musical Heritage and Musical Legacy, Academic Journal, issue, 1914.
15. Farid, Tariq Hassoun, Summary of Folklore Science, Dar Al-Kutub for Printing, 2001.
16. Krab, Alexander Hegrati: The Science of Folklore, translated by Rushdi Saleh, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Cairo - Egypt, 1967.
17. The intermediate dictionary, Al-Maani website https://www.almaany.com/
18. World of Folk Arts website http://kenanaonline.com/users/ahmedsalahkhtab/posts 97490
19. Wikipedia, the free encyclopedia on the Internet, http://ar.wikipedia.org
20. Rayya Ahmed; Bayan magazine at (3) in January 1979.

Kurdish folklore song in Kurdistan of Iraq

Asst. Lect. Ammar H. Hamed
General Directorate of Education, Kirkuk

Abstract: Composition of the research summary (Kurdish folklore song in Kurdistan of Iraq) from two chapters: The first chapter: the researcher dealt with the problem of the research, as the research and studies that dealt with the topic of the song, especially the Kurdish song in the heritage and heritage of folklore in Iraqi Kurdistan. Iraqi Kurdistan, which sheds light on.
Kurdish folklore song in Kurdistan of Iraq. The aim of the research is to identify the most important and prominent melodic and rhythmic characteristics of the Kurdish folk song in Iraqi Kurdistan.
The limits of search are limited to work songs from 1930-1940, and finally, the researcher clarified the search terms. The second chapter consists of an overview of the history of folklore, folkloric songs and their types, and the types and forms of Kurdish songs and their classification.
And then followed by a sample of the Kurdish folk song in the list of sources and references and then a summary in English.

Keywords: Song; folklore

نزعة التجريد بين الاختزال والتكثيف جواد سليم أنموذجاً

م.م. أوس مروان عبد العزيز دبدوب
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: aws.dabdoob@uomosul.edu.iq

ملخص البحث: بدأ الفنانين من خلال المدارس والاتجاهات الفنية بانتهاج نزعة التجريد لطرح منجزاتهم الفنية التي أمعنت التركيز على فكرة استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي بعد اختزاله وتشذيبه وتبسيطه شكلياً ولونياً ليعطينا الشكل الواحد صياغات وتأويلات ومدلولات متعددة حسب تشكيله في اللوحة. وضمن هذا الإطار تحدد البحث بدراسة نزعة التجريد وتسليط الضوء عليها كمصطلح بتطبيقاته العملية في الفن في دراسة فنان عراقي (جواد سليم) . فتضمن البحث أربعة فصول، شمل الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث) على مشكلة البحث التي تتلخص بالتساؤل الآتي: كيف تمظهر كل من الاختزال والتكثيف في الشكل التجريدي في لوحات جواد سليم؟ كما استكمل الفصل بالإشارة إلى أهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث، وحدوده، ومن ثم تحديد المصطلحات وتعريفها . في حين تضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) على ثلاثة مباحث : المبحث الأول (الأسس الجمالية والفكرية للتجريد في الفن العراقي) الذي شمل على بيان انتهاج الإنسان العراقي لنزعة التجريد فكرياً وفلسفياً منذ أقدم العصور وحتى التاريخ الفني الحديث والمعاصر . والمبحث الثاني (البُعد الفكري للاختزال والتكثيف في الفن) وفيه تم طرح مفاهيم الفنون الإسلامية لما لها من دور كبير على التجريدية في الفن، وكذلك تم تسليط الضوء على الفكر السيميائي لدراسته المتعلقة بالشكل والمضمون . بينما تطرق البحث في المبحث الثالث إلى (تجربة جواد سليم) . ومن ثم الخروج بالمؤشرات التي وجد لها أثراً في الإطار النظري لتكون مساراً وأداة في تحليل العينة . أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد تضمن مجتمع البحث البالغ عدده (٧) منجزات فنية لجواد سليم، وانحصرت عينة البحث على (٣) نماذج، قام الباحث بتحليلها وفق المنهج الوصفي التحليلي مستنداً إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . وخرج البحث في الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) إلى عدد من النتائج، منها :

١. يظهر في أعمال جواد سليم نزعة نحو تجريد الأشكال البشرية باختزالها وتبسيطها وابتعاده عن إعطاء ملامح تعبيرية للوجه مع اهتمامه بالعيون الكبيرة السومرية والتأكيد على مبدأ التسطيح كسمة للإختزال الذي يقربنا من التمعن بالمضمون دون الاهتمام بتفاصيل الشكل الكثيرة التي تبعدنا عن المضمون كما في جميع نماذج العينة .

٢. استخدم جواد مفردات من الثقافة والعمارة الإسلامية مثل الباب أو الشباك والزخرفة الإسلامية وعدم الاهتمام بالمنظور، حيث تضيف هذه الخاصية مضمون إلى المضمون الأصلي للوحة ليؤدي بذلك إلى تكثيف أوسع في المضمون على حساب الشكل، وإبراز المنجز الفني ببصمة أصيلة كما في جميع نماذج العينة .

ومن أبرز الاستنتاجات:

١. يلجأ الفنان إلى نزعة التجريد في طروحاته الفنية ليضيف إليها شفراته الخاصة ليطرح مضامين غاية في الشمول سياسية أو اجتماعية أو حتى دينية، كون التجريد لا يعكس أشكال الواقع كما هي بل يحمل معاني مكثفة داخل الأشكال المختزلة، وبهذا فالفنان يحمي نفسه من التساؤلات الكثيرة .

٢. كلما شُفرت اللوحة أكثر باستخدام نزعة التجريد، كلما زادت مساحة التأويل وحملت تكثيفاً أكبر في المضمون .

ومن ثم أوصى الباحث بمجموعة من التوصيات والمقترحات، ومن ثم أدراج المصادر .

الكلمات المفتاحية : تجريد؛ اختزال؛ تكثيف؛ جواد سليم .

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

- **مشكلة البحث :**

شهد العالم الغربي مع نهاية القرن التاسع عشر تحولات في التيارات الفنية، التي سعت للتحرر من نمط فني رُسمت أطره العامة وحُدّدت أبعاده منذ عصر النهضة . ومع تطور المجتمع الحديث والعلم والتقنيات الجديدة وتبدل الرؤية وتحول الفكر، أصبح الفنان يبحث عن الجديد والمبتكر ، فكانت نزعة التجريد هي مرحلة من مراحل البحث والتجريب . فالوصول إلى التجريد الشكلي هي محاولة اختزاله للابتعاد عن واقعيته مقابل الدخول إلى عمقه ومضمونه . فذهب بعض الفنانين يبحث عن أسلوب خاص ويخلق شفرته الخاصة ويمثلها بتفرد وحسب ما يؤمن به بإسقاط وتشذيب مكونات تلك الأشكال للتقرب من قيمها المثالية لتوحي بدلالات متعددة . فأصبحت اللوحة الواحدة توحي للعديد من المضامين المكثفة وأصبح العمل الفني يعرض قيم جمالية غير تقليدية وجديدة في كل مرة وكل زمن يتم فيها نقده .

ومن جهة أخرى، لو راجعنا الفن العراقي القديم لوجدنا أنه يحمل سمة التجريد قبل الفن الأوربي، باعتبار أنه هناك الكثير من النماذج والجداريات الفنية تنتهج نزعة التجريد، فاتجه الفكر الفني العراقي المعاصر إلى إعادة الحفريات المعرفية في تركيب الطروحات الفنية وكما يجب أن تكون عليه باشكالات التلقي الفكري المعاصر، وبهذا انعكست نزعة التجريد لدى الكثير من فناني العراق وأنتشرت من خلال تأسيسهم أهم الجماعات الفنية العراقية .

لهذا يجد الباحث أنه من خلال التوسع في استخدام سمة التجريد كأسلوب في اللوحة العراقية تم اختيار فنان عراقي (جواد سليم) وتبيان كيفية انتهاجه لنزعة التجريد من خلال الاختزال والتكثيف في رسوماته . وبذلك تتمحور مشكلة البحث بالتساؤل الآتي : كيف تمظهر كل من الاختزال والتكثيف في الشكل التجريدي في لوحات جواد سليم؟

- **أهمية البحث والحاجة إليه :**

تكمن أهمية البحث في تبيان سمتي التجريد من اختزال وتكثيف في اللوحة التشكيلية لاعتباره من الموضوعات الفنية التي لاقت اهتمام كبير من قبل الفنانين العراقيين الحداثويين . فضلاً عن أن هذا البحث ممكن أن يفيد الطلبة الدارسين والباحثين والمهتمين في التجريدية وعن سماتها، وإضافة شيء جديد ومصدر للمكتبة المعرفية الفنية .

- **هدف البحث :**

يهدف البحث الحالي إلى الكشف والتعرف عن كيفيةتوظيف سمتي الاختزال والتكثيف في مفردات اللوحات ذات النزعة التجريدية للفنان العراقي جواد سليم .

- **حدود البحث :**

- زمانية : ١٩٥٤ - ١٩٥٨ .

- مكانية : العراق / بغداد .

- موضوعية : اللوحات الفنية التشكيلية التي تتضمن نزعة التجريد لدى جواد سليم .

- **تحديد المصطلحات وتعريفها :**

١. (النزعة) : أ. لغةً : "النَزعَة مِنَ الفعل نَزَعَ يَنْزِعُ نَزْعاً، فهو مَنْزُوعٌ ونزِيعٌ، وفرّق سيبويه بين نَزَعَ وانْتَزَعَ فقال: انْتَزَعَ اسْتَلَبَ، ونزَع: حوّل الشيء عن موضعه . نزع الإنسانُ إلى أهلِه: حَنَّ واشتاق . نزَع فلان إلى أبيهِ: ذهبَ إليه وأشبَهَهُ"[١] .

ب. اصطلاحاً : "نزعة Tendency: هي الميل المتبلور في الشعور والذي أصبح موضوعاً للتصوير الذهني"[٢] . نزوع: عند اسبينوزا الرغبة الواعية التي تسوق الإنسان إلى عمل شيء دون آخر[٣] .

---

(١) الصالح . صالح العي وآخرون، المعجم الصافي في اللغة العربية، ب.ت، ص٦٥٩ .

(٢) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٦٤٣ .

(٣) مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣، ص٢٠٠ .

٢. **(التجريد) : أ. لغةً :** "جرد جرداً وجَرَّدَ العودَ: قشَّره . والجلدَ: نزعَ شَعرَه . والسيفَ: سلَّه . جَرِدَ جَرداً: صار أجرّد . تَجَرَّد: تَعرَّى"[١] . "التجريد: قَشْرُ الشيء، كَقَشْرِ اللِّحاء عن الشجرة حتَّى تكون مجرّدة من لِحَائِها، وإزالَةُ ما على الشيء من ثوب ونحوه، وتَعْرِيتُه، وإزالة ما على الجلْدِ من شَعَرٍ ونَحْوِه"[٢] . "التجريد: التعرية والانتزاع وهو المعنى الوارد عند ابن سينا، يقول: انتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعن علائق المادة ولواحقها"[٣] .

ب. اصطلاحاً : تجريدي Abstractive: منهج يقوم على الصياغة الرياضية للقوانين الخاصة بالظواهر الحسية . وتجريدية Abstractionism: مصطلح من وضع وليم جيمس يدل على اعتبار المجردات موجودات واقعية . والتجريدية من الناحية الفنية اتجاه حديث يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره باستخدام الألوان أو الأشكال الهندسية أو غيرها من التشكيلات المختزلة من الواقع[٤] .

ج. التعريف الإجرائي (نزعة التجريد): هي الميل إلى رؤية مختزلة للأشكال في الطبيعة بصيغة تعتمد على التبسيط بحيث لا تحمل معالمها الطبيعية، بغية النفاذ إلى جوهرها دون الاهتمام بالتفاصيل بناءاً على رؤية الفنان الحدسية .

٣. **(الاختزال) : أ. لغةً :** "اختزلَ يختزل، اختزالاً، اختزلَ شيئاً من المال اقتطعه وحذفه . اِخْتِزَالٌ مصدر اِخْتَزَل: صَارَتْ مُخْتَصَّةً فِي الاخْتِزَالِ مُتَمَكِّنَةً مِنْ ضَبْطِ اِخْتِصارِ كِتَابَةِ الحُرُوفِ بِوَاسِطَةِ الرُّمُوزِ وَالإِشَارَاتِ قَصْدَ السُّرْعَةِ فِي الكِتَابَةِ"[٥] . "اختَزَل النّص: كتبهُ بطريقَة سريعة للكتابة تستخدم فيها الرموز بدلاً من الكلمات . اختزل الكلام: أوجزه: اختزل قصّة طويلة . اختزال صورة الكلمة: هو حذف بعض الأصوات من الكلمة اختصاراً لبنيتها وتسييراً للنطق بها، مثل: قول المصريين (سيما) بدلاً من (سينما)"[٦] .

ب. اصطلاحاً : الإختزال في الفن هو محاولة لتبسيط الطبيعة من عناصرها التفصيلية، والإكتفاء بالتعبير عن الجوهر، أي استبقاء ما هو جوهري وأساسي ثابت وباقي، بالتالي تحوير الطبيعة وطرحها بصياغة جديدة مختزلة من تفصيلاتها الأساسية للوصول إلى التعبيرات الجوهرية، دون فقد الأشكال دلالاتها الطبيعية المميزة لها[٧] .

ج. التعريف الإجرائي : الاختزال هو حذف الزائد بتفكير يرمي للوصول إلى الهدف مباشرةً، بالتبسيط دون التعقيد .

- **(التكثيف) : أ. لغةً :** " كَثُفَ كَثافَةً وتَكَاثَف: غلظ وكَثر والتف، فهو كَثِيف . كَثَّفَهُ: جعله كَثيفاً . الكَثف: الجماعة . الكُثَاف: الكثير . يُقَال (رَجُلٌ كَثيفٌ) أي ثَقيل غَليظُ المُعَاشَرة . يُقَال (عَسكَرٌ كَثيف ومَاءٌ كَثيف) أي كثير"[٨] .

ب. اصطلاحاً : تكاثف: هو تقارب أجزاء في وضعها مع بعض . وهو أن يصير جسم ما أصغر مما كان عليه من غير فصل جزء عنه عن طريق تراكيب شكلية مجتمعة ومزدحمة في بقعة ما، وهو المضمون الذي يقبل التأويلات التعددية[٩] .

ج. التعريف الإجرائي : التكثيف هو تقارب العديد من الأفكار والفلسفات والتأويلات المختلفة والأشكال التي تحمل في طياتها مضامين متعددة وجمعها في مساحة واحدة .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول : الأسس الجمالية والفكرية للتجريد في الفن العراقي

---

(١) اليسوعي. لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، ط١٩، بيروت-لبنان، ب.ت، ص٨٦ .
(٢) الميداني. عبدالرحمن حبكة، البلاغة العربية، ج٢، ب.ت، ص٤٣١ .
(٣) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص١٦٧ .
(٤) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص١٦٨ .
(٥) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، جمهورية مصر العربية، ٢٠٠٤، ص٩ .
(٦) الدحداح. أنطوان، المعجم الوسيط في تصريف الأفعال، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، لبنان، ١٩٩٦، ص١٩٨ .
(٧) أبو العطا. سارة عزمي أحمد، نظام الإختزال الشبكي في الطبيعة كمصدر لإثراء التصميمات الزخرفية، بحث منشور، مجلة كلية التربية النوعية، جامعة بور سعيد، مصر، العدد١٠، مصر، ٢٠١٩، ص٥٧ .
(٨) اليسوعي. لويس معلوف، المنجد في اللغة، مصدر سابق، ص٦٧٤ .
(٩) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص٢٠٨ .

بعد أن تغير إيقاع الحياة القديمة في بلاد الرافدين كونها أولى المستوطنات الحضارية التي تمثل نقطة البدء في بناء الحضارة العراقية منذ الألف السادس قبل الميلاد، أخذت الطقوس الدينية وشعائر العبادة وفكرة الأصنام والرموز المقدسة بالظهور، وانقسم العالم إلى واقع وجسم فانٍ وإلى ما فوق الواقع ونفس خالدة . فمن جهة كانت الأشكال الفنية التي ظهرت في هذا العصر هي الهندسية البحتة، حيث تم اكتشاف عدد من الفخاريات تحمل أشكال بسيطة عن طريق خدش سطحها بخطوط ذات تنظيم شكلي هندسي تفتقر بشكل عام إلى الأناقة والتنظيم والدقة[١] . بعد ذلك تم اكتشاف مجموعة من التماثيل الفخارية النسوية والتي تحمل نوع من القراءة التأويلية للشكل، وذلك بهيمنة الأعضاء المرتبطة بفعل الولادة على الأعضاء الأخرى ما بين انتفاخ وانكماش، وتحطيم المنظومة الواقعية للأشكال لتجاوز معايير الصور المرئية والغوص بالفكر في باطن الشكل والحصول على أهمية قدسية، فتوسعت مضامينها لتشمل كل مظاهر الخصب في الوجود، الأمر الذي حرر أشكالها من مرجعياتها والاستعاضة عن الماديات بالصلة الروحية، عن طريق الرموز[٢] . فكانت النزعة العقلانية التجريدية تمارَس في الفن العراقي القديم على نطاق واسع بفعل عملية الاختزال، فظهرت في فترات لاحقة من تاريخ العراق القديم الأشكال الآدمية في الرسوم الجدارية كذلك بأسلوب مختزل ومبسط مظهراً أجمل ما في الشكل الإنساني، حيث عمد الفنان إلى إدارة الرأس والأنف لإظهار المنظر الجانبي له، وفي نفس الوقت تمثيل الأجزاء المميزة للوجه مثل العين بمظهرها الأمامي وبشكلها الكبير المعروفة (بالعيون السومرية)، على حين أن السمات الأقل أهمية كالجبهة والذقن ينفذان بشكل صغير نسبياً، وكذلك الأكتاف بوضع مواجه، والأقدام بوضع جانبي[٣] . وفي رسوم جدارية أخرى للعصر الآشوري الحديث في مدينة (بارسيب)، يظهر فيه ثور مجنح ضخم مركّب بشكل ميتافيزيقي من رأس بشري وجذع ثور وجناح طائر عملاق، وقد رُسم المشهد بنزعة من التجريد مع القليل من الزخرفة، إذ استطال جسم الثور المجنح وأمتد جناحه إلى أبعاد قد تعبّر عن الهيمنة والشمول[٤] .

بقي الفنان العراقي يحمل في دواخله هذه الأفكار الحضارية العريقة المرتبطة بالفن، فانطلق الفنان العراقي في فترة الأربعينات للرجوع إلى استلهام المفردات الحضارية لوادي الرافدين والتجديد في الفن عبر إدخال التقنيات الفنية الحديثة بعد أن كان الفنان العراقي محاكٍ للواقع تسجيلياً في رسمه للطبيعة والأشخاص، وقد مهد لذلك بشتى المنجزات التثقيفية كالبعثات الفنية ابتداءاً من عام ١٩٣١ بإرسال الفنان أكرم شكري (١٩١٠-١٩٨٣م) كأول مبعوث إلى أوربا ومن بعده عام ١٩٣٥ فائق حسن (١٩١٤-١٩٩٢م) وعام ١٩٣٨ جواد سليم (١٩٢١-١٩٦١م) ثم الآخرون بعدهم، حيث شهد الرسم المعاصر في العراق موجبات ذلك التفاعل عبر الانفتاح على تيارات الرسم الحديث . ثم تأسيس أول جمعية فنون عراقية عام ١٩٤١ والتي سميت (جمعية أصدقاء الفن)على يد أكرم شكري، ، التي فتحت أبواب الحركة الفنية في العراق وشكلت تحولاً مهماً في الأساليب وارتباطها بالفكر العالمي[٥] . فيقول شكري : " استطعت أن احدث تبديلاً رئيسياً في اسلوبي بعد سفري إلى المكسيك ... لكن التغيير الذي طرأ علي كان في الولايات المتحدة الأمريكية، من الرسام الأمريكي (بولوك) ... قلدتُ طريقته في تحوير الطريقة ... فقد كان الفنان (بولوك) يضع اللوحة أفقياً على الأرض فيما ينزل الصبغ من الفرشاة ومن الكاس عليها . أما أنا فقد أضفتُ عليها الأساس في الصورة ... أرسم ثم أضيف إليها ذلك الشيء "[٦] .

كما كان للأستاذ فائق حسن دوراً كبيراً في تدريس مادة الرسم في معهد الفنون الجميلة في بغداد، حيث كان رئيس القسم آنذاك، ففائق حسن ومن خلال تنوع وتعدد وسائله التقنية لا ينفصل انتماؤه من العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، مما

(١) زهير صاحب، تقابل الحضارات دراسة في الحضارتين العراقية والمصرية، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بغداد، ٢٠١٦، ص٢٧ .

(٢) رو. جورج، العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: فاضل عبدالواحد علي، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد،١٩٨٤، ص٧٩ .

(٣) هاوزر. أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ج١، الاسكندرية-جمهورية مصر العربية، ٢٠٠٤، ص٧١ .

(٤) زهير صاحب، تقابل الحضارات دراسة في الحضارتين العراقية والمصرية، مصدر سابق، ص٧٠٥-٧٠٧ .

(٥) آل سعيد. شاكر حسن، البيانات الفنية في العراق، دار الحرية للطباعة، مديرية الفنون العامة، بغداد، ١٩٧٣، ص٧ .

(٦) الحديثي. حمدي مخلف، أكرم شكري، الدار العربية للطباعة، دائرة الفنون التشكيلية، المجلد٤، بغداد، ١٩٨٢، ص٦-٧ .

دفعه إلى التعبير عن مواقفه بالرمزية والتجريدية، وتراه في فترة متقاربة أو متداخلة زمنياً، يطرح صياغته السابقة في الواقعية التعبيرية والتجريدية والعودة إلى رسم مواضيع الصحراء والفرسان التشخيصية[١] .

كما لدى الفنان حافظ الدروبي (١٩١٤-١٩٩١م) الذي اقترب في أغلب رسوماته من المنهج التكعيبي في تحليل وتركيب الشكل من أجزاء مبسّطة ومتداخلة، معتمداً أسلوب تشظية المشاهد وتكسيرها إلى وحدات زخرفية أو سطوح مصقولة متجاورة وممتزجة مع النظام التصويري الإسلامي والتركيب الهندسي للشكل، فبقى الدروبي في رؤيته الفنية يرى العالم بالعين المجردة، ولكنه حينما أخذ باستخدام الأسلوب التكعيبي، لم يفعل على غرار التكعيبيين بتحويره لأشكال المرئية لكي يعبّر عن البعد الرابع في الفن، بل اكتفى بتبسيط الأشكال ورسمها بالخطوط المستقيمة[٢] .

ومن أهم الأسس الفنية والفكرية هي إنشاء الجماعات الفنية التي بدأت مع أهم مدرسة في تاريخ العراق، وهي (جماعة بغداد للفن الحديث) وهي مجموعة فنية عراقية تأسست في بغداد على يد عدد من رواد الفن العراقي ومن أبرزهم شاكر حسن آل سعيد وجواد سليم ومحمد الحسني في عام ١٩٥١، والتي اعتمدت على النزعة التجريدية، التي أصبحت مركز إشعاع فكري للفنانين العراقيين والعرب على حد سواء، فأصدرت الجماعة بياناً فنياً يوضح مبررات انطلاق الجماعة على النحو الآتي : "تتألف جماعة بغداد للفن الحديث من رسامين ونحاتين، لكل أسلوبه المعين، ولكنهم يتفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الأسلوب فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد ... إنهم لايغفلون عن إرتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعا خاصا وشخصية متميزة"[٣] . وكانت هذه الجماعة تسعى إلى تطور الرؤية الفنية من خلال التجريب، بطرحها فكرة التراث العربي الإسلامي والحضارة العراقية القديمة واستلهام خصائصهم في الاختزال وفق رؤية عصرية، وهذا ما جعل الفنان إسماعيل الشيخلي (١٩٢٤-٢٠٠١م) يتخذ مساراً باتجاه التجريد الهندسي وتبسيط المساحات ببقع لونية متداخلة، مع بقاء مضمون لوحاته حول الفلكلور الشعبي وعكسه لمضامين الحياة اليومية والريف العراقي، فهو يسعى إلى الواقعية في المحتوى والعالمية في الشكل[٤] .

ومع ظهور جماعة المجددين ١٩٦٥، التي ضمت رسامين كان من بينهم علي طالب، وصالح الجميعي، وسالم الدباغ، وفائق حسين، عملت هذه الجماعة على إرجاع النظر في مسألة التراث والحضارة في الفن مستبدلة بذلك تحقيق المعاصرة، أي اجراء التجارب في مجال التقنية والأسلوب والمضمون بخاصة التعبيري والدرامي والتشبث بتقنيات الكرافيك الذي يصب في اتجاه التجريد مؤكدة على الحرية الفنية كأساس لها في التوصل الى طبيعة التقنية الفنية . وبحث الفنان عن هوية حضارية، داعين إلى إيجاد التراث من جديد . والجماعة الثانية هي جماعة (الرؤية الجديدة) ١٩٦٩، التي اهتمت كذلك بالتقنية في العمل الفني، والتأكيد على ضرورة تجديدها . وتألفت هذه الجماعة أول الأمر من ستة فنانين شباب منهم ضياء العزاوي ورافع الناصري واسماعيل فتاح الترك، وقد أخذت هذه الجماعة على عاتقها قراءة التراث قراءة جديدة والتأكيد للعلاقة بينه وبين الحياة اليومية والمضمون الانساني وتمثيلها له بنزعة تجريدية[٥] .

وفي مجال البعد الواحد، انقلب الخط العربي من وسيلة لنقل الأفكار إلى وسيلة للتجميل والتزويق . وحمل لواء هذه النزعة كل من جميل حمودي وشاكر حسن آل سعيد (١٩٢٥-٢٠٠٤م)، فنجد في لوحات شاكر تعبيرية وذات ثراء لوني تقف من حيث القيمة الشكلية التي عكست وعيه الثقافي في البحث والتقصي عن ملامح فنية ورؤية مستلهمة من التراث كانت قد دعت إليها جماعة بغداد للفن الحديث . حيث بدأ رؤيته كتجربة بصرية نحو التأملية والصوفية التي تصب في نزعة التجريد، حيث تتكون

(١) الربيعي. شوكت، فائق حسن، الدار العربية للطباعة، دائرة الفنون التشكيلية، المجلد١، بغداد، ١٩٨٢، ص٣٠ .
(٢) آل سعيد. شاكر حسن، حافظ الدروبي، الدار العربية للطباعة، دائرة الفنون التشكيلية، المجلد٢، بغداد، ١٩٨٢، ص٢١ .
(٣) آل سعيد. شاكر حسن، الحركة التشكيلية في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، ج١، بغداد، ١٩٨٣، ص٢٧ .
(٤) ماهود أحمد، إسماعيل الشيخلي، الدار العربية للطباعة، دائرة الفنون التشكيلية، المجلد٥، بغداد، ١٩٨٢، ص١٦ .
(٥) آل سعيد. شاكر حسن، الفن التشكيلي العراقي المعاصر، مطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط١، بغداد، ١٩٩٢، ص٤٨-٤٩ .

رؤى تشبيهية يُخضعها هو فيما بعد إلى التقنية واختزال الأشكال إلى دلالات محددة المقاصد[١] . أما الفنان ضياء العزاوي فيدخل تكوينات فيها الكتابة الصورية للحرف مع الرموز والأساطير العراقية، مؤلفاً من تكوينات وأشكال تتسم بالزخرفية وبألوان ذات بعد سطحي واحد، واعتماده الرموز والاشارات في إطار الرقش المنمق، فمزج بين الخط الشرقي والأسلوب التقني الأوربي والتعبير عن القضايا العربية الشاملة[٢] .

المبحث الثاني: البُعد الفكري للاختزال والتكثيف في الفن

عندما ازدهرت الحضارة العربية في ظل الإسلام وانصهر فيها كثير من المؤثرات المستمدة من الحضارات السابقة كحضارة الفرس ومصر واليونان، عكست الأفكار الإسلامية عقيدتها عبر الفن من خلال انتهاجها نزعة التجريد، فاستطاع الفلاسفة المسلمين توجيه الفكر الفلسفي اليوناني وإذابته وفق المضامين الفكرية والروحية المنزّلة في القرآن الكريم، وتأثيره المباشر على مختلف الأنشطة الروحية والحياتية، فاستعان الفنان المسلم بمعطيات الفكر العلمي الرياضي المستحدث و المنقول عن المصادر اليونانية، في وضع أسس مستقلة لأنماط التصوير الهندسي المجرد، مع الأشكال النباتية والتي أطلق عليها فن التوريق (الأرابيسك)، كما أُدخل الخط العربي وفي مقدمته الخط الكوفي، ليشكل ركناً أساسياً من فن التصوير الاسلامي[٣]. فالفلاسفة المسلمين ابتداءاً من الفارابي (٨٧٤-٩٥٠م) وابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧م)، نادوا بالجمال المستتر وراء الأشياء، وميلهم إلى التجريد في الفن والذي يتماشى مع تعاليم الدين في مفهوم وقوع التحريم على الفن التجسيمي، وعملوا على مبدأ العقل الفعال كمصدر للعلم والمعرفة وللإلهام الروحي، وكذلك التأمل الصوفي الذي تسمو به النفس وتوجيه أنظارنا إلى قيمة عليا من قيم الجمال فينتقل بالفكر من المحسوس إلى المعقول، وبذلك يصعد بنا فن التجريد إلى مناخ جمالي من نوع آخر لا تدركه الأبصار أو العقول، ولكن ربما أدركته البصائر والقلوب عندما تتحرر من المادة إلى الروح أو المطلق، فتميزت الزخرفة الإسلامية في العلاقة القائمة بين الوحدات الزخرفية المتكررة والمتنوعة في تكاملها الهندسي واتساقها الفني، كما في المضلعات النجمية التي تحكمها مبادئ تكوينية غاية في التعقيد، وبهذا أمكن للوحدات الهندسية المتناهية لتكون أشكال لا نهائية[٤] .

فبدأ فن التصوير الجديد ذو النزعة الاختزالية يهدف إلى توضيح المخطوطات العلمية والأدبية، ومنها مخطوطات الواسطي لمقامات الحريري التي تحوي على العديد من الصور بأسلوب اختزالي يوضح فيها جوهر المعاني الأخلاقية والنوادر والطرائف، فكان الفنان المسلم يستخدم الخط الخارجي للشكل، فتجاوز الكثير من التفاصيل وأعطى الواسطي طريقة لتشخيص الأشكال من خلال مظهرها اللوني الملائم مع الفكرة الجوهرية للرمز، وأن لكل لون غرض حسي ووظيفة جمالية تتلائم مع مضمون العمل الفني من أجل إيصال الفكرة، كاستعمال ألوان باردة كالأزرق والأبيض للتعبير عن البرودة، وكذلك توظيفه للفضاء ليعطي مدلول روحي، فهو الامتداد اللامتناهي، كتعبير شمولي عن الكون[٥] .

جميع هذه الأمور التي طرحتها الفلسفة الإسلامية استفادت منها الدراسات اللاحقة عبر العصور ومن أهم هذه الدراسات الفلسفية التي أكدت على علاقة الشكل (إن كان مختزلاً مجرداً أم لا) بالمضمون هي الدراسة السيميائية، فنحن كبشر تسيّرنا رغبتنا بتوليد المعاني عن طريق ابتكار اشارات، فأي شيء يمكن أن يصبح إشارة، شرط أن يعتبر أحدنا أنه يعني أمراً، أو يحيل إلى شيء آخر أو ينوب عنه، والتي هي عملية تحليل وتركيب للنص وتحديد البنيات العميقة ورائه، فالسيميائية لا يهمها من قال النص أو ما يقوله النص، بل يهمها (كيف قيل النص)، فهي دراسة شكلانية للمضمون تمر عبر الشكل والدوال من أجل تحقيق

---

(١) الربيعي. شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٥-١٩٨٥، سلسلة كتب شهرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٥٨ .

(٢) عادل كامل، الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٩، ص٨١ .

(٣) الخزاعي. عبدالسادة عبدالصاحب، الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، دروب للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠١١، ص٥١-٥٢.

(٤) عبدالرحمن بدوي، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية (الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج١، ب.ت، ص٢٣٦

.

(٥) الزعابي. زعابي، الفنون عبر العصور، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط١، الكويت، ١٩٩٠ ، ص١٧٧ .

معرفة دقيقة بالمعنى، فالصورة تلعب دوراً رئيسياً في حياتنا اليومية، فالضحك والبكاء والفرح واللباس وطريقة استقبالنا للضيوف وإشارات المرور .. الخ من الأمور، كلها علامات نستند إليها في التواصل مع محيطنا . وهي اختزال لموضوع مكثف ومترابط، فالابتسامة بحد ذاتها تحيلنا إلى جملة من القراءات الموضوعية والمضامين الكامنة ورائها [١] .

ومن أشهر من تكلم بأسم السيميائية هما فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣م Ferdinand de Saussure) وتشارلز بيرس (١٨٣٩-١٩١٤م Charles Sanders Peirce) . فالإشارة لدى سوسير تتألف من الدال وهو الشكل الذي تتخذه الإشارة (وهو الشيء الذي نراه أو نسمعه)، والمدلول هو الأفهوم الذي تُرجع إليه (أو هو الشيء المتحقق من الدال) . فيقول : " ليست الإشارة اللسانية صلة بين شيء واسم، ولكن بين افهوم (مدلول) وطراز صوتي (دال) "[٢] .

ومن جهة أخرى، فقد أكد بيرس على التجربة العلمية، فكل شيء يُدرك بصفته علامة، ويشتغل كعلامة، ويدل باعتباره علامة، وكل عنصر يدرك من خلال علاقاته بالعناصر الأخرى، فلا وجود للعنصر خارج الوحدة التي تجمع بين العناصر . فاهتم بيرس بدراسة الرمز واستخدامه بمعنى العلامة، مثل الضوء الأخضر في إشارات المرور يعني لنا حرية المرور، والأحمر يعني حظر المرور، ولكن بالإمكان أن ما اصطلح عليه هنا أن يُعكس تماماً، فهذا هو ما اتفق عليه المجتمع . أما شكل الكلمة فليس له علاقة بمضمونها فقط ما نحن اتفقنا عليه كذلك . وقد قسّم بيرس العلامة إلى ثلاثة أنواع: الأول الأيقونة التي هي المبدأ الذي يتحكم بالعلامات الأيقونية وهو الشبه بين حامل العلامة ومدلولها، وهو قانون عام إلى حد كبير، ذلك أن أي شبه يقوم بين العلامة وموضوعها يكون كافياً من حيث المبدأ لإقامة علاقة أيقونية . مثل الصورة الفوتوغرافية لحاملها، وهي انطباق المعنى على الشكل تماماً . والثاني المؤشر حيث ترتبط العلامة بموضوعها ارتباطاً سببياً، مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض، وآثار الأقدام التي تشير إلى وجود أشخاص . ويقسم المؤشر إلى قسمين : إشارة، وهو المعنى المتحقق قصدياً، ودلالة وهي المعنى المتحقق عرضياً . وتعقيباً على فكرة المؤشر يرى الباحث أن في التعبيرية التجريدية مثلاً، وفي الكثير من نتاجاتهم، يعتمدون مبدأ الصدفة . فمثلاً الفنان الأمريكي جاكسون بولوك (١٩١٢-١٩٥٦ Paul Jackson Pollock) هو يشير إلى الأسلوب والأداة الذي يعمد إلى استخدامه في لوحاته، فهو هنا يشير إليه (وهو قاصده)، لكن الناتج النهائي للوحة يتحقق عرضياً، فالكثير من الأشياء هي دلالية في اللوحة وهو لا يقصدها، فهي بهذه الحالة تعتبر (دلالة) وهنا يبدأ انفتاح التكثيف في المضمون، أي تعدد القراءات للشكل الواحد . وثالثاً الرمز، وهنا تكون العلامة بين حامل العلامة والمدلول اتفاقية عرفية وغير معللة، فلا يوجد تشابه أو صلة أو علاقة تجاور، فهو قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، ويطلق عليها بيرس (العادات)، مثل (حمامة السلام) التي ابتدعها بيكاسو رمزاً للسلام وأصبحت رمزاً عالمياً[٣] .

المبحث الثالث: تجربة جواد سليم

ولد جواد عام ١٩١٩م من أب عراقي كان قد لجأ إلى أنقرة لأسباب عسكرية، وهو الحاج سليم الموصلي، وكان موهوباً يمارس التصوير، وميله هذا غرسه في أولاده جواد ونزيهة ونزار، وكانت زوجته أيضاً تمارس صناعة التماثيل والدمى وحياكة السجاد، فعاش جواد طفولته في حي شعبي في بغداد أسمه (شناشيل) في مناخ يزخر بالتقاليد الشرقية الفنية والإسلامية، فضلاً عن المناخ الفكري الخاص بتلك البيئة العائلية بنظرها إلى الماضي وفق التقاليد[٤] . حتى أصبح بعمر ١٩ سنة أرسلته الحكومة العراقية في بعثة إلى باريس عام ١٩٣٨ ، حيث قضى قرابة السنة، وبإندلاع الحرب العالمية الثانية ذهب إلى روما في أواخر عام ١٩٣٩ ، وعندما دخلت إيطاليا الحرب بعد حوالي السنة اضطر إلى العودة إلى بغداد، وفيها عيّن مدرساً للنحت في معهد الفنون الجميلة الذي كان قد افتتح حديثاً . وفي الوقت نفسه عمل في المتحف العراقي على ترميم التماثيل والتحف الآشورية والسومرية، ولم يكن حينئذٍ

(١) بلاسم محمد، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، مجدلاوي للطباعة والنشر، ب.ت، ص٢٢-٢٣ .
(٢) تشاندلر. دانيال، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٨، ص٤٦-٤٧ .
(٣) بلاسم محمد، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، المصدر السابق، ص٤٩-٥٥ .
(٤) عفيف بهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الرائد العربي، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٨٥، ص١٢٣ .

قد تجاوز الحادية والعشرين من العمر . بعد ذلك إطّلع جواد في على فنون الواسطي والفن العربي، واكتشف اللون في الانطباعيين وما بعد الانطباعيين، فيقول جواد : "الآن عرفتُ ما هو اللون، عرفتُ اللون وكيف تستعمل الألوان . الآن أخذتُ أفهم صور سيزان ورينوار ... وغويا، والتصوير الشرقي "[١] .

ساهم جواد بتشكيل الرؤية الواضحة لبدايات الفن العراقي المعاصر عن طريق وعيه بالتاريخ والتراث ومحاولة ايجاد توازن بينهما وبين تنوع الأشكال المعاصرة فأعلن عام ١٩٥١ البيان الأول لجماعة بغداد للفن الحديث عام ١٩٥١، والتي يجب فيها الاستلهام من فن الأجداد، الفن العراقي القديم، والفن الإسلامي[٢] . فيقول في البيان : "إن هذه البادرة التي تظهر اليوم بشكل المعرض الأول للفن الحديث، وتجمع ما بين شتى الدراسات الحديثة من انطباعية وتعبيرية وسريالية وتكعيبية وتجريدية، لهي أول بادرة بعد الحرب العالمية الثانية، تتلمس طريقها بخطى راسخة نحو خلق الشخصية الفذة لحضارتنا . ونحن إن لم نحقق أنفسنا في الفن، شأننا في باقي المناحي الفكرية، فإننا لن نجد في أنفسنا المقدرة على خوض غمار حياة ضروس"[٣] . فتجربة جواد تقدم لنا تلك المنظومة الرمزية والفكرية، الهلال والطيور والثور والشجرة والطفولة وغيرها . ففي فترة الخمسينات أنجز لوحاته (بغداديات) في مجموعات ثلاث، الأولى مجموعة شعبية مستمدة من الحياة والتقاليد العراقية، والثانية مجموعة الأشياء والعناصر الشرقية كالأواني والسجاجيد والأهلة والخطوط، أما الثالثة مجموعة طفولي تمثل براءة الأطفال وأفراحهم وأعيادهم . فاستثمر بعض الرموز البغدادية الإسلامية كالأهلة والأقواس والأبواب، وذلك باعتبارها تمثل أبرز ملامح الفن البغدادي، فموضوعة الأهلة واحدة من أهم وأخطر استثمارات جواد لعناصر الحضارة العراقية والشرق . فشيوع الأهلة في أعماله كان مقتبساً من رمز الهلال للإله (نانا) السومري في حضارة (أور)، فكان توجه جواد منصباً على التقاط رموز المواضيع الشعبية والحضارية[٤] .

ويتبين لنا أن جواد مر فنياً بثلاث مراحل تبلور فيها اسلوبه . ففي المرحلة الأولى بين عامي ١٩٥١ و١٩٥٢، عالج الفنان ولا سيما في النحت اسلوباً أقرب إلى التجريد، متخذاً شكل الهلال أساساً لمواضيع معقدة، وجاعلاً من الثور والأمومة موضوعين هامين . وتمتد المرحلة الثانية بين ١٩٥٣ و١٩٥٥ بزيادة التأكيد على الشكل الهلالي إلى فكرة الفن العربي فيستغله في مواضيع شعبية كثيرة . وفي عام ١٩٥٣ يشترك في مسابقة نحت عالمية لتقديم مصغر لنصب يمثل (السجين السياسي المجهول) فيصنع تمثاله معتمداً على تراكيب من الأشكال الهلالية . أما في الرسم فقد لجأ جواد إلى الألوان الهادئة ليؤكد على قيمة التخطيط مع التشديد على الخط الأسود، واستخدامه الأشكال الفلكلورية العراقية[٥] .

المؤشرات التي أسفرعنها الإطار النظري

١. الأشكال التجريدية بمختلف أنماطها تجمهم صفة العلم والتفكير الرياضي العلمي والهندسي، فلا مجال للعشوائية في طرح مضمون اللوحة ذات النزعة التجريدية .

٢. فنان النزعة التجريدية العراقي اهتم بالجمع بين المرئي واللامرئي من خلال استلهامه لرموز وأيقونات حضارته وتراثه في التعبير ترمز إلى مجموعة من المعطيات الحضارية الخاصة بمجتمعه دون الوقوع في شرك التقليد الفني .

٣. القيمة الجمالية في الأشكال الطبيعية تتوقف على مقدار اختزالها، بحيث تكشف عن المضمون الداخلي، فكلما تم تبسيط الشكل أصبح أجمل ويحمل بعداً روحياً جمالياً وفلسفياً أكبر .

---

(١)جبرا إبراهيم جبرا، جواد سليم ونصب الحرية، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد ،١٩٧٤، ص٢٠-٢١ .

(٢) عفيف بهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، مصدر سابق، ص١٢٥ .

(٣) جبرا إبراهيم جبرا، جواد سليم ونصب الحرية، المصدر السابق، ص٤٨ .

(٤) المعموري. ناجح، الرمز الاسطوري في الفن العراقي الحديث الفنان جواد سليم انموذجاً، وزارة الثقافة، دائرة الفنون التشكيلية، السلسلة الثقافية الفنية، المجلد٨، بغداد، ٢٠١٣، ص٤-٥ .

(٥)الربيعي. شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٥-١٩٨٥، مصدر سابق ، ص٥٦-٥٧ .

٤. يكون التكثيف في الشكل المجرد من خلال التكرار والتناظر للأشكال الهندسية مع مداخلات للزخارف البسيطة، كمحاولة منه لشرح والتعبير عن صفة المطلق في معاني الجلال والجمال كما في فلسفة العقيدة الإسلامية .

٥. يتم تكثيف المعنى من خلال استخدام الفنان الذي ينتهج نزعة التجريد لرموز غاية في الاختزال وتركيبها بصيغ مدروسة لتعطينا انفتاح في التأويل ومعطيات فلسفية جديدة في كل قراءة نقدية جديدة .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

- **مجتمع البحث:** شمل مجتمع البحث مجموعة من اللوحات الفنية والمحددة في موضوعة نزعة التجريد، ضمن حدود الدراسة الحالية لجواد سليم للفترة من (١٩٥٤-١٩٥٨) والذي ضم (٧) منجزات فنية، والتي يرى فيها الباحث استيفاء للمادة، بما يغطي هدف البحث، بعد أن تجاوز الباحث الأعمال المكررة، وكذلك استبعاده للأعمال التي لا تنتهج نزعة التجريد في تنفيذها . حصل عليها الباحث من المصورات المتوفرة في المصادر وشبكة المعلومات الدولية (الانترنت) .

- **عينة البحث:** قام الباحث باختيار عينة البحث والبالغ عددها (٣) لوحات فنية للفنان العراقي جواد سليم، انتخبت من المجتمع الأصلي . وقد تم اختيار لوحات العينة بأسلوب قصدي، واعتبارها عينة ممثلة للمجتمع .

- **أداة البحث:** اعتمد الباحث على طريقة الملاحظة كأداة بحثية تخدم تحليله للعينة، والمشاهدة الدقيقة وفق الأساليب البحثية، وكذلك على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في بناء أداة بحثه، واعتماد محاور تحليل الأعمال الفنية على مستوى الشكل المختزل والمضمون والمفاهيم الفكرية والرؤية الفنية التي يطرحها العمل وتبيان الاختزال والتكثيف .

- **منهج البحث:** استخدم الباحث المنهج الوصفي لتحليل محتوى العينة تماشياً مع موضوع الدراسة الحالية وهدفها وتحديد العلاقات التي توجد بين الظواهر للوصول للمضمون . كما تم اخضاع العينة للتحليل والوصف والتأويل وحسب سياق وتوجه البحث .

- **تحليل العينة**

انموذج ١

أسم العمل : زفة في الشارع
الفنان : جواد سليم
السنة : ١٩٥٤م
الخامة : زيت على قماش
الأبعاد : ٤٠,٥ x ٥٠,٥ سم

قُسمت اللوحة بواسطة المسطحات اللونية إلى قسمين رئيسيين، أيمن وأيسر، تمثل اللوحة منظوراً معمارياً لأبنية شعبية ذات زخارف عربية سبع شخصيات آدمية . في الجزء الأيمن إطلالة لقوس ذو لون أسود لباب إسلامي تحيطه على جانبيه رمز لنخلتين تحتهما امرأتان ترتديان عباءة عراقية سوداء، ومتداخلاً معها الأزرق والبرتقالي بشكل أقواس، وتحمل أحداهما طفلاً . وفي وسط اللوحة شخص ذو رأس أسود اللون لُفّ بقماش أبيض، ولباسه الأسفل مزخرف بخطوط حمراء، ويحمل طبلاً كبيراً، ويقف أمام حائط بلون بني فاتح يعتليه شكلاً لديكين نفذا باختزال كبير باستخدام الأقواس والأهلة . أما النصف الأيسر من اللوحة فتتكون من تشكيلات الأقواس شكل لفتاة صغيرة مثلت في حركة ديناميكية راقصة وذات تنورة مثلثة برتقالية اللون، وشخص آخر يحمل بيديه بوقاً مرتدياً لباساً عربياً ذو لفافة رأس بيضاء وعباءة بنية اللون تسمى (الصاية) وهي زي عراقي تراثي وشعبي للإشارة إلى الأصول العراقية . ويقع أعلى الرجل امرأة بعباءة تمد يديها التي مثلتا بأشكال هلالية حمراء . يتغلب على البنية اللونية طابع الحيادية والهارمونية لاحتوائها على ألوان حارة مع الأسود والأبيض، الغرض من اختيارها للإشارة إلى المجتمع ذو الهوية العراقية

الموحدة ومنحه قيمة رمزية للعاطفة والفرح الذي يسود مناخ، لربما تكون ولادة طفل، أو حفل ختان . شكّل الفنان اللوحة بخطوط متباينة هندسية ذات الزوايا مع المرنة المقوسة والتي ميزت الأشكال الآدمية عن الخلفية . أما المنظور فنلتمس التأثير الكبير لفن الرسم الإسلامي من حيث أسلوب الاختزال والتسطيح مع الاهتمام بتوزيع الأشخاص في اللوحة .

لجأ جواد إلى استخدام الخطوط والمساحات السوداء في الملابس ليضيف جمالية في تحديد أشكال الأشخاص وإعطائهم الحركة الخطية للمساحة، مع عدم مراعاة الظل والنور والتدرج اللوني التي هي من سمات الفنون الإسلامية، وكذلك استخدام مبدأ التكرار في الأشكال لمنح المشهد نوعاً من التنظيم الإيقاعي الحر عن طريق توزيعه لأشكال الأهلة على كافة أرجاء العمل الفني . ورمز الهلال هنا يمنحه قيمة تعبيرية، فالهلال رمز الإسلام وإدخاله ضمن الشخوص من منجز الفنان جاء لتأكيد الهوية الإسلامية الأصيلة والإفصاح عن الجانب الإجتماعي للأشخاص، فنرى على هذا الأساس كيف وظّف الفنان شكل النخلة المختزل خلف المرأتين والطفل للدلالة على الخصب والحياة كونها شجرة مباركة . ومن جهة أخرى نلاحظ توظيفاً لشكل الديك ووضعه بالقرب من النخلة والطفل الرضيع ليشير به إلى الفحولة والرجولة ليتماشى ومضمون اللوحة (الختان) أو (الولادة) . فحملت اللوحة بذلك تكثيفاً للمضمون باستخدام مجموعة من الرموز والأيقونات الحضارية والتراثية العراقية والأفكار الإسلامية مجتمعة .

انموذج ٢

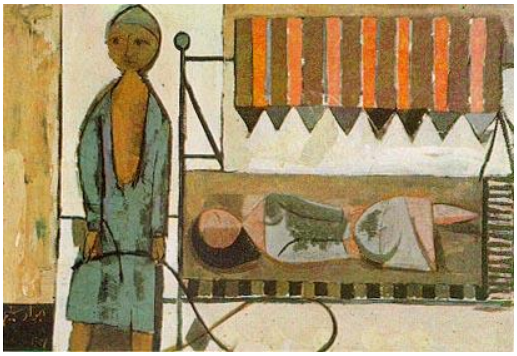
أسم العمل : أطفال يلعبون
الفنان : جواد سليم
السنة : ١٩٥٤م
الخامة : زيت على قماش
الأبعاد : غير معروفة

قُسّمت اللوحة إلى ثلاثة أفاريز عرضية غير متساوية، احتل الأفريز السفلي نصف اللوحة تقريباً، ويضم خمسة أطفال، ثلاثة أولاد إلى اليمين، يلبسون الثوب (الدشداشة في اللهجة العراقية) يرقصون بالأوشحة مع الدف، وإلى اليسار بنتان جالستان على منضدة في وضع سكون . وفي الأفريز الوسطي يوجد طفلان في وضعية استلقاء على الأرض يلعبان بالكرات الحجرية الصغيرة، وعلى اليسار طفلة تلعب بالحبل، من خلال تشكيلها حلقة شبه دائرية تمر من يديها المقوستين إلى الحبل الذي يعلو رأسها وشعرها المربوط المقوس، مع عدم وجود أرجل لها للدلالة على أنها تقفز عن الأرض، أما في الأفريز العلوي فيوجد ثلاثة أولاد يطيّرون طائرات ورقية، وقد يمثلون هنا رمزاً للحرية العراقية .

تُظهر اللوحة مقاربة بين نظيرين، الخط والمساحة اللونية، مع استخدام مباشر للأشكال الهندسية في أجواء اختزالية للأشكال مع تعدد في مراكز الرؤى، فلا يوجد سيادة لشكل معيّن أو لون، فانتشرت العناصر والأشكال على كافة أرجاء اللوحة بتوزيع متوازن وبدراسة رياضية هندسية بالاعتماد على أشكال مثلثات ومربعات وأهلّة، كوّنت مشهداً حياتياً ذو رؤية من الوعي الحضاري وعكس الحياة اليومية للشارع العراقي والتراث الشعبي، فالطفولة واللعب عبّر عنها الكثير من الفنانين العراقيين والعالميين، فهي تعبّر عن الشخصية الإنسانية المتوازنة والحياة السعيدة، وكأن الفنان يقول هنا أن السعادة تقترن بالطفولة واللعب بكل ما فيها من براءة وحالة معبّرة عن السلام . فاستفاد الفنان هنا باستخلاصه تلك القيم الجمالية المستمدة من التراث والحضارة التي ظهرت في الفن العراقي (خاصة الفن السومري) القديم، والفن الإسلامي على حد سواء، واستقصاء الفكر التجريدي، فجميع أشكال الأطفال تم رسمهم باختزالات من خلال تراكيب الدائرة والقوس والهلال والمربع والمثلث . حيث يوجد في اللوحة بشكلها العام عنصر المواجهة الذي حققه جواد والمستمد من الحضارة والفن السومري، فلا وجود لوضعيات جانبية إلا وتتلاءم وإياها

عنصر المواجهة، خاصة في الوجوه . فأغلب أجساد الأطفال بوضع جانبي ووجوهم نفذّت بأسلوب المواجهة بشكل لوزي وعيون سومرية بنزعة التجريد وأسلوب توزيع الأشخاص، كما ينطوي على تنويع جمالي لمعاني الطفولة واللعب عبر البراءة والسعادة وإثارته للحرية، خاصة أن هذه اللوحة نفّذت بعد فترة وجيزة من نهاية الحرب العالمية الثانية . ومن هنا يصح القول أن المشكلة الإنسانية وكذلك السياسية التي تتضمنها اللوحة تشير إلى رد الفعل الذي خلفته الحرب في نفس الفنان . فهو الإنسان العالمي أولاً ثم المواطن العراقي ثانياً .

انموذج ٣



أسم العمل : السيدة وابن البستاني
الفنان : جواد سليم
السنة : ١٩٥٨م
الخامة : زيت على قماش
الأبعاد : ٥٣ x ٧٢ سم

تكونت اللوحة من شخصيتين متعامدتين مثلتا بإختزال، واحدة مستلقية أفقية وأخرى عامودية، ومجموعة من الخطوط والمساحات اللونية الحيادية، وتملئ اللوحة جملة من الخطوط المستقيمة باتجاهات عامودية وأفقية وزوايا لتكوّن مساحات لونية ومثلثات ومربعات متجاورة ومكرره، وأرضية اللوحة ذات لون أبيض لتعطي التقدم للأشكال الآدمية واعطائها الأهمية والسيادة بأسلوب التصوير الإسلامي، لتبرز فوقها الأشكال الآدمية ذات الخطوط اللينة والمنحنية، كاعتماد نوع من التضاد الخطي . فقُسمت اللوحة إلى قسمين غير متساويين، القسم الأيمن شغل ثلثي العمل تقريباً، وهو يحوي بداخله المجموعة الأكبر من المربعات والمثلثات والمستطيلات والأشرطة البرتقالية والبنية التي تراصفت مع بعضها لتشكل (أرجوحة) خالية من المنظور، تستلقي فوقها امرأة نائمة . فعيونها الهلالية تشير إلى نومها العميق في راحة تامة، وهي تضع رجلها فوق الأخرى لتدل على أنها غير مهتمة بالأحداث التي تجري خارج حدود هذه الأرجوحة، مع وجود ظلال على فستانها ناتج من أغصان الأشجار التي حجبت جزء من ضوء الشمس الساقطة على الأرجوحة وبالتالي على المرأة . بينما اقتصر الجانب الأيسر على حائط مستطيل لا يحمل أي تفاصيل وبجانبه شكل بشري مختزل لولد ذو رأس دائري وعيون سومرية كبيرة، نفّذ بلونين فقط، البرتقالي للبشرة والأخضر للملابس وهي ممزقة ورثة وخالية من التفاصيل التي تشير إلى مدى فقر هذا الولد (ابن البستاني)، ويمسك بيده مرشة مياه . ومن هنا تحيلنا هذه الأشكال إلى مضامين عدة، فهذا الولد البسيط الذي يسقي الزرع هو الطبقة العاملة والمنتجة والمكدّة في العمل، وهي الطبقة الفقيرة التي يعيش بقية الناس على خيراتهم وجهدهم وعملهم . فأشار الفنان هنا إلى مشهد واقعي من الحياة اليومية العراقية وإلى موضوع إنساني واجتماعي، فهذه السيدة المستلقية والولد الذي يعمل، يوحي لنا ظاهرة سائدة في جميع المجتمعات ومنها المجتمع العراقي، وهو الاختلاف بين الطبقات الاجتماعية . فيرمز ابن البستاني إلى الفقر والحاجة والعمل، والسيدة إلى الترف والغنى وعدم الانتاج .

ويشيح ابن البستاني بنظره إلى خارج اللوحة، نظرة تأملية بعيدة، المراد منها هو تغيير المستقبل نحو الأفضل وتقليص الفجوة بين الطبقات الاجتماعية التي ممكن أن تكون من خلال الدراسة والعلم والتوجيه الصحيح . ونلاحظ في المرشة التي يمسكها بيديه وبخطها المستمر ذو الانحناءات تشكل لنا علامة (∞ اللانهاية) كنوع من الرموز التي تشير إلى استحالة التغيير الجزمي لمثل هذه الأوضاع، فهي ستستمر إلى اللا نهاية . جميع هذه المضامين والدلالات الرمزية جعلت من لوحة (السيدة وابن البستاني) تحمل في طياتها مضامين وفلسفات مكثفة . فانتهج الفنان لتمثيلها بخطوط ومساحات وأشكال اختزالية تجريدية للنفاذ إلى عمق النص والوصول للجوهر دون الانشغال بالسطح التصويري من خلال فلسفة التجريد .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

النتائج:

بعد إتمام تحليل نماذج العينة للفنان جواد سليم، والبالغ عددها (٣) منجزات فنية تحمل نزعة التجريد، تم التوصل وفق أداة التحليل إلى مجموعة من النتائج يمكن حصرها بالنقاط التالية :

١. يظهر في أعمال جواد سليم نزعة نحو تجريد الأشكال البشرية باختزالها وتبسيطها وابتعاده عن إعطاء ملامح تعبيرية للوجه مع اهتمامه بالعيون الكبيرة السومرية والتأكيد على مبدأ التسطيح كسمة للإختزال الذي يقربنا من التمعن بالمضمون دون الاهتمام بتفاصيل الشكل الكثيرة التي تبعدنا عن المضمون (كما في جميع نماذج العينة) .

٢. يستخدم جواد في أعماله ذات النزعة التجريدية رموز الأقواس والأهلة التي تميز فيها أسلوبه الفني عن غيره من الفنانين العراقيين الحداثويين بتأثره بمرجعيات ثقافته وحضارتة العراقية الأصيلة (كما في جميع نماذج العينة) .

٣. يعمد جواد إلى تقسيم لوحاته إلى مسطحات هندسية وبدراسة مسبقة ومن ثم توزيع العناصر الأساسية بتنظيم وفكر، فهو يجعل خلفية العمل بخطوط مستقيمة ومساحات مضلعة بينما توكن الأشكال البشرية ذات خطوط لينة تتصف بالطول مع إعطاء الجسد ألوان حارة محددة باللون الأسود لإعطائها الأهمية (كما في جميع نماذج العينة) .

٤. استخدام مبدأ التكرار للأشكال المختزلة والمسطحة لدى جواد كوسيلة لاقتياد العين من جزء لآخر من خلال تكرار أشكال الأهلة والأشخاص وهذا التكرار يكوّن خطاً من الاستمرارية الرابطة بين أجزاء اللوحة (كما في العينة ١، ٢) .

٥. استخدم جواد مفردات من الثقافة والعمارة الإسلامية مثل الباب أو الشباك والزخرفة الإسلامية وعدم الاهتمام بالمنظور، حيث تضيف هذه الخاصية مضمون إلى المضمون الأصلي للوحة ليؤدي بذلك إلى تكثيف أوسع في المضمون على حساب الشكل، وإبراز المنجز الفني ببصمة أصيلة (كما في جميع نماذج العينة) .

٦. يقدم جواد طروحات فكرية مكثفة ضمنية بين متناقضين، ففي (العينة ١) هنالك الطفل الرضيع والرجل الكبير، وفي (العينة ٢) هنالك مجموعة ألعاب الأولاد ومجموعة ألعاب البنات، وفي (العينة ٣) هنالك توضيح للمجتمعات الطبقية بين الغني والفقير التي لا يخلو منها أي مجتمع .

الاستنتاجات:

١. ممكن أن يختزل الفنان التجريدي فلسفة كاملة لمدرسة أو اتجاه فني بخطوط وألوان البسيطة وحسب عبقريته .

٢. في الفنون التي تنتهج التجريد لا تخضع العلامات لتحديدات مرجعية بعينها بل تنفتح إلى استعارات مرجعية ثم تنفتح إلى آفاق أخرى لتشير العلامة إلى أكثر من مشار إليه، فتصبح الأعمال الفنية حاملة لتأويلات مكثفة عدة .

٣. اللوحة ذات نزعة التجريد تحمل معاني مكثفة أكثر من اللوحة التشخيصية التي تشغلنا تفاصيلها الزائدة وتبعدنا عن المضمون الرئيسي، فالشكل المختزل الواحد يوحي بمعانٍ متعددة مما يؤدي إلى تكثيف في المعاني .

٤. يلجأ الفنان إلى نزعة التجريد في طروحاته الفنية ليضيف إليها شفراته الخاصة ليطرح مضامين غاية في الشمول سياسية أو اجتماعية أو حتى دينية، كون التجريد لا يعكس أشكال الواقع كما هي بل يحمل معاني مكثفة داخل الأشكال المختزلة، وبهذا فالفنان يحمي نفسه من التساؤلات الكثيرة .

٥. كلما شُفرت اللوحة أكثر باستخدام نزعة التجريد، كلما زادت مساحة التأويل وحملت تكثيفاً أكبر في المضمون .

٦. يستخدم جواد سليم نزعة التجريد لإختزال أشكال منجزاته الفنية وفق رؤية الفلسفة الإسلامية وأفكار سيزان عن الأشكال الهندسية . وبهذا تكون لوحة جواد حاملة لمجموعة من الفلسفات الفنية التي تصب في تكثيف المضمون .

٧. في أعمال جواد نلاحظ استخدامه للألوان المضيئة والمنسجمة تجعل من اللوحة ذات هارمونية، وتوزيعه لها على سطح اللوحة بشكل متوازن يصب في ظهور المضمون بصورة أفضل ويدل كذلك على الاستقرار الفكري المستند إلى التراث والحضارة الأصيلة لعكس حالات إنسانية عامة أكثر شمولاً .

التوصيات

١. يوصي الباحث بعمل معرض فني دائم في مدينة الموصل يحمل نزعة التجريد، ليتسنى طرح مضامين مكثفة تعكس أغلب جوانب الحياة العراقية المعاصرة .

٢. عمل أرشيف خاص بالفنانين التجريديين بكرّاس خاص وكذلك من خلال إنشاء مواقع الكترونية ، يضم أهم أعمالهم الفنية، لأجل رجوع الباحثين إليها بسهولة ويسر .

المقترحات

يقترح الباحث إجراء الدراسات الأتية :

٢. علاقة الشكل التجريدي بالمضمون دراسة سيميائية مقارنة بين فنان شرقي وآخر غربي .

٣. التحولات الأسلوبية للشكل المجرد وتأثيره على المضمون في فنون ما بعد الحداثة في العراق .

المصادر

- القواميس والمعاجم والموسوعات

(١) الدحداح. أنطوان، المعجم الوسيط في تصريف الأفعال، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، لبنان، ١٩٩٦ .

(٢) الصالح . صالح العي وآخرون، المعجم الصافي في اللغة العربية، ب.ت .

(٣) عبدالرحمن بدوي، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية (الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج١ ، ب.ت .

(٤) مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣ .

(٥) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، جمهورية مصر العربية، ٢٠٠٤ .

(٦) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧ .

(٧) الميداني. عبدالرحمن حبكة، البلاغة العربية، ج٢ ، ب.ت .

(٨) اليسوعي. لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، ط١٩، بيروت-لبنان، ب.ت .

- المصادر باللغة العربية

(٩) بلاسم محمد، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، مجدلاوي للطباعة والنشر، ب.ت .

(١٠) تشاندلر. دانيال، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٨ .

(١١) جبرا إبراهيم جبرا، جواد سليم ونصب الحرية، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٤ .

(١٢) الحديثي. حمدي مخلف، أكرم شكري، الدار العربية للطباعة، دائرة الفنون التشكيلية، المجلد٤، بغداد، ١٩٨٢ .

(١٣) الخزاعي. عبدالسادة عبدالصاحب، الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، دروب للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠١١ .

(١٤) الربيعي. شوكت، فائق حسن، الدار العربية للطباعة، دائرة الفنون التشكيلية، المجلد١، بغداد، ١٩٨٢ .

(١٥) رو. جورج، العراق القديم، ترجمة وتعليق: حسين علوان حسين، مراجعة: فاضل عبدالواحد علي، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٤ .

(١٦) الزعابي. زعابي، الفنون عبر العصور، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط١، الكويت، ١٩٩٠ .

(١٧) زهير صاحب ، تقابل الحضارات دراسة في الحضارتين العراقية والمصرية، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بغداد، ٢٠١٦ .
(١٨) آل سعيد. شاكر حسن، البيانات الفنية في العراق، دار الحرية للطباعة، مديرية الفنون العامة، بغداد، ١٩٧٣ .
(١٩) ـــــــ ، حافظ الدروبي، الدار العربية للطباعة، دائرة الفنون التشكيلية، المجلد٢، بغداد، ١٩٨٢ .
(٢٠) ـــــــ ، الحركة التشكيلية في العراق، وزارة الثقافة والاعلام، ج١، بغداد، ١٩٨٣ .
(٢١) ـــــــ ، الفن التشكيلي العراقي المعاصر، مطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط١، بغداد، ١٩٩٢ .
(٢٢) عادل كامل، الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٩ .
(٢٣) عفيف بهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الرائد العربي، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٨٥ .
(٢٤) ماهود أحمد، إسماعيل الشيخلي، الدار العربية للطباعة، دائرة الفنون التشكيلية، المجلد٥، بغداد، ١٩٨٢ .
(٢٥) هاوزر. أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ج١، الاسكندرية-جمهورية مصر العربية، ٢٠٠٤ .

- النشرات والدوريات والمجلات

(٢٦) أبو العطا. سارة عزمي أحمد، نظام الإختزال الشبكي في الطبيعة كمصدر لإثراء التصميمات الزخرفية، بحث منشور، مجلة كلية التربية النوعية، جامعة بور سعيد، مصر، العدد١٠، مصر، ٢٠١٩ .
(٢٧) الربيعي. شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (١٨٨٥-١٩٨٥)، سلسلة كتب شهرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ .
(٢٨) المعموري. ناجح، الرمز الاسطوري في الفن العراقي الحديث الفنان جواد سليم انموذجاً، وزارة الثقافة، دائرة الفنون التشكيلية، السلسلة الثقافية الفنية، المجلد٨، بغداد، ٢٠١٣ .

Abstraction Tendency Between Reduction and Condensation - Jawad Saleem as model

Aws M. Dabdoob
University of Mosul, College of Fine Arts

Abstract: Artists, through schools and artistic trends, began adopting the tendency of abstraction to present their artistic achievements, which focused on the idea of extracting the essence from the natural form after reducing it, pruning it, and simplifying it formally and colorfully, so that the single form gives us multiple formulations, interpretations, and meanings according to its formation in the painting. Within this framework, the research was determined by studying the tendency of abstraction and highlighting it as a term with its practical applications in art in the study of an Iraqi artist (Jawad Saleem). The research included four chapters, the first chapter included (the methodological framework of the research) on the research problem, which is summarized by the following question: How did reduction and condensation appear in the abstract form in Jawad Saleem's paintings? The chapter was also completed by referring to the importance of the research and the need for it, the research objective and its limits, and then defining and defining the terms. While the second chapter (the theoretical framework) included three sections: The first topic (the aesthetic and intellectual foundations of abstraction in Iraqi art), which included a statement of the Iraqi man's approach to intellectual and philosophical abstraction from the earliest times until the modern and contemporary artistic history. And the second topic (the intellectual dimension of reduction and condensation in art), in which the concepts of Islamic arts were presented because of their great role on abstraction in art, as well as highlighting the semiotic thought for its study of form and content. While the research in the third topic dealt with (the experience of Jawad Saleem). And then come up with the indicators that had an impact in the theoretical framework to be a path and a tool in the analysis of the sample. As for the third chapter (research procedures),

it included the research community, which numbered (7), the technical achievement of Saleem's horse. The research sample was limited to (3) models. The researcher analyzed it according to the descriptive analytical method based on the indicators that resulted from the theoretical framework. The research came out in the fourth chapter (Results and Conclusions) to a number of results, including:

1. There appears in Jawad Saleem's work a tendency towards abstracting human forms by reducing and simplifying them and avoiding giving expressive features to the face with his interest in the large Sumerian eyes and emphasizing the principle of flatness as a feature of reduction that brings us closer to contemplating the content without paying attention to the many details of the form that distance us from the content as in all sample models
2. Jawad used vocabulary from Islamic culture and architecture such as the door or window, Islamic decoration and lack of interest in perspective, as this feature adds content to the original content of the painting, leading to a broader intensification of the content at the expense of the form, and highlighting the artistic achievement with an authentic imprint as in all samples of the sample.

Among the most prominent conclusions:

1. The artist resorts to abstraction in his artistic propositions to add to them his own codes to present highly comprehensive political, social or even religious contents, since abstraction does not reflect the forms of reality as they are, but rather carries intense meanings within the reduced forms, and thus the artist protects himself from many questions.
2. The more the painting is encoded using the tendency to abstraction, the greater the space for interpretation and the greater the condensation of the content.

Then the researcher recommended a set of recommendations and suggestions, and then the sources were included.

Keywords: Abstraction; reduction; condensation; Jawad Saleem.

شعرية الأداء في تجربة الممثل الروسي فلاديمير ميخائيلوفيتج زيلدن

م. صدام سالم حنا
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: saddamsalim1982@uomosul.edu.iq

الخلاصة: قسم الباحث البحث الى اربعة فصول، تضمن الفصل الأول (**الإطار المنهجي**) مشكلة البحث والتي تمحورت حول الإجابة عن السؤال التالي (هل تحققت شعرية الأداء التمثيلي في تجربة الممثل المسرحي الروسي فلاديمير زيلدن؟)، ثم تلتها أهمية البحث والحاجة إليه حيث سلط الباحث الضوء على تجربة زيلدن مقارباً إياها نحو مقومات الأداء الشعري في العرض المسرحي، أما هدف البحث فقد تحدد في (تعرّف شعرية الأداء التمثيلي في عروض المسرح الروسي) متخذا من تجربة الممثل المسرحي فلاديمير زيلدن أنموذجاً للدراسة، ثم تلها حدود البحث وختم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها إجرائياً.

أما الفصل الثاني (**الإطار النظري**) فقد تضمن مبحثين: جاء المبحث الأول فيها لدراسة (الشعرية في المسرح) والمبحث الثاني لدراسة (واقعية الأداء التمثيلي في المسرح الروسي) وختم الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

أما الفصل الثالث (**إجراءات البحث**) فقد أحتوى على مجتمع البحث الذي تضمّن العروض المسرحية التي شارك فيها الممثل فلاديمير زيلدن والمقدمة على مسرح (**راسيسسكويا ارميا**)، ثم عينة البحث والمتمثلة بعرض مسرحية **(دون كيشوت)** المقدمة في العام ٢٠١٣، وتلتها أداة البحث ومنهج البحث ومن ثم تحليل العينة.

أما الفصل الرابع (**النتائج والاستنتاجات**) فقد ناقش فيه الباحث نتائج البحث وخرج بمجموعة من النتائج والاستنتاجات، وأختُتم الفصل بقائمة المصادر والمراجع.

الفصل الأول - الإطار النظري

- **مشكلة البحث:**

يؤكد الكثير من المنظرين إن الفن المسرحي هو فن الأداء حيث ينفرد الممثل عبر إمكاناته وعلاقاته المكانية المباشرة سواء على منصة العرض المسرحي أو مع المتلقي فيقوم بتطويع أدواته المنتجة للشخصية المسرحية (جسداً, صوتاً, حواراً, رقصاً وغناء) فيستعيد من خلالها تلك الصورة التي تأسست وفقها الشخصية ومرجعياتها وفكرها ومواقفها وعلاقاتها.

وبينما يؤكد الممثل على دوره في تصوير الشخوص مثالياً يتراءى للمستقْبل ذلك التآلف بين مقومات الأداء التمثيلي فتكتسب تلك الشخوص أهميتها في إنتاج التواصل بين الممثل والشخصية من جانب، والممثل والجمهور من جانب أخر، ووفق ذلك تعددت المدارس التي ناقشت أداء الممثل وحددت مسارات الأداء التمثيلي ما بين الاندماج والتقديم، مما تحتم على الممثل أن يجاري معطيات تلك الأساليب والتجارب بمنهجية أدائية تتوفر فيها المقومات والوسائل الأدائية فتستمر وتتطور وتؤكد على مبرراتها في مجالات التنظير.

ولان الأداء التمثيلي محكوم بالتغيير بفعل التغيرات والمتطلبات الخاصة لكل شخصية وأسلوب تقديمها لذلك وجب على الممثل أن يضع تلك العوامل موضع التحقيق كونه الوسيط بين فكر المؤلف وفكر المخرج وتداخله فكرياً في إنتاج الشخصية.

بالمقابل تؤكد الشعرية على إمكانية إثراء العرض المسرحي بتفاصيله من موجودات وأداءات حركية ومرسلات صوتية ما يتطلب امتلاك خيال ومعرفة لمقاربة فلسفة الحياة من الفن، ومن هنا انطلقت الواقعية لدى المخرجين الأوائل لمنح الأداء طرازاً

شعرياً تتآلف فيه الإمكانات لتؤكد على إن مهنة الممثل تعتمد على منهج محاكاة الواقع ما يؤكد حالة من التحرر لإنعاش المسرح وإثارة الإبداع فيه.

فجاء المسرح الروسي مثالاً حياً يتشّرب من الواقعية ومعطياتها حتى باتت تجربة مخرجيه وممثليه درساً أكاديمياً يعطي للحياة ذلك العمق ويمنح للممثل فرصة التعرف على اليات تنفيذ التكنيك بأفضل صوره، فالتوهج الانفعالي الذي يستحوذ على أداء الممثل إنما يعتمد على تجميع كل الإمكانات والقدرات الأدائية في قالب يحاكي معطيات شخصية النص لينتقل بها من أدبيتها إلى صورة مرئية تمتلك تلك الحيوية على مستوى الأداء الصوتي والحركي ومخرجاتهما.

وفي أفضل مثال لتجارب الأداء التمثيلي في المسرح الروسي، تجربة الممثل فلاديمير زيلدن الذي حقق في فيها تنوعاً في الأداء التمثيلي مؤكداً في تصويره للشخصية على شعرية أدائية تجتمع فيها الحركة والإلقاء والتكنيك والرقص والغناء الاوبرالي ليؤسس لتلك المنظومة الأدائية التي تنحو في اغلب صورها نحو الواقعية مهما اختلفت الأدوار، مما تطلب امتلاكه لقدرات أدائية تتطور لتعلن بان عمل الممثل يتحقق عبر التحول لدى توظيف تلك القدرات وفق متغيرات ومتطلبات الشخصية المسرحية.

ومما سبق فقد حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل حول (تمثلات شعرية الأداء في تجربة الممثل الروسي فلاديمير ميخائيلوفيتج زيلدن)

- **أهمية البحث والحاجة إليه:**

يؤسس البحث الحالي لخطاب أدائي يكشف عن طبيعة حضور شعرية الأداء في تجربة الممثل الروسي زيلدن ويتطرق إلى أهم بنيات الأداء الأساسية المنتجة للمعنى والمفاهيم والمدركات الحسية في الأسلوب الواقعي، إلى جانب إفادته للدارسين والمهتمين بموضوعة الأداء الواقعي وتجارب الممثلين العالميين في المسرح المعاصر.

- **هدف البحث:**

يهدف البحث إلى :

١. تعرّف تمثلات شعرية الأداء في تجربة الممثل الروسي فلاديمير ميخائيلوفيتج زيلدن.

- **حدود البحث:**

الحدود الزمانية : ٢٠١٣ .

الحدود المكانية : مسرح راسيسكويا ارميا / موسكو .

الحدود الموضوع : تمثُّل شعرية الأداء في تجربة الممثل الروسي فلاديمير ميخائيلوفيتج زيلدن.

تحديد المصطلحات:

الشعرية لغةً :

"الشِّعْرُ : منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل عِلْمٍ شِعْراً من حيث غلب الفقه على علم الشرع، والعُودُ على المَندَلِ، والنجم على الثُّرَيَّا، ومثل ذلك كثير، وربما سموا البيت الواحد شِعْراً ... وشَعَرَ الرجلُ يَشْعُرُ شِعْراً وشَعْراً وشَعُرَ ، وقيل: شَعَرَ قال الشعر، وشَعُرَ أَجاد الشِّعْرَ، ورجل شاعر، والجمع شُعَراءُ، ويقال: شَعَرَ فلان وشَعُرَ يَشْعُر شَعْراً وشِعْراً، وهو الاسم، وسمي شاعِراً لفِطْنَتِه " [١] .

الشعرية اصطلاحاً:

١. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، مج ٤ ، ج ٤ ،(دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٥٦)، ص٤٠٩ – ٤١٠ .

يعرّفها حسن ناظم بأنها " محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات[١] .

ويعرّفها تودوروف " الشعرية ليست في العمل الأدبي في حدّ ذاته الأدب الممكن، ولكنها السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره ، فهي الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية " [٢] .

أما باختين فيعرّفها بأنها " اللسانيات التي تقوم بدراسة الخطابات والملفوظات الفردية التي تتضمنها النصوص في بيئتها التاريخية والاجتماعية والثقافية ، مع بقائها محتفظة بنفس المسافة التي تفصلها عن النزوع الإيديولوجي الضيق " [٣] .

ويعرفها الباحث اجرائياً بأنها: مجموعة من النظم الأدائية التي من شأنها أن تعمل على تزويق الأداء وتأكيد حيوية الصورة الفنية والشخصية المسرحية وطرق تقديمها على منصة العرض بما تتلائم ومتطلباتها وحسب الأسلوب الفني المتبع.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول : الشعرية، مدخل مفاهيمي.

تعددت منافذ الشعرية واشتغالاتها ضمن مجموعة من الخطابات الادبية والنقدية ما خلق مجالاً واسعاً لوسائل بنائها وطرق تحقيقها للأهداف ورغم صعوبة تحديد مفهومها الا ان حضورها بشكل قواعد داخل العمل الابداعي منح مساحة واضحة للأداء بإمكانية امتلاكها للهوية والخصوصية، ومن هنا يؤكد ارسطو في حديثه عن الشعرية بانها عملية "وضع قوانين وثوابت وخصائص انماط الخطاب الادبي من حيث تعبيره ووسائل بناءه وطرق تحقيقه للهدف الذي يفرز عادة نمطين من التعبير: التراجيديا والكوميديا"(٤).

ووفق هذا المنظور يندرج مفهوم الشعرية ضن الخطاب الادبي حيث تتداخل في اجزاءه الوصفية والروائية والسردية وهذا ينفي كونها فنا مستقلا فهي تعمد الى كشف الخطابات الادبية والنقدية والجمالية لأنها "دعوة اذن للقيام بدور انتقالي بارز, فتكون بذلك قد استعلت كاشفا للخطابات, مادامت الانواع الاقل شفافية من هذه الخطابات تلتقي في الشعر, ولكن ما ان يتم هذا الاكتشاف وما ان يكن عمل الخطابات قد دشن حتى يختزل دورها في مسار هو البحث عن الاسباب التي تجعل بعض النصوص في هذا العصر او ذاك تُعد ادبا. وهكذا, ما كانت الشعرية تولد حتى وجدت نفسها مدفوعة بوجب نتائجها ذاتها"٥.

ولدى البحث في الشعرية وبداياتها تحديدا كمحاولة لفهم معناها الواسع لكونها عملا لتلك الخطابات لا بد ان نسلم بان الشعرية" مبحث من "اقدم المباحث التي استأثرت بساحة الاشتغال النقدي منذ ارسطو الى اليوم, وقد وسم هذا المفهوم بمياسم مختلفة كشيئ يعسر الامساك به ووعرة اخضاعه الى حد نهائي, وتؤكد على استمراره ارضا مفتوحة للبحث, فهو "الشعرية" او "الادبية" او "علم الادب" او "فن النظم" او "الجمالية", وهي كلها مصطلحات اتخذت من المعالجات النصية منطلقاتها او اسسها, وافادت كثيراً من تطور المباحث اللسانية والمناهج الحديثة, اذا انطلقت كلها من النص الادبي ولهذا حالت ملغية كل الانساق الخارجة عنه, معتبرة ان معنى النص الادبي كامن في بناءه الداخلي, مستنبطة قوانين النص من النص ذاته"٦, مما يدل على امكانية الشعرية في التعبير عن المبادئ الجمالية والفنية التي تقود الكاتب في نهجه الادبي ما يجعلها حورا ها يتلخص في البحث عن مجموعة من القوانين والاسس التي تتحكم في الابداع وبالتالي تمنح للتعبير الانساني صفاته التوعوية والمؤثرة في موضوعاتها, ولهذا عدت الشعرية سمة يفترق فيها العمل الادبي عن غيرها ليحقق فرادته ووظيفته ضن البيئات

---

٢. حسن ، ناظم ، مفاهيم شعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت : ١٩٩٤ ، ص٩.

٢. تودوروف ، تزفيتان ، الشعرية ، ت : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،(دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء : ١٩٩٠)، ص ٢٣ .

٣. تاديه ، جان ايف ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ت: قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة ،(المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق : ١٩٩٣)، ص ٣٥٥ .

٤ . جلال اعراب, محمد: شعرية الجسد في مسرح الممثل الواحد, مجلة البيان الكويتية العدد(٣٢٠) مارس ١٩٩٧, ص٧١.

٥ . طودوروف, تزفيطان: الشعرية, تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة, (دار توبقال للنشر, الدار البيضاء_ المغرب، ١٩٩٠) ص٨٦.

٦ . بحروني, هدى: شعرية الجسد من نشيد الانشاد وانجيل لوقا", ط (١), (الدار البيضاء: المغرب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود،(٢٠١٦), ص ١٤.

المختلفة التاريخية والاجتماعية والثقافية والايديولوجية كما ان اهتمامها لا يقتصر على استكشاف الاحتمالات الخطابية بل تحاول الى تكوين تراكيب تتحقق من خلالها وحدة العمل الادبي والفني.

ان مفهوم الشعرية يتصل بشكل مباشر بأبداع ما ضمن قواعد او مبادئ جمالية تهتم بالمعنى وتعطي الاولوية للوظيفة لتحاكي البنى العميقة والسطحية فيتم من خلالها الاحاطة بالوحدة والتنوع معا " والمنظور الذي تندرج ضمنه الشعرية يفقد المأخذ الاول كل قوته فالشعرية بالتحديد لا تضع هذه المفاهيم المجردة في العمل النوعي وانما تضعها في صلب الخطاب الادبي وهي تؤكد ان هذه المفاهيم لا يمكن ان توجد الا هناك والشعرية لا تعنى بهذا الجزء او ذاك من اجزاء العمل, وانما ببناه المجردة التي نسميها "وصفا" او "حدثا روائيا" او "سرديا"(١). فينتج من تلك الاشتراطات محاور جمالية وتفسيرية للخطاب تبرهن على الجدوى والقيمة الفنية للشعرية وتداخلها في تلك البنى, فهذه الميادين تحقق مجموعة من الفرضيات التي تعنى بالأنظمة التواصلية عبر اختزالها لمجموعة من الوقائع سواء كانت اجتماعية او فكرية او ثقافية لتصبح نتاجاً لقوانين ابداعية تؤطر المنجز وتؤكد فاعليته واشتغالاته في تلك المجالات " فمجيئ الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل وما نسعى مستلهمين مقولاتها, لوصف بنية عمل معين وصفا دقيقا حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال"(٢).

وهذا ما يؤكد ان الشعرية " لا تسعى الى تسمية المعنى, بل الى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ورغم الصعوبة التي تشوب هذا المفهوم انها عمل علمي يسهم اشتغاله بمهمة ضبط وابراز قوانين وقواعد العمل الابداعي حتى يتسنى للأبداع امتلاك هويته ومفرداته وخصوصيته"(٣)كون ان هذه القواعد والقوانين تبحث داخل الادب وتنظم ابعاده وفضاءاته لإيجاد ذلك التفسير الذي يبرهن للقارئ او المتلقي بامتلاك المنجز لرصيده الثقافي ومخزونه الفكري وتصوراته كافة وتتخذ الشعرية من مصطلح الادبية مفهوماً موازياً في الأهداف والطرائق " وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقاتها, وتمييز حدودها, الا ان الأدبية تارة تتخلى عن كونها مفهوما نظريا مستقلا لتكون موضوعا للشعرية نفسها وبعيدا عن المفارقة الزائفة التي تبدو ربما في كون الادبية موضوعا للشعرية, فان نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية تظهر ان الأدبية هي موضوعها الأكيد, فما دامت الشعرية ومن بين مهامها الأساسية تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الادبي, وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته, أي أن الخصائص المجردة هذه هي اختصاراً للأدبية ذاتها، فالشعرية اختصاراً أيضاً تستنبط الأدبية في الخطاب, وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي"(٤).

وعلى الرغم من اتفاق اغلب النقاد والمنظرين بان الشعرية تنحو نحو دراسة البنى التي تتحكم في الخطاب الادبي او تحاول وصف اشتغالاته في النص وتحدد ادبيته وهذا ا ظهر جليا في اراء رومان جاكبسون, الا ان هناك اراء اخرى تؤكد ان الشعرية جاءت لتضع " حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعمل في حقل الدراسات الادبية، وهي بخلاف تأويل الاعمال الادبية, لا تسعى الى تسمية المعنى, بل الى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل, ولكنها بخلاف من العلوم الاخرى التي هي علم النفس والاجتماع وغيرها, تبحث عن هذه القوانين داخل الادب ذاته, فالشعرية اذن مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الان نفسه"(٥), الا ان الشعرية في مرحلتها الانتقالية حاولت بشكل او اخر خلق مغايرة لتلك الفاعلية التأويلية وفي الوقت ذاته مغايرة للعلوم الاخرى رغم انها جعلت الادب في بداية الامر موضوعا للمعرفة, لهذا قيل ان "الشعرية ومكتسباتها لو يتقوقعا داخل الحقل ذاته, فالانتشار الواسع الذي شهده حقل الشعرية كان ذا جدوى واضحة كسرت نطاق الحقل ذاته لتهتم

١ . تزفيتان طودوروف, مصدر سابق, ص ٢٦.
٢ . المصدر نفسه, ص ٨٠.
٣ . جلال اعراب, محمد: مصدر السابق, ص ٧١.
٤ . حسن, ناظم: مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤)، ص ٣٦.
٥ . تزفيطان طودوروف : مصدر سابق, ص ٢٣.

في اثراء التصورات النفسية والاجتماعية للأدب غير ان المقترب النفسي او الاجتماعي للأدب ليس هو الهدف هنا, وانما من الضروري ان تنصب محاولات ضبط العلاقة بين الشعرية وحقول متوازية لها"(١) .

ومن هذا المنطلق اصبحت الشعرية مطالبة للقيام بانتقالة من ادبها الى وجهة اخرى تؤكد تشكلها للمظاهر الفنية الاخرى, لهذا يدرج تزفيطان طودوروف الشعرية " ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات وتتخذ الدليل في مختلف تجلياته موضوعا لدراستها, ثم يؤكد على صلة الادب، من حيث, هو خطاب متميز, من الخطابات والممارسات الاخرى, مثل الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية, والمنطوق اليومي والسينما والمسرح, ويصهر كل ذلك في اطار المشروع الشعري العام: إنتاج علم الخطابات مهما تعددت, وعلم انتاج المعنى, مهما بدت متغيرة"(٢) .

وقد لاقت الشعرية ضمن هذا الفهم دعماً كبيراً لإبراز موضوعاتها بمعاني اوسع وضمن خطابات مختلفة فأسهمت بالمشروع الفني وأصبحت مؤهلة لمحاكاة مجوعة من الخطابات السمعية والبصرية اعتماداً على ما تمتلكه تلك الخطابات من بنى ادبية وغير ادبية "فالمفروض ان يكون للمسرح الحق في هذا المجال وشرعية اشتغاله في مجال الشعرية باعتباره مجالا للأنساق الدالة والعلاقات الاستشارية والسنن الثقافية والاجتماعية التي توفر عملية التواصل بين المؤدين والمتلقين, ان انبناء المسرح على شبكة واسعة النطاق من اليات واولويات فاعلة تحركها داخليا وخارجيا تسمح لمجال ابحاث الشعرية من ان تجعل من المسرح احدى اشتغالاتها الاساسية "(٣).

ويرى الباحث ان بإمكان الشعرية ان تسهم في هذا المجال وتتفاعل في عدة اتجاهات عبر اعتماد الخطاب المسرحي "على جملة من البنى الفنية التي يشترك فيها مع بعض انواع الخطابات الاخرى, والتي تعد اساساً لتشكله, ولعل اهمها على الاطلاق التشخيص, الذي لا يقتصر على اظهار الشخصية بالمعنى الانساني المألوف وانما تتدخل فيه عوامل اخرى تتصل بالمؤلف والمخرج ثم بالممثل لتصل الى القارئ الذي يدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبْلية, ومخزونه الفكري والديني والاجتماعي ليقدم لنا تصورا يختلف عن تصورات الاخرين"(٤).

ومما سبق فقد اكتسبت الشعرية ميداناً علمياً يمتلك نظاما تواصليا تُختزل فيه مجموع الوقائع الاجتماعية بتنوعاتها وموضوعاتها وبنيتها الشكلية, الى جانب القيم الجمالية للخطابات المسرحية المرئية " المصنوعة من الفضاءات والالوان والمواد والاصوات , التي تجد نفسها في داخل كل واحد منا, ان هذه المواد المستودعة فينا, في مختلف تجاربنا, وكل هذا في اجسادنا ويكون العمق المشترك الذي من خلاله تظهر نبضات الرغبات الابداعية"(٥), مما يسمح بتحقيق ديناميكية ادائية عميقة للحالة, وهي وسيلة لملاحظة الممثل وحضوره في الفضاء وطبيعة تجانسه وتداخله مع الكتل والموجودات سواء كانت سمعية او مرئية وكل في سياقها الخاص.

المبحث الثاني : و اقعية الاداء التمثيلي في المسرح الروسي

ان الانطلاق من ظروف الواقع والانطباعات الإنسانية هو الذي يحدد كيفية الوصول الى اليات التحقيق في المسرح حيث يفضل الكثير من قادة المسرح والفنانين العودة الى الخواص الحياتية كالسمات الطبيعية عبر المذهب الواقعي لتحقيق الصدق المسرحي في أداء الممثل واظهار الروح الانسانية في المسرح, وهذه بحد ذاتها مشاركة مباشرة وغير مباشرة في الوقت ذاته لعكس التفاصيل الحياتية وبلوغ الحد الفاصل بين واقعة الفن وواقعة الحياة "فكان على الممثل دراسة عناصر العرض المسرحي كافة وتهيئة نفسه واعداد ادواته الادائية (تقنيا وفيزيائيا) ليمنح لأدائه القدرة على التعبير مهما كانت مكانته في العمل المسرحي.

---

١ . ناظم حسن, مصدر سابق, ص ٣٥.

٢ . تزفيتان طودوروف, مصدر سابق, ص ٦.

٣ . جلال اعراب, مصدر سابق , ص ٧٢.

٤ خلوف, مفتاح : شعرية التشخيص واساليبه في المسرح " الوردة والسياف" انموذجاً, (بسكرة, الجزائر, مجلة المحبر, ٢٠١١), ص ١٣٧.

٥ لوكوك, جاك: شعرية الجسد (تعلم الابداع المسرحي), ط (١), تر: د. محمد سيف, (بابل: مؤسسة دار الصادق الثقافية, ٢٠١٨) ص ٩١.

والعمل وفق طبيعة الفعل المسرحي ومعايشة الدور"(١). ومن هنا انطلق خطاب الاداء التمثيلي نحو التوازن الذي يعد جوهر العملية التقنية في الاداء وانتاج وحدات ادائية تؤسس لاشتغالات الممثل كأداة تعبير عن الواقع الحياتي.

ومنذ واقعية الدوق ساكس منينغن كانت مجمل المبادئ التي هيمنت على المسرح قد تم تجاوزها مما جعل وظيفة الممثل تختلف عن كونها مجرد ظهور للانفعالات والإيقاعات المختلفة "فاصبح من غير المسموح للممثل ان يمثل مواجها للجمهور او ان يشتغل مكانا امام كمبوشة الملقن كما كان من قبل.

ولم يكن مسموحاً للممثل السير فوق خشبة المسرح في شكل متوازي مع الخط العرضي لفتحة المسرح فاذا مثل اكثر من ممثلين اثنين فوق الخشبة, فلابد ان يحافظ كل منهما على مسافة معقولة بينهما, ويقف فوق الخشبة في زاوية مختلفة عن زوايا الاخر, يتم كل ذلك باسم (الواقعية) التي حَتَّمت ايضا استخدام نفس المبادئ والاسس في اخراج المشاهد الجماعية"(٢) والمعنى هنا ان الفاعل في هذا الوسط الفني بصبغته الواقعية تم اعداده ليكون حلقة اتصال بين معطيات العرض ومتلقيه لتمر في مجموعة من المراحل التي تحدد نوع ذلك الاتصال, فأصبحت عملية بناء الصورة اقرب بشكل واضح من معطيات الواقع ومتطلباته الفنية "ولهذا اطلق مصطلح المنغية على عهد الاصلاح المسرحي الذي بدأه الدوق جورج الثاني في المانيا, وحاول ترقية المسرح واخلاقياته آنذاك, وتركز الاصلاح المسرحي في القواعد والاصول التي كونت بمجملها منهج هذه المدرسة, ومن تلك القواعد الاعتناء بالربرتوار الادبي الكلاسيكي, والالتزام بالتكوين الفني في العمل المسرحي والاعتناء بنسخة الاخراج لتسجيل الملاحظات فيها"(٣). ان تلك القواعد التي حددت منهج منينغن ارست مجموعة من النظم لتدريب الممثل وتحليل سيكولوجي لعلاقته ومهامه على منصة العرض.

وقد ناصر اندريه انطوان الواقعية بشكل كبير جدا وركز على خلق الانطباع الواقعي في بيئة العرض واداء الممثل, من خلال رفع مستوى المغالاة في الاسلوب الواقعي ودراسة عميقة للمنهج الطبيعي لتطبيق معطياته في صورة العرض واداء الممثل فكان "يعلم الممثل ان ينمي صوته كعضو خاص ومختلف تماما عن الصوت الذي يملكه بالفعل, وان يتكلم بطريقة مبالغ بها ويلغي تلك الفروق التي لا نهاية لها لأجل توضيح الشخصية واعطائها حياة اكثر عمقا, فضلا عن حثه لممثليه ان يؤمنوا او يتحركوا تكنيكيا بنفس الطريقة لتحقيق التوهج الانفعالي الذي يجب ان يستحوذ على الممثل من خلال العرض"(٤) لهذا فقد برز في العرض المسرحي الواقعي منهجا طبيعيا اعتمد على تهيئة الجو العام لتحقيق تلك المركبات النفسية التي تتكشف من خلال الحدث والحوار والشخصية والبيئة، واذا القينا نظرة عامة على طبيعة التمثيل في بداياته الواقعية والطبيعية فأننا نتلمس قيامه على مجموعة من الانفعالات الانسانية ومعاناة الفرد بطريقة فنية يتم بواسطتها ربط الممثل بعلاقة ما بمتلقي العرض"(٥) والعمل على تعميم عناصر الايهام في العرض المسرحي التي استثمرها (ستانسلافسكي) في تجاربه وبحثه عن عرض جمالي يعتمد على اعداد وصياغة عمل مسرحي جديد يرتكز على اهداف ثابتة ويأخذ مادته الفنية بالإفادة من المعارف والعلوم الانسانية الاخرى.

ومما سبق يرى الباحث اهمية مناقشة مجموعة من صيغ الاداء التمثيلي الواقعي التي اتاحت فرصة لبعض الانظمة لبناء تكنيك الممثل وحددت طبيعة ظهوره على خشبة المسرح بمجموعة من القواعد والانظمة.

اولا: قسطنطين ستانسلافسكي .

ان جوهر عملية الاداء الممثل لدى ستانسلافسكي يتحقق عبر مجموعة من المنطلقات التي تصف عملية الشعور بانها ناتجة عن تكنيك سايكولوجي يكشف عن الدواخل العميقة للممثل ويستفزها لينتج عنها محاور ابداعية في عملية التجسيد, فالفن الذي دعا اليه (ستان) يتحقق في معايشة الدور "في كل لحظة من لحظات اداءه وفي كل مرة يعاد فيها خلق هذا الدور يجب ان

---

١ المهنا, عبود حسن واخرون: اساليب الاداء التمثيلي, ط١, (عمان- الاردن: الدار المنهجية للنشر والتوزيع,٢٠١٦) ص ٩٩.

٢ . عبود المهنا واخرون: مصدر سابق، ص ٦٩.

٣ ينظر: المصدر نفسه, ص٦٧.

٤ . ينظر: ديور, ادوين: فن التمثيل الافاق والاعماق, ج٢, تر: مركز اللغات والترجمة- اكاديمية الفنون (نيويورك, الناشر:هولت, رينهارت وونستون ١٩١٢) ص ٣٠٨.

٥ . المهنا, عبود حسن: مصدر سابق، ص ١٢٢.

يعاش من جديد. وان يُجسَد كأنك تؤديه لأول مرة لذلك يتعين على الممثل ان يدرسه من الناحية التاريخية والبلد الذي عاش فيه واحوال الحياة في هذه البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه والاحوال النفسية لصاحب الشخصية ووجهه وطريقة الحياة التي كان يحياها ومركزه الاجتماعي ومظهره الخارجي. وعليه ان يدرس الشخصية في عاداتها وسلوكها وحركاتها وصوتها واسلوب كلامها"(١). فبنية الاداء لدى ستان هي متداخلة تتألف من مجموعة من المعطيات والظروف التي تتحقق عبر وحدة تقنية تؤسس لدالة كبرى يتم من خلالها صياغة الخط العام للدور في مراحله الادائية والاتصالية, لهذا فان "الممثل لا يعيش في فضاء فارغ على خشبة المسرح, انما يعيش ضمن بيئة حياتية واقعية ممثلة بالديكور الواقعي والمكملات والملحقات المسرحية الواقعية الاخرى, لهذا تحتم ان يتحرك ضمن هذا الاطار الواقعي بين الكتل والمساحات الديكورية مرتدياً زيه المسرحي الواقعي والشعر المستعار بحيث تكون لهذه الحركة ما يسوغها داخلياً لدى الممثل"(٢) لهذا اضحت الواقعية لدى ستان اسلوباً ارسى قواعده اعتماداً على المعطيات الادائية للممثل بحيث ينطلق فيه الممثل من الداخل الى الخارج مما يشكل علامة واضحة الى تداخل الشكل والمضمون بشكل يوازي حضوره الواقعي على خشبة المسرح, فكانت للانفعالية الداخلية على سبيل المثال ردة فعل ادائية مرئية من خلال الممثل سواء في حركته او ايماءاته او طريقة تعامله مع موجودات العرض, فتحتَم على الممثل الفنان "الا يقلد ظهور الانفعالات, ويستنتج الشخصيات بصورة خارجية, او يتكلف الاداء بصورة الية تبعا لطقس من الطقوس التمثيلية, بل ان يكون فعله انسانيا اصيلاً يجب ان نفعل ضمن اطار الشخصيات وتحت تأثير مشاعر الدور, لا ان نؤدي هذه الشخصيات وتلك المشاعر مجرد اداء"(٣).

لقد حدد ستان طبيعة التشكيل المرئي الى جانب الانفعال الداخلي لخلق الروح الانسانية للدور بغية الوصول الى جمال اداء الممثل على منصة العرض بشروط ادائية تنتظم بشكلها النهائي وفق عمليات بحث وتفسير لطبيعة الدور ومعطياته النصية لهذا جاء التشكيل الجسدي عند الممثل لدى ستان "مشابهاً للواقع حامل لأفكار ومعالجات متنوعة ذات اداء يحمل صفات الجمالية مستندا بشكل كبير الى الايهام, حركات التعبير الجسدي تتبع اعمال الذهن ويأتي تجسيد العواطف والانفعالات المحفزة له على الاشياء بالفعل الذي يبدو للمتلقي حاملاً دلالاتها"(٤) فقد استقرت الحياة الداخلية واللاشعورية بالنسبة للممثل لتنتج اشكالا للتجسيد بشكل حركات فاعلة تحاكي عملية الشعور وتكشف عن الدواخل العميقة وتؤثر على المتلقي عاطفيا مما يحقق هدف صدق الاداء الذي دعا اليه ستان "في هذه الدراسة العملية المختبرية يعلن عن تحول جذري في عملية الاداء وتخلص من المحاكاة السطحية وصولاً الى تحقيق الصدق والايمان في الاداء، وهنا تم التحول الجوهري في عملية وعي مهمة و وظيفة الممثل وعمله"(٥) مما ترك اثرا كبيرا في عملية التصوير الواقعي للدور لدى ستان حيث جاءت تلك المحاكاة كنتيجة لعملية تركيبية تتفق مع التصورات المنطقية التي تظهر تلك الانطباعات والمعاناة وتعكس واقع روح النفس الانسانية بشكلها المعبر تعبيراً اصيلاً.

ان الغاية من الطريقة لدى ستان تكمن في "اعطاء الممثل شكلا خارجيا واقعيا ومنطقيا مقبولا للشخصية المجسدة, بالاعتماد على الحالة الانفعالية الداخلية وكرد فعل لها, فالممثل ينطلق من الداخل الى الخارج لا سيما انه يعد نفسه روحيا قبل الاداء, لأنها بحاجة الى رداء جديد وليس جسده فقط"(٦). فاضحت واقعية الاداء لدى ستان اسلوبا عالميا اثَرَّت بشكل كبير على ايديولوجيات المخرجين والعاملين في المجال المسرحي.

تتشكل عملية تركيب الشخصية في الاسلوب الواقعي لدى ستان "من خلال تسلسل الاحداث ووضوح البناء, ولكي يُمَكّن (ستان) الممثل من فهم التوجهات والافكار الخاصة بالشخصية يتجه الى تقسيم الدور الى مجموعة من الوحدات والاهداف

١ . مهدي يوسف, عقيل: نظريات في فن التمثيل, (بغداد- المكتبة الوطنية, ١٩٨٨), ص ٧١.
٢ . فضيل شناوة, محمد: اساليب اداء الممثل المسرحي, ط١ (عمان- الاردن, دار الرضوان للنشر والتوزيع, ٢٠١٦), ص١٣٨.
٣ . ستانسلافسكي, كونستانتين: اعداد الممثل في المعاناة الابداعية, تر: شريف شاكر (الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٧), ص٩٩.
٤ . هادي جبارة, ثائر: رؤى اخراجية معاصرة, (بابل- العراق, دار الفرات للثقافة والاعلام, ٢٠٢٢), ص ١٥٢.
٥ . المهنا, عبود حسن: مصدر سابق, ص١٢٤.
٦ . فضيل شناوه, مصدر سابق, ص ١٤٢.

التي ترتبط ارتباطا بأسلوب الممثل في معالجة دوره منذ بداية العرض وصولا الى تحقيق الهدف الاعلى, وعلى الممثل ان تكون لديه القدرة على استيعاب المشكلات التي تواجهه اثناء العمل"(١) وهذا ما يؤكد توجه ستان الى مطالبة ممثله بامتلاك الوعي الكامل والانطباعات الفاعلة اثناء عملية بناء الدور وان يؤكد معايشته لحياة الشخصية وتجاربها فضلا عن مطالبته بالتطور الموازي لعملية تطور الشخصية في سياق النص المسرحي "حيث يرى ان منظور بناء الشخصية يسير بخطين متوازيين, الاول: منظور الدور, والثاني: منظور الممثل وحياته على المسرح, واسلوبه في التحليل النفسي اثناء التحليل الذي يسهم في ايصاله الى مساره الحقيقي, والمنظور الذي يعينه هو العلاقة المتبادلة المدروسة المنسجمة وتوزيع العناصر في المسرحية كليا"(٢) كمحاولة للوصول الى الشكل المنطقي لتحقيق الفكرة وترابطها وفق مراحل تدريبية تسهم في اظهار العلاقة بين الممثل والدور وتؤثر ايجابيا على اسلوب التعبير.

ثانيا: فيسفولد مايرخولد.

ان تكامل الممثل ومنظومته الجسدية بحسب مايرخولد يتحقق عبر مجموعة من التدريبات الرياضية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالمعطيات العقلية وفق علاقة طردية تتحدد وفقها اليات التشخيص والتماثل في هيئة الممثل, حيث يرى مايرخولد ان "مستقبل المسرح يكمن في تكامل الممثل وثقافته الجسدية والرياضية والاكروباتيك ,الممثل بشر وحركاتهم وطاقاتهم الحركية ينبغي ان تبلغ ذروتها القصوى عن طريق التدريب والمران المستمر"(٣), وهذا ما يؤكد تعامل مايرخولد مع الممثل وفق نظريته المسماة بالألية الحيوية او البايوميكانيكا والتي قدمت ثراءاً كبيرا في عملية انتاج الدور واكساب الممثل مهارات بدنية ومظاهر ادائية خارجية تم تطويعها لتشخيص الوقائع الدرامية "فقد اهتم مايرخولد بتكوين الممثل وتدريبه وبناء شخصيته واعداده بشكل جيد, رافضا بذلك واقعية استاذه ستان, فمال الى الجانب التشكيلي في المسرح كما استغنى عن الماكياج والاقنعة, وكل المظاهر الادائية الخارجية وحاول تعويضها بحركة جسد الممثل التي ينبغي تطويعها لتشخيص الوقائع الدرامية وهذه الحركة سماها الحركة البلاستيكية" (٤) وتنطلق تلك الحركة من رفض اي افراطا او مبالغة في عملية تجسيد الدور.

ان خطاب الاداء التمثيلي لدى مايرخولد خطاب فاعل يمر بمراحل عديدة ينبغي على الممثل التعرف على تفاصيلها لاكتساب تلك الحيوية والمهارة التي دعا اليها مايرخولد واكدها في برنامجه التدريبي للممثل, حيث "يتطلب من الممثل ان يتمتع بسمات خاصة وهي ان يكون سليم الجسد والاعصاب ومزاج جيد وموهبة موسيقية والقدرة على الالعاب البهلوانية, الرشاقة في الاداء, اللياقة البدنية العالية, والحيوية الداخلية, والمهارة في الابتكار وبسرعة البديهة وعدم الافراط في المبالغة وملم بالمعارف التي يتطلبها المسرح"(٥) ومن تلك المهارات وجد مايرخولد امكانية نشوء حالة من التواصل ما بين الممثل ومتلقي العرض على ان تتضممن تلك الصورة المشهدية من خلالها لما يحتويه من اشارات ورموز لهذا قد "اعتبر مايرخولد المشاهد هو المكون الهام في نظريته عن المسرح الشرطي_ المتفرج المشارك بخياله في استكمال المشهدية المسرحية معتمدا على ما يقدمه العرض المسرحي من اشارات وتلميحات ورموز, وحيث يكون باستطاعته ان يكّون صورة عامة متكاملة, وبالتالي يستطيع ان يلتقط فكرة وهدف العرض المسرحي"(٦) والى جانب ذلك دعا مايرخولد الى تحقيق مبدأ العلاقة الادائية بين الممثل وموجودات الفضاء المسرحي لتحقيق ذلك العمق في اشتغال عناصر العرض عبر اهتمامه برسم الحركة وتعددية المعنى الذي تحتويه الطريقة في الالية الحيوية ومخرجاتها في الدينامية والتجانس, حيث اكدت اغلب الدراسات "ان الطريقة التي ابتكرها مايرخولد لتدريب الممثل, ما هي الا تدريبات بدنية معينة, تشمل قدرا كبيرا من الحركات الاكروباتيكية, وتشمل دراسة كاملة لقرات جسد الممثل...فلم يكن

---

١ . البشتاوي, يحيى: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر, ط١(دار الكندي للنشر والتوزيع, ٢٠٠٤), ص ٢١.

٢ . المصدر نفسه, ص ٢٣.

٣ . هادي جبارة, مصدر سابق, ص ١٥٣.

٤ . المهنا واخرون: مصدر سابق, ص ٨٩.

٥ . هادي جبارة,المصدر السابق نفسه , ص ١٥٤.

٦ . مايرخولد, فيزفولد: محاضرات مايرهولد في الاخراج, تر: مؤيد حمزة (الشارقة, الامارات العربية المتحدة, الهيئة العربية للمسرح- ٢٠١١), ص ١٢.

مطلوبا من ممثلي مايرخولد تقوية قدراتهم على التركيز, بل كان مطلوبا منهم ان يقفوا على رؤوسهم و التحكم في حركة اجسادهم"(١) .

انصب اهتمام مايرخولد لتدريب الممثل على عملية تركيبية ما بين سلوك الانسان الطبيعي واليات بناء الشخصية وتصوير سماتها, لهذا مال مايرخولد الى الجانب التشكيلي في السرح المعتمد بالأساس على حركة جسد الممثل "فكان يطلب من طلابه دراسة سلوك الانسان وسلوك الحيوان وعند تنفيذها عليهم ان يحذفوا كل زائف وزائد، فدرسوا الرقص والاكروباتيك والمبارزة وانظمة جسدية اخرى الى ان اصبحت اجسادهم مرنة مستجيبة كما الماكنة في انجاز مهمتها. وفي الجوهر هذه هي (البايوميكانيكا) _السيطرة الكاملة على الجسد، وبهذا المعنى الاساسي لا شيء غامض فيها"(٢) .

لهذا جاءت بنية الاداء التركيبي لدى ممثل مايرخولد بشكل بنية مزدوجة تتألف بأكثر من تقنية تشترك في انتاج ورسم الحركة بدلالاتها وتعبيراتها على خشبة المسرح بحيث تؤكد تلك التركيبية على طبيعة العلاقة بين ذلك الممثل وعناصر العرض في كونها علاقة شعرية " تهتم بتقديم تقنية تحرر الممثل من كل الديكورات والاحجام لتفسح له المجال للتحرك بحرية في فضاء المسرح ذو الابعاد الثلاثة, وبذلك يمكن للممثل الشعري ان يتسيد منطقة الفعل الدرامي ويقيم علاقة مباشرة مع جمهور القاعة في المسرح"(٣) وبهذا فقد ابتكر ماميرخولد طريقة تعنى بشكل كبير بالجانب البدني للمثل متمثلا بالحركات الاكروباتية والبهلوانية وفق ايقاع يتصاعد تدريجياً مع الفعل الادائي يؤثر في التلقي على مستوى الذهن والمشاعر, لهذا اوضح مايرخولد " بان من الضروري اكتشاف تلك الحركات وتلك هي الصفات التي ارادها لممثليه كجزء من نظام تدريبي متأثر بالنظرية التايلرية مضافا اليها نظرية اخرى تتعلق بالاستجابة النفسية"(٤) فاختار عدم مسايرة الممثل للدوافع النفسية الداخلية في تحقيق السلوك لان في ذلك مغايرة لمعطيات النظرية التايلرية نظرا لإمكانية تحقيق التأثيرات المطلوبة بواسطة الرسائل الحركية الجسدية الى جانب الوضعيات الجسمانية والانشطة العضلية. حاول مايرخولد ان "يحطم الحواجز بين الخشبة والجمهور, فبنى ممرات ودرجات تصل من الخشبة الى الصالة, وجعل الممثلين يتحركون في الطرقات بين الجمهور.... فكان المسرح بالنسبة لهم تجربة جديدة تقترب الى حد كبير من تجربة عروض العصور الوسطى حيث كان الممثل والمشاهد يتحدان فيها معا في خبرة دينية مشتركة" (٥) لهذا لم يقتصر دور الجمهور على عملية الاستقبال بل المشاركة في العرض, تلك المشاركة التي تنتمي بدرجة كبيرة الى الطقس اكثر من انتماءها الى المسرح, الا ان مايرخولد عمل بوعي كبير جدا لأثارة جمهور العرض ليرى ما يريد المسرح ان يراه.

ثالثا: يفيجيني فاختانكوف.

لقد اعتمد فاختانكوف في طريقته لتدريب المثل على مزج الواقعية مع الخيال ليصل بالنهاية الى ما يسمى بالواقعية الخيالية والتي تعادل في اهميتها المنهج الواقعي لمعاصريه لا بل قد ترتقي بالأداء التمثيلي الى مستويات اعلى "وتكمن اهمية فاختانكوف في مزجه الناجح بين واقعية ستان واسلوبية مايرخولد في محاولة لإيجاد وسائل تأثيرية تندرج تحت مسمى الواقعية الخيالية, معتمدا على ابداع الممثل. ورغم ان مقاربته الاخراجية سميت الواقعية الخيالية, الا انها تشابه التعبيرية كثيرا حيث يتسم المظهر الخارجي والسلوك بالمبالغة والتشويه"(٦) .

وتعتبر عملية التوازن بين اسلوب ستان ومايرخولد شكلا ينفرد فيه فاختانكوف حيث "استطاع ان يمزج بين ابداعات هذين المخرجين العظيمين فاتحا الطريق امام شكل من اشكال المسرح اكثر ثراءا واعظم تنوعاً "(٧) وهذا المزج الناجح بين الواقعية والأسلوبية ينحو من خلالهما فاختانكوف في ايجاد وسائل مؤثرة في عملية الاخراج الدرامي مؤكدا دور الممثل وامكانياته في نقل

---

١ . المهنا واخرون, مصدر سابق , ص ٩٦.
٢ . المصدر نفسه, ص ٨٩.
٣ . ينظر: المصدر نفسه, ص ٩٥-٩٦.
٤ ينظر, عبد الحميد, مصدر سابق, ص ١٠٠ – ١٠١.
٥ جيمس روس ايفانز , مصدر سابق, ص ٤٥ – ٤٦.
٦ المهنا واخرون, مصدر سابق, ص ٨٨.
٧ جيمس روس ايفانز , المصدر السابق نفسه , ص ٦١.

الواقع الداخلي لشخصية الدور لهذا "تمنى على ممثليه ان يكونوا مشاركين له قادرين على ملئ الشكل بالمضمون وايجاد التبرير الضروري لكل تصرف على المسرح"(١) وقد تجلت جهود فاختانكوف في الكثير من الاعمال المسرحية مثل مسرحية برنسيسا توراندوت ومسرحية الملك تيمور ومسرحية تورفالدينو و بانتالون حيث عدت هذه العروض تحف فنية تمتلك قيمتها من خلال دقة التفاصيل التي احتوتها فضلا عن احتوائها على بض الغرائبيات كغاية لتفعيل اسلوب الواقعية الخيالية وتأطير خطاب الاداء التمثيلي بين تركيبة مزدوجة من حيث الاسلوب وخصائص الاداء, لهذا فقد مزج فاختانكوف الواقعية مع الخيال "ففي بداية عرض توراندوت يظهر المثلون امام الستارة ويتحدثون الجمهور عما سيراه, ثم ترتفع الستارة, وتبدا موسيقى مرحة, ويبدا الممثلون في ارتداء قطع الثياب التي يجدونها متناثرة حوله, ويحولون الاسمال الملقاة الى ثياب فاخرة عن طريق استخدامها استخداماً خيالياً, ويدخل عمال المسرح, في ثياب كيمونو زرقاء غامضة وقبعات, فهيئون الخشبة تعادل ثقلها اكياس رمل ملونة تلوينا مبهجا, وعلى حين ترتفع هذه محلقة في الهواء, تنزلق الابواب والنوافذ والدعامات بهدوء, وتبدأ المسرحية"(٢).

لقد كان لظهور الواقعية الخيالية لدى فاختانكوف اثرا كبيرا في التغيير الحاصل في ملامح اسلوب الاداء التمثيلي حيث اعتمدت مبدأ المزاوجة في الاساليب والصيغ وتفرع عبرها الى محاور ارست قواعد جديدة قائمة على ادماج الممثل مع نفسه ومع الشخصية والاحداث حيث" يخلق الخيال ما هو وجود وما يمكن ان يوجد ونعرفه في الواقع اما (الفانتازيا) فتخلق مما ليس له وجود ولا نعرفه في الواقع. ما لم يوجد ولن يوجد ابدا ولكن قد يتواجد ايضا... ان (الفانتازيا) تعرف كل شيء, وقادرة على كل شيء ايضا. وهي مثل الخيال ضرورية للرسام"(٣) ما يؤكد عدم وجود وقائع حقيقية على منصة العرض فهي ليست فنا, بل ما يوجد هو واقع فني ابدع الممثل تصويره عبر خياله التداخل ع وظائف ومتطلبات فن المسرح كون "ان عمل الفنان كله لا يجري في الحياة الحقيقية الواقعية (الفعلية),بل في حياة متخيلة غير موجودة, ولكن يمكن ان توجد. هذه الحياة تعتبر بالنسبة لنا _نحن الفنانين_ واقعا اصيلاً"(٤) لهذا كان الصدق في اداء الممثل صدقا حقيقيا يحتوي التفاصيل الحياتية, صدقا ممسوحا بمسحة واقعية شاعرية تحاكي الفكرة وتبدع في عملية رسمها ادائيا, الا ان ذلك لا ينفي حاجة الممثل الى ان " يندمج في دوره, الى حد ما, لكن الشيء المماثل, في اهميته, هو ان يقوم هذا الممثل بمراقبة ادائه على نحو مستمر بـ (عين عقله_ ومن خلال وجهة نظر الجمهور, وقد يكون هذا الفارق الاساسي بين الاداء, والانغاس شديد التمركز في الذات"(٥) وهذا التمركز يتطلب تدخل خيال الممثل لتنسيق وتجميل الواقع وابرازه عبر سلوك مثالي مبني على مواجهة الحقائق وتصويرها بكل دقة دون اهمال اي جزء منها.

لقد اكدت الواقعية انها "الاطول عمرا بين جميع الاساليب التي قدمت في المسرح, وعلى انها المذهب الذي كشف له الواقع والفن نفسه كما لم يكشف عنها اي مذهب اخر لان المسرح الواقعي هو الحياة التي تحمل هموم المشاهد الخاصة من اجل هذا كان المسرح الواقعي يعيش مع الناس بأحاسيسهم"(٦) حيث ارادت تلك الاساليب ان تكون اقرب الى الواقع بحيث يعيش الممثل الدور قبل تمثيله, ومن هذا المنطلق عمل فاختانكوف على "رفض اعادة خلق المحلية او الواقع على المسرح , وهذا ا ادى الى اطلاق تسمية اسلوبه بالواقعية الخيالية, الذي يؤكد عملياً ان مضمون العرض المسرحي هو صياغة مشتركة بين المؤلف والممثل والمخرج "(٧) فانصب اهتمامه على اثراء المعايشة لدى الممثل ليثبت ان واقعيته الخيالية من الممكن ان تستخرج من

---

١ عبد الحميد, سامي: ابتكارات المسرحين في القرن العشرين, تر: سامي عبد الحميد ط١ (البصرة – العراق, دار الفنون والآداب للنشر, ٢٠٢٢), ص ١١٤.

٢ جيمس روس, مصدر سابق, ص ٦٧.

٣ . قسطنكين ستانسلافسكي, مصدر سابق, ص ١٢٥.

٤ . قسطنطين ستانسلافسكي, مصدر سابق, ص ٢٩٦.

٥ . أدوين ديور: مصدر سابق, ص ١٤١.

٦ هادي جبارة: مصدر سابق, ص ٣٣.

٧ . عبود المهنا واخرون: مصدر سابق, ص٨٩.

الواقع والخيال صور مشتركة تؤكد امتدادها الى الواقع الحياتي الانساني بأشكال ومؤثرات مختلفة لتنتج استنتاجات عاطفية شديدة تؤثر في عملية تلقي الحدث.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

٢. تكتسب الشخصية في انتاج التواصل عبر التآلف بين مقومات الاداء التمثيلي ومعطيات شخصية الدور.

٣. تتحقق شعرية الاداء التمثيلي عبر التداخل في الاجزاء الوصفية والروائية والسردية والادائية لتمنح الصورة خطاباً جمالياً يحاكي البنى العميقة والسطحية للشخصية.

٤. يتحدد عمل الممثل في مجال الاداء الشعري عبر معرفة وتنظيم لأدواته الجسدية والصوتية الى جانب رصيده الثقافي ومخزونه الفكري وتصوراته كافة.

٥. تبنى شعرية الاداء التمثيلي على شبكة من الاليات والاولويات التي يحركها الممثل داخليا وخارجيا ليجعل من الشخصية محوراً اساسياً لأشتغالاته.

٦. يمتلك الممثل في الاداء الشعري نظاماً تواصلياً يختزل فيه الوقائع والموضوعات والبنى الداخلية والشكلية لتحفيز القيم الجمالية للخطاب المسرحي.

٧. ينطلق الممثل في تحقيق الصدق واظهار الروح الانسانية في المسرح من ظروف الواقع والانطباعات المتكونة منه والتي تعكس التفاصيل الحياتية لبلوغ الحد الفاصل بين واقعة الفن وواقعة الحياة.

٨. يمنح الاداء الشعري للممثل القدرة على التعبير وفق طبيعة الفعل ومعايشة الدور للوصول الى جوهر العملية التقنية في الاداء.

٩. يتم اعداد الفاعل في الوسط الفني بصيغته الواقعية من خلال تحديد نوع الاتصال بين معطيات العرض والمتلقي لتصبح عملية بناء الصورة اقرب الى معطيات الواقع ومتطلباته الفنية.

١٠. يتحقق جوهر العملية الادائية وفق المفهوم الشعري عبر مجموعة من المنطلقات الناتجة عن تكنيك يكشف عن الدواخل العميقة للممثل والتي تنتج عنها عملية التجسيد.

١١. يشكل الاداء الشعري للممثل علامة واضحة على تداخل الشكل والمضمون بشكل يوازي الحضور الواقعي على خشبة المسرح.

١٢. يتحقق الاداء الشعري في اي تجربة عبر عمليات بحث وتفسير لطبيعة الدور ومعطياته النصية وصولا الى التشكيل الجسدي عند الممثل.

١٣. يمر خطاب الاداء التمثيلي بعدة مراحل تؤكد على الحيوية والمهارة التي يتمتع بها الممثل ما يدفعه باتجاه عدم الافراط في المبالغة اثناء الاداء.

١٤. يتخذ الخيال مساحة مهمة في الاداء التمثيلي لتحقيق الوسائل التاثيرية دراماً وبما يؤكد دور الممثل وامكانياته لنقل الواقع الداخلي لشخصية الدور.

١٥. يحتوي الصدق في الاداء الشعري على مسحة واقعية تحاكي الشخصية وتبدع في عملية رسمها ادائياً ما يتطلب تدخلا من خيال الممثل لتنسيق الوقائع وابرازها عبر سلوك ادائي.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

اولاً: عينة البحث:

تم اختيار عينة تطبيقية لعرض مسرحية(الدون كيخوت) وفقا للمسوغات الاتية:-

ا- مقاربتها من عنوان البحث.

ب- تحقق الأجوبة على تساؤلات هدف البحث.

ج - كونها اكثر اقترابا من تحقيق هدف البحث.

ثانياً:- اداة البحث :

ا- اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري لتحليل العينة.

ب- المشاهدة العيانية للعرض.

ثالثاً:- منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

رابعاً:- تحليل العينة :

مسرحية دون كيخوت (الفارس النبيل) ، تاليف: ميجيل دي ثربانتس سابيدر ، اخراج: كوسمان يوري سالومونوفيتج ، زمان العرض: ٢٠١٣ ، مكان العرض : مسرح راسيسكويا ارميا / موسكو.

تحليل العرض :

على مسرح (راسيسكويا ارميا) قدم المخرج (كوسمان يوري سالومونوفيتج) عرضا مسرحيا بعنوان الدون كيخوت _ الفارس النبيل _ شخص من لامانتجا) لمجوعة من الفنانين الروس يشاركهم الممثل فلاديمير ميخائيلوفيتج زيلدن – بدور الدون كيخوت.

بدأ العرض بتحويل الفضاء الى ما يشبه مسرح الدمى القفازية كمشهد استهلالي ابتدأ به العرض، حيث ضم مجموعة من الموسيقات المتداولة في مسرح الدمى لينتقل بعدها المشهد الى عرض لمجموعة من الممثلين يشكلون بأدائهم فضاءً لسجن تتوسطه طواحين هوائية للدلالة على خطورة المكان والاشخاص، ثم ينتقل الممثلون عبر الموسيقى لأداء الرقصات والتشكيلات الحركية الدالة على معاناة الفرد داخل السجن والتي تؤدي به الى انسحابه الى مساحة تشكل ثنائية لكل منها طرف يساندها لتحمي نفسها وقد جاء الشكل الادائي لتلك المجاميع ليعزز غربة المكان ووحشته في ضل الاضاءة الخافتة والعزف الايقاعي الذي اعتمدته المجاميع في ايقاعها الحركي.

تتوزع المجايع فيما بعد الى جانبي المسرح لتنذرنا الموسيقى دخول الممثل، ومنذ الوهلة الاولى تتضح اجواء المكان والزمان والحدث ليرسم المخرج عوالم تحيلنا الى جو عام من الكوابيس، وفي وسط تلك الظلمة يتقدم الممثل (زيلدن – دون كيخوت) ليشهد قصة الاسى والعذاب والمعاناة التي سلطتها قوى معينة على الممثلين فيشغل في اداءه اللفظي والحركي لوحة ادائية توحي بعمق الشخصية الواقعية المعالم لتكتسب من خلالها القدرة على التواصل في الاداء حيث عملت الاجزاء الوصفية والسردية والادائية لشعرية الاداء التمثيلي صوراً وخطابات جمالية حاكت تلك البنى العميقة والسطحية للشخصية وتحدد عمل الممثل زيلدن في مجال شعرية الاداء عبر معرفته بكيفية تنظيم ادواته الجسدية والصوتية فضلا عن مخزونه الفكري وتصوراته حول الوضع العام للشخصيات في فضاء العرض والتي تنوع حضورها على خشبة المسرح بين مجانين وشياطين وشخصيات مخيفة شغلت المكان بحركاتها المتشظية والغير المستقرة.

ان التنوع في ايقاع العرض وبناءه التصاعد وصل الى محك منح التلقي توترا في البداية (حركة المجموعة المتشظية تبعتها استراحة قصيرة لدى دخول شخصية زيلدن الذي حاول تبني عملية الانتاج التواصلي لتجسيد الوقائع معتمدا على شبكة من الاليات التي يعتمدها الممثل في رفع قيمة العرض والخطة الاخراجية فكان فضاء العرض زاخراً بالمفردات التكوينية (الممثلين والموجودات) التي استطاع المخرج من خلالها ان يؤطر نواته الاولى(شخصية دون كيخوت) وهو يتقلب مع اطوار العرض والتشكيل ويمنح الشخصية تدرجاتها وتحولاتها.

اختزل الممثل (زيلدن- دون كيخوت) الوقائع والموضوعات ليؤسس اداءً شعريا ذو ابعاد وانظمة تواصلية تحفز القيم الجمالية للخطاب المسرحي معتمدا على حركته وحضوره في فضاء العرض فضلا عن امكانياته الصوتية التي صورت بشكل واقعي معطيات الشخصية ومساراتها الادائية في العرض، فهيمن ذلك الاداء الواقعي على اداء الممثل من خلال الالقاء الشاعري وحركة الجسد في تمايله وانحناءاته وتعبيرات الوجه وفي قوالب ادائية اخرى وهو يحاكي حضور الشخصية ويندفع سائراً باتجاه تجسيدها.

جاءت الظروف الواقعية والانطباعات المتكونة منها لتعكس التفاصيل الحياتية ومنها انطلق الممثل لتحقيق الصدق واظهار الروح الانسانية على منصة العرض وهنا استطاع الممثل (زيلدن- دون كيخوت) من بلوغ الحد الفاصل بين واقعة الفن عبر تحركه بشكل منساب والقاءه الشاعري وتوسله بمجموعة من التعبيرات التي وظف فيها قسمات وجهه المعبرة وحركاته الجسدية لبلوغ الواقعية الشعرية في الاداء فضلا عن تحوله الى الاداء المغنى والراقص ليتحول الى محور اخر من محاور الاداء الشعري ليدون فيه المعطيات الواقعية من خلال تجسيد الفعل والحركة وتسارع الالقاء عبر الغناء بحرفية وتقنية مدروسة، وواقعة الحياة من جهة اخرى التي ترسل مؤشراتها الحقيقية وتؤثر في تحقيق التصورات وتسعف الخيال لمجموعة من الحالات والاحداث التي تتطلب اداءً يشبه الى حد كبير حركة الانسان اليومية وصوته المعتاد.

وقد برع الممثل (زيلدن – دون كيخوت) في الانسجام مع متطلبات الاخراج وخطة العرض الفنية والتعبيرية التي شابهتها تلك التفاصيل الواقعية لغرض التعامل معها ومع معطياتها بروح افتراضية، حيث افترض الممثل (زيلدن – دون كيخوت) وفق طبيعة الفعل المؤدى ان هناك ضرورة لمعايشة الدور للوصول الى جوهر العملية التقنية في الاداء الشعري، فتم اعداد الفاعل في الوسط الفني بصيغة واقعية عبر تحديد نوع الاتصال بين معطى العرض ومعطى التلقي لتصبح عملية بناء الشخصية وبناء شكل العرض وبناء الحركة وطريقة الالقاء اقرب الى معطيات الواقع ومتطلباته الفنية وبالانتقالة من مشهد الى اخر نشهد تحولاً واضحاً في شكل الاداء حيث المجموعة الراقصة التي تستقر في منتصف المسرح لتحاكي مجموعة من الرقصات الشعبية في بيئة واقعية تظهر الفتاة اعلى المسرح وهي تقوم بأعمالها المنزلية كشكل من اشكال مقاربة الحدث من واقعيته ليتحقق من خلال ذلك شكل الاداء الذي يوازي معطياته الواقعية ويؤسس لمجموعة من اللوحات التعبيرية الراقصة التي تعبر عن المأساة التي تعانيها تلك المجموعة في بيئتها (السجن) فعبرت تلك اللوحات لمجموعة عن الامور المسكوت عنها حيث الايحاء الجنسي الواضح عبر طريقة تعامل مجموعة السجناء مع الممثلة وطموح الجميع بجسدها او التفكير في اقامة علاقة معها.

وفي كل ما سبق لعبت عناصر العرض وتحديداً (الموسيقى، الازياء، الاكسسوارات) في تحديد زمن احداث العرض وتمكين الاداء الشعري من التعبير عن تلك الاحداث ومنح العرض اجواءً مناسبة في تحولات الحدث من ليالي الاسى والمعاناة الى عوالم الحب والجنس ثم الثورة والانقلاب الداخلي بسبب الحالات النفسية التي تعانيها المجموعة في بيئتها المأساوية.

وفي ظل هذه الاجواء يعود الممثل (زيلدن – دون كيخوت) ليقتحم المشهد ويقتحم الاحداث بشعرية ادائية تشكلت وفق امكانية صوتية وحركية يسودها الغناء والحركات الراقصة، فعمل خلال هذا المشهد على تنويع ادائه التمثيلي على وفق التغييرات التي تطرأ على سير احداث العرض، فحاول ان يتعايش مع شخصية الدون كيخوت فبدى منتصب القامة مرفوع الراس سريع الحركة يتحرك بشكل مستمر حتى في لحظات سكونه، مستخدما يديه في التلويح والتعبير عن المعنى.

ان التكنيك الذي اعتمده الممثل (زيلدن – دون كيخوت) تعمد على كشف الدواخل العميقة للشخصية لينتج من خلالها مؤشرات ومحاور تجسيد الشخصية فاستطاع الولوج الى جوهر العملية الادائية الشعرية عبر مجموعة من المنطلقات الناتجة عن ذلك التكنيك فتارة يضحك وتارة يغني واخرى يشارك المجموعة في الرقص وسرعان ما يخلق ذلك التنويع بالصوت لألقاء الحوار بصورة يحافظ من خلالها على الايقاع ليهيمن على ساحة العرض بحيث اقترب الممثل في بعض الحالات من الاداء التمثيلي الكلاسيكي وجاء ذلك بقصدية لإبراز بعض السمات لطرازية الاداء والتي ظهرت عبر مبالغته في الحركة والالقاء وسعيه في تحقيق بيئة العرض التاريخية.

ان محاولات الممثل في تنويع اداءه ارتبطت بعدة مراحل ومرت بمجموعة من الصراعات للكشف عن ما يحيط به فبدت تلك التعبيرات على وجهه فتوغل في الواقعية ليعيشها ويعيش صراعاتها وارتحل الى عوالمها فجاء اداءه الشعري متنوعا وفق ما حددته دائرة العلاقات مع الشخصيات الاخرى والمكان وقصة العرض وغيرها.

ومن هنا فقد اتخذ الخيال مساحة مهمة في تحقيق الاداء التمثيلي الشعري بوسائل تأثيرية درامية وبما يؤكد على امكانية الممثل في نقل المؤثرات الداخلية لشخصية الدور وفق معطياتها النصية، فاحتوى اداءه على الصدق والسمة الواقعية التي حاكت الشخصية ورسمتها ادائيا حيث تداخلت الخبرات والصور اليومية المعتادة والخيال لدى الممثل لتنسيق الوقائع وابرازها عبر سلوك ادائي سواء في التعبير او الحركة او الاشارة، فكانت صرخة من الداخل الى الداخل تنبع من اعماق الروح وتتمرد على ذلك الواقع البائس وعن المعاناة التي يعايشها الفرد في بيئات مشابهة، لذلك استطاع الممثل (زيلدن – دون كيخوت) ان يخلق تناغما حركيا وصوتيا مع فضاء العرض وعناصره وحركات الممثلين والاحداث الدرامية ليحقق ذلك الثبات والشاعرية في الاداء.

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

النتائج ومناقشتها :

١. اعتمد الممثل زيلدن في تنويع اداءه التمثيلي على طبيعة البيئة المسرحية وكيفية معالجة المخرج لها، فجاء عمل المخرج متطابقا مع النص بعد ان تعامل مع الواقع بروح افتراضية فنية تغني الوقائع بالمخيلة التي تعيد انتاج المشاعر من الداخل وتقدمه بطريقة صادقة.

٢. ساد الاداء الواقعي على العرض المسرحي، وقد هيمن الاداء التمثيلي والمعايشة على شخصية الممثل زيلدن مع بروز سمة الالقاء الكلاسيكي عبر تفخيمه للصوت والمبالغة في الالقاء والغناء فضلا عن انفتاح حركته (الوقوف، المشي، الاستدارة، الجلوس...) على وفق ما يحتمه الاداء الطرازي.

٣. عمد الممثل زيلدن في أدائه الى الواقعية، موظفاً كل وسائله التعبيرية لإيصال المعنى، وكثيراً ما كان يستعمل المديات الصوتية الواسعة والإشارات المنتقاة بحسب متطلبات شخصية الدور.

٤. عمد الممثل زيلدن الى تنويع ادائه في العرض المسرحي عبر التداخل بين الاداء التقديمي والاداء التمثيلي من خلال الروي ومعايشة الحدث.

٥. ان سمة الأداء الغالبة هي المعايشة لدى زيلدن إذ قدم الفعل الداخلي على الفعل الخارجي للوصول الى لحظات الصدق، وقد تداخل في أدائه استعارات جاءت منسجمة مع طبيعة الشخصية وردود أفعالها تجاه المتغيرات .

٦. اتخذ اداء زيلدن الجانب الواقعي في الحركة والصوت مع تداخلات عدة فقد برزت الهمهمات كلما تصاعد صوته وتسارع في إيقاعه، فيما كان يعود إلى ذاته خارجاً من الشخصية في مشاهد متعددة مع ألحفاظ على بعد المسافة بينه وبين الشخصية وفق متغيرات اللعبة التي صاغها المخرج.

٧. امتلك الممثل زيلدن وسائل إنتاج الشخصية (الصوتية، الجسدية ، الفكرية) وعمل على تنميتها عبر التدريب المتواصل، لتكون قادرة على انتاج طبقات صوتية متنوعة تخدم متطلبات الشخصية وإنتاج العرض .

المصادر

١. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، مج ٤ ، ج ٤ ،(دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٥٦)

.

٢. ادوين ديور : فن التمثيل الافاق والاعماق, ج٢, تر: مركز اللغات والترجمة- اكاديمية الفنون (نيويورك, الناشر:هولت, رينهارت وونستون ١٩١٢).

٣. البشتاوي, يحيى: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر, ط١(دار الكندي للنشر والتوزيع, ٢٠٠٤) .

٤. تزفيطان طودوروف: الشعرية, تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة, (دار توبقال للنشر, ١٩٩٠, الدار البيضاء_ المغرب).
٥. جاك لوكوك: شعرية الجسد (تعلم الابداع المسرحي), ط (١), تر: د. محمد سيف, (بابل: مؤسسة دار الصادق الثقافية, ٢٠١٨).
٦. جان ايف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين ، ت: قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة ،(المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق : ١٩٩٣ .
٧. سامي عبد الحميد,: ابتكارات المسرحين في القرن العشرين, تر: سامي عبد الحميد ط١ (البصرة – العراق, دار الفنون والآداب للنشر, ٢٠٢٢ .
٨. عبود حسن المهنا واخرون: اساليب الاداء التمثيلي, ط١, (عمان- الاردن: الدار المنهجية للنشر والتوزيع,٢٠١٦) .
٩. عقيل مهدي يوسف : نظريات في فن التمثيل, (بغداد- المكتبة الوطنية, ١٩٨٨) .
١٠. فيزفولد مايرخولد: محاضرات مايرهولد في الاخراج, تر: مؤيد حمزة (الشارقة, الامارات العربية المتحدة, الهيئة العربية للمسرح- ٢٠١١ .
١١. كونستانتين ستانسلافسكي: اعداد الممثل في المعاناة الابداعية, تر: شريف شاكر (الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٧ .
١٢. محمد جلال اعراب: شعرية الجسد في مسرح الممثل الواحد, مجلة البيان الكويتية العدد(٣٢٠) مارس ١٩٩٧.
١٣. مفتاح خلوف : شعرية التشخيص واساليبه في المسرح " الوردة والسياف" انموذجاً, (بسكرة, الجزائر, مجلة المحبر, ٢٠١١).
١٤. محمد فضيل شناوة : اساليب اداء الممثل المسرحي, ط١ (عمان- الاردن, دار الرضوان للنشر والتوزيع, ٢٠١٦.
١٥. ناظم حسن : مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤).
١٦. هادي جبارة, ثائر: رؤى اخراجية معاصرة, (بابل- العراق, دار الفرات للثقافة والاعلام, ٢٠٢٢) .
١٧. هدى بحروني: شعرية الجسد من نشيد الانشاد وانجيل لوقا", ط (١), (الدار البيضاء: المغرب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود،٢٠١٦) .

رسومات الأنبياء في المخطوطات الإسلامية بين الاباحة والتحريم

م. مائدة طارق محمد
جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة
Email: maid.mohammed79@uomosul.edu.iq

الخلاصة: تضمن البحث أربعة فصول، عني الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه، وهدف البحث، وحدوده، وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه، حيث حددت مشكلة البحث بالاجابة عن التساؤل الاتي: هل كان محرماً رسم الأنبياء والرسل في المخطوطات الإسلامية، وما هي المخطوطات التي تناولت رسومات الأنبياء في صفحاتها؟، كما ان البحث يهدف إلى التعرف على اراء الباحثين والمفكرين ورجال الدين فيما يخص الاباحة والتحريم لرسومات الأنبياء في المخطوطات الإسلامية، وعني بالفصل الثاني بالاطار النظري، حيث تضمن مبحثين، المبحث الأول (الفن الإسلامي، موقف الإسلام من التصوير، والمبحث الثاني، مدارس التصوير الإسلامية، اراء بعض المفكرين وفقهاء الدين فيما يخص تحريم رسم الأنبياء والرسل، واشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث وهي مجتمع البحث، عينة البحث، أداة البحث، منهج البحث، وتحليل عينة البحث، اما الفصل الرابع فيشمل على نتائج البحث، استنتاجات، التوصيات، والمقترحات. ومن هذه النتائج والاستنتاجات نذكر:

١- جاءت تعاليم القران الكريم الدينية والروحية صريحة وواضحة تعد مبادئ مقررة وهذا مما حال بين المسلمين في صدر الإسلام وبين رسم الصور الايضاحية لنصوص القران وكذلك كان الحال في تصوير حياة الأنبياء والصحابة، ولم يحجم المصورون في بدء الامر عن تصوير الأنبياء والرسل لأن تصويرهم كان محرماً فحسب بل توقيراً وإجلالاً.

٢- ان من الموضوعات التي اهتم المصور المسلم فيما بعد من رسمها داخل المخطوطات هي الموضوعات الدينية بما تشمل على القصص والسير الدينية وهز المشاعر بما هو قدسي، الوعظ، العبر، التخويف بالنار، الترغيب بالجنة، وحض النفوس على الطاعة.

الفصل الأول - الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

ان للفن نمط خاص من التعبير عن حقائق الحياة، فاذا كانت اللغة العلمية أو العادية التي تستخدمها في حياتنا اليومية تتميز بكونها تعبيراً مباشراً عن الحقائق، فإن اللغة الفنية تتميز بكونها تعبيراً غير مباشر عنها والفارق بين اللغة المباشرة وغير المباشرة ان الأولى منهما تعتمد نقل الحقائق بصورتها الواقعية، بينما تعتمد لغة الفن عنصر (التخيل) اساساً لها، ويتميز الفن الإسلامي بأنه الفن الوحيد من فنون التراث القديم أو الحديث أو المعاصر الذي حظى بمثل هذا الاتساع الجغرافي من سمرقند وقرطبة في الغرب، ومن اشبيلية في الشمال إلى الفسطاط والقطائع في الجنوب، كما نتج عن ذلك احتكاك الفن الإسلامي بقوميات متعددة وجنسيات مختلفة مما عكس سمة التنوع أو الوحدة. التنوع الناشئ عن تنوع بيئة الحضارات والقوميات التي دخلها الإسلام كالحضارة المصرية القديمة، الحضارة الهندية القديمة، حضارة بابل واشور وحضارة الصين القديمة، وكذلك تنوع واختلاف فكر كل حضارة وثقافتها واساليبها التعبيرية في الفن.

لذلك وجدت الباحثة من الضروري دراسة وتقصي تباين الآراء فيما يخص رسومات الأنبياء في المخطوطات الإسلامية بين التحليل والتحريم، ومن خلال التساؤل الاتي: كيف تباينت رسومات الأنبياء بين التحليل والتحريم؟ وما هي المخطوطات التي تناولت رسومات الأنبياء بين صفحاتها؟.

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث بأنه يسلط الضوء على رسومات الأنبياء في المخطوطات الإسلامية وتباين الآراء ما بين التحليل والتحريم والوقوف على بعض الآراء ان كانت تحليلاً أو تحريماً وبيان أسبابها كما انه يسلط الضوء على المخطوطات التي مثلت رسومات الأنبياء في صفحاتها، وكيف تناولت هذه الرسومات.

الحاجة اليه:

١- تكمن أهمية البحث في التعرف على تباين الآراء ما بين تحليل وتحريم لرسومات الأنبياء في المخطوطات الإسلامية.

٢- تفيد هذه الدراسة في التعرف على المخطوطات الإسلامية التي ورد فيها رسومات الأنبياء وما هي تلك الموضوعات التي طرحت

رسومات الأنبياء من خلالها.

٣- يساهم بالإضافة والفائدة لكل من النقاد والدارسين والباحثين وطلبة المعاهد والكليات المتخصصة بدراسة الفن والفن الإسلامي بصورة خاصة.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على رسومات الأنبياء في المخطوطات الإسلامية بين الاباحة والتحريم.

رابعاً: حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على دراسة رسومات الأنبياء في المخطوطات الإسلامية بين الاباحة والتحريم، من خلال نماذج مصورة (منمنمات فنية للمخطوطات الإسلامية والمتواجدة في المصادر ذات العلاقة ومنظومة الانترنت).

خامساً: تحديد المصطلحات

لغة: الاباحة: اباح، أبحّ، يبحُ، ابح، ابحاحاً فهو مبح والمفعول مبح.

أبح (مفرد): بح، مؤبحاء، بحَ: صفة مشبهة تدل على الثبوت من بح، وبحَ، وترابح: وتر من أوتار العود غليظ الصوت[١].

الاباحة اصطلاحاً: هي خطاب الشاعر بالتخيير بين الفعل والترك من غير بدل[٢].

اجرائياً:

ومعناه ان يحرم الانسان على نفسه ما احله الله له من المباحات ، فيلزمها الامتناع عنها مع اباحة الشرع لها ، وهي مع هذا لا تحرم عليه، لأن التحليل والتحريم ليس للعبد ، وإنما هما حق لله وحده ولهاذ فإنه لو فعل ما حرمه على نفسه لا يأثم عند الله لأنه اباحه له.

التحريم لغة:

خلاف التحليل، ورجل محروم: ممنوع من الخير وفي التهذيب المحروم الذي حرم الخير حرماناً وقوله تعالى: وَالَّذِينَ فِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ مَعْلُومٌ ﴿٢٤﴾ لِلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ ﴿٢٥﴾ المعارج: ٢٤ - ٢٥ قيل المحروم الذي لا ينمي له مال، وقيل ايضاً انه المحارف الذي لا يكاد يكتسب[٣].

التحريم اصطلاحاً: هو ضد (الواجب) لأنه المقتضى تركه والواجب هو المقتضى فعله[٤].

التحريم اجرائيا:

خطاب الشارع المتعلق بأفعال المكلفين المقتضي ترك فعل على وجه الكتم واللزوم، واما الحرام فهو ما ورد الدليل الشرعي بالنهي عنه نهياً جازماً.

الفصل الثاني - الاطار النظري

المبحث الأول: الفن الاسلامي

ان للفن نمط خاص من التعبير عن حقائق الحياة، فاذا كانت اللغة العلمية أو العادية التي نستخدمها في حياتنا اليومية تتميز بكونها، تعبير مباشراً عن الحقائق، فإن اللغة الفنية تتميز بكونها تعبيراً غير مباشر عنها والفارق بين اللغة المباشرة وغير المباشرة ان الأولى منهما تعتمد نقل الحقائق بصورتها الواقعية، بينما تعتمد لغة الفن عنصر (التخيل) اساساً لها، ويتميز الفن الإسلامي عن غيره من الفنون بمميزات عديدة حيث ان هناك وحدة عامة تجمعها بحيث يمكن تميز أي قطعة انتجت في الحضارة الإسلامية عن غيرها من المنتجات الفنية في جميع الاقطار[٥]، كما وامتاز الفن الإسلامي بتنوعه العظيم، تنوع أصاب نواحيه واشكاله وصناعاته وزخرفية واقاليمه ورجاله، تنوع بلغ من الشدة حداً يصعب فيه كثيراً ان نجد فيه تحفتين متماثلتين، ومع ذلك فإنه يمتاز بوحدته[٦].

وتميز الفن الإسلامي بأنه الفن الوحيد من فنون التراث القديم أو الحديث أو المعاصر الذي حظى بمثل هذا الاتساع الجغرافي من سمرقند وقرطبة في الغرب، ومن اشبيلية في الشمال إلى الفسطاط والفطائع في الجنوب، كما نتج عن ذلك احتكاك الفن الإسلامي بقوميات متعددة

---

[١] احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج١، ط١، ٢٠٠٨، ص١٦٢.

[٢] أبو المنذر الميثاوي، كتاب المعتصر من شرح المختصر (الأصول، علم الأصول، المكتبة الشاملة الحديثة)، ص٢٨.

[٣] لسان العرب، ابن منظور، ط١، دار المعارف، ٢٠٠٤، ص٨٤٨.

[٤] محمد الغزالي، المستصفى، المكتبة العصرية، بيروت، ج١، ٥٠٥هـ، ص٧٦.

[٥] سمية عنبة، العمارة والفنون في اسيا الوسطى القرن ٨هـ/١٤م، رسالة ماجستير منشورة، جامعة الدكتور يحيى فارس بالمدينة، ٢٠١٦، ص٧١.

[٦] م.س. ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة: احمد عيسى، دار المعارف بمصر، ١٩٥٣، ص١١.

وجنسيات مختلفة مما عكس سمة التنوع والوحدة والتنوع الناشئ عن تنوع بقية الحضارات والقوميات التي دخلها الاسلام[١]، وإن الفنون الإسلامية أوسع الفنون انتشاراً واطولها عمراً، كان مولدها في القرن السابع الميلادي، وظلت تنمو وتترعرع، وبلغت عنفوان شبابها في القرنين الثالث والرابع عشرن ثم دب اليها الهرم والضعف منذ القرن الثامن عشر بعد ان تأثر الفنانون والصناع في ديار الإسلام بمنتجات الفنون الغربية واقبلوا على تقليدها[٢] حيث قام الفن الإسلامي على أسس من الفنون التي كانت سائدة في البلاد، التي فتحها العرب، والتي أصبحت تكون جزءاً من الدولة الاسلامية، وهي الفن الساساني والبيزنطي والفن الهندي وفنون الصين واسيا الصغرى وان اختلف علماء الاثار في تحديد نصيب كل من الفنون القديمة، في بناء الفن الإسلامي الجديد[٣].

وترى الباحثة ان الفن الإسلامي هو منبراً ونبراساً حضارياً له مقوماته الجميلة الخاصة به والتي تجعل منه فناً قائماً بذاته يستند إلى قواعد تعطي له الخصوصية والثبات.

التصوير الإسلامي:

لا تزال معلوماتنا التاريخية قليلة عن فن التصوير الإسلامي في عصوره الأولى، وان فن التصوير الإسلامي قد اعتمد على أصول ومصادر فنية على أصول ومصادر فنية لعبت دوراً كبيراً في تكوين نواة هذا الفن ويؤيد هذا القول تلك الأمثلة الغزيرة من التصوير الإسلامي التي ما تزال باقية حتى الان والتي يتضح فيها بجلاء هذه الأصول أو المصادر الفنية، وتعكس هذه المصادر الأساليب الفنية لبعض الفنون القديمة التي انتشرت واستقرت في البلاد التي فتحها المسلمون مثل سورية ومصر والعراق وايران واواسط اسيا[٤].

ويكاد يكون من المتعذر ان نعين فناً من الفنون الإسلامية لم يعتمد على التصوير في تحلية منتوجاته، ففي التحف من الخزف والنسيج والخشب والمعدن والجص والفسيفساء، وغيرها لعب التصوير دوراً على جانب كبير من الاهمية[٥]، ويعتبر التصوير الإسلامي احد الفروع الهامة في الاثار الإسلامية بوجه عام وفي الفنون الإسلامية بوجه خاص، فالتصوير الإسلامي يمدنا بلمحة قيمة غاية في الأهمية عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية خلال العصور الإسلامية في تلك الأقطار المترامية في المشرق والمغرب الإسلامي، ذلك ان الكثير من المناظر والمشاهد التصويرية التي وردت في الصور الجدارية أو صور المخطوطات الإسلامية انما هي تسجيل للبيئة العربية والإسلامية وما يسودها من حياة يومية أو حوادث تاريخية[٦]. إلى جانب بعض المناظر لانواع الحرف والفنون التي يقوم بها الحرفيون المسلمون[٧].

ان التصوير هو واحد من نتاجات مصهر ضخم صهرت فيه اشكال الفنون السابقة للاسلام واللاحقة له وتبلورت من جديد مكونة أساليب جديدة ذات صفات متميزة خاصة بها، ولقد كانت تلك الابتكارات التصويرية (عربية) حقاً بالمعنى المحدد للكلمة، وكانت محققة لرغبات الحماة الذين خرجوا من شبه الجزيرة العربية وسكنوا المناطق التي كانت تتحدث باللغة العربية، ولكنها سرعان ما أصبحت من منجزات حضارة وشعوب ذات قوميات ولغات مختلفة، واستخدمت الأساليب المتنوعة المتطورة بطرق مختلفة إلى حد كبير من قبل الغالبية العظمى المسلمة، وكانت من الحيوية بمكان حيث اثرت في فنون أصحاب الأديان الاخرى[٨].

وترى الباحثة ان التصوير عند العرب تأثر بشكل مباشر وكبير بفنون التصوير في الحضارات الأخرى وخاصة البيزنطي والهيلنستي، وبالرغم من ازدهار فن التصوير الإسلامي في ميادين متنوعة فلقد كان من أهمها تزويق المخطوطات بالصور الملونة من الكتب الأدبية المتنوعة مثل دواوين الشعر والقصص والتاريخ، ومن الكتب العلمية مثل البيطرة والتنجيم والفلك والحيل الميكانيكية والاعشاب الطبية وغيرها، وكانت هذه المخطوطات مليئة بالصور الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة[٩].

وترى الباحثة ان التصوير الإسلامي ما هو الا تصوير متأثر بالفنون الأخرى ولكن بأسلوب العادات والصفات والملامح العربية المختلفة عن الأصول المنقول عنها، ويظهر ذلك في الأزياء العمارة، الزخرفة، ورسم الحيوانات.

---

[١] انهار محمد عوض، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص١.

[٢] زكي محمد حسن، اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، ص١.

[٣] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٥.

[٤] أبو الحمد فرغلي، التصوير الإسلامي ونشأته، ص٣١.

[٥] محمد حمزة إسماعيل، المجمل في الاثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠١٣، ص٦٢٧.

[٦] صلاح أحمد الهنسي، فن التصوير في العصر الاسلامي، القاهرة – مصر، ١٩٨٦، ص ٢٣/٢.

[٧] أبو الحمد فرغلي، المصدر نفسه، ص٩.

[٨] ريتشارد اتنهاوزن، ترجمة: عيسى سلمان، فن التصوير عند العرب، ٢٠٠٨، ص١٦.

[٩] أبو الحمد فرغلي، التصوير الإسلامي ونشأته، ص١٠.

موقف الإسلام من التصوير

لم يعم الإسلام الجزيرة العربية كلها في اول أمره، بل ظل نفر يدينون بالوثنية واليهودية والنصرانية، ومن ثم لم يشمل التحرز عن الاخذ بالتصوير الذي شمل المسلمين اول عهدهم بالإسلام غيرهم ممن لم يدينوا بالإسلام، وعلى الرغم من هذا لم نظفر لهؤلاء بتصاوير فيما عدا تصاوير السريان اليعاقبة وبعض المسيحيين الشرقيين، وهذا يؤكد ان البيئة العربية لم تكون بيئة تغرم بالتصوير[١] وتناول علماء الاثار والفنون الإسلامية وعلى رأسهم بعض المستشرقين موضوع التصوير في الإسلام وحكم الإسلام فيه وربما كان من الأسباب الرئيسة وراء ذلك في المقام الأول احتواء كتب الحديث على مجموعة من الاحاديث النبوية الشريفة بشأن التصوير ومزاولته واقتنائه وكذلك في المقام الثاني ذلك الكم الهائل من صور المخطوطات الإسلامية التي تنتشر في المتاحف والمكتبات العالمية هذا بالإضافة إلى بعض الصور الجدارية، مما يؤكد ان المسلمين عرفوا فن التصوير وزاولوه واستخدموه على طول العصور الحديثة[٢].

وان موضوع التحريم للتصوير مثار جدل طويل في التاريخ الإسلامي اذ ان الفقهاء منذ بدء الحياة الإسلامية بشأنه اختلافاً كبيراً، خاصة وانه لم يكن هناك نص صريح في القران يمنع فيه التصوير، فالاسلام لم يتعرض للتصوير فلم يحرمه أو يأمر باجتنابه كما فعل بالخمر[٣].

وكانت العرب بها مشغوفة وعليها عاكفة، وظل هذا الأثر السيء الذي صرف العرب عن الاخذ في التصوير ممتداً عهود الإسلام الأولى إلى ان كانت تلك الصلات التي عقدت بين الشعوب العربية وشعوب أخرى ذات حضارات تختلف تقاليدها عن التقاليد العربية، وتحمل فنوناً مختلفة، منها فن التصوير، فن النحت، كما وأفاد العرب من حضارات تلك الشعوب التي خالطوها ادباً وعلماً، أفادوا ايضاً من تلك الحضارات فناً[٤].

وترى الباحثة (ان القران الكريم ليس فيه ما يشير عن قرب أو بعد إلى تحريم التصوير، بل ان في ثنايا كلام الله تعالى في كتابه الكريم ما يرمز إلى صور تشكل من المعاني لوحات فنية تنطق بقصص توحي بما في القرآن من اعجاز، وورد في بعض الآيات الكريمة التي تشير إلى اباحته فيما يتعلق بالنبي سليمان (عليه السلام) وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ ۖ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ ۖ وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ ۖ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ ﴿١٢﴾ يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ ۚ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا ۚ وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ ﴿١٣﴾ سبأ: ١٢ – ١٣.

وروى عن الازرقي ان رسول الله (ﷺ) لما دخل الكعبة بعد فتح مكة قال لشيبة بن عثمان: ((يا شيبة امح كل صورة فيه الا ما تحت يدي)) ثم رفع يده عن صورة عيسى بن مريم وأمه، وهذه الحادثة رواها ايضاً ابن حجر في شرح صحيح البخاري[٥].

المبحث الثاني: مدارس التصوير الاسلامية

ان ظهور الإسلام وانتشاره كان ايذاناً بميلاد فن جديد، اطلق عليه الفن الإسلامي، لأنه ظاهرة من ظواهر المدينة الإسلامية وجزء من الأساليب الفنية والنظم الجديدة التي تدعمها العقيدة الإسلامية، تلك التي اعتنقها المسلمون في انحاء العالم الإسلامي، وينهض الفن الإسلامي على دعامتين هما العمارة والفنون التشكيلية، الأولى تنطوي على العمائر الدينية / المساجد والمدارس والخانقات والمباني كالدور والقصور... وغيرها كثير اما الفنون التشكيلية فتشمل على اعمال التصوير والفخار والخزف والزجاج والمعدن والخشب، وظهر للتصوير الإسلامي أربعة مدارس رئيسة:

١- **المدرسة العربية (العراقية).**
٢- **المدرسة الإيرانية (الفارسية).**
٣- **المدرسة الهندية (المغولية).**
٤- **المدرسة التركية (العثمانية).**

وسوف تقوم باستعراض مميزات كل مدرسة بشكل مختصر.

---

[١] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص٤.

[٢] أبو الحمد فرغلي، التصوير الإسلامية ونشأته، ص٢٢.

[٣] كلوذ عبيد، التصوير وتحليلاته في التراث الإسلامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، مكتبة نرجس، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٧.

[٤] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير، ص٤.

[٥] شرح صحيح البخاري، ص٣٨.

١- المدرسة العربية (العراقية):

ازدهرت المدرسة العربية أولى مدارس التصوير الإسلامي في تزويق المخطوطات الملونة منذ القرن (٦هـ/ ١٢م) وانتشرت مراكزها الفنية كفروع محلية لها في جميع انحاء العالم الإسلامي، وكان لها في العراق اكثر من مركز فني من أهمها مدينة بغداد عاصمة الخلافة العباسية ومدينة الموصل وديار بكر وكذلك في واسط والكوفة والبصرة[١].

وتمتاز صور المخطوطات الإسلامية التي تنتمي إلى المدرسة العربية بميزات رئيسة عامة تختص بها دون غيرها من مدارس التصوير الإسلامي الأخرى التي ظهرت في العصور الإسلامية وكانت من اهم هذه المميزات، ان صور المخطوطات في هذه المدرسة تكون جزء من (المتن) ويقصد بها شرحه وتوضيحه وليست ميداناً لاظهار المواهب الفنية للمصورين[٢] ثم امتازت بمميزات شكلية مهمة من حيث تمثيل الهيئة البشرية وفق الأساليب الموروثة من الشرق القديم والتي لا تعنى باجزاء الجسم عناية خاصة من حيث التقيد بالتشريح والنسب كما لا تعنى بصدق تمثيل الطبيعة أي الابتعاد عن المحاكاة بشكلها البسيط أو المباشر فكان الفنان المسلم يميل إلى التحوير أو التبسيط والاختزال في الرسوم، ولم تعن ايضاً بقواعد المنظور، فلم يكن للصورة غير بعدين اثنين هما الطول والعرض، اما العمق فلا وجود له[٣]، والجمع بين مشهدين من مشاهد القصة في تصوير واحد، إضافة الواقعية بتمثيل الكائنات الحية كالإنسان في حياته الواقعية وتمثيل الحيوانات ولاسيما الخيول، كان هذا من ميل الفنان المسلم لتمثيل الأشياء التي تطبع في ذهنه[٤]، كما وتمتاز المدرسة البغدادية في التصوير الإسلامي بأنها عربية، فالاشخاص في منتجاتها تلوح عليهم مسحة سامية ظاهرة في زخرفة المخطوطات بالرسوم الجميلة ذات الألوان البديعة والتي اصطلح على تسميتها بالتذهيب وذلك لكثرة الذهب بين الوانها وتعد من اهم الميادين الفنية الاسلامية[٥].

ومن أهم فناني مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي الفنان المسلم (الواسطي) حيث استطاع ان يتقن عمله ويبرز الصور بأشكال جميلة تدل على مهارة بارعة وقدرة عظيمة وخاصة في اظهار التغير على الوجوه، واعتبرت صور (الواسطي) مرآة عكست حياة العالم العربي بصورة عامة وحياة العراقيين بصورة خاصة في العصور الوسطى بما فيها من دقة التخطيط وجمال الالوان[٦].

المدرسة الايرانية (الفارسية):

سميت بالمدرسة الصوفية نسبة إلى الشيخ (صفي الدين) وقد أسس الاسرة الصفوية الشاه إسماعيل الصفوي بعد انتصاره على الاسرة التركمانية واتخاذه مدينة تبريز عاصمة لدولته، وامتازت صور المدرسة الصوفية بخصائص فنية هامة ورئيسة من حيث التكوين الفني وتوزيع العناصر الفنية والألوان واختيار الموضوعات بحيث يمكن القول بأن فن التصوير الإسلامي في ايران قد وصل اوج ازدهاره في عصر الصفويين[٧].

ومن اهم المميزات الفنية للمدرسة الصفوية من حيث التكوين الفني والتصميم العام للصورة يلاحظ حرص المصور الصفوي الشديد نحو الاتقان مما أدى إلى التكامل بين العناصر الفنية في الصورة والتي طغى عليها الأسلوب الواقعي [٨] كما امتازت باختيارها والميل إلى مناظر البلاط بما فيها من الحياة اليومية من مشاهد الصيد والمناظر الطبيعة وبخاصة المشاهد الريفية وموضوعات الحب المليئة بالفتيان والفتيات ممشوقي القوام ذات الرشاقة المفرطة كأشجار السرو في تآلف مع المناظر الطبيعية[٩].

وامتازت الملابس والثياب في المدرسة الصفوية بالثياب الفخمة الفاخرة من معاطف الديباج والقطيفة المزركشة ذات الوسط المتميز وأما عن غطاء الرأس للرجال فامتازت بالعمامة العالية المتعددة الطيات تصل إلى اثني عشر طية تلتف حول القلنسوة الحمراء وتنتهي بعصى

---

[١] أبو الحمد فرغلي، التصوير الإسلامية ونشأته، ص٨٢.

[٢] زكي حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس، ص٢٦.

[٣] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير، ص٢٨.

[٤] عياض عبدالرحمن، إشكالية التأويل في الفن العربي الإسلامي في التصوير، دار الأصدقاء، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢٢٤.

[٥] محمود شكر الجبوري، الخط العربي قيم ومفاهيم والزخرفة الإسلامية، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٨، ص١٤٦.

[٦] ناهدة النعيمي، مقامات الحريري المصورة، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٧٩، ص٧١.

[٧] أبو الحمد فرغلي، التصوير الإسلامي ونشأته، ص٣٠٣.

[٨] ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ص٢٢٢.

[٩] حكمت محمد بركات، التذوق وتاريخ الفنون الإسلامية، عالم الكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٠١.

حمراء[١]، اما من حيث الألوان فامتازت باختيارها احود أنواع الألوان والاصباغ ومنهم للتأنق والزخرفة جعلهم يفرطون في استخدام اللون الذهبي والألوان البراقة.

المدرسة الهندية (المغولية)

حكمت الهند سلالة من الاباطرة المسلمين سنة ١٥٢٦ إلى ١٨٥٨م أسسها بابر (ومعناه الأسد) بالتركية بعد ان تم له غزو الهند من ناحية أفغانستان منشأ الإمبراطورية الهندية المغولية على اطلال سلطنة دهلي، وبابر هو سليل الغازي التتري تيمورلنك من جهة ابيه والغازي المغولي جنكيز خان من جهة امه[٢].

امتازت المدرسة المغولية الهندية في التصوير الإسلامي بخصائص ومميزات فنية هامة تعبر عن شخصيتها المميزة الهندية فلقد كانت هناك مخطوطات مزوقة بالصور الملونة في الهند قبل العصر المغولي[٣]، امتازت صور هذه المدرسة بالحجم الكبير والمساحة الواسعة على عكس المألوف في التصوير الإيراني وقتذاك، وامتازت رسوم الأشخاص بالملامح والسحنة والميل إلى رسم الوجوه في وضع جانبي كامل، كما امتازت بخلفياتها المعمارية ذات الطراز الهندي المحلى في العمارة الإسلامية من مساجد وقصور، وترى الباحثة ان هناك ميزة تختلف كل الاختلاف عن المدرستين التي سبقتها من ناحية مراعاة الفنان المغولي الهندي لقواعد المنظور على عكس ما جاء في التصوير الإيراني المعاصر لها.

المدرسة التركية (العثمانية)

يعتبر عثمان بن ارطغرل بن سلمان شاه المؤسس الأول للدولة العثمانية في سنة (٦٩٩هـ/ ١٣٠٠م) [٤] واتخذ من مدينة وسط الاناضول (غربي مدينة قونية تدعى (يكى شهر) عاصمة له[٥]، وخلفه ابنه اورخان (٧٢٤-٧٦١هـ/ ١٣٢٦-١٣٣٢م) الذي اتخذ مدينة بورصة عاصمة الدولة العثمانية، وينسب إلى السلطان اورخان بن عثمان العديد من الإصلاحات والنظم في الجيش وبالنسبة للازياء والملابس أصبحت القلنسوة المخروطية البيضاء يلبسها رجال البلاط والجنود في حين يرتدي السلطان العثماني غطاء راس قوامه العمامة البيضاء الضخمة تلتف حول القلنسوة[٦].

وأهم المميزات بمدرسة التصوير العثماني من حيث التصميم العام والتكوين الفني في المدرسة العثمانية أصبحت اكثر شكلية وهندسية تميل نحو الخطوط الرأسية واما الخلفية المعمارية فأصبحت تعكس طرز وأساليب العمارة العثمانية السائدة في العصر العثماني من مساجد وقصور[٧]، وشغف المصور التركي برسم الحدائق والبساتين وكان بوجه عام يلاحظ ان المناظر الطبيعية في معظم الصور كانت تحتل مكانة وسطاً بين المثالية الإيرانية والواقعية التركية [٨]، ومن حيث رسوم الأشخاص نلاحظ الميل نحو التنويع في الاحجام بين رسوم الادميين التي تميل إلى اظهار الرجولة ذات الاجسام القوية والمناكب العريضة وكانت الوجوه تركية واضحة باللحى والشوارب المميزة، ومن حيث الألوان فلقد اختار المصور التركي الألوان البسيطة الزاهية كما وامتاز التصوير العثماني بأنه يشتمل على صور شخصية مستقلة للسلاطين والامراء وكبار القواد العثمانيين وغيرهم.

الاستئناس بآراء واجتهادات بعض الفقهاء والقدماء والمحدثين فيما يخص التصوير (الأنبياء والرسل).

وقد كان موضوع التحريم للتصوير مثار جدل طويل في التاريخ الإسلامي اذ ان الفقهاء اختلفوا منذ بدء الحياة الإسلامية بشأنه اختلافاً كبيراً، خاصة وانه لم يكن هناك نص صريح في القران يمنع فيه التصوير، ((فالاسلام لم يتعرض للتصوير فلم يحرمه أو يأمر باجتنابه كما فعل بالخمرة، وما ذهب اليه الفقهاء الآخذون بالقول بالتحريم كان من باب التأويل المستند إلى ان (صفة) (المصور) هي احدى صفات الله ومن اسمائه الحسنى، والمنع الوارد في سورة المائدة بخصوص الانصاب فذهب جمهرة من المفسرين بأن الانصاب ليس من الرسم في شيء ولا ترى فيه الا معنى الأحجار الضخمة وربما الاصنام التي كانت محط عبادة في ما قبل الاسلام[٩].

---

[١] Rice D.T., Islamic painting. A survey. Edinburgh. 1971. P154.

[٢] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير، ص٣٠.

[٣] أبو الحمد فرغلي، المصدر السابق، ص٣٦٦.

[٤] محمد جميل بيهم، العرب والترك في الصراع بين الشرق والغرب ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م، ص٧٩.

[٥] على حسون، تاريخ الدولة العثمانية، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م، ص١٦.

[٦] كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، نقلها الى العربية نبيه امين، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ص٤١٣.

[٧] ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص٣١٠.

[٨] أبو الحمد، المصدر السابق، ص٣٤٢.

[٩] كلود عبيد، ص٢٧.

ولو نرجع بالزمن إلى وقت الجاهلية لوجدنا ان الكعبة المكرمة قبل الإسلام كانت تزخر بالصور وجعلوا من دعائمها صور للانبياء والملائكة وكان من بين هذه الصور صورة إبراهيم (عليه السلام) وصورة عيسى بن مريم وأمه (عليهما السلام)، وتأكيداً لهذا ما جاء في ذكر بناء قريش الكعبة في الجاهلية (اللازراقي) اذ قال: فلما كان يوم فتح مكة دخل الرسول (ﷺ) البيت فأرسل الفضل بن العباس بن عبدالمطلب فجاء بماء زمزم ثم امر بثوب فيل بالماء وامر بطمس تلك الصور فطمست قال ووضع كفة على صورة عيسى بن مريم وأمه (عليهما السلام) وقال امحو جميع الصور الا ما تحت يدي فرجع يديه عن عيسى بن مريم وامه)) [1] وهذا ان دل على شيء انما يدل على انها إشارة من نبينا الكريم المرسل الذي علمنا أصول ديننا وتعاليمه الصحيحة ان رسم الأنبياء هي ليست من المحرمات والا كان قد رفعها من على حائط الكعبة الشريفة وسوف نستعرض بعض اراء المفكرين فيما يخص موضوعنا الحالي.

فموقف الين عامة والقران خاصة في الفن ليس مطلقاً فحيثما كان سبيلاً للشرك بالله فهو حرام، ويجب تجنبه، اما ما عدا ذلك فلا تحريم له، وهذا ما يؤكده الدكتور ثروت عكاشة بأن التحريم غير مطلق في الإسلام اذ يرى ان القواعد الأصولية الشرعية ان للوسائل احكام الغايات والمقاصد نفسها، فاذا كانت الصور تتوقف عليها بعض احكام شرعية أو معالجات طبيعية أو كشف وسائل علمية ، كان اتخذها ولاشك في المرغوب فيه شرعاً وان كانت لمجرد الزينة أو اللهو المباح كان اتخذها مباحاً، ولا تحريم لها الا إذا اتخذت للتعظيم والعبادة والتبرك[2].

وهناك الكثير من علماء الاثار ورجال الفنون الذين اجمعوا على اباحة التصوير، فأفتى بعضهم بإباحة التصوير العلمي والفني، نذكر منهم الشيخ عبدالعزيز جاويش (مجلة الهداية) والشيخ محمد عبده وان قطاعاً هاماً من المفسرين للقران، ومن الفقهاء خاصة فقهاء المذهب المالكي، قد اباحوا التصوير والنحت إذا كانت لهما ضرورة اجتماعية أو تربوية وعلى سبيل المثال لا الحصر المفسر النحاس، احمد بن محمد إسماعيل المرادي (٣٣٨هـ/ ٩٥٠م) يحدثنا ان قوماً من المفسرين والفقهاء قد قالوا: ((ان عمل الصور جائز وأنهم استدلوا بالاية التي جعلت من صنع التماثيل لنبي الله سليمان نعمة من نعم الله ﴿يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ ۚ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا ۚ وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ ﴿١٣﴾ سبأ: ١٣ واستدلوا كذلك بصنع المسيح عيسى بن مريم (عليه السلام) بأمر الله لتماثيل الطير ﴿أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ ۖ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ ۖ آل عمران: ٤٩ فعيسى قد صنع للطير من الطين وجاز ذلك عندما لم تكن شبهة وثنية تلحق بالعقائد بسبب هذه التماثيل[3].

ويحدثنا المفسر الاندلسي مكي بن حموش (٣٥٥- ٤٣٧هـ) (٩٦٦- ١٠٤٥م) في كتابه (الهداية إلى بلوغ النهاية) وهو سبعون جزء في معاني القرآن وتفسيره، يحدثنا عن (ان فرقة تجوز التصوير مستدلة بهذه الأدلة ذاتها[4].

ولنا وقفة هامة عند الحديث النبوي الشريف (أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون)، وقد فسرها الامام النووي بأن المقصود بذلك (من فعل الصورة لتعبد وهو صانع الاصنام ونحوها فهذا كافر وهو اشد الناس عذاباً، وترى الباحثة ان كثيراً من الائمة والفقهاء قد اتفقوا على هذا المعنى بقولهم (ليس من المعقول ان يكون المصور العادي اشد عذاباً يوم القيامة من القاتل والزاني وشارب الخمر وشاهد الزور وغيرهم من مرتكبي الكبائر والموبقات، فالمقصود هنا بأشد الناس عذاباً من يصنع هذه الصور والتماثيل لكي يعبدها الناس من دون الله، فهو من اشد الناس كفراً واثماً وعليه يقع وزر من يتبعه فالله تعالى قد يغفر للزاني والمرابي وشارب الخمر ولكنه لا يغفر لمن يشرك به.

من هذا كله نستطيع ان نتفهم تشدد المسلمين الاولين حول فن التصوير (الرسم) وذلك خوفاً من عودة الناس إلى عبادة الصورة والتمثال ولاشك ان هذا التخوف كان في بداية الدعوة الإسلامية حيث ان الإسلام لم يعمم كافة الأقطار العربية في وقت واحد، وان لفن الرسم فوائد عديدة ومهمة جداً وعد كعلم مهم في العصر الحديث، ومنها اكتشاف شخص القتيل ونوع الجريمة التي حدثت له، وتوجد اليوم في جميع العواصم الكبرى المتحضرة مراكز متخصصة في البحث عن الجرائم، ويوجد جهاز كامل متخصص في هذا العمل وقد تطور هذا العلم وتنوعت فوائده وأصبح في هيئة اليونسكو التابعة للأمم المتحدة جهاز خاص للبحث عن وجوه الشخصيات التاريخية التي خدمت

---

[1] الازرقي، ابي الوليد محمد بن عبدالله، كتاب اخبار مكة، مطابع المدرسة المحروسة، مدينة فتنغة، ١٣٧٥هـ، ص١١١.

[2] ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي الديني والعربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧، ص١٧.

[3] محمد عمارة، الإسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، ط١، ١٩٩١، ص١٣٢.

[4] المصدر السابق، ص١٣٣.

الإنسانية، وقد خرجوا لنا بصورة دقيقة جداً لعدد من العلماء المسلمين الذين كان لهم الفضل في تطور مهنة الطب ومنهم ابن سينا والرازي وابن الهيثم وابن النفيس[1].

وترى الباحثة ختاماً لكثير من اراء الفقهاء والعلماء والمفكرين ان ليس هناك تحريم قطعي للصور ودليلنا على ذلك القران الكريم حيث لم يترك لنا كتاب الله أي شيء ممكن ان يكون غامض على الانسان، ولأن الأنبياء حالهم حال البشر أي هم ليس (بملائكة) فلم يكن هناك أي اية تحرم تصوير الأنبياء أو النهي عن ذلك، ومن خلال اطلاع الباحثة على الكثير من المخطوطات الإسلامية وجدت انها كانت تزخر بالعديد من رسومات الأنبياء ومثال ذلك هو ما جاء في موسوعة التصوير الإسلامي للدكتور ثروت عكاشة ولم تحجب الوحدة والقسمات للانبياء من أي صورة الا بعد قرار مجمع البحوث الإسلامية حيث اشترط مجمع البحوث على الدكتور ثروت عكاشة اثناء الموافقة على طبع الكتاب، أن يحجب الاستفادة من وسائل الطباعة الحديثة وتقنياتها وحجب وجوه الأشياء والصحابة والقسمات من أي صورة ممكن ان ترد في رسومات المخطوطات في تلك الفترة جاز لهم رسم وجوه الأنبياء والرسل ونحن من حرم ذلك.

مؤشرات الاطار النظري

١- ان علة التحريم في صدر الإسلام كانت الخشية من الردة بما يجيز لنا ان نقول انه كان تحريماً موقوتاً بزمن وظروف خاصة ولم يكن مطلقاً في الزمان والمكان وأنه لا معنى لهذا الحجر متى أمن جانب العبادة.

٢- ان تحريم التصوير مرده إلى تأويلات فقهية تعزى إلى جمهرة الفقهاء عملوا بفكرهم في استخراج ما يؤيدهم على ذلك من احاديث وقد يكون هذا التحريم امتداداً لتأثير القوم بما كانوا عليه من وثنية قديمة.

٣- ان فقهاء المالكية اجازوا التصوير ومنها تصوير الأنبياء وأهم تلك الفتاوى والتي كانت الحكم الفاصل هو افتاء الشيخ محمد عبده مفتى الديار المصرية والذي اعد الإسلام مباركاً للفن التشكيلي وأنه (ليس هناك ما يمنع المسلمين من الجمع بين عقيدة التوحيد ورسم صور الانسان والحيوان).

٤- ان موقف الدين عامة والقرآن خاصة في الفن ليس مطلقاً فحيثما كان سبيلاً للشرك بالله فهو حرام ويجب تجنبه، اما ما عدا ذلك فلا تحريم له.

٥- كثير من علماء أصول الفقه قالوا انه لا حرام الا ما ورد بنص صريح بتحريمه، فاذا لم يكن النص صريحاً في الدلالة على الحرمة بقى الامر على اصل الاباحة، ومن ثم اباحوا كل شيء الا ما حرمه الله.

الفصل الثالث - إجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث: نظراً لسعة مجتمع البحث الخاص بمدارس التصوير الإسلامي، وتعذر احصائه عددياً، فقد تم الاعتماد على ما متوفر من مصورات اخذت من المصادر ذات العلاقة (الكتب المتخصصة بالفن الإسلامي، المجلات الفنية، فضلاً عن المواقع الالكترونية على شبكة الانترنت.

ثانيا: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث وقد بلغ عددها اربع نماذج فنية بواقع عمل لكل مدرسة من مدارس التصوير الإسلامي الواردة ضمن حدود البحث وهي المدرسة العربية (العراقية) المدرسة الإيرانية (الفارسية) والمدرسة الهندية (المغولية)، المدرسة التركية (العثمانية)، وتمت اختيار العينة وفقاً للمسوغات الاتية:

١- تمنح النماذج المختارة فرصاً للاحاطة بموضوع البحث.

٢- تغطي من خلال تمثلها مدارس التصوير الإسلامي المساحة الانشغالية لحدود البحث.

٣- تتمتع نماذج العينة بالمقومات الفنية بالإضافة إلى كونها تكشف النضج الفكري والجمالي الذي يمتلكه الفنان وأسلوبه الخاص التابع لكل مدرسة من مدارس التصوير ونظرته الخاصة في تمثيل رسوم الأنبياء.

ثالثا: منهج البحث: تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج عينة البحث، وبما يتلائم مع تحقيق هدف البحث.

رابعاً: أداة البحث: اعتمدت الباحثة المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري لتسهم في اغناء تحليل نماذج عينة البحث.

خامساً: تحليل عينة البحث.

---

[1] احمد شوقي الضميري، الإسلام والفنون، دار الأمين للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨، ص١٠٥.

العينة (١)

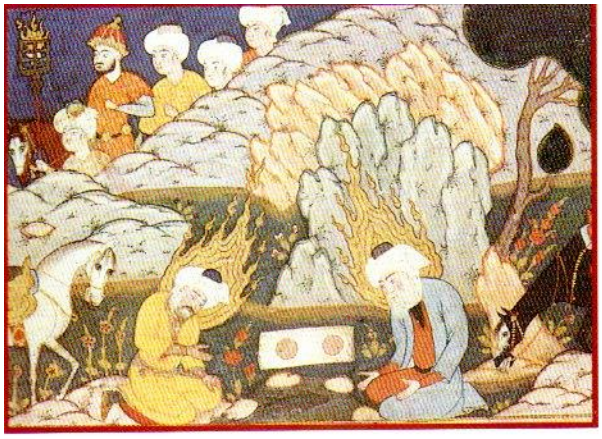
اسم المنمنمة: محمد (ﷺ) يصلي امام الكعبة

المكان والتاريخ: ١٣٨٨م

العائدية: متحف طوب قابواستبول

منمنمة تمثل صورة رامزةً للنبي محمد (ﷺ) وهو جالس بجوار الكعبة ويؤدي صلاته. نرى شخصية الرسول الكريم في هذه المنمنمة وهو جالس على سجادة على الأرض يرتدي عباءة خضراء رافعاً يديه بالدعاء إلى السماء وهي علامة الخشوع ويضع على رأسه الشريفة عمامة بيضاء مما يلفت الانتباه أسلوب الفنان في تصوير وجه النبي في هذه المنمنمة حيث قد حجب ملامح وجهه الشريف بخمار ابيض وهذا أسلوب لم يكن متعارف عليه في بادئ امر رسم الرسول الكريم حيث كانت ترسم ملامح الوجه بكل وضوح ولا يشبه أي شيء ونرى الهالة النورانية التي تعلو رأسه الشريفة وعلى يسار الصورة نرى الكعبة بشكلها المكعب البسيط وقد حزمت من الأعلى بشريط مذهب كما كسيت بكساء ازرق ذي تموجات تضرب إلى السواد، والى يسار الصورة في الجزء الأسفل ترى مستطيل ذا لون وردي وداخله شكل اسطواني وهو ما يستدل فيه على ان هذا الشكل هو بئر زمزم، وعلى الرغم من بساطة الصورة الا انها توحي على التعبد والخشية.

العينة (٢)



اسم المنمنمة: الخضر والاسكندر[١]

اسم المخطوطة: خمسة نظامي

المكان والتاريخ: أصفهان ١٤٨٥

العائدية: مكتبة خودة بكشي باتنا بالهند

[١] الاسكندر: نظم الشاعر نظامي الكنجوي قصة الاسكندر في مجلدين عرض فيهما الجوانب الثلاثة من حياة الإسكندر، سمي المجلد الأول (شرف نامه) تحدث فيها عنه انه بطلاً غازياً والمجلد الثاني (اقبال نامه) أي كتاب الحظ والسعادة، والثالث (خرد نامه) أي كتاب العقل، وتحدثا فيه ان الاسكندر كان يعد نبياً وحكيماً وملكاً غازياً، وشيخ جوالاً في الافاق ويقال انه هو ذو القرنين. ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص١٩٦.

تمثل المنمنمة لقاء سيدنا الخضر بالاسكندر حيث يظهر بالجزء الأسفل من الصورة جلوس الخضر بشكل مواجه للاسكندر واغلب الظن ان الرجل الذي على يمين الصورة هو الخضر حيث يبدو عليه الوقار وهو رجل كبير طاعن بالسن وهذا ما يبدو عليه من خلال الشارب الأبيض واللحية البيضاء ومن خلال حركات الايدي وايماءات الرأس التي نراها توحي ان هناك حديث يدور بين الخضر الذي على يمين الصورة والاسكندر ذو الرداء الأصفر على يسار الصورة ونلاحظ الشعلة الذهبية الصفراء تعلو رأسيهما ودليل ذلك على المكانة القدسية التي تمتع بها كليهما ونلاحظ اختلاف هذه الشعلة عما بدأت عليه في النموذج الأول لتصوير الرسول حيث ان لكل فترة زمنية اخذت هذه الشعلة هيئة خاصة بها نستدل من خلالها على تلك الحقبة الزمنية وجمال تصوير المشهد في الصيغة حيث الأشجار الخضراء وتلك التلال التي على شكل كتل اسفنجية متعددة الألوان والزهور الحمراء التي تملأ المساحة الخضراء كلها توحي على ابداع الرسام في تكوين هذا المشهد من خلال توزيع العناصر سواء ما كان للكائنات الحية أو العناصر النباتية.

العينة (٣)

اسم المنمنمة: هارون وموسى والسحرة

اسم المخطوطة: قصص الأنبياء

المكان والتاريخ: ١٥٨٩، مشهد

العائدية: دار الكتب القومية بباريس

نرى في هذه العينة تصوير لاحداث كما جاءت في الآية الكريمة اذ نرى موسى الشخصية الرئيسة لهذه القصة بحجم اكبر من الجميع وهو يرتدي رداءً اخضر ومن فوقه عباءة صفراء، باسطاً كفيه دلالة على انه القى العصا على الأرض كما أوحى الله إلى موسى ((ان يلقي ما في يده على الأرض وهي عصه فاذا هي تتحول إلى افعى كبيرة تشبه التنين، وقد أحاط برأس النبي موسى هالة نورانية أشبه بألسنة اللهب، ونرى ملامح وجهه ظاهرة تعلوها الوقار والهيبة والى جواره اخاه هارون وهو يستند إلى عصا ممسكاً بها بيده اليسرى واضعاً أصبع يده اليمنى في فمه دليل الدهشة والتعجب لهول الحدث، ونرى اسفل اللوحة احد سحرة فرعون وهو يخر ساجداً على الأرض بينما يولي ساحراً اخر الفرار وقد حلت عمامته وشخص ثالث يراقب المشهد في عجب وكأنه يردد مع نفسه قول الله عز وجل قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ هَارُونَ وَمُوسَى ﴿٧٠﴾ طه: ٧٠ .

لقد برع المصور في تكوين مشهد هذا العمل من خلال الملابس واغطية الرأس بالإضافة إلى حركة الأشخاص حيث نرى الانفعالات كيف تبدو جلية من خلال حركة الايدي وايماءات الرأس، اما طبيعة المكان فعمد الفنان على تمثيلها بالأسلوب الاصطلاحي المتواضع، حيث الشجيرات عارية عن الشكل والتفاصيل إلى حد ما، وترك المصور أعلى هذه الصورة إطار كتب بداخله الآية الكريمة قُلْنَا لَا تَخَفْ إِنَّكَ أَنْتَ الْأَعْلَى ﴿٦٨﴾ طه: ٦٨.

العينة (٤)

اسم المنمنمة: ادم وحواء

اسم المخطوطة: فالنامة

المكان والتاريخ: القرن ١٧

العائدية: طوب قابو باستيول

تحكي هذه المنمنمة مشهد لحظة خروج ادم وحواء من الجنة حيث نرى خلفية الصورة وهي توحي لقصر جميل ومهيب من خلال الاقواس المدببة التي احتلت اغلب مساحة الصورة دليل على عظمة البناء بالإضافة إلى الباب الصغير الذي يقف عند عتبته الملك جبريل وهو يرتدي التاج المذهب على رأسه ويضع يده اليمنى في فمه دليل التعجب، لما آل اليه حال ادم وحواء، وذلك لعصيانهما كلام رب العالمين حينما اكلا من ثمرة الجنة ويبدو ادم في اقصى يسار الصورة وقد امسك بيسراه يمنى حواء ملتفتاً اليها وكأنه يعاتبها لما نصحته بأكل الثمرة والتي كانت السبب في طردهما من الجنة، وقد وضع ادم يده اليسرى على صدره حيث مكان القلب إشارة منه على حزنه الشديد وتأنيب نفسه لذلك الحدث.

وتشير الصورة لعري ادم وحواء امام رب العالمين وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ الأعراف: ٢٢ حيث غطت عورتهما بورق الجنة بعد ان زالت عنهم الملابس التي كانوا يرتدونها وترى حواء وهي تمسك بيدها اليسرى حزمة من القمح إشارة من المصور على ان الثمرة الممنوعة لربما كانت قمحاً ويحيط برأس ادم وحواء هالة نورانية كالشعلة الملتهبة ووضوح شعلة ادم اكبر واعلى من شعلة حواء دليل على مكانته الجليلة.

ان ما يميز الصورة اجواءها الصامتة والمعبرة في آن واحد حيث رصانة البناء الفني وغنى الألوان وتنوعها في وحدة متماسكة من الاشكال الطبيعية والعناصر الفنية يعبر عن جماليات مستوحاة من عوالم قدسية، واستخدم الفنان الألوان الغامقة في الجزء السفلي والذي اعطى ثقلاً في اسفل اللوحة ولم ينس المصور في هذه المنمنمة من تصوير روعة الجنة من خلال جمال الازهار المتنوعة بأشكالها والوانها بالإضافة إلى وجود الطاووس الملون الجميل كل ذلك إشارة ذكية من المصور لما ترك ادم وحواء وراءهما من نعيم الجنة.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولا: النتائج

١- جاءت تعاليم القران الدينية والروحية صريحة وواضحة تعد مبادئ مقررة وهذا مما حال بين المسلمين في صدر الإسلام وبين رسم الصور الايضاحية لنصوص القران، وكذلك كانت الحال في تصوير حياة الأنبياء والصحابة، وكم يحجم المصورون في بدء الامر عن تصوير الأنبياء والرسل لأن تصاويرهم كان محرماً فحسب بل توقيراً أو اجلالاً.

٢- ان المواضيع التي تخص التصوير الديني لم تظهر في العصور الإسلامية الأولى مثلما ظهرت عند البوذيين والمسيحيين، إذا لم ترى التصوير مستخدماً في أغراض تعليمية أو تربوية أو تهذيبية الا بعد القرن الرابع عشر.

٣- تعتمد البنية الشكلية على رسم الأشخاص والمناظر الطبيعية وفقاً لأسلوب المحاكاة كما في نموذج (٢، ٣، ٤).

٤- كشفت نماذج عينة البحث عن أهمية دراسة التصوير الإسلامي فهي على جانب كبير من الأهمية، اذ تعد هذه التصاوير بمثابة وثائق مادية مهمة تكشف ملامح وسمات الحياة في الفترة التي يرجع اليها، ومن ثم فهي مرآة عاكسة لظروف العصر وطبيعة وقائعه المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية كما في نموذج (١، ٢، ٣).

٥- مما يؤكد توقير المصورين لشخص الأنبياء والرسل في الرسم هي تلك الهالة النورانية التي كانت ترسم حول رأس النبي محمد (ﷺ) وغيره من الأنبياء والرسل وكانت من باب التوقير والاجلال ثم إضافة النقاب إلى وجهه في نهاية القرن الخامس عشر تميزاً له وتبجيلاً كما في نموذج (١).

ثانياً: الاستنتاجات

١- ان علة التحريم في صدر الإسلام كانت الخشية من الرده بما يجيز لنا ان نقول انه كان تحريماً موقوتاً بزمن وظروف خاصة ولم

يكن مطلقاً في الزمان والمكان وانه لا معنى لهذا الحجر.

٢- ان العقيدة الإسلامية ساعدت على توجيه الفن الوجهة الشرقية الإسلامية.

٣- ان الابداع في اختيار المنمنمات الإسلامية بالنسبة للرسام المسلم ليس من خلال اختياره موضوعات لها جاذبية الخاصة أو غير مألوفة لدى العامة.

٤- ان من الموضوعات التي اهتم لها المصور المسلم في رسمها داخل المخطوطات هي الموضوعات الدينية بما تشمل على القصص والسير الدينية وهز المشاعر بما هو قدسي، الوعظ، العبر، التخويف بالنار، الترغيب بالجنة وخفر النفوس على الطاعة.

٥- تنبئ الرسوم الادمية في صور المخطوطات عن مهارة المصور في توزيع الأشخاص وتشكيل المجموعات وان كانت لا تزال جامدة. فلقد حاول الفنان ان يكسر حدة الجمود عن طريق استخدام الحركات والاشارات بالأيدي ولفتات الرؤوس واوضاعهم في الصورة عن طريق الوقوف والجلوس أو الركوع مما يضفي على رسوم الأشخاص الحركة والحيوية.

ثالثا: التوصيات

١- توصي الباحثة بضرورة نشر المخطوطات الحاوية على صور الأنبياء والموجودة في المتاحف العالمية والعربية لتكون في متناول الباحثين والمهتمين بدراسة الفن الإسلامي.

٢- توصي الباحثة بإقامة فرع أو قسم داخل كلية الفنون الجميلة يعنى بدراسة الفنون الإسلامية.

رابعاً: المقترحات

من خلال رؤية الباحثة على وجود الكثير من صور الأنبياء في المخطوطات الإسلامية ولكن لكل مرحلة وكل فنان طريقة في رسم تلك الصور فاقترح عمل أطروحة دكتوراه / دراسة مقارنة طريقة رسم صور الأنبياء في تلك المدارس، المدرسة العربية، المدرسة الفارسية، المدرسة التركية، المدرسة الهندية.

المصادر:

١. أبو الحمد فرغلي، التصوير الاسلامي نشأته وموقف الاسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية ،الطبعة الأولى، ١٩٩١

٢. أبو المنذر الميثاوي، كتاب المعتصر من شرح المختصر (الأصول، علم الأصول، المكتبة الشاملة الحديثة).

٣. احمد شوقي الضميري، الإسلام والفنون، دار الأمين للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨.

٤. احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج١، ط١، ٢٠٠٨.

٥. الازرقي، ابي الوليد محمد بن عبد الله، كتاب اخبار مكة، مطابع المدرسة المحروسة، مدينة فتنغة، ١٣٧٥هـ.

٦. انهار محمد عوض، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٢.

٧. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي الديني والعربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧.

٨. حكمت محمد بركات، التذوق وتاريخ الفنون الإسلامية، عالم الكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٩. ريتشارد اتنعها وزن، ترجمة: عيسى سلمان، فن التصوير عند العرب، ٢٠٠٨.

١٠. زكي حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس.

١١. زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت.

١٢. سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٣. سمية عنبة، العمارة والفنون في اسيا الوسطى القرن ٨هـ/١٤م، رسالة ماجستير منشورة، جامعة الدكتور يحي فارس بالمدينة، ٢٠١٦.

١٤. صلاح أحمد الهنسي، فن التصوير في العصر الاسلامي، القاهرة – مصر، ١٩٨٦.

١٥. على حسون، تاريخ الدولة العثمانية، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.

١٦. عياض عبد الرحمن، إشكالية التأويل في الفن العربي الإسلامي في التصوير، دار الأصدقاء، بيروت، ٢٠٠٨.

١٧. فتح الباري، شرح صحيح البخاري، للأمام احمد بن على، ج١، المكتبة السلفية.

١٨. كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، نقلها الى العربية نبيه امين، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت.

١٩. كلوذ عبيد، التصوير وتحليلاته في التراث الإسلامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، مكتبة نرجس، ط١، ٢٠٠٨.

٢٠. لسان العرب، ابن منظور، ط١، دار المعارف، ٢٠٠٤.
٢١. م.س. ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة: احمد عيسى، دار المعارف بمصر، ١٩٥٣.
٢٢. محمد الغزالي، المستصفى، المكتبة العصرية، بيروت، ج١، ٥٠٥هـ.
٢٣. محمد جميل بيهم، العرب والترك في الصراع بين الشرق والغرب ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م.
٢٤. محمد حمزة إسماعيل، المجمل في الاثار والحضارة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠١٣.
٢٥. محمد عمارة، الإسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، ط١، ١٩٩١.
٢٦. محمود شكر الجبوري، الخط العربي قيم ومفاهيم والزخرفة الإسلامية، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٨.
٢٧. ناهدة النعيمي، مقامات الحريري المصورة، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٧٩.
28. Rice D.T., Islamic painting. A survey. Edinburgh. 1971. P154.

Topography of the Artistic Text in the Formation of the Space of Contemporary Iraqi Theatrical Presentation - Discord Play as a Model

Lect. Dr. Ghfran K. Al-Yassin
Mustansiriyah University, College of Basic Education

Lect. Dr. Barada A. Thabet
Institute of Fine Arts – Baghdad

Email: ghfran.karem1989@gmail.com

Abstract: Formation is one of the important media for any artistic achievement, as no presentation is without elements of technical and scenography formation that are indispensable in the formation of the theatrical performance, and space is one of these elements that consists of since the author of the text begins to write the scenes of the chapters of the play until it is the final performance, the outcome of descriptive photography is formed, and its features take on the manifestation in the directorial vision in the form of allegorical images in a linguistic form in the text interpreted in another language, which in turn completes the creative circle of the theatrical performance, and has a tremendous impact in terms of content, style and composition, as the topography shows us the complete real significance behind the main meaning, and illustrates the power of technical space and the aspiration to reveal its structure and functions, and then full knowledge of how it works within the context of the theatrical performance. In light of the foregoing the nature of the research required the researchers to divide the current study into four chapters:

1- Chapter I (Methodological Framework): It contained the problem of research, namely (How did the aesthetic and intellectual functions of the technical text materialize in the formation of the theatrical presentation space?) , the importance of research (highlighting the concept of the technical text as an aesthetic factor involved in the formation of the structure of the technical image in the theatrical presentation space), the objective of the research (revealing the aesthetic of the composition of the visual and auditory image through the aesthetic and intellectual technical text works), the limits of the research and the definition of the most important terms contained in the title of the research.

2- Chapter Two (Theoretical Framework): contains two sections:

- Section I: The concept of the technical text, its language, and methods of formation
- Second Section: Topography of Technical Formation in the Space of Theatrical Presentation

3- Chapter Three (Research Procedures): The two researchers relied on the descriptive analysis method, and the play (Khalaf) by the director (Muhannad Hadi) was selected as a sample for the research.

4- Chapter IV (Results and Conclusions): After the sample is analyzed according to the research tools, the researchers will reach several results and conclusions that achieve the research goal.

Keywords: topography; technical text; formation; space; theatrical performance.

Chapter One: Methodological framework

First: The problem of research: The theatrical presentation is associated with beauty and its impact on the response of reception through the work of theater techniques, and the multiple images they broadcast in the theatrical space that formulates the form of content through symbols and semantics on intellectual and aesthetic grounds, so beauty is a bridge between the mind and the sense or between idealism and realism, because it combines the qualities of the felt images and the abstract mental image, in the light of a tight organizational process, so the organized beauty of all visual actions becomes in a dramatic form with a clear contours and influence and not outside About them, despite the clash of technical symbols with each other, but they nourish the form of the show and create new images derived from the interaction between the same techniques, but it symbolizes the technical images and reproduces them again to contribute to enriching the form of the show and make its value more aesthetic and increase the frequency of reading and interpreting it again and through the field experience of theater performances spanning decades attention was paid to the nature of the work of the artistic form of the theatrical performance, and the package of technical images stimulating attention in multiple performances and different forms and images A derivative that urges reflection and calls for careful review and scrutiny of how the form of the presentation is formulated and the technical formulas followed that make it amazing, and in the light of the foregoing the subject is ambiguous, and the problem of research is represented by the following question (How were the aesthetic and intellectual functions of the technical text embodied in the formation of the theatrical presentation space?).

Second: The importance of research: The importance of research is manifested in the fact that it highlights the concept of technical text as an aesthetic factor involved in the formation of the structure of the technical image in the theatrical presentation space.

Third: The objective of the research: The aim of the research is to reveal the aesthetic of the composition of the visual and auditory image through the aesthetic and intellectual technical works of the text.

Fourth: Limits of Research:

1- Substantive limit: How to work technically as defined by its text in the presentation.

2- Time limit: 2022.

3- Spatial Limit: Iraq – Baghdad – Al-Rashid Theater.

Fifth: Definition of terms:

- Topography Terminology: as a linguistic term: it is "Greek of Greek origin consisting of two words topo and meaning earth, and graphic and its meaning recording, writing or representation". (Hashimi, 2019)

- Procedural topography: ((An accurate representation of the natural and human elements of the earth's surface, using certain and agreed symbols and colors, where they are carried out in technical ways and used in theatrical performance, i.e., adding natural details such as mountains, valleys, rivers, etc., and any human or industrial activities such as dams and straits and employing them in the production of the scenography of the theatrical performance)) .

- Technical text idiotically: It is "a term that deals with the selection of the most important technical means that bring the theatrical work closer to reaching the highest practical technical degree that includes all technical requirements in proportion to the directorial plan and the scenography of the theatrical presentation audio-visually." (Al-Assam, 2010)

- Technical text procedurally: ((It is a text parallel to the theatrical text written by the sonographer and the designers of the techniques by means of the technical, visual, auditory, and kinetic elements and through the composition, formation, and interdependence of all the elements required by the form of theatrical performance to achieve the appropriate theatrical image according to the intellectual, artistic and aesthetic foundations in the text of the show, making its text reproduce the meaning within the text of the director.

Chapter Two: The Theoretical Framework

First Section:

The concept and language of the technical text

First: The concept of the technical text:

The technical is no longer just an artistic translation of the text but becoming arguing with it and practicing its creative shift, which blew up the aesthetic fountain that frames the intellectual content and the search for the aesthetic, artistic form in the theatrical presentation space, as they are what distinguishes the theatrical presentation The supremacy of the technical space, that is, the plastic sculpture of the theatrical presentation space, and despite the close companionship between the technical dramatic text of the show as the laboratory field of philosophical, social, intellectual and semantic transformations of the text. Since the classicism, the text has remained dominant based on the critical vision that glorified the dramatic author and creator of the text, so that the text was sanctified and weighted at the expense of the show, but “theses advocated by Krutovsky, the poor theatrical creator Antonin Areto) who sought through his theories to stage the performance and blow up all the potential inherent in the performance." , with symbols and (Ardash, 1979) semantics and the construction of my signs to achieve the scenography of presentation with a new vision by working on technical elements, and highlighting the innovation of the technical with the aim of deepening the artistic integration in the theatrical performance, as this understanding of the signs of the discourse of theatrical presentation made modern theories, including semiotics, which consider the theatrical space as a package of symbols and signs bearing the meanings of the text and other connotations, and according to this perspective A theatrical performance represents another text full of ideas, visions, perceptions and images that sometimes surpasses the dramatic text because of the semiotic signs it contains that enrich the semantic and hermeneutic levels, and when the aesthetics of the technical text and the aesthetics of kinetic formation are combined, the aesthetics of the art of theater are established and that the theatrical presentation is not "in the play of the actors, nor in the theatrical text, nor in the direction nor in the dance, it really stems from the elements that make it up such as the signal. It is the spirit of acting and words, the body of the theatrical text, the lines and colors, the presence of decoration and rhythm, and

the spirit of dance." In other words, the plastic element is dominant in the exhibition space, and the (Pantelli, 1975) formal relations govern the evidence of the technical space that motivates the construction of relations between the actor and the technical elements on the intellectual, artistic, and aesthetic foundations. Technical elements such as decoration, lighting, costumes, makeup, and sound effects play an essential role in the design of the scenography scene and the predominance of the aesthetic aspect to the need for those elements to be invoked to a visionary in which changing kinetic formations are manifested, as the aesthetic problem in landscape design. It is a formative problem that requires technical scales to construct technical elements in an orderly and coordinated manner.

The aesthetic of the technical text is based on the movement of the variables of symbols, semantics and forms to create various images in different technical languages that manifest themselves semi logically in a symbolic space established by a moving and changing formal system in which the variable is the constant and the language of the aesthetic image is the logic of the theatrical presentation, whose strategy is formed through a sequential technical visual pattern characterized by strength and flow, and that the discourse of the technical text is influential and effective and it is inevitable that it includes all the audiovisual and kinetic formats, that "the dramatic text that was not produced to calculate The requirements of the theatrical space and the requirements of dramatic technique, there is no point in producing it as long as the text represents in essence a project of presentation, which requires it to be invoked to requirements that make it useful and distinct from other creative discourses with its ability to invent the transcendent beauty at the artistic, intellectual and aesthetic levels." (Hamed, 2009) , and the technical text in the light of the method of technical work different from the expected carries a new meaning that expresses its cosmic vision philosophically and its aesthetic angle through which it looks at the universe, the world and life and the technical moment is manifested in how the technical consolidates all the images represented and forms its aesthetic axis The technical text has been entrusted with the aesthetic role that can "be played by the technical elements and through their ability to establish the harmony of scenography and to determine the field of work of other signs within the theatrical space and to highlight the artistic and aesthetic value that can be played by the technical elements and through their ability to establish the harmony of scenography and to determine the field of work of other signs within the theatrical space and highlight the artistic and aesthetic value that can be played by the technical elements These tools are to add to the theatrical work." In this sense, the technical text constitutes aesthetic factors within the presentation discourse through a variety of images that carry questions or raise questions that can be predicted (Domisa, 1975).

Second: Language of the technical text:

The importance of the symbol in the system of the exhibition space comes from the expressive and philosophical value and its impact on the sublimation of the aesthetic of the show to the levels of artistic and intellectual majesty, that the symbol forms a solid ground that makes the dramatic text and then the technical text of the theatrical presentation of richness and semantic and hermeneutic dimensions , which makes it effective in broadcasting the semiotic signs that establish the structure of the text of the show towards the consolidation of the link with the recipient, and that this semantic transformation is one of the most important characteristics of the signs in the theater and the technical goal of producing

a theatrical show that celebrates a diverse transformative energy at the level of Audiovisual and kinetic formats in order for the presentation to form and decorate the space with an expressive property where the characteristic of the symbolic suggestion is the language of the presentation through which many readings are established beyond the ground of the dramatic text, as the technician deals with a theatrical text but refers it to another text completely or partially different from the author's text, and if the difference is not wide, it may be manifested in how the author's text is embodied, and this means that the technician deals with the form in order to create his world that It acquires full legitimacy of rights, so the work of the technician is at the heart of the theatrical performance, its climate, atmosphere and the formulation of its structure, and if the text of the author goes through a number of variables and procedures to reach the recipient, contemporary studies and research confirm that the text of the show in fact consists of five texts (the text of the author, the text of the director, the text of the technician, the text of the recipient)." (Hamid, 2013) The director and technical designer must employ all the modern technical elements besides the structural materials in order to enrich the theatrical performance as much as possible for the suspense and emotional empathy that is the cornerstone of achieving the pleasure of receiving in light of the clash between presentation and receiving, and there are "four elements that contribute to the synthesis and formation of the components of the theatrical presentation are the dramatic text, the scenography, the actor and the recipient." The director is also added and therefore the theatrical presentation consists of a set of heterogeneous and interactive signs in the formation of the structure of the show in an artistic and aesthetic language, and there is no doubt that the (Aziz, 2013) techniques of theatrical presentation form a format within the system of presentation and contribute strongly to the formation of its aesthetic and intellectual value through the logic itself, as well as being literal in its field, it is at the same time a distinct mind that has energy that is not proclaimed publicly but is touched in the light of its artistic treatment and innovations The variety that is formulated in his technical vocabulary and varies is lighting, viewing, fashion, makeup and sound effects." , that the technical (Badri Hassoun Farid, 1980)designer through his innovations forms his text of various techniques through the process of overlap between techniques or their uniqueness sometimes to formulate the artistic form of the show that makes the recipient able to taste and absorb the unity and harmony of the harmony between the set of relationships in the technical vocabulary in the theatrical performance, and that the process of careful organization of the technician and the validity of the principle A The aesthetic refers to the chaos that sometimes occurs in the structure of the form of the presentation as a form of technical to the strict system of the technical image chosen precisely to gain the sympathy of the recipient and make the relationship between the show and the recipient intimate, as Coden Creek stated that "the technical artist is the one who brings out words, dialogue, action, color and rhythm in a unique work of art as if he seeks a high form of work where the director becomes innovative without relying on the literary text." , the aesthetic of the theatrical performance is formed by the overlap of technical elements of a plastic nature (shadow, light, space, mass, space, color, rhythm, balance), and then works are carried out to manage it according to the exigencies of actions and situations and the necessities of the aesthetic and intellectual value of the discourse of the theatrical performance (Marcon, 1979).

Second Section:

Topography of Technical Formation in the Theatrical Presentation Space

The emergence of modern methods and trends has had a great impact on the development of the manufacture of the theatrical form and the enrichment of the dramatic form through theories and studies that promoted the concept of the technical form and also contributed to "theories of reception in deepening the aesthetic approach to the form of presentation depending on the director and designer and dealing with theatrical workmanship aesthetically and technically, which led the two letters of the theater to pay attention to the form of the show at the expense of the theatrical text". (Fouad, 2013) With the presence of the director and the technical designer, the written text and its internal and external textual contents have been transformed into a visual display encoded with techniques of skill and craftsmanship of literal aesthetic and harmonic artistic installation through the elements of form within the space, the theatrical work has become a comprehensive view of the world through the language of visual and auditory elements, becoming the language of aesthetic presentation through the codes and messages that you send to the recipient, as The theatrical space is the first element facing the recipient as well as being the intrinsic framework of the stage, as it furnishes the shape and crystallizes artistically and aesthetically, which means that space is all that surrounds the theater space of shade, light, color, texture, semiotic signs and visual signals that fill the space with signs, whether this space is open or closed." , which is more extensive than the concept of place that carries us to a physical aspect such as the Italian enclosure theater space is linked to the technical form of aesthetic composition, the formulation of contents and the nature of The ongoing developments in the theatrical event embodied by the actor, the motor formation and its compositions within the space achieve a continuation of the theatrical character; so the interdependence between the space and the components of the technical form consists of (lighting, decoration, costumes, makeup, music, sound effects, masks, wigs, and all other vocabulary that overlaps with the actor to form the aesthetic kinetic image. (Al-Assam, 2010; Hassan, 2010), Crick formulated his artistic aesthetic visions based on the technical form relying on the formal aspect of the formation of visual formation and emphasized the liberation of the theater from literature as a text and the creation of a real balance between the theatrical text and the aesthetic structure of the visual system, as it is the director and the technical designer who make the theater within the proposed space as a language based on the transformation of the word or sentence written magically through the comprehensive aesthetic visual structure into a visual, kinetic and auditory sentence, so the technical designer must resort to Employ all means of expression associated with the stage and space such as audiovisual and sound effects, dance, signals, gestures, movement and songs through the mediation of visual, auditory and motor techniques to create a plastic composition and theatrical weather." (Pantelli, 1975)

The composition of the outcome of the theatrical scene, which consists of line, color, the texture of surface, shape, and mass, is considered to be these interconnected elements that make up the visual composition, as the content takes an aesthetic form that perceives sensory perception. Thus, the images reflect all the buried thoughts that form holes in the body of the show." It also means putting many things together where they are ultimately one thing with an aesthetic. Intellectual meaning and these

elements are interacting with each other in one coordinated pattern so that Cohesive in order to form a unit that has more value than just the assembly and creation of these elements, including shadow and light. The creation of multi-colored light combinations in the theatrical space needs a wide knowledge of the movement of light, and this is done through emphasis, stability, sequence, and balance to achieve the aesthetic situation that serves the dramatic language within the theatrical space, the form is the center of the entire visual composition on which the presentation is built, and the form shows temporal overlaps.

The most important indicators of the theoretical framework:

1) The virtual reality created by technology contributes to the creation of an interactive system capable of moving between physical reality and intangible reality, as well as that technology is the middle link between two communication zones, the intellectual world of output and the real world, that results in an endless set of forms and images.
2) The image is characterized by the creation of its spatial and temporal relationship resulting from the organic and intellectual unity of the different elements of presentation, as the directorial ideas vary in the production of images and shapes depending on the technical development in drawing the aesthetics of the presentation.
3) Modern photovoltaic techniques produce images and imaginary forms with diverse connotations that achieve harmony, proportionality, and harmony in presentation. The technical development of light has introduced the intellectual practice of the abscess into the experimentation phase, producing a continuous detection of the formative relations of the director.
4) Technical kinetics produce a series of gestural symbols and their various connotations capable of establishing structural and design formations. This technical act links the old with the new. It sets new intros to the debate of structural and directorial thought.
5) The structural vision of the show depends on linking the directorial thought with the technical view, which has produced a shift from the centrality of the old technology with the new one, as the modern technology hologram - laser - computer - screens - light - constitutes a new understanding of the movement of architectural and design construction of directorial though.

Chapter Three: Research Procedures

First: Research Methodology: The two researchers adopted the descriptive approach to analyze the research samples because it is appropriate for the chosen theatrical performance.

Second: The research community: The research community consists of Iraqi theatrical performances that focus on the employment of the technical text in the construction of the dramatic composition, where the research sample was selected intentionally.

Third: Research Tools: The researchers relied on the indicators of the theoretical framework as a tool to analyze the research samples.

Fourth: The research sample: The research sample was selected in an intentional way, which is (a play of disagreement) by the director (Muhannad Hadi) because it achieves the goal of the research and the results reached by the two researchers.

Fifth: Sample Analysis:

Disagreement play[445]

The show starts with the control of the narrative that comes from behind the theater using recordings and not live transmission, the narrative merges with the visual image represented by the actress named (Amal), who revealed part of her character in her first description after describing her that she has taken everything from her name, the clothes she wears reveal to us the place and the director continues to confirm this through the recorded audio narrative, the place is the house The character moves (Amal) to deal with the decorative pieces in an attempt from her To reveal what these pieces are that were characterized by strangeness and multiple interpretations at first glance, their first use shows that they are a window and behind it stands the second character, which will later be known as the character of the investigator and he himself is the owner of the back voice (narrator), the floor is divided into squares reflecting on the surface of the theater covered by the director with white cloth where he gave the impression of identifying the place and isolating it from what surrounds it, the character (Amal) moves with a movement marred by confusion, doubt and waiting, the first decorative piece moves and returns to hide the character The second (investigator) in an attempt to kill those internal disturbances the darkness covers the theater and then appears sitting sideways, and the sky was her cover and the unit is her only partner complaining to the accompanying unit about the interruption that she has been living for five years, this scene confirmed all the news transmitted by the external voice, which will return to interrupt her again and hide her existence and remain the colors of the blue sky, with a voice mentioning the history of events which is in 2014 which is that year (Migration and terrorism) on Iraqi society shows the house in which the geometric squares dominate both in the floor and in the ceilings and even in the two decorative pieces in which they are used to enter and exit all those squares and lines suggest sharpness separately upbringing and strict decisions and the amount of rejection that the character (Amal) possesses and in which she appears with her son (Camilo) who wants to leave for Istanbul, that western eastern city and Muslim Christianity so he describes her as he tries to convince her to leave and travel together and lures her with tales about a city Istanbul is the land of sultans and the city of princesses, which is characterized by its only answer which is rejection, and after a long account of the beauty of the city and what you will see there, the back sound that the director used continuously to connect the scenes, in which he explained that she had returned without her son? Where a series of discoveries begin and what was the mother's character and the character of Camilo, the son, Amal, who grew up inside the left house. Her father contributed to teaching her all the principles of the left with their slogans, chants, and songs. He adopts philosophical and intellectual references until she loves and married one of them and gives birth to her son (Camilo), who lived as the orphan of the father before

[445]Khalaf: An Iraqi theatrical performance written and directed by Muhannad Hadi, and represented by Suha Taha Salem, Haitham Abdul Razzaq, Mortada Habib, and a group of creative young people, the play was performed in Baghdad, on the stage of the Rashid Theater, in 2022.

his birth with the murder of his father, that the process of disappearance the son is the important and pivotal moment in the show, the back voice continues which is the narrator in the voice of the character (investigator) which is the same voice in which he describes the place and explains In his dialogues that he knows the place in all its details and talks about the details of the library and furniture accurately, he is met with complete ignorance of the character (Amal) wondering who the speaker is?

To those squares on the roof of the place was added a circular shape that shows that it is a strange element to the house, and two chairs with the two pieces in which the director draws two doors in the middle of the theater and its side, fear meets anticipation by waiting when she learns that her speaker is the officer in charge of the issue of the disappearance of her son and soon falls on her chair like rainfall in the rainforest, the director uses the techniques of sound recorded in the character of the investigator, cutting and completing between them continues in one continuous dialogue, the dialogue escalates by the mother in Her talk about her missing son until they enter four characters with a change in lighting, which was calm and quiet was tainted and transformed with the entry of protections for that investigator, and which soon returns to her calm with the change of lighting that brought them closer and returned her humiliation trying to reveal her son, the lighting here in forcing the acting performance to behave in a different way from the previous one that was seconds ago, as the narrator paved the way for transformation at the level of the place, the lighting worked directly to give an indication of the transition of the character Mother (Amal) from the house to the place of loss of the son which is the sea, where the sea was painted differently where he made the sea in the sky and the moon centered, with the same transformation that got the previous scene moved the transformation and all through light no more, from sitting in front of the sea and fighting for her son and returning home, and here lies the power of lighting when she is an element working on the architecture and creation of any element that defeats that architecture and creates a second architecture in seconds, technology and modern technologies took the big thing In the architectural and landscape construction and even at the level of dialogue, and even dialogue began to look for terms and concepts that defend technology for example, in the scene where the mother (Amal) said as she addressed her son Camilo that he could not be a hero,

Technology killed the symbol, maybe you will be the hero of this era with your specialization that distinguishes you from others and this is what makes me proud of you, and the dialogue was a continuous defense of the direction of the play, which is the overall construction of the scene on technology, the show begins by taking an intellectual curve more than a formal one in the mother's session with her son and their talk about those ideas that his grandfather had and that he inherited to his mother, who refused and refused to be imposed on him, the beginning of the disagreement was in that sentence that he repeated The voice after what was repeated by the character (Camilo) did not pay attention to that phrase as described in this case the back voice, the scene turned that red color in the ceiling of the theater with the red hat that gave connotations symbolizing intellectual and temporal eras, specifically the periods of communists and Guevara's inflammatory sayings rejecting every form of slavery and docility and in the middle of those dialogues the moving decorative pieces worked as scenes that could hide any actor, these decorative pieces took this streamlined and guiding form that worked in two parts, the first He worked directly on movements and transitions, while the second part worked to hide the actor to be hidden and give greater importance to the other elements remaining, and after all

this she can move and disappear, but despite their importance, they were not as transformative abilities as the lighting possesses, in the next scene the director draws a dream dreamed by the mother watching her son criticize the nymphs and accuse them of seducing young people so that they kill them in the symbolism of the extremist ideology that he confirmed with his clear clothes for these groups, the dream in the show depended on The principle of reductionism, in three nights you dream the same dream like this, the back sound explained the repetitions that occurred in the same scene for three times, the director works in his formation of the architecture of the house in several ways, the most important of which is the placement of the two decorative pieces at the top left of the theater and symbolizes the great privacy, the privacy that is invaded by the detectives that is evidenced by her words with the investigator and the words of the investigator himself that this place has entered in previous years, the director embodies the dialogue between them by sitting On her chair above the right of the theater and standing at the top left of the theater with similar additional sources each of them has a light source in the form of a square and a square floor of equal size, in his dialogue about his first entry in which he refused to be older, the lighting changed and four characters entered moving with his constant voice in the narration of events years ago in a sign of the continuity, control and power that did not and will not end, where he walks towards her and moves at the same speed these decorative pieces that appear As if it were a protection and his shadow that he could not leave alone, the moving callus moves and takes the character of the investigator and hides it in a moment the mother's defense of her son, in an attempt to deter all the accusations he made against her son (Camilo) and appears behind her sitting on her chair on which she was sitting in clear indications of his control and control over the place and all its details, the décor moves the moment the officer inquires about her son's passport where she enters it and goes out in a quick use of the décor as a cupboard to save the belongings of her lost son with Transforming in places and maintaining the same techniques, the open space in the first scene turns into the identification of theater by light techniques and in cooperation with decorative pieces in creating a place that suits the emotions and harbingers of the personality who goes through moments of misery and oppression about the speech that has long befallen her son.

Chapter Four: Results and Conclusions

Results:

1- Modern techniques in the research sample formed a presence and embodiment at the visual level in forming forms, as the directorial imagination contributed to the formation and formation of architectural vision and its multiple uses.

2- The director made multiple worlds based on his distinguished reading and the ability to transform mental perceptions into physical forms containing scenes with various spaces.

3- Technology in the research sample improved the performance constructivism in the liberation of the actor's body using the duality of presence and absence and creating a symbolic creative space with flexible physical mobility in constructing visual compositions and their multiple contents.

4_ The photovoltaic and color system and its modern techniques have created a new formulation in the aesthetics of presentation, where the directorial thought enables the establishment of a technical space that includes spatial pluralism of different times and the creation of diverse environments, where these technical acts formed the construction of spaces with multiple and varied formations.

Conclusions:

1_ The director can process the modern directorial vision with lighting in the first place, lighting is able to create unlimited horizons for the recipient with great potential in the application of these ideas.

2- The output is an organizational process. The process here is the organization of the means of expression of life, the primary standard in the current society is technology, so the output process is the organization of technological means and the most effective way of organizing ideas and images of life

3- The director can dispense with any element of the theatrical performance and, through lighting, can compensate for the missing element. If that element is the actor, it can be compensated for by light if this is necessary to impose certain aesthetics at a certain angle, taking into account the importance of the actor in the theatrical performance and his significant role.

4- The interests of the plastic designer and director give their works aesthetic compositions and figurative speeches capable of attracting the attention of the spectator.

References

Al-Assam, Bassem (2010), *Approaches in Theatrical Discourse* .Damascus :Dar al-Rabia.

Eric Pantelli .(1975) .*The Theory of Modern Theatre* .Baghdad :Ministry of Information Publications.

Haider Jawad al-Amidi .(2005) .*Interpreting the Costume in the Iraqi Theatrical Performance* .Iraq: University of Babylon, Faculty of Fine Arts.

Hamza Ali Fouad .(2013) .*The Semiotics of Auditory Effects in Iraqi Theatrical Performance* .Iraq :University of Babylon, Faculty of Fine Arts.

Herbert Marcon .(1979) .*The Aesthetic Dimension*) .Ter: Georges Trabeth (المترجمون، Beirut: Vanguard House.

Karim Yassin Al Hashimi .(2019) .*Terms and Concepts* .Iraq: Dar Al Philosophy for Printing and Publishing.

Khalil Ibrahim's Compliance) .D.T .(*Inherited Significance of Arabic Costumes in the Theatrical Presentation of the Foreign Text* .Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.

Mohammed Omar Ayoub .(2016) .*The Aesthetic of the Sound System in the Iraqi Theater Performance* . Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.

Niaz Latif Hassan .(2010) .*The Problem of Scenography in Theatrical Performance* .Iraq: Salah al-Din University, Faculty of Fine Arts.

Nikov Domisa .(1975) .*A History of Aesthetic Theories*) .Ter: Bassem al-Sakka (Beirut :Dar al-Farabi.

Qasim Munis Aziz .(2013) .*The Aesthetics of Form in Contemporary Theatre* .Baghdad: Dhaffaf House for Printing, Publishing and Distribution.

Saad Ardash .(1979) .*Director in Contemporary Theatre* .Kuwait :World of Knowledge, National Council for Culture, Arts and Literature.

Sami Abdul Hamid Badri Hassoun Farid .(1980) .*Principles of Theater Directing* .Baghdad: Dar al-Kutub for Printing and Publishing.

Sarmak Hamed .(2009) .*The Philosophy of Art* .Beauty :Creativity and Aesthetic Knowledge, Beirut, Dar Al-Hadi.

Shaker Abdul Hamid .(2013) .*Elements of Aesthetic Composition in Theatrical Performance* .Sharjah :Sharjah Printing and Publishing House.

طبوغرافيا النص التقني في تشكيل فضاء العرض المسرحي العراقي المعاصر- مسرحية خلاف انموذجاً

م. د. غفران كريم آل ياسين
الجامعة المستنصرية، كلية التربية الأساسية

م. د. بردى عطية ثابت
المديرية العامة لتربية الرصافة، معهد الفنون الجميلة

الخلاصة: يعد التشكيل من الوسائط المهمة لأي منجز فني، إذ لا يخلو أي عرض من عناصر التشكيل التقني والسينوغرافي التي لا غنى عنها في تشكيل العرض المسرحي، ويعد الفضاء أحد هذه العناصر الذي يتكون منذ أن يبدأ مؤلف النص بكتابة مشاهد فصول المسرحية، فيتشكل حصيلة التصوير الوصفي، وتأخذ ملامحه بالتجلي في الرؤية الإخراجية بهيئة صور استعارية بشاكلة لغوية في النص تؤول بلغة أخرى، وهي لغة الصورة التي بدورها تكمل الحلقة الإبداعية للعرض المسرحي، ولها أثر هائل من حيث المحتوى والأسلوب والتركيب، فالطبوغرافيا توضح لنا الدلالة الحقيقية التامة الكامنة خلف المغزى الرئيسي، وتوضح قوة الفضاء التقني والتطلع للكشف عن تركيبه ووظائفه، ومن ثم المعرفة الكاملة في كيفية اشتغاله داخل سياق العرض المسرحي. وفي ضوء ما تقدم اقتضت طبيعة البحث ان تقوم الباحثتان بتقسيم الدراسة الحالية الى أربعة فصول وهي:

- الفصل الأول (الإطار المنهجي): احتوى على مشكلة البحث وهي (كيف تجسدت وظائف النص التقني الجمالية والفكرية في تشكيل فضاء العرض المسرحي؟)، وأهمية البحث (تسليط الضوء على مفهوم النص التقني بكونه عاملاً جمالياً مشاركاً في تكوين بنية الصورة التقنية في فضاء العرض المسرحي)، وهدف البحث (الكشف عن جمالية تكوين الصورة البصرية والسمعية عبر إشتغالات النص التقني الجمالية والفكرية)، وحدود البحث والتعريف بأهم المصطلحات الواردة في عنوان البحث.
- الفصل الثاني (الإطار النظري): والذي يحتوي على مبحثين هما:
  - المبحث الأول: مفهوم النص التقني ولغته وطرق تشكيله
  - المبحث الثاني: طبوغرافيا التشكيل التقني في فضاء العرض المسرحي
- الفصل الثالث (إجراءات البحث): اعتمدت الباحثتان على المنهج التحليل الوصفي، وتم اختيار مسرحية (خلاف) للمخرج (مهند هادي) كعينة للبحث.
- الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات): بعد ان يتم تحليل العينة على وفق أدوات البحث ستتوصل الباحثتان الى عدة نتائج واستنتاجات تحقق هدف البحث.

الكلمات المفتاحية: الطبوغرافيا؛ النص التقني؛ التشكيل؛ الفضاء؛ العرض المسرحي.